الجمهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي والبحـــث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر
للعلوم الإسلامية – قسنطينة–

كلية الآداب والحضارة الإسلامية
قسم اللغة العربية

اللغة الصوفية وجمالية التشكيل في الشعر الجزائـــري المعاصر

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:
فاطمة سعدون

إشراف الأستاذ الدكتور:
ناصر لوحيشي

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة الأصلية
عزيز لعكايشي	أستاذ	رئيسا	جامعة قسنطينة 2
أ.د.ناصر لوحيشي	أستاذ	مشرفا ومقررا	جامعة الأمير عبد القادر –قسنطينة
أمال لواتي	أستاذ	عضوا مناقشا	جامعة الامير عبد القادر –قسنطينة
زينب بوصبيعة	أستاذ	عضوا مناقشا	جامعة الامير عبد القادر –قسنطينة
محمد كعوان	أستاذ	عضوا مناقشا	المدرسة العليا للأساتذة–قسنطينة
عبد الله العشي	أستاذ	عضوا مناقشا	جامعة الحاج لخضر –باتنة

السنة الجامعية: 1435–1436هـ/ 2014م–2015م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنعم علينا بنعمه التي لا تعدّ ولا تحصى،
ولأنه من لم يشكر النّاس لم يشكر الله...
ها هي كلمات أخطّها تقديرا وعرفانا للأستاذ المشرف "ناصر لوحيشي" على كل ما تكبّده معي عناء رحلة البحث العلمي، منذ مرحلة الدراسات العليا الأولى (ماجستير)، إلى مرحلة الدراسات العليا الثانية (دكتوراه)،
شاكرة له وممتنة صبره ونصحه وحرصه على خدمة العلم والمعرفة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إن الشعر تجربة يعايشها المبدع والمتلقي معا، تجربة وجدان لكليهما تنطلق من اللغة وتشكيل باللغة، لرسم جماليات التجارب التي يحاكيها أو يعايشها، ولأن اللغة غاية ووسيلة، فإن تشكيلها مرتبط بهذه التجارب، فتتعدد اللغة بحسب مجالاتها: علمية، أدبية، تاريخية، شعرية، ...

ولئن كان الشعر المعاصر يبحث عن جماليات المفارقة، وإدهاش المتلقي، فقد طرق كل مجالات المختلف تشكيلا، لأجل إبراز مقدرته على المغايرة، فكان مغامرة في اللغة وبها، إذ لا يمكن أن نتصور أدبا دون لغة، بل لا يمكن أن نتصور إنسانا دون لغة، فهي بيت وجود الإنسان، لذلك فالمغامرة فيها وبها بحث عن تجديدها، وبعث ومضات تساعد في البحث على مكنوناتها، لاستخراج طاقاتها في مستوياتها المختلفة، صورة، رمزا، إيقاعا...

ولقد شكلت اللغة الصوفية رافدا ذا طاقات لم تستنفد، جعلت الشاعر المعاصر يبني بها نصه وتشكيله، ولأن الشعر الجزائري المعاصر هو نص يبحث عن جمالياته الخاصة وفرادة تجاربه، كان للغة الصوفية دور في بنائه كونها تشكل لبنة تزخر بكثير من الرمزية والتأويل، ذلك أنها تنطلق من تجربة تماهت مع المطلق لتبحث في أعماق الباطن، وحال الشعر الجزائري المعاصر استدعى البحث في هذه الأعماق، إذ ولد في حقبة اتسمت بالتيه، وارتبكت فيها المفاهيم حين كانت الحياة في صراع ضد الموت، نتج منه اليتم وشاعت تيمة الموت في النص الشعري، فكان التوجه إلى عوالم الصوفية لاستكناه روحانيتها والسمو بمعارجها عن طريق رحلات إلى الباطن تسبر أغواره، وتستخرج معارفه وخبراته، لإبراز الصورة واضحة جلية صافية تومض في سماء العشرية التي ولدت بها.

لأجل هذا كان اختيارنا لمدونة الشعر الجزائري المعاصر مجالا للبحث، رغبة في إلقاء الضوء على هذه الحلقة من الشعر العربي المعاصر، لاستكناه جمالياتها وكيفية تشكيلها؛ عن طريق تقصي ذلك في الشعر ذي الرؤية الصوفية، وقد تخيرنا منه جانب اللغة، لكونها برزخ الإبداع الذي يلتقي على ضفافه المبدع والمتلقي، وقد وسمنا البحث بعنوان " اللغة الصوفية وجمالية التشكيل في الشعر الجزائري المعاصر"، بحيث لم نحدد أسماء دواوين بعينها أو شعراء بأعينهم، مستنمين إلى عينة انتقائية، ذلك أننا دخلنا هذا المجال افتراضيا، لنحاول رصد أكبر

عدد من الدواوين التي تزخر بهذه الرؤيا، ولعل نقص الطبع والنشر، والإعلام المحيط بالإنتاج الشعري الجزائري جعل الأمر يستعصي على التحديد منذ الوهلة الأولى، وبخاصة أننا أردنا إضافة عينات جديدة عن تلك التي اشتهرت بتوجهها الصوفي في دراسات سابقة، كعثمان لوصيف، ياسين بن عبيد، عبد الله حمادي، مصطفى دحية وغيرهم.

إن الغرض من هذه الدراسة هو تحقيق بعض الأهداف التي نجملها فيما يأتي:

- دراسة الشعر الجزائري المعاصر وإعطاؤه حقه من المقاربة بالبحث في تشكيله اللغوي.
- تحديد معالم التشكيل في النص الشعري الجزائري المعاصر ذي النفحة الصوفية.
- الكشف عن آليات اشتغال التشكيل في المنجز الشعري الجزائري، الذي يتغيا جمالية متجددة عن طريق اللغة الصوفية.
- إلقاء الضوء على بعض الأعمال الشعرية الجديدة؛ بعدم تحديد المجال الزمني للدراسة، وتقديره بخمس وعشرين سنة الأخيرة، بوصفه شعرا معاصرا.
- النفاذ إلى عمق الرؤيا الشعرية المنطلقة إلى سماء النص الشعري الصوفي، والعروج بها إلى روحانية اللغة المشكلة لهذا النص.

ولئن كنا قد توجهنا إلى دراسة اللغة الصوفية في النص الجزائري المعاصر، فقد انطلقنا من فرضيات عديدة شكلت مجال اهتمام البحث، حيث كانت مرتبطة بالتجربة الصوفية والتشكيل. ويمكن أن نلخص أهم هذه الفرضيات في الأسئلة الآتية:

- إذا كانت التجارب الصوفية القديمة تجارب عرفانية تترجم في نص أدبي، فهل كانت التجارب الصوفية المعاصرة كذلك؟ أم هل أدى اختلاف الزمن إلى اختلاف الممارسة؟ وهل استطاع الشاعر الجزائري أن يتمثّلها في متن النص بوصفها تجربة عرفانية أم لغوية؟
- لئن توجّه الشاعر الجزائري المعاصر إلى النهل من التجارب الصوفية، فهل كان ذلك بالسير على نهجها، أم هل حاول أن يرسم طريقه الخاصة؛ وإن كانت الانطلاقة

تراثية؟

- أحرزت اللغة اهتماما واسعا في الدراسات النقدية الحديثة ومناهجها، فهل يمكن عدّ اللغة الصوفية حيزا للحداثة، أم هل هي عودة إلى التراث وتشبث بالأصالة في مواجهة المعاصرة؟
- أضحى التشكيل أحد المصطلحات التي يكثر دورانها في الدراسات المعاصرة، فهل هو باعث للجمالية، أم هل هو مجرد طريقة لنقل معنى النص؟ وإن كان مبعثا للجمالية، فهل استطاع الشاعر الجزائري المعاصر أن يتمثلها في لغة صوفية؟
- تنبني التجربة الصوفية على عدة أحوال ومقامات، ولأن المحبة من أهم هذه الأحوال، فهل انبعثت صورها في النص الشعري الجزائري المعاصر، أم هل كانت مخاتلة شعرية تدعي الحب في زمن الموت؟
- تمتاز اللغة الصوفية برمزيتها وإشاريتها، فهل تمكّن الشاعر الجزائري من الاستفادة من هذه الطاقة الرمزية، أم هل ارتسمت اللغة شكلا دون عمق؟

للإجابة عن هذه الفرضيات اقتضى الحال اتباع خطة انبنت على:

مدخل: وكان الحديث فيه عن اللغة والتشكيل في بحث عن الجمالية، إذ قاربنا اللغة بوصفها آلية يتمظهر بها الإبداع الأدبي، وبخاصة أنها أضحت مدار اهتمام العديد من مناهج النقد المعاصر، لأنها العالم الظاهر لباطن التجربة الأدبية، بها ترتسم معالم هذه التجربة، فتفتح المجال أمام المبدع والمتلقي كي يلتقيا على حدود اللغة، ويكملا فراغاتها وبياضاتها. ثم كان الحديث عن التشكيل الذي يعدّ من أكثر المصطلحات تداولا في الدراسة الحديثة، بحيث شكل حيّزا مهما بعد تغير واقع الإبداع من المشافهة إلى المشافهة والكتابة، وما كان سمعيا أضحى سمعيا وبصريا، وهذا ما يجعل الجمالية تختلف مع النص الحداثي رسما (تشكيلا) ومعنى (مضمونا).

فالجمالية علم خصوصي يمتح من اللغة وتشكلاتها ما يميز الجميل والأجمل، وهي في الشعر؛ البحث في مواطن الجمال الفني، إذ ترتبط بوعي الشاعر الذي يختار من إمكانات

اللغة وتراكيبها ما يظنه الأفضل لإيصال الفكرة، وفي الوقت ذاته يمنح جمالية مميزة لهذا التشكيل.

الفصل الأول: وفيه تتبعنا مسار الشعر الجزائري المعاصر، إذ رصدنا أحواله منذ الاستقلال إلى تسعينيات القرن الماضي، حيث شكّل النص الجزائري الاختلاف عن النص العربي، إذ كان لكل عشرية ميزاتها على مدار خمسين سنة من الاستقلال، فتغيرت خريطة النص أربع مرات خلالها، كان صمتا وركونا إلى الهدوء في الستينيات، وخروجا عن النمط والاندماج في الإيديولوجيات في السبعينيات، الانتفاضة والعودة إلى الذات والتعبير عن الراهن في الثمانينيات، والاختلاف في التسعينيات عن طريق الحس المأساوي والسوداوية والموت، الذي ارتسم في حنايا شعر الأزمة والمحنة، وقد خصصنا مبحثا في هذا الفصل تناولنا فيه حديثا عن التجربة الصوفية الشعرية في الجزائر، عن طريق تمثّل بعض نماذجها منذ العصر القديم لإلقاء الضوء عليها.

الفصل الثاني: تناولنا فيه مجال التطبيق على مدونة البحث، بحيث افتتحنا التطبيق بالغوص في ثنايا اللغة الصوفية الموظفة بين الخفاء والتجلي، ذلك أنها راوحت بينهما منذ استحداثها على لسان أصحابها، فأرادوا لها التجلي من خلال حروفها، وكلماتها وتراكيبها، لكنهم بثّوا في ثناياها خفاء من خلال معانيها ومراميها، فبحثنا عن هذين الصفتين في العتبات، والحروف، ولغة الحِبر السِّرِّي (الحذف/ البياض).

إذ كانت العتبات مجالا لارتسام اللغة الصوفية في تشكيلها، من عناوين وإهداءات وتصديرات وهوامش، فالعنوان قد يحمل معنى ظاهرا لكن الدلالة مخفية، وإذا كانت الدلالة ظاهرة فقد يكون النص مخفيا، والمصاحبات قد تحمل في طياتها إحالة على غاية المبدع من نصه، لكنها تكون متخفية في ثنايا الديوان، ولا تظهر إلا بعد فتحه ومقاربته، كما أن علاقتها بالنص قد لا تنكشف إلا بعد مطالعة النص وفهمه. أما الحروف ولأنها أمة من الأمم في عرف المتصوفة فقد كان لها جانبها الظاهر وجانبها الخفي (شكلا ومعنى) وهذا ما حاولنا رسمه في البحث، والحال عينها مع لغة الحذف، إذ إنها تتمظهر بصرا وتختفي دلالة لا تدرك إلا تأويلا.

وأما الفصل الثالث، فقد خصصناه للغة الصوفية وجمالية تشكيل الصورة، وخضنا فيه غمار حال المحبة الذي يقوم على ثنائية (المحبّ/ المحبوب)، وقاربناهما انطلاقا من صورتيهما في النص الشعري الجزائري المعاصر، حيث تتبعنا أكثر الصور بروزا، فكانت صورة المحبّ المريد، المحبّ الشاعر، المحبوب الوطن، المحبوب اللغة، وختمنا الفصل بمبحث كان لصورة الجسد وتشكيل الشبقية، التي أخذت مدلولاتها من العرف الصوفي في ارتباطها بالكتابة والتوالج.

في حين كان الفصل الرابع مخصصا للرمز الصوفي، ذلك أنه خصيصة بارزة للغة الصوفية، وقد قسمناه على ثلاثة مباحث: مبحث رمزية الرحلة، بحيث بحثنا في تشكيل رمز الرحلة عند الشاعر الجزائري، وكيف كانت في رؤياه وتصوره، مبحث رمزية الطبيعة وقد حاولنا أن نبحث في أكثر العناصر تشكيلا للنص، فكان ما بين دوال حيوانية ونباتية؛ أكثرها توظيفا رمز الفراشة، الطائر، النخل، الشجر، كما خصصنا جزءا تحدثنا فيه عن رمزية النار والماء وكيف شكّلَا برازخ للاحتراق والارتواء في النص الصوفي، وختمنا الفصل بمبحث رمز الخمرة، إذ وجدنا مخاتلة في توظيف هذا الرمز، اختلفت عن رمزيته في النص الصوفي القديم. وقد خلص البحث إلى جملة نتائج كانت قد حوتها الخاتمة.

وقد زاوج البحث بين التنظير والتطبيق، بحيث أردفنا مداخل نظرية للفصول الثلاثة الأخيرة، لاستيضاح بعض المفاهيم، فاسحين المجال أمام التطبيق لنعطيه الأهمية الكبرى من البحث، متتبعين في ذلك آليات منهجية بحسب ما اقتضته طبيعة الدراسة، إذ كان من الصعب اعتماد منهج واحد في تتبع مسار النص الشعري الذي قاربناه في عدة مستويات، وهذا ما أدى إلى توظيف آليات مناهج متعددة؛ من المنهج التاريخي في رصد حركية مسار النص الشعري الجزائري المعاصر، ومن المنهج السيميائي في دراسة العتبات والنص الموازي، بحيث يعدّ الأنسب لها، كما ارتكزنا على فعالية التأويل في مقاربة متن النصوص، للكشف عن تشكيلها وما يضفيه من جمالية نابعة من الصور والرمز. مع اعتماد إجراءات إحصائية مستندين في ذلك إلى الوصف والتحليل، مستعينين بمجموعة من المصادر، أهمها ما يقارب أربعين ديوان شعر جزائري معاصر؛ يحمل النفحة الصوفية في نصوصه، هي مدونة البحث

التي خضعت للانتقائية، عن طريق توافر النفحة الصوفية في أكثر من نص شعري في الديوان الواحد، بحيث يكون التصوف طاغيا عليها، وتنكبنا دواوين شعر قصيدة النثر، إذ حصرنا المدونة في الشعر الموزون. وكذا مصادر الفكر الصوفي، وبخاصة كتابات محي الدين بن عربي، ومن بين المراجع المعتمدة، الحقيقة والسراب لسفيان زدادقة، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لابن عربي لسحر رامي، الأثر الصوفي في الشعر المغربي المعاصر، والصوفية في الشعر العربي المعاصر، المفاهيم والتجليات لمحمد بنعمارة.

وإذ دخلنا عالم هذا البحث فقد وجدنا بعض الدراسات السابقة عليه، التي تقاطعت معه، ولعل أكثرها تقاطعا ما أنجزه الباحث محمد كعوان على مدار عملين أكاديميين:

- الأول؛ في الماجستير بدراسة وسمها بـــ: "الأبعاد الصوفية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر"، إذ كانت بحثا في الأحوال والمقامات، والتفاعلات النصية والصور الشعرية والرموز، وقد اطلعنا عليها مما جعلنا نقرر ألا نخوض غمار الأحوال والمقامات مفصلة في بحثنا، وبخاصة أن كثيرا من دواوينه الشعرية –قيد الدراسة– قد قاربناها في المدونة كذلك.
- أما عمله الآخر وقد كان مقدما لنيل شهادة الدكتوراه، فقد وسمه بـــ: "الرمز الصوفي في الخطاب الشعر العربي المعاصر وفعاليات التجاوز"، بحيث كانت دائرة البحث فيه ضيقة من جانب، وواسعة من جانب آخر، ذلك أنه تخير عنصرا واحدا من التجربة الصوفية، مما جعل الحيز ينحصر فيه، واختار الشعر العربي المعاصر دون تحديد، فجعل دائرة الدواوين المدروسة تشتمل على أكثر من تسعين ديوانا، وتقاطعنا مع هذه الدراسة كان من باب الرمز، ومن باب بعض الدواوين الشعرية الجزائرية التي درسها في مدونته.
- وهناك بحث أكاديمي آخر للباحث عبد الحميد هيمة، الذي تناول فيه "الرمز الصوفي وآليات التأويل في الشعر المغاربي المعاصر"، وتقاطعنا معه التقاطع ذاته مع البحث السابق، حيث اعتمدنا الرمز جزئية في دراستنا، وبعض الدواوين التي قاربها الباحث هيمة.

- ويوجد بحث آخر اهتم بالجانب الصوفي والوعي الحداثي، وهو بحث قدم لنيل شهادة الماجستير من لدن الباحث عبد الله شنيني، إذ وسمه بـــ: "الوعي الصوفي والحداثي في الشعر الجزائري المعاصر"، الذي حاول فيه دراسة الشعر الجزائري؛ عن طريق البحث في التجربة الصوفية الحديثة ووعي الشاعر الجزائري بها.
- كما كان التصوف مدار بحث في دراسات أكاديمية أخرى، وبخاصة في الماجستير، لكن بأشكال جزئية، تمثلت في دراسة أعمال شعراء عرفوا بتوجههم الصوفي، أمثال عثمان لوصيف، ياسين بن عبيد، وغيرهما.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث، فتتمثل في صعوبة إيجاد الدواوين الشعرية، حيث إن نقص الطبع والتوزيع، وبخاصة الدواوين الشعرية الحديثة، لشعراء لم يعطوا حقهم من الدراسة في باب التصوف، قد أدى إلى عدم التمكن من إيجادها بسهولة، لاسيما في ظل غياب الإعلام الذي يكفل التعريف بالمنجز الأدبي، كما أن شحّ الإمداد بها، كان سببا معرقلا في الإحاطة بالمدونة.

كما يعد فتح المجال الزمني وعدم تحديد الحقبة المراد دراستها، أحد الصعوبات التي جعلت القبض على حيثيات النص الشعري الجزائري مستعصية في البداية.

ولا ننسى طبيعة الموضوع التي تتداخل مع الفكر الصوفي، حيث كان التعامل مع مصادره؛ التي تتسم بصعوبة فهمها، وبخاصة ما يتعلق بمفاهيمها، سببا في استشكال الموضوع في بداياته.

في الأخير، لا يسعني إلا أن أشكر الأستاذ المشرف ناصر لوحيشي لصبره معي، وتكبده عناء الإشراف على هذا البحث مذ كان فكرة، إلى أن استوى على صورته الحالية، وكذا مساهمته في مدي بدواوين شعرية عديدة أثرت مدونة البحث، كما أشكر لجامعة الأمير عبد القادر وقسم اللغة العربية خاصة، إتاحتهما الفرصة لنا لتقديم بحث في الأدب الجزائري؛ نحاول من خلاله كشف النور عن بعض جوانبه، في جزئية من جزئياته ترتبط بتشكيله ضمن دائرة الرؤية الصوفية.

وأشكر لجنة المناقشة التي تكبدت عناء قراءة البحث وتصويب ما جاء فيه، سعيا وراء تقويم العمل، واستكمال النقائص التي تعتريه. كما أشكر كل من مدّ لي يد العون، لا سيما أساتذة جامعة سطيف 2، والأستاذ محمد كعوان من المدرسة العليا للأساتذة –قسنطينة–، وبعض الشعراء الذين لم يبخلوا بإرسال دواوينهم الشعرية، وتجاوبوا مع نداء العلم، أخص بالذكر: الشاعر قدور رحماني، الشاعر محمد الأمين سعيدي. البشير بن عبد الرحمن.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مدخل

بين اللغة والتشكيل بحثا عن الجمالية

- اللغة الصوفية والرؤيا
- التشكيل
- الجمالية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إن الولوج إلى ميدان البحث العلمي في واحدة من جزئياته يحتم ضرورة ضبط مفاهيمه وتحديد مصطلحاته، بإلقاء الضوء عليها لفتح المجال أمام تبيان صلب الموضوع والهدف منه. وفي بحثنا الموسوم بـــ: اللغة الصوفية وجمالية التشكيل في الشعر الجزائري المعاصر نسعى إلى إيضاح ثلاثة مفاهيم؛ هي نواة الموضوع، فنتطرق إلى قراءة استقرائية لهذا العنوان، والتي تموضعت في اللغة كونها مادة المدونة المختارة، والتشكيل بوصفه مصطلحا حداثيا في محاولة للمبدعين البحث عن جمالية للنص الشعري الجزائري، الناجمة من تزاوج المكونين الأوليين.

أولا: اللغة الصوفية والرؤيا:

كيف يكون الحديث عن اللغة باللغة؟ سؤال ربما تكون الإجابة عنه فضفاضة أو غير دقيقة، لكن الإحاطة بجوانب اللغة المراد الحديث عنها وتخصيص حيزها قد يجعل الأمر أهون، والحال أقرب. فحديثنا عن اللغة هنا حديث عن الشعر، وإن كانت اللغة منبثّة في ثنايا الوجود، فإن الشعر والأدب ليس «سوى تعميق للغة وتوسيع لها»[1].

إنه ذاك المجال الذي يتيح للكاتب والقارئ معا فسحة للبحث في حفريات اللغة، لرسم عوالم أخرى بها ولها للذهاب إلى اللامحدود، «فاللغة فضاء لا محدود؛ حامل ومحمول، ذلك لأنه الصلصال الذي يودع فيه الشاعر، نيرانه، أمطاره، روحه، وطنه، قلقه، رؤاه، حلمه، حبّه، كَونه، والعالم أيضا، لذلك كلما جددت اللغة مثاقفتها بدماء الطاقة الإبداعية كلما كانت أكثر إيجابية»[2].

إن اللغة – إذن – فضاء لا محدود حيث تتشكل هذه اللغة وتتكون وفق رؤى الشاعر وغاياته، وقد أضحت مع الشعر المعاصر مختبرا تجريبيا، يسعى من خلاله الشاعر إلى المغايرة والاختلاف، وهنا «تصبح حداثة الشعر ممكنة عندما تتبدل القصيدة وضعية اللغة داخلها، عندها تنأى بها عن مكان المتفق عليه، وتجرها إلى مكان الصدمة، حيث تربك قواعد التداول

---

[1]–رولان بارت: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1999م، ط1، ص109.

[2]–غالية خوجة: قلق النص ومحارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003م، ط1، ص 110.

معرضة عن كسل قارئ يريد أن يعتقلها، جاذبة إياه إلى المحال قائلة أنا القاعدة»[1].

فالدهشة الكامنة وراء تموضع اللغة داخل النص، في تمنعها تارة وإقبالها تارة أخرى، يحيل على وجه من وجوه ماهية الشعر. إذ هو «تكامل اللغة الذي يتصارع مع مكنوناتها، لتشرق من اللغة لغة تحرق نفسها حتى الاشتعال الكامل، فالشعر من أعماق احتراقه يغاير رؤاه ليختلف مع اللغة وليتوالد مع المجهول»[2].

إن احتراق اللغة ضمن أنماط الإبداع لهي نار تخلق من رماد، تتفاعل داخل الأنقاض والتراكمات لتشع من جديد، فتجعلها لغة خلق وإبداع أكثر مما هي لغة تعبير، ووسيلة استنطاق واكتشاف أكثر مما هي لغة تفاهم ونقل حقائق ومشاهد[3]، لاسيما الأدب والشعر منه تحديدا، إذ هو «نبوة مستمرة وعضّة حلوة في القلب ومحاولة للقبض على الجذور، وذوبان متواصل تحت إيقاع حريق يوقد من أحلام الذات وأنغام الحياة، مشكلا وجودا ثانيا داخل الوجود»[4].

والبحث عن الوجود الحلم، عن الكينونة المنشودة في رسم خيال الشاعر، لهو التعبير عن صلة الكينونة الكامنة بين الشاعر وشعره، إذ اللغة هناك تحوّل التجربة الموصوفة من وجودها الانفعالي إلى وجودها التعبيري الكامن داخل أسوار القصيدة[5]، لذلك إن المتلقي (ناقدا أم متذوقا) لا يجد في طريقه إلى القصيدة إلا اللغة في البناء، وفي الصورة وفي الإيقاع وفي الدلالة وفي الرؤيا[6]، ولعل هذا ما يجعل مقاربة الشعر تنطلق من آلياته اللغوية. فاللغة

---

[1]-محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007م، ط1، ص 105.

[2]-غالية خوجة: قلق النص ومحارق الحداثة، ص 109.

[3]-يراجع: أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2006م، ط1، ص 143.

[4]-قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف (مع قاموس بأهم المصطلحات الصوفية)، البديع للنشر والخدمات الاعلامية، الجزائر، د ت، د ط، ص 8.

[5]-يراجع: محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر: المفاهيم والتجليات، شركة النشر والتوزيع – المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، ط1، ص ص 37 -38.

[6]-يراجع: علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للتوزيع والنشر، الأردن، 2003م، ط1، ص 37.

«تنطوي على كل الإبداع الأدبي كما السماء والأرض والتقاؤهما يرسمان للإنسان مسكنا مألوفا، إنها ليست زادا من المواد بقدر ما هي أفق؛ أي أنها حد ومحطة في آن»[1].

إن تشكيل اللغة هو ما يرسم لنا حدود العالم المراد ابتداعه، فبها نعبّر عن الفكر والوجود معا، عن الخيال والواقع معا، وبها وفيها يكون الانتماء. إذ إن «اللغة اكتشاف العالم وصياغته، لمعرفتنا به، وهي انتقال بالإنسان من فعله ورد فعله إلى التمثيل ومنه التشكيل المعرفي»[2]، فاللغة بيت وجود الإنسان وتظهر أكثر ما يمكن لها أن تتمظهر في الإبداع الأدبي (شعرا كان أم نثرا)، فتكون حينها كاللباس غير المرئي الذي يسبغ من تعابيرها الرمزية على أرواحنا، ولا تكون مجرد نظام ناقل للكلام فقط[3].

فاللغة من دواخلنا تعبر عن ذواتنا وبها يكون وجودنا، وحينما تكون تعابيرها غير اعتيادية فإننا بصدد الإبداع، هذا الذي ينقل اللغة إلى مستوى آخر وينقلنا معها للبحث عن المعنى، وبخاصة أنها تملك إمكانية التعدد في طرائق القول والتعبير، بل إن هندستها وتشكيلها كذلك يمنحانها القدرة على التشظي، ومنه إخفاء المعنى الذي يتمنع على القارئ، مما يجعل الإنسان باحثا عن المعنى لا مالكا له[4].

إن كون الإنسان باحثا عن المعنى هو بحث عن وجوده وكينونته، فالإنسان لا يملك المعنى بقدر ما هو بصدد البحث عنه، وبخاصة في الشعر حيث تعدّ اللغة «ميدانا فريدا لتجليه والإفصاح عن شخصيته التعبيرية وأخيرا بلورة شمائل لغوية خاصة به»[5]. فالتوصل إلى لغة متميزة للشاعر؛ يسمح بأن تكون لغة الشعر ذات أبعاد تختلف عن أبعاد اللغة العادية، فإن

---

(1)-رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، 1989م، ط1، ص 32.

(2)-منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، 1998م، ط1، ص 43.

(3)-يراجع: إدوارد سابير، تزفيتان تودوروف، رولان بارت: اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1993م، ط1، ص 29.

(4)-يراجع: الزواوي بغورة: الفلسفة واللغة، المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2005م، ط1، ص 121.

(5)-علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 24.

كان وجود الإنسان باللغة، فإن وجود الشاعر يُشِعُّ بلغة مخصوصة، هي لغة الشعر في تشكيلها وتخيّرها واستخدامها. إذ «يكاد يكون من الملّم به بين نقاد الشعر اليوم، أن اللغة هي موطن الهزة الشعرية التي تصدم وتباغت وتنعش وتجسد الفاعلية الشعرية وفتنتها»[1].

لعل الدهشة التي ينشدها الشعر اليوم والمرتبطة باللغة راجعة إلى الرؤيا التي تبناها شاعر الحقبة المعاصرة، إذ وإن كانت اللغة قديمة قدم وجود الإنسان، وإن كنا لا نتوقع أن يكتب أحدهم نصا دون إرث لغوي سابق، كون اللغة حاملا ومحمولا في الآن ذاته، فإن الكلمات ليست بريئة قط، كونها تحمل ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة[2]. كما أن البحث عن المغايرة عن طريق تفجير اللغة، وهو ما يحيل على جمالية منشودة من الشاعر؛ الذي وهو «ينطلق باللغة إلى آفاقه الرحبة الواسعة، ويصعد بها إلى سماء خياله، يفجر طاقاته الكامنة ويلبسها من فنه أثوابا جديدة؛ تغنيها وتجدد في حياتها، يرتجل ألفاظا ويبتدع عبارات ويبتكر تراكيب ويشحن ألفاظا قديمة منها بمعان وإيحاءات وظلال لم تكن موجودة، معتبرا ذلك جزءا من فنه وعملا تكتمل به متعته»[3].

إن متعة الشاعر والشعر لا تتأتى إلا من اللغة، فلا يمكن تصور عالم شعري دونها. ولكن ونحن في طريقنا إلى القصيدة، وإن كنا لا نواجه إلا اللغة، غير أن المتعة تتجسد فيما يوليه المبدع للغته من شعرية، التي هي «بحث مؤلم عن الجديد والمغايرة ومغامرة في اللغة ومعها، وهي أيضا انحراف بأساليب القول عن شيوعه ومألوفيته، إلى أفق مختلف يتأسس على لذة الغواية وصدمة المفاجأة، لكن التمنع في هذا الأمر يظهر لنا مع ذلك ارتباطا حميميا بينهما»[4].

لذلك يرى "بارت" (Barthe) أن الحداثة تبدأ مع البحث في أدب مستحيل[5]، ولعله

---

[1]-المرجع السابق، ص 23.

[2]-يراجع: رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ص 38.

[3]-أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا، ص 94.

[4]-علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، الأردن، 2002م، ط1، ص30.

[5]-يراجع: رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ص 55.

يقصد بالأدب المستحيل؛ ذاك الأدب الذي لا ينضب معناه، بل يتجدد وفق تجدد اللغة من طاقاتها وإيحاءاتها اللامتناهية، «إذ هو ليس التعبير عن عالم غير عادي، بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم عادي .. هو ليس اللغة الجميلة فلغة الشعر لغة من نوع خاص...» [1]، بحيث تتدفق منها المعاني وتسترسل الصور كاشفة عن «القصي والأقصى، المكان الذي تعثر فيه اللغة على النفس، حيث القصيدة هي ذاتها ولا ذاتها في آن، إنها تعطي لمن يواجهونها إمكانية أن يروا في لمح البصر أقصاها لتختفي»[2].

فالقصيدة إذن لا تمنح نفسها إلا بما تريده، فقد تظهر مرة وتختفي مرات، وقد تبدو لوهلة وتغيب بعدها، تاركة تلك الفراغات التي تسمح بالتأويل والتغلغل في النص، لملئها والتفاعل مع معناها عن طريقها، فيكون فعل القراءة جزءا من آليات فهم النص، بها تنفتح ممكنات المعنى، لاسيما إن علمنا أن اللغة في ماهيتها تكمن في «كونها المجال الذي يتحرك الوعي فيه ويبني ذاته، فاللغة تُقَوِّمُ قصيدته وتمده بمصدر حركيته التي تجعله توجها دائما، وانفتاحا على الظواهر ليجد فيها ويمنحها المعنى»[3].

إن كون اللغة المجال الذي يتحرك فيه الوعي، لإشارة إلى تشاركها مع الفكر، فكما أن الفكر نابع عن وعي فإنه باللغة يبني المجال الخاص به، بل ولعلها في الشعر تزيد من حدود هذا المجال، إذ إن اللغة «هي الميدان الذي يعمل فيه الشعر، وهي بمدلولها الشعري وجوهرها الكاشف للوجود تصبح مكان تدمير كل اسمية، أي تدمير المضامين التي للكلام وما تنطوي عليه من تحديد فكري أو اصطلاحي أو إيديولوجي...» [4]، إنها مادة التشكيل التي يتعامل معها المبدع، فكما أن للنحات والرسام والصائغ موادهم التي يتعاملون بها لصوغ إبداعهم، فإن للشاعر لغته التي تعدّ أساس صناعته؛ منها يصنع القوالب والأطر، لتخرج من دائرة الحياة

---

[1]-عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001م/ 2002م، ط3، ص05.

[2]-محمد بنيس: الحق في الشعر، ص 21.

[3]-هلال جهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2007م، ط1، ص 190.

[4]-عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، دار مجدلاوي، 2006م، ط2، ص 30.

اليومية إلى دائرة الإبداع والتميز، فتشكل «بينة جمالية ظاهرة تستتر وراءها أنساق ثقافية ذات أبعاد سميوطيقية وإيديولوجية نامية»[1].

وما تحمله اللغة من مدلولات ليس رهين اللاتحول، بل إن سمتها هو التكيف والتغير. مما جعلها –ولاسيما في العصر الحديث – تتخذ أشكالا ومعان مختلفة، انطلاقا من الرؤية الجديدة التي تبناها الشاعر الحديث، والتي تختلف في دوافعها وأهدافها وقوانينها وظروفها عن الرؤى القديمة[2]، ولهذا كان الارتكاز على اللغة أساس البحث عن الحداثة، ولذا فإن «لغة القصيدة العربية المعاصرة اختلفت اختلافا كليا عن لغة القصيدة القديمة، وأن الاختلاف الجذري الكامن في أن القصيدة القديمة جمدت في لغة واحدة، واتسقت مع كيفية التلقي السماعي، أما القصيدة المعاصرة فهي ذات لغة مقروءة مسموعة في ذات الوقت»[3]، فاختلاف اللغة وتحولها راجع بالأساس إلى اختلاف بنية العصر وفكره، فما كان سابقا مسموعا أصبح الآن مسموعا مقروءا، ينتج جماليته من حاستي السمع والبصر، وأضحى للتشكيل باللغة ضرورة مراعاة هاتين الحاستين حين نظم النصوص الشعرية الحديثة، حيث «تحقق للغة بدخولها عالم الكتابة أن دلت على نفسها، فصارت بالمكتوب إشارة دالة، انتقلت بكائنها من المضغة إلى الكائن، ومن المسموع إلى المرئي، ومن المنطوق إلى المقروء»[4].

إن اختلاف العصر وطرق نظم النصوص لا نعني به أن هناك لغة قديمة ولغة حديثة، «فاللغات القديمة يمكن أن تكون كاملة ومعقدة مثل اللغات الحديثة»[5]، لكن اختلاف

---

[1]–يوسف عليمات: اللغة الشعرية وتحولات النسق، قراءة ثقافية في شعر أبي عينية المهبلي، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، 25/ 26/ 7/ 2006م، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م، ط1، ص 1364.

[2]–يراجع: أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا، ص 192.

[3]–كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2006م/ 2007م، د ط، ص 473.

[4]–منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المعنى، ص 35.

[5]–رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 27.

الرؤى والمقاربة هو ما يحيل على الاختلاف، وبخاصة إن علمنا أن الإبداع الشعري لا يكون إلا باللغة، ومهما غامر في البحث عن الآليات والتقنيات يظل أساس اشتغاله لغة[1].

ولأن اللغة بيت وجود الإنسان، وهي للشاعر أساس تكوّن الوجود ورسمه، فهي اكتشاف للعالم وإعادة صياغته عن طريق المعرفة الخاصة لكل إنسان، هذه المعرفة التي تتميز عند مجموعة ممن اصطلح عليهم بالمتصوفة؛ الذين حاولوا أن يرسموا حدود الوجود انطلاقا من فهمهم وتأويلهم له، فما كان منهم إلا أن عبّروا بلغة مخصوصة نابعة من عمق ما آمنوا وتأثروا به، فكانت لغة الصوفية من الأشكال الحداثية التي تستثمر إلى اليوم، و«تحققها في النص الشعري العربي الحديث، يمده بمنطلقات إبداعية متحررة تجعله يتصف بالحداثة، كما تؤكد على تجذره بالتراث، فالعبارة الصوفية في النص الشعري تجعله متصفا بحداثة ذات جذور، أو حداثة التواصل لا الانقطاع»[2]، إنها حداثة البحث عن تشكيل جمالي للنص الإبداعي.

إن اللغة بحر واسع لا حدود له، عميق لا قرار له، غامض متغير المعاني، يأتيه الإنسان ليبحر فيه بحثا عن المعنى، عن الدهشة والمتعة، وفي كل مرة يحاول أن يغير مكان الإتيان أو وسائله لتكون الجمالية مدارا للتحرك والتأمل، وحينما يجد أن اللغة قد أخذت من مألوفيتها الحظ الأوفر واقتربت من صفة العادية أكثر، سعى إلى أن يمدها بطاقات جديدة ويغنيها بروافد متعددة تشكل منها مدى آخر وأفقا مستنيرا. عن طريق اختلاف التوظيف لممكنات اللغة والذي «يعتمد أساسا على قدرة المبدع على حسن الاختيار بين تلك الممكنات غير المحدودة، آخذا في الحسبان إمكانية إضافة ممكنات جديدة في كل نص جديد»[3].

وقد كانت عوالم الصوفية واحدة من هذه الروافد التي طعم بها المبدع لغته منذ سبعينيات القرن الماضي وثمانينياته، إذ أدرك فيها طاقات لم تستنفد، واستكشف بها جماليات

---

[1]-يراجع: علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص 11.

[2]-سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، مصر، 2000م، ط1، ص 34.

[3]-محمد علي كندي: في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2010م، ط1، ص79.

يمكن أضافتها للقصيدة العربية كمزج بين الحلم واليقظة، المثال والواقع[1]. والتوجه للتصوف لم يكن وليد تجربة عرفانية عايشها الشاعر المعاصر بقدر ما هو توجه إلى ما في هذا العالم من صَدَفٍ تحوي لآلئ داخلها، وبخاصة في لغتها المخصوصة التي سعى أهلها إلى استحداثها اصطلاحا فيما بينهم، حجبا للسر وعدم المكاشفة، لاسيما أنهم وجدوا «في اللغة العادية عجزا واضحا عن التعبير عن تصوراتهم الوجودية، لأنها خارجة عن القوانين العقلية التي تحكم هذه اللغة، كما تحكم المجال الإدراكي العادي الذي تعكسه، ولهذا كانت اللغة في الخطاب الصوفي لغة فنية لأنها تعكس هذا التفاعل الفني المتميز»[2].

إن ما تحويه لغة المتصوفة من فنية يرجع إلى تغير مفهومها عندهم، إذ يتخذ «أبعادا جديدة ويكتسب مقومات متميزة لا نجدها في كتب اللغة والبلاغة، ولا في كتب النقد مما انتهى إلينا من علماء ونقاد السلف»[3]. فهي ليست ألفاظا وجملا وعبارات، «بل هي الوساطة بينهم وبين حقائقهم، وسيلتهم للحب ومنطق أشواقهم ومعرفتهم، ولا يمكن أن تتجاوز اللغة موتها إلا إذا أحياها العاشق ونفخ فيها من روح الحب ما يحييها، وينفض عنها غبار العادة والسطحية»[4]، وهذا عن طريق خروجها عن المعيار وانزياحها عن المألوف، كون اللغة العادية في نظرهم عاجزة عن إدراك التجربة واستكناه الكينونة ورسم الوجود، ولا بد من استحداث لغة مخصوصة تحمل بواعث الرؤيا، تستنير من وميض الشهود تتجلى في المقام، ما جعل «لغة التصوف عموما تتوارى في غموضها الناتج عن غموض تجربة الذوق، فهي—إذن— لغة لا صلة لها بالوضوح وليست وسيلة للإبانة، ومن ثمة فإنها لغة تغري الشعراء الذين يفضلون التستر على مضامين رؤاهم الوجودية»[5].

---

[1]–يراجع: عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، 1999م، ط1، ص ص 214/ 215.

[2]–رضوان صادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، منشورات زاوية، المغرب، 2007م، ط1، ص143.

[3]–المرجع نفسه، ص 165.

[4]–سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، 2008م، ط1، ص236

[5]–محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع – المدارس– الدار البيضاء، 2000م، ط1، ص299.

إن اللغة عند المتصوف مرتبطة برؤيا يتغياها وينشدها، إذ «كانت الرؤيا كشفا حالما عن الخفي وسفرا عصيا وراء الأشياء والكينونات الهاربة والمثل الكونية الخالدة والحقائق الملغزة، وتفتيقا لمجاهل أستار الغيب في الرؤى والأحلام، وتنضيدا للنظر والتفكير والبوح والكتابة»[1]. إذ يجاهد المتصوف في حجب السر وعدم كشفه، إلا أن الوجد يفضحه ويبوح بما يكنّه فيفصح عنه بكتابته شعرا أو نثرا، وإن كنا نلاحظ ونحن نقرأ التجربة الصوفية ملازمتها للشعر واقترانها به[2]، حيث إن «الصوفية ذات علاقة وثيقة بالشعر، فكل منهما يتعامل مع الوجود بمنطلق وجداني حدسي لا عقلي»[3]، وهذا ما ذهب إليه صلاح عبد الصبور حين حديثه عن تجربته الشعرية وكيف ربطها بالتجربة الصوفية[4]. حيث إن «التجربة الفنية معاناة وجدانية وفكرية وتأملية، وهي قدرة خاصة تكمن داخل الإنسان يستخدمها متى توفرت له شروطها المناسبة، وهي تقوم على الاستبطان والحدس تماما كالتجربة الصوفية، إنهما –الفن والتصوف– ينطلقان من منطلقات متباينة ويصلان إلى غاية متشابهة، ويمكن القول إن التجربة الصوفية هي تجربة فنية بصورة ما، فهي تمثل دائرة من الاستبطان النفسي والروحي لطرح وتحديد موقف الإنسان من الكون»[5].

لقد وجد المتصوف في الإبداع (الشعر منه بخاصة) أفضل وسائل التعبير عما يلاقيه، فكانت كتابته صورة عن «الوعي المزدوج الذي حققته التجربة الصوفية عندما ربطت بين التجربة السلوكية والإبداعية، إذ لا إبداع بدون سلوك ولا سلوك بدون إقناع، وهكذا فإن ازدواج الوعي يؤكد الصلة بين الذات المبدعة وكتاباتها»[6].

---

[1]–محمد المعادي: حدود القراءة حدود التأويل، مقاربة نقدية في الإبداع المغربي المعاصر، منشورات مرايا، المغرب، 2005م، ط1، ص 42.

[2]–يراجع: ياسين بن عبيد: الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، المفاهيم والانجازات عمر أبو حفص (1913م/ 1990م) نموذجا، منشورات وزارة الثقافة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007م، ط1، ص 21.

[3]–كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 559.

[4]–يراجع: صلاح عبد الصبور: تجربتي مع الشعر، مجلة فصول في النقد الأدبي، مصر، مجلد 2، عدد1، أكتوبر، 1981م، ص 18.

[5]–سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص 19.

[6]–محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص 38.

إن هذا الوعي يزيد من ارتباط التجربة بالرؤيا، إذ إن السلوك والإبداع يتقاربان كونهما تعبيرا وجدانيا حدسيا، مما يجعل تجربة الشعر في عمقها تجربة صوفية؛ لأنها تجربة رؤيوية تتحرك بين وثبتين؛ وثبة الشعور (الرؤية) ووثبة الشعر (الإبداعية)، فهي رؤية تملأ الشعور وتسيطر عليه، ثم هي رؤية يريد الشاعر لها أن تملأ التعبير وتكوّنه[1]. وفي هذا المقام «ترتفع اللغة بالإبداع إلى مستوى السحر الذي لا ينجلي مفعوله بإنهاء القراءة الأولى والثانية والثالثة»[(2)]. لذلك فما يتغياه الشاعر في رؤية تملأ التعبير وتكونه يتعدى بالضرورة حيز المبدع إلى حيز المتلقي، لأن في حيز «الرؤيا تتسع دائرة التواصل لكونها تؤكد إمكانات هائلة للتفاعل حين التلقي، وذلك بفضل الطاقة التخييلية الكبيرة التي تحتوي عليها»[(3)].

فهذه الطاقة التخييلية تزيد في قصائد ذات نفحات صوفية، كون المريد (الشاعر) يلجأ إلى الخيال للتعبير عما يلاقيه، لأنه لم يجد في الواقع ما يمكنه أن يفي تجربته مداها، فيكون التخييل أكثر ملاءمة للحديث استنادا إلى الرمز وإلى الصورة، بلغة شعرية تمنح الأسماء للأشياء والوجود والحياة، بإعادة تعيينها كفعل كينونة وجودية[(4)]، ذلك أن «اللغة الصوفية لغة شعرية رمزية؛ ورمزيتها تكمن في أن كل لفظة تكتسب محمولات جديدة بمجرد توظيفها في التجربة الصوفية، وهي بذلك تخلق عالمها الخاص»[(5)]. وهذا ما جعل الشاعر المعاصر يوظفها في ثنايا إنتاجاته الأدبية لخصوصية دلالاتها التي لا تنضب، فالكلمة في اللغة الصوفية تكتسب دلالات جديدة بوصفها إشارات لا تبين، بل يظل جزء منها حبيس السر الذي لا ينكشف، والحال الذي لا يباح، والمقام الذي لا يتأتى إلا للعارفين، لذلك كانت «التجربة الصوفية حالة دائمة من الإبداع والتجدد، وحياة كاملة في الآن، نفسه تتحقق بالكتابة فعلا وجوديا يصطنع لغته ويعيشها ويولد المعنى أثناء حركته في اللغة، وبالتالي لا

---

(1)-يراجع: المرجع السابق، ص 331.

(2)-حسين فيلالي: السيمة والنص الشعري، منشورات أهل القلم، سطيف، الجزائر، 2006م، ط1، ص 50.

(3)-آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، ط1، ص 175.

(4)-يراجع: سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص 238.

(5)-عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار هومة، 2005م، دط، ص180.

تنفصل الحياة خارج اللغة عن الحياة داخل اللغة، ومن ثم لا يتعامل المتصوفة مع اللغة على أنها كائن خارجي يمارسه جميع الناس للتعبير عن حياتهم، إنما اللغة لديهم تنتج نفسها بنفسها عبر الإبداع والخيال»[1].

واللغة حياة الصوفي؛ فيها يتجلى ويختفي، يحضر ويغيب، يرسم حدود الخيال ويفتح مجال التأويل، فلا يقبض عليها ولا يحدّها، بل هي كالهباء ترتقي به ومعه إلى العماء، لتنكشف في لحظة الحلول معلنة عن بداية الفناء، وعلى هذا نجد أن اللغة الصوفية تضاد، ما جعلها غامضة تحمل الضدين؛ تنفتح وتنغلق كاشفة عن الدهشة والغرابة، فهي البداية والنهاية، هي النقطة التي يراها أصحاب العرفانية مركز الوجود والكون، تجذب إليها الشاعر المعاصر الذي توسم فيها مخرجا للعادية التي طغت على اللغة، فأخذ ينهل من لغة التصوف يقارب بها مكنوناته وعوالمه وصوره كتجربة شعرية تحيل على الرؤيا التي تبناها جيل الحداثة، إدراكا منهم أن الشعر لم يعد صناعة بل تجربة، وهو مفهوم يناقض «النظرة التقليدية التي تعتبر الشعر صناعة بلاغية ومهارة إيقاعية، وتعتبر الشاعر صانعا»[2]، مما جعل اللغة الصوفية هي «اللغة الوحيدة التي يستطيع الشاعر من خلالها الولوج إلى العوالم الدخيلة، العوالم المظلمة والتي يسعى لإضاءتها ومحو ظلمها، فاللغة الصوفية هي لغة القلب وحده، لغة الحلم، لغة الرؤيا المؤججة»[3].

الرؤيا –إذن– هي أكثر ما يسعى إليه الشاعر المعاصر بوصفها «معرفة روحية مباشرة ذوقية، تتم عن طريق القلب في معزل عن العقل وقوانينه»[4]، تبحث في خبايا المجهول لتقر الكينونة وتنشر النور، كاشفة الوجود تشكله وتفسره، وإن كانت العلاقة بين العبارة والرؤيا قد رسخت تباعدا بينهما في دائرة الوعي الصوفي، ما يصعب إمكانية تذكر الرؤيا غير أن

---

[1]–سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص 229.

[2]–محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع – المدارس –، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ط1، ص 354

[3]–محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003م، ط1، ص 43.

[4]–سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص 217.

التذكر الشعري لا مفر منه وإن حمل في طياته مخاطرة[1]، لذلك لا بد للرؤيا أن تتمظهر في مستويات محددة تنتمي إلى النص في نجسداته الحسية والملموسة (لغة وصورة بخاصة)، وفي ما يتكشف عن التحام الشكل والدلالة العميقة، فيما تفصح عنه صلة الشاعر بماضيه ومدى تفاعله معه[2].

إن اللغة التي تفصح عن الرؤيا لا بد لها أن تحيط نفسها بالرمزية لتشيع الغموض لتخلق لغة ثالثة أسماها الباحث عبد الله حمادي باللغة الضوئية؛ وهي التي «لا يمكنها على الإطلاق أن تخضع للقياس القاموسي، لأنها كسبت دلالاتها التي تكشف فيها عن مفهوم استمرارية الحداثة والمعاصرة، من خلال بنيتها الظاهرة والمضمرة، وحسب توظيفه لاستشراق صورة أو حالة ما»[3]. وقد وجدنا هذا المعنى في لغة التصوف التي تقوم على عالم برزخي بين لغة العقل (التواصل) ولغة القلب والوجدان، حيث أضاف المنظور الصوفي «أبعادا جديدة لم تكن معروفة في الدراسات البلاغية واللغوية القديمة، هي أبعاد وجهت القراءة الصوفية وميزتها في الآن ذاته»[4].

وهذه الأبعاد الجديدة هي التي تمدّ «الشاعر المعاصر بمعجم إيحائي ليس له نظير في التيارات الفكرية الأخرى، والتي انحصر تأثيرها في فترة زمنية محددة. في حين ظل التيار الفكري الصوفي يتجدد في كل مرحلة وفي كل زمان، لأن له ما يؤهله ليتماشى مع التصور الحاصل في فترتنا المعاصرة»[5].

---

[1]-يراجع: محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص 75.

[2]-يراجع: علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 17.

[3]-عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2001م، ط1، ص153.

[4]-رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ص 190.

[5]-محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، عالم الكتب الحديث، الجزائر، الأردن، 2010م، ط1، ص 183. وكذلك: الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر وفعاليات التجاوز، دكتوراه علوم مخطوطة، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 2005م/ 2006م، ص 141. للمؤلف نفسه.

ولأن الشاعر المعاصر يبحث في دواخل النص ليفجره ويعيد بناءه؛ انطلاقا من تغير مفهومه، فقد عمد إلى توظيف «انزياحات مقصودة (...) تعتمد التحدث إلى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا، إنها لغة ممعنة في المجازية تبلغ أحيانا درجة من الشذوذ، وشذوذها إن جاز لنا وصفها هكذا، هو الذي يكسبها روحنة وأسلوبا من نوع خاص»[1]. لذلك فالنص لم يعد جمالية لفظية ترى، بل حساسية تستشرف المستقبل، عن طريق الرؤيا بوصفها «آلية من آليات النفاذ إلى ما وراء الواقع، هي محاولة لاستشفاف الغيب عن طريق نص شعري حداثي [ذي] أبعاد ميتافيزيقية يتحد فيها الشاعر بالعالم اتحادا يشبه الحلم»[2].

ولئن اختلفت الرؤيا الصوفية عن الرؤيا الشعرية في غاياتها، إلا أنهما تقتربان في تأثيرهما، إذ إن «القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع؛ أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور، تصبح القصيدة جسرا يربط الحاضر بالمستقبل، الزمن بالأبدية، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسماء»[3]، وهذا في مفهومه يقترب من الخيال والحدس اللذين ترتكز عليهما التجربة الصوفية[4]، مما جعلها تتغلغل في تشكيل النص الشعري المعاصر حاملة معها تأثير الفكر الصوفي، وجمالية غموضه في حجب السر، ومكابدته للوجد، فكانت لغة تحمل طاقات هائلة على مستويات مختلفة؛ تعبيرية، تصويرية، جمالية. تسهم في فاعلية بناء النص الشعري عن طريق اتخاذ مركزية الدلالة.

---

[1]-عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 11.

[2]- بشير تاوريرت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، 2006م، ط1، ص69.

[3]- أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1970م، ط3، ص138.

[4]- المرجع نفسه، ص139.

ثانيا: التشكيل

يعد التشكيل أحد أكثر المصطلحات الحداثية في الدراسات الأدبية التي ترتبط بتحليل النصوص لاسيما البحث عن شعريتها وجمالياتها فما هو مفهوم هذا المصطلح؟

-**لغة**: وهو من الجذر اللغوي شَكَلَ. جاء في لسان العرب «شَكَلَ الشَكْلُ بالفتح الشبه والمِثْل والجمع أشكال وشكول [...]

والشَكْلُ المِثْلُ، تقول هذا على شكل هذا أي على مثاله، وفلان شَكْلُ فلان أي مثله في حالاته [...] وتشكل الشيء تصوّر وشكّله صوّره»[1].

وقد ورد التعريف اللغوي نفسه في القاموس المحيط «الشكل: الشبه والمثل، ويكسر وما يوافقك ويصلح لك. تقول هذا من هواي ومن شكلي، وأوحد الأشكال للأمور المشكلة وصورة الشيء المحسوسة والمتوهمة.

تشّكل: تصّور وشكّله تشكيلا: صوّره. المشاكلة الموافقة كالتشاكل، وفيه أشكله من أبيه وشُكْلَهُ وشاكِلٌ أي شبه وهذا أشكل به: أشبه»[2].

وورد لفظ شاكل مرة واحدة في القران الكريم في قوله تعالى: ﴿ قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَىٰ شَاكِلَتِهِۦ فَرَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ أَهْدَىٰ سَبِيلًا ﴾[3]، وقد فسرها ابن كثير بقوله «قال ابن عباس: على ناحيته. وقال مجاهد: على حدته وطبيعته. وقال قتادة: على نيته. وقال ابن زيد: دينه»[4]، وفي الصحاح جاء «على جديلته، وطريقته، وجهته»[5].

---

(1)- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، ج11، دار صادر، بيروت، لبنان، 1955م/ 1972م، ص 356. مادة (شَكَلَ)

(2)- مجد الدين بن يعقوب الفيروزبادي: القاموس المحيط، ج3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، نسخة مصورة عن الطبعة الثالثة للمطبعة الأميرية، د ت، د ط، ص 389. مادة (شَكَلَ)

(3)- سورة الإسراء: الآية 84.

(4)- مختصر تفسير ابن كثير: اختصار وتحقيق: محمد علي الصابوني، ج2، شركة الشهاب، الجزائر، قصر الكتاب، البليدة، 1990م، ص 397.

(5)-إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، م4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1990م، ط4، ص 1736.

إن التعريف اللغوي يقارب معنى المماثلة والشبه والتصوير، والأقرب إليه هو التصوير؛ فشكّله تشكيلا صوّره، وهذه غاية القصيدة التي تسعى إلى تصوير خاطر أو مجموعة خواطر أو تصوير جمال مادي أو معنوي فالتصوير ملازم لمعنى الشعر ولا يمكن أن يخلو منه.

- **اصطلاحا:**

حظي التشكيل بمساحة كبيرة في عناوين كتب عديدة ودراسات جمة في الأدب المعاصر، ولعل هذا راجع إلى ما له من أهمية، خاصة في دائرة المنهجيات الحديثة، كالسيمياء التي «تعاملت معه بوصفه الوجه الحقيقي للخطاب الأدبي، وقررت في كثير من مقولاتها أن لا سبيل إلى إدراك النص وتحليله دون الاشتغال على منطقة التشكيل، وتحليل أنموذجه والكشف عن نظم اشتغاله»[1].

إن الاهتمام بالتشكيل مع المناهج الحديثة لا يعني غيابه عن النص القديم، وإن لم يلق الضوء عليه كمصطلح كثيرا، فالشعر «منذ أقدم عصوره قائم على كيفية التشكيل والتصوير، فهما الجوهر الدائم والثابت في الشعر مهما تعددت مدارسه واختلفت نظرة النقاد إليه، وكل قصيدة هي بحدّ ذاتها تشكيل وتصوير وإبداع»[2].

فالتشكيل إذن ثابت في الشعر متأصل فيه والقصيدة تتميز وتنماز به، وهذا ما أشار إليه صلاح عبد الصبور حين حديثه عنه بقوله «شغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة، حتى لقد بتّ أؤمن أن القصيدة التي تفقد التشكيل تفتقد الكثير من المبررات لوجودها، ولعل إدراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءاتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير»[3].

نستشف من هذا القول إشارة إلى ارتباط التشكيل في النص الشعري بالتصوير،

---

[1]-فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009م /2010م، ط1، ص 23.

[2]-بلقاسم دكدوك: مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، دكتوراه دولة، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2008م /2009م، ص أ.

[3]-صلاح عبد الصبور: حياتي مع الشعر، ص 36.

فتداخل الفنون في الوقت الراهن جعل الكثير من الآليات تنتقل من فن لآخر، كتزاوج وتلاقح بينها، للخروج بشكل إبداعي يقارب الحياة وتأثيراتها. ولعل هذا ما يجعلنا نقرّ بأن التشكيل في الشعر الحديث أكثر بروزا وظهورا منه في الشعر القديم، إذ «يتضمن التشكيل في مفهوماته المتعددة والواسعة والعميقة أكثر العناصر الفنية الأساس متداخلة في صياغة أنموذج الخطاب، وتنهض بنية القصيدة الشعرية أساسا على مقومات التشكيل وعناصره»[1].

ولأن القصيدة مادتها اللغة، فلا يمكن أن نتخيل تشكيلا خارج مدار اللغة، فيها وبها تتم النزعة التشكيلية للفن الأدبي، ليس كوصف مجموعة من الألفاظ مثل أي عبارة لغوية، وإنما لا بد من طابع خاص يجعل الكلام شعرا، بل وقصيدة شعرية على وجه التحديد[2].

إن هذا الطابع الخاص للنظم هو ما يعطي سمة التشكيل للنص الإبداعي، ذلك أن «عملية التشكيل الفني تستند إلى اللغة والإيقاع والصورة والتفاعل، فهي التي تحافظ على بنية القصيدة أو تشاكل أجزائها، لأن عملية الإبداع أو النمط الجمالي الذي يشكل النص، لا بد أن يراعي هذه الخصائص في عملية التشكيل، واعيا للقواعد ومؤثرا في الذوق الجمالي، ليحدث في المتلقي وحدة التأثير وهو ما يمكن أن نطلق عليه الوعي بعملية الإبداع؛ أي بتشكيل العمل الفني»[3]. وهذا ما أدى إلى الاهتمام بالكتابة، وبخاصة الجانب البصري للشعر، حيث إن القصيدة التشكيلية هي تلك «التي تقوم على أساس استخدام الصفحة البيضاء لكتابة القصيدة»[4] من أجل استثمار مبدأ الإدراك البصري وعلاقته بالخط والرسم، بغية خلق قصيدة بصرية وهندسية وحرفية مرسومة ومجسدة[5].

---

[1]-فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، ص 23.

[2]-يراجع: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، مصر، 1981م، ط3، ص 46، ص 51.

[3]-بلقاسم دكدوك: مستويات التشكيل الإبداعي، ص 23.

[4]-حسن البنا عز الدين: كتابة الشعر على الجدران، تراسل الشعر والرسم (الكتابة) في الأدب العربي، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 22/ 24 تموز 2008م، م1، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، إشراف وتحرير: نبيل حداد، محمود درايسة، ص 351.

[5]-يراجع: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولعل الإكثار من استعمال مصطلح التشكيل حديثا نابع من التقارب الحاصل بين الشعر والفنون التشكيلية، وبخاصة الرسم «فالفن التشكيلي والشعر مظهران من مظاهر النشاط النفسي الإنساني، يصدران عن نفس الملكة الإدراكية، فهناك رابط وثيق بينهما، فالرسام والشاعر على درجة من التقارب والالتصاق بحيث يتشابهان في الكثير من الأشياء»[1]. ولعل هذا ما يجعل الرسم أكثر الفنون تواشجا مع الشعر، فكما الشعر يلون لغته الرسم يكتب ألوانه. «وقد قصد الشاعر من خلال التشكيل بالرسم تجبير الفجوة بين الشعر والرسم الفني على المستوى الجماهيري العام، وإبراز ما بين الفنين من تصاهر وتمازج، إذ يشترك الفنّان فيما يوقظانه في نفس المتلقي من مشاعر وأحاسيس وأفكار، وذلك من خلال ما يقدمانه من صور سعيا إلى بلوغ الشعرية»[2].

فالبحث عن الشعرية في زمن الحداثة أفضى إلى التوغل في مناطق عدّة لاستكناه جمالياتها، والذي نجم عنه حفر في منطلق الفنون عامة، وإن اختلفت موادها، إلا أن الغاية منها والتأثير في متلقيها هي نقطة الالتقاء لها جميعها. ولانفتاح حدود الفنّ أضحى التلاقح أمرا ملحاحا، فارتقت فنون وتداخلت وانصهرت أخرى لضمان النجاح التشكيلي، إذ «يتألف التشكيل من شبكة عناصر ومكونات وأدوات تحتشد في سياق تكويني مؤتلف لبناء فضاء المصطلح وتشمل عناصر النجاح التشكيلي في الاندماج التوازن الذروة وحين يتم التشكيل بنوعيه الواعي والتلقائي لا بد من تحقيق عنصر الاندماج والتماسك الذي يمنح النص قوته الجمالية والفنية في التشكيل والتعبير والتصوير»[3].

ولكن إن تمت عملية التداخل بين الفنون تظل السمة الأساسية لكل فن بارزة مانحة

---

[1]-كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010م، ط1، ص 9.

[2]-محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950م – 2004م)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، 2008م، ط1، ص 73.

[3]-محمد صابر عبيد: التشكيل مصطلحا أدبيا، جريدة الأسبوع الأدبي، دمشق، العدد 1124، بتاريخ: 25 أكتوبر 2008م، وكذلك: مجلة الرافد، في عددها الالكتروني، عدد 156، أغسطس2010م، على الرابط:
http://www.arrafid.ae/arrafid/p20_8-2010.html

إياه تفرده عن باقي الفنون الأخرى ومادة القصيدة لغة هذه التي تمنحها التشكيل الأساس لها إذ «إن التشكيل في اللغة بعامة يمثل نوعين من التشكيل الزماني والمكاني»[1].

يحاول عز الدين إسماعيل استيضاح فكرة التشكيل الزماني والمكاني للغة ومقاربته بالتشكيل الفني في الرسم انطلاقا من وضع مقارنة بينهما فيرى أن اللغة أداة زمانية كونها لا تعدو إلا أن تكون مقاطع صوتية تتتابع فيها الحركات والسواكن زمانيا كما أنها تحمل معنى مكانيا فالشاعر يشكل المكان في تشكيله الزماني ويشكل الزمان في تشكيله المكاني[2]وهذا ما يجعل مصطلح التشكيل «يحوي من المرونة والرحابة والدينامية في الطبقتين السطحية والعميقة للمصطلح فهو لا يتلبث في منطقة معينة ومحدودة من النص بل يتمظهر في كل منطقة وزاوية وبطانة وظل منه يمكنها أن تسهم في إنتاج حساسية التصوير والتمثيل ويكون على هذا الأساس مصطلحا (فوق نصي أو ما بعد نصي) أي أنه يمثل النص في حالة تشبعه الفني وامتلائه الجمالي الغائرة في فضاء القراءة المتفتحة بين يدي التداول»[3].

فالتشكيل مصطلح فوق نصي داخل النص وخارجه فإن كان جزؤه الداخلي نابعا من صاحب النص فإن جزءه الخارجي مرتبط بفاعلية القراءة التابعة لمتلقيه، فسيهم طرفا المعادلة (المبدع / القارئ) في بناء التشكيل واستيضاحه لإبراز جمالية تستشعر وتحس.

---

[1]-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 52.

[2]-يراجع: المرجع نفسه، ص 48.

[3]-محمد صابر عبيد: التشكيل مصطلحا أدبيا.

ثالثا: الجمالية

أضحى مصطلح الجمالية واحدا من أكثر المصطلحات تداولا في الدراسات الحديثة، إذ لا تكاد دراسة تخلو من وروده فيها، حيث يرتبط بالبحث في ثنايا الموضوع عن طريق آلياته اللغوية، التي تحيل على تشكيل فني، يسعى من خلاله المبدع إلى توظيف عناصر يتخيرها لأجل وسم منجزه بالجمالية، فما هي الجمالية؟

لغة:

إن بحثنا عن الجمالية كلفظ في قواميس اللغة العربية، لم يسفر عن وجوده بها. إلا أنها تعود للجذر اللغوي جَمُل + ياء النسبة «والجمال مصدر الجميل والفعل جَمُل، وقوله تعالى {ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون} أي بهاء وحسن [...] الجمال الحسن يكون في الفعل والخلق، وقد جَمُل الرجل بالضم جمالا فهو جميل وجُمَال بالتخفيف هذه عن اللحياني. وجُمَّال الأخيرة لا تكسّر والجُمَّال بالضم والتشديد أجمل من الجميل، وجَمَّله أي زينه والتجَّمل تكلف الجميل»[1]. وهو المعنى ذاته الذي ورد في القاموس المحيط»[2].

كما ورد في لسان العرب كذلك قول ابن الأثير من كون «الجمال يقع على الصور والمعاني»[3].

نستنتج من التعريف اللغوي أن الجمال صفة تتأتى من التزيين والحسن، وتكون في الصور كما في المعاني على الجانب الملموس والمحسوس والجمالية ظهرت في مؤلفات الكتاب الانجليز منذ القرن التاسع عشر ثم انتقلت إلى كتابات الفرنسيين ما بين 1890 و1900[4].

كما تعرف الجمالية في المعاجم الغربية بوصفها ارتباطا بالشكل، حيث عدّ كانط

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، ج 11، ص 123. مادة (جَمُلَ)

[2]-يراجع: الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج3، ص 341، مادة (جَمُلَ)

[3]-ابن منظور: لسان العرب، ج11، ص 123، مادة (جَمُلَ)

[4]-Dictionnaire des litteratures : sous la direction de Jacques DEMOUGIN, part 1, librairie larousse, Paris, 1985. P 531.

(Kant) الجميل هو ما يظهر في الشكل، أو يستند إلى حكم ما، مما يجعلها وصفا، أو اسما، أو فلسفة في الفن[1].

أما في أطلس الفلسفة فقد ورد تعريف الجمالية جمعا مؤنثا سالما، إذ «تتعلق الجماليات بتحديد الجمال بشكل عام، وأشكال تمظهره في الفنون وفي الطبيعة، وبتحديد تأثيره على المتلقي، لا يرتبط علم الجمال تبعا لموقعه بموضوعه إلا وظيفيا، سواء تعلق الأمر بالوصف أو التقييم، وإلى جانب وضع نظرية في الفنون، فإن علم الجمال يعالج أيضا مسائل تتناول الحكم الجمالي وأشكال التحسس الجمالي والمعايشة الجمالية»[2].

إن هذا التعريف وإن لم يكن لغويا صرفا إلا أنه يشير إلى ماهية الجمالية ضمن أطلس الفلسفة عند الغرب وكيف تتمظهر بالفنون والطبيعة، ولعل هذا ما يقارب التعريف اللغوي العربي، من كون الجمال يكون في الصور.

اصطلاحا:

إن البحث عن المعنى الاصطلاحي للجمالية يفضي بنا إلى البحث في دواليب الفلسفة، كون أغلب المصطلحات الحداثية مستخرجة من رحم الفلسفة. وقد ارتبطت الجمالية بعلم الجمال، وتحديدا بكلمة الإستطيقا، حيث يعد الفيلسوف الألماني باومجارتن (Baumgarten) أول من استخدم هذا اللفظ[3]، إذ ظهرت الإستطيقا للمرة الأولى في البحث الذي نشره[4]، أين استقلت حينها فلسفة الجمال، وأضحت فرعا من فروع الفلسفة، يقوم موضوعها على تلك الدراسات التي تهتم بمنطق الشعور والخيال الفني، والذي يختلف عن التفكير العقلي

---

(1)-Dictionnaire Encyclopedique : librairie Aristide quillet, Edition 1979, Paris, France ; p 2302.

(2)-بيتر كونزمان، فرانز بيتر بوركارد، فرانز فيدمان: أطلس dtv– الفلسفة، تر: جورج كتورة، المكتبة الشرقية، 2007م، ط2، ص 13.

(3)-Dictionnaire Encyclopédique, p 2302.

(4)-يراجع: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992م، د ط، ص 17.

ومنطق العلم كل الاختلاف[1].

إن استقلال فلسفة الجمال أنتج لنا علما مستقلا له قواعده وأصوله، «والذي كان منذ نشأته وعلى مدى قرون طويلة وما يزال أحد أبرز المواضيع التي عالجت فيها الفلسفة قضايا الفن على اختلافها، من حيث إن الفن هو التعبير بتلك الأصول والتقنيات عن معاناة إنسانية، ذات أبعاد نفسية ومدلولات اجتماعية وتاريخية وسواها»[2]، إن الفن منبث في ثنايا الأبعاد النفسية والاجتماعية والتاريخية؛ يعبر به عنها مانحا إياها صبغة جمالية يحاول المبدع إضفاءها عليه، ليستشعرها المتلقي محسّا بها متفاعلا معها.

وقد ورد تعريفها في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بوصفها «نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي»[3]. كما استعمل مصطلح الجمالية «نعتا لكل ما يتصل بالجمال أو ينسب إليه، كما تستعمل كذلك اسما، وتعني العلم الذي يعكف على الأحكام التقييمية التي يميز بها الإنسان الجميل من غير الجميل، ولذلك أطلق عليه بعضهم علم الجمال»[4].

ولتتبع مسار الجمالية بوصفه مصطلحا أدرج الكاتب مارك جيمنيز كتابا عنونه بـــ: ما الجمالية؟ متسائلا فيه عن كنهها راصدا تدرجها في الفلسفة الغربية وتطلعها لمعان تطورت مع تطور هذه الفلسفة، فيرى «أن الجمالية علم "خصوصي"، وهو أقل ما يقال فيها إنها مثل أي علم آخر، تتطور طبقا لما هو عليه غرضها، إلا أنه يتوجب عليها بالمقابل ودائما أن تتوقع اجتياح هذا الغرض لها»[5].

---

[1]-يراجع: أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، مصر، 1989م، ط1، ص 7.

[2]-ميشيل عاصي وإيميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1987م، ط1، ص 502.

[3]-سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، بيروت، الدار البيضاء، 1985م، ط1، ص 62

[4]-عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، 1982م، ط2، ص 147.

[5]-مارك جيميز: ما الجمالية؟، تر: شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2009م، ط1، ص 434.

فالجمالية –إذن– علم له آلياته وقواعده، وهو علم خاص يرتبط بغرضه المنشود الذي يتوقع أن يطغى ويجتاح العلم أحيانا، كون الجمالية بحثا في التأثير النفسي لما هو جميل، والذي وإن كان وفق علم، فإن تأثير الغرض أحيانا قد يخرجه من باب العلمية.

ويمكن الإلمام بما جاء من تعريفات للجمالية في مسار النقد الغربي انطلاقا من أول تعريف ظهر مع باوجارتن، والذي عرف الاستطيقا بقوله إنها «علم المعرفة الحسية ونظرية الفنون الجميلة، وعلم المعرفة البسيطة فن التفكير على نحو جميل وفن التفكير الاستدلالي»[1]، لتليه تعريفات الفلاسفة اللاحقين مع ملاحظة بعض التحوير في المفهوم، فكروتشيه يعرفه بكونه الحدس المباشر أو الوجدان، وكيرت جون ديكاس يعرفه بأنه كل ما له صلة بالمشاعر الحاصلة خلال التأمل، وسوربو – في سبيل تأسيس استطيقا عليمة – يعرفها بوصفها «العلم الذي يضع تحت أجناس كلية المعارف الخاصة المنظمة في النشاط الفني»[2].

من خلال هذه التعريفات نلحظ أن الجمالية مرتبطة بثنائية (الفن الإحساس) والفن هو الإبداع على عمومه، في الموسيقى في الرسم في النحت في الشعر ...

أما الإحساس فيرتبط بطرفين (المبدع، المتلقي)، فالمبدع الذي يحاول ترجمة إحساسه من خلال إبداعه، والمتلقي الذي يستشعر هذا الجمال من خلال إحساسه كذلك، ولعل هذا ما جعل باوجارتن يسمي الاستطيقا بعلم المعرفة الحسية، أي الإدراك الحسي (النفسي).

إن ارتباط علم الجمال بالفن بجميع أشكاله، بل بالعالم والحياة ذاتها، لهو السبب في كون الجمالية تعدّ منهجا مستقلا تطبق على جميع الفنون، وإن لم يكن المعنى من وراء هذا التطبيق هو إدماج الفنون مع بعضها أو خلطها، لأن في ذلك خللا ينجم عن معرفتنا المسبقة بخصوصية كل فن من الفنون؛ في طريقه إلى المعنى، ما يستحيل معها تشابه الطرق أو تطابقها[3]. وهذه الخصوصية هي التي تفرض أن تكون المقاربة مختلفة في البحث عن الجمال، «مثل ما الجمال؟ ما علاقة الشكل بالمضمون في الأدب والفن؟ ما الذي تشترك فيه الفنون

---

[1]–عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 17.

[2]–يراجع: المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3]–يراجع: مارك جيميز: ما الجمالية، ص 111.

المختلفة؟»[1].

وللإجابة عن هذه التساؤلات يمكن إجمال القول، إن الجمالية تتلخص في مجالات ثلاثة تتمحور الدراسة حولها، وهي: «كنظرة للفن، كنظرة للحياة، وكاتجاه علمي في الأدب والفنون وفي النقد الأدبي والفني»[2]. فإلام تسعى إليه الجمالية كاتجاه علمي في الأدب؟ وما المقاربة التي تتوخاها؟

إن الجمالية في الأدب هي «اتجاه نقدي يكرس جهده للبحث في الجوانب النفسية في المؤلفات الأدبية، كالصورة أو الإيقاع الموسيقي أو الاستعارات أو التشبيهات البيانية، في نص من النصوص الأدبية»[3]. وهذا ما يجعل البحث عن جمالية النص هي بحث في بنائه، وتركيبه، وإيقاعه، وصوره، وتشكيله. وكاتجاه نقدي حداثي قد يعود ظهوره للإنجليز الذين صنفوا الجمالية ونظرية الفنون ضمن النقد Critic حسب ما يراه هيغل[4].

