مادة تطبيقات على نصوص شعرية

قراءة في ديوان "سيدة الإشراق" للشاعر الدكتور أحمد مفدي

الحصة الأولى:

1-مداخل القراءة:

أ-مداخل عامة:

يعد العنوان أحد المداخل الأساسية للقراءة التي تسمح بالولوج إلى عالم النص، و قد اختار الدكتور أحمد مفدي لديوانه "سيدة الإشراق" عنوانا شاعريا تحيل كلمته الأولى إلى أنثى، و تتمثل الكلمة الثانية في لفظة "الإشراق" التي تعني لغويا الضياء و الجمال و البهاء، و التي تحيل في معنى ثان لها- كما يشير إلى ذلك أهل التصوف- إلى "ظهور الأنوار العقلية و لمعانها و فيضانها على الأنفس الكاملة عند التجرد عن المواد الجسمية"[1] لـ " يكون أقرب الموجودات إلى نور الأنوار [الحق سبحانه و تعالى] أكثرها كمالا، و يكون أبعدها عنه أقلها نورا و بهاء"[2]. تصير لفظة الإشراق إذا ذات مرجعيتين؛ الأولى لغوية تعني الجمال و الضياء، و الثانية صوفية تدل على النور الروحي العرفاني، حيث يختلف المعنى الأول عن الثاني إلى حد التناقض، فالأول يحتمل البعد الحسي أما الثاني فيبتعد حتما عن المعنى الحسى ليلتحق بعالم المدركات الروحية و العقلية ودلالات الفيض. يضعنا العنوان منذ البداية بين معنيين متناقضين يشكلان معا ثنائية ضدية (الحسي/الروحي، المادي/ النوراني) توحد بينهما دلالة النور الذي يميز هذه السيدة و يفيض عنها، الأمر الذي يجعلنا نفترض أن شعر هذا الديوان هو شعر غزلي، و هي فرضية يعززها الإهداء الذي وجهه الشاعر لزوجته التي يكن لها حبا عميقا، و التي يصفها منذ بداية الإهداء بالتي " اختمرت سوانح العبارة بين جوانحها..و انتشت القصيدة بعبق حبها.. و لذيذ عِطفها.. و شفوف لينها"[3]

أما المدخل القرائي الثاني فيتعلق بالتجنيس، فالشاعر يضع قارئه في ارتباك معرفي حين يتخلى منذ السطور الأولى لديوانه عن تجنيس المكتوب المثبت على صفحة الغلاف "شعر"،

---

[1] - د.جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ص 94.
[2] - المرجع نفسه، ص 95.
[3] -د.أحمد مفدي: ديوان سيدة الإشراق، دار الأمان، الرباط، 2015، ص3.

و الذي تؤازره خصائص كتابية أخرى ليخبر أن الأمر يتعلق بقصة: " قصة محيا سيدة الإشراق على كتفه" حين يقول:

فدعيني أشكرك..

يا سيدة الإشراق.. !

و دعيني أحكي لك قصة محياك على كتفي..![4]

فهل المكتوب شعر أم هو قصة أم أنه يعبر بشكل واضح عن قناعة بهدم الحدود الفاصلة بين الجنسين معا؟ يكشف هذا الإخبار كذلك عن علاقة ود و ارتباط تجمع الشاعر و سيدة الإشراق، و لذلك فإن كثيرا من أحداث هذه القصة لا بد أن تتعلق بالشاعر أيضا الذي لم ينفصل يوما عن هذه المحبوبة. من ثم نفترض أن القصة التي سيرويها الشاعر متداخلة الأبعاد، و أن تفاصيلها لا بد أن تحيل على قصتين بالضرورة: قصة حياة سيدة الإشراق، و قصة حياة الشاعر المرتبطة بها وجوبا، مع مركزية الأولى و ثانوية الثانية. و لذلك فإن ظَلَّ الشاعر وفيا لهذا القرار سيتخذ الشاعر/الراوي قصة سيدة الإشراق البؤرة المركزية للحكي التي سيجعلنا نتعرف من خلالها على قصة حياته هو أيضا، لنحصل على حكاية مركزية تعد بؤرة النص و حكاية ثانوية ثاوية خلف الحكاية الأم نظرا لارتباط شخصياتها ارتباطا وثيقا.

نجد أنفسنا أمام عدد من الأسئلة: من هي سيدة الإشراق؟ ما هي تفاصيل قصتها؟ ما سر هذا البهاء الذي يكتنفها؟

بالعودة إلى الفهرس، نستطيع أن ننسج مدخلا قرائيا ثالثا أساسه أن الشاعر اختار عنونة لنصوصه تنطلق من عدد من الرموز التراثية التي تجمع بين بعدين مركزيين: البعد الشعري و البعد الصوفي، حيث يمكن التمييز بين إشراقات المتصوفة (رابعة العدوية و أبي الحسن الشاذلي) و إشراقات الشاعر (أبي الطيب المتنبي). فما معنى الجمع بين هذين البعدين، و هل ينحت علاقة ضمنية بين الشعر و التصوف، و هل يتفق الصوفي و الشاعر فتتماهى إشراقاتهما و تذوب في بعضها البعض أم أنها تختلف فيما بينها و تتمايز؟

في السياق نفسه، يمكن إضافة ملاحظة أخرى تتعلق بقيمة الرموز الإنسانية الشعرية المنتقاة، فالأسماء التي اختارها الشاعر هي لشعراء عرفوا بالقوة الشعرية و بالفروسية أيضا، فماذا يضيف هذا البعد الفروسي للديوان؟

يرتبط المدخل الرابع بالتوثيق الزمني للنصوص، و هو مدخل ينفتح على عدة ملاحظات أيضا، فالمتصفح للديوان لا بد أن يلحظ أن الشاعر قد اختار أن يوثق زمن كتابة أغلب نصوصه

[4] - نفسه.

التي يعود أقدمها إلى سنة 1975 و أحدثها إلى سنة 2013 باستثناء نص واحد جاء دون تحديد زمني، و هو النص الذي يحتل واسطة الديوان "إشراقات أبي الطيب". إن الانتباه للمؤشر الزمني يؤكد أن نصوص الديوان تغطي مرحلة مهمة من حياة الشاعر تقارب أربعين سنة، فهي لم تكتب في مرحلة زمنية ضيقة و محدودة، و إنما تعكس امتدادا زمنيا طويلا في حياة الشاعر، و هو ما يدفع للتفكير عن أثر هذا الامتداد الزمني على النصوص المكتوبة، و إن كانت تحقق انسجاما على مستوى الرؤى المطروحة أم أنها تعكس ذلك المد و الجزر الذي تعرفه الطبيعة الإنسانية في رحلتها الحياتية، كما تثير السؤال كذلك إن كانت تحقق من جهة أخرى تدرجا يعكس نقلات فكرية و تأملية يتجلى فيها النضج الفكري و المعرفي الذي تحقق لدى الشاعر؟

في السياق نفسه، نلحظ كذلك أن كل النصوص موقعة زمنيا باستثناء نص واحد هو "إشراقات أبي الطيب" و هو نص اختار له الشاعر الموقع الوسط في الديوان، فهل كان غياب التوثيق ناتجا عن نسيان الشاعر و إغفاله هذا الأمر، أم أن هذا الغياب له أيضا دلالة ما؟

من جهة أخرى، نلحظ كذلك أن ترتيب الشاعر لقصائده لم يوافق الكرونولوجيا الزمنية، و هو ما يثير سؤالا عن حرص الكاتب أن تكون نصوصه موثقة زمنيا ثم حرصه على تقديم نصوصه في ترتيب مخالف، فعلام يدل هذا الترتيب؟ و ماذا يحقق على مستوى الدلالة؟ و هل تغير إعادة ترتيب النصوص كرونولوجيا نتائج القراءة؟

انطلاقا من هذه المداخل العامة نكون قد حصلنا على عدة فرضيات:

- فرضية تتعلق بالموضوع (الغزل).
- فرضية تتعلق بالتجنيس (قصة شعرية).
- فرضية تتعلق بالشكل الكتابي (ترتيب الشاعر للقصائد له بعد دلالي)
- فرضية حول المرجعية الكتابية (مرجعية صوفية)

ب- مداخل تحليلية:

***بنية التضاد مدخل أساسي من مداخل القراءة:**

تثير المداخل القرائية السابقة أسئلة عدة لكنها أيضا تلفت الانتباه إلى ملاحظة أساسية تشكل العمق الدلالي للديوان و هو قانون التضاد، فالإشارات الكامنة في عتبات النص لا تلبث أن تحيل إلى هذه البنية التي يتبين من خلال القراءة أنها البنية المهيمنة و المتحكمة في الدلالة، لكونها تشتغل ضمن مستويات عدة؛ معجميا و أسلوبيا و بلاغيا و دلاليا. و إذا كان هذا الاشتغال يعد تجليا ضمنيا يتوصل إليه عبر فك رموز الديوان، فإن هناك تجليا آخر يتجسد صراحة حين يعبر

الشاعر عن الحضور الكثيف للأضداد لأن قدره محكوم بها، فبالعودة إلى القصيدتين الأولى و الأخيرة يتبين أن اختيار هذه البنية كان اختيارا واعيا ينسجم إلى حد كبير مع تجربته النفسية و الإدراكية و الوجدانية، فهو يقول في قصيدته الأولى:

"و مساس الأضداد على الثغر هوى قدري..!"[5]

و يقول في قصيدته الأخيرة:

يا سيدتي..
لن ينطفئ الشُّواظ إذا
انساح من الكلمات و لم
يبق من الأضداد سوى
أن يُمسي فيك الشعر حداءْ.. !"[6]

و هنا يحسم الشاعر النظر في هذا العالم المليء بالمتناقضات لصالح أمر واحد هو أن يكتب الشعر لسيدة إشراقه، لذلك فإن التعاطي مع هذه الثنائيات الضدية لا بد أن ينطلق من اعتبارها قائمة على الاختيار و الاشتغال الواعي للكاتب.

إن هذه الأبيات الواردة في القصيدة الأخيرة تشكل نتيجة لوضعية بدئية، حيث تبرز المعادلة التي يريد الشاعر إقناع قارئه بكونها عصارة فكره، حيث يشكل هذا المؤشر؛ مؤشر انسجام المنطلق و النتيجة، و مؤشر امتداد بنية واحدة في النص كله، و مؤشرات سنأتي على ذكرها في حينها يتبين أن هناك مسارا متناميا في الديوان، و خيطا ناظما يربط بين النصوص كلها حيث تشكل فيما بينها وحدة منسجمة، و جملة أجزاء يعضد بعضها بعضا بما يسمح بتشكيل المعنى.

