كتابة السؤال وتحولات المتخيل الصوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة

- نماذج –

هارون لعبيدي (باحث دكتوراه)
جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي (الجزائر)

Abstract

Through the present review, reader tends to understand the questioning as a mechanism that underlines the basis of the poetic writing of the sophist person imagination. This aims to reveal its aspects and the development of its structures, in order to detect the transformation and manifestation of the sophist from one hand, and to make an attempt to adjust it to the Algerian poetry on the other hand, through presenting exemplars from the poetry of Othman losif, Abdullah hammadi and hasnaa broch, by focusing on the data of the language and its mystical/poetic formats.

Key words: question, poetic of the imagined mystic, Writing.

Resume :

Le lecteur dans cette lecture, contact permanent à la question comme un mécanisme de sous-fifre de l'écriture de la poésie de l'imaginaire mystique, afin de détecter l'apparition et l'évolution de ses structures pour le suivi de l'imaginaire mystique transformations et manifeste, et essayer de l'ajuster dans le contemporain Algérien poème à travers les exemples des poètes : Othman losif, Abdullah hammadi and hasnaa broch, en se concentrant sur les données de la langue et de ses formats mystique/ poétique.

Mots-clés: question, poétique de l'imaginaire mystique, l'Écriture.

ملخص:

يلمس القارئ في هاته القراءة وقوفا عند السؤال كآلية تقوم عليها الكتابة الشعرية للمتخيل الصوفي، وذلك سعيا إلى الكشف عن تمظهراته وتطور بنياته لرصد تحولات المتخيل الصوفي وتجلياته من جهة، ومحاولة ضبطها من جهة أخرى في القصيدة الجزائرية المعاصرة من خلال نماذج لكل من الشعراء: عثمان لوصيف، عبد الله حمادي وحسناء بروش، وذلك من خلال التركيز على المعطيات اللغوية وأنساقها الصوفية/الشعرية.

الكلمات المفتاحية: السؤال، شعرية المتخيل الصوفي، الكتابة.

يأخذ السؤال كتابةَ المتخيـــل الصوفي إلى أبعد حدودها عبر أفق منفتح على توليدها لكل ما هو غير معلن عنه، أو معلن عنه بشكل غير كاف يبعث على الشعور بالانهزامية، فالسؤال "حيـــن يتموضع بين الضرورة والإمكان يحـــول الخطاب السائر عن مقاصده بالرضى والقبول، ويباشر مقاربة"[1] أنساق دائمة، وأنظمة متقاربة تنفتح على الاســـتمرارية والتعدد بعيدا عن كل سعي إلى الانغـــلاق أو الاكتمال، ليكون بذلك الاشتغال على السؤال كاستراتيجية بديلة عما يتكّون – من دلالات - بواسطة التكثر اللغـــوي إنجازا غير مكتمل ولا ينبغي له أن يكتمل، وتتحكم نســـبيته هاتـــه فـــي إدارة الآليات التي بها يتم التشخيص الدلالي لاختلافات بإمكانها أن تمنح التساؤل إمكانه الشعري.

منذ بداية المقطع الشعري:

يَسْرِقُني العُمْرُ .. أَمْ تَسْرِقُني
عَيْنَاكِ ؟
يَغْمُرُنِي الطَّيفُ .. أَمْ يَنْهَبُنِي
لُقْيَاكِ ؟
... ما أَشْهَى أَنْ تُدْفَنَ في صدْرِ امْرَأَةٍ
منْ غَيْثْ ،
وتَبُوح بالسِّرِّ إلى السرِّ
وَتَذُوب في مِعْرَاجِ القُبْلَةِ
حَتَّى الأَعْمَاقْ ؛
تَقْتَاتُ من الجَسَدِ المَحْظُورِ[2]

يبدو أن كتابة السؤال تسبق الافتراضات التي تنتمي إليها المنظومة الدلالية للعلامات اللغوية، لذلك تبدو تركيبته:

