شعرية المفارقاتِ الصوفية
في ديوان"جرس لسماوات تحت الماء"لعثمان لوصيف*

أ. محمد الأمين سعيدي
شاعر وأكاديمي، جامعة سيدي بلعباس

إنَّ التصوُّف قبل أنْ يكون خطابا أدبيا هو ممارسة واقعية وذاتُ طبيعة دينية خالصة تؤسس لرؤية مختلفة في النظر إلى الأشياء. ولأنَّه ينهلُ مما هو روحيٌّ، أيْ من غير المرئيِّ في الإنسان، أسَّس لنفسه منظومة متكاملة من العقائد والقناعات التي تمنحُه الخصوصية وتميِّزه عن غيره من الفرق الدينية**. ولأنه هكذا، فقد توخَّى أصحابُه أنْ يُعبِّروا عن قناعاتهم ومواجدهم بمصطلحات ومفردات استعملوها على غير ما جرى الحالُ عليه في استعمالها، وشحنوها بدلالاتٍ ما كانتْ لتحملها قبلهم. لهذا وصفهم صاحبُ المقدمة بأنَّ"لهم آدابٌ مخصوصة بهم واصطلاحات في ألفاظ تدورُ بينهم"[1] جعلوها رموزا تنتظم ضمن تواضع لغويٍّ جديد يخالفُ السائد في عُرف كلام الناس، ويؤسس لأعراف في القول مختلفة عن السائد من الأعراف.

ولكيْ نفهم الجديد الذي أضافه التصوُّف باعتباره خطابا فكريًّا وتمظهرا إبداعيًّا لابدَّ من الوعي بأنَّ طبيعة الممارسة الدينية التي يصدر عنها التصوُّف هي الدافعُ إلى تحقيق لغة مغايرة، تساهم في تشكيلها طبيعة الحال والمقام التي يكونُ فيهما الصوفيُّ. لهذا اعتبر مصطفى عبد الرزاق بأنَّ التجربة التي يمرُّ بها الصوفيّ هي السبب الأساس في تجاوزه للعرف الفكريّ واللغويِّ وفي تأسيسه لأسلوبية مختلفة. وقد أكَّد بأنهم–أيْ الصوفية–كانتْ لهم"ألفاظٌ موهمةُ الظاهر صدرتْ من كثير من أئمة القومِ يُعبِّرون عنها في اصطلاحهم بالشطحات، والشطح لفظة مأخوذة من الحركة يُقال شطح إذا تحرَّك، وهو عبارة مستغربة في وصف وجدٍ أفاض بقوَّته وهاج لشدَّة غليانه وغلبته."[2] وقد اعتمد مصطفى عبد الرزاق في تعريف الشطح هنا على ما أورده السراج في"اللمع".

يدلُّ مصطلح الشطح في اللغة على نوع من الحركة غير المتراتبة ولا المحسوبة. ويذهبُ به الصوفية في اصطلاحهم بعيدا حيث يكون مدار التجربة الصوفية وعمودها لارتباطه بالذوق والوجد. وهو يعني ما يفيض عن نهر الروح من أنوار الحقيقة التي لا يتحمَّلها الصوفي"فيردِّد لسانُ المشطوح كلاما يدركه السامع بفهمِ أنه ينطوي على مفارقات خطيرة،[3]" تبدو مشتملة على تناقضاتٍ كثيرةٍ ومخالفة لظاهر الشريعة. وهي كذلك تضاعف من دهشة المتلقي الذي"لم يكن في ذلك الوقت مهما كانتْ دائرة انتمائه، يستسيغ هذا الوضع الذي يُنمُّ كل شيء فيه عن انفجارية مفرطة للأنا تجاه الله"[4] من جهة، وتجاه النظر إلى معاني الموجوداتِ وإلى موجوداتِ المعاني من جهة أخرى.

يحيلنا ما سبق ذكرُه الآنَ إلى أنَّ التجربة الصوفية كما نقرأها في شطحات كبار المتصوفة، وعلى رغم ما قد تبدو عليه من لا واقعية، هي تجربة صادقة تتشابه فيها غرائبية اللغة بغرابة الحال وبعسر التجربة والمكابدة التي يخوضها الصوفيّ وهو يبحث عن الحقيقة فيما وراء الوجود، أي في المطلق. لهذا، يمكن القول إنَّ أهمّ ما ينتج عن هذه التجربة هو"تطابقُ الذات واللغة، وهو أوَّل الطريق إلى الدخول إلى واقع تشكّل الكلمة وجودَه"[5] المفعم بمغامرتين اثنتين:مغامرةٍ في الواقع المعاش، وأخرى على مستوى اللغة. وكلا المغامرتين، في جوهر الممارسة الصوفية، تلتقيان وتنصهران بحيث يصبح التفريق بينهما شيئا بالغ الصعوبة. من هنا تتبدَّى أهمية العلاقة بين التصوُّف والشعر، ويظهرُ هذا الأخير أكثر قدرة على التعبير عن مواجد الصوفيِّ التي تتصف بالعفوية والصدق والاندفاع. وهذه العناصر الوجدانية هي ذاتها ما يرتكز عليه الشعر إضافة إلى الرؤيا المشكلة للخطاب الصوفيّ والخطاب الشعري على حدٍّ سواء. إذًا؛ هناك التقاء بين الخطابينِ في الطبيعة والجوهر، كما أنهما"يصدران عن رؤية روحية للعالم، رؤية إشراقية حدسية لا نهائية، وكما يتفقان في الرؤية يتفقان أيضا في الأسلوب؛ الصورة والإيقاع واللغة وطريقة الترميز والأسلوب اللاعقلاني".[6] وكل هذه العناصر التي هي في الأصل من مشكلات الخطاب الشعريِّ هي مشكلاتٌ رئيسة للخطاب الصوفيِّ.

