FantasticVision in Joseph Sayegh Poetry Analysis of the poem Vision book model

الـرؤيا الغـرائـبـيـة في شعر يوسـف الصائـغ تحـليل قـصـيدة سـفر الـرؤيا انـمـوذجـا

د. سليمه سلطان نور
أدب حديث في الكلية التربوية المفتوحة في كربلاء المقدسة

الملخص

ارتبط الشعر بالخيال والصور الغريبة بدءا منذ انبثاقه في الفكر الإنساني للمرة الأولى ، واعتمد على كسر المألوف وطوق الواقعية ، ولكنه على الرغم من ذلك ظل يعتمد على ارتباط وثيق بالواقع ، الى ان ظهرت في الشعر الرؤى العجائبية التي تقود المتلقي الى عوالم غرائبية مذهلة في مناطق نائية في الخيال الانساني ، وابتكار صور مدهشة ليوجد لنا صنفا إبداعيا ينهض على تلك الرؤى عُرف بالغرائبية او العجائبي كما عرفه تودوروف ومن جاء بعده من الدارسين .

الغرائبية هي ميزة غالبة في الشعر العربي المعاصر وظهروها في الشعر العربي لم يكن نتيجة ترف فكري او منفذا إبداعيا الى المزيد من الخيال او اللذة او حتى الجنون انما كان اسلوبا إبداعيا للتعبير عن التابو السياسي والديني والجنسي أحيانا ، وكانت الرؤيا الفنتازية تعبر عن القمع والكبت الذي يتعرض له الشاعر المعاصر ، وتعكس لنا في الوقت عينه موقفا لشاعر امتلك القدرة على التعبير عن رأيه فيما يدور حوله ، وحاول أن يوسع آفاق التعبير أمام متلقٍ اعتمد عليه المبدع في فك رموز النص الإبداعي ، وإزالة الحيرة التي تواجهه عند تلقي النص الذي حفل بالرؤى الغرائبية من خلال دراسة قصيدة سفر الرؤيا للشاعر العراقي يوسف الصائغ الذي امتاز بتعدد الرؤى الغرائبية في نصوصه فقدّم لنا رؤاه وثيماته الشعرية والإنسانية من خلال تقنية غلبت على شعره لتعكس لنا رؤيا عجائبية ، فنجد كونا شعريا غص برؤى غريبة عن أسرة تشبه الكفن وتملك القدرة على الغواية ، أو يقدم لنا عالما تجمد فيه الإنسان والزمان وتهشمت أبعاد المكان في مدينة غريبة ، أو يقدم لنا رؤيا عن عالم غريب ينهض فيه الموتى فيبكون ويضحكون ويحاولون الغواية ، وهو حين يلجأ إلى هذه الرؤى العجائبية فإنه يفعل ذلك للتعبير عن تابو ومقموع في الغالب ، فعبر الصائغ عن موقفه اتجاه الحروب والهزائم وعن الأوضاع اللامنطقية في البلاد العربية من خلال رؤيا عجائبية عكست لنا حالة من الخوف ، فهي أشبه بكوابيس مرعبة كان يقصد من خلالها أن يسبب الصدمة للمتلقي إلى حد التقزز أحيانا ؛ ليعكس من ثمَّ قبح مايحدث ، حين يعجز هذا الجمال عن التعبير عن رؤيا المبدع ، وهنا نجد أن الصائغ لم يعتمد على نظرية الجميل في الأدب والإمتاع واللذة ، بل كان يقدم البشع والمرعب في أجوائه ليحرر الشعر نفسه من قيد بعض أنواع الجمال العقيم .

لجأ الشاعر إلى الأساليب الدرامية واعتمدها تقنية شعرية للتعبير عن رؤياه ، واعتماد التقنية المشهدية السينمائية في إبداع نصوصه على الأسلوب الدرامي وتغلب الأسلوب السينمائي في عرض الرؤيا الشمولية في النص ، وكان من الطبيعي أن تتأثر القصيدة الحديثة بما حولها من فنون ، وتطبع تلك الفنون بصمتها على الكون الشعري ، والمتلقي لنص الصائغ يشعر أنّه كان يدير له كاميرا خاصة فيها الكثير من الخيال والفنتازي .

Abstract

Associated with poetry and fiction and strange pictures from since its inception in human thought for the first time, and relied on the break fashionable collar realism, but nevertheless remained dependent on the close link with reality, that appeared in the hair visions Miraculous, which leads the recipient to the worlds of exotic

Exoticism is the dominant feature in contemporary Arabic poetry and in Arabic poetry was not the result of an intellectual luxury or creative outlet to more than imagination or pleasure or even crazy but it was a style of creative expression taboo political, religious and sexual Sometimes, though, a cross .

Through the study of the (sefr al roaya) poem by the Iraqi poet Joseph Sayegh for his direction of wars and defeats and conditions in the Arab countries through the vision of miraculous reflected us a state of fear, they are more like nightmares terrifying was intended which can cause trauma to the recipient to the extent disgust sometimes; to reflect the then ugliness of what is happening, and here we find that the al saigh based on the theory beautiful in literature and interestingness pleasure, but it offers the ugly and terrifying in its airspace to liberate the same hair from under

some types of beauty aseptic, while unable to this beauty to express the vision of the creator, in the poetic universes were full of fear, sadness and anxiety. Resorted poet to the methods drama and adopted by the technique of poetry to express his vision, and the adoption of technical spectacular cinematic creativity of its provisions on the method dramatic and beat method Film in the presentation of the vision inclusiveness in the text, and it was natural to be affected by the poem of modern including around the arts, and prints that Fantasia mark on the universe poetic, and the receiver of the text al saigh feel that it was running a special camera has a lot of imagination and Fantasia

المقدمة

تعدّ الفنتازيا او العجائبي او الغرائبي وأحيانا يحلو لبعض المترجمين أن يدعوها بالخوارقي ، في الأدب العربي سمة وميزة في الغالب ولكن ضمن جنس إبداعي تستظل بظله وليست جنسا إبداعيا ناهضا بذاته ، ويحدد صواب هذه المقولة وخطأها ما لدينا من موروث إبداعي عربي يفتقر إلى شخصيات خيالية في مضمار الرواية والشعر وباقي الأصناف الإبداعية الأخرى ، أو وجود الأساطير والملاحم والميثولوجيا الفاعلة في المجتمع العربي فيما يخص الأدب القديم ، أما الأدب الحديث فان هذا اللون من الإبداع لم يكن جنسا مستقلا له وجوده الخاص ، هذا فضلا عن أن الدراسات النقدية لم توله الاهتمام الكافي ، ولم يكتمل التنظير له في الممارسات النقدية بعد ، ويرجع هذا بالأساس إلى ما لدى النقاد من إبداع يدخل في نطاق الغرائبي فهو عينة بحث ضيقة ومحدودة في تراث الإبداع العربي ، إلا فيما ندر وقد نجد إبداعا عجائبيا رغم قلته الا انه كان مدهشا ومبهر في كتابات بعض المبدعين العرب القدامي كما في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري ، أو حي بن يقظان وأول منشأ لها كان ابن سينا في سجنه ، أو يمكن أن نعدّ ماترجم من إبداع مثل كليلة ودمنة لابن المقفع مترجما وجامعا ، أو ألف ليلة وليلة مجهولة المؤلف ، الذي أضحى جزء من تراث الإبداع العربي وأدبياته المميزة نوعا من الفنتازيا الضاجة - ان صح التعبير - ؛ إذ لم يستقل هذا الفن بنفسه وظل منضويا تحت الأجناس الإبداعية الأخرى من شعر ورواية ومسرح ، فكان سمة تتسم بها هذه الألوان من الإبداع لا جنسا مستقلا ، والحق أن دراسة الغرائبية في النقد والإبداع العربي مازالت حاجة ماسة وضرورة إبداعية ونقدية ملحة تحتاج إلى التنظير والتقنين وخاصة بعد أن بات الإبداع الفنتازي واقعا ملموسا وحقيقة مؤكدة .

وقد تبدو العبارة الأخيرة مناقضة لما قد سبق القول فيه من انه لا إبداع عجائبي أو خوارقي مستقل في الإبداع العربي ، وهنا يمكن التعليل بان النقد قد يصنع الإبداع كما انه من المؤكد ان الإبداع يصنع النقد ، ذلك انه يأطره وينير عتمات النص ليشير اليه ويسلط بقعة ضوء فيوجه الأنظار إليه وهذا مايفتقر إليه الإبداع العربي وهو مشاركة النقد في صنع القاعدة للإبداع ، ولن تدعي الناقدة - وهي لن تكون كذلك بدون قيد أو شرط في حالة افتقارها للإبداع الفنتازي نفسه - انها ستُنظِر لهذا اللون من الفن إنما ستحاول في خضم كشفها ابتداءً الاستضاءة بالآراء النيرة لمن سبقها من النقاد ومن المبدعين وباب النقاش مفتوح للجميع من خلال دراسة نموذج شعري للشاعر العراقي يوسف الصائغ وهو قصيدة (سفر الرؤيا) الذي حفل بالرؤيا الفنتازية ليكون مدخل الى نقد النصوص الفنتازية أو البحث عنها وربما توجيه النظر للكتابة في هذا المضمار الإبداعي اقصد أدب الفنتازيا الشاسع المديات والله الموفق .

التمهيد

اقترن الشعر ومنذ وجوده بعالم آخر غير العالم الواقعي ، فالفن وإنْ كان محاكاة للطبيعة كان إعادة صياغة لهذا الواقع ، وليس اقتباسا محضا له ، فالآلهة وأنصاف الآلهة كانت من خلق الشاعر وليس العكس ، ومن هنا فأن الفن قد ابتعد عن الطبيعة التي كان قد وجد ليحاكيها وسار في طريق آخر ، وقد رفض أفلاطون فكرة المحاكاة التامة وارتباطها بطبيعة الفن ، وعبر عنها بأنها " مرآوية " ، أي أن الفنان كان يدير مرآة ليعكس خيالات الأشياء المحسوسة [1] ، فهو وإنْ كان يستند إلى دعامات واقعية إلا أنه لم يكن ملزما بنسخ الطبيعة منذ فجر الفن - إنْ جاز التعبير - لنصل إلى أن " الطبيعة والفن كما يقول بيكاسو ، هما ظاهرتان مختلفتان "[2] ؛ لذا سرعان ما دخل الشعر عالم العجائبي المدهش دون أن يخضع هذا الدخول لجدل أو نقاش ، فارتبط الشعر بالميتافيزيقيا والعجائبية منذ ظهوره ، وتكاد تكون الرؤيا العجائبية علامة فارقة في هذا اللون من الإبداع ، فقد كان الشعر والسحر والدين مثلث إبداع حياتي مُلِّح في وجوده وأهميته " ووصفوا الشاعر بالكاهن والساحر ، لأن كليهما يتلقى الوحي من الجن والشياطين وكليهما يمتهن لغة الأسرار والرموز"[3] .

وقبل البحث في الرؤيا الغرائبية في شعر الصائغ علينا أن نحدد بعض الفروقات اليسيرة التي نهضت بين مصطلحات نقدية متداولة كان لابد من التطرق إليها ؛ إذ اختلطت مفاهيم الغرائبي الفنتازي والعجائبي ومن ثم السريالي[4] بعضها مع بعض ، حتى ليصعب على الباحث أحيانا فك آصرة الارتباط بين هذه المفاهيم ؛ ذلك أنها اشتركت في رؤيا اتسمت بالغموض والدهشة يقدمها المبدع للمتلقي من خلال نصه الإبداعي ، الذي امتاز بكونٍ موغل في الغرائبية ؛ لذا توجب أن نحدد هذه المصطلحات قدر الإمكان ، لننطلق بعد هذا إلى تحديد مقارب للعجائبية ، ويمكن أن نبدأ (بالفنتازي Fantasy)(العجائبي) ، وقد ورد في معجم (صليبا) " أن فنتاسيا يطلق ...عند القدماء على القوة التي تمثل الأشياء الخارجية المدركة سابقاً ، تمثلاً حسياً كالذاكرة والمخيلة ، ونحن نطلق لفظ فنتازيا على تخيل وهمي متحرر من قيود العقل ، أو على كل فاعلية ذهنية خاضعة لتلاعب تداعي الأفكار ، أو على كل رغبة طارئة لا تستند إلى سبب معقول "[5] ، وورد في (معجم مصطلحات الأدب) أن الفنتازيا " هي الأثر الأدبي الذي يتجرد من قيود المنطق والشكل والإخبار بحقائق في سرده ويعتمد اعتمادا كليا على إطلاق سراح خيال يرتع كيف يشاء بشرط أن تكون النتيجة

فاتنة لخيال القارئ أو النظارة "[6] ، والمصطلح في مفهومه المعاصر يستعمل مرادفاً لأحلام اليقظة والخيال ، فهو مثلها يتضمن صوراً عقلية للحوادث والأشياء غير المحسوسة ، كما أنه مثلها يمثل حالة من الابتعاد عن التماس بالواقع[7] .

