مجلة العلوم الإنسانية
Journal of Human Sciences
www.Suj.sebhau.edu.ly ISSN 2707-4846
Received 24/07/2019 Revised 28/08/2019 Published online 31/12/2019

ديوان فضاءات اليمامة العذراء للشاعر" علي الفزّانيّ" دراسة بنيوية

مبروكة محمد علي مدي
قسم اللغة العربية–كلية الآداب–جامعة سبها، ليبيا
للمراسلة: mab.madi@sebhau.edu.ly

الملخص هذا البحث يدرس ديوان" فضاءات اليمامة العذراء للشاعر عليّ الفزّانيّ" دراسة بنيوية تحليلية ، فالشاعر عبّر في هذا الديوان عن تجربة خاضها في نصين شعريين حداثيين معاصرين هما: الصعود وثنائية المعراج" فهما يشكلان ثنائية تنفتح وتتكشف بفك الرمز ، لمعرفة الطاقات الكامنة فيه ؛ فمن ناحية تركيبه يتألف من ثنائية ضدية لها أهمية كبرى في الكشف عن جوهريته، وتفرض نفسها على المتلقي فرضاً للغوص في مغزاها، هذه الثنائية هي ثنائية الصعود إلى الفضاء والتحليق في سماوته، في مقابل المعراج، عبر هذا الفضاء للوصول إلى الأرض بسلام.

الكلمات المفتاحية: ديوان، العذراء، على الفزاني، فضاءات، اليمامة.

"Fada'at Alyamamah Al'Adhraa" of the poet Ali Al Fazani (Virgin Dove Spaces).

Mabroka Mohhamed Ali made
Department of Arabic-Faculty of Arts- University of shaha - Libya
Corresponding author: mab.madi@sebhau.edu.ly

Abstract This research analyzes **Divan** of **"Fada'at Alyamamah Al'Adhraa"** of the poet **Ali Al Fazani (Virgin Dove Spaces)** a compositional analysis. This **Divan** that described an experiment in which the poet had been engaged with a new Compositional and Textural poetic method to make the two pieces of this Divan **" Alsu'oud Wa Thuna'eyat Alme'araje" (The Rising & Duet of Ascent)** a modern and contemporaneous pieces of poetry; However this **Divan** creates a dual dialogue being opened and discovered by breaking the code to figure out the hidden energies. Otherwise its composition consists of a dual antagonism of a great importance to clarify its essentiality which enforces itself on reader to dive into the meaning.This duet is duet of rising to space and flying through skies facing ascent through space to land into earth in peace.

Keywords: Ali Al Fazani, Alyamama , Al maragia, Fadaat, Diwan.

المقدمة

يهدف هذا البحث إلى دراسة " نص فضاءات اليمامة العذراء " للشاعر على الفزاني، دراسة بنيوية يركز فيها على تحليل هذا النص تحليلاً بنيوياً وفق مستويات اللغة، لمحاولة الكشف عن مكامن الإبداع والجمال في هذا النص، وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى تمهيد وثلاثة مباحث. يتناول التمهيد التعريف بالشاعر والوسط الثقافي الذي وجد فيه، كما يتناول التعريف بالبنية والبنيوية وظهورها في أوروبا والعالم العربي، أما المبحث الأول فيدرس البنية الإفرادية من خلال محورين هما: الأسماء، الأفعال المبحث الثاني يدرس البنية التركيبية من خلال محورين كذلك هما: الجملة الفعلية، الجملة الإسمية المبحث الثالث يدرس البنية الدلالية من خلال: الذكورة والأنوثة، المرأة، الزمن. وتلت تلك المباحث الخاتمة التي تضمنت النتائج التي توصل إليها البحث.

التمهيد

علي الفزّانيّ أحد الأصوات البارزة في حركة الشعر الليبيّ المعاصر ، ظهر هذا الصوت في أوائل الستينيات ، في جو ثقافيّ وفكريّ وسياسيّ عاشته ليبيا في تلك الآونة، فقد كان يرتاد المراكز الثقافية ؛ لانتقاء الكتب التي تتفق و رؤيته الفكرية ، وتربيته الدينية، ونشأته الاجتماعية، فقرأ كتباً عن الأدب العربيّ القديم ، وشعراء العصر الجاهليّ والأموي والعباسيّ وما بعده حتى عصر النهضة، كما قرأ الكتب المترجمة عن الآداب الأوروبية والأساطير اليونانية القديمة(1)،مما جعله يغذي أدبه بتلك الثقافات، ويمزجه بآدابها ويتأثر بها " لأن الانتفاع والاستفادة من الآداب العالمية أمر مشروع يقرّه العقل والعرف والمصلحة المشتركة بين الآداب "(2) فالأديب الواعي بإمكانه الإفادة من غيره والانتفاع به، ليضفي على أدبه حلاوة وقوة وإبداعاً، وذلك برجاحة عقله ، ورهافة حسه، وذوقه المثقّف، ويقرّ بذلك دون خجل، فتلك " طبيعة الحياة وطبيعة الآداب في

التعاون وتبادل الاستعارات الفنية والأدبية لتوثيق الصلات بين العالم والإنسانية."(3)

إن علاقة علي الفزّاني بالحمام طفولية ، وهو مغرم به وبملاحقته دون إلحاق الأذى به ، يقول في لقاء صحفيّ :" إن لطيران اليمام إيقاعاً في ذاكرتي ، إيقاع جميل خفي لا يمكن وصفه باللغة ، فإذا تفجّر في نصوصي الأخيرة في شكل من الأشكال، فهذا يعني أنه انسجم أو تناغم مع المشهد أو اللوحة ".(4) وهذا النص لا علاقة له بقصيدة أمل دنقل ، ولا علاقة له بقصة زرقاء اليمامة التراثية، هكذا صرّح شاعرنا في حين أكّد علاقة النصّ بإبداعات أرغون" مجنون ألزا وعينا ألزا .(5) ألزا ملهمة الشاعر الفرنسي أرغون وعشيقته التي ساعدته في عمله الإبداعيّ، وجعلته يعيش حياته في إقدام وتحدٍ ، أحبها واتحد بها، وتزود بحبها ، وتزوجها، فنظم أجمل أشعاره(6) . ففضاءات الإبداع الشعري بلا حدود، والشاعر الصادق ليس من يعتمد على رصف الكلمات ، والتلاعب بالألفاظ، أو من يميل إلى الغموض والاستغلاق، إنما هو من يدرك مواطن الجمال ويحسّ بها، ويعبّر عنها، فينقل إحساسه بذاك الجمال إلى الآخر؛ ليتمثله بكل جزئياته، وهنا تعمل " الاشارات الداخلية للعلامات الشعرية التي تكون مترابطة ومدمجة في السياق الاجتماعي ثقافي، والتي تكون واسطة للبنية الشعرية بين خارج النص وما داخله وما بين النص ، والتي تخلق بدورها الثنائية الضدية المتشابكة والمتقابلة والمتصارعة بوصفها فعلاً للتواصل والدلالة(7)، وعلى كل من الشاعر والمتلقي إدراك ذلك، ليتم التواصل بينهما لتحقيق الصلة ما بين العبارات الاعتيادية وغير الاعتيادية، وما في ذلك من انزياحات أو انحرافات، أو أنماط تشكيلية أو تعبيرية جديدة، تعكس الرؤية الشعرية. هذا الجمال الذي رآه علي الفزّانيّ في ملحمة الشاعر الفرنسي " مجنون ألزا" وأراد أن يجسده في هذا النص.

