مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 22 العدد: 4 السّنة: الثّلاثيّ الرّابع 2020 ص: 503 - 522

الشعر والعرفان
دراسة في نص شعري جزائري

Poetry and Gratitude
A study in an Algerian poetic text

د. ايمان العشي [1]

تاريخ الاستلام: 11 10 2020 تاريخ القبول:28 10 2020

ملخص: يتقاطع الشعر بالعرفان، ليعيد بناء علاقته به، عبر بناء نص مكثف مضاعف التكوين، مضاعف البنية والرؤية، يتجه في مسلكين؛ مسلك يبني هوية النص بلاغة ولغة ونظاما قوليا، ومسلك معرفي أو عرفاني يصوغ حالات وجدانية عصية على التعبير ويتجه بها نحو الإيضاح، وإن كان إيضاحا ينتهي به المطاف إلى غموض.

لقد منح العرفان للشعر أكثر مما منحته له أية معرفة أو إيديولوجية أخرى لقد قربه من العالم والذات أكثر، بل وقربه من الشعر نفسه، منحه تبصرا مكنه من فتح مغاليق العالم ومغاليق اللغة، لقد وفرت الطاقة الخيالية والمجازية التي يتميز بها العرفان فضاء رحبا للقصيدة لتمتد بكل معطياتها إلى أقصى حدودها التي تجتمع فيها المتناقضات وتتلاقى فيها المفارقات وتستوي فيها كل الأشياء.

نعتقد أن نص عثمان لوصيف جرس لسماوات تحت الماء أهم نص عرفاني في الشعر الجزائري، فقد أمده الشاعر بما أمكنه من طاقة أسلوبية ووجدانية ورؤيوية،

[1] جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله ، البريد الإلكتروني: imanlachi@hotmail.fr

مما جعله مصبا انتهت إليه تجربته، وبنية تجمعت فيها كل تجاربه الشعرية السابقة.

كلمات مفتاحية: الشعر؛ العرفان؛ لوصيف؛ الأدب الجزائري؛ النقد الأدبي.

Poetry intersects with gratitude, to rebuild its relationship with it, through the construction of an intense text that double in composition, in structure, and in vision. Heading in two paths, a path that builds the identity of the text with rhetoric, language, and a legal system, and a cognitive or cognitive path, which formulates emotional states that are difficult to express and tends towards clarification, even if it is a clarification that leads to ambiguity.

What gratitude has given to poetry exceeds anything given to it by other knowledge and ideology. It brought it closer to the world and to the self, even to the poetry itself; it gave it an insight that allowed it to open the closures of the world and the closures of language. The imaginative and metaphorical energy that characterizes gratitude has provided a wide space for the poem, to expand with all its data to its limits, where contradictions come together, where paradoxes meet and where all things are equal.

We believe that Othman Loussif's text; A bell for the underwater skies, is the most important gratitude text in Algerian poetry. The poet provided him with what he could of stylistic, emotional and visionary energy, which made him an outcome for his experience, and a structure in which all his previous poetic experiences gathered.

Keywords: Poetry; Gratitude; Loussif; Algerian literature; Literary criticism.

تقاطع الشعر والعرفان مرتين في تاريخ الثقافة العربية، مرة في العصر الوسيط حين ظهرت حساسية روحية وأخلاقية وجمالية جديدة سميت بالتصوف، ولما لم يكن لها إرث في الثقافة العربية ولا شكل سابق استعانت بما سبق من أشكال واعتمدتها لتتشكل من خلالها، ومن ضمن الأشكال التي اعتمدتها الشعر ورمزياته المعروفة، وخاصة المرأة والخمرة والرحلة، فكان أن استجاب الشعر لهذه الحساسية الجديدة وثبت وجودها ونماها إلى أن أخذت تستقل بهويتها النصية في أشكال متعددة تجاوزت الشعر إلى أشكال من النثر الرفيع والسرد القصصي، بل وإلى نوع من الكتابة العابرة للأشكال صعب تحديد هويتها بشكل نظري واضح.

ومرة ثانية في العصر الحديث حين تبادل الشعر والعرفان أدوارهما؛ فغامر الشعر صوب الرمز والغموض والسريالية واقتحم أقاليم جديدة في الذات والعالم، وغاص في مناطق معتمة متناقضة، ولم يجد فيما لدية من بلاغة وصور وأساليب ما يمكنه من التعبير عن تلك الرؤى والحالات والأحلام والمعاني، فكان أن عاد إلى التجربة الصوفية يستمد منها الرؤية واللغة ونظام القول، فتشكل لديه نص يقترب من التصوف ويبتعد عنه في آن، كما كان التصوف، قديما يقترب من الشعر ويبتعد عنه أيضا.

