حضور المعجم الصوفي في ديواني

" طعنات شرقية" و" سجدة تائهة" لعادل محلو

د. يوسف بديدة

جامعة حمه لخضر. الوادي

الملخص:

تحاول هذه الدراسة الوقوف على الأسس والمكونات الصوفية التي ارتكز عليها الخطاب الشعري في أعمال الشاعر الدكتور عادل محلو من خلال مجموعتيه الشعريتين: "طعنات شرقية" و"سجدة تائهة"، انطلاقا من دراسة مدونة تحاول المزاوجة بين اكتشاف ملامح اللغة الصوفية ومقاربة النصوص المدروسة بوساطة الآليات التي تقوم عليها "الشعرية" بوصفها طريقة لإظهار جماليات النص عبر استكناه شبكة علاقاته الداخلية للوصول إلى اكتشاف بنيته العميقة المضمرة.

Abstract:

This study is trying to stand on Sufism components that was based upon poetic discourse in the work of the poet and Dr. Adel MEHELLOU through his collected poems:"Taanaton charkiya" and "Sajdaton taiha", starting from the study of a corpus that try to combine between discovering features of sufism language and approach the studied texts with the Mechanisms of poetics to show the aesthetics of the text in order to discover its deep structure.

.توطئة:

ثمة سؤال ملحّ: ما المسوّغ الموضوعي والفني للاهتمام بدراسة الأدب الصوفي أو الأدب الذي يتقاطع معه في رؤيته أو لغته؟ كما أن سؤالا آخر ملحّا إلحاح السؤال الأول وهو: ما المسوغ الفني للإسراف الكبير في التعمية والتعتيم اللذين نجدهما يمسحان حيزا كبيرا من مدونة القصيدة الصوفية على مستوى الدلالة المغيّبة، وبخاصة في ظل عدم وجود سياق نصي يسعفنا في الوصول إلى شيء مما تريد القصيدة قوله أو مما تريد أن تشير إليه.

ولعله من المفيد أن نشير إلى أن بعض الاتجاهات النقدية يرى أن القصيدة الصوفية ذات تفرد خاص على مستوى التجربة والتصور، ذلك أن "المبدع في القصيدة الصوفية لا يعتمد على المتلقي وخياله لأنه لا يضعه في حسابه أصلا، فالتجربة الشعرية عند المتصوفة ذات طبيعة خاصة ليس من أغراضها ـ غالبا ـ قضية التواصل والتوصيل بالمعنى المفتوح، بل الدافع الأساسي هو التعبير عن معاناة من نوع ما، ضمن ما عرف عندهم« ما يدرك ولا تحيط به الصفة»"[1]، وهو ما نجد له أصولا عند الزهاد الأوائل كالحسن البصري وإبراهيم بن أدهم "الذي قال بالمعرفة الصوفية بطريق المحبة والرمز والإشارة والرؤيا والخلوة..."[2]، وهم الذين كانوا الإرهاصات الأولى لظهور الصوفية فيما بعد بشكلها المتكامل عند الكثير من المتصوفة كالسهروردي وابن عربي والحلاج الذي كانت له نهاية

مأساوية بسبب مواقف اتخذها أو عبارات صدرت عنه، وبغض النظر عن موقفنا منها وكذا إمكانية قبول مبرراتها ودوافعها، فإن في هذه المأساة ما يدل على الكلفة الباهضة التي يتحمّلها حملة الأفكار والمبادئ، وبخاصة عند التعبير عن الرؤية أو الإرادة بشكل مباشر دونما وسائط أو أقنعة، وهو الأمر المتكرر في كل زمان تقريبا، مع التفاوت الذي تفرضه ظروف الزمان والمكان، ومما يذكر في هذا الصدد أن الشبلي "الصوفي الشهير" مر على الحلاج بعد صلبه، فوقف أمامه مطرقا وتلا قوله تعالى:﴿ أَوَ لَمْ نَنْهَكَ عَنِ الْعَالَمِين﴾[3]، وهذا الوقوف إشارة واضحة إلى النتائج الوخيمة التي تنتج عن الأخطاء التداولية التي يتم دفع ثمنها، نتيجة عدم مراعاة مقتضى الحال الناتج عن التفاوت الكبير بين الشفرة والسياق.[4]

1. الارتباط الدلالي بين الصوت والمعجم الشعري:

يحدث أن يتضافر الصوت والمعجم في العمل الشعري الناضج، دونما قصدية من الشاعر، لصنع تجربة شعرية قد تحمل شيئا من التناقض الظاهري بين الصوت والدلالة من جهة، وبين أجزاء المعجم الذي تم توظيفه من جهة أخرى.

