الموت الهاجس والسؤال
في ديوان "كذلك" لنادر هدى

د. عبد الوهاب بوشليحة
جامعة الأمير عبد القادر

صدمة الكتابة/كتابة الصدمة.

إن البحث في تجليات الصدمة داخل الكتابة الإبداعية -أيّا كان شكلها ومنطلقها وخلفياتها- يحيل على أن إثارة مثل هذا التساؤل لا يتوفر ويكون ممكنا في أي وضع اجتماعي وإيديولوجي يجد المبدع نفسه فيه، بل يفترض وجود وضع ذا خصوصيات معينة يجعله منفتحا لهذا النوع من الممارسات الفكرية الجمالية. فالوضع الذي يجعلها ممكنة ويغديها يتميز بهزات عنيفة تصيب الذات عن موقعها من العالم بمعنى آخر، أن المبدع لا يعي ذاته في بعدها الأنطولوجي، والنص لا يتأسس في بعده الإنساني إلا انطلاقا من فجيعة، فالفجيعة «تولّد ذلك النوع من القلق الخلاق وبذلك تدفع الإنسان إلى التحول وإلى تجاوز ذاته»[1]، أي أن صدمة الفجيعة تحقق أشياءها الرهيبة والمفزعة سواء كانت صغيرة أو كبيرة على غير توقع، وتظل قاصرة على الفهم مستعصية، ولا يمكن التكهن بها وغير محتملة لكنها تثير الإنسان لما تولده من صراع ووعي. هو مفتاح الكتابة الإبداعية، فالفجيعة التي ينزلق فيها المبدع تكسب

---

[1] نديم البيطار: الفعالية الثورية في النكبة، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1973، ص180.

التجربة الأليمة التي تكشف معنى التحول الرؤيوي الذي يقود إلى ولادة كتابة جديدة، ونص جديد، فالانزلاق إلى أعماق اليأس والضعف الإنساني، هو في الآن نفسه الوقوف على أشكال الخوف وما يهدد الذات الإنسانية التي لا يمكن تجنبها أو الاستعداد لها؛ إلا أنها تعلن عن نفسها في دفع الأنا –الذات المبدعة– إلى صعيد جديد من البعد الإنساني تتحول فيه الصدمة –صدمة الكتابة– إلى أداة يتحقق فيها خلاص الإنسان لأنه يؤمن بنفسه وبإنسانيته فيه؛ وبالتالي فاديالكتيك الكتابة. الصدمة هو بمثابة حدّ درجة الوعي الباطني للذات عندما تقف وجها لوجه مع الألم والعذاب والنكبات، وهو بدوره يشكل معطى فلسفة الكتابة التي تتحقق فيها رؤية الكتابة المصدومة، فالكتابة المصدومة تمثل في التحديد الأخير واقعا إبداعيا مستقلا في ذاته، ينطوي على قوة كالجنون تعرض ذاتها على المبدع بوصفها «أداة– إبداع– ليس في مجال المجهول الذي يمكن حصره، بل أيضا في نطاق ماهو مجهول –فينا– وبين الكائنات البشرية»[1] بتعبير آخر، تستطيع الكتابة الكشف عن وعي جديد للعالم وتعيد التفكير فيه.

إن البحث في صدمة كتابة النص تعني في الحقيقة أن يكون المبدع متناغما مع المنطق العقلي واللاعقلي فيه، أي «يكشف في لحظة الضيق، الروح العميقة للأشياء ولكنه أيضا هو من يعطي لهذه الروح وجودا موضوعيا بواسطة وسيلة وحيدة هي الفعل البشري»[2]، وتبعا لذلك تنفذ الروح الشعرية من الوعي إلى اللاوعي، ومن الظاهر إلى الجوهري فيتلبس الوجود بالأبعاد الرمزية للفجيعة وتطفح بالمدرك والخيالي في بواطن الذات الشعرية، لذلك تنخرط كتابة الصدمة في زمن غير زمننا، إنه زمن الفجيعة –زمن النص– يحقق الشاعر

---

[1] فرانسواز وافون: "إيروين شرود تجر في مستشفى الطب النفسي"، تر: بهجت عبد الفتاح، مجلة: ديوجني، ع202، مركز مطبوعات اليونسكو، القاهرة، ص73.

[2] أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، 2001، ص83-87.

إطلالة متفردة على ما يكمن في اللغة من قوانين توليدية تظل متمكنة على نفسها، مستترة غاية التستر حتى لكأنها تمثل نوعا من الماوراء[1]. وتمنح النص –نص الصدمة– تفرده كتجربة ضاربة بجذورها في عتمة أغوار الشاعر ورحاب كيانه.

إن القصد من مقاربة درجة الصدمة في ولادة الكتابة يكشف في التحديد الأخير عن الأسباب الظاهرة أو المحتملة، القريبة أو البعيدة التي تسبب تحولا مفاجئا يكشف بدوره عن مؤثرات رمزية مفاجئة ذات وطأة شديدة على المشاعر الواعية واللاوعية، الظاهرة أو الباطنة التي تولد تدريجيا أو فجأة مع الزمن حالة من الانهيار العام، أي ولادة الصدمة وتبعا لذلك، تصبح تجربة الكتابة المصدومة وولادتها إطلالة يحققها المبدع على عوالم الغياب التي تنفذ إلى ما وراء المرئي والحسي أي «الانفتاح على حركة الجدل الكوني –ليشهد– الشاعر تحولا يتجلى في شكل تكثيف للوعي بموجبه يكون الشاعر مهيأ دائما للانفتاح على حركة الجدل التي تدير الوجود وتملأ بالصراع حياة الإنسان، ومن ثم يصغي إلى نداء الوجود، وينفذ إلى التناغم الكوني العام»[2]، وبالتالي فتجربة الكتابة داخل نسق تجربة الفجيعة ترسم حدود النص المفجوع الذي يطلع من أعماق الأنا وأغوارها الدفينة.