وإذا كان علم الجمال «لا يعنى بالنظر في جزئيات وتفصيلات العمل، والحكم عليه من جهة النقص والكمال، لأن هذا من شأن الناقد، وإنما يعنى بالبحث في الفن على العموم، وفي تجربتي إبداعه وتذوقه وأحكام الناس عليه ووعيهم به»[5]، فالبحث في مواطن الإبداع والحكم عليه تبعا لعملية التذوق، هو ما يحيل على كون الجمالية في النص الأدبي متعلقة بالمتذوق المتلقي، الذي يسعى النص إلى استثارته، وبخاصة مع الحداثة في محاولتها لمجانبة الثابت والبحث عن المتحول، بتخطيها أسر الدلالة الثابتة واللغة القاموسية، إلى البحث عن معطيات الثقافة المعاصرة، والتي تعد نتاجا لقطائع ابستيمولوجية تؤسس كل واحدة منها

---

[1]-عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1983م، ط2، ص 273.

[2]-المرجع نفسه، ص 284.

[3]-سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2001م، ط1، ص 50.

[4]-يراجع: مارك جيميز: ما الجمالية، ص 122.

[5]-أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ص 15.

لجمالية معينة[1].

فالارتماء في أحضان الحداثة من خلال خلخلة البنيات المتوارثة، وإحداث هزات بها لإنتاج جديد مستوحى من رحم الواقع المعيش، معبّرا عنه متفاعلا فيه، لا يعني إلغاء الماضي، بل إن استشراف المستقبل لا يكون إلا من خلال استقراء الماضي، في محاولة لمدّه بوشائج تتيح للنّص أن يؤسس شعريته الخاصة، انطلاقا مما يحمله في ثناياه من آليات يستخدمها المبدع؛ ليقدم لنا لوحة فنية ذات فكرة جمالية، لا تعدو كونها «تمثيل الخيال المقترن بتصوير معين، والمرتبط بمجموعة من التمثيلات الجزئية المتنوعة في استخدامها الحر»[2].

وطريقة التصوير والخيال والاستخدام الحر للتمثيلات هو ما يعطي الاختلاف بين شاعر وشاعر آخر، بل بين نص ونص آخر، لاسيما إن أدركنا أن كثيرا من المفاهيم الجديدة عن جماليات الخطاب تشكلت في العصر الحديث، إذ لم يعد الاهتمام بالفرد والقبيلة والمناسبة هو مدار النص، بل إن القصيدة والفكر هما النقطتان اللتان عالجهما المبدع. لذلك نجده يلجأ إلى النهل من روافد عديدة يطعم بها إنتاجه، وبخاصة القضايا الإنسانية؛ لاسيما وأنه في الوقت الراهن أضحى الحديث عن الإنسان أكثر مما كان قبلا، في مواجهة لصراع الإنسان/ المادة، ولعل هذا ما جعل «النص الشعري الحداثي يتميز بكثير من المفاهيم الإنسانية المعقدة، منها ما يعود إلى طبيعة المرحلة الراهنة التي تشوبها مفاهيم ثقافية وحضارية متنوعة، ومنها ما يعود إلى مفاهيم تراثية واقعية أسطورية دينية»[3].

إن الأخذ من هذه المفاهيم الإنسانية لا يكون اعتباطيا، بل بتخيّر وعن قصد، لذا وجب حين البحث عن جمالية النص الأخذ بمبدأي الانتقاء والملاحظة[4]، الملاحظة الدقيقة

---

[1]-يراجع: عبد الله شنيني: قراءة في قصيدة: لا يا سيدة الإفك، ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين: تأليف مجموعة من الأساتذة والنقاد، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2002م، ط1، ص 147.

[2]-صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992م، عدد 164، ص 147.

[3]-بوجمعة بوبعيو: النص الشعري بين التأصيل والتحليل (دراسة في الشعر العربي الحديث)، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا، 1998م، ط1، ص 36.

[4]-يراجع: جون كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م، ط4، ص 39.

للآليات المتخيرة، وانتقاء ما يمنح الإشعاع من بينها، فليس كل ما في النص يبعث الجمالية، وما يثيرها عند متلق ما ليس بالضرورة هو نفس ما يثيرها عند متلق آخر. لذلك كان فعل القراءة دوما استجابة لما يقدمه النص. ولكل متلق عتبة استثارته، ناجمة من كونه ذاتا متفاعلة لا تأتي النص دون خلفيات وتراكمات معرفية وثقافية، فلا يمكن أن يقارب الملتقي (القارئ) أي نص من فراغ، لذلك «إن الإقرار بعدم حيادية القراءة يكاد يكون أمرا بديهيا، فمن الصعب التسليم ببراءة فعل القراءة، لكونها نتاج ذات متفاعلة مع موضوع جمالي، قوامه التخييل والصنعة الفنية، وهذا التفاعل مشروط بعوامل متعددة، منها ما هو إرادي ومنها ما هو غير إرادي، ومنها ما هو بين بين؛ ويخضع لشروط تاريخية واجتماعية ونفسية، تتفاوت من قارئ إلى أخر، وتتحكم في قراءته للنص الأدبي»[1].

من خلال هذا القول يتضح لنا الدور البارز للقارئ في صنع دلالة النص، انطلاقا من تفاعله معه الذي لا يقترن بزمن معين، فإن كان إنتاج النص من طرف المبدع مرتبطا بزمن محدد، فإن تلقيه أو التأثير الناتج منه ليس مرتبطا بزمن، بل هما متعددان بتعدد التفسيرات والقراءات، وينغلق في حالة عجز القارئ عن فهمه أو الغوص فيه[2]، إذ إن النص ذو «وجود مبهم معلق لا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب ما»[3].

ويعود فضل بروز دور القارئ في البحث عن معنى النص إلى المناهج الحداثية، التي دعت إلى موت المؤلف وتعويضه بالقارئ، وبخاصة في الأدب العربي، أين انتقلت طبيعة النص من الشفاهي إلى الكتابي «فالكتابة عملت على إقصاء منشئها ومحوه وتعويضه بالقارئ»[4]، وهذا ما جعلها «تلقي بفلذة كبدها، ألا وهو النص الذي يجد نفسه يتيما من

---

[1]-أحمد يوسف: يتم النص، يتم النص الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، ط1، ص 11.

[2]-يراجع: سعيد حسن بحري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية للنشر لونجمان، مصر، 1997م، ط1، ص ص 95 /96.

[3]-عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1987م، ط1. ص77

[4]-أحمد يوسف: القراءة النسقية، سلطة البنية وهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007م، ط1، ص 184.

أول لحظة يولد فيها، فتتلقفه القراءة خطابا مرسلا ليفككه أو يشفره القارئ في وعيه»[1].

إن انتقال السلطة من المبدع إلى المتلقي لتفكيك النص وتشفيره، لا يلغي دور الكتابة مطلقا، بل إن غايتها تظل ما ظلّ النص ماثلا أمام متلقيه، والذي يحاول الغوص فيه باحثا في خباياه وأسراره، معيدا تشكيله وفق رؤيته الذاتية، والتي تتشكل انطلاقا من التفاعل والحوار الاستفزازي الذي ينشأ بين القارئ والنص[2]، وهذا الحوار هو ما يحدد مستوى النص الإبداعي؛ نتيجة التفاعل الحاصل بين القارئ والنص؛ مبرزا القيمة الجمالية لهذا الأخير، إذ «إنها ليست بالضرورة شيئا كامنا فيه، بل يتمثل معظمها في استجابة القارئ أو السامع له، إذ إن هذا الأخير لا يكتفي بأن يتلقّى بيانا جماليا محسوسا، لكنه يتأثر ببعض المثيرات وهذا التأثير في طبيعته تقييم»[3].

إن هذا التقييم خاضع لعدة عوامل ترتبط بذات المتلقي، يمكن إجمالها في حساسية القارئ وثقافته وطريقته في التفكير والهدف من قراءته[4]، والتي تعدّ سلاحه في ولوج النص والغوص فيه، ولعل التسلح بالذوق هو ما يحتاجه القارئ في انطلاقه نحو الخطاب. وبخاصة وهو يحاول القبض على معناه، انطلاقا من تأويله بغية الفهم. ولكن أليس الخطاب الشعري هو المتحكم في القارئ أولا قبل هذه العوامل؟ أليس هو الذي يمد القارئ بآليات يفرضها عليه؟ حيث يمنيه بما يوحيه له من فراغاته وبياضاته بأنه يحتاج إلى من يفكك بناءه ويعيد تشكيل دلالاته وما إن يقترب منه حتى يتمنع عن ذلك؟" إذ «في مقدور اللغة ان تخلق في مخيلة المتلقي ما يريد الباث خلقه من الصور فيراها حقيقة»[5]، لا سيما وأن "اللغة غير قادرة على القبض على معنى متفرد سابق على الوجود Pre_Exist، على النقيض فإن مهمة اللغة

---

[1]-عبد الجليل مرتاض: الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005م، د ط، ص 116.

[2]-يراجع: محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 19.

[3]-صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ص 95 /96.

[4]-يراجع: شعيب مقنونيف: حول مصطلح نظرية التلقي وخصائص التجربة الجمالية (النص الروائي الجزائري نموذجا)، مجلة الناص، جامعة جيجل، الجزائر، عدد 4 – 5، أفريل – جويلية، 2005م، ص 126.

[5]-رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ص 203.

هي إظهار أن ما يمكننا التحدث عنه هو فقط توافق الأضداد"[1]

لعل الإجابة عن هذه التساؤلات يفضي بنا إلى الإقرار بسلطة النص الدائمة، وتحكمه في عملية المد والجزر التي تنتج من مقاربة القارئ له، وإن منحت لهذا القارئ بعض المساحة في بناء معنى النص وإنتاجه، انطلاقا من الفهم أو التأويل الناجم من السياقات الثقافية والاجتماعية المؤثرة فيه، مما يجعل الجمالية هي قدرة على التجاوب والتفاعل مع النظام، لكشف آلياته وطرقه وتشكلاته المنبثة في اللغة؛ صورا وكتابة وأسلوبا، وهذا ما سنسعى إلى استكناهه فيما يلي من البحث، داخل نظام الشعر الجزائري المعاصر، في خصوصية تجربته الصوفية.

(1)–أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، دت، دط، ص 49.

الفصل الأول:

حركية الشعر الجزائري المعاصر

- مرحلة السبعينيات
- مرحلية الثمانينيات وبداية التجريب
- مرحلة التسعينات والبحث عن التجاوز
- التجربة الشعرية الصوفية في الجزائر

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قد يكون الحديث عن الشعر الجزائري المعاصر من أهم ما يمكن أن نفتتح به هذا البحث، كون الشعر الجزائري كان ولا يزال ذا مسحة متميزة عن باقي الأقطار العربية، وإن كان حلقة من حلقات الأدب العربي عامة.

ولعل تفرده نابع من مدعاة النظم فيه وتأليفه، إذ كانت أطروحته دائما ثورية استقلالية تبحث عن التحرر من قيود الاستعمار؛ الذي طال جميع الجوانب؛ وأخطرها كان الجانب الفكري، «فقد دخلت القصيدة الجزائرية الحديثة والمعاصرة في قائمة الشعر الثوري و لم تبتعد عن هذا المضمار... لأنها عاشت وترعرعت في أرض البطولة والشهداء حتى إن المطلع على الشعر الجزائري سيلاحظ ملامح الشخصية المناضلة وهذا يعني أن مهمة الشاعر الثورية لم تنته بعد ... انطلاقا من الثورة ضد الاستعمار ثم الثورة في خلق الإنسان الجزائري الجديد شخصيته الوطنية التي حاول الاستعمار طمس هويتها خلال مائة واثنين وثلاثين عاما»[1].

ففي ظل هذه الظروف كانت فئة من الشعب تحاول التشبث بالهوية الوطنية عن طريق الأدب، فتعالت الحناجر بالتغني بالوطن والحرية والثورة ورجالاتها وتجريم الاستعمار ومجّه، وكانت هذه صيغة النص الشعري الجزائري طيلة قرن وأكثر، منذ بداياته مع الأمير عبد القادر الذي شابه في نصوصه البارودي في المشرق فكان شاعر السيف والقلم، تغنى بحب الوطن وجماله في نزعة صوفية كانت سلوكه اليومي قبل أن تكون إبداعه الشعري. أما «إذا نظرنا إلى الفترة الواقعة ما بين عامي (1954-1962) فإننا نجد أن الشعراء الجزائريين فيها قد التحموا بالنضال والمقاومة وشاركوا الشعب في كفاحه الوطني»[2]، الذي كان كفاحا بالسلاح وبالقلم، حيث شكلت الكلمات رصاصا يوجه إلى المستعمر العدو.

وتواصلت الكتابات آنذاك شعرا ونثرا؛ معبرة عن حال الوطن ورغبات الفرد الجزائري في وطن حر؛ إلى نهاية الثورة وتحقيق الجزائر لاستقلالها، حيث نلحظ ذاك الصمت الرهيب

---

[1]-عبد الكريم شبرو: الثوابت الوطنية في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، الشعر الفصيح مسألة الهوية في الشعر الجزائري، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، 2011م، ط1، ص 128.

[2]-أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996م، دط، ص 31.

الذي خيّم على الساحة الأدبية، ونزوع النص الأدبي إلى السكينة جراء فقدان دافع الكتابة (الثورة)، فلم يجد النص بديلا من اجترار ذاته واستثمار المخزون الثوري، مما جعل شعر الثورة لا يحتكر في سنوات الحرب فقط، بل كان زادا لنصوص ما بعد الاستقلال، وقد أرجع الباحث محمد ناصر هذا الصمت الى عدة أسباب متمثلة في «أن جيل الرواد الذين كانوا يواصلون العطاء في فترة الثورة التحريرية ويحاولون تطوير القصيدة – على قلتهم الشديدة – انسحبوا من الميدان الشعري تحت تأثير أسباب موضوعية مختلفة، ومن ذلك انصراف بعض الشعراء الرواد إلى استكمال دراساتهم العليا وتوجههم إلى الأبحاث الأكاديمية والانشغال بعدهما بالتدريس في الجامعة وتحمل أمانة تكوين الأجيال الصاعدة»[1] فحاجة الجزائر بعد الاستقلال للإطارات دعت الكثير من الشعراء إلى تحمل مسؤولية البناء، وفي خضم هذا ابتعدوا عن الإنتاج الأدبي وقللوا منه مثلما كان مع أبي القاسم خمار والغوالمي، بالإضافة إلى شبه انعدام للجمهور المتذوق للشعر نتيجة وضعية اللغة العربية في سنوات الاستقلال الأولى[2].

ولم ينته هذا الصمت إلا في السبعينيات، إذ عادت الروح للحركة الأدبية وأخذت النصوص المنجزة تأخذ منحى جديدا لما سبق، محاولة التجريب والخوض في آفاق جديدة ليست الثورة إحداها.

---

[1]-محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925م / 1975م، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1985م، ط1، ص 161.

[2]-يراجع: المرجع نفسه: ص ص 162 / 163.

أولا: مرحلة السبعينيات

إن انطلاقة الشعر الجزائري المعاصر نحو التجريب كانت الفاتحة نحو تميز هذا النص والبحث عن تجاوزه، فكان أن ثار على المنجز السابق؛ [الستينيات]. لذلك تعد حقبة السبعينيات بداية التجريب في الشعر الجزائري، كونها أنتجت نصا سعى إلى الجزأرة عن طريق التعبير عن حال الجزائر الحرة الطامحة إلى النهوض والبناء، فكان أن عبّر هذا المنجز عنها مرافقا لها؛ فبناء البلاد كان بناء الخطاب، وقد ساعد في ذلك عدة عوامل، منها تعرف الشاعر الجزائري حركات الشعر في الوطن العربي، التي كانت آنذاك تدعو إلى تجديد كلي للنص العربي، كما كان تعرّف الثقافة الغربية منهلا آخر من مناهل التجديد.

لكن هذا لا يعني أن النص الشعري في الجزائر قد ولد منجزا كاملا، بل كانت بعض الميزات التي جعلته في أحيان كثيرة تابعا لهذه المؤثرات، «إذ إن المتصفح للشعر الجزائري الحديث يلحظ بوضوح تمسك الشعراء بثوابت هذا الوطن الذي ظهر للوجود ككيان مستقل في نهاية القرن التاسع عشر، ويمكن القول إن بدايات النهضة في الشعر الجزائري الحديث ظلت تتراوح بين رواسب القديم وبشائر الجديد وإن كانت في الغالب أكثر تجاوبا مع الماضي»[1]، هذا التجاوب مع الماضي الذي لم يوقف ظهور بعض الأصوات التي تعالت منفردة مغردة بالتجديد ؛شكلا ومضمونا، فتبنوا الشعر الحر وثاروا على النص الثوري الذي كان زاد كل نص شعري من قبل، فمن المؤكد أن الثورة الجزائرية قد قدمت مناخا ثريا وخصبا للشعر الجزائري، وإن كانت بداية الحديث عنها تعايشا معها كون الشاعر الجزائري قد خاض غمار الكفاح كذلك.

إن بداية الحديث عن التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة في حقبة السبعينيات يجرنا إلى التطرق لخصوصية هذه الفترة، فالجزائر كانت قد نعمت باستقلالها لأكثر من عقد؛ حيث أصبحت ضرورة البناء أشد من قبل، وبخاصة بعد التخلص من آثار الاستدمار، عن طريق فرض التعريب وتأميم المنشآت ومواجهة العالم بحقيقة الشخصية الجزائرية الحرة، إذ «فجرت

---

[1]-عبد الكريم شبرو: الثوابت الوطنية في الشعر الجزائري الحديث، ص 122.

حركة التغيرات الجذرية في المجتمع الجزائري من تأميم للثروات الوطنية، وتقرير العلاج المجاني، وديمقراطية التعليم وثورة زراعية، وإنجاز للقرى الاشتراكية وبناء قاعدة مادية لانطلاق الثورة الصناعية ...وغيرها، فجرت كل تلك المظاهر علاقات جديدة في الشارع والبيت والمؤسسة، وكان لابد لهذه التحولات الجذرية أن تحدث أثرها في الحياة الثقافية والأدبية، كان لابد لها أن تفجر شيئا جديد يساير هذه التغيرات ويتطور معها، فكانت الحركة الجديدة التي أخذت تحلّ محل الركود»[1]، فعرفت هذه الحقبة إرهاصات شعرية سعت إلى مواكبة التطور الحاصل في البلاد، سياسيا، اجتماعيا وثقافيا، كما كان لها دور في ملء الفراغ الثقافي الذي خلفته الحقبة السابقة[2]، لذلك نجد أن مرحلة السبعينيات تكاد تكون معلما بارزا في حياة الجزائر الأدبية، إذ «حاول شعراء السبعينيات أن يكتبوا نصا شعريا وحيدا ومتشابها في كل أبعاده اللغوية والفكرية والدلالية والجمالية، وبدا لهم أن تحقيق هذه "الأحادية" لا يتم إلا من خلال تغييب ونفي ومحاربة النصوص الأخرى، غير أن النص الشعري السبعيني كان يفتح مجالاته الفنية والجمالية لكل الأبعاد المغيبة والمنفية دون علم ودراية الشعراء أنفسهم»[3]، حيث اقتحم الشاعر المجالات السياسية والفكرية، مما جعل «الشعارات السياسة والإديولوجية هي المهيمنة على إنتاج هذا الجيل»[4].

ولعل هذا ما جعل الخطاب الجزائري السبعيني يتجزأر «حيث بدأت ملامح الحداثة الشعرية الجزائرية تتبرعم وتكسر ما كان يأسرها بالشعرية العربية، وبدأ الخطاب الشعري الحداثي يتخذ مساره نحو التشكل في إطار منظومة معرفية شعرية زاخرة»[5]، وذلك عن

---

[1]–عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005م، دط، ص 14.

[2]–يراجع: علي ملاحي: شعرية السبعينات في الجزائر، القارئ والمقروء، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1995م، دط، ص 06.

[3]–عبد القادر رابحي: النص والتقعيد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري، إيديولوجية النص الشعري، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003م، ط1، ص 85.

[4]–ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1998م، ط1، ص 06 من المقدمة بقلم محمد علي الرباوي.

[5]–مختار ملاس: جمالية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر، دكتوراه علوم في الأدب الجزائري، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، 2007م / 2008م، ص 20.

طريق الخروج عن التقاليد الفنية الموروثة (شكلا ومضمونا)، وتقديم واقع خصب رفض من خلاله النص الشعري السبعيني أن يقف موقف المتفرج من الأحداث المتلاحقة، عن طريق «أخذ زمام المبادرة في محاولة منه لتأسيس شعريته الخاصة، منطلقا في ذلك من زخم ذاكرته المعرفية، ومعتمدا على كثافة مطالعاته للثقافات العالمية المختلفة؛ ومنها خاصة الثقافة المشرقة»[1]. فانفتح الخطاب الشعري على عديد الأطروحات وتناول عديد القضايا المختلفة خاصة الإيديولوجية منها، إذ و«إلى حدود الثمانينيات، كانت أهم الإسهامات الثقافية والفكرية الفاعلة والنشيطة والطبيعية كلها تتحقق من داخل المنظومة الاشتراكية، باعتبارها تمثل الإيديولوجيا العلمية والطليعية، وباستنادها إلى الماركسية وتطويراتها المختلفة في الغرب والشرق، باعتبارها رؤية للعالم، ودعوة إلى التغيير والتطوير وجدت لها بصورة أو بأخرى صدى في الفكر العربي الحديث، الذي ساهم فيه بالدرجة الأولى مثقفون ينتمون إلى حركة التحرر الوطني العربية»[2].

إن هذا التشبع بالأيدولوجيا الاشتراكية قد طغى بمدلوله وتأثيره على النص الشعري الجزائري السبعيني، ولعل هذا ما جعل الباحث عبد الحميد هيمة لا ينظر إلى القصيدة في السبعينيات إلا «كرجع صدى للقصيدة المشرقية في كثير من الأحيان ... ولذلك نحسب أن الشعر الجزائري في فترة السبعينيات لم يعبر عن الواقع الجزائري إلا نادرا»[3] ، وقد أدرج لنا عدة ميزات سلبية تميزت بها قصيدة السبعينيات وهي[4]:

- انعدام الرؤية بسبب الفراغ الثقافي ولعبة التوهم بصراع فكري ناضج مما أدى إلى سيطرة التجريدية والرمزية المغرقة في الضبابية.
- التمزق بين الحداثة والتراث؛ ومن ثم الاستخفاف بالقيم بسبب الوقوع في وهم

---

[1]-المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]-سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002م، ط1، ص28.

[3]-عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، مطبعة هومة، الجزائر، 1998م، ط1، ص ص 7 - 8.

[4]-المرجع نفسه، ص 9.

التقدمية والتفتح.

- الاستهزاء بأية مبادرة تذكر، ورمي كل من حاول التفكير مثلا في الموروث ومحاولة إيجاد جديد من غير الوافد بالرجعية والتقهقرية.

إن هذه السمات للقصيدة السبعينية؛ جعلتها تتأرجح بين الحداثة والتراث، ليظهر صراع بين مؤيدي الحداثة وبين الرافضين لها. وهذا ما أدى إلى أن تتجاوز منجزات شعراء هذه الحقبة «كونها عبورا يفتقد إلى الوعي العميق بمنطلقات الحداثة الشكلية للشعر العربي، وأبعادها الفنية هي أقرب إلى مواكبة موضة العصر، التي كان لابد أن يركب قطار موجتها اليسارية الشاعر الجزائري في السبعينيات منها إلى تمثل حقيقة التجريب، كما جسدته الممارسة الشعرية العربية المعاصرة عند الشعراء المنظرين خاصة (نازك الملائكة، أدونيس، نزار قباني، محمد بنيس)» [1].

ولعل غياب الوعي العميق لدى الشاعر الجزائري في السبعينيات، ناجم عن كونه في مرحلة الولادة والانسلاخ من نص الثورة الذي هيمن عليه، بل إن الانطلاق نحو تأسيس نص جديد بالارتماء في نص مؤدلج دون وعي كاف «دعمه غياب وعي الدولة نفسها، التي بدأت تشقّ حياتها بعيدا عن زمن الشهداء»[2]، وهذا ما جعل النص ينطبع ضمن حدود متشابهة. وعلى الرغم من ذلك؛ فإن الشاعر السبعيني قد سعى إلى تأسيس شعريته الخاصة المختلفة عن النص السابق له، والتي إن لم تكن أكثر عمقا ووعيا، إلا أنها كانت فاتحة نحو جزأرة النص الشعري وتفرده، وذلك «بفضل عطاءات إبداعية منحت الساحة الأدبية زخما خاصا ومتميزا»[3]، بل إن ما حققه من تمزيق للمألوف والثابت قبل الاستقلال شكلا ومضمونا، يجعل مرحلة السبعينات رغم ما شابها من سلبيات نقطة الانعطاف في مسار

---

[1]-زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دكتوراه علوم، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009م/ 2010م، ص 162.

[2]-عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2002م، د ط، ص 145.

[3]-عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي العاصر، موفم للنشر، الجزائر، 2008م، د ط، ص 32.

الشعر في الجزائر[1]. ويمكن إدراج أهم سمات شعر السبعينات فيما يأتي:

-أدلجة النص الأدبي:

حيث كانت الأيديولوجيا أكبر سمة فيه نظرا للظروف الراهنة آنذاك، إذ إن أغلب قصائد هذه الحقبة واكبت الثورة الاشتراكية في الجزائر، فغلب عليها الخطاب السياسي والطابع المناسباتي، و«البعد الإيديولوجي الذي تحمل الشعر الجزائري أعباء حضوره في النص، قد كان عائقا في وجه تطوره الطبيعي، ولم يكن دافعا حاسما في تحدد أشكاله على مستوى الممارسة النصية»[2].

وليس الالتزام بمبادئ الثورة الاشتراكية والزراعية فقط هو سبب أدلجة النص الأدبي، بل إن تخندق الشعراء ضمن توجهات إيديولوجية طغى بظله على نصوصهم الأدبية، فكانوا ينظمونها وفق هذا التوجه (يساري، شيوعي، اشتراكي، ...)، وذلك لأنهم ركزوا أكثر على المضمون، «فكانوا بذلك شعراء متحيزين فكريا وفلسفيا حيث سيطرت عليهم النزعة الاشتراكية في أدبهم»[3]. حيث تصور قصيدة "أغنية إلى مستفيد من الثورة الزراعية" واقع الثورة الزراعية في الجزائر، وكيف أن الحال بعد أن كان ثورة للحرية تغير إلى وجهة جديدة؛ هي ثورة للبناء والتشييد عن طريق المناجل والمعاول:

يا أيها الشعراء

حولنا السفينة حو ميناء جديد

لغة المناجل

والمعاول

علمتنا:

---

[1]-يراجع: المرجع السابق، ص ص 32/ 33.

[2]-عبد القادر رابحي: النص والتقعيد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، (إسنادية النص الشعري)، ج2، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003م، ط1، ص 220.

[3]-مختار ملاس: جمالية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر، ص 27.

كيف نحرث، كيف نزرع، كيف نحصد، كيف نبني،

كيف نعلي، كيف نصبح ثائرين[1]

ففي هذا النص دعوة صريحة للشعراء للتوجه إلى سبل جديدة في اتخاذ المضامين، وأن الثورة الحقة أصبحت الآن موجهة للبناء والتشييد، «وتقوم "الوحدات الفعلية" في البناء اللغوي للقصيدة (نحرث، نزرع، نحصد، نبني، نعلي، نصبح) بدور إعطاء الأوامر والخطوط العامة المسطرة، والبرنامج الواضح الذي يجب أن يقوم به المثقف الثوري، والذي لا تتحقق ثوريته الفعلية إلا إذا أنجز مجموع هذه "الأفعال"»[2]. لذلك لابد من أن ينتهج الشاعر هذا المسار كذلك، لا لضعف فيه وانعدام للشعرية القديمة عنه، بل لكون الحال استرعت ذلك:

يا أيها الشعراء

ما ذبلت أغاني الحب في شفتي

ولكن القصائد هاجرت قلبي

لتسكن قلب أول مستفيد[3]

ولأن الإيديولوجيا طغت وشملت النص السبعيني، فإن شعريته قد قاربت ما يشبه الفقرة السياسية أكثر من مقاربتها لنموذج الشعر[4]، حيث شاعت الخطابية في النصوص، وغابت الفنية عنها، فتحولت المقاطع الشعرية إلى فقرات إعلان جماهيري جاف، وأداة خطابية قائمة على التقريرية والمباشرة[5]. يقول الشاعر عبد العالي رزاقي:

أخي ..

---

(1)-عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ط2، ص ص41-42.

(2)-عبد القادر رابحي: النص والتقعيد، ج1، ص 127.

(3)-عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، ص 42.

(4)-يراجع: على ملاحي: شعرية السبعينات في الجزائر القارئ والمقروء، ص 22.

(5)-يراجع: يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائري، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م، ط1، ص 41.

أخي الطالب والعامل والفلاح

تعال نبحث عن إطار

عن مبدإ يقاوم التيار

تعال.. هذي يدي أمدها إليك من جزائر الثوار

هلمّ نتحد

يداك في يدي إلى الأبد[1]

ففي هذا المقطع لا نلمس أي فنية ترتجى من التركيب، بل يبدو رصفا لكلمات تحوي شحنة خطابية وبلغة تقريرية. حيث تختفي الإيحائية وتسيطر الدلالة المباشرة.

- **التبعية للشعر المشرقي**: إذ إن الملاحظ أن الشاعر الجزائري قد لبس عباءة الشعر العربي المشرقي وانضوى تحته، خاصة معجميا أين يتخذ من شعر الرواد: السياب ونزار قباني وصلاح عبد الصبور وغيرهم قالبا يفرغ فيه شحنته الشعرية، خاصة في ظل غياب نص نظري ونموذج أمثل من طرف النقاد والشعراء الجزائريين، فكان البحث عن البديل لدى الشعر العربي المشرقي[2]، ولعل هذا ما جعل شعر السبعينات لا يتمكن من «تكوين دائرته المعرفية المنطلقة في سماء الإبداع الفني»[3]، بل كان أبعد عن الخصوصية والتفرد، أقرب من التأثر بالنسق الشعري العام، حتى لكأننا نقرأ نصا واحدا لعدة شعراء وكأنهم يشتركون في كتابته. وقد يرجع هذا إلى ضحالة قاموسهم الشعري والتزامهم من جهة أخرى بالثورة الاشتراكية، فكانت تجارب تقوم على نموذج قاموسه الشعري غير مرتبط ببيئة الجزائر بقدر ما هو مرتبط بالآخر المشرقي.

-**إيراد اللغة العامية**: كان جيل السبعينات أكثر الأجيال الأدبية إيرادا للعامية متبنيا الواقعية في الكتابة، ولعل أبرز سبب لشيوعها راجع إلى الفقر اللغوي للشاعر الجزائر حينها،

---

[1]-عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، ص 21.

[2]-يراجع: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 180.

[3]-عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 9.

فلحداثة التجارب الشعرية وضعف الارتباط بالتراث، كانت «ظاهرة تفشي اللغة العامية لفظا وتركيبا في أوساط النصوص الشعرية»[1] معلما بارزا لهذا الجيل. ويرجع الباحث يوسف وغليسي ذلك إلى:

- «محاولة إنزال الخطاب الشعري إلى المستوى الفهمي لعامة الطبقات الشعبية باسم جماهرية الكلمة والغيرة الشعبية والالتزام»[2]. وبخاصة أن النص االسبعيني قد فتح الباب امام التجريب، بالخوض في غمار الشعر الحر، مما يجعل المتلقي الذي درج على قراءة نصوص عمودية يتساءل عن كنه هذا النص، وغرضه، وبحره.

- «التأثر بالتيارات الحداثية الوافدة من المشرق العربي، وبخاصة تيار مجلة شعر (قصائد يوسف الخال وأنسي الحاج بالخصوص)، التي تدعو إلى توظيف العامية في النصوص الشعرية.

- إن بعض الشعراء الذين وظفوا اللغة العامية ومقاطع من الشعر الشعبي؛ هم في الأصل من فحول الشعر الملحون، كالشاعر أحمد حمدي والشاعرة زينب الأعوج؛ اللذين قد يفوق نبوغهما في الشعر الملحون نبوغهما في الشعر الفصيح»[3].

- إن التأثر بالثقافة المشرقية ومحاولة إنزال الخطاب الشعري إلى العامية بغية إفهام الجماهير، جعل كلمات من مثل (**القنال**)[4] و(**الكتان**)[5] و(**الكيف**)[6] و(**الجاز**)[7] و(**روميتي**)[8]و(**البار**)[9]تشيع في متن القصائد، بل تم توظيف تراكيب عامية كذلك، مستمدة في معظمها من أغان شعبية مثل:

---

[1]-يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، ص 61.

[2]-المرجع نفسه: ص64.

[3]-المرجع نفسه: ص 64.

[4]-محمد زتيلي: فصول في الحب والتحول، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت، د ط، ص 28.

[5]-المصدر نفسه: ص 36.

[6]-عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، ص 32.

[7]-المصدر نفسه: ص 46

[8]-أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، د ط، ص 27.

[9]-المصدر نفسه: ص 79.

غن لي يا سعيد

باش نشري لك ثوبا جديد

إذا جاء العيد[1]

فتركيب (باش نشري لك) تركيب في العامية الجزائرية، وظفه الشاعر عبد العالي رزاقي في قصيدته الخروج من المدينة التي تغنى فيها بالفلاح.

إن انحراف قصيدة السبعينيات عن مسار اللغة العربية الفصحى، باتخاذ العامية وسيلة للتعبير في بعض مقاطع هذه القصيدة، سايره انحراف على مستوى المثل العليا وثورة على القيم النبيلة، بدعوى التحرر والتجديد وبخاصة بعد التأثر بالإيديولوجيات الغربية.

بعد عرض لأهم ميزات القصيدة الجزائرية في السبعينيات، التي وإن كانت ثورة على المألوف شكلا ومضمونا، لغة وتصورا إلا أنها حققت إنجازات مختلفة عما كان مع نص الثورة، «سواء على صعيد المضمون بتبني القضايا الاجتماعية، أو على صعيد الشكل بالتجديد في الوزن واللغة الشعرية، التي حلقت في مناخات فنية جديدة»[2]. وإن جعلها ذلك تغرق في المد الإيديولوجي وتبتعد عن الفنية والإبداع، إذ «جففت الإيديولوجيا كل ما كان فيه من ماء الشعرية ونفضته لنا عاريا إلا ما يستثنى»[3]، وذلك بانحسار الخيال والمباشرة والتقرير وتغليب الجانب السياسي في المضامين. ولم يخرج الشعر الجزائري من هذه الشرنقة التي عدت مألوفا جديدا إلا مع جيل الشباب في الثمانينيات.

---

[1]–عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، ص 54.

[2]–عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص ص 32 /33.

[3]–عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007م، د ط، ص 549.

ثانيا: مرحلة الثمانينيات وبداية التجريب

تعدّ هذه المرحلة بداية لاكتمال التجربة الشعرية الحديثة في الجزائر، إذ برز جيل يسعى إلى «تجاوز لغة الوصف والتقرير التي طبعت السبعينيات في القرن الماضي، هذه اللغة التي زجت بجملة من الشعراء إلى التغني بأمجاد الوطن وانتصارات ثوراته المتعددة وحركة التنمية، وأصبح كل إبداع لا ينصرف إلى هذه المواضيع يفقد مصداقية التلقي لدى جمهور القراء. وكانت الظاهرة الشعرية تكاد تكون صوتا جماعيا ذا ملمح واحد يتناغم أغلبه مع حركة المجتمع والسياسة»[1]. فتصاعدت الأشكال الفنية الحديثة وتراجعت الأشكال القديمة، إذ وبعد الركود الفني الذي خيّم على الشعر في الفترة السبعينية نتيجة طغيان الاشتراكية والتقليد في البناء، جاء جيل الثمانينيات، جيل الخلق في الجزائر ليجسد مرحلة جديدة، معيدا فيها تشكيل القصيدة انطلاقا من رؤى لا تلغي الواقع، لكنها حاولت العبور إلى زاوية رؤية تختلف وتتخذ لها موقعا معبرا عن الراهن بصورة تختلف عن الفترة السابقة، إذ آمن الشعراء بضرورة تبني أدب يحاكي واقعهم المعيش ويرسم صورا تعبر عن راهنهم؛ عن طريق نزوعهم نحو الذات، بما تحمله من خصوصية إبداعهم ومن وجدانيته أيضا، للتملص من هيمنة الموضوع[2]. فبرزت (الأنا) في مقابل ضمور (نحن) وغيابه؛ انطلاقا من ضمور الفعل الإيجابي المنجز في فترة الثورة التحريرية، بل على عكس ذلك بدت الأنا قوية غير مستسلمة ولا متقوقعة رافضة ومتطلعة للتغيير باحثة عن الأمل[3]، بإبراز هوية لهذا الأدب ذات خصوصية ذاتية ووطنية. فكان أن اهتم شعراء الثمانينيات بلغة الحلم، وصوروا هروبهم من مواجهة الواقع بلغة العشق، بلغة كاشفة عن الأمل[4].

وقد كان لما عاشته الجزائر والعالم من تحولات في هذه الحقبة بالغ الأثر في الأدب، إذ نلمس ذاك «الطموح إلى تجسيد الخصوصية الجزائرية، وبالتالي تحقيق التمايز العربي المعاصر،

---

[1]-عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 9.

[2]-يراجع: زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 169.

[3]-يراجع: عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص ص 88 /89.

[4]-يراجع: ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 07 من المقدمة.

وهو طموح لم يلبث أن تحول إلى هاجس سكن العديد من التجارب الشعرية، التي انفتحت بشكل كبير على التجريب، سواء في شكل القصيدة أو في موضوعاتها»[1]، وذلك عن طريق النهل من روافد متعددة، إذ لم تبق مشارب الشعرية لدى شعراء الثمانينيات منحصرة في المشرق العربي الحديث فقط، بل تعدته إلى التراث العربي القديم. وهذا ما جعل النص ينفتح أكثر على جمالية اللغة العربية، وزال ذاك الثقل المسلط على القصيدة من هاجس السياسية وصراع الأشكال، مما فتح الممارسة الشعرية على آفاق جديدة نتج عنها تحول الشعر من موهبة إلى فضاء التقنية والمعرفة، ومن أحادية الأسلوب إلى تعدد الأساليب[2].

فألفينا الشاعر الجزائري يعدّد وينوّع وينشئ فضاءه الخاص المتفرد، محاولا إسقاط كينونته، وإبعاد كل ما من شأنه أن يكون خارجا عنه، إذ كان الفرد هو النص والنص هو الفرد المعبر عنه، فجشّم اللغة وفجّرها وأعاد هندسة بنائها وتراكيبها، ليجعلها أساس الاشتغال، بعد أن كان المضمون هو نقطة الاشتغال لأمد طويل، لذلك يعدّ هذا الجيل حامل لواء الحداثة الرامي إلى تطوير القصيدة الجزائرية، محاولا إيجاد بديل للنص الشعري، يحمل بذور الحداثة في طياته معبرا عن الراهن مستشرفا المستقبل انطلاقا من الواقع، وذلك بتبنيه لشعار إني إلى ذات سواكم لأميل، بحثا في معنى الشيء كمكمن وراء المعنى المجازي... إنه أدب الجيل الحرّ الذي لا يخضع لقانون قصائد الكلام، بقدر ما ينتمي إلى قصيدة الكلمات[3]. وبهذا فإن مرحلة «النضج الحقيقية للشعر الجزائري بعد الاستقلال ترتبط بفترة الثمانينات، بفضل عطاءات إبداعية متميزة؛ تكشف عن تطور كبير في وعي الشاعر، وبداية خلق علاقة جديدة مع تراث، ليس عربيا فحسب، ولكنه يأخذ من الإنجازات الفكرية والفنية العالمية أيضا»[4].

وبهذا سعى الشاعر الجزائري الثمانيني إلى التجديد في لغة النص بحثا عن جعلها

---

[1]-زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 171.

[2]-يراجع: عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 36.

[3]-يراجع عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، ص 61.

[4]-عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 17.

«ملائمة للرؤى الفنية والأخلاقية والفكرية التي تتلاءم مع مذهب التحديث»[1]، ولذلك نلحظ ذاك التمرد الذي صاحب انفتاح شعر الثمانينيات، ليكون معادلا لرفض الواقع والبحث عن بديل أنقى، عن طريق إحياء سلطة الذات التي كان الالتفات إليها في الحقبة السابقة لا يحقق رواجا عند الشاعر[2]، يقول الشاعر عثمان لوصيف:

أريقـــي عـــروس النـــار خمـــر فجـــيعتي وغـــني فتوحـــاتي وعيـــد قصـــيدتي
ودقـــي نـــواقيس الزفـــاف وأعلـــني حضـــوري وبعثـــي وانتشـــاري ودولـــتي
ففـــي أوج مأســـاتي سيشـــرق كـــوكبي وتخفـــق رايـــاتي وتحبـــو طفـــولتي
وفي بئـــر آفـــاتي ســـتلتم أضـــلعي وتســـطع آيـــاتي وتكمـــل صـــورتي[3]

إنه إعلان عن البعث والحضور بعد الغياب الذي مسّ الفرد، ولذلك فقد حان أوان اكتمال الصورة والإشراق بالخروج من رحم المأساة، وعن طريق تعاضد الأفراد فيما بينهم لا أن تلغي الجماعة الفرد. فكان فعل الأمر مواكبا للبعث من حيث استظهار قوة الأنا ورغبتها في إعلان التغيير، عن طريق بداية مرحلة جديدة عبّر عنها الشاعر بالزفاف حين دقت نواقيسه. وكان نتاجها بروز الأنا لغويا (ياء المتكلم) ودلاليا.

إن الانفتاح على الأنا في شعر الثمانينيات؛ لاكتشافها والغوص فيها بحثا عن وعي أعمق بالحداثة، قد كان متباينا بين الشعراء، إذ لم يبلغوا «النضج المؤيد بالعمق الفكري، ويبدو أن المعول عليه في هذه المرحلة هو اللغة المنفعلة المتجاوبة مع الموضوعات الآنية؛ التي قصروا عليها أشعارهم والتي لم تتجاوز مرحلة الأفق الثقافي والسياسي والبنية الوطنية، التي يجب أن تتغير لصالح القادم الإيجابي المؤيد بالماضي المشرق»[4]. فراحوا يستنطقون الماضي الجميل، ويتحسرون عما آل إليه الوضع بعد آمالهم بوطن أصبح مخيالا، بعد أن ظنّوه مثالا،

---

[1]-عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 146.

[2]-يراجع: ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 06 من المقدمة.

[3]-عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ت، د ط، ص 41.

[4]-عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، ص 151.

فزاد الأمل وزادت الحيرة ومنها التساؤل، وهذا أوصلنا إلى إيجاد جيل اتصف «بديمومة التوتر وعدم القناعة والرضى بالواقع الراهن ومحاولة استشراف آفاق جديدة»[1]، وقد نتج عن هذا نصوصا شعرية تألقت شكلا ومضمونا، حاول أصحابها مجاوزة «مرحلة الانفعال المحكوم بالآنية، فكتبوا قصائد ذات بعد وطني وإسلامي عميق، وهو البعد الذي يتيح لهم أن يشركوا القارئ في عالمهم الخاص؛ الذي يتكون تدريجيا وفق التجربة الشعرية المشكلة في ظل الوعي المؤيد بالكينونة أو الذات»[2].

إن اتخاذ عناصر الكينونة أو الذات في التجربة الشعرية، أشاع نوعا من الوجدانية في ثنايا النص الشعري الثمانيني، إذ نلمس طغيانا للمعجم الوجداني في معظم الأشعار المكتوبة آنذاك، حتى عند أشهر الشعراء الملتزمين من مثل عيسى لحيلح وعز الدين ميهوبي مثلا[3]. كما يوظف الشاعر عبد الله حمادي في "قصيدة الوعد" ألفاظا مستمدة من الحقل الوجداني. يقول[4]:

ليزداد نبضك أيها القلب

فلا تبتئس

فالأرض لم تبتلع بعد

كل شيء (...)

إنها دعوة للقلب للعودة إلى الحياة ويزداد نبضه كالعاشق الحالم، لأن الأرض لم تبتلع كل شيء، فمازالت بقية من الأمل، بل ولابد من إحيائه، لأن به يستقيم المقام وينجلي الغمام، وله يترف القلم ويسترسل الكلام. حتى وإن كانت الأقوال ممنوعة[5]، فإن حال

---

(1)-عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 6.

(2)-عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، ص 154.

(3)-يراجع: يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، ص 9.

(4)-عبد الله حمادي: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م، د ط، ص 9.

(5)-عنوان قصيدة للشاعرة ليلي راشدي: متاهات الصمت، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1982م، ط1، ص 17.

الشاعر الثمانيني جعلته يصرخ عاليا معبرا عن آماله، تطلعاته، ذاته، إنه إعلان عن هوية[1]:

ولي نشوتي وعذابي

لي النار والحلم والشهوة الجامحة

وتوق يرف مع الغيمة الرائحة

لي الأمل البكر أنهل من فيضه

وأعب رحيق الحياة

فيخضر عمري ويعشب دربي

وتنمو حدائق هذا الهوى ملء قلبي

إن طغيان الأنا في هذه القصيدة والموظفة انطلاقا من ياء النسبة، لدليل على رغبة الشاعر في التفرد جسما وإحساسا، فلم يعد المقام حيزا جامعا، بل أضحى حيزا مخصوصا مشغولا بأناه، لا يلقي لغيرها بالا ولا يهتم إلا بسواه. ولعل هذا ما جعل قصيدة الثمانينيات تتزاح عما سبقها، مما خلفه نص الثورة أو نص السبعينيات، إذ حاولت التملص من هيمنة هذا الموروث بتخلي الشعراء عن سلطة الثورة ومرجعيتها، وكذا الانسلاخ عن كل توجه إيديولوجي بتجديد روح النص، في «محاولتهم صنع التفرد وإعطائه النكهة الجزائرية الخالصة – على الصعيدين الداخلي والخارجي- حيث استطاعوا تحويل الأزمات السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية إلى محرك فاعل في العملية الإبداعية، كما أظهروا تميزا في توظيف التراث وفي الأخذ بالجمالية المكانية، والقدرة على استثمارها في تشكيل ممكن فني يتجاوز سوداوية الواقع ومأساويته»[2]. وهذا ما سنلحظه مع جيل التسعينيات الذي تجاوز الأزمة، وحاول تشكيلها في نصوص إبداعية صنعت تفرد التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

إن انطلاقة الشعرية الجزائرية نحو الحداثة قد جاءت للارتقاء بمستوى القصيدة، لذلك

---

[1]-عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1982م، ط1، ص 15.

[2]-زهيرة لولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 171.

كان الاهتمام بالمضمون هو الشغل الشاغل للشعراء الشباب، الذين أخذوا على عاتقهم حمل لواء الحداثة بمخالفتهم لما كان سائدا عند شعراء السبعينيات؛ الذين كانوا «لا يعنون بأنفسهم ولا يلتفتون إلى ذواتهم يعبرون عنها بل كانوا يتحدثون عن شيقارا والحلاج والتطوع في المزارع الاشتراكية ... في حين نلفي هؤلاء لا [يحرجون] في الحديث عن أنفسهم، فتكثر أشعار الحب والغرام كما تكثر ياء الاحتياز (ياء المتكلم والأنا...)، فكأن كل شاعر كان يمثل عالما بنفسه قائما»[1]، إذ لم يعد هناك صراع بين القديم والجديد ولم يعد هناك تكتل للمشارب الإيديولوجية، بل إن قصيدة الثمانينيات قد اهتمت أكثر بتطوير البنية الشعرية؛ انطلاقا من إنهاء الصراع بين أنصار القصيدة الخليلية وقصيدة التفعيلة، كما كان الاهتمام بالجانب التشكيلي للغة والصورة والإيقاع الشعري أساس هذا التطوير، بحيث تواشج المضمون دلاليا وفنيا مع البنية الشعرية لينتج نصا شعريا حداثيا[2]. لذلك نجد أن هناك من قسّم شعر الثمانينيات على قسمين يتمثلان في:

قسم أول شكل حساسية البنية التي أحدثت ثورة في الذاكرة الشعرية الجزائرية، إذ تقوم جمالياتها على الذاتية (الرؤية)، الشكلية (اللغة)، الصوفية (الرؤيا)، الدرامية (الزمن)، المحلية (الفضاء)، حيث كان هناك طغيان للبنية والشكلية على المحتوى الإنساني، مما أدى إلى الوقوع في فردانية تكاد تكون مطلقة، كون التجربة الإبداعية قد تحولت إلى فضاء ذاتي مغلق ذي طبيعة تجريدية على مستوى اللغة ونظامها، أما القسم الآخر فهو ذاك الإنتاج الذي ساير التطورات وحاول استثمار كل التقاليد الخلاقة، في سعي إلى شعرية جزائرية متميزة تصوغ أسئلتها الخاصة انطلاقا من قصيدة الحداثة[3].

ويمكن أن ندرج أهم ميزات شعر الثمانينيات في:

- **الذاتية وقوة الأنا:** حيث وبعد رهط من الزمن ذابت الأنا داخل الجماعة، ولم يكن

---

[1]-عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين، ص ص 43 /44.

[2]-يراجع: مختار ملاس: جمالية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر، ص 25 (على الهامش) وص27.

[3]-يراجع: محمد بن زيان: الشعرية الجزائرية – مسار التجريب وإرهاصات التميز-، كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، عدد 4، م11، آذار نيسان، 2011م، ص50.

لها فعل إيجابي إلا في اتحادها مع الآخرين، فجاء شعر الثمانينيات رافضا لهذا الطمس مبرزا الأنا ودورها الفاعل كفرد متميز.

- **النـــزعة الوجدانية:** وهي النزعة التي غابت عن النصوص السابقة لهذه المرحلة، نظرا للراهن الذي عايشوه (ثورة)، التي لم تتطلب وجود هذه النزعة بقدر ما كانت تتطلب الخطابية والتأثير، (اشتراكية/ إيديولوجية)، والتي جففت كل منابع الفنية من النص الشعري، كما يمكن أن نرجع سبب طغيان هذه النزعة إلى[1]:

1. زوال عامل الالتزام الاشتراكي (مرحلة البناء الوطني خلال السبعينيات) وعدم التزام الخطاب الشعري الثمانيني – إن صح القول- بقضية واضحة محددة يدافع عنها ويضحي – في سبيلها- بالهموم الذاتية.

2. أخذ العبرة من سلبيات المرحلة السابقة التي حاولت أن تموضع "الذات الشعرية"، وأن تتشبث بالقضايا الموضوعية الخالصة، فكانت النتيجة ضياع الهويات الشخصية للشعراء في غمرة الجري وراء تلك القضايا، وبان للجميع جدوى القاعدة العتيقة التي قامت عليها مدرسة (الديوان) النقدية، والتي تنص على أن الشاعر الذي لا يظهر شخصيته في شعره ليس شاعرا.

3. العودة الواضحة إلى التراث الشعري العربي القديم التي شهدتها مرحلة الثمانينيات، وكان لابد أن تصطبغ هذه العودة بالصبغة الوجدانية (المنعكسة في المعجم الشعري)، بحكم أن الخطاب الشعري العربي القديم قد لازمته صفة الغنائية / الذاتية حقبا من الأزمان، وما استطاع أن يتخلص منها – تخلصا نسبيا – إلا بعد ظهور موجة المذاهب الأدبية.

إن العودة إلى استثمار التراث العربي القديم والتي أعادت الغنائية للنص الشعري الجزائري، زامنها النهل من التراث الصوفي كونه يهتم بالذات والكينونة كما يهتم بالوجدان والنفس، فكان أن شاع المعجم الصوفي لغة في ثنايا النص الثمانيني ليشكل رافدا من روافده نحو الحداثة. إذ و«مع بداية الثمانينيات، بدأت بوادر حركة شعرية جديدة –رؤية

---

[1]-يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، ص10.

ومضمونا- تتجلى من خلال الصفحات الثقافية للجرائد والمجلات، وقد حمل لواء هذه الحركة نخبة من الشعراء الذين حاولوا أن يطورا تجاربهم الفنية التي ظهرت في السبعينات، فبرزت في صوت متميز وجديد، وسط بحر لا متناه من التجارب حمل لواء الروح واتخذ من القصيدة فضاء للجرح، ومن الكتابة معراجا إلى برازخ الصوفية وآفاق الروحانية المطلقة»[1].

- **نهاية الصراع الشكلي**: حيث نلمس نهاية للصراع بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، للارتقاء بمستوى القصيدة شكلا وبناء شعريا، وأصبح الشاعر ينظم في كلا النموذجين؛ و لم يعد هناك شاعر لهذه وشاعر لتلك، بل أصبحت القصيدة متاحة لكل مقتدر سواء أكتبها في إطار عمودي أو حر أو في كليهما معا.

إن هذه السمات أعطت الدافع إلى الشعراء، للبحث عن جماليات النص وتوظيفها، فبعد التخلص من كل هيمنة كانت تتحكم بالكتابة وتسيرها، كان التوجه في البحث عن التجاوز؛ سمة من جاؤوا بعد هذا الجيل الفاتح لدائرة الشعر أمام التجريب والرقي بالنص إلى مصاف الريادة، كما هي حاله في باقي الأقطار العربية. وقد كان لهذا الجيل الجديد ذلك، وبخاصة في ظل ما عاشته الجزائر من خصوصية المرحلة القادمة إنها مرحلة التسعينيات.

[1]-عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 33.

ثالثا: مرحلة التسعينيات وبداية البحث عن التجاوز

تعد هذه المرحلة من أكثر مراحل النضج في الشعر الجزائري، إذ «إن المتتبع للتجربة الشعرية الجزائرية الحديثة، يلحظ أن هذه التجربة قد اكتملت وتبلورت بشكل أوضح في مرحلة الثمانينات والتسعينات. فقد بدأت في السبعينات تخطو خطواتها الأولى التي كانت مترددة ومضطربة بين الحداثة والتقليد، ثم أخذت في التشكل في أواخر السبعينات، لتشهد مرحلة النضج وبداية الاكتمال في مرحلة الثمانينات»[1]، ولتكون فترة التسعينات مرحلة التأصيل لتجربة شعرية جزائرية متفردة، وبخاصة العشريتين الأخيرتين منها، «والتي تمثل أسخي مراحل الإبداع الشعري الجزائري إنتاجا وأكثرها عطاء وتنوعا»[2]، وذلك راجع إلى بروز العديد من الأصوات الشعرية؛ تقارب أربعين شاعرا وشاعرة والذي امتازت إبداعاتهم بالتنوع في القضايا المطروحة والأفكار، التي خالفت ما كان مع المنجز الشعري السابق (سنوات الستينيات والسبعينيات) [3].

إنها فترة التجاوز والبحث عن الحقيقة في زمن أصبحت الأمور مبهمة مأزومة، وأصبح مقياس القيم غير واضح، إذ حدث شرخ في مجتمع كان دائما لحمة واحدة ضد مستعمر أو ظالم، ولكن الظرف الراهن كان مختلفا بكل المقاييس؛ فأن يحدث شقاق بين الإخوة ليكونوا إخوة أعداء كان أمرا مؤلما ممزقا، نتج منه أزمة هوية وأزمة قيم وأزمة مفاهيم.

وقد تم تجسيد كل هذا في النص الإبداعي التسعيني الذي حاول مواكبة هذه الأحداث، وإن كان أحيانا مأزوما كحال الوضع تماما، وقد وسمه الباحث أحمد يوسف بصفة الاختلاف[4].

---

[1]-عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري – دراسات نقدية، ج1، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، 2006م، ط2، ص 69.

[2]-زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص142.

[3]-يراجع: عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين، ص 43.

[4]-هذه السمة أطلقها الباحث أحمد يوسف على جيل التسعينيات وما بعدها أو جيل العشرية السوداء في كتابه الموسوم بـــ: يتم النص.

هو جيل الاختلاف الذي لم يشابه ألا نفسه، فلا شبيه له في أسلافه (نص الثورة، السبعينيات، الثمانينيات)، ولا في أشقائه (المشرق العربي). إنه جيل اليتم الذي لا أب له، إذ «ولد يتيما حالما بالمستحيل، فلم يكن معنيا بجدل الحداثات في الخطاب العربي المعاصر والنقدي على وجه الخصوص، لأنه فتح عينيه على خفوت غلوائها وتهافت جدلها، وكأنها الموضة التي فقدت بريقها ضمن سياق تاريخي مظلم»[1].

لقد كان شعر التسعينيات في الجزائر متميزا في أطروحاته ومضامينه، فلم يشغل نفسه بقضايا النقد المعاصر ولا صراعات الحداثة وما بعدها، بل كان مشتغلا بدائرة معرفية تنبع مشاربها من رحم المأساة التي عايشها والتي قضت على الأخضر واليابس، و لم تنتج إلا الحزن والألم. إنها شيء كالحزن، أضحى فيها كل شيء منتحلا، ليس هناك من بطل، إلا التساؤل والشك بحثا عن أمل، يعيد للحياة بريقها وإلى كل إنسان شعاع نور في المقل.

أنا المنتحل
فكيف، وهل؟
ومتى تنتهي لعبة الموت
في قصة
ليس فيها بطل
متى يورق الحب
في رعشة الانتظار
وفي عسعسات المقل
وتومض في ظلمتي
بارقات الأمل[2]

إنها لعبة الموت التي طالت حياة الأفراد صغيرهم وكبيرهم، والتي أشاعت الظلمة في أيامهم، إنهم يتساءلون هل لها من نهاية؟ ومتى ستكون؟ إنها ضياع وعدم استقرار، صراع

---

[1]-أحمد يوسف: يتم النص الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، ط1، ص 189.

[2]-عبد الرزاق مراد عبسي: شيء كالحزن، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001م، ط1، ص 28.

وإحباط وبحث عن أمل يومض في يوم ليعيد معنى الحياة وقدسيتها. وقد أسهم الشعراء الشباب أو جيل الاختلاف بشكل فاعل في تحول الخطاب الشعري المعاصر، وذلك بمقدرتهم التعبير «بوساطة القصيدة الحديثة عن الذات المتألمة وسط هذا الزخم من الأحداث، الذي عاشته الجزائر في الفترة الأخيرة، بحيث تحول النص الشعري الجزائري الحديث على أيديهم من خطاب غنائي ذي دلالات سطحية بسيطة، إلى خطاب فكري أكثر عمقا في تناوله للقضايا التي عايشها هؤلاء الشعراء»[1].

لذلك كانت خصوصية هذا النص تابعة لخصوصية الجيل الذي أنتجه، وبخاصة بعد التحولات التي مست الجزائر والعالم آنذاك، على مستوى البنى الفكرية والسياسية والاجتماعية والثقافية، والتي انزاحت لتمس البناء والشكل، ليظهر خطاب شعري مواكب لهذه التغيرات مع جيل أظهر تحكما كبيرا في الأدوات الفنية، مستثمرا الموروث الشعري السابق، مع البعد عن الشعارات السياسية والإيديولوجية، في محاولة لتأسيس نص شعري جزائري يحمل في طياته خصوصية الذاتية والوطنية[2]. انطلاقا من البحث في تشكيل جمالي يختلف عن المنجز السابق، ورغبة في إيجاد فضاء النص الشعري المتميز، ليؤسس لشعريته في معالم تمتح من الشخصية الجزائرية المعاصرة، لإعطاء بناء ودلالة نابعة من الراهن الحداثي.

وإن لم يكن الشاعر في التسعينيات مهتما بما جاء في الخطاب النقدي المعاصر من مقولات، ولم ينظر إلى ما فيه من نظريات ليبني نتاجه عليها، فإن هدفه الأكبر كان التعبير عن الأوضاع التي عاشها، والتي لم تجد لها مثيلا في أترابه. لهذا «تمكن الخطاب الشعري في هذه المرحلة (مرحلة التأصيل الحداثي) من التحرر من تبعيته للحداثة الشعرية العربية، في محاولة منه لتأسيس شعرية حداثية جزائرية، تتميز بروح جديدة تختلف لغويا ومعرفيا عن

---

[1]–حسين تروش: فعل الكتابة بين إدراك الذات وإدراك الوجود في الشعر الجزائري المعاصر، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة، 16 – 17 مارس 2009م، المركز الجامعي الوادي، مطبعة مزوار، ص 14.

[2]–محمد الصالح خرفي: التجريب الفني في الشعر الجزائري المعاصر (الممكن والمستحيل)، مجلة الناص، جامعة جيجل، الجزائر، عدد 2 -3، أكتوبر – مارس، 2004م /2005م، ص 7.

الشعرية العربية عموما»[1].

إن الحالة السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي شهدتها جزائر التسعينيات ،كان لها عميق الأثر في الأدب الجزائري شعره ونثره، وقد برز هذا التأثير في نصوص مبدعيها الذين حاولوا تسيير الأزمة بالخوض فيها إبداعا، وإن عبرت هذه النصوص عن الفترة المأساوية للجزائر، فإنها لم تخف على قارئها الذي يتعرفها صياغة وكلمات؛ فشاع الألم والضياع في متنها، وقام المعجم الشعري على كلمات من مثل «التيه أو المتاه والصمت والرحيل والسفر، وغيرها من المفردات الشعرية التي تحيل على الضياع والاغتراب والوحدة وفقدان الانتماء ورفض التمذهب، وهي إحدى السمات الخاصة للنص الشعري المختلف»[2].

فنقرأ عناوين لقصائد من مثل: فاتحة الأوجاع[3]، بطاقة حزن[4]، في سراديب الاغتراب[5] للشاعر يوسف وغليسي المحملة بمعاني الانكسار والألم، ليعبر عن أكبر فجائعه في قصيدة آه يا وطن الأوطان والتي يهديها للشعب الجزائري واصفا إياه بشعب لاجئ في وطنه، والمغلوب على أمره رغم عظمته، فأي تيه أكبر من أن يستشعر الإنسان بعدم الانتماء لوطنه وليس أي وطن إنها الجزائر.

لقد حاول الشاعر التجريب في كتابته لهذا النص الشعري إذ هو «عمل مؤسس وممنهج، يحمل رؤيا معينة. الهدف منه ليس التجريب فقط ومسايرة طرق الكتابة الحديثة، وإنما هو إشراك أكثر من مبدع في إنتاجه، وإعطاء النص فرصة التجدد والتعدد، وترسيخه في ذاكرة القارئ عن طريق تميزه اللغوي الكتابي والفني. فالنص لا يخرج عن كونه موعدا ثنائيا لمبدعين هما القارئ والشاعر، فنحن هنا أمام متلق لجمهرة من المبدعين الشاعر، الرسام، الخطاط، قارئ اللغة، قارئ الصورة، قارئ التشكيل، الجزائري المعني بالخريطة، الأجنبي

---

[1]-مختار ملاس: جمالية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر، ص 29.

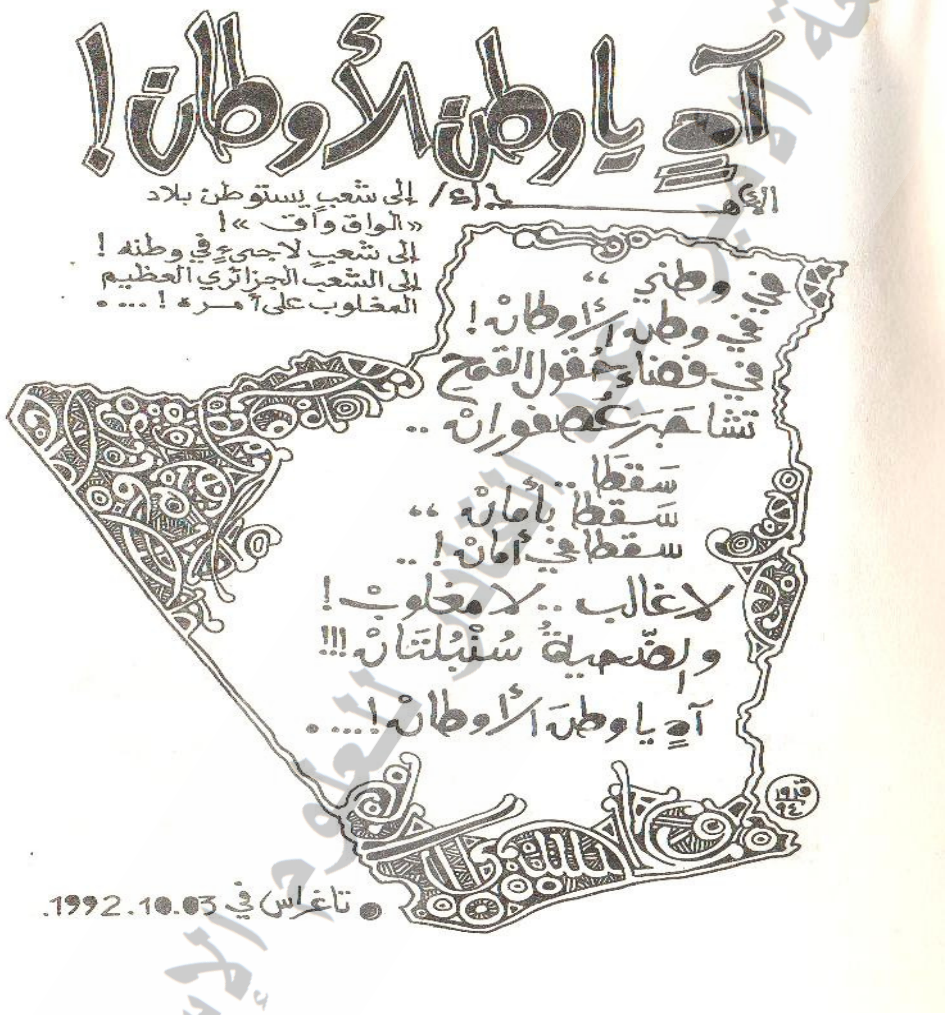
[2]-أحمد يوسف: يتم النص، ص 127.

[3]-يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، إبداع، الجزائر، 1995م، ط1، ص 14.

[4]-المصدر نفسه، ص 16.

[5]-المصدر نفسه، ص 19.

القارئ لأخبار الجزائر عن بعد ..إلخ»[1]. يقول[2]:



يقدم الشاعر هذه القصيدة في إطار مرسوم هو خريطة الجزائر، ويتخذ بطل أحداثها عصفوران، فالعصفور رمز الحرية والتحليق في فضاء رحب بلا حدود ولا قيود، يوظفه كقطبي صراع يتشاجران ليسقطا سقوطا أخلاقيا إنسانيا ودينيا، وليكون كلاهما خاسرا فلا غالب ولا مغلوب في هذا الشجار، بل إن الضحية تجاوزتهما لتكون السنبلة رمز الحسنات

---

[1]-خرفي محمد صالح: التلقي البصري للشعر " نماذج شعرية جزائرية معاصرة" محاضرات الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الأدبي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بسكرة، 15/ 17 نوفمبر 2008م، ص 548.

[2]-يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار: ص 80.

والخيرات، والتي تتضاعف من عند الله –سبحانه– بتضاعف الحب فيها، إنها إشارة لفقد الإنسان الجزائري المعاصر لقيمته دينيا لشيوع الوهم والتوهم، واللا فهم وبخاصة حين تنصيب البعض لأنفسهم في مركز السلطة المركزية الفقهية، فاختلطت المفاهيم والمبادئ وشاعت الفوضى، ليدفع باقي الأفراد ثمن ما يحصل، ويدخل الوطن في نفق مظلم تخبط فيه لأزيد من عشرية كان الخروج منها صعبا وما تزال آثارها تلقي بظلالها إلى الآن.

ولعل شيوع هذا المعجم بموازاة بروز القيم السلبية والأحاسيس المتشائمة، والذي وسم شعر العشرية السوداء، راجع بالأساس إلى المواضيع التي حاول شعراء هذه الحقبة الكتابة فيها، مواضيع لا تخرج عن الدم والمأساة، عن القتل، الخوف، الصدمة والتيه، بل أصبح الكائن فيها بلا روح وبلا قيمة إنها كائنات من ورق[1]، وكأننا نعيش زمن الغاب، حتى الغاب لديه قانونه، ولكن حال جزائر التسعينيات كان بلا قانون بلا قيم بلا مفاهيم بلا إنسان، ضاع الإنسان وتاه في غياهب ظلمات وأدخلته عشرية سادها الظلام، فلا فكر ولا إنسانية لا دين لا علاقات، ضاعت وانمحت في صور طغى عليها الأحمر والأسود، رمادا وموتا، نارا وحرقا.

لكن هذا لم يمنع الشاعر الجزائري من أن يرتقي بنصه، بل إن هذا الحال كان دافعا للتعبير بطريقة مختلفة قامت على التجريب، مانحة جزأرة للنص وخصوصية متميزة له، على الرغم من قصر التجربة الشعرية الجزائرية، إذ وبمقارنتها مع نظيرتها في المشرق العربي نلحظ تمكنها «من الوصول إلى مرحلة النضج على المستويين الفكري والجمالي، وهذا خاصة مع شعر الأزمة كما يمكن تسميتهم، هؤلاء الذين استطاعوا أن يكسبوا الشعر الجزائري بعده الحضاري والفني، ويفتحوا له الباب حتى يبني لنفسه هرما شعريا ضمن المنظومة الشعرية العربية خصوصا والشعرية العالمية على وجه العموم»[2].

إن هذا التميز للشعر الجزائري المختلف راجع إلى ما يحمله في طياته من تمرد على الماضي والحاضر معا، إذ إن الملاحظ عليه قطيعته مع سابقيه، و لم يكن لهم حق الوصاية عليه،

---

[1]–هو عنوان لديوان شعر لصاحبه نجيب أنزار، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 1998م، ط1.

[2]–مختار ملاس: جمالية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر، ص 2.

لذلك ألحقت صفة اليتم به. إذ لا سلطة مرجعية له، بل إن تجاوزه وبحثه عن التجريب كان انطلاقا من إحداثه للقطيعة مع موروثه، مما غيّب صفة التأسيس عنه، «فالقطيعة وانعدام التواصل الإبداعي بين التجارب الشعرية أوصلنا إلى القول بإلغاء فكرة التأسيس، فما دامت التجارب الشعرية الجديدة في الجزائر قائمة على مبدإ هدم المنجز السابق لبناء منجز جديد، فإن فكرة التأسيس لا يمكن أن تستقيم ونحن نتحدث عن الشعر الجزائري، لأن فعل التأسيس يقتضي وضع لبنات فنية، تعمل التجارب الشعرية اللاحقة على تعميقها وإثرائها، وبالتالي تفعيلها، فهو فعل يقتضي التواصل لا القطيعة، والاستمرارية لا البتر أو الإيقاف»[1].

ولعلنا نجد مشابهة بين جيل الاختلاف وجيل السبعينيات من المنطلق القائم على القطيعة، حيث سعى جيل السبعينيات إلى مجانبة ما كتب قبله (نص الثورة)، وأعطى لنفسه حق الخوض في مضامين جديدة، وهذا يدفعنا إلى القول إن شعراء اليتم يفتقرون «إلى ذلك الرصيد من التراكم الشعري الوطني يستندون عليه في تجاربهم، لأن فضيلة التراكم ضرورية لخلق هوامش كبيرة لحرية الإبداع ... ولعل ذلك ما كان يشكل شرخا واسعا داخل أطلس التجربة الشعرية في الجزائر وتضاريسها اللغوية الوعرة»[2].

ولكن إذا كان هذا الشرخ يستند إلى القطيعة من جهة، فمن جهة أخرى تظافرت عدة نقاط اشتركت كلها لإحداثه، إذ كان «التمزق الفكري والصراع السياسي والتوتر اللغوي (العربية والفرنسية والأمازيغية وفي الدعوة إلى إحلال الانجليزية محل الفرنسية نكاية في دعاة الفرونكوفنية)، والرفض الاجتماعي البائس والتبرم من الواقع المنحط واتساع مساحة الشقاء، كل ذلك قد تجلى في الإبداع الشعري لهذا الجيل الحائر، ولكننا لا نزعم بأنه استطاع أن يشكل جمالية شعرية متفردة، وإنما حاول أن يتجاوز أشكال الكتابة الشعرية السابقة التي لم توفق بين رؤيتها الإيديولوجية وإبداعها الشكلي»[3].

لقد كان هذا الصراع النفسي والواقعي للشاعر الجزائري في تلك الفترة مصدر إلهام في

---

[1]-زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 475.

[2]-أحمد يوسف: يتم النص، ص 92.

[3]-المرجع نفسه: ص ص 95- 96.

كتابة نصه الإبداعي، فحاول التعبير عنه في منجزه عن طريق اتخاذ تيمات ترتبط بالموت كدلالة على مأساوية الراهن المعيش، وترتبط بالإحباط كدلالة للتيه المكرس في ثنايا النفوس والعقول، وارتبط بالمحنة دلالة على أزمة الذات التي ترجمت إلى أزمة كتابة، إيمانا من الشاعر أن فعل الكتابة تعبير عن الذات والوجود، فكان أن نثر هذا الإبداع في صفحات الجرائد اليومية التي كانت ملجأ هؤلاء الشعراء بعد أن أغلقت دور النشر أبوابها، فتحولت المقاهي إلى نواد ثقافية تحتضنهم وتمنحهم فسحة للتعبير، كل هذا كي لا تنطفئ شعلة الأمل داخل القلوب والعقول، ويستمر مداد القلم في الكتابة، فلا يجف ولا ينكسر لاسيما وأن «جلّ كتابات الأزمة الجزائرية وحيثياتها كان تأثيرها كبيرا على الساحة الأدبية الشعرية خاصة، لكون المثقف أصبح رقما مستهدفا أينما وجد وأينما رحل، فكانت الصور الغوغائية لهمجية آلة الموت التي حصدت العديد من أعلام الإبداع الجزائري»[1].

إذ ألفينا قصائد تصور مشاهد استهداف النخبة من أعلام الثقافة، سواء أكانوا شعراء أم كانوا إعلاميين، فنجد الشاعر إدريس بودية يهدي قصيدته لبختي بن عودة واصفا إياه بعصفور وهران:

قتيلا في امتداد النورس المطعون

في عنف أعراس المعاني

حين واراه التراب

كان يجهش بتعاويذ الطيور

يذرف أيقونة الدم النبوي

يرقص الشرق في قلبه

وفي عينيه يلمع شلال المحيطات البهيجة

---

[1]-أحمد جاب الله، عامر رضا: تجليات أدب المحنة في الشعر الجزائري المعاصر، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة، 16 – 17 مارس 2009م، المركز الجامعي الوادي، مطبعة مزوار، ص111.

حبة من صراخ المغني القديم

اعترت روحه كالعويل

فمدّ يدا ليفك النشاز

عند اقتراب المساء تسلق قافية من رميم الجسد

تسلقها رشفة من دمه

تسلقها سدرة المنتهى غابة الأبنوس

معراج الشرارات البهية، تسلقها ودّعها ثم مات[1]

إنها قصيدة مهداة للشاعر والأستاذ والصحفي رمز المثقف الجزائري الذي عايش الأزمة ووقف في وجهها دونما خوف منها، فعبّر عن أرائه في الجرائد سواء بشعره أو بمقالاته، فكان أن اغتالته أيادي الموت التي لم تفرق بين المثقف والأميّ، الصغير والكبير، الطفل والشيخ، المرأة والرجل، إنها آلة تحصد الأرواح دونما تمييز لا تخلف وراءها إلا الدمار والهلاك وأسئلة عن كل ما يحدث هنا وهناك.

قالوا: قال

ماذا قال؟

يا عتبات الجرح الساكن في الموال

"إسماعيل"

طار إلى برج التاريخ

وحط رحال

ماذا قال[2]

---

[1]-إدريس بودية: إلى عصفور وهران بخيتي بن عودة، مجلة الثقافة، عدد 118، الجزائر، 2004م، ص 92.

[2]-عبد الرزاق مراد عبسي: شيء كالحزن، ص 56.

