

## سيف علي أمام باب خيبر

### من الغربية إلى انسجام الخطاب

■ أ.د. بشرى البستاني

لا شك إن قارئ النَّصِّ الشِّعْرِيِّ الحديث بحاجة إلى درجة عالية من المثابرة والاستعداد، فهذا النَّصُّ حسب بارت فضاء لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات مختلفة، وتتنازع، حتى يغدو ذلك النَّصُّ نسيجاً لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة، وهو إذ ينجز بهذا التشكل المتداخل فإنه يطرح عبر منجزه قضية هويته التي لا تنكشف إلا من خلال نظامه الذي يعد المنطلق الأساسي في أية مقارنة، والانطلاق من هذا المبدأ ينقل النَّصُّ من بنية خارجة عنه إلى بنية خاصة به، يتحقق بها ومن خلالها<sup>(١)</sup>. فالنَّصُّ الشِّعْرِيُّ عالم يمتلك ضرورته، وضرورته هي أن يكون وعلى مستواه المتخيل عالماً مستقلاً متميزاً. قادراً على أن يولد أثره الموهوم بحقيقته، وحقيقته هي قدرته الإبداعية على أن يوحي عبر القراءة بما يحيل على واقع الناس الذين يناضلون من أجل تغليب عوامل الحياة على الموت<sup>(٢)</sup>. ومهمة القراءة هنا هي اقتحام هذه الحقيقة في محاولة لاكتشاف قوانينها الداخلية وملامسة سماتها الفنية التي نهضت فاعليتها في دواخل النَّصِّ لتشكّل منه كيفية لغوية خاصة تزخر بالانحرافات وتكسر الأنساق وكمون القيمة الجمالية، حيث تصير العلاقات البنائية فيما بين الدال والمدلول علاقات تنافرية أو تجاورية تتحكم في طرفها دلائل تراسلية تدعو إلى الالتباس، فهي تعتمد في أجوائها على تشكيلات

١. ينظر: نقد وحقيقة، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي: ١٧، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤ والكتابة الثانية وفتحة المتعة، منذر عياشي: ١٧٢، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، ط١، ١٩٩٨

٢. ينظر: تقنيات السرد الروائي، ديني العيد: ١٩٢، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

فنية يصعب على المتلقي إدراك أبعادها الواقعية بيسر، ولذلك فهي تتحرك في مشاعره مجالاً رحباً للتأويل والتخمين البعيدين عن الإدراك المفهومي الواقعي، ذلك أن الكلمة في الخطاب الشعري المعاصر تدرك بوصفها (كلمة) وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، فهي الانبثاق الحقيقي للحولة الدلالية ومكوناتها المستحضرة لحظة الانفعال أو التجاذب<sup>(٣)</sup> في تلك اللحظة الشعريّة المهمة التي تلت منجز الرواد حيث بدأت بنية اللغة تتفجر وانفردت أنظمة الدلالة وانطلقت فضاءات الرؤيا يقف شعراء شغلهم الهم الحقيقي للشعر، كما شغلهم مهمة تحديثه والعمل على تجديد طاقته، من هؤلاء الشعراء خالد علي مصطفى الذي تعمل هذه القراءة على مقارنة نصه الشعري: (سيف عليّ أمام باب خيبر)<sup>(٤)</sup> محاولة الكشف عن جوانب من حركية هذا النص من خلال استنهاض فاعلية المحاور التي تقوم عليها قراءة القصيدة والتي نؤشرها بالآتي:

١.العنوان ٢.حركات القصيدة ٣.غربة التشكيل ٤.التناص

## 1

### ■ العنوان

لم تعد أهمية عنوان أي نص بحاجة إلى تعليل، ذلك أن العنوان أول مفاتيح النصّ الكاشفة، فهو البؤرة التي تكشف دلالات الرسالة كلها، وبالكشف عن محمولها يمكن لمغاليق النصّ أن ينجلي بعضها اثر بعض، والمتأمل في عنوان قصيدة (سيف عليّ أمام باب خيبر) يجد للوهلة الأولى وضوح المرجعية التراثية الدينية فيه، تلك المرجعية المستقاة من طرفين. الأول كون الإمام عليّ كرم الله

٣. ينظر: تأمل في الخطاب الشعري المعاصر من منظور دلالي، د. عبد الله حمادي، من كتاب السيميائية والنصّ الأدبي، ١٠٨-١٠٩، جامعة عنابة ١٩٩٥.

٤. ملحق الثورة الأسبوعي، ٢٠٠١/٦/٢.

وجهه أول فدائي في الإسلام يوم افتدى الرسول الكريم ليلة خروجه إلى المدينة مهاجراً، والثاني دوره المهم المعروف في واقعة خيبر حين طُرد اليهود منها، لكن هذا التفسير يطابق بين الدال والمدلول وهذا ما لا يوافق مهمة الشعرولا يحقق وظيفته، وحينها نجد في الوظيفة الأدبية ما يعمل على ترميز العنوان من خلال التحويل الزمني للدال بانتراعه من ذلك الزمن القديم إلى اللحظة الحاضرة إذ يصير السيف رمزاً للفاعلية، والإمام عليّ رمزاً لجيل الفداء الذي يحمل أعباء الانتفاضة والثورة ويقدم التضحيات من أجل الخلاص.

لكن قراءة أخرى للعنوان بعد قراءة النصّ تحيلنا على تأويل آخر، ذلك أن سيف الإمام عليّ هو آية في حينه، آية بنصر الله المؤزر ولذلك فإن حضوره في كل زمان ومكان لا يشكل مفاجأة في ميدان الفعل وإنجاز الغلبة، لكن المفاجأة المعجزة في نظر النصّ تكمن في نهوض فاعلية جيل ضعى بالكثير، لكنه خسر الكثير كذلك، ذلك الجيل هو جيل والد الشاعر، جيل علي مصطفى الذي لم يستطيع قبل أكثر من خمسين عاماً أن يواجه بتلك التضحيات شراسة العدوان، لكنه اليوم ينهض بفاعلية أحفاده وصلابة جيله الجديد- السيف ليصنع آيته وسط الركام العربي الراهن:

فإذا امتلأ التنور وفار على لهب القدس الأزلي

يخرج منه سيف عليّ

تلك هي الآية: سيف عليّ

لكن هذه الدلالة لا تمنع من الاكتناز بمدلولات المرجع التراثي والديني الذي ظل يعمل على إثرائها وتعميق فاعليتها، إذ يكون جيل الحجارة هو السيف الذي حلم به جيل النكبة الأول، فالآية لا تكون إلا في حركية ونهوض ما هو ساكن هامد، وستكون خيبر هي كل مكان وجد به اليهود بكل ما يرافق حضورهم من أذى وصراع وضعينة وعدوان، وخروج اليهود من خيبر سيظل الدلالة الثاوية في أعماق النصّ ثويان بشارة بتطهير أرض فلسطين والأرض العربية كلها من الاستلاب. أما العناوين الداخلية فقد جاءت استجابة، لتشكيل القصيدة الذي انقسم

بقصدية واضحة على قسمين، أطلق الشاعر على القسم الأول عنوان (المجرور والمفعول) بينما أطلق على القسم الثاني عنوان (الفاعل والجار) وقد تشكل كل قسم من هذين القسمين من مجموعة مقاطع، وانطلاقاً من فكرة المجرور والمفعول، وفكرة الفاعل والجار التي ارتأتها القصيدة ترى هذه القراءة تقسيم فاعليتها القرائية على حركتين اثنتين: حركة هابطة تصور حالة انهيارات متداعية ما تلبث أن تتحول في القسم الثاني إلى حركة صاعدة، بناءً على ما تبثه الفكرة الأولى من تهافت وتبعية وإشاعة لعامل الضعف والانفصال والتشتت، حيث تهبط الفاعلية الإنسانية ومعها فاعلية العلامات التي تشكل بؤراً متألفة في التراث العربي إذ تغادر هذه العلامات توهجها وتهجر فاعليتها لتقبل الجر والانقياد وسكون الإرادة:

ذاك لسان مشقوق انظر

هجرته حروف الجر ولم يبق سوى المجرور

والفاعل طار إلى لغة أخرى.

لم يبق سوى المفعول

فالفاعل هو القوة المؤثرة القادرة على إنجاز فعل، وهو بهذه القوة متمكن من جر المفعول إلى سلطته، أما المفعول فهو ما وقع عليه اثر الفعل واثراً فاعلية الفاعل معاً، فالمفعول يتصف باستجابة سلبية، انه منقاد وتابع حينما يعجز عن رد الفعل إزاء الفاعل المؤثر عليه، وهذا يعني أحد أمرين. أما انه مهزوم حد العجز، أو انه مستجيب لإرادة الفاعل<sup>(6)</sup> وهو في الأمرين كليهما يتسم بالسكونية التي تقف حائلاً دون الحركية المطلوبة للمواجهة، لان المفعول الحركي لا بد وان يشكل مع الفاعل الرئيس طرفي صراع وحينها تنشط الدراما في النص وتتحرك عناصر فضائه الأخرى. كذلك ينتج المجرور دلالة التبعية والانجرار نحو الجار، كما يميل الجر بمصطلحه النحوي إلى معنى الخفض، ويحيل المعجمي على معنى

٥. ينظر: تحليل القوى الفاعلة في القصيدة، د. مؤيد عزيز: ١٤، دار الشؤون الثقافية العام

ط١، بغداد، ٢٠٠٠.

الجريرة وهي الإثم، فالمجرور مَنْ وقعت عليه الجريرة أي إثم الأثم، وسيكون المجرور هنا هو العربي الذي اقترفت بحقه منظومة أثم وجرائم لا حدود لها في فلسطين والعراق وعلى كل ارض العرب. إن في كل نص حركي فاعلاً يولد الحركة ويقودها، ويكون هذا الفاعل واضحاً أحياناً ومتخفياً وراء مجموعة من الإشارات والدلالات والرموز أحياناً أخرى، والقصيدة بوصفها نظاماً حركياً يؤدي وظيفة ما، فأنها تمتلك قواها الفاعلة التي تمهض داخلها من اجل إنجاز مهمتها<sup>(٦)</sup>. إن مفهوم الفاعل في النحو التقليدي جاء منسجماً مع نحو الشخص في المنظور الأيديولوجي، فالفاعل هو من يقوم بالفعل في النحو، ولما كانت أفعال الشخص مقننة ومحسوبة، فان الشخص هو الذي يقوم بالأفعال خارج النص وداخله وبذلك يصبح مركزاً للجاذبية من جهة وبؤرة لبث الفاعلية والتوهج من جهة أخرى<sup>(٧)</sup> لكن الفاعل في النص الأدبي لا يميل إلى تلك الفكرة المبسطة لأنه هنا دال المدلولات مؤجلة تشير كلها إلى فكرة النهوض الصاعد بوجه الهبوط الذي عرضه القسم الأول من القصيدة، فالمفعول والمجرور، والفاعل والجار، ما هي إلا إشارات ينتج القارئ دلالاتها كما يشاء، وان كانت الدوال هنا قد سحبت معها وهي تغادر النحو المعياري عصارة قيمتها المعيارية، وهي التبعية والسكون من جهة والفاعلية من جهة أخرى.

٦. ينظر: الكتابة الثانية وفتحة المتعة: ١٧٧.

٧. ينظر: المصدر نفسه: ١٧٩.

## 2

## ▪ حركات النَّصِّ

يدور القسم الأول من النَّصِّ المدروس كما ذكرنا حول تأشير معالم الانفصال والانهييار والقطيعة: حيث يكثف النَّصُّ تجربة تاريخية عميقة تمتد ما بين صوت فرد هو صوت الذات الشعريّة، وبين ما تواشج من أزمنة وأمكنة ووقائع كبرى في هذه التجربة التي تتخللها مستويات متباينة من الصراع والتضادات التي يتداخل فيها ما هو موغل في القدم بما هو معاصر، ومع الصراع تنسحب عوامل الانفصال لتشمل كل شئ فالتَّصُّ يبدأ من فكرة النفي المكاني عن العالم الأول (بئر في رأسي) حيث الذاكرة الأولى التي تزدهم بأمكنتها وأزمنتها المتصلة وبمخزونها الثقافي المكتنز بعلاقاته الإيجابية - ماضيا - لكن تحول الزمن إلى حاضر ممزق، والمكان إلى منفى غير كل شئ ليكسوه بطابع مأساوي تتراكم فيه الانكسارات. والخسائر والإحباط، ولينسحب ذلك على الذات الشعريّة مهشما أزمنتها وأمكنتها وعلامات تواصلها، وليشوه لها كل عناصر التناغم والانسجام مما يجعل التشكيلات النَّصِّية زاخرة بمرارة حادة وجروح مفتوحة، وأواصر انحرفت عن مسارها المأمول، كل ذلك يجري في فضاء معقد مأزوم، فحتى الماضي الذي يتسم بالتحقق لا يستمد منه النَّصُّ غير سوداوية مركبة لأنه ينحرف بأشراقته فيحولها إلى ظلام حتى كأنه يعاقب الذات - المجموع كي لا يجدوا سبيلا إلى التواصل، فالشعراء رمز المعرفية العربية العريقة تعرضهم الحركة الهابطة في النَّصِّ في حالة انفصال وشتات وتهافت، تهاوى رموزهم: أبو تمام والمتنبي، ثم تنكفى على إحباطها، فالمتنبي ينصرف باحثا عن قطعة نقد تحت بساط السلطان، بينما يمزق الطائي، بانيته علامة على انكفاء واحد من اكبر انتصارات العرب المسلمين على الآخر في فتح عمورية، لكن التمويه الشعري الذي لجأ إليه النَّصُّ لا يستطيع إن يقنعنا بانتهاء اثر البائية، لان مطلعها انحل متحولا إلي نسغ تسلل إلى أغوار هذا النَّصِّ الحديث