من قصيدة "إضاءة" يقول الشاعر عادل محلو:

قدر القصيدة أن تكون نزيفا وتوجعا نهفو له، وخريفا**

نغشى قلوب اليائسين بنخلها فنسيلها بدل الجراح حروفا**

لا شيء أشهى من عراجين الكلا م، فطف به متهتكا وعفيفا**

والشاي شاي المقلتين نديره فنرى الأحبة في الأصيل طيوفا**[5]

"شاي المقلتين" هذا هو الذي أبكى جلال الدين الرومي فقال:

بكت عيني غداة الدمع دمعا **وأخرى بالبكا بخلت علينا

فعاتبتُ التي بخلـــــت علينا **بأن غمضـتها يوم التقينا[6]

يمكن إجراء بعض الاختيارات التصنيفية القائمة على شيء من التماثل بين الصوت والدلالة للوصول إلى تحديد للمجموعات المعجمية التالية:

1. قدر، القصيدة، قلوب، المقلتين.

2. نهفو، نغشى، نسيل، نذير، نرى.

من خلال المجموعة الأولى يمكن تفعيل المحور الاستبدالي لتغيير " قدر القصيدة" إلى " قدر القلوب"، أو إلى " قدر المقلتين"، وهو إجراء رياضي يمكن أن نستقرئ من خلاله نتيجة تقول: إن القصيدة في بنيتها العميقة ليست سوى ذلك التآلف بين القلوب والمقل، ولعل احتواء الكلمات التي

تكوّن عناصر المجموعة الأولى على صوت القاف الدال على القطع، يقطع بصحة الزعم الرياضية الذي ذهبنا إليها.

أما المجموعة الثانية فتتكون من مجموع من الأفعال المحسوسة، عدا الفعل "نهفو" المجرد بسبب ارتباطه بمصدره، وهو القلب، غير أن ارتباط الأفعال الأخرى بمفاعيل مجردة جعل هذه الصفة تنسحب عليها، فصرنا بإزاء مجموعة من المجردات التي ترتبط بالظاهرة الصوفية التي هي فعل تجريدي بالأساس، يدل على ذلك تصاقب مجموعة من مصطلحاته لتصاقب معانيها، كالتجلي والتحلي والتخلي.

أما المجموعة الثالثة، أو الحقل الدلالي الثالث فيضم العناصر التالية:

نزيفا، توجعا، اليائسين، الجراح.

والعجيب أن النزيف الذي يأتي نتيجة للجراح قد سبق ظهورها هذه المرة، ولعل ذلك مرده إلى نوع الإضمار الذي يلمّح إلى وجود جراح غيبية غير ظاهرة لارتباطها بالبحث عن قيمة عاطفية مفقودة، لكننا قد نجد أثرها من خلال معادلها الموضوعي المتمثل في لحظة الغروب.

وإذا ما نظرنا إلى النسيج النصي، بعيدا عن الموضوع الظاهري، ومن وجهة نظر بنوية انطلاقا من بعض الثنائيات الضدية أو المفارقة، كالذي نجده في كل من:(توجعا، خريفا – الجراح، حروفا- متهتكا، عفيفا)، أمكننا استحضار بعض الشواهد الشعرية التي يمكن اعتبارها أيقونات صوفية خالصة، تذكّرنا بما نجده عند سمنون المحب في قوله:

أحن بأطراف النهار صبابةوبالليل يدعوني الهوى فأجيب**

وأيامنا تفنى وشوقي زائد كأن زمان الشوق ليس يغيب**[7]

2. شعرية الاستحضار العروضي:

لقد غدا البحث عن الأشكال الشعرية الجديدة مشكلا فنيا لكل الكتابات التي تسعى لاقتناص آليات التوهج والتجاوز الشعري، من منطلق الرغبة في تجاوز المألوف والمبتذل، ومن الآليات التي تم استخدامها في هذا المقطع الشعري ما اصطلحنا على تسميته بـ:"القناع العروضي"،وهو ملمح من ملامح التناصي الموسيقي القائم على استحضار قافية اشتهرت لدى استعمالها من طرف شاعر معين، أو أن تلك القافية أتاح لها انتسابها إلى عمل شعري معروف فرص الرواج واستحضار نفَس ذلك الشاعر كلما تم توظيفها ضمن تجربة شعرية جديدة.

