Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human and Social Sciences

مجلة دراسات وابحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

جماليّة استحضار الشّخصيّة الصّوفيّة في القصيدة العربيّة المعاصرة قصيدة "خاتمة لفاتحة الطريق" لمحمّد عبد الباري أنموذجا

The aesthetic evocation of the Sufi personality in the contemporary Arabic poetry The poem " khatimat li fatihat altariqi" by Mohamed Abd Al-Bari as a model

1. عبد الغنّي لبيبات/ abdelghani lebibat ،2. عزّالدّين جلاوجي /Azzedine Djellaoudji

1 ط.د ، جامعة محمّد البشير الإبراهيمي. برج بوعريريج. كليّة الآداب واللّغات. قسم اللّغة والأدب العربي. مخبر الدّراسات اللّغويّة والأدبيّة المعاصرة.

PHD student. University of Mohamed El- Bachir El- Ibrahimi. Bordj Bou Arréridj. Faculty of literature and languages. Departement of language and Arabic Literature. Laboratory of contemporary linguistic and literary studies.

abdelghani.lebibat@univ-bba.dz

2 أستاذ التّعليم العالي، جامعة محمّد البشير الإبراهيمي. برج بوعريريج. كليّة الآداب واللّغات. قسم اللّغة والأدب العربي. مخبر الدّراسات اللّغويّة والأدبيّة المعاصرة.

Professor of higher education. University of Mohamed El- Bachir El- Ibrahimi. Bordj Bou Arréridj. Faculty of literature and languages. Departement of language and Arabic Literature. Laboratory of contemporary linguistic and literary studies.

azzedine.djellaoudji@univ-bba.dz

المؤلف المرسل: عبد الغنّي لبيبات Abdelghani Lebibat الايميل: abdelghani.lebibat@univ-bba.dz

تاريخ الاستلام: 29- 11 – 2023 تاريخ القبول : 06- 04 - 2024

الملخّص:

تسعى هذه الدّراسة إلى الوقوف على جماليّات استحضار الشّخصيّة الصّوفيّة في القصيدة العربيّة المعاصرة، وتتّخذ من قصيدة "خاتمة لفاتحة الطّريق" لمحمّد عبد الباري أنموذجا تطبيقيّا، إذ عمد الشّاعر في هذا النّص إلى استدعاء ثلاث شخصيّات صوفيّة، هي: فريد الدّين العطّار، عمر الخيّام، الحلاّج. واختار الشّاعر من هذه الشّخصيّات ما يتوافق مع تجربته ليصهره في نصّه الجديد. هذا الأخير الذي قمنا بقراءته قراءة جماليّة، ثمّ وقفنا على أهمّ الجماليّات التي توشّح بها حين راح الشّعري يتعانق مع الصّوفي في كون جماليّ فسيح، فحدّدنا أهمّ السّمات الأسلوبيّة والاستيطيقيّة الماثلة في هذا النّص الاستثنائي والمتفرّد، أهمّها: فعاليّة التّرميز، إشعاع الرّؤية، إشراق الأسلوب، اللّغة الاستعارية المدهشة.

الكلمات المفتاحية: جماليّة، الشّخصيّة الصّوفيّة، استراتيجية، استحضار، التّرميز.

Abstract:

This study seeks to examine the aesthetics of evoking the Sufi personality in contemporary Arabic poetry, and takes the poem “ khatimat li fatihat altariqi” by Mohamed Abd al-Bari as an applied model, as the poet in this text deliberately summoned three Sufi personalities, namely: Farid al-Din al-Attar, Omar Khayyam, Hallaj. The poet chose from these characters what was compatible with his experience to incorporate into his new text. The latter, which we read aesthetically, then we looked at the most important aesthetics that he wore when the poet began to embrace the Sufi in a vast aesthetic universe. We identified the most important stylistic and aesthetic features present in this exceptional and unique text, the most important of which are: effectiveness of symbolization, radiance of vision, radiance of style, Amazing metaphorical language.

Keywords: Aesthetic, mystical personality, strategy, evocation, symbolization.

مقدمة:

لجأ الشّاعر العربيّ المعاصر في سياق تشكيل تجربته الشّعرية وصهرها في بوتقة الإبداع إلى أساليب فنيّة كثيرة، تجعل من نصوصه مغامرات إبداعيّة دائمة، تسعى إلى خوض المتفرّد والمغاير والمشاكس، رغبة في وضع بصماتهم الخاصّة، وطبع القصائد بطابعهم المميّز، وفي هذا السّياق وجدنا كثيرا منهم يلجأون إلى المدوّنة التّراثيّة ويستقون منها لتشكيل تجاربهم، لما تختزه هذه المدوّنة من معين معان لا تنضب، وصور لا تحصى، وأساليب لا تنتهي.

ومن أبرز ما اختزنته هذه المدوّنة التّراثيّة بين طيّاتها التّصوّف، هذا الأخير الذي تهافت كثير من الشّعراء المعاصرين على رؤاه المتأجّجة، ولغته الفارهة، ومعجمه الملّفع بالغموض، وأساليبه المخاتلة ورموزه المشحونة بكثافة الدّلالات، إذ وجدوا فيها ضالّتهم، ومتنفّسهم للتّعبير عن هواجس عصرهم، والهروب منه في نفس الوقت لأنّه عصر القلق والرّتابة والإحباط.

هذا ما وجدنا الشّاعر محمّد عبد الباري يعمد إليه في قصيدة "خاتمة لفاتحة الطّريق"، فحاولنا أن نتنكّب مسالك قصيدته التي راح يلتقي فيها بأعلام المتصوّفين الكبار مضمّنا لغتهم وألفاظهم، مستمعا إلى توجهاتهم، من خلال طرحنا الإشكاليّة التّالية:

- ما هي مكامن الجماليّة في هذا الاستحضار؟
- ما هي سمات الفنيّة والأسلوبيّة للقصيدة المعاصرة التي تمتح من معين التّصوف؟

قاصدين من وراء كلّ ذلك إلى اكتشاف الخصائص الفنيّة الجديدة التي أصبحت تمتاز بها القصيدة المعاصرة وهي تتوشّح ثياب التّصوّف، والوقوف على جمالياتها من حيث التّشكيل، مستعينين بالتأويل أثناء قراءة قصيدة الشّاعر.

وحاولنا الوصول إلى كلّ ذلك من خلال عناصر منهجيّة متتابعة، فآثرنا أن نبدأ بعنصر أوّل تناولنا فيه مفاهيم نظريّة حول الجماليّة والأطر المحدّدة لها، وتجليّاتها في النّصّوص الإبداعيّة، و تناولنا في عنصر ثان: التّجربة الجماليّة عندما تقع في مفترق تقاطع بين الشّعر كفن جميل والتّصوف كعلم غزير، ثمّ أردفنا بعنصر ثالث: أشرنا فيه إلى توظيف الشّخصيّة الصّوفيّة في القصيدة العربية المعاصرة، فحلّلنا هذه الظاهرة من حيث الدّواعي، والفنيّات والأساليب، ليأتي بعد ذلك الجانب التطبيقي، الذي بدأناه بقراءة جماليّة في القصيدة انطلاقا من عنباتها وصولا إلى استبطان مضمراتها، ثمّ وقفنا عند ثلاث شخصيّات صوفيّة استحضرها نصّ الشّاعر، فوقفنا عند جماليّات ودواعي هذا الاستدعاء، وما أضفاه على النّص المعاصر من ميزات خاصّة.

1- في مفهوم الجماليّة:

يعتبر مصطلح الجمالية مفهوما تتنازعه العديد من الحقول المعرفيّة، ابتداء بالفلسفة والإدراكيّات وانتهاء بحقل الأدب مرورا بالعديد من الفنون، ولعلّ هذا ما وسّع دائرة تناوله وصعّب من عمليّة حصر مفهومه.

وإذا رجعنا إلى بدايات بروز هذا المصطلح فإنّنا نجده " ظهر للمرّة الأولى على وجه التّحديد في البحث الّذي نشره (بومجارتن) بعنوان: Miditationes Philosophoica éde nunnllis poema pertinentibus بعد حصوله على درجة الدّكتوراه سنة (1735)، وقد جعلها اسما لعلم خاص، ثمّ تتابع ظهورها في كتاباته... ولم يخرج باستعماله لهذه الكلمة عن معناها اللّغوي الحرفي وهو دراسة المدركات الحسيّة ".[1]

وبالتّالي انطلاقا من هذه السّنة تمّ التّعامل مع الجماليّة كعلم مستقل له مباحثه واهتماماته وخصوصيته. "والجماليّة كعلم تهتمّ بالجمال في الطّبيعة والفنّ، وإدخال السّرور والبهجة على متلقيه في مختلف ضروبه، سواء كان فيلسوفا صوفيّا أو أديبا".[2]

وبالتّالي فالجماليّة تختصّ بالبحث في مواطن الجمال، وتقصّي مكامنه، رغبة في التّأثير الإيجابي على المتلقي، الذي يثيره الجمال ويأخذ بحواسه.

وإذا كان موضوع الجماليّة هو الجمال، فإنّه يصعب وضع حدّ تعريفي للجمال، لأنّ لكلّ شخص مفهومه الخاص له ومقاييسه الذّاتيّة أو الموضوعيّة التي يقيس به هذا الجمال ويبني من خلالها نظرته ومعاييره التي يحكم من خلالها على الأشياء والأشخاص والمدركات بالجمال أو القبح.

وقد تتمّ الإشارة إلى هذا العلم ومحاولة تعريفه انطلاقا من صيغته الجمعيّة (الجماليّات) كما عرّفه ديديي جوليا (Didier Jilia) بقوله: "العلم الذي يبحث في الجمال، والعاطفة التي يقذفها فينا. ويمكن تمثّل مسألة الجماليات في مفهومين اثنين: مفهوم الإبداع، ومفهوم التّلقي الجميل La perception esthétique".[3]

نلاحظ من خلال هذا التّعريف أنّه ركّز على الجانب التأثيري التفاعلي في حدّه لمفهوم الجماليات، فحسبه يعتبر جميلا كلّ ما حرّك عواطفنا وأثار حواسنا إيجابيّا تجاهه، كما ربطه بمسألتي الإبداع الذي هو محرّك داخلي متعلّق بالمبدع صاحب الأثر، إضافة إلى عنصر التّلقي وهو ما يحدثه فينا الأثر المتلقى من استجابة جماليّة تجسّدها أقوالنا وحواسنا أو عباراتنا تجاه ما نتلقاه.

وبالتّالي يغدو الحكم على أثر معيّن بأنّه جميل حكما نسبيّا لأّننا لا نستطيع بأيّ حال من الأحوال أن نقدّم معايير علميّة دقيقة نثبت من خلالها تلك الأحكام التأثريّة، لأنّ مصدرها في الغالب الذّوق لا العقل والإدراك، ولعلّ هذا ما حدا ببعض الباحثين إلى القول بأنّ "البحث في الجماليّة الأدبيّة، رغم ما يمكن أن يتّسم به من محاولات موضوعيّة وعلميّة، أو على الأقلّ رغم نزوعه إلى المقاربة العلميّة، وبالرّغم من النّتائج المغرية التي يمكن أن يقدّمها، يبقى واهيا ودون جدوى فعليّة، إذ يصعب في ذلك البحث التوصّل إلى حلول ثابته، وإلى خلاصات مقنعة، أو إلى مجموعة من النّتائج الدّقيقة والمحدّدة".[4]

وإن كنّا نرى أنّ الطمع في الظّفر بنتائج دقيقة أو محدّدة في مجال الأدب هو ضرب من طلب المحال، لأنّ الأدب عموما مجاله الخيال والسّحر والدّهشة والإلهام خاصّة في الجانب الشّعري، وهذه أشياء لا يمكن أن يضبطها مقياس أو يحدّها قانون، إلاّ أنّ الأمر نسبيّ كذلك فهناك جوانب أدبيّة يمكن الحكم عليها ببساطة بالجمال أو القبح مع إرداف هذا الحكم بتعليل عقليّ منطقيّ لأنّ الذّوق المعلّل الذي تثقفه التّجربة والدّربة والمراس والدّراية وكثرة الاطلاع يصبح حَكَمًا مجديا على النّصوص وبإمكانه فرز الغث منها والسّمين.

ولعلّ هذا ما عبّر عنه الدكتور مرتاض بقوله: "إذا كان الأدب ممّا ينتمي إلى الأشياء الجميلة بحسن تصويره للأشياء، فإنّ مسألة الجمال يجب أن تبحث في النّص الأدبي حتّى يميّز الجميل من الكلام من غير الجميل منه. وعلى الرّغم من أنّ النّقد الجديد يجنح نحو التّجانف عن إصدار أحكام القيمة بالقبح والجمال والرّداءة والجودة، إلاّ أنّ ذلك ما كان له ليغيّر من الأمر فتيلا، فالجميل من الإبداع يتّفق النّاس على جماله، والقبيح يتفقون أيضا على قبحه، وإن لم ينطقوا بحكم القيمة".[5]

وهنا برأينا يزداد الأمر تعقيدا فأيّ ناس يقصدهم مرتاض في هذا القول؟ وهل كل إنسان مخوّل ومؤهل للحكم على أثر أدبي معيّن بحكم قيمة محدّد؟

صحيح أنّه لا مفرّ من أحكام القيمة، وأنّها مثلما قال الكاتب متخفيّة وإن لم يصرّح بها، غير أنّنا نرى أنّ ذلك غير متاح للجميع، وأنّ النّاس متفاوتون في الذّوق والإحساس بالجمال ودرجة الشّاعريّة في الآثار الأدبيّة، وهذا ما يزيد القضيّة تشابكا، ويبقى في رأينا مثلما أشرنا سابقا أنّ التجربة المثقّفة بالدّربة والمراس وكثرة المحفوظ وواسع الاطلاع وحدها كفيلة بإصدار حكم قيمة معلّل على ما يقع بين يديها من إنتاج الشّعراء والأدباء.