الحصة الثانية:

* مستويات اشتغال بنية التضاد:

التضاد المعجمي:

تتيح دراسة المعجم فهما أوليا لنص الديوان من خلال الوقوف على الحقول الدلالية البارزة في النص، و التي يمكن توزيعها على الشكل التالي:

*الحقل الأول هو حقل الطهر: نقا الرمل– الحب– الروضة– الظلال– صفاء– نور– الصفو– سحائب طيب– براري العفو– أغسل وجهي– الأنوار– الزهد – جنة– نقيني

[5] - نفسه، ص 16.
[6] - نفسه، 164.

*الحقل الثاني هو حقل الدنس: أنقاض العفن – الحقد – السحت – الدخان – الحر – القيظ– – خطأ – إثم– هول– خرائب – صدأ الماضي – طين النزوات– زلت قدماي – الزيف– الحقد– الوحل – الزهد – الزيغ – اللمم – أسير النزوة – بهتان – غانية – نار – النفس اللوامة – أقوال زائفة– أنقاض المكر– أقدام قذرة– أدغال الزيف– مزبلة اللعبة

*حقل الظلمة: سراديب و أنفاق– جدائل ليل– دلج الليل – الظلمة – السدفة

*حقل النور: ضياء – ألق – أضواء – الصحو – وهج البدر – النور

تعكس هذه الحقول الدلالية المحطات الكبرى التي يقف عندها الديوان، فهو أولا قائم على ثنائيات ضدية أساسها ثنائيتي الظلمة/النور و الدنس/الطهر. و هما نقطتان ضديتان يريد أن ينتقل الشاعر من إحداهما ليعبر إلى الأخرى. فلما وظف الشاعر عددا من ألفاظ الرحلة بكل تفصيلاتها، يحق لنا القول أن الأمر يتعلق برحلة تنشد هذا الطهر، رحلة تتحقق فيها نورانية الصوفية، و تفيض منها رقة العاشقين، حيث نجد الشاعر يتتبع كل ما تقوم عليه الرحلة دون إغفال: ليلة إسراء، أمارة، الليلة، مسار، مساق، أناخت راحلتي، المشرق و المغرب، قدماي تسيران، أحدو راحلتي، سافرت كثيرا، الرحل، غداة الرحلة، ميقات، الرحل بهم تعب، ففيها ذكر للرحل (الشاعر)، الراحلة (البلقاء)، زمن الرحلة (الليل)، نوع الرحلة: (إسراء و معراج).

إن هذه النقلة تشكل في عمقها رحلة الشاعر من أقاصي تخوم الظلمات و الدنس إلى قمة الصفو الذي يتجلى في إشراقات الأصفياء، فبين هاتين النقطتين القصيتين لا يجد الشاعر منفذا سوى العبور، سوى أن يشد الرحال ليترك فضاءات الظلمة غير مأسوف عليها إلى فضاءات العشق الروحي النوراني.

بالإضافة إلى حقل الرحلة، نجد حقلا آخر ينفلت من الثنائية الضدية (الدنس/الطهر)، و يرتبط بها وجوبا و هو حقل الشعر و الشعراء الذي يتجلى من خلال كم كبير من الألفاظ المرتبطة به:أدغال الحرف، بقايا أشعار، أشعار غد، أأغني، نشيد، حداء، الشعر الهارب، أجراس الكلمات، أشعار العشاق، الشعر بهاء، في الشعر الخيمة و الأوتاد، قراصنة الشعر، نام من الإفلاس الشعراء، أبري الكلمات نبالا، الشعر لهيب،الشعراء شتات، جهل قصائدهم،الشعراء فتات، صرع الشعر، أنت الشاعر فارسم، يبقى الشعر، ينور للشعر، عيال الشعر يلتاعون، يقنص حرفا، أشلاء الكلمة، رقصات الحرف، توهج الحرف، منثور الشعر، الشعر فتيلة عشق، الشعر ربيع، الشعر سديم، زموا أسراج قصائدكم، أنفاس الشعراء.

فماذا يقصد الشاعر بهذا الحقل؟ هل يعني أن الشعر هو طريق العبور و هو المرفأ في الآن ذاته، هل يمكن القول أن الشعر هو ما يطهر الشاعر من الأدران؟ ثم ما طبيعة هذا الدنس؟ أهو دنس

داخلي نابع من الذات، أم هو دنس العالم الذي جعل الذات لا تلبث أن تعلق بها الأوزار و الذنوب؟ إن هذه الإشارات تزيدنا تأكيدا أن نصوص الديوان يؤلف بينها خيط ناظم يجعلها جميعا تشرح تفاصيل الرحلة و مقتضياتها، فهل سيبلغ الشاعر غايته، أم أن عقبات الطريق ستحول دون الأمل المنشود؟

و لعل من مظاهر افتتان الشاعر بالأضداد أنه لا يكتفي بأن يورد الألفاظ المختلفة المتضادة فيما بينها، بل إنه يأتي أحيانا بألفاظ تحتمل معنيين متناقضين، مما يفرض على القارئ التثبت و النظر طويلا و التأمل في محاولة لإقصاء أحدهما، و لم لا قبول المعنيين معا إن كان يعينان على إضاءة بعض ما أعتم في النص. إن الشاعر يحاول أن يلبس قارئه منطق الثنائيات الذي يحاول أن يجعله ممتدا من الشاعر إلى القارئ ليعيش الحيرة نفسها و الارتباك ذاته الذي دفعه إلى إنتاج هذا العمل.

يتحقق هذا الأمر مثلا في لفظة الإشراق في حد ذاتها "مفتاح الديوان" التي تحيل على المادي و الروحي في الآن ذاته، و هو ما يترك للقارئ فرصة للتفكير من أجل للحسم في المعنى المقصود. قد نضيف مثالا آخر ورد في قصيدته "خروج المتنبي من ساحات اللعبة" يتعلق بلفظة "نسخ" التي تحتمل بدورها معنيين؛ يتمثل الأول في نقل الشيء و كتابته حرفا حرفا، و يتمثل الثاني في الإزالة و الإبطال، و هما معنيان متناقضان:

يا سيدتي
في صرختك العربية نبر عباسي..!
آت من أدغال في وحل التاريخ..!
ينسخ ما كتب الآن من الأشعار على
أضرحة السيخ[7]..!

أيضا حين قال: " الراية في يد رعديد"[8]، فإن لفظة "رعديد" تحيل على معنيين متناقضين؛ الأول يقصد به الرجل الجبان عند القتال، و الثاني يحيل إلى الناعمة من النساء. إن هذا التضاد القائم في معنى الكلمة (رجل جبان/امرأة ناعمة) سيعمد الشاعر إلى توظيفه في النص توظيفا ذكيا، فهذه اللفظة التي اقترنت بوصف قائد الجيش في قصيدة "أبو محجن الثقفي يحاور صاحبة البلقاء"

[7] - نفسه، ص 159.
[8] - نفسه، ص 47.

ستتناسل منها تشبيهات أخرى تجعل هذا القائد بين وصفه بالجبن (بتكرار تشبيهه بالفأر مرتين) وبين وصفه بالعهر (بتشبيهه بالغانية مرة و بالساقية التي تسقي الشيخ بماء الشهوة مرة أخرى)، فالشاعر بهذه التشبيهات يحتفظ بالخصائص التي يوحي بها معنيا لفظة رعديد، و يضيف إليها أحيانا:

1- فأر= مذكر + جبن. (التكرار: مرتان)

2- غانية= أنثى+ نعومة + عهر (التكرار مرتان)

ساقية= أنثى+ نعومة+ عهر

يضيف الشاعر تشبيها آخر لهذا القائد بكونه ثعبانا في إشارة إلى المكر، و قد ورد مرة واحدة تتوسط التشبيهات المذكورة المشتقة أصلا عن المعنى المعجمي للفظة الرعديد، مما يجعل الإشارة إلى المكر لا تمتلك نفس القوة الدلالية لوصفي الجبن و العهر اللذين يبدوان ألصق بهذا القائد.

و هذا المثال يعد نموذجا واضحا يعكس شغف الشاعر بالاشتغال على المتضاد من الألفاظ و المعاني أيضا.

يندرج أيضا ضمن هذا الاشتغال المعجمي توظيف بعض الألفاظ التي تستحضر وجوبا الضد كلفظة "بقايا" التي تكررت في النص كثيرا، و التي استعملها الشاعر اسما كما أتى بمعناها فعلا في صيغة النفي "لم يبق"، (بقايا التاريخ، بقايا الكلمات، بقايا الحريق..) و هي كلمة لا يمكن التفكير فيها إلا باستحضار ذهني للنقيض الممتلئ أو الكامل أو المتألق...

تضعنا هذه الكلمة لوحدها انطلاقا من استعمالاتها المتعددة في الديوان أمام عدد يصعب حصره من الثنائيات:الماضي/الحاضر، الحب/ الكراهية، الحاضر/الغائب، الكمال/ النقصان، الكل/الجزء، الحدث/ الذكرى، الجمال/ القبح، الشجاعة/ الجبن، الإيمان/ العهر، حيث يتبين أن الشاعر يواجه الفقدان الذي يورثه ألما كبيرا في نفسه، فالشيء إذا غاب لا يترك عدما و إنما يترك أثرا يحدث عنه، هذا الأثر هو الذي لا يلبث أن يتتبعه الشاعر تحسرا على الغائب.

*** <u>التضاد في البناء الاستعاري:</u>**

من غير شك أن طريقة توظيف الاستعارات داخل النص هي التي تخدم مسارا دلاليا معينا، و هذا ما نجده متحققا في هذا الديوان الذي تنسجم فيه استعاراته مع أساليبه اللغوية في جعل القارئ أمام كم هائل من الثنائيات الضدية، إلا أن ما يميز هذا الديوان و ما يجعل الحكم بأن البناء الثنائي ينسحب على كل مستوياته بما فيها المستوى البلاغي هو براعة الشاعر في بناء استعاراته لا بالجمع بين ما يمكن أن يكون متشابها أو بين المختلف الذي قد يسهل إيجاد عناصر الالتقاء و الانسجام بين أطرافه، و إنما بالجمع بين العناصر المتضادة و النقيضة التي ليس من اليسير

تحقيقها، مما يبرز أن التضاد شكل بالنسبة للشاعر لعبة كتابية أراد أن ينسج من خلالها المعنى و جعلها تنسحب على كل مكونات النص. و يمكن أن نقدم أمثلة عديدة على ذلك من النص:

" يأسره الوهم، يطير به
للأسفل كي يرقى
في عالمه السفلي..! "[9]

و قوله أيضا:

" يا سيدتي
الشعر ربيع في لهب المشتى..!"[10]

***التضاد الأسلوبي:** لقد ساهم أسلوب النص بشكل قوي جدا في بناء المسار الدلالي القائم على الثنائيات الضدية. لقد جاء توظيف جل الأساليب اللغوية لتشكيل هذا البناء المتضاد في الديوان، فقد كان توزيع الأبيات بين الخبر و الإنشاء، بين الجمل الفعلية و الاسمية، بين الإثبات و النفي، بين التوكيد و غيابه، بين الماضي و الحاضر و غيرها من الأساليب للتعبير عن هذا التضاد، فقد انسجمت كل هذه العناصر لتقديم النص في شكل ثنائي بديع.