ففي القصيدة الموسومة بـ:"لا تذهبي..." يتم استدعاء شخصية لبيد بن ربيعة العامري بوساطة قافية معلقته الشهيرة:

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فَمُقامُها **بِمِنًى تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها

يقول عادل محلو في هذه القصيدة:

حطت بجفنه في المساء يمامة فبكت حدائق روحه وخيامها**

وغدت خريطة عمره لا تهتديشردت ظفائرها وفر قوامها**

لم يدر كيف تفتحـــت عبراتـهلما تبسم في الجناح سلامها**

فمحت ذنوبَ العاشقين دموعُهوشفا همومَ العالمين مدامها**

وبنت على كتف النجـــوم مدينةًدمها الزجاجُ، وخلفها وأمامها**

هتفت إليه فضمها:" لا تذهبي"أنتِ القصيدة غيثها وغمامها**

لا تذهبي فالعمـــر جدّ مســـيرُهُومراكبي قد رفرفت أعلامها**

لا تذهبي فـــالله خطّ دروبنـــا بصحائف وتكسرت أقلامها**[8]

إن هذه الهاء المشبعة التي تمثّل مضافا إليه في صيغة المفرد المؤنث تتوازى والهاء التي تمثل مضافا إليه في صيغة المذكّر الغائب في كل من الملفوظات التالية:

(جفنه، روحه، عمره، عبراته، دموعه، مسيره)، وهي . في بنيتها العميقة . رسالة حزينة تَرِقّ للنفس قبل أن ترقّ لأي كائن آخر، فالبكاء للروح كما أنه للجفون والعيون كذلك.

كما أن التماثل في اختير الكامل بحرا لمعلقة لبيد ولهذه القصيدة يشي بشيء من الرغبة في استحضار الموضوع الأول في مطلع المعلقة، وهو بكاء الأطلال، مع استبداله بمعادله المعاصر وهو الرؤيا، فإذا كانت القصيدة القديمة قصيدة رؤية فالقصيدة الحديثة قد استبدلت الرؤية بالرؤيا، وإذا كان البكاء القديم من أجل أطلال الديار فالبكاء الحديث من أجل أطلال العمر الذي صنعت إشراقه ذكريات الأمل والألم.

3. شعرية استحضار الموروث:

لا يحمل التناقض أي ملمح من ملامح التجاوب والتعاطف إلا في العمل الفني، ومن ذلك ما يجيء ضمن أسلوب شعري اصطبغت به القصيدة العربية القديمة، وظهر بشكل بارع في المعلقات بوجه خاص وهو "حسن التخلص" الذي يبين قدرة الشاعر على الانتقال من غرض إلى غرض بسهولة فنية كبيرة، وقد لا ينتبه القارئ أصلا إلى هذا التحول الموضوعاتي في القصيدة.

وإذا كان الشاعر القديم قد برع في "حسن التخلص" بالمعنى النقدي القديم للكلمة، فإن الشاعر الحديث قد استخدم الإجراء نفسه ولكن بتقنية جديدة، والنص التالي "سجدة تائهة" يحمل شيئا من ذلك:

أباكيكِ...

فباكيني

وهات بسمة الفقراء في بلدي

وغطيني

فما لي حيلة أخرى

سوى الإغفاء في عينيك منكمشا

كورد داسه الأطفال في الطينِ

على نبراسك الراسي

بآلامي

بصمت البحر والصحراء والناس

أخط خرائط الدنيا

بعمر الأمة الدامي

وأقرع كل أجراسي

ليبزغ في مذكرتي... دروبا فجرك الماسي

بنعل الثائر الحافي ألطخ وجه جلادي

وكفِّ العالم الفاني على صفصافة الله

أثبّت كل أبعادي[9]

ينطلق السطران الأول والثاني من نقطة بكائية المد والجزر على طريقة الجواهري في مطلع قصيدته "دجلة الخير" حين يقول:

حييتُ سَفْحَكِ عن بُعْدٍ فَحييني **يا دجلةَ الخيرِ يا أمَّ البساتينِ

ثم يقوم السطر الثالث "وغطيني" باستحضار قصة الوحي الأولى حينما عاد الرسول (ص) من غار حراء قائلا :« دثروني، دثروني» ملتمسا السكينة عند زوجه "خديجة بنت خويلد" رضي الله عنها، وفي هذا التوظيف استحضار ثالث للآية القرآنية **{وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجاً لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ }**[10]، وهو استحضار يعلن إعادة تشكيل العالم **" أخط خرائط الدنيا"** كما يعلن بداية تاريخ جديد **" وأقرع كل أجراسي"**.