إنّ انبناء الخطاب الصوفيّ في عمقيَّتِه على الرؤيا وإيمانه بالكشوفات، جعلاه ينطلق في تأسيس معارفه من التجربة التي تتجاوز الماضوية والوراثية التي ينطلق منها غيره. وتسعى إلى اكتشاف آفاق جديدة للنظر إلى العالم وإلى الله. ومن ثم كان لزاما على هذا الخطاب أنْ

ينطلق"من الحضور هنا والآن، وليس من معرفة ماضية. فهذه المعرفة التي تمَّتْ ماضيا، وتأسَّستْ، لم تعد قادرة أنْ تستجيب لهذا الحضور، فهي عامة وما يقتضيه هذا الحضور يتمثَّل في فرادة التجربة." [7] من هنا يكونُ أهمُّ ما يتميَّز به الخطاب الصوفيُّ، ويتشابه فيه مع الشعر العربي المعاصر، هو السعيُ الحثيثُ إلى تجاوز الماضوية التي تأسرُ النص في أتونِ الاجترار وفي دهاليزَ التكرار التي تميت النّصّ وصاحبه على حدٍّ سواء.

لقد استطاع الخطاب الصوفيّ قديما أنْ يكسِر القيود الشكلية للخطاب الشعريِّ القديم التي كان يعتبر الخروج عنها خروجا عن شعرية العرب كما نظَّر لهذا كثير من النقاد وعلى رأسهم المرزوقي. وبهذا الخروج أيضا استطاع شعراءُ الصوفية الموهوبون أنْ يؤسسوا لخطابٍ شعريٍّ مغاير ينطلق من حرية الابتكار، ويسعى إلى إعادة تسمية الأشياء عن طريق منح معانٍ جديدة لكلمات اللغة؛ منطلقا في هذا كله من الحدس الصوفيّ الذي هو-كما يرى أدونيس-"طريقة حياة وطريقة معرفة في آن: بهذا الحدس نتصل بالحقائق الجوهرية، وبه نشعر أننا أحرار قادرون بلا نهاية، إنه يرفع الإنسان إلى ما فوق الإنسان. [8]"

لقد كان الخطاب الصوفيّ السبّاق إلى تأسيس المفارقة عربيا باعتبارها نظرة إلى القيمة الناتجة عن تناقض واختلاف في أشياء العالم ومعانيه(خير-شر، حياة-موت، حب-كره)، معتمدا في ذلك على الرؤيا المختلفة التي انطلق منها، جاعلا من خطابه الشعريّ أفقا لاكتناه جميع العناصر مهما بدتْ متناقضة أو متعارضة. لأنه خطابٌ يؤمنُ أنَّ داخل التضادِّ قد يوجد التوافق، وضمن المتجانس قد ينشبُ المتنافر والمتباعد، وفي الحضور قد تتراءى ظلال الغياب، وفي عمق المأساة قد يبزغ فرح غامر. وكل هذا متحقق وممكن الوقوع ما دامتْ نظرة الصوفيِّ إلى الأشياءِ هي نظرة"تأملية باطنية، تختلط فيها معاني اللغة، وتتساوى فيها الأضداد، ويتوازى فيها المعنى باللامعنى". [9]

من هنا سنحاوِلُ في هذا المقال الاقتراب من ديوان "جرس لسماواتٍ تحت الماء" للشاعر الجزائري عثمان لوصيف. وهو اقترابٌ يروم الكشفَ عن تمظهرات القيم الصوفية والمفاهيم الجديدة التي أسّسوا لها من خلال شعرية المفارقة الصوفية في القصيدة الجزائرية المعاصرة .

شعرية العوالمِ المقلوبة في ديوان"جرس لسماوات تحت الماء"(قراءة في العنوان):

إنَّ أوّلَ ما يربك القارئ وهو يخوض مغامرة قراءة ديوان"جرس لسماوات تحت الماء" للشاعر الجزائري عثمان لوصيف هو عنوانه الغريب والمحيِّر في آن واحدٍ. ذلك لأنه يقدِّم للمتلقي لوحة مقلوبة تماما ينسحبُ فيها العلويُّ؛ أي السماوات، إلى الأسفل، ويرتفع فيها السفليُّ؛ أيِ الماء، إلى الأعلى. فيتحقق نوع من المفارقة الشعرية يجمع بين التناقض الحادِّ والتضادِّ معا في بوتقة واحدة يظهرُ عليها تماهي هذه العناصر المتنافرة مع بعضها بعض. ثم إنّ القارئ بعد هذا سيشعر بأنَّ العنوان غامض حتى ليصعب فهمه واكتشافُ المقصودِ من ورائه. غيرَ أنَّ التدبُّر في تركيب جملة العنوان يجعل المتلقيَ يصلُ إلى القناعة بأنَّ هذا العنوان يقدّم صورةً مغلوطةً عن الدلالة المقصودة منه. ويرجعُ هذا إلى كونِه لا يكتفي بتقديم دلالة معيَّنة بقدر ما يحملُ رؤيا شعرية تتجاوزُ الظاهر المغلوط إلى باطن عامرٍ بالمعاني والدلالات. وإذْ نتأمَّل في تركيب عبارة العنوان يظهر لنا بأنَّ ما ساهمَ في إحداثِ تلكَ الصورة المغلوطة بشكل خاص هو ظرف المكانِ:"تحت" الذي قلب منحى الدلالة صوب اختلافٍ ما كان ليكون لها لو استعمل الظرف:"فوق" على سبيل المثال والحصر.

"جرس لسماواتٍ تحت الماء"، هذا العنوان جمع في بنيته أمورا ذات صلة ببعضها ظاهريا أولا، فالجرس هو الصوت المتكرر الذي يحمله الهواء، هذا الأخير الذي استعير له لفظ السماوات، ولا ريب بأنَّ ارتباط الجرس بالسماوات هو ارتباطه بالعلوِّ ظاهريا أيضا، بينما تأتي المفارقة الأسلوبية بإدخال الظرف "تحت" الذي يوهم القارئ بأنَّ ما كان يبدو له علوًّا أصبح في الأسفل، وما كان يعتبره هواءً يمتدُّ فيه الجرس أصبح ماءً فيه يسبح. كلُّ هذا التفسير هو باعتبار ما تدلُّ عليه القراءة الأولى لظاهر الكلام. ومع أنَّ هذا التفسير ليس ما تحملُه الرؤيا العميقة للعنوان، إلا أنه سبيل ضروريٌّ للوصولِ إلى المعنى الكامن خلف البنية السطحية له. فما يتميَّزُ به النص الشعريُّ، وعنوانه خاصة، هو تلك الخصائص الشعرية التي تجعل منه"كونا مفتوحا (Open – end) بإمكان المؤوّل أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية". [10]