مغذيا حركتيه بفن خفي واقتدار، حيث توزع الشطر الأول على محورين: الكتب رمزا للثقافة غير المستندة على القوة، والسيف الباذخ بفعله، هذا الذي ظل نابضا في الحركة الثانية للنص - حركة الصعود والمواجهة في حين ظلت رموز الشعر شاحبة في الحركة الأولى:

وأرى الطائي بلا أجأ أو سلى  
كيف تركت أبا تمام عمورية نائمة في صندوق  
تتلفع بطانية جندي رومي  
وتوسوس للمسببة إن كروم الكرمل أسلاك شائكة  
والكرمل تل رماد.

ويدير أبو تمام رجليه، يمزق بائيته

ويعود إلى بئر في رأسي

وتشبثت بأردان أبي الطيب مرتجزاً

\*\*\*\*\*

ويعود أبو الطيب منفوخ الأوداج إلى بئر في رأسي  
لا يدري.

حلب في الصين أم الكوفة في أطراف السودان.

لا خلاص بشعر أحادي إذن في عصر القوة والسيطرة، لا خلاص بثقافة تفقد الفاعلية في عصر الهيمنة والطغيان، وعندما لا يستطيع المتنبي تمييز موقعي حلب والكوفة رمزين مهمين لازدهاره الشعري من جهة ولمسقط رأسه وميدان علمه من جهة أخرى فان ذلك يعني ان المعرفة العربية كلها في محنة.

إن النَّص يوجه أصابع الاتهام إلى العصر الراهن بكل وقائعه ومستوياته، ولذلك سيطرت منظومة الفعل المضارع على التشكيل الشعري في المقاطع، فقد وردت هذه الصيغة (٥٤) مرة بينما ورد الفعل الماضي في عشر صيغ فقط مما يؤكد هيمنة الزمن الحاضر على عملية السرد، فضلا عن كون هذه الأفعال قد دار معظمها في دائرة السلب، فالخروج لشعراء منفيين، والجرائد لم تقرأ، والحديث

يتم في المدن الثكلى، ومعركة الحدث الحمراء لم تشهد سيفاً يغتسل الغيم به، إنها ما زالت تتجول بين الشعراء وتبكي، وهكذا تتوالى مقاطع العذاب من خلال النفي واستفهامات التوجع والمتعجب، ومن خلال السرد الإخباري لوقائع تتراكم فيها رموز وإشارات ومفارقات ونصوص غائبة، يزخر بها النص. لكن الرؤية الشعيرية التي تتسم بالحركية لا تستسلم لعوامل الانفصال، إنها ترفض فجعية الواقع وهزائمه ولذلك نجدها تزرع ألغاما دلالية هنا وهناك:

عين جالوت تقيم مزارا في سوق طبول  
في يدها ساعة صفر لم يأزف موعدها  
فساعة الصفر إشارة إلى بداية، إنها إشارة الشروع بحركة ما، ولم يأزف موعدها تضمير في الداخل: سيأزف موعدها، و.

حطين تلم حقائبها  
تسأل حراس الليل بأي قطار  
يتعلق آخر منفي، ويقيم مخيمه  
بين صرير العجلات وفأل الأحجار.

إن فأل الأحجار إشارة إلى معاني البشارة المضمرة في حجر أطفال الثورة الفلسطينية وما تعنيه قيم انتفاضة الأقصى حيث ظلت حجارة الأطفال العرب تجابه آلية العدو المتقدمة، والحجر أمنية خالدة في الوجدان العربي القديم، أمنية تقهر سلطة الزمن التي كانت وجعا يلوب به شعرا قبل الإسلام،<sup>(٨)</sup> والثورة إذ تحمل بيد صبيانها الحجارة وإنما تعمل على تحدي هيمنة الآخر بتلك الإرادة التاريخية القاهرة، إرادة الحجر - الأمنية تعبيراً عما هوراسخ في المقدس العربي يوم نحتت الآلهة من الحجر وعبدتها ورفعت إليها النذور ترميزاً لأمنية روحية تطمح إلى مقاومة الفناء بهذه الصلابة الخالدة، فالحجر الفلسطيني إذن يحمل في

٨. ينظر مثلاً: عمرو بن ملقط: وحوادث الأيام لا تبقى لها إلا الحجارة، كتاب النقائض: ٦٥٣. ، وتميم بن مقبل: ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر، ديوانه. ٢٧٣. والنمر بن تولب: ألا يا ليتني حجر بواد أقام وليت أُمي لم تلدني شعره: ١١٨

صلابته صلادة الوجود العربي على أرض فلسطين، ويحمل في صلابته قوة الثورة وقدرتها على تحدي عدوها التاريخي الذي يحمل مشروع أبادتها، كما يمثل إصرار الإرادة على مواصلة الطريق ويرمز لقدسية الأرض – الحجر التي يناضل من أجل خلاصها، وهو في كل ذلك يطلع من خراب الحاضر، وتواصل ألغام الدلالة حضورها المضمّر في النَّصِّ وامضة تحت الركام:

عكا غرق في صحف التوراة

لم تتسلم بعد رسائلها من أمراء المدن الثكلى

ومضت تبحث عن حجر مختبئ

في شعرة فتاة حبلى

فالبشارة في هذا المقطع تكمن في أكثر من موضع:

تبحث: الفعل يناقض السكونية والاستسلام.