يَسْرِقُني العُمْرُ .. أَمْ تَسْرِقُني
عَيْنَاكِ ؟

كبنية ترتبط فاعلية (يسرقني) فيها بأنماط من الدلالات ذات الملامح العامة، لتتعـــارض مـــع التحديـــدات غيـــر الحقيقية للفاعل المنبنية على الإضافة تارة إلى (العمر) وتارة أخـــرى إلى (عيناك)، هاته التحديدات المعطاة يمكن القول أنها تهيئة لتمثّل المتخيل الصوفـــي وتمكينه من التموضع بشكل غير مألوف ما يسمح له بتكثيف ذاته من خلال قدرتـــه على الفعل، فيتم فصل بذلك وجوده هذا بين تحققيه الذاتي والجوهري، وهو ما يمكنه من أن يتماهى ببساطة مع الـــدور الذي تَلبَّسهُ في البنية الكلية لهذا السؤال المطروح من جهة، إضافة إلى ما تقتضيه وضعيته مـــن ضـــرورة أن تســـتمر ملازمته للاحتمالية وقابلية انفتاحه على الأفق غير المتناهي من التحولات الدلالية من جهة أخرى.

ينمو السؤال ويتطور الاشتغال على بنيته التركيبية رغم ما يبدو في الظاهر من تطابق بين:

يَسْرِقُني العُمْرُ .. أَمْ تَسْرِقُنِـــي
عَيْنَاكِ ؟

وبين:

يَغْمُرُنِي الطَّيفُ .. أَمْ يَنْهَبُنِي
لُقْيَاكِ ؟

فالعلامات اللغوية في الشكل الثاني مزودة بالقدرة على التحكم في فاعلية السؤال وفق ما يقتضيه عمقه الـــدلالي ومركزيته، و"هذا كله ممارسة لغوية صحيحة ومشروعة، بل إنها ممارسة ضرورية لأنها تحقق إحدى وظائف"[3] السؤال الشعرية، وهو ما يتجلى من خلال تجاوز سيادة الفعل الواحد إلى استخدامٍ لفعلين اثنين (يغمرني، ينهبني) من أجل طرح

أكثر عمقا ونشاطا، هذا التعميق الفعلي استدعى بالضرورة تحديثا في النظام المتصل بالفاعل ليتناسب والحركة المتسارعة المنبثقة عن الفعلين في بنية السؤال، فكانت الاستجابة عبر الاشتغال على إخفاء الروابط بين كل من الفاعلين (الطيف، لقياك) عن طريق نقاط الحذف من جهة، ومنح كلّ واحد منهما دور ملازمة أحد الفعلين على صيغة (يغمرني الطيف، ينهبني لقياك) والإشراف على مراقبة حركته من جهة أخرى، عكس ما حدث في السؤال الأول أين اشترك الفاعلان (العمر، عيناك) في مراقبة حركة الفعل (يسرقني) ما كان سببا في الحد من اتساع أفقها رغم دور ووساطة نقاط الحذف الحاضرة.

تطورُ فعل السؤال على هذا المستوى كان له دور التأثير في عمق التشكيل الكلي للمقطع الشعري، وذلك عبر الخروج بالحدث المرتبط بالسؤال من إحالة الفواعل على وقوعه في الازدواجية بين الإدراك غير الحسي (يسرقني العمر)، والإدراك الحسي (تسرقني عيناك) المتّبعة في بناء السؤال الأول، إلى وضعه -في السؤال الثاني- أمام اللاحسية الصرف للمدرَكيْن (الطيف، لقياك)، إلا أن هذا النمو سرعان ما يتحول إلى ارتباطِ أكثر من نمط فعلي (ما أشهى، وتبوحَ، وتذوبَ، تقتاتُ) بفاعلية الضمير (أنت) من ناحية، والإظهار الكلي للروابط اللغوية (صدر امرأة، معراج القبلة، الجسد المحظور...) بين الطرفين من ناحية أخرى، والتي تملك تلك الخصائص العامة أين يجتمع الحسي باللاحسي فيتحقق بذلك كسر رتابة عملية النمو عبر تعدد وتكثر الفواعل، وكذا اللجوء إلى الاستخدام الإشاري المكثف لنقاط الحذف وقدرتها على الاختزال.