وتجعلُ من عنوانه بوابة واسعةً للتعرُّف على الرؤيا الشعرية التي يحملُها الديوان بكامله. من هنا يرمز لفظ "الماء" الموظف في نهاية العنوان"إلى الحياة السابقة على الشكل، الحياة التي لم يتحدد شكلها بعد، ويرمز إلى ما يجري ويتدفق دائما: إلى الصيرورة، إلى المتحوّل، المتغيِّر."[11] فهو إذن رمز لكل ما يسبق المادة، التي يمكنُ تفسيرها في هذا الموضع بالجسد، ورمز لكل ما يتدفَّق ويتحوَّل ولا يقرُّ على شكلٍ ثابت، أيْ كل ما يتوق إلى التحرر والانعتاق.

ونصلُ بعد هذه القراءة إلى كونِ المقصود بلفظ "الماءِ" في العنوانِ هو عالم الروح، ويصبِحُ هذا العنوانُ المتناقض في ظاهره دالاًّ–باطنيا وشعريا–على عوالم الروح الكثيرة المتداخلة التي قد يضيق بها الجسد في حالة المتصوف، وتتوقُ إلى مفارقته طلبا للعالم العلويِّ الذي تدلُّ عليه في بنية العنوان كلمة "الجرس" و"السماواتُ"، ويُصبِحُ كلُّ هذا العالم المقلوب على رأسه فيما يبدو أوَّل وهلةٍ داخل الروح لا خارجها.

امتداداتُ الجرس:شعرية المفارقة ولعبة الالتفات:

يبتدئ الشاعر قصيدتهُ بالكلمة ذاتها التي ابتدأ بها عنوانَه"جرس لسماوات تحت الماء"، إذْ يفتتح النص بالحديث عن ذلكَ الجرسِ الذي تأوَّلناهُ في قراءة العنوان عن طريق ربطه بعوالمِ الروح. ويصف حاله معه بتصويره كشيء معزول عن ذاتِ الشاعر يسعى وراءه للظفر به بعد الفقد، والإمساك به بعد الاستحالة:

"جرسٌ أطاردُه فتخطفني البروقُ

غمامة تدنو وأخرى تهربُ." (12)

تتجلَّى في هذا المقطعِ أوَّلُ مفارقة بين الفعل"أطارده" وبين العبارة"تخطفني البروق". فكأنَّ الشاعر وهو يسعى وراءَ هذا الجرس الغامضِ يتعرضُ للتشويش أو السلب. فالفعل خطف في اللغة يدلُّ على المفاجأة كأنْ يشرد الإنسان في لحظةِ سكون فيخطفه صوت مدوٍّ أو ضجيج. وتدلُّ كذلك على معنى الخطف بمعنى أخذ الشيء على حين غرَّة من صاحبه. وهذان المعنيان متصلان ببعضهما ودالٌّ أحدهما على الآخر. ويدلُّ فعل الخطف في النص–استنادا إلى المعنى الأول–على مفاجأة الشاعر وقد أوغلَ بعيدا وراء طريدته لدرجة الشرود. ويدلُّ ذاتُ الفعل–استنادا إلى المعنى الثاني–على أخذ الشاعر من مجال بحثه ومطاردته وإدخاله إلى مجالٍ آخر مختلف وغرائبي. وكأننا هنا أمام حال السّالك الصوفيّ وهو مخطوف بالحقيقة يسعى وراءها في كل جهة.

وتحدثُ المفارقة الثانية بعد هذا بواسطة الالتفاتِ الذي عدَّه"ابن المعتزّ من محاسن الكلام وبديعه، فعرفه بقوله:"الالتفات هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر." (13) ولعلَّ هذا التعريف الثاني الذي أوردَهُ ابنُ المعتزِّ هو الذي تحقق في بداية القصيدة، وبه أخذتْ مفارقة التضادِّ تفرض انوجادَها داخل النص. فبعدما عبَّر الشاعر عن هرولته وراء ذاك الجرس الغامض، ينتقل إلى التعبير عن الهرولة في "سهوب العمر" بما يدلُّ على الحياة البيولوجية للإنسان:

"وأنا أهرولِ في سهوبِ العمرِ

أبحثُ عن جراحاتي التي انهمرتْ

بالأمسِ مني هل رعاها الأنبياءُ"(14)

وقد ينخدِع القارئ–وهذا ما تفعله مفارقة التضادِّ–فيظنُّ بأنَّ الشاعر قد انتقل من معنى إلى غيره عن طريق الالتفات في البلاغة العربية القديمة. إذ يوهم ظاهرُ النص بأنه انتقل بشكلٍ مفاجئ وغير محسوبٍ من دلالة الهرولة بحثا عن الجرس إلى الهرولة بحثا عن جراحات الشاعر. غير أنَّ المعنى الخفيَّ الذي تكتمُه المفارقة عن المتلقي هو كون الجرس المنهمر بعيدا هو ذاتُه الجراحات المنهمرة التي يبحث عنها الشاعر. وإذْ يردف كلامه بجملة استفهامية توحي بأنَّ نشوء"الحالة العامة للسؤال–وهي أكثر الحالات بداهة–عن فراغٍ معرفيٍّ"،(15) تخدع المفارقة المتملِّصة فيه قارئها، وتأخذهُ إلى معاني الإنكار التي قد يُعبِّرُ عنها الاستفهام في اللغة العربية، أو قد يفهم منها جهلُ السائل بما يسأل عنه. غير أنَّ الحالَ هنا في الاستفهام الوارد في النص هو على غير ما يبدو عليه من الإنكار أو الجهل لأنَّ الشاعر هنا يلقي"السؤالَ ليستدرجَ المتلقي إلى الإدلاء بحقيقة هو يعلمها أو يتوقَّعها"(16) أصلا وهذا ما يعرف في البلاغة بـ:"تجاهل العارف". وتلك الحقيقة تقرُّ برعاية الأنبياء لجراحاته. وتقرُّ بالمعنى الثاني الذي أدلى به بعد حرف الربط "أم" الدالِّ على التخيير في قوله:"أم أنها طارتْ إلى آفاقها تتلهَّبُ".