الحجر: إرادة الخلاص المضمرة

شعرة فتاة: حركية الأنوثة الفتية والخصب.

حبلى: تحقق الاستمرار والتجدد والمواصلة.

وإذ تنتهي حركة السلب في القسم الأول من النَّصِّ تبدأ حركة نهوض في القسم الثاني تؤشرها علامات صاعدة، وإذا كان ثقب السفينة علامة خلاص من الاستلاب والغصب في النَّصِّ القرآني وعلامة هلاك في الحديث الشريف<sup>(٩)</sup>، فإن هذه القراءة ترى أن التناسق واقع مع الآية الكريمة إذ يثقب الشعراء مواضعهم في السفينة قاصدين العبور الزمني خلاصا من اللحظة الراهنة، سائلين عن أنكيديو رمز التحول والقدرة على التحقق الحضاري، وفضلا عن إشارة السفينة التي تضمّر في دلالتها التواصل فان هذا القسم يزخر بإيحاءات النهوض والإيجاب بتشكيلات شتى، حيث يحتل فعل الرؤية موقعا بنائيا يتصدر كل المقاطع ليؤسس يقينه الشاهد على مرحلة جديدة تتضافر فيها إشارات منها:

٩. ينظر: سورة الكهف: ٧١، ٧٩. وصحيح البخاري ٢/ ٨٨٢.

-الهدهد وما يرمز إليه من يقين واحتفاء بالجديد، وإذا صح ما يروى عن بر الهدهد بأبويه فان هذا الطفل المختون ببروق الكلمات سيكون رمزا للجيل العربي الجديد الذي يواصل الثورة في الأرض العربية إنجازا وبراً برسالة ذلك الهدهد الأب (الجيل الأول) وها هو يجمع الشعراء رمز المعرفة العربية:

ويعلمهم مسك الأزميل

والنقش على حجر من سجيل

- حجارة السجيل: إشارة لهلاك العدو

- فورة التنور: المنطلق، ساعة الصفر.

- المنشورات: حركية الثورة

- أعمدة الضوء: تأسيس الرؤية

-خلع باب الظلمات، عشبة البرق، عودة الفاعلين والحوار ما بين الشاهد والمشهود، وبين الواعد والموعود، ويتقدم الفاعل وحروف الجر ليأخذ دورهما في الفعل مزيجين المفعول والمجرور عن خريطة المشهد العربي المعاصر.

- تنامي صور التوهج والحياة:

وأراه هنا في برزخ روجي

في البرزخ ألف شعاع

ولكل شعاع ألف فم،

في كل فم ألف لسان

كل لسان يصرخ:

هيا يا سيف عليّ

-حضور إشارات حركية تبشر بالعبور: الفنار، الفجر، السفن، الأشرعة، البحار، الأمواج.

-انفتاح النصّ أخيراً على الوضوح من خلال دفعة إيقاعية تسلم قيادها

للقافية والروي، وتدفع بتشكيلات صورية معلنة عن فرح التحقق والنّصر.

إن زمن النصّ الممتد من الألف الأول قبل الطوفان والمأزوم بشتى التناقضات،

والباحث عن إمكانية النهوض وسط الركام، هذا الزمن لا يتوقف وإنما يواصل تدفقه نحو المستقبل في عملية استباق تفرضها نهاية النص في مشهد حركي طافح بالحيوية لكن امتداد الزمن وتشعبه، وتوزعه على عصور متباينة لا يشكل فوضى زمنية بالمعنى المركب، بل هي فوضى الفن التي تؤسس جمالياتها من خلال انحرافها وتمشيمها المتداخل مما يبعد النص عن السكونية والركود.

## 3

## ■ غربة التشكيل

إن الانفتاح اللغوي وتفجير بنية اللغة الشّعريّة الحديثة أزره تكسر واضح لطوق المنظومات الدلالية المرافقة لنظم بناء اللغة الشّعريّة المألوفة مما نتج عنه إطلاق فضاء الرؤيا الذي فتح بدوره العملية القرائية على مستويات متعددة، إذ نهضت شعريّة القصيدة بقوانين عمل جديدة نقلت مركز الثقل الشّعري من وحدة الفكر أو القضية أو الموضوع الشّعري إلى فضاء تعبيرى مفتوح استبدل قصديّة الشكل والدلالة المحددين بقصديّة الشكل والدلالة المفتحين وصار الفضاء الشّعري مشرعاً على المغايرة وضرورة التحول<sup>(١٠)</sup>. وترتب على ذلك نتيجة حتمية هي الخلق المستمر لتوليفات جديدة لم يعهدها المتلقي من قبل مما يؤدي إلى شعوره بالغربة أمام النّص ولاسيما في الشعر الذي ثابر من أجل تجديد لغته، والمقصود بالغربة شعور القارئ بصعوبة إدراك مقاصد النّص أو استحالة فهم دلالاته أحياناً، ينشا هذا الواقع عن تزايد الثغرات التي على القارئ أن يملأها كلما تقدم في القراءة، فالمشكلة هنا تنهض من طرفين. النّص الشّعري وتشكيله الاستعاري، والقارئ الذي لا ينسجم أفق انتظاره مع الخطاب المقروء<sup>(١١)</sup>.

إن النظرية التشبيهية في مختلف العصور جاهدت لتحافظ على وجود وجه شبه جامع بين الحدين بعد تحليل كل منها لرصد المقومات والأعراض المشتركة والمختلفة، وعلى أساس وجهة النظر المفهومية هذه قامت النظرية التوتيرية للاستعارة، تلك التي تعني أن التطابق بين مقومات وأعراض الحدين كلما تحقق فإن الاستعارة ستكون اقرب إلى الحقيقة لقرب مسافة التوتر، وكلما كثر الاختلاف

١٠. ينظر: الكتابة بأفق آخر، عباس عبد جاسم: ١٣، منشورات الغسق، بابل، ٢٠٠٠.

١١. ينظر: لسانيات النّص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطاي: ٣٢٧، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩١ م.

بينهما كانت هناك مسافة توتر بعيدة، وعلى هذا الأساس قامت اشتراطات البلاغيين العرب في وجود وجه شبه معقول بين الحدين، ولا يخفى ما في هذه النظرية من حد لخيال الشاعر وتقييد لطاقته الشعريّة التي تعمل خارج الحدود المتاحة، فتكسر قيود النظام الصارم، وتجتاح المعيار بما تمتلك من قوى ذاتية هي قوة الكلام القادرة على الانحراف<sup>(١٢)</sup>، وهذا ما تبناه أصحاب النظرية الذاتية للاستعارة الذين يرون أنها تخلق واقعا جديدا أكثر من تقديمها لما هو موجود، وهذا الخلق يؤدي إلى إيجاد علاقات جديدة ناتجة عن بعض الخصائص التفاعلية المنتقاة، وعلى هذا فان إمكانية الإلحاق وإدماج شيء في شيء متوافرة أمام الشاعر، ولذلك نجد حواسه تتراسل، ونراه ينقل المجرّد إلى محسوس، لكن كل ذلك محكوم بقدرة الشاعر على تحقيق قضية الانسجام في النّص، وبدون هذا الانسجام سيؤول النّص إلى مشهد للفوضى والإرباك والهلوسة، والشاعر الحق هو الذي يحقق انسجامه من خلال الموهبة والاكْتساب<sup>(١٣)</sup> حينما يفاجئنا بما يخلق من علاقات اسنادية وتجليات مجازية لا عهد لنا بها من قبل، ذلك أن محاور البلاغة القديمة لم تعد وحدها أدوات تفجير اللغة الشعريّة الجديدة لأن هذه اللغة اجترحت لها طرقها الخاصة:

الحدث الحمراء.

لم تشهد سيفاً يغتسل الغيم به

ما زالت تتجول بين الشعراء وتبكي:

من يجعلني وطناً في شفّتيه

١٢. ينظر: دينامية النّص، د. محمد مفتاح: ٥٦، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.

١٣. ينظر: دينامية النّص، د. محمد مفتاح: ٥٦، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.

ويغني لمرقعة تطفر من ردنمها قطعان خيول

عين جالوت تقيم مزارا في سوق طبول

في يدها ساعة صفرلم يأزف موعدها

من يبتاع الساعة دفتر دمعي

ويدون فيه صراخ طيور تولد من أفواه الموتى

فكيف يغتسل الغيم بالسيف ولماذا، وكيف تصير معركة الحدث الحمراء وطنا في شفتين، وما معنى أن تطفر من ردني مرقعة قطعان خيول، وما علاقة الخيول بالأردان، والمزار بعين جالوت بسوق الطبول، وما علاقة الدفتر بالدمع ليشكلا مضافا ومضافا إليه، وكيف يدون في هذا الدفتر صراخ الطيور، وما معنى أن تولد الطيور من أفواه الموتى، فالاستفهام يتضمن معنى التمني، ودفتر الدمع ترميز لحالة ضعف يسجل في داخلها العذاب والخسائر، وتدوين صراخ الطيور إيدان باستبدال المدون السابق للتحول من حالة الانكسار إلى حالة القوة والحضور، فتكون الاستعارات متشكلة على الوجه الآتي:

مسلسل الضعف والانكسار دفتر الدمع

الإعلان عن الرفض صراخ طيور، والحركية هي الجامع بين حيوية الكلام وبين

الطيور

تنبثق كلاما من أفواه الهامدين تولد من أفواه الموتى

إن المعتاد المتداول أن يغتسل السيف بالغيم، لكن التّعريية تقدم لنا الأمر مقلوبا، فالماء يمثل الحياة ويرمز لكل موجود حي، وإذ تصل الجريمة بالحياة أقصى الدرجات حتى تلامس ماء الغيم المتواصل مع عنان السماء (القيم

والمقدسات وأثار النبوة) فان هذا الماء - الحياة يحتاج إلى تطهير، وحينها ليس من وسيلة لتحقيق ذلك عبر السيف.

إن فعالية النَّص تتجلى بالطاقة الدلالية التي تختزنها تشكيلاته، والتي ترد مكثفة ومفارقة لمرجعياتها التي لا تتسم بسمية توصيلية اعتيادية بل يتلاشى فضاءها في فضاءات لا حدود لها حينما تتشكل طاقة الإيحاء في النَّص الشعري بما يقع في نظام اللغة من انحراف ليصبح هذا الانحراف نظاما جديدا، فطاقة النَّص بهذا المعنى هي حصيلة المفارقات التي تحصل في نظام تركيبه اللغوي<sup>(١٤)</sup> والتي تحرره من سيادة المألوف والسائد في علاقات لغة التوصيل الاعتيادي، إن حركة الدوال في هذا المقطع تشير إلى انكسار دلالي إذ تؤثر البنية اللغوية هبوطا مستمرا وهيمنة لحالة السلب من خلال غياب العلامات الايجابية (السيف المقتدر، الوطن، قطعان الخيول، ساعة الصفر) وسيطرة علامات الفصل والانهيار. (غياب الرؤية، البكاء، استفهام التوجع، سوق الطبول، دفتر الدمع، وغياب صراخ الطيور التي تولد من أفواه الموتى).

إن إنتاج المعنى الأدبي لا يكون بتقرير الدوال بمدلولاتها، وإنما يتولد من تعارضاتها المتواصلة، ومن تنافر علاقاتها الظاهري وتناقصها ليس على المستوى النحوي البنائي ولكن على المستوى الوظيفي، وكلما ابتعدت الدوال عن مرجعيتها في سياقاتها الأدبية المتزاحة، تمكنت من تحقيق أدبية النَّص وإثارة الإدهاش، وفتح باب التأويل حيث لا يمكن الوصول إلى معنى محدد أو الوقوف النهائي على قصد قطعي، فإنتاج المعنى أمر مطلوب مادامت الدوال محدودة والمدلولات متعددة، وهكذا لا يمكن إدراك تحديد المعنى بصورة نهائية في النَّص الأدبي الذي يتسم بالانفتاح وبخصوصية إبداعية<sup>(١٥)</sup>.

جمجمة تدحرج بين الكئيبان

١٤. ينظر: مفارقة النَّص الأدبي لمرجعه، د. نور لدين السد ضمن كتاب السيميائية والنَّص

الأدبي: ١٩١.

١٥. ينظر المصدر نفسه ١٩٨

والنمل الأبيض يفتح أنفاقا في عظم حصان.