في ضوء هذا المعطى، تأخذ القراءة النقدية لنتاج الفجيعة عند نادر هدى معنى خاصا حين تأتي من داخل هذا النتائج بوصفه ممارسة يتشكل من خلالها سؤال، يتجدد بتجدد تجارب الكائن الإنساني المندمج في صيرورة التحولات الكونية التي تلقي بظلالها على الواقع الفردي والإنساني، فتثير فيه القلق الذي يحفز المبدع على الاقتراب من السؤال الأنطولوجي «الذي تغديه شحنة القلق

---

[1] محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، سراس للنشر، تونس، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص25.

الوجودي ليختلف باختلاف المواقف التي تستدعيها –الصدمات– باعتباره تعبيرا عن تجربة ذاتية من جهة، ومن جهة ثانية يبدو مدركا لوجود موضوعي ملازم لحركة الكون والنظام الطبيعي»[1]، لذلك يقف نادر هدى في سؤاله الأنطولوجي على لغة الشعر بوصفها مدخلا إلى عالم مساؤلة الفجيعة لتعيد توحيده في سياق شفافية التعامل مع أشكال الصدمات التي تصبح هنا موحدة وممتلئة «على مستوى معنى العالم، حيث يصبح الشعر لحظة فجيعة»[2]، أي أن الرؤيا الشعرية تنبني على قاعدة الفجيعة تمتزج في داخلها صوت الأنا –الشاعر– بالآخر، حتى يصبح صوت الشاعر لحظة تستوعب الأصوات الخارجة من حقل فجائع الآخرين، لتعيد صياغتها داخل بناء شعري درامي يشحن صوته في زمنه المأساوي.

إن الفجيعة عند الشاعر نادر هدى تمثل في التحليل الأخير دائرة الإحساس الوجودي الذي ينفجر باللغة من ولاعي العالم –عالمه– وبالتالي تدخل القصيدة عالم الموت وتعيد صياغة نفسها لتصبح إحساسا إنسانيا حادا تلتقط التوتر وتفجره داخل الكتابة وآلامها.

إن الموت عند نادر الشاعر حبلى بالغموض والسحر، وقد يكون هذا السحر السبب في حدوث الفواجع المتتالية على البشر، إنه روح خفية مدمرة تسحق الذات دون أن تعرف سرّ تلك الروح الخفية. وبالتالي فالشاعر يبحث عن السر الكامن في طبيعة الموت، وكأنه روح مسحورة تبحث عن خلاصها.

---

[1] عبد الصمد الكباص وعبد العزيز بومسهولي: الزمان والفكر، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص11-12.

[2] إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، 1982، ص260.

في ضوء ما سبق، فإن لغز الموت الذي يفسر ديمومة أثره بكونه إشارة إلى سؤال الطبيعة الإنسانية، ذلك أن زمن الموت يجدد «الظاهرة الفنية –للموت– فيما يتجدد فعل القراءة الذي يتجدد الموضوع به، وما يُجدد، هو فعل القراءة المتجدد في زمانه»[1]، على مستوى الفكر والقيم الإنسانية، بيد أن تجربة الفجيعة لا تتمثل في دوائر الميتافزيقيا، بل في رفاهة السؤال وشموله المدهش الذي يستولد من الكلمة سؤالا، ومن الكلمات عوالم يخترق الواقع، ويوحّد الزمن الأنطولوجي، فالمتخيل الأدبي يخترق الواقع ويوحد أزمنة مختلفة كما لو كان للمتخيل زمن ممتد يطرح على الطبيعة الإنسانية أسئلة متماثلة في جميع الأزمنة[2]، لذلك يتقدم سؤال الشاعر من زمن الوجود إلى زمن كتابة الفجيعة لأنه ينطلق من قلق الروح التي لا تعطّل فيها الأزمنة أسئلتها عن الموت والمصير الذي لا نهاية له.

زمن الفجيعة/زمن الموت:

إن أساس إشكالية زمن الموت عند نادر هدى يكمن في إحساسه بالزمن بوصفه تعبيرا عن تجربة ذاتية تغديه شحنة القلق الوجودي التي تستدعيها مختلف التحولات الفكرية والنفسية بعد أن استيقظ وعيه –الإبداعي– على أساس تجربة فقدان –الأب– وبالتالي فهو إذ يقارب إشكالية ميتافيزيقية بوصفه إنسانا ينخرط كإحساس ووعي في تجربة زمن الموت، فإن السؤال المركزي، سؤال الوجود يضع زمن الموت موضع «الأصل كعدمية خالصة، ومن ثمة فإنه يرفعه إلى مستوى الواجب كونه جاعلا منه ما يشد الكائن إلى اللامتناهي من

---

[1] البيرتو مانغويل: في غابة المرأة دراسات عن الكلمات والعالم، تر: سلمان حرقوش، دار كنعان، ط1، 2006، ص16-17.

