تجربة العشق عشق الكتابة

(الدكتورالشاعر عبد الله العشي أنموذجا)•

أنا لا أطرح أسئلة أكثر مما طرحته الأستاذة " شادية شقروش" في رسالتها التي نالت بها درجة الماجستير والموسومة بـــ:" **الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح**" صفحة (ب و ت) إلا أني أقف عند جزء من سؤال ورد لدى الأستاذة شادية وهو: ما هي الإيحاءات والدلالات التي يطرحها نص ديوان مقام البوح؟

أقف عند الجزء الأول، ماهي الإيحاءات؟

لماذا؟

الإجابة: لأني أمام نص شعري مختلف على مستوى القصيدة العربية عموما فلا أخفيكم القول بأني كثير ما عدت إلى الديوان وأعدت قراءاته مرات ومرات.

في مرحلة ما جعلتني لغة الديوان ألتفت إلى عوالم تشدني شدا منها:

1- اقتصاد اللغة وكثافتها وامتناعها، لفاشيتها ولتسربها بين طيات غزلية وما هي بغزلية وصوفية وما هي بصوفية؟

2- بلاغته البصرية، فالنص مفعم بالظواهر الإيقاعية التي تصحب القصيدة المعاصرة وموظفة بدقة وتقنية لا يملكها إلا من خبر فلسفة الجمال، فاستهواني هذا الجانب ورحت أدرسه وأثبت للآخر بأن في الجزائر من يكتب القصيدة المختلفة وبموهبة وتقنية عاليتين[1] إذ لا يمكن فهم بعض الدلالات ما لم يكن القارئ متمكنا من تأويل هذه الظواهر البصرية ودراسة الفضاءات التي تؤطر القصيدة، وعدت مرة ثانية رفقة طلبتي فكتبنا موضوعا يتعلق بهذا الجانب ونشرته، في مجلة مخبر أبحاث ودراسات في الأدب الجزائري العدد الأول، سنة2004.

3- سهولة معجمه اللغوي عقدت من مسألة تأويل معانيه وصوره وأسدل غموضا ما بعده غموضا على فئة من القراء الأكاديميين إذ راحوا يؤولونه تأويلا لا أقول سطحيا وإنما ظاهريا معتمدين على تاء التأنيث التي تسبق ضمير المتكلم ومنحوه سمة الشعر الغنائي، وشعر الغزل وأنه متأثر بقباني ومعجمه نزاري الصوت والصورة وفي أبعد الحالات قالوا غزلي صوفي.

أنا كقارئ لا يمكنني أن أنفي هذه السمات إلا أني أملك وجهة نظر أخرى أزعم أنها الأقرب إلى الحقيقة الشعرية، والحقيقة النقدية إن لم تكن هي الحقيقة.

فأقول إن هذه السمات التي وسمت بها قصائد عبد الله العشي هي سمات واردة وما في ذلك من شك إلا أنها تنزاح عن الصفات التي وسمت بها، فإن قلت الغزل فيها، وإن قلت الصوفي فيها، وإن قلت الجسد فيها، وإن قلت الأنثى ففيها.

لكنها أنثى من جنس آخر وجسد بلوري من نوع آخر غير النوع البشري إنه جسد الكتابة، وجنس القصيدة فالديوان من بدايته إلى نهايته يتحدث عن موضوع واحد ووحيد لا ثاني له، موضوع تجربة الكتابة الإبداعية،

وكيف تراود القصيدة عبد الله وكيف تأسره وتطويه وتنشره، وتخفيه وتظهره، وكيف تبوح له عن غوامض العبارة وتحل فيه به، وتنشده أن يتجلى لترى نفسها فيه.

تجل لي لكي أراني[2]

يرى نفسه في القصيدة وترى القصيدة نفسها فيه.

مقام البوح تأسس على ثنائية: الغزل/ التصوف، الجسد/ والروح، مما جعل القارئ يتيه في غياهب الغموض.

لذا فنص" مقام البوح" مفتوح على تأويلات أشد عمقا لانغلاقه إذ لا شيء مفتوح أكثر من نص مغلق.[3]

مولاي،

يا سيدي...

وسيد الإشارة

تجل لي لكي أراني

كي أستعيد صورتي أمامي

كي أفتح ابتدائي واختتامي

على الأمطار والأشعار.[4]

ما علاقة الأمطار بالأشعار. هي علاقة خصوبة، تمطر السماء ماء لتخصب الأرض، ويمطر الشاعر شعرا لتخصب اللغة أصواتا ورموزا و إشارات وهي من أبجديات الكتابة عموما، والقصيدة خصوصا.