فالنص الأدبي كما يرى عبدالله الغدامي " عالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية "(8) ولأن اللغة الأدبية لغة بنيوية تختلف عن اللغة الفلسفية والعلمية، التي يمكن استبدالها واختزالها، في حين أن الأدب بنية تترابط عناصرها بحيث لا يمكن استبدال كلمة بأخرى، ارتأت الباحثة تطبيق المنهج البنيوي في دراسة هذا النصّ، فجمالية أي نصّ تنبع من مهارة الاختيار وإجادة التأليف. (9)

والبنيوية ظهرت في الأوساط النقدية الغربية عام 1928م(10)كرد فعل على الوضع الذي ساد العالم الغربي في تلك الفترة(11)، ، واستمدت معناها في الثقافتين العربية والغربية من مصطلح البناء ،الذي هو نقيض الهدم، فنقول: بنى البناء بِنْية وبناية، والبِنْية والبُنية هو البنى والبُنى والبِنْية هي الهيئة التي بُني عليها البناء(12) ،وهنا يمتد المعنى ليعطي دلالة أخرى وهي كيفية وضع لبنات البناء، من الوجهة الفنية مما يظهر الجمال الشكليّ، ومع أن مصطلح البنية تعود مرجعيته اللغوية إلى البني إلا أن كثيراً من الباحثين يستخدمونه بمفاهيم مختلفة، وفقاً لفهمهم وتفسيرهم " فأحيانا يطلقونه على النظام الذي يشرح قابلية الكل لأنه يتكون من أجزاءً متضامنة، وأحياناً يطلقونه على الكل الذي تنتظم فيه عناصر ذات طبيعة محددة"(13) ، في أربعينيات القرن العشرين درست البنيوية اللغة دراسة وصفية توقيتية ، أدت تلك الدراسة إلى تصفية أحداث اللغة مما يعتريها من ملابسات متغيرة ، ومن أهم نتائجها تركيزها على النظم الكلية الشاملة، وعدم تبديدها لجهود الدارسين في التفاصيل الصغيرة، كما أحيت الحفاوة العميقة بعلم الدلالة على أساس أنها تبحث عن البنية التعبيرية، أي الشكل ، والبنية الدلالية أي المضمون(14)، وكل بنية هي علاقات تتبع نظاماً معيناً مخصوصاً(15)، وهذا يعني أن كل بنية لابد من معرفة كيفية ترابط أجزائها وعملها مجتمعة مع تلك الأجزاء. ولهذا توصف " بأنها نظام أو نسق من المعقولية" (16) وهذا بدوره جعل البنيويين يشترطون فيها " توافر ثلاث خصائص هي: الكلية، والتحول ، والتنظيم"(17) ومن البحث اللغوي تطورت البنيوية لتدرس ميادين عدة كالاقتصاد السياسي، الذي طبقت عليه البنية والدلالة، وعلم الاجتماع وعلم النفس، وفنون الأدب، منها قال قولدمان برؤية العالم (18)، وسميت تلك بالبنيوية التكوينية أو التوليدية، وهي التي " تتناول النص الأدبي بوصفه بنية إبداعية متولدة عن بنية اجتماعية، وذلك من منطق التسليم بأن كل أنواع الإبداع الثقافي تجسيد لرؤى عالم متولدة عن وضع اجتماعي محدد لطبقة أو مجموعة اجتماعية بعينها " (19) كما سميت بالبنيوية العضوية، وقد عُرف هذا النوع من البنيوية في العالم الغربي عام 1960م(20) ، أما في عالمنا العربي فعُرِفت البنيوية بشكلها العام في أوساطه الثقافية في منتصف ستينيات القرن العشرين، غير أن الدراسة الأدبية لم تتضح وتبرز في هذا الاتجاه إلا في أواخر السبعينيات، عندما نشرت بعض الدراسات عنها لعدد من النقاد العرب من المشرق والمغرب العربي تنتمي إلى الاتجاهين، الشكلاني والتكويني (21)وهذه الدراسة تحاول اقتفاء أثر تلك الدراسات بمحاولتها تفجير طاقات الإشارات اللغوية لنص فضاءات اليمامة العذراء، فتتعمق ثنائيات تلك الإشارات " وتتحرك داخله لتقيم لنفسها

مجالاً تعزز فيه مخزونها اللغوي واللفظي والدلالي الذي يمكّنها من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية ذات سمة شمولية قادرة على التحكم الذاتي بالنفس ودفقها الشعوري" (22) ديوان فضاءات اليمامة العذراء لعلي الفزاني دراسة بنيوية.

إن أي عمل أدبي ما هو إلا نتاج لغويّ، واللغة هي منظومة من الرموز والأصوات المتعارف عليها بين جماعة معينة للتواصل فيما بينها، وهي نظام مركب ومعقد لايمكن فهم النتاج الأدبي إلا بحل ذاك النظام ، والحل في اللغة يعني الفتح والنقض فـ " حلّ العُقْدةَ يحلها حلاً فتحها ونقضها(23) وحلّ النص يعني فكه إلى أجزاء ، ثم إعادة تركيبه، ولكن ليس بنفس الصورة التي كان عليها، وكل جزء منه يُعَدّ بنية، وتلك البنية هي جوهر اللغة الشعرية، وكل بنية في النص مرتبطة بالأخرى، ولا يمكن معرفة دلالتها إلا بعلاقاتها بغيرها من البنى، والمستخدم للمنهج البنيوي يحاول كشف تلك البنى وحلّها من خلال المستويات الصرفية، والصوتية، والتركيبية أو ما يسمى بالبنية السطحية للوصول إلى البنية الدلالية أو العميقة.

أولاً البنية الإفرادية:

كل نص خطابي عبارة عن وحدات، تلك الوحدات نطلق عليها جمل، وواحدتها جملة ، والجملة تتكون من مفردات قد تكون أسماء أو أفعال ، أو حروفا، ولكي نحلّ تلك الجملة علينا بحلّ العناصر المكونة لها والمشكلة لنسيجها، وذلك ما يطلق عليه البنية الإفرادية.

1ــ الأسماء.

هذا الديوان عبارة نصين شعريين هما الصعود، وثنائية المعراج، وأي قارئ للنصين يتبين له احتواؤهما على الأسماء والأفعال، وقد فاق عدد الأسماء فيهما عدد الأفعال بأنواعها الثلاثة، حيث بلغ عدد الأسماء في النصين 500 اسم، بين مذكر ومؤنث، ومفرد، ومثنى، وجمع، في مقابل 141 فعلاً. وهذه الغلبة في الأسماء على ما يبدو تبيّن حرص الشاعر على تأكيد ثبات الصعود والمعراج، وهما عنوانا النصين اللذين يتألف منهما الديوان، إيثار لإثبات الحال واستمراريته، ونظراً لكون اللفظتين مفردتين جاءت أغلب الأسماء مفردة، حيث بلغ عدد الأسماء المفردة في النصين حوالي 346 اسماً بين مذكر ومؤنث، ولكون اللفظتين مذكرتين تغلّب عدد الاسماء المذكرة على عدد الاسماء المؤنثة، فوصل عدد المذكر منها إلى حوالي 230 اسماً، في مقابل 116 اسماً مؤنثاً. وبهذا يمكن القول إن الذكورة تهيمن على الأنوثة في هذا الديوان، فحديثه عن الشعر والشعر مذكر. وتنوعت هذه الأسماء بين أسماء الطبيعة الكونية مثل: فضائك، البحر، ملكوتك، طقوسك' الأرض، السماء، الجذب، عالم، الطين، شموس، مطر، ندى، تضاريس، كون، وهي مفردات تعبّر عن الطبيعة في حد ذاتها، ومن الأسماء ما يعبّر عن الطبيعة الزمنية مثل: الفصول، الشتاء، الأعوام، الصباح، الأزمنة، العصور، يوم، الصباحات، الليل، حين، لحظة، وقت. وفاق عدد الأسماء الخاصة بالطبيعة الكونية عدد الأسماء الخاصة بالطبيعة الزمنية، وهذا يشير إلى ارتباط الشاعر بالكون والوجود والتعايش معه أكثر من ارتباطه بالزمن ، وهذا ربما ما جعله يأتي بأغلب تلك الأسماء معرفة، أو مضافة إلى المعرفة، وفي الغالب مضافة إلى ضمير المتكلم ؛ فالزمن لا يعنيه بقدر ما يعنيه الكون، وإن كان يلحّ عليه ، وهذا ما جعله على ما يبدو يكثر من اسماء الزمن المبهمة الغير محدودة في الدلالة على الزمن، ويكررها في كثير من الأحيان، كلفظة حين التي تكررت حوالي 10 مرات، ولفظة الآن التي تكررت 5 مرات ، ولفظة وقت، ولحظة، وصباح، وغفوة.

وهناك أسماء الجنس وهي الأخرى تنوعت بين المفرد والجمع، كامرأة، ويمامة، وعذراء، وفراشة، وجواد، ومهرة، ونساء، وعذارى، وعصافير، وأفاعي، ويمامات، وبين المعرفة والنكرة؛ إلا أن المؤنث منها تغلّب على المذكر الذي لم يرد إلا في الدلالة على بداية الخلق، (طفل، وولد)، وفي الدلالة على السرعة(جواد) وهو بذلك يشير على ما يبدو إلى النص الشعري، فهو جنس أدبي ينمو فيغدو قصيدة ثم قصائد. وفي ذكره للأصابع والكف واليد إشارة إلى الكتابة، والشفة والتراتيل إشارة إلى القراءة، والضفائر والشعر والخد والصورة إشارة الإيحاء، وفي العزف والقيثارة والبحر إشارة إلى الموسيقا، أما عن النسبة الكبيرة للأسماء المعرفة، وطغيانها على النكرة، وكثرة الإضافة إلى ضمير المتكلم، فيدل على التزام الشاعر بالثبات والواقع.