***التضاد في الوحدات الدلالية للنص:**

تشتغل كل المستويات المذكورة في تشكيل دلالة النص بشكل عام، و في نسج دلالة القصائد منفردة أيضا، حيث تضعنا كل قصيدة (باستثناء فاس شهادة ميلاد الوطن) أمام بنية ضدية يتم الانتصار لأحد طرفيها على حساب التخلص نهائيا من الآخر، الأمر الذي يقود شيئا فشيئا إلى الخروج من هذا السيل من الثنائيات إلى دلالة أحادية واضحة و محددة تمثل الرؤيا التي يدافع عنها الشاعر، و التي يتبين جليا أنه لا يمكن الوصول إليها إلا بحسم النظر في عدد من المواقف و الأحاسيس المتناقضة و المربكة.

ويمكن تحديد هذه البنيات حسب ترتيب القصائد في الديوان:

- القصيدة الأولى (**نقوش عبد الحميد الأوربي على جدران فاس**): اقتراف الذنب/التوبة
- القصيدة الثانية (**إشراقات رابعة العدوية**): العذاب / الصفح
- القصيدة الثالثة (**أبو محجن الثقفي يحاور صاحبة البلقاء**): الفر /الكر
- القصيدة الرابعة (**إشراقات أبي الحسن الشاذلي في مدارات الصفو**): الشك/ اليقين
- القصيدة الخامسة (**مشكاة العشق و التجلي**): اللامبالاة / التفاعل مع الواقع

[9] - نفسه، ص 104.
[10] - نفسه، ص 111.

– القصيدة السادسة (**إشراقات أبي الطيب**): اليأس/ الأمل

–القصيدة السابعة (**فاس بقايا البهاء**): الفتور و الملل/ النشوة و الأنس

–القصيدة الثامنة (**مراكش و نقوش عناقيد البهاء**): عيال الشعر/ فرسان الشعر

–القصيدة التاسعة (فاس شهادة ميلاد الوطن): -------

– القصيدة العاشرة (**أبجدية مغربية في سفر الوحدة و العودة**): القيد/الحرية

– القصيدة الحادية عشرة (**خروج المتنبي من ساحات اللعبة**): (المعلن/المضمَر)

الحصة الثالثة

2– ماهية سيدة الإشراق:

يكشف الديوان في تناميه عبر نصوصه المتوالية عن ماهية هذه السيدة التي يبدأ الحديث عنها رمزا؛ ثم يفصح عن صفاتها ثم يأتي الكشف الذي يفك عنها هذه الرمزية و يجعلها بادية للقراء إذا ما نُظر إلى الديوان في كليته، حيث يكشف بعضه عن بعض و يحل بعضه لغز البعض الآخر.

تسعفنا في فك الإلغاز عن سيدة الإشراق، التي اتخذها الشاعر بؤرة مركزية لديوانه، عدد من القصائد التي سيتم تحديدها انطلاقا من بعض المؤشرات التي تحيل على هذه السيدة إما تصريحا أو تضمينا. تعد القصيدة الأولى "نقوش عبد الحميد الأوربي على جدران فاس" القصيدة البؤرة التي تفضي إلى مؤشرات تيسر استدعاء القصائد التي تعين على فك هذه الرمزية، و هي قصيدة اعتبرت مركزية لأنها القصيدة الوحيدة التي يوجه فيها الشاعر خطابه مباشرة إلى سيدة الإشراق. تتضمن هذه القصيدة البؤرة مؤشرين لفظيين أساسيين ارتباطا بالسياق المحدد سلفا؛ يتمثل الأول في لفظة "فاس" المثبتة في عنوان القصيدة، فخطاب الشاعر لسيدة الإشراق إنما هو نقش على جدران هذه المدينة، و يتمثل المؤشر الثاني في لفظة "الإسراء"، فهذا الخطاب الموجه لسيدة الإشراق مرتبط بليلة خاصة هي "ليلة إسراء" الشاعر، حيث يقول في نصه الأول:

عفوا يا سيدتي...
إن همست شفتاي بحبك
ليلة إسراءْ ..!"[11]

تجعلنا اللفظة الأولى نستدعي قصيدتين أخريتين تشتركان و إياها هذا المؤشر اللفظي، و هما قصيدة فاس بقايا البهاء و فاس شهادة ميلاد الوطن. فقراءة لهذه القصائد الثلاثة تجعلنا نتبين أن المشترك الدلالي بينها هو التعبير عن الحب و العشق الذي يبدو رمزيا في القصيدة الأولى

[11] - نفسه، ص 12.

و صريحا في هاتين القصيدتين اللتين تبدوان و كأنهما استمرار للنفس العاشق ذاته، ففي قصيدته "فاس شهادة ميلاد الوطن" يقول :

" يا ساكنتي..!
خلِّي بعض فرائصِ جسمي
يسكنها العُشاق، و بعضي
تسرحُ فيه رُؤاي ..!
أمشاجي وُكُناتُ العشق و فاس هوايْ..![12]

أما في قصيدته "فاس بقايا البهاء"، فقد شكل تذكير الشاعر بعشقه العميق لفاس التي لا تفتأ تسقي أهلها حبا و بهاء سببا كافيا لإحداث طفرة وجدانية نقلته من الملل و الفتور إلى الشعور بنشوة و سعادة فشلت الأنغام الموسيقية إدخالها على قلبه، فقد حرص الشاعر على وصف تجليات الحالتين الوجدانيتين المتناقضتين معا، و ذلك من خلال إبراز:

مظاهر الملل و الفتور: وصف النغم الذي لم يرق الشاعر.

وصف الحال : يهش بمنسأته.

مظاهر الحبور: وصف الأفق: أفق صوفي يحلو فيه السهر (أنس)

وصف حي الدوح: الصفو الموغل في أنحاء الدوح

وصف دروب النشوة: دروب النشوة ولهى

الدعوة إلى إتمام الليلة مشيا على الأقدام حتى ينفلق الفجر (أنس)

إن هذه النقلة مردها إلى أمرين أساسيين: أن ملل الشاعر لم يكن راجعا إلى نوع الموسيقى في حد ذاتها و إنما مرده شكواه الدائمة من تفشي الحقد و النفاق و المكر، و هو ما دفعه دوما لأن يظل حذرا، لكن فاس وحدها تنشر العشق و تمسح الأحقاد عمن تسكنه، هي من تسقي ساكنها صفاء و إيناسا، و من تطهر النفس من اللوعة. إن عشق الشاعر لفاس هو عشق صوفي، فهي الطاهرة وسط هذا الدنس، هي التي يملأ حبها قلب عاشقها بهاء.

هي فاسٌ...
من تسكنه تعمره الأبهاءْ ..!
من تسكنه
يرسم في الجدران فراشة عشقٍ..
يشرب من دَفق صوامعها طيب التَّكبِصِ

[12] -نفسه، ص 130.

صفاءا
إيناسا، كالسيل الخافت يغسل ما
بالنفس من اللوعة إعلاءْ..[13]

إن هذا المسار العشقي لهذه المدينة الذي نجده مشتركا بين القصائد الثلاث يدفع للافتراض أن سيدة إشراق الشاعر هي فاس، و هي فرضية لا يمكن الحسم فيها دون تعزيزها بمؤشرات أخرى تنسف ما قد يتسرب إلى الذهن من شك بخصوصها.
في هذا السياق يمكن الاستعانة بلفظة الإسراء التي حددت سابقا كمؤشر يرتبط ارتباطا وثيقا بسيدة الإشراق التي يعترف بحبها في ليلة انطلاق رحلته، و التي يعتبرها ميقاته أيضا حين يقول "لكنك ميقاتي و هواك المزجى سندي" [14]. نجد هذه اللفظة في القصيدة الأخيرة من الديوان التي يصرح فيها الشاعر بطريقة مباشرة موقع هذا الميقات منطلق إسراء الشاعر:

فاسٌ وحدها تبقى شامخةً
كبوابة حلمٍ ..!
فيها المعراج إلى الشعر و منها الإسراءْ..![15]

لقد اختار الشاعر في نهاية ديوانه أن يفك رمزية العنوان بأن يصرح مباشرة بسيدة إشراقه، فهي المدينة التي سكنه حبها و التي يعتبر نفسه غريبا بعيدا عنها، إنها فاس الطاهرة النورانية التي تشي بما عرفه التاريخ من أمجاد، و التي تذكر بهذا الجمال الروحي و الحب الذي كان يسكنها، و الذي ستظل تذكر به دائما رغم فقده. إنها "رابعةُ" الشاعر التي تفيض أنوار بهائها عليه و على من يحبها.

3- رحلة الإسراء:

يشير الشاعر في أكثر من موقع من الديوان إلى أن رحلته هي رحلة إسراء، و في هذا إشارة إلى المعطى الزمني (الليل)، الذي تؤكده عدد من الألفاظ الدالة على الظلمة و التي طغت على الديوان بأكمله. و إذا كان من اليسير تحديد هذا البعد الزمني، فإن البحث في المعطى المكاني يجعلنا أمام رحلة تختلف عن مفهومها المألوف باعتبارها مسارا رابطا بين نقطتين مكانيتين مختلفتين، ذلك أن رحلة إسراء الشاعر تتخذ فاس منطلقا و منتهى، حيث نلحظ أنه باستثناء

[13] - نفسه، ص 95.
[14] - نفسه، ص 60.
[15] - نفسه، ص 162.

الإشارة إليها باعتبارها "ميقات الشاعر" لا نجد إشارة لمعطيات مكانية أخرى ترتبط بفعل الارتحال، لأن رحلة الشاعر هي رحلة روحية تنشد تطهير النفس من الدنس، و تتم عبر مقامات تراتبية يفضي أدناها إلى أعلاها إلى أن يتحقق مراد الشاعر، الذي لا يتحقق إلا بين يدي فاس العاشقة الصوفية التي يستمد منها قوته ليتدرج عبر مدارج الارتقاء. و هنا ينسحب المعنى الحقيقي للزمن الرحلي (الليل) ليحمل هذا الأخير دلالة رمزية ترتبط بظلمات الدنس و الضلال و التيه.