لاشك أن النَّص هنا ينتج دلالة ضعف تأخذ شكل انهيار لأن الفعل يدحرج يتضمن معنى الانحدار فالجمجمة رأس الكائن الحي ومركز السيطرة فيه تسقط متدحرجة، والنمل الأبيض رمز الأخر القوي الذي يفتح وينخر ويحفر - في الخفاء - أنفاقا في عظم الحصان رمز العربي الباذخ الذي يبدو كيانه الآن متاحا لكي يجري عليه الفعل التدميري لألية الأخر فيكون المسار الاستعاري في التركيب على الشكل الآتي:

النموذج الآخر: النمل الأبيض - يدبر المكائد، يفتح أنفاقا في الكيان العربي،

في عظم حصان.

إن طبيعة التركيب اللغوي من جهة وطبيعة السياق من جهة أخرى هما اللذان يمدان يد العون للقارئ كي يواصل مهمته فضلا عن مخزونه المعرفي القادر على المؤازرة في كشف أسرار اللغة، والنَّص ما يلبث أن ينهض بفاعلية يضاعفها تنامي الصور:

وأراه هنا - في برزخ روحي:

في البرزخ ألف شعاع

ولكل شعاع ألف فم،

في كل فم ألف لسان

كل لسان يصرخ:

هيا يا سيف عليّ

اعد الجرح المنفي إلى بيت أبيه

فكيف يصير للشعاع ألف فم، ولللم الواحد ألف لسان، وكل لسان يمتلك القدرة على الإفصاح لولا أن الدلالة تنحوا باتجاه نهوض متصاعد، نهوض يمتلك القدرة على الرؤية والبيان، واللسان إعلان عن هوية، والهوية وعي ونضال من أجل الحضور، إذ تصير في النصّ طاقة سحرية - أسطورية تنمي عوامل الرؤية والكشف بعد أن كان كل شئ غائماً لا يبين.

إن النصّ الذي ابتدأت جملته الأولى بالخروج والنفي ينتهي بعد أن تجول في كل أرجاء الجروح العربية بجملته العودة - الحلم، حيث تكون الضفة الأخرى (فلسطين كلها) هي المكان المنشود الذي ظل كامناً في أعماق النصّ، متوارياً خلف تشكيلاته، وظل النصّ عبر تلفظاته المختلفة وتنويعاته الثرية يلوب به ويسعى من أجله حتى يطلق نداءه الحميم في النهاية عبر الطير رمز اليقين وما توجي به من مدلولات أشارت لها الآيات القرآنية في سياق الأيمان وسلطان العلم، والمملك والتمكن والتواصل مع السماء ومع الأنبياء ومن وراءهم من البشر:

يتصدع من خبير باب السور

تنفر من بين الأضلاع طيور

هيا أيتها الطير هلمنّ

حلقتن وصفقتن

تراشقتن وسابقتن الماء إلى الساحات

وتوزعن على أشجار الأقصى جوقات جوقات

هيا أيتها الطير توضحأن

وصلين صلاة الجرح

وطرن مع السيف إلى الضفة الأخرى

وببقى الإيقاع بكل تنويعاته داخليا وخارجيا واحدا من عناصر انسجام هذا النصّ فقد التزمت القصيدة بحر الخبب موظفة كل جوازاته ورشاقة تشكيله فضلا عن حضور القوافي والروي الذي لم يغيب أبدا عن لحمة النصّ بل كان يحضر ضمن هندسة خاصة يحكمها انتظام غير مقيد هو انتظام الفن الأصيل

حتى ليعبر الروي من مقطع لآخر ليكون رابطا محكما بين أجزاء النَّص من بعيد، فروي اللام المفتوحة بالألف المقصورة بعدها يبدأ من السطر الثاني ويعاود حضوره على الخارطة النَّصية ست مرات كما يفيد الإيقاع من ظاهرة التناوب حيث يحضر الشعر العمودي بالرجز متوجها إلى المتنبئ.

إن ما يذهب إليه بعضهم من أن الوظيفة الجوهرية للصور السمعية التي رافقت أوزان الشعر العربي وإيقاعاته المتباينة لم تعد ضرورية اليوم لأنها ارتبطت بصناعة الذاكرة (سرعة الحفظ والتذكر) حسب البلاغة القديمة كما يقول بارت لأن الحساسية الجمالية الجديدة للشعر تعمد في عصر الصورة والتصوير إلى تقوية الذاكرة البصرية ومن ثم فان تقنيات الحدائث الشعريّة تنجح في مهمتها إذ تمكنت أدواتها التحويلية من تحويل الرؤية البصرية إلى رؤية شعرية<sup>(١٦)</sup> إن مثل هذه المقولة لا تصح تماما على مثل هذا النَّص لأن الوزن وأنواع الإيقاع يتضافران مع التشكيل الاستعاري والصورى ليندمج كل ذلك في رؤية شعرية حديثة يتناغم في فضائها جمال الفن وانسجام الخطاب.

١٦. ينظر: قراءة الصورة وصورة القراءة، د. صلاح فضل: ٩٠، دار الشروق، القاهرة، ط١،

## 4

## ■ التناس.

يعد نص خالد على مصطفى الشّعري نصاً مثقلاً بالذاكرة والتعددات المرجعية المتباينة، وبما يترسب في أعماقه من علامات وإشارات ورموز، وهذا ما عبرت عنه جوليا كرستيفا بدخول نصوص متعددة في تشكيلة النص الواحد، وان هناك علاقات تأثير وتأثر وتصارع سلطات بين النصين اللاحق والسابق<sup>(١٧)</sup>، من هنا فان عملية تواشج النصوص وما يتم بينها من حوار داخل فضاء النص الجديد ليست عملية سهلة، لان النص الأدبي وهو يقدم منجزه لابد أن تتوفر فيه شروط تكمن في الموهبة والمقدرة الثقافية وعمق الرؤيا، وبدون هذه الشروط لن يكون النص الجديد قادراً على صهر وتذويب وتمثل وامتصاص عصارة ما في النصوص القديمة، ومن ثم بثها بشكل يوحى بخفاء، بل ويكسر أحياناً أنساق النص القديم فلا يتبعه بانقياد وإنما يقبض على فاعليته المركزية، ليووجهها الوجهة التي يشاء في نصه الجديد وهذا ما فعلته قصيدة (سيف عليّ أمام باب خيبر) ولذلك لم يكن سهلاً توجيه الدلالة التي انضوت فيها لان العلامات التاريخية وأسماء الشعراء والأماكن وحتى الآيات القرآنية غادرت مدلولاتها المباشرة لتشكل في الحدث الكلامي الجديد إشارات توحى ولا تعلن، وتلمح ولا تصرح، وفي نجاح هذه العملية الخفية الصعبة يكمن سر الإبداع، وإذا كانت فعاليات التناس تأتي على مستويات متباينة منها ما يقتصر على الملامسة التركيبية مع أي نص آخر ومنها ما يحصل في البنى العميقة للنص فان هذه القصيدة المدروسة تستمد فاعليتها من الضرب الأخير ولنتأمل المقطع الآتي:

عكا غرق في صحف التوراة

....