وفي المقطع الأخير من القصيدة يستحضر النص حكاية بشر الحافي، الزاهد المعروف، من خلال توظيف مصطلح "الحافي"، وهو شكل من أشكال التجرد من كل الأثقال الجسدية والروحية، كما أن المصطلح قد يحمل كذلك دلالة مرتبطة بأحداث تاريخية قريبة العهد منا، كارتباطه بـ"ثورة الجياع"، أو ارتباطه بالفعل الذي قام به جون بول سارتر حينما سار في باريس عاريا نحو تمثال الحرية من أجل تأكيد شعوره المطلق بحريته؛ أي أن الشعور بالحرية فعل وجودي من الدرجة الأولى.

غير أن التحوّل يحدث في مقطع آخر من القصيدة نفسها عندما يقول الشاعر:

أناجيكِ...

فلبيني

ودقّي في فم اللقطاءِ بالأسحار إسفيني

وقولي للذين نسوا

ومَدّوا الضفة الأخرى إلى بيتي ومحرابي:

"كياني صامد يقظٌ

يجلجلُ في القرى قمحا

ووردا في بساتيني

ويهطل من هدى التمر الرطيب ندًى

يكرّر سورة التين

ويملأ ليل أحبابي بما نرضى..."[11]

في هذا المقطع يتم الارتقاء من مستوى تبادل التباكي إلى مستوى تبادل المناجاة، وهو طفرة تنتقل بالذات المتكلمة من العالم الملموس إلى البديل المجرد، وهذا التحول يذكّرنا بمستويات الارتقاء في العلاقة بين العبد وربه من مقام إلى مقام آخر، بحسب الرؤية الصوفية، فمن الإحسان إلى الشكر إلى الرضا... ليحدث الفعل الإبداعي فيما بعد على طريقة "حسن التخلص" البلاغية القديمة؛ فمن حديث التناجي إلى الحديث عن "الأسحار، الضفة، بيتي، محرابي"، وهو توليفة رشيقة تجمع بين استحضار ذكريات بيت المقدس وذكريات المسجد النبوي بالمدينة المنورة في آن واحد؛ ففيه إحالة إلى الحديث الشريف:« بين بيتي ومنبري روضة من رياض الجنة».

ومن جهة أخرى نرى الانتقال المفاجئ من وصف للذات الصامدة إلى الحديث عن سورة التين، وهو انتقال له دلالته الوظيفية العميقة؛ فالتين رديف الزيتون في السورة القرآنية، كما أنه يحيل إلى غصن الزيتون الذي لم يرد الراحل ياسر عرفات أن يسقط من يديه في خطابة الشهير في الأمم المتحدة عام 1975، دون أن ننسى رمز الانتماء الفلسطيني: جبل الزيتون.

3. شعرية التكثيف المعجمي:

يرى بعض النقاد، ومنهم إيليا الحاوي، أنه مما يقدح في جمالية النص الشعرية وجود إجراء حفلت به الكثير من المدونات الشعرية وهو التقرير. وهذه النظرة في تصورنا صحيحة في وجود سياقات فنية ولغوية خاصة، لأن العيب لا يكمن في هذا الإجراء أو ذاك بقدر ما يكمن في طريقة توظيفه وفي السياق الذي ورد فيه.

مثل هذا التصور ينتابنا حينما نكون بصدد قراءة نص شعري مفارق، مثلما هو الحال حين يطالعنا هذا المقطع من قصيدة "رسالة في ذم الزمان" للشاعر عادل محلو حيث يقول:

لا تقل والحب يعصر قلبك:

. إنهم هنا نشؤوا

فالسر إذا انفجرت به الطرقُ

تشتبك الشظايا بمن تثقُ

والسر إذا انسحبت من حوله الحجبُ

يطير لغزا ويستعصي

فلا تفسره. يا سيدي. الكتبُ[12]

التقرير الواضح من خلال الجمل الإبلاغية المباشرة بداية من السطر الثاني للمقطع، هو شكل من أشكال الإلغاز الذي تكفّل بتجسيده قبل ذلك وجود عدد من الشفرات المعجمية التي تحمل أبعادا صوفية تداولية عميقة: الحب، قلبك، السر، الطرق، الحجب، لغزا، سيدي.

هذا التكثيف المعجمي الشديد يماثله من جانب آخر توهج دلالي موازٍ له، وهو يتكئ على مجموعة من الدوال المعجمية مثل: يعصر، انفجرت، تشتبك، الشظايا، يطير، يستعصي. وهي إشارة لسانية واضحة إلى أن المقدمات تحدث على مستوى الأسماء، أما النتائج فتتكفل بها الأفعال، على الرغم من وجود اسم واحد ضمن قائمة الأفعال، وهو ما قد يغير شيئا من التأويل الذي قلنا به، إلا أن ذلك ليس شيئا مما يقدح في صدقية النتائج التي وصلنا إليها، ذلك أن هذا الاسم "الشظايا" هو محصلة منطقية لكل الأفعال التي تم ذكرها؛ فالاستعصاء حتى العصر يؤدي إلى الاشتباك فالانفجار، وهو ما يجعل شظايا الحب والسر تتطاير لتشكّل عالما صوفيا إلغازيا معقدا.