ولعلّ الأمر يبدو مختلفا إذا ما خرجنا من مجال الأدب وتناولنا مفهوم الجماليّة كمفهوم فلسفيّ متعدّد المشارب في حضوره في الفنون المختلفة لأنّ "علم الجمال أو الجماليّات من المفاهيم الفلسفيّة التي تسرّبت إلى المدارس النّقديّة الحديثة، والتي دأبت على الالتجاء إلى هذه الجماليّات عند قراءة أيّ أثر فنّي: أدبا كان أم رسما أم نحتا، أم رقصا، أم تمثيلا، أم موسيقى..."[6].

إنّ مقاربة مفهوم الجمال ومحاولة الإمساك بمحدّداته وتعيّناته "مسألة معقّدة، ومقاربة مفهوم الجمال لا يمكن أن تكون في بعض وجوهها إلاّ مقاربة فلسفيّة، خاصّة إذا ما تعلّقت بالمعاني المجرّدة، وبمعاني الأدب والفنّ عموما".[7]

ومعلوم أنّ مقاربة الجميل ومحاولة تحديد مفهومه كان محلّ اجتهاد الفلاسفة منذ أرسطو وأفلاطون والمدرسة الفلسفيّة اليونانيّة عموما، فمنهم من ربطه بالعقل والحكم المنطقي، أو بنظريّة المحاكاة، ومنهم من ربطه بعالم الرّوح المثالي، ومنهم من ربطه باللّذة والامتاع، ومنهم من جعله دريف الأخلاق، وبالتّالي تباينت مشاربهم ومنطلقاتهم وتعدّدت مرجعياتهم في ضبط هذا المفهوم الزّئبقيّ.

لكن ما يهمّنا نحن في هذا السّياق هو الجمال الكامن في الأثر الأدبي عموما والشّعري خصوصا، ومنشأ هذا الجمال، وكيفيّة تذوّقه، وإن كنّا سنعتمد في دراستنا في جانبها التّطبيقي مفهوم الجماليّة كمقاربة نقديّة ومنهج تحليلي، وليس بالمفهوم الذي حدّدته البلاغة العربيّة القديمة لمفهوم الجماليّة، لأنّ العرب لم يعرفوا "النّقد الجمالي بالمفهوم النّظري الصّارم، وإنّما كانوا يحومون من حوله باصطناعهم علم البلاغة الذي كان يبحث في جماليّة اللّغة، وجماليّة

الأسلوب، وجماليّة المجاز والاستعارة والتّشبيه في الشّعر خصوصا".[8]

فالبلاغة العربيّة العجوز - باصطلاح صلاح فضل- ركّزت على الأثر الخارجي للأثر الجمالي المتأتي من اللغة أو الأسلوب أو الصّورة ولم تتغلغل في أعماق البنية الدّاخلية للتراكيب اللغّوية كي تحدّد المكامن الأصلية التي تستنبت وتتخلّق فيها ممكنات الجماليّة.

وعليه ستنطلق دراستنا من اعتبار الجماليّة "منهجا تحليليّا نقديّا لدراسة البنية اللّغويّة والأسلوبيّة وما تؤسّسه من دلائل ووظائف، وأهداف لأنّ النّص الإبداعي أيّا كان جنسه، يؤكّد خصائصه باتجاهين: الشّكل والمضمون، ولا فصل بينهما... ممّا يحقّق للنّص صورته الإيجابيّة الفعّالة، ومن ثمّ يجسّد حقيقة الجمال بكلّ خصائصها الدّلاليّة، لأنّ للكلام جسدا وروحا، وكذا لكلّ جسم جوهر وحقيقة...".[9]

ولأنّ هذه المقاربة تسمح بالنّفاذ إلى البنية العميقة للخطاب الشّعري وتقصّي مكامن الجماليّة في هذا الخطاب.

2- التّجربة الجماليّة بين الشّعر والتّصوّف:

إنّ كلاّ من الشّاعر المتصوّف والصّوفي ينشدان عوالم الكمال، ويسعى كلّ واحد منهما إلى السّمو والتّعالي بروحه الشّفيفة عن العالم الأرضي، عالم النّقص الدّائم والخسارات الكبرى، عالم الفجائع الذي يروم كلّ واحد منهما تجاوزه طمعا في الظّفر بالاتحاد في العالم النّهائي، عالم الأبدية والمطلق، ويغدو هذا الحلم لديهما رغبة محرّكة للانطلاق في سفر طويل شاق ومضن، بحيث يلزمهما التزوّد لذلك بكلّ معنى جميل، واستكناه معنى الجمال، ذلك إنّ "الجميل في تعيّنه وتناهيه يصلنا بالأبديّة ويفتح أمامنا الطّريق إلى اللاّمتناهي والخلود".[10]

وما أشبه هذا العالم النّقي الذين ينشده الشّاعر والصّوفي بعالم المثل، عالم خال من شوائب النّفس وكدوراتها البشريّة، إنّه "عالم الرّؤى والكشوف العلويّة، وهو الملاذ الذي لجأ إليه الشّعراء للانفلات من عالم المحسوسات والتّسامي إلى عالم المثل العليا، أملا في الخلاص، وبحثا عن المعادل الوجداني لكيلاناتهم المفعمة بالسموّ والامتلاء".[11]

إنّ بداخل الشّاعر والصّوفي نارا مستعرة ونفسا مصطلمة بنزيف الرّؤيا، ووهج التّجربة، وحرارة المعاناة، ولا يطفئ لهيبها ولا يوقف نزيفها سوى محاولة التّرقي جماليّا للوصول إلى سدرة المبتغى ومعانقة فيض الملاطفات الإلهية، والقبس من إشراقات الأنوار الأزليّة في ذلك العالم الفوقي المنشود.

وإذا كنّا في العنصر السّابق قد أشرنا إلى بعض مكامن الجماليّة في الأدب والشّعر خصوصا، فإنّ الجماليّة لا تعزب عن عالم التّصوّف ولا تبتعد عن مواجيد الصّوفي ومكابداته، وقد حدّد أحد الدّارسين عناصر الوعي الجمالي في الفكر الصّوفي بقوله: "الجمال في الفكر الصّوفي هو جمال عرفاني يتأصّل في الإلهام، أو العلم اللّدني بوصفه غذاء روحيّا ومعرفيّا، كما يتأصّل في اللّغة الصّوفيّة التي صارت تفصح عن هويّة إنسانيّة، وعن روح تتوق إلى الجمال والابتكار، ويتأصّل أيضا في الأنثى التي تعتبر جوهر الوعي الجمالي في الخطاب الصّوفي".[12]

وإذا ما لاحظنا هذه العناصر الثّلاثة فإنّنا نجدها مشتركة بين التّجربة الشّعريّة والتّجربة الصّوفيّة، فالإلهام ابتداء بما هو معرفة لدنيّة وتلق فيضي يحلّ بقلب الصّوفّي العارف من غير حول منه ولا قوّة، بل بإرادة علوية وعطفات إلهية، يشبه الإلهام الشّعري الذي هو أيضا حالة وجدانيّة ملتبسة وغامضة، منفتحة على عالم أنطولوجي شبحي واستشراف لباطن صوري صعب الإدارك، بسبب فقدان معالمه، إذ لا يحسّ بهذه الحالة إلاّ من عاشها، لفرادتها، وخصوصيّتها.

أمّا اللّغة الصّوفية فهي بحّد ذاتها لغة شعرية متجاوزة، فائقة وعالية وسامية، إنّها لغة الهناك في خفائه واستتاره، ولذلك فهي أيضا مستترة متمّلة بغموض مفرداتها والتباس معانيها، لشرف المقصد الذي تسمو إليه وتحاول التّحليق في فضائه، وجمالياتها تتقاطع مع جماليّات اللّغة الشّعرية عموما، خاصّة عندما تنصهر في التّجربة الواحدة ذات الصّوفي بذات الشّاعر، فتغدو التّجربة مكثّفة بدرجة عالية من قداسة اللّغة وسموّ المعنى، وحرارة العرفان، ولهذه اللّغة كذلك خصوصيتها وفرادتها بحسب التّجربة الرّوحية التي يعيشها الشّاعر الصّوفي، فكلّما كانت تجربته أعمق وأعقد كانت لغته أشدّ خفاء وأكثر استتارا.

أمّا الأنثى التي يعتبرها القول السّابق جوهر الوعي الجمالي في الخطاب الصّوفي، فإنّ لهذا القول منطلقاته ومرجعيّاته، إذ شكّلت المرأة عموما عند المتصوّفة كائنا فريدا نابضا بالجمال، إنّها مركز الجمال في الكون وهي عند ابن عربي "صورة ورمز لجوهر أنثويّ أشرب طبيعة إلهيّة مبدعة".[13]

وهذا الاحتفاء بالأنثى موجود قبله عند الشّاعر الذي فتن منذ القديم بالجمال الأنثوي الآسر وأبدع فيه أروع شعر وأرقّ غزل، خلّد لنا قصائد مشرقة في توصيف سحر العيون وتمايل القدود وحمرة الخدود.

إنّ كلاّ من الشّاعر والصّوفي بما يمتلكانه من أدوات تخييل وتعبير يرومان تشكيل عالم مثالي جديد والانسحاب من عالم المادّة، إنّهما يسعيان "لإنهاء نقص العالم، وعلى هذا فإنّ الصّلة بين التّصوّف والشّعر تنبثق من سعي كلّ منهما إلى تصوّر عالم أكثر كمالا من عالم الواقع، ومبعث هذا التصوّر هو الإحساس بفظاعة الواقع وشدّة وطأته على النّفس، وصيرورة الرّوح للتماس مع الحقيقة التي تعذّب كياننا".[14]

وإن كان هذا الأمر على مستوى الرّؤيا يشكّل وفاقا كبيرا بين التّجربتين، فهو على المستوى التّعبيري والكتابة الإبداعية يبدو أجلى وأبعد غورا، فجماليّات التّعبير الشّعري تتقاطع إلى درجة كبيرة مع جماليّات التّعبير الصّوفي، و"أهمّ خصائص تلك الجماليّة تكمن في المقدرة على تجاوز المترسّب والسّائد، وكلّ القوانين التّعبيريّة المألوفة،متوسّلة بالرّؤيا واستباق الزّمن والحلم والكثافة والغموض والتّعمية والألغاز والسّحر، والبحث عن معاني العجائبي والغريب...".[15]

فكلا التّجربتين تؤسّسان جماليتهما على خصائص متشابهة، بل تكاد تكون متطابقة، وإن كانت بعض هذه الخصائص قد تميّز تجربة عن الأخرى بحيث تغدو ملمحا بارزا فيها على غرار الإكثار من التناقض الماثل من خلال حشد الكثير من الأنساق المتضادة التي نجدها سمة بارزة في الخطاب الصّوفي، سواء كان شعرا أو نثرا، حيث إنّ "جماليّة التّصوّف تقوم على التّناقض وهو يعني أنّ الشّيء لا يفصح عن ذاته إلاّ في نقيضه، الموت في الحياة، والحياة في الموت، النّهار في الليّل، والليّل في النّهار... هذه الوحدة بين العالم المرئي والعالم غير المرئي هي وحدة النّقيضين، وهي واحد من الأسس الجماليّة في الكتابة الصّوفيّة ".[16]

إنّنا نجد الكثير من الثّنائيّات الضّديّة في إبداعاتهم سواء كانت كتبا أو رسائل مثل: المحو والإثبات، البقاء والفناء، السّكر والصّحو، الغيبة والشّهود، التّجلّي والاستتار وغيرها، ولا مفرّ عندهم من استعمال هذه الأنساق المتضادّة لأنّ طبيعة تجاربهم ومواجيدهم تقتضي التّرقي والتّدرّج في أحوال معيّنة تأخذ أسماء هذه الكلمات المتنافرة ضديّا.

