

الرمز المحوري وتحولاته في الربيعي دراسة نقدية

م.م. تومان غازي حسين
كلية الشيخ الطوسي



المقدمة

تمثل تجربة الشاعر هادي الربيعي (١٩٤٤م) تجربة شعرية ذات أثر فاعل في ضمن تجربة الشعر العراقي الحديث منذ الستينات حتى الآن وقد صدرت له مجاميع شعرية تسع، كانت الأولى في الترتيب: أغاني الطائر الأخضر الغريب صدرت عام ١٩٦٨ منز الثانية: البحث عن الزمن الأبيض عام ١٩٧٧م، ثم ارتحالات عام ١٩٨١م، ثم نقوش على نصب الشهيد عام ١٩٨٧م، والعشاء الأخير عام ١٩٩٣م، وصدرت له ثلاث مجاميع شعرية في عام ٢٠٠٠م، وهي: احبك الآن أحبك غدا، وقلائد الدرر، وأخيرا عالم الملائكة.

وقد استند نتاج الربيعي الشعري إلى ملامح أسلوبية تميّز بها عن غيره من الشعراء، وذلك أمر يشجع الدارس على البحث لاستخلاص تلك المزايا الفنية لشعر الربيعي، وأبرزها الرمز الفني المتجسد في صورة (نورندا) وتحولاتها التي تكشف عن قيم جمالية وفكرية متعددة الدلالات.

إن اختيار هذا الموضوع للبحث يستند إلى جملة مسوغات منها ذاتي يكمن في تذوقي للرمز الفني بعمامة، والرمز الصوفي بخاصة، لما لهما من إحياء عالٍ وقدرة على التكتيف الشعري الذي يمنح الفنان فرصة للتعبير عن الحقيقة تعقبها غويا لم يعرف بعد الفرق بين العام وتظاهراته الخصوصية الحية.

والتذوق وإن كان مختلفا عن النقد إلا أنه هو المرحلة الأولى المهمة التي لا بد من أن يجتازها الناقد قبل أن يقف حبالها ليسأل نفسه عن العناصر التي كانت مبعث نشوته الفنية وذلك هو المسوغ الذاتي، وثمة مسوغات موضوعية منها قلة الدراسات التي تناولت نتاج الربيعي الشعري بعمامة، ورمزه المحوري (نورندا) بخاصة، ذلك الرمز الذي ظل يتنازل في نسيج معظم مجاميع الشاعر متجسدا أحيانا بصورته السالبة، مروراً بتجسيد المز لغويا ببيئاته المنحوتة من كلمتي (النور) و(الندى) حتى انفتاحه على أفق ميتافيزيقي أرحب، يحطم الطبيعة الوظيفية للغة وعلاقتها إلا بما لا بد منه من حركة وموسيقى وظلال ارتكاز معجمية.

ومن المسوغات المهمة التي مهّدت الطريق لهذه الدراسة تلك التي تنصب على وظيفة الأدب الانسانية، إذ لم يعد الأدب الحديث أبدا مسليا حسب، وإنما يراد منه أن يكون موجها لأن سمة العصر الذي ولد فيه تتطوي على مظاهر التحلل والقلق والتخبط، وتلك الظروف قد تجعل الأدب منظوما متشائما، وقد تحفره على أن يصبح متصديا كما هو الحال في أدب الربيعي، ولهذا كان الاهتمام بتفسير هذا الأدب وبيان قيمه أثر في تعزيز تلك القيم، سواء الفكرية منها أم الجمالية، في الوقت الذي يخوف فيه الناس من التصريح بحق مغصوب، أو بمطلب مشروع، ولهذا فلا ينبغي للفنان الواعي إلا التزام الحق كما يعثر عليه في دخيلة نفسه، فليس فنا ما لم يلجم صاحبه دون الشطح الذي لا يعرف الحدود والإلكان كل حال فنانا، وما أكثر الذين لم يلتفتوا إلى قضايا العصر، وذلك أمر لا يدعو إلى تقيد الفنان باليومي والجزئي بمقدار ما يدعو إلى تحويل الجزئي إلى إنساني عام. أقول ما أوجنا إلى ميلاد (نورندا) للربيعي بسلاسة تعبيرها وفاعلية تأثيرها في وسط هذا العالم المتوحش الذي يسير مستكبرا مجانباً لقيم الحق والانسانية، والمشروعية، ليقفي الإنسان الإنسان من خلال تلاقي وشائج أماله وآلامه وخواطره، فاسمعه يقول:

((في هذا العصر/ يبقى في الغابة من يخشى/ صوت الحيوانات الوحشية
يبقى فوق الشجار أسيرا/ لكن استشهد الصف الأول/ يمنح للأثمار اللون
أن تفتح عبر الأغصان الشائكة الممتدة في الغابة
بالسيف طريقا لمرور الشمس هو الميلاد))^(١).

وننتاج الربيعي الشعري حتى ذو الملامح العرفانية فإنه يستحضر في رؤياه أهم رمز ديني تاريخي مستقر في الضمير الإنساني، إلا هو رمز الرسول العظيم محمد (صلى الله عليه وآله)، لا بوصفه رمزا دينيا متعاليا على الواقع، بل بوصفه الإنسان الكامل، والمصلح الكبير ذا العزم الذي استطاع بهمه اللامتناهية أن يغير مجرى التاريخ البشري، أي أن الشاعر يستلهمه بوصفه موضوعا ينبع من الرمز الشعري، ويظل مرتبطا به كي يستكشف سرّ الضعف في أنفسنا حينما ننجرف مع التيار كما انجرف كفار قريش في التاريخ، يقول الشاعر:

((ينحدرون مع التيار

وحيدا يعبر ضد الموج الصاخب/ يزرع خطوته الأولى فوق طريق عذاب الروح
يمضون الليل غناء في ألحانة حتى الفجر / ويمضي فوق المرتفعات



ليرقب نورندا.. إذ تتوهج أو تتواري
نجما ما زار يضيء بعيداً^(٢).

فرحلة التأمل في شعر الربيعي تتطوي على موقف يبعتها عن التصور الخيالي المحض، ومن هنا فإنها تتصل بالواقعية والإنسانية، وتتعد عن كل صور الإثارة العاطفية، أو الخطابية الملترمة. لأن الشاعر لم يسبغ على شعره الصبغة الشاعرة الحاملة التي تدور في فلك الأسرار الذاتية والاعترافات الخاصة إلا نادراً. وقد ركز البحث على خمسة مجاميع من المجاميع الشعرية التسع للشاعر، تك التي اتضح فيها رمز (نورندا) جلياً. في المنهج الذي يصف الأديب من الداخل إذ تناول البحث الرمز نفسه في ضمن السياق الذي ورد فيه من ألفاظ وتراكيب وصور ودلالات تحليلية وصفيًا يمتزج أحياناً بالحكم النقدي المعلل الذي يحد من جموح دور الذوق والميول الشخصية تجاه الشاعر.

ويقصد بالوصف الداخلي هذا النوع من النقد الذي يلجأ إلى دراسة النص وتقويمه في العلاقات الباطنية الموجودة بين الكلمات المكوّن للعمل الأدبي، عندما تشدّها نقطة ارتكاز دلالية تحطم قوانين اللغة اليومية بأساليب خاصة ربما وصفت بالسحرية لما لها من تأثير في نفس المتلقي، ذلك التأثير القادر على تغيير أو تكيف الواقع ليتلاءم مع الإنسان، أو يحصل العكس. وهذا السحر الأيحيائي إذا توصلنا إلى معرفة قوانينه نكون قد حققنا غايتنا في نقد النص من دون اللجوء إلى التفاصيل الخارجية المحيطة بالنص مثل تاريخ كتابته، أو الظروف الاجتماعية التي أحاطت بالعمل، ونفسية مؤلفة وظرفية....، إلا بما يخدم، أو يعزز العلاقات بين مستويات مادة الرمز المدروس.

هذا وقد قسم البحث على مقدمة وتمهد نظري ومبشرين وخاتمة تليها ملاحق وقائمة بأسماء المصادر والمراجع وقد تناولت في التمهيد صورتني النص الشعري السمعية والبصرية، وفصلت بينهما إجرائياً لبيان نشاط الشاعر على مستوى الصورة الشعرية التي تعد ميداناً آخر لنشاط الشاعر، إذ ارتقى بها فقد ارتقى نصه إلى مستوى الرمز الفني الذي هو ميدان هذه الدراسة.

أما المباحث فقد قسمت على مراحل تطور الرمز الفني (نورندا)، وكما يأتي:

١- مرحلة نضج الرمز الفني.

٢- مرحلة انفتاح الرمز على أفق ميثافيزيقي أرحب.

أما خاتمة البحث فقد تضمنت خلاصة البحث والاستنتاجات، وبعض التوصيات، وقد تلاها ملحقان؛ الأول: محاضرة ألقاها الشاعر في رابطة الكتاب الأردنيين تلخص رؤيته الشعرية، وموقفه من قضايا الفن والوجود، وما يصهر تلك القضايا في وحدة من شأنها أن تجعل من كل تجربة جزئية لغتها الخاصة، لأن الشعر لدى الربيعي ليس انعكاساً للحياة وإنما صار في مفهومه هو التجربة والمعرفة وزيادة الخبرة بالنفس، والحياة. وقد بينت المقصود بدلالة تلك المصطلحات في بداية كل مبحث، ليكون القارئ على بيّنة بحدودها التي نظن - كما يقول محمد بنيس - أن تعريف بعض المصطلحات المحددة قبلياً بدلالات تبتعد عن تلك التي اكتسبتها من قبل واضعيها الأولين يعد عملاً مشروعاً، لأن المصطلح معرف من قبل موظفه، لا من قبل غيره، على الرغم من إمكان حدوث انتقاله من دلالة إلى أخرى من خلط أو تشويش، ولكن الدلالة الجديدة المكتسبة تتضح بعد تيسير الاستعمال^(٣).

أما الملحق الثاني: فهو حوار أجريته مع الشاعر، ولم يتسن لي نشره، يتضمن معرفة ببعض جوانب حياة الشاعر، التي قد تفيد في دراسته من منظور تاريخي أو اجتماعي، فضلاً عن تضمنه بعض المواقف التي تكشف عن أساليب الشاعر وهمومه، وتبين مشاريعه الفنية، وقد اقتنبت من الملحقين ما يفيد في تسليط الضوء على هذه الدراسة المتواضعة التي نرجو لها أن تكون موفقة في مسعاها، ومن الله التوفيق.



التمهيد

يركز هذا البحث على الأسلوب واللغة الشعرية التي يستثمر فيها الشاعر صورتين جوهريتين للعملية الشعرية، وهما الصورة المدركة بالسمع التي تنبثق عن موسيقى الشعر، وتخطب ما أسماه الشاعر والناقد ت.س. اليوت (١٨٨٨-١٩٦٧م) بالخيال السمعي. ذلك الخيل الذي يولد إحساسا يتغلغل بعيدا وراء مستويات الفكر والشعور الواعيين^(٤). وهذه الصورة ليست من اهتمام هذا البحث.

لما الصورة الثانية؛ فهي الصورة المكانية التي تنشأ عندما يتجاوز الشاعر كلا من صوت اللفظ ومعناه المعجمي ومرجعياته المألوفة إلى ما يفهم أو يحس وراء هذه الكلمات من الموحيات التي لا تظهر في الكلمات ولكن تخبيئ في مساربها^(٥) بسبب فنيات التحول الاسلوبي القائم قطبي الاستعارة والكنائية، وهو التصور الذي وضع جاكوبسن خطوطه العامة في دراسته المشهورة عن الحبسة^(٦).

والتحول الاسلوبي هو ميدان آخر لنشاط الشاعر تبرز فيه مقدرته الفنية. وهو ميدان التشكيل المكاني أو ما يعبر عنه مبدئيا بكلمة الصورة أو الشكل، ووظيفتها ((تجسيم التجربة الشعرية))^(٧) أي جعلها مدركة بالحواس.

وتبين نظرية جاكوبسن نمطين أساسيين من الصور؛ النمط الأول: قائم على عملية التشابه التي تعوض فيها شيء بمعادلة كتعويض فتاة بالخيزران في النثي. ونتاج هذه العمليات هي مجازات التشابه أي الاستعارات وما يتبع لها^(٨). وتعتمد على انقسام العالم، وتقابل عناصره النائية تقابلا جدليا بسبب التشابه والاختلاف بين الثنائيات في آن واحد. مما يؤدي إلى حركة النص والنمو لحل التناقض الحاصل بين الرؤية التخيل وبين ما هو موضوعي^(٩).

أما النمط الثاني من الصور المكانية فيقوم على أساس المجاورة الذي يفترض علاقة اسنادية بين الدال الأول (شراع) مثلا، وبين المدلول (الباخرة)، ونتاج ذلك يسمى بالكنائيات^(١٠). وتنتمي إلى هذا النمط معظم الصور التي تتخلل الأدب وتمثل عموده الفقري، ويشبه موضوعيا بدورة الطبيعة وجريان الليل والنهار، فصول العام وحركة المياه من البحر إلى المطر إلى غير ذلك^(١١).

