



The duality of life and death between "Autumn Song" and "Life in the Form of a Dead Leaf"

Fawzia Zoubari¹ 

Scientific- Research Article

PP: 178-211

DOI: [10.22075/lasem.2024.8954](https://doi.org/10.22075/lasem.2024.8954)

How to Cite: Zoubari, F. The duality of life and death between "Autumn Song" and "Life in the Form of a Dead Leaf". *Studies on Arabic Language and Literature*, 2024; 15(39): 178-211.: doi: [10.22075/lasem.2024.8954](https://doi.org/10.22075/lasem.2024.8954)

Abstract:

The duality of life and death is considered one of the most important dualities that poets have paid special attention to. It is one of the dualities that attracts the recipient to arouse in him an optimistic feeling towards the expected birth. This duality was the focus of two poems by two poets, the first "Autumn Song" by the French poet Paul Verlaine and the second "Life in the Form of a Dead Leaf" by the Syrian poet Wafiq Sulaytin. The aim of the research is evident in its attempt to search for this duality in the two poems, through an inductive analytical comparative approach. The most important thing that the research addressed is summarized in analyzing the components of the poetic paintings; the auditory image and the visual image in the two poems, then the dialogue between the two texts on more than one level: the level of pronouns, the level of verbs, words and phrases, and reaching the dialogue of ideas. The most important results that the research

¹- Lecturer at Al-Baath and Tishreen University, Lattakia, Syria. Email: fawzzoubari@gmail.com

Receive Date: 2023/08/18

Revise Date: 2024/02/18

Accept Date:

2024/07/01.



©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

reached are summarized in that man is a paper with two faces; If the Western poet chose his life to be on the first side; the world of material reality, then the Eastern poet had chosen to be on the other side of the paper based on his appreciation, appreciation and belief in this side. Hence, the point of difference between the two poets in their vision of the concepts of death and life; the first sees death as the end of life and the second sees it as its beginning in a Sufi view based on revelation. However, they agree on transcending the limits of closure and restriction in the poetic experience towards launching and liberating meaning from restrictions so that poetry becomes a new creative force capable of continuously revealing the depths, opening up to the horizon of meaning and the spaciousness of transcendence; transcending phenomena towards the hidden and transcending the body towards the soul.

Keywords: The duality of life and death, revelation, poetic paintings, autumn song, life in the form of a dead leaf.

Extended summary

Introduction

The duality of life and death is considered one of the most important dualities that poets have paid special attention to. It is one of the dualities that attracts the recipient to arouse in him an optimistic feeling towards the expected birth. This duality was the focus of two poems by two poets, the first "Autumn Song" by the French poet Paul Verlaine and the second "Life in the Form of a Dead Leaf" by the Syrian poet Wafiq Sulaytin. The aim of the research is evident in its attempt to seek this duality in the two poems.

Despite my diligent research, I did not find a study that compared the two poems, let alone a study that focused on the duality of life and death in them. However, there are critical studies on some of the works of the two poets, most of which are published in newspapers. I found a study by Adnan Shaheen published in issue 521, year 43, September 2014 of the monthly *Al-Mawqif Al-Adabi* magazine issued by the Arab Writers Union in Damascus. It focused on a critical view of the collection "Fragments of Meaning" by the poet Wafiq Sulaytin. In it, the researcher focused on the

Sufi meanings mentioned in the collection, as if the poet was applying in his collection what he studied in his book (Between Poetry and Sufism). The study resembles newspaper articles that lack a scientific research system, so it is devoid of results. Hence the importance and necessity of the research, as it has not been previously discussed and is worthy of such a study to fill a gap in this field.

Methodology

If the trends of literary criticism have focused their attention on researching the relationship between the text and its author, as we find in psychological critical trends, or its relationship with its society, as we find in sociological trends, or in the interest in the structure of the text after isolating it from its environment, and severing its relationship with its multiple sources of author, society, etc., then the interest in analyzing the different relationships of the text with other texts can lead to an approach that places the text in confrontation with other texts in relationships of mutual effectiveness in influence and impact. Based on the usefulness of the analysis concerned with intertextuality, its effects, and interactions, since the relationship between literary texts has never been severed, we have adopted in this research a comparative approach that can be summarized in studying the relationships of a contemporary poetic text, "Life in the Form of a Dead Leaf", with an earlier poetic text, "Autumn Song", to answer the following questions: What is the role of language in establishing the poetic experience? What is the mutual denominator between the poetic and Sufi experiences? What is the role of imagination in the poetic and Sufi experiences?

Results

The title is generally considered the reference that includes within it the sign, symbol and condensation of meaning (Halifi, 2004: 10), and at the same time it is a miniature mirror of the textual fabric; it reflects ideas and feelings, and it is, in addition, an integral part of the general poetic scene of the poem: it foretells, suggests, and carries an essential function through which we can access the text. Therefore, reading the mutual relations between the titles of the two gates and the title of the poem that is the



subject of the study, reveals the text that seems to be a natural and necessary result of the two previous titles. Was autumn, with its sad manifestations, combined with the indications of autumnal nature with its similar manifestations of sadness?

The poet and critic Ezra Pound insists that poetry should be read as music, not as speech, “where the words are charged with musicality.” (René Wellek, 2004: 345) Verlaine cleverly makes musicality the basis of his autumn poem, summoning sad autumn through the harmony between the music of the rich and multi-sourced vocalization on the one hand, and its material and moral sufferings in all their forms on the other. The first thing that attracts the listener’s ear is the implicit music of the poem emanating from its successive lines in a melodic rhythm, especially when reading it. Another musical richness that the poet focuses on when he relies on the musical vote achieved in the resulting harmony, whether in the letters with a phonetic specificity, or in the chosen words with a musical specificity, or in the chosen rhymes that supported the other musical sources to raise the pace of the melody and extend the sound of the tune to match the faint autumn melodies on the one hand, and the sad ones spread throughout nature on the other hand.

Sulaytin's inspirations from Verlaine's poem are varied; sometimes he invokes apparent intertextuality in some vocabulary and structures, and sometimes he draws inspiration from its basic idea about the tragedy of human existence to contrast it with another that is in line with his Sufi visions about death. The poet's multiple forms of dealing with Verlaine's text ultimately constitute nothing but creative interactions whose primary goal is to transform thought towards a direction other than the existential direction, in addition to enriching the poetic text and enriching these relationships with a different experience. So how does the text rebuild its vision through dialogue with the other text? The dialogue between the two texts takes place on more than one level: the level of pronouns, verbs, words and phrases, leading to a dialogue of ideas, modification of visions, and the production of a new text with a different vision.

Conclusion

The poetic text, through its gradual attempt, was able to transform the material existential vision of death, which stands at the surface without depth, into a Sufi vision that cares for the soul, and goes beyond the apparent to the inner, to the depths. Through all of this, it was able to possess a conscious and purposeful poetic act to influence the attitude of others towards their lives. It is the human being, the paper with two sides; if the Western poet chose for his life to be on the first side, the world of material reality, then the Eastern poet had chosen to be the other side of the paper based on his appreciation, appreciation and belief in this side. Hence, the point of divergence between the two poets in their vision of the concepts of death and life. If this vision differs between the two poles of the duality, can its two sides come together to transcend the limits of closure and restriction in the poetic experience towards taking off and liberating meaning from restrictions so that poetry becomes a new creative force capable of continuously revealing the depths, opening up to the horizon of meaning and the spaciousness of transcendence. Whatever the difference or agreement in the two visions, the condition of agreement between the two experiences, poetry in general and Sufism in particular, is achieved in that the reliance of the experiences of poetry and Sufism on language, not only as a means of communication, is a condition for establishing the two experiences. Despite the specificity of language in each of them, it is also characterized in both experiences as a language of suggestion and allusion, not a language of declaration. It is a language that does not inform, but rather reveals and suggests. Poetry has always been the tool for revealing the conditions of Sufis, and a means of expressing their experiences, conditions and struggles. The collections of Sufi poets are eternal witness to that.

The Sources and References:

- The Holy Quran

1. Halabi Ahmad Tu'ma, **Intertextuality between Theory and Practice**, 1st ed., Damascus: Syrian General Book Authority, 2007.
2. Halifi Shu'ayb, **Identity of Signs**, 1st ed., Cairo: Supreme Council for Culture, 2004.
3. Parfenov, Michel, **Introduction to Paul Verlaine's Poetry Collection**, From the World Classics, Paris: 2011.
4. René Wellek, **History of Modern Literary Criticism**, Vol. 5: English Criticism, trans. Abdel Moneim Mujahid, 1st ed, Cairo: Supreme Council for Culture, 2004, p. 345.
5. Sulaytin Wafiq, **Eternal Time**, 2nd ed., Damascus: Dar Al-Markaz Al-Thaqafi for Printing, Publishing and Distribution 2007.
6. Sulaytin Wafiq, **Green as a Bed**, 1st ed., Damascus: Syrian General Book Authority ,2013.
7. Sulaytin Wafiq, **Sufi Poetry between the Concepts of Separation and Unity**, Damascus: Dar Al-Rai for Publishing and Distribution 2007.
8. Tivin Samuel, **Intertextuality: The Memory of Literature**, Damascus: Arab Writers Union 2007.
9. Tzvetan Todorov, **Criticism of Criticism**, trans. Sami Suwaidan, 1st ed., Beirut: National Development Center, 1986.
10. Wemsat, William, and Brooks Cleanth, **Modern Criticism**, trans. Hussam Al-Khatib and Muhyiddin Subhi, Vol. 4, Damascus: Damascus University Publications 1976.