[2] المرجع نفسه، ص17.

حيث هو الماضي المطلق الذي تثوي فيه حقيقته، أو من حيث هو المستقبل المطلق الذي فيه سيلقي ويتحد بمثاليته»[1]، ومن ثم، فالسؤال في انفتاحيته على الكينونة والصيرورة يأخذ مشروعية طرحه عند نادر الإنسان، بتجدد تجاربه المندمجة بالألم والقلق التي تلقي بظلالها على واقعه الحياتي.

«لا وقت في الوقت /لا مكان في المكان/ وهو في المابين/ ذبالة تنساب في كيان الروح/ أعاصير من الأسئلة»[2].

إن تشابك العلاقة بين الزمن والمكان تتحدد عن طريق الوعي الشعري، وما يتمخض عنه من عوامل وظروف نفسية متغيرة على الدوام، ولهذا لا يمكن النظر إليه بمعزل عن العلاقة الجدلية بين ما هو خاص وعام في مكونات وعي الشاعر لحركة الوجود ودرجة ونوع وكثافة الإحساس بالجوهر الزمني وبالتالي قوة وخصوصية الرؤية الفكرية والرؤيا الفنية في رصد وتصوير ومعالجة مؤثرات فعل الموت على الشعر. إن انعدام الوعي بحركة الزمن -توقف الزمن- والإحساس بالمكان هو بمثابة انفصام حاد بين الشاعر ونفسه، وانفصال بينه والبعد الأنطولوجي وبالتالي «فاللاوعي هو وحده اللازمني»[3]، لأنه شكل من أشكال السكون والجمود والموت، «فبدون الشعور بمضي الزمن تتوقف الحياة فعلا، ويفقد المرء الاتصال بالواقع»[4]، كون الزمن هنا يمثل انسداد في آفاق الرؤية بحيث «يجعل العالم الخارجي تابعا للعالم الداخلي، ويجعل الزمن

---

[1] عبد الصمد الكباص وعبد العزيز بومسهولي: الزمان والفكر، ص99.

[2] نادر هدى: كذلك، دار الكندي، 2001، ص59.

[3] فرانك كرمود: الإحساس بالنهاية، دراسات في نظرية القصة، تر: عناء غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، 1979، ص58.

[4] المرجع نفسه، ص168.

الواقعي تابعا لزمن الذات»[1]، ذات الشاعر إذن فإشكالية الزمن عند نادر هدى تكمن أهميتها في كونها تفتح أمامنا طرحا جديدا من أبعاد الزمن وفاعليته في النص، أي أن جانب الفاعلية الزمنية في النص تكشف التشكل الجديد لفلسفة الزمن النفسي والأنطولوجي، وهذا يعني أن الشاعر يعاني من قسرية الزمن التعاقبي وأمكنته ليفتح زمن أسئلة الذات. «وعليه /كان لا بد أن يكتب/ لا لأنه مؤمن بما يكتب/ أو يكتب/ بل لأنه يبحث بأسئلته عن أسئلة»[2].

ليس الشاعر مجرد ماهية ولكنه علاقة مع أشكال ومحتويات معرفية وإنسانية وبالتالي يطرح نفسه عبر جعل اللاوعي واعيا وتوجيهه نحو التمثل الإنساني، أي عبر طرح اللامفكر فيه –الموت- كموضوع وسؤال متجدد، بمعنى أن قضيته الأولى تتعلق بعملية قلب تمس: الحيّز المعرفي، التأمل المتعالي- ومسار ميلاد الإنسان وموته، إن الموت من حيث هو عنصر يشكل تخوم التجربة الشعرية وحقيقتها عند نادر عبر البحث بأسئلته عن أسئلة متعددة لفكرة النهائية ويؤكد تحول وعي الشاعر ووعي الكتابة إلى نوع من الاستبطان التي هي في النهاية اكتساب معرفة أنطولوجية لا تعني إلا حياة جديدة، وتصبح شكل العلاقة بين الإيمان بالكتابة والبحث بها وفيها متابعة لرحلة الاكتشاف، وكأن سياق الفجيعة /الموت هو الإطار الملائم لطرح أزمة الفناء بوصفه الأكثر قدرة على إعطاء هذه الأزمة سياقها وفهمها الأصح، هكذا تقوم على صعيد النص تلك العلاقة بين الوجود والعدم المعادل لإشكالية الموت الذي يهدد الإنسان في الزمان والمكان كإنسان داخل العالم ووضعه الاعتباري ككائن معرض للفناء.

---

[1] صبري حافظ، نجيب محفوظ أتحدث إليكم ، دار العودة، بيروت، 1977، ص104.

[2] نادر هدى: كذلك، ص60.

إن الكتابة بوصفها سلطة دفعت وتدفع الشاعر ليستشعر نفسه فريسة قوة، لذلك وحده الإيمان بما يكتب يمثل في التحليل الأخير حركة الذات في تجاوزها للموت، والبقاء على قيد الحياة، مادامت الموت كامنة فيه وفي تركيبته الأنطولوجية منذ البداية والولادة، لكن البحث في الموت لا يرتبط عند نادر هدى بالتأمل في ميتافيزيقيا الموت كالتساؤل عن كيف ومتى انبثقت الموت داخل العالم، وأي معنى يمكن أن تكتسبه كفجيعة وألم ومعاناة داخل كلية الكائن، لكن في مستوى ثان، فهو يقاربه كحقيقة وذات عمق نفسي، لأنه يعي بأن العدم جزء لا يتجزأ من الوجود، وأن الوجود بالنسبة للشاعر مصدر القلق الوحيد والحقيقي.