وعلى الرغم من اتصاف الشعر عامة بالفنتازية ، إلا أن النقد القديم لم يعرف لفظة فنتازيا على وفق هذا المفهوم النقدي ، ومن اللافت للنظر أنه قد ورد في كتاب (شعرية الرواية الفانتاستيكية) للناقد (شعيب حلفي) عبارة مقتبسة افتتح بها الفصل الأول الذي يحمل عنوانا هو (التصور النظري لشعرية الرواية الفانتاستيكية) وهي (للكندي) (أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي)[8] الفيلسوف العربي ، نصها الآتي " التوهم هو الفانطاسيا ، وهو قوة نفسانية ، ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها ، ويقال الفانطاسيا هي التخيل ، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها "[9]، ومن مناقشة النص يمكن القول أن المصطلح ليس عربيا وإنْ دخل ضمن نطاق الفكر العربي بعد أن حاول هذا الفيلسوف شرحه وتفصيله للمتلقي ، وهو يقدمه على أنه التوهم الذي ليس له قرين في الواقع حين ذكر أنه حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها ، مع ملاحظة أنه كان يعرف بالتوهم بالأساس الذي عادله بالفنطاسيا . وهذا يدلل على أن العرب قد تعرفت على الفنطازيا (الفنتاسيا) في مرحلة مبكرة ، على الأقل في عصر (الكندي) ، وربما عن طريق الترجمة ، ومع هذا فأننا عند دراسة هذه الظاهرة نجد أن النقاد العرب المعاصرين لم يتطرقوا لهذه الظاهرة وفق منهج معين ، وعندما ترجموا اللفظة استخدموا لفظة (عجائبي) بناءً على ترجمة كتاب (مدخل إلى الأدب العجائبي) للناقد (تزيتيفان تودوروف) ، الذي تعرض لأراء من الباحثين عند تحليلهم لمفهوم الفنتازيا في كتابه ، وقد أورد لنا أراء بعض النقاد منهم (روجي كايوا) مثلا حين أكد أن العجائبي هو تخييل غير طبيعي لما هو طبيعي ومألوف ، فيقول – أي (روجي كايوا) - في كتابه " (في قلب العجائبي) إنّما العجائبي كله قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به ، واقتحام من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل، ويكتب (لويس فاكس) في (الفن والأدب العجائبيان) " يحب القص العجائبي ... أن يقدم لنا بشرا مثلنا ، فيما يقطنون العالم الذي نوجد فيه ، إذا بهم فجأة يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير"[10] أما (تزتيفان تودوروف) فيعرف العجائبي بأنه يقوم " زمن التردد أو الريب ، وحالما يختار المرء هذا الجواب أو ذاك ، فأنه يغادر العجائبي كيما يدخل في جنس مجاور هو الغريب أو العجيب ، فالعجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لايعرف غير القوانين الطبيعية .فيما يواجه حدثا فوق الطبيعي حسب الظاهر "[11] ، لنتوصل من خلال هذه التعاريف إلى أن للأدب العجائبي مقومات أساسية أبرزها التردد والحيرة والشك على مستوى التأثر والتقبل والاستجابة ، الصراع بين القوانين الطبيعية (الواقع- العقل- المنطق- المألوف...) وغير الطبيعية (الخيال ، الوهم ، اللامنطق ، الغريب والعجيب ...) كما يجب أن يتواجد حدث خارق للعادة يثير الاندهاش والاستغراب ، ثم الانزياح عن عالم المواضعات والأعراف والقوانين الطبيعية والعقلية والمنطقية ، ومن النتائج التي توصل إليها (تودوروف) أن الأدب الفنتاستيكي لم يعمر أكثر من قرنين لينسحب مع مطلع هذا القرن (يقصد القرن العشرين) مفسحا المجال أمام أدب جديد لا يمايز بين الواقع واللاواقع ، ولا يتقيد بالثنائية الميتافيزيقية التي طبعت الأدب طوال القرن التاسع عشر ، ومن ثمَّ فأن النصوص التي تبدو لنا فانطاستيكية مثل نصوص كافكا هي في نظر الدارس مغايرة للجنس الفانطاستيكي كما حدده ولا تترك التأثير نفسه لدى القارئ (الشعور بالتردد فيما يرجع لتصنيف النص وموضعته ضمن العجيب أو الغريب...) أن نصوصا مثل نصوص كافكا غيرت الاتجاه فأصبح الفانتاستيكي هو القاعدة وليس الاستثناء كما كان عليه الأمر من قبل [12] ، من تحول الفانتستيك إلى القاعدة يمكن أن ننطلق إلى أهمية دور هذا اللون من الفن ، وهكذا تأتي محاولته لتخرج نصوصا كثيرة من منطقة التناول التعميمي إلى مستوى الصياغة الإشكالية المدققة المتطلعة إلى ضبط علمي للتحديدات والمصطلحات ، وبالفعل لا يكفي القول بأن نصوصا ذات طابع فانطاستيكي قد وجدت منذ القديم في جميع الآداب؛ لأن ما يدرج ضمن العجيب والغريب والخوارق يختلف عن النصوص التي تبلورت منذ القرن الثامن عشر على يد كتاب يوظفون عناصر هذا النوع من الحكي للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة ، مع الذات الخفية ومع الآخرين ، مع الواقع واللاواقع ، ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع ، هو الذي يسوغ التحول من متخيل (سائب) إلى جنس تخييلي يسنده وعي ولغة متميزة وثيمات تستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب "[13] ، وبهذا يكون العجائبي والغرائبي فنا مستقلا اكتسب مميزاته وخصائصه من خلال تحققها في النص الإبداعي ، والواقع أن بين العجائبي والغرائبي فاصل يسير وهو وإنْ يكاد لايذكر حتى تختلطان حد التوحد إلا أن هناك فروقا ذكرها (تودوروف) نفسه ، الذي يعد المرجع الأول الذي اعتمده النقاد العرب عند التنظير لهذا المصطلح ، ومن اجل محاولة تحديد مصطلح مقارب لابد أن نميز بين العجائبي والغرائبي ؛ لنتوصل إلى ما امتازت به الرؤيا الشعرية فيما يخص إبداع (الصائغ) على الأقل ، ويمكن أن ننطلق من مقولة " أن العجيب يطابق ظاهرة مجهولة ، لم تُرَ بعد أبدا وآتية: أي أنه يطابق مستقبلا ، ومقابل ذلك في الغريب ، حيث يرجع بما لا يقبل التفسير على وقائع معروفة ، إلى تجربة موجودة قبلا ، ومن ثمة على الماضي. أما العجائبي بالذات فالتردد الذي يطبعه لايمكنه أن ينهض بداهة إلا في الحاضر"[14]، في هذه المقولة النقدية نجد أن بنا حاجة إلى بعض التفسير للتوصل إلى مفهوم مقارب قدر الإمكان ، لنجد أن الفروق تتلخص كما مبين في الجدول الآتي

	العجائبي	الغرائبي
1	تطابق ظاهرة مجهولة	مما لا يقبل التفسير على وقائع معروفة
2	لم تُرَ بعد أبدا وآتية	تجربة موجودة قبلا
3	أي أنه يطابق مستقبلا	يعتمد على الماضي
4	التردد لايمكن أن ينهض بداهة إلا في الحاضر	.....

هذه أوجه اختلاف ذكرها (تودوروف) حين ميز بين العجائبي والغرائبي ، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه يتعلق بنهوض الغرائبي ، فهو وإنْ كان يعتمد على تجربة موجودة فعلا وتخص الماضي ، ولكن أيعني هذا أنه لايخلق تردد وحيرة في نفس المتلقي ، وأنه لايعني الحاضر اقصد أن صلته انقطعت بالحاضر ، بالتأكيد لا ، فالغرائبي يبقى مرتبطا بالحاضر من خلال وجوده الفيزيائي كإنتاج إنساني إبداعي ، ولتعلقه بالمتلقي في الزمن الحاضر ، ومن ثَمَّ ارتباطه بقضاياه التي تمنحه وجوده فهي حتى وإنْ كانت تخص قضايا حاصلة في زمن موغل في القدم تبقى تسِم القارئ بالاهتمام والحيرة ، وهنا تمتزج العجائبية والغرائبية لتندمج مع بعضها إلى الحد الذي لن نتمكن من فصلهما فيه الا بناءً على محددات دقيقة تخضع لمراحل تاريخية متفاوتة ؛ لذا نجد (تودوروف) يقول " مهما يكن الأمر ، لايمكن إقصاء العجيب والغريب عن تفحص العجائبي فهما الجنسان اللذان يتراكب معهما ، لكن لاننسى كذلك ، كما يقول (لويس فاكس) أن " الفن العجائبي المثالي يعرف كيف يحافظ على ذاته في الحيرة أو التردد "[15] ، واقترح مصطلح العجائبي عنوانا لدراسة تعلقت بتقنية لجأ إليها (الصائغ) في عرض رؤاه ؛ وذلك لاستقرار المصطلح واتفاق النقاد حوله ، حين تمت ترجمته نقلا عن كتاب (مدخل إلى الأدب العجائبي) وإنْ كانت تقر بالفرق بين المصطلحين إلا أنه فرق طفيف لايكاد يُحس .

وقد نجد أن الشعر العربي القديم يمتاز برؤى عجائبية ، وارتبط بها حسب هذه المميزات ، ومع ذلك يمكن أن يقال أنها مصطلح نقدي اقرب إلى تنظيرات الشعر العربي الحديث ؛ إذ امتاز هذا اللون من الشعر بارتباط وثيق الصلة بالماضي وأحداث تخص المجتمع العربي ، وإنْ كان الشاعر يقصد تقديمها كرؤيا مستقبلية ، ويبقى الفصل بينهما خاضعا للنقاش والرد .

يمكن اعتبار العجائبية خصيصة تمييزية في الشعر العربي ، لم تتم دراستها كما ينبغي وبشكل موسع وكامل ، كما لم يتم الحرص على تطويرها حتى تصبح علامة مرجعية ومستقرة ، وهذا الأمر لم يحصل نظرا لغياب كم إبداعي في هذا الاتجاه ، إنّما حصل لغياب النقاش النقدي الذي يضع الغرائبي ضمن الأسئلة المطروحة على الإبداع العربي ، فمع أن الشعر ومنذ انبثاقه لأول مرة اعتمد على تقديم رؤى غرائبية تقترب من المدهش والصادم ، إلا أن الرؤيا الغرائبية هي من مميزات الشعر المعاصر الذي امتاز بها كما لم يتميز في أي عصر سابق ؛ وذلك لأن الحداثة الشعرية في هذا العصر قد تبدت ملامحها الأساس في بنية رؤيوية قامت على الغرائبية بالأساس من خلال " بنية الاستعارة والصورة ، والاستعارة التي دخلت العلاقة بين عناصرها المكونة لها مستوى الانزياح الشديد ، ألغت معه أية علاقة منطقية يمكن أن تشكل بنية الاستعارة والصورة الشعرية على أساسها ، ما جعلها تدخل في سياق يقوم على المزيد من التعقيد في العلاقة بين مكوناتها وعناصرها التي أخذت تبحث عن الغرابة وتحقيق الصدمة والإدهاش ، مع المغامرة الشكلانية لم يعد النص يهتم بما يريد أن يقوله ، أو وظيفته الاجتماعية بل بالإدهاش والصمت وإلغاء سلطة الحواس واستيلاد عالمه المفارق "[16] .

لقد اعتمدت الغرائبية في الشعر المعاصر على محاولة لتغيير الحياة نفسها وفتح أفق أوسع أمام مخيلة الإنسان المعاصر ؛ وذلك الإبداع لأجل الإبداع ، والفن لأجل الفن ، ظاهرتان أدخلت عليهما الرؤية المعاصرة مفاهيما جديدة ، فالإبداع وجمالية الفن مضافا إليهما حركية التغيير والهدم تأسيساً للبناء الجديد ، ولا قيمة للترف الشكلي والزخرفي والإغراق في الحلم ، والهذيانات السريالية ، إلا إذا كان الهدف من ذلك تأسيس رؤية إنسانية قادرة على إدانة المظاهر السلبية في بنية الحياة العامة ،المنحرفة..... أنها تدفع نحو اللامبالاة اللغوية ونحو اللامبالاة العقلية . ولم يكن طغيان الهذيان في الخطاب الشعري العربي المعاصر إلا تعبيراً عن فشل إنساني عام ، مستمد بالدرجة الأولى من بنيات المجتمع القاتمة ، وتراجع هذا المجتمع وهزائمه[17] ، والبعد الأساس الذي يتخذه هذا التغيير في الشعر العربي المعاصر هو ما يكمن في التخييل ؛ " إذ إن العجائبي يتضمن التخييل "[18] وهو" القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما يختص بالواقع ، أي التي تطل على الغيب وتعانقه وتتمازج معه فيما تنغرس من الحضور والشعر هنا رباط خلاق بين الحاضر والمستقبل والحضور والغيب "[19] ؛ فلقد أضحى للقصيدة دورٌ أكبر في حياة المجتمع ولها حضورها الفاعل ؛ ذلك أنها أصبحت من فعاليات الإنسان اليومية والحياتية وجزء من فكره ، لذا " لم تعد القصيدة الحديثة تقدّم للقارئ أفكاراً ومعاني فحسب ، شأن القصيدة القديمة ، و إنّما أصبحت تقدّم له حالة أو فضاء من الأخيلة والصور والانفعالات وتداعياتها"[20] فيردنا إلي الجملة التي أعلنها الكاتب الكولمبي الشهير (جابرييل جارثيا ماركيز) (السلطان المطلق للمخيلة) وكما شرحها في حوار معه حين قال " أن حرية التخيل مدهشة ، والواقع يثبت أن المخيلة علي حق"[21] ، ومن هذا القول بالذات ننطلق إلى قاعدة لابد من التأكيد عليها ، وهي أن مقياس الغرائبي والعجائبي هو الواقع نفسه ؛ لذا فهما بطريقة ما واقعيان ولابد أن يستندا إلى دعامات الواقع نفسه ، فهما بالأساس وجدا لتفسير الواقع وإنْ كان بطريقة مغايرة ومتمرّدة أحيانا ، ولكنها لن تكون شاذة مادامت قابلة للتأويل ، ولعلنا نستشهد بقول ديكارت بخصوص علاقة المتخييل بالواقع " أن الأمور التي يتمثلها الحلم ، ليست متخيلة كل التخييل ... إذ إن المصورين وإنْ بذلوا ما أتوا من قدرة على تمثل بنات البحر ، والتيوس الآدمية ، في أشكال غريبة جدا ، وبعيدة عن المألوف ، لايستطيعون وعلى الرغم من ذلك أن يضفوا عليها أشكالا وطبائع جديدة كل الجدة ، وإذا جمح الخيال عندهم فابتدع شيئا يبلغ مرتبة الجدة ، لا يرى احد قط له مثيلا ، فأن عملهم يكون شيئا مختلفا بالأساس وزائفا كل الزيف ، ويبقى على الأقل أن الألوان التي يؤلفونها لابد لها أن تكون حقيقية "[22] ، لننتهي بعد ذلك بقول (بروتون) نفسه عن السريالية " والأمرُ الخاص بها والمميّز لها محاولتُها الربطَ بين عالم اليقظة والحُلُم، والواقع الخارجيّ والداخلي ، والعقل والهلوسة والجنون ، وهدوء المعرفة وحمّى الحبّ وتمّرد الثورة "[23]، لندرك أن الواقع يتبنى السريالية والفنتازيا من عجائبي وغرائبي ، وكلها ترتبط به ، وتشكل جزءا من مراياه .