Periodicals

11. Gent Girard, **The Books of Literature on Literature**, translated by Muhammad Khair Al-Baqaei, Al-Mawqif Al-Adabi Magazine, Issue 333, 1999, Arab Writers Union in Damascus.
12. Sulaytin Wafiq, **The Symbolism of the Flute in Sufi Poetry**, Thaqafat Magazine, Faculty of Arts, University of Bahrain, Issue 14, 2005, pp. 71-79.

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، نصف سنوية دولية محكمة

السنة الخامسة عشرة، العدد التاسع والثلاثون، ربيع وصيف ١٤٠٣ هـ. ش/٢٠٢٤ م

ثنائية الحياة والموت بين "أغنية الخريف" و"الحياة على شكل ورقة ميتة"

فوزية زوباري^١ ID

DOI: [10.22075/lasem.2024.8954](https://doi.org/10.22075/lasem.2024.8954)

صص ٢١١ - ١٧٨

مقالة علمية محكمة

الملخص:

تعتبر ثنائية الحياة والموت من أهم الثنائيات التي أعار لها الشعراء اهتماماً خاصاً وهي من الثنائيات التي تجذب المتلقي لتثير فيه شعوراً متفانلاً نحو الولادة المرتقبة. وقد كانت هذه الثنائية محور قصيدتين لاثنتين من الشعراء، الأولى "أغنية الخريف" للشاعر الفرنسي بول فيرلين أو فيرلان والثانية "الحياة على شكل ورقة ميتة" للشاعر السوري وفيق سليطين. ويتجلى هدف البحث في محاولته البحث عن تلك الثنائية في القصيدتين، وذلك عبر منهج استقرائي تحليلي مقارن. يتلخص أهم ما تناوله البحث في تحليل مقومات اللوحات الشعرية؛ الصورة السمعية والصورة البصرية في القصيدتين، ثم المحاور بين النصين على أكثر من مستوى: مستوى الضمائر، ومستوى الأفعال والكلمات والعبارات، وصولاً إلى حوار الأفكار. وتتلخص أهم النتائج التي توصل لها البحث في أنّ الإنسان هو ورقة ذات وجهين؛ فإن اختار الشاعر الغربي أن تكون حياته في الوجه الأول؛ عالم الواقع المادي، فإنّ الشاعر المشرقي كان قد اختار أن يكون الوجه الآخر للورقة انطلاقةً من تثمينه وتقديره وإيمانه بهذا الوجه. من هنا كانت نقطة الافتراق بين الشاعرين في رؤية كل منهما لمفهومي الموت والحياة؛ فالأول يرى الموت نهاية الحياة والثاني يراه بدايتها في نظرة صوفية تقوم على الكشف. لكنهما يجتمعان على تجاوز حدود الانغلاق والتقييد في التجربة الشعرية باتجاه الانطلاق وتحرير المعنى من القيود ليصبح الشعر قوة خلق جديد قادرة على الكشف المستمر للأغوار، والانفتاح على أفق المعنى ورحاب التجاوز؛ تجاوز الظواهر نحو المكنونات وتجاوز الجسد نحو الروح.

كلمات مفتاحية: ثنائية الحياة والموت، الكشف، اللوحات الشعرية، أغنية الخريف، الحياة على شكل ورقة ميتة.

^١ - مدرسة في جامعتي البعث وتشرين، اللاذقية، سوريا. الإيميل: fawzzoubari@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٤٠٢/٠٥/٢٧ هـ ش = ٢٠٢٣/٠٨/١٨ م - تاريخ القبول: ١٤٠٣/٠٤/١١ هـ ش = ٢٠٢٤/٠٧/٠١ م.

المقدمة

إذا كانت اتجاهات النقد الأدبي قد انصبَّ اهتمامها على بحث علاقة النص بمؤلفه، على ما نجد في الاتجاهات النقدية النفسية، أو علاقته بمجتمعه، على ما نجد في الاتجاهات السيسولوجية، أو في الاهتمام ببنية النص بعد عزلها عن محيطها، وقطع علاقتها بمصادرها المتعددة من مؤلف ومجتمع وغير ذلك، فإنَّ الاهتمام بتحليل علاقات النص المختلفة بغيرها من النصوص يمكن أن يقود إلى منهج يضع النص في مواجهة نصوصٍ أخرى في علاقاتٍ من الفاعلية المتبادلة في التأثر والتأثير. انطلاقاً من جدوى التحليل المنشغل بالتناص وتأثيراته وتفاعلاته، إذ إن علاقة النصوص الأدبية بعضها مع بعض لم ينقطع يوماً، فإننا اعتمدنا في بحثنا هذا منهجاً مقارناً يتلخص في دراسة علاقات نص شعري معاصر هو "الحياة على شكل ورقة ميتة"، بنص شعري سابق هو "أغنية الخريف"، وهدف البحث هو الكشف عن الدور الذي أداه التناص في تحويل الرؤيا وتعديلها إلى ثنائية الموت والحياة، وليجيب عن الأسئلة التالية: ما دور اللغة في تأسيس التجربة الشعرية؟ ما هو القاسم المشترك بين التجريبتين الشعرية والصوفية؟ ما دور الخيال في التجريبتين الشعرية والصوفية؟

إنَّ فعل إنتاج النص يبتدئ مع الذات المبدعة التي تدفع اللغة إلى العمل مخترقة البنى الثقافية والاجتماعية، ومقاطعة مع نصوص أخرى، لتخرج بعملها الذي يتفرد ببعض العناصر، ولا ينقطع، في الوقت نفسه، عما سبقه، لأن النص يُنتج في إطار هذه البنيات مجتمعة ويتفاعل معها. لكن هذا كله لا يلغي خصوصية كل كاتب، وخصوصية عالمه الخاص الذي يتخلَّق في نصه عن طريق فهمه الخاص للكتابة، وامتلاك تقنياته الخاصة التي تكوّن - فيما بعد - خصوصية أسلوبه وتعطيه تميزاً.

سابقة البحث

لم أعر رغبم بحثي الدؤوب على دراسة قامت بالمقارنة بين القصيدتين، فضلاً عن دراسة ركزت على ثنائية الحياة والموت فيهما. ومع ذلك فهناك دراسات نقدية عن بعض أعمال الشعراء أكثرها منشورة في الصحف، وقد عثرت على دراسة لعدنان شاهين منشورة في العدد ٥٢١، السنة ٤٣،

أيلول ٢٠١٤ من مجلة الموقف الأدبي الشهرية التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب في دمشق، تمحورت حول نظرة نقدية لمجموعة شقوق المعنى للشاعر وفيق سلطين، ركّز فيها الباحث على المعاني الصوفية التي وردت في المجموعة، وكأنّ الشاعر كان يطبّق في مجموعته ما درسه في كتابه (بين الشعر والتصوف). الدراسة تشبه المقالات الصحفية تفتقر إلى نظام البحوث العلمية، لذلك فهي خالية من النتائج. من هنا تتبع أهمية البحث وضرورته، حيث إنّه غير مطروق سابقاً وجدير بمثل هذه أن تسدّ شاغراً في هذا المجال.

الدراسة

من حيث ينتهي الشاعر الغربي "فيرلين"^١ إلى "ورقة ميتة" تتقاذفها رياح الخريف البائسة في قصيدته أغنية الخريف Chanson d'automne^٢، يهرع الشاعر الشرقي "وفيق سلطين"^٣ ليتلقف الورقة الميتة التي تركها فيرلين، ويبني مقابلها قصيدته "الحياة على شكل ورقة ميتة"^٤، وفق رؤيا تستند إلى خلفية صوفية تمثلها الشاعر واستلهمها من خلال عالمه الشعري الخاص، حيث «ينتزع الموت من حدود تجربته العادية ... ويجرده من ركام المعنى الذي تكاثف عليه»، مبتعثاً الحياة من جديد في تلك الورقة، محولاً الموت إلى "فعل سعيد"؛ إذ لم يكن الموت، وفق رؤياه، نقياً للحياة، بل كان وجهها الآخر. فما كان يثير الذعر والهلع، والاكتئاب والحزن، أمام الشاعر الغربي، يتحول عند الشاعر الشرقي إلى حياة جديدة أكثر أمناً وأماناً وفرحاً وسعادة.

^١ - بول فيرلين Paul Verlaine، شاعر فرنسي ١٨٤٤ - ١٨٩٦.

^٢ - مجموعة بول فيرلين الشعرية، من الكلاسيك العالمي، بمقدمة ميشيل بارفينوف، باريس، ٢٠١١، ص ٤٤.

Verlaine (Paul), Poesies, Preface Michel Parfenove.

^٣ - وفيق سلطين شاعر سوريّ معاصر.