وهنا يثار السؤال: ما العلاقة بين الشعر والعرفان، وما سر هذا التعالق بينهما منذ أن كانا؟ ربما يعود السر في كون التجربتين الصوفية والشعرية تجربتين متشابهتين، فكلاهما تجربة روحية تقوم على إدراك روحي للعالم تتجاوز المادي والمحسوس وتسعى إلى المختفي وراءهما، وكلاهما تعبير رمزي يستعين بالمجاز ليعبر عن الحالة النفسية والروحية للإنسان، وكلاهما حالة من حالات **الوعي المكثف** [1] كما يسميه كولن ولسون، أي الوعي الذي يستطيع

اختصار العالم وامتلاكه في صورة أو رمز أو لحظة، ثم إنهما يمتلكان القدرة على تجاوز الحالات الوجدانية البسيطة التي توصف إما بالسلب أو الإيجاب، إلى حالات أخرى مركبة لا يمكن للصفات البسيطة أن تحيط بها، لأن التجربتين

كلتيهما تتجاوزان هذه المحدودية إلى ما لا حد له، فتجمعان بين المتناقضين في الذات وفي الواقع مما يحتاج إلى لغة خاصة وإلى تأويل خاص، لا مجال مثلا للحزن وحده أو للفرح وحده في التجربتين إنما يمكن للحالتين أن تجتمعا معا في لحظة واحده، وعلى القراءة هنا أن تشغل آليات تأويلية جديدة لفهم ذلك.

وحين نقرأ تعريف كولن ولسون لكل من الشعر والأدب العظيم والتصوف لن نجد كبير اختلاف بينها، بل نكاد نقف على تعريفات متداخلة حتى لكأنها تعريف لظاهرة واحدة، يقول في تعريف الشاعر:<< والشاعر رجل **تتسع رؤياه** أحيانا على ما وراء أفق الإنسان العادي، فتذهله ضخامة الكون وجماله >> [2] ويحدد هوية الكاتب العظيم بأن عقله يتميز بقدرة << على الوثوب فجأة من الإنسان العادي فيه إلى **إدراك فجائي للقيم الشاملة**>> [3]، وحين يعرف التصوف لا يبتعد كثيرا عن هذا المعنى، فهو يرى أن << الرؤية الصوفية تتم حين يزاول الإنسان **نظرة عصفورية** على الحياة، أي حين ينسحب منها ولو للحظة **فيرى منها قدرا أكبر** بدلا من بقائه محصورا ضمن البؤرة الضيقة بؤرة **نظرته الدودية** المعتادة>> [4]. التعريفات الثلاثة تركز على الرؤية في تحديدها للشعر والأدب والتصوف، فكأن الرؤية هي المشترك الأساسي بينها، والرؤية متماثلة فهي رؤية تتخطى المحدود والبسيط لتشمل ما هو أوسع وأكبر وأعمق. فالشاعر مثله مثل الصوفي، << يسعى لإنهاء نقص العالم وعلى هذا فإن الصلة بين التصوف والشعر تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع>> [5]

سنحاول، في ضوء هذا، أن نتناول نصا من الشعر الجزائري يتم بكثير من العرفانية، حتى لكأنه فعلا نص من نصوص العارفين الكبار في الثقافة العربية وهو نص للشاعر عثمان لوصيف بعنوان جرس لسموات تحت الماء.

جرس لسموات تحت الماء قصيدة طويلة تقع في إحدى وعشرين لوحة، صدرت عن منشورات البيت بالجزائر عام 2008، ضمن كتاب يحمل عنوان **جرس لسموات**

تحت الماء متبوعة بـ: يا هذه الأنثى، والقصيدة من تفعيلة البحر الكامل: متفاعلن. وتقع في أربع وستين صفحة بمعدل اثني عشر سطرا في الصفحة الواحدة أي بما مجموعه 768 سطرا شعريا تقريبا.

القصيدة واحدة من أهم قصائد عثمان لوصيف، جاءت بعد مرحلة من النضج الشعري، وتعد امتدادا وتتويجا لتجربة القصائد الطوال التي بدأها في التسعينيات من القرن الماضي مثل قصيدة وهران وقصيدة غردايـة، وتلك الوردة وغيرها، تلك القصائد التي كان يؤرخ فيها شعريا لتجربته الروحية مع الطبيعة ومع ذاته أو من خلال ذاته. وتقع القصيدة في الحدود الفاصلة بين الرومانسية والرمزية والسريالية ولكنها تندمج جميعا في فضاء صوفي شامل.

جرس لسموات تحت الماء هي رحلة صوفيه موجهها الأول حالة من الإيقاع الغامض الذي يومض في لحظة غير منتظرة تجعل الشاعر مفتونا بمتابعتها في أمكنة غامضة وأزمنة غامضة، وبحالات روحية غامضة، رحلة أشبه ما تكون بحالة أسطورية تبني لها عالمها الخاص المنبت عن عالم الحقيقة البشرية الواقعية وستتضح بعض ملامحها من حين لآخر عبر مسيرة القصيدة، ومن هذا الإيقاع جاء عنوان القصيدة **جرس**، وسواء نطقناها **جرس** بفتح الراء أم بسكونها فالأمر سيان عروضيا ودلاليا.