دراسة تطبيقية :-قراءة في قصيدة (سفر الرؤيا)

مما تقدم قد يُطرح سؤال يتعلق بغرائبية الرؤى في النص الحداثي ، وهو أننا عند دراستنا للرؤيا الغرائبية في الشعر عموما وفي شعر (الصائغ) خصوصا ، هل علينا أن ننطلق من دراسة النص في الرؤيا العجائبية والفنتازية مجتزئة من النص الأصلي ، فإذا كانت هذه الرؤى في بعض الأحيان لا تمت إلى الواقع بصلة ، فهل يصح دراستها على أنها مشاهد شعرية ذات رؤيا غرائبية أُقحِمت على النص لإضفاء أجواء غرائبية أو نوع من الغموض والتشويق ، لتمنح النص سمة الحداثة بأسلوب يقترب من الفذلكة والتحذلق ، فهي تبدو أحيانا كأنها لا تنتمي إلى النص ، والواقع أن الإجابة عن مثل هذا التساؤل يستدعي أن يرد السؤال بطريقة

أخرى ، هو هل أدخلت هذه الرؤى اعتباطا ، أي أن الشاعر المعاصر قد تأثر بالنمط الغربي والتيارات القادمة إليه من خارج مجتمعه وعالمه فأدخل في شعره ما أدخل من غرائبي وفنتازي ، أم أنه ضرورة انفعالية ، لأن الشعر كما قال (أدونيس) " ينقلنا كالثورة من عالم الفناء إلى عالم جديد ، يدعونا إلى طريقة جديدة في فهمه ، والعمل بوحيه ، ويدعونا بالتالي إلى تحديد لمعنى الشعر ومعنى الشاعر ، هذا التحديد يقوم على معنى الشعر ، وهو فعله المعبر، والشاعر لم يعد خلاق أوهام و إنّما أصبح خلاق حقائق ، لم يعد واصف المعنى ، وإنّما أصبح الثائر المحرك ، وهكذا تصبح القصيدة عاصفة تحمل كل شيء السياسة والدين والتاريخ والعلم والوحل والزهر ، والجنس والموت ، والقبر والولادة ، الشيخ والطفل، تصبح القصيدة خلاصة كونية "[24] وضرورة فكرية أراد الشاعر أن ينفذ من خلالها إلى ما يريد التعبير عنه ، ونحن لكي نصل إلى رؤيا مقاربة لفكر المبدع توجب أن ندرس مثالا تاما لقصيدة اتسمت بأجواء غرائبية في الكون الشعري ، ومن هنا جاء الغرض من دراسة مثال من شعر (الصائغ) ، لإلقاء الضوء على الرؤيا الشمولية في النص من خلال تجميع الرؤى الجزئية لنتوصل إلى تلك الرؤيا ؛ ذلك أن التجربة الحديثة شمولية في رؤيتها ، " فالنقد في جوهره هو الحكم على المُجْمَل ، أو على المناخ والكلّية والفحوى. والنقد الموضعي أو الجزئي مشروع إذا جاء في مسار نقدي شامل "[25]، وأضحت ترى الإبداع الشعري " شكلا إبداعيا يحمل في صلبه رؤية كاملة للعالم وموقفا محددا من مفارقاته "[26] والرؤيا التجزيئية هي التي تصور لنا التفاصيل الدقيقة في النص والمنظر القريب الذي يشير إلى التفاصيل ، ويمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءا صغيرا من الكون الشعري أو أن يكون جزءا من شيء في ذلك الكون ، وتركز هذه الرؤيا على المفردات والتفاصيل ، ومن خلال هذه الرؤى التي يمكن أن نسلط الضوء على الرؤيا الشمولية ومن ثَمَّ الكشف عنها وفك شفرة النص ؛ ذلك أن كل رؤيا مهما كانت تفصيلية ودقيقة فهي تعكس لنا عالما قائما بذاته يقدمه لنا المبدع[27] ، وهنا سيكون لدينا مجموعة من العوالم والأكوان الشعرية التي قدمها لنا المبدع ضمن الكون الشعري في القصيدة " لتتكون لدينا عوالم جديدة بقدر مالدينا من رؤى"[28] ، إلا أن النص مهما كان مقدار تعدد عوالمه وتنوعها ، يبقى عالما واحدا رغب الشاعر في تقديمه لنا ضمن وحدة شكلية وفكرية متكاملة على الرغم من هذه الرؤى ، وتتركز وظيفة النقد الرئيسة في أعادة تركيب رؤيا الشاعر من خلال تكون الرؤى الجزئية ، التي تقدم نظرة شاملة عن فكرة وحادث واحد أو مجموعة الرؤى الجزئية تؤلف الرؤيا الكلية للشاعر أو الأديب أو الفنان ، لأن كل واحد من هؤلاء يقدم لنا عالما متكاملا قائما بذاته مختلفا عن العالم الواقعي على قياس (بو مغارتن) الذي يرى " أن الأدب عالم مغاير"[29].

الرؤيا الغرائبية

تحليل قصيدة سفر الرؤيا نموذجا

ولعل أصلح مثال يمكن أن نلم به ضمن هذا البحث هو قصيدة (سفر الرؤيا) ، التي يمكن أن يقال أنها جمعت الغرائبية إلى حد المدهش والصادم ، وقد ضمت حشدا هائلا من الرؤى الغرائبية ، بدءا من أحداث غريبة مرعبة تقترب من السريالية والفنتازية ، إلى أماكن تنفلت من منطقية الأبعاد الهندسية وضاعت ملامحها المعروفة ؛ لتغدو أماكن يوتوبية مفترضة الأبعاد والأشكال ، وأزمنة مبهمة يتنقل عبرها الشاعر تتأرجح بين الحاضر والماضي دون تسلسل منطقي أو تعليل واضح ، ليقدم لنا أجواء غرائبية لتعكس لنا رؤياه التي التجأ في تقديمها إلى تغريب كل ما في الكون الشعري في القصيدة ، واتكأت على حمولة معرفية قارة في أعمق نقطة في ذات المبدع والمتلقي إلا وهي الدين ، ولعل ابرز ما اتسمت به ضمن هذه الرؤيا هو التناص مع النص الديني ، والواقع علينا الالتفات إلى أن الدين شكلٌ محمولٌ معرفي وإبداعي للرؤيا في شعر (الصائغ) لايستهان بها في تحديد ملامح الرؤيا العجائبية بالذات في إبداعه ،وقد يرجع ذلك إلى أن " الواقعة البديهية التي بموجبها يلعب الإيمان لدى المسيحي دور منظم خارجي ، يؤيدون إمكانية وجود فلسفة مسيحية ولكنهم ، لحرصهم على الصفاء الشكلي الذي في ماهية الفلسفة ، يعتبرون مسيحية أي فلسفة حقة تقدم مفهوما عن الطبيعة والعقل ، يكون منفتحا أمام الخارق ... يجب على الخارق أن ينزل بصفة عنصر مكون "[30]؛ لذا كان من الطبيعي أن نستشعر وجودا لايستهان به للفكر الديني المسيحي في إبداعه ومن ثَمَّ الخيال والغرائبية .

قبل الولوج إلى عوالم القصيدة يجب أن نناقش بعض المقولات النقدية التي خلقتها هذه القصيدة بالذات ، والتي لم تنل كفايتها واستحقاقها من النقد ، ولا ادعي أن دراستي - رغم ما بذلته من جهد ومحاولة الإحاطة بأبعاد القصيدة التي تسمح بالاتساع إلى مديات شاسعة – قد تمكنت فعلا من الفهم كما ينبغي أو أنها ألمت بكل جوانب القصيدة ، ولكن مع هذه القصيدة بالذات كان التحليل محاولة اعتمدت فيها المنهج الأكاديمي قدر الإمكان ، لعل ابرز مقولة نبتدئ بها فيما يخص هذه القصيدة هي التناص مع الكتاب المقدس في نص (سفر يوحنا) أو(سفر الرؤيا) كما يُعرف ؛ وقد ذكر الدكتور (محمد حسين الأعرجي) في معرض دراسته لهذه القصيدة وهي من أوائل الدراسات إنْ لم تكن الأولى على الإطلاق - حسب علمي – التي تطرقت لتحليل هذه القصيدة بإيجاز في مجلة الأقلام (بغداد) العدد (العاشر) في عام (1973) حين قال" لقد اعتمد الصائغ في إبداعه لقصيدة سفر الرؤيا ، التي اعتمدت في تكتيكها الذي يختلف عن بقية القصائد مجموعة (مالك بن الريب) وهي بالأساس تعتمد التداعيات التي تجئ أشبه ما تكون بالأحلام التي لا يربطها رابط ، وهي تعالج الردات المتعاقبة في الأردن والمغرب والسودان .... والقصيدة ترتبط برؤيا يوحنا في الكتاب المقدس والرابط بينهما أنهما رؤيتان غريبتان ، فرؤيا يوحنا ميتافيزيقية تكاد تكون سريالية في غرابة أجوائها أن غرابتها تنبع من غرابة الردات نفسها "[31] ، وكلام الدكتور (الأعرجي) فيما يخص الغرائبية كان دقيقا ومتميزا إلى ابعد حد ، ولكن حصل خلط (إنجيل يوحنا) و(سفر يوحنا) أثناء العملية النقدية لهذه القصيدة ، من المعروف أن التناص كما يقول (رولان بارت) هو " قدر كل نص ، مهما كان جنسه ، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير ؛ فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها ، استجلابات لا شعورية عفوية 00 ومُتصوَّر التناص هو الذي يعطي - أصولياً نظرية النص جانبها الاجتماعي. فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص ، ولكن ليس على وفق طريق متدرجة معلومة ، ولا بمحاكاة إرادية وإنّما على وفق طرق متشعبة تمنح النص وضع الإنتاجية ، وليس إعادة الإنتاج "[32] وذلك لأن كل نص كما يرى (ليتش) "ليس ذاتاً مستقلة ، أو مادة موحدة ، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... أن شجرة نسب النصّ شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لا شعوريا "[33] ، وإذا كنا قد توصلنا من هذا التعريف إلى أن (التّناصّ) يعني توالد النصّ من نصوص أخرى ، وتداخل النصّ مع نصوص