يؤسس التعارض التقابلي بين طرفي الثنائية (النقيض/الأنا) في المقطع الشعري:

حِين النَّقِيض يُذَيِّل
المعْنى النَّقِيضْ
وأنَا الشَّبيهُ ..
أُرَاودُ المعْنَى
الشَّبِيهَ.. فَأيُّنَا..
يُفْضى
إليه بنَقْصِه..
أَو أيُّنَا لَيْسَ
اكْتِمَالَهْ.. ؟[4]

لنمطين مختلفين من المعطيات التي تتناسب مع الجدل القائم حول الطرح:

فَأيُّنَا يُفْضى إليه بنَقْصِه ؟

صيغة أولى للانتقال من القبول إلى السؤال، في "القبول رضى وطمأنينة، في التساؤل تمرد ورفض وشك"[5]، فالنقيض كطرف أول ينبني تعينه –من جهةٍ- على محاولة إبراز ارتباطه بعامل الزمنية كونه فاعلا في تحديد تمثُّلِ هويته الذاتية في عالم الحس، وذلك من خلال العلامة اللغوية (حين) كرابط دال ومعطى أول يتوافق استخدامه ومتطلبات توليد دلالة يمكن التمهيد بها للارتباط بمعطى آخر، هذا المعطى المفترض ينبغي أن يتعق بالنقيض بما ينتج عنه من تحديد مختلف لتمثله الحسي، وهو ما تم الاشتغال على تقديمه انطلاقا من الفعل (يُذَيِّل) وعبر فاعليته التي تحمل إمكانية تمثيل شكله، في ارتباطها بدلالة:

المَعْنَى النّقِيضْ

كمعطى آخر يُمكِن لقدرته امتصاص فاعلية (النقيض يذيل) وما تحيل عليه من تصور ذاتي لصورته وشكله المفترض، الذي يصح أن يستقل كطرف أول بصيغة السؤال على هذا النحو: حين النقيض يذيل المعنى النقيض، هل أفضى إليه بنقصه؟

إن اتباع هاته الاستراتيجية في التعامل مع أنساق وأنظمة أول طرفي الثنائية المتعارضة النقيض/الأنا يَفترِض اعتمادها – كذلك - في معالجة ما يتعلق بالطرف الثاني؛ أي الاشتغال بطريقة تناظرية على إمكاناتهما بالنظر إلى ما يفرضه الإطار الخاص ببناء فعل السؤال الذي تم إخراجه بصيغة:

فَأيُّنَا يُفْضى إليه بنَقْصِه ؟

لذلك ارتبطت الأنا أيضا بمعطيات وإن اختلفت -في شكلها الخطي نوعا ما- عن التي ارتبطت بالنقيض، إلا أنها أدت الدور ذاته للمعطيات التي سبقتها، وهو ما يبدو من خلال التخلص من الرابط الدال على الزمنية والإحالة عليه بنقاط الحذف (..) –رغم اتساع أفقها الدلالي- ومن ثم تقمص الشكل المعطى لصياغة الطرف الأول، عبر وضع فعالية (يذيّل) في مقابل فعالية (أُرَاوِد) بامتداداتهما الزمنية نحو المستقبل، وارتباطهما بكل من (النّقض) و(الشّبيه) على التواي بوصفهما متقابلين في ذاتهما، لتحصل بذلك المشاركة في بنية السؤال من خلال توقع دلالته على الأنا بصيغة: أنا الشبيه .. أراود المعنى الشبيه، هل أفضى إليّ بنقصي/بنقصه ؟

يتماشى هذا التطابق شبه التام للمعطيات المتعلقة بكل من (النقيض/الأنا) ودورهما في كتابة السؤال، مع تنظيم خاص لمعطياتهما وفق متطلبات إخراج الهوية الذاتية لكل منهما كأثرين للمتخيل الصوفي في صورتها الحسية، وهو ما استدعى الاشتغال بطريقة تناظرية على تحويل دراماتيكية الصراع الداخلي إلى محاولة لتوصيف سعي هاته (الأنا) - التي تحيل على الذات- نحو إدراك النقص حيال (المعنى)، وتوضيحه من خلال خلقها الشعري (للنقيض) في شكل حسي محدود زمنيا فاعليته من فاعليتها، وخلعها همَّ طلب التوحد بـ(المعنى) الذي يحيل بدوره على المطلق عليه من أجل التحولات الدائمة، التي تمنع في كل مرة الحصول على إجابة للسؤال في صيغته:

فَأيُّنَا يُفْضى إليه بنَقْصِه ؟

بإحالتها على النقص، أو في صيغته البديلة:

أيُّنَا لَيْسَ اكْتِمَالَهْ.. ؟

في إحالتها على النقص بدلالة عكسية.