إنها قصيدة للصحوة وإبراز الحادثة التي طالت الصحفيين، إنها لروح الفقيد إسماعيل يفصح الذي ذبح على أيدي الإرهاب في فجر يوم دق فيه الباب لتنتقل الروح إلى بارئها ولكن بأي ذنب قتلت؟ ولعل افتتاح النص بالفعل (قالوا) الذي أسنده الشاعر إلى ضمير الغائبين، إحالة على ما كانت تعانيه الجزائر آنذاك، من حيث إن هذا الغائب مجهول، فإذا عُلِمَ فعله، فإن عدم وجود المسوغ لهذا الفعل، جعله ضمن دائرة المجهول:

قالوا قال

ماذا قال

حتى أن مات ولم ينطق

فأي كلام أفصح من دمه المشرق

واي حروف تقبل توديع الفرسان

البسمة في شفتيك

تعري من غدروك

فلا تقلق[1]

في هذا المقطع يشير الشاعر إلى أن لا أسباب تجيز إزهاق الأرواح، خاصة وإن كان على يد أخيك الذي يدين بدينك ويؤمن بعقيدتك، ولكن حتى وإن مات إسماعيل، ففي موته تعرية لكل من تخفّى وراء أوهام أحقيته في قيادة المجتمع نحو الخلاص من قيود الجاهلية، ليدخلهم نور الإسلام الذي حادوا عنه، ولئن شاع الخوف مما هو آت، فإن الجميع مؤمن أن الحق سيظهر، وأن وراء الموت حياة، ووراء كل حزن بسمة، وفي كل قلب ستنمو زهور الأمل بغد أفضل:

يا ذا الوجنات المحمرّة

سافرت إلى أي مجرّة

---

[1]-المصدر السابق، ص ص57 -58.

وتركت لنا الحزن الأبدي

وعقد الخوف من المجهول

بلغ للملكوت(*)

وقل للملإ الأعلى

إن الشعب يريد الموت

لتبقى بلدي دوما حرّة

يا ذا الوجنات المحمرّة[1]

ورغم الخوف والشك، والنفق الذي تعيش فيه الجزائر دونما علامة على نور يشير إلى نهايته، واصل الشعراء تحديهم للموت الذي كان يتربص بهم في كل زاوية وكل شارع، وعلى الرغم من أخذه للعديد من الأصوات إلا أن كثيرا منهم «تناولوا القلم ليلملموا جراح وطنهم، ويواسون من أصابتهم رصاصة طائشة أو نالت منه يد الغدر والخيانة، فالأزمة عميقة وجراحها أعظم، لمّـــا طالت آلة الموت والهمجية كل صوت رفض الخنوع والخضوع لبقايا أشخاص امتهنوا الخيانة مع الوطن وتمرسوا عليها»[2].

والحديث عن وطن مثقل بالجراح والآلام، ببثّ صور الحزن والتيه في ثنايا النصوص الإبداعية، رسما لصور الواقع الدموي المأساوي؛ حيث اعتمدت هذه النصوص لغة شعرية تشكيلية عليا، أدى إلى «تشظي الدال ليتوالد المدلول ضمن تشعبات تتكشف حتى الانفجار ...[الذي] هو حركة الفضاء النصي المتمثل بدينامية الطاقة الإبداعية في النص المعاصر»[3]. مما جعل الذات الشاعرة تسعى إلى استظهار ما تعايشه من غربة وطنية وفكرية، انعكست على المنجز الشعري الذي تحول بدوره إلى نص منغلق على الأنا، باحث عن عالم أسمى

(*)-في الديوان كتبت (للملكو) ونرجح أن التاء أسقطت سهوا

(1)-عبد الرزاق مراد عبسي: شيء كالحزن، ص 58.

(2)-أحمد جاب الله، عامر رضا: تجليات أدب المحنة في الشعر الجزائري المعاصر، ص 108.

(3)-غالية خوجة: قلق النص ومحارق الحداثة، ص 289.

وأنقى بالهروب إلى عالم مثالي، تتفاعل جماليته لنقل التجربة من فضائها السطحي إلى مستوى إنساني[1]. سعيا وراء خصوصية شعرية ترتبط بالإنسانية في زمن كان الإنسان في جزائر التسعينيات يعيش التيه والغربة.

إن السعي وراء إيجاد خصوصية شعرية جزائرية يتطلب الكثير من التعايش والتمرس، وبخاصة إن علمنا أن أي تجربة شعرية لا تولد «كاملة البناء، وهي في حداثة عهدها تحتاج إلى الصقل والنضوج، وبخاصة إذا انطلقت من واقع يتوافر على تراكمات شعرية كبيرة، يمكن أن يحدّ من حركتها في البحث عن الجدة والفرادة ويحول دون رغبتها في بناء عالمها الشعري على نحو مغاير لما تحقق في تاريخ الشعر العربي»[2].

إن تراكم الرصيد الشعري ينشئ نوعا من التفاعل بين النصوص ما يفتح مجالات نحو القراءة، وهذا ما يسمح للنقد بالبروز مواكبة للإنتاج الأدبي ليصقله ويسهم في نضجه، وكأي تجربة أدبية (شعر/نثر) فلابد أن يكون لها جناحان؛ النص الإبداعي (التطبيقي) والنقد (التنظير)، ولكن ونظرا لغياب هذا التراكم فإن الملاحظ أن مسايرة النقد للشعر الجزائري المختلف في بدايته لم يكن متوازيا، ولعل هذا راجع إلى كون الحقبة التي عاشتها الجزائر من أزمة قد انزاحت إلى مستوى الخطاب الأدبي، فكان النقد مختلفا عنه لاسيما وأننا رأينا –فيما سبق– أن شاعر اليتم لم يهتم لما كان في الخطاب النقدي المعاصر من مقولات وصراعات، لذلك فلن نجد شاعرا منظرا في هذه الفترة إلا ما ندر، وهذا يجعلنا نقول إن الحديث عن «نظرية أدبية جزائرية الملامح صعب في تلك الفترة»[3]، وقد يرجع هذا لاختيار الشاعر أن يحلق ضمن خط واحد لا أن يزاوج بين خطين (إبداع / نقد)، ولكن قد يفسر السبب كذلك بعجزه عن الخوض في صياغة رؤيا شعرية ذات مرجعية فكرية تعدّ التنظير، في حين يعدّ النص الشعري تطبيقه لهذه الرؤيا[4].

---

[1]–يراجع: عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، 75.

[2]–أحمد يوسف: يتم النص، ص 97.

[3]–زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 475.

[4]–يراجع: المرجع نفسه، ص 187.

ولكن هل عجز الشاعر الجزائر فعلا عن هذا؟ أم إنه –والحال كذلك– كان رهين ظروف لم توفر له إمكانية المزاوجة بين الخطين، ولعلنا إن بحثنا في واقع الشعر الجزائري بعد التسعينيات، وبعد نهاية الأزمة واتخاذ العزم بالخروج منها، نلحظ وبخاصة في السنوات الأخيرة عودة للاهتمام بالتنظير ومحاولة خلق توازن بين خطي التنظير والتطبيق، وكان هذا من أسباب التحول في حركية الشعر الجزائري، إذ «يمكن حصر هذه الأسباب في النقاط الآتية:

- تطور الخطاب النقدي في الجزائر وتحديث آلياته والتفاته فيما بعد إلى معاينة الخطاب الشعري الجزائري، في محاولة منه لإعادة الاعتبار له وتنوير الفكر العربي في المشرق بموروثنا الشعري... ومن جهة أخرى رغبة منه في تشجيع الطاقات الإبداعية الشابة التي ما فتئت تنحت أسماءها في صخر الشعرية العربية.

- حرية الصحافة وما نتج عنها من ظهور العديد من الجرائد، وتنوعها وفتح الكثير منها مساحة معينة للأقلام الشعرية الشابة.

- عودة كل من مجلة الثقافة ومجلة آمال إلى الساحة الأدبية في حلة جديدة ومميزة، وظهور مجلات أخرى وخاصة منها مجلة التبيين؛ التي مثلت بحق منعرجا حاسما في الكتابة الحداثية في الجزائر، مما ساعد على إحياء النفس الأدبي من جديد وبروز روح المنافسة الشعرية بين الشعراء الشباب.

- ظهور بعض الطاقات الطموحة، التي كانت لها رغبة كبيرة في الرقي بالشعر الجزائري إلى مصاف الشعرية العربية»[1].

وكقراءة في هذه الأسباب نلحظ أن دائرة التجريب قد فتحت واتسعت على أيدي الشعراء الشباب، لاسيما في العشرية الأخيرة، ففتح المجال أمام هؤلاء الشباب وشيوع روح المنافسة بينهم أدى إلى محاولة خلق جو تنظيري للتقييم والتقويم، لكن وإن كان لهذه المرحلة أثر إيجابي انطلاقا من كثرة النصوص وتميزها، فإننا نلمس بعضا من السلبيات التي جعلت

[1]–مختار ملاس: جمالية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر، ص 34.

الأدب يدخل دائرة الغرابة حد التغريب، وبخاصة حين اعتماد الشاعر الجزائري المعاصر كثرة الصور الغريبة، إذ «إن شعرية النص المختلف كثيرا ما ارتكست في أوحال التجريب وألوانه دون رؤية فكرية تستند إليها»[1]، لهذا فإن وصفه بالمختلف «ليس صفة محمودة دائما، فقد يصبح الاختلاف الذي لا فلسفة له مجرد هرطقة فنية؛ يفضحها فقر الصور الشعرية وضحالة التركيب وهشاشة البناء الإيقاعي»[2].

إن كثرة الصور وغرابتها وإيراد الرموز حد إيغالها، جعل النص الشعري في بعض الأحيان يتمظهر كالطلسم الذي يستغلق على قارئه، وهذا ما خلق حاجزا بين النص ومتلقيه، مما دعم شعور اليتم لدى الشاعر نظرا لغياب متلقيه، لذا فإن لجوء «هذا الجيل إلى التعبير الشعري الموغل في الانغلاق مثلما يقف عليه القارئ في الكتابات الشعرية التي تستهويها شهوة التجريب، وأحيانا كثيرة الميل إلى التعمية وغموض المعنى، مما أفرز وضع صعبا في عملية تلقي الإبداع الشعري، فعمق إحساسه باليتم»[3].

ونظرا لهذا الوضع، لجأ بعض الشعراء إلى استيضاح نصوصهم بتذييلها بشروحات تساعد القارئ على فهم النص، وإن كنا نرى في ذلك تسلطا من المبدع على قارئه، وظلما للمتلقي الذي يحق له أن يأتي النص أنى يشاء، دونما توجيه من المبدع أو تحديده لخط قراءته.

وفي الأخير يمكن أن نجمل أهم ما تميزت به هذه الفترة من التجربة الشعرية في الجزائر في هذه نقاط:

- **تيمة اليتم**: وهي سمة طغت على إنتاج أدب التسعينيات، نتيجة شعور الغربة الذي أحسه الشاعر الجزائري من جراء الظرف الذي يعيشه؛ لفرادته وعدم مشابهته لأي ظرف أخر وفي أي مكان آخر، لذلك فقد «عكست قصيدة المحنة عمق الجرح السياسي والثقافي الذي أصاب كل شرائح المجتمع، لتؤسس لواقعية مطعمة بمرارة الانهزامية والتمزق، واتساع الهوة بين الوعي الممكن والسائد، ومن ثم الشعور بالغربة والتيه والضياع، وهو مصير أغلب

---

[1]-أحمد يوسف: يتم النص، ص 284.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-المرجع نفسه، ص 190.

الجزائريين الذي عايشوا الحدث اليومي، من خلال التصوير الفيزيولوجي الصادم لمشاهد العنف والاغتيال الفكري اليومي»[1].

كما أن هذه السمة كانت رمزا لعدم وجود فكرة التأسيس لدى التجربة الشعرية الجزائرية، كون كل فترة قد حاولت نقض المنجز السابق لها وإحداث قطيعة معه، وقد زاد إحساس اليتم حين انغلق النص على نفسه وابتعد عن قارئه في رموز وصور موغلة في الغرابة، كانت في بعض المرات لجوء للتجريب الذي لم يخدم النص، كونه لا يقوم على فلسفة ورؤية فكرية واضحة.

- **تيمة الموت ومأساوية الواقع**: أخذت هذه التيمة حيزا كبيرا من الشعر الجزائري ووظفت لغة وصورا معبرة عن المحنة والسوداوية المعيشة، فلم يكن للشاعر من بد سوى الخوض فيها والتعبير عنها، لأنه كان رقما من المستهدفين فيها، ولعل تجربة الشعر الجزائري التسعيني هي واحدة من أهم تجارب الشعر التي بنيت على تيمة الموت، حيث وصف الشاعر ألمه، وانكساره، من جهة، ومن جهة أخرى رسم أحلامه التي عبّرت عن أمل بالحياة والانبعاث من رحم الموت ورائحته التي طغت على الحياة الجزائرية حقيقة مجازا، موظفا حقل الموت ومرارته في النص. ولعل هذا ما جعلها متميزة مختلفة عن أي نص شعري آخر، بسبب الهمجية التي مورست من طرف خائني الأمة والدين، فكان الموت آلة تحصد الأطفال والنساء والنخبة، لذلك «فإن الشعر الجزائري المعاصر بكل حيثياته وطقوسه هو الزخم الذي فاضت به قرائح المثقفين، مواكبين به كل المآسي والآلام التي شهدوها أو شغلتهم وأرّقت تفكيرهم، والأهم من ذلك كله، ما تكبّده المثقف الجزائري في تسعينيات القرن الماضي، من تحدي وصراع عنيف مع الكتابة والأزمة والمشهد السياسي، الذي انعكس على الواقع المعيش، وعليه كانت المصيبة زخات تنشر رائحة العفن الفكري والإقصاء بكل أنواعه للمبدع خاصة»[2].

- **التجاوز والانطلاق نحو الوعي**: من خلال ما سبق رأينا أن شعر التسعينيات أخذ

---

[1]-أحمد جاب الله، عامر رضا: تجليات أدب المحنة في الشعر الجزائري المعاصر، ص 120.

[2]-المرجع نفسه، ص 107.

يبحث عن تجاوز النصوص السابقة له، فإن كانت مرحلة الثمانينيات بداية التجريب انطلاقا من بروز الأنا الفردية والخوض في مضامين جديدة، جاءت شعرية التسعينيات لتكمل هذا المسار ولتتجاوزه بحثا عن وعي أكبر بالتجارب الشعرية مضمونا وبناء، لذلك «أصبح الخطاب الشعري الجزائري في هذه المرحلة الأخيرة يشكل أحد النماذج الشعرية التي لا يستهان بها على الساحة الأدبية العربية، حيث استطاع أن يصل إلى أبعد درجات التكثيف اللغوي، وذلك عن طريق تطليق أسلوب الكتابة الشعرية التواصلية»[1].

وقد سعى شاعر النص المختلف إلى البحث عن هذا التجاوز ليضع نصه في مصاف الحداثة، والتي لم تكن شكلية فقط، بل تجاوزته إلى تطعيم بنائه بمعطيات فنية جديدة، كالرمز والأسطورة. كما ساعد مدّ الوشائج بين التجارب الشعرية المعاصرة والتراث في زيادة فنية النص الشعري، وقد كان لهذه المعطيات الفنية الجديدة الفضل في دفع التجربة الشعرية الحداثية نحو التطور، فلم تعد القصيدة مجرد نص يستريح القارئ في ظله، و لم يعد الشعر الحر وحده أساس الحداثة بل أضحت الحداثة أمرا مؤسسا يقوم على توظيف التراث واستقرائه لفهم الحاضر وكذا استشراف المستقبل.

إن العودة إلى التراث للنهل منه، أصبح ضرورة للشعر المعاصر عامة والجزائري منه لم يشذ عن هذا، بل إنه أصبح مؤمنا بضرورة تبني أدب راهن يأخذ من القديم (أصالة)، وينفتح على الجديد (معاصرة)، ومن بين صور التراث نجد التوجه إلى عوالم الصوفية، للأخذ منها والتعبير بها عن مكنونات النفس والبحث عن السكينة والراحة، تعويضا عما فقدوه في مرحلة المحنة، وبخاصة أن التجربة الصوفية سايرت أحوال الجزائريين في كل مرحلة، ابتداء من القرن الخامس هجري إلى يومنا هذا.

---

[1]–مختار ملاس: جمالية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر، ص 31.

رابعا: التجربة الشعرية الصوفية في الجزائر

تعد التجربة الصوفية من التجارب التي عايشت الأدب الجزائري منذ عصوره القديمة، حيث كانت ملاذا للشاعر للتعبير عن نفسه وحالاته الشعورية بطريقة مختلفة، وقد كان لانتشار الزوايا في الجزائر منذ القدم الدور الكبير في وجود هذه التجربة وتطورها، وبخاصة بعد ما وصل إليها من المشرق من نتاجات المتصوفة هناك، إذ إن ظاهرة التصوف قد عرفت في بلاد المغرب العربي «في الخمسية الهجرية الثانية بصورة جلية، وتجاوب رجالاتها وعلماؤها مع هذا التيار الذي وصل إليهم بوساطة التروحات ونسخ المخطوطات، أو إرسالها إلى هذه الربوع أو إحضارها عن طريق قوافل التجارة؛ التي كانت ترحل إلى المشرق العربي، وتوجه الوفود تلو الوفود من العلماء إلى تلك الديار العربية، التي كانوا يمرون عليها في رحلاتهم إلى الديار المقدسة، بغية أداء مناسب الحج مصبحين وبالليل، وذلكم كله أتاح الالتقاء بشيوخ أجلاء اتخذوا من التصوف مذهبا ومن الزهد لباسا»[1].

فكان نتاج هذا التلاقح بروز عدة شعراء متصوفين في منهجهم الحياتي وإنتاجهم الأدبي، كأبي مدين شعيب التلمساني وعفيف الدين التلمساني؛ اللذين أغنيا الأدب الجزائري القديم بنصوص شعرية كان توظيف التجربة الصوفية فيها واضحا، كالحب الإلهي والتغني بالذات الإلهية، وبخاصة من حيث تجليها في مظاهر الطبيعة والكون، ولذلك يعد الشعر الصوفي أحد أكبر التجارب الشعرية التي وظفت في النص الشعري الجزائري؛ قديمه وحديثه، حيث أسهمت الزوايا في انتشاره.

وقد اتسم التصوف في الأدب الجزائري القديم بكونه نصا جماليا وسلوكا معرفيا عرفانيا، يمارس في الحياة اليومية في الزوايا والمساجد، مناجاة لله تغنيا بحبه وشوقا للحلول والالتقاء به، فهذا عفيف الدين التلمساني يشكو الوجد والسقم الذي يعانيه في حب محبوبه. فيقول:

---

[1]-محمد مرتاض: التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م، ص ص 8-9.

إذا أنا لم أسأل جفونك عن دمي ... ومن صبغت دمع الجفون بعندم
فمن ذا يا سلم أشكو وخير ما ... شكوت سقامي في الغرام لمسقمي[1]

ففي هذه الأبيات يرصد لنا الشاعر حالة وجده التي تملكته وأسالت الدمع من جفونه، متخذا أسلوب الشرط والاستفهام وسيلتين لتبيين حاله، في إشارة لشدة ما يلاقيه في حب الله.

كما نجد نصوصا شعرية له، تتمازج فيها الرؤية الصوفية مع الغزل، كعادة المتصوفة في وصف الحب الإلهي أين يكون الشوق والصبابة والدموع الجاريات، يقول:

خذ حديثي عن قديم الغرام ... أخبار تتلى طيبات الخيام
هم أناس عرضوا في الهوى ... قلوبهم من لحظها للسهام
واستعذبوا الدمع فأغناهم ... شرابه عن شرب كاس المدام
فهم سكارى من رئيس الهوى ... كحال أهل الكهف يقظى نيام
يا صاح ما بال نسيم الصبا ... قد بل برديه دموع الغمام
وهام في الأفاق مضنى فهل ... هام بليلى فاعتراه السقام
معانقا أغصان بان الحمى ... إذا أشبهت في اللين منها القوام
كأنما الأغصان مذ هينمت ... حي وقد ردت عليه السلام[2]

ففي هذا المقطع نجد أن الشاعر قد زاوج بين وصف المحبوب ومقام السكر والدمع الجاري، مستثمرا المعجم الصوفي لغة وصورة، باحثا عن الدلالة لبثّ أشواقه للمحبوب في مقامه العالي، حيث أفرد ألفاظا من حقل المحبة (الغرام، الهوى، قلوبهم، هام، دموع الغمام)، راصفا بها صور الوجد والهيام، في تجسيد يستمد جماليته من عناصر الطبيعة.

أما مع أبي مدين شعيب التلمساني فإننا نجد ملمحا غزليا في نصوصه الشعرية؛ قد يظنها البعض قد قيلت في التغزل بامرأة، إذ يحاكي فيها طابع القصيدة الجاهلية من ذكر

---

[1]-عفيف الدين التلمساني: الديوان، حققه وعلق عليه: العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، دط، ص 214.

[2]-المصدر نفسه، ص 222.

لمنازل المحبوب ووصف الرحلة. يقول:

لـــــولاك مـــــا كـــــان ودي ... ولا منـــــــــازل ليلـــــــــى
ولا حـــــــدا قـــــطّ حـــــاد ... ولا ســـــرى الركـــــب مـــــيْلا
يـــــا حـــــادي العـــــيس مهـــــلا ... هـــــل جـــــزت في الحـــــيّ أم لا
عشـــــــــقتهم فســـــــــبوني ... لا تحســـــبن العشـــــق ســـــهلا
فـــــأين كنـــــتُ وجئـــــتُ ... حبيـــــب لي قـــــد تجلّـــــى[1]

إننا في هذا المقطع نجد تصريحا بالوجد والعشق، الناجم من تجلي المحبوب أينما كان أبو مدين أو جاء، إنه تجلي الله سبحانه وتعالى في خلقه، ولعل هذه المحاكاة للرحلة الجاهلية ترجع إلى ارتباطها برحلة المتصوف أو عروجه الروحي، حيث «وظف الشعراء المتصوفة موضوع الرحلة في قصائدهم الصوفية، وحاكوا في بنيتها ونسجها منوال ما دأبت عليه القصيدة الجاهلية، إذ وجدوا فيها ضالتهم التعبيرية، فاتخذوا منها لغة وإشارية ورمزية يحيل فيها الرحيل المكاني على رحيل صوفي أو عروجي، ويحيل فيها قطع المسافات واجتياز القفار والفيافي ووعر السفر ووعثائه قبل الوصول، على السلوك الصوفي والتدرج في المقامات والأحوال الصوفية قبل الوصول»[2].

ويقول في وصف حاله مع محبوب تملك حبه من حشاشة قلبه:

تملكـــتمُ عقلـــي وطـــرفي ومســـمعي ... وروحـــي وأحشـــائي وكلّـــي بـــأجمعي
وتيهتمـــــوني في بـــــديع جمـــــالكم ... ولم أدرِ في بحـــر الهـــوى أيـــن موضـــعي
وأوصـــــيتموني ألا أبـــــوح بســـــركم ... فبـــاح بمـــا أخفـــي تفـــيّض أدمعـــي[3]

إنها صورة جامعة لتملك حب المحبوب من قلب محبه وكلّه، إنه الفناء في حب الله الذي وجب معه كتم السر، لكن فيض الدمع باح بالوجد والتوق لهذا المحبوب.

---

[1]-ديوان أبي مدين شعيب التلمساني، ص 68.

[2]-مختار جبار: شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002م، ص 85.

[3]-ديوان أبي مدين شعيب التلمساني، ص 60.

ولئن اخترنا اثنين من شعراء الأدب القديم، فإنه في العصر الحديث لا يمكن أن نتحدث عن الشعر الصوفي دون أن نذكر الأمير عبد القادر الجزائري، الذي يوصف بالشاعر المتصوف كونه تشرّب مبادئ الدين منذ صباه وتأثر بتعاليمه، فكتب فيه شعرا ونثرا وقدّم تراثا أدبيا صوفيا كبيرا مقارنة بغيره من الشعراء الذين عاصروه[1]، ولكن هذا لم يجعل الأمير شيخا يستحدث طريقته، بل إنه «شبّ على تعاليم الطريقة القادرية، لكن الزمن والتجربة عمقت حسّه الإنساني وجعلته يتسامى إلى آفاق طرح الأسئلة المعلقة، وبثها الحيرة والقلق الوجوديين، وكل ذلك دون أن تجمع به البواعث أو تفلت منه المقادة»[2]. يقول في المواقف:

لقد حرت في أمري وصرت في حياتي ... فأي الأمور هو ثابت لي
فهل أنا موجود وهل أنا معدوم ... وهل أنا ثابت وهل آنا منفي؟
وهل أنا ممكن وهل أنا واجب ... وهل أنا محجوب وهل أنا مرئي؟
وهل أنا في قيد وهل أنا مطلق ... ولست سماويا ولا أنا أرضي
وهل أنا في خير وهل عنه نازح ... وهل أنا ذا شيء وهل أنا لا شيء
وهل أنا ذا حق وهل أنا ذا خلق ... وهل عالمي غيب أو أني شهّادي
وهل أنا جوهر وهل أنا ذا كيف ... وهل أنا جسماني أو أنّي روحاني
وهل أدري من أنا في هذا تحيّري ... وهل أنا ميّت وهل أنا ذا حي
وهل أنا مجبور وهل لي خيرة ... وهل أنا عالم وهل جاهل عيي[3]

ففي هذا المقطع تكثر التساؤلات من الأمير، ما يحيل على تمكن التجربة الصوفية منه، كون التساؤلات ليست لعدم فهم أو جهل، بقدر ما هي بثّ لما يجول في خاطر الصوفي من

---

[1]-عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ط1، ص241.

[2]-عشراتي سليمان: الأمير عبد القادر الشاعر، مدخل الى تحليل الخطاب الشعري في محطة المابعد، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2009م، ط3، ص ص 204- 205.

[3]-الأمير عبد القادر الجزائري: المواقف، ج1، دار اليقظة العربية، دمشق، 1966م، دط، ص ص 17 - 18.

بحث عن الوجود لا عن الإجابة، بل إن تكرار التساؤل (هل أنا) لإشارة لما يحاول الصوفي أن يدرجه في مقام الروح والغيب، لا عن جهل، بل لتسليم بقدرة الخالق. فالروح من أمر ربي وهو علّام الغيوب، لذلك حاول الأمير أن يرسم لنا مبدأ التسليم عن طريق تكرار الصيغة ذاتها في ثنائيات ضدية، بها تستكنه الأمور وتتضح دونما محاولة إعطاء إجابة عن التساؤل.

إن تصوف الأمير إذن راجع بالأساس لتأثره بمرجعياته الدينية والثقافة الإسلامية، وهذا ما جعل ميزة الشعر الجزائري منذ عهده تنطلق من الدين، «سواء ما كان بمفهومه التقليدي؛ مثل الشعر الصوفي أو بمفهوم جديد، ينظر إلى الدين نظرة واعية مدركة لأثره القوي في الوجدان، للفرد والجماعة ويفسره تفسيرا يلائم روح العصر والتقدم الإنساني، أو يحاول أن يفهمه كما فهمه الأسلاف دينا ودولة، عقيدة وشريعة، تنظم حياة الناس وعلاقات بعضهم ببعض»[1]، ولعل هذا ما جعل الأمير رجل فكر في تصوفه ورجل تصوف في فكره[2].

إلا أن الملاحظ على الشعر الجزائري الديني قلة حديثه عن التصوف السني، إذ إن معظم القصائد كانت حديثا حول النفس وأهوائها، أو تأملات الشاعر ودعوته للزهد والأخلاق والحكم والمواعظ[3]، ومع العصر الحديث ظل ارتباط الشعر الجزائري بالزوايا لفترة طويلة، لاسيما في فترة الاحتلال الفرنسي، فالشعر الصوفي قد «نشأ في ظل الزاوية وبين جدران الطرق واستوحى نماذجه من تراث السابقين عليه، فهو تقليد لهم واحتذاء لأساليبهم وموضوعاتهم وأفكارهم، وأن هذه الطرق احتفظت بهذا التراث الأدبي وشجعته، بحيث استمر حتى الوقت الحاضر في بعضها بينما اختفى في بعضها الآخر»[4]، ولكن نظرا للظروف السائدة إبّان الاحتلال الفرنسي وللسياسة الاستعمارية المنتهجة؛ بدأت الزوايا أو بعضها يحيد عن مساره، وبخاصة حين شيوع الخرافات والشعوذة وتأثيرها في الدين، مما جعل

---

[1]-عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص05.

[2]-يراجع: عشراتي سليمان: الأمير عبد القادر الشاعر، ص 205.

[3]-يراجع: عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 311.

[4]-المرجع نفسه، ص 241.

التصوف محطّ هجوم من لدن حركة الإصلاح، كونه حاد بالإنسان الجزائري عن الدين الحقيقي، بل وأصبح أسلوبا تخريفيا تخريبيا. يقول عنه الزاهري:

كانوا طوائف شتى كل طائفة ... تطيع شيخا لها في كل ما زعما
إن قال إني (وَلِيٌّ) صدقوه وإن ... هو ادعى الغيب قالوا أحكم الحكما
وإن تعلم بعض الشيء تهجئة ... قليلة هتفوا يا أعلم العلما[1]

إنها إشارة واضحة من الزاهري لتفشي ظاهرة الخرافات والجهل التي لحقت بالفرد، وكيف أصبحت الحال عليه نتيجة الاتباع غير الواعي، والشوائب التي مست الزوايا (الطوائف)، مما جعل الشاعر الجزائري وبخاصة شعراء الحركة الإصلاحية لا يتخاذلون في توجيه النقد ومحاربة هذه الصنوف التي طغت على الفكر وشاعت ممارسة. وبخاصة في حقبة الاستعمار، حيث إن «الطرق الصوفية قد حظيت بالنصيب الكبير من الشعر الديني، لأنها كانت تعمل برخصة من السلطات الفرنسية، فكان الشعراء يجدون الحماية في مديح شيوخ الزوايا ومقدمي الطريق»[2].

كما نجد رمضان حمود يصف الحال والأوضاع في هذا المقطع:

عـلام نلوم الدهر والله عادل ... وننسب للأيام ما هو باطل
ونملأ وجه الأرض رطبا ويابسا ... بكاء وهل تجدي الدموع الهواطل
ونجزع للمكروه من كل حادث ... وما ذاك إلا ما جنته الأنامل
فلن يظلم الله العباد بحكمه ... ولكن كفر المرء للمرء قاتل
ونزعم أنا مسلمون وديننا ... تعبث به الأهواء والكل ذاهل
ونبغي حياة الغر والجهل دأبنا ... وهل نال عزا في البسيطة جاهل
نسير وراء الناعقين تهالكا ... لنحظى ببعض الشيء والشيء سافل

---

[1]-الزاهري: جريدة الشهاب، ج (9)، م 10/ 1934،

[2]-أبو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1954)، ج8، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1988م، ط1، ص 233.

نرى قـــولهم حقـــا وصـــدقا وحجـــة وإن جـــاء منـــهم تافـــه فهـــو كامـــل[1]

إن الشاعر هنا يشرح الوضع ويصفه أحسن وصف؛ من حالة جهل وانسياق وراء الباطل، بخروجه عن الدين الإسلامي الحق الذي نزعم أننا ندينه، ولعل هذا ما جعل الحركة الإصلاحية تقف ضد التصوف في تلك الحقبة وتحاربه بكل أشكاله، إذ كانت جهودا منظمة لأجل تقويم مسار الشعب الذي اتبع الطرق الصوفية وانغمس في ممارساتها، فألفينا الشاعر الجزائري في تلك الحقبة «يتأمل واقع المجتمع وما انتشر فيه من أدواء، محاولا إصلاحه من زاوية الدين، فنراه يذكر في كل مناسبة بأن الرجوع إلى القيم الروحية، واقتفاء أثر السلف الصالح هو سبيل النجاة، وأنه لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها»[2].

لكن الشعر الديني ليس وليد الحركة الإصلاحية لجماعة العلماء المسلمين الجزائريين، بل إنه سابق في الظهور عليها، إلا أنها أسهمت في إعادة تنظيمه وإعطائه الخط المستقيم، متبعة سياسة ذكية لأجل بلورة أبعاد واضحة للمجتمع الجزائري[3]. وبخاصة أن الشعر الديني الجزائري أعطى للفرد القدرة على المقاومة والتشبث بالهوية الوطنية، بما قدّمه من تعبير عن الوجدان والعقيدة الروحية الدينية للمجتمع وعلاقتها مع الله والكون[4].

والجلي مما سبق أن التصوف في الشعر الجزائري في بداية القرن العشرين، كان قليلا نظرا لخصوصية المرحلة (الثورة)، وكذا رفض التصوف دونما تمييز بين السني وغيره، وهذا راجع إلى عدم وجود تراكم ثقافي للتصوف وندرة الزهد في الشعر الجزائري القديم، أما بعد الاستقلال فكان التوجه نحو الإيدولوجيا مانعا من اتخاذ الجانب الديني مرجعا للشعر الجزائري آنذاك[5]. لكن هذا لم يمنع وجود بعض الأصوات الشعرية التي توجهت إلى التصوف، كمحمد العيد آل خليفة الذي كان أكثر شعراء الحركة الإصلاحية كتابة في

---

[1]-رمضان حمود: جريدة وادي ميزاب، عدد 100، 14 سبتمبر 1928م، نقلا عن صالح خرفي: الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت، دط، ص 14.

[2]-عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 563.

[3]-يراجع: صالح خرفي: الشعر الجزائري، ص 34.

[4]-يراجع: عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 713.

[5]-يراجع: عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص ص 99-100.

الشعر الديني، حيث قارب النزعة الصوفية الإسلامية أكثر من غيره وإن كانت نصوصه قليلة متسمة بروحانية إسلامية تأملية تابعة للكتاب والسنة[1]. حيث «كانت تطغى هذه النزعة الصوفية أحيانا حتى تضطره إلى الانقطاع عن قول الشعر وهجر الناس، والتوجه بقلبه وروحه إلى ربه لعله يجد على النار هدى»[2].

مثلما نجد الشاعر مصطفى الغماري يتخذ اتجاها إسلاميا ينهل منه في كتابة أشعاره، وقد كان أكثر الشعراء الجزائريين تمثلا للتجربة الصوفية في الثمانينيات، فهو «من الشعراء القلائل في العالم العربي الإسلامي المعاصر الذين عالجوا قضايا هذا العصر بمنظور إسلامي؛ وهو إذ يفعل هذا لم يقف عند الحدود الجغرافية لبلاده ولا عند الحدود الذاتية لنفسه، بل تعداهما إلى أبعد من هذا، لتشمل روحه العالمين»[3]، ما جعل إنتاجه الأدبي ينبني على فكرة أساسية هي «العقيدة الإسلامية بكل أبعادها الممتدة عبر الزمان والمكان، وبكل فتوحاتها في نفس الإنسان وعقله وطموحاته»[4]، فكتب عدة دواوين اصطبغت بإسلامية نابعة من قناعة الراهن المعيش للمنجز السابق، الذي كانت الإيدولوجيا سببا في ابتعاده عن كثير من فنياته، يقول:

قالوا التصوف بدعة من شر أخلاق الهنود

قلت: التصوف يا فتى شوق الخلود إلى الخلود

لولا التصوف لم يكن سر الوجود ولا الوجود

لم يعرفوا كشفا ولا عرفوا الشهادة والشهود

---

[1]-يراجع : المرجع السابق، ص 102.

[2]-أبو القاسم سعد الله: محمد العيد آل خليفة، رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، دار المعارف، مصر، دت، دط، ص 101.

[3]-محمد موسوني: مدخل إلى الشعر الديني الجزائري الحديث، حوليات التراث، جامعة مستغانم، عدد01، 2004م، ص 104.

[4]-شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، الجزائر، 2003م، د ط، ص37.

فتململوا زمرا يتيه بها الصعيد إلى الصعيد[1]

في هذا المقطع يصرح الشاعر بتوجهه الصريح للتصوف، لنظرا لما فيه من كشف لأسرار الوجود وعروج إلى مقام الخلود؛ حين الفناء في محبوب ساعة الشهود، متخذا أسلوب القول سبيلا لتبيان معنى التصوف، فإن كان التصوف بدعة من الهنود، فإن معناه أسمى من أن يرتبط بفئة معينة او جنس ما، بل إن معناه يرتبط بحقيقة المحبة والشوق للمحبوب. وهذا الاعتراف بالتوجه الصوفي يساير كل أشعار الغماري التي يبثها نفحات صوفية من اللغة، من الرمز ومن التغني بحب الله والرغبة في الحلول، ولعل هذا ما جعل تجربته الشعرية «تحمل خصوصية ضيقة في رؤيتها لأن الانتماء إلى القيم يبدأ – إسلاميا – من الصغيرة إلى الكبيرة من الأسرة إلى الدولة ... إلى العالم الإسلامي»[2]. يقول:

نهر اليقين على الأفاق منسكب ... ما للظنون تريد الكون صحراء
كشف التجلي على الأبعاد فانكشفت ... للعاشقين مرايا كن صماء
رأيت ما لم ير العذال يا بصري ... ما قيمة العين إذ ترتد عمياء
فبت اروي الحنين الرطب في سحري ... واحمل العاشقين الجمر والماء
ما أعظم الكلمة الخضراء تخلقني ... نارا ونورا وآلاما وأهواء
خلقت فردا واتي الله منفردا ... وحدي مع الله أتلو السين والباء
وحدي مع الله في حزني وفي فرحي ... وحدي مع الله إسعادا وإشقاء[3]

إنه نص يقارب تجلي الذات الإلهية للمريد حيث تكشف أمامه الحجب، ويلفه النور فتصبح الرؤيا عنده ليست الرؤية العينية البصرية، بل هي الرؤيا البصيرية، التي تعطيه حظا من ارتشاف الحنين حينما يكون وحده في حضرة الله، فطعم النص بالمعجم الصوفي فكان (نهر اليقين، كشف، التجلي، انكشفت للعاشقين، الحنين، الجمر والماء، الكلمة الخضراء، ...) كما رسم صورا حسية، حيث غاب التجسيد وعوّض بالأحساس والروحانية، متخذا غاية

---

[1]–محمد مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م، دط، ص49.
[2]–علي ملاحي: شعرية السبعينيات في الجزائر، ص 43.
[3]–محمد مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص ص 37–38.

الدلالة المرادة، والتي ارتكزت على الرؤيا البصيرية (المحسوسة) بدل الرؤية العينية (الملموسة).

والغماري لم يتوان في التصريح بتوجهه منذ البداية انطلاقا، من عناوين دواوينه التي اختارها لتبثّ متلقيها مآربها منذ أول تعالق بين النص والقارئ، فكانت حاملة لمدلولات التصوف والرغبة في التشبث بالتراث عن طريق الرؤية الإسلامية المتغلغلة في متن النص الشعري الغماري، فصوفيته هي «السكر –شوقا ووجدا- من دوالي خضراء في حضرة الذات الإلهية، ... ولا نجد أدنى صعوبة في العثور على الملامح المعجمية لهذه الرؤيا الصوفية»[1]. فها هو يحدثنا عن الخمرة الصوفية والغربة في الانتشاء بحب الإله، كي تنجلي بعد الصّحو حقيقة الأكوان والأزمان. يقول:

بنت السماء... ولتلك أية خمرة ... ثملت بها الأعماق والأرواح
تتعانق الأضواء عبر حبابها ... وتكاد تشرق بالهوى الأقداح
هي في الجوانح لوعة صوفية ... وعلى عيون الشاربين ... وشاح
أنا ظامئ... والكون حولي ظامئ ... عجبا... أنظمأ والكروم صياح[2]

ففي هذا النص وصف للخمرة الصوفية والذي اتبع فيه طريق الأقدمين في وصفها، انطلاقا من ربطها بالإشراق والأضواء، وهي من الأساليب القديمة التي ألفيناها في قصائد المتصوفة[3].

وإذا كان الغماري متتبعا للقدماء في الأساليب، فقدت تميّز بالرؤية الإسلامية العامة في حقبة كانت الايدولوجيا هي الطاغية، إذ اختار لنفسه توجها رأى فيه نبعا يفيض بالدلالات والإيحاءات، وهذا ما ذهب إليه عثمان لوصيف كذلك، حيث اتخذ من التصوف طريقا لترصيع نصوصه الشعرية، مانحا إياها فيضا من المعاني ورصفا من الدلالات، ناجمة عن استكناه للذات وعودة للباطن، وإن كان معظم الشعراء الجزائريين آنذاك لا يقاربون التصوف باستمرار وبوعي عميق، بل إنه يتراءى عند البعض منهم كإحساس يداعب كيانهم

---

[1]-يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، ص 13.

[2]-محمد مصطفى الغماري: ألم وثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م، دط، ص 50.

[3]-يراجع: محمد كعوان: الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر وفعاليات التجاوز، ص 343.

ويعرف وجداهم[1]، فكان أن شاع المعجم الوجداني ذا النفحة الصوفية في أشعار مصطفى دحية والأخضر فلوس وعثمان لوصيف[2] .. ، الذي لم يتوان في إعلان توجهه متخذا من الرمز الصوفي آلية لرسم عوالمه وتشكيلاته، يقول:

بهـــرتني الشـــموس لمـــا تجلـــت وفيوضـــات المشـــرق الربـــاني
ورأيـــت العشـــاق بجنـــون زهـــرا قدســـيا عـــبر اللـــهيب القـــاني
والصـــعاليك والجيـــاع أهلـــي والمجـــانين صـــحبتي وإخـــواني[3]

إن الفيوضات الربانية التي تجلت للشاعر جعلته في زمرة العشاق للزهر القدسي، إنه عشق للمعرفة الصوفية التي أدركها بعد تجلي الذات الإلهية، حينها أصبح الصعاليك والمجانين والجياع أهله وصحبته وإخوانه، إنه الفناء في حب الله الذي يجعل كل إنسان واحدا لا فرق بينه وبين غيره، بل كلهم يتساوون حين يتعلق الأمر بحب الله وإن كانت مدارجهم مختلفة، إلا أن الغاية الواحدة تجمعهم وتوحدهم.

ليكون الانفتاح أكثر على عوالم التصوف في التجربة الشعرية الجزائرية التسعينية وما يليها، نظرا لذاك التيه الذي عايشه الشاعر والجزائر عامة، فكان البحث عن تسامي الروح والأخذ من فيض الله رغبة في بث الأمل.

---

[1]-عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، قراءة سيميائية للقصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1994م، دط، ص 76.

[2]-يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، ص11.

[3]-عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص49.

الفصل الثاني:

اللغة الصوفية بين الخفاء والتجلي

- العتبات
- الحروف
- البياض ولغة الخفاء

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ارتبط الفكر الصوفي بالأضداد، حيث قامت طروحاته على ثنائيات ضدية في المقامات والأحوال، فكان الفناء والبقاء، الظاهر والباطن، الطي والنشر، السكر والصحو، الخفاء والتجلي، ما جعل لغة المتصوفة تصطبغ بسمة الضدية كذلك، إذ وسموها بالخفاء، وإن كانت متجلية أمام مرأى قارئها، حيث طعّموا لغتهم بطابع الإشارية والرمزية التي تجعل دلالة اللغة خافية، ومن هنا يمكن عدّ اللغة الصوفية صورة للخفاء والتجلي، وقد حاول الشاعر الجزائري أن يستفيد من هذه الخاصية في تشكيل نصوصه الشعرية القائمة على رؤية صوفية، باحثا عن جمالية تختفي في الكشف وتتبدى في الاختفاء، وقد كان ذلك فيما أقامه من نصوص موازية لعبت دور التجلي والخفاء، وسنحاول البحث عن هذه السمة في المتعاليات النصية لهذه النصوص.

أولا: العـــــتبات(*)

يرتبط إنتاج النص الشعري المعاصر بحضور جزئيات تسهم في صورته الكاملة أمام متلقيه، إذ ترتبط بدلالته العامة، فتكون نصا موازيا يقوم على العتبات. وإذ نتطرق إلى تشكيلها في النص الشعري الجزائري المعاصر فإننا ننطلق من أول تمظهر لها وهو العنوان.

- **العـــــنـــونة:**

تعد ظاهرة العنونة جمالية ارتبطت بالقصيدة الحديثة، إذ لم يعرف لقصائد الشعر القديم عناوين، بل كانت تنسب إلى رويها أو قافيتها، في حين اتخذت قصائد عصر النهضة هذه العتبة للتعرف، والعنوان لغة من عنن، جاء في لسان العرب، «عننت الكتاب وأعنته لكذا، أي عرضته له وصرفته إليه، وعن الكتاب يعنّه عنّا وعنّنه كعنونه، وعنونته وعلونته بمعنى واحد، مشتق من المعنى. وقال اللحياني: عَنَنْتُ الكتاب تعنينا، وعنَّيته تعنية، إذا عنونته، [...] ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرّح: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته، [...] قال

(*)-وهي مصطلح حداثي لكل ما يرافق النص الأدبي ولها مصطلحات مرادفة هي النص الموازي، المتعاليات النصية.

ابن البري والعنوان هو الأثر»[1].

إن المعنى اللغوي يفيد التعريض دون التصريح، بحيث يترك أثرا، و"العنوان هو اسم الكتاب"[2]، فهو تعيين له بحيث «يوجه القراءة ويهيئها لترجيح نوعية الخطابات، التي يتعلق معها النص»[3]. ولأن النص الحديث أضحى يقارب بمناهج حداثية، نلحظ أن العنوان اتخذ له مكانة مهمة في حيز هذه الدراسات، بل إن كثيرا منها لا تكاد تخلو من جزئية تتناول العنوان فيها، بوصفه «مصطلحا إجرائيا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحا أساسيا يتسلح به الدارس للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد استنطاقها وتأويلها عبر تفكيكها وإعادة بنائها»[4]. فالنص جسد والعنوان رأسه، ويمكن عدّه بطاقة قراءة لما هو داخل النص، يختزل كثيرا مما فيه، يشير إلى هذه الدواخل؛ كونه عتبة من عتبات القراءة، ومن «أهم مصاحبات النص، لأنه الحاضر الأول على صفحات غلاف كل منجز»[5].

والمنهج السيميائي من أكثر المناهج مقاربة للعنوان، إذ يعدّ «علامة سيميائية؛ لها دلالتها المستقلة والقائمة بذاتها في أي عمل أدبي، على الرغم من تعالق دلالته بدلالة النص»[6]، فارتباط دلالة العنوان بدلالة النص تظل هي خيط التواصل بينهما، حيث لا يمكن أن نتصور نصا يبتعد في دلالته عن دلالة عنوانه، إذ «ينماز العنوان من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية عضوية مع النص، مشكلا بنية تعادلية كبرى، تتألف من محورين أساسين في العملية الإبداعية هما العنوان / النص»[7].

إن هذين المحورين تتأسس بهما مقصدية المبدع ورغبته في إيصال المعنى، لذلك كان

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ج 32، ص 3142، مادة (عنن).

[2]-Gérard Genette : seuils, éditions du seuil, Paris, 1987, p76

[3]-خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، المغرب، 2000م، ط1، ص 128.

[4]- السعيد بوسقطة: العنونة وتجليات الرمزية الصوفية (نماذج من الشعر العربي المعاصر)، مجلة بونة للبحوث والدراسات، عدد6، ديسمبر 2006م، ص 127.

[5]- زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص426.

[6]- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 241.

[7]- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970، 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004م، ط1، ص 100.

للعنوان جمالية متفردة، نابعة من كون فلسفته قائمة على سيميوطيقا التواصل مع نصه من جهة، ومع مستقبلات المتلقي من جهة أخرى، فإذا كان العنوان – فيما مضى – لا يشكل هما شعريا جماليا للنص الأدبي، من أجل استكمال معمارية البناء الأدبي، بالرغم من انطوائه على شيء من هذا بالضرورة، فإنه اليوم أضحى بنية ضاغطة ومركزية من البنيات الأسلوبية المؤلفة لهيكل النص وهيأته ونظامه»[1]، مما زاد من حيز الاهتمام به أكبر، والبحث عن جماليته أكثر، ليس لكونه فاتحا للنص جامعا لمعناه، بل بوصفه نصا داخل نص. فالعنوان نص ثان يكتب بعد انتهاء كتابة النص الأول، وله من التأثير ما للنص الأول. بل ولربما أكثر منه، إذ إنه أول ما يتلقاه القارئ ويتعامل معه، وهو واجهة القراءة، «وله وظيفة أساسية تتمثل في الإيحاء بما يحتويه النص؛ من قضايا ومشكلات، يوحي بطبيعة تجربة الكاتب، ودرجة إدراكه لأهمية موضوعه، من خلال الاهتمام بكتابه»[2].

والعنوان هو أولى العتبات للنص، أول ما يلاحظ قبل الإهداء، أو الهوامش، أو المقدمات، لذلك فهو مفتاح الباب لدخول متاهات النص، يهتم به المبدع ويجعل له مكانة تليق بوظيفته الإيحائية، بما في النص من قضايا تحيل على تجربة المبدع، «فتبرز شعرية العناوين بما تضمنته من طاقات إيحائية وترميزية، فالعنوان لا يتمظهر على شاكلة واحدة، وإنما يرد بكيفيات مختلفة، تتحد فيه عوامل مرتبطة بالمرجعيات الثقافية، وبالظروف التي تبرمج فيها النص مهما كان جنسه»[3]. لذلك أصبح الشاعر المعاصر حريصا على وضع عنوان لكل قصيدة من قصائده، لما يقدمه من «معونة كبرى لضبط انسجام النص؛ وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة»[4]،

---

[1]-محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2008م، ط1، ص 113.

[2]- محمد صابر عبيد: أسرار الكتابة الإبداعية (عبد الرحمن الربيعي والنص المتعدد)، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2008م، ط1، ص 249.

[3]- السعيد بوسقطة: العنونة وتجليات الرمزية الصوفية، ص129.

[4]- محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1990م، ط2، ص57.

فهو كالاسم الذي يمنح للمولود الجديد؛ ليعرفه ويحدد هويته، كما تتمثل أهميته في أنه يعدّ «مرتكزا أساسيا في تجلية أبعاد القصيدة ومحتواها، لكونه أول من يقرع أذن السامع ويلفت بصره، فهو أول ما يلاقيه القارئ في النص، ولذا يكون على درجة بالغة من الأهمية، ولابد من الاهتمام به، واختياره بدقة»[1].

ولأن العنوان لغة من اللغة، فهي «مسلمة أولية، غير أن لغة العنوان – كما تبدو في ظاهرها – غير مشروطة تركيبيا بشرط مسبق، وبالتالي فإن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل "العنوان" دون أية محظورات، فيكون "كلمة" و"مركبا وصفيا" و"مركبا إضافيا"، كما يكون " جملة" فعلية أو اسمية، وأيضا يكون أكثر من جملة»[2]. وهذا ما وجدناه في عناوين المدونة، حيث إن تطرقنا للعنونة في الشعر الجزائري المعاصر سيكون على جزئيتين: (العناوين الرئيسة للدواوين/ عناوين المتون – القصائد)، إذ يعدّ عنوان الديوان أول ما يواجهه القارئ ويتفاعل معه في علاقة التأثير، ويمكن لهذا العنوان أن يفصح عما يحويه غلافه، ولكوننا نقارب اللغة الصوفية في تشكيل الشعر؛ ولأن اللغة الصوفية لغة ستر وغموض؛ لا تتجلى إلا لمن بلغ المقام، فهل كانت عناوين الدواوين كذلك؟ أم هل فيها بعضا من الإشارات لدواخل النصوص، وإن لم تتجلَ في ظاهر العنوان الرئيس؟

انطلاقا من عناوين الدواوين، نجد أن المعجم اللفظي الموظف يحيل على معجم صوفي غالبا، ندرجه ضمن الجدول الآتي:

---

[1]- ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م، ط1، ص 151.

[2]-محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م، دط، ص39.

الديوان	تركيبه	دلالته	الديوان	تركيبه	دلالته
الوهج العذري (للشاعر ياسين بن عبيد)	جملة اسمية	الوهج لفظة مستمدة من المعجم الصوفي	قصيدة غبار الفناء (للشاعر محمد الأمين سعيدي)	جملة اسمية	الفناء من المعجم الصوفي
غنائية آخر التيه (للشاعر ياسين بن عبيد)	//	التيه //	اصطلاح الوهم (للشاعر مصطفى دحية)	//	دلالة متخفية (غائبة في ذهن المتلقي حال القراءة الأولى)
هناك التقينا ضبابا وشمسا (للشاعر ياسين بن عبيد)	//	دلالة العروج	مقام البوح (للشاعر عبد الله العشي)	//	مقام/ البوح من المعجم الصوفي
معلقات على أستار الروح (للشاعر ياسين بن عبيد)	//	الروحانية	معراج السنونو (للشاعر أحمد عبد الكريم)	//	معراج من المعجم الصوفي
البرزخ والسكين (للشاعر عبد الله حمادي)	//	البرزخ من المعجم الصوفي	تغريبة النخلة الهاشمية (للشاعر أحمد عبد الكريم)	//	النخلة/الهاشمية من المعجم الصوفي
للزهور التي أحرقتنا (للشاعر البشير بن عبد الرحمن)	//	الاحتراق	ثروة عمري (للشاعر قدور رحماني)	//	دلالة متخفية (غائبة في ذهن المتلقي حال القراءة الأولى)
تهمة الماء	//	الماء من المعجم	جودي	//	الروحانية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(للشاعر محمد بوطغان)		الصوفي	الروح (للشاعر نذير طيار)		
ماء لهذا القلق الرملي (للشاعر محمد الأمين سعيدي)	//	//	وشايات ناي (للشاعر عبد الرحمن بوزربة)	//	دلالة متخفية (غائبة في ذهن المتلقي حال القراءة الأولى)
بلاغات الماء (للشاعر مصطفى دحية)	//	//	الإرهاصات (للشاعر عثمان لوصيف)	//	//
جرس لسماوات تحت الماء (للشاعر عثمان لوصيف)	//	//	يا هذه الأنثى (للشاعر عثمان لوصيف)	//	//
ضجيج في الجسد المنسي (للشاعر محمد الأمين سعيدي)	//	دلالة متخفية (غائبة في ذهن المتلقي حال القراءة الأولى)	قصائد ظمأى (للشاعر عثمان لوصيف)	//	//
أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار (للشاعر يوسف وغليسي)	//	//	مرايا الظل (للشاعر عبد الكريم قذيفة)	//	//
منمنمات شرقية (للشاعر فيصل الأحمر)	//	//	غرداية (للشاعر عثمان لوصيف)	//	//

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ولعينيك هذا الفيض (للشاعر عثمان لوصيف)	//	الفيض من المعجم الصوفي	نمش وهديل (للشاعر عثمان لوصيف)	//	//
ألواح ودسر (للشاعر البشير بن عبد الرحمن)	//	دلالة الرحلة	أهديك أحزاني (للشاعر ياسين بن عبيد)	جملة فعلية	//
أبجديات (للشاعر عثمان لوصيف)	//	دلالة متخفية (غائبة في ذهن المتلقي حال القراءة الأولى)	إشرب تر واشتبه تنتبه (للشاعر عيسى قارف)	//	الشرب/ الرؤية من المعجم الصوفي
اللؤلؤة (للشاعر عثمان لوصيف)	//	//	قالت الوردة (للشاعر عثمان لوصيف)	//	دلالة متخفية (غائبة في ذهن المتلقي حال القراءة الأولى)
المتغابي (للشاعر عثمان لوصيف)	//	//	...أنطق عن الهوى (للشاعر عبد الله حمادي)	//	الروحانية
براءة (للشاعر عثمان لوصيف)		//	يطوف بالأسماء (للشاعر عبد الله العشي)		دلالة متخفية (غائبة في ذهن المتلقي حال القراءة الأولى)

إن استقراءنا للجدول يعطي نتيجة مُفادها أن إشارات لغوية كثيرة تحيل على التجربة الصوفية في العناوين، كونها انبنت في ألفاظ مستمدة من المعجم الصوفي كالبرزخ والسكين، مقام البوح، بلاغات الماء، الوهج العذري، معراج السنونو... ، كما تحيل النتائج على أن

أكثر عناوين الدواوين، ذات طابع الجملة الاسمية، بمعدل ثلاثة وثلاثين (33) عنوانا، تليه عناوين جملة فعلية بخمسة (5) دواوين.

وقد يعود اختيار الشاعر الجزائري المتصوف في لغته، إلى اتخاذ الجمل الاسمية نمطا لعناوينه، راجع إلى ما تحيل عليه من ثبات داخل حيز معين، إنه حيز الديوان، مدار ينغلق على مجموعة من القصائد؛ تدور في فلك واحد؛ هو التجربة الشعرية الصوفية، بحيث وإن كانت دلالة الثبات إشارة للحيز الثابت (الديوان)، فإننا في عرض هذه الدواوين، نتلمس صورا جزئية تتأتى من عناوين القصائد الفرعية، فمقام البوح[1] إشارة ضمنية للدلالة الصوفية للديوان، كونه يتخذ يستند إلى المقام، وهو أحد أحوال المتصوفة. الذي يعرف بأنه «الذي يقوم بالعبد في الأوقات؛ مثل مقام الصابرين والمتوكلين، وهو مقام العبد بظاهره وباطنه، في هذه المعاملات والمجاهدات والإرادات»[2].

أما البوح، فهو ما يحاول المتصوف كتمه كي لا يشيع السر، إلا أن مظاهر البوح تتجلى فيما يلاقيه من دموع ووجد، تنعكس على أحواله فتبوح بما أراد كتمه، ليكون أول البوح؛ تجاوب لافتتان دقته أجراس الكلام، مسربلة باحتفال الأبجدية، معلنة حرائق الفتون؛ التي أسقطت قمرا عاد من وراء الماء، ليعلو البوح أكثر فيرفض الصمت بهجة بالقصيدة، التي تتلو نشيد الوله في غياب الحضور الناتج عن التآويه، مادحا الاسم كاشفا السر في ثنايا الشعر[*].

إن العناوين الداخلية لديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، قد سارت على نهج العنوان الرئيس، باتخاذها الاسمية سمة لها، وكأنها صور تتفاعل مشكلة الصورة الكلية لمقام البوح، انطلاقا من تداخلها كأحجية، لا يمكن كشف رسم خيالها إلا بعد اكتمال تركيبها،

---

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2007م، دط.

[2]-رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1999م، ط1، ص 917.

[*]-بنيتُ هذه الفقرة بالاستناد إلى العناوين الفرعية لديوان مقام البوح، وهي على الترتيب: أول البوح، تجاوب، افتتان، أجراس الكلام، احتفال الأبجدية، حرائق الفتون، قمر تساقط في يدي، العودة من وراء الماء، لا تصمتي، بهجة، القصيدة، نشيد الوله، الغياب، التآويه (شتات)، أيها الشعر، السر، مديح الاسم.

فأول البوح شعر، ولا أحق من الشعر في مقام البوح. ولعل هذا ما أدى إلى شيوع الجو الإيقاعي بسحره، انطلاقا من اللغة المتشاكلة معجما وصوتا وتراكيب، المتأتى من الحالة العرفانية التي تسكن الشاعر وتتمظهر في عناوينه[1].

كما لمسنا أن بعض العناوين الرئيسة للدواوين قد لا تشير إلى سمة التصوف، ولا تظهر من تركيبها إلا بعد ولوج النص أو قراءة العناوين الداخلية، ذلك أن «شاعرية العنوان جزء من استراتيجية النص الحديث، والعلاقة التي تربط العنوان بالنص قد تكون علاقة اتصال أو انفصال»[2]، "فغنائية آخر التيه"[3] قد تبدو في الوهلة الأولى ثمرة من ثمار التغني بآخر الزمان، الذي اتسم بتيه الإنسان وإحساسه باليتم والضياع، في سنوات مرت سوداء حزينة؛ جرّت معها أذيال خيبة، في حضور الإنسان وتساميه إلى أعالي المقام، معلنا عن بقية من وجوده في زمن أضحت القيمة فيه للمادة. لكن حين ولوجنا النص، تبتدئ معالم التجربة الشعرية الصوفية بالتبيان تدريجيا في شظايا القصائد، التي تجمع بين الريح والجمر والياسمين، تصطبغ بمسحة حزن متكرر متلون بالأخضر، أكثر الألوان تداولا عند المتصوفة، ليتضح أفق التصوف أكثر حين ملامسة متن هذه العناوين ضمن تشكيلاتها اللغوية، بإبحار الشاعر بشراع لغة داخل لغة[4]، وهنا يصبح التيه حاملا لمعناه الصوفي، الذي يشير إلى «سفر نحو المصادفة المجهول، وامتطاء دروب المغامرة حسب المعجم الغربي le Robert ، وبهذا التحديد يضحى التيه برزخا يعوق حصول المعرفة، اليقينية وبحثا دؤوبا عن رؤيا استبطانية تستهدف إبداع الظن»[5].

إن هذه اللغة الثانية المنجزة داخل لغة أولى؛ هي اصطلاح بين أهل الوقف، ولأن الشاعر الجزائري المبحر في غمار تجربة التصوف لم يكن عرفانيا، بقدر ما هو حداثي، فقد سعى إلى تمثل اللغة الصوفية، إذ عدّها أفضل وسيلة للتعبير عن رؤية حداثية، وإن ظنّها بعضهم وَهْمًا،

---

[1]- يراجع: يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، ص179.

[2]- ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، ص 152.

[3]- ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه: منشورات وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، دط.

[4]- يراجع: المصدر نفسه، ص05.

[5]- عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1998م، ط1، ص 52.

لأنها ليست تجربة معيشة وممارسة، بل مجرد مخيال يفرغه الشاعر في قالب شعري لغوي، كاصطلاح للوهم، بحثا عن العروج إلى مقام تنتهي به الرحلة نهاية رحلة نوح عليه السلام على ألواح ودسر، إنها رحلة البحث عن جودي للروح، بعد أوجاع طالت هذه الروح في مواسم إعصار، عزفت منها وشايات ناي منجزة عن بلاغة الماء.

كما تحيل عناوين القصائد على مسحة للحزن والألم، نستشفه من خلال ألفاظ (تغريبة، الوهم، أوجاع، أحزاني، وشايات، تهمة، القلق، ضجيج، السكين)، إنها مقاربة لواقع الحقبة التي نظمت فيها هذه الدواوين، حقبة امتازت بسيطرة تيمة الموت عليها بمعنييه الحقيقي والنفسي، إنها أوجاع التيه في زمن الاغتيالات، حيث شاعت الأحزان وساد التغريب في وطن عانى الأمرين في تناحر أبنائه، في ظل وهم كان لزاما أن يخرج منه، عن طريق السمو بالروح والبحث عن شاطئ أمان لها، لأن طوفان التيه كان قد طغى وعلا. فالشاعر «لا شك يطمح إلى نوع من التسامي فيما يرومه من أفكار، وفيما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس، متجاوزا بذلك قسوة الواقع وتناقضاته وآلامه»[1].

ولعل دلالة التصوف التي اتسمت بالخفاء في أكثر عناوين المدونة المختارة، راجع إلى ما تشيعه لغة المتصوفة من دلالة لا تتكشف إلا للعارفين، بحيث اعتمدت أكثر تراكيب العنونة على مخاتلة الاختباء وراء اللفظ، إذ لا نستطيع القبض على دلالة التصوف منها مباشرة، فلابد من مؤشرات تساعد على ذلك، من مثل الإهداء، المقدمة، التصدير، وحتى الحواشي والهوامش.

ولئن كان العنوان الرئيس هو الأثر الذي به يعرف العمل، فقد شد انتباهنا وجود بعض الدواوين التي تخيّرت عناوينها الرئيسة، انطلاقا من عنوان لقصيدة من قصائده، فهي القصيدة البؤرة أو المركزية، التي قد تحمل كُنْهَ الديوان وكنوزه المتشظية في ثنايا النصوص الأخرى، وربما يعود إدراج قصيدة بعنوان الديوان إلى محاولة الشاعر التركيز على معنى معين، ذلك «أن هذه العبارة –العنوان– تدل على أنها تشغل حيزا مهمّا من تفكير الشاعر وموقفه

---

[1]–أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتاب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، إربد، عمان، الأردن، 2008م، ط1، ص143.

الفني»[1].

وقد كان من بين دواوين المدونة ستة عشر (16) ديوانا حمل عناوين قصيدة مركزية، نجملها في الجدول الآتي:

عنوان الديوان	الشاعر	دلالتها المركزية
البرزخ والسكين	عبد الله حمادي	يستثمر الشاعر المعجم الصوفي في العنوان (البرزخ)، كما يفتتحها بتصدير لابن عربي كإشارة واضحة لتوجهها العام، إنها ترصع دلالتها من عالم التصوف لغة، صورة، تفاعلا نصيا.
...وأنطق عن الهوى	عبد الله حمادي	إنها قصيدة رؤيا زاخرة بالنفحات الصوفية، وظف فيها الشاعر معجما صوفيا إشاريا رامزا، يجعل المعنى يغوص في باطن الكلمات، فالهوى لمحبوب يستوجب النطق به شعرا، وإن ظنوه لغوا أو سهوا أو لهوا، إنه رغبة البوح ساعة الشهود.
أهديك أحزاني	ياسين بن عبيد	تمتاز بحضور أنثوي، هو إحالة على تجلي الذات الإلهية، حيث يكون التوحد بالضوء.
غنائية آخر التيه	ياسين بن عبيد	إنها الرحلة إلى المعارج في حضرة المرأة، أجمل ما يشير إلى الذات الإلهية.
جودي الروح	نذير طيار	وهي قصيدة تحمل من التكثيف الدلالي الكثير، وبخاصة حينما انبنت على حوارية نصوصية، حيث يستحضر

[1]- شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1999م، دط.ص96.

		أهل الكهف وسيدنا يوسف عليه السلام، مع رصف للمعجم الصوفي، كالبرزخ والتجلي والفصوص والحلول.
وشايات ناي	عبد الرحمن بوزربة	انبنت على تفاعلات نصية كذلك (عثمان، يوسف) وتوظيف للمعجم الصوفي في افتتاحه للنص.
مرايا الظل	عبد الحكيم قذيفة	تقوم على تمثل معنى الفناء، إنه القلب الصوفي الذي كلما وصل إلى مرحلة الوجد، أحس بالصبابة أكثر، وكلما ظن أنه شرب من نبع الحب الإلهي ليروي نفسه، عطش أكثر.
معراج السنونو	أحمد عبد الكريم	استثمار الرؤية الصوفية مع توظيف للمعجم الصوفي
تغريبة النخلة الهاشمية	أحمد عبد الكريم	حضور أنثوي يتعالق مع بحث عن وطن ضائع في زمن التغريب
اصطلاح الوهم	مصطفى دحية	رؤيا غامضة نستشف بعضا من فيوضاتها عن طريق بعض الألفاظ الصوفية كالحروف (الألف).
تهمة الماء	محمد بوطغان	استثمار للمعجم الصوفي: الوله، العشق، غيم التوحد،...
ثروة عمري	قدور رحماني	مقاربة لمقامات الوجد والعروج برمز الأنثى، مع توظيف لمعجم الصوفية.
اللؤلؤة	عثمان لوصيف	مقاربة النفحة الصوفية انطلاقا من الحضور الأنثوي، مع تمازجه بالمعجم الصوفي
للزهور التي أحرقتنا	بشير بن عبد الرحمن	توظيف للرمز الطبيعي والمعجم الصوفي.
المتغابي	عثمان لوصيف	توظيف المعجم الصوفي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يا هذه الأنثى	عثمان لوصيف	توظيف رمز المرأة بوصفه من آليات التجلي الإلهي

إن الملاحظ من الجدول أن القصيدة المركزية قد حوت الدلالة الصوفية من حيث المعجم، أو من حيث الرؤيا، مما يجعل مجال انشغال الشاعر هو رؤيا يتغياها، ويكرسها على مستوى الديوان، انطلاقا من اعتماده عنوانا رئيسا مستمدا من عنوان القصيدة البؤرة.

ولأن العنوان صورة تقريبية لما يحتويه الغلاف من بياضات مسودة بحبر اللغة، وحين نتلمس رؤية الشاعر داخل هذه الأفضية، فإننا نستشعرها انطلاقا من هذه الصورة التقريبية، معجما وألفاظا وتراكيب، وإن وجدناها في بعض الأحيان مخادعة لهذا الشعور، فلا يظهر من خلال العنوان إحالة للمتن، أو قد يشيع تعدد المعنى داخل هذا التشكيل المكثف الموحي. ونظرا لخصوصية الفهم والقدرة على التأويل عند كل متلق، قد لا ندرك كُنْه العنوان إلا بعد مساعدة من باقي العتبات، كالعناوين الداخلية للقصائد المشكلة لهذا الديوان، أو الإهداء، أو الهوامش (الحواشي)، أو المقدمات ...

إن قراءتنا للعناوين الداخلية لقصائد الدواوين، جعلنا نقاربها ضمن توجهات قامت عليها هذه العناوين، إذ استقيناها من دلالتها التي توحيها، انطلاقا من تركيبها اللغوي من حيث الألفاظ. إذ لمسنا أن معظم العناوين الفرعية كانت قائمة على عنصر الرؤيا، التي حاول الشاعر الجزائري أن يبثها في نصوصه، تعبيرا عن «إرادة معرفة تصبو نحو رؤيا العالم، من أجل إدراك المستور وتنوير العتمة وإزالة الحجاب dé-voilement المعيق للرؤيا»[1]، فكانت الرؤيا الصوفية مستمدة من كلمات ترجع إلى المعجم الصوفي، وأخرى نابعة من اللغة الفيضية، مما جعل الدلالة تغور في أعماق النفس، لسبر أغوار باطنها والارتقاء بها إلى مصاف النقاء والتعالي، فقصيدة "غبار الفناء"[2] للشاعر محمد الأمين سعيدي، تزخر بطاقات إيحائية تحيل على رؤية صوفية نستشفها من العنوان، قبل ولوج النص، إذ تكون مرتبطة بحال

---

[1]- عبد العزيز بومسهولي : الشعر، الوجود والزمان، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002م، دط، ص16 .

[2]- محمد الأمين سعيدي: قصيدة غبار الفناء، جريدة النصر، قسنطينة، الجزائر، بتاريخ 21 ماي 2012.

الفناء، وهو «الغيبة عن الأشياء» [1]، ولعل إضافة هذا المعنى إلى لفظ الغبار، يشير إلى نوع من الفناء المطلق، الذي لم يعد إلا غبارا منثورا، يدل على حال الغيبة التي يعيشها الشاعر، بفنائه عن الأشياء. وقد حاولنا حصر دلالة الرؤيا الصوفية في ثنايا العناوين الداخلية في الجدول الآتي:

الديوان	عناوين القصائد الفرعية
مقام البوح	أول البوح، مديح الاسم،
...أنطق عن الهوى	جوهرة الماء، في البدء كان حبا، نار الجنة، ستر الستور، السؤال، وأنطق عن الهوى،
نمش وهديل	شعاع ويأتي النبي، قدسية، المنفي، آه يا زمن اللؤلؤة، المنقذ،
للزهور التي أحرقتنا	يا عاصر الماء، لكأن ولكن، إن الماء منطقه، غياب، من سفر الحنين، وهذا ملح أجاج،
ألواح ودسر	حوارية الرمل والماء، سره أولى ليمر الغياب،
براءة	تلك صوفيتي، المعراج، التجلي
غنائية آخر التيه	في محراب الحزن أتلوك، رباعيات، تغريبة المهاجر، من مغربك الشروق، أعاصير الروح، تراتيل الغروب، نار، على كفها الماء ضيعني، فوقنا ظلمة..، عتمة المعنى، حافية القدمين، حلمان مرا،
همة الماء	ارتباك الماء، فراغ،
البرزخ والسكين	رباعيات آخر الليل، لا يا سيدة الإفك، يا امرأة من ورق التوت
هناك التقيا ضبابا وشمسا	على شفتي طائر كالحنين، كالريح هي، اسقني الضوء، هي في منطق الطير...)
أهديك أحزاني	أهديك أحزاني

[1]-عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص 1192.

ولعل غلبة الرؤيا في تشكيل العناوين الداخلية، يرجع إلى رغبة الشاعر في إضفاء الجمالية التي يجدها القارئ في غرابة العنوان، كون الرؤيا لا تتمظهر إلا بعد قراءة النص كاملا، وبخاصة حينما نجهل مسبقا قصدية المؤلف، ذلك ما يجعلنا نواري الباب قليلا ونحن ندخل النص من عنوانه، فنضع احتمالات لرؤى مختلفة، ليكون الحكم الأخير حينما تتوالج دلالة النص مع دلالة عنوانه؛ في تفاعل بينهما، يجعل الرؤية تتضح أكثر والصورة تنجلي، بمساعدة الرمز الصوفي الذي وظف كذلك على مستوى العناوين الداخلية.

ولأن الرؤيا كانت ذات طابع صوفي، لمسنا وجود عناوين تحيل على اللغة، واللون، وحتى استدعاء لشخصيات المتصوفة، فاللغة هي إعلان المتصوفة لتفردهم، بخلقهم لآلية تواصلهم الخاصة، ليس خلقا من عدم، بل خلق نمط جديد في التعبير، وإن كان بالحروف نفسها والكلمات ذاتها، لكنهم استحدثوا مصطلحاتهم الخاصة، انطلاقا من الإشارية التي تواضعوا عليها، رغبة في كتم السر وعدم البوح به، مما وسم لغتهم بالغموض والغريب، «ولعل ما تحويه لغة المتصوفة من إشارية هو ما وصفها بغموض العبارة، على الرغم من أنها تتخذ ذات أساليب اللغة العربية، لكن الذي فات من يدعي غموض العبارة الصوفية، هو أن الأساليب اللغوية التي يتبعها الصوفي في بناء العبارة، وتوليد الدلالة ليس مما ألفوه في ممارساتهم العقلية واللغوية»[1]، لذلك سعى الشاعر المعاصر إلى الأخذ من إشاريتها، ووسم عناوينه ونصوصه الشعرية بها، والشاعر الجزائري وهو يقارب النفحة الصوفية في إنتاجه الشعري، سعى إلى أن تكون عناوينه حاملة لرؤياه المنشودة، فكانت عناوين قصائد المدونة كما يوضحه الجدول الآتي:

[1]- طه عبد الرحمن: العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1997م، ط2، ص162.

الديوان	عناوين القصائد
مقام البوح	أجراس الكلام، احتفال الأبجدية، القصيدة، أيها الشعر
للزهور التي أحرقتنا	قصيدتك الآن، دبلجة، الحروف التي لم تلد، أسئلة زاجلة،
غنائية آخر التيه	وانتهينا قصيدة وخطايا، قصيدة الصحو
...أنطق عن الهوى	كتاب الجفر، كاف الكون، الشعر في أغنية
نمش وهديل	آه يا شاعري

إن هذه العناوين تستمد دلالتها من اللغة، فوظفت في تركيبها ألفاظا من حقل اللغة، أو ما يدل عليها، فظهرت مقترنة بالحرف بذاته ،كقصيدة "كاف الكون"، أو بالحرف منفصلا كقصيدة "احتفال الأبجدية"، أو قصيدة "الحروف التي لم تلد"، كما اقترنت باللغة في تشكلها، فكانت "أسئلة زاجلة"، أو "قصيدة الصحو"، أو "الشعر في أغنية"، وكلها تحيل على اللغة مدار تشكيل الشاعر ومنبعه لتقديم رؤاه ومقاربة واقعه، انطلاقا من المخيال الذي يرسمه، فاستدعيت شخصية ابن عربي[1]، والسهروردي[2] استدعاء صريحا والشيخ[3] استدعاء رامزا، والشيخ عند المتصوفة هو «الدليل في سفر الصوفي إلى معرفة الحق ... وهو مربي يشذب شطحات النفس ... وهو مؤدب يعدّ المريد للوقوف بين يدي الحضرة بما يليق بآدابها»[4]. لكن شيخ لوصيف كان ذاك المتدروش الذي خرج عن الحقيقة الصوفية، واتخذ من الدروشة سبيلا للتأثير في الآخرين.

وقد تم توظيف التراث الصوفي كما فعل عبد الله حمادي في قصائده، فهذه "رباعيات

---

[1]-البشير بن عبد الرحمن: ألواح ودسر، دار نعمان للثقافة، لبنان، 2010م، ط1. ص 20.

[2]-مصطفى دحية: اصطلاح الوهم، منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين، 1993م، ط1، ص 83.

[3]-عثمان لوصيف: الإرهاصات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997م، دط، ص 12.

[4]-سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981م، ط1، ص 671.