القصيدة هنا حلت محل الأنثى وهي أنثى، فالجملة الفعلية "**تجل لي لكي أراني**" هي اتحاد الجسد بالجسد والروح بالروح ولا يمكن للقصيدة أن ترى نفسها إلا من خلاء هذا الإتحاد "**أنا**" "**يا أنا**".

الموضوع أو الثيمة في "**مقام البوح**" ليس صورة نستخرجها أو انزياحا لغويا نتحدث عنها بدهش، إنه تجربة شعرية منفردة متميزة تجربة نقدية لناقد متمرس. إن اللبس ورد من كلمة مقام، فالمقام هو "استيفاء حقوق المراسم فإنه من لم يستوف حقوق ما فيه من المنازل لم يصح له الترقي إلى ما فوقه"[5]. فالشاعر الأستاذ عبد الله العشي لم يفش شيئا لا عن كتاباته ولا عن شاعريته ولا عن شعره لأنه يرى أنه لم يستوف الشروط والمراسم التي تجعله يعتلي عرش المقام، إلا بعد أن تجاوز سن الأربعينيات سن النبوة، والأكيد انه غربل معظم التجارب التي مر بها والتجارب التي كتبها وتوقف عند تجربة كتابة الكتابة، أو الكتابة بالكتابة بعد أن تحققت له "القناعة وكون لنفسه ملكة وحق له التحقق بأن لم يبق على درجات السافل بل ارتقى إلى درجة الإفضاء والبوح، وهي درجة رفيعة تحققت فيها قناعة كتابة الكتابة، ومن ثم سمى هذا الديوان –الذي هو في نظري، **نظرية كتابة القصيدة** – "**مقام البوح**" لإقامة السالك فيه وهو الشاعر مسلك الكتابة النقدية عن طريق الإبداع الشعري، ومن ثم يحقق الديوان ثنائية أخرى تنضاف إلى ثنائية الغزل والتصوف والجسد والروح، ثنائية: الإبداع والتنظير له في آن واحد، اثنين في واحد قول القصيدة، والحالات التي تأتي فيها القصيدة، ثنائية الأنا والأنت في أنا، وثنائية المقام•، مقام العبد بين يدي ربه ومقام الشاعر بين يدي القصيدة، القصيدة الأنثى. وأيضا مقام القصيدة بين يدي الشاعر، لما في قول القصيدة من مكابده ومجاهده ألم يقل **الفرزدق** "لقلع ضرس أهون علي من قول القصيدة" هذا حال الشاعر والقصيدة في مقام البوح.

ومن شروط البوح التأكد والقدرة، والارتقاء بعد استيفاء الأحكام كما في المقام، "إذ لا يصح الارتقاء إلى مقام التوكل إلا بعد أن تكون القناعة له ملكة، ولا يبوح الشاعر بشاعريته وقصيدته إلا بعد اقتناعه بامتلاك ناصية الملكة إثر ذلك يحق له التسليم"[6] و"يتملك على المقام التثبيت فيه"[7] بحيث يصدق عليه اسمه بأنه نافع ومتوكل ولذلك يسمى مقاما لإقامة السالك فيه وسمى الشاعر ديوانه مقام البوح لأنه سالك فيه، وبائح فيه عن الحالات الشعورية التي تنتابه وهو يقول أو يكتب "**القصيدة**".

وَثِيَمُ " مقام البوح" كلها جملة وتفضيلا موضوعها "**القصيدة**" / **العشق**" عشق القصيدة ويتكون من سبعة عشر قصيدة، مكتوبة في فترة زمنية متقاربة لكن ترتيبه أخضعه الشاعر –حسب قراءتنا– لتجربة الكتابة وخط سيرها ولم يخضعه لزمن الكتابة إذا استثنينا قصيدة "**السر**".

وكل عنوان هو ثيمة من ثيم الديوان، وهذه الثيم لا يمكن قراءتها منفصلة عن بعضها ولا فصلها عن بعضها. لنقول إنها تشمل موضوعا وفكرة، فالديوان كله فكرة واحدة " **العشق**" و" عشق الكتابة".