وحين نعودُ إلى مفارقة التضادِّ التي دلَّتْ على معاني البحث والمطاردة، والتي وصلنا بها إلى أنَّ الجرس والجراحات هما شيءٌ واحدٌ في النصّ، يتأكَّدُ لنا هذا من خلال مسار المعنى من البداية إلى غاية أنْ يُفصح الشاعر عن هذا الجرس الغامض فيتوضحُ قليلا حين يُخرجُه من الهروب والبعدِ وينسبُه إلى ذاته بما يشاكلُه من أسماء الأصوات(لحن):

"ويسيلُ لحنٌ من فمي

فإذا البروق تدغدغ الأرض المريضةَ" [17]

هذا المقطع يكشف لنا بصورة جليَّة عن مفارقة التضادِّ التي وظفها الشاعر باعتبارها تعارض لظاهر الكلام مع باطن معناه. ويعيدنا اللحن والبروق هنا إلى الجرس والبروق في أولِ سطر من القصيدة:"جرس أطاردُه فتخطفني البروق".ومع ثالث التفاتٍ واضح في القصيدة يعودُ به الشاعر إلى مناجاة الجرس وكأنه بعيدٌ عنه متفلِّتٌ من يديه لا يزال يأمل في القبض عليه بشوق التائق إلى المعرفة. فيدخلُ بهذا إلى حالة صوفية تبدأ بالأسى على مفارقة الحبيب/الجرس وعدم الظفر به، وتنتهي بجوٍّ روحانيٍّ بديع يصوِّر مشهد الصلاةِ وقد تأهبتْ لها جميع العناصر التي تدل على ما يكوِّن الإنسان، وتحيل هنا بشكلٍ واضح على ما ذكره الشاعر من عناصر الطبيعة (البروق، الأرض المريضة، الأعشاب، الشجر، الطبيعة...). يقول الشاعر:

"آهٍ على جرسٍ توغَّل في الضبابِ

فلا يعودُ سوى على زفرات نايٍ نازفٍ

أمطارُه لا تتعبُ

أشدو

أصلِّي

فالعناصرُ كلها تتأهَّبُ" [18]

وإذ يواصلُ الشاعر بحثه عن الجرسِ ومطاردتَه له، يتساءل عن طبيعته ويجيب عن ذلك السؤالِ في الآنِ نفسهِ معتمدا على تعريف الجرس بنسبته إلى أصله ومصدره الذي انبعث منه:

"من أيِّ حنجرة بزغتَ على الوجودِ

موقِّعا تاريخكَ الشبقيَّ

يا وجعا سماويا ويا شفقا مذاب؟"[19]

يأخذُ الجرسُ ابتداءً من هذا المقطع يتكشّفُ على أنه منعزِلٌ عن الشاعر بعيد عنه، فيعود إلى إثبات ظاهر المعنى الأول الذي يحيل على غيابِ الجرس وسعي الشاعر وراءه. ويُكثر من الالتفات في محاولة لتعريف الجرس على أنه بعيدٌ عنه، إذ نسبه إلى السماوات، وإلى الإلهيِّ، ثم إلى الشعر حين خاطب الجرسَ بأنه قصيدته. ثمَّ إلى السديمية الأولى التي سبقتِ الوجودَ وإلى الكون في الآن نفسه، إذ يقول:

"جرسٌ..هو النبضُ السديميُّ البعيدُ

هو الهوى الكونيُّ وهْوَ المعجزاتُ الألفُ

تزهرُ في كتابْ" [20]

وإذْ تتعدد حالاتُ التفاتِ الشاعر في مخاطبة الجرس بأنه المجهول البعيد، وتارة السماويُّ الخفيُّ، والأبديُّ المستمرُّ، والنبوءاتُ القديمة، يلتفتُ الشاعر بصورة عامرة بالمفاجأة ليجعلَ من نفسِه ذات ذلكَ الجرس الذي بحث عنه طويلا، وهو موجود في العالم، في الغيب، وفي ذاته التي سرعان ما تتحوَّل إلى جرسٍ ينتشرُ في الكون، ويرحل إلى ما وراء الفيزيائي التقني. والشاعرُ إذ يتنقل بين كل هذه المعاني يخرج بالإنسان من ظاهر الأشياء الضيِّق ليجعله حُرًّا في السفر بين معاني الموجودات ما دام السفر بين الموجودات المادية الكثيرة محدود ومقيَّد. ويستثمر الشاعر كل هذه العناصر الظاهرة والمخفية ليؤكِد على أنَّ قدره هو في "أنْ يتماهى مع حريته وأنْ يُعْتِقَ فاعليته الغائية من كلِّ معطلاتها وأنْ يظلَّ يبحث عما لا يلاقيه."[21] وهذا المتاح الممتنع في هذه الحالة هو الجرس.

وتتجلَّى المفارقَة فيما سبقَ في تنويع توجيه الخطابِ إلى المتكلِّم فالمخاطب، وإلى المعنى السابق على اللاحق والعكس. والحقيقة أنَّنا بعد هذه القراءة في عمق ما تفضي إليه بنية تلك المقاطع يتأكَّد لنا بأنَّ الشاعر كان يسلك طريق الباحث عن المعرفة أو طريق العرفان أثناء ملاحقته لذاك الجرس المتلوِّن والمنتمي إلى أكثر من جهة. فالشاعر ها هنا يتوقُ إلى الانعتاق و"يشتاق إلى التحرر من كل شيء متمنيا لو تنطلق روحُه في الفضاء تشرب النور"[22] وتكتنه حقيقة العوالم وأسرار تجلياتها سواء الظاهرة للإنسان أو الخافية عنه، الموغلة في الغياب المطلق:

"روحٌ أنا والكونُ روحُ
يا نحلةً طنَّانةً إني أسيحُ
جرحاً تؤججه المدائحُ
والمدى بحرٌ فسيحُ
الشمسُ نبعٌ والنجومُ زنابقٌ
والغيمُ خُبَّازٌ وشيحُ" [23]

