

جامعة سيدي محمد بن عبد الله
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
ظهر المهرار - فاس



شعبة: اللغة العربية وآدابها
مركز دراسات الدكتوراه: الجماليات وعلوم الإنسان
تكوين الدكتوراه: التعايير والأشكال الرمزية
وحدة التكوين والبحث:
مختبر التواصل الثقافي وجمالية النص

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في موضوع:

المتخيل في الشعر النسائي العربي المعاصر استراتيجية للكشف والتأويل

قمت بإشراف الأستاذ:
الدكتور جمال بوهيب

إعداد الباحثة:
صباح الدبي
الرقم الوطني للطلاب: 9291798253

السنة الجامعية:
1439-1440هـ
2018-2019م

إهداء

إلى الروح والدمى
تورق من رمال الغياب....
إلى أمي
نور سملواتي اللامتناهية...
إلى إخواني وهم يغزلون أحواق العصبية.
إلى كل أساتذتي وأصدقائي الذين فتحوا لي منافذ الضوء...
إليكُم جميعاً أهدي ثمرة مجهودي





شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لفضيلة الدكتور جمال
بوطيب الذي غمرني بجميل عنايته، وبسعة صدره وتوجيهاته
القيّمة وهو يشرف على هذه الأطروحة، ولأعضاء اللجنة
العلمية الأجلاء الذين تفضلوا بمناقشة هذا العمل، وبإثراء
عالمه القرائي.



مقدمة

يثيرُ موضوع هذه الدراسة سؤال المُتخيّل، وطرائق اشتغاله في الشعر النسائي العربي المُعاصر، إذ يبحث من خلال نماذج من هذه المُدونة الشعرية، مُحتملات انبثائه، وأنساقه ومُمكناته المُرتقبة التي يمنحها الاشتغال النصّي للظاهرة الخيالية، والوجود المُتناسِل لتبديّاتها الكتابية، تلك التي يُحفّزها الجوهر الدّينامي للكون التّخييلي. ومن ثَمّة، ينبري موضوعُ الكتابة الشعرية النّسائية من مَنافذ مُتخيّلها، ليؤثّر طُروحات هذه الدّراسة، ومُغامراتها القرائية المنذورة للبحث والمُساءلة، والمُعَدّة لتتبع ما يُفضي إليه السّفر القرائي وهو يرتاد العوالم المُتخيّلة لهذا المُنجز، وتشكّلاته النصّية التي تنسجها شبكات التّخييل. ولم يكن اشتغالنا على هذا الموضوع مُرتبناً بما يطرحه ارتباطه بالمنحى المفهومي لهذه الكتابة، وما صاحب قضيتها المصطلحية من أخذٍ وردٍّ، حجب عن النّقد آفاقه القرائية التي تضع ضمن أولوياتها الاشتغال على المُعطى النصّي، والنّفاذ لجوهره الشّعري بعيداً عن المُزايدات التي اقتضاها مُعترك الهجوم والدّفاع على السّواء، وإنما كان هُنا انكفاً محضاً يُراهن على البُعد الجوهري للانبثاء الشعري في هذه الكتابة، ويبحث في أنساقها المُحتَملة التي يُفجّرُها التّخييل، ويرتاد ما تُفضي إليه من عوالم يؤثّرُها المُتخيّل الشّعري في تجلّيه الدّاتي.

لا شكّ أن أهمية هذا الموضوع تتأتّى من حاجةٍ مُلحةٍ إلى إحداث تراكُمٍ قرائي نوعي ينكفئ على المُنجز الشّعري للمرأة المُبدعة من مَنافذ مُغايرة، بعيداً عن المساعي التصنيفية التي جعلته حبيسَ النظرة التجزيئية، والتي طوّقته بطُروحاتٍ هيمن عليها المنحى السّجالي للقضية المُصطلحية، وما صاحبها من ردود وردودٍ مُضادةٍ نجمَ عنها نزوعٌ معياري نمطي في التّعاطي مع المُعطى الإبداعي، بشكل تحوّلت معه النّصوص إلى صيغٍ مسكوكةٍ تذوب في واحدٍيتها التي يفرضها الانتماء الجنسي، وهواجس الموضوع ودواعي الخصوصية. ثم إن البحث في المُتخيّل بما يمنحه من إمكاناتٍ لِمحدودةٍ تتناغم مع طبيعة الاشتغال النصّي التّخييلي، يمنحنا إمكانية اختبار فرضية "التّعُدّد" التي تتخرط فيها النّصوص بما هي ولادات مُتجدّدة تنفلتُ من كلّ تحديد نمطي، وتنخرطُ في حركيتها

الداخلية التي تفتحها على المجهول والمُحتَمَل، والتي تُعَدُّها للخلق المُستمر، بشكل يُصبح معه التحديدُ المعيارى لِسِمَاتِ النّوع، وقَسَمَاتِ الخصوصية، ومُهيِمَنَاتِ الموضوع أمراً صعبَ المنال أمام ما يمنحه المنحى الانبثاقى للنص الشعري في وجوده المُتخيّل.

هذه الإمكانيات التوليدية التي يمنحها البحث في المُتخيّل، والتي ظلّت معظمُ آلياتها مرتبطةً بجنس السرد، لم تُستغل بالشكل الكافي في مُعظم النُّقود التي تناولت المُعطى النصي الشعري للمرأة المُبدعة، إلا ما جاء منها في مقالاتٍ ومُتابعاتٍ لم تنل حظّها من الإحاطة الكافية والشُمولية؛ إذ ظلت مُعظم الدّراسات مَعْنِيَةً بالتّحديد النّوعي، وبالمناحي الموضوعاتية التي تبحثُ عن سِمَاتٍ خاصةٍ تنسحب على مُجمل المُنجز الإبداعي، دونما انخراطٍ جادٍ في كشف الطّابع الحيوي والدينامي الذي يُوجّه حركة شبكات الصّور، وطبيعتها الانبثاقية الجوهرية، تلك التي لا يكفُّ التخييل عن توليدها، مما يتنافى مع كلّ تأطير نمطي، ومما يمنح الآتي والممكن والمُحتَمَل مشروعيته في كل كتابة وقراءة جديديتين، ومما يجعل النصّ الشعري كوناً آخر تُوسّعُه الحركة الدينامية التخيلية.

تعود الأسباب التي دعتنا إلى اختيار هذا الموضوع إلى انخراطنا في عمق الممارسة الشعرية، وإلى انشغالنا بالهمّ الثقافي الذي تُعدُّ التجربة الشعرية أحدَ مُكوّناته الأساسية، هذا فضلاً عما يثيره مُنجز المرأة الإبداعي من ردود فعل متباينة حول طبيعته وقيّمته وخصوصيته، وما يرتبط به من مُقاربات تطلُّ في مُعظمها مدعّوة لركوب أهوال المُغامرة، لكشف أسرارهِ وممكناتهِ، وعوالمهِ النصّية التي تُفجّرُها فاعلية التخييل، والتي من شأنها إحداث تراكُمٍ قرائيّ مُتناميٍ ينشغل بجوهر المُنجز الشعري للمرأة المُبدعة، وبِمُحتَملاتهِ النصّية المُتناسلة التي يتّسع من خلالها أفق الشعرية، وتتعدّد عبرها الرؤى التي تكشف من خلالها الدّوات عن أنها الشعري، وعن كينونتها وتصوراتها للعالم، بعيداً عن كل انحسارٍ ضيقٍ، يُطوّق هذا المُنجز بحدود موضوعاتية، أو جنسانية، أو خارج نصّية جاهزة تعمّى في كثير من الأحيان عما تحتمله النّصوص من طاقة انبثاقية هائلة يتخلّق فيها الكون الشعري باستمرار.

فضلاً عن ذلك، ارتبطت الرؤى القرائية في كثير من مُحصلّاتها بالنزوعات الاستعارية والبلاغية والشكلية البنيوية، التي فصلت في كثير من الأحيان الوجود النصّي الشعري عن الذات الكاتبة، وعن وجودها المُتخيّل الذي تخلقه الأنا عبر الاشتغالات الترميزية، وعبر أشكال تعاطي الذات الشاعرة مع وجودها اللغوي الذي يحيا بالتخيّل، ويتخلّق من خلال مُتخيّلاتٍ تتوالد وتتناسل وتوثّث الوجود النصّي. ومن ثَمّة، كان من الحيف حصرُ المنجز الشعري للمرأة المُبدعة ضمن وجوده النصّي المعياري، لاسيما وأن واقع الممارسة الشعرية يُفجّر هذه التحوّلات النّاطمة للخطاب، وهذا التّعدّد الذي يخفّقه اشتغال المُتخيّل بما هو موجّه جوهري لحركة الصور، ولحركة الدّوات الشاعرة داخل كونها النصّي الخاص. من أجل ذلك، حفّزتنا دواعي أخرى لكشف حركة هذا الكون النصّي المُتخيّل في نصوص الشاعرات قيد الدرس، منها:

- أن نعيد الاعتبار لفاعلية التخيّل، ولحيويته التي يتحرّك في مدارها كونُ النص، وعوالمه اللامحدودة.
- أن نختبر الإمكانات المُحتَملة التي يُتيحها اشتغال المُتخيّل في تأثيث النص الشعري عند الشاعرات، وفي انبناء شبكاته الصورية المُهيّأة للتحوّل المستمر.
- أن نفتح منافذ جديدة للاشتغال على المنجز الشعري للمرأة المُبدعة من شأنها أن تقودنا إلى أكوان مُتعدّدة، يخلقها الجوهر الانبثاقي لشبكات الصور.
- أن نتتبع أشكال تبنيّن الأنا الشعري وهو يتخلّق عبر شبكات الصور، وعبر ما يمنحه المُتخيّل من طاقة هائلة تهدّم لتبني، وتبني لتهدّم في نفس الآن.
- أن نُقارب المنجز الشعري للمرأة المُبدعة من داخل حركيته الدينامية النصّية بعيداً عن التّعاطي الضيق والمحدود.
- أن نبحت عن التّعدّد المُحتَمَل المُنبثق من أحادية مُفترضة تُطوّق المنجز الشعري للمرأة المُبدعة.
- أن نُسائل من هذا المنظور الحيوي، الأنوية الجوهرية التي توجّه المرجعيات الأساسية لهذا المُتخيّل.

- أن نتتبع أنماط اشتغال المُتخيّل في المُنجز الشعري للشاعرات، وما تتفرّع عنه شبكة الموضوعات من انبثاقات نصّية يكشفها المنحى الدينامي لشبكات الصور، بعيداً عن كلّ تكرارٍ مُفترض.

- أن نُسائل المُكوّنات التخيلية في المُنجز الشعري للمرأة المُبدعة، وطرائق قول الأنا المُتعدّدة، تلك التي يتبنين من خلالها الفردي، والجماعي، والذاتي، والغيري في سَمَتٍ يمتح طاقته المُتحوّلة من تشكّلاته النصّية المُتجدّدة.

- أن نُقارب أشكال اشتغال هذا المُتخيّل، ليس بوصفه ناظماً فقط للخطاب، وإنما جوهرًا مؤثّثاً لكلّيته التي يتقاطع فيها الموضوعاتي، والبنائي، والفضائي في تجاذبٍ وتنافر، وتقاطعٍ وتوازٍ لا يكفّ عن التشكّل.

وانطلاقاً من إشكالية البحث بما تستدعيه من أسئلة مُركّبة، ومن قضايا مُتداخلة يتقاطع فيها المعرفي بالمنهجي، والتّيماتي بالجمالي، سعينا إلى تتبّع تشكيلات المُتخيّل، وآليات انبثائه في كتابة شعرية نسائية مشروطة بكيّنوناتها، وبذواتها وتصوراتها للذات وللآخر وللعالَم، وحرصنا على أن يكون اشتغالنا على الخطاب في كلّيته وهو يتخلّق من سيرورة الشبكات الصورية، ومن التّفاعل النّاطم لحركة الكون التخيلي عند الذوات. وكان هدفنا اختبار فرضية التّعدد لمُتخيّل شعري نسائي يتكاثر من أحاديته، ويتحوّل ويتجدّد تبعاً لما تقتضيه دينامية التّخيل، وهي تنقل الوجود النصّي من خَلْقٍ إلى خَلْق، وتضع كل رؤية معيارية تُخضع هذا الوجود النصّي لشرطها، ولحدّها القرائي موضع المُساءلة. إن رهاننا ونحن نجوبّ عوالم هذه النّصوص، هو القبض على الأنوية الرّحمية التي تتشكّل منها ملامح هذه المُتخيّلات، والتي تُوجّه مرجعياتها وأنساقها البانية في كلّيتها وشموليتها، بما يضعنا أمام خطابٍ شعري مُتعدّد الأنساق تُفرّزه كينونات أنثوية مُتعدّدة، وأنواتٍ لا حصر لها يخلّقها الاشتغال الدينامي للفعل التخيلي.

لقد ظل اشتغالنا عبر امتداد الدراسة مُرتهاً بفرضية مركزية نروم من خلالها افتتاح حيوية المُتخيّل الشعري النّسائي، وأحاديته أوتعدّديته المُفترضة، وقابليته للتّجدّد المُتواصل تبعاً لاتساع المجال الحيوي الذي يحيا فيه الفعل التخيلي، وتبعاً لما تستدعيه راهنية الصور، ومُستقبلها المفتوح على الآتي والمُحتَمَل، ومن ثَمّة، يظل السؤال الإشكالي

وما يتفرّع عنه من أسئلة متناصلة، مُرتبطاً بمدى وجود كتابةٍ شعريةٍ نسائيةٍ تتحرّك في مجال واحدتها الذي يؤثّته النُزوع النوعي، والمنحى المعياري النمطي الذي يُوجّه مجموع التشكّلات النصية والتخييلية والرؤيوية عند مختلف الشاعرات، وبمدى قابليتها للانخراط في سيرورة حياة نصّية منذورة للمُفاجأة والتحوّل والانبثاق المُتجدّد؟ وهل يمكن القول بأحادية مُتخيّلها أم بتعدّديتها، وما مدى قابليتها للخُضوع لنظام النّمذجة ذاته الذي يوطّر اشتغال شعرية المُتخيّل، بوصفه تحديداً إجرائياً نظرياً، حين يتعلّق الأمر بالممارسة الشعرية بوصفها تبدّياً فعلياً للذّات وهي تخلق مُتخيّلها عبر الكتابة؟

إن الأطروحة التي نصدّر عنها تميلُ إلى طرح التّعدّد والانبثاقية، بما هو وجود مأهول للنّص بمُحتَملاتٍ ومُمكناتٍ لا تتوقّف عن التّوالد، ومن ثَمّة، نكون إزاء مُتخيّلاتٍ شبكيةٍ يخلقها الانبناء النصّي الصُّوري، كما تخلقها القراءة في نفس الآن، بل إن الترسيمات والمُوجّهات الكبرى للأنساق الخيالية، رغم مشروعيتها الإجرائية في تثوير مُتخيّل هذه الكتابة، لا تصمّد أمام انفلات المُتخيّل الشعري وهو يُعلن في كل اشتغال نصّي عن حياته الجديدة. وبذلك، تنتقل هذه الكتابة في نسج مُتخيّلها من المُحدّد إلى اللانهائي، ومن المعلوم إلى المجهول، ومن المعياري إلى المُمكن والمُحتَمَل.

لا يخفى على الباحث في حقل الشعرية ونظريات الخطاب، أهمية ما طرحته المباحث المُهمّة بالمُتخيّل الشعري، وما فتحته من آفاق قرائية جديدة، تُسائل المُعطى النصّي الإبداعي بوصفه سيرورة حياة، وحالة تجدّد مُتواصلة، لذلك، كان اشتغالنا مُتكناً على ما تمنحه نظرية المُتخيّل من إمكانيات معرفية ومنهجية، تتجاوز المنزع البلاغي والبعد الاستعاري، وما يرتبط بأفعال الاستعادة وإعادة الإنتاج، حين يتعلّق الأمر بالظاهرة الخيالية، وتركز خلافاً لذلك، للنُزوع الحيوي الذي يجعل من المُعطى الإبداعي كونا لا يتوقف عن التّوسّع في مجرّة لا متناهية. وبناءً عليه، كان اهتمامنا بالمنجز النصّي الإبداعي للشاعرات قيد الدّرس، معنياً بكشف هذه الحيوية التي من شأنها أن تُلغي كل نزعة تصنيفية معيارية ونمطية، والتي بمقدورها كشف راهنية شبكات الصور، وأفقها المفتوح على التّجدد المستمر، مستأنسين بالمناحي الإجرائية والمنهجية التي أثارتهَا نظريات تحليل الخطاب،

وعلم النصّ وشعرية الإيقاع، والطُّروحات الظاهرية التي تبحث الوضع الأنطولوجي لتجليات الظاهرة الخيالية عبر هويتها وكيوناتها الشعرية.

لما كان مسعانا القرائي يرومُ تتبع المُنجز الشعري النسائي العربي، وكشف أنماط اشتغال مُتخيّله، وبحث الأنوية الرَّجْمية المُوجَّهة لمرجعياته، ولشبكاته التخيلية المُنخرطة في حالة توليدٍ مستمرة ومُتجدِّدة، جعلنا المتن المدروس مُرتبطاً بالتجربة الشعرية النسائية، وكانت نِيَّتُنَا في البداية مُوجَّهة للاشتغال على متنٍ شعري نسائي واسع، بالنظر إلى أن غاية البحث تتجه في مسار مُساءلة الشعر النسائي العربي المُعاصر، لكن مع توالي القراءات ومع تقدُّم أشغال البحث، ارتأينا حصر المتن في أربع تجارب تُمثِّلها كلُّ من بهيجة مصري إدلبي، روضة الحاج، أمينة المريني، وميسون صقر، وقد راعينا فيه امتداده الجغرافي بين المشرق والمغرب، وتمثيليَّته القُطرية لبلاد الشام والسودان والمغرب والخليج العربيين، بالنَّظر إلى ما لخصوصيات المكان والثقافة والمرجعيات والأوضاع العامة المؤثِّثة لوجود الدَّوات في مجال مخصوص، من أثرٍ واضح ينسربُ إلى الأعماق القصيَّة من الدَّوات المُبدعة، ويؤثِّث بشكلٍ ضمني تنويعات المُتخيَّل، وقد جَنَّبنا تضيقُ المتن ما قد تقوِّدُ إليه القراءة من شتات، لاسيما وأن النصّ الشعري مُهيَّأ بطبيعته للانبثاق الصُّوري المُتواصل الذي لا يمكن لهذه الدِّراسة، رغم انحسار متنها، أن تُجاريه على المُستوى القرائي، ليظلَّ مُعدَّاً باستمرارٍ للانكتاب الجديد عَقِب كل تأويل قرائي جديد.

اخترنا أن تكون عِيْنة المتن مُنتمية لتوصيف المُعاصرة من المنظورين الزَّمني والشَّعري، وحرصنا على أن تكون متنوّعة من حيث حساسياتُها وأساليبُها الجمالية وهُويَّاتُها النَّصية ومرجعياتُها الكتابية، ليتَّسع مجال اشتغالنا، ولتتكشَّف زواياها المُتعدِّدة والمُوجَّهة لآليات اشتغال الشبكات الصورية، ولأنماط تنبُّين المُتخيَّلات، إذ سيقودنا هذا التنويع النَّصي إلى مداخلٍ مُتناسِلة تفتحها هذه المُتون تبعاً لتصوراتها وهُويَّاتها النَّصية، وتجعلنا ننفذُ من خلالها إلى ما تحجُّبه عوالمها المُتخيَّلة، وما تكشفه عبر انبثائها النَّصي في نَسَقِيته التي يتعلَّق فيها الموضوعي بالمرجعي، والأوطوبيوغرافي الشخصي بالذاتي الجماعي والغيري، والفضائي العام بالمكاني الشخصي، والإيقاعي الدَّاتي بالبصري النَّصي.

قسمنا البحث إلى ثلاثة أقسام اشتمل كلٌّ منها على فصول ومباحث، إذ اهتم القسم الأول بفصوله الثلاثة بتحديد نظرية المُتخيّل من حيث حدودها المفهومية، ومن حيث أصولها ومرجعياتها الفلسفية، وأشكال تناؤلها في الخطابين النقديين العربي والغربي، وتحولاتها الجديدة التي طرح الخطاب النقدي الأخير عبر امتداده وتطوّر منظوراته، رؤاها وآفاقها الجديدة. واعتمد القسم الثاني بفصليه على تتبّع أنماط اشتغال المُتخيّل في الشعر النسائي العربي من خلال الوقوف عند آليات اشتغال البُعد المرجعي في انبناء المُتخيّل الشعري عند الشاعرات، ومن خلال تتبع شبكة الموضوعات، وما ارتبط منها بتثوير مُتخيّلات الكينونة والجسد والكتابة. في حين ارتكز القسم الثالث على تفصيل المُكوّنات التخيلية وطرائق انبنائها الكتابي عبر تشكّلات الدّات، وتنويعاتها بين المُتخيّل الفردي والجماعي وأشكال تجليها في النسق الغيري، وعبر تشكّلات الفضاء بمختلف مُستوياته المُتخيّلة التي يتقاطع فيها الفضائي، والمكاني، وإيقاع الدّوات الكاتبة، وتبينها على المستوى البصري، وقد ذيلنا كلّ مبحثٍ من فصول هذه الأقسام بخلاصة، وأنهينا الدراسة بخاتمة عرضنا فيها نتائج البحث، وأردفناها بفهرس الموضوعات وثبت المراجع المُعتمدة.

في الفصل الأول من القسم الأول الذي وسمناه بـ **نظرية المُتخيّل.. المرجعية والمفهوم**، أثرنا الإشكالات التي يطرحها مفهوم المُتخيّل، وتتبعنا، أصوله المفهومية، وجذوره اللغوية التي جعلت الخيال والتخييل مُرادفين للوهم والخداع، وما جَانَبَ مُقتضيات النّظر العقلي، مما كرّس النظرة الدونية التي تُشوّش على النظر السّليم، ثم توقفنا بعد ذلك عند مرجعيّاته الفلسفية، وأشكال تداوله في مباحث الفلاسفة المسلمين الذين تأثروا بما أصّلته المباحث الفلسفية اليونانية حول هذا الموضوع خاصة مباحث أرسطو، وخلصنا إلى تعدّد إبدالات هذا المفهوم لديهم، وتقاطعها مع المُكونات البلاغية في مقاربتها للجوهر التخيلي للشعر، غير أن النظر العقلاني ظلّ هو المُوجّه الرئيس لهذه التصورات التي ارتبطت في جوهرها بمفهوم المُحاكاة الأرسطية في تناؤله لموضوع الخيال.

خلافًا لهذا النّصور العقلاني، ارتقى الخطاب الصوفي بالخيال الإنساني، واحتفى بعظمته وقُدْرته الخالقة، فهو المسلك العجيب لبلوغ الحقيقة ولإدراك الوجود، بشكل لا

يستطيعه النظر العقلي الصارم. ومن ثَمَّة، أصبح الخيال- وإن ظل بحثهم فيه مُستبعداً على مستوى الخطاب الشعري- جوهرَ نظرية المعرفة الصوفية بعيداً عن كل إقصاء مارسه النَّظر العقلاني الصَّرف.

في الفصل الثاني، تتبعنا اشتغال مفهوم المُتخيَّل من خلال الرجوع إلى أصوله الأولى في علاقتها بالأثر الشعري، والتي ارتبطت عند النقاد العرب القدامى بالخيال والتخييل واشتقاقتهما، وقد تبين من خلال القضايا التي طرحتها المباحث النقدية والبلاغية في مُساءلتها للوضع الأنطولوجي للخيال الشعري، وعلاقته بالأثر الشعري، استئنار هذه المدوَّنة النقدية بالمقبولية المنطقية، وبالنظر العقلاني المُوجَّه لاشتغال الخيال؛ إذ ظلَّ الفعل التخيلي مُرتبطاً بالأصل الاستعاري، وبمركزية التشبيه في توجيه النسق المعرفي رغم التقدُّم الذي أحرزته مباحث حازم القرطاجني، وما ارتبط بها من إثارة الانتباه لفاعلية القراءة وتراجع ثنائية العقلي والخيالي، غير أن مفهوم التشبيه بوصفه مُعادلاً لمفهوم المُحاكاة، وما يستلزمه النظر العقلاني، ظلَّ مُهيمناً على هذه الطُّروحات، وظلت مشروعية قبول الخيالي، مُرتبطةً بأغراض جمالية وبلاغية صِرفة.

خلافاً للنظرة العقلانية التي تربط الخيال بمركزية المُشابهة وبالبُعد الاستعاري القائم على إعادة الإنتاج، سيتخذ البحث في الظاهرة الخيالية مساراً آخر في النظريات النقدية الغربية، يُعيد النظر في حدود الشرط العقلاني، ويركز على فاعلية الإبداع في اشتغال الفعل الخيالي، إذ ستراجع مركزية التشبيه، وسيفقد مفهوم المُحاكاة، وما ارتبط به من معيارية عقلانية، قيمته مع التحوُّل الفارق الذي دشَّنته المباحث الرومانسية، حيث راهنت على الفاعلية الحيوية للخيال في بناء الأثر الشعري، وعلى بُعده الخلاق وتجاوزه حدود إعادة الإنتاج إلى التركيب والخلق، مُستفيدة من المكانة العالية التي أعطاهَا كَانط للخيال المتعالي، ومُحتفية بمفهوم الذات وفضاء الداخل، بما هو مَكْمَنُ تفتيق الطاقات السَّحرية للخيال، وسيمتد أثرُ هذه المباحث إلى التصورات الرمزية والسوريالية، إذ ستراهن بدورها على تفعيل سُلطة الخيال، وأثره السَّري في بناء الأثر الشعري، ليَتَّخذ البحث في الظاهرة الخيالية صبغةً أكثر عمقاً مع الأطروحة الظاهرانية التي اعتمدت في بناء تصورهما

للخيال على مفهوم القصدية؛ فبموجبه سيُصبح الخيال وعياً قصدياً له استقلاليته عن باقي الأنشطة الذهنية، غير أن العلاقة التي أقامها هوسرل بين العملية التخيلية ومفهوم الاستحضار، ستُعيد طرح مفهوم إعادة الإنتاج الذي تبناه الطرح المُحاكاتي، لتعمل المباحث اللاحقة مع جان بول سارتر، وإدوارد كيسي على إعادة النظر فيه؛ فقد اقترح سارتر مفهوم التحديد بوصفه جوهر العملية التخيلية، غير أن ذلك طرح النظرة السلبية لاشتغال الفعل الخيالي، بما هو انعكاس مباشر لمُعطيات الحس، ليعمل كيسي على تجاوز هذا المنحى السلبي، وعلى كشف المسار التصاعدي الذي يتجه فيه اشتغال الفعل الخيالي، ليفتح الطريق أمام رؤى نقدية استشرافية، ستراهن على كشف المجال الحيوي للفعل الخيالي وشبكات اشتغاله اللامحدودة.

في الفصل الثالث، عرضنا التحوُّلات الفارقة التي سيشهدها البحث في الظاهرة الخيالية من خلال مباحث غاستون باشلار حول الخيال الشعري، وحول فاعلية الصور وتحولاتها، وارتباطها بعوالم الحلم مُتبنياً الطرح الفينومينولوجي، ومُحتفياً بفاعلية القارئ في تشوير هذه الصور المُعدَّة للانبثاق المُتجدد. وعلى أساس تصورات باشلار التي أسقطت التعارض بين المعرفة العلمية والخيالية، سيبني جيلبير دوران نسقه النظري مُحدثاً طفرة نوعية في نظرية المُتخيّل، إذ راهن على جعل الصورة خارج تصنيف العلاقة الاعتبارية، وعلى أسبقية دلالتها الرمزية على الدليل اللغوي، بالنظر إلى شموليتها وطبيعتها التوليدية المُتجددة، وعلى دينامية الخيال واشتغاله النسقي من خلال تفاعله بالشرط الطبيعي البيولوجي والثقافي للإنسان، واقترح ما سماه بالتّرسيمات والأنماط الجامعة بوصفها مولات أصلية تتفرّع عنها شبكات الصور والرموز، وأثار من خلال نظرية المسار الأنطربولوجي ماسماه بالمهيمنات الأنطربولوجية المُحددة للتمثيلات الرمزية الشاملة لدى الإنسان، وقد توصّل إلى اقتراح نظامين أساسيين لاشتغال المُتخيّل يؤطران علاقة الإنسان بقدرية الزمن هما: النظام النهاري بموقفه السلبي/الارتكاسي، والإيجابي/البطولي بما يقتضيه كل صنف من وجوه الخوف والاحتماء، أو المواجهة والتحدي، والنظام الليلي الذي يميل إلى المصالحة. غير أن إشكالية التنميط ستعود للطرح من جديد أمام هذا التعارض المُفترض بين المنحى الدينامي التوليدي للصور، وبين خضوعها لجذر قديم مُشترك، لذلك

ستأتي مباحث جان بورغوس في شعرية المُتخيل، لاختبار مدى قابلية الصور- بالنظر إلى طابعها الحيوي- للخضوع لنظام النمذجة بما قد يطرحه من معيارية تصنيفية جديدة، مستفيداً من الطّرح الذي انطلق منه دوران، ومُراهنا في بنائه لشعرية المُتخيل على راهنية الصور، ومستقبلها المفتوح على التّجّد المستمر، وعلى الممكن والمُحتمل مُتجاوزاً المنحى الأنطربولوجي الذي يُعيدُها إلى جذورها الضاربة في المُشترك الإنساني، غير أنه يركن- رغم رفضه للمنحى التصنيفي- لنمذجة جديدة باقتراحه موجّات كبرى للبنى الخيالية، تتفرّع عنها ثلاثة أنماط كبرى لتركيب المُتخيل: كتابة التمرد ونظام النقض، كتابة الرفض ونظام التعريض، كتابة الحيلة والنظام الجدلي، لكنه يبرّر هذا التصنيف بكونه استراتيجية إجرائية، ويلجّ رغم ذلك على انفلات الصور من الخضوع لنمطٍ ثابت. وبذلك، يفتح راهن الصورة على ممكنها ومُستقبلها، ويُبقي على الفاعلية الحيوية التي تجعل الأثر الشعري في وجوده المُتخيل، حالة انبثاقية تخلّفها الكتابة والقراءة على السّواء، مما يضعنا أمام إشكالية العلاقة بين النظرية والممارسة، ويجعلنا مُهيئين لمُفاجآت الأثر الشعري بما هو كونٌ لا حصرَ لحدوده، ولا توقّف لحيوية صُورهِ، ولِفِتنة مُتخيلِهِ.

في الفصل الأول من القسم الثاني الذي وسمناه بـ أنماط اشتغال المُتخيل في الشعر النسائي العربي المعاصر، عرضنا أسباب خُفوت الصوت الشعري النسائي في تراثنا النقدي العربي، وتتبعنا وثيرة التراكم التّصاعديّة التي ستشهدّها المراحل اللاحقة، ووقفنا عند ما صاحبَ هذا المُنجز من مُطارحات نقدية استأثرت القضية المُصطلحية بحيزها الأكبر، ولم نَسعَ من خلال إثارة ذلك إلى إعادة ما تَطارَحَه النقاد حول هذه القضية، ولكن كان هُنا إثارة الإشكالات البنيوية والعميقة التي يُثيرها المُصطلح النقدي، وكشف الهواجس الكبرى التي وجّهت مسار تلك الطُّروحات، على حساب الرّهانات القرائية التي يستدعيها تتبع مُنجز المرأة المُبدعة، ويستدعيها الأثر الشعري في وجوده النصّي المُتخيل.

انتقلنا بعد ذلك إلى عوالم المتن المدروس، وبحثنا أشكال اشتغال البُعد المرجعي، وطرائق تشكيله لأنساق المُتخيل الشعري عند الشاعرات، إذ كشفت هذه الأنساق عن لامحدوديتها الصورية، وعن تعدّد الأنوية التي تشكّلت منها عناقيد الصور عندهن في

تعاطيها مع البُعد المرجعي الواحد وهي تواجه قلقها وتبحث عن خلاصها، هذا التَّعدُّد الذي توزَّعته أبعاداً مُتقاطعة ومتباينة تحقِّق من خلالها الخلق النَّصي الخاص المُنسجم مع تصوُّرات الذوات، ومع إحساسها بوجودها في هذا العالم، ومع نزوعها لتشكيل مُتخيِّلها المُتفرَّد وهي تتعاطى مع المادة المرجعية الواحدة، الدينية منها والأسطورية والأدبية والصوفية والتراثية، لتخلُق من واحديتها تعدُّداً لانهائياً هو ما يُجدِّد المُتخيِّل قسَماته باستمرار.

في الفصل الثاني من القسم الثاني حصرنا الموضوعات الرَّحِمِيَّة الكُبرى التي تتوزَّع الكون التخيلي للشاعرات، وتتبعنا تفرُّعاتها المُحتملة التي يولِّدها الاشتغال النَّسقي لعناقيد الصور، ووقفنا عند الأسئلة الكبرى التي تثيرها هذه الموضوعات الرَّحِمِيَّة في ارتباطها بالموت وبسطوة التَّنَاهي الزَّمَنِي، باعتباره المُوجِّه الرئيس للقلق الوجودي الإنساني، وعملنا من خلال الاشتغال النَّسقي للكون التخيلي عند الشاعرات، على مُلاحظة الصور الرَّحِمِيَّة المُتناسِلة التي تتبدَّى من خلالها دلالية الموت، ومواقف الذوات المُتفرَّدة من هذا القلق الوجودي المُزمن، عبر تجلياتٍ مُتعدِّدة ومُغايرة تتبين من خلال مُتخيِّل الكينونة ومُتخيِّل الجسد ومُتخيِّل الكتابة، مع ما في ذلك من تعالقاتٍ مُتباينة مع هذا الجبروت المُرعِب ومع عناصر الطبيعة الأربعة. وقد انبنت الأنساق الصورية المؤنَّثة لمُتخيِّل الكينونة عند الشاعرات على مُوجَّهتين أساسيتين تحكمان طرائق اشتغال هذا المُتخيِّل في نصوصن، بناء على مواقفهن من سؤال الزمن ومن إشكالية تناهيه: موقف المواجهة والتَّمرُّد وما استتبعه من نزوع بطولي يروم تحدِّي جبروت النهايات، وقد كشفت الأنساق التخيلية تعدُّدية تجلِّيهِ عند الشاعرات ما بين المواجهة التي تُذكِّها الطبيعة الانفجارية للرمز المائي عند بهيجة مصرص إدلي، والمنحى الطقوسي الانبعاثي عبد روضة الحاج وهو يُنشئ خُلوداً آخر مُتخيِّلاً يتجاهل حتمية الموت وقدريته، وبين العودة الرَّمزية إلى الرِّجَم الترابي الأول كشكل من أشكال الخروج، بعد كشف الوجه السَّوداوي للموت وقدريته المُرعِبة عند ميسون صقر، وموقف المُصالحة مع هذه القدرية عند أمينة الميرني، إذ تركن الذات للرموز النارية التي تُذكي انشدادهَا إلى الأعلى وإلى البُعد الأخرى الإشراقي الذي

يخلق خلوده الخاص، غير أن هذه المصالحة تظل مُواربة، إذ تكشف الأنساق التخيلية عبر ديناميتها، هذا الخوف الدفين الكامن في الأعماق.

مُوازاةً لمُتخيّل الكينونة، تتبعنا ما كشفت عنه الأنساق الصورية في بنائها لمُتخيّل الجسد، ولهويته الرمزية التي تتناسى من خلالها الدّوات قلق النهايات. وقد تبدّت هذه الهويّات من خلال تعدّدها الذي يُخلّص الجسد من حُدوده الفيزيائية، ويفتحة على آفاق أكثر رحابة يؤثّنها المُتخيّل، إذ تبدّى عند بهيجة في وجوده الرؤيوي الذي يؤثّنه الحلم عبر أسطرته والإقامة في غيبته، وتعالّت فتنته عند أمينة من خلال أحوال المحو والفناء، إذ توجهت الشبكات الصورية في مسار رَوحنة هويته المادية ومقامات اشتهاه، وجسدنة روحه المُتخيّلة، ليُصبح الانعتاق من قيده الطّيني مسلكاً من مسالك بلوغ مقامات المحبة العليا، أما عند روضة، فقد نشأت هويته المُتخيّلة من إشراقات رومانسية حالمة يتحوّل معها الحُلُول في جسد المحبوب، إلى وجودٍ آخر تتقدّ طاقته الروحانية التي تنهل الأنا من قداستها أسباب وجودها في هذا العالم، وتنبري فيه الدّوال الرمزية للجسد لتفجير البُعد الأنطولوجي الذي تكشف من خلاله الأنثى مأساتها في هذا العالم. في حين اتجه مُتخيّل الجسد عند ميسون، نحو تثوير "فكرة الجسد" بوصفها مفهوماً فلسفياً يثير أسئلة تراجيدية وشبقية وثرية، إذ يتخذ الجسد بحمولته الشبقية طابعاً ارتدادياً يكشف هشاشة الأعماق الأنثوية أمام فظاعات العالم وأهوال الفقد الكبرى، وينخرط في حالة تجسّد مُتعدّدة من خلال استدعاء أجساد أخرى هي في حقيقتها الوجه المرآوي المشروخ للجسد الأنثوي، وتتحول دواله في كثير من الأحيان إلى رموز كاسرة تُعلن ثورتها على كل الفداحات والهزائم.

انتقلنا بعد ذلك إلى إثارة سؤال الكتابة، وأشكال تبنيّ مُتخيّله من خلال تعاطي الدّوات مع القلق الوجودي، ووقفنا عند تجليات الخطاب الميّنّاشعري في نصوص الشاعرات، والتي عرضناها من خلال ثلاثة أبعاد رئيسة يرتبط بها مُتخيّل الكتابة عندهن، وهي: الوجود المُتجدّد، والبُعد الرؤيوي، والتّمرد والخلّاص، مع ما ارتبط بذلك من تقاطعات وتباينات ارتبطت بمواقفهن من هذا القلق الوجودي الكامن، إذ اقترن الوجود المُتجدّد بأحوال الانبعاث عبر فعل الكتابة عند بهيجة، وبسؤال عجز الكتابة المؤرّق عند

روضة، وبالاستحالة إلى طاقة إشراقية نورانية عند أمينة، وبالمنحى التأملي الاستغراقي من داخل اللغة عند ميسون، في حين تفاوتت درجات اشتغال البُعد الرؤيوي لطقس الكتابة بين وجدٍ مجازي عالٍ عند بهيجة، وحالة سُكرٍ عرفاني عند أمينة، وتماهِ مع طقس الحبّ عند روضة. أما البُعد الثالث، فقد توزعته حالتان متناقضتان يؤثثهما التّمرّد على الكتابة، والانكفاء الحميمي عليها في نفس الآن، مما يكشف عن تشظّي الدّوات وارتباكها الجواني وهي تبحث عن وجودها عبر الفعل الكتابي الرمزي.

في الفصل الأول من القسم الثالث الذي وسمناه بـ: القصيدة النسائية العربية والمكوّنات التخيلية، تتبعنا تشكيلات مُتخيّل الذات من مناحي الفردية والجماعية والغيرية، وآثرنا في المنحى الأول أن نتكئ على أشكال اشتغال المُعطى الأوتوبيوغرافي وهو ينتقل من مقول الحياة إلى المقول الشعري، إذ عملت الأنساق التخيلية على كتابة حكاية الأنا المُتخيّلة بعيداً عن كل نُزوعٍ مُطابق، حيث ينتقل المرجع الواقعي الشخصي إلى مناطق الالتباس التي يفتحها التخيل، وتنبثق حكاية الأنا من مُمكنات هذه المنطقة المفتوحة على المجهول. وبذلك، توزّع قول الأنا عند الشّاعرات، ما بين المنحى الرائي وفعل الاستعادة المُلتبس عند كلّ من بهيجة مصري إدلبي وروضة الحاج، وما بين المنحى العرفاني والبُعد الثوري عند أمينة المريني وميسون صقر.

على مستوى المنحى الثاني، كشفت الأنساق التخيلية عن هذا الهم الجماعي المُشترك الذي يُوجّه انبثاق عناقيد الصور، والذي تبدّت من خلاله الذات الجماعية في تشظّيها المُهول، إذ انبرى قول الأنا الجماعية -عبر سرديته الدرامية- لتعميق أهوال الفجيعة والسُّقوط الجماعي، مع تبايناتٍ استدعتها طبيعة الموجهات التي ترسم مسار حركة الصور، كما استدعتها درجات التصدّع الجواني للدّوات، فتكشّفت عبر الأنساق التخيلية ملامح الذات الجماعية في وجودها المُتشظّي عند بهيجة، والمُعترّب عند روضة، والعرفاني الفاني في أحوال التطهير عند أمينة، والجنازري المُتمرّد الفاضح للفظاعات عند ميسون.

بخصوص المنحى الثالث، تتبعنا التّشكّلات المُحتَملة لأنساق الغيرية في نصوص الشاعرات، والتي تتكشّف من خلالها تمثّلات الدّوات للآخر المُحتَمل، وقد شكّل المنفى

الجواني للآخر من خلال استدعاء مصائره وذاكرة ألمه، تجلياً مضاعفاً لألم الذات عند بهيجته، في حين شكّلت قسوة الآخر من محيط الألفة عند روضة، مدعاةً لتلاشي الذات ولانفصالها الرمزي، وتمرّدها المُعلن عبر غيريتها المُتخيّلة، أما أمينة، فقد شكّلت وحدة الوجود نواةً مركزية لانبناء علاقات الغيرية عندها بشكل أصبح معه التخلّي عن كل الحدود والفوارق طريقاً نورانياً للمحبة، في حين راهنت أنساق الغيرية عند ميسون على كشف الوجه المُعتم لعنف الآخر من خلال ما كرّسه النسق الثقافي، والنزوع الذكوري والعنف العاطفي لتتجه الذات نحو استحداث كيانات غيرية تنبذ من خلالها كل الفروقات في شكل ردّ فعلٍ مُتمرّد يروم تثوير البُعد الإنساني، ورأب الصدع الجواني.

في الفصل الثاني، تتبعنا الفضاء الشعري، وأشكال اشتغال مُتخيّله على ثلاث مستويات، من مناطق تذويته وتعدّديته المُحتَمَلة، ومن زوايا إحداثياته المكانية المُتخيّلة، ومن منافذ الإيقاع وحدوده الشعرية البصرية.

على المستوى الأول، عرضنا أشكال الانوجاد الجديد للفضاء، ووقفنا عند أفضية لامتناهية تتخلّق من عبورها لأقانيم الذوات القصية، إذ تتراجع نمطيتها ومرجعياتها الإحالية، لتولد عبر فعل التخيل من هواجس الذوات وأحلامها وتشظّيها وحالات صفوها، فيتحوّل الفضاء من خلال تذويته إلى فضاءٍ مُتخيّل نوعي هو وجود آخر للأنساق في هذا العالم.

على المستوى الثاني، تتبعنا أشكال انبناء الأنساق المكانية المُتخيّلة في نصوص الشاعرات، والتي تُجاوز حدودها الهندسية لتتخلّق عبر فاعلية التخيل، وتنتقل من الثبات إلى التحوّل، ومن الأحادية إلى التعدّد، من خلال نفاذ الذوات إلى جوهرها الذي هو في عمقه جوهر وجودها، وقد وزّعنا هذه الأنساق من خلال: المكان/ الأنا الجاذب والمُنْجذب، والمكان المنفى، والمكان الحلم في وجوده المُفتَقَد واليوتوبي، وعرضنا تنويعاتها في نصوص الشاعرات التي شكّلت هوية المكان المُتخيّلة عندهن.

على المستوى الثالث، وقفنا عند تبدّيات المُكوّنين الإيقاعي والطّباعي، وأثرهما في تثوير تشكيلات المُتخيّل عند الشاعرات، وقادنا تتبع الأنساق التخيلية إلى الوقوف عند ذاتية

إيقاعية نوعية تتعدّد مُتخيّلاتها، وتنخرطُ في حالة تحوّل مُتواصلة تمنحها طبيعة التجربة وأحوالها، وتحوّلت التشكيلات الوزنية والصوتية إلى منافذ سرّية للقبض على إيقاع الدّوات وهي تواجه قلقها وهواجسها ووجودها في هذا العالم، تماماً كما تحوّلت هندسة المكان الشعري البصري على الصّفحة من خلال اشتغال السّواد والبياض، وتوزيع علامات الترقيم، ومُصاحبة النص الموازي (التصديرات، الإهداءات والحواشي)، إلى حركةٍ جوانية تعمل شبكات الصور على تثوير إيقاعها الذاتي النّوعيّ ذاك الذي تُوجّه ترسيمات المُتخيّل ومواقف المُواجهة والتّصالح مع حتمية التّناهي الزمّني، وأشكال تعاطي الدّوات مع قدريته.

إن اشتغالنا على تشكيلات المُتخيّل في المتن الشعري النسائي العربي قيد الدرس، لم يكن مُمكناً دون صعوباتٍ منها ما يتصل بندرة الدراسات النقدية التي تناولته من منافذ مُتخيّله بما تستدعيه من حركية نصّية لا تتوقّف عن الانبثاق، ومنها ما يرتبط بإشكالات تحويل الأدوات النظرية والمنهجية إلى آليات إجرائية تتناغم مع الطبيعة الدينامية لاشتغال الكون النّصي التخيلي، لاسيما وأن النص الشعري يظلّ مفتوحاً على محتمّلاته اللامحدودة، والتي لا تدّعي هذه الدّراسة إحاطتها الشاملة بعوالمه، تلك المنذورة للمُفاجأة والدّهشة المُستمرتين عَقِبَ كل قراءة وتأويل، على أن يفتح هذه البحث آفاقاً أكثر رحابة في مُقاربة المُنجز الشعري للمرأة المُبدعة.

ولا يفوتنا أن ننوّه بما للدكتور جمال بوطيب من فضلٍ كبير في رعاية هذا البحث، من خلال توجيهاته وجميل إنصاته وتتّبعه، ورحابة صدره، كما يعلّق بنفسه عظيم الأثر لكل الأساتذة والأصدقاء الذين شاركوني همّ البحث، وأفادوني بما يفتح شهيتي للإقبال على هذا السّفر القرّائي، وللصّبر على بعض شدّته وأهواله، والله وليّ التوفيق.

القسم الأول:

نظرية المتخيل... المرجعية والمفهوم والرؤى

الفصل الأول:

مفهوم المتخيل.. الأصول والمرجعيات

الفصل الثاني:

مفهوم المتخيل في الخطاب النقدي

الفصل الثالث:

نظرية المتخيل - رؤى وآفاق جديدة

الفصل الأول:

مفهوم المتخيل .. الأصول والمرجعيات

المبحث الأول:

المتخيل الشعري .. أصول المفهوم

المبحث الثاني :

الأصول والمرجعيات الفلسفية

المبحث الأول: المُتخَيِّل الشعري..أصول المفهوم

1- سؤال المُتخَيِّل .. الجدوى والأهمية

إن الحديث عن المُتخَيِّل الشعري بما يطرحه من صعوبة إجرائية، وما يفرضه وضعه المفهومي من شبكات لا متناهية تصله بجذوره اللغوية، وطبيعته التكوينية، وأصوله الفلسفية والإبستمولوجية، وتجلياته الأدبية والنقدية، يدعونا إلى خوض مغامرة البحث بكل ما تقتضيه من مفاجآت مُحتمَلة، وصعوبات مرتقبة، تُنبئُ بطريق قرائي متشابك يُفضي بنا إلى عوالم لامحدودة تتراوح بين الكشف والحجب، وتفتح السُّبل مُسرعةً لمساءلة هذا المفهوم، وبحث أصوله النظرية والمرجعية، وقياس بُعده التكويني للعملية الإبداعية، والكشف عن تجلياته النصية، وتوزعها بين الثبات والتحول، وبين الواحدية والتعدد، وبين الاستقرار والحركية.

لقد أصبح سؤال "المُتخَيِّل الشعري" محور اشتغال الدراسات النقدية المعاصرة في إطار تتبعها للعملية الإبداعية، والاستجابة لنزوع الراهنية والتجريب الذي من شأنه أن يضيء عوالم القراءة، ويعدد أشكال مساءلة الخطاب، ويعيد النظر في الأدوات الإجرائية، وفي المناهج النقدية التي عملت على توصيفه، وفكِّ شفراته البنيوية والدلالية والتداولية. ونظرا لبنية هذا المفهوم الأنطولوجية، ولِمَا يَتَّسم به من شمولية وفاعلية، ومن قدرة على احتواء الانسكاب النصي الذي يفرضه نظام العلامات، والرموز، والصور، والتركيبات النفسية والمعرفية والجمالية، وتشابك الأبنية اللغوية والأسلوبية، فقد كان له من الخطوة ما جعله يستأثر بمجالات البحث، لاسيما وهو ينبني على الرؤية الاستشرافية، والحركية المتحولة التي تتناسب مع طبيعة الخطاب.

إن تتبع تاريخ نظريات الخطاب، يجعلنا نقف عند هذا التنوع اللامحدود الذي يسم طبيعة الاشتغال على النص الأدبي، وعلى هذا الفيض الهائل من المرجعيات التي تستند إليها هذه النظريات في مساءلتها للنصوص، وفي سعيها الحثيث لكشف الدلالات الناعمة لها، ولفك أنساقها العامة، وهذا يُحيل على الأهمية البالغة التي تكتسبها النصوص الإبداعية

بوصفها مادة زئبقية تستعصي على القبض، وبوصفها مجالاً مغناطيسياً مُتحرّكاً تخلقه الأبنية اللغوية، والفضاءات الصورية، والبنىات السطحية والعميقة، يمارس كل أشكال الجذب، غير أنه لا يُفْضي بكل أسرارهِ، بل يعلن عند كل محاولة اقتراب عن طبيعته التوليدية، وعن جوهره الحركي المتجدد في دورات فنية لولبية، وهذا ما يفسر تعدد المناهج وقصورها، وحاجتها المُلحّة والدائمة إلى التجدد والتطور بما يتناسب مع طبيعته التكوينية؛ فكلما أيقنت هذه الأخيرة بوصولها إلى قمة جبل النص، تدرجت إلى أسفله لتعاود الصعود، وأولتترك المجال لمحاولات إجرائية جديدة، كاشفة عن قصورها، وعن عدم قدرتها على المجازاة. ولا يسعنا المجال هنا لتتبع مختلف هذه النظريات، وكشف مكامن إصابتها هدف القراءة من عدمه، ولكن يمكن القول على سبيل التمثيل لا الحصر، إن المقاربات النقدية التي شكلت محطة متقدمة ضمن سلسلة من التجارب النقدية التاريخية، التي راهنت على البُعد اللغوي للنص - باعتباره نسقا من الرموز والعلامات والأبنية المغلقة، فضلا عما جاء بعدها من المناهج التي اختزلت مجال الجذب النصّي في خطاطات وعلامات وأدوات صارمة هي محور تشكّله وتجلّيه- قد أدركت خطورة هذا المجال، وقصورها عن بلوغ كل ما ابتغته من أهداف نصية قرائية رغم نجاعتها في كثير من الجوانب، فالبنوية مثلا "كانت استراتيجية بحث مميزة وهامة، وهي لا تزال مستمرة على نحو ما في بعض البحوث العلمية الحديثة الواعدة جدا في الألسنية والذكاء الاصطناعي، ويمكن لها على هذا الأساس أن تكون مفيدة في تقديم نظريات موضوعية في الأدب، غير أنها تبقى قائمة على نموذج السني قاصر يعاني مما أدعوه بؤسا منطقيا، الأمر الذي يجعلها بحاجة إلى ضرب من التطوير والتنقيح الجذريين"¹

إن نظريات الخطاب التي انطلقت من البنية النصية المغلقة، وراهنّت على اللغة باعتبارها المادة الخام التي تؤسس الوجود النصي، وتستدعي التوغّل في شفراتها، وتجلياتها الرمزية لمقاربة سقف النص، تعرضت - رغم الإنجاز الكبير الذي حقّقه في هذا المجال- إلى سيلٍ من النقد مرّدّه إلى الطبيعة الميكانيكية الجافة التي تحوّل سيرورة النص المتحركة، وتمثلاته الظاهرة والخفية، إلى معادلات رياضية وبيانات إحصائية، قد تُفْرِغ العمل من

¹ ليونارد جاكسون، بؤس البنوية، الأدب والنظرية البنوية، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرق، ط 2، دمشق، 2008، ص 177-178.

روحه الإبداعية، لتُبقى على جسده اللغوي الأجوف. ويمكن التمثيل لذلك بدراسة "ياكوبسون" التطبيقية في مقاربتة لقصيدة "القطط" لبودلير، "ولا شك أن ياكوبسون قد وقع في شيء من الميكانيكية العقيمة في إغراقه بالوصف الأسلوبى الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية، مما جعل بعض دراساته مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص من هذه التراكمات التي يفترض ياكوبسون أنها تشرح لنا أسباب الإبداع الفني. ومن ذلك دراسته لإحدى قصائد بودلير، وهي دراسة شاركه فيها ليفي شتراوس، ولم يتركها في هذه الدراسة أي تركيب داخلي القصيدة إلا ورصده ولم يحاول التمييز بين ما هو ذو أثر فني وما هو تركيب عادي"¹

لقد حذا ذلك بكثير من المهتمين بشعرية النص الإبداعي، إلى اقتراح بدائل قرائية أخرى من شأنها أن تستجيب لطبيعة النص المتحركة، من خلال الانطلاق من القارئ إلى النص، وليس من النص إلى القارئ، بعد عملية تناغم متبادل بينهما قائمة على التأثير والتأثر، "ولم يقع ريفاتير في غلطة الرصد الميكانيكي لأنه أدرك أن القارئ لا يستجيب فعليا إلى كل أبنية القصيدة. ولذلك فإنه ليس من الضروري أن نرصد (كل) بنية شعرية فيها. وأي بنية لا تحدث أثرا في القارئ فهي بنية غير مؤهلة للرصد"² وهذا يكشف عن حاجة النصوص بوصفها مجالا للجذب المتجدد، إلى مجال قرائي لا يقل عنها جذبا وتجندا وقابلية للتوليد.

إن طرح سؤال المُتخيّل الشعري بوصفه رؤية قرائية تفترض تجريب آليات من شأنها تتبع المحتمل والممكن، في النصوص الإبداعية ومن شأنها فتح آفاق القراءة على شبكة العلاقات التخيلية، يدعونا إلى البحث في كل تفرعاته، وأصوله الفلسفية والإبستمولوجية واللغوية، مادام يرتبط بشكل جوهري بالظاهرة الخيالية وطبيعة علاقاتها بالعملية الإبداعية؛ فالخيال والتخيل والتخييل وكل ما تفرع عنها من مفاهيم ومصطلحات، تُنبئ رغم تعددها وتنوع مشارب دلالاتها ومرجعياتها، على ارتباطها التكويني بالجانب الباطني للنفس الإنسانية، وعلى خروجها من رَجَم الحركات الذهنية لقوى الإدراك النفسي، فما يجري في

¹ عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، القاهرة، 1998، ص 78.

² نفسه، ص 79.

مواطن مُوغلة في عمق النفس، يستدعي طاقة خاصة وفريدة من شأنها تحويله إلى عمل فني، ويحتاج إلى آليات تجليه في الجسد اللغوي حين تعجز اللغة العادية - بما هي وعاء مادي- عن الكشف والتعبير، "فالجوانب الخفية والغامضة في عالمنا الروحي والحياة الباطنية لمشاعرنا العميقة، لا يمكن للغة العادية توصيلها ولا التعبير عنها. إنها تعاش ولا توصل؛ والخيالي الفني، بما هو تجربة معيشة، يمثلها وينتمي إليها. لأنه يعبر من خلال لغة رمزية هي عينها حالة مما يتعذر عن القول. وتوجد بمقولها الذي لا يمكن لأي لغة واصفة أن تترجمه إلى شفرتها الخاصة."¹

إن النص الإبداعي وُلِدَ هذا النشاط التخيلي المتشابك الذي تتضافر في تحريكه مجموعة من العوامل، وهو نتاج لشبكة من التفاعلات بين النص والمبدع والقارئ. وبذلك، فإن هذا الارتباط الوثيق بين الظاهرة الإبداعية والظاهرة الخيالية، يُحيل على أهمية هذا المنحى القرائي، وعلى استثنائه بمجال اهتمام المسائلة النقدية التي تضرب جذورها في القدم - وإن كانت حديثة التناول بمفاهيمها الإجرائية وبنياتها المصطلحية- فقد أفاضت الأبحاث الفلسفية والنقدية القديمة والحديثة في تتبع هذه الظاهرة الخيالية، وتمييز مختلف عناصرها، وتحديد طبيعة موقعها ضمن قوى الإدراك النفسي، ومدى تأثيرها وتأثرها، بل وضرورتها في عمليات التفكير والإبداع والاعتقاد "أما التخيُّل فهو شيء متميز عن الإحساس والتفكير، ولو أنه لا يمكن أن يوجد بدون الإحساس وأنه بدون التخيُّل لا يحصل الاعتقاد."²

ثم إن الحديث عن الشعر وعن مصادر نشأته، عادة ما كان يخضع عند العرب لتفسيرات خرافية تُحيل على قوى غيبية تتحكَّم في الذات الشاعرة، وتملي عليها من عظيم القول، وسحر العبارة ما يُنبئ بشاعريتها، فقد شاع عندهم أن لكل شاعر قرين، وأن الشعر لا ينقاد إلا لمن خضع لسلطان هؤلاء القراء وانفردوا به، بل إن مقاييس الجودة و الفساد رهينة بما يمليه هؤلاء، فقد "ذكر أن رجلاً أتى الفرزدق فقال: إني قلت شعراً فانظره، قال: أنشد، فقال: (البسيط)

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخيِّل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، - المدارس- ط1، الدار البيضاء، 2000، ص 116.

² أرسطو طاليس، كتاب النفس، ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، ط1، القاهرة، 1949، ص 103.

وَمِنْهُمْ عَمْرُو المَحْمُودُ نَائِلُهُ كَأَنَّمَا رَأْسُهُ طِينُ الخَوَاتِيمِ

قال: فضحك الفرزدق ثم قال: يا ابن أخي "علامة تعجب" إن للشعر شيطانين يدعى أحدهما الهوبر والآخر الهوجل، فمن انفرد به الهوبر جاد شعره، وصح كلامه، ومن انفرد به الهوجل فسد كلامه، وإنهما قد اجتمعا لك في هذا البيت، فكان لك الهوبر في أوله فأجدت، وخالطك الهوجل في آخره فأفسدت"¹

لذلك، كان النظر إلى الشعر باعتباره نشاطا تخييليا مرتبطا بالذات الشاعرة، وبطبيعة الحركات الذهنية المتحركة في قوى الإدراك، سبيلاً للتخلص من هذا التفسير الخرافي الذي يُعيق كل نظرة حكيمة موهلة في عمق البحث الموضوعي، ومدرسة للطبيعة العلانية المتشابهة والناظمة للفعل الإبداعي، وقد جاءت أبحاث الفلاسفة المسلمين في هذا المجال باعتبارها نقلة علمية موضوعية للنظر في قوى الإدراك وكشف طبيعتها وأهمية النشاط التخيلي في مجالات الفكر والإبداع على السواء .

إن ما يميز النصوص الإبداعية الشعرية هو قدرتها العجيبة على التحليق، وامتلاكها طاقات هائلة تجعلها تتجدد باستمرار، وتمتلك حيوات متعددة لا بدء لها ولا منتهى، وهذا سر ما تحدثه من أثر ومتعة، وسبب كل رغبة حثيثة في خوض مغامرات الكشف عنها، وتتبع انحرافات وتجاوزاتها، ومحاولة بلوغ سقفاها، "إن حرارة النص (والتي من غيرها لا يوجد نص في النتيجة) ستكون إرادته في المتعة، هنا بالذات حيث يفرط في الطلب، ويتعدى الثغغة، ويحاول أن يتجاوز النعوت، وأن يخرق سيطرتها، فهي أبواب اللغة التي ينفذ عبرها المُتخيل والإيديولوجيا بدفق كبير"²

وإذا كان هذا الطابع الحيوي المتجدد هو ما يميز هذه النصوص، فهذا مرده إلى جوهرها التخيلي الذي يميزها عن كافة أنواع الخطاب، لذلك فإن تتبع هذا الجوهر، هو جزء من آليات المغامرة القرائية، نظرا لما يتميز به من حركية واستعصاء على الحد والحصار ضمن أنشطة الإدراك الذهني، ولظهور أثره الحركي الزئبقي في النص الشعري، بشكل

¹ أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، المطبعة الخيرية مصر، ط1، القاهرة، 1330هـ، ص 49-50.

² رولان بارت، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب- سوريا، 1992، ص 39.

يجعل كل محاولة لاحتوائه وتتبعه صعوبة المنال. لقد فطن الفلاسفة الأوائل إلى هذه الطبيعة الحركية التي تميز التخيل، وتجعله خارج مدار الحد والحصر، وطبيعي أن ينسحب هذا الجوهر الحركي على الأثر الشعري الموجود بقوة التخيل وفعله على السواء، ففي معرض التمييز بين الشعر والخطابة، أدرك ابن سينا هذا الجوهر الحركي الذي يتميز به التخيل الذي يستعمله الشعر، خلافا للتصديق الذي تعتمده الخطابة "(...) لكن الخطابة تستعمل التصديق، والشعر يستعمل التخيل. والتصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن أن توضع أنواعا ومواضع. وأما التخيلات والمحاكيات فلا تحصر ولا تحد. وكيف، والمحصور هو المشهور أو القريب علامة تعجب والقريب والمشهور غير كل ذلك المستحسن في الشعر، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع"¹

من الواضح إذن أن العلاقة بين الأثر الشعري وجوهره التخيلي، عميقة وذات طابع تكويني، فتنبع السيرة المتناسلة لبنيات النص الشعري، وانفتاحه الدائم على الممكن والمحتمل والانهائي، سيتم لا محالة بتتبع هذا الجوهر ذي الطبيعة المشابهة، والتي تسمح بإمكانات التوليد النصي، كما تتيح احتمالات الكشف المتواصل، بما يجعل البحث في مُتخيل الآثار الشعرية رحلة لانهاية قائمة على المفاجآت.

2- المُتخيل الشعري.. إشكالية المفهوم

إذا كان المُتخيل - باعتباره مفهوما إجرائيا وآلية دقيقة لتحليل الخطاب- حديث التداول في مجال الدراسات، والأبحاث النظرية والنقدية التي تناولت الأنظمة النصية الإبداعية بكل تشابكاتها وتفرعاتها وتجلياتها اللامحدودة، فإن جذوره اللغوية ومرجعياته النظرية والفلسفية، وطبيعته التكوينية النفسية، ضاربة في القدم، ومرتبطة بشكل جوهري بالعملية الإبداعية باعتبارها نشاطا تخيليا، يجد تجلياته في الأبنية اللغوية والصورية وأنساق العلامات والرموز التي تكون جسد النص، وتفضي ببعض ما يبدي ويحجب، وتغري بالرحيل في عوالمها لمقاربة سقف الممكن والمحتمل.

¹ ابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص 162-163.

إن الاقتراب من هذا المفهوم دعانا إلى العودة إلى الجذور اللغوية لنجد أنفسنا أمام شبكة دلالية تتوزع بين معاني الوهم والظن والشكل والطيف والظل، حيث لا يخرج استعمال مادة "خَيْل" في لسان العرب عن هذه المعاني التي تشير إلى واحدية المدلول رغم تعدد دواله¹

لا يوغل المدلول اللغوي المصاحب لكلمة "الخيال" في إمكانات من شأنها أن تُحيلنا على عمليات ذهنية متشابكة، وعلى مناطق خاصة من الإدراك لها فاعليتها في تشكيل ما يصل إليها من عوالم الحس، بقدر ما يقف عند العتبات اللغوية السطحية والمرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالشكل والهيئة والظل، لذلك يمكننا القول إن التصور الشكلي الظاهر هو المهيمن على الصيغة الدلالية العامة للأصول اللغوية للكلمة، غير أن تفرعاتها اللغوية الأخرى لاسيما كلمة "تخيل"، اقترنت أحياناً بمعاني تُحيل على ما كان وما لم يكن، وهي بذلك تقترب من دلالات الاشتغال على الصور الواردة، وإعادة ترتيبها وتشكيلها لتوافق ما كان في الوجود وما لم يكن، وقد جاءت مرادفة لكلمة "التوهم" (...) وتوهم الشيء تخيلاً وتمثله كان في الوجود أم لم يكن، وقال توهمت الشيء وتفرسته وتوسمته وتبينته بمعنى واحد (...) والله عز وجل لا تُدركه أوهام العباد².

إن إحالة هذه الكلمة على الموجود والمعدوم، ارتبط في الاستعمال اللغوي للنصف الأول من القرن الثالث الهجري، بمعاني الوهم والكذب والمخادعة، وما يعتور النفس الإنسانية من حالات الانحراف عن اليقين وحالات المرض، بما يشي بالرؤية القدحية والدونية التي لا يمكن أن ينتج عنها شيء ذو شأن، فالأمر لا يتعدى حالات سيكولوجية تشوش على الفهم السليم والتام، ويمكن نعتها بالآفة، ففي معرض القياس والبرهان على وجود

¹ "خيل: خال الشيء يخال خيلاً وخيلة وخالاً وخيلاً وخيلانا ومخالاً ومخيلةً وخيلولة : ظنه، وفي المثل من يسمع يخل أي يظن وهو من باب ظننت"، "وخيل فيه الخير وتخيّل: ظنه وتفرسه، وخيل عليه شبه، وأخال الشيء اشتبه يقال : هذا الأمر لا يخل على أحد أي لا يُشكّلُ وشيء مُخيل أي مشكّل، وفلان يمضي على المُخيل أي على ما خيّل، أي ما شُبّهت، يعني على غررٍ من خير يقين، وقد يأتي خلت بمعنى علمت... والسحابة المخيل والمُخيلة: التي إذا رأيتها حسبتها ماطرة". ابن منظور، لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، ج11، بيروت، ص 226-227.

"والخيال: خيال الطائر يرتفع في السماء فينظر إلى ظل نفسه فيرى أنه صيد فينقض عليه ولا يجد شيئاً، وهو خاطف ظله"، "وتخيل الشيء له : تشبه وتخيّل له أنه كذا أي تشبّه وتخيّل: يقال : تخيّلته فتخيّل لي، كما تقول تصوّرتَه فتصوّر وتبينّه فتبين، وتحقّقته فتحقّق، والخيال والخيالة: ما تشابه لك في اليقظة والحلم من صورة" نفسه، ج 11، ص 230.

² ابن منظور، لسان العرب، مادة خيل، ج 12، المصدر السابق، ص 643.

جواهر الأشياء يتساءل الجاحظ (...) هل كان عندنا في ذلك قول مقنع والدليل الذي به تتلج الصدور؟!، وهل عندنا في استطاعة الناس أن يولدوا مثل ذلك، إلا بأن يعرض هذا القول على العقول السليمة والأفهام التامة، ونرده إلى الرسل والكتب؟!، فإذا وجدنا هذه الأمر كلها نافية له، كان ذلك عندنا هو المقنع. وليس الشأن فيما يظهر اللسان من الشك فيه والتجوز له، ولكن ليرده إلى العقل، فإنه سيجده منكرا ونافيا (له)، إذا كان العقل سليما من آفة المرض ومن آفة التخييل"¹

لقد ظل الخيال جزءا مقابلا للعقل، واقعا في الطرف الدوني، لابسا لبوس الخسة بما ينجم عنه، فإذا كان العقل يرتبط بالآليات البرهانية والقياسية التي من شأنها أن تعين على إدراك جواهر الأشياء وحقائقها، فإن التخييل - باعتباره الأثر الناتج عن فعل التخييل - ليس سوى ضرب من ضروب الشك والحيرة، والأفعال المنافية للعقل المنبوذة من كل فهم تام وسليم. وبذلك، لا فاعلية ترجى منه، لاعتماد مواضيعه على الظنون والاعتقادات الباطلة والخواطر الفاسدة "والتخييل ضروب": تخييل من المَرار، وتخييل من الشَّيطان، وتخييل آخر كالرجل يعمد إلى قلب رطب لم يتوقَّح وذهن لم يستمرَّ، فيَحْمِلُه على الدقيق وهو بعد لا يفي بالجليل، ويتخطَّى المقدمات متسكِّعا بلا أمانة، فرجع حسيِّراً بلا يقين، وغبرَ زَمَاناً لا يعرف إلا الشكوك والخواطر الفاسدة، التي متى لاقت القلب على هذه الهيئة، كانت ثمرتها الحيرة. والقلب الذي يفسد في يومٍ لا يداوى في سنة، والبناء الذي يُنقض في ساعة لا يبني مثله في شهر"²

انتبه عدد من الباحثين إلى أن هذه الدلالات اللغوية المرتبطة بكلمة "خيال" والتي لا تجاوز معاني الشكل والهيئة والظل، تُحيل على مادة الخيال وتفتقر إلى دلالات من شأنها أن تلقي الضوء عليه باعتباره ملكة ذهنية، ذلك "أن بعض الدلالات القديمة لكلمة "الخيال" تشير إلى ما نسميه الآن بالصورة الذهنية أي أنها تشير إلى مادة الخيال لا إلى ملكة الخيال نفسها"³

¹ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، القاهرة، 1385هـ - 1965م ص 378-379.

² نفسه، ص 379-380.

³ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992، ص 15

غير أن كلمة "التخيل" يمكن أن ترتبط بمعاني الصورة، وما تُحِيل عليه من إمكانات التأليف والترتيب بين عناصر المدركات الحسية، دون الوقوف فقط عند انطباعها ونسخها، لتتجاوز بذلك عتبة الشكل والهيئة والظل، فإذا كانت المعاني القديمة المرتبطة بكلمة "خيال" تقف عند هذه العتبات، فإن "ثمة مادة لغوية هامة هي "التخيل" وتلك هي التي يمكن أن نعدّها بمثابة المقابل الدقيق لكلمة  التي تدل على عميلة التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها"¹

وفي معرض استعارته لمصطلح "المخيال الاجتماعي" من علم الاجتماع المعاصر، يعود محمد عابد الجابري إلى اشتقاقاته اللغوية الأولى، ويُقرُّ بصعوبة وجود مقابل عربي دقيق، مما يُحِيل على اتساعه وصعوبة القبض على دلالاته، وانتقال ما ارتبط به من كلمات "التخيل" و"التوهم" إلى مرحلة المصطلح الفلسفي مع الفلاسفة المسلمين في سياق المباحث النفسية لملاكات الإدراك، يقول في هذا الصدد: "كلمة"  من الكلمات التي لا نجد لها مقابلا مألوف الاستعمال في اللغة العربية، والكلمة مشتقة من "  بمعنى صورة : صورة الشيء في المرآة أوفي النفس، أي في الخيال . ومن هنا ترجمة الفلاسفة العرب القدماء للاسم الذي يطلق على الملكة الذهنية التي ترسم فيها صور الأشياء الحسية والمُتَخَيَّلَة بلفظ المصورة تارة، والمخيلة تارة أخرى، وأحيانا يستعملون الاسم اليوناني معربا هكذا: فنتاسيا (...). وبالفرنسية والإنكليزية () الملكة الذهنية التي بها يستحضر الذهن صور الأشياء. أما لفظ "  (خيالي) فهو في الأصل وصف لما لا يوجد إلا في المخيلة كالعنقاء والغول والشخصيات الأسطورية ... غير أن هذا الوصف يستعمل أيضا بمعنى عام كاسم موصوف ويقصد به عالم الخيال، ما تنتجه المخيلة وميدان التخيل. ولهذا يترجم بعض الكتاب العرب هذا المصطلح بـ"المُتَخَيَّل الاجتماعي" وهي ترجمة لا تفي بمضمون المفهوم كاملا"²

¹ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص 15.

² محمد عابد الجابري، العقل السياسي العربي، محدداته وتجلياته، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 4، آب/أغسطس، بيروت، 2000، ص 14.

تركيب

أثرنا في هذا المبحث الإشكالات التي يطرحها مصطلح المُتخيّل، بوصفه مفهوماً إجرائياً حديث التناول في مجال الدراسات والأبحاث النظرية، وذلك من خلال الرجوع إلى أصوله اللغوية، وتفريعاته الاشتقاقية التي ارتبطت بالخيال والتخييل وما تفرع عنهما من استعمالات نجم عنها توسيع الشبكة الدلالية، وتوزعها بين معاني متفاوتة، شملت الوهم والكذب والخداع، والشكل والهيئة والظل والظن وغيرها مما يثيره هذا الاستعمال من معاني الانحراف عن اليقين الذي يقتضيه النظر العقلي، والذي يشي بالرؤية الدونية التي لا ينجم عنها غير التشويش على النظر السليم. وبذلك، ظلت هذه الجذور اللغوية بعيدة عن مطاولة السقف الدلالي المحيل على فاعليته وقيمته.

المبحث الثاني : الأصول والمرجعيات الفلسفية

1- أصول المفهوم عند الفلاسفة المسلمين

إن التاريخ لنظريات الخيال وما ارتبط بها من مباحث، يُحيل المتتبع إلى المرجعيات الفلسفية الأولى لهذا المفهوم، فمجلد الدراسات تشير إلى انتقاله إلى مرحلة المصطلح الفلسفي، حيث شكلت المباحث الفلسفية العربية الأولى بؤاده البنائية، ومهدت لانتقاله إلى حقل الدراسات النقدية والبلاغية، لذلك فإن النصوص الفلسفية الأولى التي أرخت للتلاقح الفكري والمعرفي بين الثقافة العربية واليونانية من خلال الترجمة والشروح، لها من الأهمية ما جعلها المنفذ الأول والعميق لسبر أغوار الفكر الإنساني، ولكشف ما خبّرت به المباحث الفلسفية اليونانية، والاجتهاد في نقله إلى البيئة المعرفية العربية، لذلك فالنقول الفلسفية الأولى هي الحجر الأساس الذي سيشكل فيما بعد المرجعية النظرية للفلاسفة العرب المتأخرين في قراءتهم للتراث اليوناني، وتعميق اشتغالهم على عدد من القضايا الفكرية والمعرفية، بل واهتداء بعضهم إلى ما خفي عن المعلمين الأوائل، ويُحيلنا البحث في موضوع الخيال وما تفرع عنه، إلى ما أثاره الكندي في رسائله في معرض ذكره للمصطلحات العربية التي تقابل كلمة "فنتاسيا" اليونانية، ليساهم بذلك في إلقاء الضوء على الدلالة الاصطلاحية العربية لهذه المقابلات "التوهم هو الفنتاسيا، قوة نفسانية مدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها؛ ويقال: الفنتاسيا، وهو التخيل، وهو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها".¹

إن ما يشي به تلازم كلمتي "توهم" و"تخيل" الواردتين باعتبارهما مقابلين عربيين لكلمة "فنتاسيا" هو هذا التعدد الواضح الذي طبع عمليات النقل من اليونانية إلى العربية؛ ففي معرض الحديث عن هذه القوى المسؤولة عن إدراك الصور وإعادة تركيبها، تتعدد المرادفات العربية، ولا تستقر على حال واحدة، وهذا يُنبئ بما طبع اللحظة المعرفية التاريخية التي تلاقح فيها الفكر اليوناني بالفكر العربي، وما شهدته أعمال الترجمة من تضارب واضح للمصطلح الفلسفي وما نجم عن ذلك من كثرة وتعدد تعددت معه إبدالات

¹ أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، رسالة الكندي في حدود الأشياء ورسومها، القسم الأول، تحقيق: محمد عبد الهادي أبورية، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1950، ص 115-116.

المفهوم وتناسلت دواله ومدلولاته، ورغم هذا التضارب الذي تُفهم مبرراته بالنظر إلى طبيعة اللحظة المعرفية العربية، وبداية تشكل المصطلح الفلسفي بكل ما تحمله البدايات من عثرات وهنات، فإن ما يحسب لها هو هذا الحرص الحثيث على استغوار هذه المباحث المهمة، وعلى الاستفادة من مخزون التراث الفلسفي اليوناني ونقل نفائسه إلى البيئة العربية.

لقد فطن الفلاسفة المسلمون إلى أهمية قوى النفس المسؤولة عن التخيل، وما يحدث فيها من تفاعلات تفضي إلى عوالم لا متناهية، وانتبه بعضهم إلى العلاقة النازمة لهذه القوى مع السلوك الإنساني وما يرتبط به من انفعالات، بما يمكن أن يُعدّ لبنة أولى في بناء التصور العام لنظرية الخيال الإنساني وعلاقته بالشعر، مستفيدين بذلك مما أصلته الأبحاث الفلسفية اليونانية، ولافتين إلى ما غاب عنها من إمكانيات التفاعل بين النظرية الشعرية والأبحاث النفسية؛ فإذا كان المقابل العربي الذي أورده الكندي لكلمة "فنتاسيا" يُحيل على "حضور الأشياء المحسوسة بعد غيبة طينتها"، ويقف عند وظيفة الاستحضار لما وقر في الذهن من محسوسات، فإن الفارابي يعتبر أن " المُتخَيِّلَة هي التي تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها عن الحس، وتركب بعضها إلى بعض، وتفصل بعضها عن بعض في اليقظة والنوم، تركيباتٍ وتفصيلاتٍ بعضها صادق وبعضها كاذب. ولها مع ذلك إدراك النافع والضار، واللذذ والمؤذي، دون الجميل والقبيح من الأفعال والأخلاق."¹

لقد أثار - في معرض حديثه عن القوة المُتخَيِّلَة وعلاقتها بالمحسوسات - وظائف أخرى تتجاوز حالات الاستحضار إلى التركيب وإعادة التشكيل، بما يعلن عن الطبيعة العميقة والمتشابكة التي تسم فعل التخيل الناجم عن نشاط القوة المُتخَيِّلَة، وبما يكشف بشكل واضح عن تأثيرها في القوة النزوعية لدى الإنسان، وهذا من شأنه أن يثري البحث في التعالق الناظم لوظيفة هذه القوة الباطنة والمنحى السيكلوجي، فضلا عن الفاعلية التي يكتسبها فعل التخيل وما ينجم عنه. لقد أفاد الفارابي من مباحث الفلسفة اليونانية، لا سيما ما أقره أرسطو في كتابه "فن الشعر" عن المحاكاة باعتبارها محور العملية الشعرية، وعن التخيل في كتاب "النفس" باعتباره ملكة لها تأثيرها الكبير على المستوى السيكلوجي، واستطاع أن

¹ أبو نصر الفارابي، كتاب السياسة المدنية الملقب بمبادئ الموجودات، تحقيق: فوزي مري نجار، دار المشرق، ط1، بيروت، 1964، ص 33.

يجد الخيط الرابط بين "التخيل" و "المحاكاة"، فقد أفاض أرسطو في الحديث عن كل منهما في مجاله المنفصل، "ولكن أرسطو لم يربط بين ما قاله عن التخيل وما قاله عن المحاكاة . أما الفارابي فإنه تفهم فكرة المحاكاة في ضوء علم النفس الأرسطي، فأصبح التخيل هو أساس علم الشعر و جوهره، وتفهم قدرة المحاكاة على التحسين والتقبيح في ضوء ما قاله المعلم الأول عن خضوع النفس للتخيل، فأصبحت غاية الشعر قرينة الإثارة النفسية، التي يحدثها فعل التخيل في نفس المتلقي"¹

لقد انتبه الفلاسفة المسلمون إلى هذا الأثر الذي يحدثه فعل التخيل في النفس، وإلى أهميته وفاعليته في إعادة تشكيل ما يرد على المُتخَيِّلَة من مدركات بشكل تتشابه معه العلاقات، وتستعيد حالات تبينها، متخطية كل الحدود التي يرسمها الحس ويتقيد بها، وكاشفة عن قدرة لامتناهية على تجاوز الحس رغم ارتباطها به، حيث يصبح لها أمر بسط النفس نحو أمر، أو قبضها عنه بالنظر إلى قدرتها على التصرف في الصور الواردة على نحو عجيب؛ ففي فصل حديثه عن الشعر الذي قوامه التخيل أقر ابن سينا أن "القياسات الشعرية من مقدمات مخيلة . وإن كانت مع ذلك لا يصدّق بها، لكنها تبسّط الطبع نحو أمرٍ وتقبضه عنه مع العلم بكونها كاذبة كمن يقول: لا تأكل هذا العسل فإنه مرّةً مقيّةً، والمرّة المقيّة لا تؤكل، فيوهم الطبع أنه حق مع معرفة الذهن بأنه كاذب فيتقرّر عنه. وكذلك ما يقال بأن هذا أسدٌ وهذا بدر فيُحسّس به شيء في العين مع العلم بكذب القول."²

إن البحث في قوى الإدراك ارتبط عند الفلاسفة بالمباحث النفسية التي اهتمت بالنفس الإنسانية وقواها الظاهرة والباطنة، وجعلت لمختلف هذه القوى مدارا تدور حوله، وتتصل به في شبكة من العلائق يُفَضِّي بعضها لبعض، ويخرج بعضها من بعض، فقد ميزوا بين ملكات الإدراك الظاهر والباطن، وتتبعوا تفريعاتها ومستوياتها ووظائفها المسؤولة عن الإدراك الذهني العام، وفي معرض هذا التصنيف، ركز ابن سينا على الأهمية الكبيرة للقوة المُتخَيِّلَة،

¹ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص 24-25.

² ابن سينا، عيون الحكمة، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، ط2، 1980، بيروت، ص 13-14.

وعلى فاعليتها وقدرتها على إمساك ما يتم إدراكه بملكات أخرى دونها، فالحس المشترك¹ - وهو قوة من قوى الإدراك - ليس بمقدوره إمساك مدركاته دون تدخل القوة المُتخيَّلة "فهذه القوة التي تسمى الحس المشترك وهي مركز الحواس، ومنها تنتشعب الشعب، وإليها تؤدي الحواس، وهي بالحقيقة هي التي تحس. لكن إمساك ما تدركه هذه هواللقوة التي تسمى خيالاً وتسمى مصورة وتسمى مُتخيَّلة، وربما فرق بين الخيال والمُتخيَّلة بحسب الاصطلاح، ونحن ممن يفصل ذلك"²

إن الإمساك بالمدرجات بهذا الشكل الفعال، لا يتم إلا في إطار نشاط القوة المُتخيَّلة التي تسمح ببقاء الصور رغم غياب المحسوسات، وهذا ينم عن أهمية نشاط هذه القوة وعن ارتباط ما يترتب عن تعاقبها مع قوى الإدراك الأخرى بخصوصيتها وفاعليتها التي لا تعوضها قوة أخرى "ذلك أن القوة المُتخيَّلة إذا تناولت رسوم المحسوسات كلها، وقبلتها في ذاتها كما يقبل الشمع نقش الفصّ، فإن من شأنها أن تناولها كلها إلى القوة المفكرة من ساعتها، فإذا غابت المحسوسات عن مشاهدة الحواس لها، بقيت تلك الرسوم مصورة صورة روحانية في ذاتها، كما يبقى نقش الفصّ في الشمع مصوراً بصور روحانية مجردة عن هَيُولَاهَا، فيكون عند ذلك لها كالهَيُولَى وهي فيه كالصورة"³

يستدعي هذا النشاط إذن، أشكالاً علائقية متشابكة يتم من خلالها التصرف في ما يرد عن الحس، وإعادة بنائه بشكل لا يوحي بالمطابقة المفترضة، بقدر ما يعتمد على عمليات تركيب متداخلة ومتفاعلة تنجم عنها أبنية جديدة، هي وليدة هذا التناغم التركيبي الفعال. وبذلك، يتخذ مفهوم المحاكاة عند ابن سينا لبوساً مختلفاً عما أقرته الفلسفة اليونانية التي استندت إليها التراث الفلسفي الإسلامي؛ "إن ابن سينا لا يفهم المحاكاة على أنها تقليد، بل يفهمها على أنها تصوير معنى من المعاني للمخيلة، والمخيلة كما شرحها مستودع الصور الحسية، فهي تخزن الصور التي يؤديها إليها الحس، والفكر قد يعمل في هذه الصور

¹ "وأما الحس المشترك، فهو بالحقيقة غير ما ذهب إليه من ظن أن للمحسوسات المشتركة حساً مشتركاً، بل الحس المشترك هو القوة التي تتأدى إليها المحسوسات كلها، فإنه لو لم تكن قوة واحدة تدرك الملون والملموس لما كان لنا أن نميز بينهما قائلين: إنه ليس هذا ذاك" ابن سينا، الشفاء، الطبيعيات، تحقيق: محمود قاسم، دار ذوي القربى، ط1، 1430هـ، ص 145.

² ابن سينا، عيون الحكمة، مصدر سابق، ص 147.

³ رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، المجلد الثاني، الجسمانيات الطبيعيات، ج2، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص 414.

بالتركيب والتحليل، وهي متصلة بالقوة النزوعية، فإذا ارتسمت في المخيلة صورة محبوبة أو مكروهة، نشطت القوة النزوعية إلى طلبها أو الهروب منها.¹

لقد أفاد الفلاسفة المسلمون من المباحث النفسية القديمة لدى اليونان، في سياق دراستهم لملكات الإدراك ومستوياته وأشكاله، وحاولوا إيجاد العلاقة النازمة لهذه الملكات وأهمية بعضها في المجال الشعري، مراهنين بذلك على جذور العلاقة بين مباحث الفلاسفة والمباحث الشعرية، لاسيما وأن فعل التخيل الذي يتجاوز مفهوم الصور الذهنية المنطبعة في النفس، والتي قرنها أرسطو بهذا الفعل، مرتبط عندهم بالقوى الباطنية للإدراك وما ينجم عن حركيتها من إبداعية. وبذلك، يبدو قصر هذا الفعل عند أرسطو على تذكر الصور واستحضارها وما ينجم عن ذلك من تأثير نفسي يزول حين عودة النفس إلى اعتماد الوعي الحسي والتفكير العقلي "إذا كان التخيل إذن هو القوة التي بها نقول إن الصورة تحصل فينا، وإذا ضربنا صفحا عن استعمال المجاز لهذا الاصطلاح، فإننا نقول إن التخيل ليس إلا قوة أوحالة نحكم بها، ونستطيع أن نكون على صواب أو خطأ"²

إن إثارة التفريق بين الخيال والمُتخَيِّلة، رغم تماهيهما في كثير من الأحيان في تحديدات الفلاسفة المسلمين، مرده - فضلا عن أهمية هذه القوة الذهنية في الإمساك بالمدرجات- إلى دورها الفاعل في إعادة إنتاج الظواهر الإدراكية وفق استراتيجيات ذهنية متشابهة ومتناسلة، تروم التغيير والتبديل، والتركيب والفصل والوصل، بشكل يكشف عن طابعها الحركي والإبداعي القائم على عنصر المفاجأة والإدهاش في البناء، إنها تتجاوز التخزين إلى الإنتاج وإعادة الإنتاج بشكل متواصل ودؤوب " ثم قد نعلم يقينا أنه في طبيعتنا أن نركب المحسوسات بعضها إلى بعض، وأن نفصل بعضها عن بعض، لا على الصورة التي وجدناها عليها من خارج ولا مع تصديق بوجود شيء منها أولا وجوده. فيجب أن تكون

¹ عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1984، ص 155.

² أرسطو طاليس، كتاب النفس، مصدر سابق، ص 104.

فينا قوة تفعل ذلك بها، وهذه هي التي تسمى إذا استعملها العقل مفكرة، وإذا استعملتها قوة حيوانية مُتَخَيِّلَةٌ¹

لا شك أن اهتمام الفلاسفة بملكات الإدراك، وإثارتهم للوظيفة التركيبية والإبداعية للقوة المُتَخَيِّلَة، تم في تناغم واضح بين مباحث علم النفس ومباحث الشعرية بما يُحِيل على التفاتهم العميق إلى الجوهر التخيلي للشعر والذي به يكون ويتميز. وبذلك، كانت إفاضةهم حول طبيعة العلاقات النازمة لفعل التخيل والشعر، أساس تعريفه وتحديده، لتفتح الباب مشرعا على مختلف الإمكانيات والاحتمالات التي يطاولها الشعر بالنظر إلى مراكز الإدراك المسؤولة عن جوهره. وبذلك، تتجاوز "المحاكاة" ما هو موجود فقط، إلى ما هو ممكن ومحتمل الوجود، فالشاعر في نظر ابن رشد "ليس من شرطه أن يحاكي الأمور التي هي موجودة فقط، بل وقد يحاكي الأمور التي يظن بها أنها ممكنة الوجود"²

وعادة ما ارتبط مفهوم المحاكاة في الشعر، والذي أثارتته نظرية أرسطو، بمفهوم التخيل عند الفلاسفة المسلمين، باعتباره المحرك الأول لماهية الشعر وصانع جوهره، حيث أقر ابن رشد أن "الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المَخَيَّلَة"³

وبذلك، تصب مختلف الأبحاث الفلسفية للفلاسفة المسلمين في سياق الكشف عن قدرة التخيل على التأثير في النفس من حيث القبض والبسط، نظرا لما ينجم عن ذلك من حالات سلوكية هي مناط التأثير والإذعان لسحر هذه القوة النفسانية المسؤولة عن التخيل، وقد تحدث بعضهم عن عجائبها بالنظر إلى ما تحدثه وما تستدعيه، وما تمكنه للنفس بفضل طبيعتها التكوينية، ووظائفها الطلائعية التي تتعدد وتتوحد، وتختلف وتأتلف، وتدخل في تفاعل فريد مع مختلف القوى الأخرى "اعلم أنا قد ذكرنا أن لهذه القوة المُتَخَيِّلَة عجائب كثيرة، ووصفنا خواص أحوالها من أجل أنها من أعجب القوى الدِّرَاقَة، وأن أكثر العلماء تائهون في بحر هذه القوة وعجائب مُتَخَيَّلَاتِها، وذلك أن الإنسان يمكنه بهذه القوة، في ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبل، وفضاء الأفلاك

¹ أرسطو طاليس، كتاب النفس، مصدر سابق، ص 147.

² ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، مصدر سابق، ص 215.

³ نفسه، ص 201.

وسعة السماوات، وينظر إلى خارج العالم، ويتخيّل هناك فضاء بلا نهاية، وربما يتخيّل من الزمان الماضي، وبدء كون العالم، ويتخيّل فناء العالم، ويرفع من الوجود أصلاً ومما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة، ومما لا حقيقة له.¹

إن ما يهمننا من خلال تتبع أبحاث الفلاسفة المسلمين الذي أفادوا دون شك من المباحث الفلسفية اليونانية والأرسطية على الخصوص، هو استجلاء الأهمية البالغة التي يكتسبها التخيل الشعري، وما يرتبط به من مفاهيم، والوقوف عند الخاصية الزئبقية التي تسم كل تفريعاته الاصطلاحية وتجعلها عصية على التحديد، مفتوحة على كل الإمكانيات والاحتمالات، وهذا ما يُنبئ بقوة طاقته الإبداعية التي تضعه خارج مدار الحد، لاسيما وأن منبع نشاطه وحيويته متفجر من فيض نشاط "القوة المُتخيّلة" وعجائب أعمالها، لذلك وجد هذا الغوص في طبيعة التعالق بين هذه القوة المتميزة من قوى الإدراك النفسي وبين المباحث الشعرية ضالته في أبحاث الفلاسفة المسلمين الذي أحسنوا القبض على سر هذا التناغم وعلى عظمة ما يُفضي إليه، لتكون أبحاثهم لبنة أساسية كشفت عن العمق التفاعلي بين المباحث النفسية والنظريات الشعرية، رغم ما شهده التحديد الاصطلاحي من ضبابية بالنظر إلى طبيعة المرحلة وقلق البدايات، وحاجتها لوضع جهاز اصطلاحي يستجيب لطبيعة المفاهيم اليونانية الوافدة على الثقافة العربية، لكن ما يحسب لكل هذه الجهود الجبارة، هو قدرتها على استيعاب هذه النظريات الفلسفية، والتصورات الأولى التي ارتبطت بالمعارف الناشئة والوافدة، فضلاً عن تعميق البحث في مجمل أنساقها، والتنبيه إلى حيوية التعالق بين مباحثها وتأثير بعضها ببعض، لينخرط البحث النفسي والشعري في حالة تفاعل قصوى كان لها نتائجها المهمة والمجدية، بما من شأنه أن يحفظ الخصوصية والتفرد للمُنجز النظري الذي قدمه الفلاسفة المسلمون في سياق تفاعلهم مع المرجعية النظرية الأولى للفكر اليوناني؛ فـ"كما هو شأن كل تفاعل بين منظومتين ثقافيتين مختلفتين، على مستوى المنطلقات الفكرية والخلفيات المذهبية والعقائدية، كان الاحتكاك بين الثقافة العربية والفلسفة الهيلينية يعني- ويستلزم في الآن نفسه الانتقال باللغة والفكر من مستوى تعبيرى متداول، ونشاط ذهني

¹ رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، الجسمانيات الطبيعية والنفسانيات العقلية، ج 3، دار صادر، بيروت، بدون سنة، ص 420.

مألف إلى آخر جديد يختلف كلياً عن السابق، وينفتح من ثمة على مصطلحات وأنساق مفهومية غير مفكر فيها من قبل، وأسئلة أنطولوجية وميتافيزيقية غير مطروحة سلفاً¹

1-1- الجوهر التخيلي للشعر

لا يخفى على الدارس مدى استنثار المباحث الفلسفية القديمة بمجالات الفكر الإنساني، واهتمامها بشكل جوهري بالعقل، باعتباره المحور الرئيس الذي تدور في فلكه آليات الإدراك وبه يتم اختراق الجواهر والكليات، وبلوغ سقف اليقينيات؛ فقد كان عندهم في مرتبة سامية لا تطاولها قوى أخرى من قوى الإدراك البشري، غير أن الطبيعة الإنسانية فرضت عليهم دخول أراض أخرى لا يسعف العقل المحض في فتح مسالكها، وإنما تحتاج إلى آليات وقوى مغايرة من شأنها تيسير عملية الإدراك، لذلك لم يجدوا بُدّاً من إثارة السؤال الفلسفي حول هذه القوى، ومدى تجلي فاعليتها في فن الشعر على الخصوص، فرغم وجوده في مرتبة ثانية بالنظر إلى عدم خضوعه لآليات التفكير العقلاني، حظي الشعر باهتمام الفلاسفة الذين بحثوا في طبيعته وآليات وجوده وأسباب نشأته، وارتبط حديثهم عنه بالمحاكاة التي شكلت إطاراً نظرياً نظم مختلف المباحث الشعرية عندهم " ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية) كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة (...) وسبب آخر هو أن التعلم لذيق: لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضاً لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فنحن نُسرُّ برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه..."²

لقد انتبه البحث الفلسفي في معرض مساءلته للظاهرة الشعرية، إلى الطبيعة الجوهرية التي تسم الشعر وتميزه عما سواه مما قد يشترك معه في بعض الخصائص، لذلك ارتبط عندهم بأشكال المحاكاة التي بها يتميز ويكون، وبالتصوير الذي يعد مرآته ونافذته على الممكن المحتمل الذي لا حدود له، والذي يجعله يقارب سقف الكليات، ويوغل في

¹ يوسف الإدريسي، التخيل والشعر، حفرات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف/ الاختلاف، ط1، بيروت، 2012، ص77.

² أرسطو طاليس، فن الشعر، مصدر سابق، ص 12-13.

عواملها المتشابكة والجوهرية، مما يجعل مهمة الشاعر أكثر عمقا وأبعد منالا مما هو متاح ومألوف، وهذا ما أكده أرسطوفي معرض مقارنته بين المؤرخ والشاعر، إذ إن المهمة الحقيقية لهذا الأخير "ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال، أوبحسب الضرورة. ذلك بأن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أونثراً)، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ؛ لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي¹ وأعني بـ "الكلي" أن هذا الرجل سيفعل هذه الأشياء أوتلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة، فاصلة نقطة وإلى هذا التصوير يرمي الشعر (...)"²

إن الشعر بهذا المعنى، يقوم على أساس النزوع الجمالي للمحاكاة، ويتم بأشكال التصوير والتبديل والتغير اللغوي، ورغم اشتراكه مع باقي الأجناس في كثير من السمات، واعتماده على مقومات أخرى كالوزن، فإنه لا يكون شعرا إلا إذا كان أساسه المحاكاة التي تؤثت بنياته الصورية واللغوية، لذلك كان التركيز عليها وعلى قدرتها على تأثيث الطبيعة البنيوية للشعر، أساسا لتعريفه وتمييز الشاعر عن غيره عند الفلاسفة، حيث تصبح المقومات الأخرى - والوزن ضمنها - صفات عرضية لا يقوم الشعر بها فقط "والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنابذوقليس إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهم (هوميروس) شاعرا، والآخر طبيعيا."³

إن الرؤية التي يصدر عنها البحث الفلسفي في تصويره للشعر، تروم القبض على جوهره الذي أساسه المحاكاة، بوصفها المحدد الرئيس لماهيته وحقيقته، ورغم ارتباط هذا

¹ يشير أرسطو إلى أن الشعر وإن ذكر أسماء فإن هذه الأسماء ليست أسماء جزئية موجودة إنما هي رموز ونماذج كلية، لذلك كان أسمى من التاريخ لأن الممكن التاريخي يعد صدى لما وقع، في حين يعد الممكن الشعري ممكنا مطلقا يُجبل على احتمال الإمكان . أرسطو طاليس، فن الشعر، مصدر سابق، ص 26-27.

² نفسه، ص 26-27.

³ أرسطو طاليس، فن الشعر، مصدر سابق ، ص 6.

المفهوم عندهم بمكونات أخرى بنيوية يقوم عليها الخطاب الشعري، فإن المحاكاة - بما ينجم عنها من تحقيق صورة الشيء المحاكى في الخيال، وما يرتبط بها من تفاعلات موزعة بين المبدع والمتلقي- تعد قطب الرchy في تشكيل بنية الخطاب الشعري الذي ينتفي بانتفائها، ويبدو أن المحاكاة والرسم وصناعة الصور وما تقتضيه من حركة عالية المقام، ارتبطت عند الفلاسفة وفي مقدماتهم أرسطوبمفاهيم أخرى كالتبديل والتغيير وغيرها وهي مصطلحات تدور كلها في فلك التخيل ولو بشكل ضمني، وتراهن على البعد التصويري والجمالي، وتضع باقي العناصر ومنها الوزن ضمن المكونات التكميلية الثانوية .

2-1- إبدالات المفهوم عند الفلاسفة المسلمين

تعد المباحث الفلسفية اليونانية إطاراً نظرياً ناظماً لمختلف المباحث التي اشتغل عليها الفلاسفة المسلمون، وبالنظر إلى هذا التعالق المرجعي الذي فرضته حتمية التأثير والتأثر ونتائج ترجمة هذا التراث، يجد الباحث في أعمال الفلاسفة المسلمين هذا التقاطع الواضح بين التصورات النظرية اليونانية والعربية، وبين آليات الاشتغال التي طبعت كليهما، بل إن المنحى المنطقي العقلاني الذي استأثر باهتمام اليونانيين، وطغى على تناولهم للشعر وأبنيته الفنية والجمالية، ظهرت تجلياته أيضاً عند الفلاسفة المسلمين، لذلك لا غرابة أن نجد هذا الحضور الواضح للبعد النفسي للعملية التخيلية، ولارتباطها بالمحاكاة بوصفها نواة أولية تتفرع عنها الأبنية الصورية والجمالية للفن الشعري، وإذا كان مصطلح المحاكاة قد ارتبط عند أرسطوبما يتوسل به الشاعر من مجاز وتبديلات لغوية، فإن تصور الفلاسفة المسلمين، ومقاربتهم للعملية الشعرية، يكشف عن وعي أعمق بالجواهر التخيلية للشعر، والكامن في هذا التناغم الجمالي بين الشاعر والمتلقي إذ يتجاوز محاكاة الأشياء ونقلها، إلى حالة من التفاعل المتشابه الذي يحدث على مستوى الإبداع والتلقي، لذلك، اقترن التخيل عندهم - بوصفه الخاصية النازمة للخطاب الشعري- بمصطلحات أخرى مختلفة ومتنوعة كالتمثيل والتشبيه والتغيير، تقاطعت أبعادها الدلالية وصبت جميعها في معاني التخيل الذي به يكون الشعر، حيث يؤكد الفارابي في معرض تقسيمه للأقاييل على أهمية "التمثيل" في بناء الخطاب الشعري، بوصفه مكوناً نوعياً جوهرياً لا يكون القول شعرياً إلا بوجوده (...)

والتمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل في صناعة الشعر، فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل.¹

إن الفارابي بهذا التحديد يقرن بين الشعر و"التمثيل" ويعتبره مكوناً نوعياً يُحيل على بنيته الجوهرية، وفي اختياره هذا المصطلح ما يشي بوعيه العميق بالخصوصية الأسلوبية والجمالية التي بها يكون القول شعرياً، والتي تكشف عن الطابع التخيلي للشعر، حيث يصبح المكون الإيقاعي رغم وجوده عنصراً تكميلياً لا تتحدد شعرية القول بمجرد وجوده. وبذلك، يتماهى عنده مصطلح التمثيل بالمحاكاة وبالتخييل في معرض تحديده لماهية الشعر وجوهره، وهذا ينم "عن كونه يعد في نظره أكثر تلك المصطلحات دلالة على جوهره الإبداعي، إذ يشير إلى خاصية التصوير الفني التي تسم الأسلوب الشعري، وإلى عملية الإيحاء بالمعاني والصور الجمالية في وهم السامع، وهما مستويان مترابطان في العملية الشعرية يتعلق أولهما بجانبها الأسلوبي؛ بينما يتصل ثانيهما بآثرها النفسي ووظيفتها الجمالية."²

هذا التعدد المصطلحي الذي وسم مقاربة الفلاسفة المسلمين للظاهرة الشعرية، يُحيل على وعيهم بالمكون الجوهرى المحدد لماهيته، والمتفرع عن مفهوم المحاكاة الذي أصلته الفلسفة اليونانية، وما ارتبط به من معاني التصوير ومقاربة الممكن المحتمل، وما هذا التنوع إلا إبدالات تتماس مع الجوهر التخيلي للشعر، وتتقاطع مع المكونات البلاغية وما يرتبط بها من خصوصية جمالية وأسلوبية تميز الخطاب، فالشعراء لابد أن يكون لهم "تأثُّ جيد للتشبيه والتمثيل"³ فهم "يجوّدون التشبيهات والتمثيلات بالصناعة"⁴

هكذا، تصبح الغاية الجمالية التي بموجبها يحدث هذا التفاعل الخلاق بين المبدع والمتلقي، هي المقدّمة على باقي العناصر البنيوية المكونة للخطاب الشعري، وفي ذلك

¹ أبو نصر الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني، مصدر سابق، ص 151.

² يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، مرجع سابق، ص 172.

³ أبو نصر الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني، مصدر سابق، ص 155.

⁴ نفسه، ص 156.

تأصيل لمركزية التخيل، وبعده التكويني، لكن بإبدالاته اللغوية التي تراوحت بين التشبيه والتمثيل وما يتصل بالجانب البلاغي.

إذا كان الفارابي قد وجد في هذه الإبدالات ما يفي بالإحالة على البعد الجوهري للشعر، فإن ابن سينا لم يراوح مصطلح "التخيل" الذي تكرر عنده بشكل لافت، واعتبره قوام الشعر وأساسه الجوهري، وإذا كان قد أضاف في تحديده لماهيته عناصر الوزن والتقنية "ونقول نحن أولاً : إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مَقَّاة" ¹ فإن ماهية الشعر الحقيقية لا تكون إلا بوجود جوهره التخيلي، وفي ذلك تأصيل للطبيعة الجمالية المميزة للخطاب الشعري عن سواه، والكفيلة بإثارة هذا التعالق المفترض بين ما يحدث من أنشطة تخيلية لدى المبدع والمتلقي تجعل البنى التصويرية هي قطب الرحي، وتُحِيل بشكل دقيق على بعدها الإيحائي، فهي المجال الذي تجد فيه الشعرية تجلياتها اللامحدودة بكل ما تثيره من انفعالات وأشكال تلق متباينة ومتناسلة يحدثها التخيل لأن "الناس أطوع للتخيل منهم للتصديق" ²

إن هذا التصور الذي يصدر عنه ابن سينا، يوحي بوعيه العميق بهذه الطبيعة الجوهريّة، وباستئناده لمصطلح التخيل في التعبير عنها دونما إبدالات لغوية واصطلاحية، إلا ما جاء منها في سياق الشرح المستفيض، وهذا ما انتبه إليه كثير من الباحثين، فهو "يتمسك بتعريف واحد للشعر، ولا يغير- كما هوشان الفارابي- المصطلح المركزي الدال على جوهره الجمالي وخصوصيته الفنية، إذ يظل التخيل عنده هو المكون النوعي الذي يميز الشعر عن غيره من الخطابات الأخرى" ³

يكشف تصور ابن سينا عن تركيزه على الخصوصية الفنية والجمالية التي تميز الشعر باعتباره كلاماً مخيلاً بالدرجة الأولى، ينجم عن بنيته الجوهريّة هاتمة، حركة النفس وانفعالاتها لدى المبدع والمتلقي على السواء، كما ينجم عنها إثارة المتعة الجمالية بما تحدثه شبكات التصوير اللامتناهية، وفي ذلك تأصيل للبعد النفسي للظاهرة الشعرية، وطبيعتها

¹ ابن سينا، كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، مصدر سابق، ص 121.

² نفسه، ص 162.

³ يوسف الإدريسي، الشعر والتخيل، مرجع سابق، ص 179.

الأسلوبية والجمالية، وكشف عن الإمكانيات الهائلة التي يتميز بها التخيل من حيث قدرته على الكشف اللامحدود، ومن حيث استعداد النفس للاستئناس بما ينجم عن نشاطه الفريد "والقول الصادق إذا حرّف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخيل معاً، وربما شغل التخيل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به. والتخيل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه"¹

إن مركزية التخيل وطبيعته الجوهرية في التصور السينوي، تجعلنا نقف على دقته وحسن إدراكه لمكونات الخطاب الشعري، إذ نلّمح بوضوح حرصه على ترتيب المكونات البنيوية لهذا الخطاب، ووعيه بأهميتها في تحديد ماهية الشعر؛ فرغم حديثه المستفيض عن المكون الإيقاعي، ورغم إضافته عنصر القافية المميز للشعر العربي، فإن الشعر في تصوره يستدعي النظر إليه باعتباره معطى جماليا بالدرجة الأولى تحصل بموجبه حالات الالتذاذ والإذعان النفسي، وتحدث صورته وأبنيته التركيبية والأسلوبية حالات التفاعل التي لا حصر لها، يقول في هذا الصدد: "وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول. وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن"² وبذلك، يستأثر البعد الصوري الجمالي المرتبط بفاعلية التخيل، بموقع الصدارة بالمقارنة مع باقي المكونات، إذ يقدمه في معرض حديثه عن موضوع الإيقاع "(..). ولا نظر للمنطقي في شيء من ذلك إلا في كونه كلاماً مخيلاً: فإن الوزن ينظر فيه : أما بالتحقيق والكلية فصاحب علم الموسيقى، وأما بالتجزئة وبحسب المستعمل عند أمة أمة فصاحب علم العروض. والتقفية ينظر فيها صاحب علم القوافي، وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مخيل."³

هذا التعدد الذي وسم المصطلحات المرتبطة بمفهوم التخيل، والمحيلة عليه ضمناً، يكشف عن التعالق الواضح بينه وبين المفاهيم البلاغية المؤسسة لبنية الخطاب الشعري العربي، والتي تقدم النص الشعري باعتباره قولاً مختلفاً يخضع لقوانين الصناعة الشعرية،

¹ ابن سينا، كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، مرجع سابق، ص 122.

² نفسه، ص 168.

³ نفسه، ص 161.

ويراهن على مجانية مألوف القول العادي، ولا يتأتى له ذلك إلا من خلال الأساليب البلاغية التي تميز بنياته التركيبية والأسلوبية والتي يشحنها التخيل بكل الطاقات الممكنة. فلا غرو إذن أن يتماهى مصطلح التخيل في ارتباطه بالشعر والشعرية عندهم، بمصطلحات أخرى من قبيل التشبيه والتمثيل والحيلة والتغيير وغيرها، إذ يؤكد ابن رشد أن القول لا يكون شعرياً إلا إذا غيّر واعتمد أساليب خاصة من شأنها أن تحقق شعريته، وتبتعد به عن عادي القول ومألوفه. ورغم تأكيديه أن "الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة"¹ فإنه لا يلبث أن يربط بين التخيل باعتباره مكوناً نوعياً يتحدد به ماهية القول الشعري، وبين مصطلح "التغيير" المرتبط بالأساليب البلاغية المسؤولة عن فنية القول وجماليته² وفي ذلك ترسيخ للبعد الفني وللقيمة الجمالية المؤسسة للخطاب "والقول إنما يكون مختلفاً أي مُغَيَّراً عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة وبغير ذلك من أنواع التغيير قد يستدل على أن القول الشعري هو المغيّر أنه إذا غيّر القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً، ووُجد له فعل الشعر"³

ينطوي هذا التعدد المصطلحي إذن على المفهوم الضمني الجوهرى الذي تتحدد به ماهية الشعر، فالتخيل عندهم هو جوهر هذه العملية، ومنبت كل هذه الفروع المصطلحية التي امتزجت به وتقاطعت معه، وبالرغم من طغيان الصبغة البلاغية على المصطلحات، يظل الشعر بوصفه "كلاماً مخيلاً" هو الفلك الذي تدور فيه مباحثهم، غير أن السؤال المطروح يرتبط بغياب الوعي المصطلحي لدى هؤلاء، وكيف لم تهتد أبحاثهم حول الشعر والشعرية إلى توحيد المصطلح الذي به يكون جوهر الشعر وبنيته التكوينية الأولى، ثم ما سر هذا التعدد الذي لا يخرج عن المعنى الواحد بشكل تصبح معه المصطلحات مرادفات لبعضها دونما إضافة تذكر، فالتغيير والتشبيه والتمثيل بكل ما تنطوي عليه من دلالات،

¹ ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، مرجع سابق، ص 201.

² يفيض ابن رشد في عرض الأساليب البلاغية التي تتحقق التغييرات بها وتجعل القول شعراً جارياً على غير القول العادي "والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجمل: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب،- وبالجمل: من المقابل إلى المقابل، وبالجمل: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً" ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، ص 243.

³ نفسه، ص 242.

وبكل محمولاتها البلاغية التي دار الفلاسفة في فلكها لا تراوح المدلول الواحد رغم تعددها، فهل يعزى ذلك إلى ميل المباحث الفلسفية إلى النظرة المنطقية التي تهتم بتحديد الماهية، بناء على الخاصية الجوهرية دونما اهتمام بعوارضها الأسلوبية والمفهومية؟ أم أن البحث في مجال الشعر والشعرية، لم يراوح حدود الماهية والتحديد إلى الغوص في خصوصية الخطاب الشعري، وبنياته الجوهرية العميقة التي كان من الممكن أن تفضي بالمباحث الفلسفية والبلاغية إلى نتائج أكثر ثراء وغنى واستشرافا في مجال الشعر والشعرية؟

للتخييل بهذا المعنى من الطاقة ما يجعله ينظم كل عمليات الخلق الشعري، ويُفضي بها إلى مقامات التفرد، فهو سرُّ الماهية، وهو الجوهر الذي به يكون الشعر والشاعر، ف "الشاعر بقواته المختلفة ينظم الكون، والشاعر مُتخَيِّل، الشاعر منظم للكون، وناظم له"¹

كل هذا يدعونا إلى مساءلة هذا الجوهر، ومحاولة مقاربة سقفه اللامحدود، وقدرته الخلاقة التي تنسحب على الشاعر أيضا "ذلك أن الشاعر يوجد علائق بين كل موجودات الكون لأنه يعرف أسرار المخلوقات وسرائر الحروف. هناك أسرار خفية تجمع بين العالم العلوي بما فيه من أرواح وأفلاك وأبراج، وبين العالم الوسطي بما فيه من إنسان وحيوان ونبات، وبين العالم الأدنى بما يحتويه من أنواع الجمادات، وهناك سرائر خفية وظاهرة بين التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل والأساطير والتمثيل والمقايسة والأحلام واحلام اليقظة والتشكيل والتلحين"²

2- تصور المتصوفة

اهتم الفلاسفة بقوى الإدراك النفسي، وأفاضوا في توصيفها، وتحديد وظائفها وعلاقاتها ببعضها بما يبسر عمليات الإدراك المعقدة التي تنخرط في شبكة علائقية لامتناهية، وتسمح بتنامي درجات الإدراك بهذا الشكل المتشابه الذي تتكاثر فيه مختلف القوى النفسية، ويتماهى بعضها ببعض في دائرة تواصلية متجاذبة الأطراف، ورغم أهميتها

¹ محمد مفتاح، الشعر وتناغم الكون (التخييل- الموسيقى- المحبة)، شركة النشر والتوزيع- المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2002، ص 26.

² نفسه، ص 25.

وفاعليتها، ظلت مشوبة عندهم بنقص يجعلها بعيدة عن سقف الكمال الذي يُفضي إلى إدراك المعقولات، نظرا لارتباطها بعوارض الأشياء وعدم قدرتها على التجريد، فهي إذن في مرتبة أدنى لا تخولها الإمساك بالمعاني الكلية والجواهر، لكن كيف يمكن للفلاسفة أن يعترفوا بأهمية الخيال الإنساني وبالدور الكبير الذي تلعبه القوة المُتخيَّلة في علاقاتها مع باقي قوى الإدراك، بل إن الوصول إلى الكليات والجواهر لا يمكن أن يتم بمعزل عن تدخل الحس والخيالات المنطبعة والتي تخضع فوق ذلك إلى عمليات التركيب وإعادة الإنتاج بما يوافق الواقع وما يخالفه في نفس الآن؟ " (...) ومن جهة أخرى، فإنه عند استعمال العقل يجب أن يكون مصحوبا بالأخيلة، لأن الأخيلة شبيهة بالإحساسات، إلا أنها لا هيولى لها . ومع ذلك فالتخيل يتميز عن الإثبات والنفي، إذ يجب أن تتركب المعاني لتكوين الصادق أو الكاذب، ولكن قد يقال فيم تختلف المعاني الأولية عن الأخيلة ؟ فنقول : إن هذه المعاني الأولية، بل وسائر المعاني، ليست أخيلة، ولكنها لا يمكن أن تستغني عنها " ¹ وكيف يمكنهم في نفس الوقت ترتيبه في درجة أدنى لا يمكنها أن تقارن بدرجة الإدراك العقلي، فليس بمقدوره أن يلامس أي قدر من الحقائق أو المعارف التي تظل يقينيَّاتها حكرًا على العقل - وهو أشرف قدرا - دون سواه ؟ فالقوة المُتخيَّلة رغم قدرتها الهائلة على التركيب والتفصيل، ورغم عدم قدرة العقل على الاستغناء عنها "إذا استعملها العقل سميت مفكرة، وإذا استعملها الوهم سميت مُتخيَّلة" ².

لم يخرج الفلاسفة المسلمون إذن عن التصورات الفلسفية اليونانية التي شكلت إطارهم النظري، إذ أفادوا مما أقره أرسطو بشكل كبير، وظلت نظرتهم إلى العقل الإنساني في المقام الأول، وأوكلوا إليه دون سواه الحق في إدراك الحقائق واليقينيَّات التي لا تشوبها شوائب الحس أو الوهم أو غيرها، فالجواهر والمعقولات والحقائق طريقتها واحد لا يقبل التعدد ولا يحتمل وجود قناة أخرى ربما قد يكون لها سر من الأسرار الكامنة والقادرة على ما خفي عنهم من إدراك، لذلك ظلت نظرة الشك والريبة تحوم حول تصورهم للخيال

¹ أرسطو طاليس، كتاب النفس، مصدر سابق، ص 120.

² ابن سينا، عيون الحكمة، مصدر سابق، ص 39.

الإنساني رغم عدم انفكاك الإدراك العقلي عنه، وظل في درجة أدنى تحرمه السمو والتعالي، وتحصر الحقائق في دائرة لا يمكنه الاقتراب منها أبداً .

إذا كانت النظرة الدونية للخيال رغم أهميته عندهم قد لازمت تفكير الفلاسفة، وطبعت تصورهم للحقائق والكمالات وقنوات إدراكها، فهل يمكن اعتبار النظرة العليا له عند غيرهم خروجاً عن طريق الصواب، وزيغاً عن سبل الحقائق، ومجانبة لما يمليه تسامي التفكير العقلي والمنطقي، أم أن الأمر يفترض وجود تصورات أخرى كشفت ما خفي عنهم، وفتحت مناطق أخرى للإدراك لم تبلغها فتوحاتهم، من شأنها أيضاً إدراك الأسرار والحقائق؟ ثم ما الأسباب التي حجبت عن الفلاسفة كشف هذا الطريق المعرفي الذي يُفضي إليه الخيال رغم اقترابهم من عتباته وولوجهم إلى مداراته، وهم المنسوب إليهم عمق التحليل وبعد النظر؟ وهل يُهيأ لسالك العقل غير ما يهيأ لسالك غيره من استعدادات توصل إلى الحقائق والجواهر بطرق متعددة؟

إذا كان الفلاسفة قد جعلوا الخيال الإنساني رغم أهميته في مرتبة أدنى من العقل، وسحبوا منه كل قوة قادرة على بلوغ الحقائق التي سبيلها العقل وحده، فإن المتصوفة أولّوه عناية بالغة، وجعلوه في مرتبة عالية، واعتبروه طريقاً لكشف الحقائق المتعالية وبلوغ المدارك الغائبة والجوهرية، وهذا يدل على سمو منزلته، ورفيع غايته، وقوة فتحه لما كان مغلقاً مستعصياً على من يسلك سبيل الحس والعقل على السواء، لذلك اعتبروا أن الفلاسفة الذين لم يستطيعوا التنوير بنوره، لم يوفوه حقه، "إن للمتصوفة خطاباً يختلف عن خطاب الفلاسفة، (وابن سبعين كان صارماً في نقده للفلاسفة عكس ابن عربي)، ومن ثمة فإنهم ألغوا مصطلح التخيل، وبدله استعملوا مصطلح الخيال الذي يوليه ابن عربي مرتبة علياً"¹

هذه المكانة العليا التي يتبوؤها الخيال عند المتصوفة، تُنبئ بفرادة تصورهم لهذه الطاقة الذهنية المتقدمة، باعتبارها أعظم قوة خلقها الله، تستطيع سبر ما لا تستطيعه قوى الإدراك الأخرى، إنه نور العتمات التي تستعصي على الانكشاف، فقد "جعل الله هذا الخيال نوراً يدرك به تصوير كل شيء، أي أمر كان، كما ذكرناه. فنوره ينفذ في العدم المحض،

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1996، ص 46.

فيصوّره وجوداً. فالخيال أحق باسم "النور" من جميع المخلوقات، الموصوفة بالنورية. فنوره لا يشبه الأنوار. وبه تدرك العتَمات¹ وبذلك، فمن لم يَخْبِر قوته، وادعى الحكمة دون النيل من علم شموخ منزلته، وقال بفساده فاتّه بلوغ علو مرتبته وعظيم سلطانه "فافهم، فإنه ينفَعك معرفة كونه (أي الخيال) نوراً- فتعلم الإصَابَة فيه- ممّن لا يعلم ذلك. وهو الذي يقول: "هذا خيال فاسد". وذلك لعدم معرفته هذا القائل بإدراك النور الخياليّ، الذي أعطاه الله تعالى. كما أن هذا القائل يخطئُ الحسَّ في بعض مدرّكاته. وإدراكه أعني (الحسَّ) صحيح. والحكم لغيره (أعني الفكر) لا إليه. فالحاكم (الفكر) أخطأ، لا الحسُّ. كذلك الخيال: أدرك بنوره ما أدرك؛ وما له حكم؛ وإنما الحكم لغيره، وهو العقل. فلا ينسب إليه الخطأ، فإنه ما ثمَّ خيال فاسدٌ قطُّ، بل هو صحيحٌ كُلُّهُ".²

هذه المكانة السامية التي يتبوّؤها الخيال عند المتصوفة، مردّها إذن إلى عظمة قوته وجلال سلطانه، فيها يفتح السبيل مضاء أمام كل معرفة تصل إلى أقصى درجات اليقين والذي لا يبلغه العقل نفسه. وبذلك، كان عندهم أشرف قدرا، وأعلى مقاما لا يتأتى نوره إلا لمن ذكره فأعظم ذكره، وعني به فأحسن العناية، وربما يعود قوّت سرّه على الفلاسفة الذين بالغوا في تقديس العقل دونه إلى نقصان عنايتهم به ليُحرّموا فضله، ثم إن اختلاف طبيعة المسالك التي اتبعها كلا الفريقين - المتصوفة والفلاسفة - هي سبب بلوغ شرف هذه المرتبة من عدمه، فطريق الحدس والبصيرة غير طريق الحس والعقل، لذلك يرد ابن عربي على الفلاسفة الذين ينسبون الفساد والخطأ للخيال، خلافا للعقل الذي هو مناط كل يقين، يقول محمد قاسم في هذا الصدد: "أما صلة الخيال بالعقل، فيوضحها ابن عربي قائلا إن الخيال لا يخطئ أبداً، وإن هؤلاء الذي يصفون الخيال أحيانا بأنه خيال فاسد لا يدركون حقيقته، ذلك أن الخيال إذا أدرك شيئاً فإنما يدركه بنوره، والنور لا يخطئ في كشفه عن الأشياء. وإذا كان هناك خطأ فلا بد أن يكون لسبب آخر، إذ الخطأ وليد الحكم، والخيال لا يصدر حكماً، بل هو نور يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء. إذن يجب أن ينسب الخطأ إلى القوة التي تصدر الحكم، وهي العقل. وإذا كان الحكم لغير الخيال فلا بد أن ينسب الخطأ أو الفساد إليه؟

¹ محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الرابع، تحقيق: عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1412هـ/1992م، ص 419.

² نفسه، ص 420.

إنه من الأولى أن يقال : أخطأ العقل في فهم ما كشف الخيال عنه، حتى لا ينسحب الحكم بالخطأ أو الفساد إلى الخيال وهو بريء منه.¹

إن التصور الذي يصدر عنه المتصوفة ينفي كل مظاهر النقص عن الخيال، ويرد هذا النقص على القوة التي تصدر الحكم. وبذلك، يصبح العقل الذي هو سبب اليقين عند الفلاسفة، خاضعا بدوره لقوة هذه الطاقة الخلاقة وإلى نورها الثاقب، ويصبح دونها مرتبة ومنزلة. وبذلك، بلغ الخيال عندهم إلى أعلى درجات السمو، وأصبح بالنظر إلى ما ينجم عنه فعّالا وخلّاقا، وانعكس تصورهم هذا على مختلف انشغالاتهم المعرفية، ومن قدرته العجيبة أنه يعيد تشكيل الصور على أنحاء جديدة، فلا يُبقي المواد الحسية على الشكل الذي عليه، وإنما يصهرها، ويعيد خلقها "فمتى حملته على المعنى، فهو يجسده في أي صورة شاء"² وبهذا المعنى، فإن له من الإمكانيات ما يجعله قادرا على العبور إلى ما وراء الأشياء، وعلى استبطان الظواهر من خلال عملية تركيبية تجعلها على غير ما كانت عليه. وبذلك،، فـ"الصوفية يذهبون في إطار هذا التصور إلى أن ما يبدعه الخيال، بل الخيال ذاته لا يركب صورته إلا من المادي المحسوس في امتلائه وكثافته، إلا أن الخيال يرقق هذه الكثافة، ويهذبها، ويبسطها بسطاً تنخرق معه نواميس الظواهر مما يتيح للخيال قدرة فائقة على التجاوز."³ وقد أدرك هنري كوربان أهمية هذه القوة السحرية، وفضلها الذي انتبه إليه المتصوفة لاسيما ابن عربي⁴ الذي أوفاه حقه، فقد اعتبر أن "الخيال هو الذي يقيم التفاعل بين اللامرئي والمرئي، وبين الروحاني والجسماني"⁵ ونفى ما قد يتهم به من فساد وقليل قدر، "لا مجال هنا لاتهام قوة الخيال بالوهم، والخطأ يكمن في عدم رؤية ما هي، وتصور أن

¹ محمود قاسم، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1969م، ص 9-10.

² عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مرجع سابق، ص 88.

³ نفسه، ص 94.

⁴ "اتجهت عرفانية ابن عربي إلى التمثيل الرمزي لعالم الخيال بالإكسير والمرايا وطينة الخلق الأول، وهو تمثيل تنتهي دلالاته إلى تجسيد المعاني في الصور، وإرساء جدلية التقابل، وتأسيس الوجود الأولاني في شكل ما وصفه ابن عربي بالخيال المنفصل تمييزا له عن الخيال المتصل " عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مرجع سابق، ص 94.

⁵ هنري كوربان، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ترجمة: فريد الزاهي، منشورات مرسم، مطبعة أبي رقرق، ط2، الرباط، 2006، ص 141.

الوجود الظاهر شيء يتغذى من ذاته، وينضاف عرضا للحق، والحال أن الموجود المتجلي يغدو شفافية بواسطة الخيال"¹

لقد أثار كوربان من خلال تتبعه لخصوصية الخيال عند ابن عربي، بعده الأنطولوجي الذي يتجاوز حدوده الشخصية ليقارب وجوده المطلق، فيتبدى التعالق الناظم للخيال الإنساني بالخيال المطلق، حيث تصبح له حياة أخرى مستقلة ومتحولة تبعا لطاقته التي تتجدد، فيغدو متصلا بالذات ومنفصلا عنها، يقول: "إن ابن عربي يميز بين خيال متصل بالشخص المُتخيّل وغير منفصل عنه، وخيال منفصل عن الشخص، وهوقائم بذاته. ففي الحال الأول يمكننا التمييز بين الخيالات المقصودة سلفا أو الناجمة عن سيرورة واعية للروح، وتلك التي لا تحضر في الروح إلا تبعا لعفويتها الخاصة كالمنامات (وأحلام اليقظة). إن خصوصية هذا الخيال المتصل هو أنه مرتبط بالشخص المُتخيّل ويغيب متى غاب، أما الثاني أي الخيال المنفصل عن الذات المُتخيّلة، فله حياة مستقلة ووجود فريد في مستوى الوجود الذي هو وجود العالم الوسيط، عالم التمثلات والأفكار والصور، أي عالم الخيال."²

ليس غريبا إذن أن ينخرط المتصوفة وهم يبنون تصورهم للخيال في حالة فريدة من نوعها تتناغم مع ما يقتضيه مسلك الذوق والمعرفة المتعالية، حالة تقوم على الهدم من أجل البناء، وتفتح منافذ أخرى لا تعرف التقيد بحدود العقل الصارمة، لتنداح فيما يمكنه تسميته بالزيع الخلاق عن الوضوح والظاهر، وعن الثبات القاهر لكل توق للتحول والتجدد، إن "بلاغة الخيال الخلاق (الصوفي) ليست بلاغة صورية إقناعية ولا أسلوبية تزينية بل وجودية، عضوية وجسدية حيوية. بلاغة الانتقال من قانون الوضوح ومستلزماته التمييزية إلى قانون التحول والاندماج بين عناصر الوجود الذاتي والموضوعي، العيني والمتعالي، إلى حال الترميز الكلي والشامل؛ لكشف أحوال المعاني وصيروراتها من الظاهر إلى الباطن

¹ هنري كوربان، الخيال الخلاق، مرجع سابق، ص 168.

² نفسه، ص 187-188.

حيث الكون والمخلوقات كلمات الله، واللغة ليست مدونة تقابل الكلمات بالأشياء فحسب، بل إنها جزء حي من هذا الكون.¹

يسمو الخيال بهذا المعنى إلى درجات رفيعة، وينطوي على قدرات سحرية خلاقة من شأنها أن تكشف الغامض وتثير المبهم، وصفة الشفافية التي يخلعها كوربان على الموجود المتجلي إنما تحصل بفعل هذه القوة، وبهذا فتح المتصوفة طرقاً أخرى لم ينفذ إليها سلطان العقل عند الفلاسفة، وأعلوا ما جعله هؤلاء في مراتب دنيا لا سبيل لها إلى اليقين والحقيقة، فقد "كشف مذهب الصوفية في التجلي الصوري والإبداع الخيالي عن تصورات أساسية منها، لانهائية الصور"² وإذا كان الأمر كذلك، فهل استطاع المتصوفة - بفعل هذه النظرة الاستشراقية لما غاب عن غيرهم- التأثير في التصورات النظرية التي أسست تاريخ الشعرية العربية، بالنظر إلى أهمية عنصر الخيال في البناء الشعري؟ وهل بإمكان ما كشفوا عنه من قدرات وطاقات خلاقة وسحرية للخيال أن يزرحوا ما أثبتته المرجعيات النظرية الفلسفية التي صدر عنها معظم النقاد العرب في تصورهم للشعر؟ أم أن مفعول سحر هذه الطاقة الخلاقة ظل حبيس فئة محدودة تراهن على الحدوس وتختلف يقينيّاتها عن اليقين المعترف به؟ وهل الحقيقة - غاية الجميع- واحدة سبيلها العقل، أم متعددة سبيلها الخيال المجنح؟ تلك إذن أسئلة تلح علينا ونحن نطرح موضوع المتخيّل ونثير ما ارتبط به من تفرّعات واشتقاقات تصب جميعها في بحر واحد رغم تعدد الأنهار.

رغم أهمية ما أثاره المتصوفة حول طاقة الخيال، وقدراتها اللامتناهية وطبيعتها الحركية والدينامية، فضلاً عن مرتبتها التي تعلو لتوازي مرتبة العقل عند الفلاسفة، أو لتتجاوزها في كثير من الأحيان، إلى القول بقدرته على الإيجاد والخلق، فإن انتقال حرارة هذا التصور إلى مجال البحث الأدبي والاشتغال النقدي العربي ظل خجولاً وخافتاً. "إن هذه القدرة التخيلية على الإيجاد، لإيذان بأن النزعة الثيوصوفية قد تجاوزت بشكل كبير آراء المتكلمين والمتفلسفة على مذاهب الأقدمين، ومما يؤسف له أن تراثنا البلاغي والنقدي لم يلتفت إلى هذه الملاحظة العميقة، وأن العرفاء لم يربطوا بينها وبين النظر في الشعر، وإنما

¹ العربي الذهبي، شعريات المتخيّل اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 74.

² عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مرجع سابق، ص 117.

اكتفوا بتحليل هذه الخاصية نظرياً في سياق التجربة الصوفية وما تضم من نشاط نفسي عال يبيدي نفسه في مظاهر متنوعة من الخلق والتجلي والشهود"¹، وربما لم يكن له من الظروف المهيأة التي طبعت المرحلة ما يجعل ناره بردا وسلاما على المنشغلين بالبحث النقدي والبلاغي الذي ظل مرتبطا بالنظرة العقلانية الواقع أثرها بشكل جلي على النقد، لقد بلغ الاهتمام بالخيال وفاعليته مداه مع المتصوفة "لكن ما كان يمكن لمتصوفة الإسلام أن يحدثوا في الفكر العربي تأثيرا يشبه ما أحدثه الرومانسيون في تاريخ النظرية الشعرية لاعتبارات عدة، منها: ما واجهه الصوفية من هجوم شديد. والنظرات السنية التي هاجمت المتصوفة بعنف بالغ، وقللت من شأنهم، بل ساعدت على تعذيب بعضهم وقتل بعضهم الآخر"²

ظل هذا التعارض بين ما يمليه العقل وما يمليه الخيال قائما رغم دفاع كل طرف على صحة تصوره، وبيان طريقه ومسلكه، ليظل التفكير العقلي مهيمنا على المباحث النقدية والبلاغية، وليظل ما أصر عليه الفكر الصوفي استشرافا لما قد يسمح به مبحث الخيال من فتوحات أخرى، لاسيما وأن مذهبه قائم على الخرق والزيف الخلاقين، إذ بهذا الخرق تنفتح الحجب، وتتبدى الحقائق، وينجلي ما لم تبصره الحواس والعقول، وربما كان خرق الحدود باعتباره وسيلة لبلوغ غايات لامتناهية قاسما مشتركا بين الخطاب الصوفي وطبيعة الإبداع الشعري "إن منطق الخيال- برغم ما في هذه الصياغة من تناقض، يمكن التعبير عنه بأنه منطق اللامنطق، إنه يؤول إلى فكرة الوساطة بين الحس والفهم، وإلى التجسد والقدرة المطلقة التي تبدع وتوجد وتشكل وتخلق الصور خلقا من بعد خلق بواسطة ما لهمة العارف من تأثير، ومن خلال تجاوز اللبس من الخلق الجديد، مما يؤذن بأن الخيال قدرة لانهاية على إبداع صور لانهاية غير قابلة للنفاذ، وبأن الجدة مقولة مؤسسة لمنطق الخيال."³

¹ عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مرجع سابق، ص 115.

² جابر عصفور، الصورة الفنية والبلاغية عند العرب، مرجع سابق، ص 51.

³ عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مرجع سابق، ص 121.

تركيب

بعد وقوفنا عند أصول مفهوم المُتخَيِّل وتفريعاته اللغوية، توقفنا في هذا المبحث عند مرجعياته الفلسفية من خلال مباحث الفلاسفة المسلمين الذين انتبهوا إلى الأثر الذي يحدثه فعل التخَيِّل في النفس وإلى فاعليته وأهميته، متأثرين بما أصلته المباحث الفلسفية اليونانية - لاسيما مباحث أرسطو - رغم ما أثارتها عمليات النقل من اليونانية إلى العربية من تعدد مصطلحي واضح، حيث انشغلت هذه المباحث الفلسفية بالكشف عن قدرة التخيل على التأثير في النفس، وبما ينجم عنه من حالات سلوكية تكشف عن سحر هذه القوة النفسانية المسؤولة عن التخيل، وعن عجائبها اللامحدودة. لقد كشفت أبحاثهم عن أشكال التعالق الناطمة للمباحث النفسية والنظريات الشعرية، واعتمدت تصوراتهم حول الشعر على المحاكاة بوصفها نواة العملية التخيلية التي عنها تتفرع مختلف الأبنية الصورية، وإن كان وعيهم أعمق بالجواهر التخيلي للشعر رغم انبناء تصوراتهم على الطروحات الفلسفية اليونانية، من خلال إثارتهم هذا اللقاء الجمالي بين الشاعر والمتلقي، بما يقتضيه من تفاعل حيوي مفترض لا يقف عند مجرد محاكاة الأشياء الموجودة، فتعددت بذلك إبدالات المفهوم لديهم، وتقاطعت مع المكونات البلاغية في مقاربتها للجواهر التخيلية للشعر، وهذا يُحيل على التعدد المصطلحي الذي طبع تصورات الفلاسفة للمسألة الشعرية بما يُنبئ بطبيعته الشائكة والمهياة للتمدد والتوليد المستمرين.

خلافا للتصور العقلاني الطاغي على المباحث الفلسفية، والمنسحب على رؤاهم للخيال والتخيل، سيرتقي المتصوفة بالخيال الإنساني إلى مراتب عليا محتفين بعظمة قوته، وبقدرته الهائلة على بلوغ درجات الحقيقة واليقين، لذلك ستنفني عندهم كل مظاهر النقص التي أحاطت به، وصنفته في أدنى المراتب، وسيصبح في تصورهم مركز الجذب التي تأتيه الحقائق من جهة مسلكه الذوقي المنفلت من كل قيد عقلي صارم، غير أن هذه الفتوحات المعرفية التي خاضها المتصوفة، والتي بلغت ثغور مملكة الخيال، وما فيها من سحر وأسرار، ظلت رهينة الأحوال والمواجيد التي يجدها الصوفي، ولم تنتقل حرارتها لمجال

البحث الأدبي والنقدي، الذي ظل محكوما بالنظر النظرة العقلانية، وهذا ما سنحاول مقاربته في الفصل الموالي.

الفصل الثاني:

مفهوم المتخيل في الخطاب النقدي

المبحث الأول:

أصول التناول في النقد العربي

المبحث الثاني:

مفهوم المتخيل في الخطاب النقدي الغربي

المبحث الأول: أصول التناول في النقد العربي

1- صيغ المفهوم عند القدماء

إن مقارنة مفهوم المُتخيّل تدعو إلى البحث في لبناته المفهومية التي أثارها صيغه وأشكال اشتغاله الأولى، وإن كانت لا ترقى إلى منزلة التحديد النظري بما هو آلية للاشتغال، لها من الأدوات الإجرائية والأنساق المفهومية ما يجعلها مؤهلة لفتح دروب أخرى، والولوج من خلالها إلى عوالم الخطاب الشعري الذي يظل مفتوحا على كل احتمالات ولوجه، وفك شفراته ومقاربة سقفه اللامتناهي، وإذا كانت صيغ هذا المفهوم وتفريعاته الاشتقاقية قد وجدت لها مكانا هاما لدى الفلاسفة الذين قادمهم البحث في قوى الإدراك إلى الوقوف مليا عند القوة المسؤولة عن الأفعال الخيالية، وعن مرتبتها ضمن قوى الإدراك وبعدها الوظيفي، فإن انتقال هذه الصيغ ومسمياتها إلى مجال الدرس النقدي والبلاغي العربي كان بديها بالنظر إلى طبيعة العلاقة التي ربطت بين الفلاسفة والنقاد؛ لقد أفاد هؤلاء من أبحاث الفلاسفة، وتمثلوا نظرياتهم في سياق اهتمامهم بمجال البحث النقدي والأدبي، وآثروا النظرة العقلانية التي انعكست على تصوراتهم وتناولهم لقضايا الشعرية والأدبية، ولما كان الشعر محور اهتمامهم، فقد كان لا بد من بحث كل ما من شأنه أن يغني ذائقتهم النقدية، وتصوراتهم الجمالية التي انبنت عليها نظرياتهم حول الشعر والشعرية، كما كان اهتمامهم بالتخييل سبيلا لا مناص منه، لاسيما وقد خبروا أهميته، وأفادوا من الفلاسفة الذين طرحوه في سياق شروحاتهم لمباحث علم النفس الأرسطي، كالفارابي وابن سينا وابن رشد، فالشعر قوامه التخيل، وهذا ما صدر عنه النقاد والبلاغيون العرب الذين شكلت أبحاثهم مادة نقدية أساسية لما سيؤول إليه البحث في الشعرية بشكل عام .

لقد لقي الشعر - باعتباره ديوان العرب- اهتماما بالغا من النقاد، حيث كان محور اشتغالهم، ومادة أساسية لصوغ نظرياتهم، وتاريخ الأدب يشهد بما حفلت به مصنفاتهم وبما تضمنته كتبهم من مباحث لم يخرج معظمها من دائرة البحث البلاغي وهي التي قاربت الشعرية العربية، وطرحت أسئلة ملحة حول أدبية الأدب، وأثارت عددا من القضايا كالصدق والكذب واللفظ والمعنى وغيرها من المباحث التي استأثرت باهتمام النقاد الذين مالوا إلى

الموازنات، ومساءلة القضايا البلاغية المرتبطة بالنص الشعري. لكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو: ما مدى نجاح النقاد في الاقتراب من جوهر الشعرية، وهم الأوفر حظاً من الفلاسفة من حيث درجة قربهم من النص الأدبي، واستعداد ذائقتهم لتلقي شبكاته التخيلية؟ وما سر هذا الانكفاء الذي طبع معظم مباحثهم على ما يتلاءم مع النزعة العقلانية التي تسربت إليهم بسبب أثر الدرس الفلسفي عليهم؟ وما مدى استثمارهم للنظرية الفلسفية في تعميق البحث في شؤون الشعرية؟ ثم هل استطاعت المباحث البلاغية التي رصدت - وهي تقارب الشعرية- مباحث الغلو والحقيقة والمجاز وغيرها أن توفي الشعر حقه، وهو الذي لا يحكم لقانون التحديد والثبات بفعل جوهره المتحرك وهو التخييل ؟

لم يفت المباحث النقدية القديمة التي تناولت الشعر العربي، أن تقف أولاً وابتداءً عند حدّه وماهيته قبل أن تخوض في قضاياها التي ارتبطت بشكل جذري بطبيعة تصورهم للشعر، واحتكمت في كثير من نتائجها إلى هذا المفهوم، فكان معظمها يُعيد قوام الشعر إلى إحكام صنعته وانتظام أشكاله، وحسن ترتيب ألفاظه، وسلوكه مسلك الطبع الأصيل والذوق الفريد. وبذلك، يتحول الشعر بهذا المعنى إلى أبنية لغوية لها معنى، أساس التمييز فيها جودة الانتظام، وصحة الطبع والذوق، أما الخيال - بوصفه عنصراً أساسياً في العملية الشعرية- فقلما أثار اهتمام النقاد الأوائل، وكثيراً ما ربطوه بالخواطر الفاسدة، وبالأوهام المخادعة التي لا تنتج سوى الحيرة فهذا الجاحظ يقول : "والتخييل ضروب،: تخييل من المَرار، وتخييل من الشَّيطان، وتخييل آخر كالرجل يعمد إلى قلبٍ رطبٍ لم يتوقَّح وذهن لم يستمرَّ، فيَحْمِلُه على الدقيق وهو بُعدٌ لا يفي بالجليل، ويتخطَّى المقدمات متسكِّعاً بلا أمانة، فرجع حسيراً بلا يقين، وغبرَ زَماناً لا يعرف إلا (الشكوك و) الخواطرَ الفاسدة، التي متى لاقت القلبَ على هذه الهيئة، كانت ثمرتها الحيرة. والقلب الذي يفسد في يومٍ لا يداوى في سنة، والبناء الذي يُنقض في ساعة لا يبني مثله في شهر"¹

إن مثل هذا التصور يعلن عن النظرة الدونية التي لاحقت الخيال، وما ينجم عنه من أفعال لا يستسيغها العقل ولا تقبلها الرؤية، وطبيعي أن تنعكس هذه النظرة على تصور

¹ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، مصدر سابق، ص 379-380.

هؤلاء للشعر وطبيعته ووظيفته، وإذا كان الفلاسفة قد أفردوا للخيال مباحث خاصة ضمن تصنيفهم لقوى الإدراك، وتحدثوا عن صلته الوثيقة بالأقاويل الشعرية "ونقول نحن أولاً : إن الشعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة"¹ فإن كثيراً من المشتغلين على الشعرية العربية أغفلوا هذا الجانب، أو لم يحرصوا على استثماره وتفعيله في سياق تحديدهم لطبيعة الشعر وماهيته، فظل عندهم - وإن وصل صداه من المباحث الفلسفية- بعيداً أو موقوفاً على المباحث النفسية، فهذا ابن طباطبا العلوي يعرف الشعر بقوله: "الشعر - أسعدك الله- كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحقق به، حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه."²

إن التحديد هنا قائم على انتظام الكلمات، مختلف عن منثور الكلام بوزنه، أما ما يشي بمصدر صناعة الصور، ومبعث تركيبها، فغائب عن هذا التحديد، فهذا التعريف كما يقول الدكتور جابر عصفور "لا يهتم بالجانب التخيلي من الشعر، من حيث مصدره أو تأثيره، وإنما يهتم بالشعر في ذاته باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس من الطبع والذوق. ولقد استقر- في عصر ابن طباطبا - تعريف الشعر عند الفلاسفة على أنه "الكلام المخيل" الذي ينشأ عن فاعلية "المخيلة" عند المبدع، ويحدث تأثيره بتحريك قوة المخيلة عند المتلقي، لكن ابن طباطبا لا يلجأ إلى هذا التعريف الفلسفي، ربما لأنه فهم "التخيل" باعتباره خاصية أدبية في الفن الأدبي بعامة، يمكن أن ينطوي عليها الشعر والنثر على السواء. وبذلك، يظل أساس التمييز في الشعر هو الانتظام اللغوي المتميز للشكل."³

إن أهم ما شغل ذائقة النقاد القدماء هي النظرة المعيارية التي بها تكون صناعة الشعر محكمة، وقواعده مقننة. وبذلك، راهنوا على الشروط التي رأوها علمية تحكم صناعة

¹ ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، مصدر سابق، ص 161.

² محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2005، ص 9.

³ جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 5، القاهرة، 1995، ص 29- 30.

الشعر وتمكّن من الحكم عليه في نفس الآن. وبذلك، طغت النظرة العقلانية التي كانت عادة ما تبدأ بوضع حدّ للشعر قبل الخوض فيما يحقق الشعرية.

لقد كان لسلطة المعيار من القوة والنفوذ ما جعلها تحصن النظرة العقلانية التي شكلت مرجعية أساساً لتصورات النقاد وطبيعة تناولهم للشعر، فلم ينل عنصر الخيال الذي ظلّ في مراتب دنيا، حقّه من الاعتبار في بناء النص الشعري، وتشكيل أبنيته الصورية التي بها يكون ويتميز، فكان الحديث عن الأعاريض والموازين والألفاظ والمعاني، سيّد الموقف النقدي في القرن الرابع الهجري وما قبله. وليس بعيداً عن هذا التصور ما نجده عند ابن رشيق القيرواني في وصف ما يسمى شعراً عند العرب، وما يعتبر شروطاً معيارية، لكنه كذلك يقول في هذا الصدد: "وكان الكلام كله منثوراً، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد وسمحاتها الأجواد، لتَهْزْ أنفسها إلى الكرم، وتدلّ أبنائها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعراً لأنهم شعروا به، أي فطنوا"¹

ليس من الغريب إذن أن تتناغم المواقف النقدية، وتلتقي - رغم اختلافها في طبيعة تناولها للمسألة الشعرية- في نقطة تقاطع تُؤثّر الاهتمام بالأبنية الشكلية، والقوانين المعيارية التي تحدد ماهية الشعر وطبيعته، حيث يصبح كل عدول عن المعيار المتفق عليه سلفاً خروجاً عما يقتضيه الطبع السليم، وما تستدعيه الذائقة المعروفة، لتطغى بذلك النظرة المقصدية العقلانية التي لا يمكنها أن تستسيغ ما دون ذلك من مكونات تمنح للشعر طاقات متجددة قابلة للتحوّل والعدول عن سلطة المعيار، وتفتح آفاق اشتغاله على مناطق أخرى من شأنها تحريك الطاقة الخلاقة عند المبدع والمتلقي على السواء، ويرجع الدكتور جابر عصفور سبب طغيان هذه النظرة إلى التقصير في استيعاب الأطروحات الفلسفية التي تناولت الموضوع، وإلى عدم إدراك الناقد العربي لعمقها الذي كان من الممكن جداً استثماره بما يُغني المباحث الشعرية بشكل فعال. لقد قدم النقد العربي ما يمكن اعتباره لبناتٍ أساسية ساهمت في بناء الصرح النقدي "ولكن علينا أن ننتبه إلى حقيقة لا سبيل إلى إنكارها، وهي

¹ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط 5، دار الجبل، دمشق، ص 20.

أن الناقد العربي - بوجه عام- لم يحاول أن يفيد الإفادة المرجوة أو الواجبة من التراث الفلسفي الذي كان متاحا له . لقد ظل مشغولا بالجوانب العملية، وبالتطبيقات الجزئية الضيقة، التي تتمثل في السعي وراء اكتشاف السرقات، أو الموازنة الجزئية بين الأبيات دون أن يتجاوز ذلك إلا في القليل النادر، ودون أن يهتم الاهتمام الواجب بالمشكلات النظرية العميقة التي تطرحها الظاهرة الأدبية، والتي لا يمكن معالجتها إلا في ظل تصورات فلسفية ذات طابع كلي شامل . لقد ظل الناقد العربي - في الأغلب الأعم- جاهلا بالمعارف الفلسفية التي كان يمكن أن تثري حدوسه الجزئية أو إشارته العابرة إلى علاقة الشعر بالواقع وتشكيله لعالم تخيلي جديد"¹

إن الاشتغال على الشعر وقوانين صناعته، جعل النقاد يؤسسون لتصورات نظرية تتفق في كثير من أطروحاتها، رغم اختلافها في طريقة المعالجة والتحليل، وتوثر الحديث عن الشعر في علاقته بالمباني والمعاني، وتفحص بطريقة عقلانية مدى قدرة الشاعر على تمثل هذه القوانين ومدى إحكامه صنعها، دون أن تفتح الطريق النقدي على منافذ أخرى مسؤولة عن توقد العملية الشعرية، وعن أشكال تبينها. وبذلك، ظل الحديث عن التخيل - باعتباره جوهر العملية الشعرية- ضابيا إن لم يكن غائبا. لقد تعاقبت الأطروحات والنظريات النقدية التي اهتمت بالظاهرة الأدبية والشعرية على الخصوص، وطبيعي أن يقود البحث النظري، الذي لا يتوانى عن طرح الأسئلة الجديدة، إلى مساءلة ما سبقه أو الانتباه لما تم إغفاله ولوبشكل تدريجي ضمني، لذلك بدأ البحث في الشعرية يتخذ منحى آخر قارب جوانب أخرى، واستفاد مما أصَّله الأوائل، كما استدرك ما فاتهم أو ما غفلوا عنه، فبدأ المُنَجِّز النقدي العربي القديم يطرح قضايا ترتبط بالأثر الشعري، ويُسائل المناحي النفسية النازمة له على مستوى القول والتلقي في نفس الآن، ولوبشكل ضمني وقليل، لذلك يمكن اعتبار ما أورده بعضهم عن الباعث والأثر النفسي للشعر، لبنة أساسية ستنبني عليها تصورات نقاد المراحل الموالية، الذين انتبهوا لأهمية التأثير الذي يمارسه القول الشعري على السامع/ المتلقي، ولفاعلية هذا الأخير في استقبال روعة التصويرات، والتفاعل معها بما يُسهم في

¹ جابر عصفور، الصورة الفنية والبلاغية عند العرب، مرجع سابق، ص 56-57.

بناء المعاني، وفي تحريك الطاقة المستقبلية لديه، واعتبارها أساس وجود الأثر الشعري، وسرّ تميّزه؛ فقد اعتبر عبد القاهر الجرجاني أن جودة التصوير مرتبطة بما تتركه التخيلات في نفوس المتلقين، واعتبرها مسؤولية عما ينجم عنها من افتتان واستحسان وانفعال. يقول في هذا الصدد: "فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وترؤعهم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحُذّاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر. فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتروق وتؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا يُنكر مكانه، ولا يخفى شأنه، فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها، والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني"¹

إن الجرجاني وهو يتحدث عن روعة التصوير وإحكام صنعته، يثير أهمية وقعه في النفوس، ويجعل الانفعال بتخيلاته، دليلاً على الحذق والشاعرية، وهو بذلك يلقي الضوء ولو بشكل ضمني على هذا الجانب الذي غاب في سياق الحديث عن الأعارض والأوزان والألفاظ والمعاني وغيرها مما رآه النقاد منبعاً للشعرية، فإدراك المعاني الغريبة، وكشف سر الشعرية يتم من خلال هذا التفاعل بين النص والقارئ، وبما يدخل نفسه من حالات الافتتان، وهذا مبتدأ التلميح إلى الطابع الحركي الذي تتسم به العملية الشعرية أثناء الإبداع والحذق في التصوير، وأثناء التلقي والانبهار بسحر الصور، وإلى أهمية عنصر الخيال في إحداث هذه الحالة العجيبة الغريبة.

غير أن الحديث عن التخيل عند عبد القاهر ارتبط بثنائية الحقيقة والادعاء، حيث جعل حدّه قائماً على إثبات ما ليس ثابتاً في الأصل، بشكل يتماهى فيه الخداع والكذب، ويعلو فيه الادعاء على المقبولية العقلية. وبذلك، يصبح التخيل في تصوره مقترناً بكل ما يفتقد إلى السند العقلي وبما يستعصي على التحصيل "وجملة الحديث الذي أريده بالتخيل ههنا ما يثبت

¹ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ت)، ص 342-343.

فيه الشاعر أمراً غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيها نفسه، ويريهما ما لا ترى"¹

إن ما يصدر عنه عبد القاهر الجرجاني، يُحيل على توزُّع تصوره بين شرط الحقيقة الذي تنبني عليه الاستعارة والتشبيه، وشرط الادعاء الذي يقوم عليه التخيل من خلال تناسيه وبعده عن إواليات التشبيه باعتباره مكوناً مركزياً لكل فعل تخيلي، لذلك وجدناه يميز بين التخيل المعلن وغير المعلن² وبين ما كان غير معلن وخرق القاعدة، وجرى على غير العادة مما يخرج السامعين إلى التعجب "وهذا نوع آخر من التخيل، وهويرجع إلى ما مضى من تناسي التشبيه، وصرف النفس عن/ توهمه، إلا أن ما مضى معلل، وهذا غير معلل، بيان ذلك أنهم يستعيرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة، ثم تراهم كأنهم قد وجدوا تلك الصفة بعينها، وأدركوها بأعينهم على حقيقتها، وكأن حديث الاستعارة والقياس لم يجري منهم على بال، ولم يروه ولا طيف خيال"³

هكذا، يُقيم الجرجاني هذا التقابل الواضح بين الاستعارة والتشبيه - باعتبارهما مرتبطتين بمقومات الاستدلال العقلي- وبين التخيل بحكم تناسيه لهذا الأصل ودخوله في خانة الادعاء. وبذلك، تتضح مركزية المقبولية العقلية التي تجد مسوغاتها في انبناء الفعل التخيلي على الأصل الاستعاري الذي يخضع للتناسي، ويغيب بالإيهام والادعاء "فأما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف، في أنك إذا رجعت إلى أصله، وجدت قائله وهويثبت أمراً عقلياً صحيحاً، ويدعي دعوى لها سنخ في العقل."⁴

¹ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص 275.

² يورد الجرجاني في حديثه عن التخيل الذي يكون بتناسي الأصل التشبيهي الاستعاري فصلاً بين ما كان منه بالتعليل أو بنفي العلة وادعاء علة أخرى "كأن يكون للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال علة مشهورة، من طريق العادات والطباع، ثم يجيء الشاعر فيمنع أن تكون لتلك المعروفة، و يضع له علة أخرى . مثال قول المتنبي: (من الرمل) ما به قتل أعاديه ولكن يَنقِي إخلاف ما ترجو الذناب

الذي يتعارفه الناس أن الرجل إذا قتل أعاديه، فلإرادته هلاكهم، وإن يدفع مضارهم عن نفسه، وليسلم ملكه و يصفون من منازلهم، وقد ادعى المتنبي كما ترى أن العلة في قتل هذا الممدوح لأعدائه غير ذلك." أسرار البلاغة، المصدر السابق، ص 296.

³ نفسه، ص 302.

⁴ نفسه، ص 275.

لذلك، يصبح الشرط العقلي سنداً للتمييز بين الاستعارة والتخييل رغم انبثائه عليها، بل إن الجرجاني لا يدخلها في صنف التخييل؛ "واعلم أن "الاستعارة" لا تدخل في قبيل "التخييل" لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعتمد إلى إثبات شبه هناك، فيكون مخبره على خلاف خبره".¹

2- التخييل عند حازم القرطاجني

تكتسي اللبانات الأساسية التي وضعها التفكير النقدي والبلاغي عند عبد القاهر الجرجاني، أهمية بالغة رغم طابعها التلمحي والضمني، حيث سيسلك النظر إلى المسألة الشعرية مساراً أكثر عمقا مع حازم القرطاجني، الذي شكلت أبحاثه منعطفاً فريداً في تاريخ النقد العربي، أفاد في بنائها مما أصّلته المباحث الفلسفية، وألقى الضوء من خلالها على ما ظل غائبا ومعتما في التصورات النقدية السابقة .

إن التحول في مسار الرؤية النقدية عند حازم القرطاجني بدأ من تصوره للشعر وبيان حدّه، ليتخذ لنفسه بذلك منهجاً مفارقاً أعاد النظر فيما رسّخته الرؤى النقدية والبلاغية حول الشعر والشعرية، بل ساهم بشكل جذري في خلخلة الثوابت التي تواضع عليها النقاد والبلاغيون، وقد تأتّى له ذلك من خلال الإفادة العميقة من المباحث الفلسفية التي لم تنعكس آثارها على ما سطره النقاد حول الشعر، بل تجاوز الأمر عند حازم حدود ما بلغت إليه تصورات الفلاسفة بحكم عميق انشغاله بالمسألة الشعرية، وجميل تفاعل الشأن النظري والعقلاني بالشأن الشعري، لقد لقيَ التخييل - وهو جوهر الشعر الذي فتح الفلاسفة صدّقه- عناية بالغة عنده، حيث شكل محور نظريته النقدية، وانبنت على طبيعته وبنيته التكوينية ووظائفه النفسية، كل التصورات التي صاغها حول الشعر والشعرية، فالشرط الأساس الذي لا يكون الشعر إلا به هو التخييل وهذا ما كشفه القرطاجني في تعريفه للشعر، يقول في هذا

¹ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص 273

الصدق: "الشعر كلام مُخَيَّل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتثامه من مقدمات مُخَيَّلة، صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخيل"¹

لقد راهن حازم على البحث في عمق النظرية الشعرية، وعلى الغوص في قضاياها التي يحق لها أن تحظى بالعناية والأولوية، فالوقوف عند ظواهر الأشياء ومرائي الأشكال، لا يمكنه بأي حال أن يضيء مجالات البحث، ولا أن يكشف أسرار الشعرية التي تتعدد منافذ الوصول إليها، والشعر عنده لم يقتصر - كما هو الحال عند أسلافه - على كونه كلاماً موزوناً مُقَفًى، ولكنه قبل ذلك كله تجلٍّ لغوي صوري لنشاط ذهني، يصبح فيه التخيل محور الأمر كله، بل شرطه الأساس الذي لا يكون إلا به، ولعل هذه الطفرة النوعية التي شهدتها المُنَجَّر النقدي العربي مع حازم دليل على حنكة هذا الأخير، وعلى حسن استثماره لما خلصت إليه المباحث الفلسفية في هذا المجال، حيث شكَّل انتقال الاشتغال على الخيال والتخيل - باعتبارهما مادة المباحث الفلسفية النفسية - إلى مجال النقد الأدبي والبلاغي، تحوُّلاً فارقاً كان له كبير الأثر على الشعر والشعرية، فقد كان لشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد للنظريات التي أثارها المباحث الفلسفية اليونانية لاسيما الأرسطية تأثيرها الكبير على مجال الدرس النقدي العربي، وسيصبح هذا التأثير أكثر فاعلية وعمقاً من خلال أبحاث القرطاجني، التي شكلت استثناءً فريداً من حيث عمقُ التناول، وفراةُ التحليل، وحسنُ استثمار ما خلصت إليه الأبحاث الفلسفية في مجال الدرس النقدي، إذ لم يفت حازماً أن يثير قضية التناقض المفترض بين الخيال، وما يُحِيل عليه من مُجانبيةٍ للحقيقة والصدق، وبين العقل وما يقتضيه من يقين، وهي القضية التي سبق أن أثارها الفلاسفة في معرض حديثهم عن البعد السيكلوجي للتخيل، باعتباره مناط التأثير والتأثر دون أن يكون لذلك علاقة بصدق الأقوال أو كذبها. يقول ابن سينا: "والمخَيَّل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملّة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان المقول مصدّقاً به أو غير مصدّق، فإن كونه مصدّقاً به غير كونه مُخيلاً أو غير مخيل: فإنه قد يصدّق بقول

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 3، بيروت، 1986، ص 89.

من الأقوال ولا يفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق.¹

لقد أفاد القرطاجني في بناء نظريته مما طرحه ابن سينا حول البعد السيكلوجي الذي ينطوي عليه التخييل، وما ينجم عنه من انفعال للنفس وطاعتها، بعيداً عن مفاهيم الصدق والكذب، وهو ما ميز أبحاثه عن المباحث النقدية والبلاغية السابقة التي أغفلت هذا البعد، وظل بعضها موقفاً بثنائية التعارض بين الخيالي والعقلي، غافلاً عن التخييل الذي هو جوهر الشعر وشرطه الأساس، وقد جاء ذلك في معرض مقارنته بين الصناعة الخطابية والصناعة الشعرية² ولما كان التخييل الذي هو أساس الشعر غير مُنافٍ لليقين، فقد وجب "أن تكون الأقاويل الشعرية اقتصادية كانت أو استدلالية غير واقعة أبداً في طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدق والكذب، ولكن تقع تارة صادقة وتارة كاذبة، إذ ما تتقوم به الصناعة الشعرية وهو التخييل، غير مناقض لواحد من الطرفين، فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل".³

لقد تجاوز القرطاجني النظرة الشكلية التي تحصر الشعر في الأوزان والقوافي، ليُقرَّ أن الشعر لا يكون شعراً إلا من حيث هو كلام مُخيل، ويكون التخييل بذلك هو جوهر الشعر وقوامه، بل إن نظريته للتخييل، بلغت من العمق ما جعلها تختلف عما وقرَّ في المباحث السابقة من ارتباط الخيال بالوهم، ووقوعه على طرف النقيض من العقل واليقين.

إذا كان القرطاجني قد خبر ما رسخته الشروحات الفلسفية العربية حول الخيال والتخييل، وبنى مشروعه النقدي على المرجعية الأرسطية السينوية من خلال حسن استثمار مفهوم المحاكاة، فإنه ألقى الضوء بارزاً على الطابع الحركي للخيال، وعلى ارتباطه بشكل

¹ ابن سينا، كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، أرسطو طاليس، مصدر سابق، ص 161-162.

² يقارن حازم بين الصناعة الخطابية والصناعة الشعرية، وي طرح الأساس الذي تقومان عليه؛ فالأولى تقوم على تقوية الظن ما لم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق، والثانية تقوم على التخييل، واعتبر أن الظن ينافي اليقين خلافاً للتخييل الذي لا ينافيه، "لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه وعلى غير ما هو عليه" حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص 62.

³ نفسه، ص 62-63.

قوي بحالات الانفعال النفسي المتبادل بين المبدع والمتلقي، وما ينجم عنها من تفاعل مفترض بينهما، واعتبر ذلك سر الشعرية الكامنة في النص. وبذلك،، فالتركيز على دور السامع/القارئ في إنتاج المعنى، وفي تفعيل طابعه الحركي المرتبط بتعدد القراء واختلاف مستويات تفاعلهم، هو ما ميز عمق البحث النقدي عند حازم، وشمولية مقاربته وبُعد نظره. "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أومعانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخييلها وتصورها أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض"¹

إن الانفعال الذي يحدث عند السامع/المتلقي والذي تنتفي خلاله "الروية" ويتعطل "الفكر" لتنشط حالات الإذعان والافتتان والالتذاذ، يكشف عن سلطة التخييل، وعن قوته القاهرة التي بها تتحقق للخطاب شعريته وخصوصيته التي تميزه عن كافة أنواع الخطاب. وبذلك، يُحيل حازم - بهذا التصور - على عمق العلاقة بين السيكلوجي والشعري، وهو الأمر الذي ظل غائبا في سياق النظرة التجزئية الفاصلة بين كليهما، ويعلن عن هذا التعالق النازم لهما، والمسؤول بشكل كبير عن توليد المعاني، وحركيتها التي تتناغم مع الطابع الحركي للتخييل - جوهر الشعر - ثم إن إثارة ثنائية المبدع/القارئ، ودورها الفاعل في بناء الدلالة، وفي تقصي سبل الشعرية، هو ما يثمن نظراته المختلفة والشاملة.

هذه القيمة التي منحها القرطاجني للقارئ/السامع - باعتباره قطبا رئيسا في إنتاج الدلالة بناء على ما يحدثه التخييل في نفسه من انفعالات بها يكون ميل النفس إلى القبض أو البسط - لا تقلّ عن تلك التي منحها لمبدع النص وهو يُوقد المعاني بقدرته على التخييل، فـ "الشاعر أول من يمر بتجربة التخيّل والتخييل، لأنه في لحظة الكتابة ذات مزدوجة، منشئ ومتلق، قرين يتخيّل، فيخيّل لنفسه أولا قبل أن يخيّل للمتلقي" وهو بذلك، الطرف الأول الفاعل والمنتج لشبكة الصور بفضل قوة تخيله وقدرتها على التركيب المدهش والعجيب"²

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص 89.

² حسن العوري، "الخطاب الشعري ووظائف التخييل عند القرطاجني"، حوليات الجامعة التونسية، ع57، منوبة- تونس، 2012، ص 223.

لقد بين حازم أن الطريق الذي تقتبس منه المعاني يكون بالقوة الشاعرة، تلك التي بها يحسن الإمساك بقواعد الصناعة الشعرية. وبذلك، يكون الشاعر في نظره قطباً رئيساً في العملية الشعرية التي لا يمكنها أن تطاول سقف الشعرية إلا بمدى علو كعبه في تمثل هذه القوى¹ التي من أهمها تلك التي سماها: "القوة على تخيل المعاني بالشعور بها واجتلابها"² وهي القوة الرابعة ضمن ترتيب القوى.

إن هذا الالتفات الذكي للطابع التفاعلي والحركي الذي يميز علاقة المبدع بالقارئ، ويسهم في تحريك النفوس المرسلّة والمستقبلّة من خلال فاعلية التخيل، هو ما يؤول إلى النظرة الاستشرافية التي ميزت تصورات حازم، ويكشف بكل عمق عن بعد نظره النقدي.

ولم يفت حازماً أن يقف عند البنية التكوينية للنص الأدبي، ويعتبرها مجالا يخصب بالتخيل، ويكون به وبحركته اللامتناهية. والالتفات إلى النص باعتباره قطبا آخر من أقطاب العملية الشعرية دليل على شمولية نظره النقدية، وعلى اتساع رؤاها لتشمل كل ما من شأنه أن تتحقق الشعرية بوجوده وحركته التفاعلية، لاسيما وأنه جعل التخيل مُحيطا بكل المكونات النصية التي تتضافر جميعها في تشكيله وبناءه من حيث المباني والمعاني والألفاظ والأساليب والأوزان، و جدير بالتنويه هذا التصور الذي يعيد بناء العلاقة الناعمة للتخيل- بوصفه أثرا نفسيا لما تحدثه قوة ملكة الخيال- وللعملية الشعرية في شموليتها دون تجزيء أو حصر، بحيث تصبح كل العناصر مُنقادةً لفعله السّحري حتى لو كانت ألفاظا وأوزانا، ليتضح بذلك تصوره العميق والاستشرافي ليس للتخيل فحسب، ولكن لمفهوم النص أيضا؛ "والتخيل في الشعر يقع من أربعة أنحاء : من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن"³

¹ تحدث حازم عن القوى التي بها يحسن إحكام صناعة الشعر، وإدراك أسرار الكلام، واعتبرها القوى المساعدة على بلوغ الشاعر "مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه" وميز بها مراتب الشعراء، ومستويات تحقق الشعرية في نصوصهم من حيث درجة امتلاكهم لها، وقد حددها في عشر قوى: القوة على التشبيه، القوة على تصور كليات الشعر، القوة على تصور صور القصيدة، القوة على تخيل المعاني، القوة على تحقيق التناسب بين المعاني، القوة على اختيار العبارة، القوة على التحيل في تسيير العبارة، القوة على الالتفات، القوة على تحسين وصل الفصول ببعض، القوة على تمييز حسن الكلام من قبيحه. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص 200-201.

² نفسه، ص 200.

³ نفسه، ص 89.

إن الاهتمام بالنص في نظرية حازم القرطاجني تأتي في سياق تتبعه لمنابع الشعرية، وتعبه لأثرها البادي على مختلف المستويات، وكشفه عن مقوماتها التي لم تنل حقها من الاهتمام والعناية عند سابقه، لذلك، راهن مشروعه النظري على الإحاطة الشاملة بمختلف المكونات التي من شأنها الكشف عن مستويات الشعرية، من بينها المكون النصي، وإذا كان التخيل هو حجر الأساس الذي تقوم عليه العملية الإبداعية، فإن أثره على النص يكون بما يحدثه فيه من تفاعل علائقي بين عناصر الشبكة النصية المعقدة والمتشابكة، فالنص لا يبلغ سقف الشعرية ولا يطاوله إلا إذا عني بشروطه التكوينية، وبلغ حد الإغراب والتعجب الذي بهما يتميز عن عادي الكلام، وبهما يقع التأثير في المتلقي، يقول: "وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة لأن النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل. ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود."¹

بفضل هذا "التعجب" يتسع الأفق الجمالي للمحاكاة التي تبتعد عن نموذج المحاكى، وتفسح المجال أمام حالات جديدة لم تعهدها النفس، فيحصل هذا التجاوب المفترض بين بنية النص وشروط تلقيه في نفس الآن، ويسيران جنبا إلى جنب لتحقيق غاية الشعرية المرتجاة. إن التعجب والاستغراب بهذا المعنى درجة لبلوغ الشعر المرتبة العليا، ودليل على وقوع التخيل موقعا حسنا يُؤتي أكله على مستويات التلقي "ويحسن موقع التخيل من النفس بأن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجب، فيقوى بذلك تأثير النفس لمقتضى الكلام"²

يستمد التخيل الذي اعتبره حازم محور العملية الإبداعية، وأقام مشروعه النظري على أهميته وفاعليته، بنيته المفهومية من تصوره لمفهوم المحاكاة، التي يحدد أشكال حدوث الفعل التخيلي بناء عليها، وإذا كان الطرح النظري الذي اعتمده القرطاجني، يراهن على الدقة في بناء المفاهيم وفي اقتراح معادلاتها، فإنه ظل مرتبطا بالتصور السائد الذي قرن المحاكاة - باعتبارها معادلا للتخيل - بالتشبيه، وهذا يُحيل على مركزيته، وحضوره المحوري في النظرية الشعرية العربية، واقتترانه بما آل إليه البحث في مجال التخيل

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص 96.

² نفسه، ص 90

الشعري، فتردُّ هذا المفهوم في غير ما موضع، قد يشير كما يرى بعض الباحثين إلى "أن نظرية التشبيه والاستعارة (المشابهة) هي التي ظلت إستمولوجيا، تحكم نظرية المحاكاة/التخييل، في المجال العربي الإسلامي، وليس العكس، باعتبار حازم ممثلاً لمجهود التركيب بين النقدي/البلاغي الشعري والتنظير الفلسفي، أي اقتراباً من حدود أحد الأسقف الممكنة للشعرية العربية".¹

لقد أضاء القرطاجني مناطق معتمدة في مفهوم التخييل، باعتباره جوهر العملية الشعرية وقوامها الذي تتأسس عليه، كما أعاد الاعتبار للأقطاب الرئيسة المكونة للفعل الشعري من خلال تتبع شبكة العلاقات الناعمة لفاعلية هذه الأقطاب، وأهميتها مجتمعة في تحقيق الشعرية، وتعالق بعضها ببعض، بما يُنبئ عن النظرة الشمولية المحيطة بكل جوانب العملية الشعرية، وعن التصور النظري العميق الذي يحسن استثمار المرجعية التي يصدر عنها، إلا أن حازماً ربط المحاكاة - بما هي معادلٌ للتخييل - بالشروط العقلانية التي تحصر الفعل التخيلي فيما يقبله الذوق العقلي، وما يتم فيه استعادة ما هو موجود مسبقاً في الواقع، لا استغراقاً فيما هو مجهول يُنكر، إذ "ينبغي أن يكون المثال المحاكى به معروفاً عند جميع العقلاء أو أكثرهم بالسجية، ولا يحسن أن يكون ممّا يُنكر ويجهل".²

يرتبط التخييل الشعري إذن، بهذا المعطى العقلاني الذي يقبل ما يستسيغه الذوق العقلي، ويقصي من سقف الشعرية كل ما جانب حدود المقبولية العقلية، والفهم العام الذي لا يقبل وضع المستحيل، ولا يدرجه ضمن حدود الشعرية، بل ويسلب الفعل التخيلي - رغم حركيته وفاعليته - القدرة على ملامسته، مما يُحيل على أولوية الطرح العقلاني المُهيمن على النظرية النقدية عند حازم، وعلى ارتباطه بما أصَلته المباحث الفلسفية الأرسطية والسينوية التي شكلت مرجعيته النظرية. "لقد كان حازم مفتوناً - برغم ما أبدى من ملاحظات صائبة - بطرائق المتفلسفين والمتكلمين وأهل صناعة المنطق في التصنيف واستقصاء التقسيم، وكأنه رغب في أن يقنن للشعر وأن يضع للخيال الفني معايير يقاس بها ويعرض عليها".³ وبذلك،

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخَيِّل اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 48

² حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص 112.

³ عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مرجع سابق، ص 181.

يظل الطرح العقلاني القائم على التصنيف والتقسيم، محور المباحث التي قاربت نظرية الخيال في التراث النقدي البلاغي.

تركيب

عرضنا في هذا المبحث أشكال اشتغال مفهوم المُتخيّل في الخطاب النقدي، من خلال الرجوع إلى أصوله المفاهيمية الأولى التي ارتبطت عند النقاد العرب القدامى بالخيال والتخييل وباشتقاقتهما، حيث كان لسلطة المعيار تأثيرها الواضح على مسار البحث في الظاهرة الخيالية، وفي علاقتها بالأثر الشعري، ونظرا لطغيان النظرة العقلانية، ظل مسار البحث في الخيال وفي تفريعاته المفاهيمية منحصرا في كل ما يفتقد للسند العقلي، حيث استأثرت المقبولية المنطقية باهتمام القدماء، وظل الفعل التخيلي مرتبطا عندهم بالأصل الاستعاري، وقد شكلت مباحث حازم القرطاجني تحولا فارقا من حيث عمق التناول وجِدَّة الطرح القائم على مساءلة النتائج السابقة، وعلى استدراك ما فاتها، حيث أفاد في بناء نظريته من مباحث الفلاسفة المسلمين لاسيما ما أثاره ابن سينا حول البعد السيكلوجي للتخييل الذي ظل غائبا في المباحث النقدية البلاغية. وبذلك، يصبح التخييل بما هو جوهر الشعر وأساسه غير مناف للحقيقة التي طالما جانبها في المباحث السابقة، لتتراجع في نظريته ثنائية العقلي والخيالي، ويجد الخيال في مباحثه قُدْره الذي يليق به بوصفه جوهر العملية الإبداعية، ثم إن مباحث حازم أثارت الانتباه لفاعلية القارئ ودوره في بناء الدلالة، لِيُحِيل بذلك على الطبيعة المتعاقلة للأثر الشعري بوصفه معطى نصيا وقرائيا في نفس الآن، ورغم العمق الذي اتسمت به مباحث حازم القرطاجني، فقد ظلت مرتبطة بالشروط العقلانية التي تحصر الفعل الخيالي في حدود المقبولية العقلانية.

المبحث الثاني: مفهوم المُتخيّل في الخطاب النقدي الغربي

1- من المحاكاة إلى الإبداع

1-1- المحاكاة وشعرية المشابهة

لقد ظل الاشتغال على مفهوم الخيال بمختلف تفرعاته، واقتترانه الطبيعي والبنوي بالعملية الشعرية، رهين النموذج المحاكاتي المُحيل ضمناً على شعرية المشابهة، رغم التنوع الذي طبع زوايا النظر في المباحث الفلسفية والنقدية البلاغية، ورغم التفاوت في قدرتها على النفاذ إلى عتماته الموعلة في العمق، وعلى تحديد درجات فاعليته ومسؤوليته الفنية والجمالية على بلوغ سقف الشعرية؛ فالمحاكاة بوصفها غريزة مُميزة لطبيعة الجنس البشري، هي في نظر أفلاطون العنصر الأول الموجّه للفعل الخيالي الذي يُعيد إنتاج ما تلقّاه الحسُّ من مُدركات، ومن ثمّة تُختزل العملية الفنية والشعرية في سلسلة من التماثلات المفترضة بين ما يوجد في الواقع، وما يُعيده الفعل الخيالي/ المحاكاتي من تقليد لواقع هو في حدّ ذاته نسخة ومثال للفكرة المطلقة. وبذلك، يطرح النسق الفلسفي الأفلاطوني هذا التقابل بين ثنائية الواقعي والخيالي، المعادل للحقيقة والكذب، ويثير هذه النزعة التراتبية التي تضع الفنان -باعتباره مُحاكياً من الدرجة الثانية- في مرتبة أدنى بسبب بُعده عن مطابقة المثال، ليأخذ الخيال /المحاكاة نفس الدرجة البعيدة عن عالم المثال. وقد امتدت نظرية المحاكاة لتشمل التصور الفلسفي الأرسطي - وإن كان أرسطو لم يحصر نتائج الفعل المحاكاتي في هذه التراتبية المرتبطة بإعادة إنتاج ما هو كائن فقط، لأن الشاعر - باعتباره مُحاكياً - مهمته إنتاج الصور وصناعتها، فهو "يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون"¹

إن هيمنة التوصيف المحاكاتي لفعل الخيال في المباحث الفلسفية اليونانية، هو ما حصره في إعادة الإنتاج، رغم الاختلاف الذي طبع تصور أرسطو، والذي قرن فيه الشعرية بقدرة الشاعر على صناعة الصور، بعيداً عن كل تفسير غيبي يجعلها عطية وإلهاماً من ربّات الشعر. وبذلك، يصبح الفن بموجب هذا التوصيف، نتيجة طبيعية للنزوع الغريزي

¹ أرسطو طاليس، فن الشعر، مصدر سابق، ص 21.

للمحاكاة لدى الإنسان "فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا، شأنها شأن اللحن والإيقاع (إذ من الواضح أن الأوزان ما هي إلا أجزاء من الإيقاعات)، كان أكبر الناس حظاً من هذه المواهب في البدء هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وارتجلوا، ومن ارتجالهم وُلد الشعر"¹

هذا الأساسي المحاكاتي الذي أصلته الفلسفة اليونانية، رافقه طرحٌ مغاير أثاره أفلاطون حين تحدث عن الخيال السامي، والذي جعله في موقع مغاير تماماً للخيال المحاكاتي المقترن بعالم المحسوسات الخارجية بالدرجة الأولى، ومن ثمةً بمقدور هذا الخيال ذي الطابع المتعالي والمقدس، أن يتصل بمنابع الحقيقة السامية، وأن يُجاوز حدود المعقول، وأن ينتقل من حالة إعادة الإنتاج، إلى حالة الإبداع والكشف، إذ "يبدع صوراً جديدة، يقول أفلاطون (في مواجهة الصور المحاكاتية).. لتهدئة الروح السفلى والسماح بالكشف (الرؤيا) " أثناء النوم، خارج العقل تماماً"²

هذا الانبثاق النظري الذي وسم تصوُّر أفلاطون لفعل المحاكاة - بوصفه إعادة إنتاج لما يظهره عالم المحسوسات- يُثير خاصية الإبداعية التي تسم الفعل التخيلي، وي طرح إمكانية الانفلات التي يمارسها هذا الفعل حين يصبح حرّاً مُتنصلاً من كل هذه الشروط الحسية، متصلاً بالقوة العليا التي تجعله مبدعاً /كاشفاً لما لا يظهره الحسّ، وقد اعتبره بعض الدارسين فجوة في النسق النظري الأفلاطوني، وملحاً للتناقض الذي يتأرجح فيه الفعل الخيالي بين العالم المحسوس والعالم السامي، وبين المحاكاة/ إعادة الإنتاج، والإبداع /الكشف، يقول العربي الذهبي: "ويؤشر هذا الهامش النظري على إحراجات ابستمولوجية عدة تخترق النسق المحاكاتي. وسوف ترسم مساراً ومنعرجات تاريخ طویل من التعارض بين الخيال- المحاكاة والخيال-إبداع"³

هذا التأرجح في توصيف الفعل الخيالي- وإن كان "هامشاً نظرياً" بالنظر إلى مركزية المحاكاة في النسق النظري الفلسفي اليوناني- يُثير بشكل واضح استعصاءه على التحديد منذ التنظيرات الأولية التي أصَلَّتْها المباحث الفلسفية، وإذا كان هذا الازدواج الذي

¹ أرسطو طاليس، فن الشعر، مصدر سابق، ص 12- 13.

² العربي الذهبي، شعريات المُتَحَيِّل اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 90

³ نفسه، ص 90.

ألمح إليه النقاد باعتباره "فجوة" و"منقصة" لا تُحِيل على وضوح الرؤية، فإنه في نظرنا "تناقض" بناءً وفاعل، يكشف عن الطبيعة التكوينية لهذا الفعل المُجَنَّب، والتي قد يبدو بعضها للباحث، ويخفى بعضها الآخر ليعود للانجلاء في مراحل أخرى من البحث والتتنظير، وربما هذا ما اعتور مسالك البحث الفلسفي لدى أفلاطون حين وجد نفسه أمام خيال من نوع ثاني، بدَّد كل ما استخلصه عن المحاكاة. وبذلك، يصبح "التناقض" النظري إحالة على هذه الطبيعة البنيوية والتكوينية للفعل الخيالي، والتي لم تُثر مسالك البحث والتتنظير خصوصيتها في تلك المرحلة، وربما كان ذلك مهاداً ستنثيره المباحث والتتنظيرات اللاحقة.

1-2- الخيال والإبداع.. المدرسة الرومانسية والسوريالية

أ- المدرسة الرومانسية

شكلت الأبحاث والتتنظيرات التي تبنتها الرومانسية، نقطة تحوُّل فاصلة قلبت كل المسلمات، وأعلنت ثورة شاملة على سلطة المعيار التي رسختها المباحث النظرية الكلاسيكية حول مفهوم الخيال. وبذلك، اتخذ البحث الإبستمولوجي حول هذا المفهوم مسارات جديدة أسست البنى النظرية والمعرفية للمتخيَّل والتي انسجمت مع رؤيتها للعالم، ومع تصوراتها الفنية والجمالية المتمركزة حول الذات الإنسانية، إذ سيفتح هذا التحول الفارق منافذ البحث النظري على مسارات جديدة، وعلى كشوفات استدعتها طبيعة الرؤية النافذة إلى العمق الإنساني وإلى فاعلية الملكات الذهنية التي يوجهها الخيال المبدع، وتضيء مسالكها الذات الإنسانية العميقة الأغوار؛ فقد أفادت الرومانسية الأوربية من المباحث الفلسفية للفيلسوف "كانط" حيث أنها وهي تبني مشروعها الثوري "لم تبلغ هذه المرحلة المناهضة لأمبريالية الدولة والعقل إلا عندما تهيات لها العلاقة بين الفلسفة وعلم الجمال لدى كَانْط من خلال علم الجمال المتعالي".¹

وإذا كان المشروع الفلسفي النقدي لدى كانط، يولي أهمية خاصة للمحسوس والإحساس في نظرية المعرفة، فإنه سيضع الثنائيات المكرَّسة واقعي/خيالي، حسي/عقلي موضع البحث والتمحيص، وسيُعِيد النظر في صفة إعادة الإنتاج الملازمة للفعل التخيلي،

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها 2 الرومانسية العربية، دار توبقال، ط 3، الدار البيضاء، 2014، ص 18.

ليصل إلى نتائج ترحزح المسلمات التي أنتجها البحث الفلسفي بشأن المحاكاة ومركزيتها في توجيه هذا الفعل؛ "إن الميزة الأساسية لفعل الخيال عند كانط هي تلقائيتها، مما يجعل منه فعلاً حراً (...) فالخيال ينتج المختلف والمتعارض والمتنافر وليس تطابقاً مع لوغوس المحاكاة، وإنتاج الشبيه والنظير".¹

إن التركيز على الهوية الحركية للخيال، وإبعاده عن الطرح المعياري المرتبط بثنائية الصدق/الكذب، الواقعي/الخيالي، مرتبط بالمكانة المهمة التي أعطاها كانط للخيال المتعالي - باعتباره منشأ كل فعل معرفي- وهذا الطرح يُثير مسألة إبداعية الخيال، وانفلاته من كل الحدود والقوانين، لينخرط في سيرورة إنتاج لامتناهية قوامها التركيب بين أطراف مختلفة ومتعارضة، وتجاوز وظيفة إعادة إنتاج المشابهات، إلى وظيفة التركيب والإنتاج المتجدد والكشف عن مناطق معتمدة يتجدد ضوؤها بشكل دينامي مستمر، وهذه الخاصية الإبداعية هي التي اعتمدتها الرومانسية، باعتبارها نواة مركزية ينبنى عليها مفهوم الخيال، وتترتب عن طبيعتها الحرّة والمتجددة كل سيرورات الفعل الإبداعي، وبها يتم اكتشاف الأغوار السحيقة الموغلة في عمق الذات والكوننة ..

