جامعة واسط
مجلة كلية التربية

العدد الأربعون
الجزء الأول / آب / ٢٠٢٠

استدعاءُ المقدَّسِ الدينيِ في شِعرِ عارفِ الساعدي

أ.م.د. عزيز حسين علي الموسوي
جامعة المثنى/ كلية التربية للعلوم الانسانية
Dr.azeezhali@gmail.com

الملخص:

هذا بحث نقدي في شعر عارف الساعدي، عنوانه (استدعاء المقدس الديني في شعر عارف الساعدي)، وهو مُقاربة لنسق المقدس الديني في شعره، تناول فيه الباحث استدعاء المقدس الديني في انتاج عارف الساعدي الشعري المطبوع كله، الذي احتوته أعماله الشعرية من ١٩٩٥ الى ٢٠١٥، وديوانه (آدم الاخير) الذي صدر عام ٢٠١٨، جعله في حقول ثلاثة، هي اتجاه استدعاء الشخصية في شعر الساعدي، وآليات استدعاء المقدس الديني، من التناص ودلالة العنوان، والبنية السردية، والرمز، ووظائف استدعاء المقدس الديني، من التصوف والوجودية وغيرها، وخرج البحث الى نتائج منها أنَّ الساعدي يوظف المقدس على نحو جديد، يجعله اكثر قرباً من الانسان، وينزله من تعاليه وميتافيزيقيته، ويجعله بصورة أرضية، يتحاور معه بأزمات الانسان وهمومه الراهنة، ويعبّر عنها من خلاله.

كلمات مفتاحية: عارف الساعدي، المقدس، الدين، التصوف، الوجودية، الموت، القبر، آدم، الحسين ع، الشهداء، الرمز، القلق الوجودي، الخضر ع، الشعر العراقي الحديث، الجنة، شعر التفعيلة.

Abstract

This is a research, which deals with Aref Al-Saadi's poetry, whose title is (Summoning the Religious Sacred in Aref Al-Saadi's Poetry). It is an approximation to the mode of the religious sacred in his poetry in which the researcher examines the summoning of the religious sacred in Aref Al-Saadi's entire poetic collections, in his poetic works and his book (The last Adam). The researcher divides the study into three fields; the direction of summoning the personality in Al-Saadi's poetry, the mechanisms of summoning the religious sacred, from intertextuality and the semantics of the title, the narrative structure, the symbol, and the functions of summoning the religious sacred, from mysticism and existentialism, etc. It brings him closer to the human being, brings him down from his transcendence and metaphysics, makes him in an earthly way, converses with him about human crises and those concerns, and express them through him.

المقدمة

تُعدُّ دراسة الشعر العربي الحديث في العراق واحدة من ركائز دراسة الثقافة الراهنة، وهي من صميم العمل الاكاديمي العراقي؛ لأنَّ الشعر خطاب ثقافي اصيل مثَّل تفكير المثقف العراقي وصوَّر تحولات المجتمع العراقي في ازماته وعلاقته بالسلطة وبالآخر، وحَمَلَ هموم الناس ووجدانهم الحقيقي، وهو قراءة لوجدان الامة وطريقة تفكيرها، ومن أهمية دراسة الشاعر عارف الساعدي أنَّه كان واحداً من اهم الشعراء العراقيين الذين احدثوا تجديداً مهماً في السنوات الثلاثين الاخيرة، شاعر تسعيني جاد ملتزم، هو من رواد قصيدة (شعر) الجديدة في العراق، يكتب (الشعرَ الحيَّ)، تكرست تجربته، وبانت ملامح شعريته على نحوٍ جلي، قدمها بلغته الشعرية البهية، وباستدعائه موضوعات تمس الوجدان الانساني وتشاركه همومه ولواعجه، ومن اللافت للنظر النقدي والبحثي اتجاهه الجديد في استدعاء المقدس الديني وموقفه من المقدس وطبيعة توظيفه له في شعره، فهو يستدعيه على نحوٍ يؤسس الى اتجاه جديد في الشعر العربي المعاصر، له آليات ومرجعيات ووظائف متطورة، جدير بالدرس والتأمل والقراءة النقدية العميقة التي يتيحها منهج نقدي مناسب.

فقد تطورت علاقة الشاعر العربي المعاصر والعراقي منه على وجه الخصوص بالمقدس الديني، وباللاهوت والدين على نحو عام، وانتقل بهذه العلاقة من حالة الانبهار بالقداسة العالية، الى علاقة جديدة انزلت هذا المقدس الى مكان يسمح للإنسان بأن يتأمله ويناقشه ويشاركه التفكير، الى منطقة ارضية غير متعالية ولا حالة ميتافيزيقية، قرّبت الانسان منه، ولا سيما أنّ العلاقة مع الدين والمقدس ازمة من اهم أزمات الانسان الراهنة التي تستوجب القراءة والمتابعة والدرس والتحليل.

تناولتْ هذه الدراسةُ شعرَ عارف الساعدي في كتابين: الاعمال الشعرية، وهي ديوانٌ جمعَ اشعاره التي امتدت بين سنوات ١٩٩٥ و٢٠١٥، طَبَعَتْه دار سطور في بغداد عام ٢٠١٨، وهي اشعاره التي ضمّت مجموعات شعرية مهمة ورائدة في الشعرية العراقية الراهنة، وديوانه الاخير (آدم الأخير)، الذي طبعته دار ومكتبة عدنان في بغداد عام ٢٠١٩، الذي مثَّل تحوّلاً بارزاً في شعرية الساعدي، احتوت هذه الاعمال الشعرية المهمة على قصائد عمودية وأخرى من شعر التفعيلة، توجه اليهما البحث بقراءة فكرة استدعاء المقدس الديني في شعر عارف الساعدي، وتوظيفه بتفصيلاته الدقيقة التي استوجبت قراءة النصوص واختيارها وتحليلها بحسب مفاصل الدراسة.

تقسَّم البحث على مباحث، تسبقها مقدمة وتعقبها خاتمة، هي مبحث في استدعاء الشخصية المقدسة، ومبحث في آليات توظيف المقدس الديني عنده، في التناص والبنية السردية والعنوان والرمز،

ومبحث في وظائف استدعاء المقدس الديني، وفيه التصوف وملامح الوجودية، ثم خاتمة بأهم نتائج البحث وقائمة بمصادره ومراجعه.

ومن مشكلات هذا البحث مرجعيات دراسته؛ فالباحث ينبغي له أنْ يتخذ مكاناً بين مصادر النقد ومصادر الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس، فهو بحث يستدعي موضوعاً واسعاً تتداخل فيه مرجعيات القراءة والمصادر، وهو الدين والمقدس الديني، بما فيه من اشكاليات وتشعب صعب غير مَخفٍ، ومصادر تنتمي الى حقول معرفية مختلفة، يحتاج الجمع بينها الى منهج قويم في البحث العلمي.

رجع البحث الى مصادر ومراجع عدة، في الادب والنقد الادبي والفلسفة وعلم الاجتماع، منها مصادر النقد التي تناولت الشعر العربي الحديث في العراق، ومصادر الفلسفة التي تناولت المقدس وحيثياته في التنظير والتطبيق، ساعدت في فهم النص الشعري وتوجيه القراءة النقدية فيه واكتشاف مكنوناته، لا سيما وانه نص عميق في طبقات المعنى.

المبحث الاول

استدعاءُ الشخصيةِ المُقدسة

تتوافر الشخصية المقدَّسة الدينية على أهمية كبيرة في العمل الادبي، ولا سيما الشعري منه؛ لأنَّها تتيح للشاعر والمتلقي حالةً مقدَّسةً كاملة، بأبعادها كلها، وبمساحة قصوى، من الزمان والمكان والحدث، وترتبط بالحيثيات الواسعة المتَّصِلة بها، من سيرتها وتاريخها العام، وروح العصر الذي تحركت فيه، وبدرجة القداسة التي امتلكتها، كما إنها تسمح بخلق حالة من تجاوز الذات إلى مديات الآخر، والانتقال من الذاتية الفردية الخاصة القريبة إلى الموضوعية العامة البعيدة، بفعل الاندماج بالشخصيات المقدسة والتماهي معها، التي ترتبط بالوجدان الجمعي للمتلقي او المتلقين بعامة، العارف بها، والمُنجذب إليها قبْلياً، فتوظيف شخصيات الموروث الديني في الشعر العربي المعاصر، يعني استعمالها تعبيرياً ورمزيّاً لحملِ بُعدٍ من أبعاد تجربة الشاعر يعبِّر من خلالها، أو يعبر بها عن رؤاه المعاصرة، وتطلعاته، وهمومه واستشرافه للممكن في توظيفها، وفلسفته الخاصة تجاه الناس والمعاني والاشياء.

وكانت الشخصية المقدسة من أهم اتجاهات عارف الساعدي في توظيفه التراث المقدس في نصه الشعري وأخطرها، على مستوى الفن والموضوع، تنوعت طرائق استدعائه لها، اختزل فيها حالة مقدسة كاملة، من شخصية الرسول الكريم محمد (ص)، ونبي الله آدم وموسى والعبد الصالح عليهم السلام،

إلى شخصية الإمام علي بن أبي طالب (ع) وولده الحسين (ع)، قَدَّمَ هذه الشخصيات على نحو خاص، يكشف عن موقف جديد خاص في التوظيف الشعري والتفكير الثقافي المعاصر.

اللافت لنظر قارئ شعر الساعدي، أنَّه استدعى هذه الشخصيات المقدَّسة المتعالية المستقرة في صورتها في الذهن العربي، ووضعها في الواقع، معه، واضفى عيليها صفات ومقومات أرضية، يعرفها هو والناس معه، صفاة مألوفة، وانزاح بها عن مفهومها وصورتها النمطية المتعالية، فصارت اقرب إلى ذهن المتلقي وروحه، إذ تحاور معها حواراً متعدد الاتجاهات، في موضوعات وافكار وهموم كثيرة، تخصه وتخص الناس. وهذا نسق في الشعر جدي، انكشف في اعمال كثير من الشعراء المعاصرين في التعامل مع الشخصية التراثية المقدسة، والدينية منها؛ إذ حرص الساعدي على أنْ تأخذ هذه الوجوه المعروفة – في شعره – ملامح جديدة، ويكون لها صوت جديد، أو أنْ تكتسب هذه الأصوات المسموعة نغمات جديدة، وانتهج الطريق الذي اتضحت معالمه في الشعر العربي الحديث، بأنْ يكون الحاضر عنده ليس امتداداً للماضي، بل هو فيضان لأخصب أنهاره من خلال التأريخ[١].

ومن سمات استدعاء الشخصية المقدسة في النص الشعري عند عارف الساعدي، السمات الآتية:

١. **الثراء:** وهو تعدد تحولات الشخصية الواحدة، وتكاثر وجوه تقديمها في الشعر، فهي – عند الساعدي – خِصبةٌ، لا تستقر في صيغة واحدة، بل تنتقل في شمول واتساع يتحولان بها من حال الى آخر وصولاً إلى كشف سمتها الأصيلة، وهي إنسانيتها المطلقة، جوهرها الاول، المعبرة دائماً، التي تجتمِع فيها صور الإنسان كلها، وتختزلها في لحظتها وصورتها، وهذه السمة تجلت بيِّنة في شخصيات مقدسة هي آدم وعلي بن ابي طالب والحسين.

فأما آدم، فقد هيمنت هذه الشخصية المقدسة الكبيرة على مساحة واسعة في استدعاء الشخصيات المقدسة، وكان لها تحولات عدة، وتصدرت هذا الاستدعاء، من العناية بها تكراراً ومكانةً في الشعر، وقد وقف الشاعر منها مواقف عدة، وانكشفت في شعره بصور مختلفة ايضاً، استثمر فيها البعد الكوني العام والانساني لهذه الشخصية التي هي الاب لهذا الانسان في الكون، تمثله وتعكس حالاته، جعله يقدم ازمات الانسان بأغلبها، ازمات الذات البشرية، تحاور معه مرة، وجعل صورته تعادل شخصيات وسلطات وحالات معادلةً موضوعية، رفض من خلاله، وقَبِلَ من خلاله، وخاطب ذوات عدة من خلاله، وذابت شخصية الانسان بنحو عام بشخصية آدم، وجسدت حالاته الكبيرة كلها، وجعل له قصائد كاملة، وجعله في العنوانات في غير موضع، ما اتاح له ان يكون الشخصية المقدسة الرائدة في شعره، تجاوز به حدود الاختلافات مع الآخر، وجعله يختزلها كلها فيه، ويستعمل الساعدي

طرائق سرد مختلفة في طرح الشخصية، يتحدث عنها، ويتحدث اليها بنحو غير مباشر، ويتحدث معها بنحو مباشر.

ويثير استدعاء آدم هنا فكرة مهمة وكبيرة، وهي فكرة الابدية وانتهاء العالم، وقد اقلقت هذه الفكرة الشاعر الساعدي، وجاء استدعاء آدم محركاً لها، ويثير بعض الفلاسفة سؤالاً كبيرة صيغته :" أيمكن لفكرة نهاية العالم الا أن تتسلط على الارواح البشرية، وتغدو حاكماً يشكّل ابداعات الانسان، ذلك المخلوق الوحيد الذي يرسم تصوراً للأبدية، وتترك هذه الفكرة أثرها البين على كل فتح يُنجزه الانسان، أو هي حد كل انجاز؟"[٢]، عالج الشاعر هذ السؤال، واثار سؤاله قلقاً بتصور نهاية الكون ووحشته، لكنه بدأ مع استدعاء آدم من بداية الخلق الاول ووصل الى قلقه النهائي بنهاية العالم، يقول:

" أبتي يا أبتي آدمْ
ماذا أحسستَ
وأنتَ تفتحُ عينيكَ لأوّل يومٍ
كي تكتشفَ العالم"[٣].

يخاطبه على نحو مباشر، ويصوره هنا بصورة الانسان الأول، الاب الأول، الذي عاش سحر البدايات وصدمتها وغرابتها، يسأله بما لا يعرفه، هو يعرف النهاية التي يعيشها، لكنه يسأل آدم عن البداية المجهولة، بعد ان جعله بصورة الاب لهذا العالم، وصاحب الخبرة الاولى والاكبر في حالاته.

ثم تتحول شخصيته، فيجعله الانسان الاخير، يجمع فيه الانسانية كلها عبر عمرها الطويل، الذي يواجه مصير الانسانية بعد انهائها الى نهايتها الذي يرسمها الشاعر، ويجعله فريداً وحيداً منذهلاً من وحشة الانتهاء والوحدة، يقول:

" آدمٌ يسخرُ من حيرتهِ الآنَ
ويستلقي على ظهرِ جدارْ
هل تُرى سوف يُعيدُ اللهُ
نفسَ اللحظةِ الأولى
ويُعطي آدمَ الأسماءَ
كي ينجحَ في الدرس
على كلِ الملائكْ...؟"[٤].

يجعله يمسك باللحظتين، الأولى والاخيرة، ويربط ما بينهما من خلاله، ويحطم اتساع الزمن الهائل ما بين اللحظتين الكبيرتين، مر الزمن الطويل وآدم هو نفسه، انتهى الوقت وحيرته دائمة، يتذكر تلك اللحظة الاولى التي ربما ستتكر، ويعيد الله اللحظة ويعطيه (الاسماء كلها).

ثم انتقل من خلاله الى فكرة الزمان والمكان، وقيمتهما، في لحظة الانتهاء، لحظة زوال قيمة الاشياء، وهي فكرة لها عمق في الوعي بالعالم؛ فالعالم بمعناه العام هو مجموعة الموجود في الزمان والمكان، أما معناه الخاص فهو جملة الموجودات من جنس واحد[٥]، لا يمكن تصور العالم من دون هذين العنصرين، يقول في فكرة ضياعه، وتِهِه في المكان، وهو بطريقة السرد ذاتها، يتكلم عنه ولا يخاطبه، يقول:

" آدم يملك بلداناً

ولا يفهم ما معنى بلد"[٦].