تحيلنا كلمة الجرس على مجموعة من الأفكار التي فسر بها الشعراء رحلتهم الشعرية، فأغلب الشعراء يصرحون أن الشعر يأتيهم أولا في شكل إيقاع ثم يبحثون له عن تشكل لغوي، فمثلا قصيدة المقبرة البحرية لبول فاليري خطرت له< بادئ الأمر على شكل إيقاع موسيقي، كان عليه أولا أن يملأه بنغمات لفظية فارغة من كل محتوى، قبل أن يصب في قوالبها كلمات ذات معنى > [6]، وكأن المادة الأولية للشعر هي الصوت الغامض المنزوي في زاوية ما من زوايا النفس الإنسانية.

تبدأ القصيدة الرحلة بعملية تأثيث مشهدية من خلال عناصر لغوية تحيل في أغلبها على حالات الامتداد اللانهائي: الغمامة، سهوب العمر، الجراحات الآفاق، تقابلها مجموعة من الأحداث المتسارعة المشار إليها من خلال أفعال المطاردة والاختطاف والهرولة والبحث والالتهاب والانهمار والطيران والسيلان مما يوحي بحالة من الانفتاح على اللانهائي، غير أن هذا الانفتاح مثير للرعب لما يشير إليه من عزلة وغربة وامتداد وتيه.

هذا المطلع يهيئ القصيدة للانطلاق في معراج روحي بحثا عن حالة لا تكشف عن سرها إلا قليلا ، ويبدأ بعد المطلع بقليل يتضح القصد الأول من هذه الرحلة، إنه يتجلى في صورتين، الأولى صورة الطبيعة التي تتحول الى صورة الطفلة التي وصفها بالعصماء، وهو وصف مثير للتساؤل، فالعصماء في التقاليد الأسلوبية العربية تأتي غالبا صفه للقصيدة وليس للمرأة، أفتكون الطفلة التي ابتهج الشاعر للقائها من خلال الطبيعة هي القصيدة؟، الأمر ممكن وليس ثمة ما ينفي هذا التأويل، خاصة وانه بلقائه بها يتحول إلى طفل يستجيب للغوها، واللغو هنا المأخوذ من اللغة مدعاة للقول بأن هذا الطفل ليس إلا الشاعر الذي يلتقي بقصيدته، وبالعودة إلى كلمة الجرس الذي يطارده يتبين مدى العلاقة بين الجرس والشعر باعتبار الجرس جزءا من الشعر ومكونا أساسيا له، ومع مضي القصيدة في رحلتها تحط رحالها عند جملة أساسية تفسر ما سبق وهي قول الشاعر: **ماذا وروحانا توحدتا معا/ هل تبصرين قصيدة/ في مهرجان سطوعها تتوثب؟**، وقد جاءت في سياق اللقاء بين تلك الطفلة وذلك الطفل فكانت القصيدة، هذا إضافة الى **الكتابة** التي وردت في آخر سطر من هذا المقطع الشعري الأول: يا حب يا جمر الزمان أعد... أعد ما **تكتب**.

المقطع الأول إذن تشكل على أنه بحث عن القصيدة بوصفها غاية ووسيلة غاية حين تتعدى دلالتها النظام اللغوي والبياني والإيقاعي ووسيلة حين تحقق الجمال والجلال وتمنح الشاعر قدرة على التعبير الذي يمكنه من امتلاك ما يريد في هذا العالم.

ستتوالد العبارة الأخيرة في المقطع الأول: **يا حب يا جمر الزمان أعد... أعد ما تكتب**. لتصبح موضع تساؤل في المقطع الثاني ، والعبارة تتكومن من كلمتين محوريتين هما: الحب والكتابة وإذا كانت الكتابة بديلا عن القصيدة كما قلنا ورمزا لها، فإن الكلمتين المحوريتين هما الحب والقصيدة، غير أن المقطع التالي سوف لن يتحدث عن أثنين، بل عن واحد اسماه **الوجع السماوي**، مما يعني أن الاثنين" الحب والقصيدة ليسا إلا واحدا هو الشعر على الأقل عند هذه المرحلة من التحليل:

أي حنجرة بزغت على الوجود

موقعا تاريخك الشبقي

يا وجعا سماويا ويا شفقا مذاب؟

الوجع حالة مصاحبة للرحلة، غالبا، ونحن لا نعرف هوية هذا الوجع ولا نعرف المتوجع، لكن القصيدة ستسعى بعد حين إلى تحديد هوية الوجع من خلال مجموعة من البدائل المتتالية من خلال طريقة خطابية تقوم على الإشارة: أنت الندى، أنت المدى، أنت البداءه والبراءة أنت.. أنت أنا.. وأنت قصيدتي.. حاولت القصيدة أن تراوغ في البداية بالابتعاد عن المقصود لكنها اضطرت إلى الاعتراف بأن الوجع هو القصيدة والمتوجع هو الشاعر: أنت أنا وأنت قصيدتي مرة أخري تظهر القصيدة بوصفها المبحوث عنه كما في المقطع الأول.

والقصيدة تظهر بوصفها الحامل الممكن للحالة الروحية التي ستقوم بحملها عبر هذا المعراج الروحي الموجع.