١٧. ينظر: علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة فريد الزاهي: ٨، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

وتغني: عبر البحر مئات الآلاف من القتلى  
واكتظ بهم بطن الحوت  
تلك الآية تبحت عن حملها  
ويلقنها ألواح التابوت.

يعمل هذا المقطع على استنهاض فاعلية الدلالة من نصوص قرآنية متوارية  
خلف الأسطر الشعيرية وثاوية في كوامنها عبرت جميعها عن صراع بني إسرائيل مع  
الأنبياء ومع آل فرعون مما يمد خيوطا علامية تصل الماضي بالحاضر الذي يزخر  
بعدوانية الصهينة واشتداد صراعمهم مع العرب والمسلمين:

- ❖ (وجاوزنا ببني إسرائيل البحر...) الأعراف: ١٣٨.
- ❖ (وإذ فرقنا بكم البحر، فأنجيناكم وأغرقنا آل فرعون). البقرة: ٥٠.
- ❖ (فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحر فانفلق). الشعراء: ٦٣.
- ❖ (ولاتكن كصاحب الحوت إذ نادى وهو مكظوم). القلم: ٤٨.
- ❖ (فالتقمه الحوت وهو مليم). الصافات ١٤٢.
- ❖ (إن آية ملكه أن يأتيكم التابوت فيه سكينه من ربكم وبقيه مما ترك  
موسى وال هرون تحمله الملائكة إن في ذلك لآية لكم) البقرة ٢٤٨.
- ❖ (ولما سكت عن موسى الغضب اخذ الألواح وفي نسختها هدى ورحمة  
للذين هم لربهم يرهبون). الاعراف: ١٥٤.
- ❖ (وكتبنا له في الألواح من كل شيء موعظة وتفصيلا لكل شيء)  
الأعراف: ١٤٤.
- ❖ (إن ذلك لفي الصحف الأولى، صحف إبراهيم وموسى). الأعلى: ١٨، ١٩.
- ❖ (مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا).  
الجمعة: ٥.

بهذا التكتيف الدلالي المفعم برؤية شعرية بالغة الثراء يتحدى النص عملية  
القراءة ويستفزها محولا إياها نحو مرجعياته لعلها تعثر على أصول هذا النسيج  
الملبس، منعطفا بها إلى قلق البحث عن معنى حيث يجري التأويل منقبا وحافرا في

أعماق التشكيلات معترفاً أن تلك الآية تبحث عن يحملها حينما يوجه الفعل (يحمل) نحو معنى الفهم والاستيعاب، فعكا الغرقى في صحف التوراة، الباحثة بيقين عن حجر البشارة - الثورة، هذه المدينة الفلسطينية الملتاعة بحيرتها بين الغرق وفأل النجاة تنحاز أخيراً للغناء، لكن غناءها عسير كعسر محنتها، غناء عكا ليس كأى غناء، إنه غناء الصمود الذي تحدى غزو نابليون وصدّه، غناء عكا يحتوي التاريخ ويتضمن صراعه ويواري عذابه، وتظل الدلالة تلوب وتحوم ولا تصرح. إن مئات الآلاف من القتلى يعبرون البحر لكن من أين وإلى أين ولماذا. أهم قتلى آل فرعون. أهم قتلى الحروب الصليبية، أهم شهداء العرب الذين يشيعهم الشعب الفلسطيني على كتف البحر كل يوم؟ بطن الحوت يكتظ بهم، والحوت محنة، فقد كان بطنه عقوبة النبي يونس لعدم تواصله مع أداء الرسالة في البداية وضجر من عصيان القوم، لكن الحوت برغم ذلك كذف النبي سالماً. إن اللبس الدلالي الذي يكتنف النص هو الذي يجعله عرضة للتأويل ومشروعاً منفتحاً على أكثر من دلالة، لكن كل التأويلات المتاحة ستظل تدور به حول دلالة المحنة العربية الفلسطينية المعاصرة والصراع الإسرائيلي الصهيوني الذي يمتد بجذوره في أعماق النص ودلالة وتشكيلا. وعلى هذه الشاكلة يجري التناسل في مواطن أخرى من القصيدة إذ يبرز الوعي بالنصوص الغائبة، بوصفه قيمة تشكيلية في النص، حينما يبني ذلك النص على الإيهام بأن نسق البنية الدالة للقصيدة لا يقدم سوى دلالاته المباشرة، لكن الكيفية التي يمارس بها النص إيهامه لا تجعل المتلقي قانعا بالدلالة الظاهرة بقدر ما تبث فيه القلق تجاه هذه الدلالة مرسخة لديه انطبعا أولاً بأن ثمة ما يغيبه النص ولا تكتمل بدونه الدلالة، وعليه فإن مقاربة وتلمس الكيفية التي تشتبك بها القصيدة مع النصوص الغائبة أو المغيبة يتم من خلالها فحص نسق العلاقات المتشابكة والمضللة في الغالب التي ينسج النص عن طريقها ومن خيوط نصوص بعينها

نسجه الخاص<sup>(١٨)</sup>.

إن مثل هذه التعالقات النَّصِيَّة تغني الوجود الأدبي: نصا وتلقيا لأنها تتسم بمهارة عالية في صهر النَّصوص المزاحة وقدرة على استنباط توجهات دلالية مستخلصة من مجملها لا يتصل بها التشكيل النَّصي الجديد إلا بأسباب بعيدة المرمى تعمل الموهبة الشَّعرية على إعادة تأليفها من خلال آليات مرهفة لعل في مقدمتها الحذف والتكثيف واللعب المدهش بالتركيب والدلالات معا مما يؤكد الكيفيات النوعية التي تمت بها التداخلات النَّصِيَّة مع بعضها بحيث تشكلت في النَّص استراتيجية غياب ليس من السهل الإمساك بأصولها من جهة، ولا بطرق تعالقتها من جهة أخرى.