إن التصور الذي صدرت عنه الرومانسية يضع ضمن أولوياته الكبرى الذات الإنسانية باعتبارها نقطة الارتكاز التي ينطلق من عالمها الجواني فعل التحرر في بعده الأنطولوجي، وما يترتب عنه من الرؤى الثورية المراهنة على الهدم من أجل البناء، هذا الفعل- يستدعي- بالنظر إلى طبيعته المجنحة- استعداداً ذهنياً خاصاً يسمح له بإمكانيات التحليق اللامتناهية واللامشروطة، تلك التي تجعل من النموذج الرومانسي تصوراً خارجاً عن كل تنضيد تقتضيه قواعد المعقولية، وعن كل تنميط تفرضه سلطة المعيار السائد، وإذا كان بعض الباحثين قد قصر هذا التصور على مرحلة زمنية محدودة تؤرخ لنزعة أدبية مُغرقة في السلبية والانكفاء، فإن كثيراً من الأبحاث والدراسات كشفت النقاب عن عمق هذه النظرية، وعن بعدها الشمولي الذي يكشف عن رؤيتها للعالم والكون والإنسان "ذلك أن

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخيّل اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 94

الرومانسية نموذج كوني شمل انتظام الكون الأعلى، وكل الأنشطة البشرية. الرومانسية رؤيا للعالم وليست مجرد نزعة أدبية محض¹

غير أن هذا البعد الشمولي، الذي تترتب عنه مختلف النتائج والطروحات التي صدرت عنها الرومانسية، وكان لها كبير الأثر في عرض تصوراتها النظرية والأدبية على السواء، ظلّ، في نظر عدد من الباحثين في هذا المجال، غائباً عن التلقي النقدي العربي الذي لم يخبر ما حجبه التحديد المصطلحي من رؤى ضاربة في العمق، تفوق بكثير حجم التسمية "الرومانسية"، لتظل الأصداء هي البالغة من صوته العميق والهادر، ويُرجع محمد بنيس السبب في ذلك إلى اقتصار التلقي النقدي العربي على المنجز الفرنسي والإنجليزي، وإغفاله المعين الحقيقي لها، ذلك الذي فجرته جماعة بينا الألمانية² التي اعتبرها كيسدورف نقطة الانطلاق الحقيقية للرومانسية، إذ "انطلاقاً من ظهورها الألماني في السنوات الأخيرة من القرن - وبالضبط بإصدار مجلة أتينيوم من طرف الأخوين شيلجيل (1798-1800) - فإن الحركة الرومانسية يمكن أن تعرّف بكونها تشريف للذات"³

هذا التلقي، ظل بعيد الاستيعاب أيضاً في فرنسا وإنجلترا، فـ "المُتخيّل العربيّ إذن، يقدم لنا الرومانسية في صورة الاستسلام بدل المناهضة، الانكفاء بدل إعلان حرية الذات ضد سلطة الجماعة والإجماع، العجز اللغوي والقصور الثقافي بدل تفجير اللغة والبحث في مجهول اللغة والثقافة. هذه الصورة المقعّرة للرومانسية في مُتخيّلنا الجماعي تتركنا بعيدين، بكل اختصار، عن الرومانسية، وتتركنا خارج ضرورة الزمن الرومانسي لاستيعاب الحداثة الأوربية، كمقدمة لكل مُساءلة تتوجه نحو الذات أو الآخر."⁴

¹ محمد مفتاح، الشعر وتناغم الكون، مرجع سابق، ص 155.

² "كانت من تأسيس الأخوين شيلجيل، أوغست (1767-1845) وفريدريك (1772-1829)، وهما ناقدان فيلسوفان تندمج أعمالهما ضمن فلسفة عصرهما، وخاصة كانط وفيلسوفه، ثم ضمت الجماعة حوالي عشرة أشخاص، دام وجودها من 1796 إلى 1803. ونشرت أعمالها النظرية في مجلة أتينيوم Atheneum التي صدرت من 1798 إلى 1800. " محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 2 الرومانسية العربية، مرجع سابق، ص 10.

³ Georges Gusdorf, L'homme Romantique, Les Éditions Payot Collection : Bibliothèque scientifique, Paris, , 1984, p 38.

⁴ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 2 الرومانسية العربية، مرجع سابق، ص 12.

لقد حجب هذا الغياب العمق الإبستمولوجي الذي صدرت عنه الرومانسية، والذي شكل نسقها النظري والأدبي المتكامل القائم على أساس رؤية ثورية، تعيد بناء العالم والكون والإنسان واللغة والمجتمع، بشكل تتناغم فيه مختلف هذه المكونات البنائية النازمة للفلسفة الرومانسية، والمميزة لمشروعها النظري والأدبي، بحيث يغدو المشروع الشعري لجماعة بيننا مفتاحاً لولوج عالمها النظري" (...) والشعر الرومانسي وحده، مثله مثل الملحمة، يمكنه أن يصبح مرآة العالم المحيط، صورةً للفترة. وهو وحده الذي يمكنه أكثر من غيره في هذه الحالة أن يطفو، حرّاً من كل فائدة واقعية أو مثالية، بين المعروض والعارض، على أجنحة التأمل الشعري، ويرفع بلا هوادة هذا التأمل إلى قوة عُلّيا ويضاعفه كما لو أنّه سلسلةً لانتهائيةً من المرايا. إنه قادرٌ على أعلى تكوين وأكثره شموليةً، لا باتجاه من الداخل نحو الخارج، ولكن أيضاً من الخارج نحو الداخل؛ ولأجل أن تُكوّنَ منتوجاته كل كلية فإنه تبنّى تنظيمًا شبيهًا بالأجزاء، وهكذا يرى نفسه مفتوح المنظور على مرتبة مدعوةٍ إلى مضاعفة ذاتها بصيغة لا محدودة (...) "¹

هذا البعد الشمولي القائم في جوهره على محوري الهدم والبناء، وعلى الغاية اللامتناهية للرؤية الثورية الكلية، هو الذي كشفه الطرح الألماني، واعتبره نسغ الامتداد الإبستمولوجي الرومانسي الذي يجعل من النظرية والأدب على السواء، صيرورة ممتدة فيما جاء بعدها " (...) والجنس الشعريّ الرومانسي لا يزال في حالة صيرورة، وجوهره الخاص هو أن لا يقدر دوماً أن يكون غير صيرورة، وألا يكتمل أبداً. لا نظرية تستطيع أن تستنفذه، والنقد التخميني هو القادر على المخاطرة بتعيين مثاله. إنه وحده اللانتهائي كما أنه وحده الحرّ، ويعترف بأن القانون الأول هو ألا يتحمّل إلزام الشاعر أيّ قانون يهيمن عليه. الجنس الشعري الرومانسي هو وحده الأكثر من جنس، ويكون بمعنى مّا الفن ذاته للشعر: لأن كل شعر بمعنى من المعاني رومانسيّ ويجب أن يكون رومانسيّاً "²

إن ما يثيره هذا الطرح القائم على رؤية بعيدة المدى، وعلى الامتداد المعرفي إلى ما جاء بعدها وما يصل مداه إلى الحاضر، يُنبئ بنسقية نظرية مرجعية تندغم فيها مختلف

¹ محمد بنيس الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، 2 الرومانسية العربية، مرجع سابق، ص 15- 16 .

² نفسه، ص 16.

الإوالات والأدوات الفنية والإجرائية، وكذا الاستعدادات الذاتية والموضوعية التي بموجبها تتحقق الممارسة النصية الرومانسية في شقيها النظري والأدبي، لذلك سيتخذ المنحى الرومانسي طريقه الخاص لولوج عالم الداخل، وكشف تفاعلات الذات والعالم، وسبر ما يفتح الخيال الإنساني المتحرك في عالم الداخل من أغوار .

* الذات ..فضاء إنتاج المعنى

شكلت الذات في المشروع الرومانسي، نقطة الارتكاز الرئيسة التي منها وفيها يتم كل شيء، فهي المدار الذي يسبح فيه فلك النظرية والأدب على السواء، وهي الأساس الذي ستنبنى عليه مختلف الطروحات والتصورات حول الكون والعالم والإنسان، تلك التي نهلت عمقها وشموليتها من عمق الغور الذاتي الإنساني، وما يعتمل فيه من تفاعلات وعلائق متشابكة، ليس لها سوى المنحى الحر والمنطلق طريقا لبلوغ الحقيقة، هذا التوضع المحوري للذات، سيعيد ترتيب العلاقات بين الذات والعالم والنص في الطرح الإيستيمولوجي الرومانسي، وسيشكل نواة الرؤية الثورية الشاملة التي قام عليها هذا المشروع، ليصبح الفردي هو المنطلق والغاية في نفس الآن، وهوما تؤول إليه كل أشكال التفاعل الناطمة لحركة الذات، داخليا وخارجيا، بل إن وضعها الاعتباري هوما يحدد هوية المشروع الرومانسي نفسه. "إن الحركة الرومانسية يُمكن أن تعرّف كتشريف للذات"¹

هذا الانشغال بالأنا الفردية، والغوص في عوالمها اللامتناهية، هوما قاد البحث الرومانسي إلى مساءلة كل ما من شأنه أن يسعف في خوض غمارها المتشابك، وأن ينسجم مع طبيعتها المنفلتة من كل قيد، والخارجة عن حدود المعقولية والتنميط، لذلك وجب أن يستجيب البحث الإيستيمولوجي لهذه الطبيعة المحلقة والعصية على كل تنضيد، ويقترح الآليات والأدوات، والرؤى والتصورات التي تعيد تأنيث العلاقة بين الذات والعالم والنص.

¹ Georges Gusdorf, L'homme Romantique, p 38.

* الداخل والخارج

يُثير الوضع الاعتباري والمركزي للذات في المشروع الرومانسي أشكال التفاعل المفترض بين ثنائية الداخل/الخارج، بحيث يصبح "الداخل" فضاء له من الخصوصية ما يجعله محور كل التفاعلات، ومنشأ الجمع بين مختلف المتنافرات في تعالق لامحدود، لا يخضع للترتيبات العقلية المسبقة، بقدر ما يتحرر منها في رحلة انطلاق متجددة لا تُعرف نهاياتها، وهذا يضعنا أمام تناسل دائري لذوات لا محدودة ولا نمطية لا يحكمها قانون معين، ولكن تنفلت لتخوض غمار التجربة، وطبيعي أن يؤثر هذا المسعى المتحرر على الملكات الذهنية المرتبطة بها، وعلى تفاعلاتها الممكنة مع العالم.

إن فضاء "الداخل" يشكل بالنسبة للوعي الرومانسي بؤرة الانطلاق والوصول في نفس الآن، بل إن الانشغال به والإقامة فيه شرط من شروط التحليق المطلوب، وفضاء يتجلى فيه "الخارج" بكل متشابهاته ومتناقضاته، بل ويصبح ما يحدث في هذا الفضاء محددا لقيمة الوجود الإنساني، يقول المفكر مِينْ دُوبيران **MB** «إنني مشغول دائما بما يحدث داخل ذاتي على ما يحدث خارجها، هذه الأحداث الداخلية الحزينة أكثر من السعيدة هي التي تقرر نوع حياتنا، وتحدد قيمة وجودنا»¹

يعتبر فضاء "الداخل" إذن في المنظور الرومانسي، مركز جذب قوي تنعكس فيه الأحداث الخارجية وتتخرط في حالة من التفاعل المتشابك، وتصبح ذات قيمة ومعنى من خلاله. وبذلك، يختزل هذا الفضاء - بكل ما يقتضيه من حميمية متجددة- كل متنافرات الخارج، ويصبح النزول إلى غوره السحيق مطلباً رئيساً لمعانقة الحقيقة ولتفسير ما لا يفسر. يقول مِينْ دُوبيران : "ينبغي أن ننزل إلى ذواتنا، وأن نسكن في حميمية وعينا لننعم بالحقيقة، ولنبلغ حقيقة كل شيء، بفضل الانفعال وحده وبفضل الجهد الذي يبذله المرء للانفلات من

¹ Georges Gusdorf, L'homme Romantique, p 45.

العالم الخارجي لمعرفة نفسه، يمكن الحصول على الحقيقة (...) هل هناك حافظ آخر لمعرفة الحقيقة غير هذا الغوص في أعماق الروح؟¹

إن ثنائية الداخل والخارج التي يثيرها الطرح الرومانسي، تكشف طبيعة العلاقة المفترضة بينهما، وترتب مواقعهما حسب المحورية والفاعلية بشكل يصبح فيه "الداخل" فضاء تتفاعل فيه كل التأثيرات الخارجية وتتخبط فيما يحدث فيه من تجاذبات وتنافرات تتم إعادة تركيبها وفق آليات متجددة باستمرار، لأن الذات بالنظر إلى ما يحدث داخلها لا تتلقى ما يأتي من "الخارج" بشكل سلبي لأن صورته تتخبط في شبكاتها العلائقية اللامتناهية، ليصبح هذا الخارج ممكنا وموجودا من خلالها، ومن ثمة فالعلاقة بين الداخل والخارج كما يرى نوفاليس تنبني على خطوتين:

"الخطوة الأولى تقتضي أن نلقي نظرة على دواخلنا وأن نتأمل بشكل واضح ذواتنا، أما الثانية فينبغي أن تحمل نظرة حيوية للخارج، وأن تلاحظ العالم الخارجي بكل طاقة وانغلاق"²

* الذات سر

بجواب مين دُوبيران³ عن سؤال صديقه لابي موريبي "ما الأنأ" (...). تكون هوية الأنأ سرا"⁴ هذا التصور الذي يصدر عنه الطرح الرومانسي، يعلن عن رؤية تعيد بناء المفاهيم، وتعيد ترتيب الوظائف والفاعليات المسؤولة عن كل إنتاج حقيقي، حيث يصبح مفهوم الذات - بما له من خصوصية الاحتواء الكلي- أكبر من العالم وأكثر فاعلية منه، فهو الوجود كله بما هو نقطة الجذب ومركز تناغم كل ما يوجد خارجه، ثم إن هذا التصور يهدم كل ترابعية منطقية ومعقولة، ويكشف عن فراغ فضاء "الخارج" رغم امتلائه، وعن انعدام

¹ Georges Gusdorf, L'homme Romantique, p 46.

² Georges Gusdorf, L'homme Romantique, p 57.

³ "سألني صديقي القديم فجأة: ما الأنأ؟ لم أستطع جوابا. لا بد أن نضع أنفسنا مكان وجهة النظر الحميمية للوعي، وبمجرد ما تحضر هذه الوحدة التي تنتسب لجميع الظواهر فإننا ندرك هذه الأنأ ولا نسأل بعد ما هي".

Georges Gusdorf, L'homme Romantique, p 44.

⁴ Ibid, p 47.

فاعليته رغم حركته، ولا يتحقق باعتباره وجوداً فعالاً إلا من خلال "الداخل" ويظل بمعزل عن الذات ظلاً لا أكثر، وصورته مدينة للذات بامتلائها ووجودها، تلك التي تتلقاه بشكل إيجابي، وبطاقة لها من الضوء ما يثبت الحياة فيه . يقول نوفاليس: "نحلم بالسفر عبر العالم ألا يوجد العالم فينا؟ لا نعرف أعماق أرواحنا، فالطريق الغامض يحملنا إلى دواخلنا، فينا وليس في أي مكان آخر توجد الأبدية بكل عوالمها، الماضي والمستقبل، العالم الخارجي هو عالم الظلال، يقذف بظلاله في مملكة النور"¹

* الداخل/الإنتاج

لما كانت الذات مركز الجذب الذي تؤول إليه كل العلاقات المفترضة بينها وبين العالم والنص، ولما كانت هي النواة الجوهرية التي شكلت لبنة التصور الرومانسي، فإن كل آليات الاشتغال التي ستصدر عنها هذه النظرية، وما سترتب عنها من نتائج وتصورات سترتبط بها ارتباطاً حثيثاً، وسينعكس وضعها الاعتباري المحوري على تصورهم للظاهرة الأدبية، وعلى طبيعة اشتغال الأنشطة الذهنية الإبداعية التي تتفاعل من خلال ما يثيره العالم الجواني أوفضاء الداخل باعتباره "مملكة الضوء" على حد تعبير نوفاليس، لذلك سيعمد الطرح الرومانسي على إعادة النظر في ترتيب العلاقات، وحدود اشتغال الملكات بما يتناسب مع المرجعية الإبستمولوجية التي يصدر عنها. وبذلك، يفقد مفهوم "المحاكاة" - باعتباره عملية نسخ مباشر لما يقدمه العالم الخارجي من معطيات- قيمته في الطرح الرومانسي، إذ تنتفي فاعليته بسبب ما يفترضه من تلق سلبي للعالم، ومن علاقة سطحية مباشرة تعيد نسخ ما هو كائن، وليس لها من المؤهلات ما يسمح لها بالغوص فيما وراء الظواهر، واكتشاف لانهايات الممكن، فالمحاكاة بهذا المعنى القائم على التلقي والنسخ تنفي صفة "الإبداعية" التي تعد خصيصة أساسية للعمل الفني والأدبي، والتي تتحقق من خلال إعادة بناء العلاقة بين الذات والعالم والنص، وتجاوز النظرة السطحية القائمة على التلقي السلبي للناسخ، إلى محاولة فتح منطقة ضوء كبرى موطنها الداخل ينكشف العالم من خلالها، إذ "لا يعرف

¹ Georges Gusdorf, L'homme Romantique, p 55.

الإنسان العالم كمادة موجودة أمامه، العالم حاضر في داخل وعيه، إنه يكتشف بشكل حميمي وعيه للعالم ووعيه بالعالم؛ إن حركات الروح تجد تشابهات الحقيقة بتركيبها وتتجسد في مادة العالم"¹

إن فضاء الداخل هو ما يحكم طبيعة النظرة إلى العالم. وبذلك، يصبح الحديث عن المحاكاة في الطرح الرومانسي ضرباً من الخروج عن الطبيعة البنيوية للعمل الفني التي لا تتحقق إبداعيته بالنسخ السطحي والمحاكاة المباشرة. إننا أمام علاقات أخرى تنسحب خلالها التراتبية السطحية عالم/ذات/نص.. لصالح عمليات اندماج وتفاعل، ينجم عنها الإنتاج والتركيب لأن النص لا يحاكي العالم، بقدر ما هو نتيجة طبيعية لتلك العلاقة الجوهرية الناعمة لكل هذه العناصر، والمنتجة لمعرفة جديدة لا يمكن للمحاكاة بلوغها. وبذلك، تنتقل مع الطرح الرومانسي إلى ثنائيات جديدة تحكم العمل الفني الإبداعي؛ أي من السطحي المباشر إلى العميق والرمزي، ومن المحاكاة والتلقي السلبي، إلى الإنتاج والتفاعل الإيجابي، وهذا راجع إلى مركزية الفضاء الجواني، وقدرته الهائلة على إنتاج المعنى، وعلى تركيب المتناظرات.

إن مبدأ الإنتاج الذي تُحيل عليه النظرية الرومانسية، نابع من اشتغالها المركزي على الذات منبع كل شيء، ولما كان الأمر مرتبطاً بهذه التفاعلات المتشابكة داخلها، فإن مبدأ الإنتاج الذي تطرحه، يُقصي كل عمليات النسخ المباشر، ويرفض كل المعطيات الجاهزة الموجودة سلفاً باعتبارها مادة للمحاكاة، ويعتبرها بدلاً من ذلك جزءاً من العناصر الكلية التي تندغم في علاقات متشابكة ولا متناهية، يُصبح معها العمل الفني انفتاحاً لامتناهياً على المعنى المتجدد المنفصل من سلطة النموذج المحاكى، والمؤهل بفضل القوة السحرية والحيوية للخيال لبلوغ أقاصي الإبداع.

¹ Georges Gusdorf, L'homme Romantique, p 451.

* الداخل / الخيال

إن مركزية الذات في الطرح الرومانسي، وأهمية فضائها الداخلي المفتوح على العمق واللا نهائي، سيكون له أثر على طبيعة تصورهم لكل ما من شأنه أن يفتح كَوَات من الضوء على منافذها العميقة والغامضة والمنذورة لسيرورات لا متناهية من إنتاج المعنى، لذلك سيضعنا هذا الطرح أمام تصورات جديدة، تقلب المسلمات وتعيد النظر في بناء ما راكمته المباحث المعرفية والإبستمولوجية المسائلة للظاهرة الأدبية، وإذا كانت سيرورات الإبداع الفني قد ارتبطت في المباحث الفلسفية السابقة بعنصر المحاكاة - باعتباره الناظم الأساس لكل العلاقات بين الأثر الفني ومعطيات العالم الخارجي- فإن طبيعة مفهوم الذات في الطرح الرومانسي، وطبيعة علاقتها بالعالم الخارجي، تستدعي إيلاء الأهمية البالغة للطاقات الذهنية، وسحرية أثرها على الإنتاج. وبهذا أصبح للخيال وضع اعتباري خاص، له من القدرات التكوينية، والاستعدادات البنيوية ما يجعله متربعا على عرش العملية الإبداعية، مسؤولا عن سيرورتها اللانهائية، كفيلا بتمكين الذات من طاقتها المسؤولة على الخلق والإنتاج. لقد اعتبر الرومانسيون الخيال قوة سحرية هائلة وعجيبة، لا تخضع للتعارض المفترض بين ثنائية واقعي/خيالي، صدق/كذب، ولكن تمتدُّ إلى رحابة مفاهيم الإنتاجية والخلق القائمة على الجمع والتركيب بين مختلف المتنافرات؛ فهو الحاسة التي يمكنها اختزال وتعويض غيرها، لما لها من كبير الأثر على مجموع العلاقات المتشابكة التي تحدث في فضاء الداخل /فضاء الإنتاج. إن "الخيال هو المعنى الرائع الذي يمكن أن يعوض كل المعاني، والذي يخضع لقراراتنا الحرة"¹

هكذا يفتح التصور الرومانسي مسارا مغائرا، ضاربا في العمق لمفهوم الخيال الذي تداولته المباحث الفلسفية والنقدية، وأثارت قضية التعارض بينه وبين الحقيقة باعتبارها محور النظرة العقلانية التي صد عنها الفلاسفة والنقاد في أبحاثهم وتصوراتهم، وباعتبارها معيار الحكم على فساد ما جانبها وجانب المسارات المنطقية والعقلانية التي تؤسسها، بما في ذلك ما يثيره الخيال من بعد عن مطاولة سقفا المحصن، ليتخذ لنفسه مرتبة أدنى تجعله في

¹ Georges Gusdorf, L'homme Romantique, p 460.

الطرف المقابل والمناقض لها، وهذه المرتبة هي التي أعاد التصور الرومانسي النظر فيها، وفي سيرورة التراتبية العقلانية والمنطقية التي تجعله خلفها. وبذلك، سيغادر مفهوم الخيال عندهم هذه المنطقة- منطقة التعارض والتقابل مع الحقيقة- ليبني لنفسه مركزا جديدا مغايرا ومحايذا لا يخضع لمنطقها، إذ يتقاطع ويتماهى مع مفهوم الجمال الذي يضع ثنائية واقعي/خيالي موضع مساءلة، بل كثيرا ما اعتبر الرومانسيون الحقيقة وجها آخر للخيال، ذلك الذي يعيد ترتيب المعطيات، ويتجاوز النسخ والمحاكاة لما هو موجود سلفا، إلى إنتاج الجمال، وهذا ما عبر عنه الشاعر الإنجليزي جون كيتس: "لا أملك أي يقين، كتب كيتس خارج قدسية عواطف القلب وحقيقة الخيال، إن مايقبض عليه الخيال كجمال ينبغي أن يكون حقيقة، وسواء كان هذا موجودا في الحقيقة أم لا، فإن الخيال يمكن أن يشبه بحلم آدم، استيقظ ووجده حقيقي" ¹

إن ما يستوقفنا من خلال ما أعلن عنه التصور الرومانسي هو هذه النظرة الإبداعية للمسألة النظرية والمفاهيمية، حيث يتحول البحث التنظيري والمفاهيمي إلى رؤية جوهرية تتخطى حدود المؤلف في مساءلة الظاهرة الأدبية، وبحث إوالياتها وطبيعتها التكوينية، وتتجاوز حدود النظرة العقلانية والمعارية المرتبطة بظواهر الأشياء، لتؤسس لمفاهيم أخرى للحقيقة والخيال والجمال، ولتعيد النظر في الطاقات القصوى للملكات الذهنية، وقدرتها على خرق المؤلف، واستعدادها لعمليات التركيب والإنتاج، البعيدة عن العملية الميكانيكية السطحية القائمة على مجرد النسخ وإعادة الإنتاج.

لقد أدرك الوعي الرومانسي الطبيعة الكلية للعملية الإبداعية، بما هي اتصال مطلق وحر بالعالم، وتماهٍ عميق مع الكوني، لذلك، ستصبح الشروط المعقولة التي يفرضها التناول المنطقي للظواهر وإخضاعها لمنطق المشابهة والمقبولية، موضع مساءلة ورفض، لأنها لا تقوى على احتواء ما يثيره هذا التعالق الحرّ والمطلق بالعالم، وهذا التوحد المفترض بين الذات والموضوع، والروح والجسد والمعنى وفائض المعنى .. بقدر ما لا تقوى على تقبل الطبيعة السحرية والعجيبة لفعل الخيال الحرّ والحيوي، وتبعا لهذه الرؤية، يجد الخيال في

¹ Georges Gusdorf, L'homme Romantique, p 447.

التصور الرومانسي مجالا خصبا للتجلي الجديد والمتجدد الذي يُخرجه من شرنقة النمطية والجاهزية، ومن قيد الشرط العقلي المحدود ليصبح بطبيعته "إبداعيا" حرّاً ومُجنّحاً، به يتم احتواء كل المتنافرات، ومن خلاله ينصهر الكل وتتماهى عناصر الطبيعة والإنسان والمادة والروح .. وبذلك، يتأسس الخيال الرومانسي، على هذه الطبيعة الإبداعية الكفيلة بإعداد المناخ المناسب للتفاعل بين الداخل والخارج، وللتركيب الحيوي لكل المتنافرات، ف"الخيال خلاق بفضل الآثار التي تحدثها القدرات الحميمية لوجودنا، فنبضات أرواحنا تأخذ شكل الحقيقة كل يوم في مشاريعنا الرئيسية أو الثانوية، إن العالم الداخلي بعيدا عن كونه منفصلا عن العالم الخارجي لا يوجد إلا بذاته وفي ذاته وما نسميه خيالا خلافا يعني هذه المنطقة من الوجود الإنساني حيث تتزاج إحساسات المعنى الداخلي ومشيرات المعنى الخارجي"¹

هذه الصفة الإبداعية للخيال، هي مبعث التوحد والانسجام بين مختلف المتنافرات، وهي المنشأ لكل تحليق حرّ منفلتٍ من قيد الجاهز والمعقول، قابل للسحري واللاعقلي، وهذا ما جعل تصور الرومانسية متناغما مع مرجعيتها النظرية والإبستمولوجية، ومع مشروعها الشامل الرافض لكل ما يحدده التصور المنطقي من شروط للمعرفة، تنعكس طبيعتها على مختلف المستويات الاجتماعية والسياسية، إذ تتخذ هذه المرجعية مسارها الخاص القائم على قلب المعادلات وعلى الهدم من أجل البناء، " فلم يكن انبناء المعرفة الرومانسية على الخيال الإبداعي إلا لترسيخ مشروع مغاير لمقتضيات العقل كسلطة معرفية سائدة بموضوعيتها وتجريبيتها السائدة في الغرب خلال القرنين 18 و 19 كآليات إنتاج للحقيقة والمشروعية لإعادة إنتاج المشروعية الاجتماعية والسياسية البورجوازية سيدة السلطة والحقيقة."²

إن إبداعية الخيال، وطبيعته الحيوية المتجددة هي ما تمكنه من خرق سلطة المعيار ومن مجانبية تنضيد المعنى إلى خلقه وإنتاجه. وبذلك، تنعكس هذه الطبيعة الحيوية والمُجنّحة على ما يحدث داخل الروح في تفاعلها المطلق مع المادة، بحيث ينسحب هذا الفعل الحيوي على كل عناصر هذا التفاعل المفترض، إذ "يعرض الخيال الخلاق دينامية الحياة الروحية،

¹ Georges Gusdorf, L'homme Romantique, p 452.

² العربي الذهبي، شعريات المُتخيّل اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 113.

وليست الروح في وجودها الأنطولوجي هي التي تعرض هذه الدينامية، ولكن القوة التحفيزية لوجودنا في العالم هي أصل هذه المبادرات التي تحدد معنى الحياة.¹

تؤسس المعرفة الرومانسية إذن لوجودها المطلق، وتجعل الخيال الشعري في مرتبة يصبح بموجبها قادرا على احتواء الكلّي، وعلى ركوب المغامرة المتجددة الكاشفة عن اللامرئي والمحجوب خلف أستار العقل، بحيث تصبح كل المقولات والعناصر منافذ لولوج عالم الغور، وما يثيره من غموض، بل ويصبح العالم - بكل ما فيه من تنافر وائتلاف- تجليا لما تُنتجه الطاقة الإبداعية السحرية للخيال. وبذلك، ف "العالم خيال ملموس، والخيال هو الذي العالم جعله كذلك"²

إن العالم بكل ما يحتويه، ليس إلا تبنيئاً لما يؤسسه الخيال المبدع، وهو بمعزل عنه بلا معنى ولا وجود، لأن الوجود الفعلي في التصور الرومانسي هو الذي ينتجه الخيال، بعيدا عن الضوابط الموضوعية، فالبحر والسماء وسفوح الجبال تبدو لنا رفيعة "ليس بفضل المعنى المعطى، ولكن بفضل المعنى الخيالي الذي يوجد قريبا من حدود الرؤية، ومن اللانهائي الظاهر لرؤية اللانهائي الحقيقي"³

هكذا يرتبط مفهوم الإبداعية في الخيال الرومانسي، بمعاني الحيوية والوجود، والجِدَّة والتجدد، وتصبح هذه المعاني هي المدار والفلك اللذان تسبح فيهما هذه الطاقة الخلاقة العجيبة التي لا تخضع لأي منطق أو حساب، ولكن تصنع لنفسها بفضل طاقتها السحرية تفرُّدها وقدرتها على اختراق العوالم والأشياء، وقوتها في النظرية الرومانسية بشكل عام. وبذلك، ف "الدفاع والوضوح في الخيال الخلاق، من أهم نقاط القوة في الأنطروبولوجيا الرومانسية"⁴

¹ Georges Gusdorf, L'homme Romantique, p 456.

² Ibid, p 461.

³ Ibid, p 453.

⁴ Ibid, p 445-446.

لقد زعزعت النظرية الرومانسية إذن ما أصَلَّته المباحث الفلسفية حول الخيال الإنساني، وبنّت على أساسها الحرّ المكين، صرح نظريتها التي ألغت المفهوم الكلاسيكي للخيال المُقيد بسلطة المعيار وبشروط المعقولية، لتجعل منه طاقة ضوء لامتناهية تفتح ثغور الداخل المغلقة والغامضة. وبذلك، تناهت إلى الدرس المعرفي مفاهيم الإنتاج والكلية والشمولية والكونية والهدم من أجل التركيب والخلق، المرتبط ارتباطاً أنطولوجياً بالخلق الأول ليصبح الخيال، فضلاً عن كل ما ذكرناه، خلّاقاً، متنصلاً من الجاهز والمسكوك، منفتحاً على اللانهائي، "ولا شك أن ما عبّر عنه كُولريديج بالخيال الخلاق يضيف إلى مفهوم الخيال ضبطاً لا ينفلت به إلى الخيال الكلاسيكي المقيد بشروط المعقولية في التشبيه والاستعارة. هذا الخيال الرومانسيّ الخلاق ارتباطاً حرّ بالعالم، بأشْيائه وممكناته، وهو مكان انعقاد وحدة حيوية بالكوني، حيث المجهول والغريب يتفاعلان مع كل ما هو خارج على المعتاد والمتعارف عليه في الرؤية والتصور".¹

لقد حظي الخيال إذن في النظرية الرومانسية بمكانة سامية، كشفت الستار عن قوته الكامنة، وعن مدى فاعليته ومحوريته في عمليات الخلق الفني، وأصبح بذلك مركز المعرفة الرومانسية التي أعادت النظر في الحدود القائمة بين الخيالي والعقلي والحسي، تلك التي كرسها النظرة العقلانية والتجريبية، بما أقامته من حدود تراتبية معيارية تخضع لمنطق المعقولية، وتُبعد الخيال الذي يقيم في مرتبة أدنى عن مدار المعرفة الإنسانية. وقد تأتّى هذا الكشف الخلاق الذي اهتدت إليه الرومانسية من وعيها العميق بمحورية الذات الإنسانية، باعتبارها مجالاً خصباً لتفاعل كل ما يحدث في غورها، وما يرد عليها من معطيات الخارج. هذا الوعي عمل على توسيع اشتغال العين الباطنية التي تُجَلّي اللامرئي والغامض، وترفض حدود ما يرد على العقل أو الحس فقط، لتسمح بالاشتغال الحيوي لطاقة أخرى لم تُمنح سوى للخيال، وهي التركيب بين كل المتناقضات والمتناقضات، ورفض مبدأ التعارض الذي يقرره العقل ويكرسه المعيار. إن هذه الطاقة التركيبية التي تأتي من الطبيعة التكوينية للخيال تفتح المجال لسيرورة حية ومتجددة ولانهائية للفعل الخيالي، وتعيد توجيه الفعل الخيالي من مسار "الإقامة" في مرتبة أدنى غير مقبولة عقلياً، إلى مسار "الرحيل" المُجنَّح والحر المؤهل

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الرومانسية، بنياته وإبدالاتها، مرجع سابق، ص 22.

للولادة المتجددة، وفي هذا المسار يلتقي العقل والحس، والروح والجسد، والذات والموضوع، والجزئي والكلي بشكل متناغم منسجم لا يعرف معنى للتعارض أو التناقض. إنها فلسفة الاندماج والتوحد التي تخرق منطق الثنائيات والمتناقضات، وبهذا الخرق يصبح الخيال في المنظور الرومانسي، أعظم طاقة للتركيب والاحتواء بها يتجلى الخلق الفني الذي لا تسعفه اللغة المعيارية، ولكن يجد ضالته في الرمزي والأليغوري المهيأ بطبيعته الخارقة والمنزاحة إلى التجلي الحر، وإلى اختراق عالم الداخل. إن "الفهم والخيال والعقل هي مواد العالم الفقيرة الموجودة فينا"¹

لقد كشفت الرومانسية إذن عن هذه الطاقات الفعالة والمتقدة للخيال، وأعادت بناء مملكته وتقوية سلطانه الذي سيكون له حكم على طبيعة المعرفة، وعلى مجالات اشتغالها، وعلى علاقاتها بحدود ما يفرضه الحس والعقل والنظرة المعيارية السائدة والنمطية. إنها استعادة حرية هذا الفعل، وتفعيل حيويته وطبيعته التي تخرق الضوابط وتخرق الحدود، وترفض رفضاً مطلقاً مبدأ الانعكاس الذي ظل يحكم الفعل الإبداعي لمدة طويلة، بل إن الإبداعية عندها رهينة بهذا الرفض. وتبعاً لذلك، كان لازماً أن تتخلى عن طرق المعرفة المعدّة سلفاً، وتختار لنفسها طرقاً جديدة كفيلة بتحقيق هذا التعالق المطلق والحر بالعالم، بكل ما ينجم عنه من اختيارات فنية وجمالية. وبذلك، يصبح الإحساس والحدس سبيلها لبناء معرفة حية، متجددة ومتحررة من قيود العقل، ومنفتحة على الحلم بما هو فضاء اللانهائي والمجهول. "بهذه الرؤية يصبح الوعي الرومانسيّ خارجاً على الضوابط الموضوعية في تعيين الزمان والمكان، ويكون للحلم سلطته في إعادة بناء الواقع. الحلم، هنا فردي، وخطابه فردي أيضاً. ينزع عن المعرفة كل معيار قبلي وشمولي، ولكنه في الوقت ذاته يرفعها إلى مرتبة المطلق، لأن الحلم هو المعرفة الكلية المنفتحة على اللانهائي والمجهول. ولذلك فهي معرفة غير مهدّدة بالأعراف الاجتماعية والأنساق العقلية."²

¹ Georges Gusdorf, L'homme Romantique, p 56.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 2 الرومانسية، مرجع سابق، ص 21.

ب- امتدادات الرومانسية : الرمزية والسوريالية

إن المسار الذي سلكته الرومانسية في توصيفها للخيال، وفي كشفها لطاقتها الهائلة، وطبيعته الحيوية الخارقة للضوابط والحدود، سيكون مركز جذب لعدد من التيارات الشعرية والمباحث الفلسفية الحديثة التي وجدت في مملكة الخيال، الإقامة الخصبة الكفيلة بتفتيق كل الممكنات، وإعادة بناء التصورات المعرفية وطبيعة اشتغال الأنشطة الذهنية، وكذا في أشكال التعالق بين الخيالي والعقلي والحسي، وما تفرضه ثنائية واقعي/خيالي من مساءلة من شأنها تفجير النبع الحقيقي للخيال، والكشف عن طاقاته الخلاقة وعن حياده واستقلاله عن مختلف الأنشطة الذهنية بما يجعله ينأى عن موقع التعارض الذي ظل قائما فيه في النظريات الفلسفية والنقدية القديمة، إن تحديث الرؤية للظاهرة الخيالية، سيجد في التيارات الأدبية والمباحث الفلسفية اللاحقة، مجاله المأهول والخصب كما هو الحال مع التيار الرمزي الذي تشبّع بما كشفته الرومانسية عن عالم الخيال، وعن مساراته المأهولة بالممكن والمحتمل، المفتوحة على آفاق المجهول الكفيل بجعل المغامرة الشعرية تحليقا حرا متصلا من كل شروط المعقولية. وبذلك، راهنت الحركة الرمزية على إعادة موقعة الخيال ضمن الأنشطة الذهنية المتنوعة، وعلى تأكيد استقلاليته، بما يضمن إعادة بناء تصورها للتجربة الشعرية المتنagam مع موقفها الرافض لسلطة العقلانية، ولحدودها الضيقة في مقابل الاحتفاء بعالم الداخل المأهول بالأسرار، والمُعري بالكشوفات اللامتناهية، فقد "جاءت الرمزية في فرنسا كموقف من سلطة الحضارة الصناعية، ومن سلطة العقلانية، ومن ثمة كان أساس هذه الحركة الشعرية هو إبدال مكان التجربة الشعرية ومفهومها في آن".¹

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 42.

لقد آثر الرمزيون إذن مناهضة التنزيديات المنطقية والترتيبات العقلية التي تخضع كل الأشياء لقوانينها الصارمة، ولا تلج حدودها إلى عوالم الأسرار حيث تختنق "الانفعالات والأحاسيس والرغبات والأحلام، في عالم سريّ طالما عُدّب، وهو الذي نعيّنه بكلمة واحدة هي الروح"¹

إن الثورة على سلطة الحضارة الصناعية، وعلى التوجهات العقلانية الصارمة، والرافضة لما لا ينضوي تحت لوائها المنطقي وحدّها المعياري، هوما أذكى في هذه التيارات الرغبة الحثيثة في التحرر وارتياح عوالم المجهول، والإقامة غير المشروطة في عالم الخيال حيث الطريق إلى كشف الأسرار، وارتياح آفاقها اللامتناهية متاح بكل ما يمنحه الرحيل المُجنح للذات المنفلتة من شروطها الخارجية. وبذلك، تتحول كل معطيات العالم الخارجي إلى مادة تخضع للهدم والتفتيت، لتعاود نشأتها الجديدة من خلال ما يحتشد من صور في عوالم الشاعر السرية، يتم خلقها بالكلمات، إذ "هناك بالطبع واقع، هناك آلاف بل ملايين من المحسوسات، ولكن الشاعر الرمزي لا ينظر إلى هذه المحسوسات ليعرف أشكالها أو ألوانها أو أحجامها أو وظائفها، إنها في نظره "غابات من الرموز" كما يقول بودلير، رموز لعالم آخر غير عالم الأشكال والوظائف، عالم يجده الشاعر في أعماقه وعليه أن يخلقه بالكلمات"²

غير بعيد عن هذا الحرص الحثيث على تحرير الذات من ربة الخضوع لمعطيات الخارج، ومن السلطة العقلانية والمنطقية الضيقة، ستحتفي التجربة السورالية³ بالخيال، وتصل به إلى مدارج عليا بعيدا عن الحدود التي يفرضها العقل، مشكّلة بذلك ثورة جذرية وقوية ضد القيم المهيمنة، التي لا يتسنى لها بفعل منطقها الضيق والمحدود، سبر ما يكمن في الأغوار السحيقة، تلك التي لا يجوبها بشكل فريد وحيوي سوى الخيال، بالنظر إلى طاقاته العالية والمتجددة والقادرة على جعل الذات في حالة تجلٍّ حرّ وهي تقبض على الصور النابذة من أعماق النفس. هذه الثورة أحدثت رجّة مزلزلة كان لها كبير الأثر على إعادة بناء

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 42.

² محمد شكري عياد، "المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين"، سلسلة عالم المعرفة، ع177، سبتمبر، الكويت، 1993، ص 184.

³ "استعملت كلمة "السورالية" (فوق الواقعية) وصفا لأول مرة سنة 1917 في عنوان مسرحية لأبولينير، الذي يعد من الرعيل الأخير من الرمزيين. ثم أصدر أندريه بريتون "البيان الأول للسورالية" سنة 1924، ودعا فيه إلى إطلاق العنان للعقل الباطن كي يعبر عن خفاياه بحرية تامة عن طريق "الكتابة الآلية". محمد شكري عياد، المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين، مرجع سابق، ص 185.

التصورات حول الفن والحياة والإبداع، كما أعادت النظر في طبيعة اشتغال الأنشطة الذهنية المسؤولة عن بلوغ سقف الإبداعية الحق، وطبيعي أن ترتبط رجّتها بطبيعة القيم السائدة التي ضيّقت الخناق على الذات الإنسانية، وعلى انطلاقها وتحررها المأمولين، "لقد انفجرت جميع التناقضات التي ظلت تتفاعل طوال القرن التاسع عشر. وكان انفجارها مدويا، وثبت أن القيم التي يتشدد بها "أعمدة المجتمع" كذب كلها، فكان الكفر بالعقل والمنطق، والنظم الاجتماعية والتقاليد والأخلاق، يعني في نظر السيراليين، البحث عن عالم جديد أكثر إنسانية، فأخذوا يفتشون عن "مادة" هذا العالم في كل ما رفضه النظام القائم وأودعه سجن العقل الباطن"¹

إن العالم الجديد الذي تتوق إليه هذه الحركة، لا تُسغفه القيم السائدة ولا القوانين الصارمة التي تقيد حركة الذات، وتوقها للتحرر المتناعم مع استعدادها الطبيعي للتحليق في عوالم لامتناهية، لذلك، كان الخيال هو الملاذ الذي به يحصل هذا التحليق المنشود، وهذه الرغبة الحثيثة في استغوار المناطق الأكثر عمقا وسرية في النفس الإنسانية، وكان الاحتفاء به تجليا واضحا لتمرّدها المطلق على كل سكونية من شأنها أن تعيق إمكانات الكشف اللامحدود والمتجدد، تلك التي يتيحها سبر الأغوار السحيقة، والغوص في عمق العتمات، حيث الطريق مأهولٌ للقبض على الصور المُجَنَّحة، وخلق عوالم شعرية سحرية لا يصل إلى سقفها اللامحدود، التقيدُ المشروط بمعطيات الخارج، والخضوع الآلي لسلطة المعيار وقوانين العقل الصارمة. وبذلك، شكل أصحاب هذه الحركة امتدادا أكثر عمقا لما أرسنه الحركة الرومانسية، وضاعفوا من السلطة الهادرة للخيال ومن مقامه العالي في سلم الأنشطة الذهنية المسؤولة عن الخلق والإبداع، حيث دعا "أندريه بروتون" في بيانه عن السورالية "إلى إطلاق العنان للعقل الباطن كي يعبر عن خفاياه بحرية تامة عن طريق "الكتابة الآلية". المتمرّدة على القوانين الصارمة، والمتحررة من كل قيد يعيق عفويتها وانطلاقها، إنها تجربة الخلق الجمالي والشعري، التّوأقة إلى مطاولة سقف العجيب، بعيدا عن قهر المجتمع البورجوازي الاستهلاكي، وقريبا جدا من طريق الخيال المشرع على الرائع والمدهش

¹ محمد شكري عياد، المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين، مرجع سابق، ص 185.

2- الخيال والتصور الظاهراتي / فينومينولوجيا الخيال¹

2-1- الخيال ومفهوم القصديّة عند هوسرل

شكلت الأطروحة الظاهراتية مرجعا نظريا هاما استندت عليه مختلف المباحث المعنوية بمقاربة الخيال الشعري، من خلال استفادتها من الطروحات السابقة التي أغنتها الرومانسية، ومن خلال حرصها على توخي الجِدّة والعمق في المقاربة، فكانت أبحاث "ادموند هوسرل" و"جان بول سارتر" و"إدوارد كيسي" منذ بداية القرن العشرين، نافذة فتحت المباحث الفلسفية من خلالها أفقا جديدا في التناول، انسجم إلى حد بعيد مع مرجعياتها النظرية، وتصوراتها القائمة على تجديد الخطاب الفلسفي، وإعادة النظر في مفاهيمه ومسلماته، باقتراح طريقته الخاصة للتفكير في موضوعاتها كظواهر تحتاج إلى النفاذ لعمقها لإنتاج المعنى، دون الاكتفاء بما نكوّنه عنها سلفا، إنها علاقة وجودية بالعالم، تروم إضفاء المعنى على الوجود ليس كما هو في ذاته، أو كما كوّنناه عنه سلفا من خلال المظاهر التجريبية، ولكن كما يُجلّيه وعينا القصدي به، لذلك يتم اسبعاد كل ما ينتجه الحس عنها، لصالح النفاذ إلى جوهرها وعمقها، والقبض على معناها بفعل الوعي القصدي بها لفهم العالم، وبهذا يتبوأ مفهوما "الوعي" و"القصديّة" مكانة خاصة في الأطروحة الظاهراتية، واشتغالا جديدا مكنها من مقاربة موضوعاتها كظواهر يتجلّى جوهرها بفعله، وينبجس ماء عمقها بفعل الحدس الذي يُجاوز ما يقدمه الحس من قشرة سطحية، لا تكشف عن معنى الوجود. إنها فلسفة القصديّة بامتياز، إذ "لا يستند الفعل القصدي، كوعي، إلى الإحساسات على أنها وسائط لتمثيل موضوعات معرفته، لأنه ينفذ إلى هذه الموضوعات بقوة حدسه الخاص وعبر لقاء مباشر بها حيث تتداخل الذات والموضوع في كلية مبنية هي محصلة الفهم الظاهراتي للعالم. لأن الإحساسات لا تكون مقصودة لذاتها بل هي مادة الفعل القصدي الأولية لا غير".²

يُشكّل الفعل القصدي إذن، الخصيصة الجوهرية لفعل الوعي، باعتباره الموجه الأساس الذي يحدد جوهره وقيّمته، أما المعطيات الحسية، فهي ليست سوى مواد أولية يعيد

¹ اعتمدت في هذا التحديد على ما ورد في الفصل الخامس من كتاب شعريات المُتخيّل اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق.

² العربي الذهبي، شعريات المُتخيّل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 126.

فعل الوعي تشكيلها وبناءها بحسب قصد معين¹ حيث يصبح الفعل القصدي الموجّه، هو المدار الذي تؤوّل إليه مختلف هذه المعطيات الحسية التي تشكل مادة أولية يستغلها الوعي لبناء فعل الإدراك، إذ تخضع لعمليات تحويل وإعادة تشكيل وفق قصد معين، هو جوهر الموضوع القصدي وهو الذي يوجهها ويمنحها معنى .

لقد انسحب مفهوم القصدية الذي اعتمده المنظور الظاهراتي في تفسير طبيعة الأنشطة الذهنية وأفعال الوعي والإدراك، على تصورهم للخيال الذي يحظى بمكانة خاصة ضمن مجال اشتغال هذه الأنشطة، حيث أكدوا أنه وعي قصدي، وفعل بديهي وذاتي له استقلاليته عن مختلف الأنشطة الذهنية، وعن أفعال الوعي الأخرى، وله حياده الأنطولوجي غير الخاضع للقياس العقلي والمنطقي، إذ يستمد كينونته من مفهوم القصد الموجه، ويرتبط بالمعنى الذي يعطيه الإنسان للأشياء داخل العالم، "وهذا الارتباط تجربة عيش متميزة في كل مرة، نظرا للتوجيه القصدي الذي يؤسسها؛ لأن التظاهرات p والخيالات تشكيلات للمعنى(تشديد أصلي)، يتم إنجازها كقصد..."²

إن تركيز التصور الظاهراتي على مفهوم "القصدية" عند هوسرل، سيعطي للخيال عنده مكانة مميزة تجعله غير خاضع لمعيار الحقيقة والواقع، وتقدمه باعتباره نشاطا لا يقل أهمية عن باقي الأنشطة الذهنية الأخرى. وبذلك، تصبح العلاقة المفترضة بينه وبين معطيات الحسّ الخارجية، موضع مساءلة تعطي للخيال استقلاله وحياده، وتسحب من المعطى الحسي وضعه المركزي في بناء المعرفة، ليتحول إلى شرط ينضاف إلى شروط أخرى تتم إعادة تحويلها وبنائها وفق قصد موجه. وبذلك، يضعنا هذا التصور أمام تعددية لافتة، مردّها إلى تعدد القصد وتنوعه، وقابليته للتحويل والتجدد في كل حالة، حيث تتعدد الدلالات التي يمنحها هذا القصد للمعطى الحسي، وتتعدد أشكال البناء التي ينتجها الخيال الإنساني، وهذا يجعلنا نقف على جوهرية الطبيعة الحيوية والمتحولة للفعل الخيالي الخارق حدود المعقولة والمنطق، والموجود خارج ثنائية الخيال/الواقع. لقد تناولت "مانبلا ساريفا"

¹ العربي الذهني، شعريات المُتخيّل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 125

² نفسه، ص127.

موضوع الخيال عند هوسرل واعتبرت أنه مرتبط ارتباطاً جوهرياً بحدود أساسية يتم من خلالها اشتغاله البنائي وهي "الحدس" و"الاستحضار" و"التحديد" وهي العناصر الأساس التي يدور اشتغال الخيال الإنساني في فلكها ويتم من خلالها .

أ- الخيال حدس

يعتبر هوسرل الخيال حدساً، ومن خلال هذا الاقتران التكويني والبنائي، يعيد هوسرل موقعة الخيال ضمن حدود جديدة لا تخضع للتموقع الذي يبقيه بين العقل والحس. وبذلك، يصبح للحدس دور فاعل وجوهري في ملء القصد الدلالي الفارغ من أي موضوع محدد، وهذا يُحِيلنا على الأهمية البالغة للخيال، باعتباره حدساً في بناء المعرفة، وفي ملء الدلالة ملئاً يختلف عن ذاك الذي يتم في عملية الإدراك، إذ في هذه الأخيرة يتم الملء بحضور الشيء المدرك نفسه، أما عملية الملء الخيالي، فتتم من "خلال تركيب نوعي للمشابهة مع الصورة، (بينما) يمتلئ الإدراك بواسطة تركيب للهوية المادية حيث يتجلى الشيء "بذاته" في مظاهر متنوعة دون أن يتوقف عن كونه شيئاً واحداً مع ذاته"¹

هذا الملء القائم على أساس المشابهة مع الصورة، يكشف عن محورية الحدس في العملية التخيلية وعن فاعليته في ملء الدلالة. "إن الدلالة، إذن حيث تمتلئ بالفعل الحدسي الخيالي أو الإدراكي، تمارس وظيفة"²

ونظراً لاختلاف طبيعة اشتغال الحدس في كل من الإدراك والخيال، بالنظر إلى اعتماد الأول على الخصيصة الحضورية للشيء المدرك واعتماد الثاني على المشابهة مع الصور، يربط هوسرل الحدس المقولي بالبداهة³

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخَيِّل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 134.

² العربي الذهبي، شعريات المُتخَيِّل اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 131.

³ ولأن الحدس المقولي يرتبط بالبداهة فهو الذي يمكن من وجود إدراك مقولي مجرد لأشياء العالم . والبداهة بالتالي، متعلقة بالحقيقة؛ حقيقة معرفتنا بالعالم كتجربة معيشة. وتقوم هذه الحقيقة على الهوية أو الاتفاق بين المستهدف le visé وبين المعطى كما هو، انطلاقاً من التحقق المعيش لهذه العلاقة حيث تحصل البداة. العربي الذهبي، شعريات المُتخَيِّل، اقتراب ظاهراتي مرجع سابق، ص 137

حيث "تذهب ساريفا إلى أن هوسرل سوف يوسع هذا المفهوم ليقول بوجود خيال مقولي إلى جانب الإدراك المقولي. خيال يشكل مواده الخام ويبنى موضوعاته على ما هو فوق حسي وغير مادي. وبذلك، يصير الخيال فعلا معرفيا حاضرا في حياتنا اليومية بكاملها، وليس مجرد فعل استثنائي وأناي يتمظهر في الأحلام مثلا".¹

ب- الخيال استحضار

يقيم هوسرل علاقة جوهرية بين الخيال والاستحضار، ويثير الطبيعة المختلفة لاشتغال صيغتي الحضور /الغياب في عمليتي الإدراك والخيال، ففي الأولى يتم استيعاب الموضوعات في حضورها العيني، في حين تعتمد العملية الثانية على استدعاء ما أُعطي سابقا في الوعي الإدراكي "لأن الإدراك يتم في حالة حضور الشيء موضوع القصد، بينما الخيال يعمل في ظل غياب هذا الشيء، فهو لا يملك زمنا حاضرا خارجه، بل زمنه الاستحضاري الحاضر داخله فقط"²

إن مفهوم الاستحضار الذي يطرحه هوسرل ويربطه بطبيعة اشتغال الفعل الخيالي، يثير هذه المفارقة الواضحة بين الصيغة الحضورية لفعل الإدراك، وصيغة المشابهة وإعادة التمثيل لفعل الخيال، هذا الفعل الذي يعمل في ظل غياب الشيء موضوع القصد، وباستدعاء ما تم تخزينه في عملية الإدراك، وبهذا يعيد هوسرل إثارة مفهوم إعادة الإنتاج باعتباره فعلا وظيفيا للخيال. "إن الأفعال المستحضرة § للتذكير أو الخيال تكرر (تعيد) أو تعيد الإنتاج، بطريقتها الخاصة، لانعطاء § موضوع كان في الأصل قد وهب (أعطى) للوعي في زمن حاضر. ولذلك يسميان تعديلا أو بعبارة أبسط إعادة إنتاج. إن الاستحضار وإعادة الإنتاج لدى هوسرل مرادفان لبعضهما البعض"³

يُعيد الاستحضار - باعتباره مكونا رئيسا في الفعل الخيالي لدى هوسرل - إثارة مسألة التعالق المفترض بين الخيال والمحاكاة؛ حيث يصبح هذا الاستحضار مرادفا لعملية إعادة

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخَيِّل، اقتراب ظاهراتي مرجع سابق، ص 137.

² نفسه، ص 139.

³ نفسه، ص 138.

الإنتاج. وبذلك، تختفي السمة الإبداعية الجوهرية للفعل الخيالي، أو على الأقل تتوارى خلف الشكل الظاهري المُحيل على التماثل والمثابرة وإعادة إنتاج ما تم تخزينه سلفاً، وهذا يجعلنا نتساءل عن سيرورة البحث الأنطولوجي في الظاهرة الخيالية وعن مساره التطوري، فهل يتخذ هذا المسار طريقه التصاعدي الذي يروم تحقيق فتوحات جديدة من شأنها إغناء مجال البحث، والكشف عما لم تستطعه المباحث الفلسفية والجمالية القديمة بخصوص هذه الظاهرة؟ أم أن هذا الامتداد المفترض يجد نفسه - رغم تموقعه في مرحلة انتقالية تستدعيها طبيعة البحث- عائداً إلى ما خلصت إليه المباحث السابقة، وإذا كان الأمر كذلك فهل يمكن اعتبار ما خلصت إليه هذه المباحث سقفاً نهائياً لا تجاوزه المباحث اللاحقة وإن راهنت على الكشف الجديد؟

إن التركيز على الصيغة الحضورية، واعتبار الفعل الخيالي مستحضراً لها في سياق زمني وذهنياً آخر، يجعل الفعل الخيالي قريباً من فعل التذكر أو تجلياً آخر له بصفة مختلفة نسبياً عن طبيعتهما التكوينية، إذ الفعل الخيالي رغم ذلك هو نتاج قصد مختلف، وهذا يطرح إشكالية موقع الخيال الإبداعي الحر ومدى فاعليته وحيويته وانفلاته وخرقه حدود الجاهز والحاضر، إذ تعيق مفاهيم التماثل والمثابرة وإعادة الإنتاج فاعلية هذه السمة الإبداعية، ولتفسير هذه المفارقة يميز هوسرل بين نوعين من الأفعال الخيالية، أحدها يحتفظ بالوضع الوقائعي وهو الذي تتم فيه عملية الاستحضار لما تم تخزينه سلفاً، والآخر يعتمد على تحييد هذا الوضع الوقائعي حيث يشتغل الفعل الخيالي بشكل حر لا يُحيل على موضوعات واقعية يتم استحضارها، ولا يعتقد في قيمة وجودها أو واقعها حيث "تنبتق ظاهرة الخيال الحر، على الأساس نفسه للمادة القصدية، حين أقوم بتحديد طابع الاعتقاد (تشديد أصلي)، حينئذ تكون هذه الأحداث الماضية أو الآتية، جارية (...) أمامي، دون أن تهمني قيمة وجودها أو واقعها. إنني أعبر إلى عالم لا واقعي حيث يصير كل شيء ظهوراً

¹ p

إن تركيز هوسرل في توصيفه للفعل الخيالي على مفهوم الاستحضار، القائم على التماثل والمثابرة للمُعطى الحسي الإدراكي، يجعل مجال اشتغاله على الخيال الحر المتصل

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخيّل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 141.

من كل مرجعية إدراكية، محدود الأفق، مرتبطا بعمليات التحديد التي تميز في نظره الخيال الإبداعي الفني،"إلا أن ساريفا تعيد التأكيد على إشكال الغموض الذي يظل قائما بصدد الوعي الجمالي سواء في علاقته بالاستحضار أم بالتحديد"¹

وبذلك، لم ينل الخيال الإبداعي - بما تستدعيه طبيعته المتحررة واللامتناهية- حظّه من مقاربات هوسرل، وإن كان قد أرسى أساس تصوره القائم على الطابع الحدسي للخيال، وعلى مفهوم القصدية التي تبعده عن أن يكون نسخة مباشرة للإدراك، من خلال ما يستدعيه من عمليات التعديل والتغيير لما يتم تخزينه سلفا، ولهذا ستكون أبحاثه انطلاقة لتصورات جديدة مع جان بول سارتر وإدوارد كيسي والمباحث السريالية التي غاصت في عمق النموذج الرومانسي، وذهبت به إلى أبعد الحدود، إذ ستعمل هذه التصورات على تعميق الأطروحة الظاهرانية، والمضي بالظاهرة الخيالية إلى آفاق رحبة لم تطرقها الأبحاث السابقة.

2-2- الخيال ومفهوم التحديد عند سارتر

اتخذ البحث في الظاهرة الخيالية لدى سارتر امتدادا لما خلصت إليه التصورات الظاهرانية، وتعميقا لما أثارته مباحث هوسرل، وتصوراته حول الفعل الخيال ومفهوم القصدية، وإشكالية تموقع هذا الفعل بين الواقعي واللاواقعي، وقد شكل هذا التموقع محور اشتغال سارتر الذي استبعد مفهوم الاستحضار الذي طرحه هوسرل، وركز على مفهوم التحديد باعتباره أساس الفعل الخيالي، غير أن التحديد عند سارتر لا يُبقي هذا الفعل مؤرجحا بين الواقعي واللاواقعي، من خلال تواتر الصور بين استحضار ما تمّ تخزينه سلفا من عالم الحس بعد التعديل، وبين ما لم يسبق للحواس إدراكه، ولكن يجعله مطابقا للواقع بالدرجة الأولى، حيث يصبح الفعل الخيالي تجليا لموضوع غائب، وغير موجود بل ومعدوم يتم الإمساك به من خلال التمثيل؛ فالخيال منطقة اشتغال لكل ما غاب عن إدراكنا وحسّنا، وهوفي نظر سارتر "انزلاق العالم في حزن العدم؛ ولا يمكن أن يتم انبثاق الواقع الإنساني من هذا العدم نفسه إلا بوضع شيء ما على أنه عدم بالنسبة للعالم وبالنسبة لما يجعل من

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخيّل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 148.

العالم عدما (...) إن ظهور الخيال أمام الوعي هو ما يسمح بالإمساك بإعدام العالم كشرط جوهري وكبنية أولى له"¹

إن الخيال بهذا المعنى يُعَدُّ العالم، ولا يقدم سوى صور لاواقعية لها تبينها من خلال العدم، ومن ثمة تنتفي أية علاقة له بالعالم الواقعي، وتصبح الصور التي ينتجها مجرد فعل انعكاسي سلبي ليس إلا طريقة في خداع الرغبات، لأن موضوعه "سالب يحى بشكل اصطناعي، لكنه في كل لحظة قابل للتبديد، ولن يكون قادرا على ملء الرغبات. مع ذلك، فهوليس عديم الفائدة تماما: أن نكون موضوعا لاواقعيا؛ فتلك طريقة في خداع الرغبات لحظة (...) "²

إن إثارة مفهوم الانعكاس في مقاربة سارتر للظاهرة الخيالية، وتوصيفه بالسلبية القائمة على عمليات الإعادة والتكرار، الخالية من أي قيمة إبداعية أو علائقية يمكنها أن تشكل قيمة مضافة لهذا الفعل، يجعلنا نتساءل عن جدوى هذا الفعل الخيالي، وعن مدى فاعليته أو عدميته، كما يجعلنا نُسائل التناول المعرفي والإبستمولوجي لهذه الظاهرة، وطبيعتها الزئبقية المستعصية على القبض، فهل يؤشر هذا التراجع الذي شهده مسار البحث فيها - رغم تقدمه الزمني والمعرفي، ورغم تباين الرؤى واختلاف الأدوات الإجرائية- إلى طبيعة بنيوية فيها، تجعلها رغم تصاعد مقامات مقاربتها تعود إلى تفسيرها الأول الذي حصرها في الفعل الانعكاسي المباشر وفي محورية المحاكاة؟ أم أن الأمر مرتبط بقصور النظرية، وعدم قدرة مناهج البحث على اختراق المجال الشائك لطبيعة اشتغال الفعل الخيالي، ولآفاقه اللانهائية والمتجددة، ولما يمكن أن تحجبه طبيعته المُعْتَمَدة من منافذ ضوء يمكن من خلالها الولوج إلى عالمه السحري؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هي الإضافات التي قدمتها النظريات النقدية اللاحقة، وما مدى استفادتها من نتائج البحث السابقة إذا كانت العودة إلى ما أقرته وخلصت إليه نتيجة حتمية ؟

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتَخَيِّل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 153.

² نفسه، ص 155.

لا يقوم الخيال عند سارتر بعمليات ملء متباينة يستدعيها الفعل القصدي كما تصور هوسرل، ولكنه ينفي نفيا تاما هذا العالم الواقعي الذي تظل معطياته الحسية كامنة تتم عمليات تعديلها وإعادة بنائها، وإذا كان هوسرل قد أثار مسألة إعادة الإنتاج، وجعلها مرادفة للفعل الخيالي، فإن سارتر ذهب أبعد من ذلك، إذ نزع عن هذا الفعل أية وظيفة فعالة وإيجابية حين قذف به إلى عالم العدم واللاواقع، حيث تتساوى الصور الذهنية التي ينتجها في عدميتها وفقرها، ولا يصبح الحديث عن صفته الإبداعية والخلقة ذا شأن أوقيمة، وبهذا يعود بنا تتبع مسار تناول الظاهرة الخيالية إلى النقطة التي انطلق منها حينما ينحط شأنه، وتختفي قيمته ويتم اختزاله في هذه الأنشطة الذهنية التي تُجافي العقل، وتبتعد عن عالم الواقع بمسافات ليست باليسيرة، ويصبح الحديث عن القيمة المعرفية والجمالية لهذا الفعل أمرا بلا جدوى، و"بذلك يقدم سارتر خليطا من النزعة الثنائية المثالية ذات المحتوى الظاهراتي الإنساني الشاحب، دون المساس بثراء وتنوع وتعقد الظاهرة الخيالية، مما يؤشر على أن مقترحاته تشكل تراجعا في المسار الذي بدأه هوسرل".¹

2-3- إدوارد كيسي ومستويات الفعل الخيالي

إن النظرة الاختزالية التي عاد إليها مفهوم الخيال في تصور سارتر والتي جعلته رهين الرؤية الانعكاسية المباشرة لما تختزنه الحواس، ستدفع بمسارات البحث إلى آفاق جديدة تحاول مقاربة هذه الظاهرة، وبحث مسالكها الشائكة والمعقدة، لذلك سيحاول إدوارد كيسي الإفادة من التصور الظاهراتي لتجاوز النظرة السلبية التي وسمت مفهوم الخيال وطرائق اشتغاله، حيث جعل العملية الخيالية تتم من خلال مراحل تختلف فيها مستويات اشتغال النشاط الذهني، وتتباين تجلياته، فهناك مرحلة الفعل الخيالي التي يحدث فيها التخيّل، حيث "يقوم على الخصائص المدركة من طرف الحواس"² وهي مرحلة بسيطة لا تتجاوز حدود المعطى الحسي، وتتصاعد عمليات هذا الفعل في بنائها لتتخذ شكلا أكثر تشابكا وتعقيدا بالمقارنة مع العملية الأولية للفعل، حيث تدخل في شبكة علائقية، ويتم تخيل أشياء أوقائع

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخَيِّل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 155.

² نفسه، ص 157.

بناء على علاقات زمانية أو مكانية أو سببية، وهذا الصنف من الفعل الخيالي ذو طبيعة علائقية بحيث تكتسي فيه الروابط العلية أو الزمانية والمكانية أهمية قصوى، لذلك فمادته الأولية غير مشروطة بالمعطى الحسي كالسابق لكنه يمكن أن يكون حسيا ولا حسيا¹

وهناك صنف ثالث في مرحلة الفعل، ينحدر من الصنفين السابقين، ويركز على كيفية وقوع فعل التخيل، غير أنه يتميز عن الصنف الثاني بدرجة تعقده بشكل دينامي²

أما مرحلة الموضوع، فتشمل المحتوى المُتخَيَّل، وقد أشار العربي الذهبي إلى أنها تضم عند كيبي مجموع الأفعال والأشياء التي يتركز حولها انتباهنا أثناء العملية الخيالية، كما تشمل الهامش الخيالي الذي يخرج عن حدود ما نتخيله، وكذا الصورة التي تحدد صفة العرض الخيالي وتتفاوت من حيث درجة تماسك عناصرها³

إن ما يميز التقسيم الذي طرحه كيبي، هو هذه البنية التصاعدية لمستويات الفعل الخيالي، التي تتدرج من البساطة إلى التعقيد. وبذلك، لا ينحصر في مجرد المستويات الأولية التي تجعل منه انعكاسا مباشرا لمعطيات الحس، وإنما يرتقي في شكل تصاعدي من خلال الأشكال العلائقية التي تبين شبكاته. وبذلك، يؤشر التصور الذي صدر عنه هذا الأخير على وعيه العميق بالظاهرة الخيالية، وعلى إدراكه مدى تعقيدها، وتشابك مكوناتها وأنشطتها وأشكال اشتغالها، فبقاؤها في المستوى السطحي الأولي الذي يربطها بشكل آلي بالانعكاس المباشر لمعطيات الحس مردود عند كيبي، بل هو شكل من أشكال التناول السلبي المختزل الذي انتقده في مقاربة سارتر. وبذلك، تتراجع الرؤية التحقيرية للخيال مرة أخرى، ويعود مسار البحث في الظاهرة إلى تسلق سلمه الإبستمولوجي بشكل إيجابي وتصاعدي، يؤشر بقوة على مدى زبئية هذه الظاهرة، ومدى تشابك عناصرها وأشكال تجليها واشتغالها ضمن أنشطة الذهن اللامحدودة .

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخَيَّل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 158.

² نفسه، ص 158.

³ نفسه، ص 159.

اعتمد كيسي في تحليله للظاهرة الخيالية على تتبع الفعل الخيالي، وبيان خصائصه الجوهرية التي تسمه وتكشف طرق اشتغاله، حيث تتبع أشكال حدوث هذه السمات، وكيفيات تمظهرها، وحددها من خلال أزواج ثلاثة:

- التلقائية/المراقبة الذاتية
 - الاحتواء الذاتي/البداهة الذاتية
 - اللاتعيين/الإمكان المحض
- ✓ التلقائية:

اعتبر كيسي أنها تتجلى في العرض الخيالي أكثر مما تتجلى في الفعل الخيالي ذاته، لأن ما "نتخيله أكثر تلقائية من الفعل ذاته"¹ ولهذه السمة الجوهرية في نظره صفات تحدد طبيعتها، وتصف أشكال تجليها أثناء اشتغال الفعل الخيالي، كالحرية والقدرة على المفاجأة والطابع الآني؛ فهي تُحيل على الطابع الحر للفعل الخيالي، وعلى اتصاله من كل قيد خارجي أثناء عمليات الإنجاز، كما أن هذا الاشتغال المنبني على التلقائية يجعل الفعل مهياً لخرق كل تخطيط مسبق، وغير خاضع لخطة معينة تحدد مساره، حيث يجد ضالته في الانسياب الحر الذي لا يعرف إلى أين سيصل به المسار، وهذا يضيف على الفعل الخيالي طابع المفاجأة الذي يضع كل التوقعات موضع شك وتغيير دائمين، حيث أن اللاتوقع والمجهول هما ما يدفع بسيرورة هذا الفعل، ويحفز مجراه، ففي الرغبات الذاتية الواعية للرقابة يقل عنصر المفاجأة، "أما في الخيال التلقائي (غير المراقب) - والشعر منه تماماً - فالذات المُتخيلة غير عارفة حتى بالمقاصد والرغبات التي تنشط تجربتها ولذلك يأخذها ما تتخيله فجأة ويأسرها مثل هبة غير منتظرة"²

فضلا عن عنصر المفاجأة، يمتاز الخيال التلقائي بطبيعته الآنية مادامت حركته تخرق كل التوقعات، وتخوض غمار المجهول، وهذه الطبيعة الآنية تجعله مقترنا بال لحظة

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخيل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 161

² نفسه، ص 161-162.

التي يتم فيها بزوغ تجلياته بشكل فوري، حيث يصبح الفعل الخيالي شبيها بـ "انفجار ذهني" ينجلي دفعة واحدة¹

هذه السمة الجوهرية وما تختص به من صفات تحدد طبيعتها، تجعل من القصد الظاهراتي أمرا غير محدد من قبل، ولا يخضع لتحديد مسبق، وهي بذلك تدرج الفعل الخيالي في سيرورات مجهولة غير مؤطرة ولا مخطط لها مسبقا، حيث يصبح الامتلاء القسدي غير ملزم بالضرورة، وخاضعا لحالات من التحول والتجدد، تفرضها طبيعة المسار المجهول للفعل الخيالي الذي يخرق الحدود، ولا يخلو من المخاطرة. وبذلك، يقترن الحديث عن تجليات الفعل الخيالي باللاتحديد وبالتوالد المستمر والمتجدد الخارق لكل قيد خارجي، المعتمد بالدرجة الأولى على ذاته، فهو يحدث من "انبثاق لا يستند إلى أي سبب ظاهر، أو أي حافز أوبرهان. يظهر بشكل لم يكن مطلوبا ولم يكن مفكرا فيه من طرف الذات المُتخيَّلة، بطريقة مفاجئة، وهو إجراء يتم بفعل قوى الدافع الذاتي."²

✓ المراقبة الذاتية:

ربط كيسي هذه السمة بمقام خاص يمر عبره مسار الفعل الخيالي، حيث يتيح هذا المقام للشخص المتخيل أن يمارس رقابة على مجريات هذا الفعل، وعلى سيروراته المفترضة، التي يتم من خلالها حصر المعنى بما يتناغم مع رغبة الذات المتخيلة، وتتمظهر هذه السمة في نظر كيسي من خلال مجموعة من السمات الثانوية التي تتيح إمكانية تحققها واشتغالها في مقدمتها "المبادرة" "وتهم القدرة على الدفع بالنشاط الخيالي للاستجابة لرغبة معينة تكون مسعى إنجازه. حين يكون المرء في موقف ما، يمكنه، بناء على اختياره الشخصي، أن يتخيل عدة أشياء وأحداث بصدد موضوع ما، محتلا، بذلك، موقع امتلاك المبادرة على هذا الإنجاز بالطريقة التي يقصدها"³

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخيَّل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 162.

² نفسه، ص 163.

³ نفسه، ص 164.

فضلا عن المبادرة التي ترتبط بطبيعة التحرر الذاتي التي تقتضيها سمة التلقائية، يأتي "التحكم" باعتباره سمة ثانوية ثانية تمكن من تبين المراقبة الذاتية، إذ يسمح هذا الأخير بتوجيه الفعل الخيالي، والتحكم في مجراه، بحيث يصبح للذات المُتخيلة هذه القدرة على تصويب الفعل الخيالي إلى جهة معينة رغم طبيعته المتحررة والتلقائية المناسبة. وبذلك، تتناغم هذه السمات وتتيح إمكانات مضاعفة تجعل من الفعل الخيالي فعلا لنا متحولا متجددا، قابلا لحالات تجتمع فيها الأضداد لتتماهى وتتناغم دون أن تتعارض، فبين التحرر والانطلاق الذاتي، وبين المبادرة والتحكم في مجريات هذا الفعل يكتسي طبيعة خاصة لا تتوفر لسواه من الأنشطة الذهنية المتعددة والمتشابكة، وهذا من شأنه أن يذكي فاعليته وطاقاته الظاهرة والكامنة، وإمكاناته اللامحدودة التي لا تتوقف عن التجلي "إننا لسنا قادرين فقط، على إدراج تجاربنا الخيالية حيث نشاء، بل كذلك على تصويبها حيث نرغب".¹

هذه السيرورة التي يسلكها الفعل الخيالي، والتي يتم الدفع بها وكذا التحكم فيها من خلال توجيهها صوب رغبة معينة، تفترض أن يتم وقفها في أي لحظة، وهذا ما تتيحه السمة الثانوية المولية التي يسميها كيسي "التمام" حيث يتم توقيف الفعل الخيالي من أجل أفعال أخرى، أو بداية تجارب خيالية أخرى جديدة .

✓ الاحتواء الذاتي

يتحقق اشتغال هذه السمة من خلال مجموعة من الخصائص في مقدمتها "الحصر الذاتي"؛ فإذا كان الموضوع المدرك يحتاج إلى معطيات خارجية موجودة مسبقا، يتم الاعتماد عليها في عملية الإدراك، فإن الفعل الخيالي يقوم بعمليات حصر ذاتي، دون الاعتماد على ما هو خارجي، من خلال قدرته على إنشاء حدود موضوع تخيله، فتكون فاعلية الفعل الخيالي هي المسؤولة عن هذا الحصر" ولذلك ليس المستوى الخيالي هو الذي يحصر التجربة الخيالية ذاتيا، بل نشاط وفاعلية الفعل الخيالي نفسه، في غياب حصر خارجي يمكننا الحديث فقط، عن حصر ذاتي للتجربة الخيالية من طرف الفعل الخيالي

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخيل اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 164.

الواعي بذاته؛ حصر ناتج عن الذات الفاعلة من تلقائها. هو ذا ما يشكل الخاصية الأولى للاحتواء الذاتي.¹

فضلا عن هذه الطبيعة الذاتية التي تميز عمليات الحصر، يختص الاحتواء الذاتي بما يسميه كيسي "الانقطاع" والذي يتم على مستويين: خارجي وداخلي، ويتيح استقلالية الفعل الخيالي، وتميزه الجوهرى عن الأنشطة الذهنية الأخرى، فهو أكثر جذرية لأنه يؤشر على انفصال الخيال وتميزه الجوهرى عن باقي الأفعال الذهنية (الإدراك - التذكر...) ويكون انفصالا خارجيا وآخر داخليا. في الأول، ينقطع فعل الخيال عن أفعال أخرى إدراكية أو تذكيرية. وفي الثاني ينقطع فعل خيالي ما، عن فعل خيالي آخر يليه، بحكم استبعاد أي ضرورة سببية تضبط توالي الأفعال الخيالية²

يختص الاحتواء الذاتي "بعدم قابلية التوضيح" في الفعل الخيالي نظرا لعدم خضوع الموضوع الخيالي لإجراءات تمكن من وضوحه بشكل تدريجي، كما هو الحال في موضوع الإدراك الذي يتم اتخاذ أوضاع مختلفة لإدراكه، وهذا يعود إلى أن المعطى الخيالي ومحتواه يأتي دفعة واحدة. وبذلك،، فمحاولة استكشاف المعطى الخيالي عديمة الجدوى أمام كلية وفورية الانعطاء المباشر للموضوع الخيالي³

✓ البداهة الذاتية :

إن اكتفاء الفعل الخيالي بذاته، وعدم خضوعه لأي معطى خارجي يقيد طرائق اشتغاله، ويجعله بديهيا بذاته، مادامت سمة الاحتواء الذاتي تحقق له هذا الحياد المعلن، ويستلزم وجودها الطبيعي وجود البداهة الذاتية فيه، وقد خصَّ كيسي هذه السمة بخاصيتين اثنتين تميزان سيرورات الفعل، ويبدو أن تناوله لهاتين الخاصيتين، سيسلط كثيرا من الضوء على منافذ ظلت موضوع خلاف في المباحث النظرية التي تناولت الظاهرة، نظرا لكونها تلامس جانبا حساسا لا يسمح بتحديد موقع الخيال ضمن خارطة القبول واللاقبول التي

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتَحَيِّل، مرجع سابق، ص 169.

² نفسه، ص 169.

³ نفسه، ص 170-171.

يفرضها النظر العقلي والمنطقي، يتعلق الأمر بمسألة الصدق والكذب التي ظلت - بموجب الطبيعة المغايرة للفعل الخيالي- مُعلّقةً بين شروط المعقولية والمنطقية التي يفرضها التصور التقليدي والعقلاني، ليكون الخيال تبعاً لهذه الشروط كذبا تاما تنتفي عنه صفة الحقيقة، وبين تصورات أخرى تجعل الخيال خارج القياس المنطقي والعقلاني. وبذلك، لا تنطبق عليه شروطه ليصل إلى درجات عالية من الصدق والتحقيق كما هو الحال عند الصوفية والرومانسية، لذلك يرى العربي الذهبي أن إدوارد كيسي قد انتبه - مستفيدا في ذلك من مقترح هوسرل- إلى ثغرة أغفلتها مجمل هذه التصورات النظرية، تلك التي يظهر من خلالها الموقع الحيادي للفعل الخيالي، وطبيعته التكوينية التي تجعله خارج حدود التحقيق أو التأكيد. وبذلك، يخص كيسي البداهة الذاتية بخاصية عدم القابلية للتصحيح، نظرا لحيادية الفعل الخيالي غير القابل بطبيعته لأن يكون موضع حكم بالصحة أو الخطأ "فالفعل الخيالي (عكس الإدراك) لا يمنحنا أي أساس يمكننا من الحكم على شخص ما إذا كان مصيبا في فعله الخيالي أو مخطئا؛ ما دامت لا توجد هناك أحداث خارجية خيالية نقارن بها العرض الخيالي ونقيسه عليها"¹

تكشف هذه الخاصية التكوينية الستار عن طبيعة ظلت مستعصية على مجال البحث، وظل الخيال بموجب استعصائها، خاضعا لحدود النظر العقلي الذي يصنفه بناء على حدوده وقوانينه في خانة الغلط والكذب، أو خاضعا لرؤى أخرى تجعله في موضع التحقيق الكامل؛ إن الفعل الخيالي في نظر كيسي، خارج هذه الحدود جميعا، ويمكن القول على سبيل التشبيه إنه في مقام برزخي خاص يمنحه هذه اللاقابلية، ويجعله خارج حدود الحقيقة والغلط.

بالإضافة إلى عدم القابلية للتصحيح، يطرح كيسي خاصية الصدق المرتبطة بسمة البداهة الذاتية، ويميز كيسي في هذا السياق بين "الصدق" الذي يأتي من الانعطاء المباشر للفعل الخيالي، وبين "التطابق" الذي يحدث في فعل الإدراك، فغذا كان فعل الإدراك يسمح بإمكانية التحقق وإثبات الصحة، فإن الفعل الخيالي لا يقبل ذلك. وبذلك، فالإدراك يختص بالتطابق، والخيال يختص بالصدق "ولا يحصل التطابق في الخيال قط لأنه مستغن عنه.

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخيّل، مرجع سابق، ص 173

وهومن الأمور التي تميز الخيال عن الإدراك. فالبداهة الذاتية لا تطرح سؤال "مطابقة" أو "عدم مطابقة" حقيقة خارجية"¹

✓ اللاتعيين:

يركز كيسي في تناوله للظاهرة الخيالية على سماتها التكوينية التي بها تتفرد وتختلف عن مختلف الظواهر الأخرى، بحيث ينبني نسقها التكويني بشكل ذاتي داخلي، ويفترض تبعا لذلك آليات خاصة، وطرائق اشتغال وتجلّ مغايرة، وينجم عنه هذا الطابع الحيوي والمتجدد الذي لا يعرف الحدود، ولأن الفعل الخيالي غير محدد ولا مُعَيّن، فإن الموضوعات المُتخيّلة هي نتاج لهذه الطبيعة، كما يشمل هذا اللاتعيين الإطار الزمني والمكاني للوقائع الخيالية، وكذا الهامش الخيالي الذي يفلت في كل محاولة تعيين، فضلا عن الصورة التي تختلف درجاته فيها تبعا لدرجة وضوحها وتماسك بنائها وتوجيهها.

✓ الإمكان المحض:

يرى العربي الذهبي أن هذه السمة الأخيرة للظاهرة الخيالية، أماطت اللثام عن قضية الحقيقة الأنطولوجية للخيال، حيث ستصبح ثنائية الواقع/اللاواقع التي توزع بين مجالاتها في مختلف المباحث النظرية والفلسفية غير مطروحة تماما بالنظر إلى أهمية هذه السمات الجوهرية التي كشفت النقاب عن طبيعته التكوينية، وعن فرادته التي يتم اشتغال الفعل الخيالي تبعا لتحولاتها اللامحدودة واللانهاية، تلك التي تخرق كل ما يخضع لما هو جاهز، وتسير وفق أنظمتها الذاتية المنحّلة من كل قيد "هذه السمة الجوهرية الأخيرة للظاهرة الخيالية تدفع بكل الجدل الدائر بصدد "الحقيقة" الأنطولوجية للخيال إلى الانحلال من تلقاء نفسه؛ لأن إشكال حقيقة الخيال يتم تنقيله هنا وتغيير عناصره تماما؛ الشيء الذي يمكننا معه اعتبار مسألة "حقيقة الخيال"، انطلاقا من ثنائية الواقع/اللاواقع، عديمة الجدوى بل وزائفة."²

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخيّل، مرجع سابق، ص 175.

² نفسه، ص 179

إن ما يفرضه الفعل الخيالي تبعا لهذه السمة، هو هذا المجال "الإمكاني" الذي تسبح في فلكه الموضوعات الخيالية، والهامش الخيالي¹، والصورة بمختلف تمظهراتها ودرجات وضوحها، بحيث يصبح كل شيء مفتوحا على الممكن اللامحدود، وتتعدد تبعا لذلك تجليات هذا الممكن، وتتوالد في سيرورات لا تقبل التوقف، وهذا يُحيل على ثراء الظاهرة الخيالية وعلى انفتاح مجالها الدائري، فـ "أن نتخيل يعني ضمن هذه الإشكالية الأنطولوجية افتراض وجود شيء أو موضوع أو حدث أو حالة وقائع باعتبارها ممكنة بكيفية محضة".²

يقوم الأساس الذي انطلق منه كيسي، في تحليله للظاهرة الخيالية بالدرجة الأولى، على تتبع ما من شأنه أن يلامس جوهريتها وسماتها التكوينية الداخلية التي تكشف عن طبيعتها المختلفة والمتفردة، تلك التي تقتضي طرائق اشتغال خاصة تليق بهذا الوضع المتفرد، وتسمح بالنظر إليها من زوايا مختلفة تتناغم مع طبيعتها المتحولة والمتوالدة، ولا تخضع للحدود التي رسمتها زوايا النظر التقليدية والتصورات العقلانية. وبذلك، تسقط في نظره كل الثنائيات التي يفرضها التصور المنطقي، ويخضع الفعل الخيالي لأحكامها كالواقع/اللاواقع، الصدق/الكذب... لصالح أزواج جديدة أهم ما يميزها أنها تجعل الفعل الخيالي في مجال مفتوح لا حدود لجغرافيته، ولا قوانين صارمة تحكم انجلاءه إلا تلك التي ينتجها بذاته، ويتحرك وفق إمكاناتها الهائلة التي تجعله في تجدد وتوالد مستمرين، يصبح معهما الخيال مجالا خصبا للممكنات اللامحدودة، وهذا سر ثرائه وفراذته.

لقد استطاع كيسي من خلال خطابه النظري أن يسد الثغرات التي تركتها التصورات السابقة حين عاملت الخيال معاملة الظواهر الخاضعة للنظر العقلي والمنطقي، كما ارتقى بالفعل الخيالي إلى مدارج جديدة تليق بفراذته، وتتحقق بطبيعته التكوينية الذاتية تلك التي لا تدعه يقبع في الدونية، بل على العكس من ذلك تلقي الضوء على طابعه المجنح واللامحدود، وعلى إمكاناته الهائلة التي لا تنعطي بموجب المقاييس والحدود المعروفة، وإنما

¹ "والمقصود به ما يخرج عن حدود ما نتخيله، وهو بذلك، ليس محايثا له ولا يعتبر في نفس الآن خارجا عنه ولا متعاليا. إنه الهامش غير المحدد أو المتميز وغير الخاضع لموضوعة زمانية مكانية. لا يتم استدراكه إلا بإعادة توجيه القصد." العربي الذهبي، شعريات المُتخَيِّل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 159.

² نفسه، ص 179-180.

بموجب بنائه النسقي العلائقي الخاص به دون سواه من الأنشطة الذهنية الأخرى، وبهذا يصل التصور الظاهراتي للخيال مع كيسي إلى مزارات أكثر عمقا ونفاذاً، ستشكل لبنة أساسية جديدة وفريدة في بناء النظرية المعاصرة للمُتَخَيِّل التي ستواصل الغوص في أقاصي هذه المزارات، وستتبع الفضاء اللانهائي واللامحدود الذي تسبح الظاهرة الخيالية في فَلَكِهِ.

تركيب

إذا كان البحث في الظاهرة الخيالية قد ارتبط عند النقاد العرب القدماء بالنظرة المعيارية التي تعرضه على المقبولية العقلانية، والتي تربطه بالأصل الاستعاري المعتمد على إعادة الإنتاج، فإن مسار البحث سيتخذ في النظريات النقدية الغربية مسلكاً آخر يعيد النظر في حدود الشرط العقلي، ويفتح الطريق أمام بنية تكوينية أخرى تسم الفعل الخيالي بالإبداع، وقد شكلت المباحث النظرية الرومانسية نقطة تحول فاصلة، راهنت على الطبيعة الحيوية للخيال، وعلى مكانته الجوهرية في بناء الأثر الشعري، مستفيدة بذلك من المكانة العالية التي أعطاها كانط للخيال المتعالي، ومعتمدة على الذات الإنسانية بوصفها محور انبثاق الرؤى اللامتناهية، حيث ستعمل الرومانسية - من خلال تصورها النظري - على إعادة ترتيب العلاقة بين الذات والعالم والنص، وستعيد الاعتبار لفضاء الداخل - بوصفه فضاء جوانيا تنبع منه كل الطاقات الممكنة للفعل الخيالي، بعيداً كل تنضيد عقلي منطقي - وبذلك، سيفقد مفهوم المحاكاة، والتناول الاستعاري القائم على التمثيل والمثابرة وإعادة الإنتاج، قيمته في الطرح الرومانسي لصالح علاقات أخرى يفرضها الطابع الحيوي للفعل الخيالي، والقائمة على الإنتاج والتركيب والإبداع، حيث توحد الصفة الإبداعية للفعل الخيالي بين مختلف المتنافرات، ويصبح الخيال الشعري فعلاً سحرانياً خلاقاً، له طاقة تركيبية لامتناهية تسقط معها كل الثنائيات المتنافرة التي أثارها المباحث العقلانية، وهذا ما استفادت منه المباحث الرمزية والسوريالية، مضاعفة بذلك سلطة الخيال، وقدرته على تجاوز الحدود.

ومع الأطروحة الظاهراتية، سيتبوأ الخيال مكانة عالية، وسنفلت من الخضوع لمعيار الحقيقة والواقع، حيث سينسحب مفهوم القصيدة الذي اعتمده المنظور الظاهراتي على تصوره للخيال بوصفه وعياً قصدياً، وفعلاً بديهيّاً له استقلاليته عن مختلف الأنشطة الأخرى، لذلك راهن هوسرل على محورية الحدس في العملية التخيلية، وعن فاعليته في ملء الدلالة، فضلاً عن علاقته الجوهرية بمفهوم الاستحضار، وإن كان بهذا المفهوم يعيد إثارة مفهوم إعادة الإنتاج الذي رسّبه الطرح المحاكاتي. وبذلك، ظل تصوره للخيال الإبداعي الحر مشوباً بالغموض، وهو ما ستعمقه المباحث اللاحقة مع جان بول سارتر وإدوارد كيسي،

حيث سيستبعد الأول مفهوم الاستحضار، وسيركز على مفهوم التحديد باعتباره جوهر الفعل الخيالي، غير أنه يجعله مطابقاً للواقع، ويقذف به إلى منطقة العدم، إذ هو بهذا المعنى تجلّ لموضوع كان معدوماً من قبل، ومن ثمة تغطي النظرة السلبية على آليات اشتغال الفعل الخيالي، وتصبح الصور مجرد فعل انعكاسي سلبي. هذه النظرة هي التي سيحاول إدوارد كيسي تجاوزها من خلال تبني تقسيم إجرائي يتتبع مستويات اشتغال الفعل الخيالي بشكل يكشف عن مساره التصاعدي، وعن تدرجه من البساطة إلى التعقيد. وبذلك، سيكون الاكتفاء بالمستوى الأول المرتبط بالانعكاس المباشر لمعطيات الحس، تبخيساً لطاقات هذا الفعل، وحصرها لها، وهي عصية بطبيعتها الحيوية على الحصر والتحديد. هكذا استطاع هذا الأخير سد الثغرات التي خلفتها التصورات السابقة، وفتح المجال لرؤى جديدة ستفتح مناطق أخرى غير مأهولة في المجال الحيوي للفعل الخيالي، وهذا ما سنتناوله في الفصل الموالي.

الفصل الثالث:

نظرية المتخيّل رؤى وآفاق جديدة

المبحث الأول:

غاستون باشلار: الصورة وديناميات الخيال

الشعري

المبحث الثاني:

جيلبير دوران ونظرية المسار الأنثروبولوجي

المبحث الثالث:

جان بورغوس.. شعرية المتخيّل

المبحث الأول: غاستون باشلار: الصورة الشعرية وديناميات الخيال الشعري

شكلت الأبحاث النظرية التي صاغها غاستون باشلار نقطة فارقة وحاسمة، استطاع من خلالها ولوج عالم النظرية الشعرية من بوابة الطرح الظاهراتي برؤية جديدة ونافذة تروم الكشف عما خفي خلف الظواهر، هذا الأخير الذي كانت انطلاقته في النظريات الرياضية والفيزيائية، فرصة لمساءلة ما يمكن أن يتيح طرح آخر يعتمد على تتبع الظواهر، ويفتح المجال لظهور نتائج جديدة لم يستطع البحث الفلسفي الكلاسيكي، والنظريات العلمية والسيكولوجية مطاولتها، لذلك كان اختياره لهذا المستند النظري، إدراكا حقيقيا لطبيعة البحث في مجال الشعرية المعقد والمتشابك، ووعيا عميقا بما يكتنف الظاهرة الخيالية - باعتبارها نواة الشعرية ومركزها المحوري- من غموض، ولم يُفْتِ باشلار أن يؤكد أهمية هذا الاختيار الإبستمولوجي المعتمد على فينومينولوجيا الخيال في كل محاولة تروم مقارنة فلسفية فعالة للصورة الشعرية، فالصورة الشعرية هي منطلقه الأول في إرساء نظريته حول الخيال الشعري، وإضاءتها تحتاج في نظره إلى فينومينولوجيا الخيال بالدرجة الأولى. "إن الإضاءة الفلسفية لمشكل الصورة الشعرية تحتاج إلى فينومينولوجيا الخيال، إذ إن الصورة تظهر في الوعي كإنتاج مباشر للقلب الروح"¹

لقد حظيت الصورة الشعرية بعناية خاصة عند باشلار، واعتبرها التجلي المتألي لما يحصل في مملكة الخيال من حركية لا متناهية ولا محدودة، إن دينامية الخيال الشعري في نظر باشلار، تنتج هذا الفيض اللامع من أقمار الصور التي بها تتحقق الشعرية في أعلى مقاماتها، لذلك فالتناول الفينومينولوجي هو الكفيل بتتبع هذه الحركية، ورصد درجات هذه الدينامية الفعالة التي تسم الفعل الخيالي بعيدا عن كل مقارنة جامدة ومحدودة الأفق، لا تعدو أن تجعل منه النقيض المقابل للفعل العقلاني المنطقي؛ فقد راهن في أبحاثه النظرية على مقارنة هذه الصور الشعرية برؤية جديدة لا تُسَلَّم بمجرد كونها انعكاسا لما سبق تخزينه،

¹ Gaston Bachelard, La Poétique De L'espace, Les Presses universitaires de France, 3^e Édition, Paris, 1961, p 9.

بقدرما تروم الكشف عن درجات تجذرها في عوالم الحلم. إنه رهان الصورة الحلمية التي تنبثق وتخلق عالما غير العالم الذي نعيش، هذا الربط الإبيستمولوجي بين الصورة/ الخيال /الحلم، هوما جعل باشلار يغوص في أعماق بعيدة، ويسائل عوالم هذه الصور التي لا يدري هل تخزنها ذاكرته، أم يتخيلها بما يتيح الخيال من خلق جديد، يقول في هذا الصدد: "اخترت المقاربة الظاهرانية لكي أعالج وفق رؤية جديدة الصور المحبوبة والعالقة بقوة بذاكرتي والتي لا أعرف هل أتذكرها أم أتخيلها حين أجدها في أحلامي"¹

1- الصورة الشعرية: الجدة وأفق الإبداعية

تأتي الرؤية الجديدة التي صدر عنها باشلار في مقاربتة للصورة الشعرية، في أفق طموحه الكبير لكشف الطاقات الهائلة لمنبعها الذي تتفجر منه، وتنساب حركيتها من ديناميته الخارقة لكل الحدود، المنشئة لكل التفاعلات الخلاقة واللامحدودة، ومن ثمّة فإن حديثه العميق عنها، هو بالدرجة الأولى مغامرة لامحدودة في هذا المجال الدينامي والخصب الذي يعيش فيه الخيال الشعري، وقد أسعفه التناول الظاهراتي في خوض المغامرة، وفي كشف ما خلف الظواهر من جواهر تحجبها الرؤية المباشرة، القائمة على الثنائيات المسكوكة والمعروفة، والمكتفية بما تقرره المباحث الفلسفية الكلاسيكية والعقلانية من تعارض لا غبار عليه بين الرؤية العقلانية واللاعقلانية، هذه المغامرة ستجعل باشلار يقف على التوازي بدل التعارض المفترض بين معرفتين عقلانية / وعرفانية روحية، لذلك نجده في مقاربتة للخيال الشعري يقف على البعد العميق والكبير للصورة الشعرية التي لن تنحصر أبدا في مجرد إنتاج عادي ومباشر، وإنما تتجاوز ذلك إلى كونها خلقا جديدا يُنشئه الخيال "يمكن أن تكون الصورة كل شيء، إلا أن تكون منتوجا مباشرا للخيال"²

إن الصورة الشعرية بهذا المعنى حركة دؤوبة ومستمرة، ونشأة جديدة لا تعيد نفسها، بل تكمن فاعليتها في جدتها وقدرتها على الإدهاش والمفاجأة. وبذلك، يُضيء الطرح الظاهراتي لباشلار، أسرار هذه الدينامية التي تسمها، وتجعلها مستقلة قادرة على تجديد

¹ Gaston Bachelard, La Poétique De La Rêverie, Les Presses universitaires de France, 4^e Édition, Paris, 1968, p 10-11.

² Gaston Bachelard, La Poétique De L'espace, p 25.

نفسها في كل تجلٍّ جمالي تحركه الدينامية الكبرى للفعل الخيالي، يقول: "للصورة الشعرية وجود خاص ودينامية خالصة من خلال جدتها وحيويتها، إنها تشير إلى أنطولوجية مباشرة، وبهذه الأنطولوجية سنشتغل"¹

2- الصورة الشعرية: حركية اللغة وديناميتها

إن تركيز باشلار على الصورة الشعرية، واعتبارها تجليا واضحا لاشتغال الفاعلية الخيالية، جعله يبحث عن خصائصها الجوهرية التي بها تكون، وبها تتحقق هذه الدينامية، فجَدَّتْها وقدرتها على الإدهاش، هي ما يُعْلي قيمتها ويجعلها مؤهلة لإثارة هذه الحركة اللامحدودة الكامنة في سيرورة الفعل الخيالي. وبذلك، نقف مع باشلار على جوهر الطرح الظاهراتي لديه والذي بناه بالدرجة الأولى على هذه الدينامية التي لا تتوقف حركة دورانها، حيث يصبح الفعل الخيالي بموجبها فعلا ديناميا حركيا جديدا لا يعرف التوقف، إنه هذا الانسياب اللامحدود لجريان الصور والأخيلة التي لا تُعيد نفسها، ولكن تنبثق في كل نشأة جديدة. وبذلك، سيقطع مع كل ما من شأنه أن يعيق حركة هذا الجريان، وسيصبح البناء اللغوي عنده تجليا آخر لهذه الدينامية التي لا تتوقف، فاللغة باعتبارها الحامل الأساس لشبكة الصور اللامحدودة، ليست مُعطىً نهائيا موصوفا ومحددا تصلح صيغته المسكوكة لكل تشكيل صوري، بقدر ما هي انبثاق وتوالد مستمر، تقتضيه الطبيعة الحركية الدؤوبة، فـ "بفضل جَدَّتْها تحدد الصورة الشعرية الحركية اللغوية، وتضعنا في مواجهة الكائن المتكلم"²

إن اللغة بهذا المعنى تنخرط في تجربة حياة جديدة ومتجددة، وتفتح في كل نشأة منافذ غير مسبوقة ولا مُعلنة، بل إنها في حالة كشف دائم لمستقبلها المجهول بفعل هذه الدينامية السحرية لعالم الصور "إن اللغة الشعرية في جدتها تحقق مستقبل اللغة"³

إن الطرح الفينومينولوجي الذي انطلق منه باشلار، يجعل الفعل الخيالي تجربة عيش جديدة ومتحولة لا تسكن ولا تركد بقدر ما تمتح روحها من ماء الدينامية والحركة.

¹ Gaston Bachelard, La Poétique De L'espace, P 8.

² Ibid, P 14.

³ Gaston Bachelard, La Poétique De La Rêverie, P 11.

وبذلك، سيصبح للغة بما هي منظومة صوتية ودلالية، روحاً حية تتأثر وتؤثر، وتحيا في كل انبثاق لغوي جديد حياة جديدة، وتستيقظ من خلالها عوالم الصور، بفضل دينامية الفعل الخيالي وحركية الصور الشعرية، وهذا ما يمنحها حرية لا تضاهي، إذ "يمكن أن يكون لببت شعري كبير تأثير عميق على روح لغة ما، إنه يوقظ الصور المحوّة، وفي نفس الوقت يشهد على الكلام اللامتوقع، جعل الكلام لا متوقعا، أليس تعليما للحرية؟(.....) الشعر يتمظهر إذن كظاهرة للحرية"¹

3- الصورة الشعرية: الاستقلالية

انطلق باشلار في اشتغاله على الخيال الشعري من الرؤية الفينومينولوجية للصورة الشعرية - مجال تجلي فعاليته- هذه الرؤية التي جعلته يقف عند الخصائص الجوهرية للصورة، وعلى طبيعة تبينها في الخطاب الشعري. إن مجال الصورة عنده متشابه وذو طابع نسقي، وهذا ما يجعله مكتفيا بخصائصه الذاتية التي تشكل لحمة البناء الصوري، بعيدا عن كل الإسقاطات والإرغامات الخارجية التي تحدّ مجال نشاطه، أو توجهه صوب وجهة محددة لا تقبلها طبيعته الحركية الدينامية. وبذلك، كان حرياً بعالم الصورة أن يمنح لنفسه استقلاله التام والكامل عن كل ما يعيق حركته الدؤوبة، إن الصورة الشعرية في تصور باشلار مُعطى ذاتي، وتجلّ خالص لدينامية الخيال الشعري. وبذلك، يصبح ارتباطها بمعطيات خارجية مسبقة، أو بحدود زمنية سابقة وماضية أمراً دون جدوى، إنها تنبثق حين تنطفئ أخرى في حركة مستمرة "لا تخضع الصورة الشعرية لضغط ما، وليست صدى لماضٍ ما على العكس من ذلك بانبثاقها لا يعرف الماضي إلى أي حد ستنطفئ أصداءه"²

إن الاستقلالية بهذا المعنى، تسمح للصورة ومن ثمّة للفعل الخيالي، بخلق عالم خاص لا يرتبط ارتباطاً قسرياً بالمعطى الخارجي، وبما كان موجوداً سلفاً، حين تشتغل الفاعلية في سياق التجاوز بدل الارتباط، والخلق بدل التكرار وإعادة الإنتاج، حيث يصبح

¹ Gaston Bachelard, La Poétique De La Rêverie, P 18.

² Gaston Bachelard, La Poétique De L'espace, p 8

الانفتاح على المستقبل أمرا مُغريا وغير مشروط، إن "الخيال في حركته الحيوية يفصلنا عن الماضي والحاضر، ويفتح باب المستقبل"¹

4- الصورة الشعرية: تعالق مشترك بين المؤلف والقارئ

يقف باشلار في تصوره الفينومينولوجي للصورة الشعرية عند هذا التعالق المتناغم بين وعي المؤلف ووعي القارئ، فالصورة في انبثاقها اللغوي الناجم عن هذه الدينامية الفعالة لفعل الخيال، لا تعتبر تجربة عيش جديدة لمبدعها فقط، وإنما أيضا لمتلقيها الذي ينخرط في ما تتيحه من تجربة واقع جديد قوامه الجدة والدهشة والمفاجأة. وبذلك، يضع التصور الفينومينولوجي لباشلار المتلقي في حالة تماسٍ جمالي مشترك، توقد جذوته هذه القدرة السحرية التي تمتلكها الصور في انبثاقها المدهش، وفي قدرتها على خلق عالم جديد جدير بخلخله السائد لاقتراف المجهول، يقول: "تأخذنا القصيدة إلى عوالمها كلها، ويعد امتلاكها للكائن الإنسان خصوصية فينومينولوجية"²

إن الصورة الشعرية بهذا المعنى حالة تجلٍّ متجدد لا تعرف السكون، ولا تثبت على حال واحد، ومن ثمة فهي تتيح إمكانية تجربة حالات عيش جديدة بفعل الدينامية اللامحدودة لفعل الخيال الذي ينتجها، بل إنها تسمح بفعل خاصية الجدة والدهشة، بتحريك الطاقة الإبداعية لدى المبدع تماما مثلما تستطيع النفاذ إلى روح القارئ ليعيش عالمها الجديد والساحر، "يمكن أن نلمس بفضل تأثير صورة شعرية واحدة هذا الانبثاق الإبداعي الشعري في روح القارئ أيضا"³

تتمظهر الصورة الشعرية إذن في تصور باشلار باعتبارها معطى خياليا شعريا له من الطاقة ما يضمن استقلاليته، وقدرته على إقامة خط التلاقي الإبداعي لدى المبدع والقارئ، حيث يتحول التلقي إلى إبداع جديد تتيحه جدة الصور، وقدرتها على الخلق

¹ Gaston Bachelard, La Poétique De L'espace, p 25.

² Ibid, p 13.

³ Ibid, p 14.

والمفاجأة، إننا "بتلقي صورة شعرية جديدة، ندرك قيمتها الذاتية المتداخلة، نعرف أننا سنعيدها للتواصل مع ذواتنا"¹

5- الصورة الشعرية والحلم

في مقاربتة الظاهرية للخيال، يقف باشلار على محورية الصورة الشعرية وأهميتها في كشف هذه الدينامية الفعالة للفعل الخيالي، إنها في تصوره تجسيد حي لهذه الحركة الدووبة اللامتناهية والتي ينبثق عنها عالم جديد مدهش وساحر، يتيح للمبدع والمتلقي على السواء، إمكانية عيش تجربة جديدة وخلق عالم غير الراهن، ولم يُفْتِ باشلار أن يَخَصَّ الحلم بمكانة مهمة، جعلت منه مجالا خصبا لإنتاج الصور الشعرية وخلق عوالمها المدهشة. وبذلك،، سعى التصور الفينومينولوجي لباشلار إلى إضاءة هذا التعالق الجذري بين الحلم والصورة، بشكل يفسح المجال لكشوفات معرفية جديدة كشفت النقاب عن علاقات جديدة وممكنة بين المعرفة العلمية والمعرفة الخيالية. إن الحلم الشعري في نظره امتداد لحيوات جديدة يعيشها الحالم في حالات الإبداع والتلقي على السواء، يقول باشلار: "نرى أن بعض الأحلام الشعرية يمكن أن تكون فرضيات عيش تعمل على توسيع حياتنا حين تجعلنا واثقين في العالم"²

لقد ميز باشلار في إطار كشفه لهذا التناغم بين المعرفتين، بين الحلم الليلي والحلم النهاري، واعتبر هذا الأخير منبع الصور الذي لا ينضب، من خلال ما يتيحه عالمه الثري من إمكانات شعرية لأمحدودة، ومن خلال قدرته على الانفتاح على عالم الروح وعلى ما ينشده في حالته الحلمية من سكونية وتمرد على الزمن وعلى الواقع، ف "الأحلام الكونية تبعدنا عن أحلام المشاريع، إنها تموقعنا في العالم وليس في المجتمع، إن الأحلام الكونية تحقق نوعا من الاستقرار والسكونية، وتعيننا على الانفلات من الزمن"³

¹ Gaston Bachelard, La Poétique De L'espace, p 15.

² Gaston Bachelard, La Poétique De La Rêverie, p 16.

³ Ibid, p 23.

هكذا، يلج باشلار على هذا الارتباط الجذري والعميق بين الصورة الشعرية والحلم (النهاري)، ويعزو إليه انبثاق عالم لا متناهي من الصور مادته الأساس ما يُفْضِي به هذا الحلم من أسرار، وما يتيح من إمكانات هائلة تفتح بوابات الروح وتمتص منها ما لا يُعَد ولا يحصى من التجليات الصورية، إن "أحلام اليقظة تجعلنا في حالة الروح الناشئ، ومن خلال دراستنا المتواضعة للصور البسيطة، يبدو طموحنا الفلسفي كبيرا، نسعى من خلاله إلى التأكيد على أن أحلام اليقظة تمدنا بعالم الروح، حيث تكون الصورة الشعرية شاهدا على هذه الروح التي تكتشف عالمها، عالمها الذي تريد أن تحيا فيه، وتستحق أن تحيا فيه"¹

يبدو أن الصورة الحلمية كما أوضحها باشلار، هي نواة الفعل الشعري الخيالي، وهي التجلي الحر لدينامية الخيال، هذا التجلي الصوري المدهش يسمح بارتداد عالم جديد غير العالم الراهن، عالم تجد فيه الروح ملاذها ومبتغاها، وتحرر فيه من كل إرغامات الواقع، لتمارس بكل تسامٍ رغبتها في التحليق والعيش كما تبتغي وتريد، وبهذا يرتقي باشلار من خلال تصوره الفينومينولوجي، بقيمة الفعل الخيالي إلى درجات عالية تجعل منه قوة عظيمة من شأنها أن تفتح آفاقا لامحدودة، وتشيّد عوالم لامتناهية من الصور، وتسمح بتجريب حيوات عديدة ومتجددة، إذ تصبح الرؤى التي تختزل طاقة الخيال، وتحط من شأنه بدون معنى في نظره، أمام قدرة هذه الطاقة الذهنية الهائلة في توليد المعنى، وفي فتح مغالق الأشياء على اللامنتهى، يقول في هذا السياق: "نقترح على العكس من ذلك اعتبار الخيال قدرة عالية للطبيعة الإنسانية، إن الخيال هو الطاقة المنتجة للصور"²

إن الطرح الفينومينولوجي الذي انطلق منه باشلار في مقاربتة للظاهرة الخيالية، وفي تتبعه لشبكة الصور التي تنبثق عن دينامية الفعل الخيالي، له من العمق ما جعله يخترق حدود الظاهرة ويستكنه طرائق اشتغالها برؤية علمية نافذة، استطاعت أن تكشف النقاب عما خفي من طاقات الخيال الهائلة، وعن قيمته العليا التي تعرج به بعيدا عن الرؤى المختزلة التي تقيد مجال اشتغاله وتنقص من دوره المعرفي؛ فقد ارتكزت نظريته المعرفية على إقامة جسر للتواصل بين العلم والشعر، حيث يصبح للخيال- مادة الشعر الرئيسة- دورا بنائيا فاعلا

¹ Gaston Bachelard, La Poétique De La Rêverie, p 24.

² Gaston Bachelard, La Poétique De L'espace, p : 25.

لا يقل قيمة عما ينتجه النظر العقلي والمنطقي. وبذلك، يعيد باشلار بناء العلاقة بين ثنائية العلمي والخيالي على أساس التوازي والتناغم بدل التقابل والتعارض، مما سيدفع بمسار البحث في الظاهرة الخيالية إلى آفاق جديدة تفتح الباب على كشف معرفي وابستمولوجي سيكون له كبير الأثر على المباحث اللاحقة، حيث ستمثل أنثروبولوجيا المُتخيّل مع جيلبير دوران، وشعرية المُتخيّل مع جون بورغوس، امتدادا واضحا وعميقا لما أرسته تصورات باشلار التي هيأت المجال لردّ الاعتبار للخيالي والشعري في بناء المعرفة، فـ "اللحظة الابستمولوجية" المُسمّاة "ما بعد باشلار"، لحظة تثمن من شأن الاستكشاف وإعادة الاعتبار للروح والعرفان كما تلتحم بطموح الرومانسية الألمانية إلى بناء "فلسفة طبيعية" **p** حيث تتساوى القيمة الابستمولوجية للمعرفة "العقلانية" و"المعرفة

الخيالية"¹

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخيّل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 191.

تركيب

عرضنا في هذا المبحث التحولات الجديدة التي شهدتها مسار البحث في نظرية المُتخيّل، وكان الامتداد مع التَّحول الفارق الذي أحدثته مباحث غاستون باشلار، حيث شكلت الصورة الشعرية مُنطلقه الأول في إرساء نظريته حول الخيال، مُعتمداً على الطرح الفينومينولوجي، مع التأكيد على أن فاعلية الصورة تكمن في قدرتها على الإدهاش والتجذُّد، من خلال ربطها بعوالم الحُلم، وموازاة مع هذه الطبيعة المتجددة، تنخرط اللغة - بوصفها الحامل الأساس لشبكة الصور - في سيرورة هذا التحول، لتعلن عن نفسها في كل حضور جديد، بعيداً عن صفتها الساكنة والمعيارية، ومن ثَمّة تتمتع حركتها باستقلالية تامة، تنفي أي ارتباط قسري لها بالمُعطى الخارجي، فضلاً عن ذلك، يحتفي باشلار - ضمن تصوّره الفينومينولوجي - بفاعلية القارئ، وبقدرته على تثوير طاقات الصور الواردة عليه، هذه الصور التي يجد لها تعالقا عميقا بعوالم الحلم لاسيما الحلم النهاري، فتنبثق عن هذا التناغم شبكات لامتناهية من الصور. وبذلك، يؤسس هذا الأخير علاقات جديدة وفاعلة بين المعرفة العلمية والمعرفة الخيالية، تقوم على التوازي والتناغم بدل التعارض.

المبحث الثاني: جيلبير دوران ونظرية المسار الأنطروبولوجي

من الطبيعي أن يرتاد مسار البحث في المُتخيّل، آفاقاً جديدة ورحبة لم تكن لتتكشف منافذ ضوئها لولا الجهود الحثيثة التي بذلتها الأبحاث والدراسات النظرية السابقة، لذلك سيشكل مشروع جيلبير دوران في بناء أنطروبولوجيا المُتخيّل، منعطفاً حاسماً في تاريخ البحث النظري في الظاهرة الخيالية، لاسيما وأنه استفاد بشكل إيجابي من الحقل النظري العام الذي هيأته مختلف المرجعيات والتصورات النظرية التي سبقتة، من خلال النموذج الرومانسي والصوفي والفينومينولوجي، ومن خلال الكشف الإستمولوجي الجديد الذي أضاءته مباحث باشلار في تناولها للظاهرة الخيالية، وفي إعادة بنائها لمفهوم العلاقة بين الخيالي والعلمي، ولطبيعة النظرة الدونية التي حقّرت الخيال، وجعلته في الطرف النقيض للعقلي والعلمي.

هكذا سينطلق دوران من هذا الإطار المرجعي المتعدد والمتنوع المشارب، لينبي صرح مشروعه الأنطروبولوجي، وليجعل نظريته حول المُتخيّل تكتسب عمقها وثراءها المعرفيين، بتجاوزه الأفق الضيق لثنائية الخيالي والواقعي، وللحدود الصارمة التي يفرضها النظر العقلي، وبانخراطه الحقيقي في مساءلة الظاهرة الخيالية وتتبع مسارها المعقد والمتشابك والضارب في عمق الوجود الإنساني، وكشف ما تخفيه مملكة الصور من أسرار يشترك فيها النوع البشري، فالرموز والأساطير والطقوس والأشعار وغيرها مما تنتجه دينامية الخيال، من شأنها أن تعيد بناء علاقة الإنسان بالعالم وتفك مغالقها، "المهم أن "جيلبير ديران" مستفيداً في ذلك من أعمال باشلار ويونغ وإلياد وكوربان، وكذا من التحليل النفسي والأنثروبولوجيا الثقافية... إلخ، يؤكد على أن هذه المباحث تثبت أن الإنسان منذ بداياته الأولى كانت له الرغبات نفسها، والبنى الشعورية نفسها، ونفس الصور التي تنعكس على الزمان والمكان. غير أن التدخل العقلاني، في تعبيراته الصارمة، أحدث تحولاً كبيراً

في رؤية الإنسان لذاته وللآخر ولعلاقته بالطبيعة والعالم، وكذا في ممارسته لرموزه وصوره.¹

لقد بنى دوران نسقه النظري على رؤية شمولية كونية، تحيد عن النظرة الأحادية التي تنسب الحقائق للعلم والنظر العقلي دون سواهما من مشارب الانعطاء لمفهوم الحقيقة. وبذلك، كان بحثه عن هذه المنابع التي تتفجر منها المعرفة، والتي ظلت خفية أومنبوذة من طرف النظر العقلاني، بحثاً عميقاً في الوجود الإنساني، وأشكال علاقات الإنسان المفترضة بذاته وبالكون، ويعتبر هذا التعدد النظري المرجعي الذي استند إليه، دليلاً واضحاً على رغبته الحثيثة في التنصّل من كل نظرة معيارية تحدّدت مسالكها سلفاً في المنهج العقلاني المنطقي، الذي يعتبر ما سواه من المسالك جهلاً ووهماً. وبذلك، يمكن القول إن تصور دوران الإبستمولوجي، تمرّد مشروع على العقلانية الغربية التي اعتبرت نفسها الحقيقة الكبرى، والمعيار الأول المسؤول عن محاكمة المعارف، وتصنيفها ضمن سلم القبول والرفض، وضمن ما تقتضيه الثنائيات التي فرضها النظر العقلاني، تلك التي لن تجد عند دوران مكانها لأن الأمور في نظره مبنية على التوازي بدل التعارض المألوف، وهذا يشي بالطابع الانزياحي للتصور النظري الذي سيتبناه دوران في مساءلته للظاهرة الخيالية. "إن فلسفة الخيال" عند "ديران" هي دعوة لقلب المعاني التي تأسست عليها الثقافة الغربية، وتفكيك فعلي لمكونات الهوية، ونداء للاعتراف باختلافات الآخرين والإنصات إلى إبداعاتهم واستقبال صورهم. أي أن هذا المفكر يقول بخلق تبادل عالمي متكافئ على الصعيد الرمزي. لأن هذا الصعيد هو وحده الذي يسمح باللقاء والتفاهم والاعتراف. ولأنه وحده ينشد الحياة والفنّ والأمل ويقصي الموت واليأس²

لا يخضع انبناء المعرفة، في نظر دوران، لثنائيات التعارض التي أقرها النظر العقلاني. وبذلك، كان اشتغاله على تعددية المنابع التي تنهل منها امتداداً لطروحات باشلار، إذ اعتبرها لحظة إبستمولوجية فارقة، هيأت المناخ لتفاعل مختلف المكوّنات في بناء الصرح

¹ محمد نور الدين أفاية، "الرموز المتخيّل نموذج "جيلبير ديران"، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع 52-

53، آيار/حزيران، بيروت/باريس، 1988، ص 23.

² نفسه، ص 25.

المعرفي. وبذلك، يفقد النظر العقلي المعتمد في الرؤى النظرية السابقة طابعه الكلّي، وسمته المهيمنة ليصبح جزءاً من نسق متشابك ومعقد من المكونات الأخرى، التي يتم بتفاعلها هذا الانبناء. وبذلك، أضخى التعالق المتبادل بين محوري العلم والشعر، ضرورة معرفية وإبستمولوجية تقتضيها طبيعة المعرفة وخاصيتها التكوينية، كما أضحت النظرة الأحادية القائمة على تقديم أحدهما على الآخر في سلم الدرجات أمراً دون قيمة، "وهكذا نشعر أكثر من أي وقت مضى أن علماً دون شعور أي دون تأكيد أسطوري" "لأمل" إنساني سيسم الانهيار النهائي لحضارتنا.¹

هكذا يقف العلم إلى جانب الشعر، وتتخالف مملكة العقل مع مملكة الخيال، في تناغم فعال وذو جدوى تحتاجه المعرفة بالضرورة لبلوغ سقفها المنشود، وبفضل هذا التناغم الفعال، استطاع الطرح النظري لدوران تجاوز النظرة الاختزالية، لأجل إرساء علم للخيالي من شأنه أن يضيء عتمات ظلت قصية عن النظر العقلي الجاف، ف"العقل والعلم لا يربطان الناس إلا بالأشياء، ولكن ما يربط الناس فيما بينهم، وعلى المستوى المتواضع من السعادة والهموم اليومية للجنس البشري، هو هذا التصور العاطفي، ذلك لأنه معاش وتبنيه مملكة الصور"²

1- الصورة بين الرمزية والدلالية

انطلق جيلبير دوران، في بناء مشروعه النظري حول المُتخيّل، من تصور خاص حول الصورة باعتبارها نتيجة للتفاعلات الحاصلة في المعمل الخيالي؛ تصوّر ينسجم مع دينامية الفعل الخيالي، وحركيته الدائمة التي لا تخضع لأي إجراء تصنيفي مسبق. وبذلك، ستطبق هذه الدينامية عليها بشكل يُنبئ عن خاصيتها المنفلتة من كل تحديد، والمهيأة للانخراط في شبكة توليدية دلالية لا تتوقف، لذلك يقف دوران عند هذا الاختلاف الجوهرى بين الدلالة الرمزية والمعنى الدلالي، ويضع الصورة بعيداً عن علاقة الاعتباطية التي يقتضيها الدال والمدلول في اللغة، لأنها تحمل دلالتها في ذاتها "إن المعنى المضاد للمعنى

¹ جيلبير دوران، الخيال الرمزي، ترجمة علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1991، ص 127.

² نفسه، ص 121.

الحقيقي، أي المعنى المجازي، لا يمكن إذن أن يكون إلا معنى قذرا. لكن من الأهمية بمكان أن نلاحظ في اللغة أنه إذا كان اختيار الدال لا معنى له لأن هذا الأخير اعتباطي، فالأمر ليس أبدا كذلك في ميدان التخيل حيث الصورة - مهما كانت منحطة - هي في حد ذاتها حاملة لمعنى لا يجب البحث عنه خارج الدلالة المُتخيلة. ففي آخر المطاف، المعنى المجازي هو وحده حامل للدلالة، بينما يظل ما يسمى بالمعنى الحقيقي حالة خاصة ومثيرا للشفقة داخل التيار الدلالي الذي يستنزف المعاني الاشتقاقية"¹

يؤكد التصور الذي يعتمده دوران على دلالية الصورة، إذ من غير الطبيعي في نظره أن تكون مجرد إشارة اصطلاحية تخضع لعلاقة الاعتباطية، ومجرد دال لغوي محصور المدلول، إنها خلافا لذلك حالة دلالية دينامية سمّتها التحول والتجدد المستمرين بناء على أشكال التفاعل المفترضة بينها وبين المحيط. وبذلك، ترتقي الصورة في هذا النسق النظري إلى مقامات أكثر عمقا من شأنها أن تلامس المشترك الإنساني، وأن تكشف الطابع الكوني لما وقرّ في المُتخيل الإنساني، حيث يصبح النظر إلى الصورة باعتبارها رمزا، بوابة حقيقية لتوليد الدلالة ولتتبع مسارات المُتخيل اللامحدودة. "إن التماثلية "L'analogon" التي تميز الصورة ليست علامة يتم اختيارها بشكل اعتباطي، بل إنها تحمل دائما في ذاتها قصيدة ما، أي أنها تشكل دائما رمزا. يمكن القول في آخر المطاف، أنه بسبب إهمالها تعريف الصورة كرمز أدت النظريات السابقة إلى تبخر الأثر الفعال للمُتخيل"²

لقد حظي الرمز عند دوران بوظيفة طلائعية لا تتيحها العلاقة المباشرة والاعتباطية التي أقرتها الدراسات اللسانية والسيمولوجية بين الدال والمدلول، هذا الحد الرمزي للصورة هو ما يعكس ديناميتها، وقابليتها للتوليد الدلالي الحرّ المتناغم مع دينامية الخيال التي أنتجتها، ومع حركية الإنسان، بحيث تصبح إحالتها المرجعية والاتفاقية إلى ما تم تحديده والاتفاق عليه سلفا، أمراً دون معنى أمام هذا التناسل اللامحدود للدلالة، والمُهيأ بشكل طبيعي للتحول. إنها حركة دائمة ضد السكون الذي يفرضه النظام اللغوي المباشر والجاف، وسيرورة دلالية، لا خطأ دلاليا محددًا. "لقد انتبه بعض علماء النفس إلى شيء أساسي هو أنه في الرمز الذي

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, Dunod, 11^e ed, Paris, 1992, p 24

² Ibid, p 25.

يشكل الصورة ثمة انسجام للدال والمدلول في قلب دينامية تنظيمية وأنه من ثمة تختلف الصورة كلياً عن اعتبارية العلامة"¹

فضلاً عن تجاوزه للحدود التي تفرضها العلاقات الاعتبارية والخطية بين الدال والمدلول في المباحث اللسانية، يدعو دوران إلى ضرورة التحرر من الحدود التي يثيرها التحليل النفسي ويختزل من خلالها الصورة في مجرد انعكاس لأصلها الليبيدي. وبذلك، تفتقد كل طاقاتها الهائلة التي تفتحها على آفاق الدلالة اللامحدودة، وتصبح مجرد دليل للمكبوت فحسب، ونتيجة لهذا الصراع بين الدوافع الذاتية والإكراه الاجتماعي. "إن الخيال حسب المختصين في التحليل النفسي هو نتيجة الصراع بين الرغبات النفسية ومكبوتاتها الاجتماعية بينما يظهر على العكس في غالب الأحيان، في اندفاعه، كنتيجة وفاق بين الرغبات وأغراض الحالة الاجتماعية والطبيعية "

"إن الصور لا تقدّر من خلال الجذور الشهوانية التي تخفيها، بل من خلال الزهور الشعرية والأسطورية التي تكشف عنها"²

لقد كان اهتمام دوران بالحد الرمزي للصورة، إضاءة معرفية ساطعة تروم كشف ما تخفيه الأبنية اللغوية، وما تسترّه العتمة الأكثر عمقا في الإنسان، حيث يصبح الرمز المُتخيّل - بما هو تجسيد للفعل الخيالي المتجدد - سبيلاً للتعبير عما لم تستطعه اللغة بطابعها الدلائلي القائم على علاقات الاعتبارية والخطية، ووجهها من أوجه الترابط النفسي والعاطفي بين طرفي الخطاب. "إن المستوى البدائي للتعبير الذي يشكل الرمز الخيالي وجهه البسيكولوجي هو الرابط العاطفي - التمثيلي الذي يربط المتكلم بالمُخاطَب."³

إن الآفاق اللامحدودة التي تفتحها الصورة باعتبارها وحدة بنائية أولية للخيال، وباعتبارها اشتغالا ديناميا للقيمة الرمزية، يفتح مجال البحث في المُتخيّل على منافذ أكثر رحابة، ويضع اليد على هذا التعدد القيمي الذي تنخرط فيه الدلالة، بعيداً عن كل تفسير خطّي

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 25.

² Ibid, p 36.

³ Ibid, p 27.

مغلق لا يدرك ما يتيح مجال المُتخَيَّل من إمكانات هائلة. "في المرحلة الراهنة، لا نهتم سوى بالمناهج ونتساءل عن الطريقة التي تمكننا من الإفلات من عقم الشرح الخطي دون أن نسقط - وهو ما قد يشكل خطأ جسيماً - في الاندفاعات الحدسية للخيال."¹

وبذلك، يراهن دوران من خلال أنطروبولوجيا المُتخَيَّل، على الغوص بعيداً في عمق الظاهرة الخيالية للقبض على تجليات المشترك الإنساني الذي تبينه شبكات الصور، ولتتبع مسار الأنظمة الكبرى للخيال، وآليات اشتغالها في سياق هذا التَّعَالق المشروع بين الشرط الطبيعي للإنسان، وشرطه الثقافي والرمزي، بما من شأنه أن يُضيء البعد الكوني للظاهرة الخيالية، "لذلك يجب أن ننطلق عن عمد مما نسميه المسافة الأنثروبولوجية، أي التبادل المستمر الذي يوجد على مستوى الخيال بين الرغبات الذاتية والإدماجية من جهة والإثارات الموضوعية المنبثقة من الوسط الكونية والاجتماعية."²

2- الصورة: الترسيمات والأنماط الجامعة

يعتبر دوران الصورة مجالاً حيويّاً تنتظم حركته وديناميته عبر ما سماه بـ "الترسيمة" schème، حيث يشكل هذا المفهوم الذي تعود أصوله إلى "كانط"، مجالاً لتكثُّل مجموع الصور، وفضاءً لشحذ ديناميتها، فهو المنطلق الجامع الذي تنبث فيه أنويتها، وتنتظم من خلاله حركتها الرمزية، وهو الإطار الشامل والعام الذي ينظّم سيرورتها، ويحرك طاقتها. وبذلك، تكتسي الصورة خصائصها الجزئية في انتمائها إلى هذا الفضاء الشامل والمهيمن الذي يؤطرها، ويبدو هذا الاختيار المفاهيمي عند دوران، متناغماً مع التصور العام الذي بنى عليه نظرية المسار الأنثروبولوجي، حيث تنخرط كل مؤثثات الخيال، وتجلياته الصورية في سيرورة دينامية تُعيد تشكيل نفسها في كل لحظة، إذ "الترسيمة تعميم دينامي وعاطفي للصورة. فهي تشكل الصيغة الانتقالية وليس الجوهرية العامة للمُتخَيَّل. إنها حلقة وصل، ليس ما بين الصورة والمفهوم كما يريده كانط، بل بين الحركات اللاواعية لما

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 29.

² Ibid, p 36.

هوحسي - حركي وبين ردود الأفعال التلقائية المهيمنة من جهة وتمثالاتها من جهة ثانية. إن هذه الترسيمات هي التي تشكل الهيكل الدينامي والنموذج الوظيفي للخيال.¹

إن حرص دوران على القبض على الطبيعة الشمولية والكونية لاشتغال الفعل الخيالي، ولاشتغال ما ينجم عن ديناميته وسيروورته المتوالدة، جعل تصوّره النظري يهتدي إلى البنى الكلية والشاملة التي تؤطر هذه الحركية الدائمة والمتجددة، لذلك يمكن القول إن الترسيمات - بما هي مجال حيوي يُوجه مسار مجموع الصور التي تجتمع في نواته- تحدّد بشكل مادي ما سمّاه (بالنمط الجامع) فـ "الحركات المختلفة للترسيمات تعمل من خلال تفاعلها مع المحيط الطبيعي والاجتماعي على تحديد النماذج الأصلية (الأنماط الجامعة) archetypes"²

إن النمط الجامع عند دوران بمثابة مؤلّد أصلي تتفرّع عنه مختلف الصور والرموز، وتنشأ من طبيعته التكوينية، رغم اختلافها وتنوّع فروعها وأشكال تجليها، إنه العجينة الخام التي تتشكل منها كل الرموز والصور، وتعود رغم أنسابها المختلفة لتتأطر ضمن نمط من الأنماط اللامحدودة التي يقترحها، وهو الأصل الذي تتفرّع منه كل عناقيدها، وهذا يُحيل على الأهمية البالغة التي يكتسبها النمط الجامع في نظرية المسار الأنطربولوجي، بما له من قدرة على تجميع هذه الفروع وتصنيفها رغم شبكتها العلائقية المُعقّدة ضمن إطار نموذجي من أهم سماته قابليته للتمدد والتوسع، رغم طابعه التصنيفي الشامل، "وعليه، نشير بدورنا إلى الأهمية القصوى للنماذج الأصلية (الأنماط الجامعة) التي تشكل حلقة وصل بين المُخيّل وعمليات الصيرورة العقلانية."³

هذا النمط الجامع الذي يُخضع دوران لنسقيته الشاملة، حركة الصور ودينامية البنى الرمزية، له جذوره في التحليل النفسي الأعماقي لدى يونغ من خلال ما سمّاه بـ "الصورة الأولية"، "لقد أبرز يونغ بشكل كبير طبيعة المسافة الأنطربولوجية للنماذج الأصلية عندما كتب : "إن الصورة الأساسية يجب أن تكون بالضرورة في علاقة مع بعض التحولات

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 61.

² Ibid, p 62.

³ Ibid, p 63.

الملحوظة للطبيعة التي تتناسل باستمرار وتظل دوماً فاعلة. لكن من جهة أخرى ليس ثمة شك في أن هذه الصورة الأساسية لها علاقة أيضاً ببعض الشروط الداخلية للحياة الذهنية وللحياة بشكل عام"¹

تمثل الصورة الأولية إذن، من خلال علاقتها بالطبيعة وبالشروط الداخلية، المرجع الأساس لما وقرّ في الداخل من أثر نفسي تتعلق به مختلف التجارب المماثلة، وفضلاً عن طابعه الشمولي والنسقي الجامع لمختلف الفروع التي تنبثق عن دينامية الصور، والبنى الرمزية، يختلف النمط الجامع عن الرمز البسيط، إذ "إن ما يميز النموذج الأصلي (النمط الجامع) بالتحديد عن الرمز هو بشكل عام افتقاده إلى الازدواجية وكونيته الثابتة وملاءمته للصيغة التركيبية."²

لقد أقر دوران أن "هناك استقراراً كبيراً للنمط الجامع"³ فهو الوعاء النمطي الذي تنسكب فيه أنهار الصور، لكنه رغم ذلك مرّن ومُتمدّد بالقدر الذي يتسع لشبكات الصور المتوالدة والمتجددة في كل لحظة، وبالقدر الذي يجعله مركز جذب لكل المتنافرات والتناقضات الممكنة. إنها الدينامية النازمة لمسار الصور ولمسار المُتخيّل بشكل عام.

3- المهيمنات الأنثروبولوجية وتمثيليتها الرمزية لدى الإنسان

تكتسي نظرية المسار الأنثروبولوجي لدوران قيمتها وثراءها المعرفيين من حرص هذا الأخير على مطاولة البُعد الشمولي والكوني في مقاربتة للظواهر، وعلى رفضه لكل الرؤى الأحادية والجزئية التي تعتمد منطق الاختزال، وتفتقر إلى القدرة على الإحاطة بمختلف الزوايا الممكنة. وبذلك، سيكون اشتغاله على الظاهرة الخيالية محطة لالتقاء مختلف الرؤى المرجعية والنظرية، ولمّا كان المُتخيّل في طرحه النظري مجالاً لسيرورات متشابكة، ولأشكال علائقية لامحدودة تشتغل بشكل دينامي حركي لا يعرف السكون، فإن الانفتاح على كل ما تتيحه المباحث المعرفية، أصبح في مقاربتة أمراً ضرورياً ومطلوباً. وبذلك، لم يكن

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 62.

² Ibid, p 63.

³ Ibid, p 63.

ليعتمد منطق النفي والاختزال والنظر الأحادي، بقدر ما راهن على عقد صلاتٍ حية ودينامية بين مختلف مناهج البحث التي من شأنها أن تستجيب للطبيعة التكوينية الدينامية للخيال، ولتوقف مقاربته على رؤية شمولية محيطية جامعة، وسيعقد دوران وشائج التفاعل والصّلات بين البيولوجيا، والفيزياء النظرية، والتحليل النفسي الأعماقي، والنظريات اللغوية والشعرية وغيرها من المنابع التي تلتقي رغم اختلافاتها وتنافراتها الشائعة، ولمّا كان مجال المُتخيّل نقطة وصلٍ بين الممكن والمحتمل من أشكال التنافر والتعارض، فإنّ العدّة المنهجية والنظرية لمطالبة سقفة المتحرك، تستدعي هذا التفاعل. إنّنا أمام دورانٍ طبيعي لهذا الكوكب الخيالي المتحرّك بحركة الإنسان، وعلاقاته مع الذات والكون، وكل من يروم ملاحقته مدعوّ أن يسبح في فلكه بالضرورة..

يرى دوران أن التمثيلات الرمزية التي تكون شبكات الصور، تؤطرها أيضا حركات الجسد والعوامل البيولوجية التي ترتبط بآليات اشتغال المراكز العصبية، وهنا يفيد دوران - تبعا لتنوع منابعه المعرفية- من علم الأفعال الانعكاسية، حيث يعتبر أن هذه الأفعال لها تأثيرها العميق، وارتباطها الجذري بمختلف التمثيلات الرمزية لدى الإنسان، وهو بذلك يُحيل على هذا التعالق الطبيعي بين المكوّن البيولوجي وتجلياته الحسيّة والحركية، والمكوّن الثقافي الذي تشغل من خلاله شبكات الرموز والصور، واعتمد دوران لكشف هذا التعالق على مفهوم "الحركة المهيمنة" بما هو نسق جامع لمختلف الأفعال الانعكاسية الحسية- الحركية، المسؤولة عن توجيه مختلف التمثيلات الرمزية الممكنة " إن ردود الأفعال التلقائية المهيمنة بالذات، التي اضطر فيدينسكيVedenski ومن بعده بيتشيريفBetcherev ومدرسته إلى دراستها بشكل منتظم ليست شيئا آخر غير المكونات الحسية- الحركية الأكثر بدائية التي تشكل أنظمة "التسويات الأكثر أصالة في تطور الكائن البشري والتي يجب، حسب نظرية بياجي - أن يستند إليها كل تمثل ذي جهد أدنى في عمليات الاستيعاب التكوينية للرمزية"¹

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 47.

يصنف دوران المهيمنات الأنطربولوجية التي ترتبط بطبيعة اشتغالها التمثيلات الرمزية الشاملة لدى الإنسان إلى ما يلي:

✓ مهيمنة الوضع: dominante de position

يربط دوران بين ما تشكّله هذه المهيمنة بالنسبة لإدراك الطفل المولود، وما ينجم عن تركيز ذلك في تمثيلاته الرمزية اللاحقة، دون أن يعمل على إسقاط ما يحدث فيزيولوجيا و جسديا على المستوى الرمزي بشكل حسابي دقيق، إذ إن الذي يحظى باهتمام دوران في هذا التعالق، هو مستوى الإدراك الذي يتم عند الطفل لحالة الوضع حين يتم جعل جسده في وضع عمودي، سواء كانت فيزيائيا أو حدسيا دون الاهتمام بالإدراك الدقيق والرياضي للوضع العمودي في حد ذاته. وبذلك، يحدث التركيز عنده على أثر فكرة الوضع دون أبعادها الرياضية والجيومترية "لا يهم أن تكون ذات اتجاه عمودي "فيزيائي" وحدسي يدرك أكثر مما هو فكرة واضحة لهذه العمودية الرياضية. ما يدخل في اللعبة هو مجاز العمودية أكثر من الخصوصيات الهندسية".¹

✓ مهيمنة الغذاء: dominante digestive de Nutrition

تتمظهر هذه المهيمنة لدى الطفل الوليد في ردود أفعال المصّ الفمي، وفي حركات الرأس، حيث تحدث نتيجة مؤثرات خارجية، أونتيجة الإحساس بالجوع، وترتبط بهذه المهيمنة وبالتالي قبلها أيضا، ردود فعل أخرى سمعية بصرية "تضاف هاتين الخاصيتين المهيمنتين إلى ردود ذات طبيعة سمعية بصرية يدرسها بتشريف. إذا ما استطاع هاذين العضوين الحسيين أن يصبحا مهيمنين، اشتراطا، ليس أقل أهمية القول، كما لاحظ ذلك كوستليف، بأن التغذية و الوضع هي ردود فعل فطرية ذات طابع مهيمن".²

وبهذا يسند دوران للمهيمنة دورا قياديا، يحكم مجموع ما يحدث على مستوى الأفعال الانعكاسية، ويربط بشكل بنيوي منظم هذه الصلة بين المستوى الحركي والحسي،

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 47-48.

² Ibid, p 48.

ومن ثمة ما يحدث على المستوى الأبعد من خلال التمثيل الرمزي، فـ"الخاصية المهيمنة تتحرك دائماً بنوع من السلطوية، ويمكن اعتبارها كمبدأ منظم، كبنية حسية - حركية".¹

✓ المهيمنة التناسلية: dominante copulatif

ترتبط هذا المهيمنة بمجموع الدوافع الداخلية الهرمونية، حيث درسها "أوفلاند" على الضفادع فقط، وحاول دوران بحث إمكانية فهم تمظهراتها على الإنسان أيضاً، كما اعتبر إلى جانب "بيتشيرف" أن الفعل الجنسي التناسلي يشكل في حد ذاته "مهيمنة"، إذ تشكل هذه المهيمنة مُحركاً أساساً للطبيعة الدورية، وما يسجله دوران من خلال هذه المتابعة هو الخاصية الإيقاعية للفعل الجنسي، ومن ثمة تنسحب هذه الخصيصة على طبيعة اشتغال المهيمنة، وعلى كل ما ينجم عن هذا التناغم المفترض بينها وبين التمثيلات الرمزية، "لكن خصوصاً ما هو قيم، باعتبار أن المحركات الهرمونية للتزاوج تتبع الدورة وبأن العملية الجنسية في حد ذاتها تتبعها عند الفقاريات العليا حركات إيقاعية وعند بعض الأصناف، تسبقها رقصات زواجية. نخلص إلى أن العملية الجنسية تحدث في شكل إيقاعي".²

حاول دوران من خلال تركيزه على هذه المهيمنات الثلاث الكبرى، الربط بين المكون الطبيعي الذي تحدد الأفعال الانعكاسية البسيطة مؤشرات وتجلياته، وبين المكون الثقافي الرمزي الذي يستدعي تفاعلاً عفواً بين هذه الحركات في تمثيلها البسيط، وبين أفعال أخرى أكثر تشابكاً وترابطاً، بشكل يصبح معه هذا التفاعل عامل تحريك عميق لنمو الرموز الكبرى، وتتشكل عناقيدها وشبكاتها، إذ "يمكننا القول إننا نقبل الخاصيات الثلاث المهيمنة للفعل المنعكس، "سلسلات وسيطة بين الأفعال المنعكسة البسيطة المجمعة"، باعتبارها حركات حسية - حركية التي ستندمج بداخلها التمثيلات بشكل طبيعي، وبالأرجح عندما تأتي الرسومات البيانية الإدراكية لتؤطر وتتشابه مع الرسومات البيانية المحركة الأولى، وإذا ما كانت الخاصيات الوضعية المهيمنة، متوافقة إيجابياً أو إيقاعياً مع بعض المعطيات

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 48.

² Ibid, p 49.

الإدراكية. فعلى هذا المستوى تحديدا تتكون الرموز الكبرى عن طريق محفز مزدوج الذي سينتهي بإعطائهما طابعا لزوميا متميزا يجد تفسيره في عدة أسباب.¹

لهذه الحركات المهيمنة في تصور دوران، قدرتها اللامحدودة واللامرئية على توجيه الفعل الخيالي، وعلى تشكيل بنيات التمثيلات الرمزية. وبذلك، ترتبط كل العناصر ببعضها في دينامية خاصة، يلتقي فيها الفيزيولوجي بالنفسي، والسوسيولوجي باللغوي، وتتناغم مع محورية التصور الذي ينطلق منه دوران، والمرتبط بثناء المُتخَيِّل وبتعدد المنابع التي ينهل منها مساره الأنطربولوجي، الذي يروم استخراج التصورات الكبرى، والرسوم الخيالية المتشابكة واللامحدودة، وهذا سيدعوه إلى تتبع أنظمة المُتخَيِّل، وبحث إمكاناتها الهائلة في احتواء عوالمه الصورية والرمزية المتشابكة.

4- أنظمة المُتخَيِّل وأشكال اشتغالها

ينبني تصور جيلبير دوران في بناء أنطربولوجيا المُتخَيِّل، على البعد الشمولي والكوني في المقاربة، لذلك كان الغرض من تركيزه على الصورة - باعتبارها وحدة بنائية أولية للخيال- تتبع الأنظمة الشاملة التي توطر اشتغالها وتحتوي آليات تشكل عناقيدها، بشكل تصبح معه هذه الأنظمة العامة والترسيمات والأنماط الجامعة، فضاءً إجرائيا له من السعة والرحابة ما يمكنه من تصنيف شبكات الصور، وملامسة سقف أبنيتها الرمزية العامة، دون الإخلال بالبعد الدينامي والحركي الذي يتحرك فيه هذا التصنيف، أوعبارة أخرى يمكن القول إن التصنيف الإجرائي، رغم حدوده التنظيمية، قابل للتمدد والتوسع بما يتناسب مع الطبيعة البنيوية والتكوينية لاشتغال المُتخَيِّل، لذلك يسترسل دوران في بناء مشروعه النظري في تتبع ما يقتضيه هذا المسار الدينامي من إجراء منهجي يعتمد ما يمكن وصفه بـ"التصنيف المتحرك" ذاك الذي لا تسلبه صفته القائمة على التحديد الآلي والمنهجي، سِمَتَه الحية والتوالدية المتناغمة مع تصوره العام حول الخيال والمُتخَيِّل؛ فإذا كان تتبعه لمسار الصورة - الوحدة البنائية الأولية للخيال- "قد اعتمد على تصنيف ترسيماتها، وأنماطها الجامعة التي تلتقي فيها الأبنية الرمزية اللامحدودة، فإن هذا الطرح التصنيفي الحي والمتوالد والموسوم بطابعه الشمولي والكلي، سيشمل أنظمة المُتخَيِّل بشكل عام، ويتتبع كيفيات توزعها ارتباطا

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 51.

مع التصنيف السابق لتشكّل الصور، وبهذا يقترح دوران نظامين أساسيين يؤطران اشتغال المُتخيل:

1-4- النظام النهاري

يرتبط النظام النهاري في تصنيف دوران بمقولة الزمن، إذ سيضيء هذا النظام عمق العلاقة الحقيقية والعميقة بالزمن من خلال تشاكلات كبرى تؤسسها ترسيمات وأنماط جامعة، تلتقي بدورها في فلك النظام النهاري الأكبر، هذه العلاقة تقوم على الصراع الدفين والعميق ضد قدرية الزمن المحتومة التي لا مفر للإنسان منها. وبذلك، تختلف طبيعة هذه العلاقة تبعاً لأشكال تلقي الإنسان واستيعابه الوجودي والأنطولوجي لهذه القدرية، ويصنف دوران هذه العلاقة بناء على موقفين مختلفين:

أ- الموقف السلبي الارتكاسي

يكشف هذا الموقف علاقة الإنسان السلبية تجاه حتمية الزمن وتعاقبه، إذ تبدو سلطته قاهرة وجبارة تسلب الإنسان قدرته على التحدي والمواجهة لضعفه وارتكاسه، وفقدانه الطاقات الكفيلة بمواجهته، إنه موقف الضعف والاستسلام الذي يفر إلى عوالم رمزية للاحتماء من سلطان الزمن القاهر، والمتحكم في المصير الإنساني، وتؤطر هذا الموقف مجموعات من الصور الرمزية يمكن عرضها كما يلي:

✓ الرموز الحيوانية (ذات التشكل المتوحش خاصة) Symboles

thériomorfes

يتحدث دوران عن الحضور العميق للصور الحيوانية في المُتخيل الإنساني المشترك، إذ إنها تشكل تركيباً سورياً مهيمناً يألّفه الإنسان منذ الطفولة، وتتأسس عليه التصورات التي يبنّيها في علاقته بالعالم، حتى أن الأبحاث التي أجراها "بياجي" حول عدد من الأطفال، تُحيل على هذا الحضور الطاعني للحيوان في أحلامهم، دون أن يكونوا قد رأوها

جميعها بالضرورة، فـ "كل الصور، هي بالفعل الصور الحيوانية الأكثر حضورا واشتراكا. يمكننا القول إنه منذ الطفولة ليس هناك شيء استأنسنا به أكثر من التمثيلات الحيوانية."¹

تشكل هذه الرموز الحيوانية التي توحى بدلالات القهر والتسلط التي يمارسها تعاقب الزمن بالنسبة لدوران، أرضية أساسا تنبني عليها علاقة الإنسان بقدرية الزمن وحتميته الموحشة، ومن ثمة فهي توطر بشكل عميق هذه الحركة الخاصة للفعل الخيالي، حيث تعود لجذورها العميقة تشكيلات الصور، وتلتقي دلالاتها حول النمط الجامع للحيوان، وتُحيل هذه الصور على معاني الأذية والافتراس، وأحيانا قد ترتبط بدلالات الحيوان الأليف، وعلى العموم، تحتوي هذه الرموز على شحنات دلالية قوية، يشحذها الإحساس العميق بالقهر والشر وفقدان القدرة على المواجهة، "هذا يعني بأن هذا التوجه الحيواني الشكل للخيال يشكل طبقة عميقة لا تستطيع التجربة أبدا أن تناقضها ما دام المُتخيل مقاوما لما تفنده التجربة."²

يربط دوران ما تُحيل عليه هذه الرموز الحيوانية بما يحدث في تمثل الإنسان للزمن، ويرى أن القلق الذي يستشعره، يأتي من الدلالات التي تثيرها هذه الحركة السريعة والمزعجة لدى هذه الحيوانات، إنها الحساسية الوجودية للحركة السريعة، فـ "المحسوس العفوي لدى الحيوان، كما يصل للخيال بدون انحرافات أو تخصصات ثانوية، يتكون بواسطة رائز حقيقي: رائز المتحرك. بالنسبة للطفل الصغير، وبالنسبة للحيوان نفسه، يأتي القلق من الحركة السريعة وغير المؤدبة. فكل حيوان متوحش، عصفور، سمكة أو حشرة، تعتبر حساسة للحركة أكثر من الحساسية من الحضور الشكلي أو المادي"³

هكذا يُحيل تصور دوران لهذه الرموز الحيوانية، على هذه العلاقة المرجعية الضاربة في عمق الخيال الإنساني بين تمثل قوى الشر لدى الإنسان، وبين مُشيرها الرمزي الحيواني، إنها الرؤى السلبية التي تختزل الشعور بالقهر والأذى. "يمكننا التحقق مع لنغتون

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 71.

² Ibid, p 72.

³ Ibid, p 75-76.

(Langton) أن الاعتقاد الكوني في القوى الشريرة مرتبط بالقيمة السلبية التي نعطيها للرمزية المتعلقة بالحيوان.¹

✓ الرموز المعتممة: Symboles nyctomorphes

ترتبط هذه الرموز بمجموع الصور التي تنضوي تحت النمط الجامع للظلمة، ويقف دوران عند القيمة السلبية للعثمات، تلك التي تكرر مشاعر الخوف والإحباط بما تنطوي عليه من وجوه مخيفة ومرعبة وسالبة للضوء، إنه المجهول اللامنكشف والمصحوب بما يُذكي رهبته ورعبه. وبذلك، فإن "النظرة المعتممة تُحدث دائما رد فعل كئيب في النفس."²

هذا الوجه السلبي للعثمة، يربطه دوران بالزمن، حيث ترتبط الرموز المعتممة بما يصاحبها من رعب ومجهول، بهذا الخوف المهل من الزمن، وبسلطانه القاهر المفقّد لكل طاقات الدفاع والمواجهة المحتملة، إن العثمات كما يشير دوران تترك أثرا مخيفا في الداخل، وتقترن بأجساد وأرواح الوحوش والحيوانات المفترسة، وتعارض رموزها مع الضوء لا يمنع انخراطها ضمن النظام النهاري، إذ إن "هذا الخيال المتعلق بالعثمة المضرة، يبدو كأنه معطى أولي يضاعف الخيال المتعلق بالضوء والنهار. العثمات الليلية تشكل أول رمز للزمن."³

هذا الحضور الموحش للرموز المعتممة في النظام النهاري للمُتخيّل ترتبط ضمنا بصور الأشباح وبالأصوات المخيفة والمزعجة، بل فيها يحتد السمع، وتلتقط الأذن كل التفاصيل التي قد تبدو خافتة. يقول: "تيمة الهدير، الصراخ، "فم الظل" مماثل للعثمات، هنا يستشهد باشلار بلاورانس الذي يقول "الأذن يمكن أن تسمع أكثر مما ترى العين". الأذن هي إذن حاسة الليل."⁴

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 88-89.

² Ibid, p 98.

³ Ibid, p 98.

⁴ Ibid, p 99.

تجتمع الرموز المعتمدة لتذكي هذا الموقف السلبي من الزمن، وهذا الخوف الخرافي من جبروته، فتستدعي الماء الداكن، وتربط مجراه بمجرى الزمن، ف"الماء المظلم يعني "مستقبل وافر الرطوبة". الماء المتدفق مُرّ، دعوة للسفر بدون عودة: لا نستحم أبدا مرتين في نفس النهر والمجاري لا تعود للمنبع. الماء المتدفق هو صورة لما هو غير قابل للإلغاء.¹

فضلا عن ذلك، يربط دوران هذه القيمة السلبية للزمن، بالدم الآسن وما يرتبط به من شرور، وبخروج آدم وحواء من الجنة، وبالانعكاس المرآوي في الماء الذي يُضاعف الصورة المنعكسة للجسد، ويُحيل على الصفة المضاعفة للرموز المُعتمدة للوعي. "يجب أن نتوقف عند تلاقي ثانوي، حيث سنجد مرآة متعددة التعريفات عن طريق الماء والشعر. لأن المرأة ليس فقط باعتبارها وسيلة لإعادة الصور في الأنا، ورمز المزدوج العنمي للوعي، لكن باعتبارها مرتبطة كذلك بالزهور. الماء يشكل على ما يبدو المرأة الأصلية. ما يشير الانتباه أكثر في الرمزية القمرية لصور باشلار ينبع عند جواشيم غاسكي (Joachim Gasquet) أو عند جول لافورغ (Jules Laforgue) من كون الانعكاس في الماء تستتبعه عقدة أوديب. أن تنعكس يعني بأنك أصبحت مثل أوفيلي Ophélie وبأنك شاركت في حياة الظل."²

كل هذه الرموز التي يوردها دوران، ويكشف من خلالها الموقف السلبي من الزمن وسلطته القاهرة، تُحيل على هذا الإحساس الدفين باللاجدوى، وبعدم القدرة على الفعل أمام هذا المصير المرعب...

✓ الرموز السفلى : Symboles catamorphes

تشتغل على هذا المستوى ترسيمة السقوط بكل فروعها وبشكل محوري، حيث توجه مختلف الأبنية الرمزية التي تُحيل على هذا القلق المتجذر للإنسان تجاه الزمن، حيث يحدث هذا التماهي الرمزي، بين حركة السقوط التي ترتد إلى الفعل الجسدي والفعل الجنسي في تجليهما، وبين مختلف صور الظلمة والقتامة التي تمثلها العنمات، ويعتبر دوران أن حساسية

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 104.

² Ibid, p 108-109.

الطفل الوليد تجاه فعل السقوط، مرّده إلى أثر الحركة السريعة التي ترافق وضعيات توجيه الجسد، بل إن هذا السقوط ذاته يعود إلى جذره الأول، المرتبط بصورة السقوط الأولى وبلحظة الولادة . يقول في هذا السياق: "لن يكون هناك فقط خيال للسقوط، ولكنه كذلك تجربة متعلقة بالزمن وبالوجود، وهذا ما دفع باشلار إلى القول: "نتصور بأن الاندفاع يكون نحو الأعلى، ونعرف بأن السقوط يكون نحو الأسفل."¹

هذا القلق المزمّن الضارب في جذور العمق الإنساني تجاه الزمن، يُحيل الأبنية الرمزية التي يشحذها خيال السقوط، إلى تجربة زمنية، ويرتبط ارتباطاً عميقاً بصور العتمة، وبالقلق الذي تُحدثه الحركات السريعة والمزعجة، حيث يصبح للسقوط هذا الوجه السلبي المحيل على السقوط الداخلي، "السقوط مرتبط، كما يلاحظ ذلك باشلار، بسرعة الحركة وبالتسارع كما هو الشأن في العتمة، يمكن أن تكون تجربة أليمة أساسية وقد تشكل بالنسبة للوعي مكوناً دينامياً يشمل تمثل كل الحركة والمسار الزمني"²

ب- الموقف الإيجابي البطولي

يقوم هذا الموقف على فعل المواجهة والتحدي، إذ يتحول الوجه الرهيب للزمن وسطوته الموحشة، إلى حافز حقيقي يستدعي التسليح بكل ما يمكنه أن يخرج الإنسان من جبروت هذا السلطان ومن قهره الطاعي، حيث تتراجع الاستكانة والارتكاس، لصالح المواجهة وتحدي الشرور والأخطار الممكنة، لذلك طبعي أن تشغل الرموز والصور المجسّدة لهذا الموقف، وفق آليات تخيلية مغايرة تقوم على النقص من أجل البناء، وطبعي أن يتم توجيه مُتخيل الزمن صوب وجهات جديدة تبنيها ترسيمات مُغايرة، تتناسب مع فعل التحدي الموجّه لشبكات الصور ولعناقيدها المتداخلة. إننا أمام صورة الوحش الزمني التي يتم تعديلها بشكل يفقد معه الزمن ومن ثمة الموت، وحشته المخيفة والمرعبة، ويستدعي تبعاً لذلك مُتخيلاً مُغايراً له فاعلية علاجية تطهيرية، تحمل الذات على إضاءة الوجه المظلم للزمن. "يمكننا معارضة نقطة بنقطة، الرمزية التماثلية المتعلقة بالهروب أمام الزمن أو الانتصار على القدر أو على الموت، مع الروائز، النماذج الأصلية، الرموز المُقيّمة سلبياً

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 123.

² Ibid, p 123-124.

والوجوه المُتخيَّلة للزمن. لأن تصوير الزمن والموت ليس سوى تهييج يدفع نحو التعاويذ المطاردة للأرواح الشريرة، ليس سوى دعوة تخيلية نحو مباشرة العلاج بواسطة الصورة.¹

إن المواجهة باعتبارها أساس هذا الموقف، لها دور محوري في توجيه الأنماط الجامعة والترسيمات التي تُشكّل مركز جذب لنظام الصور. وبذلك، ستدور في فلكٍ مُغاير تماما لما يدور فيه الموقف السلبي من الزمن، وسنكون أمام نظام نقيض يقوم على ترسيمة الارتقاء بدل السقوط، وعلى النمط الجامع للنور بدل الظلمة والعمّة.

✓ الرموز الصاعدة / ترسيمة الارتقاء

يأخذ الوضع العمودي في هذا المستوى الرمزي، قيمة عالية وإيجابية يحظى فيها فعل الارتقاء والصعود بمكانة مهمة وسامية، حيث يصبح هذا الفعل تجاوزاً فعّالاً لكل أشكال السقوط المدمّرة والرهبة التي يُحدثها القلق الوجودي. إن الصعود هنا هو الملاذ، وهو الشرط الأساس لنجاح المواجهة ولتجاوز قهر الزمن، ثم إن الارتقاء إلى الأعلى وبلوغ السماء هو تحدٍّ صارخ للموت، ويربط "دوران" سلسلة هذه الرموز بما يمثله الطائر من إحالة عميقة على العلو، مع تجريده من صفته الحيوانية، والتركيز على رمزية الجناح وارتباطه بالحركة أثناء فعل الطيران، فالجناح² هنا هو النواة الرمزية التي يتحلق حولها فعل الارتقاء والعلو، بما هو رغبة عميقة للسموّ. يقول في هذا الصدد: "يستمر الخيال في هذا المنحى الوضعي للجسد. فبعد الطقوس الشامانية المحفوفة بالغموض، رأى باشلار بعمق بأن الجناح هو وسيلة رمزية للتطهر العقلي. من هنا تأتي المفارقة المتمثلة في كون العصفور ليس منظورا إليه باعتباره حيوانا إكسسوارا للجناح."³

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 135.

² يعتمد دوران على آراء باشلار في جعل فعل الارتقاء علواً رمزياً للذات. وبذلك، يتخذ فعل التحليق مكانته الأكثر عمقا إذ يصبح، وتصبح الرغبة في بلوغ العلو والسمو أمراً حثيثاً يبحث لنفسه عن معين رمزي يجسده الجناح "لا نظير لأن لدينا أجنحة، نعتقد في وجود الأجنحة لأننا طرنا" Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 144-145

³ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 140-143.

تكمُن البطولة هنا في التحدي الصارخ للزمن، وفي تجاوز سطوة الموت، حيث يصبح فعل الارتقاء وتفعيل قيمة العمودية والهروب إلى الأعالي ومطاوله السماء، هروباً رمزياً من الموت، ويصبح رمز الجناح إحالة حقيقية على فعل الطيران في حد ذاته، حيث أن تجريد الطائر من صفته الحيوانية، والإبقاء على الجناح في تجليه الحركي تظهر رمزي للخلود ومواجهة قدر الموت. يقول دوران: "الجناح المُتخيل يُحيل على الكعب عند المتصوفة التيبينيين تماماً كما هو الحال عند إلهنا الغربي "ميركير"، وكما هو شأن الخيال في أعمال كيتس، بلزاك أو ريلكه. إن العصفور منزوع الصفة الحيوانية لفائدة الوظيفة. لذلك، نقول مرة أخرى إن الرمز لا يُحيل على الاسم بل على الفعل، والجناح منسوب إلى الطيران، وليس بالتحديد جناح العصفور أو الحشرة".¹

هكذا يخلص دوران إلى هذه الارتباط الوثيق لرموز الارتقاء والصعود، بالرغبة الدفينة للإنسان في امتلاك العالم، وفي استعادة القوة المفقودة. وبذلك، تقف هذه السلسلة الرمزية على طرف النقيض من سلسلة السقوط والانزهار أمام سلطة الموت والزمن، وهي من خلال شبكاتها وتجسيدها المادية المتمثلة في الجناح، وما ارتبط به من مؤشرات أخرى، تصب في فعل العلو والطيران، كالسلم والقمم العالية والسهم، ورموز السلطان والصولجان وغيرها، تراهن على تحدي الزمن، واستعادة الأمان الوجودي وبلوغ درجات السمو والنقاء.

"إن ما يسم الرموز الصعودية هو هاجس استرداد القوة الضائعة، والحيوية التي تدهورت بسبب السقوط، ويتجلى هذا الاسترداد في ثلاثة أشكال قوية متجاورة تربط بينها رموز غامضة ووسيلة: يمكن أن تكون صعوداً أو انتصاباً نحو بُعد ما ورائي للزمن، نحو فضاء ميتافيزيقي حيث تصبح عمودية السلم، والأصنام والجمال المقدسة، الرمز الأكثر حضوراً. ويمكننا القول على هذا المستوى إن هناك غزواً لإحدى مكامن الأمان الميتافيزيقي والأولمبي. يمكنه أن يتمظهر من جهة أخرى في صور أكثر إبهاراً مدعمة من طرف

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 145.

الرموز المتعلقة بالجناح و بالسهم، من هنا، فالصورة تتلون بسمه أقرب إلى الزهد، تجعل من رائز الطيران السريع، نموذجا لتسامي اللحم والعنصر الأساسي لوساطة الصفاء.¹

✓ الرموز المشهدية

تقف سلسلة هذه الرموز على طرف النقيض من رموز العتمة، وهذا يستدعي ارتباطها الوثيق بالمرئي وبالعين باعتبارها أدوات الأساس وبما يجعله ممكنا ومتاحا، إذ يبرز النور بكل تجلياته الممكنة، وبكل فروعه الرمزية التي تصبُّ في معينه لاسيما الشمس، ويرى دوران أن قيمة الشمس - باعتبارها معطى رمزيا أساسا في سلسلة هذه الرموز - تأتي بالدرجة الأولى من خاصيتها المضيئة التي تزيد من تثمين بُعدها الإيجابي، ومن اعتبارها نواة رمزية مهمة ضمن الموقف الإيجابي للنظام النهاري للمُتخيل، فـ " الصعود المضيء هو الذي يُقيَّم الشمس بشكل إيجابي".²

من هنا تأتي القوة الإيجابية للشمس المشرقة، ولما تختزنه من عمق رمزي يُسعف في شحذ طاقة التحدي لقهر الزمن، بل إن هذه القوة الرمزية ترتبط كذلك بنقطة إشراقها؛ إن "الشرق مصطلح مليء بالدلالات الإيجابية في لغة الصائغ والذي يسم بهذا الاسم لمعان اللؤلؤة، كما في الاصطلاح المسيحي أو الماسوني. فالمصريون والفرس، والمسيحيون كلهم يتجهون صوب الشرق للصلاة لأن "الروح تتحرك وتتوجه نحو ما هو أكثر تميزا". كما يقول سان أوغستان"³

فضلا ذلك، يرى دوران أن سلسلة هذه الرموز المشهدية القائمة على القيمة الرمزية للنور، والمعتمدة بصفة خاصة على الشمس المشرقة، تتجانس وترتبط برموز الارتقاء، حيث يقترن الارتقاء بشكل تكويني بالنور، فـ "بعد التحديدات الدقيقة المتعددة للصعود ولضوء

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 162.

² Ibid, p 168.

³ Ibid, p 168.

الأشعة الذهبية، ستصبح الشمس -لاسيما الصاعدة أو المشرقة- نزولا بامتياز للقوى الأورانية آلهة الأقيية السماوية"¹

هذه القيمة الرمزية المشهية، تمثل بالنسبة لشبكات الرموز نواة تتجسد تجلياتها الخيالية من خلال المزج بين عناصر مختلفة تجتمع كلها حول هذه النواة، حيث يتم الربط بين الشمس والنور، والهالة والتاج وغيرها لتحقيق هذه المواجهة الإيجابية، ولتجاوز قهر الزمن وسطوته. "إن تشاكل الضوء والصعود سيتكثف من رمزية الهالة كما هو الحال بالنسبة للتاج، وسيصبحان معا، في رمزية الديني كما في رمزية السياسي، رقما جليا للتعالي."²

إذا كان دوران قد جعل للبُعد البصري مكاناً مُهمّاً ضمن مجال اشتغال هذه الشبكات الرمزية، من خلال الحضور الطاغي لرموز النور ولتجلياته المتعددة، فإنه انتبه كذلك إلى أهمية البعد السمعي، وإلى قيمته التي تأتي من هذا التناغم مع البُعد السابق في توليف سلسلة الرموز، وفي بناء شبكاتها اللامتناهية. وبذلك، فالكلمة في بُعدها السمعي لها تأثيرها البالغ والمسؤول بشكل حميمي على اشتغال عناقيد الصور، يقول دوران: "إذا كانت المبادئ البصرية والسمعية - الصوتية ثنائية ذات طبيعة تعويضية وسحرية للعالم، نكون قد تحققنا بأنها ستتضاعف من تلقاء نفسها بواسطة طاقة التجريد الذي تصدر عنها."³

✓ رموز الفصل المضاد

ترتبط هذه السلسلة من الرموز، بنتائج التقاطعات المفترضة بين الشبكات السابقة وترسيماتها وأنماطها الجامعة، وبهذا تتطلب هذه السلسلة آليات اشتغال أخرى، يتم من خلالها احتواء بُنيات التشاكل والتناقض في نفس الآن، بشكل يتم من خلاله الفصل بين مختلف العناصر المتداخلة والمتناقضة.

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 167.

² Ibid, p 169.

³ Ibid, p 177.

إن شبكات الرموز السابقة، تستدعي - تبعا لتناقض الموقفين من الزمن- تناقضا آخر على المستوى التخيلي وكذا الرمزي، إذ تقف الترسيمات والأنماط على طرف النقيض مع بعضها البعض؛ السقوط/الارتقاء، الظلمة/الضوء، هذا الوضع يتطلب بنيات رمزية جديدة تكون لها وظيفة الفصل بين الأضداد، أو بمعنى آخر وظيفة رمزية تطهيرية، تروم بلوغ حالة الصفاء والاحتفاء. وبذلك، فالارتقاء يرتبط بشكل تكويني برموزه أو أسلحته الأساسية المتمثلة في السهم والصولجان وغيرها من الأسلحة المشابهة والهجومية ضد كل ما يجذب نحو السقوط. إن رمزية السلاح دفاعية وقائية فاصلة بين الأضداد، تَوَاقَة للإعلاء والتطهير والإصفاء. وبذلك، فـ "السلاح الذي في حوزة البطل هو في نفس الوقت سلاح القوة و سلاح الصفاء، فالصراع يعكس من الناحية الأسطورية طابعا روحيا أو بالأحرى فكريا".¹

يتمظهر النظام النهاري للصورة عند دوران من خلال وجوه متعددة، ومن خلال تفاعله المختلف والمتناقض مع وجوه الزمن، إنه النظام الذي تبرز فيه التشاكلات الرمزية في حالاتها المتناغمة والمتناقضة، ورغم الفروع اللامحدودة للصور المنضوية تحت هذا النظام، فإن اشتغالها يخضع لطبيعته الحركية ولحدّيه المتناقضين. وبذلك، تتنوع السلاسل الرمزية، وتتوزع بين الوجه المرعب والقاتم والمنهزم، وبين الوجه المضيء والإيجابي والمتحدي لجبروت الزمن وقدرية الموت. إنه النظام الذي تتجلى من خلال مُتَخَيِّلِه الرمزي أشكال القلق الوجودي، وآليات مواجهة قدرية الموت وقهر الزمن.

4-2- النظام الليلي للصورة

يظهر الوجه المختلف لنظامي الصورة عند دوران انطلاقا من عنوانهما الرئيسين: النهاري/الليلي، حيث أن شبكات الصور، وآليات اشتغال الترسيمات والأنماط الجامعة، تقوم في النظام النهاري على وجهين متناقضين تبعا لطبيعة موقف الذات الإنسانية من القلق الوجودي تجاه الزمن، وتستدعي تبعا لذلك طبيعة خاصة لهذا النظام، تقوم على خاصية النقص، إذ يُجابه النظام النهاري وجوه الزمن، ويختص بسلسلة الرموز الوقائية والدفاعية التي من شأنها تحقيق هذه الغاية. وبذلك، يشغل المُتَخَيِّلُ في هذا النظام بشكل يُحيل على

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 181.

البطولة والتحدي، وعلى الارتقاء والتعالي باعتبارهما سُلماً لبلوغ أفق الصفاء والتطهير، ومن ثَمَّة، فإن بنية الصراع هي التي تحكم تشاكلات الصور في هذا النظام، وهي التي تطبع علاقة الإنسان الوجودية بالزمن .

خلافاً لهذا المنحى، يشتغل النظام الليلي للصورة بشكل معاكس تماماً، إذ يتم فيه تجاوز بنية الصراع لصالح بيئة المصالحة، حيث تشتغل عناقيد الرموز وشبكات الصور في منحى آخر مُغاير سِمَتُهُ الألفة والحميمية، تلك التي يتم بموجبها تحويل الصور المربعة والمهينة، والأنظمة الرمزية الموحشة والمحاربة، إلى مجرى آخر يعمل على احتواء هذا القلق الوجودي من الزمن، وعلى استدراجه بشكل أكثر ألفة وحميمية تُسقط البشاعة والرُعب عن وجه الزمن، وتُخرج الذات من وضعية الانهزام أو المواجهة. وبذلك، تشتغل الترسيمات والأنماط الجامعة على مستوى استبدالي تحويلي، تنخرط فيه الذات في حالة تساكُن وتناغم مع الحتمية القدرية، فالسقوط المدوي والمريع يتحول إلى نزول هادئ للأعماق، والارتقاء - باعتباره مواجهة بطولية- يتحول إلى انكفاء داخلي جواني، وتتحوّل صور العنمات المربعة إلى مداخل ضرورية لبلوغ النور... وبذلك، تتخلص كل الرموز من قناعاتها المرعب والموحش المخيف، لتكشف عن وجه آخر أكثر ألفة وسكينة.

إن هذا الحضور الهادئ والحميمي للنظام الليلي، يأتي من قدرته على تحويل الصورة المُرعبة للعالم، هذه الخاصية التحويلية تستدعي اشتغال ترسيمات ورموز تتناغم مع هذه المصالحة يعرضها دوران كما يلي:

✓ رموز القلب Symboles d'inversion

يُدرج دوران هذه الرموز ضمن ما يسميه بترسيمة المُضاعفة "redoublement"
"هذا القلب المبني على مضاعفة النفي يعد مولدا لعملية مضاعفة لامحدودة للصور."¹

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 234.

من خلال هذه الترسيمة، يتم قلب قيم النظام النهاري بشكل جذري وشامل، لتتخرط شبكات الرموز في بناء تخيلي مُغاير قِوائمه المصالحة والألفة. وبذلك، تكتسب هذه الرموز من خلال خاصية التعريض أو التلميح euphimisme قدرتها على إعادة توجيه الأبنية الرمزية، لتُسقط الوجه المظلم لتجليها التخيلي، وتعيد تكييفه ضمن نسق حميمي ومتصالح؛ حيث تنقلب الرموز من الارتقاء - باعتباره فعلا خارجيا ترتبط شبكاته الرمزية بالمواجهة والفعل البطولي- إلى النزول إلى الأعماق ومعانقة العالم الجواني، ويتحول السقوط المرعب، إلى هبوط حميمي وهش، وضجيج النهار وأصواته المزعجة إلى أنغام مؤنسة، و"يصبح الليل على العكس من ذلك المكان المفضل للالتحام غير المفهوم، إنه متعة ديونيسية".¹ والمياه الآسنة إلى مياه دافئة، والجسد الأنثوي المهان إلى جسد معشوق، كما يتم استبدال المشيرات الرمزية الأخرى كالجناح والسهم والصولجان بالسمة والحفر والغوص...

ويرى دوران أن الرومانسيين (تتيك²، هيغو، نوفاليس....) أعادوا بناء القيمة الرمزية لليل ولخاصيته الحميمية، إذ تجسدت عندهم خاصية القلب التي تحول من خلالها الليل من صفته الموحشة والمُرعبة، إلى مملكة للأمان والجمال.

إن "التعريض (euphimisme) في الصور الليلية تعد أكثر عمقا عند نوفاليس، فالليل يتعارض أولا مع النهار الذي يختزله، لأنه ليس سوى مجرد مقدمة، فيما تكمن قيمة الليل في "غموضه وفي كونه مصدرا حميميا للخواطر". ولأن نوفاليس استوعب جيدا على غرار المحللين النفسيين الأكثر معاصرة، بأن الليل يرمز إلى اللاوعي، ويسمح للذكريات الضائعة بأن "تنجلي في القلب" مثل ضباب المساء. يعتبر الليل اشتها ناعما للأموات، يستتبعه تقييم إيجابي للحداد والقبر. الليل هو تلك المحبوبة الميتة "صوفي"³

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 249.

² "لقد أدرك تتيك من خلال حدسه، دلالات القلب الكبرى لليل حينما قال(..) "تنشط مملكتنا وتزهر حينما ينشر الليل ظلامه على الموتى، نهاركم هو ليلنا"

Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 249.

³ Ibid, p 249-250.

ويرى دوران أن البنى الرمزية للألوان، تختلف بشكل واضح نظرا لما تقتضيه رموز القلب، حيث تم استبدال قيمها التي رسّخها النظام النهاري بقيم أخرى، فإذا كانت ترسيمة الارتقاء ترتبط بالنور والبياض، فإن ترسيمة الهبوط تلونت بالألوان الليلية. يقول في هذا الصدد: "إذا كانت الألوان، في النظام النهاري للصورة، تُختصر في بعض البياضات المزركشة والمذهبة، والمفضلة على إشعاع لوح الألوان الجدلية للوضوح الغامق، فإن غنى النظام الليلي قائم على الأطياف والجواهر."¹

هذا التعريض التي يتم من خلاله تحويل خاصية البنى الرمزية، كما انطبق على الألوان الليلية في تقابلها مع الوجه السلبي للعثمات، ينسحب كذلك على الأصوات حيث ينقلب الضجيج المرعب والمزعج إلى أنغام مؤنسة. إن "التعريض (euphimisme) الذي يشكل الألوان الليلية في علاقتها بالظلام، ينسحب على اللحن في علاقته بالضجيج، فكما يعد اللون نوعا من الليل الذائب، وتعد الصباغة مادة متحللة، يمكننا القول إن اللحن، والعذوبة الموسيقية التي تروق الرومانسيين كثيرا، تعد ازدواجية تعريضية للمدة الوجودية."²

¹ Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, p 250.

² Ibid, 254-255.

تركيب

وقفنا في هذا المبحث عند التحولات التي طبعت مقارنة جيلبير دوران للظاهرة الخيالية؛ فعلى أساس العلاقة المتناغمة بين العلمي والخيالي، سيبنى نسقه النظري، معتبرا طروحات باشلار لحظة إبستمولوجية فارقة، مهدت لهذا التناغم بين مختلف المكونات البانية للصرح المعرفي، ومُستفيدا من مشارب مرجعية متنوعة مكنته من تجاوز الرؤى الأحادية والمعيارية، القائمة على نسبة الحقائق للنظر العقلي دون سواه.

ولمقاربة الظاهرة الخيالية، سيقف دوران عند هذا الاختلاف الجوهرى القائم بين الدلالة الرمزية والمعنى الدلائلي، معتبرا الصورة خارج تصنيف العلاقة الاعتبارية، لكونها أكثر عمقا من أن تُحصَر في هذا الأفق الضيق بالنظر إلى طبيعتها التوليدية والمتجددة، وأكثر شمولية من أن تُختزل في كونها انعكاساً لأصلها الليبيدي كما في التحليلي النفسي، لذلك وجدناه يبحث في هذا العمق الذي يجعل شبكاتها اللامحدودة، تلامس المُشترك الإنساني الضارب في القدم.

يقترح دوران من خلال أنطربولوجيا المُتخيّل ما سمّاه بالترسيمات والأنماط الجامعة، حيث يعتبر النمط الجامع بمثابة مُولّد أصلي تتفرع عنه شبكات الصور والرموز، ويجد هذا المفهوم جذوره في التحليل النفسي الأعماقي لدى "يونغ" من خلال ما سماه "بالصورة الأولية"، حيث ستخضع شبكات الصور لهذا النمط الجامع المُتّسم باستقراره الكبير بوصفه أصل الفروع الصورية التي ينتجها الفعل الخيالي، وحرصا منه على توخّي النظرة الشمولية الكلية الباحثة في مقاربته للظاهرة الخيالية، اقترح دوران ما سمّاه بالمُهيمنات الأنطربولوجية وربطها بمختلف التمثيلات الرمزية لدى الإنسان. وبذلك، وقف من خلال نظرية المسار الأنطربولوجي، على هذا التعالق الطبيعي بين المكوّن البيولوجي والمكوّن الثقافي، من خلال تصنيفه لعدد من المهيمنات الأنطربولوجية المُحدّدة للتمثيلات الرمزية الشاملة لدى الإنسان كمُهيمنة الوضع، ومُهيمنة الغذاء والمُهيمنة التناسلية. ويسترسل دوران في بناء مشروعه النظري باقتراح نظامين أساسيين لاشتغال المُتخيّل، يؤطران علاقة الإنسان بقدرية الزمن هما: النظام النهاري من خلال موقفه السلبي/الارتكاسي، والإيجابي

/البطولي بما يقتضيه كلُّ صنف من وجوه الخوف والاحتماء، أوالمواجهة والتحدّي، والنظام الليلي الذي يميل إلى المُصالحة، وتجاوز أشكال الصراع، لتتخرط شبكات الصور في نظام قلبٍ شامل، تتحول معه كل الرموز من وجهها المرعب، إلى تجلٍّ أكثر ألفة وحميمية. غير أن هذا الاختيار التصنيفي يطرح السؤال حول إشكالية التنميط، ومدى استجابة طبيعة البنى الصورية لهذا الحصر العائد إلى جذر قديم مشترك، لاسيما وأن التصور النظري لدوران يُراهن على انطلاقها وعلى طبيعتها التوليدية المتجددة، وهذا ما يجعل إمكانية الجمع بين الصيغتين صعبة وإشكالية.

المبحث الثالث: جان بورغوس.. شعرية المُتخيّل

إن البحث في المُتخيّل، وما يرتبط به من إوالات معرفية وإجرائية، مجال خصب متعدد الفروع والأنساب، شائك المسالك والمعابر، بالنظر إلى ارتباطه المحوري بآليات اشتغال طاقة الخيال الخلاقة التي لا تني عن التحول والتجدد المستمرين، والتي تتشابك - بفعل طبيعتها التوليدية- عناقيد الصور، ومن ثمة لا يجد البحث في مجال الشعرية مناصاً من مطاولة سقفها اللامحدود، ومن تتبع مسالكها الزئبقية التي تنبعث في كل اشتغال جديد، حيث انسحبت طبيعتها المتحولة على المجال النظري، وتناقلت المباحث في شأنها، خاضعة بشكل بنيوي لهذه الطبيعة الحيوية المتحولة، فلا يكاد مشروع نظري يُطاول آفاقها اللامحدودة، حتى يتبين للنظريات المؤالية قصوره عن الإمساك بجوهر هذه الطبيعة الحيوية، وأسرار اشتغالها لينخرط في سيرورة بحث جديدة تقتحم المجهول من جديد، وتراهن- بناء على رؤية إبستمولوجية ومنهجية جديدة- على متابعة هذا السفر النظري، أملا في القبض على أسرار هذا الاشتغال، وتجاوز قصور النظريات السابقة، وربما يستوقفها العبور المعرفي هي الأخرى في محطة ما من محطات البحث والتقصّي، وهذا يجعلنا نقف على خضوع النظرية لمفاجآت البحث، ولما يُمليه الكشف في المجالات الحيوية للفعل الخيالي بوصفه نشاطاً حراً لا يقبل الحدود.

من أجل ذلك، جاءت مباحث جان بورغوس في بناء شعرية المُتخيّل تثمينا لهذا التحوّل النظري الذي واكب البحث في الظاهرة الخيالية، بالنظر إلى طبيعتها التكوينية المتحولة، فرغم التقدم الذي أحرزته نظرية المسار الأنترولوجي لدى جيلبير دوران، فإن مجال البحث في الشعرية ظل مهياً لعدد هائل من التأويلات والكشوفات التي لم تطلها نظرية هذا الأخير، أو ضاقت عن احتواء فضائها المتجدد، غير أنها شكلت مع ذلك - من خلال معطياتها النظرية، وتصوراتها الإبستمولوجية- مرجعا نظريا أساسا ستنبني عليه شعرية المُتخيّل، وقد ركز بورغوس في اعتماده على هذه الخلفية النظرية، على محاولة حصر مجال البحث في مناطق من شأنها الإحاطة الدقيقة بالمُعطى النصي بالدرجة الأولى، بعيدا

عن الرؤية الشمولية التي تقتضيها أنطربولوجيا المُتخيّل، باعتبارها نموذجاً عاماً يسائل الظاهرة الخيالية في بعدها النسقي العام.

إن الاشتغال على المعطى النصي- باعتباره أولوية البحث الشعري- جعل بورغوس يولي أهمية كبرى للصورة، ويركز على ثقلها الإحالي والرمزي، بما هي مجال حيوي لانعطاء الدلالة في شكلها الانبثاقي المتوالد والمنبعث في كل لحظة تركيبية، إبداعية كانت أم قرائية، فبالقدر الذي ينهل فيه هذا الأخير من نتائج المسعى الأنطربولوجي في مقاربتة للظاهرة الخيالية، ومُتعلّقاتها المرتبطة بشكل محوري بالصورة، يُمارس ما يمكن وصفه بالمسعى الانتقائي الذي يصبُّ في خدمة البحث الشعري، ويُزيح عن مجاله كل مُشتتات الانتباه التي يفرضها الطرح النسقي والمقولي الشامل والعام عند دوران، ليبقي ما يمكن أن يفيد في تتبع آليات اشتغال الفعل الخيالي على المعطى النصي بالدرجة الأولى، بعيداً عن تحفيزاته الخارجية والتصنيفية الكبرى، ولتوضيح طبيعة العلاقة التي يقترحها بورغوس بين الأنطربولوجي والشاعري، نُورد ما يلي:

"إن ما يأخذه الشاعر من دروس الأنطربولوجي، هو أنه، في ميدان الصورة ينشد الكل إلى الكل. وأن لاشيء بدون دلالة وأن انبثاق معنى ما يمكن أن ينتج عن توافق (اتفاقات) شبكة من الدلالات. فالصورة تطرح معناها الخاص ضمن عنقود الصورة الذي تشيده وتستقر داخله. لكنها بدورها تتعدل وتغير شكلها بواسطة الصور المحيطة بها والتي تخرقها بدون توقف وترغمها على تحولات جديدة لتفتح الطريق دائماً للمعنى الآتي"¹

يولي بورغوس عناية بالغة لتعالق الصور، ولانبناء مجالها الدلالي المتشابك القائم على تفاعلها التركيبي، وهو بذلك يؤسس شعرية المُتخيّل على هذه السيرورة التفاعلية الحاصلة في حقل الصور، دون الاكتفاء بالنظر إليها معزولة ومحدودة في جملة، وهذا راجع إلى طبيعة المعطى الشعري بوصفه سيرورة متجددة، غير قابلة للتحديد والتأطير داخل بنية مغلقة ساكنة.

¹ Jean Burgos, Pour Une Poétique De L'imaginaire, Editions .Seuil, Col. Pierre-Vivre, Paris, 1982 , p 50-51

هكذا، يراهن بورغوس في بنائه لشعرية المُتخَيَّل على الطبيعة الحيوية للصور، وعلى توالدها داخل الفضاء النصي، بما يؤكد طبيعتها الحرة المتمردة على كل الأطر الصارمة التي من شأنها إعاقة بعدها الحيوي المستمر، ومن ثمة يُصرُّ هذا الأخير- رغم انطلاقه من المرجعية النظرية الأنطربولوجية، ورغم التقاء البحث الأنطربولوجي والشاعري في إقصاء الدليل من مجال اشتغالهما- على الوقوف عند شعرية الأثر، بعيدا عن تحفيزاته الخارجية والتصنيفية، كما يُراهن على إعادة تشكيل الصور، بدل الإقامة في أطر صارمة.

