مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 25 العدد:3 السّنة: الثّلاثي الثّالث 2023 ص: 335-379

المنتج الدّلالي للأبعاد الصّوفيّة في الشّعر الجزائريّ المعاصر

Semantic Product of Sufi Perspectives in Contemporary Algerian Poetry

أ. عمر طرافي*

إشراف: أ. د. علاق فاتح

تاريخ الاستلام: 24-12-2020 تاريخ القبـول: 16-04-2022

ملخّص: تجلى الخطاب الصّوفي في الشّعر الجزائريّ المعاصر بدلالات عميقة تعكس تجارب الشّعراء في تقصّي غموض الذّات وفردانيتها، وتهدف إلى كشف عمقها اللامتناهي طلبا للحقيقة المغيّبة، فأضحت أعمالهم الشّعريّة متسمة بالإيغال في عوالم الصّوفيّة والرّمزيّة، ولدراسة هذه الدّلالات، والسّعي للنفاذ إلى روح التّجربة الشّعريّة الصّوفيّة الجزائريّة وإبراز خصوصياتها إن على مستوى الرّؤيا، أو على مستوى البناء الفنّي، تم انتقاء نصوص شعريّة جزائريّة معاصرة، قمنا بالبحث في آليات اشتغال الدّلالة الصّوفيّة في البنيّة العميقة على المنتج اللغوي والرّؤيوي لهذه النّصوص، وبالاشتغال على المستوى الدّلالي بمختلف الآليات الأسلوبيّة كالحقول الدّلاليّة والتّناص وأسلوب التّقابل والثّنائيات الضّديّة، برزت لنا الأبعاد الصّوفيّة في تلك الدّلالات ذات التّعدد الرّؤيوي والإطلاق الدّلالي في أنساق متضادة لها صلة بالكون وانسجامه.

كلمات مفتاحيّة: الدّلالي؛ الخطاب؛ الصّوفيّة؛ المعاصر؛ الشّعر.

Abstract: The Contemporary Algerian poetry presented the Sufi discourse with profound connotations. These connotations reflects the different experiences of poets in their journey to discover the self. This journey aims to uncover the aims to reveal the infinite meaning in order to reach the covered reality. Hence the works of these poets is full of use of Sufi symbols and other symbolic language. To be able to investigate this symbolic language, and

* - جامعة الجزائر 2، الجزائر.

البريد الإلكتروني: amar_tarafi@yahoo.com (المؤلّف المرسل).

analysing this mystical poetry, some texts are chosen for this purpose. In this analysis, I will explain some features, both in the meaning and in the style. I will also investigate the semantics of these texts, intertextuality juxtaposition, binary oppositions, Through this, we found that these semantics has Sufi perspectives. These semantics has a relationship with the universal in a harmonic way.

Keywords: Semantic; Discourse; Sufi; Contemporary; Poatry.

مقدّمة: أضحى الشّعر العربيّ المعاصر أكثر انفتاحا واتساعا وتثاقفا مع الحضارات الأخرى، وصار قائما على التّجربة بأبعادها الغائرة، والتّنوع الرّؤيوي والتّعدد الدّلالي، والتّساؤل المعرفي بدل التّأثر والانفعال والغنائيّة التي ميّزته من قبل وتعدّدت القراءات التي لجأت للتأويل لفهم هذه النّصوص، فجاء خطاب القراءة مفتوح الآفاق، متعدّد الأبعاد.

ولأنّ التّراث العربيّ كان يحمل بين دفّتيه أدبا صوفيا طواه التّجاهل والنّسيان قرونا طويلة كونه يحمل مفارقة الجمع بين ما هو ديني في جوهره، وما هو أدبي في طرق تعبيره، كان الحفر فيه واستخراج كنوزه، واستكناه معارفه، فتحا مبينا على الشّعراء المعاصرين، ذلك أنّهم وجدوا في تجربة التّصوف حداثة عريقة ورؤيّة ثوريّة تتّجه إلى الكمال، كما وجدوا أنّ المركز لم يعد المطلق الإلهي وحده بل يشارك فيه الإنسان ممّا يعطي للتصوف بهذا المعنى بعده الكوني الذي يتجاوز حدود الزّمان والمكان.

ولأنّ التّراث في شقّه الصّوفي يتوافق مع منطلقات حداثيّة، لجأ الشّعراء إليه وكتبوا نصوصهم بعيدين عن صخب العالم، بعدما استفادوا من تجارب المتصوّفة القدامى ومارسوا حريتهم الإبداعيّة في عوالم ذاتيّة خاصّة، رهانها التّجاوز وديدنها التّحول، ولا ننكر جهود المستشرقين الذين كانوا سبّاقين للتنقيب في التّراث الصّوفي أمثال لويس ماسنيون، وريني جينون، وإدوارد هنري بالمر، ومارغريت سميث، وبلوشيه، وغيرهم كثير ممّن درسوا تراثنا الصّوفي وأعادوا بعثه من جديد.

لم يكن الشّعراء الجزائريّون المعاصرون بمنأى عمّا يحدث للشعر العربي من ثورة في طرائق التّعبير، وأجناس الخطاب، وتغييرات عصفت بالمعاني والمباني اللغويّة

الكلاسيكيّة، فمالوا إلى الكتابة الصّوفيّة منذ تبلورها في السّبعينات، وزاد اهتمامهم -خاصّة في الثّمانينيات وما بعدها -بلغة التّصوف وعلاماتها وأساليبها وما تتيحه لهم من طاقات إبداعيّة كبيرة، فراحوا يعبّرون عن تجارب خلجاتهم العميقة يتقصّون الذّات في غموضها وفردانيتها، ويرومون كشف عمقها اللامتناهي، ويسبرون أسرارها وأغوارها طلبا للحقيقة المغيّبة، وأضحت أعمالهم تشكل مشروعا حضاريا وثقافيا مفرزة تجارب جديدة تتسم بالإيغال في عوالم الصّوفيّة والرّمزيّة من هنا جاء اهتمامي بتجلّيات الخطاب الصّوفي في الشّعر الجزائري المعاصر، أحاول فيه كشف مواطن الفرادة في توظيف هذا النّوع من الخطاب لدى الشّعراء الجزائريّين، وأسعى للنفاذ إلى روح التّجربة الشّعريّة الصّوفيّة الجزائريّة وإبراز خصوصياتها إنّ على مستوى الرّؤيا أو على مستوى البناء الفنّي، **ولهذا سأنطلق من ظاهرة توظيف الخطاب الصّوفي في نصوص شعريّة جزائريّة معاصرة، وأبحث في آليات اشتغال الدّلالة الصّوفيّة في البنيّة العميقة على المنتج اللغوي والرّؤيوي لهذه النّصوص.** فكان أن اخترتُ مجموعة من القصائد غنيّة بالخطاب الصّوفي لشعراء جزائريّين تتجلّى فيها التّجربة الصّوفيّة متقاطعة مع التّجربة الشّعريّة كما في الجدول التّالي:

الشّاعر	المجموعة الشّعريّة	القصائد المختارة	الصّفحات
ياسين بن عبيد	1-هناك التّقينا ضبابا وشمسا	. السّنبلة والنّاي . غيمة المعنى	33 . 32 41-37
	2-الوهج العذري	. تراتيل المشكاة الخضراء	17-16
	1-معلقات على أستار الرّوح	-عائد من سفر التّلوين -تقاطعات الليل والمنفى	24
	2-غنائيّة آخر التيه	-أعاصير الرّوح	92-89
	3-أهديك أحزاني		107-103

عثمان لوصيف	1-قالتّ الوردة 2-قراءة في ديوان الطّبيعة 3-نمش وهديل 4-المتغابي	-قالتّ الوردة -البحر -شعاع ويأتي النّبي -الفجاءة	90-5 80-77 46-39 51-48
عبد الله العشي	1-صحوة الغيم 2-مقام البوح	-الثّاء تغزل ليل (ها) -الغياب -أوّل البوح -احتفال الأبجديّة	33-29 77-73 36-35
فاتح علاق	1-ما في الجبّة غير البحر 2-الكتابة على الشّجر	-ما في الجبّة غير البحر -الحلاج على الصّليب -على طريق إرم	26-17 73-65 44-38
عبد الله حمادي	1-البرزخ والسّكين	يا امرأة من ورق التّوت	155-139
محمّد علي سعيد	1-صداح البحر 2-جيوب الرّذاذ 3-روح المقام	- مقدّمة -جيوب الرّذاذ -حبّات سبحتها وقولي -الأرض الضّيقة	13-12-11 103-88 28-27
أحمد عبد الكريم	1-معراج السّنونو 2-موعظة الجندب	-السّبابة -قيس والعشاء الأخير	48-43 114-109

عقاب بلخير	1-متن العارفين	-حالات -النّقطة	30-22 15-16
عبد القادر اعبيد	1-روح تتمرأى	-آنسته	29-28
محمّد خليل عبو	-سيرة الرّجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ	-سيرة الرّجل الذي لبس البحرين -ضيف البحر 1و2	9-7 27-25
الأخضر بركة	محاريث الكناية	مقام الموسيقى	185-172
مداني بن عمر	سماء لوجهي	-فوق أصابع النّور -الرّحيل الكبير	125.122 94 . 91

جدول قصائد شعراء مدونة البحث ومصادرها

يتعرّض المستوى الدّلالي إلى إنتاج الدّلالة بمختلف الآليات الأسلوبيّة كالحقول الدّلاليّة والتّناصات والتّقابلات والثّنائيات الضّديّة وهي أدوات إجرائيّة قمنا بتطبيقها على النّصوص الشّعريّة المنتقاة.

1-الحقول الدّلاليّة: تعدّ الحقول الدّلاليّة "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتّها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها" (عمر، 1992)، حيث تسهم في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تشيع عند الشّاعر أو مجموعة من الشّعراء، والدّلالات التي تقترن بها وتوضّح علاقات مكونات كل حقل بينها ممّا يفصح عن لبّ المعنى، فاختيار الشّاعر لألفاظه "يتمّ في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة" (المطلب، البلاغة والأسلوبيّة، 1984). إنّ دلالة اللفظة تكون وفق السّياق الذي توجد فيه، وتكون مع شبيهاتها في المعنى المعجمي من جهة خاصّة، وقد يتجاوز ذلك إلى ما سواه، ذلك أنّ الكلمة لا تحمل معناها المعجمي فقط بل لها أيضا "هالة من المتجانسات والمترادفات، والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصّوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق، وهذا ما تدرسه نظريّة السّياق وثيقا مع نظريّة العلاقات الدّلاليّة" (مقيرش، 2011).

وتتلخّص مبادئ نظريّة الحقول الدّلاليّة في مايلي:

1 - إنّ الوحدة المعجميّة تنتمي إلى حقل واحد معين.

2 - كل الوحدات تنتمي إلى حقول خاصّة بها.

3 - لا يمكن إغفال السّياق الذي ترد فيه الوحدة اللغويّة.

4 - مراعاة التّركيب النّحوي في دراسة مفردات الحقل.

لقد تجلى الخطاب الصّوفي في قصائد شعرائنا حين توسلوا بالتّعبير عنه من خلال عدة حقول أهمّها: حقل ألفاظ الحب وحقل ألفاظ الخمر وحقل ألفاظ المعرفة وحقل الألفاظ الدّالة على أعضاء الإنسان ومتعلقاته. هذه الحقول التي ستكشف عن أهم الدّلالات الصّوفيّة لدى شعرائنا.

1–1حقل ألفاظ الحب: يميّز ابن عربي بين ثلاثة أنواع من الحب وهي: الحب الإلهي، والحب الرّوحي، والحب الطّبيعي؛ فأمّا الحبّ الإلهي "فهو حب الخالق من أجل المخلوق الذي تجلى فيه الخالق ذاته من ناحيّة، ومن ناحيّة أخرى هو حب المخلوق من أجل الخالق... ويمثّل هذا الضّرب من الحب الحوار الأبدي المعبّر عن اقتران القدسي والإنساني"(نصر ع.، 1978)، وأمّا الحب الرّوحي فإنّ المخلوق يلتمس "الوجود الذي يتكشف فيه صورته...وليس للمخلوق في هذا الحب الرّوحي غاية أو إرادة سوى أن يتطابق مع المحبوب" (نصر ع.، 1978). أمّا الحب الطّبيعي فهو ينشد إرضاء رغبات المحب دون أن يكترث لإرضاء المحبوب.

ولمقام المحبّة أربعة ألقاب هي:

-الهوى: وهو سقوط الحب في قلب المحب؛

-الحب: هو خلوص الهوى إلى القلب وصفاؤه من كل كدر؛

-العشق: هو إفراط المحبّة والتّفاف الحب على المحب وظهوره في حبّة القلب؛

-الودّ: هو ثبات الهوى أو الحب أو العشق في ما يسوء وما يسر على السّواء.

وللحب أحوال مختلفة كالسّكر والغرام واللوعة والكلف والذّبول والانكسار والقلق والأرق والوله والكمد والحزن (زدادقة، 2008).

تصنيف الصّوفيّة يقوم على تصوير الحب توحيدا بين الرّوحي والطّبيعي، وبين الإلهي والإنساني. وقد استعمل الشّعراء في التّعبير عن تجارب حبهم الألفاظ والأساليب الغزليّة

الموروثة بعدما تم تكوينها ونضجها الفنّي، حيث طوّروا معجم الحب الإنساني ووسّعوا من دلالات ألفاظه لتكتسب دلالات جديدة تناسب السّياق المختلف للتجربة الصّوفيّة.