يملك الامكنة لكنها بلا حقيقة ولا اهمية ولا احساس مألوف، كل الامكنة له، متاحة، لكنها بلا طعمها الذي يجعلها بلداناً لها صورها والوانها وطبائعا. ثم يصل بعدها مع استدعاء (آدم) الى موقف من المكان كليٍ وواضح

٢.**قُطب الرَحى:** وهي إنَّ المركز في القصيدةِ هو مركزيةُ الشخصية المُقدسة، استدعى الساعدي الشخصية المقدَّسة في طريقتين: إمَّا أنْ تكون اساسية، تأتي في قصيدة كاملة مستقلة، وإمَّا أنْ تأتي في أجزاءٍ من قصائدَ مختلفة، وفي الحالتين تشابُه؛ لأنَّ مركزية القصيدة هي مركزية الشخصية، تتبني عليها، وتدور حولها، ومحور القصيدة في الحالتين هو الشخصية المقدسة، تدور في فلكها كل تفصيلات القصيدة، وتتمحور عليها، هما فروع واصل، وعندما يبتعد الشاعر ويذهب إلى موضوعات جانبية في القصيدة، يعود إلى شخصيته المقدَّسة الأصل، ويلم شتات قصيته عليها؛ لأنَّ الموضوعات الجانبية متعلقة تماماً بالموضوع الأصل، وهو الشخصية المقدسة، وترتبط بها بشكل أو بآخر، كلها في نسق واحد متسق.

ينتقل الشاعر في هذه القصائد بين موضوعات عدة، تفرعت عنها المعاني والصور والمواقف الفكرية، لكنها كانت عندما تتفرع، وتنتشر، وتبتعد، وتذهب، تعود لتلتقي في الفكرة الأصل، مع الشخصية المقدسة المركزية، آدم او موسى أو الخضر، او علي ابن ابي طالب الإمام الحسين (عليهم السلام)، فهي مركزيتها ومركز الدلالة فيها، والروح والمعنى والصوت، انتقل فيها بين الحب، والثورة، وصراع الخير والشر، والفَقْرِ، والسلطة، والبوح، والحنين، لكنَّ مركزية القصيدة عنده تبقى مركزية الشخصية المقدسة.

وتجسدت هذه الحالة في استدعاء آدم ايضا، اذ انبنت عليه قصائد طوال، ونصوص مهمة في اعمال الساعدي، جعله المركز في المعنى والموضوع والبناء الشعري، وقطب الرحى في القصيدة، يقول:

" آدمُ الناجي من الموتِ
وحيداً يسألُ البحرَ
ويُلقي للبناياتِ عصاهُ
وحدَه يمشي
فلا حراسَ في الأرضِ
ولا طيفاً يراهُ
آدمٌ يملكُ الكونَ
هل آدمُ منسيٌ في خاصرةِ الوقتِ
أجبني يا إلهي
أم تُرى آدمُ في التيه إلهُ
لم يكن يركلُ هذي الكرةَ الارضيةَ الآن سواهُ"[٧].

هذه صورة آدم الوحيد، وهو الانسان الوحيد، هو يملك ولا يملك، يحصل على الاشياء وهو فاقد لكل الاشياء، هذه صورته التي عكست وحشة ازمته، بعد نفاد الناس، وإحساس الضجر الكبير، فقد تخلص من سلطات الكون وحراس الارض الذين كان يكرههم، وامتلكها، لكنه وحيدٌ الآن، في تِيه كبير، هي صورة مركزية محورية في النص وحدة الشاعر ذاته، والانسان الذي يكتب من اجله، ويناقش ازماته الخانقة، والشخصية هي نواة النص في ابعاده كلها، وطبقات المعنى فيه.

ثم ينتقل الى صورة آدم اليائس، الذي يحسد من ماتوا، من استراحوا من بؤس هذا العالم، من وحدته وازماته وآلامه، يبحث عن الخلاص من محنته ووحشته ومنفاه الكبير، يذهب الى الموتى الذين يكتب من اجلهم ايضاً، ثم يعود الى آدم، يقول:

" آدمٌ يحسدُ مَنْ ماتوا
فقد عافوا التفاصيلَ
التي تأكلُ في القلبِ
وما إنْ صافحوا الغيبَ استراحوا"[٨].

وقد امتد يأسه، وتطاولت وحشته، فانتقلت الى الاموات من الناس، الذين سأموا موتهم وحياتهم، وصاروا يطالبون بموعد تأجل للقيامة، وتتشعب ضحايا هذا الالم الكبير ويشمها الالم مع آدم.

٣.التقابل: وهو الجمع بين النقيضين لكشفهما ببعضهما، بتقديم رمز الجمال التأريخي لكشف رمز القبح التأريخي، إذْ يرد الإمام على (ع) والإمام الحسين (ع) رمزين للجمال الإنساني التأريخي، ترد معهما افكار تكشف عن القبح والظلام التأريخي، من أمثال ايراد السلطة والظلم والقمع وزيف الايمان، والخيانة والفقر والحرمان، نقيضان واضحان مقترنان في نص واحد، لينكشف الجمال بمقارنته بضدِّه القبح، وهذا في القصيدة الواحدة.

وهذا نجده في استدعاء شخصية علي بن أبي طالب، وهي شخصية مقدسة مهمة، فيها حمولة رمزية كبيرة، استلهمها شعراء كثيرون، قدمها عارف الساعدي بصور عدة، ساعدته في تصوير حالات مختلفة، واتجاهات مختلفة في المواقف والمشاعر، كشفت عن تعلق خفي وظاهر بهذه الشخصية الكبيرة من قبل الشاعر، دارت صورها في محيط الانسان والمحبة والنور، وكشف فيها الشاعر عن تناقض العالم وزيف بعض جوانبه بضوء هذه الشخصية ونورها الانساني البيِّن، واول صور على بن ابي طالب عنده هي صورة علي (المثال)، ويهو يتكلم مع علي على نحو مباشر، ويتكلم عنه، يقول:

" وأرى الناسَ تنهض من موتها
كلَ فجرٍ
وتركض مسرعةً للصلاة وراك
وحاولت أنْ أُشبه الناس في مشيتهم
واتبعهم كي أصليَ خلفك"[٩].

وهذه هي الرغبة أولاً، رغبة الناس بملاحقة المثال، والصلاة معه، أو اللحاق به، ثم صارت هي رغبة الشاعر، أراد ان يلحق به، يلحق بمثاله الذي يُحتذي، الهدف الذي يتعثر دائماً.

ويأتي استدعاء علي بن ابي طالب بطريقتين، إما أن تكون الطريقة الكليّة، وهي أن يستدعيه في قصيدة كاملة، يتناوله شخصية رئيسة بملامحها كلها، وإما ان يأتي الاستدعاء جزئياً، بأخذ ملمح من ملامح الشخصية او حالة من حالاتها، وهذا حدث مع استدعاء الحسين أيضا، نجده في قصائد كاملة تناولت آدم وعلي والحسين، وجعلتها الاساس في بناء الشعر، يقول مستدعياً علي بن ابي طالب بالطريقة الكلية:

" كنتُ أركضُ أركضُ أركضُ
لكنني لم أصل"[١٠].

لماذا لم يصل؟ علي قريب من الناس، قريب من القلوب، لماذا لا يصل هو إذن؟ ثمة أمر وريبة هنا، فالوصول نتيجة حتمية للإخلاص والحب، ما سبب ضياع الهدف؟ هل ثمة ذنب؟ ام تقصير؟

٤. تأتي الشخصية المقدَّسة بشكل معادلٍ موضوعي لقضيةٍ ما: إذ يقتطع الشاعر صورةً واحدة للشخصية، سمةً من سماتها، ويعبِّرُ من خلالها عن همٍّ، أو رؤيةٍ، أو موضوعٍ ما، وتتكشف هذه السمة مع استدعاء الحسين عليه السلام، ظهرت صورة الشاعر نفسه مع صورة الحسين بوصفه الشخصية المقدسة المُستدعاة، إذْ ارتبطت الصورتان، وكشفت صورة الحسين مكنونات صورة الشاعر في اعماقه، فقد وجدنا عارف الساعدي يعود الى ذاته والى انسانه الاول وروحه البيضاء كلما ارتبط الخطاب بالحسين، قدم معه الطفولة والقرية والحب والام والناس والفقراء والوطن، ومشاعره الخاصة تجاه المقدس وازمة الانسان واغترابه بسبب اخلاصه في ما يراه ويؤمن به، يقول:

" منذ اقترحتك في القصيدة غيمةً
وأنا أغني، والكلام مبللُ"[١١].

لاحظ معجم الشعر اللفظي، فيه الغيمة والغناء والكلام الندي المبلل، والسكينة والجمال، كشف فيه الشاعر عن لون روحه الخضراء، عن ما هو خاص فيه، وقد وضحه استدعاء الحسين بوصفه شخصية مقدسة بيضاء كذلك، اثَّرت في روح الشعر وجعله يبتعد عن البكائية والثأرية والرثاء المعروف. يقول ايضاً:

" مطرٌ قديمٌ في القصيدة ينزلُ
لا توقفوا يده ولا تتبللوا
مطرٌ يمرُ على تراب حكايتي
فيفوح طينٌ والحكاية تهطلُ"[١٢].

جعله يعادل ذاته، ويكشف عن جمال روحه على نحو خاص، اذ ارتبط اسم الحسين عنده بالمطر والنماء والخير، والدفيء، والمحبة الخالصة، ولم يرتبط بأمر بعد الموت، ولا برجاء أو نزعة دينية، او ببحث عن جزاء وثواب محددين، اربط بالحب الخالص فحسب.

المبحث الثاني

آليات استدعاء المقدس الديني

استعمل الساعدي ادوات وتقنيات فنية عدة، هيمنت على شعره فنياً، وصارت عناصر بارزة فيه، ارتبطت بالمقدس الديني بالطبع، قدم من خلالها هذا المقدس بصورته الجلية، ساعدت على نحو كبير في تكريس هذا النسق وكشف جمالياته، وتعميق أثره في متلقيه، تقنيات نصية مبدعة، اثبتت شعريته الفاعلة، كان اهمها واكثرها حضوراً في النص ما يأتي:

اولاً: التناص.

وهذا من اهم جوانب دراسة المقدس الديني عند الساعدي؛ لأنَّه يكشف عن البنية الثقافية العميقة لنصه الشعري، والعقل الشعري عنده، إذْ تتيح دراسة التناص في النص الأدبي عن صورة بينة عن ثقافة الشاعر واتجاهه الفكري ومرجعياته الثقافية والفكرية، وسعة أفق تفكيره، في اختياره وعرضه لما يتناص معه من نصوص وافكار، وما يحيل اليه، وميوله؛ لأنَّ التناص يتغلغل لا شعورياً في النصوص، يكشف كثيراً من اسرار النص الثقافية والفكرية والاجتماعية. فالنص إنتاج يمكن من خلاله التعرّف على المبدع عبر نظرية الأثر والمؤثر المعروفة عند الفلاسفة، فالخالق يعرف بخلقه، والإنسان بفعله، والمبدع بإبداعه[١٣]، وتأتي اهمية التناص في النص الشعري من أنه يقوم بـ" ربط النص الذي هو موضوع التحليل بسياق الثقافة التي تشكل النص في إطارها"[١٤].

وأمَّا الشاعر عارف الساعدي، فقد نجح في كشف تأثر نصه الشعري العميق بالتراث الديني المقدس، وبرؤاه ونصوصه المقدسة، وشخصياته؛ من خلال التناص مع نصوصه العليا، بطرائق إحالة مختلفة، في التركيب وفي المعنى، وتحقيقه الإضافة في الإبداع، فهو عندما استلهمها تناصاً أذابها في نصه الجديد وصارت منه، وصار منها، لا تنشق عنه.

وتناص الساعدي المتعلق بالمقدس الديني من نوع التناص التصويري، وهو " تناص مستتر يخفي النص الغائب في نسيجه"[١٥]، ولا يصرح بالاقتراب منه، ولا يكشفه، بل يقدمه سرياً لذيذاً من دون جلبة ووقع كبير من ناحية البناء النصي.

كما أنَّ للتناص أو لإعادة كتابة النص الغائب ثلاثة قوانين هي: الاجترار، وهو عملية إعادة كتابة النص الغائب بوعي سكوني، وتمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية، والامتصاص، وهو عملية إعادة كتابة النص الغائب على وفق حاضر النص الجديد، ليصبح استمراراً له، متعاملاً معه بمستوى حركي وتحولي، والحوار، وهو عملية تغيير النص الغائب ونفي قدسيته في العمليات السابقة[١٦]، وأمَّا التناص في شعر عارف الساعدي– من حيث هذه القوانين– فقد انتقل بين القانونين الثاني والثالث،

الامتصاص والحوار، وأغلبه في الحوار، لأنَّ شخصية الشاعر كانت مهيمنة على قوة الاجناس الادبية المتداخلة بالتناص، تتحكم بها وتذيبها في النص النهائي، وكان تناص (الحوار) في استدعاء القصة القرآنية، وسنحاول كشف ذلك من خلال متابعة الشكل القصصي القرآني في نص الساعدي، وهذا مهم ؛ لـ" أن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه اليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك"[١٧]، بما يفتح أفقاً لقراءتين، للنص المقدس وللشعر، لأنّ عملية القراءة لهذا النص (الماثل) تشترك في انتاجها النصوص الغائبة، بوصفها ادواتها الاساسية للإنتاج، مع النص الماثل، ويكون القارئ هو الاداة الثانية في تأويل النص، وتظل عملية القراءة هي عملية أخذ وعطاء: أخذ من النص، وعطاء له من قبل المخزون الادبي والثقافي للقارئ[١٨].

١. **تناص الحوار**: ومنه ما ظهر عند الساعدي من البناء التام، المتوازي المتغاير، يسير مع القصة وتحولاتها، ولا يتماشى معها، بل يوازيها بفكرة كبيرة مدهشة اخرى.

استدعى الساعدي القصة القرآنية على نحو واسع، أذابها في نصه لتمنحه ابعاداً فنية ووظيفية جديدة، ويبرز هنا مجالان للرؤيا، يجسدهما استدعاء القص القرآني، هما رؤيا الخلاص، والرؤيا الدرامية، وفي استدعاء هذا القص وأمثاله التي تنزع إلى الرؤيا، نجده في الأولى ينزع إلى المواجهة لتحقيق الذات الشاعرة، للانتصار على القلق والاغتراب، لتحقيق شيء من الانبعاث في مواجهة أشكال الغياب والحركة بما يشبه اكتمال الذات أمام نقصان الواقع.[١٩] كذلك في مجال الدراما فإنَّ القصة تجنح في سردها إلى تحقيق هذا النزوع الدرامي، والرؤيا هذه التي نتحدث عنها لا تبعده عن الواقع أو تنفصل عنه؛ لأنَّ" الرؤيا لا تستلب الواقع، وإنَّما تعيده إلى جوهره، أي أنَّها تتجاوزه وتتخطاه إلى كنهه ومبتغاه".[٢٠] وقد اتاح التناص مع قصة قرآنية فسحة طيبة من الجمال الشعري والرؤيا العميقة، وفتحت الاحالة عليه مجالات واسعة في الاشتغال الشعري، جاء بصيغ عدَّة، منا ما استدعى فيه الشاعر قصة قرآنية كاملة في قصيدة كاملة، وهو تناص تام، ومنها ما استدعى فيه الشاعر جزءاً من قصة في قصيدة كاملة، ومن إشارة من قصة، أو يستدعي الشاعر عنصراً مهماً من عناصر قصة قرآنية كالشخصية مثلاً، او الحادثة أو الحوار، وهذا اتاح غنى وثراء في التناص، وأبرز هذه التناص المتطابق مع قصة كاملة في قصيدة كاملة، ما نجده في قصيدة رئيسة في مجموعته (آدم الأخير) وهي قصيدة طويلة مهمة قامت على استدعاء قصة قرآنية شهيرة، سار معها الشاعر بوعي شعري عميق، وقدم بها نصاً حاضراً من توظيف دقيق لها، قصيدة (قتيل الخضر)، التي استدعى بها القول المقدس: ﴿**فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلَاماً فَقَتَلَهُ قَالَ أَقَتَلْتَ نَفْساً زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئاً نُكْراً**﴾[٢١] ومزجها بنصه بعد أن قطَّع القصة واعاد بناءها في نص جديد يقوم على أفكار مختلفة وسياق جديد.

