

توطين الخطاب الصوفي في ديوان " أنا لا أحد " لراوية يحيياوي . في برنامج
اشتغال اللغة .

Adaptation of Sufi discourse in the Anthology of poems " I am nobody " by Raouia Yahyaoui : in the language functioning programme

د. نصيرة علاك¹

¹المركز الجامعي مرسلني عبد الله . تيبازة، alak.nacira@cu-tipaza.dz

تاريخ الاستلام: 2023/05/18 تاريخ القبول: 2023/05/24 تاريخ النشر: 2023/06/4

ملخص: يشتغل الشاعر على لغته مدى انشغاله بتصوير تجربته الوجودية، خاصةً لما تكون من الضرب الذي يسمح له بوصف اللحظات العاطفية الصافية والغامضة معاً، ويمكّنه من الارتقاء إلى مرتبة التجربة الصوفية؛ ليس فقط بالمعنى الديني، بقدر ما هي أصالة عن مشاعر متجذرة بعمق في الذات الصوفية التي تحتاج إلى الأسلوب الشعري الرمزي الفريد. هذا ما يروم قالنا إيضاحه على مستوى دراسة لغة الشاعرة الجزائرية راوية يحيياوي في طفرتها الإبداعية التي نرى أنها تمثّل نموذجاً للصيغ اللغوية الصوفية (العاطفية والوجودية). وذلك من خلال قراءتنا الاختبارية لديوانها " أنا لا أحد " حيث كانت تميل بشدة إلى تعميق التجربة الصوفية وإدامة لحظاتها المضيئة الصادقة. نريد أن نناقش عبر العنوان المقترح لمقالنا كيفية عمل هذه اللغة الصوفية في الديوان المذكور، بالتركيز أكثر على نماذج هذا العمل وأبعاده الدلالية والجمالية والفلسفية والأنطولوجية.

الكلمات المفتاحية: الخطاب الصوفي؛ التجربة الصوفية؛ اللغة الصوفية؛ الرمزية؛ الشعرية؛ الاقتباس؛ الرؤى؛ الاستعارات؛ التماهي مع الوجود.

Abstract:

Every poet works his language as much as he needs to describe his own existential experience. Especially when it

د. نصيرة علاك

comes to painting his clear or confused emotional moments. He also uses it to access a sophist (mystical) experience, not in the religious sense, but as an original and symbolic individual practice. This is what our article attempts to clarify through the analysis of the poetic language of Raouia Yahiaoui in her capacity as an Algerian poetess representative of the use of speech resulting from mystical meditation. Her collection of poetry "I am nobody" testifies to this deeply, so much so that our interest is focused on his language which embodies a wealth of enlightened contemplations on various levels: semantic, aesthetic, philosophical and ontological.

Keywords: Sufi discourse; Sufi Experience; Sufi Language; Symbolism; Poetics; Visions; Metaphors; Identification with Existence.

المؤلف المرسل: د. نصيرة علاك

1. مقدمة:

إن الشاعر وهو ينقل ما يخوضه من التجربة الوجودية، لا يسعه إلا أن يُبدع لغة خاصة به، تمكّنه من تسجيل اللحظات الوجدانية الخالصة منها والمهمة، ولاسيما حينما تكون من ضرب تلك التي يكتب لها بأن ترقى إلى مرتبة التجربة الصوفية، ليس فقط بالمفهوم الديني وأكثر من مجرد خواطر عابرة، بقدر ما هي شهادات حيّة على مشاعر متجذّرة في الذات المتصوّفة بطريقتها التعبيرية الشعرية الرمزية الفريدة. تعتبر الشاعرة الجزائرية راوية يحيايوي، في أبرز تحولاتها الإبداعية، نموذجاً لمثل هذه الصياغات اللغوية الصوفية (الوجدانية والوجودية). وقد انطبعنا بذلك وعائشناه من خلال قراءاتنا لديوانها "أنا لا أحد" حيث لم تكن . مثلاً. تميل بشدة إلى تلك الاستعارات الاختبارية والاقتباسات التي طالت معجم ابن عربي ميلاً عبثياً وبدون قصد، بل ينمّ ذلك عن تعانقها مع تجربة

توطین الخطاب الصوفي في ديوان " أنا لا أحد " لراوية يحياوي . في برنامج اشتغال

اللغة .

صوفية نوعية وتعلقها بنقل تلك الخبرة بوساطة لغة إيحائية متميزة، بالموازاة تبدو فيها عناصر تعميق التجربة الصوفية وسرْمَدَة لحظاتها النورانية الصادقة. وهنا نفترض أن إطلاقها على أحد فصول مقاطعها الشعرية " فصوص الكينونة / معبرٌ للحياة " إنما هو من باب التناس الذي يؤدي، علاوة على الوظيفة الدلالية الأسلوبية، مهمة استرجاع لمسات " فصوص الحكم " المقدَّسة، بمساراته ومرجعياته ومساربه وأعماقه. انطلاقاً من هذه الفرضية، نريد أن نبحت ضمن العنوان المقترح لمقالنا إشكالية اشتغال تلك اللغة الصوفية في هذا الديوان الشعري الصوفي بامتياز؛ ونركّز الاهتمام أكثر على أنماط ذلك الاشتغال وأبعاده الدلالية والجمالية والفلسفية والأنطولوجية ..الخ.

1 تجريب "الأنا" المتعالية وسؤال الحقيقة والمعنى

يقول غاستون باشلار 1884 . 1962 (Gaston Bachelard): « إنَّ قدرة الصورة الشعرية على التواصل مع المتلقي هي واقعة ذات دلالة أنطولوجية كبيرة ». لهذا يحسن بنا الوقوف عند هذه الدلالات وارتباطاتها الفلسفية باللاجوء إلى ظاهراتية الخيال الموظَّف من قبل راوية يحياوي ومن خلال معجمها " الصوفي " في الأساس، « وهذا يعني دراسة ظاهرية الصورة الشعرية حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني، وهي مدرّكة في حقيقة هذا الوجود » ؛ كما يبدو من هذه الصورة الشعرية الثرية على سبيل المثال: « 1 . ملء المكان... أنا / وملء الطين / وهو يُرْتَلِّ قِصَّة / البدء والنهاية / 2 . أتلاشى حدَّ الإمْحاء / وما تبَقَّى من عُبورِي / إلَّا حُضورِي / كَفَّ...رَ...ش...ة » (من قصيدة " هواجس "، ص.20). ومع إرهابتها بهذه المقولة الغريبة ظاهرياً: « وأظُلُّ أقمُعُ جَلِّ أسئلتي » (من قصيدة " الآخر "، ص.44)، ومع ما تهجس به الأنا عندها من أنواع القلق الوجودي، بات من الواضح أنَّ الشاعرة انخرطت بعمق في هموم التَّحسيس

د. نصيرة علاك

بقطب الإنسان وقيمته المبدئية في ذاته، لكن لغاية طالما صاغتها . من منطلق ممارستها الصوفية . أسئلة فلسفية من أجل بلوغ حقيقة ما، أو نبش سكايتها، ولو على عتبات أوهام (هذه الحقيقة) . كما نجدها تكتب في هذا المقطع: « يحدث أن نَخْدِشَ / بهاء السؤال / عندَ متاهِ الاكْتِفَاءِ / فنَمْضِي في وَهْمِ الحقيقةِ » (من قصيدة " يحدث "، ص.34).