^٤ - وفيق سلطين، ديوان أخضر كالسرير، ص ٧٣.

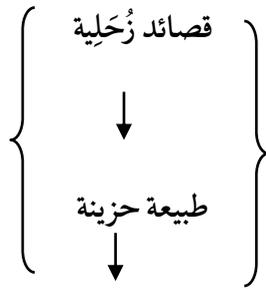
^٥ - وفيق سلطين، الزمن الأبدي، ص ٢٤٨.

نعتبر الممر الفاصل بين لوحتي القصيدتين؛ الغربية "فيرلين"، والمشرقية "لسليطين" إلى فضاءين يحملان تضاعيف ثنائية الحياة والموت، كل وفق رؤياه التي يؤسس عليها صرحه الشعري.

يشمل الفضاء الأول؛ اللوحة الخريفية بامتياز "أغنية الخريف"، ويضم الفضاء الثاني اللوحة الشعرية الصوفية بامتياز "الحياة على شكل ورقة مية". وإذ نبدأ دراستنا باللوحة الخريفية فليس ذلك لاعتبارات زمنية فقط، تعود فيها القصيدة إلى قرن مضى، بل لأن اللوحة المشرقية جاءت وكأنها جواب يحمل الرد على الرؤية المادية لثنائية الحياة والموت؛ ممثلة رؤيا فرلين بأخرى تنتمي إلى التجربة الصوفية ورؤيتها للثنائية نفسها.

أغنية الخريف

ندخل إلى قصيدة "أغنية الخريف" عبر بوابتين تتقدمان نص القصيد وتضيئانه، بوصفهما معبراً لابدّ من اجتيازه للوصول إلى عالم القصيدة، التي تشكل القصيدة الخامسة من مجموعات "طبيعة حزينة، Paysages tristes"، والتي تعدّ معبراً رئيساً هي بدورها، من ضمن مجموعة قصائد ديوان الشاعر المسمى "قصائد زحلية Poèmes Saturiens". ونستطيع تمثيل ذلك بالخطاطة الآتية:



أغنية الخريف

يعدّ العنوان، عموماً، المرجع الذي يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى^١، وهو في الوقت ذاته مرآة مصغرة للنسيج النصي؛ يعكس الأفكار والخلجات، وهو، إلى ذلك، جزء لا يتجزأ من المشهد الشعري العام للقصيدة: ينبئ، ويوحى، ويحمل وظيفة جوهرية نستطيع الولوج منها إلى متن النص. لذلك كانت قراءة العلاقات المتبادلة بين عنواني البوابتين وعنوان القصيدة موضوع الدراسة، تكشف اللثام عن المتن الذي يبدو وكأنه نتيجة طبيعة ولازمة للعنوانين السابقين. فهل كان الخريف، بمظاهره الحزينة، مجتمعاً مع قرائن الطبيعة الخريفية بمظاهرها المماثلة في الحزن، وما تمليه طبيعة كوكب زحل من تشاؤم وأسى عُرفاً عنه بين أهل النجوم؟ هل كان ذلك كله ذريعة شعرية توارى الشاعر خلفها ليعكس، في صورها ومظاهرها، ما خفي من مأساة وجوده وأحواله النفسية؟ وهو الشاعر المعروف في الوسط الأدبي الفرنسي بفوضاه الأخلاقية، وانغماسه في اللذات المادية المتحللة من كل قيد.

لقد احتلّ الخريف، بدءاً من العنوان، مكانه الفاعل والمؤثر في صور القصيدة كلها، وتظلل بفيء من "طبيعة حزينة"، وأطل إطلالة غير مباشرة في "قصائد زحلية". بهذا النّفس الخريفي رسم الشاعر الغربي لوحته الشعرية لتمتد أفقياً في ثلاثة مشاهد: الأول والثالث خريفيان بامتياز، يتوسطهما مشهد يشوبه الاخضرار الربيعي؛ لكنه ربيع الشباب المنصرم؛ حين تستيقظ الذاكرة فجأة، وتطل برأسها من كوة زمنية تخترق خريف العمر، وتبدأ بتحريك شريطها نحو الماضي السعيد (أتذكر أياماً ماضية... وأبكي). لقد أيقظ سلطان الزمن هذه الذاكرة، وتغلّب الغياب على الحضور الآني، والغلبة هذه ما هي إلا نتيجة لانغمار هذا الحاضر الشاحب في ذلك الماضي المتوهج. إلا أنها تبقى ذكرى، لا تلبث أن تنطفئ تحت هيمنة خريف الواقع، الذي دهم الحيزّ الزمني لحياة الشاعر بشكل صاعق.

^١ - شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص ١٠.

مقومات اللوحات الشعرية

القصيدة بكاملها شعر إحساس أكثر منه شعر قول. تلقيها سمعي، بوصفها أغنية، وبصري، بوصفها لوحة خريفية. وحين يستحضر فيرلين الطبيعة الحزينة للخريف بكل ألوانها وأطيافها التي تتدرج بين الشحوب والظلمة، والأنين والبكاء، فإنه يرسم لوحته ببراعة الفنان، الذي يحسن إحداث توازن بين الصورة السمعية والصورة البصرية، لتألفا في نسج واحد ينسج المشهد الخريفي بامتياز.

الصورة السمعية

يصرّ الشاعر والناقد "إزرا باوند Ezra Pound" على أن الشعر يجب قراءته بوصفه موسيقيا وليس بوصفه خطاباً؛ «حيث تكون الكلمات مشحونة بالخاصية الموسيقية»¹. وبحذاقة متناهية استطاع "فيرلين" أن يجعل من الخاصية الموسيقية أساساً لقصيدته الخريفية، فكان يستدعي الخريف الحزين عبر التوافق الحاصل بين موسيقى التصوير اللفظي؛ الغني والمتعدد المصادر، من جهة، وعذابات المادية والمعنوية بشتى صورها من جهة أخرى، إذ إن أول ما يشدّ سمع المتلقي هو موسيقا القصيدة الضمني المنبثق من أبياتها المتتالية بتواتر ذي نغم، ولاسيما عند قراءتها. غنى موسيقي آخر يركّز عليه الشاعر عندما يعتمد على التصوير الموسيقي المتحقق في التجانس الحاصل، سواء أكان في الحروف ذات الخصوصية الصوتية، أم في الألفاظ المختارة ذات الخصوصية الموسيقية، أم في القوافي المختارة التي كانت ترفد المصادر الموسيقية الأخرى، لترفع من وتيرة اللحن، وتمدّد من صوت النغم ليتوافقا وألحان الخريف الخافتة من جهة، والحزينة المنتشرة في الطبيعة على امتدادها من جهة أخرى. وحذاقة "فيرلين" تأتي، في هذا الموضع، من اعتماده بنية لغوية، تأخذ فيها الحروف والألفاظ والتعبير دور النوتة الموسيقية، التي توزع الأدوار وفق سلّمها الموسيقي الخاص، تعلو فيه النغمات الصادرة عنه أو تنخفض "أحيانا" حتى الهمس؛ لتتماهى مع موسيقا الشاعر التي تتألف وتترابك في داخله تبعاً لحالته النفسية. فالقصيدة أغنية، والأغنية تستدعي اللحن المناسب؛ وهذا

¹ - رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ج 5: النقد الانكليزي، ص 345.

بدوره يستدعي الآلة الموسيقية التي تلي ألحانه، وتصيح بها على النحو المناسب. والكمان عند فيرلين، في هذه القصيدة، هو ناي الصوفي، وهو حامل تعبيره تستجيب أصوات أوتاره لمقتضيات الأسى والحزن الخريفيين وسياقهما^١.

كما يضطلع بدوره الوظيفي في نقل أحاسيس الشاعر وأنين آلامه من الغور إلى السطح، لتتماهى موسيقاه مع مظاهر الطبيعة الخريفية، ويغدو هذا الكمان، بذلك، فاعلاً فنياً وآلياً، رافداً للمكونات الموسيقية الأخرى الزاخرة في بنية النص.

تتألف القصيدة من ثلاث وحدات أو لوحات، كل وحدة من ستة أبيات تعتمد اعتماداً أساسياً على الموسيقي المنبثقة من تواتر المقاطع الصغيرة، أولاً، ثم من المفردات المتشاكلية صوتياً في نهاية كل بيتين:

Violons - Long (ب 1 + 2) Langueur - Cœur (ب 4 + 5) quand - suffocant (7 + 8)

anciens - souviens (10 + 11) mauvais - envais (13 + 14) a la + de la (15 + 16)

ثم يأتي دور موسيقى القوافي التي تدرج على الترتيب في وحدات القصيدة الثلاث:

monotone + automne ثم pleure + l'heure ثم morte + emporte.

يعاضد موسيقى القوافي والمفردات عنصر موسيقى آخر يوفره تردد بعض الحروف المصوتة ذات النغمة الحزينة المشاكلية لأنغام رياح الخريف؛ من مثل وقع الحرف O وصداه بما يحققه من تجانس وتناغم باستخدام الشاعر لكل إمكانات O المفتوحة، و O المغلقة، و O حرف العلة الأنفي بدءاً من العنوان chansOn, autOmme، وفي بقية الأبيات: violOns, lOnG, SanglOts, cOeur, mOnOtOne, jOur, sOuviens, sOnn, empOrte, mOrte. إذ يتغير تصويت الحرف رنيناً أو خفوتاً مع تغيير موقعه، وانتظامه في كل مفردة على حدة، وضمن التركيب البنائي العام.