بل إنّنا نجد كثيرا من الشّعراء الصّوفيين -إضافة إلى ما سبق- لجأوا إلى ممارسة التّشفير وتحميل الألفاظ غير دلالتها، فانزاحوا بكثير من ألفاظ اللّغة المعهودة في دلالتها المعجميّة إلى دلالات جديدة من خلال تموّجات تعبيريّة توافق تجاربهم مشكّلين شبكة جديدة من الدّوال الجزئيّة صارت تعرف بها كتاباتهم، بل صارت لهم مصطلحات خاصّة وقواميس تشرح منظومتهم المعجميّة المصطلحية الجديدة، وإلى هذا يشير الدّكتور صلاح فضل بقوله: "يبدو أنّ الشّعراء الصّوفيّين هم أبرز من مارس إعادة التّشفير اللّغوي في الشّعر قديما عن طريق نزع الدّلالات الأولى الحسيّة والدّنيويّة لكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النّفس لإدراجها في أنساق رمزيّة جديدة، مرتبطة بمواجدهم وعالمهم، لكنّ التّجربة الكليّة لواقعهم المعيشي –كما يعرفه النّاس- كانت تمثّل خلفيّة ضابطة تتأسّس عليها تلك الشّفرة الثّانية كمرجعيّة قارّة للمرموز له ".[17]

وهناك أمثلة كثيرة يمكن الاستشهاد بها في هذا السّياق لتوضيح نظام التّرميز الذي عمد إليه المتصوّفة، فالسّكر عند الصّوفيّة مثلا "لا يقصد به السّكر الحسّي، وحتّى الخمرة ليست الخمرة الحسيّة، بل ذوق جماليّ وراء ذلك، إنّه معنى باطنيّ عرفاني".[18]

فحالة الغياب عن العقل التي يعيشها شارب الخمر يعيشها الصّوفي، لكنّها ليست من طبيعة محايثة، بل هي وفق تجربة مغايرة، تترفع فيها اللّذة والنّشوة عن كلّ ما هو مادّي لتعانق ما هو روحي، وبالتّالي فالخمرة التي يشير إليها ليست خمرة دنيوية إنها خمرة روحيّة إلهيّة مستعذبة، لأنّ بعدها لقاء في حضرة ملك الملكوت، وذهول عن العقل في حضرة جلاله الأسمى وبهائه الأنقى. وحتى الكؤوس عند شاعر الخمريّات ليس نفسها الكؤوس عند الشّاعر الصّوفي- خاصّة الشّاعر الصّوفي المعاصر- فهي عند هذا الأخير "رمز من رموز الوجد الصّوفي حيث وظّف الشّاعر الكؤوس للتّخفيف من الفجيعة ومحاولة نسيانها، ومن ثمّ تكون دلالة الكأس الهروب من الواقع ".[19]

وهكذا نجد أنّ كلتا التّجربتين الصّوفيّة والشّعرية تحاولان تأسيس جماليتهما، وتأثيث فضاء نصوصهما بخصائص استيطيقيّة متشابهة، يغدو فيها الجمال وحده فتنة أزليّة مرومة وهاجسا يأبى الانكسار، وحلما جامحا يأبى الانقياد، يسعى الصّوفي والشّاعر كلاهما إلى محاولة القبض

عليه، وترويض جموحه، وبمقدار جدوى هذه المحاولة ترقى القصيدة في معلاة المغاير والمدهش والمربك في استثنائيته واستسراره وفرادته.

3- توظيف الشّخصيّة الصّوفيّة في القصيدة العربيّة المعاصرة(الدّواعي،التّقنيّات، الأساليب):

عمد كثير من الشّعراء المعاصرين في سياق عمليّة التّجريب إلى استثمار شخصيّات التّراث الإنساني عموما، في تأثيث نصوصهم الشّعريّة، سواء كانت هذه الشّخصيّات تاريخيّة أم أدبيّة أم أسطوريّة أم صوفيّة، لما وجدوا في استحضارها من تكثيف وشحن وتركيز للنّص الشّعري، بحيث يغدو مزوّدا بطاقات تعبيريّة جديدة تواكب تجاربهم المعاصرة المفعمة بالارتباك والتّعقيد، تعقيد العصر وتعقيد الحياة.

وعندما نتحدّث عن توظيف الشّخصيّة التّراثيّة في نسيج النّص الشّعري المعاصر "فنحن نتحدّث عن رمزيّة ما، بمعنى أنّنا نتحدّث كيف يستخدم الشّاعر المعاصر هذا الموروث، ليس باعتباره مرجعا لتأسيس نصّ فقط، وإنّما كيف يبني نصّا شعريّا معاصرا ضمن رؤية مختلفة..."[20].

وهنا تظهر براعة الشّاعر في نقل مدلول الشّخصيّة التراثيّة من تاريخيّتها وحاضنتها الثّقافيّة التي وجدت فيها إلى حاضنته الثّقافيّة والفكريّة والاجتماعيّة المعاصرة، بحيث تمتزج في النّص الشّعريّ الواحد روح الأصالة بالمعاصرة، ويحدث الشّاعر في وحداته التّعبيريّة حوارا شعريّا بين الماضي والحاضر ، يستدعي من خلاله ببراعة هذه الشّخصيّة التّراثيّة ويجعلها أداة تعبيريّة طيّعة بين يديه. وهذا ما أشار إليه أحد الباحثين بقوله: "إنّ توظيف الشّخصيّة التّراثيّة في الشّعر العربي المعاصر يعني استخدامها تعبيريّا لحمل بعد من أبعاد تجربة الشّاعر المعاصر، أي أنّها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشّاعر يعبّر من خلالها- أو يعبّر بها – عن رؤياه المعاصرة"[21].

لقد طوّر الشّاعر المعاصر طريقة تفاعله مع الشّخصيّة التّراثيّة، فبعدما كانت ترد في النّص كواجهة جماليّة ديكوريّة فقط من خلال عمليّة التّسجيل التي حكمت أغلب شعر النّهضة، أصبحت في القصيدة المعاصرة أداة معبّرة ووسيلة احتجاج ورفض وتنديد في الغالب، إذ ما أكثر ورود الشّخصيّة التّراثيّة في مواطن إظهار المفارقة الشّاسعة بين ماض تليد مجيد، وواقع مأساوي مرير يعيشه شاعرنا المعاصر، فيرى في مثل هاته الشّخصيّات المعادل الرّوحي الوجداني لنفسه التي تعيش في عصر الخيبة والإحباط.

وفي عمليّة استحضار الشّخصيّة التّراثيّة في نصّ الحساسيّة الجديدة الشّعري بتنا نرى آليّات وتكنيكات مختلفة يلجأ إليها الشّعراء، وقد حدّد أحد الباحثين ثلاث آليّات تناصيّة يتمّ من خلالها هذا الاستحضار، يحصرها في قوله: "آلية العَلَم عن طريق استدعاء الشّخصيّة بأسمائها المختلفة، وآليّة الدّور عن طريق استدعاء أفعال الشّخصيّة، وآليّة القول المتمثّلة في استدعاء الشّخصيّة من خلال ذكر أقوالها".[22]

وكثيرا ما وجدنا هذه الآليّات ماثلة في نتاج الشّعراء، خاصّة الآليّة الأخيرة ونقدّم مثالا على ذلك بشخصيّة المرأة الهاشميّة التي صارت صرختها "وامعتصماه" صوت استصراخ واستغاثة مدوّ في قصائد كثير من الشّعراء المعاصرين الذين عبّروا عن آلام الشّعب العربي عموما وعن مواجع الشّعب الفلسطيني ومأساته خصوصا.

فبعض الشّخصيّات التّراثيّة تكون مكتنزة بدلالات عديدة، والشّاعر عليه أن يختار ما يوافق تجربته ليصهره في نصّه الجديد، ممّا يضفي عليه كثافة وتركيزا، فيختزل تجربة متوارية ليقدّمها في شاشة الرّؤية الجديدة بتشكيل دلالي مضاعف.

ومثلما نجد الشّاعر المعاصر يستدعي الشّخصيّة الأدبيّة والتّاريخيّة في قصيدته المعاصرة مضفيا عليها دلالات جديدة، فإنّه صنع الأمر ذاته مع الشّخصيّة الصّوفيّة، حتّى غدا توظيف التّراث الصّوفي في النّص الشّعري المعاصر برموزه وشخوصه ظاهرة تلفت النّظر، بل إنّنا نجد " الشّاعر العربي المعاصر تعاطف مع الشّخصيّة الصّوفيّة، وتمثّل فيها مختلف القيم النّبيلة التي تصنع عالما إنسانيّا طاهرا لا تشوبه مظاهر الزّيف والطّغيان والعدوان، وقبل ذلك تحقّق للإنسان رقيّا وجدانيّا، وتجعله يرتقي في تجربته الوجوديّة وينشد الكمال".[23] لأنّ الخطاب الصّوفي قبل أن يكون خطابا أدبيّا هو خطاب إنساني، يحمل رسالة حب وسلام، خطاب يشّع بكثير من القيم الإنسانيّة التي بات يفتقدها واقعنا المعاصر، ولذلك فالرّجوع إليه بالنّسبة للشّاعر المعاصر هو عودة طبيعيّة إلى عالم البكارة والصّفاء والنّقاء، عالم يخلو من هواجس النّفس وكدوراتها السّلبيّة.

و"ليس غريبا أن يعبّر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفيّة، فالصّلة بين التّجربة الشّعريّة – خصوصا في صورتها الحديثة الّتي يغلب عليها الطّابع السّوريالي- وبين التّجربة الصّوفيّة جدّ وثيقة، وتتجلّى هذه الصّلة أوضح ما تتجلّى في ميل كلّ من الشّاعر الحديث والصّوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به".[24]

وقد بيّنا في عنصر سابق كثيرا من نقاط التّقاطع بين التّجربتين – الشّعرية والصّوفية- ويبقى أبرزها هي حالة التّسامي التي يعيشها كلّ من الشّاعر والصّوفي رغبة في الاتصال بالعالم النّهائي، عالم الأبديّة والمطلق الذي لا تشوبه شوائب عصر المادّة، ولا تعكرّ نقاءه الأزلي.

وإذا أردنا أن نقدّم أمثلة عن القصائد أو الشّعراء المعاصرين الذين وظّفوا شخصيّات صوفيّة في نصوصهم، فهي أكثر من أن تحصى عددا أو تقارب من حيث أساليبها وتقنياتها، بل "ستزداد دهشتنا حين نعرف أنّ شخصيّة واحدة من بين هذه الشّخصيّات الصّوفيّة القليلة التي استدعاها شعراؤنا هي التي استقطبت الشّطر الأعظم من اهتمام هؤلاء الشّعراء، وكانت محور العدد الأكبر من الأعمال الشّعريّة التي استخدمت شخصيّات صوفيّة، حتّى إنّ الأعمال التي كتبت حولها تفوق في عددها وكمّها مجموع ما تناول باقي الشّخصيّات الصّوفيّة مجتمعة من أعمال، وهذه الشّخصيّة، هي شخصيّة الحلاّج شهيد الصّوفيّة، الذي صلب ببغداد لست بقين من ذي القعدة سنة 309هـ...".[25]

فالحلاّج الذي عرف بأقواله وشطحاته المشهورة صار هو وجبّته الأسطوريّة رمزا صوفيّا حاضرا في كثير من أعمال الشّعراء المعاصرين، بل هناك من استلهم منه صورة الصّوفي الغاضب المتمرّد على السّلطة السّياسيّة في عصره، قبل أن يستلهم منه صورة الزّاهد العارف.

ولعلّ كلّ شاعر معاصر قد تعلّق بشخصيّة صوفيّة معيّنة ووجد في ذاته ملمحا مشابها لملامحها، حيث نجد "نازك الملائكة ومنذ ديوانها (عاشقة اللّيل) بدأت تتكوّن في شعرها شخصيّة رابعة العدويّة رغم أنّها لم تسمّها غير أنّ السّياق يبرز ذلك. أمّا صلاح عبد الصّبور فاختار أن يكون حلاّجا جديدا، كما اختار أدونيس شخصيّة النّفري الهائمة في العبث بحثا عن رؤية إشراقيّة، لذا فإنّ استعارة الشّخصيّة الصّوفيّة قد مثّلت ظاهرة واضحة في الشّعر العربي المعاصر ".[26]

وإذا أردنا أن نبحث عن دلالات هذا الرّجوع والانكباب على شخصيّات التّصوف واستحضارها عند الشّاعر المعاصر نجد أبرزها رغبة شاعرنا المعاصر في التّحليق في فضاء الرّؤى والأحلام الذي يجده في عالم التّصوّف، ومقابل ذلك الهروب من واقعه المعاصر الذي يرى فيه كلّ أشكال الزّيف والتناقض والخمول، والاستغلال. بل "إنّ عمليّة الانسحاب من الواقع لتردّيه والبحث عن الخلاص ومواجهة الفساد بأشكاله المختلفة تعدّ من المحاور الرّئيسّة التي كانت قاسما مشتركا بين الشّعراء الذين تقنّعوا بأقنعة متعدّدة، حلاّجيّة/ نفّريّة/ بشريّة/ عطّاريّة...".[27]

وبالتّالي وجد هؤلاء الشّعراء في سير حياة أعلام التّصوف متسعا لنقل انطباعاتهم حول واقعهم، والتّعبير عن مأساتهم ومواجعهم في عصر تعركهم فيه المصائب عرك الرّحى، وتستبّد به الآلام والفجائع في زمن الانكسارات الكبرى وانهيار مفاهيم الوحدة والقوميّة المزعومة خاصة بعد نكبة فلسطين سنة 1948 ونكسة حزيران عام 1967، حين أخذ الشّعر العربي المعاصر مسارا جديدا وانعطف انعطافة هامّة.

وعليه فإنّ عمليّة الاستحضار هذه "لم تخرج -في الغالب- عن نطاق انطباعات الشّعراء عن أزمات الواقع ومشكلاته المختلفة. ومن ثمّة فإنّ معالجة مختلف القضايا التي استدعيت من خلالها تلك الشّخصيّات ظلّت مجرّد تعبير عن أزمات وجوديّة، لأنّ حضور تلك الشّخصيّات الصّوفيّة قد انحرف إلى حدّ بعيد عن مسارها العرفاني، لكون الشّاعر قد جعلها مجرّد آلة لاقطة لأوضاع المجتمع وشاشة بيضاء يعرض عليها معاناته المختلفة".[28]

كانت هذه لمحة عامّة عن دواعي وأساليب وفنيّات استدعاء الشّخصيّة التّراثيّة عموما والصّوفية خصوصا في القصيدة العربيّة المعاصرة، وسنحاول في العنصر اللاّحق تحليل قصيدة محمد عبد الباري "خاتمة لفاتحة الطّريق" كي نقف بجلاء عند جماليّاتها عموما، وعند الأساليب والتكنيكات التي لجأ إليها الشّاعر في عمليه استحضاره للتّراث الصّوفي بشخصياته ورموزه.