بداية من عنوان هذا الديوان " الصعود، وثنائية المعراج " إيثار لإثبات الحال واستمراريته وتحديده؛ وذلك بالميل لاستخدام الأسماء، والمعرّفة منها بالذات، سواء معرّفة بأل أم بالإضافة_ فالصعود مرتبط بالأعلى، بينما المعراج مرتبط بالأسفل ↑صعود ↓معراج

والواقع أن المعنى الدال على الثبات هو متعلق بالمدلول، الذي تحمله المفردة، دون النظر إلى الصيغة الصرفية في بعض الأحيان، فقد "تحمل دلالة الصيغة على الثبات والاستمرار دعوة إلى تغيير الحال أو العكس، فقد تدل الصيغة على التجدد في مادة لغوية تدل على الحركة والتجدد"(24). فكلمتا" الصعود، والمعراج" بمصدريتهما داعيتان إلى التجدد، بما في صيغة

فعول، ومفعال من حركية وتجدد.إذن هناك صعود لا يأتي طفرة واحدة، بل على مراحل عدة، وكذلك هو المعراج.

والملاحظ على هذا النص كثرة تكرار بعض الأسماء، كالمرأة، والنساء، والعزف، والضفائر، وبذرة، وحين والآن، لما لها من قيمة دلالية في النص، والانسجام التام بين الشاعر واللغة والوجود.

2ـ الأفعال.

كما سبق وأشرنا إن الأسماء في هذا النص طغت على الأفعال، حيث بلغ عددها حوالي 147 فعلاً، وكانت الغلبة فيها للأفعال المضارعة، والتي بلغ عددها حوالي 85 فعلاً مضارعاً، في مقابل 57 فعلاً ماضياً، و4 أفعال أمر فقط، وفعل الأمر يصدر في العادة من آمر إلى مأمور، ويكون لمُصْدِرِ الأمر سلطة على متلقيه لتلبية طلبه، أما الأمر هنا فهو مختلف، فالنص يبدأ بأسطر شعرية هي مدخل له فنجده يقول:

إياكِ أن تبوحي يا امرأة

أو فلتبوحي!! !(25)

فالأمر مسبوق بفعل التحذير إياكِ موجه إلى امرأة، يطلب منها عدم البوح، ثم يردفه بعطف مائل في البوح، فكأن الشاعر هنا يظهر تحديه للقصيدة، ويحفّز الحوار الداخلي في النص، فالشاعر لا يملك أمام الكتابة إلا إظهار التحدي. فهذه الافتتاحية تشكل الجذع الأساسي للنص بالكامل بما فيها من تعارضات وثنائيات محورها وجود امرأة في مقابل وجود رجل، ثم نجده يخرج بالأمر عن معنى الطلب إلى التمني كما في قوله:

هو .. ذا.. عالمي الفوضوي... فادخلي

أيا سحابةٌ جذلى بللتْ شفتيّ وأنا أحتضرْ

أدخلي كأحلام الشتاء... كالمطرِ الخجولِ(26)

إذا هو يتمنى دخولها لتبلل شفتيه، ويتمنى دخولها لتحقق أحلامه. فالأمر خرج من معنى الطلب ليفيد التمني.

أما الأمر الرابع فورد في الوحدة الثانية من النص وهي ثنائية المعراج، وهو كذلك موجه إلى أنثى يطلب منها السرعة في المجيء والتوحّد معه، فالمعراج لها، والوسيلة له وهي البُسط، إذن هو هيأ لها سبيل العبور لعلمه أن العبور لم يكن سهلاً، وقد سبقها إليه، وينتظر منها تتبع خطاه، فيقول:

أعبري معراجكِ على بُسطٍ من غنائي

إني توضأتُ من جدولٍ في العيون(27)

أما الأفعال المضارعة التي كانت لها الغلبة بينت أن الشاعر تواق إلى الصعود الذي لم يأت دفعة واحدة، ومرتبط بالحاضر أكثر من الماضي ولهذا نجده يقول: وأنا أرتقي ذاك المدار/أريد غفوة في براح الدوالي / ها أنت تنشرين ضفائرك / ويصدح خطوك/ أنا ولد يشتعل/ إلى أين تفرّ خصلة حمقاء/ في كل صباح أخرج/ تستيقظين كسولة/تطل من نافذة سمائها / تنادي / يبعثني الله/ينفخ في جسدي دفأً/ سأعطيك الآن/ سأعطيك معزوفتي/ ثم أرحل/ أن تصمت الآن.

ولتنمية الحوار الداخلي في النصّ مال الشاعر إلى التنويع في استخدام الفعل المضارع، فنجده حيناً مسنداً إلى ضمير المتكلم، وحيناً إلى المفردة المخاطبة، وحيناً مستشرفاً به المستقبل مع السين ومع بعض الدلالات المستقبلية التي توضح الرؤية الحالمة للشاعر، كقوله: ستبوح/سأطلق/ سأعبث / سأعطيك /تنشرين/ يصعد/ يشتعل/ يعبر، فكلها أفعال تدل على الرؤية الحالمة للقصيدة.

أما الأفعال الماضية أغلبها مسند إلى ضمير المتكلم، والمفردة المخاطبة ، وهذا بدوره يتناسب مع الجانب السردي والحواري ، فالحديث يدور بين اثنين هما ذكر وأنثى إلا أن تلك الأفعال أغلبها دالة على السلب لا الإيجاب ، ومن ذلك : سكنتُ/ غادرتني/ تعبتُ/طويتُ/ غاب/ انكرتْ/ألغتْ/أقفلتْ/ مزقتُ/ترددتُ/ولجتِ /قلتِ / كنتِ/ كنتُ.

ثانياً البنية التركيبية:

ويطلق عليها كذلك المستوى التركيبي وعرّفه أحمد عزوز بأنه " عبارة عن مجموعة من الكلمات منظمة بطريقة خاصة وتخضع لنظام وقوانين ارتضتها الجماعة الناطقة بها " (28) تلك الطريقة المنظمة نطلق عليها الجملة ، التي قال عنها ابن جني : هي " عنصر الكلام الأساسي فبالجمل نتكلم ، وبالجمل نفكّر ، بل هي قواعد الحديث ." (29) ، فالبنية التركيبية تتكفل بدراسة " تأليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية"(30) ، وتمثلت الجملة في هذا النص وتنوعت ، بين جمل فعلية ، واسمية واستفهامه ، وتعجبية.

1ـ الجملة الفعلية.

من خاصية الجملة الفعلية تعبيرها عن التجدد، والحركة، والاستمرار، والحدث فيها مرتبط بالزمن سواء أكان ماضياً أم مضارعاً أم مستقبلاً. وقد مال الشاعر في هذا الديوان إلى استخدام هذه الجملة، وكان هذا الاستخدام مناسباً لجو النص، ومصوراً لحالة الشاعر، فالجمل الفعلية في هذا النص تنوعت بين الطويلة والقصيرة، والمؤكدة والمنفية، والواصفة والحالية والمتكررة. وكان استخدامه للجملة الفعلية أقل من استخدامه للجملة الإسمية، حيث بلغ عدد الجمل الفعلية حوالي 67 جملة، بدأ بها النص وختمه بها كذلك.