^١ - انظر: وفيق سليطين، رمزية الناي في الشعر الصوفي، ٢٠٠٧.

والحرف س (S) في تجانسه الذي يحققه في كل من chanSSon و Sanglot بنوع من المماحكة الضمنية بين الأغنية chanSSon والنحيب Sanglot. ثم بنغمة الصفير المخففة في Suffocant، واشتداد الصفير في Sonne و Souviens. هذا التنوع في أنغام تصويت الحرف، يضيف إلى ما سبق من موارد موسيقية، مورداً مهماً يزيد من حدة النغم وسطوعه حيناً، أو خفوته، أحياناً أخرى، في مقاطع الأغنية.

وإلى جانب التشاكل الإيقاعي المتنوع والمتميز في "أغنية الخريف"، هناك تشاكلات من نوع آخر تغني حالات الوقوف أو الاستمرار في أبيات النص من مثل: تكرار حرف العطف (و - et) في التركيبات المندرجة في بنية النص: suffocant ET blame، je me souviens ET je pleure و je m'en vais ET إلى جانب التشاكل النحوي الناتج عن استعمال الفعل المضارع، الذي يشير بزمنه إلى الحاضر من بداية القصيدة إلى نهايتها، ويحمل دلالاته الموحية والمرتبطة بالحالة الوجودية الآنية، التي يعاني منها الشاعر لحظة الكتابة: تجرح blessent، تدق sonne، أبكي je pleure مشفوعة بالأفعال المضارعة التي جاءت بحالة التصريف مع الضمير (verbes pronominales)، التي ترفع من نسبة التوتر الحاضرة عند الأنا الشاعرة أتذكر: je me souviens أنقاد je m'en vais، تحملني m'emporte، ويعاضد هذا التشاكل التركيبي والنحوي تشاكل معنوي يرفد الإيقاع الخارجي للأبيات بآخر ضمني، بشكل يفاقم من وتيرة الحزن والقلق اللذين يسيطران على الأنا الشاعرة، وهي في خريف العمر والروح والجسد. فمفردات الفتور والذبول Langueur، والشحوب والاصفرار ble'me، والاختناق suffocant، والنحيب sanglot تفعل فعلها المؤثر في الأنا الشاعرة؛ تاركة آثارها المادية والمعنوية على حد سواء: تجرح قلبي blessent mon cœur، وأبكي et je pleure.

يصرّ فيرلين على أن يجعل من الخريف فصل كتابة، كتابة المأساة الخريفية التي كان يمرّ بها. وكل بيت في القصيدة مرآة تعكس هذه المأساة وترسخها في المشهد الثالث والأخير من اللوحة

الشعرية الكبيرة، حيث تتحالف الطبيعة مع مظهرها الخريفي والزحلي لتسجل نهاية الشاعر في ورقة خريفية.

الصورة البصريّة

يعود اللون الخريفي القاتم ليستغرق اللوحة الشعرية في الوحدة الثالثة والأخيرة من القصيدة، وبكل تدرجاته من الاصفرار الممتقع الجانح نحو الشحوب، إلى الرمادي المائل نحو السواد. أما الألوان الزاهية فقد انحصرت حضورها في المشهد الأوسط من اللوحة، الذي مثلته أيام الشباب بأطيافها اللبنة والمشرقة، وكان دورها سلبياً إذ نحا إلى تفجير أحزان الشاعر أكثر من الميل إلى تخفيفها. فالموازنة بين الماضي السعيد، والحاضر الخريفي الحزين بدت قاسية، ترجح منها قساوة الحاضر، وتمحو ما عداها. هذه الألوان التي طغت على اللوحة المشيدة لبنية النص؛ كانت ترسم بألوانها الداكنة الطبيعة الحزينة *nature triste*، التي لا يمكن أن توجد قرائنها إلا في الشحوب والاصفرار، اللذين يوحيان بالموت.

لقد كان الخريف في القصيدة هو الشخصية الرئيسة الفاعلة والمؤثرة في مقابل شخصية "فيرلين" السلبية والمسلوبة القوى: مستسلم للطبيعة الخريفية والزحلية في آن، مستسلم لمصير شاء القدر ولم يعترض الشاعر عليه حتى بأبسط ردود الأفعال. والتقاطع واضح وصريح بين روح الشاعر الحزينة، المكسورة والمتخفية وراء الأنا "Je" من جهة، وفصل الخريف المتعدد الوجوه في المآسي والأحزان، من جهة أخرى، ثم الموسيقى الحزينة التي استثمرت كل مصادرها، واعتمدها الشاعر عنصراً أساساً وبارزاً في بنائه الشعري. فإذا كانت الروح تبلغ بالموسيقا «إلى إبداع جمال خارق»^١ كما يقول "بو"، فقد أبدعت شاعرية "فيرلين" في أغنية الخريف نوتة موسيقية توزعت ألحانها ونغماتها في مدارجها معلنة "حرفية" مؤلفها في التأليف الموسيقي للكلمات حتى ولو كانت على حساب مضمونها الفكري الذي ضاع بين طيات موسيقاه، كما قيل عنه «ففي شعره تميل الكلمات

^١ - انظر: وليم ويمزات، وكليث بروكس، النقد الحديث، ص ٦٣.

لأن تكون مفرّغة من مضمونها الفكري»^١، أو أن «تتبخر اللغة في أبياته ثم يعاد امتصاصها في النغم»^٢، لكنه، في الأحوال كلها، يبقى الشاعر الذي «وُلد ليوصل إلى الكلمات الغنائية العاطفية الهامسة التي أوجدها ما رسلين فالمر ولا مارتين»^٣.

لقد عزف الشاعر موسيقاه على أوتار كمانه، فكانت بمنزلة اللحن الجنائزي الذي ألفه موزارت "Le requiem" يوماً، ليكون، فيما بعد، لحن صلاة موته. هكذا كانت أغنية الخريف لحناً جنائزياً يستبق موت ورقة خريفية كانها فيرلين في يوم ما.

إذا كان العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وفق رأي شك洛夫سكي^٤، فإنه، ومن خلال نظرة تزامنية إلى القصدتين في آن معاً، يمكننا رصد أشكال التعالق والترابط، أو ضروب التحويل والتعديل فيهما.

وإذا كان أي عمل أدبي، بحسب باختين «لابدّ أن يتوفر على علاقة حوارية مع غيره من النصوص»^٥؛ علاقة تمنحه شرعية أن يكون مادة العمل الأدبي الأولى^٦. فهل نستطيع أن نضع نص "الحياة على شكل ورقة ميتة" للشاعر "وفيق سليطين" ضمن خانة تعريف باختين الذي يؤكد استحالة وجود نص نقى، لأن كل نص هو تعريف لنص آخر، وكل نص «يقع عند ملتقى عدد من النصوص، وهو بازاؤها، في الوقت نفسه، قراءة ثانية، وإبراز وتكثيف»^٧. أم نضعه في خانة "الإعجاب" الذي

١- المصدر السابق، الصفحة نفسها.

٢- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٣- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٤- شك洛夫سكي، أحد أقطاب الشكلانية الروسية، (انظر أحمد طعمة الحلبي في كتابه التناص بين النظرية والتطبيق، ص ١٤).

٥- أحمد طعمة الحلبي، "التناص بين النظرية والتطبيق"، ص ١٦.

٦- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٧- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تحدث به De Bellay دوبليي^١. أم تنطبق على النص رؤية تودوروف لما سماه بـ "التداخل النصي"، إذ «لا يمكن إنتاج شعر إلا انطلاقاً من قصائد أخرى»^٢، أي يمكن، بناء على ذلك، أن نعدّ نص "سليطين" المذكور خطاباً "متعدد القيم"؟ إذ إنه قام في بنائه على عملية استحضر خطاب آخر هو خطاب فيرلين في "أغنية الخريف". أم هي التعددية النصية التي أشار إليها جيرار جنيت وتعني «كل ما يصنع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»^٣ أو يشير إلى «علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية»^٤، وهذا ما يقابل المعنى الذي تبنته جوليا كرسيفا للتناصية بمعنى الحضور الفعلي لنص ما في نص آخر، حيث «تقاطع وتتلاقى ملفوظات عديدة مقطعة من نصوص أخرى»^٥ في فضاء نص معين. أم هو اجتماع كل ما سبق من تعريفات، على اختلاف تسمياتها، لتأكيد وجود علاقات متنوعة بين نصين؛ علاقات تتراوح بين الهدم والبناء، التعارض والتداخل، التخالف والتوافق، يتولد منها النص الإبداعي الجديد الذي اختار له مؤلفة عنوان "الحياة على شكل ورقة ميتة" وحاول من خلاله محاورة نظيره في قصيدته "أغنية الخريف"؟

إذا كان العنوان يشكل عنصراً مهماً من عناصر تكوين القصيدة، ووسيلة تكشف عن طبيعة النص، ومرجعاً يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى^٦ كما بينا سابقاً، أو كان النواة التي ينسج الشاعر نصه حولها، فإنه، وفي الوقت نفسه، يعدّ شبكة غنيّة من الدلالات يفتح بها النص، ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه. والأهم من هذا وذاك أن هذا العنوان يحمل تناصاً ظاهراً مع نص "فيرلين"؛ تناصاً يتوضع في قمة الهرم. ثم تتابع التناصات الأخرى، ظاهرة وخفية، في أنحاء

١- انظر تيفين سامبول، التناص ذاكرة الأدب، ص ٨٩.