وموضوع العشق ليس باليسير، ولا يمكن القبض عليه لأنه أيقون سرابي، فهو على الأقل يتراوح بين ثلاث دلالات:

1- دلالة العشق الإلهي.
2- دلالة العشق القولي "القصيدة".
3- دلالة العشق الجسدي .

الدلالة الأولى والثانية مرتبطتان بالموضوع الروحي، والروحي هنا ينفك إلى قسمين: روحي إلاهي، وروحي شعري. أي نفسي إشباع نهم الذات الولهانة العاشقة للكلمة، والعاشقة للحق (وأي حق) لا يقول الحق إلا الحق. فتوارد هذه الدلالات بشكل متزاحم يشكل عقبة في الإدراك والفهم للقبض على المعنى أو لإنتاج المعنى.

والسبب في تشكيل هذه القضية هو الصوفية التي ألبسها الشاعر لقصائده ومن ثم فالأنثى –المرأة – تزاحم الدلالتين معا – الكلمة– الحق فيبتعد المعنى، ويتشظى بين جسد الأنثى المرأة الآمرة، والأميرة المرأة الولهانة، المرأة الخاضعة ليتحول إلى جسد القصيدة.

فالقصيدة أنثى والمرأة أنثى، والأنثى ليست كل النساء، وليست كل امرأة أنثى إلا الملهمة أو الحاملة لخصائص الأنوثة. والقصيدة فيها من الخصائص الأنثوية والجمالية مما يجعل المتلقي يتلقفها.

ظاهرة الجسد هي الماثلة بوضوح، وتفصح عنها أبجديات المعجم اللغوي الحامل لخرسانة البنية الشعرية للقصيدة "العَشِّية"والتي أقام عمادها وارتفع بها قوامها.

الكتابة الإبداعية وهي الظاهرة الخفية والتي لا يمكن الوصول إليها والقبض على أجنحتها إلا بقراءة الديوان كله وفك شفرات معجمه الصوفي والتي يتقدمها لفظة " عشق" فتنطلق رحلة الكتابة عن الكتابة، والقراءة المثالية عن القراءة الذاتية. وهذه اللفظة نعثر عليها في صلب الديوان أي في وسط متنه وتحديدا في قصيدة "**القصيدة**".

وتكون **الثانية** الجسد الجميل قصيدة، والكتابة الفاعلة قصيدة. ويكون **فعل الجسد / فعل الكتابة**، هو فعل الإبداع، ولفظة "**إبداع**" هي القاسم المشترك بلغة الكسور الرياضية بين **الجسد والكتابة**.

إذا كان موضوع " العشق: كما أدعي هو العمود الفقري للديوان، فإن ثيمته تسبقه ثيمات أخرى وهي:

1- الغرام. 2- الإفتتان. 3- الوله. 4- الدهش. 5- الفناء عن رؤية النفس. وأخيرا الثيمة الأساسية التي أسس عليها الديوان أو ما يصطلح عليه:

أ- **الموضوع المرغوب فيه:** " **العشق**"/ **تجربة العشق عشق الكتابة.** القاعدة الأساسية للديوان الحاملة لكل الأبنية والثيمات التي تشكل الموضوع وكأن الثيمات الست تقابل ثيمات "**المقام**" في المجال الصوفي: التوبة، الورع، الزهد، الرضا، الصبر، التوكل. والثيمات الست موجود في الديوان بنفس التسمية.•

ب- **الموضوع المرغوب به: المرأة، الجمال.**

ج- **الموضوع المرغوب عنه:** الجسد، الجنس للزومه التصوف وهذا اللزوم هو الذي جعل قصائد الديوان " تفيض بالمعاني وبالحب" سر الوجود الذي هو كحل عين القلب به ينجلي بصرها، ومن كمال الحب أن تتحد إرادة المحب والمحبوب.[8]

هذا الذي نستشفه من كل القصائد بلا انفصام ولا انفصال. وكأن الديوان قصيدة واحدة فلا يمكن الاكتفاء بقصيدة واحدة وتحليلها. لان فيها من تدوير المعنى ما يربط السابقة باللاحقة.

إن التركيز أو الاستناد على عتبة الديوان الرئيسة أو عتباته المتمثلة في العناوين لا تفصح عن تجربة الشاعر ولا تمكن الدارس من إلقاء القبض على المعنى المبثوث من قبل الشاعر والذي يتمنع تمنع لغته إلا باستيفاء شروط القراءة وملاحقته ومطاردته بحثا واستقراء في القصائد لتسربه بين ثنايا لغته (الفاشية) على حد تعبير" **رولان بارث**"- إن جاز ذلك- التي تستتر بقاموس جسدي تارة وصوفي تارة أخرى.