لتأت أيها الواعد /تملأ الكؤوس كما ينبغي/ فالليل طويل/ طويل في كيمياء العبث/ لتأت أيها الواعد[1] هنا، يصبح لصيغة الأمر مبررها الدرامي، لأنها تسمح للذات –الأنا– بالتوحد داخل مسار يؤدي فيه الوعي بالموت الكشف عن تشكل الموت انطولوجيا من الكينونة الخاصة بنادر الشاعر من الوجود على اعتبار أن الموت هي «الإمكانية الوجودية المتحررة من كل استعباد، والتي لا يأسرها وعد، ولا تستلبها سلطة النحن من الفرد»[2]، لذلك يعتقد الشاعر انطلاقا من مقولة هيذجر أن «الإنسان بمجرد ولوجه الحياة يصير في الحال شيخا أهلا للموت»[3]، فالموت كمفهوم، عمل على خلق التوتر الدرامي في النص لينقلها من الفهم البسيط إلى المعقد، حيث تنبعث الرؤيا الشعرية بوصفها فلسفة للموت وموقفا له متفردا في الكون والواقع الحياتي للإنسان، وبالتالي داخل الكتابة إن «الموت هي من منظور الكتابة الاسم الذي نطلقه على وضعٍ معقد،

---

[1] نادر هدى: كذلك، ص135.

[2] مصطفى الحسناوي: كتابات للأحياء، ص87-88.

[3] المرجع نفسه، ص88.

ملغز وغامض يتساوى فيه الوجود والعدم، والحضور بالغياب، بهذا المعنى فإن الموت لا تحضر كتجربة بقدر ما هي اسم»[1]، ومن ثم فالوعي الشعري بالموت عند الشاعر نادر هدى مشروط بمعطى زمن الليل –الزمن الوجودي–وتدفقه ليس على وضع إنساني، وإنما على جمالية النص، فانعكاس الرؤيا الجمالية على لغة النص تعيد كل مرة عمق السؤال الإشكالية –السؤال الوجودي– من خلال البحث عن الأنا داخل النص «بحيث يبدو معه النص، وكأنه يحدث توازنا بين حفريات اللغة في السؤال وبين صوت الأنا المملوء بالألم والفجيعة والخوف والوحشة»[2]، ومن ناحية أخرى: فإن سؤال النص، يمتد ليلتقط لحظة تتكامل داخل حوار داخلي، يتم بين صوت الشاعر وصوت الموت –الأب– وبين الصوتين يتكون العالم في لحظة واحدة اسمها النهاية –فيبقى الشاعر وحيدا أمام قرار الموت محاطا بالأسئلة وعلامات الاستفهام والتعجب، ويصرخ في النهاية لتأت أيها الواعد، لا ليعلن النهاية– نهايته، بل ليعلن أن في صراخ النهاية بداية ما.

عتبة التشظي/ الفجيعة الكبرى:

إن استحضار شخص ميّت، وتأمل سيرته بكل قوة وحدّة، يبيّن بشكل من الأشكال، بأن موت الفرد يكون الدليل البيّن في غالب الأحيان على تحول نحو انبعاثه داخل حاجات أفراد آخرين وذاكرتهم، أي أن الإنسان حسب جاك دريدا مسكون «بضرورة الوفاء لذاكرة الآخر، وبإلزام الحداد واشتغاله والاضطلاع ما وراء الوجود الفعلي للصديق الميّت وما وراء الحضور والغياب بآثاره

---

(1) المرجع السابق، ص76.

(2) محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2005، ص38.

وحميميته كفكر وكوجود»[1]، لذلك كانت الآلام والمعاناة التي يحملها الإنسان في تجاويف ذاته، في مصاحبة الفقيد ومجاورته تتخذ شكل مأتم ورثاء وطقوس جنائزية، فالمتوفى إذ يغادر عالمنا، فإن الذين يبقون على قيد الحياة يمكنهم دوما أن يكونوا معه. لكن خلال عملية الانفصال –الموت– يفقد الإنسان ذاته، والفقد هنا مزدوج، فإما أن تفقد الذات ذاتها الضائعة وسط الأشياء والعالم ويكون الفقد كسبا للذات الأصلية، وهو المعنى الأصيل الذي نجده عند الصوفية حيث تستعيد النفس البقاء بعد حال الفناء، وهذا الفقد يقرب الذات من مرحلة التكامل الإنساني، وإنما تفقد الذات ذاتها الأصلية وسط الأشياء وتستحيل هي إلى شيء وساعتها تقترب من القطب الآخر للاغتراب وتتحجر ويفقد الإنسان إنسانيته[2]. في ضوء هذا المعطي، يكتب نادر موته:

وحيدا/ في الدائرة المغلقة/ ودوني/ الهاتف والطرّاق/ وفي الركن الثالث مرآة انظر فيها/ وحيد[3].