إن كتابة السؤال للمتخيل الصوفي تنتظم فيها أنساقه الصوفية والشعرية فتأتي بترددها وارتباكها بشكل أعمق، وهذا ما يتجلى في هذا المقطع الشعري:

آه .. يا أستاذتي في الحب !
كيف استبدل الإنسان
هذا الزنبق الزاهي .. وأهداك كفنْ ؟
ولماذا رغب الأحمق
عن نبعك – هذا الزمزم البلسم
وامتصَّ عصارات العفن ؟
أوَ ما كنت التي صلّت لها الشمس
وهامت بسناها في المحيطات السُّفن ؟
أوَ ما كنت التي إن بسمت تجثو المحن ؟

وأنا العاكف في دينكِ
والساهر في ديركِ
لا يغشى مآقيّ .. وسنْ[6]

من خلال عدد من الصيغ التي تمثل شكل هاته الكتابة وجوهرية السؤال فيها، ليبدو جليا –كملمح عام- التتابع الفعلي لعدد من الأسئلة التي تظهر المغايرة بينها -مبدئيا- بوضوح يحيل عليها اختلاف أدوات الاستفهام تارة، وكذا اختلاف الأنماط مابين سؤال وتساؤل واستفسار... تارة أخرى، إنها "تتداخل وتتخارج، تتقارب وتتباعد خارج كل سببية"[7] دون الوقوف عند تحديد واضح لملمح من ملامح المختفي خلف هذا التوزيع، أو ما يمكن القول أنه محمي من ناحية بكثرة الأسئلة هاته ومن ناحية أخرى بالشبكة العلائقية الممتدة التي تصل بين أطرافها اللغوية والدلالية.

يمهد السطر الشعري الأول

آه .. يا أستاذتي في الحب !

لبداية تشكيل النمط التساؤلي الدال على تعيين المكتوب وفق استراتيجية معينة، يتوزع مضمون التساؤل من خلالها –في البداية– على الاستخدام الخاص لكل من (كيف، لماذا) كنمطي طرح لاستشكالات يثيرها الارتباط بالعلامتين اللغويتين (استبدل، رغب) على التوالي، لتكوين نسق ينبني على البحث عن إجابات متعلقة بكل من الأنموذجين المطروحين على صيغة: كيف استبدل الإنسان هذا الزنبق الزاهي؟ وكذا: لماذا رغب الأحمق عن نبعك؟.

إلى هنا تبدو بلورة كتابة سؤال أثر المتخيل الصوفي في (الزنبق، الزمزم) كمعطى على هاته الشاكلة بسيطةً تخلو من حس المفارقة، إلى أن ترتبط بما يقابلها (كفن، عصارات العفن) في البنيتين التركيبيتين المتموضعتين بعد اكتمال الصيغة الأولية المفترضة للسؤال (.. وأهداك كفنْ، امتصَّ عصارات العفن) على الترتيب، أين يتولد من منطلق هذا الاستنادِ احتفاظ كتابة السؤال بالأولوية على الاهتمام بنمط الإجابات، وهو ما يمكن أن تجسده الصيغة الافتراضية الموحدة لكتابة السؤالين:

كيف استبدل الإنسان الزنبق بكفن والزمزم بعصارات العفن ؟

ليتبين أن استخدام الثنائيات كيف/لماذا، استبدل/رغب الزنبق/الزمزم وكفن/عصارات العفن ما هو إلا تنويع على المستوى السطحي لبناء السؤال في حين أنه في مستواه العميق يمكن الحديث عن تطابق في البنية التصورية لكتابة السؤالين.

هاته الاستراتيجية التي تمنح كتابة السؤال شكلا تصوريا معينا تم تأكيد الاشتغال عليها في كتابة سؤال الجزء الثاني من المقطع الشعري، وذلك من خلال استخدام (أَوَ مَا) بشكل متكرر كنمط تساؤلي قائم على الارتباط بالمتكرر الآخر (كنت)، لإنشاء صيغتين تتبنى كل واحدة منهما على ما يخلق مفارقةً تكسر هذا التوافق البنائي للعلامات اللغوية في علاقتها بالأخرى، فأكد حضور دلالة اليقين في (صلّت لها الشمس، وهامت بسناها السُّفن) عن السؤال الأول، وحضور دلالة الاحتمال المرتبطة بتحقق شرط ما عن السؤال الثاني في:

إن بسمتِ تجثو المحن

تلك المفارقة الكلية، التي ينبني عليها انفتاح أنساق كتابة السؤال واستمراريته بين اليقين/الاحتمال على المستوى الدلالي.

