مجلة ميلاف للبحوث والدراسات
ISSN : 2392 - 5361
العدد الثاني/ ديسمبر 2015

Mila Univ center. Publish. Co.

شعرية الرؤيا وفاعلية الخطابات المضمرة: قراءة في مجموعة "أنا الذي رأيت" لمحمد عمران*

The Poetics of Foresight and the Effectiveness of Hidden Discourses: A Reading of Mohamed Imran's Collection "It's me who has fore sought"

أ.هشام باروق
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف- ميلة - الجزائر

تاريخ الاستلام: 2015/02/19 تاريخ قبول النشر: 2015/12/03

الملخص :

إن تبحث هذه الدراسة في شعرية الرؤيا وفاعلية الخطابات المضمرة في شعر محمد عمران، حيث تساهم الرؤيا العميقة في إدماج موضوعات الحلم والحب والموت بخطابات مختلفة داخل النص الحداثي، أهمها الخطاب الصوفي والأسطوري وفق فعل الإغماض الشعري الواعي والمتجاوز لحدود الظاهر والسطح، حيث يمدّ الشعر الحياة بالرؤيا التي تضيء خفاياها، ويستمد منها العناصر الحية لبناء عالمه في علاقة إخصابية منتجة.

ولهذا سنحاول اكتناه شعرية الرؤيا ومدى انتمائها إلى الخطاب الصوفي المضمر فيها عبر فاعليتين هما: فاعلية الحلم الذي يجسده حضور الواقع النبوئي، وفاعلية الموت باعتباره الحامل الأكبر لكتابة القصيدة عند محمد عمران.

الكلمات المفتاحية: شعرية، رؤيا، خطاب، حلم، موت.

Abstract :

The present study investigates the poetics of foresight and the effectiveness of hidden discourses within Mohamed Imran's poem. Actually, the deep foresight contributes to the integration of some objects such as dream, love and death by dint of different discourses within the modern text, especially the mystical and mythological discourse in accordance with the conscientious poetic ambiguity which transcends the boundaries of the apparent and the superficial. Consequently, this poem provides life with the foresight that enlightens its mysteries, and from which it takes its living elements in order to build its world within a fertile and productive relationship.

Building on this ground, we attempt to demystify the poetics of foresight and the extent to which it belongs to the mystical discourse embedded therein through two effects: the effectiveness of dream which is shaped by the prophetic reality, and that of death which is considered by Mohamed Imran as the great bearer in poem writing.

Key words: *poétic, Foresight, discourse, Dream, Death.*

تمهيد

مرت القصيدة العربية في تحولاتها بتغيرات على مستويات البنية والتجربة؛ حين انتقلت من النظام العمودي في البنية التقليدية إلى الاستعاضة عنه بالبنية الحرة في شعر التفعيلة، ومع أن لا أحد ينكر القيمة الفكرية والاستطيقية التي اكتسبتها هذه القصيدة جراء هذا التحول والإبدالات المرافقة له، فإن هناك من يقرّ بأن القيمة الحقيقية للقصيدة العربية تكمن في قدرتها على تطويع أهم الخطابات المعرفية الخارجية وإدماجها في بنيتها الداخلية، كالخطاب التاريخي والأسطوري والصوفي، إذ يمكن إعادة تعريف الشعر العربي الجديد على أساس أنه ليس مجرد انتقال من بنية إلى أخرى، إنه رؤيا، تغيير في نظام الأشياء وفي طريقة التعبير عنها، الشعر الجديد معرفة لها قوانينها الخاصة، إنه إحساس كشفي لجوهر الإنسان عن طريق الخيال والحلم.

وعليه جاء هذا البحث في طرائق اتكاء الرؤيا الشعرية على الخطاب الصوفي، وما يمنحه هذا الاتكاء للتجربة الشعرية من حركية وديناميكية في شعر السوري محمد عمران؛ فالخطاب الصوفي– عنده– يتحول إلى فاعلية في البناء النصي للشعر ومركزا لإنتاج الدلالة؛ يركز – من خلاله– الشاعر على تغييب الحدود الفاصلة بين ما هو شعري وما هو صوفي؛ عبر تأوّل العالم باعتباره انكشافا لتجربة التجاوز وانفتاحا على اللامحتمل،

حين تتمرأى الذات الشاعرة متجسدة عبر طاقات الحلم والنبوءة والرؤيا والاستشراف، أين يتم التشديد على قدرة القلب على التواصل والإمساك بالمعرفة التي كان محلها العقل الظاهر « إذ نلفي لدى الصوفية تمجيدا للعبور، ونفيا للإقرار وهو ما يجعل غاية المعرفة لديها حيرة ودهشا »[1].

تستبعد الشعرية الصوفية منطقية العلاقات بين الأشياء وضروراتها، لتحل محلها العلائق الخفية، والإشارات والرموز المتكئة على الخيال والعبور، والاختراق واكتشاف ما تخبئه الحجب المعبرة عن « إرادة معرفة تصبو نحو رؤيا العالم من أجل إدراك المستور وتنوير العتمة وإزالة الحجاب dé-voilement المعيق للرؤيا»[2]، وهو ما يعني ضخ الشعر بإمكانات جديدة وإثراء تطلعاته الأزلية في ارتياد المجهول، وطمس كل أشكال الثبات، بالبحث عن مَوضعة الذات الكاتبة في إطار من التحولات المتاحة لحوامل التجربة الرؤياوية المستشرفة لمتون الآتي.

1- شعر الحداثة والرؤيا:

وردت كلمة رؤيا في سياقات متعددة، أهمها السياق الديني في القرآن الكريم، إذ أعطاها القرآن مفهوما متصلا بالحلم الذي يتحقق كما في قوله تعالى:(لقد صدق الله رسوله الرؤيا بالحق...) سورة الفتح، الآية 27. وفي قوله تعالى: (... وما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلا فتنة للناس...) سورة الإسراء، الآية 60.

وفي السنة النبوية الشريفة ورد ذكرها في قوله صلى الله عليه وسلم:" الرؤيا الحسنة من الرجل الصالح جزء من ستة وأربعين جزءا من النبوة" رواه البخاري، وعن أبي هريرة رضي الله عنه قال: سمعت رسول الله يقول: "لم يبق من النبوة إلا المبشرات" قالوا: وما المبشرات؟ قال: "الرؤيا الصالحة" رواه البخاري.

وقد استعمل المصطلح كثيرا في حقل التصوف للدلالة على لحظة الإشراق التي يتم فيها محو المسافة بين الذات والموضوع من جهة، والتماهي بين الذات والأشياء من جهة أخرى، فكل من التجربتين الصوفيّة والشعريّة تتصلان بمفهوم الرؤيا، فمعنى التجاوز والتخطي واختراق الحجب لكشف المجهول، والسفر الطويل الشاق هو ما يميز الرؤيا الصوفية، وفي هذا تلتقي مع الرؤيا الشعرية التي تُبنى على التحول والحركية والابتكار. إنها كما يقول أدونيس" قفزة خارج المفاهيم السائدة"[3]، وهو ما يعطي للكلمة طابعا ميتافيزيقيا في التصورين السابقين.