أخرى ، وأن النصّ هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص. ومن هنا تعالق النصّ مع نصوص أخرى. وإذن فلا حدود للنصّ ، ولا حدود بين نصّ وآخر، و إنّما يأخذ النصّ من نصوص أخرى ، ويعطيها في آن ، وإذا كنا قد تأكدنا تماما أن الخطاب الغرائبي قد يرتكز على التناص باعتباره خطابا إحاليا شعوريا أو لاشعوريا ، إلا أن الهدف من توظيف التناص هو قراءة الواقع ومحاولة فهمه وتفسيره وتعريته ، وأحيانا يميل الكاتب إلى التقنع بالنص الأصلي والتعبير ومن خلاله يعبر عما يريد ، فالمبدع متكئ عليه وهذا ما حصل فعلا في قصيدة (سفر الرؤيا) . ومن هنا بالذات سننطلق إلى استفهام استدعاه قصد الإلمام بأطراف الرؤيا ، وهو إذا كان (المسيح) و(يحيى) رموزا لجأ الشعراء إليها كما لجؤوا إلى (الحسين عليه السلام) و(الحلاج) و(تموز) و(عشتار) وغيرها من الرموز على اعتبار أنها رموز إنسانية لا تخص أمة بعينها ، ولكن هل يعد استقاء أدق تفاصيل الكتب المقدسة (القرآن الكريم) (الإنجيل) و(التوراة) و(الزبور) والتناص معها أمرا مشروعا ، بتعبير أدق إلا يعرض المبدع الذي اتكأ على النص الديني في نصه الجديد الذي نهض على دعامات النص الأصلي إلى مغامرة ما ؟ ، سواء بتلقيه من قبل القارئ أو تعرضه للغبن من قبل الناقد وهو بطريقة ما يسبب إشكالية "فعندما يرتبط نص ما بالمخزون التراثي المقدس فأنه يوقظ في المتلقي حساسية دفاعية حادة ، إذ لا يقبل منه عادة التعارض الصادم له ، ولا يرضى منه بمجرد التوافق المندغم معه ، بل يتربص به ليعرف كيف سيخرج من المأزق الذي وضع نفسه فيه"[34] ، هنا يلجأ الكاتب إلى سلاح ذو حدين ، ففي الوقت التي يترقب فيها القارئ أو يتربص ، كما يؤكد (صلاح فضل) فأنه في الوقت نفسه قد ينفر من النص ، حين يعجز عن تحليل رموزه ، وبهذا فأنه بذلك يتعرض إلى أن لا يبقى في منطقة الظل النقدي حسب بل ظل التلقي أيضا ، وهذا ما حصل فعلا مع قصيدة (سفر الرؤيا) ، التي تعرضت إلى موقفين مغايرين من قبل النقاد ، كان الموقف الأول هو الانبهار بأجوائها الغرائبية الغامضة والمستغلقة على الناقد نتيجة لانعدام معرفته بالنص الأصلي (سفر يوحنا) من الكتاب المقدس (الإنجيل) . والموقف الآخر يعود إلى المعرفة نفسها ، ذلك أن الناقد الذي تعرف على المصدر الأصلي الذي تناص معه الشاعر اعتقد أن المبدع عالة على النص الديني متكئ عليه إلى حد التقليد ، وكلا الموقفين سيؤديان إلى نتيجة واحدة وهي إهمال هذا النص ، ومن ثَمَّ لن ينال استحقاقه من قبل الدارسين كما ينبغي لنص متميز مثله . عند تعرض النص للتحليل والتفسير فهذه النصوص اقصد الدينية وإنْ كان بالإمكان عدها رموزا إنسانية ، إلا أن هناك حدودا يتوقف عندها الناقد ليجد نفسه غير قادر على تجاوزها بسبب القدسية التي تتمتع بها هذه النصوص الدينية ، مما يستدعي عدم تجاوز حدود التناص هذا أولا ، والأمر الآخر يعود إلى اختلاف المعتقد والديانة ومن ثَمَّ سيكون القارئ والناقد جاهلين بمكامن النص ، وقد يبدو هذا السبب غير منطقي إذا نظرنا إلى النقد على أنه علم له أصوله وقواعده ومناهجه الثابتة التي تميل إلى الموضوعية وإتباع المنهج لا الانفعال وحسب ، ولكن لو عدنا لاستجلاء الرؤيا النقدية لوجدنا أن هذا الجهل يشكل عائقا لا يستهان به في تحليل النصوص ؛ إذ إن المقارنة بين النص الديني الذي هو داخل حيز الإبداع والنص الشعري لن تتم إلا بجهد استثنائي من الناقد ، وهذا ماحدث فعلا عند التطرق إلى تحليل قصيدة سفر الرؤيا ، فهاهو ناقد فذ له قدرة استثنائية في التحليل مثل الدكتور (الأعرجي) لم يميز بين (إنجيل يوحنا) و(سفر يوحنا) ، فذكر مقدمة (إنجيل يوحنا) بينما(الصائغ) كان يقدم لنا تناصا مع (سفر يوحنا) ، حين يذكر " أن القصيدة ترتبط برؤيا يوحنا في الكتاب المقدس ، والرابط بينهما أنهما رؤيتان غريبتان ، فرؤيا يوحنا ميتافيزيقية تكاد تكون سريالية في غرابة أجوائها أو هي هي " في البدء كانت الكلمة ، والكلمة كانت عند الله تعالى ، والله تعالى كان الكلمة ، النور يضيء ، في الظلمة ، والظلمة لم تدركه .... في العالم كان والعالم كان به ، والعالم لم يعرفه... وأن الذي يأتي بعدي صار قبلي لأنه أقدم مني...الخ الإصحاح الأول في إنجيل يوحنا"[35] بعد ذلك يذكر (الأعرجي) أن من أوجه التشابه بين النصين والرابط الأخر الذي يربط بين (سفر يوحنا) [36] في الإنجيل وبين (سفر الرؤيا) نص (الصائغ) وهذا الرابط الأخر بينهما ، هو أن (رؤيا يوحنا) يعتمد اللازمة التي تتكرر فتكاد تصادفها في كل إصحاح " من له أذن ليسمع فليسمع " في والقصيدة ترى اللازمة من كان له أذنان ليسمع فليسمع "[37] وهذه اللازمة تكررت في (سفر يوحنا)وليس في الإنجيل (إنجيل يوحنا) ، وسنرى بعد ذلك وصف الرب والروح ترد في(سفر يوحنا) الذي يعرف باسم (سفر الرؤيا) ، مما يعني أن عنوان القصيدة هو نفس عنوان السفر (سفر يوحنا)، وهنا تكون " الرؤيا التخيلية لفن الشعر ترجمة دقيقة للرؤية الدينية ، كانت بينهما مطابقة شبه كاملة أخضعت للقواعد والأشكال لمبدأ مطلق وثابت تماما"[38] ، يستهل (الصائغ) القصيدة برؤيا يقدمها لنا متناقضة ليعكس لنا رؤيا غرائبية منذ الاستهلال ، حين يقدم لنا حالة من السكون

أصـــغوا

هذا تعبي ، مهر يضربُ طولَ الليلِ حوافرَهُ

بالأرضِ ، و يصهلُ . [39]

لقد قدّم لنا أجواءً من الترقب والصمت من خلال إيراد فعل الأمر أصغوا المقترن بواو الجماعة ، ليكون خطابا للمجموع يخلق لنا جوا من الترقب لذا كان من الطبيعي أن يستهل القصيدة بـ (أصغوا) التي تقدم لنا أجواء من الترقب والصمت ثم يفاجئنا بالتعبير عن التعب بالمهرة التي تضرب بحوافرها وتصهل طول الليل ، أراد أن يقدم من خلال هذه الرؤيا مقدار التعب وحجمه ، وسرعان ما تتصاعد الأحداث وتبدأ مكونات النص بالتحرك ضمن مدارات الكون الشعري في القصيدة .

جَمّعتُ فمي لصراخٍ يوقظكم ..

فالساعةَ ، حتى الصَّرخة تعوزني .

وتظلّ حروفي ، لحماً يتمزقُ بين الفك الأسفل

والأعلى .. [40] .

هذه الرؤيا الكابوسية تبدأ الضجة بالنهوض في الكون الشعري ، لتقدم لنا أفق توقع عن ضياع الكلمات ، ومن ثَمَّ دلالاتها من خلال ضياع الحروف ، حين يقارنها بلحم يتمزق بين الفك الأعلى والأسفل ، والغرابة تأتي من الإيحاء بحياة الحروف التي منحها (الصائغ) لها حين جعلها لحما يتمزق ، وكأنه لحم حي يتمزق ويتعرض للافتراس ، وليس مجرد لحم عادي وطعام ليمهد بعد هذا لتقديم الرؤيا .

من يخلعُ لي أضراسَ العقلِ ، فقد جاوزتُ مراهقتي .. ؟
من يعتقني من بيت الرؤيا ؟
من يمنحني فرسا عمياء أطوف بها الدنيا ؟
وكمثل نبي ينكره أهل مدينته .. سأذل ،
وتأخذني عزة نفسي حتى الموت ؟
فأحمل تاجي ... وعصاي ...
وارحل ...
أبني بيتا في القفر ، له سبعة أبواب موصدة ...
أبواب ... خشب ...
تصفر بين مفاصلها الريح .. وتعول ..
ويحي .. !!
من فتح الأبواب ؟ وحل اللغز ؟ [41]

يقدم لنا هنا رؤيا البلوغ والنضوج هي استباق لرؤيا سيقدمها لنا في القصيدة من خلال الفرس العمياء ، التي يطوف بها الدنيا تسير على غير هدى أو اتجاه واضح ومحدد ، وتتكرر هذه الرؤيا مرة أخرى في النص ، فكأن الفرس كانت هنا المحرك الأساس ومحور الرؤيا بكاملها في هذا المشهد ، وجعلها رمزا للشخصيات في المشهد فهي عمياء لا تبصر يمتطيها نبي يتنكر له قومه ، حين كان هو نفسه جاهلا بما سيلاقي من أهوال ، ومع أن الشاعر اعتمد على النص المقدس إلا أنه لجأ إلى اتخاذ المكان قناعا حين اختار الصحراء (القفر) ، دون تعيين مكان محدد واختيار الصحراء فضاءً لهذا الارتحال دلالة على التيه والضياع ؛ إذ يعني هذا الفضاء ، فيما يعنيه ، الأبدية واللانهاية [42] ويقدم لنا رؤيا عن الغربة والنفي ، فيتجه بعد ذلك إلى بيت غريب ووحيد ومنفرد في القفر ، له سبعة أبواب قدمها لنا من الخشب وليس من المعدن ، كأنها أبواب معبد ، وهي موصدة بوجه الريح التي تصفر وتعول ، وتحيط بأركانه الأربعة نجهل كيف توزعت على هذه الأركان ، بل نجهل ماذا كان يعني بهذا البيت بيت المقدس أو بيت الرب أو بيت الموتى ، أو حتى بيته هو ، والأبواب التي انفتحت كلها نتيجة لحل لغز معين يحيلنا إلى أسطورة (أوديب) الذي حل لغز(أبي الهول)[43] ، ليقدم نبوءة حزينة عما سيحصل من غرائب في النص ، والرقم سبعة ترمز للكنائس السبعة في النص التي ترمز إلى (الكنائس السبع) ، ورقم (سبعة) يرمز إلى الكمال ، فالكنائس السبع ترمز إلى الكنيسة الكاملة والشاملة يَقول " ما تَراه فأكتُبْه في كِتابٍ وأبعَثْ بِه إلى الكَنائِسِ السَّبعِ الَّتي في أَفَسسُ وإزْمير وبَرغامُس وتِياطيرة وسَرْديس وفيلَدِلْفِيَة واللاَّذِقِيَّة " (الإنجيل ، 11/1)، ومن دلالة الرقم سبع الأخرى عالم الله تعالى الذي دخل بعلاقة مع عالم الأرض فَصُنِعَ العهد. الكتاب المقدس يخبرنا أن الله تعالى دخل في التاريخ وخاطب الإنسان وطلب منه عهداً لأجل خلاصه (هذا هو العهد القديم والعهد الجديد) الكمال ، إذ إن الكمال بالنسبة إلى الكتاب المقدس هو حين يكتمل العهد الذي يربط بين الله تعالى والإنسان إلى آخر الزمن[44] ومن رموزه الأخرى للعدد سبعة " ويستعمل العدد سبعه رمزا للاكتمال والتمام.... فقد كان أكثر من ذلك من الكنائس في الإقليم الروماني من آسيا .... وسمي بوضع سبع كنائس ليشير إلى أن رسالته موجهة في الحقيقة إلى الكنسية عموما ، تذكر أن الكنيسة عموما هي مملكة الله تعالى ، فض الختوم مختوما سبعة ختوم ، نفخ الأبواق السبعة ، تم سكب الكؤوس السبعة "[45].

أشار ملاك الرب إلي : أنّ أسكت ..
فسكت ،
وأعولت الريح ورائي ،
واصف من الموت القفز ..
وتخطينا جثثا تعرفني ..
كانت إذ أعبر .. تجذب أذيالي .. تستوقفني ..
تتبسم لي أحيانا
فأشيح .. و يأكلني الذعر .. [46]

لقد كان يقدم لنا حالة من الصمت في نصوصه عموما ، لتعقبها حالة من الصخب ، وفي هذه القصيدة كان (الصائغ) يحرص على إحلال الصمت تماما ثم تبدأ الرؤيا بالتصاعد بسرعة حد الإدهاش ، فسؤاله يُقمَع من قبل ملاك الرب عدما يأمره بالسكوت ، وفي حالة الصمت هذه يقدم لنا حالة أخرى من صخب الريح وعويلها ، واصفرار القفر الذي وجد نفسه فيه ، والموت الذي يحيط به ، ليقدم بعد ذلك رؤيا مرعبة لنجد أنفسنا في عالم تتكشف فيه الجثث من قبورها وتكتسب فيها صفات الأحياء وإحساسهم ، على الرغم من غرائبية هذه الرؤيا إلا أن اللافت للانتباه فعلا هو موقف الجثث نفسها ، هذه الجثث التي أصر (الصائغ) على منحها صفات الأحياء ، المعرفة في (تعرفني) ولفت النظر والإلحاح في (تجر أذيالي) و(تستوقفني) ، بل الغواية أيضا حين يقول (تتبسم لي) ، فالابتسامة هنا لا يمكن أن تكون فعلا محايدا ، بل هو فعل تحاول فيه هذه الجثث نوعا من الغواية والاستدراج ، وهي تدعوه إلى التوقف كأنها تريد أن تستعيد معه علاقتها الإنسانية السابقة ، وبدأت الرؤيا هنا تتضح أكثر ، فهذه الجثث التي تعرفه مما يستدعي أن يكون هو أيضا يعرفها ، ولكن يبدو وكأنه يرغب بالتنصل منها أو يشعر أمامها بالخوف والرعب .

حتى أوفى الروحُ إلى أرضٍ ناشزةٍ كالصدرِ ،
وأعطاني رفشاً ، قال الربُّ : احفرْ . .
مولاي – صرختُ – رجوتكَ لا تلعنيّ ..
من يجسرُ أن ينبشَ أجداثاً هادئةً ..
صرخَ الروحُ : احفرْ ..