ومن اللافت أن الحقيقة . عند الشاعرة . متنوعة وسبل التوصل إليها مختلفة: منها ما هو مرتبط بالأحداث التي تقترن المعاني بها وتتولد عنها وتتوارد عبر الذكريات الواضحة والغامضة معاً. وثمة الحقيقة الأزلية الأبدية التي لا يتماهى الواقع معها بقدر ما تفارقه مفارقة التعالي (Transcendantale) التي هي . عند إيمانويل كانط (Emanuel Kant) وبحسب جيل دولوز (Giles Deleuze) . « صفة للمعاني أو المبادئ التي يعتبرها خاصة بالفكر وحده، بالعقل الخالص، قبل كل تجربة، وشرطاً مسبقاً لهذه التجربة » . وهذه تمثل تلك الحقيقة التي تصفها الشاعرة من موقع الاختبار الصوفي متبينة لها في وجه ظروف الحياة وصروفها كالآتي: « عند انْتِعالنا للحقيقة / تكون الأرض / التي نمشي عليها / كلها رُبُّ » (من قصيدة " التقاطعات "، ص.101).

إنَّ الاعتراف من قَبَسِ الضرب الأخير من الحقيقة والاستنارة به غالباً ما يجعل اللغة الصوفية مشحونة بـ " الأنا " المتعالية: هنا يكمن مظهر من مظاهر عشق الذات المتعالية التي يحاول النص الشعري أن يدنو من حولها هائماً في الاغتراب عن الواقع. يجدر التلميح في هذا السياق إلى أن نقد أفلاطون للكتابة بوصفها اغتراباً (Aliénation) لم يكن من قبيل الصدفة، إذ لا ننسى أن النص كائن متعالٍ هو الآخر، بمفهوم [avec un trait d'union] Para-doxal، أي ما وراء السائد (المعتقد / Doxa). وليس من العجيب أن تسمى المفارقة (مصدراً أو اسم مصدر أو اسم مفعول) بهذه التسمية (Para-doxal) المفارقة

توطین الخطاب الصوفي في ديوان " أنا لا أحد " لراوية يحيى . في برنامج اشتغال اللغة .

(اسم فاعل) أي (Transcendental) كما في الاستعمال المأثور عن جيمس جويس 1882 . 1941 (James Joyce) نقلاً عن أمبرتو إيكو (Umberto Eco) المتسائل: « ما إذا كان الجمال صفة تابعة للإنسان، وبالنتيجة ما إذا لم يكن كلُّ شيء موجوداً بفضل شكله المنتج في مادة محددة ». فعشق الذات المتعالية تنطبق على الشكل الذي لا يُرى والتي هي من قبيل الجوهرية، وليس على المادة الواقعية التي، مع ذلك، لا تعدم التجربة الجمالية (الشعرية) التصوفية " الذاتية " . على وقع هذا التداخل الصادم . غير المتضارب . بين الأنا المتعالية والنص المتعالي، سنفهم قول من زعم أن « النص لا يدخل ضمن تراتبات، ولا ينقسم إلى أجناس. ما يحدده أساساً هو قدرته على خلخلة التصنيفات المعهودة. على هذا النحو فالنص دوماً بدعة وخروج عن الدوكسا. إنه قدرة على خلق المفارقات Para-doxes » ، التي لا تنفطر حلقات سلسلتها في الظاهر إلا بسحر قدرة استجماعها في الباطن.

وكذلك بقدر ما توجد حقيقة أنطولوجية، توجد حقيقة لغوية: فالأولى منفصلة ولا يستغرقها العمر، تقول الشاعرة عنها: « بَيْنَ رَهْبَتَيْنِ وَرَعَشَتَيْنِ / نُرَبِّي الْأَسْفَ / وَبَيْنَ كُلِّ الظُّنُونِ / نَسْتَلُّ رَأْسَ الْحَقِيقَةِ / ثُمَّ نَمُضِي هُنَاكَ / عِنْدَ تَلَّةِ الْعُمُرِ / الْكَسِيفَةِ » (من قصيدة " ضياع "، ص.130). أما الثانية فتعكس تلك التي تتخذ من اللغة مسكناً لها كما سيأتي تفصيله أدناه. وإذا كان سؤال المعنى لا حدود له فلائته يوجد منه ما هو محصل وما هو مؤجل. ثم إنَّ " الأنا " مزودة إلى الأبد بأكثر من حاسة وحساسة زائدتين، يرجع بعضها إلى جندر " الأنوثة " (الجمالي) كما يُبنى به هذا المقطع حيث تكثُر مساءلة ملكوت المعنى السرمدي: « أَيْتَهَا الْأُنْثَى تَرَاوِدِينَ / الْمَعْنَى اشْتِهَاءً / وَاقْتِرَافاً جَمِيراً ». (من قصيدة " في ملكوت المعنى "، ص.52). ولولا الكلام والكتابة لظلَّ المعنى متعالياً وناظراً حتى لـ " الأنا "

د. نصيرة علاك

كما توحى المقطوعتان: « في مَلَكُوتِ المعنى / أَسْتَغْرِقُ عند تفاصيل / المَحْوِ ». (المصدر نفسه). « كُلُّ الكلامِ عارٍ وحافٍ / وعندما يَعْبُرُ مِنَ القلبِ / يَلْبَسُ معنَاكَ » (المصدر نفسه).

هكذا وإذا كانت الفلسفة مظهرًا من مظاهر الإبداع ، فإنّ الكتابة الشعرية التي تعاطتها راوية في هذا المستوى ليست مجرد مادة فنية خالصة. إنها ذات رسالةٍ شعارها: « دَعُهُ يُفَكِّرْ / واحْتَرِمُهُ يَخْتَلِفُ » (من قصيدة " وصيَّتان "، ص.118). إن تعارض الفكر. وليس أيّ فكر؛ وربما في أنضح ما يُتوَهَّم من أشكاله . مع أبسط الوقائع، يجعلنا نلامس حقيقة ما ذهب إليه مارتن هايدغر من أنّ « البؤرة الأكثر توترًا تتجلى في كوننا لا نفكّر بعد. دائماً ليس بعد، رغم أنّ حالة العالم تدعونا باستمرار إلى التفكير وتسمح به. يبدو بحق أنّ هذه السيرة تطلب من الإنسان أن يتصرّف بدل أن يخطب في محاضرات ومؤتمرات ويظل يدور في إطار تمثّل ما يجب أن يكون، والطريقة التي ينبغي من خلالها القيام بذلك. إنها إذن الممارسة هي التي تنقصه وليس الفكر ».

وقد اهتمت راوية إلى حل انقادت إليه بفطرتها عبر الإنصات كممارسة فنية، ومعايشة الفن تجربةً حقيقية أولاً، ثم لاستيعاب ما يمكن استيعابه بحسب الاختيار الذي يقول عنه أبو حيان التوحيدي في مقطعٍ من المقابسة الأولى (في تطهير النفس وتجريدها من الشوائب البدنية)، استناداً إلى ما سمعه عن أبي سليمان المنطقي، أنه « بقديم الاختبار يصح الاختيار ». عند قراءة . أو الإنصات إلى الجملة التي سبقت هذه الجملة وهي: « بالاعتبار تظهر الأسرار » ، لم يكن من الممكن أن يفوتنا أنّ مرتبة الاعتبار التي هي حلول يؤدي إلى معرفة الأسرار. لكن ما زال هناك طريق طويل للانتقال من الاختبار إلى الاختيار، وقبل كل شيء . وبعده . لبلوغ هذه المرتبة.