4- جماليّات استحضار الشّخصيّة الصّوفيّة في قصيدة "خاتمة لفاتحة الطّريق" لمحمد عبد الباري*:

قبل أن نقدّم قراءة جماليّة في قصيدة محمّد عبد الباري التي يظهر فيها النّفس الصّوفي بوضوح، لابدّ لنا من الإشارة إلى

قضيّة مهمّة، وهي اتجاه كثير من الشّعراء المعاصرين اليوم إلى استعارة مفاهيم ومصطلحات الصوفيّة، بل محاولة محاكاة التّجربة الصّوفية العرفانية وسبر أغوارها، كما يجب التّنويه إلى أنّ هذا الاتجاه هو مسار ثانٍ في علاقة الشّعر بالتّصوّف، لأنّنا قديما كنّا نرى اتجاه المتصوّفة إلى الاستعانة بالشّعر للتّعبير عمّا يعتمل في نفوسهم من نيران متأججة بفيض الرّؤيا التي لا يسكن أوراها إلا التنّفس شعرا، بتنا نرى اتجاها معاكسا للاتجاه السّابق، إذ أصبح الشّعر هو الذي يزحف نحو التّصوّف، وأصبح الشّاعر يحاول النّفاذ إلى عالم الكشوفات العلويّة ويتوغّل إيروسيّا في فضاء الإشراقات الرّوحانيّة والقبس من لذاذات العالم العرفاني ولو من جهة اللّغة المعجميّة ومصطلحاتها دون أن يصاحب ذلك رؤيا يقينيّة أو اعتقاد ثابت.

إلى هذه الظّاهرة الجديدة – نزوع الشعر نحو التّصّوف- ومرتكزاتها الفنيّة وأساليب الشّعراء فيها يشير الدّكتور عبد الحميد هيمة في قوله: "علاقة الشّعر بالصّوفيّة ظاهرة جديدة وليدة العصر الحديث، وهي متفاوتة القوّة تعتمد بشكل كبير على استراتيجيّة الشّاعر ومعرفته بالتّصوّف، وإدراكه لمختلف أبعاده، فقد تقتصر إعادة الكتابة على ما هو تقني كأن تستثمر الخطاب الصّوفي في بناء النّص الموازي، أو إدماج قول صوفي في السّياق النّصي، أو تكثيف الخطاب والاقتصاد فيه مقابل ثراء المعنى، وقد تتجاوز ذلك إلى طرق التّواصل مع الموضوع واللّغة والتوسّل بآليّات الالتذاذ الصّوفي بالوجود وتذوّقه، والسّفر فيه مع الرّهان على الخيال والانفتاح على الوجود".[29]

وبالتّالي نحو مع نوع ثانٍ وأسلوب جديد في علاقة الشّعر بالتّصوّف يطلق عليه الدّكتور صلاح فضل بأسلبة التّصوّف، وما ينشأ عنه في تقديرنا لا يمكن أن نسميه قصيدة صوفيّة بل يمكن أن نطلق عليه "تصويف القصيدة" خاصّة إذا اعتمد فيها صاحبها المرتكزات والآليّات سابقة الذّكر بحيث يكون النّفس الصّوفي غالبا فيها دون أن تكون الرّؤيا الصّوفيّة مشروطة، أو الاعتقاد الصّوفي مطلوبا.

1-4- قراءة جماليّة في قصيدة "خاتمة لفاتحة الطّريق":

ندخل عوالم الشّاعر محمّد عبد الباري في هذه القصيدة من خلال باب المطابقة الذي ينفتح بأسلوبيته المدهشة منذ العتبة الأولى للقصيدة، إذ يكسر الشّاعر أفق انتظارنا منذ عنوانها، بهذا النّسق الضّدي (خاتمة ≠ فاتحة)، فهذان الدّالان اللّغويّان على الرّغم ممّا بينهما من تباعد وتنافر ضديّ فإنّهما يلتقيان في هذا التّموّج التّعبيري حين قرنهما الشّاعر بمنفذ واحد وهو الطّريق، فأيّ طريق هذه التي تكون فاتحتها اختتاما وخاتمتها افتتاحا؟ لابدّ أنّها طريق ضبابيّة ملتبسة، طريق الحيرة والظنّ واللاّيقين الذي تكشف عنه أسئلة الشّاعر الكثيرة في هذا النّص، كما تكشف عنه عتبة أخرى وهي التّصدير الذي سبق القصيدة حيث يورد الشّاعر بعد عنوان قصيدته مباشرة بيتا لأبي العلاء المعرّي -رهين المحبسين- من قصيدة له مشهورة يظهر فيها شوقه إلى خاله أبي القاسم علي بن محمد بن سبيكة، الذي سافر إلى بلاد المغرب وأطال هناك الغياب، متحمّلا المشاق، تاركا وراءه أهلا وإخوانا وأحبّة يرثون لحاله ويحنّون إليه في كلّ حين، والقصيدة مطلعها:

تُفدّيك النّفوس ولا تُفادى * فأدنِ القُرب، أو أطلِ البِعادا[30]

والشّاعر محمّد عبد الباري يورد منها قول المعرّي:

إذا سَارتك شُهب اللّيل قالت: *** أعان الله أبعدنا مُرادا[31]

واختيار الشّاعر لهذا البيت بالذّات له دلالته، فمضمون البيت يوحي بما يقاسيه المرتحل السّاري ليلا وما يكابده من مشاق، حتّى أنّ الشّهب السّيارة ليلا تشفق على حاله فتدعو له بالإعانة والتّيسير حتّى يبلغ مراده، وهنا تظهر براعة الشّاعر في ممارسة هذا الإسقاط الأدبي، فلئن كان خال الشّاعر أبي العلاء يكابد سفرا شاقّا ورحلة بريّة مضنية، فإنّ شاعرنا يكابد سفرا أعمق، ورحلة أبعد غورا، إنّها رحلة الشّاعر المعاصر لاستكناه معاني الوجود، والغوص الدّائم في حقائق الحياة التي يعبّر عنها بالسّؤال الملح المنفتح على المدى اللانهائي، وبالتّالي تندرج قصيدته ضمن فعاليّة شعريّة استبصاريّة يراد منها النّفاذ إلى عمق أعماق المعنى المتواري خلف الحجب، وتبديد سحائبه من خلال الالتقاء بشيوخ التّصوّف وأعلامه وطرح استفهامات جوهريّة عليهم من شأنها بسط النّور على مساحة الحيّز الشّعري ورفع الإبهام الجاثم في وجدان الأنا الشّاعرة.

يفتتح الشّاعر نصّه بثنائيّة نفي يردفها بصيغة توكيد فيقول:

لن ينتهي سفري
لن ينتهي قلقي
لأنّني الزّورق المنذور للغرقِ[32]

نلاحظ في هذه البداية تكرار صيغة النّفي (لن ينتهي) التي يراد منها توكيد ديمومة نسق حركي (السّفر)وآخر انفعالي (القلق) منفتحان على نسق زمني ممتدّ في المدى المفتوح، ثمّ يأتي توكيد آخر بالأداة اللغّوية (لأنّ) متبوعة بصورة تشبيهيّة بليغة ترتسم في شاشة الرّؤية تكون فيها الذّات الشّاعرة زورقا نذر نفسه للغرق الدّائم، وفي هذه الصّورة البيانيّة توسيع لفضاء دلاليّ واحد هو فضاء التّرحال الدّائم نحو المجهول والإقلاع المستمر نحو النّهايات المأساويّة.

يواصل الشّاعر تسريد تاريخ إحباطاته التي صارت قدره الدّائم، منذ أن ألقت به الحياة إلى الوجود فيقول:

فمنذُ أن أشرعتْ عينايَ
ضَوءهما
ما عدت من أرق إلاّ إلى أرقِ
شُكرا لبوّابة في القلبِ
تُدخلني
غار السّؤالِ
لألقى ما النّبيّ لقي[33]

والشّاعر منذ العتبة الأولى لاحظنا أنّه يفتح نصّه على علائقيّة ممتدّة مع نصوص شعريّة تراثيّة، فيدخل معها في كرنفاليّة ويتناصّ معها، وعمليّة التنّاص عنده مثلما يقول النّاقد سعد البازعي :"ليست متعمّدة فحسب وإنّما معلنة أيضا".[34]

فمثال المعلنة ما أشرنا إليه من استحضار بيت الشّاعر أبي العلاء، وممارسة إسقاط أدبيّ من خلاله، ومثال المتعمّدة قوله في المقطع السّابق: (ما عدت من أرق إلاّ إلى أرق) فواضح أنّه مأخوذ من قصيدة المتنبي المشهورة التي مطلعها:

أرَقٌ عَلى أرَقٍ ومِثلِي يَأرقُ *** وجَوى يَزيدُ وعَبرةٌ تترقْرقُ[35]

وهو استحضار عبقري يراد منه تكثيف دلالة الأسى العميق الذي تحسّ به الذّات الشّاعرة، ففضاء الضّوء الذي انفتحت عيون الشّاعر عليه حين أن ألقت به الحياة إلى الوجود سرعان ما يغور في الأفق ويتناثر فيصبح رذاذا متطايرا عندما يدخل الشّاعر فضاء جديدا مغلقا ومربكا إنّه فضاء السّؤال، وليس هذا الأخير فضاء مفتوحا على المطلق وإنّما هو فضاء يوحي بالحجب والخفاء والاستتار، فالشّاعر يعبّر عنه بالدّال الجزئي (مغارة)، وهنا يصبح قدر الشّاعر كقدر النّبيّ يستعظم هول ما ألقي في روعه من أسئلة وجوديّة عميقة، وما أشبه حينذاك رسالة الشّاعر برسالة النّبي.

يمضي الشّاعر في هذا النّسق الخطّي فيقدّم لنا بعض الأسئلة التي يطرحها أو التي انطرحت عليه –فالأمر سيّان- إذ يغدو الشّاعر سائلا ومسؤولا، فاقدا ومفقودا في غمرة هذه الشّبكة من الاستفهامات المربكة المشاكسة:

(متى وكيف وهل)
هذي التي نَزلت
عليّ
لو نَزلت بالطّور لم يطِقِ!
***
هل البلادُ هي المنفى؟!
فكيف إذًا
يستوطن الغيمُ –بعد البحرِ- في الأفقِ؟!
***
وأين يا أوّل الأشياءِ آخرها؟!
لنُمسِك الخَيط بين الشّمسِ والشّفقِ
***
وكيف تَلبسُنا أسماؤنا ؟!
ومتى
نُعرّف الوَرد دون اللّون والعبقِ؟![36]

والشّاعر في خضم هذه الأسئلة كائن هلاميّ، روحه شفيفة أندى من ماء المطر، وأرق من نسيم السّحر، ولذلك لا تستطيع حمل ثّقل هذه الأسئلة الأنطولوجيّة التي تستكنه جوهر الجوهر وأقاصي القصّي، والاستشكالات المصيريّة التي تستهدف الإمساك بالرّعشة الأولى للوجود وبداية الأشياء، ولذلك هو يكشف عن ضعفه في مواجهة هذا المدّ العاتي مصرّحا أنّها لو ألقيت على جبل طور لما استطاع ردّ جوابها، وهذه الأسئلة منها ما يستهدف نسق الزّمن (متى)، ومنها ما يستهدف نسق المكان(أين)، ومنها ما يستهدف نسق الحالة(كيف)، وهي أسئلة تكشف عن توغّل إيروسي عنيف في عمق الخيال، وجعل المجاز قوّة محرّكة وثّابة، تتحوّل معها جملة التّشكيلات الزّمانيّة والمكانيّة والحسيّة إلى أنساق تعكس عالما سوريالياّ حالما، فالشّاعر ببراعة تمكّن من عجن اللّغة بمداد الحلم، وصهر الفكرة بمرايا الصّورة، وتمّ له ذلك في فضاء استعاري خلاّق، فهو مثلا يجعل من الأسماء كدالّ لغويّ يحيل على هويّة المسمّى كائنا بشريّا من لحم ودم فيستعير له وظيفة اللّباس، ولعلّه بذلك يحاول إثارة الدّهشة الجماليّة عند المتلقي الذي لابد أن يتساءل كيف للاسم أن

يلبس صاحبه، أليس من الأجدر أن نلبس نحن أسماءنا قبل أن تلبسنا هي؟

نلاحظ أنّ الكثير من استفهامات الشّاعر التي تراوده قد استحالت إلى رؤى جماليّة تدفع بحركيّة النّص وتموّجاته التّعبيريّة قدما وتفتن متلقي النّص الذي يتساءل بدوره كيف يمكن للغيم أن يستوطن الأفق؟ وكيف يمكن الإمساك بالخيط الرّاعش بين الشّمس والشّفق؟ وكيف يمكن لأسمائنا أن تلبسنا؟ وهل بوسعنا أن نعرّف الوَرد دون اللّون والعبق؟

وإذا كان أبو حيّان التوحيدي قديما قال: "إنّ الكلام على الكلام صعب"، فإنّنا نقول هنا: إنّ السّؤال على السّؤال أصعب، ذلك أنّ مثل هذه الأسئلة التي تطرحها الذّات الشّاعرة تدفع المتلقي في سياق عمليّة التّجاوب الجماليّة إلى طرح أسئلة أخرى أكثر إثارة، قصد الاقتراب من الانحرافات التّخييليّة التي يبسطها الأثر الشّعري المسافر في سوريباليّة حالمة، وقصد القبض على أثر السّحر المنبجس من مراياه المهشّمة.