استدعى منها حالة تعنيه، وهي (قتلُ الغلام) على هذا النحو من القسوة والتوحش، وانجز به اشتغالاً فنياً خاصاً، سار مع مفاصل القصة القرآنية بروح معترض رافض، مدفوعاً بموقفه من الانسان وقيمته العالية وحقه بالحياة والحب، كشف عن عمق في النزعة الانسانية، وصوت مختلف، يقول:

" ولكن شيخاً عبوساً
تسلَّل في آخر الليل أحلامَنا
...
أمسكَ العمرَ من أذنيَ
وأرداه في الأرض خوفاً طريَا
...
صرختُ وكان برفقتهِ شاهدٌ
لم يحركْ عصاه
ولم يقترحْ للحياة صبيّا"[٢٢].

ليسير مع قصة قرآنية كاملة، ويجعل القارئ في مواجهة نصين، الاول الذي احال اليه ذهن القارئ وهو القصة القرآنية، والآخر نص الشاعر، يندمجان في صورة نهائية هي النص الحالي، الذي جاء محملاً بإيحاء وصور ومعاني كبيرة، منها موقفه من الانسان وأزمته وعلاقته بالمقدس في تسويغ الافعال، التي كان منها قتل الابرياء، وقد سار مع القصة في النص المقدس بما يحيط بها كلها في موقف متسق ثابت، استدعى فيه الأبوين، بما تحمل هذه الحالة من دلالات عدة.

ومن تناصِ الحوارِ تناصُ الساعدي مع قصة الطوفان، في قصيدة كاملة، هي قصيدة (الطوفان) بهذا العنوان المتطابق مع القصة المقدسة، في استدعاء كبير يحمل دلالات عميقة، كشفت عن موقف ثابت في اتجاه الشاعر الذي ظهر لنا في تناصه مع القصة القرآنية، فيه ألم عميق تنازع الشاعر، من الخذلان والهجرة والاغتراب والوحدة التي يعيشها من خذلان (الآباء)، بما تحمل فكرة الأب من رمزية كبيرة في الدلالة على السلطة بتفصيلاتها وانواعها كلها. يقول:

"ناديته وخيوط الصوت ترتفع هل في السفينة يا مولاي متسعُ؟
ناديتهم كلهم هل في سفينتهم؟ كأنهم سمعوا صوتي وما سمعوا
ورحت اسأل يا شيخ قسمة من نجوت وحدك والباقون قد وقعوا؟
...
وكيف تبدأ هذا الكون ثانية؟ وقد تركت الفتى والموج يصطرعُ

انا صغيرك أقنعني وخذ بيدي أم أنت بالموت والطوفان مقتنع؟
وهل تنام؟ وفي عينيك نابتةٌ عيون طفلك والألعاب والمتعُ
ام سوف تنساه مزروعاً بخاصرة الطوفان؟ يركله الطوفان والفزع"[٢٣]

لقد اوقف النص المقدس ثم سار معه، لكنه لم يتماشى معه، رفض فكرته في ترك الفتى الصغير وهجره ونبذه في الماء متاحاً للموت، للغرق المخيف، للابتلاع، تركه ينادي عليه وعليهم كلهم، ولا يجيبون، يسمعون ولا يجيبون، ثم يعود ثانية ويطلع اسئلته بحرقة المحبة للأب، ولوعة الخذلان، بعد أن ظل العالم في غوايته وطغيانه.

٢. **الامتصاص:** وهو عملية إعادة كتابة النص الغائب على وفق حاضر النص الجديد، ليصبح استمراراً له، متعاملاً معه بمستوى حركي وتحولي، وهو عمل غني في النصوص الادبية، استعمله الساعدي على نحو ذكي، باستدعاء جزء من قصة مقدسة في جزء من قصيدة، او مع فكرة قرآنية مقدسة او لفظة او حادثة، لدوافع جمالية لغوية او فكرية او بنائية، منها ما نجده في الاحالة على بعض من قصة مقدسة، على نحو قوله:

" يا مالئا شجر المنفى عذوق رؤى خضر روت حقباً، واستحقرت حقبا
وزهو من طافت الدنيا كمسبحة في كفه، هزها فاساقطت رطبا"[٢٤]

الذي احال فيه الى نص مقدس فيه قصة مهمة معروفة في الخطاب المقدس، تتعلق بمريم (ع)، بقوله تعالى: ﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[٢٥]، للدفع في فكرة اعلاء الممدوح، ومكانته، وهو الوطن الكبير، الذي يتاح له كل طيب من دون جهد ولا عناء، مثل الذي أُتيح الى مريم من قبل، وتنتقل القدسية منها الى الوطن الكريم، يقول كذلك:

" آت الم عيون الشمس حيث رمت عيونها وادارت خدها صعرا"[٢٦].

يذهب فيها الى نص مقدس قرآني، من خلال الربط بين النصين في الاحالة اليه بواسطة الفاظ مهمة هي (خدها صعرا)، بما يشترك مع النص المقدس: ﴿وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا ۖ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ﴾[٢٧]، مع فارق الدلالة في فكرة التعالي التي لم يتوافر عليها سلوك الشمس مع الشاعر واصحابه، بل توافر سلوكها على خصام مؤقت فحسب.

واستدعى لفظة (العصا) في نصين، وهو يحيل الى فكرة عصا موسى المعروفة، وما تفتح من دلالات، استدعاها في مناسبتين، طالباً دلالة التمكن والقوة والفخر مرَّة، ومتحدثاً في الحب وتفصيلاته مرَّة اخرى، واحدة تكشف عن رغبة في الفخر وتعظيم الذات، وكشف عزتها ومنعتها، بأنْ يقول الشاعر إنّ له عصا مكنته من كسر الغيم برميها اليه، يقول:

" امضي فتحترق الصحراء في سفري معي عصاي رميت الغيم فانكسرا"[٢٨].

ثمَّ عاد اليها واستدعاها في شأن الحب، في صوغ شعري محكم، مخاطباً سيدته التي يدعوها الى أنْ تصنع عصاها من ضحكته وتهش بها غيم الاسئلة، ليصفو سماء الحب بينهما، يقول:

" فجففي ضحكتي، حتى اذا اكتملت عصى، تعالي، وهشي غيم اسئلتي"[٢٩].

وهو في هذا وذاك يُحيل الى نص مقدس في شأن العصى وقصتها، مستدعياً هذا النص المقدس: ﴿ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَىٰ﴾[٣٠]، ولم يتعارض مع فكرته وانما وسعها وذهب بها الى غير ما ذهبت اليه في اصل نصها.

ثانياً: دلالة العنوان.

وظَّف الساعدي العنوان في اشتغاله على المقدس، بوصف العنوان تقنية نصية مهمة في استدعاء المقدس الديني وما اليه، حمَّله دلالة المقدس ورؤاه التي ترتبط به، واستدعاه في جانب اللغة والالفاظ وجانب الدلالات والسياقات التي حملها، فحضر عنده العنوان في صميم استدعاء المقدس وفي تقنيات فنية جمالية عدة.

والعنوان جزء مهم من النص الادبي، يعرفه (لوهوك) على أنه " مجموعة العلامات اللسانية (كلمة، جمل، نص) التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرِّف الجمهور بقراءته"[٣١]، يشتغل عليه الشاعر بما يتيح كثيراً من الدلالات الموازية لنصه، المنتجة لمعنى آخر واسع، إذ يمتلك العنوان " دلالة قصوى محملة بالكثير من الايحاءات والتعبيرية المكثفة"[٣٢]، لا يمكن تجاوزه في البحث عن معنى النص الشعري وجمالياته، فهو جزء واقعي مهم فيه، و " علامة أو اشارة تواصلية له وجود فيزيقي/ مادي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسِل (النَّاص) والمتلقي"[٣٣].

وقد كرس الساعدي عمله في العنوان بما يجعله مكتنزاً بكل جماليات النص الشعري، استدعى فيه شخصيةً مقدسة، (آدم)، وقصةً (الطوفان)، ومكاناً (في مقبرة النجف) وحدثاً (قتيل الخضر)، (غرق فرعوني) وفكرة (مقطع عرضي من الجنة)، و(كان لله بيت)، و(عتب على باب القيامة)، و(اول ايام الخلق)، وحالةً مقدسةً كاملة، (الشهداء يبتكرون الشمس)، فجعله يحمل دلالات غنية في توظيف المقدس والاحالة عليه، وسنحاول قراءته على النحو الآتي:

١ـ البنية التركيبية للعنوان: وننظر فيها إنشاء النعوان من حيث تركيبه اللغوي، وقد لاحظنا أن الشعر يُكثر من جمله العنوانية الاسمية، إذ بلغت عنواناته الاسمية ٦٢ عنواناً، وجاءت بعدها العنوانات شبه الجملة، إذ بلغت ٢١ عنواناً، ثم الجملة الفعلية التي بلغت ٩ عنوانات، فالشاعر يميل

الى الاسماء في اجتراحه العنوان، وهو يُعرف اسمائه، ولا يتركها مبهمة، يعرفها بالإضافة في الغالب منها، ويتحكم بها، وهي ليست – في غالبها الاعم– من اسماء الاعلام، إذ وردت نكرات، يجعل شخصية القصيدة اكبر منها، يتركها غير مباشرة على نحو يجعلها توازي القصيدة وتتطابق معها، بل يجعل القصيدة هي الاكبر في الدلالة ويشكل العنوان تلميحاً عنها، واشارة اليها، لكنه احتفظ بصورة الذوات المكرسة عنده، فجعل عنواناته تُكثر من الاسماء، وجعل اسماءه متوازنة بي المذكر والمؤنث، ولم يتجه الى احدهما من دون الآخر، لكنها مضافة في أغلبها، قلل من الاسماء المفردة فيها.

وتوازنت عنواناته في طولها بين الاقتصاد والافراط، بدأت بكلمة واحدة في اقصرها، وامتدت في اطولها الى ست كلمات، مثل عنوانه (لسنا بحاجة الى الملائكة) في دلالة متماسكة.

٢. **الانتخاب:** ينتخب الساعدي عنواناً فرعياً لإحدى القصائد ليجعله عنوان المجموعة الشعرية كلها، في اعماله الشعرية وفي ديوانه آدم الأخير، فالعنوانات الخارجية الرئيسية التي أختارها للمجموعات هي عنوانات لقصائد فيها، مثل آدم الاخير، وعنوانات الدواوين التي تكونت منها الاعمال الشعرية الكبيرة، في علاقة خفية ومعلنة بين العنوانين، حدث هذا لدواوينه التي كوّنت المجموعة الشعرية كلها وديوان آدم الأخير، وتكون هذه القصيدة المُنتخبة هي مركز الدلالة في الديوان كله، يرتكز عليها وينطلق المعنى منها، وترتبط كثير من قصائد الديوان بها في الدلالة الروح.

٣. **التعالق:** وهو العلاقة بين العنوان والعتبات، في القصائد التي احتوت على عتبةً نصية بعد العنوان، نجد تعالقاً كبيراً بين العتبتين، يقول في عتبة قصيدة آدم الأخير: قصيدةٌ مهداةٌ إلى آخر شخصٍ في هذا العالم، إلى (آدم الأخير)، وهذا اهداء بليغ اختزل كثيرا من الدلالة والترابط بين النص والعنوان وعتبة الاهداء

وقد تأتي عتبة الاهداء توضيحيةً، تكشف عن اتجاه النص، منها التوضيحية المحددة، مثل عنوانه لقصيدة (لسنا بحاجة الى الملائكة) وعتبة الاهداء فيها هي الى روح "علي رشم)، وقصيدة (من ذاكرة العشاء الاخير) التي عتبتها مُهداة الى روح الشهيد مصطفى العذاري)، وقصائد اخرى[٣٤] ومنها التوضيحية العامة، غير المخصصة، مثل قصيدة (قتيل الخضر)، التي جاءت عتبة الاهداء بعد هذا العنوان بصيغة إلى الغلام الذي قتله (الخضر)، ومنها التوضيحية الشارحة، توضح فكرة لإنتاج المعنى، مثل قصيدة (ملل) التي عتبتها (مقطع عرضي من الجنة)، وفي كل هذا علاقة رمزية مهمة.

٤. **العنوان المزدوج:** بأن تأتي القصيدة بعنوانين، مختلفين، الاول عام، والثاني مأخوذ من القصيدة نفسها، مثل (مدونة الحياة) التي جاء مع هذا العنوان عنوان آخر هو (مشغول) وهو من الفاظ القصيدة الداخلية، وقصيدة مدونة العاشق) وعنوانها الآخر (عند منتصف الحكاية).

٥.**العنوان النصي المستقل:** من القصائد ما يحيل عنوانها الى شأن فكري، له دلالة مستقلة كبيرة توازي دلالة القصيدة، غير معلن عنه في القصيدة ذاتها، مثل قصيدة من (ذاكرة العشاء الاخير) التي يرثي بها الشهيد مصطفى العذاري، التي ينفتح عنوانها على احالة مهمة الى فكرة العشاء الاخير ورمزها الفني الكبير، الذي استدعى منها قصة السيد المسيح، وعشاء الفصح الاخير مع تلاميذه الاثني عشر، وخيانة تلميذه يهوذا له، عندما سلمه الى اعدائه، بمقابل مال زائل، وكيفية اشراك يسوع لتلاميذه بأكلهم الخبز وشربهم الكأس الاخيرة[٣٥]، حزيناً مستقبلاً صلبه، وما تكشف هذه القصة من ابعاد في خيانة الاخوة والاصحاب، والغدر، الذي استدعاه الشاعر ليعالج به قصة الشهيد العذاري، والغدر به وقتله/صلبه، بذاك اليوم المشؤوم، حيث شكل هذا العنوان نصاً موازياً، وموضوعاً مستقلاً بجانب موضوع النص الكامل الذي اضاءه، فصار العنوان اشتغالاً كبيراً مستقلاً.

ثالثاً: البنية السردية.

لقد كان التغيير الذي أحدثته الحداثة على مستوى اللغة الشعرية على القصيدة العربية من التنوع والسعة، بحيث أنَّه طال العبارة الشعرية وفكَّكها إلى مقاطع انفجارية عصية على القبض، وعلى تبسيط بناء الجملة الشعرية التقليدية، مما قرّبها من الجملة النثرية، ليس فقط من حيث المفردات بل من حيث البنية المنطقية والأسلوبية.[٣٦] فقد صار السرد يتسيد القصيدة الغنائية وشاع (الاختلاط) بين الشعر والنثر في أشعار هذه المرحلة.[٣٧] وصار الأسلوب النثري اتجاها يميز العصر الحديث كله.[٣٨]

وهذا التغيير في بناء القصيدة على قدر كبير من الأهمية؛ لأنَّ طولها الجديد أو التدفق فيها لن يسمحا بظهور أنماط شعرية جديدة فحسب، بل سيغيران طريقة تمثل القصيدة لموضوعها ثم تمثيلها له أي أنَّ رؤية الشاعر للموضوع سوف ينالها تغيير كبير. استناداً إلى مساحة القصيدة وتوسعها وانفتاح لغتها على النثر وجوانب السرد. فضلاً عن تغيّر موقع القارئ ورؤيته للقصيدة؛[٣٩] وهذا النزوع في الشعرية صنع تحولاً كبيراً في قدرة القصيدة في مستوى الشعرية، فهو" نزوع يلتهم مهيمنة القص، ويحوّله إلى عنصر شعري "،[٤٠]

وهذا النزوع في الشعرية يتناسب مع توظيف المقدس الديني، فالدرامية توفر" الربط بين شعوره بفردية الحياة وبين حقيقة العالم حواليه"[٤١]؛ لأنَّه ومن خلال تفكيره الدرامي يدرك أنَّ ذاته لا

تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنَّما هي دائماً، ومهما كان لها استقلالها ليست إلّا ذاتاً مستمدة، أولاً من ذوات تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى[٤٢].