توطين الخطاب الصوفي في ديوان " أنا لا أحد " لراوية يحيىاوي . في برنامج اشتغال

اللغة .

بناءً على ما تقدّم، فإن القصيدة عند الشاعرة ظلّت مجالاً للبحث عن مصدر ذلك القلق الوجودي المنوّ به أعلاه، واعتدت بها أداةً للتجليّ أي تضمين أفكار ومشاعر فيها ما هو من قبيل الفلسفي وما هو من صميم الروحي الذي . على الرغم مما ذكرناه من مظاهر التعالي الذاتي . لا يمنع التماهي مع الاجتماعي والتاريخي أيضاً ولا سيما عبر الذكريات المُرّودة. وهي إذ سلكت هذه الشريعة الوجدانية الفلسفية وجدناها ممزقةً بين موهبتها الشعرية العاطفية والتزامها الصوفي الفلسفي. ولاسترجاع انسجامها مع نفسها فقد عثرت على ضالتها في لغتها الشعرية. ومع البساطة التي توفرها معجمية هذا الديوان وعباراته السلسلة في سبورها لأغوار النفس البشرية، ولتحليل التجربة الدينية وبخاصة العرفانية قياساً بسائر التجارب التي تحدث للإنسان فإنها . كما قيل مما يشبه ذلك عن شاعر صوفي آخر وهو محمد إقبال (1877 . 1938) . قد عرفت كيف توظّف حصيلتها العملية والعلمية وحكّمت في ذلك خبرة فلسفية ونظرة عميقة مستفادة من معطيات العلوم الدقيقة وعلم النفس وعلوم الأديان. لذا، فالتجربة المعيشة التي كانت مسرحاً لها، لا يمكن اختزالها في مجرد نقل التجربة مادة صماء من غير إرفاقها بقراءة معينة . وما يدعو إلى الالتفاف حول هذه سمة الدلالية والأسلوبية هو أن الشاعرة في توظيفها لمعارفها اللسانية والمقولات النقدية تكون إزاء الحقيقة اللغوية (أو بالأحرى اللغة الواصفة)، وهي تنشد اللغة مسكناً لها منا سيأتي إيضاحه أدناه.

2 مقارنة المحيط ومجازاته

1.2 دلالات لفظة (النافذة): للشاعرة راوية يحيىاوي رؤية صوفية تبصر من خلالها وترى أن الروح يمكن أن تنقسم وتشتت وتلتحم، وتتباعد أجزاؤها ثم تقترب؛ شأنها في ذلك كمثل كشأن أرخبيل الجزر التي لها منبت واحد لكنها تطفو

د. نصيرة علاك

وتنسب على سطوح تستأنس الشاعرة من خلالها بالأحداث الدائرة حولها وتجاها سيولها المتدفقة بلجوها نحو التأمل في الوجود عبر نوافذ مجازية تطلّ على عوالم الكائنات الروحية المختلفة. إذ نلفيها في مقطوعة (نوافذ على أرخبيلات الروح) تنفتح النافذة الأولى على جذوة القلب التي تحترق، على الرغم من نقطة ضوءٍ وعمرة ماءٍ زلالٍ كأنها تتقطر شوقاً إلى العلا، لا إلى إخماد تلك الجذوة المحترقة، بل لتلج من خلالها على عالمٍ سرمديٍّ. أما النافذة الثانية، فهي تطلّ على طريق تبدو فتنتها أعظم من عتمة المسير. من خلال النافذة الثالثة تتساءل الشاعرة: هل يُمكنُ أنْ يُخطئنا الأسرُ؟ سؤالٌ تسكت عنه الشاعرة لتجيب النافذة الصوفية الرابعة بأنها كُتِبَتْ وكُتِبَتْ حتى أصبَحَتْ ذرّةً منْ غبارٍ. فهنا لسنا ندري هل هو استنطاق لعلامات التواضع أمام رحابة الكون أي تواضع الكينونة الوجودية في صيغتها الشخصية تجاه الكينونة الكونية العجيبة أم أنّ الشاعرة استسلمت لسنة الله في خلقه القاضية بالفناء (أو الرجوع إلى التراب)؟! مع أن النفس البشرية عند الله . في الإسلام . أعظم من كل كينونة زمكانية (لئلا تضيع ذرة من غبار). من النافذة الخامسة ينبليج كلُّ فجرٍ، تقف الشاعرة عبرها على (صهوة التأمل) من عتية الشكِّ، ومن حيث ترتاد صحوة اليقين. تحاول شاعرنا بوساطة النافذة السادسة إرضاء شغفها بالمجهول ونزوتها الفضولية تزويه بكأسٍ من نبيذ الغمر (بعض الكلمات المقتبسة من قصيدة: نوافذ على أرخبيلات الروح، ص. 11 . 12).

هذا، غير أنّ طبيعة تشاكل روح الشاعرة مع العقل البشري تدعو إلى التأمل في المفارقات الكائنة بين العقل الفلسفي والقول الشعري التي تبدو لنا ذات أهمية إلى حدّ أنّ غاستون باشلار يرى أنّ «العقل الفلسفي يستغرق في نقاشٍ لا نهاية له حول علاقة الواحد بالمتعدد، في حين أنّ تأملات بودلير، ذات الطابع

توطین الخطاب الصوفي في ديوان " أنا لا أحد " لراوية يحيى . في برنامج اشتغال

اللغة .

الشعري جداً، تجد وحدة عميقة في القوة التركيبية بالذات التي تتواصل عبرها مختلف انطباعات الحواس .

وفي هذا السياق تجد الإشارة إلى أنّ لفظة (النافذة) مطّردة الاستعمال في الديوان كلّها. وقد أدّت بنا هذه الملاحظة إلى استكشاف أهمّ السياقات اللغوية التي وردت فيها والقرائن التي اقترنت بها: فنلّفها في مقطوعات كثيرة كأنّها لفظة سحرية تناسب بعد إعلانها معان تدل على الحركة أكثر مما تدلّ على السكون، أو ما يشبه ذلك؛ كما فيما يأتي: " كنتُ أمامَ نافذةِ العُمرِ / أطلّ على مَطَرٍ / غارقٍ في هَسيسِهِ / تُراوِدُنِي رغبةٌ شَفِيفَةٌ / وانْتِشاءٌ / أُسَلِّمُ لِلْقَلْبِ . على إيقاعِ مفاتيهِ . كُلِّي [...] " (مقتبس من قصيدة: حالة، ص. 81 . 82).

تستطلع الشاعرة عبر النافذة السابعة وفي تشخيصها للمعاني الوجودية، حالة نفسية تنعدم فيها الرغبات قائلة: " عندَ مقامِ الإنْجَادِ تَصْطَفُّ كُلُّ الرَغَبَاتِ في امّحاءٍ " (مقتبس من قصيدة: نوافذٌ على أرخبيلاتِ الروح، ص. 12)؛ بحيث تعود معنا إلى المعاني التي تجسد رغبتها عن الحياة لكي تتخلّص من همّ المتغيرات الطارئة والمستعصية على التسابق معها، ومع ذلك فهي التي تؤسس للفرد وجوده. فكل تجربة ممتزجة بالرغبات . على ما هو مألوف في حياة الدنيا . تجربة متغيرة، ثم إنها آيلة إلى الزوال. وذلك ليقينها بأن التجربة الوحيدة التي تحقق الوجود الحقيقي هي التجربة الصوفية . والإنْجَادِ هنا بمعنى الوجود (أنا موجود) كما يحدد مفهومه إيمانويل ليفيناس 1906 . 1995 (Emmanuel Levinas) الذي عارضته الشاعرة في قصيدتها هذه .