آخر الليل" تستحضر دلالة صوفية تحيل على نتاج (رباعيات عمر الخيام) مازالت جماليته تؤثر في متلقيها للآن، أما آخر الليل فهي إشارة لزمن معين، إذ هو الوقت الذي يترل فيه الله إلى السماء السابعة، حيث ترتبط بدلالة الترول والعروج، فالليل عند المتصوفة «حجاب تتراءى من ورائه الأشياء، وقد تلاشت بينها المسافات، وأدغم بعضها في بعض، وأنه ليوازي بين الوجدان. في مقابل النهار الذي يشاكل قانون العقل في تبصره بالأشياء يغمرها ضياء الفهم، والليل أيضا هو الحالة الأصلية للأشياء، ميقات التجلي الإلهي»[1]، إنه يوحي بسلطة الوجدان التي أتاحت لهم الاطلاع على السر، في مقابل سلطة العقل التي تحجبه.

كما نلمس الانزياح في عناوين القصائد، "كجوهرة الماء" التي تحيل على الجواهر، وهي عند المتصوفة سبع «جوهرة الذكر، جوهرة الشوق، جوهرة المحبة، جوهرة السر، جوهرة الروح، جوهرة المعرفة، جوهرة الفقر»[2]، لنجد الشاعر قد أضاف جوهرة أخرى مرتبطة بالماء، ليحرك داخل القارئ رغبة في البحث في متن النص عن سر هذه التسمية.

ولئن كانت بعض عناوين القصائد الداخلية ذات دلالة تحيل على الرؤيا الصوفية أو اللغة، فهناك قصائد أخرى تختفي دلالتها من العنوان، ولا نستشف رؤيتها إلا من مقاربة النص، مثلما هي الحال في قصيدة «مقام بكاء لغياب الراقصة: أو جنوب المتاهة»[3]، إذ وعلى الرغم من أن التركيب يحوي لفظة (مقام)، فإن نظم العنوان يشيع غموضا حول رؤيته، إذ لا يمكن أن نستشف دلالتها الصوفية منه، ولكن بعد مقاربة النص والبحث في تركيبه، تتبدى لنا معالم التجربة الصوفية، من حيث مقاماتها وأحوالها، فتظهر ألفاظ (المريدين، المودة، الكشف، الأولياء، الريح، الشطح، كشوفاتي، جبّتي، برزخه، الوليّ، سر السماء) لتتضافر في تركيب القصيدة وتكسبها دلالتها الصوفية المرجوة.

---

[1]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، 1998م، دط، ص 2012.

[2]-أيمن حمدي: قاموس مصطلحات الصوفية، دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأولياء، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م، دط، ص ص 52/ 53.

[3]- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2011م، ط1، ص 78.

بعد العنوان وتحليلنا لأهم جزئياته في الدواوين المنتقاة بين عناوين رئيسة وعناوين فرعية، سنتطرق إلى باقي مصاحبات النص، نتخير منها الإهداء والحواشي – إذ وإن كان الإهداء موجودا في أغلب المنجزات الأدبية والنقدية بل وحتى الأكاديمية– فإن الحواشي نادرا ما نجدها في متن النص الشعري.

- **الإهـــــداء:**

يعد الإهداء واحدا من العتبات التي تقيم علاقة بين الأنا الشاعرة والآخر، بحيث يكون موجها إلى مهدي له لإظهار العرفان أو الشكر، وفي كثير من الأحيان يتخذ الإهداء شكل «عتبة نصية؛ تحمل داخلها إشارة ذات دلالات توضيحية، فهي تشي بوجهة نظر مفتوحة»[1]، لتكون برزخا يَعْـــبُـــر من خلاله النص من الإبداع إلى الإنجاز، بحيث يحيل على قصدية الشاعر في تخير المهدى إليه، والكلمات المنتقاة له فيكون تعبيرا عن العلاقات، عن الأفكار، وحتى التوجهات، وعتبة «الإهداء تقوم بتحديد خصوصية ونوعية المرسل إليه، متجاوزة الوظيفة التزيينية والاقتصادية إلى الالتحام برؤية الشاعر، وتعكس عتبة الإهداء نوع العلاقة بين المهدي والمهدى إليه»[2]. لذلك يرى جنيت (Gérard Genette) أنه «عتبة نصية لا تخلو من قصدية في اختيار المهدي إليه (إليهم)»[3].

وانطلاقا من الدواوين قيد الدراسة لمسنا أن الإهداء قد انقسم قسمين: الإهداء الأدبي والإهداء الشخصي.

إما الإهداء الشخصي فقد ارتبط معظمه بالعائلة أو أحد أفرادها، وسنتجاوزه كونه لا يقارب اللغة الصوفية، في حين سنحاول الكشف عن آليات الإهداء الأدبي والذي بدوره اتسم بعدة سمات، إذ حاول الشاعر إقامة علاقة جمالية خاصة عن طريق التفاعل مع النصوص الأخرى، أو استحضار شخصيات بقولها أو اسمها أو عن طريق تأليف نص

---

[1]–حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997م، ص 64.

[2]– محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 144.

[3]-Gérard Genette : Seuils, p 64.

إبداعي. وهذا جدول بالإهداءات التي ارتبطت باللغة الصوفية تشكيلا:

الديوان	نص الإهداء
نمش وهديل (عثمان لوصيف)	إلى كل من يحبني وإلى كل من لا يحبني/ في أي مكان أو زمان/ أهدي هذه القصائد حبا وكرامة + "لا رهبانية في الإسلام + لما رأيت الجهل في الناس فاشيا** تجاهلت حتى ظن أني جاهل + سأظل رغم الداء والأعداء** كالنسر فوق القمة الشماء
للزهور التي أحرقتنا (البشير بن عبد الرحمن)	إلى قصائد هي ماء الروح وروح الماء
مقام البوح (عبد الله العشي)	إلى كل من يحس أن هذه القصائد كتبت له أو كتبت عنه أهدي هذا الديوان.
جرس لسماوات تحت الماء (عثمان لوصيف)	إلى أبناء الشرق وإلى أبناء الغرب/ إلى أبناء الجنوب وأبناء الشمال/ من كل أرجاء العالم/ رسالة حب وسلام
يا هذه الانثى	إلى أنثى القارات الخمس/ من كل جنس ومن كل لون
اللؤلؤة (عثمان لوصيف)	إلى الأستاذ الشاعر عمر البرناوي عربونا للوفاء والمحبة الدائمة.. + "فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض" + "لكن ما يدوم إنما يؤسسه الشعراء" هلدرلن
أبجديات (عثمان	إلى كل القراء من أبناء الجزائر والأمة العربية ..+ "من أحب فكتم فعفّ

لوصيف)	فمات فهو شهيد" + ولقد أبيت على الطوى وأظله**حتى أنال به كريم المأكل + أنا في أمة تداركها الله**غريب كصالح في ثمود + "إن الحضارات الناضجة لا تموت من سكرات الخريف، وإنما هي تنسلخ فقط عن جلدها لتجدده، الخطر المهدد يكمن في الجمود وحده، والشاعر الحر هو الذي يمزق من أجلنا التعود والاستثناء"
ألواح ودسر (البشير بن عبد الرحمن)	للذي ترجّل وكان يسمى درويشا، ثم لك ...
الوهج العذري (ياسين بن عبيد)	إلى أستاذي العلامة عمر بن أبي حفص عليه الرحمة والرضوان/ إليك مهذبي ومضيء دربي، جهدي المبثوث بذكري، عربون وفاء ... وإحياء لعهد جميل.
وشايات ناي (عبد الرحمن بوزربة)	إلى كل القريبين جدا من الحزن والأغنيات
اصطلاح الوهم (مصطفى دحية)	إلى مصطفى رحمه الله...
قمة الماء (محمد بوطغان)	إلى الماء: حالة شعرية وقمما جميلة

من الجدول نجد أن الشاعر عثمان لوصيف في ديوانه (نمش وهديل) [1] يستثمر الحديث

[1]-عثمان لوصيف: نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997م، دط، ص ص 2- 3.

النبوي الشريف، بالإضافة إلى نصوص من الشعر العربي، تفاعلت كلها مع نص الإهداء الذي كان لمن يحبه ومن لا يحبه في أي زمان ومكان، إنها توحي بدلالة عدم الاكتراث بحب العباد، فهو ينشد حب رب العباد في صوفية تغلغلت في متن النصوص المشكلة لهذا الديوان.

وحين يتبعه بحديث "لا رهبانية في الإسلام" وكأنه يؤكد أن الدين الإسلامي لا يدعو إلى الزهد الذي اتخذه البعض حد الإيغال، بل والجهل أحيانا، وفي هذا مقاربة لقول المعري كذلك. والطريقة نفسها وجدناها في ديوان (اللؤلؤة) [1]، إذ يهديه إلى عمر البرناوي عربون وفاء ومحبة، مع استثمار لنقطتي التواصل (..)، وكأن الإهداء مستمر في طريق دلالة الآية الكريمة، فالزبد يذهب جفاء في حين أن ما ينفع الناس يمكث ويظل، إنها اللؤلؤة قلب المحار رمز الشعر للشاعر، إذ به يؤسس الوجود وبخاصة الشعر الصوفي الذي يحاول أن يصنع كينونة هذا الوجود وإعادة صياغته وفق رؤية تخييلية متفردة.

وإذا كان لوصيف يتخذ عدّة صيغ لإهدائه ضمن تفاعلات نصية بينها، فإن الشاعر ابن عبيد في أول دواوينه الشعرية؛ (الوهج العذري) [2]يهديه لمعلمه ومهذبه ومنير دربة عمر بن أبي حفص، الذي جاء مخصوصا لشاعر جزائري متصوف، ربما لتأثره به وبخاصة أن عمر بن أبي حفص كان مدونة ابن عبيد في بحثه لسنوات، ما جعله يتغلغل في تكوين الشاعر واتخاذه لمنحى التصوف في نتاجاته الشعرية بعد ذاك.

أما مصطفى دحية فيفاجئنا بإهدائه لديوانه (اصطلاح الوهم) [3]إلى نفسه، متبعا إياها بـــ: رحمه الله...، وإن كانت الرحمة للميت والحي لكن حينما نجد أنه يبحث عن رحمة في ثنايا وجود واهم يعيشه جزائري التسعينيات، فإننا بصدد حديث عن واقع مر كالعلقم أصبح الدعاء بالرحمة للحي ضرورة ملحاحة، لأن معنى الحياة والموت قد اختلف حينما دخلت الجزائر نفقا غابت فيه كثير من المصطلحات، وأضحى الوهم هو مبدأ الاصطلاح فيه.

---

[1]- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، دون دار، 1997م، دط، ص ص 3 / 4.

[2]-ياسين بن عبيد: الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، د ت، دط، ص 3.

[3]-مصطفى دحية: اصطلاح الوهم، ص 6.

في حين كان الإهداء في ديوان (تهمة الماء) [1] موجها للماء، علّه يشيع نوعا من النفحة الصوفية فيه، ذاك أن الماء اتخذ عند المتصوفة مكانا مهما، وبخاصة في دلالة الرحلة فكان تهما جميلة لحالة شعرية

إما الإهداء الأدبي الذي كان نصا تأليفيا من الشاعر، فوجدناه في ثلاثة دواوين هي: (جودي الروح) و(أهديك أحزاني) و(معلقات على أستار الروح)، حيث قارب الشاعران الإهداء بنصوص شعرية، كان الأول حديثا عن الأنا ومقاماتها. يقول نذير طيار[2]:

هنا

في مقامات الأنا.

يستوي جرحي،

وترشف أوقاتي ندى

من يدي بوحي

أللم تاريخي لأعزل لحظة

تدثرني، حبلى كسنبلة القمح

أنا

في غيابات الشقا،

انحت الرؤى،

ربيعية ألوانها،

عذبة الصدح

سأبذرها حلما بنبض مواسمي،

---

[1]-محمد بوطغان: تهمة الماء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2003م، ط1، ص 3.

[2]-الإهداء نص عمودي على بحر الطويل كتب بطريقة مغايرة على الشكل التفعيلي مراوغة من الشاعر وتحايلا على فضائه النصي.

وأقطفها وردا لمئذنة الفتح[1]

إن هذا الإهداء يمكن تقسيمه إلى مقطعين، الأول ارتكز على دلالة المكان، افتتحه بظرف مكاني (هنا)، وحديث عن مقامات الأنا بين الجرح والبوح، إنه البوح الشعري الذي يتخذه سلاحا لمجابهة واقعه المأساوي، انطلاقا من لملمة تاريخه، أما المقطع الثاني فإنه بحث عن نحت الرؤى ببذرها حلما يتفتح معلنا عن الكشف والفتح، إنه عالم الغيب والشهود الذي يبحث عنه الإنسان، يكشف ذاته ويتعرّف أناه. وحين امتزاج المقطعين استظهر الشاعر تاريخه وأناه معا، فكان التاريخ في اتخاذ القصيدة من النمط العمودي إذ نظمت على بحر الطويل، أما استظهار الأنا فكان في المغايرة التي رسم بها النص، فبدا تفعيليا حداثيا، في حين أنه لا يعدو أن يكون قصيدة عمودية.

أما الإهداء الثاني فكان ممثلا للنزعة الصوفية، إذ يذكر السر والسحر، العروج حين الرحلة، الصحو والفناء دون زوال. يقول:

إلى وجع الحقيقة في كل صدر كَسِرِّ هذه الفاتحة

إركبي تعب القلب أحصنة للخيال

وامسحي من جبينك عمرا مضى

ثم عمرا سيمضي

وبينهما أنتِ قادمة من أقاصي الشمال

لكِ من جسدي غربتان

ومن سحر عينيكِ ما قد دهاني

لي الشمس غارسة وجهها في الرمال

إشرعي مثلما شئتِ

للغيم بابا

[1]-نذير طيار: جودي الروح، منشورات مكتبة إقرأ، قسنطينة الجزائر، 2009م، ط1، ص3.

ومثل الذي شئتِ

للصحو بابا

أنا الآن فيكِ امتددت

وأقسمت أن ليس لي من زوال[1]

يحمل هذا الإهداء في طياته دلالة الحضور الأنثوي الذي طغى على كل قصائد الديوان، بل وعنوانه كذلك، انطلاقا من كاف المخاطب المؤنث (أهديكِ)، ولعل ذلك راجع إلى فكرة ابن عربي حول المرأة؛ إذ يراها محل كل انفعال[2]، وقد انبنى نص الإهداء على تحاور الشاعر مع الذات المخاطبة، راسما لها صورا مستوحاة من الطابع الصوفي، فمقامها خيال، ومن سحر حضورها وقدومها يفنى عمر الإنسان الماضي والمستقبل، إنه يفتح بابا للصحو والغيم معا، باحثا عن التوحد والحلول، ليمتد فيها كي لا يكون له بعد ذاك أي زوال، إنه الفناء الذي تغيب فيه المادة (الجسد)، لتحل محلّها الروح؛ شاهدة اللحظة متعايشة بها، فهي وجع الحقيقة الكامنة في صدر كل إنسان.

أما الإهداء الثالث فقد لمسنا فيه نزعا نحو التفاعل النصي، من حيث استحضار بعض ومضات شخصية ابن عربي في واحد من إنتاجاته، وهو كتاب الفتوحات المكية. يقول:

إلى القائم على مملكة " الفتوحات"

فارسا صهوته الضوء

وسيفه الروحانية

ومضماره التجريد

لك حمد النعمى ...

---

[1]-ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 3.

[2]-يراجع: محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ج2، تعليق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1980م، ط2، ص 336.

رأيتك كما لا تُـــرى إلا حلما

فكانت بعض هذه القصائد من غير تعيين[1].

إذ نلحظ أن هذا الإهداء يأخذنا إلى عوالم الصوفية، كفارس يمتطي الضوء باحثا عن فيوضات ربانية، إنه نص أدبي يتواشج مع الفتوحات المكية لابن عربي، وبخاصة في دلالة كتابة التجربة بـــحد ذاتها، حيث يكون فعل الرؤيا حلما، وهذا إشارة لحيثيات كتابة الفتوحات المكية، لذلك نجد أن قصائد المجموعة الشعرية كانت إهداء دون تعيين وكأنها للعارفين ومن تبعهم من المريدين.

وإذا كنا قد تناولنا الإهداء في مقدمة الدواوين، فإننا قد لمسنا إهداءات مثّلت تصديرا للقصائد، أو ما يقابل باللغة الفرنسية "Epigraphes"، إذ شكل هذا النمط من الإهداء ظاهرة بارزة في ديوان الوهج العذري، بحيث وظف في ثلاثة نصوص؛ مثلما هي الحال في قصيدة "تراتيل المشكاة الخضراء!"[2] التي أهداها للحلاج شهيد كشف السر، إذ ضمنها نفحات صوفية جلية من خلال اللغة والصور والرمز كذلك.

والشخصية ذاتها نجدها في تصدير لقصيدة الشاعر وغليسي؛ «شطحات من وحي الفناء والتجلي»[3]، التي كانت نتيجة لمصاحبته للحلاج وطواسينه. إنه إشارة لتأثير الحلاج من خلال مؤلفه وفكره في الشاعر، وبخاصة في فكرتي الفناء والتجلي، فاستحضره وغليسي شخصا، ليساند دلالة النص الدائر في حب الله، مما جعله هوى صوفيا تغيب الروح حين تجليه.

بعد جولتنا في ثنايا عتبة الإهداء، تبين أنه نص موازي يشيع فعالية قرائية، تعين على فتح أفق الانتظار، وتسهم في التفاعل القائم بين الأنا والآخر، بوصفه تعبيرا على التقدير والمحبة، وإشارة ضمنية للفكرة التي تستقى من تجربة صوفية تهدف إلى الغوص في الباطن، للرقي به إلى معارج متعالية، فتتمظهر في ارتحال الشاعر، والقارئ في ثنايا جسد الكتابة، مما يخلفه

---

[1]-ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 2003م، دط، ص 5.

[2]-ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 16.

[3]-يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار، ص 99.

النص من متعاليات نصية، تستوجب الوقوف عندها قبل خوض غمار المتن الشعري. كالتصدير والهوامش.

- **التصدير**

يعدّ التصدير عتبة من العتبات التي تعمل على فتح مجال القراءة والتأويل أمام متلقي النص الأدبي، وبخاصة إن عَدَدْنَا التصدير جسرا يربط العنوان بالنص، بل وحتى جسرا يربط المتلقي بالكاتب، إذ إن حضوره هو «علامة على الثقافة، وكلمة جواز تثاقفي ينقشها الكاتب على صدر كتابه»[1]، والتصدير أو Epigraphes هي ما يكون في بداية كتاب، أو فصل توحي بروح النص ومكتنزاته[2]، ويعرفه جيرار جنيت بأنه «استشهاد موضوع على الحافة، على رأس العمل أو جزء منه عموما..» [3].

لذلك يمكن عدّه من آليات التفاعلات النصية، يتمظهر ويعلن وجوده في بداية العمل الفني غالبا، أو في نهايته أحيانا، حيث تعدّ وظيفة الحضور والغياب أكثر وظائفه انحرافا، "لارتباطها بالحضور البسيط للتصدير كيفما اتفق، لأن الوقع الذي يحدثه حضور التصدير أو غيابه يدل على جنسه، أو عصره، أو مذهبه الكتابي"[4]. ولعل أكثر الدواوين المدروسة احتفاء بالتصدير كانت دواوين الشاعر عبد الله حمادي (البرزخ والسكين، ...أنطق عن الهوى)، ويمكن إرجاع ذلك إلى محاولة الشاعر بناء نصوص متداخلة مع النص الفعلي، بحثا عن جسر تواصلي بين الأثر السابق والزمن الحالي، بحيث يكون التراث الصوفي هو أكثر ما اشتغل عليه في تصديراته؛ سواء بمقتبسات من نصوص أو بشخصيات أو إحالات.

وقبل التطرق إلى تصديرات النصوص، نحيل على تصدير ديوان لمسناه في منجز شعري واحد للشاعر عبد الله حمادي، حيث صدر ديوانه بتنبيه للغافل كان بلغة أجنبية (فرنسية).

---

(1)-عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص الى المناص، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، 2008م، ط1، ص 112.

(2)-Dictionnaire des litteratures : sous la direction de Jacques DEMOUGIN, part 1, librairie larousse, Paris, 1985. P 514.

(3)-Gennete, Seuils. p 147.

(4)-عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 112.

يقول فيه:

«تنبيه الغافل ... !

L'écrivain doit être comme Dieu dans la création ; invisible et tout puissant qu'on le sent partout mais qu'on ne le voie nulle part...» [1].

ولعل هذه المفارقة من الشاعر في جعل التصدير متخذا شكل التنبيه، يشير إلى ضرورة إتيان النص بوعي يحيط بما يفيده العنوان، فهو بوح شعري ناجم عن الهوى الذي ألّم بالشاعر، والذي استند إلى عدة مصادر، شعرية (اللغة/ القصيدة)، وجغرافية (الأندلس/ إسبانيا)، وتجربة صوفية استمدها من ألفاظها، وعباراتها، ورموزها، وشخصياتها، ودلالاتها، لتشكيل هذا الديوان، أما اللغة الفرنسية التي جعلها مدادا لهذا التصدير، فيمكن ردّها إلى رغبة الشاعر في إعطاء بعد آخر لإنتاجه، بحيث إن الهوى (الحب) متعدد اللغات، متعدد المشارب ، إنه ببساطة نتاج وجود إنساني. ونلمس دلالة العدول في اللغة المشكلة لنص هذا التصدير، حيث اعتاد الشاعر حمادي اعتماد لغة اسبانية، حين إدراجه للتعدد اللغوي في إنتاجه الشعري، وبخاصة إذا علمنا أن له كتابات إبداعية باللغة الإسبانية.

كما وظف الشاعر مصطفى دحية تصدير ديوان في منجز شعري واحد، جاعلا منه توطئة، يقول فيه: توطئة

حين تغدو النواميس أوهامنا

يجتبينا ملاك النشوء فنُبْدىء أرحامنا

تنتفي هيأة الله إما اجترحنا مداد الحقيقة

حين يَمْثُلُ ثلث الحقيقة:

---

[1]-عبد الله حمادي: ...أنطق عن الهوى، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، 2011م، ط1، ص 06.

تنسخ أقلامُنا موتَنا[1]

فالشاعر يحيلنا هنا على معاني الديوان، وأساس اشتغاله فيه، حيث يرى أن النواميس هي التي تغذي أوهامنا، لكن أساس الحقيقة هو اللغة التي بها نهندس مملكتنا الحياتية، في البحث عن سؤال الوجود، إلى أين يأخذنا الارتحال في جسد اللغة؟ التي أصبحت تشكل اصطلاحا للوهم؟ هذه اللغة التي ترتكز على البعد الصوفي بحيث تتحول إلى مادة خلق، إذ «تصبح انشغالا في حد ذاتها، تبتكر لعبتها من سلالتها الدلالية وسياقاتها المعرفية»[2].

أما تصديرات القصائد، فقد لمسنا في ديوان "أنطق عن الهوى" توظيفا مكثفا له، بحيث لا تكاد تـــخلو قصيدة واحدة منه، وإذ نقارب اللغة الصوفية، فإننا نلجأ إلى قراءة تصديرات اتخذت من التصوف طريقا لها، وفيما يأتي جدول بأهم التصديرات التي قامت على اللغة الصوفية:

الشاعر	الديوان	القصيدة	نص التصدير
عبد الله حمادي	... أنطق عن الهوى	في البدء كان الحب...	"أدين بدين الحب أنى توجهت ..."
		كتاب الجفر	"... وداؤك منك وتستكثر"
		أنطق عن الهوى	... وتزعم أنك جرم لطيف**وفيك انطوى العالم الأكبر"
		نوبة زيدان	ما رقّ فارتقت
		جوهرة الماء	إبانة عن مكان كتابة القصيدة
		نار الجنة	المسعى إلى دار الجلال وإن لم يكن فدار السلام .....

[1]-مصطفى دحية: اصطلاح الوهم، ص 13.

[2]-المصدر نفسه، ص 10 من المقدمة بقلم عبد العزيز غرمول.

		كاف الكون	حاشية يا امرأة من ورق التوت
		ستر الستور	وجودي أن أكون بلا وجود
		طقوس خرمية	قول للإمام المجمجم
	البرزخ والسكين	البرزخ والسكين	قول ابن عربي (له النزول ولنا المعراج)
		رباعيات آخر الليل	قول للحلاج وبيت شعري للشاعر المعتمد بن عباد
		امرأة من ورق التوت	قول من التوراة
يوسف وغليسي	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	شطحات من وحي الفناء والتجلي	إهداء إلى الحلاج
ياسين بن عبيد	الوهج العذري	تراتيل المشكاة الخضراء	إهداء إلى الحلاج
		في مراياها .. انكسرنا	إهداء إلى ندماء الوجد الصوفي
		شظايا الرياح	تفسير حال قبل الكتابة
		يا عاشق من ..؟	إهداء إلى عشاق الحقيقة
عثمان لوصيف	المتغابي	الحمامة الأسيرة	مطلع عينية ابن سينا وبيتان لمجنون ليلى

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ولعل أبرز تصديرات أول الديوانين تكمن في قصائد "رباعيات آخر الليل"، و"البرزخ والسكين"، و"في البدء كان الحب"، حيث نجد أن الشاعر حمادي قد التمس من شيوخ المتصوفة نصوصا تفاعلية مع نصه الأصلي، انطلاقا من التصدير، حيث كان صدر بيت ابن عربي من ترجمان أشواقه هو تصدير قصيدة "في البدء كان الحب"، ولكي نقارب التصدير فنحن بحاجة إلى طرفين كي يصل بينهما هذا الجسر وهما العنوان والمتن.

أما العنوان فإنه نص تفاعلي مع نصوص أخرى أبرزها ما جاء في الإنجيل إصحاح يوحنا (في البدء كان الكلمة) [1]، وهو إشارة رامزة لتواشج المسيحية والصوفية، ولعله ما أشار إليه ابن عربي بوحدة الأديان[2]. في قوله:

أدين بدين الحب أنّى توجهت ركائبه فالدين ديني وإيماني[3].

كما نجد تفاعلا آخر مع نص شاعر جزائري هو عز الدين ميهوبي، في نصه "في البدء كان أوراس"[4]، وكأن حب الجزائري وعشقه يبتدئ من الأوراس؛ رمز البدء والانبعاث إلى حياة الحرية والحب ما هو إلا حرية.

ولئن وجدنا عنوان القصيدة يحيل على تفاعل نصي، فإن متنها في حد ذاته يشير إلى تشكيل نص آخر، هو نص التصدير في ترجمان الأشواق. حيث نجد أن ابن عربي قد لجأ إلى شرحه حينما استعصى على الناس فهم ما يربو إليه، فكان بين بيت شعري وآخر نص نثري شارح.

وهذا ما يشبه بناء نص حمادي، إذ ابتدأ القصيدة عمودية ليختمها على الشكل

---

[1]-إنجيل يوحنا، الإصحاح الأول، ضمن الكتاب المقدس: أي كتب العهد القديم والعهد الجديد، ترجم من اللغات الأصلية وهي اللغة العبرانية واللغة الكلدانية واللغة اليونانية، دار الكتاب المقدس في العالم العربي، ص 145.

[2]-أو حقيقة الأديان كما جاء في تعليق أمين يوسف عودة على هذه الأبيات، يراجع: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص ص 218-219.

[3]-محي الدين بن عربي: ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، علق عليه ووضح حواشيه، عبد الغني محمد علي الفاسي، دار الكتب العلمية، لبنان، 2006م، ط2، ص36.

[4]-عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، 1985م، ط1.

التفعيلي، وأما ما بينهما فقد كان شرحا يقارب النثر، وبخاصة أن افتتاح القصيدة هو تساؤل من الحبيبة حول ماهية الحب، لكن هل يمكن أن نجد شرحا أو تعريفا لما بين الحاء والباء؟ أم إننا سنظل نفتش عن معانيه وتأويلاته المنفتحة على إمكانات عديدة انفتاح دلالة عنوان النص المنتهي بنقاط الحذف؟

كما يتمظهر ابن عربي كذلك في قصيدة "البرزخ والسكين" بحضور الاسم مع القول؛ (له النزول ولنا المعراج)؛ حيث يرى ابن عربي أن «بحر العماد برزخ بين الحق والخلق، في هذا البحر اتصف بالتعجب... والفرح، والمعية وأكثر النعوت الكونية، فرد ماله وخذ مالك، فله النزول ولنا المعراج»[1]، وفيه دلالة البرزخية وهي مرتبطة ببرزخية التصدير في حد ذاته، كونه عتبة بين طرفين كالبرزخ الفاصل بين النص وعنوانه.

وإذا كان التصدير في القصيدتين السابقتين باللفظ، فقد كان مغايرا للنص الأصلي في قصيدة "كتاب الجفر"، حيث نجد مقطعا من بيت شعري للإمام عليّ رضي الله عنه، تم تغيير الضرب بكلمة تستكثر، وكأن الشاعر حمادي أشار إلى أن المقصود عارف بحال دائه ويستكثر منه. فأي داء هو هذا؟

إن تحليلنا للتصدير وعلاقته بالعنوان والنص، سيجعلنا نبحث عن دلالة الاستكثار من الداء المقصود، ولأن دلالة العنوان تندرج ضمن اللغة في شقيها (الكتاب/ الجفر)، والجفر يناظر «كما يفهمه الشيعة، بوصفه لوحة استرارية رمزيتها العرفانية الشيعية في أشكال تجمع بين الأبجدية والعدد»[2]، وهذا المعنى تمظهر في نص القصيدة، إذ تشكل في ثنايا المتن انطلاقا من الحروف التي كانت مقطعات للنص، ولعل الاستكثار كان مرتبطا بعلم الحروف، الذي يحمل دلالة عرفانية صوفية قائمة في دلالتها على حروف كذلك، لا كما يراها العامة بل في تأويل الخاصة (العارفين) لها، وإن كان الجفر علما واسعا[3]، فإن المتصوفة قد حاولوا إعطاءه بعدا معرفيا في كتاب يحاول القبض على هذا المعنى الباسط للنهل منه والاستزادة

---

[1]- محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، دار الفكر، بيروت، دت، دط، ص 190.

[2]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص397.

[3]- يراجع: عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 893.

والاستكثار، فيكون داء المعرفة هو ما يصبو إليه، وبخاصة إذا أدركنا أن «اللغة الصوفية ليس مغامرة في الوجود فحسب، بل إنها ليست لغة ذات طابع وجودي فقط، ولكن أيضا ذات طابع معرفي، فهي محاولة وسعي دائم للاستكشاف والولوج إلى الغامض»[1].

ولئن كان تصدير هذه القصيدة مغايرا للنص الأصلي ومبتورا منه، كونه جزءا من بيت، فإننا نجد في قصيدة "وأنطق عن الهوى" تصديرا من ذات القصيدة ببيت تام؛ (وتزعم أنك جرم لطيف وفيك انطوى العالم الأكبر) [2]، مشيرا إلى تفاعل نصي يحيل على دلالة القصيدة الحاضرة، تكثيفا ناجما من دلالة النص الغائب، ليجعل من الإنسان العالم الأكبر، ويشيع فكرة ابن عربي في تواشج النصين، ليرسم عالما يجعل ما يقول به العارف بالله مبلغ إيمانه؛ الناجم عن عمق هواه، فالهوى كمشترك لفظي لا يحيل على الضلال، بل هو إحالة على درجة من درجات الحب في الله.

أما قصيدة الرباعيات، فإن تصديرها كان مرتبطا بشخصيتين؛ هما الحلاج والمعتمد بن عباد، ليكون التساؤل في ذهن المتلقي؟ ما الذي يربط هاتين الشخصيتين حتى كانا تصديرا لنص واحد؟ وهل يمكن أن تتداخل دلالة التصدير مع النص، أم هل إننا نلجأ إلى تفكيك الرباعيات كونها تشكل ثلاثين 30 مقطوعة؟

إن الرباعيات نص يجسد «نضج القصيدة الصوفية لما تحتويه من سمات وعناصر تتيح لنا القول بأن الرؤية الصوفية قد تكاملت في هذا النص، ذلك أن الرباعية تفترض (المشهد) أو اللوحة، كما تفترض درجة عالية جدا من التكثيف بغية التأثير في المتلقي»[3]، ولعل هذا ما جعل الشاعر يكثف دلالة تصديره ، من خلال ما يفيده من ضرورة بلوغ القوس الثاني الذي يكون دون اللوح، فإن لم تتأتَ لك تلك المرتبة من المعرفة الصوفية في تجربتها الشعرية، فلن يستطيع القارئ فهم الرباعيات، ولعل إرداف قول المعتمد بن عباد، إحالة على ما حلّ به

---

[1]- سحر رامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2005م، ط1، ص 97.

[2]- عبد الله حمادي: ... أنطق عن الهوى، ص 132.

[3]- عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، ج1، ص 13.

نتيجة عدم فهمه لحيثيات الواقع الأندلسي آنذاك، الذي ما كان يستوجب عقلا بقدر ما كان بحاجة إلى فهم ووعي، نابعيْن من معرفة وجدانية حدسية. فإلغاء العقل وتغييبه جعل الحلاج والمتصوفة «لا ترى فيه سبيلا كافيا لمعرفة الحق، والاتصال به، فالقلب وحده يوصل إلى الرؤية»[1]. ولعل هذا ما تغياه الشاعر حمادي، أن يعمل القارئ فكره لا بالعقل، بل بالحدس، إذ إن «الشعر المحدث يسعى إلى ترسيخ العلاقة بين الفكر والشعر»[2]، وهذا ما حوته مقدمة ديوان البرزخ والسكين.

ومن التصديرات التي انبنت على التفاعل النصي ما جاء في قصيدة نوبة زيدان حيث صدرها الشاعر حمادي بمقتطف من بيت لابن الفارض من تائيته.إذ يقول:

وغنَّتْ منَ الأشعارِ مارقَّ فارتقتْ لسدرتها الأسرارُ في كلِّ شدوة[3]

فقام الشاعر حمادي بأخذ (ما رقّ فارتقت)، وجعله تصديرا لنصه الشعري، وهو إحالة على نص متميز في نصوص الأدب الصوفي، والتي تحوي فكر المتصوفة وسلوكاتهم وتفاعلاتهم، فهل كان التصدير في نوبة زيدان مقاربا للنص الحاضر؟

إن تلك التصديرات لم تكن فقط نصوصا تفاعلية، بل وجد بين تصديرات القصائد ما وظف ليبين عن زمن أو مكان أو حالة، بعضها يمكن أن نستمد منه دلالة التصوف كتصدير قصيدة (سيدة الريح)، الذي يعد بمثابة عنوان ثان للنص، إنه سجود القلب حيث إن السجود هو أكثر الأفعال دلالة على الخضوع لله تعالى، وإن كان هذا السجود للقلب فإنه تعبير عن معرفة الحق معرفة تامة، وكان الحضور الأنثوي الذي استند إليه الشاعر في رسم عوالم هذه القصيدة خير دليل على هذه المعرفة، كون المرأة أكثر ما يحيل على تجلي الذات الإلهية.

وأكثر التصديرات شدا للانتباه ذاك الذي افتتحت به قصيدة (كاف الكون)، حيث

---

[1]-أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، وزارة الثقافة، الأردن، 2002م، ط1، ص 189.

[2]- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 110.

[3]- ديوان ابن الفارض: ص 16.

كان إحالة على نص سابق لذات الشاعر، بوصف النص الحاضر حاشية للنص الغائب، وكأننا بصدد نص كان في الأصل حاشية أو هامشا، ليصبح مركزا بعد ذاك متسما بعنوان يتخذ لفظتين كاف/الكون، فالكاف كما يراها النفري في مواقفه حقيقة لا تشبيه[1]، ليكون النصان حقيقة لا مشابهة بينهما، وهذا ما نلحظه في بنائهما حيث ابتدأهما على شكل شعر التفعيلة، ليختتمهما على النمط العمودي. ولتكون المرأة هي مدار هذا البناء في كلا النصين.

ولئن كان الشاعر حمادي قد انطلق من الهامش ليجعل منه بوحا ثانيا في نص جديد، فإن الشاعر لوصيف قد وظف تصديرا ختاميا في قصيدة "الحمامة الأسيرة" والتي اتسمت بتوظيف تصدير استهلالي كذلك، وهو النص الوحيد من المدونة الذي اتسم تشكيله بهذا النمط، حيث كان نصا بين فكي تصديرين، الأول استهلالي يسهم في توجيه القراءة وأفق انتظار القارئ مع توسيع أفقه، فيما لا يسهم التصدير الثاني (الختامي) في ذلك، كونه يأتي بعد القراءة الفعلية للنص[2]، ولأن الشاعر قد استلهم الرمز الطبيعي في رسم معالم القصيدة فقد كان التصديران من التوجه عينه، حيث ارتبطا بورقاء ابن سينا، وقلب المجنون المشبه بالقطاة العالقة في الشرك، ليكون النص تفاعلا بين الحمامة والقطاة اللتين عايشتا أحوالا جعلتهما أسيرتين كما هي حال عنوان النص.

- **الـــهوامش**

وهو من المصاحبات النصية التي وظفت مع النص الحديث، كما يصطلح عليه بالحاشية، ويرى جينيت أنه «ملفوظ متغير الطول يرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص»[3]، يفيد دلالة التفسير أو التعريف أو التعليق عن طريق استكمال النص وتفريغه وإضافة تعليق إلى جزء منته منه، ذلك أن «الوظيفة الأساسية للحواشي والهوامش الأصلية هي الوظيفة التفسيرية

---

[1] يراجع: النفري محمد بن عبد الجبار: المواقف والمخاطبات، تح: آرثر أربرى، تقديم وتعليق: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985م، دط ، ص 140.

[2] يراجع: نبيل منصر: النص الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007م، ط1، ص 58.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص 127.

والتعريفية بالمصطلح الموجود في النص، أما الحواشي والهوامش اللاحقة فتتخذ من الوظيفة التعليقية سبيلا لها لفهم النص»[1].

وقد لجأ الشاعر المعاصر إلى استيضاح معنى نصه بإفراد الهوامش، نظرا للاغتراب الذي أصبح يعاينه المتلقي ويستشعره حين مقاربته للنص الشعري المعاصر، وأكثر هذه الهوامش نجدها في نصوص التجربة الشعرية الصوفية، ولعل هذا راجع إلى ما للغة الصوفية من إلغاز وغريب إشارة، تجعلها لغة مستعصاة على كثيرين، فما بالك إن كانت مدرجة ضمن نص شعري يتغيا الحداثة وجمالية كسر المألوف، فأضحت الهوامش من مستلزمات النص المعاصر، ليس بوصفها تواريخ للقصائد وأمكنتها فقط، بل إن الهوامش طغت لتشمل نصا موازيا لنص القصيدة، يشرحها ويفسرها في أحيان كثيرة لإزاحة التغريب الذي يمارسه النص الحداثي على متلقيه، فما كان من المبدع إلا أن اتخذ مركزية التسلط على توجيه القراءة بإفراز جانب للهامش داخل النص الأصلي للقصيدة، وقد كانت هذه الهوامش في أغلبها شرحا لكلمات أو مقولات أو شخصيات يتم إدراجها ضمن النص الأصلي، ما يجعل الهامش مرتبطا به لا دخيلا عليه، بل إنه يسهم بنسبة قليلة في جماليته، فدوره ليس هامشيا وإن كان هامشا، لكن نلحظ أن في تسلط الشاعر تسفيها لدور القارئ وقدرته، وحجرا على مخيلته ومقارباته، فإن كان التهميش من المصاحبات النصية التي أضحت ترافقه في إرساء الدلالة، فقد لمسنا وجودا للهامش في بعض الدواوين. وأكثر النصوص التي استثمرته كانت قصيدة "البرزخ والسكين" لعبد الله حمادي، إذ استثمره في صفحتين كاملتين مستمدا ذاك الهامش من دراسة للأستاذ خميسي ساعد، إذ كان ــ الهامش ــ إشارة لبعض دلالات القصيدة في إحالة على نصوص أخرى قام عليها بناؤها؛ من القران الكريم والتوراة والتصوف، لكن طول الهامش قد تجعل القارئ ينفر منه، ما يخرجه عن إطار النص، وإن كان طول هذا الهامش راجع إلى ما في القصيدة من عناصر تشكيل لغوية تستدعي ذلك، كونه نصا حداثيا ينبني على فعالية التصوف في رسم عوالمه.

ولأن التراث الصوفي قليل الحضور في ذهنية المتلقي، فإن تواشجه مع نص شعري زاد

---

[1]- المرجع السابق، ص 131.

من الحاجة إلى مثل هذه الهوامش، إذ لمسنا حضورها في نص "شطحات من وحي الفناء والتجلي "[1] للشاعر وغليسي. ونص "جوهرة الماء"[2] للشاعر عبد الله حمادي؛ الذي لجأ إلى شرح لفظة السيمرغ كونها لفظة غير متداولة استمدها من حضارات أخرى، كما أن السيمرغ طائر له دلالته في الفكر الصوفي[3].

وقد ركزنا على هذه النصوص دون غيرها إذ إن الهامش كان فاعلا في دلالة النص، بل يمكن عدّه نصا موازيا يقيم دلالته على ضفاف جوانب النص الشعري، في تمييز بين الشعر والنثر شرحا ورسما لمعاني التشكيل المستوحى من لدن تراث المتصوفة فكرا وفلسفة.

ولعل تشكيل النص الشعري الصوفي في الأدب الجزائري المعاصر وارتكازه على عتبة الهامش، يعود إلى ما في هذا النص من نقاط موغلة في التجريب، تجعل القبض على المعنى مستعصية أحيانا، ما حتم على كاتب مثل هذه النصوص اللجوء إلى إفراد جانب من الإحالة أو الهوامش، بغية إضاءة درب المتلقي، وإن كان في هذا الأمر نوع من التسلط، إلا أننا نستطيع إيجاد جانب إيجابي فيه، إن علمنا أن النص الشعري غير محدد الوجهة، فهو لكل متذوق؛ وليس لكل المتلقين درجة التذوق نفسها، فإن كان هناك متلق خبير، فإننا لا نعدم وجود متلق أول يستمتع بجمالية الحروف وسبكها، ولحمة التركيب ونظمه، لكن انغلاق الدلالة وصعوبة الفهم قد يكونان سببا في ابتعاده عن مثل هذه النصوص، ما يجعلنا نشبه الإحالة أو الهامش بالمغناطيس الذي يستعمل وسيلة لجذب أكثر عدد من المتلقين المستوعبين للنص.

إن الهامش بغض النظر عن مكانه (أسفل الصفحة، أو في آخر القصيدة) يتخذ دورا في إفراد مساحة أخرى للقارئ، لمعاينة ما يراه الشاعر في تشكيل منجزه الشعري، بحيث إن توجيه دلالة النص من لدن صاحبه قد تحيل على استثمار لوقت المتلقي، الذي قد يجد صعوبة

---

[1]-يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 100.

[2]- عبد الله حمادي: ... أنطق عن الهوى، ص47.

[3]- يراجع: فريد الدين العطار النيسابوري، منطق الطير، تر: بديع محمد جمعة، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2002م، دط، ص 184.

في القبض على هذه الدلالة أو البحث عنها باستغراق وقت طويل، وبخاصة إن كان النص مبنيا على رؤية صوفية ومستمدا معظم دعائم بنائه منها، لغة ورؤيا وصورا وتفاعلا نصيا، فيكون الهامش مفيدا في كثير من الأحيان وبخاصة عند القراءة الأولى، حيث يتوضح ما استغلق عن الفهم ليفتح بابا أوسع للتأويل، استنادا إلى ما يقوله التشكيل – حينما ينتهي ضباب الغموض الذي يلف النص- عن طريق الهامش.

لقد سعى الشعر الجزائري ذو النفحة الصوفية إلى توظيف نص مواز في منجزه الشعري، أكسبه دلالة الرؤيا التي تبناها، من حيث المعجم الصوفي، الرؤيا الصوفية، وإن كان النص الموازي " يمثل سياجا أو أفقا يوجه القراءة ويحد من جموح التأويل، من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة"[1]، إلا أن إدماجه في النص، جعله يفسح مجالا للفهم، وبخاصة أن اللغة الصوفية المشكلة لهذا النص تعد تحديا يستوجب ضرورة تذليل صعوباته عن طريق نص مواز.

(1)-نبيل منصر: النص الموازي، ص 21.

ثانيا: الحروف

تعد الحروف لبنات اللغة، وهي عند المتصوفة ذات دلالات ترتبط بعرفانية التجربة في علاقتها بالخيال، إذ أشرك ابن عربي «الحروف في إرساء فعالية الخيال من داخل ممارسة خيالية، بما ينسجم مع تصوراته الوجودية والمعرفية»[1]، وقد أشار إلى ذلك في كتابه الفتوحات المكية، حيث أكد أن الحروف مخلوقات حقيقية وليست مجرد نظام أو مستوى للغة، إذ «تقرر بالبرهان العقلي خلقه تعالى الأزمنة والأمكنة والجهات والألفاظ والحروف والأدوات والمتكلم بها والمخاطبين من المحدثات، كل ذلك خلق الله تعالى»[2].

واتخذت الحروف مكانتها الرمزية العرفانية بوصفها عالما مستقلا «يوازي الوجود المخلوق بما فيه عالم الغيب والشهادة»[3]، إذ تمثل (غ، ص، ك، خ، ت، ف، ش، هـــ، ث، ح) عالم الغيب، أما باقي الحروف فتمثل عالم الشهادة والقهر[4]، وهذا ما أورده في فصوص الحكم من أن «الحقائق العلمية وإن كانت معتبرة لا بأحوالها تسمى حروفا غيبية، ومع أحوالها كلمات غيبية، والحقائق الوجودية وإن كانت معتبرة لا بأحوالها تسمى حروفا وجودية، ومع أحوالها كلمات وجودية»[5].

فالحروف منقسمة بين الوجود والغيب، فما كان منها ناجما عن الحقائق العلمية فهي مرتبطة بالغيب، أما إن كانت ناجمة عن الحقائق الوجودية فهي مرتبطة بالوجود.

ولأننا نقارب تشكيل اللغة الصوفية؛ كان حضور الحرف في هذه النصوص واضحا وجليا، إذ وظف بمعناه أو بخصوصيته، أين يذكر الحرف لفظا أو حروفا بعينها، وأكثرها توظيفا كان (الألف، الميم، النون، الباء، الكاف)، وهي ذات دلالات معينة بحسب ما أورده ابن عربي لها، سواء من حيث التقسيم أو من حيث العوالم، واستثمارها في النص الشعري

---

(1)-خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، المغرب، 2004م، ط1، ص 48.

(2)- ابن عربي: الفتوحات المكية، ج2، ص71.

(3)- رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ص166.

(4)- يراجع: ابن عربي، الفتوحات المكية، ج1، ص ص 341- 342.

(5)- ابن عربي: فصوص الحكم، ص 74.

الجزائري كان على نمطين: من حيث الدلالة ومن حيث الشكل.

- **من حيث الدلالة:**

حاول الشاعر الجزائري استظهار النفحة الصوفية انطلاقا من توظيف مخصوص للحرف؛ متفردا أو مجتمعا، إذ نجد أن دلالته تحيل على اللغة التي يبحر فيها باحثا عن معان جديدة، تدهش القارئ وتومض بريقا في فكره، حينما يمنحه شهوة ولذة، فهو يرتقي في حضرة الجمال معلنا عن بداية الامتزاج بين الإنسان والحرف مقرّا أن للحرف القدرة على فرض سطوته، من خلال تخطي حواجز الورق فاتحا الأفق أمام حياة مختلفة:

شهوة الحرف

في رقة النور تجتاحني

تتخطى الحواجز بيني وبين الورق

شهوة الحرف

صوب سديم التراب تلملمهم شلوا تهاوى

بدون احتراق النظام[1]

لقد رسم الشاعر في هذا النص صورة للحرف الذي يأسره فيحتويه احتواء (في) حين اجتياح النور، وذلك كي يستطيع اختراق الحجب والارتقاء في سماوات الحروف بعيدا عن أسر الدلالات، لكن أيمكن للشاعر أن يتحرر من أسر الورق؟ إنه السؤال الذي يعرضه الشاعر سعيدي باحثا عن كيفية أو طريقة تمكنه من الانعتاق:

- كيف لي أرتمي فوق شمسي حريقًا؟

فأطفئها ....

- كيف لي أعتلي في سماواتِ حرفي؟

[1]- فيصل الأحمر: منمنمات شرقية، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، 202م، دط، ص 42.

فتتبعُني شهبٌ حاقداتٌ

ويأسرني الورقُ[1]

أما عثمان لوصيف فهو يحيل على الحرف مجتمعا كأبجديات حينما يتحدث عن أول الخلق ويربطه بالماء، إنها فكرة مترامية في كل لغات العالم، فكانت الأبجديات إشارة إلى هذه اللغات في انفصالها من حيث البناء واتصالها من حيث المعنى. يقول:

إنه الطوفان..

من أوحى إلى الأرض

بأن تنشق عن آياتها الأخرى

وتغدو مدادا من حلم .. أو أبجدية[2]

وتكثر لفظة أبجديات عند لوصيف فتظهر في ثنايا النصوص[3]، بل وتظهر كذلك عنوانا[4]لواحد من دواوينه التي يقارب فيها صوفية كان الوطن معراجه فيها ومنتهى رحلته. وقد حاول الشاعر ربط الأبجدية بالخلق، الكون والنشوء، ففي قصيدة 'الأبجديات" ربطها بدال المرأة (الأنثى)، بوصفها صورة لتجلي الخالق سبحانه، فتنهمر الأبجديات عن طريق الكثافة اللغوية حيال تكرار الفعل (انهمر) في ثلاثة أسطر من أصل أربعة، مما جعل الصورة تتلاحق في ذهن المتلقي وهو يشهد في مخيلته كيفية هذا الانهمار ما بين الأبجديات والسماء والجسد والزمن، وكأنها إشارة إلى كون الحقيقة ليست إلا جسدا في زمن تخلقه اللغة:

تنهمر الأبجديات

ينهمر جسدك

---

[1]-محمد الأمين سعيدي : ضجيج في الجسد المنسي، منشورات ليجوند، الجزائر، 2009م، ط1، ص 81.

[2]- عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص76.

[3]- يراجع ديوان قالت الوردة ص ص 42، 45، 50، 86، ديوان غرداية ص41، ديوان نمش وهديل ص53، ديوان اللؤلؤة ص 12، ديوان جرس لسماوات تحت الماء ص 14.

[4]- أبجديات: دار هومة، 1997م.

أسماؤك التي لا تحصى

وينهمر الزمن .. [1]

أما نذير طيار فيرى أن الحرف معراج إلى الله منذ الأزل

بعث

هو الشعر للمعنى

على صور

لله ساجدة

عشقا وتتريها

كدح

هو الحرف

نحو الله من أزل

يا عاشق العين

حاذر إذ تناجيها[2]

فالشعر واللغة معراج نحو الله كحرف يحمل أسراره، إذ إن الحرف هو معراج العارف لتحقيق رؤيته الوجودية في مظاهر شهودها وغيبتها. فيتم بالبعث والكدح، في إشارية لمكابدة الشاعر وهو يبحث عن الصور. فالحرف باخرة الشاعر التي تحمله في رحلته ليشمل باحتسائه معاني الشعر، هذا الشعر الذي ينفي عنه الشاعر نذير طيار أن يكون مجرد موسيقى مدورة، بل هو لظى الحروف التي تحرق وتخترق[3].يقول الشاعر محمد الأمين سعيدي:

---

[1]- عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء متبوعة ب: يا هذه الأنثى، منشورات البيت، الجزائر، 2009م، ط1، ص 81.

[2]- نذير طيار: جودي الروح، ص29.

[3]-يراجع: المصدر نفسه، ص ص 28- 30.

لن أنزل من برجي العاجيّ

دعوني أتمدّد فوق الجمر وحيدا

أحترق وأولد من رحم الحرف بريئا[1]

لا شك أن الحرف –هنا– منبعث من رماد الحياة، مما يجعل الشاعر لا يرضخ للمتغيرات، ويرفض النزول أو الخروج أو ترك الكلام، ولعل تخيّره لنفي الفعل بـــ (لن) دعوة للانقلاب على حيثيات الزمن، التي تتضافر مع فعل الأمر (دعوني) الموجه إلى الجماعة، ليتمظهر الشاعر مفردا مع جمره وحيدا، وكأنها صورة للبعث من تحت الرماد فينيقا لا يندثر ما دام أن رَحِمَه الحرف:

أما الشاعر أحمد عبد الكريم فإنه يوظف حروفا بعينها متخيرا تلك التي نالت حظا من فكر المتصوفة وشرحهم، فكانت الألف في قصيدة "تذكار منطفئ". يقول:

إنّيتي ألف مشرئب

إلى صفرة التفناغ

وبيني وبينك يا (تن هنان)

تماسق هذا الكسوف المتاه[2]

إذ نجد الألف هي ذات الشاعر، فهي أناه المشرئب إلى اللون الأصفر؛ لتتداخل اللغة مع التشكيل اللوني. هذه الصفرة التي تضاف إلى لغة أخرى تميزت بقدمها وأسلوبها، فالتفناغ كتابة بربرية قديمة وإسنادها إلى الصفرة زاد من إيحاء القدم والعتق عليها.

في حين نجد الشاعر "عبد الله العشي" يحتفل مع الأبجدية في حروفها، حينما يمزجها في تشكيل نصه الشعري متخذا منها عوالم تتداخل، لتبين عن جمالية الرؤيا وعمق تأثيرها انطلاقا من غرابة رصف هذه الحروف وبنائها. يقول:

---

[1]– محمد الأمين سعيدي: ضجيج في الجسد المنسي، ص 111.

[2]– أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، دط، ص86.

ألف تعطر بالخزامى

وتضوعت منه اللحون

والميم حورية تسرح شعرها الفتان

قرب النبع

تحت التين والزيتون

وترف هاء كالفراشة

كي تحط على الندى ..

وتبوح بالأسرار ..

بوح الباء تكشف سرها للنون

ألف ونون

عين ونون

نون ونون

هذا احتفال الأبجدية

بالغواية والفتون[1]

لعل افتتاح الشاعر لنصه بحرف الألف راجع إلى ما له من دلالة عند المتصوفة، فهو «إشارة إلى الذات الأحدية أي الحق تعالى من حيث إنه أول ما في أزل الأزل»[2]، كما يعدّ أصل الحروف المشكلة، إذ إنه «ألف مشكلة بأشكال مختلفة في اللفظ والخط»[3]، ومنه

---

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح ص ص 35- 36

[2]- عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 795.

[3]- نور الدين عبد الرحمن بن أحمد الجامي: نقد النصوص في شرح نقش النصوص للشيخ الأكبر محي الدين بن عربي الحاتمي، ضبطه وصححه وعلق عليه: عاصم إبراهيم الكيالي، الحسيني الشادلي الدرقاوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2005م، ط1، ص60.

تتجلى باقي الحروف، فكانت في نص العشي ميما فهاء فباء فنونا فعينا.

كما أن ارتباط الأبجدية بالغواية يحيلنا على رغبة الشاعر في إغواء قارئه، ليستكشف خبايا النص حينما تصيبه فتنة الحروف وهي تتراقص في نسيج النص، معلنا عن نفسه مخلوقا شخّصه الشاعر بصور جعلت من القصيدة لوحة تتمازج فيها العوالم المكونة لهذه الحروف، فكان عالم الغيب مع (كاف/ هـــاء) وعالم الشهادة مع (ألف/ نون/ ميم/ باء/ عين)

ومقابلة بين حروف العالمين يمكن أن نتحصل على نتيجة مفادها:

ألف (إشارة إلى الواحد الأحد فهو مركز الكون)	هاء (أكثر الحروف دلالة على النفس الرحماني، كونه يخرج من أقصى من مخارج الأصوات)
الكاف في اتحادها مع النون تتشكل لفظة (كن) أساس الوجود	النون في اتحادها مع الكاف تتشكل لفظة (كن) أساس الوجود

إن هذا التقابل قد لا يكون اعتباطيا، بل تقصده الشاعر كي يشير إلى أن تمازج العالمين هو علامة على تكاملهما أمام ناظر العارف ليستبين حقيقة الوجود المطلق[1]. وبخاصة أن «اعتبار الحروف مخلوقات حية عاقلة ومدركة ناطقة جعل النص عالما تتفاعل فيه الحروف تفاعلا منظما، تدرك عناصره فيه ذاتها كما يتفاعل الأفراد في المجتمع»[2]. يقول الشاعر مصطفى دحية في "اصطلاح الوهم":

يا ياء عمري

هل إلى ألف الهوية وجهة؟

كان المساء يخيط مروده ويكبت ما

---

[1]- يرى الباحث محمد كعوان أن عبد الله العشي قد قام بجمع هذه الحروف ليعبر بها عن علاقة المطلق بالكون والوجود فكل الموجودات تحن إليه. يراجع التأويل وخطاب الرمز، ص 315. وكذلك الرمز الصوفي وفعاليات التجاوز، ص 250.

[2]- رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ص 170.

تبقى من شعاليل الوجاهة

عله يئد اشتباه الوحم[1]

يحاور الشاعر هنا الحرف يناديه ويسأله، وما هذا الحرف سوى الشاعر نفسه، فياء عمره في النحو العربي هي ضمير متصل يحيل على ذات الشاعر، وهو متصل كاتصال العمر بالإنسان. لكن هل يجدي أن يكون للإنسان عمر دونما وجهة هو قاصدها؟ إن الشاعر هنا يبحث عن وجهة مخصوصة؛ وجهة الهوية التي امَّحَتْ واختفت في عالم امتلأ بالأوهام وتزايدت فيه الآلام، حتى تداخلت المفاهيم وضاع السلام، إنه يبحث عن ألف تريه الطريق وتعينه على فهم الوجود، في ظل الموت الطاغي الذي أحال كل صورة في الحياة إلى الموت، حتى صورة الإنسان ذاته في مرآته، وكأنه لا يرى إلا موته:

حين رأيت الموت في المرآة

أرجأت انتحاري

كي أرى سقط الذين تعقبوني في

احتضاري[2]

إن استثمار الشاعر الجزائري الحروف في دلالتها الصوفية مرتبط بحالة الشاعر وأناه، حيث عبّرت الحروف عن الكينونة، عن الوجود، وعن التفاعل الذي يسعى إليه الجزائري بلغته وفيها.

- **من حيث الشكل:**

إذا كانت الحروف عوالم تحوي كثيرا من الدلالات، بحيث يمكن لتفاعلها داخل النص أن يحيل على معان كثيرة، تخفى على العوام ولا تتأتى إلا للعارفين الملمين الذين رأوا الحقيقة بعين اليقين، فإن لهذه الحروف قيمة من حيث شكلها لإضفاء الدلالة وتعيينها، فلم تكتف

---

[1]- مصطفى دحية: اصطلاح الوهم، ص 65- 66.

[2]- المصدر نفسه، ص 64.

القراءة الصوفية «بالجانب الملفوظ من الحرف أو بالأصح الجانب الصوتي فحسب، بل تمزج بين مظهره الخطي (الشكلي) وجانبه السمعي [...] حيث اعتبرت الجانب الشكلي للحرف عنصرا مساهما في بناء دلالة النص وهو أمر تبنته اتجاهات معاصرة كثيرة»[1]، ولعل هذا ما جعل المظهر الخطي (الشكلي) للحرف يعدّ «عنصرا دالا في جهاز القراءة الصوفي، بل إن الدلالة تكمن في كل جزء منه؛ بما في ذلك نقط الإعجام، وهذه الدلالة تكون لشكل الحرف باعتباره رمزا «symbole» أحيانا وأيقونة «iconi» أحيانا و قرينة «indice» أحيانا أخرى»[2].

ولئن كان المتصوفة قد استعانوا بدلالة شكل الحرف لتقديم قراءات متعددة في علاقة الوجود، فإن الشاعر المعاصر قد لجأ كذلك إلى توظيفه الحرف للاستزادة في شكله الخطي ورسم عوالمه الفنية، ومنه الشاعر الجزائري الذي اصطبغ شعره بنفحات صوفية، إذ نجد الشاعر أحمد عبد الكريم يستثمر هيئة حرف الألف في قصيدة "الأبجورة". يقول:

أيها الأَلِفُ الإِلْفُ

أنت عصاي أهشُّ بها على عزلتي

حين يترغني الهذيانْ

أيها الألف الأَبجورة والشمعدانْ

لماذا تراودني الفوَّهاتُ؟!

وقد كنتُ آخر من تصطفيه الجهاتُ[3].

حيث يتزاوج شكل الألف والعصا ليرتبط كلاهما بدلالة الاتكاء، فكما يتوكأ على العصا لتعينه يتوكأ على الألف ليبتعد عن العزلة، حيث الهذيان وهو ما قد يصيب المريد حال الدهشة، فيصبح سكره كالهذيان من شدته، ولولا هذا الألف (الواحد الأحد) الذي يمثل

---

[1]- رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ص 174.

[2]- المرجع نفسه، ص 172.

[3]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص15

نور الشاعر وهاديه، لما استطاع أن يقف، فالشاعر يستعين بهذه «الحروف الأشياء في مقاومته العزلة والفراغ، يحاول أن يردم بها حفر الذات يملأ بها فراغه النفسي»[1]. كما وظف النون بشكلها، حيث يقول:

كنت منخطفا فوق أرجوحة النون

أيان حطت على رأسي الأغربة[2]

فشكل النون نصف الدائري يشبه الأرجوحة، لكنها ليست أرجوحة اللعب أو أرجوحة للأطفال، بل هي انخطاف النفس نتيجة ما تكابده من أحوال، إذ إن «النون هنا عالم يفيء إليه إذا داهمته هموم الحياة، وهذا العالم الروحي هو عالم فني أيضا يصنعه الشاعر نفسه، ويلجأ إليه ضائقا بعالم تحكمه المنغصات [...]، النون هنا مرتبطة بالخلق والتكوين، فالشاعر يخلق عالمه المثالي ويحاكي الإلهي، والنون هي الحرف أو الكلمة التي تنقله إلى عالم الفيوض والألطاف الخفية، والفن هو وسيلة التعبير عن المقامات والأحوال أيضا» [3].

كما يستثمرها الشاعر مصطفى دحية في (بلاغات الماء)، حيث يتخذ من النون ونقطتها دلالة الانطلاق والإشراق، وذلك لما يوحي به هذا الحرف «من تشابه مع الاستدارة الكونية»[4]، ولعل هذا مرتبط بما أشار إليه ابن عربي في علاقة النقطة مركز الدائرة، التي تشكلها النون من حيث الخفاء والتجلي؛ فنصف الدائرة الظاهر (المكتوب) هو عالم الشهود أما نصف الدائرة الخفي الذي لا يظهر فيمثل عالم الغيب، لتكون النقطة منتصف الدائرة، وهي عند الحلاج الحقيقة، ذلك أن "الدائرة بلا باب والنقطة التي في وسط الدائرة هي الحقيقة، ومعنى الحقيقة شيء لا تغيب عنه الظواهر والبواطن ولا تقبل الأشكال»[5]. وهذا ما حاول إيصاله الشاعر دحية في نصه حيث يقول:

---

[1]- فاتح علاق: تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، 2008م، ط2، ص 47

[2]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 17.

[3]- فاتح علاق: تحليل الخطاب الشعري، ص 47.

[4]- سحر رامي: شعرية الخطاب الصوفي في الفتوحات المكية، ص 82.

[5]- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 279.

يا من رآني

أتموقع في منتصف النون – أعني خواءها–

حبلت نون المعرفة الأولى

أعطت نقطة إشراق يتنشر في مساحة المعنى

فأنا نون الإشراق

ومنتجع المعنى[1]

إنه هو ذاته صاحب المعرفة، فالصوفي وحده من يحيي الكون ويعي معناه لما تبدى له وانكشف من أسرار، ما جعله يرسم الدائرة بخفائها وتجليها، ويتموقع في وسطها كألف تقف معلنة أنها الحقيقة، لينطلق الإشراق المتأتى من المعنى، وكأن الحقيقة لا تكون إلا باللغة عن طريق تسمية العالم بعد كشفه[2]. وتسمية العالم أو كشفه قد تكون باللغة الظاهرة وقد تكون بلغة الحبر السري، حيث يتخذ الصمت فضاءه الذي يبوح من خلاله بما يكتنفه عن طريق لغة مخصوصة، إنها البياض لغة الخفاء.

[1]- مصطفى دحية: بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م، دط، ص 26.

[2]- يراجع: فاتح علاق، تحليل الخطاب الشعري، ص 48.

ثالثا: البياض ولغة الخفاء

إن البياض لغة الصمت، فهو الكلام الذي لا يدوّن والفضاء الذي يتداخل مع اللون الأسود، والذي يمثل النص اللغوي، في حين يكون البياض هو النص التأويلي أو الكلام المسكوت عنه، ذلك أن لعبة تداخل اللونين تعطي نتاجا تأويليا لتخيّر الشاعر لفضائه، ومنه كلامه وما يريد قوله والسكوت عنه، «فيعبر أسلوب التنقيط وما يماثله – كالحذف والبياض في الصفحة المطبوعة – عن وعي الشاعر العربي المعاصر بمحدودية الحروف والكلمات في التعبير عن تجربته، ومن ثم فإن هذا الأسلوب –وغيره- يعد بمثابة لغة داخل اللغة، أو لغة بديلة حين تتوقف اللغة الظاهرية عن العمل أو الأداء المشبع لحاجة الشاعر في تصوير تجربته»[1].

ولئن كان البياض موجودا منذ الشعر القديم، بحيث استثمر بين شطري البيت الواحد، فإنه مع الشعر المعاصر اتخذ منحى جديدا في الظهور بحسب الأسطر ومكان تموضعها، وهذا ما جعل الحذف يختلف، فإن كان في الشعر القديم مرتبطا بالرتب النحوية، فإنه مع شعراء الحداثة قد أصبح علامة سيميائية لها مدلولها، إذ يوظفون نقاط الحذف والفراغ والبياضات في قصائدهم إيمانا منهم أن الشاعر لم يعد يجب عليه أن يقول كل شيء، بل ولأن القارئ أصبح مشاركا في وضع دلالة النص فقد عمد إلى ترك ثغر في خطابه، كي يملأها كل متلق حسب قراءته وخبرته وكذا وعيه وتداعي السياقات لحظة قراءته للخطاب، وهذا ما جعل ظاهرة الحذف «تعمل في جمل النص على مستويين، مستوى الفضاء الأبيض الذي يتخلل الكتابة ... ومستوى التصدير للمفردات التي تفسح المجال لكثافة المعنى»[2].

فالحذف إذن ليس عملا اعتباطيا ولا يكون لعجز من المبدع، بل هو آلية يلجأ إليها الشاعر بغية إضفاء الكثافة الدلالية للمعنى، وبخاصة حينما انتقل الشعر العربي من المنطوق المسموع إلى المنطوق المكتوب، ما جعل الحذف يتخذ «مكانة مهمة في التشكيل الشعري للخطاب الشعري المعاصر، خاصة عنصر البياض الذي كان فراغا مقننا ومحددا مع نظام

---

[1]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 393.

[2]-أحمد رحماني: الرؤيا والتشكيل في الأدب المعاصر، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، 2004م، ط1، ص 156.

القصيدة العمودية، إلا أنه ومع القصيدة الجديدة فقد اختفى وحلّ محلّه نظام قالبي مختلف، زاد من مساحة البياض أو الفراغ بعد الأسطر»[1].

وبما أن الاختلاف الذي يتغياه الشاعر المعاصر في آلية رسم نصه على الفضاء الأبيض جعل الاهتمام بالكتابة يزيد، وبخاصة حين تزاوج هذا الاختلاف مع كتابة تقوم على لغة الصوفية، والتي تعدّ في حدّ ذاتها حذفا، ذلك أنها وإن كانت تستند إلى اللغة العربية، إلا أن ما خفي منها وحذف من إشاريتها، يجعل الحذف آلية خفاء موظفة في باطن الألفاظ الظاهرة، وهنا تزيد قيمة النص في التخفي، إذ إن البياض خفاء (حذف)، ونقاط الحذف خفاء، واللغة الظاهرة خفاء، وعليه يلجأ متلقي النص الشعري الصوفي المعاصر إلى تأويل ما يظهر له من النص، بالبحث في حفريات ما يتراءى ليكتشف ما يتجلى. وبخاصة أن اللغة عند المتصوفة لم تكن قادرة على نقل تجاربهم واستبصاراتهم، وإن اتخذوها وسيلة للتعبير إلا أن كلماتها لا تقول ما يرغبون في قوله[2] وهذا ما يجعلها عاجزة في نظرهم.

وقد استثمر الشاعر الجزائري المعاصر خصيصة اللغة الصامتة في تشكيل نصوصه الشعرية بأنماط متعددة، فكانت نقاط حذف وبياض، حيث تشكل نقاط الحذف لغة شاسعة الدلالة مفتوحة التأويل يأتيها القارئ ليملأها بما يحيله عليه فهمه لها.

ففي مدونة البحث تمظهرت نقاط الحذف ضمن أنماط متعددة، فكانت في آخر السطر أو في وسطه أو في أوله، كما ظهرت بنمط بين قوسين (...)، ولمسنا كذلك توظيفا لنقطتين متتاليتين (نقطتي التواصل) [3]. حيث كان الحذف في آخر السطر الشعري هو النمط الأكثر توظيفا في النص، ولعل هذا راجع إلى كونه يفتح المجال أكثر للتأويل، ما يبقي الدلالة مفتوحة على كل الاحتمالات، وكأننا بالشاعر يحاول أن يشرك القارئ غصبا في رسم معالم

---

[1]-عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتأويل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 1985م، ط2، ص 230.

[2]- يراجع : ولتر ستيس: التصوف والفلسفة، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، دت، دط، ص 337.

[3]- يراجع: عبد الرحمن تيرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص 103.

النص، انطلاقا من جعل خطاباته حلقات لا تترابط إلا بوجود المتلقي، لأنه هو من يملأ هذه الفراغات. إذ «حينما لا تتسع العبارة لحمل رؤيا الشاعر والتعبير عنها، يستعير الشاعر لغة الحبر السري أو البياض المقنن الملغم ليمحو به ذلك الضيق، حتى إذا جاء القارئ ملأ تلك الفراغات بما يناسب شعرية القصد»[1].

وإذا كانت نقاط الحذف قد وظفت في متن النصوص في نهاية السطر الشعري، فإننا وجدنا توظيفا مخصوصا لها في عناوين قصائد ضمن دواوين المدونة، والتي نمثل لها بالجدول الآتي:

الديوان	عناوين القصائد	التأويل
ألواح ودسر	فج حقير...	عنوان مبهم يصف فجا بالحقارة لا غير ليترك لنا الحذف لتسأل عن ماهية هذا الفج وبخاصة إن أدركنا أن الفج درب عسر المسلك لتستمر دلالة الحذف بانفتاح النص بسطر محذوف استعاض فيه الشاعر عن لغة الحروف بلغة النقاط والحذف
	إلا متاع ...	إنه عنوان يستند إلى الاستثناء ولكنه استثناء مبهم، فما هو المتاع الذي نستثنيه؟ أهو متاع الحياة الدنيا؟ أم متاع مخصوص مرتبط بالشاعر يثير فيه النشوة وهو سادر باحث عن المتعة
	جناحان يبتعدان ...	إن دلالة الجناحين تحيل إلى آلية العروج، وحينما يبتعدان فهما يبعدان عن القلب منبع المعرفة عند المتصوفة، وكأننا بالشاعر يشير إلى ابتعاده عن الحقيقة
	خواء...	إن التساؤل هنا عن كنه هذا الخواء النكرة وغير المعرف والذي يلفه الغموض جراء إلحاقه بنقاط الحذف، لنستشف الدلالة في ثنايا النص حين يحيلنا على إحساس الشاعر في عصره بكونه

[1]- محمد كعوان: المسار والتحولات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي، ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص364.

		نكرة، وذلك حينما لا يفهم شعره ويرمى بالجنون.
	غربة...	وفيه يكون العروج إلى الوطن حيث يستشعر الشاعر غربته النفسية
أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	إسراء إلى معارج الله...	تفيد نقاط الحذف هنا فتح المجال لتأويل أماكن هذه المعارج وكيفية آلياتها
	شطحات من وحي الفناء والتجلي ...	ولعل نقاط الحذف الموظف في العنوان إشارة إلى وجود كلام محذوف مرتبط بتصدير القصيدة، الذي وقّعه الشاعر وخصّ به الحلاج شهيد الكشف والبوح
هناك التقينا ضبابا وشمسا	نار...	زيادة الإبهام نتيجة إضافة الحذف إلى نكرة، وفتح إمكانية البحث عن مضاف إليه من المتلقي بحسب نص القصيدة فيكتمل العنوان بعد قراءتها ولربما تعدّ القصيدة بحد ذاتها تكملة للعنوان
	قتيلان ...	يكتمل المعنى حين قراءة القصيدة فنجد قتيلان مرّا وكأنه الحذف الذي تركه لنا الشاعر في العنوان مكمل في النص
	...حافية القدمين	الحذف كان في البداية بحيث يحيل على كلام سابق أو دال سابق يمكن تأويله بحرف النداء (يا) أو الضمير (هي) أو ناسخ محذوف (كانت..)، ليجعلنا نتساءل عن كينونة حافية القدمين هذه
	هي منطق الطير...	في العنوان تناص مع كتاب فريد الدين العطار وكأن نقاط الحذف ربط لتأويل النص الحاضر مع النص الغائب، فإن كان منطق الطير نص رحلي أبطاله عدة أنواع الطيور ورحلاتها، فإنه في القصيدة اعتبار للأنثى
وشايات ناي	للمفازة .. لورد العبور..	حديث عن الرحلة والبحث عن عروج النفس لتعبر إلى الأمان
إشرب تر..	كأن الفراغ هي	تتضافر دلالة الفراغ مع دلالة نقاط الحذف تشبيها وتقريبا،

واشتبه تنتبه ..	..	لنبحث عن هذه (هي) فتكون فاتحة القصيدة إجابة لذلك، فهي النساء النساء توكيد على حذف كذلك.
...وأنطق عن الهوى	في البدء كان الحب...	لعل توظيف نقاط الحذف كان ربطا لدلالة التصدير مع العنوان، وكأنه خط يصل ما بُنِيَ في دلالة العنوان مضاعفا مع تصديره المتناص
البرزخ والسكين	لا يا سيدة الافك...	

من خلال الجدول نجد أن الشاعر الجزائري قد لجأ إلى بث لغة المسكوت عنه منذ عناوينه الفرعية، وكأنه يحيلنا على عجز اللغة منذ بدايتها، فإن كان العنوان والذي هو مدخل النص عاجزا عن إكمال معناه أو يتحفظ عن باقي معناه، فكيف سيكون حال النص في حد ذاته؟

إنه نص اعتمد ذات آلية التوظيف، فكان الحذف في البداية والوسط والنهاية، إشارة من الشاعر أن اللغة عاجزة عن حمل رؤياه والتعبير عما يريده. يقول عبد الله حمادي:

وما انشطاري سوى شوقٍ

أسائله...

عن عرشه الأسمى

أو عن سر معناه ... [1]

لقد استثمر الشاعر في هذا المقطع نقاط الحذف بعد إيراد صيغة التساؤل، التي خرجت من معنى التساؤل إلى معنى المطالبة، فكانت النقاط إحالة على كيفية هذه المطالبة أو صيغتها أو ماهيتها، يتأوّلها المتلقي، مستعينا ببعض ما باح به الشاعر من كونها تتعلق بالعرش الأسمى أو سر معناه، ثم تعود اللغة إلى حجب نفسها إذ لا يحقّ للمريد كشف السّر وإلا فإنه يهلك. ولغة الحبر السري هنا جاءت لاستيضاح حال من أحوال المتصوفة، وهو عدم الكشف

[1]- عبد الله حمادي: ...أنطق عن الهوى، ص55.

وضرورة كتم السر والذي نتلمس معناه من عنوان القصيدة (ستر الستور) فالستر «هو كل ما يسترك عما يفنيك»[1]، أما الستور «فهو التخفي بالهياكل البدنية الإنسانية المرخاة بين عالم الغيب والشهادة، وعالم الحق وعالم الخلق»[2]، فيكون الانشطار ستورا ويكون سر المعنى سترا.