يا سيدتي..
لو أني أخطأتُ بحب نقاكِ طريقي..
و مشيت على مسد..!
أثَّاقلُ بالحرف المسجور لأطفئ ما بي
من ظمأ و بقايا حريقي..!
فاحتسبي أني مفتون بالصفو
و وُدّكِ مكنون
في الظلمة و النور مساقي..![16]

إن رحلة الإسراء بما تنشده من مستوى روحي رفيع ما كانت لتحدث بشكل فجائي، فهي لا بد أن تكون منفتحة على مرحلة سابقة تعد مرحلة ممهدة لنشد الارتقاء، لذلك نجد الشاعر لم يغفل الإشارة إلى هاتين المرحلتين؛ رحلة ما قبل الإسراء و رحلة الإسراء. و مما يجعلنا نؤكد أن رحلة الشاعر ممتدة من قبل الإسراء هو تأكيده على سفره الدائم و الدؤوب بحثا عن سيدة إشراقه التي ستنير له ظلمة الطريق، و هو سفر سبب له ضعفا و وهنا كبيرا لولا وقوفه بين يدي فاس التي جعل حبها العميق و طهرها الأصيل الشاعر يتأكد من كونها الميقات و نقطة العبور. يقول في قصيدته "إشراقات رابعة العدوية:

"إني سافرت كثيرا
و بحثت على وجلٍ
عن وجهك في كل الفلواتْ
و سألتُ العاشق و المعشوق و فقه السنة في كلِّ
الطُّرُحاتْ " [17]

و يقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

[16] - نفسه، ص 16.
[17] -نفسه، ص 33.

"لما ملأت شراييني من دمع العين إذا ثملت
صرت الظمآن، فجئت لأشرب ما قد ينشلني من
وهني.. !"[18]

و إذا كانت هذه الإشارات عن حال الشاعر ما قبل الإسراء كثيرا ما نجدها متضمنة ضمن عدد القصائد بما فيها تلك التي اهتمت برحلة الارتقاء في حد ذاتها، فإن قصائد أخرى قد خصها الشاعر لهذه المرحلة أساسا كما هي قصيدة "مشكاة العشق و التجلي" التي يبرز فيها حال الشاعر التائه الذي مازال يبحث عما يمكن أن يكون له علامة في سبيله، في غياب كلي لأي إشارة لسيدة الإشراق– حيث يشكل هذا البحث دليلا على ضرورة إبعاد هذا النص عن التراتب المقامي لرحلة الإسراء و ضرورة تصنيفه ضمن المرحلة القبلية–، حيث يرافق هذا البحث مشاعر متداخلة و متناقضة منها مشاعر التيه و الحيرة و التردد و السأم و الصراع الداخلي الذي يكشف عن عدم انسجام رؤى الشاعر و عدم اطمئنانه إلى ما يقوم به من أفعال.

و رجعت إلى الفنجان أقلبه
علي ألفي قارئة
تعرف كيف تحطم الدرب من الأوثان..!
و تشد يد المتعب بالرسن [19]

لقد اتخذ الشاعر في هذه القصيدة الحوار الداخلي متكأ لكي يعبر عن التيه في غياب كلي لعلامات الطريق، ليس له إلا نفسه اللوامة التي تحول هذا الحوار إلى صراع داخلي بين موقف الضعف و اللايقين و الارتكان إلى الماضي، و بين موقف الإقدام و مواجهة هذه الشكوك. إنه حوار بين الأنا و الأنا الأعلى للشاعر بلغة التحليل النفسي، حيث تمثل الأنا إدراك الشخص لذاته و هويته و تصوره لضعفه و آماله، و تمثل الأنا الأعلى القيم العليا التي تعد بدورها مكونا من مكونات شخصية الشاعر تجعله دائم المراقبة و التطلع إلى الأرقى.

يجعل الشاعر دائما من تناسل أسئلته الكثيرة فرصة للتعبير عن رؤيته الضبابية، للحاضر و المستقبل معا، و هي رؤية تجعله عاجزا عن تحديد القرارات الصائبة، حيث تظهر بنية التضاد في شكل صراع داخلي تقوده نفسه اللوامة، و هو حوار داخلي قائم على الضميرين: ضمير المتكلم و ضمير المخاطب. و إذا كانت أسئلة أنا الشاعر لا تقف و لا تثبت على جواب واحد، فإن نفس الشاعر اللوامة سرعان ما تتدخل بخطاب اللوم و التوجيه. فانطلاقا من توظيف ضمير المخاطب

[18] -نفسه، ص 32.
[19] - نفسه، ص64.

يوجه الشاعر لوما ذاتيا لفتوره و عدم تفاعلها مع ظروف واقعه و محيطه، و ما وصف الشاعر لذاته بالصنم إلا تعبير عن هذا البرود الحركي و الانفعالي الذي يجعله لاهيا عوض أن يكون فاعلا. و هنا يبرز الخطاب التوجيهي لضمير الشاعر الذي يدعو إلى القيام (قف، قم) بما يكون ملائما للمهام الموكولة إليه (إنذار الغافل و التسبيح)، لتتحقق نقلة على مستوى القصيدة من الفتور و السآمة إلى العزيمة و الإقدام. و تتظافر عدة مقومات في هذا الخطاب التوجيهي الذي يستمد قوته التأثيرية من الحقل القرآني و الإيماني يجعل مقام الشاعر الحقيقي هو مقام تذكير غير خال بتاتا من معان روحية سامية (التناص القرآني، ألفاظ الترتيل، التسبيح، الإنذار..)، و هنا أيضا تبرز ثنائية أخرى: ثنائية الشاعر القائم/الآخر النائم، الشاعر المذكر/ الآخر الغافل.

إن أحاسيس التيه و الضلال مقترنة بطبيعة نفسه اللوامة تعد أهم ما ميز مرحلة ما قبل الإسراء، كما تعد أيضا الحوافز الأولى التي قادت الشاعر إلى البحث الدؤوب عن مخرج من هذا الحال مما جعله أهلا للوقوف على مدارج ارتقائه، و جعله أهلا للعثور على فانوس دربه: سيدة الإشراق.

أما رحلة الإسراء فهي رحلة مقامية غير ترفية تبرز خطوات ارتحال الشاعر إلى الصفو، فقد عبر الشاعر عن إدراكه صعوبة الرحلة و خطورتها، حيث قدم وصفا للمسافة الفاصلة بين نقطتي الدنس و الطهر، فقوله: "فاسقيني شربة زهوٍ/كي أقطع هذا المهمه بالصفوْ"[20] في قصيدته الأولى "نقوش عبد الحميد الأوربي على جدران فاس" ما هو إلا تعبير عن وعورة هذا الطريق الفاصل بين النقطتين و إقفاره ، و كذلك قوله في قصيدة "إشراقات رابعة العدوية":

عبرتُ نتوءاتِ الفِكرِ، و أحراش النفسِ سُدًى
لأُسائل من رتَّق في الظلمة هذي الأقوالْ...؟
فرأيتُ الفجوة بين الصحو و بين الغفوةِ
تمتد مسافاتٍ
تغمرها الأهوالْ...! [21]

يجد الشاعر مسار الرحلة مسارا إلزاميا و قرارا لا بد من اتخاذه بعزم و قوة رغم أهواله، و يمكن الاستدلال على إلزامية هذه الرحلة بما جاء على لسان صاحبة البلقاء: " إذ بين الجنة و النار ركوبك هذي البلقاء"[22]

[20] -نفسه، ص22.
[21] -نفسه، ص 34.
[22] -نفسه، ص 49.

تتحقق رحلة الإسراء عبر مقامات تراتبية نحددها في ما يلي: مقام التوبة، مقام الصفح، مقام التمحيص و العبور، مقام الصفو (اليقين بعد الشك)، مقام الجهر بالقناعة، و هي مقامات تجسدها القصائد التالية –التي تم الحفاظ على ترتيبها النصي– على التوالي: نقوش عبد الحميد الأوربي على جدران فاس، إشراقات رابعة العدوية، أبو محجن الثقفي يحاور صاحبة البلقاء، إشراقات أبي الحسن الشاذلي في مدارات الصفو، إشراقات أبي الطيب. و في ما يلي تحديد لهذه المقامات كلها انطلاقا مما تبوح به القصائد المذكورة:

أ–مقام التوبة:

في هذا المقام، يوجه الشاعر خطابه لسيدة الإشراق، مستهلا إياه باعتذار يستمر على طول قصيدته الأولى، حيث حولت هذه الاعتذارات المتكررة النص إلى عدة مقاطع يقدم الشاعر في كل واحد منها أسبابا يبرر بها هذا التكرار، و تتخلل هذه المقاطع مقاطع أخرى تشكل منسجمة أحوال تراتبية صغرى يحيل فيه الأدنى إلى الأعلى، و تنقل الشاعر في كل مرة إلى مستوى طلبي أرفع من المستوى السابق، تُلفت الانتباه إلى أن الشاعر خلافا لما كان عليه في المرحلة السابقة صار عارفا بالداء و الدواء. يلعب الفعل دورا هاما في نسج هذه الأحوال، حيث يستعمل الشاعر أفعال الأمر التي تجعله في مستوى السائل الملتمس، و تتخلل المقاطع المستهلة بأفعال الأمر مقاطع أخرى تبتدئ بأفعال مضارعة يوظف الشاعر بعضها للتعبير عما يود القيام به من أفعال في حضرة السيدة حيث تكشف هذه المقامات عن مشاعر الألم التي تتخلل نفسه بسبب ما تلطخ به التاريخ من التدني و الأدران. و في ما يلي جدول تلخيصي لهذه الأحوال و ما يرافقها من أفعال و مبررات:

الحال	الفعل المُلتمَس	مبررات الطلب
حال الاعتذار	طلب العفو (عفوا)	– نمنمة الوصايا. – الهمس بالحب. – بناء سفائن عشق. – إثارة كلامه الجراح. – التيه وعجز كلماته أن تجعل الحب متدفقا في المدائن – انفلات صوت داخلي يسأله الصمود
حال الاستئذان	دعيني	– للشكر. – للملمة زهر بقايا التاريخ المتدني – للشكوى

		– لقراءة كتاب سيدة الإشراق
حال طلب اللوم	لوميني	– تشرق الظلمة في عيناها إمارة. – تزهر أحراش السحت – تتكسر أعمدة الدخان. – في حال ضلال الطريق
حال طلب التطهير	نقيني	– التطهر من دنس الصحبة و الأوثان – التطهر من هول الخرائب. – التطهر من الإثم و الوهن. – التطهر من الحقد.
حال طلب الضم و العلاج	ضميني–داويني	–الحب و القرب هو العلاج.
حال طلب السقيا	اسقيني	–قطع المهمه (المسافة المقفرة) بالصفو