فالنوافذ، إذن، في اللغة الرمزية الخاصة بالشاعرة، هي ذات دلالة نسقية مرجعية توحى بالعزلة التي لا تمنع الاحتكاك بالحياة اليومية من حين لآخر. لأنّ الشاعرة وهي ماضية في الاعتكاف لا تعزل البشر ولا تخالف سنن الحياة، بل

د. نصيرة علاك

تستشرف من خلالها قيمة تجربتها الصوفية التي تغلغل إليها باستمرار لا يخضع للزمان والمكان إلا من خلال انفتاح نوافذها على بعض الأرق الديوي؛ ثم سرعان ما ترتقي في أحضان الوجود الأبدي الممتدة عوالمه.

2.2 مجاز " البيت " ومكوناته

ثم إنَّ حرص الشاعرة على ضبط الحيز المكاني ومقاربة المحيط، عن طريق مجازات مألوفة النغمة لدى القارئ، وفي الوقت ذاته هي بعيدة المآل وعميقة الدلالة: قد دفعها إلى استحضار قاموس البيت . برحابته وضيقه . على أنه كيان ذو عالمٍ داخليٍّ مندمج ضمن عالم خارجيٍّ، وبمركباته التي يأتي على رأسها مكون (النافذة) في مقابل مكون (الباب) كما جاء في المقطوعة الآتية: « وتسكنُ بيتاً / لا نافذةَ فيه... ولا باب » / تركنُ في آخر الليلِ / تنتظرُ بريدَ الفراشاتِ / هكذا تُشرعُ قلبكُ / للرياحِ » (من قصيدة " انفلات "، ص.114). وهذا التقابل وتلك المقاربة الصوفية يدلان على أنَّ المسألة كلها منحصرة في عامل التكيف مع الظروف، وجعلت للفراشات بريداً دلالة على التفاؤل، لكونها تأمل معايشة الطبيعة بعناصرها.

وهنا نشاهد كيف تمكّنت الشاعرة من اختيار ألفاظ رقيقة وراقية وعبارات وجيزة كفيلة بأن تُخضع لوعاء إيقاعي وثيق الصلة بحالتها النفسية الهادئة المطمئنة من جهة، والمتضاربة والمضطربة من جهة ثانية حسرة على الاختناق والتضايق والانشطار.

وإذا كان التعبير عن السكون والتلاحم والاتصال والتواصل في قصيد الديوان كله هو الغالب، فإنَّ للشذرات مكانة خاصة في نفسية الشاعرة التي تميل أكثر نحو استكشاف الآفاق وهي مترقبة لحظات التشتت التي تفرغ من خلالها مشاعرها القلقة.

توطین الخطاب الصوفي في ديوان " أنا لا أحد " لرواية يحيى في برنامج اشتغال

اللغة .

لهذا نلّفها في قصيدة بعنوان (شذرات) تستأنس بوساطة ألفاظ تنمّ في أغلبها عن التنافر الذي هو وجه آخر للتجاذب، فهي تتغنى بهذه المعادلة . أي التنافر في مقبل التجاذب . كما في المقطوعة الآتية: جِئْتُ إلى هذا العالم / بِقَلْبٍ كبيرٍ / وهذا كُلُّ مَتاعٍ / (مع اعتذاري لكافكا) / الامتدادُ.. الانجذابُ / أنا / في كَبُوءِ الفرسِ / صَهيلُ المُنثَى / الفراغُ امتلاءٌ / الألمُ بعضُ الوجهِ / مِنَ الفَقْدِ / الصَّدْفَةُ هي بعضُ / ما أخطأهُ الوقتُ « (من قصيدة " شذرات "، ص.116).

وإذ تُفرد للباب قصيدة بكاملها، يأتي تواتر لفظة (الباب) عالياً، وتبدو الأفعال التي يقوم بها هذا الباب وذاك بمثابة ألغاز ليس من اليسير حلها من غير ارتياد باب التصوف، وكل ما في الأمر . في آخر المطاف . هو أنّ الشاعرة التي تشرع في ذكر محامد الباب، ترى أنه من غير الطبيعي أن تظل الأبواب موصدة دائماً ولا يشزعها سوى الخروج من الزمان الذي يشكل العمر، بل تظل بعض الأبواب توصد غيرها من الأبواب، هكذا " بابٌ يستُرُّكُ / وبابٌ يَحْدِمُكَ / وبابٌ يُخفي أقفالَ / العُمُرِ خَلْفَ البابِ / وبابٌ يُوصدُ باباً / على بابٍ « (من قصيدة " أبواب "، ص.49).

وتتناغم هذه الصورة الشعرية مع تجربة شعرية صوفية أخرى رسمتها الشاعرة في صفحات أخرى من الديوان على غرار ما جاء في المقتطف الآتي: « يَسْقُطُ العُمُرُ / وَرَقَةً.. وَرَقَةً / حَتَّى تَذْوِي كُلُّ الشَّجَرَةِ « (من قصيدة " هواجس "، ص.129).

3 الشَّخْصَنَةُ الفردية وقوة الاقتباسات

إنَّ أسلوب الشَّخْصَنَةِ الذي اعتمدته الشاعرة فسخ لها المجال لنحت قاموسها من الحقل الدلالي الذي يحتوي قطعاً متفرقة من المعجم الذي يوحى بالذاتية والفردية على غرار (الظل) في قولها: « رَجَوْتُ ظِلِّي / أَلَّا يَتَّبِعَنِي / فاختار أن

د. نصيرة علاك

يَكُونِي / أَقُولُ لِلإِنْتِظَارِ: إِنْتِظِرْ مَا يَوْسُوعُ / أَنْ تَنْتَظِرَ / فَقَدْ نَفِدَ ائْتِظَارِي / جَرَّبَ
أَنْ تُطِلَّ / عَلَيَّكَ « (من قصيدة " انفلات "، ص.114).

وترتعي الشاعرة راوية وراء جملة من اقتباسات تطل تراث المتصوفين الشعراء كابن الفارض مثلاً، أو الشعراء الزاهدين على غرار ابن العتاهية، وتتداول الشاعرة على سلسلة من محبّسات بديعية تعارض فيها بعض الشعراء العباسيين المولعين بشرب الخمر، وترمز به إلى الزهد والتفاني والتعلّق بالخالق: (الغمر / الخمر). ويتكرر هذا تقريباً في كل مقطوعة شعرية (صوفية)، كما في: " أَحْتَسِي جُرْعَةً صَبْرِي وَالثَّوَانِي « (من قصيدة " جِرَاحَاتُ الْعَدْوَى "، ص.16). « والأفراح تَحْتَسِي نَخْهَا / فِي غَمْرَةِ الْوَقْتِ « (من قصيدة " أَوَّلُ الْوَقْتِ آخِرُ الْأَبَدِيَةِ "، ص.27).