ولأن شعر الحداثة عند رواده ينبثق عن حساسية ميتافيزيقية تحاول الامتياح من عالم ما ورائي؛ لكشف الأسرار واختراق الحجب عبر الاتكاء على طاقة الحدس للاتصال والتواصل، من هنا تكون الرؤيا الشعرية ذات منحيين كما يرى أدونيس، منحى إنساني يمكنها من إنقاذ الإنسان من أزمته الوجودية إزاء العالم المحسوس، ومنحى آخر روحاني يمكنها من تخطي عالم المفارقات من أجل اعتناق عالم موحد، فإذا ما أضفنا البعدين وألصقناهما بما سبق ذكره في السياقين الديني والصوفي أمكننا الحديث عن الشعر الحداثي على أنه شعر رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها[4].

ولهذا فلا نجد غرابة في امتياح أغلب شعراء الحداثة من معين الرؤيا عبر الطاقات الإيحائية للفعل(أرى) بكل ما يحمله من إمكانات تعبيرية:

« ... أرى فرساً من دم تلبس الجسد العربي
وتخفق في الرمل والرملُ وجه تمزق
في البحر والبحرُ أشرعة تتمزقُ
في الريح والريحُ رمانة تتكسر في الأفق
والأفق نمل ... أرى الجسد العربي
يموت على حفر النمل ...»[5]

إن أي محاولة لموقعة الخطاب الصوفي إبداعيا ضمن خط التحوّل، هي في الحقيقة دعوة صريحة إلى تبني شعرية هذا الخطاب، وما يمنحه من أُفق، إذ بإمكان هذا الخطاب ابتكار عالم جديد ولغة شعرية جديدة عن طريق تنصيب علائق كثيفة بين الذات والوجود من جهة، وبين الذات واللغة من جهة أخرى، خاصة عندما يؤكد أدونيس، بأن الصوفية في الشعر « لم تبتكر عالما وحسب، وإنما خلقت لهذا العالم لغته الخاصة، ومفهوماته الخاصة، وأشكاله الخاصة وطرائقه الخاصة وأخلاقيته الخاصة »[6].

2- مفاهيم الشعرية:

يعرف حسن ناظم الشعرية بأنها محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا. إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية. فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي[7].

ولأن الشعرية علم موضوعه الأدب، فإنه لا يتم تحديدها بقوانين ثابتة، يمكن من خلال هذه القوانين الحكم على النص واكتناه شعريته، فالشعرية تهدف إلى اكتشاف أسرار الجمال الأدبي، وعليه يمكن القول بأن لكل عصر شعريته الخاصة ولكل أديب أساليبه الشعرية ولكل نص خصائصه التي تجعل منه نصا مختلفا في البنية والأداء الفني وفي الرؤية عن نصوص أخرى لنفس الشاعر، فهي تخضع لجهاز عصرها المعرفي ولنمط البنية الفكرية والفنية السائدة[8]. وعليه يمكن القول إن الشعرية لا يمكن تحديدها بقوانين لأنها تنتج قوانينها الخاصة مع ميلاد كل نص جديد، ولهذا يرى تودوروف بأن الشعرية لا تهتم بالأدب الحقيقي بل تعنى بالأدب الممكن أو المتوقع، ومجالها عنده « لا يقتصر على ما هو موجود بالفعل، وإنما يتجاوزه ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه »[9]. وعليه تلتقي الشعرية مع الرؤيا بطابعهما المفتوح واللانهائي، وهي نقطة اكتسباها من انفتاحية النص الأدبي في حد ذاته.

3- شعرية الرؤيا:

نحاول اكتناه شعرية الرؤيا ومدى انتمائها إلى الخطاب الصوفي المضمر فيها عبر فاعليتين هما: فاعلية الحلم الذي يجسده حضور الواقع النبوئي، وفاعلية الموت باعتباره الحامل الأكبر لكتابة القصيدة عند محمد عمران.

أ- حضور النبوءة وفاعلية الحلم:

قديمة هي الصلة بين الشعر والحلم، حتى لا نكاد نرى لها بدايات محددة، ففي الحلم عبور إلى رؤى مُطلسمة تكون مصدرا للإبداع، حيث تتداعى الأفكار والمعاني تداعيا حرا يشبه الهذيان؛ في الحلم تتحطم الحدود والحُجب الزمكانية، يصبح العبور ممكنا بين الممكن واللاممكن، إنه التفعيل اللاواعي للصراعات والنزاعات المتراكمة، واسترجاع لما فُقد في عوالم أخرى مناقضة لعالمه.

جاء في أول نشيد من ملحمة جلجامش: « **هو الذي رأى كل شيء فغنى بذكره يا بلادي لقد أبصر الأسرار وعرف الخفايا المكتومة، وهو الحكيم العارف بكل شيء، لقد سلك طرقا قاسية في أسفاره، حتى حلّ به الضنى والتعب فنقش في نصب من الحجر كل ما عاناه وخبره** »[10]، الحلم والشعر سليلان لتجربة واحدة؛ حين يتحوّل الشاعر إلى نبيّ للجماعة، يحقق الاستشراف للآتي استنادا إلى طاقة الحلم والرؤيا، الشعر هنا منفذ

للحلم والنبوءة، وتعبير عن منطق الكشف والإزاحة، مُلامسة للآتي وانفتاح على المطلق، اتحاد بلغة الدهشة محاولة جادة لكسب طاقة بديلة وعالم بديل عن العوالم الزائفة:

« أنا الذي رأيت

أرمي نبوءتي

في هجعة الساحات، ثم أمضي

مكلّلاً بشكوك أرضي »[11]

حين يستشعر الشاعر بأسى شفيف هموم الذات والجماعة، يطالعنا الشعر بوهج مسيّج برائحة العِرافة، الشاعر عراف لأنه المالك للرؤيا« الشاعر يرى ما لا يُرى، والحالم يرى مالا يُرى الشاعر يلغي حركة الظاهر والحالم يثمر حركة الداخل »[12]، من هنا تبدأ قصة الشعر حين يتوضأ الشاعر في محراب الحلم تتّخذ الكتابة شكلا إسقاطيا، إسقاط محور اللاوعي على الوعي واستدراج الواقع نحو آفاق جديدة عبر طاقة الحلم؛ ولأن رؤية ما لا يرى عذاب هائل، صراع مستديم مع الذاكرة والقلق والرقيب، وفقدان التوازن، تتّحد الكتابة بالألم والعذاب: «**أنا نبي الحزن لا نبيّ بعدي** »[13]، وفي الأثر القرآني: « **قال فما خطبك يا سامري، قال بصرت بما لم يبصروا به** »(القرآن الكريم ، سورة طه ، الآية 95-96).