يتدرج الشاعر في طلبه مبتدئا بالاعتذار فالاستئذان للشكر أولا مما يبرز أن سيدة الإشراق ذات فضل عليه، و هو ما يفسر وقفته في حضرتها وقفة أدب و استئذان يشكو إليها ما أصاب التاريخ من تدن و قحط في مشاعر المحبة و طغيان للحقد، الأمر الذي يشير إلى أن عمق معاناة الشاعر الذاتية تعود إلى ما لحق زمانه من أذى. أما اللوم فيبدو أنه نوع من الجلد الروحي الذي يتحقق به التطهير من الذنوب، و الذي يخلص من الآثام و الأخطاء بما يجعل الشاعر يستحق أن يتغير حاله و يستحق كذلك الإشارة التي ترشده في تيهه و ضلاله إلى الطريق. و يستمر هذا التدرج الطلبي إلى أن يصل إلى طلب السقيا الذي سيمكن الشاعر من الوصول إلى الصفو. يتضح جليا أن الشاعر حين وقف في حضرة المحبوبة يعلم يقينا بأنه القادم إليها من عالم الدنس بعد أن تعب من الخراب و الحقد و الظلم، فهو لا يجد سبيلا سوى أن يسألها التطهير عازما على أن يسلك مدارج الارتقاء، رغم معرفته ما ستكلفه هذه الرحلة من إثارة للجراح. إنه مقام التائب الذي يعلن انفصاله عن ماضيه الآسن و عزمه عدم العودة إليه، فهل سيقبل أم سيمنع و يرد خائبا؟

الحصة الرابعة:

ب- مقام الصفح:

تبدو قصيدة " إشراقات رابعة العدوية " استمرارا للنفَس الجلدي التائب المتألم الذي يصل ذروته في البيت الذي يقول فيه:

لو أني كنت تعلمت، كما لم أعلم

ويلي من صفو راح يعذبني[23]

آنذاك فقط تنطق رابعة:

" قالت رابعة: لا تندم

انفض يدك اليمنى من يدهم..

و تعال إلى إشراق في النفس على عجل

كي تسمو

أشواقك في الرحلة عن طينتهم..

خلص روحك من أبدان مرضت..[24]

إن لحظة الاستجابة هذه هي لحظة انطلاق رحلة التسامي و الارتقاء المشروط بالإقبال المتعجل، و بالتخلص من تلك الأبدان المريضة. هنا تبدو رابعة المتصوفة تميز بين الروح و البدن، بين الروح و الطين، فسمو الروح لا يتحقق إلا بالتخلص من شهوات البدن و نزواته. فهذا المسار الرحلي ليس مجرد انتقال عادي من نقطة إلى أخرى تقفان على طرفي نقيض، و إنما هو انتقال مشحون بمعاني السمو و الرفعة و الارتقاء الروحي، حيث لم تتحقق هذه الإجابة إلا بعد تعب، و هو ما يؤكد الطرح الذي يبرزه الشاعر و المتمثل في أن مدارج الارتقاء هي مدارج وعرة لا ينالها إلا من سعى إليها بجد و تحمل حر التطهر و التنقية و الغسل:

ها قد تعب القلب المأسور بقمقمه الوثني

لكن خرج الآن ليبحث عن أسر في عيني عاشقة[25]

---

[23] -نفسه، ص 30.

[24] - نفسه.

[25] - نفسه، ص 31.

ج-مقام التمحيص و العبور:

يلعب هذا المقام دورا جوهريا في التأكيد على أن الاستمرار في رحلة التسامي ما كان ليكون لولا خضوع الشاعر لموقف تمحيصي يختبر صدق نواياه و قوة عزيمته، فهذا الموقف الاختباري الذي ستنسج تفاصيله سيدة الإشراق هو ما سيجعلها تقرر عبور الشاعر إلى مقامات الصفو أو عدم عبوره، حيث سيعمد الشاعر إلى أن يلبس شخصياته لباسا رمزيا تتماهى فيها اللحظة الشعرية بالتاريخ، و تتماهى فيه أيضا شخصيتا الشاعر و سيدة الإشراق بشخصيتي أبي محجن الثقفي و زوجة عمرو بن العاص مالك البلقاء الحقيقي في شكل توظيفي للرموز توافق بعض معطياته التاريخ و تفارقه بعضها الآخر بما يسهم في بناء دلالة النص و في نسج رؤيته.

يمكن تقسيم النص إلى ثلاث وحدات أساسية:

-موقف التمحيص: يمثله الكلام الجاري على لسان صاحبة البلقاء

-موقف الاستجداء: يمثله كلام الشاعر الذي يحاول إقناع صاحبة البلقاء و استجداءها إعارته الفرس ليكمل رحلته.

-موقف جواب التمحيص: و يتجسد في نتيجة هذا الاختبار التي ستقررها صاحبة البلقاء.

1-موقف التمحيص: يمكن القول إن مقام التمحيص هو مقام واصف في بدايته لحقيقة الشاعر و للظروف المحيطة به، فقد أدركت صاحبة البلقاء أن الشاعر موزع بين مرحلتين:

*المرحلة الأولى تمثل ماضيه الذي يميزه الانقياد لشهوة الخمر، و هنا تلتحم حقيقة الأسر الذي تعرض له أبو محجن الثقفي برمزية الأسر في القصيدة الذي يعني "أسر النزوة"، فالتعبير عن ارتباطه الشديد بالخمر الذي جعل الزمن ينكسر ما بين الحانة و الحانة، ما هو إلا تعبير عن انغماس الشاعر في الذنوب و في شهوات النفس.

*المرحلة الثانية: تمثل حاضر الشاعر الذي تم التعبير عنه بعدد من أفعال الحركة:

تمشي وحدك معزولا
تتأبط نجواك إلى عتبات الشعر.. !
فعليك سلام..!
إذ تذرع ظل ضفافك بالغبراء...[26]

إن حاضر الشاعر رغم أنه محكوم بالشهوة إلا أن ما يميزه هو حركة أساسها "المشي السريع"، و قد وصفت السرعة وصفا استعاريا، فالشاعر يذرع الظل أي يسابقه، و هذا المشي يحدوه هدف

[26]- نفسه، ص 41.

واحد هو بلوغ الشعر و عتباته، و العتبة هي أول الشيء، و قد تعني مراقيه أيضا. فحركة الشاعر و تعبه إنما لإدراك الشعر و التدرج في مراقيه، مما يحيل إلى رحلة يتم فيها الرقي و التسامي شعريا من مستوى **أدنى** إلى مستوى أعلى، فهو يحاول أن يعرج إلى سماء الشعر.

يظهر كلام صاحبة البلقاء يقف بين وصفين؛ وصف لمعركة غير هينة، و وصف للشاعر في حركته و تذكيره بذنبه و ضعفه في محاولة لتيئيسه و تشكيكه في قدرته على الغزو، و هو الحامل لهذا الذنب (شهوة الخمر) و لهذا الضعف (أسر الخمر)، ليكون التيئيس و التشكيك و التوهيم بضعف البلقاء سبلا وأدوات لتمحيص صدق نية الشاعر، فهي سبل كادت تجعله يعدل عن قراره لولا عزمه القوي على العبور، فهي تقول:

كيف الغزو و أنت أسير النزوة لا
فرس تنقاد و لا نار تتقد**!؟**
لم يبق من البلقاء سوى الذكرى
و شظايا الطيف تميد و ترتعد[27]

2-موقف الاستجداء: يفهم الشاعر أنه أمام اختيارين متناقضين إما "الكر أو الفر"، فيحاول إقناع صاحبة البلقاء عدولها عن رأيها و موافقتها إعارته البلقاء لتكون راحلته في رحلته، و يوظف لهذا الإقناع انسجاما مع هذا الموقف الضدي الذي يفترض مواجهته و الحسم فيه عدة ثنائيات متضادة حاول من خلالها الوصول إلى رغبته:

***الثنائية الأولى: التسوية/الترجيح:**

-التسوية: يختار الشاعر أولا التسوية بين القرارين اللذين يفقدان قيمتهما في واقع مشحون بمعطيات الانهيار:

تساوى الضدان على جرف
تنهار بها الأقدام كأحجار أمست رهجا..؟[28]

-الترجيح: رغم أن الشاعر ينطلق من التسوية باعتبارها تعبيرا عن يأسه من هذا الواقع الغارق في السلبية، إلا أنه ينتهي إلى ترجيح كفة الإقدام، و يحاول إقناع مخاطبته موظفا عددا من المبررات التي تراوحت بين ما يخاطب الوجدان و ما يخاطب العقل.

[27] - نفسه، ص 43.
[28] - نفسه، ص 44.

***الثنائية الثانية: الوجداني/العقلي:**

-بعد التأثير الوجداني: يتجلى السعي نحو إحداث تأثير وجداني لدى المخاطبة في حرص الشاعر على إظهار شغفه و شوقه لسماع هذا الوعد "وعد الإعارة و التسليم" الذي يجعله أنشودة، فهذا الوعد هو ما يطرب الشاعر و يجعله يهتز و يرقص فرحا. يتحقق هذا التأثير في شكل:

-أسلوبي: توظيف الاستفهام بما يفيد الشوق و العجلة لسماع الوعد

-استعاري بلاغي: وصفه هذا العشق بكونه "عشقا يركض للهيجاء"، فهو عشق يجعله يسرع شوقا نحو الحرب.

-إسقاطي: يسقط عشقه على الفرس، فيوهم بأنها المستشعرة لهذا العشق و ليس هو.

-بعد التأثير العقلي: و يتجلى في حديثه عن الخسارات المتكررة التي سببت جروحا متتالية، و في وصفه للخطر المحدق و تهديد الأعداء الذي ينذر بمعركة غير متكافئة الصفوف، فالصف العربي أصابه الوهن و الاستكانة، و فقد أسلحته، فقد ارتكن إلى الجبن و انقاد للشهوات. إن جو الحرب الذي اختاره الشاعر سببا فاعلا في الأحداث هو ما جعل الشاعر الفارس لا يتردد في أن يقدم مشاركا لرد هذا الخطر الذي يتعهد حاضره و واقع مجتمعه الذي يضيع بين الجبن و بين العهر.

يا سيدتي...
قلت الكر أم الفر...؟
أيفر من الساحة من
غبر التاريخ يضمد جرحا بعد الجرح
و ما انهدت في الظلمة قامته...؟
لكن أين المهماز...؟
و من للفرسان إذا التزموا
بسيوف لامعة...؟ [29]

3-موقف جواب التمحيص: تقرر صاحبة البلقاء منحه الراحلة حين تقول "خذ ما أعطيتك" ليتحقق العبور الذي يجعله يترك وراءه من خذله و يلحق بمن سبقه في الرحلة، دون أن تغفل عن تذكيره بنتيجة اختبارها التي تجمع بين الاحتمالي و اليقيني، فهي إن لم تكن متأكدة مدى قدرته على التعرف على سبل التطهر من ذنوب الخمر و مدى قدرته على التعرف على سبل تروية النفس،

[29] - نفسه، ص 46، 47.