وللتعبير عن التحوّل، تستعير الشاعرة تعابيرها وتقتبس المعاني من تأملها في حركات البحر، في ألفاظ: الشاطئ والأمواج.. الخ. تتساءل: ماذا قَالَ الْمَوْجُ لِلشَّطِّ ؟ وترد: سَأَتِيكَ بِأَحْتِفَالِ الْمَعْنَى، وَعِنْدَكَ وَلِيْمَةُ الْمَاءِ، أَلْقَاكَ بِبَهْجَةِ الْبَلَلِ، أَثْنَاءَ مَوْتِي الْجَمِيلِ " . مَقْتَبَسٌ مِنْ قَصِيدَةٍ: تحول، (ص.05 . 06).

وهي تقسّم المدد الزمني المتوهم كما هو مرسوم ومُتَوَسَّمٌ في المتخيّل الشعبي، بتمفصلاتٍ تقابلها كلمات " رمزية " مستوحاة من الاستعمال اليومي، وإذ هي غير متجانسة، قد تشفع لها حيناً وتخيّبها أحياناً كثيرة، كما اللحظة الأولى مِنْ عُمْرِهَا تتوعّد بالصرخة سرعان ما تمضي عقبها في الغياب. كما تستعير من الريح المعاني على غرار: " نَعْرِفُ الرِّيحَ، فِي الْمَرْوَجِ، وَلَا تَهْنَأُ حَتَّى تَذُرُوهَا هَشِيماً " الرِّيحُ تَخْسِرُ دَائِماً " . مَقْتَبَسٌ مِنْ قَصِيدَةٍ: تحول، (ص.05 . 06).

ومن أجل الإمعان في التعبير التجريبي الاختباري التفاضلي . كما هو شأن أهل التصوف في نقلهم لخبراتهم الصوفية، تستعين الشاعرة بجملة من ثنائيات تقابلية ك (الموت / الحياة)، و (الغفوة / الحياة)، (الليل / النهار)، وهي تعبر بسخاء

توطین الخطاب الصوفي في ديوان " أنا لا أحد " لرواية يحيى . في برنامج اشتغال

اللغة .

عن أحوالها النفسية المتسامية والمتألقة نحو العلا دائما، " كلما غيّرت وجهتها، الغفوة شيء من الموت، أو كأنها الروح في القبر " ونرى الحياة كما لو كانت من دوننا ". " في عناق الليل والنهار "، " تتكوثر الرغبة، الموهلة في الحياة، أجلسني غيمة، على حجرها ذات حنين، وأنفجرنا ماء، بعد حين، وكنا الحياة ". من قصيدة/ تحول، (ص. 05 . 06). وهنا نرى الاستيحاء من اللفظ القرآني، مثل: الكوثر، الموت، الحياة .. الخ.

4 سمة التلاعب بالألفاظ وأبعادها الدلالية والجمالية

إن سمة التلاعب بالألفاظ تبدو غير مقصودة في حد ذاتها؛ وإلا قاد ذلك بشاعرتنا إلى التميع والتسطيح. غير أن التفسير الوحيد الذي التمسناه لها في مواقف استعانتها بظاهرة التلاعب بالألفاظ هو تحقيقها للاتساق والإيقاع في آن واحد، والتوفيق في سدّ المفارقات التي مع أنها غير منقطعة الصلة بالحيرة، فهي مفيدة في صدد التفاعل مع التراكمات اليومية. وأهم ما نحتج به لإثبات هذا التعارض قولها في (الانتظار) مخاطبة له: - أقول للانتظار: إنتظر ما يؤسّعك / أن تنتظر / فقد نفذ انتظاري. مقتبس من قصيدة/ أنا لا أحد، (ص. 70 . 71).

فهذا التعبير البسيط، على الرغم من وشكه على أن يكون عرضة لانتقاد مفاده احتماله لآيات الاستغلاق ومغبات التميع . كما سبق، فإن الحلقة " المفرغة " التي رسمتها الشاعرة قد تنفتح على تأويلات لا مجال لتخمينها مطلقاً سوى من قبل كل متلقٍ جدير بأن يتحسسها وفق حالاته النفسية والآثار التي تتركه في أحواله واختلاجاته وهي المتوسطة بين الانطباق والابتعاد أو بين الانغماس والتسطيح أو بين التقمص والتملّص . كما تحيل عليه نظرية التلقي المعبرة لأفاق انتظار المتلقين في كل زمان ومكان .

د. نصيرة علاك

ونعثر على هذه السمة في سياقات أخرى أهمها حينما تتوالد تالدالات عن بعضها ويسعف الشاعر لغتها الوجودية التي تستقي منها معجمها الصوفي كما في المقتبس الآتي:

1 - يَحْدُثُ أَنْ تَنْشَغِلَ

بِالرَّصِيفِ

فَتَنْسَى الطَّرِيقَ

2 - فِي حَضْرَةِ الْأُنْثَى

يُورِقُ الْقَلْبُ

3 - الْقَلْبُ الْأَبْيَضُ

أَبْدًا.. لَا يَخَافُ اللَّيْلَ

4 - التَّيْهُ وَالْخِيَلَاءُ

بَعْضِي الَّذِي أَخَافُهُ

. مقتبس من قصيدة: هواجس، (ص. 78 . 79).

5 التعبير عن الحب والعشق (الصوفي)

1.5 بين البوح والاستتار/ مريد الحياة وهاجس الزهد

تُقَارِبُ الشاعرة تيمة (الحب) مقارنة صوفية تتراوح فيها بين طرفي (البوح والاستتار). وتصف الحب بأنه فيض. في تشبيهه بليغ من قبيل إضافة المشبه به إلى المشبه.

سِرُّ الْمَلَاخَةِ فِي الْأَحْبَابِ يَسْتَتِرُ

وَحُزْنُنَا إِنْ تَخَطَّى الدَّمْعَ يَعْتَرِ

توطین الخطاب الصوفي في ديوان " أنا لا أحد " لراوية يحياوي . في برنامج اشتغال

اللغة :

وإن تَسَامَقُ فَيُضُ الحُبِّ في عَبَقِ

رُحْنَا لَهُ حُقْلًا نَجْنِي فِيهِمِرُ

مَنْ أَوْقَدَ الحُسْنَ في الحَدَّيْنِ فَاثْنَشَيَا

مَنْ أَضْرَمَ الرُّوحَ، فَالزَّيْحَانُ يَنْتَشِرُ

. مقتبس من قصيدة: فيض المحبة، (ص. 54 . 55).

ونلاحظ في هذا السياق أن كلمة (فيض) قد أخذت قسطا من العناية لدى

الشاعرة، وهي كلمة تقتزن عادة بسياقات إيجابية الدلالية، وبناءة، كما في تعبير

الشاعرة عن عطفها على أمها. " فَيُضُ أُمِّي / يُزْهِرُ في كُلِّ حِينٍ / يَاسْمِينُ وَفُلًا /

حِينَ أَوْزَقَ في خَلْدِي / كُنْتُ سَوِيًّا " . مقتبس من قصيدة: أُمِّي، (ص. 41 . 43).