ليصل إلى الأعماق الكبرى التي بحث عنها طويلا، لكنه يصل بالخيبة والمرارة وبطعم الموت، فيحاول اختراق وحدة المكان إلى تعدد أزمنتها، لكنها تكشف أنها تعيش زمنا واحدا، هو زمن موته، وكأنه في النهاية يعيش الموت الذي تتساوى عنده الأشياء بأسرها، وتفقد فيه المعاني بريقها ورعشتها، لكن الشاعر في الآن نفسه، يضطلع بنوع من التبصر الباطني، أو بتمثل روحاني للوجود الذاتي والإنساني ليجد نفسه بالضرورة ملزما باستدعاء صورة الأب، ويكون وفيا لجسد الأبوة من حيث هي قيمة وفضيلة، إنه انفتاح على الحق

---

[1] مصطفى الحسناوي: كتابات للأحياء، ص65.

[2] مجاهد عبد المنعم مجاهد: "الاغتراب والتشيؤ"، المعرفة، ع179 كانون الثاني 1977، ص73.

[3] نادر هدى: كذلك، ص65.

ونداءاته، حيث تتطرح الموت بوصفها برهانا ربانيا مندغمة في زمن الوعد والحق المطلق.

في ثلاجة محكمة رأيته/قيل إنه ميت/ وأكدته بيدي هاتين، بيّدي هاتين أكدته/ أهو الميت أم أنا[1].

إن موسيقى إيقاع النثر الذي يلف الكلمات والجمل تعطي للموت وحدتها ورهبتها، فاللحظة الوصفية بمثابة العلامات التي تنبعث من داخل الجسد الميت، غير أنها لا تلبث أن تنقلب على ذات الوصف وكأننا أمام انفصام في الرؤية الشعرية لنادر، لينتقل إلى التأمل التجريدي من خلال الاستفهام الإنكاري، وفي هذا الانتقال تأخذ اللغة أبعادها الشعرية، كأن لحظة الوصف هي العتبة التي يحتاجها الشاعر من أجل الوصول إلى لحظته الحقيقية.

بجوعك أقسمت/ كي أنعم باغترابي/ وهي سفر ممجد/ ويمين كتاب/ أن أكونك قيمة في المحيّا والخيال[2].

تختلط معاناة الكتابة بمعاناة الحياة، كأن الكتابة شكلا للحياة، وكأن نادر يبحث في كلماته عن مرآة يرى فيها وجهه الضائع في الأحداث المتلاحقة، ويرى أفكاره المبعثرة وقد تجمعت لتشكل موقفا. لذلك تفاوت الإيقاع الشعري بين زمنين: زمن الوصف وزمن التأمل، وفي هذا التناقض بين الزمنين، تنشأ وحدة البحث عن أفق الخلاص. فنادر يتخذ من الكتابة الشعرية أداة للبحث عن الأبوة فيه، ليتجاوز بها ظرفية الموت الجسدي ويصل إلى روحانية الأنا بالآخر –الأب– طالما أنه غارق في لحظته وفي توتره، وتداعيات الكتابة وأسئلتها الوجودية، لكن الصدمة، تجسد أخيرا فضاعة إيقاع الموت، وموت نادر

---

[1] المصدر نفسه، ص66.

[2] المصدر نفسه، ص69.

الإنسان، لتأخذ الشاعر إلى أكثر اللحظات كفرا بالموت وكأن الكفر بها مقدمة لتحطيمها وكتابة عبثيتها المطلقة.

أأله حزني/ أسئلة ومتاه/ أتلاشى/ تعابث روحي اختضاراتها/ والجدارات المرايا شاهداي/ ملكاي وكتابي[1].

هكذا ينهي الشاعر مشاهد الفجيعة الكبرى، وكأنه يلخص هذه المعاناة الخانقة، ويعيش زمنا انشطاريا يأخذ تارة الزمن الحسي إلى الفلسفي أو يعود بالفلسفي إلى الحسي، فتنتقل وحدات الإيقاع الشعري في النص إلى هذا العبث المأساوي وإلى اللاجدوى من الحياة والكون. وفي هذا التوتر الداخلي –توتر الرؤيا– بين الذات والآخر، بين الموت والحياة، هناك زمن واحد، هو زمن الموت وزمن الكتابة، وهناك نادر الذي يتقوقع على نفسه ويغيب خلف أحلامه المتشظية وزمن فجيعته الكبرى، فيقاد بقوة غامضة إلى البحث عن الخلاص في الكتابة، وفي جدواها وإمكانياتها واستحالاتها. وإذا كانت لغة الكتابة لا تستبين ماهية فكره من خلال أركان تجربته وفي استنطاقه لمعالم زمن الفجيعة وزمن الموت، فما يدرك كلغة هو أن هذا الفكر لن يستطيع النهوض إذا لم يواجه مشكلة ذات صلة بالفكر الفلسفي الإنساني.

البعث/ عودة الروح:

إذا كانت الفجيعة قد عكست من أعماقها أزمة نادر الوجودية وغرابتها، فهو في ذات الوقت يبحث عن اكتمال حلم التواصل مع المجهول دون ادعاء فهم قوانين الكون، فهو لا ينقطع عن البحث المستمر في أسرار الروح وما وراءها، ورؤى الوجود المنسوجة بترسبات الحقيقة الإنسانية. والحقيقة إذ تتحصن داخل بداهتها وطبيعتها، فإن السؤال عند الشاعر ينفتح لتفكيك هذه

---

[1] المصدر السابق، ص74.