لا يغيب سؤال البحث عن المعنى واستكناه حقيقته عن دائرة انشغال الذّات الشّاعرة، كما هو الأمر عند كثير من الشّعراء المعاصرين، فسؤال المعنى – باحتجابه وتخفّيه وإغرائه وغوايته- كثيرا ما فتن الشّعراء المعاصرين، وأثار فيهم فعاليّة الرّقابة الشّعريّة، التي تجنّد كلّ طاقاتها وإشعاعاتها وفضاءات الزّمان والمكان والرّؤيا والحلم والمجاز للإمساك بعذريته الأولى، وهذا ما نلمسه في قول محمّد عبد الباري:

أنّى تعود إلى المعنى بَكارته؟!
لنشْهد الرّعشة الأولى مِن الشّبقِ
أنا ابن هذي الأحاجي
جئتُ أقرأها
وجئتُ أمسَحُ دمعَ الظّلّ
في الطّرقِ[37]

حيث يبدو لنا من خلال الجمل الشّعريّة السّابقة أنّ الشّاعر يعترف ضمنيّا بكون المعنى قد فقد بكارته، ولذلك فهو يتساءل عن موعد استرجاعه لتلك البكارة، حتّى يتسنّى له استمراء لذاذات الارتباكة الأولى بفتنة الشّبقي، ولذلك هو يراود المعنى عن نفسه، ويراود الحقيقة المتوارية خلف الحجب كي تتكشّف، ولذلك نجده يعلن أنّه جاء كقدّيس يحمل مشعل رسالة دينيّة تنير الكون الشّعري كما ينير النّبي بنور الوحي كونه الأرضي، إنّه كذلك وعد معلن بطاقة مضمرة تسمح بكشف الغامض، واقتحام المجهول، تجيء بلغة استعارية مدهشة في عنفوانها، هدفها هتك أستار هذه الألغاز التي يعلن الشّاعر أنّه تخلّق من رحمها =(أنا ابن هذي الأحاجي)، ولذلك هو يسعى إلى تبديد كل أساليب التمنّع التي تمارس الحقيقة من خلالها مغامرة التّخفي والاستتار.

وفي رحلة استقصاء الغامض المتواري، ومحاولة بسط النّور على مساحة الظّلمة يواصل الشّاعر رسالته الرّامية إلى مشاغبة فجائعيّة السّؤال الملغّز المثقل بحمولات وجوديّة، وذلك من خلال صوت قادم من العالم الماورائي يخاطبه:

أمضِي
وصوت من الأعرافِ يجلِدني:
كابدْ
وفتّش عن الأسرارِ
وائتلقِ[38]

ولأنّ الشّاعر يبدو أنّه أصبح حاملا لرسالة، أضحى مزوّدا بالكثير من الفعاليّات والطّاقات الفيزيقيّة والميتافيزيقيّة التي تؤهّله لكشف سرّ الأسرار والوصول إلى باب المكاشفات والتّجليّات، إذ تخاطبه هذه القوى الخفيّة الغيبيّة (صوت من الأعراف) وترسم له معالم الانبلاج من الحيرة الابستيميّة وتمكّنه من التوشّح بأنوار العرفان.

ولأنّ ثقافة النّص الدّيني القرآني تسم لغة الشّاعر بميسمها، فإنّنا لا نجده هنا يكتفي بشعرنة المصطلح القرآني كما هو بارز في الجملة الشّعريّة السّابقة، بل إنّنا نجده يحاول مداعبة أصداف المعاني لتكشف له عن لآلئ الحقائق المتحقّقة في كون جماليّ يمثّل عالما بين العالمين (الشّعري والصّوفي).

فإذا كان ثابتا لدينا أنّ "الأعراف" كما وردت في أغلب التّفسيرات القرآنيّة ومنها تفسير ابن كثير أنّهم " قوم استوت حسناتهم وسيّئاتهم، فقصرت بهم سيّئاتهم عن الجنّة، وخلفت بهم حسناتهم عن النّار، قال: فوقفوا هنالك على السّور حتّى يقضي اللّه فيهم".[39] فإنّ الشّاعر لا يتبنّى هذا المعنى الدّيني في نصّه بل إنّنا نجده ينزع إلى تبنّي المدلول الصّوفي لمصطلح الأعراف، لأنّه يتوافق مبدئيّا مع استراتيجيّته الشّعريّة القائمة على المكاشفة والاستبصار، إذ إنّنا نجد المتصوّفة يشيرون إلى كون الأعراف مرتبطة بدلالة الاستشراف وهم أهل الحقيقة والعرفان، وكما جاء في معجم اصطلاحات الصّوفيّة للكاشاني أنّ الأعراف هي:"المَطلَع، وهو

مقام شهود الحق في كلّ شيء متجلّيا بِصفته التي ذلك الشّيء مظهر لها، وهو مقام الإشراف على الأطراف، قال اللّه تعالى:﴿وعَلى الأعْرافِ رِجَالٌ يَعرِفُون كُلاّ بِسيْمَاهمُ﴾ وقال النّبي عليه السّلام: إنّ لكلّ آيةٍ ظهرا وبطنا وحدّا ومطلعًا"[40]

وبالتّالي فالشّاعر هنا في مقام استشراف المعاني المتكوثّرة ولذلك يتلقّى هذا الهاتف الماورائي الذي يتوّجه بمقام أهل العرفان ويحرّضه على استكناه الأسرار في تدرّج درامي لفعاليّة الانبلاج توضّحه الخطاطة التّالية:

كابدْ
وفتّشْ عن الأسرار
واقتلقِ

إنّ الشّاعر يرمي إلى استيضاح هذه الطّريق التي أعلن منذ عنوان نصّه أنّها خاتمة لافتتاح، ولذلك عليه أن يكابد ويقاسي مشاقها، وعليه بعد ذلك أن يغوص في عمق أعماق مكنوناتها، حتى يتحقق له انتهاء الإبراق واللّمعان وانبلاج ظلمة الحلك فيضحي رائيا ومرئيّا، عارفا ومعروفا.

ولابد له في هذه الطّريق -التي بدأت شاحبة، يملأ مسالكها الظّمأ- من دليل، وهذا الأخير ليس ذاتا حيّة متحرّكة تساهم في انفساح مجال الرّؤيا، بل هو ذات اعتباريّة، كما أنّه ليس واحدا، بل هو متعدّد، فهو تارة صوت نداء غيبي تجلّى في الأعراف، وتارة هو مبخرة درويش، وتارة أخرى هو سكّة عمياء ترشد السّالك، وهذا ما يعكسه قوله:

أمضِي ومبخرةُ الدّرويش تنبِئُني
أنّي إذا جزتُ باب الكهفِ لم أفقِ
***
تشدّني السّككُ العمياءُ
تلبِسُني
صمتِي
وتنبُذُني في ألفِ مفترقِ[41]

لاشكّ أنّ هذا الطّريق المحفوف بالأسئلة المناورة التي تتطلّب أعلى درجات التّأهّب والجاهزيّة لرفع اللّثام عن المتخفّي والمستتر، هي الطّريق إلى المطلق واللّانهائيّ، لأنّ هذا اللانهائي لا يوصل إليه بسهولة، فدون السّالك إليه مصاعب ومشاق، وثمّة خطوب ومخاطر، ولابدّ من زاد يتزوّد به السّالك حتّى يقترب من أبواب المطلق ويتحقّق له اللّقاء، والشّاعر في الجملة الشّعريّة السّابقة يسترشد ببعض الأدوات التي ينفث فيها من روحه الشّعري وفيض التّعبير الاستعاري ويجعلها علامات دالّة ومعالم في الطّريق، فمبخرة الدّرويش تخبره أنّه إذا تجاوز باب الكهف لن يفيق، وليس الكهف هنا سوى معارج التّرقي والاقتراب من العالم العلوي، حيث يصير هناك الشّاعر فاقدا ومفقودا من هول ما رأى، ويغيب وعيه غيابا تامّا حيث يسكره إشعاع الأنوار السّاطعة المدهشة عند باب الدنوّ والاقتراب. وحينذاك تشدّه السّكك العمياء وتوشّحه بالصّمت، هذا الأخير الذي يغدو فعاليّة لابدّ منها، فالصمت لغة ثانية عند المتصوّفة، تتجاوز طاقته التّعبيريّة طاقة الكلام بأشواط، بل هو حال تصيب العارف لأنّه قد رأى ما رأى فعقدت الدّهشة لسانه ولم تسعفه الكلمات لوصف هذه الحال، ولذلك برع الشّاعر هنا في تصوير تماهيه مع هذا الصّمت حين راح يَلْبسُه أو يُلْبَسُه في طريقه المضني الذي قذف به في ألف مفترق، وهنا تظهر لنا المفارقة، إذ تتنافر المدلولات مرّة أخرى، فكيف لسكّة عمياء أنْ تلقي بالسّالك في ألف مفترق وهي فاقدة لضوء الإبصار؟

يقدّم الشّاعر السّالك العارف مرّة أخرى بعض الشّفرات الدّلاليّة عن ملامح الطّريق التي سلكها أو أُسلكها، الّتي أرادها أو أريد له أن يرتادها، مصوّرا مكابداته في الطّريق، متوصّلا بعد ذاك إلى حكم جوهري في صورة تشبيهيّة لخّص فيه الحقيقة كما تحقّقت له، في قوله:

هذا طريقي إلى سيناءَ
دائرةٌ
يسيرُ مختَتمي فيها لمنطَلقي
***
ماتَت على الشّاطئ الغربيّ قافلةٌ
من الوجوهِ
ودمعُ الواصلين بقِي
***
إنّ الحقيقة – كالصّحراء- قاسيةٌ
ليست تحادثُني
حتّى ترى عرقِي [42]

والشّاعر لأنّ همّته عالية، بعد أن أعدّ العدّة لهذه الرّحلة المضنية، وبعد أن عبر دروب ومفاوز السّؤال المؤرّقة، وبعد أن تجّهز بما يحتاجه في الطريق وتلقّى الدّعامات (الصّوت الغيبي المرشد القادم من الأعراف + مبخرة الدّرويش) يمضي متجها كنبيّ الله موسى إلى صحراء سيناء، علّه يظفر بلقاء

المطلق أو تكليمه، لكنّه لا يصل إلى مراده، ويعبّر عن ذلك مستعيرا فقه الأشكال الهندسيّة ولغتها، فيصف الطريق إلى سيناء بأنّه دائرة تسير بدايته فيها إلى نهايتها، مستعملا هذه الشّفرات الدّلاليّة الحاملة للنسق الضّدي (مختتمي ≠ منطلقي)، ليعبّر عن الحلقة المفرغة التي سار فيها، والتي لم توصله إلى مقصده.

ولأنّه يستعير ببراعة من القصّة القرآنيّة الدينيّة، وبالتّحديد من قصّة موسى عليه السّلام وقومه بني إسرائيل ورحلتهم إلى مصر، ملبسا كلّ ذلك بلباس صوفيّ مشبّها له برحلته كمريد ورحلة الصّوفي كسالك إلى المراد أو المطلق أو الحقيقة الأزليّة، فإنّه يشير إلى موت قافلة من هؤلاء السّالكين، في حين بقي الدّمع كشاهد ودليل على وصول فريق آخر، والوصول هنا من اصطلاحات المتصوّفة، وهو آخر ما يتوصّل إليه الصّوفيّ بعد أن يمرّ بمقامات متعدّدة، ويعرّفه الحافظ العلامة الشيخ الشريف إبراهيم صالح الحسيني رئيس هيئة الإفتاء بجمهورية نيجيريا الفيدرالية بقوله: " انكشاف سر المعرفة للعبد، بحيث تزول الحواجز المانعة من المشاهدة. و ليس الوصول إلى الحق تعالى في كلام الصوفية يعني الوصول إلى الذات وجودا و لكنه كما قلنا وصول شهودي يعرفه من ذاق".[43]

وما بين لحظة الوصول وما قبل الوصول مسالك ومهالك، ولذلك اشتملت الجملة الشّعريّة السّابقة وانحصرت بين ثنائيتين ضدّيتين هما (الفناء≠ البقاء)، إذ بدأها الشّاعر بالفعل ماتت وأنهاها بالفعل بقي، وما بقي سوى الدمع المتدفّق من عيون العارفين الواصلين علامة على لقاء المحبوب في حضرة الحضرة.

يجسّد لنا الشّاعر بعد ذلك مفهومه للحقيقة في صورة تشبيهيّة بارعة حين يصوّرها كصحراء، جاعلا القسوة صفة مشتركة بين هذين الطّرفين، والقسوة هنا حاملة لكلّ مظاهر الظمأ، والجدب والشّحوب والمعاناة، وهي معان مضمرة نستشفها من طبيعة مكابدات الصّوفي ورياضاته عموما.

الحقيقة ← الظمأ، الجدب ، الشّحوب، المعاناة.
الصحراء ← مكابدات الشّاعر+ الصّوفي

وهذه الحقيقة المتوارية خلف الحجب، المستترة في الماوراء، هي أصل الحقائق المتحققة، وهي الجوهرة النّفيسة التي يركض خلفها الشّاعر والصّوفي طمعا في الإمساك بها، ولذلك تتبدّى دائما كغزال شارد في الصّحراء، عصيّ عن اللّحاق به وهذا ما أشار إليه الشّاعر بقوله: (ليست تحادثني / حتّى ترى عرقي)، إنّه عرق المكابدة الطامع في نشوة المكاشفة، ونزف المعاناة المتسامي إلى فيض الملاقاة.