٢- تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ص ١٣٧.

٣- جيرار جنيت، طروس - الأدب على الأدب، ص ٦٠.

٤- المصدر نفسه، ص ٢٩.

٥- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٦- انظر شعيب حليفي، هوية العلامات، ص ١٠.

النص لتشكل شبكة واسعة ومؤثرة من التفاعلات النصية التي يبني الشاعر الشرقي حولها رؤياه حول ثنائية "الموت والحياة"؛ المغامرة لرؤيا الشاعر الغربي.

وكما كانت الموسيقى العنصر الأساس في بنيان قصيدة "فيرلين"، كما رأينا سابقاً، فإن عماد القصيدة الثانية سيقوم على الخيال الصوفي، المخترق للخيال الوجودي، والمؤسس للرؤيا الصوفية في "تحصيلها الخيالي".

الحياة على شكل ورقة ميتة

"الحياة على شكل ورقة ميتة" هو المعبر الموضوعي إلى الحياة، حيث يفصل بين متقابلين هما: الحياة والموت، ويصل بينهما في آن واحد. وهذا العنوان بوصفه، تكثيفاً للمعنى بكلمات محددة ومعدودة، يكشف أمراً ويوحى به منذ اللحظة الأولى لدخولنا عتبة القصيدة. يحرص الشاعر على تحديد كلمة "الحياة" وتخصيصها عن طريق تعريفها بال، لكنه، وبوساطة تنكير الطرف الثاني "ورقة ميتة" يطلق التفكير في أنواع وأصناف من أشكال الموت: موت على شكل ورقة ميتة، أو موت بهيئة كذا، أو موت يشبه كذا... بإطلاق محور الاستبدال، وفتح على احتمالات متعددة، تشير كلها إلى أن للموت شكلاً آخر غير المتداول سيعلن عنه فيما بعد، وفي تضاعيف النص، الذي ينفتح، ومنذ المقطع الأول، على علاقات تفاعل نصي مع قصيدة "أغنية الخريف".

وتتنوع استلهامات "سليطين" لقصيدة "فيرلين"؛ فهو يستدعي تناصات ظاهرة في بعض المفردات والتراكيب، وتارة يستوحى فكرتها الأساس حول مأساة الوجود الإنساني ليقابلها بأخرى تتماشى ورؤياه الصوفية حول الموت. وتعدد أشكال تعامل الشاعر مع نص "فيرلين" لا يشكل، في نهاية المطاف، إلا تفاعلات خلاقة هدفها الأول؛ تحويل الفكر نحو منحى آخر غير المنحى الوجودي، إضافة إلى إغناء النص الشعري، وإثراء هذه العلاقات بتجربة مغايرة. فكيف يعيد النص بناء رؤيته من خلال محاوره النص الآخر؟

تقوم المحاور بين النصين على أكثر من مستوى: مستوى الضمائر، ومستوى الأفعال والكلمات والعبارات، وصولاً إلى حوار الأفكار وتعديل الرؤى، وإنتاج نص جديد برؤيا مغايرة.

أ- التحوار على مستوى الضمائر:

تتوزع الضمائر في القصيدتين على الترتيب كما يأتي:

النص الثاني سليطين	النص الأول فيرلين	الضمائر المفرد المتكلم
هذا أنا أطير، أنحدر، أعلق، أطل، أبتكر، أجوز، أهل، أحوم، أشبك، أعكس، أدلي	أنا أذكر أبكي أنقاد	أنا
يترك	هو	الغائب المذكر هو
تنفث، تتجول، تسلم، تعب، تغزو، أطلقت حملتها	هي	الغائب المؤنث هي
تري، تقنص، دونك (خذ)	أنت	المخاطب المفرد

إن سيادة ضمير المتكلم المفرد (أنا) في كلا النصين تكشف عن تجربة الذات في عالمها الوجودي، الطافح بالألم حتى الموت، في نص "فيرلين"، وعن التجربة الصوفية المتفردة التي تحضر بقوة واستقلالية وثقة في النص المقابل: هذا "أنا، ورقة تتجول وراء نفسها، تسلم قيادها لحكمة الأثير" مقابل انزواء الأنا في نص "فيرلين" وراء الخريف "يجرح"، حاضراً، والانكفاء إلى ما كان "أذكر وأبكي"، ماضياً، والانقياد اللاواعي مع الرياح البائسة والاستسلام للمصير الحزين "ورقة ميتة"، مستقبلاً.

تبقى اللغة الحقل الأكثر امتداداً للعمل التناسي عبر علاقات تفاعل تتولد من تناصات ظاهرة، تؤسس لتقاطعات تجد نفسها في علاقات متبادلة بين القصيدتين:

النص الثاني

سليطين

الورقة الميتة التي كانها فيرلين حملتها الريح الي

أطلقت فيها كمنجات الخريف

النص الأول

فيرلين

النحيب... كمنجات

الخريف

يجرح قلبي... الريح

البانسة..

تحملني... ورقة ميتة

ففي المقطع الأول من قصيدة "الحياة على شكل ورقة ميتة" يستحضر الشاعر قصيدة "فيرلين" باقتباس عبارات بعينها، بعد محاولة إعادة ترتيبها في نضه، ضمن علاقة حضور مشترك وجلي مع النص الآخر.

عندما كان حزن الخريف، مجتمعاً مع طالع زحل، سبباً مؤدياً إلى موت الورقة الخريفية التي كانها "فيرلين"، فإنّ هذا الموت الحزين للشاعر الفرنسي كان دافعاً وراء بحث الشاعر الشرقي؛ ذي النّفس الصوفي، عن سر اختلال علاقة الإنسان بالعالم، وعن سر النهاية الحزينة له. ورأى في رؤيا التجربة الصوفية للموت تحولاً عن هذا الموت الوجودي الحزين إلى "موت سعيد" يكون وسيلة لتصحيح الوضع، وتقويم تلك العلاقة، وغاية ينتظر منها أن تتحقق داخل الوجود لا على أنقاضه؛ لأنه «السييل الوحيد لبلوغ المطلق وتجاوز نقص الوجود»^١. انطلاقاً من إيمان الشاعر بهذه التجربة ونتائجها، نفهم سعيه الحثيث إلى محاورة الآخر، ومحاولة تعديل موقفه بتعديل رؤيته وتغييرها بجذبه نحو الرؤيا الصوفية التي «تنزع الموت من حدود التجربة العادية، وتجرّده من ركام المعنى الذي تكاثف عليه هناك»^٢ ليتحول ما كان يثير الذعر والهلع والخوف ويصبح، مع هذه الرؤيا،

^١ - وفيق سليطين، "الزمن الأبدي"، ص ٢٥٠.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٤٨.

سعادة وأملاً واستبشاراً ويغدو "الموت الصوفي" تعديلاً لفعل الموت يجعله «موتاً مؤقتاً يتم الوصول إليه في لحظة الفناء عن صفة الخلق، التي هي، من الوجه الآخر، بقاء بصفة الحق»^١؛ ولحظة الفناء تلك ليست إلا عبارة عن رحلة قوامها مجاهدة النفس ضد مغريات المادة في الحياة الدنيا، والفناء عن كل ما له صلة بتلك المغريات. إنه فناء عن النفس الأتارة بالسوء رغبة في العودة إلى العلو والاقتراب من المطلق.

وإذا كان للتجربة الصوفية علاقة مع الموت، في جانب منها، فإن لها علاقة مع الحياة وانفتاحاً عليها، في جانبها الآخر^٢ وهذا التلازم بين الحياة والموت مرتبط بمفارقة العلو والدنو، أو، بثنائية العالمين المتقابلين: عالم العلو؛ حيث النقاء والشفافية، عالم النور، عالم الأصل والجوهر. وعالم الدنو؛ عالم الواقع المعجون بكثافة المادة، والمجبول برغباتها. والعلاقة بين العالمين هي علاقة شدّ وتجاذب بينهما.

في القصيدة المشرقية حضور واضح لهذين العالمين المتقابلين، ولعلاقة التجاذب بينهما؛ علاقة تفسرها الأفعال التي تشي بذلك: أظير، أنحدر، ما بين العلو والهبوط، "أعلق بأشواك الأرض ... دامياً ... مكسوراً، إذ تعكس الأفعال فشل محاولة الارتقاء والعودة للوقوع في براثن المادة، مقابل الظفر الذي كان ممكناً لو تمت المحاولة التي تمثل عنف المجاهدة؛ ظاهراً، إلى حدّ الإدماء، وباطناً، إلى حدّ كسر النفس وإذلالها طلباً للارتقاء.