إن التركيز على الأثر الشعري، وحصر مجال البحث في الظاهرة الخيالية في عالمه اللولبي المتوالد، جعل بورغوس يلقي الضوء على هذا البعد التركيبي الناظم لانباء الصور، ولتفاعلها الحيوي من داخل المعطى النصي، وهو بذلك، يرفض البعد التصنيفي الذي سقط فيه "جيلبيردوران" من خلال نظام النمذجة، وتحديد الأقسام الكبرى لاشتغال الصور، وأنماطها الجامعة، وتفسيرها من خلال تعالقاتها بمختلف الخلفيات والحوافز الثقافية والبيولوجية والنفسية، وهذا غير مقبول في مجال البحث الشعري في نظر بورغوس، لأن الاشتغال النصي للصورة هو ديدن البحث في الظاهرة الخيالية، وكل ما سواه معادلات خارج نصية، ومن ثمة لا يستقيم إسقاط المقولات الكبرى، ولا الأنماط الجامعة للمُتخَيَّل على الظاهرة الشعرية، بالنظر إلى طبيعتها التكوينية الخاصة والمتجددة والمفاجئة باستمرار، وفي هذا السياق، يتساءل بورغوس "أليس هناك تناقضا، ليس ظاهريا ولا طارئا فحسب بين حد البنية كـ "مجموعة دينامية" أو "نسق من القوى المعارضة" وكلعب للأشكال في تحولها، يرفض أي وقوف في حالة وكذا أي إخلاص لأي معنى، وبين توزيع الصور، ضمن نمطية جامعة فيها بين الأنظمة التي تحجزها مسبقا في معنى ما، أو على الأقل تحديد هذا المعنى؟"¹

هكذا، يفيد المنحى الإبستمولوجي الذي ينطلق منه بورغوس من التصور الأنطربولوجي لدوران، مع الحفاظ على الحدود التي تُبقيه داخل مجال الشعرية، وداخل

¹ Jean Burgos, Pour Une Poétique De L'imaginaire, p 52-53.

التفاعلات التي تستدعيها الصورة باعتبارها معطى نصيا تركيبيا غير معزول عن شبكاته العلائقية، "لأن ترجمة الصور الرمزية ووظائفها إلى معادلات مصنفة مسبقا يؤدي إلى اختزال انسجامها المتشعب، وكذا نسيان تنافراتها الأساسية والبنائية، في أمكنة محددة. وكل اختزال من هذا النوع لن يؤدي سوى إلى استعادة الصيغة الدلائلية للصورة حيث تصير قابلة للتصنيف الثابت والحصص الشكلاني الجاهز أي جعلها قابلة للتصنيف في شفرة ناجزة"¹

ومن ثمة يكون تجاوز التصنيف والنمذجة، ضرورة إبستمولوجية من شأنها الخروج بشعرية المُتخَيَّل عن أي صِنافة معيارية، مُسلِّمةً بذلك بزئبقية العمل الشعري وبحيواته المتعددة، ومُعلنة وفاءها الكامل لجوهر الموضوع الشعري، ومدى قدرة الصور على التفاعل والتكثُّل من خلال بُعدها العلائقي، دون الانشغال بما يصوغه مُتخَيِّلُها على المستوى الأنطربولوجي. وبذلك، تعلن شعرية المُتخَيَّل مبدأ التجاوز من أجل التجاوز في علاقتها بالمرجعية النظرية الأنطربولوجية، لأن الذي يَهْمُ الشاعر بالدرجة الأولى هو الأثر الشعري وحيوية نظامه الصوري.

سينطلق بورغوس في بنائه لشعرية المُتخَيَّل من تصور خاص للصورة، يعتمد فيه على مبدأ التفاعل مع المباحث التي تناولتها دون الركون إلى نفس المنهج في تتبع آليات اشتغالها، فإذا كان المسعى الأنطربولوجي متعلقا براهنية الصورة، وبماضيها البعيد الضارب في عمق المشترك الإنساني، بما يَشِي بتعلُّق فروعها وتشكيلاتها العنقودية بالجزر الأول السحيق، فإن القراءة التي تقترحها شعرية المُتخَيَّل، تلاحق راهنية الصورة، ومستقبل حركتها التكوينية، والطبيعة الحاصلة من تفاعلها في نظام تركيبى حيوي يقدمها بوصفها سلسلة متشابكة لايفك بعضها عن بعض. وبذلك، يظل الاختيار الذي يصدر عنه بورغوس في تتبعه لحياة الصور، وتعالقاتها الشعرية الجينية لصيقا بالمعطى النصي، بعيدا عن التفسيرات الخارجية التي تسقط في معيارية التصنيف، تلك التي يأبأها الموضوع الشعري، والاشتغال الدينامي للفعل الخيالي المنتج له، كما يفيد بورغوس من "شعرية الصورة" عند باشلار، لكن دون الوقوف عند بُعدها الأحادي المعزول عن سلسلة الصور

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخَيَّل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 273.

التي ينتجها النظام التركيبي، ومن ثمة لا تبحث شعرية المُتخيّل في الصورة، بوصفها مجالا لتجلي الأحلام والاستيهامات الخاصة كما يرى باشلار، بل توغل في تتبع مجراها الحيوي وإيقاعها التشكيلي الدينامي في مجرة التركيب، وداخل الكون النصّي. وبذلك، لن يهتم البحث الشعاري بالمقاربة الموضوعاتية المتعلقة بالدوافع الخارج نصية، ولا بالطرح الدلائلي في حد ذاته بالنظر إلى تأكيده على البعد الخطابي لنسيج الصور الشعرية، ولكن بالإمكانات المحتملة التي تؤول إليها القراءة داخل هذا المخبر النصي المُشتعل والمُتفاعل.

تستقي شعرية المُتخيّل إذن من المباحث التي عالجت الظاهرة الخيالية، ما يثري المنظور الدينامي الذي تصدر عنه، والذي يُبقي العمل الشعر في فلكه النصّي الدائر، المتفاعل والمتناسل ضمن حركة لانهائية؛ فالكلمة تتحرر من وضعها الاستعمالي، ومن إطارها الدلائلي، لتتخرط في حياة جديدة يفرضها التركيب والواقع الجديد لحركة النص، ومن ثمة يتراجع الحدّ اللساني الدلائلي للوظيفة الشعرية، لصالح السيرورة التركيبية للمعطى النصي، كما ينفلت هذا المعطى من كل ارتباط رَحمي يُعيده إلى واقع قبلي نمطي، وينخرط بدل ذلك في سيرورة جديدة مفتوحة على الآتي والممكن والمحتمل، فـ"بعد قطيعة الكلمة وقد صارت منتهية في ذاتها، تحصل قطيعة أخرى [شعرياً] يجريها توالي الكلمات منتظمة في تركيب لا يُحيل على فكر ما بل يصنع صورة أو سلسلة من الصور تحظى بمعان متعددة ومبدعة لواقع جديد"¹

1- الصورة / الاستعارة / الإبداعية / الخصوبة

في سياق تتبّعه لمجرى اشتغال الفعل الخيالي، وآليات تشكّل وتوالد الصورة بوصفها محور هذا الاشتغال، يبحث بورغوس في منطقة نشوء هذه العناقيد الصورية المتجددة والمنبعثة في كل انبناء نصي، ويرى أن البعد العلائقي وإن كان موجودا في عملية تكوينها، فإنه لا يخضع لقانون الانعكاس الذي يتقابل من خلاله عالمان متباينان؛ عالم الواقع وعالم الخيال، وإنما يحضر بوصفه تجسيدا للقاء فجائي انبثاقي بينهما يحدث عنه ولادة واقع

¹ Jean Burgos, Pour Une Poétique De L'imaginaire, p 35.

صوري نصّي لا يتوقف عن التجدد، ومن ثمة لا مكان في شعرية المُتخيّل للصورة باعتبارها شكلا أسلوبيا محكوما بقواعد قبلية، وبواقع سابق. هكذا، يقيم بورغوس حدودا واضحة بين الطبيعة التكوينية للصورة، وبين اختزالها في التصور البلاغي والأسلوبي في حدود منطقية تلزمها بأشكال علائقية معيارية، قائمة على المُشابهة أو المعنى المجازي المستعيد ضمنيا للمعنى الحرفي الموجود سلفا، والمُعَدّ للانحراف عنه، فالصورة في نظر بورغوس في تشكّلها النصي الدائم أكبر من الاستعارة، وانبناؤها أشدّ تعقيدا من أن يخضع لمعيارية المعطى الموجود سلفا، فهي لا تستعيد مُعطيات مدركة سلفاً كما هو الحال بالنسبة للاستعارة، ولا تنحرف عن معنى مُدرَك سابقا، ولكنها تنبثق بوصفها واقعا جديدا لم يكن من قبل، من خلال هذا اللقاء العجيب الذي يحدث على مستوى الفعل الخيالي بين معطيات الواقع الخارجي وبين اللاوعي، وهي بتعبير بورغوس "لا ترى الأشياء بكيفية مُغيرة، بل ترى أشياء مُغيرة"¹

لقد أفاد بورغوس من اعتراف باشلار وجيلبير دوران بالقدرات الإبداعية للصورة، وبعدم خضوعها للحدود الضيقة التي يفرضها البحث البلاغي، لبحث في هذا التعدد اللامحدود للأمكنة التي ينبجس منها هذا الفعل الصوري النابع من المجال الحيوي والدينامي للفعل الخيالي، كما تُحيل مباحثه من خلال شعرية المُتخيّل، على سنده النظري القائم على نتائج علم النفس الأعماقي مع "كارل يونغ" الذي يُحيل على هذه السيرورة الاحتمالية للصور في علاقتها مع المعطى النفسي، ليُراهن على إعادة بناء العلاقة بين آليات تشكيل الصورة، ويقف عند الحدود الفاصلة التي تميزها عن المعطى اللغوي الاستعاري، وتجعل منها فعلا ديناميا مُتناغما مع دينامية اشتغال الفعل الخيالي الذي ينتجها، من خلال أشكاله العلائقية المعقدة، ومن ثمة تنخرط الصورة الشعرية في كون دلالي لامتناهي، يُعيد تشكيل نفسه باستمرار، وينبثق في كل تجلٍّ إبداعي، وفي كل تلقٍّ قرآني جديد. وبذلك، يتخذ الفعل الخيالي في "شعرية المُتخيّل" مسارات لامحدودة ولا متناهية يرسمها، ويُعيد رسمها في كل حين

¹ Jean Burgos, Pour Une Poétique De L'imaginaire, p 75.

بالنظر إلى طبيعته الدينامية والحيوية، وتتناغم الصورة بوصفها ظاهرة نصّية متحولة مع هذه الطبيعة الحيوية والدينامية.

إن التصور الذي يصدر عنه بورغوس، يجعل من النص الشعري فضاء مفتوحاً تنخرط فيه عناقيد الصور في حالة من التوليد الدلالي اللامتناهي، وفي علائق متشابكة تسير نحو الممكن والمُحتمل، دون الركون إلى تنميط ناجز مردهُ إلى مُعطى قبلي، فالوضع في النص الشعري في حالة تجدد مستمر، ومن ثمة فإن أي اقتراب من هذا العالم الصوري يستدعي الاستعداد للانخراط في هذه الدينامية الحيوية، التي لا يحدّها المُعطى اللغوي، ولا يكبح حركتها اختزال قرائي. وبذلك، فالنص الشعري حسب بورغوس، يختلف عن الأشكال التعبيرية الأخرى بالنظر إلى طبيعته القائمة بالأساس على التوليد الذاتي، وعلى الممكن والمُحتمل، حيث تستدعي طبيعته الحيوية هاته، تفاعلات مستمرة بين المُعطى النصّي والمُعطى القرائي، هدفها السفر إلى المجهول، ومحاولة القبض على ملامحه المتحولة باستمرار، كما أنه "فضاء يلعب داخله المُتخيّل بكل طاقاته. حيث تصير الكتابة فضائية تجدد دلالاتها في الحجم volume الذي تشغله وتحويه في نفس الآن. هكذا يتميز (النص الشعري) بوضوح، ليس فحسب عن النص الإخباري informatif كناقل لرسالة بيئتها، بل أيضاً عن النص الروائي أو الدرامي حيث تركز الوظيفة الشعرية (في هذين الأخيرين) على التلفظ énonciation نفسه وتمنح اللغة بعضاً من السمك épaisseur لكن دون أن يتوقف أبداً عن إعطاء الامتياز للخطاب الخطي ولمعناه الوحيد"¹

إننا في شعرية المُتخيّل، أمام حشد من الممكنات، بل لنقل في عالم لا سقف لاحتتمالاته المتناسلة، ومن ثمة فإن إواليات اشتغال الأبنية النصية، تنخرط في ما تستدعيه هذه المجرة التكوينية من العلائق التي لا تكفُّ عن التوالد، كما أن أي فعل قرائي يَروم مُطاوله هذا السقف اللامحدود، عليه أن يخوض مُغامرة السفر التي لا تُعرف مطبّاتها، ولا مسالكها المتشعبة كلما لاح ضوء الوصول. وبذلك، يمكن القول إن شعرية المُتخيّل في تتبعها لآليات التشكيل الصوري، واشتغال الفعل الخيالي، تفتح الباب واسعاً أمام عالم الاحتمالات،

¹ Jean Burgos, Pour Une Poétique De L'imaginaire, p 86.

ولا تُبقي للتنميط أو التأطير مجالا للتدخل في سيرورة الأبنية النصية، التي لا تقبل أي نمذجة مُسبقة للصور الرمزية، بالنظر إلى طبيعتها التكوينية المُعدّة للتفاعل المستمر.

إن عالم الممكن والمحتمل الذي تقوم شعرية المُتخيّل على تفاعلاته في البناء النصّي الشعري- من حيث كونه مُعطى كتابيا وقرائيا في نفس الآن- هو عالمٌ رافض لكل تنميط وتنميط مُسبق تخضع له سيرورة النص وسيرورة القراءة، ومن ثَمّة هل يرتبط الأمر ببحث أشكال العلاقة المفترضة بين "المجهول" و"المتحقق"، وبحث سُبل مراودة هذا السيل الجارف من الاحتمالات للحصول على تحقيقاتها الدلالية والجمالية، أم أن الأمر يقتصر بناء على هذا الطرح الذي تتبناه شعرية المُتخيّل، على الانخراط في عملية تعقّب لانهائي لعناقيد الصور، وعلى إركام دُوب لا يتوقف، لدوالي الاحتمالات المتشابكة والمتوالدة في كل حين؟ ألا يُفضي هذا المُحتمل النصي القرائي إلى متاهات ينجرّف إليها النص في تكوينيته الذاتية، كما تنجرّف إليها القراءة في تعقّبها اللامشروط لهذا المُحتمل، الذي كلما شارف على التحقق، تحول بفعل طبيعته التوليدية إلى مُحتمل جديد؟ وهل ستصمد شعرية المُتخيّل أمام هذا التحرر اللانهائي من كل تسييج من شأنه أن يضمن الانسجام والاتّساق للمُعطى النصّي والقرائي في نفس الآن؟

إن عمليات الإركام للاحتتمالات المتناسلة في فضاء النص، لا تبدو منطقية، ولا تنسجم مع ما تستدعيه الأبنية النصية من تنزيل عالمها المتفاعل إلى حيّز الكشف والمقاربة، كما أن تعقّب المُحتمل بوصفه غاية قرائية لامتناهية، قد يسقط في عبثية التناول، ويُخرج فضاء النص المنفتح بطبيعته عن مجال السيطرة، لأن الانفتاح النصّي، وإن كان خاصية تكوينية تنسجم مع آليات اشتغال الفعل الخيالي الحيوي، لا ينفي قابليته لتسييج يضمن انسجام عناصره البنائية، وتعالق مكوناته الصورية. هكذا، فإن القول بالمُعطى الاحتمالي اللامتناهي، جعل شعل شعرية المُتخيّل تبحث في ما يمكن أن يحقق مبدأ الانسجام النصّي والقرائي أمام هذا الفيض الهائل من الاحتمالات "الأمر الذي يبدو جليا في تسييج الاحتمالية المطلقة للنص بمبادئ انسجام عامة ونوعية. وهو ما قد يوحي بنوع من التخلي- الضروري- عن الحماس الذي ينظر به بورغوس إلى الحركية الصيرورية، لفضاء النص الشعري، اللامتناهية أمام

الزمنية المتناهية.¹ وبذلك، فإن القول بالاحتمالية التي يستدعيها فضاء النص الشعري، لا يمنع من أجرة تبنينها بشكل تتحول معه مُعطيات المجرى النصي والقرائي من العبثية إلى الاتساق والانسجام، غير أن ما يقترحه بورغوس لتسييج مسارات البنى النصية، ليس نمطاً ثابتاً ينسحب على كل النصوص، وإنما يخضع لهذا التفاعل المتجدد بين المُتخيل النصي والمُتخيل القرائي، وهذا ما ستعمل الترسيمات والموجهات التي سيقرحها على تأطير حركيته.

2- ترسيمات المُتخيل وموجهاته الكبرى

رغم انبناء تصوره النظري على المُمكن والمُحتمل في مسار توليف الصورة الشعرية وأشكال تلقّيها، يعود جان بورغوس إلى اعتماد مفهوم "الترسيمة" بوصفها عاملاً تنظيمياً لأشكال التفاعل المُفترضة بين البنى الخيالية الرمزية، حتى لا تسقط شبكات الاحتمال اللامشروط في عبثية لا منتهية، ومن ثمة لا يلبث الانفتاح الاحتمالي للمُعطى النصي- بوصفه فضاء مفتوحاً بامتياز، سواء على مستوى انعطائه الكتابي أم تلقّيه النصي- أن يحتاج لآليات إجرائية تنظيمية، من شأنها خلق توازنات مفترضة لهذا المُمكن/ المُحتمل المُهيأ حسب شعرية المُتخيل للتوليد المستمر. إن هذا العود إلى مفهوم الترسيم، يجعلنا نفترض أن مسارات المباحث التي عرضت للمُتخيل، تصطدم في طريقها القرائي بما يُثيره الفعل الخيالي الدينامي من مفارقات، تتوزع بين التسليم بحريته اللامحدودة، واشتغاله الفُجائي الذي لا يُنبئ بالنتائج، وبين ضرورة تسييج آليات هذا الاشتغال، وإن بشكل حيوي يحفظ له ما يُبقي على طبيعته التكوينية الحيوية والحركية، والمنسحبة على ما يُنتجه مَخبرُه الدينامي من شبكات لامحدودة من الصور، فهل تعجز النظرية وهي تُقارب آليات تشكل الفعل الإبداعي؟ وهل ينطبق عليها ما أقرته من نتائج، حيث تجد نفسها تخضع هي الأخرى- كما يخضع البناء الصوري الناجم عن نشاط الفعل الخيالي المتجدد- لاحتمالات لامحدودة ولا متوقّعة، فتعود إلى اعتماد ما اعتبرته عائقاً أمام تجسّد هذه الطبيعة الحيوية القائمة على الاحتمال والتوليد؟

¹ العربي الذهبي، شعريات المُتخيل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 283.

إن الترسيمة التي يقترحها بورغوس، بوصفها آلية إجرائية تنظيمية للحراك الاحتمالي في البنى النصية التصويرية، تختلف عن مفهوم "الرمز المحرك" لدى باشلار بوصفه صورة ذات جذور قديمة لا واعية، كما تختلف عن مفهومها لدى دوران، رغم اعتماده كسند مفهومي نظري، لأن آليات تبني عناقيد الصور في أنثروبولوجيا المُتخيّل، تعتمد على الرؤية القبلية القائمة على انبثاق سلالة الصور من صلب صوري ضارب في العمق والقدم، مُتخفّ في النسيج اللاواعي للمشارك الإنساني، في حين تُراهن شعرية المُتخيّل على المسار البعدي لتشكل الصور، وتنطلق من راهنيتها وانفتاحها على الآتي والممكن، فالشاعري ينبغي أن يكون "ملتفتا حول ما يمكن أن يكون، دون أن ينشد أبداً إلى المُتخيّل ليرتب (في لائحة ما) مصادر وأسس ترسيمات النص، ودون أن يهمل هذه المصادر والأسس التي تضمن واقع النص، فهو لا ينسى هذا أبداً؛ إنه بالأحرى يطرح على نفسه فحص كيفية توجه هذه الترسيمات، انطلاقاً من حاضر النص ومن الانبثاق الراهن للصورة ومن إعادة ترهين قراءته، إلى عوالم من الإمكانيات التي تشكل أيضاً حقيقته"¹

إننا أما مفارقة الصعود والانحدار في الجهاز النظري المفاهيمي، حيث تُوغل أنثروبولوجيا المُتخيّل في العمق القديم، وفي الجذور الأولى التي تشكل النواة التي عنها تنبثق فروع الصور، بينما تستشرف شعرية المُتخيّل الآتي والممكن والمُحتَمَل، في دراستها للأبنية التصويرية التي تُورقها أسئلة القلق الزمني، وتقصد من خلال راهنيتها المفتوحة على الآتي، الإجابة عن إشكالاتها المضنية.

باعتقادها على مفهوم الترسيمات، تنهل شعرية المُتخيّل من التصور النظري لأنثروبولوجيا المُتخيّل، غير أنها تولي الأهمية الكبرى لتركيب الصور الشعرية التوليدية للمعنى الشعري، وإذا كان اقتراح هذا التأطير الإجرائي من خلال الترسيمة المُحيلة على مفهوم النمط الجامع كما صاغه دوران، فإن هذا الاختيار المنهجي لا يفرض أي تسييج حتمي يُعيد عناقيد الصور إلى صورة أمّ ضاربة في عمق المشارك الإنساني، وإنما يحفظ مع اقتراحه للتنظيم، خاصية التوليد الحر التي تحصل في هذه الشبكة التصويرية. لكن كيف يمكن

¹ Jean Burgos, Pour Une Poétique De L'imaginaire, p 122.

حل هذه المفارقة التي تُحِيل على أهمية الصور الأولية (النمط الجامع النواة)، بوصفها بؤرة تنداح منها عناقيد الصور (الفروع)، وتدعو في نفس الآن إلى اعتماد الرؤية الدينامية الحيوية التي تجعل تناسل السيرورات الدلالية من الصور الرمزية في النص الشعري، حرة توليدية تأبى كل تسييج أو تنميط؟

إن حل هذه المفارقة يأتي من طبيعة هذا الاختيار التنظيمي المنهجي، الذي تُراهن من خلاله شعرية المُتخَيَّل على الهدف الإجرائي القاضي بتوليف حركية هذا التوليد المستمر، دون المساس بطبيعته التكوينية المؤسّسة لعناقيد الصور، ومن ثمة لا يُحِيل النمط الجامع عندها على ترجيع يربط بالماضي، وبما ضرب في القدم من جذور الصور، بقدر ما يشتغل في وضعه التنظيمي، موازاة مع الرؤية البعدية المستشرقة للآتي والممكن، حيث تصبح إمكانات التحول مُتاحة باستمرار رغم هذا التسييج الإجرائي، من خلال التفاعل الدائم بين البنى النصية والبنى القرائية. وبذلك، يُصبح الذهاب نحو المحتمل والممكن المتجددين، ديدن القراءة في شعرية المُتخَيَّل، حيث لا يُعيد (النمط الجامع) إلى ماض عميق تنحدر منه الفروع الصورية، بقدر ما يُصبح "وسيلة ابتكار وضع جديد والذهاب نحو معنى ما، دون أن يكون نسقا للتأويل يُحِيل على شفرة بعينها"¹ ويقترح بورغوس ثلاث موجهات كبرى لتفعيل هذه النمذجة الإجرائية، ولاشتغال تركيب المُتخَيَّل، حيث تنتظم الوظيفة الرمزية للصورة في ثلاثة مواقف رئيسة من القلق الوجودي والتناهي الزمني:

الموجّهة الأولى: موجّهة الغزو

تعلن التمرد الشامل على السيرورة الزمنية، بشكل يصبح معه البناء النصّي تمظهرًا واضحًا لهذا التمرد على حتمية النهايات، وعلى سطوة القلق الوجودي، ويبدو ذلك من خلال احتواء الفضاء على مستوى الكتابة الشعرية، وملء مختلف أبعاده ومضايقه بما يَشِي بإحكام السيطرة الكاملة على الزمن، وتجريده من قوته الطاغية. وتُقابل هذه الموجّهة ما يثيره دوران

¹ Jean Burgos, Pour Une Poétique De L'imaginaire, p 135.

من مفاهيم المواجهة والبطولة، كما تتحدر عنها ترسيمات التوسع والانتشار والمضاعفة وغيرها مما يُمكن من إحكام السيطرة على الزمن والتمرد على جبروته.

الموجّهة الثانية: موجّهة الرفض:

تواجه التناهي الزمني بالرفض المطلق القاضي بتجاهله، للاحتماء بأفضية حميمة جوانية لا تصلها يد الزمن، ويُصبح بموجبها الفضاء السري المغلق ملاذاً من هذه السطوة التي تُذكي القلق الوجودي، وتتحدّر منها ترسيمات الهروب الجوانية والهبوط والمحو...

الموجّهة الثالثة: موجّهة التقدم:

لا تتحاز للتمرد ولا للرفض المطلق، ولكن تختار المصالحة، بما فيها من قبول للتعاقب الزمني، ولنظامه الحتمي، فيكون السير إلى جنبه شكلاً من أشكال المصالحة، وتتحدّر منها ترسيمات المجاري والتقدم والعود والمجابهة .

إن ما تثيره هذه الموجّهات وما ينحدر منها من ترسيمات، هو التقاؤها مع أنثروبولوجيا المُتخيّل من خلال البعد التصنيفي الذي أثاره دوران في توصيفه لآليات اشتغال المُتخيّل في النص الشعري، كما أن صيغة النّمذجة- وإن كانت اختياراً إجرائياً تنظيمياً يروم ضمان الاستقرار البنيوي للنص الشعري في ظل حركيته وانفتاحه المستمرين- تطرح السؤال حول إمكانية اللقاء المُفترض بين التسييج والانطلاق الحرّ لإوليات اشتغال البنى الصورية، وما يتناسل عنها من معاني محتملة لا تتوانى عن التجدّد والتحوّل المستمرين؟ وتفسر شعرية المُتخيّل هذا التناغم بين التناقض الظاهر إجرائياً، بكونها لا تُخضع كل النصوص لهذه النّمذجة، لأن لكل نص بناؤه الخاص الذي يتكيّف معه البعد الصّنافي، لتنسحب على مكوناته الإجرائية أيضاً هذه الخاصية الحركية المتحوّلة المتلبّسة بلبوس الأبنية الصورية الخاصة بكل نص، ثم إن ما يهمها هو ما ينجم عن التفاعل بين مُتخيّل الكتابة ومُتخيّل القراء في كل لقاء نصّي جديد، بعيداً عن كل تصنيف مُهيّأ للتنفيذ الآلي، فضلاً عن كونها تروم كشف "الكيفية التي تبدع بها الصور، مهما كانت دوافعها وخارج كل التخوم، فما

هو محتمل سوف يستدعى بنفسه ليصير واقعا(..)"¹ . وتتفرع عن هذه الموجّهات ثلاثة أنماط كبرى لتركيب المُتخيّل:

أ- كتابة التمرد ونظام النقض:

ينتظم هذا النمط التركيبي حول المُوجّهة البنائية الأولى التي تقوم على الغزو والتمرد على نهائية الزمن، وعلى القلق الوجودي الأبدي، حيث يمكن توصيف اشتغال هذا النمط بكونه يرُوم توطيد الاتصال بالفضاء النصّي انطلاقاً من كل بياضاته، ويشغّل حيّزه الكامل كصيغة رمزية للامتلاك والحياسة، وذلك لإحكام السيطرة على الزمن، وللتحكم في تعاقبه وحتميته المزعجة، وتُهيمن فيه رموز المواجهة والهجوم والطيران..

ب- كتابة الرفض ونظام التعريض:

ينتظم هذا النمط التركيبي حول المُوجّهة البنائية الثانية، حيث يصبح الاحتماء بالأفضية الجوانية، والرُّكون إلى الانغلاق والسّرية والحميمية، سبيلاً للرفض المطلق لسيرورة الزمن التعاقبية، وللهروب من سطوته الجبارة، ويتجسّد البناء النصّي من خلال هذا النمط في أبنية صورية تتجه نحو انغلاق النص، ونحو تأمين الاحتماء من خلال صيغ كتابية حميمية.

ج- كتابة الحيلة والنظام الجدلي:

ينتظم هذا النمط التركيبي حول المُوجّهة البنائية الثالثة التي تختار التّقدّم، حيث يفقد الزمن فيها سلطته القاهرة والمرعبة، وتنخرط الأبنية الصورة في تناغمٍ جدلي قائم على المُسايرة، وعلى قبول الزمن بكل توصيفاته الطبيعية والتعاقبية. وبذلك، لا تلتفت الأبنية النصّية لعوامل الملء والاحتلال، ولا تبحث عن الاحتماء، بقدر ما تمسك بيد الزمن، وتسير في مسلكه التعاقبي، لكنها مع ذلك تُراهن على البقاء، رغم هذا القبول بالحتمية، ولذلك تتجه صوب التّمويه والاحتتيال بما يشبه التأمّر الدفين، لتجاوز القلق الزمني المرعب، ولضمان

¹ Jean Burgos, Pour Une Poétique De L'imaginaire, p 129.

البقاء. إنها حيلة الكتمان أمام الحتمية المرعبة، وأمام القلق الزمني المغلف بالمُصالحة المواربة. وتتمظهر الأبنية الصورية في هذه الكتابة في صُور النار المولدة، والعُود الأبدى والخلود.. إنها كتابة الحجب والكشف؛ حجب القلق، وكشف المصالحة، تروم انبناءً جديداً للزمن من خلال صيرورته وامتداده .

تركيب

تتبعنا في هذا المبحث مختلف الرؤى التي طرحتها المقاربات الجديدة للظاهرة الخيالية، إذ إن هذا البُعد التصنيفي الذي اعتمده دوران، وإن كان ذو طبيعة إجرائية تنظيمية تُروم حصر مجال اشتغال المُتخيّل دون المساس بطبيعته الحيوية التوليدية، سيجعل مجال البحث في الظاهرة الخيالية يتسع لمقاربات جديدة، تُسائل مدى فعالية نظام النمذجة، ومدى ارتباط الطبيعة التوليدية للصور بنمط مُحدّد هو أصل كلّ التفريعات الصورية، لذلك سنتطرق شعريّة المُتخيّل مع جان بورغوس من الأساس النظري لنظرية المسار الأنثروبولوجي، مع التركيز بالدرجة الأولى على المُعطى النصّي، بعيدا عن تصنيفاته الخارجية التي تُعيده إلى أصلٍ ضارب في القدم، وسيكون الأثر النصّي محور الاشتغال بالنظر لطبيعته الحيوية، غير قابل للخضوع لنظام النمذجة التي تُسقطه في التصنيف المعياري، لذلك، سينطلق بورغوس في بنائه لشعريّة المُتخيّل، من الاحتفاء براهنية الصورة، وبمستقبلها المفتوح على التجدد المستمر، متجاوزا بذلك المسعى الأنثروبولوجي الذي يبحث في ماضي الصور وفي جذورها الضاربة في عمق المشترك الإنساني، ومنفتحا على الآتي والممكن والمُحتمل، ومن ثمة يُراهن في تشكل الصورة على بُعدها الحيوي، وعلى انبثاقها بوصفها مُعطى جديدا مفتوحا على آفاق دلالية لامحدودة .

ورغم رفض بورغوس لهذا المنحى التصنيفي في نظرية المسار الأنثروبولوجي الذي يحصر عناقيد الصور في صورة رجّمية هي الأصل لكل فروعها، يصل به مسار البحث في الصورة، وفي آليات اشتغال الظاهرة الخيالية، إلى الرُّكون لنمذجة جديدة من خلال اقتراحه لترسيمات وموجّهات كبرى للبنى الخيالية الرمزية، حيث تتفرع عن هذه الموجّهات ثلاثة أنماط كبرى لتركيب المُتخيّل تتمثل في: كتابة التمرد ونظام النقص، كتابة الرفض ونظام التعريض، كتابة الحيلة والنظام الجدلي، غير أنه يبرر هذا التصنيف الإجرائي بكونه لا يُخضع الصور لنمط ثابت ومستقر، وإنما يجعلها مهياةً للتحوّل المستمر من خلال التفاعل بين النص والقراءة، مما يطرح السؤال مُجدّدا عن مدى قابلية الأبنية الرمزية والصورية لهذا التوجيه، رغم إقرار النظرية بطبيعتها الحيوية والتوليدية المنفتحة من أي

قبض كان، وهل يقود مسار البحث في الظواهر إلى التسليم بإشكالية العلاقة بين النظرية والممارسة، وبمدى تشابك الأبنية الصورية، وصعوبة القبض على المجال الحيوي الذي يحيا فيه الفعل الخيالي؟؟

القسم الثاني:

أنماط اشتغال التخيل في الشعر النسائي العربي المعاصر

الفصل الأول:

التخيل في الشعر النسائي العربي المعاصر..

المرجعية والموضوع

الفصل الثاني:

شبكة الموضوعات وآليات اشتغال التخيل

الفصل الأول:

المتخيّل في الشعر النسائي العربي المعاصر.. المرجعية والموضوع

المبحث الأول:

الكتابة النسائية... حدود المفهوم وإشكالات

النسق

المبحث الثاني:

مرجعيات المتخيّل في الشعر النسائي العربي

المعاصر

المبحث الأول: الكتابة النسائية.. حدود المفهوم وإشكالات النسق

إن علاقة المرأة بالممارسة الأدبية علاقة متجذرة، ضاربة في عمق الإنساني فيها، باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من النسيج المجتمعي الذي ينفعل ويتفاعل مع مختلف الأحداث والوقائع، ثم إن الشرط الإنساني يستدعي بالضرورة حضورها للتعبير عن مختلف الانفعالات والرؤى تجاه الذات والآخر والكون، لذلك، من الطبيعي أن تُطالعا أسماء النساء اللواتي بصمن الذاكرة الإبداعية، رغم الظروف التي واكبت عمليات التدوين، والصمت التاريخي الذي نجم عنه ضياع العديد من نفائس الأدب والإبداع؛ إذ كان حظُّ المرأة أكثر تأثراً بهذا الصمت الذي حجب صوتها الشعري، ولم يُبلِّغ منه سوى ما انسرب من نُتفٍ أو مقطّعات استدعتها ضرورة التأريخ أو مقامات الإخبار عن أحوالهن في مجالس الأنس والسمر، أو أخبارهن مع الولاة والأمراء¹ وبذلك، كانت نية الإحاطة بأشعار النساء وفق معايير الاشتغال النقدي المتعارف عليها في هذه المراحل التاريخية المتقدّمة، مُغيّبة أو متجاوزة؛ إذ لم يرد ذكر أشعارهن في المختارات والمصنّفات الشعرية إلا لِمَأمًا، ولم تكن هذه المختارات تتجاوز أبياتاً محدودة موجزة مُدرّجة ضمن أغراضٍ محدّدة، أهمها الرثاء والفخر، بل إن المقام المخصّص في هذه المصنّفات لأبياتهن المحدودة، لم يكن يُعنى سوى بأسماء بعينها، لا تمثّل حجم المُنجز الشعري الذي تقتضيه المرحلة، "وعلى هذا فإن المادة الشعرية تبدو متناثرة ممزقة ومتفرقة بلا نظام في المصادر القديمة، مما نجده واضحاً في توزيعنا للشاعرات اللاتي غلب على شعرهن البيت المفرد، مما يدل على واحد من أمرين: إما أنه يشير إلى ضياع كم كبير من هذا الشعر، وإما أن يظل علامة دالة على ضالة إنتاج

¹ أورد المرزباني أخباراً عن ليلي الأخيلية مع الحجاج بن يوسف الثقفي، وما أنشدته في مجلسه من أشعار تمدحه بها، وأخرى استنشدتها إياها قالتها في توبة بن الحُمير العُقيلي، وذلك في آخر أيام عمرها (...) دخلت ليلي الأخيلية على الحجاج فأنشدته:

فنعم فتى الدنيا لئن كان فاجراً

وفوق الفتى إن كان ليس بفاجرٍ

فتى هو أحيى من فتاة حيّة

وأجشع من ليثٍ بخفانٍ خادرٍ

فتى فيه فتية أريحية

بقية أعرابية من مهاجرٍ

فقال فتى من جلساء الحجاج: والله أيها الأمير ما كان في توبةٍ عشير ما تقول ليلي. فقالت ليلي: والله أيها الأمير لو رأى هذا توبةً لتمنى لا تبقى في داره بكرٌ إلا حملت منه. "المرزباني، أشعار النساء، تحقيق: سامي مكي العاني وهلال ناجي، عالم الكتب للطباعة والنشر، 1995، ص 39-40.

الشاعرة نفسها إذ تظل محصورة في هذا الإطار الخاطف الذي يدفع بها إلى تسجيل الموقف في بيت مفرد لا تكاد تتجاوزه¹.

إن ورود المادة الشعرية النسائية في معظم الكتب والمختارات الشعرية بهذا الشكل، يُنبئ عن غياب تناول شمولي، قوامه معايير نقدية دقيقة تروم فحص المادة الشعرية وإحاطتها بالدرس العميق، وتصنيفها كما درج الدرس النقدي في تلك المرحلة؛ إذ ظل الأمر مقتصرًا على الانتقاء وفق تصورات خاصة يصدر عنها النقاد، وعلى التجميع السريع لقطّ ومقطّعات تأتي في أغلبها للكشف عن مساهمتهن في مجالس الأنس والسمر؛ فأغلب الأشعار التي وردت عن النساء في الكتب والمختارات الشعرية² كانت للإماء والجواري والقيان، وجاءت في سياق توصيف مساهمتهن في مجالس المنادمة والسمر، وتتبع ما انبرى عن أشواقهن وطرفهنّ وأساليبهن في الإغراء، وحتى في حالات الاستثناء، حين ينبري النقد لتتبع مُنجز النساء الشاعرات مما اعتبره جادا بعيدا عن مجالس المُسامرة والمنادمة التي ارتبطت بالجواري والقيان، لا يتعدى هذا التتبع أسماء مُحدّدة ونادرة، ولا يورد من أشعارها إلا أبياتا معدودة تدرج في الرثاء والفخر، "وهكذا وضع ابن سلام الخنساء ضمن طبقة أصحاب المراثي، وذكر لها ثلاثة أبيات فقط في رثاء أخويها صخر ومعاوية وأورد الأصمعي في "الأصمعيات" قطعة لشاعرة واحدة هي سعدى بنت الشمردل الجهينة ترثي أخاها، ومثل ذلك فعل المفضل الضبي فأورد قطعة لامرأة من بني حنيفة ترثي شخصا من قومها، وذكر ابن قتيبة في "الشعر والشعراء" للخنساء وليلى الأخيلية نماذج من الرثاء. وحتى أبو تمام نفسه ذكر في "الحماسة" نحو ستّ وعشرين شاعرة أغلبهن من الجاهلية وصدر الإسلام، أبياتا ومقطّعات معظمها في الرثاء والافتخار.³

¹ مي يوسف خليف، الشعر النسائي في أدبنا القديم، مكتبة غريب، القاهرة، 1991، ص 151.

² المرزباني، أشعار النساء، تحقيق: سامي مكي العاني وهلال ناجي، عالم الكتب للطباعة والنشر، 1995، أبو الفرج الأصبهاني، الإماء الشواعر، تحقيق: جليل العطية، دار النضال، ط1، بيروت، 1984، جلال الدين السيوطي، نزهة الجلساء في أشعار النساء، تحقيق: عبد اللطيف عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة، (د.ت)، أبو الحسن المالقي، الحقائق الغناء في أخبار النساء، تحقيق: عائدة الطيبي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1978.

³ عبد اللطيف الوراري، في راهن الشعر المغربي من الجبل إلى الحسانية، منشورات دار التوحيد، ط 1، الرباط، 2014، ص157.

هكذا، ظل الصوت الشعري النسائي خافتاً في تراثنا النقدي العربي؛ إذ ورد في سياق التأريخ لمساهماتهن في مجالس المنادمة والسمر، مما تمّ اعتباره شوارد متفرقة للجواري والقيان، يغلب عليها اندفاع العواطف المبتذلة، والقول المتهتك الذي تستدعيه طبيعة هذه المجالس، أو في شكل نُتفٍ قليلة منتقاة، صُنِّفَ بعضها في خانة الشعر الجادّ المحتكم إلى قوانين الصّناعة الشعرية المتواضع عليها في المُدوَّنة النقدية العربية، غير أن هذا الخفوت لا يدل على حقيقة هذا الصوت، ولا يُنبئ عن طبيعة ما تقتضيه كل مرحلة تاريخية، بقدر ما يُنبئ عن حالات من التغيب والانتقاء، فرضتها طبيعة الرؤية المتحكّمة في مسار المُدوَّنة النقدية العربية، وعن حالات الضياع والإهمال التي طالت عددا لا يمكن أن يُستهان به من المتون، بدليل بقاء شواردها المُحيلة عليها ضمن هذه المُصنّفات والمختارات. وبذلك، لا نعدم أن نقول إن عدداً محتملاً من الأسماء ظل طيّ الغياب والنسيان، " وكأن شعرنا القديم لا يحفل إلا بالخنساء أو ليلي الأخيلية. فلدينا عدد كبير من النساء الشاعرات في كل فترة تاريخية على حدة، وكأني بهن يزاحمن الرجال في نظم الشعر، ليتركّن هذا الرصيد الفني الطيب الذي يتجلى في إبداعاتهن حتى عند غير المشهورات اللاتي شغلت بهن الدراسات الأدبية، فأفردت لهن دراسات كثيرة أسقطت الباقيات في غياهب النسيان".¹

ومما زاد من سطوة هذا التغيب، طبيعة المعايير المعتمدة حتى في عمليات الانتقاء والتصنيف على ندرتها وإجحافها؛ إذ غالباً ما كانت تتم وفق آليات تضمن بقاء نوع شعري يتصل بخدمة الأغراض الاجتماعية، ويركز على انثيال العاطفة في مقامات الحزن والاعتبار؛ تلك التي اعتبرها النقاد مجال المرأة الخصب للتعبير الصادق، والبوح الرقيق المُفجع الذي يحسُّ قوله ويبقى أثره، لذلك وجدنا معظم المختارات من أشعارهن تندرج ضمن غرض الرثاء بالدرجة الأولى ثم الفخر، لتصبح سِمةُ البكاء التي ربطوها بأشعارهن، معياراً جديداً تُصنّف على أساسه المختارات. وقد عكفت مجموعة من الدراسات على جمع أشعار النساء، من بينها دراسة رغداء مارديني في كتابها شواعر الجاهلية²، إذ حرصت على تتبع مساهماتهن في الحركة الأدبية لعصورهن، وأوردت عدداً مهماً من الأسماء رغم قلة ما

¹ مي يوسف خليف، الشعر النسائي في أدبنا القديم، مرجع سابق، ص 8.

² رغداء مارديني، شواعر الجاهلية، دار الفكر، دمشق، 2002.

نُسب إليها من مساهمات صُنِّفت في دواوين ومقطوعات أو أبيات قصيرة، ومما أثارته هذه التصنيفات انخراط المرأة في مختلف الأغراض الشعرية، وتفاعلها مع ما يقتضيه القول الشعري، وما تدعو إليه محفّزاته الطبيعية والفنية والجمالية، وهذا أمر ينسجم مع طبيعة الإبداع وخصوصيته التكوينية، واستجابته لحاجات الذات المبدعة ولأشكال انفعالها وتفاعلها مع محيطها ومع العالم، وقد عرض الباحث بشير يموت في كتابه "شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام" جرداً مفصلاً لعدد من الشاعرات، تتبّع من خلاله أشعارهن رغم قلتها، وأشار إلى أنها تنوعت بين مختلف الأغراض، المُتعارَف عليها "وقد يبلغ عدد النساء اللواتي تقرأ شعرهن هنا المئات، ولكن ما وجد لهن من الشعر قليل بالنسبة للعدد، أو هو لا يكاد يوازي شعر شاعر واحد من الشعراء المكثّرين. على أن في هذا الشعر النسائي كل أبواب الشعر المعروفة في ذلك الزمن: كالمحمد والثناء والهجاء، والغزل، والحكمة، والنصيحة، وإثارة الحماس، والوصف الطبيعي، وأحياناً الغزلي، وفيه التحزب السياسي والقومي والجنسي"¹

غير أنه - رغم ذلك - لا يُخالف ما درجت عليه المُدوَّنة النَّقدية في تغليب أشعارهن التي اندرجت في موضوع الرثاء والتعازي، والتي أنتجتها الطبيعة المُرَهَّفة للمرأة الشاعرة وانسكاب أشعارها بانسكاب الدمع الذي يُفيضه الحزن على فراق الأهل والأحبة، وما يتركه الموت في روحها، من كسرٍ يَجْري جبرُهُ بالقول الشعري البكّاء، "وهناك شاعرات فاضت عواطفهن، فسالت كلاماً بديعاً سائغاً، وخاصة ما كان منه في الرثاء (وهؤلاء كثيرات)، ولا أبالغ إذا قلت أن أكثر الشعر النسائي هو في الرثاء، ولا غرو فالحزن ينبعث عن النفوس الحساسة، ولا جدال بأن المرأة أقوى إحساساً وأشد عاطفة وشعوراً"²

وإذا كان هذا الأمر طبيعياً يقتضيه انكسار الذات أمام هول الموت وفجيئته، فإن ذلك لا يعدم وجود أشعارٍ تحفّزُها تفاعلات أخرى مُفترضة للذات الشاعرة مع قضايا أخرى مُغايرة ربّما طالها الإهمال والنسيان، وربّما تراجعت أمام سلطة المعيار التي وجّهت عمليات التدوين والتصنيف. وبذلك، ظل الحديث عن المرأة الشاعرة، مرتبطاً بغرض الرثاء بوصفه

¹ بشير يموت، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، المكتبة الأهلية، ط1، بيروت، 1353هـ-1934م، ص 4.

² نفسه، ص7.

الغرض الذي أفاضت القول فيه وأكثر، بل إن بعضهم حصر براعتها الفنية والجمالية في هذا الموضوع دون سواه¹، وكأن امتلاك ناصية القول الشعري أمرٌ يتم استدعاؤه عند الطلب فيحضر حين يتعلّق الأمر بموضوع الرثاء، ويغيب في غيره، علماً أن المقوّمات التي تتأسس عليها شعرية النص، لا يمكن بأي حال من الأحوال حصرها في طبيعة الموضوع، وإنما هي شبكة من العلاقات الناعمة لانباء النص الشعري، ولتفاعل مكوّناته الموضوعية والفنية والجمالية. وبذلك، فالقول بامتلاك البراعة في الرثاء، هو اعتراف بامتلاك ناصية القول الشعري في بنائه العام، وما حَصَرُهُ في موضوع الرثاء عند النساء الشاعرات إلا نتيجة لمعيار الاختيار الذي صدر عنه النقد في تعامله مع الأثر الشعري للمرأة الشاعرة، ولعل ذلك قد تَأَتَّى من اعتماد النقاد على شاعرات بعينهن لاسيما الخنساء، وإغفال ما قد تحتمله نصوص أخرى لشاعرات اختلفت تجاربهن، أو ربما طالهن وإبداعهن النسيان، فإن كانت الخنساء قد عُرِفَتْ في هذا الباب وبرعت فيه، فذلك راجع إلى تجربتها المريرة مع الموت، وما الشّعْر إن لم يكن ملاذاً لكشف الجرح ورسم الألم، والبرهان على صدق التجربة وارتباطها الحثيث بالأثر؛ فليس مرْدُّ الأمر إذن إلى ضعف واستعداد نفسي سابق للبكاء، وإنما هو صدقٌ بالغٌ في ربط الأثر بالذات الشاعرة، إذ لا يمنع ذلك من بكاء وشعور مريرين بالألم جراء الفقد حتى عند الشعراء الرجال. إنها التجربة الوجودية اتجاه الموت والحرص الشديد على مواجهتها.

1- التراكم ورهان إثبات الحضور

لقد أبانت المدوّنَةُ النقدية عن توجهها الانتقائي، وعن خضوعها لسلطة معيارية تجادبها النزوع التراتبي والطرح الاجتماعي الذي كرّسته البنية الذهنية للمجتمع العربي، ليظل المُنَجَز الأدبي والشعري للمرأة رهين محبسه، غائبا عن المصنّفات، أو حاضراً بشكل باهت تشي به التفتُّ والمقطّعات التي لا تُنبئُ بشكل صريح عن حقيقة هذا المُنَجَز، ولا

¹ في حديثه عن خصائص أشعار النساء عرض أحمد محمد الحوفي جملة من العناصر ربطها بميلهن للموضوع الواحد وبالغياب الواضح للمطولات، والبراعة في الرثاء دون سواه من الأغراض، وإن كنَّ لا يضاهين الرجال في هذا الغرض ذاته، فهن "لم يبرعن إلا في الرثاء لأنه كان وثيق الصلة بنفوسهن وميلهن، فهن رقيقات الشعور ضعيفات الاحتمال، سريعات الانفعال، فياضات العيون، لا يطقن فقدّ الأحباب، وهن أشد حزنًا وأشدّ لوعة من الرجال". أنظر أحمد محمد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، 1963، ص 664.

تعرض لتفاعلاته المفترضة مع مقومات الحياة الأدبية لعصورهن، ومع ما تقتضيه ظروف هذه المعاصرة من إركام واضح للآثار الأدبية، إلا ما كان منها مُستجيباً لشروط التدوين ولمعايير الترتيب والتصنيف والإجازة. وبذلك، يمكن اعتبار هذا النّزر اليسير الذي ارتضته الذائقة النقدية، وأدرجته ضمن مُصنّفاتِها، وأجازته بذائقتها، دليلاً على حضور يحجبه الغياب، وبرهاناً على صوت كامن أسقطه الصمت عنه في غياهب النسيان، إذ سيجد فرصته المواتية للظهور من جديد مع التحولات الجذرية التي شهدتها المجتمع العربي في المراحل اللاحقة، وبالضبط منذ أوائل القرن العشرين، والتي تزامنت مع الدعوات إلى تحرير المرأة، وإعادة الاعتبار لوجودها الطبيعي والرمزي، بوصفها عنصراً مشاركاً بالقوة والفعل في بناء المجتمع، وفي إقامة مدوّنته الأدبية والرمزية؛ فقد تفاعلت المرأة مع مختلف أشكال التحرر التي شهدتها المشهد الشعري العربي، لتكون قصيدتها إعلاناً واضحاً عن نتيجة هذا التفاعل، وإسهاماً بارزاً في التأسيس له، والسير به قدماً إلى قمة التحديث والتغيير، وقد تحقق ذلك من خلال كتابات سلمى صائغ ونازك الملائكة التي تعد من اللواتي أصلن لحضورهن في جذور التربة الشعرية العربية على مستوى الإبداع والنقد؛ فارتباط اسمها بالبداية الحقيقية للشعر الحرّ، يُعدُّ ثورة بارزة في المشهد الشعري العربي، وخطوة مضيئة في مسار تحديث القصيدة العربية، حيث انخرطت بشكل غير مسبوق في هذا الحراك الثقافي الذي رام تحديث القوالب الشعرية العربية، وإعادة النظر في أبنيتها ومُسلّماتها الفنية والجمالية على مستوى التنظير والإبداع، وإن كان الجدل قد طال حول مسألة الريادة التي أرجعها النقاد إلى محاولات سابقة مع جبران وعلي أحمد باكثير وغيرهم، وما يهّم، بعيداً عن جدل الريادة، هو انخراط المرأة الشاعرة في مشروع التحديث والتغيير الذي يروم إعادة البناء، وإعادة تشكيل الرؤى الموجهة لاشتغال النص الشعري، ولاستجابته للذات الشاعرة وللرهانات الجديدة التي تقتضيه طبيعة المرحلة، وتُعتبر قصيدتها "الكوليرا" من النصوص التي أصّلت للانطلاقة الجديدة للشعر الحر، والتي رفعت رهان التحديث بوصفه غاية كبرى للمشهد الثقافي العربي، سار على نهجها فيه عدد من الرائدات، أمثال مي زيادة وفدوى طوقان ولميعة عباس عمارة وممّلك عبد العزيز وغادة السمان، فضلاً عن انتعاش المدوّنة النقدية، وارتفاع الدعوات التنظيرية والسجال النقدي الذي صاحب هذه الثورة على بنية القصيدة العربية، وعلى

بديهياتها التي رسختها الذائقة النقدية، وسوّرها عمود الشعر العربي. وبذلك، كان المشهد الأدبي العام خلال الخمسينات والستينات من القرن الماضي، بداية حقيقية لهذا التحول، وإعلاناً صاعباً عن صوت نسائي ظلّ خافتاً ومُغَيَّباً طوال عصور خَلَتْ، جسّدته القصائد الجديدة التي راهنت على انبثاقها الجديد بعد عمليات الهدم الفنية والجمالية، وتابعته الطُّروحات النقدية المواقبة التي أثارتها نازك الملائكة نفسها من خلال كتابها النقدي "قضايا الشعر المعاصر" وكذا مساهمات أخرى أبانت عن أهمية الصوت النقدي النسائي، وعن مواكبته للتطورات الحاصلة في بنية القصيدة العربية، وعن حرصه على تتبع مشروع التحديث بوصفه رهاناً ثقافياً وأدبياً ومجتمعياً، مثّلتها كل من خالدة سعيد ويمنى العيد وسلمى الخضراء الجيوسي وغيرهن ممن ساهمن في إغناء المشهد النقدي في هذه المرحلة.

لقد ساهم هذا المشهد في التأسيس لتنامي خطاب شعريّ نسائي، يرفع عنه سمات الخفوت والغياب، ويبيّشُ بنهاية عهود الصمت التي أطبقت على وجوده الطبيعي، كما يعلن عن حضور جديد تميزه خصوصية البناء النصّي، ورهاناتُ التّحديث التي تروم البحث عن قصيدة عربية مُغايرة، وعن صوت شعريّ نسائي جديد، يبحث له عن موقع قدم أصيل ومختلف في الساحة الأدبية، بما يناسب طموحاته الفكرية، ورؤاه الفنية والجمالية التي تصدر عن التفاعلات المفترضة بين الذات الشاعرة والعالم، وطبيعي أن يكون لهذا المشهد ما يماثله في الضفة الأخرى من الوطن العربي، حيث سيعلو صوت المرأة الشاعرة في المغرب مُعلنًا عن حضوره، وسيخضع لوثيرة مماثلة من المدّ التصاعدي عبر الحقب التاريخية؛ إذ إن كثيرا من الأسماء استطاعت أن ترسخ حضورها في الذاكرة الشعرية المغربية رغم هذا الإهمال، ومما لا شك فيه أن شاعرات الغرب الإسلامي، قد أصّلن لهذا الحضور باعتبار وحدة الانتماء في الزمان والمكان للمغرب الكبير، فالأندلس وبلاد المغرب كانا معا جنبا إلى جنب في الحضور الثقافي والحضاري بشكل ساهمت فيه أحيانا أشكال التّعالق بين العدوتين على جميع المستويات، ويُطالعنا هنا نجم ولادة ساطعا وقد أثّنت لبريقه اللامع بروعة الأداء، وجمال اللغة وجسارة الموقف والقول، وفخامة مجالسها الأدبية التي كانت تؤمّ نخبة القوم وعليتهم في ميدان الفكر والإبداع، كما أسهمت الشاعرة المغربية في العصور الماضية في إغناء المشهد الشعري المغربي، وإن كان الإهمال قد طال عددا من هذه النصوص، التي من

المفترض أن عددا لا يُستهان به منها قد ضاع، وطاله النسيان غير أن ما توفر للخزانة الشعرية المغربية، يعلن عن علو كعب الشاعرة المغربية، وعن مشاركتها الفعالة، لاسيما إذا استحضرنّا الجو الثقافي العام في العصر الموحدي والمريني والسعدي على الخصوص، حيث شاعت الأندية الأدبية، وانبرى لتنظيمها نخبة المثقفين وأهل الحكم والسلطان، فكانت ملاذا لكل طالب علم وفن، وسيكون تأثيرها واضحا على الإنتاج الإبداعي العام، حيث ستستفيد النساء من هذا النشاط الفكري الذي رعاه سلاطين الدولة، وأغناه أهل الفكر والعلم والأدب، وقد ذكر عبد الهادي التازي في كتابه "المرأة في تاريخ الغرب الإسلامي"¹، عددا من الأسماء الشعرية النسائية، وترجم لبعضهن وقدم لهن، من بينهن أم النساء بنت عبد المومن التاجر الفاسي، وحمة العوفية الملقبة بخنساء المغرب وحفصة بنت الحاج الركونية، وقد ساهمت هذه العوامل وغيرها من حركات التحديث والتثوير التي شهدتها المراحل الموالية، في إعداد الجو الثقافي العام للمراحل اللاحقة، حيث ستكون مرحلة السبعينات البداية الحقيقية للانفراج الثقافي بالمغرب؛ إذ ستسجل فاطمة الزهراء بن عدو الإدريسي حضور أول مجموعة شعرية بالمغرب سنة 1975 بعنوان "أصداء من الألم" لتتوالى بذلك الدواوين مُعلنة عن حضور المرأة، ورهانها على الإبداع الشعري، وإن كان ذلك خاضعا لإيقاع المرحلة، سائرا على وثيرة تتسم بالبطء، تماشيا مع طبيعة الظروف التاريخية والثقافية السائدة، حيث ظهرت دواوين جديدة منها: "كتابات خارج أسوار العالم" (1987) لمليكة العاصمي، و"أغنيات خارج الزمان" (1990) لثريا السقاط رغم غيابها السريع عن المشهد الإبداعي من خلال ديوانها "أغنيات خارج الزمن". وابتداء من تسعينات القرن الماضي، ستعرف المجموعات الشعرية ارتفاعا واضحا يكشف عن نية الاستمرارية والحضور؛ فقد تضاعف عدد المجموعات الصادرة مُعلنا بذلك عن تطور المرحلة التاريخية التي استفادت من الشرارات التي تأججت خلال سنوات السبعين، لتكون سنوات التسعين محطة جديدة لإعلان هذا الحضور المتزايد الذي يعلن عن تناسل المجموعات الشعرية، وعن تأنيثها خزانة الشعر المغربي، متحدية بذلك كل أشكال الصمت والانزواء التي عرفتها العقود السابقة، ويعتبر هذا التحول الكمي نقطة ضوء واضحة أنارت المشهد الشعري، وعملت على

¹ عبد الهادي التازي، المرأة في تاريخ الغرب الإسلامي، نشر الفنك، ط 1، الدار البيضاء، 1992.

إغناؤه، فقد بلغ عدد المجموعات في هذه المرحلة إلى حوالي تسعة وثلاثين مجموعة، وستكون الألفية الثالثة إعلانا واضحا عن تطور طبيعي لهذا التراكم، ليصل إلى أقصاه من خلال المجموعات الشعرية المتقاطرة كل سنة، مُعلنة عن الحضور الواضح للمرأة في المشهد الإبداعي، إذ بلغت المجموعات خمسة وتسعين ومائة مجموعة¹. لقد أفاد هذا التراكم الشعري من جملة من العوامل أسهمت في إغناؤه وإثرائه، تتمثل في تصاعد المدّ التحرري الداعي إلى تحرير المرأة، وإلى إعطائها فرصة الحضور لتُسمع صوتها للعالم، ولعل هذه الحركات قد وجدت في المشرق ما يزكّيها من خلال الجمعيات النسائية الداعية إلى تجاوز رتبة الصمت والإقصاء، كما كان لانتشار التعليم ونشاط الصحافة دور بارز سيصل صدها من المشرق إلى المغرب، حيث نشطت دور النشر والمطابع، وساهمت في إغناء الساحة الأدبية، يُضاف إلى ذلك إصرار المرأة على الانخراط في صلب الممارسة الأدبية، والإفادة من مختلف التجارب الشعرية، وكذا الانفتاح على الثقافة الأجنبية، مما مكنها من الرّهان على عمق المُنجَز الشعري، وعلى السير قُدما في سبيل التحديث والتجديد. وبذلك، تضعنا هذه المرحلة أمام تحول جذري في الممارسة الأدبية للمرأة المبدعة، وفي انخراطها في سياق الحدث الثقافي العام الذي يعيد لها مكانتها في المشهد الأدبي، ويعلن عن صوتها المتعدد الذي توزّع في مجالات متباينة تروم المشاركة الفعالة في حقل الأدب، وتسعى لإعادة الاعتبار لصوتها الذي ظلّ خافتا ومُغَيّبا، مما سيطرح موضوع كتاباتها على محكّ المُساءلة، وسيُعطي للسطح إشكالات متشابكة أثارتها مسألة توصيف مُنجَزها الأدبي، وتحديد موقعه ضمن خارطة المشهد الثقافي العام، وقد كان من نتائج ذلك كلّها، تضارب الآراء وتشابكها حول مسألة تسمية مُنجَزها، وحول التحديد المصطلحي الذي يمكن أن يشمل هذا المُنجَز، ويحدد إوالياته الموضوعية والبنوية والجمالية، ليتداول النقاد والمنشغلون بالشأن الأدبي مصطلحات متباينة توطر كتاباتها، من قبيل "الأدب النسائي" و"الكتابة النسائية" و"أدب المرأة" و"كتابة الأنوثة"، مما سيفتح الباب مُشرعا أمام مطارحاتٍ عدّة توزّعت بين القبول والرفض، وأفاضت القول في المصطلح أكثر من خوضها في مسألة تنامي المُنجَز الأدبي، وفي مكوناته النصية الداخلية، بوصفه نتيجة طبيعية لهذا التحول الذي شهده المشهد الثقافي

¹ محمد يحيى قاسمي، المجموعات النسائية المغربية قراءة في التراكم، مطابع الأنوار المغربية، وجدة- المغرب، 2011، ص 55

العام. وقد كشفت حالات الأخذ والرد، عن تعاطٍ مع المسألة من جوانب متشابكة، مُعلّنة وخفية، تجاور فيها الطّرح الجنوسي وقضايا التصنيف التي تُبطن نظرة دونية قائمة على تراتبية النوع الاجتماعي، والطرح القائم على قبول التصنيف بوصفه عملية إجرائية لا تُنقص من قيمة المُنجَز، بقدر ما تصبو إلى كشف فرادته وميسمه الذي به تتحقق الخصوصية.

2- التعدد المصطلحي.. إشكالات بنيوية

من المعلوم أن مصطلح الكتابة النسائية أو الأدب النسائي قد أفاض سيلاً من الأقلام النقدية التي قاربت إشكالاته، وتتبع تفريعاته الدلالية والمفهومية، وخاضت في سياق المقاربة والمقاربة المُضادّة، تلك التي غدّتها الطبيعة التكوينية للمصطلح في حدّ ذاته، وكذا أشكال التعلّق النازمة لسياقاته الخارج نصّية، التي ألقت بظلالها على احتمالاته المفهومية والدلالية، وعلى تعلق الأطراف المقاربة له بأذيالها التي ما تفتأ تعلقُ بالبنية اللغوية الداخلية للمصطلح، وبالمرجعية التي يصدر عنها الباحثون في عمق جذوره.

إن ما يدعونا إلى تتبع أشكال الجدل الذي واكب شيوع هذا المصطلح، ليس إعادة ما تَطّارحه النقاد حول مفهوماته ودلالته؛ وإنما هي هذه الرغبة في إثارة الإشكالات العميقة والمتشابكة التي يثيرها المصطلح النقدي بشكل عام، وكذا تتبع مختلف الدوافع التي كانت وراء هذا التعدد المفهومي، والتي تحكّمت بما لا يدع مجالاً للشك في درجات تلقيه؛ بل أضحت في كثير من الأحيان هواجساً كبرى حددت استراتيجيات الاشتغال، وتجاذبت أذيل المصطلح على حساب الظاهرة الأدبية، إذ لا يخفى على الباحث في هذا المجال ما سلكه النقاد في تشريح هذا المصطلح؛ إذ تقلّد كثير منهم مواقع ظاهرها نقدي، وباطنُها ذاتي ومرجعي، يوجهه ضعف الحياد حيناً، وإكراهات النسق الثقافي حيناً آخر، بشكل يصبح معه في مهبط الأخذ والأخذ المضاد.

إن هذا الوضع الإشكالي الذي رافق تعالق المصطلح النقدي بالظاهرة الأدبية، يدعونا إلى مساءلته، ومحاولة استكناه أسرارهِ المعرفية التي تجعله عصياً على القبض،

منزلقاً عن التحديد، متمرّداً عبر تاريخ ارتباطه بالنظرية الأدبية على محاولات التسييج والتحديد الدقيق، تلك التي يحتاجها البحث العلمي لمقاربة الظواهر الأدبية، فهل يمتلك المصطلح أسرار قوته في هذا الانفلات والتمرد؟ وكيف يمكن الإحاطة بأحوال الظاهرة الأدبية وأهوالها في ظل هذا الانفلات الدائم الذي واكب تاريخ ارتباطه بها في انجلائها النصّي؟ ثم ما حدود اشتغالهما، وأيهما يمتلك حق السبق والهيمنة، وحق توجيه مسار الدرس النقدي والأدبي؟ وهل يُفضي فقدان التوازن في انبناء طبيعة العلاقة السليمة بينهما إلى انحراف مسارات البحث، وسقوطها في أنفاق يصعب معها الخروج إلى الضوء، فتضيع الغاية المرجوة من المساءلة النقدية الموضوعية، وتفقد الآثار النصية نصيبها المُحتمل من الانكتاب الجديد، ومن تراكم ولاداتها المتجددة؟

إن المتتبع للمباحث النقدية التي قاربت موضوع الكتابة النسائية، يقف عند هذا التعدد الذي وسم المصطلح، وعند اختلاف اشتقاقاته ومقابلاته المفهومية، بشكل يشي بشسوع مجال التداول، وباتساع دوائر الرؤى التي تجاذبته من زوايا متشابكة، وأغرقت في مُساءلات أكبر من غايته العلمية والإجرائية، لينحرف الدرس النقدي عن مسار الانشغال بالمنجز النصّي، وعن رهان إحداث تراكم قرائي نوعي، من شأنه تحقيق الغايات الكبرى المرجوة من جدل المصطلح بطرق علمية إجرائية، وبجهد أقل وأكثر فاعلية وإغناء، بدل الوقوف ببابه الضيق الذي لا يفتح إلا ليُغلق؛ إذ تُطالعنا مُسمّياته المتباينة التي تفرّقت حسب زوايا النظر التي صدر عنها أصحابها، كما تباينت مواقف تلقّيه، لتصل في كثير من الأحيان إلى حدّ التناقض والاضطراب، فهو الأدب النسائي، أو أدب المرأة أو الأدب النسوي، ومثل ذلك يقابله في النقد، لتبدأ تبريرات تبني أحد هذه المصطلحات وفق المرجعيات التي تناسب أصحابها، ولتبدأ معركة القبول والرفض بناء على شكل الاختيار نفسه.

لقد كشف هذا التعدد عن إشكالات بنيوية عميقة ترتبط بوضعية المصطلح، وبمكانته في المقاربة النقدية العلمية، بشكل يجعل الظاهرة الأدبية تقف على حافة الهامش أحيانا بسبب غياب التوازن المنشود، وبسبب استئثار مداخلها بالحيّز المقارباتي؛ حيث تختلط العلاقات، وتقلب موازين القوى لتتحول الهوامش إلى متون، ولينقلب ما يمكن أن يكون مدخلاً لمساءلة

الظاهرة، إلى ظاهرة جديدة تتشابك حولها الرؤى، وتنساق إلى مسارات متشعبة، يصبح معها مسار الظاهرة الأم في مهبط التهميش والنسيان، أو يتحول إلى مادة أساسية للتنتظير الجديد، ولدعم المعارك النقدية الخلافية.

إن القصد المنهجي والإبستمولوجي الذي ينبغي أن ينشده تداول المصطلح، لا يتحقق في غياب رؤية علمية، تحفظ له خاصيته الإجرائية التي لا تقبل الانحراف عن سبلها المحددة بشكل واضح ودقيق، كما لا تقبل مختلف الإسقاطات الخارج نصية التي تحيد بالمادة العلمية المفهومية عن جوهرها التكويني، وعن غايتها المعرفية، ومن ثمّة، فكل انحراف عن المسار الصحيح للتداول، يُفضي إلى التشتت والاعتباطية، ويفتح الباب على طُروحات تضيق في سديمية الاشتغال، وضبابية المسألة العلمية والموضوعية، بل وتُحمّل المادة المفهومية والإجرائية، ما لا يسعه وضعها الطبيعي والتكويني "لأن التحكم في المصطلح هو في النهاية تحكم في المعرفة المراد إيصالها والقدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة، والتمكن من إبراز الانسجام القائم بين المنهج والمصطلح، أو على الأقل إبراز العلاقة الموجودة بينهما. ولا شك أن كل إخلال بهذه القدرات من شأنه أن يخل بالقصد المنهجي والمعرفي الذي يرمى إليه مستعمل المصطلح"¹.

إن افتقاد المصطلح لخاصية الاستقرار المفهومي، وخضوعه لتأثير المعطيات الخارج نصية، والتي يُوجّهها غالبا تضارب الرؤى، واختلاف المنابع المرجعية، يسلبه وضعه الإجرائي، ويُفقد حالة التوازن التي بها تتحقق الغاية العلمية المعرفية؛ إذ ينخرط في دوامة حركية هي أقرب إلى الشتات والاضطراب منها إلى الإغناء المشروط بنجاعة استعماله، وبأهميته العلمية الموضوعية في الإحاطة بالظواهر الأدبية، واختلال هذا التوازن بين المداخل والامتون، يُفضي إلى تناسل غير طبيعي وغير شرعي لعدد هائل من المصطلحات، لا تؤدي دورها الطبيعي المنوط بها، بقدر ما تُعلن عن حالة من الفوضى تضيق معها الظواهر الأدبية، وتنزوي إلى هامش المسألة أمام فيض التضارب الذي يقتضيه الوضع الجديد؛ وضعُ تضخم المصطلح وضبابيته، وتربعه على عرش الأخذ والأخذ

¹ أحمد بوحسن، "مدخل إلى علم المصطلح: المصطلح ونقد النقد العربي الحديث"، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 60 - 61، كانون الثاني - شباط، بيروت، 1989، ص 84.

المضاد. "ويمكن القول أن تدفق هذا الكم الاصطلاحي وعدم استقراره ترجمياً أو مفهوماً، أدى إلى حالة من الاضطراب والفوضى والتداخل مازلنا نلمس آثارها بادية إلى اليوم وتجعل من المصطلح النقدي العربي الحديث، في المرحلة الراهنة، إشكالية معقدة بحاجة إلى المواجهة والمعالجة من قبل المؤسسات الثقافية والجامعية وهيئات التعريب في الوطن العربي".¹

إن للمصطلح بهذا المفهوم سلطة خاصة، تتجاوز السلط المنذورة لاستعماله، حيث تصبح الإشكالات التي يثيرها انفلاته عن التحديد الواضح، وتجاذبه من زوايا متعددة، ورؤى خارج نصية، مدار المطارحات النقدية، تلك التي كان ينبغي لها أن تحاذر من الوقوع في شرك فقدانها، وأن تحافظ على وضعها الطبيعي الذي يُخوّل لها التحكم في بعده الإجرائي، وفي خاصيته العلمية التي تتحقق باتساعه، ليشمل مختلف العناصر الجامعة للمفهوم، وبضيقه ليكون أكثر دقة ووضوحاً، بعيداً عن أشكال الشتات والتعدد اللامعقول التي تفرغه من جوهره العلمي، وتُفقد طاقته الإبداعية وأبعاده الدلالية والتداولية. فـ "إذا كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الجماعية، فإن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة، إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح. فهو إذن نظام إبلاغي مزروع في حنايا النظام التواصل الأول، هو بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز علامي أوسع منه كما وأضيق دقة".²

إن تتبعنا لمختلف الإشكالات التي رافقت مصطلح الكتابة النسائية، والتي تجاذبت مشروعيتها ومقابلاته المفاهيمية، وتداولته بالقبول والرفض، جعلنا نستشعر الأحوال التي يُفضي إليها الهم المصطلحي، وجعلنا نقف عند حساسيته المفرطة التي لا تقبل ما يمس حصانته التكوينية، وبنيته الجوهرية التي لا تستقيم في غياب الإحاطة العلمية الدقيقة، والرؤية المنطقية السليمة التي تحفظ نسقه البنائي الداخلي، وتجعله ركناً أساسياً في كل بناء معرفي، إذ يُعدّ - بمنطق المشابهة التي عقدها الدكتور عبد السلام المسدي بينه وبين المنطق والرياضيات- اللغة الصورية لكل علم، بل رياضياته الخاصة التي تستقيم النتائج أو تفسد تبعاً

¹ فاضل ثامر، "إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الحديث"، مجلة نزوى، ع 6، أبريل، عُمان، 1996، ص 131.

² عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص 13.

لدقته العلمية، ولقوته البنيوية الداخلية، يقول في هذا الصدد: "وإذا كان "المنطق" بمقولاته الأولية وأنساقه التركيبية وأقيسته الاستدلالية هو بمثابة "رياضيات" العقل التجريدي وكانت "الرياضيات" بعلائقها التناظرية وسلسلاتها التحويلية وتصادقها البرهاني بمثابة "منطق" العقل التحليلي فإن الجهاز المصطلحي في كل علم هو بمثابة لغته الصورية: بل قل هو رياضياته النوعية. وكل ذلك يُفضي جدلاً إلى اعتبار كل مصطلح في أي علم من العلوم ركناً يركز عليه البناء المعرفي فيكون للمصطلح من الوظائف الصورية ما يكون للرمز السيني في المعادلة الرياضية: كلاهما سنم التجريد الذهني"¹

لكن بقدر قوته الداخلية المتأثية من كونه نسقاً جامعاً مانعاً، قائماً على أسس علمية دقيقة، قد ينحدر المصطلح بسبب خلل يصيب هذه الأسس، إلى منزلقات معرفية تتشابه متاهاتها، وتضيع في دوامة الجدل العقيم؛ حيث تتوارى الغاية المعرفية والمنهجية المُتوخَّاة منه لصالح إشكالات جديدة ومفتعلة وُلدت من خارج رحمة النصي ونسقه المفهومي، ومن ثمة، فإن معضلة المصطلح ليست مسألة بنيوية داخلية نابعة من جوهره التكوني، وإنما هي مسألة خارجية ناجمة عن الإخلال غير المشروع بشرطه الإستيمولوجي، وبحدوده العلمية، وعن فسح المجال لطروحات تغذيها مشارب متعددة، ومرجعيات متعارضة، تتناوب على استقطابه، وتتجاذبه من حيث يفقد حصنه العلمي والإجرائي، ويتحول إلى وسيلة لخدمة أغراض مُعلنة وغير مُعلنة. وهنا تتناسل الإشكالات الزائفة، وتضيع الظاهرة الأدبية التي كان من المفروض أن يكون المصطلح بوابة الولوج إلى عوالمها، وفكّ شفراتها وتحقيق تراكم كمي ونوعي من خلال مساءلتها.

إن "هذه حقائق قوامها معرفي، وسنداتها بديهية، عند من مارس العلم، وباشر النظر، وحاول معالجة شيء من أبوابه بالوضع والاستحداث، ولكن سند الممارسة من فرط بداهته يختفي، والأسّ المعرفي لبعد تشابهه ودقة تجرده كثيراً ما يحتجب، ولاحتجاب هذا وخفاء ذاك تظهر مشاكل زائفة تلوّح بقضايا يفتعلها الذهن لتلابس الاستدلال الصحيح

¹ عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، مرجع سابق، ص 15.

والجدل المكذوب، وعندئذ تتحول معضلة المصطلح إلى إشكال تتجاذبه عائقات مبدئية وخيالات مصطنعة عليه.¹

3- تلقي المصطلح وهواجس القبول والرفض

إن علاقة المرأة بالممارسة الأدبية علاقة متجدرة، ضاربة في عمق الإنساني فيها، باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من النسيج المجتمعي الذي ينفعل ويتفاعل مع مختلف الأحداث والوقائع، فالشرط الإنساني يستدعي بالضرورة حضورها للتعبير عن مختلف الانفعالات والرؤى تجاه الذات والآخر والكون؛ إذ "تتوفر المرأة العربية منذ الأزل على نفس الإمكانيات الإبداعية المحتملة لدى الرجل، والتذكير بهذه البديهية يسعف على تبديد الكثير من الالتباسات التي ترافق في الفترة الراهنة، الجدالات المتصلة بإبداعية المرأة العربية في مجالات متعددة ومتنوعة والتي ظلت مطموسة بسبب شروط اجتماعية معينة أو نتيجة فهم محدود للإبداعية وفهم ضيق لفعل التعبير عن قيم حياتية تتعدى السياق الظرفي".²

لا يخفى إذن على الباحث في المنجز الأدبي للمرأة، أن يقف عند هذا الجدل الذي انصب بكل ثقله على المسألة المصطلحية التي استأثرت بالحيّز الواسع من المسألة النقدية، والتي انحرفت في معظمها عن مسار الأبنية النصية، وعن طرح سؤال الإبداع في نسقه الشمولي، بعيداً عن المزايدات التي تختفي معها شروط المقاربة الموضوعية، والمساءلة المنهجية الساعية إلى كشف مغالق النصوص واستكناه أسرارها الخفية، الثاوية خلف الانبناء اللغوي، والمُعلنة عن الرؤى المشيئة لعوالم النص وكونه الفسيح، وفي حال اشتغال بعضها على هذا المنجز ظلت بعيدة عن التحديد المنهجي الدقيق الذي من شأنه أن يفتح منافذ ضوء واسعة تضيء أنفاقه النصية؛ ف"أغلب الدراسات التي كتبت عن أدب المرأة لم تطرح بحدة إشكالية المنهج الذي ينبغي استخدامه في تحليل الأعمال الإبداعية المدروسة".³

¹ عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، مرجع سابق، ص 15

² محمد برادة، "المرأة والإبداع في مواجهة الدونية والسيطرة الذكورية"، مجلة العربي، ع 534، الكويت، 2003، ص 84.

³ حميد حميداني، كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1993، ص 5.

ومن ثمة سيتسع المجال للمطارحات التي انشغلت بالمدخل على حساب المتن، وخاضت في نقاش، كان من الأجر (باكتساح) المرأة مجال القول الأدبي، أن يُوجَّهَ لعمق المنجز ولشبكات النصية، بدل الوقوف عند عقبات وشعاب أفرزها تضارب الوقوف عند المداخل. "إن (مصطلح الكتابة النسائية) فرض نفسه على الساحة الثقافية العربية، بفعل تزايد اكتساح المرأة لمجال الكتابة، وما استوجبه من متابعة نقدية كثيفة. انتقل معها البحث من مشروعية التسمية وإجرائيتها النقدية، لتحديد حمولتها الدلالية وتدقيقها. خصوصا إذا علمنا أن هذا المصطلح غالبا ما يتداول نقديا بمفاهيم مختلفة، تبلغ أحيانا درجة التناقض، مما يسيء لقيمة المصطلح، ويحول دون قيامه بوظيفته، التواصلية والإجرائية على حد سواء"¹

إن وضعنا كهذا يدعونا إلى مُساءلة هذه القضية الخلافية، ليس من جهة تتبع مسألة القبول والرفض التي توزَّعتْها الأقطاب، ولكن من جهة محاولة استكناه الهواجس التي نرى أنها استبدَّت بكل الأطراف، وساهمت في انحراف الدرس النقدي إلى معترك السَّجال المصطلحي.

¹ عبد العالي بوطيب، "الكتابة النسائية، الذات والجسد"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع75، شتاء- ربيع، القاهرة، 2009، ص 25.

3-1- التصنيف الجنسي¹ وهواجس تراتبية النوع

يبدو أن مصطلح الأدب النسائي على اختلاف تفريعاته ومفهوماته، أثار خلافا واضحا بين النقاد؛ فمنهم من تصدّى لسلطته، ولما يمكن أن يُضمّره من حمولات كانت في معظمها خارجية تتسق مع ما تُضمّره المرجعيات التي صدروا عنها، ومنهم من لم يجد حرجاً في القبول به بوصفه إعلاناً صارخاً عن حدود المُغايرة والاختلاف التي تميّزُ المنجز الأدبي للمرأة، وإذا كانت معارك القبول والرفض قد أسالت حبراً لا يُستهان به، فإن الذي كشفت عنه كان أكبر منها، وأعمق بشكل يمكن أن يستجليه الباحث بعد سكوت صدمة التلقي الأول. إن الأمر هنا يضعنا أمام ما تُلاقيه النظرية الأدبية من استلاب فجائي يحدث بموجب تضخّم غير متوقع، تمارسه قضايا هامشية أو جزئية أو خارج أدبية، فيختل نظام التوازن، وتتقلب الأدوار لتصبح النظرية - وهي موضع المسألة- في مهبط الغفلة والنسيان، ولينفك الجهد والوقت في إشعال شرر سجال لا يخدمها البتّة، كما يُنبئ عن انفلات التعاطي مع النظرية، بسبب طغيان الهواجس التي تتحكم بطبيعة هذا التعاطي، وهيمنتها على العين الناقدة، فلا تُجاوز الرؤية - على تشعب فروعها - حدودها الضيقة لاسيما حين يتعلق الأمر بقضايا لها حساسيتها الخاصة.

صحيح أن النقد شغل حيّزاً كلامياً هاماً حين راكمت صفحات هائلة في مُساءلة قضية المصطلح، غير أنه في الوقت نفسه، كشف عما يمكن أن يُحدثه التناول المرجعي والإسقاطات الخارجية، حين تتحول إلى هواجس كبرى تُوجّه مسار المقاربة، وتفسح المجال للسياقات اللاأدبية لتفعل فعلها في توجيه الدرس النقدي، لذلك نرى أن سلطة الهواجس كانت أكبر من أي سلطة أخرى في التعاطي مع هذا المصطلح، بدليل التلقّي المتسرّع الموزّع بين

¹ يعد مفهوم الجنوسية من أبرز المفاهيم وأكثرها شيوعاً في الخطاب النسوي المعاصر، وهو مفهوم يكتنفه كثير من سوء الفهم والغموض إذ لا يوجد اتفاق بين العلماء والدارسين بشأن تعريفه، ومنذ صياغته على يد عالم النفس الأمريكي روبرت ستولر في الثلث الأخير من القرن العشرين والجدل بشأنه لا يزال مستعراً، والملاحظ كما يقول عالم الاجتماع المصري محمد الجوهري «إن الجدل حوله عندما ثار لم يجر في هدوء وموضوعية ولكنه اشتعل اشتعلاً، وأقحمت عليه معتقدات وأيديولوجيات، وربما عواطف أيضاً» (...)، ويعرف جدنز الجنوسية: Gender بالقول «هي التوقعات الاجتماعية حول السلوك الذي يعتبر مناسباً للأفراد من الجنسين، ولا تشير الجنوسية إلى الخصائص البدنية التي يختلف بها الرجال عن النساء، بل إلى السمات التي وضعها وأُسبغها المجتمع على الرجولة والأنوثة». قاسم المحبشي، "في مفهوم الجنوسية والدراسات النسوية"، صحيفة الشرق السعودية، ع1518، 30 يناير 2016، الدمام - السعودية، ص 11.

النفور والإقبال، وبدليل التضارب الواضح والعدول عن موقف لصالح موقف يناقضه، وبدليل قلة المسألة النصية المحكومة بموضوعية التناول، ودقة المنهج ووضوح الرؤية، ليخسر النقد غايته التي وُجد لأجلها، وليخسر المنجز الإبداعي مشاريعه القرائية الممكنة.

لقد اعتمد الرافضون لهذا المصطلح على ما يُضمّره من نظرة دونية ارتبطت بالتصنيف الجنسي، وبإقامة حدود تراتبية ياباها الأدب، وتصبح بموجبها الممارسة الإبداعية التي تُنتجها المرأة قرينة الضّعف واللّين، بحكم وضعها الاعتباري الذي حدّدته البنية العامة للمجتمع الأبوي الذكوري. وبذلك، تطفو على السطح ثنائيات الذكورة/الأنوثة، المركز/الهامش، الأصل/التابع، لتوجه مسار اشتغال المصطلح وأشكال التعاطي معه، فيأتي رفضه تجلياً لرفض أشكال الحيف والتمييز والتصنيف، تلك التي يثيرها التناول الجنساني للقضايا الأدبية؛ إذ يصبح التعاطي مع المادة تعاطياً مع ما يقتضيه النوع من أشكال الفصل، ومن مظاهر التهميش والنظرة الدونية، وسنسوق عيّنة من المواقف الراضية على سبيل التمثيل فقط، إذ رأت خالدة سعيد أن مصطلح الكتابة النسائية "مصطلح شديد العمومية وشديد الغموض، وهو من التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق، ولا يتفق اثنان على مضمونها، ولا يتفقان على معيار النظر فيها (...) وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساساً إلى التعريف والتصنيف وربما إلى التقويم، فإن هذه التسمية على العكس، تبدأ بتغييب الدقة، وتشوش التصنيف وتستبعد التقويم، هذه التسمية تتضمن حكماً بالهامشية مقابل مركزية مفترضة"¹

وبذلك، يصبح الرفض المطلق، وسيلة دفاعية ضد هجوم لم ينبع في حقيقته من جوهر المصطلح وبنيته التكوينية الداخلية، ولكن من سياقات خارج نصية استولت على حدوده اللغوية والمفهومية، ونبشت في ما وقر في الذهنية العربية من ترسّبات تلبّست به، وسرقت الضوء من القضية المعرفية الأساس، التي ينبغي أن يتطرحها النقد بوصفه إجراء علمياً موضوعياً، لذلك حين انبرت معظم الأصوات للتصدّي لهذه التسمية، أعلنت في الحقيقة عن خطورة السياقات الخارج نصية حين تصبح هاجساً يستبد بالدرس النقدي، ويوقعه في معيارية جديدة تخضع لها المادة الأدبية، أو تتأثر على الأقل بثقلها الداعي إلى الانفعال

¹ خالدة سعيد، المرأة، التحرر، الإبداع، دار النشر الفنك، ط1، الدار البيضاء، 1991، ص 85.

الزائد، وإلى الرفض المبدئي الذي حرّكته الحساسية المتأتية من هذه السياقات، والبعيدة عن جوهر المصطلح، وعن الوعي بحدوده الإجرائية وغاياته الإستمولوجية. وقد أورد حسام الخطيب رفض غادة السمان المبدئي لهذا المصطلح ولمختلف تداعياته الممكنة، في هامش توضيحي يُحيل على بَرَمها وبَرَم عدد من الأدبيات بما قد يتضمنه المصطلح من إحالة على التصنيف الجنسي¹. وبذلك، فإن إيقاع الرد في حدّ ذاته توصيف لطبيعة هذا التلقّي، بغض النظر عما يسعى إليه من إعادة الاعتبار لذات المرأة المبدعة، ومن ثورة واضحة على أشكال تصنيفها وتهميشها بدليل تصنيف الأدب، غير أن هذه الرؤية التصنيفية التي قد يُحيل عليها المصطلح، والتي انبرت الأقلام للتصدّي لها، لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون نابعة من جوهره، وإنما هي نتيجةً طبيعية لما يطفو من المؤثرات الخارجية التي تستقي مشروعيتها مما تواضعت عليه البنية الذهنية العربية عند من يُبطنون هذه النظرة التراتبية، أو التي تعلن تمرّدها المطلق على هذه النظرة التصنيفية التي أضحت هاجسا كبيرا يقلق المرأة المبدعة، ويدعوها إلى الدخول في معارك الرفض كشكل من أشكال رد الاعتبار، أو عند من يشترطون الفعل القصدي الذي يروم تبني الفكر المناهض لكل سلطة أبوية، من شأنها أن تصدر رؤية المرأة للعالم، فيصبح الرهان على التحرر الذي دعت إليه الحركات النسائية، هو المسوغ لتعديل المصطلح، وهو الدليل على أدبية مُغايرة يمكن أن تنهج خطّها التحريري الذي رسمته الموثيق والبيانات، فيخضع بموجب ذلك الأدبيّ لما هو خارج عنه، ويصبح مُوجّها بمقولاته المسكوكة، وتتعدد تبعا لذلك أنواع الكتابة ومسمّياتها في نفس الآن "وفي ما يخص نوع الكتابة، ينبغي التفريق بين كتابة النساء والكتابة النسوية، فالأولى تتم بمنأى عن فرضية الرؤية الأنثوية للعالم وللذات، إلا بما يتسرّب منها دون قصد، وقد تماثل كتابة الرجال في الموضوعات والقضايا العامة، أما الثانية، فتتقصّد التعبير عن حال المرأة استنادا إلى تلك الرؤية في معابنتها للذات وللعالم، ثم نقد الثقافة الأبوية السائدة، وأخيرا اعتبار جسد

¹ قالت " غادة جوابا عن السؤال التالي من مراسل ملحق الأنوار الأدبي:

عرفك الناس قلم أدبية شابة. جددت في مفهوم "القصة النسائية القصيرة" ما هو موقفك اليوم من أدب الأدبيات اللواتي عرفن في الفترة الأخيرة؟

هذا السؤال حقل ألغام، إذ إن مجرد الإجابة عليه تتضمن قبولا ضمنا بما ورد فيه، الأمر الذي لا أرضاه (...). من حيث المبدأ، ليس هناك تصنيف لأدبين نسائي ورجالي. حسام الخطيب، "حول الرواية النسائية في سورية"، مجلة المعرفة، ع166، ديسمبر، دمشق،

1975، ص 80-81.

المرأة مكوناً جوهرياً في الكتابة، بحيث يتمّ كل ذلك في إطار الفكر النسوي، ويستفيد من فرضياته وتصوراتهِ ومقولاتهِ.¹

وبذلك، يتراجع سؤال المصطلح، وتتقاذفه أيدي متشابكة، وينسلخ عن سياقه الأدبي، وتتلبّسه شروط تخدم أهدافها التي تسطرها المحمولات الخارجية، وتبرز إشكالية الوعي بآليات توظيفهِ وبوضعه الأداتي والإجرائي، وتتراجع تبعاً لذلك المدونات النقدية المحتملة التي من شأنها أن تعلن عن فتوحات لامحدودة، وعن كتابات جديدة للمُنجز الأدبي، وعن أشكال محتملة من التعاطي مع الظاهرة النصية الإبداعية، بما يُنهي زمن الصمت النقدي، وبما يوسّع دائرة اشتغاله التي تُحصّر غالباً فيما يخدم سجال المصطلح، بعيداً عن التناول الشمولي النسقي للمعطى النصي الإبداعي، وبما يدعو للتصالح مع شبكات النصوص الأدبية المعقّدة، والعزم على تفجير إمكاناتها الفنية والجمالية.

3-2- هاجس التنظير والمنافسة النقدية

إن الدفاع الذي تبناه كل طرف لتسوية القبول أو الرفض للمصطلح، سيدعو المباحث المنشغلة بالموضوع، إلى استدعاء ما تراه سبباً في عدم إدراك الطرف الآخر المناقض لتوجهها، لذلك وجدنا مثلاً من يتبنّون المصطلح بالنظر إلى ما يُحيل عليه من خصوصية تُحقّق للمُنجز الأدبي للمرأة حضوره وفرادته، يتمسكون بمسألة التنظير، ويعتبرون قصورها وتراجعها سبباً في نشوء هذه المسألة الخلافية، وعاملاً من عوامل حجب حقيقة ما ينطوي عليه التسوية لمشروعية المصطلح، من حيث كونه عاملاً مؤسساً للخصوصية التي بها يعود الاعتبار للمُنجز الأدبي للمرأة المبدعة، ففي معرض مناقشتها لرأي غادة السمان الراضة للمصطلح، تثير رشيدة بنمسعود قضية التنظير للمصطلح، وتعتبر قصوره سبباً من أسباب عدم وضوح الرؤية عند الطرف المناهض، تقول في هذا السياق: "إذا كان لنا من توضيح

¹ عبد الله إبراهيم، "سرد النساء وسرد الرجال"، أجرى الحديث في الدوحة: إياد الدليمي، مجلة علامات، ع34، مكناس- المغرب،

2010، ص 49-50.

لهذا الرأي الذي تتحدى به عادة السمان¹ الذين يتبنون مصطلح "الأدب النسائي"، فإن ذلك مرجعه في رأينا إلى قصور الخطاب النقدي العربي في التنظير لهذه الظاهرة الشيء الذي لا يعني نفيا لوجودها، وإنما هو تأكيد على وجود واقع لم يصل النقد العربي بعد إلى إدراكه. والدليل على ذلك هو أن الجميع بما فيهم عادة السمان، يلامسون جانبا من الظاهرة عندما يشيرون إلى بعض الخصوصيات الحاضرة في الكتابة النسائية.²

لقد أصبح التنظير للظاهرة بهذا المعنى سبيلا للخلاص، وطريقا تنتهي بمراكمته المسائل الخلافية، وأصبح الاشتغال عليه مسعى حثيثا لفض نزاعات متناصلة تتوزع بين القبول والرفض، غير أنها تنأى- في حقيقة أمرها- عن مركز الجذب الأساس وهو المعطى النصي الإبداعي، وما تنتجه عوالمه المعقدة، تلك التي لا يمكن للتنظير أن يفتحها، لأنه بكل بساطة اشتغال من خارجها، وإركام لقوانين قد لا تستجيب مع طبيعتها المتحولة؛ إذ لا يمكن للتنظير- بوصفه تقنيا ظاهريا للظاهرة- أن يمارس حُرْفِيته على طبيعتها النصية المتحررة، وإشكالات المسافة بين التنظير والإبداع، خير دليل على ذلك عبر تاريخ النظرية الأدبية.

وكثيرا ما تحوّل الهم النقدي إلى سبيل للدخول في مُعترك التنافس، لرد الاعتبار للمسألة النسائية، ولخلق رؤية نقدية استراتيجية مُغايرة تتمرد على السائد، ليس من جهة الإغناء والتكامل لمشاريع سابقة، ولكن من جهة الإقصاء لتحقيق ريادة جديدة، وفردة محتملة من شأنها رد الاعتبار لروادها، لذلك ستعلو بعض دعوات النقد النسائي لأجل هذا الغرض تقول إيلين شوولتر "ليس أمام النقد النسائي إلا التنافس مع قراءات أخرى كلّها قصيرة العمر"³

¹ ورد رأي عادة السمان ضمن حوار أجراه معها مراسل ملحق الأنوار الأدبي وهو مذكور من طرف الدكتور حسام الخطيب ضمن دراسته "حول الرواية النسائية في سورية"، مجلة المعرفة، ع 166، كانون الأول، دمشق، 1975، ص 81.

² رشيدة بنمسعود، "استراتيجيات الكتابة النسائية"، مجلة عالم الفكر، ع 1، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر، مج 21، الكويت، 1991، ص 124.

³ إيلين شوولتر، "النقد النسائي في عالم الضياع"، ترجمة: محمد رجاء الدريني، مجلة الثقافة العالمية، ع 7، س 2، المجلد 2، نوفمبر (تشرين الثاني)، الكويت، 1982م، ص 88.

3-3- هاجس الموضوع

شكلت الموضوعات نقطة أساساً تستند عليها مُسوِّغات قبول المصطلح. وبذلك، فأى توظيف له خارج هذا السياق الموضوعاتي الذي يتحدد من خلاله، لا قيمة له، وهنا تبرز أولوية النظر إلى المعطى الأدبي الإبداعي بوصفه تركيبة موضوعاتية، تتبدّى من خلالها هموم المرأة ومشكلاتها الخاصة، وكل غياب لهذه الموضوعات التي تُعنى بشأنها، ينزع عن المصطلح مشروعيته، لذلك انبرت المباحث النقدية لمساءلة هذا الشق الموضوعي، والبحث عن الحضور النسائي بين طياته؛ فكلما كان النص الأدبي ممثلاً للقضية، مدافعاً عنها وعن شروط وجودها الطبيعي في ظروف سلّبت المرأة كل حقوقها ومكاسبها، كلما اقترب أكثر من مشروعية التصنيف ضمن أدب نسائي حقيقي يأخذ على عاتقه الدفاع عن حق المرأة، والنفاز إلى عمق مشكلاتها النفسية والاجتماعية، وليس ضمن التصنيف التي ينبني على المسألة الجنسية، وهنا يتوزع التعاطي مع المصطلح بين رؤى تنحرف في معظمها عن شرطه الداخلي وتنساق إلى ما هو خارج عنه بالضرورة. يقول حسام الخطيب: "تثير المصطلحات الدارجة مثل (الأدب النسائي)(وأدب المرأة) كثيراً من التساؤلات حول مضمونها وحدودها. وفي الأغلب تتجه الأذهان لدى سماع مثل هذه المصطلحات إلى حصر حدود هذا المصطلح بالأدب الذي تكتبه المرأة، أي بتحديد من خلال التصنيف الجنسي لكتابه، لا من خلال المضمون وطريقة المعالجة. ويترتب على ذلك أن تكون الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جداً اللهم إلا إذا انطوى مفهومه على اعتقاد بأن الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة، وهذا هو المسوغ الوحيد الذي يمكن أن يكسب المصطلح مشروعيته النقدية. وبالطبع يترتب على ذلك أن يجري التركيز عند دراسة هذا النوع من الإنتاج الأدبي للمرأة على مدى ما يقدمه هذا الإنتاج في سبيل معالجة النواحي النفسية النوعية التي تنفرد بها المرأة عن الرجل أو الظروف الخاصة التي ترتبط بوضعها الاجتماعي الخاص ومعاناتها من حيث هي أنثى"¹. أي حيف جديد يمكن أن يُمارَس على النص الأدبي من حيث يُراد ردُّ الاعتبار إليه، حين يتم اختزاله في مادة موضوعاتية، منتهى غاياتها الكشف عن المشكلات النفسية والاجتماعية للمرأة، بل إن المادة الموضوعاتية ذاتها

¹ حسام الخطيب، "حول الرواية النسائية في سورية"، مجلة المعرفة، ع 166، ديسمبر، دمشق، 1975، ص 79-80.

تأبى هذا التضييق الذي يُسيجها بهذا المنحى النمطي الذي ينبغي أن يتكرر في كل مُنجز، وأين يمكن تصنيف ما ارتأت هذه المادة أن تعكسه من علاقات الذات المبدعة بذاتها وبالكون، وبقضايا أخرى لا ترتبط كل هذا الارتباط بوضعها الشخصي، ثم ما مصير باقي المكونات النصية التي تتشابهك لتنتج هذا الكائن اللغوي الجديد الذي يأبى التحديد والتقييد؟

3-4- الخصوصية وهواجس الاختلاف والمغايرة

أ- الخصوصية بين شرط الالتزام وهيمنة البعد الاجتماعي

غير بعيد عن مواقف الرفض والهجوم على المصطلح، بما قد يستبطنه من معيارية قوائمها التصنيف الجنسي وتراتبية النوع، والنظرة الدونية التي تكرر النظام الأبوي والبُعد الحريمي في مُساءلة المعطى النصي للمرأة المبدعة، لم تجد بعض المواقف حرجاً في تبني المصطلح، والقبول به بوصفه مؤشراً على خصوصية تميز الكتابة النسائية ينبغي الانبراء لكشفها، ليصبح رهان الخصوصية هاجساً جديداً تنطلق منه الأبحاث وتنتهي إليه، وتعتبره مدخلا أساساً لردّ الحجج التي ساقها أنصار الفريق الأول، ولتجاوز عقدة النقص التي ما زالت تؤمن بالطرح الدوني. وبذلك، تمّ إفراغ المصطلح من حمولته التصنيفية الجنسية، لكنه امتلأ في مقابل ذلك بحمولة جديدة ستتصدر مواقع السّجال المصطلحي من جديد، وستتباين من جهة تناولها لمفهوم الخصوصية ولأشكال تجليها، وقد شمل ذلك بعض المواقف¹ التي كانت انطلاقاً من الانفعال الأول الرافض، لتتجاوزته وتعديل عنه لصالح القبول مادام ذلك سيتجه في سياق البحث الحثيث عن سمات هذا الأدب، وعن خصوصياته التي تسوّغ تسميته بالأدب النسائي، وترفع عنه حيف التصنيف لصالح موقع اعتباري جديد يتحقق من خلال إثباتها.

¹ أوردت بثينة شعبان تصديراً في مقالها عن الرواية النسائية العربية ضمنته رأي لطيفة الزيات، وتراجعها عن الرفض المطلق للمصطلح وموقفها الداعم للبحث عن الخصوصية النسائية، "إن هناك خصوصية للأدب الذي تكتبه المرأة، وأن الوقت قد حان لتحديد سمات ومقومات هذه الخصوصية. في فترة الستينات كنت أرفض أن يندرج ما أكتبه تحت مسمى الأدب النسائي، أو الأدب النسوي، وكنت متشدة في رفض ذلك التصنيف لأن هذه التسمية ارتبطت بتهوين أمر ما تكتبه المرأة والتقليل من قيمته، ووصفه بانعدام التقنية والموضوعية، وذلك لأنه أدب يتحلق حول الذات ويبقى حبيس جدران البيت". بثينة شعبان، "الرواية النسائية العربية"، مجلة مواقف، ع70-71، فبراير، بيروت، 1993، ص 211.

سيُتخذ هاجس البحث عن الخصوصية إذن، منحى تصاعدياً يروم تحديد سماتها وتجلياتها، ويُعتبرُ صفة النسائي مدعاةً للفخر والاعتزاز تبعاً لوجودها. وبذلك، اقترن شرط الوجود بنتيجة القبول والفخر، بل إن منتهى غاية النقد، هو القبض على هذه القسمات المُميّزة التي تُجِبُّ كل نظرة دونية، وتدعو إلى حالة من الفرح الأدبي بِمُنَجَز المرأة الإبداعي؛ "لقد عانى الأدب العربي الذي كتبته المرأة العربية لعقود عدة من الإهمال وسوء التفسير، وقد آن الأوان لأن نتعامل مع النصوص التي كتبت بأقلام نسائية بفخر واعتزاز، ونعرضها لنقد موضوعي جاد ومسؤول".¹

إن هذا (النقد الموضوعي الجاد والمسؤول) ينبغي أن يروم الكشف عن ملامح الخصوصية التي يعلنها مفهوم الالتزام، حيث تصبح المادة الأدبية المدروسة محطة لكشف مظاهر الفريدة والتميز، تلك التي تتبدى فيما يحمله الأدب من وعي نسائي واجتماعي وسياسي. وبذلك، تنحصر مسوِّغات القبول بصفة النسائي، في قدرة العمل الأدبي على ترجمة هذا الوعي، بل إن غنى المادة الأدبية مُتأتٍ لا محالة من غنى هذا الوعي وكثافة حضوره في المُنَجَز؛ "إن ما كتبته المرأة العربية هام ومفيد، ويعيد إلى أدبنا العربي فصلاً جميلاً وغنياً من فصوله، وما هذه الروايات المذكورة هنا سوى غيض من فيض من أدب نسائي ملتزم يتحلى بوعي نسائي واجتماعي وسياسي، ويرى في تحرير المرأة اللبنة الأساسية لتحرير المجتمع من عادات وأساليب تعرقل مسيرته وتقدمه وازدهاره"²

هكذا شكّل البحث عن أدب نسائي ملتزم يراهن على إثارة وعي اجتماعي وسياسي، دليلاً دامغاً على خصوصية مفترضة، تعيد الاعتبار للمرأة المبدعة، وتزيحها عن حافة الدونية الناجمة عن النزوع التصنيفي. وبذلك، سيبيرز خطاب الخصوصية إلى السطح موجّهاً جديداً لقضايا المصطلح، وعاملاً مساعداً على خفوت الرفض المطلق، غير أن خيار الخصوصية سيُتخذ مسارات جديدة تتفاوت وتختلف في منابعها.

¹ بثينة شعبان، "الرواية النسائية العربية"، مجلة مواقف، ع70-71، فبراير 1993، ص 232.

² نفسه، ص 231-232.

وغير بعيد عن مفهوم الالتزام الذي أثارته بثينة شعبان، تنبع الخصوصية - مثار تسويغ مصطلح الأدب النسائي- من البعد الاجتماعي، ومن حاجة المُنجز الأدبي للمرأة إلى إدراك هذا التناقض الحقيقي النابع من الفروقات الاجتماعية المتجذر، إذ "إن وضع خطاب المرأة الذي يركز على تحررها وإعادة حقها إليها في حياة عادية ضمن ضدية أنثوية/ذكورية، هو بمثابة إسقاط الفروقات الفيزيولوجية على الفروقات الاجتماعية التي تشكلت على مدى التاريخ، بحكم السياسة، أو هو بمثابة إرجاع هذه الفروقات الاجتماعية إلى عامل يحدّد بالفروقات الفيزيولوجية بحيث تنمهي بها، ما يعني إزاحة التناقض الحقيقي أي السياسي - التاريخي (المرجعي) ووضعه على ما هو ناتج عنه، أو تغييبه على هذا المستوى ليستمر في ما ليس هو حقيقته"¹.

إننا أمام منابع متباينة تتقارب وتبتعد، وتحاول من جهتها البرهان على ما يسبغ على المُنجز الأدبي للمرأة مشروعيتها الأدبية وعمقه المأمول، بل تتجه من خلال تضارب التّعاطي مع هذه الموارد، إلى تبرير مشروعية المصطلح ذاته، ومن ثمة تصبح الخصوصية كما تم تحديد منابعها، هي الدافع الوحيد للاقتراب من النص الأدبي، وتغيب بذلك أشكال التعاطي مع الشبكات النصية المتداخلة والمتشعبة والتي بها يكون النص أو لا يكون، وبها تتحقق الأدبية أو تغيب.

ب- الخصوصية والتمرد على أحادية الصوت

إن التعاطي مع المصطلح من هذا المنظور، زاد من ابتعاده عن مجرّة السياقات الداخلية والأدبية التي ينبغي أن تُنتج وتُحدد جوهره، وترداد أشكال التحفّظ على هذه الموارد لصالح منابع أخرى ينبغي للخصوصية- بوصفها خطابا جديدا تصدّر النقاش- أن تتفجّر منها، "فالناقدة يمني العيد رغم اعتبارها مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي وسيلة من وسائل تحرر المرأة وإغناء وعيها، وتعميق تجربتها في الحياة، وإقامة علاقة جمالية مع الواقع، فإنها ترفض الانطلاق من هذه الخصوصية (لأنها تعوق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب)، إلا أنها تعود لتعترف بتلك الخصوصية، على أن لا تُعدّ

¹ يمني العيد، الرواية العربية: المُتخيّل وبنيتّه الفنية، دار الفارابي، ط 1، بيروت، 2011، ص 141.

خصوصية طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي التاريخي، الذي عاشته المرأة، وفي ضوء هذا الفهم تحدد خصوصية الأدب النسوي بالتمركز حول الذات، ورفض السلطة الذكورية والبحث عن الحرية.¹

إننا أمام جدل جديد يمكن أن نصفه بكونه من سلالة الجدل المصطلحي، فالتداعيات تشعبت وتعددت وانحرف النقاش إلى فروع جديدة، من شأنها أن تكون مسوِّغا لمشروعية المصطلح أو عدمها، ومن ثمّة أصبح التعاطي مع مفهوم الخصوصية، مستأثرا بالحيّز الأكبر من المسائلة، وهنا تضاربت الآراء من جديد بين أن يكون أساس هذه الخصوصية هو مبدأ الالتزام، أو هو الواقع الاجتماعي التاريخي، أو أن يكون مدارها قائما بالدرجة الأولى على التصدي للهيمنة، ورفض أحادية الصوت التي تحجب صوتها المائز كشكل من أشكال المقاومة في مُعترَك سادت فيه الغلبة للصوت الذكوري المفرد، ومن ثمّة يتم تسويق المصطلح من جهة حرص الكتابة على امتلاك هذه الخصوصية بالذات، فـ "الكتابة النسائية، ليست في هذا السياق، بمقابل ولا هي بضدّ للكتابة "الرجالية"؛ إنها بالأحرى كتابة مضادّة للقيم الذكورية ذات النزوع التسلطي الإطلاقي والاستحوادي، سواء أكان مصدرها الرجل أم المرأة. فهي لذلك كتابة تترجم وعيا مجدداً بالمغايرة والاختلاف، مداره مقاومة أحادية الصوت والهيمنة، وتكسيّرهما"²

ج- الخصوصية وشرط تأنيث الخطاب

انطلق تحديد مفهوم الخصوصية فضلا عن الأسس السابقة، من أسس أخرى مغايرة تراهن على تأنيث الخطاب، وتركز على البُعد البيولوجي بوصفه منطلقا أساسا لسبر عوالم الذات الأنثى، تقول رشيدة بنمسعود: "وبالرغم من اتفاقنا مع الناقدة يمنى العيد على دور العامل الاجتماعي ليس كمرجع وحيد في تفسير خصوصية الكتابة النسائية، فإنه يجب قراءة

¹ مفيد نجم، الكتابة النسوية، "إشكالية المصطلح، التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي"، مجلة نزوى، ع42، أبريل، عُمان 2005، ص 91.

² عبد الحميد عقار، ضمن كتاب الكتابة النسائية التخيل والتلقي، مجموعة من الكاتبات والكتاب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يوليو، الرباط، 2006، ص 5.

هذا الأدب من منظور بيولوجي لا كمؤشر للدونية والضعف واحتقار قدرات المرأة الفكرية، بل كمطلق لرد الاعتبار إلى الذات الأنثى¹

هكذا، يتراجع المرجع الاجتماعي لتبرز خصوصيات جديدة هي التي تميز المنجز الأدبي للمرأة، ويصبح النص بموجب ذلك، مجالاً لكشف عناصر تأنيته بالدرجة الأولى، كسبيل لبناء وجود اعتباري جديد ينأى بنفسه عن كل أشكال الدونية الكامنة في البنية الذهنية العربية، وهنا يتم الانتقال إلى خطّ دفاعي جديد، لا يروم ردّ مسألة التصنيف الجنسي، بقدر ما يروم إعادة الاعتبار للذات الأنثى من خلال استجلاء سماتها وقسماتها التي تميز الخطاب عن غيره، وفي كلتا الحالتين يتوارى النص في شموليته، ويبرز فقط جانبُه الكفيل بكشف هذه الخصوصية؛ إذ تختزل بنية النص في بُعد الدلالي القمين بإظهارها، وتصبح الخصوصية بهذا المعنى غاية المقاربة النصّية ومبتغاها، وإذا كان هذا البعد مطلوباً في عمليات القراءة، فإنه لا يشكل سوى جزءٍ من أبعاد متشابكة ولامحدودة. بل قد يكرّس مطلبُ الخصوصية - حين يصبح هاجساً - إحساساً مُحتملاً بالنقص، أو ضيقاً واضحاً في الرؤية، تُخرجه مساعي القراءة من مكانه، لأن المعطى النصّي أكبر وأعمق وأعقد من أن يتم حصره في المسعى الجزئي المكوّن لعوالمه.

وكثيراً ما دعا الاشتغال على كشف ملامح تأنيث الخطاب، بوصفها دليلاً على المغايرة والاختلاف، إلى تبني مصطلح جديد يستمد مشروعيته من هذه الخصوصية. وبذلك، يزيد هاجس الخصوصية من تفريخ هذا الكم المصطلحي الهائل الذي غدّته السياقات الخارج نصية بامتياز؛ فمصطلح النص الأنثوي "يُعرّف نفسه استناداً إلى آليات الاختلاف، لا الميز، هو في غنى عن المقابلة التقليدية مؤنث/مذكر، بكل محمولاتها الإيديولوجية الصدامية، التي صارت اليوم تستفز الجميع، النص المؤنث ليس "النص النسائي" ففي مصطلح نسائي "معنى التخصيص الموحى بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء" بينما ينزع "المؤنث"

¹ رشيدة بنمسعود، "استراتيجيات الكتابة النسائية"، مجلة عالم الفكر، ع1، مج21، يوليو أغسطس سبتمبر 1991، الكويت، ص 121.

الذي نتراضى عليه إلى الاشتغال في مجال أرحب، مما يخول تجاوز عقبة الفعل الاعتباري في تصنيف الإبداع احتكاماً إلى عوامل خارجية على غرار جنس المبدع"¹

وفي مواضع أخرى، سيتجه هاجس الخصوصية المنشغل بكشف ملامح التأنيث، إلى حصر تجلياته في مفهوم الجسد، وفي أشكال تبنيته في المعطى النصي الإبداعي، "لأن المرأة أصبحت تترجم قولها كتابة، وتبلغ للرجل رسائلها التي طالما عمل الزمن الذكوري على تحجيمها وقمعها. وأثمن قيمة تنشدها المرأة في كتابتها تتمثل في اعتبار الجسد مساحة العالم ومنبع الحياة لا الموت"²، ومنهم من سار أبعد من ذلك، وحصر مفهوم التأنيث الذي به تتحقق الخصوصية وتظهر ملامح المغايرة والاختلاف، في إطار لا يمكن للتأنيث إلا أن ينخنيق ببُعده الضيق، وأن ينحسر في نظريته الأحادية التي تعزله عن طبيعته الشمولية، التي بها تتحقق الكينونة الإنسانية في نسقها المتكامل دون تجزيء أو حصر. وبذلك، سينجرف همّ توصيف المصطلح وقبوله، وهاجس نشدان الخصوصية والمغايرة، إلى تجريد الخطاب من جوهره التكويني القائم على حضور الذات المبدعة في صورتها المتكاملة، وفي بُعدها الإنساني الشامل الذي تتضافر كل المكونات في تجليته وإظهاره، وإلا فكيف يمكن حصر مفهوم التأنيث في خانة وحيدة بها تتحقق المغايرة، وهي التمرد على تابو الجنس، "ذلك أن المحك الحقيقي لقياس ما هو نسوي فعلاً يرتكز أساساً على تمرد الأنثى ضد (تابو) الجنس، أما التمردات الأخرى على تابو السياسة والدين، أو في تناول أغراض وموضوعات الشعر المختلفة، فإنها تلتقي فيه مع شعر الرجل، ولا يعكس خصوصيتها الأنثوية."³

إن ذلك أقرب ما يكون إلى سلطة قيمية معيارية جديدة، تُبَخّس التأنيث أكثر مما ترفع من شأنه، وتضيّق الخناق على المنجز الأدبي للمرأة المبدعة في الوقت الذي تظن أنها تُعيد الاعتبار إليه؛ فإذا كان ذلك جزءاً من بعض مكونات هذا الخطاب، فإن اعتباره مركز ثقل يدور هذا الأخير في مداره، وتتحدد ماهيته وخصوصياته من خلاله، يُعدّ تبخيساً للقيمة

¹ زهرة الجلّاصي، النص المؤنث، دار سراس، تونس، 2002، ص 11.

² محمد نور الدين أفاية، "المرأة والكتابة"، مجلة الوحدة، ع9، ص1، حزيران (يونيو)، الرباط، 1985، ص 70.

³ نزيه أبو نضال، تجليات الأنثى المتمردة في القصيدة النسوية العربية، ضمن كتاب الكتابة والمُنخّل/ 1- الأدب النسوي 2- المهجرية الجديدة، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السابع عشر 1998، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص 103.

الجوهرية للمُعطى النصّي، وتضييقاً لمجال انعطائه في هذه الخانة دون لفت الانتباه لباقي المكونات المشكّلة لشبكة علاقاته. وبذلك، تنجرف مساعي التسويغ- رغم نيتها الإيجابية- إلى تجزيء النّص الأدبي الإبداعي، وإلى تنميطة وتسييجه بما لا يتناسب مع طبيعته المتجددة والمتوالدة، التي تفتحه على آفاق أكثر رحابة، كما ينجم عن خطّها الدفاعي المتباين، سيلّ جارف من المصطلحات، لا يُفضي إلى أي قيمة إضافية من شأنها إغناء المُنجز الأدبي قيد الدرس والمساءلة .

يبدو أن شرط تأنيث الخطاب، بوصفه علامة مميّزة للمُعطى الأدبي، ودليلاً على الإبداع والخصوصية، قد أثار- من حيث لم يكن يسعى إلى ذلك- ثنائية قُطبية جديدة، يتقلد فيها خطاب التأنيث مقاليد السيادة ضد خطاب طالت سيادته لمرحلة ليست باليسيرة؛ فالدعوة إلى تأنيث الخطاب- بوصفها سبيلاً للخلاص من هيمنة ذكورية، ظلّ المُعطى الأدبي خاضعاً لربقتها- هي في حدّ ذاتها إثارة لفتنة الهيمنة، ولمساعي الرّيادة في سباق مُستعرٍ نحو تولّي زمام الأمر الأدبي، وإذا كانت الغاية المنشودة هي إعادة التوازن لمكونات العمل الأدبي، وهي التمرد على أشكال الهيمنة بكل تجلياتها، فإن مساعي الدفاع نفسها قد تُسقط في شَرَك هذه الهيمنة، وتضيع بذلك الغاية المنشودة في خضم هذا التسابق نحو امتلاك ناصية القول الأدبي. "إن السعي لإنجاز كتابة أنثوية، في ظل هيمنة طاغية لكتابة ذكورية ضمت تحت جناحيها كل المنتج الكتابي الأنثوي، عبر سنوات لا حصر لها من تاريخ الثقافة العربية، يصطدم بالكثير من المعوقات الأسلوبية والشكلانية والاستقبالية، إذ إن استحداث لغة ذات حساسية أنثوية ورائحة أنثوية، أمر يبدو على قدر كبير من الصعوبة والخطورة. إلا أن توفر قدر عالٍ من الكفاءة والجرأة والوعي، يُحيل المجازفة هنا إلى واقع إبداعي جديد داخل مساحة المشهد الإبداعي العام، يصبح فيه للمرأة المبدعة حق التملك في لغة أنثوية تنتج إبداعاً أنثوياً، تشم فيه رائحة المرأة بعطورها البكر وتطلعاتها وخيبتها وأحلامها الملونة."¹

¹ محمد صابر عبيد، "الكتابة بالأنوثة" تراشق الخفاء" ولعبة الأسرار الغامضة"، مجلة تايكي، منشورات أمانة عمّان الكبرى، ع2، صيف، عمّان، 1999، ص 87.

إن تأنيث الخطاب لا ينبغي أن ينحرف إلى ما يسعى إلى مناهضته، ومن ثمة فإن الانخراط في رهان الهيمنة ضداً على هيمنة مُناقضة، من شأنه أن يُسقطه في شَرَك التناقض، ومن شأنه أن يُبقي على الحدود الاستعلائية الفاصلة بين الخطابين: المُهيمن والمُهيمن عليه، ومن ثمة فإن مسعى التأنيث، مدعوٌ بالدرجة الأولى إلى ملامسة جوهره الإنساني، الذي لا يُبقيه على هذه المسافة الفاصلة المُعدّة للصراع، وإنما يدعوهُ إلى اكتشاف أسرار كينونته المتأنيّة من طبيعته الكونية، ومن عمقه الإنساني، ومادته اللغوية المشتركة التي تستعصي على التملك ويرهقها التسلط، ولكنها مُنفّذة خلافاً لذلك لمساعي الاختلاف المعقول، التي تفرضها الطبيعة البشرية، ويقبلها الجوهر الإنساني المشترك.

يبدو أن شرط التأنيث الذي به تتحقق خصوصية الخطاب الأدبي للمرأة المبدعة، لم يسلم من المؤثرات الخارج نصّية، ومن السياقات الأدبية التي حددت مفهومه، إذ كثيراً ما خضع للتفسير الذي تستدعيه الأنساق الثقافية، وانتقلت حمولته إلى المسألة اللغوية، ومن ثمة تحوّل البناء اللغوي والنسق الثقافي، إلى مُوجّهات جديدة يتم من خلالها مقاربة النصّ الأدبي، واستنطاق مسكوته الخفي خلف هذه الحُجب، بعيداً عن التفاعلات العلنقية المفترضة لشبكات النص ولتكوينه الجوهري. إن التأنيث- بوصفه مفهوماً إنسانياً شاملاً- أمر طبيعي تستدعيه طبيعة الخطاب، غير أن خضوعه لهذه التفسيرات الخارج نصّية، هو ما يُعيد إلى السطح إشكالات جديدة تهّم المصطلح، كما تهّم المُنجَز الأدبي للمرأة المبدعة؛ إذ إن الاستناد إلى السياقات الخارجية، وجعلها مُوجّهات لآليات اشتغال المعطى الأدبي، يحمّل النصّ ما قد لا يحتمله، ويحوّل وجهة الاشتغال عليه إلى الانهماك بما وراءه. وبذلك، يتراجع النص ويصبح منقاداً لما تملّيه عليه إكراهات مُتأنيّة من خارجه، إذ تتحول الأبنية اللغوية مثلاً إلى أوعية محمّلة بدلالات تُسيّج اشتغال النص، وتفسر احتمالاته المسبوكة من خارجها، أو قد يُصبح للنسق الثقافي، سلطة أكبر من سلطة النص ذاته، حيث ينقاد من حيث لا يدري لقوانينه ولسلطانه، ويتم تفسيره وفقاً لتأويلات مفترضة قد يقبلها النسق ذاته، وقد لا تخطر على باله. وبذلك، يتحول مجرى الاشتغال، إلى حالة من التناوب على امتلاك السلطة، يصبح النص بموجبها في هذه الحالة خاضعاً وبامتنياز لسلطة خارجية تتحكم في مساره وفي تفاعلاته العلنقية، وهذا ينسحب بالطبع على ما يرتبط بذلك من توظيف للمصطلح، ومن تأويل لعوالم

النص الأدبي، فقد عمدت كثير من الدراسات إلى تفسير مفهوم التأنيث، وما ينجم عنه من تناول للمُنَجَز الأدبي للمرأة، انطلاقاً من آليات التوظيف اللغوي ومن تأويلاته المفترضة، حيث يُصبح للتأويل اللغوي، دور حاسم في كشف ما ترسّب في الذهنية العربية من فروقات محتملة، تُحيل على فروقات يستدعيها الوضع الاجتماعي، فقد "يتبين أن استعمال اللغة وأبنيتها، يكشف عن تمايز واضح في التعامل بين الإناث وبين الذكور، إنهم يستخدمون اللغة بشكل أكثر توسعاً، كما أن الفروق المعلن عنها بينهم وبين النساء، تخول لهم عملية تبوؤ مراكز السلطة داخل المجتمع. ذلك أن الاختلافات اللغوية بينهم وبين النساء، تلعب دوراً رئيساً في إبراز وضعياتهم الاجتماعية، غير أن هذه الاختلافات تعد، أيضاً، غير "بريئة"، ولا يمكن، بأي حال من الأحوال، أن تدرس بشكل مجرد عن الإطار الاجتماعي الذي يساهم في بلورتها."¹

هكذا تخضع اللغة للإطار الاجتماعي ويتم وفقاً لهذا الخضوع توصيف طبيعة اشتغالها وتأثيراتها للفضاء النصي الأدبي، وتفسير آليات اشتغال رموزها، وفروقاتها التي تعكس ما وقرّ في الذهنية العربية، وهنا يتضح دور العامل الخارج نصّي، الذي يصبح محورياً أساساً تخضع الأبنية اللغوية والنصّية لثقله وتوجيه بوصلته، وتفقد قدرتها على الحياد بوصفها مكوناً جزئياً ضمن شبكة علائقية نصّية مُعقدة يتم توريثها إلى درجات ثانوية "إن اللغة لا تعين فحسب، إنها تصنف : تصنف العرق واللون والجنس والطبقة، وتحدد لكل دائرة من هذا الدوائر موقعها ضمن الممارسة الإنسانية حيث الفعل ورد الفعل، وحيث الثقافي يلغي الطبيعي وحيث الشكل يتجاوز المضمون : إن اللغة تنزعنا من عالم "طبيعي" لتقف بنا إلى عالم "ثقافي" تكتشف الذات فيه وجود أبعاد لها في الآخر وفي العالم المحيط بها كما يشير إلى ذلك إيكو. وعلى هذا الأساس، فإن كل "التمييزات" (لنقل التصنيفات) اللغوية المرتبطة

¹ نورة الجرّموني، "النقد النسوي العربي والسؤال السوسيولوجي"، مجلة علامات، ع37، مكناس- المغرب، 2012، ص153-154.

بهذه العوالم تكشف عن نظرة تصنيفية: إنها في غالب الأحيان احتقارية من هذا الجانب وتمجيدية من الجانب الآخر.¹

إن ما تثيره اللغة من قضايا التأنيث والتذكير، جزء صغير جدا مما يمكن لمرموزاتها أن تثيره داخل اشتغال متناغم تؤسسه البنى العلائقية التي تكون عوالم النص، وإذا كان كشف مكنوناتها المتوارية خلف ما تنتجه مرجعياتها الثقافية، أمرا يضيء زوايا معينة من المعطى الأدبي، فإن الانطلاق من هذه العتبة، والوقوف عندها دون تجاوزها إلى ما يمكن أن تفجّره شبكاتها المتداخلة من إمكانات أخرى، لا ينسحب عليها الإملاء الثقافي الخارجي، هو ما قد يحرم المعطى النصي من تجلياته الأخرى اللامحدودة، ثم إن ما بدا أنها قد تثيره من هذه الفروقات، هو آتٍ لا محالة من خارج جوهرها، ومن إملاءات اقتضتها سلطة السياقات الأدبية التي ملأت وعاءها، والتي تتحول بتحول الشروط التي أنتجتها.

وغير بعيد عن سلطة اللغة وعن محمولاتها الخارجية التي تتحكم في مجرى اشتغال النص، تبدو سلطة أخرى أشد قوة وأشد تحكّما بمسار اشتغال البنى النصية، وما يتفرع عنها من قضايا تهّم طبيعة المنجز الأدبي وآليات توظيف المصطلح؛ إنها سلطة النسق الثقافي بكل ما لها من ثقل جاذب، فقد أثار عبد الله الغدامي إشكالية خضوع الثقافة لأنساق خاصة يتم استنباتها لخدمة أغراض معينة، ويكون لها من الهيمنة ما لا تقوى الذهنيات والأفكار على مقاومته وإن أبدت نقيض ذلك، "يبدو أن للثقافة وسائلها الخاصة في الدفاع عن أنساقها المهيمنة، ولا شك أن النسق الفحولي هو أبرز الأنساق الثقافية قوة وهيمنة. ولذا فإن هناك علامات كثيرة تشير إلى مساع حثيثة لحجب (الأنوثة) عن الشعر، ومنع التأنيث من أن يلبس الخطاب الشعري. وهذه مساع غير واعية طبعاً، ولكنها تحدث بدافع غريزي لاشعوري يحمي النسق الفحولي من الأنوثة، على اعتبار أن الفحولة علو وارتفاع وتسام إبداعى، بينما الأنوثة الإبداعية تدن وضعف ونقص، ولذا استحال تأنيث الخطاب الشعري في المرحلة الأولى وصار هناك علاقة عضوية بين شكل العمود الشعري ومضمونه الفحولي،

¹ مارينا ياغيلو، "الكلمات والنساء، القاموس واضطهاد المرأة"، ترجمة: سعيد بنكراد، مجلة علامات، ع8، مكناس- المغرب، 1997، ص 101.

مما اقتضى أخيراً كسر ذلك الشكل العمودي الشعري وتهشيمه¹ من أجل فك الرابط الوثيق بين العمود والنسق حيث ظل العمود حارساً يحمي النسق ويسنده وما إن تحطم العمود حتى انكشف النسق وصار عرضة للتبديل والتعديل.²

وإذا كان لهذا التأويل ما يبرره من خلال استنطاق المادة الأدبية، واستخراج مهيمنات النسق على تركيبها اللغوية والدلالية، فإن حصر مجال اشتغال هذه التركيبية في مدى استجابتها وخضوعها لهذا النسق، هو في حد ذاته هيمنة من نوع خاص، يتم بموجبها قراءة المعطى الأدبي في سياق تجلية هذا الخضوع بالدرجة الأولى، ومن ثمة يستأثر الشرط النسقي الخارج نصي بتوجيه شبكات النص كتابياً وقرائناً، وتراجع تبعاً لذلك سلطة النص بوصفه خليطاً من العلائق والتفاعلات، التي لا تحتاج فقط إلى تأويلات النسق الثقافي المهيمن لتتبدى عتماتها، ولكن تحتاج إلى رؤى أخرى لا تركز فقط إلى الشرط الخارجي لكشف أسرارها وسبر أغوارها، وبهذا تُفضي الثورة على نسق ثقافي مهيمن يوجه مسار اشتغال المادة الأدبية، إلى نسق قرائي جديد يأخذ زمام الهيمنة، ويحصر المعطى النصي ضمن الشرط الخارجي الذي يحكمه.

إن هذا التصور الذي يأخذ على عاتقه تأويل آليات انبناء المادة الأدبية، وتراكمها وقرائنها من خلال سلطة النسق "المهيمن"، مراهناً على كشف ملامح استبداده ودلائل الثورة والتمرد على سطوته، قد يُفضي إلى ظهور نسق "مهيمن" جديد يقوم على أنقاض النسق السابق، ويحوّله من نسق "مهيمن" إلى "مهيمن عليه" وينسف محمولاته الرمزية والدلالية، لصالح محمولات جديدة مناقضة، وهنا قد نجد أنفسنا أمام إشكالية صدامية بين

¹ يربط الغدّامي ربطاً قاراً ونهائياً بين عمود الشعر وبين الذكورة والفحولة التي أنتجها النسق الثقافي، ويجمع في ذلك بين مفهومي الذكورة والفحولة، معتبراً أن الشكل الشعري خير تجسيد لهما، وهو في ذلك يخلط بين مفهوم جمالي نصي ومعياري اقتضته سلطة التقييم النقدية القديمة (الفحولة)، وبين مفهوم يُجبل على جنس المبدع (الذكورة)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يُخضع الشكل الشعري الذي اقتضته مرحلة تفاعل فيها الشرط التاريخي والاجتماعي والثقافي والأدبي والمعياري، لسلطة وحيدة هي سلطة النسق الثقافي التي يتم تفسيرها من خلاله، وإسقاط معطياتها على بنيته المتأنيّة من شروط أخرى نصية وجمالية ومعيارية، وفي ذلك انتصار للنسق واستعلاء له، وهو جزء من أجزاء أخرى لامحدودة تنتج النص على الشرط الأدبي، إذ يصبح بحكم هذه السلطة القيمية موجّهاً لاشتغال النص، ودليلاً على جنسانية الأشكال الأدبية؛ فالنص العمودي ذكر والنص التفعيلي أنثى، وتحطيم العمود هو سبيل استعادة أنوثة النص "نازك المرأة الأنثى التي حطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة وهو عمود الشعر".

عبد الله الغدّامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء- بيروت، 2005، ص 12.

² عبد الله محمد الغدّامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المرجع السابق، ص 74.

نسقين: نسق سائد يتم التمرد عليه، ونسق بديل يتم الدفاع عنه بوصفه مخلصاً من جَوْرِ سابق، ومؤَهلاً لاستلام زمام التوجيه الجديد "والشعر إذا لم يكن خطاباً أنثوياً فهو ناقص في نسقه الإنساني، وسيكون انحيازياً ومتعالياً وأنائياً"¹

هذه الرؤى الصِّدامية قد تثير - رغم نيتها الدفاعية - إشكالات أخرى تنحرف إلى سياق الثورة المضادة، التي تلغي لتكون، والتي تمحو لُعلن عن انكتابها الجديد، وبذلك قد تُعيد النص الإبداعي - بوصفه معطى إنسانياً كونياً - إلى معترك السِّباق نحو السيادة، بل قد تكون سبباً في ولادة أجناس جديدة من المصطلحات التي تستأثر بمساحات المقاربة النقدية، فتصبح "المصارعة" و"المصارعة" والتنافس هي مفاتيح إثبات الذات الجديدة، إذ "إن طريق المرأة إلى موقع لغوي لن يكون إلا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها، وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنثوية وتقدمها في النص اللغوي لا على أنها (استرجال)، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل (الأنوثة) مصطلحاً إبداعياً مثلما هو مصطلح الفحولة"²

إن إثبات الذات ورفع أشكال الحيف، يتم من خلال الفعل الإبداعي بوصفه إنجازاً إنسانياً كونياً يتقاطع ولا يتنافر، ويتكامل ولا يتناحر، لأن الطبيعة التكوينية للنص الإبداعي تحتاج بالدرجة الأولى إلى كشف جوهرها الإنساني الموحد، رغم تعدد فروعها وتجلياتها، ثم إن إعادة الاعتبار إليه تتم من خلال تكثيف الاقتراب من عوالمه المتشابكة، والاستعداد لكشف آليات اشتغال شبكاته المتجددة، دون الانشغال بإكراهات خضوعه للتوجيهات الخارج نصية رغم أهميتها في تكوين بعض عوالمه، ودون التوقف على بُعد الدِّفاعي المتأهب باستمرار للمواجهة، لأن ذلك قد يُحوّل المادة الإبداعية من غاية تتضافر محاولات إدراك أسرارها، إلى وسيلة لتفسير وتبرير ما كان جزءاً من إنتاجها، كما قد يُحوّل المُنجَز القرائي من حالة للكشف وإعادة الكتابة والتوليد، إلى حالة للتفسير وإقامة الحجة والبرهان. وبذلك، نحن في أمس الحاجة إلى استنبات سياق المصالحة في ظل الرؤية الشمولية التكاملية التي

¹ عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، مرجع سابق، ص 88.

² عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء - بيروت، 2006، ص 55.

تشمل الأنساق كما تشمل الأبنية الأدبية، كما أننا مدعوون إلى تجاوز هذه الحالة الصّدامية التي تروم غلبةً مفترضة، والتي قد تسقط في الإقصاء من حيث تدعو إلى التمرّد عليه، فقد يتوارى المعطى الأدبي بسببها، وينحصر في حدود ضيقة يتم من خلالها كشف هيمنة النسق من عدمها. وبذلك، تفقد الشبكات النصية العلائقية اللامحدودة، فرصتها للتجلي القرائي اللامحدود؛ ذاك الذي تتم مقاربته بالتصالح مع المعطى الأدبي، وبالاستعداد الدائم لتفجير إمكاناته ومكوناته البنائية الجوهرية.

إن تتبعنا لتعاطي النقد مع منابع هذه الخصوصية، وانعكاس ذلك على طبيعة الرؤى المتضاربة حول المصطلح، وحول آليات اشتغال المُنجَز الإبداعي للمرأة، جعلنا نقف عند مجموعة من الملاحظات يمكن إجمالها في ما يلي:

- يبدو أن هاجس البحث عن الخصوصية يُسقطها في التّلميط الجامع لكل الكتابات وهذا يُحيلها إلى عمومية تنسحب على كل الإنتاج الأدبي الصادر عن المرأة، أو يحولها إلى خصوصية نمطية.
- الخصوصية النّمطية تُسقط في معادلات ميكانيكية لا تخضع لها طبيعة النّص الإبداعي، بحيث يصبح الحديث عن أدب المرأة، معادلاً لما دوّنته خصوصياتها المُعدّة سلفاً وإن اختلفت مرجعياتها ، تماماً كما تصبح مدونة الخصوصيات هذه، مبرراً لاستدعاء الحديث عن أدب المرأة، إن وجود الخصوصية لا يعني بالضرورة أننا أمام نص كتبته امرأة لأن الخصوصية أكبر من أن تنحصر في مجال الموضوعات، ولأنها طبيعة تكوينية للنص الأدبي تتعدد مشاربها وفروعها، وتختلف درجات تجليها وغيابها في كل تجربة إبداعية .
- ضرورة التمييز بين الخصوصية النمطية والخصوصية التي هي عَصَبُ كل انبناء نصّي قوامه تفاعلات الذات المفترضة مع منابع الكتابة، وتفاعلات البنى الداخلية للكينونة النصية بوصفها مجرّة من العلاقات.
- الخصوصية شبكة من العلاقات المتحولة في البناء النصي الواحد، وهي تتجدد تبعاً لتجدد العوالم التخيلية للنص.

- منابع الخصوصية لامحدودة ولا تخضع للتقنين الأولي؛ ذات صفة انفجارية تنبجس من عمق البنى التخيلية للنص الأدبي، وتتوسع شبكاتها وتتنوع داخل النص الواحد، فكيف بنصوص متباينة لتجارب لامحدودة

- الدخول إلى عوالم النص، بوصفه شبكة من العلاقات والتحويلات التي تقتضيها طبيعة الفعل التخيلي، لا يُسغفه التزوّد بمعرفة مُسبقة بخصوصية مفترضة، توجهها الرؤى الخارجية أو الداخلية التي جرفتها متاهات المصطلح، وإنما يُسغفه الاستعداد الكامل لكل مفاجآت القراءة، ولكل مطبّات السفر في أجوائها العالية، حيث يصبح انعطاء النص حراً من كل أشكال التضيق، فيكشف إذ يحجب، ويحجب إذ يكشف، ويُصرُّ على طبيعته التكوينية المتجددة باستمرار، بوصفه كوناً نصّياً له نواميسه الخاصة، لكنه في حركة دؤوب، يؤدي توقفها وحصرها في رؤى نمطية إلى نهايته وموته.

- الحاجة إلى مراكمة الاقتراب من المُنجَز النصي الإبداعي للمرأة، والدخول في مغامرة كشف مجاهله اللامحدودة، وإيثار فعل القراءة وتفاعلاته المُفضية إلى كشف حجب النصوص، والإعلان عن ولاداتها المتجددة عبر فعل القراءة، أكبر من إركام جدل كبير فاق توقعات المصطلح، وإمكاناته البنيوية والدلالية، وحدوده المرجعية التي انحرفت به عن خدمة المُنجَز النصي الإبداعي للمرأة، وحصرته في دائرة تتسع لتضيق حول نفسها.

إننا أحوج ما نكون إلى مصالحة بنيوية، تُقدّم فيها مصلحة الأدب على ما ترسّب في الذاكرة، وما ظل كامناً فيها من محمولات لم يعد إيقاع الزمن يقبلها، رغم ظهورها كل مرة على سطحه، ثم إن الرهان ينبغي أن ينصبّ على إعادة المصطلح إلى سياقه الأدبي، وتخليصه من كل محمولاته الخارج نصّية التي تفضي به إلى متاهات لامحدودة، من أجل ذلك، فإن الاهتمام بالمُنجز الأدبي للمرأة المبدعة، وتتبع آليات اشتغاله وتجليات حضوره وتأسيسه للمشهد الثقافي العام، أمر يتعالى على كل أشكال الجدل المفترضة، ويحتاج في مقابل ذلك إلى النفاذ إلى عمقه المؤسس لأبنيته النصية، وشبكاته التخيلية التي بها يتحقق جوهر الأدب بعيداً عن كل المزايدات، تلك التي يمكن تجاوزها من خلال بعض المقترحات التي نسوق بعضها في ما يلي:

- الانتصار لسؤال الإبداع على حساب سؤال المصطلح.
- مقاومة انحراف المصطلح وإعادته إلى سياقاته النصية التأسيسية والإجرائية.
- الانزلاق إلى شبكات المصطلح حيف جديد وصمتٌ بلبوس نقدي مزيف.
- الرّهان على تراكم قرائي يُعيد بناء المادة الإبداعية ويعلن عن انوجادها الجديد.
- مساءلة الأثر الأدبي بما تقتضيه قوانين القراءة الموضوعية، التي تصبو إلى إعلان ولادات النص المتجددة وإلى تتبع شبكاته القرائية وليس شبكات المصطلح وتفريعاته.
- إثارة سؤال كيف تقول المرأة وليس ماذا تقول.
- إعادة التوازن لطبيعة العلاقة بين ما هو إجرائي أدائي، وما هو مادة للتداول والمُقاربة.
- تخليص المصطلح من همّه الطاعي، على حساب ما وُجد في الأصل من أجل تدليله.
- الوعي بضرورة تلقّي المتن، والافتتان بعوالمه المتجددة التي تعلن عن شبكات لامحدودة من التلقّي القرائي الناجع، الذي يخدم الأثر الأدبي للمرأة، والتخلي عن غواية التيه في متاهات المصطلح.

تركيب

وقفنا في هذا المبحث عند أسباب خُفوت الصَّوت الشعري النسائي في تراثنا النقدي العربي، وأشرنا إلى أن هذا الخُفوت لا يدلُّ بالضرورة على واقع هذه الممارسة الإبداعية طوال هذه الفترات التاريخية، إذ قد يكون ذلك راجعا إلى حالات التغييب والانتقاء التي فرضتها طبيعة الرؤية المتحكِّمة في مسار المُدوَّنة النقدية العربية، وعن حالات الضياع والإهمال التي طالت عددا لا يُستهان به من المُتون بدليل بقاء شواردها المُحيلة عليها ضمن هذه المُصنَّفات والمختارات، غير أن هذا الغياب سيجد فرصته للظهور مع التحولات الجذرية التي شهدتها المجتمع العربي في المراحل اللاحقة، وبالضبط منذ أوائل القرن العشرين، إذ ستخترط المرأة في مشروع التحديث الذي يروم إعادة البناء، وإعادة تشكيل الرؤى الموجهة لاشتغال النص الشعري، تبعاً لما تستدعيه طبيعة المرحلة ورهاناتها، وتبعاً لحرص الذات الشاعرة على إثبات حضورها الفاعل، لذلك سيصبح الرِّهان على إثبات الحضور همّاً أساسياً كشفت عنه وثيرة التراكم التَّصاعدية، التي شهدتها المُنجز النَّصي الإبداعي للمرأة الشاعرة في مشرق الوطن العربي ومغربه على السَّواء، وقد عرضنا جملة من العوامل التي أسهمت في إغناء هذا التراكم وإثرائه، ووقفنا عند ما صاحبه من مُطارحات نقدية اتخذت طابعاً جدلياً، وطرحت القضية المُصطلحية بخصوص هذا المُنجز، وأفاضت القول فيها أكثر من خوضها في مسألة تنامي المُنجز الأدبي ذاته. ولم تكن نيَّتنا، ونحن نقف عند الإشكالات البنيوية التي أثارها التَّعدُّد المُصطلحي، إعادة ما تطارحه النقاد حول مفهوماته ودلالاته، وإنما كان هدفنا إثارة الإشكالات العميقة والمتشابكة التي يثيرها المصطلح النقدي بشكل عام في علاقته بالظَّاهرة الأدبية، إذ كشفت المُساءلة عن وضعه الدَّقيق الذي قد يُفْضي به إلى التَّضخُّم بعيداً عما تحتاجه الظَّاهرة الأدبية، وهذا المعضلة ليست مسألة بنيوية داخلية نابعة من جوهره، وإنما هي مسألة خارجية ناجمة عن الإخلال بشرطه الإستمولوجي، وبحدوده العلمية، وعن التَّجاذبات المُتباينة التي تخدم أغراضاً أخرى وهي تركيب قضية المُصطلح على حساب المُنجز النَّصي، الذي يضيع ويُهمَّش بسبب استئثار القضية المُصطلحية بالحيز الكبير من المُساءلة والجدل.

كانت مُساءلتنا لهذه القضية الخلافية التي ارتبطت بتلقّي المصطلح طريقاً للكشف عن هواجس كُبرى تحكّمت في توجيه مسار الطُّروحات النقدية، وساهمت في انحرافها إلى مُعْتَرَك السَّجال على حساب الظَّاهرة الأدبية، وسقطت، من موقع الهجوم أو الدِّفاع على السَّواء، في العَماء عن المطلب الحقيقي للمُنجز النَّصي للمرأَة المُبدعة، وعما يستدعيه من رَهاناتٍ قرائية يستدعيها البحث في الشَّعرية والأدبية، ويستدعيها الوجود النَّصي في مُحتملاته ومُمكناته الفنية والجمالية، كما تستدعيها الحاجة إلى مَوْضعة المُنجز ضمن خارطة المشهد الشَّعري العربي، وقد حدّدنا هذه الهواجس من خلال ما يلي: هاجس التراتب النوعي، هاجس التنظير وسباق القول النقدي، هاجس النمطية الموضوعاتية، هاجس الخصوصية، وخلصنا إلى أن سُلطة هذه الهواجس كانت أكبر من أي سُلطة أخرى في تعاطيها مع قضية المصطلح، وفي انحرافها بسبب السَّجال، عن التناول الشمولي والعميق للمُعطى النَّصي الإبداعي، ولما تحتاجه شبكاتُ نصوصه المعقّدة، من عزم حقيقي على كشف مُحتملاته القرائية.

المبحث الثاني: مرجعيات المُتخَيِّل في الشعر النسائي العربي المعاصر

قد لا نبالغ إذ نقول إن الاقتراب من عوالم الانبناء الشعري، ومن أشكال تثوير تجلياته النصّية، يتقاطع إلى حدٍّ ما مع مخاطرة إنتاجه، ومع تجربة وجوده الإبداعية، فإذا كانت هذه العوالم المشوبة بالأسرار، تخضع لطقوسية التجربة في حالة الانفجار الإبداعي، فلربما تخضع لطقوسية تجربة مضاعفة ومُغايرة في حالة التجلّي القرائي، يُصبح معها العمل الشعري - في تبنيه الكتابي والقرائي- حالة وجود جديدة ومتجدّدة، وإذا كان "موريس بلانشو" يقف عند حالة الجذب التي يُمارسها فعل الكتابة، ويُصبح بموجبها العمل الأدبي تجربة، تعني عنده "اتصالاً بالوجود، وتجديداً للذات عند هذا الاتصال- اختباراً، ولكنه الاختبار الذي يظل غير مُحدّد"¹، فإن حالة الجذب التي تتحقق في الاقتراب القرائي قد تصبح تجربة مضاعفة في الاتصال بوجود النص، وفي تجديد أشكال هذا الاتصال، لمطاوله ما تستدعيه طبيعته التكوينية الدينامية، وللاقتراب من آفاقه المتوالدة باستمرار. وبذلك، يصبح الركون إلى قراءة ثابتة ناجزة، تُسائل حدود الدلالة وسقف المعنى، منفي قرائياً يسلب صاحبه مفاجآت المُخاطرة وأهوال التجربة.

هذا الحال الذي يستدعيه المُعطى النصّي في حالتي انكتابه وانقراءه معاً، مُتأتّ لا محالة من جوهر كينونته، بوصفه وجوداً يخضع للنواميس الكونية للنص، وتجرّبةً تغيّر جلدها وروحها في كل انبعاث جديد تفرضه الصيرورة المتوالدة، وحتى في حالة كونه معنى، فإن شرطه الجوهري يتأسس على الخصيصة الدينامية، التي بها يكون في حالتي الكتابة والقراءة. "إذن فمعنى النص الأدبي ليس كينونةً قابلةً للتعريف غير أنه إذا كان شيئاً فهو حدث دينامي" ²

لا شك إذن أن ركوب مغامرة القراءة، لا يَسلم من تأثير القوى النصّية المنفلتة من إसार التقيد والتحديد، وإن كانت على المستوى الإجرائي، تقتفي أثر مسارٍ مُعلنٍ قد تُعيده أهوال السفر في تخوم النص، إلى حالات من الخفاء المُعدّ لكشف جديد، وهذا ما يفسر تعدد

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص239.

² فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة: حميد لحداني، الجبالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1995، ص 13.

نقاط العبور، والتغيير المستمر لنقاط الوصول المأمول، تلك التي تمحوها الطبيعة الجوهرية للنص، كلما لاح أفقها من أجل ترسيم جديد، وهذا ما يجعل القراءة - بوصفها "تجربة" - انعطاءً مفتوحاً يتناغم مع انفتاح شبكات النص، ويتجدد تبعاً لتجدد حيواته اللامتناهية، التي تنفلت كلما لاح سَرابُ القبض عليها؛ "فالطبيعة المُرَاوغة للنصوص الأدبية بالذات تجبر الملاحظ على محاولة الإمساك بها، لكن عندما يفعل ذلك يميل إلى الخلط بين نوعية تعريفه وطبيعة النص في حين أن طبيعة النص هي حثُّ أفعال التعريف هذه دون أن تكون متطابقة مع نتائجها أبداً"¹

إن حاجة الاقتراب القرائي إلى التناول المفتوح على الممكن والمُحتمل، تعادل حاجة المُعطى الإبداعي إلى نسغ نصي، يُعيد الحياة إلى عمقه الجوهري كلما قَيَّدته صكوك الانتهاء، ويحميه من حالات التقييد، لتنتقل فروعه الجديدة والمتوالدة عقب كل ولادة إبداعية مرتقبة، ومن ثمة فإن نبض النص ينشط من خلال مُغامرة وجوده في الممكن والمُحتمل، تماماً كما ينشط نبض القراءة في مُلاحقة هذا التوالد الاحتمالي المفتوح على اللانهائي، "إننا حينما نتورط في النص لا نعرف في البداية ما يحدث لنا. ولهذا غالباً ما نشعر بالحاجة إلى التحدث عن الكتب التي قرأناها، ليس من أجل التوصل إلى إقامة مسافة ما بيننا وبينها بل بالأحرى من أجل اكتشاف ذلك الشيء بالضبط الذي تورطنا فيه"²

يروم مسعانا إذن- ونحن نقارب عوالم المتن المدروس- فتنة التورط في النص وخوض مغامرته، وذلك من خلال مُلاحقة دَواليه الرمزية وعناقيده الصورية التي تُحيل على كون نصي دينامي ومُتجدد، يحتاج إلى النفاذ إلى مراكز جذبهِ الصورية، ويُشكّل مفهوم المُتخيّل الذي اتخذناه مرجعية نظرية، ومسلكاً عبورياً إلى مراكز الجذب هاته، مُقترَباً مفتوحاً على إمكانات مهمة، من شأنها أن تُغني مسارات العبور، وأن تضيء عتماتها المحتملة، وذلك من خلال ما تطرحه من إوالات ورؤى تنبذ كل مساعي الاقتراب الجزئي التي تقيّد حركة النص، والتي تحصره في حدود ضيقة تتباين أشكال ضيقها تبعاً لاختيارات المأخذ والمقترَب، ومن ثمة فإن كونية البناء النصي، وحركته الدؤوب داخل مجرّته،

¹ فولغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة: حميد لحمداني، الجبالي الكدية، مرجع سابق، ص19.

² نفسه، ص85.

تستدعي انخراطاً يتناغم مع هذه الحركة، وسَفرًا مؤهلاً بإمكاناته القرائية لبلوغ مركز هذا الكون الذي تفجّره الطبيعة الدينامية للفعل الخيالي.

هذا الخيار الذي يتناغم مع الطبيعة الجوهرية للكون التخيلي للنصوص الشعرية، يدعونا إلى الإفادة من إمكاناته الإجرائية، في سبيل سفرٍ قرائي يرتاد مجهول المعطى النصي الإبداعي، ويندغم في أنويته التي منها تتفرّع شبكات الصور، حيث ستنتفتح القراءة على إمكانات من شأنها أن تُفضي إلى مراكز الجذب التي تتخلق حولها الكوكبات الرمزية للصور، والتي تشكل المحور الأساس الذي يوجه مُتخيّل الكتابة في ديوان الشعر النسائي العربي، الذي اخترناه من منطلق انشغالنا بالمُعطى النصّي الإبداعي للمرأة المبدعة، ومن رهاننا على اقتراب قرائي يرومُ تفجير أسئلته الكبرى التي يثيرها البناء النسقي لكوكبات الصور، والتي يفجرها الفعل الخيالي وهو يُديرُ مجرّة النص، وقد عمدنا ونحن ننشد هذا المنحى القرائي، إلى اختيار عيّنة من الأعمال الشعرية النسائية العربية المعاصرة، راعينا في اختيارها شموليتها المفترضة، وتمثيليتها القطرية، وتقاطعاتها الممكنة بين الائتلاف والاختلاف، وتنوعها من حيث النزوع الشعري والمرجعية النصية والثقافية، وانتماءها لتوصيف المعاصرة من المنظورين الزمني والشعري، وتعدد أسئلتها الكبرى التي يسمح بإثارتها كونها التخيلي المتعدّد، فكان اشتغالنا النصي مُمثلاً بدواوين الشاعرات العربيات: أمينة المريني، بهيجة مصري إدلبي، ميسون صقر، روضة الحاج، لنخرط من خلال تجاربهن الشعرية في مُغامرة القراءة التي تروم تفكيك الكون التخيلي، وملاحقة عناقيد الصور التي تحوم حولها الأسئلة الكبرى للمُنجز الشعري النسائي العربي، مُتخذين من إمكانات مفهوم المُتخيّل مسلكاً لمثل هذا العبور المُعدّ لمفاجآت القراءة، ولتفجيراتها الصورية المحتملة؛ إذ إن تنوع المتن المدروس، وتعدد مشاربه النصية والمرجعية، بإمكانه أن يعدّ بشبكات تخيلية متعددة، تدور في أفلاك رمزية تتسع باتساع أشكال تعالقاتها المفتوحة على المُمكن والمُحتَمَل، وتلتقي وتتقاطع وتفترق، ويشكل كل منها كوكبته الرمزية الخاصة التي تجمعها المجرة التخيلية الكبرى للشعر النسائي العربي المعاصر، وسنحاول في هذا المبحث تتبع هذه المشارب النصية والمرجعية التي تتفاعل معها النصوص المدروسة، مستفيدين مما وَقَرَ في نتائج المطارحات النقدية التي تناولت أشكال هذا التعالق الطبيعي

والجوهري بين النصوص، والتي وقفت عند مفهوم "التناص" بوصفه خِصِيصة جوهريّة للنص.

لقد وقفت كثير من الدراسات عند هذه التقاطعات الطبيعية التي تربط المُعطى النصّي بالنص الغائب، متجاوزة بذلك كل أشكال النزوع الأحادي التي تبنتها الدراسات اللغوية والألسنية، والتي تعزله عن منابعه الخارجية المتشعبة، وتقطع صلته الرَّحْمِيّة مع سلالته المفترضة، باعتباره كائناً فريداً مُغلّقا على حدوده الداخلية، غير أن التصورات المُغايرة التي تبنتها المناهج البنيوية الحديثة، أعادت النظر في مفهوم النص وفي طرائق اشتغاله وتفاعلاته، وشكلت بعض مباحثها الإرهاصات الأولية لتبلور مفهوم "التناص" مدخلاً ضرورياً لولوج عوالم النص. ولما كان التعالق بين النصوص أمراً طبيعياً وجوهرياً، فقد أثارت مجموعة من المباحث النقدية¹ مظاهر انتباه الشعرية العربية القديمة لتجليات هذا التعالق منذ العصر الجاهلي إلى العصور اللاحقة، التي اعتمد النقد فيها رؤية معيارية قامت على أسس المفاضلة أو الموازنة أو الوساطة، وأفردوا أبواباً لكشف سرقات الشعراء وبيان صعوبة تجليتها، كالأمدي والقاضي الجرجاني وغيرهم؛ يقول القاضي الجرجاني: "وهذا بابٌ لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرّز. وليس كلٌّ من تعرّض له أدركه، ولا كلٌّ من أدركه استوفاه واستكملته"²

إلا أن هذا التناول، رغم فطنته لعلاقة النص بغيره من النصوص، ظلّ حبيس النظرة المعيارية القائمة على أساس المفاضلة وإثبات السبق، وبيان درجات الحذق في السرقة ومُسميات هذا الأخذ التي تعددت ولا يسع المجال لتفصيلها. وبذلك، ظلت المباحث النقدية العربية القديمة، رهينة النظرة الأخلاقية والمعيارية في مساءلتها لأشكال هذا التعالق؛ " ذلك أنها تجعل سلفاً من «التفاضل» غايتها، ومن «التقابل» سبيلها إلى تبين حقيقة التباري والتنافس، وإلى فرز «السبق» عن «السرقة»".³

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3 الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 182.

² علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1966، ص 183.

³ شربل داغر، "التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، ع 1، المجلد 16، القاهرة، صيف 1997، ص 129.

وبعيدا عن هذا التناول، ستتجه المقاربات النقدية الحديثة إلى تمهيد الأرضية المعرفية للتناص، بوصفه مفهوما جوهريا ناظما للعلاقات المفترضة بين النصوص، ويعود الفضل في ذلك إلى نتائج الدراسات البنيوية اللاحقة، التي دعت إلى إعادة الاعتبار للمرجع، بوصفه المكوّن الثالث المُشكّل للعلامة اللغوية، بعدما ظل التحديد الثنائي القائم على الدال والمدلول، مع إغفال دور المرجع هو المُهيمن عند معظم اللسانيين، من خلال ما أثاره السويسري فردنان دي سوسير، "فما بان لمعظم اللسانيين اللاحقين بصاحب الدروس العامة في اللسانيات، بدءا من بنفنيست Benveniste، أن تعريف العلامة اللغوية تعريفا ثنائيا (Définition binaire) إن هو إلا تعريف منقوص لا يمكن، بأي حال من الأحوال، أن يستوفي هويتها ويأتي على جميع مكوناتها مادام المرجع مقصيا منه غير داخل فيه"¹، فضلا عن التصورات الجديدة التي جاء بها الشكلانيون الروس، وفي مقدمتهم شكّلوفسكي وبَعْدَه ميخائيل باختين الذي خرج عن حدود اشتغالهم، تلك التي ظلت في مجملها رهينة البنية المغلقة للنص، حيث خصّ الرواية بهذه الطبيعة الجوهرية، ودعا إلى مفهوم "الحوارية الذي اعتبره شرط حياة اللغة"² وبذلك، خرج من إيسار القراءة الأحادية التي تفصل النص عما سواه، وتغفل عن العلائق الحوارية المُفترضة التي يحيا بها، والتي يصبح النص بموجبها مفتوحا على المجتمع والتاريخ، ومختلف الأصوات التي تندغم في صوته الداخلي؛ "إن عملا أدبيا ما يمكن أن يكون حصيلة جهد جماعي، ويمكنه أن يكون حصيلة جهد متتابع لسلسلة من الأجيال وهكذا، ومع ذلك فإننا نحس في هذا العمل بوجود إرادة إبداعية واحدة، وموقف محدد يمكن أن يسترشد به حواريا"³

هذه العلاقات التي تصل النص بما يوجد خارج بنيته المغلقة، ستجد أثرها في مباحث عدد من اللسانيين أمثال أوستين وديكرو وفوكو، وستتبلور في أعمال رولان بارت الذي اعتبر الأدب نتاجا لتفاعلات لامتناهية يُجليها النص في وجوده، ففي سياق انتقاده التمرکز على الذات الغربية سواء عند الغرب أو غيره، ممن يعتبر هذه الذات هي وحدها التي تملك

¹ فتحي خليفي، "المُقامرة بالمرجع في الشعر في مرايا بعض المحدثين"، مجلة نزوى، ع 79، يوليو، عُمان، 2014، ص 94.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3 الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 183

³ ميخائيل باختين، شعرية دستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص 269.

الحقيقة، يقول رولان بارط: "ويمكن القول بأن الأدب منذ هذا الزمن، هو العالم الأسود، الذي يقبل الاختلاط بالأساطير، والهلوسات والتجارب المحدودة للإنسانية"¹

وبذلك، تتجه اللغة في مسار هذا التعدد الذي تنشط من خلاله أشكال التداخل والتعلق تبعاً لما تقتضيه الطبيعة الحوارية، التي وصفها باختين من خلال مصطلح الكرنفال، والذي سيوظفه بارط نفسه في مقاربتة لطبيعة اللغة الأدبية؛ فـ "اللغة الأدبية هي الأخرى خاضعة في الحقيقة، لقانون، أي لمجموعة من القواعد التي تساعد على التعرف عليه تأكيداً، غير أن هذا القانون متعدد، إنه يمزج ويرج إرادياً عدة أساليب، يعطي لنفسه حق تقليد، وسرقة، ووصل لغة بأخرى دونما تنبيه عليه، وهذا ما استطعنا تسميته بالنزعة "الكرنفالية" للغة الأدبية التي وجدت فترات الكلاسيكية الخالصة صعوبة كبيرة في استيعابها."² ، غير أن مفهوم التناص، سيجد مجاله للتحديد العلمي الدقيق مع أبحاث الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" حيث اشتغلت على مفهوم الحوارية الذي أثاره باختين، وأعدت النظر من خلال كتابها "ثورة اللغة الشعرية" في مفهوم النص الذي ظل مرتيناً بخصيصته النسقية المغلقة، مؤكدة خلافاً لذلك أنه "نظام عبر لغوي، يتم فيه إعادة توزيع نظام اللغة، وذلك بإقامة علاقات بين الكلام التواصل الذي يهدف إلى الإبلاغ المباشر، وبين الملفوظات القديمة والمعاصرة"³، ومعتبرة أنه مشروط بنصوص غائبة، تعلن عن نفسها من خلاله عبر عمليات نصية متشابكة ومُعقدة "لقد كانت جوليا كريستيفا في تحليلها لـ "أشعار" لوثريامون ترى "أن كل نص قُرى يتحول نصاً سابقاً لـ "أشعار" من رواية وشعر وترجمة وخبر صحافي، لا شيء مُلغى قنلياً من حقل الشعر وكل شيء يدخل فيه شريطة أن يُصبح موضوع تحول وتملك"، وإذا كانت هذه القولة تؤكد الرؤية التجزئية إلى النص فإنها، من جهة ثانية، تشير إلى أن النص الغائب مشروط بالتداخل النصي."⁴ وبذلك، سيتجه البحث في مفهوم التناص، صوب مناطق أكثر انفتاحاً وعمقا، من خلال إيلاء العناية الفائقة لكل الشروط المتضافرة في وجود النص، بوصفه كائناً مُتعدداً تلتقي فيه البنية النصية

¹ رولان بارط، "الأدب والمعرفة"، ترجمة: محمد بنيس، مجلة الثقافة الجديدة، ع 28، المحمدية- المغرب، أبريل 1983، ص 71.

² نفسه، ص 71.

³ Julia Kristeva, Recherches Pour Une Sémanalyse, Édition Du Seuil. 1969, p 46.

⁴ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3 الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 188.

المغلقة بما يوجد خارج حدودها وبما تتيحه عمليات القراءة من إمكانات متعددة، خاصة مع رواد النقد الجديد كميكائيل ريفاتير في كتابيه "الإنتاج الأدبي" والدلائلية الشعرية" وجيرار جنيت في كتابه "التطريسات" وجميع هذه الأعمال تقارب التداخل النصي من أمكنة متعددة، وترى إليه كعنصر أساس للنص الذي هو خطاب لغوي، وما ينطبق على الخطاب اليومي المتداول ينطبق عليه هو الآخر.¹

هكذا، أضحت العلاقات اللانهائية المفترضة بين النصوص، شرطاً جوهرياً للعملية الإبداعية، وتحولت من خلال هذا الوعي النقدي الذي واكبها، إلى غاية معرفية وجمالية تسعى المباحث النقدية إلى بلوغها للاقتراب من العوالم النصية اللامحدودة، ومن تفاعلاتها المتشابكة، وقد حاولت المباحث النقدية العربية الحديثة من جهتها، تتبع تبديات هذا المفهوم، وبحث الآليات الإجرائية لطرائق اشتغاله ولتحديده المصطلحي والمفاهيمي. وبذلك، تكشف المطارحات النقدية نفسها عن جوهريّة هذا التعالق على المستوى النقدي أيضاً، مع الإقرار بالفروقات المحتملة التي تستدعيها آليات القراءة ودرجات التأمل، فكانت أبحاث صلاح فضل، وعبد السلام المسدي وعبد الله الغذامي، ومحمد بنيس ومحمد مفتاح وسعيد يقطين وغيرهم، مجالا لتطرح هذا المفهوم ولبحث تجلياته في النصوص الإبداعية التي يعتبر شرطاً جوهرياً لها.

إن إفادتنا مما يطرحه مفهوم التناص، ومما يراهن عليه مفهوم المُتخيّل، تدعونا إلى الاقتراب من مُتخيّل الكتابة الشعرية في المتون المدروسة، غير أن مسعى هذا الاقتراب، يروم تتبع آليات تكوّن أنوية الصور، ليس في "وجودها العدمي"، ولكن في انبثاقها النّاجم عن تفاعلاتها وعلائقها الطبيعية في "وجودها الحاضر" مع "وجودها الغائب" ومع ذاكرتها الصورية التي لا تتوقف أنويتها عن الحركة، لتتخرط في هذه الدينامية الداخلية التي يُوجَّجها الفعل التخيلي، إذ يتبين وجود النص من خلال هذه التقاطعات اللامتناهية مع الذاكرة الصورية التي نسجت ذاكرات لا حصر لها، تمثلها المرجعيات الخارج نصية، والذخيرة المعرفية والثقافية. وبذلك، يتجه مسعانا إلى مُساءلة هذه المكوّنات المرجعية لا

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3 الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 185.

إلى رصدها، وإلى بحث آليات اشتغالها النصّي المخبري الذي يسمح بولادة أنوية جديدة تتفرع عنها شبكات صور جديدة، ومن ثمّة لا يشكل السّبق الذي يمثله النص الغائب بالنسبة للنص الحاضر هاجسنا في القراءة، نسعى إلى تبين ملامح انوجاده الجديد، ونتتبع درجات امتثال المعطى النصي الحاضر لقوانين هذا الوجود، بقدر ما تُهمُّنا حالة الولادة ذاتها؛ ولادة أنوية جديدة تتناسل منها - وفق طبيعتها الدائرية الحيوية - شبكات صور جديدة هي جوهر النص المُهيّأ لوجود لانهائي جديد ومتجدّد. وبذلك، يمكن العبور من خلال هذا المسعى من "ذاكرة النص" إلى "ذاكرة أنوية صوره"، ومن النص الغائب إلى أنوية الصور الغائبة، وقد تغيب الحدود الفاصلة بين مفهوم النص الغائب والنص الحاضر باعتبارهما وجهان لوجود نصّي واحد، وباعتبار تناوبهما على هذا التوصيف وفق الحالة الدائرية التي تحكم ولادة النصوص؛ فما يُعدُّ نصّاً غائبا كان حاضرا ويستشرف "وجوده الحاضر" الجديد، وما يُعدُّ نصّاً حاضرا كان غائبا ويستشرف "وجوده الغائب" الجديد، لذلك قد تدعونا مغامرة القراءة إلى تجاوز الحديث عن "سلطة" النص الغائب والاهتمام بدل ذلك "بدينامية" وحيوية الحضور والغياب معاً، وتتبع دور هذه الدينامية في تكوين الأنوية الجديدة التي تنبثق منها شبكات الصور اللامتناهية، كما قد تقودنا هذه المغامرة إلى الكشف عن السُّلالات المتعددة للصور، تلك التي لا تعود إلى صُلب صوري واحد، ولكن إلى (أُم من الصور أمثالنا)، من أجل ذلك، يُلحّ علينا - ونحن نُسائل هذه المُكوّنات المرجعية- سؤالٌ مركزي يروم الكشف عن فاعلية هذه الأخيرة في بناء المُتخيّل الشعري عند الشاعرات، وعن المنافذ التي شكلت مدخلاً رئيساً للأنوية المركزية لمختلف المكونات المرجعية، والتي ستنبأين مسالك النفاذ إليها تبعاً لتباين الرؤى التي تصدر عنها الشاعرات.

1- المرجعية الدينية

1-1- القوة الخارقة والعبور إلى الوجود الحلم

يقودنا المسعى القرآني ونحن نسائل المكونات المرجعية إلى الوقوف عند حالة التشكيل الجديد التي تنخرط فيها نصوص الشاعرات وهي تبني عوالمها المُتخيَّلة، ويُعدُّ النص الديني أساساً مرجعياً مُهمّاً تقوم عليه هذه النصوص، إذ يتكاثر وجوده عبر شبكات صورها، من خلال استراتيجيات متباينة تنخرط في ما يقتضيه النسيج النصي التخيلي من حالات التفاعل التي قد تغيب ملامحها الدقيقة، لتُنْبِئَ عن حالات الولادة الصورية الجديدة. وبذلك، يتأبى المرجع على المأخذ الأحادي على مستويي الكتابة والقراءة على السواء، ويتبنين في تشكيلات نسقية جديدة تُعدُّ بها شبكات الصور وهي تبني وجودها الجديد.

إن تتبعنا لصيرورة تشكُّل عناقيد الصور، يجعلنا نقف عند هذا التكتيف المضاعف للأنوية المركزية الجديدة التي أنتجها اللقاء بين أنوية النص المرجعي، وأنوية صور النص الشعري، مع ما يقتضيه هذا اللقاء من طرائق الأخذ، تتباين تبعاً لتباين مواقف الذات الشاعرة من قلقها الوجودي، ومن هواجسها التي تختزل تصوراتها للذات وللعالَم، ومن ثمة يخرج المرجع من جاهزيته الدلالية، لينخرط في حالة نشوء جديد تتحوَّل تَبْدِئَاتُها في كل ولادة نصِّية جديدة، إذ تتراجع "السلطة" التي قد تكون للنص المرجع أو للنص الجديد لصالح ما يمكن تسميته بـ"التساكن" بينهما وما قد يُفضي إليه ذلك من وجود مُمكن ومُحتمل.

يكشف النسق التخيلي الذي يُفصح عنه المقطع الشعري الذي سنورده للشاعرة بهيجة مصري إدلبي عن شبكات صور جديدة تتكوكب حول نواة مركزية تجسدها "القوة الخارقة"، إذ تُشكِّل الشخصيات التي وردت في القصص القرآني، نبعاً أساساً لهذه القوة التي تستمد الذات الشاعرة طاقتها منها، لكن عبر أخذ مُغاير تتبدَّى نتائجها المُماثِلة في عالم الحلم. وبذلك، يُشكِّل النفي الذي تصدر بنيات الجُمَل إعلاناً عن هذه المُفارقة بين نتائج هذه القوة عند هذه الشخصيات من جهة، وعند الذات الشاعرة من جهة ثانية، ويُمكن عرض تجليات هذه المُفارقة كما يلي مُركِّزين على الشخصيات الدينية، ومُرجئين الشخصية التاريخية التراثية التي افتتحت بها المقطع إلى تناول مُوالي. تقول الشاعرة:

ولم أكن في الرؤى زرقاء حين رأث

وليس لي خاتمٌ يُنجي من الأسرِ

ولا عصى تستوي لي في مآربها

لأضرب الصخرَ تنشى قسوة الصخر

فيصعدُ الحلم مثل الماء منبجسًا

ويستوي فوق برد الروح كالطيرِ

وسوّلت لي وقد أجَلْتُ أغنيتي

نفسي لأخلع من بردِ الرؤى صبري¹

تُحِيل الدوال النصية الواردة في المقطع (الخاتم) و(العصا) على النبيين سليمان وموسى عليهما السلام، وتمثل القوة الخارقة التي ارتبطت بهما منبعاً رئيساً لتشكّل شبكات الصور، فقد أوتي سليمان ملكاً عظيماً لم يوت لأحد من بعده "ولسليمان الريح غدوها شهرٌ ورواحها شهرٌ وأرسلنا له عين القطرِ ومن الجنّ من يعمل له بين يديه بإذن ربّه ومن يرغ منهم نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السّعير"²، واستطاع موسى تفجير الماء بعد أن ضرب بعصاه الحجر "وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعَثُّوا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ"³ ومن ثمة، يكون غياب أسباب هذه القوة بالنسبة للذات التي لم تبلغ مرتبة هذه الشخصيات (ليس لي خاتم، ولا عصا تستوي لي)، كشفاً عن حالات الهشاشة والضعف التي تستبذ بها وهي تواجه قلقها المُزمن، ذاك الذي تشكّل القوة الخارقة قهراً كاملاً له، إذ إن كمال ما تصبو إليه هو بلوغ هذا العالم الحُلُمي، غير أن الذات تظل مسكونة بهذا المسعى رغم انتفاء أسباب وجوده، ويحتد إصرارها على المُواجهة بالتمرد على "النفس الأمارّة" (سولت لي نفسي) التي تُحبط عزيمتها وتطفئ جذوة صبرها، فتتحقق بذلك نتائج القوة الخارقة على مستوى الحلم رغم دخوله في حكم الامتناع، ويُصبح للخاتم الرمزي قوة جديدة تُنجي من الأسر، كما

¹ بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، أكاديمية الشعر، ط1، أبو ظبي، 2016، ص 23.

² سورة سبأ، الآية 12

³ سورة البقرة، الآية 60.

يُصبح الضرب بالعصا سبيلاً لانبجاس عالم الحلم، (صعود الحلم وانبجاسه، استواؤه فوق برد الروح كالطير)، ويتحول امتلاك منطق الرؤيا إلى طاقة خارقة تنفرد بها الذات دون غيرها.

عُلمت من منطق الرؤيا إشارتها

ودون رؤياي كل خلفها خنثوا¹

ومن ثمة تتجه الصور تبعاً لهذه الدينامية في مسار تعضيد المواجهة التي تستميت فيها الذات لتجاوز قهر النهايات ورعب الزمن.

تستمر عناقيد الصور في التفافها حول هذه الأنوية المركزية، الناجمة عن أشكال التفاعل النصي، فقد كان (لهُدُد سليمان عليه السلام) "قوة الإنباء" التي جاءت سليمان بخبر ملكة سبأ "فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَأٍ يَقِينٍ إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ"² غير أن هذه القوة التي يمتلكها الرمز الديني، ستنقل عبر شبكات الصور إلى الذات الشاعرة التي تُصرُّ على بناء كينونتها من خلال طقس الحب، فتتحول هذه القوة عبر فعل الاستعادة إلى خلاصٍ روحي موعود، وإلى سبيل لتحسين الذات ضد كل أشكال القهر المُحتملة. تقول الشاعرة:

وَقَفْتُ وَآيَتِي فِي الْحَبِّ وَقَفْتُ

أُرْتَلُّ مَا تَسَارَّرَ فِي الْخَوَافِي

أَعْتَقُ وَجْهَهُ فِي عَتَمِ عَيْنِي

لِيَأْتِلَفَ انْشِدَاهاً بَائِتِلَافِي

سَأَنْبِيْ هَدَهْدَ الْأَشْوَاقِ أَنِي

مَوْلَفَةً تَجَاذِبُنِي اخْتِلَافِي

أَسَارِرُهُ لِيَحْمِلْنِي كِتَاباً

¹ بهيجة مصري إيدلي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 14.

² سورة النمل، الآية 22- 23

أُعْرِي فِي صَحَائِفِهِ انْخِطَافِي¹

(هذهُ الأشواق) في هذا النسيج التخيلي الجديد، يتلقَّى الأنباء ولا يُنبئ، وينتظر أن تُسرَّ له الذات ليُجَلِّي انْخِطَافَهَا بِمَشِيئَتِهَا، وفي تحويل "قوة الإنباء" هاته تكثيف لمسعى المواجهة، وإقامة مُعلنة في عالم الحُلم الذي يُفْضِي إليه طقس الحب. وبذلك، تتعالق أنوية الصور لتُعلن عن انبثاقها التخيلي الجديد، ولتُعيد تجديد حياتها المُغَايِرَة في جسد النَّص، من خلال عمليات مُتشابكة تتم في تماسٍّ جوهري مع مواقف الذات وتصوراتها.

تستمر الصور في تجديد وجودها في الكون النصي التخيلي، ويشكّل المرجع الديني القرآني أساس هذه التحولات التي يشهدها هذا الانبثاق الجديد. تقول الشاعرة:

وحدي في القصائد أحتمي

وأصابني تمشي إلى غيب النهار للانكسار

وأنا أمرٌ وجثتي مرمية

ما من غرابٍ دلّني حتى أوارى جُثتي²

إن الغراب الذي أوردته القصة القرآنية في معرض الحديث عما وقع بين ابني آدم- قابيل وهابيل- يُعلّم القاتل كيف يُوارى سوءة أخيه "فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُورِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتِي أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ"³ أما الغراب المُتَخَيَّلُ فغائبٌ ظلَّ أثره المُنْقِذ من حيرة لا مناص منها انتظاراً مأمولاً للذات. وبذلك، تتناسل شبكات الصور من صُلب "الحيرة الكبرى" أمام هول الموت وفجيعته (حيرة قابيل/حيرة الذات)، وتتعالق ذاكرة الصور وأنويتها، لتؤصل لهذه الحيرة منذ الوجود الأول، إذ تتضاعف هواجس الأنا الشاعرة لاسيما بعد انتفاء وجود المُنْقِذ المُخَلَّص من سطوة هذه الحيرة، فيُصبح الموتُ الرمزي الذي يُعلن عنه النسق التخيلي (جثتي مرمية، أوارى جثتي، ما من غراب) دافعاً - يُذكّيه احتدام القلق واشتداد المخاوف-

¹ بهيجة مصري إدلي، في محراب الذات، (كتاب الرافد)، دائرة الثقافة والإعلام، ع54، سبتمبر، الشارقة- الإمارات العربية المتحدة، 2013، ص 34.

² بهيجة مصري إدلي، رحلة الفينيق، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط 3، دمشق- حلبوني، 2008، ص 22.

³ سورة المائدة، الآية 31.

للبحث عن سُبُل الخلاص، تلك التي تتراءى أنوارها في العالم المعلوم به الذي يخلقه طقس الكتابة (وحدى في القصائد أحتمي)، ومن ثمة يُصبح هذا الطقس ملاذاً تحتمي به الذات وهي تواجه قلقها الوجودي، وتتزوّد بعنّاد المُواجهة، لتقيم في الوجود المعلوم به في القصيدة.

يتسع الكون التخيلي لتتعالق أنوية صوره مع ما تنبني عليه بعض الطقوس الدينية المسيحية، إذ يشكل "التعميد" خلاصاً روحياً، وانعتاقاً طُهرانياً من أدران الخطيئة بفعل الماء، كما يُعدّ خروجاً جديداً ينتقل بموجبه المُعمّد إلى حياة أخرى. وبذلك، يشكّل "فعل الخروج" في ذاته نواة مركزية تخرج منها عناقيد الصور، إذ يُصبح هذا الطقس الرمزي خلاصاً للذات وهي تواجه قدرية الموت دون أن تسقط في تفاصيله. تقول الشاعرة:

تدورُ الجماجمُ حولي

تصلّي في فضائي

وأنا أمضي في فنائي

أدخل خاصرة الموت

كي أخرج من كفّ الأقدار مُعمّدة

أدخل خاصرة الموت

كي أخرج من لبّ صمتي

وأنسج الموتَ قصيدةً لا تنام¹

تحفل شبكات الصور بهاجس الموت، من خلال الدّوال الرمزية المُحيطة عليه (الجماجم، فنائي، الموت)، غير أن أسباب المُواجهة يكفلها هذا "الخروج الجديد" من (كف الأقدار) ومن (لبّ الصمت) وبذلك، يَغيبُ الماء الذي هو أساس هذا الطقس في المرجعية الدينية المسيحية، وتظلّ كف الأقدار حوضاً رمزياً لهذا الخروج الجديد بعد الدخول في (خاصرة الموت)، ومن ثمة تنبتق الصور من صلب هذا الخروج الرمزي من خلال مُقاومة

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص119.

الموت بالموت وبالفناء وبالصمت الذي يُعلن عن وجوده عبر القصيدة، تلك التي يسمح عالمها الخلمي بتدجين رُعبه وجبروته .

1-2- قلق التضحية والعبور إلى العالم المثالي

يُشكّل "البُعد الأضحوي" الذي يقوم عليه المرجع الديني القرآني النواة المركزية النّاطمة للنسيج النصّي التخيلي عند روضة الحاج، إذ تتجه شبكات الصور في مسار تبئير هذا البُعد من خلال أشكال الانبثاق الجديدة التي تكشفها. وبذلك، تُطالعنا الأنوية الجديدة التي تتناسل من هذه النواة المركزية في تشكيلات صورية متعددة يُعلن عنها الكون التخيلي عند الشاعرة، تقول في هذا المقطع:

تقتضي حكمةُ البجع
أن نودع الليل أسرارنا
فرتّب حقائبك الفارغة
أنا ما خرقتُ السّفينةَ إلا لتنجو
وقد لاح لي شاطئ النّجاة¹

تنزعُ الذات- وهي تُوجّه الخطاب للآخر/المحبيب- نحو التضحية، وتُراهن على نتائج الفعل لا على ظاهره، ومن ثمّة تنخرط في فعل الخرق الرمزي الذي قد تحتجب أسبابه لتعلنها بعد ذلك (لتنجو)، وتتناسل نواة هذه الصورة من النواة المركزية التي ينبني عليها النص القرآني، مُمثلاً في قصة الخضر مع النبي موسى عليه السلام "فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا"²

إن فعل الخرق الذي يُعلن عنه النص القرآني، مذموم في ظاهره محمود في جوهرة بالنظر إلى ما نجم عنه من إنقاد للسفينة من الغضب والمُصادرة، حيث يأتي الرّد على استنكار موسى المُعلن لهذا الفعل "أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدْتُ أَنْ

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، منشورات شكرا زين، ط 1، الخرطوم- السودان، 2011، ص 34.

² سورة الكهف، الآية 71.

أَعْيَبَهَا وَكَانَ وَرَاءَهُمْ مَلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا"¹، لتكون التضحية بها سبباً في إنصاف هؤلاء المساكين، أما الاستنكار المُتَخَيَّل، فغائبٌ أو مُغَيَّبٌ يُسَكِّتُهُ الجواب المُعلن عبر السطر الشعري (أنا ما خرقْتُ السَّفِينَةَ إِلَّا لَتَنَجُو). وبذلك، تتجه عناقيد الصور في مسار تخفيف حدة القلق، حيث تصبح النهاية ابتداءً مُحتمَلاً، وتُصبح "التضحية" بالحب (حزم الحقائق) (خرق السفينة) سبيلاً لتشييد هذا العالم المثالي الذي يتحقق فيه الأمل في النجاة الرمزية الموعودة، من خلال نجاة الآخر، وسبيلاً لتعزيد أسباب المواجهة بتجاهل الذات سطوة النهايات الدفينة (لاح لي شاطئ للنجاة).

يمتد الكون التخيلي، وتتسع شبكاته من هذه النواة التي تشكل "التضحية" مركزها، إذ يُشكِّل النص الموازي الذي تصدَّرت به القصيدة، إعلاناً أولياً عنها (إلى كل مهاجر إفريقي يموت في عرض البحر وهو يحلم بالشاطئ الآخر)، حيث يقترن الموت بتضحية هذا المهاجر بحياته من أجل الملاذ الحلم. تقول الشاعرة:

وَأَنَّكَ مَيِّتٌ

وَهُمْ مَيِّتُونَ

إِلَى أَيْنَ؟

صاحت عَجُوزٌ

تُغَالِبُ لَوْنَ اللَّيَالِي

فَتُشْرِقُ

تَمْضِي ..

عَصَاهَا تَخُونُ

كَمَا خُنْتَ يَا رَاحِلاً مِنْ وَرَاءِ الْقُرُونِ

.....

عَلَامَ انْتَبَذْتَ الْمَكَانَ الْغَرِيبَ

¹ سورة الكهف، الآية 79.

وَجُزَّتِ الْفَضَاءُ وَبَعَتْ السَّنِينُ¹

تتحرك شبكات الصور في مشهد درامي يرسم المصير المأساوي الذي يلقاه المهاجر الإفريقي في عرض البحر، وتحتد قتامة الصورة من خلال هذه البنية الحوارية المُتخيلة بين جُتَّة المهاجر /الميت، وبين العجوز، غير أن الإقرار بحتمية الموت وقدريته التي لا مفرَّ منها، يُنبئ عن تجاهل الذات - عبر قناع الشخصية الشعرية/العجوز/الزمن- لهذه الدرامية المُوغلة في مأساويتها، ومن ثمة تتعالق أنوية الصور، وتُنتج هذه الحتمية عبر فعل التسليم، وعبر إعادة إنتاج الخطاب من خلال الحفاظ على خصوصية وجه الاستعلاء (الذات الإلهية/النبي محمد صلى الله عليه وسلم "إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُمْ مَيِّتُونَ"² العجوز/الزمن)/ المهاجر الإفريقي)، ثم تأتي المُساءلة بسبب هذه التضحية الجسيمة بالحياة لصالح الموت، لتُعمق قلق الذات عبر الشخصية القناع (العجوز/الزمن)، ولتكشف عن هول هشاشتها وضعفها في مسعاها الدفين لمواجهة هذا المصير المحتوم، ويتحول فعل "الانتباز" الذي يستبطن تضحية الشخصية الدينية (مريم عليها السلام) بمكان إقامتها وإقامة أهلها، "فَحَمَلَتْهُ فَأَنْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا"، من حالة الانعزال في انتظار الفرج، إلى حالة الاغتراب من أجل شاطئ الحلم، وتتسع المفارقة بين التضحيتين؛ حيث الأولى تُفضي إلى الفرج وعلو الشأن، فيما الثانية تُعجل برُعب النهاية. وبذلك، تتجه عناقيد الصور في مسار تفجير هذه الهواجس التي تستبد بالذات الشاعرة وهي تواجه قدرية الموت، وتصرُّ رغم ذلك على تجاهل صورته الدرامية وهي تبحث عن طوق جديد يمُدُّها بأسباب المُواجهة.

تستمر أنوية الصور في التناسل من الأنوية المركزية التي يثيرها البُعد الأضحوي للنص القرآني في إنتاجها للمُتخيّل الشعري عند روضة الحاج. تقول الشاعرة:

أنت الذي نظرت عيونك
كلَّ عوراتِ الزَّمانِ
قُلْ لِلَّذِينَ تَفَرَّقُوا فِي كُلِّ دَرَبٍ يَبْحَثُونَ

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 35-36.

² سورة الزمر، الآية 30.