يحدث أن يتطور مسار كتابة السؤال مثلما هو الحال في هذا المقطع الشعري:

حبيبتي للّوزِ في عينيك
لوزتان:
لوزة للرَّعْشهْ /
وفَاتِنَهْ ودهْشهْ /

متى حبيبة العُبور
يَكُون للتَّوَسُّل
رَحَابَة اسْتِجَابهْ ... ؟
أنا وعرْشك المُقام
تَقَادُمٌ ... / أَزَلِيَّةٌ .. /حِكَاية. /
عِبَادهْ... /[8]

نظـــرا لكونه "من أهـــم المسائل الثقافية والعلمية ... إذ إن السؤال هو الذي يقرر الإجابة"[9]، وتوسُّطِه مجموعة معطيات تختلف التي تسبقـــه عن التي تتبعه، هذا الاختلاف هو ما لن يجعل السؤال يحافظ على نمطية تكوُّنـــه ليـــدخل على نحو استثنائي في دائرة من التحولات نتيجة التأثر بتغير المعطيات، فيتجلى ذلك من خلال مجموعة مترابطـــة مـــن السياقات الممتدة في اتجاه كل منها.

تتخذ العلامة اللغوية (لوزة) كمعطى من تموقعها في الأسطر الشعرية التي تسبق السؤال أشكالا افتراضية علـــى درجة استثنائية من التحقق المنغمس في أنماط الغموض الشعري، وذلك نظرا إلى توظيفها النوعي –على هذا المستوى- كمعطى متحرك في العمق التشكيلي لكتابة السؤال:

متى حبيبة العُبور
يَكُـــون للتَّوَسُّل
رَحَابَة اسْتِجَابهْ ... ؟

ما يُدخِلها في حالة من الدينامية أو الانتشاء الشعري المنتمي إلى منظومة التكرار والتنويـــع اللغـــويين (للـــوز، لوزتان، لوزة)، إضافة إلى الإحالة على المعطى ذاته فيما يتضمنه الاختزال بعد حرف الواو في:

وفَاتِنَهْ ودهْشهْ /

هذا الترابط بين التكرار والتنويع على (اللّوز) في تعلقه بالبنية التصورية التي يجســـدها تمثلـــه الثنـــائي (لـــوزة للرعشة، فاتنة ودهشة) يجعل منه قيمة تقوم على التضام بين قيمة إيحاءات الملمح العام (للوز في عينيك لوزتان)، وبين خصوصية المنظومة الدلالية المتولـــدة عن كل من (لوزة للرعشة) و(وفاتنة ودهشة)، وهو ما يكفي ليقيم تحققا احتماليا لكتابة سؤال متعلق باستجابة توسُّل العبور بين الرعشة والفتنة والدهشـــة.

هذا عن حركة المعطيات السابقة عن السؤال وتحقّق أشكالها الافتراضية في عمق تصوره، أما عما يمكن القـــول أنه معطيات لاحقة للسؤال فيبدو أن توزيع إمكاناتها على طرفي الثنائية (أنا/عرشك المقام) اشتغال على أبعـــاد الأوجـــه الاحتمالية المؤثرة على نمو وتطور بنية السؤال، ودخوله في إطار صيغة مختلفة بالإضافة إلى توضيح المفارقـــة بـــين كتابته هاته وكتابته الأولى، لذا كان لابد من استخدام (تقادم، أزلية، حكاية، عبادة) مشاركةً بين طرفي الثنائيـــة بشـــكل مطلق، مقترنة بالأبعاد الدلالية لنقاط الحذف والشرطة المائلة (... /) المتطابقة بعد كلّ من الإمكانات المذكورة لمعطيات ما تختزله الثنائية.