بعد هذه المقدمة التي تلخص ثنائية العالمين المتقابلين في التجربة الصوفية، وحنين الإنسان إلى أصوله العلوية، يعود الشاعر إلى تفصيل تجربته الفردية المتميزة، والتي تسير عبر مراحل نستطيع توضيحها كما يأتي:

١- بدء دورة الحياة في الورقة الميتة:

١- المصدر السابق، ص ٢٥٠.

٢- وفيق سليطين، "الزمن الأبدي"، ص ٢٥٠.

إذا كان التجلي يقتضي ظهور المعاني الإلهية في أشكال الوجود، فذلك يعني أن الموجودات جميعاً في هذا العالم هي شواهد دالة على الحق المتجلي فيها «إذ لا تنفصل عن معاني الألوهة ولا تقوم إلا بها»^١ وهذا يعني أيضاً أن الإنسان نفسه جزء من هذه الموجودات الشاهدة على الألوهية المتجلية فيه، كما هي متجلية في الطبيعة نفسها؛ إذ يخفي كل منهما: الإنسان والطبيعة «خلف وجوده المباشر معاني الألوهة التي تتلامح عبره وتنطق من خلاله، والتي يكون هو ستاراً لها وعلامة عليها في وقت واحد»^٢. ولما كان الصوفي، عموماً، المتمثل في شخصية الشاعر مظهراً من مظاهر الحق «أمكن أن يسقط ما في ذاته على الكون»^٣ ويحاكي فعل الطبيعة، المظهر الآخر من مظاهر الحق، إذ تنفث سحرها، ويحاكيها بدوره فينفث سحره في الورقة الميتة، لتبدأ، من جديد، دورة الحياة فيها مع النفخة الأولى من الأثير؛ الذي يتخلل جزئيات الكون كما يتخلل شعب مجاري التنفس في الرئة الميتة (هذا أنا، كما تنفث الطبيعة سحرها، ورقة تتجول....).

في هذا المقطع (الثالث) من قصيدة "سليطين" تتبدى فاعلية التناص عكس الدلالة العامة لنص "فيرلين"، ولا سيما في المقطع الأخير من القصيدة إذ جاء سياق مغايراً لسياق النص الأول من حيث تأكيد إثبات الذات وتوكيد ثقافتها بنفسها مقابل القلق والتوتر في النص السابق، ومن حيث النتيجة:

النص الأول	النص الثاني
أنقاد	هذا أنا
تحملني الريح البانسة	ورقة تتحول وراء نفسها
أشبه بورقة ميتة	تسلم قيادها لحكمة الأثير
	ورقة ميتة
	تعَبَ الهواء
	وتغزو الصور

فحضور الورقة في النصين، وما يستتبع ذلك من علاقات ظاهرة وخفية بين الصورتين يوضح علاقات التفاعل بينهما، كما يوضح، في الوقت نفسه، بدء منحى الافتراق والتحول نحو إنتاج رؤيا

١- المصدر السابق، ص ٢٤٤.

٢- المصدر نفسه، ص ١٢٩.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٤٦.

مختلفة وجديدة؛ إذ ليس أدل على عودة الحياة إلى الورقة الميتة من الاعتماد على صيغة الفعل المضَعَّف "تَعَب"؛ إذ يكشف عن احتدام الرغبة والتشبث بعودة الحياة. وامتلاء الرئتين بالهواء، هو امتلاء بسرّ الحياة الذي عاد إلى الورقة الميتة، وسرى في جميع أنحاء الكون، وفي جميع مظاهره التي عمّت، بدورها، كل شيء بتعددتها وتكاثرها، فغزت صور الوجود وأشكاله (تغزو الصور) من حيث هي مظاهر للألوهة السارية فيها، ومن حيث هي شواهد وآيات دالة على الحق المتجلي فيها، عندئذ، يبدو الكون في "تضام أجزائه" ومظاهره المتعددة انعكاساً لتلك الحقيقة التي تدفع الصوفي إلى أن يتملى جمالها المقدس، وأن يتجاوز «صور الوجود وأجزاء الكلام» وفتح بعضها على بعض نفاذاً إلى السرّ الذي يعمّها جميعاً ويوحّد بينها^١ (وأنا أجوزه كل آنّ وأنخطف) أمام روعة الحضور وجماله، ليس هناك أبلغ من الصمت (مترعة بنشيدها الصامت). هذا الصمت الذي هو ذهاب إلى عمق وجود هذه الصور والمظاهر في اكتشاف دائم ومستمر. وتحمل صفة "مترعة" الاستغراق في الصمت والامتلاء به إلى درجة الفيض؛ إذ كيف يتحول الصمت إلى نشيد، ويرتبط الضد بضده في علاقة تمنح ثقلاً مميزاً للانزياح عن المألوف، وتجمع بين الإنشاد؛ الذي هو رفع الصوت، والصمت الذي هو إحجام وإعراض عن الكلام، إن لم يكن مرتبطاً بدفع اللغة وراء حدودها المقيدة، وإنتاج دلالة تشي بصمت يتحول، باستغراقه الفائض، إلى نشيد يعلو ويعمّ المظاهر كلها؟

٢- بدء الرحلة ووجهة المسار:

بعد عودة الحياة إلى الورقة الميتة، تبدأ رحلة المسار، ويبقى العلو والارتقاء إليه هدف الوجهة والمسار، والطموح إلى تحقيقهما؛ طموح تأتي الوحدة الخامسة من القصيدة على تفاصيله، بتأكيد حلم العلو عبر فعل (أطل)؛ إذ يحدد مكان الإطالة بشبه الجملة (من عل) والإشراف من العلو بحضور متميز ومتجدد يحملها فعل (أبتكر)، الذي يكشف عن طابع التجربة ومنحها الخصوصية والتفرد، لتحفظ بنشاطها وحركتها المتجددة في القدرة على الابتكار (أبتكر العالم)

^١ - وفيق سليطين، "الزمن الأبدي"، ص ٢٤٦.

محوّلة «كل نهاية إلى نقطة ابتداء»^١ وإلى تجلّ فريد دافعه الحب؛ لأن «حبّ الصوفي لصور الجمال هو عين حبه للمعنى الذي ينبض فيها»^٢. بهذا المعنى، كان ارتباط حبّ الصوفي لمظاهر التجلي، وعبادته للمتجلي عبرها في عملية من الخلق الدائم والمستمر. هل نشتم في هذا الابتكار، الذي تحول إلى قدرة إيجابية فاعلة في التجربة الصوفية، ردّ فعل على الرتابة والفتور وتأثيرهما السلبي على الشاعر في التجربة الوجودية المقابلة؛ تأثيراً تثبط الهمة وأوهن العزيمة، وأفقد الثقة بالنفس لتتقاد، من دون أدنى مقاومة، إلى الموت؟

إنّ في علاقة التفاعل التي نتجت عن تقابل الضدين: الرتابة / الابتكار في كلا النصين، كانت قد خلقت في نفس صاحب التجربة الصوفية نوعاً من القوة مقابل الضعف، قيادة النفس مقابل الانقياد وراء... (هذا أنا ورقة تتجول وراء نفسها)، «وتحويل الموت إلى حالة ممكنة داخل الحياة أو الحياة الخالدة التي لا تتحقق إلاّ بالموت»^٣.

٣- رحلة العلو:

نلاحظ في رحلة العلو، سيادة ضمير المتكلم (أنا) على الوحدة بكاملها، واستثثاره بالقول عبر الأفعال التي اعتمدها: أهل، أحوم، أشبك - أعكس. فهل في اعتماد هذا الضمير إشارة إلى ما يمثله من وحدانية الجوهر الإلهي التي تختفي وراء مظاهر الكثرة في الوجود؟ أم أنه من قبيل الإشارة إلى الإلهي والإنساني بوصفهما وحدة واتحاداً يمثلان وجهين لحقيقة واحدة؟ أم أنه استحضار للقوة الإلهية في الحيز الإنساني "الفرد" أو "الأنا"؟^٤.

^١- المصدر السابق، الصفحة نفسه.

^٢- المصدر نفسه، ص ١٠٦.

^٣- المصدر نفسه، ص ٢٥٠.

^٤- انظر: وفيق سليطين، "الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد"، صص ١٤٨-١٥٣.