والنمط التعبير الذي وظفته الشاعرة والذي يجدر التنويه به هو نسج

ثنائية جدلية تقابلية بين محبوب أو محب هو بالنسبة إليها " مريد الحياة "

ومتفرغ لها، في مقابل هاجسها النازع إلى الزهد في حياة الدنيا التي استصغرتها،

فهي تصف هذه الجدلية في قصيدة استعارت لها تسمية قاسية هي (النزيف "،

فتقول ضمن الأبيات الآتية:

" نَادَمْتَنِي خُطَاكَ حِينَ افْتَرَقْنَا

لَسْتُ أَبْغِي مُخَاتِلًا أَوْ مُنِيفًا

يَا مُرِيدَ الحَيَاةِ دَعْ عَنْكَ لُؤْمِي

ضَجَّ قَلْبِي وَكَانَ رَحْلِي ضَعِيفًا

ذَلِكَ بَوْنٌ وَثَمَرَةُ اللُّؤْمِ شَرٌّ

والحنين الميرر يُدْمِي شُغُوفًا

أَيُّ طَعْمٍ!؟ وَجَوْرٌ مَتَيْكَ أَفْعَى

كُلَّ وَدَّيِّ وَمَا وَجَدْتُ رَوْوَفًا

د. نصيرة علاك

ذَبَحْتَنِي كُلُّ دُرُوبِكَ عَمْدًا
حِينَ أُرْدَفْتُ بِالسُّقُوطِ النَّزِيفِ
يا صديقي لا تَفْتَنِيصْ دُلَّ بَعْضِي
قُلْتُ: يَكْفِي، فَقَالَ: كُنْ لِي رَفِيفًا "
. مقتبس من قصيدة: النريف، (ص.26).

2.5 التوق والحنين

ولكن الشاعرة تأبى إلا أن تستكمل مسيرة التعبير عن الحب من خلال سلسلة من المظاهر التي يمكن اعتبارها . في الوقت ذاته . بمثابة تيمات أو مرفقات للتيمة الرئيسية. ونجد من ذلك مظهر (التوق والحنين) كما في قصيدة (الاقتراف الجميل): رحيقُ النشوة / يلثمُه القلبُ / خُذْ ما تيسَّرَ / مِنْ تَوْقي وحنيني / نَزَلَتْهُ أَلَمِ تُرَاوِدُكَ هُنَاكَ / وَمَطَرٌ مَوْغِلٌ فِي أَنَايِ هُنَا / وَالتَّقِينَا لِنَذْوِي مَعًا / حَدَّ الشَّغَفِ [...] ". مقتبس من قصيدة: الاقتراف الجميل، (ص.57 . 59).

ولا يستدعي هذا البوح الصوفي والتوق والحنين الاستعانة بلعبة الذاكرة، كما عند الشعراء الذين يقدسون الماضي. وإذ جعلت من الوقت أحجية، ينظر: قصيدة: أحجية الوقت، (ص.24 . 25)، وقالت ب لاجدوى الوقت، في قصيدة: قال، (ص.27 . 28).

3.5 بوح الأسرار للكائنات

إن الكائنات التي تسجّرُها الشاعرة لنقل مشاعرها المتوترة حيناً والمستقرة أحياناً، وحالاتها الصوفية، وشعريتها في أنبل الأحاسيس، ليست كائنات لغوية، من النسق الجاهز. إنما تحتكم في ذلك إلى سنة إسقاط تباريح الحب على الكائنات المحيطة، وهو جزء من المقاربة الصوفية التي استثمرت فيها الشاعرة بكل حكمة وأصالة.

توطین الخطاب الصوفي في ديوان " أنا لا أحد " لراوية يحيى . في برنامج اشتغال

اللغة .

ومن نماذج هذا الإسقاط ما جاء في المقطع الآتي: أنا سِرُّكَ / يا فَرَسِي
الْجَمُوحُ / وَوَجْدُكَ.. حِينَ الْقَلْبُ / يَبُوحُ / سَأْمُضِي وَصَهِيلِي / بِدَمِكَ يَنْوُحُ / فِي كُلِّ
صَبَاحٍ أَرْغَى حَيْرَتِي، فِي انتِظَارِ حُضُورِكَ / الْمُتَأَخَّرِ إِلَّا عَنْ شَغْفِي / واقترافي الجميل
[...] مَقْتَبَسٌ مِنْ قَصِيدَةٍ: الاقتراف الجميل، (ص. 57 . 59). مع أن لفظ الفرس
كثُر في التعابير العادية المرتبطة بالعشق، يأتي في سياق الحديث عن البطل: فارس
الأحلام .. هو بحيث يمكن الاعتقاد بأن الشاعر لم تتعدَّ مجرد إعادة استعمال
التقليد الذي سار عليه العشاق في إقرانهم لفظة (الفرس) بالكائن الآدمي، ولكن
القرائن من قبيل: الجموح والبوح والنوح كلها تدل على أنها لا تستبعد كائن الفرس
في حقيقته، بحيث . هي في الواقع . تقارب من خلاله أنبل الأوصاف التي كان يجدر
أن تستعار من الفرس.

وتستلطف الشاعرة حضور الفرس، وهي تعاتبه، قائلةً: " حِينَ حُنْتُ /
اِقْتَرَاكَ الْجَمِيلَ / اجْتَرَحَكَ الْحَنِينُ [...] " . مَقْتَبَسٌ مِنْ قَصِيدَةٍ: الاقتراف الجميل،
(ص. 57 . 59).

والمثل لصدق الحب إلى درجة اتحاد المحب والمحبوب في روح واحدة
تنطوي على ظِلَّيْن لا يمكن الفصل بينهما، إنما هو من التعابير الجميلة التي هي من
صميم النشوة الصوفية ولا تسفر عنها سوى التجربة الصوفية العميقة. وإن كنا
قد اعتدنا ذلك في مواقف التصوف التقليدي، فليس من المستبعد أن تكون
الشاعرة قد قصدت إلى ذلك هي الآخر، فيكون هدفها مزدوجاً تركن فيه إلى
مناجاة الخالق ضمناً ومخاطبة الكائنات تصرّحاً. وهو ما رأيناه في المقتطف
الآتي: " أَنْتَ وَأَنَا / ظِلَّانِ لِرُوحٍ وَاحِدَةٍ / فِي كُلِّ الْوَجْدِ / نَقُولُ وَهَجَ الرِّغْبَاتِ / فِي
هُبُونِنَا الشَّيْءِ [...] " . مَقْتَبَسٌ مِنْ قَصِيدَةٍ: الاقتراف الجميل، (ص. 57 . 59).

د. نصيرة علاك

4.5 الكتمان والاحتشام في مقام المحاورة

والأجمل في ذلك هو أنّ شاعرنا تحاور الكائنات وتتوقّع الردود وتتصور التجاوب على قدر جديتها في الطرح، وغوصها في ذكر المعاني السامية؛ غير أنها أحيانا تكتفي بأنصاف الأقوال أو أشباهها وهي تلافي المباشرة الخشنة، وتقوم بتعويض ما لم يُقَل بنقط متتابعة [...] من باب ملء فجوات المسكوت عنه أو لعلها تكون تأوهات (في عُرف المشافهة على الأخص)؛ كما في هذا المقتبس:

" [...] وقال لي: إذا لم يَعْرِفْنِي قَلْبُكَ / سَيَعْرِفُنِي بِقَلْبِي / وَكُلُّ الأصَوَاتِ تَقْصِدُنِي / إِلَّا الَّتِي أَقْصِدُهَا / وَأَنْتَ كُلُّهَا / الْعَيْنُ عَارِيَّةٌ / تَتَوَقُّ إِلَى مَدَاكَ / وَالْقَلْبُ حَافِي الْقَدَمَيْنِ / يَقْتَنِي خُطَاكَ / إِلَى كُلِّ مَا لَمْ / " . مقتبس من قصيدة: الاقتراف الجميل، (ص. 57. 59).