ولا فرق من الناحية الأسلوبية في استعمال هذا النمط أو ذلك، إذ استطاع الشاعر أن يقيم عالما خاصا به. يبنى فيه ثوابت أسلوبية تنبثق من رؤياه الشعرية المعبرة عنها موضوعيا، لأن الشاعر ذا الرؤية الراسخة حين يعبر عن رؤياه، إنما يفصح عن إحساس شامل بالفجعة أو بالفرح أو بالبطولة، ولا يعد إذ ذاك بشرا منفردا، بل يندرج في نبرته أنين عام هو أنين البشر كلهم، يلتقي فيه الخاص بالعام في مزيج ملتحم مؤثر^(١٢). وذلك عن طريق توسيع مجال الصور الجزئية للاستعارة والكنائية وما يلحق بهما، فضلا عن المعنى المتضمن ليلعب مستوى الرمز الفني الذي يمكن أن نجمل تعريفه في مفهوم عام: هو أنه يوحى بشيء آخر. الأول ظاهر أو حسي ويسمى الشكل أو الصورة، والثاني مجرد أو خفي أو روعي كلي، وأحيانا مطلق يوحى به من دون تقرير، أو تعيين. ومن هذا فإن الرمز لا نهائي لأنه بصور شيئا لا نهائيا غامضا، وفكرة تتردد في ظلال الروح. وترتبط بما هو خالد وكل ما هو مستقر وواضح^(١٣).

وينشأ الرمز الفني من التراكم المجازي الذي ينكشف في تداخل المجازات ونفوذ بعضها ببعض وتداعيا في سياق بنية جمالية موحدة بين الجزئي المحسوس، والكلي المجرد، بمعنى أن الصور تتجاوز الطابع الحسي المتعين إلى الأساس الذي يسندها^(١٤)، ولا يتم هذا التوحد الجمالي إلا إذا فقد الجانب الحسي من الرمز معالمه الثابتة، والمحددة، وهذا ما قاله (كنت)، حين أشار إلى أن الرمز بعد أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها. وليس هناك من علاقة بينه وبين الشيء المادي المققطع منه، إلا بالنتائج^(١٥)، أي تشابه وقع أثرهما على النفس، كما هو الحال في قول بودلير:

((ومن العطور ما هو كأجسام الأطفال نداوة

وكالأغنام عذوبة، وكالحقول الخضر نضارة

كما أن منها الداعر المجاهد القوي الرائحة الفظ القاهر

كالعبر والمسك ومعه الجاوي وعود الهند

يتضوع ريحها ويمتد كاللانهاية بدون حد



فيطر النفس ويسكر الحواس))^(١٦).

وقد أرجع (كولردج) إنتاج الرمز إلى الخيال Imagination وهو القوة التي تذيب المادة لخلقها من جديد. أما الوهم Fancy فهو أساس الاستعارة والمجاز لأنه طريق من طرق التذكر الذي يجد مادته حسب قانون النداعي (Association))^(١٧).

وفي نهاية هذا التمهيد يمكن أن نشير إلى أن هذا البحث يحاول أن يتتبع تطور رمزية الصورة الفنية البارزة التي ظلت تتناسل في أعماق الشاعر هادي الربيعي وقد تجسدت بلفظة (نورندا) المنحوتة من كلمتي (النور والندى)، كما يخبرنا به الشاعر في الحكاية الشعرية الدائرة على حياة حوار بين الوردة التي تتوقع أن يقطعها العاشق إذا جاء وحيدا. وبين أختها التي ترد عليها ساخرة لاطمئنانها بأن العاشق لا يأتي وحده ليكون مضطرا إلى قطع الوردة. لأنه إذاً سيكون متوجها بنور الندى المتجسد بالوردة ذاتها. يقول الشاعر:

((وردة سألت أختها ل سيقطفها؟!))

— أنت ثرثرة.. كيف يقطفها رجل يتوهج

فيه نور الندى/ كان يأتي هنا ماسكا كفها

فلماذا يجيء وحيدا؟!))^(١٨).

وهكذا يجد الشاعر معادلة الموضوعي في صورة نور ندا التي تجسد عواطفه. فيكون الشاعر وحييته غير منفصلين بحكم التخصص الطبيعي لكل من الرجل والمرأة. لأن الشاعر صورّ الوحدة عن طريق صورة (المسك) الدالة على الحال، والمدركة حسيًا. فضلا عن تضمين الصورة معنى الفعلي بأسلوب السخرية (أنت ثرثرة) الذي يقوي موقف هذا الالتحام بين الشاعر وحييته، ويجد له مقابلا أكثر التحاما في جنس الوردة التي يجتمع فيها موضوعيا النور (الضوء) والندى (الماء) الجوهرين لوجودها البايولوجي.

هذا من ناحية ومن ناحية سايكولوجية تظهر نرجسية الوردة غير المعيبة، إذ نلتحم فيها الأعضاء الذكرية والأنثوية، بما يتماهى مع عقدة ناييرسياس، الذي عشق صورته المنعكسة على سطح الماء وهام بها حتى فنا في عشق نفسه فحولته الآلهة إلى زهرة نرجس.

أما وجود الزهرة الثانية فيمكن أن يبرر أسلوبا لهدف إقامة الحوار الشعري الذي يستثمر الشاعر فيه معطيات هذا الأسلوب لينقل تجربته الشعرية بشكل غير مباشر بعيدا عن التعبير الذاتي بضمير المتكلم. ويفيد الحوار أيضا إثارة الترقب الذي يوفر العنصر الدرامي، وربما أوحى ثنائية الرجل، المرأة بظهور ثنائية الزهرتين.

وهكذا نتضح رمزية (نورندا) في هذا النص موحية بدلالاتي أساسيتين، الأولى: مركبة حسية، والأخرى: نفسية ووجه الشبه بين الداليتين هو تشابه وقعهما على النفس، وتلك قرينة الرمز الخفية الموحية بالتعدد الدلالي، فضلا عن تبادل العلاقات بين النفسي والحسي، إذ يمكن أن يتحول الشاعر الرجل ليشير إلى الماء (المادي)، المرأة تشير إلى النور (الروحي) المتجسد في الولادة والتجدد.

وعلى هذا النحو الإيحائي يقوم الرمز الفني بتوليد الدلالات التي تتبثق باستمرار وبانسباوية التجاور تلك الطريقة التي ينساب ويرتد بها تعاطفها هي التي تقرر حياتنا، لأنها تستطيع أن تطلع وعينا التعاطفي ونقودنا إلى داخل مواقع جديدة مثلما نستطيع أن تبعد تعاطفنا عن أشياء صارت ميتة.^(١٩)

والاهتمام بالانسباوية يعني في النهاية أن يكون أسلوب الشاعر معززا بكلمات وتراكيب تتجاوز صورها ولا تتنافر، والنص الأنف الذكر الذي يتكون من جملتي؛ الأولى: ((هل سيقطفنا؟! وهي تحمل في التصور القطف وعدمه، واحتمال القطف هو الذي ثورّ نداعي التجاور الإيحائي في أسلوب الشاعر في الجملة الثانية الطويلة المتكونة من أربعة مقاطع هي:

١— أنت ثرثرة: توبيخ دلالاته نفي احتمال القطف.

٢— كيف يقطفنا رجل...: استفهام إنكاري يفيد نفي احتمال القطف.

٣— كان يأتي ما سكا كفها: ماض يدل على استمرار حياة الألفة بما يتصل بالمستقبل وهذا ينفي احتمال القطف.

٤— فماذا يجيء وحيدا؟: استفهام إنكاري يفيد في احتمال القطف.



وبهذا يتضح الإيقاع الدلالي القائم على التجاور، ويفيد في تعزيز حالة عينة ويعمقها. وإيقاع الصورة أوضح في شعر الربيعي من النغم الصوتي الذي يعتمد على النسبية التشابه بين الأصوات، على الرغم من أن النص لا يخلو من الجناس في مثل: سيقطفنا ويقطفنا، ومثل: وردة ونور الندى، التي ستصبح فيما بعد (نورندا) للفظلة الارشاق والأكثر قربا في الصوت من الوردية. والأعمق دلالة منها، لأن لفظ يدل على تركيب جدلي بين النور والندى، أو النار والماء بعد التخفيف من حدة تناقضهما، لكي يجمعها في تركيب اسمي في رمز (نورندا) الذي ارتبط برؤية الشاعر ارتباطا حميما بشكله التعبيري حتى اتصل بمجموعة من الرموز اللغوية، والصور الشعرية المجاورة مشكلا حوله دلاليا يستدعي ألفاظ مجاوزة (Lexical Sets)، حتى أصبحت تشكل ظاهرة أسلوبية عند الشاعر ترتبط بذاته. إذ ظلّ يلجأ إليها عامدا لإثارة صور ذهنية وإيحاءات خاصة لدى القارئ، تتحدى الاستجابة المخترنة بالذهن^(٢٠).

وقد جاءت المجموعات اللفظية المجاورة لمفردة النور في مجموعة ارتحالات^(٢١) كما يأتي: الصبح، الفجر، ضوء الشمس، شمس دافئة، يومض، نجمة، نوافذ، ستضيء، الشمعة، تتوهج، النار... إلى غير ذلك. هذه المفردات هي من مجاورات الجزء الأول لنورندا، أما مجاورات الجزء الثاني للرمز وهو الندى فقد أحصيت مفردات كثيرة منها: بحار، الزورق، شجيرات، الورقة، نهيرات، النرجس، تسكب، الغيم، مبتلا، يتقاذفه (الموج)، سحابية، إغراق، على الشاطئ... إلى غير ذلك.

وقد جاء مزج استعاري ومجاري يجمع بين النور والندى أو ما يجاورهما كما في تراكيب الشاعر التي نذكر منها مثلا: (غابات رماح، الفخر المورق، حديقة قلبي، براعم أحلام، حنان الشمس، مشاحيف مرهقة، بحيرات الدم، يتخطى في شجري، الحطب المتوهج، نداء عذب، الشجر الناضل، همس النهر، سر الوردية، عطر البهجة، نبحر عبر الزمان، فيضان الدهشة، حوريات الأفكار...).

هذه المجموعات مسئلة من مجموعة ارتحالات التي تعد مركزا لنقل الرمز (نورندا)، وكذلك تعد ميدانا لنضج الرمز وتحولاته، على أننا لا تغفل تتبع رمزية نورندا في شعر هادي الربيعي السابق واللاحق للمجموعة أنفة الذكر، لأن هناك تغييرات جوهرية نوعية في دلالات (نورندا) سابقة ولاحقة، تجسد رؤية الشاعر ووعيه الشعري، وتحدد موقفه من قضايا عصره، وهموم الإنسان بجملته ولهذا ارتأيت أن أقسم هذا المتن على مبحثين تتبع مرحلتين لتطور الرمز نوعيا. وهي كالآتي:

١- مرحلة نضج الرمز الفني.

٢- مرحلة انفتاح الرمز على أفق ميتافيزيقي أرحب.

وقد سبقت هاتين المرحلتين مرحلة سلبية يمكن عدّها مرحلة الحمل الفكري لميلاد (نورندا) وتمثلت بمحاربة اضدادها: الظلام والجفاف، وقد كانت مرحلة حسية بعيدة عن الرمز الفني وتحولاته الأسلوبية، وتظهر مفردات كثيرة لسلب النور مثل: الظلام، الليل، الغبار، الغربة... وسلب الندى في: تساقط الورق، تعب الأزهار، الريح، موت النوارس، يبس الجداول... إلى غير ذلك.

وقد ظهرت تلك المفردات بشكل كثيف في قصائد مجموعة الربيعي الأولى: (البحث عن الزمن الأبيض)، كما في قوله:

((ورق يتسقط: تلحقه الريح

يستيقظ الليل...))

ورق يتطاير... تلحقه الريح كان

القطار رتبيا ريبا

وحين صحت سمعت صديقي المسافر

يخبرني عن جفاف الطريق))^(٢٢).

يلاحظ أن رؤيا الشاعر التي رآها في النوم لا تعتبر عن بعد نفسي عميق يثري الموضوع، لأن الشاعر لا يخبرنا عما رآه في دخيلة نفسه وإنما كان المخبر هو الصديق المسافر الذي يخبرنا بصورة حسية هي أجفاف الطريق مطابقة للصورة التي رآها الشاعر، وكأن الشاعر يرد على بقوله: نعم اني



رأيت ذلك لأنني لم أكن نائما، ولكني تظاهرت بالنوم.

هذه الصورة سالبة أسلوبيا ومعنويا وكان بإمكان الشاعر أن يجعل من القطار رمزا ويلونه بمشاعره، لكن الواقع كان مهيمنا على المشاعر حد اليأس فيقوم بكتبها، فتتضاءل رمزية النص حتى يصبح الرمز إشارة لغوية لا غير، تحاول رصد وضع السلب في الجزء الثاني من (نورندا) وهو الندى المرصود في المعادلة الآتية:

تساقط الورق = جفاف الطريق

وخلاصة القول، هو أنّ هذه المرحلة من تجربة الشاعر كانت تتذبذب بين مستويين؛ الأول: يمثل التجربة اليومية الخارجية (الوصف)، والثاني: يمثل التجربة الداخلية، أي الإشكالات الروحية، وما تثيره من قلق، وتساؤلات. وقد أخفق الشاعر في دمجها بوحدة فنية، كما بينّا آنفا، إلا في الأماكن التي كان الخارجي هو في طبيعته شعري، ودور الشاعر هنا، كان يتجسد في النقاط تلك اللحظات.

أما المحاولة على مستوى التجربة الداخلية فكانت مشوشة مرتبكة، وكان الشاعر يجهد في ايجاد المعادل الموضوعي للتجربة، ولكنه لم يفلح في ذلك، فجاء تجسيد التجربة بما يشبه الوصف الآلي باردا أسلوبيا.