وفي قصائد شعرائنا وجدنا أنّ الألفاظ التي يتشكل منها حقل الحب مكررة وغير مكررة، صريحة أو مُلمّح لها هي كالآتي: **الحب، العشق، الغزل، المحبّة، الهوى الجمال، غرام، الصّبا، الحنين، شوق، الوصال، الوصل، صبوة، حرقة، بوح، التّوق صبابة، التّصابي، الوداد، التّنائي، تلاقي، حشا، التّشوق، وله، تحنان، تودد، تعلق الوجد، الشّهوة، الشّبق، النّزوة، قُبلة، الهيام، الاحتراق، الاشتعال، الالتّصاق الغوى.**

ومن الشّعراء الذين ألفيناهم يكثرون من استخدام ألفاظ الحب الصّريحة أو المُلمَّح لها عثمان لوصيف خاصّة في قصيدته «قالتّ الوردة»، حيث الوردة هي الشّاعر نفسه، وكل ما تعانيه من حنين إلى مصدر البدايات ولواعج وأشواق يعانيه الشّاعر هذا المحب الهيمان الذي يغرق في بحار العشق الإلهي. يقول في هذه القصيدة:

" يَا نَجْمَتِي فِي مَتَاهِ السّبُلْ!
ها أنَا أتمزّقُ مِنْ صَبْوةٍ
وأُصَلّي لِعَيْنيكِ
أو أَبْتَهِلْ
فامْسَحِي عَنْ جُفُونِي اللَظَى
واغْسِلِي شَفَتِي بالقُبَلْ
ثمَ قُولِي: سَلَامًا..سَلَامَا
وغَنّي مَعًا للغَوَى والغَزَلْ
حِينَمَا يَلتَقِي عَاشِقَانِ هُنَا
تَحْبِلُ الأَرْضُ بالمُعْجِزَاتِ الكِبَارِ
وَآيَاتُهَا تَكْتَمِلْ! (لوصيف، قالتّ الوردة، 2000)

إنّ هذا الحب يوحّد بين الطّبيعي والرّوحي في تجانس وانسجام تام، وقد برزت فيه المرأة (الوردة) رمزا لله المتجلي في صورة فيزيائيّة، خاطبها بألفاظ عديدة من حقل الحب: كصبوة وقُبل والغوى والغزل وعاشقان...، فغدت الوردة "بمثابة الرّوح الخلاّقة والقدرة الإبداعيّة، والأنوثة ذات الطّابع الإلهي الخالق الذي روح الشّاعر المبدع من روحها" (هيمة ع.، 2008).

1–2حقل ألفاظ الخمر: وجد الشّعراء المتصوّفة في الخمر ومتعلّقاتها ما يعينهم على توصيف حالتهم، والتّعبير عن تجاربهم الصّوفيّة، فأنشأوا دلالات جديدة "لا تدل على الخمرة الأرضيّة ولا تنصرف إلى السّكر الحقيقي أو الواقعي، وإنّما تفيض بوجد الصّوفي، وتشير إلى ما أصابه من أخلاط الوعي، وغياب العقل" (داوود، 2002). ويعدّ بعث الكتابة الصّوفيّة في العصر الحديث استمرارًا للكتابة الصّوفيّة الإسلاميّة حيث تتخذ السّكر وسيلة لتجربة الحب الصّوفي مكررة تجارب القدامى، كما أنّ الشّاعر المعاصر أيضا اتخذ من الخمرة رمزا لهمومه وقضاياه القديمة والجديدة.

أمّا الألفاظ التي يتشكل منها الحقل الدّلالي للخمرة ومتعلّقاتها ممّا ألفيناه لدى شعرائنا الجزائريين فتشمل ما يلي:

الخمر، الرّاح، النّبيذ، الاعتصار، العناقيد، الثّمالة، الانتشاء، القدح، الكأس النّخب، الخوابي، الأباريق، العنب، الشّرب، المعتق، السّكر، الصّحو، النّشوة، دنان داليّة، مخمور، قطوف، خمرة، سكرة، حانة، المعربد، الطّلّ، سكرات، كؤوس الشّراب، الدّوالي، كروم، حُميّا، النّديم، كرم، مَعاصر، الصّبوح.

ولأنّ السّكر وسيلة يتخذها الشّاعر في تجربة الحب الصّوفي والرّحلة العروجيّة فإنّ قصيدة «أعاصير الرّوح» للشاعر ياسين بن عبيد خير من تفنّنت في إبراز ذلك يقول الشّاعر (بن عبيد، أهديك أحزاني، 1998):

إليـكِ كُـرُومَ اللهِ تحْـبُ وهُويّتِـــي ❁ وَتَفْـــتِنُ أَوتَـــارِي وَتَهْتَـــزُّ مُهْجَتِـــــي
صَحَا بِيَ عُـذْرِي يَا هَـوَاكِ وَرَاعَنِي ❁ فَضَـــاءٌ..فَضَـــاءٌ.. رَهْـــنَ نَـــارٍ مُضِيئَـــةِ
أَدِيرِي حُمَيّاكِ الصّبُـوحَ فمَوْعِـدِي ❁ سُـجُودٌ إِلَـى الأَسْـنَى بِكَـأْسٍ عَتِيقَـــةِ
وَعُـودِي كـرومَ اللهِ فَيْضًـا يَعُبّنِـــي ❁ وَذِكْـرَى اشْـتِعَالِي فِي حِمَـاكِ بِصَرْخَتِـي!
وَعُـدْتُ وَذَيَّـاكَ النّـدِيمُ مُصَافِحًـــا ❁ بِوَجْـدِي وَأَحْـوَالِي وَصَـحْوِي وَسَكْرَتِـــي

بإكسير العرفانيّة تحولت ألفاظ المعجم الخمري الصّوفي (كروم الله، حُميّاك الصّبوح، كأس، عتيقة، يعبّني، النّديم، صحوي، سكرتي) إلى رموز شعريّة وتلويحات إلى معاني الحب والفناء والغيبة عن النّفس، وقد شُحنت من قوة الواردات والوجد الصّوفي العارم، والسّكر الإلهي المعنوي بمشاهدة الجمال المطلق، ومنازلة الأحوال والتّجارب الذّاتيّة العاليّة.

1 – 3 حقل ألفاظ المعرفة: ترتبط المعرفة الصّوفيّة بالحب الإلهي إلى درجة أنّ الصّوفيين يختلفون في تقديم أحد الحالين على الآخر، فبعضهم يقدّم المعرفة وآخرون يقدّمون المحبّة، وهي في كلتا الحالين من الدّلالات الأساسيّة في الصّوفيّة إذ تبنى عليها تأملات المتصوّفة واستبصاراتهم ورؤاهم.

وجاء في الرّسالة القشيريّة أنّ المعرفة عند الصّوفيّة هي "صفة من عرف الحق سبحانه بأسمائه وصفاته ثم صدق الله في معاملاته" (القشيري، 1990) وهي أيضا أعلى درجات الفناء، وغاية سفر الصّوفي إلى ربه،" إذ هو يفنّى عن شهود الحق بالاستهلاك في وجوده" (داوود، 2002).

والمعرفة الصّوفيّة تنبع من داخل الذّات ممّا يجعلها تختلف من صوفي إلى آخر حسب درجته ومقامه ورسوخ قدمه، وهو ما يعكس الاختلاف الذي ينبني عليه الخطاب الصّوفي، كما أنّه يشكّل تجليا لبنيّة النّظام المعرفي ومظهرا من مظاهره. وتعدّ العلاقة بين الأنا والوجود، الذّات والموضوع هي في دلالتّها العميقة والأساسيّة علاقة معرفة بقدر ما تصغر المسافة بينهما المعرفة هي تبعا لذلك، علاقة اتحاد بين الذّات العارفة والشّيء المعروف. (كعوان، 2010)

تظهر الألفاظ الدّالة على المعرفة في قصائد شعرائنا بوجوه مختلفة وهي تشير في صياغتها على درجات شتّى من المعرفة الصّوفيّة ونورد منها: **المعرفة، العرفان، الحقيقة، الحق، الدّراية، الرّؤيّة، السّؤال، العلم، الدّين الكتابة الحيرة، الفهم، النّبوءة، الشّهود، السّر، الإشارة، الرّمز، السّمع، الشّك الفكر الإشراق، البرهان، العقل، المنطق، الدّليل، التّأمل، الاكتشاف، الأخبار الاطّلاع القراءة، المعنى، القلب، النّبض، البيان، اللوح، القلم.**

لقد تحدّث الشّاعر عقاب بلخير عن مسألة العرفان متقاطعة مع العلم والفهم فقال في المقطع 15 من قصيدة «حالات» س(عقاب، 2011):

وَمَسْـأَلَةُ العِرْفَـانِ مِـنْ نُـورِ عِلْمِـــهِ ❁ تَنَاهَـــتْ بِنَـــا حَتَـى انْحَلَلْنَـــا بِعِلْمـــــهِ
وَمَـا فَهِـمَ العُشَـاقُ كيـفَ يَلُمُّهُـــمْ ❁ تَنَاهِيـــهِ فِـــيهم فَـــاكْتَوَوْا دُونَ فَهْمِـــــهِ
كَـذَا يَنْقَضِي عُمْـرُ الحَبيـبِ ولا يَعِي ❁ سِـــوَى كَلِمَـــاتٍ لا تُبِـــينُ عَـــنِ اسْـــمِه

إنّ مسألة العرفان هي العلم الكشفي الإلهي الذي يتنزل في رحاب الذّات الصّوفيّة المهيّأة لتلقيه، ولا يمكن إدراك واستيعاب وفهم ما يحدث لمن مارسوا الحب الإلهي

لدرجة الفناء والحلول حين اكتووا بهذا الحب وعجزوا هم أنفسهم عن فهم ما يمرّون به من تجربة صوفيّة مثيرة للانبهار والدّهشة.

ولأنّ المعرفة الصّوفيّة مرتبطة بالحب الإلهي، يعبّر الشّعراء دائما عن ظمئهم للاغتراف من فيوضات المعرفة الرّبانيّة وبالأخص من جوهر الحق. فهذا الشّاعر عثمان لوصيف يقول في «قالتّ الوردة»:

"شَعْشِعِي الكأسَ واستبشري
أنتِ من جوهرِ الحقِّ
من جوهري
آية .. صاغكِ الله مِنْ وهَجٍ
وحباكِ حَمِيميّة الأنهرِ" (لوصيف، قالتّ الوردة، 2000)

كما نجد الشّاعر نفسه وفي القصيدة ذاتها يكرر لفظ الحقيقة والنّبض ليجمعهما في قوله:

" ثمّ ها إنّني الآنَ ألمَسُ فيكِ الحقيقةِ
نابضةً متنبضةً بالبرُوق الطّرِيّة" (لوصيف، قالتّ الوردة، 2000)

إنّ النّبض محلّه القلب والقلب مصدر الحب، والحب هو الطّريق الموصل إلى الحقيقة، وبه يحصل الاتصال الدّائم، وهو مركز المعرفة، و"كلما امتلأ القلب بالحب زاد امتلاؤه بالمعرفة، والمعرفة الكاملة إنّما هي حصيلة الحب التّام، وعندئذ لا تغد وللعلوم الأخرى أيّة أهميّة لدى الصّوفيّة، فهذه العلوم ما تزال ترى الله غائبا وبعيدا بينما عند العارفين حاضر قريب، يتحققونه في ذواتهم، ويناجونه بقلوبهم، فيتجلّى لهم مُشرقا ومضيئا" (مقيرش، 2011).

1–4 حقل ألفاظ الرّحلة: بما أنّ الشّاعر الصّوفي لا هم له إلاّ اكتشاف الحقيقة الكليّة وراء المحسوسات فإنّه يقوم برحلة لتزكيّة النّفس وترويضها وتهذيبها حتى تكتشف روحه، ويكون أهلا للكشف والمشاهدة والتّلقي. هذه الرّحلة التي أورد الخطاب الشّعري المعاصر لدى شعرائنا مجموعة من الدّوال الرّامزة التي تشتغل دلاليا ضمن حقلها ونذكر منها: **المسافات، المنتهى، الإبحار، السّفر، الملكوت، الدّيار، الإياب المدائن، الشّرفات، الزّمان، الطّريق، الطّرق، الشّراع، ترحال، صاعد، الجنوب الشّمال، زورق، الوطن، المدن، الزّمن، ذاهب، ركاب، أمد بعيد، مَعلم، دروب**

المسافر، قوافل، حدود، مبحر، الأباعد، التيه، سبيل، قِبلة، غربة، أوطان، خُطى المدى، غريب، التّنقل، رحلة، عائد، مطايا، عبور، الشّتات، دليل.

ويحضر الوسيط الذي لا يمكن الاستغناء عنه رمزًا من رموز وسائل الرّحلة العروجيّة، فهو الوسيلة التي تكون سببا في حدوث الرّحلة. والوسائط كثيرة ومتعدّدة دلالاتها في الخطاب الصّوفي نذكر منها: **الأجنحة، البراق، البرق، النّور، الدّخان الماء،** وكل رمز من هذه الوسائط يشمل أيضًا رموزا أخرى تشكّل حقلا له، فالماء مثلا يضمّ كل من: **الغرق، الموج، الوديان، الملاح، البحر، المحيط، الخلجان الطّوفان، المياه، الأشرعة، الموانئ**...إلخ. ويمكن جمع كل هذا في الحقـول الدّلاليّة التّاليّة: حقل الإسـراء، حقل العروج، حقل الارتقاء، حقل الطّيران، حقل السّير، حقل الإبحار، حقل الشّرب. ومن النّماذج الشّعريّة التي احتفت بألفاظ حقل الرّحلة واستعملت الوسائط نجد الشّاعر فاتح علاق في تتمة قصيدته «على طريق إرم» حيث يقول:

"يا أيّهَا القَلْبُ
أسْنِدْ قَنَاتكَ بالبَسْمَلَة
واستعنْ بالصّلاة
فالأرض مقبرةٌ
والنّدى مِقصلة
الصّبرُ هُدْهدك الأبدي
والشّوقُ زادُك في الفلوات ِ
فأوقدْ شموعَكَ
ناداكَ شوقُهُمُ فاشْتَعلْ
واتبِعِ الخطْ وبالخطو
الصّفْ وبالصّفو
حتى ترى القلبَ يشرق من جانب الطّور ِ
فاجمعْ ضلوعَكَ
ثم اقتربْ خطوةً خطوتينِ
حتى ترى النّار تشرقُ من قبَسٍ في العليقَةِ
ثمّ اقتربْ قابَ قوسينِ

طفْ حولَ خيمتها
مرةً مرتين
يكشفُ النّورُ أسرارَهُ
وتفيضُ المعاني
على الضّفّتيْن" (علاق، الكتابة على الشّجر، 2013).

يَظهر الشّاعر في هذا النّص الشّعري دليلا لقلبه يطلعه في حديث باطني كيف يصل إلى غاية الغايات في رحلة عروجيّة تنتهي بإشراقاتها وفيوضاتها بالتّجلي الأعظم، وانكشاف أسرار العرفان، وقد اتخذ من النّور وسيطا تشير رمزيته إلى مداليل الذّات الإلهيّة، المعرفة، والتّجلي، هذا الوسيط الذي أمدّ أيضا برمزيته مجموعة من الدّوال، حيث جعلها تشتغل دلاليا ضمن مجال اشتغاله كالشّموع، تشرق، قبس، النّار. والتي أسهمت في مقامات الارتقاء. وقد ارتبط مكان العروج هنا من القلب إلى القلب أي أنّ المنطلق من ضفاف الذّات الصّوفيّة لتحط فيها مرة أخرى في سفر عروجي نحو المطلق، زاده الشّوق، ومقامه الصّبر، ورحلته البحث عن المعنى الإلهي.