6 الوطن المجروح وقداسة تطهيره

إن افتتان الشاعرة وتولّوها بوطنها أو الوطن (في نزوع الفرد إلى الأرض التي تكون قد رُحبت به جنساً وثقافةً)، جعلها تتعامل مع هذا الأخير بطريقة صوفية بكلّ ما لهذه العبارة السامقة من المعاني. نعرج في هذا السياق على بعض مظاهر هذه الطريقة كما في المقتبس الآتي:

"لَمْلَمٌ جِرَاحَكَ، فَالنُّوَاهُ نُبَاهُ

وَالْعُمْرُ يُرْذَمُ، وَالْمُنَى نَبَاحُ

والدمع رقرق في الجفون، وقامتي

شوهاء تُحْنِي، والدُّنَا سَقَاحُ

وَفَتِيلَةُ الْوُدِّ الْمُصَفَّى فِي دَمِي

وَالْفَجْرُ تَزْبِي، وَالرُّبَى صَدَاحُ . مقتبس من قصيدة: وطني قصيدة، (ص. 60).

فهي ترى الوطن شخصا يعاني، فتناجيه ليللم جراحه، وتستجديه ليتخلّى عن البكاء والنوح لأنه أمانة على المهانة والانحطاط وشكل من أشكال " النباح "

توطین الخطاب الصوفي في ديوان " أنا لا أحد " لرواية يحيى في برنامج اشتغال
اللغة .

الذي لا يغني ولا يسمن من جوع. بالنسبة إليها يتواجد الوطن محاطا بنوائب ما عليه إلا أن يتنزه عنها ولا يستسلم للعذاب. وذلك ما دام هناك أرواح ودماء تسهر عليها ليلا ونهارا، ومن كان قد غادره سرعان ما يعود إليه. ولكن في لغة أبعد ما تكون عن التمجيد المجاني بقدر ما تخاطبه وتكشف له عن أهمية الصمود والمقاومة الفعلية، لهذا تستجلي التمثيل بطموح " جبل الأوراس " وشموخ " جبل جرجرة " اللذين خلد أعظم المقاومات، كما تقول في المقطع الآتي:

"أوراس" فاتنهُ المراد، ووَجَدُها

دُرُرُ الجِهادِ، وقَهَرُها فَتَّاحُ

وفُتُونُ "جُرْجُرَة" الأُسُودِ نُجَلِها

فَيَرادُ فينا العِرُّ، والفَوَاحُ

والشُعْبُ مَدَّ إلى الخُلُودِ سبيلَهُ

كَمَ هامَ فيه الناشدُ الرِّوَّاحُ

لَهُ في الجزائرِ حُرْمَةٌ أزليَّةٌ

كَدَّرَ على رَبيعي هُنا.. يَرْتاحُ " . مقتبَس من قصيدة: وطني قصيدة، (ص.60).

وكذلك هي تتغنى بالوطن وتعبر عن شجونها، تفاجئنا بأسلوبها المتفاني في رسم الصلة الحميمة التي تربطها به، دون أن تغادر قلقها وضناها لما يعانيه الوطن من ويلات المحدثين به من الفاسدين والغادرين به، فتعتمد إلى ملاطمة نغمة التفاؤل بموجة التشاؤم والحسرة التي لا يمكن إزاحتها إلا بتطهير الوطن من الفتن ولو بالاحتضان؛ كما نجده في هذا المقتبَس المفعم بهذه المعاني:

" مِنْ جَمالِ وطني / سَتَدَهَبُ / كُلُّما وَعَيْنُنا / عذاباتِكَ / عُدُنَا نراكَ / أَشهى

ترابٍ / أغصانُكَ العاريةُ / كُلُّها يا وطني / ستورقُ في ربيعٍ / الشَّجَنِ / ظَهْرُكَ

د. نصيرة علاك

العَارِي / إِلَّا مِنْ فسادٍ / وصدْرُكَ العامِرُ بالفَيْنِ / هلْ إذا حضنَاكَ / يا
وَطَنُ...سُنْطَظَرُكَ ؟ " . مقتبَس من قصيدة: الاقتراف الجميل، (ص.57 . 59).

فليس كل تراب يتحول إلى وطن مهما استوطنته، بل يجمل اشتاء النزول
به والنفور عن الرحيل عنه كأن به تمائم تمسكك وتنزعك إليه.

7 تجليات الحكمة وفصوصها

1.7 الماء الذي يحفر

مع أنّ كلمة (فصوص) قد وردت في مطلع الديوان: فصوص الكينونة، أبت
الشاعرة إلا أن تقتبس وتضمّن معي الدين ابن عربي في ديوانها كلما أتاحت لها
الفرصة. ها هي ذا تحتفي به من خلال عنونة إحدى مقطوعاتها الشعرية بجزء
من عنوان كتابه (فصوص الحكم). وبالنسبة إليها، وتواضعا أمام هذه القامة
الصوفية، فقد كفها الإعلان صراحةً عن القول في حكمة واحدة صاغتها كالاتي:

لَكَ بَعْضُ مَا نَبِيّ الْمَاءِ / وهو يستعيد لَوْنَهُ / ولي حِكْمَةُ مَجْرَاهُ / حين يَحْفَرُ
عميقاً

. مقتبَس من قصيدة: فصوص الحكمة، (ص.60).

ولما كان للحكمة تجليات، منها هذه التي ارتأتها كإشراقاة التقطتها في بعض
كلمات وعبارات وجيزة جداً؛ أضحى من البديهي استجلاء واستقصاء ما يمكن من
تجليات كأنها سَنَدًا مرئياً للحكمة. وآية هذا الخلود إلى الماء . والماء فقط . هي أنه
يعبّد الطريق ويفسحه ويحفر ليخلي السبيل ويخلف المجاري وهي عميقة السُّمك،
ثم إنّ للماء طاقة خارقة وجبارة.

فتوظيف العبارات الغزيرة قد ينقص للتجربة قيمتها مهما أضافت إلى
الشعرية كثيراً من الأشكال الدالة على جمالية التعبير. من هنا اعترى نصّها
الشعري بعض التعابير على شكل فصوص بقيمتها في مواقعها. وسبق للشاعرة أن
جعلت للماء وليمة / . ينظر: قصيدة/ تحول، (ص.05 . 06).

توطین الخطاب الصوفي في ديوان " أنا لا أحد " لراوية يحيى . في برنامج اشتغال

اللغة .

هذا، ومن غير أن نعدم ههنا دلالة الماء على الحياة، بل كانت لها مناسبة للوقوف عند هذه الدلالة المألوفة، وأكثر من ذلك فقد جعلت من ذاتها تشبه الماء، قائلة: ولأَيِّ أَشْبَهُ الْمَاءِ / كُلَّمَا اقْتَرَبْتُ مِنْ عَطَشِكَ / كُنَّا الْحَيَاةَ [...] . مقتبس من قصيدة: عبورك إليّ، (ص. 39 . 41). ونلمح هنا كيف تستقطب أهمية الماء من خلال التضاد أي بمقابلته مع حالة العطش . عطش الغير الذي ترويه (هي).