الشاعر حكيم عارف بخفايا الكون مدرك لتناقضات الحياة، متأزم بفعل التشظّي، إنه يعيش الهوة السحيقة بين ما يحمله وما يحلم به، وبين ما يواجهه هذا الحلم – حلم الجماعة عبر مثقفيها وقناعتهم- من أخطار متمثلة في عدو مرابط، وسلوكات أجيال متخاذلة مُنيت بالهزائم والنكسات، فكانت الازدواجية التي حرّكت الشاعر، ازدواجية بين ما كان في الحلم وما يكون في الواقع، لقد اكتشف الشاعر هشاشة الواقع، أراد أن يكون فاعلا، فاستعار لغة الحلم والرؤيا بديلا عن تسطيح التجربة وتقديمها عبر حوامل أيديولوجية، حرية الكتابة والانطلاق هي البديل الأنقى والأهم لاستعادة تكامل الجماعة وهموم قوميتها.

إن هذا السعي الحثيث إلى (القصيدة- الحلم) أو (القصيدة – الرؤيا) هو الذي يفسّر بحق حضور الخطاب الصوفي بأبعاده المتحوّلة إلى مقولات شعرية؛ أن يكون الحلم قائدا للنص معناه أن يكون الشاعر «أسير الحلم الذي يجعل الواقع بجمال التوقّع واليقظة

بمساحة الخيال والوعي بمقدار اللاوعي»[14]، وهو ما تُجسِّده قصائد المجموعة الشعرية **(أنا الذي رأيت)** من خلال حركتين متقابلتين:

حركة أولى نرى فيها توجه الأشياء نحو فرحها وغبطتها، خصبها، وولادتها، إنه عالم الحلم بكلّ ما يحمله هذا العالم من تشكيل مختلف للأشياء والوقائع، حين تنفتح فوهة الحلم فنرى الوطن صدرا لكتاب الحلم يقرأ الشاعر لغته فيقول:

« القصب المكسور قام،
الريح غنت فيه، والشمس،
استردت وجهها الأشجار،
عينيها،
استردت صوتها. »[15]

في فضاء الحلم نرى ولادة الأشياء، نسمع مثل وجع الولادة، حين تستوقف هذه الأشياء الشاعر وقد أتعبتها صور اليباس، والظلام والسكون، فالشوارع مذبوحة المصابيح، والمدن تآكلها الخوف الأصفر، والوطن تهرّأت عباءته، أشجار ليباس حلوقها رنين، تستعطفه الأشياء:

« أحملنا إلى الماء في بحيرة
جسد حبيبتك »[16]

يحملها الشاعر ومعه القرى والجبال والأعراس والأعياد التي علِقت بالقلب، يحلم الشاعر بمحيط جسد يتسع لمراكبه جميعا، يحلم بعودة الفرح والحياة للأعمار والأسماء والأحلام، يغني لهذا الفرح ولهذه الولادة، لولادة الأشياء من خاصرة اليباب:

« السلام للماء يولد من خاصرة اليباب
السلام للولادة »[17]

ولأن الشاعر أشدُّ الناس وعيا بوحدة الذات في العالم، فإنه يميل إلى تقديم هذا الاتحاد عبر كتابة لها الهذيان والنزق والحلم، كتابة لها الوعد أو النداء أو **الاندغام** الذي يصل إلى حد **التعاطف الرمزي مع الشيء** كما يسميه عدنان بن دريل؛ وهو « فهم للشيء مع اتحاد يفترض (علاقات) متبادلة و(مراسلات) صميمية وسرية بين الشاعر والشيء المحسوس، والذي يصير الشاعر يتخذه رمزا لوجدانه وأفكاره »[18]، فكما يتّحد الصوفية بالله، يتّحد شاعرنا بالأشياء حتى يشعرنا بالعلاقات الكثيفة بينه وبينها، يمد جسورا بين

الذات والجسد والعالم تنبثق منها « التحولات وتتّسع العوالم المتخيلة حوارات مع الأشياء والكائنات تتصادى في ابتهالات ونداءات وأفراح باللقاء »[19]، في صورة مظهر أسلوبي ينم عن خصوصية كتابية، تمنح النص عند محمد عمران شعرية صوفية مشرعة على مواقع لا محدودة، عبر أفعال الانسكاب والتحوّل والعبور، والليونة والتماهي والتلاشي والتغلغل في الأشياء:

« لو أن بغداد عباءة
أحرقتها
لو أنها كتاب
مزقته
لكنها تراب
منعجن بقلبي »[20]

وفي مرثية القصب يقول:

« يا ابن الريح والندى / نهارا والندى / نهارا صرتكَ / انثقب
فمي مفاتيحَ / العشب امتدّ أصابع
انسكبتُ أغنية من قمح وأقمار / والحقول
كانت سواقي لي / الوديان...»[21]

والأمثلة الدالة على ذوبان الشاعر في الأشياء لا حصر لها تتجلى في قوله: "**تراب منعجن**"،" **نهارا صرتكَ** "، أو في قوله:" **انثقب فمي مفاتيح** "، أو في "**انسكبت أغنية** "؛ ليؤسس لرؤية برزخية في التواصل بالأشياء، وهي إحدى طرق حضور الخطاب الصوفي في الممارسة النصية عند عمران؛ كما تؤسس لفكرة التحوّل الخفي المؤشر للأبعاد الثورية التغييرية؛ فالصور والأشياء تختلط في موكب حلمي غريب، لعله الحلم يثمر عالما أكثر بهاء، ولعل الشعر يتوهج بنور الكشف.

في المقابل تضيق فسحة الحلم في **الحركة الثانية**، ويتّسع النقيض، فنلفي المقابلة التراجيدية الحادة بين الحلم الكبير الذي عرضنا له، وبين العوالم المجسدة لانهيار الحلم ورموزه؛ أين تفرغ الأشياء من كل دلالات الخصب والفرح، ليتحوّل الشاعر من دور الغناء إلى النحيب والبكاء، ومن دور الحالم إلى دور النبوءة والتبشير بدرامية ما سيحدث؛ فالمستقبل المحمّل بالأخطار والنذر هو البديل الذي تقدّمه القصائد كمعادل لانهيار الحلم

وتداعيه، إنها حركة الرؤيا التي تتجه عكس الحركة الأولى، محاولة طمسها والسيطرة عليها، حين يظهر الواقع المساند للرؤيا الفجائعية على السطح، وهو واقع لا يملك مفاتيحه وأسراره وعلاماته سوى الشاعر الذي يقدّمه في فضاء درامي مؤلم، يؤطره بالنبوءة واستشراف الوقائع.

يعتمد الشاعر في لغته الشعرية على التضاد في إبراز تناقضات الحياة، فصور الحلم التي رأيناها سابقا سرعان ما تتلاشى على صخرة الحزن والعذاب، لتحلّ محلها الرؤيا المؤلمة؛ هناك دائما فرق واضح من خلال المجموعة بين « **أحلم أن أرى... وطنا... امرأة... حبا** " وبين " **رأيت وطنا... امرأة... حبا** "، حين تتمظهر الرؤيا عبر صور العذاب والخراب، تبزغ صور درامية حادة الموقف يرسمها الشاعر فضاء لغياب طويل، فصول جوع قادمة يقول: « **لا أبشركم** »[22]، فكل ما أراه لا يوحي بمظاهر الفرح والخصب والولادة.