شعرية الحضور والغياب(مفارقة العناصر المتنافرة):

يُمثِّل الحضور والغيابُ طريقةَ تفكيرٍ وملمحا أسلوبيا عند الصوفية قديما، وهو أيضا أساسٌ لتكوُّن شعرية النصِّ المعاصر الناهلِ من منابع الرؤيا الصوفية من حيثُ انفتاحُها وتعددُها. ويمكنُ اعتبارُ الحضور والغياب من أشدِّ الظواهر الشعرية التي تبرز فيها المفارقة بشكلٍ واضحٍ واستثنائي. ذلكَ لأنَّ موقف الصوفيِّ ذاته–ونحنُ هنا نتخذُ الديوان دليلا على كلامنا–ورؤيته إلى العالم وإلى نفسه ينطويان على مفارقة صارخة، تجعلُه يتوقُ إلى الغائب والمخفيِّ وإلى كلِّ ما وراء المادة، ولكنَّهُ في الآنِ ذاته محكومٌ بكلِّ قوانين العالم المادية انطلاقا من جسده الذي يتراءى له سجنا ضيِّقا لروحه، وصولا إلى الأرض فالكون جميعه. ويمكنُ القول هنا بأنَّ الحضور والغياب يتحقق شعريا–من منظور صوفيّ–في رؤيةٍ توقنُ بالمفارقة الحادةِ التي تؤكِّدُ بأنَّ"الإنسانَ في وجودِه الدنيوي موجود من جهة، مفقود من جهة أخرى. فهو موجود برسومه ومعانيه وآثاره وصفاته، أيْ موجودٌ للأشياء، غير أنه مفقودٌ عن وجودِه بالحق. لذلك فهو في توقٍ دائم إلى التوحُّدِ معه. [24]" مع علمه بأنَّ ذلك لن يتحقق إلا إذا استطاع أنْ يتجاوز سلطة الظاهر الماديِّ لينفذ إلى الروحيِّ البعيد. وهو في هذا ينتصرُ لرؤياهُ على حسابِ العالم، بل إنه يضيقُ ذرعا بما فيه من قسوة وكثافة فيستعين بالرياضاتِ الروحية لكسر سلطة المادة القاسية ممثلةً أولا في جسده:

"يا بحرُ روحُك حرَّةٌ وأنا سجينُ الطينِ
حوِّلْني إلى ماءٍ لعلي أبتدي
أو تهتدي روحي إلى معراجي
يا بحرُ لا تبخلْ وخذْ مني جفوني
أضلعي كبدي وخذْ أوداجي" [25]

من هنا يمكنُ القولُ إنَّ حضور الغياب في خطابٍ شعريّ كهذا هو السبيلُ لتحقيقِ شعريةِ مفارقةٍ صوفيةٍ تجمع كل التناقضات والتنافرات في وقت واحدٍ لتستخرج منها الحقيقة المنسجمة المتماهية مع سمفونية الروح الداخلية المبتغاة. وإذْ لا يجدُ الشاعر في هذا الديوان وسيلة أخرى للفكاك من قيد المادة الترابية المظلمة المتناقضة مع نور الروحِ التي حصلتْ للإنسان بفضل أوَّل النفخ إذ قال الله تعالى في كتابه العزيز:﴿فإذا سوّيْتُه ونفختُ فيه من روحي فقعوا له ساجدين.﴾.[26] إذْ لا يجدُ تلك الوسيلة يسعى إلى العبور إلى الغياب من خلالِ موجوداتِ العالم العينيَّة. وهذا ما يُفسِّر–في الديوان–كثرة الألفاظ ذات الدلالة على العالم الماديِّ، والتي وظفها الشاعرُ في تراكيب تجعلها تنسلخ من ماديتها التي تعبِّر عنها في العرف اللغوي لتمنح المتمعِّنَ فيها معانيَ ماثلة في الغياب ومطلَّة–من خلال الشاعر–على الحضور:

"لي روحُ هذا الماءِ
لي الغاباتُ تغزلُ سندسا أو نرجسا
وليَ المسافةُ والفضاءُ" [27]

هذا المقطع ينحو في سبيلِ دلالة تتعاكسُ تماما مع نداءات الشاعر وترجيه في المقطع السابق بأنْ يُسلَبَ جسده ويتحرر من قيد الطين المظلم تماما كما فعل الحلاج حين نادى:

"اقتلوني يا ثقاتي إنَّ في قتلي حياتي
أنا عندي محْوُ ذاتي من أجلِّ المكرماتِ" [28]

غير أنَّ الشاعر هنا يُحاولُ أنْ يصلَ إلى الغائب والمخفيَّ من خلال الظاهر المشاهد في الكون. فيركِّز على إيصال معاني تحرره باعتماده على الألفاظ:"الماء، المسافة، الفضاء". وهو بهذا يمهِّدُ بشكلٍ هادئ إلى ما سيقلبُ كل مفاهيم هذا المقطع وما سبقَه ليفتح بابا مشرعا بين السماء والأرض، بين الإلهيّ والبشريّ:

"شعري كتابات الطيور على المدى

وقوافلُ الناياتِ يحدوها الرجاءُ

ويدي بريدُ الله منسابا

على وجع الثرى

وقصائدي ريشٌ وماءُ" (29)

إنَّ الشاعر هنا يضع المتلقي مباشرة أمام صدمة حقيقية إذْ يعيدُ إنتاج عبارة:"أنا الحق" بطريقة حلاجية واضحة في "الطواسين"***، تجعل من البشري الماثل في لبوسات العالم أثرا ظاهرا لله عزَّ وجلَّ، وهذا تأويل يكون أقوى نظرا لأنَّ مقولة الحلاج تعرض فكرة أنَّ العوالم جميعا، بما فيها عالم البشر، هي آثار عينيَّة دالة دلالة قاطعة على الله عزَّ وجل. وتتجلَّى تلك المقولة الحلاجية في المقطع السابق في قول الشاعر:"يدي بريد الله منسابا"، والمعنى هو تحقيق القرب من الله عن طريق الاقترابِ من مخلوقاتهِ وإظهارِ آثاره سبحانه وتعالى عليها جميعا.