يبدأ النص بأسطر شعرية هي مدخل معنون بعلامة استفهامية، تجعل المتلقي في حيرة مصحوبة بتعجب، يتبعها فعل

للتحذير موجه إلى امرأة، يُطلب منها عدم البوح، ثم بعطف ماثل في البوح، فيقع في ذهن المتلقي فوراً وجود ثنائيتين ضديتين، الأولى ماثلة في وجود البوح مقابل عدم البوح، والثانية ماثلة في وجود رجل مقابل امرأة. والعناصر اللغوية في بقية مدخل النص تؤكد ذلك:" الفعل المضارع المنصوب "إياك أن تبوحي " تحذير آني، أو فلتبوحي تخيير بصورة أمر موجه إلى أنثى هي المرأة المخاطبة. أنت تلامسين، تصغين "، خمسة أفعال استخدمها الشاعر عند حديثه عن المرأة، تدل على آنية تفكيره في انطلاقه من حاضره. فحاضر اللحظة التي جاء فيها هي التي تهمه، وتفاصيل جزئياتها تعنيه، ولذلك نقول إنه أحسن إذ جعل الجمل الثلاث الأولى قصيرة، واستخدم إذْ الدالة على الآنية و انتقى أفعالاً مضارعة تدل على الحسية" تلامسين، تصغين" أو ما يقرب من الحسية " أبوح "، الذي هو في الأصل حديث ولكنه بصوت منخفض، فيه شيء من الرهافة والرقة. أما عند حديثه في هذا المدخل عن نفسه مال لاستخدام الأفعال الماضية "جئتُ وسكنتُ"، وأكدها بقد واللام الدالة على ثبات الماضي وتأكيده وشدة ارتباط الشاعر به في قوله لقد جئت، كذلك استخدامه للفعل "سكن" بالذات، إبراز لمدى تلازمه بالبقاء والتعايش مع من هو موجود في ذلك العالم الذي يتحدث عنه والكينونة فيه، أكون قد سكنت.

يقول:

إياكِ أنْ تبوحي يا امرأة
أو فلتبوحي !!!
لقد جئتُ إلى فضائكِ متأخراً...
وأنتِ إذْ تلامسين هذا النشيد
بأصابعكِ الرقيقة
وتصغين إلى عزفهِ المنحوتِ
من خصلاتِ شعركِ المتماوجِ
أكونُ قدْ سكنتُ ملكوتكِ المقفلْ
إلى الأبد...
كانت لحظةً رائعة عندما قلتِ:
((أمن أجلي أنا كلَ هذا؟!!!))(31)

كما أن توق الشاعر إلى الصعود الذي لم يأتِ دفعة واحدة، جعله يكثر من الأفعال المضارعة الدالة على شدة ارتباطه بالحاضر لتكون خبراً للمبتدأ، أكثر من الماضي، كما في قوله وأنا أرتقي ذاك المدار/وها أنت تنشرين/وأنا ولد يشتعل، كذلك إكثاره من الأفعال المضارعة، كما في قوله:

تسامقْتُ كسنديانةٍ في الشتاء..
وأنا أرتقي ذاك المدارِ
أريدُ غفوةً في براحِ الدوالي
وها أنتِ تُنشرينَ ضفائرَكِ
على النافذة
ويصدحُ خطوكِ في نبضِ الحروف
وأنا ولدٌ يشتعلْ
إلى أين تفرُ خُصلةٌ حمقاءُ.؟
أمَا تعبتْ يداكِ ...
من نَزقِ الانسياب.

***

في كل صباحٍ أخرجُ من غيبوبةِ الرؤيا
تستيقظينَ كسولةً..
كامرأة ألغتْ مواعيدَها مع الكحل
تطلُ من سمائها الرابعة ..تنادي:
(أيها الولد عد إلى وطنك)
يبعثُني اللهُ فتياً
وينفخُ في جسدي دِفئاً أنيقْ
قدرٌ مذهلٌ هذا الذي يُخرجُ العاشقَ حياً...
من المنفى
ويقذفه إلى ملكوتٍ مبجلْ
سأعطيكِ الآنَ...
سأعطيكِ ...معزوفتي ثم أرحلْ(32)

ومع أنفاس النصّ الأخيرة نجد الشاعر شديد الحرص على ترك الماضي، ومحاولة التخلص منه، ذاك الماضي الذي لايزال عالقاً بالذهن، وهذا بطبيعة الحال ليس بالأمر السهل، وهذا ما جعل الشاعر يستهل المقطع الأخير من النصّ بجملة فعلية طويلة مكونة من 10 كلمات ، فعلها مضارع مسبوق بالسين الدالة على الاستقبال، وفاعلها ضمير المتكلم ، يردفها بجملة فعلية قصيرة يترك تكملتها لمساحات البياض، ثم يتراجع إلى الحاضر من خلال الفعل المضارع ، والحركة المنبعثة منه (يصعد، يسكن) ، والبقاء فيه من خلال ما تحمله دلالة الفعل سكن وتكرارها، إلا أن تمسكه بالماضي جعله يعود إليه مرة أخرى من خلال الفعل الماضي وإسناده لضمير المتكلم ، أعلنتُ ، مزقتُ، حطمتُ ، ولكن المعنى الدلالي للأفعال يشير إلى محاولة الشاعر الخلاص من الماضي سواء بالإغلاق أم بالتمزيق ، أم بالتحطيم ، فكلها محاولات للخلاص. يقول:

سأطلقُ الآن طفلي القديمَ في براءاتِ صباكِ
في مروج يمامتي
سأعبثُ بالطقوسِ...وأعلنُ للمرايا
لا قبلها ولا بعدَها

يصعدُ نصٌّ إلى سدرةٍ من رؤايا
يسكنُ النبضُ.. بعد انتهائي..
يسكنُ في نواةِ الخلايا!
أقفلتُ النوافذَ المهملاتِ
وأعلنتُ بوحي... لديك
ومزقتُ كتابَ النساءِ وحطمتُ الهدَايا
أنتِ معي..!
أنتِ معي..!
أبداً معي..!
وأعلم أنكِ مائدةٌ من الطينِ...
يمامةٌ. .قدرٌ. .أنها
مسروجةٌ لِسوايا(33)

2 ــ الجملة الإسمية:

ومثلما حضرت الجملة الفعلية في هذا النصّ حضرت الجملة الإسمية كذلك، حيث بلغ عدد الجمل الإسمية حوالي 91 جملة ،بعدد فاق عدد الجمل الفعلية، وحضرت في مواضع مختلفة من النصّ ،

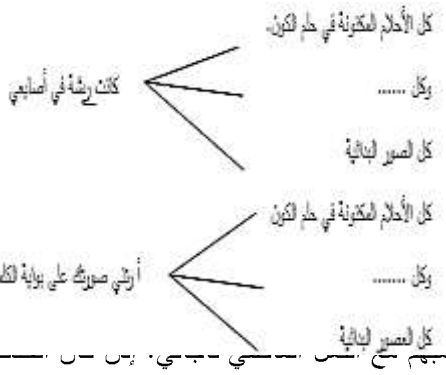
ومن المعلوم أن الجملة الإسمية تأتي لإثبات الحال واستمراريته وتحديده، وهذا ما سعى إليه الشاعر في هذا النصّ ، عندما أراد الكتابة عن الزمن الماضي البعيد، في الوقت الذي كان فيه لا يحفل إلا بالحاضر الذي سيطل منه على المستقبل الغيبيّ، فعبّر عن ذلك بسبع وحدات مختلفة الطول ، كانت الثلاث الأولى منها متساوية الطول ، وتبدأ كل منها باسم دال على الزمن يتبعه فعل ماض، لزيادة تعميق هذا الزمن، وهذا ما لمسناه من استخدامه للفعل الناسخ في الأولى، والفعل المتعدي في الثانية، والفعل اللازم في الثالثة، وكأننا به يريد بذلك الخروج من الماضي شيئاً فشيئاً، إلى أن وقع في التناقض؛ عندما رأى أن الوضوء يمكن أن يكون بالرجس ، فمال إلى الشرح والتوضيح بأربع وحدات تقل في الطول وتختلف في البدايات.

حين كنت أطوّف تلك التضاريس البعيدة
حين أغوتني النساء بلغةِ الجدبِ والمعصيةِ
حين توضأتُ بالرجسِ في معبدٍ للأفاعي
وحين أفقتُ من سكري
كان النزيفُ ضياعاً
ثمّ أعلنتُ إليكِ
رحيلاً يطولُ(34)

وعندما أراد الشاعر تحقيق التوازن بين الماضي والحاضر مال إلى استخدام لفظ دال على العموم وهو لفظ كل، وكرره مرتين متواليتين، وترك مساحات البياض لاحتمال زيادة تكراره عندما قال:

كلّ الأحلام المكنونة في حلم الكون و...
كلّ العصور البدائية
كانت ريشةً في أصابعي(35)

" كل الأحلام المكنونة في حلم الكون/ كل العصور البدائية ". فالمستقبل مجهول بالنسبة للشاعر؛ ولهذا هو وهم وخيال، وتأمل وترجيّ. ودل على كل ذلك كلمة "حلم "، أما الماضي فهو الدهر والبدايات الأولى لكل شيء وهذا ما دلت عليه وحدة " كل العصور البدائية " ولاستمرارية التوازي بين الزمنين كان استخدامه للفعلين "كانت ورأيت " بمعنى أنه زمن الماضي والحاضر معاً.