.....
الرفش يجرحُ صدرَ الأرضِ ، فأسمعُ أنّاتِ الموتى .
عالقةً بالرفشِ تنقّعه عرقا ..
ويحي ! [47]

هنا في هذا المشهد المذهل يقدم لنا (الصائغ) الرؤيا بين ثنائية الاتساع والضيق ، فبين القفر والصحراء الممتدة وبين البيت ذي الأبواب السبعة ، هذا المكان الذي يضيق حد الانحباس لولا وجود من حل اللغز وفتح الأبواب " يبدو لنا المكان غير أليف ومعادي ؛ ذلك أنه مهما اتسعت المسافة الداخلية للمكان غير الأليف ، فهي تضيق بالإنسان وتعمق فيه الإحساس بالوحدة والعزلة وعدم الانتماء لتضمنه من دوافع الخوف والرعب مما يبعث فينا الإحباط واليأس إلى حد يستحضر معه بعض مظاهر الموت وأشكاله "[48] ، المتلقي يدخل في إطار الرؤيا الغرائبية في الكون الشعري ، ليجد نفسه مندغما في انفعالات يوحي له المبدع بها ، ويعده لما سيأتي من النص ، ويتابع حكايته الفنتازية هذه ، لقد لجأ (الصائغ) في هذا المشهد الشعري بالذات إلى استخدام الفعل الماضي ليروي لنا حكايته ، حتى مع وجود الأفعال المضارعة ، التي تدخل في سرد حكاية مرت بالأساس في زمن مضى ، ثم يقدم لنا الأرض الناشرة كالصدر ، فهي بهيئة أنثى ، إذ كان يرغب بتصعيد الرؤيا المرعبة والشاذة لما يحدث من أفعال لامنطقية ، فكأنه أراد أن يبالغ في تقديم صورة مرعبة ، حين يحفر الأرض ، كأنه يقتل تلك الأنثى ذات الصدر الناشز فيسمع أنين موتاها ، كأنه وجعها هي ثم يحصل أن يندمج بالحدث ويصر على المتابعة ، تتغير مشاعره بعد ذلك من الرعب إلى الغضب ، كان يريد إدخال المتلقي في عالمه من خلال استفزازه بهذه الرؤيا المرعبة التي بدأت تتصاعد .

وأشار إلي .
عرق الموتى نداني ... خضبني ..
عرق الموتى .. أرعبني ..
لكن يدي ظلت تحفر .. والرب يراقبني
حتى ارتعش الرفش .. وأومض نور الوحشة
فوق عيون الرب .. [49]

هذه الرؤيا اعتمدت على إثارة مشاعر الرعب ؛ إذ كان (الصائغ) قد جعله من ابرز شواغل النص ، في هذه الرؤيا التي قدمها لنا يلجأ إلى الحلم ليقدم لنا تعليلا لكوابيسه ورؤياه ، في هذه القصيدة لقد استحضر الشاعر الموتى ولكن بعد أن ذهب هو إلى عالمهم ، وقد لجأ إلى آلية الحلم ليعكس أجواءً غرائبية تشبه إلى حد بعيد أجواء يوم القيامة ، يوم المحاكمة العادلة بكل دلالاته الساعة ، الدنيوية ، الوعد ، التي يمكن أن يستحضرها المتلقي بإيحاء من المبدع الذي مارس سلطة طاغية في هذا النص حتى يكاد يسلب المتلقي أي دور أو حضور سوى مشاركته في الانفعال والتخيل الذي اتكأ عليه الشاعر كثيرا في تقديم رؤاه التي تخلق لنا مكانا يمكن أن يكون ملجأ وحلا " للمبدع حين يريد الهروب ، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ، ليُسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله"[50] كما أنه قد يكون " تقنية يتجاوز بها المبدع واقعه ، فيصعد إلى السماء والفضاء ، وقد ينزل على أعماق الأرض والبحار، ليثبت الرمز نفسه ، ويهرب ، بل ينسرب من خلاله أو ينقده "[51] فيقدم لنا رؤاه مستترا وراء قناع المكان ، يختبئ خلفه وهو بالأساس كان يقصد إلى معالجة واقع سياسي متردٍ أدى إلى النكبة والهزيمة .

مولاي – صرخت – أعني ..
فتبسم لي . ورأيت دموعه في عينيه
وأبعدني عن باب القبر ..
ورأيت الروح يمر أمامي كالسيف .. ويجثو ..
حينا ،
وأشار إلي : تأمل ..
فنظرت .. [52]

لقد لجأ إلى مكان لم يحدد زمنه حيث الفقر والبيت الذي له سبعة أبواب ، فتبنى موقف المسيح ، حين جعل نفسه الموجه الحقيقي ، لقد عم الكون الشعري في هذا النص روحا من الحزن والكآبة مشوبة برعب وخوف ، ذلك لأن الشاعر كان يقصد أن يقدم لنا الوضع العربي الراهن بعد نكبة (الخامس من حزيران) التي أصابت العرب في الصميم واستشهدت بسببها (هناء الشيباني) وأشاعت جوا كئيبا ومرعبا ، وهذا الجو الغريب جعل رؤيا (الصائغ) غريبة [53] وكادت تكون رؤيا منقطعة الصلة بالواقع لولا أنه ربطها بأسماء حقيقية ، نستشف منها الرؤيا الشمولية التي قصد إليها الشاعر ليقدم لنا رؤيا غرائبية قلب فيها التشبيه ، إمعانا في تقديم الغرائبية في النص .

رأيت على يده جمجمة تبتسم ..
ورأيت عليها شيئا لزجا كالدم .
ورأيت بقايا خصل من شعر أسود ،
قال الرب : أتعرفها ؟
ما طاوعني الحزن ، وعذبني الوجه العروق ،
بلا عينين .. بلا شفتين ..
أعاد الرب : أتعرفها .. [54]

أراد أن يقدم لنا رؤيا منفرة عن واقع تسبب في هلاك هؤلاء الموتى بهذه الصورة البشعة ، وهو يحتال على تصوير الدم بالشيء اللزج الذي يشبه الدم فإنّما ليواجهك بالقرف الذي يصيبك وأنت ترى (الشيء اللزج) حين يتحدث عن موت (هناء الشيباني)[55] ، وهو مقرف في إيحاءاته أكثر من الدم وعلى الرغم من كونه دما ، وكم كان إيحاء الصورة ساذجا لو قال وعليها دم[56] ، وهنا يمكن استحضار مقولة (سوزان لانجر) التي تنطبق على هذه المشاهد حين تقول " أن الفن العظيم ليس مجرد لذة حسية مباشرة وإلا لوجد استجابة مُرضية من لدن العامة قبل الخاصّة ، وليس من شك في أن من اتجاهات الفن المعاصر قد أصبحت شاهدا واضحا على قلة أشكال سارة أو نماذج جميلة ، مما يُضعِف حجة القائلين بأن الفن هو مجرد متعة أو لذة "[57] ، وهذا ماكان (الصائغ) يحاول تقديمه من رؤيا تعكس لنا ألمه وحزنه من خلال ماكان يريد عرضه في رؤيا مليئة بالخوف والرعب ، بل القبح والشناعة أيضا ، فقدم لنا وجها ضاعت ملامحه من عينين وشفتين كناية عن البصر والتفاعل في العنين والمحبة والتعبير عنها من خلال غياب الشفتين من وجه المرأة التي كان يراها حبيبة .

وأتى من عمق القبر : أنين و إني ..
انظر ..
هذا وجه " هناء الشيباني " ..
فسقطت على وجهي مغشيا ..
.....
.....
ذبالة .. و تنطفي ..
تأخذ من رمادها من رمادها بكفك اليسرى .
وخل فوقها من كبرياء الموت .. قطرة
وقطرة أخرى ..
ولتجبلن طينتي ..
أنا الحزين .. هكذا يقول الروح .[58]

ويقدم لنا (الصائغ) رؤيا أخرى عن (هناء الشيباني) مرة أخرى ، حين جمع المتناقضات وهو قدمها جمجمة مرعبة على يد رب يبتسم له ومرة أخرى قدمها أنثى .

أراها تصل حافية .
فأنا يوقظني تعبي ..
فأراها تقبل حافية ،
وأحس أصابعها الوردية فوق سريري باردة
ويمر على ندمي الورد ، فأستسلم فيها . . .
يا حلوة : أحببتك عارية ،
أجمل عريك في القدمين ..
أجمل عريك فوق فراش حبيب مقتول ...[59]

الواقع عند تحليل هذه القصيدة على وفق رؤيا شمولية من خلال دراسة تفاصيل الرؤيا الجزئية ، فأن هذا لا يعني بالضرورة دراسة كل تفاصيل القصيدة بقدر تعلق الأمر بالرؤيا الغرائبية شاغلا نصيا يؤدي إلى تقديم الرؤيا الشمولية ، والغاية منها لقد كان (الصائغ) يقدم لنا رؤيا للرب تحتاج إلى وقفة للمناقشة ، لقد قدّم لنا الرب هنا في موقف المحقق أو الجلاد نفسه ، حين أرغمه الروح بأمر الرب أن يحفر الأرض وينبش القبور فيرغمه على مواجهة موقف عسير كأنه يجبره على مواجهة خطاياه ، والرب هنا المحرك الرئيس للرؤيا في النص ، وعلى الرغم من رغبته في فعل المواجهة ، إلا أنه ظل غير قادر على النهوض بهذا الفعل وحده ، لأنه لم يكن يتحلى بالشجاعة اللازمة ، فأراد أن يلقي بتبعات هذا الفعل على الإله الذي يتمترس خلفه فقدمه لنا قاسيا ومتجبرا ، ومع أنه قدمه لنا في بعض المشاهد يبكي متعاطفا مع (هناء الشيباني) وألمها والظلم الذي حل بها ، إلا أنه وسمه أيضا بالعجز أمام قوى الطغيان التي تسببت بمقتل كل شخوص النص ، ويتابع تقديم رؤياه التي تزداد غرابة .

فالرؤيا رب .. يدنو منا ..
محمولا فوق سحائب
من أحزان الدنيا ..
عيناه ، حجرا ماس ، تخضبه خيط دموي ،
في جفني أبنوس أسود
فمه ، فوهة غمد زمت ..
فانطبقت شفتاه على جرح مجهد ..[60]

لقد اعتمد (الصائغ) في هذه القصيدة على الرؤيا الحلمية ليتطرق إلى من المحرمات ، ولعل ابرز تابو تعرض له هو الرب الإله نفسه ، ليقدمه لنا محمولا على سحائب من أحزان وليس أي إحساس آخر كالرحمة أو العدالة أو الطيبة ، بل أحزان الدنيا ثم يقدم لنا عينين من ماس هاتين العينين الماسيتين على الرغم من دلالة الماس من قيمة ومتانة وأصالة وجمال بل إغراء ، كونه حجر ثمين ونادر إلا أنه يقدمه أيضا بلا تعبير وفاقد للإحساس حسب ما يرى الشاعر ، ولعل من الغريب بعد ذلك أن يقدمه لنا أسودا ، حين يصف لنا جفن أبنوس أسودا ، وأكثر من هذا فم يشبه الغمد المزموم على جرح أجهده ، فأي إله هذا الذي يعاني من كل هذا ، وهو في هذا الرؤيا بالذات مازال يمارس مايعرف بـ (التمرّد على المقدس) من خلال تقديم رؤياه عن الرب ، وهو يعلن تمرّده ،

وذلك حين (يضع نفسه في موقف الاختيار بين إله قادر على كل شيء ولكنه شرير ، وبين إله طيب ولكنه عقيم "[61] ، ولكنه يتابع رؤياه حين يتمم وصف الرب .

وبكف الرب .. حسام وماض .. كهلال فضي
إذ يرفعه يتلألأ ،
فيلوح كعشرة أسياف ، تتفرق في ألوان عسجد
وعلى صدره ، درع سابغة ،
تثقبها تسع نجوم حمر تلمع .. !
من كان له أذنان ليسمع .. فليسمع ... [62]

وهو حين وصف الرب فهو كان يعمد إلى مافي دواخله وإسقاط مشاعره الخاصّة على هذا الرب ، لقد وصفه بأنه أسود ، حين منحه جفن أبنوس لتعم اللوحة التي قدمها لنا حركة واضطراب ، من خلال الأسياف الوماضة ومن الألوان التي قدمها لنا وكلها تحمل صفة الالتماع ، العسجد (الذهب) ، والفضة ، وعندما يذكر النجوم منحها لونا احمرا لامعا ، وعلى من اضطراب الألوان هنا وتعددها ، إلا أن اللون الأحمر كان له غلبة في معظم المشاهد ، ذلك أن هذا اللون يرمز إلى رؤيا " مدركة تثير في الذات منظرا دراميا مرعبا ، وتجسد القهر المسلط ، الذي ينذر بالموت والزوال ، ويشير إلى مناظر دماء الضعفاء المسفوكة دون شفقة"[63] ، ولعل سر هذا الاضطراب عائد لحالة نفسية مضطربة أراد أن يعبر عنها الشاعر ، وهو وإنْ اعتمد على وصف الرب في سفر الرؤيا النص الديني ، ولكنه قدمه لنا برؤيا مختلفة " وبَينَ المَناوِرِ ما يُشبِهُ ابنَ إنْسان ، وقد لَبِسَ ثَوبًا يَنزلُ إلى قَدَمَيه وشَدَّ صَدرَه بِزُنَّارٍ مِن ذَهَب. 14وكان رَأسُه وشَعرُه أَبيَضَينِ كالصُّوفِ الأَبيَض ، كالثَّلج ، وعَيناه كلَهَبِ النَّار، 15ورِجْلاه أَشبَهُ بِنُحاسٍ خالِصٍ مُنَقًّى بِنارٍ أَتُّون ، وصَوتُه كصَوتِ مِياهٍ غَزيرة. 16وفي يَدِه اليُمْنى سَبعَةُ كَواكِب ، ومِن فَمِه خَرَجَ سَيفٌ مُرهَفُ الحَدَّين ، ووَجهُه كالشَّمسِ تُضيءُ في أَبْهى شُروقِها " (1/13-16) ، ومدى اختلاف الرب في النص الديني والنص الشعري مرده إلى الرؤيا الذاتية " ووصف الإله وكأنه يمتزج بالشخصية ليأتي الوصف من وجهة نظر نفسية ذاتية أكثر منها موضوعية كما لو أنه يترجم الحالة الداخلية ... ونادرا مايحصل هذا الاستبصار الوصفي البارع ، كملامح الشخصية في شعر (يوسف الصائغ) الذي يستثمر عناصر التشكيل من خطوط وألوان وخلال لعب دور كبير في تحريك الحواس وتفعيل الصورة الشعرية "[64] .