يمنحُ الحضورُ والغياب–الفجوة مسافة التوتُّر كما اصطلح أبو ديب–للنصِّ إمكانية تحققه بين عالمين: ظاهرٍ وباطن. يتمظهران بشكلٍ أكيد ونهائيٍّ"في إطار مفهومين جوهريين في دراسة اللغة حدَّدهما وطوَّر تطبيقاتهما بشكلٍ خاص تشومسكي في دراساته التوليدية والتحويلية، هما مفهوما البنية السطحية والبنية العميقة." (30) فكما رأينا في النصِّ تبرز المفارقة حادَّةً جدا بين معاني الكلمات في اللغة وبين ما تدلُّ عليه في تراكيب الشاعر بشكلٍ يجعلُنا ننطلق من حضور اللغة إلى حضور الموجودات ثم منهما إلى البنية العميقة للنص وللعالم على حدٍّ سواء.

مفارقاتُ الرؤيا الصوفية وأثرها على التشكيل اللغوي:

إنَّ ما يصطلحُ النقَّادُ على تسميته بالرؤيا، هو أفقٌ دلاليّ ومعرفيّ يتجاوزُ أنْ يكون مجرَّد فكرة أو موضوعٍ في نصٍّ معيَّن، لأنّه تأسيس فلسفيّ لتفكير شعريّ. ويتحدَّدُ بكونِه الفضاء الذي يتحوَّلُ معه النصُّ"مسرحا لحركة جدلٍ لا تعرف التوقُّفَ ولا يدركها السكون." (31) ببساطة لأنها تُخرج النصَّ من كونه مجرَّد تعبيرٍ عن عاطفة أو فكر إلى عالم يتجاوزُ التعبير عن الواقع ليصنعَ واقعه الشعري الخاصَّ، الذي تصبحُ معه "اللغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقلِ أو التفاهم." (32) بل إنَّ هذا النوع من الوظيفة الاتصالية يتوقَّف عن نقلِ الرسائل عبر اللغة إلى فتح النصِّ على مداراتٍ شعرية واحتمالات لتحقق القول الشعريِّ تتحوَّل معها اللغة الشعرية إلى"وسيلة استبطانٍ واكتشافٍ، ومن غاياتها الأولى أنْ تثير وتحرِّك، وتهزَّ الأعماقَ وتفتحَ أبواب الاستباق"(33) إلى الجهات التي لا تزالُ بكرا على رقعة المعنى.

وإذْ نعودُ إلى ديوان"جرس لسماوات تحت الماء" ندرك خصوصية الرؤيا التي انطلق منها، وهي رؤيا صوفية عميقة تتخذُ السلوكَ والمقامَ سبيلين مرتبطين أولهُما أرضيٌّ يسلكُه الصوفيّ في حياته. وثانيهما سماويٌّ يتمثَّلُ فيما يفضي إليه السلوكُ من مقامات المعرفة بالله وبالعالم. وهذه الرؤيا تقوم في عمقها على المكاشفة التي يصلُ إليها الشاعر بعد بحث طويل:

"وإذا الطبيعةُ كلها سرٌّ يُكاشفني

فأبصرُ في مراياها الحميمةِ

طفلة عصماءَ

تسقيني الحنان فأشربُ" (34)

وإذْ يقوم هذا المقطع على المكاشفة يفترضُ أنْ يكون الإنسان قادرا على الإيغال في الإصغاء إلى حركة الكون ذات الدلالات الكثيرة. فالطبيعة في نظر الشاعر هي سرٌّ يُكاشفُه، وليستْ تجسيدا ماديا لمظاهر العالم. من هنا يتبيَّنُ بأنَّ الشاعر ليس يهمُّه النظرُ إلى الطبيعة بما هي ظواهر العالمِ، وإنما فيما تخفيه ظواهر الموجوداتِ من أسرارِ العالم والإنسان.

بعدَ هذا إننا نفترض بأنَّ لمثل هذه الرؤيا أثرا في التشكيل اللغوي للديوان. وذلكَ لقناعتنا بأنَّ القصيدة في طرائق تشكيلها تتولَّد عن الرؤيا التي تحملها مثلما تتولَّد الموجودات من معناها لا من تحققها الماديِّ. فالشيء لا يُعرف إلا بعد أنْ يسمى، والاسم ما هو إلا الوصول إلى وجود لغويٍّ ينوب عن معنى الشيء أولا وعن الشيء ذاته ثانيا. ومثلما يكون ظاهر الشيء تمثيلا لباطنه، يكون تشكيل القصيدة تمثيلا للرؤيا الكامنة خلفه. لهذا ذهب النقاد إلى اعتبار أنَّ التشكيل في الشعر ينبعُ "من الإقرار أنَّ القصيدة ليستْ مجرد مجموعة من الخواطر أو الصوَر أو المعلومات، لكنها بناءٌ متدامجُ الأجزاء، منظم تنظيما صارما"[35] تقتضيه طبيعة البنية وطبيعة التشكيلِ اللغويّ في آن واحد.

وفيما يتعلق بهذا الديوان/القصيدة نستطيع القول بأنها تولَّدتْ من عنوانها"جرس لسماوات تحت الماء". إذْ يستطيعُ القارئ أنْ يتأكَّد بأنَّ الجرسَ الذي يلاحقه الشاعر في كل مكان، هو نفسه المصدر الذي برز منه كلُّ مكانٍ. هذا النوع من المفارقة الصارخة في تكوين رؤيا القصيدة، والتي جعلتْ الشيء هو نفسه وهو نقيضة في الآن ذاته، هي التي ساهمتْ في تشكيلِ اللغة بصورة تبدو تتماهى وطبيعة ذاك الجرس الغامض الذي يظهر تارة على أنه البدء، وأحيانا الكون، وتارة الإنسان، وهو قبل هذا كله، وباجتماع هذا كله، اللهُ عزَّ وجل. ويعبِّر الشاعر عن كل هذا بصورة تكون أقرب إلى التخييل باعتباره"يعني شيئا أشمل وأعمق من الخيال. فالتخييل هو "رؤية الغيب"[36] أو السعيُ إلى رؤيته:

"ها إنَّها انتابتْ شعوري حاله شبقيّةٌ
فرأيتُ بحرا يعتلي عرش السماءِ
رأيتُ نجما يحتفي بحنينهِ
ورأيتُني سرًّا يسافرُ في جرسْ
هل كانَ مسَّ عناصري بعض الهوَسْ" [37]

يصوِّر الشاعر هنا الحالة الشعوريَّة التي جعلتْ مسارَ النص متجها صوبَ البحثِ عن غائب/حاضر، فالجرسُ الذي يهرولُ الشاعر باحثا عنه في أرجاء العوالم الظاهرة والخفية، هو بعض من روح الشاعر، أو هو الشاعر وقد تخلَّص من لبوسِه الماديِّ في سفرٍ صوبَ المطلق. وهذا ما يؤكِّدُ عليه قولُه:"ورأيتُني سرًّا يُسافر في جرس". ومع ما يشوب هذه الصورة المشهدية التي قدمها لنا من تغريبٍ وعجائبية، يشوبُها بعضُ قلقٍ حادٍّ يُعبِّر عنه الشاعر في قوله:"هل كان مسَّ عناصري بعض الهوس". لكنَّه سرعانَ ما يتجاوزُ قلقَه ليكشف لنا عن سرِّ هذه "الحالة الشبقية" التي أخذتْه بعيدا عنه:

"هي رعشة صوفيَّةٌ تنساب في الملكوتِ
فالأزمان سكرى والطبيعة تنغمسْ
في عرسها المائيِّ
يا مطر القصيدة هيِّج الآيات والناياتِ
واعتنق القبسْ" [38]

يبدو بعد هذا بأنَّ القصيدة قد أحكمتْ بناءَ تشكيلها عن طريق الكلمات الثلاثة المفتاحية التي وردتْ في بنية العنوان وهي:الجرس، السماوات، الماء. إذ تكادُ تكون هذه الكلماتُ اختزالا كبيرا ومكثَّفًا لكلِّ ما يوجدُ في الديوان، وتكونُ القصيدة بعد ذلك توسُّعا في دلالاتِها. بل يمكنُ القول بأنَّ العالمَ الشعريَّ الضخم الذي أسَّسه الشاعر في قصيدته قد انبثق مما توحي به تلك الكلمات. ويبدو الجرسُ كأنه بمثابة الفعل "كنْ" الذي يعتبَر قولا من حيثُ هو يُحسن السكوت عنده، والذي انبثقتْ منه جميع المخلوقات والموجودات. ويمكنُ التأكيد على هذا التأويل نظرا لأنَّ الشاعر على مدار النص بكامله ظلَّ يبحث عن معاني الوجودِ وتجليات الروح بواسطة الحفر في دلالات الجرس والماء والسماوات بمعوَل الاشتياقِ إلى كشف الحقيقة المختفية في أعماق العالم.

يقول الشاعر:

"عطشانةٌ روحي

ونبتُ الماءِ يقتلهُ اليبسْ

يا وردة الرؤيا تلظيْ في دمي لهبا

وسيلي مثل طوفانٍ

تلظيْ..وافتحي لغوايتي غدكِ الشرسْ" [39]

ولا يتوقَّف الشاعر عند هذا الحدِّ بل يذهب إلى تصعيد الخطابِ ليصل به إلى التعبير عن وحدة الوجودِ باعتبار أنها"تعترف بثنائية الخلق والحقِّ، وتنفيها في الوقت نفسه. فهي تحافظ على الثنائية فيما تقول بالوحدةِ، وتحافظ على الوحدة فيما تقول بالثنائية." [40] وتظهرُ هذه الرؤيا، أو العقيدة، مبثوثة في كثير من مقاطع الديوان التي ترى الحق في الخلق، بل تسيرُ إلى الحق تعالى عن طريق الخلق:

"لا تخافي! إنني من جوهر حيٍّ

ومن شجرٍ إلهيٍّ

أحبُّكِ أو أحبُّ اللهَ

صوفيٌّ..وأعبدُ مقلتيكِ

أقدِّسُ القدُّوسَ باسمكِ

والهوى عندي احتراق بالجميلة والجميلْ" [41]

ولا يتوقَّف الشاعر عند هذا المستوى من رؤية الخلقِ في الحق بل اعتبار العالم هو الله، وهذا ما اصطلح عليه الصوفية بوحدة الوجود، وإنما يقوم بتصعيد الخطابِ حتى يصل به إلى أهمِّ وأخطر مفهوم عندَ الصوفية هو مفهوم الحلول. والذي يعدُّ بشكلٍ أو بآخر "قوة محركة وهو يبيّن السفر إلى الله"[42] عزَّ وجلَّ حتى ليكون العبد أشدُّ قربا من الله فيحسبُ بأنه هو. ويتجلَّى بشكلٍ واضح وحادٍّ عند الشاعر عثمان لوصيف في قوله:

"الشعر نار والحبيبةُ موجةٌ

يا من رأى ماءً إلهيًّا يغازل مهجتي

يا من رأى نَفَسًا يغلغل في نَفَسْ"[43]

خلاصة:

يمثِّل ديوان"جرس لسماوات تحت الماء" فضاءً شعريا يتحقق فيه أمران اثنان: أولهما استثمارُ الخطاب الصوفيّ عقيدة ولغة وأسلوبا بشكلٍ تظهرُ فيه خصوصية الشاعر عثمان لوصيف في بهاءِ لغته وصفائها. والأمر الثاني يتمثَّلُ في غلبة أنواعِ المفارقات الناتجة عن طبيعة الخطاب الصوفيِّ المستثمَر في هذا النص. وهي مفارقات جعلتْ المعنى ينفتحُ أكثر فأكثر على التأويل والقراءة، وحتى قراءة القراءة. من هنا كانتْ هذه المجموعة الشعرية طريقا لدراسة مفاهيم الصوفية المختلفة التي تشرّبها الشاعر، وعبّر عنها في أشعاره المختلفة، وفي هذا الديوان خاصة.