وسنقوم بتقسيم وجهة النظر في شعر البنية السردية في شعر الساعدي بحسب توزيع جون بويون الذي يعتمد علاقة الراوي بالشخصيات وطبيعتها وقدراتها وشؤونها في النص، وهو تقسيم ثلاثي[٤٣]، يتيح لنا مقاربة الطبيعة السردية للنزعة القصصية في شعر الساعدي:

١.**الرؤية من الخلف:** بأن يكون الراوي يعلم ما هو اكبر من علم الشخصيات، يعرف ما جرى وما سيجري، وهذا يتيح للسارد تمرير افكاره ومواقفه بحرية وإحاطة، وهذا الاتجاه في السرد هو الغالب في البنية القصصية عند عارف الساعدي، قدَّم به اغلب سروده، لسبب يتعلق برغبته في التحكم في بناء النصوص، واعادة انتاجها، لتقديم ما يشاء من افكار وتصورات من خلالها، يدمر القصة ويعيد بنائها بتقنية الراوي العليم بكل الامور، من قبيل ما نجده في مقاربة الشاعر لقصة موسى وفرعون، في قصيدته (غرق فرعوني)، إذ يحيط السارد بتأريخ الشخصيات (فرعون وزوجه وموسى)، ومشكلاتها، وتأريخ الازمة الانسانية من الحرمان من الانجاب، وتهديد العمر الذي يمر مع الحرمان، والرغبة النفسية في الامومة والانجاب، وحالة التهديد بالموت/الغرق التي تعرض لها النبي الرضيع، ثم عناية الاسرة الفرعونية بالرضيع، ثم تحوله عليها وعمله على إغراق فرعون واعوانه في (البحر)، فقد قدم السارد علماً تاماً بحالة شخصياته وطبيعتها وماضيها ومستقبلها، وصار راوياً عليماً لقصتها، استعمل فيها السارد معجماً لغوياً يكشف عن إحاطته التامة بتفصيلات القصة، من قبيل الالفاظ كان يروي، راح يفكر، لم يكن بيننا ولد، مللٌ نابتٌ، زرع البحر طفلاً، ينبت العمر ثانية، صندوق الرضيع سيأكله البحر، مر وقت طويل، ثم نام على صدر فرعون، ودار به الوقت، يُغرق فرعون و(ينام)، هذه الاحاطة بالأحداث، والعلم بالشخصيات، جعله يتحكم بروايته لها، يعيد انتاجها من جديد، ويجعلها وسيلة لتمرير افكاره التي ساعد في تمريرها سحر السرد، وروحه الموضوعية الناعمة.

ومن هذه الطريقة، سردُ قصة الشهيد علي رشم[٤٤]، فقد امسك السارد بزمام الحكاية وسردها كله، وعرض الشخصيات والاحداث، وهذا مناسب؛ لأن القضية ليس مركزها شخصية واحدة هي الشهيد فقط، ولا هي قضية خاسرُها واحد محدد، هي قضية ألم وحزن لشهيد وأم وأب وأهل واصدقاء وبلاد كبيرة، قضية الانسان الراهن، لذلك تكفل السارد بروايتها، يقول: لقد عاد ابوك، فتحوا صدره، وجدوا، لا ينبضنَ، فتحوا، وجدوك نائماً، نومك اغلق الحياة على ابيك، كان ابوك يضحك، خلعت الحرب قميصها، أمك ما زالت، المدينة هادئة، حبيبتك بانتظار، نحن بحاجة الى، بعد سنوات،

سيرقص ابناء اخيك، سيكبر الجميع، عاد (الجميع)، كل هذه الشخصيات اشتركت بالحم، وأكلها الحزن، في زمن طويل ومكان واسع، اضطر السارد ان يتكفل بسرد الاحداث ووصف الشخصيات، يجعله يتحكم بكل شيء، وهذا جيد في حالة مفتوحة كبيرة مثل هذا الموت الكبير.

٢. **الرؤية مع:** وهي طريقة السرد التي تتساوى فيها معرفة الراوي بما تعرفه الشخصيات، وتأتي المعرفة متوازنة، وجاء هذا في قصة الفتى الذي يحب الحسين[٤٥]، إذ تقاسم السارد المعرفة مع الشخصية، قدمه السارد اولاً وأثث له فضاء السرد، والمعرفة البدائية عنه، ثم تركه يروي أحداثه وتفصيلات قضيته وحياته، تركه يتولى السرد في منتصف القصيدة/القصة، يقول: نعي العجائز.. برأسه، مازال يذكر، يطرقُ، يأخذون ثوابه، يُهللُ، يعود، يسأل امه، فتلمُ، تقول، حاذر)، ثم يستلم السارد زمام السرد، ويقدم معرفته بالشخصية والاحداث، يقول: (فأعودُ مبتلاً، فتقول لي، أقولُ يا، فقراء .. نحن، نحب ونخجل، ويسألُ)، يكمل الفتى/الشخصية حكايته، ويختمها، وهذا توازن في السرد يجعل ذات الشاعر تقدم مشكلاتها وازمتها، بالتوازي مع ما يقدمه النموذج المنتخب من الآخر، وهو الشخصية، فالهموم عامة ومشتركة، والازمة الانسانية واحدة ومشتركة.

ويتقاسم السارد السردَ مع شخصيته الكبيرة في النص في (مدونة الرمل)[٤٦]، نصف عليه ونصف على الشخصية، يقول: (دافئاً كان ، واسعاً، وكأن الفتى، انزلوه ببطء، وشوشوا للرمال، أهالوا دسّوا، ينفضون الرمال، يعودون، ينسون صاحبهم، غافياً)، ثم توقف السارد، وانتقل بالسرد الى شخصيته المعنية، لتقول: (ها انا الآن وحدي، أصدقائي اختفوا، صغاري، ينامون، المدينة تغفو، أنا لم اتعود، أين أذهب يا رب؟ انا اسهر الليل، انتقَّل، لا احب الهدوء، أحب النكات، أعشق النساء، أنام على صدر امي، كبرَ الناسُ، تذكّرتُ، خفتُ، رأيت ملاكين، تنقلتُ بين البيوت، صرختُ، قُم)، وتبادل الروي مهم في شأن مثل هذا؛ لابد من رؤية الى الامام تتقدم السرد، وإحاطة بالشخصية وما يدور حولها، وما ينتظرها، ثم تستلم الشخصية دفّةَ السرد، تطرح أزمتها مع الموت وتفصيلاته.

٣. **الرؤية من الخارج:** تكون معرفة السارد اقل من معرفة الشخصيات، وتكون ريادة السرد للشخصيات صاحبة العلم الاوفر بحالها، وعند الساعدي كانت هذه الطريقة بالسرد للشخصيات التي تعرضت الى ازمة انسانية مباشرة، وبرزت في السرد على أنها الضحية الكبيرة فيه، قدمت قصتها بنفسها، في قصة الفتى الذي قتله الخضر[٤٧] حدث هذا، اذ امسك السارد بخيوط القصة كلها، وأحاط بها علماً من خلال الشخصية، وكانت معرفته بتفاصيل الاشياء من خلال الشخصية الرئيسة فيها وهي الفتى القتيل، من تأريخ الشخصيات وتأريخ الفتى صغيراً، الى علاقاتها فيما بينها، علاقة الوالدين والناس بالفتى، الى الطبيعة النفسية للشخصيات، والشكل الخارجي لها، ونتيجة الصراع في

الاحداث وما آلت اليه، يقول في اجزاء من جمله، كل هذا رواه الفتى ولم يكن يعرف به السارد، من قبيل : (شقياً خرجت، أكسر ، الوذ .. بأطراف امي، هكذا كنت، وحين كبُرت، هكذا كنتُ، أبواي القريبان.. لا يكرهان، لكنني .. سأكبر، سأغفو بعينين، شيخاً عبوساً.. تسلل، لم يكن يبتسم، امسك، الوحش، صرخت، وحدي، برفقته شاهد، لم يُحرك عصاه)، يحيط السارد بكل شيء، الوصف والاسباب والنتائج، وحركة الشخصيات والمكان والزمان، والحوار، ويعرف القصة بتفاصيلها الدقيقة، لكن من مصدر هو الشخصية، وهي اكبر منه علماً بالقص، لذلك هو يتحكم بها، وهذا يتيح للشخصية تغيير مفاصلها وتنظيم تحولاتها بما تريد رسالته وطريقة تفكيره، بمساحة اكبر من علم الشخصيات الاخرى وبما يحيط بها، وهذا هو الهدف، كشف افكار الضحية، الشخصية المركزية، صاحبة القضية الاولى في القصة والاحداث وهي أولى بروايتها، ولا بد من تسيدها مشهد القص.

وحدث كذلك في قصة الطوفان[٤٨]، امسكت الشخصية بالعلم والمعرفة بأحداث القصة وبشخصياتها كلها، وابتعد السارد، وظل يراقب من بعيد، فالفتى الشخصية الاهم في القص معنية بنقل معاناتها وازمتها وحالة التيه الكبيرة التي عاشتها، تنقلها على نحو الوثيقة والشهادة الشخصية، يقول : (ناديته، ناديتهم، أنا صغيرك، أقنعني، الماء يأكل احداقي، يا شيخ ذاكرتي، كل التفاصيل مرّت في مخيلتي، صاغوا، اورثوا، أكلوا الدنيا وما شبعوا، أبصرُ، رأيتك، إنني .. مقتنع)، هذه مفاتيح معرفة الشخصية بقصتها، وكشفت عن موتها وحيرتها وسؤالها الكبير، وهي مركز القصة والرؤية والفكرة، لا يصل صوت حالتها إلا بصوتها المباشر، صوت الشاهد، الضحية، الوثيقة.

ثالثاً: الرمز.

جاء الرمز في تصور لغوي عميق، يكشف عن اهميته بوصفه آلية فنية في الشعر، من خلال التعريف اللغوي له، الذي جعله احساساً، وطريقة جديدة في التعبير غير طريقة الصوت المعروف، التي تقوم على اللفظ، هو" تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ، من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز هو اشارة وايماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم[٤٩]، ليكون معبِّرا مهما عن مشاعر الناس وما يتعلق بوجدانهم، ولا سيما الشعراء منهم.

والرمز هو الأداة الفنية الاقرب الى الاشتغال على المقدس وتوظيفه في الشعر، يجري فيه ابراز الذات، والمقدس يرتبط بالذات، الموقف منه حالة من حالتها، يقول كوته " فحينما يمتزج الذاتي

بالموضوعي يشرق الرمز الذي يمثل علاقة الانسان بالشيء، والفنان بالطبيعة، ويحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة"[٥٠]، وهذا هو المهم في الاشتغال على المقدس والدين.

وظَّفَ الساعديُ الرمزَ الفني الشعري على نحو كبير وعميق في استدعائه المقدس الديني، وهو رمز من المقدس، أخذ ابعاده وصوره وطبيعته، وجدنا رموزاً مقدسةً لها بعد كبير في شعره، منها ما يأتي:

أ.الماء: وهو رمز شعري حي، اتخذه الساعدي في بعده المقدس، بل منحه قدسية خاصة، وناور فيه جمالياً ومعنوياً، وجاء عنده بصيغ عدة، وتوظيف متعدد الاتجاهات، ارتبطت بالمقدس، وتكشفت ملامح توظيفه بالصور والانساق الفنية الآتية:

١. **اصل الخلق:** إذ جعله أصل الخلق ومصدره واساسه ونبعه الاول، منه جاء الانسان واكتسبه قدسيته، وهي فكرة دينية مقدسة بالطبع، تناولها الشاعر على نحو فني جميل، يقول:

" سبحانك اللهمَ
كيف خلقت هذي الناسَ من ماءٍ وطينْ
وبذرت في الطينِ الملامح
والوساوسَ
والأنينْ
وحفرت للماءِ الذي يبقى
بأجسادِ الخليقةِ معبراً رخواً
يطلُ على العيونْ
سبحانك اللهمَ إنَّ الدمع
آخر ما تَبقى من صناعتك القديمة"[٥١].

الماء والطين، مادة الخلق الاولى، اطهر ادواته، وآخر ما يبقى من صناعة الله القديمة الاولى، اضاف الشاعر اليه بعداً ثرياً، حزيناً، عندما جعل صورته الاخيرة الدمع، يخرج كاشفاً عن وجود الله في الانسان، الله الذي جعل كل ما في الانسان من الماء، خلقه منه ودلل عليه بنزول الدمع في النهاية.

٢. **سر الاختلاف:** وسؤال الاختلاف، فالناس من ماء واحد لكنهم مختلفون، يتشابهون ويختلفون، وهو سؤال الذات الالهية عن سر الاختلاف في التشابه، يقول:

" سبحانك اللهمَ

كيف خلقت هذي الناس من ماء وطين
ونثرتهم اما على الدنيا
ووزعت الخلائق شاكرين وناكرين"[٥٢].

نعم، لماذا هم متشابهون مختلفون وقد خُلقوا من ماء واحد؟ إنها صناعة عظيمة، مادتها واحدة، وصورتها متعددة مختلفة، والماء يجري في الصورتين والحالتين.

٣. الموت: جاء هذا مع النهر والبحر، جاء في حالتين، موت جميل طلبه الشاعر مع النهر، وكريه نبذه مع البحر، لارتباطه بحالتين مختلفتين، يقول:

" لماذا بعثت العجوز ليقتلني
كان يكفي بأن توقظ النهرَ ليلاً
وتسحبني نحوه بخطى باردة
كان يكفي بأنْ تأمرَ النهرَ
يشربني دفعة واحدة"[٥٣].

هذا حدث مع استدعائه قصة موسى والعبد الصالح الخضر وقتل الفتى، اذ اعترض الشاعر على طريقة القتل الوحشية، ونقل صوت الفتى القتيل، الذي يرجو قتلاً حبيباً له، بالنهر الذي احبه وعاش معه طفلاً شقياً، نهره الاثير، وماؤه الحبيب.

ثم لم يكشف الشاعر حبّاً للماء في حالة ثانية، عندما أغرق الماء ابن نوح النبي في حادثة الطوفان الشهيرة، التي وظفها الشاعر في قصيدة مهمة عنده، فالماء يأكل الاحداق ويُغرق الفتى في لحظة موت قاسية لم يردها الشاعر لإنسان. يقول:

" الماء يأكل احداقي وتبصرني كيف استرحت وعيني ملؤها هلعُ؟"[٥٤]

اذ تسبب الماء بهلع وخوف كبيرين، وموت بالنهاية قاس، يزيد من قسوته أن الغرق تم لابن تحت بصر وبصيرة الأب، وهذا موت عنيف ارتبط بفجائعية قصة الطوفان التي استلهمها الشاعر في موقف من الانسان والاحتفاظ بحياته.

٢. القمح / الخبز: جعل الخبز والقمح رموزاً مقدسة، حملت قدسيتها في جوهرها، عندما ارتبطت بمقدس من الحياة والخير والعيش والرزق، وللخبز والقمح والزاد تصور شعبي مقدس قديم، ارتبط بالمقدس في فكرة الثواب واجر الآخرة الذي يناله المتبرع به، فضلاً عن ارتباطه بحياة الناس والفقراء والبسيطين، وقد حاز هذا الرمز على مساحة كبيرة من رموز الشعر عند الساعدي، واحالت الى اتجاهات عدة، يقول:

" المنسيون
دائماً جائعون
لأنهم يحلمونَ بخبزِ الجنة
وقانعون ببيوتهم الضيقة
لأنَّ اللهَ وعدهم بقصور عريضة"[٥٥].