فالرب يعود الساعة ممتطيا فرسا عربيا ،
يتوهج عرفه كاللهب المسفوح على القربان ...
فرسا .. عيناه تصب دما .. زبدا ،
يتحلق حول براطمه ..
ويسيل على الأرسان ..
ويسيل على تعبي ..
فيراه الناس ، [65]

بهذا كان قد توصل إلى أن يقود القارئ في متاهة يصعب التقدم فيها ، في هذه الرؤيا التي يقدمها يخلق لنا أجواءً من الحيرة والدهشة ؛ ذلك في قصيدة (سفر الرؤيا) يجد المتلقي نفسه بإزاء ظواهر وإشارات وأماكن وشخوص على الرغم من واقعيتها ، إلا أنها تبدو أسطورية تعمد الشاعر أن يضعها ضمن هذا النسق من خلال تواجده في عالم غريب ، كان (الصائغ) يقدم لنا مكان يتخذ منه قناع وعلى الرغم من لجوئه إلى قناع المكان إلا أنه سرعان ما ينفلت من المنطقية والتسلسل ويصعب الإمساك به ، فهو يتحرك في الأماكن التي حددها في القصيدة دون مسوغ منطقي ، والمتتبع لأعمال الشاعر يرى أنه لايُلزم نفسه بتسلسل الأحداث كما هي ولا يأبه بتواريخ حدوثها بل يعمد إلى الأساليب التي تستهويه تقديماً وتأخيراً.. لأنه لو كان على الشاعر أن يكتب بالطريقة التي تملى عليه وليس بالأسلوب والطرق التي يراها مناسبة في حدود الإبداع ، طبعاً لما كان هناك شعراء كبارا لا شعرا كبيرا ، لا في القديم ولا الحديث فليس بالصورة وحدها تنعت الحداثة و إنّما بمدى التصاق الفنان بذاته وإحساسه بعصره فأنه حين يتحدث عن نفسه يتحدث عن زمنه[66] ، لقد تمكن الشاعر من التحرك بالخيال على وفق نمط تخيلي متوتر ، وهو ينقل القارئ عبر رؤى متقدمة ومتنوعة من مكان إلى آخر ومن زمن لأخر ويكسر كل قواعد الثبات والاستقرار ، ولا يترك للقارئ أن يتوقع الآن أو حتى أن يخمن ، وأُفق الانتظار الممنوح له هو أن يترقب قفزات الشاعر هنا وهناك ، وذلك عندما يسرد له أحداثاً ووقائع غريبة عليه أن ينوء هو بحملها على وفق نسيج القصيدة ، لتشكل في النهاية انعكاساً لواقع عربي متأزم ومتوتر بين (الردة والثورة) .

لقد ورد في النص سبعة أماكن رئيسة ، كانت (الكوفة) هي أول مكان لجأ إليه من القفر.

وجئت إليكم – يا أهل الكوفة – بالأحزان . !
رأس حبيبي الظامئَ فوق الرمحِ .. و صمتَ ابن
الإنســانْ
قصب الأهوارِ حملتُ لكم ،
والريحُ ورائي أكلثّني ..
فنذرتُ لها ..
من كان له أذنان ليسمعَ .. فليسمعْ .. [67]

هنا قدّم رؤيا لمخلِصين هما (الحسين والمسيح عليهما السلام) حين رمز للحسين عليه السلام بالرأس الظامئ بالكوفة ، والمسيح عليه السلام بابن الإنسان ، وللرمز كونه بنية كليه تضم ما تشتمل عليه القصيدة من رؤيا حسية جزئية ، كان بطبيعته يعبر عن رؤيا شاملة[68] ومن هنا تكمن خطورة الرمز ذلك لأن في كل رمز سلاحا ذا حدين ، فهو يكشف عن الحقيقة ويكشف عن الروح [69] ، ثم ينتقل إلى مكان آخر .

وبمجرى النيل الأحمرِ ، يأخذكَ الموتُ إلى
رؤيا
تتغنى طول الليل أراملها ..
" بلا لَوْمٍ ... ولا لؤمٍ ... "
" سلاماً يا بني عمي ..... "
" حبيبي عاد من عمّانْ ..... "
" فلما شال لي يده ..... "
" ولما حط لي يده ..... "
" حلا في نومتي حلمي ..... "
حلا ... [70]

ليوحي لنا أننا في (مصر) التي تتكرر عودته إليها بين الحين والأخر من خلال (النيل) أو (فرعون) و يوسف) ودلالاتها ورموزها ، وهو هنا يقدم لنا أغنية على لسان الأرامل عن الحبيب العائد من (عمان) مع أنه سبق أن ربط هذه الرؤيا كلها بالموت من خلال (عبد الخالق محجوب) ورؤيا الموت ، لتتحول رؤيا الحبيب العائد محض أمنية للأرامل غير متحققة ، بينما يقدم لنا أغنية على لسان الأطفال في منطقة (اللد) في (فلسطين) على لسان الأطفال .

فمن كان له أذنان ليسمع فليسمع ..
بالرؤيا امتلأت روحي :
وسمعت ورائي أطفال اللد يصيحون ..
" تنبهوا .. تنبهوا .. "
" يفتح الواوي ..... "
" عيونه السماوي ..... "
" فقم إذن يا جلجل الذهب ..... "
" ودق دقتك ... " [71]

لقد كان حضور الأطفال في هذا المشهد لا يعني فقط الأمل بالجيل الجديد أو التعبير على ألسنتهم ، وجعلهم قناع يتقنع به ليعبر من خلال هذه الأغنية الشعبية عن الغدر الذي تعرض له معظم شخصيات القصيدة فحسب ، بل كان يرغب في أن يقدم لنا جيلا قادما مطلع على حقائق الأمور من خلال التنبيه الذي يصدح به الأطفال من خلال استهلال أغنيتهم ، التي قدّم لها بعبارة (من كان له أذنان ليسمع فليسمع) ثم تتكرر الأمكنة بعد ذلك في (المغرب) و(السودان) و(الخرطوم) ، التي يدخلها بفرس حمراء يطوف بها الدنيا .

أعطوني فرسا حمراء أطوف بها الدنيا ..
وكمثل نبي يقتله أهل مدينته ..
أحمل .. تاجي وعصاي ..
وأدخل الخرطوم [72]

هذا المشهد يتكرر للمرة الثانية ولكنه هنا استبدل الفرس العمياء بحمراء ، والقفر بالخرطوم ، ذلك يبين أن الموقف هنا مختلف ، فالنبي مقتول ؛ لذا ارتبط باللون الأحمر والضحية كانت (هناء الشيباني) وموتها كان ناجزا ، أما (احمد الشفيع) فهو يتوجه إلى الشهادة ، وهو هنا يدخل مدينة بعينها هي (الخرطوم) ، فمن الطبيعي أن تكون الفرس حمراء مع نبي يقتله قومه ، وأن يقتاد (احمد الشفيع) الجنود إلى ساحة الإعدام وتأتي الرؤيا على لسان الأطفال الذي كان يقدم الرؤيا من خلالهم في الغالب .

فأنا بالموت اخترت .. وبالرؤيا مهدت لكم روحي
وسمعت ورائي أطفال السودان يصيحون :
" يا أحمد الشفيع "
" تعش الليل عندنا .. "
" من قبل أن يقتادك الجنود للإعدام .. "
" حتى إذا انزاح عن السودان آخر الهزيع .. "
وما بين أحلى المنى والندامه
" يكون كل شيء بيننا بالدين .. "
" حتى دموع العين .. " [73]

وينتقل إلى مكان آخر مباشرة فكأنه ينتقل عبر الخيال والرؤيا لا الواقع ، لتحل الفوضى في النص ونراه يقدم لنا أفكارا مختلفة لنخمن أن الفوضى قد غلبت في النص ولكن لابد من علاقة بين تلك الأفكار ؛ إذ يؤكد (فرويد) أنه " لابد من علاقة بين أي فكرتين تلي إحداهما الأخرى سواء أكانت تلك العلاقة ظاهرة أم غير ظاهرة ، فالعقل لا يستطيع أن يغير الموضوع حينما يشاء من غير إشارة إلى ماضيه القريب. فالذكريات أفكار مرتبطة وحتى في التفكير المتعمد تكون الروابط لا شعورية فيفيض التيار العصبي من غير تفكير في المسالك العصبية ولا يستثير شرارة الشعور إلا عندما يقفز من طرف لآخر"[74] ، والواقع أن مايبدو من فوضى حصلت في الكون الشعري في القصيدة توازي الفوضى التي أحدثتها الأوضاع في نفس الشاعر من انفعالات ؛ ذلك " فوضى الشعر الحديث في أساليبه وغموضه والتباس معانيه وإغراقه في دخول المتاهات ، صورة حقيقة لسمات الحياة العربية المعاصرة ، حتى

لتكاد ترى البصمات نفسها مرسومة على هذا وذاك في آن"[75] ،ليقدم لنا بعد ذلك صورة مغرقة في الغرابة إلى حد الدهشة:

رأيت لواء يقوم على جثتي عند " منطقة الشجرة "
على كتفيه نجوم مراهقة من نحاس ،
وفي الساعة العاشرة ..
تطلعت من ثغرة في دمي ..
رأيت لدى الأفق قافلة تعبر النهر ،
مثقلة بالحرير المقصب والتبغ ..
تظمأ ..
تشرب طلا من الرمل
تأنس بالصل والذئب .. لكنها ..
تعبي .. والرؤيا .. [76]

الواقع أن دراسة الرؤيا بمفهومها الاصطلاحي ضمن هذا البحث لاتتعلق بموقع الراوي أو زاوية الرؤية التي يقدمها لنا الراوي من حيث موقعه من الحدث ، ولكن في سفر الرؤيا بالذات كان التساؤل حول موقع الراوي يلح على القارئ ، ذلك أن الراوي الذي هو محور النص يقف في مواضع يثير الدهشة ، وهي بالأساس لاتتبع من كون غريب وعجيب يقف فيه الراوي بل تتأتى من تواجده في مواقف غرائبية يتعسر على القارئ الذي يأخذ دور المراقب هنا والمتفرج على هذه الدراما السوداوية المخيفة تصورها ، فكيف سيفسر هذه العبارة وهل سيتمكن المتلقي من تخيل هذه الرؤيا ؟ ، وكيف قدّم لنا الفعل (تطلعت من ثغرة في دمي) ، قد يتمتع القارىء بهذه الرؤيا ولكن الراوي أين يمكن أن يكون ليرى المدينة الغاضبة التي تصعد ثورتها من غلاصمها فكأنها سمكة تنازع ، جمع غريب لهذه الرؤيا ليقدم لنا بالتالي ثورات فاشلة وردات تؤدي إلى الموات والخراب وليس إلى أي شيء آخر ، فيقابلها هو بالدموع والصمت .

واستنادا لما تقدم من رؤى غرائبية كان يقدمها لنا عن طريق الفعل رأيت ، الذي تكرر كثيرا في العبارات الشعرية ليتكىء عليه ، ويسوغ لنا فيها غرابة الرؤى أو التناص جلي مع النص المقدس .

فتبسم لي . ورأيت دموعه في عينيه
وأبعدني عن باب القبر ..
ورأيت الروح يمر أمامي كالسيف .. ويجثو .. [77]
****
رأيت على يده جمجمة تبتسم ..
ورأيت عليها شيئا لزجا كالدم .
ورأيت بقايا خصل من شعر أسود ، [78]
****
رأيت المدينة تصعد ثورتها من غلاصمها ،
فاعتذرت لها بالدموع .. [79]
****
ورأيت رجالا من حولي بثياب بيض ،
وعيون من خرز . . [80]
****

ولكن في بعض هذه الرؤى التي اعتمد فيها التناص نجده يتصرف بالرؤيا ، فهو فضلا عن نسبتها إلى غيره ممن وردت على ألسنتهم في القصص الدينية التاريخية نراه يجمع هذه الرؤى المتناقضة معا .