إِنِّي رَأَيْتُ غَرِيقَكُمْ فِي بطن حُوتٍ¹

وتقول في مقطع آخر:

هذا قميصُ هَوَاكَ

قَدْ الْآنَ مِنْ قَبْلِ وَمِنْ دُبُرٍ

وَمِنْ كُلِّ اتِّجَاهٍ

فَلِمَنْ سَتَحْتَكُمُ الْغَدَاةَ

ولستَ تملكُ من دليلٍ لِلنَّجَاةِ

سَجْنُ الْعَذَابِ أَحَبُّ لِي

يا صَاحِبِي مِنَ الْحَيَاةِ

إن كان من وهبِ الْحَيَاةِ بَرِيقَهَا

قد عادَ يُطْفِئُ ما توهَّجَ من سَنَاهِ²

إن المقطع الأول الوارد ضمن قصيدة "تغريبة المطر" يجعل "المطر" بما هو وعدٌ بالانبعاث والاختصار المأمول، طرفاً مخاطباً لكل الحيارى الذين أنهكهم البحث، ومن ثمة تعمل شبكات الصور على تفعيل دوره المُبشِّر بالخلاص وبالنجاة المأمولة والعود الأخضر، إذ تتفاعل أنوية الصور، لتعيد إنتاج هذا الأمل في النجاة الذي تُحيل عليه قصة يونس عليه السلام الذي ضحَّى وألقى بنفسه في البحر، ودعا ربَّه فنجاه من مصيره المُفجع، "وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلِّ الْمَشْحُونِ فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ"³ وبذلك، يمكن للغريق المُتخيَّل القابع في بطن الحوت، أن ينجو من هذا المصير، (إِنِّي رَأَيْتُ غَرِيقَكُمْ فِي بطن حُوتٍ)، فيُصبح وعد المطر بالانبعاث وبالحياة مُمكن التحقق، وتُصبح الذات، وهي تتجاهل هول النهايات، في مأمن مما تبثُّه هواجسها من رعب.

في المقطع الثاني، تُثير البنية المشهدية درامية الحدث من خلال هذا التقابل بين الشخصيات المرجعية الدينية (يوسف عليه السلام- أصحابه في السجن)، وبين الشخصيات المُتخيَّلة التي تماهت مع الشخصيات الدينية عبر تقنية القناع، ويُشكِّل خيار التضحية محور

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 53.

² روضة الحاج، للحلم جناح واحد، للحلم جناح واحد، منشورات شكري زين، ط 4، الخرطوم- السودان، 2011، ص 88-89.

³ سورة الصافات، الآيات (139-144).

اشتغال شبكات الصور، فقد ضحى يوسف عليه السلام بحريته "قَالَ رَبِّ السَّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُنْ مِنَ الْجَاهِلِينَ"¹ وصبر على الجرم الشنيع (قد القميص من دُبر) لئلا يقع في الخطيئة، فيما تختار الذات سجن العذاب، وتضحى بوهج الحياة بعد أن أطفأه المحبوب. وبذلك، يُشكّل البعد الأضحوي سبيلاً مقدساً للخلاص الرمزي، حيث تتجه الصور في مسار تجاهل البعد الدرامي للهواجس وللقلق المزمن، والركون الى التضحية رجاءً في الخلاص مما قد ينجم عن ذلك من امتلاك أسباب المواجهة، ومن تحقق الرجاء في العالم المثالي.

1-3- الحظوة والتوق إلى عوالم الكشف والخلود

يشتغل الكون التخيلي في علاقته بالمكونات المرجعية عند الشاعرة أمينة المريني وفق استراتيجيات تركيبية، تتشابه فيها الأنوية المرجعية المركزية بشكل متعدد، قد يتجلى في المقطع الشعري الواحد. وبذلك، تنخرط الأنوية الجديدة في صيرورة إنتاجية ينجم عن تفاعلاتها المركّبة، انبثاقها الصوري الجديد الذي توقده الذات الشاعرة وهي تؤثث عالمها المُتخيّل، ويبدو من خلال تتبع هذه العلاقات عبر مجموع النصوص، أن الذات الشاعرة تسعى من خلال مقامات المحبة الإلاهية، إلى الظفر بمحبة المحبوب، وإلى انكشاف حُجبه للإقامة في عوالمه النورانية؛ فحالات الوجد والوله والمُكابدة والمُكاشفة تُعضّد هذا المسعى. وبذلك، تشكّل "الحظوة" نواة مركزية تتفرّع عنها شبكات الصور. تقول الشاعرة:

"أَمِينَةُ،

هُزِّي إِلَيْكَ بِجِدْعِ النَّخِيلِ

يَسَاقُطُ عَلَيْكَ مَعَ الْفَجْرِ

خُلُو الْمَجَازِ

وَيُسَبِّحُ لَدَى الْكَشْفِ

حُورَ الصَّبَايَا

¹ سورة يوسف، الآية 33.

اللّوَاتِي قَطَعْنَ الْأَيَادِي

اشْتِيَاقاً إِلَى حَضْرَةِ

الْفَاتِنِ

الْأَخْلَدِ¹

وتقول في مقطع آخر:

فَأَرْخِ الْحِجَابَ الَّذِي بَيْنَنَا

سَيَخْرِقُهُ الْعَشْقُ فِي كَأْسِنَا

وَأَلْقِ قَمِيصَكَ فَوْقَ الْجُفُونِ

لَعَلِّي أَكْشِفُ سِرَّ الْفُتُونِ²

تتعلق الأنوية المركزية للنص المرجعي القرآني، وتندغم في انبناء نصّي جديد نسجته خيوط القصة المُتَخَيَّلَة/قصة الذات/قصة أمينة العاشقة، وتتحول "حظوة" مريم ويوسف عليهما السلام، إلى "حظوة" رمزية تخيلية تستشعر الذات لذتها وهي تسلك مقامات المحبة، حيث يأتيها النداء من مقامه العالي (لِهَزِّ جَذْعِ النَّخْلِ)، ويتحول (المجاز الحلو) المُتَسَاوِط من حالة هذا الوجد الصوفي إلى فتنة تسبي (حور الصبايا)، وقد تحرّقن شوقاً لفتنة المحبوب (الأخلد). هكذا تنخرط شبكات الصور في هذه الحالة التركيبية المُتَشَابِكَة، وهي تنسج قصة الذات في حضرة عشقها الصوفي الهادر، من خلال هذا التعلق المُتعدد بين العناصر القصصية المرجعية المتعددة (مريم، يوسف، نسوة المدينة)، ومن خلال الانبثاق الجديد من صلب "الحظوة" التي تُخَصُّ الذات الشاعرة - وهي تُصالح حتمية النهايات- بهذا الخلود الرمزي الذي يضمّنه العشق الصوفي والفناء في المحبوب، وتتصاعد درجات هذه "الحظوة" في المقطع المُوالي حين يحتد توق الذات لزوال الحُجُب لتتعم بحالة الكشف المُشْتَهَاة، فالقَمِيص في النص القرآني ليوسف عليه السلام، وهو في حالة العشق الصوفي

¹ أمينة المريني، المكابدات، منشورات حلقة الفكر المغربي، المكتب المركزي، فاس - المغرب، ص 78.

² أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخبيلات، مطبعة ورقة بلال، ط1، فاس- المغرب، 2015، ص 50-51.

الذي توقده شبكات الصور للمحبيب/الذات الإلاهية، ومن ثمّة يتحول الأثر الذي يُحدثه من وضعية الرؤية (ارتداد بصر يعقوب عليه السلام)، إلى حالة الرؤيا (كشف أسرار الفتون بعد زوال الحُجب عند الذات الشاعرة)، إذ تسمح مقامات الكشف هذه، بالعبور إلى عوالم الخلود التي يفتحها العشق الصوفي، والتي تُنشئها المحبة الإلاهية، حيث لا خوف من رعب الزمن ولا من جبروته.

فَأَنَا فِي مَقَامِ اشْتَعَالِي

خَلَعْتُ النَّعَالَ لَدَيْكَ

وَأَوْهَمْتُ قَلْبِي أَنَّهُ قَدْ وَصَلْتُ

وَعَنِ الْكَوْنِ قَدْ شَغَلْتُ¹

وتقول في مقطع آخر:

وَتَشَابَكَ فِي شَفْتِي

مَطَرٌ هَامِسٌ

" أَنْ مَن رَشَّ فِي نَرْجِسِي

عَشَقَهُ انْكَشَفَا "

دَكَّنِي دَكَّةً

فَارْتَوَى خَزَفِي

وَهُوَ شَغَفًا²

تتوالى شبكات الصور في الانبثاق من هذه النواة المركزية التي تشكّل "الحُظوة" محورها، إذ تسعى الذات - وهي ترتقي في مسالك العشق الصوفي الهادر- إلى انكشاف المحبوب وتجلّيه في روحها الشَّغوفة إليه، وإلى النوال من فيض هذه الحُظوة التي خصّ بها من اصطفاهم من خلقه، قد خصّ الله تعالى نبيه موسى عليه السلام بهذا التَّجَلّي الذي حجب به الجبل، فكان لِدَكِّهِ أثرٌ صاعقٌ على موسى، إذ خرّ أمام هذه العظمة الإلاهية "وَلَمَّا جَاءَ

¹ أمينة المربني، مكاشفات، منشورات حلقة الفكر المغربي، المكتب المركزي ط1، فاس- المغرب، 2008، ص 9.

² نفسه، ص 102.

مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنْ أَنْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا¹ لَدَٰلِكَ سَتَجِدُهُ عِنَاقِيدَ الصُّورِ فِي مَسَارِ تَفْعِيلِ هَذِهِ الْحُظُوتُ عَلَى الْمُسْتَوَى الرَّمْزِيِّ، مِنْ خِلَالِ مَا تَتَّبِعُهُ حَالَةُ الْوُجُودِ الْقُصُوفِ الَّتِي تَحْيَاهَا الذَّاتُ الْعَاشِقَةُ، وَمِنْ ثَمَّةٍ تَرْتَقِي دَرَجَاتِ هَذِهِ "الْحُظُوتُ" مِنَ التَّوَقُّعِ إِلَى الْاِنْكِشَافِ، وَمِنْ الْأَخْذِ بِأَسْبَابِهِ (مَقَامِ اشْتِعَالِي، خَلَعَتِ النَّعَالَ لَدَيْكَ) إِلَى الظَّفَرِ بِهِ (مِنْ رَشٍّ فِي نَرَجَسِي عَشْقَهُ اِنْكِشَافًا، دَكَّنِي دَكَّةً)، حَيْثُ تَزُولُ الْحُجُبُ (الْجَبَلُ)، لَتَتَحَوَّلَ الذَّاتُ إِلَى مَوْضُوعِ هَذَا التَّجَلِّيِ الرُّوحِيِّ (دَكَّنِي دَكَّةً)، وَلَتَتَنَعَّمْ بِالْاِرْتَوَاءِ، وَتَخِرَّ مِنْ شِدَّةِ الشَّغْفِ الَّذِي يُوْقِدُهُ هَذَا الْعَشْقُ الْإِلَهِيُّ، وَفِي هَذَا الْمَقَامِ الرُّوحِيِّ الَّذِي تَشْتَدُّ أُنْوَارُهُ، تَتَوَارَى كُلُّ الْهَوَاجِسِ، وَتَصْبِحُ كُلُّ النِّهَايَاتِ ابْتِدَاءً، وَيَتَحَوَّلُ (الصَّلْبُ) إِلَى مَقَامِ مُشْتَهَى تَبْلُغِهِ الذَّاتِ وَقَدْ أَفْنَتْ رُوحَهَا فِي الْمَحْبُوبِ، إِذْ بِهِ تَكُونُ الْعُودَةُ الْجَدِيدَةُ، وَيَتَحَقَّقُ الْخُلُودُ الْمَأْمُولُ فِي عَوَالِمِ الْوَلَةِ الْإِلَهِيَّةِ. تَقُولُ الشَّاعِرَةُ:

أَلْقَيْتُ ظِلِّي عَلَى الْجُدْرَانِ

نَمْنَمَةً

سِحْرُ الْخُرُوفِ

وَقَيْدُ الْحُبِّ كَبَلُهُ

لَا تُوسِعُهُ _ هُوَ الْمَصْلُوبُ _

تَعْرِيزُهُ

يَحْلُو عَلَى الصَّلْبِ

هَذَا الْوَجْدُ

وَالْوَلَةُ...²

1-4- الخديعة وسلبية العوالم القاتمة

¹ سورة الأعراف، الآية 143.

² أمينة المريني، مكاشفات، مصدر سابق، ص 139-140.

تتكوب عناقيد الصور في علاقتها بالمُكوّن الديني المرجعي عند ميسون صقر، حول نواة محورية تُمثّلها "الخدعة" بكلّ تبديلاتها، إذ تتعالق التوليفات الصورية المتعددة مع ما تثيره الأنوية المرجعية، لتثير هذا الوجه السلبي القاتم، ولترصد حالة السقوط الرمزي، الذي تُفضي إليه "الخدعة" وتوجّهه أشكال الخيانة والخذلان. تقول الشاعرة:

ما فعله كان ممكناً، اقتاد أخويه إلى البئر ونزل، كانت الجينات وحدها تدلّ على قميصه، وما حدث بعد ذلك هنا أو في القرى الصغيرة القريبة مثلما يحدث للموتى بعد القبور. القتل هو الحكم الوحيد ولا آخرين سواهم.¹

يتجه النسق التخيلي الذي تكوّنه شبكات الصور، في اتجاه كشف بشاعة القتل وفضاعته، حيث تتناسل عناقيد الصور من هذه النواة التي تشكل جزءاً من أنوية لامتناهية، تقوم عليها قصة يوسف عليه السلام، ومن ثمة تتحول الدّوال الرمزية التي تُحيل على القصة القرآنية (قصة يوسف عليه السلام) من خلال الانبناء النصي الجديد، عبر عمليات تحويلية استبدالية؛ إن فعل الاقتياد الذي كان له طابع جماعي في القصة القرآنية (إخوة يوسف)، تحوّل إلى فعل فردي (اقتاد أخويه)، كما أن الضحية التي كان لها طابع فردي (يوسف عليه السلام)، تحوّلت إلى حالة جماعية (أخويه)، أما القميص الذي كان دليل البراءة - براءة الإخوة من دم يوسف - فقد تحول إلى دليل إدانة الجاني /القاتل، ليظلّ (البئر) - مكان وقوع الجريمة- مُغرقاً في سُفليته القاتمة التي منها يصعد سوادُ القتل. وبذلك، تشتدّ سوداوية المشهد، وتوغل عناقيد الصور في قتامتها، لتكشف فداحة الخيانة، وسوداوية الخدعة وقد أصبح القتل هو الحكم الأكبر الذي يحكم العالم.

تتوالى شبكات الصور في التناسل من هذه النواة المركزية "الخدعة" إذ تصرّ الذات من خلالها على فضح بشاعات العالم، ويتحول هذا الفضح إلى سلاحٍ للثورة وللمتمرّد والرفض، فلا حَوْلَ للذات ولا قوّة لها وهي تواجه هواجسها ومخاوفها المُزمنة في هذا العالم، إلا بتعزية هذه الفداحات، تقول الشاعرة:

أترك الأيام الماضية تتدلى

¹ ميسون صقر، الآخر في عتمته، ط 1، بدون ذكر دار النشر، 1995، ص 35.

رُطْباً جَنِيّاً فِي نَخْلَةٍ عَالِيَةٍ
أَسْمِيئُهَا فِي السَّرِّ وَطَنًا عَالِيَّ الْمَقَامِ
عَلَّقْتُهَا أَملاً فَوْقَنَا
حِينَ أَغَوَّتْنَا الْبِلَادُ
عَاوَدْنَا تَرْكِيبَ حُلْمِنَا
بَعْدَمَا فَقَدْنَا الْوُثُوقَ فِي الطُّلُوعِ إِلَيْهَا.¹

إن (النخلة) التي كانت ملاذاً لمريم عليها السلام، والتي يساقط منها الرُّطب الجني عليها وهي الضعيفة المنكسرة الهاربة من خذلان الأهل واتهامهم، هي هذا الوطن الذي تهفو الذات إلى علو مقامه، وإلى ما يساقط من علّوه من ثمر الحماية، غير أن (فقدان الوثوق في الطُّلوع) خذلان مُضاعف، وانكسار فادح، وجور للبلاد على العباد وقد تآبطها المُخادعون. وبذلك، يتحول الخذلان الذي يمثله النص المرجعي من ارتباطه بقوم مريم إلى ارتباطها بملاذها الرمزي/النخلة/الوطن، غير أن الذات لا تتوانى رغم هذه القتامة عن التمرد وعن التمسُّك بالحلم خلاصاً.

إن "الخديعة" التي تشكّل محور انبثاق شبكات الصور، لا تقف عند البلاد وعند الوطن، ولكن تنسحب على الآخر/الرجل. وبذلك، تعمق عناقيد الصور في انبنائها النسقي، هذا البعد المأساوي الذي تتعالى من خلاله ترسيمات السقوط، وفداحة الحُطام. تقول الشاعرة:

يَا آدَمُ الَّذِي تَعَلَّمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا
تَأْخُذُكَ بَنَاتُ الْجِنِّ اللَّاتِي فَطَرْنَ الْقَلْبَ
تَأْخُذُكَ الْغَانِيَاتُ بِتَأْوِهَاتٍ وَطَلَاسِمٍ
تَأْخُذُكَ الْمُدُنُ الْغَرِيبَةُ²

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، دار العين للنشر، ط 2، القاهرة، 2012، ص 42.

² ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 150.

هذا الأخذ الذي يتأتى من (بنات الجن، الغانيات، المدن الغريبة)، يستبطن سقوطاً رمزياً تعمّقه الغواية في تبادياتها المتعدّدة، ومن ثمة تتعالق شبكات الصور لتكشف انكسار الذات أمام هذا السقوط المُدوّي، الذي يظل أثره عالقاً في نبرة التأسّي (يا آدم الذي تعلّم الأسماء كلّها)، بالنّظر إلى طبيعة الأخذ. وبذلك، ينتقل آدم الذي أُوتي هذا العلم، والذي يُحيل عليه النص القرآني "وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا" من مقام العلم والتشريف، إلى مقام الغواية والأخذ والخديعة في الانبناء التخيلي الجديد، وتتجه شبكات الصور وهي تتناسل من نواتها المركزية، صوب تفعيل هذا التعارض الرمزي بين مقام التشريف ومقام الخيانة، وصوب تعميق قتامة المشهد الذي قُوبِل فيه التكريم بالخذلان والخديعة، مما يَشي بهذا التّمرّد الصّارخ الذي تُعلنه الذات على هذه البشاعات، بتعريتها وفضحها وهي تواجه خوفها من رُعب العالم ومن فظاعاته القائمة.

تشدد مشاهد القتامة ومظاهر الرُعب من خلال ما تُنشئه شبكات الصور في علاقتها بالمُكوّن المرجعي، حيث تبدو الحيّة التي ترتبط بالأنثى في بعض النصوص الدينية القديمة، ويطراعى رموزها كمعبود في بعض المعتقدات البدائية. تقول الشاعرة:

نَزَلَتِ الْحَيَّةُ الْمُرْقُطَةُ
التَفَّتْ عَلَى عُنُقِي وَزَحَفَتْ
قَالَتْ سَتَكُونِينَ أَنَا
سَتَلْتَقِينَ هَكَذَا، وَالتَفَّتْ كَالْحَبْلِ السُّرِّي
قَالَتْ ازْحَفِي.
كُنْتُ أَهِيلُ الثَّرَابَ عَلَى رَأْسِهَا
قَالَتْ كُونِي لَهُ، فَكُنْتُ.
قُلْتُ: أَنَا الَّتِي تَرَكْتَنِي أَنَامُ فِي الْغَابَةِ
الْوَحُوشُ وَالضَّبَاغُ كَانَتْ هُنَاكَ

يلتهمني الوجع ويلهمني.¹

إن شبكات الصور في انبثاقها الجديد، تُعلن عن هذه المواجهة بين الذات والحياة/الرمز، مما يزيد من سوداوية المشهد، ومن تفعيل نواة "الخديعة" التي تنبثق منها عناقيد الصور، حيث تصبح مواجهة (الالتفاف والزحف) "كنت أهيل التراب على رأسها" شكلاً من أشكال التمرد على هذا الخذلان الرمزي، الذي ذقت الذات مرارته ووجعه (تركنتني أنام في الغابة، يلتهمني الوجع)، غير أن الذات رغم مأساوية المشهد، تتمسك بتلايبب المواجهة، حيث يُصبح الوجع - رغم فظاعته- مُلتهماً ومُلهماً في نفس الآن (يلتهمني الوجع ويلهمني). وبذلك، يتجه النسيج التخيلي في مسار الخروج المأمول من هذا السقوط المهول أمام رُعب العالم وهواجس الوجود.

2- المرجعية الأسطورية

2-1- أسطورة الخلود وبنية الرؤيا والحلم

إن تتبع المكونات المرجعية التي تنبني عليها الأنساق التخيلية في نصوص الشعراء، يدعونا إلى مُساءلة هذا التجلّي الأسطوري الجديد الذي تُنتجه شبكات الصور من خلال العلاقات النازمة للأنوية المركزية في النصّين الأسطوري والشعري، إذ تُشكّل عناقيد الصور مجالاً تتعدد منافذه لهذا الحضور الجديد الذي تتجدد فيه هذه الحوادث الأسطورية، وتعود فيه شخوصها لتُفصح عن فتنة الزمنين، زمن الحضور وزمن الغياب؛ "فالمسألة ليست مسألة إحياء لذكرى حوادث ميطيقية، بل تكرارها. شخوص غائبة تحضر، ونحن نصبح معاصرين لهم. وهذا ينطوي أيضاً على أننا لا نعود موجودين في الزمن الكرونولوجي، بل في الزمن البدئي الذي جرت فيه الحادثة أول مرة. ولهذا السبب يمكننا القول إن زمن الأسطورة هو "الزمن القوي"، "الزمن المقدس"، الزمن العجائبي الذي يخلق فيه الشيء جديداً، قوياً، وبكل امتلائه. أن نعيش ذلك الزمن ثانية، أن نستعيده في أكثر ما

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 230.

يمكن من الأحيان،(...) إن هذا لهو الرغبة التي نستطيع أن نقرأها في جميع التكرارات الطقسية للأساطير"¹

هذه الرغبة الطبيعية التي تُغري الإنسان- وهو يواجه رعب الزمن- بزمنه العجائبي، هي التي تتبدى على المستوى التخيلي في أقصى حالات قوّرتها. وبذلك، تُطالعنا هذه التظاهرات اللامتناهية، والتي تتباين تبعاً لما يقتضيه طقس الكتابة، وتصورات الذات الشاعرة حول العالم. لذلك سنتبع هذه التلوينات الجديدة التي قد تكشف عنها النصوص المدروسة، والتي تَنبِي بهذه التعددية التي تنطوي عليها الرموز الأسطورية؛ "إن النزّ عن التحدي، والتمنع عن الضبط والأسطورية في الحد والاسم، هي ما قد يجعل الأسطورة كمكون إبداعي تتجاوز محدودية التمثلات وبالتالي أحادية التلقيات"²

يشكّل "الخلود الرمزي" نواة مركزية تنبثق منها شبكات الصور في تعالقها مع أنوية المكوّن المرجعي الأسطوري عند الشاعرة بهيجة إدلبي، إذ تتضاعف شهوة تجاوز الزمن النهائي، وتشتد الرغبة في مواجهة جبروته، وإن ظلت دائرة الحلم عبر مجموع النصوص، هي المجال الرحب لتحقيق هذه الرغبة، لذلك تتراوح الذات بين حالات التراجع والتقدّم وهي تخوض هذه المواجهة، فيصبح فعل "الاغتيال" لرموز البحث عن الخلود (جلجامش) وفعل "التماهي" معها (الفينيق) دليلاً على اشتداد هذه المواجهة التي يشكّل الحلم مخرجاً منها. تقول الشاعرة:

سقط التاريخُ من التاريخ

وأُحرقَ ألفُ وألفُ كتاب

....

ماتت كلُّ حكاياتي

في ليل البرد

¹ مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991، ص 22.
² جمال بوطيب، الأسطورة، استعارية التكون وتحولات الدلالة، المكونات المرجعية في نصوص محمد النثيثي، جمالية التواصل، إضاءات فكرية وإبداعية، مؤلف جماعي، منشورات مختبر التواصل الثقافي وجمالية النص، ط1، فاس- المغرب، 2016، ص 140.

اغتيالوا جليامش والسياب¹

يتعرّض جليامش- الساعي إلى الخلود- إلى الاغتيال في النص، ونظرا لما لهذا للفعل من اعتداء شنيع، وقسوة عظيمة يُمارسها الفاعل الذي نُسب إلى الجماعة (اغتيالوا) فإن الذات تُعلن عن السقوط في خضمّ هذه الواجهة، وتثور على من كان سببا في هذه الهزائم (اغتيال السياب، سقوط التاريخ، إحراق الكتب، موت الحكايات)، وتحوّل الثورة على الفاعلين المُغتالين، إلى ثورة على الفاعل الضمّني (الزمن المُرعّب) الذي يَعدّ بالنهايات، ويُتَمّ ما اقترفه المُغتالون، وإن كان الجُرم هنا ثابتاً عليهم، وقد أسقطوا رموز الخلود والحضارة. وبذلك، تتمسك عناقيد الصور بهذه النواة/ الرمز (الخلود)، رغم اشتداد المواجهة، وقلة حيلة الذات في هذا المُعترك، حيث يُصبح الرفض المُضاد لهذا الاغتيال قبضاً رمزياً على تلايب البقاء الرمزي المنشود، فتستعيد الذات قوّتها، وتنهض من سقوطها، وتولد من رمادها، لتعلن خلودها الرمزي المنشود في عالم الحلم. تقول الشاعرة:

لأنّي أعينُ على الحُلم رُوحِي

لأنّ دمي ينتمي للرّماد

أفيضُ بأسمائهم كي أُغني

وأغلقُ في الرُوح صوتَ الحِداد²

إن الانبناء الجديد للصورة، يُحيل الذات إلى كائن أسطوري جديد، (فينيق بجسد إنساني)، تنتمي فصيلة دمه إلى الرّماد الذي منه يتحقق الخروج الجديد، والخلود المنشود ضداً على كل النهايات وكل أشكال القتل والاغتيال، ويُصبح الحُلم عالماً فردوسياً يخرس فيه صوت الحِداد بشكل نهائي.

¹ بهيجة مصري إدلي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 159.

² نفسه، ص 5.

2-2- أسطرة العودة وبنية الموت والانبعاث:

سأقول للأطفال

إنَّ البحرَ أجملُ من حكايتهم

وبحار القصيدة

كان أروع سندباد¹

تشتغل شبكات الصور عند روضة الحاج، على إعادة تأنيث الأسطورة الشخصية للشاعرة من خلال الانكفاء على نواة مركزية يشكلها "الحلم بالعودة، والأمل في الانبعاث"، فالذات وهي تعلن تجاهلها السافر لقهر النهايات، تُعيد تشكيل العالم، وتستشرف وجوداً آخر لا تطأله حسابات الزمن. وبذلك، تتكوكب الصور حول هذه النواة لتنبثق في تجليها الجديد، ولتتناسل من صلبها الأسطوري، في خلقٍ جديد تُفضي إليه التجربة الشخصية للأنثى الشاعرة، نقرأ في المقطع التالي:

قُلْ للتي انتظرت حبيباً لا يجيء

سنةً ويكمل ألف عام

سيجيء إن حطَّ الحمام على البيوت²

تتمظهر الرؤية الاستشرافية من خلال هذا التقابل بين نفي المجيء وإقراره (لا يجيء/ سيجيء)، ويبدو التجاهل السافر للزمن من خلال إفحامه بيقين العودة، إذ لا قيمة لتقويمه وإن بلغ (ألف عام)، يكفي أن (يحطَّ الحمام على البيوت) ليجيء الحبيب، ولتنتهي كلُّ النهايات، ولتتحقق العودة المنشودة؛ فالانتظار والشك في المجيء، يتحول عند "إيزيس القصيدة" من خلال أسطرة فعل الرجوع والعودة، إلى يقين بالمجيء. وبذلك، يندحر الزمن في خضمِّ هذا التجاهل لجبروته ومحدودية تقويمه، و(ألف عام) لا تساوي في هذه الحالة سوى لحظةً مُضيئة (يحطُّ فيها الحمام على البيوت).

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبيبة السؤال، مصدر سابق، ص 26.

² نفسه، ص 53.

إن اليقين في العودة يتماهى مع حلم الانبعاث، ويتحول الحبيب إلى كائن أسطوري لا يَطْلُهُ الغياب، وتُصبح له هذه القوة المانحة للحياة، تلك التي تُعيد للأنا اخضرارها الجواني، وتروِي عطشَ صحرائها القاحلة. تقول الشاعرة:

أَقْسُ عَلِيَّ

وَرُدَّنِي

أَنَا قَدْ جَنَحْتُ

فَخِلْتُ أَنَّكَ تَارَةٌ

(أوزريس)

أَيْنَ يَحِلُّ

تَخْضَرُ الصُّخُورُ الصَّمُّ

تَجَسُّ الحَيَاةُ مَنَابِعاً¹

هكذا تُصرُّ الذات وهي تواجه هواجسها وقلقها الوجودي، على هذه العودة الأسطورية التي تتعالى على حكم الزمن، والتي تتجاهل كل أشكال الغياب، مادام الاخضرار الموعود، والحياة النابتة من المستحيلات (الصخور الصَّم) أمر لا مناص منه.

2-3- أسطرة العشق وبينة الاحتراق والكشف

يُشكِّل "الاحتراق" نواة مركزية لآليات اشتغال المرجعية الأسطورية عند الشاعرة أمينة المريني، إذ تتكوكب شبكات الصور حول هذه النواة لتنبثق في وجودها الجديد، ولترصد حالات ارتقاء الأنا في معارج العشق الإلهي، وهي تتأمل ذاتها المنذورة للفناء، وتواجه قلقها وأسئلتها الوجودية التي تدعوها إلى التحرُّر من قيد الطين الفاني، للظفر بحياة أخرى لا تطالها النهايات المُرعبة. وبذلك، يُصبح فعل "الاحتراق" فناءً عاشقاً مُضاعفاً

¹ روضة الحاج، في الساحل يعترف القلب، منشورات شكرا زين، ط4، الخرطوم- السودان، 2011، ص 74.

تنكشف بموجبه الحُجب، وتنفتح به أبواب الرؤى، وتتحول الأنا التخيلية التي يستبطنها ضمير الخطاب، إلى فينيق جديد مرصود لهذا الاحتراق الرؤيوي الأكبر. تقول الشاعرة:

لَقِيتُ عَلَى دُرُوبِ
الذَّاتِ
إِنْسَانِي
فَنَادَانِي:
"تُرَاكَ أَضَعْتُ
فِي التَّطَوَّافِ
عُنْوَانِي؟؟"،

تُرى أَنْتَ الْفَتَى
الْوَهَّاجُ وَالْأَشْقَرُ؟
وَأَنْتِ الْكَوْثَرُ
الْمَوَّاجُ بِالْعَنْبَرِ؟
وَأَنْتِ الْفَيْنِيقُ
الْمَرْصُودُ فِي إِحْرَاقِهِ
الْأَكْبَرِ؟¹

إن ما تحتفظ به البنية الحوارية من أسطورة الفينيق، هو فعل الاحتراق في ذاته بوصفه نواة مركزية تنبثق منها شبكات الصور؛ وبذلك، يتجه النسق التخيلي في مسار تفعيل المنحى الصوفي لهذا الفعل، ليخلع الفينيق الجديد/الذات حُلَّتَهُ الأسطورية، وينخرط في حالة وجدٍ عالية تجعله (مرصودا للإحراق الأكبر)، فيتحول العشق- من خلال أسطرته- إلى حالة احتراق/فناء قصوى تؤججها الرموز النارية، وترتقي بها الذات العاشقة إلى معارج الرؤيا، ويعقبها زوال الحُجب الذي به يكون البقاء، وتتحقق نشوة الخلود الأبدي.

ويغدو النَّصْلُ

يا سَلَمَى

أَسَاطِيرًا مِنَ الْعِشْقِ

وَتِلْكَ النَّشْوَةُ

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 14-15.

القُصوى

إذا خُلِدْتُ فِي حَرْقِي¹

تستمر الرموز النارية في تفعيل المنحى الصوفي الإشرافي لفعل الاحتراق (اللطى، أججوك)، وتنمahi مع العنصر المائي في توحد عالٍ، تنصهر فيه المتنافرات (أججوك/أمطروك)، ويتحرر الفينيق الجديد في احتراقه الجديد من طينه الفاني، ويتحول عبر هذه الطاقة المائية - المتماهي بردها مع النار - من كائن أسطوري يتجدد ريشه من رماده، إلى كائن نوراني يسكن عالم الرؤيا والكشف، ولا يطاله فعل الإحراق (وما أحرقوا ريشك السومري)؛ إذ تفقد النار مفعوليتها أمام قوة أنواره. تقول الشاعرة:

كَأَنَّ الْأَلَى فَرَحُوا
يَسْمُرُونَ عَلَى تَلَّةٍ
لِلْظَى أَزْلَفَتْ
كَأَنِّي بِهِمْ
شَرَبُوا نَخْبَكَ
الآنَ
يَا أَيُّهَا الطائرُ الْفَيْنِقِيُّ

.....
كَأَنِّي بِهِمْ حَرَّرُوكَ
مِنَ الطَّيْنِ
إِذَا أَجْجُوكَ
وَإِذَا أَمْطَرُوكَ

.....
وَمَا أَحْرَقُوا
رِيشَكَ السُّومَرِيَّ
وَمَا خَنَقُوا
حَرْفَكَ السَّرْمَدِيَّ
وَلَكِنَّهُمْ أَدْخَلُوا
تَلَّةَ مَهْرَجَانَ الْبُكَاءِ

¹ أمينة المريني، من أوراق الحلاج الآخر، منشورات مقاربات للصناعات الثقافية والنشر ومحترف الكتابة، ط1، فاس- المغرب، 2016، ص92-93.

وشَقُّوا على طوقِها بابُ رؤيا وجسرَ ضياء¹

تُحِيلُ بيئة الخطاب التي يعتمدُها المقطع الشعري، والتي تتماهى من خلالها الأنا مع طائر الفينيق الأسطوري، على هذه الإقامة التي أصبحت للفينيق الجديد في المابين (إثبات الإحراق، ونفيه)، والتي تُعيد تشكيل هيأته، بعد أن تقمصت شخصيته الأسطورية، وأفاضت عليه من عوالم الضوء، ما يسمح له بالاندياح في جوهره الجواني، وما يدعوه للفناء الروحي في نار العشق ولهيبه، ليحترق ولا يحترق، وليتحرر من قيده الطيني، وليشقَّ باب الرؤيا ويعبر جسر الضياء، فيخلع ريشه الأسطوري، ويلبس ريشه الملهب عشقا ليضيء ولا يحترق، تماما كما تقتضي حالة الوجد الصوفي، التي ترفعه هالئها إلى عوالم الكشف والرؤيا حيث الإقامة السرمدية والوجود الأبدى.

2-4- أسطرة السقوط وبنية الألم والفقدان

يُعدُّ "السقوط المدوي" عند ميسون صقر، نواةً مركزية تنبثق منها شبكات الصور في تعالقها مع أنوية المكوّن المرجعي الأسطوري، إذ تتحول الأنا التخيلية عبر حلولها في الشخصية الأسطورية، إلى أنا مزدوجة ومُضاعفة، يتماهى فيها الذاتي مع التخيلي، وتتلبّس فيها الذات بلبوسها الأسطوري الجديد الذي أنجبته هذه التعالقات المتشابكة بين أنوية الصور، وأنوية المرجع الأسطوري. وبذلك، يُطالعنا هذا السقوط المدوي للذات وهي تُحصى أحزانها المُثقلة بسبب قتامة الموت وبرودته، وبسبب ما خلّفته سلسلات الفقدان من حطام جواني لا تجد الذات سوى السخرية من مأساويته المُرعبة. وبذلك، يكشف النسيج النصّي التخيلي عن درجات هذا السقوط الذي ترصّده شبكات الصور وهي تتناسل مما تستبطنه أنوية المكوّن المرجعي؛ إذ تقتمص الذات شخصية إيزيس الأسطورية، وتتحوّل عبر الانبناء الصوري الجديد إلى إيزيس القصيدة، حيث تتجه الأنا التخيلية إلى المقبرة، وتزور الصديق الذي مات هذه المرة، وهي التي أنهكها سيلُ الموت الجارف، تلمسُ

¹ أمينة الميرني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مرجع سابق ص 108-109-110 .

برودته، لكنها تضحك على هذه المأساة (ضحك كالبكاء)، وتفقد ذاكرة أحزانها. تقول
الشاعرة:

كَمْ مَرَّةً كُنْتُ جَرِيئَةً
رَكَبْتُ مَرَّةً مَرْكَبَةَ الشَّمْسِ وَحْدِي
فِي الظَّهِيرَةِ
عَلَى بَطْنِ النَّيْلِ، كُنْتُ إِيْزِيسَ
زُرْتُ صَدِيقًا قَدِيمًا
مَاتَ
رَأَيْتُ الْمَقْبَرَةَ خَالِيَةً، لَمْ أَخَفْ
لَمَسْتُ جِلْدَ مَيِّتٍ كَانَ بَارِدًا
وَلَمْ أُرْتَجِفْ
ضَحِكْتُ وَلَمْ أَتَذَكَّرْ أَحْزَانِي¹

يتصاعد المدُّ الدرامي الذي تثيره شبكات الصور، وتتعلق المأساة بالسخرية وهي
ترصد هذا السقوط الجواني الفظيع الذي تستشعره الأنا التخيلية، فتنحول إيزيس الأسطورة
التي أدمت قدمها بحثاً عن حبيبها أوزيريس المقتول، إلى إيزيس جديدة تكشف الوجه
السلبى والبشع للموت، وترفض بكل قوة فظاعته المؤلمة، ولا ترتجف من أهوال برودته،
ولكنها تضحك في سخرية مُدْمِرَة، وتتماهى صورة الموت التي يُكْتَفَّها المقطع، مع كل
أشكال الفقدان التي تزيد من درجة الهزات الارتدادية الجوانية، حيث يصبح موت الصديق
القديم مُعَادِلًا لغياب الحبيب ولفقدانه، ومؤرّخاً لهذا السقوط المؤسّر الذي يتردد صده في
أعماق الأنا الشاعرة.

يستمر النسيج النصي التخيلي في توسيع دائرة الألم والعذاب اللامتناهي الذي
تستشعره الذات وهي تواجه قلقها الوجودي، وهزائمها المتوالية أمام فداحة الموت وقهر

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يحبني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص 203-204.

الزمن وخذلان العالم، ويظلُّ "السقوط" محور انبثاق هذه الشبكات الصورية التي تتحول من خلالها الذات إلى أنا أسطورية مُغايرة تكشف عن سقوطها المُدوّي وعن ألمها المأساوي، إذ تتمظهر السيزيفية والعنقائية في انبناء تخيلي جديد، تنسجه شبكات الصور من هذا السقوط الجواني العنيف الذي استحالت معه الأنا إلى حُطام أسطوري. تقول الشاعرة:

نُسْخَةُ حَارَّةٍ مِنْ جَسَدٍ فَاتِرٍ

نُسْخَةُ مِنْ طَلَاوَةِ الْكَلَامِ

يَدٌّ عَلَى سَاقٍ مُهَشَّمَةٍ

رَعِشَةٌ فِي الدَّهْنِ لَا تَغِيبُ

نُسْخَةُ مَمْهُورَةٍ بِالْعَذَابِ

نُسْخَةُ مَكْرُورَةٍ مِنَ الْإَيَّامِ¹

وَتَقُولُ فِي مَقْطَعٍ آخَرَ:

مَرَّتِ الْعَنْقَاءُ

نَظَرْتُ وَكَانَتْ عَالِيَةً

مَرَّتِ جَمَاعَاتٌ وَانْتَظَرْتُ

نَظَرُوا إِلَيَّ

كُنْتُ فِي الْعُلُوِّ فَلَمْ يَلْمُسُونِي

سَحَبُوا أُنْدِهَاشَهُمْ وَرَحَلُوا

مَرَّتِ الْعَنْقَاءُ

كُنْتُ وَحِيدَةً

اقْتَرَبْتُ مِنْ مَرْمَى الْبَصَرِ

سَقَطْتُ قُرْبَ النَّهْرِ

ارْتَعَدْتُ:

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 84.

إنَّها رُوحِي تستعيدُ الغَرْق¹

تتصاعد درامية السقوط من خلال هذه البنية المشهدية، التي تنساب سرديتها المُوغلة في الألم والحيرة الأبدية، وتحمل الأنا السيزيفية الجديدة سقوطها الرُّوحي على كاهلها الجواني، فتتناسل نُسخات العذاب والألم؛ عذاب الجسد والكلام والفكر والزمن (جسد فاتر، طلاوة الكلام، رعشة في الذهن، الأيام المكرورة)، وتستحيل إلى عنقاء جديدة تَنشُدُ خلاصها من جبروت الزمن عبر علوِّ موهوم (كنت في العلو)، يعقبه سقوطٌ مُدَوِّي لا يُبقي ولا يَذرُ؛ فعنقاء الأسطورة التي تحترق لتعود إلى الحياة، تمضي وتترك الأنا وحيدة منذورة لسقوطها المُهول، ولنهاياتها المُرعِبة، ولعنقائيتها الجديدة التي يجعلها السقوط المُؤسّر تستعيد غرق روحها الأبدية.

3- المرجعية التاريخية بين قيامة السقوط وأشراطها

3-1- فداحة المأساة

يأتي اشتغال المُكوّن المرجعي التاريخي عند الشاعرة بهيجة مصري إدلبي في معرض رثائها للشاعر الراحل "محمد القيسي" من خلال التصدير النصّي (إلى محمد القيسي راحلا في صمت)، وتتبدّى مرائي الفقيد في قيامته المُتخيّلة مُثَقَلَةً بقتامتها. وبذلك، تنخرط الأحداث التاريخية التي يعيشها العالم العربي، في هذا المشهد الذي تُعرّيه قيامَةُ الموت، والذي تستشعر من خلاله الأنا - وهي تواجه فداحة الموت الذي غيَّب الرَّاحل العزيز- فداحة المأساة وغور الجرح الذي أصاب الأمة العربية المُتخاذلة. تقول الشاعرة:

ورأيت حين رأيت
خارطة الطريق بلا طريق
وعلى الطريق يموت أطفالٌ وأحرارُ
ورأيت بغداد التي سقطت
بصمتٍ كالْحَرِيقِ
تقتاتُها النَّارُ
فصمتت ترهقك المنافي

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 225.

والمدى ما بين كَفَيْكَ انهياراً¹

يرصدُ النسيج النصّي التخييلي هذه المشاهد الرؤيوية (ورأيت حين رأيت) التي أدخلت الفقيدي في حالة ذهول شديد، ترجمهُ الصّمت والانهيار (فصمتت، المدى ما بين كَفَيْكَ انهياراً)؛ فخارطة الطريق بما هي وعدٌ بإيجاد حلٍّ للقضية الفلسطينية، لا طريق لها سوى الموتِ المريع، وبغداد التي سقطت أمام صمت العالمين، صارت هشيماً تذروه الرياح بعد الاحتراق. وبذلك، تتخرطُ شبكات الصور في هذا العراء الفادح، الذي كشفه المشهد القيامي، وتتحوّل الأحداث التاريخية من خلال انبثاقها الجديد من نواة المأساة، إلى موتٍ جواني آخر تستमित الذات في مواجهته، رغم هشاشتها المُعلّنة أمام فداحته .

3-2- مرارة الخذلان

تلتقي الشخصيات التاريخية، وهي الآتية من أزمنة مختلفة ومن سياقات فاعلية اقتضتها ظروف تاريخية متباينة، في سياق آخر وفي زمن آخر ينسجُهما النّسق التخييلي عند روضة الحاج، ويُسكّل هذا اللقاء محور توتّر جديد تشهده الآنية التاريخية المُتخيّلة، حيث يساوم "عمرو بن العاص" "قواد التتار"، وحيث يتخلف "صلاح الدين" عن مواصلة طريقه صوب "القدس الشريف" بسبب رداءة خدمات الفنادق. تقول الشاعرة:

وسمعتُ في الرادارِ

كيف يُساومُ بنُ العاصِ

قُوادَ التتارِ

يُحدّدون له

متى.. ماذا

ويقترحون كيف

طالعتُ في صُحفِ الصباحِ حديثه

قالوا صلاحُ الدينِ سوف يعودُ من نصفِ الطّريقِ

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 93-94.

لأنَّ خِدْمَاتِ الْفَنَادِقِ فِي الطَّرِيقِ رَدِيئَةٌ

ولأنَّ هَذَا الْفَصْلَ صَيْفٌ¹

هذا الانبناء التاريخي الجديد الذي تنسجه شبكات الصور، وهي تنبثق من نواة "الخدلان الأكبر" يُعيد تشكيل ملامح المُعطى التاريخي، ويقلب تاريخ الشخصيات التاريخية رأساً على عقب، ويكشف عن هول التحولات والانقلابات؛ فعمر بن العاص الذي كان قائداً عربياً عبقرياً تنقاد لأوامره الجيوش العظيمة، تحوّل إلى مجرد مُساومٍ على قضيته، يُطأطئ الرأس لقواد التتار لإكمال مُهمّة السقوط التاريخي المُفجع للأمة العربية، وصالح الدين الأيوبي الذي نصر القدس، يعود القهقري وتُحبّطه رداءة خِدْمَاتِ الْفَنَادِقِ وحرارة الصيف. وبذلك، تتخرط شبكات الصور في نسق علائقي جديد، تتداخل فيه الأمكنة والأزمنة، وينجم عن هذا التداخل تأريخ جديد يكشف عنه النسيج التخيلي الذي تتناسل شبكات صورهِ من هذا الخدلان المُريع لقادة الأمة العربية المكلمة، وهم يُقدّمونها لُقمةً سائغةً للعدو.

3-3- قيامة السقوط

تُنَبِّئُ مقاماتُ الكشف التي ترتقي الذات الشاعرة إليها، وهي في غمرة عشقها الصوفي الهادر، عن هول ما تراه من خلال هذا المشهد القيامي المُتخيّل، فالفناء في المحبوب وجودٌ جديد تنكشف فيه الحُجب، وتنفّث فيه منافذ الرؤيا، لذلك يتماهى المُكوّن المرجعي الديني بالتاريخي عند الشاعرة أمينة المريني، وتنبثق شبكات الصور من هذه القيامة المُتخيّلة التي تحفل بهولها العظيم، والتي تتوزع بين الواقعي والاستشراقي، وبين ما هو كائن وما سيكون، وبين الهُنا والهناك، وترصدُ الأداة "كأن" هذه الحالة الزمنية البرزخية التي يتحرّك فيها النسق التخيلي، والتي تكشف فيها الرؤيا الإشرافية حُجب هذه الأحوال. تقول الشاعرة:

كَأَنَّ النُّجُومَ

هنا سَجَرَتْ

¹ روضة الحاج، عِشْ لِلْقَصِيدِ، منشورات شكرا زين، ط 6، الخرطوم- السودان، 2011، ص 66-67.

كَأَنَّ الْكَوَكِبَ

قَدْ بُعِثِرَتْ

.....

كَأَنِّي بَأْنَدِلْسٍ

خَسَفَتْ هَا هُنَا

وَقُبِيلَ الْخُسُوفِ

كَأَنِّي بِقُرْطَبَةٍ

أَخْلَفَتْ

وَعَدَهَا بِالرَّحِيقِ¹

إن السقوط الذي تنبثق منه شبكات الصور، له من الهول ما يُعادل هول المشاهد القيامية (النجوم سُجِّرَتْ، الكواكب بُعِثِرَتْ). وبذلك، لا يُشكّل هولُ السَّقْطَةِ التاريخية الكبرى للأندلس، سوى درجةٍ دُنْيا مما ينسججه النصّي التخييلي، الذي كشفت مراقبه عن الفرع الأكبر لهذا الفقدان، حيث تستشعر الأنا التخييلية فَرْعَهَا الجواني، وهي ترى هذا السقوط العربي المُدَوِّي ضمن مشاهد القيامة المُفْزَعَةِ. وبذلك، تتناسل شبكات الصور من هذه النواة التي تندغم في الحالة الصوفية الإشرافية، وتتمرّأى عبر انكشاف الحُجب في هولها العظيم.

3-4- سخرية الفقدان

ينخرط المُكون المرجعي التاريخي عند ميسون صقر في حالة الفقدان السَّافر الذي يُحيط بالذات الشاعرة من كل جهة وصوب. وبذلك، تتناسل شبكاتُ الصور من هذه النواة التي تزيد من تعميق البعد المأساوي، إلى الدرجة التي تجعل الأنا تتعايش مع ألمها، وتضحك في سُخرية من فداحتها وجُرحها النازف باستمرار؛ فسلّسات الفقدان لا نهاية لها، وجُروح الذات لا تكاد تندمل حتى تنفتح أغوارها من جديد، حتى الأمكنة والفضاءات التي

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 108-109.

تُشكّل حلماً للخلاص اندثرت ملامحها، وغابت في سُفلية الفقدان، وتحولت إلى حُطام تفوح
روائح ذاكرته. تقول الشاعرة:

لَمْ أَرِ الرُّصَافَةَ
وَلَا الْفُرَاتَ
لَكُنَّيِ التَّقِيْتُ هِشَامَ بْنَ عَبْدِ الْمَلِكِ
عِنْدَ حُدُودِ الرِّقَّةِ¹

إن اللقاء بالخليفة الأموي هشام بن عبد الملك عند حدود الرقة، حادث تاريخي جديد
يرصده النَّسَقُ التَّخْيِيلِي ، حيث يصبح استدعاء الرمز التاريخي المُلْخَص من غيابه، عبر
هذا اللقاء الرمزي الذي تُعلن عنه الأنا التخييلية، تعويضاً رمزياً عن فقدان "الرُّصافة"
و"الفرات"، وحُلماً واعداً بعودة العِزَّة العربية المُفْتَقَدَة، لكن سُرْعان ما يتحول هذا اللقاء
المُتَخَيَّل للأنا، وهي تتمرّد على قِثَامَة الفقدان، إلى لقاء موهوم لا يعد سوى بحالة ترقُّبٍ
خادعة تضحك من خلالها الأنا على روحها في سخرية قاتمة، هي معادلٌ للبكاء الجواني
وللحطام الداخلي الفظيع بسبب هذا الفقدان الأكبر لرموز النخوة العربي، وبسبب هذا
السُّقُوط المُرِيع للأمة في زمن التخاذل والخيبات.

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 56-57.

4- المرجعية الأدبية

4-1- من الموت إلى الخلود عبر الحلم

يتجه النسق التخيلي في علاقته بالمرجعية الأدبية عند الشاعرة بهيجة مصري إدلبي، نحو تكثيف مسعى المواجهة الذي تُعلنه الذات على جبروت الموت وسُلطانها، إذ تتعالق أنوية الصور، لتُعيد بناءها الجديد عبر عملية تحويلية نسقية ينطرح فيها الموت- بوصفه حتمية وجودية- من صُلب أنوية لامتناهية تشكّل مركز النصّ الشعري العربي القديم والحديث، لذلك تتماهى الأنا مع أسماء شعرية عربية، وتخرط في مُحاورات مُتخيّلة معها حول الموت، وتُهدي إليها نصوصاً كاملة يُكثّف التصدير النصّي¹ ما تستشعره من حيرة كبرى أمام جلال الموت وجبروته، وهو يأخذ هؤلاء إلى عوالمه المُربعة، تلك التي تستميت الذات في إعادة الاخضرار إليها عبر طقس الحلم، حيث يُصبح الموت خُلوداً رمزياً معلوماً به، وإذا كانت المشاهد النصّية تتناسل من الأنوية التي تستبطنها نصوص هؤلاء الشعراء²، فإن نصوص المعري تُشكّل مركز هذا التعالق الذي تعود من خلاله فكرة الموت إلى الانوجاد الشعري الجديد، عبر أنوية جديدة يخرج منها فضاء الحلم بوصفه خلاصاً للأنا من هذه الحيرة الكبرى التي أرقت الإنسان منذ وجوده الأول، إذ تُفرد الشاعرة فضاء نصّيّاً مُهماً من الديوان لهذه الحوارية الرمزية مع المعري من خلال قصائد طويلة (رحلة الوقت، قديسة الرؤيا حوارية بين المعري والعرافة، رسالة المعري إلى أبنائه)، وتحفظ ببعض أبياته صدورا أو أعجازا لقصائدها. وبذلك، تنتقل شبكات الصور عبر فعل المُحاورَة

¹ أوردت الشاعرة في ديوان رحلة الفينيق نصوصاً كثيرة مُهداة إلى الشعراء الذين رخلوا، وهي تثبت خلودهم رغم الغياب؛ إلى لوركا الذي اغتالته الحرب فخلدته القصيدة ص34، إلى "أبو القاسم الشابي" الذي رأى في الموت خلوده الجميل ص40، إلى الذي صالح الموت ولم يصلح إلى الشاعر أمل دنقل ص52، إلى من اعتنق الصمت بعد رحلة من الكلام، إلى الشاعر محمد مهدي الجواهري ص65، إلى عازف الصمت الشاعر عبد الله البردوني ص74، إلى الشاعر عبد الوهاب البياتي ص83، إلى محمد القيسي راحلا في صمت ص91، إلى نازك الملائكة في رحلة الخلود ص103، إلى روح الشاعر العربي الكبير محمود درويش ص107.

² أشار الناقد محمد بنيس في معرض حديثه عن التداخل النصّي إلى ما سماه بهجرة النص والتي تقتضي وجود النص الصدى والنص الأثر، حيث يهاجر نص ما يُعدُّ أثراً إلى نصٍّ آخر يُعدُّ صدى له، غير أن هذا الأثر بدوره هو في حقيقته نص صدى لنصٍّ أثر آخر. وبذلك، نرى أن هذا التوصيف الذي يجعل نصّاً ما مُهيأ ليكون أثراً وصدى في نفس الآن، يجعل العملية في حالة تحول دينامي مستمر لا تستقيم على حال واحد، ولا تقبل توصيفا واحداً، ولكن تخضع لحركية مستمرة يقتضيها الكون النصّي الواسع في تعدده ولا نهائيته التي تجعلها الأنوية الرُحمية المتناسلة في حالة ولادة مستمرة. أنظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 196.

النَّصِيَّةُ إِلَى خَلْقٍ جَدِيدٍ تُنْشِئُهُ الْأَنَا وَهِيَ تَسَائِلُ الْمَوْتِ وَتَوَاجُهُ هَوَاجِسُهَا وَقَلْقُهَا الدَّفِينِ مِنْ جَبْرُوتِهِ. تقول الشاعرة:

أَنَا عَرَّافَةٌ صَمْتِي يَا رَهْيَنَ الْمَحْبُسِينَ
كَلِمَا نَادَيْتَنِي أَخْفَيْتُ مَوْتِي
يَا رَهْيَنَ الْمَحْبُسِينَ
نَحْنُ مَوْتَى قَرَبَ صَمْتِ الْحَرْفِ
قُلْ لِي : كَيْفَ غَافَلَتِ الْمَنَايَا ؟

أَبُو الْعَلَاء :
لَمْ يَعْذُ شَيْءٌ سِوَى جَرَحِ الظَّنُونِ
يَصْطَفِي الرُّعْبَ لِبُوحِ الْأَغْنِيَاتِ
لَا أَرَى غَيْرَ الْفَرَاغِ
مَنْ يُوَارِينِي بِذَاتِي
كَيْ أَرَى وَجْهَ الْيَقِينِ

.....
كَيْفَ بَلَ مِنْ أَيْنَ جِئْتُ
طَلَعْتُ مِنْ رُؤْيِ الضُّوْءِ
تَمْدِّينَ احْتِمَالَاتِ الرَّجَاءِ¹

إن هذا العبور إلى عوالم الموت التي يُقيم فيها المعرِّي عبر البنية المشهدية للنص الشعري، هو عبور من أجل الخلاص الفردي والجماعي في نفس الآن، حيث يمتد خيط الرجاء الذي تمده الأنا التخيلية للشاعر في عالمه الصامت، (من أين جئت، تمدين احتمالات الرجاء) لتتحول لاجدوى الفكك من الموت عند المعرِّي، وقدريته الحتمية التي تُسقط الحدود بين (النَّوْحِ والتَّرْنُمِ)، إلى حالة من الطُّلُوعِ الرؤيوي المُضِيء تنسجها شبكات الصور في انبثاقها الجديد. وبذلك، يُقدِّم النسق التخيلي وعداً بالخلاص عبر الحلم من قتامة الموت ومن تعقُّبه اللانهائي.

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 19-20-21-22.

4-2- ملحمة الانبعاث، من أنشودة المطر إلى تغريبته

تتنامى شبكات الصور في علاقتها بالمُكوّن المرجعي الأدبي عند روضة الحاج من خلال ما يبعثه الجرح في الذات الشاعرة من أحزان تسعى إلى الخلاص من سطوتها، وإلى التّطهّر من ققامتها عبر طقس الماء بما هو انبعاث جديد للأنّاء في عالمها المثالي المشرق، وبما هو عَوْدٌ أخضر لكل أشكال اليباب المُعتمّة التي تستبد بالأنّاء وهي تواجه أحزانها وهواجسها وانكساراتها، لذلك يتوزع هذا الجرح عبر ما تستبطنه أنوية الصور في تعالقاتها مع جراح شخصيات شعرية مثل الخنساء والمُتنبّي وامرئ القيس، غير أنّ جرح السيّاب يستأثر بالمسار التخيلي الذي تتخذه شبكات الصور، ويتحول المطر الذي عزفت أنشودته مأساته الكبرى إلى تغريبة جديدة، تنبعث من خلالها مأساة الأنّاء في تبنيها الملحمي، تقول الشاعرة في قصيدة تغريبة المطر:

إِذْ أَمْطَرْتُ

أَرَوْتُ مَوَاتَ الرُّوحِ فِي قَلْبِي

فَقَامَتِ نَخْلَتَانِ

تَتَقَا سَمَانَ الْجُرْحِ مِيمَنَةً وَمِيسَرَةً

عَلَى حَدِّ الضَّجَرِ

وَسَقَتُ نَشِيداً

كَأَدَّ مِنْ طُولِ انْتِظَارٍ يَنْكَسِرُ

إِذْ أَمْطَرْتُ

نَهَضَتْ جَمِيعُ مَعَاذِي

غَنَّتْ مَعَ (السِّيَابِ) أَغْنِيَةَ الْمَطَرِ

مَطَرٌ.... مَطَرٌ

وَأَنَا ارْتِطَامُ السُّحْبِ بِالسُّحْبِ

اشْتِيَاقُ الْأَرْضِ

عَزْفُ الرِّيحِ

سِرُّ الْعِطْرِ فِي رِيَّةِ الزَّهَرِ

إِذْ أَمْطَرْتُ

نَادَيْتُ مَدَّ مَوَاجِعِي

لَوْ تَغْسِلِينَ جِرَاحَنَا مِثْلَ الشَّجَرِ

لَوْ تُنْبِتِينَ الْمَيِّتَ مِنْ أَحْلَامِنَا

مِثْلَ الشَّجَرِ

لَوْ تُرْجِعِينَ أَحِبَّةً رَحَلُوا

وَأَحْبَاباً مَضَوْا مِثْلَ الشَّجَرِ¹

تُعلنُ الأنا وهي تغني مع السياب، تمسكها الحثيث بوعد الاخضرار، وبعودة الحلم بعد الموت، وزوال أدران الجرح وغباره. وبذلك، تتناسل أنوية الصور من هذه الحالة المَلَحْمِيَّة الجديدة التي تماهى فيها الماء بالماء، ومطرُ السياب بمطر الأنا الشاعرة، فاستحال تغريبةً ملحمة تُذكي حالة التجاهل التي تُبديها الذات اتجاه الخراب واليباب والفقدان (لو ترجعين أحبة رحلوا) والموت الرمزي، الذي يحول بينها وبين عالمها المثالي، حيث ينبع الحياة الصافي الباقي الذي لا تُعكره قتامة الموت والفناء (أروت موات الروح في قلبي). وبذلك، يكون الوعد بالطلوع والاخضرار (قامت نخلتان، خلاصاً رمزياً تروم الأنا بلوغ مقاماته).

3-4- من محدودية الوجود إلى عوالم كشفه الرحبة

يُشكّل المنحى الصوفي الذي يقوم عليه النسق التخيلي عند أمينة الميرني، أساساً لاشتغال شبكات الصور في علاقتها بالمرجعيات الأدبية، هذا الوجد الهادر الذي تُلاقيه الذات في عشقها للمحبوب، وفي عبورها مسالك العروج إلى مقامات كشفه الكبرى، يدعوها إلى التَّنصُّل من كل ما يحول دون هذا الوصال المُشْتَهَى، وإلى الفناء في سبيل بلوغه، لذلك تتناسل أنوية الصور من هذا الفيض العشقي الذي أفنى أرواح من غمرتهم نيرانُ العشق الربّاني من المُتصوِّفة الشعراء، ففاضت حروفهم فناءً في المحبوب، كابن الفارض والنفري

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 49-50.

والحالّج الذي تتلبّس الأنا العاشقة بروحه فتغدو "حلاجاً آخر" في ديوان بأكمله، لذلك لا نعدم أن نرى هذا التّماهي النّصي الواضح بين نصوص الشاعرة، ونصوص هؤلاء إذ إن هذا العشق نار واحدة تُتلف هذه الأرواح الموزّعة عبر أجساد مُتعدّدة في اللّازمان واللامكان؛ فصوت ابن الفارض، قلبي يُحدّثني بأنّك مُتلفي، روعي فداك عرفت أم لم تعرف، يتمهى مع صوت الشاعرة، طرّفي إذا لم ترض عني مُتلفي، وهواي قتال إذا لم تعطف¹، وأصوات أخرى مُعاصرة تسترّف الأنا سكرة عشقها لتسكّبها في كأسها الصّوفي الرّبّاني كما هو الحال مع قصيدة عزف مُنفلت من عزف مُنفرد علة وتر الهاء²، والتي عارضت من خلالها قصيدة الشاعر المغربي عبد السلام بوحجر "عزف مُنفرد على وتر الهاء، غير أن شهوة الكشف - بما هي خلاصٌ للأنا من محدودية وجودها ومن فنائها الموعود باندثار الصلصال- هي ما يُفعل حركة أنوية الصور، في انبثاقها الجديد وهي التي تنامت في نصوص أخرى لتجارب صوفية أخرى أضناها الضيق، فسلكت معارج الكشوفات الرّحبة كما هو الحال مع النفري. تقول الشاعرة:

أنا العبارة

لي من ضيقها

أجل ومن رؤاها

استعاراتي

وتجنّيسي³

في مُواجهتها قلّقها الدّفين من النّهائيات، ورغم ما يبدو من ملامح المُواربة والتّصالح مع هذه الحتمية القدرية، تتلبّس الأنا بجسد اللّغة، وتستحيل أثراً يخشى الاندثار، ذاك الذي يسبّبه الضيق الحتمي، فتبحث تبعاً لذلك عن ملاذٍ يُنجيها من حالة الامحاء هاته، والتي لا تتحقق إلا عبر الاندياح في عالم الرؤيا؛ فضيق العبارة (أجل وانقضاء)، واتساعها (حضورٌ وبقاء). وبذلك، تستحيل الأنا، عبر هذا التحويل الرمزي الذي تصبح من خلاله

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 85.

² أمينة المريني، المُكابدات، مصدر سابق، ص 1.

³ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 154-155.

أثراً لُغويًا، إلى أنا مُتخيَّلة تحمِلُها الرؤيا إلى عوالم الكشف الرحبة التي بها يكون البقاء والخلود.

4-4- عبثية الجحيم.. من فصول الوجد إلى سديم المُطلق

تنبثق شبكات الصور في علاقتها بالمرجعية الأدبية عند الشاعرة ميسون صقر، من صميم الوجد المؤذي الذي تتلبَّس به قنامة الحياة، فتغزو الأنا مُوزَّعة بين هذا الشَّد والجذب الذي يمارسه جحيم الحياة، وما يُبقيه في العوالم الجوانية من حطام فادح، وبين التَّوق إلى عوالم المُطلق حيث يُصبح التمرد على فظاعة الألم والسُّخرية من أهواله، منفذا لبلوغ عوالم المُطلق، حيث سكينَةُ الروح، وحيث الخِفَّة المُستَهة من الأثقال العظيمة، لذلك تتعالق الأنوية الصورية مع سُلالاتها من هذا الجحيم الأبدي، الذي يُطوِّح بحامله إلى قرارات سُفلية مُعتمة يحدُّها الأنين والهذيان والعبث والحطام من كل جانب، لذلك يبدو الانتظار في انبثاقه الصوري العبثي الجديد بلا جدوى، وفي لا جدواه يكمنُ إغراؤه في مشهدية جديدة ينسجها النسق التخيلي، وهو يفتح الجُرح الجواني للأنا بما لم نره في عبثية الانتظار عند صموئيل بيكيت؛

النَّافذةُ شِبْهُ مُوَارِبَةٍ لِحَدِيثِ جَانِبِيٍّ

لا أُنْتَظِرُ أَحَدًا

لَكِنَّ الْإِنْتَظَارَ وَحْدَهُ يُغْري¹

ويُصبح الجحيم الذي تُقايضُ به الحياةُ رُوحاً تَنُتُّ من جراحاتها، مدعاةً للتمُّرد، وللسُّخرية من جبروت ما تَعِدُ به من نهاياتٍ مُرعبة يُلَوِّنها الموتُ بقنামته الصَّارخة. وبذلك، تُعلن الأنا عبر النسق التخيلي الجديد، عن تحدِّيها لهذا الجحيم الذي خَبَره "رامبو" وذاق ألمه العظيم، من خلال السُّخرية من قنামته، إذ تتضاءل قنامةُ هذا الجحيم عبر الانبناء النَّصي الجديد، ويتحول إلى قِطْعٍ تُقَدِّفُ بعد المَصْغِ السَّريع، تقول الشاعرة:

فَقَدْ "رَامْبُو" قَدَمَهُ مُقَابِلَ الْحَيَاةِ

وَحِينَ غَافَلَهُ الْمَوْتُ لَمَعَ وَتَدَفَّقَ

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 164.

إِذْنٍ سَنَسِيرُ أَخَفَّ
بِوَسْعِنَا أَنْ نَمْضَعَ الْأَحْلَامَ وَنَقْذِفَهَا
أَنْ نَتَجَرَّدَ مِنْ حِمْلِنَا الثَّقِيلِ
طَالَمَا لَمْ نَسْتَطِعْ - طَوَالَ عُمْرِنَا -
أَنْ نَحِلَّهُ مِنَّا¹

إن مَضَع الأحلام وقذفها تنصّل كاملٌ من كُلِّ ما يربط الأنا بالوعود الخادعة، وعصيانٌ كامل لهذا الجحيم الأبدي، الذي يُثقل كاهل الرُّوح، ويتعقَّبها بالنهايات الكاسِرة، وبالقلق المُستديم، إذ يُصبح التَّجَرُّد من الحِمل الثقيل، والسعي نحو سديمية المُطلق حيث السَّكينة والتَّحلُّل من كل الأثقال خلاصاً منشوداً.

5- المرجعية الصوفية

يجد العالم المُتخيَّل الذي تُشيِّده تجارب الشاعرات قيد الدرس، ملاذَه في التجربة الصوفية العرفانية التي تكتظ بطاقتها الروحية العالية، والتي تحيا في عوالم المُطلق، حيث تسقط الحدود المألوفة لعالم الحسِّ بماديته الفجّة، وتتسع عوالم الرؤيا بكل إشراقاتها وكشوفاتها وفيوضها اللامتناهية، تلك التي تسمح للذات- وهي تستبطن جوهر إنيتها، وتنصتُ لصمتها الجواني الذي تضيق عنه الحروف- بالتحليق في أمداء روحانية تأتلف وتختلف، وتتوازي وتتقاطع تبعاً لطبيعة الحالة الروحية الوجدانية التي تُميِّز كُلَّ تجربة كتابية، بما هي فيض جلي لهذه الحالات التي تتفاوت فيها مراتب الارتقاء ومقاماته، والتي تختلف فيها محطات الوصول المنشودة .

5-1- الصمت والنفاز إلى عالم الأنا المرآوي الرؤيوي

يُشكِّل ديوان ياقوتة الصمت للشاعرة بهيجة مصري إِدليبي، حالة انخفاف فريدة تشدُّ الأنا إلى أقصى مناطق الذات عمقا وإعتاما عبر مسلك الصَّمت، الذي يردُّها رَدّاً إلى هذه المناطق القصية، حيث الإنصات الجواني لصوت الصمت، وحيث الكشف الموعود لكيوننتها الوجودية، ويُشكل الإهداء إعلاناً عن هذه المُغامرة الروحية المُوغلة في

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يُحبني، مصدر سابق، ص 133.

العمق"إلى كل من رَدَّ الصَّمْت إلى ذاته فرأى، إلَيَّ رأيتُ في الصَّمْت وجودي"¹، تتناسل شبكات الصور من هذا الإنصات لصوت الداخل، بعد حالة من الانقطاع الجواني الكامل الذي تختفي فيه الأصوات ويظلُّ الصمت طريقاً للارتقاء إلى عوالم الرؤيا، حيث حقيقة الوجود، وجوهر الأنا التي يتخبطها التيه والضياع وهي تواجه قلقها الوجودي، ويتجه الحب في مسار الحلول في المحبوب، من خلال استدعاء الرموز الصوفية التي بلغت من العشق مقامات عليا كالحلاج ورابعة العدوية، اللذين أثبتت الشاعرة بعض أبياتهما كاملة كصدور أو أعجاز لقصيدتها، غير أن المقام العرفاني الذي تصبو إليه، هو بلوغ حقيقة الأنا، تلك التي تتراءى معارجها عبر مسالك الشدة والعزلة، والنفاد إلى التخوم القصية للذات، لبلوغ مقامات شهود السر، وانكشاف الحجب من خلال مرآة الذات الصافية، تقول الشاعرة:

ياقوتة الصمت أن تشتد عمتنا
أن نرتدي بُردة المعنى ونعتزلا
وأن نرى ما ترامى خلف عُزلتنا
لنشهد السر في الرؤيا قد اكتملا²

وتقول في مقطع آخر:

وأوتيتُ كشف الرؤى سببا
فأتبعتُ خلف الرؤى سببا
ونبتُ حين بلغتُ الهوى
بمعناي حتى استوى سحبا
وحين اتخذتُ سبيلي إليَّ
كشفتُ بمرآتها الحُجبا³

يحمل المنحى الصوفي الذي يرسمه الانبثاق الجديد لشبكات الصور، بصمة الأنا الشاعرة وهي تبحث عن حقيقتها الوجودية، حيث العتمة والتيه شدة، وحيث العزلة مسلك لبلوغ اكتمال السر في الرؤيا، إذ تشفى الذات المحجوبة بهواجسها وبضياعتها في هذا العالم، وتعمل التجربة الجوانية على صقل مرآتها، لتتكشف الحُجب وتُشرق الرؤى فتُرى الأنا حقيقتها وكيونيتها الجوهرية التي لا تطالها حوادث الزمن. وبذلك، تمثل الحالات والمقامات

¹ بهيجة مصري إدلي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 3

² نفسه، ص 5.

³ نفسه، ص 8.

التي تستدعيها المرجعية الصوفية (الشدة، الرؤيا، السر، الحجب، الكشف، المرآة..)، حالة عرفانية جديدة تصبو الأنا من خلال الاندياح فيها، إلى بلوغ إشراقات جوهرها.

5-2- الحلول والبعد الرومانسي الوجداني

تتناسل شبكات الصور في علاقتها بالمرجعية الصوفية عند روضة الحاج، من فكرة الحلول التي تُعد في المرجعية الصوفية حالة انخراط فريدة، تُمحي فيها الحُجب بعد رحلات وَجْدٍ شاقة يقطعها السالكون في الحب، لبلوغ حالة من الواحدية الإشرافية التي يتماهى فيها العاشق بالمعشوق، غير أن هذا الحلول بهالته الصوفية العجيبة، يتجه في منحنى العشق الإنساني الذي يصل بالذات إلى أعلى مراقي الذوبان في المحبوب، من خلال هذا الفيض الوجداني الهادر الذي تُنفق فيه الأنا فناءها الروحي، والذي ترتقي رومانسيته العالية إلى مراقي قد تعزُّ حتى على السالكين دروب الهوى الصوفي. تقول الشاعرة:

سِيْضِيْءٌ فِي قَلْبِي دِيَا جِيرَ الْحَدْرِ
وَسَيَعْرِفُ النَّاسُ الَّذِي أَخْفَيْتُهُ
يَتَخَطَّفُونَكَ يَا أَنَا
يَا قَلَّةً عِنْدِي بِآلَافِ الْبَشَرِ¹
وتقول:

أَحِبُّ ظِلَالَ هَذَا الْوَجْهِ
تَسْبَحُ فِي كُرِّيَاتِي
تُحَاصِرُنِي
تَسُدُّ مَنَافِذَ الرُّوْيَا
وَتَفْتَحُ لِلْمَدَى رُوحِي
فَأَرْقِي
قَدَرٌ مَا سَمَحَتْ بِهِ عَيْنَاكَ
نَحْوَ مَدَارِجٍ عَزَّتْ عَلَى الرَّاقِينَ بِالْأَعْوَامِ²

إن حالة الحب التي يُعلن عنها النسق التخيلي، تنخرط في نورانيته العالية التي تُلكِّ قوانين الحب البشري، ليتحول المحبوب إلى ذاتٍ مُقدَّسة تذوب الأنا في ذاتها وصفاتها،

¹ روضة الحاج، في الساحل يعترف القلب، مصدر سابق، ص 50.

² روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مصدر سابق، ص 8-9.

فصوت الحلاج - وهو في حالة الشطح الصوفي الذي تعلو فيه واحدة الأنا- يكاد ينساب في صوت الذات وهي تذوب في المحبوب بما يُضاهي هذه القداسة.

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرتني أبصرتُهُ
وإذا أبصرتُهُ أبصرتنا¹

هكذا، يصبح المحبوب الذي أضفت عليه هذا السمت القدسي، أنها الجديدة التي تضيء قلبها، والتي تُغنيها عن سواها، بل إن شدة هذا الوجد، تكاد تفتح منافذ جديدة لا يصلها الراقون إلى دروب المحبة. وبذلك، تنبثق شبكات الصور من هذه الهالة القدسية التي ينثرها الحلول في بعده الصوفي العرفاني، لتصل بالحب الإنساني الصافي الذي تجده الأنا إلى ذروة صفائه وقيادته.

5-3- المحبة الإلهية والبعد الفني الإشاري

تشكل المحبة الإلهية النواة المحورية التي تنبثق منها شبكات الصور في علاقتها بالمرجعية الصوفية عند الشاعرة أمينة المريني، إذ تنخرط التجربة في كليتها - وتحديدًا عبر دواوينها "المكابدات"، "مكاشفات"، "من أوراق الحلاج الآخر" - في هذا الفيض العرفاني الذي تسلك فيه الذات مسالك العشق الإلهي الهادر، بما يستدعيه من مكابدات واحترق ومواجيد وفناء، ترتقي بها إلى معارج الحضرة النورانية، لذلك لا تمثل تجارب المتصوفة، مرجعية أساساً في انبناء المتخيّل الشعري عند الشاعرة فحسب، بقدر ما تعتبر التجربة في حدّ ذاتها حالة وجدانية جوانية تحياها الذات، وتستغرق في أحوالها ومقاماتها، وتتحمّل أهوالها ومكابداتها لبلوغ مقامات الكشف العليا حيث زوال الحجب، وشهود حضرة المحبوب، ويُعدّ الفناء الذي تنخرط فيه الذات من خلال "الاحترق" بنار المحبة الإلهية، مسلكاً عالياً في معارج الارتقاء، لذلك يدور النسق التخيلي في فلك هذه الحالات والتحوّلات التي تجدها الذات العاشقة، ويتعالى البعد الفني الذي تُذكّيه "كتابة الاحترق" التي تنبثق

¹ شرح ديوان الحلاج، تحقيق: كامل مصطفى الشبيبي، منشورات الجمل، ط 1، بغداد، 1974، ص 17.

منها شبكات الصور من خلال فاعلية الرموز النارية، ويتعالى البعد الإشاري الرمزي الذي تتحول معه ظواهر الأشياء، إلى حالات استبطانية عالية تنفتح من خلالها منافذ الرؤيا، وينجلي فيها عالم الباطن، وتتقد أنوار الحضرة العليا في تجليها للأنا العاشقة، وتتحول اللغة إلى طاقة كونية مُثقلة بالأسرار، تستبطن من خلال منحها الإشاري الرمزي، سرَّ المحبة ومفاتيح الخلود، لذلك يزخر الكون النصي بهذه الطاقة الإشرافية العالية التي تمنحها الرموز اللامتناهية التي تقتضيها أحوال الوجد ومقاماته، كالرموز الخمرية والطبيعية والحروفية والعددية ورموز الضمائر، التي تمثل في مجملها انعطاء خاصا في التراث الصوفي العرفاني، ونقتصر هنا على نموذجين من هذه الرموز التي تنبثق من خلالها تجربة الأنا العاشقة، تلك التي تجليها شبكات الصور وهي تتخلّق من هذا البعد الفنائي الرمزي. تقول الشاعرة:

وَكُؤُوسُ الْجَوَى
شَعَشَعَتْ رَاحُهَا
دَوَّبَتْ رُوحَنَا
فِي الزُّجَاجِ سَنَا¹

إن الأنا وهي تتدرّج في مقامات المحبة الإلاهية، تنخرط في حالة من الغيبة يُفضي إليها السكر بكل دواله الرمزية (الكؤوس، الراح، الزجاج، شعشت) حيث يُفضي الذوبان إلى حالة من التّوحد الرّوحي النّوراني، تُشرق فيه أنوار الحضرة الإلاهية، وتذوب فيه الأنا في ملكوت النور ودهشته الفياضة. وبذلك، يتحول السكر إلى حالة من التّماهي النوراني الذي يشهد عليه الكأس؛ كأس المحبة الذي يَشَفّ بما فيه "وفي العرفانية الصوفية تحليل مستفيض لظاهرة السكر بوصفها من الأحوال الذاتية العليا وفي هذا التحليل القائم على الاستبطان، تنكشف العناصر التي تدخل في تركيب الظاهرة، في شكل علاقات بين الجمال والحيرة والشهود، والدهشة"²

وتقول في مقطع آخر:
لَا هُوَ إِلَّا هُوَ

¹ أمينة المريني، مكاشفات، مصدر سابق، ص 45.

² عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1978، ص 344.

المَعْلُومُ في خَلْدِي
 المَشْهُودُ في نَأْمَةٍ
 لِلْجَرَحِ يَضْمِدُهُ
 الْمُضْمِرُ السَّرَّ
 في خَالٍ وفي حَوْرٍ
 والكَاشِفُ السَّرَّ
 في حَدٍّ يورِدُهُ
 شَرَدْتُ بَعْضِي
 في حُبِّيهِ مِنْ زَمَنٍ
 لِيَخْلُدَ الكُلُّ
 إِذْ يَفْنَى مُشَرَّدُهُ¹

تتوالى شبكات الصور وهي تخرج من غمر التجربة الصوفية للشاعرة، في الانبثاق من هذا الفناء الروحي الذي به يتحقق الخلود، ويسقط جبروت الزمن، ويصبح التَّوْحِدُ حالة فيض نورانية تتلاشى فيها الأنا، وتذوب في حضرة المحبوب (لاهو إلا هو المعلوم في خلدي). وبذلك، تنخرط الضمائر في حضورها الرمزي في حالة تحويل عرفانية تزول فيها الحدود والحُجُب، وتتماهى من خلالها الأنا بـ"الأنت" وبـ"الهو" في غمرة هذا الوجد الإشراقي العالي "وكما تشير الضمائر من الناحية الوضعية إلى "الهو" و "الأنت" و"الأنا" تلوح عند الصوفية إلى المدارج التي يتجاوزها الشعور العرفاني عندما يقيم شهادته على الوحدة، معلنا عن الأنا الإلهي الذي يلاشي الأنا الإنساني اللابس بالتَّجَلِّي الأنا الإلهي"²

وكما هو الحال بالنسبة للضمائر، تسلك الحروف³ معراجها الرمزي، وتتماهى مع أحوالها في التراث الصوفي العرفاني، لتنبثق شبكات الصور من عوالمها المحفوفة بالأسرار

¹ أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 98-99.

² عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، مرجع سابق، ص 419.

³ تحدث ابن عربي في الفتوحات المكية عن أحوال الحروف وأسرارها وحركتها وعناصرها، وهي بذلك تتجاوز وضعها المادي لتتحول ذوات لها أحوالها العرفانية الخاصة التي تتفاوت درجاتها في مقام الإشراق والقرب. وبذلك، أفرد لكل ما يكشف عن حاله وعن مقامه، من ذلك ما قاله عن "النون":

نون الوجود تدل نقطة ذاتها في عينها عيناً على معبودها
 فوجودها من جوده ويمينه وجميع أكوان العلى من جودها
 فانظر بعينك نصف عين وجودها من جودها تعثر على مفقودها
 ابن عربي، الفتوحات المكية، السُّفر الأول، مصدر سابق، ص 308.

والمندورة للتجلي، فالحرف "ليس مقصوداً لهيئته وشكله، ولكنه رسم يحمل مسلكاً، ويصير دليلاً إلى غاية الغايات، إلى مصدر الحقيقة"¹ تقول الشاعرة:

تَعَدَّتِ الْأَغْنِيَاتُ

وَوَجْهِي وَحِيدُ الصِّفَاتِ

وَاسْمِي (مِيمٌ وَرَاءَ)

تُكَوِّبُنِي نُقْطَةُ النُّونِ

فِي الْكَافِ

كُلُّ الْحُرُوفِ أَنَا

وَلَا نُونَ غَيْرِي

وَلَا كَافَ

لَا شَرْقَ لَا غَرْبَ

لَا فَصْلَ لِي

وَكُلُّ الْفُصُولِ أَنَا

أَنَا اللَّيْلُ وَالضَّوْءُ

وَالظِّلُّ وَالْحَرُّ

أَنَا الضِّفَّةُ الْمُشْتَهَاةُ²

يشِفُ هذا التماهي مع الكليّة الحروفية (كلّ الحروف أنا) عن التّوحد المُشتهى، ذلك الذي يُفضي إليه الفناء في المحبوب، فتنسكب الأنا في أناها الحروفية العاشقة، وتتوحد في تعددها معه، وتتكوكب حول نقطة النون- حقيقتها المطلقة- حيث انكشف السرّ، ودهشة الحضرة النورانية، ف"النقطة عند الصوفية هي معنى الحقيقة، إذ الدائرة ما لها باب،

¹ محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص 270.

² أمينة المريني، مكاشفات، مصدر سابق، ص107-108.

والنقطة التي في وسط الدائرة هي معنى الحقيقة"¹ وبذلك، تنهل شبكات الصور من بعدها
الفنائي الإشاري ما يوصل الأنا العاشقة إلى مقامات التّوحد العليا المُشْتَهَاة.

4-5- الألم وفلسفة الحقيقة

يتجه النسق التخيلي في علاقته بالمرجعية الصوفية عند ميسون، صوب منحاه
الفلسفي التأملي، حيث يتماهى الفكري بالوجداني، وترتقي الأنا في مكابداتها ذروة القلق
الفكري الذي يُغْلَفُ هواجسها وقلقها الوجوديين. وبذلك، يتحول الألم - بما هو فناء روحي
تُذَكِّيه سلسلات فقدان، وفداحة الهزائم، ومأساوية الحُطام الجواني- إلى مسلكٍ من مسالك
هذا الارتقاء الذي تصبو الأنا من خلاله إلى بلوغ الحقيقة وتلمّس أسرارها، ومن ثمة يُشكّل
"التحقّق عبر الفناء" طريقاً تتحمّل الأنا لهيب نيرانه، وهي تعبر دروب ألمها الجواني في
هذا العالم؛ عالم الخسارات والهزائم والفقد الذي لا ينتهي، عساها تتلمّس أنوار الحقيقة. هذا
"التحقّق عبر الفناء" هو الذي تسلكه بعض تجارب التّصوف، خصوصاً الفلسفية منها، إذ
يرى بعض الدارسين "أنه تصوف يجعل الكشف منهاجاً للمعرفة بالحقائق، وأن أصحابه
تحققوا بالفناء"² تقول الشاعرة:

كلُّ فراغٍ يوصلُ إلى سَرابٍ

كلُّ نارٍ هي أصلُ المعرفةِ

والأنا الأخرى

تَهْبُ النَّارَ طَعَامَهَا

لأجل أن نصِلَ إلى تلمّسِ الحَقِيقَةِ³

إن هذا الفناء الذي تُعلن عنه شبكات الصور، هو ما يُذكي المنحى الصوفي الذي
تنداح الأنا في مكابداته في رحلتها التأملية الفلسفية، وفي بحثها المُضني عن الحقيقة، حيث
يُصبح الألم الذي يُشعله فعل الاحتراق، مُجاهدة قصوى تبلغ الذات ذروتها وهي تبحث عن

¹ محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، مرجع سابق، ص 272.

² أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 3 القاهرة، 1979، ص 192.

³ ميسون صقر، رجل مجنون لا يُحبني، مصدر سابق، ص 213.

أناها الضائعة بين الفراغ والسراب، وتحوّل النار عبر هذه الرحلة الشاقة من طبيعتها الاستنزافية المضنية، إلى معشوقة تتلقّى عطايا الأنا الأخرى، وهباتها لتجود بنور الحقيقة المنشود، إذ الفناء هنا فناء قدسي قرباني، به تُدرك الأنا حقيقتها وخلصها في هذا العالم.

6- المرجعية التراثية

يُشكّل طلوع الصّباح بما سكوت عن الحكي، وتأجيل للموت المُحقّق عند شهرزاد الحكاية، نواة لانبثاق شبكات الصور في تشكّلها الجديد في نصوص الشاعرات، هذا الطلوع الذي تشتدّ فيه هواجس الأنا التخيلية التراثية، وهي تترقّب مصيرها المأساوي المحتوم الذي سيتحول إلى لعنة تلاحق من سيجنّ بعدها، تحوّل إلى كابوس وجودي تقاومه الشخصية الحكاية بالصمت، وتتحدى مأساويته بنبذ النور الذي سيشهد هذه النهاية الدرامية، وتأجيل الكلام إلى موعد انطفائه. وبذلك، تتناسل شبكات الصور مما يُخفيه هذا "الصّباح" من ظلمة قاتمة ينشرها رُعب الموت، الذي أوكل "شهريار" مهمّة الكشف عنه، حيث ستعلن شهرزاد المعاصرة التي تستبطنها الأنا التخيلية في نصوص الشاعرات، عن تحدّيها السّافر لما يُخفيه هذا الصّباح من مأساة مُحتملة، بدرجات مُتفاوتة ومتنوعة تتناغم مع حجم قلقها وجدة هواجسها التي يُوقدها هذا الرُعب المُزمن، كما سيلقى شهريار، بوصفه وكيل هذا الرُعب الوجودي على جنس النّساء، نفس المُقاومة، أو ستتم إعادة خلقه وفق استراتيجية تحويلية رمزية يكشف عنها النّسق التخيلي، تقول الشاعرة بهيجة مصري إدلبي في قصيدتها "قالت لي السمراء" والتي أهدتها للشاعر الراحل نزار قباني:

أخرج إلينا

قبل أن يأتي الصّباح

شهرزاد بانتظارك

ضمّها الصمت

فلاذت بالظلام

لم تعد تحكي لنا شيئاً

وجافها الكلام

رَبِّمَا بَعْدَكَ ضَاقَتْ بِالْحَكَايَا

هَجَرَتْ مِنْ بَعْدِكَ الْقَصَّ

اِسْتَبَاحَتْهَا الْجِرَاح

نَسِيَتْ رَقَصَ السَّمَاح

أَخْرَجَ إِلَيْنَا وَإِلَيْهَا

لَا تُبَالِغْ بِالْمَزَاحِ ..¹

لم تُعَدْ شهرزاد تلوذ بالحكي خلاصاً من بطش شهريار، ولكنها غرقت في صمتها حين استباحتها الجراح بعد غيابه القاسي، وبعد أن تحول الصُّبح إلى جَلَدٍ يأخذ نوره شهريار/الشاعر/الرمز، إلى موته المُحَقَّق، حيث سطوة الغياب وَقَدَّرَ النِّهَايَات. وبذلك، يُعيد النِّسْق التخييلي من خلال شبكات الصور، بناء العلاقة بين شهريار وشهرزاد، حين تتمسَّك هذه الأخيرة بمقاومة سطوة هذا الفقدان المُرعب، وتُصبح دعوته للخروج إليها وإلى العالم (أخرج إلينا، شهرزاد بانتظارك) قبل مجيء الصُّبح، إيذاناً بالبقاء الرمزي، وتحدياً لها جس الموت الذي يُنذر به الصُّباح، وتشبُّثاً بتلابيب العودة عبر الحلم، إذ إن هذا الغياب مُزحة سخيفة تتجاهلها الأنأ، وهي تستعيد شهريار الشعر الصَّدَّاح من غيابه الوجودي القاسي وتُصرُّ على الانتظار.

إذا كانت مُحاولَة الاستعادة الرمزية التي تُمارسها شهرزاد القصيدة /الشخصية القناع- تلك التي تماهت معها الأنأ التخييلية عند بهيجة مصري إدلبي- تتم قبل طلوع الصُّباح بما هو لحظة زمنية معادلة لجبروت الموت وقتامته رغم نوره الظَّاهر، فإن هذه اللحظة بالذَّات ستُصبح مُنكرة عند روضة الحاج، إذ لا سلطان للصُّباح عليها، ولا قيمة لحُكمه القاهر، ومن ثَمَّة يُصبح التَّجاهل سبيلاً للخلاص من هذا الخضوع المُخيف لجبروته، ولجبروت وكيله شهريار، وخلافاً لمنحى الخلق الجديد الذي تبدَّى من خلاله شخصية شهريار عند بهيجة، بوصفه المَحْبُوب الرمز، تتجه شبكات الصور عند روضة صوب منحى جَدلي يُعلن تمرُّده على سلطانه الذي كرَّسته الصورة النَّمطية التقليدية، ويبدو صوت الأنثى حاضرا يؤول إليه القرار والاختيار. تقول الشاعرة:

¹ بهيجة مصري إدلبي، قالت لي السَّمرَاء في برج الحِداد، دار عبد المنعم ناشرون، ط 3، 2009، حلب- سوريا، ص 17-18.

أنا لا أُجيدُ القَوْلَ إلا إن أردتُ
وربّما فضّلتُ صمّتي
قبلَ إدراكِ الصّباحِ
وبعدَ إتيانِ المساءِ
يا (شهریار) الشّعْرُ أجدرُ بالبقاءِ
يا شهریارُ الحبُّ أجدرُ بالبقاءِ¹

إن شهرزاد روضة لا تلوذ بالصمت بعد طلوع الصباح، بما هو إيدان بالنهايات الحتمية، حيث يكون الصمت تأجيلا لهذا الرعب المحقق، وتمديدا لظلام آخر يُمعن في إبعاد هذه اللحظة الزمنية المُرعبة، ولكنها تُمارس صمتها وامتناعها متى شاءت وكيفما أرادت في تجاهل تامّ لما تُنذرُ بها العواقب (أنا لا أُجيدُ القَوْلَ إلا إن أردتُ، وربّما فضّلتُ صمّتي قبلَ إدراكِ الصّباحِ..) وبذلك، يتجه النسق التخيلي من خلال المنحى الجدلي، إلى الإعلان عن الخلاص الرمزي من هذا المصير الأساوي بإفحام شهریار، وتذكيره بالبقاء المنشود الذي يضمّنه الحب والشّعْر على السواء.

أما صباحات أمينة المريني، فتخلعُ في غمرة العشق الإلهي الفياض جلدها الزمّني، وتستحيل صباحات جديدة، تتبدّى عبر الانبثاق الجديد للصور من خلال سمّتها الشفاف الذي يتماهى فيه نورالمحبوب بنارها، في تألف روحاني خالص لكل المتنافرات المُحتملة. وبذلك، لا يظهر الصّباح بوصفه لحظة زمنية تقترن بالحتف والموت المحقّق الذي يرصد شهرزاد الحكاية، ولكنه صباح (صباحات شفيفات) مُتعدّد تتلوّن فيه حالات المحبّة، وتأمّن فيه الأنا التخيلية جبروت النهايات الذي يترصدّ طينها الفاني، إذ يُحيلها إلى قبس نوراني لا يخضع لقوانين هذا الفناء، ولكن ينخرط في فناء آخر تمنحه حالات الوجد الهادرة، وتفضي به إلى عوالم الخلود. تقول الشاعرة:

خَرَجْتُ إلى صَبَاحاتٍ
شَفِيفاتٍ تُناديني

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 5-6.

تُريقُ النور
والنيرانَ
في أقصى شراييني
أنا الأنتى
أنا مسكٌ
و باقي الكون
من طين¹

هذا الخروج إلى الصَّبَاحات الشَّيفات الذي يُعلن عنه النسق التخيلي، هو خروج من فناء يُنذر بالنهاية إلى فناء يُبشِّر بالخلود، ومن ثَمَّة تتحول الأنا في هذا الوجود الزمني النوراني الجديد، إلى أنتى من مسك تحيا في كونها الروحي الذي بلغت مقاماته العليا، وذاقت حلاوة كؤوسه التي تعنَّق فيها العشق الإلهي، فجاوزت حدود الطين، وغادرت الكون الفاني إلى ما سواه من قبس النور الذي لا يفنى.

يتحوَّل الصَّبَاح في النسق التخيلي الذي تنسجه شبكات الصور عند ميسون صقر، من موعد للموت إلى موعد للانعتاق. وبذلك، ينخرط المُعطى الزمني الرمزي الذي تنثريه المرجعية التراثية في عملية تحويل رمزية تتشُد من خلالها الأنا خلاصها الموعود بالانعتاق من قيد الحكاية ومن قيد الموت المُحقَّق، في اتجاه عالم من ضوء، لذلك يتخذ النسق التخيلي عند ميسون، منحى مُغايراً قوامه الرفض والسُّخرية والتَّجاهل، إذ يُصبح الخروج من لبوس شهرزاد خروجاً مُضاعفاً من الحكاية، ومما تُكرِّسه من عبودية وخضوع، تُعلن الأنا ثورتها عليهما، وتسعى جاهدة للانعتاق والتَّحرر. تقول الشاعرة:

أخرجُ من الكتاب
ألهو في الحديث
أتمرِّجُ في الحكاية
لستُ شهرزادَ
لكنَّها تمضُّعني كلَّ يومٍ لشهريار
لمُجرِّد أن تُفصَّ

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 9.

لِمُجَرَّدِ أَنْ يَسْمَعَهَا وَيَنَامَ

فِي الصَّبَاحِ

أُنْعِتْقُ مِنْهُمَا

أَذْهَبْ إِلَى السَّدَاجَةِ بِضَوْءٍ¹

تتبرأ الأنا من لبوس شهرزاد، وتُعلن خروجها من الحكاية ومن الصَّبَاح الموعود بالحتف وبجبروته، تماماً كما تُعلن الانعتاق منها ومن شهريار على السَّواء، في الصَّبَاح الجديد الذي تُعلن عنه الدورة الزمنية التي نسجها الانبثاق الجديد لشبكات الصور، إذ يغدو الصباح من ضوء، تسير الأنا إليه عبر طقس ساخر مما يُكرِّسه المشهد النَّمطي للحكاية. وبذلك، يتحول النسق التخيلي عبر انبثائه الجديد، إلى حالة تمرُّد قُصوى تُعلن عنها الأنا وهي تواجه جبروت الموت، وجبروت القيد المُوصِل إليه.

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يُحبني، مصدر سابق، ص 173-174.

تركيب

قادنا هذا المُقترَب القرائي إلى تتبع مرجعيات المُتخيّل، وآليات تَبْنِيْن النسق التخيلي في نصوص الشعراء، إذ تنوعت المرجعيات التي تناسلت منها شبكات الصور، وهي تُعلن عن انبثاقها الجديد من خلال هذه العملية المُتشابكة والمُعقدة التي تنخرط فيها الأنوية النصية والمرجعية، وتوزّعت بين الديني والأسطوري والتاريخي والأدبي والصوفي والتراثي، وتبعاً لذلك تنوعت منافذ الاشتغال في تشكيل العالم المُتخيّل عند الشعراء، وكشفت الأنساق التخيلية عن لامحدودية أنويتها الصورية في انبثاقها الجديد، حيث انخرطت من خلالها أنوية النصوص المرجعية في دينامية لامتناهية تأبى على التحديد، وتجعل النص الواحد قابلاً لنشوء نصّي مُتعدّد ومُضاعف، تتسع دوائره وتختلف ألوانه، تبعاً لاختلاف تصورات الذات الشاعرة، ويُمكن عض هذه الانبثاقات النصية المتعددة كما يلي:

- على مستوى المرجعية الدينية: تشكّل القوة الخارقة نبعاً رئيساً لاشتغال شبكات الصور عند بهيجة مصري إدلبي، إذ من خلالها تمثلت الأنا خلاصتها المنشود في عالم الحلم، في حين يُمثّل "البُعد الأضحوي" الذي يقوم عليه المرجع الديني القرآني، النواة المركزية النّاطمة للنسيج النصي التخيلي عند روضة الحاج، إذ به يتحقق عبور الذات وهي تواجه هواجسها وقلقها إلى العالم المثالي، أما أمينة المريني، فقد استقت مما تتيحها الحُطوة التي نالتها بعض شخصيات القصص القرآني، ما يجعلها ترتقي في معارج المحبة الإلهية، وتنشُد خُلودها الرمزي، في الوقت الذي حرصت فيه ميسون صقر على كشف الوجه السّلبي للزمن كشكل من أشكال التمرد والثورة على قلقها الوجودي، فكانت الخديعة محور اشتغال شبكات الصور.

- على مستوى المرجعية الأسطورية: اتجهت الأنساق التخيلية لدى الشعراء في مسار تفجير الطاقة الرمزية للبعد الأسطوري، من خلال إعادة خلق الأسطورة الشخصية التي تتماهى مع تجربة الذات الشاعرة، فكان الخلود عند بهيجة مُقترناً بعالمها الروبوي الحالم، في حين راهنت روضة على الانبعاث وأشكال العودة والاختصار التي تتيحها الرموز الأسطورية، وشكّل الفناء عبر فعل الاحتراق الرمزي، مسلكاً من مسالك العشق

الصوفي الذي تنداح أمينة المريني في لهيبه، لتظفر بمحبة المحبوب، وتتعم بالخلود المُشْتَهَى، أما عند ميسون صقر، فقد أصبح السُّقُوط فعلاً أسطورياً جديداً فجَّره النَّسَق التخيلي عند الشاعرة، وتبدَّى من خلاله الأثر الرمزي الفادح للآلم والفقْدان.

- على مستوى المرجعية التاريخية: تقاطعت الأنساق التخيلية عند الشاعرات وهي تُعلن عن انكتابها الجديد من خلال تفعيل المادة التاريخية، وتفاوتت درجات تجلّي الخيالات الجوانية من مما آل إليه الوضع العربي من تمزُّق وتشردم، وتوزعت بين فداحة المأساة عند بهيجة، ومرارة الخِذْلان عند روضة، والصورة القيامية للسقوط التي تراءت في حالات الكشف عند أمينة، والسُّخرية السوداء من هذا الفقْدان المُريع عند ميسون .

- على مستوى المرجعية الأدبية: شكَّل المعري وغيره من الشخصيات الأدبية التي تأملت في الموت أو أصابتها سِهامُها محور انبناء شبكات الصور عند الشاعرة بهيجة مصري إدلبي، إذ إنبرت الذات من خلال مُحاوراتها الشعرية مع هذه الشخصيات أو من خلال رثائها، إلى مُواجهة هذا الجبروت، وتشكيل عالم محلوم به لا تَطَّأه أياديهِ، في حين تماهت روضة مع دلالية الماء عند السيَّاب، لكتابة ملحمة خُلُودها المنشود، وانسكبت أمينة المريني في عوالم الكشف الرحبة التي تفتح نصوصُ الشعراء المتصوفة منافذها المُشرعة، كالحلاج وابن عربي والنفري وجلال الدين الرومي وغيرهم، لكن عبر طقس احتراقي جديد كتبت من خلاله فناءها الذي هو مُعادل للبقاء الرمزي، أما ميسون صقر، فقد عَبَّرت من خلال تمرُّدها المُعلن إلى سديم المُطلق، وجاوزت فُصول الجحيم من خلال كشف وجهها المُعتم والثورة عليه .

- على مستوى المرجعية الصوفية: تنوعت الأنساق التخيلية عند الشاعرات، واختلفت منافذها لبلوغ عوالمها الرؤيوية الجوانية، فكان الصمت عند بهيجة مصري إدلبي مسلكاً لبلوغ عوالم الرؤيا، واتخذت روضة من الحلول سمياً لرومانسيتها العالية التي تعالَى فيها صوت الوجدان النابض، في حين كان الفناء والاحتراق، محور هذه المواجهات التي تحياها أمينة المريني في تجربة العشق الإلهي الهادر، أما ميسون صقر فقد عَبَّرت إلى

التأمل الفلسفي من خلال الهبوط إلى المناطق القصية في الذات، والإنصات لصوت الألم الكامن فيها بحثاً عن الحقيقة.

- على مستوى المرجعية التراثية: شكلت الأنثى الحلم محور اشتغال شبكات الصور عند الشاعرات، وهن يُعدنّ خلق ملامح جديدة لشهرزاد المعاصرة، تلك التي لا تختزنُها الحكاية، ولكن تخلّقها القصيدة، فنتجلى عبر الأنساق التخيلية الجديدة بلبوس جديد وسمتٍ جديد ورؤى مُغايرة، تنماهى مع تجربة الذات وتصوّراتها للعالم.

الفصل الثاني:

شبكة الموضوعات وآليات اشتغال المتخيل

المبحث الأول:

• مُتَخِيلُ الكينونة / مُتَخِيلُ الوجود

المبحث الثاني:

مُتَخِيلُ الجسد

المبحث الثالث:

مُتَخِيلُ الكتابة وسؤال الإبداع

إن مفهوم المُتخَيِّل، بوصفه مُقْتَرَباً نظرياً يُراهن على جوهر النص الإبداعي، وعلى توليفاته الجينية، وأصوله التكوينية البدئية التي منها تنطلق حياته، وبها تتعدد فروع أنساب صورهِ وعناقيدها المتشابكة، يسمح للقراءة بهذا التورُّط المنشود من خلال توجُّهه الشمولي والنسقي، ومن خلال قابليته للدوران في مجرَّة النص، وعدم الاكتفاء بما تتيحه أرضه الظاهرة، إذ إن رهان القراءة يستدعي مُسايرة مركبات التخيل بوصفها شبكات تتبنيُّ من خلال مراكز جذبها، وتتعلق في قَرابة رَحْمِيَّة، تطلُّ مشدودة إلى نواتها المركزية التي بها تتناسل فروع الصور والعلامات وأشكال الترميز اللامحدودة، ومن ثَمَّة فإن المرجعيات التخيلية القائمة على النمذجة والعُود إلى مراكز الجذب الأصلية، كما اعتمدها باشلار وجيلبير دوران وجان بورغوس في سياق مأخُذٍ نسقيٍّ شُموليٍّ، رغم تباين آليات اشتغالها، ورغم ما قد تثيره في بعض أشكال اقترابها، من سقطات معيارية جديدة تثيرها أنظمة التصنيف والنمذجة، قد عملت على تثوير إواليات المقاربة، وعلى تحفيز الاشتغال على الطبيعة الحيوية والدينامية للمُعطى النصِّي بوصفه فعلاً تخيلياً دينامياً مُعدَّاً للتجدد باستمرار.

هكذا، تفتح القراءة في سياق هذا المقترَب النسقي الشمولي على النواة الجوهرية لتشكُّل عناقيد الصور، ولاشتغال كونها الرمزي، كما تسمح بارتياح آفاق متشعبة ومتباينة لا تلبث أن تُصاب بفتنة التحول والتجدد المستمرين، تلك التي يستدعيها الفعل التخيلي المُفجِّر لماء النص الأول، إن القصيدة بهذه العين الموسَّعة، من شأنها أن تخلق توتُّراتٍ جديدة ومتجددة، وأن تفسح المجال لالتقاء الكتابة والقراءة في كونٍ جديدٍ مُتحوِّل، لا ينعطي إلا بقبول شرط المغامرة، حيث لا مجال للتجزئ والتضييق والأخذ الأحادي القائم على مُساءلة البُنى في انفرادها واستقلالها المفترض "ذلك أن مفهوم المُتخَيِّل ينطلق من تصور خاص لمفهوم الأدبية في الشعر، عبر الإنصات إلى النبض الكلي للنص، حيث لا معنى للصورة إلا ضمن نسيج علائقي عام من الصور والتخايل التي تتضامُّ فيما بينها مشكلة

بذلك طريقة في التعبير لها صياغاتها وسياقاتها ورؤيتها التي يصعب اختراق النص دون الوعي بحدودها.¹

إن الأساس الذي ينطلق منه هذا المقترح، والذي يُشكل مَنفذنا المرجعي إلى الكون النصّي المدروس، قد أفاد من تراتبيته النظرية والمرجعية، وهو يؤسس لآليات اشتغاله على الكون التخيلي. وبالنظر إلى الطبيعة الدينامية الجوهرية للفعل الخيالي، فإن المداخل النظرية التي راهنت على مقاربتة، قد قطعت ما يقتضيه خيار المغامرة، وانخرطت في ما يستدعيه تتبع هذا الكون الجارف المتعدد والمتجدد باستمرار، لذلك لا غرو أن نقف عند مَدّها التصاعدي و التنازلي، وعند كشوفاتها المتجددة والمرتبقة في كل خوض جديد؛ إذ إن فتنة الكون الخيالي لا تمارس انفلاتها على المستوى الكتابي الإبداعي فقط، ولكن أيضا على مستوى كل مقترح نظري أو قرائي، وهذا ما وقفنا عنده ونحن نتتبع مجاري الاشتغال في المبحث النظري حول مفهوم المُتخيّل، إذ تم التعاطي مع الصورة عند باشلار من خلال ما سماه بالرمز المحرّك الذي يُحيل على صور ذات جذور قديمة لاواعية، لتتحول مع المنحى الأنثربولوجي لدوران إلى حالات منبثقة من صلب صوري ضارب في العمق، متخفّ في المشترك الإنساني، ولتنشد بعدها الاستشرافي المهيا بطبيعته للتحويل المستمر مع جون بورغوس، إذ تتجاوز شعرية المُتخيّل التي اقترحها هذا التقيد النمطي الجامع والمُحيل على البنيات الأنثربولوجية المتأصلة في المشترك الإنساني وإن كانت تفيد منه، لتراهن على المسار البعدي لتَشكّل عناقيد الصور دون ترجيع "مُحدّد" يربطها بالماضي، ولتنطلق من راهنيتها إلى الآتي والممكن والمحتمل، عبر الاحتفاء بمغامرة الدوران في مجرّة النص ومحاولة الإمساك بخيوط شبكات صورته، وبنواة عناقيدها المتشابكة، بما من شأنه أن يعلي من شعرية النص، ومن حياته المتجددة المفتوحة على آفاق القراءة اللامتناهية. لذلك سيكون هذا الرهان على إمكانات عناقيد الصور، وعلى مركز جذبها المحوري الذي يتحكم في دورانها، مثار اشتغالنا مسترشدين بما قد تتيحه "شعرية المُتخيّل" التي اقترحها بورغوس من إمكانات تنتصر للمُعطى النصّي، ولتبنّينه المفتوح على الآتي والممكن من خلال الطبيعة

¹ أمينة البكوري، مكونات الخطاب في الشعر النسائي المغربي المعاصر، قراءة في ثلاثة نماذج شعرية (ثرثيا السقاط، مليكة العاصمي، وفاء العمراني)، أطروحة لنيل الدكتوراه في الآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرز- فاس، الموسم الجامعي: 2000-2001، ص 273.

التوليدية للصور التي توّطرها - على المستوى الإجرائي- نواة رحّمية قابلة للتجدد والتحول تبعاً لتحولات عوالم الكتابة والقراءة على السواء، والتي تظل شبكاتها مفتوحة على الآتي والممكن والمحتمل على الدوام.

ولتدليل مسالك هذه المغامرة القرائية التي تفيد من إمكانات مفهوم المُتخيّل الإجرائية، تفحصنا كل الدواوين الشعرية التي أصدرتها الشاعرات قيد الدراسة، لتتسنى لنا إمكانية اختيار العينات النصية التي ستشكل مداخلنا إلى الأنساق التخيلية الكبرى، وإلى الأسئلة المركزية التي تفجرها شبكات الصور، والتي تُبْنين مُتخيّل الكتابة، وتوجه مساراته الكبرى، فكان لا بد لنا من قراءة متأنية فاحصة جامعة فاصلة، تمكننا من وضع اليد على أنوية الشبكات الكبرى لاشتغال الفعل التخيلي، ولتعدد أنساقه الصورية والرمزية، مُتخذين من القراءة في ضوء خيارنا المنهجي، مغامرةً تفيد مما يتيح التناول المفتوح لأنوية رمزية يغذيها الفعل الخيالي، وتدرك في نفس الآن مخاطرة الانحراف التي ينبغي أن تقي مسار القراءة من تضييع مفاتيح الوصول لمراكز الجذب الأساس، تلك التي تُولد منها عوالم الصور.

من أجل ذلك عمدنا إلى حصر الموضوعات الرحّمية الكبرى التي تتوزع الكون التخيلي للمتن الشعري المدروس، والتي تتفرّع عنها شبكات الصور والرموز، عبر آلية تخيلية توليدية تؤسس لمُتخيّل النص، بوصفه كونا متشابكا ومتعددا، يقوم على التقاطعات النصية وعلى أشكال التفرد التي تتيحها أبنيتها، ويُصبح الكون التخيلي بهذا المعنى مجالاً لرصد أشكال التعاطي مع حركة الزمن ومع مفهومها الوجودي الأنطولوجي، الذي يشكل موقف الذات الشاعرة المسكونة بهذا القلق الدفين الذي تثيره الأنوية العميقة لعناقيد الصور، ومن ثمة يدعونا النسق التخيلي إلى تتبع الأسئلة الكبرى التي تثيرها هذه الموضوعات الرحّمية، والتي تتفاعل مكوناتها التركيبية في تضامٍّ وتصادم نسقيين تحبّل به الأبنية العميقة للفعل التخيلي المؤسس لشبكات الصور. وبذلك، سنرصد في مسار هذه المغامرة القرائية آليات اشتغال هذه الأسئلة، وطرائق تجليها من خلال السيرورة الدينامية لجوهر الفعل

التخيلي، وتستوقفنا في هذا المسار ثلاثة أسئلة كبرى توجّه أشكال التعالق الناظم للذات الشاعرة مع العالم والآخر ومع فعل الكتابة، ويمكن تفريع عناصرها كما يلي:

مُتَخَيِّل الكينونة وسؤال الوجود
مُتَخَيِّل الجسد وسؤال الحلم المُتَخَيِّل
مُتَخَيِّل الكتابة وسؤال الإبداع

لاشك أن هذه الأسئلة الكبرى الناظمة لكوكبات الصور، ولآليات اشتغال أنساقها الرمزية، تندغم في علاقات متشابكة ولولبية، تلتقي وتتقاطع، وتختلف وتتصادم، وتنجلي من خلال حركية الكون النصي، لتؤسس مسارها الدلالي المفتوح والمُعَد للتجدد المستمر، ولتعلن عن مُتَخَيِّل النص الشعري، بوصفه أفقا ديناميا لحركة الفعل التخيلي، وما يُفْضِي به من أسرار تفصح عنها الوشائج المؤسّسة لشبكات صورهِ. ومن أجل مقارنة هذا الكون التخيلي، وهذه الشبكات الصورية النصّية، سنحاول أن نتتبّع آليات اشتغال الصور، وطرائق تفاعل كوكباتها الرمزية في المتن الشعري المدروس، من خلال رصد مواقف الشاعرات من سلطة الزمن، ومن جبروته الملاحق لحركة الوجود الإنساني بكل ما قد يثيره من هواجس دفيئة تسكن في الأعماق، وتبدو تجلياتها عبر الرؤية الشعرية العامة التي تؤطر حركة الموت، وقدريته الحتمية التي تصل بالقلق الإنساني إلى ذروته.

المبحث الأول: مُتخَيِّل الكينونة/ مُتخَيِّل الوجود

راهنّت شعريّة المُتخَيِّل على تتبّع آليات اشتغال الكون التخيلي للنص الشعري من خلال اقتراح موجهات Modalités كبرى تقود حركة الكوكبات الرمزية المتشابكة في البناء الشعري، وتثير من خلال انجلاءات صُورها العنقودية، مواقف محورية من أسئلة الوجود الكبرى ومن سطوة التناهي الزمني الذي يُشكّل مصدر قلق عظيم للإنسان منذ بدء وجوده على الأرض، ومنذ إحساسه الأول بجبروت الزمن، وبما تستدعيه حقيقة الموت من اضطراب وقلق يُعيد الإنسان - من خلال طبيعة الإحساس بهما- مُساءلة العالم، ومساءلة ذاته أنطولوجيا واجتماعيا وثقافيا؛ فالقلق بكل ثقله الرمزي مُتأتٍ من حيرة الإنسان أمام هذا السؤال الشائك الذي لا تلوح إجاباته إلا لتتحول إلى أسئلة جديدة مُقلقة يحملها الإنسان، ويحمل معها همّه الوجودي، "ونحن نعلم أن القلق هو سيد أحوال الموجود. وفيه نشعر بالعدم المائل في كل شيء. وعلى الآنية أن تنكر العدم حتى لا يعدمها العدم. ومن هنا كان الطابع الأسيان للوجود: أعني ضرورة العلاقة بالعدم، وبالموت، لأنه بذلك يتحقق معنى الحياة"¹

لقد ظلّ الموت محور انشغال الإنسان منذ وجوده الأول، فالموت - هذه الحقيقة التي لا مفر من سطوتها- همّ وجودي يحمله الإنسان على عاتق تفكيره وتأمّله، ويقف أمامه موقف الحيرة والاضطراب والقلق، تصبح بموجبه الأحوال الزمانية مثار خوف دفين، ومثار همّ تؤصّله استحالة بلوغ الإجابات الشافية لهذا السؤال الوجودي الشائك، من أجل ذلك ظلت زمنية الوجود الإنساني، منطلقاً لأسئلة كبرى متشابكة ولانهائية تحوم حول سؤال الموت، وحول أشكال تمثله في عمق الذات الإنسانية، وحول الصيرورة الزمنية بوصفها همّاً مُتعدّداً يحتوي هذا السؤال الوجودي الغائر في عمق الإحساس الإنساني بدورة الزمن، "يجب أن نتذكر أن الطابع الأساسي للوجود الإنساني هو الهمّ: فالوجود الإنساني مهموم بتحقيق إمكانياته في الوجود. والهم يتخذ ثلاثة تراكيب: الهم بتحقيق الممكنات (= المستقبل)، الهم مما تحقق من ممكنات (= الماضي)، والهم بما يجري تحقيقه من

¹ عبد الرحمان بدوي، "الزمن في المذهب الوجودي عند مارتين هيدجر"، مجلة عالم الفكر، ع2، المجلد 8، يوليو- أغسطس-سبتمبر، الكويت، 1977، ص 192.

الممكنات (= الحاضر)، ولهذا يتصف الهم بهذه الأحوال الزمانية الثلاثة: المستقبل، الماضي، الحاضر. والزمانية هي الوحدة الأصلية لتركيب الهم.¹

إنه إذن همُّ الزمان وهمُّ الإحساس به وجوديا، بحيث يصبح الموت - بما هو حتمية قدرية تلاحق الوجود الإنساني- صيرورة فعل باعثة على كل أشكال القلق والاضطراب والحيرة، وعلى كل ممكنات السؤال واحتمالات تجلّيه اللامحدودة، ولما كان هذا الهمُّ الوجودي مُلزاماً للإنسان في علاقته مع الحتمية التي لا مناص له منها، فإن الفعل الشعري- بوصفه وجودا كتابيا جديدا ومتجددا- يُعدُّ بمثابة إعلان رمزي عن ركوب مخاطرة البقاء، وعن تحدي الموت وجبروت الزمن عبر جسد النص، وعبر الانكتاب الجواني الذي تحقّقه الطبيعة الدينامية والحيوية للفعل الخيالي، تلك التي يتمظهر من خلال كونها الفسيح، إصرارُ الإنسان على بلوغ غاية الخلود، وعلى الانتصار على جبروت الزمن، لذلك تطالعنا ملامح هذا التحدي، وفروع هذا السؤال الوجودي المركزي الذي شغل الفكر الإنساني في مختلف التجارب الشعرية منذ عهودها الضاربة في القدم، بالنظر إلى كونها مجالا تخيليا تتبدّى من خلاله تأملات الإنسان في الذات والعالم والكون، ومواقفه من دورة الزمن التي تتعالق بوجوده على الأرض، فيسعى إلى مُساءلة هذا المصير، وإلى ملاحقة أسرار هذا المجهول، "وفي محاولة الإنسان المستمرة للكشف عن "المجهول" والقوى التي اهتدى إليها بحدسه الفطري كعلة لهذا التغير، ثارت في نفسه دوافع القلق من واقعه والخوف "من مصيره" بعد الموت. هو الكائن الوحيد الذي يدرك أنه يذهب ولا يعود. فسعى إلى البحث عن سر... "المصير".²

من أجل ذلك، شكّل الموت بؤرة توتر شعري لاهبة، تنطلق شراراتها وتنفذ حرارتها من الانبناء اللغوي للنص، ومن حركة كونه الصوري الرمزي، تلك التي توصل لنقطة قلق دفين غائر في عمق الوجود الإنساني، ولا أدلّ على ذلك من أن كبار الشعراء في الشرق والغرب قد أثاروا جذوة هذا السؤال الأنطولوجي المتأصل في جذور الوجود

¹ عبد الرحمان بدوي، "الزمن في المذهب الوجودي عند مارتين هيدجر"، مجلة عالم الفكر، ع2، المجلد 8، يوليو- أغسطس- سبتمبر، 1977، ص189.

² صفوت كمال، "مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية، دراسة إثنولوجية"، مجلة عالم الفكر، ع 2، المجلد 8، الكويت، يوليو، 1977، ص 517.

الإنساني، وحاوروا الموت وسكتوا عنه، وخاصموه وصالحوه، وجربوه وجابهوه في سبيل الخلاص من سطوته وحتميته الوجودية، ليصبح الموت في صورته الكونية ملازماً للفعل الشعري بوصفه فعلاً كَوْنياً يروم بلوغ أسباب بقائه؛ "إن الموت¹ محور شعري أساساً، تمتد جذوره إلى ملحمة جلجامش، وهو يسكن الفعل الشعري بما هو فعل كوني تتجاوب فيه الشعوبُ بعيدُها وقريبها"²

هذا الامتداد الذي تضرب جذوره في القدم، يُحيل على ارتباط كينونة الإنسان بالأسئلة الموقرة التي تفجرها دورة الزمن، وبأشكال تلقيه أنطولوجيا ووجوديا. وبذلك، سيصبح الفعل الشعري انجلاء للمناطق المُعتمدة التي تُخفي أسرار هذا السؤال، عبر ما تثيره الأبنية النصية وشبكات صورها اللامحدودة، وسينخرط الشعراء في تجربة مُساءلة الموت والاقتراب من عوالمه الغامضة، ومن حُجبه السرية التي تُخفي سحر دورة الزمن وانفلاتها من الفهم والإدراك، لتتحول مُخاطرة عبورها إلى حالات متباينة يصدر عنها الشعراء في تأملاتهم وتجاربهم، وليتحوّل فعل الكتابة إلى طاقة تحويلية سحرية يستثمرها الشاعر، هذا "المنذور للفناء"، "وليس من سبيل أمام الشاعر، المنذور لِلْفَنَاء، كما هي الأشياء، غير التحوّل والتجاوُز، أي تحويل المرئي إلى لامرئي عبر فعل الكتابة ذاته (...). هي ذي الكتابة، فضاء المُتخيّل والموت، تكفُّ عن أن تكون مجرد مكان للتعبير أو الوصف، ففيها وبها «يُترجم» المرئي إلى لا مرئي (غيب)."³

ويأتي اشتغال محمد بنيس على فضاء الموت في النص الشعري المعاصر من موقع إيمانه بكونه همّاً رئيساً تقوم عليه كل ممارسة نصّية، وانشغالا عميقاً يتسع ليشمل حقل الثقافة العربية الحديثة. وبذلك، فإن مقاربتة تروم مُساءلة التجربة الشعرية وكشف آليات تبنيها، وحركة صورها ودينامية أبعادها الرمزية وهي تلامس موقف الشاعر من دورة الزمن، ومن حركته المُتسارعة التي تضعه أمام حتمية مصيره، وأمام قدره الذي لا

¹ يُشيد محمد بنيس بالدراسة التي خصّ بها مورييس بلانشو علاقة الأدب بالموت، وبأهمية ما تضمنه كتابة "الفضاء الأدبي" l'espace littéraire من مقارنة لفضاء الموت ولارتباطه بالفعل الشعري وبالإننتاج الأدبي "تستعير من مورييس بلانشو تعبير "فضاء الموت" لأن الدراسة التي خص بها بلانشو علاقة الأدب بالموت نادرة وفريدة في الثقافة الإنسانية الحديثة"، أنظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 211.

² نفسه، ص 211-212.

³ نفسه، ص 242.

مفر منه؛ إذ يصبح الموت فضاء تنطلق منه التجربة الشعرية لمساءلة العالم ولكشف أسرارهِ الخفية، ولإعادة مُساءلة الذات أنطولوجيا واجتماعيا، ونظرا لمحورية هذا الهمّ الوجودي الذي تقف أمامه الذات الشاعرة موقف الحيرة والقلق، فقد استأثر الاشتغال عليه باهتمام الباحثين والنقاد لمقاربة أشكال تجلّيه النصّي، ولسبر أغوار التعاطي الشعري معه بوصفه همّاً وجوديا مُشتركاً تستشعره الذات الشاعرة في كل زمان ومكان، إذ يصبح المُعطى النصّي، مجالا لتوارد شبكات الصور، ومحمولات البنى الرمزية التي تُحيل على ماهية الموت وعلى سطوة الزمن من مواقع متباينة تصدُر عنها كل تجربة شعرية، وقد أشار محمد بنيس إلى أهمية دراسة نازك الملائكة¹ في كتابها قضايا الشعر المعاصر، التي انتبعت إلى فضاء الموت بوصفه محورا شعريا يستحق التأمل والمساءلة، غير أن ما ينبغي الانشغال به من خلال هذه المساءلة هو تجلّية ملامح التفرد والاختلاف في التعاطي مع هذا الهمّ الوجودي، ومع هذا الفضاء الذي تتفرع من الموقف منه، مختلف الأنساق الرمزية التي تؤسس لكل تجربة شعرية على حدة، ومن ثمة فإن القلق من دورة الزمن، وما يستدعيه من مُساءلاتٍ تكشف عنها البنى النصّية، ينبغي أن يتم توصيف درجاته وأشكاله تبنيّنه من طبيعة النسيج النصّي، ومن خصوصية التجربة الشعرية التي تصدر عنها كل ذات، لذلك سيقف الباحث عند ملامح هذا التفرد الذي كشف عنه النص المعاصر بشكل جليّ، من خلال المقارنة التي عقّدها مع أشكال التعاطي مع فضاء الموت في التجربة الشعرية العربية عبر امتداداتها يقول في هذا السياق: "لقد لاحظنا في الأجزاء السابقة من هذه الدراسة، بعضا من ملامح الموت في الشعر العربي الحديث، ومن خلال دورة الزمن بالنسبة للتقليدية واستدعاء تجربة الموت في شعر الرومانسية العربية. ولكن فضاء الموت موشومٌ بفردية الذات الكاتبة، وهذا ما يجعله مؤرّخاً بالنصوص التي تكتبه في الزمان والمكان يُنْعَقِدُ، ومن الجسد الفردي يكتسب تميزه من فترة لأخرى ومن مكان لمكان. وبحثّ الشاعر العربي المعاصر

¹ اعتبر محمد بنيس اشتغال نازك الملائكة على فضاء الموت في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" إشارة مهمة ساهمت في الكشف عن مواقف الشعراء من تجربة الموت، وأشكال تعاطيهم مع انفعالاتهم إزاءها، غير أن الخلط بين تجربة الموت من متن شعري لآخر هو ما أفقد الدراسة طابعها التأملي الذي تستدعيه مقاربة هذا الهمّ الوجودي، وأشكال التعاطي معه تبعاً لتباين المواقف ودرجة الانفعال الذاتي "كانت نازك الملائكة عالجت فضاء الموت في قضايا الشعر المعاصر، حاصرة إياه في شعراء غير معاصرين، وهم الشّابّي وكيتس والهَمْشَرِي وبرُوك. فالشاعران العربيان، على الأقل، من الرومانسيين. والخلط بين تجربة الموت من متن شعري إلى آخر لا يفاجئنا في دراسة نازك. وما يهمنا هو انتباه نازك لفضاء الموت كمحور شعري يستحق تأملا لم يتوفر في كتابها." أنظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 213.

عن مسكنٍ شعريٍّ حر سعيٍّ نحو اختيار كتابَةٍ مُغايِرَةٍ لفضاءِ الموت، ولذلك فإن الشعر المعاصرُمبايِنٌ لكل من التقليدية والشعر الرومانسي العربي، ما دامت الأنساق الشعرية متغايرة في بُنيَنَتها للفضاء النصي"¹

وسعيّاً وراء كشف ملامح هذا التّفرد في تعاطي الذاتِ الشاعرة مع فضاء الموت، وهي تعلن عن موقفها من القلق الوجودي، ارتأينا ونحن نروم الاقتراب من مُتخيّل الكينونة لدى الشاعرات قيد الدراسة أن نسترشد بمقاربة محمد بنيس، وبآليات اشتغاله.

إن الموت بهذا المعنى سؤال يخترق مجال التأمل، ويستدعي نوعاً خاصاً من الانفعال يتقاطع فيه الفلسفي بالشعري، ويتماهى فيه الوجودي بالذاتي، ليصبح النسيج النصي الشعري مجالا صوريا لهذه المُكاشفة، وفضاء رمزيا لدلالية الموت، ولصيرورة السؤال المستمر حول دورة الزمن، وحول ما تثيره من قلق مستمر يصاحب الوجود الإنساني؛ فنحن "نتساءل عن زماننا. هذا التساؤل لا يتم في لحظات متميزة، وإنما يتواصل دون انقطاع. وهو جزء لا يتجزأ من الزمان. يهزه بالطريقة نفسها التي يتميز بها الزمان. ربما لا يتعلق الأمر تماماً بسؤال، بل بالأولى بنوع من الهروب داخل الصخب العميق الذي تولده معرفة العالم، والذي يسبق عن طريقه كل معرفة ويصاحبها."²

إن الانطلاق من فضاء الموت³ بوصفه نواة رَحْمِيّة، يتم من خلالها قراءة مُتخيّل الكينونة/الوجود في نصوص الشاعرات العربيات قيد الدراسة، يُمكننا من ملاحظة تواردات الصور، وتعالقات الدوالي الرمزية، ويسمح لنا من الناحية الإجرائية، بالاقتراب من مراكز الجذب التي تنداح منها كوكبات الصور والرموز، وتطوف في فَلَكِها مُعلنةً عن تصورات الذات للعالم، وعن موقفها من دورة الزمن، ومن القلق الذي تثيره حتمية المصير، وعن أشكال تعاطيها مع هذا الهمّ الوجودي الذي يُلازم الإنسان، ويثير في داخله غابات من

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 212.

² مورييس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2004، ص 9.

³ استرشدنا في تجلية مُتخيّل الكينونة/الوجود من خلال فضاء الموت بمقاربة محمد بنيس، وباشتغال الباحثة أمينة البكوري التي أفادت أيضاً من آليات اشتغال محمد بنيس، أنظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، وأمينة البكوري، مكونات الخطاب في الشعر المغربي المعاصر، مرجع سابق.

الأسئلة نشأت منذ وجوده الأول، ومنذ إدراكه عجزه الدفين أمام شبح الموت، وما يستبطنه من رعب النهايات وجبروت الزمن، ومن ثمّة فإنّ الدخول إلى مجاهل المتن الشعري، وملاحقة الأنوية الرّجّمية التي تتخلّق حولها البُنى الرّمزية، والعناقيد الصورية المؤسّسة لتصورات الذات الشاعرة، هو فعل شعري/قرائي تخيلي مُضاعَف؛ تتوارد فيه مجموع الصور المؤسّسة لشبكات المعاني وللسيرورات الدلالية، ولتجلياتها الرّمزية المنتشرة عبر تضاعيف القول الشعري، لتتقاطع في نفس الآن مع مقتضيات الفعل القرائي، بما يستدعيه من تثوير يُحفّز الاقتراب من النسق التخيلي للنص، ويُسعف في تجميع العناصر الأساسية التي تُفضي إلى فكّ شفرات الأبنية الرّمزية والصور الكبرى التي منها تتفجّر حياة النص.

إنّ اشتغالنا في ضوء ما تقتضيه شعرية المُتخيّل، يجعلنا ننطلق من حالة الانبناء النصي النسقي الذي يؤسسه الفعل التخيلي، ومن ثمّة فإنّ دورتنا القرائية تنطلق من تتبع الشبكات العلائقية التي تُبْنين النص، بدءاً بتحديد الموضوعات الرّجّمية الكبرى التي تؤسس كون النص، والتي اقترحناها من خلال مُتخيّل الكينونة/الوجود، مُتخيّل الجسد، مُتخيّل الكتابة، وسيراً وراء تناسل دوائرها الرّمزية والصورية، التي لا تلبث أن تتكاثر باستمرار، حيث يستدعي تتبع الموضوع الرّجّمي الأول (سؤال الكينونة/الوجود)، ملاحقة صور رّجّمية أخرى كبرى يتحرّك في فلكها، وقد اقترحناها في فضاء الموت الذي من خلال التعاطي مع حتميته، تتبّنين مواقف الذات الشاعرة من العالم، ومن القلق الوجودي الذي يُلزمها، هذه الصورة الرّجّمية الكبرى بدورها، والتي يُؤسّس نواتها فضاء الموت، يمكن الاقتراب من محور اشتغالها، من خلال صُورٍ جديدة كبرى تتفرّع عنها، وتزيد من اتساع دائرة النسق الصوري النصي، وتُسهّم في تفكيك نسيجه المتداخل، لذلك فإنّ مُقاربةً دلالية الموت داخل النسيج النصي، يمكن أن تتم من خلال تتبع صور رّجّمية أخرى Images matrices مُهيمنة، تُنتجها أشكال التعالق المتباينة بين صور الموت في المتن الشعري المدروس، وعناصر الطبيعة الأربعة المتمثلة في النار والماء والتراب والهواء؛ إذ تتشكل عناقيد الصور من خلال تواردات مُتباينة لعناصر الطبيعة، تستبطن عُمقاً رمزياً دالاً على أشكال تعاطي كل ذات شاعرة مع قلقها الوجودي، ومع تصوّرها الفردي والشخصي للموت، ولدورة الزمن وجبروته المرعب، ومن ثمّة كان الثقل الرّمزي لعناصر الطبيعة

الأربعة، بكل ما تُحِيل عليه من دلالات الخلق والبعث والعود الأبدي، مُوجَّهاً لشبكات الصور، ومُعلنًا عن مواقف شخصية وفردانية من القلق الوجودي، لذلك سنحاول تتبع درجات امتزاج هذه العناصر/ الصور، بالنسب السوري النصي، لمقاربة مُتخيل الكينونة لدى كل شاعرة على حدة.

1- الماء.. توارداته وأنويته الرمزية

1-1- بهيجة مصري إدلبي

إن تتبعنا لتجربة الشاعرة السورية بهيجة مصري إدلبي، جعلنا نفق عند التراكم اللافت الذي طبع مُنجزها الشعري، إذ جاوزت دواوينها التي صدرت منذ بداية التسعينات أربعة عشر ديوانا بشكل يثني بتعلُّق الذات الحثيث بالكتابة، وبامتلاء روحها بأسباب القول، ليتحول هذا الامتلاء الطاعي عندها إلى رغبة مُلحة في ترسيخ أثرها في العالم، وفي غزو كل ما من شأنه أن يدخلها إلى عوالم المحو، والدَّاخل إلى عالمها الشعري، يجد نفسه مدعوًا إلى الإبحار والتجديف والعوم في شبكات الصور المؤسسة لكونها الشعري، حيث يتربّع الماء على عرش البناء النصي، وتنساب عناقيد الصور المتدفقة في التجربة الشعرية بأكملها من ينابيعه المتشعبة، تلك التي يزداد تركيزها وتفجُّرها في ديوانَي "رحلة الفينيق" و "في محراب الذات". وبذلك، يُشكِّل عنصر الماء بكل توارداته وتشكيلاته الرمزية، النواة النَّبع التي تخرج منها عناقيد الصور، التي تُؤسِّس المُتخيَّل الشعري عند الشاعرة.

تواجه الذات وهي تتوسل بمعين الماء، قلقها الوجودي، ولا تنفك تغرق في غمر من الأسئلة التي تجعلها في حيرة كبرى أمام جبروت الزمن، وسطوة الموت الذي يلاحق الإنسان، وفي خضمِّ هذا التيه الذي تلاقيه الذات، تتعالق الشبكات الصورية، التي يفجرها عنصر الماء بكل توارداته، لتعلن عبر نسيجها النصي عن هذا القلق الدفين، عبر توصيفها المأساوي للموت، ولشبح الزمن المرعب، الذي يُحيل وجودَ الذات إلى لغز مُحير، وإلى سؤالٍ لانتهائي متناسل يُتأخَّم حدود العبث واللاجدوى، وسنتوقف عند هذا التوصيف التراجيدي للسؤال الزمني قبل تتبع الأنوية الرمزية المائية التي تلوذ بها الذات في مقاومة سطوته. تقول الشاعرة:

أنا لغزُ الوجود أرى وجودي

سؤالاً قد توالى في سؤال

إذا ما البردُ أورتني يقيناً

تجلّت حيرتي في بعض حالي¹

إن الصيرورة الدائرية لبنية السؤال، ولانهائيته القصوى، تضع الذات في مأزق وجودي أمام كينونتها ووجودها، إذ إن لانهائية السؤال (سؤالاً قد توالى في سؤال)، هي تجلٌ واضح لهذا القلق المزمّن أمام التّناهي الزمّني. وبذلك، يتبنّى توصيف الموت في التجربة الشعرية للشاعرة، في شكل أسئلة تضرب في عمق الحيرة والتّيهِ وفقدان الأمل في بلوغ إجابة شافية، تتنصّل من خلالها الذات من قبضة حتمية الموت وضرورته، لذلك يتسع القول الشعري للشاعرة، ليكون فضاء رحباً لهذا التأمل، ولهذه الحيرة المزمّنة التي تسيطر على منبع انفجار الصور، وعلى أنويته المركزية التي منها تتخلق عناقيدها، فتتناسل تأملات الذات، ويحتد قلقها إلى درجة التّلبس بذاتها الحيري، فتصبح الأنا في جوهرها قلقاً مُستديماً، وحيرة كبرى أمام الطبيعة المُلغزة للزمّن.

أنا قلقٌ أغضُّ الريح في قلقي

وعن نفسي أراودني وأرتحلُ

إذا حارت بي الأيام أتركها

ومن أصدافها أمضي وأنتقل²

إنّ الأنا الشاعرة وهي تستحيل قلقاً وجودياً مزمناً، (قلق، قلق، أراودني، حارت) لا يظلّ أمامها من سبيل سوى استنبات الأسئلة، حيث يُصبح السؤال والتأمل في طبيعة الموت وماهيته، سبيلاً نحو إجابات مُحتملة يستعصي سقفاً على القبض، ومسلكاً لإعادة التوازن للذات الحائرة أمام تناقضاته المحتدّة، هذا هو الموت كما تراه الشاعرة:

يده من غمامة وغياب

وله السرُّ في ارتجال السراب

¹ بهيجة مصري إديلي، امرأة من خزف الروح، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق- حلبوني، 2007، ص 40.

² نفسه، ص 47-48.

.....
فكرة من برودة ويقين
وسؤال يفيض دون جواب

.....
هو كالحلم إنما ليس حلماً
يُوقظ الصمت في أنين التراب
يُمسك الوقت من زفير الثواني
ثم يُلقي غمامة كالغراب
يُوجز العمر حين يسعى إلينا
هكذا الموت في مجاز الخطاب¹

يبدو أن الذات وهي تتأمل الموت، تستنفذ طاقتها في القبض على ما يُنهي سيل قلقها الجارف، فتنتج جوهرًا جديدًا للموت يُخَفِّف من عجزها الدفين على إدراكه، ويسمح لطبيعته الجديدة التي تنصهر فيها كل المتنافرات (غمامة/غياب، سراب- يقين/ سؤال- حلم/ ليس حلماً- صمت/ أنين التراب) أن تبرر هذا العجز أمام غموضه وسديميته.

هذا السعي الحثيث للتخفيف من حدة القلق الوجودي، يفسره وقوف الذات طويلاً أمام سؤال الموت المرعب، وأمام متعلقاته التي تبتدئ منه وتنتهي إليه، حيث تصبح دورة الزمن بما هي تجلٌّ آخر للموت، مدارَ التأمل والسؤال المورقين، فهما معا وجهان لشبح واحد يُلاحق الإنسان ويقض مضجعه

الوقت وهمّ جاثم
في وهمه
الوقت شخص
من هلام الموت
الوقت لا نحن
ولا هو
إنّ هو
في لا اسمه
ننقي فيه من الحزن

¹ بهيجة مصري إدلبي، في محراب الذات، مصدر سابق، ص 30-31.

وفينا يتقي من رسمه¹

إن شخصنة الوقت وجعله من هُلام الموت، والتركيز على طبيعته الجائمة/ القاتمة، وتبخيسه وإفراغه من معناه، وتحويله إلى وهم يصبُّ في وهم، هي محاولة حثيثة للسيطرة عليه، ولإبداء عجزه الخفيّ رغم ظاهره الجبار، فالذات الشاعرة والوقت/الشخص، كلاهما يحتمي بالآخر من ضعفه (نتقي فيه من الحزن، وفينا يتقي من رسمه).

في ديوان "رحلة الفينيق" يشتد سؤال الموت، بوصفه فضاء يتبدّى من خلاله مُتخَيِّل الكينونة في النسق التخيلي لتجربة الشاعرة بهيجة مصري إدلبي، إذ تتوارد شبكات الصور، لتتكوب حول نواته المحورية التي تترجم قلقها الوجودي، وحيرتها أمام طبيعته المُلغزة، ويُسهّم الإهداء الذي تخلَّل معظم قصائد الديوان في إذكاء هذا القلق الدفين الذي تعيشه الذات تجاه وجودها في العالم من خلال استدعاء شخصية الأم، التي غيّبها الموت وإهداء الديوان إليها، وكذا استدعاء أسماء شعرية تماهت الذات مع قلقها الوجودي، وأهدت النصوص الشعرية إليها، ليتماهى قلقها وحيرتها أمام سطوة الموت، بقلق المعري ولوركا وأبي القاسم الشابي وأمل دنقل ومحمد مهدي الجواهري ومحمود درويش، ولينتاسل من خلال أصواتهم ومن خلال رثاء بعضهم، سيل السؤال اللانهائي العصيّة إجاباته عن القبض: سؤال الموت والزمن، وتُورد هنا هذا المقطع الذي تتراسل فيه الذات الشاعرة مع محمود درويش بعد محاوراتها السابقة مع أبي العلاء المعري وأبي القاسم الشابي وغيرهم:

قالت قصيدته الأخيرة

- حين كان الموت قرب سريرهِ غيما
وفي يده الورود -
قال : " ياموت انتظرنى خارج الأرض "
" انتظر ياموت يا ظلي الذي سيقودني "
" فأنا الغريب بكل ما أوتيت من لغتي " أنا
ضدائي يتحدان في المعنى
فيأخذني القصيدُ
في الموت تكتمل الرؤى
ويذوب في اللاوقت

¹ بهيجة مصري إدلبي، عمياء أحمل مصباحي، مؤسسة ودار كلمة، ط2، القاهرة، 2010، ص 42-43.

موعدنا البعيدُ
الموت أبعد من سؤالي
من خيالي
من رؤائي
هو فكرة كالحب يهبط من سماي
وخطاه نحوي مثلما الريح التي
حفت خطاي
هو ما نراه ولا نراه
ولا نريد ولا يحد¹

إن البناء النصي الذي تركبته شبكات الصور، يسعى إلى إنتاج دلالية الموت، وإلى محاولة اختراق حقيقته المُلغزة التي حيرت الشعراء وترجمت قلقهم المُزمن، ليظل السؤال- كما تعيد الذات الشاعرة إنتاجه من خلال التماهي مع قلق محمود درويش وغيره من الشعراء الذين استدعتهم- قائما مُلاحقا للإنسان، هاربةً إجابته من قبضة الفكر والروح(الموت أبعد من سؤالي من خيالي من رؤائي)، غير أن الذات الشاعرة تحرص عبر التماهي النصي مع نص درويش، على إعلان رفضها للانصياع لحُكمه وسلطانها، وعلى تأكيد هذا الرفض في مواجهة حتمية يُصر فيها الموت على وجوده؛ فالذات/ النّحن "لا تريد" والموت في المقابل "لا يحد". ويتكرر هذا الرفض وهذا الإصرار على مواجهة جبروته عبر مجموع النسيج النصي الذي يُوثث التجربة الشعرية للشاعرة، تقول في مقطع آخر:

لا لا أريد الموت
كي لا أستعيد الغفلة الأولى
ويرمي منجنيق الوقت
في اللاوقت دهشة رحلتي
فالكل يغرق
بالخدعة في الجهات
بلا رداء
هذا ردائي
ما خلعت هناك من رحم
تمزق فوق أرض
قد تخلق من تراب حنينها يوما

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 109-110.

تقطع فيه أوتار الحكاية
كي يمزقه الغناء¹

تتكاثف الدّوال النصية لإقرار هذا الرفض، وهذه المواجهة المُستميتة في معركة يُخرج فيها الوقت/ الزمن / الموت، كلّ ما في حوزته من وسائل الهجوم (منجنيق الوقت، يرمي، لا لا أريد الموت، الغفلة الأولى..)، فتستنفر الذات كل طاقاتها الدفاعية ضد هذا الهجوم الزمني، وتلتحم بالماء، وتستمد منه قوته الانفجارية المُدوية، فيصبح "الطلوع من الماء" ومُراوغة الغفلة التي تُذكّر بسطوة الوقت/ الزمن، وجوداً جديداً تتحدّى من خلاله الذات سلطان الزمن. تقول الشاعرة:

فَقالت لنا الكائنات

لكم وردة الحب

والليل والفجر والعم والنور

لكم همهمات الدروب الحزينة

لكم غفلة تنبش الوقت من رمله

لكم شجرٌ يطاولُ أحلامه

ثم ينهارُ فوق المدينة

لكم رحلة في كهوف الظلام

"إلى الموت " رحلة كل البشر

فقلنا سلام

لنا كل شيء

ومن كَوْنِ أحلامنا يطلع الماء

ينزل في مُقلتنا المطر

طلعنا من الماء

والكونُ بوح ندي

وسرُّ بعيدِ الرؤى مُستتر²

¹ بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 86-87.

² بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 43.

إن الذات تصرُّ على المواجهة، وترفض هذا المصير الذي يُقرِّره التناهي الزمني الذي يضع حدًّا لكل شيء (للحب، لليل، للفجر، للعتم، للنور، لشجر الحلم..)، ويصبح الماء بقوته الانفجارية "خروجاً" جديداً، تستعيد من خلاله الذات وجودها الملاحق، ويتحول معه الكون إلى حالة جديدة من "الندوة" التي تحفظ له حياته عبر البوح/الكلام/الشعر. وبذلك، تتكاثف الأبنية الرمزية المائية بكل توارداتها في هذا المقطع (يطلع، ينزل، الماء، المطر، ندي..) كما في مجموع نصوص الشاعرة، لتُشكِّل نواة مركزية تتشكل منها عناقيد الصور، وتتحرك في كونها "الندي" الجديد، إذ يُصبح التناهي الزمني الذي يلاحق الذات ملاحقاً "بقوة" الماء التي ترد هجومه، وتُهيء للذات انوجادها الرمزي الجديد.

تمثل الرموز المائية التي تتحلّق حولها عناقيد الصور، (الماء، الغيم، السحاب، النهر، البحر، اللؤلؤ، الأصداف، المطر، الموج، تبلل، يفيض...) نبعاً مركزياً تنبجس منه الشبكاتُ الصورية المؤطرة لتجربة الشاعرة، ويمثل بكل توارداته مُتخيلاً ندياً تحتمي به الذات، وتتماهى به في معظم أحوالها لتواجه سطوة التناهي الزمني، بل إنها تتحول في طقسٍ ترميزي، وتستمد من الماء سلطانه بعد مُبايعته، لتنتقل إليها كل صلاحياته الممكنة والمحملة:

أبايع غيمة لأنام فيها
فتحملني ويحملها الوصولُ
ولدت فأيقظتني الريح حزناً
وفي المنفى ليالينا تطولُ
أنا الماء احتمى بي مذ رأني
وناداني لرحلته الذهول¹

يتناوب الماء- مركز نبوع شبكات الصور- مع الذات الشاعرة على السلطة الكفيلة بمواجهة عنف الزمن وسلبيته، فيطلب حمايتها بعد أن بايعته ملاذاً آمناً لها من عنف الزمن، فتتجه الصورة المائية - بوصفها مُتخيلاً يؤمِّن للذات عبورها جسر الزمن، وانفلاتها من قبضته- في مسار الرفع من قدرة "الأناء" في هذه المواجهة، عبر طقس تحويلي خارق يُسلم

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 116.

من خلاله الماء سرّ قوته للذات الشاعرة، فتنحول عبر بطولة خارقة إلى قوة مائية جديدة يحتمي الماء نفسه بها. وبذلك، تنشط ترسيمات المواجهة والانتشار، ورموز المواجهة التي تستمد طاقتها في تجربة الشاعرة بهيجة مصري إدلبي من "القوة الانفجارية للماء"، وتمضي شبكات الصور عبر هذا الطقس المائي في اتجاه تأكيد الفاعلية الرمزية للقوة المائية التي (تحفظ) من كل أشكال الفناء والتناهي.

تتوالى سلسلة التحولات التي تحياها الذات في علاقتها بالماء من مبايعته والاحتماء بقوته (أبايع غيمة)، إلى حمايته بعد أن استحالت عنصراً مائياً رمزياً (نائماً في غيمة) و(متوسداً حلم الماء) و(لابساً قميص النهر) يُحيل على ما يُمكن وصفه بـ "تذويت الماء"، ويسمح تواليها بدفع الخطاب في اتجاه صيغته الإقناعية، التي تتبناها الذات /رعية الماء/ سلطنة الماء/ القوة المائية الجديدة، لطمأنة الأصوات المتعالية داخلها بلا جدوى التناهي الزمني، وبتراجعه أمام هذه المواجهة الرمزية. تقول الشاعرة:

ثقوا بالماء يا سكان صوتي

فللماء الرسالة والرسول

هو المرأة يحفظنا ظللاً

يوؤلنا ويدرك ما نقول¹

وفي حرصها الحثيث على التمرد على السيرورة الزمنية، تنخرط الذات في طقس روحي ترميزي آخر، (حلم الماء، معبد، آلاء، أشرق، سر، وجد، بُردة النهر..). ينضاف إلى الطقس السلطاني السابق (المبايعة، أنا الماء احتمي بي..)، ويفتح هذه المرة عوالم الإقامة في الحلم/ حلم الماء/ حلم البقاء وعبور جدار الزمن. تقول الشاعرة:

توسدت حلم الماء والماء معبد

تنزل بالآلاء من أول الدهر

فأشرق لي من زرقة الماء سرّه

وأوشكت أن أمشي على الماء بالشعر

لبست قميص النهر يمتدّ وجده

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 117.

فَانَسْتُ سِرَّ الْوَجْدِ فِي بَرْدَةِ النَّهْرِ¹

إن الذات وهي تدخل مَعْبَدَ الماء في سكون روحاني عالي، يُبَلِّلُ روحها الهشة، ويُدَثِّرُها بقميصه الذي يَرُدُّ إليها أَمَانَهَا، ويُلقِي عليها بُرْدَتَهُ التي توصلها إلى مقامات الوجد/مقامات الخلود، يتراءى لها ظلُّ الزمن، فتحاول كتمان قلقها المزمن من تناهيه، وتلوذ بهذا الطُّقس الروحي المائي الإشرافي. وبذلك، تتجه الصورة المائية لتشييد المقام الرمزي المحلوم به، والمُفْضِي بأسرار الوجد التي يمنحها الماء، و بأسرار الوجود الآمن خارج سلطة الزمن القاهرة، حيث تُصْبِحُ الإقامة في الحلم سبيلاً للخلاص. وبذلك، تتجه الأبنية الرمزية التي يُشكِّلُها العنصر المائي في تجربة الشاعرة، إلى توظيف طاقَّته: "الانفجارية"(الطلوع من الماء) و"الهادئة الحاملة"(توسُّد حلم الماء) في مواجهة القلق الوجودي الذي تستشعره الذات أمام حتمية الموت وسلبية التناهي الزمني.

2-1- روضة الحاج

تنساب الأبنية الرمزية المائية بشكل لافت في النسق التخيلي للشاعرة السودانية روضة الحاج، وتُشكِّلُ تواردها المتكررة عبر مجموع دواوينها، نبغاً خصباً لمُتَخَيِّل الكينونة في تجربتها الشعرية؛ إذ تتعالق شبكات الصور، وتسترفد طاقتها من العنصر المائي، في إنتاجها لدلالية الموت، وفي تجليتها موقف الذات الشاعرة من دورة الزمن ومن تناهيه الحتمي.

لقد وقفنا عند هذه النواة المركزية التي تنطلق منها عناقيد الصور في تجربة الشاعرة السورية بهيجة مصري إدلبي، وخَلَصْنَا إلى أنها تعتمد على القوة الانفجارية للماء بما تحمله من بُعد إحيائي رمزي، يجعله قوة مدمِّرة وقاهرة لقهر التناهي الزمني الذي يُشكِّلُ مَكْمَنَ القلق الوجودي، كما تعتمد في حالات الهشاشة ومُعَاوَدَةِ خفوت إيقاع المواجهة الذي تَبَنَّتْهُ الذَّاتُ في هذا المُعْتَرَك الوجودي، إلى الإقامة في عوالم الحلم حيث ينبجس الماء مرة أخرى لحمايتها من خوفها الكامن، ولإعلان خلودها المحلوم به في الطُّقس الروحي الصُّوفي الإشرافي، إلى درجة يُصْبِحُ معها الحلول في الماء، حلولا رمزيا في المحبوب، وغوصاً عميقاً في لُجَّةِ الذات وفي محرابها، وانتصاراً منشوداً على قهر الزمن، غير أن

¹ بهيجة مصري إدلبي، في محراب الذات، مصدر سابق، ص 25-26.

طرائق تبنيّ شبكات الصور، وآليات توظيف الدوال الرمزية المائية، تتخذ مساراً مختلفاً عند روضة الحاج، يتجه نحو طقوس الخلق والانبعاث والتبشير بالبدء المُتجدّد الذي يولد من الموت، فالماء بوصفه النواة المركزية التي تتكوكب حولها عناقيد الصور، يَعدُّ بالاخضرار والربيع والعشب، فيصبح الانبعاث حقيقة تُشهرها الذات في وجه الزمن، وخلاصاً وجودياً تحتمي به من قهره وسطوته، وإن كان النسق التخيلي لتجربة الشاعرة يتجاوز وضعية المواجهة المُستمِنة التي قد يقتضيها هذا المعترك الوجودي، ويَنجّه في مسار الرفض والتجاهل، مادام الموت بداية جديدة تُبشّر بالانبعاث الذي تؤثته الدوال الرمزية المائية المُحيلة عليه (الزنابق، الورود، العبير، البحار، البروق، السحب، الغيوم، الأنداء، المطر، النهر، النيل، الفل، الياسمين، العشب، غيث، وابل، طل، انهمر، الرعد، الربى، باسقات الطلح، ربيع الاخضرار، الألوان ، العشب، الوريق، الأزهار، النخيل، الشجر...)

إن الذات وهي تتجاهل الوجه المُرعب للموت، تُفرغه من طاقته القاهرة، وتجعله معادلاً رمزياً للحياة، حيث الانتهاء ابتداءً جديد، فما تُلاقيه من غربة ووحدة وهي تواجه مصيرها الإنساني على هذه الأرض، لا يُثنيها عن التشبث بالحياة، إذ يصبح الإصرار على الموت إصراراً على الحياة. وبذلك، تتجه الذات إلى التخفيف من وجهه المُخيف، وإلى تماهيه - بوصفه نشوءاً جديداً- مع الحياة، حيث يختفي الفاصل اللفظي بين الكلمتين (الموت/ الحياة) بما يوهم بتوحدتهما في دال(الحياة) الذي تنتصر الذات له بكل إصرار. تقول الشاعرة:

كنتُ وحدي

مثل كُُلّ الغرباء

مثل كُُلّ العابرين على خطوط الموتِ

من غير هُويّة

مثل كُُلّ التعساء

يحملون حقائب الإحباط والخيبة

والملاوكة

يمشون على أرض أبتهم
ويُصرون على الموتِ الحياة¹

تختار الذات الشاعرة وهي تعبر خطوط الموت، وتُصرُّ عليه بوصفه "حياة"، أن تتجاهل رُعبه المحتمل. وبذلك، تنخرط الرموز في عملية "تحويلية" عبر خاصية التعريض/التلميح، euphimisme يسقط من خلالها قناعها المرعب والمُخيف، وتتلبس بلبوس رمزي جديد يجعلُ عناقيد الصور تشتغل على مستوى استبدالي تحويلي؛ إذ تمضي في اتجاه انبناء جديد تؤثته الدوال وهي تتحول رمزيا، وتجعل الموت حياة جديدة. تقول الشاعرة في رثاء الشاعر مصطفى سند:

شيءٌ تناثرَ في جهاتِ الأرضِ
يكتبُ في مَرايا الناسِ
مات
يا حزننا
هون عليكِ
أعد كتابة ما نثرتِ وقلْ
بل امتهن الحياة²

غير أن الذات في أكثر من موضع تتعتُّ الزمن بالرداءة والتأمر، (لوافح، الرديء، تأمر، ضدي، العناء، الرهق...) لاسيما إذا كان يؤرِّخُ للوعة الفقد، ولسطوة الغياب، وتسعى جاهدة إلى تجاهله، بل تتعجب من احتمال ثقله وعنائه تقول الشاعرة:

كيف احتملتُ لوافحِ الزمنِ الرديءِ
ولستُ أقوى السعيِ
من فرطِ الهزالِ
.....
كيف احتملتُ تأمرَ الأقدارِ ضدي
والعناءِ المرَّ

¹ روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مصدر سابق، ص 51.

² روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 21.

والرَّهَقَ الْمُمِيتَ وليسَ لي عَظَمٌ يُطِيقُ الاحْتِمَالَ¹

هذا الرفض يدعوها إلى بناء زمن جديد هو زمن اللُّقيا بالمحبيب، فتسعى إلى احتواء قلقها الوجودي، وتُستبدلُ بهذا الزمن المرفوض، زمناً شخصياً تختار تقويمه وأحداثه، حيث يكون الاحتماء بالحُبّ سبيلاً لتأنيثه، وحيث تُشكّل الاستعارة المائية خلاصاً من حتميته ومن رعب حادثاته، لذلك تتكوكب الصور حول هذا الطقس المائي (البروق، مواسم المطر، الغيث..) الذي يُعيد بعثَ الزمان من جديد، والذي يَعِدُ الذات بالبقاء الرمزي في زمن آخر يخضرُ بماء الحب، ويتجاهل سطوة الزمن/الحادثات/الخطر. تقول الشاعرة:

يسألنني أَلَمْ تَزَلْ بخاطري
وقد مضى زمانٌ
و عاقَبنا الزمانُ
وما علمن أن ما أَدُسُّهُ بجيبي السَّري ضَدَّ
حادثاته
ابتسامةً من البروق في مواسم المطر
سرقَتْها من وجهك الحبيب وأدْخَرْتُها
تَمِيمَةً من الجراحِ والعيونِ والخَطَرِ²

هكذا تتجه الأبنية الرمزية إلى الاسترفاد من الطاقة المُخصبة والانبعائية للعنصر المائي، الذي يُشكّل نواة مركزية لشبكات الصور في دواوين الشاعرة، والذي يتماهى مع التراب في طقس خروج جديد، تُعلن عنه مواسمُ الحصاد وتفتُح الزهور والورود واخضرار الحقول والشجر. وبذلك، يصطدم فضاء الموت كمتخيّل وجودي، بما تمنحه تواردات الماء المتكررة من قدرة رمزية هائلة، تُعيد بناء الزمن والعالم من جديد، وتخلّص الذات من هواجس النهايات، فمواسم المطر والبروق والغيث، تُبشّرُ بالبداية والاختصار الجديدين، إذ لا نهاية مع قوانين الماء المُلجمة لهدير الموت ولِرُعبه المُحتمَل، بل إن النهاية نفسها ابتداء رمزي جديد، وكثيرا ما تكاثفت البنى الرمزية القائمة على التواردات المائية لتتضح أكثر في الصور الشعرية التي تؤثث مراثي الشاعرة المباشرة وغير المباشرة لرموز شعرية

¹ روضة الحاج، في الساحل يعترف القلب، منشورات شكرا زين، ط4، الخرطوم- السودان، 2011، ص 9-10.

² نفسه، ص 42-43.

كالخنساء ومحمود درويش والطيب صالح وغيرهم، حيث يُصبح الموت رحيلاً صوب بداية جديدة، وحيث يصبح حبُّ (المطر) فناءً طقوسياً في العنصر المائي الرمزي الذي يبشِّر بالحياة من جديد. تقول الشاعرة في قصيدة مُهداة إلى الطَّيِّب صالح:

وها أنتَ ذا موغلٌ في ارتحالكَ

صوبَ البداياتِ

ممتلئٌ بالتَّفاصيلِ

كلَّ التَّفصيلِ

منسربٌ كالغناءِ الحزينِ

وجئتَ بسيطاً

كبيتٍ من الطَّينِ في (كرمكول)

يُحبُّ المطر¹

تتكاثف إذن دوال الماء في تجربة الشاعرة روضة الحاج، وتتحدد فاعليتها الرمزية عبر بُعدها الإحالي المقترن بالعود الجديد، وبطاقة الماء الإيجابية التي تبعث على الاطمئنان والحياة والاختراع. وبذلك، تتجه الأنساق التخيلية صوب الامتياح من هذا البُعد بالذات للتخفيف من قلق الذات الوجودي، ولإعلان رفضها للموت بوصفه نهاية مأساوية تلاحق الإنسان، إذ يتخفف هذا الإيقاع التراجيدي للموت، بمجرد ما يهطل المطر ويعيد كل شيء إلى الحياة، لكن حين تتحول هذه التواردات المائية إلى طاقة مُرعبة مُخيفة (الردح حين يضجّ ويغضب، المطر، الريح حين تهب) تُذكي في الذات مشاعر القلق الوجودي، تتخلّى عنها، وتحتمي بالحب وبالأفضية الجوانية التي تُعيد إليها الأمان. تقول الشاعرة:

خذني إليك

فإنَّه فصلُ الخريفِ

وأنا أخاف من المطرِ

الريحُ حين تهبُّ

أدركُ أنني وحدي

وضدِّي هذه الدنيا بأجمعها

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 69-70.

وسطواتِ القَدَرِ
الرَّعد حين يَضِجُ
أشعرُ أَنَّهُ
من دون كلِّ النَّاسِ
يعنيني بغضبيته
فأَقْبِعُ كالحَجَرِ
البرق حين يَشِعُّ
أفهمُ أَنَّهُ
سَيُضِيءُ في قلبي دِياجِيرَ الحَذَرِ¹

ورغم ماتثيره العواصف والأمطار القوية والرُّعود الغاضبة في ذات الشاعرة من خوفٍ دفين يُجَلِّي قلقها الوجودي، لا تلبث أن تلوذ بهذه الطاقة المائية الانبعاثية، وهي تسعى لإنتاج دلالية الموت، إذ تقترن صَوْرُهُ بتواردات الماء، التي تتخذ مجازاتها بُعْداً طقوسياً تطهيرياً مُبَشِّراً وباعثاً للحياة من جديد، حيث تتجه الأنساق التخيلية صوب ربط الذات بمنابع الماء (السحب، النيل، النهر، المطر..)، وبعنصر التراب من خلال طقس الاخضرار واهتزاز الأرض (الأرض، الزهر، الشجر)، فتتحو الكتابة منحى الهبوط المُخصب نحو الأعماق، حيث العودة الحميمية لمنابع الكينونة الأولى، ولِصُورِ النُشوء والبعث، وتتداخل الأبنية الصورية مع قصيدة أنشودة المطر للسياب في تمامٍ دلالي تحتمي من خلاله الذات بالمطر مُخْلِصاً، وباعثاً للحلم، وقاهراً للموت، ومُعيداً لمن رحلوا. تقول الشاعرة:

إذ أمطرتُ

نهضتُ جميعُ معازفي
غَنَّتْ مع (السياب) أُغْنِيَةَ المطرِ
مطرٌ ... مطرٌ
ولنا ارتطامُ السُّحُبِ بالسحبِ
اشتياقُ الأرضِ
عزفُ الريحِ
سرُّ العطرِ في رئةِ الزَّهَرِ

¹ روضة الحاج، في الساحل يعترف القلب، مصدر سابق، ص 49-50.

إذ أمطرتُ
ناديتُ مدَّ مواجعي
لو تغسلينَ جراحنا مثل الشجرِ
لو تُنبتينَ الميتَ من أحلامنا
مثل الشجرِ
لو تُرجعينَ أحبةً رحلوا
وأحباباً مضوا مثل الشجر¹

يُراكم الماء عبر مجموع التجربة الشعرية لروضة الحاج دواله وأبنيته الرمزية،
ليشكّل نواة مركزية تتكوكب حولها عناقيذ الصور، حيث يُعيد انسيابُه للذات أمانها
وتوازنها، فتحتمي به لتجاوز قلقها الوجودي، ولتنبيه الزمن، الذي تتجاهله حيناً وتخشاه
حيناً آخر، إلى لاجدواه وإلى انهزامه أمام طاقة الماء المُخصبة، فالنَّيل وعدُه قائمٌ لا يُخلفه
أبداً.

لكلِّ جراحاته
فانتبه أيها الوقتُ
فالنَّيلُ لن يُخلفَ العامَ موعدَه
سوف يجبرُ خاطرَ من علَّقوا حُلُمهم
بالحصاد²

ولا تكتفي الشاعرة بتنبيه (الوقت) الزمان إلى انهزامه أمام وعود النَّيل بالاختضار وبالحياة
والعطاء (الحصاد)، ولكنها وفي حالة الحب أيضاً تتعلق بالماء- وهو تحت أمرها- بوصفه
طاقة واهبة من شأنها أن تُعيد ترتيب الأزمنة والفصول، وأن تعدَّ بالانبعاث والحياة. تقول
الشاعرة:

عامٌ مضى
بخريفه
وبصيفه

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 49- 50.

² نفسه، ص 13- 14.

وشتائه

كلّ الفصول

لكنني

من أجل وجهك يا صفّي القلب

أعلنت الطّوارئ يومها صيفاً

فحاورت الغيوم البيض والأنداء

والعشب الجميل¹

هكذا، تتسع التّواردات المائية لتشمل مجوع التجربة الشعرية عند الشاعرة، ولتتجه الأنساق التخيلية من خلالها صوب تأسيس زمنٍ شخصي يقي الذات مما تُحدثه أحداثات الزّمن المرفوض من خوف وقلق وجودي عميق.

وأتى الخريف

وحينما أرسلت للأمطار ملحفَةً

أجابتنني

وخطت في أجندتها

دخولك أو خروجك

ثم جدولت الهطول²

إن التحكم في جدولة الهطول من خلال تواصل الذات مع حركة الأمطار، يُعدّ انتصاراً على الزمن وعلى نهاياته المُرعبة، ونُشداناً لزمن آخر هو زمن الحب والانبعاث والحياة، تُؤسسه الرموز المائية وهي تتماهى مع حركة الأرض ومع حياتها بعد الموت.

¹ روضة الحاج، عش للقصيد، مصدر سابق، ص 50-51.

² نفسه، ص 51-52.

2- النار.. توارداتها وأنويتها الرمزية عند أمينة الميريني

يتأسس مُتخيل الكينونة لدى الشاعرة المغربية أمينة الميريني من خلال أنساق تخيلية تتوارد في دواوينها الشعرية: "سأتيك فردا"، "المكابدات"، "مكاشفات"، "خرجت من هذه الأرخيبيلات"، وتلتقي عند نواة مركزية تنطلق منها كوكبات الصور، وتتفرّع منها البنى الرمزية التي تكشف من خلال نظامها العلائقي عن تصورات الذات الشاعرة للعالم، وعن موقفها من التناهي الزمني، بما هو همٌّ وجودي إنساني يورق الذات، ويُذكي في نفسها لهب السؤال، ليتحول الفعل الشعري التخيلي إلى ملاذ للبحث عن إجابات محتملة تعيد للذات توازنها أمام القلق الأنطولوجي، وتوثث من خلال الشبكات الصورية الرمزية عالماً خاصاً تنتشد فيه الذات خلاصها من جبروت الزمن، ومن ثقله المُفضي إلى الحيرة والقلق، وتسعى من خلاله إلى الإقامة في اللانهائي والسرمدي عبر العروج إلى مقامات الحب الإلهي السامية.

إن الكون الشعري الذي تتحرك فيه تجربة الشاعرة أمينة الميريني، يدور في فلك العشق الصوفي الربّاني، حيث تعبّر الذات مسالكها نحو المحبوب، وتُكابِد ما يُكابده المُحبُّ العاشق من حرائق الوجد ولفح الهوى، وتندرج في العبور، وتتحوّل في المواقف، ليصل بها السّفر الروحي الربّاني إلى مقامات عُليا تعرّج من خلالها إلى ملكوته، وتنتشد تساميتها وتوحّدها المنشود مع المحبوب، وانكشاف حُجبه وأستاره، لتحيا في نُعمى الوضاعة والنقاء. وتكشف عناوين دواوينها عن تدرّجها في مقامات هذا الحب، وعما تتطلبه مقامات العروج إلى الأعالي من فناء روحي لا يُدركه إلا الرّاسخون في الحب. وإذا كان الطريق إلى المحبوب طويلاً محفوفاً بالأهوال والأخطار والمكابدات، فإن مُنى الوصال يُشعل طاقةً تحمّلها، ويزيد من شغفها بمقامات التّسامي والعلو، ومن خلال مقامات هذا الحب الذي يُذكيه المنحى الصوفي، تتكشف الرؤيا التي تصدر عنها الشاعرة وهي تُجابه قلقها الزمني، إذ تُفصح الشبكات الصورية التي تؤسّس تجربتها الشعرية، عن أسئلة عميقة يُثيرها الكون النصّي من خلال استحضار طقس الموت واستشراق حلوله، ومن خلال تأملات الذات في هذه الصيرورة الحتمية التي تنطوّق الوجود الإنساني من كل جانب، وما دامت غاية الذات ومبتغاها، الحياة في حضرة التّوحد مع المحبوب، فإن الموت سيصبح حالة من حالات

تعجيل اللقيا بالمحبيب، لذلك فإن اشتغال مُتخيّل الكينونة يتكثف في أنساقها التخيلية عبر
نصوص الدواوين، حيث تنشُد الذات خلاصَهَا عبر التسامي وعبر النأي عن كل ما يُعيق
اللقيا بالمحبيب، وعبر استقبال طقس الموت في مشهد احتفالي طقوسي آمِن تُخَيِّم السكينة
على أجوائه، ويرفل الحنان والدَّفء في عوالمه. وبذلك، يتوارى الرُّعب الزمني خلف
مشهد الاحتفال، وخلف تحول الفعل المستقبلي المجهول، إلى حالة ماضية تصف الذات
أجواء وقوعها وحدوثها، فيرتبك الفعل الزمني وتنقلب الأدوار، وتعيش الذات حالة مستقبلية
مجهولة في حاضرٍ تُوكِّل إليه مُهمّة سرد الماضي الذي حدث، تفتتح الشاعرة هذا الطقس
الاحتفالي الخاص في قصيدتها كأنني به الخروج فتقول:

بَكَى صَاحِبِي

إِذ رَأَيْتَنِي
بَكَانِي لَمَّا رَأَى
حَجْرًا
عَنِيمةً
فِي مَكَانِي

.....
بَكَتَنِي دَلْوٌ

عَسَانِي أَخْضَرُ

فِي مَوْسَمِ الشَّوْكِ

أَوْ فِي أَصْفَرَارِ الثَّوَانِي

.....

وَفَتَحَتِ الْأَمَّ

أَضْلَاعَهَا لِاحْتِضَانِي

وَضَمَّتْ عُيُونِي

وَسِرِّي

وَحُلْمِي

اشْتِيَاقًا إِلَيَّ

وَكَانَتْ سَلامًا

وبرداً عَلَيَّ
وَزَمَلْتُ الرُّوحَ
فِي رِقَّةٍ وَحَنَانٍ
وَوَارَتْ هَوَانٍ
هَوَانِي¹

إن الذات تستحضر موتها، في مشهد طقوسي جنائزي، حيث تُفصح البنية المشهدية عن رؤية استشرافية جوانية، تصبح معها الذات رائية بامتياز، تنتبّع مشهد الموت وما يصاحبه من طقوس (بكاء الصّحاب، غياب الجسد، تلقّف الأرض للجسد الفاني، شوق الأم/الأرض لاحتضان الجسد..)، ويأتي التوظيف الرمزي للنص القرآني "قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَيَّ إِبْرَاهِيمَ"² لتفعيل تواردات النّار، واقترانها بطقس الموت، عبر عملية تحويلية اقتضاها قانون الحوار لتتلبس الأم/الأرض - ذات التكوين الترابي- بطبيعة نارية جديدة، وينجذر دالُّ النّار في الأعماق الأولى للكينونة والوجود، وتُصبح الأرض برداً وسلاماً على الجسد الفاني، وعلى الروح وهي تنزّل برقّتها وحنانها، ويُصبح الموت في هذا المشهد الطقوسي الجنائزي الاحتفالي مَعْبَراً للسكينة، ولتجاوز حالات الرعب والقلق الوجودي من التناهي الزمني.

يستقي مُتخيّل الكينونة في نصوص الشاعرة أمينة المريني وجوده من تواردات النار في النسق التخيلي العام الذي تتأسس عليه تجربتها، إذ تكشف العناقيد الصورية التي تدور في فلك الكون النصي العام عن مواجهة طقس الموت بالتّصالح والتسامي والتعالى، حيث تصبح الأبنية النصّية مجالا لحركة مستمرة، لا يوقفها التناهي الزمني، وتتجه رموزها بشكل تثويري نحو الأعلى من خلال ترسيمات الارتقاء، ورموزها (الجناح، السهم، التحليق..) التي يشكّلها اقتران صور الموت وتلازمها مع حركة النار اللاهبة وانشادها الدائم نحو الأعلى، فالنار بكل توارداتها عبر الكون النصّي العام، تضع الذات في موقف بطولي يختار مُواجهة الرعب الزمني، ويعمل على تدجين هالته المُخيفة، عبر القبول

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 163-164-165.

² سورة الأنبياء، الآية 69.

بحتمية تعاقبه ومصيرية تنأيه، لاسيما وأن هذا التناهي مَنفَذٌ مريح، تسمو الذات من خلاله إلى أقصى حالات السكينة والرضى، وتستقبل تنأيهها وموتها بكل علوٍّ وشموخ، وهذا ما تُفضي به شبكات الصور وأنويُّها الرمزية التي تتقاطع وتتماسُ مع رموز النَّار، ومع توارداتها المختلفة والمتعددة والمشدودة إلى الأعلى (النَّار، الشَّمس، الاحتراق، اللهب، الضوء، النور، الضياء، السناء، السطوع، الاشتعال، اللظى، التَّوقد، الجمر، الحرّ، الهجير، الفلح، النجوم، الصعق، البركان، الفَراش، الألق، الجناح، الشعاع....) إذ تعتبر هذه التلوينات النَّارية الرمزية، محور تشكُّل الشبكات الصورية في تجربة الشاعرة المنذورة للعشق الصوفي وللسمو الروحي العالي.

إن المنحى الروحي الذي تنصهر فيه تجربة الشاعرة أمينة المريني، يدعوها إلى عبور مسالك تشتدُّ فيها المُكابدة، وتتقدُّ فيها المُجاهدة، فتتحمل الذات كل ما تلقاه من ألم الوجد، ومن جمر البعد، وتصبح بذلك منذورة للفناء، مُلحّة على التنصُّل من قيد صلصالها لبلوغ مقامات عالية في الحب الإلهي، تمنحها لذّة انكشاف الحُجُب والأستار، وتُسكرها بكؤوس الوضاعة والأنوار، لذلك تتعالق شبكات الصور في نصّها الشعري، لتضيء هذا السَّفر الروحي الجواني الذي يُخرج الذات من رتابة الواقع ومن ثقله المادي السطحي، وينفُذ بها إلى حيث تتكشف جواهر الأشياء والأسماء، وإلى حيث تسمو الروح وتهفو للتوحد مع المحبوب، فتألق البنية الصورية الرمزية، وتسترفد عناصر تشكُّلها من المرجعية الصوفية، ومن إشرافاتها التي تحيط هالئها بمجموع التجربة الشعرية، لذلك، يأخذنا الكون النصِّي ونحن نتتبع مسالك تشكُّل عناقيد الصور، إلى حالاتٍ من التأمل تقف معها الذات طويلا لتدرك جوهر ذاتها وأسرار كينونتها، ويغدو السؤال الأنطولوجي الذي يضعها في مواجهة قسرية الزمن، حالةً من التداعي التأملي تُعيد من خلاله الذات بناء زمنها الخاص، ورصد الإجابات المحتملة إزاء حتميته ونهائيته في شكل رؤى ذاتية شخصية، تبني من خلالها صورة الموت وقد عبرت مقامات تأملها الفردي، ففي قصيدتها "الباب" من ديوانها "خرجتُ من هذه الأرخبيلات"، نقف عند مشهد آخر من مشاهد الموت، تؤثثه البنية الحكائية، التي توجج أجواءه المشهدية القيامية، حيث تصبح عتبة العنوان "الباب" مدخلاً لتعالقات رمزية تتحدُّ فيها المتنافرات، وتلتقي فيها الأضداد، حيث "الدخول" و"الخروج"

وجهان لحالة واحدة، تستشعرها الذات وهي تتأمل كينونتها ووجودها في هذا العالم، وما بينهما مجال متسع لنشوب لَهَب السؤال وسَعيره المُتَقَد، إنه زمن ما بين الوجود واللاوجود، ما بين الولادة والموت.

أَدْخُلْ مِنْ هَذَا الْبَابِ

أَخْرُجْ مِنْ هَذَا الْبَابِ

أَمْضِي،، تَرَقُّصٌ مِنْ خَطْوِي الرِّيحِ

وَيَضْحَكُ جَفْنُ تَرَابِ

.....

أَلْبَسُ أَسْمَائِي الْعُلْيَا عِنْدَ الْبَابِ

أَتَلَمَّسُ أَفْرَاساً مِنْ نَارٍ

فَأُخَبُّ جُنُوناً

لَكِنْ،، لَا أَبْرَحُ هَذَا الْبَابِ.¹

إن المسافة الزمنية بين الدخول/الخروج /الولادة /الموت في درجة الصفر، إذ يصل التَّعَالُق النَّصِّي بينهما حدَّ التَّماهي، وتُعِيد الحالة التأملية بناء تقويم الزمن عبر تكرير لغوي يأتلف ويختلف، ويؤسِّس من خلال الاختلاف (دخول/خروج)، انتلافاً جوهرياً تُدرك معه الذات تَلَازُمَ حالتَي الدخول/الخروج، الولادة/الموت، بما يُفصح عن تسليمها بحتمية المصير، وبمواجهتها قسريته بالتعاطي الطبيعي، وبالقبول المُهادِن والمُتَّصِلِح، وفي حالات التأمل هاته، تفصح أنوية الصور المركزية عن التلازم الواضح بين الموت وبين تواردات النَّار وكوكباتها الرمزية، التي تنقل حركة الذات الجوانية، وتُعلِّقها بأسباب الخلاص من التناهي الزمني عبر تَلَمُّس (أفراس النَّار)، وعبر الهرولة (أُخَبُّ) والجنون والانشداد إلى الأعلى، فالشاعرة وهي تواجه جبرية الزمن تحتمي بالنَّار، وتمتطي (أفراسها) في إصرار كبير على تسريع حركة الانشداد إلى الأعلى رغم وجودها الجوهري في حركة النار، وعبر الهرولة، والاستعانة بالريح بما هي آلية من آليات الحركة السريعة؛ إنها المواجهة بالاتجاه إلى الأعلى، تتغيى الذات من خلالها، الإقامة في زمن آخر هو زمن الخلود، حيث تكثف

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 112-113.

الشبكات الصورية التي تحركها النَّار وتوارداتها الرمزية (الرَّيح، العليا، أخْبُ، الجنون) هذا القلق الأنطولوجي الذي يلازم الذات، ويتبدَّى عبر حركة الفعل التخيلي الشعري.

وفي محاولة منها للتَّنصل من قبضة الزمن، والتَّوق إلى عوالم لا يُدركها التَّنْاهي، تصطدم الدَّات بقَدَرها، ويحضُر المرجع النصِّي القرآني عبر دَواليه الرمزية، ويضعها أمام مصيرها المحتوم، من خلال قصة موت سليمان عليه السلام، والذي ما دلَّ على موته سوى مِنْسَأْتُهُ "فَلَمَّا قُضِيَنا عَلَيْهِ الْمَوْتُ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ"¹ حيث تصبح (المِنْسَأَةُ) وهي ما يشدُّ الجسد إلى الأرض/ الرِّحْم الأول/ التراب، إحالة رمزية على جبرية الزمن وعلى تناهيه الذي لا يَسْعُ الدَّات إلا التصالح معه والقبول به.

أَنْشَهُى أَشْيَائِي

وَدَوَاتِي

أَتَضَحَّمُ،، لَكِنْ تَفْضَحُنِي مِنْسَأَةٌ

كَيْفَ أَحَاوِلُ مُلْكًا لَا أَمْلِكُهُ؟²

إن دوال النَّار التي تشكِّل أنوية شبكات الصور، والتي تتوزع في النص عبر تلوينات رمزية للدوال النصية المُتَّجهة إلى الأعلى (ريح، ضوء، أسماء عليا، أفراس النَّار، جنون، حلم، سحاب، وهج، نجم، عود ثقاب، تتشظى...) هي الملاذ الطقوسي الذي تحتمي به الأبنية النصية، لتسمح للذات بتحقيق خلاصها الرّوحي المنشود عبر التسامي والتعالي، لكنها وهي تُسدِّل ستار النهاية على هذا المشهد الطقوسي التأملي، وتنتقل من ضمير المتكلم المفرد في مُستهلِّ القصيدة، إلى ضمير المتكلم الجمع في نهايتها، تُكثَّف عبر المشهد الصوري بنية حِكْمية تتَّسم بطابع الشُّمول، وتختزل تصورها للموت حيث يصبح الدخول والخروج تلازماً لا فِكاك من قسريته.

نَدْخُلُ مِنْ هَذَا الْبَابِ

نَخْرُجُ مِنْ هَذَا الْبَابِ

¹ سورة سبأ، الآية 14.

² أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 118.

نمضي تبكي ريحٌ ويحُنُّ ثرابٌ.¹

يشتد الفعل النَّاري وتتأجج توارداته، ويصبح طقس الاحتراق بكل درجاته وتجلياته فعلاً مُوجِّهاً لحيرة الذات، ومُشعِلاً لأتون قلقها الأنطولوجي، وباعثاً في نفس الآن على الخلاص، حيث تنخرط الذات فيه بما يشبه الفعل المُقدَّس، لتتعمَّ بعد هذا الاحتراق الذي تُقبل عليه في (زهو) ببُعْثِها المنشود، وبخلاصها من شرطها الزمني الذي يُقيِّد حركتها، ويلقي بها في دوامة التَّيه والضياع. تقول الشاعرة:

عَلَّقْتُ عُمري عَلَى بابٍ
لأَدْخُلُهُ

زَهْوِ الْفَرَّاشِ لِسَانُ
الْجَمْرِ قَبْلَهُ

كَيْ أَبْعَثَ الرُّوحَ
بُسْتَاناً يَهِيمُ بِهِ مَنْ زَوَّقَ
الْفَجَرَ أَعْشَاباً
وَشَكَّلَهُ

حَتَّى صَحَوْتُ عَلَى بَابٍ
تُعَجِّلُ لِي بَابَ
الْمَغِيبِ

جَنَاحُ الْغَيْبِ أَجَلَهُ
لَا الْحُلْمُ حُلْمِي وَلَا الْأَبْوَابُ
تَعْرِفُنِي

أَنَا (الضَّلِيلُ)

بَرِيقُ التَّيِّهِ ضَلَّلَهُ

وَبِي (فُرُوحٌ) وَمِلْحُ الْوَقْتِ

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 113.

هَيَّجَهَا... لَيْسَهَرَ الظَّرْفُ

سَهْمُ الحُزْنِ كَحَلَّة¹

تتلاحم في هذا المقطع الدّوال النصّية المرتبطة بفعل الاحتراق (لسان الجمر، الفراش، الجناح، الفجر، السهم، البريق، الحزن..) لتُشكّل طاقة لاهبة تُفني شبح الموت، وتفتح للذات منفذاً مُخضرّاً لبعثٍ جديدٍ تَخُدُّ فيه الروح، وتنعم بسكينتها وبخلاصها، وتبلغ باب الحضرة الإلهية حيث لا حدود للزمن ولقيوده الكاسرة، غير أن طقس الموت/المغيب/الغيب، يُحيط بالذات من كل جانب، ويُطلُّ في مُراوغة مقصودة عبر الأبواب التي كانت مُنطلقاً لسموات البعث المنشود، حيث تندغم توارداته عبر الدّال الرمزي المُحيل عليه (العمر، باب المغيب، ملح الوقت، القروح..)، وتضع الذات في مواجهة قلقها، وأسئلة كينونتها، وحالات انتكاستها بسبب تأجيل اللقيا بالمحبوب. وبذلك، يتجه الفعل الشعري التخيلي، لتفعيل مرموز النّار الذي تتخلق حوله شبكات الصور المؤسسة للمقطع الشعري، والموجّهة لمُتخيّل الكينونة عند الذات الشاعرة التّوّاقة إلى زمن آخر تنكشف فيه الحُجب، وتُخُدُّ فيه الروح الفانية في عشق محبوبها .

تُكابد الذات الشاعرة في سفرها الروحي إلى المحبوب كلّ الأحوال، وترتقي في سبيل وصاله ما لا يُعُدُّ من المقامات والأحوال، فيتحوّل النسيج الشعري إلى بوثة تنصهر فيها معاناتها ومُكابداتها، وأحوال شوقها ووجدها وفنائها، وتوقها إلى بلوغ مقامات عليا تتنوع وتتدرج مراقبها، ويشتدُّ فيها جمر العروج، ليلوح الكشف في روحها المتّقدة بأنوار هذه المحبة، و في خضمّ هذا العشق الصوفي الهادر، تصطدم الذات بما قد يُوقف انشادها إلى الأعلى، ويُذكّرُها بشرطها الزمني الذي يُعيدها إلى النهاية المرسومة، فتختار موتاً آخر، وتنتصر على الموت رغم مهادنته، بالموت، لكنه موتٌ جديد فرداني تختاره الشاعرة سبيلاً للخلاص من قلقها الوجودي، ومسلكاص عروجيا خاصا تُنتجه الشبكات الصورية المؤسسة لتجربتها. تقول الشاعرة في قصيدة النزوح إلى فتنة نون النّسوة:

¹ أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 138-139.