مما لا شك أن الشعر الصوفي مبني في حيز كبير منه على العلو والتجاوز، لإثراء المركز الإلهي، من جهة، والارتقاء بالجانب الإنساني إلى هذا المركز ليتماهى معه، ويتحقق بصفة الاكتمال من جهة ثانية. كما يقوم على قوة الجذب التي تتخذ اتجاهها نازلاً من الأعلى لاستعادة حقيقة سابقة؛ بمعنى أن هذا الجوهر الإلهي الذي عزله الإنسان عن نفسه، لا يلبث أن يحاول إعادة الاتصال به، والكف عن الانفصال عنه. هذا ما تفسره الأفعال التي اتخذت اتجاهها نازلاً من الأعلى إلى الأسفل: ففعل (أهل)، بتلازمه مع حرف الجر (عليها) يشير إلى الإطلال من عل، ويحمل دلالة العلو حيث يتوضع القمر (هَلَّ القمر)، ومن حيث (ينهل المطر) وينصب من الأعلى. وفعل أحوم الذي يحمل، في واحدة من دلالاته، الدوران في العلو مع استدامة النظر؛ حال مجموعة من الطير تحوم في السماء لترقب ما في الأرض. والفعالان في موقع علوي يؤهلها لمهمة تنزل من الأعلى؛ حيث يقطن الجوهر، باتجاه الأسفل (السطوح) حيث توجد حيوات فقدت جذوتها الإلهية بابتعادها عن الجوهر لتضيع في (الأسفل) عالم الواقع المعجون بكثافة المادة، وتتحول إلى مجرد (قطعان من الأوراق الرابضة)، في إشارة إلى نفي الآدمية عنها وإحاقها بالقطع، العوام، أو تتحول إلى مجرد (ماء مسجي)؛ في إشارة ترمز إلى أصل الإنسان الذي خلق من ﴿ماء دافق يخرج من بين الصلب والترائب﴾ (الطارق: ٦) لكنه الإنسان الساكن (المسجي في الحجر الصلب) بعد أن فقد أصل الحياة الحقّة.

يتبدى التناص هنا في هذا المقطع ظاهراً ومضمراً في آن واحد. فالشاعر يستدعي الورقة الميتة؛ التي تمثل تجربة "فيرلين" الذاتية الوجودية، مقابل مجموعة من الأوراق؛ التي تمثل مجموعة من الحيوانات، عبر عنها رمزاً وإيحاءً بدلاً من التصريح المباشر. فالورقة أصبحت أوراقاً، وبهذا تعميم للتجربة على مستوى الجمع والكثرة، والأوراق تحولت إلى قطعان؛ وهذا مساس بمنزلتها الآدمية والنزول بها إلى مستوى أدنى هو الحيوانية (قطعان)، وهي، بعد هذا وذاك، قطعان ساكنة مقيمة وملتصقة بالأرض، في إشارة إلى الثبات مقابل الحركة، والسكون والموت مقابل الحياة الحقّة، إنها

الحيوات التي فقدت جذوتها الإلهية، وأصبحت مجرد أجساد خواء، وهذا هو الموت الذي لم يبق من الناس سوى "قطعان" رابضة ساكنة.

تأتي هنا - مهمة العلوّ لاستدراك فعل هذا الإنسان الغافل، ومحاولة جذبه إلى الأعلى بإعادة رشده إليه، لاستعادة حياته الأولى الحقيقية الخالدة.

ثم تأتي الأفعال التي تحمل معنى الوساطة ما بين الأعلى والأدنى، في محاولة إحداث تداخل وتشابك بين الطرفين لوصل ما انقطع بين الجزء الإنسان وأصله أو جوهره؛ أي بين ما يشير إليه الشاعر ويكنّي بـ (البياض الأنقى) بما يرمز إليه اللون الأبيض من الإشراق والنور، والجلال والجمال، وتوكيد هذا اللون باسم التفضيل (الأنقى) بما يحمله من تفوق الموصوف بصفته لتمييزه في موقعه العلوي، وتفعيل دور التداخل والتشابك بين الأعلى والأدنى بغية العمل على ارتداد الجزء إلى كله والاتحاد به، محققاً تشابك (موسيقى الأعالي) حيث يقطن الجوهر، بـ (أغوار القلب) مركز التأثر والرؤيا عند الجزء - الإنسان، مؤكداً العمق (أغوار) من دون السطح، والباطن من دون الظاهر، مثنياً على دور العمق القلبي في تفعيل الرؤيا ليحقق التشابك غايته بين الطرفين، وتعود الحياة الحقيقية إلى الأجساد الساكنة بوساطة ردّ الفعل (انعكاس البياض الأنقى)؛ رمز الحقيقة الإلهية، في (صفحة الهجير)؛ إذ يبلغ القيظ أشده، ويعلو الوهج الحراري صفحة الأرض لتصبح ملساء وأكثر استعداداً لتفعيل الانعكاس؛ انعكاس الأعلى على الأدنى، ويتمّ فعل (أشبك) عمله على أكمل وجه.

٤ - رسالة العلو:

مثلما تكتسب اللغة في التجربة الصوفية أبعاداً إشارية ورمزية، فإنّ الشاعر كان قد اختزن في لغته الشعرية قدراً كبيراً من العمق الذي يشفّ ويوحى، ويتجاوز الظاهر نفاذاً إلى الباطن، وقد ذهب، مستعيناً بقوة الإحداث اللغوي، إلى خلق الظروف الموضوعية التي تساعد على إتمام مهمة

العلو تجاه ما دونه. والوحدة الأخيرة في القصيدة، وعبر الوسيط اللغوي، تحمل عبء هذه المهمة التي تتضمنها رسالة العلو؛ إذ اتخذت شكل آلية تواصل كما يأتي:

المرسل	المرسل إليه	الرسالة	الرامزة	المرجع
العلو	الصيدا المفتقر	رؤية العالم بعين الموت الثاقبة	الرغبة في الهداية (لترى العالم)	التجربة الصوفية برؤيتها لثنائيتي الموت والحياة، الفناء والبقاء

لقد بلغ التفاعل التناسلي ذروته في المقطع الأخير من القصيدة؛ إذ جاء بصيغة الخطاب النازل من الأعلى (دونك / خذ - سأدلي) إلى الأدنى (أيها الصياد المفتقر). والخطاب عبارة عن رسالة قيمة وثمينة في مادتها (أسراب الألاء)، ونورانية في ماهيتها (غصني الشعاع)، وسامية في غايتها (رؤية العالم بعين ثاقبة). وإذا ما توفرت رغبة الإنسان السالك، وانعقد عزمه على رؤية العالم بعين ثاقبة تمتد في مجالها الرؤيوي إلى الأفاصي؛ إذ لا حجاب أمام رؤيتها، تحققت بذلك رؤيا الموت، من حيث هو تصحيح لوضع الإنسان وتقويم اختلاله وليس من حيث هو هدم وتدمير لحياته، رؤيا قادرة على تحويل الموت إلى حالة ممكنة داخل الحياة.

لقد تبدى التناص في المقطع الأخير من خلال استدعاء الشاعر للورقة الميتة التي كانها "فيرلين" ولكن على شكل (ورقة في مهب الريح)، وكنى بذكر القنص عن ذكر الموت صراحة، وكشف عن الوجه الآخر للموت تعارضاً مع الموت الوجودي الخريفي.

وصفوة القول أن التناص لدى الشاعر "سليطين" كان قد ظهر في أشكال متعددة:

- حوار تناسلي على مستوى الضمانر بتعدد صيغته، ولاسيما بروز صيغة الضمير المفرد المخاطب المتكلم، المعبر عن التجربة الذاتية لدى كل من الشعارين؛
- تناص على مستوى الألفاظ والجمل؛
- تناص ضمني جاء نتيجة تفاعل فكري.

ولعلّ الوظيفة الفنية التي حققها التناص بأنواعه في قصيدة "الحياة على شكل ورقة ميتة" تكمن في محاولة نقل المتلقي، فكراً وروحياً، إلى أجواء التجربة الإبداعية الصوفية، وجذبه نحو عالمها البديل وكأنه أمام حلّ ممكن وأمام سبيل إلى تحقيق آخر محتمل.

الخاتمة:

لقد استطاع النص الشعري، من خلال محاولته المتدرجة، تحويل الرؤية الوجودية المادية للموت؛ التي تقف عند السطح من دون العمق، إلى رؤيا صوفية تهتم بالروح، وتتجاوز الظاهر إلى الباطن، إلى الأغوار. كما استطاع، ومن خلال ذلك كله، أن يمتلك فعلاً شعرياً واعياً وهادفاً للتأثير في موقف الآخرين تجاه حياتهم.

إنه الإنسان الورقة ذات الوجهين؛ فإن اختار الشاعر الغربي أن تكون حياته في الوجه الأول؛ عالم الواقع المادي، فإن الشاعر المشرقي كان قد اختار أن يكون الوجه الآخر للورقة انطلاقاً من تمييزه وتقديره وإيمانه بهذا الوجه. من هنا كانت نقطة الافتراق بين الشعارين في رؤية كل منهما لمفهومي الموت والحياة. وإذا افتردت هذه الرؤية بين قطبي الثنائية، فهل يمكن أن يجتمع طرفاها على تجاوز حدود الانغلاق والتقييد في التجربة الشعرية باتجاه الانطلاق وتحرير المعنى من القيود ليصبح الشعر قوة خلق جديد قادرة على الكشف المستمر للأغوار، والانفتاح على أفق المعنى ورحاب التجاوز.

مهما يكن من افتراق أو اتفاق في الرؤيتين، فإن شرط الاتفاق بين التجريبتين، الشعرية عموماً والصوفية على وجه الخصوص، يتحقق في كثير من الخطوات، نستطيع أن نوجزها في:

١- الشعر أداة الكشف الصوفي: كان الشعر دائماً أداة الكشف عن أحوال المتصوفة، ووسيلة التعبير عن تجاربهم وأحوالهم ومكابداتهم. ودواوين شعراء التصوف شاهدٌ خالدٌ على ذلك.