الهوامش والمراجع:

*عثمان لوصيف، شاعر جزائري، ولد سنة 1951 بطولقة ببسكرة، ينتمي شعريا إلى جيل الثمانينيات، أصدر مجموعة كبيرة من الدواوين الشعرية والكتب من أهمّها:الكتابة بالنار 1982، شبق الياسمين 1986، أعراس الملح 1988..وغيرها من الأعمال.

** يكتشف المتتبع لتاريخ التصوّف الإسلاميّ بأنَّ مفهوم المحبة الذي انطلق منه جميع المتصوفة وأسسوا عليه عقيدتهم وإيمانهم، هو محاولة لإعادة لحْم الفرقة التي حدثت بين المسلمين باسم الدين، وسعي لإظهار المعنى الكوني للإسلام الذي حثَّ على محبة الله تعالى، ومحبة مخلوقاته جميعا حبا فيه، ومن ثمة كان التصوّفُ في أحد معانيه هو سعيُ المسلم لكي ينتصر للإنسان ولقيم المحبة والتسامح.

1. ابن خلدون، عبد الرحمن. المقدمة. دار الشرق العربي، بيروت–لبنان، طبعة جديدة منقحة؛ 2004. ص:438.
2. ماسينيون، مصطفى عبد الرزاق. التصوُّف. دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى؛ 1984. ص:77.
3. البسطامي، أبو يزيد. المجموعة الصوفية الكاملة ويليها كتاب الشطح. تحقيق وتقديم:قاسم محمد عباس. دار المدى، دمشق، الطبعة الأولى؛ 2004. ص:16.
4. بلعلى، آمنة. تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛2010. ص:31.
5. البسطامي، أبو يزيد. المجموعة الصوفية الكاملة ويليها كتاب الشطح. ص:13.
6. عبد الله العشي. أسئلة الشعرية: بحث في آلية الإبداع الشعري. منشورات الاختلاف. الطبعة الأولى2009. ص128.
7. أدونيس. الصوفية والسوريالية. دار الساقي، بيروت–لبنان؛ الطبعة الثالثة، ؟. ص116.
8. أدونيس. مقدمة للشعر العربي. دار العودة بيروت. الطبعة الثالثة؛ 1979. ص131–132.
9. شقروش، شادية. سيميائية الخطاب الشعري في ديوان(مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي. عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، الطبعة الأولى؛ 2010. ص:101.
10. إيكو، أمبرتو. التأويل بين السيميائية والتفكيكية. ترجمة وتقديم:سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية؛2004. ص:42.
11. أدونيس. النص القرآني وآفاق الكتابة. دار الآداب، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى؛ 1993. ص:136.
12. لوصيف، عثمان. جرس لسماواتٍ تحت الماء. منشورات البيت، الجزائر، الطبعة الأولى؛ 2009. ص:8.
13. عتيق، عبد العزيز. علم البديع. دار النهضة العربية، بيروت–لبنان، ط؟ ص:143.
14. لوصيف، عثمان. جرسٌ لسماوتٍ تحت الماء". ص:8.
15. البهلول، عبد الله. في بلاغة الخطاب الأدبيِّ(بحث في سياسة القول). قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى؛ 2007. ص:59.
16. نفسه. ص:59.
17. لوصيف، عثمان. جرسٌ لسماوتٍ تحت الماء". ص:8.
18. لوصيف، عثمان. جرسٌ لسماواتٍ تحت الماء". ص:9–10.
19. المرجع نفسه. ص:11.
20. نفسه. ص:12.
21. ضاهر، عادل. الشعر والوجود(دراسة فلسفية في شعر أدونيس). دار المدى للثقافة والنشر، دمشق–سوريا، الطبعة الأولى؛ 2000. ص:267.
22. ملحس، ثريّا عبد الفتاح. القيم الروحية في الشعر العربيّ قديمه وحديثه. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط؟ ص:337.
23. لوصيف، عثمان. جرسٌ لسماواتٍ تحتَ الماء. ص:22.
24. حرب، علي. التأويل والحقيقة قراءة تأويلية في القراءة العربية. دار التنوير. ط؟؛ 2007.. ص:229.
25. لوصيف، عثمان. جرس لسماوات تحت الماء. ص:39.
26. سورة الحجر. الآية 29.
27. لوصيف، عثمان. جرس لسماواتٍ تحت الماء. ص:31.
28. عباس، قاسم محمد. الحلاج الأعمال الكاملة. منشورات رياض الريس، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى؛ 2002. ص:294.
29. لوصيف، عثمان. جرس لسماوات تحت الماء. ص:30–31.

*** ورد في "طاسين الأزل والالتباس" قول الحلاج:"إن لم تعرفوه(الله عزَّ وجلَّ)، فاعرفوا آثاره، وأنا ذلك الأثر، وأنا الحقُّ، لأني ما زلتُ أبدا بالحقِّ حقا."

30. أبو ديب، كمال. في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى؛ 1987.ص:57.

31. اليوسفي، محمد لطفي. لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب. سراس للنشر، تونس، طبعة جديدة؛ 1998. ص:33.
32. أدونيس. مقدمة للشعر العربي. ص:79.
33. نفسه. ص:79.
34. لوصيف، عثمان. جرس لسماواتٍ تحت الماء. ص:9.
35. المقالح، عبد العزيز. الشعر بين الرؤيا والتشكيل. دار العودة، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى؛ 1981. ص:14.
36. أدونيس. مقدمة للشعر العربي. ص:132.
37. لوصيف، عثمان. جرس لسماواتٍ تحت الماء. ص:32.
38. نفسه. ص:32.
39. نفسه. ص:33.
40. خياطة، نهاد. دراسة في التجربة الصوفية. دار المعرفة، دمشق–سوريا، الطبعة الأولى؛ 1994. ص:17.
41. لوصيف، عثمان. جرس لسماواتٍ تحت الماء. ص:42.
42. ينظر:ماسينيون. عبد الرزاق، مصطفى. التصوُّف. دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى؛ 1984. ص:36.
43. لوصيف، عثمان. جرس لسماوات تحت الماء. ص:33.