المبحث الأول

مرحلة نضج الرمز الفني

لما كانت اللغة تعبر عن ثقافة ما، بوصفها نظاما تميطيا يميل إلى التعميم، وتطمح إلى احتواء العالم برمته، والتطابق معه، فإن خروج الشاعر ببعض رموزه عن هذا النظام يدل على خلق لغة جديدة لا وجود لها في منظور ذلك النظام^(٢٣)، بالتالي تكون تلك اللغة معبرة عن رؤية جديدة وحالة من الوعي الحاد يحدد علاقة الإنسان بالاشياء لأنه يعنى بقوة الاحساس بالتجربة، لا بنوعها، وهو بهذا يحدد الاطار لما يسمى بالمواقف الحدية المتمثلة بـ ((الخوف والمعاناة والذنب والصراع والاستياء والموت وغيرها، وتشكل حدود الحياة الروحية والإنسانية والنشاط العلمي الإنساني... ولما كان الموقف الحدي مصيري وكلي، فإن الإنسان لا يستطيع أن يفلت منه...))^(٢٤). لشموله.

على أن الوعي هنا ليس مجردا بلا مادة بل يتلبس بالمادة، ويتحقق فورا في الفعل، وكذلك الاثر الادبي لا يوجد بوصفه فكرة فنية فحسب، بل بوصفه فكرة وتجسيدا لها في أن معا، تجسيدا ليس جامدا وانما كواقع وكفعل، فالأثر الفني هو عملية خلق يقوم بها المؤلف واعداد خلق لدى القارئ في لحظة الادراك^(٢٥)، وذلك ما نقصده بنضج الرمز الفني الذي نجد بواكيره في مجموعة (العشاء الأخير). فعلى الرغم من أن الشاعر يصرح بوحده إلا أن هذه الوحدة تتحول عنده إلى هرب شعري، أو فرار ابدي أرادي يتكيف معه، ويرضاه ولا يصوره على انه نفي أو اعتقال كما هو في سجن المتبني إذ يقول:

كن أيها السجن كيف شئت فقد وطنت للموت نفس معترف
لو كان سكاني فيك منقصة لم يكن الدر ساكن الصدف^(٢٦)

وكذلك تكون وحدة هادي الربيعي توحدا مع الحالة الجديدة التي يعدها الشاعر عالما يمارس فيه حريته إذ يقول:

((العواصف تهبط دافئة
والبروق تحط على كتفي كالطيور الأليفة
أنا الآن متحد بالعواصف
اعبر منتشيا باليكائي))^(٢٧).

وهذا التوحد هو الذي يهيء الأجواء الصوفية التي تمهد لجمع الأضداد في الرمز، إذ يجتمع النور



والظلام في (نورندا) عندما يجعل الشاعر الليل ظرفاً للقائه بالرمز، فتكون النجوم دالة على السماء وتكون الأشجار دالة على الأرض، في عالم غير جلد لأن الشاعر يعنى برسم العلاقات بين أشيائه في امتداد العاطفة بالبسمة التي تكون شرارة الانطلاق لبداً التجربة الحية في وعي الشاعر إذ يقول:

((عند سريرك أجلس حيث الأشجار

تتعانق في الليل الهامس

تحت نجوم متلامعة

أهمس.. نورندا.. نورندا

تبتسمين..

وتتطلق الأحلام العذبة

في مرعى الذاكرة الخضراء))^(٢٨).

وهكذا تتلون ذاكرة الشاعر بخطوط نورندا اللونية، أما نداها فهو هنا نبع ليس مادياً يروي عطش الجسد، وإنما هو ماء من نوع آخر يروي عطش الروح، وقد جاء ذلك في ضمن سياق أسلوبه يصور حال الشاعر من الداخل والخارج في آن واحد، إذ مزج الشاعر بين الوصف وأسلوبه التعجب والشرط في قوله:

((نورندا

ما أجمل هذا الكوكب

حين يضيء الحب على هذا الكون

يندفع الناس إليه خفافاً/ هذا نبع

روي ظمأ الروح/ ومن يشرب

يحملة جناحان إلى الفرح الأبدي))^(٢٩).

وعندما تتجسد (نورندا) بهيأة (وردة جبلية) يحدث فيها تحول بسبب التركيب الجدلي الحاصل بين الموضوع والمنتخيل الشعري المعبر عنه بالصورة فنية، وذلك في قول الشاعر:

((ينحني الغيم مكتئباً فوقها/ تبرد الريح وأسنانها

يتهيأ فيها العويل/ تهمهم/ تزرع عبر تلال من

العشب أولى الخطى

...

فتركض هاربة

في التلال البعيدة))^(٣٠).

تلاحظ القوى المتصارعة للطبيعة مع الوردة الجبلية الثابتة موضوعياً. واذ تتراكم الصور في الجمل الواصفة، تظهر بوادر الاستعارة التي تجمع المتباينات مع المتشابهات (ثبات الوردة الموضوعي) ومسيرها المنتخيل. واذ تضغط قوى الطبيعة أكثر تمزق الوردة عنها الوادعة وتركض هاربة.

ونتيجة لذلك تكبر الاستعارة مما يؤدي إلى تحول الوردة إذ يقول الشاعر:

((تحنني/ وتخبئ بين الصخور صفائرها

أي نبع يلامس جذرك/ هذا الذي يتجول

ملء إرادته في الصخور!!))^(٣١).

وبهذا يحل التباين في تحول الوردة في رؤية شيء من شيء آخر ليس هو الأول، وهذه هي العلاقة المجازية للرمز^(٣٢)، المعبرة عن الموقف الذي يتضمن النشاط العملي والإنتاج. فيكون الاختباء معبراً عن الحرية إذ يتحرر الجذر المعوق لحركة الوردة، ويتجول ملء إرادته في الصخور إلى مكان آمن يحتضن الوردة ويمدها بما هو ضروري للحياة. وهكذا يقيم الرمز معاني جديدة من خلال التراجع للذكريات التي تجمع في ذاتها عنصري الألفة والغرابية فيتجلى لديه ما كان منسياً من الرؤى ويصبح مفيداً وملائماً.

ومن ثم يعود فيحيا في ذاكرته من خلال جمع المتباينات التي توحى بالعودة مع الظروف الجديدة^(٣٣).

وإذا كانت (نورندا) وردة تراجعت أمام قوى الطبيعة الغاضبة إلى الرحم، فهي تعود إذن إلى البذرة التي



سيوطها الماء. وهو أساس الإنبات قبل الضوء. فإذا توفر لها الضوء — العنصر الثاني لنشوتها — فسيكتمل انبعاثها مع الفجر، وكما يقول الشاعر:

مع الفجر/ هذا الذي يجعل الوردة — الطفل
إذ تنتمى/ تشق طريقاً من الصخر

تطلع للشمس تلك التي تحني مثل أم على طفلها^(٣٤).

وهكذا تصبح الشمس أما للوردة بل أكثر من أم إذ ترعى ابنتها وأطفال ابنتها إذ تتكاثر الوردة يقول الشاعر:

((واستقامت على جذعها/ الوردة الجبلية

وانشرت وردة وردتين ثلاثا

تظاهرة من ورود

مضت تتواثب منها الأغاني الجميلة

عن زمن تنفتح فيه المحبة^(٣٥).

وبهذا يكثر إنتاج الورد. متكيفا مع الطبيعة الجديدة. إذ يصبح للوردة جذعا بدلا من الساق، ليقاوم القوى الغاشمة من دون أن يفقد شيئا من وداعتها، إذ يلتفت الشاعر إلى رسم العلاقة بينها وبين الإنسان عن طريق امتداد عاطفة الحب لما تنفتح كالوردة، وتصبح الشمس أما للنبات وللشعر. يقول الشاعر:

((رجال الصخور

يسبرون ملء قلوبهم العشق عبر التلال

يشقون عبر الصخور طريقهم للذرى

الشمس في القمة الجبلية.

ترقب هذا الربيع الجميل

تمد لهم كفها^(٣٦).

هذه العلاقات بين الإنسان والبيئة لها قيمة في الوجود ولكنها تبقى قريبة إلى القيم الفكرية التي تنير فينا، وفي ضمائرنا حالة باردة محايدة، إذ لم يركز فيها الشاعر على حيوية الاستعارة إلى آخر المطاف، لأنه قصر دورها على مجرد التغيير في المعنى^(٣٧) فالوردة تخطو وتهرب ثم تختفي بذرة بين الصخور وتولد من جديد وتتكاثر، ولكنها تظل زهرة — وإن كانت ترمز إلى غير الحسي — إلا أن إشارتها اللغوية لم تتحرر على مستوى النص كي تبتعد عن الإحالات الواقعية لتكون موحية تشير إلى ما هو أعمق وأكثر حقيقة من الواقع.

والمهم في هذا النص هو أن هناك نضجا فنيا بدأ يضع بصماته على تحول الرمز من ميدان الكناية إلى تعتمد على مجاز المجاورة إلى ميدان الاستعارة النصية التي تعتمد على مجاز المشابهة والاختلاف، بحيث يتجه المعنى اللغوي من تركيب شئيين مختلفين على طول محور دلالي واحد يحدد الفروق المميزة في مادة كانت في بادئ الأمر مشوشة مختلفة^(٣٨).

ولعل الشاعر قد أحس بضرورة هذا التركيب الجدلي بين الواقعي والمنتخيل، وقد استشعر الشاعر عن طريق حدسه بهذا المخلوق الجديد الذي لم يستطع أن يسمعه فهو (شيء ما) مجهول يمكن إدراكه في تأثيرهن يقول الشاعر:

((شيء ما يوشك أن يولد في قلبي

شيء ما لا أعرفه يوقظ في العشق

إلى الشجر الناقل

وشروق الشمس ومرتفعات النخل^(٣٩).

وبهذا تظهر القيم التعبيرية للرمز، إذ يكرر الشاعر خمس مرات عبارة (شيء ما) في أثناء النص، والتكرار أسلوب يتهج له الفكر بإدراكه شيئا مألوفا يتكرر بحلة جديدة مما يؤدي إلى تناغم الانطباع الذي ينشأ من تجربة مفردة، إلا أن صورها تستقي من حقل أكثر سعة من التجربة الكلاسيكية للشاعر، بحيث تخلق استجابة خيالية صرف تتخطى حدود الموضوع إلى التجربة الإنسانية في جميع الجوانب، ومع ذلك فإنها مكفوية

بذاتها تماما في نطاق هذه الحدود^(٤٠). ولهذا نرى في المقطع الثاني تشبيها لا يعني هذا الشيء تعريفا، وإنما يصوره فعلة أكثر من صورته كما يقول الشاعر:

((شيء ما يشبه شبابه يعزف في روجي

ينهضني من بين ركامي ويعلمني سر الوردة

يزرع في عيني شجيرات جبلية))^(٤١).

وفي مقطع ثالث يمارس هذا الشيء تأثيره لا على الذات فحسب، وإنما على ما هو خارجها كي يصبح أكثر إدراكا للآخر يقول الشاعر:

شي ما ينشر عطر البهجة في المكتب

في الشارع، في المعمل، في كل طريق أعبره.

وفي المقطع الرابع يبين الشاعر مصدر هذا الشيء وهو عينا نورندا، ولكن ذلك لا يزيده تعريفا، بل يجعله أكثر غموضا ليظل أكثر إحياء لأنه لا متناه غير محدود، يدرك من آثاره كالمطلق. يقول الشاعر:

((شيء ما

لا أعرفه يومض في عينيك

يخلق طيرا قزحيا، ويحط على شجر في القلب))^(٤٢).

وبهذا يصبح الشيء غير المعروف رمزا فنيا بابتعاده عن القرائن التي تقيده إلى مجاور، وبالتالي يبتعد عن الرمز الكنائي الجزئي المحدد بإيقاعه المتناسب بين الممكنى به والمكنى عنه. بينما يكشف عن جاب مفهوم، وآخر يند عن الفهم كي يكشف عن الكيفية التي يستحوذ بها على الصور بحيث يتغلغل في الطابع العيني المحسوس لتلك الصور، ويعيد بناءها على نحو كلي^(٤٣).

وفي قصيدة أخرى يتكرر هذا الشيء ما) منطلقا من عيني نورندا أيضا ولكن تأثيره يقع هذه المرة على نورندا نفسها، وكأنه إشارة حسية لما يتحمل في نفسها من انفعال غامض غير مرئي، أي مدرك، يقول الشاعر:

((نورندا هادئة العينين تجلس ساعات

في صمت، أحيانا يومض في عيني

نورندا شيء ما)

تسكب فوق الورق الأبيض بعض ضجيج الداخل

تنهض/ تنمشى/ تتوقف

وتحرق عبر الشباك المفتوح

... .. نورندا

تبحر ساعات في الصمت

شيء ما) يتعب نورندا

يتعيني))^(٤٤).

يلاحظ أن العينين بوصفهما وسيلتين لتلقي النور تكونان هادئتين. بينما يدل الصمت على تركيز وسيلة البصر، ويحدث التحول في دلالة العينين باستبدال وظيفتهما، إذ يبعثان النور، لكن الوميض ليس نورا حسيًا، إنما هو شيء ما غير معروف، يؤدي فعلا يوحى بالماء في جملة. (تسكب فوق...)، وبهذا ينحرف المعنى في صورة الانسكاب عندما يسند إلى ضجيج الداخل المعبر عن القلق في حياة صوت، وتلك إشارة إذا كانت جنسية فإنها تقلب الدلالات الآفة الذكر، فيكون الورق كناية عن العفة والبكارة، ويكون (البعض) في عبارة (بعض ضجيج الداخل) مشيرا إلى غياب البعض الآخر الذي تبحث عنه المرأة في ترادف الأفعال المضارعة الدالة على الحركة في قول الشاعر: (تنهض، تنمشى، تتوقف).