ولقد أدى العامل الصوتي دوره الفاعل في تفعيل الدلالة عند حضور صوت القاف ببعده الدال على القطع في كل من الملفوظات التالية: تقل، قلبك، الطرق، تثق.

وعندما يقول الشاعر:

والسر إذا انسحبت من حوله الحجبُ

يطير لغزا ويستعصي

فلا تفسره. يا سيدي. الكتبُ

فكأنه يذكرنا بما قالته رابعة العدوية:

فالذكر يَحْجُبني والذكر يكشف لي خَبْء السماء وخَبْءَ الأرضِ في نَبَأْ**

ولعله مما يسعفنا في تأويل هذا الكلام، القول بأن الذكر الذي يحجب المتصوف عن الوصول إلى الحقيقة إنما هو ذكر الكون والحياة، ذلك الذي لا يستطيع الذاكر بوساطته كشف الحقيقة، لكن ذكر الله يكشف له علم ما لم يكن قد عرفه أو خبره[13].

وثمة حقيقة علمية يجب الانتباه إليها، وهي« أن الصوفية فيما يصلون إليه من المقامات، وما يصدرون عنه من الأحوال، إنما يتخذون سبيلهم من الذوق لا من العقل، وإذا عرفنا أن أخص خصائص الذوق الصوفي هي الصيغة الشخصية أو الذاتية، بمعنى أن ما ينكشف لصاحب الذوق في ذوقه، لا يمكن أن ينكشف إلا لمن كابد حاله، وشرب من كأسه، إذا عرفنا هذا كله، انتهينا إلى تعليل هذا الخفاء الذي يسود أكثر الآثار الصوفية تعليلا يلائم طبيعة الأشياء، وطبيعة الأغراض التي يرمي إليها الصوفية»[14]، وهذا ما أشار إليه عبد الكريم اليافي عندما حاول أن يفسّر التجربة الصوفية في الكتابة والتعبير مع توظيف بعض مكونات المعجم الغزلي أساسا للتعبير الرمزي قائلا: « وإذا عمد الصوفي إلى التعبير فلا بد له في تجربة ذوقية عميقة مفردة شديدة الاستحواذ على النفس من أن يحاول فيستنفد طاقات الحرف كلها ويستنزف أنواع دلالات الكلمة وتفاوت إيماءات اللفظ وتشعّب طرق البيان معوّلا في ذلك على ثقافته وعلى التراث الفكري والأدبي الذي انتهى إليه. وهكذا نفهم أن الصوفي مضطرٌّ أن يَجري على أساليب البيان الشائعة ويعزف على القيثارة التي لجرسها وقعٌ مطرب في الأسماع والنفوس، وإن كلام الغزل ألصق بالجبلّة الإنسانية وأقرب إلى الطباع وأخفّ على القلوب »[15]، وهو ما يفسّر الاتجاه الرمزي الذي يتخذ المعجم الغزلي وسيلة لتحقيق شعرية النص.

ومن قصيدة "على أهداب البرزخ" يقول عادل محلو:

ألا يا باقيا من خضرة العمر... نفتني روح بستاني
فبلّغ سندس الأحباب أن يأتي ليأخذ ريق ألواني
وبلّغ راح بسمتها التي شردت حروف الزهر والبان
وعرّج في دروب دمي على ومضٍ نما في سهل مرجاني
يهدهد لؤلؤ العينين إذ غفتا على شريان قرباني[16]

ويطرح التساؤل التالي نفسه: ما الرابط الذي يجمع بين الرموز التالية: "الروح" في البيت الأول، "الأحباب" في البيت الثاني، "الراح" في البيت الثالث، "العروج" في البيت الرابع، "القربان" في البيت الخامس؟

ألا يمكن أن تكون هذه الملفوظات تشكيلا لبنية سطحية مبعثرة بشكل عمدي، لتخفي بنية عميقة تقول: إن راح الأحباب هي أبسط قربان يُقدَّم لعروج الروح في رحلتها البرزخية كما يشي

العنوان بذلك؟ إننا نستطيع أن نجد في مأثوراتنا النصية كثيرا مما تصح معه تلك التأويلات التي قلنا بها بعد تحليل جانب من النسيج النصي للمقطع ومنها:

. أطب مطعمك تُجب دعوتك.