ارتبط الخبز عنده بالمتعبين الفقراء، وبالمقدس، عبر عن حياتهم، وعلى الرغم من ان صورة الجنة في اذهان الناس تبتعد عن فكرة الطعام المألوف، ويشيع فيها الملذات من الطعام الذي يحلم به الفقراء والمؤمنين، يختار الشاعر الخبز المجرد، ليرمز الى فقرهم ونقاء روحهم بطلبهم السهل، يقول:

" وقطيع قمح، حزن فلاح هنا وصدى بكاء شاحب وأذانُ"[٥٦]

هذه صورة الحياة التي يتحدث عنها، يظل القمح مرتكزها، يحيل الى طبقة اجتماعية، ومهنة عظيمة، وحالة من العيش تتلون بالحزن والوحشة والوحدة، يقول:

" كانت يداك مع الغمام
تستعجلان القمح قبل اوانه
وتوزعان على المساكين القدامى
الزرع والفم والكلام"[٥٧].

يخاطب الله بهذا الخطاب، ويجعل القمح مركز الفكرة وروحها، ليحيل الى فكرته عن الربوبية وعدالتها، رب القمح هورب الفقراء والمتعبين، يوزعه عليهم في اوانه، ويؤسس الى قدسيته عندهم.

٣. الأم: اعتنى الساعدي بالأم بوصفها رمزاً شعرياً مهماً، وجعلها فكرة مركزية في تكريس المقدس والتدليل عليه، ربطها بفكرة الايمان والشهادة الموقف تجاه الافعال التي تنتهك الانسان وحياته، رافقت كثير من قصصه التي استدعى اليها قصصاً من المقدس، وانطلق بها في موقفه من قضية الشهداء الذين استدعى حالتهم، وبنى عليها نصوصاً مهمة، من خلال دلالتها المركزية الثرية في الشعر، وفي دلالة الام على كشف اهمية الشهداء وما رافقهم من حالة حزن كبيرة يقول:

" امك ما زالت على عادتها قبل ان تموت
فهي الى الآن تسأل امهات الصبايا الجميلات
عن عروس لك"[٥٨].

يبني قصائد الشهداء الطيبين على رمزية الام، ويستدعي معها افراد الاسرة، أو الاب، أو صورة من التراث الشعبي، ويركز على فكرة القلب وقضايا الفرح المؤجل عند الام، الذي زال بزوال الانسان، يقول:

" ربما بعد سنوات
سيرقص أبناء أخيك
على نشيد موتك الأبيض
ولا يفهمون أنهم يرقصون في قلب أمك"[٥٩].

يجعل الام مركز الدلالة، وينفتح بحزنها الكبير على ولدها الى دلالة الحزن والازمة الانسانية التي ترافق فكرة موت انسان، ويداعب مشاعر المتلقي بفكرة انسانية ترتبط بالوجدان الانساني العام، وهي فكرة بحث الام عن زوجة لابنها، (لتفرح) بزواجه وهي على قيد الحياة، وتعيش مع ابنائه (احفادها) وتُسر بهم، ويفعل هذا الاستدعاء لرمز الام مع شهيد آخر، مصطفى العذاري، ويبني قصيدته كلها على رمزية الام، وما يرافق محبتها لولدها، يقول:

" ولتستريحي قليلاً، انت واقفة منذ البكاء، فديري الوجه والتفتي
وعاتبي " طاسة الماء" التي انسكبت خلف الخطى، واسأليها، ربما سهت"[٦٠].

٤. ثنائية الميت الحي: الميت عند الساعدي حي، يرى الناس، ويراقبهم، ويتحدث معهم من دون أن يسمعوه، وكثيرا ما يعود الى الحياة، إما مطرودا من القبر والجنة وإما تاركا لها عائدا الى ارضه وحياته الاولى، في ثنائية يمرر من خلالها الشاعر كثيراً من الافكار المهمة والرؤى العميقة تجاه المقدس وما يصاحبه في حالة الموت والقبر والعودة والمقارنة بين الجنة والقبر وما يقابلهما في الحياة الاعتيادية، ويعبر بها عن مواقفه ورؤاه عن كثير من الامور، وقد وجدنا أهم الشخصيات التي استدعاها وأنشأ عليها نصوصا كبيرة هي تعيش فكرة الحي الميت، من الشهداء الى الاصدقاء المتوفين.

الشهيد (مصطفى العذاري) حي ميت، اصرَّ الشاعر على جعله مستمراً بالحياة، يكلم امه، ويعدها بعودة عاجلة، فقد جعله نائماً وسيعود، ويصر على عودته بتكرار الفكرة، والاقناع بها، يقول:

" سلِّم عليها، وقلْ للآن لم يمت للآن يضحكُ في زهوٍ وفي ثقةِ
وقل لها تترك الأبوابَ مشرعةً فقد أجيء ونصف الليل في شفتي
واستبشري يا اعز الناس، إن فتىً تركتِه عند باب الفجر بعدُ فتي
لكنما كسرةٌ للنوم يزرعها في حضنك الدافئ المبتل بالدعةِ

يغفو كأقرانه الآتين من تعب كأنهم سفنٌ من رحلة الشتتِ"[٦١].

وهذا حدث مع الشهداء جميعهم، يجعلهم احياءً، يكلمون الناس ويعاتبونهم ويعبرون عن اشتياقهم اليهم، هم سعداء سيعودون مجدداً، ورمز الميت الحي يشتغل مع غير الشهداء ايضاً، عند الاموات، في قصيدته (مدونة الرمل) اعاد الميت من قبره[٦٢]، وجعله يعيش، يروي قصته مع الموت، وما رافقها من حزن وسرور، وأصحابه كذلك، يموتون لكنهم أحياء، يراهم ويراقب حركتهم، يقول عند عزاء صديقه (راغب شرّاد) في اربعينيته:

" كنتُ المحه وهو يوزع تمراً على روحه
ويدللُ بعض الضيوف على أكل ما يشتهون
كنتُ ابصرتُ ذاك الفتى
وفي روحه مطرٌ ناعمٌ
وفي كفه كلُ ما سيكون"[٦٣].

يعزُّ عليه أنْ يرحل صاحبه، وأنْ يفارقه الفراق الابدي، يجعله حياً ميتاً، يغادر الحياة ويعود اليها بكل روحه وجسده، ويربط حالته بنوع من العطاء في توزيع الطعام الطيب على الناس، والقيام على خدمتهم ضيوفاً عنده، فهوما يزال على طباعه الكريمة وسجاياه الطيبة.

المبحث الثالث

وظائف استدعاء المقدس الديني

أولاً: النزعة الصوفية.

استدعاء التصوف في شأن المقدس الديني حركة شعرية ذكية؛ لأن الشاعر الذي يستدعي التصوف فإنه يستلهم وعياً جديداً يتيح لشعره أفقاً هائلاً، إنَّه الوعي الكوني، الذي يتمّ للصوفي من خلال تجاوز حواجز الذات إلى دائرة الكون[٦٤]، هذا ما يصبو اليه الشاعر الإنساني المعاصر ويبغيه، لينطلق به إلى الإنسانية الرحيبة، والكونية الكبرى، فيحققه له التصوف، ويكبر هذا في استلهام التصوف الإسلامي، وهو فكر من ثقافة ماضية جليلة مغرقة بالأصالة والعمق، جوهري بالنسبة إليه، لا سيما أنَّ الإنسان يسعى دائماً إلى صناعة هُويته، من خلال الانفتاح الكوني العام، واستلهام كل ما هو أنساني، روحي، كبير، ينفتح بعلاقة مع الآخر من خلال مشتركات عظيمة جامعة كبرى.

والتصوف في تماس مع المقدس، فقد تعثّرَ عقل الإنسان المعاصر عن تقديم الجواب على الأسئلة العميقة التي تواجهه، وتلكّأ العلم كذلك عن الإجابة عنها، فالإنسان يشعر أنَّ ثمة مشكلات تؤرقه

حتى عندما تحل المشكلات جميعا بالعقل العلمي الخالص، والشريعة، والدين، والعلم، فهذا الذي لم يُحل، لا يُحل، والذي لم يُعرف، لا يُعرف، وهذا هو ما ولَّدَ الاتجاه نحو الصوفية عند الإنسان[٦٥]، فقد كانت ازمة الذات الإنسانية، ووجدانها، ومشكلاتها المعاصرة، وابتعادها عن كل القيود، السبب الأول في استدعاء التصوف فنياً في الشعرية العربية.

١ .الحوار مع الله: تقوم الفلسفة الصوفية في تلقي كلام الله على ما يسميه المتصوفة، الوارد، وهو ما يسعى الصوفي إلى تلقيه والكلام الإلهي _ عندهم_ لم يتوقف بتوقف الرسل، إنَّما ظل ساريا في باقي الوجود[٦٦].الانصهار بالذات الإلهية والتوحد بين الخالق والمخلوق، وبين العابد والمعبود، هو المحور الرئيس الذي يدور عليه الشعر الصوفي والشعر الحديث المتأثر به[٦٧]، وهذا نجده عند الساعدي في تعبيره عن ما يدور في نفسه من اسئلة ورؤى يتوجه بها الى الذات الالهية، يقول:

" هل آدم منسي على خاصرة الوقت
أجبني يا إلهي
أم ترى آدم في التيه إله
لم يكن يركل هذي الكرة الارضية الآن سواه"[٦٨].

يعني بآدم الانسان كله، في تيهه وحيرته، يتساءل، متى تنتهي هذه الحيرة والضياع والتيه الكبير الذي تورط به آدم؟ ويقول له اجبني، ويستمر بسؤاله المقلق، يقول:

"حاول الآنَ
بأنْ تنزلَ للتائِهِ
أو أنْ تأمرَ الريحَ
بأنْ أصعدَ ملهوفاً إليكْ
ربّما أغفو
ولو لحظةَ دفءٍ
في يديكْ
ثم أنسى
إنَّني وحدي
ولا أسمعُ إلّاكَ يُناديني
ترجَّلْ
هذه الوحشةَ يا آدم

لا تحزنْ
ولا خوفَ عليكْ"[٦٩].

خرج هذا الحوار عن مجال الحوار بين العبد والرب الى علاقة جديدة في الحوار، ذاب المتكلم بالإله وتجاوز حدود القدسية الى ما هو روحي صوفي يعبر عن الوجد الصوفي في الحوار، يريد الامان والراحة والنوم الرغيد بحضرة الإله، يريد به الشاعر دفع الحزن والخوف.

٢.**القلب:** كان الساعدي – هنا – شاعراً رائياً، ينزع في رؤياه نزعة صوفية عميقة، تمزج بين الحلم واليقظة ويطرح مفردة القلب في إيحاءٍ صوفيٍ آخر، لدلالة صوفية مهمة، إذ سار الصوفية على جعل القلبِ محلَ الكشف والإلهام والمعرفة، والمرآة التي تتجلى فيها معاني الغيب، وتتنزَّل عليها الحِكم، وهو القوة التي تدرك الحقائق إدراكاً واضحاً جلياً، لا يخالطه شك[٧٠]، فالقلب مرتبط بالمطلق، والعارف هو المطلق، وينطق باسمه[٧١]، وقلب الصوفي هو موطن الحاسة الكونية، جامع للأوصاف والشؤون الربانية، والحقائق الكونية[٧٢]، لذلك نجد الساعدي يستعين بدلالة القلب كثيراً، لا لكونه شاعر فحسب، وإنما لأنه يستدعي رمزاً صوفياً مهما، القلب يَعْرِفُ عند المتصوفة، ينقاد العارف إليه، ويسمع صوته ويدله القلب إلى الحكمة والموعظة والحل، ومثلهم الساعدي يستدعي القلب على ذلك الفهم

وما يتميز به شعر عارف الساعدي فيما يتعلق بتوظيف القلب، إنه يجعله مركزاً في القصيدة، يبني عليه عناصرها الاخرى، في حالة الحزن –مثلاً– ترجع كل العناصر البنائية الاخرى اليه، تتحاور معه ولا تغادره، ومن ذلك قصيدته في رثاء الشهيد علي رشم)، كانت القصيدة تنبني على القلب، يقول:

"علاوي
لقد عاد أبوك لتوه من الهند
فتحوا صدره في مستشفياتهم
فقد وجدوا ثلاثة شرايين في قلبه لا ينبضن
وعندما فتحوا أحد الشرايين
وجدوك نائماً فيه
استيقظْ يا علّاوي
إنَّ نومك الطويل
أغلق الحياة على أبيك"[٧٣].

جعل القلب هو مركز بناء عناصر النص، فتح به المعنى الى احزان الاب والام، وجعله المكان لحركة الحزن والابن، يتحرك (علي) في شرايين قلب الاب، وجعله مركز الزمن كذلك، من

خلال طرف فكرة النوم الطويل في القلب، واستمر بتوظيفه ليكون مركز احزان الام، ولوعتها، وحرك فيها اساس الام:

" لقد عاد الجرحى الى بيوتهم
والنبض الى قلوب الامهات
تُرى أين أنت؟"[٧٤].

٣.الحلم: ومن انساق التصوف المهمة التي تستدعي الرؤى والأحلام، وهذه مهمة في الشعرية الحديثة، فإنَّ ما يرد على القلب من العالم العلوي، يسميه ابن عربي، الواقعة، وهي أثرٌ من آثار النبوة، وهي للأولياء مقابل الوحي للأنبياء، وتسمى الرؤيا الصادقة، التي هي جزء من أجزاء النبوة، يراها بعضهم في حال النوم، ويراها بعضهم في حال الفناء، ويراها بعضهم في حال اليقظة، من دون أن تحجبهم عن مدركات حواسهم،[٧٥] .

بنى الساعدي قصيدة كاملة على الحلم، وفتحه على اكثر من دلالة، وجعله من اكثر ادواته اهمية في النص، يقول:

"لكني أغفو منتصف الليل قليلاً
فأرى أحلاماً كثراً
ووجوهاً تركض كالخيل بذاكرتي
ووجوها أخرى تضحك أو تبكي
ونساءً يلعبن بطين الأيام الأولى
الحلمُ قصيرٌ جداً
لكنَ الناس كثيرون
أتحدث في الحلم كثيراً
أتذكَّر كلَّ وجوهِ الناسْ"[٧٦].

تواصل مع حياته بتفصيلاته كلها، يرى وجوهاً ضاحكة واخرى باكية، وجوها تركض كالخيل الهاربة، نساء ورجال، يلتقي بهم وبحياته كلها في الحلم، حديثه كله في الحلم، ينتقل به الى عالمه الذي يخصه ويجد نفسه فيه، على الرغم من قصره، يستلهم به كل افكاره ورؤاه، ولم يجعل الحلم عالمه الاثير فحسب، بل وصف به عوالمه التي يحب، امكنته الخاصة، وناسه الذين تعلق بهم، **يصف بغداد قائلاً:**

" بغداد موالٌ تَسللَ من جَنوبِ القلبِ
عندَ تخومه انصهرَ المُغني
وانزوى حلمٌ وراءَ النَّاي
حيثُ بكاؤه عذبٌ وأحرفه رخامُ"[٧٧].

ربط الحلم بالناي، وكلاهما عنصر في التصوف، وربطهما ببغداد، حيث انزوى الحلم وراء الناي فظهر بكاء عذب جميل اصله الجنوب، بما له من قيمة النبع الطيب النمير، وانتقل بالحلم الى المرأة والحب، وادخله الغزل، اخذها من الواقع الى الحلم، وعاش معها الغزل بتفصيلاته كلها ولم يكتف بالواقع، ربما هو واقع مظلم، لجئ الى الحلم مكانه الاثير.