والفعل الأول يدل على بداية الحركة، والثاني يدل عليها، والثالث يدل على نهايتها. والافعال الثلاثة تأتي متتابعة من غير فاصلة عطف، ثم يأتي الفعل (تحرق) معطوفا بالواو، مما يدل على تهيؤ نورندا لفعل جديد يختلف عن ترادف معاني الافعال الثلاثة السابقة عليه. وقد جاء في سياق يعبر عن تلقي الدلالة الجنسية من



الطرف الآخر بواسطة النور القادم من الشباك المفتوح بانتظار من يأتيها ليسكب البعض الآخر من ضجيج الداخل فوق الورق الأبيض. وقد ترك الشاعر فراغا للصمت عبر عنه بالنقاط ذات الدلالة على فعل لا يستطيع الشاعر أن يصرح به، ثم تكتمل دلالة نورندا عندما تنماهى مع الماء في مفردة (تبحر) التي تدل على الرجل وعلى التقدم نحوه بعاطفة.

وهكذا تتكشف دلالة الـ(شيء ما) لكن الشاعر يأبى أن يأتي جمال قصيدته من خارجها، وإنما يريد من ترتيب عناصرها وتفاعلها تفاعلا خفيا خصبا يمنح موضوعها نصارتها، ويستمد منه - في الوقت نفسه - ثراء جماليا شديدا للتأثير^(٤٥)، لا لن تكون رد فعل لواقع معين، أو لحدث. ولهذا فإن الشاعر ينسف الدلالة الجنسية المباشرة التي تتبادر إلى الذهن، وذلك بتكرار عبارة (شيء ما) الغامضة التي تتعب نورندا وتتعب ما يقابلها. فيتحرر الرمز ليرسم علاقة الكمال بين نورندا والشاعر، علاقة غامضة لا ترسو على بحر أمان، إذ تتغلغل في انطواء الشخصيتين المتقابلتين محاولة دمجهما وفصلها في آن واحد، من دون أن تكون هناك عوائق خارجية، ليظل الرمز أكثر حيوية، وقدرة على الالتباس الموحى، إذ يصبح إشارة حرة غامضة تستطيع أن تضيف الغموض والحيوية والإيحاء على كل ما تتصل به نورندا، أو الشاعر، أو الأشياء الأخرى المحيطة مثل الشباك وغيره. وربما أوحى بقصة لقاء آدم وحواء، وما فيها من خصب، وإيحاء، لأن لقاءهما عنى بالشعرية، ما دام لم يصبح مألوا مكررا خاضعا لقوانين رياضية.

وفي القرآن الكريم كثير من المواقف الغنية بالإيحاء، التي توقف المتأمل عند الحدود الحرجة للخلق، ومن ذلك ما جاء في الآية الكريمة، قوله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا فَلَمَّا تَغَشَّاهَا حَمَلَتْ حَمْلًا خَفِيًّا فَمَرَّتْ بِهِ فَلَمَّا أَتَتْ دَعَا اللَّهَ رَبَّهُمَا لَئِن آتَيْتَنَا صَالِحًا لَنُكَوِّنَنَّ مِنْ الشَّاكِرِينَ﴾^(٤٦). والشاعر بطبيعته لم يصرح، ولم يفصل ذلك التفصيل الذي ورد في الآية الكريمة، إنما ركز على المشاعر التي اعترت كلا من الطرفين بسبب تحول جديد اعترهما لا يعرفان كنهه بعد. ومثل تلك المواقف موحية حقا، ومكثفة، ومصاغة صياغة لا تحتمل أي تطور آخر، وحركة أخرى فهذا الـ(شيء ما)، حتى لو انتهت رحلته إلى أن يكون إشارة إلى الطفل، فإن الشاعر استدعى له إطارا واسعا يتيح له أن يتحرك فيه دونما شعور بإعاقته.

هذا وقد يتجسد لشيء الغامض بما هو حسي مألوف مثل: صرخة البرق، أو تكاثف الغيم. ولكن تأثيره لا يكون مألوا إذا أنتج صورا أقرب إلى الصور الحلمية المغرقة بالرموز الشخصية. يقول الشاعر في قصيدة توقعات:

((تأتى عني نورندا/ صرخة برق وتكاثف غيم

يتجمع في عيني الغيم/ وسط الشارع/ تترك كفي

تصرخ في وجهي/ تتركني/ تتلاشى وسط زحام الناس في الشاعر.....))^(٤٧).

والنص يعتمد على السرد. ولكن الشاعر يعمد إلى التكتيف وتناول الموضوع على درجة من العمومية أكثر مما هو في موضوعات النثر. وقد استثمر الشاعر عنصر الصوت ليكشف عن قلقه ولهذا أكثر الشاعر من التاءات في الأفعال: تترك، تصرخ تتركني، تتلاشى للتعبير عن التلثم، بينما يكثف من حروف الصفير التي تدل على الوحشة بعد كلمة (تتلاشى) في مفردات العبارة التي تحدد مكان الحدث، وهي: وسط زحام الناس في الشارع.

وهكذا يجتذبنا الرمز بقوة صياغته حين نقع تحت سحر الإثارة المفاجئة التي تلقيناها هذه الصياغة على حياتنا الخاصة، إذ تبسط موقنا الواعي واللاواعي، لأن النص يلقينا فجاه في شرك مشكلة تحيط بها مجموعة من الانفعالات^(٤٨)، لم يقدم لها الشاعر مبررا منطقيا.

وأخيرا نود أن نقول، أن الشاعر حين يعود إلى الوصف في هذه المرحلة فإنه يعني ببيان هندسة تكون رمزه، إذ يعني بدقة المزج بين عناصره؛ النور والندى، بحيث إذا أزداد الماء فإن الشاعر يستعين بطرد تلك الزيادة بالشمس، ليعود التوازن المطلوب

في مخلوقة الأثير، وكأنه يتمثل الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ﴾^(٤٩)، ويظهر ذلك في قول الشاعر:



((في عينيك تمر سحابة،
سأظل إذن مهموما هذا اليوم
وأمارس يومياتي منطفئا
تحت ظلال الغيم
واخبا عينيك المتعبتين
أريحهما في أحراش القلب
واصرخ في الشمس: انطلقني أيتها اللبوة
فأنا آت
سأثير الأرض ضجيج
حتى يرحل عن عيني نورندا كل الغيم))^(٥٠).

هذه الدقة في الخلق المعبر عنها تعبيرا فنيا مشحونا بالعاطفة، وتحولات نورندا التي مرت علينا في هذا المبحث بدلا من الوصف الحسي الخارجي. هذه وغيرها، تمهد إلى مرحلة انفتاح رمز الشاعر المحوري على أفق ميتافيزيقي أرحب، حتى يصبح العنصر السالب للنور (الليل) رمزا للحرية بدلا من النهار الذي يصبح ظرفا للصخب، كما يقول الشاعر:

((نورندا... في هدأة هذا الليل/ ينهض طفل من قلبي
افتح بوابة زنزانته/ أرفع على يده الأغلال.
يهبط للساحة يفرك عينيه، إذ يقترب الفجر
ويجيء حزينا ويمد يديه/ أشد الأغلال،
واخبأه في الزنزانة))^(٥١).

هكذا يصبح الليل موحدا للأشياء المتباعدة، الشاعر، والطفل، ولم يعد الشاعر عدوا لليل، لأنه عدو لنورنדה، إذ لا يخاف على طفله حين يطلقه ليلا. بينما يخاف كل من الشاعر والطفل من النور عند اقتراب الفجر لأنه يدل على الصخب الذي يشنت التأمل وهكذا تغرب الشمس، وتلاشى الغيم الأخضر في الأجواء، في رؤيا الشاعر، مما يمهد إلى هجر مرحلة الرؤية الحسية، التي وإن أصبحت عميقة. إلا أنها تظل منطلقة من الحسي الذي يقبدها بما هو مادي، قد نتج صورا مدهشة عن طريق الكشف، إلا أنه لا يتسع لعالم المثل الأرحب الذي يستطيع الشاعر باستبطانه كبح وسيلة البصر الأكثر اتساعا في عملية الإدراك الحسي، ولا يبقى إلا على وسيلة الآن التي تنرد فيها الأصداء لغرض أعمال الخيال الفعال، وتمهيدا للرؤية القلبية الحسية الأكثر عمقا، كما يقول الشاعر:

((في البرية ووقت نورندا
ناكنتي وأشارت لغروب الشمس
في أبرية أرعدت الأرض
صارت غيما أخضر يتصاعد يتلاشى في الاجواء
تنرد أصداء الصرخة
وأنا مذهول في الرؤيا/ وحدي في البرية
إغراق في فيضان الدهشة وافتش مخبولا))^(٥٢).

يلاحظ التعويض اللغوي عن الماء في جملة: أغرق في فيضان الدهشة، الذي يعيد التوازن للشاعر في البرية، عندما تلاشى الغيم الأخضر، والنور عند غروب الشمس، مما أفقده الإدراك البصري تمهيدا للرؤيا الحلمية الشاملة، التي تغرق الحس في فيضان الدهشة، والتي يشترك فيها الصوفي والشاعر حينما يستغرقان في تأمل عميق من أجل استكشاف المطلق. لكن الصوفي يستعص عليه أن يعتبر عندما يتوغل في الطريق، أما الشاعر فإنه يعبر بمجرد أن يرى، أي أن الرؤية وسيلة إلى التعبير مهما أوغل في الرؤية. ولكن أحيانا يتطابق الشاعر والصوفي في عدم التعبير لاسيما إذا اتسعت الرؤية^(٥٣)، كما يقول النفرّي ((كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة))^(٥٤).



والنص الأنف الذكر يوحى بهذا الاختلاط، فلشاعر ينقل حلمه بكل تشويشاتة التي تلغي دوره. ونقل اللحم كما هو مخل بالفن مهما كان اللحم غريبا. ولهذا يمكن أن نعدّ هذا النص، مرحلة انتقالية إلى انفتاح الرمز على أفق ميتافيزيقي، حينما يصبح الشاعر غير مقتنع بتجسيدات رمزه الفني، في الزهرة تارة، ومن خلال المرأة تارة أخرى، أو الطفل....! أي في الرموز الجزئية التي لا يمكنها أن تسع أكثر لتستوعب أبعاد الرؤية الجديدة (الانفتاح).

ولهذا فان (نورندا) تجري حوارات مع الشاعر، في آخر مجموعة ارتحالات، تتسامى خلالها، وترتفع عن العالم الأرضي وكثافته، وظلماته، وجزئياته، ولعلها تغادر رأس الشاعر أيضا متظاهر على هيئة حوريات أفكار تتألق بعد أن تغتسل، يقول الشاعر:

((في الصمت تغتسل الأشياء

وتسنرجع بهجتها.

تخرج حوريات الأفكار من فوضى

الرأس المرهق هادئة

تتألق تحت الشمس على الشاطئ))^(٥٥).

ولعل الكلمات بوصفها انعكاسا للواقع تعجز عن التعبير عن رمزية نورندا، فيحل الصمت المعبر بدلا منها، يقول الشاعر:

((أحيانا يجلس عند النهر

يبر ساعات في الأزهار النهرية

يتتبع مجراه، ويسأل: منذ متى يعطى

نون كلام؟))^(٥٦).

وأحيانا يعبر الشاعر عن عدم العلم بسر الانفعالات، التي تعانيتها الأشياء الصامتة، وهي تعبر عن نفسها، يأتي المضمون على هيئة سؤال محاط بالإسرار، الغرض منه أنه يصور وجود سر ما يصلح أن يكون موضوعا للتأمل فيه ومن ثمة استكشافه، فاسمعه يقول:

((أحيانا يجلس عند شجيرة

يبحر ساعات في البرعم

من يعلم أية أحزان أية آلام

يعبرها البرعم؟

من يعلم أية أسرار في

الكون الزاخر بالفتنة))^(٥٧).

وقد يتضمن هذا النص معنى هو أن الله تعالى وحده العالم بأسرار مخلوقاته، فلماذا لا نستلهم منه المعرفة عن طريق الاشراف. وهذا المعنى واضح في نص لاحق للشاعر، إذ ينحو منحى الصوفية في منهجهم وفي طريقة تعبيرهم بالرمز الصوفي، الذي هو: فكرة مبيته، ومذهبا يذهب الصوفي ثم يسبغه مقحما على الأشياء^(٥٨). ولهذا يعد (هيجل) مضمون الرمز الصوفي محمدا، فهو إما أن يسبح على المواضيع الطبيعية مدلولاً روحيا، أو يشف عن الطبيعي من خلال الروحي^(٥٩). ويتضح إسباغ المدلول الروحي على المواضيع الطبيعية جليا في النص الآتي، يقول الشاعر:

((في بيت الروحي ثلاث شجيرات

أمن عشرتها، كان يحدثها

كانت تجلس صاغية

حين يغيب

يتساقط منها الورق الأصغر؟!.....

ويصرح الشاعر في نص آخر، بأن معاني الأشياء لا تكمن في وجودها الموضوعي المستقل، إنما تكمن في علاقاتها الخيرة السامية، فاسمعه يقول:



((شمس لا تبعث دفنًا))

تفقد معناها

نهر لا يروي أرضا

شجر لا عطي ثمرا

ورد لا يوهب عطرا

قلب

لا يتوهج بالحب على الأرض

يفقد معناه))^(٦٠).

يلاحظ أن جملة (يتوهج بالحب)، هي التي أضفت المدلولات الروحية على الصور الحسية، التي جاءت قبلها. وكان من المفضل أن يزيح الشاعر الحسية إلى حيز معنوي، فدفع الشمس قد يحمل على محمل معنوي، ولكن سقي النهر للأرض، وثمر الأشجار، وعطر الورد، تلك ثلاث صور حسية قد تلغي ما هو معنوي في دفع الشمس. ولهذا كنت أمل أن يقول الشاعر مثلا.

نهر لا يروي عطش الروح

شجر لا يأوي طيور الألفة...