. طعام المحبين شفاء.

وقد يحدث أن نتساءل: ما سبب هذا الإسراف الشديد في التعمية والتغريب، مما يجعل القارئ يشعر أنه بصدد مدارسة لوحة سوريالية؟ وباستعمال سؤال قبْلي: لمَ الاتجاه نحو النزعة الصوفية أصلا؟

ويرى بعض الدراسين أن الإنسان« يشعر أن ثمة مشكلات تؤرقه حتى عندما تُحل جميع المشكلات العقلية، والشرعية ــ الدينية، والعلمية، أو عندما تُحل جميع المشكلات بوساطة العقل والشرع والعلم. هذا الذي لم يُحَلّ (لا يُحَلّ)، هذا الذي لم يُعْرَف (لا يُعْرَف)، هذا الذي لم يُقَلْ (لا يُقال) هو ما يولّد الاتجاهَ نحو الصوفية، وهو نفسه مما سوّغ نشأة السوريالية»[17]، لكن الفرق الكامن بينهما هو في اكتفاء السوريالية بالبحث عن قول ما لمْ يُقَل، بينما تتجاوزها الصوفية إلى البحث عن صورة لمْ تُرَ، وقِيمةٍ غيرِ معروفة.

4. سيمياء البيئة الدينية:

يحدث أن يقوم المعجم الشعري الموظّف من قِبل الشاعر برسم مجموعة من الظلال الدلالية التي تحوّل النص الشعري إلى مجموعة من الحالات الدلالية المشفّرة، كما يحدث أن تنتقل هذه الحالات إلى الزمان والمكان والصور التي تشكل النسيج العام للنص. ومن هذا المنظور يطل علينا المقطع التالي من قصيدة وسمها الشاعر بالعنوان العددي التالي "2":

مساؤكما رهيب

أراجيح...

وثلج يفتح الدنيا

ويغلقني

وأصوات تعذَّب في مجرتها الطيوب

أجمّد في معارجها لهائي

لعلي بعد أزمنة أتوب

فدمع العاشقين له ملاك

وتغفر باستفاقته الذنوب

مساؤكما نشيج

أباطيل وآيات

وأوثان موحّدةٌ

بحمد بديعها صلفا تموجُ

تسرّب خلف أقنعتي وعودا

ليعدي كل أسفاري خروجُ

على أفق القرنفل بعثراني

أبيحا روحي السكرى بجوركما

لعربدة النوائب والزمان

فما عادت لخوفيَ مئذناتٌ

ولا عادت لسطوتها يدانِ[18]

في هذا المقطع يتوازى حقلان دلاليان من المنظور الإيديولوجي للكلمة، حيث يتكون الحقل الأول يتكون من:

. معارج، أتوب، ملاك، تُغفر، آيات، موحّدة، حمد، بديع، مئذنات.

أما الحقل الثاني فيتكون من:

. تُعذَّب، الذنوب، أباطيل، أوثان.

بمقارنة إحصائية نجد أن الحقل الأول له حضور طاغ على حضور الحقل الثاني، وفيه إحالة إلى الآية القرآنية: « كتب على نفسه الرحمة»، كما أن فيه إحالة إلى الكلمة المأثورة: "جولة الباطل ساعة وجولة الحق إلى قيام الساعة".

أما الحديث عن موضوع القصيدة فهو غير مطروح أصلا بالنظر إلى ضبابية الرؤية التي يزيد من تضليلها الخطاب الثنائي: مساؤكما، بعثراني، أبيحا، جوركما. وهذا الإجراء تمثل لمعطيات القصيدة الحديثة التي استبدلت الرؤية بالرؤيا، وإن كان هذا الإجراء أكثر إيغالا في قصيدة النثر.

والحديث عن "السكر" كثيرا التردد في الأدبيات الوفية، وفي قول الشاعر: "أبيحا روحي السكرى بجوركما"، نستحضر قول عبد القادر الجيلاني في قصيدته "الوسيلة":

سقاني إلهي من كؤوس شرابهِفأسكرني حقا فهمت بسكرتي**

وحكّمني جمع الدنان بما حوى وكل ملوك العالمين رعيتي**

وفي حاننا فادخل تر الكأس دائرا وما شرب العشاق إلا بقيتي**[19]

وهذا السكر هو المرحلة الرابعة من مراحل التدرج في نشوة الحب الإلهي عند الصوفية بعد الذوق والشرب والري[20].