ولئن كانت نقاط الحذف تخفي دلالات وراءها تعبيرا عن عجز اللغة، فقد تكون في بعض الأحيان توظيفا للدلالة على خصوصية التجربة، والتي لا ترتبط إلا بصاحبها فتنغلق الدلالة وإن كانت مفتوحة، كما هو الحال في قصيدة "رؤية" للشاعر مصطفى دحية، يقول:

وفيما ...

يسيل عرق الله

على الأرض

وتحفرين أنت أسرار احتفائه بالماء ...

والنساء

آتي أنا ...

أنظف الفراغ

وأرش الورد

بمبررات اللقاء

وأرقع اليتم[3]

فالشاعر قد لجأ إلى افتتاح نصه بسطر يستند إلى الحذف بعد حرف فيما، فإن كان يفيد الظرفية فإننا نتساءل فيما ماذا؟ وأين وكيف؟ ليصدمنا بسطره الموالي بخرق لم يعتده المتلقي،

---

[1]- عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 1025.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص11.

بل ربما قد يمجّه ويجد فيه إجحافا وخروجا عن النمط بطريقة غير سوية (عرق الله)، وذلك حين قراءته النص قراءة سطحية، في حين يحتاج قارئه إلى آلية التأويل والولوج إلى الباطن كي يستطيع ربط الدلالات المترامية في بناء هذا النص، متتبعا بعض الإشارات الواردة فيه، فيجد (أسرار الماء، النساء، الفراغ، اللقاء)، وهي كلمات تحمل نفحات صوفية؛ فالنساء هن صور للتجلي الإلهي، أما الفراغ فهو ذاك الفاصل بين الروح والجسد، والذي لابد من أن يملأ بالأيمان كي يصل المريد إلى أعلى المراتب ويحين له موعد اللقاء في سدرة المنتهى، و"دحية" وحده من تأتّى له ذلك في نصّه، فهو الوحيد الذي سيملأ هذا الفراغ الذي تركه، ليس الظاهر فقط من خلال نقاط الحذف، بل الخفي كذلك من خلال نظم الغريب والانزياح الموظف.

أما قدور رحماني فقد وجدناه يوظف نقطتين للحذف، أو ما يصطلح عليهما بنقطتي التواصل، وكأنه لا يبحث عن قارئ يملأ الفراغ بقدر ما يبحث عن رابط يصل المعنى كما يصل الجمل. يقول:

أراك

فتصبح كل السماوات

داخل قلبي

مقامات شهد ودفلى ..

وتصبح

كل النجوم على جسدي

لهبا داميا

وشبابيك تشهق

فيها عناقيد سري وجهري ..

وتغدو الدروب

جميعا

سياطا من الشوق

تهفو

لتجلد في نشوة وذهول

تقاطع حلو الجراح

بعوسج مرّي .. [1]

إن وجود رابط حرف العطف (الواو) بعد كل حذف، هو ما يزيد دلالة تواصل الكلام وترابطه في النص، إضافة إلى نقطتي التواصل، إصرارا من الشاعر على ضرورة ربط كل هذه الصور، لأنها وإن كانت متفرقة فهي أجزاء من صورة كلية واحدة. فتتضافر اللغة المتشاكلة لترسم امتداد المعنى وتواصله، في حركية متنامية تأتت من الفعل المضارع الموظف في النص، وكأن الشاعر يعايش اللحظة الآنية المتسمة بالنشوة والذهول، بعد رحلة كان ابتداؤها شوقا فتقاطعا فاتحادا.

ونقطتي التواصل ذاتهما تمظهرتا عند الشاعر عثمان لوصيف في قصيدة "غردايةٍ"، إذ يربطها بالرؤيا حين يقول:

ها تشربت عشقك حتى الثمالة

إني أسافر عبر سماوات عينين صوفيتين

أسافر بين شعاعين

آه ! مباركة هذه الرعشات

مباركة.. هذه اللحظة الغاويهْ

أحدس الآن أني أرى.. [2]

---

[1]- قدور رحماني: ثروة عمري، منشورات أرتيستيك، الجزائر، 2007م، ط1، ص38.

[2]- عثمان لوصيف: غرداية، دون معلومات، ص ص 33- 34.

فهو لا يترك مجالا لا للمتلقي ليكمل نصه، بل إنه يحيل على أن هذه الرؤيا خاصة به ولا يمكن لأحد آخر أن يعايش تجربته أو يشاركه بها، وما نقطتا التواصل إلا إشارة لاستمرارية التجربة وعدم انفصالها، ولعل هذا ما جعل آخر مقطع يتكرر كلازمة في نهاية كل جملة شعرية، بعد رسم صور ترتبط فيما بينها باتخاذها مجال الرحلة مدارا للنص، فنجد آلياتها في تراكيب (أسافر عبر سماوات عينين صوفيتين، بروق، معارج تبسط لي، إني أصعد) [1]، حيث ينتهي الشاعر «من نزوله في جسد الحبيبة إلى الفناء عن العقل والبقاء بالجسد، مما يمنح الجسد سيادة مطلقة، ومن هنا لا تكون اللذة الجسدية نزولا فقط، وإنما ارتقاء كذلك في المعارج»[2].

كما نجد توظيفا لنقاط الحذف في قصيدة كسوف لمحمد بوطغان. يقول:

لك الماء ...

والحبب المستحيل

ولي دهشتي ! ...

واغتراب النشيد[3]

إن الشاعر هنا يفسح لنا مجالا للتساؤل عن هذا المخاطب، بحيث لم يحدد جنسه (ذكرا أم أنثى) واكتفى بذكر الضمير دون وضع حركة إعرابية عليه، مع إسناده إلى لفظ الماء رمز الحياة ومنبعها، وإذ يمتزج «عنصر الماء بتصورين أساسيين، الأول الحياة المتغلغلة في الطبيعة بأسرها، والثاني تصور مشتق من لغة الوحي القرآني يحيل إلى صورة العرش الإلهي»[4]، فإن تخيّر الشاعر عدم توضيح جنس المخاطب يرجح كفة التصور الآخر، فعدم تحديد المخاطب دلالة على العرش الإلهي حيث يكون الماء معادلا موضوعيا له، ذلك أن (لكَ) قد تفيد الحق سبحانه أما (لكِ) فقد تفيد المؤنث وفي هذه الحالة تكون المرأة رمز التجلي الإلهي، أما

---

[1]- المصدر السابق، ص ص 33- 35.

[2]- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 354.

[3]- محمد بوطغان: تمة الماء، ص49.

[4]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 275.

الشاعر فإنه يملك دهشته وبقية مما أخفاه وراء لغة الحذف، والذي أوصله لاغتراب النشيد. إن بوطغان يعيش حالة من التيه والاغتراب في لحظة الكسوف، الذي لمسناه في نص القصيدة من خلال الحذف الموظف وعجز اللغة أحيانا في إيصال المراد لها لتخفيها.

ولئن كانت نقاط الحذف لا تزيد عن ثلاثة في الأغلب، فإنها مع العشي تستحيل إلى أسطر منقوطة، وكأن نصوصه التي تستند إلى التراث الصوفي ترفض البوح بما فيها، أو تختفي ولا تتجلى إلا للبعض، فالتجربة تفرض أحيانا على الشاعر اللجوء إلى لغة الأيقون، لتكون النقاط ليس دليل حذف بقدر ما هي دليل كلام ظاهر خفي، ظاهر في نقاطه؛ خفي في دلالاته، لتفتح مجال التخييل أمام القارئ وبخاصة إن وظفت بين مقطعين، يقول:

ثم أمضي...

صاعدا نحو السماوات إلى أن يحتويني

أفق أبعد من حال احتجابي

كم من العمر ...

لكي تزهر روحي

ويعود المجد للعمر اليباب؟؟

.....

.....

.....

آه ...

مولاتي تجلّت

هذه أنفاسها تلهب صدري

بعد أن ألهبه ...

جمر اضطرابي[1].

فالمقطعان يشيران إلى الرحلة والتجلي على التوالي، فالأول كان حديثا عن الصعود إلى سماوات تحتويه يبحث فيها عن ذاته، أما الآخر فيفتتحه بـــ: آه تليها نقاط حذف؛ فحال التجلي وما بين المقطعين ثلاثة أسطر منقطة، إشارة إلى تجربة لا يمكن له الكشف عنها أو البوح بها، ولعل اختيار الشاعر أن تكون ثلاثة أسطر بالعدد راجع لما يحمله من دلالة عرفانية، إذ إنه رقم يحيل على التوالج فلا يكون اثنان إلا ولابد من ثالث يربطهما ويجمع بينهما[2]، والثالث في هذه القصيدة قد يكون فعل الحب الذي لولاه لما أعطي المحب تجلٍ يَعَبِّر عن ذات الله، وما كان وجود آه بعد تلك الفراغات إلا تعبيرا عن قيمة ما خفي فيها.

كما أن عنوان القصيدة يحيل على الغياب، والذي وظفه الشاعر في النص في نقاط الحذف، التي تواترت على مدار نهايات الأسطر، وبخاصة حين حديثه عن أحوال الصوفية[3]، (كم من الوقت سيمضي..)، (يعود البرق والنشوة...)، (يعود البسط والقبض...)، (يعود الأنس والوجد...)، (يعود الصحو والمحو...). هذا التقابل الذي أضفى جمالية التناقض، وبعض الثنائيات الضدية، حين لا يفصح الشيء عن ذاته إلا في نقيضه[4].

ولئن كان توظيف الأسطر الثلاثة المنقطة في هذه القصيدة قد جاء بين مقطعين، فإنه في قصيدة "مديح الاسم" قد اختتمها بهم. يقول:

سأسميه...

ولكن

سوف لن يسمعه ...

أحد مني سواك.

---

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص ص 76- 77.

[2]- يراجع: ابن عربي: الفتوحات المكية، ج3، ص 126.

[3]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص ص 74- 75.

[4]- يراجع: أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، ط3، ص 140.

فاسمعيه:

«.....

.....

.....»[1]

إنه السر الذي لا يمكن أن يسمعه إلا هي، بعد أن قرر الشاعر مشاركتها إياه، رغم أنه طيلة القصيدة كان يعلن عن عدم تسميته؛ ليس لجهل منه به، بل لأن اللغة ما كانت تفيه حقّه إن باح به، ولأنه فيض مطلق ليس تحويه لغة تمظهر في نقاط حذف حينما قرر تسميته لها، «حيث انكشفت الذات وكشف المخبوء عن سرّه بلغة خاصة، لا يعرفها إلا من اكتملت رؤيته وغادر العالم الحسي، عابرا البحر ومحرقا المركب وأعيد النهر رقراقا ظامئا إلى ينابيع التجلي، مستغرقا في سكراته، منتشيا بفيوضات معانيه»[2]، لكن دونما انغلاق للدلالة. فالحذف يفتح المدى أمام المتلقي لتأويله، ولعل توظيف لفظة دالة على حاسة السمع إشارة إلى أننا إن لم نسمعه فإننا نبصره ونقرؤه في لغة الكتابة، مما يجعل إمكانية إدراك بعض السر واردة.

وقد وظف الشاعر سعيدي كذلك أسطرا منقوطة، ففي نص "حكاية" تم ربط النقاط بالعدد سبعة، وهو عدد ذو دلالة عرفانية تتعلق بعدد الأرض والسماوات، بالأهوال في الرحلات، وبعدد السنبلات، ما جعله يحمل حكايا المغامرات كمغامرة الشاعر في حب القصيدة، حيث يقول:

عطشي فاتح ثغره

أينا سوف يشرب من كفّ سيّدة الوردِ؟

من سوف يُزهرُ؟

---

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 96

[2]- بن أحمد تسعديت: المخطط النظامي العاطفي في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، العدد الخامس، جوان 2009م، ص278.

من سيذوق الشبقْ؟

.....

.....

.....

....

...

..

.

هكذا ابتدأ الحب في داخلي

وانتهى في الورقْ[1]

فالمقطعان المبنيان على لغة الحرف اقتسما تصوير حال الشاعر، الذي ابتدأ بالعطش المرتبط بالاستفهام، ولعل تكرار أسلوب الاستفهام في أبيات القصيدة الأولى يحيل على «قصور اللغة عن التعبير عما يريد وصفه»[2]، لذلك حلت لغة الحِبر السِّرِّي محل الحروف، وقد شكّل سعيدي أسطره بطريقة الأعداد كذلك، إذ لم يكتف بوضع سبعة أسطر منقطة، بل تخير أن يكون كل سطر بعدد نقاط تنازلي من سبعة إلى واحد، وكأنه إحالة على فكرة ابن عربي حول تعدد صور الحق سبحانه في خلقه وإن ظل واحدا أحدا، وما يزيد ارتباط هذه الدلالة بالتشكيل تصريح الشاعر ذاته أن الحب ابتدأ بداخله وانتهى في الورق، حيث تخير الشاعر (في) حرف جر لدلالة الاحتواء التي تلائم حال الاتحاد نتيجة الحب.

ولئن كانت نقاط الحذف مفتوحة الدلالة شاسعة المعنى، فإنها حينما توظف بين قوسين

---

[1]- محمد الأمين سعيدي: ضجيج في الجسد المنسي، ص 137.

[2]- محمد كعوان : اللغة الصوفية بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية، قراءة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 177.

تجعل الحذف محصورا وأقل اتساعا، إذ إن هذا النمط من الحذف «يدل على حذف دال يحظر وروده في النص، أو لا يستحب ذكره، أو أن الشاعر يرى في إخفائه غاية جمالية بعينها، لذلك يترك مساحة لا باس بها للقارئ ليجاري فيها خياله مؤولا ومخمنا...» [1]. وبذلك يشارك القارئ في العملية الإبداعية بما توحيه له هذه النقاط بين الأقواس من نص غائب، يجب عليه استحضاره[2].

وقد لمسنا توظيفا لهذا النمط، والذي اتخذ كذلك مواقع مختلفة بين أول السطر وآخره ووسطه، كما في قول البشير بن عبد الرحمن:

لك من قوله المد والجزر

ولي من (فتوح...) الذي

يتوسد (قاسيون) ماء وذكرى

... وعبرت إلى الله متشحا بالبياض

أيا أبت كنت في جبهة الليل غرّة ... [3]

إن الفتوح لفظة من المعجم الصوفي تفيد «كل ما يفتح على العبد من الله تعالى بعدما كان مغلقا عليه من النعم الظاهرة والباطنة، كالأرزاق والعبادات»[4]، ولربما استعاض الشاعر عن ذكر الدال المعرف للفتوح وتركها مبهمة بين قوسين مع نقاط الحذف، ليتأوّلها القارئ فيربطها بالعنوان الذي كان لـــ (ابن عربي)، ما يجعل الحذف معينا بفتوحاته المكية، وهذا ما جعل الشاعر يلجأ إلى وضعها بين قوسين، لأن الحذف محدد وغير شاسع التأويل ليكون التساؤل: لماذا يحذفها إذن إن كانت معينة ومحددة؟ لعل الشاعر لم يرد الإشارة

---

[1]-محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص37.

[2]- يراجع : عبد الرحمن تبرماسين: البنية الايقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003م، ط1، ص 131.

[3]- البشير بن عبد الرحمن: ألواح ودسر، ص20.

[4]- عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، دار رشاد، القاهرة، مصر، 1997م، ط1، ص 189. وكذلك: الموسوعة الصوفية، ص 1179 (للمؤلف نفسه).

مباشرة إلى الفتوحات المكية بوصفها الكتاب، بل قد يحيلنا على معنى ما جاء في تجربة ابن عربي كلها، والفتوحات جزء منها ليكون لفظ "فتوح" جزءا من فيض ما انسكب في تجربة ابن عربي، وتكون نقاط الحذف دلالة على الشيخ الأكبر لا مؤلفه فقط.

كما وظف الحذف بين قوسين بكثرة في ديوان "البرزخ والسكين"، وبخاصة في كتاب الجمر وديوان "...وأنطق عن الهوى". ففي قصيدة البرزخ والسكين تم توظيفه (25) خمسا وعشرون مرة، في اثنتين منها كان في بداية السطر. في قوله:

(...) كانت تغمرني الفرحة

وضياء الفلك موؤود على الجودي

وضحايا زمن مسفوك

من شبق السلطان (...)[1]

إن هذا المقطع محصور بين حذفين أو دالين مجهولين متخفيين، وما يظهر بينهما لا يفي بدلالة واضحة المعالم إلا شزرا، حيث تعطينا حالة المفتونة وكيف أن الطوفان المادي الطاغي لم نجد له جوديا ترسو عليه سفينة الأمان، لكثرة ضحايا هذا الزمن الناجم عن شبق السلطان، إن الشاعر يصف لنا حالة هذا الزمن؛ إذ يحيلنا على فترة زمنية في حياة الجزائريين وعشرية الدم التي جعلتنا نحيا في برزخ من الأوهام والآلام، ناجم عن حد السكين المسلط على كلا جانبي البرزخ.

رؤيا من فلق الاصباح

فاتحتي

... وهجوم ليلي يلجمه

التقنع والجريمة

... خيال في خيال !

---

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 122.

سؤال في ظلام !!... [1]

أما الأخرى فكانت في قوله:

فلماذا يعذبني صليل الباب

وتسكنني غابة من فزع؟؟

(...) أنا لا ناقة لي فيها ولا جمل؟؟[2]

والملاحظ أن توظيف هذا الحذف في البداية كان في أغلبه تابعا للأنا متصلة أو منفصلة، وكأنها «تقييد لهذه الذات الإنسانية التي لا تحد والتي ترغب في العروج إلى استكناه الذات الإلهية»[3]. يقول في قصيدة "يا امرأة من زمن التوت"[4]:

(...) أنا غائب بك عني

(...) كنت رحيق الأرض

(...) كنت أعبرها بشفاهي

(...) أكتبه فيعرش شوقا

(...) أنا المخمور وخمرته

وفي قصيدة "سيدة الريح":

(...) ها جئتك منهكا

أبتغي عرشك الأنقى

---

[1]- المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]- المصدر نفسه، ص128.

[3]-إلهام علول: قراءة تفكيكية في قصيدة (يا امرأة من ورق التوت)، ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين: ص 243. ووجدنا الكلام المقتبش ذاته في كتاب سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010م، ط1، ص لكن دون إحالة من الكاتبة على إلهام علول.

[4]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص ص 140- 141، 149، 152- 153. على التوالي.

وأهفو لمحياك في المنافي السعيدة... [1]

إن الشاعر يربط الحذف بالأنا وحالاتها فهو غائب به عنه حال الغيبة، وهو في رحيق الأرض حال بداية الرحلة، ثم حال العبور والوجد الذي يحيل على الكتابة في حال وصوله إلى مقام السكر.

إن التلاعب بموضع أيقونة (...) في نصوص حمادي تجعل القارئ يستدعي كل تركيزه لأجل محاولة القبض على الدلالة، لأنه وكما سبق الإشارة إليه هو حذف مخصوص ومحدد في فكر الشاعر، وليس كالحذف الشاسع دون تقييد، مما يجعل السياق التأويلي مرتبطا بما يورده الشاعر قبل الحذف وبعده. ذلك «أن اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه، وعلى العكس من ذلك يعتبر اكتساح البياضات للصفحة (انقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل) تأكيدا للموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة وإلى الزمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات»[2]. يقول:

(...) ها هنا شارة الوتر المعنّى

نوبة تفتح البروق الرهيبة...

تسكب ابتسامة السفر القادم

من جنون حكايا منفحات مزيدة.... [3]

فالحذف هنا يجعلنا نبحث عن الدال المحذوف، والذي يمكن أن نعدّه من السياق مكانا تتم فيه عملية الرحلة، انطلاقا من الإشارة التي ارتبطت بالبروق، إذ إن البرق آلية من آليات العروج ووسيلة من وسائل الرحلة. إذ إنه «أول ما يبدو للعبد من اللائح النوري فيدعوه إلى

---

[1]- عبد الله حمادي: ...أنطق عن الهوى، ص68.

[2]-محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1991م، ط1، ص 104.

[3]- عبد الله حمادي: ...أنطق عن الهوى، ص69.

الدخول في حضرة القرب من الرب للسير إلى الله»[1].

والملاحظ على نصوص المدونة المختارة أن الحذف لم يرتبط بقصائد التفعيلة فقط، بل تم توظيفه في قصائد الشعر العمودي وبأنماط مختلفة كذلك؛ في أول الشطر ووسطه، بين قوسين ودونهما. إذ نجد ياسين بن عبيد يستثمر دلالة نقاط الحذف كثيرا في نصوصه العمودية، ففي قصيدة "حلمان .. وافترق الصدى" يحاول أن يضع نقطتي التواصل للدلالة على الوصل، وإن ظهر الانفصال من التركيب. يقول:

كنا أنا .. وأنا .. أنا الثلاثة واحد يهب القصائد صهوة وخيولا[2].

إذ نستشف دلالة الانفصال من الضمير المنفصل (أنا)، غير أنه انفصال ظاهري، فإن اختلفت هذه الأنا الثلاث (جسد، روح، الحق) فهي واحد، وبخاصة حال الحلول والفناء، إذ يتوحد المريد مع محبوبه حسا ولغة، فيهب القصيدة القدرة على العروج والرقي (صهوة وخيولا).

وذات الدلالة يوظفها في بيت آخر. يقول:

كنت .. كانت أنا شهودا وغيبا واحدا ليس ثمة ثان[3]

والملاحظ حول شعر ابن عبيد أنه لم يوظف حذفا بثلاث نقاط في قصائده العمودية، بل كلها جاءت بنقطتي التواصل، إشارة إلى تواصل التجربة وعدم انقطاعها وإن بدت في ظاهر اللغة انفصالا.

كما وظفها حمادي في رباعيات آخر الليل، حيث وجدناها في إحدى وعشرين رباعية[4] من أصل ثلاثين رباعية، وقد تموضعت في بداية البيت أو وسطه أو نهايته. لكن الذي يثير الانتباه أن نمط (...) قد اتخذت آخر الأبيات من الرباعية إلا في واحدة فقط

---

[1]- رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص 143.

[2]- ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 22.

[3]- المصدر السابق، ص89.

[4]- يراجع البرزخ والسكين ص ص 41، 43، 47، 53، 55، 57، 65،67 ، 69، 71، 75، 77، 79، 81، 83، 85، 87، 89، 91، 95، 97، 99.

كانت في أول بيت، وكأنه توظيف مخصوص مرتبط بدلالة العنوان، لتتضاعف الدلالة زمانيا (آخر الليل) ومكانيا (آخر الأبيات). يقول في الرباعية رقم (1):

(...) فاسرج الآتي يا غريرا وغادر شاطئ الزحف لاختراق الـــديباجي

هـــو عتـــق ووهـــج ليل مريب مورق الشوق من هدير التناجي(...)[1]

فكان توظيف هذا النمط للدلالة على ماهية المسروج له، إذ «تحمل في طياتها اسم المعني بالكشف، حيث يطلب منه مواصلة الرحلة وركوب البراق لعبور الظلمة التي يعبر بها عن عقبات الطريق وأهواله»[2]. ولأن المكان قد احتل حيزا من اهتمام الشاعر المعاصر فكانت المدينة وكان الوطن، ولأن المكان لا يعدم في التجربة الصوفية، فهو سبيل العروج ومنطلق الرحلة، فإنه لم يتمظهر في السواد فقط بل في البياض كذلك، والذي أخذ من اهتمام الشاعر بتشكيله لهندسة فضائه مظهرا إياه في عدة أنماط للكتابة، لعل أكثرها مغايرة للمألوف هو الكتابة إلى اليسار. ذلك أن «النص الشعري الذي يشتغل فضائيا بطريقة تخالف التعارفات المعتادة، يدعونا إلى القبول بتعلم القراءة مجددا وتجاوز أميتنا الأزلية»[3]، مما يدفعنا إلى تأويل متجدد وفهم متعدد.

وقد وجدنا هذا النمط من الكتابة في ديواني (البرزخ والسكين) و(... أنطق عن الهوى). بحيث يسبق البياض السواد، لكن «غياب الحرف الطباعي لا يرمز إلى غياب الصوت، فهذا لا يحتاج إلى ترميز، إنما يرمز إلى حضور الصمت، هذا المهيب الجليل الأسمى من الرمز اللغوي، والأجدى من تبادل الفكرة، إنه المعنى بذاته لا بأصواته الحقيقية حين تعجز اللغة عن إحاطتها بقوانين إنتاجها»[4]، وهذا ما لمسناه في النصوص التي صيغت في فضاء كان البياض في يمينها والسواد في يسارها، ولعل لجوء الشاعر إلى هذا النمط من

---

[1]- المصدر السابق، ص 41.

[2]- محمد كعوان: المسار والتحولات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي، ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص361.

[3]- محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 180.

[4]- سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين، ص 281.

الاشتغال الفضائي يجعل المتلقي يبحث في دلالة الصمت التي تخيرها الشاعر، وكأنه الصمت أو عدم البوح الذي أُوصي به المتصوف، لكن مغالبة أشواقه، وجده، وحبّه، تجعله يجهر بالتجربة أو بما تيسر له أن يتحدث به عنها، ذلك أن «الوصول إلى هذا الحد من ضيق العبارة على أفق التعبير يأتي الغموض والغياب والبياض... جناحا يحلق به الشاعر إلى ما وراء اللغة إلى لغة اللغة، هكذا يجابه الشاعر شيطان اللغة ويغالب سلطته وهيمنته بتعاويذ يكتبها في بقع البياض بحبر مفرغ من اللون، وتماتم تحملها العناصر الغائبة عن النص»[1]، وهذا ما يجعل فضاء النص متفاعلا؛ بياضه مع سواده، ظاهره مع متخفيه، ليتمخض عن رؤية جمالية تدعم التشكيل الفسيفسائي، انطلاقا من المغامرة في اللغة الشعرية جسدا ورؤيا[2]، ولأن الشاعر حمادي يبحث عن المغامرة في نصوصه، وبخاصة في ديوانيه الأخيرين، فإنه سعى إلى المغايرة في هندسة الفضاء ليقدم نصوصا كان البياض هو الطاغي عليها؛ متنوع الظهور والدلالة، فالكتابة إلى اليسار تصدم المتلقي العربي كونها تماثل الكتابة الغربية من حيث الفضاء، إلا أنها عربية، وتزيد الدهشة حالما نقارب هذه اللغة فنجدها مغامرة كذلك، في كونها تحيل على الألق المتجلي فيها باعتمادها رؤية صوفية تتفاعل مع التراث الصوفي وجمالياته، يقول:

وحدي كنت ... وكانت
وثالثنا (...)
يوقدنا نار الشهوة
يحترق العري
يغري بالظلمات أنقاد إلى مقصلة التوحيد
أنشر ألواحا وخطايا
يرهقني الوحل السادر

---

[1]- أسيمة درويش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1992م، ط1، ص228.

[2]- يراجع: محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص 230.

والقبلات(...)

نبض مفاتنها يغري بالصرخة[1]

يحاول المقطع أن يقدم لنا مقاربة لبداية الخطيئة، وإن كنا ندرك القصة فإن الشاعر حاول تقديمها بطريقة مختلفة من حيث الحذف الموظف بياضا ونقاطا. فكان أن انزاح النص إلى اليسار وكأن الشاعر يحيل على أن فعل الغواية كان سبب ابتعاد سيدنا آدم وأمنا حواء عن مسارهما الصحيح، ليتخذا مسارا آخر وسبب ذلك كله وجود الثالث بينهما، وقد خصصه بحذف بين قوسين لإدراك المتلقي له.

ولعل وجود لغة مخفية بحبر غير ذي لون، يجعل المتلقي يبحث عن سر الغواية، وهل كان الأمر منوطا بالشيطان فقط أم عن الرغبة في المعرفة وإدراك الحقيقة هو ما أدى إلى وقوع الخطيئة؟

ولئن اختار الشاعر حمادي أن يكون كتاب الجمر ضمن ديوان (البرزخ والسكين) والذي ضم أربعة نصوص مبنية على فضاء الكتابة إلى اليسار، فإنه حدد نص المختلف الذي يشكل الديوان، ذلك أنه قائم على ثلاثة كتب، كتاب العفاف، كتاب النور، كتاب الجمر، هذا الذي يعدّ النص المختلف عن الكتابين الأخريين؛ في اللغة، في البناء، في التشكيل الطباعي، وكأنها «السكين الدي يشهره الشاعر في وجه الركود الشعري ليفتق عوالمه الشعرية، وينفذ إلى سماوات التجديد»[2]. يقول:

إني هنا سادر منهوك

على شفة الظل

أبوح باسم من أهوى

---

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص148.

[2]- شراف شناف: هندسة العنوان في ديوان البرزخ والسكين، ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص 329.

لا ناقة لي فيها ولا جمل !؟ [1]

إن هذا النص الذي يلف بياضه سواده، يجعلنا نحس صورة المعنى الذي يقدمه لنا حمادي، حيث يجعل اتخاذ الجانب الأيسر ملائما للنهك الذي حلّ به، نتيجة الهوى الناجم عن القلب، الذي يتخذ المكان الأيسر من جسد الإنسان، والقلب هو محلّ البوح ومصدره، فالشاعر يعلن بداية البوح بالمحبوب الساكن قلبه، حيث يتخذ مكانا مغايرا لمكان من لم يعرف الهوى، وإن لم يكن حمادي نفسه عارفا مطلعا، حيث يوظف لفظة شفة كصورة للمكان الذي اتخذه على حافة الظل.

أما ديوان (...أنطق عن الهوى) فقد وظف فيه نص واحد ذو نفحة صوفية، جُعِلَ يسارا، وهو نص أثمرته زيارة الشاعر قبر الشيخ الأكبر ابن عربي، فكان أن عبّر عن هذه التجربة وهو محلق في الطائرة محلقا بين السماء والأرض، في برزخ المكان والزمان. يقول:

لا يتسع القلب لمخلوق(...)
للنور مساحات السفر الآتي
للوحشة عاقبة للعودة
يتملّكها التّوقيرُ
ومصباح النّور مع شفة
الإغفاء(...)
يرتسم الوله المشدوه
تنقاد لمملكة العشاق(...)
ما دون اللوح بدايتها
ما دون الجرح نهايتها... [2]

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 128.

[2]- عبد الله حمادي: ...أنطق عن الهوى، ص 46.

حيث يفتتح المقطع بنفي، وكأنه إقرار لحال القلب الذي ارتحل مسافرا في المسافات، تاركا الفضاء للنور كي ينير دربه، ويفتح له طريقا إلى مملكة العشاق.

إن اللغة الصوفية كآلية للتشكيل؛ قد تمظهرت بين الخفاء والتجليّ، فوظفت في العتبات؛ عناوين تستشف عرفانيتها أحيانا وتختفي أحيانا أخرى، تصديرات كانت جسرا رابط بين النص والعنوان، وفي كثير من الأحيان بين نص ظاهر حاضر ونص غائب مخفي.

كما وظفت في دلالة الحروف، التي إن ظهرت فهي خافية على العوام، لا يدركها إلا من تسنى له البيان والعرفان، ليكون الصمت أو لغة الحِبر السِّرّي آلية أخرى وظفت لتكثيف دلالة الحضور والتجلي، بالتضافر مع دلالة اللغة الصوفية المشكّلة للمتن الشعري.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث:

اللغة الصوفية وجمالية تشكيل الصورة

- صورة المحبوب
- صورة المحبّ
- صورة الجسد وشبقية التشكيل

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إن الشعر لغة مخيال قائمة على الخيال، الذي تستند إليه لتبني صرحا من جمال، يثير الاستمتاع عن طريق المغايرة والاختلاف، انطلاقا من التصور الذي يحيل على الرؤيا التي ترسم حدود الإدراك لدى النفس الإنسانية في عمومياتها وعند خاصتها تحديدا، مما يجعل الشعر ينبض وفق نقطتين هما الخيال والعاطفة، إذ إنهما «أساسيان في محاولة استكشاف مكنونات الغيب والاتصال به عبر التصور والإحساس»[1].

فالخيال إذن أحد أكثر العناصر فاعلية لإنتاج نص أدبي فهو المحرك للإبداع، به ينطلق المبدع في سماء واسعة لرسم مدركاته الحسية والنفسية في عوالم مترامية الأطراف، وإن كنا نتحدث عن الخيال في النص الأدبي فهذا لا يمنع من وجوده في جوانب أخرى للحياة، إذ إنه يؤدي «دورا حاسما في معظم جوانب الحياة الإنسانية؛ في الفنون البصرية، وفي الأدب وفي العلم وفي التفاعلات الإنسانية العادية كذلك»[2]، فنجده في الخرافة والأسطورة في العلاقات والأحلام...، بل قد يكون الدافع نحو المغامرة أحيانا، حيث يعدّ «حجر الزاوية في النشاط الإنساني، وهو الذي مكّن الإنسان من غزو العالم واستكشافه وفهمه ومحاولة السيطرة عليه»[3]. وقد حظي «بمزيد اهتمام عند الشعراء والفلاسفة والنقاد، وإن تفاوت هذا بين القدماء والمحدثين، وتفاوت معه فهم طبيعة الخيال»[4].

وبوصف الأدب نشاطا إنسانيا، فإننا نتلمس الخيال المدمج فيه والذي تنبني عليه جلّ النصوص الأدبية؛ إن لم نقل كلها، إذ إنه فاعلية دافعة لإنتاج الأدبية وأحد أعمدة الشعر الذي يقوم عليه، وبه تزداد قيمة النص وجماليته، لما يستند إليه الخيال من آليات ترتبط به، كالصورة الشعرية التي تقارب في حدود التخييل، ولعل هذا ما أشار إليه الشابي في نقطته الثالثة حين حديثه عن الخيال ونشأته في الفكر الإنساني، إذ عدّ الخيال قسمين «قسم اتخذه الإنسان ليتفهم به مظاهر الكون وتعابير الحياة، وقسم اتخذه لإظهار ما في نفسه من معنى لا

---

[1]-أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ، ص 170

[2]- شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، الكويت، 29م، ص 07.

[3]- المرجع نفسه، ص 22.

[4]-أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 145.

يفصح عنه الكلام المألوف»[1]. وهذا القسم الثاني هو أساس ما قامت عليه جمالية العبارة فيما يسمى بالخيال اللفظي[2].

وإن كان اللجوء إلى الخيال اللفظي رغبة في البحث عن جمالية تشدّ القارئ وتسحره، فإن دور الخيال لا يقتصر على الجمال فقط، بل على التفسير أحيانا، وهذا ما كان مع الخرافة والأسطورة؛ حين لجوء الإنسان القديم إليهما لتفسير ظواهر ألـــمّت بعالمه واستعصت على عقله الوليد آنذاك، ليتم تحليل هذه الظواهر عن طريق إعمال الخيال.

ولئن كان الخيال مدار اهتمام من الفلاسفة واللغويين وعلماء الكلام، فقد اهتم به المتصوفة كذلك، حيث «تمثلت الإشراقية والعرفانية الصوفية الخيال بوصفه ضربا من المعرفة»[3]، فهو في الفكر الصوفي «قدرة على الإبداع والإيحاء والتكوين، وهذا لا يعني أن المتصوف يبذل جهدا في خلق الصور التي يراها، لأنه لا يعدو أن يكون في نظرهم مستقبلا لما يملى عليه، وكل ما يتوجّب عليه فعله هو أن يرتقي جاهدا في المقامات والأحوال للوصول إلى حالة نفسية قصوى تؤهله لهذا الاستقبال، ثم يقوم بتجسيد ووصف تلك الصور والهيئات التي تتراءى له في مخاض التجربة»[4].

وأكثر من اهتم بهذا المصطلح كان الشيخ الأكبر ابن عربي، إذ يعدّ الخيال عنده عالم برزخ بين عالم الملكوت وعالم الجبروت، حيث إن البرزخ هو أمر فاصل «بين معلوم وغير معلوم، وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، وبين معقول وغير معقول، سمي برزخا اصطلاحا وهو معقول في نفسه، وليس ذلك إلا الخيال»[5]، بل إن العالم والوجود ما هما إلا

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، قدم له وعلق عليه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995م، ط1، ص 25

[2]- يراجع: المرجع نفسه، ص 26.

[3]- عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984م، دط، ص81.

[4]- سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص 300

[5]- ابن عربي: الفتوحات المكية، ج4، ص408.

"خيال في خيال"[1]، ولعل ذلك راجع إلى كونه «يجسد المجرد ويجرد المجسم»[2]، ففاعليته تتأتى من دوره في «تشخيص المجرد وتجسيد المعنى بإدخاله في قوالب الصور، مما يعني أن في الخيال قدرة على أن يجعل الأشياء تخالف طبائعها الأولية»[3]، كما إنه «سبيل الكشف والفيض، ووسيلة إدراك الحقيقة المترفعة عن عالم الماديات والمنافع»[4].

فالخيال إذن قوة فاعلية في رسم العالم كونه الفاصل بين الوجود المطلق والعدم المطلق، فهو «وسيلة لإدراك هذه المعارف والحقائق التي يعجز عنها العقل في أدائه العادي، كما يختلف كل في طبيعته ومنهجه كل الاختلاف عن الإدراك العقلي، كما يسمو أيضا عن الإدراك الحسي»[5]، وهذا ما يجعل الخيال مركز البؤرة في الفكر الصوفي وبخاصة حين تفاعله مع اللغة، إذ هما «عنصران فاعلان في بناء النص الصوفي يكشفان عن حركية الذات ومنهاجها»[6].

ولأن اللغة عند الصوفية جزء من التجربة، فقد حاولوا أن يرتقوا بها ويمنحوها إشارية تختلف عن لغة العامة، فكانت لغة نورانية فيضية تستقي من الخيال ما يجعل إدراك الحقائق قابلا للتمثل في عالم الحس والعقل، عن طريق جعل الصورة والرمز وسيلتين للتعبير عمّا فيها، ولإحاطة جزء من عجزها في وصف التجربة الكلية، لذلك سنحاول أن نرصد بعض هذه التجربة في النص الشعري الجزائري القائم على لغة صوفية، انطلاقا من الصور الشعرية التي بثّها في تشكيله.

---

[1]- سفيان زداقة: الحقيقة والسراب، ص 300

[2]- عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال مفاهيم وآليات التشغيل، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2004م، ط1، ص 135

[3]- عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص88

[4]- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ط1، ص56.

[5]-سحر رامي: شعرية النص الصوفي، ص141.

[6]- محمد زايد: أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011م، ط1، ص 29.

- **الصورة الشعرية:**

تعد الصورة الشعرية من آليات التشكيل في الشعر منذ القديم، وقد ربطها النّقاد القدامى بجنس التصوير، حيث إن الشعر «جنس من التصوير»[1]، وهي مقولة الجاحظ التي تعدّ أول مقولة في الشعر العربي ترمي إلى ربط التصوير بالشعر، ولعل هذه الفكرة قد طرقت «الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي»[2].

وقد تطورت هذه الفكرة بعد الجاحظ، حيث أصبح إظهار الصور البصرية انطلاقا من التصوير والتخييل فكرة تنامت في الحديث عن الشعر، إذ نجد الجرجاني يقارب عمل الشاعر بالصائغ والنحات والرسام، فإن كانت أعمال هؤلاء تظهر حسية ملموسة، فإن أعمال الشاعر تجسد هذه الحسية من خلال التصوير، ذلك أن سبيل المعاني إنما هو «سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الاصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه وترتيبه إياها إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر، والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم»[3].

وقد ارتبطت الصورة في القديم بالبلاغة، وبخاصة في التشبيه، مما جعل الصورة تسند إلى عدة مركبات إضافية؛ فكانت بلاغية، شعرية، أدبية، فنّية، مما أدى إلى أن تشكل «واحدة من أكثر مشكلات الفن الشعري تعقيدا وتعرضا للتحليل والاستنتاج أو التخريج»[4].

وإن كنا لا نسعى إلى استيضاح الفرق بين هذه المركبات، إلا أننا نستشف من خلالها

---

(1)- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت لبنان، دط، دت، ص 132.

(2)- كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص 14.

(3)- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، حققه وضبطه وعلق عليه: محمد رضوان مهنا، مكتبة الايمان، القاهرة، مصر، دت، دط، ص106.

(4)- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص34.

إشارة الصورة إلى الجمالية. حيث إن «الصورة الفنية Artictic Image (وهي الشعرية والأدبية معا) نسخة جمالية وميتا جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع المتوترة الهيئتين، الحسية والشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها موهبة المبدع وتجربته، وفق (تعادلية) فنية بين طرفين هما الحقيقة والمجاز»[1]، ولعل هذا ما جعلها «لا تمثل حقيقة ما، إلا الحقيقة الشعرية»[2].

أما الصورة في الشعر الحديث فقد زاد الاهتمام بها و لم تعد تلك المرتبطة بالبلاغة فقط، بل أضحى الاعتماد على عناصر اللغة وأسلوب المفارقة والدهشة من مميزات قيام الصورة الشعرية الحديثة، حيث بدأ الوعي بالصورة «واضحا في الشعر العربي المعاصر، والذي أدرك أبعادها النفسية والفكرية وعلاقتها الوطيدة بالتجربة الشعرية، ومدى مسؤوليتها عن وضوح الرؤية واكتمال التجربة»[3]. وهو ما أدى إلى اختلاف مفهومها عن كونها مقابلة للتشبيهات وعناصر البلاغة، ذلك أنها «لم تعد تقف أمام الأشياء المادية لتنسخها، بل لتتعداها فتوقظ بذلك الحالة الشعورية واللحظة الانفعالية المستترة في ذات الشاعر»[4]. ولذلك فهي تقدم للقارئ كـــ «معطى مركب من عناصر كثيرة، من الخيال والفكر الموسيقى واللغة»[5]، وهو ما يفسر اختلاف مفهومها وغايتها، «فإذا كانت في الشعر القديم من بين أدوات الشاعر في التواصل مع الوعي الجماعي، فهي في الشعر المعاصر دالة على الرؤية الشعرية والفردية، وهي وسيلة الشاعر لتشكيل تجربة فنية نفسية فكرية متميزة، تعتمد على حدس خاص وموقف – غير متكرر أو منسوخ – من قضايا الوجود الإنساني»[6].

---

[1]- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ص148.

[2]- عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة، الجزائر، دت، دط، ص250.

[3]-كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص481.

[4]- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص88.

[5]-رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2006م، دط، ص 152.

[6]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 483.

وقد تم تقسيم الصورة الفنية في العصر الحديث على قسمين؛ بالنظر إلى الموضوعات التي تستمد منها عناصرها إلى: حسية إن كانت عناصرها تستند إلى الحواس، وذهنية إذا كانت عناصرها تستند إلى موضوعات عقلية[1].وبالاعتماد على أقسامها، تمت دراسة الصورة الشعرية وفق محورين «هما محور التشكيل: ونقصد به دراسة أنواع الصور وضروبها من حيث عناصر تشكيلها ومصادرها، ومحور البناء: ونعني به دراسة أنماط الصور طبقا لصلات الصور ببعضها وعلاقتها بالقصيدة وأبنيتها المختلفة»[2].

وارتباط الصورة بالخيال أضحى أمرا ضروريا في الشعر، إذ إن كل شخص يفهم الصور انطلاقا من خبراته وتجاربه، وكذا مدركاته التي تصب كلها في عنصر الخيال، الذي يساعد على تقبل هذه الصور، وبخاصة ما كان غريبا منها وغير مألوف، حيث «يرتبط مفهوم الصورة الشعرية برؤية الشاعر للعالم الموضوعي ودور 'الخيال' في إبداعه عبر موهبة (كفاءة) الشاعر، وهو مفهوم يتكئ –أساسا– على منظور يتماس مع النشاط الفلسفي، فالصورة الشعرية تشكيل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي الإنساني بنفسه وبعالمه هما عمليتا 'الإدراك' Perception و'التخيل' Imagination»[3].

فالخيال يسند الصورة حين تشكّلها وحين تلقيها، فالشاعر يرسمها وفق خياله والقارئ يتلقاها وفق خياله، ولعل مهارة الشاعر هي ما تسهم في وضع الصورة وتمازجها لتصل إلى متلقيها فاعلة مؤثرة، ذلك أن مهارة الشاعر «لا تظهر في المعاني التي يهدف إليها، ولكن في الصورة التي يخرج منها هذه المعاني، وفي هذه الصورة ترتكز خصائص الصنعة. ومهارة الشاعر تتحدد بمدى معرفته بهذه العناصر وقدرته على تحقيقها»[4]. مما جعل الصورة الفنية تحظى بأهمية كبيرة في تشكيل الإنتاجات الأدبية الحديثة، وهذا لما تمثله «من قيم إبداعية

---

[1]-يراجع: الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2006م، ص160.

[2]-بشرى موسى الصالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ص . 109- 110.

[3]- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2001م، ط1، ص152.

[4]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص181.

وذوقية وتعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها، وهذا يعني أن الشعر في جوهر بنائه ليس محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة لا تتغلغل في روحها عاطفة صاحبها، فهي في جانب كبير منها سعي لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري»[1].

فالصورة إذن تهدف إلى التعبير عما تعذر التعبير عنه، إذ يتخذها المبدع وسيلة للكشف عما تعذر عليه قوله مباشرة[2]، وهذا ما يجعلنا نقدر أن «الصورة الشعرية لم تـــخلق لذاتها، وإنما لتكون جزءا من التجربة ولتكون جزءا من البنيان العضوي في القصيدة»[3].

والصورة الشعرية ضرورية للتعبير عن التجربة، وبخاصة حال التعبير عن «حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة، أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر»[4]، وهذا ما أهّلها لأن تكون وظيفتها غير توضيح المعنى أو تكثيفه، بل تجاوزت ذلك للكشف عن النفس[5]، والكشف عن النفس مآل الحداثة الجديدة، وخاصة مع الشعر الجزائري المعاصر؛ الذي أصبحت التجربة الصوفية أهم روافده، الأمر الذي أدى إلى تطور الصورة الشعرية «بفضل جرأة بعض الشباب، الذين استطاعوا تفجير الطاقات الكامنة في اللغة فرأينا أنماطا جديدة من التصوير»[6]، هذا التفجير اللغوي الذي ساعد في رسم صور تداخل الخيال الشعري فيها بدلالات الحدث النفسي، حيث أصبح المتلقي يناور بوعيه الشعري والروحي ومدركاته الفنية جماليات الخطاب الشعري[7].

إن الصورة آلية من آليات التشكيل التي تسهم في بناء جماليات الخطاب الشعري، ولأن

---

[1]- علي حداد: الخطاب الآخر، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000م، دط، ص199.

[2]- يراجع: رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص152.

[3]- عمر يوسف القادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، دت، دط، ص74.

[4]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، دت، دط، ص217.

[5]- يراجع: محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، ط1، 1996م، ص109.

[6]- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر. ص ص200 -201.

[7]- يراجع: غالية خوجة: قلق النص ومحارق الحداثة. ص09.

المدونة تنحى نحو الرؤية الصوفية، فقد تخيرنا واحدا من أهم الصور المبثوثة في الفكر الصوفي، والتي تقوم عليها جلّ الأحوال والمقامات، فكان أن تخيرنا عنصر الحب الممثل في ثنائيتين، أو طرفين يتمظهران من خلاله، وهما (المحبّ والمحبوب)، لذلك سنتطرق إلى صورة كل منهما في الشعر الجزائري المعاصر لنكشف عن تشكيلهما في وعي الشاعر الجزائري، وكيفية رسمهما للمتلقي في ثنايا خطابه القائم على لغة صوفية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا: صورة المحبوب:

إن الحبّ هو أكثر الموضوعات تداولا عند المتصوفة، بل يعد الموضوع الرئيس لهم «إذ إن توجههم إلى الذات العليا ومناجاتها ونداءها والتعلق بها يتجاوز علاقة العابد بالمعبود، والمخلوق بالخالق إلى علاقة العاشق بالمعشوق، حيث تكون رغبة الاتصال والتشوق أمرا يغلب على الصوفي حتى يتعلق بكل المنافذ أمامه، وحتى يترك كل ما عدا المحبوب من أجل أن يخلص له وحده»[1]، وهذا ما جعل حال المحبّة أكثر الأحوال ورودا عند المتصوفة، ذلك أن «المعرفة والحب متساويان روحيا، فكلاهما يعلم من أفيض عليه الحقائق عينها التي يعلمها الآخر ولكن بلغة مغايرة»[2]، فالحب طريق للمعرفة (معرفة الذات الإلهية)، وغاية الصوفي هي الحبّ، كما هو وسيلة؛ فَبِهِ ولأجله يسعى لمعرفة الحق سبحانه. ذلك أن «الحب الصوفي محرك للتجربة للكتابة الصوفية من خلال كون هذا النوع من العشق – هو الآخر – محاولة للانفتاح على الكون، وتجاوز الحدود نحو الإلهي، وتجاوز الاغتراب الذي يعانيه المتصوف/ الحب عبور نحو الحقيقة الوجودية للإنسان»[3].

وإذا كان الحب منبعا للكتابة ووسيلة للتجربة وغايتها، فإن حال الستر وعدم الكشف التي تتحكم في الصوفي، وعظمة هذه التجربة أحالت على صعوبة التعبير عنها وإيجاد لغة تحتويها، فما كان من أهل الصوفية إلا استلهام لغة الغزل العذري مع مخالفة التأويل، فإذا كان قيس بن الملوح يهيم بليلى فإن ليلى المتصوفة ليست إلا تجلّ للذات الإلهية[4]، ولأن الصوفي يدين بدين الحبّ «حب الذات الإلهية، فهو دين اتحاد أكثر منه دين طقوس، أي حرية وحركة لامتناهية، فالباطن لا حدّ لتشكلاته، فهو الأصل، هو النور الذي لا يخضع لتحددات الظاهر، بل هو الذي يفسر الظاهر ويوضحه»[5]، إذ إن الحب «تعلق خاص من

---

(1)- أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار الحوار، 211م، ط1، ص 138

(2)-سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص 198.

(3)- سحر رامي: شعرية النص الصوفي، ص 152.

(4)- لمزيد من التوسع يراجع سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص 219

(5)- سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص34.

تعلقات الإرادة لا يكون إلا بمعدوم، ينتقل المحبّ بهذا التعلق إلى صفة المحبوب، وهو سار في جميع المقامات والأحوال لأنه كان في الأصل»[1]. وهذا ما جعله محرّك التجربة الصوفية ومدارها، فتحدث عنه شعراء الصوفية وباحوا بحبهم متغزلين منتشيين متقربين فابن عربي يدين بدين الحب[2] وحده، ورابعة خالفت كل البشر في حبها[3]، أما ابن الفارض فقد جعل الحبّ مذهبه وملّته[4].

فالحب دين ومذهب، يملك حشاشة الروح والعقل من الحبّ لمحبوبه، حتى ليغيب عن نفسه ليتحد بالمحبوب، والمحبّة «صفة تتمكن من قلب المحبّ فتستولي على مشاعره استيلاء كليا، حتى لا يكون في قلب المحبّ إلا محبوبه، وقد تصل المحبّة بالمريد عدم الشعور بالنفس، أو محو ما عدا المحبوب من القلب، وتلك قمة سعادة المحبوب»[5].

إن سريان الحبّ في المقامات والأحوال بكونه أصلا، ولأن المتصوفة اتخذوه دينا ومذهبا، فذلك راجع إلى كونه كتجربة «هو مصدر للمعرفة بقدر ما هو علاقة بالحقيقة»[6]، فالصوفي يسعى إلى المعرفة، ومعرفة الحقيقة عن طريق سلوكه درب الحبّ واتخاذه دينا يؤمن به هو ما يكشف له الحقائق فتتجلى له المعارف.

وإن كان حبّ الله غاية الصوفي، فإن الشعر المعاصر باتخاذه للحب شريعة لم يكن يتغيا

---

(1)- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص302.

(2)- يقول في ترجمان الأشواق: أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالدين ديني وايماني. ص36.

(3)- هي شهيدة العشق الإلهي تقول:

أحبـــك حـــبين حـــب الهـــوى وحبـــا لأنـــك أهـــل لـــذاكا
فأمـــا الـــذي هـــو حـــب الهـــوى فشـــغلي بـــذكرك عمـــن ســـواكا
وأمـــا الـــذي أنـــت أهـــل لـــه فكشـــفك لي الحجـــب حـــتى أراكـــا

(4)- يقول في التائية الكبرى: وعن مذهبي في الحب ما لي مذهب وإن ملت يوما عنه فارقت ملتي. الديوان ص27.

(5)- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وأليات التأويل، ص 203

(6)- علي حرب: الحب والفناء، المرأة/ السكينة/ العداوة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، 2009م، ط2، ص183.

سبيل المريد بقدر ما كان يبحث عن محبوب مخصوص، إذ إن اعتماده اللغة الصوفية مادة لتشكيل النص الشعري المعاصر، لم يكن لغاية عرفانية بقدر ما كان لغاية جمالية، بحثا عن طاقات إبداعية جديدة تشيع الحداثة من غرابة سبكها وتأويلها، وهذا ما جعل الحبّ يختلف عن حبّ المتصوفة، فإن كانت ثنائية (محبوب، محبّ) عند أهل العرفان (الله، الإنسان)، فإنها مع الشعر المعاصر قد استبدلت بثنائيات مغايرة، ومنها الشعر الجزائري الذي كانت أكثر ثنائياته مرتبطة باللغة والوطن.

لكن هذا لم يمنع ورود نصوص شعرية بثّها أصحابها الحبّ الإلهي مرتبطا بدلالته العرفانية، حيث كانت تتخذ من الحبّ مبعثا للكتابة، لترسم لنا مقامات التصوف وحبّ الله كبِنْيَة مركبة للنص. فهذا الشاعر وغليسي يتغنى بحبّه في "شطحات صوفية من وحي الفناء والتجلي" معلنا أن الهوى والحب الصوفي كانا سببا لكل ما جاء في نص القصيدة؛ من مقام الفناء والتوحد، التجلي والغيبة:

تســـــاقينا الهـــــوى ولهـــــا ووجـــــدا ... فـــــذابت مقلتـــــاي ومقلتاهـــــا
ســـكارى.. قـــد فنينـــا نحتســـي خـــم ... رة صـــــوفية.. روحـــــي فـــــداها
رضـــاب في صـــحاري الـــروح يهمـــي ... لـــيروي جنـــة فقـــدت شـــذاها
جنـــان الـــرب انتصـــبت امـــامي ... أرى رب الجنـــــان.. ولا أراهـــــا
تغيـــب الـــروح في وهـــج التجلـــي ... وتـــبرق مثـــل شمـــس في ضـــحاها
أصـــوفية الهـــوى أهـــواك روحـــا ... تجلـــى الله فيهـــا.. في هواهـــا
ومـــا حـــب الشـــفاه شـــغفن قلـــبي ... ولكن حب مـــن خلـــق الشـــفاها[1]

فهذه اللوحة ترسم لنا صورة عن الحب الصوفي، إذ يبتدئ طريقه بواسطة المثير (جنان الرب) بعد أن فسح الحب المجال أمام الارتقاء في المقامات، فكان السكر عن طريق الفناء بخمرة صوفية تجعل الروح تغيب حال التجلي. وإذا كان وغليسي قد ربط المحبوب الإله بالمرأة رمز التجلي الإلهي، فإن قدور رحماني يعلن عن حبيبه الوحيد في نص جاء بنمط

[1]-يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص ص 99- 100.

المقطوعات التي يفصل بينها بتكرار بيان الجملة (لأنك وحدك حبيبي)، في حين يفتتح كل مقطع بلفظ (حبيبي)، وكأنه يصرّ أن مدار هذه القصيدة وبؤرتها هو هذا الحبيب الوحيد، وبخاصة في تكرار دلالته انطلاقا من كاف المخاطب (أنك)، (وحدك)، والضمير (أنتَ) والصفة (حبيبي)، مع تأكيد الوحدانية عن طريق (وحدك)، وكأنه إشارة للدلالة الانفعالية المتنامية التي يعيشها الشاعر[1]:

حبيبي

إذا كنت مُذْ ألف عام

أعدُّ

بساتين حضني الخصيب

وفي شفتي

قُبَل

بدم الشمس

تغسل شوقا قديما

كزوبعة تستحم بِحرِّ الطيوب

فمعناه

أنك وحدك أنت حبيبي... [2]

ليستمر الشاعر في تكثيف دلالة الحبّ الإلهي في نصه استنادا منه إلى المعجم الصوفي فنجد: توهجت، المنتهى، جبة، رماد انطفائي، حضوري، غيابي، تشابك ثم تشابه، بهاء الخلود، ألق أخضر الاشتهاء والانتهاء.

والحديث عن الهوى الصوفي تساؤل لا يفضي إلى إجابة، لأن كل شيء كان بالحبّ

---

[1]- يراجع: كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، ص314.

[2]- قدور رحماني: ثروة عمري، ص7.

ولأجل الحبّ، فالمحبة أصل الموجودات، ذلك أن «المحبة أصل وعنصر، وباب جامع لجميع مقامات الصوفية والأحوال الذوقية، وأن المقامات مندرجة فيها»[1]:

حبيبتي تسأليني عن الحب وأنت عليمة

وأيُّ جواب يا حبيبي تُريد؟؟

هو الحبُّ ما شاء وشاء لنا الهوى

وما دون ذلك فالقلوب تُجيب ...

فللحبّ ما دارتْ على الأرض نجمة/

وللحبِّ ما هبَّت من الريح طِيب/

هو الويْلُ ... ثمَّ الويْلُ/ فالسَّاحِل الفَنَا/

وما دُون ذاك فالسُّؤَال عَجِيبُ؟[2]

ولعل تكرار لفظ الحب لإشارة إلى اتخاذه بؤرة للنص، بحيث كان الدافع نحو الوجود، نستشفه عن طريق صور جزئية، تحيل على كون استجابة القلوب كان طوعا، لأن الأمر نابع ممن هو متسلط عليها، وقد حوى هذا المقطع ألفاظ الحب التي تواترت سبع مرات في بحث عن معنى الحب، ذلك أنه مدار الحياة وبه نَصِف مجرياتها، مما جعل الشاعر حمادي يتحول من الشعر إلى النثر، وكأنه يشرح ما سبق أن بثّه في نصه الشعري، متخذا التعليل وسيلة لذلك:

فالحب لولا الحب ما بقينا

ولا دارت سنة الكون واهتدينا

فبالحب تزداد من الشمس حرقة

وبالحب يزدان من الليل إغفاء

---

[1]- رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص 843.

[2]- عبد الله حمادي: ...أنطق عن الهوى، ص81.

هو الحب شلال من العطر دافق

على القلب مجراه .. وفي القلب

مرساه

وما دون ذلك فالخلاء ومعبر

إلى التيه .. لا الجدوى .. ولا الآه .. [1]

يؤكد الشاعر حمادي في هذا المقطع أن الحبّ لابد من أن يكون من القلب وإلى القلب؛ منبع الحقيقة ومسكنها عند الصوفية، وإن لم يكن مكانه القلب فهو خلاء لا يثمر ولا يزهر، لا جدوى منه إلا إذا اتخذ مسيرا إليه وسفرا عابرا إلى التيه.ذلك أن المحبة ميل القلوب، فالمحبة إنما هي «نطق عن شوق، ووصف عن ذوق، فمن ذاق عرف، ومن وصف فما اتصف»[2].

ولئن كانت صور الحبّ الإلهي قد بثت في متن النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، التي تتخذ اللغة الصوفية بنية لتشكيلها، فقد تميزت هذه النصوص باعتمادها ثلاث صور للمحبوب فكان لغة (قصيدة) وكان وطنا (مكانا) وكان جسدا (شبقية).

- **المحبوب (اللغة):**

اتخذ الشاعر الحداثي محبوبا له يختلف عن الحبيب القديم، حيث أصبح النص (القصيدة) هو المحبوب الذي يسعى إلى إرضائه ووصله، وإن كانت القصيدة لا تمنح نفسها بسهولة لا لمتلق ولا لشاعر؛ فإنها تتمنع بفراغات وبنيات لتعطي رسما مشكلا يخفي أكثر مما يجلي، ويبطن أكثر مما يظهر.

وقد وجدنا في النص الشعري الجزائري قيد الدراسة توظيفا لصورة هذا المحبوب الموصوف باللغة، ولعل هذا راجع إلى كون التصوف كان لغويا ولا يزال، بحيث نجد فيه نوعا من الفرادة والاغتراب إلى ذلك المحال الممتع في إتيان الدلالة واستيضاح المعنى، فيلجأ

---

[1]-المصدر السابق، ص 85.

[2]- رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص 838.

الشاعر إلى القصيدة طالبا أن تمنحه بعضها، يبثها ما في نفسه وينثر في ثناياها ما يجول بخاطره.

إن ألق الشعر جعل الشاعر يبحث عن ذاته فيه، فإن كانت مقولة ما الإنسان لولا اللسان، فيمكن أن نتناص معها ليكون ما الشاعر لولا القصيدة التي يبحث عن إرضائها، فهي قالب لما في قلبه، وهي وعاء يحمل همه، فرحه، حزنه، هي أم يَبِرها وامرأة يتعشقها وحبيبة يغازلها.

فالقصيدة محبوب الشاعر المتصوف الذي يصحو بها ويستشعر نشوته فيها، فيطرزها بالمعاني والكلمات ويرسمها بالصور والاستعارات، لتخرج إلينا في صورة يريدها الشاعر أن تمثل جهده المبذول ليصلها ويستشعر لذته في الالتقاء بها. يقول لوصيف في قصيدة غادة الشعر:

غـــادة الشـــعر يســـعى للمراقـــي ... هـــام قلـــبي وفـــاض ..فـــاض مـــذاقي
صـــاعد في عينيـــك نحـــو الأعـــالي ... في ازرقـــاق يمتـــد خلـــف ازرقـــاق
في الأغـــاني.. وصـــاعد في الســـماوات ... وفي ..في مـــدارج الاشـــراق
آه! يـــا حبـــا في عيـــون المعـــاني ... يـــا صـــلاة في معبـــد العشـــاق
ســـبحي ..ســـبحي فكـــل الـــداري ... تتجلـــى مـــن احتـــراق احتراقـــي
غـــادة الشـــعر! مرحبـــا بالمرايـــا ... بـــالنجوم الخضـــراء.. بالآفـــاق
بالمخـــاض الأليـــف عـــبر الأقاصـــي ... بالفتوحـــات بالســـنى الرقـــراق
بـــالفيوض الفيـــوض بـــالغفوة البيضـــاء ... بـــالوخز بالســـواقي الســـواقي
بـــالتجلي .. ومرحبـــا آه! يـــا درب ... حنـــيني ودهشـــتي وانعتـــاقي
مرحبـــا مرحبـــا .. وزيـــدي صـــعودا ... في المراقـــي .. وفي لظـــى الاشـــواق[1]

[1]-عثمان لوصيف: إرهاصات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997م، دط، ص ص 12- 13.

لقد أدرج الشاعر في هذا النص كل مراتب المتصوفة فكان الحب والهيام، وكان الفيض والعروج، كان التجلي والدهشة والانعتاق. هذه المراتب التي توالت وراء بعضها بمثير واحد هو غادة الشعر، التي جعلها الشاعر في صورة جزئية لامرأة ممثلة في عينين، وكان المحبوب الذي هام به جراء النظر في عيونه لتكون بداية رحلته في فضاء الحب والنشوة المرتبط بالعشق والشوق. وقد غلب على هذا النص أسلوب التكرار إذ لا يكاد يخلو بيت منه، ولعل في هذا تأكيد على الصور المرسومة- فكان الفعل (فاض) في البيت الأول، إحالة على بداية الحال، إذ أفاض الشعر على قلب الشاعر مراقي الحب الذي يعايشه وهو صاعد إلى محبوبه المتجلي في عينين تفتحان المدى أزرق أمام الحجب، فيكون الاحتواء بين المحبّ ومحبوبه كحال حرف الجر (في) الذي كرر في البيتين الثاني والثالث ست مرات، ولعل هذا التكثيف في توظيف التكرار راجع إلى رغبة الشاعر في استظهار المدارج والإشراق، التي انجلت في آخر القصيدة، مبينا استعداده للصعود مجددا لأن من ذاق الوصل لا يتسنى له الارتواء والاكتفاء.

أما الشاعر العشي فيصور لنا طرقا تستعجل الرحيل والانتهاء، أو هي كالبرق تومض في لحظة تنير الدرب ثم تختفي، وهذا الزمن لا يكفي الشاعر للبوح بما يكتمه. يقول:

تريد القصيدة

أن تنتهي قبل ميعادها

وأريد البقاء على سورها

كي أبوح

بما قد كتمت[1]

إنه يمارس طقوس الصوفية ليحظى بوقت أطول، فيعلو ويعرج إلى المنتهى ويعايش رحلته إلى هذه القصيدة، ينسج إلى العرش ليتخذ لمحبوبه عرشه الخاص على الماء، فيبنيه له مزخرفا بألق من الحروف والكلمات وقد أشاع توظيف الفعل الماضي بنية متراصة تحيل على صورة حاملة للمعنى مقرّة به:

[1]-عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، 2008م، دط، ص38.

علوت، سموت إلى المنتهى

وسبحت على غيمة، واتكأت على العرش

ثم استرحت

بنيت لها من سنا الروح

عرشا على الماء

أنرت على جانبيه النجوم

ورصعته بالألق[1]

لقد تخير الشاعر أن يبني نصه على زمن ماض، بحيث كانت الأفعال طاغية على القصيدة، ما أدى إلى شيوع حركية مكثفة في البناء، وبخاصة أنها أسندت إلى تاء المتكلم في إشارة من الشاعر إلى الذروة التي يعايشها في التجربة، حيث كانت الأفعال نتاج بعضها فالفعل (علا) والفعل (سما) يحيلان على الحقل الدلالي ذاته، بحيث يرتبطان بالعروج، ولعل الفعل (سبح) قد يبدو للوهلة الأولى خارج السياق، لكن الشاعر يربطه بما يحيل على العلو حينما يضيف إلى التركيب لفظة (الغيمة)+ حرف الجر (على) الذي يفيد الاستعلاء، ليكون الاتكاء على العرش في الاستراحة، ولعل تخير الشاعر حرف العطف (ثم) بدل حرف العطف (الواو) التي وظفت مع الأفعال المتبقية، إحالة على المهلة التي يفيدها فعل (اتكأت) بحيث لا يمكن للاستراحة أن تكون فورية بل لابد من أن يتعين لها وقت زمني أطول نسبيا أفادته (ثم).

أما الأفعال الثلاثة الباقية فقد أفادت ما بعد الاستراحة، وكأنها أفعال من بعد آخر بعد الرحلة، حيث يكون البناء ثم النور ثم الترصيع، وهكذا يمكن تصنيف أفعال هذا المقطع في جزءين: الأول ارتبط بالرحلة وتبعاتها، والآخر يرتبط بما بعد الأهوال (الرحلة) وحقيقتها، فلأجل هذه الماهية (القصيدة) ما كانت الرحلة. وحين ينتهي الوقت يدرك أن ما حدث

[1]- المصدر السابق، ص ص 39- 40.

يشبه الحلم الجميل، الذي ما لبث أن اختفى في الأفق، إنها تجربة عايشها الشاعر باللغة ومن أجل اللغة، فالقصيدة عرشها لغوي يطرز بالأحرف والكلمات، يتخذ لها عالما مبينا على عروش الماء، وكأنها تخلق من جديد في كل مرة، ليكون الحلم دوما واحدا يمر هاهنا ويختفي دون عودة:

سوف أذكره:

كان حلما بهيا

مرّ من ها هنا مرة

مرّ ...

ثم اختفى في الأفق[1]

إن الحلم الذي يتذكره الشاعر هو تلك التجربة اللغوية التي يعايشها مرة واحدة، حيث إن لكل تجربة خصيصتها وإن تشابهت أفكارها، ذلك «أن الشعر في جوهره لا ينجم عن الأفكار بقدر ما يصنع من حفيف الكلمات، كوجه من وجوه التحدي لمقاصد العقل»[2]، ولعل هذا ما يؤدي إلى أن يعايش الشاعر تجاربه باللغة، ولأجل اللغة، في وصال يزداد كلما راوده الحلم، إذ كانت الكتابة «فيضا إنسانيا متدفقا داخل فضاء من اللغة التي تعد ماء الحياة والوجود بالنسبة إلى الكاتب والمكتوب على حد سواء... فالكتابة بهذه المثابة هي ضياء وحياة وتواصل وإيقاع جميل»[3]. يقول الشعار عبد الكريم قذيفة:

أواه يا ليل الكآبة

إني تعبت من الهوى

وتعبت من تعب الكتابة

---

[1]- المصدر السابق، ص 40.

[2]- عبد الله حمادي: ...أنطق عن الهوى، ص 11.

[3]- قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، ص 123.

أو كلما قلت التقينا وانتهى

وجعي ... توشوشني صبابة

ما ذاك إلا قلبك الصوفي

محتضن سرابه ..[1]

ولأن الكتابة حياة وضياء وتواصل وإيقاع جميل، فإنها صورة لمحبوب يحترق لأجلها، فهذا الشاعر سعيدي يقدم للقارئ صورة عن محبوبه في نص «أول الاحتراق / أو: مقام الرؤيا»[2]، وهو عنوان يحيل على دلالة التصوف من تركيبه، ليكون المتن مسايرا لدلالة العنوان، وينضوي تحت معجم لغوي نلتمس منه دلالة التصوف المرتبط باللغة، فنجد (الأحرف، الحرف، القول، القصيد، كشوف الشعر، الحرف، لوح، الحرف، حرف، الكلام، القول، حروف، الكلام)، ولعل هذا التكثيف من حقل اللغة يحيل على نوع من كينونة الشاعر وأقرانه، فالشاعر الجزائري في زمن اختلطت فيه الأمور، لم يجد غير اللغة وسيلة يبحث فيها عن متاهه، ليعبر بها عن كينونته، فكان أن اختار كلاما يوحي بالنشوة، الرغبة، الخمرة والسكر، الحضور والغياب، فالشاعر حاضر بلغته غائب في حضوره:

أنا في حضوري غائبٌ لست أنجلي

لحيّ ولي وسْط الغياب حضور

تغور كشوف الشِّعر في عمق حيرتي

وقلبيَ في عمق الكشوف يغور[3]

إن حضور الشاعر ينجلي بحضور محبوبه اللغة، التي تتخذ صفة من صفات الحبيب الإنسية، حيث يتراح الشاعر العشي في وصف محبوبه، حينما يجعل القصيدة خائنة تتركه رغم أنه يـــحبها ...، لكن ما له حيلة فهو عاشقها، وَلِهٌ بها، ليس له إلا أن يحتجب في

---

[1]- عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، دط، ص 55.

[2]- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص 75.

[3]- المصدر نفسه، ص 40.

حضرتها إذ هي مولاته وسيدته، فيستثمر الشاعر دلالة الوقفة في النص حيث تستوقف القصيدة العشي ليعيش المتناقضات، فيكون القبض والبسط، الطيّ والنشر، الخفاء والظهور ثم بوح بالعبارة عن غوامض الأمور، يقول:

أوقفتِني في البوح يا مولاتي،

قبضتني، بسطتني،

طويتني، نشرتني،

أخفيتني، أظهرتني..

وبحت عن غوامض العباره[1].

ولعل توظيف أحوال المتصوفة في هذا المقطع راجع إلى افتتاح القصيدة الذي أشاع دلالة الوقوف المستمدة من مواقف النفري، حيث يقف في حضرة محبوبه (الله)، فكان وقوف العشي متسما بالبوح من لدن الحبيبة، والتي لم تكن سوى القصيدة التي يعبر عنها في نص (القصيدة) بصور كثيرة، جمع فيها أوصافا ضدية عديدة، فكانت أميرة وحبيبة، مسندا بناء هذا المقطع إلى التضاد، إذ إن التقابل بين الأحوال هو «انعكاس لنقائض الذات وخلاصة جدلها بالواقع والزمن في تحديد علاقتها بنقيض الحياة»[2]. يقول:

تسألني أميرتي

إن قلت فيها اليوم شعرا؟

وهل لففت صدرها باللوز،

أو فرشتُ خطوها ...

زهرا؟[3]

---

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص5.

[2]- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ص 90.

[3]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 57.

إن افتتاح النص يشيع لأول وهلة الخطاب العشقي لأنثى يظنها القارئ في البداية امرأة، تفتتح حوارا مع الشاعر وتسائله إن قال فيها شعرا، ليسترسل لنا الشاعر في وصف حاله ورصف الصور المتوالية له، إلى أن يسائل نفسه إن كان باستطاعة الحروف أن تفي حق الكلام. ثم يرد عليها بحاله؛ حال العشق، وكيف أن اللغة تضيع منه مستعينا بالمعجم الصوفي علّه يمدّه بطاقاته الرمزية وفيوضاته في المعنى، مثل (نشوة العشق) غيبوبة، ذهول، حضوري..

حين أكون يا أميرتي ...

في قمة العشق ...

أضيع العباره...

والنحو والعروض والمجاز والفصاحة

كأنما تيبست على شفاهي ...

حدائق الرموز والإشارة[1]

إنها الحبيبة التي تجعل اللغة محصورة ضيقة لا تفي التجربة والشعور بحقه، فكانت تستعصي على البوح متيبسة على شفاه الشاعر، متخذة من الحذف دلالة تعين على قليل مما عجزت عنه الأحرف، لترسم لنا هذه الأميرة والحبيبة القصيدة معلنا وجودها عن طريق التصريح بالضمير المنفصل للمخاطب المؤنث الذي يتعدد بتعدد حقيقتها، كما أنه يسعى إلى تكثيف الإيهام[2]، فهي قصيدة، ومجد، خصب ونضارة، شعر وفنون وحضارة...:

فهل بقي موضع للشعر يا حبيبتي ...

أحط فيه أحرفي،

وأجتلي شعوري؟

أنت القصيدة وأنت المجد ...

---

[1]- المصدر السابق، ص58.

[2]- يراجع : خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 142.

أنت الخصب والنضارة

وأنت الشعر والفنون ...

والحضارة[1]

وقد جعل العشي قصيدته تواصلا بين العنوان والمتن، فإن كان الديوان هو طوفان بالأسماء، فإن النص كان إحالة على كيفية هذا الطوفان، والذي سيكون عن طريق اللغة وتحديدا في شكل القصيدة. لذلك كانت الحاضر في الطرف الآخر من الحوار؛ مناديا إياها ملتمسا منها منحه نفسها قليلا من الزمن، كي يبث فيها ما يعتريه ويستعر داخله، وبخاصة إثر الانكسار النفسي الذي ألّم به. يقول:

أيتها القصيدة

أدعوك باسم الله أن تمنحيني ساعة

لكي أعيد للطريق

أيامي المنكسرة

أيتها القصيدة

أشكو إليك

من بعد ما تيبست شفاهي

واثاقلت خطاي

وهدّني التحديق

في الأيام المقفرة

وخانني الذي زرعته زهرا على

صدري

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص ص 59- 60.

وكنت استبقيه نجما أخضرا

لغربتي العميا

ورحلتي المنتظره

لم يبق لي سواك

أشكو إليه

آلامي المخنوقة المستعره[1].

إن هذا النص الذي حاول فيه الشاعر بث انكساره وتعبه في هذا الزمن، قد انبنى في جمل قصيرة أحالت على صورة المتعب الذي لم يجد للشكوى من سبيل إلا الكلام القليل، فكان أن تخير ما يفي الصورة حقها، عن طريق القِصَر الموظف، والتركيز على الكلمات المعبرة، من مثل (المنكسرة، أشكو، تيبست، اثاقلت، هدّني، المقفرة، خانني، غربت، آلامي، المخنوقة، المستعرة)، فهذا الحس المأساوي الذي نستشفه من الكلمات يرسم صورا رمادية في حياة النص، وبخاصة حينما كانت صورا متتالية متتابعة نتيجة القِصَر، وكأنها تراكمات الزمن الذي هدّ الشاعر حدّ الاختناق. وتظل القصيدة حب الشاعر الجزائري به يشبه محبوبه حينما يحاول وصله:

تستيقظين

بداخلي كسلانةً

كقصيدة

تنمو على صفحاتي[2]

فالحبيبة لم تعد ريما أو ظبيا، بل قصيدة تنمو داخل الصفحات، ترتسم بالحروف لوحات مغرية بالقراءة بالاكتشاف والترحال داخلها، إنها حبيبة لغوية أو كائن من ورق، يتخذ

---

[1]-عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ص 35- 36.