كُلُّ الْمَعَابِرِ تَعْرِفُ وَجْهِي

وَلَا رَسَمَ لِي

وَكُلُّ الرُّسُومِ أَنَا

يَسِيرُ عَلَى جُنَّتِي السَّالْكُونَ

إِلَى شَمْسِهِمْ

وَأَذْوِي أَرَاقِبُ مَنْ لَا يَعُودُ

يَسِيرُ عَلَى جِبْهَتِي

السَّائِحُونَ بِقُطْبِي

وَلَا قُطْبَ لِي يَحْتَوِينِي

وَكُلُّ الْجِهَاتِ أَنَا¹

وبذلك،، يصبح فناؤها في المحبوب وتناهي جسدها، انتقالاً جديداً إلى حالة لا يُدركها قهر الزمان، وتعتمد المحو- محو الذات والشكل والحدود الزمانية والمكانية- (لا رسم لي، لا قطب لي، كل الجهات أنا..) لبناء عالم جديد تُقيم فيه، وتتحول من خلاله إلى رمز مُخلّص لها، ولكل التواقين إلى خلاصهم، وهنا تتكثّف الدوال الرمزية، وتُصبح الشمس وجهاً آخر من وجوه الرموز النّارية، التي تتوسل بها الذات في عبورها الصوفي الهادر نحو البقاء من خلال نور المحبة الإلاهية، وشكلاً من أشكال التّصدي لشبح النهايات التي تؤصله الدوال الرمزية المُحيلة عليه (جثتي، أذوي، مَنْ لا يعود..)، والتي تخضع لبنية حوارية تحويلية رمزية، يتخفّف فيها طقسُ الموت من حالته المرعبة، ويُصبح موتاً مُختاراً، وفناءً مرغوباً، ومسلكاً يُفضي عبوره إلى حَضرة المحبوب، وإلى عوالم الخلود.

تستمر عناقيد الصور في الانشداد إلى نواتها المركزية التي تُشكّلها رموز النّار وتوارداتها في بنائها لمُتخيل الكينونة عند الشاعرة أُمينة المريني، حيث تنشط عبر البنية الحكائية المشهدية والدرامية ترسيمات التّقْدُم والْعُود الأبدي (مُوجّهة التّقدم عند جون بورغوس) والتمسك بعمر آخر يُخرجه الانتقال من موت مُخيف، إلى موتٍ آخر مُختار تفنى الذات وتكابد لبلوغ قمتّه، إذ إن المشهد الدرامي التي يُؤثّثه رمز الموت (النحيب)، تتم

¹ أُمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 115.

مقاومته بالخروج ومُكابدة الصعود إلى موت شخصي لا تُدركه النهايات، وتُصبح الشمس دالاً رمزياً قويا تصطبحه الذات، ويُعينها على الارتقاء في إصرار سيزيفي رغم مطبات الصعود التي يمثلها عمى الرفيق وغياب الرّجل. إن الشمس وقد تَمَّ اصطباحها تُشكّل، توارداً مهماً من تواردات النّار التي تتوسل بها الذات لمقاومة قلقها الوجودي، ولبلوع البقاء المُستهى في حضرة حُبّ المحبوب، إذ إنها تُهادن الزمن، وتسير في مسلكه التعاقبي حين تقبل النحيب على نفسها بَعْدَه، لكنها تفصح عن عمق توقها الكينوني للبقاء.

نَحِيباً عَلَيَّ

خَرَجْتُ إِلَى أَيْكَةٍ¹

فِي أَقَاصِي الْجَنَانِ

رَفِيقِي أَعْمَى

وَلَا رَجُلَ لِي

وَحِينَ اصْطَبَاحِ

الشَّمْسِ عَلَى ضَفَّةٍ

مِنْ جُمان

حَبَوْتُ عَلَى سَفْحِ

عُمْرِي

أَمَدُّ حَيْطاً

إِلَى قَمَّةِ الْمَوْتِ

بَعْدَ دُبُولِ نَشِيدِ الْكَمَانِ¹

إن الذات لا تصطبِح الشمس (رديفة عنصر النّار) فقط لتواصل انشدادها إلى الأعلى، ولترتقي فوق حدود الزمّان، ولكنها تشرب النّار في لهفة، وتتلبّسها عقود النّور، وتختار الفناء والاحتراق، ليُصبح الموت المُستهى كوْثراً عذباً، ولتتحول رموز الموت

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 21-22.

المُربع (الصلب، الاغتيال)، إلى رموز جديدة تعرجُ بالذَّات إلى قمة الموت الذي تستعذب الإقامة في فراديسه.

النَّارُ أَشْرَبَهَا

كَأْساً عَلَى ظَمَأٍ

وَتَبْلُغُ الْحُلَاةُ

الْقُصَوَى

طَوَاوَيْسِي

.....

مَغْلُولَةٌ

بِعُقُودِ النُّورِ

تَلْبِسُنِي

أَنَا الْفَرَاشَةُ

أَفْنَى فِي أَحَاسِيْسِي

كَأَنَّمَا الصَّلْبُ

فِي الْمَابِئِنِ

مَنْ شَغَفِي

تَتَلَوُ اغْتِيَالِي

نَايَاتُ الْحَنَادِيسِ

.....

تَكَلَّسَ الْخَطُؤُ

فِي الْأَضْدَادِ مُعْتَرِفًا

مَنْ كَوَثِرَ الْمَوْتِ

مَوَارِ الْفَرَادِيسِ.¹

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخبيلات، مصدر سابق، ص 151-152-153.

وبذلك، يتحرك النسيج النصي عبر شبكاته الصورية، ومن خلال مركزية النار بكل توارداتها في أنويته الرمزية، في فلك الرؤيا الصوفية بكل أهوالها وأسرارها ومكابداتها وأحوال حجبها وكشفها، هذه الرؤيا التي تتبدى من خلال إشراقها أسئلة الذات الأنطولوجية، وموقفها من العالم ومن التناهي الزمني، الذي يشكل طقس الوت تجسيدا لأشكال التعاطي معه. وبذلك، تتظافر الكوكبات الرمزية في مختلف النصوص الشعرية التي تؤسس تجربة الشاعرة أمينة المريني، لتتخذ من عنصر النار- بوصفه نواة رمزية محورية- سبيلاً لمواجهة قلقها الوجودي، ولإعادة بناء موت شخصي يُسرّبه الفناء والاحتراق، لأجل بلوغ الخلود المنشود الذي يُحقّقه التّوحد بالمحبيب، حيث يصبح الاشتعال والجنون والاحتراق مسلكاً لبلوغ مقام الوصال/البقاء/الخلود.

سوفَ أَخْلُدُ يا سيّدي
في انبِساطِ الظّلالِ على بحرِها
وانكشافِ الحُرُوفِ على حَبْرِها
ومَرايا الجنونِ
التي لا أراني
قويّاً على كَسْرِها
فأنا في مقامِ اشْتِعالِي
خَلَعْتُ النّعالَ لَدَيْكَ
وأوْهَمْتُ قَلْبِي أَنَّهُ قَدْ وَصَلَكَ
وعن الكونِ قَدْ شَغَلَكَ
واستوى عاشِيقاً
كالفرّاشِ الغَريّرِ
على عَمَدٍ من جَوّ دافِقٍ
حارقٍ
تَرْدَهِ أَنْتَ في سَطوَةٍ من ضِيائِهِ

كَمَا لَدَّكَ

فَأَنَا يَا حَبِيبِي مَن دَلَّلَكَ¹

هذا الانشداد إلى الأعلى الذي تُغذِّيه فاعلية الرموز النارية، والتي تتكوكب حولها شبكاتُ الصور في تجربة الشاعرة، هو ما يسمح للذات بتخطِّي هواجسها الوجودية، ما دام موتها الشخصي المُتَحَصِّل من الفناء والاحتراق، هو البديل المبتغى، لذلك ستتبدَّى هذه الأنوية النارية الرمزية في صور تُوردها الذات على لسان المحبوب من خلال بنية حوارية مشهدية جوانية عالية المقام، تتبادل فيها الذات- في مقام عشقها- حديثها معه، حيث يصبح الخلود الذي تُحقِّقه تواردات النَّار الرمزية (الامتداد إلى أعلى/السنا..) وعداً مقطوعاً لها وهي في مقام (الإنصات/المُخاطَبَة/ التكليم)، وتُفصح كَأَفْ الخطاب عن هذا المشهد الذي تنمهي فيه العاشقة بالمعشوق في ما يوحي بالتوحد وتبادل توزيع الضمائر. تقول الشاعرة في قصيدة "هاتف" التي يستبطن عنوانها رمزية التواصل والحوار الجواني المتبادل:

"تَمُدِّينَ حَيطًا رَفِيعًا

إِلَى بُورَةٍ فِي السَّنَا الْأَبْعَدِ

فَمُدِّي يَدَيْكَ - مَعَ الْمُسْتَحِيلِ-

أَمَدَّ يَدِي

فَأَنَا بِمَرْقَى الْخُلُودِ

عَلَى مَوْعِدٍ"²

إن الرموز النَّارية التي تتخلق حولها كوكبات الصور في النسيج النصي لتجربة الشاعرة أمينة المريني، تُمثِّل مركزَ الفاعلية الشعرية في حركة البنى النَّصِيَّة، من خلال اعتماد مرموزاتها سبيلاً قويا لمواجهة رعب الزمن وهاجس الموت الذي يُحيط بالكائن البشري، ويقلق مضجعه ويدعوه إلى البحث عن سبل الخلاص، وإذا كان فعل الارتقاء والانشداد إلى الأعلى الذي تمنحه هذه الأنوية الرمزية، كفيلاً بنُشدان وجود آخر تخلد فيه الذات من خلال صور النار المُولَّدة للخلود وللعود الأبدي، فإن القبول بحتمية التناهي

¹ أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 8-9-10.

² أمينة المريني، المُكابدات، مصدر سابق، ص 75.

الزمني، ومحاولة التصالح معه مع نشدان البقاء، يَشي بالمواربة والتمويه الذي تستبطنه كتابة الحيلة والنظام الجدلي حسب جون بورغوس، إذ تكتم الذات قلقها أمام رعب الزمن ومأساويته، مُحتمية بامتداده المنشود في البُعد الأخرى، وإن كانت التجربة الصوفية عند الشاعرة تجعله مُمتدّاً من خلال الفناء الروحي في حضرة المحبوب، تلك التي تصل الذات بعوالم الخلود، لذلك ينفلت من الذات - وهي تُقاوم قلقها من دورة الزمن، ومن هاجس الموت، وتواجهه بالارتقاء والفناء الروحي- هذا الخوف الكامن في باطن كينونتها من سَطوته، ثم لا تلبث أن تُجدّد حالات المقاومة بالاحتفاء بعوالم النور والحبّ الأسر، ويمكن أن نتلمّس ذلك في مناجاة الشاعرة لأُمها التي تستعد لرحيل مُؤقّت لأداء مناسك العمرة، مع ما يستبطنه الرحيل المؤقت من طاقة إحالية رمزية على الرحيل النهائي/ الموت، بكل توارداته (الخريف، مخيف، يتمي، أخاف، الغياب الطويل، انتظار من لا يعود..) تقول الشاعرة في قصيدتها "أخاف الرحيل أُمي":

دَعِينِي فَإِنِّي الشَّرِيدَةُ

إِنِّي الَّتِي شَطَّ عَنْهَا

رَبِيعُ الْحَيَاةِ

وَهَذَا الْخَرِيفُ مُخِيفٌ

وَيُتِمِّي بِنَوْءِ الْبَحَارِ

بِدَمْعِ الْجَلِيدِ

فَلَا تَتْرَكِينِي

فَإِنِّي أَخَافُ الْغِيَابَ الطَّوِيلَا

أَخَافُ انْتِظَارَ مَنْ لَا يَعُودُ

فَلَا أَسْتَرِيحُ عَلَى كَتْفَيْكَ قَلِيلَا

.....

دَعِينِي أَخُذْ عَلَى كَتْفَيْكَ

قَلِيلَا

وَأَكْحَلُ قَلْبِي مِنَ النُّورِ يَنْسَابُ مِنْ وَرَعٍ سَلْسَبِيلًا¹

إن هذا الخوف الكامن من سطوة الرحيل ومن جبروت النهايات، هو ما يضع الذات في مواجهة قلقها الأنطولوجي، وإذا كان هذا الخوف يسري إلى أعماقها ويذكرها بين الحين والآخر بوحشة الإنسان وبضآلته أمام جبروت الزمن، فإنها لا تتخلى عن التمسك بأسباب الأمان، إذ تُعاود الاتصال بما يشدّها إلى قمة الخلود والحياة السرمديّة عبر عُروجها المستمر في مقامات الحب الإلهي، ويتسع البناء النصي الشعري لاحتواء رموز هذا الانشداد إلى الأعالي، وتتحرك شبكات الصور في فلك الاحتراق الطقوسي الذي يُوجّجه العنصر الناري المحيط بتلابيب التجربة الشعرية، إلا أن الذات وهي تنشد تساميتها العالي، يصلُ بها الفناء المُقدّس الذي اختارته لموتها البديل الآمن، إلى حالاتٍ من التوحد التي تقتضيها التجربة الصوفية الإشرافية، فتتماهى عندها الرموز النارية بباقي العناصر الطبيعية وفي مقدمتها الرمزية المائية التي يلتحم فيها الغرق/الشرب بطقس الاحتراق، ويتم فيها تحويل الطبيعة العنصرية الجوهرية وصهرها في عنصر واحد مُوحّد، تشرب فيه الشاعرة النار، وتحترق في ماء المحبة، وتتحول الصور بذلك إلى وجودٍ شخصي تنصهر فيه كل المتنافرات، وتلتقي في وحدة متجانسة، تُجلبّيها الذات عبر مُتخيّل الكينونة الذي تستبطنه شبكات الصور، وتنتج وحدة الوجود التي تصدر عنها التجربة الصوفية الإشرافية. تقول الشاعرة في قصيدة "الدُّخول في حضرة نون النسوة"

كَأَنِّي أَنَا بَيْنَكُنَّ
أَهْدُهُ فِي الصَّدْرِ
آخِرَ نَوْرَسَةٍ لِلرَّحِيلِ
إِلَى حَيْثُ تُهْدِي الْمَغَانِي
عَرَائِسَهَا لِلْقَطَافِ
وَ يُعْلِنُ حُلْمَ الْحَدَائِقِ

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 98-102.

رَغْبَتِهِ فِي الدُّخُولِ إِلَى حَضْرَةِ الْمَاءِ

يُنْبِئُنِي شَجَرٌ غَارِقٌ فِي الصَّلَاةِ

عَلَى رِبْوَةٍ خَلَفَكُنَّ

بَأْنِي أَنَا النَّارُ وَالْمَاءُ

آتِي لِأُلْغِي الْمَسَافَةَ

بَيْنَ تَجَاوِيفِ طِينِي

مُضْمَخَةً بِالْهَيَامِ

إِلَى بَرْزَخٍ فِي حُدُودِ الْبَيَاضِ

يُلْمِلُمْنِي وَمَضَةٌ مِنْ سَنًا

نُونُكُنَّ...¹

إن الرّغبة في الدّخول إلى حضرة الماء، لا تقل عن الرغبة في الاحتراق والفناء، للتخلص من قيد الطين، والارتقاء إلى منابع الضوء. وبذلك، تتحول الرمزية الأعماقية لعنصر الماء ونزوله إلى الاسفل، إلى حالة محلوم بها - (الحدائق تحلم بحضرة الماء/ الشّجر غارق في الصلاة)- يُصبح معها قوةً انفجارية جديدة تزيد من سرعة التعالي والارتقاء الذي يُغذّيه الرمز النّاري المركزي في التجربة الصوفية للذات الشاعرة.

3- التراب.. توارداته وأنويته الرمزية عند ميسون صقر

يستقي مُتخيّل الكينونة في تجربة الشاعرة ميسون صقر مادّته الرمزية من عنصر التراب، إذ تتكاثف الأنساق التخيلية لتتخذ منه مُنطلقاً خصباً لإنتاج دلالية الموت، ولتوصيف أشكال تعاطي الذات الشاعرة مع قلقها الوجودي، ومع الأسئلة الشائكة التي يُثيرها وجودها في هذا العالم، والتي يُفجّرُها موقفها من دورة الزمن، ومن سطوته القاهرة المُحيلة على حتمية النهايات، وعلى شبح الموت المُربع؛ فالموت وتوارداته المرتبطة بسلسلات الفقد والغياب، وما ينجم عنها من إحساس عميق بتشظّي الذات وبُحطامها الدّاخلي أمام فداحاته المتواصلة، يُشكّل محور الاشتغال الشعري في تجربة الشاعرة، إذ تُصرّ على

¹ أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 76-77-78.

مواجهته، وعلى التمرد على جبروته المُربّ، بشكل تصبح معه الدّوال الرمزية ميداناً لهذا الصراع المستमित ضدّ قدرية الزمن، وضدّ طقوسه الجنائزية التي لا تنتهي، ويتوزع هذا القلق الوجودي، وهذا الصراع ضد شبح الموت الذي يُلاحق الشاعرة في مجموع دواوينها، مع هيمنته بشكل لافت في ديوانها الموسوم بـ "جمالي في الصور" حيث تتجلى قِتامته وفداحاته وطقوسه الجنائزية عبر عدد مُهمّ من عناوين القصائد، وعبر النسيج النّصي الكامل للديوان من خلال تقاطعه مع أشكال أخرى للفقدان، تستشعر الذات من خلالها عبثية الوجود في هذا العالم، وفداحة الإحساس بهذا الوجود ذاته، ذاك الذي يتحول إلى لُغز مُحير، يزيد من تعميق المأساة، ومن تثوير الصورة المشهدية التراجيدية المؤسّسة للبناء النّصي، إذ يورّقها السؤال، فتضيق بين ممكنات إجاباته؛ وجُودنا مُلغزٌ أم أنّنا نتوهم¹؟

هكذا يُهيمن المشهد الجنائزي بكل توارداته (الموت، الموتى، الجنائز، القبور، المدافن، التوابيت، الرصاص، الصراخ، التعذيب، القسوة، الدم، القصف، الحروب، الأسود، الفريسة، الذئب، السوط، الوحوش، الضباع، القتل، القتلى الثعابين...)، وتتغلّف الأبنية الرمزية بقتامة لافتة، وبفداحة عميقة تستشعرها الذات أمام رُعب الموت، وأمام رُعب العالم. تقول الشاعرة:

كُلُّ الذئاب تنهشُ الفريسة
كُلُّ الفرائس أضحياتُ العالم
مراراته شهواتٌ لم تكتمل
يرعبني شكّلُ العالم
ترعبني الصورة²

هذا الرُعب المُهول من الزمن، ومن فداحة ما يجري في هذا العالم (ذئاب، نهش، فرائس، أضحيات، مرارات..)، مُتأتّ مما تُلاقيه الذات وهي تتأمل فكرة الموت. تقول الشاعرة:

عيناي لا تريان الموت
الموتُ شخصٌ يسيرُ معنا

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 61.

² نفسه، ص 79.

يَنَامُ بَيْنَ أَيْدِينَا..

الموتُ مَكْتَمِلٌ بالتَّعْذِيبِ وَالْفَسْوَةِ

مُقْتَرَنٌ بِالرَّصَاصِ وَالْحَجَرِ

مُشْتَعِلٌ بِالرَّصَاصِ وَالْحَجَرِ

مُشْتَعِلٌ بِالصُّرَاخِ

المَوْتُ فِكْرَةٌ¹

تجد الذات نفسها أمام سلسلات فقدانٍ مُتَوَالِيَةٍ تَصِلُ الموتَ بموتٍ آخرٍ جديدٍ في
صيرورةٍ لامتناهيةٍ تلاحقها؛ إذ لا تكاد تنتهي من الطقس الجنائزي حتى يُولد منه طقس آخر
في تجلياتٍ رمزيةٍ متعددة، تُذكِّرُها بالوجه المُرعب للموت الذي يُلاحقها، فتتهياً في كل مرةٍ
لفقدٍ جديدٍ، مادام الموت لا يتوقف عن حصد الأحياء، ومادام (شخصاً يسيرُ معنا)

أَغِيبْ لِحِظَةً عَنِ الْوَعْيِ

وَأَرَى دُمُوعِي تَنْسَاقُ فِي بَرَكَةِ الزَّمَنِ

ذَهَبْتُ مُتَحَمِّلَةً آلَامَ الْقَفْصِ الصَّدْرِيِّ وَالْقَلْبِ

الْمَعِدَةِ وَعِظَامِ السَّاقَيْنِ

أَنْزِلُ الدَّرَجَ بِرُكْبٍ تَخْذِلُنِي دَائِمًا

عُدْتُ كَمَا أَتَيْتُ

أَنْتَظِرُ جَنَازَةَ صَدِيقٍ آخَرَ يَسْقُطُ

لِكَيْ أَخْرُجَ مِنْ تَابُوتِ سَرِيرِي

وَأَصِلُ كَمَا الْعَادَةُ مُتَأَخِّرَةً قَلِيلًا²

هكذا، تحتدّ المواجهة، ويحتدم الصراع مع قَدْرِيةِ الزمنِ المُخِيفَةِ، حيث يصبح
الوقت الذي يمنع الذات من حالات السكينة والاطمئنان، حيواناً أسطورياً يطاردها، تقول:

الوقتُ الذي يَتَّسِعُ لَكَ

يَضِيقُ بِي

كَأَنَّهُ الْغُولُ الَّذِي يَأْكُلُنِي فِي الْأَحْلَامِ

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 23.

² ميسون صقر، رجل مجنون لا يُحبني، مصدر سابق، ص 117-118.

أو كَأَنِّي امرأةٌ أُخَرَى تُعَادِنِي علي¹.

وبذلك، تتجه الكتابة في مسار التَّمرد الشامل على السيرورة الزمنية،(النظام النهاري عند دوران) من خلال احتواء الفضاء على مستوى الكتابة الشعرية، وملء مختلف أبعاده،(ترسيمات التوسع والانتشار والمضاعفة عند جون بورغوس) ومن خلال توصيف القتامة المَهولة التي يستدعيها رُعبه، حيث تتكاثر الرموز السلبية للعثمات، (الظلمة، القبر، المدافن، العثمات..) ويتسع الحضور الموحش لأجساد الوحوش، والحيوانات المفترسة والسامة، (الديناصورات، الذئاب، الضباع، الأسود، الثعابين، الحية المُرْقطة، الوحوش..) وعناصر الطبيعة المخيفة (الصَّواعق، البراكين...).

أَقِفْ وَأَنْظِرْ خَلْفِي
الصَّوَاعِقُ وَالْبَرَاكِين
الدَّيْنَاصورَاتُ، الأَجَنَّةُ المفقودة
أَنْظِرْ يَمَنَةً وَيَسْرَةً
أَسِيرُ لِلْأَمَامِ وَلِلْخَلْفِ أَيْضاً
الْجَنَائِزُ تُحْفُ بِي
الْجَنَائِزُ قَبْلِي وَبَعْدِي
أَهْرَعُ
أَرْكُضُ لِلنَّهَائَةِ
أَبْدَأُ مِنْ جَدِيدٍ²

كما يرتبط الماء الدَّاكن الأسود، والدم القاتم، والرموز المائية الأسنة بمجرى الزمن، الذي يُشهر أنيابه ويتعقبُ فَرَائِسَه، فتنبري الأبنية الرمزية لمواجهته، وللتمرد عليه (الماء أسود، بركة الزمن، ماء مكرر..)

أي زمن هذا الذي
أَغْشَيْنَاهُ وَأَغْشَانَا
لَنْ يَتَكَرَّرَ
أَيُّ مَاءٍ مُكَرَّرٍ هَذَا الَّذِي فِي الْبُحِيرَةِ
وَالْآلَافِ الْمُؤَلَّفَةِ حَوْلَهُ؟

¹ ميسون صقر، الآخر في عتمته، مصدر سابق، ص 82.

² ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 39.

إذ يبدأ الزمن في الدوران والأرض في الثبات.¹

تتقاطع صور الموت الذي يهيمن طقسه الجنائزي في بنية مشهدية درامية تراجيدية، مع عنصر التراب وتوارداته الرمزية التي تُكثفها الأنساق التخيلية، لتتكوب حولها عناقيد الصور المؤسسة للنسيج النصي، والمعلنة عن موقف الذات من شبح الموت ورعب الزمن، ومرارة الفقدان، حيث تُصبح العودة للطمي والتراب، انتصاراً رمزياً على شبح العبور في الزمن وفي العالم، وتتكراً للنهايات المرعبة التي تلاحق الإنسان، وعوداً إلى أصل الوجود الأول حيث معقل الكينونة، ومنبت الوجود الحق. تقول الشاعرة:

الماضي أشعل ناراً في مُهجتي
أيها الماضي أنا لا أعرفك
برغبة الموت في محو الأثر
والعودة إلى الطمي والتراب
أخسر العالم كعابرة
وللفائزين
أردد هنيئاً لكم بها
أنا لا أعرفها²

إن التحام صور الموت بعنصر التراب، وبتوارداته المتعددة التي سنوردها في المقاطع الموالية، يُعيد إلى الذات توازنها، ويُخفف من حالة الرعب المُهول التي يحدثها الموت، إذ تلوذ به في هذا المُعترك الوجودي الذي تتجلى من خلاله فضاءات العالم، وفداحات الفقدان المتواصلة، وانكسارات الذات وخيباتها وحطامها المُهول، ويتحوّل عبر الدوال الرمزية إلى "شهوة مُبدّدة" تعيدُ تأثيث فراغ العُرف، من خلال الحضور الرمزي للأجساد التي غيّبها الموت. تقول الشاعرة:

الموتى كانوا في البيت يتحرّكون بمُشاهدة أجسادهم في الهواء راقصة. أجسادهم التي تنام الآن في هدوء، وتحضن التراب كأنه شهوة مُبدّدة، كانت تملأ فراغ العُرف وتُحدث

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 37-38.

² ميسون صقر، رجل مجنون لا يحبني، مصدر سابق، ص 286-287.

خلخلَةً أشبه بتفكيك الحالات المُتشابكة. الموتى- نحن- الذين لم نخرج من حُزننا بعد، لكننا
ننظَاهُرُ كثيراً بالنَّسيان ونَحسِبُه مخرجاً لنا.¹

يحتدُّ الطقس الجنائزي، وتتناسلُ صور الموت، وتمتدُّ قِتامتها وسودايتها لُتصيب
الأشجار والورود وهي من توارِدات التُّراب التي تتمسكُ بها الدَّات في تمرُّدها على جبروت
الموت والزمن، فإِعتام الشجر، وترْبُص الجنائز التي لا تنتهي بكل ما في الكون، يزيد من
قِقامة المشهد، ويفتح بوابات الجُرح والانكسار والرُّعب، ويُعمِّق إحساس الذات بهول
الفتية، ولا جدوى الوجود في هذه الحياة في تأمل فلسفي درامي عميق. تقول الشاعرة:
هي الجنائزُ التي يسيرُ الأئمة فيها وطَبَقُ السماء يُعيد للأشجار عتمتها.
هي الجنائزُ التي تنتظر قدومنا على أحرَّ من مَيِّت ولا حاجة لتابوتٍ لها مثل وردة
سوداء.²

وكثيراً ما تتماهى صور الموت، مع صور الفقدان والغياب اللامتناهي الذي يُلاحق
الذات، سواء من الذين غيَّبهم الموت أو غيَّبَتهم الحياة، وطواهم الزمان بجبروته وقذفهم في
حُفرة المَاضِي وهم القريبون من الرُّوح والقلب، فتتَّجه الأبنية الرمزية التي يؤسسها عنصر
التراب وتوارِداته (المزارع، الجبال، الصخور، الحديقة، النخل، العشب، تزهَر، أقطف...) لتُعيد
إخراج الزَّمن من جديد، ولتُوقفه عند اللقاء بالأحبة، لكن جبروت الموت/الفقدان
/الغياب لا يرحم، يترَبَّص كما عادته بها ليقطفها في هذه المواجهة. تقول الشاعرة:

المَزارعُ مُمتدَّة
بَعْدَها الجبالُ والوديان
بَعْدَها المدى
كُلُّما نَظَرْتُ، ارْتَجَفْتُ،
وَأَنْتِ جَانِبِي

.....
أنا في الموتِ أعدو
أَلْتَمِعُ وأُحْشِرُج
ضَرِيحِي منذُ المَهدِ في الطَّرِيقِ
أدوي قَبْلُه

¹ ميسون صقر، الآخر في عتمته، مصدر سابق، ص 59

² نفسه، ص 15.

وَإِذْ أَكْبُرَ، أَمْتَلَى بِحَالَاتٍ:
يَرْمُقُنِي الْمَوْتُ وَيَقُولُ
سَأَعُودُ بَعْدَ خُطْوَةٍ
دَعَا لِلْأَيَّامِ الْجَمِيلَةِ
سَتَمُضِي بِهَا
حَتَّى تَنْبَسِطَ الرُّوحُ
وَتَعْلُو
دَعَا تَزْهَرُ كَيْ أَقْطِفَهَا¹

تتكاثف الدّوال النّصية إذن، لتُذكي حالة التّرقب المُسيطرة على الذات، إلى درجة يتحول معها الموت المُلاحق لها، إلى هاجس أو كابوس لا تسلم من الإحساس بثقله حتى في لحظات الحب والسكينة، (أعدو، ألتمع، أحشرج، أدوي، أمتلى بحالات...) بل إنه حالة وجود تُلازم الذات، وتُلَوّن تفاصيل حياتها، فتُصبح البنية المشهدية الحوارية استئناساً أو شعوراً استباقياً بسطوته وجبروته، وتستمر الأنساق التخيلية النّصية في الاشتغال على المادة الرمزية التّرابية، عبر تواردها المُتكرّرة في مجموع نصوص التجربة الشعرية لميسون صقر، وعبر تماهياها في بعض الأحيان مع الرموز المائية، حيث تجد الذات ملاذها المُخلّص في العودة إلى التراب وتواردها، والتعلق بما يُنشئه من حياة جديدة (يزرع، الأشجار، الورد، السنابل، الوادي، يخضر، المطر..) خلال هذه المواجهة العسيرة والمُوحشة ضد قسوة الموت ومُلاحقاته المُرعبة، تقول:

أَبِي يَزْرَعُ الْفَرَحَ وَيَقْطِفُهُ حَبِيبِي

أَبِي يَزْرَعُ الْأَشْجَارَ سُوراً يَكْبُرُ بَيْنِي وَبَيْنَهُ

يَدِي تَلْتَصِقُ بِالرَّصِيفِ لَا تُفَرِّقُهَا الطَّرِيقُ

أَبِي يَشْتَرِي الْوَرْدَ

نَحْنُ نَزْرَعُهُ سَنَايِلَ حُبِّ مُضِيءٍ

هَذِهِ أَرْوَاحُنَا خُذْهَا إِلَيْكَ

إِنْ حَوَّلَتْهَا كَفًّا تَمْسَحُ

هِيَ أَجْدَى وَأَجْمَلُ

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 128-130.

إِنْ حَوَّلَتْهَا صَوْتاً لُدَّتْ بِالْحَيَاةِ

لَيْتَهَا صَوْتُكَ أَنْتَ

لَيْتَهَا الْوَادِي يَخْضَرُ فِي لَحْظَةِ الْمَطَرِ

يَا أَبِي، هَذِهِ رُوحِي تَسْبِقُنِي إِلَيْكَ¹

إن الأب الذي غيَّبه الموت، يستمرُّ أثره في الحياة، إذ تتحول الدَّوال الرمزية الترابية (الزراعة، الشجر، السنابل، الورد..) إلى طقسٍ انبعاثي جديد يضجُّ بالفرح والحياة، ويتحول المشهد الجنائزي الذي يقتضيه الفقدان، إلى حالة من الفرح الجديد تستشعر الذات لَدَتْهَا في طقس الحب المُضيء (يقطفه حبيبي، سنابل حبٍّ مُضيء..)، ومن ثَمَّة تُصبح معانقةُ الرّوح لروح الأب الغائب، (هذه أرواحنا خذها إليك، هذه رُوحِي تسبقني إليك) عَوداً جديداً وإنباءً بالاخضرار المأمول نكاية في بياب الموت ونهاياته الموحشة.

وكثيراً ما تنتمهى الذات مع العنصر الرمزي التُّرابي، لتعلن تحدّيها لوحش الموت المُرعب الذي لا يتوقف عن ملاحقتها، فتتحول "الأنا" إلى "أرض رمزية" منها تعود الحياة من جديد، وتتخذ من المرجعية الدينية قوتها الدلالية (أرض الميعاد) التي توطّر سؤال الكينونة ولُغز الوجود، كما تتعلق "الأنا" بالأبد وهي تخوض مُعترك مواجهة الموت، وثقل الزمن، ويُصبح الكون في حضوره الرمزي، خاضعاً لرعايتها وعنايتها، غير أن السؤال رغم كل ذلك، يظلُّ عالقا مُحيراً يزيد في إذكاء حالة القلق الوجودي والخوف من سطوة الزمن وجبروته. تقول الشاعرة:

أَنَا الْأَرْضُ

أَرْضُ الْمِيعَادِ

يَدِي فَوْقَ قَلْبِي

حِينَ أَكُونُ

.....

أَنَا الْأَبَدُ

الْكَوْنُ طِفْلِي الْمُدَلَّلُ

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 132-133.

أنا من أكون وكوني لغيري¹

وفي خضم هذه المواجهة، تطلُّ الذات موزَّعة بين الرُّضوخ لرهبة الموت وترقُّب سطوته المُرعبة، وبين التمرد على سلطانه الجَبَّار عبر استدعاء الحياة، والتعلق بأسباب الخروج الجديد، وتطلُّ الأبنية الرمزية الترايبية، نواةً مركزية تتكوكب حولها عناقيد الصور المؤسَّسة للنَّسيج النَّصي، وتتبدَّى من خلالها ومن خلال توارُّداتها المُتعدِّدة داخل النصوص (الطبيعة، الوردية...) منافذُ الخلاص التي تنشُدُها الذات وهي تُواجه هذه الوحشة القاتمة؛ عَيْنِي عَيْنُ الْحَيَاةِ واقتباسُ الطَّبيعة لَأَنْ تَكُونَ وردة²، كما يتماهى الزمن مع البُنى الرمزية الترايبية (الرُّطب، النخلة..) في نُشْدان حالات اللحم، وفي مُحاولَة الطُّلوع إلى الوطن المأمول الذي أعتَم من بشاعات العالم. تقول الشاعرة:

أترك الأيامَ المَاضِيَةَ تتدَلَّى
رُطْباً جَنِيّاً في نَخْلَةٍ عَالِيَةٍ
أسميْتُهَا في السَّرِّ وَطْناً عَالِي المَقَامِ
عَلَّقْتُهَا أَمْلاً فَوْقَنَا
حين أَعُوْتْنَا البِلَادِ
عَاوَدْنَا تَرْكِيبَ حُلْمِنَا
بَعْدَمَا فَقَدْنَا الوُثُوقَ فِي الطُّلُوعِ إِلَيْهَا³

تواصل البُنى الرمزية الترايبية وتواردتها بناء تعالقاتها المتشابكة مع صور الموت المتبدِّية عبر النسيج النصي (المدافن، القبور، البساط، الطريق، الوردية..)، وتحتدُّ المشاهد القاتمة التي يرسمها سيلُ الموت الجارف، عبر استدعاء وقائع الثورة في ميدان التحرير، وعبر التَّوصيف الدرامي لبشاعة الموت والقتل، فيُصبح التَّعلق بالإعشاب الجديد، وبِصُور الورد الباعثة على مُواجهة شبح الموت "طلوعاً" مأمولاً، ونُشْداناً لِقُطاف الثورة، وإصراراً على الحياة رغم قتامة المنظر. تقول الشاعرة:

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 211-212.

² نفسه، ص 77.

³ نفسه، ص 42.

الْقَتْلَى يُسَاقُونَ إِلَى الْمَدَافِنِ
يَعُودُونَ إِلَيْنَا فِي الصَّبَاحِ الْجَدِيدِ
نُعَلِّقُهُمْ وَرْدَةً صَغِيرَةً فِي فَمِنَا وَنُغْنِّي.
فُجُورُهُمْ مَفْتُوحَةٌ عَلَى أَصْوَاتِنَا، أَفْوَهِنَا
يُسْدِلُونَ أَجْسَادَهُمْ
بَسَاطَةً مَنْمَقًا نَسِيرُ عَلَيْهِ مِنْ تَعَبِ الطَّرِيقِ
سَرِيرًا دَافِنًا وَحَلِيبًا
لِنَنَامَ فِي هُدُوءٍ
إِنَّهُمْ دَرَجَةٌ لِلطُّلُوعِ¹.

غير أن الرمز التُّرابي لا يلبث أن يتماهى مع بنية السُّقُوط المُرعبة، حيث تتكاثف الدوال النصّية، لتتبدّى من خلالها حالات التوتر والقلق الشديدة التي تجثم بثقلها على الذات وهي تواجه فظاعات العالم، وتُقاوم خوفها الخُرافي من جبروت الزمن وشبح الموت المتربّص بها كالوحش الضاري، فيتحوّل الوجه السَّلبي للسُّقُوط، إلى سقوطٍ داخلي أمام فداحات الفقدان وانكسارات الذات المكلومة، ويصبح السُّقُوط برُعبه ودويّه، أهْوَنَ من التسلّق القديم برمزيته السيزيفية الأسطورية. تقول الشاعرة:

كُمْتَسَلِّقَةٌ قَدِيمَةٌ
أَتَسَلَّقُ النَخْلَ وَالْجَبَلَ
أَهْبُطُ مِنْزَلَةً
السُّقُوطُ كَالصُّعُودِ
السُّقُوطُ سَهْلٌ وَأَسْرَعُ
الْهَآوِيَّةُ أَرَأَفُ مِنَ الصَّخْرِ²

وفي غمرة هذا السُّقُوط المُدَوّي الذي توطّره الرُّموز السفلى، تنشط البنية الرمزية الأعماقية، ويُستدعى الماء الأسود الدّاكن والبرك الجامدة، والدّم الآسن، ويتماهى المشهد في فردانيته بشعور جماعي مُشترك، يزيد من تعميق شعور الفداحة والفجيعة، ويُوغل في

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 32.

² نفسه، ص 193.

توصيف قتامة القلق الوجودي، حيث تُصبح الطُّرق متاهاتٍ تضيع في قتامتها وعبثيتها
الذات الفردية والجماعية. تقول الشاعرة:

تعبنا

شراع السفينة في الأفق

الصياد في غمرة الماء

شراع في المنتصف والماء أسود

الأسود تأكل الفريسة

الحضرة الشريفة

أقوال المتصوفة

طرق نسيرها عمداً وبحثاً

كلها تصل ولا نبدأ إليها¹

وتشتد قتامة المشهد برموز الحيوانات المُرعبة: الضباع، الوحوش، الأسود،
الذئاب، الديناصورات، الأفاعي والحيّة المُرْقطة بمرجعياتها في النصوص الدينية القديمة،
وما يرتبط بها من شرور، وقد تكرّرت في أكثر من نص، واستأثرت بقصيدة بأكملها في
ديوان جمالي في الصور(الضياع الذي تتلوه الحيّة)² في بنية حوارية مشهدية بين الذات
والحيّة المُرْقطة، حيث تتجه الأبنية الرمزية في مسار توصيف الألم والفضاعة، وتتكاثر
ترسيمات السقوط والانزهاض بسبب الشرور التي ينفثها العالم، وبسبب احتداد القلق الوجودي
لدى الذات الشاعرة التي تتماهى مع الذات الجماعية في استشعار المصير المشترك عبر
ضمير المتكلم الجمع. تقول الشاعرة:

نزلت الحيّة المُرْقطة

كان لونها أصفر كثراب

أحمر كدم

بنيًا كخراب

التفت وعصرتنا

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص68.

² نفسه، ص230.

انصهرنا في جوفها¹

لكن الشاعرة لا تلبث أن تستعيد قواها المُنهكة أمام هذه القتامة، لتعود إلى مُعترِك
المُواجهة من جديد، ولتتمسك بالحياة وباخضرارها المُعشِب رغم ما يُضمره الوهم من
إحساسٍ عميق بالمأساة. تقول الشاعرة:

تُراودني الحياةُ

بسيلانها الكبير

شَبْحاً يصطَفيني

يُلَوِّنُ مُهجتي بالوهم

أفعلُ مثلهم

أَتَبَعُهَا لِأَنِّي أَتَيْتُ

أراها في عُمري

بين ضلوعي

حديقةً مُعشِبة²

إن عبثية الحياة تجرف الذات عبر سيلها الجارف، وتزيد من تعميق الشعور
بالخوف وبالخضوع لمسارها المُحدّد سلفاً، مادامت النِّهايات شَبْحاً مُلَازماً للموجودين فيها،
ومادام الإمساك بها مُجرّد وَهْمٍ تُمنّي الذات نفسها به، فيصبح الاخضرار المنشود (حديقة
معشِبة) خلاصاً من هذا المصير المُأساوي الذي يتعقَّب الذات ويُلاحقها. وبذلك، تتكوكب
عناقيد الصور حول الدّال الرمزي التُّرابي لتحقيق هذه السكينة المنشودة عبر الحلم.

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 34.

² نفسه، ص 215-216.

تركيب

قادنا المسار القرائي الذي حاولنا من خلاله مقارنة مُتخيّل الكينونة/ الوجود في نصوص الشعراء قيد الدرس (بهيجة مصري إدلبي، روضة الحاج، أمينة المريني، ميسون صقر) إلى الوقوف عند مُوجّهتين أساسيتين تحكمان طرائق اشتغال هذا المُتخيّل في نصوص الشعراء، بناء على مواقفهم من سؤال الزمن، ومن إشكالية تناهيه التي تلاحق الإنسان، وتضعه وجهاً لوجه أمام حتمية الموت وحقيقته المُربّعة:

- موقف المُواجهة والتمرد الشّامل على السيرورة الزمنية، إذ تتجه الكتابة صوب الأبنية التخيلية الرمزية الي تروم بلوغ مقامات البطولة والانتصار والعُود الجديد ضدّاً على سطوة التناهي الزمني وجبروته، كما يتم من خلالها احتواء الفضاء على مستوى الكتابة وملء مختلف أبعاده، غير أن طرائق تبني هذه المُواجهة تختلف من تجربة إلى أخرى، فتبدو المُواجهة مُستميتة في نصوص بهيجة مصري إدلبي تُفصح عن لاجدوى هذا التناهي وعن إصرار الذات على مُواجهته من خلال الطبيعة الانفجارية للرمز المائي، في حين تتلبّس المُواجهة بلبوس الرّفّض والتجاهل في نصوص روضة الحاج كشكل من أشكال التّحدي الرمزي، حيث تصبح الأفضية الجوانية ملاذاً للذات من هذه الحتمية المُربّعة، ويُصبح الطقس التبشيري الانبعاثي الذي تُعلنه الرموز المائية، خلوداً آخر تنشده الذات في خضمّ هذه المُواجهة، أما عند ميسون صقر، فيتجلى هذا التمرد في حالاته القصوى عبر كشف الوجه السّلبي للزمن، وعبر استدعاء الرموز المُربّعة التي تتّضح من خلالها قتامة الوجه السوداوي للموت وللتناهي الزمني، ويُصبح الرمز الترابي بما هو عودة رمزية إلى الرحم الأول، خروجاً جديداً وتحدياً صاخباً لرُعب النّهائيات.

- موقف المُصالحة والسّير جنباً إلى جنب مع المسلك التعاقبي الزمني، وتمثله نصوص أمينة المريني، حيث تمتدّ الرموز النّارية، وتُسعف الذات في تفعيل انشدادها إلى الأعلى، وفي البحث عن زمن آخر هو زمن الخلود الذي يسمح به البُعد الأخرى، والتّجلي الصوفي الإشرافي الذي تنمّاهى فيه الذات مع المحبوب/ الذات الإلهية في إطار وحدة الوجود. وبذلك، لا يمثّل التناهي الزمني بالنسبة لها هاجساً حقيقياً، بل تُمسك بيد الزمن وتسير في

مسلكه التعاقبي، وتنشطُ صور النَّارِ المُولَّدة، والعَوْدِ الأبدِي والخلود الذي تنشُدُه الذَّاتُ في التَّوحدِ بالمحبوب، غير أن خوفها الدفين من النِّهايات لا يلبث أن يطفو، فتُصبح المُصالحة المعلن عنها إيهاما وتمويهاً لتجاوز القلق الزمّني الذي يتجذّر رعبه في الذَّات الإنسانية. وبذلك، تدعونا القراءة إلى تتبّع أشكال أخرى لتجاوز هذا القلق المزمّن والمتجذّر في أعماق النفس الإنسانية، عبر تجلياتٍ أخرى قد تُفصح عنها الكينونة الأنثوية من خلال أشكال تعاطيها مع الجسد بوصفه انوجاداً مغايراً، ومع الكتابة بوصفها فعلاً مضاعفاً تُعيدُ الذَّات من خلاله بناء نفسها.

المبحث الثاني: مُتَخَيِّلُ الجسد

إن طرائق اشتغال المُتَخَيِّل في نصوص الشاعرات قيد الدرس، تتبنين عبر تعالقاتها الرمزي مع الأسئلة الكبرى التي تثير قلق الذات، وتُجَلِّي هواجسها ومخاوفها الدفينة عبر النسيج النصي التخيلي، وإذا كان سؤال الزمن وهاجس الموت قد فتح منافذ الأبنية التخيلية الرمزية على أنوية محورية كبرى تحلقت حولها عناقيد الصور، وشكّلت عبر تعالقاتها النصية والرمزية الإحالية، مواقف مُتباينة إزاء القلق الوجودي الذي يسكن الذات الإنسانية، ويترجم مخاوفها ورعبها الكامن من جبروت الزمن، وحتمية الموت اللذين يلاحقان الإنسان في هذا العالم، فإن النسيج النصي التخيلي توجهه أسئلة أخرى، ترتبط في جوهرها مع هذا القلق الدفين الذي يقض مضجع الذات، وتتخذ في نفس الآن مسارها المُغاير وهي تغوص في العمق السحيق للأنا الشاعرة. وبذلك، يأخذنا المسار القرائي إلى تخوم جديدة ومتشعبة لها سَمَتُها الخاص وهي تتفجّر من كينونة الذات الأنثوية التي تكتشف عوالم الجسد، وتعيد بناء كوكباتها الرمزية وفق رؤية ذاتية متفرّدة تعيد من خلالها بناء رؤيتها للعالم، من خلال بنائها لمُتَخَيِّل الجسد عبر النسيج النصي الصوري، ومن خلال أشكال تعاطيها مع هذا التمثيل الذاتي الذي يؤسسه الجسد الأنثوي وهو يعلن عن وجوده وعن كينونته، وعن تجاهله الرمزي عبر هذا الوجود، كلّ أشكال الفناء المحتوم الذي يلاحق الذات الإنسانية ويُفجّر قلقها الدائم.

إن مُتَخَيِّل الجسد بهذا المعنى هو تجلّ جديد ومُغاير لأشكال التعاطي مع القلق الوجودي، ومع إحساس الأنا بأسرار وجودها، وبحقيقة ذاتها العسيفة على التوصيف والتحديد والتنميط، "هكذا يصبح الجسد في نظرنا في علاقة وثيقة مع مفهوم الذات *sujet* ومفهوم الذاتية بوصفها مفهوما لا منزعا والهوية والاختلاف. بيد أن الأمر لا يقف عند هذا الحد، ذلك أن الجسد إذا كان قد وجد موطنه النظري في العلوم والمباحث التي ذكرناها آنفا فإن مرتعه الفعلي والدائم منذ القديم ظل هو مجالات المُتَخَيِّل باعتبار هذا الأخير مُتَخَيِّلًا جماعيا أو فرديا"¹

¹ فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، دار إفريقيا الشرق، ط 1، الدار البيضاء، 1999، ص 8.

وبذلك، يُصبح الارتداد الأعماقي إلى سراديب الذات، مُرتهاناً بعلاقتها بالجسد - هذا الكيان المادي المحسوس- الذي يُغطّي هيكله عوالم الرؤيا والكشف الباطني، وتتبعنا لأنماط اشتغاله، يروم من خلال هذا الاقتراب القرائي بلوغ أشكال تجلّيه في نصوص الشعرات، ومحاولة القبض على ملامح تفرّده وقد أُعيد تشكيله عبر البنية الرمزية التخيلية؛ فعناقيد الصور التي تتفرع عن أنويتها المركزية، لا تقف عند البعد المرآوي الذي يتبدّى من خلاله الجسد بوصفه كيانا نمطيا، مُحدّداً بما أُعدّ له سلفاً، ولكنها تتخرط في حالة تكوينية رمزية جديدة ومُتجدّدة تُهيئ لها البنى التخيلية فضاءها الحيوي الذي يضمن تفرّدها، ويُحيطها بهالة التجربة الشعرية، وبطبيعتها الجوهرية التي تتبدّى من خلالها تصورات الأنا الشاعرة للذات والعالم ولكينونتها الوجودية، ومن ثمة تدعونا التجربة القرائية إلى تتبع هذه الصيرورة التي آل إليها مُتخيّل الجسد، عبر تماهيه مع هواجس الأنا وكينونتها الأنثوية وقلقها الوجودي، إذ "إنّ المُتخيّل والمرئي كليهما، في النصّ الشعري، مجلّى متحوّل لجسد في علاقته بنفسه وبالعالم، جسد تترباط فيه ثنائيات الغامض - الجلي والغائب / الحاضر، والواقعي - اللاواقعي؛ وتتفارق. وهذه الثنائيات هي التي تفسّر قدرة الذات على أن تبني في خيالها وكلامها جسدا مُتخيّلا، فتمتلك جسدين: جسدا تشعر أنّها تسكنه، وهو وسيطها في العلاقات الاجتماعية، وجسدا مُتخيّلا تتصافر في بنائه الذاكرة والرغائب والأحلام والخيالات. فله قوانينه التي يصعب محاصرتها، إذا هو ليس إلا الجسد في صيرورته الممكنة أو المحتملة."¹

هذه الصيرورة المُحتمة هي ما يُؤثث العمق الشعري، وهي ما يؤشّر على آليات الانبناء الجديد للجسد عبر الطّاقة التخيلية التي توجّجها هواجس الذات، ورغباتها وأحلامها ورؤاها.. ومن ثمة لا نعدم أن نجد أنفسنا أمام تمظهرات متباينة ومتناسلة يُعيد من خلالها الجسد بناء ذاته بذاته، وكشف تبدّياته الفيزيقية والرمزية الإحالية المتعدّدة عبر الخلق الشعري، وعبر ما يقتضيه عبور جسر الرؤيا من تلوينات مُتفرّدة تُعلن عن تفرّد الأنا الشاعرة بتصوراتها وبرؤيتها للذات وللعالم.

¹ منصف الوهابي، "في ثقافة الجسد: لا أنا إلا أنا"، جريدة القدس العربي 14 نوفمبر 2015، <https://www.alquds.co.uk>

1- الجسد جدلية الرؤيا والحلم

1-1- الحلم وأسطرة الجسد

ينحو الكون التخيلي في نصوص الشاعرة بهيجة مصري إدلبي منحى رؤيويًا حُلُمياً تنشدُ الأنا الشاعرة من خلاله الإقامة في عوالم جديدة، تتأى بها عن عوالم الحس الخادعة والمُزيفة، وتسمح لها بالإحساس بجوهر الجسد الذي يضيق بعتمته المادية الحسية، (تخدعني الحواس، عتمة الحواس، جسدي مُسجى، يأسره..) وبذلك، يُصبح هتك حُجب الرؤيا مسلكاً للعبور إلى مقامات الحلم، حيث يولد الجسد من جديد وتتشكّل قسماؤه، فعتمة الحواس تأسر جوهره الذي تتوق الذات إلى الإمساك بضوئه، ويصبح الخروج من أسر مادته خلاصاً تمنحه العوالم الحُلُمية. تقول الشاعرة:

بيني وبين ستائر الرؤيا

حجاب

وهتفت

تخدعني الحواس أنا التي

أدركت ما يعني الحضور

فردني

قبس من الضوء المُعتق

بالغياب

من خلف عتمتها

أرى جسدي

مُسجى خلف ظل الصمت

في زلزلة الرؤيا

هو كالظل

يأسره الأثير بصرختي

فهناك حيز شهقتي المرسوم

لا منفى هناك

ولا هنا درب لأجنحة السكون¹

هكذا تتكاثف البنى الرمزية في مجموع نصوص الشاعرة، وتتخلّق حول نواتها المركزية، التي تؤثثها عوالم الحلم، لتعيد تشكيل هويتها الجسدية، ولتتصلّ من الحدود

¹ بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 56-57.

الضيقة التي تفرضها عتبات الجسد، ومن ثمّة يُصبح انبعاثه في صورته الحُلمية انبعاثاً وميلاداً جديداً للذات، ويتحول الدّم المسفوح على طينه المُوسطر سبباً في الاخضرار المنشود، والميلاد الجديد، تماماً كما حدث للأرض التي أعشبت بالدماء النازفة من قدمي إيزيس في بحثها المُضني عن أوزيريس. وبذلك، يستحيل الجسد - بوصفه بنية مادية حسية (الصلصال)- جسداً خرافياً أسطورياً محلوماً به، وأكبر من أن تأسره الحدود الحسّية المألوفة، تقول الشاعرة :

أشربُ من ماءٍ غدي

قهوةَ الحلم

تضيءُ أقبيتي

أسفحُ فوقَ صلصالي دماً

فتخضرُّ روحُ ميلادي القريب¹

هكذا، يتسع النسيج النصي التخيلي لهذا الجسد الذي فصلت تقاطيعه عوالمُ الحلم، ويتحول عبر مسار صوري رمزي، إلى جسدٍ خرافي مُتفردٍ شخصي، له كينونته وأسطورته الخاصة. وبذلك، تجد الأنا في هذا الانبناء الرمزي الجديد للجسد، خلاصاً من كل أشكال الفناء التي قد تصيب الأجساد الفانية، وتتبنين من خلال عوالمه المُتخيّلة، المُواجهة المُستميّة لرعب النّهيات بهذا الجسد الخرافي الأسطوري الذي لا تنسحب عليه قوانين الزمن. تقول الشاعرة:

من لي يمزّق خوفَ أوردتي

ويجرّحُ في رياحيني

غوايات الهواء

وتوجّسي

كي أكتسي جسداً خرافياً

عسى أن يقتفي

¹ بهيجة مصري إدلبي، أبحث عنك، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط4، دمشق- حلبوني، 2009، ص 30.

ما خلفته الذاكرة¹

إن الذات بهذا الجسد الخرافي الذي تؤمنه عوالم الحلم، تتحدى حالات الخوف والتوجُّس، وتتوق إلى من يُذكي في داخلها هذا الإصرار، لتُعيد تأثيث ذاكرة وجودها في هذا العالم. وبذلك، يتَّجه مُتخيِّل الجسد في مسار ترسيخ الذاكرة الوجودية، وتفعيل حركة نسيان الموت وتبديد الخوف والقلق الذي يُلاحق كينونة الذات.

2-1- الحلم وغيبية الجسد

تنزَّع الذات الشاعرة وهي تبحث عن روحها الحيرى إلى الإقامة في عوالم الحلم، تلك التي تسمح لها بتفصيل جوانبي للجسد الذي ترتع فيه هذه الروح، ومن ثمة تتعالق البنى التخيلية لتتعلق حول هذه النواة "الحلم" التي تنبع منها شبكات الصور وهي تُعيد تشكيل الجسد الذي تنشده الأنا، ذاك الذي لا يخضع لنواميس الطبيعة، ولا تطاله يد الزمن، مادام يحمل بين جنبيه روحاً تنشدُ الخلود. وبذلك، يتبدَّى الجسد في صورته الغيبية التي شكَّلتها عوالم الحلم، ويتجاوز حدوده الفيزيقية التي تُفنيها سلطة الزمن؛ هذا الغيب الذي يستمد الجسد جوهره الجديد، يتحدَّى جبروت الزمن، و(يدير الوقت) ليتسنى للذات الشاعرة مواجهة قلقها الوجودي، مادام الزمن الذي يسعها ويحمل جسدها في هذه الرحلة الحلمية لانهائي ومفتوح على أقصى امتداداته الممكنة (السِّدرا). تقول الشاعرة:

كأن الغيبَ محنيٌ
على جسدي
وعيناهُ مغيبةٌ
كأفواهٍ معلقةٌ
على جذع تهاولي
أو كمن في موتة سكرى
يدير الوقت
علَّ الوقت
تحملهُ خيوط الروح للسِّدرا

....على جسدي
نُغريه دموع الخوف

¹ بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 85.

نارُ النَّفْخَةِ الأولى
وسحرُ الغيب
لا أدري
على الكفين
مكتوبٌ كوجه الرِّيح
تأخذني بداياتي
نهاياتي
وترفعني بأيدي تمسح الآلام
عن ضوئي
فأدركُ رُوحِي الأخرى¹

هذه الطبيعة الغيبية للجسد، يؤثثها الحلم في أقصى حالات تحليقه، فتتخرط الذات في حالة انكشافٍ جديد، وتمتدح من جوهر جسدها الغيبي طاقتها العالية وهي تهفو إلى إدراك (روحها الأخرى)، وتحنُّ إلى الانوجاد القديم، وإلى نار النَّفْخَةِ الأولى حين كانت الأجساد غيباً مؤجَّلاً. وبذلك، يتحول الجسد عبر مساره الحُلُمي، إلى كيانٍ جديد تخلقه الذات من خلال الفعل التخيلي، وتنشُد إدراك كينونتها وروحها المأمولة بسحره الغيبي، حيث تصبح الإقامة في الغيب إقامة في الأبد.

1-3- الحلم وأسطورة الجسد الشخصي

تستمر البنى التخيلية الرمزية في تأنيث مُتخيِّل الجسد في نصوص الشاعرة، ويظلُّ الحلم نبعاً رئيساً تنهل منه هذه البنى مادتها، فالذات وهي تواجه قلقها تتنصَّل من كل ما يُسقطها في رتبة التوصيف المألوف، وتبحث لنفسها عن ملاذٍ خاص وعن حدود شخصية لا تشبه غيرها. وبذلك، تحتدُّ طاقة التمرد على كل ما يُخندقها داخل حدود مُغلقة، فتسعى جاهدة إلى هدم هذه الحدود، وإلى إعادة تشكيل رمزي لذاتها ولجسدها ولوجودها في هذا العالم، ولا تجد غير طريق الحلم مسلماً. تقول الشاعرة:

تجثو العيونُ كأنها
موصولة ببياضها
وهناك أجسادٌ معلقة
هناك تطوف
في سقف الظلام

¹ بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 80-81-82.

تستحضرُون سكينتي
طيفي
لأحضرَ مثلما تتخيلون
لا طيفَ يشبه حضرتي
لا ظلَّ يحمل بردتي
لا عثم .. لا إيماضة
من نورها السري
تكشف ما يُشكّل صفوتي
أنا من رذاذ الحلم
أبني خلوتي¹

إن الذات وهي تتحول إلى كائن من حلم، تعيد ترتيب فوضاها، وتُفصّل تقاسيم جسدها الذي لا يُشبه الأجساد، (أجساد مُعلقة، لا طيف يشبه حضرتي، لا ظلَّ يحمل بردتي)، وأناها التي فوق حدود المُشابهة والمُماثلة. وبذلك، تتجه شبكاتُ الصور في مسار بناء رمزي لأسطورة الجسد الشّخصي التي تصرُّ الذات على بلوغ سحرها الخاص، إذ يتجاوز الجسد حدوده الفيزيكية المألوفة، ويتعالى على طينه الذي لا يسعُه، والذي لا يقوى على قراءة الذات وتأويل ما تشابه من أسرارها الخفية والمُعلنة. تقول الشاعرة:

لن أحضرَ اليومَ
امتثال خرافةٍ شبحا
ينبّه دهشة خرساء
كي تضع الحكاية ما ترى
أبظنّكم للروحِ دربٌ مشرعه
تستدرجون ظلالها
في مخبر الطّين القديم
لترفعه
لن يستطيع الطّين تأويلي

¹ يهيجة إدلب، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 68-69.

لقد أخطأتمو كشف البداية

في قراءة آيتي¹

غير أن الذات وهي المُقيمة في عوالم الحلم، تخشى أن تخذلها هذه العوالم، فتذوي
كما يذوي الورد، وفي حالة القلق هاته، تتبدى مؤشراتُ الجسد عبر ترميزها (الوردة،
الضلوع) وتتسع دوامة العطش التي يسقي بها الجسد الخرافي الرمزي عطش الروح التّواقة
إلى خلاصها. تقول الشاعرة:

أحاولُ الحلمُ والأحلامُ تنكمشُ

كوردةٍ وحدها في الصّمت ترتعشُ

يعرّشُ البرد ظلاً خلف نافذتي

وفي الضلوع ظلال البرد تعترشُ

عطشى أبلل بالصحراء أغنيتي

كأنها عطشٌ من حوله عطش²

من أجل ذلك، تلوذ بالحب، وتهفو إلى طاقته التطهيرية التي تُعيد تشكيل الروح
والجسد، والتي تغسل كل ما علق بهما من شوائب الألم والمُعاناة. تقول الشاعرة:

تغسلني أمطارك

من رجس الحزن

ومن آثام الصمت

تنفضُ عن جسدي الهديان

فأرفعُ سارية القلب

إلى آيات البوح

لأنهض من طينٍ آخر

من صمتٍ يشبه تكويني

¹ يهيجة إدلب، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 70-71.

² بهيجة مصري إدلبي، في محراب الذات، مصدر سابق، ص 45.

تبصرُنِي
الأسرار
فأعرفُ
ما يُخفيه الوقت
وما تخفيه
نبوءاتُ الأغنية الأولى¹

هكذا، يتحول الحب بوصفه طقساً طُهرانياً جوانياً، إلى طاقة روحية تُعيد تشكيل عوالم الجسد المأمول، وتسمح للذات بالنهوض من (طين آخر)، يستمد جوهرة من هذه الطّاقة الرّوحية الحالمة التي من شأنها نسيان جبروت الزمن ورُعب النّهائيات.

2- الجسد وإشراقات العالم المثالي

1-2- الجسد والبُعد الرومانسي الحالم

يتبين مُتخيل الجسد في نصوص الشاعرة روضة الحاج بشكل مُغاير عن المنحى الخلمي الرؤيوي عند بهيجة مصري إدلبي، وعن المنحى الإشراقي الصوفي عند أمينة المريني، إذ تتعالق شبكاتُ الصور في مجموع نصوصها، وتتخلّق حول نواتها المركزية التي يشكّلها الحُلم الرومانسي الوردّي، فالذات الشاعرة في حالة توقٍ جارِف للحب، يجتاحها الشوق للحبيب، ويقتلها الغياب، هي التي لا تجد معنى لوجودها بعيداً عن حضوره المُشرق الذي يُخلّق بها في سماواتٍ مُلوّنة، فلا تملكُ وهي تُعدّ زمن البُعد إلا أن تُمنّي النفس بلحظة الوصال المُضيئة، لذلك تندغم الدوال الرمزية المرتبطة بالجسد وفيوضاته بهذا النزوع الجواني البريء، وتتبدّى من خلاله حالة الإرباك التي يُخلّفها الشوق والحنين على الجسد (وجهي، أصابعي، ضعفي، قلة حيلتي..) تقول الشاعرة:

عامّ مضى

وأنا أُخبئُ وجهي المملوء بالتّوق المُصرِّ

وأستحي من أن أقولُ

¹ بهيجة مصري إدلبي، أبحث عنك، مصدر سابق، ص 19.

لكن تخونُ أصابعي

تأبى التَّجمُّعَ هكذا

فيلوحُ لي ضعفي

وقلَّةَ حيلتي

وهوانُ هذا العُمر في هذا السبيل¹

يتمظهر الجسد الأنثوي في حالات ارتبائه وضعفه أمام هالة الحب وسطوة الشوق ومرارة الغياب، وتُحيل حالة الارتباك هاته على تدفُّقٍ عاطفي هادر، وعلى هشاشة جوانية تحياها الذات، يفقد الجسد بموجبها توازنه الذي تحرص الأنا على كتمانها، لذلك تتجه الدوال الرمزية لكشف هذا التوزُّع بين الرغبة في كشف الحب، والحرص على إخفاء تجلياته، فترصد بذلك هذه التَّجاذبات التي تحياها الأنا في علاقتها بالجسد، (أخْبئ وجهي، أَسْتحي من أن أقول) / (تخونُ أصابعي، تأبى التَّجمُّع، ضعفي، قلة حيلتي..)، غير أن الذات لا تلبث أن تعترف بحالة الضعف، وبتمرُّد حواس الجسد (تخونُ أصابعي، تأبى التَّجمُّع) على هذا الكتمان الذي لا يقوى على سلطة الحب القاهرة، غير أن هذا التَّمرد يتماهى مع النزوع الطُّهراني للروح وقد تعلَّقت بالمحبيب، ومن ثَمَّة يثِفُّ الجسد في حالات ارتبائه عن نزوعه الصَّافي الذي ينشدُ قداسةً تجلِّيه حتى في حالات الضعف، بعيداً عن المنحى الإيروسي، فتتكاثف بذلك لغة العيون والعطر والصوت، وتتبدَّى الطُّيوف مُعلنةً عن حضور المحبوب رغم الغياب. تقول الشاعرة:

بالأمسِ قد صافحتُ كَفَّكَ الرَّحِيبَ سيّدي

والعطرُ والحقولُ والظُّلالُ

في يَدَيَّ ما تَرَالُ²

إن الجسد في تبادياته النَّصية، يتماهى مع التَّوق الروحي الحالم، وتتلبَّس انفعالاته بما يجيشُ به وجدان الأنا من صفاء منشود رفقة الحبيب، ومن وصال روحي يُعيد للروح وللجسد توازنهما. وبذلك، يُصبح عطر المحبوب العالق في الأكفِّ، ارتواءً محلوماً به، واخضراراً رمزياً للجسد تؤثته الرموز المُخصِبة (الحقول، الظلال)، إذ تتجه العوالم

¹ روضة الحاج، عش للقصيد، مصدر سابق، ص 50.

² روضة الحاج، في الساحل يعترف القلب، مصدر سابق، ص 40.

المُتَخَيِّلَة للجسد، صوبَ العُمق الجواني الوجداني الخصب، وتصبح الكتابة هبوطاً رمزياً إلى مناطق الأمان والسكينة الروحية التي تسمح لنا بالتعلُّق بوجودها في هذا العالم، وتجاهل ما يُذكرها بالنهايات المُربعة.

يتوالى اشتغال الأبنية الرمزية عبر مجموع نصوص الشاعرة على هذا التماهي بين الجسدي والروحي، وعلى هذا النزوع الرومانسي الوجداني الذي تتكاثف فيه الأشواق ولواعج الحنين، ويتمظهر فيه الجسد (الكاهل، العين، السمع) مُنصتاً لهذا الحسّ الوجداني الهادر ومُبدياً صوت الهمس والعاطفة الجياشة، تقول الشاعرة:

وتثقلُ بعدَكَ الأيامُ خطوا
ويثقلُ كاهلي شوقاً وشوقاً

.....

وملءُ العينِ طيفكُ .. لو أَتاني
غدوتُ بساحلِ الأشواقِ غرقى
وملءُ السَّمعِ صوتكُ لو غشاني
نسيْتُ أجشَّ صوتٍ أو أرقاً¹

هكذا تتَّجه الحواس (العين، السمع) لتُضيء سراديب الذات العاشقة، ولتجلو ما يُبطِّنه عالمها الجواني الذي تحتمي بأنواره من كل أشكال التوتر والقلق.

2-2- الجسد ورمزية الحلول

تتوالى البنى النصية التخيلية في تجلية هذا الانكفاء الجواني الوجداني الذي تمارسه الأنا في مجموع النصوص الشعرية، وتحتدُّ طاقة الوجد هاته لتتحول بموجبها حواس الجسد إلى دوالٍ رمزية تخلع لبوسها المادي الجامد، وتصبح طيّعةً مُنقادة لحالة العشق الجارف التي تحياها الذات، ويتحول فعل "الارتداء" من خلال ماديته المُتَخَيِّلَة التي ابتدعتها الصور الاستعارية، إلى حالة حلولٍ وتماهي يتوحد فيها الجسدان- جسد الذات العاشقة وجسد المعشوق- ويتحولان عبر التكنيف الصوري الرمزي، إلى جسدٍ واحدٍ تحلُّ فيه الروحان تقول الشاعرة:

¹ روضة الحاج، عِش للقصيد، مصدر سابق، ص 35-36.

أرتدي وجهك... وجهي
أرتدي صوتك... صوتي
أرتدي صمتك... صمتي
أرتدي لونك... لوني
أنت تدري أنني يغتالني اللون الحياء¹

إن الأنا وقد غابت في محبة المحبوب، لا تعرف تفاصيل جسدها إلا من خلال جسده. وبذلك، يتحول الجسد/الآخر إلى جسد ذاتي تسكن الذات في إهابه وفي تفاصيله، ويُصبح الحلول فيه حلولاً في روحه التي هو هيكلها الظاهر، فالظاهر المتوحد بهذا المعنى هو الباطن المتوحد والمحلوم به، ومن ثمة فإن "ارتداء" الجسد الآخر (وجهك/وجهي-صوتك/صوتي-صمتك/صمتي-لونك/لوني) هو السكن المأمول في روحه.

إن هذا الحلول التي تحياه الذات وهي تبتُّ وجدها الهادر، وشغفها النابع من عمق عالمها الجواني الفائض بالمحبة، يُحوّل حواس الجسد إلى طاقات روحانية مشرقة، تنهل منها الأنا هالة الحب وفيوضاته. وبذلك، تتكاثف شبكات الصور عبر نسيجها الاستعاري الرمزي، لتُخضع هذه الحواس إلى عملية تحويلية استبدالية، تنطرح بموجبها سيمتها الحسية المادية لصالح قداسة مُعلنة تتخرط معها الذات في طقس الحب المضيء. تقول الشاعرة:

خُذْنِي إِلَى عَيْنِكَ
أَجْمَلِ وَاحْتِينَ
عَرَفْتُ حِينَ دَخَلْتُهَا
لُغَةَ الرَّحِيقِ
خُذْنِي إِلَى كَفِّكَ
أَطْهَرِ بُقْعَتَيْنِ
ذَكَرْتُ حِينَ أَتَيْتُهَا
قَبْرَ الْحَبِيبِ وَبَاحَةَ الْبَيْتِ الْعَتِيقِ²

¹ روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مصدر سابق، ص 85.

² روضة الحاج، في الساحل يعترف القلب، مصدر سابق، ص 47.

إن "الكفين" بهذا المعنى مقامٌ طاهر ومُقَدَّسٌ له سحر البُقَع الطاهرة التي يُذكِيها الرمز الديني (قبر الحبيب، البيت العتيق)، وله هالتها العالية التي تصُبُّ في الروح كؤوس الوجد والإشراق.

2-3- الجسد والبُعد الأنطولوجي

يستبْدُّ الحنين بالذات الشاعرة، وتشِفُّ روحها من سطوة الغياب، ولا تجد أمام توالي الأحزان والخيبات ونزيف الجُرج المتواصل، سوى الإنصات لنبض قلبها المكسور، وروحها المجروحة، لذلك تبادر بالاعتذار لهذا القلب الذي حمَلته فوق ما يُطيق من المُعانة والألم، وأورثته نُدوباً لا ينمحي أثرها، بالصبر على طعنات الغدر والخذلان، وفي غمرة هذا الإحساس بسطوة الانكسار الجواني الذي زادت من حدّته هشاشة الذات وتوقُّعاتها الوجدانية الحالمة، يتمظهر الجسد في حالات انتكاساته القصوى التي تعكس حطام الداخل، ومن ثَمّة تتكاثف الدوالّ الرمزية، لتجلو هذا التّداعي المتبادل بين انكسار الروح، وحطام الجسد، ولتعلن حالات الألم الكبرى التي تُعانيها الذات وهي تواجه واقعا لا يستجيب لتوقها الوجداني الجياش. تقول الشاعرة:

النفْسُ بعثرَها الحنينُ

وشفَّها التذكارُ

والتذكارُ شَفَّ

وأنا أجزرُ هيكلاً مُتعثراً

نَخراً... تَلَفٌ¹

لقد تحول الجسد إلى هيكلٍ نخرٍ تَلَفٍ، وهو الذي يحمل في داخله روحاً معدّبة، تبدو عليه خيباتها وانكساراتها المتواصلة، ومن ثَمّة فإن حضور الجسد في هيأته هاته، معادلاً رمزي لما يعتمل في الداخل، وتجسيد ظاهر لما تُخفيه العوالم الجوانية؛ إذ تتبنين رموز الجسد عبر النسيج النصّي التخيلي، لتحقيق بُعدٍ وظيفي يتم من خلاله جسدنة الروح، وتوصيف ملامحها التي تُفصلها الخيبة والانكسار.

¹ روضة الحاج، عِش للقصيد، مصدر سابق، ص 45.

يتوالى الإحساس بعمق الفجیعة، وبغربة الذات العاشقة وهي تواجه هذه المفارقات المَهولة بین رغباتها وأحلامها المُلونة، و بین فداحة الواقع ومرارة الخذلان، وقسوة البُعد والغیاب، وهي التَّواقة للسلام الروحي في حضرة المحبوب، والمنذورة للعطاء الروحي الذي لا ینفذ، لذلك لا تلبثُ رموز الجسد أن تُعاود الظهور لتعمیق هذا الإحساس بالفجیعة وبهشاشة الذات وهي تواجه قدرها المحتوم، وتكالب الواقع المریر علیها (تُدمي يديّ، ركبتی، أحتال للوقوف، كف، معائري...). تقول الشاعرة:

أنت الحقيقة كُلُّها

أكبو...

متاريسُ الطريقِ تعوقني

تُدمي يديّ وركبتيّ

أحتالُ وحدي للوقوفِ

فما يُفيد الاحتيالُ

كفّ نُقيل معائري

هي هذه الكفّ التي ودّعَتْها للتوّ

ثم بكيتُ

من ضعفٍ أطل¹

إن رموز الجسد لا تنحصر عبر النسيج النصّي التخيلي في توصيف ملامح الأنوثة، وكشف تجليات فتنّتها الظاهرة والباطنة، ولكنها تتجاوز ذلك إلى تفجير البُعد الأنطولوجي الذي تكشف من خلاله الأنثى مأساتها في هذا العالم، والعلاقات المتوترة بين رغباتها وأحلامها و بین رغبات الآخر، في مشهد تراجيدي يتحول معه الجسد ودواله إلى كاشف رمزي للنزيف الروحي، وللحُطام الداخلي.

لا تلبث الذات وهي تتأمل أنها و كينونتها الأنثوية أن تستمد من الدوال الرمزية للجسد ما يرتبط بالألم وبالنّزيف، وما من شأنه أن يُحيل على طاقات التّحمل القصوى التي تحياها وهي تُكابد في هذه الحياة، فمشقّة الحمل وعسر المخاض عند الوضع (يشلن تسعاً، يضعن كُرْهاً، تصرُخ..)، تُضاهيه مشقّة روحية مُضاعفة لا تُدرکها غير الأنثى وهي تواجه وجودها في هذا العالم. تقول الشاعرة:

¹ روضة الحاج، في الساحل يعترف القلب، مصدر سابق، ص 11.

هي امرأةٌ مثلَ كلِّ النساءِ
يَثِلُنَ المُعاناةَ تِسْعاً
يَضَعْنَ الصَّبَاحاتِ كُرْهاً
ويضحكنَ للألمِ المرَّ إذ تصرُخُ الأمنيات¹

هكذا، تتكاثفُ الدوالُّ الرمزية للجسد عند روضة الحاج لُتْحِيلَ على هذا التوظيف
الدرامي، ولتنقل مُعاناة الأنثى في كل مكان وزمان، وهي تُواجه عثرات الواقع ومراراته
وما يسببه من خيبات متواصلة. وبذلك، يتحول الجسد إلى حاملٍ رمزي تتبدَّى من خلال
حواسِّه هذه الانكسارات الجوانية.

3- الجسد .. فتنة المحو والفناء

3-1- الجسد والانعقاد من قيد الطين

يُعلن النسيج النصي التخيلي عبر مجموع نصوص الشاعرة أمينة المريني، حالةً
قصوى من التمرد على حدود الجسد، وعلى جغرافيته التكوينية التي تذكّر الذات بمآلها
المحتوم في هذا العالم، والتي تُعلي من إيقاع القلق الدفين والهواجس القصوى التي تستبد
بالنفس الإنسانية، ومن ثمّة تنحو الأنا الشاعرة منحى استبدالياً رمزياً يتجاهل الحدود
المعروفة التي تقيد حركة الذات/الجسد في هذا الوجود، وتصبو إلى مقاومة الفناء بفناء
مُضاعَف رمزي بديل يُعيد تشكيل الجسد، ويرسم تخومه المُغايرة، إذ يُصبح الخروج من
معالمه المألوفة شرطاً ملحاً للانعقاد المنشود، وللتنصّل من ضراوة القيد الذي يُعيد الذات
إلى منشئها الأرضي، وهي الساعية بكل ما أُوتيت من وَجْدٍ إلى الانشداد إلى الأعلى، وإلى
حيث لا تنفع قوانين الفناء الطبيعي. وبذلك، يتخذ "الخروج" بُعداً طُقوسياً تنخرط الذات في
حضرتة لتبلغ مقامات السمو والارتقاء. تقول الشاعرة:

كَي أَخْرَجَ مِنْ هَذَا الْجَسَدِ الْوَهَجَ

الْجَسَدِ الْغَنَجِ

الْجَسَدِ الثَّجَجِ

كَي أَدْخَلَ ذَاتَ الصَّفْوِ

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 81-82.

وَذَاتَ الصَّخْرِ

سَتَلْبِسُنِي ثَانِيَةً

أَخْتَزِلُ الْعُمَرَ الْجَمَرَ

الْعُمَرَ الْخَمَرَ

بِكَاسٍ لَا تُشْبَهُ تِلْكَ الْكَاسُ¹

إن هذا "الخروج" الذي تُمارسه الذات الشاعرة، وهي تنأى عن أشكال تبنيُّن الجسد في كافة أحواله المألوفة والمشدودة إلى عوالم الحسّ (الجسد الوهج، الجسد الغنج، الجسد الثبح..)- تلك التي تربط الذات بقدرها الزمني وبوجودها الفاني- هو سبيلُ الدخول المنشود إلى عوالم الصفو والصحو التي لا تطالها عوامل الزمن، والتي تروِيها كأسُ المحبة الإلاهية، ومن ثَمّة تتجه البنى التخيلية في مسارٍ استبدالي رمزي يُصبح معه مَحْوُ الجسد وفناؤه وتداعي قوته في حبّو المحبوب، فتنّة تستعذبها الذات وتتحملها، إذ تسعى سعياً حثيثاً للتّصلُّل من جسدها/ صلصالها/ طينها/ القيد لمقاومة الفناء الحقيقي/الموت الذي يورّقها.

تستبدُّ هذه الرغبة بمحو الجسد والتّعري من صلصاله، لتصل ذروتها حين تجد الذات في حالات التّوحد المنشودة مع المحبوب سنّدها الذي يُذكي في داخلها هذه الرغبة المحمومة، وينزع عنها كل ما يُعيدها إلى عوالم الحس الفاني وهي في حضرة العشق الإلاهي، إذ تقتضي حالات الولّه عراءً رمزياً، وتخلياً حقيقياً عن كل ما يُعيد الجسد إلى طينيته (الخد، القد، الخال..) ودخولاً روحياً في مقامات الرؤيا ومذاقات كؤوس المحبة. تقول الشاعرة:

سَيَنْثُرُنِي وَجْهٌ

ضَاعَتْ فِيهِ عِبَاءَتُهُ

وَتَأَوَّدُهُ

وَتَأَوَّهُهُ

وَتَوَلَّاهُ

وَسَيُومِي لِي:

¹ أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 26-27.

"يا أَنْتِ.. تَعَرَّ مِنَ الطَّيْنِ

فَلَا الرُّؤْيَةَ عَيْنُ

الرُّؤْيَا

لَا أَنْتِ الطَّيْنُ الْخَدُّ

الطَّيْنُ الْقَدُّ

الطَّيْنُ الْخَالُ

الطَّيْنُ الْحَالُ

وَلَا كَأْسُكَ تُشْبِهُ هَذِي الْكَأْسُ¹

هذا الانبناء الجديد للجسد، يؤثته المنحى الصوفي الذي تنخرط الذات الشاعرة في حضرته، فيصبح الفعل الشعري التخيلي مسلکا آخر من مسالك الارتقاء في مقامات المحبة الإلاهية، التي تُكابد الذات لبلوغ مراقبها العليا. وبذلك، تتكاثف البنى الرمزية التخيلية، وتتعلق عناقيد الصور حول أنويتها المركزية التي يُغذيها النزوع الإشراقي الصوفي لدى الشاعرة، فيصبح التَّنَصل من قيد الجسد ومن صلصاله طريقا للخلاص، ومعبراً إلى المقام النوراني الذي تنشده الذات بالمجاهدة، لتتجاوزهُ إلى مقامات المُكاشفة والتجَلِّي، فتخلع الجسد "الطين" لتلبس الجسد "اللؤلؤي" النوراني المأمول الذي يستعصي على التناهي والفناء، والذي توطّر عوالمهُ المُتخيَّلة ترسيماتُ الارتقاء، تقول الشاعرة:

لَيْتَهُ ...

يَصْطَفِي طِينَنَا

لُؤْلُؤاً

فَنُرَى بِالسَّنَا

فِي الْوَرَى

فَتَنَا²..

¹ أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 27-28-29.

² نفسه، ص 46.

3-2- هوية الجسد بين المادي والرؤيوي

إن الجسد بكل حمولاته الرمزية يُعاود التَّشكُّل عبر النسيج النصِّي التخيلي، حيث تُفجَّر التجربة الروحية للشاعرة حالات الوجد والوله، فتتخرط في طقسٍ تطهيري جواني يستمد منه الجسد صفاته الجوهرية التي تنأى به عن ماديته المألوفة، والتي تجعله جسدا مُتخيلاً يستعصي على التنميط والتوصيف، ويتفرّد ويتجدد تبعاً لتباين أحوال الذات العاشقة ومقامات عروجها في سماوات المحبة. وبذلك، يتبنين مُتخيّل الجسد في تجربة الشاعرة عبر شبكات الصور وهي تتماهى مع الطقس الروحي الذي تحياه الأنا العاشقة، إذ يغدو الجسد بمكوناته الفيزيائية، جسداً رؤيويّاً تتحلل مادته عبر طقس المحو والتخلي، وتتحوّل عبر الانبناء الرمزي إلى حالة روحية جوانية تتلبس بلبوسات لامتناهية، وتتبدّى في كل مكونات الوجود. تقول الشاعرة:

أعدّو في غابة ذاتي

أتسوّر من أحلامي المحرّاب

فأطّل عليّ

وأبصرني

جسد البحر

وجسد الحبر

وجسد الشجر، الحجر

وجسد الريح

يهب رُخاء حيثُ أصاب

جسداً شدّ عن الوصف

وجسداً شدّ لدى الخسف

وجسداً في أج...س...إ...د

لا تُحصي

في كَفَّ يَبَاب¹

هكذا، تصر الذات وهي في حضرة السُّكْرِ الروحي الجواني على الانعتاق من قيد الجسد الطيني، وعلى النأي عن بُعد الأحادي الذي تُحدِّده قسَمَاتُ الصلصال، فيتجرَّد الجسد من هويته المادية، ويتحول إلى كون كامل تتجلى الذات في تبادياته؛ فهو الواحد المُتَعَدَّد، والتجلي المُتَجَدَّد الذي تنسكب الروح العاشقة في تقاسيمه اللامتناهية، (جسد البحر، جسد الحبر، جسد الشجر، جسد الحجر...)، وهو الذي يتسع ويتمدد لتبلغ الذات - التي تفنى في المحبوب وتُفْنِي من أجله الجسد- مقامات التوحد والحلول.

تستدعي الأنا الشاعرة شخصية "عسالة" هذه المرأة الاستثناء التي ظلت عالقة بذكرتها وهي تستحضر عوالم الطفولة وأسرارها، هذه المرأة التي تسكنها حدَّ التَّماهي، فيتحول قناعها الرمزي إلى فُيُوضَاتٍ تنثرها الدَّات، وهي تتأمل عالمها الجواني المنذور للعشق الإلهي، وفي معرض هذا الاستدعاء، يتبين الجسد في حالاته المتلونة الغامضة المليئة بالأسرار، والجامعة لكلِّ المتنافرات والأضداد، (الجسد العبرة/العبرة - الجسد السَّفر/الصَّفر...) كشكل من أشكال تَرُوحُنْه وخروجه عن صفاته الفيزيقية المألوفة، إذ يصبح للتسامي الروحي، هذه الهالة الكبرى التي تضيء للصَّوفي مقامات عليا في المحبة الإلهية "أما الجسد فإنه يظل في إطار هذه التراتبية الملحق الأخير. لكن ما يلزم الإشارة له هو أن تلك التراتبية تنحل كلها في عمليتي الخيال والمحبة مما يجعل الروح تتجسّدن والجسد يتروحن في علاقة تبادل لا نهاية لها."² تقول الشاعرة:

مَنْ قَالَ لَهَا ؛

أَلْقِيكَ عَلَى جَمْرِ النَّيِّهِ

الجَسَدُ الْوَجَعُ

الجَسَدُ الْجَزَعُ

الجَسَدُ الرِّيحُ

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 116-117.

² فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص 53.

الجسد الشَّيخ

الجسد العَبْرَة

والعَبْرَة

الجسد السَّفر

الجسد الصَّفر

المُتَخَن بالأدواء

يُريقُ المِلْح

على جُرح الشُّعْرَاء؟¹

إن هذه التعددية التي تسم الجسد، تُكسبه هوية جوهرانية جديدة ومُتجدِّدة، ينخرط بموجبها في حالات روحية، ويُصبح الخروج منه أمراً ممكناً ومُتاحاً بعد أن تحولت طبيعته. تقول الشاعرة:

عَسَّالُهُ

كَانَتْ زَرْقَاءَ مُزَوَّقَةً

.....

كَانَتْ غَائِبَةً

فِي جَسَدٍ بُنِيَ

لَمْ يَسْتَوْطِنْهَا جَسَدٌ

أَوْ تَرَشَّفَ فِي كَرَمَتِهَا

جَسَداً²

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأروبيات، مصدر سابق، ص 145.

² نفسه، ص 147-148.

3-3- الجسد/الآخر وتجسّدن الروح

تتكاثف البنى التخيلية عبر نصوص الشاعرة، لتعيد بناء مفهوم آخر للجسد من خلال شبكات الصور التي تتكوكب عناقيدها حول جوهر جديد، يصبح الجسد بموجبه طيّعاً قابلاً للتفتيت وإعادة الخلق الشعري، ومن ثمّة تتراجع صورته المادية النمطية، وتتحوّل ماديته إلى تجلّ روحي مغاير يتجسّدن من خلاله ما لا يقبل التجسيد، تقول الشاعرة في قصيدة موقف النعمى:

قد غبْتُ عني...

وعن أهلي وجُلّاسي..

لَمَّا بَدَأَ فَاتَنَقَّ

بِالنَّايِ وَالْكَاسِ

أَبْصَرْتُهُ.....

فِي ذُهُولِ الْقَلْبِ مُزْدَهِيًا...

يَسْعَى... بِقَدِّ

هَضِيمِ الْخِصْرِ

مَيَّاسٍ.....

كَأَنَّهُ اللَّوْلُؤُ الْمَكْنُونُ

فِي صَدَفٍ

عَلَى غُصُونِ مِنَ النَّسْرَيْنِ

وَالْأَسِ...

أَوْ مَا إِلَيَّ

بِطَرْفٍ قَاصِرٍ... خَفِرِ

تَوَهَّجَتْ فِيهِ...

جَنَّاتِي....

وَأَغْرَاسِي....

وقال: " اشْرَبْ...

أَطْع...

فَالْوَرْدُ مَبْدُوءُهُ

مِنْ مَشْرِقِ الْقَلْبِ...

لَا مِنْ عَيْنِ وَسْوَاسٍ...¹

لذلك تطالعنا حالات الوله بالمحبيب في موقف "النعمى" الذي تنعم به الذات العاشقة بتجليه في مادية جديدة، لا تُبقي من المادية النمطية المألوفة سوى الأعضاء بوصفها أيقونات رمزية، تُحيل على مقامات القرب الكبرى (القد، الخصر، الطرف القاصر، مياس، خفر..)، وتكشف حالات تجلي المحبوب (الذات الإلاهية) في جسد مُتخيّل، إذ يصبح الإبصار القلبي بعد غياب الذات عن عالمها الحسي طقساً رؤيويّاً عالي المقام.

3-4- الجسد ومقام الاشتهااء

يحتدّ طقس العشق عند الذات الشاعرة، وتتحول الرغبة في الحلول بالمحبيب إلى حالة اشتهااء قصوى، تتحقق من خلالها وحدة الوجود، وتماهي "الأنا" و"الأنثى" في انجذاب روحي قيّاض، يغمر الذات بحالة انتشاء عالية. وبذلك، تتحول مكونات الجسد الحسية (عيوني، وجهي، أريدك، اشتهااء، يورق في ربيعك..)، إلى مؤشرات يتم تفعيل طاقتها الرمزية لتوصيف حالات الانتشاء الروحي المأمول. تقول الشاعرة:

أُسِرُّ إِلَيْكَ

بِكُلِّ عَيْوَنِي:

_ "أُرِيدُكَ"

فَيُورِقُ فِي رَبِيعِكَ

¹ أمينة المريني، مكابدات، مصدر سابق، ص 111-113.

كَي يَنْحَنِي فِي اشْتِهَاءٍ

الْمُثُولِ مُرِيدُكَ

أَنَا أَنْتَ _ وَجْهِي _

يُبْرِعُ أَوْرَاقَهُ

نَسْتُحِيلُ مَعًا عَاشِقَيْنِ

عَلَى نُقْطَةٍ مِنْ تَوَازِي

الْخُطُوطِ

وَحِينَ يَضْحُ جُنُونٌ

الْفُتُونِ بِقَلْبِي

وَرِيدُكَ¹

وبذلك، يتكاتف دال الجسد (إشارات العيون، فتك لا يُرد، التلاقي، العناق، الطين، القيد..) ويخضع لتحويلٍ رمزي يؤثته النسيج النصّي التخيلي، ويُدَوِّنُهُ الطقس الإشراقي العرفاني، لتتحول في حضرته طبيعة الاشتهاء والانتشاء، وتكتسي سِمَةً روحية تحياها الذات العاشقة، وتنشدها في حالات غلبة القيد الحسي الصلصالي، وفي حالات التجاذب القصوى بين رحابة عوالم الرُّوح وقيد عوالم الحس والطين؛ إذ "إن الصوفي يؤمن بترابط النفس بالجسد ويعتبر أن علة احتقار النفس يكمن في هذا الترابط. ففي هذه العلاقة تكتسب النفس طابعا ثنائيا (عموديا وأفقيا) يجعلها مشدودة من جهة إلى المعطيات الحسية الدنيوية. ونزوعها إلى الخلوص منها من جهة ثانية بالمجاهدة الصوفية كما يؤكد ذلك ابن عربي".²

¹ أمينة المريني، مكاشفات، مصدر سابق، ص 55-56.

² فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص 50.

تقول الشاعرة:

وَانْجَلَى سِتْرٌ وَسَدُّ	كَلَّمَا قَلْتُ: تَجَلَّى
وَبَصَمَتْ فِيهِ رَدُّ	وَتَعَلَّاتُ بِكَشْفٍ
فَتَكْهًا لَيْسَ يُرَدُّ	وَإِشَارَاتِ غُيُونٍ
شَدَّنِي لِلطَّيْنِ قَيْدُ	وَتَلَاقٍ وَعِنَاقٍ
وَلَهُ بِالْقَلْبِ عَقْدُ	كَيْفَ أَسْهُو عَنْ حَبِيبِي
وَهُوَ قَبْلُ وَهُوَ بَعْدُ ¹	وَهُوَ حِلِّي وَمَحَلِّي

4- الْمُتَخِيلُ الشَّبَقِيُّ بَيْنَ التَّرَاجِيدِي وَالثُّورِي

1-4- الجسد وتداعياته الشبقية

يَتَجَهَّ مُتَخِيلُ الْجَسَدِ فِي تَجْرِبَةِ الشَّاعِرَةِ مَيْسُونِ صَقْرٍ صَوَّبَ مَنَاحَ رَمْزِيَّةٍ مُغَايِرَةٍ تَخْتَلَفُ عَنْ طَرَائِقِ اشْتِغَالِهِ فِي نصوصِ الشَّاعِرَاتِ السَّابِقَاتِ، إِذْ تَعْتَمِدُ عَلَى إِثَارَةِ "فِكْرَةِ الْجَسَدِ" بِوصفِهَا مَفْهُومًا فِلْسَافِيًّا يَثِيرُ أَسْئَلَةَ تَرَاجِيدِيَّةٍ وَشَبَقِيَّةٍ وَثُورِيَّةٍ. وَبِذَلِكَ، يُفَجِّرُ النَسِيجَ النَّصِّيَّ التَّخْيِيلِيَّ فِي مَجْمُوعِ نصوصِهَا، حَالَةً مِنَ الْإِرْبَاكِ تَتَقَاطَعُ مِنْ خِلَالِهَا الْأَبْعَادُ الرَّمْزِيَّةُ وَتَتَمَاسُ، كَمَا تَتَبَاعَدُ وَتَتَنَافَرُ لِتُعْلَنَ مِنْ خِلَالِ سَيَرُورَةِ الْأَبْنِيَّةِ الصُّورِيَّةِ، هَذِهِ التَّجَاذِبَاتُ الْمُتَبَايِنَةُ الَّتِي تَحْيَاها الْأَنَا وَهِيَ تَتَأَمَّلُ كَيُنَوْنَتَهَا الْجَسَدِيَّةِ، وَتَفَكُّ طِلَاسَمَ عَوَالِمِهَا السَّرِّيَّةِ، مِنْ خِلَالِ وَجُودِهَا فِي هَذَا الْعَالَمِ، وَمِنْ خِلَالِ عِلَاقَاتِهَا بِالذَّاتِ وَبِالْآخِرِ. وَبِذَلِكَ، يَصْبِحُ الْحَدِيثُ إِلَى الْجَسَدِ وَعَنِ الْجَسَدِ، شَكْلًا مِنْ أَشْكَالِ التَّأْوِيلِ اللَّانْهَائِيِّ الَّذِي تَتَحَوَّلُ تَجْلِيَّاتِهِ تَبَعًا لِتَحَوُّلِ حَالَاتِ الْأَنَا وَهِيَ تُطَلُّ عَلَى سِرَادِيْبِ الذَّاتِ مِنْ مَنَافِذِ الْجَسَدِ الْمُتَعَدِّدَةِ، تَمَامًا كَمَا تَحَاوُلُ كَشْفِ خَبَايَا هَذَا الْجَسَدِ وَأَسْرَارِهِ مِنْ أَقْصَى مَنَاطِقِهَا الْجَوَانِيَّةِ، هَكَذَا تُطَالَعُنَا عِنَاقِيدُ الصُّورِ بِهَذِهِ التَّشْكِيلَاتِ التَّخْيِيلِيَّةِ الَّتِي يَتَبَدَّى مِنْ خِلَالِهَا الْجَسَدُ فِي حَالَاتِهِ الْمُتَبَايِنَةِ، تِلْكَ الَّتِي تَفْتَحُ الْمَنَاطِقَ السَّرِّيَّةَ لِلنَّصِّ الشَّعْرِيِّ، وَتَغْوِصُ فِي أَعْمَاقِ الْأَنَا الشَّاعِرَةِ وَهِيَ تَوَاجِهُ سَوَآلَ الْجَسَدِ، وَتَطْرَحُ بِكُلِّ جَرَأَةٍ وَجَسَارَةٍ رَغْبَاتِهِ، وَمَرَارَاتِهِ، وَحَالَاتِ تَمَرُّدِهِ الْقَصُوفِيِّ، وَمِنْ ثَمَّةً، يَتَحَوَّلُ الْجَسَدُ الْإِنْسَوِيُّ إِلَى مُحِيلٍ رَمْزِيٍّ مُثْقَلٍ بِمَا يَجِيْشُ فِي الْأَعْمَاقِ السَّرِّيَّةِ لِلْإِنْسَوِيِّ، وَيَتَحَوَّلُ الْبُعْدُ الشَّهْوِيُّ الَّذِي هُوَ جُزْءٌ مِنْ مَجْمُوعِ تَجْلِيَّاتِهِ، إِلَى اسْتِبْطَانٍ عَمِيقٍ تَكْشِفُ مِنْ

¹ أُمِينَةُ الْمَرْيَنِي، مُكَاشَفَاتٍ، مَصْدَرُ سَابِقٍ، ص 123.

خلاله الذات أهواءها ورغباتها وخيباتها، وتوقها الدائم للخلاص وللبحث عن الكينونة المفقدة. تقول الشاعرة:

مَالِحٌ مِثْلُ سَوَاحِلِي

وَحَيْثَانُكَ الشَّرْسَةُ

تَأْكُلُ أَصَابِعِي بِلَذَّةٍ مُخِيفَةٍ

أُرْتَدُّ كُلَّمَا اقْتَرَبَ لِهَاتُكَ مِنْ أُنْدِي

وَكُلَّمَا نَمَتَ عَلَى شَفَتَيْكَ

ظِلَالٌ كَثِيفَةٌ تَسْقُطُ عَلَى سَرِيرِي¹

إن الجسد بحمولته الشبقية المتماهية مع ما يعتمل في أعماق الذات من هشاشة وخوف كامنين، يقترن بالرموز المُرعبة (الشراسة، المُلوحة، لذة مُخيفة ، أرتعد..) التي تُجَلِّي الجسد في حالات تجاذباته القصوى بين اللذة والخوف المُضَاعَف، إذ تتحول اللغة الشهوية الإيروسية (لذة، لهات..) إلى مُفَجِّرٍ رمزي لهذا القلق الدفين الذي تُحاول الذات الْفِكَاك من أسره .

وبين الجسِّي الذي تتفَجَّر من خلاله هذه التداعيات الشبقية، والرُّوحي الذي تنشُد من خلاله الأنا سكينتها، تتراوح انفعالاتُ الذات وهواجسُها، ويُصبح للجسد الآخر هذه القدرة على النَّفاذ إلى مناطق مُعْتَمَةٍ لا ترى الأنا ضوءها إلا من خلاله. تقول الشاعرة:

عَاطِفَتِي فِي غَلِيَانِهَا.

بِرَجْفَةٍ يَدِكَ

تُجَرِّجُ النَّارَ الَّتِي فِي دَمِي²

هكذا، لا ينفك صوت الجسد الأنثوي عن الارتداد إلى أعماق الذات حيث تنشُد الأنا أمانها وكينونتها الأخرى، وتتحول انفعالاته ورُدُوده، لتجعل من التَّبدُّيات الحسِّيَّة كاشفًا جوانيا يستبطن الكون الداخلي، ويلتقط هواجسه وأسراره وانفعالاته العالية. وبذلك، يصبح الجسد الآخر (رجفة يدك)، باعثًا لما يشتعل في سراديب الذات العاشقة.

¹ ميسون صقر، الآخر في عتمته، مصدر سابق، ص 6.

² ميسون صقر، رجل مجنون لا يحبني، مصدر سابق، ص 128.

وفي حالات أخرى، يُصبح الاحتفاء بالجسد، وتوصيف أناقته الكاملة شكلاً من الاستعداد للبوح بانكسارات الذات، وبهزيمتها أمام سطوة فقدان وجبروت الغياب، حيث تُصبح الأنوثة - وهي في كامل شغفها- على موعد مع الآخر/الغامض/الغائب/السائل في العروق، عاجزة عن التّجلي، يُذكي ذلك انسيابُ البنية المشهدية السردية التي تلبّست بنبض الذات وبحركتها الجوانية، وهي على موعد مع هذا الغياب. تقول الشاعرة:

أَمَّا حِينَ يَتَعَلَّقُ الْوَصْفُ بِالسَّرِّ
بَيْنَ رَشْفَةٍ وَحَرَكَةِ الْحُرُوفِ
عَلَى طَبَقَةِ الرُّوحِ
مَعَ شَخْصٍ غَامِضٍ، مُسْتَوَعِبٍ
سَائِرٍ فِي سِيلَانِ عُرُوقِهَا
يَكُونُ الْوَصْفُ بِأَنْ
تَجْلِسَ عَلَى الْمَقْعَدِ
قَدَمَاهَا وَتَدَا مَرْمَرٍ
تَرَشَفُ قَهْوَتَهَا
بِشَغَفٍ شَفَتَيْنِ لِلْقُبُلَاتِ
تَكْتُبُ عَلَى نَبْضِهَا
بِقَلَمٍ تَحْفُ بِهِ
أَصَابِعُ عَاشِقَةٍ

لكنّها لا تعرف كيف تكتب كلمة "أحبك" دون حضور الجسد¹
يستمر الجسد الأنثوي من خلال دوالّه ومُشيراته الرمزية في تجلّية علاقات الذات
بنفسها وبالأخر، وتستمر التداعيات الشبقية في تعميق غربة الذات، وفي كشف هذه
التصدّعات الجوانية التي تحياها وهي تتوزع بين رغباتها المحمومة، وبين شغفها الروحي
الموؤود. تقول الشاعرة:

الرَّغْبَةُ عَارِمَةٌ
تُطِلُّ عَلَى عَتَبَاتِ الْمَكَانِ
تَسْمَعُ فَحِيحَ النَّوْمِ وَالْكَوَابِيسِ
فَوْقَ جَبْهَةِ الْقَادِمِ

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 124.

عبر الوسائل والخواتيم

ضمن إشارات البدء

وأنت لا تحرك نظرة

أنت لا تثير شغبا

أنت مجرد كلمة¹

لقد استحال الآخر إلى مجرد كلمة، ومن ثمة فإن هذا السكون الرمزي، وهذه السلبية الجائمة، يفتحان الروح على انكساراتها الخفية والمعلنة، ويتحول الجسد في تبادياته الحسية إلى "جسد فكرة" يعلن انطفاءاته وهو يتأمل هذا الصّدع السافر، وهذا الاغتراب الرمزي.

2-4- الجسد والمصير التراجيدي

ينحو مُتخيّل الجسد عبر تداعياته الشبقية إلى استكناه أسرار الجسد الأنثوي، وإلى الإنصات إلى نبضه الذي تُفجره ارتدادات الداخل. وبذلك، تتخذ فكرة الجسد التي تتلبس بنزوع الذات، وبرغبات الأنا بُعدها الفلسفي التأملي الذي لا يجعل من المُشيريات الرمزية الشهوية غاية في ذاتها، بقدر ما يتكئ عليها لكشف أسرار التّماهي بين الجسدي والروحي، ولتفجير كينونة الجسد وحالات اشتعاله وانطفائه، وهو التّجلي الواضح لما يحدث في الداخل، وما يعتمل في صدر الأنثى وهي تواجه وجودها في هذا العالم، وتختبر هشاشتها في علاقاتها بالذات وبالأخر، لذلك، لا يتوقف مُتخيّل الجسد عند الشاعرة على هذا البُعد الحسيّ الشهوي الذي يُجلى هشاشة الأنا وتوقها للأمان الداخلي، وإنما يروم تعرية أبعاد أخرى، حين يستبطن من خلال انبائه الرمزي مناطق معتمة من الذات، يحتدّ فيها وجع الأنثى، وتتناسل انكساراتها وخيباتها المُفضية إلى هذا الهدوء الدرامي الذي يعقّب عواصف الأنين والمُعاناة، والوحدة القاتلة، تلك التي يُبديها البناء السردي الحَكَمي المأساوي. تقول الشاعرة:

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 122.

لِبَهْجَةِ الرَّغْبَاتِ فِي الْعَيْنَيْنِ

لِبَسْمَةِ الشِّفَاهِ

وَرَجْفَةِ الْيَدِ

نَصِلُ حَتْمًا

إِلَى الْوَحْدَةِ مَرَّةً تِلْوُ مَرَّةً¹

وَتَقُولُ فِي مَقْطَعٍ آخَرَ:

أَنْتَ تَجْنُمُ بِاللُّومِ عَلَى صَدْرِي

وَتَعْرِفُ أَنَّكَ قَادِرٌ عَلَى إَصَابَتِي

وَأَنْ جَمِيعَ الْبَشَرِ يَقْتَاتُونَ عَلَى فَنَاءِ أَجْسَادِهِمْ

كَذَرَاتٍ تَتَشَكَّلُ مَرَّاتٍ عِدَّةً فِي الْوُجُودِ

وَأَنَّكَ تَقْذِفُ قَسْوَتَكَ

كَيْ أَصَابَ بِهَا

وَلَا تَخْشَى عَذَابِي²

تبدو وأنا في حالات انكسارها وهي تتأمل توقُّها المنشود للأنس بالآخر/المحبوب(لبهجة الرغبات، بسملة الشفاه، رجفة اليد)، إذ لا تحصد سوى الوحدة تلو الوحدة في هذا البحث المضني عن الأمان، كما تُنصت لصوتها الداخلي، وتُفضي به للآخر المُخاطَب/ المُعَاتَب، كشكل من أشكال التطهير الجواني من آثار طَلْقَاتِهِ التي أصابتها في مَقْتَلٍ. وبذلك، يُصبح الجسد من خلال تبادياته (الرغبات، الشفاه، اليد، الصدر، فناء الجسد..) معادلاً رمزياً لهذا الوجع الدفين، ولهذه الإصابات القاتلة التي تحوّل الجسد الإنساني بموجبها إلى قربانٍ رمزي تتجدّد التضحية به في كل مرة للاستمرار في هذه الحياة.

يستمر النسيج النصّي التخيلي في تعميق المعاناة، وفي تفريغ هذا المصير التراجمي المأساوي الذي تلقاه الذات وهي تواجه زيف العالم، وسلسلة الخيانات المتواصلة،

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يُحبني، مصدر سابق، ص 43.

² نفسه، ص 184.

ويتحول الجسد إلى كيانٍ موعود بالعقاب الذي تُنفّذه الذات كشكلٍ من أشكال الجُلْد الرمزي،
مادامت غير قادرة على تحطيم سقف الأوهام التي تُودي بها إلى هاوية الوجد والألم.
وبذلك، تتكاثف الدّوال الرمزية (يُطعن، السّكين، الجُرح، غير قابل للمُداواة، النّزيف...) لتفجير النّزيف الجواني الهادر الذي يُجلّيه نزيف الجسد وطعناته المتكررة. تقول الشاعرة:

ولهذا الجسد أن يُطعن مرّاتٍ عدّة

لَهُ أن تنفّذ السّكين عميقاً بجُرحٍ غير قابلٍ للمُداواة

لَهُ أن يرُدّ الخيانة من دمه

كما لو أنّه خافِتٌ قليلاً

مُشربٌ بحُمرةٍ أكثر ذُكّة

فهو يستحقّ عن جدارةٍ كلّ هذا النّزيف الذي سيُخلّصه حتماً من شوائبِ الأثنية، ومن
خُلوص الرّوح، ومن البراءة التي ترعى في الظلّمة أشباحاً وعُشبا¹

إننا أمام "الجسد الفكرة" الذي تُعيد عناقيذ الصور تشكيل قسمايته، والذي يُفصح
كونه التخيلي عن جروحٍ جوانيةٍ غائرة تكشفها تبدّلاته الجديدة، وعن فداحات كبرى تحياها
الذات الأنثوية وهي تواجه قدرها المحتوم، وقلقها الزمني، وأشكال الصّدّام مع الآخر ومع
العالم، لذلك يتعرّى الجسد من أحاديته المُفترضة، وينخرط في تجسّدٍ مُتعدّدٍ تتدرّج من
خلاله فداحة الانهيارات، وتتباين مراتب قنّامتها، ففي مقاطع مختلفة، تستدعي الأنا أجسادا
متعددة (الخادمة، الراقصة أنديرا، الغانية، الفلاحة البائسة..) هي في حقيقتها الوجه المرآوي
المشروخ للجسد الأنثوي وهو يُلملم حطامه. تقول الشاعرة:

أعطنا كلامك الذي يسرق القلب

أَيّتها الغانية

لقد تدرّبت جيّدا

¹ ميسون صقر، الآخر في عتمته، مصدر سابق، ص 64.

سحرت بالكلام الذين مروا أمام ظلك

.....

الكوة ضيقة

وما تريئه في بئر عميقة

كيف تريئه إذن وأنت تعلمين

أن نهوضك سقوط في العميق

.....

امراة فاضلة حقاً

تلبس ما يليق بجسدها

وتفتن به

في الليل لا تضع المساحيق

تقف أمام المرأة لساعات طويلة

تقلم أظفارها بعد أن تنشبهها

كمخالب في ظهر اليوم الذي مر¹

وتقول في مقطع آخر:

لا تقلقي أيتها الفالحة البائسة

على قدميك أثر عابر

ومع أطراف النهار تركبين المحراث

وتنادين الثور

تبذرين القمح

تتكحلين وتترينين

فيما الناسك الذي يغتصبك

ينداوى من آثار حماقاته

ويطلع الجبل²

إن استدعاء هذه الذات الأنثوية عبر الدوال الرمزية للجسد،(سحر الكلام، المساحيق، المرأة، الأظفار، الكحل، الزينة، القدمين، الاغتصاب..) يختزل بنية السقوط المريع الذي تضع الذات الأنثوية أمام إنيتها المحطمة، وهي تصطدم بقذارة الواقع،

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يحبني، مصدر سابق، ص 158-159-160-161.

² نفسه، ص 176-177.

وبشراصة الآخر الفاقدة لإنسانيته المُحتَمَلة، فالاحتفاء بالجسد كما يبدو من خلال هذه المقاطع (وضع المساحيق، الوقوف أمام المرآة، تقليم الأظافر، التَّزِين، كحل العينين..)، يكشف هذه البشاعة التي تصطدم بها الأنثى في مشهد درامي مُريع، لذلك تتكاثف ترسيماتُ السُّقوط المُدَوِّي التي تكشف الوجه السلبي للزمن، والتي تتعمَّق فضاءاتها وهي ترصدُ حركةَ البُنَى التخيلية عبر دوالِّ الجسد الرمزية، مع بحثٍ حثيث عن أسباب الخلاص ترصدها المقاطع التالية:

عندما نسقُطُ خِفافاً من فكِّ حُوت
مُنْفَصِلِينَ عن بَحْرِنَا
كضُرُورةٍ للحياة دون جَسَدٍ
سنألفُ فناءً نَا
مُجَرِّحِينَ المعرفةَ التي نَحْنُ مِنْهَا¹
وتقول في مقطع آخر:
الأشجارُ التي كانت أُمِّي فِي لحظةٍ
كانت جَسَدِي فِي لحظةٍ
كُنْتُهَا أَنَا أَيْضاً
أَمِيلُ مع الرِّيحِ كَأَنِّي هي
الأشجارُ، الأجسادُ التي تَسِيرُ مَعِي وَحَوْلِي
الغابةُ التي تَضُمُّنِي
الآخرُ المُحِبُّ
المفتُونُ
المُتَعَدِّ فِيهَا
والوَاحِدُ لِي²

هكذا، يُصبح التَّخَلِّي عن هذا الجسد المُدَمَّى من كثرة الجراح، ضرورة تسعى إليها الذات لترميم الأنا الأنثوية، وتخليصها من هزائنها المُتكررة من خلال الإقامة في أجساد مُتَخَيَّلَة (الأشجار، الرِّيح، الغابة، الآخر المُحِبّ..) يخلُقها نقاء الطبيعة وصفاء الحبِّ المنشود.

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يُحبني، مصدر سابق، ص 224.

² نفسه، ص 225-226.

4-3- الجسد وجدلية التمرد والثورة

تنخرطُ عناقيد الصور عند الشاعرة ميسون صقر في دينامية تخيلية، تتحول بموجبها الدوال الرمزية عند كل انبناء نصي جديد، وتتخذ مسارا تصاعديا ينقل حركة الذات الجوانية عبر مختلف تقلباتها، ويرصد هواجسها الخفية والمعلنة، تلك التي تتلون تبعاً لتلّون أشكال السقوط وتضاعف وطأة الهزائم والخيبات المتناصلة. وبذلك، تتحرك الدوال الرمزية التي رصدت قوة الحطام الجواني ودرجات ارتداداته، وهي تكشف الوجه السلبي للزمن وبشاعة الواقع وفداحة الخذلان، تتحرك لتعلن عن حالات التمرد القصوى التي فجرها الضغط الداخلي، وعن حالات الانقلاب الثوري الذي تُعلنه الذات بشكل ارتدادي قوي له شراسة الجسد المدمى، والروح المجروحة في هذا المعترك الوجودي القائم، هكذا يثور صوت الأنثى الذي أهلكته الأحزان وأخرسه الأنين، ويعلو صوت الجسد حراً متنصلاً من كل القيود التي أدمته، ويتحوّل إيقاع التوصيف السردى الدرامي، إلى بطولة ملحمية ثائرة قيادية لا تحدّها عقبات أو هزائم، وتتحوّل دوال الجسد إلى رموز كاسرة تُعلن ثورتها وحربها على كل الفداحات والهزائم، كشكل من أشكال الوجود الجديد. تقول الشاعرة:

أنا الملكة،

ملكة نفسي

وشعبي جسد

أملكه ويملكني

أحكم أرضه وسماءه¹

هذا الامتلاك الرمزي للنفس والجسد، يُخرج الذات من مراتع السقوط المؤدّي، ويسمح لها باستعادة الحلم، وباسترجاع إنيتها المفقودة وتضميد جراح جسدها في خضم هذه المواجهة. وبذلك، تتعالق الدوال الرمزية لتعلن هذا التمرد من خلال حالات الاستنكار التي تُعلنها الأنثى، وهي تتأمل جراح الجسد وهزائمه التي هي من هزائم الروح، ومن خلال إثارة قلقها الزمني الذي يستبطنه السؤال، وتخفيه تحولات الجسد الموعودة. تقول الشاعرة:

الحياة لمرّة

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 211.

الموتُ مرّ

بينهما يستقرّ جسدك في الهرم بطيئاً أو سريعاً

بينما جلدك يتهدّل والأفقالُ على فمك، قلبك، جسدك، وروحك

كيف تنعمين بالنّوم مليئةً وثقيلةً بالحديد؟

كيف لا تسيرين إلاّ خُطواتك الوحيدة مع السرّ؟¹

وفي مواضع أخرى، يتعالى البُعد الوظيفي للجسد ليتحول إلى طاقة مشحونة،

تتأهب للتمرد في أشرس حالاته. تقول الشاعرة:

كما يليقُ بامرأةٍ

خلعت ملبسها

نامت على أريكةٍ صغيرة

تسّع أحلامها

تسّع جسدها والأرق.

كما يليقُ بجسدها

استلقت على ظهرها العريض

تركت النجوم تسقط عليها من علٍ

وهي تقول عدتُ بمخالب قطةٍ شرسة

وفم يلوك الصّراخ.²

إن هذا الاحتفاء بالجسد(كما يليق بجسدها)، هو شكلٌ من أشكال التعويض عن

سلسلة الانكسارات والهزائم. وبذلك، تتحول الدّوال الرمزية من نبرة الأنين والوجع إلى

نبرة أقوى وأشرس،(الصّراخ، عدت بمخالب قطة) تستعيد الذات من خلالها كينونتها

المُصادرة.

وفي نص آخر تستدعي الشاعرة أحداث الثورة في مصر في بناء مشهدي سردي،

تقول:

ليس جمالها بإغماضة العين أو برمشٍ كحيلٍ يا صديقتي على رجلٍ مُستعدٍّ للمغامرة، لكنّ

العيون التي سلّبت الفتناصةً بريقها، أكثر اشتعالاً بالحياة مع فارق الزمن.

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 108.

² نفسه، ص 103.

أنت أكثر فِتْنَةً لأشخاصٍ استلُّوا منك نبضَ إشراقِ مارلين مونرو كما استلَّ من عُيُون مُصابي التحرير أيقونتها العفوية، وآزرت القُبلة التي اجتاحت جبينَ القتيل في مشرحة.... أهله.

عُيُونُهُم أَكْثَرُ إِثَارَةً وَفِتْنَةً لِرِصَاصِ الْقَنَاصِينَ

عُيُونُهُم أَكْثَرُ جَمَالاً مِنْ عَيُونِ الْمَهَا

وَأَكْثَرُ هَدَفاً لِرِصَاصَةِ تُصِيبُهَا بِالنَّزِيفِ وَالْعَمَى¹

هكذا، يمتد دالُّ الجسد ليعيد تشكيل فتنته الرمزية، تلك التي تتبدى من خلال مرارة الموت، وفضاعة القتل حين تستدعي الشاعرة ميدان التحرير في مصر وما رافقه من أحداث ارتبطت بالربيع العربي. وبذلك، يندغم الواقعي بالمتخيل، وتتقاطع رموز الجسد لتعيد بناء المفارقة الرمزية التي تُصبح معها فِتْنَةُ الجسد فِتْنَةً للقتل وللثورة في نفس الآن.

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 51.

تركيب

حاولنا من خلال تتبع مُتَخَيِّل الجسد في نصوص الشعراء، رصد آليات انبثائه الجديد عبر النسق الشعري التخيلي الذي يمتاز بامتداده الرمزي، وبقابليته للتوسع وفق ما تقتضيه الأنوية الرمزية التي تتحلّق حولها عناقيد الصُور. وبذلك، وقفنا عند هذه التعددية التي تسمّى وجوده الرمزي الجديد، عبر شبكات الصور تبعاً لتباين مواقف الذات الشاعرة من القلق الزمني، ومن الهواجس التي تستوطن المناطق المُعْتَمَة في الذات الإنسانية، ليتبدّى هذا التّبنُّين الجديد للجسد بوصفه وجوداً رمزياً تتناسى من خلاله الذات قلق النهايات، واستحالة الحلم، وفداحة الانكسارات، وبوصفه كياناً شعرياً تُجَلِّيه عوالم الرؤيا، وتُخلّصه من إطاره الفيزيقي المحدود الذي يختزل حقيقته، لتفتحه بدلاً عن ذلك على آفاق أكثر رحابة يؤثثها المُتَخَيِّل، هذه الآفاق الرحبة التي تتسع لانبثاء رمزي جديد تروم الذات تشكيله عبر فعل الكتابة كوجود جديد ومُضَاعَف، يُقاوم هواجس الموت والفناء، وهو ما سنروم مُقاربتَه من خلال تتبع آليات تشكيله في نصوص الشعراء.

المبحث الثالث: مُتَخَيِّل الكتابة وسؤال الإبداع

يُشكِّل مُتَخَيِّل الكتابة منفذاً آخر لرصد حركة الذات الإنسانية وهي تُعيد بناء وجودها في هذا العالم، وتكشف من خلال الكون التخيلي الذي تبنيه عناقيد الصور، عن أشكال تعاطيها مع القلق الوجودي، ومع هواجس التناهي الزمني، عبر وجودها الكتابي الرمزي، إذ يصبح للغة حين تتجاوز حدود رسمها، هذه الطّاقة الخارقة التي تُعيد تفجير عوالمها الإحالية المُحتملة، تلك التي تمرُّ الذات - المسكونة بالرغبة العارمة في مقاومة قلقها وهواجسها الكامنة- عبر قنوات خَلَقها الجديد التي تُفَعِّلها هذه الطّاقة، ومن ثَمّة، يسمح تتبع هذا الانبناء التخيلي الجديد للفعل الكتابي، بملاحقة أشكال الوجود المتعدّدة والمُتباينة التي تحياها الدّوات تبعاً لتباين طبيعة رؤيتها للعالم؛ فالنص ليس كيانا حبريا لغويا جامداً، وإنما هو مجال "انفجار اللغة باتجاه الآخر وليس باتجاهها بالذات :وهذا ما أسميه انفتاحها. وإن هذا الانفجار هو القول، والقول هو الإظهار"¹

إن هذا الانفجار اللغوي الذي يُولد منه الكون التخيلي عبر قنوات اشتغاله الترميزية والصورية التي يُفَعِّلها الفعل الخيالي، يجعل الكتابة "تمظهرًا لغويًا وموقفًا رؤيويًا يُعيد صياغة الذات وتأمّل انعكاساتها وأبعادها عبر بياض الصفحة، وعبر صراع المُبدع مع اللغة وعلاقته بالكلمات"² وبذلك، يُصبح السّفر في هذا الكون الرّؤيوي الجديد، اكتشافاً مُحتملاً لأصقاع بعيدة في عمق الذات الإنسانية، وفي سراديبها المُتَشعبة، وهي تُعلن عن هُويتها وكيانيتها عبر طقس الكتابة، وكما حاولنا في المباحث السابقة تتبع الأنوية الرمزية التي تتكوكب حولها عناقيد الصور، والتي تؤثّر أنماط اشتغال المُتَخَيِّل في نصوص الشعراء قيد الدرس، سنروم في هذا المقرب القرائي، تتبع آليات تشكّل الخطاب الميتاشعري الذي تُعلن من خلاله الدّوات عن تصوراتها للكتابة، وعن مواقفها من هذا الوجود الرمزي الجديد التي تسمح به اللغة حين تنجذب إلى أبعد المناطق إعتاماً في الذات الإنسانية.

¹ بول ريكور، صراع التأويلات: دراسة هيرمينوطيقية، ترجمة منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2005، ص 102.

² أمينة البكوري، مكونات الخطاب في الشعر النسائي المغربي الحديث، مرجع سابق، ص 328.

1- الكتابة والوجود المتجدد:

يُفصح الخطاب الميتاشعري عن تجلياته عبر نصوص الشعرات، إذ يعتمد النسيج النَّصِّي التخيلي على خلق أنوية رمزية مُتعددة تتقاطع وتتباعد، وتُعلن من خلالها شبكات الصور عن تصورات الذات الشاعرة للكتابة بوصفها تجلّ مضاعف لما يعتمل في أعماق الذات. وبذلك، يجد سؤال الكتابة في هذا الانبناء التخيلي، مجاله الخصب الذي تتناسل منه أشكال الرؤى، إذ يصبح للكتابة طاقة رمزية جديدة تتوسل بها الذات في هذا المُعترك الوجودي، لتبديد قلقها الزمني، وللتسلّح بما قد يقوّيها في هذه المُواجهة وهي تُعيد بناء هويتها الرمزية، وكيونيتها المفتقدة، لذلك سنحاول أن نقف عند تجليات هذه الهوية الشعرية الجديدة التي تبنيها شبكات الصور، وعند هذه التفاعلات المُفترضة بين الذات والكتابة بوصفها وجوداً رمزياً جديداً.

تتعلق شبكات الصور وهي تبني تصورات الذات للكتابة، حول نواة مركزية يُصبح معها الوجود الرمزي البديل، تحدياً سافراً للنّهائيات المُربعة ولسطوة الفناء المصيري الذي يلاحق الذات الإنسانية، فيدُ الزمان في وجوده المادي لا تطال هذا الوجود الجديد والمُتجدد الذي تقيم فيه الأنا، وإن كانت تبثُّ الشعر ما يعترّيها من قلق وجودي دفين، ومن حيرة عميقة تُبقيها على المسافة الصّفر من السؤال، ذاك الذي يتقاسمه الشعر معها في حالة تَمَاهٍ خاصة ، ليأتي الجواب الكينوني مُعلنًا عن هذا البقاء الرمزي الذي يتجدد في كل حين تقول الشاعرة بهيجة مصري إدلبي:

نُوجِزُ البوحَ في اتساع المعاني

لنرى النهرَ في المسافات عَيْنًا

كلّما حُرّت في سؤالِ وجودي

سألَ الشعرُ أينَ سريَ أينًا

قلتُ في الصمتِ للقصيدِ بوحٌ

يستوي في صلاتنا فاستَوَيْنَا¹

¹ بهيجة مصري إدلبي، في محراب الذات، مصدر سابق، ص 23.

هكذا، تتكاثر عناقيد الصور عبر مجموع نصوصها، لتتعلق حول أنوية رمزية يؤسسها الوجود الجديد (أول، آخر، أكون في شعري، حبر أنا..). فتتضاعف بذلك أشكال المواجهة والبُطولة بتماهي الذات مع الطقس الشعري، واندياحها في جوهرانية الكتابة، عبر فعل تحويلي رمزي تنشد من خلاله كينونتها الوجودية، وتحديثها السافر لرعب الزمن، وهويتها الجديدة في هذا المُعترك. تقول الشاعرة:

تتكامل الأسرارُ في سرِّي
فأكون حين أكون في شعري
حبرٌ أنا من حيرةٍ ورؤى
وفيفض من تأويله حبري¹

إن الذات وهي تُعيد تشكيل كينونتها عبر الكتابة، تُبدد من غلواء سلطة الزمن وتضعف في خضم هذه المواجهة قوته القاهرة، وتتحول الكتابة إلى مُفجّر جديد لوجود جديد، وإلى ولادة ثانية تصبح معها الذات كيانا شعريا قادرا على الاحتماء بنفسه من كل أشكال الهجوم التي يُمارسها الزمن والواقع بكل مراراته، بل إن الذات تصطفي لهذا الوجود الكتابي الرمزي (وجودنا أدفاً) حالاتٍ جوانية تتلبّسها، وتقيها من كل مطبات القلق المتجدّر في أعماق الروح، تقول :

الحرفُ أولنا وآخرنا
ما شاء أولنا بما نبأ

.....

هو مدركٌ أني غوايته
وأنا من الأسرار لا أبرأ
به تصطفي روحي قصائدها
بالحرف صار وجودنا أدفاً²

هذا التجاذب الروحي بين الذات الشاعرة وبين الكتابة بوصفها فعلاً رمزياً، يثني بدرجة هذا التعلق المتبادل الذي تتماهي من خلاله هوية الأنا وهوية الكتابة (هو مدركٌ أني غوايته، أنا من الأسرار لا أبرأ)، فيُصبح سؤال الكتابة نبعاً هادراً لا تُفارقه الذات في بحثها

¹ بهيجة مصري إيلبي، في محراب الذات، مصدر سابق، ص 41.

² نفسه، ص 61-62.

عن وجودها المحتمل، وكثيراً ما يتماهى طُقس الكتابة بالدلالة الرمزية لعنصر الماء الذي يوطّر اشتغال النسيج النصّي عند الشاعرة، لتتحول إلى انبعاث جديد تُشهره الذات في وجه التّناهي الزمني، إذ تتفجر من خلال مائها الرمزي طاقة الذات الهائلة ووجودها المُتجدّد. تقول الشاعرة:

يُعَلِّمَنِي مِنْ حِكْمَةِ الْمَاءِ حِكْمَةً
فِيكْشِفُ عَنْ صَمْتِي بِقَدْرَةِ قَادِرٍ
أَنَا بَوْحُهُ عَذْباً فَرَاتاً يَفِيضُ بِي
فَأُبْدِي بِمَاءِ الشَّعْرِ كُلِّ الشَّعَائِرِ¹

وبذلك، يتبنين الخطاب الميتاشعري عبر لغته الدّاخل نصية، ليعلن عن هذا الوجود الجديد والمتجدّد الذي تخلّقه الذات عبر فعل الكتابة الرمزي، إذ يُصبح سؤال الكتابة حاجة جوانية مُلّحة تفرّ إليها الذات لتتجاوز قلقها المزمّن، غير أنه يتبنين عند روضة الحاج بشكلٍ متدرّج يتراوح بين العجز والتجاهل كشكل من أشكال المقاومة. وبذلك، يصطدم سؤال الكتابة عندها بطقس جنائزي مهيب، يعلو من خلاله صوت الموت، وتتعاظم صدمة الذات أمام ضربته المفاجئة والمُوجعة، تلك التي تتحول من خلال البناء التخيلي إلى صدمة الكتابة/الشعر، وارتباكها العظيم أمام هذا المصير المُرعب. وبذلك، يتعالق سؤال الكتابة بسؤال الوجود، وتنخرط الذات ومعها فعل الكتابة في حالة ذهول قصوى أشعلت مواقد القلق الوجودي الكامن، بموت الشاعر/موت الرمز، تقول الشاعرة في قصيدة ترثي فيها الشاعر الفلسطيني محمود درويش:

(درويش مات)
وَتَنَاشَرَتْ كُلُّ اسْتِعَارَاتِ الْكَلَامِ
هَذَا الْمَجَازُ الْمُرْسَلُ الْمَكْسُورُ لَا يَقْوَى عَلَى قَوْلِ الْحَقِيقَةِ
فَلْتَقُلْ يَا شِعْرُ إِنَّ الشَّعْرَ مَالٌ ضَوْءٌ
وَلتَسْفُطِ الْآنَ الْبَلَاغَةُ كُلَّهَا
وَليرْفَعِ الْمَفْعُولُ بِهِ
وَالْحَالُ وَالصِّفَةُ الَّتِي قَدْ غَادَرَتْ مَوْصُوفَهَا

¹ بهيجة مصري إدلبي، في محراب الذات، مصدر سابق، ص 51.

وَلْتَتَّقِ اللَّهَ الْقَصَائِدُ إِذْ تُقَالُ¹

لا تلبث الذات وهي تبحث عن وجودها الرمزي المُفترض عبر فعل الكتابة، أن تُعلن عن حالة الصدمة القصوى التي انتقلت إلى هذا الفعل/الوجود الرمزي المنشود،(تناثرت، المجاز المرسل المكسور، لا يقوى، مال...) لذلك يُفصح الخطاب الميتاشعري عند روضة الحاج عن بعض حالات عجز الكتابة ذاتها أمام جبروت النهايات، غير أن الذات لا تتوانى عن تجاهل هذا التناهي وعن رفض قدريته، وخلافاً لمنحى المواجهة المباشر الذي تُعلن عنه بهيجة إدلبي، تنقل روضة ارتدادات هذا الخوف الكامن إلى الفعل الكتابي، لتنتفض بعد ذلك عليه، وتُحاول تشكيل وجودها المتجدد بإيقاع جواني مُغاير يُحدده المنحى الوجداني الرومانسي. تقول الشاعرة:

عِشْ لِلْعَشِيَّاتِ الْمُبَلَّلَةِ الشَّيَابِ مِنَ الْمَطَرِ
عِشْ لِلْقَصِيدِ يَزُورُ بَيْتَكَ رَائِعاً
مِثْلَ الْقَمَرِ
وَدَعْ التَّرْحُلَ فِي دُرُوبِ الشَّوْقِ
دَرْبُ الشَّوْقِ يَا قَلْبِي
وَعِزٌّ²

إن الانخراط في طقس الكتابة بهذا الشغف الوجداني الحالم، رهان الذات على صفائها وعلى وجودها المعلوم به بعيداً عن كل أشكال القلق، فتصبح بذلك وظيفة الشعر هي حفظ الذات، والإبقاء على وجودها الحقيقي الذي تتحدّد من خلاله هويتها وكيونيتها، والذي يحجب عنها - وهو المُتماهي مع الرمز المائي- كل أشكال اليباب الجواني. يمتد الخطاب الميتاشعري عبر خطّه التصاعدي، وتتحول الكتابة إلى عالم جديد تقيّمه الذات على مقياس الحلم وتقيم فيه، وتبني من خلاله هويتها، وكيونيتها الأنثوية، تلك التي يتجدّد وجودها بتخطّي مُخلفات القلق الوجودي، ولملمة ما تناثر من حطامها في الداخل، ويعلو صوت الأنا ويتضاعف إصرارها على التّجاهل والرفض، وهي تُعيد ترتيب فوضاها الجوانية عبر فعل الكتابة الرمزي، إذ تعود شبكات الصور لتتكوكب حول نواتها المركزية المؤسسة للوجود المتجدّد بعيداً عن أشكال السقوط. تقول الشاعرة:

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبيّة السؤال، مصدر سابق، ص 55.

² روضة الحاج، عِشْ للقصيد، مصدر سابق، ص 7.

لي يا سُفُورَ الحرفِ حينَ أَشَاءُ من لُغَتِي حِجَابُ
لي يا حِجَابَ الحرفِ حينَ أَشَاءُ من لُغَتِي سُفُورُ
فَأَنَا اخْتَرْتُ بِهِاءَهَا
وصَفَاءَهَا
ونَقَاءَهَا
عَلَّمْتُ صَبْرِي
على غَزَلِ الثَّوَانِي والدَّقَائِقِ والسُّوَيْعَاتِ الطُّوَالِ
وهَنَا سَأَنْصِبُ خِيَمَتِي
وَأُعِيدُ لِلْمَعْنَى أُنُوثَتَهُ
وَأَرْكُضُ فِي مَدَى الْكَلِمَاتِ
أَرْكُضُ حَرَّةً
وجَمَالَ رُوحِي
أَنَّهَا رُوحُ الْجَمَالِ¹

أما عند الشاعرة أمينة المريني، فيقترن الخطاب الميتاشعري بحُرقة السؤال، وبحيرة الأنا وهي تبحث عن وجودها وعن هويتها في ظلّ المنحى الإشراقي الصُّوفي، إذ تُراوح من خلال مقاماته ومعارجه، عتبات ذاتها لبلوغ المحبة المُشْتَهَاة، وللتوحد بالمحبوب. وبذلك، تصبح الكتابة سبباً من أسباب هذا الوجود التي تنشده الذات، وطاقة نورانية تتوسل بها في هذا العروج نحو عوالم الصفاء، وروحاً أخرى بها تتنصّل من سطحية الطّين الفاني. تقول الشاعرة:

يَا هَذَا الشَّعْرُ الْفَاتِنُ
يَا هَذَا الشَّعْرُ الْفَاتِكُ
يَا الْفَاتِحُ
فِي أَقْصَى الذَّاتِ

سَعِيرَ عِبَارَاتِي
وجنُونِ خِيَالَتِي
ماذا يَبْقَى مِنِّي ؟

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 31-32.

ماذا يَبْقَى ؟
إِنْ غَادَرَتِ الطَّيْنَ
مَوَاوِيلُ حُرُوفِي
وَتَكْسَرُ فَوْقَ زُجَاجِ الْمَوْتِ
اسْتِعَارَاتِي
وَلُغَاتِي؟¹

هكذا، تنخرط الكتابة في هذا الطقس الذي تدخل الشاعرة في حضرته، ومن ثمة، تتجاوز حدودها كترَفٍ جمالي يؤثث بياضَ الورق، إلى حالة وجودٍ مُلَحّةٍ تحتاجها الذات للعبور إلى البقاء الرمزي المُستَهَي، إذ يصبح هذا الأفق الكتابي الذي يؤثته المجاز رَهَانَ الذات على تخطّي أسباب الفناء، وإن كانت تُوارِب في كشف قلقها الدفين من جبروته، فتصبح بذلك الإقامة في الشعر عمراً جديداً، ووجوداً مُتَجَدِّداً لا تطاله قوانين الزمن الصَّارِمة (عمراً يفنى/شعراً يَبْقَى). إن عناقيد الصور وهي تعيد تشكيل هذا الوجود الجديد تجعل من الكتابة سرّاً تفتح الأنا مغاليقه، وتنخرط في حضرته لضمان البقاء. تقول الشاعرة:

تَشْهَيْتُ فِي وَجْهِكُنَّ
زَمَانًا تَسْلَقْنِي فِي الدُّجَى بِالْبَهَاءِ
وَوَقْتًا سَيُعْشِبُ مِنْ غَيْرِ وَجْهِي
وَعُمْرًا مِنَ الشَّعْرِ يَفْنَى
وَشِعْرًا مِنَ الْعُمْرِ يَبْقَى²

هذا البقاء الرمزي المعلوم به، تمنحه الكتابة وقد تحولت عبر فعل التدويت إلى حالة إشراقية، تعرُج كما تعرج الذات في مقامات الوله الصوفي ومن ثمة، يُصبح التّصالح مع

¹ أمينة المريني، المُكابدات، مصدر سابق، ص 38-39.

² أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 76-77.

التناهي الزمني، إيداناً بخلق زمن آخر مُتخيّل، تحيا فيه الأنا خلودها المأمول عبر طقس الكتابة، إذ يتعالق سؤال الكتابة بسؤال الكينونة، ويصبح الخطاب الميتاشعري أفقاً جديداً تبحث فيه الذات عن عوالمها الرويوية الإشرافية التي تُخلّصها من شوائب الطين الفاني، وتُحيلها إلى ذات نورانية تُمارس انشدادها إلى الأعلى، وإلى حيث لا خوف من الزمن، فأشكال الخروج المُحتملة من حدوده، يُقابلها حضورٌ سرمدى تحفظه عوالم الكتابة وقد تلبّست بالعشق الصوفي، تقول الشاعرة في قصيدة "كأنّي به الخروج" التي يتقاطع فيها طقس الموت مع طقس الكتابة:

و فَتَحَتِ الْأُمُّ
أَضْلَاعَهَا لِاحْتِضَانِي
و ضَمَّتْ عَيْونِي
و سِرِّي
و حُلْمِي
اشْتِيَاقاً إِلَيَّ
و كَانَتْ سَلَاماً
و بَرْدًا عَلَيَّ
و زَمَلَتْ الرُّوحَ
فِي رِقَّةٍ وَ حَنَانٍ
و وَارَتْ هَوَانٍ

هَوَانِي

.....

و هُمْ رَقَصُوا
شَرِبُوا مِنْ عَتِيقٍ
دِنَانِي
و مَا أَبْصَرُوا وَحْشَتِي
فِي الْجَرِيدَةِ
مَا أَدْرَكُوا
أَنْنِي حَاضِرٌ
فِي سَمَاءِ الْقَصِيدَةِ
أَوْ فِي حَفِيفٍ

كَمَان¹

هكذا، يتوارى البُعد الدرامي المُحتمل في هذه البنية المشهدية التي يُصبح فيها الموت عبوراً إلى وجود آخر يؤثته فعل الكتابة (حاضر في القصيدة..)، ويُذكيه الرمز الديني (وكانت سلاما وبردا علي) الذي أبطل مفعولية الإحراق، وأبقى على الجسد في حضوره الرمزي وفي تماهيه مع جسد القصيدة.

ما تزال عناقيد الصور تتوالى وتتفاعل في كونها التخيلي، لتُفصح من داخل حركيتها، عن تجليات الخطاب الميتاشعري، وعن تصورات الذوات للكتابة بوصفها وجوداً رمزياً مُضاعفاً تُجدد الإقامة فيه، وبتبعتها لهذه الحركية في نصوص الشاعرة ميسون صقر نقف عند هذا المنحى الفلسفي التأملي الذي تتكاثف حوله شبكات الصور، وتُبقي الذات على مسافة السؤال المؤرق الذي يُعيد بناء المفاهيم عبر الطقس الشعري، ومن داخل الكون اللغوي، لذلك لا نعدم أن نجد هذه التراتبية السببية، وهذا التعالق الوجودي الذي يضع فعل الكتابة في موضع القلق الدفين الذي تحياه الذات وهي تسائل وجودها الرمزي، من داخل قلقها الوجودي الزمني. تقول الشاعرة:

الْوُجُودُ فِي الْوَعْيِ
الْوَعْيُ فِي الْإِبْدَاعِ
الْإِبْدَاعُ فِي عَتَبَةِ الْمَدَى
كَيْفَ تَبْدُو الضَّفَّةُ الْآخَرَى؟²

هكذا، يقترن سؤال الكتابة بسؤال الوعي وبسؤال الزمن، ويتعلق جوهره بهذه الطبيعة المتشابكة للوجود، تلك التي يعود أصلها البعيد لفكرة الإبداع والخلق، ومن ثمة، تتجه شبكات الصور وهي تؤثت مُتخيل الكتابة عند ميسون، في مسار الغور في البعد السحيق للوجود الإنساني من داخل اللغة، ومن خلال التأمل العميق، كشكل من أشكال التمرد على رُعب الزمن حيث يُصبح الوجود متعلّقاً بأصل وجوده النابع من فكرة الإبداع، وأمام هذا التعالق الجوهري لا يملك الزمن المُرعب إلا أن يتوارى أمام الوجود المتجدّد الذي تمنحه الكتابة/الإبداع.

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 164 - 165 - 166.

² ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 70.

إن فكرة النشوء الجديد عبر فعل الكتابة الرمزي، هي ما تُراهن عناقيد الصور في نصوص ميسون صقر على تثويره، إذ تتماهى الكتابة مع الرمز المائي في صفته المُتجددة (اعبري النهر، كون يتحرّك، خلق ينشأ، الحياة تتوالى..) لتُعلن تمرُّدها الصَّارخ على صفته الراكدة الأسنة التي كشفت من خلالها شبكات الصور، الوجه السلبي للزمن، وأحواله القاتمة وما خلّفته سلسلات فقدان من حطام جواني. وبذلك، ينخرط الكون التخيلي عند ميسون في حركية تحويلية داخلية، ويُعلن عن حالة تمرُّد قصوى تنشأ من صُلب ترسيمات السُّقوط التي وجهت حركة الصور، وتُعلن عن وجودها المُتجدد عبر فعل الكتابة. تقول الشاعرة:

اعبري النهر
لا شيء غيرك يعبر في المساء
كون يتحرّك فيه الخلق
خلق ينشأ من جديد والحياة تتوالى

.....
اعبري أيُّها الكلمات
نهرٌ أمامك
أمامنا حُرُوفٌ ونقاط
نُقطة فوق حرف
نُقطة تحت حرف
وحُرُوفٌ بلا معانٍ تعبر
يكون لها تجسيدٌ في البرية¹

وفي رهانها على هذا الوجود المُتجدد، تعود الكتابة لتفتن بالرمز الترابي الذي شكّل عبر مجموع نصوص الشاعرة، الملاذ الرَّحيمي الأول الذي تحتّم فيه من جبروت الموت وقد أحالها إلى حطام يمشي على الأرض، فتصبح الكتابة مُعادلاً آخر للاخضرار وللانبعاث الجديد في صورته البهية المُشرقة، تقول الشاعرة في قصيدة ألفُ وردة:

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 104-105.

انتظرتها عبر النظر
عبر التأمل والنافذة
انتظرتها بالكلام والسَّهْو
انتظرت وأنا أكتب وأنظر
أن تتفتح في بستان الحياة¹

وأحيانا أخرى يتمهى طقس الكتابة مع طقس الحب، ويصبح هذا التماهي مسلكاً
للعبور إلى الوجود المُتجدّد، وإلى شغف البدايات التي لا تنتهي. وبذلك، يتجلى التمرد على
رعب النهايات في أقصى حالاته. تقول الشاعرة:

بُنْقَطَة من الحبر الذي رشق الورقة وانهمر بالكلام
يسري سرّك في دوام البدء الذي لا ينتهي²

2- الكتابة والإقامة في الرؤيا

يتسع الأفق الشعري الذي تراهن عليه الأنا الشاعرة وهي تعلن عن وجودها
الرمزي عبر فعل الكتابة، فيسمح لها بتشبيد عوالم جديدة تُعيد تشكيل هويتها، وتمنحها طاقة
أخرى تتعالى بها على حدود الزمن، وعلى إكراهات الواقع ومراراته، إذ تتعلّق شبكات
الصور، وتتخلّق حول هذا الكون الرؤيوي الجديد الذي منه تخرج الأنا الشاعرة الجديدة،
ومنه تُعيد تشكيل إنيتها المنشودة، تلك التي تتفجّر من ماء الشعر وتولد من أسرارهِ ومن
غيبهِ، إذ تنشط ترسيمات الارتقاء وتنمهي دوائها الرمزية مع العنصر المائي المفجّر
للوجود الجديد (نور، رؤيا، غيب، حلم، فيض، سحاب، عشب، ماء، نهر...) وبذلك، ينحو
الخطاب الميتاشعري منحى استشرافيا رؤيويًا، تتحول معه الكتابة إلى منفذ سرّي تقتحم
الذات مجاهله لبلوغ كونها المُشتهى وزمنها المنتهى، حيث تصبح الإقامة في النور خلاصاً
من كل أسباب الفناء، وتحولاً كينونيا تولد من خلاله الذات الجديدة عبر فعل الكتابة
الرمزي. تقول الشاعرة:

أغيب في الحرف حين السرّ يتبعه
سرّ وحرف سعى فيه تضرعه
وأستعير من الرؤيا نوافذها

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 83.

² نفسه، ص 76.

فيستوي في شغاف النور مطلعُهُ
وأمسك الريح من صحراء رحلتها
فتفرد السر في روعي وتمرُّهُ
وأشكُلُ النهر في أحلام أغنية
وأفرقُ البحر في وجدي وأجمعه
فينهض الشعر من أمداء خافيتي
رملا أشكله بوحا وأبدعه
من غامض ينجلي من حيرة نزلتْ
أسماؤه فسرى فينا تلوُّعُهُ¹

إن غياب الذات اللامشروط في عوالم الكتابة المحفوفة بالأهوال والأسرار، حضور آخر تُعيد الذات من خلاله تشكيل ذاتها وتشكيل العالم. وبذلك، يُصبح الطقس الشعري منفذاً استثنائياً يفتح الذات على مجاهلها الجوانية، ويجعلها تُقيم على مشارف الرؤيا، وتستعير من الغيب ما يحولها إلى ذاتٍ شعرية تعلن تحديها السافر لقوانين الزمن، تقول الشاعرة في قصيدة "أوراق إلى الشعر في عيده الأبدى"²

بابُ الشعر
مفتاحه
عين العماء
وراء الرؤيا
الشعر نوافذ للغيب
صلوات تنهض في الدرب
كلمات تخلع معطفها
تتجلى في التيه العذب
إيقاع لرمال الرؤيا
وتمائم تنهض في القلب³

¹ بهيجة مصري إدلبي، امرأة من خزف الروح، مصدر سابق، ص 31-32.

² أفردت الشاعرة في هذه القصيدة الطويلة التي وردت ضمن ديوانها "عمياء أحمل مصباحي" ستة عشر مقطعاً، رتبت ورقاته، وافتتحت كل واحد بتصدير نصي، وضمّنته تصورها للشعر.

³ بهيجة مصري إدلبي، عمياء أحمل مصباحي، مصدر سابق، ص 62.

هذا الكشف للعوالم الغامضة الخفية في سراديب الذات وفي أعماق الكون، يمنحه الشعر وهو في حالات تجلّيه. وبذلك، تُصبح الكتابة كشفاً جديداً لا ينعطي إلا لمن خبر السفر في مجاهله، وكثيراً ما يتماهى هذا السفر عند بهيجة بالرمز المائي (سحابة، عشب، نهر، بحر، الماء، الخلق..) الذي يُحوّله إلى طاقة غيبية خارقة تقاوم الفناء.

فالشعر أوّله نداءً غامض
يُبدى رسائل سرّه الإخفاء
والشعر أن أمشي كأني سحابة
خطواتها عشب رأى وغناء¹
وتقول في مقطع آخر:
ورقة⁴
المسافة بين القصيدة
والصمت
كالمسافة

بين الرّوح والجسد
إن جاء حلّت فضاءات وأهواء
وفاض نهرٌ وبعضُ الفيض إغواء
تواجد الحرف في أسرار صحوته
حتى انمَحى في الهوى عن بحرهِ الماء
كأنما الشّعْر مذ لاحت خواطره
حلّت على النفس عند الخلق أسماء²

هكذا تصبح الكتابة /الشعر حالة انبعاثٍ رمزية (أمشي كأني سحابة، حلّت على النفس عند الخلق أسماء) تعيدُ الحياة المشتتة للذات الشاعرة، وتصلّها بكينونتها الأولى وجوهر وجودها الرؤيوي الذي لا يصيبه الفناء، بل إن الأنا تتجاوز هذا الفناء الموعود

¹ بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 35.

² بهيجة مصري إدلبي، عمياء أحمل مصباحي، مصدر سابق، ص 56.

الذي يلاحقها، لتستبدل به فناء آخر يتماهى مع البُعد الإشراقي الصوفي حين يجعل الكتابة عشقاً صوفياً يُفِضي الفناء في أحواله إلى مقامات الخلود المشتهاة. تقول الشاعرة:

ورقة 15

الكائنُ

بئرٌ غامضة

فيضها الشعر

وشعرها السرّ

وسرّها الغور

هو الشعر فيضٌ وجد

ووردٌ هفا لورد

وسرٌّ سرى وحيدا

وعهدٌ بدون عهد

فناءً إذا تجلّى

تدلى كؤوس خلد¹

هذا التعالق بين الرمز المائي وبين المنحى الصوفي لفعل الكتابة، بوصفها حالة تجلٍّ خاصة تُضيء عتمات الداخل، يُمكن الذات من قطف خلودها المنشود، بالانخراط في طقس الكتابة وفي أحواله المُتسامية، وخلافاً لهذا المنحى الذي تقترن فيه الإقامة في الرؤيا بالبعد الصوفي، يقترن المُكوّن الميتاشعري عند روضة الحاج بالبعد الوجداني الرومانسي الذي تتكاثف فيه الدوال الرمزية المُحيلة على ارتجاجات الذات أمام سلطة الحبّ القاهرة، وعلى عوالم الصفاء التي تنشدها الأنثى الشفافة وهي تُبثُّ أشواقها وحنينها للآخر /المحبيب في صورته المعلوم بها. وبذلك، يرتبط البُعد الرؤيوي الذي يفتحه مُتخيّل الكتابة عندها بهواجس الأنثى العاشقة، وبتوقّوها لصفاء الحب ولقرب المحبوب، ويصبح الطريق إلى عوالم الرؤيا عبر فعل الكتابة الرمزي محفوفاً بقلق السؤال، وبحيرة الذات أمام هذه العاطفة المتأججة التي تجترحُ عالمها الجواني. تقول الشاعرة:

تختالُ في وجعي القصائدُ

والمداءاتُ الجفَاء

كلُّ المراني كالمرايا

تستحيل إلى سياجٍ من شتاء

¹ بهيجة مصري إدلبي، عمياء أحمل مصباحي، مصدر سابق، ص 67.

من أيِّ مُعْتَمَةٍ سِلْمَعُ مَهْرَبِي
ولأيِّ بَرٍّ تُبَجِّرُ الأُضْدَادُ
في لَغْتِي هَبَاءٌ¹

وأحيانا أخرى، يُصبح العبور إلى عوالم الرؤيا التي يخلُقها فعل الكتابة، مرهونا بتماهي المحبوب بطقسها، وباندياح روحه في روح الأنا العاشقة لِيُفْضِي هذا الوصال الجواني إلى هذه العوالم التي تلوح عبر هذا الطقس، وتشارك روضة الحاج مع بهيجة إدلبي في الحضور الواضح للرمزي المائي (تهطّل، ينهمر...) بوصفه سبباً من أسباب هذا النشوء الرمزي المُشْتَهَى. تقول الشاعرة:

يَلُجُّ الجَمِيعُ إلى مَغَارَاتِ الكَلَامِ
ويُخْرِجُونَ فلا جَدِيدُ
وتَغِيبُ أَنْتَ هُنَاكَ ثَانِيَةً
فَتُخَلِّجُ المَعَانِي
ترتدي الكَلِمَاتُ رَبَكَّتَهَا
وتهطّلُ (عِنَةُ) الرُّوْيَا
وينهمرُ النَّشِيدُ²

إن سؤال الكتابة عند روضة الحاج يصبح طقساً مُوازياً لطقس الحب، تُطَاوِلُ الأنا من خلاله عوالم الرؤيا التي يُفَجِّرُها الشَّغْفُ الجواني الحالم، والتي تُشكِّلُ الإقامة فيها تجاهلاً سافراً لقوانين الزمن الصارمة، لصالح زمن آخر هو زمن الكتابة/زمن الحب/ زمن الرؤيا.

إذا كان طقس الكتابة عند بهيجة إدلبي حالة وَجِدٍ عالية تصل بالذات إلى عمق كينونتها وإلى جوهر وجودها الرؤيوي، فإن الأمر يحتدُّ عند أمينة الميريني لتصبح الإقامة في الرؤيا مجرد باب لمقامات تتدرّج في تساميتها، ولتتحول الكتابة إلى مَعْبَرٍ تتشعّب مسالكُه لبلوغ المُشْتَهَى، ومن ثَمَّة، يصبح المنحى الصوفي الذي تتلبّسُ الكتابةُ عند بهيجة إدلبي بحالات فيضيه ووجده، كشفاً جوانياً لخبايا الذات الشاعرة، وتأملاً روحياً لجوهر الكتابة كفعل إنساني عالي المقام، في الوقت الذي يتحول فيه هذا المنحى إلى غاية في ذاتها تُكابد الأنا الشاعرة لبلوغها، بالفناء الرُّوحي في المحبوب، ذاك الذي تُجَلِّيه الكتابة بوصفها مسلكاً

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبيية السؤال، مصدر سابق، ص 8-9.

² نفسه، ص 24-25.

رمزيا آخر ينضاف إلى باقي المسالك الروحية التي تعبّرُها الذات لتتنعم بمقامات التوحد بالمحبيب، لذلك تتعالق شبكات الصور مع الرموز النّارية التي تُبقي الذات على صلةٍ مستمرة بمقامات العلوّ، وتصبح الكتابة نفسها ذاتاً عاشقةً مُضاعفة مقصورة على الحب الإلهي. تقول الشاعرة:

تَهِيمٌ بِلَحْظِ الْمَهَا
وَالِهَا
وَتَعْشَقُ مِنْ سَطَوَةِ الْخَالِ
مَا ضَيَّعَكَ
وَتُفْنِي مَجَازَكَ
فِي صَبْوَةٍ ...
وَكُلُّ الْمَجَازِ لَدَى غَيْرِهِ
رَكَّعَكَ !!
فَأَقْصِرْ حُرُوفَكَ
فِي حُبِّهِ
وَوَدِّعْ سِوَاهُ
كَمَا وَدَّعَكَ ¹

هكذا، تصير الكتابة ذاتاً عاشقة أخرى منذورة للحب الإلهي، مقصورة على الفناء في أنواره، مادام هذا الفناء الروحي خلاصاً من سطوة الفناء الزمني/ الوداع/ الغياب/ الموت. وبذلك، يتجه الخطاب الميتاشعري إلى تذويت الكتابة، وإلى بعث الوجود المأمول من خلال وجودها الرمزي رغم ما قد يبدو من تصالحٍ مُفترَض مع حتمية النّهائيات (ودّع سِواه/ كما ودّعكَ)، غير أن الذات وهي تُوارب في كشف قلقها الوجودي من خلال طقس الكتابة، لا تلبث أن تتذكر هشاشتها، فتتخذ من طقس الكتابة ما يُجَلِّي هواجسها الأخرى، وما يرصد ارتدادات عالمها الجواني في علاقته بالعالم وبالأشياء والأسماء (الغربة، دهشة الأشياء، اليومي...)، إذ يستبطن الخطاب الميتاشعري تصوّرات الذات وتأملها لفعل الكتابة في جوهره الرّوحي والجمالي وفي طبيعته الشمولية. تقول الشاعرة:

¹ أمينة المريني، المكابدات، مصدر سابق، ص 130-131.

وَكَيْفَ الشَّعْرُ يَنْمُو
فِي مَجَازِ الْغُرْبَةِ
الْخَضْرَاءِ
وَكَيْفَ الْكَأْسُ لَا تَحْلُو
بِغَيْرِ مَوَاجِعِ
الْأَحْنَاءِ
عَرَفْتُ الشَّعْرَ
فِي الْأَضْدَادِ
أَوْ فِي دَهْشَةِ الْأَشْيَاءِ

.....

وَجَدْتُ الشَّعْرَ فِي الْيَوْمِيِّ
وَالسَّطْحِيِّ
وَالسُّوقِيِّ
وَفِي سُبُحَاتِ إِبْحَارِي
إِلَى الْأَبْهَى
بِلا طُوقٍ
وَفِي عَيْنَيْنِ شَارِحَتَيْنِ
سِرٍّ مَجَاهِلِ
الْعَشْقِ¹

3- الكتابة بين التمرد وحلم الخلاص

يتسع سؤال الكتابة في نصوص الشاعرات لينفتح على منافذ متشعبة ترتادها الذوات وهي تنشُد وجودها الرمزي، وليكشف عن حالاتٍ متناقضة تحياها وهي تواجه قلقها وتنوء بهواجسها، وتبحث عن ملاذها المُحتمل في طقس الكتابة، إذ تُحيلنا شبكات الصور على اختراقات أخرى تعلن الذوات من خلالها تمرُّدها على هذه الهواجس التي تفيض بها، وعلى هذا القلق الذي تستبُدُّ سطوته، وتصبح الكتابة - باعتبارها ردًّا فعلٍ وجودي رمزي- موضوعا لهذا التمرد، حين تضيق الذات بهذه الهواجس، وحين تضيق اللغة أمام اتساع الحلم والرؤيا، فتعجز عن رَأْب الصَّدع الجواني، أو تجعل الذوات في حالة ظمإٍ قصوى

¹ أمينة الميرني، خرجت من هذه الأرخييلات، مصدر سابق، ص 7-8-9.

للكشف الحقيقي. وبذلك، لا تتردد الذوات في الانقلاب على اللغة التي لم تُسعفها في التخفيف من حدة هذه الهواجس، ويتفاوت إيقاع هذا التمرد تبعاً لتفاوت أصداء الارتدادات الجوانية عند الشاعرات، هكذا تُقاوم بهيجة مصري إدلبي سطوة الموت، بالتمرد على موت اللغة وعلى انحسارها بالرّهان على الولادة الرمزية المحتملة. تقول:

نولّد في المَعْنَى
قَتَقْتُنَا اللُّغَةَ
المَيِّتَةَ¹

في حين ترفع روضة من حدة التمرد، حيث يُصبح العصيان رهانها الأول لبُلوغ وجودٍ آخر يتجاوز تجاهل اللغة، وعدم قدرتها على مُجاراة حلم الذات وبذلك، تخلع الأنا لبوسَ الأنثى المُهادنة، وتُعلن ثورتها على كل ما لم يتجاوب مع هذا الحلم بما في ذلك اللغة

لُغَةً تَنَكَّرُ لِي

وتَسْأَلُ مِنْ أَنَا

الآن أدخُلُ مِنْهُ ثُقُوبَ فِرَاقِهَا

أعْصِي فِرُوضَ وَلَايَها

وَأَرْتَبُ الْأَحْوَالَ وَفَقَ بَدَاهَتِي

حَالاً فَحَال

الآن أَنزَعُ تَاجَ تَنْوِينِي

أُثَبِّثُهُ عَلَى رَأْسِي

وَأَمْشِي فِي دَلَالٍ²

ويتصاعد هذا البُعد الصّدّامي حين تَفْقُدُ اللغة قدرتها على قَوْلِ الأنا، فتنحول إلى

طرف متأمر.

وَحْدِي أَرَمُّ مَا تَعَلَّقَ مِنْ جَسُورِ بِلَاغَتِي

لَأَقُولَنِي صِدْقاً

فَمَا يُجْدِي الْمَقَالَ

¹ بهيجة مصري إدلبي، أبحث عنك، مصدر سابق ص 31.

² روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 31.

لُغَةً تَأْمُرُ ضِدَّ صَوْتِي

تَشْتَرِي ظَمْنِي بِأَلْ

لُغَةً تَمَاهِي

بِالَّذِينَ تَقَمَّصُوا أَحْوَالَهَا

سُدًّا عَلَيَّ دُرُوبَ إِيْغَالِي إِلَى الْمَعْنَى

وَلَكِنِّي أَصْرُّ وَلَا أزال

أَجْرِي بِقَيْدِي فِي فِضَاءٍ مَزَاجِهَا

أَحْتَالُ لِلْمَعْنَى بِكَيْدِي

وَأَعُودُ أَجْتَرُّ الَّذِي

قَدْ عَافَهُ يَوْمًا نَزُوعِي لِلْمِثَالِ¹

ويخفت إيقاع هذا التمرد عند أمينة المريني حين تُحاول الذات التّصالح مع هذا العجز الذي قد تُبديه اللغة حين تضيق عن إدراك كُنْهِ ما يجري في الداخل من حالات الوجد والتعلّق، فتحاول الارتقاء بها في هذا المسلك المتسامي. تقول الشاعرة:

أَنَا الْعِبَارَةُ

لِي مِنْ ضَيْقِهَا

أَجَلٌ

وَمِنْ رُؤَاهَا

اسْتَعَارَاتِي

وَتَجْنِيسِي

أَنَا، أَنَا سَكْرَةٌ

الْإِلْهَامُ

لِي شَبَّةٌ

وَمِنْ مَجَازَاتِهَا

رَقْصِي

وَكَأْسِي

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 28-29.

و هَمْسِي

و إبلاسي

وتَلْبِيسِي¹

غير أن السؤال يظلُّ مُعلِّقاً قلقاً ينوءُ بهذا العجز الرمزي، ويبحث عن اللغة الحلم التي من شأنها أن ترقى للكشف عن مقامات هذا العشق الإلهي الهادر. تقول الشاعرة:

بأيِّ مَجَازٍ يُنَاغِي حَبِيبٌ

لِيَكْشِفَ عَنْ ذَاتِهِ أَلْفَهُ

فَيَأْفُلَ لَيْلٌ

وَيَسْمُقَ فَجْرٌ

عَلَى مَوْعِدِ فَاتِنٍ

أَوْثَقَهُ ؟!

وأيُّ نَشِيدٍ سَيَغْزُو

قِلَاعَ الْمَعَانِي وَيَرْفَعُ

عَنْ نُورِهِ غَسَقَهُ ؟!²

ويظلُّ البحث عن اللغة الحلم شكلاً آخر من أشكال التَّمرُّد الذي تُبديه ميسون صقر وهي تراوح مكانها بين الذات واللغة والآخر، إذ تُجاوز شكلها السَّطحي الباهت للارتداد إلى أقاصي الرُّوح لتجلية هواجسها وخيبتها وآمالها، تقول:

يا لَيْتَهُمْ تَعَلَّمُوا تَكَرَّارَ الْأَحْرَفِ

تَكَرَّارَ الْكَلِمَاتِ وَالْجُمَلِ الَّتِي فِي الْقَلْبِ

لِتُصْبِحَ مُسْتَقَرَّةٌ لِمَعْنَى

الْحَالِ مِنَ الْحَالِ³

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 154-155.

² أمينة المريني، مكاشفات، مصدر سابق، ص 89-90.

³ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 72.

غير أن هذا الإيقاع المُتمرّد الذي يُوجّه حركة الصور وهي تُعيد تشكيل مُتخيّل الكتابة في نصوص الشاعرات، لا يلبث أن يتراجع لصالح مسارٍ احتمائي بديل، تتعلّق به الذات، وتُعيد من خلاله ترتيب فوضاها الداخلية، وترشيد فورة القلق الكامن التي تعصف بها وهي تواجه هواجسها ووجودها في هذا العالم، إذ نقف هنا ونحن نتتبع حركية الكون التخيلي في المتون المدروسة، على هذه التحولات الجوانية التي تحياها الذات وهي تُعيد تشكيل وجودها عبر فعل الكتابة؛ فالانقلاب على اللغة والتمرّد على عجزها، سرعان ما يتحول إلى انكفاءٍ حميمي على أسرارها، وإلى تعلّق كبيرٍ بجوهرها الذي هو جوهر وجود الذات وطريق خلاصها، لذلك تتحوّل الكتابة إلى تيمةٍ مُعادلة للجرح والألم حين تتلبّس بجروح الذات وتتلون بآلامها وأوجاعها، وتُصبح جسداً رمزياً مُضاعفاً يحلّ في جسد الذات ويتداعى لشكواها بالسهر والجُرح والنزيف، تقول بهيجة مصري إدلبي:

تنزّل الكلمات

في دفثري

من كل جرحٍ

سلامٌ هي

حتى مطلع

الحن¹

وتقول في مقطع آخر:

في أحرفي صمتٌ كثيرٌ ينجلي

بكثيره فيما يُشير أقلّه

فدَمُ القصيدة يستعيرُ صدى دمي

فكأنما يربو كحزني نخله

لا تسألوا عن رملٍ أحلامي فقد

أردى بحلمي في المسافة رمل²

هذا الجسد الرمزي المُضاعف، يتحول عبر تكاثف الدّوال الرمزية إلى ذات رمزية أخرى، تتماهى مع الذات الشاعرة، وتحملُ أثقالها وتنوء بجراحها وبقلقها الدّفين، (دم القصيدة- صدى دمي..) ومن ثمة، تُصبح القصيدة/الكتابة في مُواجهة مباشرة مع قلقها

¹ بهيجة مصري إدلبي، أبحث عنك، مصدر سابق، ص 8

² بهيجة مصري إدلبي، في محراب الذات، مصدر سابق، ص 53-54.

الوجودي الرمزي، فتنوء بما تنوء به الذات من حملٍ جواني ثقيل، ثم لا تلبث أن تُصبح خلاصاً منشوداً تتعلق الذات بأذياله. تقول الشاعرة:

كأني وفي روجي مرآيا تكسرت

فبعثر روجي كالرمال التكسر
حملت خطامي أيها الشعر رُدني
إليّ فقد أودى بروحي التبعثر¹

وقريباً من هذا التماهي بين الذات الشخصية والذات الرمزية، يقترن فعل الكتابة عند روضة الحاج - بما هو تجسيد للجرح والألم- بهواجس الأنثى، وبجراحاتها الجوانية وهي تتأمل كينونتها، وعلاقاتها بالآخر في مجتمع عربي توطّره أنساقٌ ثقافية مُتَشَعِّبة يزيد بعضها من تعميق هُوة الجرح الداخلي، والوجع الجواني. تقول الشاعرة:

بأبّان تدخل كلُّ أوجاعي
إلى رنتي جحيماً منهما
أني ارتضيتُ العمر
شِعْراً جَاحِماً قَلِقاً
وأني جئتُ من نونِ النساء²

هذا الجحيم الذي تُعلنه الذات /الشاعرة/الأنثى، يُفصح عن مصدره الذي يتقاطع فيه الوجود الذاتي بالوجود الرمزي، وتُصبح الكتابة تجسيداً آخر للوجع الذي يتماهى مع وجع الأنثى وهي تتأمل انكساراتها، وهشاشتها أمام القلق الوجودي، وأمام فظاعات الواقع الذي تعيش فيه، غير أنها تُراوح منطقة الألم، لنتحول إلى حالة دفء مأمول تنشده الذات وهي تؤثث عبر فعل الكتابة عالمَ المحبوب (غزلت، أسمال الشعر، دثرا..)، وتتوق إلى خلاصها. تقول الشاعرة:

وغزَلْتُ من أسْمَالِ هذا الشَّعر لِيلاً
رغمَ ضوئٍ يَخْتَفِي مِنِّي
ومِغْزَلَةٍ تُعَانِدُنِي
ومِنْوَالٍ ثَقِيلٍ
دُثْراً تَقِيكَ البَرْدَ

¹ بهيجة مصري إيلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 31.

² روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 6-7.

فِي اللَّيْلِ الشَّتَائِيِّ الطَّوِيلِ¹

أما ميسون صقر، فتحتدُّ عندها درجاتُ الوجد التي يتجسّدن من خلالها فعل الكتابة، وتتجه شبكات الصور في مسار كشف القتامة الفادحة، والجراح الغائرة، وما خلّفته سلسلات فقدان من حطام كبير، فتصبح الكتابة ذاتاً مضاعفة تنزف بنزيف الذات، وجرحاً رمزياً ينوء بجراحها، ويصبح الجنوح إليها، حفراً عميقاً في مناطق العدم المُعتمّة التي يتجسد الألم الطّاعن في غورها من خلال فعل الكتابة كحياة أخرى مضاعفة. تقول الشاعرة:

أصمّت

اللُّغَةَ وَحَدَهَا فِي الْكَلَامِ

أَكْتُبُ

كَأَنِّي أَكْشِفُ جِلْدَهَا بِسَكِينٍ²

إن الهبوط الذي يسمح به فعل الكتابة إلى المناطق القصية من الذات الشاعرة، والذي يُجَلِّي آثار الذات المجروحة والمكلومة وهي تُواجه وجودها في هذا العالم، لا يلبث أن يتحوّل من خلال حركة الكون التخيلي إلى طوق نجاة مُرتجى، تغزله الكتابة بوصفها وجوداً آخر، وكوناً يتحقّق فيه الخلاص المنشود، (الكلمة، لذة، تُخرِجُ السّحر، انكُبْ على الورق..). وتستعيد فيه الأنا كينونتها بعد الهلاك والفقدان؛ فالكتابة " حَفَرٌ في اتجاه الآخر، حيث يبحث المرء عن ذاته، وعن شريانه، وعن الذهب الحق لظاهرتة. نُزُولٌ يُمكنه فيه دائماً أن يَضِيع/ أن يخسر. النُّزول/ الهلاك. ولكنه لا يكون شيئاً، ولا يكون (نفسه) قبل مغامرة الضياع (الفقدان)".³ تقول الشاعرة:

لَا نَنْطِقُ الْكَلِمَاتِ

الْكَلِمَةُ طَلَسَمٌ وَلَذَّةٌ

تُخْرِجُ السّحْرَ مِنَ الْغُرْفَةِ⁴

لَا يَفْرُغُ الْهَمُّ مِنْ نَزَوَاتِنَا

لَا تَمْتَلِئُ الرِّيحُ إِلَّا بِصَوْتِنَا

¹ روضة الحاج، عش للقصيد، مصدر سابق، ص 51.

² ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 65.

³ جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، ط 2، الدار البيضاء، 2000، ص 167.

⁴ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 104.

نَحْنُ أَوْهَامٌ تَسِيرُ وَتُبْطِئُ
نَمْضِي ذَاكِرَةً نَكْبُهَا فِي الْوَرَقِ
كَيْ لَا نَنَامَ عَاقِلِينَ تَحْتَ شَجَرَةِ السَّلْمِ¹

وخلافاً لهذا المنحى الذي يُصبح فيه فعل الكتابة - بما هو انكفاء على منابع الألم والجرح العميقة- فعلاً باتولوجياً تنشُد الذات من خلاله التخفيف من فداحة الألم بطرحه على المستوى التخيلي، يتماهى الألم عند أمينة المريني بالأحوال العرفانية، وبمقامات المُكابدة التي يقتضيها العشق الصوفي، وتصبح الكتابة طقساً موازياً لطقوس السكر ولما تقتضيه الحضرة من إفناء للذات، وتمزيقها في سبيل بلوغ مقامات السمو العليا، تلك التي تتبدد من خلالها أسباب انفصال الذات العاشقة عن المعشوق. وبذلك، يُصبح الألم/الكتابة/الفناء الروحي الجواني، طقوساً مُقدَّسة تستعذبها الذات في سفرها الروحي وهي تنشُد خلاصها في التوحد بالمحبيب. إن كتابة الألم، وألم الكتابة يقترنان بما يجده العاشق من مشقة وهو يشكو بُعد المحبوب، ويتوق إلى الحلول في أنواره، (أرقه، فرقه، دمعك) تقول الشاعرة:

فُوَادُكَ
مَنْ يَا تُرَى
أَرَقَّهُ ؟
وَجَمَعَهُ بِالَّذِي لَوْ هَمَى
فَرَقَّهُ ؟
وَدَمَعُكَ خَلْفَ رَقِيقِ السُّتُورِ
عَلَى وَرَقِ عَاشِقٍ
رَقَرَقَهُ ؟²

هكذا، تتحول الكتابة إلى حالة طقوسية عرفانية، يتعالق ألمها بألم الذات العاشقة (ورق عاشق)، وتسمو في طريق المحبة، لتُصبح منذورةً في وجودها الرمزي لهذا العروج المُشتهى، ولهذا الألم الذي تُفضي مكابدته إلى بلوغ مقامات الكشف العليا.

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 75.

² أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 85.

إن تذويت الكتابة عبر البناء التخيلي الذي تؤثته شبكات الصور عبر مجموع
نصوص الشعراء، يُفصح عن وعي الذات بآليات اشتغال الخطاب الميتاشعري، وبوظيفته
الرّمزية المضاعفة، تلك التي تُعيد تشكيل الذات، وبناء علاقاتها الجديدة والمُمكنة مع العالم.

تركيب

عرضنا في هذا المبحث تجليات الخطاب الميتاشعري، وأشكال اشتغال المُتخَيِّل في إثارة سؤال الكتابة عند الشعراء، وقد أفَضَى بنا المسار القرائي إلى الوقوف عند ثلاثة أبعادٍ رئيسة يرتبط بها مُتخَيِّل الكتابة عندهن، ويتوزَّعها الوجود المُتجدِّد والبُعد الرؤيوي والتمُّرد والخلاص.

بخصوص البُعد الأول، تتحوَّل الكتابة عند بهيجة مصري إدلبي إلى حالة انبعاثٍ جديد تواجه من خلالها هواجس التَّناهي الزمني من خلال تماهياها مع الرمز المائي، إذ يُصبح ارتباطها المُعلن بفعل الكتابة، حالة وجود أخرى يمنحها عمر المجاز اللامتناهي، في حين يتعالق سؤالُ الكتابة عند روضة الحاج بسؤال الوجود، ويُفصِّح عن بعض حالات عجز الكتابة ذاتها أمام جبروت النَّهايات، غير أن الذات تتجاهل هذا المصير المُربِّع الذي يُعجز الكتابة ذاتها وترفض قدريته، وتنخرط فيه من جديد بشغف وجداني حالم يُراهن على الوجود المَحْظوم به في عوالمها كشكل من أشكال التَّحدِّي لهذا القلق. أما أمينة المريني، فتوثِّت وجودها المُتجدِّد عبر طقس الكتابة حين تجعل منه أفقاً جديداً مُتلبساً بحالة العشق، كاشِفاً عن العوالم الإشرافية التي تُخلِّصها من شوائب الطين الفاني؛ إذ تستحيل بفضلها إلى ذاتٍ نورانية لا تطالها يدُ الزَّمن، ويتَّخذ الأمر عند ميسون شكلاً تأملياً استغراقياً تغوص فيه الذات في العمق السَّحيق للوجود الإنساني من داخل اللغة، ويُصبح اقتران الكتابة بالرمز التُّرابي عودة أخرى إلى الملاذ الرَّحيمي الأول الذي تحتمي فيه من جبروت الموت.

بخصوص البُعد الثاني، يتحوَّل طقس الكتابة عند كلٍّ من بهيجة وأمينة إلى حالة وَجدٍ عالية تحياها الذات عبر الكتابة وهي تبحث عن جوهر كينونتها ووجودها الرؤيوي، وإن كانت حال الوجدِ هاته تحنُّ عند أمينة، لتتحوَّل الكتابة عبرها إلى مسلكٍ عرفاني آخر تخرق الذاتُ أهواله لبلوغ خلودها المُشتهى، ولكشف الحُجب وإدراك خبايا الذات العاشقة في رحلة فنائها في المحبوب، في حين يرتبط البُعد الرؤيوي عند روضة الحاج بهواجس الأنثى العاشقة، إذ تصبح الكتابة عندها طقساً مُوازياً لطقس الحب، تُطاولُ الأنا من خلاله عوالم الرؤيا التي يُفجِّرها الشَّغف الجواني الحالم.

بخصوص البُعد الثالث، تتوزَّع الذَّوات في تعاطيها مع سؤال الكتابة بين حالتين متناقضتين يؤثَّثهما التَّمرد على الكتابة، والانكفاء الحميمي عليها في نفس الآن مما يكشف عن هذا الارتباك الجواني الذي تتخبَّط فيه الذَّوات، ويتفاوت إيقاع التَّمرد تبعاً لتفاوت أصداء الارتدادات الجوانية عند الشاعرات، فتتجه بهيجة في مُقاومتها لقلقها الوجودي نحو التَّمرد على موت اللغة، والرَّهان على وجود رمزي مُحتمَل، ويحتدُّ الأمر عند روضة إذ يُصبح العصيان رهانها الأول لبلوغ وجود آخر يتجاوز تجاهل اللغة، وعدم قدرتها على مُجاراة حلم الذات، في حين يخفُّت إيقاع هذا التَّمرد عند أمينة؛ إذ تتجه نحو التَّصالح مع عجز اللغة وضيق العبارة أمام اتساع ما تحتلِّمه أحوال الوجد القصوى، فتسعى بذلك إلى الارتقاء بها نحو تساميتها المأمول. أما ميسون، فتستميَّت في بحثها المحموم عن "اللغة الحلم" كشكلٍ من أشكال التَّمرد على سطحية اللغة وعجزها عن تجلية أحوال الخيبات وفظاعة الحُطام الجواني. غير أن هذا الإيقاع المتمرد الذي يُوجِّه حركة الصور وهي تُعيد تشكيل مُتخيَّل الكتابة في نصوص الشاعرات، يتحوَّل عبر الاشتغال الدِّينامي لفاعلية التخيل، ويُعلن عن تشظِّي الذَّوات وارتباكها الجواني، وإعلانها عن أحوال الألم المُلازمة لفعل الكتابة، بوصفه تجلٍّ آخر لارتداداتها وانكساراتها. وبذلك، يُصبح فعل الكتابة عند كلٍّ من بهيجة وروضة وميسون، فعلاً باتولوجياً تنشُدُ الذَّوات من خلاله التخفيف من فداحة الألم والانفكاك من سطوته المُعلَّنة والخفية، في حين يتماهى الألم عند أمينة المريني بالأحوال العرفانية، وبمقامات المُكابدة التي يقتضيها العشق الصوفي، ويتماهى طقس الكتابة مع أحوال العشق، ويستحيل إلى حالة سُكْرٍ جديدة تحياها الذَّات وهي تسعى للفناء في حضرة المحبوب. وبذلك، يُصبح التعلُّق بفعل الكتابة حالة خلاص واحتماء، وجوهر وجود الذَّات في هذا العالم.

القسم الثالث:

القصيدة النسائية العربية والمكونات التخيلية

الفصل الأول:

مُتَخِيلُ الذات

الفصل الثاني:

الفضاء الشعري وطرائق اشتغال المتخيل

الفصل الأول:

مُتَخَيِّلُ الذَّاتِ

المبحث الأول:

مُتَخَيِّلُ الذَّاتِ الْفَرْدِيَّةِ

المبحث الثاني :

مُتَخَيِّلُ الذَّاتِ الْجَمَاعِيَّةِ

المبحث الثالث:

الذَّاتُ وَالْآخَرُ وَتَأْوِيلَاتُ الْغَيْرِيَّةِ

المبحث الأول: مُتَخِيل الذات الفردية

1- الذات من المنحى الاختزالي إلى البُعد النَّسقي

لا يخفى على الباحث في تاريخ النظرية الأدبية، ما أصَلَّته المباحث النقدية حول مفهوم الذات ومكانتها في الخطاب، إذ لم تألُ هذه المُقاربات جهداً في كشف وضعها الاعتباري، ومركزيتها في تأثيث المُعطى الأدبي، وفي تفجير طاقاته الشعرية الخلَّاقة، تلك التي لا تنبثق إلا في الذات ومن خلالها، وهي تؤثث وجودها المُضاعف في هذا العالم، وقد انغمست في علاقات متشابكة مفتوحة على المُحتَمَل واللانهائي، ومنذورة للكشف اللغوي الخلَّاق الذي يُحيل الأشياء والأسماء والذات والآخر والعالم، إلى خلقٍ آخر في نشأة أخرى ما كان لها أن تتجلَّى لولا خصوبة هذا العالم السَّري، المفتوح على المُحتَمَل والمجهول، والمأهول بالغامض والمُبهم، هذا العالم الذي يُعيد تشكيل عوالم لامتناهية من مادة جوانية ينصهر فيها ما هو برَّاني، ويتلبَّس بلبوسها الخاص والمُنفرَّد والغاصِّ في كونيته في نفس الآن.

لقد سبق أن وقفنا عند هذا العالم السَّري الذي تفتح الذاتُ مَتَاهَاتِهِ في معرض حديثنا النظري عن الظاهرة الخيالية، وأشرنا إلى الوضع الاعتباري والمركزي الذي يحظى به مفهوم الذات في المشروع الرومانسي، بما هو فاعلية قصوى في تفجير عوالم الدَّاخل وفي توجيه أشكال اشتغال العملية التخيلية، تماماً كما هو الحال عند المُتصوفة الذين ذهبوا به إلى مناطق قُصوى، يتحول معها الخيال الإنساني وهو يكشف أسرار الذات، إلى قوة سحرية تتجاوز حدودها الشَّخصية لتُقارب وجودها المُطلق، ولا تزال النظريات الشَّعرية تسترسل في كشف هذا الوضع المركزي للذات، بما هي العالم الأول الذي منه تولد العوالم المُحتَملة التي تُنشئها اللُّغة في أقصى تجلياتها، فقد حرص هنري ميشونيك من خلال تفكيره في الذات، ومن خلال نظريته حول الإيقاع، على مركزيتها في توجيه الخطاب، بشكل تتحول معه المُكوّنات التقنية والصوتية من إطارها المادي إلى شِعريتها العالية، بوصفها حركة للذات ونظاماً ناظماً لها. وبذلك، تُعلن شعرية الإيقاع كما قاربها ميشونيك، عن تصوُّره للشعر القائم على محورية الذات بوصفها روحاً للخطاب، ويصبح التفكير فيها طريقاً للقبض على سِمَتها النوعية الموجهة له يقول: "هذا التفكير ضروريٌّ لنا كلنا، حتَّى

وإن لم يُعرف. إنها ديمقراطية القصيدة، تلك التي تسعنا للتفكير في مقولة الفكر الشعري وعبره بما يسمح له بأن لا يُحوّل التمثّل السائد للغة فحسب، بل أن يعيد اليوم، وبشكل آخر، اكتشاف الوشيجة المنسية بين اللغة، الشيء الأدبي، الأخلاقيات والسياسي. كما بين الإيقاع والذات وشيجة تتأتّى ممّا نعني به في الفكر الشعري اكتشاف الإيقاع، بالمعنى الذي لا يكون فيه تتابعاً شكلياً بل تنظيمياً للذات. إنّي أعرف الشعر أو الفكر الشعري كاكْتِشافٍ للذات، مثلما للذات بشكلٍ غير محدود"¹

هذا البُعد النسقي الذي يُرسيه ميشونيك لمفهوم الذات انطلاقاً من نظريته في الإيقاع، يجعلها ذاتاً نوعية لا تتحدد معالمها بالمنحى اللساني أو التلفظي أو النفسي، ولكن بطبيعتها التي "تتحقق بتحويل قيم في اللغة إلى قيم في الخطاب، إنها نسقٌ به يتحقّق الحُضور الأقوى لها في الخطاب."² وبه يغدو الشعر كشفاً متجدّداً لعالمها الغامض، ذاك الذي تُخفي أسرارهِ المُلتبسة والمتوارية في أقصى تُخومها، لتتحول العملية الإبداعية إلى مغامرة مفتوحة على المُمكن والمُحتمل، منذورة لفكّ مغاليق المجهول التي تُسوّر الذات، تلك التي هي في تجلياتها اللامتناهية ذات القصيدة، "فالقيمة داخل النص الأدبي، هي سمة الذات، مثلما هي نفسها عناصر لنوعية النص. كما الذات، بدورها، ليست ذاتاً سيكولوجية ولا موحّدة، طالما أنّ القصيدة لا تنتج من الأدلة، وأن النوعية ليست بحثاً عن الأصالة. فهي غير ذات التحليل النفسي التي إذا كُنّا جميعاً نمتلكها، فإن ليس لجميعنا، في المُقابل، ذات القصيدة."³

إن ذات القصيدة بهذا المعنى هي التي تحدد معالم الذات النوعية، وهي التي يُصبح فيها قول الذات هوية جوهرائية تنبثق من هذه المنطقة التي يتماهى فيها الشخصي باللاشخصي، والواقعي بالمُتخيّل، وزمن الشعر بلا زمنه، ومادة اللغة بروحها وهي تعبر حدود المجهول. وبذلك،، يقودنا قول الذات عبر القصيدة إلى طرح سؤال الأوتوبيوغرافي

¹ Henri Meschonnic, Politique Du Rythme, Politique Du Sujet, Editions .Verdier, 1995.p 9.

² خالد بلقاسم، الأوتوبيوغرافيا: الإمكان الشعري وحدوده، ضمن كتاب الأوتوبيوغرافي في الشعر المغربي المعاصر، سلسلة أعمال الدورة الأكاديمية السابعة لبيت الشعر في المغرب، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط1، الدار البيضاء، 2014، ص 33.

³ عبد اللطيف الوراري، نقد الإيقاع، في مفهوم الإيقاع وتجلياته الجمالية وآليات تلقّيه عند العرب، دار أبي رُقراق للطباعة والنشر، ط1، الرباط، 2011، ص 316.