و ن الشاعر
ي ة الظرف
ا ي ن في وقت

مضى غير محدد:

حين فاجأني النصّ
الآن أعلنكِ امرأةً على ممالكِ العشبِ(36)

وفي بعض الأحيان يستخدم الشاعر الجملة الإسمية لإثبات الذات أو تأكيد فعلها، أو الالتحام والاتحاد مع الآخر، وعندها يميل إلى استخدام الضمير المنفصل أو المتصل، او الاثنين معاً كما في قوله:

هذا أنا
ويمامتي العذراءُ نرسمُ لذةَ اللونِ
وخميلةٍ من حوار الندى والوردِ
تختفي الرغبةُ السفلى...
أصعدُ نحوكِ طيناً(37)

فكما يبدو حالة الشاعر مستقرة ولا أثر فيها لأي توتر، فهو في حالة لإثبات الذات، انتهزها لإظهار حب التملك، وإبراز السيطرة الذكورية، ولكنه تواضع قليلاً أمام الأنوثة التي لها فضل عليه، ونلمح ذلك في حذره الشديد في استخدام المفردات على اعتبارها علامات دالة كما في قوله: هذا أنا/ اظهار لسيطرة الأنا والذات ،ويمامتي /إظهار للتملك ،وترسم لذة اللون، وخميلة من حوارِ الندي/إظهار للمشاركة أصعد نحوك /اعتراف

بالمنزلة العليا للأنوثة دون الرضوخ أمامها، بل محاولة الوقوف بجوارها.

ولتأكيد الذات يميل لتأكيد فعلها كذلك كما في قوله:

إني رسمتُكِ قبل انطفائي على جبهات النساءْ
رسمتُكِ في المداراتِ وفي مفكرة الفصولْ
رسمتُكِ مطراً أبيضَ عندها كان المطرْ
رسمتُكِ ليلكاً على الشرفاتِ فكان ربيعَ العيونْ
رسمتُكِ قبلةً على صفحاتِ ذنوبي المثقلةْ
على وشوشاتِ طلوعِ البذارْ(38)

ولهذا نجده يمسك الريشة ليرسم المتحدَّث إليها في ست وحدات متتابعة، كلها تتقارب في نفس الطول ويُصدّرها بكلمة واحدة يذكرها في المرة الأولى، ويقدرها بعد ذلك، إن واسمها " إني " خبرها جملة فعلية " فعل وفاعل ومفعول به" هي رسمتكِ تبرز لنا في الآن ذاته تأكيد للذكورة والأنوثة الماثلة في ال "أنا" وال"هي" المنبعث منها النماء والخصب إني رسمتك قبل انطفائي/رسمتك في المدارات/رسمتك مطراً أبيض/رسمتك ليلكا على الشرفات/رسمتك قبلة.

ثالثاً البنية الدلالية :

وهي تلك البنية التي تعنى بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة (39) أو هي التي تعنى بتحليل الجوانب المعجمية والقواعدية للألفاظ ، ولا تقتصر في ذلك على معاني الكلمات فقط ، بل تتسع لتشمل معاني الجمل كذلك .(40) إن القارئ لديوان فضاءات اليمامة العذراء يقف على دلالات معينة ومحددة تتصل بالنصّ الشعري أو القصيدة الشعرية، والعلاقة بينها وبين الشاعر، وتتميز تلك العلاقة بالتآلف والانسجام ، والأخذ والعطاء، ويتحكم في تلك العلاقة الصراع والحوار والمعانة، فأغلب البنيات الدلالية ارتبطت بها، فأعلنت تلك الدلالات عن نفسها ، ويمكن تبين ذلك من خلال الآتي :

1ــ المذكر والمؤنث .

تشغل الوحدة لأولى "الصعود" الجزء الأكبر من النص مما يعطي انطباعاً على أهمية هذه الوحدة التي استغرقت أربعة أناشيد، وفي المقابل شغلت الوحدة الثانية جزءاً أقل مما شغلته الوحدة الأولى إذ استغرقت نشيداً واحداً فقط ، في النشيد الأول من الصعود يشكل التعارض بين المذكر والمؤنث النسيج التركيبيّ للكلمات. فالاستفهامان الواردان في السطر الأول والثاني من النشيد يشيران إلى هذا التعارض إذ يقول:

من أيّ نافذةٍ مهملةْ ؟
من أيّ وقتٍ ولجتِ...هذا الفضاء العتيق
هادئة هكذا كيمامة
رائعة كتراتيل فيروز ... كجدول يرتوي في السحرْ؟
هو.. ذا.. عالمي الفوضويّ...فادخلي
أيا سحابة جذلي بللتْ شفتيّ وأنا أحتضرْ
أدخلي كأحلام الشتاء ... كالمطرِ الخجولْ
لا أحد يسأل النبياتِ العذارى
عن بطاقات السفرْ
هل كنتِ تعرفين أنكِ منذوره ...لي...
في الغياب؟ (41)

من أي نافذة مهملة؟ /من أي وقتٍ ولجتِ ...هذا الفضاء العتيق؟ فالاستفهام الأول يتضمن اسمين مؤنثين، يليهما الاستفهام الثاني، الذي يحمل اسماً مذكراً وضميراً دالاً على المؤنث، يلي ذلك اسمان مذكران، وكأن الشاعر يحاول أن يوازي بين المذكر والمؤنث، ويشير إلى ذلك بتشبيه هدوئها باليمامة، وروعة صوتها بتراتيل فيروز، بينما يصف المذكر بالعتق والفوضى والعطش ليبرز أهميتها له، بأن تكون المجددة لعتقه، والمرتبة لفوضاه، والمروية لعطشه، وهى في الحقيقة بهذا التصور لا توازيه، بل تفوقه؛ وهذا ما جعله يترك مساحات البياض ويسترسل في الكشف عن ثنائية ضدية أخرى، وهى ثنائية الجفاف والغيث، التي أظهرها بتشبيهها بالسحابة السعيدة، التي أنقذته من الموت. فهي بذلك عامل من عوامل إحيائه. ولكن السيطرة الذكورية تطفو على السطح مرة أخرى، فهي له موجب نذر في الغيب."هل كنتِ تعرفين أنكِ منذوره ...لي...في الغياب؟

يتولى الشاعر الإجابة عن التساؤل الذي ورد في الوحدة الأولى، بوحدة تركيبية في المقطع الأخير من هذا النص، ليربط بين بداية النص ونهايته وليربط هذا النصّ بالديوان، وأعقب هذه الإجابة بوحدة تركيبية تتضمن رؤية مستقبلية لهذه المرأة التي حذرها من البوح في مدخل الديوان ثم طلب منها البوح في نفس تلك الوحدة. وهو بهذا الربط يؤكد لنا أن هذا النصّ وحدة واحدة لا انفصام بينها، وتبيّن لنا بأن هذه الرؤية ماهي إلا حلم أو غيبوبة شاعر، لكنه متيقظ فيما يتعلق بالوزن الشعري.

دخلتِ من نوافذي المهملة
ستبوحُ لكِ منكِ خطوةٌ هادية
عندها يبدأُ العزفُ ينسابُ خارج الصمت
غيبوبتي تحملُ النص إلى حيثُ يلتقي
جوهر المستحيل
وحدكِ في ملكوت أحلامي...سجينه
ووحدي في يقظةِ العزفِ واقفٌ منذُ زمن
بين الجديلةِ والجبين(42)

ومن الثنائيات الضدية في هذا الديوان والتي لها علاقة بالزمن ، وتربط فيما بين الذكورة والأنوثة هي ثنائية الشتاء والصيف ، فتلك المرأة التي يخاطبها هي تشبه أحلام الشتاء التي تدخل العالم الذكوري في النشيد الأول، بينما في النشيد الثاني كان "صيفاً" يتجول في ضفائرها في ظلمة الأزمنة، يصحب ذلك عراء لأشجار السنديان، في هذا الوقت يتم التلاقي الحميم بين الأرض العاشقة والمطر النازل . فهذا الزمن المتحدث عنه زمن ما ضوي ؛ لذلك كثر استخدام الشاعر للأفعال الماضية بشكل ملحوظ وقد بدأت أول وحدة في هذا النشيد بفعل ماض ناسخ حُذف اسمه للتنكر له وزاد ذلك التنكر أن جاءت كلمة "صيفاً" نكرة ،ثم وصفه بالمعتوه لوجوده في مكان لا يعيه جيداً، يشبه بذلك "الإله البدائيّ" الذي لا يدرك ما حوله فظل طريقه وتحول إلى طائر حطّ على سنديانة تعرّتْ في مرايا الفصول. وهنا يمكننا التوصل إلى معرفة اسم كان المحذوف وتقديره.