لنتأمل بعض اللوحات الفنية الواردة في الديوان بتسلسل من أول البوح إلى رفض هذا البوح "**لن أسميه**"[9].

يقول: أوقفتني في الحب يا مولاتي/ قبضتني، بسطتني/ طويتني، نشرتني/ أخفيتني، أظهرتني../ وبحْتُ عن غوامض العبارة.[10]

تتداخل العوالم الصوفية بعوالم الكتابة لدى الشاعر مما يجعل الدلالة مفتوحة على كل ماهو مغلق، فيتعذر الوقوف على معالم الجسد إلا على روح العبادة وروح الشعر، وفي الحضرة الكبرى يمتنع كل شيء، إذ يقتضي الوقوف في الحضرة الإمساك عن القول في طلب المآرب والانبساط في القول ترك للأدب[11].

ويقول في القصيدة الموسومة "**تجاوب**":

كانت على رمل الشواطئ ترسم اسما غامضا/ يأتي من المدن البعيدة.../ كي يراه وكي يراها.

هاهي من ثبج الحياة تطل قامتها الجميلة/ قديسة وإلها.[...] / فكأنه وحي إلي/ وكأني من نشوة الكبرى نبي[12] /

"**الثبج**" هو اضطراب الكلام وتفننه وهو ما ينطبق على قائل الشعر أثناء الإلهام أو حالة الكتابة. وثبج المياه لا يقصد به اضطراب المياه؛ إنما خروجها من الوسط بين الكاهل إلى الظهر أي ما يتطابق مع النص القرآني (يخرج من بين الصلب والترائب)[13] أي أن حالة الشاعر أثناء الكتابة الإبداعية وما يعتريها من نشوة وتلذذ تصحبها متعة تشبه الحالة الأخرى حين يتحد الجسد بالجسد ويلتصق الساق بالساق وتتداخل المعالم في المعالم، فيحدث الانتشاء أثناء بلوغ الجسد والروح معا الذروة الكبري، حالة تشبه حالة الوحي.

في التجاوب يحدث التفاعل وتحدث المقاومة مقاومة الشاعر لتجربة مخاض الكتابة الإبداعية وفيها من التفصيل عن ما يعيشه وما يردده من أصوات وهو يقاوم خطوه مستعجلا إلى أن يقع محترقا على بقايا من صداها، فتصرخ ويصرخ وينقطع الكلام ويسقط مغشيا عليه.

أما " حين يومض في الروح ذاك البريق"[14] تحدث الشرارة الكبرى التي تشعل الفتنة، فتنة **الجسد/الكتابة**، امرأة من سراب تملأ بالوهج الخصب حقل العبارة، صور تتوالد، تعبره، تتابع تولد من صورةٍ صورة، وتنسج صورةٌ صورة، هكذا إذن هي عملية المخاض والولادة وحضور القصيدة، صور تتوالد، وصور تتلاشى ووجه امرأة جميل يطل بين الصور وهي أقرب منه على بعد قافية أو أقل.

لاحظ أداة القياس ليست مترا ولا فعلا ولا شيئا ماديا آخر إنه قافية مما يرجح قولنا: **إن الديوان كله حول نظرية الشعر**.

"**و يا خيبة الروح لو تختفي**"[15] أي خيبة أكبر من خيبة قدوم القصيدة كفكرة ثم تتمنع وتمتنع عن الوصال والتجلي.

يقول في "**أجراس الكلام**": يأتيني صوتك يا مولاتي.../ [...] يتبعني صوتك في كل مكان،/ يتبعني صوتك في كل زمان،/ يتبعني في اليقظة، في النوم، وفي الحلم.../ يرفرف حولي.../ ويحط على شفتي.../ ويرصعني باللوز وبالرمان.../ [...] قدسي حبك يا مولاتي/ يغمسني في ماء الطهر.../ ويلهمني الأشعار

هذه الحالات التي يعيشها بعد حالة حدوث الصلصلة يحدث العبور وتتوحد الذات في الذات.