4-2- الشّخصيّات الصّوفيّة ومرمّزاتها في قصيدة "خاتمة لفاتحة الطّريق" لمحمد عبد الباري:

بعد أن يقطع الشّاعر شوطا لابأس به في مسار رحلته، يسترشد بشيوخ الحقيقة وأهل العرفان، حيث نجده يلتقي ضمنا بثلاث شخصيّات من أعلام التّصوّف المشهورين، فيكون مريدا في حضرتهم، سامعا لأقوالهم، مهتديا بهسيس عباراتهم، وهنا تبرز الشّخصيّة الصّوفيّة في النّص كبؤرة ومؤطّر للمنجز الشّعري من خلال استراتيجيّة المقاولة التي لجأ إليها الشّاعر لإبراز صوت الشّخصيّة الصّوفيّة وجعلها تساهم في تقديم مسارات الطريق، وتميط اللّثام عن بعض الأسرار التي لابدّ أن يتزوّد بها السّالك لمزالق الرّحلة، ومقابل ذلك تبنّى الشّاعر آليّة الكتم فيما يخصّ الذّات الشّعريّة، أو الصّوت الشّعري الذي كان طاغيا في الجمل الشّعريّة السّابقة، فنجده في الجمل الشّعريةّ اللاّحقة خافتا، لأنّه في حضرة أرباب الحقيقة، والصّمت في حضرة الجمال جمال، ونجده يلجأ أيضا إلى فعاليّة التّرميز التي تنضح جماليّة عند استحضار هذه الشّخصيّات، إذ تمّ ربط كلّ شخصيّة صوفيّة عارفة بمرمّزات مأصّلة متوغّلة في عمق الشّخصيّة من جهة، متغلغلة في أعماق النّص ومحيطه الابستيمي من جهة أخرى، فكان أن ربط شخصيّة فريد الدّين العطّار بالحكمة، وعمر الخيّام بالخمرة، والحلاّج بالجبّة، وفيما يلي تفصيل ذلك.

4-2-1- حكمة العطّار:

وهي حكمة لخّصها الشّاعر الصّوفي القديم فريد الدّين العطّار **في منظومته الشّهيرة المعروفة ب: " منطق الطّير" ***وإليها يشير محمّد عبد الباري في قوله:

يقولُ لي عمّنا العطّارُ
حكمتنا
من "مَنطقِ الطّير"
لا من منطقِ الورقِ
***
لقبّة الغيبِ معراجانِ
يا ابن أخي:
أن تشربَ السّرّ
أن تنأى

عن النّسقِ[44]

وهذا الاستحضار البارع لفريد الدّين العطّار كشخصيّة صوفيّة تفيض بالحكمة ولمنظومته الشّهيرة له دلالته المتأتية من عديد النّقاط المشتركة بين غاية الذّات الشّاعرة في نص محمّد عبد الباري "خاتمة لفاتحة الطّريق" وبين غاية منظومة منطق الطّير، فإذا كانت هذه الأخيرة تعكس سفرا إلى عالم المطلق، فكما هو معروف فإنّ "الغرض من رحلة الطّير في منطق الطّير هو الفناء في الله، والاتّحاد معه"[45] فإنّ قصيدة محمّد عبد البّاري أيضا تجسّد رحلة الشّاعر المتصوّف إلى لقاء المطلق، اللامتناهي، ومحاولة الوصول إلى جماله الأنقى وجلاله الأبقى.

إنّ الطّريق تبدو لنا واحدة، وهي شاقّة بالنسبة للطرفين، ففي منطق الطير كم كابدت الطيور، وكم خلق بعضها من الأعذار التي منعتهم من الوصول، وكم لقوا في رحلتهم من مشاق كي يصلوا مع دليل رحلتهم وشيخهم الهدهد إلى ملامسة أنوار الحقيقة التي مثّلها هذا الطّائر الخرافي الذي رمز له بالسّيمرغ والذي مثّل الحقيقة الإلهيّة في أبدع تجلياتها، وكذلك في نصّ محمد عبد الباري وجدنا ذات الشّاعر تتهشّم مراياها وتتشظّى مساعيها، وتلقى الويلات من ألم المجاهدة ووجع المكابدة سعيا لبلوغ الحقيقة التي صرّح الشّاعر بأنّها (كالصّحراء قاسية/ ليست تحادثني حتّى ترى عرقي).

وإذا كانت منظومة "منطق الطّير" لا تمثّل سوى تجسيد "عن سير الرّوح في المدارج المختلفة ووصولها إلى حدّ الكمال والاتحاد والوحدة مع الله"[46] فإنّ قصيدة خاتمة لفاتحة الطريق لا تفعل سوى ذلك، إنّها تجسيد لأنا الشّاعر المخطوف عن نفسه، الذي يشق رحلته في سبيل ملامسة الحقيقة الأزليّة.

إنّ كلا النّصين يستحضران كذلك ثنائيّة الشّيخ والمريد، فإذا كان الهدهد هو شيخ الطيور في منطق الطّير، فإنّ الشّاعر الصّوفي فريد الدّين العطّار هو شيخ الشّاعر محمد عبد الباري في هذه القصيدة، ويغدو حضور هذا الشّيخ ضروريا في رحلة العروج، لأنّه هو الذي يقدّم الوصايا لمريده، ويفرش له من التّوجيهات ما يضمن له تحقيق الانبثاق بعد الانغلاق وتحقيق الاصطلام بعد الحضور." ويتلخّص دور الهادي في المعراج، سواء كان شيخا أو فتى أو رسولا في تعريف السّالك/ المريد بشروط العروج البدنيّة والرّوحيّة".[47]

وهذا ما نلمسه في المقطع الشّعري السّابق عندما يبيّن العطّار بحكمته النّافذة لمريده طريق التّرقي والتّداني والعروج إلى حضرة الحضرات وكيفية هتك أستار الغيب بقوله:

أنْ تشربَ السّرَ
لقبّة الغيب معراجانِ:
أنْ تنأى عنّ النّسقِ

وهكذا نجد أنّ الحكمة العطّارية تقتضي من المريد، -وهو هنا الذّات الشّاعرة- أن تسلك مسلكين حتى تعرج إلى الحضرة وتقف عند جلال الأبقى، أوّلهما أن تتشّرب السّر الذي تخترق به الرّوح عالم الأسرار فيتمّ لها الإمداد ويحصل لها التّسامي، ولا يتسنّى لها ذلك إلاّ بأن تتجرّد من العلائق، وتتخلّص من الشّوائب، وتطهّر نفسها من الكدورات البشريّة والنّوازع الشّهوانيّة وهو ما تلخّصه عبارة (أن تنأى عنّ النّسق)، إذ لا يمكن للصّوفيّ عموما أن يبلغ العالم الآخر حيث الصّفاء والإشراق والحقيقة المطلقة، حيث الأنوار الرّبانيّة والسّناءات السندسيّة إلاّ بعمل رياضات ومجاهدات تقتل معها الهواجس والأرجاس ويموت الإحساس، ولا يتسنّى ذلك إلا بممارسة تطهير داخلي، تلطف معه نفسه وترق وتشِف فتتسامى، وتخترق لتحترق بسبحات الجمال وأقداس الجلال حتّى تكتب لها بعد ذلك حياة جديدة لا تدانيها حياة، وتنتعش بلذّة لا تضاهيها لذّة، لأنّها اطّلعت وأُطلِعت على الأسرار وغَرقت وأُغرقت في بحر الأنوار .

4-2-2- خمرة الخيّام:

بعد أن قبست الذّات الشّاعرة من فيض الحكمة العطّارية، هاهي تلتقي بشخصيّة تراثيّة صوفيّة أخرى، إنّها شخصيّة عمر الخيّام**** وقد ربطها محمد عبد الباري بالخمرة السّوداء، معطيا لها فسحة لتقديم وصيّة للذّات الشّاعرة السّالكة لمدارج الوصول، معتمدا استراتيجية المقاولة نفسها وآلية الكتم ذاتها، حيث تغدو الشّخصية المستحضرة وحدها الصوت النّاطق الذي لا يعلى عليه، في حين يضمحل صوت الشّاعر ويختفي ويغيب في غمرة الإنصات:

يقولُ لي عمرُ الخيّام في ثقةٍ:
بغيرِ خمرتِك السّوداءِ لا تثقِ[48]

تتحوّل الخمرة هنا إلى مرشد ودليل، لا يجب أن يثق الشّاعر بسواه، ومعروف أنّ الصّوفيّة تحدّثوا عن الخمرة، لكنّها خمرة من نوع آخر، إنّها ليست خمرة العالم الماديّ

الفاني، التي تسكر وتشعر بنشوة مؤقتة زائلة ذاهبة مع الرّيح، بل هي خمرة المحبّة والعشق والغرام للواحد المطلق الأزلي، خمرة تقود إلى فناء النّفس عن ذاتها وبقائها ببارئها، ومعروف أنّ شيوخ الصّوفيّة استخدموا "مصطلحات من حقل الخمر في أصلِ دلالتها، ولكنّهم جعلوها ممّا يختصّ به أهل الطّريقة، فأصبحت هذه الكلماتُ بمثابة المصطلحاتِ الصّوفيّة، وقد شرحوها وفسّروها، فمن ذلك كلامهم عن السّكر والشّرب والذّوقِ، والرّي والصّحو، ويعبّرون بذلك عمّا يجدونه من ثمرات التّجلّي ونتائج الكشوفات، وبواده الواردات، وأوّل ذلك الذّوق، ثمّ الشّرب، ثمّ الرّي، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشّرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الرّي، فصاحب الذّوق متساكر، وصاحب الشّرب سكران، وصاحب الرّي صاح... "[49]

ولماذا استدعاء هذه الشّخصيّة بالذّات – عمر الخيّام- وفي هذه الدّلالة بالذّات- دلالة الخمر والسّكر- لابدّ أنّ لذلك ارتباطا بحياة وسيرة هذا المتصّوف، حيث يذهب بعض الدّارسين إلى أنّه "ما تردّدت كلمة على لسان الخيّام في رباعيّاته تردّد الخمرة، حتّى لتخاله في إدمانها والعكوف عليها قريع أبي نوّاس، على حين أنّنا نجهل أنّه قد ذاقها في حياته قطّ. وقد حدا هذا ببعضهم أن يتوهّم أنّه قصد بها الخمرة الإلهيّة "[50]

ومن أمثلة ذلك ما يورده صاحب كتاب "ثورة الخيّام" من نماذج تؤكّد هذا التّردّد وهذا التّغنّي الدّائم بالخمرة مثل قوله:

"قيل لي: ما أطيبَ الجنّات بالحورِ الحسانِ
بيدَ أنّي قلتُ: ما أطيبها بنتُ الدّنانِ!
فدعِ القرضَ، عليك الآنَ بالنّقدِ الوكيدِ
يا صديقي، إنّ صوتَ الطّبلِ يحلو من بعيدِ! "[51]

وقوله في موضع آخر:

" قيل في الجنّة حور قاصراتُ الطّرفِ عينُ
وخمور جارياتٌ في نهورٍ وعيونْ
أيّ ضرّ إن طلبنا الحورِ والخمر هُنا؟
إنّ هذا هو عقبى الأمرِ فيما يذكرونَ! "[52]

إنّ هذا الاعتكاف في محراب الخمرة عند الخيّام وهذا الهيام المطلق بشعاعها ينبئنا أنّها ليس خمرة من عالم الحسّ الدنيوي، بل هي خمرة من عالم الرّوح الأخروي، حيث أنّ الظّافر بها لا يظمأ بعدها، ولذلك وجدناه في نصّ محمّد عبد الباري ينصح مريده بها، متوشّحا حجاب اليقين فيما يقول، جاعلا منها مصدر الثّقة الوحيد، وأن تتحوّل هذه الخمرة المقدّسة إلى مصدر ثقة فلذلك تداعياته عند هذا العارف، إنّها مصدر ثقة لأنّها تغدو حبل وصال يتعلّق به السّالك عروجا إلى حضرة قاب قوسين، لأنّه حينذاك سيحّلق بأجنحة الذّوق، ويرقى إلى أبواب الشّرب، طلبا للارتواء من سدرة المعاني والأنوار ، وإذا تحقّق له ذلك تكون الأنا العارجة قد توّحدت مع موضوع العروج، وقد غابت الذّوات وامّحت الصّفات، والفضل كلّ الفضل لهذه الخمرة المتفرّدة التي قاربت المتباعد، وأفنت المشّتت في الواحد.

4-2-3- جبّة الحلاّج:

لم تحضر شخصيّة صوفيّة تراثيّة في الشّعر العربي المعاصر كحضور الحلاّج شهيد الصّوفية، الذي صار دمه المطلول النّازف وجبّته المتّسعة اتساع الماوراء والمدى المفتوح رموزا في شعرنا المعاصر، إليها يلجأ الشّعراء، ومنها يستقون المعاني الفيضيّة التي تعمّق تجاربهم، وتصهر ذواتهم في رحلة سوريالّية إلى ماضٍ مسكون بالفتنة والإغواء، ماضٍ قدّم فيه العارف روحه فداء للفكرة وعربون محبّة للمعشوق.