- ٢- حاجة الشعر والتصوف إلى الكشف الدائم: إن عالمي الشعر والتصوف بحاجة إلى الكشف الدائم. وتذهب لغتهما نحو العمق لا السطح، ونحو الباطن لا الظاهر. من هنا كان اقتران الشعر بالتصوف من حيث إن كلاً منهما مأخوذٌ "بهاجس العمق وارتياح المجهول".
- ٣- اللغة شرط لتأسيس التجريبتين الشعرية والصوفية: إن اعتماد تجربتي الشعر والتصوف على اللغة، ليس بوصفها وسيلة اتصال فقط، هو شرط لتأسيس التجريبتين. وعلى الرغم من خصوصية اللغة في كل منهما، فهي تتصف في التجريبتين أيضاً بأنها لغة إيحائية وإشارة لا لغة تصريح، هي لغة لا تخبر بل تشف وتوحي.
- ٤- الحاجة إلى تفعيل دور الخيال في التجريبتين: فكما أن الصوفي مسكونٌ بهاجس الإبداع والتجاوز، وذلك بدفع اللغة خارج حدودها للارتقاء بها نحو المطلق، كذلك هو الشاعر مسكونٌ بالهاجس نفسه، ومأخوذٌ بدفع اللغة خارج حدودها المعتادة بتفعيل دور الخيال للانعتاق من الواقع المقيد نحو كشفٍ جديدٍ ومتجاوزٍ ومستمرٍ لتغيير العالم إبداعياً.

قائمة المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم.
٢. بارفينوف، ميشيل، مقدمة مجموعة بول فيرلين الشعرية، من الكلاسيك العالمي، باريس: ٢٠١١م.
٣. تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ت: سامي سويدان، ط١، بيروت: مركز الإنماء القومي، عام ١٩٨٦.
٤. الحلبي أحمد طعمة، التناص بين النظرية والتطبيق، ط١، دمشق: الهيئة السورية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م.
٥. حليفي شعيب، هوية العلامات، ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، عام ٢٠٠٤م.
٦. تيفين سامبول، التناص ذاكرة الأدب، دمشق: اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٧م.
٧. رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ج ٥: النقد الانكليزي، ت: عبد المنعم مجاهد، ط -، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، عام ٢٠٠٤م.

٨. سليطين وفيق، أخضر كالسريز، ط ١، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠١٣م.
٩. سليطين وفيق، الزمن الأدبي، ط ٢، دمشق: دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٧.
١٠. سليطين وفيق، الشعر الصوفي بين المفهومي الانفصال والتوحد، دمشق: دار الرأي للنشر والتوزيع ٢٠٠٧م.
١١. ويمزات، وليام، وبروكس كلينث، النقد الحديث، ت: حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، ج ٤، دمشق: مطبوعات جامعة دمشق ١٩٧٦م.

الدوريات

١٢. جينت جيرار، طروس الأدب على الأدب، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٣٣، ١٩٩٩م، اتحاد الكتاب العرب بدمشق.
١٣. سليطين وفيق، رمزية الناي في الشعر الصوفي، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد ١٤، ٢٠٠٥م، صص ٧١-٧٩.

قصيدتا الدراسة

أ: قصيدة أغنية الخريف للشاعر بول فيرلين:

Chanson d'automne

النحيب المديد	Les sanglots longs
لكمنجات	Des violons
الخريف	De l'automne
تجرح قلبي	Blessent mon cœur
بفتورٍ	D'une langueur
ممل	Monotone.
خائئٌ وشاحبٌ	Tout suffocant
كله، وعندما	Et blé me, quand
تدق الساعة	Sonne l'heure,
أتذكر	Je me souviens
أياماً خلت	Des jours anciens
وأبكي	Et je pleure;
أنقاد	Et je m'en vais
إلى الريح البائسة	Au vent mauvais
التي تحملني	Qui m'emporte

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنة الخامسة عشرة، العدد التاسع والثلاثون

هنا، وهناك Dé ça, delà,

أشبه Pareil à la

بورقة ميتة Feuille morte.

ب: قصيدة الحياة على شكل ورقة ميتة للشاعر وفيق سليطين:

الورقة الميتة التي كانها ((فيرلين))

في اللحظة الناردة،

حَمَلَتْهَا الرِّيحَ إِلَيَّ ...

وأطلقت فيها كمنجاتِ الخريف!

أطيرُ،

.. وأنحدُرُ ..

وأعلَقُ بأشواكِ العالمِ من حولي،

.. دامياً ..

.. ومظفراً ..

.. ومكسوراً ..

هذا أنا، كما تنفثُ الطبيعةُ سحرَها،

ورقةٌ تتجوَّلُ وراءَ نفسها،

وتُسلمُ قيادَها لحكمةِ الأثير!

.. ورقةٌ ميتةٌ ..

تُعَبُّ الهواءَ،

وتغزو الصُّورَ ..

مُترعةٌ بنشيدِها الصامت!

أطلُّ من عَلِّ،

وأبتكرُ العالمَ في التجلّي الفريد ..

الذي يتركُ أثرَهُ في قلبي،

وأنا أجورُهُ كلَّ آنٍ،

وأنخطفُ.

السطوحُ قطعانُ من الأوراقِ الرابضة..

أهلُّ عليها،

وأحومُ عل الماءِ المسجّى في الحجرِ الصُّلبِ

أشبكُ موسيقا الأعالى بأغوارِ القلبِ،

وأعكسُ البياضَ الأنقى ..

في صفحةِ الهجيرِ !

دونكُ أسرابي من اللألاء ..

أيُّها الصيَّادُ المُفتقِرُ،

سأدلي لكُ عُصنَيِ الشعاعِ ..

لترى العالمَ بعينِ الموتِ الثاقبةِ،

وأنتَ تقنصُ ورقةً في مهبِّ الريحِ

ورقة ..!

هي وجهكُ الآخرُ،

وقلبكُ السليبِ في الصورةِ الدارسة.

دوگانگی مرگ و زندگی بین «آواز پاییز» و «زندگی به شکل برگ مرده»

فوزیه زوباری^۱

DOI: [10.22075/lasem.2024.8954](https://doi.org/10.22075/lasem.2024.8954)

صص ۲۱۱-۱۷۸

مقاله علمی- پژوهشی

چکیده:

دوگانگی «مرگ و زندگی» یکی از مهم‌ترین دوگانگی‌هایی است که شاعران به آن توجه ویژه‌ای داشته‌اند و یکی از دوگانگی‌هایی است که گیرنده را به خود جذب می‌کند تا حس خوش‌بینانه‌ای را نسبت به تولد مورد انتظار در او برانگیزد. این دوگانگی در دو شعر از دو شاعر مورد بررسی قرار گرفته است: ۱- «آواز پاییز» اثر پل ورلن شاعر فرانسوی. ۲- «زندگی به شکل برگ مرده» شاعر سوری و فیک سلطین. هدف پژوهش جستجوی دوگانگی مذکور در این دو شعر با رویکرد تحلیلی استقرایی و تطبیقی است. مهم‌ترین جنبه تحقیق، تحلیل مؤلفه‌های نقاشی‌های شاعرانه است. تصویر صوتی و تصویر بصری در دو شعر، سپس گفتگوی بین دو متن در چند سطح است: سطح ضمائر، سطح افعال، کلمات و عبارات، تا گفتگوی ایده‌ها. مهم‌ترین یافته‌های تحقیق این است که انسان یک برگه دو طرفه است. اگر شاعر غربی در وهله نخست زندگی خود را انتخاب کند؛ جهان واقعیت مادی، شاعر شامی بر اساس قدردانی، قدردانی و اعتقادش به این سمت، آن سوی برگه را انتخاب کرده است. از این رو، نقطه تمایز این دو شاعر در بینش آنها از مفاهیم «مرگ و زندگی» می‌باشد. اولی مرگ را پایان زندگی می‌داند و دومی آن را آغاز آن در دیدگاه صوفیانه مبتنی بر وحی می‌داند. اما آنها با هم ترکیب می‌شوند تا از محدودیت‌های بسته و محدودیت در تجربه شاعرانه در جهت رهایی و رهایی معنا از محدودیت‌ها عبور کنند، به طوری که شعر به نیرویی از آفرینش نو تبدیل می‌شود و قادر به آشکار ساختن مداوم اعماق و گشودن به سوی افق معنا و وسعت فرارفتن و تعالی پدیده‌ها به سوی امور پنهان و تعالی جسم به سوی روح است.

کلیدواژه‌ها: دوگانگی مرگ و زندگی، وحی، نقاشی‌های شاعرانه، آواز پاییزی، زندگی در قالب برگ مرده.

^۱ - مدرس دانشگاه‌های بعث و تشرین، لاذقیه، سوریه. ایمیل: fawzzoubari@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۲۷ ه.ش = ۲۰۲۳/۰۸/۱۸ م. - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۱۱ ه.ش = ۲۰۲۴/۰۷/۰۱ م.