قمر يحجبه عن ذاته وأقمار تعرج به **نحوها /القصيدة/ مولاته**. وبعد أن تتوحد الذات بالذات ويرتوي من خمرتها حد الثمالة، تضيف إلى عمره أعمارا، وهذا واقع لأنه يرى نفسه من خلالها بأنه **خالد كروح كشعر/ وفان كجسد**.

في قصيدة "**احتفال الأبجدية**" يحدث التساؤل لدى الشاعر أي الطرق أتت بهذه الأبجدية فحطت على شفتيه. فلا ألف الذكور ولا ميم المرأة، كما تقول الدكتورة "**شادية شقروش**" وإنما هاء البهاء وهاء الخواء والبراءة وهاء الفراشة من حطت على الندى وباحت بالأسرار لطفولتها بعد اكتمال الدورة: هذا احتفال الأبجدية. **بماذا؟** بالغواية والفتون[16]. غواية الشعر وفتون الكتابة/ القصيدة. وليتواصل الافتتان بجمال الكلمة نلج إلى "**حرائق الفتون**" بقوله:

مدي قوامك حول ساريتي.../ ليرتفع الشراع لرحلتي الكبرى.../ وتنفتح البحور. هنا يتجلى القاموس الجسدي بكل وضوح، لكن هدف الشاعر أعمق وأبعد، إذ الحبيبة التي ينشدها أن تمد قوامها حول ساريته ونشيدها حول صمته ما هي إلا جنية من وادي عبقر كما كان متخيلا عند القدماء. يطلب منها الاقتراب فتحط في دمه، ويبصر ما لا يرى بالعين المجردة، فيدخل عالم اليقين.

يحدث هذا الاحتراق وهو غائب عن الواقع المادي ولا يعود إلى واقعه إلا بعد التوحد بها فيصيح على إيقاعها القدسي "**ذاتي**" ويرى ما لا يراه الأسوياء من عجيب الجمال.

عندما أأكّد أن هدف الشاعر ليس الجسد الفاني ولا ما هو متسفل منه لا لأني أتعاطف معه لصفة أو أخرى، بل لأن ملفوظ النص في خاتمته يصرح بذلك: **أحبيبتي / هل كان مغشيا علي.../أم أنني في العرش.../أمثل للصلاة**[17]

والماثل للصلاة لا يستحضر التسفل فهو أمام نور الأنوار، قابل للاحتراق في أي لحظة يخطئ فيها.

و في، "**قمر تساقط في يدي**" يقول: **مري على جسدي ليتسع الأمد/ مري على روحي.../ليحترق الجسد**[18]

هنا تتسع الرؤيا ويحترق الجسد، ويسمو الروح وينقشع الضباب، وتتكشف المسالك والممالك والأمم، وتحدث المحاورة، محاورة الذات للذات، ويكتمل سحر العبارة، وتثمل في بلاغتها القصيدة، ويلح الشاعر في الطلب **مري علي:** جسدي، روحي، جفني، قلبي، عليَّ، لأجل الاتحاد والحلول، حلول القصيدة فيه وحلوله فيها، ليحمله رذاذها خارج الأكوان ويغيب في أبهى البساتين، فيضيّع الأسماء والأفعال لشدة الانفعال والتوتر، وتختلط السواقي بالأضواء وتشتعل الأغاني، أغاني الروح ولا يتوقف عند هذا الحد، بل يصيح "**المدد المدد**" ولا أحد مثله ومثلها في بهاء العشق.

نامي إلى جنبي.../ فلست غريبة،/ أنت ابتداء الهجرة الكبرى.../ إلى ماء الغمام[19]

تأبى اللغة أن تستنطق هذه التي بجانبه، وتواصل الصمت بقدر إصراره على الطلب.

نامي إلى جنبي.../ سأحرق هذه الأشياء/ في جسدي.../ [20]

فالشاعر لا ينشد الجسد ولا ما تسفل منه ولاما ابتهج في أعلاه ونور؛ لأنه قرر أن يحرق كل ما هو مادي عالق بجسده ليمر إلى مرفأ القصيدة حيث البوح.