في المقطع الثالث ضمير يحتاج إلى شيء من البحث لمعرفة على من يعود: **تهمي عليه المعجزات**، فعلى من تهمي المعجزات؟ إنه الشاعر بالتأكيد، الشاعر الذي بدأت بعض خصائصه في الظهور مع نهاية المقطع الثاني، والذي ظهر في صورة الصوفي وستأخذ القصيدة على عاتقها مهمة تقديم هذا الشاعر، إنه الصوفي العاشق الذي تمشي إليه الكائنات، وبإرادته يخضر النبات وتخلع الأرض جوعها ويبرعم الخشب الموات وتحلق الأجراس في ألحانه وينهض الرفات ويركض البحر لاهثا إليه، يقدم

النص، لتحديد هوية الشاعر، بطاقة دلالية في غاية الثراء تخرجه من دائرته البشرية إلى عالم الولاية والنبوة وأحيانا إلى مقام الإلوهية الأعظم. في هذا المقطع توصيف دقيق وموسع لحالة الشاعر وهو يركض وراء المعاني ويتابع الحالات ويفتتح المجاهيل ويعبر العوالم عالما بعد عالم، حتى يصل إلى الحد الذي لا يستطيع عقله أن يحتمل فيصرخ طالبا للنجدة، يقول الشاعر:

يا ملهب القيثار والأشعار
سرحني براقا كي أطير.. أطير نحوك
أجتلي إشراقة ولتنتصر في الحياة
ظمآن لا الأنهار ترويني
ولا هي الخطابات البليدات التي
لا تنتهي والجعجعات
أنت الهوى الكلي أنت النور يغشى ليلنا
أنت الرحيل وراء أصداء المدى
أنت السفينة والنجاة
خذنا إليك فنحن في عطش نموت
وأرضنا ملح شتات (ص: 15.16)

في المقطع السابق تكتمل صورة الشاعر وتتضح ملامحه ووظائفه، بينما تعود أيقونة **الجرس** لتظهر في المقطعين الرابع والخامس، تبدو أولا حالة دائرية تتشكل باستمرار وتظهر في صور مختلفة تدور حول معان متعددة ومختلفة ولا تتجه نحو معنى محدد ، فهو حينا **الكون الكبير** ، وهو أحيانا **الصبابة والغرابة والرحيل والنار والخرير والحرير** ، وهو يصعد مرة من **الأعماق** ومرة **من دخان الساحرات** ومرة **من تباريح العصور**، مرة هو **الجوهر الأبدي** ومره **هو السيد تستجيب لصوته الكائنات ينام مفتوح الجفون ويصدع معلنا للأرض أعياد الزهور**، هكذا يتجلى الجرس، فأي

شيء هو؟ هذا المقطع لا يصرح بحقيقته بل يهيئ الإعلان عن ماهيته فقط، يكفي هنا أنه قدم ترجمة ذاتيه له تقوم على الخارق والمفارق واللامتناهي، عبقرية هذا النص في قدرته على بناء ماهيات الأشياء والحالات بشكل عجائبي، ويخلق بالتالي عالما شعريا يتطلب طاقة كبيرة من الخيال لمتابعته وفهمه والربط بين مختلف عناصره. وبعد هذه الترجمة التي قدمها لحقيقة الجرس يتقدم أكثر في المقطع الخامس ليقرب حقيقة الجرس أكثر،

يبدأ المقطع كما يلي:

تتناسل الأجراس

آه! يا سلالات الكلام تقدمي

فما علاقة الكلام بالجرس هنا، وكيف ظهرت كلمة الكلام مباشرة بعد الأجراس، هل هي بديل عنها أم مصاحبه لها، أم نتيجة عنها؟ يقول بعد هذا:

تتناسل الأجراس

يا عصماء لا تتجهمي

قلنا سابقا بأن **عصماء** صفة للقصيدة، وهي هنا بديل لساني عنها، هل يتعلق الأمر إذن بالقصيدة؟ أغلب الظن أنه كذلك، وأغلب الظن أيضا أن القصيدة هي عروس التصوف وهي وسيطه وغايته. في هذا المقطع تعود الطفلة أيضا تلك التي أشرنا إلى علاقتها بالشعر من خلال وصف الشاعر لها بالعصماء وهنا ستفجر القصيدة كل طاقتها لتقدم وصفها للشعر من خلال مجموعة من المؤشرات تصب جميعها في حقل الكتابة والشعر، يستهل الشاعر المقطع بدعوة الكلام ألا يتوقف ولن يكون هذا الكلام سوى الشعر لا غيره، لأن الشاعر لا يهمه من الكلام سوى الشعر، والصوفي منه تحديدا هنا، ثم يطلب من القصيدة العصماء أن تفرج عن أساريرها وتطلق طاقتها ولا تتجهم، ويطلب منها أيضا أن تتزين بحروفه، تلك التي وصفها بالوغواغة، ولن تكون الحروف سوى مكونات الشعر الصغيرة. وفي السياق ذاته، يفتح قوسا في شكل تعليق خارج دورد السرد وكأنه، بلغة، واصفه يقدم حكمة أو

تأملا أو خلاصة تجربة أم سؤالا حائرا، أو ما يشبه ذلك من تعليقات مرفقه بالسرد يقول:

من علم الإنسان أن يملي

مواجعه على الملكوت

من صاغ الحناجر واللغات

فكل ما في الكون يزهر في فمي

يا طفلتي.. يا شعلتي

قولي ولا تتكتمي. (ص :21)

هذا التعقيب الذي سيختتم به المقطع الخامس يكشف بوضوح أكثر أن الهاجس المهيمن على النص هو هاجس الكتابة ، ولذلك فقد جاءت الجمل والصور مبنية على مكونات أساسية مشنقة من الكتابة أو على علاقة بها: **علم يملي، صاغ الحناجر، اللغات، الفم، الطفلة، قولي، لا تتكتمي**، كل سطر يحتوي على كلمة أو كلمتين تحيلان على الكتابة، الشعر، تلك التي اعتبرها معجزة وصانعة معجزات وقد بلغت إعجازية الشعر إلى أن صار يمنح المعنى والحياة للكون كما يشير النص: **فكل ما في الكون يزهر في فمي**، يزهر في الفم المتكلم رمز الشعر والكتابة، ولا يزهر في موقع آخر.

بعد أن يسرد المقطع الخامس حقيقة الشعر وما يتميز من طاقة على إنطاق الكون ومده بالروح، يتحول السرد لينشغل بالشاعر وتحولاته الروحية والعقلية والجسدية، إن بقي للجسد من حضور لأنه في بداية المقطع السادس سينفي الجسدية تماما، ليس عن نفسه فقط بل عن كل شيء، وستظهر كائنات روحية فقط، يقول:

روح أنا والكون روح

هذه الروحانية تحرر الشاعر من سلطة المحدود وتجعله منفلتا من أسر الزمان والمكان، وتمكنه من التوغل في الكون وتتبع أسراره، توقظ بصيرته ليدرك ما كانت

تقف دونه الحدود المادية وتحجبه، في هذه اللحظة يـــرى، ومن هذه الرؤية يبدع نصوصه على النحو الذي يبدعها به.

في هذه المرحلة من تحول النص، سيحدث، بفعل ما في الشاعر الرائي من وجد وتواجد، أن يتغير العالم كلما مر الشاعر به، فيصبح المدى بحرا فسيحا والشمس نبعا والنجوم زنابق والغيم خبازا. أما الشاعر فيصير جرسا مسافرا متلظيا متشظيا متجددا متعددا، ويتحرك السهل ليتبع الشاعر وتتحرك السفوح والبيوت والنوافذ والسطوح وتتجلى من عدم كائنات لم تكن: هذه بحار وهذه لجج، ويستعيد التاريخ حضوره: فمن هنا مر الفينيقيون وأوليس وابن ماجد وكولومبس وقبائل وجحافل وأساطيل ورايات ودم وأمم تهاجر وفتوحات وهكذا تعاد صياغة الكون بحضور الشعر والشاعر، أو يتشكل كون جديد، منبثق من الروح. حالة من الخيال لا حد لها تستدعي الماضي ويحوله إلى تاريخ داخلي يعيد نسجه من خلال الحاضر، والصوفي يخلق غالبا<< عالمه المثالي ، وهو عالم يحس ويدرك بالتخيل ، وهو يعاش بوصفه عالم أحداث خاصة بالتاريخ الداخلي هذه العلاقة بين الداخل والخارج، الباطن والظاهر، هي مصدر رؤيا الأحداث الداخلية الأكثر عمقا>> [7]

ما يزال النص يصنع كينونته ويبحث عن كيفيات ممكنة لتجسيد مقاصده من خلال سردية متواصلة تتوزع بين فواعل سردية ثلاثة، الشعر والشاعر والكون، من هذا الثلاثي يتناسل النص وتتوالد حكايته وتقوم بنيته وتتوالى مقاصده، وكأننا في غابة مجهولة تتكشف ملامحها خطوة إثر خطوة.

وفي المقطع السابع يتخلى الشاعر عن الرؤية البصرية والبصيرية ويستبدل بهما رؤية حلمية لعلها تقوى على وصف ما لم تقو على وصفه الرؤى الأخرى وفي الغالب ذلك ما يحدث لان الحلم يسمح للمتناقضات أن تجتمع وللمستحيلات أن تتحقق مع أن الرؤية الشعرية يمكنا أن تفعل بعضا من ذلك إلا أن الحلم له هويته الخاصة ، إذ أنه أقرب إلى الخرافة والأسطورة وخاصة من خلال تحولات أحداثه من وضعية سردية إلى أخرى من غير مبررات ولا روابط ولا مسوغات مقبولة، هذا هو المتوقع

غالبا، وهذا ما تقول به النظرية السريالية أي ما يتعلق << بإنكار وجود ما نعتبره تناقضا وتعارضا في التجربة الإنسانية، إذ أن العقل البشري قادر على بلوغ حالة تتناغم فيها القوى التي تبدو متعارضة >> [8] .فهل كان الحلم هنا بمثابة موجه سردي مختلف وهل كانت الكشوفات التي انتهى إليها النص مفارقة لغيرها؟

يقول الشاعر

في السهو

كنت رأيت....