لاسيما أن الشاعر قد استعمل عطش الروح في نصوص سابقة.. وعموما فإن الشاعر يرى أن المدليل الروحية لا تظهر بالأشياء نفسها، وإنما بامتداداتها التي تنشئ بنية حية مع الذي تتصل به ما دام يتحرك في ضمن المواضيع الطبيعية، إذ أنه ما زال على الأرض. ولكنه بدأ يسبغ عليها مدليل روحية، تمهيدا لتحويلها إلى أرواح تنشق عن الطبيعي، وقد عبر عن ذلك التحول في أسلوب التساؤل، ونقطة التحول تظهر في طيران الروح، والالم، والمعاناة من الوسط الذي يعيش فيه ولا يفهم تلك التحولات، فاسمعه يقول:

((نورندا.../لن يفهمنا أحد

في هذا العالم/من يفهم

كيف تطير الروح/وتبحث عن توأمها...؟

كم يتحتم أن تتألم/وسط ضجيج

لا يفهمنا

كي يحرق طيران حبيبان))^(٦١).

المبحث الثاني

انفتاح الرمز على أفق ميتافيزيقي أرحب

في هذه المرحلة يستقطب الرمز المركزي معجما من المفردات والتراكيب الروحية والاشراقية التابعة من حيث النفس بدلا من حديث الجسم — إن صح التعبير — مشكلا حقلًا دلاليًا يضيف على المفردات الأخرى وبضمنها (نورندا) و(أنا) الشاعر أيضا بوصفه شخصية محورية غالبا ما تدل ميدان الصراع مع ما يقابلها. وما عوق حريتها، ويضيف هذا الحقل مسحة روحية على الأشياء المجاورة لها.

وقد ظهر هذا المعجم بكثافة في مجموعة الشاعر الأخيرة (عالم الملائكة)، نذكر منها على سبيل المثال: روح نورندا، تهادى كالسراب، أشرق في الرؤى، ابتهاجات التلاشي، ضجت روحه بالموج، يبحر في كتب الأقدمين، سر الخليفة، وراء الحقيقة، عذاب الروح يشجر احلامه، يتأمل، الملكوت الأعلى، أوحى الله...، فضلا عن عناوين النصوص فضلا عن عنوان المجموعة، إذ تردت العناوين الموحية مثل: النشيد، اشراقات، أسرار تحولات النجوم، خطوات في الليل...، وكذلك العناوين الفرعية لقصيدة النشيد المقسمة على واحد وعشرين قسما نجد مثلا: المخاطبات، ترنيمه الروح الوحيدة...، ولا نريد أن نكثر من الإحصاءات الجامدة خارج السياق الشعري، فالنصوص التي سنستشهد بها ستكون دليلا على ما أسلفناه والمهم فيما تقدم هو ما يوحي به هذا الحق من دلالات صوفية تحدد موقع نورندا؛ بعد تخلصها من صورتها السالبة، تخلصها من تجسدها بصورتها الموجبة (النور والندى) اللذين لم يعودا دالين على النور والندى الحسيين، ولم يعودا من مقومات وجودها، عندما تدخلت نزعتها الطبيعية في الروحية المثالية الجسم في النفس، الأرض في السماء، المنتاهي



في اللامتاهي حيث يتحقق الجمال من هذا التداخل^(٦٢)، الذي يدهشنا، ويكشف لنا عن الإحالة التبادلية والتضاييف الحي بين المطلق والنسبي، بين المادي والروحي، فالجميل في تعيينه وتناهيته يصلنا بالأبدية، ويفتح أمامنا الطريق إلى اللامتاهي والخلود^(٦٣). عبر ((المنظر العالمي الذي لا يقف الكائن على مسافة منه. بل يجد نفسه داخله، مستوعبا فيه. وكما الامتداد في عمق المنظر يكاد يسحب الناظر من مركزه نحو محيط يتسع ويبتعد باستمرار. لكن انبثاقه الشعري تعيد المنظر إلى مركزية الذات)).

لكن النص الذي بين ايدينا (المطبوع) يطمس تلك العلاقات بالقياس إلى المخطوط – تلك العلاقات التي تتحرك في حيزها (نورندا) حتى تصبح شيئا مبهما لا متعينا في ضمن علاقات الكيف المهمة في الشعر، لاسيما إذا كانت تعبر عما قيل سابقا في ميدان الاشراق الصوفي، إذ يتحتم على المنشئ الحالي أن ينتقل بنتاجه من ((ماذا اكتب إلى كيف أكتب... إلى تقمص الأشياء المعروفة والنفاذ فيها))^(٦٤). واليك أمثلة تقارن بين النص المطبوع وبين المخطوط.

ومن النص المطبوع يقول الشاعر:

((روح نورندا على الامواج تنساب

قريبا من ضفاف البحر

أو تنساب ما بين السحاب/ حينما كان مع الموج وحيدا

يرقب الامواج والريح/ وخيط الأفق الأبيض في الفجر

تهادي في كالسراب/ اشرفت فيه الرؤى وابتهاجات التلاشي

في عناق الماء للماء تجلى البحر في هيبته الزرقاء/ ضجت

روحه بالموج/ فاسترخى على صخر السوائل/ عندها

حومت الروح بعيدا وتلاشت في سماء من ضباب))^(٦٥).

الخلاصة النظرية للنص الآنف الذكر تشير إلى أن اشراق روح نورندا على البحر يؤدي إلى تجلي جمال البحر على ضوء فكره طول ((الواحد الجوهرى المحيث للأشياء))^(٦٦). وبهذا تكون وظيفة هذا المقطع هي التمهيد لترميز البحر في السياق، لكن الشاعر لا يريد ذلك في المخطوطة، إذ يقول:

((اشرفت فيه الرؤى/ وابتهاجات التلاشي

في عناق الماء للماء فصار البحر احمد

عندها حومت الروح بعيدا...))^(٦٧).

يلاحظ في النص المخطوط أن البحر رمز لا يركز ((على الخصوص بما هو كذلك بل على النفس

الكلية... على الحقيق والكامل الكامنين في هذا الخصوصي))^(٦٨).

وعلى هذا النحو ((الشعر يعبر عما هو عام في الطبيعة والوجود الإنساني بأكمله لذلك فهو يرتبط

بالفلسفة... كما ترتبط التجربة بالعلم التجريبي من حيث انه يعبر ويكشف عن حقائق الطبيعة والحياة والوجود الإنساني))^(٦٩).

وإذا كنا قد اشرنا إلى أن المقطع الأول يمهد لترميز البحر في النص المطبوع فان المقطع الثاني يبقى

الموضوع معمما مما يؤدي إلى حذقة اسلوبية عندما تنشأ تكوينات استعارية تشير إلى مضي البحر إلى ساحل

البحر وتكون عينا البحر في الموج، والبحر يبحر في كتب الأقدمين.... وذلك في قول الشاعر:

((كان يمضي/ على ساحل البحر/ عيناه في الموج

يبحر في كتب الأقدمين/ يمضي على ساحل البحر...))^(٧٠).

بينما نجد المقطع الثاني في المخطوطة منسجما ينشأ علاقة بين الحسي والروحي في كل مترجم

الأجراء، إذ يقول الشاعر:

((الفتى كان يمضي على ساحل البحر

عيناه في الموج

يرحل في كتب الأقدمين

ليمسك سر الخليقة



وراء الحقيقة يرحل في الحب حد الالم
على ساحل البحر
يرقبه قمر شاحب
واله وحيد، وروح
تعانقه في البعيد))

يلاحظ أن الشاعر في المخطوطة قد جسم البحر في شخص النبي محمد (صلى الله عليه وآله) مما أدى إلى اسبغ صفة البحر على الشخصية، ولهذا عشق البحر كي يتأمل فيه وكأنه يتأمل نفسه أو يتأمل في آلاء الله. وبهذا يكون النص حالة للتعبير عن مثال الإنسان وكماله تلك الحالة التي تجعل الشاعر يتحرك بحرية أكبر، وعلى مدى أوسع في مجال الخبرة بالطبيعة البشرية، ((لأن الإنسان لا يعبر عن نفسه من مجرد الصورة أو الطابع الذي يكون في شخصه، ولكن أيضا في أوجه عديدة، وهكذا ينتهي (شوبنهاور) إلى القول؛ بأن الكشف عن مثال الإنسان هو قضية الشعر الكبرى))^(٧١). ويكون لبحر صفة مصاحبة للحقيقي والكامل في خصوصي متعين تاريخيا بالزمان والمكان غني بالإحياءات التي تكشف عن الحياة والوجود الإنساني. إلا هو النبي □، الذي تفيد رمزيته في تكثيف النص.

ولا نريد أن نطيل في عرض الارتباك الذي أحدثه الحذف غير المسوغ من قبل الرقابة الصدامية فالمقطوعة الأنفة الذكر كافية لتبيان ذلك، فضلا عن أن الاسراف في المقارنة قد تبعدنا عن موضوعنا الاساس، وهو تحولات الرمز الشعري (نورندا) في المجموعة الأخيرة للربيعي، تلك التحولات التي سنرصدها من مخطوطة الشاعر، إذ نستشف منها أن روح نورندا تشير إلى المطل في تصور الشروق كما يقول هيجل ((تصور الوحدة المطلقة بين الإلهي وبين جميع الأشياء المنصهرة في هذه الوحدة، والإلهي من حيث هو وحدة لا يفرض نفسه على الوعي إلا غب زوال جميع المواضيع الخصوصية التي فيها يتجلى حضوره، والتصور هذا يجعل من الإلهي محايثا للمواضيع الأكثر تنوعا في الحياة وفي الموت.. في الجبال والبحر...))^(٧٢).

وهكذا تكون روح نورندا هذا المطلق اما تجسيدات (النور والندى) فتظهر في القمر الشاحب المعطوف على الإله الوحيد، أما الندى فيظهر في البحر الذي يتحول إلى (احمد) بعد الإشراق، ويعوض عنه لغة في جملة (بيحر في كتب الاقدمين) وفي هذا إشارة إلى الأرضي (الإنساني) المتصل بالسماء (النور) عن طريق مراقبة القمر له. والإشارات تمل على تجلي الواحد على الماء إبان الخلق الأول كما يظهر ذلك في قوله تعالى: ﴿ وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ ﴾^(٧٣). أما النور فانه أن كان مدركا قلبيا فان الله تعالى قد جسده مجازا بالصورة ليكون بمستوى الإدراك البشري القاصر. وذلك في قوله تعالى: ﴿ اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ ﴾^(٧٤).

وبهذا يكون النور روحا لنورندا والماء جسدا لها، وإذ يحل النور في الماء تولد (نورندا) الموضوع في الحياة والجبال والبحر والنبات والمرأة....

وعند الإشراق بينهج البحر بتلاشيه أمام الله، ويحصل الفناء في عناق الماء للماء فيتحول البحر إلى (احمد)، وبعد الخلق تحوم الروح بعيدا وتتلاشى في غيوم من ضباب كما في قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ﴾^(٧٥). وبهذا يحيلنا النص إلى مرجعيات دينية هي بمنزلة التصورات الكلية، التي تترتب تحتها العينات الحسية المركبة المتجسدة في الزمان والمكان، التي ينتجها الخيال التجريبي وتنظم على قاعدة محددة يؤديها ما اسمها (كانت) بالتركيب المتعالي للخيال إذ ينظم سلسلة الصور الجزئية ويركبها تركيبا مصورا حقيقيا من الظواهر التي هي ليست أشياء في ذاتها بل هي نتاج امتثالات الشاعر التي تؤدي في النهاية إلى تحديدات الحس الباطن^(٧٦)، فتكون صورة النبي □ بازاء الآخرين متميزة يحددها التيار الخاضع لقوانين خاوية من الارادة والوعي لذاته يكون قد انحدر مع التيار إلا أن النبي □ كما يقول الشاعر في المخطوطة:

((ينحدرون مع التيار
وحيدا يعبر ضد الموج الصاخب
بزرع خطوته



فوق طريق عذاب الروح
يمضون الليل غناء في الحانة
حتى الفجر
ويمضي فوق المرتفعات
ليرقب نورندا
إذ تتوهج.. أو تتوارى
نجما ما زال يضيء بعيدا)).

وبهذا الشوق إلى النور المدرك حسيا أو قلبيا عندما تتوارى (نورندا) تتحقق صورة الإرادة والعاطفة للنبي، وقد تهبط (نورندا) متجسدة بنور الشمس لتضفي الخير على المخلوقات بعد انفصالها عن الروح المطلق ببقعة حبر تتضمن كلمات الخالق، يقول الشاعر:

((بقت حبر
سقطت من أعماق الخالق صارت أرضا شاسعة
في قلب البحر، فقال لها: كوني، فانتفضت
دوى في بريقها عصف الريح
وثار غبار في الظلمات ودوى رعد
وانهمرت امطار
وتشابكت الصرخات وراح سهيل البرق
يضيء جمال الخلق القاسي حتى ولدت،
وتدفق في الجسد المتعب ضوء الشمس
عندئذ هبطت روح الله
ومضت تسري في المخلوقات))^(٧٧).

هذا الخلق يكون الصورة الموجبة لنورندا المتجسدة في نور الشمس وفي الامطار، وهناك الصورة السلبية لها المتمثلة في خلق الشر، بسلب النور إذ يتجسد الشبح الأسود والطيور السود، والريح الضاربة وقطيع الإبل، واشعال الحرائق، التي لا تفيد بالإشارة بل تفيد بسلب الماء (الحرق) ومن الجدير بالذكر أن نشأت الصورتين في هذه المرحلة السالبة والموجبة يكون واحدا وهو بقعة الحبر كما يقول الشاعر:

((حين أفاقت من فوضى الخلق، كان الشبح الأسود
فوق الأسوار يتبعه حشد طيور سود، كان يقهقه
ينشر في الريح عبايته السوداء، تتردد أصداء
الصوت المتوحش كان يسوق رياحا سوداء...
يشعل في الليل حرأقه يرقص فوق الأسوار يقهقه
في الريح.. نورندا
تأتي من أعماق الماء تنشر فوق فتى
الفتيان عبايتها الزرقاء))^(٧٨).