[2]- قدور رحماني: ثروة عمري، ص27.

حياته من حياة الحروف التي تستيقظ في لحظة إلهام داخل الشاعر المحبّ، فتكون بذلك حبيبة غير كل الحبيبات، إذ تُشَبَّهُ الكتابة والشعر بالطقوس الدينية، فهذا العشي يأمر بها في خطبته للحجيج. يقول:

ألقيت في الحجيج خطبتي

حثثتهم على الصلاة والزكاة والصيام والعباده

حثثتهم على الجهاد والشهاده

أمرتهم بالشعر والكتابه

.....

.....[1]

في هذا المقطع تتداخل دلالة الحج مع دلالة الكتابة، مع توظيف فعلين يحيلان على الحث والأمر، فارتبط الحث بأركان الدين، وتكرر مع الجهاد والشهادة، في حين ارتبط الأمر بفعل الكتابة والشعر، وكأنها إشارة إلى أن الإنسان مجبول على الإسلام دين الفطرة، في الأول أما في الثاني فالكتابة والشعر لا يتنافيان والدين، بل إنهما إشارة إلى اللغة ولعلهما سبب من أسباب القراءة، لنجد تداخل الدين واللغة من النص القرآني (إقرأ)، فيكون الأمر أكثر ملاءمة من الحثّ، لأن فعل القراءة قد هُجِر من الكثيرين سواء أكانت قراءة دينية أم فكرية.

ويظل الشعر دوما مرتبطا بالحب والصبابة والفيوض، التي تغدق على المحبّ حد الذهول:

عرفت ما تقول

أغلقت قلبي

قلت له استرح

الآن يدخل الكلام في مدائن الذهول

---

[1]- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ص 13- 14.

.....

.....

وغادرت فمي إلى كوكبها الأسماء

فالشعر ذوب صبوة(*) وفيض ماء[1]

فالشاعر العشي يلجأ إلى المعجم الصوفي ليورد فكرته؛ بل يدعمها باللغة السرية فيكون الذهول السابق لتوظيف الحبر السري يفيض بالمعنى الصوفي، ليجعل من الشعر صبوة وفيضا ستنزل على الشاعر حينما يعايش تجربته الوجودية، فيرسم وجودا تنتقل فيه الأسماء من الفم إلى كوكبها.

ولأن المحبوب يلم بِكُلِّ المحبّ فإنه يظهر في كل ما يقوم به، وإن كان المحبّ متصوفا في هواه لمحبوبه فإننا حتما سنجد أحوال المتصوفة ومقاماتهم في وصف هذا المحبوب، وما يعايشه حبيبه في وجده به وشوقه إليه، فهذا الشاعر ابن عبيد يتحدث عن مكانة القصيدة منه، إذ وهو الشاعر قد كان هناك من يكتبه ويقدر عليه حاله، وقد كانت القصيدة من يفعل ذلك؛ بحيث أعطته القدرة على الإبداع في صوفية متخيلة، ككل عابد متنسك، متأثرا في ذلك بالحلاج، فكانت صورة القصيدة مثل الرحلة يركب صهوتها بخيل مسومة، ليرسم رؤيا عذبة المورد تسكره في نشوة الهوى المنبث مما أتى به الحلاج:

كتب القصيد عليّ كلّ صغيرة ... وكبيرة.. فهوت رحاب معابدي

وركبتُ من صهواتها النار التي ... ضويت بها للعاشقين مراشدي

عذُبَتْ مواردها.. تعانقها الرؤى ... صوفية.. شربت مناهل عابد

يأتي بها الحلاج منقطع الهوى ... ويلوح معلمها البعيد لقاصد

وتخمرت منها الدوالي روعة ... عصرت كروم العشق فوق موائدي[2]

(*)- في الديوان وردت لفظة (صبورة) ونرجح أنها مجرد خطأ مطبعي.

(1)- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 48.

(2)- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، المطبوعات **الجميلة، دت، دط، ص** ص 16/ 17.

ليختمها في الأخير بحلول كحال الفناء الذي وصل إليه نتيجة العشق الذي ألّم به:

كـــوني .. أكـــن .. وكمـــا تكـــوني .. كـــائن أنـــا في دروب العشـــق أتلـــو شـــاهدي
وســـــأخلع النعـــــل المســـــافر في دمـــــي وأحـــلّ في وصـــلي .. جميـــع معاقـــدي[1]

وإن كان المحبوب اللغة يتمظهر في المتن الشعري، فإنه في نصوص الشاعر دحية يختفي ولا يتمظهر إلا كشطح يزاوله المحبّ، ذلك أن الشطح هو «حركة أسرار الواجدين إذا قَوِيَ وَجْدُهم، فعّبروا عنه بعبارة مشكلة يستغربها السامع إلا إن كان من أهلها»[2]، ما جعل نصوصه تستغلق على الكثيرين لمغالاتها في اللغة المشكلة لها. ولكن إن كانت الصوفية قد تجاوزت "الأطر المسيجة للكتابة في الثقافة العربية الإسلامية التقليدية على مستوى الموضوعات وبنائها الفني، إذ تجاوزوا أبنية اللغة الشعرية المتوارثة على صعيد المعجم التقني وتشكيل الصورة الأدبية"[3]، فإننا مع نصوص دحية نواجه صعوبة بالغة في فهم المعنى وكأننا أمام طلاسم تستدعي كثيرا من الزاد لاستيضاحها، فكريا ومعرفيا وتحليلا وتأويلا، يقول:

-1-

قلت:

يا مصطفى:

كم يعذبني الماء.

-2-

قلت للماء:

يا وطن الله.

-3-

---

[1]- المصدر السابق، ص 17.

[2]- عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 808.

[3]- محمد زايد: أدبية النص الصوفي، ص 115.

هذا ...

ويسرقني الله من غفوتي

كلما حلمت بعرش على الماء[1].

إن هذا المقطع الذي افتتحه الشاعر بحوار يغيب عنه الطرف الآخر، بحيث يتمظهر ضمير المتكلم دون وجود رد، والذي قدّم ضمن مقاطع مرقمة؛ مبهم لا يكاد يبين، فكل مقطع لا تكتمل دلالته وإن ربطناها بكل المقاطع اللاحقة بحيث إن الحذف وقلة الإحالات، بل إن الخروج عن المنطق في بعض المقاطع يزيد من الشطح اللغوي حد التجرؤ على الله سبحانه، فحين يواجه قارئ النص تركيبا من مثل (يسرقني الله) أو (الله في جنازتي)[2] أو (أرى الله بأنفي)[3]، فإن الغرابة التي تستكنه روحه تجعله يمجّ التركيب ولا يستسيغه تحت أي دافع أدبي أو لغوي، ليس من باب سلطة التقديس فقط، بل من باب أن التركيب شطح فعلي تتزاوج فيه الغرابة والنفور بدل الغرابة والجمال..

من خلال نماذج النصوص السابقة، لمسنا أن الشاعر الجزائري قد اتخذ اللغة محبوبا بديلا في ثنائية الحب الصوفي، ليجعل منها الغاية التي يريدها والسدرة التي يعرج إليها، كي يعبر بها عن ذاته فهو لن يكون لولا هذه اللغة، ولا يرى نفسه إلا بتجليها له، لغة تعبر عن نفسها وعصرها ولا وصاية لأحد عليها إلا نفسها فحتى مُحِبِّها لا يُعْطى إلا بقدر ما تمنحه وما تكشف له من أسرارها، فيكون حالها وحال الشاعر محبّها كحال الصوفي ومحبوبه الذي لا يعطيه إلا بقدر ما ارتقى في مقاماته، وبحسب مكان عروجه ووصوله.

- **المحبوب الوطن**

في قراءة للنصوص الشعرية لمسنا أن الشاعر قد لجأ إلى وسم صوره الشعرية انطلاقا مما كان يعيشه في حاضره، ولأن سنوات التسعينيات كانت سنوات جمر ودم، فإن أكثر دال

---

[1]- مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص ص 21-22.

[2]- المصدر نفسه، ص 24.

[3]- المصدر نفسه، ص 32.

ارتكز في تصور الجزائري بعامة والشاعر منه بخاصة هو دال الوطن، هذا الذي ضحى لأجله الملايين، والذي كان دائما نقطة مركزية في إبداعات الجزائري منذ الاحتلال الفرنسي، بحيث شكل رؤية دائمة الحضور في فكر المبدع وبخاصة في سنوات التيه والضياع.

ولعل من أكثر الشعراء توظيفا لهذا الدال من منطلق تصوفي هو الشاعر عثمان لوصيف، إذ نجده يفرد قصائد عديدة لمدن جزائرية، بل إنه أفرد ديوانا بأكمله لمدينة غرداية كان قصيدة ديوان، وقد ارتبط هذا التوظيف بدلالة الرحلة، فكانت الجزائر بمدنها الغاية التي يريد، ومكان العروج برحلته إلى محبوبه. يقول في قصيدة "وهران":

آه! وهران .. يا سندسا من حفيف السماوات

يا رفلة من هفيف الغمامات

يا أحرفا تتغاوى .. ويا ليْلكًا يتفتّق في مهج الشعراء!

أحبك .. آه؛ أحبك ..

أيّة شمس كستك سنى وألوهيةً

وحبتك غنى حميميةً

أي غيب تمخض عنك

وأي إله أفاض عليك نفائسه اللؤلؤيه؟![1]

إن الشاعر عثمان لوصيف هنا يتغنّى بحّبه لوهران لما لها من صفات ترتسم صورا جزئية مستمدة طابع التصوف، انطلاقا من ألفاظ (حفيف السماوات، هفيف الغمامات، سنى وألوهية، أفاض)، حيث زاوج بين الحب والمعجم الصوفي ليعطي طابعا مختلفا لهذه الحبيبة الوطن، وقد زاد توظيف الأصوات في رسم الصورة الشعرية من دلالة الجمال، حيث حاول

[1]- عثمان لوصيف: براءة، ص 51.

التعبير عن مواطنه بلغة الصوت مستندا إلى المغايرة ودعم الانزياح في التركيب له[1]، إذ إن إسناد الخفيف إلى السموات، والهفيف إلى الغمامات يجعل المتلقي يسرح بفكره إلى عالم من الجمال القائم على تخييل سمعي فكري، معتمدا آلية النظر إلى الكلمات (اللغة)، متراسل الحواس مع آلية السمع.

ويستمر الشاعر في وصف محبوبته وما يكابده في سبيل هذا الحب، من تحرق للموت بين يديها غير مبال بما رُمِيَ به من اتهامات الجنون والكفر، فحاله حال المتصوف الذي يهيم بمحبوبه مكتف به غير مهتم بما يصفه به الآخرون، لأنهم لم يدركوا السر و لم يتأتى لهم كشف الحجب. يقول:

كم أحبك وهران

كم أتحرق للموت بين يديك

وما يَهُمُّ إذا قيل عني جننت؟

وماذا يهمّ إذا قيل عني كفرت؟

أحبك .. آه .. أحبك! [2]

ولعل اعتماد الشاعر التكرار في هذا المقطع إشارة إلى إصرار الشاعر في توجهه، حيث كانت (كم) إحالة على مقدار حبه لوهران، أما تكرار صيغة التساؤل فالقصد منها عدم الاكتراث لما يمكن أن يقذف به جراء هذا الإصرار. فوهران وهي الجزائر مصغرة عند لوصيف، محجّة ومحبّة، قدسية ولدنية، بريئة نقية وبهية، مما خوّلها أن يتصوف فيها وفي عشقها، فهي الهوى والمدام وهي الغوى والغرام:

أنت المحجّة .. أنت المحبّة

---

[1]- يراجع: محمد كعوان: اللغة الصوفية بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية، قراءة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مجلة منتدى الأساتذة، دورية اكاديمية محكمة تصدر عن المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، الجزائر، العدد2، ماي 2006م، ص 191.

[2]- عثمان لوصيف: براءة، ص 54.

يا قدسية .. يا لدنية،

أنت البريئة .. أنت النقية .. أنت البهيه.

وأنا عبدك المتصوف فيك

توزعت بين الشظايا

وضيعت خارطي في غبار المرايا

وحين رأيتك أدركت أن الحبيبة أنت

وأن الإلهة أنت ..

فهل تقبلين صلاتي ولو ركعتين؟[1]

ففي هذا المقطع قدم الشاعر صورتين متقابلتين، واحدة لهذه الحبيبة والأخرى للمحبّ، حيث تمظهرا منفصلين عن طريق الضمائر (أنا/ أنت)، ذلك أن الرحلة مازالت في بدايتها، و لم يئن أوان الاتحاد بعد، فالشاعر حين أدرك محبوبه علم يقينا أن التقرب منه سيكون عن طريق الصلاة، كحال كل مريد محبّ مما استوجب عرض التساؤل (فهل تقبلين صلاتي ولو ركعتين؟) لا لغاية البحث عن إجابة بقدر ما هو بحث عن استجابة من لدن هذا المحبوب.

ويستمر حضور المدن الجزائرية في نصوص الشاعر، فهذه سطيف تتخذ صورة العروس يوم الزفاف يقول:

بكيتُ وأدركني اليأس،

قلتُ أعود إلى النخل،

لكنّني حين ناديتُ عبر الدروب:

سطيفُ، سطيفُ!

وجدتك بين يديّ بثوب الزفاف

---

[1]- المصدر السابق، ص 53.

فأيقنتُ أنّ الغرام سطيفُ

وأن العروسَ سطيفُ

ضممتكِ فانهمر الثلج

غنّت عيونكِ

وابتدأ العرس ...[1]

فسطيف هي عروس الشاعر التي أغرم بها، والتي ظفر بها حينما مارس طقوس الحبّ الصوفي من مناداة عبر الدروب، حيث أخذ منه الوجد كل مأخذ حدّ اليأس والبكاء. كما تتخذ الأغواط وصف امرأة جميلة تشرق بالضفائر والأساور، متزينة بها مع خلاخيل وأمشاط وأقراط، تفوح من شعرها رائحة العنبر، إنها تشبه العروس ليلة زفافها حينما تستعد بكل هذه الزينة. يقول: سافرتُ في الضفائرِ

سافرتُ في الأساورِ

سافرتُ في العنبرِ والأمشاطْ

في رنَّةِ الخلخالِ

في الفصوصِ

في وسوسةِ الأقراطْ

سألت عن لؤلؤتي

فكانت الأغواطْ[2]

حيث قام الشاعر في هذا النص بإسقاط «صفات المرأة على المكان أي تأنيث المكان، فتتحول أرجاء المكان إلى أرواح أنثوية فيها وهج الأنوثة وخصوبتها»[3]. ولعل الحديث عن

---

[1]- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 11.

[2]-المصدر نفسه، ص 63.

[3]- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 355.

المرأة وتشبيه المحبوب بها في عرف الصوفية راجع إلى كونها تمثل أكبر الدوال إحالة على الذات الإلهية، مما جعل الوصف الشبقي يرتبط بالتجربة الصوفية، إذ يمثل الجسد أكثر الأوصاف إيرادا لهذه المرأة، وبخاصة حال الحديث عن الرحلة فيه، وكأنه المجهول الذي يكتشفه المريد في طريقه للعروج، وكلما اكتشف بعضه زادت دهشته ونشوته، ما يحيل على سكره الذي يسلمه للفناء. يقول:

آه!

جسمكِ فاكهة البحر

جسمكِ عيد المرايا

وجسمكِ مجرى المجرّات ..

أنتِ النبيذُ الإلهيّ

أنتِ الحقيقة بين يديّ

وأنتِ البراءة تفترّ عن ليلة القدْر

يا نحلة الضوء والنوء

يا زهرة الثلج عند الخليج

ويا امرأةً تنتمي فيقال الجزائرْ! [1]

لجأ الشاعر إلى التصريح بالمحبوب في هذه الأبيات، بتشكيل يوحي بعشقه لكل ذرة من هذا الوطن، فهو يصفه بصور جزئية ارتكزت على التجسيد، من خلال تخير افتتاح المقطع بالحديث عن الجسم، لكنه تجسيد قائم على غرابة الصورة، إذ يجعل من جسمها فاكهة البحر، وعيد المرايا، ومجرى المجرات، وكل صورة لا ترتبط بالأخرى، بل إن الغرابة في التركيب تحيل على دهشة المتلقي من كنه هذا المحبوب، ما يجعله يطالع بقية الأبيات بحثا عن الصورة المكتملة، وهذا ما يقدمه الشاعر حينما يغاير أسلوبه بالانتقال إلى الحديث عن

[1]- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 31.

المحبوب (ضميرا)، إذ وبعد أن كانت الصور تجسيدا أصبحت الآن تجريدا، وبعد أن كانت حديثا عن جزء أصبحت الآن حديثا عن كل، ثم يختتم الشاعر نصه بتغيير الأسلوب كذلك منتقلا إلى النداء ليكون وسيلة لجمع الصور الجزئية لهذه الحبيبة من معالم الطبيعة، والتي تشكل في حقيقتها انتماء يصرح به العاشق المحب ليقول إنها الجزائر. والتصريح ذاته يظهر في نص "العملاقة" حينما يصفها الشاعر بامرأة النار والجلنار[1].

وإذا كان الشاعر قد وضع صورا للمحبوب باسمه كاملا في هذا المقطع، فإنه مع نص "تيزي وزو" قد لجأ إلى مفارقة تقطيع الحروف المكونة لاسم المدينة، ليتخذ من كل حرف منطلقا لوصف هذه الحبيبة، فهي تينة وتخت وتوت من (التاء)، وهي زمزم وسلسبيل الله وزيتونة زغب الضحى وزلزلة الرواسي الشم من (الزايان)، ويوم عيد وياقوتة من (الياء)، فوسائد سندس وورد ووميض ووغوغات ... من (الواو)[2].

ويستمر حضور المدن الجزائرية في نصوص شعراء النفحة الصوفية الجزائرية، فهذه قسنطينة قد ارتسمت في صور مغايرة عند الشاعرين "ابن عبيد" و"بوطغان". يقول ابن عبيد في قصيدة (قبلة على جبين القمر الأخضر):

صوفية العينين (سرتا) خانني فيك الحنين وما عليّ عتاب
(سرتا) ويعتصر (الأمير) جوارحي وتضيء لي من ضوئه الأهداب[3]

إنه يصف المدينة قسنطينة كامرأة جميلة العينين صوفيتهما، والذي زاد من إحساس النور فيها هو الأمير؛ مسجدها الذي يشع من ضوئه الدين والروحانية فتجعل كل مقبل على قسنطينة يلتحف بسحرها وذاك الحنين الذي يلفه حينما يقابلها.

ولا يكون العشق الصوفي لسرتا إن لم نعش دهشة جمالها الرباني الذي تجلى فيما منحه الله لها من ميزة الصخر والجسر:

---

[1]- يراجع: عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، دار هومة، الجزائر، 1999م، دط، ص ص 45- 46.

[2]- يراجع عثمان لوصيف: أبجديات، ص ص 64- 66.

[3]- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 17

لـــ (سيرتا) مواعيدها

ولها دهشات الصّخور

يعمدها الماء في الهوّة السابعه

ولها مثل أي ولي تراتيلها ...

شطحة المتصوّف في عشقها

رحبة الانتهاء إلى صهوة المبتدى

لها سحرها ...

ولنا الشهقة الضّائعة.[1]

إن صوفية سيرتا قسنطينة تطغى على كل مدينة أخرى عند الشاعر وغليسي، فهو إن سافر إلى مدن عديدة فإن حبّه سيظل لتلك التي احتضنته فهام بها وتصوف في عشقها:

سيرتا مدينة عشقي الأبدي

معراج النبوة .. مكة العشاق

وهران منفى الأنبياء ومنتهى خبر السؤال ...[2]

لكن وإن كان يطلب من وهران أن تمدّ ذراعيها لتحتضنه وتؤويه، لـــمّا أنهكه الترحال، إلا أنه لابد من العروج إلى سيرتا محط نهاية السفر وإن طال:

مدي ذراعيـــك يـــا وهـــران ضـــميني فـــإنني قـــادم مـــن طـــور ســـينين!

مسافر في غمـــام الـــروح،، أمخـــره.. مشـــرد، لاجـــئ،، لا قلـــب يـــؤويني..

وهـــران! أنهكـــني الترحـــال..هأنـــذا أطـــوي الصـــحارى.. ولا ظـــل يـــواريني[3]

---

[1]- محمد بوطغان: تهمة الماء، ص 67.

[2]- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص104.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

وفي ختام النص يقول:

أبدا أسافر في تفاصيل الدنى

أبدا .. وألقى في غيابات

التشرد والضجر...

قدر .. قدر ...

لابد من سرتا وإن طال السفر! ! ![1]

أما الشاعر قدور رحماني فقد وجدنا الوطن عنده دون تحديد جزئيته، وقد قاربه بتناص مع شعر الحلاج، حيث أدرج مقولته الشهيرة (ليس في الجبة إلا الله)، لتتفاعل مع نصه الشعري في وصف محبوبه الوطن، بحيث لا نجد في جبّة رحماني إلا الوطن، متحدا معه ليصبح الوطن هو رحماني ورحماني هو الوطن، يقول: وطني

كم أنت أنا..

إن كانوا قد سرقوا منا زمنَا

لا يمكن أن يمحوا فينا الوطنا

وطني

إن أنتَ لمستَ حريقك عندي يمضغني

فلأنك أنت أنا..

لو رحتَ تفتش عن جسدي

في الجبة لن تلقى

إلا الوطنا... [2]

---

[1]- المصدر السابق، ص107.

[2]- قدور رحماني: ثروة عمري، ص75.

ولئن كان المحبوب يتمظهر في أسماء المدن والوطن صريحا، فإنه في بعض النصوص يتخذ شكل الرمز المنطوي في امرأة، بحيث يستحضرها الشاعر بصفات الأنثى أو ضمير المؤنث مشكلا فضاء نصه في رؤيته لهذه الحبيبة التي يتغير شكلها وحالها في سنوات التيه. يقول ياسين بن عبيد في قصيدة "قالها وبه وجع من حنين":

لم يعد وجهها نيّرا

لم تعد ترتوي

من تقاسيمه اللحظة المشتهاةْ

لم تعد تشرب الضوء

من كفها الطير

أو يرضع السحر من خدها الفجر

يا أبتي من أتى بهذه الشمس

روّعها .. واشرأب ضجيجا

إلى ناصيات المغيب

ليطفئها .. واستمات؟؟[1]

إن توظيف الشاعر لدلالة النفي إحالة على التغير الذي حلّ بـــ (هي) لدرجة أنه لم يذكرها إلا ضميرا، لكنه يحددها انطلاقا من مواصفاتها، التي جعلت الحال غير الذي عهدناه، وما دال المغيب إلا واحد من رسم لمفارقة التغير، ذلك أنه زمن الارتحال، زمن النهايات، زمن الرومانسية وانبعاث الحنين، الذي وصفه الشاعر بجزئية منه في عنوان القصيدة، إنه وجع من حنين.

إن المحبوب الوطن قد أخذ حيزا من اهتمام الشاعر الجزائري الذي شكله بلغة صوفية أدمج فيها عشقه للوطن بوصفه محبوبا يرجى وصاله، ومكانا يعرج إليه بحثا عن الأمان، عن

[1]- ياسين بن عبيد: أهديك احزاني، ص 63.

صورة جمالية يرتجيها كل محبّ لمحبوبه، والوطن الجزائر محبوب خارج حدود الوصف، تعجز اللغة في استحضار ما فيه من روحانية، لتصبغ على روح كل من يتأمل طبيعته، مدنه، وجدا يزيد كلما زاد الوصال، وشوقا لا ينقطع وإن تقطعت بين الشاعر ووطنه الأسباب والمسافات.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثانيا: صورة المُحِبِّ:

إن المحبّ لحبيبه عاشق هائم، وهذه حال الحبيب، لذلك كان العشق واحدا من رتب حال المحبّة، وقد تجسدت صورة المحبّ في المدونة ضمن تشكيلات متنوعة، لعل أهمها صورة الشاعر الذي لا يستطيع الانسلاخ عنها، وصورة المريد الذي يتبع طريقا رسمه لنفسه بغية استكمال رحلته والعروج إلى هدفه، والذي مثّل في أكثر النصوص الشعرية القصيدة (اللغة، الشعر).

- **المحب الشاعر:**

لقد ارتبطت هذه الصورة بمقاطع تم الارتكاز فيها للحديث عن اللغة، كون التصوف اللغوي أساسه جمالية اللغة والبحث عن بوحها، فكان الشاعر يستجديها من وقتها كي تمنحه شذرات منها فيستطيع من خلالها أن يتمظهر عن طريق حبّه، وبخاصة إن علمنا أن المحبّ ليس له وجود لولا المحبوب، فلولا القصيدة (اللغة) ما وُجِد الشاعر. لذلك كانت القصيدة وطن الروح عند الشاعر أحمد عبد الكريم يأوي إليه ليهندس مملكته:

آوي إلى وطن الروح
حين يجنُّ العجاج
فقد علَّمتني القصيدة
كيف أهندس مملكتي القرمزية،
أبني عروشي على الماء[1]

إن كون القصيدة هي موطن الروح للشاعر؛ فهي «كيانه الحقيقي، وهو يوفر لها من الغرابة والحكمة (المعرفة الجمالية الذاتية) ما يجعلها مثار إعجاب وتساؤل، ومن أجل هذا فقط قد قالها الشاعر. ذلك أنها ستكون برهانا على وجوده الفاعل في العالم، وهذا فضلا على أنها ستضمن له الديمومة والبقاء. فالفعل الشعري ممثلا بالقصيدة يستمر في الآخر،

[1]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص44.

يكوّنه ويؤثر فيه»[1]، وهذا ما يبحث عنه الشاعر، انطلاقا من تغلغل القصيدة في روحه، ليشيّد بها موطنه.

إن الشاعر المعاصر قد أصبح يبحث في نصوصه عن اللغة باللغة، هذه التي تماهى فيها وأعلن ولادته بها وليس أي لغة، بل لغة تستمد فيوضاتها من عوالم رمزية جمالية داهشة، بحيث لم تعد اللغة وسيلة عنده، بل عشق يمارس طقوسه وينثرها في بياض الصفحة، يشكلها ليظهر تجليها، إذ إنها أضحت من تجليات الذات الإلهية عنده، يقول العشي:

أيها الشعر تجلّ الآن

هذا طيف مولاتك

فافرش دربها

زهرا

وعطرا

وتجلّ الآن[2]

إن تزاوج فعل الأمر مع النداء يجعل الإنشاء مناسبا لحالة الشاعر في القصيدة، إذ يفيد المشاركة وهذا حال الشعر والقصيدة (مولاته)، التي لابد من افتراش الدرب أمامها، بل إن الشاعر المحبّ لا يرى نفسه إلا نتاجا لضياء المحبوب (القصيدة) ليرتحل فيها ويمارس عشقه لها في سر حروفها:

اقرأ كتابك في شعاع مواعدي أنا شاعر نسج الضياء قصائدي[3]

وإذا كانت اللغة محبوبا فإنها تأخذ مكانتها من المحبّ دونما سطوة لغيرها عليه، فهذا الشاعر دحية يرفض سطوة الجد والأب ويعلن عدم انصياعه إلا للمعنى الذي يورده ويعطيه

---

[1]- هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي. ص176.

[2]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص85.

[3]- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص16.

من نفسه، فتكون صورته الفريدة التي تحيل على شاعر ليس تابعا لأحد؛ لا الوالد ولا الجد، بل يسعى إلى أن تكون الفطرة هي الأساس، لأن للمعنى وجها واحدا وهو أن تراه ولا يراك، إنه تلاعب بالتركيب وإعلان موت اللغة المتوارثة، فتتخذ اللغة صورة مغايرة عن محبوب مخصوص، ذلك أنها ليست هي ذاك المتوارث والمكتسب الذي ينحدر من الأب إلى الابن، إنها لغة يتيمة تعلن انخطافها ورفضها لسلطة الأب، ولتخرج من رحم الوجود بلا تأسيس ولا نسب، كل هذا كي يكون الشاعر، فصورة المحبّ تتمازج وصورة المحبوب لتعطي لنا وجودا جديدا مختلفا مرتبطا بخصوصية التجربة الشعرية الجزائرية في النص المختلف. يقول:

يا من رآني

أحمل قربة المعنى

وأسقي فطرة الأولاد

أقتل فيهم الجد

أبتعث الأحفاد

هذا أنا الآن أمعنيني

ما كان لي أكون

حتى صدئ أبي ومن قبله جدي

وبصراحة

قتلت المعنى فيهما

فللمعنى وجهة واحدة:

أن تراه ولا يراك[1].

[1]- مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص 08.

فالشاعر يقتل المعنى الجاهز المتوارث الذي يتسلط حتى يجعل المعنى متحجرا، بغية أن يحيي اللغة المعبرة التي تتعايش مع زمنها وتعبر عنه، فيتحرر من القيد المفروض عن طريق الوصاية الأبوية، وهذا بكسره والخروج عن طاعته:

آه !

حررنا من المجرور

والمكسور

حررنا من السجع

وسحر الورق الأصفر والمتن المدبج

قتلتنا الخرق المهترئةْ

والحواشي الصدئةْ

أيها الطفل .. وحررنا من الزخرف

والأوهام والدرس الملهوج[1]

إن فعل القتل في هذا النص يجعل القارئ يستشعر قسوة التسلط الذي مورس على الجيل الجديد من القصيدة القديمة، فما كان منهم إلا اللجوء إلى القتل عن طريق التخلص من هذه السطوة واتخاذ بديل لها كان التصوف أحد روافدها. وبهذا كان بإمكان الشاعر أن يعترف بكونه محبّا شاعرا يتغنى بحبّه لقصيدته، فتجعل منه نبيّا على عرشها ومتيّما في ملكوت عشقها:

فأنا شاعر ألهمته البروق

فألقى على قدميكِ مزاميره

وأنا آية تتلظى..

---

[1]- عثمان لوصيف: لؤلؤة، ص ص48-49.

أنا جرس يتشظى..

وأغنية تتوضأ بالدم والياسمينْ! [1]

إن الشاعر لوصيف يعلن حقيقته من خلال استظهار الأنا في بداية كل سطر، ولعل هذا البروز الطاغي للأنا راجع إلى ما للضمير من دلالة في الكتابة الصوفية، حيث أضحى مكونا استراتيجيا تركيبيا، يسهم في بناء رؤية الصوفي وكشف طبيعة التصورات النابعة من علاقة الإنسان بالمطلق[2]، بحيث «جعله الصوفيون أساس معجميا يطمئنون إليه في ظل رحلة التوحيد»[3]. وبداية رحلة لوصيف من إلهام البروق، حيث أسند الضمير في هذا المقطع إلى صفات تبيّن صورته، إذ إنه ليس شاعرا عاديا، بل هو شاعر كان البرق إلهامه والتصوف منجاته؛ ليجعل منه نبيّا يلقي كل مزاميره لأجل محبوبه، متشظيا مع الصوت، محترقا مع الرؤية، منتشيا مع الأغاني، ومن فرط تصوفه أشعل البحر واشتعل بفضل مباركة الحبيبة لهما، التي جعلت من البحر مدادا ومن الشاعر المشتعل رمادا يبعث من تسبيحة البحر:

باركني البحر يا رَبَّتي

باركي شاعرا

أشعل البحر .. ثم اشتعلْ!! [4]

إن الشاعر وهو في بحثه عن ذاته لم يجد مثل التصوف طريقا يُعَرِفُه حقيقته وكيانه، حينما يلفّ كل المدارات ويتسربل بكل الإشارات في إلهام البروق وتجلي الحقائق، لتزيد عطشه كلما حاول الارتواء، ما يجعله يغوص أكثر في العمق وكلما زاد اكتشافه لنفسه زاد العمق أكثر:

وأنا العاشق المتصوف

---

[1]- المصدر السابق، ص 15.

[2]- يراجع: محمد زايد: أدبية النص الصوفي، ص 162.

[3]- عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 125.

[4]- عثمان لوصيف: لؤلؤة، ص 41.

عانقت كل المدارات،

كل البروق،

وكل المرايا

أفتش عن منتهايا

أفتش عن سدرتي ...

ما ارتوى القلب يوما ولا هدأت مهجتي

ثم .. حين رجعت إلى الأرض

أحتضن الطين والياسمين

تجليتِ في أفقي

واكتشفت أن سمائي

تختفي في عيون النساءِ !! [1]

ولعل هذا ما جعل الشاعر يغاير مكانه ليتخذ مكان محبوبه، بحيث يتجلى له في معادلة معكوسة، إذ يتخذ الشاعر مقام التجلي، لكنه يظل عاجزا في حضرة المحبوب الذي يتملكه فضاءً متسعا بالرؤيا، ليكون الوجود (اللغوي) هو وجود المحبّ الشاعر:

أتجلى للكلام

أتملى ورعي في لحظة الدهشة

استجليه من خلف الغمام..

تنحني كل لغات الأرض لي

تجري كأنهار سلام

---

[1]- عثمان لوصيف: براءة، ص 48.

فأنادي

يا فضاء يسع الرؤيا

أعرني لحظة للانسجام[1]

إن الشاعر هو ذاك المحبّ الذي يسعى إلى إرضاء محبوبه عن طريق بذله نفسه وإعطاء الكثير من وقته له، وبخاصة أن المحبوب ذا سلطة عليا لا يمكن الوصول إليه إلا عن طريق مكابدات كثيرة، ليتمكن في الأخير من إعلان حقيقته حينما يتكشفها باتصاله واتحاده بالمحبوب اللغة، فتكون الصورة توالجا نتاجه الحرف والاحتراق.

- **المحب المُريد:**

يعدّ المريد من أكثر الدوال دورانا في الفكر الصوفي وطرائقه، ذلك أن الطريق الذي يتخذه الصوفي ويسلكه يجعل وجود ثنائية (الشيخ/ المريد) حاضرة في ذهن كل من يتعامل مع الصوفية تعايشا أو تخيلا، والمريد هو "المتجرد عن إرادته"[2]، ولأنه لا يستوضح طريقه إلا بوجود شيخ فلا بد أن يلتمس الخطوات ويتبع النصائح والإرشادات، يبحث عنها عند شيخه أو فيما يلقاه من إشارات وإلا كان حاله كحال الشجرة التي تنبت دون غارس؛ فإنها تستوي لكن لا تلقي ثمرا، كما جاء في معرض حديث القشيري في رسالته: «... ثم يجب على المريد أن يتأدب بشيخ، فإن لم يكن له أستاذ لا يفلح أبداً، هذا أبو يزيد يقول: من لم يكن له أستاذ فإمامه الشيطان، وسمعت الأستاذ أبا علي الدقاق يقول: الشجرة إذا نبتت بنفسها من غير غارس، فإنها تورق لكن لا تثمر، كذلك المريد إذا لم يكن له أستاذ يأخذ منه طريقته نفساً فنفساً فهو عابد هواه، ولا يجد نفاذاً»[3].

وحال المريدين البحث عن المعرفة والسعي لسلوك طريق اليقين، لاستجلاء الحقائق

---

[1]- عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص 28.

[2]- ابن عربي: اصطلاح الصوفية، ص 284.

[3]- أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دت، دط، ص380.

ومعرفة الوجود حق اليقين، ولئن كان هذا حالهم مع التصوف، فإنه مع التصوف الرؤيوي أو اللغوي مخالف لما جاء في فكر الأولين، ذلك أن المريد في الشعر ليس من يتبع طريقة يسلكها عن طريق تلقي العلوم من شيخ، بل هو ذاك الذي يتوسل إلى غايته بطريق تشابه في تركيبها اللغوي والصوري طريقة المريد، وسنحاول أن نعرض لبعض صوره في الشعر الجزائري المعاصر، الذي حاول تقديم جزئيات من ممارسات المريدين، وإدخالها في تشكيل النص من أجل إضفاء جذب بين القارئ والنص، لتتشكل لوحة مما قد يعايشه المريد لكن على مستوى اللغة..

ولعل أكثر ما ورد في المدونة كان اللجوء إلى ممارسات المريد من تعري وبحث عن الطهارة، عن طريق الوضوء وبالاغتسال، كبداية لمقام الوصل والاتصال، عن طريق الصلاة والاتحاد، ثم الفناء بعد سكر ونشوة فتجلٍ يتبعه معرفة في الأخير. يقول لوصيف:

وتعرّيتُ..

تقدّمتُ إلى ينبوعها الطُّهْرِ

بعين غاويهْ

قلتُ: ماذا؟

وتنشّقتُ حنين اللهب الأوّل

صليتُ على دين المجانين

جعلت العشق ربًّا[1]

ففي هذا المقطع تتراءى لنا بعض ممارسات المتصوفة من حيث التعري للعودة إلى الفطرة الأولى، وربما للتخلص من كل شوائب الدنيا، ابتغاء الطهر الذي لا يكون إلا إن ترك المريد شوائب نفسه وجسده، ليغتسل ويبعث من جديد طاهرا حينما يرتشف أول الفيض، فكان حنين اللهب واحتراق المريد في طريقه إلى الحق وشهوده، ليتسنى له أن يصلي على دين

[1]- عثمان لوصيف: لؤلؤة، ص 07.

المجانين ويجعل من العشق موئله وغايته التي يرتجيها.

وتستمر ممارسات المحبّ المريد لطقوسه لإعلان حبّه ووجده، فيلجأ إلى الصلاة، إلى التسبيح والخشوع، ويتلمس ما يزيد من هيبة المحبوب في نفسه، من خلال وضع بعض صفات تجليه كصورة لله، فتكون العينين المفتوحتين على مدى لا نهائي الدلالات تشيع الجمال الحارق في المعاني وفي الحروف، ليتوسلوا بحبّها، فيكون إحرامهم وطوافهم حولها بداية جديدة لكل شاعر متيّم متصوف:

أتذكرك

في كل صلاة

فأنحني .. في خشوع

أغمض عينيّ من رهبة

أسبح بحمدكِ

وأتضرّع

إلى عينيك اللامتناهيتين

يا صورةَ الله

في بهْوِ المرآة

ويا راهبة المعاني

من كل نار

وعلى كل قافية ضامرة

يتوافد الحجيج أفواجا

أفواجا

شعراء

صوفية

ومتيمون ..

ها هم يدخلون في الإحرام

عارين إلا منْكِ

لا مخيط .. ولا محيط

إلا الطّرَرُ الصّافية

لهالَتِكِ القدسيّة

ملبّين

مهلّلين

ومكبّرين ..

طائفين .. عاكفين

رُكّعا .. سُجّدا[1]

لقد لجأ الشاعر إلى إيراد صورة المحب متفرقة، كل صفة في سطر لوحدها، وكأنه يجعل الفضاء (الفراغ) التالي لها مفتوحا على كثرتهم، فالمحبون ليسوا محددين، وإن كانت صفاتهم محددة، ويمكن لهم ان يتداخلوا فيكونون شعراء ومتصوفة ومتيمين، كما أن صفاتهم ترتبط بهم شعراء ملبين/ صوفية مهللين/ متيمون مكبرين..

وتظل الصلاة من أكثر الممارسات التي يلجأ إليها المحبّ المريد؛ كونها دلالة الاتصال بين العبد وربّه، بين المحبّ ومحبوبه:

أصلي لعينين ملءَ السماوات والأرض

عينين ألهمتاني صبيّا

---

[1]- عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، 1997م، ص ص 34- 36.

وتيمتاني نبيّا

أصلي لعينين صوفيتين،

هما آيتا دهشتي وفنائي ومعراج هذا الحنين[1]

أنا عاشق

أتقدم في لوعة وابتهالْ

أتقدّم مشتعلا.. [2]

كما لمسنا بعض المقاطع الشعرية التي لجأت إلى الحديث عن ممارسات طرقية في المجتمع الجزائري، ارتبطت ببعض الخرافات لكنها تحيل على نوع من السلوكات التي يتبعها من يتصف بكونه مريدا، فهذا الشاعر أحمد عبد الكريم يتحدث عن ممارسات الأم التي تخشى على وليدها مما أصابه، ذلك أنه خالف ما عرف عن باقي أترابه، فكان الشعر داءً لابد من التطهر منه، ولا يكون ذلك إلا باللجوء إلى المزار واتباع طريقة المباخر والتوسل لأجل فك اللعنة:

تنوس الرقى فوق صدري

وفي أثري

يتلوّى دخان المباخر

تذكرني الأم في حضرة

الأخضر الصمداني

تهجج قطب المزار[3]

إن هذا المقطع يرسم لنا صورة من واقع يمارس فيها نوع من التداوي عن طريق المزارات

---

[1]- عثمان لوصيف: لؤلؤة، ص 17.

[2]- المصدر نفسه، ص 43.

[3]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص55.

والتوسل للأولياء الصالحين، فيكون حال المريد حال الطالب من شيخه طريقا يُبَـــيِّـــنُه له عن طريق الإشارة، كي يدرك الحقيقة ويعرف الأمان، لكن شاعرنا يرفض كل هذه الممارسات ويعلن أن ما به ليس من تخطيه لدم كافر دون بسملة أو حجاب، بل هو نبض هذيان يلفه فيجعله منه متنبيا شاعرا يعلن هويته التي تتمازج مع الرياح.

ولئن كان أحمد عبد الكريم لا دخل له بممارسة الأم فإن مصطفى دحية يلجأ بذاته إلى قطب الأقطاب باحثا عنده عن اليقين، كي يريه النور ويبين له ما استجلى عليه:

توجـــتني غلالاتها

ولهاة الطواسين

يا أمطرَ اللهُ نـــهدا توارث صوفية الماء

في وهج الحكمة يبتدئ التنزيل

وتعصر في فمه الأعناب

وتهيم حنايا النهد

ويفرع في قبلته المحراب

وأتيتك يا قطب الأقطاب

لعل بخورك يفضح نافذة الكعبة ...

والأبوابْ[1]

فقطب الأقطاب أو القطبية الكبرى «هو باطن نبوة محمد ﷺ، فلا يكون إلا لورثته لاختصاصه عليه السلام بالأكملية، فلا يكون خاتم الولاية قطب الأقطاب إلا على بطان خاتم النبوة»[2]، لذلك قد جاءه دحية ليكشف عنه الحجاب ويفتح له الأبواب، إذ لا يتوسل

---

[1]- مصطفى دحية: اصطلاح الوهم، ص ص 77- 78.

[2]- عبد الرزاق الكاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق: عبد العال شاهين، دار المنار للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1992م، ط1، ص 162.

بغير محمد شفيع الأمة وكاشف الغمة، فهو «الحقيقة المحمدية، لأنه القطب الذي تدور عليه حقائق الأقطاب كلها، من حيث إنه مصدر كل شيء، ومنبع كل علم، وهو المفيض، والممد لكل الأقطاب»[1].

أما لوصيف فيسند قطب الأقطاب له معلنا أنه هو من يحمل حقيقة الشعر، ويدعو إلى أن يتحلق حوله الباقون كي يعايشوا الواقع الحقيقي للشاعر الجزائري، لا أن يغمسوا أنفسهم في خيال يبعدهم عن الحقيقة، حال الدراويش الذين يغيبون عن الوعي الإدراكي لحالهم فيتبعون الشيخ الذي لا يريهم الحق بل مجرد خزعبلات تحيد به عن جادة الصواب:

أنا قطب الأقطاب
يا مريديّ وحواريّ
يا نداماي وسماري
صعقتني الحال
واستبدت بي المواجيد
أشعلوا مجامر البخور
شدوا الحلقات
وانقروا الدفوف
كيما نرقص
لهذه الكاهنة المعبودة
رقصتها المقدسة[2]

والشاعر لا يكون قطب الأقطاب إلا حينما يحبها، فالمحبّة أصل المكانة التي يتخذها، وإلا

---

[1]- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص 915.

[2]- عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص ص 97- 98.

فحاله كحال من لا يدرك مساره:

حينما أحبك فقط

أغدو قطب الأقطاب[1]

وأكثر ما يجعل الشاعر الجزائري مريدا كونه يتوسل العشق طريقا للمعرفة، فيكون بذلك أول العارفين وأول الهاربين إلى عالم يسوده الماء، ويقوم على خيال الشاعر الهارب إلى مكان لا يعيّنه، جاعلا من اللغة سبب الهروب وذلك لعدم احتمالها له:

حين يهمس النخل لي بخبايا التراب،

فمن ذا يشد جذوري

فأنا أول الهاربين ... لغتي،

لا تطيق احتمالي أنا،

أول العارفين بما يشتهي أسفٌ،

ظلَّ يلهث في بلدي

سيدي الماء، يا سابحا في خيالي[2]

ولكي يكون الشاعر أول العارفين ومن المريدين عليه اتباع الطريق، الذي يعدّ من أهم المصطلحات عند المتصوفة، إذ إنه لفظ «يختصر جملة ((الطريق الى الله)) لذلك كان من الشمول بحيث تندرج تحته التجربة الصوفية بكاملها، ابتداء من تنبه القلب من غفلته .. مرورا بمجاهدة النفس ورياضتها، وصولا الى النشاط الروحي وتفتح فعاليته»[3]. وهذا ما وظفه الشاعر حمادي في رباعيته رقم 19 بحيث أدرج لنا طريق المريد الذي عليه قطع المسافة عن طريق التهيئ لها بإعداد العدة:

---

[1]- المصدر السابق، ص 100.

[2]- البشير بن عبد الرحمن: ألواح ودسر، ص 13.

[3]- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص ص 720- 721.

قـــدر المســـافة أن تجـــيء وتقـــبرا بـــين الغوايـــة ... مقـــبلا أو مـــدبرا
فاسرج خيـــولا للجهـــاد عنيـــدة واركـــب طريقـــا للحيـــاة مقـــدرا
واحلـــم وإن علـــق المـــراد بـــتروة فـــامتح شـــذاها مـــا أراك مقصـــرا
وانعم وإن شـــحت مجـــاني لـــذة فأســـلب قلـــيلا ... أو فبـــادر أكثـــرا[1]

فالمريد هو من يجاهد نفسه ويحتمل التعب من أجل مراده، وكلما ضن به الحال وظن أنه محال، عليه أن يبادر أكثر ويستمر فيما يكابده، حتى تتحقق له النشوة الكبرى حينما يتمكن من تحقيق غايته.

لكن كيف يعرف الشاعر أنه أضحى من المريدين، وأنه ممن تم اختيارهم لأجل استكمال الطريق؟ بعد أن كان مجرد فتى يعرفه الناس بشكله العادي:

لم أكن غير ما تعرفون
فتى أسمرا وخجولا
تشرّده همسة عابرة
إنّما الله أشهر في دربي امرأة
فاندلعت غناء
وكلّمني طائف .. قال لي
أيها الولد النرجسيّ
كن شاعرا... عاشقا ومريدا
ولا تعط للنّاس ظهرك[2]

إن أحمد عبد الكريم يحيلنا على تجربة الصوفي الذي يأتيه الوارد الذي كان في هذا النص امرأة، فكان عاشقا وشاعرا ومريدا حينما تسنى له أن يقف الوقفة، ويتلقى الكلام متناصا

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 77.
[2]- أحمد عبد الكريم: تغريبة النخلة الهاشمية، منشورات التبيين، الجزائر، دت، ص ص 52-53.

مع النفري في مواقفه، ولعل هذا ما زاد من دلالة الرؤيا الصوفية، ورسم صورة المريد الذي عليه سلوك الطريق دون أن يعطي للناس ظهره. أما صوفية لوصيف فهي صوفية تتداخل مع المرأة التي تكشف سر البدايات وسر النهايات، تعلن الاتحاد وتتجلى بنور يفيض بالعشق، ما يجعل الشاعر يفنى في وجدها:

تلك صوفيتي ..
أن أطالع في نور وجهك
سر الحياة
وسر الغوايات
أن اتوضأ بالعشق في ظل عينيك
حيث ترفرف تسبيحة الكون
أن أتبدد في دهشتي
عبر نزوة إشراقة
وأعانق فيك النهائي واللانهائي
في لحظة واحدة[1]

إن النص الشعري الجزائري القائم على رؤية صوفية كتجربة لغوية، قد استطاع أن يبني صوره الشعرية انطلاقا مما جاء في اللغة الصوفية من مقامات وأحوال، صفات ومجاهدات، وإن لم يكن الشاعر الجزائري صوفيا طُرُقيا، بل صوفيا لغويا، فقد حاولنا أن نستحضر أكثر الأحوال اعتمادا عند الصوفية، والذي عدّوه أصل الموجودات، فكانت المحبّة وكانت صورة المحبوب وصورة المحبّ، من أجل استظهار وجود النص الشعري وتشكله في مخيلة الشاعر الجزائري، وكيفية انتقاله إلى مخيلة القارئ المتلقي.

[1]- عثمان لوصيف: براءة، ص 44.

ثالثا: صورة الجسد وشبقية التشكيل:

ارتبطت التجربة الصوفية باتخاذ الصور الشبقية مرتكزا للتشكيل الفني للنصوص، ذلك أن المرأة كانت وسيلة للتعبير عن تجلي الذات الإلهية، فكان العشق لها عشقا لله والحب لها حبا لتجلي الخالق، وذكر جسدها تعبيرا عن الرحلة إلى عوالم فيضية للارتقاء إلى معارج الله. ولئن كان الجسد موظفا في الشعر الصوفي، فقد ظهر في الشعر بوصفه «طاقة إبداعية موحية وجد فيه الشعراء ضالتهم بوصفه رمزا وثقافة، بوصفه مجتمعا وأرضا، بوصفه كونا وعالما، بوصفه لغة ونصا وإبداعا»[1].

وقد شكلت المرأة بحضورها (الأنثوي) وتفاصيلها (الجسد) وجودا بارزا في الشعر الصوفي، وبخاصة في الأدب المعاصر، بحيث لم يعد الشعراء يستغنون عن ذكر المرأة كلما قاربوا التجربة الصوفية شعرا، وذلك ليفيدوا «من الطاقات التعبيرية التي تتيحها لغة الجسد فقدموا لنا صورا مادية للمرأة تطفح بالشهوة، والنزعة الشبقية التي لا ترى في المرأة إلا جسدا لتحقيق المتعة الحسية، ولكنهم ألبسوا هذه الصور نزعة صوفية تتأتى من التصعيد الذي ألحق المظهر الفيزيائي للمرأة باتجاه الروحانية الصوفية حيث يتروحن الجسد ويبطل التعارض الموجود بين الجسد والروح»[2] لذلك سنحاول رصد الصور الشبقية في المدونة انطلاقا من الجسد بوصفه كلا متكاملا أو جزءا من أجزاء منه كانت الأعين هي الأكثر إشارية ورمزية فيها.

إن الرغبة محرك للحياة وهي الدافع نحو الاكتشاف والتقصي، والبحث عن الحقائق لإدراكها، وقد كان الجسد مرادفا للرغبة الشبقية في عالم النفس البشرية، وما لجوء الشاعر إليه إلا لاستيضاح تجربته، دونما خروج عن الذوق الأدبي، لا سيما ذاك الذي يتخذ اللغة الصوفية رؤية لبناء صوره الشبقية، فكان الحديث عن المرأة/ الجسد حديثا عن صورة ترتبط بفكر المتصوف من حيث تجلي الخالق فيها، و لم تكن المرأة عادية بل لجأ الشاعر الجزائري إلى

---

[1]- عبد الناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينات، مركز الحضارة العربية، د ب، 2005م، دط، ص 13.

[2]- عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 229.

تزويدها بغرابة الصور وغموضها عن طريق الأوصاف الملحقة لها، فكانت امرأة البلور، وامرأة من ورق التوت، كما كانت امرأة مستحيلة، وامرأة زئبقية، وهي سيدة الريح، وسيدة لوزية...، ولعل غرابة الوصف هي التي تدفع المتلقي لتقصي حقيقتها، فإن كانت تشكل رؤية صوفية ما يجعلها صورة من صور التجلي، فهل كان تخير الشاعر لصوره نابعا من إيمانه بهذه الرؤيا، أم كان مجرد مخاتلة يبحث من خلالها عن الدهش وجلب الانتباه؟

إن الشاعر الجزائري لم يتوان في وضع صور للمرأة/ الأنثى عن طريق المركبات الإضافية وصفا ونعتا، أو عن طريق أسماء يدلل من خلالها على المحبوب، ذلك أن ليلى وأسماء وزينب وحيزية ليست إلا مسميات رمزية لتجلي الذات الإلهية، ولا يقصد من إيرادها ذات الدال بل مدلوله في عرفانية الحب الصوفي. وقد شد انتباهنا توظيف اسم زينب في نصوص الشاعرين[1] أحمد عبد الكريم ومصطفى دحية، ولعل ذلك راجع إلى انتمائهما لذات التوجه الصوفي بزاوية الهامل ببوسعادة، وزينب ابنة الولي الصالح محمد بن أبي القاسم، ولدت بالهامل وقد توارثت زاوية والدها وقامت على شؤونها بعد وفاته[2]، لذلك جعلها أحمد عبد الكريم وارد الغيبة في نص مقام الصبا وهي قصيدة تنبئنا بنفحة التصوف فيها من عنوانها، حين نجد المقام، وهو «ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب مما يتوصل إليه»[3]. وإضافة الصبا إلى المقام يوحي بأن للمرأة دورا هنا، وقد تجسد في 'زينب' والتي تعد وارد الغيبة. يقول:

تعال نرقع هذا الهباء

ونخلس من سدة الله تعويذة الأبدية،

نسترق السمع إذ تتضور زينب م الوحشة

أنت أم شهقة الريح؟

ذرني أعيذك من غيبة الشعراء

---

[1]- يراجع: أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 50. ومصطفى دحية: اصطلاح الوهم، ص 81- 83.

[2]- يراجع: عبد المنعم القاسمي الحسيني: السيدة زينب الهاملية الصوفية الثائرة، المرأة والخطاب الصوفي، منشورات مخبر البحوث والدراسات في حضارة المغرب الإسلامي، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010م، ط1، ص137.

[3]- القشيري (أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن): الرسالة القشيرية، ص32.

وم الحنة النائلية[1]

وقد ارتبط ظهور زينب عند الشاعر مصطفى دحية بالنداء إذ كرر التركيب مرتين (يا عذق زينب)[2] وكأن الشاعر يستحث التوسل بنسبه إليها لتبيان ما حل بالوطن الذي وصف بالدموي، وتوظيفها في النص الشعري كان مرتبطا بدلالة المريد الذي يجد ينبوع المعرفة حين مقاربة محبوبه، فتكون ماء للتيه والسفر، خمرا ينتشى بها في طريق الارتحال:

وزينب ماء من التيه ..

خمر تشهّت حبابا[3]

ولتكون صورتها في نهاية النص كتابة، وحبرا يهرق فاتحة للماء وبداية لحياة أخرى تنطلق من الحق في رحلة نزولية:

وجئت من الله

أنسخ فاتحة الماء

أهرق – زينب- في النص.. [4]

ولقد اتخذ لفظ الجسد حصة من التوظيف في متن النصوص الشعرية بحيث ارتبط بالدلالة العرفانية نظما وتركيبا، ذلك أن المريد المحب يحاول أن يعايش التجربة ضمن مدارين: مدار الشبقية والعربدة، ومدار الزهد والخروج عن الجسد. حيث كان للرغبة دور بارز في النص الصوفي منذ القديم، ذلك أنها ارتبطت بفعل التوالج الذي يعدّ واحدا من مقولات التأويل للكون ومظاهره عند المتصوفة، ولم يكن هناك بد من الحديث عن الجسد في حال الفناء والاتحاد، للتعبير عن واقع المفارقة بين اللاهوت والناسوت، كما وجدنا الجسد في إشارية لرمزية الرحلة كذلك أين يرتحل المحب فيه.

---

[1]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص51

[2]- يراجع: مصطفى دحية، بلاغات الماء، ص ص 38- 40.

[3]- مصطفى دحية: اصطلاح الوهم، ص 82.

[4]- المصدر نفسه، ص 83.

وقد ذكر الجسد مفردا أو جمعا، كما أسند إلى ألفاظ جعلته يخرج من مفهوم الجسد الإنسي إلى جسد مغاير، ارتبط بالطبيعة وباللغة، فهذا الشاعر عبد الله حمادي يربطه بالماء ويجعله مغريا بالبوح، يحيل على إمكانية كشف السر لما يمارسه من فعل الغواية عن طريق الصور الجزئية، التي تفتح التأويل أمام تصور هذا الجسد انطلاقا من الشفاه الحمراء:

كان جسد الماء يغري

بالبوح،

وشفاه الكرز المحموم حبلى

بالحمرةْ،

وقطوف دانية الأشواق

تتوعدني بعناق:

للشهوة فيها أطوارْ

للعاصفة الجائرة فيها

إبحار... [1]

إنه الجسد الذي يتوهم الشاعر أنه هو في بداية النص الشعري، حينما يقارب دلالة العناق التي تحيل اثنين إلى واحد، في إشارة إلى صورة الاتحاد والحلول، وإن كان هذا الجسد محفوفا بالظلمات:

توهمت أنك أني (...)

يا جسدا محفوفا

بالظلماتْ[2]،

---

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 147.

[2]- المصدر نفسه، ص 139.

إنه الجسد المغري، الجسد الذي يحمل في طياته ظلمات الخطايا لذلك يحاول أن يتخفى عن طريق ورق التوت ليحجب نقصانه ويستتر من خطاياه، وربما كي يمنع أن تتنامى تلك الخطايا لتشمل من يصيبهم بفعل غوايته، ويسند الجسد إلى الماء عند الشاعر دحية كذلك، بحيث يصبح لجسده ماءات ترتبط بدلالة الطوفان أو ما فاض عنه، وكأنه يحيل على كون الجسد ليس إلا ما نقدمه له نحن فإما أن يكون مقدسا وإما أن يكون مدنسا بحسب رؤيتنا، وبحسب ما نقترفه في حقه وهو عند دحية مقدس لكونه فيض طوفان ارتسم من كنية السلالة الهاشمية التي تجعله في مصاف ينفي جسده ويبعده عنه:

أرى لا أرى

أرجيء ماءات جسدي إلى سهو الطوفان

أكنى – أبا هاشم –

كنت رديف التجاعيد

تجلت بدائيتي لنتوءات – زينب –

أوهمها شبهي الذري وهي تخيط نصها

بنخاعي

قالت:

ألا يا تجيء من الله؟ !

- بلى ...

ولكنها كنيتي حجبتني عن جسدي

- ها ... صورتي ...

سورتي[1]

[1]- مصطفى دحية: اصطلاح الوهم، ص ص 80-81.

ولعل الكنية أو الاسم لا يحجبان الشاعر عن جسده كما هي الحال مع المتصوفة ولكن تحجبه عن روحه لذلك وظف الصورة والسورة في إشارة إلى المادة والروح[1]. كما كان جسد الشاعر لوصيف نبع تجلي رؤى الحق، حيث لمسنا توظيفا لفكرة ابن عربي حول صورة الوجود من حيث كونه مرآة للحق. يقول:

من أنا؟ ..أنا مرآتك الأزلية

في جسدي تتجلّى رؤاك

وبين ضلوعي تشعشع كل الشموس

وتركض كل المجرات

أودعتني الرحماتْ

وزرعت الزنابق في راحتيّ

أنا نورك البكر يغتصب الملكوت

ويبتكر المعجزاتْ[2]

لقد كانت كينونة الشاعر التي تساءل عنها في بداية مطلعه متجلية في الجسد الذي هو مرآة، والتي ارتسمت فيها الصورة ضمن تشكيل غريب حيث تشعشع الشموس بين الضلوع، وتركض كل المجرات...، ولعل هذا الإغراب راجع إلى أنه «في العلاقة مع الجسد تنهدم رسوم العقل، لأن هذه العلاقة تجربة داخلية، تنهض على تماس طرفين وتمكن من إنتاج دلالة برزخية لا تتحقق للفرد في انفصاله، وإنما تتسنى له في الاتصال»[3]. ولربما هذا ما جعل الجسد يظل حبيس الهباء إذ لا بد للمريد أن يتخلى عنه إن أراد الإبصار والوصول إلى العماء:

---

[1]- يراجع: فاتح علاق: تحليل الخطاب الشعري، ص 52.

[2]- عثمان لوصيف: المتغابي، دار هومة، الجزائر، 1999م ، ص 121.

[3]- خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 183

وإذ رآني شاخصا في الماء – ماء رجعتي–

طوى سبابة الماضي

وقال للبرق:

ترجل يا مناحة السماء

ثم اجتباني كي أرى سيولة الروح ونول جسدي

قلت له:

ماذا أرى؟

قال:

ما ثم في الهباء إلا جسدك

- يا ويلتي

فكيف تستبين عيني عينها؟

قال:

إنما الإبصار فورة العماء[1].

إن هذا النص يحيلنا على كون الجسد وعاء والغاية تكون بالإدراك لذلك فالإبصار هو فورة العماء، والعماء «هو النفس الإلهي الناتج عن الحركة الشوقية التي أساسها الحب للانكشاف والظهور»[2]، والشاعر يستعين بالمواقف والمخاطبات لبناء تشكيل نصه، كما يستند إلى دلالة الرحلة من توظيفه للبرق الذي هو «أول ما يبدو للعبد من اللائح النوري فيدعوه إلى الدخول في حضرة القرب من الرب للسير إلى الله»[3]، هذه الرحلة التي تتطلب

---

[1]- مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص ص 27- 28.

[2]- نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، دار التنوير للطباعة والنشر، دار الوحدة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983م، ط1، ص 78.

[3]- رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص 143.

التخلي عن الجسد وتركه في الهباء شرطا للوصول إلى حقيقة الإبصار والعماء. وتظهر المرآة في نص آخر مرتبطة بالأنثى صورة الله:

أتذكرك في كل صلاة

فأنحني في خشوع

أغمض عيني من الرهبة

أسبح بحمدك

وأتضرع إلى عينيك اللامتناهيتين

يا صورة الله

في بهو المرآة

يا راهبة المعاني[1]

يزخر هذا المقطع بالصور الكثيفة التي تتأتى من الحركية التي تشيعها الأفعال، حيث إن افتتاح الأسطر الأولى من هذا النص بأفعال حفز عملية التخييل لدى المتلقي بطريقة متسارعة لتشكيل الصورة في ذهنه، وبخاصة أنها أفعال مضارعة تحيل على اللحظة الآنية، وكأننا نشاهد الصور ترتسم أمامنا وتتفاعل لتحقق تضرع الشاعر.

أما الشاعر أحمد عبد الكريم فجسده ليس إلا خرقة (جسدي خرقة)[*]، ويكرر هنا كلمة (جسدي) أين نجدها في بداية المقطع الثاني، فالشاعر يبتدئ بحثه عن كينونته عن طريق تعريفه بالخرقة و«الخرقة فيها معنى المبايعة وهي عتبة الدخول في الصحبة»[2]، وإذا كانت المبايعة عند المتصوفة تكون بين الشيخ والمريد، فهي هنا تابعة لرغبة الشاعر الذي يعرف بأنه غارق في الخطايا. يقول:

---

[1]- عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص ص 34/ 35.

[*] -مقتبس من قول المعري: جسدي خرقة تخاط إلى الأرض فيا خائط العوالم خطني. أبو العلاء المعري: ديوان لزوم ما لا يلزم. تصحيح وتفسير غريبه: أمين عبد العزيز. دط. دت. ص 395.

[2]- عبد المنعم الحفني: المعجم الصوفي. ص89. ويراجع كذلك: الموسوعة الصوفية، ص734. للمؤلف نفسه.

جسدي قمقم الليبدو

أو عواء اللذائذ

والرغبة البربريةْ[1]،

وللهروب من هذه الخطايا يلجأ الشاعر إلى الله طلبا للمغفرة، ويبدأ اكتشاف نفسه فيصبح (أحمد الطرقي) الذي يلجأ للأولياء والغوث، ما يمكنه من إيجاد نفسه (أنا) فيتضح أنه خاتم الشجرة. كما أن نسبه إلى الهاشمية يؤهله للاقتراب من المقام العالي انطلاقا من وضوئه بالسلالة التي تطهره من كل ما كان شائبا به[2].

ويتخير الشاعر لوصيف الحديث عن جسد (هي) الذي يردف له أوصافا حسية ترتبط بدلالة شبقية تبعث على الاغتراب أحيانا، بحيث يردف تلك الأوصاف متتالية في جمل اسمية تحيل على دلالة الثبات، وكأننا بصدد أخذ صورة فوتوغرافية يتم من خلالها تثبيت اللحظة التي يعايشها الشاعر، فيكون الجسد فيها دلالة التجلي الذي يعلن عن صور عديدة كونه منفتحا الآن على كل الجهات، فيكون جسدها، رضوضا عاجية ملتهبة، فطرا، كمنجة، حب رمان، عصارة برقوق معتق، لبأ خمير، وفتيت من سوسن وكرز، ليكون في ختام النص:

جسدك ..

ما خابية الفردوس

ما أُترجْة المعنى إذ تَنْفَلِق

ما عناقيد النور المتقطر

وما سقسقة الشفق! [3]

---

[1]-أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص 16.

[2]- يراجع: المصدر نفسه، ص ص 17- 19.

[3]-عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص 13.

إنها إشارة لصورة الحق سبحانه وتعالى في مخلوقاته لتتشكل لنا جمالية النظر إلى قدرته، انطلاقا من التوظيف المكثف للجزئيات وتراسلها إلى حد عدم القبض عليها أحيانا. ولعل مفارقة الأسلوب في نظم هذا النص هو ما جعل مفارقة الصور غريبة، بحيث وظف الشاعر أسلوب النداء في المقطع الثاني من النص، وأسلوب التعجب في آخر مقطع، بينما كان المقطع الأول والثالث مبنيين على أسلوب خبري، لتكون مغايرة الأسلوب من الخبري إلى الإنشائي مغايرة في تفاعل القارئ معه، حيث يتلقى المعنى في الأسلوب الأول ويشاركه في الأسلوب الثاني.

ولئن كان الشاعر قد دلّل على الجسد بوصفه جسدا أنثويا عن طريق كاف المخاطبة في هذا المقطع، فإنه في نص لاحق يدرج صفة الأنثوي له:

من حبق ولؤلؤ

هذا الجسد الانثوي

هذا الوهج الصوفي البريء

من هفيف السرخس المتهدل

من هدهدات المروحات الأجنحة

ومن شهقات الأراغن .. [1]

والعري واحد من إحالات الشبقية التي التصقت بالخطاب الشعري الصوفي، في ممارسة رمزية تحيل على التخلي عن الناسوت والارتقاء بالروح عن طريق الفناء وتغييب الجسد، وقد استثمر الشاعر المعاصر دلالة العري لتشكيل نصوصه الشعرية بحثا عن المطلق حيث إن «الشبقية في الخطاب الصوفي التقاط للمقدس في غير أمكنته المعهودة، حيث غدت التجربة مع الجسد تجربة مع المقدس، فكما أن التعالق مع المطلق لدى الصوفي ينبني على التخلي والتجلي، بغية بلوغ مقام التقاط التجلي، فإن التعالق مع الجسد يستدعي الآليات ذاتها»[2]،

---

[1]- المصدر السابق، ص 82.

[2]- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 183.

فيكون التخلي عن الناسوت عن طريق التستر من العيوب، بحثا عن الوجهة صعودا إلى التوحد، في مكابدة الأهوال بحثا عن المتاه:

راقصا

يستر العري بالتوت

والتوت يستره العري

والوله المستحيل.

على الجسد المستحيل يراوح

وجهته المستفيضة

غيم التوحد / همهمة الشبهات

شفيف التماهي / التمائم

ورطتها في الشفاه.

يراوده القلب عن جهة القلب

والقلب مغتسل

بالمتاه[1].

والتوحد حال يعتري الشاعر فيعريه ويعري محبوبه معه، بحثا عن توهج أكبر وتوالج أكثر يحيل على بداية جديدة:

أتعرى أنا

وأعرّيك أنت

أعرّي الطبيعة فيك

[1]- محمد بوطغان: تهمة الماء، ص ص 80-81.

أفك عُراك

وأخلع عنك فساتينك الضافيهْ

ثم إذا تملكني الحال

تغشى دمي نزوة من جنون

فأشطح باسمك

أحتضن الوهج البكر

أزرع فيك نطافي لقاحا جديدا

وأعلن أعيادك الآتيهْ[1]

إن بداية المقطع تحيل على بداية الممارسة إذ كانا اثنين من حيث إظهار الضميرين المنفصلين، لتبتدئ الحال في استظهار الاتحاد عن طريق التعري، الذي كرر دلالته ثلاث مرات بتوظيف الفعل (تعرى) متخيرا له زمنا مضارعا، وكأنه يعايش اللحظة ليتفاعل معها القارئ نتيجة حركية الصور الناجمة من دلالة الأفعال، ثم نجد حال الغيبة فالشطح ثم التوهج، ليكون التوالج آخر تلك الأحوال رمزا لصورة الاتحاد التام. والعري مدعاة للفتنة وإيقاظ للشهوة، ينطلق منها إليها، ليأخذ بكلّ الشاعر المحبّ:

لا يا سيدة الإفك

وخازنة الأسرار..

عريي يشتط منك .. إليك

يغمرني، يهجرني

يطرحني نصفين

تكبر فيه الفتنة[2]

---

[1]- عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص 56.

[2]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 166- 167.

لكن أحيانا يغالي الشاعر في شبقية نصوصه، فتستحيل إلى مغامرة غير مفهومة للقارئ، بحيث ترتسم الصور كثيفة متوالية لا نقبض منها على المعنى، وهذه سمة لمسناها في نصوص الشاعر مصطفى دحية[1] كثيرا:

جسد:

تعوي أصداء أنوثته

شبق لاهث

عرق مرجوم بارد

وندوب محبطة

تتثاءب فوق الظهر الزنجي[2].

ففي هذا المقطع _ الذي ارتأينا بتر ما يليه من ألفاظ الجسد_ لا نجد له دلالة معينة يمكن أن نربطها به، ذلك أن الشاعر تخير تشكيل نصه من جمل اسمية لا روابط نحوية بينها ويمكن أن يكون هذا من باب التعمية ذلك «أن السعي الحثيث وراء غرابة الصورة الشعرية وطلب التجريب لذاته حد الإلغاز يفقد اللغة الشعرية طراوتها»[3].

ولئن كانت النصوص السابقة قائمة على الشبقية فإن التخلي عن الجسد قد ارتسم في نصوص أخرى، إذ هو دعوة لفنائه في مقابل اشتعال الروح واصطلائها بجذوة العشق، لذلك نجد الشاعر العشي باحثا عن إحراق جسده، كي يشعل جذوة النفس، ويتخلص من طينته مرفرفا روحه ليجد المدد عند خالقه:

مري على جسدي ليتسع الأمد

---

[1]- يحتفي ديوان مصطفى دحية الأخير (بلاغات الماء) بالجسد كثيرا بحيث شكل وروده في النص ظاهرة واضحة حتى إنه يرثيه في واحدة من القصائد، وفي أحيان كثيرة يتخذ الجسد مكان المتسلط إذ يجعله متألها في الوحل، وتظل الدلالات غامضة في بعض المرات لا تكاد تبين

[2]- مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص 90.

[3]- أحمد يوسف: يتم النص، ص 213.

وتصير للأقمار أجنحة

وتزهو في حدائقنا الحمائم

والحجل

مري على روحي ...

ليحترق الجسد

وتحوّم الأطيار حول شفاهنا

وتلقط ما تناثر ...

من شرار البوح ...

أو مطر القبل[1].

على الرغم من أن الشاعر يطلب من المخاطبة أن تمر على جسده كي يحترق في دلالة لفنائه وتغييبه إلا أن هذا الفناء لا يكون عبثيا، بل إن نتاجه قد يجعل الأمد متسعا أمام الروح التي تبوح بشرارت متناثرة عن الحال، ولأن «الجسد هو الحضور الدائم للروح، وحين يختفي الجسد تختفي الروح»[2]، فإنه مع العشي يستحيل إلى معادلة معاكسة بحيث حين يختفي الجسد تظهر الروح، والبحث عن التحرر من الجسد جعل الشاعر الجزائري يتخلى عن الطين ويبحث عن هوية أخرى علّها تعيد بداية جديدة لروحه، فها هو لوصيف يحاور البحر مناديا، يطلب منه إعانته على البدء من جديد، إما عن طريق التغير التام والانتقال من حقيقة الطين إلى حقيقة الماء، وإما عن طريق الخروج عن الطريق والارتقاء إلى معارج أخرى كالهواء:

يا بحر روحك حرة وأنا سجين الطين

حولني إلى ماء لعلي أبتدي

---

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 41.

[2]- عبد الناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة، ص 10.

أو تهتدي روحي إلي معراجي

يا بحر لا تبخل وخذ مني جفوني

أضلعي كبدي وخذ أوداجي[1]

إن هذا المقطع قائم على الأسلوب الإنشائي وكأن الشاعر بحاجة إلى البدء من جديد فكان النداء وكان الأمر متضافرين لتحقيق هذه الغاية وبخاصة حين ارتباطهما بالدلالة العرفانية من حيث تخير الألفاظ، إذ كان مطلع المقطع صورة ضدية بين الحرية والسجن، والتي هي فاتحة لما يليها من أبيات بحيث إن البحر هو واهب المعرفة لما فيه من دلالة العمق والغرابة. والتخلي عن الجسد هو بحث عن السر عن معنى الوجود، في رحلة معراجية تبتدئ من جسد منبوذ لتصل إلى روح تتعالى:

آه .. يا جسد الطين يا جسدي

إن سلختك بالأمس عني

وغادرت هذا التراب وهذي الحفرْ

فلكي أتبطن غامض سري

وأنحت من صاعق الرعد

معنى لهذا الوجود

وأرفع بالدم والنار

معراج كل البشرْ[2]

ويحمل الشاعر دحية صورة مغايرة للجسد في نصه "مرثية جسد"، بحيث يجعله مطية للإسراء بعد أن يفرق بين كينونته وبين جسده، الذي يحيل على كثير من أحوال المتصوفة فيكون موطن شهوة أساسها الهوى، وكأسا للشرب والسكر، مما يجعل الارتياب سمة

---

[1]- عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، ص 39.

[2]- عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص ص 26- 27.

الشاعر، فلا يدري إن كان الجسد من يطاول صبوة الشاعر، أو الجذوة من تهب السماء رماده؟ يقول:

أهرقت فيك نبوءتي وكتابيا

وطفقت أذرو حضرتي وغيابيا

وارتبت، هل جسد يطاول صبوتي؟

أو جذوة تهب السماء رماديا؟

يا أيها الجسد الذي حملته

غضا، وكنت على ذراه الباكيا

وطنت شهوته على سنن الهوى

وعشقت فيه الوشم دينا ثانيا

يا ربه، وشربت من كاساته

عسلا، وفي عتماته أسرى بيا[1]

فالنص مبني على ثنائية (الأنا/ الهو) في مفارقة الشاعر/ الجسد، ليحيل في الأخير على إجابة التضاد المرفقة في أول الأبيات، بحيث «تغيب الذات الشاعرة عن الزمان والمكان ممتطية الجسد الذي يدفع بها إلى عالم آخر. أما عن الراحلة وسيلة الإسراء، فإن براق الشاعر جسده، هذا الجسد الذي يذعن لصاحبه ويستجيب له دون تردد. ومن ثم فإن الشاعر لم يجهد نفسه ليسرى به وإنما الإسراء هبة منحها إياه جسده»[2].

ويعد التخلي عن الناسوت (الجسد) صورة للاتحاد بحيث يغيّب جسد المحب لتظل روحه

---

[1]- مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص ص 49/ 50.

[2]- حميطوش كريمة: قراءة سيميائية لقصيدة " مرثية جسد" لـــ: مصطفى دحية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، العدد السادس، جانفي 2010م، ص 306.