الحصون جميعا، لأن السؤال «شكل تاريخي متميز من أشكال الثقافة ومنحى خاص من مناحي إنتاج المعنى»[1].

في ضوء هذا المعطى، فالسؤال يواكب انبثاق وتشكل صورة الأب- الحفيد والحفيد- الأب عند الشاعر، مع ما يفترضه هذا الانبثاق من ازدواج في العلاقة بالزمن وسؤال تجربته التي تضج بأصداء الذات وهمومها ومآسيها، مما يستدعي القول إن الإنسان كما هو خفي وجلي في الوقت نفسه تتنازعه رغبتان، رغبة الكينونة ورغبة المعرفة، وهما رغبتان منفصلتان ومتصلتان معا، تماما كحياة الجروف التي يمكن إدراكها منفصلة، ولكنها لا تعبر أو تشير إلا مجتمعة، وتتجلى رغبة الكينونة عبر الوصال والتوق إلى النموذج الروحي الأعلى، ولكنها لا تتأكد ولا تتوثق إلا مدعمة برغبة المعرفة، معرفة الأسرار والألغاز التي تدور حول الأفول والحضور والغياب[2].

من هذا المنطلق، فإن هاجس الانبعاث –البعث- يلحّ على نادر هدى بهذه القوة والعمق، وهو لحظة انتقالية في تجاوز الوعي بالفجيعة وهي مليئة بالآلام، لأن الذي يعيشها يعيها، فوعي لحظة الانتقال هو جزء من عملية البعث، ولكن غالبا ما تتوارى خلف حرقة تلك اللحظة.

كأنه هو/ امتلاء الحضور/ لغة الوقت المجتح/ كيمياء لأماكن الفصول/ سؤال سائل/ خليلا/ يكلم الجرح ورد[3].

---

[1] وضاح شرارة: استئناف البدء: محاولات في العلاقة بين الفلسفة والتاريخ، دار الحداثة، 1981، ص86.

[2] محمد علي الكردي: "سفر البنيان لجمال الغيطاني"، فصول، ع4، 1998، ص246.

[3] نادر هدى: كذلك، ص82.

كأنه هو/ يعيد إحياء محيّا حنطته المواجع/ أعشبته المآثم والنذور[1].

تنطلق اللغة الشعرية من الصورة التشبيهية إلى تداعيات داخل الذات، حيث ولادة الحياة من قلب الموت والوجود من العدم «فالذات في لحظة الاستغراق هذه تتوحد مع العالم الذي تنظر إليه، لأنها تنظر إليه بعين الفن بما هو شكل ولون، ولا تنظر إليه على أنه ذاته العادية، فلا تعود الصورة أو المنظر (...) شيئا خارج الذات، بل يصبح الاثنان كيان واحدا ويمّحي الزمان والمكان ويتملك الذات وعيٌ واحد»[2]. والشاعر في حمله الحاضر على الغائب يجعل من الصورة التشبيهية تقنية لتفاعل وتشابك حدود الحسي والروحي خاصة إذا كان التصوير ينصب على الجسد ليمزج بين جلال الهيئة ومهابة الطلعة، غير أن مشاهد نادر العرفانية تغرق في البعد والتحليق لأنها ليست لوحة حسية، وإنما تبريرات وقراءات عقلية عرفانية تتجاوز المظاهر الخارجية للأب وحفيده إلى الحكمة الربانية الثاوية حلفها والدلالات المفضية إليها، وهي دلالات مستقاة من مستودع الثقافة الروحية الشرقية المتعلقة بالقضاء والقدر، إنها تمثل في التحديد الأخير الوجه الغائب، الخفي لفلسفة الحقيقة الإنسانية وهشاشتها أمام المصير المحتوم، ومن ثم تشكل فلسفة نادر هدى الخاصة برؤية للوجود والذي عمل على إعادة بنائه وتشكيله في صورة –كأنه هو- إن رؤية الشاعر للحاضر والغائب –الأب- الحفيد- ترتكز في مستوى ثان على حاسة العين، العين الفاحصة التي تلقي بأضوائها على الأجزاء المعبرة من الجسم، وعلى السمات البارزة من الملامح، إلا أن العين المبصرة غالبا ما تنتهي بانتهاء حدود ما ترى نافذة إلى الأعماق أو محلقة في الآفاق، ومن هنا تقوم الرؤية الباطنية بوصل

---

[1] المصدر نفسه، ص83.

[2] عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999، ص45.

خيط الأشياء الماثلة بالصورة والرؤى المتدفقة من خبايا الروح، الأمر الذي ينقل الشاعر من مستوى الواقع الموضوعي إلى مضامينه الشعورية وانعكاساته في عالم الوعي الذي يضفي دلالاته الخاصة على كل ما يلتقط من تشابه مرسوم على الجسد، وكامن في روح كأنه هو.

ولعلّ ما في هذا الخطاب الذي ينسجه الشاعر في ثنائية الصورة؛ هو التقابل المستمر بين الظاهر والباطن والحاضر والغائب اللذان يشكلان بالنسبة له وجهين لحقيقة أبدية واحدة، ويبرز هذا التشابك بين الحضور والغياب عبر مصطلح –إحياء– ومن ثم، ارتباط عشق نادر للغائب–الأب– بتجربة شبه صوفية، لأن الوعي المؤطر لها وعي حالم يعيش أزمنة الذكر والحنين: والحاضر الغائب، والتطلع من غير إدراك تام للفواصل والحدود.