وبهذا تكون (نورندا) تكون لرمز الخير (النبي) من العتمة والجفاف رمزي تجسيدات الشر، وهي هنا بمنزلة الوسيط بين السماء والأرض تثير الأسئلة الكبيرة التي تحفز ذهن الناس كي يلتفتوا إلى الأشياء المهمة في حياتهم، يقول الشاعر:

((— لم يا أحمد؟
تجلس مهموما فوق صخور الشاطئ
تأمل أعماق البحر وتبحر في الزبد الأبيض إذ يتلامع
فوق الأمواج.. تهمس نورندا:
— لم لا يلتفتون لهذا الضوء وهذا القلب المهتاج؟))



وهذا النص من المخطوطة، ويلاحظ فيه تلك المعاني المرهفة الرقيقة التصوير التي تخنفي في المقطع المطبوع فضلا عن مجيء المعان التي قد لا يريد لها لأنها توحى باللوم، وتضفي صفة السلبية على رمزه المتجسد في شخصية النبي المحب للعزلة، كما يأتي:

((لم يجلس فوق رمال الشاطئ

...

لم يطوي أسئلة كالمخلوقات البحرية
في ظلمات الروح؟ لم يعشق وحدته
وهو يواجه هذا البحر؟!))^(٧٩).

وأخيرا يمكن أن ندرج بعضا من كلام الشاعر ألقاه في رابطة الكتاب عند تكريمهم له، وقد اقتبست منه ما يفيد تسليط الضوء على رمزه الفني (نورندا) إذ قول ((الفن هو شكل من أشكال النشاط الروحي والفكري للإنسان وتعبير عن قواه الخلاقية، إذ يعتمد اعتمادا أساسيا على الواقع، فانه يظل إلى حد ما مستقلا عن الواقع، ومهمة المبدع أن يقدم المرئيات التي تعي تجاربها على ركائز إبداعية رصينة تجعلها قادرة على أن تمتلك تأثيرها في الآخرين، وما دامت نورندا هي محور عالمي شعوري أحاول أن ألقى عليها شيئا من النور فأقول))^(٨٠):

((أنت يا من تبحث عن نورندا.

في السهول والوديان

والمرتفعات

العالية

في الأوراق القديمة، وضافف الأنهار

حين ستصغي لهمسات الأشجار، همس مياه الجداول

وزئير العواصف وهزيم الرعود وسقوط الأمطار

حين ستصغي لهمس النخيل عبر الأحقاب.

حشجة عجوز يحتضر،

صرخة طفل يولد، تشق صمت الفجر العميق

همس كلمات المحبين

صرخات الجبابة وهم يكتشفون لا إنسانيتهم،

حين ستقف على قمة الجبل في ساعات الفجر الأولى

وتتأمل

شروق

الشمس الهادئ،

وتسلل الدفء في الكائنات

حين ستفعل

هذا سأعرف أيها العزيز

أنك وجدت منديلا مطرزا بكلمات

المحبة من مناديل نورندا الحبيبة،

تلك التي تتحول في أعماق

الظلام الأراضي وهي توزع مناديلها المضيئة

لعلها تمسح شيئا من دموع العالم..^(٨١).

يفصح هذا النص عن أن رمزية نورندا قد تغلغت في نسيج الوجود كله خيره وشره وأصبحت مناديلها موحية إحياء عصيا عن التعيين وهنا من حقنا أن نسأل بوصفنا أناسا حسيين، لا نستطيع أن فكر إلا عن طريق الصورة من هي نورندا؟! وكيف ندرکہا؟! هذا النص يمثل انفتاح الرمز على أفق ميتافيزيقي أرحب بأقصى



درجاته، إذ لم يأت معمما، ومحايذا، ولا هو واضح مائل لعيان، إنما يأتي كاشفا عن أزمة في علاقات الوجود. أي أن لشاعر لم يستهدف رصد هذا الرمز في ذاته، إنما استلهمه وتبنى إبعاده، عن طريق إزاحة الجانب الخارجي للمواضيع الخارجية لينفذ في موضوعه إلى الاهتمامات الروحية. ولئن استعان الشاعر بالحدس والإدراك، فإنه يبقى محتفظا بطابعه الروحي، ولا يعمل إلا برسم الحدس الباطني الذي يمت إلى الروحي بصلة قربي أمئن من تلك، التي يمت بها المواضيع لخارجية في تظاهرها الحسي والعيني^(٨٢).

ولهذا يخاطب الشاعر قارئه، في فاتحة النص بالضمير (أنت) المبهم، الذي يحتاج إلى وصف وجداني يدخله إلى دائرة الانبثاق الشعري، حينما يجد فيه الشاعر، حافظا لنشاطه، إذ يصبح بدلا من كونه مخاطبا عاديا، يصبح ذا قيمة، لأنه باحث عن (نورندا)، أي باحث عن علاقة في قوله (أنت يا من تبحث عن نورندا).

والباحث هنا لا يبحث عنها في سطوح الأشياء الراكدة، إنما يريد منه الشاعر، أن يستحضر أمام وعيه قوى الحياة الروحية، وكل ما يهزنا ويمس جوارحنا، مثل: زئير العواصف، هزيم الرعود، حشرجة عجوز يحتضر، صرخة طفل يولد، صرخات الجبابة وهم يستكشفون لا إنسانيتهم... تلك المواقف الحادة، أو أن الباحث يستحضر خفايا الأشياء التي تنساب بكل هدوء أمام نظر المتأمل في الأهواء والعواطف الإنسانية ولا يأتي تلك الاستحضر، إلا في إصغاء لهمس الأشجار، ومياه الجداول، وهمس النخيل عبر الأحقاب، وهمس كلمات المحبين، وتأمل ساعات لفجرن وشروق الشمس الهادي، وتسلل الدفء... أي في الأشياء الخفيفة التي لا تترك عن طريق البصر، وإنما عن طريق إرهاب السمع، أو بالتأمل فيما وراء الأشياء الظاهرة.

وهكذا يريد الشاعر من الباحث أن يروي ظمأ الإنسان إلى المعرفة، وان تدفعه رغبة في أن ينتور، وذلك متى ما عرف ما هو كائن عليه، وما هو موجود حوله، ويتعين عليه بذلك أن يعرف لقوى الدافعة والمواجهة له، وهذه المعرفة هي التي يتقدمها الشعر في شكل جوهري.

ولاشك في أن الشاعر يريد هذا الباحث، ويتعاطف معه، حينما يجد لديه هذا الاهتمام فيخاطبه بـ(العزير) (سأعرف ايها العزيز أنك وجدت...).

فالباحث لا يكون عزيزا، في البحث عن نورندا لذاتها، وإنما يريد منه أن يتخذ موقفا من العوائق التي تحد من حريته بعد معرفتها. فما دامت أمامه عوائق فهو ليس حرا، أي ليس عزيزا. فالباحث عن نورندا سينتهي إلى العثور على منديلها، فإذا تم العثور على ذلك هو ثمرة البحث الذي يجب أن يعطى أسبقية، لأن المنديل مطرز بالنور ومخصص لمسح دموع العالم، وهذا يدعو إلى معرفة أسباب غناء العالم، لأزالتها، حتى ينسلب العالم بهدوء وينتهي إلى سكينه تحلم بها الإنسانية، وعندما يتحقق هذا الحلم لا تنتهي رحلة البحث، إنما تبدأ الرحلة الثانية في هذا الانفتاح، للبحث عن الحقيقة عن طريق التأمل الذي يشد الإنسان إلى المطلق، وإلى فهم الأسرار الكونية بعد أن توحدت الغابات، وانسجمت الجماعات.

وبهذا يوظف الشاعر صه للكشف عن شهوده من نقص في بيئته، وكيف دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذي يرتضيه، معبرا عن ذلك تعبيراً أصيلاً وصادقاً، وواقعياً وعمق، ذلك التعبير الذي يشكل ملامح فن الربيعي الشعري الخاصة، التي تتبثق من أعماق اللاشعور فتجسد قلق روحه وإحساساته، التي أطلقها من سار السابقين عليه، بحي راح يسير بها في مسارا آخر يوائم مزاجه لِنفسي الخاص، ويتسق مع مكوناته الاجتماعية، والثقافية^(٨٣).

ومن التحولات الجميلة في هذه المرحلة، تظهر في قصيدة الورقة (ورقة الدفتر البيضاء المصنعة)، وقد تضمنت فعلا من أفعال التكتيف، والتركيز، المنبثقين عن الخبرة الجمالية المشحونة بالإمكانات اللامتناهية، إذ تخرج إلى عالم النور، وتتخذ لنفسها أشكالا فنية، تكشف لنا عن بعض الجوانب الخفية من الواقع، فترينا من الأشياء ما لا عهد لنا به^(٨٤). فاسمعه يقول:

((يتحسس هذا السليلوز البارد

يسمع همس الشجر النَّائِي في الغابات/يصغي لنشيج الأوراق بين يديه
جنور ضربت في الأعماق/أغصان قارعت الريح/أجنة أثمار لم تولد بعد
يلمس هذا السللوز الهامس/يسكب فوق برودته بعض هواجسه
يختض السليلوز



ترفرق بين يديه طيور خضر

تجتاز النافذة المفتوحة وتحلق متلاشياً^(٨٥).

يلاحظ أن الموضوع هو ورقة هامة باردة، هذه الورقة بدأت تنبض بالحياة وتتحول فجأة من جراء تحس الشاعر لها، بدأت تنطق، والشاعر يسمع، بدأت تبكي، والشاعر يصغي، حتى تماثلت لحس الشاعر بكل أبعادها، من أغصان وأوراق، وجذور، حياة مائلة، وديمومة في الولادة والتجدد في حيز المستقبل. هكذا يترجم الشاعر ماض الورقة إلى لغة تشكيلية أخذت حيزها في الذاكرة، فاستحضرها بالأفعال المضارعة: يتحسس، يسمع، يصغي. ليعبر عن تحول الزمان الموضوعي إلى زمان باطني للتجربة يكون مشخصاً ينبه الشعور بالأشياء الحقيقية (الأحداث)، التي تشعر بها، وعيها وهي تمر في تجارب، مثل: الأسف، والندم^(٨٦)، التي رسم إعادها الشاعر بعمق، باستثمار أصوات الصغير في بداية المقطع الأول في المفردات: يتجسد، السليلوز، يسمع، همس، الشجر، يصغي، نشيج. التي تحرك الصورة لاحتوائها على الأفعال المضارعة. بينما ينحسر مدّ هذه الأصوات في نهاية هذا المقطع لتوقف حركة المشهد على صورة مكانية مكثفة مكتنزة الإيحاء يحتاج ذلك التوقف لتأمل تقاطيعها وظلالها، تمهيدا للمقطع الثاني الذي يصور قلق التحول في الورقة، التي استعاد حياتها إثر تلونها بمشاعر ذاكرة الشاعر الخضراء، ذلك التحول النورندي السحري، الذي أعطى الأوراق أجنحة، حينما سكب الشاعر بعض هواجسه عليها، فتحوّلت الأوراق الباكية إلى طيور خضر، فرّت وتلاشت في العنمة، ولم يبق بين يدي الشاعر، إلا الجذع المتخشب (السليلوز) أو الورقة الباردة الميئة.

وبهذا يخلق الموضوع على نفسه، لكن المعنى الرمزي، المتضمن يكمن في جمالية تصوير فكرة خلود الروح، لأن المصنع قد قتل الأشجار وخطها، ليصنع منها الورق النفعي، فكانت كلمات الشاعر المسكوبة من روحه على الورق الميت بمنزلة النفخة، التي اعادت بعث تلك الأرواح لتصبح طيوراً، تمضي إلى عالمها العلوي، بعد فنائها في المطلق.

والشاعر في هذا لنص وإن كان يبتكر الفكرة، ولكنه ابتكر الشكل التعبيري الرمزي الذي يومية بالحالة النفسية إحياء مستوحيا من المناطق الغائرة في اللاشعور، بحيث لا ترقى لغة التواصل اليومي، أن ترسم دقائقها، ما لم تستعن بالرموز المنوط بالحس.

وخلاصة القول: إن (نورندا) الربيعي في انفتاحها، مرت بمرحلتين؛ الأولى: نحت منحى الرمز الصوفي المبيت الدلالة، ولكن الرمز هنا، لم يكن ذاتياً يخص الشاعر وحده موضوعاً مدركاً، وتعبيراً فنياً؛ لأن الشاعر رسم رمزه من خلال علاقته برمز تاريخي مهم، غني منقل بهوم الإنسان قديماً وحديثاً. أما المرحلة الثانية: فقد تجلّى الرمز الفني فيها في ومضة مركزة، تشع بالدلالات، فأثار وضعها عند المتلقي خيارات تعرضه على تغيير موقف، إزاء شيء بعينه، أو تعديل موقف، أو تثبيت موقف كان قد اتخذ بطرق مختلفة، والمهم في ذلك هو الكشف النفسي عن شيء بمساعدة شيء آخر، وليس المهم المزيد من معرفة المعروف، والشاعر بهذا قد أعاد للكلمات سحرها البدائي بعد أن مرت بمرحلة التجريد والتعميم. وفي هذه المرحلة فإن الشاعر لم يسمح للواقع الخارجي أن يتسلل إلى قصيدته، لسرعة التحولات في المعنى السياقي، إذ يعمد الشاعر إلى كسر انسيابية إيقاع الصورة بصورة غير متجانسة مع ما يسبقها وما يليها، كما في عبارة (المرئيات ظلال) في قوله:

((أجراس))

تقرع في الأعماق في لحظات الصمت تنوي

تتعالى وتهز الروح

أجراس في الأعماق تدق.. تدق

(المرئيات ظلال)^(٨٧).