كان الشاعر في هذا الزمن صيفاً يشبه الإله البدائيّ الذي ظلّ دربه في ظلمة الأزمنة، وآثر أن يوجد على شجرة عالية دون النظر إلى ما يحدثه فيها الزمن، يقول:

كان صيفاً معتوهاً يتجوَّلُ في ظفائرها
كإله بدائي...
ظَلِّ الدروبَ في ظلمةِ الأزمنة
حطِّ على سنديانةٍ تعرتْ في مَرايا الفصولْ
هذا ملاذٌ لا يشبه رغبةَ الأرضِ والطينِ
هنا يلتقي العاشقُ...
والمطرْ(43)

2ــ المرأة.

سبقت الإشارة إلى أن افتتاحية هذا النص تُعَدّ الجذع الأساسي للنص بالكامل بما فيها من تعارضات وثنائيات محورها الأساسي وجود امرأة في مقابل وجود رجل، هذه المرأة التي توجها على ممالك العشب ، عندما قال:

رأيتُ صورتَك على بوابةِ الكلمات
حين فاجأني النصُّ
الآن أُعلنُك امرأة على ممالكِ العشبِ
تُسرحُ شعرَكِ ألزا؟ ترتبُ فوضى الظفائرْ
وترتبُ المائدةْ...(44)

فالشاعر بعد أن فاجأته تلك المرأة يعلن أنها متوجة على ممالك العشب، إذن هي الخصب والنماء، وليست امرأة فحسب، بل لها من مواصفات النساء أنها ملهمة له، فهي امرأة تحاور " ألزا " ملهمة أرجون ويجعلها الشاعر خادمة لها، فهي تسرّح شعر حبيبته، وترتب فوضاها، وتعد لها مائدتها، وتتحول هذه المرأة إلى نساء في ثنائية المعراج، عندما قال:

كل النساءِ مقفلةٌ...
بأشواكِ القوافي
وحدكِ النصُ الطليقْ!
حرةٌ كالموجةِ العذراءِ تطفو..
على مدى البحر المحيطْ!
وأنتِ في كل فضاءٍ لغةٌ مطلقةْ
لليماماتِ وحدَها البوحُ الجميلْ(45)

وعلى عادة هذا الشاعر في الربط بين النص والديوان، وبين نصي الديوان الواحد نجده يستخدم طريقة أخرى للربط، وهي ذكره لبعض المفردات ذات العلاقة ككلمة فضاء ، ويمامات وعذراء، وبوح، ولكن الشاعر بذلك يرتكب خطأ جسيماً، وهو فك الرمز. فمن هن النساء المقفلات بأشواك القوافي؟ ومن هو النص الطليق؟ إنهن القصائد التقليدية، والنص الطليق هو النص المتحرر من القافية والوزن العروضي المحدد بعدد معين من التفعيلات داخل البيت الشعري فهي، تطفو على مدى البحر المحيط. إذن لا قافية ولا التزام بعدد التفعيلات فيها. فهي قصيدة حرة . وواضح بأن الشاعر هنا يعبرّ عن تجربة حقيقية جردها من الزمن في علاقته بالنساء، ولكنه لم يتمكن من إخفاء أثرها عليه وإن حاول ذلك، فقد أوضح الأثر بإفصاحه عن بعض مسمياته لها، تلك المسميات التي أعرض عن ذكرها في النصّ السابق واكتفى بأن قال:

لك أسماء كثيرة
لك أسماء كثيرة تنزّ باللذةِ المنتقاة
أحملُ أسماءكِ كلّها في جرابِ القلبِ طالعة كالسنابل
ما تبقى...باطنٌ...جوهرٌ سرّهُ لا يذاع
الآن...هل لي أن أترجمُ اسمكِ في النشيدِ(46)

ولكن هنا يسميها: امرأة /ونص/وموجة عذراء/ولغة مطلقة/ويمامة. لقد تحولت القصائد إلى يمامات ناطقة، لها وحدها حرية التعبير." فهل هو يا ترى رمز للأنوثة؟ والغريب في كل هذا أن يكون لصوت اليمامة إثارة جنسية، فصوتها كما هو معروف يعبّر عن الألم والحزن، ومن الغريب كذلك أن يصفه الشاعر بالجميل، ولكن يبدو بأن شكلها الهادئ ونبرة صوتها الحزينة أثارت في الشاعر شيئاً قد يكون محزناً، ولكنه معبر عما في داخله، أو يكون إيمان من الشاعر بأن التغني بالحزن وكشفه يولّد فرحاً. وهذا ما أثار ومضة الجنس لديه، فبدأ بالتغزل في عينيها فهما مفتاح الدخول إلى قلبها.

هاتانِ عينانِ فيهما قيثارتي

من غربةِ تستريح
أيُّ ملاكٍ عبقريّ يشكل من دفء العصافير ...
عشاً للعاشق الشاعر... ريثما
تنتهي رحلة الروح الجريح
تنعكسُ الوقداتُ في بؤبؤِ الرعشةِ الصامتةِ
يغتسلُ الطينُ من غشاواتِ الطريقِ (47)

ذروة التلاحم الجنسيّ هي لحظة صفاء وحيوية واستجابة للطبيعة، أو هي نشوة سكرى يمكن الاستسلام إليها ، ويمكن التبتل فيها والتزهد عنها للانطلاق من العالم السفليّ بكل رغباته، إلى العالم العلويّ بكل روحانياته. فتجسيد مثل هذه اللحظة له ارتباط بالزمن، والزمن متحرك وليس بثابت؛ ولذا نجده يعبر عن هذه اللحظة بأفعال مضارعة لكي يبقيها داخل دائرة الزمن الحالي، ويحاول تصعيد لحظة التكثيف الشعريّ على المستويين البصريّ والحسيّ فيجعلنا نرى الحدث ونستشعره ونتذوقه أحياناً عن طريق تراسل الحواس الواضح في قوله " نرسم لذة اللون " . وحذره الشديد هذا هو نفسه الذي جعله يحسن توظيف كلمتي عذراء وطينا في مثل هذا الموقف للتأكيد على أنه بشر لا ملائكة، ومع هذا رفض الاستسلام للرغبة الجنسية وفضل أن تظل يمامته عذراء مع حبه الشديد لها. سبق وأن ذكر الشاعر أنه توضأ بالرجس، ولكن الشاعر في تلك اللحظة لم يكن متزناً، بل كان شديد التوتر ولكنه الآن يفصح لنا عن مدى اتزانه في محاورته ليمامته تلك التي بكى الليل سعيداً وهو يستحم في أنفاسها العذبة، ويؤكد على أنه توضأ من جدول في العيون . " هاتان عينان فيهما قيثارتي من غربة تستريح " فهذه الصورة تُعدّ من أجمل الصور الواردة في النصّ بالكامل، إذ يصور قيثارته في صورة الغريب التائه الذي يفتش عن مكان للاستراحة فيجد عيني هذه اليمامة، فيشعر فيهما بالأمان الذي يفتقده في تلك الغربة، فيحدث ذلك التلاحم الجنسيّ الذي ينتج القصيدة. إن هذا التصور للقصيدة هو الذي يجعله يعود مرة أخرى للاستفهام عن تلك القدرة الإبداعية التي منحها الله تعالى للمَلَكَة الشعرية لتشكل من دفء العصافير عشاً للشاعر، ريثما تنتهي رحلة الروح الجريح. وهنا يختلف الشاعر عن غيره من الشعراء الذين أرجعوا المَلَكَة الشعرية للشياطين، فقد أرجعها للملائكة، أمّا تلك الرحلة فهي رحلة للأرواح الجريحة التي تبحث عمّا يضمد جراحاتها. وهنا يحس الشاعر بقيمة الإيقاع ليصف لنا صورة انحدار الحدث هابطاً، ومضاعفاً كما يحدث عند لحظة التلاحم الجنسيّ فيميل إلى استخدام الجناس، وتقارب الحروف مع الأفعال المضارعة.