في هذا الفضاء التضادي تبرز نغمة تنبؤية معطرة بأريج الحزن والعذاب، يفتتحها الشاعر بمحاولة التخلص من قلق تحمُّل تبعات السقوط، سقوط الوطن/ سقوط الحلم على عتبة الردى، يعلنها:

« إن صوتي الريحان يذبلُ
إني
انكسر الماء في يدي، فسقطت
إن صوتي الأشجارُ ترحلُ
إني
أول الدمع آخر الأغنيات »[23]

هكذا وفقط يُجهض الحلم في طريق الرؤيا، فريحان الشاعر مات افترسه الوقت المتوحش، ففرغ فمه من كل الأغاني نبتت فيه الدفلى – الغناء في الحركة الأولى هو الفعل الحبيب لدى الشاعر– ، وها هو يدعو إلى تصديق رؤاه كما فعلت زرقاء اليمامة من قبل: « **أعصروا زهري الأخيرا** »[24]، فالشاعر لا يبشّرنا بالفرح والأعياد والخصب كما فعل من قبل:

« لا أبشركم
إن لي صوت قابلة تسحب الموت،
إن يدي كفن،
وفمي مقبره »[25]

الشاعر هو المالك للرؤيا وهو العارف بخفاياها، وهو المتحمّل لعذاباتها المتقلّب في نيرانها، نار الذات المتأزمة الفاقدة لتوازنها المعلنة عن إحباطها في مثل هذا الفضاء الذي تضيع فيه كل الصور والذكريات، تحتله نار الرؤى التي تدفع إلى القلق وتهدي إلى العذاب، ولأن العصر يقتل الممكنات الواقعية للحلم فلا غرابة أن يبشرنا الشاعر بالخراب:

« أنا الذي رأيت حتى غشيت عيناي،
أنذر الذين لم يروا
أن زمانا أصفر الخطى
يهبط في أيامهم
يقتلع الأطفال من أثداء أمهاتهم
ويطأ الرجال في نسائهم »[26]

الشاعر يستفزّنا، يستنفر حساسيتنا يضعنا أمام صور طالما أخفيناها أو اختفينا وراءها، يستفزّ حساسية المتلقي وحدسه، أكثر من استنفار عقله، مما فرض نمط خطاب شعري متأزم يقوم على التحوّل والاتحاد بما لا يمكن الاتحاد به، والجمع بين المتباعدات، لا على المحاكاة والوصف لما هو ثابت ومنجز ونهائي؛ ولهذا فقد مال إلى المفهوم الصوفي في الكتابة مسايرا العالم في حالة التحوّل.

وهو بهذا يزلزل الوعي المألوف ويفجّره عبر تشكيلات لغوية مفاجئة ومدهشة يراد بها إيقاظ الوعي والهمم، لنرى ونفكر بطريقة لم نألفها، إنه البناء على المفارقة، المفارقة بين وضعين، وضع الحلم بطقوسه، يقابله وضع (الفجيعة – الرؤيا) بطقوسها، وكلها محاولات للعبور « من هذا الانفصام الحاد في السياسة والثقافة، في النظريات والواقع، في التاريخ والحاضر »[27] إلى آفاق شعرية وحياتية أرحب.

جاءت الرؤيا الشعرية عبر الحلم مبرزة لأهم سمة من سمات النص الشعري الحداثي، ألا وهي سمة **التجادلية**، والتي لا يكاد يخلو منها نص سواء أكان ذلك على صعيد البنية الفنية أو الإيقاعية أو التصويرية، أو على صعيد القيم الجمالية المطروحة

على حد تعبير سعد الدين كليب، الذي يرى بأنها سمة تحيل « على فهم العالم والوجود الإنساني من منظور التناقض وتبادل التأثير فيما بين الظواهر والأشياء والعناصر والجوانب... وهو ما ينفي إمكانية استقلال الظواهر والأشياء... بعضها عن بعضها الآخر، ويُؤكد وجودها القائم على التناقض والصراع وتبادل التأثير »[28]، وهي السمة المتموضعة في فضاء صوفي حدسي تخييلي، تلقى فيه الطبيعة والأشياء والظواهر مناخا من الحالات والمقامات التي يحركها الشاعر كما يشاء.

الرؤيا الشعرية في فضاء الحلم والنبوءة الممتزجتين بالفضاء الصوفي تشويش لنظام العالم الظاهر وللحواس، كما أنها تشويش للكلمة ولنظام استعمالها، نوع من الاختلاف في التعامل مع الأشياء، نفي للنمطية وأحادية الطرح الفني في شعر الحداثة عند محمد عمران.

ب- حضور القلق وفاعلية الموت:

الموت سمة أخرى من سمات النص الحداثي عند محمد عمران، وهو موضوع مؤسس على مقولات شعرية بالغة التعقيد، إذ يشكل الموت هاجس القصيدة الأكبر، حيث أشبعت في هذه المجموعة الشعرية بحس الموت وعذابات الفناء واليباس والجدب خوفا «من ذلك المجهول الذي تخفيه اللحظة القادمة لتفاجئ الشاعر به »[29]، حيث تجد الذات الشاعرة صعوبة كبيرة في الحفاظ على توازنها واستقرارها وهي تتململ بين لحظات «الهروب من لا معقولية اللحظة الآتية بحقائقها المخيفة، والبحث الدائم والدؤوب عن البديل اليقيني لفكرة المخبأ المجهول [الموت] »[30].

لقد رأينا مساهمة موضوعة الحلم في توجيه النص الشعري الحداثي عند عمران؛ خاصة وقد مزجت بروح صوفية رمزية، جعلت من قصيدته مشروع محاورة بين إمكانات الحركة ومسببات الثبات؛ لقد كانت رؤياه الشعرية «مشروع محاورة وتفاعل وتجاوز للظرف الموضعي أو الواقع الراهن، ومحاولة للوصول إلى الواقع الممكن »[31]، إذ لم تكن النبوءة سوى مقولة لجأ الشاعر إليها كبديل موازي لفجائعية (الحلم)، حين عجز عن حمل الدلالات النصية إلى ما يمكن أن يكون فرحا (الخصب/ الحب/ الحرية...)، ولكنها محاولات اصطدمت في كل مرّة بمعوّقات فجائعية في ساحة محفوفة بالمخاطر، يترصّدها الحزن ومكابدة القلق وتسحبها الهزيمة المرّة نحو قدر محتوم موسوم بـ : الموت.

فبرغم المحاولات الدؤوبة لتحقيق الحلم في الأمن والتحوّل والحرية؛ ومحاولات تشبث الرؤيا بشيء من إيقاع الحياة بواسطة الحضور الأنثوي النرجسي، وإشارات الحب الطافح، تتكبّل هذه الرؤيا بعذابات الفناء وقلق الموت والجدب؛ حين يصرخ الشاعر مستسلما:

« أنا الذي رأيت حتى عميت عيناي
أنذر الذين لم يروا »[32]

موحدا قلقه الخاص– وهو قلق بشري كوني – بقلق الموضوعات؛ حين « (ينفسن) الموضوعات الخارجية ويكسوها بمحتواه الداخلي، برعافه الروحي، بحاجاته الأبدية المزمنة، وبذلك يضفي عليها أزمته التي تخصّه، محاولا أن يطمس التخوم التي تفصله عن الكائنات، عن الوجود، عن المطلق في تعيّنه الخارجي »[33]؛ ولهذا تتقذف الأشياء المحيطة بالشاعر في مملكة اليأس والفجيعة تخاف إذ يخاف وتتلاشى إذ يتلاشى صوته أمام صخب الموت وصهيل الأحزان.