2-تجليات التّناص: يقوم التّناص في الشّعر على نتائج التّفاعل الخصب بين النّصوص بعدما استحضر التّجارب الشّعريّة للآخرين ثم دمجها في التّجارب الفنيّة الخاصّة. والتّناص مصطلح نقدي له تعاريف عديدة يراد به في مجملها "تعالق النّصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار فيما بينها" (مباركي، 2003)، ولقد ظهر هذا المصطلح لأوّل مرة من قبل الباحثة والنّاقدة الفرنسيّة جوليا كريستيفا في مجموعة بحوث لها مُعرّفة إياه بأنّه "ذاك التّقاطع داخل التّعبير مأخوذ من نصوص أخرى" (محمّد ع.، 1995)، وأصبح هذا المصطلح يتعامل به الدّارسون في حقل الخطاب الأدبي.

وتتمثّل أهم مقوّمات التّناص فيما يلي:

- أنّه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النّص المقروء بتقنيات مختلفة؛
- يمتصّها المبدع ويجعلها من عندياته، ويصيّرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده؛
- يحوّلها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتّها أو بهدف تعضيدها (مفتاح، 1992).

ويرى محمّد بنيس أنّ إعادة كتابة النّصوص تتم وفق أحد القوانين التّاليّة:

- **قانون الاجترار**: ويكون النّص الحاضر فيه استمرارًا للنص الغائب، وهو إعادة له إعادة محاكاة وتصوير، ويتلخّص عمل المؤلّف في تقديم النّص الغائب في أوزان شعريّة؛
- **قانون الامتصاص**: وهو قبول للنص الغائب، وتقديس له، وإعادة كتابته بطريقة لا تمسّ جوهره، وينطلق المؤلّف هنا من قناعة راسخة، وهي أنّ هذا النّص غير قابل للنقد أو الحوار؛
- **قانون الحوار**: وهو نقد للنّص الغائب، وتخريب لكلّ مفاهيمه، وتفجير له وإفراغه من بنياته، وهو لا يقبل المهادنة، فهو أعلى درجات التّناص وأرقاها (بنيس 1979).

ويسهم التّناص في تشكيل هويّة النّص المعرفيّة انطلاقا من التّراث والتّاريخ الإنساني وترسبات طبقات اللغة، كما أنّه يبحث في جذور النّص المقروء والنّصوص التي أسهمت في تشكيله، والثّقافة المنتسبة إليها، حيث "تفصح عن اتجاهه الفنّي والفكري، ونظرته للكون والحياة، والتّاريخ بوجه عام" (مباركي، 2003). وتعدّ عمليّة التّناص بعثًا للتراث الحضاري من جديد، حيث تحيا في النّصوص التي تعيد كتابتها وفق عمليّة تناص خاضع لمستويات متعددة.

ومن خلال ما سبق تظهر لنا من خلال النّصوص المتناصة فوائد التّناص في التّعرف على المرجعيّة الفكريّة والإنشائيّة لشعرائنا المعاصرين والشّرط الحضاري الذي أنتجها. وسنرى تجليات التّناص في الشّعر الجزائري المعاصر انطلاقا من قصائد شعراء مدوّنتنا، حيث ندرس التّناص القرآني والتّناص مع الحديث النّبوي والتّناص مع التّراث الصّوفي.

2-1التّناص القرآني: ونعني بالتّناص مع القرآن "التّفاعل مع مضامينه وأشكاله، تركيبيا ودلاليا، وتوظيفها في النّصوص الأدبيّة بواسطة آليّة من آليات شتّى" (واصل، 2011). ولقد وجدنا أنّ النّص القرآني يأتي في طليعة النّصوص التي ينهل منها شعراء بحثنا، وينقسم هذا النّوع من التّناص إلى قسمين هما:

- "الاقتباس الكامل للآية، أو جملة من آية قرآنيّة، مع تحوير بسيط أحيانا بإضافة أ وحذف، أو بإعادة ترتيب مفردات الجملة؛
- اقتباس المعنى فقط، وصياغته بلغة الشّاعر، مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدّالة على الآية، والأوّل هو الأكثر شيوعا، أمّا الثّاني فهو قليل (الحسني 2004).

ومن الذين أخذوا بالتّناص الأوّل، نجد الشّاعر عثمان لوصيف اقتبس آية كاملة من دون تغيير أو تحوير في قصيدته «قالتّ الوردة» إذ يقول:

" أيّها التّائهُ
المتعثرُ في فجَواتِ النّفَقْ
أيُّها المُقتفِي أَثري
في المَهَامِهِ
أو في فِجاجِ الغَسَقْ
إن أضعتَ الخرائِط ِ
أو غشيتْكَ الدّياجي
وسُدّتْ أمامكَ كلُ الطّرُق ِ
﴿ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الفَلَقْ ﴾!" (لوصيف، قالتّ الوردة، 2000)

لقد وظّف الشّاعر الآية ﴿ **قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الفَلَقْ** ﴾ [الفلق،1] توظيفا ينفي الجمود ويضفي الحيويّة، لاسيما وقد جاءت كخلاص لمن أضاع السّبيل، وقد دُبّجت في نسيج النّص الشّعري كصورة جماليّة مشعة، وأضفتْ تحاورا نصّيا راقيا.

ونجد هذا النّوع من التّناص أيضا لدى عبد الله حمادي في قصيدته «يا امرأة من ورق التّوت»، يقول الشّاعر:

" كان جَسدُ الماء يُغري بالبوحْ
وشفاهُ الكرزِ المحمومِ حُبلى
بالحُمْرةِ
وقطوفٌ دانيّة الأشواقْ
تتوعّدني بعِناقْ:
للشهوةِ فيها أطْوَارْ
للعاصفة الجائرةِ فيها
إبحارْ..." (حمادي، 2001)

إنّ الشّاهد هنا هو قوله «**قطوف دانيّة**»، وهو قـول مقتبس من الآية ﴿**قُطُوفُهاَ دَانيّة**﴾ [الحاقة،22]، ويكاد يكون اقتباسا حرفيا كاملا، حيث حذف الشّاعر الضّمير المتصل (ها) فقط وترك باقي الآية على حالها. ولقد وظّف الشّاعر هذه الآية بطريقة

امتصاصيّة حين رآها تستجيب لتجربته الشّعريّة الصّوفيّة؛ إذ استخدم رمزيّة جسد الماء(سر الحياة سرى في الماء) برمزيّة جسد المرأة (رمز الخصوبة والنّماء) والجسد لدى الصّوفيّة يرمز إلى البرزخ الفاصل بين ما يربط الموجودات (الظّاهر)، وما يربط المعدوم (الباطن)، فه ومعبر للتسامي، ولعلّ الشّاعر كنّى بالقطوف الدّانيّة عن النّهود المتدليّة المفعمة بالإغراء، كما كنى بالعاصفة عن الرّعشة الكبرى، وكل هذه الصّفات الحسيّة للمرأة التي ذكرها الشّاعر بالتّصريح كالشّفاه الكرزيّة الحمراء، عناق، شهوة، أو ذكرها كناية كالنّهود ماهي إلاّ جسورًا مَجازيّة للوصول إلى الحقيقة، حيث شهود الحق في النّساء يعدّ من أعظم التّجلي وفق ما يشير إليه بن عربي.

وفي هذا الصّدد يقول أدونيس متحدّثا عمّا وراء الجسد من معان صوفيّة: "النّشوة الجنسيّة هي كذلك انخطاف، إنّها نوع من الموت المؤقت، أو لنقل هي صورة للموت...أو حياة داخل الحياة، أو هي صورة عاليّة من الحياة الحقيقيّة الغائبة، وليست هذه النّشوة حسيّة وحسب...بل هي مليئة بأشياء ما وراء الحس، الحبّ عبر هذه النّشوة أبديّ كالألوهة، أو هو جزء منها" (أدونيس 2006). إنّ نظرة أدونيس للجنس تتجلى في البعث والخلاص، ورمزا للتجدد والخصوبة، وقهر الموت، وهي كما يراها سفيان زدادقة –مشاطرينه الرّأي –"أوليات تندرج في النّسق الأورفي الوثني أكثر من اندراجها في النّسق الصّوفي الرّوحي" (زدادقة، 2008).

وفي قصيدة «ضيف البحر1» للشاعر محمّد خليل عب وتتجلى سنيّة آيات من سورة الرّحمن في مطلع القصيدة، يقول الشّاعر:

"مرَجَ البحرين على كتفي يلتقيانْ
والبرزخُ في قلبي
وأنا البَحرانْ
وأنا الشّمسُ تسافرُ وأنا الحسبانْ" (عبو، 2016)

تصرّف الشّاعر في توظيف آيتي ﴿ **مَرَجَ البَحْرَينِ يَلْتَقِيَانِ۝بَيْنَهُما بَرْزَخٌ لا يَبْغِيَانِ**﴾ [الرّحمن، الآيتان 17-18] في شعره، فكان اقتباسه حرفيا للآية الأولى مضيفا لها «على كتفي» التي تقدّمت على «يلتقيان»، واستعمل كلمة «برزخ» من الآية التي تلتها خدمة لمعنى صوفي جديد وعميق، حيث يتم تأويل البحرين بشِقّي المعرفة باتساعهما وشمولهما اجتمعا في برزخ يحلّ في قلب الشّاعر والذي بدوره تجاوز أيضا المعنى الحرفي لآية

﴿**والشّمْسُ والقَمَرُ بِحُسْبَانٍ**﴾ [الرّحمن،3] ليمنحها من خلال تناصه دلالات صوفيّة، إذ تؤوّل الشّمس بالحقيقة والحسبان مجلاها وظهورهما يكون في الإنسان الكامل "ظلا وصورة للحضرة الإلهيّة التي هي حضرة المعاني" (القاشاني، 2011).

وفي قصيدة «غيمة المعنى» للشاعر ياسين بن عبيد نجد تناصا قرآنيا من النّوع الأوّل، حيث اقتبس جملة من اية قرآنيّة، وقام بتحوير بسيط بإعادة ترتيب المفردات يقول الشّاعر:

علينَا أفيضُوا ماءَها نشتعِلْ بها ❁ صَبًّا ضاعَ في شِيحِ الصّدَى المُتخلِلِ

(عبيد، 2007)

فالشّاعر هنا يعيد كتابة النّص القرآني الغائب، ويوظفّه بطريقة الامتصاص توظيفا فنيا للآية الكريمة: ﴿**وَنَادَى أَصْحَابُ النَّارِ أَصْحَابَ الجَنَّةِ أَنْ أَفِيضُوا عَلَيْنَا مِنَ المَاءِ أو مِمَّا رَزَقَكُم اللهِ، قَالُوا إِنَّ اللهَ حَرَّمَهُما عَلَى الكَافِرِين**﴾ [الأعراف، الآية 49] فبعدما كان المعنى طلب أهل النّار أن يجود لهم أهل الجنة بالماء أو بالرّزق ممّا آتاهم الله ها هو شاعرنا ياسين يقتبس جملة ﴿ **أَفِيضُوا عَلَيْنَا مِنَ المَاءِ**﴾، ويقوم بتقديم شبه الجملة «علينا» على الفعل «أفيضوا»، مع تحوير طفيف في شبه جملة «من الماء» وتغييرها إلى مضاف ومضاف إليه «ماءها»، ليصبح المعنى في سياق جديد، وذلك بفضل مهارة الشّاعر واقتداره الفني في نقل الآية من سياق سلبي متعلّق بأهل النّار إلى سياق إيجابي بمنظور صوفي تمثل فيه النّار الرّمز للحقيقة، وهي طريقة معاصرة في توليد الدّلالات تسمى بقلب الرّموز.

وفي قصيدة «آنسته» لعبد القادر أعبيد، تمثّل النّار أيضا مدار تناص قرآني مستوحيا فهمه لها من معاني النّار المُوسويّة، وذلك في قوله:

جنحتُ للحبّ والأغيارُ ما جنحوا ❁ آنستُ ناري.. وفي كَفِّ الدّجى جَمحوا

(أعبيد، 2014)

يستحضر الشّاعر عبد القادر آية من سورة طه في قوله تعالى: ﴿**وَهَلْ أَتَاكَ حديث موسى*إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أو أَجِدُ على النّارِ هُدىً**﴾ [طه، الاية 10]، لقد امتصّ الشّاعر جملة ﴿**آنَسْتُ نَاراً**﴾ ونسب النّار لنفسه فأضحت «آنستُ ناري»، لتدلّ على أنّ هذه التّجربة ذاتيّة للشاعر وليعبّر بها عن المسلك الصّوفي الذي اتخذه منطلقا من الشّوق والحب الإلهي، وإذا كانت النّار في

الآية تبد وظاهريا حسيّة حقيقيّة، فإنّها لدى عبد القادر أعبيد في المستوى المجازي معنويّة، تدلّ على معنى القرب، والزّيادة في درجات الهوى.

كما نجد في تناص القصص القرآني الأكثر شيوعا لدى الشّعراء استحضار آيات من سورة يوسف، حيث يُروى أنّ قصّته عليه السلام "تحمل سحرا خاصّا للأديب العربي الحديث الذي شغف بتوظيف النّص القرآني لأنّه يُشكّل جزءا أساسيا من المخزون الثّقافي الجمعي للقارئ العربي، ويمدّه بطاقة تعبيريّة هائلة" (مباركي، 2003). وقد اقتبس من آياتها كل من الشّاعرين أحمد عبد الكريم في قصيدته «قيس والعشاء الأخير»، وفاتح علاق في قصيدته «ما في الجبّة غير البحر»، وذلك في قول عبد الكريم:

"... ومَرَّ على الشّارعِ الحجريّ جميلا

فقطّعتْ الفاتناتُ أصابعَهنّ وقلنَ

كذا فليمتْ في هوى الشّمعدانِ الفراشْ" (أحمد، 2009)

وقول فاتح علاق في قصيدته:

"وقالتّ: هو الفجر لكْ

هيتَ لكْ

خُض غماري ولا تشتك الهجرَ

فالشّعر لكْ

أيّها البحرُ ما أجملكْ!" (علاق، ما في الجبّة غير البحر، 2017)

لقد اشتغل الشّاعر أحمد عبد الكريم على آية ﴿**فلمَّا سَمعتْ بمكْرِهِنّ أرْسَلَتْ إليهنَّ وأَعتدَتْ لهنَّ مُتّكأ وآتتْ كُلَّ واحدة مِنْهنَّ سِكّيناً وقالتّ اخرُجْ عَلَيْهِنَّ، فلمَّا رَأَيْنَهُ أكْبَرْنَه وقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وقُلْنَ حَاشَ للهِ ما هَذَا بشَرَا، إن هَذَا إلاَّ مَلَك كَرِيمٌ**﴾[يوسف الآية 31]. واشتغل الشّاعر فاتح علاق على آية ﴿**ورَاوَدَتْه التي هُو فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِه وغَلَّقَت الأَبْوابَ وقالتّ هيتَ لكَ، قَالَ مَعَاذَ اللهِ، إنَّهُ رَبّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ، إنَّه لاَ يُفْلِح الظّالِمُونَ**﴾ [يوسف، الآية 23].