أيُّ ملاكٍ عبقريٍّ يشكلُ من دفءِ العصافيرِ(48)
عشاً
للعاشقِ الشَّاعرِ ...ريثما
تنتهي رحلةَ الروحِ الجريحِ

نفسر كلمة " عيون " بأي صورة شئنا لأنه جاء بها فكرة وبالتالي تحتمل أن تكون تلك العيون التي تغزّل فيها، أو عيون الماء التي بتطهره بمائها أعلن اسم يمامته للصلاة، ويظل المعنى الأول أقرب لأن في تعني الظرفية، والجدول لا يكون بداخل عين الماء، ولكن الجدول المجازي بالإمكان أن يكون داخل العين المبصرة.

3ــ الزمن.

يشكل الزمن الماضي دوراً كبيراً في خلق الزمن الحاضر للانطلاق منه لاستشراق المستقبل فهناك فترات زمنية عاشها الشاعر فيما مضى وكانت لها وظيفة إيجابية في خلق الزمن الحاضر، فتلك الفترات تستحوذ على تفكيره وهو في قمة مجده وإشراقه؛ ولهذا هو يحفل بسردها وتفصيلها لكونها لحظات متوهجة ، ولمحات نابضة ، همّه من ذلك ذكر الزمن دون تحديده تحديداً دقيقاً. كما في قوله: ليل الفجر/ليل مدريد/أزمنة آتية /أزمنة عبرت/عقارب العنفوان/مواقيتها لا تبوح. كلها مفردات تدل على الزمن ولكنه يظل زمن غير محدود ولهذا نجده يمعن في ذكر حكايا الماضي ولا ينسى التلميح إلى السرعة في المعراج وذلك بذكره للفظة براق وهي تكسب المتلقي دلالتين، إ حداهما هي السرعة، والثانية النزول بسلام ويمن. وهذا ما يحتاجه المُعْرج من السماء.

حدثتكِ عن الرقصِ في ليلِ الفجرِ
في ليلِ مدريد
المدججِ بالكحلِ البدائيّ والنارِ وانهياراتِ الجسدِ
على أيِّ بُراقٍ أتيتِ...
طويتُ أزمنةً آتيةً
لأزمنةٍ عبرتْ...لاهثة
هل أنتِ التي أودعتِ الجنونَ عقاربَ العنفوانِ ؟
أيا طفلةً مواقيتُها لا تبوحُ !
أمن أجلكِ كان الضياعُ
في تلك المدائنِ
يهاجرُ نصٌّ غريبٌ
يفتشُ عنكِ المواسمَ
ويغوصُ في لجةِ الإسفلتِ والطوفانِ(49)

فعلى المستوى الدلالي في قوله: "عقارب العنفوان" إشارة إلى الساعة الزمنية، والضياع إشارة إلى ديوانه الأول رحلة

الضياع، ويهاجر نصّ غريب إشارة إلى ديوانه قصائد مهاجرة، ويفتش عنك المواسم إشارة إلى ديوانه مواسم الفقدان، والطوفان إشارة إلى ديوانه الطوفان آت. وكل هذه المحطات كان لها الدور الأكبر في وصول الشاعر إلى المرحلة التي وصل إليها، وما كانت سوى رحلة صعود إلى عالم النص والقصيدة.

إن التحديد المفصّل لهذا الزمن الغيبيّ له دلالة، فهو زمن الانطلاق، وإعلان الرحيل؛ وهذا ما يعطيه مزيداً من الحيوية، فهذا الزمن هو الزمن الذي توضأ فيه بالرجس في معبد للأفاعي، وهذا الزمن هو الزمن الذي فاق فيه من السكر. فمن شأن هذا التناقض أن ينقل إلينا الحيرة التي هي حيرة كاتب النص. طهارة بالرجس والرجس قذارة، وإفاقة من السكر والسكر رجس. فنحن الآن أمام استخدام للّغة من نوع خاص، هو المقابلة بين المعنى المعجميّ لبعض المفردات التي استخدمها الشاعر، والدلالة التي اكتسبتها في هذا النص ومن ذلك قوله: توضأتُ بالرجسِ في معبدٍ للأفاعي. فالوضوء بالرجس ليس هو الحُسنُ والنظافة، وإنما هو بحكم العلاقة الناشئة عن أصله صار الرجس ماء فأمكن الوضوء به، وهذا مخالف للواقع، وإنما حاول الشاعر أن يعيد خلق هذه المفردة. إذ لا أحد يمكنه أن يقول أن الرجس ماء يمكن الوضوء به، إنما هو رمز للشعر السيئ الذي لا يطهّر ذات الشاعر، بل يكون كالطهارة بالقذارة. وكذلك في قوله " معبد للأفاعي" فالمعبد ليس هو المعبد المعروف والأفاعي كذلك، بل هي في هذه الوحدة الشعرية رمز "لعالم الشعر" إذ يمكن أن يكون الشاعر كالحية السامة فالشاعر الملتزم بقوانين الشعر يمكن أن ينتج شعراً طاهراً يطهّر به نفسه. و الشاعر الذي لا يلتزم بقوانين الشعر يمكن أن ينتج شعراً ينجّس به نفسه، ويبدو أنه قال في الماضي شعراً ظن أنه يطهّر به ذاته، فكان كمن يتطهر بالقذارة، وكالسكران الذي أفاق من سكره.

هل كنت تعرفين أنك منذورةٌ...لي...
في الغيابْ
حين كنتُ أطوِّفُ تلك التضاريسَ البعيدةْ
حين أغوتني النساءُ بلغة الجذبِ والمعصيةْ
حين توضأتُ بالرجس في معبدٍ للأفاعي
وحين أفقتُ من سكري
كان النزيفُ ضياعاً
ثم أعلنتُ إليكِ
رحيلاً يطول(50)
سأطلق الآن طفلي القديم في براءات صباك
في مروج يمامتي
سأعبثُ بالطقوس ...وأعلن للمرايا
يصعد نص إلى سدرة من رؤايا
أقفلتُ النوافذ المهملاتِ
وأعلنتُ بوحي ...لديكِ
ومزقتُ كتاب النساءِ وحطمتُ الهدايا
أنت معي..!
أنت معي..!
أبداً معي..!
وأعلم أنك مائدةٌ من الطين ...
يمامةُ.. قُدِرَ.. أنها
مسروجةٌ لسوايا(51)

من الجدير بالذكر هنا أنه مال إلى إكساب بعض المفردات دلالات خاصة كما في قوله:" واعلم أنك مائدة من الطين/يمامة قُدِرَ لها أن تكون مسروجة لسوايا/ومزقت كتاب النساء /يسكن في نوايا الخلايا/سأطلق الآن طفلي القديم/يسكن النبض ".

ولإظهار الارتباط بين هذا النص واسم الديوان نجده يعيد في المقطع الأخير ذكر لفظة يمامة مرتين، وللربط بين النصين نجده يقفل النوافذ المهملة التي دخلت منها امرأته ، حتى يمنعها من الخروج ويمزق كتاب النساء حتى لا يحفل بسواها. ولهذا يمكن القول في نهاية هذه الدراسة أن عوامل عدّة تظافرت في تشكيل بنية هذا النص سواءً على المستوى الإفراديّ، أو على المستوى التركيبيّ أو الدلاليّ فجسدت لنا تلك العوامل مجتمعة رؤية هذا الشاعر للنص الشعريّ المعاصر، وكيفية تشكّله، وتتمثل تلك الرؤية في الآتي:

ـ أنّ الشاعر يعمل المستحيل من أجل إنتاج النص الواعي.
ـ الشاعر لا يرضى بكل ما ينتج. وعند إنتاجه لعمل جيد مبتكر يشعر بأنه ولد من جديد.
ـ بدايات أي شاعر لها دور في نمو شعره وتطوره .
ـ يتولد الأمل لنفس الشاعر من النصّ الذي يكتب .
ـ النصّ موسيقا والنفس الشاعرة هي التي تتذوق تلك الموسيقا

كلمة أخيرة

تضمن النصّ مجموعة من التعارضات كان الهدف منها إيصال فكرة الشاعر عن طريق تلك الضدية التي سرت في النصّ من أوله إلى آخره ، ويمكن إجمال تلك التعارضات في الآتي:ـ

العود	المعراج
الذكورة	الأنوثة
الحياة	الموت
المطر	الجدب
الطفولة	الأنوثة

الشتاء	الصيف
السماء	الأرض
الترتيب	الفوضى
النبوءة	الأوثـــــــان
التلويح	الإخفاء
الإقفال	الإطلاق
السكون	الحـــركـــــة
الظلمة	الـــــــــــــنـــــــــــــور

ــ شكل الزمن عامل من عوامل بناء تلك التعارضـــات التـــي حددت وجود زمنين؛ زمن ماضويّ، وهو ما عبّر عنه بزمن " كل العصور البدائية "، وزمن مستقبليّ هو زمن الرؤية والحلم، الذي لم ينظر إليه إلاّ متأملاً مترجياً؛ لأنه ليس بمقدور المبـــدع تناول المستقبل دون أن يوقع نفسه في الخطأ ، فالمستقبل يظـــل مجهولاً غيبياً؛ لهذا وجدنا الشاعر يكتب عن الحاضر معتمـــدا على الماضي.