في تحولاته الممكنة والمُحتملة، حين يلبس لبوس الشعر ويتفجّر من نبعه، وهو القادم من عالم النثر كما أصّل لذلك الفرنسي فيليب لوجون Philippe Lejeune في تحديده للسيرة الذاتية بأنها "حكّي استعاديّ نثريّ يقوم به شخص واقعيّ عن وجوده الخاصّ، عندما يُركّز أساساً على حياته الفرديّة، ولاسيّما على تاريخ شخصيته"¹

لن نقف عند النزوع المعياري الذي يؤطّره المنحى النثري في هذا التعريف، والذي يُلغي كل حدّ شعري "فقد كان لوجون يُدافع عن موقف أملت عليه ملاحظة بسيطة، توجد آلاف من السير الذاتية النثرية، في حين لا تتجاوز السير الذاتية الشعرية عدد الأصابع"² لكننا نؤمّي إلى وعي ضمّني بفاعلية التخيل في الكتابة الأوتوبيوغرافية، والتي بموجبها تفقد مجموع المفاهيم المُحدّدة من قبيل النثرية والمُطابقة والواقعية والاستعدادية صلاحيتها المطلقة، أمام ما تقتضيه كتابة الذات من عبور مُتشابك، يتقاطع فيه الواقعي بالمتخيّل، وتنشط فيه منطقة الفراغ التي تولد منها الأنا عبر فعل الكتابة، حيث تكون الكتابة عنها بحثاً أبدياً عنها، ويصبح الحديث عن نقاء الأجناس، وعن المُطابقة المطلقة وهماً وسراباً، وقد عبر عن هذا الوعي فيليب لوجون نفسه، وكذا سيرج دوبروفسكي Serge Doubrovsky، "كل شيء بدأ مع الكاتب والناقد الفرنسي سارج دوبروفسكي سنة 1977 عندما جنّس نصه أبناء (Fils) بتوصيف: تخيل ذاتي، كجواب عملي على السؤال الفعال الذي طرحه فيليب لوجون في خضم تأسيسه لمشروعه الضخم حول السيرة الذاتية: "هل يمكن للبطل الروائي أن يحمل اسم المؤلف نفسه؟" يجيب دوبروفسكي في رسالته إلى لوجون بالقول: "لقد أردت برغبة عميقة أن أملأ الفراغ الذي خلفه تحليلكم، وهي رغبة زامنت فجأة نصّكم النقدي مع ما أنا بصدد كتابته" وقد سوّغ دوبروفسكي خياراته الفنية المتمرّدة على التحديدات النوعية المستقرة ولاسيما السيرة الذاتية، تسويقاً أقل ما يُقال عنه

¹ Philippe Lejeune, Le Pacte Autobiographique, nouv. Éditions coll. « Points », Paris, 1996, p 14.

² فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص 16.

بأنه فتح الباب على مصراعيه لمختلف المعارف الإنسانية لتسهم في البروز المفاجئ للأنا إلى صدارة الأدب.¹

هذا البروز المهيمن للأنا عبر فعل الكتابة، يدفع بالمسألة الأجناسية - حين يتعلق الأمر بالحكي عن الذات- إلى البحث عن أفق آخر يسمح للتخييل بالإقامة في هذا الحكي، ومن ثمة، كان حديث دوبروفسكي عن التخييل الذاتي Autofiction كجنس أدبي، منفذا للإقامة بين الواقعي والمُتخيّل، وطريقاً للبحث عن الأنا في لحظة الحكي عنها، واندياحاً في التجربة اللغوية بما هي دهشة فُصوى، وفتحٌ مُتواصل لعوالم المجهول، إذ "في اللحظة التي تأخذ فيها الحياة شكل النص، منقلبة من ذكريات وأحاسيس وهواجس إلى سرود مسطورة على جسد البياض، تكفّ الحياة عن واقعيتها وحقيقتها لتصبح تخيلاً صِرفاً"²

وهنا تنخرط الكتابة الأوتوبيوغرافية في هذا المنحى المُلتبس بين الأنا الواقعية والأنا المُتخيّلة، وتتبدّد سلطة الوضع المرجعي، وأوهام المطابقة أمام الذات الجديدة التي يخلقها هذا الوضع الاعتباري الجديد، وتتعلّق التنويعات الأجناسية في سياق حدّ السيرة الذاتية نفسه، بما يغمسها في كيمياء التخييل، وبما يسمح لها بالانخراط في مغامرة اللغة وهي تُوغل في المناطق القصية والمُعتمة من الذات الإنسانية.

2- الأتوبيوغرافي الشعري بين أصالة الهوية واستعاريتها

يدعونا هذا المنحى الجديد الذي اتخذته الحديث عن الأتوبيوغرافي في المباحث النقدية والنظرية، إلى طرح إشكالاته، ومُساءلة حدود اشتغاله وتفحّص ملامح هويته وهو المُلتبس بالذات في تجلّيتها الكتابي، فإذا كان نسبه السّردي قد تكرّس من خلال الميثاق الذي صاغه فيليب لوجون، فإنه قد أُعيد النظر في بعض مفاهيمه، وفي يقينيّاتها المُطلقة من طرف صاحب الميثاق نفسه، ومن طرف من خبروا عبر الممارسة الإبداعية ما تفتحه مُغامرة الكتابة وهي تحكي عن الذات، من انفلات جوهري تتبدّد معه البيانات المرجعية،

¹ عبد الله شطاح، "التخييل الذاتي محاولة تأصيل"، مجلة الآداب العالمية- اتحاد الكتاب العرب، ع161-162، س39، دمشق، 2015، ص 16-17.

² عبد الله شطاح، "التخييل الذاتي محاولة تأصيل"، مجلة الآداب العالمية، مرجع سابق، ص 19.

وتتذبذب التحديدات الأجناسية، وتنشط من خلاله مراكز التقاطع القصوى التي يؤثها التخيل، ومن ثمة، يتبادر إلينا ونحن ننوي الانخراط في مُغامرة استجلاء مُتخيّل الذات عند الشاعرات قيد الدرس، أن نختبرَ حدود اشتغال هذا المفهوم في الممارسة النصّية الشعرية، يُوجّهنا في ذلك قُطبان رئيسان تتفاوت درجات فاعليتهما في تحديد هذا المفهوم، وتتباين حدود قابليته أو رفضه لطبيعتهما الجوهرية، ويتعلّق الأمر بمركزية الذات، وبمركزية التخيل في الانبناء النصّي الشعري، فكيف يمكن توصيف مركز التقاطع الذي يلتقي فيه الأوتوبيوغرافي - بما هو حكي عن الذات- بهذا الحكي وقد خضع عبر فعل الكتابة إلى سلطة التخيل التي توجّه مساره الجديد؟ وما هي الكيمياء التي يهيئها الشعر لهذا الحكي لتتحول شجرة نسبه؟ وهل يتعلّق الأمر فعلاً بحالة تحوّل حقيقية يخضع لها هذا الحكي عن الذات من خلال ذات القصيدة، أم أن الموضوع هوية جوهرائية يحملها فعل الكتابة ذاته، وترثها الأنساب الكتابية المختلفة بقسماتٍ وألوان تميز الأجناس؟ وما هو المسوّغ الذي يقضي بإطلاقية الهوية السردية دون سواها، بشكل يُصبح معه انتقال هذه الهوية إلى الشعر أو غيره من الأجناس شكلاً من أشكال العبور المؤقت لاغير؟ أليس من حق الشعر وغيره من الأجناس أن يحمل جينات هذه الهوية حين يتعلّق الأمر "بقول الذات" وليس تحديداً بسردها أو الحكي عنها، فيلبسها لبوسه الذي يتناغم مع طبيعته؟ وهل ينجح الشعر في مطاولة الأفق الأوتوبيوغرافي وهو الذي يولد من رحم التخيل؟ ثم ما الخصيصة التي يُضيفها هذا الأفق للممارسة النصّية الشعرية وهي الموزعة بين قول الذات، وبين تشييد عالمها المُتخيّل؟ تلك أسئلة تعرّ لنا ونحن نستشعر هذه الإقامة المُلتبسة للقصيدة بين قول الذات وبناء مُتخيّلها، وبين المُحتَمَل الأوتوبيوغرافي الذي يقتضيه وجود الذات في النصّ، وتَراوَحها بين الشّخصي واللاشخصي، وبين الواقعي والمُتخيّل، ولا نروم من وراء ذلك القطع بإجابات جازمة بقدر ما نسعى- ونحن نُسائل مُتخيّل القصيدة النسائية العربية المعاصرة- إلى تجريب هذه الإمكانيات، وبحث آليات اشتغال العنصر الأوتوبيوغرافي داخل الشعر، ومقاربة الإمكانيات التي تمنحها إقامة الشعر بين قول الذات وقول مُتخيّلها، لهذا المنحى الأوتوبيوغرافي وهو يُعلن عن سَمَتِه الشعري الجديد.

إن ما أثرناه حول فاعلية الخيال، وحول طبيعته الدينامية التي تُوجّه حركة الأثر النصّي الإبداعي، يجعلنا نوقن بقصور النظريّة حين تُحدّد ميثاقاً صارماً يحكم الفعل الكتابي وهو يحكي عن الذات، حتى في جنس السرد، إذ لا يُمكن أن تصمّد بعض المفهومات التي ينبني عليها البعد الأوتوبيوغرافي، من قبيل الشخصي والمرجعي والواقعي والتطابق أمام سلطة الخيال التي تتقدّ بمجرد انتقال الحياة إلى حالة الكتابة، وهذا ما يُفسّر جنوح دوبروفسكي إلى ابتداع جنس كتابي تتموضع فيه السيرة بين واقعية الذات ووجودها التخيلي، هذا الوجود المفترض عبر فعل الكتابة، هو ما قد يُسوِّغ للشّعور إمكانية قول الذات من منظور البعد الأوتوبيوغرافي، لكن وفق ما تقتضيه طبيعته التخيلية من حركية متواصلة تُصبح معها الإقامة مُمكنة في المابين حيث تلتقي كل المتناكرات، وحيث يتلاشى وهُم الحقيقة التي يُحيل عليها المرجع الواقعي، أمام الحقيقة التي هي ذات النص. وبذلك، يصبح الحديث عن المُتخيّل الأوتوبيوغرافي، أقرب إلى الطبيعة الجوهرية التي تسم قول الذات شعراً.

هذا القول الذي تتمظهر من خلاله الذات عبر القصيدة، زبقي بطبعه، مُتحوّل ضمن ما تقتضيه حركية الكون التخيلي. وبذلك، لا يمكن أن تنسحب عليه المواثيق الداخلية أو تلك التي يقتضيها العقد القرائي، إذ إن الأمر منذور في هذه الحالة للانخراط في مُغامرة القراءة والكشف، حيث لا سبيل إلى القبض إلا على أنا مُتخيّلة لا تُبقي من واقعيتها سوى ما يتماهى بين الكشف والحجب، وتُنذر في كل لحظة بالمُمكن والمُحتمل أمام مُغامرة التأويل، لذلك، فالبحت عن سيرة الذات ضمن هذه الحلقة الدائرية التي تنطلق من الذات لتتعلق بالذاكرة والتخييل واللغة، لن يكون سوى بحث عن سيرة مُتخيّلة، وقد انبثقت بوصفها أناً جديد تُنشئه الذات لتُقيم فيه وإن كانت قد أورتته شيئاً من أناها الواقعي، "إن بنيتها تتلَوُّ بحسب إيقاع ذات الكتابة، وطرائق تنزيدها للخطاب، ولمعناها داخل الخطاب، فيما مُحتموها الأوتوبيوغرافي يُستعاد دائماً ويُكشف بأشكال مختلفة، واعية ومتشظية ومُتخيّلة. وأنا القصيدة الأوتوبيوغرافية لا يمكن إدراكها إلا بوصفه ناظم التجربة عن ذاتٍ محسوسة ومتعيّنة تكتب سيرتها، وتوجد كينونتها بشكل أفضل حين تتوهّج في الغيرية، غيريّتها

نفسها"¹ وبذلك،، لن يكون البحث عن حقيقة الأنا الواقعية ذا جدوى في هذا المسعى الأوتوبيوغرافي، ولكن يُصبح ارتياد مجهولها طريقاً لبلوغ الحقيقة التي تُشكّل روح الأنا التخيلي الجديد، تماماً كما يخضع الميثاق الأوتوبيوغرافي، بكل عناصره المرتبطة بالإسم الشخصي وضمير المتكلم والإحالة المرجعية وغيرها، لما تقتضيه طبيعة هذا الأنا التخيلي الجديد، ويكتسب هذه القابلية التي تجعل منه ميثاقاً أوتوبيوغرافياً تخيلياً تستجيب عناصره لمركزية التخيل في فعل الكتابة ذاته.

هكذا، تُولد الذات في سياق الكتابة الشعرية الأوتوبيوغرافية، وتقول أناها من داخل هذه الحركة المحمومة التي تصل الذات بالذاكرة، والتي تُعيد إنشاء ذاتاً أخرى من صُلب الخيال، تستعيد ماضيها بما يُفرغه من مادته الزمنية، ومن وقائعها الدقيقة، ليتحول إلى حالة كتابية هي بُنْتُ كل الأزمنة المُحتملة؛ الماضي والحاضر والمستقبل، وهي المنسوجة بخيوط لغوية تهدم لتبني، وتبني لتهدم في نفس الآن، وعلى أنقاض هذه الشُروخ والتصدّعات يُبنى العالم الجديد؛ عالم الأنا وهي تتعدد من واحديتها، وتتشظى لتلتئم في وجودها الجديد، وتنصهرُ في حركة الكون الدائري التخيلي لتُعلن عن هويتها المُحتملة، وعن حقيقتها المُفتقدة تلك التي يحجبها النسيان، والتي يحاول فعل الكتابة الرمزي استعادتها عبر الخلق الجديد، فـ "عندما نحيا عبر التذكر شيئاً ما من جديد، ونجرب كيف كان ذلك الشيء، فإننا إنما نكتشف حقيقة، والحقيقة حتى إذا كانت تتعلق بنا، على وجه الحصر فإن لها بالضرورة طابعاً عاماً."²

هذا الأنا التخيلي الجديد، هو ما نسعى لتقصّي تجلياته ونحن نُقارب المنحى الأوتوبيوغرافي في نصوص الشاعرات، لا تستبذُّ بنا في ذلك رغبة قياس درجات التطابق والواقعية التي قد يُفصح عنها هذا المنزع السيري، لِيَقِينَا بلا جدوى هذا المسعى أمام فتنة النص، وقد تلبّسته أنا أخرى تقول أناها بصوت شعري حملته اللغة إلى عوالمها المدهشة، ورحل به الخيال إلى فتنة لا يُضاهيها ما قد يُخبر عنه النزوع الواقعي المُطابق؛ فما الذي

¹ عبد اللطيف الوراري، سرد الذات شعراً الأوتوبيوغرافي والشعري، ضمن كتاب الأوتوبيوغرافي في الشعر المغربي المعاصر، مرجع سابق، ص 139.

² ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، 2007، ص 202.

ستجنيه القراءة من التَّحَقُّق إن كانت ستخسر دهشة القبض على فتنة الواقعي في لبوس مُتَخَيَّل، بل إن مسعى التَّحَقُّق هذا غالبا ما يتراجع أمام استحالته، حين تنتقل تجربة الحياة إلى مقام الكتابة، إذ لا يظل في نهاية الأمر غير هذا الأنا الذي ينبثق من فعل الكتابة وهو يُخرج تجربة الحياة من إِسارِ المرجعي بتفاصيله الدقيقة، من خلال تبديده بشكل تلقائي، ومن خلال الإبقاء على ظلاله التي يكشفها ويحجبها التخيل في نفس الآن، ومن ثمة، فإن كل استعادة مُحتملة للمرجعي هي خلقٌ جديد له مع الاحتفاظ بظلاله؛ إذ إن "التفكير في الأشياء والأحداث بعد غيابها، يعني أن نجرّبها مرة أخرى بوصفها صورة غير متطابقة مع التجربة الأصلية، إلا أنها تشبهها"¹

هكذا سيقودنا هذا المسعى القرائي إلى تلمّس تجلّيات الأوتوبيوغرافي في نصوص الشعراء، وقد أفدنا ونحن نروم فتح بعض مغاليقه من الطُّروحات النظرية التي قاربت، والتي حاولت تقصّي مُحتملاته الممكنة، رغم استعصاء القبض عليها من منظور ما أصله الميثاق الأوتوبيوغرافي الذي يقتضيه جنس السرد، ومن ثمة، فإن مُغامرتنا القرائية تضع نصب تناولها ما يقتضيه جنس الشعر من مُراوغات تقتضيها لعبة التخيل، وزئبقية اللغة وهي تسبح في شعريتها، وتسمَح بهذا اللقاء الحرّ بين الواقعي والمُتَخَيَّل في ملكوت شعري مفتوح على الممكن والمُحتمل، ومنذور لخلق أوتوبيوغرافيا مُضاعفة بلبوس شعري خلاق يثير الأنا التخيلي ويُعيد بناءه، ويفتح منافذه على مُحتملات القراءة والتأويل وفق ما تقتضيه الأنساق التخيلية من دينامية متواصلة، هي المُحرِّك الأساس للمجرّة التي تنتمي لنظامها هذه العوالم المُتَخَيَّلة، دون أن ندّعي تناولا جازماً ذا نزوعٍ نوعي يقطع بانتماء هذه النصوص إلى جنس القصيدة الأوتوبيوغرافية كما تُحاول المقاربات النقدية التأسيس لها في جنس الشعر، بالنظر إلى تفاوت وعي الشعراء بهذا المسعى بوصفه نوعا كتابيا، وخيارا جماليا مخصوصاً، وبالنظر إلى مسعانا القرائي والمنهجي الذي نروم من خلاله التأكيد على فاعلية التخيل ومحوريته في توجيه شبكات الصور، وفي توصيف العلاقات المُتشابكة التي تحكّم النظام الكوني للأنساق التخيلية النَّصية، من أجل ذلك سنتتبع تجليات هذا المنحى

¹ ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، مرجع سابق، ص 129.

بوصفه شكلا من أشكال تبنيُّن الذات وتجليُّها الجديد، وهي تُعيد قولَ أنها المُتخيَّلة من مَعينِ الواقعي، ومن دهشة التخييلي في نفس الآن.

3- المُتخيَّل الأتوتوبيوغرافي .. من ذاكرة الأنا المُفتقدة إلى ذاكرة

الرؤيا والحلم

3-1- شعرية النسيان وتأثير فضاء الذاكرة

من منطقة النسيان المأهولة بالمجهول، والمُسَوَّرة بالصَّمت، تنبثق ذاكرة الأنا عند الشاعرة بهيجة مصري إدلبي، وهي تُعيد ترميم سُروخها وتفقُّ ألغاز حيرتها في هذا العالم، حيث يغدو البحث عن الذات مُضنيا حدَّ اشتعال نيران الشَّك، وهائما حدَّ التَّيه والهذيان، ومُقلِّقا حدَّ اليقين بحتمية القلق، فالذات وهي تبحث عن أنها وعن حقيقتها الهاربة، تسقط في مهبَّ الشَّك، وتتلبَّسُها الحيرة، وتفقد بوصلتها وهي تحاول القبض على أنها لتقول حكايته، إنها والحال كذلك كمن يبحث عن إبرة في كومة قشٍّ، ومن غمر هذه الحيرة الكبرى، وهذا الشَّك السَّافر، يخرج النسيان وهو يفتح مناطق الضوء لتستعيد الأنا توازنها، ولتُمسك بتلابيب الذاكرة الحلم، من هذه المنطقة إذن تخلق الأنا ذاكرتها المُتخيَّلة وتُبصر فيما يُنسي ما لا يُنسي. تقول الشاعرة:

نفسِي

ما أعرِفُه

في هذا العالم

نفسِي

ما لا أعرِفُه

في هذا العالم

نفسِي

والعالم حولي

طاحونة أحلامٍ

دائرة

ما بين الحاضر

والأمس

ما يقلقني

أني أعرف ما يقلقني

والخوف بأنني أعرف

كل دروب الخوف

وأني

أبصر فيما ينسي

مالا ينسي¹

تنبتق شبكات الصور من هذه النواة التي يُشيدّها فعل الإبصار، بوصفه نقطة ضوء تلوح في أفق مُعتم ضاحٍ بالشك والنيه والقلق، تضيع الأنا في قناتمه، وهي تبحث عن هويتها، وتراوح هذا الرحيل بين ماضيها وحاضرها، لتستعيد الوجه الدرامي للأمس وهو يقذف الحلم في طواحينه، وتصل هذه الذاكرة بحاضرها الذي ما زال يحيا على طاحونة الأحلام في مشهد دونكيشوتي يُبقي الأنا عالقة بين الحيرة والحلم بالخلص، فالتوتر الحاد الذي يُفتتح به هذا المقطع، والذي يُعلن عن حالة الشك المُربكة التي تستشعرها الأنا وهي تتأمل نفسها، وتضيع بين المعرفة وعدم المعرفة، يَشي بهذا التوق الدفين لإدراك المجهول، وللظفر بروح الأنا المُفتقدة، إذ لا تُبقي الذات من هذا "الأمس" الذي تستعيده وهي تبحث عن أنها غير هذه الطواحين الحُلمية التي ترسبت بذاكرتها وهي تواجه هذا العالم، غير أن هذا الأمس يمتد في الحاضر، ويُحيله طواحين حلم تستبد بالأنات وتدور في حلقة دائرية دون أي وعد بالخلص. وبذلك، ينجلي البعد الأتوبيوغرافي من خلال استحضار المأساة التي حفرها الأمس في ذاكرة الأنا وهي تواجه هذا العالم، لتمتد في حاضر جديد هو ذاكرة الأنا الآنية، غير أن الذات وهي تستسلم لإيقاع هذا المنحى التراجيدي العبثي الموزع بين

¹ بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 68-69.

ماضيها وحاضرها، لا تلبث أن تبصر منفذ ضوئها من منطقة النسيان، وتُعيد بيقين حالم تأثيث أناها وهي تكشف الأسرار وتفتح المغلق والمجهول، وإن كان ذلك سبيلها للقلق الجديد وللخوف المستمر وهي تواجه هذا العالم، غير أن للإبصار طاقته الرمزية وهو يُخرج من المنسي ذاكرةً أخرى مُخيّلة تتكى الأنا على جدرانها الصلبة، وتشعر بانوجادها الجديد فيها (أبصر فيما ينسي ما لا ينسي)، إذ تنبثق أناها "من هذا المكان المتعدد، البالغ الثراء، المتماذي حدّ التلاشي، الذي يُشكّل فضاءً لِعَوْدِ أبدي مُتجدّد الخلق"¹

بهذا النسيان تُعلّل الأنا ذاكرتها، وتلوذ به وهي تجبر انكسارات الماضي، وتُزيل ما علق بالروح من أذى فقدان، وتمحو آثار الخدوش التي ظلّ أثرها في القلب حين رحل الأحبة وطواهم ليل الغياب، لا مناص إذن من هذا الألم الذي تُخلفه تفاصيل الحياة وهي تؤرّخ لهشاشة الذات أمام هول فقدان. وبذلك، يتجه البعد الأوتوبيوغرافي نحو تبئير هذا الألم، بشكل يحثّ الأنا على التمرّد على سلطان الذاكرة، وعلى إيقاعها المُثقل بدراميته الجوانية، التي يعلو فيها همس الروح وأنينها، فلا يظل سوى النسيان ملاذاً لذاكرة تصل بها إلى مقامات الدّهشة. تقول الشاعرة:

كلُّ الأحبة مرّوا هكذا ومضوا

والروح بعدهم بالهمس تنخدش

.....

هل أستجير بهم منهم وقد رحلوا

وظلّهم في مرايا الروح قد نقشوا

حيناً أعلّل بالنسيان ذاكرتي

ودهشتي في مرايا الرّمْل تندهش²

هذه الدّهشة الحلم التي تعكسها مرايا الذات، وهي تلوذ بالنسيان خلاصاً من وقع أحداثٍ أحالت الروح مزقاً وحطاماً، هي ما تروم الأنا بلوغه بعد أن استحالت الاستجارة

¹ نبيل منصر، المحتمل الأوتوبيوغرافي ومرجع الصداقة في التجربة الشعرية لحسن نجمي، ضمن كتاب الأوتوبيوغرافي في الشعر المغربي المعاصر، مرجع سابق، ص 116.

² بهيجة مصري إيلبي، في محراب الذات، مصدر سابق، ص 45-46.

بالأحبة الذين خطفهم الغياب، وتركوا ظلالهم في مرايا الرُّوح والذاكرة، هذا النسيان هو ما تنسج الأنا منه خيوط هويتها المفتقدة، وهي تستعيد توازنها أمام هول النهايات وفقدان الأحبة، حيث تتعلّق بذاكرة أخرى يشيّد بها الحلم، وتوثّقها الدهشة، وتعكس مرايا النسيان وجهها الجديد.

2-3- الذاكرة الرائية وبلاغة الصمت

ما يزال البحث عن الأنا المُفتقدة من خلال فعل الاستعادة الذي تُمارسه الذات الشاعرة، رغبةً جوانية محمومة، تنخرط من خلالها الذات في طقسٍ رؤيوي، إذ يتحول الصمت إلى فعل تطهيري ترتقي به الذات إلى مقام الرؤيا، هذا المقام الذي يسمح للأنا بإعادة خلق تفاصيل الماضي، وبيتٌ حياةٍ أخرى فيها لا تشبهها، وإن كانت تحمل بعض قسَماتها، فالماضي الذي تحتفظ به الذاكرة، قد تخلّق من جديد وانغمست تفاصيله في حاضر يحمل هموم الأنا الآنية وتصوّراتها للعالم، وإيقاع هزّاتها الجوانية وهي تحيا تفاصيله العالقة والهاربة في نفس الآن، ومن ثمّة، ينحو البُعد الأتوبيوغرافي منحى رؤيوي يكشف الصمت الذي تختلي الأنا بمحاربه، أسرارهِ الجديدة المُنبثقة من هذا التقاطع بين الواقعي والمُتخيّل، إذ الطفولة وهي تاريخ شخصي، تُستعاد في حاضر جديد، ليس بأحداثها التي تؤرّخ لزمناها، ولكن بآثرها الجديد وقد انبثقت من هذا الطّقس الرؤيوي الذي تنخرط فيه الذات. وبذلك، ستتبدّى في سمّتٍ جديد، وستكون روايتها مُغايرة. تقول الشاعرة:

رأيتُ على جليد الصمت

ما لم أرّوه يوما

رأيتُ طفولتي

تومي

بسرّ الوقت

تغشّتي الرؤى

أغمضتُ

عن وجهِ الرؤى عيني

وغيبتُ على موانئ

عتمتي

فرايت

ماشاءت مشيئة رحلتي

آنست

في غيب الرؤى مطرا¹

هذا الصمت يقود الذات وهي توغل في طقسه الابهتالي، إلى تخوم الماضي البعيد الغائر في المكان القصي من الذاكرة، فما كشفه لها لم (تروه يوما)، إنما هو انبثاق رؤيوي جديد، تعود فيه الطفولة إلى الحياة، وتخرق حدود "الهناك" لتقيم في "الهنا"، وتعبّر "الأمس" لتتجلى في "الآن"، طفولة أخرى تُبدد حيرة الذات، وتُخف من غلواء قلقها الزمّني، إذ تختفي تفاصيلها اليومية التي تُحيل على مرجعيتها الواقعية، وتتبدى في سمّتها الرؤيوي المُتخيّل وهي تُسرّ للذات بأسرار الزمن (رأيت طفولتي تومي بسر الوقت). وبذلك، يتخذ المنحى الأوتوبيوغرافي بُعداً بنائياً مُتخيلاً تؤثته شبكات الصور حين تنزعُ به إلى أحوال تأملية تتلقفه من ذاكرة لها ما يصلها بنسبها المرجعي، وتغمّره بماء اللغة وهي تُفتّق دهشته المُتخيّلة من تجربة الذات ومن إحساسها بالعالم، إذ يتحوّل هذا الطقس الرؤيوي إلى حالة جذب قصوى تغيب الذات في مقاماتها الرؤيوية، وهي تستعيد واقعها الشخصي (طفولتي)، وتعيد إنشاءه في نفس الآن كما تشاء (رأيت ما لم أروه يوماً) (فرايت ما شاءت مشيئة رحلتي)، ويشكّل الرمز المائي (آنست في غيب الرؤى مطرا) وعداً خصيباً بهذا العود الأخضر لذاكرة رائية تحفّظُ لأننا طفولتها الهاربة، تماماً كما تُخرج حكايات الأهل والأصحاب من شرنقة الزمن المنفلت، لتعيد تأنيثها في زمن الرؤيا، حيث الطريق إلى الهوية المُفتقدة. تقول في مقطع آخر:

أهلي

وأصحابي

وميراث من الأحلام

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 112-113.

كنتُ تركتُه

ها ينجلي بصري أرى...

ما تنفعُ الرؤيا وأنتم

ههنا تلقون بالأبصار

من فزع

إلى سقف تداعى

مُترع بالخوف

من روجي

ومن نفسي

أرى...

يا صحبُ

ها أنا

ها أرى

ما تنفعُ الرؤيا وأنتم

تمتحنون الخوف

من بئر التَّوجس

ليس غير الخوف

يرفعكم إلي¹

إن استدعاء الأهل والأصحاب يقترن بهذا التمرد الذي تُعلنه الذات على حالة الخوف والتَّوجُّس التي تلبَّست بهم، لذلك تتنصَّل وهي تستدعي هذه الحالة التي تصلُّها بهم، من ذاكرة يُسوّرها الخوف والفرع، وتلوذ بالرؤيا مسلكاً مُضيئاً لذاكرة تتخلَّص من تصدُّعات الماضي، ومن هواجس الأمس، ومما تركته الأنا خلف زمنها، (ها ينجلي بصري.. ها أرى)، فلا مجال - والطقس رؤيوي- لهذا الفرع الذي يَشُلُّ حركة الذات، ولا

¹ بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 76-77.

خلاصَ إلا بهذه الذاكرة الرَّائِيَّة المُتَخَيِّلَة التي تُخَلِّصُ الأهل والأصحاب أنفُسُهم من رُبقة هذه الهواجس المُثْقَلَة.

4- المُتَخَيِّل الأوتوبيوغرافي بين أصداء الاستعادة وكتابة التاريخ الشخصي

4-1- الحب ذاكرة أخرى للطفولة والمكان

يشغل النسق التخيلي في علاقته بالبعد الأتوبيوغرافي عند روضة الحاج على ثنائية الاستعادة والخلق، إذ تتماهى تجربة العشق الجارف التي تحياها الذات مع الآثار الوردية الموشومة في الذاكرة، وتستعيد شبكات الصور طاقتها الحاملة من قبس الطفولة الهاربة، ومن عنفوان المكان وهو يلبس روح الأنا ويحيا بنبضها، ويُنشئ جغرافيته على حدود حنينها، لذلك تتردد في النسيج النصي هذه الأصداء المُستعادة من طفولة الذات عبر طقس الحب، إذ من خلاله تُغادر زمنها وتحلّق عبر السّفر الرومانسي الحالم صوب آثار ضاربة في أقصى تخوم الذاكرة، لتستعيد الطفلة التي كانت بأحلامها وأمانها ودلالها وعنادها، غير أن هذه الوشوم المرجعية تتبدّد عبر الفاعلية التخيلية، وعبر الاشتغال الشعري للغة، وتتلبّس بتجربة الذات العاشقة، لتستحيل طفولة أخرى يمنحها الحبيب، وتستعيدها الأنا بشكلٍ آخر، وفي زمن آخر هو زمن الحب. تقول الشاعرة:

وأعودُ أعواماً

لأكتشفَ الحقيقةَ هكذا

أنتَ الأحاجي

والمراجيحُ التي كانت تُمنّيني بها أمي

إذا عاندتُ أو ألححتُ

أو أفرطتُ حيناً في الدّلال¹

إن الطفولة المُستعادة تلبس شكل الحلم، وتترزين بلبوسها الخُرافي الذي تَخيّطُه الأحاجي وحكاياتُ الأم، وتُغري بالتحليق الذي تَعُدُّ به المراجيح والأمنيات، غير أنها لا

¹ روضة الحاج، في الساحل يعترف القلب، مصدر سابق، ص 11-12.

تتبدَّى عبر النَّسيج النَّصي من واقعيتها المرتبطة بزمان هارب، إلا لتتحول ذاكرة طفولية أخرى يُعلنها الحب في أقصى حالات وَقْدَتِهِ، فتتحوّل طفولة الأنا التي كانت، إلى طفولة كائنة يمنحها الحب، ويُقدِّمها الحبيب على طبقٍ رومانسي حالم (أنت الأحاجي والمراجيح). وبذلك، يتحول الحب إلى طفولةٍ مُستعادة لا تحفظ من زمنها الهارب سوى طاقتِهِ الحالمة التي تتجدّد في الحبيب، والتي تمنح الأنا فرحها الطُّفولي المُشْتَهَى.

بنفس النَّبرة الحالمة، تنبثق شبكات الصور وهي تُعيد تأثيث ذاكرة المكان، إذ تتبدّد حدوده المرجعية، وتتحوّل آثاره في الذاكرة إلى جغرافية أخرى يُنشئها طقسُ الحب، ويُوزّع شمسها وظلالها وأرضها وماءها كما يشاء. وبذلك، لا يتبدَّى البُعد الأتوبيوغرافي في شكله الحكائي الواقعي الذي يُخبر عن تفاصيل هذه الأمكنة الدقيقة، وعما تسرده الذات عنها، ولكنه ينخرط في دينامية تحويلية يقتضيها الانفجار الشعري للغة، وهي تستعيد تفاصيل الحياة، وتُعيد خلقها بماء الشَّعر، بشكل يجعل القراءة وهي تنداح في هذه الحالة التحويلية، تُمسك بأمكنةٍ واقعية يُشَيِّدها المُتخيّل. تقول الشاعرة:

ومكائننا الآن المدى

ما بين شعبٍ يستضيءُ بوجهك الوضاح

والرَّبع الذي فيه أنا

لا نيلَ لا جرفاً به

وبدون قامتكِ المدينة

لا نخيل¹

إن الشَّعاب والرَّبع والنَّيل والنَّخيل التي تُمثِّل ذاكرة الانتماء الجغرافي للذات الشاعرة (السودان)، تختفي بغياب المحبوب، وتوجد بوجوده. وبذلك، تتحدّد جغرافية المكان بفعل طاقة الحب السَّحرية، وتنمو به ذاكرة أخرى للمكان؛ فالشَّعب يستمدُّ ضوءه من ضياء وجه المحبوب، والرَّبع الذي تسكنه الذات تختفي معالمه بغيابه، فيختفي النَّيل ويمحي النَّخيل، ويُصبح المكانُ سديماً مُمتدّاً تغيب فيه الآثار التي تحفظها الذاكرة، لينمو على

¹ روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مصدر سابق، ص 36.

أنقاضها مكان يُنشئه الحضور المُشْتَهَى (مكاننا الآن المدى) هو باتساع المدى وبتفاصيله
الحالمة التي تؤثث الذاكرة.

تتوالى شبكات الصور في الانبثاق من الطّاقة الاستعادية للعنصر الأتوبيوغرافي،
غير أن هذه الاستعادة تتخرط في صلب التجربة الوجدانية للذات الشاعرة، فيُصبح الحب-
بما حالة هادرة تحياها الذات- مُثيراً رئيساً يستنطق ذاكرة الأنا، ويُعيد إليها ظلال الماضي
عبر تجلٍ جديد، وتمتد طاقة الحب هاته نحو الأهل والأصحاب حين يُصبح الغياب محواً
للتفاصيل التي تؤثث ذاكرة الأنا، ورفضاً لما يُمكن أن تتركه هذه التفاصيل، وهي تحمّل أثر
الأحبة من جُرح غائر، فيزداد توق الأنا وهي في مُفترق هذا الغياب، إلى ذاكرة أخرى
تُضمّد الجراح، وتمحو خدوش الروح، تقول الشاعرة في رثاء صديقتها ليلي المغربي:

قولي

فمن طرقات بيتك كنت ألتقط الحصى والزهر

أنتظر النسيم إذا هفا صوبي

لأعرف كيف تختصر الفصول

وكيف يُبتدر السلام

ليلي

أحقاً لن أراك إذا رجعت إلى هناك؟؟

لا ليس في وسعي تصوّر أن أعود فلا أراك

لا لست أقدر رسم خارطة

لعرسٍ عابرٍ حتى

ولست به ندى يهمي

وحناً

وأصفي ضحكة عبرت كطيف من صفائك

.....

أرجع؟؟

لست بالسودان يا ليلي

فمن لي صاحباً

أوي إليه بالجراح؟؟¹

تمتد التفاصيل الأتوبيوغرافية عبر هذا المقطع الرثائي، الذي تبتُّ فيه الذات مواجهها بعد أن غيَّب الموت صديقتها، وتزيد الحالة الوجدانية في تعميق هول هذا فقدان الذي يُفقد الأنا إحساسها بالتفاصيل الصغيرة، وبالمكان وقد أصبح قفراً بعد العزيزة التي طواها الموت، هذه الحالة الوجدانية هي تُحفِّز هذه التفاصيل الشخصية على الانوجاد الجديد عبر النسيج النصِّي، إذ يُصبح قول الأنا مُتماهياً مع ما تستشعره من فجیعة فقدان، وتتحوّل التّفاصيل الشخصية من واقعيتها المُفترضة (طرقات بيتك، هناك، عرس، حناء، ضحكة، السودان)، إلى صورتها المُتخيَّلة التي تُكثِّف طاقة الإحساس وهشاشة الذات، وتصدّعات روحها المَكْلومة بغياب الأحبة، فالتقاطُ الحصى والزهر من طرقات بيت ليلي، وانتظار النَّسيم، واختصار الفصول، ورفض عرس تغيب فيه ضحكة ليلي، والسودان الذي بدونها، تشكيل تخيلي جديد لذاكرة أخرى تولد من المَحْو، وتُبقي الأنا وهي تقول نفسها وقد دمرها فقدان على حافة الرغبة في فقدان هذه الذاكرة التي تُعمِّق آلامها وجراحها، (لا ليس في وُسعي، لا لست أقدر، أأرجع؟؟ لست بالسودان)، ومن ثمّة، يتجه المنحى الأتوبيوغرافي نحو تفجير هذه الشُّحنة الوجدانية العالية التي يُلهبها الغياب، فتستجير الأنا والحال كذلك بذاكرة أخرى هي خلاصها المنشود.

4-2- الحب وكتابة التاريخ الشخصي

تستمر شبكاتُ الصور في الانبثاق مما تمنحه أصداء الذاكرة التي تستعيد الأنا تفاصيلها، لتُخرجها في لبوسٍ شعري تخيلي تقول من خلاله أنها التي عتّقتها تجربة الحب، ونسجتها حكايةً أخرى هي رُوح الذاكرة الجديدة وأثرها الباقي، غير أن الذات لا تلبث أن تُعلن رفضها لهذه التفاصيل التي تصلها بالوراء، فتستبدلُ بهذه الاستعادة خلقاً آخر تكتب من خلاله ذاكرتها وتاريخها من فيض ما وجود به هذا الحُب الجارف. وبذلك، يمتحُ البُعد الأتوبيوغرافي من هذه النُّزوع المُتمرّد للذات على ذاكرة تتسع هوة المواجه والمواجد من

¹ روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مصدر سابق، ص 24-25-29.

أحزانها، ومن أثقال ما تحفظه من هول الغياب، وتتجه شبكات الصور في مسار رسم خارطة أخرى لتاريخ شخصي مُتخيل يتسع فيه الحلم، ويخضر به بياب الذاكرة، ويرتفع به صوت الأنا المُفتقدة في هذا العالم. تقول الشاعرة:

أوصدتُ هذا الباب من زمنٍ
وغلقتُ احتمالَ العودِ يوماً للوراء
أمشي على أطرافِ ذاكرتي
مخافةً أن تُفريقَ مواجداً
هددتها بعسى.. ولا

.....

أنا لم أحبّ أن تكون حكايتي
قدماً على قدرِ الحِذاء
فظلّت طليّ وابلاً
يسقي ظمأً بيادري حدّ الظّماء
ضدّانٍ نخرجُ للحياةِ توحّداً
(طلّان) نفتتحُ الدُّروبَ كما نشاء
ونقرّرُ التّاريخَ
يأتي شاهداً
أنا معاً

فجميعُ من في الأرضِ من طينٍ وماء¹

إن فعل الإغلاق الذي تُعلنه الذات منذ بداية المقطع، والذي يتكرر بمرادفاته (أوصدت)، يُنبئ عن هذا الرفض الجواني لذاكرة تتغذى على الأحزان، وعلى أثقال ما تحفظه من هول الغياب والفقدان، ومن ثمّة، يُصبح العودُ إلى الوراء أمراً منبوذاً تنقي الذات شرّه، وتمحو احتمالاته، إذ تصبح كل الأبواب المؤدية إليه مُوصدةً بقرار جواني، ولا يبقى

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 6-7.

من تفاصيل ذاكرة الفقدان، غير صورة ضبابية تمشي الأنا على أطرافها لتتخاشى تصدّعات الأمس وخدوش الماضي (أمشي على أطراف ذاكرتي، مخافة أن تفيق مواجداً)، ثم تشرع الذات في سرد حكايتها، وفي قول أناها التي تُسقى من ماء التّوحد بالمحسوب؛ إذ تنبري الرموز المائية لتفعيل هذا الخلق الجديد (طلّي، وابلاً، يسقي، الحياة)، فتكتب بماء هذا التّوحد تاريخها الشّخصي (ونقرّر التاريخ يأتي شاهداً أنا معاً)، وتنحتّ قسماً ذاكرتها المنشودة، تلك التي لا أثر فيها للغياب، ولا مكان فيها للفقدان، فهي العود الأخضر لا الاستعادة، وهي الارتواء بعد قسوة الظّمأ.

5- المتخيّل الأتوبيوغرافي.. إشراقات الذات والبعد الرؤيوي للمكان

5-1- ذاكرة الطفولة عوداً إشراقي للذات والشخصيات

يشغل النسق التخيلي في علاقته بالمُكوّن الأتوبيوغرافي عند أمينة المريني على توير المنحى الصوفي الإشراقي، الذي يُوجّه مجموع التجربة الشعرية للشاعرة، إذ ترصد شبكات الصور إيقاع هذا الطقس الروحاني العالي المقام، والذي تمتح فيه الذات من مادة الذاكرة ما تُشكّل به روح النص، وما تنزود به في هذه الرحلة الروحية إلى مقامات الكشف العليا، حيث يتحول السرد في انبثائه الشعري الجديد، إلى مسلك آخر للعروج، تنكشف فيه حُجب الأنا، وتتبدّى قسماً الهوية الجوهرائية، تلك التي يسقيها ماء المحبة الإلاهية، وتُظهرها المكابدات الممنوحة في سبيلها. وبذلك، لا يُبقي المنحى المرجعي من تفاصيله التي تُحيل على عوالم الطفولة، وعلى أصداء الأمكنة وأسرار الشّخوص، إلا ما يحيل الأنا إلى هذا الملكوت الجديد، الذي ترى في مراهه روحها المنتشية بالصّفاء، والمقيمة في عوالم الخلود، فيتحوّل الاشتغال النصي التخيلي من الاستعادة إلى العود البنائي الجديد، الذي تبعثه حرارة التجربة وطقوسية منحائها الإشراقي، وتتحول حكاية الأنا عن الطفولة والأم والأب والخالة والأمكنة من صيغتها المرجعية المطابقة، إلى صيغتها التبئيرية التي تحفر في أقصى التّخوم، وترصد ذبذبات الرّوح التي أفناها العشق الإلهي، وأضناها التّوق إلى التّوحد بالمحسوب، ورأت في تفاصيل الأمكنة وآثار الطفولة ما يُضيء مسالك عروجها نحو

هذه المقامات الروحانية، ومن ثمّة، يتخذ المكوّن الأوتوبيوغرافي بُعداً عرفانيا تستضيء
الأنبا بأنواره، وتبحث عن هويتها في أغواره. تقول الشاعرة:

رَأَيْتُ بِعَيْنَيْكَ
أُمِّي
أُمُومَةً سَيِّدَةً
تَرْصِفُ الدَّرْبَ
مِنْ هُدْبِهَا الْخُضِرِ
وَمِنْ قَشَّةِ الْحُلْمِ
مِنْ رَغْوَةِ الْجَمْرِ
لَتَمْشِي طِفْلُنَا
فِي انْتِشَاءٍ
إِلَى بَرْدِ الْفَجْرِ

.....
وَأَدْرَكْتُ يَا أُمُّ
فِي صَوْتِكَ السُّومَرِيَّ
كَيْفَ نَشِيدُ الْخُلُودِ
تُفَجِّرُهُ فِي الْمُهُودِ
النِّسَاءِ

.....
رَأَيْتُ حُضُورَ أَبِي
فِي مَرَايَا الرَّبِيعِ
وَفِي دَفْقَةٍ مِنْ حَنِينِ
الْمَطَرِ
وَفِي كِبْرِيَاءِ النَّخِيلِ
إِذَا مَا الشِّتَاءُ
قَسَا وَاعْتَكَرَ

رَأَيْتُ قَوَامَ
أَبِي
بَادِخًا
يَنْحِنِي
يَنْحِنِي
يَنْحِنِي
فَجَاءَ فِي السَّحَرِ

.....
وما زلتُ
أصْغِي إلى الخَطْوِ
يأتي ودودًا إليَّ
وما زالَ طِفْلُكَ
هذا المُشاعِبُ
في رَعةِ الفَرْخِ
إن جاء صوتُكَ

يَسْري عميقًا نَدِيًّا¹

في هذا العود الإشرافي، تخرُج الأنا من طفولتها الهاربة طفلةً أخرى، لكن بلبوس روحي جديد تنسجه المحبة الإلاهية، وببصيرة أخرى تُضيء منافذ الرؤى، وتُغري بالخلود وبنشوة الفجر وعنفوان الانحناء، فالطفلة التي كانت، تحفظ لهذه التي هي الآن في مقام الرؤيا، ما يجعلها تقبضُ على أسرار النور، وعلى لهب المُكابدة، وكبرياء الانحناء، أما شخوص الحكاية، (الأم والأب) فيتخذ عودُهما صيغته الطُقوسية، إذ تصبح الأم في هذه المرايا الرؤيوية قبساً جوانياً يُرشد الأنا إلى منابع النور، ويُلقنُها دروس المُكابدة، ويزرع في تخوم طفولتها بذرة هذا العشق الذي سيصل بها إلى أعلى المقامات (ترصف الدَّرب، من قشَّة الحُلم، من رغبة الجمر، لتمشي طفولتنا في انتشاء إلى بَرَد الفجر)، كما يُجاوز صوتها توصيفه الأسطوري (صوتك السومري)، ليكون دليلاً على الخلود الذي تسعى الأنا للإقامة فيه، أما الأب فيُشكِّل حضوره انبعاثاً أسطورياً مُتجدِّداً ترفُّبه الذات في مرايا الربيع وفي دفقة المطر، وتصنع من بلاغة المُفارقة وهي تحكي عن عودِه الأخضر هذا (كبرياء، باذخ/ ينحني)، حكاية أناها المُتخيَّلة، تلك التي تجعلها - كما كان الأب في زمن مضى وفي زمن الانبعاث الرمزي في الذَّاكرة- تستشعر لذة علوّها في الانحناء (السُّجود) للمحبوب في السَّحر (باذخا، ينحني فجأة في السَّحر). وبذلك، تتكوكب عناقيد الصور حول هذا البُعد الإشاري الذي يجعل من الأم والأب قبساً تنهلُ منه الأنا ضوئها الأول في رحلتها نحو الصِّفاء الجواني، وبقدر ما ترتبط هذه التفاصيل الأتوبيوغرافية بمرجعيتها الواقعية، تنحو من خلال البناء الشعري نحو انبنائها المُتخيَّل؛ إذ تتكشف من أثرها العالق بالذاكرة أسرار

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 22-23-24-25-26.

الخلود، ولذة الانحناء وقت السحر، ونشوة الفجر، كما تخترق زمنيّتها، وتتجدّد حاضراً
مُمتدّاً تحيا فيه الأنا طفولتها الجديدة (وما زلت أصغي إلى الخطو، وما زال طفلك هذا
المُشاغب)، تماماً كما يحدث مع الخالة السعدية اليازغي التي تهديها الشاعرة قصيدة
"الخروج إلى باب المحروق" تقول الشاعرة:

لَسَيِّدَةٍ تَعْتَلِي
(قَصَبَةُ النَّوْرِ)
أَعْلَى الْجَنَانِ
لَهَا الْبَيْتُ شَطْرُ رُؤْي
وَحَفِيفُ كَمَانِ
لَهَا بِامْتِدَادِ يَدِي
طَبَقَانِ
لَهَا فِيهِمَا إِبْرٌ وَخِيوطُ
وَبَعْضُ مَحَارِ
صَدَى الْمَوْجِ فِي حُلْمِي
وَلَهَا هِرَّتَانِ

.....

كَأَنِّي أَرَاهَا
تَرَقُّقُ فِي الدَّرْبِ
لَحْنًا وَفَيْضَ رُؤَاهَا
وَتُمْطَرُ لَوْلُوءَةً
مِنْ شَذِي وَجَنَّتَاهَا
إِلَى حَيْثُ طَارَ بِهَا
ثُوبُهَا
حُلْمُهَا
مُشْتَهَاها
وَتَلْهُو (الْغَمِيضَةَ)
بَيْنَ السَّنُونُ
تُغْنِي، تَدُورُ
مَعَ النَّسَمِ رَقْصَ الظَّلَالِ¹

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأخبيلات، مصدر سابق، ص 104-105-106.

يتناغم هذا الاستدعاء السّردي مع النبذة الحكائية التي يستبطنها ضميراً الغائب والمتكلم، وتتبدّى ملامح المُعطى المرجعي من خلال عمليات الخرق الزمني التي تُبدّد التّوالي الكرونولوجي والترتيب المُفترض للأحداث، إذ ينسكب الماضي العالق أثره في الذاكرة، في حاضرٍ تقول من خلاله الذات حكايتها التي تراها بعين القلب، (كأنّي أراها تُرقّرق في الدّرب) وبذلك،، يشغل المُتخيّل الأوتوبيوغرافي بتفعيل هذه المنطقة التي يتقاطع فيها التّبديد والخلق؛ فهذه العناصر تُبقي على بُعدها الإحالي الواقعي الذي يُعلن عنه السّرد (قصة النّور، لها البيت، لها هِرّتان)، لكنها تخضع لعمليات خلقٍ جديد تقوم شبكات الصور بتثويرها، فتتبدّى هذه الشّخصية (الخالة السعدية اليازغي) في حال جديد تُنشئه عوالم الرؤيا، وتخرق أحداثه المناطق المُعتمة في طفولةٍ هي بين الأمس واليوم، وبين الغياب والحضور، إذ تتلبّس في عَوْدِها الإشراقي ذات الشاعرة، وتتخلّق حكايتها في مُغامرة اللغة الشّعريّة، فتستحيل لحناً وفيضَ رؤى، وتُمطر لؤلؤ الصفاء. وبذلك، تسكن روح الأنا / الطّفلة، إذ تستعيد عبرها، ومن خلال الخرق الزمني تفاصيل الطّفولة الهاربة، وإذ تُمسكُ بأثر هذه المرأة الرمز الذي ظلّ موشوماً في الذاكرة (تلهو الغميضة، تُعني، تدور..).

5-2- إشراقات المكان وأوتوبيوغرافيا الأنا المُتخيّلة

تتكاثف عناصر المُكوّن الأوتوبيوغرافي في بَنِيّة النّسق التخيلي عند الشاعرة أمينة المريني، ويتجلّى هذا التّكثيف بشكل لافت ومُهمّين في ديوانها "خرجت من هذه الأرخيبيلات" وإذا كانت الذات فيما سبق من الشواهد التي سقناها من هذا الديوان، تُحاول قول أناها بهذا الشكل الإشراقي الذي عادت من خلاله الشخصيات والأحداث والوقائع، فإن المكان يُمثّل بؤرة توترٍ قصوى يشغل من خلالها النّسق التخيلي، وتعمل مُغامرة اللغة على تشييده بالشّكل الذي تتجلّى به إشراقاته في أعماق الذات الشاعرة، إذ من خلال عَوْدِهِ المُضيء هذا، تجد الذات أنها المُفتقدة والمستعادة في الحالة الرؤيوية، ويتحول "الهنايك" إلى هنا جديدة تخلّقها الأنساق التخيلية وهي ترصد نبض الذات/الطفولة/المكان، وتتماهى الضمائر ما بين المُتكلم المفرد والجمع، لتعود إلى فرديتها، إذ تمتح من إشراقات المكان في ذاكرة الطّفولة، ضوءَ خروجها الجديد، وأنوار أناها المُفتقدة. تقول الشاعرة:

هَنَالِكَ كَانَ لَنَا مَلْعَبٌ
و مَرْبَعٌ
لَنَا حَجَرٌ عَابَثُ
دَائِرٌ فِي الْأَكْفِ
و مَرْتَعٌ
وكان لَنَا أُصْصٌ
تَنْتَشِي بِمِيَاهِ الْمَحَبَّةِ
كَانَ حَمَامٌ رَشِيقٌ
بَوْنِي مَوْلَعٌ
وَمَا زَالَ يَشْتَاقُنِي
حَجَرٌ سَابِحٌ
و حَمَامٌ مُدْلَعٌ

.....

أَنَا كُنْتُ يَوْمًا
هَنَالِكَ سَهْمًا
أَفْتَحُ لِلْحَالِمِينَ
الْمَدَائِنَ
حُلُمًا
فَحُلُمًا
خَرَجْتُ قَدِيمًا
عَلَى خُضْرَةِ الْوَقْتِ
نَجْمًا
تَعَدَّدَ فِي الْخُرُوجِ
عَلَى وَاحِدٍ قَابِعٍ
فِي أَنَايَ
هُوَ مُفْرِدِي فِي هَوَايَ
و سِرْتُ أَرْزُ
مَعَ الرِّيحِ
مَسْمَارَ خَطْوِي
إِلَى أَنْ سَقَطْتُ
إِلَى ظُلْمَةٍ فِي مَدَايِ¹

يُشكِّل حضور "الهَنَالِك" بكل تفاصيله المرجعية، التي تصل الذات بطفولتها الهاربة، وبما يُحيل على تفاصيل لعبة خاصة بالبنات (ملعب، مُربع، حجر عابث دائر في

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 30-31-32.

(الأكف)، نُقطة ضوء تطلُّ من خلالها الذات على ماكانته في زمن مضى، إذ تتعالق شبكات الصور لتنبثق من هذه النواة الإشراقية الحُلمية، التي تُحوّل طاقة المكان إلى مَنفذ تشعُّ من نوره الأنا المُتخيَّلة، وهي تحكي عن خُروجها المُتعدّد من هذه الأنا الفردية، وعن السُّقوط في المحبة (هوى مُفرد في هوى)، الذي يُعادلُه علوُّ مُشتهى (كنت سهماً، أفتَح للحالمين المدائن)، ويمثّل هذا الانتقال من ضمير المتكلم الجمع (كان لنا)، إلى ضمير المتكلم المُفرد (أنا كنت يوماً هنالك)، لحظة انبثاق المُتخيّل الأوتوبيوغرافي؛ إذ تتبدّد مرجعية "الهناك"، وتتلبّس بالطفلة التي عبّرت المكان "أنا" أخرى صاغتْها إشراقات المحبة الإلاهية ومكّنتها من فتح المدائن للحالمين، وساققتها مسالك هذه المحبة إلى ظلماتٍ قصية في الرُّوح، لتبحث عن خروجها المُتعدد، ولتقول أناها الجديدة من وحي هذه الإشراقات التي تلبّست بها وهي تعبر المكان. وبذلك، يتّسع المُتخيّل الأوتوبيوغرافي ليشمّل حكاية الأنا المُتخيَّلة من موقع هذا التقاطع بين حضور المرجع وتبديده، وليفتح القراءة على مُمكنات هذه الحكاية وعلى تعدّديتها المُحتملة.

6- المُتخيّل الأوتوبيوغرافي بين قنّامة الذاكرة ونُشدان الخلاص

6-1- شعريّة اليومي وقنّامة ذاكرة الفقدان

ينسرب المُكوّن الأوتوبيوغرافي عند الشاعرة ميسون صقر بشكل تثيري تتوزع فيه الأنا بين أثرها الواقعي ووجودها المُتخيّل، ويتخذُ المنحى السّردي الذي يُشكّل بؤرة هذا المُكوّن عند الشاعرة، فضلاً عن الحضور الطّاعِي لضمير المتكلم المُفرد، صبغةً استيهامية مُنفلة تختفي فيها الحُدود بين الحكاية الواقعية، وتلك التي تنسجُها قوانين السّرد وهي تتلبّس بشعريتها المُضمّرة، هذا المنحى السّردي المُهيمن عند ميسون، يجعلُ الذات حين تقول أناها، تُقيم في المنطقة التي يتقاطع فيها الشعري والسّردي، بشكل تتساوى فيه شعريّة السّرد وسردية الشّعْر، ويصعُب معه الفكّك من ثقلِ كليهما، هكذا تأخذنا مساراتُ الحكي إلى المُفترق الذي تتناسل منه شبكات الصور وهي تنسجُ شعريتها، فتطفو إشاراتُ الأثر الحكائي الواقعي الذي تحفظه الذاكرة (موت الأقارب، موت الأصدقاء)، ليحملها التّكثيف الرمزي الشعري إلى عوالم المُمكن والمُحتمل. وبذلك، يُباغثنا - ونحن نُنصِت لانسياب الحكاية عبر تفاصيل اليومي- الانفجار الضوئي للصورة الذي يكشف حُجب التّشظي والانكسار، والذي

يُعمّق بكثافته الرمزية فداحة فقدان، وأهوال السقوط بشكل تتحول فيه الذاكرة إلى عتمة لامتناهية تخترق زمنيّتها، وتتلبّس كل الأزمنة والأمكنة، فيغدو زمن "الأنا" ومكانها ليلاً طويلاً يلبسها. تقول الشاعرة:

الليلُ بعد الثالثة لي

هكذا يُصبح الشارِع التاسع بعد الشجر الآثم

والظلال

وبعد الوقوف في طابورٍ طويلٍ مُتعب

لشراء ثلاثة أرغفةٍ من الخبزِ الحار

في الشتاء

وبعد موت الأقارب والأصدقاء

وبعدك يا حبيبي

يُصبح الشارِع المأزوم بي

ليلاً أخيراً

يُطلُّ على شرفةٍ نومي بعد الثالثة¹

تتجه تفاصيل اليوم التي يُفتتح بها المقطع في مسار تعميق المأساة، وتعزية أغوار الجرح الذي ينزف في تخوم الذات المكلومة، وتُصبح قتامة فقدان وجهاً يلبس كل التفاصيل وكل الأمكنة والأزمنة، فالذات وهي تتأمل هذا "البعد" تفتح جراح الذاكرة، وتسقط في عتَمَاتِها، وتتشظى في انكسارات ليلها المظلم، فلا يبقى لهذه الأنا المُتخيّلة التي يُشيدها "البعد" سوى امتلاك الليل الذي يبدأ بعد الثالثة. هذه القتامة التي تتلّون بها المكونات الأوتوبيوغرافية في بعدها المرجعي (موت الأقارب والأصدقاء، غياب الحبيب)، تتبدى في التفاصيل اليومية الصغيرة، وفي جسد المكان، ونبض الزمان، فيتشكّل المُتخيّل الأوتوبيوغرافي من صلب هذه السوداوية الموجعة، وتبحثُ الذات عن أناها المُفتقدة بعد كل هذا الألم الفظيع، وبعد كل هذه العقوبات بدالاتها الرمزية (الشجر الآثم)، وبتفاصيلها اليومية

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يُحبني، مصدر سابق، ص271-272.

(الوقوف في الطابور المتعب لشراء أرغفة الخبز الحار في الشتاء)، وبانكساراتها الجوانية (موت الأقارب والأصدقاء غياب الحبيب)، فلا تجد سوى ليلٍ أخير يتلبسُ بها وبكلِّ الأمكنة (الشارع المأزوم بي، غرفة نومي)، هو في قساوة ظلمته لسانُ حال أنها المتخيلة، ومن ثمة، يفتح هذا الفقدان الذي وشم الذاكرة بأثره المُوغل في الجرح أبواب العمر على الأهوال، وتُصبح حكاية الأنا مقولاً مجروحاً ينزف مع كل تفصيلة حياة، ومع كل الأشياء والأسماء، والحالات والنزوات. تقول الشاعرة:

أشْيائي الكثيرة

عناقيذ العنب الموسمي

أدراجي وأوهامي وأسراري

كلامي وصمتي ونزواتي

صراخي وعجزي وعثراتي

كلُّها عند باب عمري الذي

ينفتح الآن على الأهوال¹

2-6- فقدان الذاكرة تمرّد مقصود وخلص منشود

لا غرو أن الوجه المُعتم للذاكرة يفتح مناطق الجرح الأشدَّ إيلاماً للذات، ويجعلها تنكفي على سقوطها الجواني المُدوي، وتُنصت لصوت أنها الذي تتردد أصداء أنيه، وتنخر أعماقها. وبذلك، ينهل المتخيل الأتوبيوغرافي من هذه المُكونات المرجعية التي ترتبط بما تعرضت له الشاعرة من سيل فقدان المُتوالي للأهل والأصدقاء سواء بالموت أو بالغياب، لينتقل المشهد المأساوي إلى روح اللغة، وهي تنزف عبر فعل الكتابة، إذ ينخرط النسق التخيلي في هذا الإيقاع المُدوي للسقوط وقد ظلت ارتداداته عالقة في الذاكرة، غير أن الذات ومن أثر هذه الارتدادات، ترفع من وقع الإنصات الجواني لتقول أنها التي غلفتها هذه القتامة، فكأنها وهي تُعيد تشكيل أنها المتخيلة، تنخرط في طقس تطهيري جواني تنفث فيه هذه القتامة من جديد كشكلٍ من أشكال التفريغ، فيعلو صوت الهمس، وتحمل الأشياء

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 223.

والأسماء، والأزمنة والأمكنة معها هذه الأهوال، غير أنها وفي خضمّ هذه المأساوية العالية، تندفع في حالات جوانية أخرى إلى الخروج من قُفْم الماضي المُرِيع، وتشحذُ كُلَّ قوتها وهي تُشَيِّدُ حكاية أنها المُتَخَيِّلَة، للتمرّد على العتَمات، ولقهر ظلمتها العاتية، فيُصبح الرفض والتنكّر والثورة سبيلاً للخلاص. تقول الشاعرة:

دون أن أُمسِكَ خيطَ الماضي
ودون إرباكِ قَدَمِي بالحِساب
لن تجيء، ولن أذهب إليك
لأنّك ابنُ زمانٍ تركته ورائي
لأنّني أذهبُ دون التفاتةٍ إلى الحاضر

.....

يا أبي أَفَلِتَ الخيطَ
إنّك ميّت
لن ألمَسَ يدَكَ تُناديني
يومَ مِتَّ ويومَ افترقنا¹

تتناسل شبكاتُ الصور من التمرّد المُطلق على الماضي، بما هو وجه سلبيّ لزمان مُعْتَمٍ مُتَقَلِّ بالخسارات والتصدّعات، ومُوغِلٍ في القتامة والألم، إذ يتحول تشظّي الذات وحطامها الجواني المُهول، إلى حالة تأهبٍ قُصوى تُهاجم فيها الذات فظاعة هذه العتَمات، وتُعلنُ تنصّلها من كل ما يربطها بها. وبذلك، يُصبح فقدان هذه الذاكرة المُعْتَمَة، سبيلاً لجبر كُسور الأنا، ولتضميد جراحها الغائرة، ولقول حكايتها بعيداً عن الفظاعة التي تعلقُ بالذاكرة. إن الأمر يتجاوز النسيان الذي قد يُبقي بعض الخيوط التي تصل الذات بهذا الماضي، إلى ما يُمكن وصفه بالتدمير القسري الذي تُمارسه الذات وهي تُشَيِّدُ صرَحَ أنها المُتَخَيِّلَة بعيداً عن أحداثه وأهواله المرجعية (الموت المُتوالي للأهل، فقدان الأحبة) وبذلك، تُفقد الذات كل هذه الخيوط، ويُسمَعُ صوت الرفض عالياً (دون أن أُمسِكَ خيطَ الماضي، لن تجيء، لن أذهب إليك)، ويتخذ هذا التّنصّل اتجاهاً عمودياً، تُباثِر الذات تفعيله عبر أنها

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يحبني، مصدر سابق، ص 249-250-251.

المُتَخِيلَة، تلك التي تخلع جِلدها القديم، وتقتل ذاكرة الألم كشكل من أشكال الخلاص. وكما تُفَلِّت الذات بخيوط الماضي، تُجبر الماضي كذلك على نفس الفعل، ليكون الإفلات مُضاعفاً تولد من موته الأنا المُعافاة، ويُصبح تذكير الأب بحقيقة موته إجباراً رمزيا لوحش فقدان على التَّنَحِّي عن عرش الذاكرة الذي نَحَره الألم (يا أبي أفلت الخيط، إِنَّكَ مَيِّت).

هذا الطرد الكاسح للماضي ولكل خيوطه وآثاره، ينبج من حالة التذمر العالية المُستبَدَّة بالذات وهي تُحصي خساراتها، وتعدُّ هول حُطامها في بحثها عن أنها المنكوبة تحت الانقراض، تلك التي دمرَ زلزالُ الموت، وسيلُ فقدان حكايتها، فانتفضت ضد هذا الماضي الموحش، وضدَّ زمنه المُعتم، وانتشلت من بين أظفاره أَحَبَّتْها لِيُصبحوا رُوح العالم، وليعودوا كما تراههم في الزمن اللامتناهي. تقول الشاعرة:

الماضي وراء الأمس

يا أَبَتِ أَنْتَ الْعَالَم

وَأَنْتَ فِيهِ كَمَا أَرَاكَ

اسْمَعْنِي لِأَجَلِي¹

إنَّ التأثيث الجديد للأنا نابغ من الإصرار على محو الأثر المرّ، وعلى هدم ذاكرة الألم والفقدان، بشكلٍ يتراجع فيه الماضي إلى الخلف (الماضي وراء الأمس)، ويتوارى جبروت الزمن، إذ تنتفضُ الذات رغم فداحة السقوط، ويتحول الأثر المرجعي إلى أثرٍ رجعيٍّ تُسقطُ الذات سوداويته القاتمة، لنقول أنها المُتَخِيلَة، وقد تحرّرت من سطوة الألم، وامتلكت زمام رؤاها، ووسعت حكايتها امتداد العالم، وتنكرت بأقصى قوتها وبأعلى صوتها لهذا الماضي ولحرائقة المهولة التي أودت بعالمها الجواني.

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يُحبني، مصدر سابق، ص 253.

الماضي أشعل ناراً في مُهجتي

أيُّها الماضي

أنا لا أعرفك¹

وبذلك، يتجه المُتخيّل الأوتوبيوغرافي نحو إعادة ترتيب تفاصيل الحكاية الشخصية، ونحو تبديد قَتامة الأثر المرجعي، وهول ما تركته سِلْسِلاتُ الفقدان لخلق حكاية أخرى تقول فيها الذات أنها المُعافاة من كل جُرح، والمستأنسة بكل الأحبة لأنهم رُوحُ العالم، ولأنهم فيه كما يليقُ بهم وكما تشاء الذات أن تراهم.

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يُحبني، مصدر سابق، ص 286.

تركيب

حاولنا في هذا المبحث تتبع مُتخيّل الذات الفردية من خلال رصد آليات اشتغال العنصر الأوتوبيوغرافي في نصوص الشاعرات، وقد قادتنا مساراتُ القراءة إلى اكتشاف التحولات اللامتناهية التي ينخرطُ فيها المُعطى الأوتوبيوغرافي، وهو ينتقل من مقول الحياة إلى المقول الشعري، إذ توزّع قول الأنا عند الشاعرات ما بين المنحى الرائي وفعل الاستعادة المُلتبس عند كلٍّ من بهيجة مصري إدلبي وروضة الحاج، وما بين المنحى العرفاني والبُعد الثوري عند أمينة المريني وميسون صقر. وبذلك، تُصبح حكايةُ الأنا هي ما تخلقه الأنساق التخيلية في انبثاقها الجديد، وهي تعبّر عوالم الذات وتصوراتها للعالم، إذ لا مجال لتتبع هذه الحكاية بمعيار التّطابق وهي التي تولد ويُعاد خلقها باستمرار تبعاً لما تقتضيه دينامية التخيل، على المستويين الكتابي والقرائي على السّواء، إن الذات في توظيفها للأوتوبيوغرافي تنشدُ أنها المُتخيّلة، وتنتقل بالمرجع من واقعيتها وشخصيتها إلى منزلةٍ يلتبسُ فيها بالخيال، وفي منطقة الالتباس هذه، تجد الذات أنها المفتقدة، ويتحول المُتخيّل الأوتوبيوغرافي إلى حياة أخرى تحياها عبر فعل الكتابة، وتقول أنها من خلالها، لذلك ينزع المنحى الأوتوبيوغرافي في القصيدة نحو شعريته العالية، التي تجعله مفتوحاً على الممكن والمُحتمل، منذوراً لما تقتضيه الطبيعة التخيلية من إشراقات وتحولات لا تخضع لأي ميثاقٍ قارٍّ، ولكن تخلّق مواثيقها التخيلية المتنوّعة التي تقتضيها تجربة الكتابة الشعرية ذاتها، وتجربةُ الذات الشاعرة وهي تسعى لقول أنها المُتخيّلة.

المبحث الثاني : مُتَخَيِّل الذات الجماعية

إن البحث في مفهوم الذات، وفي علاقتها بالجوهر التخيلي الناظم لآليات اشتغال المُعطى النصّي الإبداعي، يجعلنا نقف عند فاعلية بُعدها النَّسقي، وعند أشكال تبنيها داخل الخطاب، بما يجعلها ذاتاً نوعية تتجدّد وتتفرّد في كل انبثاق إبداعي يحيا بنفسها، ويحمل بصمتها، فموقعها المركزي في صُلب كل عملية إبداعية يُوجّه مسارات الأنساق التخيلية، ويسمح لمغامرة اللغة بما هي سفرٌ مُدهشٌ في المناطق القصية والغائرة منها، بتفجير مفاجأتها، وبخلق عوالمها الجديدة، تلك التي تمتح من مَعين الذات في كل أحوالها وتجلياتها، وفي تفاعلاتها مع الكون والعالم، ما يُنشئها لغةً أخرى تُعيد بناء الهوية الذاتية في تعدّداتها المُفترضة. وبذلك، لا يشكّل هذا النزوع الأحادي الذي تتبدّى الذات من خلال فرديتها عبره، إلا مظهراً من جُملة تمظهراتٍ مُتباينة ومُتعدّدة تُمارس الذات من خلالها وجودها الجديد عبر ما تستدعيه دينامية العملية التخيلية، إذ يتجه هذا البُعد النَّسقي صوب تقطيع الدوائر اللامتناهية للذوات المُحتَملة التي تُفجّرُها شبكات الصور، وهي تنسج عوالمها المفتوحة على الممكن والمُحتَمَل من صُلب نواة رَحِمِيّة تُشكّل الذات المُبدعة قُطبها الرئيس. إن فاعلية التخيل تسمح للذات بقول أناها، وبالبحث عن هويتها المُفتقدة عبر استثمار ما يسمح به هذا التقاطع بين الشخصي واللاشخصي وبين المرجعي والمُتخيّل. وبذلك، يتّخذ البُعد الفردي طابعاً بنائياً جديداً تسعى الذات إلى إعادة ترتيب تصدّعاته وشروخه وانكساراته، كما تسعى لتحديد ملامح هويته المُفتقدة عبر فعل الكتابة. وغير بعيد عن هذا المنحى الفردي، يُشكّل البُعد الجمعي للذات مُسوِّغاً أساساً لاشتغال الأنساق التخيلية، إذ يسمح هذا البُعد بتثوير تمظهراتها الجديدة والمُتباينة، والتي تتشابك ملامحها وتتعدّد أصواتها، كما تنزعُ الذات من خلال هذا البُعد الجمعي إلى الإقامة في العالم، وإلى تذويب "الأنا" في "النحن" حيث يصبح الصوت في جماعيته المُعلّنة ذاتاً أخرى تُولد من رَحِم التخيل، وتقول أناها الجماعية عبر الطّاقة السّحرية للغة، ومن هنا تكتسب هذه الذات في منشئها التخيلي الجديد أهميتها العالية "لأنها تعرفنا بموقع الآخر وبتجربته في الوسط الإنساني العام، من حيث تعرّفنا بموقعها الخاص، وتتكاثف رمزيا لتُحيل على الحياة، وعلى العالم برمته، وإلا لبثت ممارسة نرجسية

قد لا تعني إلا صاحبها"¹ وهذا يتأتى من قُدرتها على إعادة تأثيث الصوت، وعلى تشكيله من تشظّي أصوات أخرى ساققتها العوالم البرّانية إلى الإقامة في التُّخوم الجوانية للذات، فعبرت منها إلى عالم الكتابة، حيث الانبثاق الشعري يخلق صوته الجديد الذي يُناسب هذا التّماهي البرّاني الجواني، وحيث عناقيدُ الصور تتعالق لتُشكّل ملامحَ هذه الأنا الجماعية، ولتُعلنَ مَقولها عبر التخييل.

هذا التعالق الجدلي بين مُتخيّل الذات الفردية والذات الجماعية، يجعلنا نقف عبر مسارات القراءة عند هذه التقاطعات المُفترضة، التي تعبرها الذات وهي تنتقل من فرديتها المُطلقة إلى مُشتركها الجماعي، ومن صوتها المُفرد إلى صوتها المُتعدّد، فهل تتحدّد الهوية المُفتقدة التي تسعى الذات لبلوغ جوهرها بملامح هذه الأنا الفردية الخالصة التي يُعيد التخييل إنشاء تقاسيمها الجديدة، وتقطيع صوتها الفريد، أم أنها ترتّهن بملامح وأصواتٍ أخرى يُشكّلها النُزوع الجمعي الكامن في جذور هذه الفردية؟ ثم ماذا تفتقد الذات وقد طاولت عبر قول أنها التخييلي ما يصلّها بجوهر هذه الهوية، وهل يُشكّل الصوت الجماعي الكامن في فرديتها اكتمالاً مُحتملاً لهذه الأنا المبحوث عنها في غمر القلق الوجودي الذي تُفجّر الكتابة حِمَمَه الكامنة والظاهرة؟ وما الذي يميّز اشتغال المُتخيّل وهو يرصد هذا التّجليّ المضاعف للذات عبر أصوات أخرى تتلبّس في تلفّظها اللّساني المرتبط بـ"نحن" بصوت الأنا المُفرد، الذي تُحيل هويته على هوية الذات وعلى رواها وتصوراتها للعالم؟

إن الذات الجماعية كيانٌ معنوي ينسرب منه صوتُ الجماعة عبر صوت الذات، هذا الارتباط الجدلي يفتح منافذ المُتخيّل على مناطق تلتقي فيها هواجس الذات وقلقها، وأحزانها وأفراحها، وانكساراتها وخيباتها، بالهمّ الجماعي، فتتنشأ من هذا التماهي ذاتٌ أخرى تُعلن عن نفسها من خلال لعبة التخييل، وتنخرط في حالة بحثٍ جديدٍ عن هوية جماعية مُفتقدة، إذ يشتغل النسق التخييلي على تذويت هذه الهواجس الجماعية، وعلى تبديد أصواتها لمتشظيّة في صوت واحد تلبس الأنا سمته الجماعي، وتُحيله عبر الاشتغال النسقي لشبكات الصور صوتاً مُفرداً يُعلن عنها وعن وجودها في هذا العالم، ومن ثمة، يكتسي

¹ عبد الله شطاح، "التخييل الذاتي محاولة تأصيل"، مجلة الآداب العالمية، مرجع سابق، ص 26.

مُتَخَيِّل هذه الذات الجماعية رغم سِماته المُشتركة، فرادته التي تَميُزُه في كل انبناء تخيلي جديد، وفي كل تجربة تُلبِسه تصوراتها للذات وللكون والعالم، وهذا ما يدعونا ونحن نسعى لتجلية مُتَخَيِّل هذه الذات في نُصوص الشاعرات، إلى اختبار هذا المُشترك الذي تتقاسمه الأنساق التخيلية، والذي تستدعيه شروط ذاتية وموضوعية، وإلى كشف تجليات الفردة المُحتملة التي يختصُّ بها كل نسق تخيلي، تبعاً لما تقتضيه المُوجّهات العامة لانباء عناقيد صورهِ.

1- الذات الجماعية بين أهوال التَشْطِّي ووعد الخلاص

1-1- ملحمة الجُرح الكُبرى وتَشْطِّي الذات الجماعية

يشتغل الكون التخيلي عند الشاعرة بهيجة مصري إدلبي على تفعيل هذه المُواجهة المُستميتة ضد كل أشكال القهر والجبروت الزمني، إذ يُصبح التَّناهي الحتمي الذي يُلاحق الذات من خلال العملية التحويلية الرمزية، ابتداءً جديداً مُتجدِّداً ومفتوحاً على اللانهائي، فالأنا تُمسِكُ بزمام هذا البقاء الرَّمزي من خلال ما تمنحه الطبيعة الانفجارية للرمز المائي، تلك التي تُعلن عبر جريانها المُتواصل عن حياةٍ أخرى تتحقَّقُ عبر فعل الكتابة، ويحملها السَّفر التَّخيلي إلى حيث لا تطأها يدُ الزمن، وتبعاً لهذا المنحى البُطولي للذات، يتحدَّد الصوت الجماعي المُنسرب من صوِّتها، ويتعالى لتعضيد هذه المُواجهة، ولتفعيل هذه البُطولة الرمزية، إذ تنخرط "النحن" المسكونة بهذا الهمِّ الوجودي القاهر، وبهذا السُّقوط المُريع الذي تُخلفه الهزائم والانكسارات والخيبات، في غمار هذه المُواجهة، وتُعلن عن هذه الصيحة الجماعية التي تُذكي النزوع البُطولي، والتي تتحول عبر الانبناء التخيلي إلى صوتٍ متعدّد يَنشُدُ أَناه المُتَخَيِّل، ويُعلن من خلالها عن موقفه من الوجود والعالم، ومن كل أشكال القهر التي ينجُم عنها هذا الخراب، إننا أمام ذاتٍ جماعية تُحيل الموت عبر خطِّ المُواجهة حياةً أخرى لا حدود لجريانها من خلال فاعلية الرمز المائي (نهر الحياة)، بل إنها تُفرِّغه من طاقته القاهرة، لتُحيله موتاً مُقدَّساً ينجُم عن الانخراط في طقسهِ للظفر بالخُلود وإبطال مفعول الزمن، إنه الموت المُقدَّس من أجل المكان المُقدَّس (القدس)، ومن ثَمَّة، فهو الحياة (موتنا نهر الحياة). تقول الشاعرة:

يا قدسُ جننا

موئنا نهرُ الحياة

وجرحنا مدنٌ من الملح المُذاب مع الدماء

ودفتر للريح أو للصمت

أو للذكريات

جنناك من وجع

يرتلُ هاهنا آياتنا

آيات منزلة مع الفجر الجديد¹

هذا الموقف البطولي الذي تعلن عنه شبكات الصور، يُبدد الوجه المُرعب للموت، فهو المبذول من أجل قداسة المكان في الذاكرة الجماعية، ومن ثمّة، فهو موتٌ مقدّس يُقبل عليه الأنا الجماعية بكل يقين في البقاء الرّمزي، غير أن هذا المسلك البطولي لا يسلم من مكابذاته الصّعبة، إذ يجعلها على موعدٍ مع الجرح العالي حيث يستحيل هذا التّشظّي الجواني للذات الجماعية - وهي تُحصي هزائمها وتُلمّم شروخها بسبب ما يتعرض له المكان المقدّس (القدس) من أهوال التنكيل - جرحاً غائراً تتوزّع أشكاله بين فضاة الألم ووجع الصّمت وأنين الذاكرة (جرحنا مدنٌ من الملح، الصمت، الذكريات، الوجع)، غير أنها وفي غمر النّزيف الجواني الحادّ، تُصرّ على المجيء من هذا الوجع، وتُحدّد موعدها المنشود مع الظّفر والانتصار (الفجر الجديد).

إن التّشظّي المُريع الذي تنزلق فيه الذات الجماعية من هول هذه الهزائم ومن فداحة هذه الانكسارات، يفتح مناطقها الجوانية على منافذٍ مُعتمة لا مكان فيها سوى للقرح والجرح؛ فالحروب الضارية، وأشكال الحصار المتواصلة، وتحول السّادة إلى آلهة تستبدّ بالأرض ومن عليها، يُفقد الوجود جدواه، ويُحيل الأمكنة والأزمنة سجنًا واسعاً تتعدّد قيوده

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 132.

وعذاباته، وتتحول المأساة في مشهدياتها الدرامية، موتاً آخر تنبيري الذات لمواجهته وقهره، إذ تتعالق شبكات الصور لشحذ طاقة المواجهة، ولاستعادة جذوة النار المولدة لكل وجود جديد، ويستحيل الصوت الجماعي ثورةً عارمةً هي منشأ للهوية الجماعية المُفتقدة. تقول الشاعرة:

لا ينفع شيء حين تغادرنا الأسرار

ويُتأخم خلف حدود العمر

حصارٌ فوق حصار

لا شيء سينفع

إن فقدت أضلعنا النار

إن صار السادة آلهة

والحرب تدكُّ الأسوار¹

إن النار المولدة تتواءم مع الرمز المائي في طبيعته الانفجارية، وتُصبح نبعاً آخر للثورة، وسبيلاً آخر للحياة، ففقدانها يقذف الذات إلى اللاوجود، واللاجدوى، ومن ثمة، يتجه مُتخيل الذات الجماعية صوب تنضيد هذا الوجود الجديد الذي تتحدّد هوية الأنا فيه باستعادة السرّ الجواني، وبالخروج من نار المواجهة والثورة، إذ يُصبح المنحى التدميري الذي تُعلنه شبكات الصور ضد الوجود الوثني للسادة، وضد ضراوة الحرب وأوزارها شرطاً أساساً للحياة.

وقريباً من هذا المنحى التدميري الذي يستدعيه موقف المواجهة، والذي يعلو فيه صوت الذات الجماعية عبر إيقاعه المُتمرد، تتحول السُخرية السوداء إلى حربٍ مضاعفة وبديلة، حين يعلو صوت الخنوع والانصياع، ويتحول منحى المواجهة إلى إذعانٍ وضيع تفقد من خلاله الذات الجماعية موقعها المُوجّه للمصير التاريخي والإنساني للذات العربية، إذ تتعالق شبكات الصور، لتفجير هذه النبرة الصّدامية المُفاجئة التي تُعمّق هول المأساة،

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص32.

وفظاعة الخِذلان الجماعي بسبب سقوط الأقنعة، واستبداد السادة الآلهة بالمصير الإنساني، وبسبب البيع البَخس للقضية تبعاً لما تستدعيه المصالح، ويُشكّل التّداخل النَّصي الذي يُعلنه المقطع الذي سنورده مع قصيدة "لن أصلح" لأمل دنقل استمراراً لمأساوية الجُرح، ونبدأً جوانيا لهذا الصوت المكسور في سُقوطه المُريع. تقول الشاعرة:

مَا لَنَا وَالْحَرْبُ فِي هَذَا الزَّمَانِ

إِنَّا أَوْلَادُ عَمٍّ

كُنَّا أَوْلَادُ عَمٍّ فِي الْمَصَالِحِ

سَنُصَالِحِ

كُنَّا سَوْفَ نُصَالِحِ

وَلَدِينَا كُلُّ أَسْبَابِ الْمَصَالِحِ

غَدَرُوا فِينَا وَلَكِنْ سَنُسَامِحِ

هَكَذَا الْأَخْلَاقُ فِي عُرْفِ الْقِبَائِلِ

.....

لَنْ أَصَالِحِ

كُلُّهُمْ قَالُوا : نُصَالِحُ¹

هكذا تُعلي هذه المشهدية القائمة بإيقاعها السّاخر، صوت الذات الجماعية وهي تفقد هويتها في مآتم مصيري يُصبح معه البيع والخِذلان والمُصالحة مع العدو وجوداً فارغاً لا روح فيه، وموتاً محتوماً تسفُط معه الكرامة، وتضيع معه الذات الجماعية في مهبّ الفُقدان، غير أن الانتقال من المنحى التلقّطي الجماعي القائم على تبني المُصالحة (كلنا أولاد عم في المصالح، سنصالح)، إلى المُفرد الرافض لها (لن أصلح)، يُعلن عن الخُروج من هذا التّشظّي، وعن استعادة الأنا الضائعة في غمرِ هذا التّيه، وعن تبديد هذه المُفارقة لصالح التّمرّد والمُواجهة.

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 56.

1-2- إشراق الحلم وقداسته خلاص للذات الجماعية

إن التَّشْطِّي المَهُول الذي كشفت عنه شبكات الصور، يجعلنا نقف على هذه المنزلاقات الخطيرة التي ساخت في أطمارها الرُّوح الجماعية، في زمن سقطت فيه القيم الكونية، واندحرت فيه النخوة والكرامة، وبيعت فيه القضية بأبخس الأثمان، فلا شيء سوى هذي الجراح العالية التي استبَدَّت بالمتعبين في زمن الانكسارات والحروب والهزائم، ولا ردَّ لها، وماء الوجه مسفوح وصمتُ الخِذلان مفضوح، وأمام هذا التَّصدُّع العميق الذي قَوَّضَ بنيان الذات الجماعية العربية، ينخرطُ النِّسق النصِّي التخيلي في ترميم هذه التَّصدُّعات، وجبر هذه الانكسارات بتفعيل مسار المُواجهة، وبتأثير عُرَى جديدة لذات جماعية مُتَخَيِّلَة تستعيد موقعها الفاعل، وتستردُّ هويتها المفقودة في هذا السُّقوط الجماعي، ويتخذ الحلم شكلاً آخر من أشكال المُواجهة عند بهيجة مصري إدلبي، إذ من خلال منافذه المُضيئة توثت العوالم النصِّية المُتَخَيِّلَة خلاصها المنشود، وتتعلق الأنوية الصورية بِطَاقَتِهِ الخالقة، تلك التي تزيد من تفعيل المنحى البُطولي الذي يوجه مسار اشتغال شبكات الصور، ومن السُّقوط والانحدار، يتجه مُتَخَيِّل الذات الجماعية بشكل عمودي نحو علوِّه المنشود، إنَّ بالمواجهة والتمرد، أو بالتمسُّك بضوء الحلم وبقدسية طقسه، لتستعيد الذات الجماعية أنها الضائعة. تقول الشاعرة:

كُنَّا

نمتدُّ في ظلِّ المَرايا

من دُلوكِ الحُلم

حتى عتباتِ الليل

في مَهْدِ الخَفَايا

نُنَبِّئُ الوقتَ الذي

حارَّ وحيداً

أنا في عتمةِ الغاباتِ

يتخذ الاحتماء بالحلم طابعه المُقدَّس، من خلال الاحتفاء برمزية زمنه (من دلوك الحلم حتى عتبات الليل) حيث يعلو صوت الهمس الجواني، ويرتفع صوتُ الدُّعاء والصلاة، في إسرارٍ خفيٍّ من شأنه أن يُرشد الذات إلى طريق خلاصها، فالوقت بدلاليته المُحيلة على سطوة الزمن وعلى خيباته، يتلقَّى الإنباء من المُتلفِّظ الجماعي (نُبئ الوقت، أننا في عتمة الغابات كهف)، ويندجر أمام هذه السَّكينة الجماعية التي ينشرها الاحتماء بالكهف من العتَمات، إذ يتحول الكهف بدلالته المرجعية الرمزية، إلى ملاذٍ آمنٍ تأوي إليه الذات الجماعية لتمرَّس طقس الحلم المُقدَّس، ولتتطهَّر من كل الهزائم والانكسارات، كشكلٍ من أشكال الولادة الجديدة.

تستمر شبكاتُ الصور في الانبثاق من طقس الحلم المُقدَّس، ومن أنواره المفتوحة على البدايات المُشرِّقة، وعلى العود الجديد الذي يُحقِّقه الرمز المائي، إذ تنبري الذات الجماعية في قمة انكسارها وتشطُّبها الجواني، إلى الانخراط في هذا التنبُّل المُوغل في قُديسته، المنذور صوته للآهات والنَّجوى، حيث يُسمَع صوتُ "النحن" مكسوراً محزوناً يستغيث ويطلب العون، ويسعى جاهداً للخلاص. تقول الشاعرة:

"إلى الشهيد" أبو علي مصطفى

الذي علمنا كيف نصوغ الموت نهراً من حياة

أعنا أيها الفجرُ المضرج بالصلاة

أعنا أيها الفجرُ

الذي ما مات

أعنا بعد أن ضاعت وعودٌ

واستُبِحتْ أغنيات

أعنا كي نُعيدَ النهرَ للمجرى

¹ بهيجة مصري إدلبي، عمياء أحمل مصباحي، مصدر سابق، ص 92.

ونُطلقَ وجهنا خلف الجهات¹

يُشكّل هذا الطقس الابطهالي ذروة الانكسار الجواني الذي تجذّه الذات الجماعية في مواجهتها للعالم، فالحروب والهزائم المتوالية، والخianات أذمت عوالمها المنذورة للجرح، ولم تُبقِ منها غير هذا الأنين الذي يستغيث ويستعين، فيلوذ بالحلم نُوراً وماءً، ويُحيل هذا التّماهي بين الرمز المائي (النهر)، والرمز النّاري (الفجر) على قُدسية الأمل في التحوّل، وعلى تشبّت الذات الجماعية بوعد الخلاص، بعد ضياع الوعود واستباحة الأغنيات، ومن ثَمّة، يتجه التكرير الرمزي (الفجر) (النهر) (أعنا)، نحو تفعيل هذا التّوق الجماعي لتطهير الذات من رسوبات الهزيمة والموت والضياع، ولإعادة الاعتبار لمقامها العالي.

2- الذات الجماعية فقدان الهوية واستشراف العود الخصب

2-1- قدرية الاغتراب ومأتمية الهزيمة والجرح

ينسرب صوت الذات الجماعية عند الشاعرة روضة الحاج من خلال المنحى السّردي الحواري، إذ تتراوح النبذة الحكائيّة في النّسق النّصي بين حالات التّصاعّد والخفوت التي تقتضيها سطوة الهزائم من جهة، وهمس النّحيب الجماعي الجواني من جهة ثانية، ويعمل هذا الانسياب السّردي على تعميق البعد الفجائعي الذي يجعل الذات في مواجهة مباشرة مع تصدّعاتها وحُطامها المُهول، فتتخرط في تعداد هذه الخسارات وفي بثّ الشكوى والنجوى في طقسٍ جنازّي تخفّت فيه النّبرة الغنائية، ويعلو صوت الهمس الذي تتعدّد شُخصه، وتتوارّد حكاياته المفتوحة على الجرح والأنين، هذا الأنين الذي يتصاعد عبر بنية تُلَفْظِيّة يتلبّس فيها صوتُ "نحن" بضمائر الغياب والخطاب، ويُصبحُ مادة حكاية تُذرف الأنا الشاعرة/الساردة دموعها وتبثّ وجعها، ليتماهى الفردي بالجماعي، ولتنبجس الأصوات من أنين واحد مُشترك. تقول الشاعرة:

وضنّت بثوب الشتاء المدينة

ضاقت بهم ساحة المسجد المستقرّ على قلبها

أنكرتهم

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 146.

ودست شهادت ميلادهم أحرقتها

بكيث وناديتهم

يا رفاقي

أنا بعضكم منذ هذا المساء

تعالوا لنقتسم الجرح والملح والكبرياء

تعالوا

لأتقن منكم نشيد التناسي

وأسمعكم لحن هذا الشتاء¹

يُشكّل الاغتراب الجماعي نواة رئيسة تتكوكب حولها شبكات الصور، إذ ينبري المقطع النصّي لتثوير هذه المشهدية الموجهة التي يتحول معها فقدان الهوية إلى جرح غائر يحتدّ معه النزيف الجواني والاغتراب الروحي، وتخرط فيه الذات الجماعية في طقس جنازي، ويُعليه صوت الذات من خلال فعل الاستدعاء للنحيب والنجوى في طقوسية جماعية تزيد من تعميق الجرح (بكيث وناديتهم، تعالوا لنقتسم الجرح والكبرياء)، ومن ثمة، يتجه مُتخيّل الذات الجماعية، نحو تبئير هذا الاغتراب الذي تحوّل معه فقدان الهوية إلى موتٍ آخر تحيا الأنا جنازته الموحشة في صمت وأنين موجعين، إذ يُفضي مشهد الإنكار ودسّ شهادات الميلاد وإحراقها، وضيق المكان إلى اندحار جواني يؤجّجه طقس البكاء الجماعي، ويُصبح معه اقتسام الجرح متنفساً موعوداً بالنسيان كشكلٍ من أشكال الخلاص، كما تتجه الرموز المائية في هذا المنحى التصاعدي لمأساة هذا الاغتراب، حين يتحول غيابها إلى موتٍ جواني محتوم (ضنّت بثوب الشتاء المدينة). وبذلك، يُصبح التّجاهل عبر طقس التّناسي الجماعي (تعالوا لأتقن منكم نشيد التناسي) حُلماً باستعادة الأنا الجماعية المفقدة.

¹ روضة الحاج، للحام جناح واحد، مرجع سابق، ص 44.

يستمر النسق التخيلي في تفعيل هذا التماهي بين الذات الفردية والذات الجماعية، إذ يتحقق هذا الانتقال عبر البنية التلَفُظِيَّة التي تحتوي في فرديتها صوت الجماعة من خلال المنحى السَّردي القائم على ضمير الغائب الجمع (يحملون، يمشون، يُصرون). هكذا، تتحول الأنا عبر فعل التدويت إلى أنا جديدة مُتخيَّلة، تنبثق من جُرح مُشترك يقذفها في مهاوي الفقدان والهزيمة والضياع، ويتحوَّل هذا الفقدان الجماعي للهوية إلى موتٍ تغتربُ الأنا في فظاعاته وخيباته، وترزحُ تحت عُقوبته القاسية وهو يتلبَّس بجسد الحياة. تقول الشاعرة:

كُنْتُ وَحْدِي

مِثْلَ كُلِّ الْغُرَبَاءِ

مِثْلَ كُلِّ الْعَابِرِينَ عَلَى خُطُوطِ الْمَوْتِ

مِنْ غَيْرِ هُويَّةٍ

مِثْلَ كُلِّ التَّعَسَاءِ

يَحْمِلُونَ حَقَائِبَ الْإِحْبَابِ وَالْخِيبةِ

وَاللَّوْجِ

يَمْشُونَ عَلَى أَرْضِ أَبْتَهُمُ

وَيُصْرُونَ عَلَى الْمَوْتِ الْحَيَاةَ¹

تتعلق شبكات الصور لتنبثق من هذا الاغتراب المريع الذي اندحرت فيه الأنا في تجلّياتها الفردية والجماعية، ومن ثَمَّة، يُصبح هذا المنحى السَّردي الذي تقول من خلاله الذات أنها الجديدة، ارتداداً عميقاً إلى الدَّاخل، يُحصي الخسارات والخيبات، ويُبثُّ الحسرة والنجوى، ويُعلن عبر صوته المتهدِّج مأساة الذَّات الجماعية وهي تتأملُ تصدُّعاتها وشُرُوخها المَهولة، إذ يُصبح فقدان الهوية موتاً جماعياً تتعدَّد وجوهه المُرعبة (التعاسة،

¹ روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مرجع سابق، ص 51.

الإحباط، الخيبة، اللاوجه)، وتنتشر ققامته التي تتعايش معها الذات وتسعى إلى التَّخَفُّف من سطوتها بالإصرار والتَّجاهل كرد فعل تطهيري جواني هو سبيلها إلى الخلاص المنشود.

2-2- نداوة الأفق استعادة الهوية واستشراف العود الخصيب

تواصل شبكات الصور حركتها الدينامية لتأثيث النسق التخيلي عند الشاعرة روضة الحاج، وتمتدح في نسجها مُتخَيِّلَ الذات الجماعية، من المشهدية السردية التي تُعلي من الإيقاع الدرامي للأحداث، والتي تتبدَّى من خلالها الشُّخوص في لبوسها الجماعي الرمزي، لتعيد ترميم الحُطام الجواني، ولتستعيد هويتها المُفْتَقَدة. وبذلك، تتضافرُ أنوية الصور لتكثيف هذا البُعد المأتمي الجنائزي الذي يصبح فيه الجُرح الجماعي طقساً مأساوياً بامتياز، إذ تنخرط الذات في نحيبها الجماعي الذي أعلت صوته سلسلات الهزائم والخييات وضياح الأوطان وأشكال السقوط المدوي، هذا الصَّوت الذي تتلبَّسه ضمائر الغياب في شكل استدعاء رمزي تنزل فيه الحكاية إلى مُنحدرها المُفضي إلى اللاوجود وإلى الفقدان، غير أن الذات في غمر هذا السقوط المُفْجِع تخرُج من هواجسها، وتُغادر خوفها وسقوطها في اتجاه الآتي المُبشِّر بالخلاص، وتنتقل بذلك شبكات الصور تبعاً لطبيعتها الدينامية، وتبعاً لتقاطع المُفارقات النَّصِيَّة التي تقتضيها تجربة الأنا الجماعية في بحثها المحموم عن هويتها المُفْتَقَدة، إلى انبثاق تخيلي جديد تتحول فيه الأنا من وضعها المهزوم إلى وضع مُغاير، يتحول معه الخوف من الغد إلى استشراف بشائره وخلاصه. تقول الشاعرة:

أطلُّوا من وراء الرِّيح

يختبئون في الإقدامِ خوفَ غدٍ

وينتثرون كالأنواء

قوافلُ خيبةِ الأوطانِ

تُمعنُ في الرِّحيلِ ظمَاءَ

وحادي الرِّكبِ بكاءَ

يُفتِّقُ جُرحَ ما رَتَقُوا

بِذَاكِـرَة

تَوْهَّجْ مَذ تَوَارَى الْقَوْمُ خَلْفَ النَّلَّةِ السَّودَاءِ

.....

وَصَائِحَة بِهَمْ تَجْرِي

وَتُطَلِّقُ شَعْرَهَا لِلرَّيْحِ

يَا عَرَّافَة عَرَفْتَ مَلَامَحَهُمْ

قَفِي

مَنْ ذَا الَّذِي قَدْ جَاءَ؟؟

.....

سَيَقْتَرِبُونَ... سَتَغْتَرِبُونَ... سَتَتَحَدُّونَ

سَتَقْتَتِلُونَ... سَتَنْتَصِرُونَ...

سَتَبْتَدُونَ أَغْنِيَةَ الْبِلَادِ مَعًا

سَيَمْتَلِئُ الْفَضَاءُ بِكُمْ

وَيَمْتَلِئُونَ بِالْأَرْجَاءِ¹

يتجه المشهد من خلال دراميته الموجهة نحو تكثيف دلالية الجُرح الجماعي، إذ تُحِيل تواردات دواله الرمزية (الجُرح، الخيبة، الاختباء، بَغَاء، النَّلَّة السوداء) على هَوَل هذا الموت الرمزي الذي فقدت فيه الذات روحها وجوهرها، غير أن مسعى المواجهة يأتي من خلال تجاهل الهزيمة، ومن خلال الانكفاء على الداخل كسبيل لامتلاك الأنا الجماعية هذه القوة الخارقة التي يتحقق بها استشراف الآتي المُحَمَّل بالبشائر، والواعد باستعادة الحُلْم وبالانتصار، إذ يستبطن المنحى الحواري الذي يتجلى عبر صوت العرَّافة، وعبر الصيغة التلفظية التي يُكثِّفها فعل الاستقبال (سَتَنْتَصِرُونَ، سَيَمْتَلِئُ الْفَضَاءُ بِكُمْ..) هذا الانبعاث

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 44-45-47.

الرمزي الجديد الذي تندجر معه كل الهزائم والخسارات، والذي تخرج فيه الأنا من أنفاقها المظلمة، وتسترد هويتها المصادرة.

إن حلول صوت الذات الجماعية في أصوات أخرى توزعها المشهدية السردية الحوارية، هو إيدانٌ بهذا الوجود المنشود للأنا الجماعية المتخيلة، تلك التي تتخلص من رواسب هزائمها، ومن شروخ هويتها، وإذا كان طقس الرؤيا الخارق الذي تمارسه (العِرافة) يخترق حدود الزمن، ويُمسك بتلابيب المستقبل الموعود بالنصر، فإن الوعد بالعود الخصيب الذي تقدمه الرموز المائية، خروجٌ آخر، ونشأة ثانية تتحدد من خلالها هوية القادمين والساكنين والعابرين إلى الاخضرار الموعود. تقول الشاعرة:

وصاح النّيلُ

كُنْتُ هنا

أنا من قالَ للدُّنيا وقد سألتُ

أنا لغةُ السَّماءِ هنا

أنا التَّاريخُ والإلهامُ والإيحاءُ

كتبتُ على خُدودِ الأرضِ

أَنَّ القادمينَ بنيَّ

أَنَّ السَّاكنينَ دمي هم الأحياءُ

.....

سنعبُرُ يا رفاقُ الرِّيحَ

سنأتي يا حقولَ الماءِ¹

ينبري النيل في هذا المقطع من خلال دلايته الرمزية لتفعيل العودة الخصيبة التي بها تتحقق الحياة، وتستعيد الذات تاريخها وأمجادها وهويتها، ويصبح الوعد

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 48.

بالاخضرار(حقول الماء) مِنحةٌ تُعيدُ للأنا الجماعية ما ضاع منها في مُعترَكِ الخسارات الأكبر(القادمين بنيّ، السّاكنين دمي هم الأحياء)، ومن ثَمّة، تتجه الرموز المائية في مسار تعضيد هذه المُواجهة التي تتجاهل فيها الذات الجماعية سطوة موتها الرمزي، وتُعلن عبر رمزية الماء انبعائها الجديد.

3- الذات الجماعية أسرار المُجاهدة وكونية الصّفاء العرفاني

3-1- حكمة الصبر والعروج إلى شُسوع الرؤيا

يتبنين مُتخيّل الذات الجماعية في النسق التخيلي للشاعرة أمينة المريني عبر التّجليّ الرّوحي للذات الفردية في رحلتها الإشرافية المنذورة للمُجاهدة والمُكابدة، والموعودة ببلوغ مقاماتٍ عليا في المحبة الإلاهية، هذا التّماهي بين الذاتين والذي اتخذ عند روضة الحاج صبغة السّقوط المُشترك للهوية، وانكفاً على المنحى السّردي الذي تبدّى فيه صوت الأنا الجماعي عبر ضمير الغياب، يتحول عند أمينة المريني إلى استبطان جواني ينسكن من خلاله صوّت الأنا الجماعية في التّخوم القصيّة من الذات الشاعرة، ويصبح مسلّكاً آخر تعبّره وتنزوّد من طاقته وأعطياته، إذ تتلبّس هذه الأنا بلبوس التجربة الروحية التي تنقذ نارها وأنوارها من قبس المحبة الإلاهية، وما تستدعيه من فناء ومُكابدة وصبر، وتتحوّل إلى نبع فيّاض تنبجس منه أنوار الحكمة والصّبر والمعرفة القلبية المُوصلة إلى مقامات المحبة العالية. وبذلك، تتعالق شبكات الصور لتنبثق من صُلب النّزوع الروحي للمُكابدة والفناء، ويتجه المنحى السّردي مُوجّهاً بضمير الغياب، إلى قول هذه الأنا الجماعية المُتخيّلة التي قدّمت فناءها قُربانا لبلوغ المُحال، ولمواجهة عتمات الحياة، والتي جعلت فناءها الرمزي ضوءاً تستنير به الذات الشاعرة في رحلتها الروحية العرفانية. تقول الشاعرة:

وفي أوجهِ الكادحين
تعلّمتُ كيف
أسيرُ
بقامةٍ سرّوةٍ
هُنالِكَ كان الجياعُ
يَشْقُون لِئَلْهُم كالجبالُ
هُنالِكَ صَبُّوا
من الصّبرِ

زَيْتَ ضُلُوعِهِمْ لِاجْتِرَاحِ الْمُحَالِ¹

يعمل النسق التخيلي النصي على نسج حكاية الذات الجماعية التي ترويه الذات الشاعرة بضمير الغياب (كان الجياح، يشقون، صبوا)، بشكل يتم فيه قول الأنا الجماعية من خلال أثرها الموشوم في الذاكرة، ومن خلال طاقتها الروحية العالية التي نهلت منها الذات الشاعرة دُرْبَةً مُجَاهِدَةً النفس وتحمل الأهوال من أجل بلوغ المقامات العليا (وفي أوجه الكادحين تعلّمت، يشقون ليلهم، الصبر، زيت ضلوعهم) ومن ثمّة، يأتي مُتَخِيلُ الذات الجماعية لتعضيد المنحى الصوفي الإشرافي الذي تنخرط فيه التجربة الشعرية عند أمينة المريني، إذ تعمل شبكات الصور على تبئير البعد الفنائي المقدّس الذي يتم فيه بذل النفس وتحمل الأهوال من أجل اجتراح المُحَال، تماماً كما تفعل الذات الشاعرة وقد أخذت من قبس هذه المُجَاهِدَة في رحلة العشق المُضْنِيَّة والمفتوحة على العطاء الأكبر؛ فالذات الجماعية المُتَخِيلَة تجد من خلال هذا الفناء والبذل أنها المُفْتَقَدَة، وتصنع وجودها المنشود الذي يُصبح فيه المُحَال حقيقة جوانية تُعيد إليها توازنها في عالم تشتد فيه سطوة الأرزاء، ووطأة الشدائد (أوجه الكادحين، الجياح، زيت الضلوع..). وبذلك، تُعلن هذه الذات - في تجلّيها الروحي المنذور للمُكَابِدَة والتَّصَبُّر من أجل غاية عظيمة يُوقَدُ أنوارها (اجتراح المُحَال) بكل دلالاته الرمزية- عن هوية رمزية مُضَاعَفَة تسترشد منها الذات الشاعرة زادها للعروج إلى حقيقة المحبة الإلهية.

تواصل شبكات الصور تثوير هذا التعالق الرمزي بين الذات الفردية والذات الجماعية، ويعمل البناء السردى الحكائي على تفعيل هذا الانتقال المرن من أحادية الصوت إلى جماعيته، إذ تنبيري الذات الجماعية في انوجادها الرمزي لتكثيف البعد العرفاني لتجربة الذات الشاعرة، وتتبدّى ذاتا رمزية مُتَخِيلَة تنحت ملامح هويتها من سُسُوع الرؤيا، وتنشُد وجودها في عوالم أخرى بعيداً عن ضيق الحدود الزائلة، إذ يعلو صوتها الذي يتماهى مع صوت الذات في حالة حلول تتناسب مع طبيعة التجربة، وينبثق من الطاقة الرمزية

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 28-29.

المرجعية للجماعة وقد أفنت حالها من أجل الصِّفاء الروحي المنشود (الفتية النائمون). تقول
الشاعرة:

وشَهِدْتُ
حِينَ فَجَّرْتَ طَرِيقِي
فَصَفَا أَوَّلُهُ
وَصَفَوْتُ
وَدَنَوْتُ
حَيْثُ يَغْفُو فِتْنِيَّةٌ
لَمْ تَسَعْ قَلْبَهُمْ
"فَاسٌ" وَلَا "الْحَمْرَاءُ"
فَحَلُّوا فِي دَمِي
فِي كُلِّ جِهَاتِي
وَانْعَتَقْتُ

.....

كَانَ الْفِتْنِيَّةُ قَدْ نَامُوا
لَكِنْ شَفَّوْا قَبْلُ
وَشَقَّوْا الْبَحْرَ
طَوَّوْا بِيَدَاءِ النَّفْسِ
فَلَا حَ كَثِيبٌ وَمَقَامٌ
ثُمَّ زَوَّوْا فِي قَبْضَتِهِمْ
مَا بَيْنَ الشَّطِئَيْنِ
وَهَامُوا
خَرَجُوا مِنْ جُوعٍ
الْأَرْضِ إِلَى شَبَعٍ
أَوْسَعَ مِنْ هَذَا الْكَوْنِ
وَصَامُوا
ظَلَّلَ عَرَصَتَهُمْ
كَرَّمٌ وَغَمَامٌ
عَرَّشَ فَوْقَهُمْ
وَرَدَّ،،، بَاضَ حَمَامٌ¹

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخبيلات، مصدر سابق ، ص 89-91-92.

تتكوكب عناقيد الصور حول هذا العُروج المُشترك إلى شُسوع الرؤيا، حيث يرتبط الصفاء بهذا الذُّنو من الجماعة التي نذرت نفسها للتضحية والمُجاهدة والبذل الروحي، ويشغل بعدها الرمزي المرجعي رغم أقليتها (الفتية/فتية الكهف)، على تبئير المنحى الحلولي الذي يمزج روحها بروح الذات الشاعرة (حلُّوا في دمي، في كل جهاتي)، والذي يجعل الرحلة إلى النور لازمنية ولاشخصانية، تتراوح فيها الذوات بين فردانياتها وجماعيتها، وتنشد جوهر أنها المُفضي إلى التوحد بالمحبوب، من خلال الفناء الذي تتعدّد أحواله وأهواله بالنظر إلى سُمُو مقام المُشتهى والمُراد (شقُّوا البحر، طووا بيداء النفس، هاموا، خرجوا من جوع الأرض، صاموا..). وبذلك، تتبدّى الذات الجماعية في وجودها المُتخيّل، من خلال بُعدها الإحالي الرمزي، حيث يصبح الخروج من ضيق العماء إلى شُسوع الرؤيا (خرجوا من جوع الأرض إلى شبع أوسع من هذا الكون)، ومن محدودية الفضاء إلى لانهايته (لم تسع قلبهم فاس ولا الحمراء/ حلُّوا في دمي في كل جهاتي)، مُرتبها بفناء جواني عالي، به ترتقي الرُّوح إلى عوالم البقاء والاختضار الأبدي (ظُلّل عرصتهم كرمّ وغمام، عرّش فوقهم وردّ، باض حمام).

3-2- طقوسية الصمت ورحلة الصفاء الكونية

يستمر التماهي بين الذات الفردية والذات الجماعية في النسق التخيلي للشاعرة أمينة المريني، ويعلو عبر هذا الانتقال من الأحادية إلى التعدّد صوت "النحن" في فنائه الجواني، وفي إصغائه الحثيث لصوت الدّاخل وهو يهمس بأسرار الصفاء ويفتح منافذ التّحليق إلى سماوات المحبة. وبذلك، تتعالق شبكات الصور لترصد تجليات هذا التّماهي في طقوسيته الجماعية المُتخلّقة حول هذا الصّمت العِرْفاني المُفضي إلى جوهر الأنا، والمُفشي أسرار الصفاء الكونية ومسالكها المُضنية، ويتخذ هذا الطّقس الجماعي سَمَتاً دروياً يصبح فيه الإصغاء للصّمت رقصاً على إيقاع الدّاخل في مشهد طهراني يصفو كلّما احتد الكبد، واتّقد الشّجاء، ومن ثَمّة تتبينُ الذات الجماعية في حُضورها الرمزي ذاتاً مُهاجرة إلى عوالم الصّفاء بكل ما تحتمله هذه الهجرة من مُكابدات الطّريق ومن غنائم الوُصول. تقول الشاعرة:

وداعًا
يا قوافلنا
تخبُّ إلى مرافِننا
وأسمعُ في الحُداء
شجًا
يسيلُ على جوانِحنا
كأني بالخطي
رقصُ
على إيقاع أضلعنا
كأني بالشجَا
سلوى
لنصمتُ في
مضاجعنا¹

إن الصمت غاية وطريق في نفس الآن، وهذا الشجَا الذي تلقاه الذات في تجليها الجماعي، وفي رحلتها إلى مرافئ الصفاء، تدريب جواني مُضني به ترتقي الروح، وتتحوّل الجوانح إلى تكيّة ينساب فيها الهمس الداخلي، ويتعالى فيها صوت النجوى الجماعي، إذ تتسامق مقاماته، وتصل بالأنا إلى حالات من الوجد الرّاقص على إيقاع ما يعتمل في التخوم القصية من وله جامح بكل مافيه من مشقة ومكابدة وكشف (كأني بالخطي رقص على إيقاع أضلعنا)، ومن ثمة، تعمل عناقيد الصور من خلال هذا الفعل الجماعي المنخرط في رحلته الروحية المضنية (نصمت، أضلعنا، جوانحنا، مضاجعنا..)، على تفعيل المنحى الطقوسي لهذه الأنا الجماعية المُتخيّلة التي تمثّل في رمزيتها كونية الصفاء الروحي الذي يصل الذات الشاعرة بهويتها وبقائها الرمزي.

يشد هذا التعلّق وهذا التماهي مع الذات الجماعية المُتخيّلة بشكل تنتقل فيه حالات الوجد العالية إلى كل من أصابهم جذب الطريق، ومسّهم نور الكشف الموعود، ومن ثمة، يصبح الاحتفاء بهم احتفاء بالتجربة الروحية وبمنحائها العرفاني العالي، واحتفاء بالذات وتوحيًا لمسار رحلتها التي بذلت فيها سهدًا وكبدًا وفناءها من أجل المحبة الإلاهية. تقول الشاعرة:

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخبيلات، مصدر سابق، ص 17-18.

سلاماً على القادمين
من الغيب للغيب
في صهوة
كأنسياب الغمام
سلاماً على الغازلين
من الشَّهد
والسُّهد
قافية لاختصار
فصول الكلام¹

إن هذا القدوم الجماعي الرمزي يتخذ هالته النورانية، ويحمل الذات إلى اختصارها الموعود، وإلى وجودها المنشود، ويُحيل الرحلة الطُقوسية الجماعية مسلكاً من مسالك العروج إلى المحبة، حيث تجد الأنا هويتها وأمانها وسلامها، ويسمح هذا التماهي بين الرموز المائية والترابية (الغمام، اختصار فصول الكلام)، إلى الاحتفاء بهذه الولادة الروحية للأنا المُفتقدة، تلك التي يُجلبها فعل الكتابة وهو يرصد بقاءها الرمزي.

4- الذات الجماعية جنائزية السُّقوط ومأمولية الانتظار

4-1- بشاعة الموت ومأساوية الانحدار الجماعي

لا ينفصل مُتخيّل الذات الجماعية عند ميسون صقر عن المنحى الثوري المُتمرد، والصَّاعد من هاوية السُّقوط الكبرى التي توجّه اشتغال النسق التخيلي العام عند الشاعرة، إذ تتحول هذه الارتدادات الجوانية الصَّاخبة التي يُخلفها زلزال فقدان، والتي تُغلّفها بشاعة الموت بسوداوية قاتمة، إلى ردّ فعلٍ جواني مُتمرد ناهض من انكساره الفظيع ومن حُطامه المُهول، بعد حالة الدُّهول القُصوى التي أخرجت الذات، وأسقطتها في أنينها الجواني العالي وهي تنتظر من المأساة مأساةً أخرى لاحقة في مشهدٍ تشتدّ فيه السُّخرية السَّوداء، ويصبح فيه القتل والموت والفقدان والانهيال الجواني خبزاً يومياً مُعتاداً به تسير عجلة الزمن، وبه تستمرّ الحياة في ظلّمتها اللامتناهية، ومن قرارة هذه العتمة ينسربُ صوت "النحن" بأنينه المُدوّي، وبايقاع سُقوطه المُفجع في مشهدية درامية، إذ تتعالق شبكات الصور المُنبثقة من

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 20.

أنوية السقوط، لتثوير هذا المنحى المشهدي القاتم الذي يتكشف من خلال الوجه السلبي
للمأساة، والذي تتجه فيه الذات الجماعية إلى توصيف هاويتها المفجعة عبر التّداعي السّردي
القائم على انسياحه الدائري، كشكل من أشكال العُلق اللامتناهي في قعرٍ مُعتمٍ لا يتوقّف عن
جذبه الفظيع. تقول الشاعرة:

رَضِيعٌ مَاتَ فِي الْقَصْفِ
قَصْفٌ مُوَلِّعٌ بِالْتِهَامِ الْبَقَاءِ،
بَقَاءٌ لَا جَدْوَى مِنْهُ وَلَا أَثَرَ،
أَثَرٌ مَمْحُوقٌ بِلَا وَجُودِ،
تُمْكِنُنَا الْكَرَاهِيَةُ مِنْ إِشْعَالِ الْحَرَائِقِ
أَمَامَ شَاشَةِ تَضُخُّ الْمَوْتَى الْعَابِرِينَ
إِلَى رِحْلَاتِهِمْ¹
وتقول في مقطع آخر:
الْقَتْلَى يُسَافِقُونَ إِلَى الْمَدَافِنِ
يَعُودُونَ إِلَيْنَا فِي الصَّبَاحِ الْجَدِيدِ
نُعَلِّقُهُمْ وَرْدَةً صَغِيرَةً فِي فَمِنَا وَنُغْنِي
فُبُورَهُمْ مَفْتُوحَةً عَلَى أَصَوَاتِنَا، أَفْوَهِنَا
يُسَدِّلُونَ أَجْسَادَهُمْ
بِسَاطٍ مُنْمَقًا نَسِيرُ عَلَيْهِ مِنْ تَعَبِ الطَّرِيقِ
سَرِيرًا دَافِنًا وَحَلِيبًا
لِنَنَامَ فِي هُدُوءِ
إِنَّهُمْ دَرَجَةٌ لِلطُّلُوعِ

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 29.

نصعدُ وهم في جُيوبنا

كسرات خبز في الطريق¹

يحتدُّ المشهد الجنائزي الذي يتساقط فيه وابلُ الموت في بشاعته المُرعبة، بصوته وحُبَّتِه ولونه ورائحته، ويُصبح هذا الوجه السلبي المُعتم الذي تكشف عنه شبكات الصور، ذا نزوع إجرامي يختل به توازن الذات الجماعية، فتتخرط في ذُهلها بعد أن تحولت طاحونة القتل إلى هُوَّة جاذبة لا تُبقي ولا تذر، وبعد أن أصبحت رحلات القتل - وهم يُساقون إلى مدافنهم في بُرودٍ أشدَّ قتلاً من القتل نفسه- مشهداً عادياً تضجُّ به الشاشات، هذا المنحى الانحداري المُهول يجعل الذات الجماعية في مُواجهة مع سُقوطها الجواني الذي اندحرت فيه الهوية في مهاوي الفظاعة، والذي تحوّل معه البحث عن الأنا إلى ارتطامٍ مُفجِعٍ بهذه المهاوي التي يَجُرُّ بعضها إلى بعض، فالقصف يبتلع البقاء، والبقاء بلا أثر والأثر بلا وجود، والمشهد في كُلِّيته سُقوط مُريع يُلَوِّح بيديه إلى القتل في بُرودٍ بشع، ويعود إلى نقطة بدئه الأولى من جديد. وبذلك، يتجه النُسق التخيلي في مسار تعميق البُعد الجنائزي إذ تنشطُ ترسيمات السُّقوط وتتعالق الرموز المُعتمة من خلال دوالها (القبور، المدافن، القتل، الموتى، القصف، الحرائق، الكراهية)، لتبئير هذا المشهد القاتم الذي تنحطُّ فيه الذات الجماعية وهي تقعات في بشاعةٍ وبُرود من هول المأساة، إذ يتخذ الطُلوغ منحى انحدارياً رمزياً حين تتحول أجساد القتلى إلى (بساطٍ مُنمَّقٍ للصُّعود)، وحين تُصبح تضحياتهم (كسرات خبزٍ وسريراً دافئاً للنوم). وبذلك، يتشكّل موقف المُواجهة عند ميسون صقر من وحي السُّقوط المُهول، وينحو منحىً فاضحاً مُتمرداً يكشف الوجه السلبي للفظاعة والموت والقتل بكل بشاعته، وتبدو الذات الجماعية في تجلّياتها المُعتم ضائعة مقهورة بلا هوية (يُسدِّلون أجسادهم بساطاً مُنمَّقاً نسير عليه، نصعد، هم كسرات خبز..).

يُواصل مُتخيّل الذات الجماعية انبثاقه من أنوية الفظاعة والانحدار، إذ تعمل شبكات الصور على كشف الوجه السلبي لهذه الهاوية الكُبرى، ولهذا السُّقوط الجماعي

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 32.

المُدَوِّي الذي انهارت فيه القيم واندحر فيه الحِسُّ الإنساني أمام آلة القتل وبشاعة الاقتنيات عليه في زمن جَذِيبٍ مُظْلَم. تقول الشاعرة:

المِيدَانُ كَبِيرٌ كَبُحِيرَةٍ

نَحْنُ أَسْمَاكُهَا

كَطَاوِلَةٍ لِعِمَالَقٍ

نَحْنُ مِلْحُهَا

أَيُّ زَمَنِ هَذَا الَّذِي أَغْشَيْنَاهُ وَأَغْشَانَا؟

لَنْ يَتَكَرَّرَ

أَيُّ مَاءٍ مُكَرَّرٍ هَذَا الَّذِي فِي الْبُحِيرَةِ

وَالْآلَافُ الْمُؤَلَّفَةُ حَوْلَهُ؟¹

يُمَثِّلُ حضور "الميدان" بوصفه فضاء مرجعياً يُحِيلُ على الثورة في مصر مسرحاً لهذه القَتَامَةِ الذي تراوحت فيها الذات الجماعية بين التضحية والخِذْلَان، بين إشعال الثورة وبين سرقة قبسها، هذا التَّرْدِي المُرِيع الذي تشَطَّطَ فيه هذه الدَّاتُ يُعَمِّقُه الحضور المُهَيِّم للرموز الآسنة والمُعْتَمَةِ (بحيرة، أسماك، ملح، ماء مُكرَّر)، ويُعْلِيهِ صوت "النحن" المُقْتَاد إلى هاويته وموته بشكل يتحول فيه السؤال إلى فقدان آخر للهوية، وإلى غَرَقٍ خَسِيسٍ في مُسْتَنَقَعِ الزَمَنِ الرَّدِيِّ، زمن تشَتَّدُ ظُلُمَتُهُ (أغشيناه وأغشانا)، وتَضِيعُ فِيهِ (الآلاف) وهي تبحث عن هويتها وتأمل في استعادة زمنها الأخضر الذي تعد به الثورة في مُسْتَنَقَعِ السُّقُوطِ الآسِن.

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 37-38.

4-2- فتنّة الانتظار والخروج من المهايي المُعتمّة

يمتد المنحى الثوري المُتمرّد في تشكيل النسق النصّي التخيلي للشاعرة ميسون صقر، ويتبدّى من خلال كشف الوجه السّلبي للزمن، ولتجليات جبروته التي تكشفها بشاعات القتل، وفظاعات السُّقوط بكل رموزها المُعتمّة والآسنة، ويمثّل مُتخيّل الذات الجماعية شكلاً من أشكال السُّقوط الرمزي الذي فقدت فيه الذات هويتها، واندحرت في مهايي الفُقدان وهي تُحصي خيبتها في سُخرية سوداء قاتلة، ويتعلّق هذا المنحى المُتمرّد الذي تُذكيه شبكاتُ الصور مع بعض تجليات المُعطى المرجعي التي توطّر اشتغال مُتخيّل الذات الجماعية، والتي ترتبط بثورات الربيع العربي وما صاحبها من خذلان مُريع حوّل مسارها من اخضرارهِ المُحتَمَل إلى المجهول المُظلم، وتُعدُّ "مِصر" بوصفها مكان إقامة الشاعرة شاهداً على مُفاجآت هذا المجهول، غير أن البُعد الاستشراقي يلوح بوصفه منفذاً تُطلُّ من خلاله الذات الجماعية وهي تواجه خيبتها المُتوالية على وُجودها المُحتَمَل، وعلى خُروجها الجديد في نشأة أخرى تُعيد ترتيب فوضاها، وتُطفئ عتماتها بانبلاج سافر تعبّر من خلاله "النحن" إلى حياتها الجديدة. وبذلك، تتجه عناقيد الصور في ديناميتها المُتحوّلة إلى إعادة توليف المنحى الانهزامي الذي أثارته ترسيمات السُّقوط بكل رموزها المُعتمّة والآسنة (القصف، الموت، القبور، المدافن، موت الرضيع، القتل، الماء المتكرّر..)، وبكل قنّامتها المفتوحة على التّردي الكامل، وعلى الانهيار التّام للذّات الجماعية وهي تتخبط في حُطامها الذي كشفت عناقيدُ الصور وجهه السّلبي كشكل من أشكال التّمرد والعُصيان، إذ يُصبح الانتظار في تبنّينه الآتي، وفي تجلّيه التّلُفطي الاستشراقي، خلاصاً موعوداً تنسج الأنا المُتخيّلة صورته وقد أنجبته الثورة وهي في كامل عافيتها وإشراقها، هذا التحول الاستشراقي المتنصّل من قنّامة الفقدان المُتواصل التي تُخيم على الذات، يشتغل على تبديد القنّامة الرمزية عبر عمليات تحويلية نصّية يخرج فيها الرمز المائي من سُكونه الآسن، إلى جَرَيانهِ المُنعش، ويتحوّل فيها الرمز الترابي من موته إلى حياته الجديدة عبر مفعولية الانتظار الواعد ولهفته. تقول الشاعرة:

سننتظر مُتلهّفين

غداً ستأتي

مع الصّوتِ العالِي

مع الثّورة التي

تعقّصها جديلةُ الانتظار

تسلّب لبّ النّيل الذي أدركه الصّم

تسلّب ملامح الغريب

وتهدّي العابرين إلى حياةٍ جديدة¹

يتحول المنحى السوداوي من ققامته إلى انفراجه الجديد، ويصبح الانتظار في منحاہ الاستشراقي (سننتظر) منفذاً للغد المُشرق المنذور للثورة، والموعود بضوئها المأمول، إذ تتمسك الذات الجماعية (بجدائله) الموصولة بهذه الولادة الجديدة التي تخلقها الثورة بوصفها خلاصاً جماعياً، وخروجاً مُنصرّاً تندجر فيه عتمات السُّقوط وأهوال الهزائم، وتستعيد فيه الذات الجماعية هويتها وتوازنها الذي زعزعت الخيبات المتواصلة، واستبداد الأنظمة وانهيار منظومة القيم في زمن الحُطام العربي، لذلك تتجه شبكات الصور نحو تفعيل المنحى المُتمرد للرموز المائية، إذ من خلال هذا الانفراج الذي تسمح به دينامية الفعل التخيلي وهو ينسج مُخيّل الذات الجماعية، تُغادر رُكودها ووضعها الآسن، وتنخرط في الثورة بكل عنفوان، تلك التي (سلّبت لبّ نهر النيل) ووعدت بالانبعاث المأمول من رماد الحُطام (تهدي العابرين إلى حياة جديدة). هذا الانفراج تبدّى من خلال الانتقال الرمزي من السُّقوط إلى العلو المأمول، ومن الرُكود إلى الحركة الثائرة التي تُذكّيها رموز السمع وقد غادرت همسها المُوغل في قعريته، إلى صخبها المقرون بالتمرد والثورة (غدا ستأتي مع الصوت العالِي)، فير أنه يعود إلى الانتكاس من جديد، ويُعلن عن صدمته الكبرى أمام مأساوية السُّقوط المُدوي الذي يجعل الأنا في مواجهة مع ضياعها الكامل وهي ترقبُ مآل الثورة، ومآل الوعد الموعود بموته في مهده، ويُمثّل ديوان "جمالي في الصور" تكتيفا

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 43.

واضحا لهذه الخيبة الكبرى التي انزلت فيها الذات الجماعية إلى مدارك الانحدار والتّردي، وانتشرت في تشظيها الفطيع بين الوجه والقناع، وبين الوفاء المطلق ببعده القرباني، والخيانة العظمى بصورتها الانتهازية البشعة، ومن ثمّة، يتحول البحث عن الأنا في هذا المجهول المفتوح على مهاويه المتناسلة، إلى مُغامرة منذورة لشروخ جوانية لامتناهية تُعيد الذات إلى هاويتها كلّما شارفت على الخلاص، ويُساهم المنحى السّردي بِحَدِيثِهِ الحكائية المسترسلة في تعميق هذه الشُّروخ، وفي تنوير هذه المُفارقات المُستغرقة في سُقوطها المؤذي. تقول الشاعرة:

يَفْتَحُونَ الأبواب

يُشْعِلُونَ السَّاحَات

يشْهَدُونَ الفتح

ويمضون

نأتي خَفَافاً بعدهم

نَقِطُفُ الثَّمَارِ النَّاضِجَةِ¹

يوغل هذا التّصدّع الذي تتكوكب حوله عناقيد الصور في دراميته المُضحكة المُبكية، حين تتوزع "النحن" بين وهم الامتلاك وحقيقة الفُقدان، وبين أُعطية الحُلم وسرقته في نفس الآن؛ فالذات لا تكاد تُطاول أنها المُفتقدة، حتى تزل رُوحها في قعر الخذلان، فتستسلم في سُكونٍ قائمٍ لهذا الصّدع في سرديته المُتشظية التي تتنصّل من علائق الربط، وتمتدّ إلى أقصى تخوم الذات الجماعية، فيختلط قِطافها بانقِطَافِها المُفجع في تضامٍ فريد تُعلنه التقاطعات بين الرموز النارية المشدودة إلى العلو(يشعلون)، والرموز التّرابية المنحدرة إلى الأسفل (الثمار)، ثم تنشط إلى نصفين؛ نصف في حضوره المُغيب يزرع ويفتح ويُمسك بزمام الحُلم (يفتحون، يُشعلون، يشهدون)، ونصف في حضوره المُفاجئ يقطف ويسلب ويُطوّح بزمام الحُلم (نأتي خَفَافاً، نقِطُفُ الثَّمَارِ النَّاضِجَةِ) لتصل المأساة إلى ذروتها المُعلنة، وليخمد صوت الذات وهي تتمزّق في صمت.

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 48.

تركيب

حاولنا من خلال هذا المقترح القرائي تتبع آليات انبناء مُتخيّل الذات الجماعية في نصوص الشاعرات، وقد قادنا مسار القراءة إلى رصد هذه التّقاطعات التي وُسمت هذا الانبناء، إذ كشفت الأنساق التخيلية عن الهمّ الجماعي المُشترك الذي يُوجّه انبثاق عناقيد الصور، والذي تبدّت من خلاله الذات الجماعية في تشظّيها المُهول وقد تنوعت تجلياته؛ فالاغتراب والهزيمة والجُرح، وأهوال فقدان والخianات والخذلان، طرحت سؤال الهوية بعمقه المُساوي، وبإيقاعه الدرامي الذي أسهم المنحى الحكائي السّردي في مجموع نصوص الشاعرات في تعميقه، إذ تحول قول الأنا الجماعية إلى سرّ مُفجّع للآلام والخيبات والانكسارات، بنبرة تخفّت من غنائيتها وانخرطت في طقسها الجماعي الحكائي الهامس الذي تفاوتت درجات صحبه الجواني، وارتداداته المُزلزلة، وبشكل يُنبئ بوحدة الجُرح العالي الذي أصاب هذه الذات، والذي جعلها بلا ملامح يتقاذفها التّيه في بحثها المحموم عن الهوية في زمنها العربي المُنهَار، وإذا كانت الأنساق التخيلية تتقاطع في رصدها لهذا التّردّي المهول للذات الجماعية في نصوص الشاعرات، والذي نجم عن التّصدّع الذي أفرزته طبيعة المرحلة، فإن تجليات هذا التّردّي تتخذ أشكالاً متباينة تُحدّدها طبيعة الموجّهات التي ترسم مسار اشتغال عناقيد الصور، كما تُحدّدها تصورات الذات الشاعرة للوجود وللعالَم، ومن ثَمّة، تنبّري دينامية الكون التخيلي لتوسيع دوائر هذا التّجلي بين ذاتٍ جماعية مُتنشّطة أوقعها الجُرح في شَرِكِه المُظلم فلاذت بالحُلم خلاصاً، وانبرت للمُواجهة عبر طقسٍ تدميري كما هو الحال عند بهيجة مصري إدلبي، وبين ذاتٍ جماعية مُغتربة في مأتمها المُوجع، لم يَسعها سوى التّجاهل والتّناسي بوصفه سبيلاً لرأب الصّدع واستشراق الآتي ببشائره الواعدة بالخلّاص، كما هو الحال عند روضة الحاج، وبين ذاتٍ جماعية عِرفانية مُتخيّلة عملت على تعميق البُعد الفنّائي المُقدّس الذي يتم فيه بذل النفس، وتحمل الأهوال من أجل بلوغ مقامات عالية يمنحها اتساع الرؤيا، وهذا ما لمسناه في نصوص أُمينة المريني، وبين ذاتٍ جماعية جنائزية مُتمرّدة تفصح الفظاعات، وتندلع ثورتها من هاوية السُّقوط المُهول. وبذلك، يتحول البحث عن الأنا في ظل هذا الوضع المتراوح بين

أشكال التّردّي المتفاوتة إلى مُغامرة وجودية أخرى يظل فيها السؤال مفتوحاً على مجاهيله المتناسلة.

المبحث الثالث: الذات والآخر وتأويلات الغيرية

1- في مفهوم الغيرية "Altérité"

لا غَرَوَ أن الحديث عن الذات، وتتبع ما تستدعيه حركة الكون التخيلي وهي ترصد تجلياتها، وأشكال تبينها في الخطاب، يقودنا إلى الوقوف عند هذا المنزع الذي تتكشف من خلاله أسرارها وهويتها الجوهرانية، والذي يقوم على مبدأ التَّغَاير الذي يوجه احتمالاتها العلائقية، ووجودها الآخر المُتَحَيَّل، ومن ثَمَّة، تتحدَّد هذه الآخريَّة بالنظر إلى موقعها من الذوات، وبالنظر إلى المنطق التراتبي الذي تُتبادَل فيه الأدوار؛ فالآخر بالنسبة للأنَا، هو الأنَا الجديدة التي تمثِّل الأولى آخَرَهَا، ونظرا لطبيعة هذه البنية المُتشابكة القائمة على الاتصال والانفصال، وعلى التَّطابق والاختلاف، شكَّل سؤال الغيرية محور اشتغال الدراسات الفلسفية والنقدية والثقافية التي قاربت مفهوم الذات، والتي حاولت تدارس أشكال التعلق النازمة لهذا الوجود المُتعدَّد الذي يتناسل من واحدته، ويأْتلف ويختلف في ووجهه وتمظهراته، وتظلُّ علاقة التَّغَاير هي محور هذه العلاقة التي تتبدَّى من خلالها هوية الأنَا، بما هي وجود في ذاته، فـ"وجود الأنَا سابق ومستقل عن وجود العالم وعن أي وجود آخر. ومن هنا كان كل وجود غير "الأنَا" هو "آخر" بالنسبة لها، وبالتالي فعلاقة التَّغَاير هي علاقة بين الأنَا والآخر ابتداء، سواء كان هذا الآخر شيطانا ماردا يريد تضليل ديكارت أو كان إلها ضامنا ليقينه ذاك أو كان شيئا من الأشياء المادية المحسوسة التي يتوقف وجودها على يقينه"¹

إن شرط التَّغَاير ضروري لمقاربة الحدِّ النقدي لمفهوم الغيرية، حيث يصبح الوجود الجوهري والمركزي للأنَا، مُنطلقاً لرصد أشكال الوجود الأخرى التي تتحول بدورها إلى أنواتٍ جديدة تتحدَّد من خلال آخَرَهَا المُحتمَل. وبذلك، ينخرط هذا المنحى المفاهيمي في نسقٍ دائري توجَّهه دينامية تكوينية داخلية تتشابك فيها العلاقات، وتتعدَّد من خلالها أشكال تبين الهوية بالنظر إلى موقعها داخل هذا النسق، وهنا لا نعدم أن نجد أنفسنا أمام قياسات لامتناهية تتعدَّد مجالاتها، ويتحوَّل بتعدُّدها مفهوم الغيرية، ليظل سؤال الآخر مُهيئاً

¹ محمد عابد الجابري، "الغرب والإسلام (1) الأنَا والآخر ... أو مسألة الغيرية"، مجلة حكمة، ع 2، تاريخ النشر 2015/11/20، <http://hekma.org> الغرب- والإسلام- الأنَا- والآخر- الجابري

لاحتمالاته الممكنة، فإذا كانت الذات هي المرجع المركزي الذي يتحدّد من خلاله الآخر، فإن الآخر هو "الكائن المختلف عن الذات، وهو مفهوم نسبي ومتحرّك؛ ذلك أن الآخر لا يتحدّد إلا بالقياس إلى نقطة مركزية هي الذات، وهذه النقطة المركزية ليست ثابتة بصورة مطلقة، فقد يتحدّد الآخر بالقياس إلى ك فرد، أو إلى جماعة مطلقة قد تكون داخلية كالنساء بالقياس إلى الرجال، والفقراء بالقياس إلى الأغنياء، أو خارجية بالقياس إلى المجتمع بصورة أعم"¹

هذه النسبية المفترضة، تجعل من الحدّ النقدي للغيرية مفتوحاً على إمكانات متناسلة تتعدّد إبدالاتها وتتنوع مجالاتها بالنظر إلى موقع الذات، وأشكال العلاقات ذات النزوع العرقي أو الديني أو الجنسي أو الجغرافي أو الثقافي أو غير ذلك مما يضع الذات في تقابلٍ مُستمر مع آخرها المُحتَمَل، وأحياناً أخرى تتخذ هذه العلاقات صبغتها المُجرّدة التي يتبدّى من خلالها الآخر في سَمَته الثقافي أو الفلسفي أو الإبداعي أو ما سوى ذلك مما يحدّد هوية الذات وجوهرانية الأنا، وإذا كانت هذه العلاقات تؤسّس لمبدأ المُغايرة، بوصفه سبيلاً لمعرفة الذات ومعرفة الآخر، فإنها تنخرط في دينامية تحويلية تتنصّل بموجبها من كل قَوْلَةٍ جاهزة أو توصيف نمطي، وتُصبح مُعدّةً للانباء الجديد الذي يتحوّل بتحوّل الزمن، مما يضع مسألة الآخريّة أوالغيرية في هذا النّسق العلائقي المُتشابك، والمفتوح على المجهول الذي تستشرفه حركة الزمن وديناميته، "أليس من الطريف أن نكتشف، نهاية الأمر، أن رؤيتنا للآخر وعلاقاتنا به ينسجها، الآن، الزمن؟ الزمن، تلك القوة الخفية الفاعلة التي تراءت للباحث التشيكي جيندريخ فيليبياك. الزمن، بما يحمله من عبء، هو "آخر" له أسياد وله عبيد، "الزمن غلاب" أو "قلّاب". وليس الزمن الذي يتناوله فيليبياك، زمناً مُطلقاً وإنما هو الزمن المعرّف في مستوى العلاقات بين المنظومات المختلفة، ومنه الزمن الاجتماعي"²

¹ نادر كاظم، تمثيلات الآخر- صورة السود في المُتخيّل العربيّ الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004، ص 20.

² الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ص 24.

هذا الانخراط في النسق العلائقي المنذور لتحولاته المُحتملة، تلك التي يُنشئها التَّحول الزمني، أو المُفارقات التي تُولِّدها السَّيَّاقات الحضارية والأنساق الثقافية والأشكال التعبيرية في وجودها المُتخيَّل المُعدَّ لنشوءه المُتجدِّد، يجعل من "الغيرية" مفهوماً أكثر شمولية وعمقاً، لا يقف عند حدود التَّجَلِّي الدَّلالي والاشتغال المضموني الذي توطَّره الرؤية المعيارية القائمة على الاختلاف الجنسي أو الديني أو العرقي أو غيرها من أشكال المُغايرة، وإنما يتجاوزها ليُصبح "نسق علاقة" تتبدَّى إبدالاً في كُلية الخطاب وليس في جُزئيته؛ فـ "التفكير النقدي في "الآخر" هو "الأساس الذي يجعل من مفهوم "الغيرية"، وما يتصل بها من إبدالات: "الحوار" و"الرغبة" و"الألم" و"الغربة" و"مفارقات الذات" و"نفي الواحدية"، مكوناً جوهرياً في فهم وتفسير الظواهر التعبيرية. وتبدو بعض التسديدات اللغوية والاصطلاحية في هذا السياق منطوية على دلالات مفيدة في إدراك العمق المعياري لمفهوم "الغيرية"، من حيث هو "صفة" و"نسق علاقة"، و"حالة كيانية" تتشكل عبرها "صورة الآخر"، وهويته، ومقومات تجليه وتفاعله"¹

إن إدراك هذا العمق المعياري، هو ما يوجه البحث في مفهوم الغيرية، وفي تجلياته الشمولية ذات النُّزوع الكُلِّي المُحيط بأشكال العلاقات المُتشابكة التي توجَّهه، والتي تُنشئه في كل تحوُّل مُحتمل. وبذلك، تتسع دوائره وتنفلت من محدودية المجالات التي قد تُسَوِّرها، وهي تُشكِّل صورة الآخر وتوثق معالم هويته المُغايرة.

2- جدلية الذاتي والغيري ومستويات التشكيل الجمالي للغيرية

لا يخفى أن علاقة الذات بالآخر تُشكِّل محور اشتغال العملية الإبداعية، فالكتابة في جواهرها وجود مُضاعَف يُنشئه الكون التخيلي النصِّي، وتوثقه الذات من خلال تصوراتها لنفسها وللعالم والآخر. وبذلك، تنشط هذه الشبكات العلائقية التي ينسجها الفعل التخيلي عبر المُغامرة المفتوحة للغة، وهي تنفتح على هواجس الذات وقلقها وأفراحها وأحزانها، وعلى أشكال تمثُّلها للفردة وللأختلاف، إذ يصبح البحث عن الهوية مُغامرة مُركَّبة يتقاطع فيها

¹ شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، بيروت 2012، ص 21.

الفردى بالجماعى؁ والخاص بالعام؁ والجزئى بالكلى؁ والمطابق بالمغاير؁ والذاتى بالموضوعى؁ ومن ثمة؁ لا يستقيم النزوع الأحادى مع إوالياتها وطبيعتها الجوهرية المركبة؁ التى تتناغم مع إنسانية الأدب؁ ومع بعده الكونى الشمولى الذى تتعالق مكوناته حدّ التماهى وحدّ الاختلاف فى نفس الآن؁ إذ تتمظهر هذه المحورية وهذا التعالقات الجدلية بوصفها مكونات جوهرية فى إنتاج الخطاب؛ فـ "العلاقة بين الأنا والآخر هى الخيط الناسج للنص الإبداعى. وإذا كانت "جدليتها" كثيراً ما تبدو مصطنعة فى الخطاب الفكرى؁ فإن الإبداع يتيح لها من مقومات البناء والصياغة ما يوسع إمكانات تصور ها والتعبير عنها"¹.

هكذا؁ يتبنين الإبداع بوصفه مجالاً تخييلياً يُخصّب شبكات العلاقات؁ ويفسح المجال لتجلياتها الظاهرة والمضمرة؁ تلك التى تُذكىها الأبعاد الإحالية؁ والمقومات المرجعية والحمولات الرمزية التى تتكشف عبر الانبناء النصى التخييلى؁ وعبر ما تمنحه إمكانات القراءة والتأويل؁ إذ يصبح الإفصاح عن الذات والسعى إلى اكتشاف عوالمها الخفية؁ مرهوناً بتصوراتها عن الآخر الذى هو جزء لا ينفصل عن تكوينها الجوانى؁ وعما تراكم فى طبقاته القصية من آثارٍ لا مناص منها لفكّ شفرات هذا العالم ولمعرفة أسرار ه. وبذلك؁ تتمظهر هذه العلاقة الجدلية بوصفها جوهرًا تكوينياً يحدّد مفهوم الذات؁ ويوجه الشبكات التخيلية فى الخطاب الأدبى؁ وقد أشار الطاهر لبيب إلى أن "الباحثة التونسية المقيمة فى باريس أسماء العريف بباتريكس؁ أمسكت بالآخر كجزء من الذات؁ ورأت أن نفي الآخر بتر للذات؁ بمعنى أنه قطع لجزء منها هو "الجزء الملعون" من الذات. هذا رغم أنه ضرورى لاكتشافها؁ إذ تصور الذات لا ينفصل عن تصور الآخر"².

هذا الوضع الاعتبارى للآخر؁ يجعل منه ضرورة ملحة تقوم عليها معرفة الذات واكتشاف أسرارها. وبذلك؁ تتبنين "الغيرية" بوصفها نقطة ضوء محورية ينبني عليها الخطاب؁ بما هو شبكة علائقية ترصد حركة الذات والآخر والزمن؁ ويتم من خلالها النفاذ إلى كنه الذات الكاتبة؁ ورصد أشكال الصراع والتوافق؁ والاختلاف والائتلاف مع الوجود الغيرى.

¹ الطاهر لبيب؁ صورة الآخر العربى ناظراً ومنظوراً إليه؁ مرجع سابق؁ ص 38.

² نفسه؁ ص 22.

لا مَحيد إذن عن هذا المنحى الجدلي النّاطم لطبيعة العلاقة بين الذات والآخر، إذ من خلاله تتكشف الذات والغير في نفس الآن، وتتنامي هذه الصبغة التلازمية لنفي كل أحادية مُفترضة تأباها الطبيعة العلائقية للفعل الإبداعي، بوصفه كوناً تخيلياً متشابكاً لا تتوقف ديناميته. وبذلك، يتجه فعل الكتابة في حالة فرَضية انتفاء الآخر، إلى خَلقه من صُلب الدينامية التخيلية النّاطمة للفعل الإبداعي؛ "إن الشخص الآخر يمكن أن يكون حقيقياً أو خيالياً، وهو ما يخلقه العقل لذاته. وهكذا فإن إشكالية "الأنا" تتخطى حدود التناسب المعرفي ما بين الوعي ووعي الذات، وتكتسب جانباً قيمياً وأخلاقياً- اجتماعياً، وحتى في أعماق وعي الذات لا يستطيع الفرد أن لا يخرج عند حدود فرديته، وشاء أم كره عليه أن يقيم التناسب ما بين سلوكه وآراء الآخرين وبين المطلق الذي يكمن خارجه ألا وهو القانون الأخلاقي. وهكذا تبرز في المقام الأول جدلية التداخل المتبادل ما بين العام والخاص"¹

إذا كان الحدّ النقدي لمفهوم الغيرية يجد مشروعيته بوصفه "نسق علاقة" و"حالة كيانية"، وإذا كانت الصيغة الجدلية هي الناطمة لعلاقاته المفترضة مع مفهوم الذات، فإن القبض على تجلياته يستدعي الانخراط في هذه الصيرورة النسقية العلائقية، التي ينفلت بمقتضاها من توصيفاته الجزئية ومن توليفاته المنحسرة في مجال وحيد ذي تفرعاتٍ اختزالية قد تؤطره - رغم تعددها- ضمن حدودٍ مضمونية ترسمها مقولاتُ العرق والجنس والدين واللسان، إذ يمكن تمثّل الذات عينها كآخر، و"الآخر (autre) لا يختزل بآخرية الغير (autrui) كما يعتقد بسهولة الكثيرون ويسلمون بذلك كأمر مكتسب سلفاً. إن هذه النقطة الثانية تستحق منا تفسيراً إنها تنتج من حني للداليكتيك الشهير للعينية (du même) وللآخر نتيجة الاتصال بتأويلية الذات"² ومن ثَمّة، فحصر "الغير" ضمن تلك الحدود، لا يتناسب مع الطبيعة الكلية للخطاب الأدبي، الذي تتعالق فيه البنى الدلالية بالمكونات الأسلوبية، والتي تتحرّك جميعها في كون تخيلي مُتشابك، إذ يصبح البحث عن أنساق الغيرية، بحثاً مُتعدداً يتعالق فيه القيمي بالإجرائي، والدلالي بالأسلوبي، و"لا يمكن النظر

¹ إيغور كون، البحث عن الذات دراسة في الشخصية ووعي الذات، ترجمة: غسان دارب نصر، دار مُعد للنشر والتوزيع، دمشق، 1992، ص 20.

² بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة: جورج زيناتي، منشورات المنظمة العربية للترجمة، ط1، تشرين الثاني (نوفمبر) بيروت، 2005، ص 589.

إلى تشكّلات "الغيرية" بوصفها معلولا ذهنيا لعدة واقعية أو فنتازية فحسب، بل أساسا بما هي تكوين مُتخيّل مقترن بمكونات ووظائف الجنس التعبيري، وتشكيل أسلوب خاضع لسياقات التأليف الأدبي، ومحكوم بضوابط الزمن الثقافي والجغرافيا الإبداعية والمجال المعرفي/الإنساني¹

هكذا، يصبح الاشتغال على الغيرية من منطلق مفهومها النسقي، بحثاً عن تبدّياتها الشمولية التي لا يفصح عنها الجانب المضموني فقط، وإنما تستبطنها الشبكات النصية التخيلية في وجودها الكلّي والشمولي، ومن ثمة، يتحول المنحى التعبيري والمنزع الأسلوبي، إلى مُحفّزات من شأنها تثوير تشكّلاتها المُحتَملة، وهذا يتناسب مع الطبيعة الدينامية والنسقية التي تسم الكون التخيلي الناظم للخطاب، بوصفه وجودا كلياً تتضافر فيه مختلف المكونات المؤنثة للنص الأدبي، ويثير فاعلية المنحى الجمالي لتمظهراتها المُمكنة، "وبهذا الاعتبار ليس من الضروري في السياق الأدبي أن تنبني الغيرية على مرتكزات العرق والجنس والدين واللسان، فالأهم أن تنهض على شبكة من القيم التخيلية التي تستثمر العلاقات غير المتوازنة بين الأطراف المُشكّلة للنص الأدبي (الكاتب والمتلقي والفاعلين المتخيلين)، وتُشعر القارئ الخاضع لشروط انتماءات ثقافية معقدة، بمستويات الصراع الأزلي بين الذات ومحيط ألفتها (أوغربتها)، وبناء على ذلك فإن التشكيل الجمالي لـ "الغيرية" يضحى محصلة لتفاعل تلك العلاقات النصية، التي من شأنها أن تنتج "تراثا سوريا" لصلات الذات بالآخرين²

إن إثارة القيمة الأسلوبية لتجليات الغيرية، واعتبارها منحى مُكمّلاً، بل ومِحورياً في كشف أنساقها التي لا يختزلها النزوع المضموني وحده، هو إقرارٌ بفاعلية العناصر المُكونة للخطاب في تعالقها النسقي، وهو تبنيٌ للدينامية الجوهرية التي تسم اشتغال الكون التخيلي النصي، بما هو نسق متناسلٌ يحيا من خلال وجوده المتجدّد، غير أن الناقد شرف الدين ماجدولين، وهو يثير هذا التناول النسقي لمفهوم الغيرية، قد قصرَ مجال تجلّيها الأمثل على جنس السرد، واعتبره "الفضاء الأمثل لتحقيق الغيرية، بمختلف تجلياتها، هو فضاء

¹ شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، مرجع سابق، ص 27.

² نفسه، ص 28.

أمثل لأنه يحتضن الصّلات المشكلة لموضوعات الصراع والحب والعنف والصدّاقة والأحقاد والأحاسيس والرغائب، ذات الطبيعة الاجتماعية والنفسية والفكرية¹. وهذا يدعونا إلى مُساءلة مُمكنات حضورها في جنس الشعر، وأشكال تجلّيها عبر شبكات الصور التي تتعلّق كوكباتها الرمزية حين تُعيد تأثيث الوجود التخيلي للذّات في علاقتها بالآخر وبالعالم، وإذا كانت تشكّلات أنساقها مرتبطة بفعل الكتابة ذاته، بوصفه وجوداً آخر مُضاعفاً، فلماذا يَقلُّ حظُّ الشّعر في تجلّية أنساقها المُفترضة؟ وهل من المُمكن خلافاً لذلك أن يكون الشعر بوصفه جنساً كتابياً مُغايِراً مجالاً رحباً لتبني أنساقها وفق أنماطٍ أسلوبية مُغايِرة تتناغم مع طبيعته، وتُبرهن على تعدّد تجلّيها بوصفها قيمة أسلوبية وشكلاً بنائياً تُفجّر شبكات الصور بشعريتها العالية؟ وما الذي قد يُعيق تجلّية أنساقها في جنس الشعر إذا كانت وسيلة مُثلى لمعرفة الذات، وإذا كان الشعر في جوهره مُغامرةً كبرى لبلوغ سقف هذه المعرفة أو لمُطاولته كحدٍّ أقصَى؟ هذا سنروم مقاربتة من خلال تتبعنا لأنساق هذه الغيرية، ولأنماط اشتغال المُتخيّل في توصيف علاقات الذات الشاعرة بالآخر.

3- الآخر والمنفى الجواني.. مأساوية الصّمت وغيابته

3-1- العزلة ومأتمية الصمت

يشكل خطاب المنفى الجواني نواة رحيمة لتشكّلات نسق الغيرية في نصوص الشاعرة بهيجة مصري إدلبي، إذ يعمل الكون النصي التخيلي على تثوير هذا المنفى المصيري للذّوات وهي تواجه هواجسها وانكساراتها وخيباتها في هذا العالم. وبذلك، يتجاوز المنفى حدوده المادية التي قد يُنبئ عنها المُعطى الجغرافي، والتي قد تُساق إليها الذوات عبر فعل استعلائي قسري، ليتحول إلى قدرٍ وجودي تتكبّد مراراته وتنداح في عتماته دون أن تبرح مجال ألفتها المعهود، فيُصبح الإحساس بالنفي أشدّ من النفي نفسه، ويتحول الانكفاء على العتمة الجوانية، إلى عُرلة مُرعبة يحتدّ فيها صوت الصّمت المُوغل في دراميته أمام توالي الهزائم، وأمام هول الانكسارات وأشكال الخراب التي تهدد الذوات والعالم، إذ تندحر الذات في هذا المنفى الجواني عبر غيريتها المُفترضة، تلك التي من

¹ شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، مرجع سابق، ص 34.

خلالها تستشعر عمق المأساة، ومرارة هذا الانكفاء المصيري المُرعب؛ فالألم والصمت الذي بطعم الموت، ورعب العزلة وشبح الوحدة تُذكيه الذوات المتعددة عبر استدعائها الرمزي، إذ يحفلُ المتن النصي بمكابدات الشُّخص الشعريّة المُستدعاة كالمعرّي ونازك الملائكة وأمل دنقل ولوركا والبردوني ومحمد القيسي وغيرهم ممن طالهم العنف الرمزي للآخر الذي يستبيح هشاشة الكائن الشعري، ويُعمّق غربته، وكذا عبر ما تُفعله مكوّنات النسق التخيلي الذي تتضافر فيه المُحيلات النصية والمكوّنات الأسلوبية المؤنثة للخطاب كالإهداءات والتصديرات النصية (إلى عبد الله البردوني عازف الصمت، إلى محمد القيسي راحلا بصمت)، والفضاءات والأمكنة بوصفها ذواتاً مُتخيّلة (بغداد التي سقطت بصمت، من دم القدس خمر الصمت يعتصر..) وبذلك، تتجه شبكات الصور نحو تفجير العمق المأساوي للمنفى الجواني للأناء، عبر تداعياته الغيرية في مصائر الذوات وهي تُلملم تلاشياً وآثار حُطامها، وتستسلم لعزلتها وصمتها الذي يتصاعد إيقاعه الدرامي ليطمأه بالموت، تقول الشاعرة في رثاء الشاعر محمد القيسي:

هل غادرتك الرّيح في المنفى
وحيداً
تائها خلف الجياد
فحملت مزموّر البلاد
إلى البلاد
ورمحت مثل البحر
تبحثُ عن رمادك في الرماد
هل غادرتك الرّيح في ثوب الحداد
فتركت أوراق القصائد
تحتمي من صمتها بالموت
وانسفح المداد

.....
ورأيت بغداد التي سقطت
بصمت كالحرّيق
تفتاتها النارُ

فصمتتُ ترهفك المنافي والمدى ما بين كفيك انهيار¹

تحتد مأساوية الصمت، ويتحول إلى موتٍ مضاعف يتم الاحتماء من سطوته بالموت نفسه، وتصبح الوحدة والعزلة حالة جوانية تحيا الدّوات والأفضية في منفاها المصيري، إذ يتعاضم الإيقاع الجنائزي الذي تثيره شبكاتُ الصور، والذي تثيره الدّوال الرمزية (الرّماد، الحداد، الموت، سقطت بصمت..) في مدّ تصاعدي، إلى أن يبلغ أقصاه بالصّمت النهائي الأخير للدّوات وللأمكنة (فصمتتُ ترهفك المنافي) (بغداد التي سقطت بصمت كالحرّيق). وبذلك، تستشعر الدّات عبر هذا المنفى الجواني لغيريتها، برودة العزلة ووقع الخواء والفراغ والصّمت الذي يعقب أهوال الانكسار والتّلاشي والدمار.

إن جدلية الذاتي والغيري، تتحول عبر الانبناء النّصي إلى تجلٍ آخر لهوية الدّات المُبتكرة، تلك التي تتكشف مراراتها الجوانية، وأهوالُ عزلتها وصمتها من خلال التلاشي المُتعدّد لمصائر الدّوات، ومن خلال تبدّيات هذه المنافي الجوانية التي يُعلن عنها النسق التخيلي في حوارياته المُتخيّلة مع مصائر الآخرين، وانكساراتهم التي سحبتهم إلى مدائن العزلة والصّمت، حيث ينبجسُ صوت الذات عبر غيريته ليعمّق هذه المأساة، ولُعلن عن هشاشة الكائن الإنساني وتلاشيه أمام فظاعات العالم، تقول الشاعرة مخاطبة لوركا:

لو يعرفُ من طعنوك
بأن الطّغنة في ظهر الشّعراء حياة
وأن الرّحلة حين يفور الموتُ
تكون صلاة
لاحتملوا آلام الحقد
والتحفوا أوجاع البرد

.....

يا رُعب اللحظة
حين يفارقُ صوتُ الشاعِرِ
سرّ الشعر

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 92-93-94.

يا رعبَ اللحظة حين ينام وحيداً
قرب غبار الصمت ينتظر الموت
يخرُّ على كفيه نديم الموت¹

تتعالى درامية المشهد وهي تؤثث هذا الطقس الجنائزي الذي يُشعله الصمت/الموت، وتتعلق مصائر الدّوات الشّاعرة وهي تواجه عزلتها في هذا العالم، وهشاشة أرواحها أمام أشكال القبح والخيانة والخذلان، والقتل الحقيقي والرمزي، ويتحول الهمّ الإنساني المشترك إلى لحظة فارقة تنتحب فيها الدّوات، وتندب مصائرَها الموجوعة وقد تبدّدت بهذا الألم والخوف، وتستشعر أهوال غربتها وعزلتها في عالم موبوء يقتل نقاءها ويغتل أحلامها، ويتلبّس آخريته النقيضة المُغرقة في ظلّمتها (من طعنوك، آلام الحقد، أوجاع البرد)، ليتحوّل الصمت إلى نديم للموت، وليعلو إيقاع رعبه المُدوي (يا رعب اللحظة، صوت الشاعر، غبار الصمت، نديم الموت) حين يُطفئ صوت الشّاعر الإنسان، وحين يسحبه إلى قرارات الوحدة المُعتمّة. وبذلك، لا تلبث الأنا أن تستشعر زلزالها الجواني (يا رعب اللحظة) من خلال تراجيديته التي فجّرتها غيريّتها المُتخيّلة.

2-3- العزلة وغواية الصّمت

يشتدّ البعد المأساوي لمنفى الأنا الجواني عبر سطوة الصمت في جنائزته المُعتمّة، إذ تنحدر الأنا عبر تداعيتها الغيرية إلى عمق قراره المُظلم، وتتماهى هشاشتها مع هشاشة الدّوات التي خبرت أهوال التلاشي أمام تصدّعاتها الجوانية، وأمام هول الخسارات والانكسارات، غير أن إيقاعه يتجه نحو التّخفّف من دراميته العالية، إذ يكشف النسق التخيلي عن منحى تحويلي جديد تنخرط فيه شبكات الصور وهي تؤثث علاقات الذات مع غيريتها المُتخيّلة، فيسلخ الصمت الذي تتلبّس به جلدّه الجنائزي -رديف الموت- ويتحول إلى غواية مُشتهاة تُعيد فيها الأنا كشف أسرارها، وترتيب فوضاها، ورأب تصدّعاتها، وتقنح من منافذها السّرية الغامضة التي تضيئها العزلة ويُشعلها الاحتجاب، عوالم الرؤيا وتؤثث بها صرُوح الذاكرة وسماوات الحُلم، عبر الإصغاء إلى ذاكرات صمتٍ مُغايرة،

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 36-37-38.

وعبر الانكفاء على فلوّات الذات، إذ يصبح الفراغ - بوصفه آخراً مُفترضاً - علّةً لغيرية الذات، ولصوتها المُتراوح بين الكشف والحجب. تقول الشاعرة:

ولم يكنْ في المدى غير الفراغ معي
وجهان ما بيننا بوح وإخفاء
في عزلة الصّمت كان الصمتُ ذاكرتي
تُصغي إلى حُلم مَنْ كانوا ومن هاؤوا¹

تتخفّف العزلة وما يسوّرها من صمت من وقعها المأساوي، ومن ظلالها المُعتمّة لتتحول إلى حالة طقوسية تنتبذ بها عوالمها القصية، وتستدعي من خلالها ذاكرتها الغيرية التي نهلت من الصّمت أسرارَه، ونسجت من خيوط العزلة حُلُمها المنشود (تصغي إلى حلم من كانوا). وبذلك، تتجه جدلية الذاتي والغيري في مسار تخليق المنفى الجواني، وإحاطته بهالةٍ قدسية تجعل من العزلة والصمت طقساً طُهرانياً، به تُرمّم الذوات تصدّعاتها وتجبر انكساراتها وتُضيء حُلُمها المنشود، وأحياناً يكتسي هذا الصّمت طابعاً عجائبياً تتقاسم الذات والآخر سرّه وسحره، ويتناوبان على امتلاك مفاتيحه لكشف الأسرار المُعلّقة. تقول الشاعرة:

وقلتْ بأنك
تكشفُ تعويذة الصّمت
من أدمعي
وأنتك تدركُ معنّاي
قبل انكشافِ المعاني
على غيبها
خلفَ ترتيلة الأضلع
وأنتك مرجعُ هذا الوجود

¹ بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 37.

وَأَنَّ وُجُودِي بِدُونِكَ

يُمَسِّي بِلا مَرَجٍ¹

هذا التَّماهي بين الذات وآخرها من مُحيط الألفة، يُحوّل الصمت إلى أبجدية مشتركة، ويجعل الذات تتكشف في مرايا غيريتها، وتستشعر من خلالها وجودها وكيوناتها (وأن وجودي بدونك يمسي بلا مرجع)، ويصبح الإنصات إلى صوت الصَّمت طقساً سحرياً تتماهى فيه التَّعاوِيز، وتتجلى الأسرار وتُدرِك فيه الأنا علّة وجودها من خلال هذا الآخر المُتخَيَّل، وأحياناً يُصبح مدار العزلة ومقام الصمت، طقساً صوفياً عالياً تتكشف من خلاله الرؤى، وتستشعر الذات علوَّ مقامه في طقوسية جماعية تتعدّد فيها الدَّوات، وتتجه نحو تشدير غيريتها. تقول الشاعرة:

ياقوتة الصَّمت أن تشدَّ عتمتنا

أن نرتدي بُردة المعنى ونعتزلا

وأن نرى ما ترامى خلف غزلتنا

لنشهد السرّ في الرؤيا قد اكتملا

وأن نقول الذي معناه غامضه

فكلما احتبس المعنى نضاً سُبلاً

وكلما أربك التأويل طائفه

كان اليقين بما أخفى له نُزلاً

ياقوتة الصَّمت لا نبغي بما اكتملت

عنها - لنعرج في أسرارها - حوًلاً²

تتجه شبكات الصور نحو تبئير المنحى الطُّقوسي للعزلة، ونحو تفعيل البُعد الرويوي للصمت، إذ تتراوح الدَّوات في تعدُّدها الذي يُحيل عليه ضمير المُتكلم الجمع بين الشدّة التي تُمارسها العتمة، وبين السَّكينة التي يمنحها شهود السرّ في الرؤيا. وبذلك، يصبح عروج الذات إلى هذه المقامات عبر مسالك الصَّمت والعزلة، عروجاً طقوسياً جماعياً تتماهى فيه الذات بالآخر، وهي تبحث عن وجودها الرويوي المنشود.

¹ بهيجة مصري إيلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 88.

² نفسه، ص 5-6.

4- الآخر وتشظي الهوية.. ضراوة الجرح وتباريح التمرد الذاتي

4-1- السقوط الرمزي وفداحة الجرح

يمثل الجرح العالي محورَ اشتغال أنساق الغيرية في تجربة الشاعرة روضة الحاج، إذ تتكوكب شبكات الصور حول هذه النواة الرَّحِمِيَّة المُفَجَّرَة لأشكال السُّقُوط الرمزي الذي تتداعى له الذات بتلاشيها وبنزيفها الجواني الرَّهيب. وبذلك، يتجاوز الجرح حدوده الوجدانية ليتحوّل إلى مأساة إنسانية، تتشظّى فيها الهوية في مشهد إبادي رمزي يُمارسه الآخر السَّالِب والمسلوب في نفس الآن بطرقٍ تتقاطع رغم تباين مسالكها، وتُصيب هدفها الذي يختزله المحو في أبشع تجلياته، هذا الاغتيال الرمزي الذي تضيع فيه الهوية العربية يُحوّل الجرح إلى موتٍ مُتجدّد مُتجدّر في أعماق الذات، ويجعله أشدَّ ضراوةً من الموت نفسه، فهو العذاب السَّيزِيفي الذي يتناسل من أشكال الانتهاك والسَّلب والإبادة التي يُمارسها الآخر المُستعْلي والمُستقوي في بُرودة رعاء تخترق الانتماء، وتُطفئ الهوية، وتقتل الحقَّ الإنساني. وبذلك، يرصد الكون التخيلي من خلال علاقة الذات بالكيانات الغيرية، هذا المسعى التَّغريبي للآخر العدو المُنتهك والمُسيطر، الذي يقتل القضية العربية ويستهدف الذات والأرض والوطن، ويأتي هذا الجرح المُفضي إلى قرارات الحزن المُظلمة، مُتماهياً مع الجرح المرجعي الذي تستحضر فيه الذات الشاعرة شخصية الخنساء الشاعرة العربية. تقول الشاعرة:

خنساء ما جرّبت كيف يُصابُ حزنُكِ بالصَّمَمِ

ويُبْحُ صوتُكِ من مُناداةِ العدمِ

ويضيّعُ ثأركِ خاسئاً

في مجلسِ الأمنِ

أو في هيئةِ الأمم¹

يحتدّ المشهد الدرامي في هذا الحوار المُتخيّل مع الخنساء التي مزّقتها الكرب العظيم، بعد سلسلات الفقدان التي كان صخرُ أفطعها وأشدّها فداحة وكسراً للرُّوح، غير أن

¹ روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مصدر سابق، ص 79-80.

المنحى التخيلي يتجه من خلال هذه المُحاورة نحو تبئير فظاعة الحزن من خلال كشف الوجه المُخزّي لمُسبباته، تلك التي فقدت فيها الذات شُمُوخها المُفترض، وطفقت تكررُ مراررة الحزن وهي تُطأطيءُ رأسها، وتفقد كل أسباب المُواجهة والثأر من هذا الآخر المُمتنٍ للكرامة، والسَّالب لحق الإنسان في الوجود، فهي تلوكُ ضعفها المُهين وتتقهقر خاسئة ذليلة غير قادرة على الفعل. وبذلك، يتحول هذا الحزن الذي أوقده جرح الهوية العميق إلى حزن فريد غير مُجرب جاوز حدَّه المعقول (خنساء ما جرَّبت كيف يُصاب حزنك بالصَّمم)، وأورث الذات بُكاءً جوانياً أشدَّ إيلاًماً وأغزر دمعاً، ومن ثَمَّة، تتجه هذه العلاقة مع الكيان الغيري الغاصب نحو كشف تمزُّقات الذات وأهوال ضعفها المُهين، حيث يصبح العجز عن المواجهة والفعل موتاً مُضاعفاً لا يكفيه نعيٌّ أو بُكاء.

يحتدُّ المشهد المأساوي، وتتجه شبكات الصور نحو كشف وجه البشاعة المُظلم، إذ يصل الانحدار إلى أقاصي هاويته، ويتناول الآخر الغاصب على المُقدَّس بشكل سافرٍ، وتصبح الهوية والعرض والتاريخ في مهبطٍ الفقدان بشكل مُهين. وبذلك، تفقد الذات معاني وجودها، وترزح في خوائها الجواني، بعد أن أصبحت ذاتاً مُنتهكة فارغة ومسلوبة الهوية، أمام هذا الآخر المُهين السَّالب كل أسباب الوجود، والمُتعدِّد عبر وجوهه الجديدة، تلك التي تلبَّسها الأهل والأقربون في دناءة خسيصة أفقدتهم ماءَ الوجه وعِزَّة النفس، وأفرغت قلوبهم من نبض نخوتها المفترضة، هذا البُعد الانشطاري لغيرية الذات يُوثثه التَّواطؤ في أبشع حالاته، وترسُّمه الخيانة في صورها المُعتمِة تلك التي توغل في الإيلام، وتزيد من حدَّة القتل الرمزي، فالآخر الغاصب المُهين يُوسِّع دائرته، وينفذ إلى الهوية من عُقر دارها ومن شُمُوخ سُلطانها. تقول الشاعرة:

خنساء قد قَطَعُوا الطَّرِيقَ إِلَى الهَرَبِ

دَخَلُوا إِلَى خِدْرِي وَخَدِرِ شَقِيقَتِي

وَرِوَاقِ جَدِّي وَانْتَشَوْا حَدَّ الطَّرَبِ

نَامُوا عَلَى عَرْشِ الْخِلَافَةِ آمِنِينَ

فأهلها حُقِنُوا بِمَصِلِ اللاغضب¹

هذا التَبِيدُ لِلْمُقَدَّسِ التاريخي والجسدي يجعل الهوية على شفا جُرفٍ هارٍ، تتدحرج في سُقوطها الفظيع، وتُسَلَّمُ الغالي والنفيس في مشهدٍ مُخزٍ يمحو الأثر ويقتل النَّخوة، ويسفح ماء الوجه، فدخول الآخر إلى الخدر وإلى تراث الجدِّ، هو خروج مهزوم للذَّات، واستباحة مُذَلَّةٍ يشارك فيها الأهلون (دخلوا إلى خدري، أهلها حُقِنُوا بِمَصِلِ اللاغضب)، ومن ثَمَّة، تتكشف ضراوة هذا المشهد القيامي للجرح، وهذا الانهمار المُرِيع لنزيف الذَّات من خلال هذه التعددية الغيرية التي يتماهى فيها المُستَلَب والمسلوب، ويتواطأ فيها الضحية مع الجلاد، وتتهاوى فيها الأفعنة، وهي تنخرطُ في صفقة البيع الرخيصة والمُهينة.

إن مركزية الجرح الفظيع بما هي نواة مُوجَّهة لعلاقات الغيرية في نصوص الشاعرة روضة الحاج، تنهل من نبعها المرجعي الذي تمثله تجربة الخنساء، والتي تكرَّر استحضارها في أكثرَ من نص، وفي عددٍ من الدواوين، غير أن الجرح الخُناسي يستبطن هذا النَّحِيب الذاتي الشامخ الذي يتغنَّى رغم هول فقدان بالفروسية العالية، وبالنخوة العربية التي من أجلها كان الموتُ قربانا عاليَ المقام، في حين يتبنين النَّحِيب عند روضة الحاج في صَغَارِهِ الذي تُرهِقُهُ الذَّلَّة، إذ يتكشف الوجه المأساوي لتشطُّي الهوية ولموتها الرمزي أمام بشاعة الآخر الجلاد، وتواطؤ الآخر الضحية، ومن ثَمَّة، يتحول الجرح إلى دَوَّامة وجودية قائمة تتناسل من نزعها المُناسب. تقول الشاعرة:

حَقِيبُكَ الدَّمْع

ما أَرَهَقْتَهُ اللَّيَالِي

وَلَا غَيَّرْتَ صِدْقَهُ الْحَادِثَاتِ

تَجِيئينَ نَقْشاً عَلَى كَهْفِ رُوحِي

فَأَهْتَفَ خَنْسَاءُ

لَيْتَ زَمَانَ الْجَرَاحَاتِ مَاتَ

فَأَنَا عَلَى رَقَّةِ الْحَالِ

¹ روضة الحاج، للحلم جناح آخر، مصدر سابق، ص 81-82.

أَرْهَقْنَا الصَّبْرَ حَدَّ الْوَنَى وَالضَّنَى وَالشَّتَاتِ

نَرْتَقُ جُرْحًا

فَيُنْبِتُ جُرْحًا

عَصِيًّا عَلَى الْبُرِّ يُعْيِي الْأَسَاةَ

نَسُدُّ عَيُونَ الدَّوَائِرِ سُلُوى

نَفَرُ إِلَى كَانَ .. لَيْتَ .. وَلَاتِ

وَنَخْدَعُ أَعْيُنَنَا بِالسَّرَابِ

وَبِالسُّحْبِ الْخُلْبِ الْكَاذِبَاتِ¹

هكذا، يتحول الجرح عبر هذا التماهي مع الآخر الرمزي الذي تخلقه دائرة الألفة، والذي تنسجه الهشاشة الشعرية الإنسانية المشتركة (الذات الشاعرة، الخنساء)، إلى مفجّر لهموم الذات ولانكساراتها الجوانية التي تتعدّد تبديياتها من خلال علاقاتها مع الآخر المُقابل والباعث في الرُّوح أسباب الموت الجواني الفظيع، تلك التي يتحوّل الخلاصُ منها إلى محض سراب.

2-4- الذات المنشطرة ونبذ الجرح العالي

يوصل الكون النصّي التخيلي عند روضة الحاج تشكيل أنساق الغيرية من أنوية الجرح التي تتشابك فروعها، لتُعاود التمثّهر عبر انشطار الذات نفسها، وعبر انشطار الآخر الجنسي الذي يُربك دائرة التوحد الرُّوحي والوجداني المُفترَض، ويخرج عن مسارها المُفضي إلى نبذ المُغايرة، وإلى بلوغ مقام التّشاكل الرُّوحي الذي يمحو هواجس الذات ويُحقّق سكينتها المنشودة، إذ ينزِعُ نحو اختلافه اللامُتوقّع، ونحو وجوهه الجديدة التي تجهلها الذات، وتصطدم بمُفارقاتها من خلال وَخزِ الجرح المؤلم، ومن خلال التّصدّعات التي يكشف عنها الانكسار المراوي للذوات في سفرها الجواني نحو الاكتمال والتّوحد. وبذلك، يتحول النسق التخيلي من مدار الألفة والتّماهي، إلى مدار التّصدع والاعتراب، وتتجه العلاقات في مسار انفصالي جواني، يُذكي التّباعد والانتباز الرمزيين في لحظة

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 63-64.

الكشف التي يَنزِعُ عنها الجرح حُجبها؛ فالآخر الذي شَكَّلَ منبع الأمان للذات، وطقسها المُقَدَّس الذي تنخرطُ في حضرته وهي تسعى للاكتمال وللأنس الروحي، يلبس ملامح أخرى، ويسحب الذاتَ إلى قرارِ الجُرح الغائر الذي تُفضي عتمَّته إلى الوحدة والاغتراب، فيتحوّل المنحى العاطفي الوجداني لأننا من تماسُكه العالي واتصاله الطُّقوسي الآمن، إلى الاختلال الهادر الذي يكشفه العُنف العاطفي الخفي، والانفصال الطَّارئ الذي أخرجَه الجُرح إلى الوجود. تقول الشاعرة:

أرهقتني

وتعبت مثلي فاسترح

قد أستعيد إذا استرحت

ملامح الرّجل الذي أهواه فيك

فيسكت الجرح الذي

ما نام يوماً أو برح

لا ليس هذا الوجه من علّقه

في القلب مئذنة تعلّمني الرضا

وتصيحُ بالإيمان صبح

.....

ولأنت آخر

لست أعرف من بطاقته

سوى أنني أضعتك ذات يومٍ فارتديت ملامحاً أخرى

فغابَ العطرُ

طارَ الحرفُ

والصَّوتُ الذي أهواه بُح¹

¹ روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مصدر سابق، ص 39-40-41.

يصل الاغتراب الرّوحي ذِروته الفُصوى، وتتجرّع الذات خبيثتها وتلوكُ وحدتها في
ذهولٍ جارحٍ، فالآخر الذي شكّل محور الألفة والتّماهي، والذي من خلاله تُوثّث هويتها
الروحية المُكتملة، يُصبح مصدرَ غربتها وضياعها في هذا المنحدر الجواني الغارق في
صمته الرهيب، فهو الوجه الخفي الذي لم تألفه، وهو الصّدع المُهول الذي خلخل توازنها
وسحبها إلى سديم الارتباك والفقدان، ومن ثمّة، تتراجع الهالة القدسية التي حملت الذات
على التّعلّق بهذه الألفة الروحية المُتخيّلة، ويُصبح النّفي والإنكار سبيلاً لاستعادتها (لا ليس
هذا الوجه من علّقته في القلب مئذنة)، ولنبد الوجه المرآوي الخفي الذي يفتح منافذ الجُرح
على مصراعيها.

يستمر الجُرح في تشكيل النسق التخيلي الذي تتبنين من خلاله علاقات الغيرية في
الكون النّصي للشاعرة روضة الحاح، وتتمظهر الكيانات الغيرية عبر مُفارقاتها المُتواترة
التي تُذكي المنحى الانشطاري، والتي تجعل الآخر ينخرط في حالة تحويلية منذورة لتعديدها
ومُفاجأتها التي يكشفها مسعى البحث عن الذات، وعن هويتها المُلتبسة، وإذا كان الانتقال
من مدار الألفة إلى مدار الاغتراب، ومن مصدر الأمان الجواني إلى مصدر التّوجّس
والوحدة والخيبة، قد شمل الكيان الغيري الجنسي الذي كان رهاناً مضموناً للأنا تبلّغ به مقام
الاكتمال في توحدٍ طقوسي مُتخيّل، فإنه قد شمل الدّات نفسها وهي تخلقُ غيريتها من صُلب
هذا الاحتدام الفردي الحواري، ومن واحديتها المنشطرة وهي تزرح تحت وطأة الجُرح
وتداعياته، فتصبح الدّات عينها آخراً مُغايراً مُتمرداً على صوتها المبحوح الذي أخرسه
الجُرح، ورافضاً لكل أشكال الخُنوع والضعف التي تُغضُّ طرف القلب عن تقلّبات الآخر
المحبوب، ذاك الذي لا يدرك هول الحُطام الذي تتركه تحولاته في الأَقاصي الروحية
للأنثى. تقول الشاعرة:

وكرهتُ أني جنّت من جنسِ النّساء

وجعي على وجعِ النّساء

أنا لستُ غاضبةً عليك

يا كلَّ أسبابِ الهَناءِ والشَّقَاءِ¹

وتقول في مقطع آخر:

كم أكره القلبَ العميَّ وأزدريه

كم أكره الجرحَ المَعَاوِدَ للبُكََا

فليصطل ما يصطليهِ

كم أمقتُ البنتَ التي تحتاطُ بالكفَّينِ والعَيْنينِ

باب القلبِ خائفةً

لأنَّك أنتَ فيه²

هذه التَّعددية الأصواتية تجعل الذات في مواجهة نَدِيَّة مع وجهها الآخر المُقابل في المرايا، ذاتاً أخرى مُتمرِّدة (تستنكر عمى القلب، وتزدرى الخنوع للجرح)، لكنها في الآن نفسه تكشف من خلال هذه الغيرية الجديدة، هشاشة الكائن الأنثوي أمام جبروت الحب وجراحاته، لتظلَّ هذه الغيرية المفتوحة على تقابلاتها (أكره أني من جنس النساء/ أنا لست غاضبة عليك) دليلاً على الإقامة في الما بين، وسبيلاً لانوجاد الأنا بإعادة تخليق هذه العلاقات الغيرية في وجودها المُتخيَّل.

5- الآخر ووحدة الوجود.. جذوة الحب الإلهي والبعد الجوهري للذات

والآخر

5-1- انصهار الغيرية ومسالك الكشف العليا

يدعونا تتبع الآليات النازمة لاشتغال الكون التخيلي في تجربة الشاعرة أمينة المريني، ولأشكال تثويره لأنساق الغيرية، إلى استحضار خصوصية الخطاب الصوفي التي تتحرك شبكات الصور في مجرَّة أحواله ومقاماته وتصوراتهِ للكون والوجود والعالم؛ فتجربة الصوفي بما هي أحوال ذوقية روحية عالية، تتدرَّج فيها المسالك والسُّبل وتتفاوت فيها المدارج والمقامات، تتغيَّى في كليَّتها - رغم تباين أحوال أهلها- بُلُوغَ الإدراك الحدسي

¹ روضة الحاج، عَش للقصيد، مصدر سابق، ص 43.

² نفسه، ص 54.

الوجداني لحقيقة الوجود، ولقيمتها الأحادية الكونية عبر أهوال التجربة الروحية وأحوالها، ومن ثمة، لا تخرج الرؤيا عن هذا المنحى الدائري الذي تُشكّل وحدة الوجود مركزه الأساس، إذ تنتفي هذه التراتبية القائمة على التقابل، وعلى الثنائيات القيمة لصالح التماهي المُفترَض لكل المتنافرات والأضداد، وتتبنين تجليات الآخر من خلال المنحى الرؤيوي الذي تتخرط فيه الذات، والذي تشكّل الوحدة في جوهرها الوجودي أساساً له، هكذا، يتخذ سؤال الغيرية في التجربة الإبداعية الصوفية، منحى إشكالياً مُغيّراً تعمل شبكات الصور على تفعيل أنويته التخيلية الرمزية، وفق ما تقتضيه طبيعة التجربة العرفانية التي تتماهى فيها الذات والآخر، خلافاً للنزوع الجدلي السّلبي الذي قد تتسع فيه الفجوة وتتبنين فيه أشكال الخلاف والتباعد، مادام النزوع الأحادي الذي تنصهر فيه كل المتنافرات، هو الموجّه لهذه التجربة، "فلا كلام عن الغير والغيرية والأغيار في مبحث الوجود إلا حين الحديث عن ثبوتية الأعيان في الحضرة العلمية. أما الوجود فواحد لا غيرية فيه، فهو القائم على كل نفس بما كسبت، لذا وجب تنزيه الوجود عن الغير والسوى بالطهارة الأصلية"¹

إن وحدة الوجود – بوصفها أساساً لغائية الخطاب الصوفي- تؤسس للانصهار الذي تختفي معه التّقابلات، وتتعالق فيه الدّوات بما هي تجلّ للبعد الأحادي لهذه التّعددية الظاهرة. وبذلك، "يتحقق حضور الغيرية كإقصاء للإقصاء أي تجاوز إقصاء الآخر بوصفه طرفاً مشاركاً في الآن نفسه في الحوار الإنساني والديني."² وتتجلّى الذات في كل الأحوال التي يلتقي عندها جوهرُ أناها وهي ترتقي في معارج المحبة الإلهية، وتنصهر في هذه الوحدة التي تختفي معها الحدود، وتتحوّل فيها المرآة في تعدّدها الظاهري إلى تجليات للوجود الجوهري الذي به تدرك الذات سرّ أنها العارية من كلّ آخريّة مُحتملة، والفانية في الحبّ الإلهي الذي هو سرّ خلودها المنشود. تقول الشاعرة:

زاهدٌ في السّوى

لا يرى غيرَ مَنْ

يُورِقُ الحُسْنُ

¹ عبد الإله بن عرفة، "الغيرية أحد مباحث الوجود"، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، ع4، الجزائر 2005، ص 43-44.
² هوارى بلقندوز، "مقولة الغيرية وغائية الخطاب الصوفي عند ابن الفارض"، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، نفس المرجع السابق، ص 33.

أَوْ يُورِدُ التَّلَفَا

فَارْتَعَى جَوْهَرِي

رَهْبَةً

(وَغَلَا رَعَشَةً)

وَسَمَا عَارِيًا

مِنْ أَنَايَ أَنَا

وصفًا¹

تتكوكب شبكات الصور حول البُعد الجوهري للوجود في كُليته، وتتجه آليات اشتغال المُتخَيِّل في مسارٍ تثوير المسعى العرفاني وهي تنسج تبدّيات الغيرية، إذ يصبح العراء في بُعده الرمزي، حالةً إشراقية تعود من خلالها الذات إلى كُنْه جواهرها الأول، وتسمو بها إلى مدارج عُليا تزول فيها الحُجب، وتتماهى فيها الموجودات لتُصبح دليلًا على الوجود الحق، ذاك الذي يُجَلِّيه الفناء الرُّوحي الجواني في أقصى حالات كشفه. وبذلك، يكون الزُهد في السَّوى، والعُزِّي من الأنا عينها في هذا الطَّقس العرفاني العاشق، مسلكاً لكشف الحُجب ولتجلّي الأنوار التي هي جوهر كل هذه التنويعات الوجودية (لا يرى غير من يورق الحسن أو يورد التَّلَفَا، عارياً من أَنَايَ أَنَا)، وتتمظهر الغيرية في تبدّياتها الوجودية المتنوعة بوصفها تجلّياً لهذه الواحدية النورانية، ويُصبح انتفاؤها في حضورها المُفارق، سبيلاً إلى بلوغ مقامات الكشف العُليا، ومسلِكاً من مسالك الفناء في المحبوب الواحد الذي لا تُبدي المَرَائِي غيرَه. تقول الشاعرة:

سَأَلْتُ حَبِيبَكَ ضَوْءَ السُّفُورِ

فَشَفَّ الْحِجَابُ

بِمَا أَحْرَقَهُ

فَسِرَّ إِثْرَهُ

لَا تَرَى غَيْرَهُ

وَسَرَّ عَنِ الرُّوحِ

¹ أمينة المريني، مكاشفات، مصدر سابق، ص 104.