ورد التّناص في المقطعين الشّعريين بطريقة امتصاصيّة لدوال القرآن الكريم، وكلا الشّاعرين استلهما النّص القرآني؛ أحدهما اقتبس جزئيا فهو اقتباس جزئي، والثّاني اقتبس جملة دون حذف أو إضافة فه واقتباس حرفي.

ثم أعادا كتابة النّص الغائب بطريقة أسهمت في إنتاج المعنى الصّوفي لكلا الشّاعرين مستجيبة لتجربتهما الشّعريّة الصّوفيّة، حيث الجمال المطلق، وتجلي عظمة الله فيه يغري بالانجذاب والفناء. مثّل له الشّاعر عبد الكريم برمزيّة الحرق المستوحى من طبيعة "السّلوك الصّوفي الذي يقوم أساسا على البحث عن حقيقة الحب الإلهي، ولا يصل الباحث المحب إلى مرابع ذلك الحب إلاّ إذا أصبح كفراشة النّار التي تريد القرب من اللهب إلى أن تصل درجة الحرق" (بنعمارة، الصّوفيّة في الشّعر المغربي المعاصر، 2000).

كما تُؤوّل صورة البحر في شعر فاتح علاق بالتّجلي الإلهي فيه، من حيث" السّكينة الأبديّة التي كانت الحقيقة الإنسانيّة عليها قبل ظهورها الوجودي، إنّها سكينة الكينونة الباطنة داخل الأصل الإلهي" (منصف، 1998). وهي كما نرى معاني صوفيّة متعاليّة تنبيء عن مهارة الشّاعرين في التّنصيص.

2-2 التّناص مع الحديث النّبوي: استحضر الشّعراء المعاصرون الحديث النّبوي في نصوصهم، ونهلوا من معينه لما له من أهميّة فنيّة وفكريّة في بناء النّصوص وأعادوا كتابته وفق ما يتمشى مع تجاربهم الشّعريّة، إلاّ أنّ نصوص شعرائنا قلّ كثيرا فيها هذا النّوع من التّناص. ولعلّ السّبب في اعتقادنا مردّه إلى أنّ التّجارب الصّوفيّة تقام على العلاقة المباشرة دون وسيط مع الله عزّ وجلّ، ذلك أنّ الشّاعر بتجربته الشّعريّة والصّوفيّة أقرب إلى النّبوءة من حيث أنّ "صفات النّبي النّفسيّة وطبيعة إدراكه وتفاعله مع محيطه هي نفسها –من النّاحيّة الإجرائيّة –تفاعلات الشّاعر وإدراكاته، أي امتلاك معرفة حدسيّة انفعاليّة كشفيّة تخترق الأشياء وتتنبأ بالوقائع وتقرأ المخبوء والمغيّب، وتقدّم رؤيّة جديدة للإنسان والعالم" (زدادقة 2008). لذلك لم تحفل نصوص الشّعراء المتصوفة بتناصات الحديث النّبوي إلاّ قليلا.

أمّا ما استُخدم من تناص حديثي لدى شعرائنا فنجد الشّاعر مداني بن عمر يقول في قصيدته «الرّحيل الكبير»:

إلَهي أَأَحْب والصّراطُ ضفيرةٌ؟ ❁ ونبْضي سَمَاواتٌ وقلبي صغيرُ

(مداني، 2007)

إنّ الذّاكرة القرائيّة تستثار فور قراءة هذا البيت لتستذكر حديث للنبيﷺعن الصّراط وأهواله والذي رواه أب وهريرة وحذيفةﷺ عن النّبيﷺ أنّه قال:

"وَتُرْسَلُ الأَمَانَةُ وَالرّحِمُ، فَتَقُومَانِ جَنَبَتَيِ الصّرَاطِ يَمِينًا وَشِمَالاً، فَيَمُرُّ أَوَّلُكُمْ كَالْبَرْقِ. قَالَ: قُلْتُ: بأبي أَنْتَ وَأُمّي أَيُّ شَيْءٍ كَمَرّ الْبَرْقِ؟ قَالَ: أَلَمْ تَرَوْا إِلَى الْبَرْقِ كَيْفَ يَمُرُّ وَيَرْجِعُ فِي طَرْفَةِ عَيْنٍ؟ ثُمَّ كَمَرّ الرّيحِ، ثُمَّ كَمَرّ الطّيْرِ، وَشَدّ الرّجَالِ، تَجْرِي بِهِمْ أَعْمَالُهُمْ وَنَبِيُّكُمْ قَائِمٌ عَلَى الصّرَاطِ يَقُولُ: رَبّ سَلّمْ سَلّمْ. حَتَّى تَعْجزَ أَعْمَالُ الْعِبَادِ، حَتَّى يَجِيءَ الرّجُلُ فَلاَ يَسْتَطِيعُ السّيْرَ إِلاَّ زَحْفًا، قَالَ: وَفِي حَافَتَيِ الصّرَاطِ كَلاَلِيبُ مُعَلَّقَةٌ مَأْمُورَةٌ بِأَخْذِ مَنِ أُمِرَتْ بِهِ، فَمَخْدُوشٌ نَاجٍ، وَمَكْدُوسٌ فِي النّارِ. وَالذي نَفْسُ أَبِي هُرَيْرَةَ بِيَدِهِ إِنَّ قَعْرَ جَهَنَّمَ لَسَبْعُونَ خَرِيفًا" [مسلم، حديث401].

يستحضر الشّاعر بن عمر هذا الحديث الذي يصف فيه النّبيﷺ أهوال القيامة وعبور الخلائق على الصّراط، كلّ بحسب عمله، وهو يسعى للترقي من أجل الاتحاد بالكمال، لكنّه يعوقه نحو مقصوده، حيث الصّراط –وهو وسيط عروجي هنا –في شكل لا يسمح له بالعبور كالبرق أو كالرّيح ممّا يستدعي عبوره زحفا أو حبوا، وهي كناية عن الصّعوبات والمشقات التي يلاقيها الصّوفي أثناء رحلته الرّوحيّة العروجيّة.

وأمّا الشّاعر محمّد علي سعيد فنجده في قصيدة «الأرض الضّيقة» يقـول:

"قلتُ أختصرُ المَوْتَ
لكنّها انْدلقتْ كلماتُ الوَطنْ
كَيْ أُواعِدَني
يتناثرُ حُلْميَ بينَ الجُذورِ وبينَ الورَقْ
بينَ أُمّي، وللخَطَراتِ صَلِيلُ، وصَلْصَةُ الوحي
أغرَب منيَ أن يرتدي الزّهرُ نبْوَته ،
أو تخفَّ المزارعُ مِنْ ثِقل السّنبلة" (سعيد، 2006)

تحيلنا قراءة صلصلة الوحي إلى حديث النّبيﷺ الذي رُوي عن عائشة أُمّ الْمُؤْمِنِينَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا: **أَنَّ الْحَارِثَ بْنَ هِشَامٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ سَأَلَ رَسُولَ اللَّهِ صلّى الله عليه وسلّم فَقَالَ: يَا رَسُولَ اللَّهِ كَيْفَ يَأْتِيكَ الْوَحْيُ؟ فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عليهِ وَسَلّمَ: "أَحْيَانًا يَأْتِينِي فِي مِثْل صَلْصَلَةِ الْجَرَسِ -وَهُو أَشَدُّهُ عَلَيَّ . فَيُفْصَمُ عَنّي وَقَدْ وَعَيْتُ مَا قَالَ الْمَلَكُ، وَأَحْيَانًا يَتَمَثَّلُ لِيَ الْمَلَكُ رَجُلاً فَيُعَلّمُنِي فَأَعِي مَا يَقُولُ، قَالتّ عَائِشَةُ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا: وَلَقَدْ رَأَيْتُهُ يَنْزِلُ عَلَيْهِ الْوَحْيُ فِي الْيَوْمِ الشّدِيدِ الْبَرْدِ فَيُفْصَمُ وَإِنَّ جَبِينَهُ لَيَتَفَصَّدُ عَرَقًا"** [البخاري، الحديث3]. هذا الحديث يبيّن كيف كان ينزل الوحي على النبي

ﷺ، وصلصلة الوحي أشدّها عليه. وكذلك امتصّ الشّاعر هذا المعنى ليوظّفه في قصيدته، وإن اختلف مصطلح الوحي بين النّص الغائب الذي يعني القرآن والنّص الحاضر الذي يعني الإلهام. إنّ الشّاعر محمّد علي سعيد يشك وشدّة الاغتراب في قصيدته، ومعاناته ظاهرة، وباطنها غربة روحيّة صوفيّة بان صاحبها عن الخلق بمعناه وسريرته ليرحل عنهم إلى الوطن الرّوحي مكان الوصول.

2–3 التّناص مع التّراث الصّوفي: ينهل الشّاعر الجزائري المعاصر من تراث ضخم يأخذ منه ما يناسب رؤاه الفنيّة، وفي ذلك إحياء للنصوص القديمة، وبعث لتراث الأمم "كي تظل معطاءة تغترف منها المخيلة التّصويريّة التي تستند لتراثها ومخزونها الإبداعي والفكري" (مباركي،2003). وقد استلهم شعراؤنا تحديدا من التّراث الصّوفي شعرا ونثرا وشخصيّات صوفيّة أغنت نصوصهم رؤيويا وفنيًا وروحيًّا ومن ثَمّ تولدت لديهم فاعليّة الخلق الشّعري.

لقد ألفينا الشّاعر عثمان لوصيف يتناص في شعره مع شعر محي الدّين بن عربي، يقول عثمان:

"ومِن أيّ بيداء أو عدَمٍ
يتدفقُ هذا الضّياءُ؟
وتزهرُ بالصّورِ الفَاتِنَاتُ
وبالسّحْرِ هَذي السّرُجْ؟
صُوغي نشيدًا تردّدُهُ الكائناتُ
وَتَشْدُ وبِهِ الرّيحُ في شَغَفٍ وغنَجْ" (لوصيف، قالتّ الوردة، 2000)

ويقول محيي الدّين بن عربي في قصيدته «هل عندكم من فرج؟»:

يـــا حُســـنها مـــن طفلـــةٍ غُرّتهـــا ❁ تضـــيءُ للطـــارقِ مِثـــل السّـــرُجِ
يحســـبُها ناظرُهـــا ظـــبيَ نقًـــا ❁ مِـــن جِيـــدها، وحُسْـــن ذِاك الغـــنجِ

(محيي، 2005)

يمتصّ الشّاعر عثمان بيتَيْ ابن عربي، ويعيد تشكيلها في قصيدته وفق رؤاه بفنيات مقتدر حذوق، فجاء قصيده لوحة رائعة.

كما أنّه يتناص أيضا في شعره مع الأبيات الشّهيرة التي تعكس الاتحاد والحلول والتي يقول فيها الحلاج:

أنَـا مَـنْ أهْـوى وَمَـنْ أهْـوَى أنَـا ❁ نحـــنُ روحـــان حَللْنـــا بدَنَـــا
فـــإذا أبْصَـــرْتَنِي أَبْصَرْتَـــهُ ❁ وَإذا أبْصَـــــرْتَهُ أبْصَرْتَنـــــــاَ

(داوود، 2002)

وانظر إلى أبيات عثمان لوصيف في قصيدة «قالتّ الوردة»:

"مَنْ أنَا الآنَ؟
أيُّ ألوهيّة تتبجّسُ
ملءَ خلايَايْ؟
اية روحٍ بكل الدّنى تتوحَّدْ؟
وتُرفرفُ بي في أثيرٍ
مِنَ الجَاذِبيّة والوَجْدْ؟" (لوصيف، قالتّ الوردة، 2000)

إنّ تأثر عثمان لوصيف بفكرة الحلول والاتحاد التي نطق بها الحلاج في بيتيه واضحة، فأخذ بمضمونها وعبّر عن الفكرة ذاتها بتشكيل جديد، وبطريقة مختلفة لكنّه لم يغيّر في محتواها ولم يحاورها، ويبد وأنّه سلّم نفسه لمعتقدها. ولسنا هنا في مقام محاكمة حتى نحكم على هذا المعتقد، ولكنّنا في "مقام الاتصال والتّوحد الرّوحي الذي وحّد بين روح الشّاعر وروح الحلاج، فصار كلّ منهما ظلا للآخر" وذلك من منظور تناصي في الشّعر الصّوفي.

ولعبارة الحلاج الشّهيرة: **"ما في الجبّة إلاّ الله"** (سامي، 1979) تناصات نجدها في قول الشّاعر فاتح علاق في مطلع قصيدته «ما في الجبّة غير البحر»:

"لسَ في البحرِ مِنْ أحَدٍ
غيرَ حُبّته وهَوَاه.
غيرَ نظرتِهِ الهَائِمَة
في سَمَاءِ الإلهْ" (علاق، ما في الجبة غير البحر، 2017)

وهذه العبارة نفسها نجد لها تناصا عند عثمان لوصيف في ختام قصيدته «البحر»:

"إلى قبّة السّماء
نبوءة..ورؤيا
لا نبوءةَ إلاّ في البحر
لا رؤيا إلاّ في البحر" (عثمان، 1999)

لقد كان تناص الشّاعر فاتح علاق استهلاليا مستبدلا كلمة الله بالبحر الذي هو صورة إلهيّة ومجلى له. فهو ليس اجترارا بل امتصاصا لتشكيل أجمل بالرّمزيّة الطّبيعيّة. ويلاحظ أنّ استعمال لفظة البحر قام بتوظيفها الشّاعر عثمان قبل أن يستخدمها الشّاعر فاتح علاق بعده ممّا يعني أنّه حدث تداخلٌ للنصوص استفاد منه هذا الأخير في تشكيله للعبارة الحلاجيّة بنمط مختلف قليلا عن الأصل.