وكما في جملة (بقرع أجراس الميلاد) في قوله:

((نورندا.. هو ذا الليل صديق همومي يهبط ثانية

وأنا استلقي تحت فنائيل الله/اسمع همسك/بنسأب رقيقاً من بعد كوكب

يشعل في قلبي النيران



ويقرع أجراس الميلاد))^(٨٨).

ملحق

محاضرة ألقاها الشاعر في رابطة الكتاب الأردنيين تموز/٢٠٠٠م

اعزائي الحضور، إذا كان لا بدّ من إضاءة ما يمكن أن يطلق عليه بالتجربة، فسأحاول الاختصار، لكي أتيح الفرصة للنصوص الشعرية تتحدث عن هذه التجربة، ومع ذلك أود أن أشير إلى أنني شاعر يشيد عالمه الخاص بهدوء. كانت مجموعتي الأولى ٩٦٨م، أغاني الطائر الاخضر الغريب، وكنت حينها طالبا في الاعدادية، كانت حماقة رائعة لمن أندم عليها ابدأ. أما البحث عن الزمن الابيض. فكانت محاولة جادة لتفهم اسرار العملة الشعرية، أما (ارتحالات) فهي المجموعة التي بدأت فيها بترصين تجربتي الشعرية، وفيها ولدت اسطورة وهمي (نورندا)، التي اتسعت لتمتلك عالمي الشعري بأسره، وفي هذه المجموعة بدأت رحلة التأمل في الموضوع الشعري، وتكثيف الصورة الشعرية في أصغر حيز من الكلمات. وفي (نقوش على نصب الشهيد)، بدأت أوسع مديات لرؤية في هذه الأسطورة التي بدأت أراها أكثر حقيقة من أشياء كثيرة لها وجودها الملموس. وجاءت (العشاء الأخير) لتضفي اتساعا آخر، وتكوينات لونية أخرى تزيد من مدى اتساع هذه المرئية لهذه الأسطورة، وهكذا يتضح أن على من يبحر لجزيرتي ليفهم أسرارها عليه أن يجمع أجزائي أولاً، فمن الصعب أن أكون مفهوماً، أو أن ما أشيده يكون مفهوماً، في عمل شعري صغير في قصيدة أو اثنتين. وما اعتقده هو أن هناك إيقاعا كونيا هائلا يهيمن على عوالم تجربتي إنه إلى حد ما، إيقاع ذا الوجود الهائل وهو يعبر بظلاله فوق وهم إقامتي على الأرض.

أكتب القصيدة العمودية ببسر، رغم اعتقادي إنها تحتاج إلى موهبة كبيرة بعد رحيل آخر العمالقة، وانه لمن الصعوبة أن يضيف الشاعر شيئاً مبهما لرصيد شعري هائل. واكتب القصيدة الحرة بصعوبة أقل، وهي ما يشغل الجانب الأكبر من تجربتي. اما قصيدة النثر فهي الأكثر خطورة، إنها القصيدة الأصعب والاختيار الأكبر لأية موهبة شعرية أصيلة، فهنا يتوجب تحشيد كل قوى الطاقة الإبداعية وستفارها، من أجل انجاز قصيدة تمتلك فاعلية حضورها المؤثر في الآخرين، بقوة فكرتها، وعمق إيقاعها، وتركيز كثافة مفرداتها. إن مخطوطة (عربات الإلهة) التي جلبتها معي استغرقت مني عشر سنوات، ومع ذلك فأنا اعتقد أنها دون الطموح بكثير.

ما هو الشعر من وجهة نظري؟! سؤال قد يبدو في غاية البساطة، ولكننا إذا توغلنا لاكتشاف أعماق الحقيقة، للحصول على ثوابت تؤكد أن الشعر هو واحد من كائنات الحياة التي ستظل كامنة ف مناطق الغموض، ورغم مساحات الأضواء التي توهمنا إنها تضيء ثوابت هذه الحقيقة فإننا في النهاية، سنحصل إلى حقيقة عدم وجود مثل هذه الثوابت، فهذا الكائن سوف يظل هاربا من كل التعريفات التي تحاول أن تلقى عليه شباكها. فهل يكفي أن نقول: انه يملك القدرة لأن يسبغ الأهمية على الأشياء، بما يتناسب مع أهمية وجود الكائنات. وهل يكفي أن نقول: انه خطوة مهمة لإعادة اكتشاف الحقائق في محاولة متوثبة للوصول إلى كمال الروح من الشوائب؟! هل نندفع بالقول، فنشير إلى انه محاولة استجلاء لذلك الإحساس العميق بالجمال الذي يعمق فينا صور الحياة الثلاث (العاطفة، العقل، الإرادة)؟ وهل يستطيع هذا الإحساس، أن يثير فينا ما يؤهلنا لأن نشعر بانسجام الحياة، أو على الأقل نحسّ ذلك التوهج الغريب في الحقيقة التي تؤكد سطوع وحدة التناقض والأضداد لنصل إلى حكمة أن نرى أكثر وبعيد أكبر. هل يكفي هذا للإجابة على السؤال الكبير؟!.

اما عن مدى فاعلة حضور الواقع في العملية الشعرية فيمكن القول: إنّ الواقع هو النهر الخالد الذي يرفد مبدعي جميع العصور بالمادة الخام في المشغل الإبداعي، وهذه العملية لا يمكن أن تنفصل عن التفكير بلغة الصور والبناء الفني للأفكار والشاعر، والإبداعات الفنية تختلف عن الحقائق الموضوعية المجردة، فالمبدع يعيد تشكيل، وبناء هذه الحقائق ليحولها إلى حقائق إبداعية لها خصوصيتها، ودورة حياتها، فافن هو شكل من أشكال النشاط الروحي، والكري للإنسان، وتعبير عن قواه الخلاقة، إذ يعتمد اعتمادا أساسيا على الواقع، فانه يظل إلى حدّ ما مستقلا عن هذا الواقع، ومهمة المبدع أن يقدم المرئيات التي يعيش تجاربها، على ركائز إبداعية رصينة تجعلها قادرة على أن تمتلك تأثيرها في الآخرين. وما دامت (نورندا) هي محور عالمي الشعري، فأحاول أن ألقى عليها شيئاً من النور فأقول...))^(٨٩).



الخاتمة

والآن، وفي ختام هذا البحث أود أن أشير بإجمال إلى خلاصة ما توصلت إليه هذه الدراسة، وثمة ملاحظات عامة لا بدّ من تدوينها فضلا عن التوصيات، التي تداعت في الذهن، ولم ليستوعبها ميدان البحث، لأنها تقع خارج دائرة المنهج المنتبج، أو الموضوع المختار. وسأحاول إجمال ذلك في نقاط كما يأتي:

١- يمثل الرمز الفني (نورندا) في شعر الربيعي، رمزا محوريا، وقد ولد هذا الرمز منذ بواكير شعره بهيأته السالبة المتمثلة في الظلام والجفاف، أظهرها الشاعر في سياق يجنح للمطابقة مع الواقع، وكان التجسيد اللغوي المنحوت من كلمتي (النور والندى)، يشير إلى ما هو حسي، لكنه كان يمثل قوام الرمز في هذه المرحلة. وقد اتسعت دلالاته لاحقا فنأى عن التجسيد الحسي حتى أصبح معبرا عن موقف الشاعر اتجاه الوجود وعلاقاته إذ صار يعبر عن رؤية عميقة تتصل بتجربة الشاعر الباطنية وإن كان تجسد أحيانا بالوردة، أو المرأة، أو الطفل، وغيرها.

أي بما يتصل بخارج التجربة، ثم اتسعت دلالاته المعنوية فأصبح النور يوحى بالخير، وأصبح الماء دالا على الاتساع والامتداد والانهائية التي تثير التأمل، على الرغم من احتفاظ الرمز (نورندا) بتجسيده المتعين على نحو تاريخي، وفي التصورات اللغوية، وبهذا فان الشاعر لم ينفصم عن الموقع عندما انفتح رمزه على أفق ميثافيزيقي وإن وجد ضالته فيما رواء الواقع، الذي هو في تصور الشاعر، واقع مثالي أسمى، روعي لا متناه، ألقى فيه مع تجارب الصوفية، فأضفى على موضوعات الطبيعة مداليل روحية، ثم اتسعت الرؤية عند الشاعر، فصار الرمز لديه روحيا يشف عن الموجودات الجزئية، حتى تداخل في نسيج الوجود، خيره وشره. وكان الشاعر كالطير يجمع في تحليقه حرية التجوال في السماء، ولم ينس أن هناك وشائج تده إلى الأرض، خلقه الأول وعونه إلى الرحم ثانية، وبينهما علاقاته الأخرى التي تحفظ وجوده وامتداد وجوده إلى ما بعد الموت، مثل دفء العشب، والتكاثر، والمتاع....

٢- هذا الأمر هو الذي يجعلني أن أميل إلى تصنيف أدب هادي الربيعي وظيفيا بأنه أدب معرفة، ووظيفته نقل الأخبار أو الإثبات أو الإقناع، بما يتصل بهموم الإنسان بعامة، وبهموم العصر بخاصة. والشاعر في كشفه الفني عن كل ما يتصل بالإنسان يفيد في زيادة المعرفة، وتعميق الوعي، وتعرية التناقضات ولهذا فهو يخاطب عقل المتلقي مقابل أدب القوة، ووظيفة الإثارة، أي مخاطبة عاطفة المتلقي، وليس له غرض وراء ذاته، ويمكن الحكم عليه بأسس الجمال على وفق تقسيم (دي كونس) الإجرائي إذ لا يمكن أن نجد هذا الجنس أو ذلك صافيين من غير تداخل، لكن التقسيم يشير موضوعيا إلى غلبة احد الجواب على الآخر.

٣- أخيرا ثمة توصيات، ومقترحات، تصلح أن تكون ميدانا لدراسة نتاج الربيعي مستقبلا، من وجهات نظر منهجية مختلفة، أو في اختيار جوانب موضوعية أو فنية تصلح للبحث، منها: أنه يمكن دراسة موضوع الالتزام والثورية في شعر الربيعي، لأنني نوهت في أماكن عديدة بان شعره ذو وظيفة يعبر عما مارسه الشاعر من احتكاك بمشكلات الإنسان ومشكلات عصره وقضاياه المختلفة.

ومن المواضيع الأخرى، يمكن دراسة ظاهرة الحزن لدى الربيعي، ذلك بان الشاعر قد تعددت وجوه رؤيته إلى هذا الموضوع، بحيث انه وصل إلى مرحلة إدراك معنى الحزن والحكم عليه من وجوه مختلفة، حين أحاط بالمادي والروحي معا لهذا الموضوع، بسبب الإحساس بالفردية والضياع والتمزق. فاسمعه يقول في خاتمة عالم الملائكة:

((منلما يتوامض ابعد نجم

متعبا في السماء البعيدة

يومض في عمق عينيك

حزن بعيد.

ربما.. كنت وحدي أرى

طائرا داكن اللون

يومض مرتحلا في سماوات عينيك

أو يختفي



مثل نجم بعيد))^(٩٠).

أما من وجهة نظر فنية، فأود أن أفل أن هذه الدراسة قد أخذت على عاتقها بيان الصورة المزينة لـ(نورندا) في ضمن قطاع طولي امتد من عام ١٩٧٧-٢٠٠٠م، وركزت على تحولات الصورة، أكثر من التركيز على عمقها، ولهذا يمكن أن نتعمق لو اقتصرنا على مرحلة واحدة من مراحل تطور الرمز. هذا، ويمكن أن يدرس الربيعي من خلال الصورة الشعرية بجملتها في كل مجاميعه مع ملاحظة تطورها، أو في ضمن المجموعة الواحدة. أما من ناحية الصورة السمعية فيمكن دراسة فنيّات الإيقاع والموسيقى في شعر الربيعي، ذلك بأن الشاعر قد جرب كل القوالب الموسيقية، عمودها وحرّها، ونثرها، على وفق ما تمليه عليه طبيعة التجربة، ولم يكن من اللاهثين وراء الموضوعات التي تظهر حيناً وتلاشى. وإن إلقاء نظرة سريعة على الملحقين، تؤكد ذلك الاهتمام، والوعي بالعملية الشعرية نظرياً.