والتي تغيب كذلك حال الفناء، فتُلغى الجهات ويصير المحب في حال فناء لا يدرك فيه شيئا ولعل هذا ما جعل الشاعر يفتتح نصه بالنفي الجازم، والنفي إشارة إلى بداية الاتحاد الذي يكون فيه كل شيء موجودا بالحق سبحانه معدوما بنفسه[1] فتختفي الأضداد وترتقي الروح إلى معراجها:

لم يبق
لا جبة عندي ولا
جسد
ولا مقام ولا قرب
ولا بعد ..
مازلت
أمحو صدى الأضداد
في لغتي
حتى رأيت الجهات الست
تتحد ... [2]

ولئن كانت هذه النصوص تفني الجسد وتحرقه فقد تبيّن لنا بعض التشكيل اللغوي الذي احتفى بالجسد مرتبطا باللغة، ذلك أنه قارب مفهوم المتصوفة لشبقية فعل الكتابة، إذ إن «الحديث عن شهية الحديث ومتعة النص تغري بالمقارنة بين لذة الخطاب ولذة الجسد»[3] والمبدع إذ يربط الجسد بالكتابة فإنه متتبع فكرة ابن عربي في ذلك فهذا الشاعر سعيدي

---

[1]- يراجع: عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 768.

[2]- قدور رحماني: ثروة عمري، ص 51.

[3]- علي حرب: الحب والفناء، ص 153.

يلجأ إلى مَدِّنَا بصورة عن الحرف الذي يعدّ من حروف الحضرة، وهو حرف (اللام) ليشكل منه نصا عنونه ب (لا) والتي تفيد النفي أو النهي، بحسب ما بعدها وبحسب السياق، ولعل الشاعر قد سعى إلى إشاعة الغموض الذي يلف أفق انتظارنا بحيث لا ندر ماهية (لا)، إذ وإن كانت أداة إلا أنها تشيع دلالة التوالج التي نستقيها من الرسم الشكلي (الخطي) لها ولعل هذا التوالج هو ما ارتسم في آخر بيت من القصيدة حين يرسم الشاعر صورة للّام وكأنها أنثى تغري:

اللام تفتتح الكلام

واللام تسكن قلب سيدة المقام

واللام تشعل لذة القول المتموج بالحلال والحرام

واللام تفتعل القتال

تهاجم الألم المرابط في المدائن

وهي تقترح السلام

اللام في ورقي تنام بلا ثياب

من نهدها يتهاطل العسل المصفّى والغرامْ[1]

وتكرار ذكر اللام في أول الأبيات الأربعة تنويه بكينونتها، وذلك بإدراج صورة كلية لها أو ما يشبه التعريف بها، وبخاصة أنه أسندها إلى أفعال كثيرة: فهي تفتتح الكلام وتسكن القلب وتشعل اللذة وتفتعل القتال وتهاجم الألم وتقترح السلام ومن نهدها يتهاطل الغرام، إنها صور جزئية تتفاعل في مفارقة لتجعل القبض على دلالة هذه اللام مستعصيا، لا يكون إلا حينما نَخُطُّها على الورق فتحيا كائنا هناك تعيش ضمن نزف القلم ومن توالج السواد بالبياض كحال (لا) في العنوان.

ولقد ارتبط الجسد باللغة عند الشاعر دحية كذلك، إذ كان متلوثا باللغة العتيقة التي

---

[1]- محمد الأمين سعيدي: ضجيج لهذا الجسد المنسي، ص 110.

تسلطت عليه، بحيث كان لزاما عليه التخلص من هذا التلوث عن طريق بعث روح الطفولة في الجسد، لكن التساؤل يظل قائما: هل ينهي الجسد الأول ليظل الجسد الثاني، أم ينسخ روحه؟ ليكون الحل بترك مكان في جسده لذاك التراث دون إمكانية تسلطه عليه لترتسم لذة النص من الاختلاف المرتبط بالجسد وكان لسان حال الشاعر يقول إن «لذة النص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة لأن لجسدي أفكاره كما لي أفكاري»[1] يقول:

ها ...

جسد تلوثه اللغة.

وشم عتيق

خانة حيرانة

نهد تبطنه الفقيه

رأيت وجهك في مرايا العمر شيخا سائلا:

من أين أبدأ سورة الطوفان؟

ها...

جسد تضوع بالطفولة

هل أدمره؟

وأنسخ روحه؟

ويدي يدان

أواه...

خلف البحر أغنية

---

[1]-Roland Barthes : Le plaisir du texte, collection « Tel Quel », editions du Seuil, Paris, 1973, p 30.

وفي جسدي مكان[1].

وللغة غوايتها التي تمارسها في حضرة محبّها، كي تسيطر عليه أو تمنحه نشوة، لكنها أبدا لا تعطي حقيقتها، وتظل تحمل سرّها، مستمرة في دلالة الجذب والشد بينها وبين الآخر عن طريق فعل الغواية، فتجتمع لذة الجسد (الغواية) بلذة الخطاب حيث «لا انفصال بين لذة الخطاب ولذة الحب، بين اللوغوس والإيروس، ولنقل بالأحرى إن الإيروس يتجلى عبر اللوغوس»[2]. يقول عيسى قارف:

غاوية

تغري فحل الزجل الرابض

تخلط عفّتها

بخضاب النحو

وتستدرج صحو النشوة،،

من يشرح للعطش النائم

كيف يفكر هذا الماء

ألف...

باء... [3]

فالغواية عند الشاعر لغة تجيد الإغراء، عن طريق جمالية النحو الذي تتزين به، مستدرجة الشاعر إليها، لتنطلق رحلة توحدهما من الحرف، ومن هنا تصبح «اللغة والكتابة كشفا وسوكا باتجاه المطلق، وتصبح نوعا من العشق والرغبة والفناء»[4]. كما ارتبطت اللغة

---

[1]- مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص ص 8- 9.

[2]- علي حرب: الحب والفناء، ص 154.

[3]- عيسى قارف: اشرب... تر واشتبه تنتبه...، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، دط، ص 33.

[4]- سحر رامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، ص 98.

بالشَعر، ولعله من بين أعضاء الجسد التي توقفنا في نص "شعرها الليلكي"، لا لكونه حديثا عن الشعر بل لمفارقة تشكيله اللغوي، حيث أسنده الشاعر إلى الرقم سبعة، فكان حديثا عن سبعة أنواع من الشعر في سبعة مقاطع، وربطه بدلالة الرقم الذي يعدّه الصوفية رمزا للرحلة وهو ما جعلنا نتوقف عند هذا النص وبخاصة آخر مقطع حين يعد الشعر سجادة للصلاة حينما يرتبط بصفة الشاعري، فتقترن دلالة الشِعر بالشَعر:

شعرها الشاعري:

سجاد صلاة

يفترشها مدلّهْ

بين الصفا

والمشعر السرمدي... [1]

ولئن أخذنا بعض النماذج الشعرية التي ظهرت بها دلالة الجسد فإن الدلالة الشبقية ارتبطت بالصور كذلك حينما يشيع الشاعر الرغبة والشهوة في نصه مدللا عليها بمقاطع تحيل الاثنين واحدا، وكأنه يرسم حال الفناء والاتحاد في مقاطع شبقية تجعل التوالج المستمد من الصورة شبيها بتوالج الحرف والورق[2]، إذ «يرسخ ابن عربي الكتابة في فعل شبقي ينهض على اللذة ويعول على الجسد»[3]، وقد كانت القبلة آلية لدلالة تماهي الاثنين وانتقالهما للأحدية، في صورة مقاربة لدلالة الاتحاد:

يسرقني العمر .. أم تسرقني

عيناك؟

يغمرني الطيف .. أم ينهبني

---

[1]- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص 97.

[2]- يراجع: فيصل الأحمر، منمنمات شرقية، ص 46.

[3]- خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 46.

لقياك؟

... ما أشهى أن تدفن في صدر امرأة

من غيث،

وتبوح بالسر إلى السر

وتذوب في معراج القبلة

حتى الأعماق[1]،

فالقبلة هنا معراج الشاعر ومكان وصوله للبوح بالسر، إنه سر الوجود لسر التجلي، والشاعر قد تدرج في ذكر المثيرات بحيث ابتداها بالعينين اللتين تسرقانه فتجعلانه غير ما هو عليه لحظة التوحد، ليكون صدر المرأة منبع الحنان والدنو صورة لتشكل هذا التوحد، كما هو حال الأم ووليدها، مختتما آخر المثيرات بالقبلة التي تحيل على الأعماق. إذ إن «القبلة هي مظهر من مظاهر الاتحاد والذوبان في المحبوب، حيث يمتزج نفسهما ليصير نفسا واحدا، كما ان صدر المرأة هو رمز الجمال المطلق، باعتبار أن صدر المرأة الذي يرمز إلى الامتلاء والخصب هو رمز للفتنة ومحل للشهوة أيضا»[2].

وتظهر القبلة في عناوين نصوص الشاعر رحماني (قبلة السلسبيل) [3]، (قبلة المساء)[4] متراحة الدلالة الى الرؤية الموظفة، فتكون مطية للعروج سبيلا إلى الفناء والتوحد، مما يجعل القبلة فاتحة الحب ودليله، تشير إلى مقامات الرؤيا المنشودة، وبخاصة حينما يوظفها الشاعر لرسم صورة الانعتاق في مقام الفناء حين تجلي الحبيبة:

أيكفي إذا

قلت:

---

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 144.

[2]- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 476.

[3]- قدور رحماني: ثروة عمري، ص 35.

[4]- المصدر نفسه، ص 44.

إنك حين تقول

أزول أنا...؟

وأرجع – بعد انطفائي- احتمالا

يفتش عني يقيني

على

ر ج ف ة من بقايا الأنا ...

فلست

أقبل فيك فما كرزيا

يشب

ولكن أقبل فيك اشتعال الفنا ... [1]

ولعل أكثر النصوص احتفاء بالقبلة مظهرا من مظاهر الشبقية في النص الشعري الجزائري الصوفي، هو نص الشاعر حمادي (لا يا سيدة الإفك)، والذي تواتر فيه ذكر اللفظ ست مرات لفظا صريحا، دون احتساب ما يحيل عليه من فعل أو لواحق كالشفة والفم، ولعل الشاعر «إذ يتخذ من هذه العلامة (القبلة) مدارا في حديثه، فإنه في جوهر طرحه يسأل المعرفة الحرية الحلم، ثم هو يود أن ينتقل من المحسوس إلى ما بعد المحسوس، ومن الواقع إلى الحلم، ومن الظل إلى النور، وإذ يغوص في عوالم القبلة، فهو يتوحد بالكون، بل هو والعالم واحد»[2] فيحتل القطب ويجتاح الأقطار موغلا في المتاه لاستكناه الحقيقة وإعلان السر:

يمنحني تقبيل الشفة العطشى

سرّا ..علنا

---

[1]- المصدر السابق، ص 54.

[2]- ندى خاوة: سيميائية القبلة في قصيدة (لا ... يا سيدة الإفك)، ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2002م، ط1، ص 253.

يمنحني الإبحارْ

في شعر ليليّ يغشاك

سواد ضفائره.

يحتل القطب

يجتاح الأقطار (...)[1]

وقد وظفت القبلة بداية للانطلاق إلى العروج، عن طريق التوهج ثم التجلي، الذي يرتبط بالعيون أكثر ما يحيل على دال المرأة رمز تجلي الذات الإلهية:

قبلـــــت أوردة النـــــدى فتوهجـــــت شـــــفتي عناقيـــــدا علـــــى الأبعـــــاد

وحضـــــنت معـــــراج الفتـــــوح مزخرفـــــا بـــــدم الحـــــنين ودهشـــــة الاوراد

رشفت جهـــات الحـــب كـــل أصـــابعي في قامـــــة التســـــبيح والإنشـــــاد

صـــــبح التجلـــــي داخلـــــي متفـــــتح كـــــالأفق يرقـــــب وردة المـــــيلاد

قدســـية العيـــنين، وانـــدلع الصـــدى صفا من الأقمـــار خلـــف ســـهادي[2]

إن العيون القدسية بداية لمظاهر التجلي التي يعايشها الشاعر بعد أن اتخذ مقام الوصل عن طريق فعل التقبيل، والعيون من الدوال التي أقام عليها الشاعر الجزائري تشكيل نصوصه الشعرية، وبخاصة حال التجلي ووصف مكاشفاته، بحيث كانت العيون أكثر ما رسمه الشاعر لمحبوبه، إذ وظفها لوصيف وقرنها بصفة الصوفيتين في كل مرة يذكر حبيبته، سواء أكانت امرأة أم مدينة أم قصيدة، بحيث شكلت العيون الصوفية مدار وصف الحبيبة عنده في نصوص عديدة، وبخاصة تلك التي ارتبط فيها ورودها مع حال الفناء أو التجلي:

حين أراكِ

يراودني شيءٌ واحد

---

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 166.

[2]- قدور رحماني: ثروة عمري، ص 76.

أن أنغمس

في عينيك الصوفيتين

لأعانق أنايَ الآخر

طفولتي

التي هربت مني

وفردوسي المفقود[1]

فالشاعر في وقت التجلي لا يراوده إلا الفناء في الأنثى عن طريق عينيها الصوفيتين، ولعل هذا ما جعله يفرد لها سطرا جديدا في مباعدة بين المسند والمسند إليه، وكأنه من خلال البياض الذي يردف الفعل يحث المتلقي على إعمال مخيلته ليتساءل عن مكان الانغماس، فيفاجئ بكونه في عينين ليستا كباقي العيون، بل هي عيون صوفية تجعل إمكانية التوحد طاغية، إذ يحلّ الأنا في الآخر معلنا عودته للطهر الذي نتلمس دلالته من لفظة (طفولتي)، هذا الطهر الذي يسمح له باسترداد فردوسه المفقود، والذي اتخذ الطبيعة مرادفا له، بحيث يكون تأثير العينين الصوفيتين سبب احتدام الظواهر الطبيعية لتشكل لوحة جمالية تتشكل من الطبيعة:

الحمحمات تتراكض

على مرايا الماء الرَّجراج

والأنفاس الملتهبة

تلفح زهور الياسمين

الغارقة في النشوة

وبأغوار عينيك الصوفيتين

---

[1]- عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص 54.

تحتدم اللجج الشبقة

وتتشكل أعياد الطبيعة[1]

والعينان عند لوصيف مبعث للصلاة كونهما مدعاة الإلهام وآيتين من آيات الدهشة والفناء، حينما تحيلان على معراج الشاعر، ذلك أن العيون منفذ الروح، قد تعبران عن جزء منها فتكون الإحالة عليهما إحالة على الروح:

موغل في الطواسين،

أسفح بين يديك بديك دمي وأصلّي ..

أصلي لعينين ملءَ السماوات والأرض

عينين ألهمتاني صبيّا

وتيمتاني نبيا

أصلي لعينين صوفيتين،

هما آيتا دهشتي وفنائي ومعراج هذا الحنين[2]

ففي هذا المقطع يكثف الشاعر من الرمزية الصوفية التي نجدها في الألفاظ المتخيرة، حيث يتناص مع طواسين الحلاج، راسما صورة للدراويش لتقديم القرابين، حتى يتمكن من الصلاة، هذه التي كرر فعلها مرتين في إشارة لأهمية الوصال الذي يرجوه من تينك العينين.

وإذا كان فعل الصلاة من ممارسات المحب المريد كي يصل محبوبه ويستوصله، فإن السفر إليه واحد من الأحوال التي توجب التقرب منه، بحثا عن الوصول للمقام الأعلى حين التجلي، فيكون الصعود إلى الحبيب نحو عينيه غاية يرتجيها الشاعر لوصيف ويسعى إليها:

صاعد في خيوط الضياء

نحو عينيك .. أمشي على درجات الندى،

---

[1]- عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص 25.

[2]- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص ص 16- 17.

والأغاني عصافير خضراء ترتف حولي

وتمسح بالريش حزني المعتق ..

يا أيها الفلق المتوهج في رحم الليل،

يا شعلة الروح،

يا شهقة في دمي ...

صاعد نحو عينين لألاءتين

هما سدّتي وزمردتي

وهما نشوتي واشتفائي[1].

لقد قارب الشاعر لوصيف دلالة الرحلة حين حديثه عن العينين بوصفهما مكان الوصول، ذلك أنه صاعد إليهما، لكن المسافة تظل بعيدة ما يجعله يوظف النداء مكررا بحثا عن تقريب المحبوب منه، وتأكيدا منه على مواصلته مسيرة الصعود وإن لاقى مشقة في ذلك، لأنه في نهاية مطاف رحلته سينعم بالنشوة والاستشفاء بعد أن يصل إلى غايته، وما توظيف الجسد (العينين) سوى آلية تتكشف معها لذة الفناء مع أطوار المحبة التي تبتدئ توحدا، ارتقاء، فغياب وفناء[2] لتكشف سر الحياة، وسر الغوايات حينما يصلها الشاعر عن طريق الوضوء والتطهر من الناسوت، في ممارسة صوفيته القائمة على العشق والهوى[3].

والعيون هي ما يجعل الشاعر ابن عبيد يمنح السر ويبوح به، حينما تبتدئ رحلته ساعة الغروب، عن طريق التخلي عن الناسوت والتي أحالت عليها لفظة تعرت:

مددت لعينيك سري

به بحت والمشتهى الصعب آتٍ

---

[1]- عثمان لوصيف: براءة، ص 47.

[2]- يراجع: عبد الناصر هلال، خطاب الجسد في شعر الحداثة، ص 36.

[3]- يراجع: عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 44.

وقلت لأسرابك الخضر: هل تذكرين؟؟

لها شبقي مدن لك صلّت

وبعد الغروب تعرت

على وقعك الأحمدي

فهاك الهواجس .. هاك الذي من وراء الظنون! [1]

وترتبط العيون عند الشاعر بالحلول كذلك، إذ يقدمها لنا في صورة جزئية لسيدة لوزية الهوى، حيث يبني الشاعر وصفه على الصفات الحسية في مفارقة للصورة وغرابة تصوير، وذلك بالخروج عن النمط المألوف فتكون سيدة لوزية الهوى، عيونها موج، شعرها طيور، لكن أكثر ما يرتبط بوصفها هو آخر ما وظفه الشاعر من كونها صورة للحلول، إذ ليس بينها وبين محبها (الشاعر) إلا كشف حجاب، حيث تنكشف دلالة الكشف التي لا تتأتى إلا حال الحلول، بعد ان يرتقي المحبّ إلى المقام الأعلى، ولعل توظيفعلامة العارضة المائلة (/) إشارة إلى الانفصال الذي وقع حينما رفع الحجاب:

عيونها موج وشعرها طيورْ

وخطوها المحال ممكن العبورْ

أمشي إليها مرهقا وفي حقائبي العصورْ

سيدة لوزية الهوى قديمة الجنونْ

تمر بي وفي يدي كتابْ

وفي يد أسطورة وغيمة وما تبقى من عتابْ

تقول لي بلا لغةْ:

يا سيدي أنت أنا

---

[1]- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 36.

وبيننا كشفٌ/ حجابْ.. ![1]

والعيون عند ابن عبيد مرفأ الهجرة التي يتخذها إلى محبوبه، حيث أضاف إليها صفة اليثربية في دلالة لمكان هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذه العيون ليست إلا شاطئا يجعل المتلقي يتخيل رحلة الشاعر بحرية في غمار الأوجاع، فتتضافر دلالة البحر الذي يحيل على السفر الصوفي ودلالة الهجرة إلى الله لتشكلا صورة العينين اللتين كانتا مبعثا لهذه الرحلة:

ولي العيون اليثربية شاطئٌ نامت به الأوجاع والأعصاب[2]

وقد وجدت الدلالة ذاتها عند الشاعر حمادي حينما قارب عيني الحبيبة بمرافئ الدفء والعبير:

عيناك يا حبيبة مرافئ للدفء

والعبير .....

حكاية تردد من سالف السنين

سنابل رحيقها بوابة هداية

وزرقة مراكب

ومشتل زنابق

يراقب سحابهْ... [3]

ففي هذه الصورة أجزاء مقتطفة من الطبيعة ترسم صورة كلية للرحلة، بحيث تحيل السنابل على سبيل الهداية بوصفها صورة تقابل الحسنات في القرآن الكريم، أما زرقة

---

[1]- ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 16.

[2]- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 15.

[3]- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص 29.

المراكب فقد تحيلنا على السفر في سماوات وبحار، فتكون الزرقة مرادفا للأهوال التي يلاقيها المرتحل في البحر بغية العروج إلى السماء في مراقبته للسحابة، ولعل كونها مفردا (سحابة) لا جمعا (سحاب) إشارة لكون لحظة التجلي لن تكون للجميع بل وإن عايش المرتحل الأهوال إلا أن لحظة المكاشفة تظل حيز الترقب والندرة. ولهذا فهي تخاتل وتنفلت إن لم يتخل المحب عن ناسوته كليا:

عيناك دامعتان

هذا الماء

وفي شفتيك اللعساوين

طعم رماد

أيتها العاشقة الملعونة !

ها .. أمدّ إليك يدي

وأناديك

عبر الدخان الذي يتكاثف

والنيازك الملتهبة.. [1]

إن هذا المقطع يحتفي برحلة الوصل بين الشاعر والعروج إلى التجلي، حينما يتخذ من عيون المخاطبة مكانا لهجرته، مترنما بالعشق والغواية، متخذا الرماد والدخان وسيلة للسفر، إذ إن الاحتراق في سبيل الالتحام والتوحد صورة من صور العاشق المتصوف، لكن ليس كل من يرتحل قد يصل:

لكني كلما لامست خيطا

من فستانك

---

[1]- عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص 40.

أو شعاعا من عبير بستانك

ينقطع الخيط

ينطفئ الشعاع

وأسقط أنا المطعون

مغشيا

أتخبط في دمائي

وأسوخ في الأوحال العفنة

والحمأ المسنون[1]

إن ارتحالنا في جسد النص الشعري الجزائري المعاصر، أضاء لنا صورة هذا الشعر الذي وظف في جزئية منه إيروسية النص، انطلاقا من «إرادة حرة في خلخلة أفق توقع المتلقي، وإرباك فهم مقصدية الذات والنص على حد سواء [...] ومن هنا ألفيتنا نرى بأن العرفاني لا ينفصل عن الإيروسية التي تتعالى عن مظاهر الشبقية وإن كانت لا تعدمها، فالحب عاطفة إنسانية سامية وسوسة وحاجة وجودية»[2]، لذلك فإن مقاربتنا لصورة الجسد في ثنايا الرؤية الصوفية، جعلنا نتلمس دلالات عديدة تنوعت بين الكشف والعري، بين الستر والفناء، بين الاحتراق والارتحال، بين التوالج والكينونة، لنجد أن صورة اللغة في رسم الجسد، كان مغامرة في الرؤية والتشكيل؛ للبحث عن معراج يرتقي بالنص إلى جمالية الاختلاف.

---

[1]- المصدر السابق، ص 41.

[2]- أحمد يوسف: يتم النص، ص 236.

الفصل الرابع:
عرفانية الرمز الصوفي

- رمزية الرحلة
- رمز الطبيعة
- رمزية الخمرة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يعدّ الرمز من الآليات التي سعى الشعر إلى استثمارها في تشكيله، بحثا عن التكثيف الدلالي، وإشاعة الغموض المفضي إلى الإغراب والدهشة، في محاولة لصدم المتلقي واستثارته بما لم يعهده، كي يظل مرتبطا بالنص. مما يجعل الرمز في القصيدة العربية المعاصرة هو ذاك الجزء الحيوي «من نسيج التجربة وليس عابرا، بل وكثيرا ما يكون الرمز محور ارتكاز التجربة وانطلاقها وإشعاع دلالتها»[1]. فهو «سمة في الأسلوب وليس سمة للكلمات، بل ولا لعلاقة كلمة بكلمة أخرى علاقة قائمة على التراسل الجزئي»[2]. هذه السمة التي تمثل «إحدى الدوال الموسومة بالكثافة الدلالية والانفتاح على شيء بعينه»[3]. والرمز هو لغة اتخذت جانبين؛ ظاهرا وباطنا، مما أسهم في كثرة إمكانات التأويل، وبخاصة أن هذا الباطن يصعب تحديده أو تفسيره بدقة. ما يفتح تعدد القراءة. وقد عرف أدونيس الرمز بوصفه «اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له»[4].

فالرمز إذن هو تلك العملة بوجهين: وعي الشاعر ووعي القارئ، بحيث يوظفه صاحب النص ليخلق عالما لا ينفتح إلا حينما تكتمل دائرة الوعي؛ عن طريق القارئ، الذي يمارس فعل التأويل ليكشف هذا العالم، إذ إنه كلما وُجِد الرمز لابد من ممارسة فعل تأويلي[5]، والذي لا يتم إلا عن طريق وعي تام بالتجربة الشعرية من حيث عناصرها، والرمز أكثرها حاجة لهذا الوعي، وذلك بما «يحققه من تكثيف لغوي ومن دلالات يُمَكِن من التعبير عن عالمي الشاعر/ الإنسان»[6].

إن القدرة على التعبير عن الشاعر/ الإنسان تحيل على أهمية الرمز في النص الشعري، وبخاصة الحديث منه، حيث أصبح الرمز هدفا بحد ذاته يسعى إلى تعميق المعنى الشعري

---

(1)- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 416.

(2)- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف. القاهرة، مصر. ط3 .1984م. ص138.

(3)- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. ص53.

(4)- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، دت، دط، ص 160.

(5)- يراجع: فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003م، دط، ص 57.

(6)- غالية خوجة: قلق النص ومحارق الحداثة، ص 402.

وتجسيد الجمالية، عن طريق الإدهاش والتأثير مما يسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة[1].

وعلى هذا، فالرمز «أصبح هدفا في حدّ ذاته ونتيجة وعي عقلاني ...، وكل ذلك يعدّ نتاجا طبيعيا لمستوى درجة الذاتية...»[2]، هذه الذاتية التي تجعل الشاعر يسقط انفعالاته وأحاسيسه على الأشياء، بحثا عن جمالياتها التي تحققها في إطار علائقها الداخلية ضمن البنية الكلية للعمل الشعري[3]. إذن فاستخدام الرمز يرجع إلى ترجمة الأحاسيس والانفعالات بالأساس، «ما يجعل الاستخدام الرمزي للكلمات يغني التجربة الشعرية غنى عميق الأثر على المستوى الفني»[4]. وقد جاء اعتماد الشعراء المعاصرين الرمز في تشكيلهم للخطاب الإبداعي، إيمانا منهم أنه على لغة الشعر الابتعاد عن الوضوح والتحديد، وأن الرمز وحده كفيل بإضفاء العمق والإيحاء على هذه اللغة[5].

والرمز الصوفي من بين الرموز التي كثر دورانها في النص الشعري المعاصر، بحيث شكل ظاهرة بارزة في بناء القصائد الحداثية، ذلك أن الشاعر «يستعيض به عن عجز اللغة عن إسعافه لبيان تجربته، حتى وصل به إلى درجة الصمت، لأن الصمت أحيانا أبلغ في التعبير عن المراد»[6]، وهذا من أسباب الأخذ به، نظرا لما فيه من دلالات تنجم عن الميدان الذي ولد فيه، حيث إن الصوفية قد ابتدعوا لغتهم الخاصة نظرا لعجز اللغة العادية عن الوصول إلى درجة تعبر عن تجاربهم، فكانت لغة إشارية تستند إلى الرمز، كون «اللغة الصوفية لغة شعرية رمزية، ورمزيتها تكمن في أن كل لفظة تكتسب محمولات جديدة بمجرد توظيفها في التجربة الصوفية، وهي بذلك تخلق عالمها الخاص»[7]. الذي تتبنى فيه

---

[1]- يراجع: أحمد الزعبي: أسلوبيات القصيدة المعاصرة، دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين من (1950م – 2000م)، دار الشروق، عمان، الأردن، 2007م، ط1، ص 104

[2]- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع. ص ص 140- 141.

[3]- يراجع: عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل. ص52.

[4]- محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر. ص128.

[5]- يراجع: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص ص 549 - 550.

[6]- طالب معمري: الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 50.

[7]- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 194.

الإشارة والرمز، ذلك أن المعنى حالة وجودية لا علامة اصطلاحية[1].

إن لجوء الشاعر إلى الرمز بحثا عن جمالية الدهشة والخروقات، قد أسهم في تبني الرمز الصوفي، وذلك لما فيه من إلغاز، مما جعل طاقاته الإيحائية لا تنضب، وبخاصة حينما يتضافر الرمز الصوفي وبنية النص الحداثي، لغة، صورة، إيقاعا، وهذا الذي أدى إلى أن تكون التجربة الصوفية في النص الحداثي تجربة لغوية تختلف عن تجارب المتصوفة العرفانيين، إذ لم تكن بحثا عن المعرفة بقدر ما هي تجربة وجدانية تحاول البحث عن الإنسان من داخله، لخلق عالم روحي بديل على المستوى الفني[2]، ذلك أن «الكتابة الصوفية تجربة للوصول إلى المطلق ولذلك يكثر في هذه الكتابة استخدام الرمز الصوفي»[3].

إن هذا الاستخدام المكثف للرمز كان نتاجا للتجربة الصوفية العرفانية الأولى، كونها وهي تبحث عن الحقيقة المطلقة والمعرفة، قد اصطدمت بعجز اللغة العادية ومحدوديتها في التعبير، فما كان من المتصوفة إلا اتخاذ الرموز والإشارات آلية «تكثيف للقول واقتصاد فيه، يتيح فسحة للتسلل إلى اللغة»[4]، هذا التسلل الذي مورس وفق تشفير للغة بحيث تم العدول عن الدلالات الأولى الحسية والدنيوية، والانزياح بها ضمن سياق غير سياقها، فتحولت ماهيتها الأولى واصطبغت بدلالات ترتبط بالوجود والدين[5]، كحال الحبّ والخمر اللذين أُفرغا من محتواهما، وتمّ سكب دلالات ترتبط بمقامات المتصوفة وأحوالهم.

ولأن الشاعر المعاصر قد أراد السمو بالروح، والارتقاء بالذات الإنسانية في زمن طغت المادية وهيمنت، فإن اللجوء إلى الخطاب الصوفي كان آلية اتخذها الشاعر الجزائري، إذ وجد فيها مادة تمكنه من أن «يتوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وماديتها وحطتها، وأن يخلّص الأنا من سجنه ويخرجه من هشاشة الواقع، ويحلق به

---

(1)- يراجع: عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 140.

(2)- يراجع: عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي وخطاب التأويل، ص 30

(3)- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 95.

(4)- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 97.

(5)- يراجع: طالب معمري: الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص76.

في سماوات المطلق اللامتناهي بغية تحديد النبض الروحي وارتقاء أعلى درجات الصعود نحو المتعالي»[1].

ولأهمية الرمز الصوفي في الكتابة الشعرية، نجده يحتلّ مكانة مهمّة في تجارب الشعراء الشباب، ويتحول عند بعضهم إلى وسيلة للتغلب على الهموم، وآية من آيات ميلاد النص الحديث الذي يخرج من الدلالات المغلقة والنهائية، ويضع نفسه في احتمال بنيوي ودلالي غير متناه[2]، هذا الانفتاح على اللامتناهي واللامحدود منح للرمز الصوفي خاصية جديدة، انطلاقا مما عمد إليه الشعراء المعاصرون من كسر لقوانينه، الأمر الذي أدى إلى عدم عدّ التجارب الشعرية المعاصرة تجارب صوفية بحتة؛ إذ أضحى التصوف المعاصر طابعا حداثيا للهدم والتجاوز[3]، لا للبحث عن روحانيات تندرج في إطار المعرفة والعرفانية كما كان الحال مع المتصوفة الأوائل.

وفي مدونة البحث، وجدنا الشاعر الجزائري قد استثمر الرمز الصوفي وجعله لبنة في تشكيل نصوصه، انطلاقا من اتخاذ الطبيعة والرحلة والخمرة مجالات يدرج ضمنها رموزه الشعرية، ولأن الرحلة هي هوس الصوفي وغايته، فسنحاول أن نرصد الرمز الصوفي بداية من رمز الرحلة، لنستكشف تمظهراتها في المتن الشعري ومقاربة الشاعر الجزائري لها.

---

[1]- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص 56.

[2]- يراجع: عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 111

[3]- يراجع: محمد كعوان: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 413.

أولا: رمز الرحلة

تعد الرحلة من أكثر النقاط التي يدور حولها الشعر العربي، فقد كانت محط بداية جلّ النصوص الشعرية الجاهلية حين وصف الراحلة، و لم تخرج الرحلة على الوصف مع شعراء التصوف، بل التصقت به وإن غايرت مفهومها، فلم تعد رحلة الحبيب بل رحلة إلى الحبيب، والتي قد تستوجب ارتحالا مكانيا، زمانيا، نفسيا، لذلك كانت «الرحلة هاجس الصوفي، فهو في سفر دائم وغاية ما يسعى إليه الاستمرار في رحلته نحو الحقيقة المطلقة»[1].

ولعل أهم ما يميز التجربة الصوفية –مقاماتها ومعارجها– هذه الرحلة المتخيلة من الأسفل إلى الأعلى، للرقي بالنفس عن طريق التجرد من الأهواء والشهوات وكلّ ملذات الحياة، فالعروج مرتبط بالذات المحبّة التي تتبع طريق السالكين بحثا عن التوحد في الذات الإلهية، إذ إنه «عبور من عين اليقين إلى حق اليقين؛ من حيث إن حق اليقين هو العلم الذي يتبع الرؤية أو العين»[2].

ونحن ندرك تماما أن الشعر المعاصر لم يكن شعرا صوفيا عرفانيا، بل إن التواشج بين التجربة الشعرية المعاصرة والتجربة الصوفية مردّه السعي إلى حداثة تنهل من رمزية عوالم التصوف وتجلياتها، عن طريق استثمار طاقاتها الإيحائية والتأويلية، لإعطاء بُعْدٍ آخر للمعنى والدلالة، ولعل هذا ما جعل معجم الشعر الحداثي ذا النفحات الصوفية لا يأخذ دلالته العرفانية بقدر ما يتسم ببعد تأويلي يرتبط بحال الوضع المعاصر وبحالة الشاعر، والذي لا يعدّ مريدا يتبع طريق السالكين بقدر ما هو باحث عن الفرادة والجدة، المستمدة من جمال الدهشة التي تخلفها لغة الصوفي وإشاراته، والرحلة من أكثر ما يستحضره المبدع في حديثه عن العروج سواء أكان الروحي أم النفسي، وقد وظف الشاعر الجزائري المعاصر هذا الرمز في المتن بعد أن لمسنا بعضها في العناوين، بحثا عن جمالية تشكيل تشيع نورا على الرؤيا المسبغة على النص الشعري، وقد كان توظيف العروج بألفاظ وأماكن وإحالات؛ فكان

---

[1]– طالب معمري: الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 96.

[2]– سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص 573.

التيه أو المتاه وكان السفر وكانت الرحلة ...، ولعل لفظة التيه التي هي الثالثة ضمن أنواع السفر عند ابن عربي[1]، التي قد استثمرت بشكل لافت، تحيل على الوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي عايشته الجزائر في السنوات الماضية، والذي انسحب تأثيره في الإنسان الجزائري كذلك، مما جعل معراجه إلى الوطن، يقول عثمان لوصيف:

هي ذي الأرض بي تحتفل
قادم من لهاث المسافات
من فلوات الأزل
قادم .. والجراح تنـــزّ
وشبابيتي تشتعل
يا أيتها الأرض
يا صورا تتألق أو تضمحل[2]

إذ نستمد دلالة الرحلة الروحية هنا من المسافات، إنها انتقال متعب من الأزل للبحث عن الأرض التي أضحت صورا تتألق حينا وتضمحل أحيانا أخرى، ما أشاع تعبا نفسيا ناجما عن الجرح مما آل إليه حال الوطن. ولئن كان لفظ السفر قد وظف للدلالة على الرحلة، فقد وجدنا أن استثمار لفظة المعراج والعروج كان أكثر تداولا في النص الشعري الجزائري، كإشارة للنفحة الصوفية التي تمسح بها، وقد ارتبط ذكر هذا اللفظ مع دلالة الرحلة النفسية للروح باتجاه المقام الأعلى. يقول عبد الله العشي:

حين يومض في الروح ذاك البريق
يتوجل قلبي عن صهوة العمر

---

[1]- يرى ابن عربي أن الأسفار ثلاثة لا رابع لها، وهي سفر من عنده، سفر إليه، سفر فيه، والسفر فيه هو التيه والحيرة، يراجع: محي الدين ابن عربي: كتاب الإسفار عن نتائج الأسفار، ضمن رسائل ابن العربي، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، دت، دط، ص 457.

[2]- عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص ص 32- 33.

كي يستريح بظلك...

من صهد السنوات

ويفتح باب العروج إلى قبة

في الفضاء الفسيح[1]

لقد حاول الشاعر أن يكثف من حضور الرؤيا الصوفية انطلاقا من ذكر ألفاظ مستمدة من المعجم الصوفي؛ (يومض – البريق – ظل – باب العروج – قبة – فضاء فسيح)، مما جعل المقطع يعجّ بصور شعرية تمثل الرحلة الصوفية، وتحيل على آلية العروج المرتبطة بالروح لحظة التجلي، أين يشيع البريق لحظة المكاشفة معلنا تقارب المسافة حد انعدامها، حين يفتح الباب لتستريح الذات المحبّة في ظلّ المحبوب تحت القبة.

كما وظفت آليات أخرى للعروج، من مثل البراق الذي ركبه الرسول ﷺ في مسراه، وقد وظفه الشاعر عثمان لوصيف في نص أهداه إلى الشاعر ميلود خيزار. يقول:

ها سماؤك تفتح أبوابها

والبراق الإلهي يحملني

في رفيف جناحيه ثم يطير

السلام على الأنبياء،

أرى سدرة المنتهى تتلألأ بالخضرة الأزلية[2]

لعل هذا النص يحمل من دلالة التصوف مقاربتها للتجربة الشعرية، وكيف أن كلتا التجربتين تتقارب من حيث الإلهام، فكما يأتي الشاعر وحي الإلهام، فالصوفي يأتيه الوحي الغيبي، كما أن كليهما ينشد الحديث عن الوجود وإعادة صياغته وفق منظوره ورؤيته ومفهومه. ذلك أن «النشوة التي تسيطر على الشاعر، أو تلك القوة العليا التي تتخذ شكل

---

[1]–عبد الله العشي: مقام البوح، ص 17.

[2]– عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص 39.

النسق المعرفي المتمثل في العمل الفني، تتشابه تماما مع تلك الهزة الكيانية التي تعتري الصوفي في أثناء وجده»[1].

والريح كذلك من آليات العروج والسفر، إذ يمزج الشاعر حمادي بين الصورة الشعرية واللغة الصوفية، لينتج لنا انزياحا يدهش المتلقي ويربكه، فالريح مطية للركوب تنقل الروح حين تأذن لها الأنثى الحاضرة بأكثر تأثيراتها (العيون):

كانت فاتحتي عيناها

وبقايا ضفيرة

يركبها الريح

وفضل مودة

يسكنها الجليد (...)

سفر يعاودني وموّال بعيد

وثمالة من طائر يهب المزيد (...)[2]

ويظهر في رسم دلالة الرحلة المتخذة آلية الريح، صورا لطائر يزيد من تكثيف دلالة السفر في الأعالي، وكأن المرتحل يطير على جناح تطيرها ريح ليطلب المزيد من الارتقاء والعروج، وبخاصة أن هذا الطائر يتحد في دلالة عروجه مع دلالة السكر (الثمالة)، في إشارة إلى أن الرحلة لن تكون إن لم يعايش المرتحل نشوة تحيل على ثمالة، نتيجة ما يلاقيه فيها من مخاطر وأهوال؛ ناجمة من المكابدات الوعرة التي يلقاها السالك في طريقه:

قتـــــيلان حـــــر لم يلـــــبِّ اشـــــتهاءه وحـــرٌّ يلـــبي في الهـــوى موعـــد الصـــخر

همـــا ســـابقا لـــلإثم أحصـــنة الهـــدى وعنـــدهما للصـــحو أوعيـــة الســـكر

فمرحـــى.. هـــي العقـــبى يريـــدان شـــقّها ولا يتركـــان الـــوعرَ إلا علـــى وعـــر

---

[1]- سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص 20.

[2]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 131.

قوافـــــل أخطـــــار تمـــــر لحالهـــــا وأسراب ضـــوء راعهـــا منطـــق الطـــير[1]

فمنطق الطير في دلالة الرحلة الصوفية التي رسمت طريقا للبحث عن الحقيقة، لم تخلُ من مخاطر، لكن الضوء يظل رمزا للنور الذي ينفتح أمام العارف كي يلقى طريقه في وسط هذه الأخطار، مما يجعل الجهات تتحد، وتصبح كلها جنوبا، عدا تلك التي تكون سفرا فيه، عن طريق اتخاذ أشرعة الريح بحثا عن الارتواء عن طريق الأسئلة:

كل الجهـــات جنـــوب..لـــيس لي بـــدل عنـــه..ولا لي حكايـــا الضـــوء أرويهـــا
إلا الـــــتي مهـــــدت للتيـــــه أســـــئلتي وأشـــرعت ســـبلي للـــريح تمشـــيها[2]

ولعل من أكثر ما يحمل على الارتحال عيون الحبيبة التي تشيع التيه، فما يكون من الشاعر إلا إيجاد الوسيلة لإتمام سفره، باتخاذ الماء والضوء آليتين لهذه الرحلة:

تيهي على قمـــري يشـــرق بـــك القمـــر في حزن عينيك طـــال الليـــل والســـفر
الماء عينـــاك لـــولا المـــاء مـــا نضـــجت يدي الخضـــيبة أو مـــا شـــقني حجـــر
والضوء عينـــاك مـــا ابتلـــت بـــه ظلمـــي رؤى شـــــربتهما تنـــــدى وتنكســـــر
يـــا روضـــة تعـــبي المعطـــاء يعزفهـــا قصـــيدة بطيـــور القلـــب تنتشـــر[3]

كما يستعين الشاعر بعناصر الطبيعة في سفره فيكون الخيل والمطر، الذي يربط عنان السماء بالأرض فيحييهما ويبعث فيهما الأحلام، لتستقر من عَلِـيِّها في الأرض، فتبعث نخلا يتطاول إلى السماء، وكأنها صورة ارتدادية بين نزول وصعود، ينزل المطر ليرتفع النخل:

تيهـــي لـــك التيـــه أحـــلام مســـافرة لهـــا دمـــي صـــهوة والخيـــل والمطـــر
لنخل تلـــك الصـــحاري أنـــت آيلـــة نجـــوى ويكـــبر في أحضـــانك الســـفر[4]

---

[1]- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص 20

[2]-المصدر نفسه: ص 30

[3]- ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 47.

[4]- المصدر السابق، ص 50.

ويتخذ البرق مساحة اهتمام لدى الشاعر في تشكيل نص الرحلة، حيث كان آلية من آليات العروج، حينما يعلن التجلي، فتنفتح السماوات وتتزى الرؤى ليتحرر لوصيف من ناسوته، ويطير إلى أفضية مفتوحة يتعانق فيها مع اللاهوت، ويصبح الصوفي الذي يعايش آياته وجوهره:

كان لمح خاطف سربلني

عشقا

وبرقا

فتحررت من الطين

وعانقت .. أنا الصوفي

آياتي واسمي الجوهري[1]

وقد نظم الشاعر فيه قصيدة حملت عنوانه، وذلك لما للبرق من تأثير حال التجلي، على الرغم من تداول هذا اللفظ في الشعر القديم، لكنه اتخذ دلالته الخاصة في النصوص الصوفية بارتباطه بالتجلي[2]، بحيث يكون فاتحا لتواصل السماوات مع المريد الذي يصعد إليها:

يومض البرق فتنثال المرايا

بين عينيّ شفيفات نديهْ

يا رذاذات السماوات البهيهْ

يا غصون البرق

يا نبع التجلي .. [3]

---

[1]- عثمان لوصيف: المتغابي، ص 51.

[2]- يراجع: خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 176.

[3]- عثمان لوصيف: براءة، ص 13.

فوميض البرق مرافق للرحلة في تشكيل نصوص لوصيف، ودائما ما يوظفه في حال التجلي، حينما يصعد إلى أعلى، متخذا معراجا يفتح أمامه طريقا يسلكه بالنشوة، بالرغبة، بالاحتراق:

خَلِنِي

فاضت السماء بعيني نبيذا واستيقظت اعشابي

صاعد في الحفيف، في نشوة الوخز، في ريش السحاب

في الأهداب

صاعد..

صاعد ..

دمي يشرب النار، وروحي تطير من أثوابي

صهوتي البرق، والتباريح أكوابي

وسر المجهول سر اكتئابي[1]

ولئن تخير الشاعر اسم الفاعل في هذا المقطع، فإنه يوظف الصعود فعلا في نصوص أخرى، بحيث يشيع الحركية في النص ويشد القارئ ليتابع تتمة الأحداث، مكتشفا في الآن ذاته مراتب الرحلة وطرقها، مستشعرا إحساس الشاعر ومجاهداته. وبخاصة أن «رحلة الصوفي من الظاهر إلى الباطن هي خروج من عالم الحس إلى عالم المعنى بالموت الاختياري، وارتقاء من حضيض المجاز إلى علو الحقيقة، والرحلة تبدأ بعملية عبور واختراق للصور والحجب، بدءا بعالم الحس وصعودا في المراتب الوجودية»[2]. إنه صعود فمشي إلى مدارج الأنوار، التي قد تأخذ عدّة مراتب حتى يستطيع الالتقاء:

وأصعد إليك

---

[1]-المصدر نفسه، ص 42.

[2]- أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص ص 88-89.

أمشي على مدارج الأنوار

حتى ألقاك

غارقة في البهرج الباهر

لطلعتك البهية[1]

والرحلة عند الصوفي صعود أو نزول، ذلك أنها لا تتقيد بمكان؛ لأن المعنى وجهة الصوفي وغايته[2]، ويرجع نزولها إلى حديث الشاعر عن النفس التي تتخلى عن مقامها الرفيع لتحل الجسد، وقد كانت الرحلة نزولية، حينما ارتبطت الرحلة بالنفس، حيث «إن الصعود والهبوط نعت، فلا صعود للعبد ولا هبوط من حيث عينه وهويته، فالصاعد عين الهابط، فما دنا إلا عين من تدلى»[3]، لذلك تخيّر توظيف الفعل (هبط)، كونه يكرس دلالة الدنو مكانة ومكانا، فتشاكل هذا المعنى ومعجم بنية الألفاظ حيث نجد التضحية بالجنة، الخروج من بهاء المدائن، الهاوية، مغادرة الكون، والاستواء كائنا من تراب، وهي تراكيب تحيل على تغير الحالة إلى الأدنى بعد أن كانت في مكان عَلِيٍّ أحالت عليه لفظة السماوات.

هبطت من سماواتها،

هبطت

كيف ضحت بجنتها

وهوت

خرجت من بهاء مدائنها

غادرت كونها

---

(1)- عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، ص 48.

(2)- يراجع: خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 87.

(3)- ابن عربي: الفتوحات المكية، ج4، ص 40.

واستوت كائنا من تراب[1]

وذات آلية العروج يتخذها الشاعر لوصيف حينما يتخير الهبوط بدل الصعود في نص البرق، لكنه هبوط إلى أعلى:

هابط أرضك المستكنّة في رعشة السهو

أفتح في روضة الأدبية دربي

أدخل مملكة الله ..

أخلع نعليّ

أمشي على التوت والأقحوان السماوي

أوغل في غبش الصلوات وأهتف باسمكِ

أدنو من العرش

ألقاكِ ..يا امرأتي المستحمة بالنور

أطلق عصفورة الناي

أقرأ تعويذة العشق

أرفع عن وجهك القدسي الحجاب

وأسجد عند التجلّي! [2]

إن مفارقة توظيف الشاعر لفعل الهبوط بدل الصعود والذي رأيناه في نصوص أخرى، يرجع إلى أنه في هذا المقطع ينمّ بهبوط نفسي مرتبط بالانصياع والهيبة، نتيجة الذهول وقت التجلي، فهو يهبط بأرض الجنة المستفيضة بالنور والقدسية، إذ إنه يخلع نعليه حين دخولها، مترنّما بالعشق متخذا الصلاة قُرْبَـــى يدنو بها من العرش، لتكون التجربة

[1]- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 29.

[2]- عثمان لوصيف: لؤلؤة، ص 20.

الصوفية متجهة «إلى الباطن السحيق عن طريق الصعود إلى الأعلى والمتسامي، وذلك من أجل اختطاف واقتناص تلك الآنية اللحظوية هبوطا إلى الأنوار – هناك – حيث توغل الذات في سكينتها»[1].

والنزول عند الشاعر محمد الأمين سعيدي في رحلته؛ نزول في القلب يتمكن من الباطن، بحيث يأسره الهوى ويجعل السحر من قلبه مجنونا عاقلا، فتكون متاهة هذا القلب هدى:

تـــترل في قلـــبي جنونـــا معربـــدا وصـــيّر في قلـــبي متاهتـــه هـــدى

وأنزل مـــن أعلـــى الهيـــام تميمـــة سبى سحرها قلبـــا تعـــالى وغـــرّدا

و لم يـــك إلا كالمشـــاعر عاريـــا تعانقـــه أرض ويســـتره مـــدى[2]

وتتميز الرحلة عند الشاعر رحماني باتخاذها عناصر الطبيعة وصفا للحظاتها، بحيث تتبدى لحظة المكاشفة حين التوهج، فيحترق رحماني بدمع من اللهب، متخيرا ألفاظا تفيد الرحلة والسفر، فيكون (الطوفان، شطآن، الدروب، سفري، خطى البحر، الريح، التيار، موجة، ساحل، بروق، معراجا)، ليرسم بها مراحل رحلته منذ بدايتها إلى عروجها:

تـــوهج الـــدمع طوفانـــا مـــن اللـــهب فاســـتيقظت رعشـــة الـــنيران في الحطـــب

ووشـــــوش الكـــــرم في شـــــطآن أوردتي لمـــا تعـــرّى حـــنين الكـــأس للعنـــب

كـــل الـــدروب تلاقـــت في خطـــى ســـفري واشـــبهت بعضـــها في الكـــر والهـــرب[3]

والحبّ هو سبب الرحلة والسفر، به تطرق أعنّة السماوات، وبه يكون الفناء والتوهج:

بحبنـــا قـــد فتحنـــا ألـــف مملكـــة وكـــل شـــبر مـــن الـــدنيا غزونـــاه

---

[1]- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص 93.

[2]- محمد الأمين سعيدي: ضجيج لهذا الجسد المنسي، ص 65.

[3]- قدور رحماني: ثروة عمري، ص 78.

كـــل الســـماوات فككنـــا مفاصـــلها لم يبـــق في الأفـــق نجـــم مـــا طرقنـــاه
إن الـــدوالي الـــتي فينـــا حرائقهـــا مـــا ذاق مـــن فيضـــها قـــيس ولـــيلاه
إذا فنينـــا ولم يتـــرك لنـــا وهـــج فالحـــب يبقـــى ويبقـــى الله مـــولاه
فمـــا جرحنـــا لـــه ظـــلا ونحـــن لـــه كنـــا علـــى دربـــه أغلـــى ضـــحاياه[1]

كما أن الحبّ هو ما يحيل على المقامات من فيض وسكر نابع من الرحلة التي يتخذها المحبّ ليعيش البدء:

لو كان لي عمر السماء لقلت للمائين
يلتقيان
لكنني أجثو على عمر السحاب
وما تبقى من هتافات الضباب
لو أنني سامقت مشكاة النبوة وانخطفتُ
لأوقدت دربي قناديل البهاء
وفي عيون الكشف أوقفتني وأبلى جبّتي
الملأى بآيات الضياء
لكنه عشقي المهجّر يعتريني بوحه
فأفيض من نافورة ثملى وأسكب في
أقاليم الهواء
من البداية شيّعتني حرقتي
فطفقت أذرو هينمات العشق من هول

[1]- المصدر السابق، ص 87.

اللقاء[1]

إن هذه الرحلة المتخيلة قائمة على التمني بأداة (لو)، لكنه لا يفيد التمني بقدر ما يفيد الافتراض، وكأن الشاعر دحية يحاول خلق فرضية تجعل من رحلته ممكنة، وبخاصة أنه تخير لها ألفاظ المعجم الصوفي (مشكاة النبوة، قناديل البهاء، دربي، الكشف، أوقفتني، جبتي، الضياء، البوح، أفيض، هول اللقاء...)، إنها رحلة شعرية لغوية تزخر بجمالية التركيب، حيث يستشعر القارئ مراحلها من مكابدات الشاعر الأولى، فالافتراض يوحي بعدم القدرة على الوصول إلى مرتبة تمكن من خوض هذه الرحلة (حقا)، ومع ذلك يسعى الشاعر إلى معايشتها في ثنايا الورق ومع الحرف، فيجعلنا نرتحل معه في مقامات الدرب.

أما رحلة حمادي فهي رحلة صبر تنطلق من ركوب النور والهوى، فالهيام والغرام، وكأنها رحلة في مراتب المحبة وانتقال بينها، لأجل إيجاد الصبر الذي يكفل له المضي في رحلته، فهي رحلة ملاذها الريح وهو شرعتها، لذلك يطلب حمادي من (هي) أن تعذره:

لا تعيدي على الظلام ظلامي ... أنت أقلعت من هشيم حطامي

أنت أبحرت خلف ألف غمام ... ساعة الصفر مذ ركبت هيامي

رحلة الصبر نوبة من صخور ... كسرت ألف موجة من غرامي

فاركب النور إن تلاطم موج ... حميت فيه معضلات المرام[2]

والصبر يكون لشدة ما يلاقيه المسافر في طريقه من شدائد، تجعله يمارس طقوسا يستكمل بها صبره وقدرته على الارتحال، وبخاصة حينما يتعلق الأمر بالسبع الشداد، والتي تحيل على مراحل الرحلة الصوفية[3]:

خبأت رأسي إذ هوت،

---

[1]- مصطفى دحية: اصطلاح الوهم، ص 47.

[2]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 93.

[3]- يراجع: محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 273. وكذلك: الرمز الصوفي وفعاليات التجاوز، ص214.

سافرت في عرش القنوت

وتدحرجت سبع شداد

وما تلاها من سجودي،

لكن قوافل أبحرت

من حيث يسكنها

الغبار

وما تلبّس باليقين .... [1]

ولعل ارتباط رحلة حمادي بالعدد "سبعة" لم تكن وليدة هذا النص فقط، بل وجدناها في نصين آخرين، بحيث تفاعلت دلالة الأعداد عند المتصوفة بالرحلة، لتحيل على السماوات السبع تارة وعلى شدة الأهوال تارة أخرى، وبخاصة تلك الأهوال النفسية حيث العروج، أين يكون المسافر بين الأرض والسماء:

كان المستوى في الملكوت(...)

وكانت ... فاتحة الاستواء ...

إمامي لا تمنن بالخرقة والكوز

أنت نور الأقطاب

والأين المعروف

" أنت والسّبع(...)

مدارات

[1]- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص 36.

وروح الروح

وما دون الملفوظ... [1]

ففي هذا المقطع الذي يخاطب فيه الشيخ ابن عربي بعد زيارة لقبره، يجعل الشاعر في مكان بين البينين، إنه في مرتبة بين الملكوت وبين الغيب (الاستواء)، كما تظهر الأقطار السبعة في نص "لا يا سيدة الإفك"التي يصف بها سيدة يرتحل فيها جسديا، متخيرا الشعر والثغر، ولعل ذلك راجع إلى أنه «بهذا المتخيل يتهيأ للجسد أن يتسع ويختزل عوالم متعددة لا تمنح الذات الكاتبة فسحة السفر فحسب، وإنما تهبا إمكان تعميق لذتها به»[2]. يقول:

لا يا سيدة الأقطار السبعة

والشعر الكحلي

والثغر الوردي

ونار الغيب

ومعراج الامن

ومفتاح الفتح

وقاهرة الاحزان ... [3]

والصوفي حياته سفر حتى استحال سفرا دائما، يسير في طريقه كلما التمس قبسا من النور في مداه المستحيل، إنه طريق المكابدة والألم والوجع، لكنه اختار أن يكون سفرا يسلكه حتى يتداخل معه، فيصبح الشاعر سفرا دائما، إنه الارتحال نحو المطلق، نحو الحقيقة:

كلما لمعت نجمة في المدى المستحيل

شدني نحوها الظمأ القاحل

---

[1]- المصدر السابق، ص 53.

[2]- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 166.

[3]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 163.

يا طريقي الثقيل

أيها الوجع القاتل

ليس لي قمر أو دليل

وأنا سفر دائم[1]

وتتخذ الرحلة صفة المواقف والمخاطبات في أحيان كثيرة حينما تكون متخيلة، حيث يقارب الشاعر مواقف النفري ويحاول مشابهتها، فهذا العشي يتفاعل في نصه متخذا من القول والمخاطبة بنية يشكل منها قصيدته (موقف الذل):

حين أوقفه "ملك الملك" في "موقف الذل"

قال له أنت عبدي

فكن صامتا ما استطعت

وكن خائفا ما استطعت

توحد بذاتي

ولا تفش سر العباره

أقربك من ملكوتي

وأكشف لك الستر

والحضرتين

وسر الإشاره[2]

إن ارتباط الرحلة بكشف السر أو الاطلاع عليه جعلها أحيانا هجرة تتخذ السرية شعارا لها، وبخاصة أن غاية هذه الرحلة أسرار لا يمكن الاطلاع عليها إلا لمن أوتي فضلا

---

[1]- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 63.

[2]- المصدر نفسه، ص 67.

وحكمة:

رســـــم الـــــبرق مـــــن ظـــــلال رؤاك وبقايـــــــاي .. هجـــــــرتي .. لســـــــناك

لست أنســـى .. مـــتى التقينـــا .. صـــباء في عنـــــــاق .. أضـــــــاعني .. ورعـــــــاك

وانصـــببنا .. مـــن الغيـــوب .. أســـارى كنـــت طفـــلا .. مـــن الأنـــين .. أتـــاك

والتـــــهبنا .. فكنـــــت فيـــــك شـــــهابا وعلـــــى جـــــذوتي .. تلاقـــــت يـــــداك[1]

ومما يلاحظ على توظيف الرحلة في النص الشعري الجزائري المعاصر ارتباطها بزمن الليل أو الغروب، بحيث كثر دوران هذين الزمنين كلما كانت الرحلة مدار النص، وهذا راجع إلى كون الليل زمن الصوفي، لأنه حجاب تتراءى من ورائه الأشياء، وقد تلاشت بينها المسافات وأدغم بعضها في بعض، كما إنه ميقات التجلي الإلهي الذي تنكشف فيه الأشياء ويتضح أصلها[2]، ورغم وحشة الطريق إلا أن الشاعر يستمر في مجاهداته ليكمل مساره:

وحشة في الطريـــق لكـــن ســـآتي فوق جرحي خطـــاي ومضـــة تيـــه[3]

ويرتبط زمن الليل بالإسراء حينما يحاول الشاعر أن يستثمر دلالة الهدوء والسكينة المفضيين للتأمل[4]، عن طريق شعاع النور الذي يومض في الروح فيبين الطريق:

(...) في وهج الليل

المورق بالعفهْ،

والخجل المسدول

على قافلة النور

---

[1]- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 26.

[2]- يراجع: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 202.

[3]- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص 49.

[4]- يراجع: محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 389.

ينتحل العراف

حكايا سور الإسراء ... [1]

والرحلة هوس الصوفية «لأنه وسيلتها نحو الله، وهو لديها ذو وجهين؛ صعودي يتم عبر المعراج، ونزولي يقود إلى الله أيضا ولكن عبر الدواخل»[2]، لذلك فإنه يأتيها ليحمل زادا يشرب منه دون ارتواء، إذ وإن كانت غنيمة المرتحل مكتزة إلا أن العطش يظلّ ملازما له، وبخاصة إن كانت رحلة عبر الدواخل:

سحب تتوزعني ..

وخفيفا خفيفا أرف

أصير الضياء

محض روح أنا

تتغلغل في كيمياء السماء

تارة أتناثر عبر الأثير

وأخرى أغمغم في ذرة من هباء

سابح في المدى

تتسابق نحوي النجوم

قلائد من لؤلؤ

وقوافل من زجل وغناء

ألج العتمات

أمزق أكمامها

---

[1]- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص 43.

[2]- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 165.

وأفتق أختامها

أزرع النور فيها وأزرع فيها الهواء[1]

ففي هذا المقطع صوّر الشاعر سفره انطلاقا من الارتقاء في المدارج، موظفا أفعال مضارعة وكأنه يصف الحالة اللحظة، بحيث يجعل قارئها يعايشها الآن فيتماهى مع النص، ويستشعر شعور الشاعر وهو يجابه كل هذه اللحظات لأجل الوصول إلى سدرة متعالية ليفوز بكنوزها، كما هو السندباد في رحلاته، الفرق أن لوصيف سندباد الأعالي لا الأرض، وأكثر ما يحوزه من كنوز هو التماهي مع الخالق ليتخذ مرتبة الحلول:

أنا الفيزياء

أمنح الكون آياته

وغواياته

سندباد الأعالي أنا

ها المجرات تسبح بي

والسماوات تسطع بي

وتقلدني هالة من جلال البهاءْ. [2]

ولأن الرحلة الصوفية رحلة إلى الأعلى، أو إلى الأعماق، فهي لا تخلو من برزخ بين هذين العالمين، ذلك أن البرزخ هو فاصل بين حدين، بين الصحو والغيبة، بين الذهول والنشوة، بين حال وحال أخرى، لذلك اتخذه عدة شعراء لفظا معجميا يضفي الدلالة الصوفية في بنائهم، ولعل أبرز توظيف له كان في ديوان الشاعر "عبد الله حمادي"، (البرزخ والسكين)، والذي حمل عنوان قصيدة فيه كذلك، والبرزخ في اللغة الحاجز بين شيئين أما عند أهل التصوف فيعرفه ابن عربي بوصفه الديني، فهو «عالم نفارق إليه الأجساد في حال

---

[1]-عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص ص 12-13.

[2]-المصدر نفسه، ص 14.

الموت ونفارق إليه بالأرواح أو الأنفس حال النوم فهو عالم خيال متجسد، وهو المنزل الأول من منازل الآخرة»[1]. وهذا ما جاء في القرآن الكريم من كون البرزخ فاصلا بين الحياة والموت في قوله تعالى:﴿وَمِن وَرَآئِهِم بَرْزَخٌ إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ﴾[2]

فالبرزخ إذن هو ما كان بين طرفين، بين ثنائيتين، وقد وظفه الشاعر الجزائري في متن نصوصه بدلالته الدينية الصوفية، حيث ارتبطت دوما بانتقال بين طرفين كما هي الحال عليه في قصيدة "البرزخ والسكين"، حيث ذكر خمس مرات في مقاطع مختلفة يقول:

يتماهى البرزخ الوهاج[3]

و:

سكون أنا بناقلة الأطوار

وبرزخ بين عافية وعاقبة

تتجاذبني شفتان[4]

و:

عاشق جئت

ومن خلفي قوافل

وأمامي برزخ... [5]

و:

برزخ من صهيل[6]

---

[1]- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي ص 192.

[2]-سورة المؤمنون، آية 100.

[3]-عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص116.

[4]-المصدر نفسه، ص118.

[5]-المصدر نفسه، ص121.

[6]-المصدر نفسه، ص128.

وفي قوله:

هنا حلو المذاق

وذاك ملح أجاج

أنا والبرزخ سيان

فهل من منقذ للرحيق[1]

لقد كان ظهور اللفظ متباينا وفي مقاطع مختلفة من حيث دلالة النص العامة، إذ ظهر في بداية مطلع القصيدة حينما افتتحها بصورة تحيل على ما قبل الخلق بإشارة للعماء بالقصر والمد[2]، ثم فترة ما بعد الخلق حينما تمثل بشرا سويا، فيظهر البرزخ الوهاج الذي يفصل العماء عن مكان الخلق، لكن الإنسان وعن طريق الخيال، يستطيع ولوج الحضرة، يقول:

في عماء بالقصر والمدّ ...

تمثل بشرا سويا

يتماهى البرزخ الوهاج[3]

ولعل ورود اللفظ معرفة ونكرة إحالة على دلالته عند ابن عربي، الذي يجعل معناه يختلف بالتعريف عنه دونه، فبرزخ «يقصد به حقيقة أو مرتبة لها عدة صفات هي مرتبة الجامع الفاصل بين عالمين أو حالين أو مرتبتين أو صفتين ... هما في الواقع متناقضان»[4]، أما البرزخ معرفا دون إضافة فهو عنده إشارة لحقيقة الإنسان الجامعة لصورتيه الحقة

---

[1]-المصدر السابق، ص130.

[2]- في البيت معنى للحديث النبوي الشريف الذي رواه الترمذي عن أبي رزين حينما سئل الرسول صلى الله عليه وسلم أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق؟ فكانت إجابة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم: في عماء بالقصر والمد ما فوقه هواء وما تحته هواء. يراجع: سنن الترمذي، ج4، دار الفكر، بيروت، 1983م، ط2، ص 351.

[3]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 116.

[4]- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص 193.

والحقيقية[1].

إن البشير بن عبد الرحمن يوظف البرزخ منفيا وكأنه يشير إلى انتقاله بين طرفين دون مرور ببرزخ، إذ لا وجود له بين الدفء والعراء. يقول:

وسلام على شوقنا يوم كان وحيدا

بلا ملجأ ...عالقا في العراء

له ما له من تجلي الأنين على تربنا

ضفتان – ولا برزخ – تبغيان الدماء[2]

فالبرزخ هنا منعدم لا من حيث الوجود، بل من حيث التماهي. فكثرة الدماء التي بغت ألغت وجوده لتماثلها وامتزاجها، إنها دم التوحد الذي يلغي الفوارق؛ فحين التجلي يصبح الواحد فردا ولا ثاني في لحظة الكشف فلا مرتبة للبرزخ آنئذ.

ولعلها إشارة إلى مأساة الشعب الجزائري الذي انقسم طرفين في تسعينيات القرن الماضي، فكان سيل الدم من الجانبين، والفرق أن لا برزخ بينهما لأن كليهما واحد، فلا فرق بين الطرفين وإن توهما ذلك، وحمام الدم الذي سال طغى وعلا حتى فاض وغمر التربة ليلغي الضفتين كذلك.

كما يظهر في نص لأحمد عبد الكريم أين يسنده إلى اللون بعد إشارات صوفية تنطلق من وطن الروح، مرتع الشعر واللغة التي بها يبني عرشه فوق الماء، ولا يكون ذلك إلا في برزخ من الحبر ومن مداده الذي به يهندس لمملكته اللغوية، إذ إن كون القصيدة هي موطن الروح للشاعر؛ فهي «كيانه الحقيقي، وهو يوفر لها من الغرابة والحكمة (المعرفة الجمالية الذاتية) ما يجعلها مثار إعجاب وتساؤل، ومن أجل هذا فقط قد قالها الشاعر. ذلك أنها ستكون برهانا على وجوده الفاعل في العالم، وهذا فضلا على أنها ستضمن له

---

[1]- يراجع: المرجع السابق، ص 194.

[2]-البشير بن عبد الرحمن: ألواح ودسر، ص 11.

الديمومة والبقاء. فالفعل الشعري ممثلا بالقصيدة يستمر في الآخر، يكوّنه ويؤثر فيه»[1]. وهذا ما يبحث عنه الشاعر، انطلاقا من تغلغل القصيدة في روحه، ليشيّد بها موطنه.

آوي إلى وطن الروح

حين يجنُّ العجاج

فقد علَّمتني القصيدة

كيف أهندس مملكتي القرمزية،

أبني عروشي على الماء

لما أحوم

في برزخ ازرق[2]

بعد هذه الجولة في نصوص الشعر الجزائري الذي اتخذ الرحلة بؤرة مركزية في التشكيل، تبين لنا أن الرحلة لم تعد تلك المرتبطة بحالات الصوفية العرفانية، بقدر ما هي رحلة إلى الذات واكتشاف لها، عن طريق التماهي مع الطبيعة، أو الاتحاد مع الوطن أو حتى الارتقاء عن طريق اللغة.

[1]- هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي. ص176.

[2]-أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 14.

ثانيا: رمز الطبيعة:

تتخذ الطبيعة في الشعر مكانة مهمة من حيث تشكيل الصورة والبناء، لرسم معالم الفضاء والمعنى، ضمن جمالية عناصرها التي تتشاكل مؤلفة لوحات تعبر عن مراد الشاعر. وقد كانت الطبيعة «نبعا للرموز والأساطير لا نهاية له، لقد احتضنت منذ البدء الفعل الإنساني، تثيره وتنميه وتحاوره، وبسحرها وجلالها الغامض الطري كانت مصدرا لدهشة الإنسان ومبعثا لحنينه وإحساسه بالجمال، كانت بعبارة أخرى رمزا لتشوقه إلى المطلق والسامي والبعيد»[1]. والطبيعة من آيات تجلي الخالق، لذلك ارتبطت بالشعر الصوفي الذي عبّر من خلال عناصرها عن هذا التجلي، ذلك أنها «تحمل رمزية عالية، ففيها تحصل التجليات الإلهية، كما أنها تعبر لدى بعض الصوفية عن الذات المطلقة»[2].

ولأن الشاعر المعاصر قد لجأ إلى عوالم الصوفية باحثا فيها عن تجليات جمالية للنص، فقد «التفت إلى الطبيعة واتصل بها وبكائناتها ومخلوقاتها ونباتها وفصولها وأصواتها وألوانها، ولم يعد مجرد واصف يصف مظاهرها، بل أصبح منصتا إلى إيقاعها الخفي ومتحدا بالكون الطبيعي ومتجليا فيه»[3].

وقد كان لعناصر الطبيعة جمادا وأحياء دور كبير في اتخاذ أشكال عدة للرمز الطبيعي الصوفي، بحيث عَبَّر المتصوفة عن أحوالهم بعناصر الطبيعة، بل إن كثيرا من هذه العناصر تتخذ دلالة مغايرة لما هو متواضع عليها عند غير المتصوفة، وسنحاول رصد أكثر الدوال الطبيعية إيرادا في المدونة بمنطلق صوفي، حيث لمسنا انقسامها إلى رمز طبيعي حيواني ارتبط بالحيوانات ولاسيما الطيور منها ورمز نباتي ارتبط بنباتات تم توظيفها في المتن برؤى صوفية شتى.

---

[1]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 51.

[2]-محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 45.

[3]- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي، ص 354.

• **الدوال الحيوانية:**

كان رمز الحيوان دائم الحضور في الشعر العربي قديمه وحديثه، ولعل وجوده في الشعر القديم وارتباطه بالرحلة جعل رمزية الحيوان تنتقل إلى الدلالة العرفانية، حين حديث المتصوف عن رحلة الروح والعروج، فكان استخدام الحيوان كالخيل والناقة للدلالة على الرحلة التي يكابدها الصوفي، كما تم توظيف دوال تدل على الحيوان كالأجنحة والطيران وفيما يلي رصد لأكثر الرموز توظيفا في المدونة.

- **رمز الفراشة:**

تعد الفراشة من أكثر الرموز دلالة على حال الصوفي، ذلك أنها «أقرب موجود يعبر عن حال الصوفي، إذ يأخذها الضياء فتهيم في أرجائه محاولة المساس به، فتحترق تحت سطوة ناره وهي بذلك شهيدة حبها، لأنها بذلت نفسها في سبيل الالتحام بحبيبها – الضياء – فالصوفي شبيه بهذه الفراشة، فهو فان في سبيل البقاء، وقد لا يحصل له بقاء فيكون كالمعرض نفسه للخطر فداء لما يريده»[1].

فالفراشة إذن هي ذاك الصوفي الذي يفنى لأجل ما يريده، ولأن صوفي النص الشعري الجزائري مرتبط باللغة والشعر، نجد أن الفراشة ارتبطت بماهية الصوفي الشاعر أو بآليته، فكانت مرادفا للشاعر والشعر (اللغة). يقول أحمد عبد الكريم:

من... يمنحني نارا لفراشاتي

من ... يمنحني لغة بشساعة أهوالي[2]

إن الفراشة هنا هي مدى الشاعر، هي حريته، هي صورته في الحياة، لأنها «وحدها تشبه الشعراء فقط، حيث يكونون ريش النور، لذلك فرغم أنهم يحترقون إلا أن أرواحهم تبقى الشعاع الذي يتجه نحو الكلمات لتلتهب بالحرية أو بمياه المطلق»[3]. وقد وظف

---

[1]- محمد كعوان: الرمز الصوفي وفعالية التجاوز، ص321.

[2]- أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص 14.

[3]- غالية خوجة: قلق النص ومحارق الحداثة. ص326.

الشاعر أسلوب الاستفهام في بحثه عن المانح للغة، ولكن ليست أي لغة؛ بل اللغة المفضية إلى الرؤية، هذه التي يمكن أن تقف على شساعة الأهوال، كما يمكنها أن تكون الضوء المستقطب للفراشات.

والفراشة لا تعيش طويلا؛ بل تخرج إلى الحياة لتضع بيضها ثم تموت، وكأن دورها هو مواصلة سير الحياة فقط دون فعالية فيه، فهي منتج لعنصر الحياة، وكذا شاعرنا فهو موجود لينتج لنا اللغة فقط وليس ليتفاعل فيها، أو ليؤدي دورا بها، بل إن غايته هي خلق اللغة التي ستكون ذكرا له فيما يأتي، كما تذكر الفراشة حينما يأتي الربيع. يقول:

على جمرة الكبرياء أجيء

وتحت الرّماد

أخبّيء جذوتي اللاّهبه

وبي شبق للفناء و للاحتراق

كما الشمعة الذّائبة

عساني أكون أنا آخر الشهداء

إذا متّ في قمّة الوجد

مثل الفراشة

حول قناديل عينيك

يا نجمة الشّعراء[1]

لجأ الشاعر أحمد عبد الكريم إلى أسلوب التشبيه كي يصف صورته، بحيث شبه حاله في المقطع الأول بحال الشمعة الذائبة التي تحترق لتنير للآخرين، وتفنى في سبيل بثّ النور ومدّ ضيائه، أما تشبيه المقطع الثاني؛ فقد كان مرتبطا بالفراشة التي تشاكل معناها مع معنى التشبيه الأول من حيث الاحتراق والفناء، إذ إنها تتحلق بالضياء لتفنى به، وفراشة الشاعر

[1]-أحمد عبد الكريم: تغريبة النخلة الهاشمية، ص ص 1- 2.

هي القصيدة التي تبعث من تحت رماد اللغة العادية مشتعلة بدفق متجدد من وجده وعشقه.

ويوظف عثمان لوصيف الفراشة ويجعلها عنوانا لقصيدتين في ديوانه (نمش وهديل)، وإن كان لا يصرح برمزيتهما إلا أننا نستشف من النص أن الفراشة/ الفراشتين كانت دافعا للحب حين ابتهاله واستيقاظه، ولا يبق للشاعر إلا أن ينحني خاشعا مبتهلا، فالفراشة وسيلة لمعرفة حب الله الذي يجعل لوصيف يبتهل إليه ويطلب رحمته ويصلي في محرابه، لما تجلى له من آيات الرحمن من تلكما الفراشتين.

يقول في المقطع الأول من قصيدة فراشة:

فراشة

حطت على قلبي

فأيقظت زنابق الحب[1]

وفي المقطع الأخير:

حين أراها

أنحني خاشعا

مبتهلا:

رحماك يا رب ![2]

أما القصيدة الثانية "فراشتان" فيقول فيها:

هما دمي .. ومهجتي

ونشوتي .. وبهجتي

---

[1]- عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص 4.

[2]- المصدر نفسه، ص5.