وفي التّناص مع الشّخصيات الصّوفيّة القديمة؛ استخدم الشّعراء تلك الشّخصيات التّراثيّة كمعادل موضوعي لتجاربهم، ومنهم من تصرف في الشّخصيّة غير مكترث للزمان والمكان والصّفات والسّلوك، وكان أكثر من استدعى حضورها هو الشّاعر فاتح علاق الذي استحضر كل من: الحلاج، الجنيد، الشّبلي، السّقطي في قصيدة «الحلاج على الصّليب»، واستحضر كل من: الجنيد، بشر الحافي، رابعة العدويّة في قصيدة «على طريق إرم»، والتي يقول فيها:

"من هُنا مرّتِ الأفئدِة
صَعَدًا صَعَدَا
تجرَحُ الأُفُقَا
هذا فؤادُ <u>الجنيد</u> يلوحُ
وذا قلبُ <u>بِشْرٍ</u> يطلّ
<u>ورابعة</u> نجمة تتألق في كبدي
هذي منازلهم فاستظلي بها
من هجيرِ الرّغابِ
ومن سطوة الجسد" (علاق، الكتابة على الشّجر، 2013)

استفاد الشّاعر من الشّخصيات الصّوفيّة القديمة مستفرغا ماضيها الذي وظفه في هذا النّص الشّعري ومحاولا كشف الرّوح الشّاملة والخالدّة الكامنة في التّراث الصّوفي والينابيع الأولى التي تفجّر منها، مؤكدا بذلك أنّ مثل هذه الشّخصيات "ليست مجرد ظواهر كونيّة عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالتّها الشّموليّة الباقيّة".

على أنّنا نجد أكثر الشّخوص الصّوفيّة القديمة توظيفا لدى شعرائنا شخصيّة حسين بن منصور الحلاج، إذ ركنوا إليها "ملاذا، وخلاصا وصورة معادلة لما يطمحون إليه من خلال تجربتهم الإبداعيّة" (معمري، 2010).

استخدم الشّاعر فاتح علاق هذه الشّخصيّة بوعي فنّي عالي المستوى في قصيدته «الحلاج على الصّليب»، يقول الشّاعر على لسان الحلاج:

"مَصْلُوبًا هُنَا مَازِلتُ أنتظرُ
وهَذَا الوقتُ يَمْضي مُسرِعًا
والعُمْرُ والأحْلامُ والمَطَرُ
وذِي دُنيَايَ واقفةٌ
فلا ريحٌ تُجرجِرُ جُثتِي عَبْرَ المَدَى
لا نهرَ يَجرفُني إلى الأعْمَاقِ
ليتَ الصّوتَ ينفجرُ
فيسمعُ صرْختي النّاسُ
ويسمَعُ ضجّتي الحَجرُ
أنا حيٌّ، أنا حَيٌّ" (علاق، ما في الجبة غير البحر، 2017).

ويبد وأنّ الشّاعر علاق اتخذ هذه الشّخصيّة قناعا يتحدث به، ومن ورائه معاناته ومواقفه، لدرجة الاندماج في هذه الشّخصيّة ويحلّ فيها حلولا صوفيا، و"يتّحد بأبعادها بفعل تشابه أحواله بأحوالها" (بنعمارة، الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر،2001). وقد حاول الشّاعر إعادة صياغة الشّخصيّة داخل الصّياغة الشّعريّة مدمجا إياها في زمنه المعاصر بعدما اتخذها قناعا يختفي من ورائه. وفي إشارة هامّة نجد تاريخ كتابة القصيدة يستدعي إعادة التّأمّل في المدلول الثّاني والمخفي للقصيدة، حيث كتبها الشّاعر في الخامس من جويليّة، وهو تاريخ استقلال الجزائر ممّا يجعلنا نستشفّ أنّ المعاناة التي تألم لها الحلاج (قناع الشّاعر) ماهي إلاّ معاناة شعب الجزائر إبّان المستعمر الفرنسي، وانتفاضته في آخر القصيدة ما هي إلاّ ثورة تحرير قادته للنصر، يقول الشّاعر:

" مرّ السّقَطيُّ فلمْ أسْقُط .
ولمْ يَسْقُطْ خَشَبِي

فأشَارَ إِلَيْ
فطرَحْتُ النّعشَ مُنْتَفِضًا
ومَشَيْتُ وَرَاءَهُ مُرْتَعِشًا
وَمَشَى خَلْفِي النّهْرُ
ومشى خلفي القمَرُ
أوغلتُ كثيرًا في الزّمَنِ
أوغلتُ كثيرًا في المُدُنِ
حَتَى رآني الصّبْحُ " (علاق، ما في الجبة غير البحر، 2017).

لم تكن شخصيّة السّقطي في رمزيتها سوى بيان أوّل نوفمبر الذي سار عليه الحلاج (قناع الشّاعر) برمزيّة مقاومة الشّعب الجزائري، وما النّهر إلاّ الالتّفاف حول الثّورة والسّير في دربها، أمّا القمر فرمَز إلى بركة السّماء، حتى أتى الصّبح وهو فجر الاستقلال المشهود للأمّة الجزائريّة. ولا شك أنّ الشّاعر فاتح قد أجاد وأبدع في هذه القصيدة المتميزة حين عرف كيف يستثمر الشّخصيّة الصّوفيّة بتوليد معاني معاصرة تستجيب لتجربة ليست ذاتيّة فحسب بل لأمّة أبهرت ثورتها العالم بأسره.

أمّا الشّاعر ياسين بن عبيد فقد أهدى قصيدته «تراتيل المشكاة الخضراء» إلى روح الحلاج قائلا: **"مهداة إلى شهيد الحقيقة وشاعرها..الحلاج رحمة الله عليه"** (بن عبيد، الوهج العذري، 1995). وقد استهلّ القصيدة مخاطبا إيّاه:

" إقْرَأْ كِتَابَكَ في شُعَاعِ مَـواعِدِي
أنَا شَاعرٌ نَسَجَ الضّيَاءُ قَصَائِدِي!
أنَا ذَاهِبٌ..والرّاحُ فِي جَنَبَاتِهَـا
عُذْرِي وذُعْرِي..وانتشاءُ عَوائدي!
للمُمكِنَاتِ إذا اسْتَحَالَ نَوَالُهَـا
للمُسْتَحيلِ..إذا تَأبَّطَ سَـاعِدِي
مِنْ مُنتَهَى بَدْئِي ابتداءُ نِهَايَتِي
فِي مُلتَقَى دَرْبِي حَقِيقـةُ وَارِدِي"

(بن عبيد، الوهج العذري، 1995)

يقتبس الشّاعر ياسين بداية الآية القرآنيّة ﴿إقْرأْ كتَابكَ كَفَى بِنَفْسِكَ اليَوْمَ علَيْكَ حَسِيبَا﴾ [الإسراء، الآية 14]، ويوظّفها في مطلع القصيدة في سياق مخالف للآية ويبدع الشّاعر صورة نادرة ورائعة قلما تجد لها مثيلا في الشّعر المعاصر حيث يطلب الشّاعر من الحلاج أن يقرأ كتابه (صحيفة أعمال وخاصّة الحلاج) فيرى الحلاج ذاته في تجربة الشّاعر ياسين الصّوفيّة، ما يعني أنّ الشّاعر هو ذاته الحلاج بتناص مقلوب. وإذا كان الشّاعر يعدّ نفسه الحلاج فهذا يعني أنّه يعيش تجربة صوفيّة مماثلة في أطرها العامّة، وأنّه يؤمن بالاتحاد والحلول وليس أدلّ على ذلك ممّا فعله بنفسه حين اتحّد مع الحلاج وصارا شخصا واحدا لهما كتاب واحد.

ونخلص بالقول أنّ النّص الصّوفي وشخوصه شكّلا جزءا من بنيّة القصيدة الصّوفيّة المعاصرة، واستخدمه الشّعراء منطلقا خصبا يشكّلون به نصوصا معاصرة متعاليّة تستجيب لتجاربهم ورؤاهم.

3_أسلوب التّقابل: برز أسلوب التّقابل في قيمة التّضاد بين نظام العلاقات الذي يقيمه بين عنصرين متقابلين أتيا في توال لغوي، مكوّنا بذلك بنيّة تقابليّة مثمرة تنتج معاني التّخالف والتّعارض الدّلالي الذي "يؤدي إلى تصعيد الحركة الدّاخليّة وتوليد الدّلالات المطلقة" (بقار، 2016). ولقد لجأ الشّاعر المعاصر إلى المقابلة في إطار تقابل بين الحركتين من عالمين مختلفين ومتعارضين، دعتهما آمنة بلعلى بالمثل الأعلى والمثل المحطم (بلعلى، 1995). وإذا كان الشّاعر القديم قد استعمل هذا الأسلوب مقتصرا في مفارقته على تضاد الألفاظ، فإنّ الشّاعر المعاصر تبنى مقابلاته على العناصر الشّعوريّة والنّفسيّة، ليجدد طابع الصّراع الذي هو من سمات الحياة المعاصرة، وحين يتعلّق الأمر بالتّصوف الشّعري فإنّ الأحوال تنطوي على الكثير من المعاناة والمجاهدة الرّوحيّة والتّوتر والتّجاذب والحيرة والتّغرب في سبيل إفناء الجسد والسّم وبالرّوح للذات العليّة. لذلك سندرس التّقابل لدى شعرائنا ونستشف الأمثلة انطلاقا من نوعيه: تقابل الصّور وتقابل المشاهد.

3–1 تقابل الصّور: يكون تقابل الصّور في البيت ذاته في الشّعر العمودي، أو في الفقرة نفسها في الشّعر الحر، يقول ياسين بن عبيد في قصيدته «غيمة المعنى»:

سَوَاسِيّة كُنَا نَمُوتُ على الظّمَا ❁ لنَحْيَا عَرَاجينَ الهَوَى والتّتَلُّلِ

(ياسين، هناك التّقينا ضبابا وشمسا، 2007)

نجابه هذا التّقابل بين صورتين:

نموت على الظّما ‡ نحيا عراجينَ الهوى والتّبتل

ما أجمل هذا التّقابل! فالموت على العطش هو معاناة الصّوفي وتألمه طلبا للحقيقة، هذه المعاناة التي تقلب الصّورة إلى النّقيض ببعث حياة للأفضل يتلذذ فيها الشّاعر بالهوى الإلهي والتّبتل إليه، إنّها لحظة الفناء الفارقة التي تقود الصّوفي إلى ما يشبه أن يكون موته، "ولكنّه موت رمزي في عالم، وولادة تتحقق في عالم آخر فهي لحظة أبديّة لا نهائيّة" (زدادقة، 2008).

وبتقابل شبيه يجمع بين صورتي الموت والحياة، وبأقل فنيّة من مثال الشّاعر ياسين بن عبيد نجد الشّاعر عثمان لوصيف يقول في «قالتّ الوردة»:

"...هُو المَوتُ يا رَبَّتِي فِي العَذَاب ،

بيدَ أني أصرّ على حِصَّتي

في الحياة ِ

وحِصَّة مَعْبُودَتي المُجتباة" (لوصيف، قالتّ الوردة، 2000)

تتقابل صورة الموت في العذاب للحصول على صورة الحياة للأنا والأنت وبالمنظور الصّوفي التّأويلي للعبارة والإشارة في هذا النّص، فإنّ الشّاعر يعلم طريق السّالك لن تحقق له حتى يموت في مشقاتها ومكابدة معاناتها، ورغم ذلك فهو يصرّ على أن يكون له نصيب من هذه الرّحلة الرّوحيّة الصّوفيّة، ونصيب من الفناء في المحبوب.

على أنّه أيضا يمكن تأويلها بإصرار الشّاعر ورفضه للواقع الأليم، وسعيه لتغيير المعالم السّيئة لهذا الواقع، والارتقاء به للأفضل، وبعثه من جديد من أجل الإنسانيّة ومستقبلها.

وفي مثال آخر يُقَابِل عبد الله حمادي الحبّ بالقصف في قصيدة «يا امرأة من ورق التّوت» قائلا:

"ويكونُ <u>الحبُّ</u> بدايته ،

ويكونُ <u>القصف</u> نهايتهُ" (حمادي، 2001)

البداية: الحب ‡ النّهاية: القصف

لئن بدا تناقض البداية مع النّهاية فإنّ واقع أمرها صيرورة لها ومسار حتمي لتطورها ابتغاء الوصول بالحالة إلى ذروتها، وفي لفظتي «الحب» و«القصف» تقابل واضح، فهما

ينتميان إلى حقلين دلاليين مختلفين، إذ الحب ينتمي لحقل العواطف وهو من المثل الأعلى، بينما القصف ينتمي لفعل التّدمير وهو من المثل المحطم وهذا التّقابل بين الحقلين أتاح احتلال الفضاء الفاصل بين الذّات والموضوع بمزيد من تصعيد الصّراع والمعاناة والمجاهدة والتّجاذب والحيرة من أجل الوصول إلى مبتغى الفناء.

3–2 تقابل المشاهد: ويكون التّقابل فيه بالمشاهد بحيث يبنى مشهد على الضّد انطلاقا من مشهد آخر، ويقع التّقابل في المشاهد بين عالمين مختلفين تمامًا، وهذا اللون من التّصوير يعتمد على تجميع الصّور في مشاهد، ولوحات يقابل بعضها بعضا مقابلة تناظر وتعارض يؤدي إلى تأكيد وحدة الموقف. وتبد ولنا هذه البنيّة التّقابليّة جليّة في قصيدة «قالتّ الوردة»، وقد أكثر الشّاعر عثمان من استخدامها حتى أضحت سمة أسلوبيّة بارزة، وخصيصة يتميز بها في التّشكيل. يقول في المقطع 15 من ذات القصيدة:

المشهد الأوّل:

"أيُّهَا الآدَمِيُّ الذي يَتَجَبَّرُ
هلْ كُنتَ جِئْتَ هُنَا لتُسيطِرْ!
فتُذلّ الضّعيفَ
تُريق الدّمَاء ِ
وتُفْسِد ما أبدعَ الله" (لوصيف، قالتّ الوردة، 2000)

‡ **المشهد المقابل:**

"أيُّهَا الآدَمِيُّ تَذكَّرْ
نَفْخَةَ الحَقّ فِيكَ
وَكَيْفَ اصْطَفَاكَ لِتَحْتَضِنَ الأرْضَ
تَفْرِشُهَا أُغنياتٍ
وَعِشْقًا
وَعَنْبَرْ
أيُّهَا الآدَمِيُّ تَعَطَّرْ
بِالهَوَى
ثُمّ صَلِّ مَعَ العَاشِقِينَ وَكَبِّرْ" (لوصيف، قالتّ الوردة، 2000)

يقوم المشهد الأوّل على صور الإنسان المتجبّر الذي تطغى عليه نزعة الشّر في داخله (التّجبر، حب السّيطرة، إذلال الضّعيف، إراقة الدّماء، الفساد)، وتتوالى الصّور في تصاعد درامي حتى أتى النّقيض بمشهد يرفض ما سبقه، وهو مشهد صور الإنسان بنزعة الخير الذي يستشعر بأنّه خليفة الله في أرضه، وروحه من نفخه، يفرش الأرض أغنيات وعشقا وعنبرا، ويتعطر بالهوى الإلهي ويصلي في محراب العاشقين لله.