وفي التوظيف الشعري يحس الصوفي بالكثير من التفرد جراء تمثله هذا الإجراء التستري من خلال الرمز بشكل يذكّر بالقائل:

باح مجنون عامر بهواه ** وكتمت الهوى فمت بوجدي

فإذا كان في القيامة نوديّ ** من قتيل الهوى تقدمتُ وحدي[21]

5. شعرية الرؤية والرؤيا:

عُرفت القصيدة العربية قبل وصول موجات الحداثة بأنها قصيدة "رؤية" قبل أي شيء آخر، وهذا يعني أن الشاعر يقوم بدور الراصد فالواصف ثم المقرر لموقف معين من الناس أو الحياة، ومن هذا المنظور، كان لكل قصيدة موضوع معين تصفه أو تتحدث عنه أو تشير إليه.

ومع ظهور "جماعة شعر" تبلور مفهوم جديد للكتابة الشعرية التي عرفت قصيدة "الرؤيا" التي تستبدل الموضوع بالحالة الشعرية، بعيدا عن أي شكل من أشكال الالتزام الفني أو الاجتماع أو الديني أو الأخلاقي، حيث أخذ صيغته النهائية من خلال قصيدة النثر.

ولعل النصوص الشعرية الصوفية، أو التي تتمثل البُعد الصوفي في الكتابة كانت الأقرب إلى هذا الفهم الإجرائي، ولعل القصيدة التالية "تناقضات" تشي بشيء من ذلك:

لا تسرعي بالخطوِ بي وتمـــــهّلي فأنا جنون سافرٌ لا يستقرْ**

وأنا شموع ليس تطفــئها رياحوأنا عيون لا تتوق إلى بـــصرْ**

وبصيرتي لحن صغير تائـــــــهألقى به عبث الزمان على وترْ**

عزفت به كل الخلائق شوقـــــهاوتزينت منه المفاتن والزهرْ**

وبقيتُ في درب الحياة مسافـــرالا أهتدي إلا إلى قلبٍ حجرْ**

أمشي وبين مسامعي صوت شجي من كل ناحيةٍ يجيء ويندثرْ**

أجري أطارده فتعثر خطـــــــوتيويضيع قلبي بين آلاف الصورْ**

أصغيرتي... مُرّي إلى جرحي الــذييشدو إذا ما لاح في أفقي مطرْ**

يتذكر الجسر الذي غنّت بـــــــهذاتَ انفلاتٍ مهرةٌ لا تنتــظرْ**

فتفتحت سبل الهوى وتألقتْوتغلّقتْ عصماء في لمح البصرْ**

وتلألأتْ في كل قطبٍ نجمةٌوانهلّ شوق صوب قافيتي انحدرْ**

وتناغمت في الأفق نسمات المسا وعلى المدى ريحان ذاكرتي انتشرْ**

يهفو إلى الرحمان مثل فراشة غنى الربيع فقبّلتْ ثغر الشجرْ**

أصغيرتي رفقا فنبضة مهجتيبرّية لا تستكين إلى بشرْ**

وقصائدي أرجوحة، وحبالهاكلماتك الخضراء في عمق السحر**

أنت المنارة، والمرافئ، والمـــــــدىوأنا مسافرك الذي ملّ السفر**

أنت الحضارة، والنضارة، والندى وأنا على باب البداوة منشطرْ**

أنتِ الضياءُ وكل حســـن طاهرٍ وقصيدة تجري على بحر القمرْ**

وعيونُ ســـحركِ لا نبيَّ يفـــكها ورموشك الصهباءُ تختزل العُصُرْ**

كثرَ الزحام على المشاعر فاسمحي لقليْبِيَ المنسابِ صوبكِ أن يمرْ**

وتقبّلي عـــذري السخيـــف ولا ولاترمي بعمْري من علاكِ فينكسرْ**[22]

لا يخلو بيت في هذه القصيدة من قرينة معجمية مرتبطة بالتهويمات الصوفية التي لا تستقر على دلالة ثابتة؛ فالنص يمارس تأبيا غير قليل بسبب تضليله الواضح، بطريقة توحي بأن كاتبه يتتبع المحاذير الأولى في عدم البوح والفرار من التعبير المباشر، ولنا في المكونات المعجمية التالية خير دليل على ما زعمناه من تأويل:

ـ الخطو، شموع، بصيرتي، شوقها، أهتدي، شجي، خطوتي، جرحي، انفلات، الهوى، قطب، المدى، الرحمان، مهجتي، السحر، المنارة، باب، طاهر، نبي، المشاعر، ينكسر.