ولأن المشاركة الدلالية والتطابق الخطي بين معطيات ما بعد السؤال آليتان تتعارضان مع آليتي الترابط والتنويع المرتبطتين بما قبله كما تم افتراضه، فإنه ينبغي على كتابة السؤال أن تتحرر من الاكتفاء بالرغبة في التعـــين المحـــدود بين (الرعشة، الفتنة والدهشة) وبين روابطها العلائقية المحدودة بـــ(اللوز)، وتتهيأ للانفتاح على تكثر حامل لاحتمـــالات تثيرها الأبعاد القرائية للترابط الحر بين العلامات اللغوية من جهـــة ونقاط الحذف والشرطة المائلة من جهة أخرى على هذا النحو

تقادم .../ أزلية .../ حكاية ./

عبادة .../

للحفاظ على الأنساق والأنظمة المنتجة لديمومة السؤال على نحو يتناسب والتخلص من المواقف التي يكون فيها وجها لوجه مع الإجابات.

يمكن للارتباك كاستراتيجية أن ينتج كتابة سؤال تتوافق وإغراءات الشعرية لما له من طاقة تضليلية تفتح الأفق رحبا أمام لاتحديد نمط السؤال، فلا ريب إذا أن التصور العام لبنية كتابة السؤال في هذا الإطار يحتاج إلى الاشتغال الخاص على الافتراض التسلسلي لتلك الأحداث المتداخلة، التي تتولى بمعطياتها اللغوية تأكيد "تفاعل كافة الأبنية الداخية المؤسسة لخلق الدلالة الكلية"[10]، وخلق حِس تفاعلي يمنح المتخيل الصوفي ذلك البعد الكتابي التساؤلي الذي يمْكِنه -من خلاله- أن يحقق في لحظة انتقالٍ وتغيير مشروعَ التحول المنشود.

كما سيتضح من خلال قراءة:

ما خَطْبُهَا يا سَامِرِيْ ؟
بَصُرَتْ بمَا لم يَبْصُرُوا
تلْكَ التي مَدَّتْ جَنَاحًا
في الشَّفَقْ...
قَدْ كَادَ يَغْمُرُهَا الشَّفَقْ
هِيَ لَمْ تَزَلْ بَيْنَ
المدَافِنِ تَسْتَرِقْ
سَمْعًا وجَفْنًا
كَيْ تُدَارِيهِ لئَلاَّ
والبَحْرُ يَكْشِفُ مَوْجَه
كُلاًّ فَكُلاًّ ...
رَغْبَةَ أن يَتَجَلَّى ..[11]

إن الإشارة إلى الارتباك كواحدة من استراتيجيات كتابة السؤال تفترض منذ البداية وجود صوت يتحرك مع تفاصيل المسألة، وهو ما يتجلى منذ السطر الشعري الأول الذي تم الاشتغال فيه على بلورة القضية التساؤلية وإشكالاتها:

ما خَطْبُهَا يا سَامِرِيْ ؟

إنه صوت السائل المتشكل تنوعا وتحولا في فصول العلامات الغوية على امتداد المقطع الشعري، والتي تتمثّل الكتابة من ناحية كون كل سطر شعري مصمّمٌ على أنه تمهيد للسطر الذي بعده، رغم ما فيها من اختلاف وائتلاف وظائفيين بين عناصرها التكوينية، فلا شك أن في:

بَصُرَتْ بمَا لم يَبْصُرُوا

إحالة على شكل من أشكال التمركز والانسحاب نحو الداخل، كونها تقابل بين قدرة الذات – بعين الخيال - على التفاعل في لحظة التجلي، وبين عدم تفاعل غيرها لانهزامية عين الحس أمام هاته القدرة.

وهكذا فإنّ (بَصُرَت) يمكنها أن تحيل على شيء من السؤال المتعلق بـ(خطبها) وتمهد عبر "فاعلية الإبداع، أي القدرة على تركيب"[12] الانتقال من الإحالة المباشرة على ما يرتبط بالإجابة إلى التمويه والتضليل، فمن خلال (تلك، هي) تتضح استراتيجية الارتباك عبر تغيير اتجاه الأحداث التسلسلي، وذلك بالتحول نحو الإحاطة بتلك الذات لتصبح امتياز

الفعل الكتابي للسؤال، ومنحها مركزيتها عبر ربطها بفاعلية الأفعال الموزعة على سبعة أسطر شعرية كاملة تمثل الأهم فيها التراكيب: (تلْكَ التـــي مَدَّتْ جَنَاحًا، قَدْ كَادَ يَغْمُرُهَا، هِيَ لَمْ تَـــزَلْ ... تَسْتَرِقْ ... كَيْ تُدَارِيهِ) بدل الاستمرار فـــي ممارسة تكييف المعطيات وفق ما يتطلبه الانتظام في التوجه نحو تحديد الإجابة.