واستدعوا يوسف من سجنه ،
فرعون رأى حلما ..
والناس رأوا حلما ..
بقرات سبع عجفاء ابتلعت سبعا ناصحة
ورأيت كأني أعصر خمرا ..
ورأيت على رأسي خبزا تأكل منه الطير .. [81]

كيف يمكن أن يرى فرعون والناس حلما واحدا ، ما الداعي لتوحيد الرؤى بهذه الطريقة ، (الصائغ) هنا لم يكن يتعامل مع النص المقدس على أنه أسير مضمون هذا النص على شهرته ، فـ (يوسف) الشاعر ليس هو (يوسف الصديق) الذي كان يفسر الرؤى في وقته ، و(الصائغ) تصرف بالرؤى على وفق ما كان يريد أن يقدمه لنا ، فنراه يوحد الرؤى وعلى الرغم من تعدد الحالمين ، ويعدد الرؤى رغم انفراد الحالم ، فهو يقدم الرؤى التي كانت لرجلين ورد ذكرهما في سورة يوسف " وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانَ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْراً وَقَالَ الآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزاً تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ أنا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ "(يوسف36) في (سفر الرؤيا) قدّم لنا (الصائغ) تمثيلا واضحا لما يعرف بـ (التمرّد على المقدس) " وذلك بالإقدام على تحوير النص الديني بشكل يخدم الدلالة التي يرمي إليها النص الشعري أو كمحاولة الاهتمام بالمفاهيم اللاهوتية إلى الاهتمام بأمور الواقع السياسي أو تقليد الأسلوب القرآني أو تراكيبه أو إيقاعاته ، فبالنسبة للتحوير فأنه يعمد إلى استلهام الإصحاحات في الكتاب

المقدس"[82] ، وبناءً على تفسير هاتين الرؤيتين كان لهما مستقبلٌ مختلفٌ تمام " يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْراً وَأَمَّا الآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِ قُضِيَ الأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ "(يوسف : 41) ، نجد أن من الغريب أن الشاعر جمعهما معا لشخص واحد هو الراوي ، ربما كان يريد أن يقول أن كلا المصيرين واحد ، بعد ذلك يعكس الأمر ، أما توحيد الرؤيا لأشخاص متعددين ، فأراد بها أن الناس الذين رأوا الرؤيا ذاتها التي رآها (فرعون) فهو على الأرجح أراد أن يسلب الناس وهم المجموع إرادتهم وقدرتهم على الرؤية والرؤيا ، أو لأن تبعات هذه الرؤيا الفرعونية وقعت آثارها على الناس فهم من حل بهم الجوع والقحط لذا كانت رؤاهم انعكاس لرؤيا (الفرعون) ، ثم يذكر لنا الناس وفرعون دون أن يتطرق لمضمون الرؤيا ، فيوحدها لنا .

فرعون رأى حلما
والناس رأوا حلما
ورأيتك بين الحلمين وسيما كالموت ،
فخفت .. وخيل لي أني أقتل فيك ... [83]

واللافت للنظر بعد ذلك حين يغيب (فرعون) فتفترق رؤياه الناس وتتعدد ، وتتحول إلى كوابيس ورؤى تحذيرية تحمل نبوءة عن شؤم قادم .

قال الناس : رأينا حلما : أما ولدت طفلا في
فمه أسنان
كاملة الأضراس ..
قالوا : ورأينا هرا أعمى يأكل أفراخه ..
وأرتعب الناس .. [84]

كان يقدم لنا رؤيا حلمية للناس الذين اتفقوا على رؤياها ، وهي رؤيا تشاؤمية عن الهر الأعمى ، والواقع أن لجوءه للهر ربما كان إظهار للعقوبة أو قوى شريرة ؛ ذلك " أن واحدا من رموز الهرة أو القطة خصوصا ذات اللون الأسود هو الشيطان وكانت نعتا للرقاة والسحرة وقد يكون رمزا للعقاب "[85]، ويمكن أن نلاحظ أنه جعل العمى صفة للهر والفرس في هذا النص الذي تعمد فيه أن تكون الرؤيا غائمة وغير واضحة فكان العمى يغلب على معظم شخوصها ، وتتابع رؤى الناس التي تزداد غرابة وشذوذ ، حين يصف لنا البئر والناعور والدلاء الغريبة تلك.

قالوا .. ورأينا بئرا طافحة بالماء العذب ،
عليها ناعور .. ودلاء الناعور جماجم ،
يجري الماء إذا انقلبت .. خلل العينين ..
من الأذنين ..
من الفكين ..
فأن فرغت ..
مال إلى الخلف الرأس ..[86]

وهي رؤيا بمنتهى القسوة والفظاعة وبئرٌ طافحةٌ بالماء العذب ، ومع أن الماء هو سر الوجود ومبعث الحياة ، إلا أنه جمع الماء العذب مع الناعور الغريب على هذا البئر ، الذي يفسد عذوبة هذا الماء لأنه يتكون من جماجم تدور فيخرج الماء من خلال العينين والأنف والملامح التي اختفت لان الموت أخفاها ، وتحل محل الدلاء التي تعكس رؤيته عن سر الوجود اللامتناهي والنشأة الأولى للحياة " فالدلاء خرجت تحمل له علامات تدل على زمان متناه في القدم ، بل ربما تحمل تاريخ الإنسانية في بدائيتها "[87]، ومن الغريب أن ينهي القصيدة برؤيا تختلف عما بدأ بها تماما ، ليتحول بعد ذلك من مشارك فاعل ومحوري في الحدث إلى مجرد راوٍ محايد ، فيقدم لنا رؤيا كأنه ليس جزءا منها .

قالوا : ووعدنا في الحلم
بعام يقبل أو يمضي ... [88]

ليقدم بعد ذلك رؤيا تشابه الزمن ، فيعكس لنا حالة من اليأس والضجر من خلال أداة العطف (أو) فيعادل بين يقبل أو يمضي ليجعل الوعد المرتبط بالزمن الماضي ، ولكن في نهاية القصيدة يعود من جديد ليلقي بتبعات كل شي على الرب ، حين يختفي فرعون ليحل الرب محله .

فالرب رأى حلما ..
والناس رأوا حلما ... [89]

واللافت للانتباه أن الشاعر حين لجأ إلى الغرائبية ، في هذه القصيدة بالذات فأنه قدمها لنا على وفق طريقة مميزة في الكتابة ، حين تتبدى ملامحها ، من خلال بنية الرؤيا التي دخلت العلاقة بين عناصرها ، التي تكون لها مستوى من الانزياح الشديد ، وإلغاء العلاقات المنطقية ، التي تتشكل من خلالها بنية الرؤيا الغرائبية في الكون الشعري ، مما يجعلها تدخل في سياق يقوم على مزيد من التعقيد في العلاقة بين مكوناتها وعناصرها ، ومن ثَمَّ فقد اخذ يقدم لنا هذه الرؤى من خلال تحقيق الصدمة والإدهاش ، وإلغاء سلطة الحواس ، واستيلاد عالمه المفارق ، ومع هذه المغامرة ، لم يعد النص يهتم بما يريد أن يقوله أو بوظيفته ، وراهن (الصائغ) هنا على قدرة القارئ على تحليل النص ، حين كان يولد الحيرة والرعب في نفسه ، فينفتح النص على آفاق جديدة جعلت منه نصا مفتوحا على التحليلات المتعددة .

المصادر والمراجع
القــرآن الكــريم
الكتاب المـقدس الإنجيل

1- أبواب العقل الموصدة - باب النوم باب الأحلام. ، علي كمال ، بغداد ، دار واسط ، 1990 .
2- الاتجاه الرؤيوي (الرؤيا) الميتافيزيقي في الشعر العربي المعاصر ، مقال ، لم يذكر اسم الكاتب ، الموقع الالكتروني http://www. FreBend.com . شبكة الانترنت .
3- أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ، قراءة المكونات والأصول ،كاملي بلحاج ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،2004.
4- ارض الأبدية ، قراءات في تجربة الشاعر سيف الرحبي ، مفيد نجم ، منشورات دار الجمل ، كولونيا ، ألمانيا ، بغداد ، العراق ، ط1 ، 2007 .
5- آفاق التناصية... المفهوم والمنظور ، مجموعة كتاب ، ترجمة د. محمد خير البقاعي ، نظرية النص ، رولان بارت ، الهيئة المصرية العام للكتاب ، 1988.
6- آفاق الفكر المعاصر ، غاتيان بيكون تأليف لجنة عالمية من أساطين الاختصاص ، ترجمة لجنة من الأساتذة الجامعيين ، منشورات عويدات ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1965 .
7- البير كامو ، محاولة لدراسة فكره الفلسفي ، عبد الغفار مكاوي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1964 .
8- انتظريني عند تخومالبحر قراءة شعرية ، مقال، ناجي إبرا هيم ، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع1041 ، 2/3 / 200 .
9- أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ، ميشيل كاروج ، ترجمة الياس بديوي. وزارة الثقافة ، سوريا ، 1973، ص20.
10- ا
لبنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، عبد السلام المساوي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1994

11- بيانات السريالية ، بروتون ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د.ت .
12- تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى ، رينيه ديكارت ، ترجمة كامل الحاج ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1961 .
13 - جماليات المكان في مسرح عبد الصبور، مدحت الجيار ، مجلة ألف ، ع6، 1986.
14- حاضر النقد الأدب ، مجموعة من الكتاب ، ترجمة . محمود الربيعي ، دار المعارف ، بمصر ، 1975.
15- الحداثة والشعر وتجديد الحياة العربية، حافظ الجمالي ، الموقف الأدبي ، دمشق ، ع 193، 194، أيار وحزيران ، س17 ، 1987 .
16- الخطيئة والتكفير من البنويوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية ، عبد الله تعالى الغذامي ، النادي الأدبي ، جدة ، السعودية ،ط1 ، 1985 .
17- دلالة الشكل ، دراسة في الاستطيقيا الشكلية ، وقراءة في كتاب الفن ، عادل مصطفى ، دار النهضة العربية للدراسات والنشر أ بيروت ، لبنان ، 2001.
18- دلالـة المدينـة في الخطاب الشعري العربي المعاصر دراسة في إشكالية التلّقي الجمالي للمكان ، قادة عقاق ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 .
19- دهاليزالطاهر وطار ، مقالة ، صلاح فضل ، نزوى ، ع7 ، يوليو ، 1996 .
20- الرؤيا في شعر البياتي ، محيي الدين صبحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 .
21- الرؤية في شعر ذي الرمة ، آن تحسين الجلبي ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل ، كلية التربية .
22- الرموز في الفن – الدين –الحياة ، فيليب سيرنج ، ترجمة عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، 1992 ، ط1 .
23- الرواية العربية والصحراء ، صلاح صالح ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1996.
24- زمن الشعر ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1983 .
25- " سفر الرؤيا " ، مقالة ، شبكة الانترنت .
26- شعرية الرواية الفانتاستيكية ، للناقد شعيب حليفي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1997.
27- العزف على وتر النص الشعري ، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية ، عمر محمد الطالب، اتحاد الكتّأب العرب ، دمشق، 2000، ص30 ، نقلا عن كيف يعمل العقل ، سيغموند فرويد .
28- عزل ماركيز ، براسو ميغيل فرناديز، ترجمة نادية ظافر ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، ط1 ، 1981 .
29- عيلة مار شربل مع الأخت ماري أنطوانيت سعادة الموقع الالكتروني (عيلة مار شربل) شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) .
30- -في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي ، دار سراس للنشر، تونس ، 1985.
31- قصائد ، يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 .
32- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة ، د. عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1980.

33- القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر ، يوسف سامي اليوسف ، دار كنعان ، دمشق ، 2000.
34- مدخل إلى الأدب العجائبي ، تزيتيفان تودوروف ، ترجمة الصديق بوعلام ،تقديم محمد برادة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 1994.
35- المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها –دراسة ، عبد الرزاق الأصفر ، اتحاد الكتاب العرب ، 1999 .
35- مقالة في النقد ، غراهام هوف ، ترجمة محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، دمشق ، 1973.
36- مقدمة في نظرية الأدب ، عبد المنعم تليمة ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1979.
المعجم الفلسفي ، جميل صليبا ، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة ، بيروت ، 1982.
37- معجم مصطلحات الأدب ، مجدي و هبة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 .
موسوعة ويكيبيديا شبكة الانترنت .
38- ملامح مالك بن الريب ، مقالة ، محمد حسين الأعرجي ، مجلة الأقلام ، بغداد ، ع10 ، 1973 .
39- مقابلة مع خليل حاوي ، مجلة الأسبوع العربي ، ع832 ، 1975 .
40 - مقالة في النقد ، غراهام هوف ، ترجمة محيي الدين صبحي ، منشورات المجلس الأعلى للفنون والآداب ، دمشق ، 1973 .
41- الموروث في شعر يوسف الصائغ ، أثير محمد شهاب ، رسالة ماجستير ، كلية التربية جامعة تكريت ، 2000 .
42- موسوعة المصطلح النقدي الترميز، جون ماكوين ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990.
43- البنية السردية في شعر يوسف الصائغ مقاربة نصية ، محمد احمد عبد الوهاب الشريدة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، 2002 .
44- النص القرآني وآفاق الكتابة ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، 1993 .