فإنها مع ذلك على يقين تام بأن الشاعر لا يستطيع أن يخذل قومه، و لا يستطيع أن يدير ظهره إذا صاحوا من التعب، و هذا ما أهله للعبور.

قد تحكي
أنك إن عدتَ ستعرف
كيف تسل ذنوبك
من حبات العنب..
قد تعرف في المشتى
كيف تروي النفس بأنسام اللهب...
و تزيحُ عناءك – إن ضاق الناس– بأنساق الرطب..
لكن لا تعرفُ كيف تديرُ الظهر إذا
صاح القوم من التعب...[30]

د– مقام الصفو (اليقين بعد الشك):

تحكم البناء الدلالي لهذه القصيدة بنيتان أساسيتان، نحددهما في ما يلي: البنية الخبرية و البنية الاستفهامية. و هما تتخذان في النص ترتيبا معينا ينطلق من الإخبار إلى الاستفهام فالإخبار، حيث يبرز هذا النص مسارا دائريا ينطلق من اليقين ليعود إليه من جديد، و تفصل بينهما رجات نفسية أساسها الحيرة و الشك و التردد، ويمكن إبراز هذا من خلال تحديد شكل ورود هذه البنيات في القصيدة:

1–البنية الخبرية التوكيدية: يستفتح الشاعر قصيدته مؤكدا على استمرارية حبه لسيدة الإشراق، و قد تحقق الملقى الذي كان ينشده، ففي قلبه جذورها الممتدة و في الشمس تقبع ساكنة.

2–البنية الاستفهامية التشكيكية: تتحقق هذه البنية من خلال توظيف الشاعر للاستفهام الذي يبدو أحيانا إنكاريا، ينفي من خلاله الشاعر قدرته أن يكمل رحلته دون أن يعود إلى الماضي فيقلب صفحاته ليكون الاستفهام هنا سبيلا لمساءلة الماضي و الحاضر:

أأسير بُهيميا
لا ألوي في الدرب على أثري.. !؟[31]

[30] -نفسه، ص 50.
[31] -نفسه، ص 54.

كما يبدو أحيانا أخرى كاشفا عن هذا المخاض النفسي العسير الذي يعيشه الشاعر، و الذي قوامه مشاعر الشك و القلق و الحيرة التي تتبدى من خلال تقديمه لعدد من الخيارات فى حلة استفهامية دون أن يكون قادرا على تمييز صحيحها من خاطئها:

أغبي في ملقاك أنا؟
أم أن شتيت المسرى
في ثغرك ينشلني؟
أم يركسني
في رفث الشك
زمان العفن..! ؟[32]

3-البنية الخبرية التبريرية: ثم يعلن الشاعر عودته للذكرى، و هي عودة الهدف منها البحث في التاريخ ليسائل هذا الشك الذي يساوره فهو مساره نحو اليقين. فالشاعر يدرك أن هذا الاضطراب النفسي الذي تفصح عنه الثنائية الضدية البارزة في النص شك/ يقين سينجلي إذا ما هو ركب صهوة الشك و اتخذه سبيلا لبلوغ الحقيقة.إن كل هذه الثنائيات تعبر عن اضطراب حقيقي عاشه الشاعر، فهو دائما يجد نفسه بين خيارين يكون أحدهما منجاة من الثاني أحيانا، و يكون أحيانا أخرى أحلاهما مر تعبيرا عن ضيق الأفق و انسداد الأمل وانغلاق الرؤية، لكن في حقيقة الأمر فهذا الشك يشده نحو الوراء و يجعله يتوقف عن مساره الرحلي ليقف مع ذاته وقفة تأملية يصارع فيها مشاعره المضطربة بين يقين و شك، بين إقدام و تراجع، بين نزوح نحو الأفق (المستقبل) و عودة إلى الماضي. هذه الوقفة الشكية تدل على أن ثقل الماضي يحاول أن يشد الشاعر نحو الوراء و يمنعه من بلوغ حلمه، و كأن هذه القصيدة تشكل مسارا استرجاعيا يجعل الشاعر يعود بذاكرته إلى الوراء ليبحث عن مبرر لبعض أفعاله، و ليسائل شكوكه التي يحملها التاريخ.

موظفا ظرف الزمان "لما" الذي يتكرر مرتين مرفقا بفعل التيقن "لما أيقنت"-، يبرر الشاعر عجلته في التخلص من الكذب و في السعي نحو أفق حالم، فهي عجلة مردها التأكد من استفحال الظلم و الكذب:

لما أيقنت بأن القيصر توَّجهُ الغلمان أميرا [...]
لما أيقنت
بأن شكوكي
رقش في أبوابك عفوا أبوابك أربعة [...]

[32] - نفسه، ص 55.

لململت على عجل
أصوات الإفك و أنفاس شذى الدمع حطاما
و مشيت[33] ص 58

4-البنية الاستفهامية التشكيكية: يعود الشاعر من جديد للسؤال، لكن سؤاله هذه المرة حول أفق الرحلة و منتهى سيره، حيث يظل هذا المستقبل غير واضح بالنسبة إليه، و هو ما يدل على أن شكوكه ممتدة في الزمن، فهي تنطلق من الماضي إلى الحاضر ثم تمتد إلى المستقبل.

5-البنية الخبرية التوكيدية: تبدأ هذه البنية بانتفاضة الشاعر و قراره التخلص من هذه الشكوك موظفا حرف توكيد في قوله" لكني أنتفض"، و مبرر هذه الانتفاضة هو الظمأ و التماس الارتواء لدى سيدة الإشراق، لأنه يعلم أن هذه الشكوك ستحول دون تحقق الأمل المنشود، فهو ملزم بالانتصار عليها، و قد تحقق هذا الانتصار بتأكيده على كونها ميقاته و على كون هواها سنده.

يمكن تلخيص تسلسل البنيات المذكورة في: بنية خبرية-بنية استفهامية-بنية تبريرية- بنية استفهامية- بنية خبرية. و لما كان الإخبار يمثل يقينيات الشاعر و استفهامه موظف للتعبير عن قلقه و شكوكه، نحصل على المسار التالي في القصيدة: يقين-شك- تبرير-شك-يقين. لتكون القصيدة ذات مسار دائري تنطلق من اليقين لتعود إليه، إلا أن اليقين الثاني أرفع مستوى من الأول لأن فيه انتصارا على الذات أهلته للرقي إلى مقام الصفو، و لعل كلمة مدار التي أوردها الشاعر جمعا في العنوان تعبر عن هذا المسار الدائري الذي يطبع القصيدة، و الذي ينتقل من اليقين إلى اليقين، لكن تتخلله مجموعة دوائر صغرى (1-من اليقين إلى الشك، و العكس بالعكس) (2-من الشك إلى الشك) (3-من الشك إلى التبرير، و العكس بالعكس أيضا). أما المرحلة الوسطى الشكية فهي تحيل على الضعف الذي يتخلل الإنسان عموما و يدفعه إلى إعادة تقييم أفكاره و سلوكاته، فينتكس أحيانا أمام إحباطاته و أحيانا ينطلق مغالبا مبررا سلوكاته، و هي حالات كلها تعكس انعدام التوازن و الاستقرار النفسي و عمق الاضطراب الذي يعيشه الشاعر.

إن هذه المدارات كلها باستثناء المدار المركزي في النص الذي يأخذه من اليقين إلى اليقين أشبه ما تكون بدوامات إن ارتكن إلى إحداها ابتلعته و عادت به إلى غياهب الحضيض، و هذه الدوامات تخلق ضغطا كبيرا على الشاعر لم يكن لينفضّ عنها لولا قيامه بفعل يوازي قوتها الضاغطة و يعاكسها في اتجاهها و هو فعل الانتفاضة، حين قال "لكني أنتفض" و هو فعل يدل على الحركة بنشاط و تيقظ و سرعة و اضطراب، و لو ظل ساكنا لأخذته هذه المدارات الصغرى و لحرمته حلاوة الصفو. إن قرار الانتفاضة في نهاية القصيدة يثبت أنه نجح في هزم الشك الذي

[33] - نفسه، ص58،57،56

كان يعيده إلى الوراء، و يؤكد إصراره على استكمال مدارج الارتقاء ليقر الشاعر واحدا من هذه المدارج الصعبة التي ينبغي للإنسان أن يتخطاها و هو مدرج الانتصار على الشك و التردد.

هـ-مقام الجهر بالقناعة:

يمكن اعتبار هذا المقام الذي تعكسه قصيدة "إشراقات أبي الطيب" مقام الصدح بالحصيلة القيمية المكتسبة خلال هذا المسار الرحلي، فقد تحققت لدى الشاعر قناعة راسخة بضرورة الانتصار على ذاته و الانتصار على عدد من المثبطات التي تحول دون أداء رسالته الشعرية النبيلة، حيث ينتقل في هذا المقام إلى نقل هذا التصور العرفاني للشعر الذي تمتزج فيه الكلمة بنور العشق الصوفي إلى زملائه الشعراء. و قد اختار الشاعر أن يشير رمزيا إلى هذا المقام انطلاقا من ثنائية حوارية أقامها بين شخصيتين عرفا بقوتهما الشعرية؛ أبو فراس الحمداني و أبو الطيب المتنبي، و قد جعلهما يعكسان تمثلا ضديا لقيمة الشعر و أهميته في هذا الزمان.

يتخذ هذا النص توجها حجاجيا يمثله أساسا موقف أبي فراس الحمداني الذي تعكس القصيدة مسارا تحويليا في رؤيته النقدية لم يكن بالنسبة إليه اعتباطيا، و إنما هو تغير قائم على عدد من المبررات. فانطلاقا من توظيف الأداة اللغوية "لو" التي جاءت في مقدمة كل مقطع حجاجي من مقاطع الحمداني، يسرد الشاعر سلسلة الممتنعات التي تحول دون أن يستمر في رسالته و يختار النزوح للاستسلام و اليأس، و سلسلة الممتنعات هي:

-بري الكلمات نبالا ترد الظلم عن الشعوب البائسة.

- الحرب بالنبضات بما يرد الإفساد.

- رد العدوان و القتلة.

- اتفاق كل الشعراء.

- ركوب كل الشعراء مطايا الحلم.

- لملة الشعراء شظايا "ما اساقط من قول في مزبلة التاريخ"، ثم يختزل الحمداني كل هذه الأسباب في سبب رئيسي هو شتات الشعراء الذي يمنعهم من تحقيق الآمال.