ثم تنهال الصور التي تشكلت في الحلم ، في البداية هيأ الشاعر متلقيه لنمط آخر من الكلام، من خلال التحول من اليقظه إلى الحلم، غير أن النص لم يفلح في تأكيد التحول وبقيت الرؤية التي ربطها بالسهو شبيه إلى حد كبير بالرؤية التي سبقت في المقاطع السابقه، وهكذا حدث نوع من خيبة التوقع، خاصة وأن القصيدة هنا لم تنتقل إلى مرحلة أخرى بل أعادت ذاتها من خلال صور سبقت ودلالات مرت ولم نلحظ ذلك التداخل بين المنطقي والخارق وبين الممكن والمستحيل والواقعي والخرافي والعقلي والمجنون، وأهم ما في هذا المقطع التعليق الذي انتهى به وهو بمثابة لغة واصفة تعين المتلقي على التأويل، وتقرب له ما تشظى من دلالات النص وما غمض من مقاصده، يقول الشاعر:

تاجي ضجيج الكون... مملكتي حروفي

والقصيدة صولجان يستعر

وأهمية هذا التعقيب، أنه يوضح طبيعة هذا الرحلة التي يقوم النص بسرد تفاصيلها ومكوناتها، وهي رحلة الشاعر باحثا عن المعنى في مجاهيل الكون القصية العصية، هذا الشعر الذي يمنحه الشاعر طاقة إلهية. ويبرز هذا المعنى في المقطع الثامن حين يتقمص الشاعر صورة المسيح، ويوجه خطابه، كما فعل المسيح تماما لرفاقه الشعراء، لكن يخاطبهم وكأنهم كائنات صغيرة لم تكبر بعد ولم تنضج ويقيم صورة لشاعر هو المصدر الاول للشعر منه يفيض نبع الشعر بلا نهاية، يقول:

يا أيها العشاق لا تتبرموا

هذا دمي متأجج

هذي أباريقي لكم فيها شفاء

فخذوا.. خذوا من خمرتي

كأسا يعطرها الصفاء

وتشربوا طعم القداسة كلكم عندي سواء

فإذا الدياجي طخطخت وتفحمت كل النجوم

فهاكم من أضلعي قبسا

ومن أسطورتي جرسا

وسيروا... أنتم بين الخلائق أنبياء (ص 31)

هذا ما قاله المسيح لحواريه ولغيرهم، لقد قال: كلوا جسدي واشربوا دمي«إِنْ لَمْ تَأْكُلُوا جَسَدَ ٱبْنِ ٱلْإِنْسَانِ وَتَشْرَبُوا دَمَهُ، فَلَا حَيَاةَ لَكُمْ فِي أَنْفُسِكُمْ. مَنْ يَأْكُلُ جَسَدِي وَيَشْرَبُ دَمِي تَكُونُ لَهُ حَيَاةٌ أَبَدِيَّةٌ... فَإِنَّ جَسَدِي طَعَامٌ حَقٌّ، وَدَمِي شَرَابٌ حَقٌّ. مَنْ يَأْكُلُ جَسَدِي وَيَشْرَبُ دَمِي يَبْقَى فِي ٱتِّحَادٍ بِي». — يوحنا 6: 53ـ 56. وهذا خطاب ألوهي، وليس مجرد خطاب نبوي، لان المسيح في الفهم المسيحي ليس مجرد نبي بل هو إله، وهذا هو الفهم الذي يريد التصوف أن يوصله، نحن إذن، في الشعر أمام تجربة تمتد من البشرية العادية إلى الولائية العرفانية إلى النبوية المفارقة إلى الإلوهية، إنها رحلة تنتهي بالحلول أخيرا.

مع المقطع التاسع يحدث تحول في الحيز الذي تجري فيه أحداث المعراج القارئ يتوقع أن المعراج لا يمكن إلا أن يكون من الأسفل إلى الأعلى، على غرار المعراج النبوي والمعراجات الصوفية المعروفة، غير أن الشاعر في **جرس لسموات تحت الماء**، يشوش على القارئ فلا يدري إن كان المعراج نحو الأعلى أم نحو الأسفل، إلى السماء أم إلى الماء، أم ثمة حالة حيزية يلتقي فيها البعدان السماوي والأرضي من تفكيك لما هو

معروف من أجل بناء حيز جديد غير معروف. بالعودة إلى عنوان القصيدة/ الديوان نجد حضور الماء والسماء معا، وكان ينبغي على القارئ أن ينتبه منذ البداية إلى هذه التركيبة الغريبة، وأن يتخذها موجها في القراءة. في المقطع التاسع إذن يبدأ الماء وتوابعه اللغوية والدلالية في الظهور مشكلا فضاء تتوالد فيه الأحداث، ويتم من خلاله سرد الأفعال والحالات، وهكذا يتغير المعجم اللغوي، ومعه يتغير المعجم الدلالي والمقصدي من خلال المكونات اللغوية التالية كمثال فقط: البحر، العرس المائي، مطر القصيدة، عطشانة روحي، الماء، الطوفان موجة، الخليج، السمك، يسيل تنبجس. هذه المجموعة من الكلمات هي التي ستتحمل مسؤولية تأثيث هذا الفضاء الجديد، وبالتالي تغيير التوقع وتغيير المقصد وإعادة ترتيب النص ترتيبا جديدا. وهكذا تتزاحم العواطف الصور بشكل مكثف ومتسارع ، والشعر العظيم هو الذي يتكون غالبا من العواطف والصور<< العواطف التي هي تجربة في العذاب وبالتالي في المعرفة، والصور في شكلها الموقع هي وسيلة الشاعر الوحيدة في التعبير عن عاطفته >> [9]