إنّ هذا التّقابل في المشاهد قد يرمز فيه الشّاعر إلى الواقع الإنساني بكل صور الطّغيان والفساد في الأرض، في حين يقوم المشهد المقابل على إدانة هذا الواقع والثّورة عليه للتغيير الإيجابي، حيث دعا الشّاعر إلى تغليب نزعة الخير كي يعم الحب والسّلام على البشريّة جمعاء.

وفي مشهد تقابلي آخر شبيه بالذي سبق في معانيه نجد الشّاعر يقول في القصيدة نفسها:

المشهد الأوّل:

"آه..يا امْرَأتِي المُدْلَهِمَّةِ
بالهَمِّ
والغَمِّ
يَا رِعْشَتِي الفَاتِرَةَ!
هَا الشّتَاءُ يُدَمْدِمُ عَبْرَ الشّوَارِعِ
يَضْرِبُ أَبْوابَنَا الوَاجِفَاتِ
وَيُطْفِئُ
مِصْبَاحَ غُرْفَتِنَا السّاهِرَة " (لوصيف، قالتّ الوردة، 2000)

‡ **المشهد المقابل:**

"عَانِقِي البَرْقَ
لاَ تَفْزَعِي
عَانِقِي الرّعْدَ والسّحُبَ المَاطِرَة
فِكْرَةٌ كَافِرَة
أن تَمُوتِي
وتَسْتَسْلِمِي للظَلاَمِ

وأنتِ البَهيّة يَا قَمَرَ الليلِ

يا شَمْسِيَ البَاهِرَة" (لوصيف، قالتّ الوردة، 2000)

إنّ هذين المشهدين المتقابلين بما فيهما من تعارض ومفارقة يحاول الشّاعر فيهما كسر حاجز الخيبة والفشل، وبعث الأمل والحياة من جديد، لاسيما وأنّ الشّاعر في رؤياه يدع وإلى اعتناق شريعة الحب الخالصّ. وله تجربة شعريّة ثائرة تجعل تشكيله للصور الشّعريّة المتضادة كالموت والحياة، والحزن والأمل والظّلام والشّمس بمثابة الموازاة الرّمزيّة والتّشكيل الجمالي لموقف الشّاعر الحائر.

4-الثّنائيات الضّديّة: يصدم متلقي الخطاب الصّوفي ذلك التّماهي بين المتناقضات، والتّوحيد بين المتنافرات، ويرى فجوة عظيمة قائمة بين اللغة وعالم الأشياء "وهكذا يفقد المعنى في الخطاب الصّوفي مركزيته، ويبقى مجرد احتمال ضمن احتمالات يفرضها متن النّص نفسه، المبني على فكرة التّقابل الضّدي (الثّنائيات الضّديّة)" (بوزيان، 2007).

وقد عرّف جميل صليبا في معجمه الفلسفي الثّنائيّة بقوله: "الثّنائي من الأشياء ما كان ذا شقين، والثّنائيّة هي القول بزوجيّة المبادئ المفسرة للكون، كثنائيّة الأضداد وتعاقبها، أو ثنائيّة الواحد والمادة، أو ثنائيّة الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغورثيين أو ثنائيّة عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون...إلخ" (جميل، 1982).

وتعد الثّنائيات الضّديّة من أهم الظّواهر الفنيّة التي نلفي لها حضورا قويا في الشّعر العربي الحديث والمعاصر، ذلك أنّ الفكر بعامّة يعتمد في نشاطه على الثّنائيات الضّديّة، والنّفس في أغوارها تجتمع فيها مثل هذه الثّنائيات التي تجعل الشّعور بها أتمّ وأوضح، لأنّ الحالات النّفسيّة المتضادة يوضّح بعضها بعضا وبضدّها تُعرف الأشياء وتتميّز، فهذه "الحياة غريزة واضحة الأثر في حركاتنا وسكناتنا، والموت غريزة ماثلة أمام أعيننا، والسّواد والبياض موجودان جنبا إلى جنب في الحياة، ويمكن القول: إنّ مظاهر الحياة كلها نتيجة ذلك التّجاذب بين قطبي هذه الثّنائيّة" (الدّيوب، 2009).

وقد تكلّم عبد القاهر الجرجاني على أهميّة التّضاد في تشكيل الصّورة الفنيّة قائلا: "وهل تشكّ في أنّه يعمل عمل السّحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك ما بين المشرق والمغرب... ويريك التّئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة بعد الموت مجموعين والماء والنّار

مجتمعين، كما يقال في الممدوح وهو حياة لأوليائه، موت لأعدائه ويجعل الشّيء من جهة ماء، ومن جهة أخرى نارا" (الجرجاني، 1988)

على أنّ الثّنائيات الضّديّة في النّص الأدبي تولّد فضاء متميّزا، حيث تقوم الأضداد بدور حيوي فاعل يؤسّس الوجه الأهم في البنيّة الحركيّة للنص، "إذ تجتمع جملة علاقات زمانيّة ومكانيّة، وفعليّة بأزمنة مختلفة، فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور، وتتصادم وتتوازى، فتغني النّص، وتعدد إمكانيات الدّلالة فيه، فالتّضاد الفعلي والاسمي يشكّل عالما من جدل الواقع والذّات في صراعها مع الحياة" (الدّيوب 2009).

إنّ وفرة الثّنائيات في النّص تدلّ على انسجام إيقاعاته، وانفتاحه وهي تضفي عليه مزيدا من الحيويّة والحركة وذلك في أنساق متضادة ذات صلة بالكون الذي تصوره. وفي قصائد شعرائنا سجّلنا العديد من الثّنائيات نذكر منها: (النّور /الظّلام)، (الموت /الحياة)،(الحضور/الغياب)،(الأنا/الآخر)،(الاتصال/الانفصال) (الخير /الشّر) (الحزن/الفرح)،(الصّمت/الكلام)،(الشّك/اليقين)،(القوة/الضّعف)،(اليأس/الأمل)، (الحركة /السّكون)، (السّعة /الضّيق)، (الممكن /المستحيل)، (التّحول /الثّبات) (الفناء/البقاء)،(الماضي/الحاضر)،(الذّكر/الأنثى)،(الظّاهر/الباطن)، (الواقع /الحلم) (الجسم /الرّوح)، (البعد /القرب)، (الوصل /الهجر)، (النّطق /الصّمت)، (الوصل /الهجر) (العفة /العهر)، (السّكر /الصّحو)، (اللذة /الألم)، (الانتصار /الانهزام)... إلخ. إنّ هذه الثّنائيات التي تجمع بين المتناقضات تتوحد في أعماق الشّعراء لتصبح كتلة واحدة، ويظهر من خلالها جوهر الأشياء، وحقيقة الحقيقة.

على أنّ هذه المتناقضات ليست بهذه البساطة الظّاهريّة في إمكانيّة الفصل بينها وبين حدود لها، فمثلا في قصيدة «يا امرأة من ورق التّوت» للشاعر عبد الله حمادي قد يتحول العهر إلى صلاة لفتنة الجسد وعبقه المحظور، وقد يصبح التّطهر خطيئة. يقول الشّاعر:

"تَقْتَاتُ مِنَ الجَسَدِ المَحْظورْ
تَقْتَرِفُ الغُرْبَةَ والإبْحَارْ
في شَعْرٍ غَجَرِيّ
يَرْتَجُّ عَلَى وَقْعِ أَصَابِعِكِ نَغَمًا
يَرْتَشِفُ اللوزُ

يَتَزوَّدُ بالعِفّةِ
والصّلَوَاتْ
فِي مِحْرابِ شَهْوَتِهَا
تحتَ الأَجْرَاسِ النّارِيّة..." (حمادي، 2001).

لقد اكتفينا من بين العديد من الثّنائيات الضّديّة بدراسة خمس ثنائيات الأولى وهي:

- ثنائيّة النّور والظّلام؛
- ثنائيّة الموت والحياة؛
- ثنائيّة الحضور والغياب؛
- ثنائيّة الاتصال والانفصال؛
- ثنائيّة الأنا والآخر.

4–1ثنائيّة النّور والظّلام: لا يزال صراع النّور والظّلام مستمرا منذ وجود الإنسان الأوّل، لذلك نجد القدامى عبدوا الشّمس والنّجوم وغيرها ممّا يضيء، وهابوا الظّلام فقرّبوا له القرابين مخافة أذاه وشره. ويعدّ النّور تسليطا "ينفّر الظّلمة، وبالقياس ينفّر ظلمة العدم عن الموجودات، ويتيح لها رؤيّة وجودها بالحق والوعي بهذا الوجود: فإنّ النّور هو النّفور، منفّر الظّلم في المحل الذي يظهر فيه" (الزّين، 2016)، كما أنّه يطلق على حقيقة الشّيء الكاشف للمستور، ويطلقونه بمعنى "كل وارد إلهي يطرد الكون عن القلب" (القاشاني، 2011). والنّور من أسماء الحق تعالى، وهو تجليه باسمه الظّاهر. أمّا الظّلام فتطلق الظّلمة عند المتصوفة على "كل نقص بالنّسبة إلى ما يعلوه ممّا هو كمال بالنّسبة إليه" (القاشاني،2011). وهو أيضا ميقات للتجلي الإلهي.

وتعدّ دلالة هذا التّقابل في ثنائيّة النّور والظّلام "محاولة لتأسيس وضعيّة روحيّة ينشط -التّصوف من خلالها-ويتكامل تحت تأثير ديالكتيك وجداني يتسم بتقابل الأطراف وتعارض أحوال الوجدان دون الاتجاه على القضاء عليها برفعها إلى تركيب حدٍّ ثالثٍ يكون حدا ثالثًا للمتقابلين بإفناء أيّ منهما في الآخر" (نصر ع.، 1982).

وهل الحياة إلاّ نور وظلام! لقد شكّلت هذه الثّنائيّة الحضور الأكبر، وبرزت بأشكال متباينة، ودلالات مختلفة في قصائد شعرائنا، يقول الشّاعر ياسين بن عبيد في قصيدته «عائد..من سفر التّلوين»:

لاَحَ لِـي فـي دُجَـاي نَجـمٌ بَعيـدٌ ❁ وَطريقـي ومَـا انطلقـتُ طَويـلُ

(بن عبيد، معلقات على أستار الرّوح، 2003)

لقد جمع الشّاعر ثنائيّة (النّور/الظّلام):

نجم ‡ دجاي

يتلقى الشّاعر ياسين إشارة إلهيّة مثّل لها بـ (نجم بعيد)، تلوح له في باطنه (دجاي)، وهي على ما تبد وإرهاصا لرحلة عروجيّة صوفيّة طويلة السّفر سيخوضها روحيا. إنّ هذه الثّنائيّة (نجم /دجى) تكشف عن اغتراب الشّاعر في سبيل الوصول للنور المطلق.

وتظهر أيضا ثنائيّة (النّور /الظّلام) موزعة في جسد قصيدة «الحلاج على الصّليب» للشاعر فاتح علاق، إذ يقول على لسان الحلاج:

"أنا حيٌّ أضيءُ الليلَ من جُرحِي فيزدهرُ" (علاق، ما في الجبة غير البحر 2017).

ثنائيّة (أضيء ‡ الليل) ويقول:

"أنا حيٌّ

وهذا الليلُ مُنهزمُ

وهذا الصّبْحُ مُنْتَصِرُ" (علاق، ما في الجبة غير البحر، 2017)

ثنائيّة (الصّبح ‡ الليل). وعلى لسان الشّبلي يقول:

"فاحْفظْ شوقَكَ فِي الأعْماقْ

مِنْ طَعَنَاتِ الليلِ

وَمِنْ لَفَحَاتِ النّارِ" (علاق، ما في الجبة غير البحر، 2017)

ثنائيّة (النّار ‡ الليل)

وعلى لسان الجنيد يقول:

"واحفظْ قلبكَ مِنْ سَكَراتِ اللّيلْ

حِينَ يَحِينُ الفَجْرْ" (علاق، ما في الجبة غير البحر، 2017)

ثنائيّة (الفجر ‡ الليل)

إنّ هذه الثّنائيّات الضّديّة في موقفها الرّؤيوي تكشف عن دلالات جديدة لثنائيّة (النّور /الظّلام)، حيث تدهشنا الحركيّة المتولدة عن فعل (الإضاءة) في قول الحلاج: أضيء الليل من جرحي! وماذا؟ هل حقا يضيء الجرح ﴿الليلَ﴾! وهل لليل طعنات

وسكرات؟! وهذا ممّا يجعل هذه الثّنائيات تكشف حقا عن تفرّد الشّاعر بطاقته الإبداعيّة القادرة على التّجدد والإبداع.

4–2 ثنائيّة الحياة والموت: تعدّ ثنائيّة الحياة والموت عصبا حيا في التّجربة الصّوفيّة عموما ومقام الحب الإلهي خصوصا، وقد انبنت بناء تلازميا بين طرفيها حيث "يحيل موت شيء على حياة آخر، ويفضي الاغتراب والتّجرد عن مقام أو حال إلى الاستئناس بالذي يليه...فلا حياة ولا إنجاز لمشروع الاتصال بالمحبوب دون موت وفناء عن السّوى بما في ذلك ذات الأنا الصّوفي" (فيلالي، 2014). وتستخدم هذه الثّنائيّة مصرحا بها أو مضمرة في المعنى الضّمني الذي يكشفه السّياق في النّص الشّعري. فمن المصرح بها نجد قول الشّاعر فاتح علاق في خاتمة قصيدته «الحلاج على الصّليب»:

"فهبَّ القَلْبْ
وانكسرَ التّابوتْ
اللهُ حيْ
الله حيْ
وسِواهُ يَمُوتْ" (علاق، ما في الجبة غير البحر، 2017).

هنا جمع الشّاعر بين الضّدين مباشرة (حي /يموت)، (اسم /فعل)، ويبد وأنّ الحلاج بعدما كرر في القصيدة كاملة قول «أنا حي» خمس مرات ختم القصيد بالتّوحد مع الذّات الإلهيّة «الله حي» مرة وأكّدها مرة أخرى، ليصبح المجموع في تجربته الصّوفيّة سبع مرات، وهو عدد رمزي في إنتاج المتصوفة، له دلالتّه الرّمزيّة ومكانته الخاصّة عندهم، وحينما وصل الحلاج إلى مقام الفناء والاتحاد والحلول أصبح السّوى لا معنى له ولا بقاء للغير عينا وأثرا.