ما أرهقه¹

إن انصهار الغيرية والأغيار، بما هو سرٌّ من أسرار وحدة الوجود، هو المسلكُ الذي تعبّره الذات وترسم مساره من خلال بنية الخطاب، ويبدو ذلك من خلال ضمير "الأنث" في بُعد الرمز المتماهي مع الأنا التّواقّة لبلوغ مقام الكشف (سرّ إثره، لا ترى غيره)، ومن ثمة، تنبجس شبكات الصور من الوحدة التي تنصهر فيها ملامح الغيرية، والتي ينفرد فيها المحبوب بالفناء الرّوحي العاشق الذي حجب كل ما سواه، للظّفر بضوء سُفوره العظيم، ويمتد هذا المنحى الأحادي الذي يتحرّك فيه نسق الغيرية في تجربة الشاعرة أمينة المريني، ليشمل غيرية الذات عينها، وليبيدِي النّزوع الحواري الذي تنخرط فيه وهي تُكابِدُ حالات العشق الرّبّاني الجارف، إذ يُصبح التّنصّل من هذه التّعُدّية الغيرية الدّاتية، مسعى روحياً عالياً تنشُد من خلاله الذات جوهر وجودها السّرمدِي وهي تَفنى في عشق الواحد الأحد. تقول الشاعرة:

تعدّد في الخروج
على واحدٍ قابعٍ
في أناي
هوَى مُفَرِّدِي في هوَاي
و سِرْتُ أُرز
مع الرّيح
مسمارَ خطّوي
إلى أن سقطت
إلى ظلمةٍ في مداي
فيا أيّها الخروجُ
تمدّدتُ فيك
خيوطَ عناكبٍ
هَب لي
وَجوهِ اللّواتي
تعدّدنَ فيك
لأُخرِجَ في وَجْهِ
المُشتَهَى
السّرمدِي

¹ أمينة المريني، مكاشفات، مصدر سابق، ص 86.

تتكوكب شبكات الصور حول هذا النُزوع الأحادي المُشتهى وهي تؤثث التَّجَلِّي الغيري الجواني الذي تسعى الذات إلى صهر وجوهه المُتعدِّدة، لتظفر بالوجه المُشتهى والمنشود، ويتحول الخروج في بُعد الإحالي الرمزي، إلى نشأة أخرى تنعم فيها الذات بوجودها السَّرمدي الذي تتماهى فيه وجوهها المُتعدِّدة، وهي تتوحد مع المحبوب في هذا الطَّقس العرفاني العاشق.

5-2- غيرية الذات .. نبذ الحدود والقيود والخروج من منابع الضوء

يواصل الكون التخيلي للشاعرة أمينة المريني تشكيل تبدّيات الغيرية من النواة الرَّحْمية التي تُعتبر وحدة الوجود مركزها الأساس، وتتبنين هذه التبدّيات عبر أحوال الذات العاشقة وقد تعرّت من طينها في فناء كامل، وتجاوزت حدود الزمان والمكان والانتماء لتتخرط في جوهرها الوجودي الذي تُذكّيه المحبة الإلاهية، إذ لا مجال في هذه الحالة الإشرافية التي توقدها مكابدات العشق، وأهوال الشَّوق إلى التَّوحد بالمحبوب وانكشاف حُبه، إلا إلى التَّخَلِّي عن كل الحدود والفوارق، والانصهار في وحدة روحية جوانية يتحقق بها بلوغ المُشتهى في طقسٍ روحي عالي المقام، تتأخى فيه التراتيل وأحوال الرقص وأهوال الصَّلب بكل أبعادها الإحالية الرمزية، لتتحول إلى حالة عرفانية فريدة يتجلّى فيها التَّوحد في أعماق معانيه. تقول الشاعرة:

كَأَنَّمَا الحُلْمُ
جَنَاتٌ تُوَاعِدُنِي
تَحْتَ الغَلَايِلِ
فِي تَرْتِيلِ
(قَدَّيسِ)

وإن مَدَدْتُ حُيُوطَ
الرَّقْصِ
تُظْهِرُنِي
تَصَاعَدُ الوَقْعُ

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 32-33.

.....
كَأَنَّمَا الصَّلْبُ
فِي الْمَابِئِينَ
مِنْ شَغْفِي
تَنَلُّوْا غَتِيَالِي
نَايَاتُ الْحَنَادِيسِ¹

تتعلق شبكات الصور، وتنبجس من هذا المنحى الرؤيوي الذي يشكّل التَّوَحُّد نواته الرئيسية، فتتبدّى من خلال هذا التعلق تجلياتُ الغيرية عبر الطقس العاشق الذي تَفْنَى الذات في نيرانه وأنواره، إذ تنخرط طقوس الآخر باختلافها المرجعي في تثوير هذا الفناء الرُّوحي الذي تغيب فيه الذات في حضرة المعشوق، ويتماهى فيها الوجد الصوفي الذي تُلهبه المرجعية الدينية الإسلامية مع تراتيل القديسين، وأهوال الصَّلْب بدلالاتها الإحالية الرمزية المرتبطة بالطُّقوس المسيحية (جنات تواعدني في ترتيل قَدِّيس، كأنما الصَّلْب في الما بين من شغفي)، ويتماسُ الرقص الرُّوحي الجواني في جذبه العالي مع الجذب الموسيقي المفتون الذي تُحيل عليه الآلة الموسيقية التراثية الفريدة (الهجهوج)، وعبر هذا التَّمَاهِي يتحول الطقس العرفاني العاشق، إلى حالة روحية بلا تقاطيع أو ملامح سوى هذا الإشراق الجوهرى الذي يُدركه الحدس الإنساني في جوهره الهولي الأول، وتراجع الفجوة التي قد يثيرها المنحى السَّلْبِي للعلاقة الجدلية بين الذات والآخر المُفَارِق في العرق والدين والانتماء، لصالح التَّآخِي والتَّمَاس الذي يقتضيه الجوهر الوجودي الإنساني، وتستدعيه المحبّة في بُعْدِهَا الإشرافي العالي.

تقودنا مراقي الذات العاشقة في تجربة الحب الإلهي إلى تبدّياتٍ أخرى للآخر من حيث ثبوته في الحضرة العلمية، ويتبين هنا من دائرة الألفة التي تنهل الذات من نبعها النُّوراني الهادي إلى مسالك العروج والارتقاء، إذ يحضر شخص "الشيخ" في دلالاته الرمزية الإحالية التي يتماسُ بعضها مع أثر الطُّفولة، ويتقاطع بعضها الآخر مع أثر أهل

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 150-151-152-153

العشق الربّاني، والعارفين السّالكين دروب الفناء من حيث غُلُوقُ هذا الأثر في أقاصي
الذّات المنذورة للفناء الرّوحي في سبيل المحبوب، هذا التّماسُ الرّوحي بين الذّات والآخر
يتجاوز منطقة المُغايرة لينخرط في مسار دائري يشدُّ بعضه بعضاً، ويُفِضي بعضه بأنواره
إلى بعض، إذ يتحوّل الطّقس إلى حلقة تدريبية يكشف فيها الشيخ العارف المسالك والأحوال
والأهوال، وتتلّمس الذّات في ارتقائها هذا الضوء، ليلتقي الجميع في حضرة الكشف
الموعد، وليلحَق البعض في عُروجه بمقامات الآخر. تقول الشاعرة:

أَوْ مَا الشَّيْخُ إِلَيَّ
وَقَدْ أَوْقَفَنِي
عِنْدَ السَّلْوَى
أَفْرَغَ أَوْعِيَّتِي
مِنْ زَادِي
جَرَّدَنِي مِنْ رُمَانِي
أَغْنَابِي
أَحْرَقَ جَنَاتِي
أَلْغَى كُلَّ جِهَاتِي
وَرَمَانِي
بِالدَّمْعِ وَبِالنَّجْوَى

.....
فَتَجَلَّيْتُ لِعَيْنِي
سِرْبَ فَرَاشٍ
أَوْ أَرْضاً قَفْراً
ثُمَّ أَشَارَ:
" تَبَرَّ مِنَ الْحَبْلِ
الْمَشْدُودِ إِلَى الصَّلَاحِ
تَبَرَّ قَلِيلاً
فَقَلِيلاً
وَتَحَرَّ طَرِيقاً
يُسْراً.

.....
ثُمَّ أَشَارَ
وَطَارَ
اسْلُكْ
وَانْظُرْ
حَتَّى

تعرف

نفسك

أو

تفني¹

يتجه الكون التخيلي في مسار تفعيل هذه الحوارية النصية التي يتبدى فيها الآخر من صلب التجربة الروحية للذات وهي تروي حكاية العشق الصوفي، إذ يكشف المنحى السردى عن التماس الروحي الهائل بين الذات والآخر، وتتبين الشخص من خلال مراتبها في هذا العشق في مواقع الشيخ والمريد، والمعلم العارف والمتلمس مسالك العشق، وتتأسس هذه الحوارية على الدلالة الرمزية المرجعية التي تثيرها قصة موسى عليه السلام مع "الخضر" العارف الحكيم (وتحرر طريقاً يسرا). وبذلك، يتحول الآخر في حضوره العرفاني العالي إلى نور مضاعف تهتدي الذات بوصاياه وحكمه وأسراره، وتتعلم منه أهوال المكابدة وضرورة التصل من قيد الصلصال، وأحوال السلوك في المقامات (أوقفني عند السلوى، رمني بالدمع وبالنجوى، تبر من الحبل المشدود إلى الصلصال، أسلك وانظر حتى تعرف أو تفني)، وتتماهى مع غاياته وسمو أنواره في رحلتها إلى عوالم الكشف وأنوار الحضرة والملوك.

6- عنف الغيرية وجدلية السقوط والتّمرد الذاتي

6-1- الآخر الجنسي وفداحة الألم الأنثوي

ينطوي الكون التخيلي عند الشاعرة ميسون صقر على تعددية متشعبة في تنويره لأنساق الغيرية، إذ تتكوكب شبكات الصور حول هذه النواة الرجعية التي يُشكّل العنف مركزها الأساس، من خلال تبدّيات المتباينة التي يتعالق فيها الجسدي والنفسي والثقافي والرمزي، والتي يُذكيها المنحى السردى في درامية عالية، يتصاعد فيها إيقاع الألم، وتتكاثر مشاهد المعاناة وهي تكشف هول المأساة التي تعيشها الأنثى في عالم ذكوريّ غريب، لا يتوانى عن انتهاك هشاشتها الروحية والجسدية. وبذلك، تتجه شبكات الصور في مسار تبئير البعد المأساوي للاستلاب الذي يُكرّسه النسق الثقافي، إذ تتحول الدوال من خلال بُعدها الإحالي الرمزي إلى مرايا كاشفة، يتبدى فيها الوجه القاتم لعنف الغيرية في امتداده

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 76-77-78-79.

التَّاريخي القديم، وفي سطوته المُتجدِّدة التي لم تَحِدْ عن معيار النَّسق، وعن قوانينه العالقة
بالمُتخيَّل الجمعي رغم اختلاف تبدُّياتها الجديدة (جارية لآخرين، تطحنُ حبوباً، تأكلها عنوة،
وطأة الجوع، تربى جسدها على خشونته)، فعلاقة الأنثى بآخرها الجنسي لم تبرح حدود
السَّيد والأمة، والمالك والجارية رغم تبدُّل الظَّرف التَّاريخي والسَّيَّاق الزمني والرمزي.
وبذلك، تتحوَّل صورة الأنثى/الجسد المملوك، إلى حالة سُقوطٍ جواني فظيع تتلاشى فيه
الذَّات وتشرب مرارة نزفها عبر حكاية الأنثى التي يُعلن عنها ضمير الغياب، ويكشفها
التقطيع السَّردي المُوغل في دراميته المشهدية، والمفتوح على هاوية الألم الذي تُفجِّره
النهاية المأساوية، (اشتريت بيتاً كبيراً بأثاثٍ فخم، لكنَّها تنامُ كُلَّ ليلةٍ عند بابِه). تقول
الشاعرة:

سُرِقت قديماً لتُصبحَ جاريةً لآخرين
مُنْذُ حربٍ كبيرةٍ كانت تطحنُ حبوباً وتأكلها عنوة
تحتَ وطأة الجوع
لم تَلِدْ أطفالاً
ظَلَّتْ تُربِّي جسدها على خُشونته
وداومت على الصَّلَاة وتهريب الأسلحة والخمر
كُلَّما سَنَحَتْ فُرصة
اشتريت حريَّتها - أخيراً - بثمنٍ باهظٍ
من العلاقاتِ والوقية
اشتريت بيتاً كبيراً بأثاثٍ فخم
لكنَّها تنامُ كُلَّ ليلةٍ عند بابِه
على الأرض كما تعودت¹

يتخذ المجرى الحكائي، الذي تنبجس شبكات الصور من صيرورته، منحى
تصاعدياً تعلو من خلاله درامية الحدث، وتتجه في مسار تعميق الجرح الرَّمزي؛ إذ تتحول

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يحبني، مصدر سابق، ص 97.

سطوةً عنف الغيرية بسبب تفشيها الأعماقي في جوهر النسق، وفي تمثلاته الجديدة التي تتباين أشكالها وتبدّياتها، إلى سطوة ذاتية مضاعفة تُمارسها الضحية بشكل لا إرادي ناجم عن تكرير الألم، وعلوقه في الذاكرة وتحوله إلى عادة تسقط الذات في فظاعة ألمها، وتتفقر إلى هاويتها رغم توهّمها بالتحرّر والخلاص، ورغم الثمن الباهظ الذي أنفقت في سبيل هذا التحرّر الموهوم الذي يزيد من تعميق هاوية الجرح (اشتريت حريتها بثمن باهظ، العلاقات والوقية). وبذلك، يصبح العتق من العبودية الرمزية التي يكتب النسق صكوك غفرانها، انتكاساً جوانياً رمزياً لا تتخلّص الذات/الأنثى من أذيته الموجهة.

يوصل عنف الغيرية تبنيه عبر دينامية الكون التخيلي الذي تتعالق فيه شبكات الصور، وتتكوكب حول فعل الانتهاك في تمظهره الجسدي والنفسي، وما ينجم عنه من سقوط جواني عنيف يتناثر فيه حطام الأنثى المنذورة لهذا التبديد المزدوج، وتسهم التوليفة السردية من خلال تشابك عناصرها التكوينية التي تنسجها الشخص المتيّلة، والأحداث المتواترة، ونسق العلاقات الداخلية في شحذ شعيرة المأساة، وفي تثوير مفارقاتها الصّادمة التي تزيد من تفجير ترسيمات السقوط، وتراجيدية الألم الإنساني، هذا الانتهاك الجسدي الذي يُحيل عليه فعل الاغتصاب المُشرّع، المُغلف بقسوة زائفة موهومة يمارسها الآخر في سادية رعناء، يحدثُ أعنف درجات الزلزال الجواني المُدمر الذي ترزح الأنثى تحت أنقاضه، ويتحول ضمير الخطاب المُحيل عليها إلى مُثيرٍ لوقع هذه المفارقة المُزلزلة التي يتبنين من خلالها الآخر (المُغتصب) و(النّاسك) في نفس الآن. تقول الشاعرة:

لَا تَقْلَقِي أَيُّهَا الْفَلَّاحَةُ الْبَيْسَةَ

عَلَى قَدَمَيْكَ أَثَرٌ عَابِرٌ

وَمَعَ أَطْرَافِ النَّهَارِ تَرْكَبِينَ الْمِحْرَاثَ

وَتُنَادِينَ الثَّوْرَ

تَبْذُرِينَ الْقَمْحَ

تَتَكَلَّمِينَ وَتَتَزَيَّنِينَ

فِيمَا النَّاسِكُ الَّذِي يَغْتَصِبُكَ

يَتَدَاوَى مِنْ آثَارِ حِمَاقَاتِهِ وَيَطْلُعُ الْجَبَلَ¹

يَتَبَدَّى عَنفُ الْكِيَانِ الْغَيْرِيِّ فِي أَقْصَى حَالَاتِهِ حِينَ تَتَحَوَّلُ الْأُنْثَى إِلَى جَسَدٍ مَنْذُورٍ
لِلْمُتَعَةِ وَالتَّبْدِيدِ فِي نَفْسِ الْآنِ، وَحِينَ يُصْبِحُ الْإِنْتِهَاكُ فِعْلاً مَشْرُوعاً، يَسْتَمِدُّ قُدْسِيَّتَهُ مِنْ
الْمَرْجِعِيَّةِ الدِّينِيَّةِ الَّتِي يُحِيلُ عَلَيْهَا الدَّالُّ الرَّمْزِيَّ (النَّاسِكُ)، فَالْآخِرُ الَّذِي يَظُنُّ أَنَّهُ يَمَارِسُ حَقَّهُ
الشَّرْعِيَّ، هُوَ فِي الْحَقِيقَةِ يُمَارِسُ عُنْفَهُ الْمُقَدَّسَ، وَيَنْتَهِكُ جَسَدَ الْأُنْثَى الْمُطَالِبَ بِالْحُضُورِ
الشَّهْيِ بَعْدَ إِنْهَاءِ الْحُضُورِ الْمُكَابِدِ (الْفَلَاحَةُ الْبَائِسَةُ، تَرْكِبِينَ الْمَحْرَاثَ، تَبْذِرِينَ الْقَمْحَ/
تَتَكَلَّلِينَ، تَنْزَيْنِينَ)، وَعَبْرَ هَذِهِ الْأَزْدَوَاجِيَّةِ الصَّارِخَةِ الَّتِي يَلْبَسُ الْآخِرُ الْجِنْسِيَّ لِبُوسِهَا
الْمُرْعَبِ وَالْعَنِيفِ، تَتَفَاقَمُ مَأْسَاةُ الذَّاتِ وَهِيَ تُلْمَمُ حُطَامَ أُنُوثَتِهَا وَكِيَانِهَا الْإِنْسَانِي الْمُصَادِرِ.
تَوَاصَلَ شَبَكَاتُ الصُّورِ تَتَوِيرُ عِلَاقَاتِ الْغَيْرِيَّةِ الَّتِي يَتَبَدَّى مِنْ خِلَالِهَا عَنفُ الْآخِرِ
الْجِنْسِيِّ، لَكِنْ هَذِهِ الْمَرَّةُ مِنْ دَائِرَةِ الْأَلْفَةِ، فَيَتَرَاوَعُ إِيقَاعُ الْعُنْفِ الَّذِي فَجَّرَتْهُ دِينَامِيَّةُ النِّسْقِ
التَّخْيِيلِيِّ السَّابِقِ، لِيَتَبَدَّى عَبْرَ الْقِسْوَةِ الْعَاطِفِيَّةِ الْمُضَاعَفَةِ، تِلْكَ الَّتِي يَنْخَرِطُ فِيهَا الْكِيَانُ الذَّاتِي
وَالْغَيْرِي فِي شَكْلِ فِعْلِ ارْتِدَادِي تَنْسَحِقُ الذَّاتُ إِلَى هُوَّتِهِ وَتُمارِسُهُ كَرْدٌ فِعْلٍ دِفَاعِيٍّ تَسْتَعِيدُ
بِهِ تَوَازُنَهَا وَضِيَاعَهَا الْجَوَانِي فِي مَتَاهَاتِ الْفُقْدَانِ الْمُظْلِمَةِ. تَقُولُ الشَّاعِرَةُ:

تَقْسُو لِأَبْكِي

لَيْسَ ذُلًّا بَكَائِي

إِنَّمَا فَتَحْتُ الْحَاضِرَ عَلَى الْغَدِ فَلَمْ أَجِدْكَ فِيهِ

تَقْسُو وَأَغِيبُ

وَأَنَا هُنَا مُطَلَّةٌ عَلَى الْفَرَاغِ الَّذِي أَحْدَثَتْهُ خَيْبَتِي

تَقْسُو وَأَقْسُو

الْفَرْقُ شَاسِعٌ أَيْضاً

إِنَّمَا دِفَاعٌ عَمَّا أَحْمِلُهُ مِنْ مَحَبَّةٍ.

تَقْسُو وَأَخْتَفِي

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 176-177.

حَتَّى أَحْتَفِظَ بِقَلِيلٍ مِنْ ذَاتِي¹

تتكوكب شبكات الصور حول هذا التّيه العاطفي الذي يسحبُ الذات إلى قرار أنينها السّحيق وهي تُعدُّ الخيبات، وتُحصي المرات التي أوقدتها قسوة الآخر المحبوب، ومن ثمّة، يتحوّل الوجود المُفارق للغيرية إلى مدّعةٍ للألم الجواني الذي تستشعره الأنثى، وإلى تبخّيس لتمزّقها العاطفي الذي يُسبّبُه الغياب، ويُشعلُه الفُقدان، فتتحوّل القسوة من فعل غيري لا يُدرك الآخر فداحته، إلى ردّ فعل دفاعي تستعيد به الذات أنها المُفتقدة (تقسو وأقسو، الفرق شاسعٌ إنما دفاع عمّا أحمله من محبة) .

6-2- الذات والآخر بين تسامي البعد الإنساني وجدلية التّمرد الذاتي

إذا كان العنف يمثل نواةً رَحْمِيَّةً لأنساق العلاقات الغيرية مع الآخر الجنسي، فإن جانبه المُضاد ينبري كردّ فعل مُناقض يُعلنه المسار الحيوي للنّسق التخيلي عند ميسون صقر، إذ تتكاثف شبكات الصور لتفجير البعد الإنساني لجوهر العلاقات الغيرية في تجلّيها السّامي، المُتنصّل من كل أسباب التّباعد والتنافر المُحتملة، والمُنخرط في حالة تماهٍ عالية تنجذب إلى جوهرها الباطن الذي يمحو كل احتمالات الخلاف الظاهرية. وبذلك، تتراجع الحدود المعيارية للاختلاف الموهوم الذي قد تُكرّسه الخلافات العرقية أو الدينية أو القومية، لصالح الرّوح الأولى التي تنصهر فيها كل الأضداد. تقول الشاعرة:

لا تنطقُ العربية

أقرأ لها بصوتٍ خفيض

مُتهجّئة الحروف بتؤدة، ونفادٍ صبر

تستمعُ بروحٍ لا تعرفُ القواعد

ولا تنصّت إلى الفكرة

فقط تهزُّ رأسها

كلُّ تناغمٍ في الصّوت

يتناغمُ باعتقادها

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يحبني، مصدر سابق، ص 58-59.

بفردانية الخالق¹

وتقول في مقطع آخر:

معي أشخاصٌ عديّون

لكنه الطالبُ النيجيريُّ

وحدهُ

حملَ حقائبي وساعدني

لمعرفة بطاقة دُخولي تلك المدينة

وحدهُ

الطالبُ النيجيريُّ الذي يقرأ القرآنَ

كأنه يُغني بصوتٍ شجيٍّ

يُسمي أخته ثريا وأمه فاطمة

ينحني كي أسمع صوته واضحاً

وأرى ملامحه وهي تبتسم²

يشتغل النسق التخيلي من خلال مناه الدائري المتجدد، ويُعيد تأنيث علاقاتٍ غيرية جديدة، تتجاوز المنحى السلبي لجدلية العلاقة بين الذات والآخر، إذ تلتقي الشُخص من خلال شعرية السرد الذي تُفجّره شبكات الصور- عند هذا الحدّ الفارق الذي تتماهى فيه كل الحدود، وتذوب فيه كل أشكال الاختلاف، ليُصبح جوهر الوجود الإنساني هو الأبجدية المشتركة التي يتحقق بها التواصل المنشود؛ ف (الاستماع بالروح) ينقل اللغة من مجالها العرقي إلى طقوسيتها المشتركة التي يتحقق بها الإحساس (بفردانية الخالق) من موقع المغايرة والاختلاف، تماماً كما يتجاوز الاختلاف اللوني مجاله العلائقي الضيق، ويُصبح (الطالب النيجيري) أشدّ الشُخص قُرباً من الذات المغايرة، وأنفعهم لها في لحظات الاحتياج والضعف.

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يحبني، مصدر سابق، ص 195-196.

² نفسه، ص 209-210.

إذا كان البُعد الإنساني الذي أثارته أنساق الغيرية عند ميسون صقر يؤثت لأشكال
علائقية مُغايرة، تتجاوز عُمق الجدلية وسلبيتها المُفضية إلى الانفصال والتناؤد، فإن أبعاداً
أخرى تجد مجالها للتجلّي ضمن حركة هذا الكون التخيلي، فتتعدّد بذلك المنافذ النصّية التي
تنبتق منها هذه الشبكة النّسقية لتشكّلات الغيرية، وتُعلن عن ثراء الفاعلية التخيلية، وعن
الرؤية الشّمولية التي تبني الذات من خلالها تصوراتها عن الآخر، ومن صُلب هذا التّعدّد
تنبتق غيرية الذات في بُعدها الثّوري المُتمرد وهي تُعيد تشكيل أناها المُتخيّلة، وتثور ضد
الهواجس والمخاوف المُربّعة التي تُؤثت علاقاتها بنفسها وبالعالم. إننا أمام تعدّد خطّابي
تتكاثر فيه وجوه الذات في مراهاة المُقابلة، وتتعدّد فيه الأصوات النّابعة في حقيقتها من
صوتٍ واحد، لكنها مُغايرة من حيث كونها الصّوت الخفي المُضمر النّاطق عبر فعل
التخيل، المُتمرد على انتكاسات الذات وعلى قلقها الوجودي. تقول الشاعرة:

قُولي شيئاً

لا تُحدّقني في الكون

أيتها السّاكنة

قُولي شيئاً واعبري

الغليان مطابِق للخلود

حياتكِ حرّز أوْشك أن ينفِرط

حياتكِ وهمّ

كأَد أن يتشكّل¹

يُعلن المنحى المُتمرد الذي تُذكّيه شبكات الصور، عن كيان غيري يُولد من صُلب
الذات، ويُشهر صوته العالي في وجه السكون الذي ترزح تحت سلبيته القاتمة، وهي تواجه
مصيرها الوجودي، إنه الصوت الصّدى القابع في أعماقها القصية، والمنذور لثورته
المُضاعفة التي تُخرج الذات من هاوية السقوط الرمزي، ومن فضاة الخسارات
والانكسارات، تلك التي يُطمِرُها الصّمت، وينخرُ بها جدران الرّوح المُتلاشية. وبذلك، يتجه

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 101-102.

التَّعُدُّ الشُّخُوصِي الذي تثيره الحوارية الشَّعرية (أيتها السَّاكنة، قولي شيئاً، لا تُحدِّقي في الكون..) في مسار تفعيل هذه المُواجهة من خلال كشف الوجه السَّلبي للذَّات، وتعزية نقائصها الجوانية (حياتِك خَرَزٌ أوشَك أن ينفِرط، حياتِك وهَمٌّ) كسبيل لاستعادتها الرمزية، ولترميم أناها المُهترئة.

يستمر الإيقاع الثوري المُتمرّد في علّوه، ويتضاعفُ صوت الذَّات عبر غيريتها المُتخيَّلة، تلك التي من خلالها ينكشف الوجه السَّلبي للذَّات، وتنبينُ عثراتها وسقطاتها الرمزية وهي تواجه هواجسها وانكساراتها الداخلية، وخيباتها التي يُشعلها الفقدان في أفسى صوره. تقول الشاعرة:

لَمَآذَا تُغْلِقِينَ بَابَ الْبَيْتِ وَالصُّنْدُوقِ وَنَفْسِكَ

تَسْكُنِينَ الْخَوْفَ، لِمَآذَا؟

رَمِيتِ مَفَاتِيحَ الْأَقْفَالِ وَأَنْتِ تَهْدِينَ بَتْرَاتِيلَ وَعِبَادَاتٍ وَأَيَاتٍ

تَمْسِينَ بَتَعَاوِيذِكَ وَجَهَ الشَّرِّ وَالْبَشَرِ الْأَشْرَارِ

تُقَدِّمِينَ حَيَاتِكَ خَاتِماً لِيَدِ الرُّعْبِ

تَمُوتِينَ خَوْفاً مِنْ مَوْتِ الْغَدِ

الْحَيَاةُ جَمِيلَةٌ وَتُعَاشُ

لَا تُغْلِقِي الْأَبْوَابَ بِأَقْفَالِ

لَا تُوَصِّدِيهَا عَنْ قُلُوبٍ تَنْبُضُ¹

يتبين السؤال في انسياحه السَّردي بوصفه قلقاً مُضاعفاً ومُناقضاً يُعرِّي هشاشة الذَّات، ومخاوفها المُزمنة من التَّنَاهي الزمني ومن السُّقوط الجواني، ومن عنف الآخر المُفضي إلى انتكاسها الدَّاخلي، وإلى متاهات الفُقان الرَّهيبة، (لماذا تُغلقين باب البيت، لماذا تسكنين الخوف، لماذا رميت مفاتيح الأقفال). وبذلك، تتجه شبكات الصور عبر تفعيل المنحى الثوري للغيرية الدَّاتية إلى هدم ترسيمات السُّقوط التي تُذكّنها الوجوه السَّلبية للآخر وللزمن، وإعادة بناء منحى المُواجهة المُفضي إلى الخلاص الرمزي، وإلى استعادة الحياة. (الحياة جميلة، لا تغلقي الأبواب بأقفال، لا توصديها عن قلوب تنبض).

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 107.

تركيب

حاولنا في هذا المبحث الوقوف عند التَشَكُّلات المُحتمَلة لأنساق الغيرية في نصوص الشعراء، وقد كشفت الحركة الداخلية للكون التخيلي النصي عن تباين هذه الأنساق العلائقية بين الذات والآخر، وعن تعدُّ الأنوية الرَّحْمِيَّة التي انبثقت منها تبعاً لآليات اشتغال المُتخَيِّل، وتبعاً لما تحتُمِله التَّجربة الشعرية من مُمكناتٍ تأويلية تتكشف من خلالها تمثُّلات الذوات للآخر المُحتمَل، وقد قادنا المسار القرائي إلى الوقوف عند المُقترحات التأويلية التي كشفت عنها شبكات الصور وهي تنسُج الملامح الكبرى لتبدييات الغيرية في المتن المدروس، إذ شكَّل المنفى الجواني للآخر والذي كشفت تداعياته مصائر الغير، مدعاةً لتفجير المنحى المأساوي للمنفى الجواني لأننا عند الشاعرة بهيجة مصري إدلبي. وبذلك، تتجلى العلاقة بين الذات والآخر من خلال التَّماهي مع الذاكرة الغيرية، واستدعاء ألماها الجواني الذي هو تجلُّ مُضاعَف لألم الذات، إذ تحوَّل الصَّمَت من خلال مَأتميته وغوايته إلى منفى وملاذٍ مُشترَكين بين الذات وآخرها المُتخَيِّل.

عند روضة الحاج، انبرى الجُرح بوصفه نواةً مركزية تبدَّت من خلالها مأساة الذات المُحاصرة بسطوة الآخر العاصِب للوطن، والمتعدِّد عبر وجوه الأقربين الذين فقدوا نخوتهم في هذا السُّقوط المُهين، لينتقل إلى كشف انشطارها الداخلي وهي تتبدَّد أمام قساوة الآخر الذي من مُحيط ألفتها والواعد بالسَّكينة والأمان، إذ يسحبها عنفه العاطفي إلى تلاشيها الداخلي، ويُذكي قساوة الانفصال الرمزي الذي يُبدِّد وردية الحُلم، لتتخرط الأنا في حالة تمرُّدٍ فُصوى على فداحة هذا الجُرح عبر غيريتها المُتخَيِّلة، أما عند أمينة المريني، فقد شكَّلت وحدة الوجود نواةً مركزية لانبناء علاقات الغيرية التي اتخذت منحىً مُغايراً تقنضيه طبيعة التجربة الصوفية العرفانية، وتُثيره علاقات التَّماهي التي تلتقي فيها المُتفانرات وتختفي الفجوات، ولتتمظهر بوصفها تجلياً لوحدة الوجود، وسبيلاً للارتقاء في مدارج المحبَّة. وبذلك، يصبح التَّخَلِّي عن كل الحُدود والفوارق والانصهار في وحدة رُوحية يوقدها طقس المحبَّة، طريقاً إلى عوالم الكشف العليا.

وعبر اشتغالها المُتعدِّد، راهنت أنساق الغيرية عند ميسون صقر على كشف الوجه القاتم لعنف الآخر من خلال جذوره التي رسَّخها النِّسق الثقافي، وامتداداته الجديدة التي

تختزل مأساة الأنثى في عالم ذكوري تفقد فيه حضورها الإنساني، بسبب انتهاكاته المُعلنة والخفية، أو بسبب قسوته العاطفية التي تُزلزل كيائها الروحي، ويُحيل هذا الطابع المُتعدّد الذي يسم الكون النصي عند ميسون، والذي يُفعّله المنحى السّردي الدرامي، على تجليات أخرى للكيانات الغيرية يتم من خلالها تثوير البُعد الإنساني، ونبذ كل فروقات الدين واللغة والعرق واللون، والتي تتقاطع فيها مع المنحى الصوفي الإشرافي عند أمينة المريني، تماماً كما يمثل النّزوع المُتمرّد نقطة لقاءٍ واضحة بينها وبين روضة الحاج، حيث تنحو الذات عبر غيريتها إلى إعادة تشكيل أناها، وإلى تفجير صوتها الخفي والمُضمر كشكل من أشكال الوجود الجديد. وبذلك، تتحول أنساق الغيرية عبر انبنائها المُتخيّل في نصوص الشاعرات، إلى تجلٍّ واضح لهُموم الدّوات ولهُواجسها وهي تبحث عن أناها في هذا العالم الذي تتشابه فيه العلاقات، والذي يحضر فيه صوت الدّات مُتمرداً وجاهداً في سعيه نحو تحقيق وجوده المنشود.

الفصل الثاني:

الفضاء الشعري وطرائق اشتغال المتخيل

المبحث الأول:

الكتابة الشعرية وأشكال الفضاء المتعدد

المبحث الثاني:

الأمكنة.. حدودها وإحداثياتها المتخيلة

المبحث الثالث:

الإيقاع ومستويات المكان الشعري الطباعي

لا شك أن الطبيعة الدينامية للكون التخيلي النصي تفتح المنافذ مُشرعة على أكوان متناصلة تُغري بمغامرة الكشف، وتدفع بالمعنى إلى نقطة الصفر التي تُعده للانخراط في شبكات علائقية جديدة، تستدعيها فاعلية التخيل، "فمعنى النص الأدبي ليس كينونة قابلة للتعريف، غير أنه إذا كان شيئاً فهو حدث دينامي" ¹ هذه الدينامية تمنحه قابلية متواصلة لعمليات الانبناء الجديد، المفتوح على مُحتملاتٍ قرائية لامتناهية، لا تفتأ تنخرط في سيرورة هذا المنحى التوليدي المتواصل، بوصفها وجوداً جديداً لا يكفُّ عن التخلُّق المستمر الذي تمنحه أحوال التفاعل النصي وأهواله في نفس الآن، إذ إن انخراط القراءة في صُلب هذه الأنساق العلائقية، يهبها هذا الدفق والخفق الناظرين لسيرورة السّفر النصي بما هو ولادة أخرى، ووجود آخر تتبدّى من خلاله المعالم النصّية الجديدة، وتُبنى فيه مُحتملاتها المهيأة باستمرار للتجدّد بما لا يسمح بشيخوخة النصّ أو بموته المُعلن، غير أن هذه الحالة لا يضمنها النص في وجوده الأحادي، ولكن في وجوده التّوحيدي الذي يخلقه التفاعل الحيوي للقارئ مع الوجود النصي، ذلك بأن "النصوص الأدبية تعطي انطلاقة إنجازات معنى عوض أن تصوغ- بالفعل- المعانيَ نفسَهَا" ² ومن ثمة، تصبح عمليات الانبناء اللامحدود منذورةً للتشكّل الجديد، لأن النص لا ينعطي بذاته، وإنما يتحقق من خلال عمليات البناء اللامتناهية التي توجهها مسارات القراءة.

إن هذا الجوهر الدينامي الذي تمنحه فاعلية التخيل للنص الأدبي، هو ما يجعلنا - ونحن نتورّط في مُغامرة القراءة- نكتشف "انطلاقات" معاني جديدة، لا تمنح نفسها إلا بالقدر الذي يدعونا للحفر الجديد، وللفتح المُوارب ونحن نُفاجأ بخيوط جديدة تنتثرها فخاخ المعنى، وشراكات الشبكات الصورية، لنُعِدّ أنفسنا في خضمّ هذه المُغامرة، لفتح جديد نمسك من خلاله بمُمكنات جديدة، وباحتمالاتٍ مُضاعفة يتمدّد بها جسد النصّ وتتعدّد أرواحه، لنوقن كلّما همَمْنَا بالقبض على اتساع السّر الشعري المتخيّل، بأنه مُنفلت زئبقي لا حدود لشساعته ولامتداده، ولا نهاية لوفائه ومكره، ولانقياده وعصيانه، فلا نجد بُدّاً من اللّوذ بالسؤال سبيلاً لمُعاودة الغوص في الأعماق، وطريقاً للهدم الجديد و(الاستئصال) المتواصل

¹ فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية التجاوب الجمالي (في الأدب)، مرجع سابق، ص 13.

² نفسه، ص 19.

على حدّ تعبير موريس بلانشو، لنظّل على حافة بين الغياب والحضور؛ غياب نقطة الوصول النهائي، وحضور البحث المتواصل، فـ "السؤال بحث. والبحث بحث عن الجذور. إنه الاستقصاء والغوص حتى الأعماق والحفر في الأسس وتقصي الأصول. وهو في النهاية استئصال. هذا الاستئصال الذي يقتلع الجذور هو العمل الذي يقوم به السؤال"¹

إن تتبعنا لآليات اشتغال المُتخيّل في المتن الشعري المدروس، يضعنا أمام هذا الكون الفسيح لشبكات الصور وهو يمتدّ في اتساعه، ويمتخّ من التخيل ماء حياته المُتجدّد، ليُفتّق أكوانا أخرى، وليفتح أعين القراءة - وهي تُعيد بناءه- على مناطق ضوء جديدة تقود لمنابع أسرارهِ الجديدة، لذلك، يُطالعنا ونحن نتتبع هذا المنحى الدينامي الذي يُوجّه السيرورة العلانقية لشبكات الصور، هذا التشكيل المُتعدّد للفضاء والمنذور لتجلياته المُتباينة التي تمنحها الأنساق التخيلية، تبعاً لتباين أشكال العلاقات النّازمة لمكوّناته ضمن كلّ مُعطى نصّي، هذا التّعدّد المُفترض يدعونا إلى طرح سؤال الفضاء في المتن الشعري المدروس، ويحمّلنا على تتبّع أشكال انبثائه المُتخيّل، وتقصّي ما يُمكن أن يطرحه التّفاعل القرائي من مُمكناتٍ من شأنها كشف ما انحجب خلف مُضمّر النّصّ ومساربه العميقة، ولا ندّعي ونحن ننوي الاقتراب من هذه الأنوية الرّحمية التي يتخلّق منها مُتخيّل الفضاء في النّصوص الشعرية للشاعرات، إحاطةً كلّية تُحدّد جميع أبعاده - وهي المُستعصية بالنّظر إلى الطّبيعة الدينامية الجوهرية للكون النّصي التخيلي التي نصدر عنها في هذه المُقاربة- ولكننا نقترِف غواية السؤال والبحث سبيلاً للاقتراب المُوسّع المُهيّأ لتبدّله المتواصل، لاسيما وأن مفهوم الفضاء مفهوم شائك تناولته المباحث النقدية الغربية² بكثير من الحيطة والحذر، بالنظر إلى تعدّد وجهات النظر التي يُفحص من خلالها، وبالنّظر إلى التباسه الرفيع مع مفهوم المكان، هذا الوضع الإشكالي للمصطلح، جعل تبدّياته تتراوح بين المنحى الاختزالي الذي يحصره ضمن الحدود الهندسية التي يفرضها التقطيع المكاني، وبين النزوع الشّمولي الذي يبحث في

¹ موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2004، ص 9.

² أشار محمد بنيس في معرض حديثه عن مصطلح الفضاء إلى هذا الحذر الذي طبع استعمال مصطلح الفضاء من طرف الدالّيين، مُستشهداً بما قاله غريماس وكورتيس "وإذا أضفنا جميع الاستعمالات الاستعارية لهذه الكلمة نلاحظ أن استعمال مُصطلح الفضاء يتطلّب حذراً شديداً من طرف الدالّيين" ومُحيلاً على البذخ الذي يتمتع به مصطلح الفضاء في كتابات موريس بلانشو خاصة كتابه الفضاء الأدبي. أنظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 113.

عُمَقِهِ التكويني، بما هو شبكة من العلائق التي تنتظم فيها الحركة الدَّاخلية للوجود النصِّي، وسيروته الكُلِّيَّة، وبما هو تفاعلٌ دينامي لمجموع الأمكنة والأشياء والأسماء والأهواء والانفعالات وغيرها مما يَسم حياة النص الأدبي. إن الفضاء بهذا الوضع الاعتباري المُلتبس، يجعلنا في موضع المُساءلة المتواصلة، كيف يُمكن إذن القبض على أشكال تبدُّيه داخل الأنساق التخيلية للنصوص؟ وما هي الأبعاد المُحتملة التي من شأنها كشف هذه الكيمياء التي يتخلَّق منها جوهره المُتمدِّد المُمتلئ بالحياة، وإن كان يَتهَيُّ من الحُدود الجامدة والمحصورة التي قد يفرضها التقطيع الطبوغرافي للأمكنة؟ بل كيف يُمكن أن تتحوَّل الأمكنة بما هي وجودٌ مجازي في النص الأدبي، إلى أفضية تتقد في حياتها وديناميتها، وكائنه ومُمكنه، وتتحوَّل من مُعادلٍ لجغرافياته المُقترحة إلى مُعادلٍ رمزي لجوهره الأدبي؟ وهل يسمح النص الشعري بانعطاء هذا المفهوم الشُمولي للفضاء، سواء على المستوى الكتابي، أو على مستوى ما تُروم القراءة في وجودها المُتفاعل بناءً وتشبيده؟ ثم هل تفوق إمكاناتُ تَبْنِيْنِهِ في مجال السرد إمكانات ما يمنحه المُعطى النصِّي الشعري بوصفه شبكة مُعقَّدة من العلاقات التي تُذكِّيها فاعلية التَّخْيِيل؟ أم أن المنحى العلائقي المُتشابك الذي يتأسَّس عليه مفهوم الفضاء، والذي تتماهى فيه الأبعاد الهندسية والفيزيولوجية والنفسية والثقافية، وتتضامُّ فيه الأشياء والأشكال والهواjis والروائح والأحاسيس وغيرها مما يخلق نبض النص، يجد ضالَّته في التَّجَلِّي المُتنامي لشبكات الصور فيستحيل انبناءً رمزيا مُتجدِّداً؟

تلك أسئلةُ نروم من إثارتها طرح سؤال الفضاء في المتن الشعري المدروس، وتتبع أشكال تبدُّيه عبر شبكات الصور، من خلال الرُّهان على انبنائه المُتخيَّل الذي تسمح به الطَّبيعة الدينامية لجوهر النص الأدبي، والمسار التَّوليدي المُتشابك الذي تتحرَّك فيه شبكات الصور، وكذا من خلال ما تمنحه هذه الفاعلية التخيلية من إمكانات هائلة للكتابة والقراءة على السَّواء، تسمح بالتَّشْيِيد والتَّشْيِيد المُضَاعَف المُعدُّ للتَّجْدُد باستمرار.

لقد تناولت المباحث النقدية المهمة بالظاهرة الأدبية هذا الوضع الشَّانك لمفهوم الفضاء، ووقفت عند الالتباس الحاصل بينه وبين مفهوم المكان، وأشار بعضها إلى قصور البحث الجاد سواء على المستوى الغربي أم العربي في تمييز الخيط الرفيع الذي يفصل بين

المصطلحين، وفي إدراك "فرق الهواء" بينهما على حدّ تعبير حسن نجمي¹، مما جعل تداولهما بدون تمييز هذه الحدود الرّفّيعَة، يحصر القراءة في منحى اختزالي، لا ينفذُ إلى المناطق الأشدّ عمقاً في تشكيله، ولا يُراوَحُ أبعاده الهندسية الطوبوغرافية في وجودها المادي الموصوف، لذلك، أصبح تمييزهما، وضبط الحدود الفاصلة بينهما (مطلبا إبستمولوجيا)² تستدعيه القراءة النصّية الواعية بمفهومها الشّمولي، وسنقتصر هنا على ما أثارته بعض الدراسات العربية من ضرورة الوعي بسؤال الفضاء، وبالحدود الفاصلة بينه وبين مصطلح المكان، لاتساع مجال القول في الفصل بين المصطلحين، وهذا ما قد لا نحصره في حدود انشغالنا، ونستحضر هذا التمييز الذي ذكره محمد بنيس، والذي أفاد فيه من طروحات هيدجر الذي أثار سؤال المكان والفضاء، وبحث أشكال العلاقة بينهما، يقول في هذا الصدد: "وإذا شئنا أن نفرّق بين مصطلحي الفضاء والمكان فلنا مثلاً في هيدجر، هذا الأثر الذي لم يَشِم الثقافة العربيّة بعدُ. (...) يقول هيدجر: "إن الجسرَ مكانٌ. وهو كشيءٍ يَضَعُ فضاءً، تندمجُ فيه السماء والأرض، السماويون والفأنون" ويضيف: "إن الفضاءات التي نقطعُها يومياً "مُهيّأة" بواسطة الأمكنة التي يتأسسُ وجودُها على أشياء هي من قبيل العِمَارَات". (...) نستخلص أن المكان مُنفصلٌ عن الفضاء، وأنه سببٌ في وضع الفضاء، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان."³

إن هذه العلاقة الجدلية القائمة على الانتساب الجزئي، تجعل من المكان سببا في وضع الفضاء، غير أنه يمثّل فقط جزءاً من مجموع مُكوّناته، وتجعل من التّماهي بين المُصطلحين أمراً غير وارد بالنّظر إلى الانفصال الجوهرى النّاظم لوجودهما. وبذلك، ينفلت مفهوم الفضاء من التحديد الضيق الذي يحصره في الحدود الهندسية والطوبوغرافية، فهو أكثر شمولية واتساعاً من أن تحصره الأمكنة، بل هو مجالها التّجريدي الواسع الذي يَسَعُها وَيَسَعُ مختلف الأشكال العلائقية اللامتناهية التي تخلقُ تشكّله الاستعارى الرّمزي رغم قيامه على تحديدها الهندسية، "ربما كان المكان أو العلائق بين أمكنة معينة أحد أسس هذه الفضائية التجريدية، لكنها ليست كل شيء عند تحديد الفضاء كما ينبغي له. في مثل

¹ حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت، 2000، ص 43.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 112.

³ نفسه، ص 113.

تحديد كهذا يتقصد التدقيق، لا ينبغي بالفعل للتفاصيل الطبوغرافية، لأسماء وعلائق الأمكنة، للمشاهد الجغرافية، الحضرية والطبيعية، للتأثيث والديكور... سوى إمكانية لعب أدوار ثانوية ضمن بنية الفضاء الأدبي"¹

هذه الأدوار الثانوية التي يلعبها المكان ضمن بنية الفضاء الأدبي - والتي اعتبرها حسن نجمي مدعاةً لتجاوز النظرة التجزئية التي تختزل الفضاء في المكان، والتي تنتصر للديمومة على حساب مركزيته في بناء جوهر النص الأدبي- تُذكي شُسوع الطبيعة الجوهرية لمفهوم الفضاء، وسمته الجامعة التي تتعالق في تكوينها مجموع العناصر المؤنثة للنص الأدبي، إذ إن انتقال المكان إلى الوجود النصي الأدبي، يستدعي بالضرورة تحوُّله من الهندسي إلى الرَّمزي والتخييلي. وبذلك، يُشكِّل في علاقاته المُفترضة مع باقي المكونات، المادة الأساسية لتشكُّل الفضاء المُتخيَّل، فالمكان وهو جزء من مكونات الفضاء، لا يخضع حين انتقاله إلى النص الأدبي إلى تقسيمات هندسية ومجازية² إذ "لا يمكن تقسيم الأمكنة -يقول برادة- أو الفضاءات في هذه الحال إلى مجازية، لأنها كلها مجازية، أي لا تساوي الواقع، والمكان داخل أي نص أدبي يصبح في النهاية نوعاً من السعة المجازية، كما لا يمكن أن نقول مكان هندسي أو مكان مُعاش، لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها، وقد يستبطنها من خلال إحساساته الداخلية. والمكان المعادي يظل بدوره فضاء، وهذا الفضاء إما أنه بالإمكان التأكد من وجوده، وإرجاعه بالتالي إلى مرجع معين، وإما هو فضاءات مُتخيَّلة تماماً مثل فضاءات كافكا بالخصوص التي لا يمكن أن تعود بها إلى خارج النص أو إلى مرجع"³

هذا النزوع الشُّمولي الجانح نحو طرح سؤال الفضاء في عمقه الجاذب إلى جوهره، وإلى خِصَّيصته التي بها يتعالى عن حدِّه الفيزيقي الذي يطرحه مفهوم المكان في

¹ حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، مرجع سابق، ص 45.

² تحدث حسن نجمي عن هذا النقاش الذي دار في بين النقاد العرب في ندوة "الرواية العربية" بفاس 1979، والذي جاء فيه رد محمد برادة على مداخلة غالب هلسا مُترجم كتاب « Poétique de l'espace » لغاستون باشلار، والتي عرضت تقسيماته للمكان، مُعتبراً مع محمد برادة أن المشكلة المصطلحية التي ارتبطت بمفهومي المكان والفضاء مردها إلى هذا الالتباس الذي اقترن بترجمة الكتاب تحت عنوان مُحرَّف هو "جماليات المكان" مختزلاً بذلك الأطروحة الباشلارية في تقسيماته هذه. أنظر حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، مرجع سابق، ص 52.

³ حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، مرجع سابق، ص 52.

أبسط صورته، هو ما شغل مثل هذه المباحث النقدية التي وجدت في مجال الاشتغال السردى ضالتها لتفجير أسئلتها حول مفهوم الفضاء، وحول وضعه الشائك والمُعقّد، إذ يُصبح شرط الحركة والدينامية التي بها تتحقّق العلائق، وبها تتقدّ جذوة الحياة في حضوره اللغوي المُتخيّل، أمراً تكوينياً طبيعياً يُجاوز به توصيفه الفيزيقي المُحدّد والمُعقّد، والفارغ إلا من تقطيعه الهندسي الجامد. ويستند حميد لحميداني على هذا المنحى الدينامي في تمييزه بين مفهومي الفضاء والمكان في مجال الرواية، يقول في هذا الصدد: "إنه بعد أن ينتهي وصف المكان في رواية مثلاً تأتي الحركة السردية لتؤكد حضور الزمان في "المكان" غير أن هذا المكان الأخير ليس هو المكان الذي انتهى وَصْفُهُ، إنه على الأصح الامتداد المُفترض له، وهو بالتحديد ما نسميه الفضاء"¹. هذه الحركة السردية التي تبعث الحياة في المكان، هي ما تجعله ينخرط في حالة تحويلية جديدة يستمدّ منها سُسُوع تجلّيه، وشمولية حضوره، وامتلاءه العلائقي المفتوح على مُحتملات لامتناهية تبنيها القراءة، وتوثثها اللغة في حيويته العالية. وإذا كنا قد عرضنا هذا التناول لمفهوم الفضاء في مجال الدراسات السردية ونحن نروم تتبع أشكال تبينه في مجال الشعر، فإن ذلك مُتأتّ من إيماننا بوحدة الطّرح الإشكالي الذي قد يثيره هذا المفهوم في مختلف الأجناس الأدبية التي يخلقها ماء اللغة رغم اختلاف ألوانها وأشكالها، ومن ثمة، يُصبح ما تُشكّله اللغة مجالاً للسّفر القرّائي الرّامي إلى الإمساك بكلّ وجود مُتخيّل. والفضاء في شموليته واتساعه وانفلاته من كلّ تحديدٍ مُغلّقٍ محدود يتخلّق من الوجود اللّغوي الذي هو جوهر الشّعْر وهيولاه؛ إنه "لم يوجد إلا بقوة اللغة"². إن مُغامرة تقصّيه عبر الاشتغال الحيوي لشبكات الصور، وعبر ما تسمح به ديناميّة الكون التخيلي في النصوص الشعرية المدروسة، تنخرط في ما تستدعيه الظاهرة الفضائية الأدبية من كشفٍ لسيل الممكنات، ولفيض المُحتملات التي قد يمنحها الانبناء المُتخيّل للفضاء، وقد تشكّل من مجموع هذه العلائق والأفعال والأحوال والأماكن وغيرها مما يوسّع عوالمه. "إن

¹ حميد لحميداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت- الدار البيضاء، 1991، ص 63.

² حسن نجمي، شعرية الفضاء السردى، مرجع سابق، ص 46.

ذلك جزء من جوهرية النص الأدبي. أساس من أسس إنضاج "الحالة الشعرية" التي تعبر
عن ملامح لفضائية (Spatialité) أدبية معينة.¹

¹ حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، مرجع سابق، ص 44.

المبحث الأول: الكتابة الشعرية وأشكال الفضاء المتعدد

1- فضائية الفراغ والصمت

إن تقصّي أشكال تبين الفضاء في الكون التخيلي للشاعرة بهيجة مصري إدلبي، جعلنا نقف عند المنحى التدميري الرمزي الذي تؤثته اللغة في وجودها النصّي، إذ تتكوكب شبكات الصور حول هذه النواة الرّجّمية التي يشكّل الهدم قُطبها الأساس، فتتوارى بذلك كل الفضاءات المرجعية التي قد تُعيد الكون النصّي إلى وجوده المادي الإحالي، وتنجّب بفعل قوة المحو التي يُمارسها الفعل التخيلي، لتتخرط في حالة انوجادٍ جديد تنسجها شبكات الصور، ويُذكّنها الإيقاع الجواني للذّات الشاعرة، هذا الإيقاع الذي تتناغم فيه الهواجس والمخاوف والأهواء والأحلام والتأمل والإنصات لصوت الداخل، يُعيد ترتيب أشياء العالم، ويمحو كلّ تفاصيلها كشكّل من أشكال إعادة الخلق. وبذلك،، تصبح الإقامة في الفراغ هدماً رمزياً لكل ما يُعيق حركة الذّات في الوجود، وانكفاءً جوانياً على صمت الداخل، وعودةً طقوسية إلى الوجود الأول الذي تُلملم من آثاره عوالمها. إن الفراغ هنا بما هو فضاء مُجوّف، يَعُجُّ بامتلائه الرمزي، ويحمل الذّات على الإقامة في عرائه، وعلى التّصلُّل من قيد امتلائه السّابق المُبتدل الذي عَمِيَتْ عن تفاصيله، والذي لم تسعها حدوده وأشياؤه وأسماءه، وهي تواجه قلقها الوجودي في هذا العالم. وقد مكنتنا القراءة الفاحصة من تجميع هذه الأنوية الرمزية التي يُمثّل "الفراغ" قُطبها الأساس بكلّ مُتعلّقاته الجانبية التي يوطّرها النّيه والتأمل والصمت وغيرها مما يُوسّع فضائيته المُمتدّة، رغم وجود عناصر أخرى طافية على التّشكيل الفضائي الرمزي لشبكات الصور كالنوافذ والدروب والصحارى، وما علق بها من انفعالات وتأمّلات وأشياء، غير أن "الفراغ" يمحو كل هذه التبدّيات، ويربي شبكة علاقات متداخلة تسحب كلّ العناصر إلى هوة المحو، وتجعل الذات تستبطن إحساسها بالوجود، وتنسّف كل ما يُحيط بها وهي في رحلة البحث عن هويتها، وعن موقعها في هذا العالم. ويمكن عرض هذه التبدّيات من خلال هذه المقاطع المتواترة من مجموع دواوين الشاعرة، تقول:

كلُّ ما حولي فراغٌ
يستُحيل إلى فراغٍ
يستُحيل إلى
فراغٍ
يهدأني الضجيجُ
فأدخلُ كهفَ بدايتي
يسكنني في برودةِ
النهايةِ
ألتجى
لفراغه
فأعودُ من حيث
بدأتُ
كلُّ ما حولي فراغٌ
يستُحيل إلى
فراغٍ
يستُحيل
إلى فراغٍ¹

.....
كلما آنست وردا
في دروبي
ردني الدرب
إلى وجه الفراغ
كلما ألقيت رأسي
كي أريح الحلم
من وهم الطريق
ضمني صدر الفراغ
كلما ناديت من أهوى
سعى نحوي الفراغ
وطوتني خيبة الريح
على صمت الفراغ
كأسك الآن إذا
يا أيها الحاني
على سر الفراغ²

¹ بهيجة مصري إيلبي، أبحث عنك، مصدر سابق، ص 54-55.

² بهيجة مصري إيلبي، أبحث عنك، مصدر سابق، ص 62-63.

.....
أسافرُ للمدى فأراه يأتي
وأتركهُ يناديني تعالى
كأني في احتمالاتي فراغٌ
تلامح في مسافاتِ الزوال¹
.....

وأدلفُ في مسافاتي بلا أفقٍ
كمَنْ أسرتُ إلى أحلامها العُلُ
أنا في التيه لا بحرٌ أخوضُ به
فأغرقهُ ونغرقُ حين نبتهلُ²

يمتدُّ الفراغ عبر الحركة الداخلية لشبكات الصور، وتتوارى كل المؤنثات الفضائية، التي توطر حركة الذات، وتبني علاقاتها المُحتملة مع الأنا المُفتقدة، ومع الأشياء والأسماء والأمكنة والأشخاص والتفاصيل، فينهدم البُعد الفضائي الإحالي المُحيط بالذات، ويخفُّ إيقاع العلاقات اللامتناهية التي تشكّل لحمته وسداه، لتتنامي علاقات مُغايرة تستبطن من خلالها الذات إحساسها بالعالم. هذا الاستبطان يُحيل الفراغ فضاءً رمزيا جديداً تُحيط مؤنثاته وأشياؤه، وعلاقاته وتفصيله بالذات، فتُنصتُ لنبضه، وتتحرّك في حدوده، وتحيا علاقاته، وتمحو به ما سواه من الأفضية التي لم تجد الذات أنها في حدودها الضيقة. إننا أمام فضاءٍ قَدري يُحيط بها من كل الجهات، ويتبدّى من خلاله الحلم والحب والموت والصمت والسؤال والقلق، يُلاحقها وتُلاحقها في نفس الآن (ألتجي لفراغه، ردني الدرب إلى وجه الفراغ، ضمّني صدر الفراغ، كلما ناديت من أهوى سعى نحوي الفراغ، كأني في احتمالاتي فراغ)، فتتوارى كل التفاصيل الإحالية في خوائه، وتنهدم به كل الامتلاءات الموجودة، ليتحول بفعل التذويت الرمزي (كأني في احتمالاتي فراغ)، إلى مَعبرٍ جواني يقود الذات إلى فضائها المنشود، فضاء الامتلاء الجديد الذي تُعيد من خلاله تأثيث العالم. لذلك، تتوسّل الذات في سعيها نحو هذا الوجود الفضائي الرمزي المأمول، بالصمت والتأمل

¹ بهيجة مصري إديلي، امرأة من خزف الروح، مصدر سابق، ص 39-40.

² نفسه، ص 47.

والتأويل وهي تجوب هذا الفراغ المُكثَّف الذي تذوب فيه كل الأهواء والهواجس والتفاصيل والعلاقات، والذي تبحث فيه عن سبيلها لاتساع وملءٍ جديدين لمعنى وجودها في هذا العالم، تقول الشاعرة في مقاطع أخرى:

أمتدُّ في زمنٍ يَهْشُّ على دمي
فأهزُّ صمتَ الدَّربِ أخرجُ من متاهاتي
وأدخلُ في دليلِ الصَّمتِ
لا شيءٌ سوى هذا الفراغِ
هو الفراغُ إلى الفراغِ دليلُ أحلامي ومَوْتِي¹

.....

لم أستطع في اللايقين تكهُنًا
غاضتْ بذاكرةِ الرؤى الأسماءُ
حولي فراغٌ والفراغُ قصيدةٌ
لم أستطع تأويلها خرساءُ
أهي الطريقُ تقطعت أوصالها
ودليلها أوهى به الإعياءُ²

.....

سمَّيتُ الخُطى وهما
بالصَّمتِ أتقنتُ التأملَ
في فضاءٍ ضيقٍ
وسَّعتهُ
حين استعرتُ من المَجازِ
ظلاله
ومحوْتُ عن جدرانِه
كُتْمَانِه
فأنهارَ ما في عُرفتي
وسعى برويائي الخطابُ³

.....

صمتٌ

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 23.

² بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 25.

³ نفسه، ص 47-48.

وأبوابٌ مُغلقةٌ
وجدرانٌ
وضوءٌ خافتٌ
يبكي وينتظرُ البدايةَ
كي يصعدَ دمعُه
في إثرِ طلعتنا
ومسمعكم تجمد
في رؤى أرجاءِ لوحتنا
ومدمعكم كبوقٍ في الفضاء
يصمُّ ضوءُ البردِ
في أصداء
غيبتنا هنا¹

يمتد الصمت عبر فضائية الفراغ المُتخيَّلة، ويُصبح سبيلاً مُفضيًّا للمناطق المُعتمِة من الذات الشاعرة، تُصيحُ من خلاله لصوتها الجواني المكتوم، وتُوسَّع به ما ضاق، وتُعيد به خلق اللغة. وبذلك، يُصبح (هزُّ الصمت، والدخول في دليله، والتوسُّل به للتأمل..) طقساً مُوازياً تستدعيه المؤنثات الفضائية التي يُمثِّل الفراغ مركز ثقلها وهيمنتها؛ فالدروب والمتاهات والأحلام والموت وذاكرة الرؤى، والجدران والأبواب والقصائد، كلُّها تشخَّن هذا الفضاء الرمزي، وتتحرك في فراغه المُحيط (الفراغ دليل أحلامي وموتي، الفراغ قصيدة، حولي فراغ...) ويمتلك هذا الفضاء المُهيمن المُتخيَّل، قوة الهدم والبناء في نفس الآن؛ هدم الموجود الذي تضيق فيه الأحلام والذكريات والهواجس والأحاسيس واللغة، وبناء الموعود الذي يتسع لها، ويمنحها القدرة على التَّحليق وعلى امتلاك الهوية المُفتقدة. فيه يحدث المخاض الجواني بكل عُسرهِ، ومنه يحدث العبور لتتحقق الولادة الجديدة، وهو المعبر والمُطهر لتشييد فضاء الحلم المنشود.

2- طقوسية الماء وتأثير فضاء الحلم

إن فضائية الفراغ بكل مؤنثاتها النَّصية التي تحفل بها شبكات الصور، تسمح للذات بهذا العبور إلى الامتلاء المنشود، فكلُّ ما ينصهر في هذا الفراغ من أحلام وانفعالات وأحاسيس وأسئلة، يُحيله إلى كونٍ مُحيط تدخل الذات ملكوته لتعيد تأنيث عالمها المنشود، إذ

¹ بهيجة مصري أدلي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 61-62.

إن الإقامة في هذا "المعبر المُطَهَّر" تمنح للذات قُوَّة الانوجداد في فضائها المأمول بعد عُسر المُرور، وأهوال العبور في فراغ طافحٍ مُحيط. ومن ثَمَّة، ينبجس الرمز المائي بكل قوته لتشديد فضاء الحلم الذي يوثث الفراغ الرمزي، وينبني بوصفه فضاء مُتخيلاً مأمولاً تُعيد فيه الذات ترتيب فوضاها، وخلق أحلامها ورَتَّقَ تمزُّقاتها وأوهامها، وتبحث فيه عن أنها الضائعة في سديم هذا الفراغ المُطبِق. وبذلك، ينهل الفضاء المنشود من رمزية الماء قوة وجوده المُتخيَّل، وتتخلَّق كل مؤثَّاتِه من توارداته المتعدِّدة، ويمكن عرض المقاطع الموالية لتجلية هذا التَّبدي الواضح لهذه المؤثَّات التي يخلِّقها الماء في بُعدِه الفضائي. تقول الشاعرة:

في البحر أصبُّ حكاياتي
يغتالُ البحرُ مسافاتي
أحمله من قاع الوحدة
يُغرقني خلف الكلمات
أتركه في التيه وحيداً
يتلاشى في حبر دواتي¹

ياريحُ لا تُسرفي في كشف رحلتنا
فالرملُ خبأَ مَدُّ كُنَّا أغابنا
لا تُشعلي في المدى بردَ الرؤى سُحباً
ضمي قصائدنا لما توافينا
ولملي ما نسينا في الجهاتِ هوى
إن أسرفَ التيه في أضلاعنا طينا
يلقي علينا رؤى تجلو مسافتنا
فينهضُ الماءُ من آلاءِ ماضينا²

وغبت على موانئ
عتمتي
فرأيت
ماشاءت مشيئة رحلتي
آنست
في غيب الرؤى مطرا

¹ بهيجة مصري إيلبي، امرأة من خزف الروح، مصدر سابق، ص 45.

² نفسه، ص 90.

حملت قصائدي حجرا
إلى مالا يرى الراؤون
إلى حيث العمى
لأرى

فآخر ما رأيت الآن
وجهي فوق غمر البحر¹

مسحتُ ظلال الرمل فارتدَّ شاردًا
وناديتُ شق البحر صوتي وأطبَقًا
مشيتُ على الماء اتكأتُ على الرؤى
صعدتُ إلى معنَي جسرًا مُعلَّقًا²

توسدتُ حلم الماء والماء مَعْبُدُ
تنزلُ بالآلاء من أول الدهر
فأشرق لي من زُرقة الماء سيره
وأوشكتُ أن أمشي على الماء بالشعر³

على بئر مُعلَّقة
برُكن الحيز المرسوم
فوق الماء
لا أسقى
كأنِّي حيرة ظمأى
هنا تستمطرُ البرقا
أنادي لن أموت هناك
ولست هنا
لكي أبقى⁴

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 113.

² بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 31.

³ بهيجة مصري إدلبي، في محراب الذات، مصدر سابق، ص 25.

⁴ بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 71-72.

يستحيلُ البحر والنهر والنبع والماء والموانئ والشُّطآن والبئر وغيرها، فضاءً جديداً تنبع منه الحكايات، وتُغتالُ فيه المسافات، وينهض منه الماضي، وتشتعل به القصائد، وتُبنى به الجسور، ويتحول إلى طريق ومعبد وملجأ وحيز... فهو باختصار الفضاء الكوني المُتخيَّل الذي تسكنه الأنا ويسكنها في تمامه فائق يَعُدُّ بالامتلاء المحلوم به. وبذلك، تُصبح الإقامة في هذا الفضاء، وجوداً جديداً للذات وهي تؤثت فراغها بتناغم هذه الأحوال الجوانية التي تجعلها في مواجهة العالم، إذ تصبح الرؤى، والكلمات، والقصائد، والمخاوف، والنُّسك، والحكايات، والصُّعود إلى المعنى، والمشي على الماء بالشعر، والحيرة والثبات، مؤثتاتٍ لهذا الفضاء الذي تُشعله رمزية الماء وقُوته الخارقة.

3- فضائية الشوق والغياب

يتنامى الكون التخيلي عند روضة الحاج في تشكيله لفضائيته المُتخيَّلة من صُلب هذا الإحساس الذي يتلبس بالذات الشاعرة، والذي يُحيل الكون النَّصي شوقاً عظيماً تحيا الأنا في ملكوته، وتبحث عن وجودها في متاهاته، وتتفَسَّس هواءه وتشرب مائه بشكلٍ تختفي فيه كلُّ الموجودات، وتُعاود الظهور من نُسْغِه الباعث للأشياء، والأحاسيس، والمسافات، والذنى وذكريات الطفولة، والأمكنة، والأزمنة، والعناصر الطبيعية. وبذلك، يُصبح "الشوق" الذي أوقده جمرُ الغياب مُوجَّهاً فضائياً مُهيماً يُخيم على كل الوجود، بل هو سرُّ هذا الوجود المُتخيَّل وأسبابه التي بها يكون. هذا التأثيث الجديد للفضاء يتأتى من سَطوته، ومن تلبسه بكل الأمكنة والأزمنة والأحاسيس والانفعالات الجوانية وأهوال الكون والطبيعة وبكلِّ ما يُحيل العالم قبضةً شوقٍ كُبرى لا تُبقي ولا تذر. ومن ثَمَّة، ينبني التأطير الفضائي العام لشبكات الصور من نواته، إذ تخرُج الأنا من أفضيتها الموجودة لتُقيم فيه، ولتُدرِك وجودها من خلاله، فالمسافات والأنحاء والأمكنة والفرح والبكاء وأحلام الطفولة والعشق الهادر وكلُّ ما يُشكِّل هوية الأنا، يحدِّد الشوق عوالمه وأنحاءه، ويوقد ناره، ويمنح مائه، و ينسج حُلْمه، ويُخلِّي شوارعه، ويملأ أحلامه، ويوقد حزنه، ويُشعلُ فرحه. ويمكن عرض المقاطع التي يتحدَّد من خلالها الفضاء المُتخيَّل الذي تحيا الذات الشاعرة في عوالمه، والذي يخلقه الشوق ويؤطر حدوده ويملئ مفاتيحه، ويخلق حياته بتناقضاتها المُحتَملة كما يلي:

شوقٌ يُصادِرُ هذه الدُّنيا

وَيَخْتَصِرُ الْمَسَافَةَ

يُشْعِلُ الْأَنْحَاءَ بَرَكَاناً

فِيحْتَرِقُ اللَّهَيْبَ

.....

يَا كُلَّ هَذَا الْقَلْبِ

يَا بَوَّابَةً تُفْضِي إِلَى غَيْرِ الْهَرُوبِ¹

.....

يَا مُنْتَهَى شَوْقِي

وَيَا كُلَّ الْجِرَاحَاتِ الَّتِي بَرِئْتُ

وَيَا كُلَّ الَّتِي تَهَبُ الْأَلَمَ

مَنْ أَيِّ أَسْبَابِ السَّمَاءِ هُوَيْتَ نَحْوِي

مِثْلَمَا النَّجْمُ الْبَعِيدُ

فَأَنَا انْتَبَذْتُ مِنَ الْمَكَانِ قَصِيَّةً

خَبَّاتٌ وَجْهِي

وَامْتَنَعْتُ عَنِ الْقَصِيدِ²

.....

كصغيرة

حُلُمْتُ بِأَنَّ الْعِيدَ خَبَّاً فِي يَدَيْهَا (حَلَوَتَيْنِ)

فَاسْتَيْقَظْتُ فَرَحاً

وَلَمَّا لَمْ تَجِدْ شَيْئاً بَكَتُ

حَزْناً أَلَحَّتْ فِي الْبُكَاءِ

الرَّيْحُ كَانَتْ تَطْرُقُ الشَّبَّاءَ

فِي صَلَفٍ عَنِيفٍ

¹ روضة الحاج، عِشْ للقصيد، مصدر سابق، ص 58.

² نفسه، ص 61.

الرَّعْدُ وَالْمَطَرُ الْمُزْمَجِرُ
وَالشَّوَارِغُ خَالِيَاتٌ وَالرَّصِيفُ
كُلُّ الْحَوَانِيتِ الصَّغِيرَةِ وَالْكَبِيرَةِ مُغْلَقَةٌ
وَصَغِيرَةُ الْكَفَّينِ تُمَعِنُ فِي الْبُكَاءِ¹

يَتَنَامَى الْبُعدُ الْفضائي بهذه الشُّحنة الوجدانية الهائلة التي يوقدها الشَّوق الْعَارِمُ الْمُسْتَبْدُّ بِالذَّاتِ الشاعرة، وتتحدَّد عناصره ومُكوّناته بتجلّياتها وبياقعها الذي يُوجّه حركة الصور، هذه الانفعالات الجوانية التي يُشكّل الشَّوق منشأها الأساس، تحمِلُ الذَّات على خلق فضائها الْمُتَخَيَّل، إذ تتحوّل كل التَّفاصيل، والأحاسيس، والأمكنة، والذكريات، والأحلام، إلى تبدّيات رمزية مُضاعفة لهيمنتها، ولقُدْرته التحويلية التي تُفرغ هذه العناصر مُجْتَمعة من وجودها الإحالي، لتملأها بناره الموقدة. إنه الشَّوقُ الْمُوجِدُ للفضاء الجديد الذي تحيا الذَّات في كوكبه. وبذلك، تفقد الأمكنة حدّها الجغرافي، ويفقد الفرح خاصيته الجوهرية، وتتقلّب أحوال الطَّبِيعَةِ، ويستفيق الجرح بعدما اندمل، وتتنكّس ذاكرة الطُّفولة (شوق يُصادِر الدنيا، يختصر المسافة، من أي أسباب السماء، الريح تطرق الشباك في صلف، الرعد والمطر المزمجر، الحوانيت مُغلقة، الصغيرة تبكي)، فيستحيل الشوق الكبير فضاءً جديداً أوحدًا، يضع تحت أجنحته كل ما سواه، ويسحب الذَّات إلى كونه، فلا ترى ولا تسمع ولا تُدرك ولا تشعر إلا من خلاله، ولا تجد منجاةً منه إلا إليه، فتتناسل الأسئلة، وتفقد الأشياء، والأسماء، والأزمنة، والأمكنة، مرجعيتها لتُعاود النُشوء من خلاله. تقول الشاعرة:

ماذا عَسَايَ أَقُولُ لِلشَّوْقِ الَّذِي مَلَأَ الْمَكَانَ؟؟

وبما عليكِ سَأَسْتَعِينُ؟؟

وَأَنْتِ صَادَرْتَ الْقَتَا مَنِّي

وَصَالَحَتِ الزَّمَانُ؟؟

وَعَلَامَ أَمَعِنُ فِي الْمَسِيرِ

وَرَاءَ خَطْوِكَ

أَقْتَفِي أَثْرًا يَقُودُ خُطَايَ

¹ روضة الحاج، في الساحل يعترف القلب، مصدر سابق، ص 19-20.

صَوَّبَ اللّأَمَانُ¹

.....

الآن شَوْقِي سَافِرٌ

وَالسَّاعَةُ الْآنَ الطَّرِيقُ إِلَيْكَ بَعْدَ الْعَاشِرَةِ²

.....

الصَّحْبُ مِنْ حَوْلِي هُنَا

لَكِنَّهُ الشَّوْقُ الْمُصَادِرُ صَاحِبِي

قَدْ أَفْرَغَ الطَّرِيقَاتِ مِنْ حَيَوَاتِهَا

مَنْعَ الْعُبُورِ عَلَى الدَّرُوبِ

وَصَادَرَ الْأَزْهَارَ

أَرْهَقْتِي جَوِيَّ

فَهَتَفْتُ بِاسْمِكَ مَرَّةً أُخْرَى

وَأَعْلَنْتُ الْقُفُولَ³

لا مجال إلا للشوق الذي يرسم ملامح الفضاء، يؤثث عوالمه بكل تفاصيلها وعلائقها وأمكناتها وأحاسيسها وتأمّلاتها، وأسئلتها ومخاوفها، ويُعيدُ ترتيب العالم، فيمحو ويُصاير، ويمنع ويحرق، ويُفرغ ويُرهق، ويقلب تقويمات الأشياء، فيُحيل الزمان مكاناً جديداً مُتخيلاً (الساعة الآن الطريق إليك بعد العاشرة)، تقتفي الذات أثره لوصال المحبوب. وبذلك، تتضافر كل المؤشّرات البانية لهذا الفضاء، لتفعيل حركته الدينامية التي تسحب الأنا إلى تحولاتها المُمكنة، وإلى ما تستدعيه من دفعٍ جواني يجعل الأنا العاشقة في بحثٍ محموم عن أمانها المنشود في وصال المحبوب.

¹ روضة الحاج، في الساحل يعترف القلب، مصدر سابق، ص 58.

² روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مرجع سابق، ص 35.

³ نفسه، ص 36.

4- الحب وفضاء الهوية الروحية

تواصل شبكات الصور في الكون التخيلي النصي للشاعرة روضة الحاج تأطير فضائها المُتخيّل، من خلال مؤشرات تمنحه بُعدَه الجديد، وتقطيعه المُتأثّي من تجربة الذات الشاعرة، ومن بحثها المحموم عن هويتها وعن أنها المُفتَقدة. وفي غمر قلق البحث وسطوة الشّجن، وهول الغياب، تستشعر الذات تشظّيها المُهول، وتلاشيها في نار الفقدان، امحاء جوهر هويتها في هذه الوحدة القاتلة التي تتحوّل فيها كلّ الأفضية إلى مجالات سديمية تُذكي عَدَمية الذات، فلا مكان ولا زمان، ولا ملامح ولا طريق، ولا روائح ولا حياة في غياب المحبوب الذي هو إكسيراها الحقّ، وسبب وجودها، وجوهر هويتها الضائعة. وبذلك، يُصبح الحب وجوداً فضائياً تتحدّد من خلاله هوية الأنا ويُصبح لوجودها معنى، ويتلبّس بكل التفاصيل، وبالأمكنة، والأزمنة، والناس، والألوان، والروائح، والجذور، وطقوس الانتماء، وبكل ما تحيا الذات به في هذا الكون الجديد. إن الذات بهذا المعنى تبني بالحب فضاء الهوية الروحية، تُشكّل جُغرافياته المُتخيّلة، فترتقي في معارجه، وتنتبذ طُرقه، وتأوي إلى مزاراته، وتخلّق أزمنته الجديدة، وترى من خلاله الناس والتفاصيل والأشياء والذكريات، وترى نفسها في كونه المُضيء، وهي بذلك تُشكّل فضاء هويتها كما شاء له الحب أن يكون. ويُمكن عرض هذه التبدّيات التي ينشأ من خلالها فضاء الهوية الروحية عند روضة الحاج كما يلي:

وَأَلَمَحْ إِذْ أَرَى عَيْنِيكَ نَفْسِي

أَحْدَقُ فِيهِمَا صَاحِ فَارَقِي

إِلَى أَفْقٍ مِنَ الْأَشْجَانِ رَحْبِ

فَأَشَقَى ثُمَّ أَشَقَى ثُمَّ أَشَقَى

أَحَقّاً يَا رَبِّيعَ الْعُمَرِ يَوْماً

سَتَجْمَعُنَا دُرُوبُ الْعُمَرِ حَقّاً؟؟¹

¹ روضة الحاج، عِشْ للقصيد، مصدر سابق، ص 32.

أنت الذي
منح الفؤاد هويةً
وأراه أين طريقه
وأواه فاعتزل الرّحيل¹

.....

كنتُ وحدي
مثلهم أبكي وأضحك
مثلهم أسترّق السّمع إلى الأخبارِ
عليّ التّقي بعضي
وعليّ أتلاشى
كي الأقيك على خطّ جديدٍ
غير خطّ الاستواء

.....

أنت من تعرف دون النّاس أسرار الهناء
من حقول القمح في الوسطى أتيت
من أراك الشّرق و"القاش" و"دوبيت البطانة"
من رمال الغرب ضخماً وعظيماً
جئت مختلفاً كما سرّ "الحراز"
"أبنونسياً كأهلي
جئت من قلب الجنوب العذب
أمطاراً دِعاشاً ورزاز
من حديث النّاس في الشّارع والسّوق
ومن صمت الكبار والعلماء²

¹ روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مصدر سابق، ص 34.

² نفسه، ص 52-53.

كلُّ هذه العناصرِ تبني الفضاء المُتخيَّل الذي تحيا الذات في كونه، وتتجه مؤشراتُه في مسارٍ تحويلي يخلع لبوس المألوف، ويتلبَّس بطاقة الحب الهائلة التي تبني معالِمَه الجديدة، والتي تتحول إلى مرايا ترى الذات من خلالها نفسها، وتستشعر وجودَها، وتُعيد تقطيع حدودها الجُغرافية، وترى النَّاسَ ورائحة الأهل وألوانهم وذاكرة المكان، وعمر الزمان وأسرار الطبيعة (والمح إذ أرى عينيك نفسي، أرقى إلى أفق من الأشجان، أنت من منح الفؤاد هوية، أراه طريقه، أواه، ألاقيك على خط جديد غير خط الاستواء، من حقول القمح أتيت، جئت أبنوسيا كأهلي، من قلب الجنوب، من حديث الناس..). وبذلك، ينخرط الفضاء في حالة انفصال شاملة عن سَمَتِه المُعدَّ، ليعاود النُّشوء بتوليفاته المُتخيَّلة الجديدة، وليمنح للأنا الشاعرة هويتها الروحية وهي تخلُق من وجود المحبوب عالِمَها النابض بالحياة. إن الفضاء هنا يتخلَّق من هذا العشق الروحي الكبير، ويهب الأنا هويتها الروحية في تسامٍ عالٍ توقِّده حرارةُ التجربة.

5- مُتخيَّل الفضاء بين النُّور والعتمة

1-5- فضائية النور والنار

تُشكِّل ثنائية النُّور والنار نواةً مركزية يتأطَّر من خلالها مُتخيَّل الفضاء عند الشاعرة أمينة المريني، إذ تتعالق شبكات الصور لخلق عوالمه، ولتأثيث جوهره النَّاري والنُّوراني بما يتناسب مع طبيعة التجربة الصوفية التي تحياها الذات، فالعشق بما هو انصهار كامل في المحبوب، يستدعي فضاءً مخصوصاً من شأنه أن يُهيء للذات أسباب الخروج إلى مقامات الحب العالية، وأسباب الخروج من قيدها الطِّيني الذي يُعيق الوصال المُشتهى، ومن ثَمَّة، يُصبح الفضاء في انوجاده المُتخيَّل، سبيلاً لهذا المنحى التحويلي الرمزي الذي تخرُج فيه الذات من مادتها، لتُقيم في جوهرها النُّوراني الذي يصلها بالمحبوب، وينخرط الفضاء الموجود بكل مُكوّناته، وعلائقه، وعناصره، في حالة محوٍ تستدعيها حالة العشق الربَّاني، ليتخلَّق عبر الاشتغال التخيلي لشبكات الصور بوصفه فضاءً موعوداً وواعداً ببلوغ هذه المراقبي المنشودة للأنا العاشقة والعارية من طينها الفاني. إن الذات هنا توطَّر فضاءها بكل علائقه المُمكنة بما يسمح لها بالإقامة في ملكوت الحب الإلهي، وبهذا التَّوحد في جلال

نوره وناره في نفس الآن. ويتخذ هذا التأطير المُتخيَّل للفضاء من خلال ما تُفْضي به شبكات الصور، منحىً سلوكياً صُوفياً يُفْضي بعضه إلى بعض، ومنحىً سببياً يكون فيه البذل من خلال المُكابدة سبيلاً للظفر بالمُكاشفة؛ فالنَّار - بما هي تحديدٌ بدئي لهذا الفضاء، وصراطٌ يستدعي جلدًا خاصاً ومُكابدةً عالية - محطةٌ لا بد من عبورها، ولا بدُّ من تجرُّع أهوالها لانفتاح مداخل النُّور المنشودة. وبذلك، تصبح كل تفاصيل هذا الفضاء وأحوال الذات فيه، وعلاقاته وأزمته وأمكنته، ومباهجه ولواعجه، مُحدَّدةً بالتَّماهي المُعلن للنَّار والنُّور، وبالالتقاء المُتاح لكل المتنافرات والأضداد. إنه الفضاء الذي تسمو فيه المحبَّة الإلهية في تجلِّيها الإشرافي، فهو ناريٌّ ونوريٌّ، مُحرقٌ ومُشرقٌ، مُوجعٌ ومُبهِجٌ، تُحدِّد عينُ القلب الفاني في عشق المحبوب معالِمه المُتخيَّلة، تلك التي تحيا فيها الذات الشاعرة وهي تسعى لهذا الفناء الرمزي في لهفةٍ رُوحيةٍ عالية؛ فالسُّبُل والأمداء، والأحوال، والذكريات والأماكن، والعُشَّاق، والأهل والأتراب، وكلُّ ما يؤثث الفضاء يدور في هذا الفلك الناري النوراني ويُفْضي إليه. ويمكن التمثيل لهذه التَّبدييات من خلال المقاطع التالية:

تَحَسَّنْ سَبِيلَكَ
في نارِهِ
تَجِدْ نورَهُ
قد سَقَى أَرْبَعَكَ ¹

و أنا سائِحٌ
سائِحٌ
سائِحٌ

سائِحٌ في المدارِ الَّذي مِنْ سَنًا صاعَهُ ²

ثمَّ اختَرَفْتُ
وبَيْنَنَا حُجُبٌ
على حُجُبٍ تَماهَتْ

¹ أمينة المريني، المُكابدات، مصدر سابق، ص 127.

² نفسه، ص 6-7.

فِي وَمِيضِ سَرَابِكُ
ثُمَّ احْتَرَقْتُ لَدَى الْإِشَارَةِ
وَانْكَشَفْتُ
مَبَاهِجًا وَلَوَاعِجًا
ثُمَّ اهْتَدَى بِي الْهَائِمُونَ
الْمُدْلِجُونَ
إِلَى سَنَا
أَكْوَابِكُ¹

.....
اخْتَرِقِ
أَنْتَ هَذَا الْمَدَى الْبَرَزَخِيَّ
الَّذِي تَشْتَهِيهِ لَهَا
وَاصْطَخِبِ فِي السُّكُونِ
مَلِيكًا عَلَى حِكْمَةِ اللَّيْلِ
فِي عَرْشِكَ
الْفَجْرِ وَالنَّجْمِ
وَالضَّوْءِ وَالْمُنْتَهَى²

.....
كَأَنَّهُ لَمْ يَلُحْ فِي الْحَقْلِ
أُغْنِيَهُ
لِيُطْلَعَ الضَّوْءُ
فِي الْأَمْدَاءِ سُنْبُلُهُ

¹ أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 31-32.

² نفسه، ص 48.

عَلَّقْتُ عُمرِي عَلَى بابٍ

لأَدْخُلُهُ

زَهْوُ الْفَرَّاشِ لِسَانُ

الْجَمْرِ قَبْلَهُ¹

هذا المنزع السببي الذي يُصْبِحُ فيه فعل الاحتراق سُلوْكَاً رُوحانياً، تنخرط الذَّاتُ في أهواله لبلوغ مقامات عُلِّيا يتكشف فيها نور المحبة الإلاهية، هو ما يُمثِّلُ القُطبَ الأساس الذي يتخلَّقُ منه هذا الفضاء المُتخيَّلُ بكلِّ مُكوِّناته وعلائقه، وبكلِّ ما يقتضيه من محورٍ شاملٍ لمُعيقات العُرُوج التي يغرقُ الفضاء الموجود في ظلمتها الرمزية. وبذلك، يتخذ الرمز النَّاري بُعْداً تدرُجياً تحويلياً، يتجه من أهواله الحارقة إلى شفافيته المُنيرة الكاشفة، ويصبح العبور الذي يشكِّله فعل الاحتراق، شرطاً ضرورياً لانكشاف عوالم النُّور، إذ يتجدَّد هذا الانبناء المُتخيَّل للفضاء تبعاً لتصاعُد هذه الأحوال، ويتحول من نارِيته التي تُوقِّدُها أشكال المُكابدة والمُعاناة والتَّخَلِّي، وهجرُ الذَّات والنَّاس، والأمكنة والأزمنة، إلى نُورانيته التي تُفضي إلى التجلِّي والمُكاشفة وسعادة الحال، وانعطاء المُحال، والظُّفر بالخلُود المُشتهى الذي يضمُّنه هذا الحبُّ الإلهي العظيم. هذا الاقتران النَّاريُّ النُّوراني، يتَّجه في مسارٍ رُوحانيٍّ مُتوازٍ يتم من خلاله الانتقال من فضاءٍ إلى آخر عبر الارتقاء من مقامٍ إلى مقام، (السبيل نار/ الأربع نور- الاختراق احتراق ولواعج/ الانكشاف مباحج- اهتدى بي الهائمون المُدلجون إلى سنا أكوابك - اخترق هذا المدى البرزخي/ الفجر، النجم، الضوء، المنتهى، ليُطلع الضَّوء في الأمداء سنبله..). ويمتد هذا المنحَى التحويلي للفضاء عبر شبكات الصور من خلال ما تستدعيه ذاكرة الأمكنة وأحوال الطُّفولة، والعلاقات بالصَّحب والأتراب، وبأهل العشق والهائمين، لينخرط الكلُّ في هذا العبور من النَّار إلى النُّور، وليتأطر الفضاء في كُلِّيته من خلال الاقتران السببي الذي تُعلنه تبدُّيات الرموز النَّارية، في تدرُّجها وفي تحولاتها التي تقتضيها أهوالُ العشق الرَبَّاني وأحواله. تقول الشاعرة في مقاطع أخرى:

¹ أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 137-138.

يُنْبِئُنِي شَجَرٌ غَارِقٌ فِي الصَّلَاةِ

عَلَى رَبْوَةٍ خَلْفَكُنَّ

بِأَنِّي أَنَا النَّارُ وَالْمَاءُ

آتِي لِأُلْغِي الْمَسَافَةَ

بَيْنَ تَجَاوِيفِ طِينِي

مُضْمَخَةً بِالْهَيْامِ

إِلَى بَرْزَخٍ فِي حُدُودِ الْبَيَاضِ

يُلْمِلُمْنِي وَمِضَةً مِنْ سَنًا

نُونُكُنَّ. . .¹

أَرَى الْأَبْوَابَ

عَنْ بَعْدِ

تَذَكُّرُنِي تَفَاصِيلِي

أَرَى أَشْبَاحَ أَبْوَابِ

تَطَوَّقُنِي بِإِكْلِيلِ

وَأَبْوَابًا بِلَا وَجْهِ

تَلَوِّحَ لِي بِمَنْدِيلِ

وَأَسْمَعُ خَلْفَهَا خَطْوًا

يَغُوصُ مِنَ التَّرَاتِيلِ

أَرَى فِيمَا أَرَى

نَفْسِي

كَزَيْتٍ فِي الْقَنَادِيلِ²

وُجُومِ الدَّرْبِ

بَاغْتَنِي

¹ أمينة المريني، مكاشفات، مصدر سابق، ص 77-78.

² أمينة المريني، خرجت من هذه الأخبيلات، مصدر سابق، ص 16-17.

وأشعلني من الذكرى

هنا طيف

يرقرق ما يضيء

اللحظة الصفراء¹

كل الأشياء تسبح في فلك النور، تخلقه وتنخلق به، ومن ثمّة، يصبح التشكيل المتخيّل للفضاء، حالة من أحوال العشق التي تحياها الذات وهي تُخاطب صوحيباتها، وتُلغي المسافات، وتستعيد ذاكرة الطفولة وتفاصيل الأحداث، وتفتح أبواب المدينة، وتعبر دروبها الواجمة، وترى أطرافها وأشباح من مرّوا بها، (على ربوة خلفكن، برزخ في حدود البياض، أرى الأبواب عن بعد تذكّرني تفاصيلي، وجوم الدرب أشعلني من الذكرى..). في هذه الفضائية النورانية المتخيّلة تخلع الذات مادتها الفانية، وتستعيد بفيض المحبة الإلاهية جوهر أناها المضيء، التّواق لانكشاف الحُجب وزوال الأستار، والخلود في مراقبي التّوحد بالمحبيب (يُلممني ومضة من سناً نونكن، أرى فيما أرى نفسي كزيت في القناديل).

2-5- فضائية العتمة

تُراهن شبكات الصور في تشكيلها لمُتخيّل الفضاء عند الشاعرة أمينة المريني على هذا المنحى التركيبي المتناسل الذي يتكوكب حول نواة رئيسية تجتمع فيها كل الأضداد، وتأتلف فيها كل المتناقرات، تبعاً لما تقتضيه طبيعة التجربة الصّوفية العرفانية، ومن ثمّة، فإن عروج الذات العاشقة في مقامات المحبة، يتأتّى من خلال حيوية الفضاء الذي تتعالق مكوناته، وتتضام عناصره في تعدّدها المُفضي إلى التّوحد المنشود؛ فالنّار والنّور والعتمة، لا تختلف إلا لتأتلف ولتتماهى وهي تخلق الفضاء المتخيّل، وتحوله إلى معراج نُفضي طُرقه ومسالكه إلى التّوحد بالمحبيب، هذا التّعالق السّببي في انبناء الفضاء، يجعل من النّار والنّور والعتمة أفضيةً يفتح بعضها أبواب بعض، ويتشكّل بعضها من رَحم بعض في تعالق جدلي تتلفع الذات العاشقة بلهيبه، وتبتهج بكشوفات أنواره، وتذوب في أسرار حُلكته ودياجيره، لذلك تستوقفنا ونحن نتتبّع تشكّلات شبكات الصور، هذه الفضائية العالية للعتمة

¹ أمينة المريني، من أوراق الحلاج الآخر، مصدر سابق، ص 36.

التي توطّر الذات العاشقة حُدودها وتُنصت لهمسِها، وتتذوّق حلاوة الخلوة في حُلكتِها، تلك التي يشكّل الانكفاء الجواني عليها مسلكاً لا بد من عبوره لبلوغ مراقي النور المنشودة، ومن ثمة، تنخرط رموز العتمة بكلّ تبدّياتها المتعدّدة (الدّجى، الدياجير، الحلقة، الظلام، الليل، السّتر...) في مسار تحويلي رمزي، وتتحوّل إلى فضاء مُهيمنٍ تأنسُ الذات العاشقة بحلكتها، فهو الفضاء المُتسع في ظلّمته للخلوة والمُنْجاة، والوجد، واختراق الحُجب والأستار، والغياب في ملكوت المحبوب، توطّر الذات عوالمه، وتُقيم في تُخومِه، وتُنشئ أحداثه الجوانية العالية. تقول الشاعرة:

ولَقَدْ غَابَ مَنْ أَنْتَ فِي بَيْتِهِ

وَتَوَارَى لَطِيفًا

خَفِيفًا

خُطَا رَشَا

خَلَفَ سِتْرَ الْحَاكِّ¹

.....

مَنْ سَاقَنِي خَبَبًا

إِلَى أَعْيَابِكَ ؟

تَحْتَ الدُّجَى

أَتَلَفَ الْوَجْدَ اللَّهَيْبَ

يَمُوجُ بِي شَوْقٌ

إِلَى أَبْوَابِكَ ؟²

.....

إِخْتَرَقَ سِتْرَنَا

لَيْلُنَا عَسْعَسَا

¹ أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 4.

² نفسه، ص 30.

ها هُنا خَيْمةٌ
ساجِمٌ دَمْعُها
ضاحِكٌ جَمْعُها
غَدَوَةٌ وَمَسَا¹

.....
يُحِبُّ جُفُونِي عَرَّاجِينَ شَوْقٍ
إِذَا مَا الظَّلَامُ اعْتَكَرَ
وَيَعْشَقُ نَجْوَايَ نَحْلاً
يُحَوِّمُ عِنْدَ سُثُورِ
السَّحَرِ²

.....
لُحٌّ عِنْدَ سَرَّادِيبي
الْوَلَهَى غَدَقاً
لِي قَيْدٌ بِفُتُونِ الْجَمْرِ
وَلِي أَرْبُ
قَدْرِي أَنْ تَسْكُنَنِي أَدْغَالُكَ
مِنْ ظَمَأٍ
هَلْ يَرْوِي صَحْوَةَ هَذَا
الصَّلْصَالِ
الْحَبَبِ؟³

إن الذات تؤطّر فضاءاتها تبعاً لما تستدعيه طبيعة التجربة الصوفية العرفانية، وتبعاً لتحولات أحوالها العاشقة، وما تقتضيه من وجد وفناء وأنس وخلوة وتخلّي. وبذلك، يُصبح الاندياح في فضاء مخصوص تؤثته الذات من خيوط الحُلُكة، مسلكاً آخر من مسالك العبور إلى المراقى العليا، تلك التي لا تنفتح مدارجها إلا بهذه الإقامة في سراديب الظلمة، التي تُفضي بنفيس الأسرار، وتتيح فرصة الاختلاء بالمحبوب، والإنصات إلى همس الروح الجواني وهي تُناجي وتُكابد وتُحترق وتبوح. هكذا، تنقلب الرموز المُعتمة وتتصل من

¹ أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 79.

² أمينة المريني، المُكابدات، مصدر سابق، ص 49.

³ نفسه، ص 58-59.

خاصيتها الموحشة والمرعبة، لتتحول إلى فضاء للأنس والراحة والبهجة الروحية العالية (لح عند سراديب، اخترق سترنا، ليلنا عسعا، هاهنا خيمة ضاحك جمعها، تحت الدجى اتلّع الوجد اللهب، يحوم عند ستور السحر..). ولا تنفصل فضائية العتمة عن تعالقاتها مع فضائية النور والنار، هذا المنحى المتشابك يؤطر متخيل الفضاء عند أمينة المريني في غمر تجربة العشق الرباني، ويسمح بالارتقاء المتدرج والمتواتر في مقامات المحبة الإلاهية.

6- متخيل الفضاء بين أهوال الموت وألم العزلة القاتل

6-1 فضائية الموت والفقدان

ينبري الموت بكل توارداته ليشكل النواة الأساس التي يتحدّد من خلالها متخيل الفضاء عند الشاعرة ميسون صقر، فكلّ ما يوجّه حركة الذات وهويتها وعلاقاتها المحتملة، وما يعتلّ داخلها من أحاسيس متناقضة وهي تُواجه وجودها في هذا العالم، يرتبط بالمنحى الجنائزي المأساوي الذي تُصرّ الذات على تعرية سواده القاتم. وبذلك، ينشأ التأطير الفضائي من صلب المأساوية القائمة التي ينسجها الموت والفقدان، ويصبح الموت وتوارداته الرمزية موجّهاً فضائياً مهيمناً، يتحدّد من خلاله النظر، والسمع، والإحساس، والأزمنة، والأمكنة والتفاصيل، والعلاقات، والروائح، فكلّ هذه المكونات مُجمعةً وغيرها تحيا في فلكه، وتتحرك في ققامته، وتفتت من مأساويته، ومن ثمة، يتجه هذا التأطير الفضائي المتخيل في مسار تعميق مأساة الذات المتشظية المتلاشية في فضائها الجنائزي القاتم، والمتمردة على ققامته في نفس الآن، من خلال تعرية وجهه المظلم بكلّ تفاصيله وأشكاله. إن الذات هنا وهي تتلاشى في هذه المواجهة، ترى بعين الموت، وتسمع بأذانه، وتتحرك بجسده، وتحيا في هوته، وتتموضع بأمكنته، وتقيس عمرها بأزمنتها، فكلّ شيء يتحدّد من خلاله، القبل والبعد، وهنا وهناك، والأمام والخلف، والجسد والروح والرائحة. وبذلك، يتلبس الفضاء -وهو يُحدّد ويتحدّد- بالخراب الجواني للأنثى الشاعرة، وبفداحة ما خلفه الفقدان من ظلمة، ويمحو كلّ ما سواه ليُعيد تشكيل العالم، وليعرّي فداحات الحطام، ولينسج مأساوية التلاشي والتمرد في نفس الآن. إنه الموت المحيط من كلّ جانب، مادّة الفضاء وجوهره، وامتداده وحدوده، وحياته ونبض أحواله وعلاقاته، به تحيا الأنثى في دوامة

هذا السَّيلُ الجارف من الفقدان، وفيه تذوي وتتلاشى، وتتمرّد وتتحاشى، وتسقط وتُعاود
النُّهوض في هذه المعركة القائمة. ويمكن التمثيل لهذه الفضائية المهيمنة للموت وتوارداته
من خلال المقاطع التالية:

ليومٍ واحدٍ تنسحبُ الأيدي من سلامتها
تصمّت الأصواتُ
ليومٍ واحدٍ لا أكثرَ أتحركُ في عالمِ الموتى
لا أعرفُ الأشياءَ
العالمُ
النَّظرُ
التَّمعُّنُ في الاختيارِ الأولِ
وعدمُ الثَّقة¹

.....

أقفُ وأنظرُ خلفي
الصَّواعقُ البراكينِ
الدَّيَاصُوراتُ، الأجنَّةُ المفقودةُ
أنظرُ يمنةً ويسرةً
أسيرُ إلى الأمامِ وللخلفِ أيضاً
الجنائزُ تحفُّ بي
الجنائزُ قبلي وبعدي
أهرعُ
أركضُ للنَّهايةِ
أبدأُ من جديدٍ
أنا أيضاً ميّنةٌ معهم

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 26.

مِيتَةٌ مِثْلُهُمْ¹

.....

أنا في الموتِ أعدو
ألتَمِعْ وأُحْشِرْج
ضَرِيحِي مِنْذِ المَهِدِ فِي الطَّرِيقِ
أُدْوِي قَبْلَهُ
وَإِذْ أَكْبُرْ، أَمْتَلِيْ بِحَالَاتِ
يَرْمُقْنِي المَوْتُ وَيَقُولُ:
سَأَعُودُ بَعْدَ خُطْوَةٍ
دَعَهَا لِلْأَيَّامِ الْجَمِيلَةِ
سَتَمْضِي بِهَا
حَتَّى تَنْبَسِطَ الرُّوحُ
وَتَعْلُو
دَعَهَا تَزْهَرُ كَيَ أَقْطِفَهَا²

.....

كَيْفَ نَحْيَا بِرَائِحَةِ المَوْتِ وَالمَوْتَى عَابِرُونَ؟
كَيْفَ نَصِفُ وَنَحْنُ
فِي الوَصْفِ المُبَاشِرِ أَشَدُّ؟
كَيْفَ نَقْفِزُ مِنَ الجِسْرِ فَجَاءَةً
لِنَتَحَوَّلَ إِلَى بَقَايَا ذِكْرِي
تَتَنَاشَرُ فِي الهَوَاءِ؟³

.....

نَظَرْتُ

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 39-40.

² ميسون صقر، رجل مجنون لا يُحبني، مصدر سابق، ص 129-130.

³ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 90-91.

لَطَائِرٍ فَوْقَ صَارِيَةٍ
تُبَدُّ الرِّيحُ طَيْرَانَهُ وَلَا يَمَلُّ
لِمَلِكِ الْمَوْتِ فَارِداً جَنَاحَهُ الْأَسْوَدَ
عَلَى إِثْرِ صِدَامٍ وَدَمٍ
لِمُلَاقَاةٍ حَتَفٍ
أَوْ سَحَابَةٍ هَطَلَتْ
لِلأَزْرَقِ فَوْقَ جَبِينِهَا
يَسْتَحِيلُ مَاءً
وَمَا رَأَيْتُ شَيْئاً¹

يتبين الموت في مجموع هذه المقاطع بوصفه مُحَدِّداً فضائياً مُهيمناً، تدور كل الأحداث، والتفاصيل، والمخاوف، والأحلام، والأوهام، والعلاقات، والأمكنة، والأزمنة في فلكه. إنه العين الجوهرية اللاقطة لما ينسجه المُتَخَيِّلُ الشَّعْرِي وهو يؤثث الفضاء في وجوده الشمولي المُركَّب، الناظم للدينامية العالية لشبكات الصور، إذ لا تبدو الأشياء، ولا تتحدَّد الأمكنة ولا تُقاس الأزمنة ولا تُشَمُّ الرِّوَايَاتُ إِلَّا من خلاله. هذا التَّمَوُّضُ الفوقي الماسح لكل ما يجري في الكون الجواني والبراني للذَّاتِ الشَّاعِرَةِ، هو ما يشغله الموت في وجوده المُطْلَق، بكلِّ ما يستبطنه هذا الوجود من هيبةٍ ورُعبٍ وقتامة. وبذلك، فهو مادَّةُ الفضاء وجوهره، جسده وروحه في نفس الآن، به يتجلَّى الفضاء وهو الفضاء ذاته، هذا المنحى المتَّوَحِّد، يمنحُ لفضائيته المُتَخَيِّلَةَ بُعْداً طُقُوسِيّاً جنائزياً، يسحب كلَّ الموجودات إلى هَوْتِهِ السَّحِيقَةِ القاتِمة، ويسحب الذَّات من عالمها الموجود إلى عالمه المنذور لكلِّ الأهوال، فلا تَرَى ولا تُرَى إِلَّا من خلاله، إذ يُحِيلُهُ التذوُّيتُ السَّافِرُ للموت، جوهرًا تخييلياً يُولد من صُلبه الفضاء الجديد التي تتنَفَّسُ الأنا هواءه القاتِم، فهو المُتَلَبِّسُ بالمكان والزمان والعناصر والأشياء والأسماء والرِّوَايَاتُ والأقْدَارُ (أُتَحَرَّكُ في عالم الموتى، الجنائز تحفُّ بي، الجنائز قبلي وبعدي، أنا ميِّتة، أنا في الموت أعدو، أذوي، ألتَمع، أحسِرْج، ضريحِي منذ المهد في الطَّرِيق، يرمُقني الموت، كيف نحيا برائحة الموت، ملك الموت فارداً جناحه الأسود...)،

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 210.

وهو الذي توطّر الذات من خلاله وجودها في هذا العالم المُتقلّ بالخسارات والانكسارات التي يتراكم حُطامها، وتشتدّ قَتامُها في الأَقاصي الجوانية للذّات الشّاعرة.

2-6- فضائية العزلة

تنفتح فضائية الموت - بما هي إطار ممتدّ تتّسع حُدوده المُتخيّلة، لتحتوي وجود الذات في هذا العالم- على مؤشّرات فضائية متناصلة لا تحيد عن الأجواء المُعتمّة التي تتشكّل داخلها شبكات الصور، إذ يتبدّى الموت بوصفه فضاءً مُهيمنًا عبر أشكاله المرآوية اللامتناهية التي يعكسها تشظّيه المُهول، وتشكّل العزلة وأهوال الوحدة القاتلة، أحد الوجوه التي تعكسها هذه المرايا الفضائية المُكسّرة والكاسرة في نفس الآن، ومن ثمة، ينمو الموت الجواني عبر فُروعه المُتباينة، والمكسوة بقَتامها التي هي جوهر التشكيل الفضائي المُتخيّل، ليُصبح محور وجود هذا الفضاء، وأداته التي توطّر حُدوده وتقطيعاته وتفصيله ورُوحه الكامنة والظّاهرة، وتتبدّى العزلة في جوهرها الدرامي المُساوي موتاً آخر، ينشر جناحيه على عوالم الذات الغارقة في ألمها السّحيق، ويُفصل الفضاء الجديد المُتناسل من صُلب القَتامة الفادحة، فتُصبح الوحدة نبضاً للحركة، ومُثيراً للانفعالات الجوانية المُتقدّة، وتوصيفاً للأمكنة، وتاريخاً لتفاصيل اليومي، وواداً للأحلام، ووعداً بالقبض على المُستحيّلات في نفس الآن. إن الكون الجواني للذّات الشّاعرة يخلُق فضاءه من جوهر هذا الموت الجديد الذي تُغذّيه العزلة بسطوتها العالية، فيختفي كل ما في الكون أمام هذه الوحدة، وتُعاود الأماكن تقطيع تفاصيلها ومساحاتها من خلالها، وتنخرس الأصوات، ويختفي الأشخاص، وتمتلك العزلة قُدرتها على تركيب الوجود الجديد الذي تحيا الأنا في تناقضاته ومأساته وهي تشتدّ خلاصها المأمول. تقول الشاعرة:

كيف سأتحركُ في فضاء الكون وحدي؟

يدي لا تحملُني على الوداع

لستُ قَادِرَةٌ

ثمة سماء مُربكة

وَالطَّبِيعَةُ مُدَانَةٌ بِي¹

أَفْرَغُ فِي النَّهَارِ مِنْ تَعَاسَةِ الْوَحْدَةِ
فِي اللَّيْلِ، أَطِيرُ بِأَجْنَحَةِ أَحْلَامِي²

أَدْخُلُ بَيْتاً،
كَأَنَّنِي سَكْنَتُهُ مِنْذُ وُلِدْتُ.
وَتَحْتَ الْمَلَاءَةِ
سَأْمَتُكَ حُرِيَّةً لَنْ يَرَانِي مَعَهَا أَحَدٌ
لَذَا نَسْتَطِيعُ أَنْ نَتَعَاقَقَ دُونَ خَوْفٍ
أَيُّهَا الْحُرِّيَّةُ³

فِي الْحَدِيقَةِ
نَاحِيَةِ السُّكُونِ
أَوْ فِي مَكَانٍ مَا
عِنْدَ حَدِّ التَّجَاوُزِ وَالْإِنْهِيَارِ
أَفُكُّ قَمِيصَ غُرُوفِي
أُطِيلُ الْبَقَاءَ خَلْفَ ظَهْرِ الْبَابِ
الْمَاضِي الَّذِي نَمَّا كَثِيراً
نِمْتُ فِيهِ
وَوَجْهِي إِلَيْكَ مُبْتَسِمٌ
وَحْدَهُ يَمْضِي فِي الرُّوْيَةِ

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يُحبني، مصدر سابق، ص 24.

² نفسه، ص 25.

³ نفسه، ص 74-75.

جامعاً المحبّة سؤالا¹

.....

هذه الأصوات والضوضاء

هذه الأوراق والأشخاص

هذا الضوء الساقط

لا شيء لي منه

حين أقفل الباب ورأي

وأجلس وحيدة.

من الغيمة السوداء

إلى الشارع الذي يُعتم قبل قلبي

من الصمت الذي أسلخه مني

أشكل الأيام²

.....

العزلة في البيت والتّجمّع مجزوءً بترائيبه، تدخّله المحبّة من شقوقه، إن دخلت،
والجدرانُ ترحف كي تضيق عليك، فهو السّكينة والضّوضاء فيه³

.....

وحين أسير وحيدة

أسرح وأشرّد

وأكون قويّة أيضاً⁴

هذا الانكفاء الجواني على عتّات الدّاخل، يُعلي من إيقاع المفارقة الذي تُفجّره
شبكات الصور، ليتعالى الرّفّض والتّمرد، ولتتعرّى هشاشة الذات وتصدّعاتها في نفس الآن
وهي تواجه مصيرها، فتصبح العزلة ملاذاً تحتمي به الذات، ومصدراً تستمدّ منه قوتها
(تحت الملاءة سأم تلك حرية لن يراني معها أحد لذا نستطيع أن نتعانق دون خوف أيتها

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يحبني، مصدر سابق، ص 124-125.

² نفسه، ص 262-263.

³ ميسون صقر، البيت، بدون دار النشر، ط1، 1992، ص 25-26.

⁴ ميسون صقر، رجل مجنون لا يحبني، مصدر سابق، ص 83.

الحرية، في الليل أطيّر بأجنحة أحلامي، أكون قويةً أيضاً)، ومنفىً ترى من خلاله قتامة العالم (كيف سأتحرك في فضاء الكون وحدي، تعاسة الوحدة، لست قادرة، أجلس وحيدة، من الغيمة السوداء إلى الشارع الذي يعتم قبل قلبي، من الصمت الذي أسلخه مني أشكل الأيام). ويمثل هذا النزوع المتناقض، موجّهاً أساساً تتحرك من خلاله فضائية العزلة، وهي تُعيد ترتيب فوضى التشظي العاصف بوجود الذات الشاعرة، وتُشيد العالم المتخيل الذي تجري فيه الانفعالات الجوانية، والذي تتحدّد فيه التقطيعات الجغرافية (في الحديقة، ناحية السكون، في مكان ما)، والأماكن الحميمة (تحت الملاءة، في البيت)، والتقويمات الزمنية (الماضي نما كثيراً، في الليل)، والهواجس والعواطف وقلق الأسئلة (كيف سأتحرك في فضاء الكون وحدي، جامعا المحبة سؤالا)، وكلُّ ما يشكّل الكون الجديد الذي تخلّقه عزلة الذات، وتوغّلها في المناحي السحيقة التي تشكّل عتمتها تجلياً سافراً لبشاعات العالم المادي، ولفداحات فقدان المزلزلة.

تركيب

تتبعنا في هذا المبحث أشكال تبني الفضاء المتعدد في نصوص الشاعرات قيد
الدرس، ووقفنا عند التحولات النّاطمة لحركيته، وما ينجم عنها من تفاعلات مفتوحة على
الممكن تبعاً لما تقتضيه دينامية التخييل، وتبعاً لتباين تصوّرات الدّوات الشاعرة وتباين
الزّوايا التي يتأطر من خلالها هذا الفضاء بوصفه مكوّناً جوهرياً يلبس سمّته الشّمولي،
ويتلبّس بأحوال الأنا الشاعرة وهي تبني وجودها في هذا العالم. ومن ثمة، ينخرط هذا
الفضاء في حالة انوجادٍ جديدة، تمنحها شبكات الصور بعد عمليات المحو الرمزي التي
تُمارسها على الفضاء بوصفه مُعطى جاهزاً يستمدُّ ثباته من مرجعيّاته الإحالية، ومن
نمطيّته المُتداوَلة. إنّنا أمام أفضية تتخلّق وتتناسل وتتجدّد في كل حالة كتابية جديدة، كما أنّها
تُغادر معياريتها ووجودها المسكوك، لتخرج من رَحِم الدّات، ولتحيا في تناقضاتها
وهواجسها وأحلامها وأوهامها، ولتولّد من انكساراتها وتشظّيها ومقامات صفوها، وعوالم
حُلُمها. هذا التّذويت الخاص للفضاء تُغذّيه دينامية التخييل، وتخلّقه تعدّدية الحركة الجوانية
التي يتنامى إيقاعها، وتتفتّت أصدائها، فيتبدّى في الكون النّصي من زواياه المُتباينة،
ويتحوّل من خلاله جوهره الشّمولي، إلى فضاء مُتخيّل نوعيّ منذورٍ للتخلّق المستمر،
ومؤطرٍ من زوايا هي أكبر من وجودها المادّي، لا تكفّ عن التّحوّل والانبثاق الجديد. إنه
باختصار وجودٌ آخر للأنا وهي تبحث عن موقعها في هذا العالم.

المبحث الثاني: الأمكنة حدودها وإحداثياتها المُتخيَّلة

يُعيد المكان- من خلال الإقامة الرمزية في حدوده- تشكيل الذات، ويرصد حركة انفعالاتها الجوانية وهي تسعى للاحتواء به، وتروم تشكيل عوالمه الحُلُمية التي تُخَفِّف من قلقها الوجودي، ومن خوفها المُزمن من جبروت الزمن، إذ يصبح الانتماء إلى هذه الحدود التي أنتجها فعل الكتابة عبر شبكات صورهِ التخييلية، تأثيثاً لوجود آخر مُضَاعَف لا تطالهُ يدُ الزمن، مادام المكان الحلم لا يخضع لقوانينه، ولا تجري عليه شرائعه، وهو المبتوث على بياض الورق من أقصى مناطق الذات عمقا. وبذلك، يطالعنا المكان ونحن نتتبع وجوده الجديد - بوصفه مُكوّنا من مُكوّنات الفضاء التي يُنشئها فعل الكتابة الرمزي- بشكل مُغاير عن حدوده المادية الهندسية، إنه جغرافيا أخرى تحدّد الذات تقاسيمها، وترسم جهاتها المُوزعة في الكون الداخلي الجواني، وتنشُد فيها وجودها المأمول بعيدا عن رُعب التناهي والفناء "إن المكان الذي ينجذب إليه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لامباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيُّز. إننا ننجذب نحوه لأنه يُكثّف الوجود في حدود تتسم بالحماية"¹

هذا التكتيف الذي يُمارسه الفعل التخييلي، يُعرّي المكان من معالمه الخارجية المألوفة، ويُعيد تشكيله وفق ما تستدعيه حرارة التجربة، ليُصبح الامتلاء الجديد للمكان تجليا لعمليات التحويل التي تُذكيها دينامية التخييل. إنه يتعدّد من أحاديته المُحتَملة، وينهدم لينبني من جديد، وتتلبّس تقاطيعه الجغرافية وهندسته ومعالمه، بالمشاعر والأحاسيس والأمزجة والأحلام والهواجس والأهواء، فنصبح أمام خلقٍ آخر للمكان؛ المكان النّوعي المُتفرّد المشحون عبر فعل الكتابة والقراءة على السّواء بطاقاته المُتجدّدة، والمُتجَلّي بتقاطيعه المُغايرة التي لا يُلزمها المرجع الإحالي الواقعي بثباته، ولكن يجعلها تتنامى وتتجدّد عند كل انكتابٍ جديد. هي الرّوح السّارية في المكان، تتماهى مع روح الدّات الشّاعرة لحظة الانوجد الجديد، تلك اللحظة التي يُشعلها الفعل التخييلي، وهو يُهيئ لانفجار

¹ غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984، ص

المكان الجديد من معالمه الموجودة، إذ "المكان يدعونا للفعل، ولكن قبل الفعل ينشط الخيال. يُنْقَى الأرض ويحرثها"¹

هذا الارتباط بالمكان، وهذا المنحى التحويلي الذي تخضع له معالمه الخارجية وهي تُعاود نشوءها من خلال حيوية الفعل التخيلي، يُنبئ عن موقعه المركزي في عمليات تأنيث الفضاء، وفي أحوال الإدراك الإنساني لجوهر الوجود، ولطبيعة العلائق المُمكنة والمُحتملة التي يُشكّل المكان مسرحاً لنشئها المُتجدّد. ومن ثَمّة، يُعطي الكائن البشري من رُوحه للمكان بنفس القدر الذي يأخذ منه، ويتحوّل هذا الارتباط إلى بذلٍ وعطاءٍ مُتبادلين لا يُمكن الفكّ من سحرهما ومن فتنتهما، و"يمكن القول إن المكان - بالمعنى الفيزيقي- أكثر التصاقاً بحياة البشر، من حيث إن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان؛ فبينما يدرك الزمان إدراكاً غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكاً حسياً مباشراً، يبدأ بخبرة الإنسان بجسده"²

لا يفتأ الإدراك الحسيّ المُباشر يتحوّل إلى إدراكٍ جواني، تتبدّى من خلاله العلاقات النّاطمة لوجود الكائن البشري، ولتمثّلات المكان بوصفه مؤثّثاً رمزياً لهذا الوجود. ومن ثَمّة، يُغادر حدّه الفيزيقي لينخرط في صيرورة حياة تتنامى وتتعدّد، وتستجيب للجدلية التي تسمّ علاقته بالكائن البشري، وللشّخصنة التي تُدكي تفرّده، وتمنع حيّاده. إنه الوجود الآخر القابع في أعماق الدّات، والناشئ من تصوراتها للعالم، ومن إحساسها بجوهره النّابض بالحياة، وبهويته التي هي هوية لأنّنا، وبهذا المعنى، يُصبح "المكان حقيقة معاشة، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه. فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي"³

يحتلّ المكان إذن موقعا مركزيا في عمليات تأنيث الفضاء التي تنشط عبر شبكات الصور، وعبر الاشتغال الدينامي للفعل التخيلي، والتي تتخرط في حالات من التحوّل المتواصل يقتضيها اللعب النّصي، وأحوال الدّات الشاعرة وهي تستعيد كينونتها من خلال

¹ غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 41.

² يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب جماليات المكان، تأليف: جماعة من الباحثين، منشورات عيون المقالات، ط 2، الدار البيضاء، 1988، ص 59.

³ يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب جماليات المكان، مرجع سابق، ص 63.

الإقامة في جوهر المكان، ومن خلال إعادة خلقه عبر فعل الكتابة والقراءة، كما يمتلك قدرة هائلة على التكثيف، تحتوي كل التفاصيل، والأحداث، والمشاعر، والقلق الزمني، وكل ما يعمل في المناطق القصية من الذات الشاعرة، مثلما يتحقق من خلاله الإمساك بحركة الزمن، والقبض على جوهر الكينونة التي تتوارى خلف تقطيعاته الجغرافية، وحدوده الهندسية، إذ يتحوّل إلى حدّ تعريفي ترى الذات من خلاله وجودها في هذا العالم، ف " في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيثات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن. إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفًا. هذه هي وظيفة المكان." ¹

هذا الاحتواء يضع المكان في تقاطع دائم مع سؤال الكينونة، ومع التجلّي الزمني للذات الإنسانية وهي تواجه رُعب النهايات، وقدريّة الفناء، إذ يتحوّل الوجود في المكان، وعبر حياته الجديدة النابضة في قلب النص الأدبي، إلى وجود آخر مضاعف يتحدّى القلق الوجودي، وهواجس التناهي الزمني المُرعبة. إن المكان وهو يُكثّف الزمان داخل حدوده، يسمح للذات بخلق زمنها الجديد، وبتشكيل عوالم مكانها المتخيّل التي تسمح بهذا الخلق، لذلك يفتح الكون التخيلي على هذا الوجود المكاني المتناسل والمتفرّد الذي تتشعّب فيه العلائق المحتملّة للذوات بحدوده الناشئة عبر النصّ، والذي تتحدّد هوية الأنا من خلال تفاصيله وأشياءه وحدوده وروائحه، وهذا يجعلنا أمام تجليات متباينة للمكان تفرضها العلاقات المتشابكة بأرواحه، الساكنة في صدور تقطيعاته وحدوده. "تنطوي علاقتنا بالمكان - إذن- على جوانب شتى ومعقدة تجعل من معاشتنا له عملية تجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لاشعورنا. فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار، وأماكن طاردة تلفظنا، فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية، جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها جذوره، وتتأصل فيها هويته، ومن ثمة يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على

¹ غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 39.

المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها "الأنا" صورتها، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً من بناء الشخصية البشرية"¹

المكان /الأنا هو ما تخلق الأنساق التخيلية روحه المتفرّدة، وهو ما يتمدد عبر فضاء الكتابة والقراءة، ويرسم مساره الجديد، ذاك الذي يدخله في أحوال متباينة تتلبس بأحوال الذات وبإحساسها بروحه، وبامتلائه الرمزي الذي تمنحه اللغة في أقصى تجلياتها، ومن ثمة تتحوّل تفاصيله إلى لغة مضاعفة تهمس بصمته وأثره، وبما لا يُقال من حكاياته المُبطّنة والمُضمرة. وفي عمليات تحويله هذه إلى كومات إحساس، ومقاصد، ونزوعات، ومخاوف، وهواجس، وأفراح وأحلام، يتعمّق الإحساس بقوة الفضاء المرئي، وبما يؤول إليه وقد انسلخ من حدّه الفيزيقي العادي، وتبدّى من خلال فتنة المُتخيّل. من أجل ذلك لا يمكن حصر علاقته بالذات في الفعل الكتابي والقرائي معاً ضمن مجالٍ مغلقٍ تفرضه هندسته، ولكن لا يمكن لهذه العلاقة إلا أن تتم في كنف اللّعب النصّي، وضمن ما تسمح به المُغامرة اللغوية وهي تُفضي بمسكوته وبما خفي خلف تفاصيله، إذ إن "علاقة الإنسان بالمكان ليست أحادية البعد، وإنما هي معقدة الأطراف طالما أنها محكومة بوسائط متعددة جديدة بالتأثير على المكان ذاته وهي تنقله إلى مجال تجلي الظاهرة الإنسانية. وأول ما يصادفنا هنا، "اللغة" التي هي مجال انشقاق الأنا وتصعيدها؛ اللغة- هذا "اللويتان" أو "الوحش الأسطوري" المخيف الذي خلقه الإنسان غير أنه سرعان ما سيطر على هذا الأخير. اللغة التي تمارس، وانطلاقاً من "سلطة التسمية" "تحويلاً" على المكان، بل وتجعل هذا الأخير ممهوراً بندايات الإنسان"²

هذا التحويل الرمزي الذي تمارسه اللغة، والذي تُحرّكه دينامية التخيل، هو ما يُضفي قيمة نوعية على المكان الأدبي بما هو مكوّن من مُكوّنات الفضاء، فلماذا تضيق حدوده الهندسية، وتقطيعاته الجغرافية، وما تمنحه من ترجيعات إحالية مُغلقة، بما تسعى إليه الذات وهي تبحث عن أناها وكيوننتها؟ وكيف تستطيع الذات - وهي تعبر هذه الحدود- هدمها لتشعر بحياتها الكامنة تحت جمر اللامرئي واللامنطوق؟ وهل يحتاج المكان وهو

¹ يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب جماليات المكان، مرجع سابق، ص 63.

² يحيى بن الوليد، "الشعر... المكان ونبض المطلق"، مجلة نزوى، ع78، أبريل، عُمان 2014، ص 84.

يتخلّق داخل النصّ الأدبي إلى وجوده المُتخيّل ليتبدّى جوهره، ولتتناهى قيمته الفنية والجمالية؟ وما المقاييس الجديدة التي يتم من خلالها تطهيره داخل الفضاء، وقد تحوّل إلى حياة أخرى تنعطي عبر فعل الكتابة الرمزي؟ وكيف يعبر المكان وقد تلقّفه التخيل من الثّبات إلى التّحوّل، ومن النّمطي إلى الشخصي، ومن الأحادية إلى التّعُدّد؟ تلك أسئلة نروم الاقتراب من مُحتمَل تجلّيها ونحن نُسائل تبدّيات الأنساق المكانية في نصوص الشعراء.

1- المكان الأنا وجغرافية الوجود المُتخيّل

1-1- حَلَب.. حكاية وجود وموت مُعلن للعدم

لا يُبقي الكون النصي التخيلي للشاعرة بهيجة مصري إدلبي على الحدود المُعلّنة التي تؤطر الأمكنة، ولا على قسّماتها المُعدّة والجاهزة، تلك التي تجعلها قطعاً جغرافية مخصوصة لها حيّز مُحدّد ومعروف، ولكن يسحبها إلى فتنة الخلق الجديد التي تُعيد تشييدها بموادّ هندسية تخيلية، يصبح معها وجودها المرجعي مجرد نقطة عبور لبلوغ جوهرها وقد كشفت الذات الشاعرة حُجبه الكامنة في أقاصيها البعيدة. إن المكان بهذا المعنى ليس هو المكان، وإنما هو تقطيع جواني خالص، يجد لنفسه حيّزا على المستوى النصي، ومن خلال ما تنسجه شبكات الصور، وما تمنحه اللغة في انفجارها الجديد، "حَلَب" المدينة السورية تُعاود النُشوء عبر شبكات الصور، وتتشكّل ملامحها من رحم العود إلى الوجود الأول، ومن صُلب المُواجهة التي تُعلنها الأنا ضد أشكال العدم. هكذا تنزع المدينة حدّها الهندسي، وتنخرط في حالة ولادة جديدة، تتحوّل معها إلى حكاية طفولة، وإلى حنينٍ مُشتهى، وإلى مُطهرٍ يغسل الذات من أدران الأحزان ويسمح لها بالعبور إلى خلودها المأمول. وبذلك، تتجه شبكات الصور في مسار تحديد التّقطيع الجديد الذي تتبدّى من خلاله قسّمات "حَلَب"، وروحها التي تؤثث الفضاء. إننا أمام شخصنة عالية للمكان، مُهيأة للتّجدد المُستمر بما يضع الحدود الفيزيائية موضع تمُدّد واتساعٍ رمزيين، حيث الجغرافيا تتجاوز جغرافيتها، وتتحوّل إلى ذاتٍ مُضاعفة هي لسان حال الذات الشاعرة وجوهر أناها. تقول الشاعرة:

نادوا عليكِ مُبلّين بشوقهم

حين النوى قد بلّل الأحداقاً

يغفو على كَفِّكَ كلُّ مُوَلِّهِ

كالورد لَمَلَمَهُ الغرامُ عِناقًا

شَهْبَاءُ أَنْتَ قَصِيدَتِي وَطُفُولَتِي

وَحِكَايَتِي أَنْتَ الْحَنِينُ طِبَاقًا¹

.....
أَنْتَ صَوْتِي وَأَنْتَ رَعِشَةُ عُمْرِي

وفؤادي إلى ثراكِ مدينِ

في الحَوَارِي تنفَّسَ القلبُ شِعْرًا

دونكَ الشَّعْرَ لَيْسَ لَيْسَ يَكُونُ²

هذا الجذب الذي تُمارسه "حَلَب" يكشف حالة التَّوَحُّد التي تنخرط فيها الذاتين؛ ذات المكان وذات الشاعرة، إلى الدَّرَجَةِ التي تنتفي فيها المعالم المادية التي يرسمها البُعد المرجعي الإحالي، لتظهر على أنقاضها المعالم الروحية الجوهرية للمكان، وليتلبَّس التقطيع الجغرافي لبوسه الجديد في تجريدية جوانية عالية، يتنامى من خلالها البُعد المَرَاوِي الذي تتبدَّى الأنا من خلاله، فهي الأنا وقد استعادت وجودها الأول، وحكاياتها ووجه طفولتها وماء قصيدها، هي الصوت والصدى. وبذلك، يتأطر المكان الجاذب والمُنْجَذِب من زاوية جوانية خالصة يُضيئها الفعل التخيلي، ويُهندس شكلها ويُشكِّل أناها التي هي أنا الذات الشاعرة، وكثيرا ما تتماهى "حَلَب" - الذات الشعرية المضاعفة التي يخلِّقها التخيل - مع الرمز المائي الذي يُشكِّل نواةً رئيسةً لاشتغال شبكات الصور عند بهيجة، فتتحوَّل إلى غيمةٍ تشبُّ وتُسقي، وإلى نهرٍ يفيض، وناسكٍ يتعبَّد. تقول:

تشبُّ كما غيمةٍ من عبير

بعطرِ مساءاتِها مُثْقَلَةً³

¹ بهيجة مصري إدلبي، تقاسيم حلبية، الأمانة العامة لحلب عاصمة للثقافة الإسلامية، ط 1، حلب - سورية، 2006، ص 13.

² بهيجة مصري إدلبي، تقاسيم حلبية، مصدر سابق، ص 23.

³ نفسه، ص 17.

.....
إذا خَيْرُوكِ سَبِيلَ الحَيَاةِ

تَخِيرَتِ صَعْبُهُ

ولكن صوتكِ نَهْرٌ طَوَاهِ

وإن كنتِ صَلْبُهُ

أصوتكِ أم ناسِكٌ في صَلَاةِ

يُعَانِقُ رَبَّهُ¹

هذا المنحى الجديد الذي تُذكّيه شبكات الصور، يجعل من الرمز المائي مُحدّدا مُغايِرا تتبّنين من خلاله "حَلَب" في ذروة انفجارها المائي بِحُدُودٍ جغرافية جوانية يختلط فيها الماء بالعبير، ويعلو فيها الصَّوت المُقدَّس، فالذَّات لا تصِف حَلَب، وإنما تخلُقها لترى نفسها من خلالها، بل إنها تلوذ بجوهرها المائي المُقدَّس الذي جعلها من خلال عمليات التحويل الرَّمزي "مُطَهَّرًا" تهفو إليه القلوب لتغتسل من أحزانها المُثَقَلَة. تقول الشاعرة:

شهباء كم طافَ الهوى وسَقانا

ساقٍ بكاساتِ الهوى أحيانا

.....
تَغْفُو القلوبُ على جناحي وَرْدَةٍ

تهفُو إليك لتغسلَ الأحرانا²

هي رُوح الأنا إذن تسكن المكان، وتهديم حُدوده وتقطيعاته لتقول نفسها من خلاله، ولتُخَفَّف من هواجسها وقلقها الوجودي، لاسيما حين تُصبح "حَلَب" المكان الملاذ الذي تنجذب إليه الذَّات، وتحتَمي بقوته الخُرافية التي تفهَر جبروت النِّهايات وتُبشِّر بالخُلود. تقول الشاعرة:

¹ بهيجة مصري إدلبي، تقاسيم حلبية، مصدر سابق، ص 10.

² نفسه، ص 14.

أنا شهباء صاغني الدهر سِفراً

فإذا الأفق كان ظلّ مكاني

.....

أنا شهباء للهوى كنتُ بدءاً

وجنّ الخلود بعضُ جناني¹

.....

يا أجمل ما يخطُ فيه القلمُ

قد حارَ بكِ الصبا وحرّ الحلمُ

تبقين على الزمان يفديكِ دمُ

في قلعتك انطوى ومات العدم²

إن موت العدم، واخضرار جنات الخلود يتحقّق على أرض "حَلَب" المُتخيّلة، تلك التي شيدت شبكات الصور معماريتها الجديدة، وبعثت روحها من ماء الدّفق الجواني للذّات الشاعرة، هي الوجود ضدّا على العدم، وهي المأوى والمأمن من كلّ رُعب مُفترضٍ يُلاحق الذّات ويُذكرها بنهاياتها المحتومة. وبذلك، تخرج "حَلَب" من جسدها المعلوم، لتسكن روحها الجديدة جسدها المُتخيّل، فيموت في قلاعها العدم، وينهزم أمام قوتها وحشُ الزّمن.

1-2- النّيل.. قوة منح عليا ووجود حالم

يتخذ النّيل - بوصفه مكان الجذب الأول عبر مجموع نصوص الشاعرة روضة الحاج- وضعاً اعتبارياً جديداً ينسكب من خلاله في مصبّ جواني تُوسّع الذّات حُدوده وأعماقه، وتُهيئ مجراه الجديد عبر فعل التذويت الرمزي، لتسقط بذلك القوانين المادية المُحدّدة للمكان، ويُصبح ذاتاً أخرى تتماهى مع الذّات الشاعرة، وتخلّ فيها، فتنبّد من

¹ بهيجة مصري إيلبي، تقاسيم حلبية، مصدر سابق، ص 19.

² نفسه، ص 69.

خلالها. هذه الإقامة الرمزية في رُوح المكان، تُلغي حيّادَه وحدّه الجغرافي، وتُسحبُه عبر الاشتغال النصّي لشبكات الصور إلى المنطقة القصيّة من اعتمال الهواجس والرغبات والأمانى، ومن ثمّة، لا نرى النّيل جارياً في مجراه الطبيعي، وإنما في مجرى جواني ذاتي تستحيل معه الذات الشاعرة إلى نيلٍ آخر مُتخيّل يُعطى ويمنح، ويُخصب ويُورق، وفي غمر هذا التحويل المستمر الذي يُمارسه الفعل التخيلي، والذي تُفجّره اللغة في انسكابها الجديد، تتحوّل الذات إلى تبدٍّ آخر لهذا المكان، وإلى وجهٍ آخر من وجوه النّيل حين تتماهى مع القمح والنّخل واللّبخ. تقول الشاعرة:

هي امرأةٌ مثل كلّ النساء

تقاسمها القمح والنّخل والأبنوس

وقامت على النّيل مياسةً من لبخ

يستريح بها المتعبون

ويأوي إلى ظلّها الفقراء¹

إن الذات وهي تأوي إلى النيل وتتجذب إلى سحره، تُخضعه لعمليات تحويلية، وتُخرجه من إطاره الجغرافي، فالنيل الذي يعبر السودان - موطن الشاعرة - يجري في عروقها فتكتسب طاقته المانحة العليا، ويُصبح لها قدرة خصبه الأسطورية فتُخصب ذاتها؛ إذ تستحيل (قمحاً ونخلاً وأبنوساً وشجراً وارفاً) يمنح ظلّه للفقراء والمتعبين، هذه القوة المانحة الكبرى هي النواة الأساس التي تُعيد الذات من خلالها تشييد المكان، وتفصيل جغرافيته المُتخيّلة والمُعَدّة للتحوّل المُستمر. إننا أمام نيلٍ جديدٍ يمتد على حُدود الذات التواقّة للمنح والحب والعطاء، وينبع ماؤه من رُوحها الفيّاضة. وبذلك، تعمل شبكات الصور عبر فاعلية التخيل، على إنشاء معالم المكان/الأنا الذي يسكن الذات وتسكنه في تماهٍ عالٍ يتبدّى من خلاله إحساسها المُتفرّد بروحه وبجوهره، ومن ثمّة، يتعدّد النّيل بوصفه مكان الجذب، من واحدته التي يُعلنها مرجعه الواقعي الإحالي، ويُصبح نيلاً مُتفرّداً مخصوصاً بتجربة الذات الشاعرة، ومسكوباً في رُوحها، ولا يشبه نفسه في تجارب نصيّة مُغايرة.

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 81.

وغير بعيدٍ عن حالة الحُلُول هذه، تمتدُّ شبكات الصور لترصد تجليات هذا المكان
الأنا عبر أنساقٍ تخيلية أخرى تُذكي تلُّبُس النِّيل - بما هو قوة خارقة للعتاء والمنح -
بالمحبوب. وبذلك، يكتسب المكان خاصيته الإنسانية التي تتحدَّد بها الهوية الوجدانية للأنا
الشاعرة؛ فالذات ترى نفسها من خلال المحبوب الذي أصبح نيلاً مُضاعفا يأخذ منه النِّيل
المرجعي بعض صفاته (لماذا يُشابهك النِّيل، يا أشبه الناس بالنِّيل). إننا أمام روحنة عالية
للمكان، تختفي معها تقاطيعه المادية الملموسة، ليخرج في تقويمه الإنساني المعشوق،
وليتحول إلى مكانٍ محسوس تستعذب الذات كبريائه وعطاءه ومنحه اللامحدود. تقول
الشاعرة:

لماذا يُشابهك النِّيلُ

يا أشبه الناس بالنِّيلِ

في قدرة المنح

في الحبِّ

في صدقه واحتمال السدود

وفي هذه الكبرياء¹

يتحوَّل المكان إذن إلى هوية وجدانية روحية، ويحلُّ في المحبوب كما حلَّ في
الذات الشاعرة، وتُصبح هذه الهوية الرُّوحية الجوهرانية، تجلياً لوجوده وسببا في هذا
الوجود، كما تُصبح مقياساً جوانياً مُتفرِّداً تتحدَّد به المعالم والحدود الجديدة للنِّيل؛ هي نبعة
وماؤه وجريانه، وهي عطاؤه ومنَّه وسبيله المُفضي إلى الحياة. ويمتدُّ هذا الوجود الروحي
الوجداني للنِّيل بوصفه المكان الجاذب، ليتلبَّس بالغياب، وبأرواح الأحبة الرَّاحِلين، هؤلاء
الذي يمنحهم المكان - وقد تنصَّل من حدِّه الجغرافي الضيق - تميِّمته السَّحرية التي تُبقي
أرواحهم حيَّة في مائه، وفي عشيَّاته الحالمات. إنه المكان الحالم المُتنكِّر في حُضور
الغائبين، وفي أثرهم العالق في ذاكرة القلب، تقول الشاعرة في رثاء صديقتها ليلي:

يا تَلَكُّم العَيْنان

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 72.

يا وقت الغروب على ضفاف النيل
يا أحلى عشيات الربوع الحالمات
غفون ليس يهْمُهُنَّ متى وكيف¹

لقد تماهى المكان بروح ليلي التي غيّبها الموت، وأصبحت كل تفاصيله وتقطيعاته مكتظة بحضورها. إنه المكان حين يقهر سطوة الموت، وحين يرى بأعين الغائبين، ويلبسُ زمنهم، ويحسُّ بعذوبة أرواحهم، وهو المكان الحالم، تتبدى من خلاله أرواح الأحبة (يا وقت الغروب، يا أحلى عشيات الربوع الحالمات)، ومن ثمة، فهو أكبر من أن تحُدّه الجغرافيا، لأنه فوق مقاساتها، ولأنه ملاذ الذات وأناها الكامنة في حُدوده.

1-3- فاس ذاكرة رؤيوية وجغرافية النور المُتخيّلة

سبق أن أثرنا سؤال المكان في المبحث الخاص بالمُتخيّل الأوتوبيوغرافي عند الشاعرة أمينة المريني، ويُعدُّ ديوان "خرجت من هذه الأرخيبيلات" تمثيلاً واضحاً لحضوره المهيمن، ولعملياته تشييده الجديدة التي تُعلنها شبكات الصور، والتي تُنجزُها فاعلية التخيل، غير أننا سنركّز في هذا المُقترح على العمليات التحويلية النصية التي يخضع لها المكان في بُعد الجغرافي، وعلى حيويته بوصفه نواة جذبٍ كبرى تتعلّق بها الذات الشاعرة، وتُعيد خلق معماريتها المُتخيّلة، تلك التي تتبين عبر الاشتغال النصي لشبكات الصور، وإن كنا سنشتغل في دائرة المكان/الأنا الذي هو تجلُّ هويتي شخصي، إذ لا يمكن الفكّك من هذه العلاقة الجدلية النّاطمة لما هو جغرافي برّاني، وما هو تخيلي ذاتي وشخصي، لذلك تستوقفنا "فاس" بشكلٍ طاعٍ عبر مجموع صفحات الديوان، وتتمظهر عبر أبوابها وحاراتها ودروبها وأزقتها وبساتينها بتفصيل دقيق تُدّله الشاعرة في أكثر من موضع بتعريف يُحدّد موقع المكان في المدينة، غير أن المدينة وأبوابها وأزقتها، تنخرط في حالة وجود جديد لحظة انتقالها إلى النص، ولحظة تبينها عبر الشبكات الصورية التي ينسجها التخيل، والتي تغزلها رحلة الحب الإلهي بكل أهوالها وأحوالها العاشقة، ومن ثمة، تنخرط "فاس" بكل

¹ روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مصدر سابق، ص 27.

دروبها وحاراتها وأبوابها في طقس عرفاني يُوقد جمر الهوى في الذات الشاعرة ويتقد به،
وتتحول إلى ذاكرة وجود تصل الذات بجوهرها التّوّاق إلى التّوحد بالمحبيب، وإلى
الاحتراق بناره لتتكشف أنوارُه. إنه المكان /الذاكرة وهو يصل الذات بنبع صفائها الأول
الذي تفجّر في "حارة البُسطاء" وبجوهر النّور المطمور خلف الأبواب، وفي البساتين
والسّاحات، ذاك الذي انسرب إلى رُوح الذات العاشقة فرأت المكان من خلاله. تقول
الشاعرة:

على أبواب فأس
قد رصعتُ الشّمسَ
والقمرًا
و من بُستانِها الأُحلى
عصرتُ الكأسَ
و الوترًا
و صوّتي غيثُ أضلُعِها
ترقرق في الدُّرى
نهرًا¹

أرى الأبوابَ
عن بُعدٍ
تذكرني تفاصيلي
أرى أشباحَ أبوابٍ
تطوّقني بإكليلٍ
وأبوابًا بلا وجهٍ
تلوّح لي بمنديلٍ²

وفي حارة البُسطاءِ
رأيتُ البناتِ
يُمجذنَ خُبزَ الأمومةِ
والقهوةِ
و يحفظنَ أغرودةَ

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 5.

² نفسه، ص 17.

الصدق والحب
في قمة النشوة¹

لَمْ نَزَلْ
نَخْرُجُ مِنْ بَابِ الْفَتْوحِ
لَمْ نَزَلْ تَأْسِرُنِي
أَشْدَاءُ تَفْوَخُ
لَمْ نَزَلْ نَمْضِي غُرْبَاءَ
لَكِنْ
لَا نَبْرَحُ بَابَ الْفَتْوحِ²

يتجرّد المكان من حدوده الهندسية الصّماء، وينبض بنبض الذات المُنجذبة إلى سحره، ويُرى بعيون قلبها الفاني في الحبّ الإلهي. إنه الدّائرة التي تُعاود شبكات الصور تأنيث عوالمها، والتي تحملها الأنساق التخيلية على الانوجد المغيّر؛ فالأبواب والحارات والأزقة، وإن كان لها وجود مرجعي، تنبثق من حرارة التجربة الصّوفية العرفانية، وتنخرط في طقسها المقدّس، بوصفها ذاتاً مكانيةً تعشق فتمنح نورها ونبيذها وماءها، وروائحها، لذا تبدو الأبواب وهي تُلوح وتطوّق الذات بالأكاليل، وهي تارة بلا وجه وأحياناً أشباح أبواب، وتارة أخرى مصدر النّور والإشراق الذي به تحقّق وجود الذات الشّاعرة، هكذا تنجذب "فاس" إلى أقصى المناطق غوراً في الذات الشّاعرة، تماماً كما تجذب رُوحها الموزّعة في كل ركنٍ وزاوية بعيدة أو قريبة في المدينة، وتتحوّل كل أبوابها وأزقتها وحراراتها وبساتينها (باب الفتوح، باب السّلسلة، باب المحروق، باب الحمراء، جسر الرصيف، زقاق الرمان، دروب عسّالة...) إلى ذاكرةٍ رؤيوية تتكشفّ لنا المنذورة لسُموها الرّوحي العرفاني، وتكشف في نفس الآن أسرارها التي تُخرجها من ضيق الحدّ الفيزيقي (أرى الأبواب عن بعد، أرى أشباح أبواب، وأبواباً بلا وجه، وفي حارة البُسطاء رأيت البنات...)، وتجعلها هوية جوهريّة، ونبعاً لهذه الأحوال الإشراقية بفيوضات أنوارها وبحلاوة سُكرها، وعلوّ نشوتها (على أبواب فاس قد رضعت الشّمس والقمر، من بستانها الأملّى عصرت الكأس والوتر، يحفظن أغرودة الصدق والحبّ في قمة النّشوة).

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 28.

² نفسه، ص 97.

فضلاً عن كونها ذاكرة رؤيوية تُشيد الذات معالمها وهي تنجذب لسحرها الضارب في عمق وجودها الأول، ينخرط المكان بكل تفاصيله في صميم التجربة الصوفية العرفانية، وتتحول الأبواب والأروقة والأزقة التي يشملها حزن "فاس" - الموطن الأسر للذات الشاعرة- إلى ذاتٍ أخرى عارفة، تسلك كما يسلك العشاق مسالك المحبة الوعرة، وتحترق بنارها وبأسنلتها، كما تشهد على أحوال العارفين والمجذوبين وأهوال عبورهم إلى المراقي العليا، ومن ثمة، يتحول المكان من خلال ما تنسجه شبكات الصور إلى جغرافية نورانية تتحدّد من أثر العارفين العابرين سبلها، وتتلبّس بأحوالهم، وتُهيئ لهم أسباب الارتقاء إلى المقامات العليا، كما ترتقي معهم وهي تُسائل هذه المحبة العالية المقام، و تقول الشاعرة:

و تَسْأَلُنَا وَرْدَةُ الْعُدُوتَيْنِ
يُتِمُّهَا عَطْرُهَا الْمَلَكِي:
«هَلِ الْعَشْقُ يَفْنَى؟
و مَا يَفْعَلُ الْحُبُّ بِالْوَقْتِ
مَا يَفْعَلُ الْوَقْتُ
بِالْحُبِّ يَبْلَى؟»¹

رَجَّ الشَّيْخُ صِفَاتِي
رَجَّ جِهَاتِي السَّتَّ
وَنَادَى: اصْنَعْ عَلَى الْخَطْوِ
الْفَارِهِ فِي "بَابِ السَّلْسِلَةِ"
يُوقِعُهُ "الْمَجْدُوبُ"
عَلَى نَائِي الْأَسْحَارِ
طَرَّ خَارِجَ هَذَا الْفَلَكِ
الدَّوَارِ
أَفْرَغْ قَلْبَكَ
إِذْ تَعْبُرُ أَرْوَقَةَ "الْعَطَّارِينَ"
وَلَا تَمُدُّ عَيْنَكَ
إِلَى مَا أَشْعَلَتْ
وَمَا أَخْمَدَتْ
وَرَاءَ الْأَسْوَارِ²

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 61.

² نفسه، ص 67-68.

.....

في "زقاق الرمان"
انفردت حبات
منضودات
كانت سبعة حمرا
كانت تسري
في العُصن الطامي
حمرا
كانت تُترع كأس
المجذوب الواله
جَمراً¹

هذه الدهشة التي يُعلنها قلق السؤال، وهذا الاستعداد لخوض طقس المحبة اللاهيب، يضعنا أمام ذات المكان العارفة المنخرطة في طقس الوله، "فوردة العدوتين" المنيمة يُحيرها سؤال الحبّ والفناء، و"زقاق الرمان" يُهيئ للمجذوب نبیذ الارتقاء، والكلُّ يفنى في حضرة المعشوق في تمام كامل تسقط بموجبه التحديدات المألوفة، وتنصهر في ناره الأمكنة والأزمنة والدّوات بما يوحدّها في تجلٍّ نوراني كوني توقّده المحبة في أعلى مراتبها.

1-4- البيت جوهر وجود وتنويع جغرافي لحقيقة الذات المتخيّلة

يشكّل ديوان "البيت" تجلياً مُهيماً لاشتغال مُتخيّل المكان عند الشاعرة ميسون صقر، إذ يُمثّل البيت بؤرة اشتغالٍ مركزية تتبدّى من خلال أدقّ أجزائها، بدءاً بالأبواب، والنوافذ، والجدران، والغُرف، والسّلام، وصولاً إلى الموقد، والبلاط، والكوّات، وثقوب الباب، والسّرير، والكراسي، والطّاولات، وصنبور الماء، وغيرها من التّفاصيل الدّقيقة الماسّحة لوجود المكان، ذاك الذي يخرج عبر فاعلية التّخييل، من حدّه المعماري الجامد لينخرط في حالة وجودٍ أخرى لا تتوقّف عن الانبناء تبعاً لصيرورة الدّفق الجواني العالي للذّات الشاعرة. إنّنا نعبر المكان مع الذّات عبر فعل القراءة لنخرّج منه إليه وقد تشكّل من مادة هلامية تهدّم معماريته لتبني حياته الأخرى، ولتكشف جوهر وجوده المضاعف الذي هو في الحقيقة وجود الذّات الأعماقي، أو جوهرها وكيّونتها المسفوحة على كل هذه التّفاصيل المكانية. لا شأن إذن للبيت وهو يتشكّل عبر الاشتغال التّرميزي لشبكات الصور

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 73.

بكائنه، ولكن بممكنه الذي تُفجّرهُ اللغة في أقصى حالات تثويرها. إنه الأنا يُشكّلها الماضي والحاضر والمستقبل، وتتخطّفها الهواجس والانكسارات، والخسارات والأحلام والأمنيات، ومن ثمة، تنهدم معماريته الجامدة المُعدّة سلفاً، لتُبنى من درامية المُفارقة، ولتتشكّل من عمق التأمل الفلسفي للذات الشاعرة، هذا التأمل يُعيد تشكيل وجودها في العالم، حتى لنكاد نصيح لأنين الغرف، وصمت الأبواب، وحديث السّتائر، وشروخ الجدران، ومناجاة السّلام وشهادة الكراسي على الموت والحياة. إنه الوجود مرصودٌ في جغرافية جديدة يُنشئها الإحساس به في رُوح المكان. تقول الشاعرة:

"غُرْفَةٌ حَذَوُ غُرْفَةٍ، بَابٌ مَوْصُودٌ عَلَى بَابٍ مَفْتُوحٍ، شَبَابِيكٌ مِنَ الْحَدِيدِ وَالذِّكْرِيَّاتِ، وَخَشَبٌ تَأْكُلُهُ الْحِيرَةُ، مَطْبِخٌ مُضَادٌّ لِلذَّاكِرَةِ، وَسُلَّمٌ مِنَ الْحَبِّ مَبْنِي إِلَى الرُّوحِ. حِينَ تَدْخُلُنِي الشَّمْسُ اسْتَظِلُّ بِالْيَاقُوتِ فِيهِ، وَحِينَ تَغِيبُ فِيَّ أَبْعَثُ اللَّيْلَ عَلَى شِتَائِهِ الْمُمِيتِ.

لِلبَيْتِ رَائِحَةُ الْبُكَاءِ وَطَعْمُ الزَّنَجِيلِ، هُوَ مَأْوَايَ وَمَلْجَأِي مِنْ ثَلْجِ الْعُمَرِ وَتَرَائِمِ الذَّاكِرَةِ كَالزَّيْتِ عَلَى جِدْرَانِهِ الْمُسْفَقَةِ. فَالْبَيْتُ مُفْرَدٌ، وَشَخْصٌ ثَالِثٌ فِي الْعِلَاقَةِ، وَالْبَيْتُ مَقْبَرَةٌ مُهْدَمَةٌ وَقُبْرَةٌ تَصِيحُ فِي صَبَاحِي، وَحِينَ أَنْهَضُ يَكُونُ لِلْبَيْتِ اخْتِبَارُ الْيَقِينِ بِالظَّنِّ، وَاجْتِيَا حُلُمِ الرُّؤْيَا الْمَحْضَةِ، وَتَشْكِيلُ الْيَوْمِ بِالْأَوْعِيَةِ وَالْمَنَافِضِ وَالْمِيَاهِ الدَّافِئَةِ"¹

تتشكّل شبكات الصور من نواة هذه المُفارقة التي تختصر الوجود في البيت، وتُمسك بجوهره من التّفاصيل الصغيرة التي يُفضي تذويتها المكاني، إلى أعلى درجات التّوتر الجواني، تلك التي تحتدم بها أشكال الصّراع بين الذات والعالم، وتحتدّ بها حاجات التّمرّد وتعرية الذات، وكشف كلّ أحوالها، ومن ثمة، يتبدّل حاله بتبدّل الأحوال، ويصبح عَجِينُهُ لِيناً تُشكّله اللغة كما تشاء لها فاعلية التّخييل. إننا أمام خلقٍ آخر للمكان وهو يتلبّس الذات الشاعرة، ويمتلئ بها ويحيا من خلالها، فالبيت - بوصفه مكان الجذب الذي تتحقّق فيه الحماية- (هو مأوَايَ وَمَلْجَأِي) تكتظّ فيه التّناقضات، وتتماهى فيه المتناقرات، ويتحوّل إلى عالمٍ آخر هو جوهر الأنا، وهو حقيقتها المُتخيّلة تلك يُعريها الظّاهر والباطن، والصّمت

¹ ميسون صقر، البيت، مصدر سابق، ص 25.

والكلام، والحزن والفرح، والحياة والموت. إنه في حالة تشكُّل دائمٍ تهدم ثباته، وتمحو حُدوده، فهو(المقبرة والقُبرة، واليقين والظن، والحلم والرؤية المحضّة، ورائحة البكاء وطعم الفرح، وهو الشمس إذا أضاءت سماء الذات والشتاء المُميت إذا أظلمت).

هذا المنحى الذي توجّهه قوة المُفارقة ودراميتها في نفس الآن، يختصر الأنا في جوهر البيت، وفي كلّ تفاصيله الدّقيقة التي هي تنويعات مُتعدّدة عن وجودها، وعن إحساسها بالعالم. إننا أمام حدّ معماري مُغاير يفقد فيه البيت شكله، ليتحوّل إلى ذاتٍ تختزل الوجود والعدم، والغياب والحضور، والوحدة والأنس، والفراغ والامتلاء، والعمّة والضوء، والمأوى والمنفى، والتّشظّي والتّماسك، والسُّقوط والنّهوض، ولتتحوّل تفاصيله وجزئياته إلى مرايا لوجوه هذا الوجود اللامتناهية. تقول الشاعرة:

"الأبوابُ سرٌّ مكيّن

والليلُ ظلٌّ لها- سترٌ لها- شكلٌ لها

الأبوابُ صمتٌ وكمين

والصّوتُ زبيرُها

الأبوابُ مُنغلقُ العالم واحتمالٌ وحيد

والأبوابُ انفتاحُ الضّوء على لونٍ مُباغت

ويقينُ الخُروج

ووجهٌ له صِبغةٌ هذا الباب

وفعلٌ أكيدٌ يواجهنا

فنواجهه بارتباكنا¹

.....

البوّابة التي تفصلُ البيت عن الجسد الاجتماعي

البوّابة التي تُقفّلُ فمها في السّاعة العاشرة

مساءً كلّ يوم

البوّابة التي تنهشُ خُرُوجي

¹ ميسون صقر، البيت، مصدر سابق، ص 42.

وَتَفْتَشْ قَلْبِي قَبْلَ الدُّخُولِ

تلك البوابة...¹

يمتد المنحى السّردي المشهدي في انسيابه العالي على طول الاشتغال التّرميزي لشبكات الصور، إذ يعلو عبر إيقاعه صوتُ الدّاخل وهو ينسكب ويتردّد من خلال زوايا المكان الدقيقة، التي تبدأ بالأبواب وتمتد إلى ما دونها؛ فالأبواب في معمارها الجديد، يُشيدّها الصّمت والصّوت، والانغلاق والانفتاح، واليقين والارتباك، والصّراع مع سلّطة الخارج، (الأبواب سرّ، الأبواب صمت، الصوت زئيرها، الأبواب منغلق العالم، الأبواب انفتاح الضوء، البوابة تنهش خروجي...)، وتتسرّب من جوهرها تناقضات الذات، وتوتّرها الجواني وهي تُعرّي انكساراتها وتصدّعاتها، وأحلامها وجراحها. وبذلك، ينتقل المكان إلى حالة وجودٍ مُغايَرة تتأمّل فيها الأنا جوهرها في عمقٍ فلسفي يكثيف هشاشتها وقوتها في نفس الآن، ويتكشف حيّزُه من خلال قوة الهُنا والآن التي يُفجّرُها فعل الكتابة ودينامية التخييل. إننا أمام مكان يبنّي ويتخلّق خارج حدوده الواقعية، وخارج المُعطى الدقيق للتّاريخ الشّخصي، ومن ثَمّة، يحدث هذا النّفّاذ الذي تمنحه فاعلية التخييل إلى جوهر المكان، بوصفه حقيقة الأنا التي يكشفها استغراقها الفلسفي التأملي، والتي يُحيلها فكرة تنبّجس من منطقة النّور الكامنة في أقاصي الدّاخل لحظة الإعمار الإبداعي، فلا نعدم أن نرى جُرحَ العُرفة وسقوطها من الرغبة، ووحدتها المُميّنة، وحُطامها المُهول، تماماً كما تتساقط السّلالم وتنهشم، وتُعاود الارتقاء في اتجاه علوّها الرمزي وهي تشهد على فداحة الحُطام، وعلى مُحاولات النّهوض المُتجدّدة، وتنفتّ الكراسي رائحة الموت بعد أن كانت نُسغاً للحياة. هذا التذويت الجواني للنفّاصيل الدّقيقة التي تؤنّت جسدَ البيت وروحه، يخلّق كيان المكان لا كشكلٍ ثابت، وإنما كصيرورة حياة تنعطي عبر فعل الكتابة (العُرفة مُصابة بالرغبة، عُرفة بباب وحيد وحيدة، سلّم طالع إلى الله، كرسي شاهد على الحياة، كرسي شاهد على الموت...). تقول الشاعرة:

لأنّ السّتارة حمراء

يسيلُ الدّم على الضّوء

¹ ميسون صقر، البيت، مصدر سابق، ص 54.

تَنْجَرُحُ الْغُرْفَةُ بِرَفْقٍ فِي خَدِّهَا
وَلَا تَصْمُدُ أَصْوَاتُ الرِّيحِ فِي صَوْتِنَا
وَلَأَنَّ السَّتَارَةَ حَمْرَاءَ
سَتَسْقُطُ الْغُرْفَةُ مُصَابَةً بِالرَّغْبَةِ¹

.....

كَجَزءٍ غَيْرِ مَنْفَصِلٍ
غُرْفَةً بِبَابٍ وَحِيدٍ قَدِيمٍ
وَبِلَا هَاتِفٍ
وَبِلَا أَجْنَحَةٍ
وَحِيدَةٍ هُنَاكَ
غُرْفَةً فِي الْمَغْبَةِ
ضَائِعَةً فِيهَا مَلَامُحُ الْأَلْفَةِ
وَمُطَابِقَةٌ لَتَهَشُّمِ الرُّوحِ
لَكِنَّهَا كَجَزءٍ مِنْ تَارِيخٍ تَظَلُّ
وَتِدَاً فِي الْقَلْبِ²

.....

لِهَذَا السُّلْمِ طَعْمٌ آخَرُ
قَدَمَايَ مِنْ خِلَالِهِ تَعَلَّمْتُ دَرَسَ الصُّعُودِ وَالْهُبُوطِ

.....

كَانَ دُرَجُ هَذَا السُّلْمِ طَالِعاً إِلَى اللَّهِ
حَيْثُ السَّمَاءُ سَقْفٌ لَهُ
حَيْثُ الْأَرْضُ أَرْجُوحَةٌ تَحْتِي
وَأَنَا بِلَاطُ السُّلْمِ الْحَجَرِيِّ الَّذِي تَأَكَلْتُ أَسْنَانَهُ
أَتَسَاقُطُ دَرَجَةً دَرَجَةً

¹ ميسون صقر، البيت، مصدر سابق، ص 44.

² نفسه، ص 50.

حيثُ سَنِينُ الحُبِّ تَهْبِطُ كَالسَّيْلَانِ
حيثُ الوَحْدَةُ تُبْرِهِنُ عَلَى تَهَشُّمِ البِنَاءِ¹

.....

على هذا الكرسيِّ بالذَّاتِ
وبنفسِ الحسِّ القديمِ
حدث شيءٌ غريب
لقد قام الشَّخْصُ الرَّاكِذُ منذُ ثمانين عاماً
وزعقَ في المرأة حين رأى وجهه يُقابله
وعلى هذا الكرسيِّ الذي ظلَّ يحميه
هذا الكرسيِّ بالذَّاتِ
نامَ نومته الأخيرة
وظلَّ الصَّوْتُ في المرأة²

تُلغِي شخصنة المكان إذن تاريخيته الشخصية، وتُبقي على أثرها النَّابِضَ بحياته
المُتجدِّدة داخل النَّصِّ، كما تُلغِي معماريته الثابتة لتُنشئ فضاءه المُتخيَّل. إنه الذَّاتُ
المُضَاعَفَةُ المُتلبِّسة بهواجس الذَّاتِ الشاعرة، وبقلقها الوجودي وحالات انكسارها وتشظيها،
وغربتها وعلوها المأمول، ومن ثمة، يُصبح البيت بكل زواياه وتفصيله هو جوهر الوجود
الذي تلتقي فيه كل المُتناقضات، لا كشكلٍ ماديٍّ أو ذهنيٍّ، وإنما كشكلٍ رُوحِيٍّ عميقٍ يُنشئه
الاستغراق التخيلي، الذي تتحدَّد من خلال معماريته المُتخيَّلة تقاسيمُ الأنا المُفتَقدة.

2- المكان المنفى ومنحدرات السُّقُوط الجواني

يتجه الكون التَّخيلي - وهو ينسُجُ الحُدود المُتخيَّلة لقتامة المكان، ولضيقة بالعوالم
الجوانية للذَّاتِ الشاعرة- في مسار كشف وجهه السَّلبي، وتعزية ققامته التي تتعدَّد تبدَّياتها
تبعاً لتفاوت درجات التَّوثر الجواني للذَّوات، غير أن هذه التَّبدَّيات رغم تنوعها، تتناسلُ
جميعها من أنوية رَحْمِيَّة يُشكِّل السُّقُوط قُطبها الأساس. وبذلك، تتداخل المُوجَّهات المؤطَّرة

¹ ميسون صقر، البيت، مصدر سابق، ص 51.

² نفسه، ص 59.

لاشتغال شبكات الصور، وتنشط ترسيمات السقوط بوصفها قاسماً مشتركاً يسحب مختلف الأكوان التخيلية إلى هَوته السَّحيقة حين يتعلّق الأمر بمواقف الدَّوات الشاعرة من هذا المكان، فتخفّت بذلك ترسيماتُ العلو والارتقاء والمُواجهة والتَّمرد والرَّفص، لتتكشّف الملامح المُعتمة للمكان وهي تتلبّس بأحوال الدَّوات، وبوجودها المُتخيّل في سَراديبه، مما يجعلنا نقف عند هذه الدِّنامية الهائلة لفاعلية التخييل، حتى حين يتعلّق الأمر بطرائق اشتغال المُوجّهات الكبرى لصيرورته النَّصية. وبذلك، يصبح للمكان جبروتٌ مُضاعفٌ قد يُعادل جبروت الزمن وهو يكشف عن وجهه المُرعِب، ويضع الدَّوات الشاعرة في مُواجهة مُباشرة معه تلتقي جميعها عند كشفه وتعريه وجهه القاتم، وحُدوده المُغلقة الضيقة التي تسحب الدَّوات إلى سجنها، وتبدو المدينة شكلاً مُهيماً لهذا الوجه السَّلبي للمكان، وهو يُمارس سطوته، ويضع الدَّوات في مواجهة مصيرٍ قَدري يرسمه الحدّ الجغرافي وقد تحوّل إلى كائن أسطوري مُخيف يُعنف ويُقتل، ويُوجع ويكسر، ويجرح ويُحزن، ويُوحش ويفزع، وينفي ويُقيّد ويطمس ملامح الهوية، كما قد يتبنين حُدّه من خلال مادته الطينية الرمزية التي تُشكّل الجسد كما هو الحال عند أمينة المريني، وسنحاول من خلال القراءة والتأويل تتبع هذه التحوّلات التي تكشف من خلالها وجهه السَّلبي القاتم.

1-2- المدينة وأشكال الموت المُتعدّد

تخلع المدينة في الكون التَّخيلي النَّصي ملامحها الجغرافية، وشكلها المعماري المُحدّد لتتخرط في وجود جديد يخلقه الإحساس بالمكان، ويُفجّره الاشتغال التخيلي لشبكات الصور، فيحدث هذا الانفصال الرمزي عن مادية البنى المعمارية والهندسية، للاتصال بجوهرها المتماهي مع الذات، ومع إحساسها بوجودها في العالم، ومن ثَمّة، يُصبح التَّماهي مع جوهر المكان فاعلاً في عمليات تحويله، إذ يتم الانتقال- تبعاً لحالتي الانفصال والاتصال السابقتين- من المدينة المعمار إلى المدينة الكيان، تلك التي تتكشف من خلالها هواجس الأنا وقيودها، وأحوال انكسارها وتشظّيها وحُطامها. وبذلك، يطفو الوجه الجنائزي للمدينة بكل ما يُخفيه ويُبديه من أهوال الحزن والموت والانكسار الجواني الفظيع، الذي تنتثر الدَّات بقايا حُطامه داخلها وهي تُعرّي فضاءاته، وتتهاوى أمام جبروته، وتُدعّن لصوت صُراخها المكتوم الذي يخنقه الجُرح والوجع. تقول الشاعرة:

من أين أبدأ بالحديث
ومدينتي ...

صمتاً تفورُ بموتِها
وقضيتي

رهنَّ بأيديهم

وشكلُ هويتي

من أين أبدأ بالحديث
وصرختي

مخنوقةٌ في البئر

آ.....هـ

صرختي¹

.....

للريِّح موعدها مع الصحراءِ

قابَ نهايتين

من البُكاءِ

ولنا على وجعِ الرِّمالِ

حكايةٌ

مدنٌ من الملحِ

انكسارٌ

وانتظارٌ للعبورِ

نهرٌ تشظى في الجهاتِ

ورحلةٌ ضلَّتْ

هنا بين القُبُورِ

سِرْبٌ من الصَّمتِ الحزينِ

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 131.

يطُوف منسياً هناك
مع المساء
للريّح موعدها ولكن
ضلّت الصحراءُ
وانكسر الغناء
للريّح حزنٌ
طالَ حزنُ الريّح
في هذي البلادِ
والنّار ما كانت سلاماً لا
ولا برداً على
أرض السّوادِ
في القلب منقّانا
وفي المنفى سريرُ الأشقياء¹

تتلّبس المدينة بالحالة الجوانية للذات الشاعرة، ويتحوّل موتّها في صمت إلى تنويع آخر على الموت المُحيط بالذات من كلّ الجوانب، وعلى أهوال الفجيعة والانكسار والوجع التي تنخرُ روحها المكلومة. وبذلك،، يُنشئ هذا المنحى الجنائزي من خلال مُحيلاته الرمزية ملامح المدينة الجديدة وهي (تفور في موتها، وتئن من وجعها، وتنكسر وتتشظى). إنها مُدن من الملح يتّسع فيها عمق الجرح، وتُفتقد فيها الهوية، وتختنق فيها الصّرخات، ويسرح فيها الموتُ بكل جبروته، فلا يظلُّ من شكلها سوى هذا الأثر المُنهك من عذابات الرّوح، ومن أنينها الذي ينمو في هوة الصّمت وفي ظلّمة القلب المنفى، ولا يبقى من إحدائياتها وحيزها غير ما تتبدّى من خلاله أهوال السّقوط الرمزي الذي تندجر تحت أنقاضه الأجساد والبلاد والعباد وكل النّداءات المنذورة لموتها اللامتناهي. تقول الشاعرة:

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 98-99.

أصحو على صَوْت الأجساد

عالقة

تسقط من نتن فضائِها

فتخرُّ بلادٌ فوق بلاد

ويموتُ نداءٌ خلف نداء

ويمرُّ الصَّخر وحيداً لا يعرفه َصداه

وخفافيشُ الليل

تخطف كلَّ الأبصار

.....

هل تسقطُ كلُّ المدن ؟

هل تسقطُ أسوارُ مَدِينَتنا ؟

قد تسقطُ يوماً لتُطهَّر كل أصابعنا

المحشوةُ بغيرِ البرد¹

يبني البعد المأتمي للمدينة حدودها المُتخيَّلة، ويملاً جوفها المعماري بما تُفجِّره دينامية التخييل من أهوال الوجع والجرح والموت المتناسل. إننا أمام مدينة ينخر الموت رُوحها، فتتساقط وتُسقط من يسكنها في مهبِّ الضياع والفجيرة، لذلك تنشط ترسيماتُ السُّقوط بكل دوالها الرمزية لتوثِّث ملامح الكيان الجغرافي المُثقل بجُروحِه وأحزانه (الموت، القبور، التَّشظِّي، الصمت الحزين، البكاء، الانكسار، تخرُّ بلاد، تسقط، مدن من (الملح خفافيش الليل، نتن الفضاء...))، غير أن الذات الشاعرة المُندجِرة في الهوة المُعتمة للمدينة، لا تلبث أن تتخذ من السُّقوط سبيلاً للخروج، وللتطهير الجواني المأمول، وإن كان ذلك لا يُغادر منطقة الإمكان البعيد.

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 29-30.

إذا كان المنحى الجنائزي للمدينة يتخذ عند بهيجة مصري إدلبي طابعاً درامياً يتسع فيه عمق المأساة، ويزداد فيه الجرح إيلاًماً ووجعاً، ويصبح فيه فؤاد الذات الشاعرة فارغاً من هول الضياع في هذا المنفى المعتم، فإنه يصبح أشدَّ عنفاً وأكثر ضراوة عند ميسون صقر، إذ تبدو المدينة مربعة في سقوطها الفطيع، تلعب بالنار وتنفضها في نفس الآن، تخلص لبوسها لتتبدى من (أعلى قطعة شطرنج)، وتختبر ما قد تُفضي إليه لعبة الوجود من أهوال، لذلك تتجه ترسيمات السقوط في مسار كشف وجهها الجارح المٌخيف، الذي يُبدّل ملامح غنفة ودماره، والذي يُغرق ويحرق، ويقتل بكل بشاعة، ليتحوّل ما حوله وما فيه إلى دم مُراق، وجنائز لا تنتهي، وعصيانٍ متواصلٍ وشغبٍ مُؤذي، ورحمٍ لتتأسل العنف الأقسى. تقول الشاعرة:

يدي تنهش الأخبار
عيني تدور في مقلة الشك
أنتظر المدينة من أعلى قطعة شطرنج
العالم يوم تمرغ في الدم
انسكب منا لحظة.. لحظة
كعجوز تخطو نحو حتفها¹

.....
شغب البدايات
عصيان المدن
أصابع العنف
وهي تُضرّم النار
وهي تكشف امرأة في نهار الحضارة
وهي تقتل فلذات قلوبنا
تفاصيل يعجّ بها الدماغ ولا نتيجة
عمّم صباحاً بالهتاف
لا عذر فيه سوى عنفٍ مُقابلٍ عنف²

يُعجّ المكان إذن بدمويته وعنفه المريع، وتتسارع وثيرة الأحداث في مشهدية عالية تتحوّل فيها التفاصيل إلى خبز يومي تحيا به المدينة وهي تنشر الموت المُراق في كلِّ

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 27.

² نفسه، ص 33.

جانب، ويسمح هذا التَّقطيع السَّردي المتواتر، بتلمُّس رُوحها المنذورة للقتل والتَّمرد، والعِصيان والعُنف في أبشع حالاته. إنها اختصار لبشاعة ما يجري في هذا العالم، ولفداحة السُّقوط الرمزي الذي تَسُوخ فيه الذات في مُواجهتها هذه القتامة المُرعِبة، وهذا الموت المُتعدّد الذي ينشرُ جناحيه الأسودين، ويَعِد بالتَّجدّد عقب كلِّ حَتَف. تقول الشاعرة:

ولا أدخلُ يَدَيَّ في أحشاءِ المدينة
فكيفَ لي أن أكون نبضها
أنا بين الجدارِ والليلِ
لا أعرفني
في السَّجنِ لا أمدُّ قدَمي
إلاَّ بقدر ضئيلٍ
لا أتذكَّر اليومَ الذي مضى
هو رقمٌ ينقصُ
ويمرُّ غيره¹

هكذا، لا تتوانى الذات وهي تكشف وجه المدينة المُعتمِ الموغل في عنفه وقسوته، أن تستشعر غُربتها عن هذا الكيان الرمزي الذي تحوّلت حُدوده الجغرافية إلى ذاتٍ قاهرة تُمارس جبروتها الخُرافي، وتُريق المأساة وهي تنسكب من نشرات الأخبار، ومن السّاحات والشّوارع وجُثث الأطفال التي تتقلّ قوة الاحتمال (لا أدخل يدي في أحشاء المدينة، كيف لي أن أكون نبضها، لا أعرفني، لا أتذكّر اليوم الذي مضى...). ويُفضي هذا الشّعور بالاغتراب إلى حالة من فقدان الهوية، ومن السُّخرية القائمة التي تُفرغ الوجود من جدواه.

أما عند روضة الحاج، فيعملُ التَّشكيل المُتخيّل للمدينة على تثوير فراغها وحالتها اليباب التي تختفي معها كل معالم الحياة، إذ تُصبح جوفاء لا سكينة فيها ولا أمان، تضيق على من فيها، وتنتثر الجُرح والوجع والاغتراب، فهي في تَبديها المعماري لا تبلغ أن تكون مسكنًا، إذ تفتقد للروح، وتنزوي فيها حالاتُ الفرح، وتتحوّل في كثير من الأحيان إلى مقبرة. إنها المدينة التي تؤثثها غربة الذات وقد أرهاقها البُعد والغياب، وأنهكها الهجران والرَّحيل، ومن ثَمّة، تعمل شبكات الصور، من خلال هذا التَّنويع الرمزي، على كشف الوجه السَّلبي للمدينة وهي تُفرّخُ الحزن والجُرح والوحدة والألم، إذ تغدو بلا قلب، وتتنزع

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يُحبني، مصدر سابق، ص 283.

من الدّات ما يحفظ أمانها الجواني. وإذا كان البُعد الجنائزي قد تضاعف في مدينة بهيجة وميسون، فإنه يتّخذ شكلاً مُغايراً عند روضة حين يُصبح موتاً وجدانياً عميقاً، يُخيم على المدينة وقد غاب عنها الأحبة أو رحلوا في صمت، ليُصبح موتاً جوانياً للأنا تحيا طُقوس حداده، وتستسلم لسطوة حُزنه وبُكائه. تقول الشاعرة:

أحتاج أن تبذو المدينة مَسْكناً
ويَعُودُ للنَّاسِ البريقُ العذبُ
يبتهج الصَّغارُ
وترجع الطُّرقاتُ في لونِ الوصالِ
لكنَّ كيف؟
وأنت قد رحلتِ خُطاكِ
فصدتِ الدَّيْمَ الثَّقِيلَةَ
وانزوى الفرحُ المقيمُ
وهاجرت كلُّ الظلال¹

.....
قَطَّبْ

لتبذو الآن لي الخُرطومُ مقبرةً
وشاهدُها دُھولُ الدَّهْشَةِ الأولى
والحاجي
وحاجة أن أراك²

.....

يا ويحها الخُرطومُ
كيف أُطيقُها؟؟
تَبَّتْ يَدَا الخُرطومِ
لو لم تحنوكِ
نيلاً

وتاريخاً

وصرحاً من جلال³

¹ روضة الحاج، في الساحل يعترف القلب، مصدر سابق، ص 8.

² نفسه، ص 63.

³ نفسه، ص 14-15.

لا شيء يُبقي معمارية المدينة على حالها، فهي الذات المضاعفة التي تتخلّق من
غربة الذات الشاعرة، ومما تلقاه من هَوَل الفراق، ولوعة الاشتياق، وحُطام القلب العاشق،
فوجودها مرهون بوجود المحبوب، وموتها قرينٌ بغيابه، فلا هي المسكن ولا الملجأ، ولا
الأمان ولا الفرح، ولكنها خِلاف كلِّ ذلك، إذ ترتسم معالمها من هذه القتامة المُعلنة (أحتاج
أن تبدو المدينة مسكناً، صدّت الدّيم الثقيلة، انزوى الفرح، هاجرت الظلال..)، وتُنشئها
الذات من صُلب الحُطام الجواني الذي سيّبه الفقدان، مقبرةً موحشة (لتبدو لي الخرطوم
مقبرةً)، أو مدينةً ملعونة لا حياة ولا قداسة لها، إذ شيّدها الصُّدود والغياب (يا ويحها
الخرطوم، تَبَّتْ يدا الخرطوم).

هكذا تنشط ترسيماتُ السُّقُوط بكل رموزها المُعتمة، وتتحوّل المدينة من معماريتها
الثابتة إلى ذاتٍ يتبدّى من خلال ملامحها الانتكاسُ الوجداني للذات الشاعرة، وتُصبح موتاً
آخر تذوقُ الذات فيه سَكَرات الحُزن والوحدة والفراق، فيتسع فراغها الجواني، وتتلاشى
وهي تتأمل أنها التي ضيّعها الغياب في متاهاته الرّهيبية، وتزيد الرُّموز المائية من خلال
اشتغالها المُفارق في تعميق هَوَل هذا الموت الرُّوجي، إذ تُصبح مُشاركةً في هذا الغياب،
حين تُبطل المدينة مفعولها الرمزي، فتضنُّ بها، وتمنعُ خصبها، وتُحيل كلَّ شيء إلى يبابٍ
جارج وموجع. تقول الشاعرة:

وَضُنْتُ بِثُوبِ الشَّنَاءِ الْمَدِينَةَ

ضَاقَتْ بِهِمْ سَاحَةُ الْمَسْجِدِ الْمُسْتَقَرِّ عَلَى قَلْبِهَا

أَنْكَرْتُهُمْ

وَدَسَّتْ شَهَادَاتِ مِيلَادِهِمْ أَحْرَقَتْهَا

بَكَيْتُ وَنَادَيْتُهُمْ

يَا رِفَاقِي

أَنَا بَعْضُكُمْ مِنْذُ هَذَا الْمَسَاءِ

تَعَالَوْا لِنَقْتَسِمَ الْجُرْحَ وَالْمَلْحَ وَالْكَبْرِيَاءُ¹

¹ روضة الحاج، للحلم جناح آخر، مصدر سابق، ص 44.

إنه الوجه المُوَجَّع للمدينة وهي تَضِئُ بالماء، وتضيقُ بالنَّاسِ، وتُدَسُّ وتُحْرَقُ، وتنشُرُ في هذا المشهد القاتِمَ أهوالَ الحزن والوجع، وغيماتِ الدَّمع والجراح، فتتحوَّل من خلال هذه المشهدية القائمة إلى منفى مُوغل في إبحاشه وظلمته، تنتكسُ فيه الذات وتضيعُ أنها في أهوال موته المُضَاعَف.

2-2- الجسد.. حُدود المنفى الرمزي وقيد الروح الكاسر

يُشكِّل الجسد بحدوده المادية الطينية منفى رمزيا في الكون التخيلي للشاعرة أمينة المريني، إذ تعمل شبكاتُ الصور على كشف وجهه المُظلم الذي يستبدُّ بالذات الشاعرة، ويسحبُها إلى سجنه السحيق، وهي المنذورةُ لأهوال الحبِّ الإلهي، وما تقتضيه من تحليق عالي خارجَ حيِّزه الضيق، وخارجَ حدوده الفيزيائية التي تضيق بفيوضات المحبَّة، وبأحوال المُكاشفة النُّورانية، إذ تتحول إلى منفى رهيب، وإلى قيدٍ عظيم تسعى الذات إلى كسره والفكاك من جبروته لترتقي في معارج العشق الربَّاني. وبذلك، ينخرط الجسد بوصفه حيِّزاً وحداً فيزيقياً في حالة تحوُّل يخلُقها الرفض الجواني للذات الفانية في عشق المحبوب، إذ يصبح التوتُّر القائم بين كائنِ الأنا المُسوَّر بمادِّية الطين، ومُمكنها المنذور للتحليق النوراني، باعثاً على هذا التخلِّي، وعلى هذه الرغبة المُلحَّة في التنصُّل من قيد الجسد، ومن سجنه الحائل دون وصال المحبوب، لتخلق من خلال حركية النسق التخيلي جسداً نورانياً بديلاً يُحررها من سطوة الجسد/القيد، ويتسع لمكابداتها من أجل الارتقاء في مقامات المحبة، ومن أجل الخروج سجن المادة الفانية. تقول الشاعرة:

يَمْتَدُّ قَطْرُكَ فِي ذَاتِي فَأَصْطَخِبُ
أَنَا الظَّمِيَّ وَبَحْرِي عَارِمَ لَجِبِ
مَنْفَايَ طِينٌ شَفِيفٌ لَا قَرَارَ لَهُ
فِي شَاطِئِنِهِ تَلَاقِي الْأَرْضُ وَالسُّحْبُ
أَنَا الْمَلِيكَ وَهَذَا الطِّينُ مَمْلَكَتِي
حُرٌّ بِقَيْدِي مَرْهُوٌّ وَمُسْتَلَبٌ
تَسَامَقَ النَّفْيُ فِي ذَاتِي وَأَرْهَقَهَا

أَنِّي، عَلَى الْمَلِكِ، لَمْ تُكْشَفْ لِي الْحُبُّ¹

تشتغل شبكات الصور في مسار تحويلي جوهري تستدعيه أهوال تجربة العشق الإلهي بما هي ظمأ ومكابدة، وشوق للتوحد بالمحبيب. وبذلك، يُغادر الجسد حدّه الفيزيقي المعهود، ويتحوّل إلى منفى لا قرار له، إذ يحول دون هذا الارتواء الرُّوحي المأمول، ويمنع الذات من بلوغ مقامات الكشف التي تتوارى فيها الحُب، وتزول الأستار ويتحقّق التّوحد والوصال. لذلك، لا تكفُّ الذات عن كشف سطوته ورهقه، وما تنصّبهُ أشراكه من فخاخ تسحب الذات إلى ظلمته المنبوذة، وتنتأى بها عن مقامات السُّمو الرُّوحي، تلك التي لا تنعطي إلا بالفكاك من أسره، والخروج من سجنه (منفائي طين شفيف، لا قرار له، تسامق النفي في ذاتي)، ومن ثمة، يتبدّى الجسد في وجوده المُتخيّل من خلال ما تجده الذات العاشقة من مُكابدة ورهق وهي تواجه جبروته، وضيق مداه، وقساوة قيده في رحلتها إلى المحبوب، وفي توقها لمقامات العلو الرُّوحي التي تستدعيها التجربة الصوفية العرفانية، وأحياناً يتحقّق هذا الانفصال التّام داخل مداه المُغلّق من خلال المنحى المُفارق الذي تسلكه عناقيد الصور إذ تتحرّر الذات داخل قيدها وهي المُستَلَبّة به في نفس الآن، وهذا لا يتم إلا من خلال ما تمنحه المُكابدة من أسرار لبلوغ مقامات الكشف العليا (حر بقيدي/ مزهو ومُستَلَب، مرشوش بصحو الثلج/ مُلتهب). تقول الشاعرة:

مَرشوشٌ
هذا الطينُ بِصحوِ الثلجِ
وَمُلتهبٌ
لو أن الكفَّ بلحنك تَنسكبُ
لو أَنِّي أبرحُ هذا النَّفْيَ
فَيُشْعِلَنِي
وَتَرَا خَلْفَ يَقِينِ الرُّوْيَا
طَرَبُ
لكني أَرشُفُ في سِجْنِي
لَهْباً
وفراشُ العُمرِ إلى سَطَوَاتِهِ
مُنْجَذِبٌ²

¹ أمينة المريني، المُكابدات، ص 55-56.

² نفسه، ص 57-58.

يظل النفي بكلّ تبدّياته الرمزية (السجن، القيد، المُكابدة، الجَلَد، اللهب، الظمأ) نواةً مركزية تتناسل منها شبكاتُ الصور وهي تُعيد تأثيث الحُدود الجديدة للجسد الطّيني الفاني، وترصدُ قسوته التي تُمارس فعلها الجاذب إلى قرار عتمته السحيق، وإلى مادّيته التي تحُول دون أسباب العروج إلى مقامات النور. من أجل ذلك، تعملُ شبكات الصور على تبخيس قيمته، وكشف وجهه المُعتم، وإعادة تشييده من المادة النورانية المُتخيّلة التي يمنحها الحبُّ في أسمى معانيه، وفي أقصى أحواله العرفانية التي تنشد فيها الأنا توحيدها مع المحبوب، وفناءها في أنواره، فتبذل ما لها من الجَلَد للتحرُّر من قيده المُضني، وللخروج من منفاه السحيق المُظلم، وإعادة خلقه من الأحوال الطُّوسية العرفانية التي يشعلها الحبُّ الإلهي.