إن بعض الشعراء المحدثين الذين تأثروا بالتيارات السيميائية المعاصرة صاروا يقصدون اللغة إذ حشدوا في نصوصهم حشدا لافتا أسماء الأعلام ذات الدلالات الإيحائية، وألفاظا عتيقة ضاربة في القدم، أو حديثا آتية من آفاق مختلفة، وهذا التداخل المعجمي يخلق معاني فرعية عرضية تقرا بتشكلات مختلفة بحسب الوسط الذي دعيت منه الكلمة مما يجعلها مؤشرا كنائيا عليه وقد تصبح يقونا إذا توفرت فيها علاقة المثلية أو المشابهة<sup>(١٩)</sup>.

لكن هذه المقصدية في حشد المفردات الدالة لا تدخل في فاعلية التناسل قدر ما هي توظيف محدد، ذلك أعمق أنواع التناسل أثرا وأشدّها فاعلية هو ذلك المستوى الذي ينبثق في لحظة لا وعي المبدع أو على الأقل في لحظة اندماج اللاوعي بالوعي، ومن ثم فهو يحتاج لأقصى لحظات التحفز والتحدي والاستحضار من قارئه النموذجي، وعليه فإن الشاعر يمارس معنا في هوامشه المشروحة نهاية القصيدة دور الإيهام بان نصه الشَّعري قد تعالق مع ما شرح في حين أن العلامات المشروحة لم تكن أكثر من تماسات تركيبية مع علامات تاريخية لا تحتاج أي جهد

١٨. ينظر: استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف، مدخل تناسلي، سيد عبد الله، مجلة

ألف، ٢١/٢٠٠١: ٨٩-٩٠.

١٩. ينظر: دينامية النَّص: ٥٦.

لربط علاقتها بالسياق الجديد، مخلفا وراءه شبكة من العلاقات النصية المزاحة عن مراكزها والتي ظلت تعمل في الخفاء بحيث تركت في غيابها واندثارها من الأثر الفاعل ما لم تكن قادرة على إحداثه بالحضور، ومهمة التناص هنا يمكن إيجازها بالتكثيف الدلالي وتجريد المعنى وتعميمه وإبعاد الدلالة عن المباشرة مما يصعد فاعلية النص ويثري أداءه:

هيا يا سيف عليّ

اخلع باب الظلمات

لم أفقدك ولكني كنت أنا المفقود

اسأل عن وجهي بين الواعد والموعود

هب لي من وعدك عشبة برق واحدة

تجمع بين الشاهد والمشهود

وتظهر برزخ روعي من أصحاب الأخدود.

فالتنصص هنا وقع مع آيات سورة البروج وبطريقة خاصة كذلك، حيث أفاد المقطع من الصراع بين الأيمان وبين أصحاب الأخدود رمزا للقتل والعدوان. إن فعالية التنصص في القصيدة لا تقتصر على الجدل مع النصوص الخارجية بل هي تدخل في تناص داخلي وعميق الأواصر مع قصائد الشاعر القديمة، ولا سيما مع نصوص آخر دواوينه ((غزل في الجحيم)) حيث نجد كثيرا من المفردات التي تشكل مواقع بنائية في القصيدة تمتد بوشائج لا تخفى على المتأمل مع مثيلاتها في قصائد الديوان وعلى الرغم من اختلاف السياقات إلا أن هناك خيوطا خفية وذكية معا تمتد في أعماق البنى الدلالية للنصوص تطرحها رؤية شعرية تعرف كيف توظف أدواتها المعرفية في التعبير عما تريد، وتعتمد هذه القراءة إلى التقاط بعض المفردات التي اتسمت بحضور عال ما بين هذا النص والديوان المذكور: الرأس، الخيول، الطيور والطير، الحجر والحجارة، الأطلال، عبور البحر، الحوت، الهدهد، التابوت، الصندوق، الصقر فمثل هذه المفردات تنهض في قصائد الديوان على شكل منظومة علامية تبث دلالتها وشيئا آخر، والشيء الآخر

هو خصوصية الشاعر وهو يشكل سياقه الخاص بهذه المفردات تشكيلاً يميزه عن سياق شاعر آخر، تغذي ذلك السياق بنية عميقة ثاوية من مخزون الشاعر المعرفي ورؤيته الشعيرية الخاصة، ولقد ظل البث الدلالي يصدر عن هذه المفردات في سياقاتها مؤزراً بهذه الرؤية، فالطير مثلاً وما يدور في حقله الدلالي من صقر، هدهد، حمام، منقار غالباً ما تبث نبض المعاني القرآنية والتراثية المحمولة في هذه المفردات فالطير يمثل سلطان المعرفة والعلم، والهدهد رمز لليقين المبين والقدرة على الكشف والتواصل "أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأ نبياً يقين". النمل ٢٢ ولقد كان العلم اليقين المتمكن هو سبب نجاة الهدهد، وللطير خصوصية في قصص أنبياء الله إبراهيم وداود وسليمان ويوسف وعيسى إنها وسيلة لتثبيت اليقين في قلب النبي إبراهيم فهي إشارة إيجاب إذ انبعثت بها الحياة، وهي علامة تواصل وهاجس يقين بين السماء والأرض مع النبي داود "وسخرنا مع داود الجبال يسبحن والطير" الأنبياء ٧٩ وهي دليل إثبات نبوة النبي عيسى وإشارة معجزته، وعلما وقع سلطان المعرفة والتأويل الذي أتاه الله النبي يوسف<sup>(٢٠)</sup>.

وهكذا يمكن أن يفعل التأمل والتنقيب في المفردات الأخرى كالرأس والصندوق والحجر والتوراة والتابوت وغيرها<sup>(٢١)</sup>:

- شلال في راسك يدعوني

ويثير حصى في راسي

- قل لمن أوقفك الآن متى تنطلق الحمامة

وتحمل الأنبياء في منقارها من هوة القيامة

- حين لقيت أباك يهرب تمرا من سوق الصحراء

لم تجد الطير بوجهك قطرة ماء

- قالت عصافير المشاعر: كيف تنفتح العباءة بالسكاكين الرحيمة

٢٠. ينظر: استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف: ٩٨-١٠٠.

٢١. ينظر: غزل في الجحيم: دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط١، ١٩٩٣، ٧، ٨، ٩، ١٥.

١٧، ٢٢، ٢٧.

- ولم يعد في السوق من يبيعنا الخيول.