يمكن البحث عن شعرية الرؤيا انطلاقا من شعرية التناقضات التي تَسِمُ العنوان باسمها، ومن ثَمَّ نحاول البحث عن هذه التناقضات التي تصنع فرادة العمل الأدبي وتَميّزه من خلال مجموعة من الثنائيات الضدية؛ ففي البيت الأول يطلب المرسل التمهل في المسير مع اعترافه بعدم استقراره، وفي البيت الثاني قابلية شديدة للإضاءة مع غياب الرغبة في الاستفادة من هذه الإضاءة، أما البيت الثالث فيجمع بين النظام والفوضى من خلال الثنائية "لحن، تائه"، وفي البيت الرابع تناقض من خاص في الجملة "تزينت منه المفاتن"؛ فكيف يمكن الاستزادة من شيء مع وجود الاكتفاء الذاتي.

هذا ويمكن استقصاء بقية الحالات كما يلي:

. أحادية النتيجة مع افتراض التعدد بسبب السفر(قلب حجر).

. تراوح الصوت بين المجيء والاندثار مع افتراض ثباته بسبب أشجانه.

. الاصطدام بآلاف الصور مع أنه يُفترض قلّتها؛ فالتزايد العددي مرهون بالسرعة المفقودة نظرا للتعثر المستمر.

. الجمع بين الألم والأمل من خلال الجرح الذي يشدو.

. الطفرة حدثت بسبب عدم انتظار المهرة، مع أنه يُفترضُ حدوثها في الحالة العكسية.

. الجمع بين التفتح والتألق والتغلّق في صورة واحدة.

. تلألؤ النجمة ذو بعد بصري، لكن تلألؤ الشوق كان ذا بعد صوتي (صوب قافيتي).

ـ السبق الزمني عند حضور المساء المتعلق بالحاضر أو المستقبل، قبل الماضي المشار إليه من خلال "ذاكرتي".

. الجمع بين التوحش والألفة عبر الثنائية (مهجتي، برّية).

وهكذا تمضي صور التناقض في بعدها الأفقي راسمة حدودا لشعرية النص عبر لعبة المد والجزر التي تصبغ النص بصبغة التوهج التي هي سمة أساسية في قصيدة النثر، لكن القصيدة الحديثة التي تعتمد الشكل العروضي الخليلي تحاول الاستفادة من هذا المكوّن الفني انطلاقا من نسيج نصي يحمل من مظاهر الأدلجة الصوفية ما يجعل إمكانية الوقوف على كافة مظاهر زئبقيته أمرا مستعصيا إلى أبعد الحدود، وحسبنا الزعم بأننا برهنا على أن البحث في النسيج النصي وحده كفيل بالوصول إلى بعض الممكنات والمضمرات الفنية.

الهوامش:

[1] ــ محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2010، ص81.

[2] ــ حسين جمعة، جمالية التصوف ــ مفهوما ولغةــ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 364، أوت، 2001.

[3] ــ سورة الحجر/ 70.

[4] ــ ينظر: محمد علي كندي، المرجع السابق، ص55.

[5] ــ عادل محلو، سجدة تائهة، دار رسلان، دمشق، 2010، ص7.

[6] ــ مجدي كامل، أحلى قصائد الصوفية، دار الكتاب العربي، ط1، دمشق، 1997، ص38.

[7] ــ المرجع نفسه، ص8.

[8] ــ عادل محلو، المصدر السابق، ص13 ــ 15.

[9] ــ عادل محلو، المصدر السابق، ص 19ــ21.

[10] ــ سورة الروم/ 21.

[11] ــ عادل محلو، المصدر السابق، ص24ــ 25.

[12] ــ عادل محلو، طعنات شرقية، مطبعة مزوار، ط1، الوادي، 2009، ص18.

[13] ــ ينظر: حسين جمعة، جمالية التصوف ــ مفهوما ولغةــ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 364، أوت، 2001.

[14] ــ محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1985، ص146.

[15] ــ عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1996، ص197.

[16] ــ عادل محلو، طعنات شرقية، ص37.

[17] ــ أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، ط3، (د.ت)، ص11.

[18] ــ عادل محلو، سجدة تائهة، ص 55ــ56.

[19] ــ مجدي كامل، المرجع السابق، ص24.

[20] ــ ينظر: حسين جمعة، جمالية التصوف ــ مفهوماً ولغةً ــ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 364، أوت، 2001 .

[21] ــ عبد الكريم اليافي، المرجع السابق، ص199.

[22] ــ عادل محلو، طعنات شرقية، ، ص33- 36.