٤. الخمرة والسُكر الصوفي: فأمَّا السُكْرُ الصوفي، فكان عميقاً، واضحاً، عند الساعدي، بثَّه في ثنايا اشعاره، ليتضح عنده تأثير جليٌّ بالتصوف وفكرة السكر فيه، لا سيما انه قد واشج بين توظيف السُكر الصوفي والقلب، والسُكر والقلب مفردات صوفية؛ وهذه عناصر استعملها المتصوفة مع مصطلحات أخرى دالة عليها للتعبير عن ثمرات التجلي ونتائج الكشوفات، ورمزاً للخروج عن الشعائر المعتادة[٧٨]، وقد امتدحها المتصوفة كثيراً وذكروها في أشعارهم[٧٩]، اذ لا فصل بين الحب ورمز الخمرة عندهم، وإن ما ورد من عبارات وأبيات تشير إلى الخمرة، لم تكن سوى عبارات تشير مجازياً إلى الحب[٨٠]. يقول جامعاً الحب والسُكر والمقدس:

" قبلتُها مُذ كانَ خمراً ناسها
وسجدتُ في أبوابها سنوات
ونسيتُ أنَّ الوقتَ ضوءُ فراشةٍ
فرجِعتُ، لا خمري ولا صلواتي"[٨١].

عندما يستعير الخمر الى غير ما كان له يخرجه الى حقل معنوي يجعل الخمر يخرج من دلالته اللفظية الى دلالة تتعلق بالتصوف، لا سيما وأنه قرن الخمر بالصلوات، وهما بعيدان، جمعهما لدلالة الخمرة الصوفية، يقول:

" عبد الله استيقظ
فاستيقظ عبد الله وراح كعادته
يسكب سكره في قدح الليل
ويقنعني
إنَّ مياهاً تتجمعُ داخل روحك يا مجنون

فانتظر اللحظة كي تغرق"[٨٢].

هذه دعوة للسكر الصوفي، اقترنت باسم دلالته مقدسة مفتوحة، و(عبد الله)، اسم ثري بدلالات الدين، عام لكل الناس، يدعوه لسُكر نبيل يكون اشتغاله في الروح، لتتدفق مياهه في الروح العطشى.

٥.الصحراء: اسماها الساعدي البيد والصحراء، وسبق أنْ ذكر النفَّري، أنه سمع الحق يرشده، ويقول له: "وقال لي: أخرج إلى البرية الفارغة، وأقعد وحدك حتى أراك، فإذا رأيتك عرجت بك من الأرض إلى السماء، ولم احتجب عنك"[٨٣]، هذا يكشف أن للأرض المبسوطة الواسعة، وللصحراء معنى خاص عند المتصوفة، ورمز عميق للتأمل، والصمت والخلوة لإعمال القلب، لهذا استدعاها الساعدي هنا، في وظائف مختلفة، ارتبطت اغلبها –عنده– بما هو حزين ومؤلم وشاسع في الهم والغربة، والفراغ الكبير القائل، يقول:

" البيدُ دفترُهُم حتَّى إذا كتبوا أعمارَهم، ودنت منهم مواعيدُ

رمتهمُ الريح، لا أعمارهم ثبتت يوماً، ولا بيدُهُم في الملتقى بيدُ"[٨٤].

ظهرت الصحراء هنا بصورة المحو والضياع، وهي مكان قلق وزوال، تشتت اعمار الناس وزالت وذهبت بها الريح، فالصحراء– وقد جاءت بلفظة البيد، لما لهذه اللفظة من الدلالة في الاتساع والشتات– دفتر كتبوا فيه اعمارهم التي ازالتها الريح، يقول:

" وجراح في الرمال انتشرت

هي خوف في صحارى وجلة"[٨٥].

قرن الصحراء بالموت، ونسب بعضه اليها، وجعله منها وفيها، ليتمَّ صورة الصحراء عنده، يقول:

" ومنْ لصحراءِ هذا الموت؟ قلتُ أنا... ولم أتمَّ كلامي بادرت خيلي"[٨٦].

٦.الناي: يرتبط الناي بالفكر الصوفي ارتباطاً وثيقاً، فهو عندهم قصبة قُطِعَتْ من أصلها، أو من غصنها الأصل، فظلت حزينة تعيش الغربة، وتعكس الحزن عزفاً حزيناً شجياً، لتعود إلى (أهلها)، أو غصنها الأول، كما هو حال الصوفي، الذي يظل مهاجراً غريباً، حتى يعود إلى الله، وظف الساعدي هذا الرمز الصوفي في شعر على نحو جمالي ثري، ارتبط عنده بالحزن، وبالنواح والشجن والغربة والاشتياق، يقول:

" غيرَ أنَّنا نعللُ انفسنا

بالنكات السريعة والبحث عن عشبة العافية

ولكننا عابرون
نتحول ناياً بصوت النساء الحزينات
أو بحَّة ستكررها امرأة نائحة"[٨٧].

يتفق هذه التوظيف للناي مع صورته عند المتصوفة، هو حزين مفارق، يحن ويأن وينوح على حاله وفراق احبته، جعله الشاعر حالته النهائية التي يتحول اليها في الحقيقة، يتحول الى ناي، وما يعادله في الحزن والشجن، وهو البحة في صوت النساء الحزينات النائحات. ولم تفارق صورة الناي حالة الحزن عنده، حتى مع اقترانها بالحب والطفولة والغناء، يقول:

" فيروز أول حزن في طفولته قد علمته أنين الناي والسفرا"[٨٨].

٧. الغناء والرقص: يجد المتصوفة في سماع الأنغام والأقوال، طرباً في النفس، ويجدون في الأنغام والكلام أصل في الكلام الإلهي، تستند إليه، وهو أقوى الأصول، وهذا ما يفسر تأثيرها في الإنسان؛ لقوة أصلها[٨٩]، لهم فيه طرائق واساليب معروفة، وظفه الساعدي في شعره بدلالات عدة، بألفاظه وبما يقترب منها، لكنه ظل به مع الانسان وله، انتصر به لكل ما هو جميل وانساني، وهو جوهر الانسان، يقول:

" ضيعته المدن الخرساء
واغتالت اغانيه الفتوح"[٩٠].

الاغنيات هي حياة الانسان التي يسعى اليها، التي اغتالها من لا يريدون له الحياة، وضيعتها المدن الخرساء، لكنه عاد الى اصراره على هذه الحياة من خلال الغناء، اصرار الانسان على عيشها به:

" فغنى
ثم غنى، ثم غنى
فانقد"[٩١].

ليتقد ويضيء وتستمر حياته بالغناء، هو يعرف أن ما يبقى من انسانه العظيم في نهاية كل شيء هو الغناء، لذلك قال إن ما سيبقى منه القويان فيه: حزنه وغنائه، لكنهما متعَبان، يقول:

" ما ظلَّ من حجري ومن كلماتي
أشلاء أغنية، وحزن رعاة"[٩٢].

ثانياً: ملامح الوجودية:

يقرِّب كثيرٌ من الباحثين بين الوجودية والدين، ولا يرون تباعداً بينهما، لا سيما الاديان السماوية، والاتجاه الصوفي فيها على نحو خاص، فهو عندهم تحقق للفلسفة الوجودية، فالوجودية فلسفة للذات لا الى الموضوع، والانسان لا الطبيعة، والتجربة الحية لا العقل النظري، وهذه كلها عند المتصوفة[٩٣]، الوجودية هي" جملة المذاهب التي ترى ان موضوع الفلسفة هو تحليل الوجود العيني ووصفه، من ناحية ان هذا الوجود فعل حركة تتكون بأن تؤكد نفسها، وليس لها منشأ او اساس سوى هذا التوكيد للذات"[٩٤]

وهي نوعان، فيما يتعلق بالدين منها، ملحدة واخرى مؤمنة، وهذه تقف على النقيض من اختها الملحدة[٩٥] وقسم سارتر الوجودية على قسمين، الاول اسماه بالوجودية المسيحية، وجعل فيها الفيلسوفين كارل ياسبر وغابريال مرسال، وهما كاثوليكيان مخلصان)، والوجودية الملحدة، ووضع فيها نفسه الى جانب هايدكر ومن معه من الفلاسفة الفرنسيين[٩٦]، علماً أنَّ كيركجارد ١٨١٣–١٨٥٥) هو " مؤسس الوجودية، كتجديد ديني انساني"[٩٧]، وقد جعل سورين كيركجورد – وهو أبو الوجودية الحقيقي– من الإيمان والمخاطرة التي يتطلبها الإيمان – نموذجاً للتمسّك الصادق والالتزام الحقيقي. والإيمان في نظره هو الحقيقة في أعلى صورها، لا لأنها حقيقة الله وليست حقيقة الإنسان، ولكن أيضاً لأنها تقتضي أعلى درجات الذاتية[٩٨].

ظهرت في شعر الساعدي ملامح بارزة للوجودية، الوجودية المؤمنة، المتدينة، تكرست هذه الملامح في شعر في اتجاهات واضحة، هي عناصر الفكر الوجودي نفسها، لكنه يتخذ المؤمنة منها وجوديةً له في شعره، يجعل الحل النهائي عند الله، يطلبه منه في نهاية كل ازماته، لا يغادره الى ما ليس يعود اليه، يجعله سيد البدايات والنهايات في هذا الكون، وفي ازمات الانسان العميقة، سندرس شعر عارف على اساس هذه العناصر التي تكشف عن ملامح الوجودية في شعره، التي تقرب بين استدعائه للمقدس الديني وملامح الوجودية في شعره، وهي:

اولاً: القلق. وهو عنصر كبير في الثقافة والفلسفة، يعرِّفه تيليش قائلاً: " بأنّ الخوف له موضوع محدد، كالفشل او الموت او رفض الحب؛ اما القلق فهو خوف من المجهول، ...خوف غير محدد الموضوع، خوف من مجهول هو العدم، الذي ينفي كل موضوع"[٩٩]. وقد اعلت الوجودية من مكانته في تفكيرها، وجعلت له انواعاً وتحليلاً واسعاً، ويكون القلق في الشعر" ليس قلقاً نفسياً مؤقتاً، وانما هو قلق ذهني معرفي وجودي متسائل لا يستنم عند بعض المحدثين عن يقين"[١٠٠]، يتجاوز فكرة التوظيف الشعري الفني الاعتيادي الى ما هو اعمق منه واكبر في اهميته ووظيفته، إذ "هو الاحساس بالصراع

المطلق الذي لا حل له، ذلك الصراع الذي يتمزق فيه الوجود"[١٠١]، ويجعل الشاعر يتقد في انسانيته وتفكيره في ما يحيط به وما يؤثر في حياته وما يعنيه فيها، و" القلق والمسؤولية وموقف الانسان في العالم والحرية والفعل الخالق: هذه كلها هي المعاني الكبرى التي تنطوي عليها الوجودية"[١٠٢]، التي نحاول ملاحظتها في شهر الساعدي على النحو الآتي، وانماط القلق في شعره هي:

١.**القلق الأونطيقي**[١٠٣]، وهو قلق المصير والموت، وهذا اهم أنماط القلق؛ " لأنَّه إنهاء لإمكان الوجود في العالم، وليس مجرد نبذ امكانيات وأخذ اخرى حتى انه في وسعنا أن نرد الوان القلق المختلفة الى هذا النوع الاقوى والاشد"[١٠٤]، الذي يعيشه الانسان في حالات عدّة، ويتجلى في ابداعه الشعري هماً كبيراً عنده.

نبدأ بالفكرة الاكثر اقلاقاً في شعر الساعدي، وهي فكرة الموت، وقلقه الدائم فيه، شغله في فكرة الزوال والمغادرة، واخذ حيزاً كبيراً في الانساق المهيمنة في شعره، واستعملنا الموت هنا بوصفه فكرة دينية لأنَّه حالة في الشعر ارتبطت بما هو مقدس، اذ ارتبطت بالله والخطاب معه، والعقاب والجنة والخالق، والدفن الديني في اماكن دينية، وقد حاز الموت مساحة واسعة في شعر عارف الساعدي، جعله منطقة مهمة لتقديم كثير من الافكار، لما قبله وما بعده، وجعله حياة وسطى لتمرير مواقف ورأى وافكار كبيرة، فقد يأتي الموت بوصفه خلاصاً، يقول:

" آدمٌ يحسدُ مَنْ ماتوا
فقد عافوا التفاصيلَ
التي تأكلُ في القلبِ
وما إنْ صافحوا الغيبَ استراحوا"[١٠٥].

جاء الموت سبيلاً للخلاص، وفرصة للنجاة من عذابات الحياة وتفاصيلها القاسية، وآلامها التي تنتهي بالغوص في الغيب الابدي المريح، لينهي ازمة الانسان المتناسلة، لتستمر فكرة الموت الخلاص:

" ما الذي ينطرُه آدمُ
والموتى ينادون عليه
آدمُ استعجلْ
...
آدمُ استعجلْ
بماذا سوف تُغريك الحياةُ

لم يكن يسمعُهم آدمُ
لكن الطريق الآنَ للموت قصيرُ"[١٠٦].

لا قيمة لحياته، ولبقائه، وها هو يخاطبهم بسؤال انكاري عميق، ويوافقهم في نزوعهم الى الموت.

٢.**القلق الاخلاقي**، قلق الذنب والادانة، تجسد عند الساعدي بالذنوب والتوبة وما بينهما وما يتبعهما، وهذه فكرة ارتبطت بالطيبات من الافعال، على عكس ما هو مألوف لها، ارتبط بالحب والوطن، وحب الحياة، استدعى مفهوم التوبة، وهو مفهوم من المنظومة الفكرية المقدسة، لكنه انزاح بها وبمفهومها عن المألوف، وتناولها تناولاً آخر، بشعرية خاصة، فيها من المرونة والمراوغة كثير، توافرت على نسق جمالي عذب، يقول:

" واقترفت العراق منذ حين
وذنوبي جميعهن عذارى"[١٠٧].

هل محبته للوطن ذنب؟ نعم، ذنبه القديم، هو ذنب في نتيجته، فقد اضاع حياته وجعله يعيشها على نحو من القهر والموت والحرمان والتشكيك، هي ذنبه الكبير في زمن الخيانات للأوطان، يقول:

" كلما سار ضايقته الدروبُ
يتثَنى وتلتوي وتذوبُ
ذبحتْ ظلَه الذي ليس يدري
إنَ في الظل كافراً لا يتوبُ
وحده كان في ذنوب الليالي
كلما تاب قبلته الذنوب"[١٠٨].

هذه ازمة الذات الانسانية في شعر الساعدي، وضياعها في دروب مستحيلة متشظية ضائعة ايضاً، جعلته يتوب ويرجع الى ذنبه وغوايته القديمة، ويستمر بقلقه من كل هذا، انها ذنوبه الجميلة التي يسعى الى عبور طرقها والوصول اليها.

٣.**القلق الروحي**، قلق الخواء واللامعنى، وهو نوع من القلق الذي يرتبط بالشعر على نحو يجعل الشعر اكثر قرباً من معنى الانسان وذاته، في البحث عن سر الانسان ووجوده وامتلاء روحه أو خوائها، تجسد هذا القلق عند الساعدي في رحلة آدم مع الروح والوجود الذي يحيط بها، ظل آدم يعيش قلقه وفراغه الروحي وحيرته في كثير من مفاصل شعر الساعدي التي استدعاه فيها، يقول:

" وحده يصرخ في ليل المحطات استفيقوا
ايها الناس القديمون استفيقوا

ايها الموتى اسمعوني
واستفيقوا
ما الذي يفعله آدم
والناس من المعنى أريقوا"[١٠٩].

ظلَّ آدم يبحث عن المعنى في الناس وفي نفسه وفي الوجود، ولا يجد جواباً لتساؤلاته التي تقلقه، هو يصرخ ويدور وينادي الموتى النِيام، ولا يعرف ماذا يفعل، لا يحصل على جواب ولا يكتشف المعنى.