لقد وجد الموت حلولا بكلّ ما يحدّ من الطموح والأمل، بكلّ ما يجمّد اللذة والمتعة بكلّ ما يقف حائلا دون حرية الطبيعة، حين يتحوّل الشاعر من مبشّر إلى نذير، يدقّ الأجراس دالا إلى جائحة مميتة جاءت مع هزيمة حزيران عام 1967م:

« أنا الذي رأيت حتى انفتحت عيناي
أنذر الذين لم يروا
الزمن الأسود آت
من كلّ طريق آت
وأنا بعت الإيمان»[34]

هذه سمة العصر المتأزم، والشاعر فيه يمثّل الرائي المتلقي لهذا القلق الخارج من « قمقم الداخل ليتصدر الحلم، ويتحول إلى رؤيا تنسكب في قناعة تنتجها رؤية الشاعر للموت الذي يناوش أحاسيسه، ويطلّ عليه بأشكال مختلفة بتراتبية تخييلية – شعورية بين الصحو والحلم »[35]، فالانشغال بالموت في هذه المجموعة قد أوقد في نفس الشاعر جذوة قلق لا يسكن، وأفسد عليه متعة الحياة، وكدّر صفوها، وهو انشغال مؤطر تزداد قتامته وحدّته كلّما اقترن في سياق العلاقة بالآخر (الوطن/ المرأة/ الطبيعة / القيم/ الحضارة...)

« فالآخر هنا هو الذي يعرض على الشاعر تجربة الموت وليس العكس كما في العادة»[36].

ذكرت لفظة (الموت) في المجموعة وفي كلّ القصائد، عدا المفردات والعبارات الأخرى التي تدلّ عليها، وما دامت الكلمة الشعرية « هي الطريق الأمثل لمقاومة الموت، لأن طريقنا إلى الموت متوقف على تجربة الخطر، والحقيقة الإنسانية وحدها تسقط في هذه التجربة، وتحاول عن وعي منها أو غير وعي مقاومتها وتخطيها »[37]، فإننا لا نجد حرجا في الإقرار بخصوصية هذه الموضوعة عند عمران؛ والتي أفرغ عليها من طقسه الصوفي وفلسفته الوجودية، محاولا تجسيم هواجسه الذاتية، معتمدا عليها في تشكيل أخيلته المستمدة من فوضى الأحاسيس واتساع مساحة الخيال الذي يوغل بعيدا في أعماق عوالم أسطورية خرافية.

يتجلى الموت في هذه المجموعة وفق شكلين:

يجعل عمران **الموت الأول** (الموت الأسطوري الانبعاثي/المتخيل) في مقابل معان تحمل حركتها وجيشانها فيها ليؤكد حقيقة الانبعاث، وكون هذه المعاني والأشياء أقوى من الموت(38)، فالإيمان بالتجدّد والانبعاث جعل الشاعر يحاول نقل المعنى الأسطوري إلى الموضوع الواقعي بداعم فلسفي وثقافي فني محكم، إذ نلاحظ كثافة الإشارة المتعلقة بالانبعاث والخصب في المجموعة، والتي تشير إلى هواجس داخلية تتحكّم إلى حدّ كبير فيما يريد الشاعر نقله أو يرغب في تحقيقه نصيا، إنه هاجس الخلاص بالموت كسبيل أساسي ووحيد لخروج الأمة من مواتها:

« **ليكن نزف،**

لا بد من الدم

لا بد من تمزيق أنسجة

السلام لشهادة الأنسجة

السلام للخلايا التي بموتها تفتح الماء »[39]

لقد أعلنها الشاعر صراحة: « **قيامتنا تبدأ من الحمرة** »[40].

فلكي يتخطى الشاعر عتبة صور الجدب التي تنتشر عبر ركائز ظاهرة وخفية تمثلها صور النوم، والجليد الذي أتى على الأسماء والأعمار والأحلام وصور اليباس والخوف، إضافة إلى صور القحط والفناء، كان عليه أن يستعين بصور الخصب في رأب

الصدع الواضح بين ما تتمناه الذات الشاعرة، وما لقيته هذه الذات من ركام العقم والفناء والجفاف، فهل تقدر هذه الصور المقدمة على تحقيق رغبة الانبعاث من جديد ؟ الانبعاث من الموت البوار الذي أصاب رموز الشاعر وأدواته، وكيف يحدث ذلك؟

تتعمق حالة الصراع في النص من التقاء وتناوب صور الجدب بصور الخصب؛ حين يعمل الشاعر على مواجهة لحظات العقم واليباس والموت بلحظة الخصب التي تجدّد الحياة وتدعّمها بحس البقاء، فنراه يُدعّم لحظة الخصب مؤكدا حضورها في واقعه عبر استلهام حركية الأسطوري بأبعاده الرمزية؛ والالتصاق بالخطاب التموزي المؤسس على فكرة الموت طلبا للانبعاث، إضافة إلى اكتناه خصائص طبيعية مثل (دورة الفصول)، ومظاهر الاحتراق الذي يؤدي إلى الموت، ومنه إلى الولادة الجديدة (أسطورة الفينيق/ المسيح)، والتوحّد بالطبيعة وتبادل خصائصها كإلماع إلى أسطورة أوزيريس الذي تنبعث جثته قمحا في الربيع [41]؛ أو الإشارة إلى الخصوبة والتوالد، وكلها رموز تكرّرت في تلك المرحلة من تاريخ الشعر العربي، ولكنها لعبت دورا شعريا بامتياز إذ لم تكن من الناحية الفنية سوى تقنيات في خدمة الرؤيا تساعد على أدائها، وتمنحها بعدا موضوعيا يفشي ذات الشاعر فيترك أثره على المعنى وطرائق تقديمه.

تحاول الذات الشاعرة عبر توحّدها بالطبيعة (كملمح صوفي أسطوري) إدامة الفرح والوقوف في وجه زمن الفجيعة والتصدي له؛ حتى وإن تطلّب الأمر تمني الموت طلبا للانبعاث، مثل طائر الفينيق أو تموز، فالشاعر لا يطلب الموت من أجل الموت بل من أجل حياة جديدة؛ يطلب الموت أملا في حياة جديدة، يتخلى عن الحياة عبر أشكال مختلفة:

**عبر النار:

« أريد أن أحرقها بغداد.
أريد أن تحرقني بغداد
أريد أن أسمي
رمادنا ماء
وأن أسمي
مياهنا رماد
أن يسقط الرعب على أطفالنا،

ويأكل الأعياد »[42]

** عبر الماء :

« هل مطرٌ

صاعقةٌ

سيل

هل الموتى من الأشجار ترتمي

هل دجلة يبتلع القبور،

هل فرات يغسل لحم الأرض... »[43]

هذه بعض الصور التي يعلن فيها الشاعر رغبته في الاقتران (بالموت / الاحتراق / الغرق) كحركة أولى تؤدي إلى جعل الموت طقسا شاهدا على شطب الجسد وتقديمه قربانا لولادة جديدة، أي أننا نتوصل إلى صياغة الصورة التالية:

التخلي عن الحياة ← عبر (الماء/ النار/ الريح/ القصب...) طلبا للموت الانبعاثي [44]

فلكي يتحقق هذا الانبعاث لابد من الاحتراق والغرق والموت الذي شحن به مراكبه، ما دام هذا الموت هو الوسيلة الناجعة لدفن مدن الجليد والعار:

« بحمولة موت كبير شحن المراكب،

...