ومن المضمر الذي يعكس ثنائيّة (الحياة /الموت)، ويُستشَف من السّياق قول الشّاعر عقاب بلخير في المقطع 11 من قصيدته «حالات»:

حَبيبِـي وأرجــو أن أكــونَ بجنبــه ❁ وألاّ تفــرّقْ شــملَنا أيُّهــا المــوتُ

(عقاب، 2011)

تتجسّد الثّنائيّة بين: أرج وأن أكون بجنبه وألا تفرقْ شملنا ‡ الموت

الحياة ‡ الموت

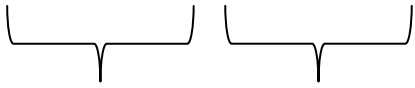
إنّ هذه الثّنائيّة تحمل معنى الامتلاء والخواء، والشّاعر يرج والقرب من الجناب الأقدس ما يجسّد الامتلاء (الحياة)، وانقطاع اللطيفة الرّوحانيّة تجسّد الخواء (الموت).

أمّا في قصيدة «الرّحيل الكبير» للشاعر مداني بن عمر نجد ثنائيّة (الحياة /الموت) تتجسد في قوله:

"سَأمْشِي وأَمْشِي كيْ أموتَ مَعَ المَدَى
ويَدْفُنُنِي مَشْيِي فتَنْبُشُنِي الحُورُ"

(مداني، 2007)

يدفنني مشيي ‡ تنبشني الحور



الموت ‡ البعث والحياة

هنا أيضا نجد الشّاعر لجأ إلى المعنى الضّمني الذي ينكشف مع السّياق في هذا البيت الشّعري، وهذه المرة مع الوحدتين المتضادتين معا: الحياة والموت، حيث استخدم ألفاظ الدّفن دليلا على الموت، والنّبش علامة على الانبعاث وتجديد الحياة.

4-3 ثنائيّة الحضور والغياب: تشغل ثنائيّة الحضور والغياب حيّزا كبيرا من جدليات الفكر الصّوفي، ذلك أنّ المتصوفة يغيبون عن المحيط /الخلق ويكونون حاضرين مع الوجود /الحق، والعكس بالعكس؛ "إذ أنّ كلّ حاضر غائب، وكل غائب حاضر، وإذا ما تضامّت تلك الجدليّة فإنّها سرعان ما تغد ووسيلة جماليّة، إذ إنّ تلك الثّنائيّة تخلق إيقاعا خفيا تشعّ منه مواجيد القلب" (عامر، 2015). وقد يرتبط مفهوم الغياب بالفناء، كما نلفيه عند الشّاعر ياسين بن عبيد، حيث تتجلى لنا ثنائيّة (الحضور /الغياب) في قصيدته «أعاصير الرّوح» فيقول:

"<u>حضرْتُ</u>، و<u>غَيْبِي</u> سَاعةٌ أبديّة
تُؤاتي مِنَ الأَعْصَارِ رَجْعِي ورِدَّتي
تراءتْ لِمَنْ ضَاعُوا مَعَانيَّ فاهْتَدَوا
وذَابَ الحَيَارَى في وُجُودي ودَعْوَتِي"

(بن عبيد، أهديك أحزاني، 1998)

ثنائيّة (حضرت ‡ غيبي)

والحضور هنا هو حضور القلب لمّا غاب عن الأغيار بصفاء اليقين، فهو "كالحاضر عنده، وإن كان غائبا عنه، يقول النّوري: «إذا تغيبتُ بدا، وإن بدا غيّبني»" (كعوان، 2010).

في البيتين يناور الشّاعر بالعائد، وممّا هو معلوم أنّ تعدّد الضّمير في القصيدة الواحدة من تعدد الواحد، فبعدما كان يتحدث الشّاعر عن نفسه في حضوره وغيابه في البيت الأوّل، وصف حضوره في الشّطر الأوّل من البيت الثّاني بضمير (هم) ووصف غيابه في الشّطر الثّاني بنفس الضّمير (هم) وما هو إلاّ الشّاعر نفسه وهذا ما يُسمّى في عرف النّقد: لعبة التّخفّي الدّلالي، ذلك أنّ تعدد الواحد "إبدال معرفي أرساه الصّوفيّة في مفهومهم للمطلق، انطلاقا من العلاقة الخاصّة التي نسجوها معه على نحو كسر المعنى الثّابت في الاعتقاد التّقليدي للواحد، وفتحه على تعدّد سمحت به آليّة التّجلي، فالمطلق صوفيا ليس الواحد إلاّ لأنّه كثير" (بلقاسم 1988).

وقد يعبّر بعض الشّعراء عن تجربتهم الشّعريّة الصّوفيّة مستعملين ألفاظ شعراء العشق، فأحيانا "ترمز إلى الحضور، ومعناه الحضور الإلهي، الذي يصل فيه الشّاعر إلى المكاشفات الإلهيّة والنّفحات الرّبانيّة، وأحيانا أخرى يستعمل الألفاظ التي توحي بالغياب، وهو البعد الإلهي، حيث يظل الشّاعر ينشد القرب الإلهي ولكن لا يصله" (بن ساحة، 2015). فها هو الشّاعر عبد الله العشي يعاتب الغياب مخاطبا له:

"آهٍ يَا مُرَّ الغِيَابِ
كيفَ صيّرتَ اخضرارَ الرّوحِ...
عُمْرًا يَابسًا...
كيف شيّبتَ شَبَابِي" (العشي، 2007)

ثنائيّة (اخضرار الرّوح ‡ الغياب)

ويقول أيضا:

كَمْ مِنَ الوَقْتِ سَيَمْضِي...
وَمِنَ الصّبْرِ...
لكيْ أخْرُجَ مِنْ تِيهِ اغْتِرَابِي
كمْ مِنَ الحُزْنِ سَيَمْضِي
كيْ أُرِيحَ القَلبَ مِنْ حُرْقَتِهِ...

وأُعِيدَ الفَرَحَ الأَخْضَرَ...
مِنْ بَعْدِ الغِيَابِ" (العشي، 2007)
ثنائيّة (الفرح الأخضر ‡ الغياب)

إنّ ألفاظ اخضرار الرّوح والفرح الأخضر ترمز إلى الحضور الذي يحمل معنى الوصل والحضور الإلهي، وأمّا لفظ الغياب فقد حمل معنى الهجر والصّد والإبعاد.

4–4 ثنائيّة الأنا والآخر: في الكتابة الصّوفيّة يعدّ التّعبير بالضّمائر سمة أسلوبيّة، وإذا تعدد الضّمير في القصيدة الواحدة فهو من تعدد الواحد. وتبرز أهميّة إسهام الضّمير بقيمة كبيرة في بناء النّص الشّعري، ذلك أنّ "النّصوص الصّوفيّة لا تشتغل على مسار واحد وقارّ في إنتاج الدّلالة بقدر اشتغالها على الوظيفة البرزخيّة التي تزج بالنّص في المعترك الدّلالي، حيث يسهم النّص بانفتاحه على التّأويل في خلق التّوتر، فالضّمائر هي تجسيد لمقام الحيرة" (كعوان، 2010). وقد أشار الصّوفيّة إلى تعدد الواحد بضمائر عديدة، مرة بـ «هو»، ومرة بـ «هي»، ومرة بـ «هم»، وأحيانا بـ «هنّ» ...وجلها إشارات إلى الذّات الإلهيّة، حتى وإن تعدّدت مظاهرها وطرق الإشارة إليها. وتمثل ثنائيّة الأنا والآخر جدليّة كبيرة حينما يتعلّق الأمر بالفناء في المحبوب (الذّات العليّة)، حيث تختلط الضّمائر لأنّ أحوال الاتحاد والمشاهدة تقتضي لغة مختلفة عن التّخاطب اليومي، وهو ما وقفنا عليه عند الشّاعر عبد الله العشي في قصيدته «أوّل البوح»، حيث يخاطب الذّات الإلهيّة مرّة بمولاتي ومرة بمولاي، يقول:

"أوْقَفْتِنِي فِي البَوْحِ يا مَولاتي
قَبَضْتِنِي، بَسَطْتِنِي
طَوَيْتِنِي، نَشَرْتِنِي
أخْفَيْتِنِي، أَظْهَرْتِنِي
وبُحْتُ عَنْ غَوَامِضِ العِبَارَة
وقُلْت يَا مولايْ
أعطيت لكْ
أعطيت كلَّ شيءٍ لك .....
يا سيّدي
وسيّدَ الإشارة

تجلَّ لي لِكَيْ أَراني" (العشي، 2007)

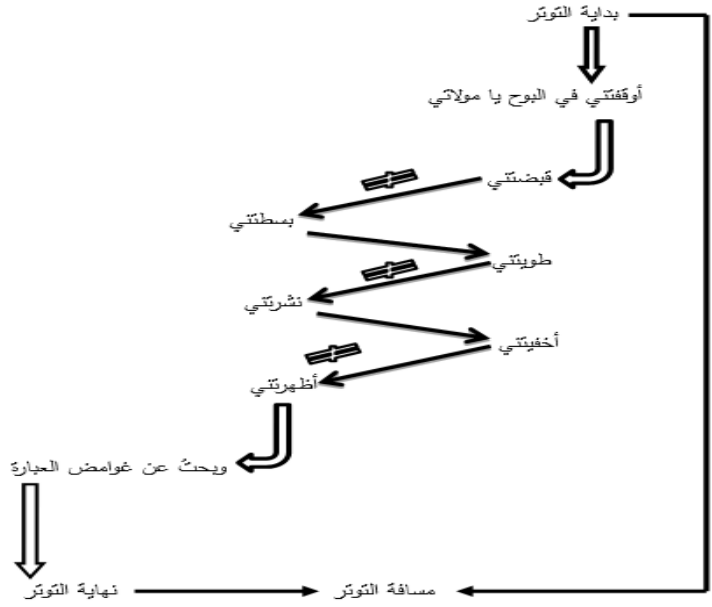
نستشفّ ثلاث ثنائيات كما يلي:

أوقفتني في البوح يا مولاتي ثنائيّة ⟵ (أنا /أنتِ)

وقلــتُ يــا مـــولاي ثنائيّة ⟵ (أنا /أنتَ)

تجلّ لــي لكي أرانــي ثنائيّة ⟵ (أنا /أنا)

إنّ (أنا) الوحدة الأولى غير أنا الوحدة الثّانيّة لأنّ (أنا) الأولى هي أنا الشّاعر وحده أمّا الأنا الثّانيّة فهي في حال اتحاد وحلول إذ تشمل بمعناها أنتِ وأنتَ وأنا الشّاعر وكلّها ذات متوحّدة. ونلاحظ في هذا النّص الشّعري توترا شديدا تكشف عنه سلسلة من الثّنائيات الضّديّة المتعاقبة، حيث دخلت الألفاظ في علاقات تضاد وفق تسلسل دوري تكشف عنه هذه الخطاطة:



خطاطة تسلسل ثنائيات ضديّة متعاقبة

لم يستطع الشّاعر أن يبوح إلاّ بعد تعرضه لدوامة انتقال دوري من ضد إلى ضد بإيقاع مضبوط، فتسلسل البناء على هذا التّعاقب والتّوتر الدّلالي والإيقاعي حتى أتى الانفراج في النّهاية بالبوح، وهذا ما يُسمى بمسافة التّوتر.

وفي قصيدة «يا امرأة من ورق التّوت» يتداخل الأنا مع الأنت أيضا إذ يقول الشّاعر عبد الله حمادي:

" توهّمْتُ أنّكَ أنّي (...)

يا جَسَدًا مَحْفُوفًا بالظّلُمَاتْ " (حمادي، 2001) ثنائيّة (أنّك /أنّي).

حملت هذه الثّنائيّة معنى الاتحاد الذي جمع بين الأنا والأنت، وهي على تبد ومفارقة مدهشة، ولا غرو ما دامت التّجربة الصّوفيّة تنبني على المفارقات وجدل الأضداد، وهي سمات بارزة في الخطاب الشّعري الصّوفي المعاصر.

4–5 ثنائيّة الانفصال والاتصال: وتشمل الانفصال من الواقع وهمومه وآلامه والاتصال بتسامي الرّوح والولوج لعوالم التّصوف. كما أنّها تشمل أيضا الانفصال عن الجسد وبداية الاتصال الرّوحي. وتعد هذه الثّنائيّة من وجوه الصّراع مع الواقع، ما يجعل المبدع "بين الانقياد إلى ما هو كائن، والانجذاب إلى ما هو ممكن، ومرغوب في تحقيقه" (هيمة ع.، 1998)، ويكون الانفصال مؤقتا للخروج في ساحات المعاني المطلقة وميادينها وترك العالم الواقعي في شروره ويبابه. ومن الشّعراء الذين استخدموا هذه الثّنائيّة الضّدّيّة عثمان لوصيف فنجده في المقطع الرّابع من قصيدة «قالتّ الوردة» يقول:

"كمْ وقعتُ على هَامَتِي مَيّتا
غيرَ أنّيَ أرفضُ أنْ أنهزمْ!
لمْ أزلْ أتذكّرُ كُلَّ الملاَحِمِ
كلّ الصّواعِقِ كلَّ النّيازكِ انفصال
كلَّ البراكينِ كُلَّ الحِمَم.
بَكيتُ طَويلا
أنا أضطرمْ

مرّةً دَغْدَغَتْنِي غَمَائِمُ مِنْ مَخْمَلٍ
حَمَلَتْني إلى كَوْكَبٍ أَخْضَرٍ
كُلّهُ أَنْهُرٌ وَنِعَم.
هذهِ يَدُ حُورِيّة

لألأتْ فِي غلائلَ وَرْدِيّة
مَسَحَتْ عَنْ جَبِينِي الجِرَاحَ
وَمَا مَسَّنِي مِنْ حَرِيقٍ وَغَم ٠ اتصال
ثمَّ قالتّ: تَعَالَ مَعِي
وَمَشَتْ بِي إلى ظُلّةٍ كالحُلُم ٠
عَانقتْ ظَمَئِي
أَسْكَرَتْنِي رُضَابًا
وَقَالتّ: أنا لكَ خُذْنِي سَلاَمًا
وَهَا جَسَدِي جَدولٌ عَسَلِيٌّ
تهَجّدْ بِهِ واستحِمْ! " (لوصيف، قالتّ الوردة، 2000)

يسرد الشّاعر في نصف المقطع الأوّل معاناته مع الواقع وآلامه فيها (**كم وقعت ٠.....أنا أضطرم**)، وهو ما يمثل وحدة الانفصال في هذا السّياق، ليبدأ بعدها النّصف الثّاني بوحدة اتصال (**مرة دغدغتني غمائم.....واستحمْ**) ينتقل على إثرها في سياق متضاد تسامى فيه إلى عالم صوفي رمز إليه بالكوكب الأخضر أين عانق الحقيقة في ساحات المطلق.