ثانياً: الشك: وهو عنصر مهم في الوجودية، والشك لا يتعارض مع الايمان، أبداً، و" الايمان يقيني بقدر ما يكون تجربة للمقدس. لكن الايمان مريب بقدر ما يتلقى اللامتناهي الذي يرتبط به كائنٌ متناهٍ، هذا العنصر من الريبة في الايمان لا يمكن ازالته، بل يجب أن يُقبل. والعنصر الذي يقبل هذا في الايمان هو الشجاعة"[١١٠]، كرس هذا الساعدي في شعره، وكان شجاعاً بهذا الاتجاه في الايمان، نجده يشك ويؤمن، يفكر ويناقش ويحلل، يقول:

" اشك وأؤمن
ياه
أشك وأؤمن
أأنت هنا؟
أأنت هناك؟
أأنت الذي قيل عنه
اذا مات أحدنا
سوف تبعث في قبره
حيةً او ملاك"[١١١].

يشكل بمقدس كبير، ينطلق من ايمان خفي شجاع، يجعله يناقش همه العميق وحيرته، وينقل شكه الى الله بحوار مفتوح، هل يؤمن أم لا يؤمن.

ثالثاً: الحب: مزج الساعدي الحب بالمقدس، وعبر عند بحرية، ووجدنا المرأة والحب والغزل والاشتياق في مفاصل شعره التي ارتبطت بالمقدس كلها، وكان الحب وسيلة مهمة من وسائل الشاعر الفنية والموضوعية في كشف شعريته الكبيرة، ودخل الى المرأة من المقدس ومن غيره، يقول:

" حلمتُ كثيراً
ولما استفقتُ

وجدتك ايضاً معي حالمة
نسافر في عالم من بخور
نفتش
عن قرية عائمة
تلم صغيرين في الحب
صاما
وظلت شفاههما صائمة
فللحب قدسيةٌ
لم نزل
نجرِّدُ عنها الرؤى الآثمة"[١١٢].

هيمن الحب على شعره، وجعله ينبض بدم دافق جاءت به حرارة الحب والانوثة وسحرها الذي تواشج مع لفظة (صغيرَين) بدلالة النقاء والبراءة فيها، فصارت حالة الحب منسجمة مشرقة.

ملامح وجودية اخرى: ثمّة ملامح اخرى للوجودي هيمنت في خطاب الساعدي الشعري، وصارت عناصرَ جماليةً مهمةً فيه، شكلت الملمح النهائي الكلي في شعره، بظهور الوجودية المؤمنة، وهو ما سنحاول مقاربته هنا، منها:

١.الذات: معلوم أنّ " الدين السماوي له قدرة يصعب منافستها في تضخيم مسؤولية الوجود الفردي الى الحد الذي يجعله حقيقياً بالنظرة الوجودية"[١١٣]. والفلسفة دائماً ما تجعل الذات هي مهيمنة في تفكيرها، وتَعِدُ " نقطة البداية في الفلسفة هي الذاتية"[١١٤]، وموقف عارف من المقدس موقف ذاتي في اصله، لم تتضح فيه مرجعية فكرية او ثقافية، مرجعيته ذاتية، استندت الى تجربة شخصية معه، لكن الفرادة والاختلاف في توظيف الذات في شعر الساعدي انها خرجت من اطار الذات الواحدة الفردية الى الذات الجماعية الكلية،

وعندما يذوب المثقف في أوجاع الناس وينال ازمة الحياة التي نالوها ، نجده يختفي في ذواتهم ويتحول من الذات الفردية إلى ذاتهم الجمعية الكلية، ويتقاسم معهم أمنهم وخوفهم وحبهم ومقدسهم ومدنسهم، ويأخذ قسطه من الرعب والعنف والحياة الذي أخذوه، وتتحول ذاته الفردية المستقلة إلى ذات جماعية تنقل اللاوعي الجمعي وتستبطن المكبوت والثقافة المضمرة وأسرار الحياة التاريخية للجميع، فالصوت الواحد هو الصوت العام؛ لأنه الصوت الأعمق والأصدق.

أول ملامح هذا النسق في شعر الساعدي ظهر بحديثه بصيغة الناس، كل الناس، لا بصيغة الفرد، وانما جمع الناس (الكل) بالفرد (الذات)، يقول:

" ماذا صنعنا؟؟؟؟؟

حتى تدير الوجهَ عنّا

ماذا صنعنا يا إلهي

حتى تلملم أنبياءك من شفاهي"[١١٥].

جاء السؤال بصيغة (صنعنا)، المجموع، نحن، ثم جاء بصيغة (شفاهي)، أنا، الفرد، فهما متوازنان في الهم والأزمة، ذابا في صيغة ذات واحدة، لكنها كلية، ثم جاء الخطاب بصيغة عامة، يقول:

" أيّها الناسُ القديمون استفيقوا

أيّها الموتى اسمعوني

واستفيقوا

ما الذي يفعله آدمُ

والناسُ من المعنى أريقوا"[١١٦].

٢.الانسان: وجدنا انسان عارف الساعدي على نحو من الاختلاف والفرادة بما يتيح لهذا الشعر سمة الخصوصية، هو انسان مجرد يتعالى على المحدودات من الايديولوجيا والمقدس والنزعات الفردية، وهو انسان ابيض، من دون الوان خاصة، ولا اتجاهات تُذهب فيه انسانيته الاولى، إنه الانسان الاول، آدم الأول، وهنا سندرس الهوية لنقترب من هذه الجزئية في شعر الساعدي، فالشاعر يغوص في التراث، ويأتي منه بالماضي، ويؤسس هذا الى بناء هوية انسانية جديدة، ويرمم ما تآكل من الهوية في البلاد والناس، إذ إنّ" الماضي يمنح الهوية للأفراد والجماعات، ومناقشته للشعائر التذكَّرية الدينية في المجتمعات البدائية بوصفها وسائل لصيانة الاخلاق المشتركة والتماسك الاجتماعي"[١١٧]، الماضي " بما فيه من احداث، وافكار، وافراد، وادوار متميزة، يكون في الوقت نفسه رموزاً ذات حضور دائم ومتجدد، تلهم الاجيال معانٍ وقيماً في الخير، والحب، والجمال"[١١٨]. مما يُتيح بعداً مهمًّا في الشعر، لا سيما الذي يستلهم المقدس الديني فيه. وسنقارب شعر الساعدي لنكتشف اتجاهه في الانسان وهويته وانسانيته كما يأتي:

أ.**الكونية:** أو وحدة الأديان، وقد تجاوز الصوفي حدود الأديان الضيقة، وانطلق إلى الإيمان بالله تعالى، بغض النظر عن جزئيات الأديان، وتفصيلاتها، وقد طرح ذلك ابن عربي شعرا [١١٩]، وجلال

الدين الرومي[١٢٠]، إنَّه الوعي الكوني، الذي يتم للصوفي من خلال تجاوز حواجز الذات إلى دائرة الكون[١٢١]، وتجسد هذا الاتجاه فيث شعر الساعدي بالعناصر الآتية:

١. دلالة آدم الواسعة، وما يعنيه هذا الاسم والشخصية التي تحمله من دلالة كونية تتجلى في الثقافات العالمية كلها، فهو الاب للناس جميعهم، واصل اديانهم، وقد وضع له الساعدي هذه السمة في شعره، بنى عليه كثير من نصوصه وافكاره ومواقفه، وكرر لفظة (ابتي) لذلك، وجعله الاول الذي اشرف على سحر والبدايات، والاخير الذي اكتوى بوهم النهايات وحيرتها وتيهها، يقول:

" أبتي يا أبتي آدمْ
ماذا أحسست
أنت تفتحُ عينيك لأوَّل يومٍ
كي تكتشفَ العالمْ
أبتي آدم
وبماذا كنتَ تفكِّر يا أبتي
أحلم أنْ أدخلَ قلبك هذا اليومْ
لأفتشَ عن تلك اللحظات الأولى
حيثُ العالمُ يخرجُ من بيضته مغسولا
يخرجُ مندهشاً وقليلا
كيف خرجتَ إذاً يا أبتي؟"[١٢٢].

آدم هو من اكتشف العالم في لحظة ولادته الاولى، عندما خرج من بيضته صغيراً، وولادته هو، وكبر وانتهى بوحدته عندما ظل وحيدا اخيرا، فلآدم –عندما يهيمن في نصوص الساعدي– صفة الكونية والشمول على الانسانية جمعاء، بوظائفه في النص وفي تفكير العقل الشعري عند الساعدي، وهذا ينقل الشعر الى سمة مهمة فيه هي الكونية والعالمية.

٢. الانسان الاول المجرد، الانسان عند الساعدي مجرد من كل ايديولوجيا، فارغ من كل عقيدة، ابيض بلا لون ولا تاريخ، هو الانسان الاول الذي مثله (آدم الأول)، الذي اتى قبل كل الاشياء، يقول:

" لم يكنْ يشبهُهُ في حيرةِ المنفى
وفي معنى الضياعِ المرِ
إلا آدمُ الأولُ
ما قبلَ النهارْ"[١٢٣].

٣. **التجربة الحية:** وقد تجسدت في فكرة الاصحاب، إذ احتلت فكرة الرفيق والصديق حيزاً مهماً في الفكر المقدس والصوفي وأدبياته، فطالما كان للمتصوف صديق ورفيق معه، يشاركه رحلته إلى الله تعالى يكمله ويساعده ويؤازره، يقول التوحيدي: " أيها الصديق بالسِمة المخلص بالدعوى: اسمع هذه البلابل فإنها والله محرجة لكل صدر، ...، وإن سمعت فتعجب، ...، فوحق الحق إن السرّ فيها لمكتوم "[١٢٤]، فالحوار مع الصديق والرفيق جزء من خصوصية الفكر الصوفي، ومحور مهم في الخطاب الديني المقدس، فقد رافق الانبياءَ والاولياء صحبةٌ دائماً، أما الساعدي، فقد رافقته فكرة الاصحاب، ونالت من شعره حظاً عظيماً، وانتقل بها الى مرتبة نسق شعري عميق مهم، يقول:

"ما الذي يفعله آدم في هذا الفراغ المر
والناس جميعاً غادرت
اصحابه انحازوا الى التيه
واغرتهم فراشات الغياب الابيض الفضي
فامتدوا مع السحر وغابوا"[١٢٥]

صار آدم في حيرة حقيقية وفي فراغ مرٍّ عندما غادره اصحابه، غابوا غيابهم الابدي وتركوه وحيداً، في اشارة الى قيمة الحياة مع الاصحاب، وزوالها مع فقدانهم.

وقد يتداخل الذاتي بالغيري والفردي بالجماعي، وذلك عندما يتحول الإحساس من عمق الذات إلى أعماق الذوات الأخرى عبر ادراك الآخرين، ويصير الالم ألماً مركزياً يرتبط بألم الناس، فيرفض الشاعر ما يراه سبباً لألمهم ويتعدى اليه في محاولة لاستقراء ذاكرة عامة، حملت إحساس الشاعر الذي تجاوز به الانتماءات المغلقة والذات الضيقة، وانتقل الى الصحبة الطيبة، إنهم اهله وعشيرته الاقربون، يقول كاشفاً اهمية الناس والاصحاب في حياته:

" ليس في كفي إلّا
حفنة العمر الذي تاه
واصوات الذين
اختصروا الدرب
وراحوا"[١٢٦].

وفي عزاء صديق، هو (راغب شرّاد) وفي اربعينيته، جسد الشعر هذه الصحبة الطيبة، التي تكشف عن تجربة ذاتية خاصة عاشها الشاعر مع نسق مقدس يتعلق بالموت والعزاء والرثاء، وبتفصيلات اجتماعية ترجع الى المقدس الديني، يقول:

" كنتُ المحه وهو يوزع تمراً على روحه
ويدللُ بعض الضيوف على أكل ما يشتهون
كنتُ ابصرتُ ذاك الفتى
وفي روحه مطرٌ ناعمٌ
وفي كفه كلُ ما سيكون"[١٢٧].

لقد عاش مع هذا الصديق تجربة الحياة ثم شاهده ميتاً، يطوف على الناس في جلسته لعزائه، يطعمهم طعاما يحمل اثرا من المقدس، وهو التمر، ويرافق هذا الطعام كثير من دلالات المقدس والديني والشعبي، في مكان وزمان مرتبطين بسلوك ديني يتعلق بالموت.

الخاتمة

بعد قراءة شعر عارف الساعدي في دواوينه كلها، والبحث في نسق المقدس الديني فيها، من اتجاهات توظيفه وآلياتها ووظائفها النصية والمعنوية، توصلنا الى افكار انتجتها هذه القراءة، نوجزها في نقاط رشيقة بعد أن اجملناها في مباحثها هناك:

ثمة نسق مهم في شعر عارف الساعدي في علاقته بالمقدس الديني، اشتغل فيه الشاعر على تغيير العلاقة بالمقدس، بجعله اكثر قرباً من الانسان، أنزله من تعاليه، ومن صورته الميتافيزيقية، الى منطقة ارضية اكثر قرباً من الانسان، وتحاور معه، واعترض، وتشارك معه التفكير، في حالة جديدة.

اللافت لنظر قارئ شعر الساعدي، أنَّه استدعى هذه الشخصيات المقدَّسة المتعالية المستقرة في صورتها في الذهن العربي، ووضعها في الواقع، معه، واضفى عيليها صفات ومقومات أرضية، يعرفها هو والناس معه، صفاة مألوفة، وانزاح بها عن مفهومها وصورتها النمطية المتعالية، فصارت اقرب إلى ذهن المتلقي وروحه، إذ تحاور معها حواراً متعدد الاتجاهات، في موضوعات وافكار وهموم كثيرة، تخصه وتخص الناس.

اتسمت شخصياته المقدسة بالثراء، وتعدد تحولات الشخصية وتكاثرها، وتكون هي قطب الرحى في النص، يتمركز عليها، وتأتي متقابلة مع نقيضها، مجتمعة به، من حيث الجمال والقبح، والخير والشر، وتأتي الشخصية المقدَّسة بشكل معادلٍ موضوعيٍ لقضيةٍ ما، إذ يقتطع الشاعر صورةً واحدة للشخصية، سمةً من سماتها، ويعبِّرُ من خلالها عن همٍّ، أو رؤيةٍ، أو موضوعٍ ما.

استعمل الساعدي لعمله هذا آليات وتقنيات فنية، وصل من خلالها الى صورة مشرقة في استدعاء المقدس الديني في شعره، مثل التناص ودلالة العنوان والبنية السردية.

جاء التناص بصيغ عدّة، منها تناص الحوار وتناص الامتصاص، وظّف فيها القصة القرآنية والحادثة والنص القرآني والفكرة المقدسة.

جاءت البنية السردية في شعره بصيغ هي، الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج.

وظّف الرمز الفني بوصفه آلية مهمة في استدعاء المقدس الديني، وجاء منه رمز الام والماء والخبز والموت والحي الميت والعشاء الاخير.

توافر استدعاء المقدس عنده على وظائف مهمة في الشعر، منها بروز النزعة الصوفية على نحو واسع، وملامح الوجودية من القلق والشك والحب والذات وغيرها، متكاملة في الشعر.

مصادر البحث

القرآن الكريم.

الكتاب المقدس، العهد الجديد، انجيل متى، ترجمة الآباء اليسوعيين، طبعة جديدة، بيروت، ١٩٨٧.

. آدم الاخير، عارف الساعدي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط١، ٢٠١٩.

. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٧.

. الاعمال الشعرية، ١٩٩٥/ ٢٠١٥، عارف الساعدي، دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠١٨.

. التواجد الحقيقي الفعلي. ينظر: الوجودية الدينية، دراسة في فلسفة باول تيليش، يمنى طريف الخولي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط١، ٢٠١٧.