الأنا: اليقين والمصير:

إن المعمار الفكري والجمالي الذي شيّده نادر هدى حول إشكالية الموت، لا يهدد الحياة ولا يشوهها ولا يتآمر عليها باسم المفهوم المطلق – الموت– فالحياة «هي القوة الفعّالة للفكر، والفكر هو القدرة المؤكد للحياة؛ كلاهما يسير في الاتجاه ذاته مكسرين الحواجز، والتفكير– من هذا المنظور– يدلّ على الاكتشاف وابتكار ممكنات جديدة للحياة»[1]. وبالتالي فالشاعر حين يبدع، وحين يحيي فلسفيا يصير دوما كائنا جديدا. لقد وجد الشاعر في العمر وبالتحديد في خاتمة البحث عن الحقيقة –حقيقته– وحقيقة الآخر الذي كان له تأثير كبير على رؤيته للعالم، أن اللحظة تمر –لحظة الموت– ولكن الحياة تأخذ قيمتها وحقيقتها وتكون سببا في الوجود «حيث منها تنطلق الحياة باتجاه الذات أولا، ثم تبث حركتها إلى الخارج، أي أنها تنتقل من الحضور إلى الوجود ومن

---

[1] مصطفى الحسناوي: كتابات للأحياء، ص50.

موضوعيتها وزمانيتها إلى ذاتيتها وديمومتها (...) الأمر الذي يجعل من القصيدة (...) تنهض بوصفها فعلا تحريريا مستندا على الوعي وإلى شخصانية الذات وأصالتها في تخاطبها مع الآخر، حيث كلما زاد شعورها بذاتها وبعالمها عمقا نحت منحى الانفتاح»[1].

أجتر من عمري مساحات التأوه والغياب/ أهبها الغد المنهك/ ولا أدعي لك سليمان/ صبر أيوب/ حكمة لقمان/ ضل من أدعو إلاك[2].

إن العمر عند نادر هدى يحركه من هذه الناحية توجه لا يتوقف عن التحول، وهو إذ يكشف في لحظة العمر الروح العميق للأشياء يعطي في الآن نفس لهذه الروح وجودا موضوعيا برؤيته الشعرية، ليخلق عالما ينبض بالحياة، أي أن نادر يبحث عن وجود ما، عن إمكانية ما للاندماج «حتى إذا ما أخفق وتملكه إحساس الخيبة والفجيعة لجأ إلى داخله بحثا عن وجود بديل في الممكن فهو يتحول عن الخارج بوصفه عالما خاليا من الوجود إلى الداخل بوصفه عالما ممتلئا أو ممكنا للوجود، ويتحول، من ثم عن تجربة الإندماج بعالم الفراغ، إلى تجربة الاندماج بعالم الوجود، أو على الأصح عن تجربة لا إمكانية الاندماج، إلى تجربة إمكانية الاندماج»[3].

فالخروج عن المألوف يعني أساسا الخروج عما هو معتاد إلى غير ما نحن عليه، إنه الخروج عن الحضور والتطابق نحو ما هو مخالف، نحو الغريب الذي لا هوية تحدّه وتحدده، ذلك أن التفكير بالغرابة وفيها هو الذي يحيلنا إلى ما ألفناه، لذلك يلجأ الشاعر إلى محاورة الشخصية القرآنية- النبي سليمان-

---

[1] محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، ص91.

[2] نادر هدى: كذلك، ص86.

[3] عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة، ص50-51.

أيوب- لقمان- وإذ يفعل ذلك، لا ينتهي إلى بداهات مغايرة ويقيم حقائق أخرى، بل لإبراز كثافة المعنى الذي يقرن بالشخصية، وإيراد القوة التي توجد من ورائها والتي تتحكم في رؤيته الجديدة، لذلك لم تكن تأملات نادر سوى ضباب الشك إلى نور اليقين يضيئه بعض من وميض الباطن لكن برونق أكثر ضياء، وإلى حدّ أن تجربته تمثل اللحظة الأساسية لتجربته الجمالية التي تتماثل مع تجربة الحياة برفضه للخواء ولتفاهة الوجود، إن فلسفة اليقين ليس مجرد لحظة انفعالية، وإنما هي فعل الشاعر الذي يكشف هو نفسه عن شيء ما من خلال إنجاز استراتيجي للبحث عن مصيره كإنسان. وهذا التفكير يحيل إلى المدى الذي يغلف جوهر الحقيقة الروحية في وجدان نادر ببكائيتها وإخلاصها وصدقها وسمو مبالغاتها في تصوير اللواعج النفسية واشتعالاتها الدافئة في روحه. ضل من أدعو إليك. لا شك إذن أن الشاعر هو أقرب في ترجيح تجربته شبه الصوفية، نظرا لوجود علائق روحية تجمعه بالأنبياء -سليمان-أيوب- لقمان، من حيث الرؤية التي يعيشها وتتجلى له في ديمومة الوجود التي تنعكس في عين البصر وعين البصيرة، وإذ يوظف نادر شخصية النبوّة -الأنبياء- «فإنه يرمي في المقام الأول إلى تحريك الذهن وإيقاظ الذاكرة نحو اكتشافات سر النفس من مصدر معرفي -عرفاني- يستغاث به في المقام، لأنه أدرك سر العبادة الخالصة للخالق في جدلية الخلق والتكوين، ومن ثم، استدلالات المعاني -لأسماء الأنبياء- ومن ثم تهذيب النفس والتخلص من أدرانها بعد معرفة سر ذات النفس»[1].