وأومأ لبحارته أن ينطلقوا »(45)

ولكن كيف تتم الولادة الجديدة يا ترى ؟ هذه الولادة العسيرة التي سماها عمران في إحدى قصائد المجموعة: « **ولادة من خاصرة اليباب** »[46]، فتجيبنا قصائد المجموعة بأنّ الاتحاد بالطبيعة التي لا تعرف الموت هو السبب المقنع الذي جعل هذه الولادة ممكنة « فكلّ مظهر للفناء فيها يعني بالضرورة حياة جديدة... ولولا الموت فيها ما كانت الحياة »[47]؛ فإمكان الولادة قائم من خلال اتحاد الذات الشاعرة بعناصر الطبيعة وأنسنتها بإيراد فاعلية وحركة مفرداتها تجاوزا لحالة العقم واليباس:

« القصب المكسور قام،

الريح غنّت فيه، والشمس،

استردّت وجهها الأشجار،

عينيها،

استردّت صوتها. »[48]

فالأفعال (قام / غنّت / استردت) أفعال إنسانية أُسقِطت على عناصر الطبيعة، ولكنها على مستوى التأويل الفكري والثقافي تثبت عجز الذات الشاعرة على تجاوز حالة اليباس إلى حالة الخصب ما لم تنفتح على الطاقة التغييرية والفاعلية التحويلية الكامنة في عناصر الطبيعة، والتي لا يتحرك هذا الفعل التحويلي دون استشارتها:

« قال لي البرق،

قالت لي الرياح،

قالت لي السحب،

البحر،

هذا هو الوقت »(49)

فالطبيعة في القصيدة– الرؤيا جزء من الإنسان« والشاعر لا يراقب مسارها (كما يفعل الشاعر الرومانسي) ويبتهل إليها بل يقدّم نفسه فيها »[50] ومن خلالها، بحثا عن الحركية والفاعلية التحويلية التي تتميّز بها أغلب عناصرها المذكورة في هذا المثال.

لقد كان عمران من أهم الشعراء الحداثيين تأطيرا للشعر بالأسطورة؛ معيدا تشكيل الأسطورة ليجعل منها بوابة الأمل التي تنفتح على الخصب ليمرّ خلالها الانبعاث، فهو ينظر إلى الموت كـ (كون) قابل للتحوّل إلى نقيض تماما، إنه يدفع إلى مغامرة العقل في خوض التجربة ليصل إلى الحقائق القابلة للتحول بدورها، « بيد أن موضوعة القلق هي الأداة التي يستعملها العقل لاكتشاف كنه البعد الإنساني ضمن منحى فلسفي ونفسي، لذا فهو يبدأ بقلق الكمون، ثم التشكل، ثم الحركة، ثم الولادة، ثم الوهن، ثم التجدد »[51]، وكلها مراحل يمكن اكتناهها بسهولة من القصيدة (ولادة من خاصرة اليباب) للدلالة على شعرنة الأسطورة وإجرائها مجرى الشعر؛ كملمح رؤياوي عميق الأثر في شعرية الحداثة الصوفية عند محمد عمران، فالأسطورة هنا لم تدخل الشعر لكي تكون بمثابة «عتلة رافعة للقصيدة، وإنما جاءت بوصفها الرؤيا الشعرية نفسها، وبوصفها جوهر التركيب البنيوي للقصيدة عينها »[52]. فهل نجح عمران في وأد الموت عن طريق الاتكاء على النسق الأسطوري؟

لم يبخل عمران على زمن الخصوبة بالمعنى، حيث حاول أن يجعل هذا الزمن أسطوريا قادرا على خلق الوجود المتميز حيث:

« الوقت يجمع أعضاءه المتكسّرة
الوقت ينهض من وقته
الوقت يصعد »[53]

إنه" الزمن– الحسن"، الزمن الذي تكوّن بفعل الأصوات المتحركة عبر الماء والنار بما هي قوى التغيير القادرة على إخصاب اللحظة الحاضرة، وإكسابها صفة تستعصي على الزمن العقيم الأصفر؛ هذا على مستوى الموت (المتخيل الأسطوري).

أما في **الموت الثاني** (الموت الحضاري/الواقعي) فتتهاوى لحظة الخصب هذه ليحلّ محلها الضياع والخوف، الخوف من الموت الذي يتسربل إلى أحاسيس وأخيلة الشاعر؛ لتجيء نظرته إلى هذا الموت فجائعية تشي بحالة الضياع والانحدار المريعة، في هذا الموت يستعصي الواقع على الانبعاث والتجدّد، لتدرك الذات الشاعرة بأن لحظة الخصب التي غنّى لها وتغنّى بها الشاعر لم تتمخض إلا عن عقم جديد، أو موت جديد، ولهذا يُكذّب الشاعر الولادة الجديدة ولحظة المخاض التي حلم بها في مرات عديدة حين يقول:

« يسقط الضوء عليها
يا خجلتي ! تكذب العين
الفمُ
الأذن
يكذب الوجع الصارخ
يا خجلة الغناء »[54]

ليعود الشاعر إلى صوته المأساوي الواقعي بعيدا عن وهج الأسطوري ورموزه حين يعلن تخليه عن لحظات الحلم بالولادة الجديدة:

« الحزن منهمر
الرعب منهمر
الموت منهمر
من ينقد الأحفاد ؟ »[55]

انتقل الشاعر – من خلال هذا الموت – من مرحلة البعث والبحث عن رموز الخلاص إلى مرحلة انكسار الحلم إلى مرحلة السقوط والانتظار من جديد؛ أو بالأحرى

انتقال الرؤيا الشعرية من فضاء الموت المُتخيَّل الذي يكون فيه الموت قوة فداء ووسيلة خلاص، إلى فضاء الموت الواقعي الذي تشعر من خلاله الذات الشاعرة بأنها تواجه مشكلة حضارية.