القصيدة• ترتيبها يحيلنا إلى رؤيا يوسف، (إني رأيت أحد عشر كوكبا)[21] التي تعد المركز والمنطلق في قصة سيدنا يوسف عليه السلام الحامل لرؤيا غامضة، لا تنفك مفاتيحها إلا بعد إحكام الغلق، وهي المحرك لمحور الأحداث التي تتجلي فيما بعد، كذلك موضوع "**العشق**" الذي بنيت عليه الرؤيا في ديوان "**مقام البوح**" بقي غامضا إلى غاية هذه الرتبة الحادية عشر، فما السر في هذه العلاقة القائمة في هذا الرقم المشترك بين القصة والقصيدة؟ لا شك إنه **الرؤيا**، رؤيا نبي ورؤيا شاعر، وإن اختلفت الرؤى بين الوحي والإبداع، هنا تتكشف الأحداث ويرفع الحجاب عن تجربة العشق، وتنفرج الأزمة وتنطق الأميرة بعد طول زمان الصمت تسأله إن **قال فيها شعرا؟ وهل لقّفَ صدرها باللوز أو فرش خطوها زهرا؟** وهل وهل؟ وبعد صمت منه يكون الرد:

حين أكون يا أميرتي.../ في نشوة العشق.../تعزلني الحالة عن ذاتي.../ تبحر بي إلى غيبوبة الذهول/ يتبع ما قبلي وما بعدي.../ وتدخل الفصول في الفصول.

إذا فالقصيدة هي مركز القرار في الديوان والعشق بؤرته، ولا قصيدة بدون عشق أو بالأحرى لا كتابة خارج موضوع العشق، والعشق لا يتم إلا بعد المرور على المراحل المذكورة أعلاه، وهو مدار الكتابة في الديوان.

و"**العشق**" في ابتداء ظهوره يفني العاشق حتى لا يبقى له اسم ولا وصف ولا رسم فإذا انمحق العاشق وطمس أخذ العشق في فناء المعشوق فلا يزال يفنى منه الاسم ثم الوصف ثم الذات فلا يبقي عاشق ولا معشوق، وحينئذ يظهر العشق بالصورتين ويتصف بالصفتين فيسمى بالعاشق ويسمى بالمعشوق[22]. ويعتبر الشاعر في هذا المقام عاشقا للكتابة والفن والشعر ومعشوقا لشعره وإبداعه. هنا تتحد الصورتان: **العاشق والمعشوق** في الذات المبدعة يقول:

حين أكون يا أميرتي.../ في قمة العشق.../ أضيع العبارة.../ والنحو والعروض والمجاز والفصاحة/ كأنما تيبست على شفاهي.../ حدائق الرموز والإشارة.[23]

هي الحال هكذا حين يكون في قمة العشق، في قمة التوتر الإبداعي حال الكتابة ينسى كل القواعد، ويوغل في الصمت، وحين يفيق من الغفوة والذهول ويعود إلى حاله يسأل نفسه **أبعد هذه القصيدة القصيدة؟** أبعد هذه التجربة تجربة أخرى ومخاض آخر ورحلة أخرى إلى جزر الخرافة.

في هذه "**القصيدة**" تعبير عن حالة الفنان، كيف يعيش تجربة الكتابة؟ ومتى تحدث له؟ فهو يعيشها غزالة خضراء في حدائق الفيروز، في عتمة الديجور، في بهاء العشب، في الغيبة والحضور[24]، ثم يفصح بأن حبيبته هي القصيدة، وهي: المجد، والخصب والنضارة، والشعر والفنون والحضارة.

"**نشيد الوله**" الوله مرحلة من مراحل العشق يأتي في الدرجة الرابعة والشاعر رتبه بعد القصيدة وأضاف له كلمة نشيد مما يوحي بالغنائية والطرب أثناء الكتابة، والوله في العرف الصوفي يعني مقام الحيرة وهو في الديوان يعبر فعلا عن مقام الحيرة لأن كل بيت صوتي[25] فيه يبتدئ بالسؤال: **من دل قلبي؟ من ترى دله؟ من ترى مده؟ من ترى وله القلب؟ من ترى علم الطفل؟ من دل هذا الفتى كي يرى ما رأيت؟**[26]

بعد هذه الحيرة وهذا القلق يحدث "**الغياب**"[27]الذي يفضي إلى التجلي بعد الاحتراق: **آه.../ مولاتي تجلت/ هذه أنفاسها تلهب صدري/ بعد أن ألهبه.../ جمر اضطرابي**

إن الذي حدث وحدثنا عنه من "**تجربة العشق / عشق الكتابة**"، هاهو مرة أخرى يفصح عن بوح كان قد مر بنا مما يؤيد مزاعمنا بل ويؤكد نتائج قراءتنا في قصيدة بعنوان" **أيها الشعر**"التي يقول فيها:

أيها الشعر تجل الآن.../ هذا طيف مولاتك/ فافرش دربها/ زهرا/ وعطرا/

وتجل الآن:/هذا همسها العابق بالزنبق/ فاعزف من أغانيك لها/ شعرا/ ونثر

لقد أفصح الشاعر عن مبتغاه وعن مقصده وعن هدفه ولم يبق أي ظن للذهاب بعيدا خارج مجال الكتابة وإبداع القصيدة، فقط بقي أن نقول هكذا يولد الإبداع، وهكذا تكون لحظات المخاض وكتابة القصيدة، وأن الكتابة خارج نطاق "**العشق**" لا تكون كتابة، وأي عمل بلا عشق مصيره الفناء وليس الخلود. ولكي تكون حرا عليك بعشق الحرية.

وختاما تقول الناقدة شادية شقروش في رسالتها الجامعية: تتحدد حياة الشاعر مقترنة بعملية الإلهام، فالصوت الذي تمظهر ماءا وتبدى عشقا ما هو إلا بحث الشاعر عن مرحلة عبوره من الصمت إلى الكلام، وهذا الكلام هو الشعر، يتخلق من ارتباط الصوت وتشاكله مع العشق، تشاكل الصوت/ الشعر، وتشاكل الشعر/ الماء؛ لأننا نعبر من خلال الماء إلى بر الأمان، كذلك الشعر فهو وعاء الحياة نعبر من خلاله من جدب الذات وتصحرها إلى المتعة القولية التي هي عملية التطهير[28].

وأقول: ماء الحياة وسلطان الكلام يعبر عن الشهوة والانبعاث شهوة القول وانبعاث القصيدة، شهوة الإبداع وانبعاث الذات، وما بين الشهوة والانبعاث تتحقق المتعة الأبدية، وهي كتابة القصيدة الخالدة، فتخلد ويخلد الشاعر حين تناجيه القصيدة الأنثى **يـاأنـــــــــا**. هذا هو شأن مقام البوح.

• عبد الله العشي: مقام البوح، دار النشر باتنيت، الطبعة الأولى 2000 باتنة، الجزائر

[1] راجع عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر (فضاء القصيدة ص 150 وما بعدها) دار الفجر للنشر والتوزيع. القاهرة 2003

[2] مقام البوح ص10

[3] أمبرتو إيكو(lector in fabula ص71)

[4] مقام البوح ص10
[5] عبد الرزاق الكاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية،تحقيق:عبد العال شاهين الطبعة الأولى 1992 دار المنار القاهرة ص107
• والمقام مقامات مثل: التوبة، الورع، الزهد، والفقر والصبر و الرضاء والتوكل.
[6] عبد المنعم الحفني: المعجم الصوفي، الطبعة الأولى، دار الرشاد القاهرة ص 237
[7] المرجع السابق ص 237
• ينظر فهرست مقام البوح
[8] المرجع السابق ص 135
[9] هي آخر قصيدة في الديوان
[10] مقام البوح ص 7،8
[11] عبد المنعم الحفني: المعجم الصوفي ص77
[12] مقام البوح ص 14 وما بعدها
[13] سورة الطارق آية 7
[14] مقام البوح قصيدة افتتان ص 21
[15] مقام البوح ص 29
[16] مقام البوح ص 42
[17] مقام البوح ص 47
[18] مقام البوح ص 48 و 49
[19] مقام البوح ص 60
[20] مقام البوح ص61
• القصيدة : عنوان لقصيدة تحمل الرتبة رقم 11 في الديوان.
[21] سورة يوسف آية 4
[22] عبد المنعم خفاجي: المعجم الصوفي، ط1 دار الرشاد القاهرة.ص 157
[23] مقام البوح ص 66 و 67
[24] ينظر مقام البوح: القصيدة، ص 65 وما بعدها
[25] البيت الصوتي في قصيدة التفعيلة هو ما انتهى بعلة أو قافية أو بعلامة من علا مات الترقيم التي يحسن السكوت عندها.
[26] ينظر مقام البوح قصيدة: نشيد الوله ص71 وما بعدها
[27] عنوان لقصيدة يحتل الرتبة الثالثة عشر في فهرست مقام البوح
[28] شادية شقروش الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر

© مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها.
جامعة محمد خيذر بسكرة، الجزائر.2009

http://labreception.net