بنية الارتباك لا تتوقف عند هذا الحد من التضليل بل تتبلور أكثـــر في الأسطر الشعرية الثلاثـــة الأخيـــرة مـــن خلال:

والبَحْر يَكْشِف مَوْجَه

إلى غاية:

رَغْبَة أن يَتَجَلَّى ..

إنه موقف استطرادي تتوحد فيه رغبة البحر في التجلي مع ما ينبغي له أن يرتبط على نحو مـــا بـــالعودة إلـــى البحث عن إجابة للسؤال:

فهاتـــه الرغبة المتولدة عن التلاقي بين ما يكشف عنه (موج البحر) و:

بَصُرَتْ بمَا لم يَبْصُروا

فـــي برزخ الذاتيـــة تجعل من تحويل المتخيل الصوفي إلى كتابـــة ســـؤالٍ بمقوماتها وعناصرها فعل اشـــتغال على تدوير المعطيات الشعرية بشكل تخضع فيه للمساءلة المتكررة بسبب التمويه الذي يفرضه الارتباك على المنظومة الجامعة بيـــن العلامات اللغـــوية ودلالاتها داخـــل القصيـــدة.

أما هذا المقطع الشعري:

الطبيعة تهتزّ من صبوة
متفجرة .. متحوّلة
والدنى تتجدّد
والنواميس يَسْلَسْنَ لي
من أنا الآن؟
أي ألوهية تتبجّس
ملء خلاياي؟
أية روح بكل الدنى تتوحّدْ
وترفرف بي في أثير[13]

فيستـــند في إطار تحويلية المتخيـــل الصوفي إلى كتابة ســـؤال من منطلق إشكالي، إلى آلية أو أكثر من آليـــاتِ تحديد ما يطرأ على هذا المتخيل سواء في حضرة الخيال أو في برزخ الذات، وذلك بهدف بلورته وفـــق مـــا تقتضـــيه ضرورة التعامل مع كل معطى خطي يمثِّل صورة حسية له، هذا من أجل تبسيط كيفية الخروج بإشكالية كتابة سؤال من خلال ما يتضمنه هذا الاستناد من اشتغال باتّباع استراتيجية ما لكشف كيفية اشتغال استراتيجية أخرى أو أكثر.

ضمن هذا التحديد لنسق تكوين كتابة السؤال يقوم السؤال المتعدد الأوجه أو المركب:

من أنا الآن؟

على افتراض الإجابة التي تحيل على (أنا هو)، لكن لامنطق التصوف والشعر "الذي تظهر منـــه، بـــين الحـــين والحين، بارقة ما، لكن الذي يظل خفيا، بعيدا لا يدرك"[14] يقف حائلا دون التعاطي معه على هذا النحو من جهة، ومـــن جهة أخرى تفرض طبيعة الســـؤال التركيبية هاته تقصي أجزائه المكونة له انطلاقا مما تـــم طرحـــه فـــي المقطـــع الشعري، وهذا ما تحيل عليه الأسطر الشعرية الأخيرة:

أي ألوهية تتبجّس، ملء خلاياَ؟

أية روح بكل الدنى تتوحّدْ

وحين تُثار إشكاليـــــة ثنائية الأوجه من هذا النوع فإنها تؤشـــر -في الواقع- إلى ضرورة إيجاد الرابط بـــين السؤال الجزئي (أي ألوهية تتبجّس، ملء خلاياَ؟) والسؤال الكلي (من أنا ؟)، وكذا التعامل مع (أية روح بكل الـــدنى) في علاقته معه بما يـــقدمه المقطع الـــشعري من معطيات.