. الحرية والوجود مدخل الى الفلسفة، مطاع صفدي، مطبعة عتباني الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٦١.

. الحل الوجودي للدين، انقلاب المعبد، عبد الرزاق الجبران، دار الانتشار العربي، د.ط، د.ت.

. الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر، طالب العمري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٠.

. الذاكرة التاريخية والثقافة السياسية وعلاقتهما بالعجز المتعلم الجمعي، لؤي خزعل جبر، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ٢٠١٤.

. الرمز الفني في الرواية العربية المعاصرة، محمد البصير، اطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، الجزائر، إشراف: طاهر حجّار، ١٩٩٣.

. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، دار العودة .د ط، بيروت، ٢٠٠٧.

. الشعر والدين، فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، كامل فرحان صالح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠.

. الصوفية والسوريالية، ادونيس، دار الساقي، بيروت، ط٤، ٢٠١٠.

. الغابة والفصول (الكتاب الثاني)، طراد الكبيسي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١، ١٩٧٩.

. اللغة الصوفية ومصطلحها في شعر ابن الفارض، وحيد بيمردي، رسالة مقدمة إلى الجامعة الامريكية في بيروت، ١٩٨٦.

. المذاهب الوجودية من كيركجورج الى جان بول سارتر، ريجيس جوليفيه، ترجمة فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

. المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، جميل صليبا، نشر دار سليمانزاده، قم، ايران، ط١، ١٣٨٥هـ.

. النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١.

. النص في ضيافة الرؤيا، دراسة في قصيدة النثر العربية، رحمن غركّان ، دار رند دمشق، ط١، ٢٠١٠.

. النص وابعاده، قراءة في رواية كف مريم لعبد القادر عقيل، حميد اجماع، مجلة البحرين الثقافية، العدد (٢٠)، ١٩٩٩.

. الوجودية الدينية، دراسة في فلسفة باول تيليش، يمنى طريف الخولي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط١، ٢٠١٧.

. الوجودية مذهب انساني، جان بول سارتر، ترجمة: عبد المنعم الحفني، مطبعة الدار المصرية، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٤.

. بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٨.

. بنية المفارقة في شعر احمد مطر، سعيد مراد جواد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القادسية، ٢٠٠٧.

. تاريخ الفلسفة الحديثة، وليم كلي رايت، ترجمة محمد سيد احمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ٣٣، وينظر:

. تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

. تحولات الشجرة، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٦.

. جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، خيرة حمر العين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٧.

. جماليات التناص في شعر فدوى طوقان، صفاء عبيد، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، ٢٠١٩.

. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، ترجمة: لجنة من اصدقاء المؤلف، دار نلسن، بيروت، ٢٠٠٩ .

. دراسات في الفلسفة الوجودية، عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د ت.

. سرد الشعر وشعرية السرد، شجاع العاني، بحوث مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، ١٩٩٩ ، إعداد علي الطائي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١ ، ٢٠٠٠.

. سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، عامر رضا، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المجلد ٧، العدد ٢، ٢٠١٤.

. سيمياء العنوان، بسّام قطّوس، وزارة الثقافة، عمان، الاردن، ط١، ٢٠٠٣.

. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.
. فلسفة الدين، مقول المقدس بين الايديولوجيا واليوتوبيا وسؤال التعددية، مجموعة مؤلفين، إشراف: علي عبُود المحمداوي، منشورات الاختلاف، بيروت، ط١، ٢٠١٢.
. في أصول الخطاب النقدي الجديد، مارك أنجينو، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.
. كتاب المواقف والمخاطبات، محمد عبد الجبار النفَّري، تحقيق: آرثر جون أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة، ١٩٣٥.
. لسان العرب، ابن منظور ، دار صادر، بيروت ج ٥.
. مدخل إلى التصوف الفلسفي، إبراهيم إبراهيم محمد ياسين، منتدى سور الازبكية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.
. مرايا نرسيس، الانماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٩.
.الابهام في شعر الحداثة، والعوامل والمظاهر وآليات التأويل، عبد الرحمن القعود، عالم المعرفة، العدد ٢٧٩، الكويت، ٢٠٠٢.

هوامش البحث

[١] . ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ٥٩.
[٢] . فلسفة الدين، مقول المقدس بين الايديولوجيا واليوتوبيا وسؤال التعددية، مجموعة مؤلفين، إشراف: علي عبُود المحمداوي، منشورات الاختلاف، بيروت، ط١، ٢٠١٢، ٥٩.
[٣] . الاعمال الشعرية، ١٩٩٥/ ٢٠١٥، عارف الساعدي، دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠١٨، ١٦٩.
[٤] . آدم الاخير، عارف الساعدي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط١، ٢٠١٩ ، ١٨، ١٩.
[٥] . ينظر: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، جميل صليبا، نشر دار سليمانزاده، قم، ايران، ط١، ١٣٨٥ه، ٢، ٤٥.
[٦] . آدم الأخير، ١٤.
[٧] . آدم الاخير، ١٢.
[٨] . آدم الاخير، ٢٤.
[٩] . الاعمال الشعرية، ٢٤١.
[١٠] . المصدر نفسه، ٢٤٢.
[١١] . الاعمال الشعرية، ٢٥٩.
[١٢] . الاعمال الشعرية، ٢٥٩.
[١٣] . ينظر: تاريخ الفلسفة الحديثة، وليم كلي رايت، ترجمة محمد سيد احمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ٣٣، وينظر: بنية المفارقة في شعر احمد مطر، سعيد مراد جواد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القادسية، ٢٠٠٧، ٢٤٣.
[١٤] . في أصول الخطاب النقدي الجديد، مارك أنجينو، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ٨٢. وما بعدها.
[١٥] . جماليات التناص في شعر فدوى طوقان، صفاء عبيد، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، ٢٠١٩، ٢٨.
[١٦] . ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٥، ٢٥٣.
[١٧] . تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ١٣٠.

[١٨] . ينظر: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١، ١٠.

[١٩] .ينظر: النص في ضيافة الرؤيا، دراسة في قصيدة النثر العربية، رحمن غركّان ، دار رند دمشق، ط١، ٢٠١٠، ٨٠

[٢٠] . جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، خيرة حمر العين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٧، ٨٦.

[٢١] . سورة الكهف، الآية ٧٤.

[٢٢] .آدم الأخير، ٥٧، ٥٨، ٥٩.

[٢٣] . الاعمال الشعرية، ١٤٤.

[٢٤] . الاعمال الشعرية، ٩٨.

[٢٥] . سورة مريم، الآية ٢٥.

[٢٦] . الاعمال الشعرية، ٣٨.

[٢٧] . سورة لقمان، الآية، ١٨.

[٢٨] . الاعمال الشعرية، ٣٩.

[٢٩] . آدم الاخير، ٧٩.

[٣٠] . سورة طه، الآية، ١٨.

[٣١] . نقلاً عن: سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، عامر رضا، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المجلد ٧، العدد ٢، ٢٠١٤، ١٢٦.

[٣٢] . النص وابعاده، قراءة في رواية كف مريم لعبد القادر عقيل، حميد اجماع، مجلة البحرين الثقافية، العدد (٢٠)، ١٩٩٩، ٣٥.

[٣٣] . سيمياء العنوان، بسّام قطّوس، وزارة الثقافة، عمان، الاردن، ط١، ٢٠٠٣، ٣٦.

[٣٤] . ينظر: آدم الأخير، ٨٠. والاعمال الشعرية، ٦٧، ١٨٦، ١٨٩، ٢١٩،

[٣٥] . ينظر: الكتاب المقدس، العهد الجديد، انجيل متى، ترجمة الآباء اليسوعيين، طبعة جديدة، بيروت، ١٩٨٧، متى ٢٦: (١٧- ٣٠).

[٣٦] . ينظر : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، ترجمة: لجنة من اصدقاء المؤلف، دار نلسن، بيروت، ٢٠٠٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ .

[٣٧] . ينظر : تحولات الشجرة، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٦ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ .

[٣٨] . ينظر : سرد الشعر وشعرية السرد، شجاع العاني، بحوث مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، ١٩٩٩ ، إعداد علي الطائي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١ ، ٢٠٠٠ ، ٢٢٩.

[٣٩] . ينظر: مرايا نرسيس، الانماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٩، ٣٨ .

[٤٠] . المصدر نفسه، ٥٠ .

[٤١] . الحياة والشاعر، ستيفن سبندر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ، ص٧٤ ، نقلاً عن: عضوية الاداة الشعرية، ٣٩ .

[٤٢] . ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، دار العودة، د ط، بيروت، ٢٠٠٧ ، ٢٨٠ .
[٤٣] . ينظر: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٨، ١٨٤، ١٨٥.
[٤٤] . آدم الأخير، ٣٩.
[٤٥] . الأعمال الشعرية، ٢٥٩.
[٤٦] . الاعمال الشعرية، ٢٣٣.
[٤٧] . ينظر: آدم الاخير، ٥٤.
[٤٨] . الأعمال الشعرية، ١٤٤.
[٤٩] . ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (رمز)، ج ٥، ٣٦٩.
[٥٠] . نقلاً عن: الرمز الفني في الرواية العربية المعاصرة، محمد البصير، اطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، الجزائر، إشراف: طاهر حجّار، ١٩٩٣، ٨٠.
[٥١] . آدم الاخير، ٥.
[٥٢] . آدم الأخير، ٦.
[٥٣] . آدم الأخير، ٥٩.
[٥٤] . الاعمال الشعرية، ١٤٤.
[٥٥] . الاعمال الشعرية، ٢٢٨.
[٥٦] . المصدر نفسه، ٩٣.
[٥٧] . آدم الأخير، ٦.
[٥٨] . آدم الاخير، ٤٠.
[٥٩] . آدم الاخير، ٤٢.
[٦٠] . المصدر نفسه، ٧٦.
[٦١] . الاعمال الشعرية، ٧٥، ٧٦.
[٦٢] . ينظر: الاعمال الكاملة، ٢٣٣.
[٦٣] . آدم الاخير، ٨١.
[٦٤] . ينظر: مدخل إلى التصوف الفلسفي، إبراهيم إبراهيم محمد ياسين، منتدى سور الأزبكية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ٨٥.
[٦٥] . ينظر: الصوفية والسوريالية، ادونيس، دار الساقي، بيروت، ط٤، ٢٠١٠، ١١.
[٦٦] . ينظر، الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر، طالب العمري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٠ ، ٤٢.
[٦٧] . ينظر: الشعر والدين، فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، كامل فرحان صالح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠، ٢٦٣.
[٦٨] . آدم الاخير، ١٢.
[٦٩] . آدم الأخير، ٢٢.
[٧٠] . ينظر: المعجم الصوفي، ٩١٧.
[٧١] . ينظر: الصوفية والسوريالية، ٦٩.
[٧٢] . ينظر: مدخل إلى التصوف الفلسفي، ٨٩.
[٧٣] . آدم الأخير، ٣٩، ٤٠.
[٧٤] . المصدر نفسه، ٤١.

[٧٥] . ينظر: الصوفية والسوريالية، ٨٤.
[٧٦] . آدم الأخير، ٩٢.
[٧٧] . الاعمال الشعرية، ١٥٧.
[٧٨] . ينظر: الشعر والتصوف، ٥٨، ٥٩.
[٧٩] . ينظر: التصوف، ٤٦.
[٨٠] . ينظر: اللغة الصوفية ومصطلحها في شعر ابن الفارض، وحيد بيمردي، رسالة مقدمة إلى الجامعة الامريكية في بيروت، ١٩٨٦، ٤٨.
[٨١] . آدم الاخير، ٤٥.
[٨٢] . آدم الاخير، ٧٤.
[٨٣] . كتاب المواقف والمخاطبات، محمد عبد الجبار النفَّري، تحقيق: آرثر جون أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة، ١٩٣٥، ١٤٤.
[٨٤] . آدم الأخير، ٣٥.
[٨٥] . الاعمال الشعرية، ٤٥.
[٨٦] . المصدر نفسه، ١٠٢.
[٨٧] . آدم الاخير، ٨٢.
[٨٨] . الاعمال الشعرية، ٣٩.
[٨٩] . الصوفية والسوريالية، ١٠٢.
[٩٠] . آدم الاخير، ١٣.
[٩١] . آدم الأخير، ١٤.
[٩٢] . المصدر نفسه، ٤٤.
[٩٣] . ينظر: الوجودية الدينية، ٢٧، ٢٨.
[٩٤] . المذاهب الوجودية من كيركجورد الى جان بول سارتر، ١٩.
[٩٥] . ينظر: الحل الوجودي للدين، انقلاب المعبد، عبد الرزاق الجبران، دار الانتشار العربي، د.ط، د.ت، ٧.
[٩٦] . ينظر: الوجودية مذهب انساني، جان بول سارتر، ترجمة: عبد المنعم الحفني، مطبعة الدار المصرية، القاهرة ، ، ١٩٦٤، ١١.
[٩٧] . الحل الوجودي للدين، ٧.
[٩٨] . المذاهب الوجودية من كيركجورد الى جان بول سارتر، ٣٨.
[٩٩] . الوجودية الدينية، ٨٨.
[١٠٠] .الابهام في شعر الحداثة، والعوامل والمظاهر وآليات التأويل، عبد الرحمن القعود، عالم المعرفة، العدد ٢٧٩، الكويت، ٢٠٠٢، ٤٥.
[١٠١] . المذاهب الوجودية من كيركجورج الى جان بول سارتر، ريجيس جوليفيه، ترجمة فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ٥٣.
[١٠٢] . دراسات في الفلسفة الوجودية، عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د ت، ٢٠.
[١٠٣] . التواجد الحقيقي الفعلي. ينظر: الوجودية الدينية، دراسة في فلسفة باول تيليش، يمنى طريف الخولي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط١، ٢٠١٧ ، ٨٩.
[١٠٤] . الحرية والوجود مدخل الى الفلسفة، مطاع صفدي، مطبعة عتباني الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٦١ ، ٦٤، ٦٥.
[١٠٥] . آدم الاخير، ٢٤.
[١٠٦] . آدم الاخير، ٢٩.
[١٠٧] . الاعمال الشعرية، ١٤٣.
[١٠٨] . الاعمال الشعرية، ٦١.

[١٠٩] . آدم الاخير، ١٤.
[١١٠] .بواعث الايمان، ٢٣، ٢٤.
[١١١] . الاعمال الشعرية، ١٧٦.
[١١٢١١٢] . الاعمال الشعرية، ٦٤، ٦٥.
[١١٣] . الوجودية الدينية، ٢٨.
[١١٤] . الوجودية مذهب انساني، جان بول سارتر، ترجمة، ك، عبد المنعم الحنفي، ط١، ٤٥.
[١١٥] . آدم الأخير، ٨، ٩.
[١١٦] . آدم الأخير، ١٢.
[١١٧] . الذاكرة التاريخية والثقافة السياسية وعلاقتهما بالعجز المتعلم الجمعي، لؤي خزعل جبر، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ٢٠١٤، ٥٧.
[١١٨] . الغابة والفصول (الكتاب الثاني)، طراد الكبيسي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١، ١٩٧٩، ١٦٦.
[١١٩] . ينظر: فصوص الحكم، ١٩٤.
[١٢٠] .ينظر: ديوان شمس التبريزي،٧١.نقلا عن لمحات من الغزل الصوفي في الشعر الفارسي، ١٣٩.
[١٢١] . ينظر: مدخل إلى التصوف الفلسفي، إبراهيم إبراهيم محمد ياسين، منتدى سور الازبكية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ٨٥.
[١٢٢] . الاعمال الشعرية، ١٦٩.
[١٢٣] . آدم الاخير، ١٨.
[١٢٤] . الإشارات الإلهية، ٢٤.
[١٢٥] . آدم الاخير، ١١.
[١٢٦] . آدم الاخير، ٢٣، ٢٤.
[١٢٧] . المصدر نفسه، ٨١.