2.7 الحكمة من اللغة أو مفارقة (اللغة والعدم)

توحي الأبيات المقيّدة أدناه إلى أنّ الشاعرة تؤكد بأن حقيقتها ووجودها وهويتها وجوهرها وكيونتها وكنها، كل ذلك إنما يتحقق بوساطة اللغة، فبدون اللغة فهي تكاد تكون تافهة، وأشبه ما تكون بالعدم. ولا نقول: العبث، لأنها ليست من رواد فلسفة العبث السارتريّة (L'absurde chez J. – P. Sartre)؛ وهذه مفارقة، ذلك أن الصوفية تؤمن بالخلوة وتقول بالسكوت المعبر. بيد أنّ « الكائن البشري يتكلّم. وهو يتكلّم في حالة اليقظة، وفي الحلم. إذن نحن نتكلّم باستمرار حتى عندما لا نتفوّه بأيّ كلام، وحين نكون منصرفين إلى الاستماع أو القراءة ». لذا، فإنّ ما تراه الشاعرة باعتبارها اللغة بمثابة شجرة من شأنه أن يفسّر المفارقة ويرفع اللبس ويزيح ستار المخفي ويذهب ما يثير الحيرة التي هي مشروعة بالطبع، وإذ نثير هذه المفارقة ندعو المستمع القارئ إلى التمتع بهذه الأبيات:

« 1 - كُلُّ الْأُمُكِنَةِ تَضِيقُ

إِلَّا اللُّغَةَ، فَهِيَ تَتَسَّعُ

لِكُلِّ الرِّغَبَاتِ

2 - أَخْرُجُ مِنْ قَفْصِ اللُّغَةِ

إِلَى أَقَالِيمِ الْكَلَامِ

د. نصيرة علاك

3 - أَدَمَنْتُ الحَيَاةَ

فَسَكَنْتُ فِي اللُّغَةِ

4 - كَمْ أَحْتَاجُ إِلَى قَلَمِ الرِّصَاصِ

لَأَنَّ اللُّغَةَ

لَا تَحْمِلُ يَقِينَهَا

5 - اللُّغَةُ المَجْرُوحَةُ

تَتَأَلَّمُ فِي مَعْنَايَ

6 - فَتَحْنَا لِلْقَلْبِ

نَوَافِدَ مِنْ لُغَةٍ

حَتَّى لَا يَخْتَنِقَ كَمَدًا

7 - كُلُّ المَعْنَى الذي أَجْلَتْهُ

قَدْ يَهْبُ لِشَجَرِ اللُّغَةِ

حَيَاةً أُخْرَى

8 - سِخْرُ اللُّغَةِ فِي كُلِّ مَا لَمْ نَقْلُهُ

لِذَا نَتَخَلَّى فِي كُلِّ مَرَّةٍ

عَمَّا قُلْنَاهُ

توطین الخطاب الصوفي في ديوان " أنا لا أحد " لراوية يحياوي . في برنامج اشتغال

اللغة :

9 - كُلُّ ما حَرَّتُهُ

مِنْ تُرابِ اللُّغَةِ

أُزْهِرَ في مَجَازَاتِنَا

10 - في هَذَا الصَّبَاحِ

فَتَحْتُ أَزْوَارَ

قَمِيصِ اللُّغَةِ

فَكُنْتُ تِيَهَ المَعْنَى « (من قصيدة " شجرة اللغة " ، ص. 50 . 51).

خاتمة:

نخلص من هذا التحليل إلى أن الأنماط التعبيرية التي لجأت إليها الشاعرة راوية يحياوي، وهي تسعى إلى استكناه الوجود في نزعتها الفلسفية الصوفية ورؤاها حول الكون الفردي والكون الاجتماعي والكون الإنساني، مستقاة من الطبيعة والاجتماع والنفس في وقت واحد. وتحمل هذه الأنماط أبعادا تتمثل في تقرير الذات التي لا تنفصل عن التعاطي والتعامل مع البشر، ولكنها ممعنة في الانعزال الذي يتيح لها إمكانيات التشوق إلى ما يفوق مجرد الاندماج في حياة يومية مليئة بالكدرات وما من شأنه أن ينغص عليها متعة ذلك الشوق والعشق الباطني. وكذلك رأينا كيف أن الشاعرة لم تعدم الغاية الماثلة نسبيا في تهذيب النفس البشرية وحذقها وإرهافها، والرفع من شأنها، وطلب التزهّد والتنزّه والتزكية والتقديس والكرامات (والتقدير)، وكل ما يشكّل الطريق إلى معرفة الله.

د. نصيرة علاك

قائمة المراجع:

1. إيكو (أمبرطو)، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، ط.2، اللاذقية (سورية): دار الحوار للنشر والتوزيع، 2001.
2. باشلار (غاستون)، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بيروت: ط.2، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، 1984.
3. برقايوي (أحمد)، سؤال الفلسفة وهوية الفيلسوف: في الخطاب الفلسفي العربي المعاصر، الجديد، ع.39 (المسرح العربي: حال المسرح وفلسفة العرض المسرحي)، لندن: أبريل. نيسان 2018، (ص.18. 25).
4. بنعبد العالي (عبد السلام)، ما هو النص ؟، ضمن ميتولوجيا الواقع، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر (سلسلة المعرفة الفلسفية)، 1999، (ص.59. 60).
5. التوحيددي (أبو حيان)، المقابسات، تحقيق وشرح حسن السندوبي، الكويت: ط.2، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، 1992، ص.119.
6. خطاب (محمد)، استطبيقا التصوف عند محيي الدين بن عربي، القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، 2017.
7. خضر (ناظم عودة)، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان (الأردن): ط 1، دار الشروق للنشر والتوزيع، 1997.
8. دولوز (جيل)، فلسفة كانط النقدية، تعريب أسامة الحاج، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1997.
9. رويس (جوزايا)، العالم والفرد: المفاهيم الأربعة التاريخية في الوجود، ج.1، ترجمة وتقديم أحمد الأنصاري ومراجعة حسن حنفي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة 1144)، 2008.
10. ريكور (بول)، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، الدار البيضاء. بيروت: ط.2، المركز العربي الثقافي، 2006.

توطین الخطاب الصوفي في ديوان " أنا لا أحد " لراوية يحياوي . في برنامج اشتغال
اللغة .

11. عبيدي (شريف)، " المفارقة " المصطلح والمفاهيم، مجلة جيل العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع.52، مركز جيل البحث العلمي، بيروت: جوان 2019.
12. ليفيناس (إيمانويل)، الزمان والآخر، ترجمة جلال بدلة، دمشق: دار معابر، 2014.
- . هيدجر (مارتن).
13. إنشاد المنادى: قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، تلخيص وترجمة بسام حجار، الدار البيضاء . بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994.
14. التقنية . الحقيقة . الوجود، ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، الدار البيضاء . بيروت: المركز الثقافي العربي، 1995.
15. الفلسفة، الهوية والذات، ترجمة محمد مزيان وتقديم محمد سبيلا، منشورات ضفاف (بيروت) . كلمة للنشر والتوزيع (تونس) . دار الأمان (الرباط) . منشورات الاختلاف (الجزائر)، 2015.