إن اختتام المقطع الشعري بتجزئة للسؤال المركب تحتمل التمهيد لذلك منذ البداية فيما يطرحه السطر:

الطبيعة تهتزّ من صبوة

متفجرة .. متحوّلة

فالطبيعة بما هي صورة حسية لمتخيل صوفي تم استحضارها في نسق مرتبط بفعـــل الاهتـــزاز الـــدال علـــى الاستعداد للانتقال من حالة على مستوى ما إلى حالة أخرى، يحدث هذا في إطار الوسائط والعلاقات التي تتصل بنقـــاط الحذف (..) وتمتد نحو العلامة اللغوية (متحوّلة)، التي هي تحديد بالضرورة لاستراتيجية هذا المتخيـــل للقيـــام بعمليـــة الانتقال، فالتحول يؤكد علـــى الحضور الوظيفي لاهتـــزاز الطبيعة المرتبط بالشـــرط العام المكـــوِّن للســـؤال الكلي:

من أنا الآن ؟

والمتعلق على مستوى برزخ الذات بالقدرة على الفعل كتحقـــق جزئي لأحد شروط كتابة السؤال.

أما السطر الشعري الآخر الدال على استراتيجية مختلفة تحيل على تحقق مغاير لجزئية ثانية من أجزاء فعـــل كتابة السؤال فهو:

والدنى تتجدد

إنّ بين (الدنى) في هذا السطر الشعري وبين (الطبيعة) في السطر الذي قبله نوعا من التقابـــل والتناظر الجزئي وكذا التشابه الوظيفي، فكذلك الدنى مثلما هي الطبيعة تَمثُّل لهوية متخيل صوفي يقود بالضرورة إلـــى تحديـــد العلامـــة اللغوية (تتجدد) كاستراتيجية، فالتجدد يستمر في الدلالة على الفاعلية من خلال قدرة هاته الصورة الخياليـــة المتجـــددة على التجلي على ذات عارفة من حضـــرة الخيال في لحظة ما، والتي بدورها تحقق جزءا من (من أنا ؟) عبـــر تلـــك الفاعلية.

وهكذا تتجسد كتابة السؤال الكلي (من أنا ؟) في جزئه الأول الذي "يجمع في سياق واحد بين المكتمل والمحتمـــل معا"[15] :

أيّ ألوهية تتبجّس ملء خلاياَ؟

عبر الارتباط علائقيا بوظيفة قدرة الذات على فعل التحويل على مستوى برزخ الذاتية من جهـــة، ومـــن جهـــة أخرى في جزئها الثاني:

أية روح بكل الدنى تتوحّدْ

وترفـــرف بي في أثير

من خلال وظيفة قدرة هذه الذات على إدراك صور حضرة الخيال التي لها قوة التجدد في تجلياتها.

من خلال هاته القراءة يمكن القول أن القصيدة الجزائرية المعاصرة وفي خضم شـــعرنتها للمتخيـــل الصـــوفي وتحويله إلى فعل كتابة قد اشتغلت على السؤال كآلية بطرق مختلفة في مدونات الشعراء لوصيف، حمادي وبروش، بل وفي قصائد كل شاعر وفي مقاطع كل قصيدة، بما يجعله بؤرة تتولد منها الأبعاد الشعرية لهذا المتخيل.

المصادر والمراجع:

[1] - محمد بنيس: حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، ط02، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 141.

[2] - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، دار هومه، الجزائر، ط3، 2002.، ص 154، 155.

[3] - عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، ط 02، الكويت، 1993، ص 35.

[4] - حسناء بروش: للجحيم إله آخر، - فصوص، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص 47.

[5] - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط 03، بيروت، 1979، ص 37.

[6] - عثمان لوصيف: أبجديات، دار هومه، الجزائر، 1997، ص 32، 33.

[7] - أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 66.

[8] - عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، دار الألمعية، الجزائر، ط1، 2011، ص 30.

[9] عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، ص 87.

[10] - أمجد زيان: صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، د ط، القاهرة، 2000، ص 87.

[11] - حسناء بروش: للجحيم إله آخر، ص 79.

[12] - محمد بنيس: حداثة السؤال، ص 11.

[13]- عثمان لوصيف: قالت الوردة، دار هومه، الجزائر، 2000، ص 79.

[14] - أدونيس: الشعرية العربية، ص 67.

[15] - أمجد ريان: صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، د ط، القاهرة، 2000، ص 99.