وفي قصيدة «الفجاءة» للشاعر نفسه يتجسد الانفصال بانسلاخ الرّوح عن الجسد وفناء هذا الأخير، ليبدأ الاتصال الرّوحي في أرقى تجليه. يقول عثمان:

"ها.. خرجْتُ الآنَ منْ أعماقِيَ السّفْلَى
أنا الطّفلُ النّبِيْ
إنّنَي أَرْكُضُ مَبْهُورَا
ولاَ أَدْري لِمَاذا؟!
ها..عُيوني زائغاتٌ
زخمُ النّشوةِ يَرميني إلى نجْمٍ قَصِيْ
ثمّ هَا..لامَسْتُ سِرّي البَاطني
وشَرَارَاتي
وغِوَاياتي
سُلاَلاَتِي..وَمَعْنَايَ الخفيْ

أينَ أعْضَائي؟
البُروقُ اخْتَطَفَتْني
شَدَّني لألاَؤُها البِكْرُ السّخِيْ
والمَرايَا اشتعلتْ مِلءَ سَمَاوَاتِي
وَسَالتّ أنْهرُ الرّؤيا على حُزني
وأجْرَاسُ المعاني
سقسقتْ باللازَوَرْدَ القزحيْ
ما الذي رَقرقَ كلّ الرّاحِ
في جُرحي الشّجيْ؟" (لوصيف، المتغابي، 1999).

حين اختطفت البروق شاعرنا حدث الانفصال عن الجسد وأعضائه، والبروق هي تلك الأنوار الجاذبة إلى حضرة القرب لجناب الأقدس تدعوه للدخول والمشاهدة، وقد حدث الاتصال وشاهد الشّاعر ما شاهد هناك من أنوار التّجليات الإلهيّة، والالطّاف الرّبانيّة. ويختصر الشّاعر في آخر القصيدة كل ما حدث مجسّدا ثنائيّة (الانفصال /الاتصال) في قوله:

"كانَ لمحٌ خاطفٌ سربلَني
عِشْقًا
وَبَرْقًا
فتحررتُ من الطّينِ
وعانقتُ..أنا الصّوفيُّ
آياتي واسْمي الجَوهَريْ" (لوصيف، المتغابي، 1999)

تتجسد الثّنائيّة كالتّالي:

تحررت من الطّين ⟵ وحدة الانفصال

عانقتُ أنا الصّوفي آياتي واسمي الجوهري ⟵ وحدة الاتصال

لقد بدا جليا أنّ الشّاعر يعيش تجربة صوفيّة انفصل فيها عن واقعه وجسمه واتصل بعالمه الصّوفي المفعم بالأنوار والأسرار.

وهكذا نرى أنّ الثّنائيات الضّديّة في نصوص شعرائنا أسهمت في ديناميّة النّصوص وانفتاحها، وقد أغنته بالحيويّة في أنساق متضادة، وعدّدت من دلالاته وأبرزت طبيعة الصّراع بين الواقع والذّات في جملة من العلاقات المتصادمة والمتوازيّة، والتي شكّلت بنيّة نصيّة متعاليّة عن النّصوص الشّعريّة الأخرى لحمولتها الصّوفيّة وأبعادها الرّوحيّة.

خاتمة: اشتغل المستوى الدّلالي بمختلف الآليات الأسلوبيّة على إنتاج الدّلالة كالحقول الدّلاليّة والتّناص وأسلوب التّقابل والثّنائيات الضّديّة، وأبرز الأبعاد الصّوفيّة في تلك الدّلالات. ففي الحقول الدّلاليّة تفرّعت الحقول إلى: حقل ألفاظ الحب الذي استعمل الشّعراء فيه الأساليب الغزليّة الموروثة، وطوّروا معجم الحب الإنساني ووسّعوا من دلالات ألفاظه لتكتسب دلالات جديدة تناسب السّياق المختلف للتجربة الصّوفيّة. وفي حقل ألفاظ الخمر؛ اتخذ الشّعراء السّكر وسيلة لتجربة الحب الصّوفي مكررين تجارب القدامى، ومنهم من اتخذوا من الخمرة رمزا لهمومهم وقضاياهم القديمة والجديدة. وفي حقل ألفاظ المعرفة تظهر الألفاظ الدّالة عليها بوجوه مختلفة وهي تشير في صياغتها على درجات شتى من المعرفة الصّوفيّة، كالبرهان والفهم والإشارة والعلم والدّين والإشراق والمعنى...إلخ. أمّا في حقل الألفاظ الدّالة على أعضاء الإنسان ومتعلّقاته، فقد شكلت حقلا خاصا عماده أسماء الأعضاء الماديّة وأسماء جوارح الإنسان وحواسه، وبعض متعلقاته، وتعامل الشّعراء مع هذه الأسماء بمنظور صوفي قائم على أساس الفناء.

هذا وقد أسهم التّناص في تشكيل هويّة نصوص شعرائنا المعرفيّة حيث أفاد في التّعرف على المرجعيّة الفكريّة والصّوفيّة لهؤلاء الشّعراء والتي كان مصدرها الكتاب الحكيم والسّنة النّبويّة الشّريفة، والتّراث الصّوفي نثرا وشعرا وشخصيات صوفيّة. ولعب أسلوب التّقابل والتّنافر دورا بارزا في إنشاء بنيّة تقابليّة مثمرة تنتج معاني التّخالف والتّعارض الدّلالي، والذي يؤدّي إلى تصعيد الحركة الدّاخليّة للنّص، وتوليد الدّلالات المطلقة.

كما أنّ الثّنائيات الضّديّة أسهمت في توليد فضاءات متميّزة داخل النّصوص الشّعريّة، ووفرتها دلّت على انسجام إيقاعات هذه النّصوص وانفتاحها وقد أضفت عليها مزيدا من الحيويّة والحركة في أنساق متضادّة ذات صلة بالكون الذي تصوّره.

قائمة المراجع:

- أحمد بقار. (2016). شعر عبد الله حمادي (البنيّة والدّلالة). الأردن: دروب للنشر والتّوزيع. ص 390.
- أحمد بوزيان. (2007). شعريّة الخطاب الصّوفي في الموروث العربي (أطروحة دكتوراة). كليّة الآداب، الجزائر: جامعة تلمسان. ص105.
- أحمد مختار عمر. (1992). علم الدّلالة (المجلد 3). القاهرة، مصر: منشورات عالم الكتب. ص79.
- أدونيس. (2006). الصّوفيّة والسّورياليّة. لبنان: دار السّاقي.ص108-109.
- أماني سليمان داوود. (2002). الأسلوبيّة والصّوفيّة (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج). عمّان الأردن: دار مجدلاوي.الصّفحات 166-172-209.
- آمنة بلعلى. (1995). أبجديّة القراءة النّقديّة (دراسة تطبيقيّة للشّعر العربي المعاصر). الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعيّة ص91.
- بلخير عقاب. (2011). متن العارفين. الجزائر: دار الأوطان.ص 25-26.
- بن عبد الله بن ساحة. (2015). لغة الحضور والغياب عند بعض شعراء التّصوف (الشّاعر عفيف الدّين التّلمساني أنموذجا). مجلّة الخطاب الصّوفي، صفحة 259.
- بن عبيد ياسين. (2007). هناك التّقينا شبابا وشمسا. الجزائر: وزارة الثّقافة. ص37.
- بن عبيد ياسين. (2007). هناك التّقينا ضبابا وشمسا. الجزائر: وزارة الثّقافة. ص37.
- بن عبيد، ياسين.(2003). معلّقات على أستار الرّوح. الجزائر: منشورات دار الكتب. ص24.
- بن عربي محيي. (2005). ديوان ترجمان الأشواق. لبنان: دار ومكتبة الهلال للطباعة والنّشر. ص85.
- بن عمر مداني. (2007). سماء لوجهي. الجزائر: منشورات آرتيستيك.ص92-93

- بنعمارة محمّد. (2001). الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر. المغرب: شركة النّشر والتّوزيع المدارس. ص266.
- جمال مباركي. (2003). التّناص وجمالياته في الشّعر الجزائري المعاصر. الجزائر: إصدارات رابطة إبداع الثّقافيّة. الصّفحات 37-137 -173 -231.
- جميل صليبا. (1982). المعجم الفلسفي. لبنان: دار الكتاب اللبناني. ص379.
- الحسناوي صلّال عامر. (2015). سيمياء الحضور والغياب الصّوفي في رباعيات الخيام (قراءة تأويليّة في معجمه الخمري). صفحة 159.
- خالدّ بلقاسم. (1988).الكتابة والتّصوف عند ابن عربي. المغرب: منشورات عكاظ. ص171.
- خرطبيل سامي. (1979). أسطورة الحلاج. لبنان: دار ابن خلدون. ص210.
- رشد الحسني.(2004). البنى الأسلوبيّة في النّص الشّعري. بريطانيا: دار الحكمة. ص339.
- سفيان زدادقة. (2008). الحقيقة والسّراب (قراءة في البعد الصّوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة). منشورات الاختلاف الجزائر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون لبنان. الصّفحات 148-315 -316 -321 -336.
- سمر الدّيوب. (2009). الثّنائيات الضّديّة (دراسات في الشّعر العربي القديم). سوريا: منشورات الهيئة العامة السّوريّة للكتاب. ص4-7.
- طالب معمري. (2010). الخطاب الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر. الأردن: دار الانتشار العربي. ص313.
- عاطف جودة نصر. (1978). الرّمز الشّعري عند الصّوفيّة (المجلّد 1). بيروت، لبنان: دار الأندلس ودار الكندي. ص139.
- عاطف، جودة، نصر. (1982). شعر عمر بن الفارض (دراسة في الشّعر الصّوفي). لبنان: دار الأندلس. ص174-175.
- عبد الحق منصف.(1998). الكتابة والتّجربة الصّوفيّة. المغرب: منشورات عكاظ. ص405.

- عبد الحميد هيمة. (1998). البنيات الأسلوبيّة في الشّعر الجزائري المعاصر. الجزائر: مطبعة هومه. ص20.
- عبد الحميد هيمة. (2008). الخطاب الصّوفي وآليات التّأويل (قراءة في الشّعر المغاربي المعاصر). الجزائر: موفم للنشر.ص208.
- عبد الرّزاق القاشاني. (2011). القاموس الصّوفي. لبنان: كتاب ناشرون.الصّفحات 193 -307-336.
- عبد القاهر، الجرجاني.(1988). أسرار البلاغة في علم البيان. لبنان: دار الكتب العلميّة. ص32.
- عبد الكريم أحمد. (2009). موعظة الجندب. الجزائر: منشورات دار أسامة. ص111-112.
- عبد الكريم القشيري. (1990). الرّسالة القشيريّة في علم التّصوف. بيروت، لبنان: دار الجيل. ص311.
- عبد الله العشي.(2007). مقام البوح. الجزائر: منشورات جمعيّة شروق الثّقافيّة. الصّفحات 5-7-73-74.
- عبد الله حمادي. (2001). البرزخ والسّكين. الجزائر: منشورات النّادي الأدبي جامعة منتوري قسنطينة.الصّفحات139-145-147-154.
- عبد المطلب محمّد. (1995). قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني. مصر: الشّركة المصريّة العالميّة للنشر. ص137.
- عبد الوهاب فيلالي. (2014). الأدب الصّوفي في المغرب (إبّان القرنين الثّاني عشر والثّالثّ عشر للهجرة). المغرب: الرّابطة المحمّديّة للعلماء مركز دراس. ص279.
- عبد لقادر، أعبيد. (2014). روح تتمرأى قلب يتشرّق. الجزائر: دار فيسيرا. ص28.
- عثمان لوصيف. (1999). المتغابي. الجزائر: دار هومه.ص49-51.
- عثمان لوصيف. (1999). قراءة في ديوان الطّبيعة. الجزائر: دار هومه. ص80.
- عثمان لوصيف. (2000). قالتّ الوردة (المجلد 1). الجزائر: دار هومه.الصّفحات7-8-16-19-23-34-35-52-59-60-61-66-67-71-72-79-80-82.

- عثمان مقيرش. (2011). الخطاب الشّعري في ديوان قالت الوردة. المسيلة، الجزائر: المؤسّسة الصّحفيّة.ص72-145.
- عصام واصل. (2011). التّناص التّراثي في الشّعر العربي المعاصر. الأردن: دار غيداء للنشر والتّوزيع. ص77.
- فاتح علاق. (2013). الكتابة على الشّجر. الجزائر: دار التّنوير. ص41-43-44.
- فاتح علاق. (2017). ما في الجبّة غير البحر. الجزائر: دار التّنوير. ص17-24-25-65-66-67-68-70-72-73.
- محمّد بنعمارة. (2000). الصّوفيّة في الشّعر المغربي المعاصر. المغرب: شركة النّشر والتّوزيع المدارس. ص95.
- محمّد بنيس. (1979). ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيويّة تكوينيّة). لبنان: دار العودة.ص277-278.
- محمّد خليل عبو. (2016). سيرة الرّجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ. الجزائر: الكلمة للنشر والتّوزيع. ص25.
- محمّد شوقي، الزّين. (2016). الصّورة واللغز (التّأويل الصّوفي للقرآن عند محيي الدّين بن عربي). المغرب : مؤمنون بلا حدود. ص354.
- محمّد عبد المطلب. (1984). البلاغة والأسلوبيّة (المجلّد1). القاهرة، مصر: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. ص207.
- محمّد علي سعيد. (2006). روح المقام. الجزائر: دار الخلدونيّة. ص223.
- محمّد كعوان. (2010). التّأويل وخطاب الرّمز (قراءة في الخطاب الشّعري الصّوفي العربي المعاصر). الجزائر: دار بهاء الدّين الجزائر وعالم الكتب الحديث الأردن. الصّفحات 323-406-492.
- محمّد مفتاح.(1992). تحليل الخطاب الشّعري. المغرب: المركز الثّقافي العربي. ص21.
- ياسين بن عبيد. (1995). الوهج العذري. الجزائر: المطبوعات الجميلة.
- ياسين بن عبيد. (1998). أهديك أحزاني. الجزائر: المطبوعات الجميلة. ص103-105.