في المقطع الحادي عشر سيتضح فضاء المعراج بوضوح، وسيقدم من خلال طريقتين في الكلام، الأولى سرد طبيعي والثانية تعقيب على السرد، فأمال الاولى فتظهر فيما يلي:

نادتني الشبقات من أحراسي

في قاع بحر ذاهب الأغوار

أهداب.. سراخس.. أشنة

وقواقع أولى

قناديل ـ هلام سابح لألاؤه متبخس من ماسي

أغفو على زجل المياه تمر فوق محاجري الأسماك والأفلاك. (ص 36)

هذه لغة طبيعية تصف الفضاء الجديد بمكوناته البحرية الجديدة وتنتقل الأحداث من فضاء إلى آخر، وبعدها يوقظ الشاعر في ذاته الكفاءة التعليقية ليخرج من السرد إلى التعليق عليه قائلا:

.. هل غرقت سمائي أم هي الرؤيا الطرية

نختفي فيها الغيوم

وتحتفي فيها النجوم

يأخذ الشاعر مكان القارئ، ويقوم بالتساؤل عن طبيعة هذا التحول ودون أن يقدم تعقيبا يقينيا، وليس من مهمته أن يفعل ذلك، يترك التساؤل مفتوحا ليكمل القارئ التأمل فيه.

والحقيقة أننا لا ندري هل ارتفع الماء إلى الأعلى أم أن السماء نزلت إلى تحت أم أن الحدود الفاصلة بين الماء والسماء هي حدود منطقية نثرية ولا وجود لها في العرف الشعري والصوفي، أم أن الماء ليس إلا بديلا للسماء، أو صورته الأرضية أليسا حين ننظر إليها، صفحتين زرقاوين منبسطتين ، نستذكر هنا، كما فعل الشاعر الآية الكريمة : **وكان عرشه على الماء،** فأين يوجد الماء وأين يوجد العرش، فأن كان العرض في السماء فالماء أيضا في السماء، وإن كان خارج المكان فالماء حيث يكون العرش،، ألم تربط اسطورة الخلق البابلية **الاينوما اليش** الماء بالسماء، حين قالت بأن الكون قبل أن يكون كان دخانا وغازات ثم فصلها الالهة قسمين قسما جعلته سماء وقسما جعلته ماء، وظلا يحنان على أصلهما : الدخان.

في الماء يلتقي الشاعر مرة أخرى بطفلته ويفاجأ بها، مما يعني أن الماء رحم خصبة مولدة للشعر، والماء، كما في الأساطير، رمز للحياة والخصوبة ، ألم يجعل الله من الماء كل شيء حي، ألم يصف العرب الشعر الضعيف بأنه قليل الماء والرواء ألم يستخدموا الماء استعارة لكل ما من شأنه أن يبعث على الشعور الايجابي الجميل [10].

المعراج إذن غير فضاءه وعدل مساره، على الأقل شكليا أو ظاهريا ولكنه سيحافظ على روحانيته وشاعريته وأخلاقيته، وربما لأول مره في الشعر العربي يحدث هذا التحول، ونحسبه سبقا شعريا جزائريا.

نفترض أن هذا التحول في العروج من السماء إلى البحر يحمل في ذاته عروجا آخر هو البحث عن اللذة الروحية في فضاء آخر غير مألوف ولا معتاد، على اعتبار أن فضاء السماء قد استهلك ولم يعد يروي عطش الروح فكان لا بد من البحث عن متجه آخر أكثر إغراء وإبهارا.

الشاعر لا يشعر بالوصول، وقد ظل ينادي راغبا في المزيد، ويقدم للبحر وصفة يتمنى أن يكون على صورتها، يقول:

يا بحر روحك حرة وأنا سجين الطين

حولني إلى ماء لعلي أبتدي

أو تهتدي روحي إلى معراجي

يا بحر لا تبخل وخذ مني جفوني

أضلعي.. كبدي.. وخذ أوداجي (ص 39)

يقدم الشاعر كيانه من أجل **رعشة محمومة** يصل بها إلى النشوة الكبرى التي تجعله يهتف صارخا:

.. قلت الله! هذي سدرتي

غير أنه، وعبر تقنية التعقيب السردية، يشكك في الوصول:

هل كنت أحلم.. أم هي الأمواج تحفر

روحها في شهقة الأمواج

وهكذا يعيد القارئ إلى نقطة البداية، ويرغمه على التساؤل إن كان ما قرأ هو أحداث حقيقية أم مجرد خطاب لغوي. ويبدو أن الشاعر الرائي المتصوف لا يريد لمعراجه أن يصل، لأن الوصول اكتمال والاكتمال ينهي تلك النشوة الكبرى التي هي غايته من المعراج، ولذلك غادر **ذاك البحر مسلوب الحجى** ليغوص في بحر آخر

بحر الطفلة التي صاحبته عبر معراجه ممثلة عن شعره العودة إلى الشعر والغوص فيه هو منتهى رغبة الشاعر، منه يولد معانيه وبه يؤرخ لمعراجه، منه البداية وإليه النهاية، ولذلك ظل يصاحبه في صورة الطفلة أحيانا وفي صور أخرى في أحايين أخرى كثيرة.