فالحضارة حضارة موت، والشاعر فيها يحاول رسم بُعدي الموت الزمني والشعري من خلال تصوير مقتل الروح وبقاء الجسد المادي، في زمن تلاشت فيه كل القيم، وتبدّدت الطمأنينة والسكينة، لم لا وهو زمن الحديد والإسمنت ومنتجات الحضارة القاتلة، هذه الحضارة التي أتت على كلّ مظاهر الجمال والحرية:

« يدخل مثل غمامة خذلتها الريح
وما فوق رأسه سماء
بلى،
فوق رأسه سقف حديد وإسمنت
تصالب قضبانٍ
أرقامٍ،
مربعات
بلى،
فوق رأسه ما يكسر قامة العاصفة
ما يغتال المطر
ما يذبح حنجرة الشمس »[56]

استعمل عمران (السقف) ليعبّر عن موت الروح وانحصار الأفق وبقاء الجسد كريشة في مهب الريح، واستعمل الإسمنت والحديد للدلالة على موت الطبيعة في زمن الحضارة وآلاتها الطاحنة لكلّ القيم، فألغى بذلك السماء والخضرة ليدلّ على موت الطبيعة باعتبارها مصدر العطاء والتجدّد وانطلاق الروح، وما تلك الهياكل التي انهدت وتفسّخت في جثة الأرض سوى دليل على موت العلاقات الإنسانية نتيجة للّهث وراء معطيات الحضارة، وموت العلاقة الحميمية بين الإنسان والأرض من خلال موت معنى الأرض؛ وها هي:

« معدات الأرض تطحن الأحلام
والأعمار
والأسماء

تهضم الأعمار

والأسماء

والأحلام »[57]

إنها راهنية العصر وحقيقته، ضريبته التي تقضي بمقابلة الموت في كل منعطف من منعطفات دروب الحياة، هكذا أحس الشاعر فجيعة الحضارة الزمانية فنعى الروح والصداقة والتسامح ومعاني الحياة، فكل شيء يوحي بالخطر منذ البداية، فالشاعر هنا كالمسيح يحمل الحقيقة صليبا ويمضي على طريق الجلجلة *؛ وحقيقته موت القيم، وانحدار المفهومات:

« (كلوا جسدي ميتا

أفلتوا كلاب صيدكم على كلماتي

الوقت ضيق

وأنا آت لأتكلم)

جلجلتي أعرفها

وخشب الصليب

وأعرف المسمار والعلامه

وإنني بلا قيامه »[58]

فنفي القيامة في هذا المثال بالذات يؤكد فشل القيمة التجديدية في صيغة البعث والقيامة؛ والتي كان سداها القلق الذهني والروحي والنفسي، ومادتها الأولية الخيال وترميز الأسطورة، خروجا من مرحلة البحث عن رموز الانبعاث التي يمثلها المسيح هنا، نافيا عنه القيامة التي لن يعود بعدها أبدا، وأمام هذا الفشل يجنح النص نحو تجسيد يقينية الموت مرغما، فتتعدّد مفاهيم الموت بانتقال الشاعر من الموت المتخيل إلى الموت الواقعي كلّما تعقدت سبل الحياة؛ وعليه نؤكد على القيمة البنائية لهذا الانتقال الذي تفرضه تقنية المشهد ودراميته شعريا.

عاش عمران كشاعر مثقف صراعا حادا بين الحياة والموت، إذ نراه في هذا الصراع ينذر بتهدّم الإنسان وموته وسقوطه أمام ما يجري من أحداث مرعبة في المنظومة الاجتماعية، جعلته يتلمّس صور العدم بدءا من تهدّم الإنسانية وموتها، واندحار الوطن وسقوطه، وصولا إلى عناصر خارجية تشكّل بالنسبة للشاعر الملجأ الأخير للبراءة

والفطرية والطفولة، فإذا ما أصابها هي الأخرى الدمار فكيف سيكون مآل الإنسان الهارب والمحتمي بها من هول فجائع العصر؟

ولهذا لا يتوانى الشاعر في تصوير معاني الموت لديه، وفق ما يراه مؤلما جاعلا من المتلقي يحس بأن الموت يبسط جناحيه على كلّ شيء؛ ولعل قصيدة " أنا الذي رأيت " التي جاءت في آخر المجموعة لتكوّن بذلك البيان الشعري المعبّر عن القلق الذي يعتري الشاعر في مواجهة المصير الذي ستؤول إليه الحضارة، حيث الموت يتخطّف الحلم في الوطن ويفترسه، ويحوّل العلاقات الإنسانية عن أهدافها السامية، وهي قصيدة تتوفر على قلق عام، يولّد مسؤولية عظمى اتجاه مصير الإنسان في الماضي والحاضر والمستقبل. ولهذا يقف الشاعر كدليل لينذر لا ليبشّر، ليكتب تفاصيل الموت والرعب والدمار والمجازر التي تمتدّ، تقترب إلى الإنسان والأشياء منذ البداية:

« أنا الذي رأيت

أخبركم أن الجسور ضيقة

وأن من يسقط لا ينقده أحد

طوبى لمن يعبر في هذي العصور المغلقة »(59)

لتأتي القصيدة على شكل اعترافات مشهديّة، يلجأ الشاعر من خلالها إلى إفراغ الموت على قيم وبدائل كان يرى فيها المقامات الأكثر إشراقا للذات الإنسانية، ولكنها تؤول إلى خراب جراء الخراب السائد في العالم، فالزمان المومس هو الذي يقتل الحب وملامحه، والزمان العاقر هو المسؤول عن موت المتع التي تميل إلى التصنّع والآلية وعلامته، كما أن الزمان المغلق آفة الحرية حيث:

« يقتل من يآخي

عينيه بالشمس وبالهواء

ومن يرى غير الذي ترى السماء

ومن يزيح سقفه

ليهطل الفضاء »(60)

هكذا وفي كل مرّة يُميت الشاعر قيمة من القيم التي يحبها ليحيلنا مباشرة على فضاعة الموقف من جهة، وليؤسس من جهة أخرى لمعنى جديد من معاني الموت ماتحا الرؤيا الشعرية بحركية صراعية درامية.

لقد « ظلت الموضوعة قلقة في ثنيات إبداع الشاعر، موحية بالقلق الذي يعصف بنفسه من الداخل، إنها موضوعة متحولة غير ثابتة في نفسه »[61]، يغذيها الشاعر من رعافه وقلقه، وهو قلق يقوم أساسا على الكشف والمعرفة والتغيير؛ إذ يُعنى « بالكشف، كشف الغموض عن جوهر الذات بنفض الغبار الذي تركه الواقع عليها، والمعرفة، معرفة الحقيقة الكامنة في صراعات الذات مع الوجود، لتأكيد هوية تواجد « الوجود » في هذه الذات، والتغيير، تغيير الممكن القائم لبلوغ الممكن المنشود، والذي أضحى مطمح الذات»[62].

هذا ما تحاول الرؤيا الشعرية أن تقوله على مستوى موضوعة الموت من خلال الانفتاح على تعددية المفاهيم، وأنسنة الموضوعة بجعلها تنمو في إطار الحقيقة الإنسانية، وتحريكها بجعلها الحامل الأكثر تأثيرا في شعرية القصيدة عند عمران.

لقد حاولنا استكناه الأوجه الباطنية للرؤيا الشعرية عند محمد عمران؛ والتي انطلقت – كما نرى – من جهد ملحوظ في إخفاء وإغماض أهم الأسس التي تبنى عليها هذه الرؤيا (صوفية/ رمزية / أسطورية)، وهي أسس مطمورة أُوكلت مهمة حضورها لثنائيات حيوية فاعلة (النبوءة– الحلم، القلق– الموت)، تداخلت وتحاورت، تصارعت بشكل ضدي لتقدم لنا الرؤيا في أقصى ممكناتها.