3- المكان الحُلم بين فداحة الفقدان ويوتوبيا حُدوده المأمولة

3-1- المكان الحُلمي المُفتقد

تخلُق شبكات الصور -من خلال دينامية الفعل التخيلي- تقاطيع المكان الحُلمي المُفتقد، وتُعيدُ إعمارَه الرمزي عبر ما تمنحه التجربة الجوانية للذّات الشاعرة من إحساس عميق بهول الفقدان، ومن انتكاسٍ جواني بفجيرة الضّياع التي تغلّطت في المناطق القصية للذّات العربية، والتي علقت باللاوعي الجمعي. وبذلك، تنتكس الذّوات، وتكتشف الحال المُفجع للفقدان وهي تشهد هذا السقوط المُدوي للعواصم العربية، أوتستعيده عبر استدعاء الخيبات التي ألّمت بالمكان الرمز، وبهويته وكيّنونته، وتتخلّق شبكات الصور رغم تعدّد عناقيدها من هذه النّواة الرّحمية التي يُشكّل الفقدان قُطبها الأساس، إذ تتبين من خلالها الوجوه المُتَشظّة للعواصم العربية التي فقدت عزّها وطُمست هويتها، والتي ما زال بعضها يتهاوى في زمن الخنوع العربي بشكل مأساوي جارح تنفّاقم دراميته، وتشتدّ قنّامته. ومن ثمّة، تتجه شبكات الصور في مسار الاستعادة الرمزية للمكان المُفتقد عبر الحُلم، واستبطان وجوده عبر تكثيف المنحى الدرامي المُتصاعد لأهوال سُقوطه، وما يُصاحبها من حزن عميق، ومن انهيار جواني مُفجع تتبدّى من خلاله انكسارات الذّات، وتشظّيها أمام فداحة هذا الفقدان المُحيط من كلّ جانب. وتمثّل الأندلس الفردوس العربي الذي يُعدّ ضياعه رمزاً لسلسلات الفقدان المُتواصلة التي ألّمت بالعواصم العربية، والتي ما زالت تحصد وجودها وهويتها في ظل التّخاذل المُتواصل، والموت المُريع للنّخوة العربية، فهي "تُشكّل بحق مكان

اللاوعي في شعرنا العربي، إذ تستقر في اللاشعور الجمعي العربي بوصفها الفردوس الأرضي المفقود، لذلك فشعراؤنا يستعيدونها بوصفها حلما ضائعا، أو جنة مفقودة¹ إذ ستحوّل، وتحوّل معها كل الأمكنة التي يُطفا ضوءها إلى مادة رمزية يخلق الحلم وجودها المنشود، ويُبقيها جوهراً عالقاً بتخوم الذاكرة، لا يلبث يُعلن عن ولادته الحلمية المُتجددة التي تتحدّى جبروت الزمن والمكان على السواء، والتي تتعالى على كلّ أشكال التناهي المُفترضة، وتستوقفنا ونحن نتتبع تبدّيات هذا المكان الحلمي المُفتقد والمتعدّد في نصوص الشعراء، جغرافيته الحلمية، تلك التي تمنح للذات رَغَد الإقامة الجديدة في تخوميه رغم ما تجده من ألم وهي تستعيد خطامه أو ترقّب تهاويه المُتوالي. وتبدو الأندلس عند كلّ من الشاعرتين بهيجة مصري إدلبي وأمينة المريني تجسيدا ل للفردوس المُفتقد الذي تسعى الذات إلى إعادة تشييده عبر الحلم، وإلى الإقامة في ربوعه الرمزية التي يخلقها الفعل التخيلي، ويستمدّ هذا الانبناء الحلمي الجديد من الأسطورة مادّته الرمزية التي تُعيد تشييد معماريته كما يشاء لها الحلم، ومن ثمة، يتجاوز المكان بُعدَه الفيزيقي، وينمحي وجوده الواقعي المرجعي ليعاود النشوء عبر الحلم، ويُشكّل طقس الانبعاث الأسطوري بما يستمدّه من رمزية الماء والنار، تجلياً لهذا النشوء الجديد، لذلك يتماهى فقدانها مع فقدان الرمز الشعري عند بهيجة مصري إدلبي، وتحوّل استعادتها الحلمية إلى انبعاث قُرْباني مقدّس يتماهى فيه دم الشعراء بطاقة الماء المُخصّبة والمُعيدة لنبض الحياة. تقول الشاعرة:

لو تعرفُ غرناطة ما تخفيه الحربُ

لو تعرفُ أنّ دم الشعراءُ

يُتأخّم عند حدودِ الربِّ

لو تعرفُ... لو تعرف

لانتبذتُ بدمائك عُشباً منسياً

واختبأتُ في ظلّ الوردِ

كي يبقى الوردُ على خديك

¹ حسن لشقر، المكان وإنتاج المعنى، منشورات مقاربات، ط 1، فاس- المغرب، 2016، ص 206.

يتعلق في هذا المقطع فقدانُ الشاعر الرمز (لوركا) بفقدان الأندلس مُثَلَّةً بغرناطة، وتعملُ شبكات الصور على تنوير المنحى المُدَنَّس لهذا الفقدان، ذاك الذي أُهْدِر فيه دم لوركا وهو الذي (يتأخم عند حدود الرَّب)، وأُهدِر فيه عِزُّ الأندلس، ومن ثَمَّة نُصبح من خلال هذا التَّماهي أمام ضياعٍ رمزي مُضَاعَف يُذكِّيه سُقوط الشاعر الرمز وسقوط غرناطة، ومن ثَمَّة، تُصبح استعادة المكان الحُلُم، فعلاً طُقوسياً مُقدَّساً تتماهى فيه طُهرانية الدَّم المهدور بطُهرانية الماء سبب الخصب والحياة، وتتماهى حالة الانتباز بمرجعيتها الدينية المُحيلة على ولادة مريم عليها السلام، وبحالة تَفْتُقُ الورد بمرجعيتها الأسطورية المُرتبطة بدماء أقدام إيزيس التي نبتت منها الشَّقَائِق، هذا التَّعلق المرجعي المُركَّب يسمحُ للذات الشاعرة بتأنيث العوالم الحُلُمية للمكان التي يمنحها فعل الانبعاث الرمزي وجوداً جديداً لا تطاله يد الزمن، إذ تنتبذ بدم الشاعر المُقدَّس المهدور عُشْباً مُخصُوصاً تَخُذُ به، وتظلُّ حَيَّةً في ظلِّ الورد، وتتعانق نداوة وجودها مع نداوة وجود الشاعر الرمز رغم الغياب، هكذا، يعود المكان بكلِّ تفاصيله، ويعود الشاعر الرمز، ويتبدَّى هذا العَوْدُ في حُلَّةٍ حُلُمية مُشرقة (لو تعرف غرناطة ما تُخفيه الحرب، لاختبأت في ظلِّ الورد، كي يبقى الورد على خَدِّيك ندياً).

أما عند الشاعرة أُمينة المريني، فتتخذ العودة الحُلُمية للمكان المُفتَقَد صبغةً حُضوريةً تمنحها "فاس" بوصفها المكان الموجود السَّاكِن في تخوم الأنا، والمسكُون بها في نفس الآن، وذلك عبر فعلٍ تعويضيٍّ رمزي تُحدثه دينامية الفعل التخيلي، إذ توفَّرُ شبكاتُ الصور شرط الاحتراق الرمزي الأسطوري الباعث على الحياة الجديدة، وعلى الوجود المُتجدِّد في بَوثقة المكان الحاضر نيابةً عن المكان المُفتَقَد الغائب، وتُصبح فاس استعاضةً رمزيةً عن الأندلس وتحديثاتها المكانية (قرطبة)، واستعادة لها رغم الغياب. تقول الشاعرة:

يا أَيُّها الطائرُ الفَيْنَقِيُّ
كَأَنِّي بِأَنْدَلُسْ
خَسَفْتُ هَاهُنَا
وَقَبِيلَ الْخُسُوفِ
كَأَنِّي بِقَرْطَبَةٍ

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 35.

أَخْلَفَتْ
وَعْدَهَا بِالرَّحِيقِ
فَرَوَتْكَ فَاْسُ
كُؤُوسَ حَرِيقٍ¹

يتحقَّق فعل الاحتراق الذي بِمُوجِبِهِ يعود الفينيقي للحياة في "فاس" المكان المُتَلَبِّس بروح الأندلس وقرطبة بعد خسوف الأولى وإخلاف الثانية بالوعد، لكن الهُنا (فاس) يستمد رُوح الهُناك (الأندلس، قرطبة) ويسقي الطَّائِرَ الأسطوري كؤوسَ الحريق من أجل حياةٍ أخرى يمنحها الحُلم، ومن ثَمَّة، تُصبح الاستعادة الحُلُمِيَّة، قهراً رمزياً لكلِّ أشكال الغياب التي سبَّبتها فقدان المكان، وتتحوَّل رمزية الانبعاث الأسطوري التي تماهى فيها الرمز النَّاري بالمائي في تعالقٍ واضحٍ تجتمع فيه كلُّ المُتَنَافِرَات (رَوَتْكَ، كؤوس، حريق)، إلى انبناءٍ حُلُمِيٍّ جديدٍ تتبنَّيْن من خلاله قسَمَاتُ المكان المُفْتَقَد، وتسري رُوحه في رُوح الأنا العالقة في أثره.

عند روضة الحاج، يتحوَّل المكان المُفْتَقَد إلى حالةٍ وجدانيةٍ يؤثثها الحُزن ويُعليها النَّحِيب، ويتم استدعاء "الخنساء" بوصفها رمزاً شعرياً لتثوير مأساوية الفقدان ولتصعيد المنحى الدرامي لأهواله وأثره على الذات الشاعرة، فيُصبح للبُكاء وقعٌ مُضَاعَفٌ أشدُّ من بكاء الخنساء على الفقدان المُعَزَّ لصخر في ساحة القتال، وينهمرُ عند الذات الشاعرة بسبب الفقدان الذي بطعم الدُّل والهزيمة والعار. تقول الشاعرة:

قُولِي

فَاتَّيْ لَمْ أَعُدْ أَقْوَى عَلَى نَارِ الْكَلَامِ

فَلَقَدْ بَكَيْتِ خُنَاسُ صَخْرًا وَاحِدًا

وَالآنَ أَبْكِي أَلْفَ صَخْرٍ كُلِّ عَامٍ

قُولِي خُنَاسُ

إِنَّ حُزْنِي قَاتِلِي حَتْمًا

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 109.

فُحِزْنَ الشَّعْرَ سَامَ
حُزْنِي عَلَى بَغْدَادَ أُم
حُزْنِي عَلَى بَيْرُوتَ أُم
حُزْنِي عَلَى الْخُرْطُومِ أُم
حُزْنِي عَلَى الْقُدْسِ الْمُضَرَّجِ بِالنَّجِيعِ
وَقِبْلَةَ الْبَيْتِ الْحَرَامِ¹

يَتَنَصَّلُ الْمَكَانَ مِنْ تَعَدُّدِيَّتِهِ فِي هَذَا السَّقُوطِ الْمُفْجِعِ، وَتَنْصَهَرُ تَقَاسِيمُهُ وَتَحْدِيثَاتُهُ
الْجُغْرَافِيَّةُ وَمُسَمِّيَاتُهُ فِي أَتُونِ هَذَا الْمَوْتِ الرَّمْزِيِّ الَّذِي غَابَ فِيهِ عِزُّهُ، وَأَهْدِرَتْ فِيهِ دِمَاؤُهُ،
وَسَقَطَتْ فِيهِ كِرَامَتُهُ، لِيَتَحَوَّلَ إِلَى مَكَانٍ رَمْزِيٍّ مُفْتَقَدٍ هُوَ كُلُّ الْعَوَاصِمِ الْعَرَبِيَّةِ وَهِيَ تَرْقُبُ
سَقُوطَهَا الْمُرِيعَ.

تُوَاصِلُ مَأسَاوِيَةَ الْفَقْدَانِ تَأْثِيثَ تَبْدِيَّاتِهَا فِي نَصُوصِ الشَّاعِرَاتِ، وَتَتَحَوَّلُ الْأَمْكَنَةُ
الْمُفْتَقَدَةُ إِلَى جُرْحٍ غَائِرٍ فِي الذَّاكِرَةِ، وَإِلَى مَوْتٍ لَانْهَائِيٍّ مُعَاصِرٍ مَا يَزَالُ الْمَكَانُ يُعَانِي
سَكْرَاتِهِ، وَيَرْزَحُ تَحْتَ جَبْرُوتِ خِزْيِهِ وَعَارِهِ فِي زَمَنِ مَاتَتْ فِيهِ النَّخْوَةُ، وَأَهْدِرَتْ فِيهِ
الْكِرَامَةَ، وَسَلَّمَ فِيهِ الْحُكَّامُ رِقَابَ رَعَايَاهُمْ لِلْعَدُوِّ طَمَعًا فِي الْحِفَافِ عَلَى السُّلْطَانِ، وَفِي غَمْرِ
هَذَا الْفَقْدَانِ الْمُرِيعِ، تَنْبَرِي اللُّغَةُ لِتَأْثِيثِهِ عِبْرَ الْحُلْمِ، وَلِاسْتِعَادَةِ أَمْجَادِهِ الْمُتَخَيَّلَةِ مَا دَامَتْ
الْهَزَائِمُ الْمَتَنَاسِلَةُ لَا تُبْقِي عَلَى شَيْءٍ مِنْ تَحْدِيثَاتِهِ وَلَا مِنْ أَثَرِهِ الرَّمْزِيِّ. وَتَبْدُو مَدِينَةُ الرِّقَّةِ
عِنْدَ مَيْسُونِ صَقَرٍ فِي تَجَلِّيَّاتِهَا الْحُلْمِيَّةِ الَّذِي أَضَاءَتْهُ شَبَكَاتُ الصُّورِ وَهِيَ تَسْتَدْعِي شَخْصِيَّةَ
هَشَامِ بْنِ عَبْدِ الْمَلِكِ، الْخَلِيفَةِ الْأُمَوِيِّ الَّذِي سَطَرَ مَجْدَ الْخِلَافَةِ الْعَرَبِيَّةِ، فَتَسْتَبْدِلُ بِحُدُودِهَا
الْحَالِيَةِ الَّتِي أَطْمَرَهَا الدَّمَارُ الشَّامِلُ، حُدُودَهَا الْحُلْمِيَّةَ الَّتِي شَيَّدَهَا اللَّقَاءُ الْمُتَخَيَّلُ بِالْخَلِيفَةِ
الْأُمَوِيِّ (التَّقِيَّتِ هَشَامِ بْنِ عَبْدِ الْمَلِكِ عِنْدَ حُدُودِ الرِّقَّةِ)، فَتُقِيمُ عَلَى نُخُومِ الْحُلْمِ، وَتَتَحَوَّلُ إِلَى
شَهْرَزَادَ مُعَاصِرَةٍ تَبْتُ شُجُونَهَا وَأَحْلَامَهَا وَغَرِبَتَهَا وَوَحَدَتْهَا فِي زَمَنِ قَاهِرٍ. تَقُولُ الشَّاعِرَةُ:

¹ روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مصدر سابق، ص 78.

لم أرَ الرُّصافة
ولا الفُرات
لكنني التقيتُ هشامَ بن عبد الملك عند حُدود الرِّقة
في الرِّقة ذاتها
كنتُ شهرزاد معاصرة
بلا شهریار
لم تجعلني دِمَشقُ أراها
إلا بوسيط
إذن لنلتقِ غُرباءَ دوماً
ولتكن بيننا¹

هكذا، تعمل شبكات الصور على رسم حُدود المكان الحُلُمي الذي واره الفقدان المُخزي، وأهدرت فيه دماء الأبرياء، وبيع فيه الغالي والنَّفيس بثمن بخسٍ في زمن خسيس، لا يُبقي من الإنسانية إلا ما يشتري به كرسي الحكم. ومن ثَمَّة، تتحوَّل "دِمَشق" الجريحة المُفتقدة، إلى مقرِّ حُلُمي يسطع فيه المجدُّ العربي المَهْدُور، وتلتقي فيه الدَّات برموزه المُضيئة، لكنَّها، وفي غمر هذا التآثيث الحُلُمي، تستفيقُ على أهوال غُربتها وهزائمها ووحدتها القاتلة (كنت شهرزاد بلا شهریار، لنلتقِ غُرباء).

3-2- المكان الحُلُمي اليوتوبي

حين لا تتسع الأمكنة لاحتواء الحُلُم الشَّعري رغم تعدُّدها المُحتَمَل، ورغم انجلانها بين الحضور والغياب، وبين حُدود الواقع وإشراقات الذاكرة، تنبثقُ من مادَّة معمارية مُغايرة يمنحها اللَّاتُحْدِيد الخارج عن كلِّ تحدِيث مُسبق، وعن كلِّ إطارٍ تمنحه الجغرافيا في واقعيتها الإحالية. ومن ثَمَّة، تُصبح قسما ت المكان وتحديثاته مُهيَّاةً لِلخَلق الجديد الذي تُعلنه دينامية التخييل وهي تمنح للدَّات هذه الإقامة المُفترضة في عوالم فنتازية قابِلة لِلتَّشكيل الشَّخصي، ولتحديثاتٍ تُشيِّدُ الأنا ملامحها وحُدودها من ماء المجاز، ومن النشأة الأخرى لشبكات الصُّور. إن الخروج يتحقَّق عبر الفعل التخييلي من المكان إلى اللَّامكان؛ هذا الهُنا الجديد المُتجدِّد الذي يستحيل مادَّة هُلامية تتخلَّق لحظة الكتابة، وتُنشئ حُدودها التي تستعصي على القبض الواقعي أو الإحالي، وتنفلت من إسارِ المرجع والذاكرة، لتحدِّد

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 56-57.

تقاطع المكان النوعي المخصوص النَّاشئ من اللامكان، ذلك الذي تحلّم الأنا بإقامتها المأمولة فيه حين يَضُنُّ الواقع بِحُدُودِهِ، وحين تَفْتَحُ الذَّاكِرَةُ بواباتِ الجُرح، ومن يوتوبياه¹ المُفْتَرَضَةَ تَخْلُقُ عالَمها الأَمثل الذي يمنحُه الحُلم حيواتٍ تتجَدَّد ولا تتحدَّد، فهو "في حالة تشكيل مستمرة، بمعنى أنه لم يتأسس بعد، إنه مكان آخر مغاير للمكان الواقعي الفعلي، مكان يتجاوز حدود الواقع المحصور في دائرة إدراك الإنسان، إذ ليس له تحديد ولا يخضع لشروط المكان ذاته"² هذا الخلق الحُلُمي للمكان يتبدَّى في مُدَوَّنة الشعر العربي المُعاصِر بشكل لافت، ويُنبئ عن توقِّ دفين للخلاص من سطوة واقعٍ مريرٍ تشتدُّ قنّامته، وتتضاعفُ أهواله، فينبري الحُلم لتشييد بدائله المُمكنة من خلال دينامية التخيل، ولا تخرُج نصوص الشاعرات قيد الدرس عن هذا التَّوق المُتجدِّد الذي تُشيدُّ شبكاتُ الصورِ عالَمَ أَمكنته اليوتوبية المأمولة، بعد أن ضاقت الأَمكنة الأرضية المُتاحة، وبعد أن فقدت قُدّرتها على الإيواء والاحتواء الروحيين للذَّاتِ الشاعرة، وبعد أن تحولت إلى منابت للموت والقتل والفقدان، وإلى مراتع للخراب الفادح وللخسران المُهول. وفي غمر البحث عن موقع أثيرٍ لِلأنا النَّاتِهة المُحاصِرة بجبروت المكان، يُولَّدُ المكان اليوتوبي من رَحِم الحُلم، وتتبدَّى تحديثاته عبر دينامية التخيل، وهي مُهيأةٌ للتشكُّل المُتجدِّد الذي تقتضيه طبيعة التجربة وأحوالها. وقد قادتنا المساعي القرآنية ونحن نتأمل منابت "المكان اليوتوبي" عند الشاعرات إلى استجلاء الأنوية الرَّحْمِيَّة التي تتفتَّح منها رغم اختلاف ألوانها وقسماتها، إذ تتكوكب شبكاتُ الصور حول الأنوية الرمزية التي من صُلْبها يتشكَّل المُنخِل اليوتوبي للمكان،

¹ يتبدَّى هذا التَّعلُّق بين "اليوتوبيا" والحُلم من خلال ما تمنحه تحديداتها الخارجة عن كلِّ تأطير مكاني مُحدَّد والنَّاشئة من وجود مُحتمَل يخلقه حُلم الإنسان المُتجدِّد بفكرة المُدن الفاضلة والعوالم المثالية التي تحميه من قهر المكان والزَّمان ومن تداعياتهما على وجوده الإنساني، فيلجأ إليها عبر التشييد الحَالِم هروباً من أَمكنته الأرضية التي ضاق بقهرها، وتشير الدراسات إلى أن "المدينة الفاضلة" هي الترجمة العربية الكاملة لكلمة (Utopia) اليونانية القديمة، تلك التي يسعى إليها الإنسان لينعم بوجوده المعلوم به، و"تسخر اليوتوبيا، وهي كلمة اخترعها توماس مور، من ذاتها، فهي تعني لغة "لا مكان"، يُشفع عليها مباشرة "لازمان" كي تظل مُعلَّقة في أثير الذاكرة، لا تنقشع ولا تمطر".

فيصل دراج، "التاريخ العالمي وصعود الراوي"، مجلة نزوى ع34، أبريل، عُمان، 2003، ص 55.

"ولعل أفلاطون (427 ق.م- 353 ق.م) كان أول من استدعى اليوتوبيا من العالم الآخر إلى دنيانا في جمهوريته، ومنذ تلك البداية تسلسلت رحلة المدن الفاضلة عبر التاريخ، تعكس كل منها بيئة عصرها، وتتأثر بها سلباً أو إيجاباً. ولم يكن حظ تراثنا العربي في هذه الرحلة إلا "آراء أهل المدينة الفاضلة" للفارابي (259-339هـ/872 و373-950 م) والتي كان واضحاً فيها تأثره بآراء أفلاطون في جمهوريته."

يوسف الشاروني، "يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية"، مجلة عالم الفكر، ع1، مج29، يوليو/سبتمبر، الكويت، 2000، ص186. أنظر أيضاً حسن لشقر، المكان وإنتاج المعنى، مرجع سابق، ص 235.

² حسن لشقر، المكان وإنتاج المعنى، مرجع سابق، ص 234-235.

ويمثل الرمز المائي نبعاً رئيساً تتفجّر منه ملامحه عند كلّ من بهيجة مصري إدلبي وروضة الحاج، وتُصبح الإقامة في حدوده الحُلُميّة رغم تعدّد تجلّياتها، خلاصاً مأمولاً من قهر المكان الأرضي، ومن ضراوة ما يحدث فيه ، تقول الشاعرة بهيجة مصري إدلبي:

فقلت نُبِّتْ أَنِي رَحْلَةً عَبَثْتُ
بِهَا الظُّنُونُ وَقَدْ أَيْقَنْتُ بِالْقَهْرِ
فَأَوْماً اللَّيْلَ رُجِّي عَتَمَتِي بِيَدِ
مَنْ بَعْدَ رُجِّي بِصَمْتِ الْعَتَمِ فِي الْبَحْرِ
يُنْبِيكَ أَنْ سَبِيلاً لِلرُّؤْيِ كُشِفَتْ
وَأَنْكِ الْآنَ فِي تَرْتِيلِكَ الْبَكْرِ
فَاللَّانْهَائِي مَوْصُوفٌ بِأَوَّلِهِ
وَالنَّصُّ آخِرُهُ فِي أَوَّلِ السَّطْرِ¹

يمتلك الرمز المائي مُمثلاً في (البحر) قوة الإنباء والكشف عن السبيل المأمول، سبيل الرؤى الموعودة التي تنتهي عندها كلّ العتَمات، وتختفي فيها كلّ أشكال القهر والموت والعبث، إذ يغرق كلّ السّواد في البحر، ويُزجُّ به في أعماقه السّحيقة، فتبرحُ الأنا حدوده المُعتمّة، وتُقيم في مكانها الحلمي الذي كشف الماء سُبُلَه، وشكّل ملامحه. هكذا، يفتح الماء بما هو دالٌّ رمزي للتطهير والخلّاص (أنت الآن في ترتيلك البكر)، منافذ هذا المكان الحُلُمي الذي يأبى التحديد والتقييد، والذي تنداح الذات في تحديثاته المُتخيّلة، حيث تنكشف الرؤى، وتنفّث السُّبُل. وبذلك، تصبح الإقامة في هذا المكان اللانهايي الرويوي، خلقاً آخر لتحديثاتٍ مُتخيّلة يتحقّق فيها خلاصُ الأنا، وتحديثها السّافر لجبروت الأمكنة، تلك التي تظل تقطيعاتها الحُلُميّة في حالة تشكّل مستمرٍّ لا نهاية لحدوده، هذا "اللانهايي" المفتوح على مُحتملاته الحُدُودية (فاللانهايي موصوف بأوله)، هو ما يمنح الأنا سلطة امتلاك جوهر المكان المأمول، لتشكّله كما تشاء، ولتخرُج عبْرَه من جحيم المكان الأرضي.

عند روضة الحاج، تعمل الرموز المائية في تشكيلها للمكان الحلمي اليوتوبي على تثوير النُشوء الخصب لتحديثاته المُتخيّلة، إذ يمنح اخضرارُه الرمزي الذي يتلبّس في كثير من الأحيان بلبوسه المُقدّس، ما تشتهيه الأنا من نعم عالية المُقام تُخرجها من جحيم المكان

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 22.

المُضَرَّجُ بِالْغِيَابِ وَالْهَجْرَانِ وَالْفَقْدَانِ، وَتُنْزِلُهَا بِالْمَكَانِ الْمَأْمُولِ الَّذِي هُوَ فِي جَوْهَرِهِ وَجُودٌ
آخِرٌ لِلْمَحْبُوبِ فِي صَوْرَتِهِ الرَّوْمَانِيَّةِ الْحَالِمَةِ. إِنَّهُ الْمَكَانُ الْمُخَلَّدُ ذَاتَهُ وَهُوَ يَغْمُرُ الْأَنَا
بِأَسْبَابِ السَّعَادَةِ وَالْهَنَاءِ، تِلْكَ الَّتِي يُطْمِرُهَا الْمَكَانُ الْوَاقِعِي الْمَرِيرُ. تَقُولُ الشَّاعِرَةُ:

أُرِيدُكَ جَنَّةً

بِنَمَارِقٍ مَبْثُوثَةٍ

مَا فِي الصُّدُورِ سِوَى الصُّدُورِ

تَقَابُلًا رُوحِي

عَلَى سُرُرٍ

وَتَجْرِي تَحْتَنَا الْأَنْهَارُ¹

.....

خُذْنِي إِلَى عَيْنَيْكَ

أَجْمَلِ وَاحْتَيْنِ

عَرَفْتُ حِينَ دَخَلْتُهَا

لُغَةَ الرَّحِيقِ

خُذْنِي

إِلَى كَفِّكَ أَطْهَرَ بُقَعَتَيْنِ

ذَكَرْتُ حِينَ أَتَيْتُهَا

قَبْرَ الْحَبِيبِ وَبَاحَةَ الْبَيْتِ الْعَتِيقِ²

لَا يَتَسَّعُ الْمَكَانُ الْأَرْضِي بِكُلِّ تَفَاصِيلِهِ لاحتواءِ حَرَارَةِ الْعَشْقِ ، وَلَا يَمْنَحُ الْمَعْشُوقُ
فِي وَجُودِهِ الْوَاقِعِي مَا تَنْشُدُهُ الذَّاتُ الْحَالِمَةُ، فَيَنْخَرِطُ فِي حَالَةٍ تَحْوِيلٍ رَمْزِيٍّ يَتِمَاهِي فِيهَا مَعَ
الْمَكَانِ الْمَشْتَهَى بِقِدَاسَتِهِ الَّتِي يُخْلَقُهَا النُّزُوعُ الرَّوْمَانِي الْحَالِمُ، وَيَسْتَعِيدُهَا مِنْ جُذُورِهَا
الْمَرْجِعِيَّةِ فِي حَالَةٍ خَلْقٍ جَدِيدَةٍ، إِذْ تَتَوَحَّدُ رُوحُ الْمَحْبُوبِ بِرُوحِ الْمَكَانِ الْمَحْلُومِ بِهِ الْمُنْزَلِ
إِلَى أَرْضٍ أُخْرَى يَخْلُقُهَا التَّخْيِيلُ، وَتَنْشِئُ الْأَنَا تَحْدِيثَاتِهِ الْجُغْرَافِيَّةَ الْجَدِيدَةَ مِنْ خِلَالِ فَاعِلِيَّةِ

¹ روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مصدر سابق، ص 6.

² روضة الحاج، في الساحل يعترف القلب، مصدر سابق، ص 47.

الرمز المائي (الأنهار، الجنة، الواحات..) الذي يتعلّق فيه الانبعاث الخصيب مع الخلود الموعود. وبذلك، تُصبح الإقامة في هذه الجنة الحُلُميّة المُشتهاة التي تنبثق من روح المحبوب، نعيمًا عظيمًا يُخلّص الأنا من كدر الهجران، ومن موت الغياب، ويمنحها الخلود الرمزي في هذا المكان الحُلُمي المُقدّس (جنة، نمارق مبلّوثة، تقابلا روحي، تجري تحتنا الأنهار..). هذا التحوّل الرمزي الذي تنسجه شبكات الصور، يُسقط الحدود بين جسد المحبوب وجسد المكان، إذ تتحوّل عيونه إلى واحاتٍ موعودة، وكفّاه إلى بُقعة طاهرة، (عينيك أجمل واحتين، كفيك أطهر بقعتين)، فلا تستشعر الأنا اخضرار المكان ولا تذكر قداسته إلا من خلاله. وبذلك، يتجه الخلق الجديد للمكان الحُلُمي في مسار روحنته وجعله نابضاً بقلب المحبوب، موجوداً من خلاله.

عند أمينة المريني، يتبدّى المكان الحُلُمي اليوتوبي من خلال أحوالٍ كشفية يمنحها العشق الإلهي في أعلى مقاماته، إذ تنفرد الأنا بهذه الإقامة الحُلُميّة التي لم تكن لتتأتى لولا أهوال المُكابدة وحرائق الشوق المُضنية. هذه الأرض النورانية الحُلُميّة لم تطأها روح قبلها، ولم يخبر ضوءها ليل ولا نهار. وبذلك، يتجه المكان الحُلُمي اليوتوبي عند الشاعرة نحو انبثاقه الكشفي الساطع الذي يوقّده وهج السكر بحبّ المحبوب. تقول الشاعرة:

لَمْ يَعْرِفِ اللَّيْلُ الْبَهْيُ

مَمَالِكًا لِلْعَشْقِ

— قَبْلِي —

ضَاءَهَا

وَهَجُ الْكُؤُوسِ

وَالْكَؤُوسِ شُهُودُ :

"سُرُرُ

وَابْرِيْقُ

وَرُمانٌ نُضِيدُ"¹

¹ أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 24-25.

تعمل الرموز النارية على تأثيث ممالك العشق الجديدة التي تُشيدُها الذاتُ الشاعرة، والتي تستأثر بها دون سواها، هي التي عرفتُها في غمر هذا الاحتراق اللاهب الذي أشعله العشق، وهذا الانتشاء الروحي العالي الذي منحته خمرُ الحبِّ المُعتَّقة. وبذلك، يتحوَّل هذا المكان اليوتوبي المعلوم به إلى مكانٍ نوعي يخلقه الوجد الهادر، وتنعطي تحديثاته في غمر الأحوال العرفانية المُشجَّعة، (ممالك للعشق، ضاءها وهج الكؤوس، سرر، إبريق، رُمان..) تلك التي تنسجُ الآنَا من خلالها تفاصيله الدقيقة، وتحديثاته الحُلُمِية النُورانية المُشتهاة التي تمنحُها هذه الإقامة في النعيم الروحي العظيم.

أما ميسون صقر، فيستمد المكان اليوتوبي عندها وجوده من التماهي الحُلُمي بين السماء والأرض، إذ تفاجئنا الذات وهي تُشيدُ المكان الحُلُم، المكان المعنى الذي تختفي فيه كل الشرور، والأمن من هجماتها المُفضية إلى الموت الجواني الفظيع، وإلى السقوط المُدوي الذي تُسببه النهايات وأشكال الفقدان، لذلك يتعالق النُوراني بالطيّني، والسمائي بالأرضي، (الملاك الأبيض/ البرية) في هذا الخلق المُتحَيَّل للمكان. تقول الشاعرة:

كَمَلَاكِ أبيضِ السَّريرة

كَمَلَاكِ صغيرٍ ضالٍّ في البرِّية

أُتحرَّقُ لمعنى لا تتعقِّبه الشرور

ألمسُ الأشياءِ

أُسكنُ الأماكِنَ

أُستنشِقُها كعباراتٍ عميقةٍ

منها

تتكوَّنُ غريزةُ البقاءِ والشَّهواتِ

ولا تتوقَّفُ عندَ خلقِ الإنسان¹

يمثِّلُ الرمز الترابي (البرية) موطناً حُلُمياً جديداً مُهيأً لرعاية أحلام هذه الذات المُتحرِّقة لعالم لا شرور فيه، إذ تستدعي الآنَا صورتها الحُلُمِية السَّماوية (ملاك أبيض

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 64.

السَّريرة، ملاك صغير ضال في البرية) لتمشي على الأرض، ولتتلمَّس الأشياء وتسكن الأماكن كما تشتهيها خالية من الشُّرور، واعدة بالبقاء، منذورة للصَّفاء. إنه المكان الفكرة الذي تنقِّد يوتوبياه من هذا التَّجَلِّي الجديد للذَّات في سَمَتِها الأسطوري الذي يتعالق فيه السماوي الملائكي بالأرضي الإنساني، والذي يتحوَّل إلى هواءٍ عميق تستنشقه الأنا لتحيا خُلُودَها وبقائها المأمولين (أسكن الأماكن، أستنشقها كعبارات عميقة..)، ولتتخلَّص من شرور المكان الواقعي، ومن خيباته التي تجرُّ الذَّات إلى مهاوي الألم.

تركيب

حاولنا في هذا المُقَرَّب تتبع أشكال انبناء الأنساق المكانية في نصوص الشعراء، ووقفنا عند وجودها المُتَخَيَّل الذي يُخْرِجها من حالات الثبات إلى التَّحَوُّل، ومن الأحادية إلى التَّعَدُّد، ويجعلها مُهَيَّاةً لِلتَّشَكُّل المُستمر تبعاً لما تقتضيه طبيعة التجربة الشعرية. وبذلك،، يحملنا المُعطى الكتابي النَّصِّي إلى عوالم مكانية نوعية ومُتَفَرِّدة تُغَادِر حدودها الفيزيقية الهندسية، وتتخلَّق عبر فاعلية التَّخْيِيل، إذ تكتشف الدَّوات من خلالها كينونتها ووجودها في هذا العالم، وتنفُذ إلى جوهرها الذي هو في حقيقته جوهر وجود الدَّات، وقد وزعنا هذه الأنساق كما يلي:

- المكان /الأنا الجاذب والمُنْجذب في نفس الآن، ذاك الذي تُشَيِّد الدَّات جغرافيته المُتَخَيَّلَة وهي تهفو لامتلاك جوهر أنها الكامن في تفاصيله وفي أشيائه وروائحه، فتُعِيد خلقه من صُلْب إحساسها بوجودها في عالمه المُتَخَيَّل، وقد شكَّل الرمز المائي عند كلٍّ من بهيجة مصري إدلبي وروضة الحاج نواة لانبجاسه عبر فعل الكتابة، إذ تحوَّلت "حَلَب" عبر وجودها النَّصِّي عند بهيجة إلى أرضٍ لِلخُلُود ترى الدَّات من خلالها طفولتها، ووجودها المُنفلت من جبروت النهايات، في حين استحال "النَّيل" عند روضة الحاج، هويةً وجدانية هي هوية المحبوب وهي وجوده الحالم، بفضل طاقته المانحة القادرة على الحُلُول في روحه والتَّبَدُّي من خلاله، أما عند أمينة المريني، فقد تبدَّت "فاس" بوصفها ذاكرة رؤيوية تُشَيِّد الدَّات معالمها، وكثيراً ما تجعلها مُنْخَرِطَة في طقس العشق الصوفي العالي المقام، وتحوَّل "البيت" بوصفه مكان الجذب الذي تتحقَّق فيه الحماية عند ميسون إلى عالم تلتقي فيه كل المتناقضات، إذ تشكَّل الدَّات معماريته المُتَخَيَّلَة من هذا الاجتماع الخارق للأضداد عبر طقس استغراقي فلسفي.

- المكان /المنفى، وتمثِّل المدينة الشكل المهيمن لوجهه السَّلْبِي، إذ اتخذ شكله الجنائزي طابعاً درامياً يعمِّق المأساة عند بهيجة، ليصبح أشدَّ عنفاً وأكثر دموية وضراوة عند ميسون. وبذلك،، تتبنينُ المدينة من خلال هذا السُّقُوط الفظيع الذي يُفَرِّخ الموت

والدَّمار، وقد يَخْفُ أحياناً لِيَتَّجِه صوب تثوير الإحساس بالفراغ والموت الوجداني الذي يُعمِّق الجرح والوجع والاعتراب كما هو الحال عند روضة الحاج، في حين يُصبح الجسد تجلياً سافراً لهذا المكان المنفى الذي تكشف الذات وجهه المظلم وتسعى جاهدة للفكّاك من أسره.

- المكان الحلم بين وجوده المُفتَقَد واليوتوبي، وتمثّل الأندلس تبدّياً لوجوده المُفتَقَد عند كلّ من بهيجة وأمينه، إذ تأتي استعادته الحُلُمية عند الأولى من خلال انبعاث قُرباني مُقدَّس تمنحه الطّاقة المُخصِبة للماء، في حين يتخذ شكلاً تعويضياً من خلال حلول روحه في فاس، ومن خلال وجوده المُتجدّد في حُضورها، أما عند روضة وميسون، فتتبري العواصم العربية بوصفها تجسيدا للفقْدان، إذ تحدثُ الاستعادة الحُلُمية عبر استدعاء الشخصيات التاريخية؛ الخنساء عند روضة، وهشام بن عبد الملك عند ميسون، تلك الاستعادة التي يعلو فيها الإيقاع الدرامي، ويُعاد فيها تشكيل معالم المكان المُفتَقَد كشكلٍ من أشكال الخلاص. وحين تضيق الأمكنة بالذّوات، يتبدّى المكان الحُلُمي اليوتوبي في تشكيله الجديد خلاصاً موعوداً، إذ تعمل الرموز المائية على خلقه الجديد عند كلّ من بهيجة وروضة بما يسمح بالإقامة الحُلُمية الموعودة في نعيمه، في حين تتأثت ممالك العشق الفريدة عند أمينة من الطّاقة المُضيئة للرمز النَّاري، ويتعالق السّماوي بالأرضي لتشكيل جغرافية المكان اليوتوبي الخالي من كل الشُّرور عند ميسون.

المبحث الثالث: الإيقاع ومستويات المكان الشعري الطباعي

يدعونا الاشتغال على المُدَوَّنة الشعرية العربية المعاصرة مُمَثَّلَةً في نصوص الشعراء قيد الدرس إلى تمثُّل التحولات الجذرية التي لحقتها، والتي شملت مختلف أبنيتها النصية، بشكل أضحى معه كسر الحواجز، وهدم المعيار، مَطْلَباً مُلْحاً تتأسس عليه فاعلية تحديث النص، وانفتاحه على آفاق جديدة تنسجم مع تطلعات الإنسان المعاصر، ومع التحولات الكبرى التي أفرزتها حركات الحداثة. وإذا كان هاجس تكسير سلطة المعيار في بناء النص الشعري قد شمل مختلف مكوناته، فإن الإيقاع يُعدُّ أهمَّ هذه الحواجز التي راهن الشعر المعاصر على خلخلة ثوابتها، وعلى إعادة النظر في بنيتها المفاهيمية بشكل يسمح للشاعر بالانتقال خارج مدار الحدود التي رسمتها القصيدة العربية التقليدية، فكانت تجربة القصيدة الرومنسية اختياراً أثر التجريب، والاشتغال على أبنية إيقاعية تحاول أن تتحت لنفسها مساراً يراهن على محاولة تجاوز النظام السائد، ليتعالى صوت هذا التمرد مع تجربة الشعر الحر، وإن كان عددٌ من الدارسين يعتبر أن جُلَّ هذه التحولات، لم تبرح المفهوم السائد الذي يختزل الإيقاع في وحدات زمنية قابلة للقياس، منفصلة عن الإطار العام الناظم للدلالة والمؤسَّس لبنية الخطاب. لذلك، تظافرت جهود المنشغلين بهذا الحقل تروم الكشف عن الطابع النسقي المُبْنين للإيقاع، وعن حدوده المفاهيمية المفتوحة على آفاق رحبة لا تُختَزَل في الوحدات الصوتية، بقدر ما تندغم في سلسلة من العلاقات تكشف خاصيتها المتشابكة، المتناغمة مع كلية الخطاب، والمُتماهية مع أنساق الدلالة، إذ راهنت على احتواء النسق الإيقاعي بمفهومه الواسع المتصلِّ من شرنقة التصنيف الضيق الذي حصره زمنا في المُكوِّن العروضي، وإن كانت الإحاطة بكل تموجاته أمراً صعباً ما زال قيد البحث والتشخيص في المقاربات الشعرية الحديثة الغربية والعربية، "إن العروض عنصر من عناصر الإيقاع، وهذا معناه أن العروض دال يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية الخطاب"¹

إن المكون العروضي المتمثِّل في كتلات وزنيه قابلة للعدِّ والقياس، لا يشكل حسب هذا الفهم سوى جزءٍ دقيقٍ من تركيبة إيقاعية شاملة، تتساقق فيها مختلف الأجزاء

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، مرجع سابق، ص 107.

الموسيقية المتناغمة مع حركية الخطاب الشعري، بشكل تتسع فيه وظائفه لتمثل التنظيم المُحكم للدلالات والمعاني، والانسجام الفائق بين الدال اللساني وغير اللساني، وحركة النفس الباطنية وأحوال الذات الشاعرة. إنه "نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"¹ وبذلك، يصبح "الإيقاع هو الدال الأكبر"². الذي يُراوح حدّه الدلالي، وينفلت من موقعه المُجاور للمعنى أو المُعدّ سلفاً قبل انبناء الخطاب، كشكل نمطي مسكوك، وسابق لا وظيفة له سوى احتواء المعنى في قلبه المُحدّد، ليتلبّس مُمكنه الدلالي، وليُولّد مع المعنى بشكل انبثاقي مُتزامن، إذ تتبدّى فاعليته الوظائفية من هذا الوجود المُتشابك الذي ينخرط فيه مع مختلف مكونات الخطاب، والذي يتحول فيه وجوده في اللغة، إلى ارتيادٍ مُحتمل للمجهول اللامتناهي. إنه حياة أخرى مُحتملة يتبدّى من خلالها نبضُ الذات وأحوالها، ومجهولات المعنى ومُحتملاته، يقول ميشونيك: "أعرّف الإيقاع داخل اللغة كتّظيم للسّمات التي من خلالها تُنتج الدّوال اللسانية وغير اللسانية (في حالة التواصل الشّفوي خاصة) علم دلالة نوعياً، مغايراً للمعنى المُعجمي، الذي أسمىه الدلالية: أي القيم الخاصة بـخطاب، وخطاب مفرد"³.

هذه الوظيفة التنظيمية التي يشغل فيها البُعد الاتصالي المُتشابك مع المعنى، والتوليف المُحكم بين اللساني وغير اللساني، وبين حركة الدّاخل وأثرها النفسي المنزور للتحوّل المستمر الذي تقتضيه خصوصية الخطاب، ودينامية التخييل وحركيته، هي التي يتبنين من خلالها اشتغاله النّسقي، وقابليته للتمدّد والانتساع بعيداً عن كلّ تضيق تفرضه النظرة التجزئية المحدودة التي تحصره في حدّه الشكلي المُقولّب. ومن ثَمّة، ينفّث الإيقاع على أفقه الرّحب، ويؤسس لشعرية تتأتّى من الأخذ الكليّ النّسقي، إذ "ينفتح، باستمرار على جميع دوال الخطاب وعناصره البانية التي لا تعمل مستقلة عن بعضها البعض، بل هي تعمل ككلّ، مما يجعلها تؤسّس في تضافرها المحورين الاستبدالي والمُرَكّبي الذين يقومان بتحديد مفهوم المستوى كما تصورته نظرية الدّليل وتثنائيته. إن دالّ الإيقاع يشغل في قلب

¹ خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، بيروت، 1986، ص 107.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3 الشعر المعاصر، ص 105.

³ Henri Meschonnic, Critique Du Rythme, Anthropologie Historique Du Langage, verdier, Paris, 1982, p 217.

الدلالية وهي تُحرّر المتواليات الصغرى كما الكبرى داخل الخطاب الشعري. لذلك فالإيقاع يتأبى على كلّ قياس، كما الدلالية"¹.

وبناء على هذا التفاعل الناظم لحركة الإيقاع وحركة المعنى والذات داخل الخطاب، يضعنا ميشونيك أمام شعرية نوعية نسقية تتشابه فيها العلائق، ويتبين فيها الإيقاع دالاً تكوينياً يشتغل خارج إطاره النمطي، ويتأبى على كلّ معيارية ضيقة، "ويرشدنا إلى أنّ نقد الإيقاع لن يكون فحسب نقداً لنظريات الإيقاع. فهذا الأخير لن يكون ممكناً، وضرورياً إلا ببناء نظرية للإيقاع تؤسس الإيقاع في اللغة كخطاب. وفي نقد الإيقاع نقد للشعرية، سواء المحصورة في الشكلانية والبنوية التي تتخلّى عن نظرية المعنى - الذات والتاريخ، وتقيم داخل نظرية الدليل وألوية اللسان، أو الشعرية التاريخية للخطاب والذوات، أو شعرية اللغة التي تقوم على أنساق الأدلة"². إنه الحياة الموازية لحياة المعنى المنذورة للتحوّل المستمر، وهذا يجعله يؤثث الخطاب من صميم حيويته الخالصة التي تتناسل قوانينها الشخصية، تلك التي يحتملها الخطاب في حالات تجليه، وينأى بها عن أي معيارية عامة نمطية، كما أنه يتحرك من قلب فاعلية التّعدّد التي تفتح من خلالها أنماط بنائه على الممكن والمتحوّل تبعاً لتباين التجارب الشعرية، هذا فضلاً عن كونه مُغامرة أخرى في المجهول تنسجم مع طبيعة المعنى المُخرطة في هذا المجهول أيضاً، مادام الإيقاع لا ينفصل عن المعنى، وعن شروط إنتاجه الدينامية التي يُذكّيها التخييل، إذ "ثمّة، بالضرورة، المجهول داخل المعنى في اللحظة التي يصنع فيها نفسه، وإلا فهو المُدرك سلفاً، والموضوع بالمتحف. إنّ حركة المجهول في المعنى مستمرة، ولا تتركنا نتخوّف من ألا نتعرّف الزّمن، فالسؤال لا يطرح حتّى نفسه طالما أنّه يتلبّس بنا"³

هذا المجهول الذي تسبح في فلكه حركة المعنى، يجعل مختلف الدّوال المؤنّثة لنسق الخطاب تتخرط في مُحتملاته، تبعاً لطبيعة العلاقة المُتشابكة التي تربطها بانباء المعنى، ومن ثمّة، لا يتأتّى الاشتغال الجوهري لدالّ الإيقاع بمعزلٍ عن بقية هذه الدّوال، إذ يعمل

¹ عبد اللطيف الوراري، "أفق الشعرية: مداخل إلى شعرية هنري ميشونيك"، مجلة نزوى، ع70، أبريل، عُمان، 2012، ص 50.

² عبد اللطيف الوراري، نقد الإيقاع، في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقّيه عند العرب، مرجع سابق، ص 313.

³ هنري ميشونيك: ضياع المعنى، ترجمة: عبد اللطيف الوراري، 3 أبريل، 2008، أنظر الرابط:

هذا المنحى التفاعلي على إعادة تشكيل مفهومه، وعلى تثوير تبدّياته اللامتناهية التي لا يمكن أن يُقيّدَها الدّالّ العروضي. وبذلك، يتداخل العروضي وغير العروضي، والزماني والمكاني، والسّمعي والبصري، والنفسي والدّلالي في تشكيل بُعد الجوهري، وفي تثوير حركة المعنى المؤسّسة لدلالية الخطاب، إذ "تتقدم النصوص بدوالّ جديدة لإعادة بناء الإيقاع. ويكون اختراق الذات الكاتبة لها منكشفاً في المشهد النصي. وهكذا يشكل التكرير، والترقيم، والمكان، أنساقاً فرعيةً تتفاعل مع الأنساق الفرعية الأخرى، ومنها العروضُ باتجاه النسق العام للنص المُبني لدلالية الخطاب"¹.

هكذا، يتعالق الدّالّ الإيقاعي في مفهومه الشّمولي، مع شبكات لانهاية من الدّوال المُبنيّة لدلالية الخطاب، ويشكّل الدّالّ المكاني تمثيلاً لهذا التّعالق الحيوي الذي يُصبح بموجبه المكان النصي حيّزاً لتجليات الحركة الإيقاعية الجوهريّة، وينخرط جنباً إلى جنب مع باقي الدّوال الأخرى في هذا التفاعل المُنتج للدّلالة، إذ "إن بنية المكان مأهولة بالإيقاع والتركيب والدلالة، كلّ منها يستدعي شقيقه، والنص نسيج له الامتلاء والفراغ"². هذا الوضع الاعتباري للمكان، يستدعي الانتباه إلى قيمته الجوهريّة في النسيج النصي المتشابك، إذ تتحول خطيّة الخطاب بما هي امتلاء وفراغ، وسوادّ وبياض، وسمع ورؤية، وكتابةٌ ومحو، إلى مُنتج آخر لدلالية الخطاب. ومن ثمة، يشتغل المكان النصي من داخل هذه الحركة الداخلية التي يستدعيها الكون النصي بوصفه كيمياء متفاعلة لا تقوم على واحديتها، ولكنها تنبثق من فاعلية التّعُدّد، ومن جوهر الشبكات العلائقية المُعقّدة التي تمنحها ديناميّة التخيل بُعدها اللامتناهي، ويتحول الوجود الدّلالي في إحدى تجلياته إلى تقطيع مكاني بصري تلتقطه العين، وتقرأ أسرارَه الكامنة خلف تحديّثاته على البياض، تلك التي لا يمكن للنص أن يَشِيَّ بمحتَمَلها، إلا في سياق التّعالق التكويني بين مختلف الدّوال الأخرى، وهذا يجعل النص لا يبرح مجاله المُمغنط الذي تلتقي فيه كل هذه الدّوال، لتصنع نسيجه القابل للتمدّد والتحوّل باستمرار. هكذا، يصبح تفعيل البُعد البصري للدّلالة تثويراً للغة مُضاعفة لا يملك أسرارها المنطوق والمسموع وحدهما، ولكن يمنحها المرئي والمكتوب أيضاً، وإن كان هذا المنح لا يخرج عن طبيعته النّسقية التي تتضافر فيها كل الدّوال. "إن

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 108.

² نفسه، ص 112.

للمساحة البصرية لغة خاما قابلة لتدجين من نوع آخر، وهي لن تتحول كلاما إلا حين تفرض نبوءتها، النص هنا جغرافية، نتوءات وتضاريس ومناطق خصب، النص هنا محاولة لربط الدلالة بالعين الجديدة. كل كتابة عرس، عرس للعين والأذن والباطن، القائلون وحدهم يكتشفون الرعب في الأعراس، يكتشفون ملامحهم الهجينة. كل الحواس مدجّنة، وحاسة الجنون المُعقلَن وحدها تملك القدرة على النسف"¹

تتمدّد إذن هذه الجغرافية المأهولة عبر فعل الكتابة، وتنبثق من أحوالها المقترنة بحركة النفس وأحوال الباطن، ومغامرة اللعب النصّي الذي تُذكيه فاعلية التخيل، وتنسجه شبكات الصور. وبذلك، نكون إزاء تخليقٍ مستمرٍّ لمفهوم المكان، لا يفتأ يعلن عن وجوده الجديد عند كل انكتاب أو قراءة مُحتملة؛ فالفراغ والامتلاء، والبياض والسّواد، والصمت والكلام وغيرها من التحديثات الجغرافية النصّية لا تتشكّل من خلال امتدادها الأفقي فقط، ولكنها تتبنّين عبر امتدادها العمودي الذي يتعالق فيه السطحي بالأعمقي، والظاهر بالباطن، والمسموع بالمرئي، والمكاني بالزماني، إذ تمنح الكتابة إيقاعها الجديد الذي يُسمع ويُرى، ويُقال ويُكتَب، ويُحسّ ويُلمَس، وتخلقُ فضاءها الذي يُولد من صُلب هذه العلاقة الجدلية التي يشدُّ بعضها بأطراف بعض، والتي بها قد يمنح النص، بما هو ذاتٌ انبثاقية، أسرار الدلالة وممكناتها اللانهائية.

هكذا، تستعصي الكتابة على الاختزال في منحى أحادي، وتتشكّل من مشاربها السمعية والبصرية والبرانية والجوانية، والزمانية والمكانية، يقول محمد بنيس: "تولد الكتابة في لحظة فراغ، وهنا تمارس الذات تكوينها، ومن ينكر على الكتابة إعادة بنية المكان، يمنع كتابة جسد ينتشي بموسيقية الخط، موسيقية تمنح النص سلالمة من الأنغام والألحان. واختزال الكتابة إلى مجرد فضاء بصري تلصق به تسمية القصيدة البصرية يتخفّى وراء الظاهر، مادامت الكتابة لا تقوم على البياض والسواد وحدهما، وإنما هي كوكب لغوي متعدّد الفضاءات، كل قوانينه مشكّلة لوحده"²

¹ عبد الله راجع، "الجنون المُعقلَن"، مجلة الثقافة الجديدة، ع 19، يناير، المحمدية- المغرب، 1981، ص 59.

² محمد بنيس، "بيان الكتابة"، مجلة الثقافة الجديدة، ع 19، يناير، المحمدية- المغرب، 1981، ص 46.

هذا الكون المتعدد الفضاءات، ينخرط في هذه السيرورة النسقية، ويصنع وحدته التي يشكّل المكان الشعري أحد عناصرها، ومن خلال تحديثاته النصية المتنوعة، يتشكّل نبض النص وإيقاع معناه، وتأويلات مُحتمّله، وهو عبر تنويعاته التي يتقاطع فيها المنحى الأفقي والعمودي لاشتغال فعل الكتابة، يحتضن حركة الذات الشاعرة، وينقل إحساسها بالوجود. وبذلك، يتنامى البعد الوجودي للمكان وهو يتبدّى عبر شبكات الصور في جسد الكتابة، وفي ما تحمله جغرافيتها من أسرار.

إن المكان النصي بهذا المعنى وجود آخر للنص، يتكلم الصمت من خلال بياضه، ويصمت الكلام من خلال امتلائه. إنه الإيقاع الآخر الذي تتعدد تنويعاته، وتتمدد حركته، وتُرى ملامحه في الجغرافية الممتدة للصفحة، تلك التي لا تتوقف عن التوسّع بما تعدّ به إمكاناتها المتاحة في كل كتابة أو قراءة. ولما كان مُقترناً بوعد الكتابة وممكن وجودها المفتوح على المجهول، فإنه يتلبّس جوهرها المنذور للكشف المُتجدد، ويظلّ في حالة تشكّل متواصل تبعاً لما تقتضيه دينامية التخيل، "وبهذا يصبح المكان النصي في الكتابة عنفواناً يجهل مآله، سفرّاً من مشارق الأرض إلى مغاربها (ذلك مسار الخط العربي من اليمين إلى اليسار) له عتمة المجهول المضاعف"¹

حريّ بنا إذن، ونحن نقف عند هذا التماهي الجوهرى بين الدال الإيقاعي والدال المكاني النصي في تأنيث دلالية الخطاب، أن نخوض مغامرة البحث في مُحتملاتهما القرائية، وفي ما تعدّ به النصوص الشعرية قيد الدرس من مفاجآت يمنحها الاشتغال النسقي والمتحوّل للإيقاع، وللمحتمل الدلالي الذي يعدّ به المكان النصي، إذ لا يمكن أن تكون الأشكال الإيقاعية والمكانية ثابتة أو متكرّرة يحددها قالب الجاهز، والنمط المُعدّد، ولكنها تبعاً لما يقتضيه جوهر الشعر وفاعلية التخيل، كون آخر متحوّل يُنتج الدلالة، وينخرط في فلك دائر من الهدم والبناء، يؤثث المُتخيّل عوالمه الجديدة التي لا تتوقف عن النشوء في كل كتابة وقراءة.

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3 الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 112.

1- الإيقاع وتشكيلات المُتخيل

1-1- غواية الخلوة وإيقاع الصمت العالي

يتحرك النسق التخيلي عند بهيجة مصري إدلبي في فلك إيقاعي خاص تخلقه الذات الشاعرة، وهي تتأمل وجودها في هذا العالم، وتتخبط في حالة من الجذب الجواني الخالص الذي يمنحها قدرة هائلة على الإنصات المغاير، وعلى النفاذ إلى مناطق قصية يعلو فيها صوت الصمت، وينعطي بوصفه بوحاً آخر، وكلاماً مغايراً لا تُفكُّ شفرأته، ولا تتبدى لغته إلا بالاختلاء به في طقس جواني مخصوص، يُعلي من صخب حضرته العالية المقام، تلك التي تشتد أحوالها وهي تولد من الخلوة، والتأمل، والاختفاء، والعتمة، والعزلة، والغيوبة وما سواها من مؤثثات عوالمه. ومن ثمة، لا تنفذ الذات إلى أناها المفتحة إلا بسلطانها، إذ يتحول الصمت من خلال تذويته إلى ذات مضاعفة، تتحرك وتتكلم، وتصرخ وتسكّر وتتأمل، وتئن وتحن، وتكابد قلق السؤال الوجودي، فلا يظل أمامها سوى الاختلاء في معبده المقدس الذي لا يمنح صوته إلا للعارفين بأسرارها، المسكونين بأحواله. تقول الشاعرة:

ياقوتة الصمت مأخفبه حيرتنا
كأنما الصمت بوح بعد مانزلاً

ياقوتة الصمت أن تشتد عتمتنا
أن نرتدي بردة المعنى ونعتزلاً¹

هنا الأرواح تنسج برد عزلتها
بصدر قميصي المنسوج
لست هنا
لأخرج من خباء دُخاني الملقى
على بئر مُعلقة
بركن الحيز المرسوم
فوق الماء
لا أسقى²

¹ بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 5.

² نفسه، ص 72.

.....
في الرِّيحِ أَقْرَأُ مَا يُنَازِعُنِي
وَأَرَاوُدُ الْأَسْرَارَ إِذْ تَعْدُو
فَيُعِيدُنِي صَمْتِي لِعِزْلَتِهِ
فَكَأَنَّهُ لِمَسَافَتِي غَمْدُ
أَفْضِي لَخَافِيَتِي مَدَى تَعْبِي
وَنَوَافِدِ الْأَحْلَامِ تَنْسُدُ¹
.....

بكامل أغنيتي الآن
أَدْخُلُ غَيْبُوبَتِي
كِي أَرَى مَا تَسَلَّلَ
مِنْ خَمْرَةِ الصَّمْتِ فِي الْخَافِيَةِ
فَتَأْخُذُنِي رَهْبَةً
أَنْ أَرَى شَكْلَ صَوْتِي
وَأَسْمَعَ صَرَخَتِي الْعَالِيَةِ²

.....
هَذِي قِصَائِدُ أَحْلَامِي أَمْزَقُهَا
" فَالصَّمْتُ أَفْضَلُ مَا يُطَوِّى عَلَيْهِ فَمُ " ³
.....

لَا تَنْهَضُ
مِنْ صَمْتِ الشَّاعِرِ
إِلَّا أَصْدَاءُ
لِسْوَالٍ
وَسْوَالٍ
مِنْ جُرْحِ الرُّوْيَا
كِي يَعْمَى فِي غَيْبِ سْوَالٍ⁴
.....

فَخَذُ مَا شَتَّتَ مِنْ شَكِّي يَقِينًا
وَمِنْ صَمْتِي حَيَاةً أَوْ هَلَاكًا

¹ بهيجة مصري إدلبي، امرأة من خزف الروح، مصدر سابق، ص 84-85.

² بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 91.

³ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 70.

⁴ بهيجة مصري إدلبي، عمياء أحمل مصباحي، مصدر سابق، ص 6.

أنا في وحدتي كالماء وحدي
وأنت هناك في قاعي هناك¹

تتضافر كل أشكال التكرير والتوازيات الصوتية والدلالية وأشكال التقابل التي تحفل بها المقاطع الشعرية في مجموع نصوص الشاعرة، لإعلاء الإيقاع الجواني العالي الذي تتحرك الذات في فلكه. إننا في حضرة الصمت المحيط الذي يُرى ويُرى، ويُصمت ويُصمت إليه، ويسكت ويبوح، ويضج ويعتزل، (الصمت إخفاء/الصمت بوح، الصمت حياة/الصمت هلاك، الصمت عزلة، خافية، عتمة، أرى شكل صوتي/أسمع صرختي). هذه الحضرة، تُمارس الأنا من خلالها وجودها في العالم، ويتحوّل إيقاعها إلى نبض مضاعف يسمح لها بالإبداء والإخفاء، والسكون، والتّمدد، والكشف والحبس، والمُروّر والتأمل، والإنصات والرؤية. كل هذه التّقابلات التي تتكئ عليها البنى التركيبية، والتّجانسات الصوتية، وما يمنحه الدّال العروضي نفسه من هذا الانتقال المُتنوّع، ومن هذا التكرير المُتجانس للقوافي، ينبثق من جوهر الإيقاع الجواني الذي تؤثته غواية الخلوّة عند الشاعرة، وشغفها بالصّمت وبالإنصات المُغيّرات الذي ترى من خلاله شكل صوتها، ورهبة صراخها، وفتنة عزلتها، وجوهر أناها الذي يُجلّيه السّكر بالصّمت. هذا الشّغف الكبير بالصّمت، يُصبح إيقاع القصيدة المُستَهى، وتنتقل غوايته إليها ليصبح بديلاً مُتخيلاً، ومن ثمّة، يُصبح خلق الإيقاع المُتخيّل من داخل الإيقاع المُتداوّل، اشتغالا نوعياً مخصوصاً يُراهن على جوهره الدلالي المُنبثق من تجربة الذات، ومن إحساسها بوجودها في هذا العالم، ويعمل التوازي الدلالي على تجليته من خلال هذا المقطع. تقول الشاعرة:

تقفُ القصيدةُ حيثما أقفُ
كحنين أغنيةٍ إلى إيقاعها
مدّت إليّ غموضها
واستغرقتُ كغمامةٍ بظلالها
فاستغرقَ اللّهُفُ
لبست مرايا حيرتي شغفا
فحاق بصمتنا الشّغف²

¹ بهيجة مصري إدلبي، امرأة من خزف الروح، مصدر سابق، ص 7-8.

² بهيجة مصري إدلبي، لأنني لا أجيد سواي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2010، ص 7.

هو إيقاع الصمت إذن، ما تنخرط القصيدة في شغفه، وتستغرق في لهفه وهي تتماهى مع قلق الأنا، وحيرتها، وتوقها للإنصات للولادة الجديدة من الصمت. إنها المرايا التي يتبدى من خلالها صوت الصمت، وإيقاعه العالي المتلبس بذات الذات وبذات القصيدة، حيث الحُلُول في شغفٍ واحد تُحدثه سمفونية الصمت العالية، (تقف القصيدة حيثما أقف، كحنين أغنية إلى إيقاعها، حاق بصمتنا الشغف). وبذلك، لا تتحدّد حركة الذات إلا من خلال ما يُفجّرهُ التخييل وهو يُجَلّي وجه الإيقاع وملامحه اللامتناهية.

1-2- سطوة الغياب وإيقاع الذات المُغترِبة

يعمل النسق التخيلي النصي عند روضة الحاج على تشوير حركة جوانية يوقدها الحزن، ويُشعلها الغياب، وأحياناً يتجه الرمز المائي في مسار تبئير هذه الحركة التي تشتدّ ويحتدّ مدّها المتصاعد مُعلنًا عن هواجس الذات، وعن أهوال ما تلقاه من جورِ الهجر، ومرارة الغياب، إذ يُصبح الهطول حركةً مضاعفةً لأنقال الحزن، وتتحمل عناصر الطبيعة سطوته المُبالغة، ويُصبح الكون ضاجاً بجبروته المُجحف الذي ملأ القلب والروح والمكان والزمان، وتنخرط أشكال التكرير، والتقابلات الصوتية، والأنساق التركيبية في هذا المدّ العالي الذي يُحدثه الحزن الرابض في أعماق الذات الشاعرة وهي تبحث عن أنها المُفتَقدة بفقدان المحبوب، وتتخلّق من هذا الإحساس الذي يُثقل كاهل الأنا الراححة تحت جبروت الغياب كشكلٍ آخر من أشكال الموت الذي تسعى لمواجهته. حركةً جوانيةً مُكتضّة تسير بالذات صوب اغترابها العالي، إذ تتحوّل الوحدة في غياب المحبوب إلى وحشة مُضنية يحتدّ فيها إيقاع الغربة، والتأثر، والتوجّس، والانكسار، والنحيب، وتتماهى كينونة الذات مع هذه الحركة التي يُعليها الهطول والضجيج والزّمهرير والاختناق والصّراخ والخفقان والاضطراب، وتعمّق الرموز السمعية قسوة هذه الحركة المُتخيّلة، التي تحمل الأنساق التركيبية والصوتية وقّعها الصّارخ. تقول الشاعرة:

والحزنُ يهطلُ مُترَفاً

وتضجُّ أحزانُ السّماء

وتظلُّ تلحفُ في السُّؤالِ

إذا بدا بعضُ الذي أخفي

وفارقتُ الجَدَّ..¹

.....
واعلمْ بأنَّك من أعودُ بدفنه
من زمهريرِ الكونِ والزَّمنِ الألدِّ

.....
واعلمْ بأنِّي حينَ تخنُّقُني الحُرُوفُ المُجَدِّباتُ
وتصرُّخُ الأحزانِ حولي في كَبَدٍ
أحتاجُ وجهَكَ أَسْتَعِيثُ
أَيَا مَدَدٍ²

.....
ما دقَّ باباً طارقُ
إلَّا ودقَّ توجُّساً وترقُّباً وتوتُّراً
وأنا أتمتُمُ أيُّها القلبُ اتِّئِدْ
فغداً يعودُ³

.....
أنا ما عُدتُ أدري
غيرَ شوقٍ فاضِحٍ
فاقَ المدى حدًّا
وجاوزَها الحدودَ
أنا لم أعدْ غيرَ اضطرابٍ
واغترابٍ وانتحابٍ
أنبأ به عني القصيدُ⁴

¹ روضة الحاج، في الساحل، مصدر سابق، ص 55-56.

² نفسه، ص 57.

³ روضة الحاج، عِشْ للقصيد، مصدر سابق، ص 38.

⁴ نفسه، ص 39.

يُعلي النسق التخيلي هذه الحركة الجوانية التي يوثثها الحزن والاغتراب، وتستمدُّ الأنوية الصُّورية من أثرها الجواني ما تُنشئ به إيقاعاً مخصوصاً مُتخيلاً، تنبثق من جوهره الكامن في أعماق الذات التشكيلاتُ الصوتية بكلِّ تنويعاتها المفتوحة على التكرير والتَّقابل والترادف، والقوافي المُتعدِّدة (الحزن يهطل، تضحُّ الأحران، تصرخُ الأحران- الدفء/الزمهرير- التوجُّس، الترقُّب، التَّوتُّر- اضطراب، اغتراب، انتحاب- الألد، الجلد، الكبد، اتئد- يعود، حدود، قصيد...)، كما تسمح الرموز السمعية والمائية التي يعتمدها هذا النَّسق عند روضة الحاج، بتشكيل ملامحه، ورسم مسارات حركته التي يُجلبها الغياب، ويُعلنها الحزن بشكل تصاعدي يصل بالأناس إلى ذروة الوحشة، وإلى مقامات الاضطراب العليا. تقول الشاعرة:

لا شيء يُوحيشُ

مثل صوتٍ غاب في الضوضاء

وازدحمت به النبرات

غادر سمعنا

لكنه ملء العيون¹

تعملُ الرموز السمعية على إعلاء حالة الانكفاء الجواني للذات الشاعرة في مواجهة جبروت الغياب/الموت/الزمن، بشكل ينتقل فيه الصوت من الغياب إلى الحضور، ومن الفراغ إلى الامتلاء، وتعمل جمالية المُقابلة على تفعيل هذا الوجود الجديد للصوت الغائب في حضوره الجواني، (صوت غاب في الضوضاء/ازدحمت به النبرات- غادر السمع/هو ملء العيون). هذا التفعيل لدلالية الرموز السمعية، ينقل حركة الإيقاع من حالة الفراغ التي يحدثها الغياب، إلى حالة الامتلاء الروحي بالحضور المُتخيَّل (لكنه ملء العيون)، ومن ثمة، يُعلنُ تكريرُ رموز السمع (صوت، ضوضاء، ازدحام، نبرات، سمع..) الإيقاع الجواني الجديد والمُتحوِّل، إذ تمتلئُ الأنا برؤية جوانية تصلُّ العيونَ بعيون الروح التي تحيا في حضرة المحبوب، ويحتلُّ الامتلاء مكانَ الفراغ، والأنس مكانَ الوحشة، وتتحوَّل ذبذبات الروح وإيقاعها الجديد الذي يُدوِّنه التخييل، وكثيراً ما يتماهى هذا التحوُّل مع الحضور

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 10.

المُخَصَّب للرمز المائي، ولما ينجم عنه من حياة جديدة تُعيد ترتيب إيقاع الروح الموحش والمُعْتَرِب. تقول الشاعرة:

إِذْ أَمْطَرْتُ

نَهَضْتُ جَمِيعَ مَعَاذِفِي

غَنَّتْ مَعَ (السِّيَابِ) أَغْنِيَةَ الْمَطَرِ

مَطَرٌ ... مَطَرٌ

وَأَنَا ارْتِطَامُ السُّحْبِ بِالسُّحْبِ

اشْتِيَاقُ الْأَرْضِ

عَزَفُ الرِّيحِ

سِرُّ الْعَطْرِ فِي رِيَّةِ الزَّهْرِ¹

يتحوّل التكرير اللافت للمطر، ولمرجعيات توظيفه الرمزي عند السِّيَابِ والمرتبطة بحالة الحزن العالية التي تتماهى فيها الذات الشاعرة معه، من إيقاع هُطوله الحزين الذي تُذكّيه رموز السمع (مطر، أمطرت، معازفي..)، إلى حركة انفجارية قوية يُحدثها فعل الارتطام، وتشهدُ معها الأنا هذا الخروج المأمول من الوحشة والموت واليباب، إلى العزف والنشيد ونَفْس الحياة في رِيَّة الزهر. إنها الحياة الجديدة التي يتحوّل معها الإيقاع الجواني عبر هذا الارتطام المائي الرمزي (أنا ارتطام السُّحْبِ بالسُّحْبِ/أنا اشتياق الأرض /أما سرُّ العطر..)، وتتحوّل معها رموز السَّمْع من وضعها المُوَحِّش(اضطراب، انتحاب، توقُّب، ضوضاء، صراخ..) إلى وضعها المُؤنس بالحضور المأمول للمحبوب. تقول الشاعرة:

عَذَرْتُهُنَّ سَيِّدِي

فَمَا عَرَفْنَ أَنَّ صَوْتَكَ الْأَنِيقَ

حِينَمَا يَجِيءُ

أَسْمَعُ الْحَفِيفَ وَالْخَرِيرَ

وَأَلْمَسُ النَّسِيمَ وَالنَّدَى

¹ روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 49-50.

وأصعدُ السَّمَاءَ ألفَ مرَّةٍ أَطِيرُ¹

يمتد هذا التَّمَوُّجُ الإيقاعي الجواني الذي تنبثق منه حالاتُ التكرير الجديدة لرموز سَمِعٍ مُغَايِرَةٍ هي الأَنَسُ والأَمَانُ والرَّقَّةُ، (الصوت الأنيق، الحفيف، الخرير، النسيم، الصُّعُود، الطيران)، وتنتقل الذَّاتُ عبرها من وحشتها المُجَذِّبة، إلى حالةٍ من التحليق الرُّوحي العالي تكشف عنه رموز الارتقاء (أصعد، السماء، أطيرو..)، تلك التي تسعى الذَّاتُ من خلالها إلى مواجهة جبروت الاغتراب الذي يُحِيلُه الغياب موتاً مُضاعفاً، ومن ثَمَّة، يتبنينُ الإيقاع في وُجُوده المُتَخَيَّل، المنبثق من الحركة الجوانية للذَّاتِ الشاعرة وهي تولد من فاعلية التَّخَيُّلِ ومما تنسُجُه أنساقه من مُحتمَلاتٍ تُعَلِنُ عنها أحوال التَّجربة ومقاماتها. إن هذه الأحوال، تستعصي على الحدِّ النمطي الذي يقتضيه الدَّالُّ العروضي والبناء الصوتي المُلازمُ لمختلف النُّصوص، مما يجعلنا أمام ذاتية إيقاعية ترسم مسارها المُتحوِّل، ووجودها النوعي المُتوالد.

1-3- طقوسية الرقص والطَّواف وإيقاع العُروج العرفاني

تخترقُ الذَّاتُ الشاعرة حدودَ الإيقاع، وتخلُق من خلال الاشتغال الدينامي لشبكات الصور حركته الجديدة والمُتفرِّدة، تلك التي لا يختزلها المنحى النمطي الجاهز للدَّالِّ العروضي، ولحركة الأصوات وأشكال التَّكرير والتوازي والتَّقابل. إننا أمام إيقاع نوعي جواني ينسُجُه النِّسق التَّخَيُّلي المؤثَّث لتجربة الشاعرة، وتنجلي حركته النَّصِيَّة بشكل مُتناغم مع حركة الذَّات، ومع إحساسها بالعالم، ومع تصاعد النبض الرُّوحي التي تُذكِّيه تجربة العشق الصوفي المُتَّفِدة، ومن ثَمَّة، تتناسل التشكيلات المُحتملة لحركته، وتتعدَّد مقاماته تبعاً لما يقتضيه طقس العُروج العرفاني، إذ تتبنين حركة الأنساق الصورية من خلال المنحى المُهيمن لإيقاع الرقص والطَّواف والتحليق، والذي يتَّخذُ بُعداً طقوسياً تتصاعد أحواله، وتنخرط من خلاله الذَّاتُ في حَضرة العشق، فتدخل حَلْبَةَ الرِّقْص والطَّواف، في غمر فيضها الرُّوحي، وتحيا من خلال هذا الإيقاع المُتَخَيَّل خارج الثَّبات الذي يجذبها إليه وجودها الطَّيْنِي. ويمكن الوقوف عند تجليات هذا الإيقاع المُتَخَيَّل الذي يُعليه الرقص

¹ روضة الحاج، في الساحل يعترف القلب، مصدر سابق، ص 40.

والدَّوران والطَّواف من خلال عَيِّنة من المقاطع التي يؤثثها التكريرُ الواضح للعبارات
والجمل والأصوات وهي تنبثق من أتون الحضرة العرفانية العالية. تقول الشاعرة:

فَرَا حَتْ تُرَاقِصُ

فِي ظِلِّهَا ظِلُّهُ

تَدُورُ.....

تَلْفُ عَلَى وَقْعِهِ

قَدَّهَا عَاشِقًا

مُجْهِدًا

وَأَرْخَتْ رُؤَاهَا

عَلَى شَجْوِهِ

وَعَصَتْ بِحُلْمٍ سَعِيدٍ

بَعِيدِ الصَّدَى¹

.....

طُفَّ بِنَا

وَأَقْتَحَمَ بَحْرَنَا سَالِكًا

فَتَرَى أَهْلَنَا

لَبِسُوا الْغَلَسَا

عَرَجُوا

مَزَقُوا فِي الْجَوَى

خَرَقًا

وَأَنَمَحُوا فِي الْمَدَى

¹ أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 15.

أَرْجَا سَلِسًا¹

.....

إِقْتَحِمْ يَا أَنَا

لَذَّةً . لَا تَوْبُ

وَأِدِرْ بَيْنَنَا فِي الدُّجَى

أَكُوسًا

صَحْبُنَا مَلَأْ زَاهِرٌ

وَدُمَى أَنَسٌ

حَوَّلُوا حُزْنَنَا

عُرْسًا

رَشَفُوا

رَقَصُوا

ضَحِكُوا وَبَكَوْا

هَيَّجُوا صَبَوَةً

الْحَلِي إِذْ وَسَّوَسَا

وَعَفَّوْا

وَصَحَّوْا

وَنَأَوْا

وَدَنَّوْا

قَدْ رَأَوْا

مَا رَأَوْا

فِي السَّرَى

¹ أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 81-82.

يحتدُّ المنحى الطُّقُوسي لإيقاع الطَّواف والدَّوران والرقص، وترتقي الذاتُ الشاعرة في مدارج عُرُوجها المُتَخَيَّل وهي تذوب في جمر المحبة وتنصهر في نارها، وتذوق مع السَّالِّكين في طقسٍ جماعي أهوالَ الاحتراق والتَّمزُّق والمحو والمُكابدة. وبذلك، تمتد الحركة عبر مسارها المُتصاعد، ويصبح إيقاع العُروج العرفاني هو المؤنَّث لحركة الذات الشاعرة عبر التكرير اللافت الذي تمنحه الأنساق التركيبية والصوتية المُندَلِقة من عمق التجربة الروحية التي تحياها الذات، (تراقص، تدور، تلف، ، طُف بنا، اقتحم، رأوا..). وعبر المفارقة التي تُجَلِّي تنويعاته المُتصاعدة (ضحكوا/بُكَوا- غفوا/صحوا- دنوا/نأوا..). ومن ثَمَّة، تتبني حركة هذا العروج العرفاني بوصفها حركة للأنا وهي تبحث عن وجودها المُتَخَيَّل في هذا الطقس العرفاني العاشق، وتتعالى رموز الارتقاء المؤنَّث لهذه الحركة (الرؤى، المدى، الصدى، عرجوا..)، لتتناسل شبكات الصور عبر هذا الإيقاع المُتعدّد الأحوال، وتجتمع كل المتنافرات لرصد حركته المشدودة إلى الأعلى، وهي تبحث عن عروج الأنا النوراني المأمول.

تتبدّى تنويعات هذا العروج العرفاني عبر الأحوال المُفضية إليه، والتي يتم الكشف عنها من داخل الإيقاع كما تستشعره الذات العاشقة، ومن داخل الدال العروضي نفسه، حين تنخرط تسمياته وحركته وقافيته وبُحوره في غمر تجربة العشق التي تحياها الذات، ويتحول إلى قياس روحي ترصد من خلاله أهوال الشوق، والمُكابدة، والوجد، والخُلة، والارتقاء إلى أعتاب المحبوب العالية المقام. تقول الشاعرة:

سأنسجُ من حنين
العطر
قافيةً
ترمّني
وترويني
فإن ناديتني -دنيا-
أجاب الطير

¹ أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 82-84.

هذا كهف مفتون¹

.....
مَنْ سَاقَنِي حَبِّبًا

إِلَى أَعْتَابِكَ؟

تَحْتَ الدُّجَى

أَتَلَفَّعَ الْوَجْدَ اللَّهِيْبَ

يَمُوجُ بِي شَوْقٌ
إِلَى أَبْوَابِكَ؟²

.....

وداعًا
يا قوافِلنا
تخبُّ إلى مَرَاثِنَا
وَأَسْمَعُ فِي الْخُدَاءِ
شَجَا
يسيلُ على جَوَانِحِنَا
كَأَنِّي بِالْخُطَى
رَقَصُ
على إيقاع أضلعنا³

يتحول التوظيف الرمزي لدوال: "القافية" و"البحر العروضي" (خببًا) و"الإيقاع" إلى نبض آخر مُتَخَيَّل ترصد من خلاله شبكات الصور الحركة الجوانية للذات وهي ترتاد مسالك العشق الروحي، وتحيا أحواله وأهواله ونشوته، ومن ثمّة، يتم تفعيل رموز الارتقاء، وتفجير تجربة هذا العشق من داخل الإيقاع في حضوره الرمزي، إذ تصبح كل دواله ومُكوّناته تحت إمرة الذات العاشقة تحيا ما تحياه، وتُهيء شروط الخُلوّة، وما يرتبط بها من مُكابدة ووجد وبردٍ وصهد وسلوك وعُروج ورقص؛ "فالقافية" التي تعرفها الذات في غمر هذا الوجد الروحي، مخصوصةً منسوجة من عطر، تُزملها في كهف خلوتها، و"الخبب"

¹ أمينة المريني، من أوراق الحلاج الآخر، مصدر سابق، ص 78.

² أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 30.

³ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 18.

مقام عُروج إلى أعتاب المحبوب، ولهيب شوقٍ ووجد، والإيقاع حركة الروح المنتشية
بأنوار الحب. وبذلك، يتحوّل الإيقاع في انبثائه الرمزي إلى حالة وجودٍ مضاعفة تحيا من
خلالها الأنا طقسها العرفاني، وتنخرط في نشوتها الروحية المتعددة المقامات.

1-4- قسوة السقوط وإيقاع الذات المتشظية

يحملنا النسق التخيلي عند ميسون صقر إلى قرارات لامتناهية تمتد في المهوي
المُعتمة والمنحدرات السحيقة للذات وهي تواجه جبروت الفقدان، وأهوال الموت المتناسل
الذي لا ينتهي إلا ليبدأ من جديد في مشهدية جنائزية درامية تتهاوى الذات في عبثيتها
القائمة، وتتمرد على فضاعتها الموهلة التي أحالتها إلى حطام وهشيم يذروه وجودها في هذا
العالم. هذا السقوط الذي خلفه الموت والحب والوجود ذاته، هو ما يحتدّ وقعه، ويشتدّ زلزاله
ليسحب الأنا إلى أنقاضه التي كلما لاحت منها منافذ الصعود، عاودت هبوطها المريع،
وتنبثق البنى التركيبية التي يسوقها الامتداد الحكائي والنفس الدرامي المتكرر عبر مشاهد
السقوط بكلّ تبدّياتها، من هذه الأنقاض الجوانية التي ترزح الأنا تحت وطأتها وهي تواجه
جبروتها، وتستسلم لفضاعتها حيناً، وتتمرد عليها بشكل صارخ حيناً آخر، هذا المنحى
الحكائي عبر تقطعاته، وعبر نهاياته التي يتكرر فيها السقوط وتنبري فيها الخيبة كنسخة
مكرورة لما سبقها، يرفع إيقاع التشظي التي تستبطنه الأنا إلى أعلى درجاته، وتصبح
الحركة الجوانية التي تُكسرها المفارقات وتعالقات الجمل الحكائية، وتلازم النهايات
السردية، وأشكال التكرير بكل رتابتها وقساوتها، إعلاناً عن ذاتٍ مهشمة تتحرك في قعر
هذه المهوي الممتدة إلى قرارها اللانهائي المظلم. تقول الشاعرة:

لهذا السُّلم طعم آخر

قدماي من خلاله تعلّمت درس الصُّعود والهبوط

منذ عشر سنواتٍ حرثتُ قدماي أرضه

منذ عشرٍ ورداتٍ زُرعتُ فيه

وعندما نبتُ

كنتُ زهرة السُّلم التي لا يقطفها سواه

كان دُرُج هذا السُّلم طالعاً إلى الله

حيث السَّمَاءُ سَقَفٌ لَهُ
حيث الأرضُ أرجوحةٌ تحتي
وأنا بلاطُ السُّلَمِ الحَجَرِي الذي تَأْكَلْتُ أَسْنَانَهُ
أَتَسَاقُطُ دَرَجَةً دَرَجَةً
حيث سِنِينُ الحَبِّ تَهْبُطُ كَالسَّيْلَانِ
حيث الوحدةُ تبرهنُ على تهشُّمِ البِنَاءِ¹

.....

أربعُ درجاتٍ وينتهي الصُّعُودُ
ثلاثُ درجاتٍ
اثنتان الآن
ثمَّ تنزلقُ القدمُ المؤهَّلةُ للظَّمَا²

.....

فِرَاقُنَا أَمَامَنَا
يركُضُ قَبْلَنَا
ويستقبلُنَا في المُنحَدَرَاتِ³

يحتدُّ وقع الحُطَامِ الجواني، ويمتدُّ عبر المُفَارِقَاتِ التي تُفجِّرُها شعريّة السرد؛ إذ تتجه الحكاية الشعرية نحو تكرير نهاياتها المأساوية، ويعمل المنحى المُفَارِقُ لِمَقَاطِعِهَا على تثوير هذا الألم السِّيزِيفِي لِلْآنَا، وهذه النُّسخة المكرورة من العذاب الجواني؛ فكل محاولة للصُّعُودِ يَعْقُبُهَا سُقُوطٌ تتنامى فضاءته، وتشتدُّ قوته، ويتوسَّلُ منحى المواجهة المُتَمَرِّدِ الذي يتبنين من خلاله النسق التخيلي للشاعرة، بعدِّته الرمزية التي تؤثثها رموزُ الارتقاء كشكلٍ من أشكال التَّصَدِّي لأهوال السُّقُوطِ المُفَاجِئَةِ والمُتَكَرِّرَةِ، لتعود الأنساق التركيبية إلى تفعيل تكريرٍ مُضَادٍّ يبنِي عليه نَفْسُ الحِكَايَةِ الجديد، وتتخفَّفُ به رتابة العبارات والكلمات والبُنى الصَّوتِيَّة وهي تنبثق من وقع السُّقُوطِ المُدَوِّي، غير أنها لا تلبث أن تخذل النهاية المُفَاجِئَةَ

¹ ميسون صقر، البيت، مصدر سابق، ص 51.

² نفسه، ص 63.

³ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 158.

التي تُعلن عن الخلاص، لتتكسر أمام مصيرها المُدوي والمحتوم (كنت زهرة السُّلم، كان
درج السُّلم طالعاً إلى الله/ أنا بلاط السُّلم الحجري الذي تآكلت أسنانه، أتساقط درجة درجة-
أربع درجات وينتهي الصعود/ ثم تنزلق القدم المؤهلة للظَّمأ، يركض قبلنا/ يستقبلنا في
المنحدرات). هكذا، تنبثق الحركة الجوانية للذَّات من رَوْع حُطامها الذي سبَّبه الفقد
المُتواصل، ويعلو إيقاع التَّشظي الذي تفقد فيه الأنا قدرتها على التَّوازن والثَّبات، (سنين
الحب تهبط، الوحدة تبرهن على تهشُّم البناء)، ولا يظل سوى هذا التَّدحرج المُهول نحو
الهاوية، تُجلبِّيه الأنساق التركيبية المُتكرِّرة دون روابط، والمُفضي بعضها إلى بعض في
انبناءٍ درامي مُفجع، تحاول الذَّات تغيير مَسارِه كشكلٍ من أشكال التَّمرد على رتابته. تقول
الشاعرة:

المطرُ يسقطُ في الخارج

دموع فراقٍ عزيز

المطرُ يرخُّ في الدَّاخل

قسوة النَّفسِ بلا رحمة

القسوةُ ابتسامةُ المطرِ

اليومُ جميلٌ باردٌ بعضَ الشَّيء،

مُمطرٌ منذ أمسٍ ليلاً

النَّافذةُ مفتوحةٌ أخيراً

على حديقةٍ خضراءٍ وأشجارٍ¹

يعمَّقُ هذا التكرير المتواصل للمطر درامية المُفارقة وما تبعته من انكسار جواني
عالي، ويقترن فعل سقوطه البرَّاني بما يحدث في الدَّاخل، إذ تتحوَّل حركته على الأرض
إلى حركةٍ مُضاعفة يعلو فيها إيقاع القسوة والموت والحزن، فتتسع الهوَّة بين "السُّقوط"
المُحيي (المطر يسقط في الخارج) و"السُّقوط" المُدمِّر، (المطر يرخُّ في الداخل) ذاك الذي
تتمرَّد الأنا على حُطامه وشظاياه وهي تُمسِك بوعْد الاخضرار/الحلم، وأحياناً تعمل رموز
السَّمع عبر تكرارها المنبثق من همسه السَّري، على خلق إيقاع جواني تنكفي الذَّات على

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 130.

همسه، وعلى امتداده في المناطق المضيق التي تُغطي عتَمَاتِ الفقد، وخيبات الحب، فتسكن في عوالمه، وتُغلق وحدتها على رجعه الطّالِع من عوالم الحلم. تقول الشاعرة:

أنت مُغرَمٌ وحيد

لهذا وبهدوءٍ

أسكتُ

حين أرى الضَّوءَ يدخلُ قلبي

من لحظاتٍ خاصّة

وحين أسمعك

صوتاً بلا شكلٍ

كأنّه وهمٌ

لا أخرجُ من حيِّزِ التَّخِيلِ إلى المادّة¹

.....

أستوحدُ

يموتُ الصَّوتُ فيّ

لا صوتَ يردُّ

ولا ينزفُ قلبي

إلاّ بصرخةٍ واحدةٍ

طويلةٍ ومكتومة

مجرّد حديثٍ متّصلٍ مع الغرفة

مجرّد واحدةٍ ووحيدةٍ تحدّثُ أيامها²

ينبثق من هذا الاسترسال المتواصل لرموز السمع (أسكت، هدوء، أسمع، صوت بلا شكل، يموت الصوت، أستوحد، واحدة ووحيدة..) علوّ إيقاعي للصمت، تسعى الأنا إلى الإصاخة لصوته المتخيّل المتنصّل من قسَمَاتِهِ المُحدّدة، لترمّم بقوته ما تهشّم في عالمها

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يُحبني، مصدر سابق، ص 227-228.

² نفسه، ص 261-262.

الجواني. هذا الإيقاع الهامس الجديد، يجعلها تستعيد توازنها، وتستعيد ما فقدته، وتستوجد في إنصاتٍ طُقوسي عالي يُلملم ما تتأثر من حُطام. وبذلك،، ينخرطُ المنحَى الإيقاعي عند ميسون في هذا المدّ والجزر، والعلو والانحدار، والضَّوضاء والصَّمَت ليُعلن عن خصوصيته من خلال اشتغاله المُفارق.

2- المكان الشعري البصري الطَّباعي

2-1- السواد والبياض

يسهم الشَّكل الطَّباعي الذي اعتمدته الشاعرات في تفعيل وتيرة الإيقاع العام الناظم للنصوص، بحيث يكتسي الدَّال الخطِّي في النص الشعري بُعداً وظيفياً يسهم في بناء الدلالة، و في نقل حركة النفس وكشف درجات التَّوتر والدفق الشعوري، ليسهم بمعية دوالٍ أخرى في كشف بعض حُجب الخطاب، لذلك، لا يمكن النظر إلى الاختيار الطَّباعي في المتن الشعري باعتباره مُعطىً زائداً أو اعتباطياً، ولكن باعتباره دالاً وظيفياً ينبغي اعتماده أثناء عمليات القراءة، إذ "لا يكون البيت في الكتابة ولا الصفحة المتعددة قابلة للقراءة خارج الدلالة النصية، فالخطي دال من دوال الخطاب، لا يوجد بنفسه ولنفسه، ولكنه يتفاعل مع عناصر أخرى لإنتاج معنى الخطاب"¹.

وبذلك، يتجاوز التفاعل مع القصيدة حدود البناء اللغوي المعهود، لينخرط في غمار الكشف والتنقيب عن الشرارات الإشارية الكامنة في فضاء النص، وفي جسده المادي وعمقه الروحي، حتى أضحى القارئ نفسه عرضةً لحالات التوتر والدهشة التي تثيرها الأجسام المائلة بشكل مسبق أو فجائي في البناء البصري للقصيدة. "إن أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي، هي تلك التي تلقتها عيناه"² ومن ثمة، يتبينُ هذا التشكيل البصري في تعالقاته مع مُحتملات النص ومُمكناته التي تولِّدها دينامية التخيل. وقد أفضت بنا المُتابعة القرائية النصيَّة إلى الوقوف عند هذه التوليفات المُتباعدة لتوزيع السَّواد والبياض في نصوص الشاعرات، والتي وجَّهها التَّنَاضُر والتَّنَافُر، والتقارب والتباعد في احتواء الفضاء على مستوى الكتابة، وتشكيل مُختلف أبعاده، إذ تمثل نصوص كل من

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، مرجع سابق ص 119.

² عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرويا والتشكيل، دار العودة، ط 1، بيروت، 1981، ص 141.

الشاعرتين بهيجة مصري إدلبي وأمينة المريني التوليفة الأولى التي يتقاسم فيها السّواد والبياض حيّزَ الصفحة في تناظرٍ مُهيمن تخلق من خلاله الدّوات توازنها المُتخيّل في تصدّيها لأحوال الشّد والجذب التي يُمارسها قلّقها الوجودي، وأسئلتها الجوانية الحارقة، وأحوالها الروحية العالية. ويمكن التمثيل لذلك من خلال هذين المقطعين الذين تتكرّر آلياتهما القائمة على التّناظر في هندسة الصفحة عبر مجموع نصوص الدّواوين:

لَمَنْ أُسْدِلَ اللَّيْلُ خِيَمَةً شَعْرٍ
لَأَكْشَفَ أَسْرَارِهِ
الْغَائِبَةَ
وَأَجْمَعَ نَجْمَاتِهِ فِي السَّلَالِ
وَأَتَرَكَ أَحْلَامَهُ
الْعَاتِبَةَ¹

.....

النُّورُ هُوَ

وَفِي الْأَنْفَاسِ عَسَجْدُهُ

وَالنَّارُ هُوَ

وَكَمْ يُرْضِي

تَوْقُدُهُ

وَالْمَاءُ هُوَ

وَرُوحُ الصَّبِّ

مَوْرُدُهُ²

يخلق هذا التناظر المتناوب إيقاعاً متناغماً يتقاسم فيه السّواد والبياض حدود وجودهما النصّي، وتتوزّع من خلالهما حركة الدّات الشاعرة بين الصُّعود والنُّزول، وبين امتلاك الفضاء وفقدانه، إذ يمتدّ السطر ليتقلّص ويقصُر في تدفّقٍ مُفاجئٍ يُعلن عن هذا الانسكاب الجواني الذي تستأثر فيه الكلمة الواحدة أو الكلمتين بامتداد البياض الذي يمتلئ بقلق الدّات،

¹ بهيجة مصري إدلبي، عمياء أحمل مصباحي، مصدر سابق، ص 83.

² أمينة المريني، مُكاشفات، مصدر سابق، ص 93-94.

أو بفيضها الروحي العالي(لَمْ أَسْدُلْ اللَّيْلَ خِيْمَةً شَعْرًا / وأجمع نجماته في السلال، لأكشف أسرارَه/ وأترك أحلامه، الغائبة/العائبة، وفي الأنفاسِ عَسَجْدَهُ/ وَكَمْ يُرْضِي تَوْقُدَهُ، النور هو/ النَّارُ هو /الماء هو). إن السَّطْرَ يَضُجُّ بقوة بَيَاضِهِ، وبكثافة هذا الامتلاء الروحي الذي تصنعه الكلمة والكلمتين، ثم يعود في توازٍ بصري واضح ليضجّ بسواده. وبذلك، يسمح هذا التناوب المتوازي في امتلاك البياض والسَّود، برصد تموجاتِ الحركة الجوانية للذات الشاعرة وهي تواجه فتنة السؤال وأرقه، وفتنة المحبوب وألقه، فيصبح البياض تكثيفاً مُضاعفاً للإجابات المُحتَمَلة، وللفيض المُحيط الذي يبعثه المحبوب في كلِّ تجلياته.

وخلافاً لهذا التناظر المتناوب الذي تعتمدُه نصوصٌ بهيجة وأمينة في توزيع البياض والسَّود على الصفحة، يُوجَّه التناظر والتَّباعُد هذا التوزيع عند روضة وميسون، إذ تتسع المسافة بين الامتلاء والفراغ، ليطول السطر ثم يتقلَّص إلى أقصى حالاته، ويمتد السَّود في استرسال نثري مُمتلئ يُزيح البياض، ليعود هذا البياض من جديد إلى امتلاك الفضاء الصفحة، هذا التَّقَاطُب القائم على الهيمنة، وعلى المُواجهة من أجل امتلاك الفضاء، يُنبئ عن الارتباك الجواني المُحيط بالذات الشاعرة وهي في غمر مُواجهتها لتشطُّبها وحُطامها بسبب هول الفقد بكلِّ تجلياته (الغياب والموت). ويمكن التمثيل لذلك من خلال هذين المقطعين:

خطاً خرجنا من مدارِ الرُّوح يا رُوحِي
فَعَدُّ

بعضٌ من الطرقاتِ تأنسُ بالوحيِّ
عُدُّ

كنتُ أنوي المشيَ حتى آخرِ الشَّهقاتِ
حتى آخرِ الكلماتِ
حتَّى أوَّلِ العُمَرِ الجديِّ
عُدُّ

صديقاً كالأنبياءِ وخلني
بعضٌ من الأحيانِ نفعلُ سيِّدي ما لا نريدُ

عُدْ

كي تظلّ كعهدِ أشواقِي إليك

مسافراتٍ

للوريد من الوريد

الآن عُدْ¹

.....

الآن وأنا أنام، وجهي بلا أجنحة من فَرَح ولا لجسدي ريشٌ أبيض. لكن آثارَ الزَّغَبِ دالَّةٌ
على إمكانيّة التحوُّل تلك...

لم تكن وَسَطَ الحشد. كانت الطُّيورُ سوداء وضخمة تأتيَنِي كأفواجٍ مُتعاقِبة تُغَطِّبُنِي وتَحْمِلُ
صَمْتِي وحين أفتَحُ عيني لم يكنْ تَكْدُسُهُمْ إِلَّا لِيُحِيلَ قَلْبِي إِلَى الْفَقْدِ ذَاتِهِ.
السَّوَادِ مِثْلَ عَتَمَةِ الْبَحْرِ فِي الْعُمُقِ، وَمِثْلَ الْحَشْدِ الَّذِي يَتْرَاكُمُ حَوْلِي وَفَوْقِي فَيَسُدُّ رُؤْيِي
ثُمَّ يَتَطَايَرُ بَطِينًا بَطِينًا لِيَأْتِيَ فَوْجٌ تَلَوَّ آخَر.²

.....

يَدِي تَوَثَّتْ سُقُوطِي

من حَافَةِ الْحُلْمِ.³

إن استنثار طلبِ العودة (عُدْ) عند روضةٍ ببياضٍ مُمتدٍّ، وتكراره عبر امتدادٍ
سطري مُهيمن، يجعل هذا البياض ممتلئاً بما يضجُّ في أعماق الذات المكسورة بألم الغياب،
مُهيئاً للاحتفاء بالعودة في إشراقها الحُلْمِي، مَخْصُوصاً في لاتناهيهِ باحتواء هالة المحبوب،
وعودته التي هي سرُّ حياة الأنا، وجوهر وجودها الحَالِم. وبذلك، يُواجه بامتلائه الرمزي،
امتلاء السَّوَادِ الممتدِّ عبر طول السَّطَرِ، والذي يسحب الأنا إلى أهوال الغياب المُعْتَمَةِ. في
حين يَتَجَهَّ المنحَى المُتَنَافِر في هيمنة السَّوَادِ والبياض، واستنثارهما بفضاء الصفحة على
السَّوَادِ عند ميسون، في مسار تعميقِ الألم الجواني للذات، وكشف فداحة حُطامها؛ فبالقدر
الذي تتجه فيه الصفحة صوبَ مَلءٍ كُلِّ أبعادها، وتكشفُ فداحة ما تجده الذات من قتامة

¹ روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مصدر سابق، ص 67-68.

² ميسون صقر، الآخر في عتمته، مصدر سابق، ص 101-102.

³ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 203.

روحية مَهولة، تنمرّد على هذا المَلء، لتُعِيد الذاتُ تشكيلَ أُناسها عبر امتداد البياض، لكنها تزداد قتامةً فيه، فيتناثر من جديد سُقوطُها المُدوّي ويُصيحُ البياضُ في امتداده البصري مُثَقَلًا بِهَوول الحُطام.

فضلاً عن هذا التوزيع الذي يعتمدُه التَّشكيل البصري للصفحة الشعرية، يتبنينُ البياض والسَّواد عبر آليات أخرى تستدعيها الحالة الجوانية للذات الشاعرة وهي تنتقل عبر فعل التخيل إلى المستوى المرئي من الصفحة؛ فالتشكيل الجديد للجملة الشعرية عبر تجزيئها، وهندسة مُكوناتها على البياض، وتوزيع الكلمات، وإعادة رسمها عبر التقطيع أو التَّمطيط، يُحوّل الكتابة إلى دالٍّ بصري تُرى من خلاله الانفعالاتُ الجوانية للذات الشاعرة، وتُصبح مفتوحةً على المُحتمل الذي يمنحه الفعل القرائي. ويمكن التمثيل لذلك من خلال ما يلي:

سافرَ معي

أو

ثُر... ومُرني بالبقاء

أحتاج أحياناً لبعضِ بدَاوةٍ

تُقْصِي التَّحْدِي في دمي

وتُعِيدُني قسراً إلى خدر النِّساء¹

.....
ثُمَّ أَشَارَ

وَطَارَ

اسْلُكْ

وانظُرْ

حَتَّى

تَعْرِفَ

نَفْسَكَ

¹ روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مصدر سابق، ص 75.

أَوْ
تَفْتَى
أَوْ
يَحْيَا
قَلْبُكَ¹

تتصاعدُ وثيرة الانفعال الداخلي للذات الشاعرة، ويتلَوَّن إيقاعه عبر التَّقطيع المسترسل للجملة الشعرية، الذي تحتدُّ فيه كثافة الأحداث الجوانية، ويتسارع فيه ما يعتَمِل في الدَّاخل بسبب قلق الذات، ورغبتها المُلحَّة في الرُّسُو على أمانٍ منشود يمنحه المحبوب (سافر... أو... تُر... ومُرني بالبقاء...)، وتعلو هذه الوثيرة المُتسارعة في مقطع أمينة المريني في اتجاه عمودي تشتدُّ حركته إلى الأعلى، وتحلُّق فيه أجزاء الجملة الشعرية المُتصاعدة ليستَحِيل البياضُ سلماً مُتخيلاً لعروجِ عرفاني مُشْتَهَى، ولحالةٍ وجدٍ قُصوى تستدعيها مسالك هذا العُروج، فتصبح الكلمة الواحدة سَيِّدَةً على البياض، موصولةً بما يُفْضِي إلى غيرها في حالة الوجد هذه، وأحياناً أخرى يُصبح تقطيع المُفردة الواحدة، أو تمطيطُ رسمها، تجسيداً لحركة الفعل التخيلي في تجلّيه الخَطِّي، إذ يحدث هذا التشكيل الجديد بجبر الدَّاخل، وبصورته وصوته، وتتجلَّى الذات في وجودها الكتابي على مرايا البياض الذي يُثريها، ويُسمع صوتها كما ينبُع من مناطق القصية. ويمكن التمثيل لذلك من خلال هذين المقطعين:

من أين أبدأ بالحديث

وصرختي

مخنوقة في البئر

آ.....ه²

.....

¹ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 79-80.

² بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 101.

كي أعبرَ عن رغبةٍ في الأسفل

لأنني لا أسمع أصواتهم

أوه، هل تسمعون؟

أنا هنا

هل ترونني؟

أسئلتني للانتظار، لقيمة أخرى غير الإجابة.¹

إن تقطيع أوصال (الآه)، وجعلها مُمتدّة عبر مسافة بيضاء يشكّلها استرسال نُقط الحذف، يُعلي إيقاع الألم، ويزيدُ من شدّة الاختناق الذي تُكابده الأنا وهي تواجه صُراخها الداخلي وقلقها الجواني، وينقل للقارئ عبر التمثيل البصري، هذه الأجواء المشحونة بالمعاناة، تماماً كما يسمح تمطيط الكلمة، وإعادة رسمها على البياض (أوه)، بنقل إيقاع الذات المُتوجّسة والتأنّية في جحيم الوحدة المُوحش، ومن ثمّة يصبح الدال الخطي مُثقالاً بما تمنحه فاعلية التخيل، على مستويي الكتابة والقراءة، ويتحوّل عبر حضوره البصري، إلى ذاتٍ أخرى تتكشف أحوالها عبر حركة السّواد والبياض، وعبر مُحتملها اللامحدود.

2-2- علامات الترقيم

تسمح علامات الترقيم بخلق تحديثات مُحتملة للمكان النصي، وتصبح هندسته من خلالها توزيعها، مُقترنةً بالدقة الشعرية، وبما يعتمل في أعماق الدّوات وهي تسكب حبرها على البياض. وبذلك، يتبينُ الفعل التخيلي في تجلياته البصرية عبر أشكال التقطيع، والتوقّف، والاسترسال، والامتداد التي يَشِي بها توظيفُ هذه العلامات أو إهمالها داخل فضاء الصّفحة، وقد مكنتنا متابعة النصوص الشعرية قيد الدّرس من الوقوف عند درجات وجودها وغيابها، ومن تتبع إيقاعها البصري المُتماهي مع الحركة الجوانية للذات الشاعرة، إذ كان إهمالها مُهميناً في نصوص بهيجة مصري إدلبي وروضة الحاج وأمينة المريني باستثناء ما تجلّى منها في صفحات قليلة، خلافاً لحضورها الواضح عن ميسون صقر، وهي عبر هذا الحضور والغياب، تتفاعل مع باقي الدوال الأخرى في توصيف دلالية

¹ ميسون صقر، رجل مجنون لا يُحبني، مصدر سابق، ص 260.

الخطاب، وتتماهى مع طبيعة التجربة "وهذا يعني أن علامات الترقيم مؤرخة بدورها للنص، والذات الكاتبة معا، ووجودها أو غيابها يتموضع ضمن الإبدالات النصية التي تلحق الحداثة الشعرية في مختلف متونها وبنياتها النصية"¹.

هكذا، تكشف النماذج التي سنعرضها الغياب الواضع لعلامات الترقيم المنظمة لتوزيع الجمل داخل جسد النص، إلا ما جاء منها في مواضع قليلة مُمثلاً في نقط الحذف المتوالية، وفي بعض علامات الاستفهام والتعجب:

مدن القلب استفاقت في جراحي
وتولاني الفناء

كيف بل من أين جئت
طلعت من رؤى الضوء
تمدين احتمالات الرجاء
كي أخلي عمتي من رملها
ثم أمضي كي أنام
حيثما نام الهواء²

.....
تلفت
كان جوابي الأفق
تقدمت
كدت وشوقي أن نحترق
تأخرت
حاصرني العبن حد الرمق
تساءلت
لم أخبروني
بأنني تركت الذي كنت أرجو
"ببسطام"
كيف أعود
وما هيأتني الطرق
غريبان نبحت عنا زماناً
وشاء اللقاء

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3 ، مرجع سابق، ص 121.

² بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 21-22.

بأن نفترق¹ ! !

.....

و لي في استعارات رُوحِي
شرابُ الفَناءِ
نَدِيمِي ضيفي على سُفرةٍ من ضياءِ
وما صَدَنِي عَنْكَ خالٌ وخذُ
ولا قَفَصٌ من دُجىٍّ و برَدِ
وعندي خيالٌ رَشيقٌ يَفِرُّ إِلَيْكَ
ويسْكُرُ بالحُسْنِ من وَجنتَيْكَ²

يُنْبئُ الغياب الواضح لعلامات الترقيم في هذه المقاطع، رغم حاجتها النصية إليها بارتباط الوجود البصري للصفحة بما تُذكّيه فاعلية التخيل في عالم الدّوات الجواني، إذ يتحوّل الاسترسال المُناسب والمُتسارع، إلى حركةٍ أخرى مُضاعفة تمنحها الصفحة، وتنتزعي من خلال إيقاعها المُتسارع واللاهث أحياناً، أحوالُ الدّات وقلقها وهواجسها واغترابها؛ فالأسئلة المتواترة التي جاءت على لسان المعرّي في نصّ بهيجة، تلاحقت عبر امتدادٍ سطري مُتواصل، دون أن تُذيل بعلامات استفهام مُوازية (كيف بل من أين جئت طلعت من رؤى الضوء). إن السؤال مُكثّف ومُرتبك في الدّاخل، وقوّته الهادرة أعلنت انسكابها السّطري دون توقف. أما هؤلُ ما تجده الدّات من اغتراب ومن غياب قسري للمحبوب في نص روضة، فيكشفه تسارع الأحداث الجوانية التي تُعلنها الأفعال المتواترة دون أن توقفها فواصلٌ أو نُقط (تلفّت تقدّمت كدت تأخرت حاصرني تساءلت..)، كما يتدقّق الوجد العارِم في نص أمينة في مناجاةٍ لم يوقفها النّفس السّردي وهي تُحصي ما يعلو بها إلى مقام المحبوب (خال وخذُ ولا قفصٌ وعندي خيال رشيّق يفرُّ إليك...). وبذلك، يتجلّى الشكل البصري لبناء المقاطع عارياً من هذه العلامات، مُتلبساً بنبض الدّوات وبإحساسها الجواني.

عند ميسون صقر، تتجلّى كثافة الترقيم بشكلٍ مُهيمن، وإن كانت بعض النصوص تتجسّد على البياض خاليةً تماماً منها، هذا المنحى المُهيمن لحضورها يُهيئُه النّفس السّردي،

¹ روضة الحاج، للحلم جناح واحد، مصدر سابق، ص 55-56.

² أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 50.

واتجاه الكتابة نحو ملء البياض، ونحو نثرية مُنسابة لاسيما في ديوانها "البيت" و"الآخر في عتمته" تقول الشاعرة:

كقطعة ديكور لا تفاصيل واضحة لها..

كان شخص داخل شخص آخر من الأنانيّة،

شخص داخل صوت مُنمّق،

داخل كره مُزدوج، داخل حبّ مُرتبك

داخل حبّ، داخل كره، داخل صوت،

داخل شخص

أسمع غناء وحدته والكرب.¹

هذا التقطيع الواضح الذي يتم عبر نُقط الحذف، وعبر الفواصل المُتواترة التي تتمظهر بشكل مُتدرّج، تتصاعدُ من خلاله وثيرة الانفعال الجواني للذات الشاعرة، فتبزُغ بعد جمل طويلة ثم متوسطة فقصيرة، بشكل ينتقل معه الإحساس بهذه الأحوال الداخلية المُرتبكة، والمُضطربة، والمُتلاطمة بشكل درامي، إلى المُتلقي، ومن ثمة، تتحوّل العلامات في وجودها البصري، إلى أصوات مُضاعفة تعلو وتخفت، وتسكن وتضطرب، وتكتظ وتحوّل إلى فراغ جواني هائل تُعلنه مرارة الوحدة ودرامية الألم.

2-3- النص الموازي

يرتبط المكان النصي في تحديثاته الهندسية على الصفحة الشعرية بما تمنحه الحدود المُحتملة لمختلف التقاطعات النصيّة، هذه الأخيرة تصلُ النص في انبنائه الداخلي بأجزائه الأخرى، وبتشكلاته اللفظية وغير اللفظية، تلك التي تمثّل رغم انفصالها المادي عن جسده، لبنة أخرى لاكتماله المُحتمل، ولانفتاح أفقه على مستويي الكتابة والتلقي، ومن ثمة، تتعالق فضائيته بما تمنحه هذه التّحديثات المُصاحبة من مُمكنات تؤثث مُتخيّله، وتُخرج النص من أحاديته إلى تعدّده المُفترض والذي به يرتقي مسالك اكتماله اللامتناهية. لقد أشار "جيرار جنيّت" إلى أهمية هذه النصوص في توجيه عمليات القراءة، وعرض أنواعها المُتعدّدة، إذ لا يمكن أن يكون حضورها ترفاً زائداً، يقول: "يرتبط النص، بهذا المعنى، بما أسميه نصه

¹ ميسون صقر، جمالي في الصور، مصدر سابق، ص 112.

الموازي ويمثله العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التمهيدات التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيّلة للعمل، العبارات التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة (تزيين يتخذ شكل حزام)، الرسوم، نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية، التي تزود النص بحواش مختلفة، وأحياناً بشرح رسمي، بحيث إن القارئ الحصيف، والأقل اضطراباً للتتقيب خارج النص، لا يستطيع دائماً التصرف بالسهولة التي يتوخاها"¹.

هذه الأنواع المختلفة من النصوص الموازية والتي سنتتبع بعضها تبعاً لهيمنتها في المتن المدروس، تمثل حافزاً حقيقياً للقراءة، ومبعثاً لبحث فاعلية وجودها في تشكيل المتخيل، وفي تأثيث فضائية النص من خلال موضعها الذي يشغل المابين؛ داخل النص وخارجه، هذه الصفة الفضائية للنص الموازي "تجعل وضعه الاعتباري، حاملاً في ذاته لصفة الداخل الخارجي والخرج الداخلي، في مقابل حرصه الثابت على تسويق تداولية ثقافية، تجعل النص يبحث عن اكتماله في عملية التلقي، بتنوع أطرافها، بين الجمهور العام كعتبة سفلى والقراء النموذجيين كعتبة عليا."²

2-3-1- العناوين

تتخذ العناوين في حضورها البصري سماتاً طباعياً مهيمنة في مختلف نصوص المتن المدروس، تتموضع من خلاله في أعالي الصفحات مع وجود مسافة متباينة لامتداد البياض من جهة الأعلى تمتد وتتقلص، أو تتخذ شكلاً انحدارياً متساقطاً من أعلى إلى أسفل على الجانب الأيمن للصفحة كما هو الحال في ديوان "الآخر في عتمته" لميسون صقر، كما تعتمد الخط السميكة المضغوط الذي يميزها عن خطوط النص/القصيدة، غير أن هذا التّموضع المهيمن لا يلبث أن ينحرف عن مساره، لتغزو العناوين حدود البياض، وتستأثر بفضاء الصفحة الكامل، متخذة حيزها المختار والذي يتوزع بين أعلى الصفحة أو أسفلها. هذا الاستئثار الكامل بالبياض، يعزلها على مستوى الرؤية عن جسد القصيدة، ويفتح القراءة على أفقها المحتمل، ويرفدها بما تجمع به خيوط المتخيل من خلال كثافتها الكاشفة والحاجبة

¹ نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 2007، ص 22

² نفسه، ص 27.

في نفس الآن. ويمكن التمثيل لذلك من خلال عيّنة من دواوين الشاعرات، تلك التي تركت فيها العناوين بياضها الكاسح، يُعلن التماعات مُحتمَل القراءة، بعد انسكابها في نهايته المفتوحة على بدئها الجديد الذي تُعلنه القصيدة:

في ديوان "في الساحل يعترف القلب" لروضة الحاج، تنتصب هذه العيّنة من العناوين (في مقام الحزن المُترَف، انكسار، أنا راحلة، قسوة، للبحر أغنية جديدة، في السّاحل يعترف القلب..) بعد بياض كاسح في أسفل الصفحة، وتوثّت صمته بما تمنحه دواله من بُعدٍ إحالي تحتدّ فيه رمزية الماء، ويشتدّ فيه انتكاس الذات الشاعرة بما يشي بأهوال جوانية يُسببها الفقد ستنبئ عنها مجموع النصوص. وفي ديوان "من أوراق الحلاج الآخر" لأمينة المريني، تُطالعنا ثلاثة عناوين كبرى من أسفل الصفحة في كثافة عالية تحتوي كلّ المتن، وتتعلّق بالعنوان المركزي للديوان بكلّ دلالاته المرجعية (الورقة الأولى عبودية، الورقة الثانية كأس، الأوراق الأخيرة مفازات)، وتكتّف هذه الأوراق كلّ الأنوية الصورية التي قد تنبثق منها عوالم المتن من خلال البعد الإحالي الذي تُذكيه شخصية الحلاج، والذي يُوجّه مسار العناوين إلى إشرافاته العرفانية الكامنة في أهوال الورقات، وما تُنبئ عنه من أسرار السلوك، ومن نشوة السكر الصوفي (عبودية، كأس، مفازات). أما عند ميسون صقر، فيتبين البياض المكتظّ بعنوانه في ديوانها "جمالي في الصور"، و"البيت" وتكاد هذه العناوين تحتوي امتداداً مهماً لصفحات شعرية متوالية تنتسب إلى نواته، وتوغل في بياضها المُهيمن من خلال ما تمنحه كثافة الشذرة الشعرية (لا مرارة بيننا، عالقة في الرّف الأخير من حلاوة الروح، جمالي في الصور، التجاعيد على الجدران، المسطور رائحة الزعفران، نزيف الدم..). هذا التوضع المكاني المُثقل ببياضه، والمحتوي لكثافة نصيّة تُعلنها الشذرات المُوالية، أو الامتلاء الطّاعي للصفحة بسبب هيمنة المنحى السّردي في ديوان البيت، يُكتّف من ناحية أخرى رمزيته الإحالية التي توثّت الفضاء التخيلي لمجموع نصوص الشاعرة، إذ تتبدّى ملامح الذات المُتَشَطِّية عبر هذا المنحى المُفارق القائم على المُبالغة في ملء الصفحة وإفراغها على مستوى الجهاز العنواني، ويُطلّ الوجه السلبي للألم والمُعاناة من دواله الرمزية الكاشفة عن فداحة الحُطام الذي ستعلن عنه القصائد (المرارة، عالقة في الرّف الأخير، نزيف الدم..). وبذلك، تختزل العناوين طاقة كاشفة/حاجبة من

خلال تموضعها في الصفحة، ومن خلال كثافتها الرمزية التي تؤثت عوالم المتخيل في الاشتغال النصي عند الشعراء.

2-3-2- التصديرات

لا يكتمل النص إلا بتعالقاته المفترضة مع التصدير، بوصفه شكلاً من أشكال النصوص الموازية التي تتقاطع مع مسار انبناء النص، ومع ما تتيحه فاعلية التخيل من تماسّ تنشط من خلاله إشراقات الكتابة، ومُحتَمَّلات القراءة، وتأويلاتها. هذا التصدير يجد لنفسه تحديثاً خاصاً على المستوى البصري من خلال تأثيثه للمكان النصي، الذي يختار في الغالب لنفسه بَوَّابة الديوان، وقد يمتدّ ليظهر في مُفْتَتَح القصائد، "وهو، باعتباره استشهاداً، لا يمثل فقط أثراً لشهوة الكتابة وعلامة لإتقان الخطاب، بل إنه ينتج كذلك، داخل الخطاب ذاته، شغف القراءة وبهجتها"¹. هذه الشهوة وهذا الشغف، يشكّلان حافزاً جوهرياً لانبثاق النص ولتوالد دلاليته؛ تلك التي تتكئ على التماعات الكامنة المُوجَّهة لمسار الضوء في النص، والمُنخرطة في لعبة التخيل التي تنصهر فيها كلُّ هذا التفاعلات، والتي تمنح الكتابة والقراءة فرصتهما للانبثاق المُتجدّد. وسنعرض هنا نماذج من التصدير الوارد في أعمال أمينة المريني نظراً لكونها أكثر الأعمال توظيفاً له ضمن المتن المدروس، محاولين الاقتراب من مسكوته الكامن والمُتموضع في حيزٍ طباعي يؤثت الوجود البصري للنص. تقول التصديرات:

(المكانُ هو النِّهاية المُحيطة؛ لكونها استكمالاً للأجسام المتحرّكة، وغاية تحريكها،)

ابن رشد الحفيد²

(البيت القديم يُركّز الوجودَ، داخل حُدود، تمنح الحماية،)

كاستون باشلار³

"أنا في قبضتك أيها

المعشوق

أنا مسرورٌ بتلك القبضة

¹ نبيل منصر، الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 334.

² أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 3.

³ نفسه، ص 3.

إِنْ يَقْتُلْنِي غَمُّكَ

كُلَّ لَحْظَةٍ

فَلَا تَقْتُلْنِي أَنْتَ

دَعِ الْعَالَمَ كُلَّهُ

يَقْتُلْنِي

وَلَا تَقْتُلْنِي أَنْتَ،،"

من رباعيات جلال الدين الرومي¹

"قد ضلَّ من كانت العُميان تهديه"

بشار بن برد²

تَنَسَّم هذه التصديرات بطابعها الغيري، وتتحدَّد من خلال وجودها الطَّبَاعِي في الصفحة التي تفصل صفحة العنوان عن صفحة القصيدة الأولى، وهي عبارة عن أقوال لابن رُشد الحفيد وكاستون باشلار، وأبيات شعرية لجلال الدين الرومي، فضلاً عن وجود تصدير آخر تُفَتِّح به قصيدة "الدَّرب" لبشار بن بُرد، هذا التأنيث المُكثَّف للبياض الافتتاحي الذي يسبق قولَ الذات، يُرَكِّز الدَّلَالِيَّة منذ الانبثاق الأول للوجود البصري، ويمنحُ المكان الطَّبَاعِي قُوَّتَهُ المُحتمَلة. هذه القُوَّة تُكثِّفُ أنوية انبثاق النص، وتَنشِي للقراءة بمفاتيحها السَّريَّة لولوج بوابة التأويل، إذ تُنبئ التصديرات المُصاحبة عن تعدُّد الخطاب النظري الذي تصدر عنه الشاعرة في أعمالها، والمُوزَّع بين الفلسفي والأدبي والصُّوفي، وإن كان الأخير أكثر حضوراً من خلال تقاطع التصدير مع ما ورد في عتبة الإهداء والتي سنقف عندها لاحقاً. ويضيءُ دَالُ "القتل" المُكثَّف في أبيات جلال الدين الرومي، ودَالُ العَماء/الهداية في نص بشار بن برد، أنوية المُتخيَّل الشعري عند أمينة المريني، إذ تُصبح المُكابدات والأحوال والأحوال التي تجدها الذات في رحلتها نحو المحبوب، تنويعاً لهذا التكتيف الرمزي الذي ينبني عليه التصدير؛ فالقتل المتواتر الذي يتكبَّده الرومي، ويلتمس في نفس الآن عدم وقوعه من المعشوق، رديفٌ للفناء الروحي الذي يُذكِّيه الرمز النَّاري عند الشاعرة وهي تستعذب احتراقها من أجل المحبوب حتى لا يطالها صُدَّه/قتله. هذا المنحى العرفاني المُكابد هو ما ينبثق من بوابة التصدير التي يفتحها الشاعر الصوفي العاشق جلال الدين الرومي،

¹ أمينة المريني، من أوراق الحلاج الآخر، مصدر سابق، ص 3.

² أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 120.

والشاعر الضرير بشار بن برد، وينخرط دالُّ المكان المُهيمن في ديوان "خرجت من هذه الأرخبيلات" في صُلب هذه التجربة الروحية وهو يركّز كينونة الذات وأناها في تحديثاته التي أوقَدَ التصدير ضوءَها المُشع، ومن ثَمّة ينسُجُ التصدير- فضلاً عن تأنيثه للمكان الطّباعي- خيوطَ المُتخيّل الشعري بكثافته المُصاحبة العالية.

2-3-3- الإهداءات

يحضّرُ الإهداء في المتون قيد الدرس بشكل مُهيمن عند كلّ من بهيجة مصري إدلبي وأمينة المريني من خلال تأنيثه لمساحة مُهمّة من البياض، لا تقف عند الصفحة التي تتوسّط عنوان الديوان والقصيدة الافتتاحية، كما هو الحال عند روضة الحاج وميسون صقر، ولكنها تمتدُّ لصفحات موالية عديدة، وتتصدّر القصائد بشكلٍ لافت. لذلك، سنقف عند نماذج منها عند بهيجة وأمينة متلمّسين ما يستبطنه حضورُها البصري من إشارات تُفصح عن أفق اشتغال النَّص، وعن التماعاتِ مسالكة. جاء في الإهداءات ما يلي:

إلى كلّ من رَدّه الصَّمْتُ إلى ذاته فرأى
إليّ رأيْتُ في الصَّمْتُ وُجودي¹

إلى ذاتي المُزدحمة
يُقلِّقُها الصَّمْتُ
ويُقلِّقُها الكلام
تدور الجماجمُ حولي
تُصلِّي في فضائي
وأنا أمضي في فنائي
أدخلُ خاصرة الموت
كَي أخرج من كفِّ الأقدارِ مُعمّدة
أدخلُ خاصرة الموت
كَي أخرج من لبِّ صمّتي

¹ بهيجة مصري إدلبي، ياقوتة الصمت، مصدر سابق، ص 3.

وأنسج الموت قصيدة لا تنام¹

إلى من اعتنق الصمت
بعد رحلة من الكلام
إلى الشاعر
محمد مهدي الجواهري
صمتك أول الكلام
وآخر الحلم
يكشف عن سراب الوقت
وعن موعد الرحيل²

إليه

هو... هو... هو... هو...
في سطورة الحضور...
وصولة الغياب...³

إليه.. حين أوقفني ذات وجدٍ وقال لي:

(أنظر بعين قلبك إلى قلبك، وانظر بقلبك كله إلي)

النفري/"المواقف"⁴

الحلاج يخرج من "راس الجنان" إهداء إلى جمال بوطيب⁵

تزاوج بهيجة بين الإهداء الذاتي والغيري، وتفتتح به عدداً من القصائد التي تُهديها
لشخصيات عامة تنتمي إلى مجال الإبداع الشعري، وشخصيات تربطها بهم قرابة عائلية
(الأم)، وتشغل هذه الإهداءات حيزاً مهماً من امتداد البياض على الصفحات، مؤنثةً بذلك
عالمه المحفّز على ولادة النص، وعلى شحذ التلقّي؛ إذ تنفتح القراءة منذ اللقاء البصري

¹ بهيجة مصري إدلبي، رحلة الفينيق، مصدر سابق، ص 119.

² نفسه، ص 65.

³ أمينة المريني، المكابدات، مصدر سابق، صفحة الإهداء.

⁴ أمينة المريني، مكاشفات، مصدر سابق، صفحة الإهداء.

⁵ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخبيلات، مصدر سابق، ص 167.

الأول على ثقلها الرمزي المكثف لما ستنتسجُه شبكاتُ الصور في مجموع النصوص القادمة. ويُمثّل الإهداء الذاتي اعترافاً رمزياً بأحقية الأنا بهذا المَنح الشعري المُثقل بتأملاته العميقة في محراب الصّمت المُقدّس، كما ينبري دالّ الصمت في الإهداء الذاتي وفي الإهداء الغيري الذي خصّت به الشاعرة شعراء عرب وعالميين (المعرّي، الجواهري، البردوني، أمل دنقل، لوركا...)، ليكتف عوالم المُتخيّل الشعري عند بهيجة، تلك التي ستتبدّى عبر الانبناء العام لشبكات الصور، إذ يُصبح امتلاء الذات به، وتماهيا بقوته الجوانية عند باقي الشعراء المُهدى إليهم، مسلكاً تعبّره في رحلة البحث عن الكينونة، ويغيب الإهداء الذاتي عند أمينة المريني، لتختصّ الصفحات بمُهدى إليه خاص، تُواريه الذات من خلال ضمير الغائب (هو) بين الحضور وبين الغياب، ومُهدى إليهم من أعلام الشعر الصوفي خاصة النفري، ومن شخصيات عامة من المثقفين المغاربة (جمال بوطيب، محمد علي الرباوي، أحمد سلام ادريسو...)، ويضطلع دالّ الوجد المؤثث لحوارية النفري بإضاءة المُتخيّل الشعري الذي يُشكّل العشق الصوفي نبعَه الصّافي بما فيه من فناء ونظرٍ قلبي يكشف الحُجب، ويهدي إلى المحبوب، ومن ثمّة، يمنح المكان البصري المُمتلئ بكثافة الإهداء، أعطيتَه الكتابية والقرائية، تلك التي تنبثق من كثافة دوالّها معالم المُتخيّل الشعري عند الشاعرات.

2-3-4- الحواشي

تؤثث الحواشي في المتن الشعري المدروس، المكان الشعري على الصفحة، ويُضيء حضورها الذي يُصاحب النّص بعض مسارات القراءة بالنّظر لارتباطها بالذّات الشاعرة، وبما تتوخّاه من إيرادها، ومن ثمّة، لا يكون ملؤها لحيزّ البياض ترفاً زائداً، ولكنه ملء ذو بُعدٍ وظيفي، يتداخل فيه النّصي المركزي بالنّصي الهامشي، ويتبادلان الأدوار في بعض الأحيان، وتتأطرّ الحواشي في نصوص الشاعرات ضمن نوعين: أولهما ذو طابع تفسيري تعريفي، يختصّ بإضاءة بعض المعلومات وتزويد القارئ بها، أو شرح بعض المُفردات الواردة ضمن النّص وتحديد سياقها التاريخي، أو التعريف ببعض الأماكن وبحدودها الجغرافية، وضمن هذا النوع تدرج الحواشي الواردة في أعمال بهيجة وروضة وأمينة، وثانيهما ذو طابع انبثاقي، يتولّد من درجات الدفق الشعوري المرتبط بجملّة شعرية

أو بكلمة نواةٍ فيها، وضمن هذا النوع تدرج الحواشي الواردة عند ميسون. ويُمكن التمثيل لذلك من خلال ما يلي:

قصيدة: رسالة المعري إلى أبنائه

سبعون* أعيش وحيدا

* يروى أن مؤلفات المعري نيفت على السبعين - ذكر ذلك محمد سليم الجندي في كتابه من أخبار أبي العلاء - دار صادر - ص / أ / وكذلك استخدمت كلمة سبعين - لأن أبي العلاء نقم على الدنيا بعد وفاة أبيه وثم أمه وكان في السادسة عشرة من عمره أي قضى سبعين عاما رهين الحزن والنقمة.¹

أحزان (ماسينا)*

*يقال إن (ماسينا) ملك إفريقي قديم كان أول من قال إفريقيا للأفارقة²

الخروج من "باب الفتوح" إلى "سبعة رجال"*

*باب الفتوح: من أبواب فاس، وبها مقابر كثيرة، وضريح سبعة رجال. وكان الوالد رحمه الله يخرج في نزهة شهرية إلى هناك.³

لم يكن عاراً سقوطنا لكن التاريخ المحمول على الأبدان لا نمحوه والقطرات الواقعة في الجسد: ملح هذا اليوم*

*لا نقاوم الآن سوانا كي نرد الخيانة التي لازمنا.

كل اشتباه ارتباك في حالة بدء ومع ذلك يسقط الإرث في الموت.⁴

هذا التَّمَوُّعُ البصري للحواشي ذو طابع تحفيزي، يحثُّ العين على تصفُّح كلِّ امتداد البياض، ويمنحُ القراءة فرصتها لتجميع خيوط النَّصِّ، ولتلمُّس مسار الاشتغال التخيلي عند الدَّاتِ الشَّاعرة، التي تستحضر لحظة الكتابة، هذا البُعد الوظيفي الذي يسمح للقراءة المُفْتَرَضَة بالتَّنَامِي. ويتبدَّى ذلك بشكل أكثر تكثيفاً في الحواشي الانبثاقية التي تندلقُ من فيض الجملة، ومن انسياب كلماتها كما هو الأمر عند ميسون، إذ تتحوَّل الحواشي إلى

¹ بهيجة مصري إدلي، رحلة الفينيقي، مصدر سابق، ص 25.

² روضة الحاج، ضوء لأقبية السؤال، مصدر سابق، ص 35.

³ أمينة المريني، خرجت من هذه الأرخيبيلات، مصدر سابق، ص 85.

⁴ ميسون صقر، الآخر في عتمته، مصدر سابق، ص 10.

متنٍ جديدٍ يحظى به المكانُ الطَّباعيُّ الهامشيُّ، وتتنامى فيه شبكاتُ صورٍ جديدةٍ تُفجِّرُها
ديناميةُ التخييلِ، وانسيابيةُ الكتابةِ، ومن ثَمَّةَ، لا تمرُّ الحواشيُّ مُرورَ الكِرامِ على أرضِ
البياضِ، ولكنها تزرعُ أثرَها الذي تنبثقُ منه إشراقاتُ الدلالةِ، وعوالمُ المُتخيَّلِ المُتجدِّدةِ.

تركيب

وقفنا في هذا المبحث عند تبدّيات المُكوّنين الإيقاعي والطّباعي، وأثرهما في تثوير تشكيلات المُتخيّل عند الشاعرات، وقد قادنا مسارُ البحث إلى الكشف عن ارتباط الإيقاع في جوهره، بالحركة الجوانية للذّات الشاعرة، إذ يتبنّين في وجوده المُتخيّل المُنبثق منها وهي تولد من فاعلية التّخييل، ومما تنسّجه أنساقه من مُحتملاتٍ تُعلن عنها أحوال التّجربة ومقاماتها. وبذلك، تشغل آلياته المُتعدّدة المشارب، على تفجير ذاتية إيقاعية نوعية، تتعدّد مُتخيّلاتها، وتنخرط في حالة تحوّل مُتواصلة تمنحها طبيعة التجربة وأحوالها، وهذا جعلنا نفق عند عددٍ من الأنساق المُتبديّة عبر التشكيلات الوزنية والصوتية بكلّ تنويعاتها عند الشاعرات، فكان الصّمت وغوايته إيقاع الذات المُهيمن عند بهيجة، في حين شكّل الغياب والفقدان بؤرة تؤثر أعلت إيقاع الذّات المُغتربة عند روضة، وبلغت به درجة قُصوى ليصل إلى حالة التّشظّي العالية التي فقدت فيها الأنا قُدرتها على التوازن الرّوحي كما هو الحال عند ميسون، أما عند أمينة المريني، فكان إيقاعُ العُروج العُرفاني هو المؤثّت لحركة الذّات الشاعرة عبر الحركة المُتصاعدة للتشكيلات الوزنية بكلّ مكوناتها، وللأنساق التركيبية والصوتية.

بخصوص المكان الشعري البصري الطّباعي، وقفنا عند تبدّياته التي توزعت بين آليات اشتغال السّواد والبياض، وتوزيع علامات الترقيم، ومُصاحبة النص الموازي (التصديرات، الإهداءات والحواشي)، وتتبعنا من خلاله حركة الفعل التخييلي في تجلّيه الخطّي، بشكلٍ تصبح معه هندسة المكان، وتشكيله على المستوى البصري كشفاً آخر لحركة الذّات ولانفعالاتها الجوانية. وبذلك، تنخرط كل هذه المكوّنات من موقعها المكاني على الصفحة، في شحذ لعبة الكتابة والقراءة على السّواء، وفي تثوير آليات انبناء المُتخيّل الشعري في تعالقاته الجوهرية مع باقي العناصر المؤثّثة لعوالمه.

خاتمة

إن البحث في المُتخَيَّل بما يمنحه من إمكانيات توليدية، وبما يُتيح من سفرٍ قرائي مفتوح على الممكن والمُحتمل، جعلنا نخوضُ مُغامرةَ كشفه، ونرتادُ عوالمَ فتنته مُتخذين من المتن الشعري النسائي العربي المعاصر نماذج لهذا الاشتغال المنذور لمُفاجآت القراءة، ولُكشوفاتها اللامحدودة وهي تتعقَّب حركة النصوص، ومدارات شبكاتها الصُّورية، تلك التي تُوجِّهها دينامية التخيل، لتُنشِئ عوالمَ مُتخيَّلها اللامحدودة بما يجعل المُعطى النصي للمرأة المُبدعة خارج إطار التنميط والرؤية الأحادية، وهو يؤثث وجوده الانبثاقي المُتجدد والمتعدد.

ارتأينا ونحن نجوب مدار المُتخَيَّل الشعري في نصوص الشاعرات، أن نبحت أسرار هذا الاشتغال الدِّينامي للفعل الخيالي، وما يُفضي إليه من تثوير عالٍ تتناسل معه الشبكات الصُّورية التي يدور في فلكها الكون الشعري، لذلك كان من الضروري أن نعود إلى الأصول اللغوية والتفريعات الاشتقاقية لمفهوم المُتخَيَّل، وإلى أصوله ومرجعياته عند الفلاسفة المُسلمين، تلك التي انتبهت إلى الجوهر التخيلي للشعر، وإلى الأثر السحري لفعل التَّخَيُّل، مُتأثرة في ذلك بالمباحث الفلسفية اليونانية مع أفلاطون وأرسطو، ليظل التصور العقلاني - القائم على ثنائية الحقيق والخيالي - هو الطاعي على هذه المباحث، وهو المؤسَّس لتصوراتها عن الخيال والتخيل. هذا التصور العقلاني الصَّارم، سيتراجع تماما عند المتصوِّفة الذين سيرتقون بالخيال إلى مراتب عليا يُصبح بموجبها مركز جذبٍ له عظمتة وسلطانة، وتأتيه الحقائق من مسلكه الدُّوقي بعيداً عن كلِّ قيدٍ عقلائي صارم، وإن كان اشتغالهم ظلَّ حبيس المواجيد والأحوال الصوفية، ولم ينتقل لمجال الدرس الأدبي الذي ظل محكوماً بالنظرة العقلانية التي تربطه بالمُحاكاة والمُشابهة لواقع موجود يقبله النَّظر العقلي.

لقد ظَلَّت المباحث النقدية العربية رهينة هذا التَّصور العقلاني في مُعالجتها للظاهرة الخيالية، إذ استأثرت المقبولية المنطقية باهتمامهم، وظل الفعل التخيلي مرتبطاً عندهم بالأصل الاستعاري، غير أن مباحث حازم القرطاجني شكَّلت تحولا فارقا أصبح معه التخيل جوهر العملية الإبداعية، وغير مُنافٍ للحقيقة التي طالما جانبها في المباحث السابقة، وبذلك

تراجعت من خلال نظريته ثنائية العقلي والخيالي، وتنامت فاعلية القارئ في بناء الدلالة، غير أن الفعل الخيالي ظلَّ محصوراً، رغم ذلك، في حدود المقبولية العقلانية التي تربطه بالأصل الاستعاري المعتمد على إعادة الإنتاج، وسيترجع هذا المنحى مع المباحث النقدية الغربية التي ستسبِّم الفعل الخيالي بالإبداع، إذ ستتجه المباحث الرومانسية في مسار مُفارق تُراهنُ فيه على الطبيعة الحيوية للخيال، وعلى مكانته الجوهرية في بناء الأثر الشعري، وبذلك سيفقد مفهوم المُحاكاة القائم على إعادة الإنتاج، قيمته لصالح الإنتاج والتركيب والإبداع، ومع الأطروحة الظاهرانية، سيتبوأُ الخيال مكانة عالية، وسيزداد انفتاحاً من ثنائية الواقعي والخيالي بوصفه وعياً قصدياً له استقلاليته، غير أن ارتباطه بمفهوم الاستحضار عند هوسرل، سيُعيد إثارة مفهوم إعادة الإنتاج الذي رسبه التَّصور المحاكاتي، هذا ما دعا المباحث اللاحقة التي مثَّلتها تصوُّرات سارتر وكيسي إلى تجاوزه لفتح المجال لرؤى جديدة تُعمِّق البحث في المجال الحيوي للفعل الخيالي، إذ ستؤسِّس مباحث غاستون باشلار حول فاعلية الصُّورة، وارتباطها بعوالم الحلم، وفُدرتها على التَّجذُّد بعيداً عن كلِّ ارتباطٍ قسري بالمُعطى الخارجي، هذا التَّنَاقم بين المعرفة العلمية والمعرفية الخيالية، وهذا ما سيبنِي عليه جيلبير دوران نسقه النَّظري مُتجاوزاً مسألة نسبة الحقائق للنظر العقلي دون سواه، ومُراهنًا على عمق الصورة وطبيعتها التوليدية وبُعدها الرمزي المُنفِلت من التحديد الدَّلالي، لتُصبح الترسيمات والأنماط الجامعة التي اقترحتها من خلال أنطربولوجيا المُتخيل أساس نسقه النظري القائم على نظامين أساسيين لاشتغال المُتخيل: النظام النهاري والنظام الليلي، غير أن نظام النمذجة الذي يُعيد الصور إلى جذرها القديم المُشترَك، سيدعو جان بورغوس إلى إعادة النَّظر في معياريته التي قد تتنافى مع الطبيعة التوليدية للصور، مُركِّزاً في بنائه لشعرية المُتخيل على الاحتفاء براهنية الصورة، وببُعدها الحيوي وانفتاحها على الآتي والمُحتمَل، مُتجاوزاً المنحى الأنطربولوجي الذي يبحث في ماضيها، وفي جذورها الضَّاربة في عمق المُشترَك الإنساني، وإن كان يركن إلى نمذجة جديدة من خلال اقتراحه لموجَّهات كبرى توجَّه تركيب المُتخيل، لكنه يُبرِّرها بكونها تُبقي على الصور مُهيأةً للتحوُّل من خلال التفاعل النَّصي القرائي، ولا تُخضعُها لنمطٍ ثابت.

إن تتبّعنا لأشكال اشتغال نظريات الخيال في علاقتها بالخطاب الشعري، جعلنا نقف عند الاستنتاجات التالية:

- استعصاء الظاهرة الخيالية، وانفلاتها من كلّ تحديد، وقُصور البحث النظري عن تتبع سيرورتها، وعن حصر طبيعة اشتغالها، وتحديد أثرها في موضوع المعرفة.

- توزّعها في تفسير الظاهرة الخيالية بين ثلاثة رؤى يُمكن عرضها كما يلي:

● الرؤية المُحاكاةية ومحورية المُشابهة: ويمثلها التصور الفلسفي الأفلاطوني الأرسطي، والخطابين البلاغي والنقدي العربيين، وما يُميّز هذه الرؤية، هو تحكيمها للنظرة العقلانية الصّارمة، وإثارها لثنائية العقلي والخيالي، ومن ثمة، لا يمكن أن يكون الخيال موضوع معرفة، ولكنه وهمٌ يُحاكي الواقع ويخضع للمقبولية العقلية.

● الرؤية الإبداعية الخلّاقة: ويُمثّلها التّصوران الرومانسي والصوفي، وتعتمد على إعلاء مكانة الخيال والاحتفاء بسُلطته بعيداً عن كل قيد عقلي صارم، وتعتبره محور المعرفة وطريقها الأمثل، وبذلك لا يكون الفعل الخيالي ومنه الشعري انعكاساً للعالم، وإنما خلقاً جديداً له.

● الرؤية القائمة على الحياد: ويُمثّلها التصور الفينومينولوجي، بحيث يُصبح الفعل الخيالي نشاطاً مُستقلاً، ووعياً قصدياً سيتعمّق البحث في آليات اشتغاله مع النظريات الجديدة للمُتخيل التي مثلتها نظريات المسار الأنترولوجي مع جيلبير دوران، وشعرية المُتخيّل مع جان بورغوس، إذ سيصبح للصورة، بما هي وحدة مركزية، وضعاً اعتبارياً يعمل على تثوير طابعها الرمزي، وراهنيتها المُعدّة للانبثاق الجديد والمُتجدّد.

ولكشف أنماط اشتغال المُتخيّل في الشعر النسائي العربي المُعاصر، انتقلنا إلى المتن المدروس، وطرقنا في البداية مختلف الإشكالات البنيوية التي أثارها التّعدد المصطلحي لمفهوم الكتابة النسائية، وعرضنا ما أسمىناه بالهواجس الكبرى التي تحكّمت في مسار الطُّروحات النقدية، والتي تضخّمت سلطتها على حساب التعاطي الشُّمولي والعميق

مع المُنجَز النَّصِّي الإبداعِي، ثم وقفنا عند مرجعيات المُتخيِّل في نصوص الشعراء، وآليات اشتغال أنويتها الرَّحْمِيَّة في تأثيث الأنساق التخيلية عندهن، مُراهنين على كشف الطبيعة الدِّيناميَّة التي يتحوَّل بموجبها البُعد المرجعي في كل انبناء نصِّي جديد، ثم تتبنا شبكة الموضوعات، وانخرطنا في كشف ما تُنتجُه الأنساق التخيلية من خلال شبكات الصور، وكان تركيزنا مُنصبّاً على موضوعات رَحْمِيَّة حصرناها في مُتخيِّل الكينونة، ومُتخيِّل الجسد، ومُتخيِّل الكتابة، وعرضنا طرائق اشتغال هذا المُتخيِّل في نصوص الشعراء، بناء على مواقفهن من سؤال الزمن، وانطلاقاً من الدَّلالة الرمزية لعناصر الطَّبيعة الأربعة في تفاعلها مع قلق التَّنْاهي الزَّمْني، وقد قادنا هذا المسار القرائي إلى الاستنتاجات التالية:

- انخراط البُعد المرجعي في عمليات تحويلية يتم من خلالها تفعيل أنوية النصوص المرجعية، وخلق الكون النَّصِّي من وُجودها الجديد وفق ما يستدعيه الاشتغال الدِّينامي للفعل التخيلي، ومن ثمة، تتجه مرجعيات المُتخيِّل نحو شخصنة نصِّية تخلِّقُها راهنية اللحظة الكتابية، والطبيعة الحيوية لتشكُّلات عناقيد الصور، إذ لا يبقَى من النَّص المرجعي غير هذه الأنوية التي يسحبها التخيل إلى مداره ليُخرِجَها في خلقٍ جديد تتعدَّد أشكاله وألوانه، وتتحدَّد به الهوية النَّصِّية في وجودها الانبثاقي الجديد، وبذلك، لا تنحصر قوانين التعاطي مع البُعد المرجعي في الامتصاص والحوار، وإنما تتجه في مسار تفجيري تتناسل فيه الأنوية التي تتسجُّ منها الدَّوات مُتخيِّلها الخاص، ونسقها النَّصِّي المُتفرِّد.

- ارتباط أسئلة الكينونة والجسد والكتابة بالسؤال الوجودي الجوهرِي الذي يثيره الموت وجبروت التَّنْاهي الزَّمْني، وتوجيه هذا القلق الوجودي للمنحى الانبثاقي لشبكات الصور.

- انبناء مُتخيِّل الكينونة عند الشَّاعرات، على موقفين رئيسيين من جبروت التَّنْاهي الزَّمْني، يتوزَّعان بين المُواجهة والتَّمرُّد الشَّامل عند كلٍّ من بهيجة مصري

إدلبي، وروضة الحاج وميسون صقر، والمُصالحة التي لا تلبث تنكفي على طابعها الموارب عند أمينة المريني.

- تعدُّ المُتخيَّلات من خلال تباين أشكال التَّعاطي مع موقف المُواجهة عند الشاعرات، ومن خلال التَّبدي الرمزي للأنساق التَّخيلية في تفاعلها مع البُعد الإشاري لعناصر الطبيعة.

- تثوير المنحى الرمزي الانبثاقي والمُتجدد لعناصر الطبيعة في خلقها النصي لمُتخيَّل الكينونة، وفي مواجهتها الرمزية لجبروت الموت، إذ تبنين الرمز المائي عبر طبيعته الانفجارية عند بهيجة مصري إدلبي، وعبر طقسه التَّبشيري الانبعاثي عند روضة الحاج، وأصبح الرمز التُّرابي رَحِمًا أولاً يكون العود إليه خُروجاً جديداً عند ميسون صقر، في حين أعلى الرمز النَّاري عند أمينة المريني وثيرة الانشداد إلى الأعلى حيث عوالم التَّجلي الصوفي الإشراقي المُفضية إلى زمن الخلود.

- نُشوء الهوية الرمزية للجسد بوصفها مُعطى وجودياً بديلاً تتبدد فيه هواجس الأنا الشعري، وتتخلَّق فيه ملامح الكينونة الأنثوية الجديدة، تلك التي تتعدَّد قسَمَاتُها وأحوالها تبعاً لتباين إحساسها بوجودها في هذا العالم، وبخوفها الدَّفين من جبروت النهايات.

- تجاوز الجسد حدوده الفيزيقية، وانخراطه في حالة تحويل رمزي تتعدَّد تبدَّياتها عبر الأنساق التَّخيلية، ليُصبح وجوده الأيقوني علامة خاصّة لهويات مُتفرّدة.

- تبنين مُتخيَّل الجسد في سَمَتِهِ المُتعدّد تبعاً لتعدُّد الأبعاد التي تثيرها الأنساق التَّخيلية، ومن ثَمَّة، تتناسل الهويات الرمزية للجسد الأنثوي، وتتجاوز توظيفها النصي النمطي لتتشكَّل في كل كتابة وقراءة جديدتين تبعاً لما تقتضيه دينامية التَّخيل، إذ يتوزَّع الوجود الرمزي للجسد عبر أسطرته والإقامة في غيبته عند بهيجة، وعبر عمليات محوه ورُوحنة هويته المادية بالتخلُّص من قيد طينه عند أمينة، وعبر إشراقاته الرومانسية الحالمة عند روضة، وعبر تثوير بُعده الأنطولوجي، ووجوده الثوري التراجيدي عند ميسون.

- كشف مُتخَيِّل الكتابة عن تشعُّب الخطاب الميتاشعري، وعن تعدُّد تجلياته النصية عند الشاعرات، وتوزُّعه بين أبعادٍ ثلاثة رئيسة مُعدَّة للتَّحوُّل تبعاً لما تقتضيه لحظة الكتابة، ومغامرات القراءة على السَّواء، هي البُعد الوجودي، إذ تُصبح الكتابة وجوداً آخر تخلُق الدَّوات عوالمه المُنفردة في مواجهتها لرُعب النَّهايات، والبُعد الرؤيوي الذي تخلُق من خلاله الدَّوات هويتها الرُّوحية في بحثها المحموم عن أناها، والبُعد الثَّوري الذي تبدَّى من خلاله تشظِّي الدَّوات وهي تتأرجح بين الثَّمرد على عجز الكتابة وبين الانكفاء الحميمي عليها بوصفها طريقاً للخلاص.

هذا المنحى المُتعدّد لاشتغال المُتخَيِّل الشعري عند الشاعرات، جعلنا ننقل إلى تتبع تشكيلاته المُحتَملة، ونقف عند ما تنسجُه الأنساق التخيلية من مُمكنات يكشفها التأويل، وكان مسارنا القرائي يُراهن على مُحتملات المكوّنات التخيلية التي تتبّعناها من خلال مُتخَيِّل الدَّات في تبدّياتها الفردية والجماعية والغيرية، ومن خلال تثير الفضاء الشعري وكشف طرائق اشتغال مُتخَيِّله، وقد آثرنا أن نتبّع مُتخَيِّل الدَّات الفردية من خلال رصد آليات اشتغال العنصر الأتوبيوغرافي، ومُتخَيِّل الدَّات الجماعية من موقع التَّقاطعات المُحتَملة بين الأنساق التخيلية في تعاطيها مع الهم الجماعي المُشترَك، أما مُتخَيِّل الغيرية، فقد حاولنا القبض على تشكيلاته من موقع تمثُّلات الدَّات للآخر المُحتَمل، في حين هيأ لنا مفهوم الفضاء في جوهره الشُّمولي، إمكانية الكشف عن الأنساق الفضائية المُتعدّدة التي أنشأ فعل التدويت فضائيتها المُتخيلة المُتفرّدة، كما قادنا المنحى القرائي التأويلي إلى الكشف عن أشكال انبناء الأنساق المكانية المُتخيلة، وإلى تتبع آليات اشتغال المكونين الإيقاعي والطَّباعي في رصد حركة الفعل التخيلي في حركته الجوانية وتجلّيه الخطّي البصري، وقد خلصنا من خلال هذه المُغامرة القرائية إلى الاستنتاجات التالية:

- تفاوت وعي الشاعرات بتمثُّل العنصر الأتوبيوغرافي في البناء النَّصي الشعري، وفي نسج حكاية الأنا المُتخيلة، إذ تجلّى توظيفه بشكل أكثر عمقاً وحضوراً عند كلٍّ من أمينة المريني وميسون صقر.

- انخراطُ المُعطى الأتوبيوغرافي وهو ينتقل من مقول الحياة إلى المقول الشعري، في سيرورة خلقٍ جديدة تقتضيها دينامية التخيل، إذ تخلّقت الأنساق التخيلية من حكاية الأنا المُتخيّل بعيداً عن معايير الاستعادة والتّطابق مع المرجع الواقعي الشّخصي.
- اشتغال المُتخيّل الأتوبيوغرافي وهو يُولد ويُعاد خلقه باستمرار، بوصفه حياةً أخرى تنشدها الذات عبر فعل الكتابة.
- نزوع المنحى الأتوبيوغرافي الشعري في نسجه لمُتخيّل الذات الفردية، نحو شعريته العالية التي تنبثق من التّعُدّد، ومن الممكن والمُحتَمَل.
- انبناء مُتخيّل الذات الجماعية من أنوية الهمّ الجماعي المُشترَك، واشتغاله النّصي التخيلي في ظلّ تقاطعات التقت عندها هواجس الذّوات، وهوية أناها الجماعية.
- ارتباط قول الأنا الجماعية عند الشّاعرات بمأتمية السُّقوط والتصدّع والتشظّي والاغتراب في انبناء درامي سردي مُشترَك، عملت الأنساق التخيلية على تثويره، واقتضت دينامية التخيل إعادة توجيه ترسيماته التي احتواها فعل السُّقوط المُهول.
- انخراط أنساق الغيرية في مسارٍ ديناميّ متحوّل تعدّدت من خلاله علاقات الذات بالآخر، تبعاً لمواقفها المختلفة، ولدرجات هشاشتها وانشطارها الجواني، ومن ثمة، يصعب الجزم بوجود أنساق ثابتة توجّه المنحى العلائقي لهذه الكيانات الأنثوية مع آخرها المُتخيّل.
- تحول أنساق الغيرية عبر انبنائها المُتخيّل، إلى وجودٍ آخر مُتخيّل للذّات، وإلى تجلٍّ واضح لهماومها ولهواجسها وهي تبحث عن أناها في هذا العالم.
- خلقُ مقولة الغيرية في وجودها الشّعري المُتخيّل، فتنةً أخرى قد لا يهبها جنس السرد، تتمثّل في هذا التجلّي الانبثاقي الذي تمنحه شبكات الصور، إذ تتناسل الأنوية الرمزية التي تتشكّل منها ملامح هذه الغيرية المُتخيّلة، ومنها ملامح الأنا الشعري عبر آخرها المُتخيّل.

- انخراط الفضاء في حالة انوجادٍ جديدة تمنحها شبكات الصور بعد عمليات محو رمزي شامل لبُعده المرجعي والإحالي .

- تعدّد الأفضية وانبثاقها من رَحِم الذات، إذ يسمَح هذا التّذويت الخاص بانبثاق أفضية نوعية متخيّلة منذورة للتخلّق المستمر، وهي وجودٌ آخر لأننا في هذا العالم.

- تجلّي الأنساق المكانية المتخيّلة بوصفها جوهرًا لوجود الذات ولكينونتها، وانتقالها من الثّبات إلى التّحوّل، ومن الأحادية إلى التّعدّد، ومن الحدود الفيزيقية الهندسية إلى التّجلّي الجوهري.

- تشكّل هوية المكان المتخيّلة من خلال إحساس الذّوات بها، ومن خلال تنويعاتها المتعدّدة والمتفرّدة في نفس الآن، وهي تتوزّع بين المكان الجاذب والمكان المنفى والمكان الحُلْم.

- ارتباط الإيقاع بالحركة الجوانية للذّات الشاعرة، واشتغال آليّاته على تفجير ذاتية إيقاعية نوعية تتعدّد أنساقها المتخيّلة.

- اشتغال الفعل التخيلي في تجلّيه الخطّي عبر مكونات المكان الشعري، وارتباط هندسة المكان البصري بالأنوية الموجهة لتشكّل شبكات الصور، وللحركة الجوانية للذّات الشاعرة.

وبعد، لا ندّعي بعد هذه الرحلة القرائية إحاطتنا بموضوع المتخيّل، وبطرائق اشتغاله في المتن الشعري النّسائي المعاصر، لاسيما وأن مُغامرة البحث قد كشفت لنا حيوية هذا الاشتغال، وقابليته للنّشوء المُستمر، بالنّظر إلى الطبيعة الدينامية الجوهريّة التي توجّه حركة عناقيد الصور، وبالنّظر إلى المنحى الانبثاقي الذي تتشكّل من خلاله شبكاتها، ومن ثمّة، تصبح تشكيلات المتخيّل، كوناً نصّياً مفتوحاً على المُمكن والمُحتَمَل، وحركة دؤوبة لا تتوقّف، بل تُعلن عن وجودها الانبثاقي الجديد في كلّ كتابة وقراءة، لذلك يظل هذا الموضوع مُعدّاً لفتوحاتٍ قرائية أخرى، تفتح ما خفي من ثُغوره، وتكشف ما حُجب من منافذ ضوئه، وما سافرنا القرائي هذا، سوى محطةٍ أولية نسعى من خلالها إلى مواصلة

شَغَفَ الكَشَف، وفتنة التأويل التي هي مآل اشتغال المُعطى النصِّي الشعري، ومدارُ تشكُّل مُتخيَّله، والله وليُّ التوفيق.

لائحة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم (رواية ورش)

I-المصادر

1- الدواوين الشعرية:

أمانة المريني:

- خرجت من هذه الأرخبيلات، مطبعة وراقة بلال، ط1، فاس- المغرب، 2015.
- المكابدات، منشورات حلقة الفكر المغربي، المكتب المركزي، فاس – المغرب.
- مُكاشفات، منشورات حلقة الفكر المغربي، المكتب المركزي ط1، فاس- المغرب، 2008.
- من أوراق الحلاج الآخر، منشورات مقاربات للصناعات الثقافية والنشر ومحترف الكتابة، ط1، فاس- المغرب، 2016.

بهيجة مصري إدلبي:

- أبحث عنك، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط4، دمشق- حلبوني، 2009.
- امرأة من خزف الروح، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق- حلبوني، 2007.
- بهيجة مصري إدلبي، تقاسيم حلبية، الأمانة العامة لحلب عاصمة للثقافة الإسلامية، ط1، حلب - سورية، 2006.
- رحلة الفينيق، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط3، دمشق- حلبوني، 2008.
- عمياء أحمل مصباحي، مؤسسة ودار كلمة، ط2، القاهرة، 2010.
- في محراب الذات، (كتاب الرافد)، دائرة الثقافة والإعلام، ع54، سبتمبر، الشارقة- الإمارات العربية المتحدة، 2013.
- قالت لي السّمراء في برج الحداد، دار عبد المنعم ناشرون، ط3، حلب- سورية، 2009.
- لأنني لا أجد سواي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2010.

- ياقوتة الصمت، أكاديمية الشعر، ط1، أبو ظبي، 2016.

روضة الحاج:

- ضوء لأقبية السؤال، ضوء لأقبية السؤال، منشورات شكرا زين، ط 1، الخرطوم- السودان، 2011.

- عِش للقصيد، منشورات شكرا زين، ط 6، الخرطوم- السودان، 2011.

- في الساحل يعترف القلب، منشورات شكرا زين، ط4، الخرطوم- السودان، 2011.

- للحلم جناح واحد، للحلم جناح واحد، منشورات شكرا زين، ط 4، الخرطوم- السودان، 2011.

ميسون صقر:

- الآخر في عتمته، ط1، بدون دار النشر، 1995.

- البيت، بدون دار النشر، ط1، 1992.

- جمالي في الصور، دار العين للنشر، ط2، القاهرة، 2012.

- رجل مجنون لا يحبني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001.

2- الكتب النقدية:

- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط 5، دار الجيل، دمشق.

- ابن سينا، الشفاء، الطبيعيات، تحقيق: محمود قاسم، دار ذوي القربى، ط1، 1430هـ.

- ابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

- ابن سينا، عيون الحكمة، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، ط2، بيروت، 1980م.

- ابن منظور، لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، ج11/ ج 12.

- أبو الحسن المالقي، الحقائق الغناء في أخبار النساء، تحقيق: عائدة الطيبي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1978م.

- أبو الفرج الأصبهاني، الإمام الشواعر، تحقيق: جليل العطية، دار النضال، ط1، بيروت، 1984م.
- أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 3 القاهرة، 1979م.
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، القاهرة، 1385هـ - 1965م.
- أبو نصر الفارابي، كتاب السياسة المدنية الملقب بمبادئ الموجودات، تحقيق: فوزي متري نجار، دار المشرق، ط1، بيروت، 1964م.
- أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، رسالة الكندي في حدود الأشياء ورسومها، القسم الأول، تحقيق: محمد عبد الهادي أبو ريدة، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1950م.
- أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، المطبعة الخيرية مصر، ط1، القاهرة، 1330هـ.
- جلال الدين السيوطي، نزهة الجلساء في أشعار النساء، تحقيق: عبد اللطيف عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة، (د.ت.).
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 3، بيروت، 1986م.
- رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، الجسمانيات الطبيعية والنفسانيات العقلية، ج 3، دار صادر، بيروت، بدون سنة.
- رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، المجلد الثاني، الجسمانيات الطبيعية، ج2، دار صادر، بيروت، (د.ت.).
- شرح ديوان الحلاج، تحقيق: كامل مصطفى الشبيبي، منشورات الجمل، ط1، بغداد، 1974.

- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة، (د.ت).
- علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1966م.
- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2005.
- محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الرابع، تحقيق: عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1412هـ/ 1992.
- المرزباني، أشعار النساء، تحقيق: سامي مكي العاني وهلال ناجي، عالم الكتب للطباعة والنشر، 1995.

II- المراجع:

1- الكتب العربية:

- أحمد محمد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، 1963.
- بشير يموت، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، المكتبة الأهلية، ط1، بيروت، 1353هـ-1934
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992.
- جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، القاهرة، 1995.
- جمال بوطيب، الأسطورة، استعارية التكون وتحولات الدلالة، المكونات المرجعية في نصوص محمد الثبיתי، جمالية التواصل، إضاءات فكرية وإبداعية، مؤلف جماعي، منشورات مختبر التواصل الثقافي وجمالية النص، ط1، فاس- المغرب، 2016.

- جمالية التواصل، إضاءات فكرية وإبداعية، مؤلف جماعي، منشورات مختبر التواصل الثقافي وجمالية النص، ط1، فاس- المغرب.
- حسن لشقر، المكان وإنتاج المعنى، منشورات مقاربات، ط1، فاس- المغرب، 2016.
- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت، 2000.
- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت- الدار البيضاء، 1991.
- حميد لحميداني، كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1993.
- خالد بلقاسم، الأوتوبيوغرافيا: الإمكان الشعري وحدوده، ضمن كتاب الأوتوبيوغرافي في الشعر المغربي المعاصر، سلسلة أعمال الدورة الأكاديمية السابعة لبيت الشعر في المغرب، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط1، الدار البيضاء، 2014.
- خالدة سعيد، المرأة، التحرر، الإبداع، دار النشر الفنك، ط1، الدار البيضاء، 1991.
- خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1986.
- رغداء مارديني، شواعر الجاهلية، دار الفكر، دمشق، 2002م.
- زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سراس، تونس، 2002.
- شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت 2012.
- الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999.
- عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1984.

- عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1978.
- عبد الحميد عقار، ضمن كتاب الكتابة النسائية التخيل والتلقي، مجموعة من الكاتبات والكتاب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يوليو، الرباط، 2006.
- عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.
- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، ط1، بيروت، 1981.
- عبد اللطيف الوراري، في رهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، منشورات دار التوحيد، ط1، الرباط، 2014.
- عبد اللطيف الوراري، نقد الإيقاع، في مفهوم الإيقاع وتجلياته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، ط1، الرباط، 2011.
- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، القاهرة، 1998.
- عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء- بيروت، 2006.
- عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء- بيروت، 2005.
- عبد الهادي التازي، المرأة في تاريخ الغرب الإسلامي، نشر الفنك، ط1، الدار البيضاء، 1992.
- العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، - المدارس- ط1، الدار البيضاء، 2000.
- فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، دار إفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء، 1999، ص
- محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2000.

- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1996،
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها 2 الرومانسية العربية، دار توبقال، ط 3، الدار البيضاء، 2014.
- محمد عابد الجابري، العقل السياسي العربي، محدداته وتجلياته، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 4، آب/أغسطس، بيروت، 2000.
- محمد مفتاح، الشعر وتناغم الكون (التخييل- الموسيقى- المحبة)، شركة النشر والتوزيع- المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2002.
- محمد يحيى قاسمي، المجموعات النسائية المغربية قراءة في التراكم، مطابع الأنوار المغربية، وجدة- المغرب، 2011
- محمود قاسم، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1969.
- مي يوسف خليف، الشعر النسائي في أدبنا القديم، مكتبة غريب، القاهرة، 1991.
- نادر كاظم، تمثيلات الآخر- صورة السود في المُتخَيِّل العربيّ الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004.
- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 2007.
- نزيه أبو نضال، تجليات الأنثى المتمردة في القصيدة النسوية العربية، ضمن كتاب الكتابة والمُتخَيِّل/ 1- الأدب النسوي 2-المهجرية الجديدة، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السابع عشر 1998، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999.
- يمنى العيد، الرواية العربية: المُتخَيِّل وبنيته الفنية، دار الفارابي، ط 1، بيروت، 2011.
- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف/ الاختلاف، ط1، بيروت، 2012.

2- الكتب المترجمة

- أرسطو طاليس، كتاب النفس، ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، ط1، القاهرة، 1949،
- إيغور كون، البحث عن الذات دراسة في الشخصية ووعي الذات، ترجمة: غسان دارب نصر، دار معد للنشر والتوزيع، دمشق، 1992.
- بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة: جورج زيناتي، منشورات المنظمة العربية للترجمة، ط1، تشرين الثاني (نوفمبر) بيروت، 2005.
- بول ريكور، صراع التأويلات: دراسة هيرمينوطيقية، ترجمة منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2005.
- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 2002م.
- جيلبير دوران، الخيال الرمزي، ترجمة علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1991.
- رولان بارت، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب- سوريا، 1992.
- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984.
- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة: حميد لحداني، الجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1995.
- فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.
- ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرق، ط2، دمشق، 2008.

- مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991.
- موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2004.
- ميخائيل باختين، شعرية دستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986.
- ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، 2007.
- هنري كوربان، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ترجمة: فريد الزاهي، منشورات مرسم، مطبعة أبي رقراق، ط2، الرباط، 2006.
- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب جماليات المكان، تأليف: جماعة من الباحثين، منشورات عيون المقالات، ط2، الدار البيضاء، 1988.

3- الكتب الأجنبية:

- Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire, Dunod, 11ème Éditions Paris ,1992.
- Gaston Bachelard, La Poétique De L'espace, Les Presses universitaires de France, 3 ème Édition, Paris, 1961.
- Gaston Bachelard, La Poétique De La Rêverie, Les Presses universitaires de France, 4ème Édition, Paris, 1968.
- Georges Gusdorf, L'homme Romantique, Les Éditions Payot, Paris, 1984.
- Henri Meschonnic, Politique Du Rythme, Politique Du Sujet, Éditions. Verdier, 1995.

- Henri Meshonnic, Critique du Rythme, Anthropologie Historique du Langage, verdier, 1982.
- Jean Burgos, Pour Une Poétique De L'imaginaire, Éditions. Seuil, Col. Pierre-Vivre, Paris, 1982.
- Julia Kristeva, Recherches Pour une sémanalys, Édition. seuil, 1961.
- Philippe Lejeune, Le Pacte Autobiographique, Seuil, 1975, nouv. Éditions .1996, coll. « Points ».

4- المجلات والصحف:

4-1- المجلات:

حوليات الجامعة التونسية

ع57، منوبة- تونس، 2012.

سلسلة عالم المعرفة

ع177، سبتمبر، الكويت، 1993.

مجلة الآداب العالمية- اتحاد الكتاب العرب

ع161-162، س39، دمشق، 2015.

مجلة الثقافة الجديدة

ع19، يناير، المحمدية- المغرب، 1981.

ع28، أبريل، المحمدية- المغرب، 1983.

مجلة الثقافة العالمية

ع7، س2، المجلد2، نوفمبر (تشرين الثاني)، الكويت، 1982.

مجلة العربي

ع534، الكويت، 2003.

مجلة الفكر العربي المعاصر

ع 52- 53، أيار/حزيران، بيروت/باريس، 1988.

ع 60- 61، كانون الثاني – شباط، بيروت، 1989.

مجلة المعرفة

ع 166، ديسمبر، دمشق، 1975.

مجلة الوحدة

ع 9، س1، حزيران (يونيو)، الرباط، 1985.

مجلة تاكي

ع 2، صيف، عمّان، 1999.

مجلة حوليات التراث جامعة مستغانم

ع 4، الجزائر 2005.

مجلة عالم الفكر

ع 2، المجلد 8، يوليو، الكويت 1977.

ع 2، المجلد 8، يوليو- أغسطس-سبتمبر، الكويت، 1977.

ع 1، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر، مج 21، الكويت، 1991

ع 1، مج 29، يوليو/سبتمبر، الكويت، 2000.

مجلة علامات

ع 8، مكناس- المغرب، 1997.

ع 34، مكناس- المغرب، 2010.

ع 37، مكناس- المغرب، 2012.

مجلة فصول

ع 75، شتاء- ربيع، القاهرة، 2009.

ع 1، المجلد 16، القاهرة، صيف 1997.

مجلة مواقف

ع 70-71، فبراير، بيروت، 1993.

مجلة نزوى

ع 6، أبريل، عُمان، 1996.

ع 34، أبريل، عُمان، 2003

ع 42، أبريل، عُمان 2005.

ع 70، أبريل، عُمان، 2012.

ع 78 ، أبريل، عُمان 2014.

ع 79، يوليو، عُمان، 2014.

4-2- الصحف

- صحيفة الشرق السعودية، ع1518، 30 يناير 2016، الدمام - السعودية.

- جريدة القدس العربي 14 نوفمبر 2015، <https://www.alquds.co.uk/>

5- الأطاريح الجامعية:

- أمينة البكوري، مكونات الخطاب في الشعر النسائي المغربي الحديث، قراءة في ثلاثة نماذج شعرية (ثرثا السقاط، ملكة العاصمي، وفاء العمراني)، أطروحة لنيل الدكتوراه.

6- المواقع الالكترونية:

- محمد عابد الجابري، "الغرب والإسلام (1) الأنا والآخر ... أو مسألة الغيرية"، مجلة حكمة، ع 2، تاريخ النشر 2015/11/20، الغرب- والإسلام- الأنا- والآخر- الجابري <http://hekmah.Or/>

- هنري ميشونيك: ضياع المَعْنى، ترجمة: عبد اللطيف الوراري، 3 أبريل، 2008، أنظر الرابط: <http://elaph.com/Web/Culture/2008/3/317261.htm>

الفهرس

4	مقدمة.....
19	القسم الأول: نظرية المتخيل.. المرجعية والمفهوم والرؤى
20	الفصل الأول: مفهوم المتخيل الأصول والمرجعيات
21	المبحث الأول: المتخيل الشعري.. أصول المفهوم.....
21	1- سؤال المتخيل .. الجدوى والأهمية
26	2- المتخيل الشعري.. إشكالية المفهوم
31	المبحث الثاني : الأصول والمرجعيات الفلسفية.....
31	1- أصول المفهوم عند الفلاسفة المسلمين.....
38	1-1- الجوهر التخيلي للشعر
40	2-1- إبدالات المفهوم عند الفلاسفة المسلمين.....
45	2- تصور المتصوفة
55	الفصل الثاني: مفهوم المتخيل في الخطاب النقدي.....
56	المبحث الأول: أصول التناول في النقد العربي
56	1- صيغ المفهوم عند القدماء
63	2- التخيل عند حازم القرطاجني.....
72	المبحث الثاني: مفهوم المتخيل في الخطاب النقدي الغربي.....
72	1- من المحاكاة إلى الإبداع
72	1-1- المحاكاة وشعرية المشابهة
74	2-1- الخيال والإبداع.. المدرسة الرومانسية والسوريالية
74	أ- المدرسة الرومانسية
89	ب- امتدادات الرومانسية : الرمزية والسوريالية
92	2- الخيال والتصور الظاهراتي / فينومينولوجيا الخيال
92	2-1- الخيال ومفهوم القصيدة عند هوسرل.....
94	أ- الخيال حدس.....
95	ب- الخيال استحضار
97	2-2- الخيال ومفهوم التحديد عند سارتر
99	3-2- إدوارد كيسي ومستويات الفعل الخيالي
111	الفصل الثالث: نظرية المتخيل رؤى وآفاق جديدة.....
112	المبحث الأول: غاستون باشلار: الصورة الشعرية وديناميات الخيال الشعري
113	1- الصورة الشعرية: الجدة وأفق الإبداعية
114	2- الصورة الشعرية: حركية اللغة وديناميتها

115	3- الصورة الشعرية: الاستقلالية
116	4- الصورة الشعرية: تعالق مشترك بين المؤلف والقارئ
117	5- الصورة الشعرية والحلم
121	المبحث الثاني: جيلبير دوران ونظرية المسار الأنطروبولوجي
123	1- الصورة بين الرمزية والدلائلية
126	2- الصورة: الترسيمات والأنماط الجامعة
128	3- المهيمنات الأنطروبولوجية وتمثيليتها الرمزية لدى الإنسان
132	4- أنظمة المُتخَيَّل وأشكال اشتغالها
133	4-1- النظام النهاري
133	أ- الموقف السلبي الارتكاسي
137	ب- الموقف الإيجابي البطولي
142	4-2- النظام الليلي للصورة
148	المبحث الثالث: جان بورغوس.. شعرية المُتخَيَّل
152	1- الصورة / الاستعارة / الإبداعية / الخصوبة
156	2- ترسيمات المُتخَيَّل وموجهاته الكبرى
160	أ- كتابة التمرد ونظام النقص:
160	ب- كتابة الرفض ونظام التعريض:
160	ج- كتابة الحيلة والنظام الجدلي:
164	القسم الثاني: أنماط اشتغال المتخيل في الشعر النسائي العربي المعاصر
165	الفصل الأول: المتخيل في الشعر النسائي العربي المعاصر المرجعية والموضوع ..
166	المبحث الأول: الكتابة النسائية.. حدود المفهوم وإشكالات النسق
170	1- التراكم و رهان إثبات الحضور
175	2- التعدد المصطلحي.. إشكالات بنوية
180	3- تلقي المصطلح وهواجس القبول والرفض
182	3-1- التصنيف الجنسي وهواجس تراتبية النوع
185	3-2- هاجس التنظير والمنافسة النقدية
187	3-3- هاجس الموضوع
188	3-4- الخصوصية وهواجس الاختلاف والمغايرة
188	أ- الخصوصية بين شرط الالتزام وهيمنة البعد الاجتماعي
190	ب- الخصوصية والتمرد على أحادية الصوت
191	ج- الخصوصية وشرط تأنيث الخطاب
205	المبحث الثاني: مرجعيات المُتخَيَّل في الشعر النسائي العربي المعاصر
213	1- المرجعية الدينية

213	1-1- القوة الخارقة والعبور إلى الوجود الحلم.....
218	2-1- قلق التضحية والعبور إلى العالم المثالي
222	3-1- الخطوة والتوق إلى عوالم الكشف والخلود.....
225	4-1- الخديعة وسلبية العوالم القائمة.....
229	2- المرجعية الأسطورية.....
229	1-2- أسطورة الخلود وبنية الرؤيا والحلم.....
232	2-2- أسطورة العودة وبنية الموت والانبعاث.....
233	3-2- أسطورة العشق وبنية الاحتراق والكشف.....
236	4-2- أسطورة السقوط وبنية الألم والفقدان.....
239	3- المرجعية التاريخية بين قيامة السقوط وأشراطها.....
239	1-3- فداحة المأساة.....
240	2-3- مرارة الخذلان.....
241	3-3- قيامة السقوط.....
242	4-3- سخرية الفقدان.....
244	4- المرجعية الأدبية.....
244	1-4- من الموت إلى الخلود عبر الحلم.....
246	2-4- ملحمة الانبعاث، من أنشودة المطر إلى تغريبيه.....
247	4-3- من محدودية الوجود إلى عوالم كشفه الرحبة.....
249	4-4- عبثية الجحيم.. من فصول الوجود إلى سديم المطلق.....
250	5- المرجعية الصوفية.....
250	1-5- الصمت والنفاد إلى عالم الأنا المرآوي الرؤيوي.....
252	2-5- الحلول والبعد الرومانسي الوجداني.....
253	3-5- المحبة الإلاهية والبعد الفناني الإشاري.....
257	4-5- الألم وفلسفة الحقيقة.....
258	6- المرجعية التراثية.....
266	الفصل الثاني: شبكة الموضوعات وآليات اشتغال المتخيل.....
271	المبحث الأول: مُتخيل الكينونة/ مُتخيل الوجود.....
277	1- الماء.. توارداته وأنويته الرمزية.....
277	1-1- بهيجة مصري إدلبي.....
285	2-1- روضة الحاج.....
293	2- النار.. توارداتها وأنويته الرمزية عند أمينة الميرني.....
308	3- التراب.. توارداته وأنويته الرمزية عند ميسون صقر.....
322	المبحث الثاني: مُتخيل الجسد.....

324	1- الجسد جدلية الرؤيا والحلم
324	1-1- الحلم وأسطرة الجسد
326	2-1- الحلم وغيبية الجسد
327	3-1- الحلم وأسطورة الجسد الشَّخصي
330	2- الجسد وإشراقات العالم المثالي
330	1-2- الجسد والبُعد الرومانسي الحالم
332	2-2- الجسد ورمزية الحلول
334	3-2- الجسد والبُعد الأنطولوجي
336	3- الجسد .. فتنة المحو والفناء
336	1-3- الجسد والانعتاق من قيد الطين
339	2-3- هوية الجسد بين المادي والرؤيوي
342	3-3- الجسد/الآخر وتَجسُّدُ الروح
343	4-3- الجسد ومقام الاشتهااء
345	4- المُتخَيَّل الشبقي بين التراجيدي والثوري
345	1-4- الجسد وتداعياته الشبقية
348	2-4- الجسد والمصير التراجيدي
353	3-4- الجسد وجدلية التمرد والثورة
357	المبحث الثالث: مُتخَيَّل الكتابة وسؤال الإبداع
358	1- الكتابة والوجود المُتجدد:
367	2- الكتابة والإقامة في الرؤيا
373	3- الكتابة بين التمرد وحلم الخلاص
384	القسم الثالث: القصيدة النسائية العربية والمكونات التخيلية
385	الفصل الأول: مُتخَيَّل الذات
386	المبحث الأول: مُتخَيَّل الذات الفردية
386	1- الذات من المنحى الاختزالي إلى البُعد النَّسقي
389	2- الأتوبيوغرافي الشعري بين أصالة الهوية واستعاريتها
394	3- المُتخَيَّل الأتوبيوغرافي .. من ذاكرة الأنا المُفتقدة إلى ذاكرة الرؤيا والحلم
394	1-3- شعرية النسيان وتأثير فضاء الذاكرة
397	2-3- الذاكرة الرائية وبلاغة الصمت
400	4- المُتخَيَّل الأتوبيوغرافي بين أصداء الاستعادة وكتابة التاريخ الشخصي
400	1-4- الحب ذاكرة أخرى للطفولة والمكان
403	2-4- الحب وكتابة التاريخ الشَّخصي
405	5- المُتخَيَّل الأتوبيوغرافي .. إشراقات الذات والبُعد الرؤيوي للمكان

405	1-5- ذاكرة الطفولة عودٌ إشراقي للذات والشخصيات
409	2-5- إشراقات المكان وأوتوبيوغرافيا الأنا المُتخيَّلة
411	6- المُتخيَّل الأوتوبيوغرافي بين قتامة الذاكرة ونُشدان الخلاص
411	1-6- شعرية اليومي و قتامة ذاكرة فقدان
413	2-6- فقدان الذاكرة تمرُّد مقصود و خلاصٌ منشود
418	المبحث الثاني : مُتخيَّل الذات الجماعية
420	1- الذات الجماعية بين أهوال التَّشظِّي و وعد الخلاص
420	1-1- ملحمة الجُرح الكُبرى وتَشظِّي الذات الجماعية
424	2-1- إشراق الحلم و قداسته خلاص للذات الجماعية
426	2- الذات الجماعية فقدان الهوية واستشراف العود الخصب
426	1-2- قدريّة الاغتراب ومأتمية الهزيمة والجُرح
429	2-2- نداوة الأفق استعادة الهوية واستشراف العود الخصب
432	3- الذات الجماعية أسرار المُجاهدة وكونية الصَّفاء العرفاني
432	1-3- حكمة الصبر والعروج إلى شُسوع الرؤيا
435	2-3- طقوسية الصمت ورحلة الصَّفاء الكونية
437	4- الذات الجماعية جنائزية السُّقوط ومأمولية الانتظار
437	1-4- بشاعة الموت ومأساوية الانحدار الجماعي
441	2-4- فتنة الانتظار والخروج من المهايي المُعتمِة
446	المبحث الثالث: الذات والآخر وتأويلات الغيرية
446	1- في مفهوم الغيرية "Altérité"
448	2- جدلية الذاتي والغيري ومستويات التشكيل الجمالي للغيرية
452	3- الآخر والمنفى الجواني.. مأساوية الصَّمَت و غوايته
452	1-3- العزلة ومأتمية الصمت
455	2-3- العزلة و غواية الصَّمَت
458	4- الآخر وتَشظِّي الهوية.. ضراوة الجرح وتباريح التمرُّد الذاتي
458	1-4- السُّقوط الرمزي وفداحة الجرح
461	2-4- الذات المنشطرة ونبذ الجُرح العالي
464	5- الآخر ووحدة الوجود.. جذوة الحب الإلهي والبعد الجوهرية للذات والآخر
464	1-5- انصهار الغيرية ومسالك الكشف العليا
468	2-5- غيرية الذات .. نبذ الحدود والقيود والخروج من منابع الضوء
471	6- عنف الغيرية وجدلية السُّقوط والتَّمرُّد الذاتي
471	1-6- الآخر الجنسي وفداحة الألم الأنثوي
475	2-6- الذات والآخر بين تسامي البُعد الإنساني وجدلية التَّمرُّد الذاتي

481	الفصل الثاني : الفضاء الشعري وطرائق اشتغال المُتخيّل
489	المبحث الأول: الكتابة الشعرية وأشكال الفضاء المتعدّد
489	1- فضائية الفراغ والصمت
493	2- طقوسية الماء وتأثير فضاء الحلم
496	3- فضائية الشوق والغياب
500	4- الحب وفضاء الهوية الروحية
502	5- مُتخيّل الفضاء بين النّور والعمّة
502	5-1- فضائية النور والنار
507	5-2- فضائية العمّة
510	6- مُتخيّل الفضاء بين أهوال الموت وألم العزلة القاتل
510	6-1- فضائية الموت والفقدان
514	6-2- فضائية العزلة
519	المبحث الثاني: الأمكنة حدودها وإحداثياتها المُتخيّلة
523	1- المكان الأنا وجغرافية الوجود المُتخيّل
523	1-1- حَلَب.. حكاية وجود وموت مُعلن للعدم
526	1-2- النّيل.. قوة منح عليا ووجود حالم
529	1-3- فاس ذاكرة رؤيوية وجغرافية النّور المُتخيّلة
533	1-4- البيت جوهر وجود وتنويع جغرافي لحقيقة الذات المُتخيّلة
538	2- المكان المنفى ومنحدرات السُّقوط الجواني
539	2-1- المدينة وأشكال الموت المُتعدّد
547	2-2- الجسد.. حُدود المنفى الرمزي وقيد الرّوح الكاسر
549	3- المكان الحُلم بين فداحة الفقدان ويوتوبيا حُدوده المأمولة
549	3-1- المكان الحُلُمي المُفتَقَد
554	3-2- المكان الحُلُمي اليوتوبي
563	المبحث الثالث: الإيقاع ومستويات المكان الشعري الطّباعي
569	1- الإيقاع وتشكيلات المُتخيّل
569	1-1- غواية الخُلة وإيقاع الصمت العالي
572	1-2- سطوة الغياب وإيقاع الدّات المُغتربة
576	1-3- طقوسية الرقص والطّواف وإيقاع العُروج العرفاني
581	1-4- قسوة السُّقوط وإيقاع الدّات المُتَشظّية
585	2- المكان الشعري البصري الطّباعي
585	2-1- السواد والبياض
591	2-2- علامات الترقيم

594	النص المُوازي 3-2-
595	العناوين 1-3-2-
597	التصديرات 2-3-2-
599	الإهداءات 3-3-2-
601	الحواشي 4-3-2-
605	خاتمة
614	لائحة المصادر والمراجع:
626	الفهرس