ــ ارتبطت تلك التعارضات بالصور الحسية ارتباطاً مباشـــراً، وذلك عن طريق "التوليد الدلاليّ "أو ابـــداع دلالات معجميـــة "وتراكيب دلالية جديدة ، وذلك مرتبط بظهور معنى جديـــداً أو قيمة دلالية جديدة بالنسبة لوحدة معجمية موجودة أصـــلاً فـــي معجم اللغة (52) .

الخاتمة

يشكل ديوان فضاءات اليمامة العذراء للشاعر علي الفزّاني حوارية ثنائية تنفتح وتنكشف بفك الرمز لمعرفة الطاقات الكامنة فيه. فمن ناحية تركيبه يتألف من ثنائية ضدية لها أهمية كبـــرى في الكشف عن جوهريته، والتي تفرض نفسها علـــى المتلقـــي فرضاً للغوص في مغزاها. هذه الثنائية هي ثنائية الصعود إلى الفضاء والتحليق في سماواته، في مقابل المعـــراج عبـــر هـــذا الفضاء للوصول إلى الأرض بسلام.

وقد انطوى هذا الديوان على جملة من الثنائيات والتعارضـــات كان الهدف منها إيصال الفكرة، وقد نظمت الوحدات الأساســـية لهذه الثنائيات والتعارضات وفق الرؤية البنيوية التـــي تـــدرس العمل الأدبيّ على أنه كلّ مكون من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها، متعددة الجوانب، متكاملة الوظائف في النطـــاق الكلـــيّ الشامل، واقترحت أن تكون دراسة البنية فيها وفق ما يلي:

1ــ البنية الإفرادية.

2ــ البنية التركيبية.

3ــ البنية الدلالية.

ففيما يتعلق بالبنية الإفرادية طغت الأسماء فـــي الـــنص علـــى الأفعال بأقسامها ، والأفعال الدالة على الحاضر على الأفعـــال الماضية وأفعال الأمر.

أما فيما يتعلق بالوحدات فقد تنوعت بين الفعليـــة والإســـمية ، والطويلة والقصيرة ؛ لتتمشى مع الدفق الشعوريّ والميل إلـــى الإيجاز أو التفصيل.

في البنية الدلالية خرجت البنى في بعض الحالات من الـــدائرة التقليدية إلى دائرة أوسع ، تمّ فيها إحياء اللغة المعجمية وتنميتها ، بحيث بدت ذات دلالة شعرية خاصة.

وقد شكل الزمن عاملاً مـــن عوامـــل بنـــاء تلـــك الثنائيـــات والتعارضات ، التي حددت وجود زمنين، زمن ماضـــويّ هـــو زمن كل العصور، وزمن مستقبليّ هو زمن الرؤيـــة والحلـــم. وآمل أن أكون قد وفقت ولم أحد عن الصواب.

الهوامش

([1]) الفزاني ، علي: (رحلة على أجنحة العواطف 2ــ2) صحيفة الجماهيرية، السبت 12 جماد الآخر 1430م العدد 3176، ص 16.

([2]) الجربي،:محمد رمضان، الأدب المقارن. منشورات ELGA، 2002م، 43.

([3]) المصدر نفسه: ص 43.

([4]) مخلوف ، حسين: (الفزاني الحوار الآخر والدمعة الخرساء) صحيفة أخبار بنغازي العدد 655، الثلاثاء 12 رجب، 10 أكتوبر، 2002م، ص6.

([5]) مخلوف، حسين: المصدر نفسه، ص6.

([6]) أرغون: لويس، مجنون ألسا ــالأعمال الكاملة المترجمات 4، ترجمة سامي الجندي، دار الجندي للنشر والتوزيع، دمشق، ط3، 2007م، ص 12ــ13.

([7]) عباس: محمود جابر،(شعرية الأعماق بين العلاقات السياقية وفضاء النص الدلالات) . مجلة الثقافة العربية، العدد6، السنة 28، أكتوبر، 2000م، ص 46ــ 54.

([8]) الغدامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق) . المركز الثقافي الوطني، الدار البيضاء، المغرب،ط6، 2006م، ص17.

([9]) المصدر السابق: ص 18.

([10]) هويدي: صالح ، النقد الأدبي قضاياه ومناهجه. منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا،ط1، 1426م، ص 109.

([11]) الرويلي: ميجال وآخر، دليل الناقد الأدبيّ. المركز الثقافي ، الدار البيضاء، ط2، 2000م، ص12.

(12) ابن منظور: محمد بن مكرم، لسان العرب. دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ج1' ط1، 1997م، مادة بنى، ص 510.

(13) فضل: صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص114.

(14) المصدر نفسه. ص 114.

(15) الرويلي: ميجال وآخر، دليل الناقد الأدبي الحديث. ص 33.

(16) هويدي: صالح ، النقد الأدبي الحديث.. قضاياه ومناهجه. ص 110.

(17) المصدر نفسه. ص110.

(18) البقاعي: شفيق يوسف، نظرية الأدب. منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 1425م، ص329.

(19) عصفور: جابر، نظريات معاصرة. المدى للثقافة والنشر، ط1، 1998م، ص83.

(20) ديوما: بابكر، في النقد الأدبي الفرنسي المعاصر. جامعة سبها ، ط1، 1996م، ص 133.

(21) الرويلي: ميجال وآخر.، دليل الناقد الأدبي. ص171.

(22) عباس: محمود جابر، (في تجربة الشاعر علي الفزاني) مجلة الثقافة العربية ، العدد 5، السنة 28، أكتوبر 2000م، ص 46ــ 54.

(23) ابن منظور: جمال الدين بن مكرم، لسان العرب. مادة حلل، مج2،ج12، ص 976.

(24) مرتاض: عبد الملك، " بنية الخطاب الشعريّ". مجلة فصول، م8، مايو 1989م، العددان 1ــ2، ص 224ــ 251.

(25) الفزاني : علي ، ديوان فضاءات اليمامة العذراء. الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان، الجماهيرية، ط!، 1998م، ص5.

(26) المصدر نفسه: ص 9ــ 10.

(27) المصدر نفسه: ص 34.

(28) عزوز: أحمد، علم الأصوات اللغوية. ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، د ت، ص5.

(29) ابن جني : عثمان، الخصائص. تح محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط4، 1990م، ج1، ص30.

(30) فضل: صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص 214.

(31) الفزاني: علي، ديوان فضاءات اليمامة العذراء. ص5.

(32) المصدر نفسه: ص14ــ 15.

(33) المصدر نفسه. ص 37.

(34) المصدر نفسه: ص10.

(35) المصدر نفسه: ص21.

(36) المصدر نفسه: ص22.

(37) المصدر نفسه: ص33.

(38) المصدر نفسه: ص22.

(39) فضل : صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص 214.

(40) يونس: محمد محمد: مدخل إلى اللسانيات. دار الكتاب الجديد المتحدة.بيروت، ط1، 2004م، ص17.

(41) الفزاني :علي، ديوان فضاءات اليمامة العذراء. ص 9ــ10

(42) المصدر نفسه: ص27.

(43) المصدر نفسه: ص 19.

(44) المصدر نفسه: ص 21ــ22.

(45) المصدر نفسه: ص32.

(46) المصدر نفسه: ص 25.

(47) المصدر نفسه: ص 33.

(48) المصدر نفسه: ص33.

(49) المصدر نفسه: ص35.

(50) المصدر نفسه: ص10.

(51) المصدر نفسه: ص 37.

(52) غاليم: محمد، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص5.