الهوامش

(1) مقدمة في نظرية الأدب ، عبد المنعم تليمة ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1979، ص 174.
(2) دلالة الشكل ، دراسة في الاستطيقيا الشكلية ، وقراءة في كتاب الفن ، عادل مصطفى ، دار النهضة العربية للدراسات والنشر أ بيروت ، لبنان ، 2001، ص41 .
(3) أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ، قراءة المكونات والأصول ،كاملي بلحاج ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،2004 ،ص47.
(4) " تعني كلمة السّريالية في اللغة الفرنسية مذهبَ ما وراء الواقع. والواقعُ ما هو موجود؛ سواءٌ في عالم المادّة أم الحسّ أو الوعي؛ أي ما يدركه الإنسان مباشرة في العالم الخارجي أو ما يشعُر به ويعيه في عالمه النفسي . والسّرياليّة لا تهمل هذا الواقع ، ولا تنكره ولكنها لا تثق به ولا تعوّل عليه . فهو في رأي (بروتون) زعيم السريالية معادٍ لكلّ ارتقاء فكريّ وخُلُقي" ينظر المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها –دراسة ، عبد الرزاق الأصفر ، اتحاد الكتاب العرب ، 1999 ، ص169-170 ، نقلا عن بيانات السريالية ، بروتون ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د.ت ، ص17.
(5) ينظر المعجم الفلسفي ، جميل صليبا ، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة ، بيروت ، 1982، 2 / 168.
(6) معجم مصطلحات الأدب ، مجدي و هبة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 ، مادة فنتازيا.
(7) ينظر أبواب العقل الموصدة - باب النوم باب الأحلام. ، علي كمال ، بغداد ، دار واسط ، 1990 ، ص502.
(8) أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي (185-256 هجري / 805-873 ميلادي) مؤسس الفلسفة العربية الإسلامية كما يعده ون، كان كمعظم علماء عصره موسوعيا فهو رياضي و فيزيائي و فلكي وفيلسوف إضافة إلى أنه موسيقي، يعتبر الكندي واضع أول سلم للموسيقا العربية موسوعة ويكيبيديا شبكة الانترنت .
(9) شعرية الرواية الفانتاستيكية ، للناقد شعيب حليفي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1997 ، ص17.
(10) مدخل إلى الأدب العجائبي ، تزيتيفان تودوروف ، ترجمة الصديق بوعلام ،تقديم محمد برادة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 1994، ص45 .
(11) مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص44 .
(12) ينظر مقدمة مدخل إلى الأدب العجائبي ، محمد برادة ، ص8 .
(13) مدخل إلى الأدب العجائبي ، مقدمة محمد برادة ، ص7. لقد عدّ (تودوروف) العجائبي جنسا إبداعيا مستقلا ، ولم يناقش المترجم الصديق بو علام أو الدكتور محمد برادة هذه المقولة النقدية ، وهي واقعا تحتاج إلى إيضاح وتعليق ودراسة من قبل النقاد ، ذلك انه لو صح أنها جنس إبداعي مستقل في الأدب الغربي ، فإنها في الأدب العربي تكون سمة وميزة في الغالب وضمن جنس إبداعي تستظل بظله ، ويحدد صحة هذه المقولة وخطأها مالدينا من موروث إبداعي عربي يفتقر إلى وجود الأساطير والملاحم والميثولوجيا الفاعلة في المجتمع العربي فيما يخص الأدب القديم ، اما الأدب الحديث فان هذا اللون من الإبداع لم يكن جنسا مستقلا وخاصة له وجوده المستقل ، هذا فضلا عن ان الدراسات النقدية لو توله الاهتمام الكافي ولم يكتمل التنظير له في الممارسات النقدية ، ويرجع هذا بالأساس إلى ما لدى النقاد من إبداع يدخل في نطاق الغرائبي ؛ إذ لم

يستقل هذا الفن بنفسه بعد وظل منضويا تحت الأجناس الإبداعية الأخرى من شعر ورواية ومسرح ، فكان سمة تتسم بها هذه الألوان من الإبداع لا جنسا مستقلا ، والحق ان دراسة الغرائبية في النقد والإبداع العربي مازالت بحاجة إلى ، وتبقى وجهة نظر وخاضعة للنقاش والرد .

(14) مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص57 -58 .

(15) مدخل إلى الأدب العجائبي ، تودوروف ، ص57 -58 .

(16) ارض الأبدية ، قراءات في تجربة الشاعر سيف الرحبي ، مفيد نجم ، منشورات دار الجمل ، كولونيا ، ألمانيا ، بغداد ، العراق ، ط1 ، 2007 ، ص104 .

(17) ينظر الاتجاه الرؤيوي (الرؤيا) الميتافيزيقي في الشعر العربي المعاصر ، لم يذكر اسم الكاتب ، الموقع الالكتروني http://www. FreBend.com . شبكة الانترنت .

(18) مدخل إلى الأدب العجائبي ، تزيتيفان تودوروف ، ص70.

(19) زمن الشعر ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1983، ص59 .

(20) زمن الشعر ، 278 .

(21) ينظر عزل ماركيز ، براسو ميغيل فرناديز، ترجمة نادية ظافر ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص109.

(22) تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى ، رينيه ديكارت ، ترجمة كامل الحاج ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1961 ، ص50 .

(23) أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ، ميشيل كاروج ، ترجمة الياس بديوي. وزارة الثقافة ، سوريا ، 1973، ص20.

(24) زمن الشعر ، ص117 .

(25) ينظر القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر ، يوسف سامي اليوسف ، دار كنعان ، دمشق ، 2000 ، ص24.

(26) في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي ، دار سراس للنشر، تونس ، 1985، ص147.

(27) ينظر مقالة في النقد ، غراهام هوف ، ترجمة محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، دمشق ، 1973 ، ص30 -31 .

(28) الرؤيا في شعر البياتي ، محيي الدين صبحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 ، ص31 .

(29) مقالة في النقد ، غراهام هوف ، ترجمة محي الدين صبحي ، ص57 .

(30) الفكر المعاصر ، غاتيان بيكون تأليف لجنة عالمية من أساطين الاختصاص ، ترجمة لجنة من الأساتذة الجامعيين ، منشورات عويدات ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1965 ، ص603-604 .

(41) ملامح مالك بن الريب ، محمد حسين الأعرجي ، مجلة الأقلام ، بغداد ، ع10 ، 1973 .، ص67 .

(32) آفاق التناصية... المفهوم والمنظور ، مجموعة كتاب ، ترجمة د. محمد خير البقاعي ، نظرية النص ، رولان بارت ، الهيئة المصرية العام للكتاب ، 1988 ،ص42-43 .

(33) الخطيئة والتكفير من البنويوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية ، عبد الله تعالى الغذامي ، النادي الأدبي ، جدة ، السعودية ،ط1 ، 1985 ، ص321.

(34) ينظر مقالة دهاليزالطاهر وطار ، صلاح فضل ، نزوى ، ع7 ، يوليو ، 1996 ، ص34 .

(35) ملامح مالك بن الريب ، محمد حسين الأعرجي ، ص67 .

(36) عُرف سفر الرؤيا باسم رؤيا يوحنا ، على أنّ الاسم نفسه قد يكون مستعاراً. فاسم " يوحنّا " قد يدلّ مثلاً على المدرسة اليوحانويّة بذاتها ، أم أنّ صاحبه ابتغى من خلاله نسب هذا الكتاب إلى اسم معروف يكسبه المصداقيّة والانتشار وقد ورد تقييم هذا السفر من قبل إتباع الدين المسيحي إلى حد أن عده بعض(الإنجيل الخامس) هكذا لسمّينا سفر الرؤيا لو أردنا أن نعيد تسميته. لأنّ الإنجيل أي البُشرى الصالحة هو الربّ يسوع المسيح. صحيح، أنّ قصة يسوع مسرودة في الأناجيل (متى ،مرقس ،لوقا) بحسب تسلسلها الزمنيّ (الميلاد ، العماد ، التبشير، الموت والقيامة) ، أمّا في سفر الرؤيا فالأحداث محورها يسوع في زمن. لذا توقد كثر فيه الاستعارات والتشابيه والتلميحات، فكلّ شيء مستعار: اسم الكاتب ، المكان ، الزمان، الألوان،... ولكلّ استعارة رموزها وتفاسيرها. ؛ ذلك لأنه كتب في زمن الأزمات والاضطهادات ، كانت المراسلات تتمّ بطريقة مبطّنة ومشفّرة، يفهمها المرسَل إليه دون غيره ، وهذه الرموز هي بمثابة مفاتيح قراءة، ما أن نفكّها حتى تنجلي أمامنا رسالة الخلاص والرجاء التي أرادها الكاتب. رموز أُخِذت من الحضارة الفارسيّة والديانة الهندوسية والأساطير اليونانية فجرّدت من معناها الوثني ووُضعت في إطار كتابي، بيبليّ، خلاصيّ، مجسَّد . الهدف من هذا الزمان المستعار هو إبراز الزمن الحالي وتقييمه على ضوء الماضي: فمن يقرأ كتاب دانيال، مسترجعاً زمن السبي ، يتنبّه للمعاناة والاضطهاد الشديد القاسي الذي يعيشه الشعب. وكاتب الرؤيا أيضاً شبّه أذى الإمبراطورية الرومانية بزمن بابل، وذلك بهدف إعطاء الحدث الأول (اضطهاد المسيحيين في زمن روما) إطار الحدث الثاني (زمن بابل). ولا ندري ما إذا كان كاتب الرؤيا منفيّ في جزيرة Pathmos، إذ إن النفي يشابه حبساً قاسياً يعجز فيه الإنسان عن كتابة رسائل وإيصالها إلى الكنائس المجاورة. إنما الكاتب يريد أن يُظهر أهميّة ما يكتب ويقول، فيضع رسالته في إطارٍ يوازي الوصيّة الأخيرة الذي يكتبها الإنسان قبل مماته حين يكون في المنفى. " سفر الرؤيا" عيلة مار شربل مع الأخت ماري أنطوانيت سعادة الموقع الالكتروني (عيلة مار شربل) شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) .

(37) الموقع الالكتروني (عيلة مار شربل) شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) .

(38) النص القرآني وآفاق الكتابة ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، 1993 ، ص113 .

(39) قصائد ،يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992.، ص117.
(40) قصائد ، ص117 .
(41) م . ن ، ص117-120 .
(42) ينظر الرواية العربية والصحراء ، صلاح صالح ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1996، ص51 .
(43) " ويصل أوديب إلى مدينة طيبة - مهبط رأسه وإن لم يكن يعرفها - وهناك يجد أوديب فزعاً وارتباكاً يسودان المدينة. فقد كان هناك حيوان غريب مفزع له رأس المرأة وكتفاها وجسمه جسم لبؤة، قد قبع على صخرة وراح يلقي الألغاز على كل من يمر به ، ولكن أحداً لا يستطيع الوصول إلى الحل، ويكون مصيره الهلاك على يد أبي الهول . ويأتي أوديب فيسأله أبو الهول : ما الحيوان الذي يسير في الصباح على أربع، وفي الظهيرة على اثنتين ، وفي المساء على ثلاث؟ فيجيبه أوديب : هذا الحيوان هو الإنسان، فهو في الطفولة يزحف على أربع، وحين يشب يمشي على اثنتين، وعندما يشيخ يتكئ في سيره على عصا . ويكون هذا هو الجواب الصحيح ، ويستشيط أبو الهول غضباً لذلك ويلقي بنفسه من فوق الصخرة فينسحق ميتاً " قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة ، د. عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1980 ، ص63 .
(44) ينظر " سفر الرؤيا " ، شبكة الانترنت .
(45) موسوعة المصطلح النقدي الترميز، جون ماكوين ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص44 .
(46) قصائد ، ص120 .
(47)م ، ن ، ص120- 121 .
(48) البنية السردية في شعر يوسف الصائغ مقاربة نصية ، محمد احمد عبد الوهاب الشريدة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، 2002 ، ص61 .
(49) قصائد ، ص122 .
(50) جماليات المكان في مسرح عبد الصبور، مدحت الجيار ، مجلة ألف ، ع6، 1986 ، ص 28 .
(51) م . ن .
(52) قصائد ، ص122 .
(53) ينظر الموروث في شعر يوسف الصائغ ، أثير محمد شهاب ، رسالة ماجستير ، كلية التربية جامعة تكريت ، 2000 ، ص 23 .
(54) قصائد ، ص122 .
(55) هناء الشيباني ، ذكر محمد المبارك في مقدمته قصائد يوسف الصائغ انها استشهدت برصاص الأهل ، ينظر قصائد ، ص26 ، بينما ذكر محمد الشريدة " أنها مناضلة عراقية استشهدت بالقصف الإسرائيلي على لبنان " ينظر البنية السردية ، ص70 .
(56) ملامح مالك بن الريب ، ص67 .
(57) دلالة الشكل ، ص21 .
(58) قصائد ، ص123 .
(59) م . ن ، ص125 .
(60) م . ن ، ص126 .
(61) البير كامو ، محاولة لدراسة فكره الفلسفي ، عبد الغفار مكاوي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1964 ، ص115.
(62) قصائد ، ص127 .
(63) دلالـة المدينـة في الخطاب الشعري العربي المعاصر دراسة في إشكالية التلّقي الجمالي للمكان ، قادة عقاق ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص302 .
(64) البنية السردية ، ص70 .
(65) قصائد ، ص127 .
(66) انتظريني عند تخومالبحر قراءة شعرية ، ناجي إبرا هيم ، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع1041 ، 2/3 / 200 .
(67) قصائد ، ص123-124 .
(68) مقابلة مع خليل حاوي ، مجلة الأسبوع العربي ، ع832 ، 1975 .
(69) ينظر حاضر النقد الأدب ، مجموعة من الكتاب ، ترجمة . محمود الربيعي ، دار المعارف ، بمصر ، 1975، ص87.
(70) قصائد ، ص126 .
(71) م . ن ، ص129 .
(72) م . ن ، ص130 .
(73) م . ن ، ص130- 131 .
(74) العزف على وتر النص الشعري ، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية ، عمر محمد الطالب، اتحاد الكتّأب العرب ، دمشق، 2000، ص30 ، نقلا عن كيف يعمل العقل ، سيغموند فرويد ، ص54 .
(75) الحداثة والشعر وتجديد الحياة العربية، حافظ الجمالي ، الموقف الأدبي ، دمشق ، ع 193، 194، أيار وحزيران ، س17 ، 1987 ، ص25.
(76) قصائد ، ص135 .

(77)م . ن ، ص121 .
(78) م . ن ، ص122 .
(79)م . ن ، ص131 .
(80) م . ن ، ص132 ,
(81) م . ن ، ص132 .
(82) ا البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، عبد السلام المساوي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1994، ص270 .
(83) قصائد ، ص133 .
(84)م . ن ، ص135 .
(85) الرموز في الفن – الدين –الحياة ، فيليب سيرنج ، ترجمة عبد الهادي عباس ،دار دمشق ، 1992 ، ط1 ، ص74.
(86) قصائد ، ص135 .
(87) الرؤية في شعر ذي الرمة ، ان تحسين الجلبي ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل ، كلية التربية ، ص 49
(88) قصائد ، ص135 .
(89) م . ن ، ص135 .