يأتي بعد هذا خطاب المتنبي ناسفا لهذه الرؤيا الانهزامية، فتكرار الوحدة اللغوية "لا تيأس" ، يبرز هذا النفس التفاؤلي التي تريد القصيدة بثه في نهايتها. إنها أشبه ما تكون بصراع بين إحساسين : الأمل و الحس التفاؤلي الذي يعلي من شأن الكلمة، و بين اليأس الذي يجعل البعض يشك في قيمة ما يكتبه في زمن لا يزيد إلا انهيارا و فسادا و ظلما، لكن أبا الطيب ينير هذه الظلمة و يؤكد على أن الشاعر:

–سقيا (أنت الغيث، أنت المطر، أنت النهر، أغث ظمآك)، فهو يسقي الأنفس المتعبة و الظمآى.

– رسام و نساج لرؤى جميلة يؤثثها الحب.

فالسقيا هنا تصير رمزا للشفاء، فما يقدمه الشاعر يسقي الظمآن و يشفيه من علته، بالإضافة إلى كونه يرسم رؤى جمالية في المستقبل، فالشاعر هو من يصنع التاريخ. يمكن القول إذا إن الشاعر لم يعد يقتصر على تحقيقه صفوا ذاتيا، و إنما صار ما يعنيه هو تحقيق الصفو الجماعي، الأمر الذي دفعه إلى الجهر بقناعته بين الشعراء عله يخرجهم من حال اليأس الذي سكن أنفسهم إلى حال الأمل و اليقين في كون رسالة الشعر رسالة سامية تتحقق بلم شمل الشعراء و السعي إلى بث روح إيجابية حالمة في المجتمع.

الحصة الخامسة:

4-رحلة المعراج:

حدد الشاعر منتهى رحلة معراجه و هو الشعر، حيث تحيل لفظة المعراج إلى معنى المراقي و الانتقال من الأدنى إلى الأعلى، مما يدل أن مكانة الشعر هي مكانة سامية لا يصل إليها أي كان. إن الشعر الحقيقي قابع في مرتبة عالية لا يصل إليها إلا الصفي أولا الذي ملأ قلبه بحب الله، و الذي يحمل هموم شعبه و وطنه، و ما سوى ذلك فقط التقاط لبقايا الكلمات. فليس كل من يعتبر نفسه شاعرا هو كذلك، فمقاييس الشعرية لا تشترط وزنا و لا قافية و إنما تشترط الصفو و الصدق و القدرة على مواجهة ما سواهما. تتجلى هذه المراقي الشعرية في الديوان بأكمله بما يتضمنه من إشارات تحيل على التمييز بين مستويات الشعراء، و تتبدى صراحة في قصيدة "مراكش و نقوش عناقيد البهاء" التي يضعنا الشاعر فيها أمام مستويين قصيين؛ مستوى عيال الشعر و مستوى فرسان الشعر.

في هذه القصيدة يتبدى البعد الفروسي للشعر الذي يشرح سبب اختيار الشاعر لرموز جمعت بين القوة الشعرية و بين الشجاعة و الفروسية، فكسر جدران الصمت و مواجهة كل ما وكل من يلوث الطبيعة الإنسانية يحتاج إلى من تحمل نفسه صفات الفارس، الذي ما امتلك هذه الصفات إلا بعد جهد عسير و تعب شديد مكناه من التدرج عبر مدارج الارتقاء للوصول إلى الصفو الروحي و إلى النفس المطمئنة التي سكنت بعد أن نزع منها سطوة الذنب و التردد و الشك و الفتور و اللامبالاة و اليأس و غيرها من المشاعر التي تثبط عزيمة الشاعر و تمنعه من القيام

بواجبه الشعري. حين يتحقق هذا الصفو الروحي و هذه السكينة، آنذاك فقط يحق للشاعر أن يعرج ليلتحق بفرسان الكلمة.

بذلك يتحقق المعراج إلى الشعر بأن يتمثل الشاعر دوره فيصير فارس قومه يخلصهم مما علق بهم من الذنوب و يمسح قلوبهم بالحب، و يداوي أفئدتهم، و ينشر الوجدان الطيب. و فرسان هذا العصر هم قلة، و قد عبر عن ذلك الشاعر بالوحدة التي اكتنفته في رحلته: " وحدي .. أتلفت في أدغال الحرف، و أحمل ألواحا.."[34]. يجعل الشاعر هذه المراقي بناء هرميا قاعدته عريضة لكثرة من تشملهم، و كلما حصل التدرج عبر مراتب هذا الهرم في اتجاه قمته إلا و نجد مستويات هذا البناء تأخذ في التقلص الذي يصل ذروته في القمة، فقلة هم من يتربعون عرش الشعر، و قد تكون مليكة العاصمي واحدة من أولئك الذين خصهم الشاعر بهذه المرتبة الرفيعة، فهو لم يغفل عن التمثيل لأفكاره بنموذج حقيقي يجعل أفكاره تخرج من سياقها التجريدي إلى سياقها الواقعي الملموس.

5-التضاد الرؤيوي:

ترتبط قراءة هذا التضاد ارتباطا بما قلناه عن ترتيب النصوص، و الحقيقة أن ما يجيز هذه القراءة ليس فقط الانتباه إلى أن ترتيب النصوص يخالف ترتيبها الزمني، و إنما الإحساس بالارتباك الذي تفرضه القراءة الأولى، و التي تبرز تفاوتا بين قصائد معينة فمنها ما يعبر عن احتقان و توتر قوي، و منها ما يشير إلى الانبساط ارتباطا بموضوعتين أساسيتين الرحلة و الشعر مما يغري بالنظر إلى ترتيب مخالف. فهل يعقل القول إن الشاعر بعد أن قطع أشواط رحلته نحو الارتقاء و بلغ مكانة الأصفياء بعد ألم و تعب و توبة وتمحيص قوة عزمه على أن يسير قدما نحو الصفو ونحو الشعر الذي يخدم وطنه، أن يعود القهقرى و يتخلى عن دوره و يخرج من ساحات اللعبة في نهاية الديوان، و كأنه ينفض يده عن سيدة إشراقه التي ما كانت لتقبله إلا بعد عناء؟ ففي قصيدته الأخيرة اختار المتنبي أن ينسحب من ساحات اللعبة مقتنعا أن "الشعر اليوم هراء"[35]، لذلك دعا باقي الشعراء إلى الامتناع عن ترك العنان للقصائد لأنها عاجزة من جهة عن أن تحدث تغييرا في الكون، و لأن لا أثر من جهة ثانية لمن يهتم بجمع شتات الشعر و يوحد الرؤى بين الشعراء و ينسج ما تقوم عليه من خطابات.

هل هزت بعض قصائدنا أرجاء الكون...؟

---

[34] -نفسه، ص 29.

[35] - نفسه، ص 162.

من صفق في هذا الملقى...؟
من هدهد في الزهراء مراتب كأس
ضوعها طيب (زلاغ)
من ساقاه الخمر ربيعا...؟
يحنو
أن يجمع من بين شتات الشعر بلاغ..؟
لكن ماذا تنتظرون من البُلهاءْ[36]

أكيد أن القول بهذه النتيجة التي يجعلها الشاعر ختاما لديوانه يجعلنا بين أمرين؛ إما أن التوبة لم تكن صادقة؟ و إما أن الشاعر قد سرى عليه ما سرى على سابقيه ممن حزم في انتقادهم مما ينفي و ينسف هذا المسار الطويل الذي مر به الشاعر؟ و الأمران معا مستبعدان.

و هل يعقل أيضا أن يكون الترتيب المقامي بالشكل الذي وضعه الشاعر فيسبق مقام التمحيص و الإذن بالعبور مقام الشك و الاهتزاز الوجداني؟ أو يسبق مقام الصفح أيضا مقام الصفو (اليقين بعد الشك)؟ و هل يعقل أيضا أن تسبق هذه المدارج مرحلة البحث و الإحساس بدناءة الزمان و أهله؟

إن هذه الممتنعات المنطقية هي التي تفرض على القارئ أن يعيد النظر في قضية الترتيب، و من ثم تكون هذه المسألة نابعة من النص في حد ذاته و ليست محاولة لإخضاعه قسرا لفكرة قبلية. و إذا ما حاولنا ترتيب النصوص وفق النتائج التي حصلنا عليها، فإننا سنكون أمام وضعية بدئية ثم وضعية وسطية و أخيرا أمام وضعية الانفراج أو الوضعية النهائية، و هذا ما يؤكد أن النص بالفعل يحمل طابعا سرديا، و سيكون ترتيب النصوص التي تتبعناها بالقراءة و التحليل يتمثل في الآتي:

–الوضعية البدئية: وضعية غياب الدليل و علامات الطريق: مشكاة العشق و التجلي.(ألف في 16/10/1988)

–الوضعية الوسطية: الوقوف على حب فاس، و بدايات الحسرة على تفشي الحقد و الظلم، ثم موقف الانسحاب اعتقادا بأن الكلمات لا تغير الواقع، ثم مقام التوبة فالتدرج المقامي مع ضرورة إعادة ترتيب بعض قصائده حسب منطق الارتقاء: (مقام التوبة– مقام الصفو (اليقين)–مقام الصفح):

[36] - نفسه، ص 164.

" فاس شهادة ميلاد الوطن " (26/05/96)

ثم " فاس بقايا البهاء " (02/06/96)

ثم " خروج المتنبي من ساحات اللعبة " (20/04/98)

ثم " نقوش عبد الحميد الأوربي على جدران فاس " (15/10/98)

ثم " إشراقات أبي الحسن الشاذلي في مدارات الصفو " (10/02/2000)

ثم " إشراقات رابعة العدوية " (25/05/2000)

-الوضعية النهائية: و يجسدها مقام العبور و مقام الجهر بالقناعة:

" أبو محجن الثقفي يحاور صاحبة البلقاء " (12/10/2003)

ثم " إشراقات أبي الطيب " بدون تاريخ

الملاحظ أن إعادة ترتيب النصوص وفقا لما أفضت إليه دلالتها يجعلها توافق ترتيبها الكرونولوجي، مما يبرز أن تقديمها بالشكل الذي برزت به في الديوان يعد بدوره إحدى تقنيات الشاعر الكتابية التي أضفت على نصه بعدا جماليا و فنيا، و أن تغييب التوثيق الزمني لأحدها لم يكن ناتجا عن إغفال أو نسيان، و إنما يندرج أيضا ضمن استراتيجية كتابية لعل الهدف منها هو لفت انتباه القارئ إلى هذه الخصوصية الكتابية. و لعل البعد الجمالي الذي تضفيه إشكالية الترتيب هي أنها تضع القارئ أمام رؤيتين متناقضتين:

- رؤية انهزامية: أساسها القناعة بأن لا دور للكلمات في زمن الحقد و الطغيان.
- رؤيا تفاؤلية: أساسها أن الشاعر الحقيقي هو فارس عصره و أن الكلمة سيف يقاتل به من يملأ الحقد قلبه و يدفع بها العهر.