خاتمة:

– الرؤيا الشعرية ليست جنسا أدبيا، بل هي نظام لعلاقات البنية الفنية، نظام ينتقل بالتجربة الشعرية من مرحلة الرؤية الفكرية للواقع والفن التي تميّزت باتجاهها التقدمي من حيث الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعي، إلى مرحلة الرؤيا الحديثة للشعر، التي تعايش القصيدة كتجربة كيانية شاملة لأعمق عناصر التوتر بكافة جزئيات حياة الشاعر، وبكافة ما تتضمنه هذه الحياة من عناصر أخرى غير الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعي.

– الرؤيا الشعرية الحداثية عند محمد عمران طريق مهم في تغيير النظر إلى المواضيع عنده؛ حيث لم تعد موضوعات الحب والموت والوطن والحزن والقلق والحلم مجرّد موضوعات فقط، وإنما هي كذلك مستوى من مستويات القصيدة وعنصر من عناصر البناء الفني.

– رؤيا الشعر عند محمد عمران تعتمد على ترجمة النظر الخارجي إلى واقع نفسي داخلي والتماهي بخطابات مختلفة والتشرّب من جمالياتها الخاصة والتقرّب بها إلى روح الشعر المتعدّد العوالم.

– القصيدة الحداثية عند عمران قصيدة تحمل رؤيا خاصة وجديدة داخل لغة انشطارها الداخلي؛ لغة جديدة تحاول أن تسمي واقعا جديدا وفق أدوات فنية وشعرية جديدة.

– شعر محمد عمران لا يُفهم الفهم السوي إلا إذا ارتبط تفسيره بطبيعة التجربة الشعرية، واتخذ منها منطلقا أساسا يقود إلى معادلة المضمون الشعري بدوافعه الصوفية والأسطورية والسريالية والرمزية.

– تمنح الرؤيا الشعرية مفاتيحها الأساسية، بواسطة كلمات مركزية ذات ثقل خاص في تجربة الشاعر كالحلم والنبوءة، الجسد والأنثى، القلق والموت، الحب والوطن وغيرها، والتي لا يتمّ الوقوف على عناصر رؤياه وشعرية هذه الرؤيا دون اكتشاف دلالاتها الظاهرة والمضمرة.

– القصيدة الحداثية عند عمران مجموعة من المدخلات والإحالات الرؤياوية التي يبنى بها النص، وعليها يقوم موضوعيا وفكريا ونفسيا، وينتسج بها فضاء اللغة، وهي مجموعة من المتباينات التي تقوم على المزج بين الأسطوري أو التاريخي بالصوفي، وطقس الحلم السريالي بالايدولوجيا...، ولكن أمرا أساسيا يبقى المعيار الأول للحكم عليها ذلك هو الداخلية الفنية الحية المعروضة عبر قدرات تعبيرية استثنائية وسمناها بشعرية الرؤيا.

الاحالات والمراجع

(*)محمد عمران شاعر سوري معاصر، من مواليد قرية الملاجة ناحية حمين في محافظة طرطوس عام 1943 م، من أبرز أعلام شعراء الحداثة العربية الذين تلو الجيل الأول، استمر في الإبداع والكتابة حتى غيبه الموت وتفوق عليه في 1996/10/22 منهيا بذلك حياة فارس من أهم فرسان الحداثة الشعرية لجيل الرواد في الوطن العربي.

(1) خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ط 1، دار توبقال- المغرب، 2000، ص103.

(2) عبد العزيز بومسهولي: الشعر. الوجود والزمان، أفريقيا الشرق- المغرب، 2002، ص16.

(3) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص9.

(4) حسن مخافي: القصيدة الرؤيا. دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة "شعر"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، أكدال- الرباط، ط1، 2003، ص89.

(5) محمد عمران: أنا الذي رأيت، منشورات وزارة الثقافة-دمشق، 1978، ص ص120-121.

(6) خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص74.

(7) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1994، ص9.

(8) نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 1997، ص313.

(9) تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للطباعة والنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1987، ص23.

(10) طه باقر: ملحمة جلجامش، مطبعة دار الحرية- بغداد، 1975، ص54.

(11)محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص107.

(12) عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية.الحداثة وتحليل النص، ط1، المركز الثقافي العربي- المغرب، 1999، ص75.

(13) محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص45.

(14) عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ص61.

(15) محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص 19.

(16) م.ن، ص63.

(17) م.ن، ص82.

[18]عدنان بن دريل: البلاغة والإبلاغية في الشعر السوري المعاصر، الموقف الأدبي،ع138-139، 1982، الموقع الإلكتروني لاتحاد الكتاب العرب:**www.awu-dam.org**، خانة الدوريات.

[19]عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات . قراءة في شعر حسن نجمي، ط1، دار الثقافة- المغرب، 2004، ص151.

[20] محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص24.

[21] م.ن، ص ص111-112.

[22] محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص121.

[23] م.ن، ص124- 125 .

[24] م.ن، ص124.

[25] م.ن، ص121.

[26] محمد عمران: أنا الذي رأيت ، ص116- 117.

[27] عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص100.

[28] سعد الدين كليب: وعي الحداثة. دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، إتحاد الكتاب العرب- دمشق، 1997، ص28.

[29] وليد مشوّح: الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 1999، ص125.

[30] وليد مشوّح: الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، الصفحة نفسها.

[31] اعتدال عثمان: إضاءة النص. قراءات في الشعر العربي الحديث، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص79.

[32] محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص117.

[33] وليد مشوّح: الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، ص267.

[34] محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص119.

[35] وليد مشوّح: الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، ص504.

[36] م.ن، ص504.

[37] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث. بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر العربي المعاصر، ص244.

[38] وليد مشوّح: الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، ص347.

[39] محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص83.

(40) محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص84.

(41) يوسف سامي اليوسف: الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 1980، ص41 .

(42) محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص ص21-22.

(43)محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص28.

(44) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة . تحليل نصي، ط1، دار توبقال - المغرب، 1988، ص141.

(45) محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص ص70-71.

(46)م.ن، ص 59.

(47) أحمد بكري عصلة: الموت في الشعر العربي الحديث (1917- 1967)، منشورات مركز المخطوطات والتراث والوثائق- الكويت، ط1، 2000، ص326 .

(48)محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص19.

(49)م.ن، ص47.

(50) إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، ط2، دار ابن رشد- لبنان، نيسان1981، ص42.

(51) وليد مشوّح: الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، ص382.

(52) يوسف سامي اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص42.

(53) محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص56.

(54) م.ن، ص ص23- 24.

(55) م.ن، ص24.

(56) محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص67.

(57)م.ن، ص69.

(*) جبل المسيح: أو الجبل الذي آوى إليه المسيح مع بعض تلامذته...

(58) محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص108.

(59)م.ن، ص109.

(60) محمد عمران: أنا الذي رأيت، ص ص115-116.

(61) وليد مشوّح: الموت في الشعر السوري العربي المعاصر، ص127.

(62) م.ن، ص ص 154-155.