يواصل النص معراجه البحري، متنقلا من حال إلى حال، ينشر روحانيته على الكون ويضفي القداسة على عناصره، أحينا تطل الطفلة من بوابة ما من بواباته فتزيد المعراج اتساعا ليشمل البحار السبعة في مقابل السماوات السبع يستحضر خطابات متعددة، خطاب الأنبياء والملائكة والأولياء والقديسين والعشاق والشعراء والدراويش، في نوع من التعددية الصوتية_ البوليفونية مستحضرا رحلة السندباد وهو يشد رحاله من بحر إلى بحر ومن أفق إلى أفق.

تابعت ترحالي

أسافر من فراغ موحش لفراغ

واشتقاني بحري القديم وحنت الأجراس

والموج استبد بي الجوى (ص 53)

هذا ما كان يردده السندباد ممهدا لسرد حكايته، والسندباد هو صانع أجمل السرود في العربية على الإطلاق، وقد ظل يصنع سرودا متتالية بشكل مباشر أو غير مباشر، وها هو هنا يصنع سردية صوفية تضفي القداسة على كل ما تمر به.

في المقطع الثامن عشر تنتهي وظيفة البحر بعد أن استنفدت طاقتها، فكان لابد أن يتجاوزها الشاعر إلى معراج آخر، فاكتشف **الغاب**، ويبدو أن الشاعر لا يريد أن يتخلى عن رمزية البحر فجعل الغاب بديلا للبحر: **الغاب بحر أخر / لكنه من غير أعماق تحن**.، وإذا كان الغاب رمزا للطبيعة فقد ارتمى الشاعر في فضاء رومانسي بلغته الجبرانية الشفافة، وبقي أسيرا لها، ثم إن الرومانسية تحد من كثافة الروحانية الصوفية، لأن روحانيتها تظل مهما تسامت في حدود ما هو بشري وأسيرة عالمه. وربما لذلك كان لابد أن يشعر الشاعر بضرورة العودة الى البحر:

يا نورس البشرى أعدني للبحار

لأجتلي فيها مراياي التي تحت المياه

غير أن عودته لم تكن فتحا جديدا بل كانت محاكاة لحكاية تم سردها سابقا بكثير من تفاصيلها.

في المقطعين الأخيرين من القصيدة، العشرين والحادي والعشرين ما يشبه البيان، فقد جاءا في شكل تعليق شامل على الرحلة وتفاصيلها وحالاتها النفسية والروحية، فكانت مقولة واحدة هي الإيمان، فيها يسرد ما يؤمن به ليصل إلى الخاتمة: **آمنت بالإنسان..** وتلك هي الغاية التي يسعى إليها الشاعر المتصوف الإنسان. < و هكذا الشاعر يحس جميع الاختلاجات الكونية وتغيرات العالم كلها لكنه يقيم، في معزل عنها، حقيقة تنفي بديمومتها الحركة والتغيير وهو يقيم هذه الحقيقة بواسطة فنه الذي هو سيمياء اللغة >> [11]

هكذا جاءت القصيدة في شكل رؤية استبصارية شاملة تبحث عن الأمان والاستقرار وارتمت في أحضان الكون وحاولت أن تذوب في تفاصيله.

المراجع:

لوصيف، عثمان، جرس لسموات تحت الماء، متبوعة بـ يا هذه الأنثى، منشورات البيت الجزائر 2008,

أدونيس، **الصوفية والسريالية**، دار الآداب، بيروت، لبنان، دط، 1992 .

عدنان حسين علي، **الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي**، دار الرشيد بغداد العراق، دط، 1979,

فاولي، (والاس)، **عصر السريالية**، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981 ,

شاهين، سمير الحاج، **لحظة الأبدية، دراسة الزمان في دب القرن العشرين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980

ويلسون، (كولن)، **الشعر والصوفية**، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت لبنان ط1، 1972,

الهوامش:

[1] – كولن ولسون، الشعر والصوفية، ترجمة: عمر الديراوي ابو حجلة، دار الآداب، بيروت، ط1 1972، ص، 36.

[2] – كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص،35

[3] – نفسه، 36

[4] – نفسه، 42

[5] – عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وهور الغزالي، دار الرشيد، بغداد العراق، 1979، ص:29

[6] – سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص، 219.

[7] – أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ص162. 163.

[8] – والاس فاولي، عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981.ص، 109.

[9] – والاس فاولي، عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، 1981. ص، 93.

[10] – ينظر ما ورد في اضافة الماء الى مكونات اخرى في: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، للثعالبي.

[11] – والاس فاولي، عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، 1981. ص67.