وهذا ما عمد إليه شاعرنا محمّد عبد الباري في قصيدته "خاتمة لفاتحة الطّريق"، فبعد أن قطع أشواطا مهمّة في رحلته للظّفر بالحقيقة، واستكناه الأسرار، وبعد أن التقى بعض أرباب العرفان كفريد الدّين العطار وعمر الخيّام، ها هو يقابل شخصيّة أخرى متمثّلة في الحلاّج، لكنّه هذه المرّة يأتيه النّسق الصّوتي الحامل للوصيّة والتوجيه ليس من الحلاّج في ذاته وإنّما من أحد لوازمه، وهو جبّته التي صارت على مرّ التّاريخ رمزا يحيل إلى الحقيقة المحجوبة، وقد جاء هذا الصّوت باستراتجيّة المقاومة ذاتها وبلغة استعارية فارهة تتحوّل فيها الجبّة إلى مرشد وشيخ، فتخاطب المريد:

تقولُ لي جبّة الحلاّجِ:
يا ولدي
رأى المحبّ جلال الله
حين شقِي[53]

فكأنّ الجبّة صارت تعتذر لصاحبها – الحلاّج- عمّا طاش به لسانه في لحظة قوي فيها الإحساس وارتعدت الحواس، فكان ما كان ممّا روته كتب التّاريخ عمّا جرى في تلك اللحظة الجذبيّة، وهي ترجع ذلك الانحراف الظّاهري في القول -الذي ينافي المعتقد الباطني- إلى استعار المحبّة في وجدان المحب،

ومعلوم أنّ "الحبّ في العرفان الصّوفي أهمّ حلقة وصل بين ما هو إنساني، وما هو ربّاني".[54]

والحلاّج نفسه لديه فلسفته الخاصّة في الحبّ ونظرته المتفرّدة إلى المحبوب، إنّه ينظر "إلى أنّ المحبّة هي سبيل الوصول إلى المعرفة الحق، فمعرفة الواحد الأحد لا تتأتّى عن طريق الفهم العقلي. ذلك لأنّ العقل البشري يستقي معلوماته من عالم الحس، ولا يمكنه أن يتخطّى حدود هذا العالم..."[55]

وبالتّالي فالحلاّج عرف الحق، واقترب من أبوابه وتحقّق له الوصال وحينذاك أصبح مصطلما التهبت أنفاسه بنيران العرفان وجاشت نفسه، فطاشت وفاضت بأغرب عبارات وأعجب شطحات، فباح بالسّرّ وصرّح بالمكتوم "وكأنّه من فرط حبّه، والحبّ جذوة من عالم الغيب، غفل عن عالم الحسّ والعقل، فأصابه لفرط انجذابه الطّيش، فباح:

مَن أطلعُوه على سِرّ فنَمّ به

فذاكَ مِثلِي بين النّاسِ قَد طاشَا"[56]

وهذا التّصريح والطيش هو نفثة مصدور، لو لم يلق بها العارف على علاّتها لاحترقت ذاته ممّا حملت في داخلها من نار متأجّجة، ولذلك تأتي تلك العبارات مستغربة على السّامع، مغلقة على الأفهام، ظاهرها كفر، لكنّ باطنها غير ذلك، وهي التي يطلق عليها المتصّوفة بلغة الشّطح، هذا الأخير الذي يعرّفه أبو نصر السّراج الطّوسي في كتابه اللّمع بقوله: "عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوّته، وهاج بشدّة غليانه وغلبته".[57]

وهذا بالضّبط ما حدث للحلاّج حين صاح بالعبارة المشهورة: (ما في الجبّة غير الله)، هذه الجبّة التي أصبحت في النّص الشّعري المعاصر عموما، وفي نصّ شاعرنا محمّد عبد الباري خصوصا، وسيلة احتجاج ومرافعة لصالح الشّخصيّة العارفة لتبرئتها ممّا أحيط بها من محاكمات، وتنزيه أقوالها ممّا ألبس بها من اتهامات، فليس الحبّ في شرع المحبّين تهمة، وهذا ما تنطق به الجّبة ضمنيا في نصّ عبد الباري، إذ تخبر مريدها بأنّ الشّقاء لم يأتها إلاّ من جهة الوقوف في حضرة الجلال الأبقى والقبس من نوره الأسنى، وكيف للذّات حينذاك أن تصمت صمتا مطلقا، أو أن تنطق بعبارات مفهومة، معتادة، إنّ رؤية غير المعتاد توجب لغة غير اعتيادية، وبعبارة أخرى إنّ رؤية مشهد الجلال في قدس أقداسة، توجب لغة تليق بمقام الهناك، تنفر كلّ النّفور من لغة الهنا المحايثة.

وبالتّالي فالشّاعر الصّوفي العارف معذور لأنّ نفسه فاضت حبّا وامتلأت عشقا ولم تتمالك نفسها فشقيت بمحبوبها حين تحقق لها الاتحاد معه، ألم يقل الحلاّج:

"اتّحد المعشوق بالعاشق ** ابتسمَ المموقُ للوامِق

واشترك الشّكلان في حالةٍ** وامتحقا في العالمِ الماحِق"[58]

إنّ الصّوفي في هذه الحالة يعيش لحظة غياب كلّي عن عالم الحسّ، ولذلك ينطقُ بما لا يستساغ ولا يقبل في عرف العامّة، وهؤلاء يأخذون بظاهر الكلام لا بمكنونه، لكن وجد منذ القديم من دافع عن أصحاب الشّطحات وتأوّل شطحاتهم وعلى رأسهم أبو حامد الغزالي الذي يقول:"وكلامُ العشّاق في حال السّكر يطوى ولا يحكى، فلمّا خفّ عنهم سكرُهم، وردّوا إلى سلطان العقل الذي هو ميزان الله في أرضه، عرفوا أنّ ذلك لم يكن حقيقة الاتحاد، بل شبه الاتحاد".[59]

إنّهم وحالهم كذلك لا يليق بمتلقي نصوصهم إلاّ أن يتفهّم هذا الانصهار الذي عاشوه وجدا وباحوا به لغة ونصّا، ولا يليق بالمتبصّر الواعي لحقيقة تجاربهم إلاّ أن يرحم حالهم، لأنّهم طالما حوربوا ونكّل بهم، وهذا ما أشار إليه الشّاعر الصّوفي السّهروردي المقتول في قوله:

"وارحمة للعاشقين تكلّفوا *** ستر المحبّة والهوى فضّاحُ

بالسّرّ إن باحوا تباحُ دماؤهم ** وكذا دماءُ البائحين تباح

وإذا همُ كتموا تحدّث عنهمُ ** عندَ الوشاةِ المدمعُ السّفّاحُ"[60]

وهكذا نلاحظ أنّ مكمن الجماليّة في هذا الاستحضار البارع لشخصيّة الحلاّج وغيره من شيوخ وأعلام التّصوّف والعرفان من طرف الشّاعر محمّد عبد الباري في هذه القصيدة"خاتمة لفاتحة الطّريق" التي تمثّل قصيدة-رحلة، يسلكها الشّاعر عارفا ومريدا في حضرة أرباب الذّوق وأهل الحقيقة والمعنى والأسرار، راميا الوصول إلى المطلق والإمساك بتلابيب الحقيقة، وكلّ عارف منهم يسقيه ماء زلالا من نبع تجربته الصّوفيّة المتفرّدة، تتجلّى لنا الجماليّة في تطويع التّجربة الصّوفيّة التراثيّة القديمة والقبس من أنوارها الشّعشعانيّة لكشف معاناة الشّاعر العربي المعاصر، والإحاطة ببعض هواجسه، ومدّ جسر بين الماضي والحاضر، بين التّراث والأصالة، تغدو معه القصيدة العربيّة المعاصرة قصيدة اكتشاف ومغامرة وتجريب وارتياد آفاق أكثر تشعبا، تمنح النّص حياة ممتدّة، واللغة فسحة للخلود، والأسلوب دفقة قويّة من الإشراق، بحيث يستقي الشّعر من الماء

الإيقاعي الذي تحدّث عنه القدامى، حتّى لا تيبس مفاصله على مرّ الزّمان، وتغدو قصيدة الشّاعر من خلال هذه الاستحضارات حاملة لتجربة مغرية مثيرة للفتنة والإغواء تستفزّ القارئ العارف كونها صارت نخبويّة بما تلفعت به من مصطلح عارف، وخيال سورياليّ جامح، ورؤية عصيّة عن الكشف التّام، تحتاج دائما إلى محاولة أخرى للكشف، وإضاءة على الإضاءة.

خاتمة: توصّلت الدّراسة إلى جملة نتائج نلخصها كالتّالي:

- تسعى كلّ من التّجربة الصّوفيّة و التّجربة الشّعرية إلى تأسيس جماليتهما، وتأثيث فضاء نصوصهما بخصائص استيطيقيّة متشابهة، يغدو فيها الجمال وحده فتنة أزليّة مرومة وهاجسا يأبى الانكسار، يسعى الصّوفي والشّاعر كلاهما إلى محاولة القبض عليه، وترويض جموحه، وبمقدار جدوى هذه المحاولة ترقى القصيدة في معلاة المغاير في استثنائيته واستسراره وفرادته.
- عمد كثير من الشّعراء المعاصرين إلى استحضار شخصيّات التّصوّف، كون هذه الشّخصيّات مكتنزة بدلالات عديدة، جعلت الشّاعر المعاصر يختار منها ما يوافق تجربته ليصهره في نصّه الجديد، ممّا يضفي عليه جماليّة، فيصبح أكثر تركيبا وكثافة، يختزل تجربة متوارية ليقدّمها في شاشة الرّؤية الجديدة بتشكيل دلالي مضاعف.
- في قصيدة "خاتمة لفاتحة الطّريق" وجدنا الشّاعر محمّد عبد الباري يسترشد بشيوخ الحقيقة وأهل العرفان، حيث يلتقي بثلاث شخصيّات من أعلام التّصوّف المشهورين، فبرزت الشّخصيّة الصّوفيّة في نصّه كبؤرة ومؤطّر للمنجز الشّعري من خلال استراتيجيّة المقاولة التي لجأ إليها الشّاعر لإبراز صوت الشّخصيّة الصّوفيّة وجعلها تساهم في تقديم مسارات الطريق، وفي مقابل ذلك تبنّى الشّاعر آليّة الكتم فيما يخصّ الذّات الشّعريّة، لأنّه كان في حضرة أرباب الحقيقة، كما لجأ أيضا إلى فعاليّة التّرميز التي تنضح جماليّة عند استحضار هذه الشّخصيّات، إذ تمّ ربط كلّ شخصيّة صوفيّة عارفة بمرمّزات مأصّلة متوغّلة في عمق الشّخصيّة من جهة، متغلغلة في أعماق النّص ومحيطه الابستيمي من جهة أخرى، فكان أن ربط شخصيّة فريد الدّين العطّار بالحكمة، وعمر الخيّام بالخمرة، والحلاّج بالجبّة،
- تتجلّى الجماليّة في قصيدة محمد عبد الباري من خلال تطويعه التّجربة الصّوفيّة التراثيّة القديمة والقبس من أشعتها السّاطعة لكشف معاناة الشّاعر العربي المعاصر، والإحاطة ببعض مشاغله، ومدّ جسر يصل الماضي بالحاضر، والتّراث بالأصالة، تغدو معه القصيدة العربيّة المعاصرة قصيدة تجريبيّة بأساليب مناورة، تمنح النّص حياة ممتدّة، واللغة فسحة للخلود، والأسلوب دفقة قويّة من الإشراق.

قائمة المراجع:

- **<u>الكتب:</u>**

1- إبراهيم محمّد منصور: الشّعر والتصوّف الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر (1945-1995)، (دط)، دار الأمين للنّشر والتوزيع، دس.
2- حسين العوادي: الشّعر الصّوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، (دط)، دار الرّشيد للنّشر، العراق، دس.
3- سامي مكارم: الحلاّج في ماوراء المعنى والخط واللّون، (طبعة جديدة منقّحة ومزيدة)، رياض الرّيس للكتب والنّشر، دم، دس.
4- السّعيد بوسقطة: الرّمز الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، (ط2)، منشورات بونة للبحوث والدّراسات، عنّابة ،الجزائر، 2008.
5- صلاح فضل: أساليب الشّعريّة المعاصرة، (ط1)، دار الآداب، بيروت، 1995.
6- فريد الدّين العطّار النيسابوري: منطق الطّير، تر: بديع محمّد جمعة، (طبعة 2002)، دار الأندلس للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 2002.
7- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، (ج2)، (ط2)، دار الإمام مالك، الجزائر، 1430هـ-2009م.
8- عاطف جودت نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفيّة، (ط1)، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، 1978.
9- عبد الحق فاضل: ثورة الخيّام، (دط)، لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة، 1951.

10- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصّوفي وآليّات التّأويل قراءة في الشّعر المغاربي المعاصر، (دط)، موفم للنّشر، الجزائر، 2008.
11- عبد الرّحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبّي، (ج3)، (ط1)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1986.
12- عبد الرّزاق الكاشاني: معجم اصطلاحات الصّوفيّة، (ط1)، دار المنار، القاهرة، 1413هـ-1992م.
13- عبد الملك مرتاض: نظريّة النّص الأدبي، (ط2)، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010.
14- أبو العلاء المعرّي: ديوان سقط الزّند، (دط)، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، 1957.
15- علي عشري زايد: استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، (دط)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
16- محمّد بنعمارة: الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، (ط1)، الدّار البيضاء، المغرب، 2001.
17- محمد عبد الباري: مرثيّة النّار الأولى، (دط)، منشورات الموسوعة العالميّة للأدب العربي، توزيع منتدى المعارف، بيروت، لبنان، ، دس.
18- منصور قيسومة: مدخل إلى جماليّة الشّعر العربي الحديث، (ط1)، الدّار التونسيّة للكتاب، تونس، 2013 .
19- أبو نصر السّرّاج الطّوسي: اللّمع، تحقيق: عبد الحليم محمود، علي عبد الباقي سرور، (دط)، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960.