- (^١) البحث عن الزمن الأبيض، هادي الربيعي، مطبعة الغري الحديثة، النجف الاشرف، ١٩٧٧م: ٦٤.
- (^٢) م.ن: ٦٢.
- (^٣) النشيد، شعر هادي الربيعي (مخطوطة)، ينظر مع الفارق: عالم الملائكة، شعر هادي الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م: ٨.
- (^٤) ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، ط٢ (١٩٨٥م): ٤٠.
- (^٥) ينظر: ت.س. البوت، الشاعر والناقد، تأليف: ف. أ. ماثيسن، ترجمة: د. إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٥م: ١٧٣.
- (^٦) ينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة ونظرية ودراسة تطبيقية، د. عبد الله محمد الغدامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١ (١٩٨٥م): ٢٠.
- (^٧) ينظر: البلاغة والأسلوبية، نحو إنموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: د. محمد العمر، منشورات دراسات ساك، ط١ (١٩٨٩م): ٥٢.
- (^٨) النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣ (١٩٨٧م): ٤٦٧.
- (^٩) ينظر: البلاغة والأسلوبية: ٥٢٥.
- (^{١٠}) ينظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٦٢.
- (^{١١}) ينظر: البلاغة والأسلوبية: ٥٢.
- (^{١٢}) ينظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي: ٤٦٧.
- (^{١٣}) حدائث النص الشعري، د. علي جعفر العلق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ (١٩٩٠م): ٢٤.
- (^{١٤}) ينظر: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، بإشراف: م. روزنتال، ودي. يودين، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط١ (١٩٧٤م): ٢٢٩.
- (^{١٥}) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر، دار الأندلس - دار الكندي، ط١ (١٩٨٧م): ١١٤.
- (^{١٦}) ينظر: الرمزية والأدب العربي الحديث، إنطوان عطاس كرم، دار الكشاف، بيروت، ١٩٤٩م: ٩.
- (^{١٧}) ينظر: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، لبنان، بيروت، ١٩٧٤م: ٥٤٤.
- (^{١٨}) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح عمر، دار المعارف، مصر، ط٣ (١٩٨٤م): ٣٨.
- (^{١٩}) ارتحالات، شعر هادي الربيعي، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨١م: ١٦٠.
- (^{٢٠}) ينظر: الأسلوب والرمز في ضوء نظرية جاكوبسن، بحث ديفيد لوج، ترجمة: عبد الواحد محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١)، ١٩٨٣: ٧.
- (^{٢١}) ينظر: اللغة والدلالة في الشعر، د. علي العزب، المكتبة الثقافية، مصر، العدد (٣٠)، ١٩٧٦م: ٢٤.
- (^{٢٢}) الصور المذكورة جاءت متفرقة خلال المجموعة الشعرية: البحث عن الزمن الأبيض.
- (^{٢٣}) الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، بإشراف: م. روزنتال ودي. يودين، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط٥، ١٩٨٥م: ٥١١.
- (^{٢٤}) ينظر: عالم المعرفة، الوعي والفن، غيورغي غاتشوف، ترجمة: دنوفل نيوف، الكويت، العدد (١٤٦)، ١٩٩٠م: ١٥.
- (^{٢٥}) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشهيد ناصيف اليازجي، دار الطليعة، بيروت، ط١ (د.ت.): ٤٧.
- (^{٢٦}) العشاء الأخير، هادي الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م: ٢١.
- (^{٢٧}) العشاء الأخير: ٧.
- (^{٢٨}) العشاء الأخير: ٨-٩.
- (^{٢٩}) ارتحالات: ٨-٩.
- (^{٣٠}) ارتحالات: ١٠.
- (^{٣١}) ينظر: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة: د. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٣ (١٩٧٨م): ١٨٧/٢.
- (^{٣٢}) ينظر: ارتحالات: ١٨٨.
- (^{٣٣}) م.ن: ١١.
- (^{٣٤}) ارتحالات: ١٢.
- (^{٣٥}) م.ن: ١٣.
- (^{٣٦}) ينظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٦٠.
- (^{٣٧}) ينظر: ارتحالات: ١٠٣.
- (^{٣٨}) ارتحالات: ٨٤.
- (^{٣٩}) ينظر: الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي مالك ميري وسلمان حنين إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م: ٨٤-٨٥.
- (^{٤٠}) الارتحالات: ٨٤-٨٥.
- (^{٤١}) م.ن: ٨٦.
- (^{٤٢}) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية: ٥٠٤.
- (^{٤٣}) ارتحالات: ٩٢.
- (^{٤٤}) ينظر: حدائث النص الشعري: ٣٨.
- (^{٤٥}) سورة الاعراف: ١٨٩.
- (^{٤٦}) ارتحالات: ٩٦، ٩٦.
- (^{٤٧}) ينظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م: ٩٤.
- (^{٤٨}) سورة القمر: ٤٩.
- (^{٤٩}) ارتحالات: ١٦٦.
- (^{٥٠}) ارتحالات: ١٣٧.
- (^{٥١}) م.ن: ١٥٦-١٥٧.



- (٥٢) ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣ (١٩٨١م): ١٩٧.
- (٥٣) المواقف والمخاطبات، محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفرّي، تحقيق: آرثر يوحنا أربري، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٧٤م: ٥١.
- (٥٤) ارتحالات: ١٦٤.
- (٥٥) م.ن: ١٦٦.
- (٥٦) ارتحالات: ١٦٧.
- (٥٧) ينظر: الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط٣ (١٩٨٣م): ١٥٥.
- (٥٨) ينظر: الفن الرمزي، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط٢ (١٩٨٦م): ١٠٨.
- (٥٩) ارتحالات: ١٦٨.
- (٦٠) ارتحالات: ١٦٩.
- (٦١) م.ن: ١٧٠.
- (٦٢) ينظر: مصدر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ج. نيروبي، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢ (١٩٨٠م): ٢٧.
- (٦٣) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية: ١١٣.
- (٦٤) ينظر: الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، محاور جلسات الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري التاسع، المحور الثاني والثالث، اعداد: عائذ خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م: ٢٢٦.
- (٦٥) اقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م: ٣٣.
- (٦٦) عالم الملائكة: ٦٥.
- (٦٧) الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١ (١٩٨٦م): ٩٧.
- (٦٨) التشديد، شعر هادي الربيعي (مخطوطة).
- (٦٩) الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي: ٩٧.
- (٧٠) ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، سعيد محمد توفيق، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط١ (١٩٨٣م): ٢٥٥.
- (٧١) عالم الملائكة: ٧.
- (٧٢) ميتافيزيقيا الفن: ٢٢٩.
- (٧٣) الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي: ٩٧.
- (٧٤) سورة هود: ٧.
- (٧٥) سورة النور: ٣٥.
- (٧٦) سورة فصلت: ٤١.
- (٧٧) ينظر: أمانويل كنت، تأليف: د. عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١ (١٩٧٧م): ٢٢٣-٢٢٤.
- (٧٨) عالم الملائكة: ١١.
- (٧٩) م.ن: ١٢.
- (٨٠) م.ن: ١٢.
- (٨١) محاضرة ألقاها الشاعر هادي الربيعي في رابطة لكتاب الأردنيين، لمزيد من التفاصيل، ينظر: ملحق رقم (١).
- (٨٢) ينظر: ملحق البحث.
- (٨٣) ينظر: فن الشعر، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١ (١٩٨١م): ٢٢.
- (٨٤) ينظر: اتجاهات الشعر الحر: ٢٢.
- (٨٥) ينظر: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة (د.ت): ٢٥٨.
- (٨٦) عالم الملائكة: ٧٩.
- (٨٧) ينظر: طريق الفيلسوف، جان فال، ترجمة: أحمد حمدي، القاهرة، مصر، ١٩٦٧م: ١٥٧-١٥٨.
- (٨٨) عالم الملائكة: ٨٠.
- (٨٩) عالم الملائكة: ٨٦.
- (٩٠) ينظر: صناعة الأدب، ر. أ. سكوت جميس، ترجمة: هاشم الهنداوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٤: ١٩٨٦-٢٥.



المصادر

١. ارتحالات، شعر هادي الربيعي، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨١م.
٢. الأسلوب والرمز في ضوء نظرية جاكوبسن، بحث ديفيد لوج، ترجمة: عبد الواحد محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١)، ١٩٨٣م.
٣. اقعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.
٤. أمانويل كنت، تأليف: د. عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١ (١٩٧٧م).
٥. البحث عن الزمن الأبيض، شعر هادي الربيعي، مطبعة الغري، النجف الأشرف، ١٩٧٧م.
٦. البلاغة والأسلوبية، نحو إنموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: د. محمد العمر، منشورات دراسات ساك، ط١ (١٩٨٩م).
٧. ت.س. إليوت، الشاعر والناقد، تأليف: ف.أ. ماثيسن، ترجمة: إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٥م.
٨. حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ (١٩٩٠م).
٩. الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التنشيرية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة ونظرية ودراسة تطبيقية، د. عبد الله محمد الغدامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١ (١٩٨٥م).
١٠. الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر، دار الأندلس - دار الكندي، ط١ (١٩٨٧م).
١١. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح عمر، دار المعارف، مصر، ط٣ (١٩٨٤م).
١٢. الرمزية والأدب العربي الحديث، إنطوان غطاس كرم، دار الكشاف، بيروت، ١٩٤٩م.
١٣. الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣ (١٩٨١م).
١٤. الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، محاور جلسات الحلقة الدراسية لمهرجان المرشد الشعري التاسع، المحور الثاني والثالث، إعداد: عائذ خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
١٥. صناعة الأندب، أ. سكوت جيمس، ترجمة: هاشم الهنداوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
١٦. الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط٣ (١٩٨٣م).
١٧. الصورة الشعرية، سي. دي. لمويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي مالك ميري وسلمان حنين إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م.
١٨. طريق الفيلسوف، جان فال، ترجمة: أحمد حمدي، القاهرة، مصر، ١٩٦٧م.
١٩. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوعية تكوينية، دار التنوير، بيروت، ط٢ (١٩٨٥م).
٢٠. عالم المعرفة، الوعي والفن، غيورغي غاتشوف، ترجمة: دنوقل نيوف، الكويت، العدد (١٤٦)، ١٩٩٠م.
٢١. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشيخ ناصيف اليازجي، دار الطليعة، بيروت، ط١ (د.ت.).



٢٢. العشاء الأخير، هادي الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.
٢٣. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا ابراهيم، دار مصر للطباعة (د.ت).
٢٤. الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١ (١٩٨٦م).
٢٥. فن الشعر، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١ (١٩٨١م).
٢٦. اللغة والدلالة في الشعر، د. علي العزب، المكتبة الثقافية، مصر، العدد (٣٠) ١٩٧٦م.
٢٧. محاضرة ألقاها الشاعر هادي الربيعي في رابطة الكتاب الأردنيين، لمزيد من التفاصيل، ينظر: محلق رقم (١).
٢٨. مصدر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ج. نيروبي، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢ (١٩٨٠م).
٢٩. معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.
٣٠. المواقف والمخاطبات، محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفرّي، تحقيق: آرثر يوحنا أريبري، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٧٤م.
٣١. الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، بإشراف: م. روزنتال، بدوي. يودين، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط١ (١٩٧٤م).
٣٢. ميثاق فيزيقا الفن عند شوبنهاور، سعيد محمد توفيق، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط١ (١٩٨٣م).
٣٣. النشيد، شعر هادي الربيعي (مخطوطة) ينظر مع الفارق: عالم الملائكة، شعر هادي الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م.
٣٤. النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣ (١٩٨٧م).
٣٥. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
٣٦. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة: د. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٣ (١٩٧٨م).



Symbol central and transformations in the spring

Abstract

The experience of the poet, Hadi Al-Rubaie (١٩٤٤ م) the experience of the poetic impact player in the experience of the modern Iraqi poetry since the sixties until now. Totals have been issued to him nine poetry, the first in the ranking: Songs of the green jumper strange Menzalthanih issued in ١٩٦٨: the search for time White in ١٩٧٧ , And then departures in ١٩٨١, then inscriptions on the monument martyr in ١٩٨٧, the Last Supper in ١٩٩٣ and issued to him in three sets poetry in ٢٠٠٠, namely: I love you now love you tomorrow, and Al-Darar al necklaces, and finally the world of angels.

The spring was based on product features to the poetic style characterized from other poets, and this is encouraging students to search for extracting these functional advantages of hair spring, the most prominent symbol art embodied in the picture (Burundi) and new orientations to capture the intellectual and aesthetic values of multiple connotations.

The choice of this topic for research based, inter alia self-justification lies in the gastronomic symbol of art in general, and especially Sufi symbol, which are of high inspiration and the ability of the poetic condensation, which gives the artist an opportunity to express the truth Tabkira spontaneously was not yet known the difference between the public and demonstrations Privacy living.

The taste was different from that criticism, however, is the first phase of the task that must be crossed before the critic should stand towards them to ask about the same elements that were a source of artistic Shootout. That is the self-justification, and there is objective justification, including a few studies that addressed the product of spring poetry in general, The central symbol (Burundi) in particular, the code which has been in the fabric of most reproductive totals reflected the poet, sometimes as negative, advancing through the Headset linguistically Nahyan of my sculpture (light) and (Sandy), even metaphysical openness to the approved welcome break functional nature of language and relationships Only to be met, including the movement and music and shadow Lexical fulcrum.

It is important rationale that paved the way for such a study that focused on the function of literature and humanity, it is no longer modern literature never fun, but intended to be directed feature age because he was born with manifestations of decomposition, anxiety and confusion, and those circumstances may make literature implies Pessimistic, was motivated to become tackling as is the case in the spring instead, but this was the interpretation of this interest in literature and illustrate the value impact in promoting those values, both of which intellectual or aesthetic, at a time when intimidate people from the right Mgsob permission, or the requirement of the project, That is why it should not be conscious of the artist's commitment to the



right and found himself in the alien, it is not art unless it's tame without ecstasy, which knows no borders and only if everything Dreamer artists, and more who did not pay attention to the issues of the day, and that is not reason to restrict the artist Newman The partial much as it calls for partial conversion to a humanitarian year. Say what we need Birthday (Burundi) spring to her smooth and effective influence in the middle of this brutal world, which is heading Sidling pride of the values of right and humanity, and legitimacy, to obey human rights through convergence of bonds and the nation's hopes and thoughts , I heard to say:

((In this age / remain in the forest of fear / Voice animal brutality
Squabbling over the remains stuck / But the martyrdom of the first row / granted
to the fruition of colour

To open branches across the thorny period in the jungle
Sword route for the passage of the sun is Christmas)).