إن ثورة الشك واليقين التي ترددت كإيقاع منتظم في ديوان نادر هدى، تكشف وحدة المنظور من جانب آخر، هي وحدة الحالة الشعورية للشاعر التي

---

[1] خير الدين سعيد: من وجد ديوان الوجد: دراسة في ديوان الوجد لهادي العلوي، دار كنعان، 2008، ص69.

تنطوي بدورها على وحدة الموقف العرفاني، ومن هنا ينبثق من النص يقين ينهض على دور الذات في تخليق باطنه وفي إدانة نفسها من خلاله، وهذا ما يدركه الشاعر بل ويصرح به. ضل من أدعو إلاك.

إن الإنسان في عالم نادر متروك لطبيعته الخاصة، لا توجد هنا إهابة بمتعال أو إيمان مسلم به، وإنما يوجد شوق وجودي لاعج إلى مثل هذا المتعالي، وسعي حثيث إلى تحقيقه من خلال نور قذفه الله في صدره، فالحب وإن كان قرين بالموت في ديوانه ونقضيه في آن واحد، فهو يفتح بوابة الخبرة الحسية بحلقاتها من ميلاد وموت، لكنه على الوجه المقابل انتصار على الفناء البدني، وتأكيد لديمومة الروح في وجه الصيرورة، لذلك يشكل مصيره كما يدركه بلا وساطة، حتى وساطة نفسه لذلك فلا فارق بين حلم وحقيقة، أو بين ماضي وحاضر ومستقبل، أو بين التخيلات والوقائع، فكلها تجارب معيشة، وبالتالي يحاول الشاعر أن يَعبُر الشقة التي تفصل بين الذات العارفة والذات غير العارفة، فالمصير في التحديد الأخير هو اللقاء المباشر بين الذات العارفة والعالم، وتتم المعرفة بطريقة تلقائية، هي معرفة القلب لا معرفة العقل، فلا تسير في طريق التجزئة لأنها معرفية كلية ومفاجئة وحدسية. فالفعل –ضل- يحتل في الأهمية الفعل –أدعو- ليثبت أن المنظور في هذا النص ليس ذاتيا، لأن الشاعر يقدم العالم في كليته دون التدخل في تقييمه أو إسقاط ذاته عليه، بل يقدمه كما يتجلى في هذه الذات، فالعالم له وجوده المستقل عن الذات والمعرفة هي لقاء بين هاتين الوحدتين المستقلتين، فالذات تحتوي العالم ولكنها لا تشكله طبقا لمقوماتها الخاصة، ولكي يتم ذلك لا بد أن تكون الذات متفتحة لتقبل هذا العالم، وهذا التفتح هو الحب، والحب هو التقبل دون محاولة تشويه الآخر، أو تحريفه أو دحضه وهذا يبدو واضحا في علاقة الذات مع الذات المتعالية فالشاعر لا يعطي لنفسه حق الإيغال في أسرارها، بل يتقبلها ويحتويها،

والاحتواء هو التوصل إلى الجوهر لذلك كان جوهر ضمير المخاطب –إلاك– ينطوي على هذه الجدلية في البنية اللغوية ويشير إلى كل واحد يريد إدراك الحق –بدايته ونهايته «إن الإدراك عندئذ يكون مفتوحا– أي أننا لا ندرك فقط الأشياء التي ندركها إدراكا مباشرا، ولكن يدخل الشيء إلى مجال الإدراك المباشر مجملا بكل آفاقه، أي بكل الجوانب التي تقع في مجال الوعي، فيتجاوز محدودية هذا المجال إلى تصور آفاق الشيء، وهنا يتم الربط بين المحدود واللامحدود في قلب –مصير الذات– عملية الإدراك، ويكمن هذا الانفتاح في أساس خبرتنا الإدراكية، ويعني أن ظاهرة تملك نوعا من القوة هي قدرتها على استدعاء سلسلة من التجليات الحقيقية»[1].

وفي غمرة الإدراك الروحي وعذابات الحب ترتسم خريطة روحية لذات الشاعر، وهي سعي دائب من أجل معرفة أصدق وأوثق بالنفس في خبرتها الصوفية، نحو وضع السؤال وضعا صحيحا، –سؤال المصير– إنه طموح نادر هدى إلى مجاوزة الخبرة، ومعانقة الأبدي المتعالي على عرضية الوجود في ديوانه –كذلك– وسبيله إلى ذلك اللغة بوصفها مسكن الوجود ففي ارتداده إلى طبقات اللغة الكامنة تحت الوعي، يكشف الشاعر عن معانقته لمراتب الروح وهو سعي إلى رد الكثرة وحدة، والوصول إلى نوع من الواحدية تنحل معها الثنائيات.

---

[1] أمجد ريان: صوت صارخ في الوارع، قراءة في أعمال إدوار الخراط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص215.