- **المقالات:**

1- أكاديميّة الشّعر العربي: وزارة الثّقافة، جامعة الطّائف، جائزة الشّعر العربي، ملف الشّاعر محمّد عبد الباري.
2- الحسين الوكيلي: مظاهر الوعي الجمالي في الخطاب الصّوفي – الإلهام- اللّغة – الأنثى، مجلّة متون، جامعة طاهر مولاي سعيدة، المجلّد14، العدد3، 2021.
3- سعيد شيبان، الحبيب عمّي: سيمياء الجسد في الشّعر الصّوفي الجزائري المعاصر من الجسد المروحن إلى الرّوح المجسدنة، مجلّة سيميائيّات، جامعة وهران 1 أحمد بن بلّة، المجلد17، العدد2، 2022.
4- عبد الكريم شبرو: استدعاء الشّخصيّات الصّوفيّة في الشّعر الجزائري المعاصر، مجلّة القارئ للدّراسات الأدبيّة والنقديّة واللّغويّة،جامعة الوادي، المجلّد4، العدد4، 2021.
5- العيد حنكة، آليّات التّناص في الشّعر العربي المعاصر ديوان صلاح عبد الصّبور أنموذجا، مجلّة القارئ للدّراسات الأدبيّة والنقديّة واللّغويّة، جماعة الوادي، المجلّد1، العدد4، 2018.

- **الأطروحات:**

1- حمزة حمادة: جماليّة الرّمز الصّوفي في شعر أبي مدين شعيب، رسالة ماجستير، تخصّص أدب جزائري قديم، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة قاصدي مرباح بورقلة، 2007-2008.
2- شعوفي قويدر: جماليّة الرّمز والخيال في الشّعر الصّوفي دراسة تحليليّة مقارنة بين الحلاّج وابن عربي، أطروحة دكتوراه علوم في الفلسفة، كليّة العلوم الاجتماعيّة، جامعة وهران2، 2017-2018.

- **مو اقع الأنترنيت:**

1- محمد محي الدين: أثر ابن عربي في الشّعر العربي الحديث شعريّة المعراج نموذجا، مجلّة الرّافد الالكترونيّة، الإمارات العربيّة المتّحدة، (الموقع: mailto:?subject="أثرُ ابن عربي في الشعر العربي الحديث-&body=https://arrafid.ae/Article Preview?l=HZUxQYMXoug)، تاريخ التّصفّح: (15 أكتوبر 2023 على السّاعة 20 و30 دقيقة.)
2- موسى عبد الله حسين التيجاني: تحقيق معنى مصطلح "الوصول" عند الصّوفيّة، (الموقع: https://www.facebook.com/221475467974275 /photos/a.222668127855009/1212136938908 /?type=3)،تاريخ التّصفّح: (15أكتوبر 2023 على السّاعة 16 و30 دقيقة).

الهوامش:

[1] حمزة حمادة: جماليّة الرّمز الصّوفي في شعر أبي مدين شعيب، رسالة ماجستير، إشراف:أحمد موساوي، جامعة قاصدي مرباح بورقلة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، 2007-2008، ص45. نقلا عن: عز الدّين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النّقد العربي، ص15.

[2] شعوفي قويدر: جماليّة الرّمز والخيال في الشّعر الصّوفي دراسة تحليليّة مقارنة بين الحلاّج وابن عربي، أطروحة دكتوراه علوم في الفلسفة، إشراف: منير بهادي، جامعة وهران2، كليّة العلوم الاجتماعيّة، 2017-2018، ص186.

[3] عبد الملك مرتاض: نظريّة النّص الأدبي، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص71.

[4] منصور قيسومة: مدخل إلى جماليّة الشّعر العربي الحديث، الدّار التونسيّة للكتاب، تونس، ط1، 2013، ص15.

[5] عبد الملك مرتاض، المرجع السّابق، ص70.

[6] المرجع نفسه، ص71.

[7] منصور قيسومة، المرجع السّابق، ص15.

[8] عبد الملك مرتاض: نظريّة النّص الأدبي، ص70.

[9] حمزة حمادة: جماليّة الرّمز الصّوفي في شعر أبي مدين شعيب، ص48. نقلا عن: حسين جمعة، جماليّة الخبر والإنشاء(دراسة بلاغيّة جماليّة نقديّة)، ص19.

[10] عاطف جودت نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفيّة، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1978، ص103.

[11] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصّوفي وآليّات التّأويل قراءة في الشّعر المغاربي المعاصر، موفم للنّشر، الجزائر، دط، 2008، ص9.

[12] الحسين الوكيلي: مظاهر الوعي الجمالي في الخطاب الصّوفي – الإلهام-اللّغة – الأنثى، مجلّة متون، المجلّد14، العدد3، الجزائر، 2021، ص32.

[13] إبراهيم محمّد منصور: الشّعر والتصوّف الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر (1945-1995)، دار الأمين للنّشر والتوزيع، دط، دس، ص47. نقلا عن: عاطف جودت نصر، الرّمز الشّعري عند الصّوفيّة، ص124.

[14] حسين العوادي: الشّعر الصّوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرّشيد للنّشر، العراق، دط، دس، ص29.

[15] منصور قيسومة، مرجع سابق، ص25.

[16] عبد الحميد هيمة، مرجع سابق، ص93.

[17] صلاح فضل: أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص192.

[18] شعوفي قويدر: جماليّة الرّمز والخيال في الشّعر الصّوفي دراسة تحليليّة مقارنة بين الحلاّج وابن عربي، ص190.

[19] عبد الكريم شبرو: استدعاء الشّخصيّات الصّوفيّة في الشّعر الجزائري المعاصر، مجلّة القارئ للدّراسات الأدبيّة والنقديّة واللّغويّة، المجلّد4، العدد4، 30-12-2021، ص175.

[20] المرجع نفسه، ص170.

[21] علي عشري زايد: استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997، ص13.

[22] العيد حنكة: آليّات التّناص في الشّعر العربي المعاصر ديوان صلاح عبد الصّبور أنموذجا، مجلّة القارئ للدّراسات الأدبيّة والنقديّة واللّغويّة، المجلّد1، العدد4، 1-12-2018، ص8.

[23] محمّد بنعمارة: الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص268.

[24] علي عشري زايد، مرجع سابق، ص105.

[25] المرجع نفسه، ص109.

[26] محمد بنعمارة، مرجع سابق، ص266.

[27] السّعيد بوسقطة: الرّمز الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدّراسات،عنّابة ،الجزائر، ط2، 2008، ص226.

[28] المرجع نفسه، ص254-255.

[*] محمّد عبد الباري: شاعر سوداني من مواليد مدينة المناجيل، ولاية الجزيرة عام 1985م، انتقل مع عائلته وهو طفل إلى المملكة العربيّة السّعوديّة، حيث استقرّ بهم الحال في مدينة الرّياض، نشأ في حي الجرادية القديم بالرّياض، وأكمل مسيرته التّعليميّة بالحصول على درجة البكالوريوس في الأدب العربي، ثمّ انتقل إلى الأردن للدّراسة، وحصل على درجة الماجستير من الجامعة الأردنيّة في أطروحته عن الشّعر في تراث فلاسفة الإسلام وعلماء الكلام والأصول، وكان موضوع أطروحته:(نظريّة الشّعر لدى أبو نصر الفارابي). تمّ تكريمه في مهرجان الشّعر بسلطنة عمان عام 2016. صدرت له عدّة دواوين منها: مرثيّة النّار الأولى عام 2013م، كأنّك لم عام 2014م، الأهلّة عام 2016م.

[29] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصّوفي وآليّات التّأويل قراءة في الشّعر المغاربي المعاصر، ص123.

[30] أبو العلاء المعرّي: ديوان سقط الزّند، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، دط، 1957، ص212.

[31] المصدر نفسه، ص212.

[32] محمد عبد الباري: مرثيّة النّار الأولى، منشورات الموسوعة العالميّة للأدب العربي، توزيع منتدى المعارف، بيروت، لبنان، دط، دس، ص73.

[33] المصدر نفسه، ص73.

[34] أكاديميّة الشّعر العربي: وزارة الثّقافة، جامعة الطّائف، جائزة الشّعر العربي، ملف الشّاعر محمّد عبد الباري، ص4.

[35] عبد الرّحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبّي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،ج3، ط1، 1986، ص73.

[36] محمد عبد الباري، المصدر السّابق، ص74.

[37] المصدر نفسه، ص75.

[38] المصدر نفسه، ص75.

[39] ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار الإمام مالك، الجزائر، ج2، ط2، 1430هـ-2009م، ص328.

[40] عبد الرّزاق الكاشاني: معجم اصطلاحات الصّوفيّة، دار المنار، القاهرة، ط1، 1413هـ-1992م، ص55.

[41] محمد عبد الباري: مرثيّة النّار الأولى، ص76.

[42] المصدر نفسه، ص76.

[43] نقلا: عن صفحة الشّيخ موسى عبد الله حسين التيجاني في الفيسبوك، تاريخ المنشور: 22 جوان 2017، رابط المنشور:

https://www.facebook.com/221475467974275/photos/a.222668127855009/1212136938908118/?type=3

** فريد الدين العَطّار (618 - 540 هـ) شاعر فارسي متصوّف ، قال البعلبكي أنه «يُعتبر أحد أعظم الشعراء والمفكرين الصوفيين المسلمين». عُرف بغزارة الإنتاج، وقد تركت أعماله أثراً ملحوظاً في الأدب الفارسي وفي الآداب الإسلاميّة الأخرى أيضاً. أشهر آثاره منطق الطّير وهو شبه ملحمة نقع فيها على أوضح تفسير شعري للتصوّف الفارسي.

*** منطق الطير عبارة عن منظومةٌ رمزية تبلغ أربعة آلاف وخمسمائة بيت نظمها فريد الدّين العطّار موضوعها: هو بحث الطيور عن الطائر الوهمي المعروف بسيمرغ والطيور هنا ترمز إلى السّالكين من أهل الصّوفيّة، وأما السيمورغ فترمز إلى الله.

[44] محمّد عبد الباري: مرثيّة النّار الأولى، ص77.

[45] فريد الدّين العطّار النيسابوري: منطق الطّير، تر: بديع محمّد جمعة، دار الأندلس للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، طبعة 2002، ص62.

[46] المرجع نفسه، ص64.

[47] محمد محي الدين: أثر ابن عربي في الشّعر العربي الحديث شعريّة المعراج نموذجا، مجلّة الرّافد الالكترونيّة، الإمارات العربيّة المتّحدة، تاريخ نشر المقال: 5 جانفي 2022، الرّابط: mailto:?subject="أثرُ ابن عربي في الشعر العربي الحديث&body=https://arrafid.ae/Article-Preview?l=HZUxQYMXoug

**** غِيَاث الدِّين أبو الْفُتُوح عُمَر بن إِبْرَاهِيْم بن صَالحَ الخَيّام النَيْسَابُوْرِيْ (1048 - 1131م) المعروف باسم عُمَر الخَيّام (الخيّام هو لقب والده، حيث كان يعمل في صنع الخيام) عالم فلك ورياضيات وفيلسوف وشاعر فارسي مسلم، ويذهب البعض إلى أنه من أصول عربية، وُلِدَ في مدينة نيسابور، خراسان، إيران ما بين 1038 و 1048 م، وتوفي فيها ما بين 1123 و 1124 م، وهو بعمر 83 عامًا تخصَّص في الرياضيات والفلك واللغة والفقه والتاريخ. وهو أوّل من اخترع طريقة حساب المثلثات ومعادلات جبرية من الدرجة الثالثة بواسطة قطع المخروط وهو صاحب الرباعيات المشهورة.

[48] محمّد عبد الباري: المصدر السّابق، ص77.

[49] إبراهيم محمّد منصور: الشّعر والتّصوّف الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، ص58-59.

[50] عبد الحق فاضل: ثورة الخيّام، لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة، دط، 1951، ص80.

[51] المرجع نفسه، ص59.

[52] المرجع نفسه، ص62.

[53] محمّد عبد الباري: مرثيّة النّار الأولى، ص78.

[54] سعيد شيبان، الحبيب عمّي: سيمياء الجسد في الشّعر الصّوفي الجزائري المعاصر من الجسد المروحن إلى الرّوح المجسدنة، مجلّة سيميائيّات، المجلد17، العدد2، مارس2022، ص140.

[55] سامي مكارم: الحلاّج في ماوراء المعنى والخط واللّون، رياض الرّيس للكتب والنّشر، دم، طبعة جديدة منقّحة ومزيدة، دت، ص121.

[56] المرجع نفسه، ص141.

[57] أبو نصر السّرّاج الطّوسي: اللّمع، تحقيق: عبد الحليم محمود، علي عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960، ص453.

[58] سامي مكارم، المرجع السّبق، ص47. نقلا عن: الحلاّج، ديوان(تحقيق الشّيبي)، ص72.

[59] المرجع نفسه، ص27. نقلا عن: الغزالي، مشكاة الأنوار، ص57.

[60] المرجع نفسه، ص93-94. نقلا عن: ابن خلّكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، تحقيق إحسان عبّاس، المجلّد6، ص271.