حيث تخلق الرؤية الأولى مسارا إيهاميا يحاول أن يقنع القارئ بانهزام الشاعر، لكن القراءة العميقة للديوان تحول دون قبول هذا الفهم السطحي، فقد خرج المتنبي من ساحات اللعبة ليعود إليها من جديد، دون أن يكتفي فقط بأداء مهمته باعتباره شاعرا و إنما انتقل إلى حض زملائه الشعراء على أن يتخلصوا من هذا اليأس و يعود الجميع إلى ساحات اللعبة.

خاتمة:

يشكل هذا الديوان بالفعل مسارا رحليا تتداخل فيه التجربة الحياتية للشاعر بتجربته الإبداعية لتصير هذه الأخيرة رغم التحامها بالعالم التخييلي الذي نسجه الشاعر تنبثق من واقعه و تحط رحالها فيه أيضا. إنه يعبر عن رحلة حياة مر فيها الشاعر بمحطات عديدة لعل أهم ما ميزها هو

غناها بالتناقض؛ التناقض في القيم الإنسانية التي أحس أنها تسير نحو مسار سوداوي تنقرض فيه قيم الصفاء و الود و الصدق و المحبة لتعوض بمشاعر الظلم و الحقد و الزيف، حيث انتقل الضياع بين هذه الأضداد إلى نفس الشاعر الذي كثيرا ما كان يتخبط بين اليأس و الأمل، بين الفتور و الحركة، بين الشك و اليقين، بين الاعتقاد بقيمة الكلمة و دورها في هذا الكون الداعر و بين الإحساس بعجزها عن إحداث التغيير... و إن كان الشاعر قد تمكن في أن ينسج لقارئه صورة للواقع و للذات يطبعها الاضطراب و فقدان الثبات و الاتزان، فإنه قد نجح في الآن ذاته من جعل هذه الثنائيات الضدية التي تلاحقه سببا في سموه عبر مدارج الارتقاء إلى السكينة الروحية و إلى سماء الشعر في الآن ذاته، ليكون هذا الارتقاء سبيلا لتلاشي هذه الثنائيات العشوائية كلها عندما سكن القلب و ركن إلى حب الله أولا ثم إلى حب الوطن ثانيا مجسدا في حب فاس.

لقد اكتسبت هذه الثنائيات كذلك قيمتها داخل النص ليس من حيث كونها تعبيرا عن اضطراب الشاعر في مرحلة أولى من الرحلة، و إنما في كونها مثلت ما يمكن وصفه بمعارك صغرى داخلية، تقودها نفس الشاعر اللوامة، كانت تنتهي دوما بتحقيق انتصارات متتالية يُنسف فيه النقيض السلبي و يَثبت فيها الشاعر على الإيجابي، حيث شكل كل انتصار مدرجا من مدارج رحلة الإسراء إلى أن تحقق العبور الفعلي إلى الصفو (النفس المطمئنة). و إذا ما أردنا تحديد هذه المدارج التي لا تخص الشاعر لوحده و إنما يصفها الشاعر لغيره من الشعراء ممن اختاروا هذا الطريق الصعب، (الذي يبدو أن الشاعر يعبر عن رفضه استسهال الكثيرين قول الشعر) فإنه يمكن تحديدها في ما يلي: هزم اللامبالاة، هزم الفتور، هزم اليأس، التطهر،هزم الشك، هزم الفر، و هي مدارج بالتأكيد وعرة لا يسلكها إلا من تسلح بالصبر و القوة و الصدق و العزم على التغيير. إن عبور مدارج هذه الرحلة الروحية و بلوغ الصفو هو ما يؤهل الشاعر للتدرج في رحلة جديدة تنقله إلى مستوى أرقى (إلى الشعر) عبر رحلة معراج، فالصفاء النفسي و تطهير الروح سابق عن قول الشعر، و بذلك يكون هذا المسار الرحلي تعبيرا عن رؤية نقدية جوهرها رفض الشاعر استسهال الكثيرين قول الشعر، إنه أكبر من أن يكون وزنا و قافية، إنه تعبير عن رؤيا نورانية صوفية تنشد إفشاء عبق الطهر و الحب لا يستطيعها إلا الصفي.

إن المتأمل لهذا الديوان لا بد أن يستشعر ذلك الخيط الرفيع الذي قد يبدو غائبا سطحا و لكنه حاضر عمقا بما يوحد بين كل عناصره بشكل يبوح بغياب كلي للعبثية، أو لما يمكن أن يكون

تعبيرا شعريا حرا غير محكوم بما يشد شتاته أو شذراته، من ثم يحس القارئ و كأن كل جزء فيه قد وضع بعناية دقيقة في موضع معين ليضيء زاوية من القضية التي يطرحها الشاعر بشكل يتداخل فيها التخييلي بالواقعي، و السردي بالشعري. الأمر الذي يبرز بجلاء حضور وعي كتابي أثناء الإنتاج، و هو وعي كاشف عن جمع الشاعر بين الموهبة و المهارة التي تجعله يتقن لعبة الكتابة. فأن يختار الكاتب قانونا معينا لديوانه (قانون التضاد)، و أن تأتي كل العناصر المشكلة له منسجمة خاضعة طيعة لهذا القانون، فهذا مما يدل على قوة تحكم الشاعر في مادته لغويا و تركيبيا، و على هذا الاشتغال الواعي للكتابة الذي تؤطره قدرته الإبداعية و قدرته النقدية كذلك، و الذي لا يغيب مطلقا عن ذهن الشاعر. إن الشاعر من خلال هذا الوعي قدم تصورا بديعا للكتابة الشعرية – التي تعد كتابة انفعالية أساسا– تقوم على عنصر جمالي يمكن اعتباره عرفا كتابيا[37] فنيا يستفز القارئ و يجعله أكثر تورطا في فعل القراءة. إن هذا العرف الذي يميز هذا المنتج الكتابي المدروس هو عرف الإيهام الذي يشتغل على مستويات عديدة.

و إذا كان الإيهام عرفا فنيا يكاد يكون مشتركا بين المبدعين، فإن ما يضفي عليه تميزا و خصوصية في هذا العمل هو اجتهاد الشاعر في الإتيان بكل ما يمكن أن يوقع القارئ في شرك الفهم المغاير للمقصود. فالشاعر يضع قارئه بين الشيء و نقيضه أحيانا، و يوهم قارئه في محطات كثيرة بمعان يقصد عكسها، مما يفرض عليه كذلك مدارج ارتقاء تنقله من معنى إلى معنى أعمق عبر التأمل و تدقيق النظر. و قد استعمل الشاعر هذا الإيهام على مستويات عدة في الديوان، نذكر منها:

– الإيهام بأن الحكاية الأصل هي حكاية سيدة الإشراق، لكن قراءة للديوان تجعلنا نعيد تحديد النواة الحكائية التي تشكل قصة الشاعر عمقها، فالشاعر خلق إيهاما لدى المتلقي حين حاول إقناعه تخليه عن دور البطولة لصالح شخصية فاعلة أخرى تتميز بالفيض النوراني، لكنها في حقيقتها لم تفعل شيئا سوى أنها أشارت بقليل كلام إلى السبيل الذي تلقاه الشاعر الحريص على تخليص نفسه من الأدران، و ما بلوغه درجات الصفو إلا نتيجة فعلية لذلك الاجتهاد الذي كان ينطلق من نفس تائبة أتعبها الظلم و الحقد و الكراهية.

– الإيهام بسبب مخالف لحال معين، و هو يتحقق في قصيدته فاس بقايا البهاء حين أسند صفة الفتور إلى النغم للإيهام بأن حالة الملل التي أصابته مردها إلى طبيعة الألحان الموسيقية لنتبين غير ذلك.

[37] - استمددت مفهوم العرف الكتابي من كتاب أعراف الكتابة و التأليف، بحث في استراتيجيات النص العربي للدكتور جمال بوطيب.

– الإيهام بالامتناع عن الفعل: كما هو الأمر في قصيدته "خروج المتنبي من ساحات اللعبة" حيث يعلن الشاعر امتناعه عن الهجاء قولا لكنه يأتي بأقبح ما يمكن أن يقال هجاء حين يؤكد على أن لا وجود لمن يستحقه، و اعتبار هذه النماذج الإنسانية القذرة التي رفضها في ديوانه كله أوضع من أن يوجه إليها هجاء. إن الشاعر يمارس إيهاما على القارئ انطلاقا من اشتغال بنية ضدية أساسها التناقض الحاصل بين المعلن من القول و بين المعنى الخفي المقصود فعلا.

– الإيهام بخروجه من اللعبة و الاستسلام للرأي القائل بلا جدوى الشعر، لكن قراءة مجملة للديوان تجعلنا لا نقبل هذا الاستسلام خاصة إذا أعدنا للنص ترتيبه الزمني و الدلالي.

حقيقة، يجعلنا هذا الديوان لا نقف فقط عند حدود معناه و استنتاج الرؤيا العامة التي تؤم نصوصه، و إنما يجعلنا كذلك نبحث عن تعريف لتجربة الكتابة الإبداعية للدكتور أحمد مفدي، فهل هي تجربة تقوم على الخضوع الكلي و المطلق للإلهام الشعري لحظة الإبداع، أم أنها عملية تفكير حقيقي و اجتهاد فعلي يسعى من خلالهما الشاعر أن يضع عصارة فكره و تجربته في عمل إبداعي يتضمن تقنيات فنية تجعل العمل أشبه ما يكون ب "حبكة شعرية" تتظافر مكوناتها بشكل دقيق أحكم مبدعه إنتاج شذراته، و وضعها في قالب فني متكامل يتداخل فيه الشعر و السرد و النقد؟ إن كنا قد طرحنا في بداية القراءة سؤالا عن ماهية الديوان و إن كان أقرب للشعر أو السرد، فإننا نخلص في النهاية إلى أنه إبداع هادم للحدود الفاصلة بين الشعر و السرد من جهة، و هادم للحدود الفاصلة بينهما و بين النقد من جهة ثانية، و يأتي هذا التداخل في سياق شعري بديع لا يفقد اللحظة الشعرية توهجها الإبداعي القائم على عمق التجربة الوجدانية، بل يغنيها بأعراف إبداعية لا تزيد النص إلا جمالا.

لائحة المراجع:

1– د.بوطيب جمال: أعراف الكتابة و التأليف، بحث في استراتيجيات النص العربي، منشورات الكلية، سلسلة بحوث و دراسات، فاس، ط1، 2014.

2– د. صليبا جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان.

3– د. مفدي أحمد: ديوان سيدة الإشراق، دار الأمان، الرباط، 2015.