صليت للرحمن

المبدع .. الفنان

ذبحت قلبي مرتين

لتينك الفراشتين[1]

وتظهر الفراشة في قصيدة ثانية في ديوان اللؤلؤة بصورتها العرفانية التي تفضل الموت والاحتراق لأجل حبيبها، إذ يرسم لها الشاعر صورتين، صورة أولى حينما كانت تمارس عشقها وتحياه بين الطبيعة، وصورة ثانية مناقضة للأولى حيث ترتمي في أحضان العاصفة مفضلة الموت مع عشقها، حينما أعلن الموت وصارت الدماء نارا ولهبا يشتد في الرياح ويجتاح الظلام:

لم تكن تعشق إلا اللؤلؤ المنثور في المرج

وألوان الزهر

وخرير الجدول الرقراق في ظل الشجر

لم تكن تعرف إلا الألق الفضي

والعطر وألحان الغرام

لم تكن .. لكنها حين رأت مذبحة الورد

وأنهار الدماء النازفه

ربطت زنارها بالعاصفه

وارتمت في اللجة الحمراء

صارت لهبا يشتد في الريح ويجتاح الظلام[2]

---

[1]- المصدر السابق، ص9.

[2]- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 33.

وإذا كانت الفراشة مبعثا للحب الإلهي ودافعا للصلاة والابتهال، فإنها مع سعيدي احتمال واضطراب، بحيث لا يمكن أن تصنف هذه الفراشة الرمز، فتكون أحيانا مرفرفة في محيط الشاعر وكأنه ضياؤها الذي تتحلق به، وأحيانا تكون داخله تتراقص غافلة مفزعة إياه ترغمه على تتبع إيقاعها، ليكون تمام الاحتمال أن تحيل خافقه جنة. ولعل تخير سعيدي لأسلوب المفارقة واستظهار الاضطراب اللغوي في نصه من حيث ألفاظ ترقص، تفزعني، ترغمني، تخيرني، تلجم، تصيّر، تعبير عن «طبيعة لغة البشر التي هي بالأساس تصوير لتصادم المثال بالواقع: التصادم المستمر والحاد الذي ينتج من اشتمال الواقع على أحداث غير شعرية ووقائع غير مثالية»[1]. يقول:

والفراشة ترقص في داخلي غافلة

والفراشة تفزعني..

وأنا الطعنة القاتله

والفراشة ترغمني

أن أراقص ألحان تحليقها

وتخيرني بين جرحي العتيق

وبين حياة من الحب في داخلي نائمة

والفراشة تلجم صوت المحارب في مهجتي

وتصيّر من خافقي جنة حالمة[2]

والفراشة هي باعثة الحياة والضياء، إذ يرتبط وجودها بوجود الضوء الذي تتحلق حوله، وبالأجنحة التي ترتقي بها إلى الأثير، فقد افتتح الشاعر مقطعه بالتساؤل عن الفراشة، التي أسندها على الفعل تستعيد، في صورة شعرية تختلف عن المألوف، بحيث شخص

---

[1]-كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 385.

[2]- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص76.

الفراشة واعطاها القدرة على إعادة الزمان، الحفيف، الندى والبشاشة، في أمكنة ماتت فيها الحياة، وأضحت خرائب وأضرحة، حيث نتلمس رغبة الشاعر في بعث الحياة، متخذا الفراشة سبيلا لأمل جديد تنشره وسط الموت:

هل ترون الفراشة

تنثر الضوء بين الخرائب والأضرحهْ

تستعيد الحفيف

تستعيد الزمان الشفيف

تستعيد الندى والبشاشهْ[1]

واتخذت الفراشة رمزا للتحلق بالمحبوب الوطن كذلك في نص "الجلفة" للوصيف، حيث يقول:

يا فراشات اللهب

رفرفي فوق جفوني

واغسليني بالذهب

ثم غني .. لعروس

من أميرات العرب

واستفزي نزواتي

وتغاوي في شغب

يا فراشات اللهب[2]

ففراشة الشاعر مسندة إلى اللهب، وكأنها صورة لاحترق المحبّ بمحبوبه، حيث كان

---

[1]- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص75.

[2]- عثمان لوصيف: أبجديات، ص ص 19- 20.

المحبوب (الوطن) فراشات للهب يناديها الشاعر ليحتفي بجمالها وسط أترابها من الأوطان، فهي من أميرات العرب، تتحلق حولها الفراشات من فرط الجمال الذي وهبها الله.

- **الطيور:**

اتخذت الطيور دلالتها الرمزية في العرفانية الصوفية من أكثر الإنتاجات الأدبية لهم، حينما ألّف "فريد الدين العطار" كتابه "منطق الطير"، والذي جعله رحلة للطيور وتعبيرا عن المقامات والأحوال التي يعايشها الصوفي في رحلته للبحث عن المعرفة، ممثلة في مملكة الطير، كما يرمز ابن عربي «إلى مراتب وجودية أربع بطيور أربعة»[1]، ولعل دلالة الطائر العرفانية قد استمدت من القرآن الكريم الذي وظف الحيوان وجعله رمزا تتخذ منه العبر، فكان النحل والنمل، الهدهد والبقرة، الخيل والحمار، دابة الأرض والناقة، الحوت والبعوضة. كما تداخلت الطيور مع الأساطير، فكان أن وظف الصوفية طائرا خرافيا يستمد دلالته من الأساطير القديمة، إنه طائر السيمرغ سيد الأطيار.

وفي النص الشعري الجزائري وجدنا توظيفا للطير بما يحمله من تركيز في الدلالة العرفانية، بحيث استثمرها الشاعر الجزائري لتشكيل بنائه الفني والدلالي، فظهر السيمرغ أين وظفه عبد الله حمادي بقوله:

كان البحث يثير الألم المعقود

على ناصية الأحلام

يسرج ناقة ليل الفقراء

يمرق في شطط السيمرغ

نصف يخترق الآفاق

وصفير قافلة مدفون

---

[1]- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص 741.

في صحراء الرغبات[1]

لقد افتتح الشاعر هذا المقطع بالبحث، والذي توافق وحكاية السيمرغ في منطق الطير، حين كان غاية الطيور وسبب رحلتها في البحث عنه، كما ارتبط توظيف الطائر في هذا المقطع بحيوان آخر هو الناقة رمز الرحلة والترحال. والسيمرغ كما هو عند المتصوفة "اسم الوجود الواحد"[2]، وقد ارتبطت دلالته بالدين في كثير من الحضارات والأزمنة[3]، فالبحث عن الوجود الواحد هو بحث عن من أوجد الوجود، عن طريق التخلي عن الجسدية للارتقاء إلى الروحية، فيتصارع النصفان الإنسي البشري والنفسي الروحي، الذي يتوق ليتوحد بخالقه متخليا عن دنيويته المتمثلة في الرغبات معلنا ارتحاله عنها..

وقد ظهرت أنواع أخرى للطيور في المتن الشعري الجزائري بما يخدم رؤية الشاعر، فكان منها ما وظف للدلالة على اللغة وارتبط بها كسنونو الشاعر أحمد عبد الكريم، التي كانت معراجه في بحثه عن ذاته الشاعرة، والتي تتمظهر من خلال اللغة. يقول:

ليس في جبة الشعر إلاّك

يا أعسر الخطو والأبجدية

ها أنت ملتحف

بسناء السلالة

تمرق من خرم ذاكرة

باتساع البراري

معارجها دهشة وسنونو[4].

إنها قصيدة تحمل عنوان العمل الشعري ذاته، (معراج السنونو) وهو مركب إضافي

---

[1]- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص47.

[2]- عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 3106.

[3]- يراجع: عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص 47، في الهامش.

[4]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 10.

يعنون القصيدة التي يصب معناها في قلب اللغة، ذلك أنه (ليس في جبة الشعر إلا أعسر الخطو والأبجدية)، كما أن بقايا ذكريات الشاعر وتأثيراته التي تحاول أن تمرق من خرم الذاكرة؛ للبحث عن مساحات أكثر اتساعا واستيعابا، ليكون لها العروج إلى الدهشة والسنونو، هذا السنونو الذي يكون سواء «اللغة التي يحولها الشاعر إلى لعبة في يديه؟ أم [أنه] القصيدة التي توحد ما تناثر من الذات والزمن»[1].

ولئن كان أحمد عبد الكريم يبحث عن معراجه اللغة في هذا النص، فإنه في نص الهدهد يبحث عن ذاته الضائعة "فالهدهد إنسان ضائع"[2]. والبحث عنه كان بإسناده إلى "ديوجين" لتتضافر دلالة التيه في النص، ولا تنجلي إلا في نهايته حين طرح السؤال المفضي إلى أن الإنسان ما هو إلا لسان. يقول:

لو أنَّك تبصرني يا (ديوجين)
لو أنَّك تبصر عين العينْ
رئة الصَّوان
ومهماز القفر
الهدهد كنتُ
وكانت ريح الله ترف على الغمْر
لكن...
من يمنحني نارا لفراشاتي؟!
من...يمنحني لغة بشساعة أهوالي؟![3].

ولقد تم توظيف لفظ الطير دون تحديد نوعه في كثير من النصوص وبخاصة نصوص

---

[1]-أسيمة درويش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس. ص 293.

[2]-عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية. ص64.

[3]-أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص ص 13-14.

الشاعر ياسين بن عبيد حيث كان الطير دافعا للشاعر نحو الحب نحو العروج ونحو آفاق جديدة، بل يتوحد معه كتوحده بالضوء والضياء:

أنا أنت يا طائري المتوحد بالضوء

يا بوحها المتجّلي على قمم المتعبين

تطول بنا الغربة اليثربية

ينفضني عاتقاي

وتمضي الخيول أمامي جيلا فجيلا

أقول: بمن يا خيول غدي تحتمين؟

كما تم توظيف الحمامة والتي ربطها لوصيف بورقاء ابن سينا حينما أسند تصدير النص إلى مطلع العينية:

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزز وتمنع

فكان ارتباط التصدير بالعنوان (الحمامة الأسيرة) إحالة على أن نزول النفس من عالم الملكوت إلى الأرض، واستقرارها في الجسد جعلها أسيرة الشهوات وملذات الدنيا، والملاحظ أن الشاعر قد وظف تصديرا آخر في نهاية النص الشعري عن طريق تضمين أبيات لمجنون ليلى كهامش،

كأن القلب ليلة قيل يُغْدَى بليلى العامرية أو يراح

قطاة عزّها شرك فباتت تعالجه وقد علق الجناح

وهذا ما جعل الحمامة الأسيرة بين فكي نصين متفاعلين، ورقاء ابن سينا، وليلى قيس، فتكون دلالة الأسر في العنوان مشابهة لما في هذا التوظيف، فالحب يقع في النفس التي نزلت إلى الأرض، وبالحب نعيد ارتقاء هذه الروح فيما تسمو به إلى اللاهوت وتنبذ الناسوت، فتكون حالها مضطربة في برزخ العالمين، تحنّ إلى عالمها الأرفع، وترتبط بمهبطها لا تستطيع مغادرته، مثلها كمثل القطاة التي وقعت في الشرك، فلا هي تخلصت منه وفكّت

جناحها فطارت، ولا هي أُسِرَتْ فيه كلية واستكانت، لذلك تبكي الحمامة فراق محلّها حنينا إليه:

آه تبكي الحمامة !

تبكي أقاليم ساطعة هجرتها

وأشياء نائية لا تُرى

آه ! تبكي أليفا تولّى

وعشا تبدد في العاصفات

شهابا تلألأ ثم تلاشى

وطيفا تبسم ثم اختفى[1]

إن بكاء الحمامة يعد من الرمز الصوفي الذي يرجع إلى كونها من «واردات التقديس، وقد تكون رمزا على الروح، فإذا بكت كافأ بكاؤها من قبيل الرمز الغنوصي، بكاء الأرواح الجزئية لحنين الروح الكلي إليها، لأنه أبوها، فإن حنّت إليه بالتوالد، فإن حنين الأبوة أعظم»[2]. وقد تم توظيف لفظ الطير دون تحديد نوعه في كثير من النصوص، وبخاصة نصوص ابن عبيد، حيث كان الطير دافعا للشاعر نحو الحبّ ونحو العروج ونحو آفاق جديدة، بل يتوحد مع الشاعر والضوء:

أنا أنت يا طائري المتوحد بالضوء

يا بوحها المتجلي على قمم المتعبين

تطول بنا الغربة اليثربية

ينفضني عاتقاي

---

[1]- عثمان لوصيف: المتغابي، ص ص 40- 41.

[2]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 302.

وتمضي الخيول أماي جيلا فجيلا[1].

كما تم توظيف حيوانات أخرى كاليرقة في نص لوصيف حين حديثه عن الانطلاقة الحقة للعاشق بتخليه عن ناسوته، فيمزق كل ما يرتبط به جسدا، كبدا، ممزقا الشرنقة معلنا ميلاد إنسان آخر بالروح وللروح، هذا الإنسان الذي يرفض الواقع ويحيل على التجديد، من خلال كسر الشرنقة ليرى الحياة بشكل مختلف، بعد أن اكتمل وقته وحان له أن ينطلق في سمائه مترنما بشعره منتسبا إليه. يقول:

عسعس الليل فافترسي وجهي المتصوف

والتهمي شفتي،

مزقي جسدي

مزقي كبدي

مزقي هذه الطينةَ الشرنقه

علَّها تتحرر من سجنها- اليرقه! [2]

لقد حاول الشاعر الجزائري أن يتخذ عدة دوال حيوانية ليطعمها بدلالة صوفية تستشف من السياق الذي ترد فيه، وبخاصة تلك التي لم تعرف لها دلالة عرفانية في الفكر الصوفي، لكن الشاعر المعاصر يسعى إلى إشاعة البعد الصوفي في لغته، عن طريق السياق الذي يرتبط بالعرفانية، وذلك كي تتسم هذه اللغة بالتفجير الدلالي.

- **الدوال النباتية**

وهو من عناصر الطبيعة التي اتخذ من بعضها دلالات عرفانية وظفها المتصوفة للتعبير عن أحوالهم، فكانت الشجرة، وكانت النخلة، والشجرة في عرفهم هي «الإنسان الكامل

---

[1]- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 37.

[2]- عثمان لوصيف: لؤلؤة، ص 14.

مدبر هيكل الجسم الكلي، فإنه جامع الحقيقة ومنتشر الدقائق إلى كل شيء»[1]. فالشجرة هي رمز الإنسان الكلي الذي حاز الحقيقة والمعرفة، وقد وجدنا هذا الرمز مرتبطا بالسلالة الهاشمية:

شجري هاشمي الملامح، حدثني الغيث عن نسبي،

وأشار إلى نخلة في الأقاصي... [2]

إن هذا المقطع من القصيدة قد حوى نباتين يحملان دلالة صوفية، فكان النخل وكان الشجر، وقد وظف الشجر منسوبا إلى ياء المتكلم، وكأنه تخصيص من الشاعر وتحديد لصورته ونسبه، وبخاصة أن حديث الغيث عن نسب الشاعر يحيل على بعض المعارف الصوفية، بحيث يكون الحديث بين الشيخ والمريد، فالغيث رمز ذاك الولي الذي يكلم من اطلع على الحقائق وكشفها، ويربط الشاعر بين النخلة والشجر في هذا النص معلنا عن توافقهما في التدليل على السلالة والانتماء.

وفي السياق ذاته يرسم الشاعر أحمد عبد الكريم صورة له معلنا أنه خاتم الشجرة وذلك حينما يحتفي بالسلالة وترتدي الروح سؤددها الهاشمي، إذ بُنِيَ المقطع على أساليب إنشائية (نداء وأمر) بحيث يجعل السلالة مسلكا للاقتراب من حقيقته، ذلك أنه خاتم الشجرة وهو صورة للإنسان الذي حوى المعرفة. يقول:

أنا خاتم الشجرة

ترتدي الروح سؤددها الهاشمي

ويفجأني طائف

يا ابن إدريس

أو أشرف الطين

---

[1]- عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 1049.

[2]- البشير بن عبد الرحمن: ألواح ودسر، ص 32.

يا ملكيّ الدماء

توضأ بالسلالة ثم اقترب[1].

وقد كانت الشجرة بؤرة قصيدة الأشجار لعثمان لوصيف، حيث يرسم لها صورا جزئية مقتبسة من قاموس الطبيعة، فكانت شلالات خضراء وبحرا يتموج ليستطيع أن يتخذ منها مدادا لكلماته عن طريق بثها صبابته وأشجانه، حينما يأتيها شاعرا جوالا، صوفيا وعاشقا وباحثا عن عناقها في لحظة توحد معها:

ها .. قد أتيتك مرة أخرى

أنا الشاعر الجوال

الأرمل

اليتيم

الصعلوك

الصوفي

العاشق .. العراف

إني أنزف شعرا

واحترق عشقا

فاحضنيني بأغصانك الندية

ودعيني

أتوسد حفيفك الفواح

وأغمض عيني للحظة واحدة

آه .. أيتها الأشجار الأشجار! [2]

---

[1]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 20.

[2]- عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص ص 28- 29.

يعلن الشاعر لوصيف أنه قادم إلى الأشجار بحثا عن الحقيقة، ليكون صورة للإنسان الكلي، لذلك عدّد صفاته، فكان شاعرا جوالا، وهي صورة لذلك السالك الذي يرتحل في بحثه، وكان الأرمل، وهي صورة لحقيقة اجتماعية وكأنه دون تلك الحقيقة كالأرمل واليتيم الذي قد يعيش نوعا من الضياع النفسي نتيجة غياب السند، وكان الصعلوك، وهي صورة ترتبط بالتراث الشعري العربي، وصفة الخروج عن العرف آنذاك، وكأننا بالشاعر يخرج عن حقيقة متعارفة ليبحث عن الحقيقة المطلقة، تلك التي سيجدها حينما يتخذ صفة الصوفي العاشق، الراغب في إيجاد عين الحق، عن طريق احتراقه، ونزفه، وانغماسه في لحظة توحد؛ يغمض فيها عينه لوهلة فتنكشف له الحقيقة.

ولئن كانت الشجرة رمز الإنسان الكامل، فإن النخلة عمة البشرية، حيث يعدّ النخل واحدا من الرموز التي لجأ إليها الشاعر العربي المعاصر تصويرا لأصالته وحقيقته، إذ ارتبطت النخلة بالأصل العربي الراسخ والمتطاول إلى عنان السماء، وقد اتخذت النخلة رمزية عرفانية، فهي أخت سيدنا آدم إذ خلقت من طينته[1]، كما استمدت دلالة دينية من قصة مريم عليها السلام، حينما هزت إليها بجذع النخلة، بحيث شكلت ارتباطا بين العبد وخالقه الذي يمده بما يحتاجه لحظة وحدته وضعفه، وقد وظف دال النخلة صريحا في بعض العناوين ومتون بعض القصائد، كما وظف الدال بمعناه المتناص مع قصة العذراء في نص البشير بن عبد الرحمن:

... يا بتول: سلاما وهزي إليك ...

وبِرًّا بوالدتي ... والسلام عليّ ... [2]

ولعل أبرز عنوان يحيل على النخلة هو مجموعة أحمد عبد الكريم الشعرية؛ باكورة أعماله الشعرية (تغريبة النخلة الهاشمية)، إذ يلفت انتباهنا ارتباط النخلة بالصفة الهاشمية وكأنه إعلان من الشاعر عن انتماءه وأصله، فهو عربي هاشمي يعيش تغريبة الزمن الحاضر قيما وواقعا، ولعل هذا ما جعل البشير بن عبد الرحمن يحدثنا عن نخلة في مهب الجرح، إنه

---

[1]- يراجع: عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 1302.

[2]- البشير بن عبد الرحمن: ألواح ودسر، ص 32.

جرح الروح قبل جرح البدن، تحترق في الضياء:

آنست من رملها نخلة تتمسك بالريح

والرماد يلف العيون

يقذفها في الضياء لكي تحترق !!

لكأن الذي في المدى

شاهد على خضرة سُرِقت

في ظلمة ليد[1]

والنخل عند الشاعر ابن عبيد صورة لاتحاده بالمحبوب، إذ لا نخل له إلا هي، يجيئ إليها باحثا عن توحده معها:

لا نخـــل في دربي ســـواك فمـــددي أجـــل الغـــروب لكـــي أراك شـــروقا

ســـرَحت طرفـــك في حرائـــق هجعـــتي فأرتـــــــك أني لا أزال حريقـــــــا

وأرتـــــك أني في التوحـــــد مـــــدلج ضـــــيعت في دربي إليـــــك طريقـــــا

للطـــير مـــن لغـــتي الجريحـــة شـــاهد بـــاق .. ســـيذكرني لـــديك غريقـــا[2]

ولئن كان الرمز النباتي قد ورد في اصطلاح المتصوفة، فإن بعض النباتات قد اصطبغت بهذه الدلالة انطلاقا من توظيف الشاعر لها، وتحميله رؤى صوفية لهذه الدوال تستشف من التركيب والسياق، ولعل هذا راجع إلى أن حداثة الشاعر لم تعد مرتبطة بتوظيف التراث الصوفي فقط، بل استثماره وحتى بثه في ثنايا المعاصرة، بحيث تصطبغ الكلمات بدلالة السياق والرؤية، وتحمل في طياتها دلالات المتصوفة إسقاطا، فكان أن وظف الشاعر "ابن عبيد" اللوز توظيفا بارزا محملا إياه دلالة صوفية، حتى إنه أفرد له رباعيات والتي افتتحها بنداء لقارئ هذا الرمز. يقول:

---

[1]- البشير بن عبد الرحمن: للزهور التي أحرقتنا، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، 2010م، دط، ص68.

[2]- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص 42.

يا قارئ اللــوز في كفــي أتقــرأه حرفا لــه موجعــات الصــدر عنــوان !؟

غضــا تــبرّج واحتــدّت مواسمــه وأطيــب اللــوز مــا عــرّاه ريعــان[1]

وكأن هذا اللوز الحرف ليس إلا مطية للتعبير، وبخاصة حينما نجد أن النظم الذي أسند إلى لفظ اللوز يحيل على الغرابة فكان مثير إغراء، ومنبع الارتواء وضوءا يستحيل معتقدا، فرمزا تطلب الاستجابة عن طريقه[2]، «والمعلوم أن اللوز من الثمار التي تغلفها قشرة صلبة، وبذلك تتشاكل مع الإنسان الذي يتكون من جسد وروح، والجسد هو بمثابة الغلاف / القشرة للروح، فإذا كسرنا القشرة حصلنا على لب الثمرة، والذي يماثل الروح عند المرأة، وكما أننا لا نحفل بالقشرة وإنما نحفل باللب فكذلك في التجربة الصوفية»[3].

أما عثمان لوصيف فقد لجأ إلى الوردة وجعلها ناطقا بالقول عن بدايات الخلق وتحولاته، في مقاطع مرقمة ضمن قصيدة ديوان، يحمل كل مقطع منها دلالة تكوين الخلق ونشأته:

أول الخلق عشق

وأوله شهقة واشتعال

وتمرّ التواريخ

ترتسم الأرض

يكتسح الماء كل الصحارى

وكل الجبال[4]

---

[1]- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 56.

[2]- يراجع: المصدر نفسه، ص ص 58- 59، 61.

[3]- عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 245

[4]- عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص 36.

فبداية الخلق عشق ومحبة، وبها كانت الحاجة إلى تكوين الكون وبث ما فيه من صور التجلي للخالق سبحانه، وكان رمز الوردة منبعا لهذا التجلي، حيث يصف لنا هذه الوردة المتحدرة من سماواتها ذات الدم النبوي، إنها ليست الوردة التي نشمها ونستمتع بمشاهدتها، بل هي وردة القلب (المحبة) التي بها يشعشع الكون وتزهر الطبيعة فتزدادا سحرا:

بالمحبة ..يا فقراءُ

ويا أصدقاءُ

هلموا .. هنا العطر يصعق

والفيوضات شعشاعة تتدفق

وردة من سماواتها

انحدرت

وهي الآن ترقص بين الحرائق

تشدو فتنمو العساليج

والليل يشهق

شبقا وغوى

وردة بالنبوءات تنضح

بالنور تعبق

وردة من دم نبوي

تفوح فيصحو شقيق وزنبق

والمدى يتألق

لازوردا وفيروزجا

والطبيعة تزداد سحرا ورونق[1]

إن النص الشعري الجزائري المعاصر القائم على لغة صوفية ورؤية تشع بنفحات المتصوفة، قد وظف دوالَّ من الطبيعة حيوانية ونباتية، أصبغها بصبغة الرؤية التي تبناها. فكانت عناوين القصائد المسندة إلى الحيوانات "كالنحلة"، "النملة"، "البلبل"، "الناقة"،... كما تم توظيف أنواع كثيرة من النبات رمزا شخصيا كالزنجبيل الذي ارتبط بنصوص عثمان لوصيف، والياسمين والزنبقة، كل ذلك من أجل إضفاء جمالية للتشكيل، تجعل من النص فسيفساء تنضح بالحياة التي ترتسم في بحثها عن الوجود ومعارفه.

- **بين النار والماء برزخ للعبور**
  - **الكتابة بالنار**

إن الاحتراق حقل ارتبط بالتصوف ومجاهداته، بحيث يكون حال المريد المحب العاشق حال المصطلي بالنار، الذي يتحرق في عمق تجاربه لوعة وعشقا، وقد كانت النار أكثر عناصر الطبيعة دلالة على الاحتراق، إذ وسم الشاعر الجزائري نصه بالنار وأكثر من توظيفها في سياق النص المرتبط بالدلالة العرفانية، وما يتبعها من لوعة اشتياق وتلمس نور ينير الدرب إلى الحقيقة:

لا أيهـــا المشـــتهى الماشـــي علـــى ألمـــي ... نـــارا .. تحيّـــر فيهـــا الطـــير والســـبل
نار .. ولكـــن علـــى اكتافهـــا ارتفعـــت ... أوجاعنـــا رايـــة خضـــراء تحتفـــل
إنـــا وجـــدنا طريقـــا غـــير منكشـــف ... لمن ســـروا قبلنـــا .. بالنـــار .. وارتجلـــوا[*]
دربـــا إلى المنتـــهى ضـــاعوا بقارعـــة ... فيـــه .. وضـــيّعهم وَهْـــمُ .. بـــه اشـــتعلوا
النـــار .. يـــا أبـــتي .. نـــار ولا بـــدل ... عنها ..ولـــن يجلـــو المهـــنى بهـــا جـــدل[2]

[1]- المصدر السابق، ص ص 74-76.

[*]-نرجح أنها (ارتحلوا) لملاءمتها لدلالة النص ويمكن أن تكون (ارتجلوا) مجرد خطأ مطبعي

[2]- ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 18.

وقد كان لفظ النار مكررا خمس مرات في النص حيث عدّده الشاعر، لكنها ليست النار العادية الحارقة، بل هي نار تحمل أوجاع المحبين ليرتفعوا، وهي القبس الذي يهديهم طريقهم، بل هي النار التي لا بديل عنها وإن أحرقتهم.

كما ظهرت النار في نص "أغنية للنار الخضراء" والتي ضمنها أبيات من شعر الحلاج، وربطها بالحب الذي كانت النار تجليا له، حيث لا يمكن أن ينسى من آنسه، نارا احترق بها، ولأن النار كانت مراد سيدنا موسى عليه السلام، لذا تجلى له الله سبحانه وتعالى في مطلوبه[1]، فإن بغية ابن عبيد كان الهوى، لذلك فإنه قد تمكن منه ففاق كل المراتب الأخرى؛ لا حلول ولا اتحاد، بل هوى التمس تجليه في النار التي اصطلى بها:

رب منـــــها جلالـــــة وشـــــظايا وزعـــــتني فمـــــا التقـــــت أشـــــتاتي

هـــي (أدنى مـــن الضـــمير إلى الـــوه م وأخفـــى مـــن لائـــح الخطـــرات)

ربة النور. قـــل لهـــا. كيـــف أنســـى كيـــف أخفـــي الهـــوى بحـــزن سمـــات

كيف أنسى وكنـــتُ آنســـت نـــارا واصـــــطلينا ونحـــــن واحـــــدُ ذات

لا حلـــولٌ .. ولا اتحـــادٌ .. ولكـــن للـــهوى شـــرعة .. ولي ســـكراتي![2]

ولئن كان ابن عبيد قد حوّر دلالة النار، فإن حمادي قد وظفها بدلالتها حينما تحدث عن الرحلة:

أسافر وتسافرين

في آخر الصيحة لكل جعلنا

منسكا

لا ترهقني الأحوال

الطين والماء

---

[1]- يراجع: محي الدين بن عربي: فصوص الحكم، ص ص 212- 213.

[2]- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 13.

النار والهواء ...

كانت بدايتها،

كانت نهايتها،

من حمأ مسنون

آنست نارا ... ورياضا للعارفين[1]

إن الأنس بالنار تركيب يعود في دلالته إلى القرآن الكريم، وقد وظفه الشاعر في دلالة الهدى الذي تحيل عليه، كما أنها صورة لتجلّي الله سبحانه لسيدنا موسى الكليم –عليه السلام، لذلك وظفها الشاعر سعيدي لتحيل على صورة الوجود، إذ إن للأنس دلالة الوجود:

هنا

بين بعثي القديم وموتي المقدّم

آنست من جانب الروح نارا تضيئ العدم

وتمنح للقادمين من اللاوجود

وجودا تشكله بالألم[2]

والنار هي أنيس سالك الطريق الذي يتوجب عليه أن يأخذها معه ويستأنس بها:

فيا أيّها الرّاحلون إليها

خذوا ناركم قبل بدء الطّريق

ولا تدخلوها سوى طاهرين[3].

وتتخذ النار عنوانا لنص عند الشاعر عثمان لوصيف، حيث تتنازع دلالة الماء في

---

[1]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص ص 119- 120.

[2]– محمد الأمين سعيدي: قصيدة غبار الفناء.

[3]– أحمد عبد الكريم: تغريبة النخلة الهاشمية، ص 15.

أحد المقاطع، حينما يجد الشاعر نفسه داخل طوفان النار، ليكون الوهج آيته، فمنه تتضح الأنوار، متناصا مع قصة سيدنا نوح عليه السلام في مفارقة إبدال الماء بالنار. يقول:

أنا نوح ... ومن وهجي

تعم الكون آيات

وأنوار[1]

ولعل أكثر العناوين الاحتراقية إثارة للدهشة نص "نار الجنة"[2] لعبد الله حمادي، بحيث يصدم المتلقي ويجعله يطالع النص بحثا عن تأويل هذه النار المرتبطة بالجنة، وبخاصة بعد التصدير الذي جعل النار مسندا إليه في التركيب، فتكون المرأة بجسدها وغوايتها ما يحيل على هذه النار التي قد تعني اللذة؛ لذة الاحتراق، بحثا عن الكشف وبها تكون الجنة، فلا يمكن أن نصل إلى ما نريده دون بذل الجهد ومكابدة الأهوال لأجله، وقد كان حال الشاعر من شوقه ووجده أن استعطفها لتذره رمادا يصل إلى نار الجنة.

ونستشف دلالة الاحتراق من ألفاظ وظفها الشاعر الجزائري لتعطي دلالة عرفانية تنبع من عمق التجربة الصوفية، فكان الوهج وكان الضياء (الضوء، النور) فإن كان الضياء هو "رؤية الأغيار بعين الحق"[3]، فإن "النور هو الحق"[4]، لذلك كان الاحتراق في سبيل التقرب منه غاية المحب ووسيلته:

إذا

أحبك غيري

حالما ..

فأنا

---

[1]- عثمان لوصيف: المتغابي، ص 05.

[2]- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص 74.

[3]- عبد المنعم الحنفي: الموسوعة الصوفية، ص 1108.

[4]- المرجع نفسه، ص 1310.

وشمت حبك بالنيران فوق يدي

أفنى

بحبك صوفيا

وأزرعه

– رغم الملوحة – أقمارا

على جسدي ..[1]

فالشاعر رحماني يحاول أن يخاتل في كتابة النص العمودي بطريقة حداثية ليستظهر دلالة الفضاء، فتزيد من جمالية النص ودلالته، حيث أفرد سطرين، أحدهما كان مخصصا للشرط (إذا) والآخر للضمير (أنا)، فجعل النص يبدو قطعتين، إذ حوت القطعة الأولى الشرط الذي يصف حبّ الغير لها، والذي لا يعدو كونه حلما، في حين كانت القطعة الأخرى صورة لإبراز حب رحماني والذي كان اشتعالا واحتراقا لا ينطفئ ، فاختار الشاعر فعل (وشمت) للدلالة على تمكن هذا الحب منه، إذ يظهر الوشم تجسيدا في حين أن الحب في القطعة الأولى خيال (حلم)، ولعل هذا ما يجعل دلالة الفناء موصولة بالشاعر، إذ لا يكتفي بوشمه فقط بل يتخذ الحب أقمارا تحول في مدار جسده

ولعل اتخاذ رمز الفراشة وارتباطه بالضياء لإشارة لهذا التوهج، والتوهج لا يكون احتراقا من المحب فقط، بل قد يكون نتيجة للتجلي، تجلي المحبوب لمحبّه، بحيث يرتسم نورا تنبلج معه الظلمة، إنه تناجي المحبين، والذي يجعل الوهج ينير الليل حينما يورق الشوق:

هو عتق ووهج ليل مريب مورق الشوق من هدير التناجي (...)[2]

وقد تخير الشاعر عبد الرحمن بوزربة (وهج) عنوانا لأولى قصائد ديوانه (وشايات ناي)، بحيث كانت نصا يمازج دلالة عرفانية في مقاربة زمن الليل، وكأنه الزمن الذي

---

[1]– قدور رحماني: ثروة عمري، ص 49.

[2]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 41.

يسافر فيه الصوفي بحثا عن أناه، وهي هنا القصيدة التي تتشارك معه دلالة الاحتراق، حينما تولع من أساه، إنه الاحتراق الذي يجعل هجرة الشاعر نزولا حيث يستحيل الطين سدرة منتهاه:

رتبت فوضاي..

احتواني الليل ..

أولعت القصيدة من أساي ...

وكانت الأرض اخضرار الملح

في جسدي

فقلت: أهاجر الآن انكسارا

في المرايا.. !

أوغلت أوقظ مشتهاي ..

باكورة الخطو

ارتباك الدرب

والناي اختلى بالبحر

غنى ..

فاستحال الطين

سدرة منتهاي ... [1]

لقد حاول الشاعر أن يقدم للقارئ في هذا المقطع حقيقة شعره، حينما أرخى الليل سدوله، بحيث كان للأفعال (أولعت القصيدة، اخضرار الملح، الذي يعد مستحيلا، لكنه حدث)، فالفوضى التي أراد الشاعر ترتيبها تطغى على بناء النص، فنجد دلالات غير

[1]- عبد الرحمن بوزربة: وشايات ناي، ص 10.

مكتملة كاخضرار الملح الذي لا يكون إلا متخيلا في حقل جسده، شريطة أن يرتبط بالقصيدة، ليبتدئ رحلة البحث عن صورته، فتكون الهجرة في المرايا، وقد اختار الشاعر صفة الانكسار لها وكأنها هجرة خضوعية، تتسم بالتذلل مما يجعل الطين سدرة المنتهى، وهنا تتضح طريق الرحلة التزولية، إنه عود إلى أغوار النفس وخوض في متاهاتها لترتيب فوضاها.

أما ابن عبيد فقد كان الوهج عنوانا لباكورة أعماله الشعرية، والذي أسنده إلى صفة العذري، وكأنه إحالة على كونه بداية عشق الشاعر أو غرامه الأول الذي لا يحوي تجارب سابقة، إنه أول احتراقاته وحرائقه، والذي حاول فيه أن يرسم صورا ورؤى صوفية، ترتبط في معظمها بالمحبة الصوفية، وقد ذكر هذا العنوان في نص آخر من ديوانه الأخير، ليشير إلى قارئه أنه مسيّر لا مخيّر، منذ انطلاقته الشعرية الأولى، ولعله يقارب مفهوم الولاية عند المتصوفة وأن كتاباتهم ليست إلا تلبية للسماع ووقوفا على أمر بذلك:

آت على الظل أمشي مشي محترق ومكره وهجي العذري لا بطل[1]

وقد لمسنا دلالة الاحتراق في ألفاظ أخرى كالجمر في عناوين النصوص الشعرية، فهذا ابن عبيد يتخذ من الجمر[2] لفظا يقارب به ما يلاقيه من ألم ومكابدة في حب الحبيبة، وأما أحمد عبد الكريم فله جمرتان تنبعان من احتراقه وفنائه:

على جمرة الرمل آتي

أفتّش عن مطر أو ظلال

وبي عطش الملح للياسمين

وللغيمة الهاربه

على جمرة الكبرياء أجيء

---

[1]- ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 34.

[2]-المصدر نفسه، ص41.

وتحت الرّماد

أخبّيء جذوتي اللاّهبه

وبي شبق للفناء وللاحتراق

كما الشمعة الذّائبة

عساني أكون أنا آخر الشهداء[1]

- **الرسم بالماء**

اتخذ لفظ الماء حيزا كبيرا من التشكيل الذي شاع عموديا، فنجده في تركيب العناوين وفي ثنايا المتن، ولعل هذا الاستخدام المكثف له راجع إلى دلالته الفياضة المانحة للحياة، إذ جعل الله تعالى من الماء كل شيء حيا، والإنسان كائن يحيا بالماء منذ خلقه الأول من ماء مهين، إلى ماء الرحم فخروجه من بطن والده إلى الحياة الدنيا، ودلالة الماء الدينية ليست مرتبطة بالإسلام فقط، بل إن الماء مقدس في كثير من الديانات إذ نجد ماء التعميد في المسيحية وعند اليهود (روح الله يرف على وجه المياه) التوراة\التكوين. وماء نهر الغانج عند الهنود. لذلك امتزج الماء «بتصورين أساسيين: الأول الحياة المتغلغلة في الطبيعة بأسرها، والثاني مشتق من لغة الوحي القرآني، وتحيل إلى صورة العرش الإلهي»[2]. لكن، هل يرجع ارتباط الماء بالنص الشعري الجزائري إلى دلالته الدينية؟ أم هل كان استحضارا لرمزية لغوية فقط؟

علمنا سابقا أن التجربة الشعرية الحداثية ليست تجربة صوفية عرفانية، ولا تقارب التصوف مسلكا، بل هي تجربة تتوغل في مجاهيل اللغة الصوفية، لتأخذ منها نورها وفيضها وتصطبغ به في تشكيل يمنحها هالة من الغرابة والغموض، يكشف عن دهشة تسمح بتعلق القارئ بالنص – في أحيان كثيرة – لذلك كانت أكثر النصوص استثمارا للفظ الماء مرتبطة باللغة والبلاغة، فيربط الشاعر محمد بوطغان بين الماء ولحظة الحلول حين انغماسه في العشق

---

[1]-أحمد عبد الكريم: تغريبة النخلة الهاشمية، ص 1.

[2]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص ص 274- 275.

الإلهي، لكنه لم يكن حينئذ مستعدا لهبة الماء المقدس:

عاشقا
كان يرقص في رعشة النبض
والقلب متسع للرحيل
كان في قمة الماء
حين اعتراه الحلول
فلم ينتبه للهبوب
لم تكن
في يديه المواسم واضحة
لم يكن مثلما
يقتضيه الذهول
لم يكن قد تهيأ بعد
ليمنحه الماء تعويذة
للهروب[1]

لقد طغت على هذا النص دلالة النفي الجازم، انطلاقا من توظيف حرف (لم) في وصف الصورة التي تحيل على عدم استعداد محمد بوطغان لأخذ التعويذة جعل الشعر يفرّ منه ولا يمنحه نفسه، ذاك أن الماء وحده من يستطيع أن يمنحه القدرة على الرسم بالكلمات، ولولاه لن يجيز له أن يُعرِّف أو يتعرف أو يُعَرِّف:

وحده الماء
من حقه أن يجيز له ما أراد

[1]-محمد بوطعان: تهمة الماء ص 79.

وحده من يبيح له الملكوت

وحده من يجيز له

رسم ما في القصيدة من فرح

من خطير التكشف

أو من بكاء[1]

ولعل إصرار الشاعر على إعطاء القدرة للماء هو ما نستشفه من تكرار تركيب (وحده)، وكأنه يعلن حقيقة هذا الماء الذي يعد رمزا للحياة، فهي الكفيلة بأن تجعل القصيدة قطعة ناطقة تكشف الحقائق وتعلنها، والماء هنا هو الوحي، هو الإلهام الذي يحيي النص ويحي اللغة، هذه التي أصحبت عند أحمد عبد الكريم قيدا، كما أصبحت البلاغة ماء دون طعم ولا رائحة، شفافة لا تعكس نفسها، وهي إشارة إلى أن اللغة أصبحت فعلا عاجزة بفعل هذا القيد، وبعجز اللغة وقف الشاعر عاجزا كذلك، مما جعله ينادي الوقت بحثا عن الموعظة منه:

هل ترى ما أرى

سبخة الروح شاسعة

إنما الأبجدية إسورةٌ

والبلاغة ماءْ.

أيها الوقت عِظني

وأعطيك من دهشتي

ما تشاءْ. [2]

يحاول الشاعر هنا رسم صورة وامضة تومض في فكر المتلقي ثم تختفي، لكن المعنى

---

[1]- المصدر السابق، ص 80.

[2]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو. ص07.

الذي تحمله تجعلها تترك أثرها، بل إن هذا الأثر يحفر مكانا لها في ذاكرتنا القرائية، خاصة وأنها عبارة عن جمل قصيرة، إلا أن التكثيف اللغوي فيها يجعل منها جملا كبيرة (دلاليا). إذ استخدم الشاعر ثلاثة أساليب فيها، وابتدأها بالاستفهام «وانطلاق الخطاب الشعري من مقولات السؤال راجع إلى كونه وسيلة لإعادة بناء الذات بحثا عن كينونتها وسط السؤال الأبدي سؤال الوجود»[1]، ثم جاء أسلوب القصر بـــ (إنما) لينهي القصيدة بالنداء. وإن كان الاستفهام بداية لسؤال فكري وفلسفي ليبحث عن إجابة: هل ما يراه الشاعر هو ما يراه الآخرون أم لا؟ قد جاء مرتبطا بالرؤية فإن هذه الرؤية تتعلق بالسبخة، سبخة الروح هذه التي يراها الشاعر أنها واسعة ما هي إلا اللغة، لكنه يقصر ليقول إن الأبجدية –وهي لغة أيضا– قد أصبحت إسورة أي قيدا، فهذه اللغة السبخة التي من المفروض أنها دائما ظمأى لمزيد من التجديد والإيحاء؛ مما يجعلها شاسعة غير قابلة للانحسار.

وإذا كان الماء تهمة عند الشاعر بوطغان، فإنه مع الشاعر مصطفى دحية آيل للموت، ما استدعى أن يرثيه ويكتب لنا مرثية الماء[2]. أما العشي فالماء عنده طريق للعودة ونقطة لانطلاق الرحلة، بحثا عن الحلول بعد سنين عجاف يابسات علّه يجد الخصب:

أنا عدت من أطلال أيامي

ومن بدد السنين اليابسات

ومن وراء الماء ...

بددا بدد[3]

وقد شكل دال الماء مفارقة في رسم عناوين الدواوين الشعرية وعناوينها الفرعية، التي انبنت على رؤية صوفية، حيث كان الماء هو بؤرة النص من حيث التوظيف ومن حيث الرمز والتأويل، إذ ارتبط بشعرية العنونة التي تثير التساؤل وتجعل القارئ يترع إلى البحث

---

[1]– محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. ص104.

[2]– يراجع: مصطفى دحية: اصطلاح الوهم، ص 44.

[3]– عبد الله العشي: مقام البوح، ص 47.

عن الدلالات. فظهر اللفظ في ديوان الشاعر لوصيف (جرس لسماوات تحت الماء) متمظهرا في بنية تضادية، وبطريقة عكسية، حيث يكون الظرف (تحت) مخالفا لموقعه في دلالة التركيب، إذ كيف يمكن لسماوات أن تأخذ مكانها تحت الماء؟ إلا إذا كانت هذه المغايرة مرتبطة برؤية شعرية تستوجب البحث عنها، فيكون العنوان المقلوب للوهلة الأولى معتدلا في نهاية البحث، إذ جمع «في بنيته أمورا ذات صلة ببعضها ظاهريا أولا، فالجرس هو الصوت المتكرر الذي يحمله الهواء، وهذا الأخير الذي استعير له لفظ السماوات، ولا ريب أن ارتباط الجرس بالسماوات هو ارتباطه بالعلو ظاهريا أيضا»[1]، وبخاصة أن الجرس في دلالته الصوفية هو «إجمال الخطاب الإلهي الوارد على القلب بضرب من القهر»[2]، كما أن ارتباط العنوان بلفظة الماء التي تعني في الرؤيا لصوفية عالم الروح، إذ هو «رمز لكل ما سبق المادة التي يمكن تفسيرها في هذا الموضع بالجسد، ورمز لكل ما يتدفق ويتحوّل ولا يقرّ على شكل ثابت، أي كل ما يتوق إلى التحرر والانعتاق»[3]، فيكون الجرس لسماوات تحت الماء دالا "على عوالم الروح الكثيرة المتداخلة التي قد يضيق بها الجسد في حالة المتصوف، وتتوق إلى مفارقته طلبا للعالم العلوي الذي قد تدل عليه في بنية العنوان كلمة "الجرس" و"السماوات"[4].

كما ارتبط دال الماء بسمة زمنه، إذ كان راسما لاحتمالات الحقبة الزمنية التي عايشها الشاعر الجزائري واضطراباتها، على صعيد الكتابة والتجربة، فكانت (بلاغات الماء)[5] استقراء لدلالاته، فهو وإن كان بلا لون أو طعم أو شكل أو رائحة، إلا أنه يتخذ شكل الوعاء الذي يفرغ فيه، ما يجعل بلاغته متعددة بحسب الوعاء، بل ربما ما يقوله الماء هو انعكاس ما يظهر فيه، كونه عاكسا لغيره، ولعل هذا ما يجعل القلق مرتبطا به في احتمالاته،

---

[1]- محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، الجزائر، 2013م، دط، ص224.

[2]- عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 892.

[3]- محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 245.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- عنوان ديوان لمصطفى دحية.

إنه (ماء لهذا القلق الرملي) [1]، بحيث شكّل المكان والماء مفارقة النص، ذلك أن ارتباط الماء والرمل في تحديد بداية العنوان ونهايته، يجعله ثنائية تعلن الحضور والغياب، فحضور الرمل غور للماء أو نقص في وجوده، وإذا تشكل مع القلق فإن احتمالات وجوده تقلّ، وبخاصة إن كان هذا الماء غير الماء، إنه ماء الحياة الذي يصارع لأجل بقائه، وإن امتزج بجسد الفناء، إنه الماء الذي لا يتبدى إلا حال الخوف وحال الرجاء، ليكون كالطائر ذي الجناحين إذا استويا تمّ له طيرانه، وإن اختل أحدهما أو كلاهما نقص طيران الطائر[2]. يقول سعيدي:

لمـــاء لا يحـــنّ ســـوى لمـــاء ... وينســـى أنـــه نـــزف الســـماء

لمـــاء مازجتـــه الـــروح حـــتى ... تبـــدّى لابســـا جســـد الفنـــاء

لمـــاء لا يـــرى في الطـــين نـــورا ... ويعـــرف أن جمـــري مـــن ضـــياء

لمـــاء لم يـــذق طعـــم البـــوادي ... ولم يعـــرف ظهـــورا كالخفـــاء

فتحـــت ثغـــور قلـــبي للبلايـــا ... لأفـــنى داخلـــي داء بـــداء

وأمـــزج في دمـــي مـــاء المآســـي ... بماء الخـــوف أو مـــاء الرجـــاء[3]

إن هذا النص يحتفي بالماء فيكرره ثماني مرات، تظهر في مطلع البيت وكأنه يحاور ماء معينا يريد تحديد كينونته، فيصفه للقارئ من خلال صفات حسية، تحيل على حقيقة البدايات والنشوء، إنه لا يحن إلى ماء نعرفه، بقدر ما هو بصدد الحديث عن ماء نجهله، خفي لكنه ظاهر، ماء مازج الروح (خفاء) وظاهر في جسد الفناء، إنه ماء الخوف أو ماء الرجاء، هو الإنسان في حقيقته الأولى.

وتستمر حوارية الرمل والماء عبد البشير بن عبد الرحمن، حينما تمتزج دلالة العطش الذي يحسه المريد وهو واقف بباب المحبوب، حتى إذا ما طغى الماء يأتي الفرج عن طريق

---

[1]- عنوان ديوان لمحمد الأمين سعيدي.

[2]- يراجع: عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 987.

[3]- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص ص 71- 72.

ألواح ودسر ملجأ للنجاة وكفكفة للعذاب:

- عطش سيؤاخذني،

إن وقفت ببابك في سنة،

وقرأت كتابك

- أي ورد سأهديك،

قلت لي: وطغى الماء،

لما طغى الماء أدمى نخيلي،

كفكف عذابكْ[1]

ولئن كان الماء يتخذ عرفانيته من القرآن الكريم، فإنه مع نص "لماء الروح و ورح الماء"يتسع من خلال دلالة الإسناد، بحيث يجعل ماء الروح بحثا عن الفناء لتكون روح الماء هي الدماء، إذ إن الفناء بالإحساس لا بالجسد، لذلك كان ارتباطهما مكملا لبعضهما، فروح الماء يستدعي ماء الروح إذ كلما كان هناك جسد كانت هناك روح تمارس طقس الفناء:

أماء الروح

ها عمري ظلال

تحث الخظو

يطلبها الفناء

فهبها للنخيل تظل دهرا

بهامات النجوم لها استواء

ألا هبها لقافية هتوف

---

[1]- البشير بن عبد الرحمن: ألواح ودسر، ص 21.

وخل الروح تسبح يا صفاء

وهبني للكلوم

لحضن جرح

بصدر الجرح

يبصرني الغناء

أروح الماء

قد يبست عروقي

طغى الظمأ المعاند والخواء

فلا تبعد حنانك

ثم فامنن

فمن روح المياه هي الدماء[1]

لعل هذا النص لم يحفل بالجمل الطويلة، فكان مبينا على نظام يفسح المجال أمام البياض أكثر من سواد الكتابة، مما أدى إلى شيوع حركية أكثر على النص، نستمدها من حركية الأفعال؛ التي زامنت غالبا دلالة الأمر، وبتضافره مع النداء القريب من خلال توظيف همزة النداء، يستشعر القارئ الدفقة الشعورية الوامضة؛ التي حاول الشاعر بثها إليه. ولئن كان دال الماء قد وظف بحروفه، فقد كانت مرادفات الماء التي تحيل على التجربة الصوفية متمظهرة في تشكيل النص الشعري، فكان النهر والبحر والمطر، وكان الشرب والعطش والظمأ، فهذا عثمان لوصيف يبحر في العتمة باحثا عن الضفة لاستكمال رحلته إلى الأعلى:

أنا الصبي البدوي .. الغامض الشفاف

[1]- البشير بن عبد الرحمن: للزهور التي أحرقتنا، ص 80.

أنا النبي الفوضوي .. الساحر العراف

أبحرت في العتمة

حتى

انكسر

المجداف

وضاعت الخيوط في الخيوط

والضفاف في الضفاف[1]

ولكن – وإن انكسر المجداف وظل وحيدا – فإنه وما إن يلوح البريق يطير إلى الفضاء محيلا على تجربة التجلي والعروج، ذلك أن البرق واحد من آليات التجلي:

واليوم ..

وحدي ها هنا

ألتقط المرجان .. والأصداف

حتى إذا لاح بريق

في الفضاء

طرت

طرت .. أتبع النورس والخطاف[2]

ولعل هذه الألفاظ المائية تقارب دلالة الرحلة حين ركوب أهوالها ومكابدة آلامها، فهذا عبد الله حمادي يعايش سفره حينما يعلن المطر ابتداء الوجع فيكون البحر طريقه، إذ حاول إضفاء الدلالة المائية من خلال (أمطرني/ بحريا) متخذا دلالة الاستعلاء حين السفر،

---

[1]- عثمان لوصيف: المتغابي، ص 115.

[2]- المصدر نفسه، ص 116.

إذ يسنده إلى حرف الجر (على) موكلا له دلالة العلو، فتكون الرحلة التزولية من خلال دلالة المطر النازل صعودية، انطلاقا من استعلاء (على):

أمطرني وجع ليليّ

سافرت على مقربة من فمها

أيقنت سرابا بحريا

يختطّ طريق عنايتنا (...)

هو السفر الممتد على وجعي

أيسره العسر،

أعذبه الألم الملقى

على شفة من عبق الأزهار (...)[1]

وعلى الرغم مما يكابده من ألم ووجع وعسر في رحلته، إلا أنه يستمر في طريقه وراء الحب الذي يغرقه في هوى سيدة الماء:

لا يا سيدة الماء العطشى

ومعجزة الآيات الكبرى ...

يكبر عريي في حضن الوجع الليليّ

يحتل وعثاء الغرق

يحفظه درسا شعريا

ينفثه طقسا غيبيا

ما بين المشعر والجمرات ... [2]

---

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 156.

[2]- المصدر نفسه، ص 162.

ولعل هذا التضاد في تعريف هذه السيدة يحيلنا على دهشة المفارقة، ذلك أن سيدة الماء عطشى، مما يؤدي إلى استحضار الدلالة الصوفية المتمثلة في عطش المحبّ إلى محبوبه، فتتكاثف الرؤية الصوفية في النص؛ انطلاقا من اتخاذ صورة العري في زمن الليل، إنه العري الإنساني في حضرة الإله، حينما يخلو بربه والناس نيام، ليناجيه ويبثه وجده وشوقه. أَوَ ليست ناشئة الليل هي أشدّ وطئا وأقوم قيلا؟

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثالثا: رمزية الخمرة:

ونحن نقارب النص الشعري الصوفي لا يمكن لنا مغادرته دون أن نعرج على رمزية الخمرة، التي ارتبطت به منذ بداياته، بحيث شكّل دال الخمرة وحقلها حضورا واسعا في النص الصوفي القديم، وذلك لرمزية دلالتها، إذ عدّ من أكثر الدوال إحالة على مقام السكر، لذلك صاحب الحديث عن النشوة والغيبة والشطح أحيانا. فقد «أهاب الشعر الصوفي منذ فترة مبكرة بالعنصر الخمري بديلا أرضيا موازيا لموضوع السكر الصوفي، الذي تتعدد أسبابه بحسب أنواع الواردات، ولقد بدت الخمرة بديلا رمزيا مناسبا، بسبب تشابه كل من آثارها وآثار السكر الصوفي، التي يمكن أن نتبيّنها في غياب التوازن وحسارة رقابة العقل وحضور الرعونة والتهتك والشطح»[1].

ومما لا شك فيه؛ أن الخمرة من الدوال التي كثر استعمالها في الشعر الصوفي، فهي «تعد رمزا من رموز الوجد الصوفي، حيث تحولت الخمرة في هذا الشعر إلى رمز عرفاني على ما كان الصوفية ينازلون من وجد باطن»[2]، فالخمرة المستعملة هنا مفرغة من دلالـــتها الأصلية، بل هي تعبير عن حالـــة من الحالات التي تصيب المتصوفة، فهي دليل السُكْر الذي يراه المتصوفة «غيبة بوارد قوي...والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد، فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر وطاب الروح وهام القلب»[3].

إن هذا السكر يعبّر عن انتشاء يصيب المتصوف عند انكشاف الجمال أمامه، والذي لا يكون إلا عن طريق وارد قوي، و لم يجد الشعراء المتصوفة أفضل من الخمر معادلا لفظيا لهذه الحالة، فأفرغوا الخمرة من دلالتها، و لم يبقوا إلا «على اسمها وما يوحي به من سكر وانتشاء؛ قارن الصوفية به أحوال الوجد الإلهي»[4]. فما كان منها إلا أن أصبحت «رمزا

---

[1]- أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2001م، ط1، ص 337.

[2]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر. ص98.

[3]- القشيري: الرسالة القشيرية. ص38.

[4]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص370.

للحب الإلهي، لأن الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر المعنوي، والغيبة بالواردات القوية عما يصرف عن الكينونة ويحول دون العلو»[1]. وكما هي الحال مع الحب الذي أفرغ من محتواه ليدلل به على حب صوفي روحي، كانت الخمرة الصوفية غير الخمرة العادية، إذ إنها «رمز المحبة الإلهية، التي لا يرتوي منها الشارب أبدا»[2].

لكن الملاحظ أن توظيفها في النص الشعري المعاصر قد أخرجها أحيانا عن آليات توظيفها القديمة، بحيث لم يعد الحديث عن الخمرة وصفا لها ولمجالسها، أو تأثيرها بقدر ما أصبحت ضرورة للحديث عن اختلال التوازن في هذا العصر بين المادة والروح، بين الفكر والجسد، ولعل أكثر وارد وظف للإحالة على السكر كانت المرأة، ذلك أنها تشكل أفضل صور التجلي للحق سبحانه، وبذلك فإنها تعدّ أكثر وارد يؤثر، فهذا الشاعر أحمد عبد الكريم الذي يوظف دال المرأة واردا للغيبة بعد حال المكاشفة، بعد الانبهار والذهول، لكي يصل الى سدرة المنتهى:

ترنّحت بين الثّمالة والانبهار
وقد بزغت كوكبا من لجين
تحجّر كلّ الذين رأوها
على الهودج الملكيّ
وأهوى على نعلها الضّارعون
ووحدي في قمة الوجد
أبصرت مالا ترون
وشاهدت سيّدة البوح عارية
تستحم بعطر الجلالة

---

[1]- المرجع السابق، ص363.

[2]- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 422.

حين اعتراني الذّهول

وعجت إلى سدرة المنتهى[1].

فوارد الغيبة هنا سيدة البوح العارية، حيث تتقارب دلالة العري مع السكر، لتجعل الذهول مقاما يعايشه الشاعر وهو يرتقي إلى السدرة، إنها حالة صوفية تنطلق من الهيام والوجد، لتصل إلى أعلى المقامات كلما ازداد السكر الذي ارتبط بالثمالة والانبهار.

ونجد ارتباط ورود الخمرة بالمرأة، وكأن مقام السكر يكون تابعا لأعظم تجل للذات الإلهية، فالسكر يكون بوارد قوي، هذا الوارد هو المرأة التي هي نعت الجمال، مما يجعل حصول السكر مؤكدا:

كان الفتى

إسفنجة من خمرة الأنخاب

وهْي زجاجة

من نرجس

وقفت

على زَخِّ الرذاذ تَدُعُّه،

ثملا يوشوشها

يراود فستق النهد المكبل

مثلما صفصافة

إن هبت الأشجار مالْ

أنا شاعر الشعراء قالْ[2]

---

[1]- أحمد عبد الكريم: تغريبة النخلة الهاشمية، ص ص 19- 20.

[2]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 11.

إن وصف الشاعر بإسفنجة الأنخاب ووصف الأنثى بالزجاجة إحالة على تكاملهما، بحيث يفرغ الشاعر ما يحمله فيها، وقد تكون (هي) رمزا للقصيدة خاصة حين نجد الشاعر يعلن بالقول إنه شاعر الشعراء، حيث تصبح الأنخاب مرتبطة بالقول والشعر، وذات التركيب وجدناه في نص آخر ارتبط بشخصية طرفة حيث يتخذه الشاعر قناعا له مفصحا عن أناه بإسنادها إلى طرفة اسفنجة الأنخاب والخمر، إذ يورد ثلاث صفات متتالية كلها من الحقل الدلالي للخمرة، وكأنه مصرّ على هذا المقام الذي أوصله إلى هذه الحالة، «والخمرة هنا ترمز للغياب الإنساني تارة بالتصريح وأخرى بالتلميح، وطورا بذكر المرادف وأحيانا بذكر المضاد، فمحور القصيدة مهما تعددت أشكاله، حالة واحدة تنصب حولها المشاعر»[1]:

أنا طرفة

إسفنجة الأنخاب

والخمر العتيقة والأذى

وانا الغواية والنبيذ وقد مشى

(حتى تحامتني العشيرة كلها)

السكر تقدمتي وأقنومي

إذا أزف الشجى[2]

إن ارتباط السكر بالمرأة إحالة على الإلهام الحاصل بحثا عن اللغة، فهو شاعر الشعراء عندما حصّل مقام السكر في حضور المرأة، وهو يعاقر نافلة القول. يقول:

لقد قيل عنّي

---

[1]- مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية. منشأة المعارف. الإسكندرية، مصر. دط.1987م، ص65.

[2]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 66.

كثير من الافتراء:

فتى هامشيٌّ

يعاقر نافلة القول

ثم يطوح بالطين في ملكوت البهاء[1]

ومعاقرة القول جاء بعد أن أكدّ الشاعر أنه لم يجد غير اللغة موطنا لروحه، فهي مملكته القرمزية التي شكلها من اللغة ومن فصوص الكلام. يقول:

آوي إلى وطن الروح

حين يجنُّ العجاج

فقد علَّمتني القصيدة

كيف أهندس مملكتي القرمزية،

أبني عروشي على الماء[2]

إن كون القصيدة هي موطن الروح للشاعر؛ فهي «كيانه الحقيقي، وهو يوفر لها من الغرابة والحكمة (المعرفة الجمالية الذاتية) ما يجعلها مثار إعجاب وتساؤل، ومن أجل هذا فقط قد قالها الشاعر. ذلك أنها ستكون برهانا على وجوده الفاعل في العالم، وهذا فضلا على أنها ستضمن له الديمومة والبقاء. فالفعل الشعري ممثلا بالقصيدة يستمر في الآخر، يكوّنه ويؤثر فيه»[3]. وهذا ما يبحث عنه الشاعر، انطلاقا من تغلغل القصيدة في روحه، ليشيّد بها موطنه.

ولعل دلالة ارتباط الخمرة بالقول قد تناثرت في نصوص الشعر الجزائري، لتخرج عن شعريتها القديمة وتأخذ مبادرة المفارقة، فهذا الشاعر سعيدي يربطها بالحرف في عدة

---

[1]- المصدر السابق، ص45.

[2]- المصدر نفسه، ص44.

[3]- هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي. ص176.

نصوص من ديوانه الأخير:

سحرتني الجراح نبيذا

وأفرغني الحرف في كاسه

حاصرتني القصيدة بالنظرة الجائعة

قلت:

ماذا سأفعل؟

ماتت على شفتي الكلمات

وألبسني الشعر أوهامه

قلت:

ليس يهم مصيري

أنا لم أعد عنبا احمرا

دون أن أنتبه

رشفتني القصيدة في لحظة خادعة[1]

ففي هذا النص تتغير المعادلة ويصبح الشاعر نبيذ الحرف، حيث ترشفه القصيدة دون انتباهه، إنها إشارة إلى تمكن الشعر منه بحيث لم يعد هناك اثنان بل واحد، ولعل تكرار القول (قلت) دون وجود فاصل بينهما كَرَدٍ، دليل على كون الشاعر في مقام غيبة وحلول، إذ صار والقصيدة واحدا. وهذا ما يجعل الشاعر لوصيف يرتشف نخب الشعر منتشيا بكأس بفيض النور:

تتساءل عني

ونورك مني

[1]- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص 32.

فخذ من حميّاي كأسا إذن

وارتشف نخب شهري وصوفيتي

ثم ردد على مسمع الكائنات:

انتشيت .. انتشيتْ ! [1]

وتتمظهر الخمرة عند الشاعر سعيدي في أوصافها، وتأثيرها أكثر من لفظ الخمرة بحد ذاتها، إذ لمسنا وجود صفات عديدة في ديوان "ماء لهذا القلق الرملي"، نرسمها في الجدول الآتي:

القصيدة	الأوصاف
ملك الأرض والكلمات	عنبا أحمرا / خمرة الشعر/
آخر الحداء	نبيذا / عنبا أحمرا/
أول الاحتراق / أو: مقام الرؤيا	الأحرف الساقية/ الثمالة / نبيذ القول/ سر سكرتي/ يثمل/ كروم/ خمور ثمالته
عودة الماء	خمر دمي / كؤوس/ سقيتك/ نادمتك
آخر العطش في فلوات الكلام	سكري/ الثمالة/ القدح/ كرم/الصهباء/ خمرة العدم/ حامل الاقداح/ نبيذ الجمر والألم
رؤيا	سكرتي/ تثمل بي
أول الموت عطشا	الساقية/ نبيذ الأنوثة
آخر الموت يا نخلتي المتعبة	نبيذ العمر

[1]- عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص 31.

من خلال هذا الجدول نجد أن الشاعر قد حاول أن ينوّع في وضع رمزية الخمرة، بحيث التجأ إلى حقلها الدلالي العام، متغاضيا في كثير من الأحيان عن ذكر لفظة الخمرة صريحا، ولعل هذا راجع إلى ما أسند إليها، إذ ارتبطت في معظمها بالقول والأحرف والشعر، ليجعل من تأثير سكرها مفارقة الضدية، إذ في غياب السكر يكون الحضور وفي حضور القول يكون الغياب، وكأنها دلالة الصحو والسكر بوارد غيبة يعود إلى الحرف، الذي يعتصر دم الشاعر ويفرغه في كؤوس ليرتشفها على مهل، وذات النمط وظفه في ديوان "ضجيج في الجسد المنسي". يقول:

هذا أنا تشتهيني كل قافية

قصيرة الثوب ذاقت خمرة الشبق

تمد لي أكأسا بالحب عامرة

بحارها أثملت روحي فلم أفق[1]

فصورة القصيدة صورة غاوية تغري الشاعر بترنحها متخذة من سمة الشبق سبيلا إلى ذلك، فتكون الثمالة بالحب والهوى والغرق في المعرفة الشعرية إحدى سبل الإبحار في الشعر بلا غرق، وبخاصة ان من يسقيه النبيذ هو الحرف:

في البدء كان الحرف يسقيني النبيذ

وكانت الكلمات تأتي عاريهْ

في البدء كنت أنا المليك

أسير في أرض القصيدة

أمتطي ظهر انتصاراتي

وأجتاز الجبال العاليهْ[2]

---

[1]- محمد الأمين سعيدي: ضجيج في الجسد المنسي، ص 72.

[2]- المصدر نفسه، ص 75.

والسكر يرتبط بالأزمان فيسقي الشاعر من آيات الخالق، ما يحيله على صورة التجلي مرتعشا في حضرة هذا الجمال، الذي تعد الطبيعة واحدا من وارداته، وحينها لا يجد الشاعر إلا أن تنساب الكلمات منه كزخات مطر تتساقط لتحيي الأرض وتوقد قبسا من نار الكتابة:

هي رعشة صوفية تنساب في الملكوت

فالأزمان سكرى والطبيعة تنغمس

في عرسها المائي

يا مطر القصيدة هيّج الآيات والنايات

واعتنق القبسَ[1]

ولعل الكتابة تحت وراد السكر من أكثر الصور في النص الشعري الصوفي، إذ ارتبطت الخمرة بالقول، فهذا نذير طيار يحيل على كون ارتشافه للقوافي يشبه حال الثمل الذي يرتشف الخمرة، وهذا ما جعله يستبدل كل ما في الدنيا من مغريات بالشعر، ذلك أنه حال لا يجيء داخل الوقت[2]:

منذ ارتشفت القوافي

والأنا ثمل

منذ احتسيت المعاني والندى فيها

الشعر محيايَ

والمثوى مكارمهُ

منفاي دنيا بلا حرف يقفّيها[3]

---

[1]- عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، ص 32.

[2]- نذير طيار: جودي الروح، ص 55.

[3]- المصدر نفسه، ص 30.

والشعر القائم على لغة صوفية يسعى إلى التخلص من تسلط الماضين قبله، وتشكيله للنص وفق هذه الرؤيا دفعه إلى اتخاذ النبيذ مدادا، والشطح إلهاما حتى يتسنى للصورة أن تبرز مقامات الذهول التي ينشدها الشاعر والقارئ معا:

نظر الشيخ المهووس برائحة التبريح

وهول البوح وقال:

مزّق وردتك البيضاء بقرب النهر

الشبقي

وتوضأ بنبيذ منسيّ ...

من خمرة بابل او مما أبقى الخيام ليوم

الشدة والأهوال[1]

إن هذا المقطع يحمل حيثيات الممارسة الصوفية من المغامرة بالبوح الذي يمنع على الصوفي حتى لا يكشف السر، والمغامرة بالشبقية التي تبدو في أحيان كثيرة تعبيرا عن التوالج الذي عن طريقه تكوّن الكون، والمغامرة بالانغماس في الخمرة الناجمة عن مخلفات التراث الصوفي مما أورثه عمر الخيام في رباعياته، مسكوتا غير منطوق، ذلك أن الصوفي وإن باح بما فاض عنه إلا أن ما يخفيه يظل أعظم وأشد هولا.

ولئن ارتبطت الخمرة بالقول والشعر فإنها ارتبطت بالهوى كذلك، «والمحبة سكر لا يصحو صاحبه إلا بمشاهدة محبوبه، ثم السكر الذي يحصل عند الشهود لا يوصف»[2]، لذلك أسند الشاعر وغليسي وصف الخمرة إلى تركيب أظهر فيه المرأة والهوى الصوفيين، معلنا أن خمرة صوفية:

---

[1]- مصطفى دحية: اصطلاح الوهم، ص ص 59- 60.

[2]- القشيري: الرسالة القشيرية، ص 327.

تســـــاقينا الهـــــوى ولهـــــا ووجـــــدا فـــــــــذابت مقلتـــــــــاي ومقلتاهـــــــــا

ســـكارى .. قـــد فنينـــا نحتســـي خـــم رة صـــــــــوفية .. روحـــــــــي فـــــــداها !

رضـــاب في صـــحاري الـــروح يهمـــي لـــــــيروي جنـــــة فقـــــدت شـــــذاها[1]

ويقول كذلك:

يا نادل الحـــوض إني هـــا هنـــا ظمـــئ.. مـــن كـــوثر الـــروح هـــات الخمـــر تســـقيني

من كوثر الـــروح صـــب الخمـــر أوديـــة تـــروي صـــحاريّ..تـــروي الـــروح..تـــرويني!...[2]

فالشاعر وغليسي لم يخرج الخمرة عن أوصافها القديمة، إذ جعلها مرادفا لعطش الروح، وسكرته في حضرة المحبوب الإله، يبحث من خلالها عن توحد يروي عطشه لحظة الاتصال، لكنه يدرك أن لا ارتواء من خمرة صوفية منبعها كوثر الروح، لذلك وظف صورة (أودية تروي الصحراء) إحالة على صورة مستمدة من الطبيعة نستشف منها ألاّ ارتواء، بل هو مجرد تهدئة للعطش وتبليل لرمق الظامئ. لذلك فهي تترقرق على الرمل تغور فيه دون أن تروي عطش الشاعر لوصيف لكنها مدعاة للاغتسال في الفيض الإلهي لأجل أن يغيب عن الحضور:

أيها الفيض الإلهي الطهور

رقرق الخمرة فوق الرمل

رقرقها ودعني أغتسل

فيك[3]

وتحيل الخمرة على صورة التجلي، حينما يلامس الشاعر نبض الوميض الإلهي، فيرتع كأسه خمرا باحثا عن الصفاء، فتكون له الرؤيا في مقام يتعالى فيه يبحث عن مجد الحياة كي

---

(1)- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 99.

(2)- المصدر نفسه، ص 83.

(3)- عثمان لوصيف: الؤلؤة، ص 08.

ينتصر:

ولامست نبض الوميض الإلهي

ثم اعتصرت العناقيد

أترعت كأسيَ خمرا

تشفّ صفاء

تعلمت أن أتغنى لمجد الحياة

وأن أنتصرْ ! [1]

فالكأس تسقي شاربها خمرا صافيا خاليا من مسكرات الدنيا، ذلك أن نبعه من لدن الفيض الإلهي، لكن هذه الساقية لا تظهر دائما، بل تبدو كقبس شهاب يتهادى:

سقتنا .. من هواجرها العذابا وهل تخشى .. معذبة .. عتابا؟!

تراءت .. في نواديها .. شهابا يَقِلُّ الروعة الكبرى .. التهابا

تهادت .. في يديها الكأس نشوى أدارتها .. حنينا .. واجتذابا[2]

إن حالة السكر التي أصابت ندماء الوجد الصوفي، عن طريق وارد الغيبة، كانت فاتحة لعنان السماء في رحلة عروجية إلى الأعالي حد السحاب[3]. ولأن الخمرة من لدن الفيض الإلهي فقد امتازت بالقداسة، إذ تحيل على الانطلاق في ملكوت الخالق فينفرد الشمل معلنا وجوده في ظل محبوبه:

وثملت من خمر مقدسة حتى أضاء شهاب معجزتي

أنا سابح في الأثير .. أنا متموج كاللحن في دعة

هيمان .. والأطيار تتبعني والشمس تشرب نخب قافيتي[4]

---

[1]- عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص 27.

[2]- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 22.

[3]- يراجع: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- عثمان لوصيف: إرهاصات، ص 05.

إن لوصيف يندمج بالطبيعة ويستدعي بعض عناصرها لرسم صورة المنتشي بسكر الخمرة المقدسة، حيث يتجلى مستوضحا كينونته باستظهار الأنا المنفصلة (أنا) والمتصلة (تاء المتكلم، ياء المتكلم، الصفة المشبهة)، وتكون صفات الانتشاء ممثلة في سابح، متموج، هيمان، وكأن حاله حال المتراقص على أنغام الكون فرحا به منتشي بوجوده في مقام الارتقاء والتجلي حين سطوع الحب:

سطع الحـــب .. يـــا مرايـــا التجلـــي رقرقي خمـــرتي وزيـــدي خيـــالي

ســـــكراتي صـــــوفية حـــــين أغـــــوي وغرامي مـــن دهشـــة الأطفـــال[1]

ومقام التجلي لا يتأتى إلا إذا لازم السكر المريد من شدة الوجد والهيام، حتى يعرج إلى المقام الأعلى ويتسنى له أن يستحق رؤية التجلي:

ها قد أرقت على سكرة الوجد روحي

وهذا دمي أخضر ومباح

لعينين من لؤلؤ وضياء

فيا حادي الرّوح خذني

إلى رفرف الملكوت السّنيّ

وعرّج على سدرة الانخطاف

لعلّي ألمس هالتها الزّئبقية

أو أتملّى بهاء أصابعها

في أتون التّجلّي[2]

فالنص يحتفي بالدهش الذي يصيب المحب الواجد، فيلفه النور والضياء ليرفرف

---

[1]- المصدر السابق، ص 14.

[2]- أحمد عبد الكريم: تغريبة النخلة الهاشمية، ص 15.

بروحه إلى الأعالي، ذلك أن سكرة الوجد هي «نتيجة شهود الحق الذي يطمس نور الصوفي فيصيبه بحال من العمى المؤقت، وتتعطل الحواس وصولا إلى المرحلة التالية وهي المحو والفناء عن الصفات، إنها لذة روحية تتحرر فيه الروح من الجسد ومقتضياته، وتتسامى في عروج إلهي نحو ما هو مطلق الجمال»[1]. والسكر حال ترتبط بشدة الوجد والعشق ولكثرة ما يلاقيه العاشق ترتسم حالته حال المتشرب حد الثمالة:

لكنه عشقي المهجّر يعتريني بوحه

فأفيض من نافورة ثملى وأسكب في

أقاليم الهواء

من البداية شيعتني حرقتي

فطفقت أذرو هينمات العشق من هول اللقاءْ[2]

إنه نص يحاول أن يعبر عن حالة الذهول ساعة اللقاء، والذي يشيع الدهشة والنشوة في آن معا، بما يفيض من سكر التجربة، حيث إن «النشوة التي تسيطر على الشاعر أو تلك القوة العليا التي تتخذ شكل النسق المعرفي المتمثل في العمل الفني تشابه تماما تلك الهزة الكيانية التي تعتري الصوفي في أثناء وجده»[3] فيكون حال السكر وما يتبعه من شطح وانتشاء كحال الشاعر وهو يبدع نصه.

كما كانت الخمرة بداية الانطلاق نحو العروج عن طريق دال الكأس[4]، التي تتخذ عن الشاعر سعيدي نشوة اللغة وسكرها، حيث تجري القصيدة بداخله كجريان الدم في العروق، لكنه الماء الذي يؤدي به إلى الثمالة، كيف لا وهو نبع الحياة والوجود، وهو في هذا النص أحرف تتغاوى ليشرب كأسها ويحيا فيها من جديد:

---

(1)- سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص 311.

(2)- مصطفى دحية: اصطلاح الوهم، ص 47.

(3)- سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص 20.

(4)- يراجع: قدور رحماني: ثروة عمري، ص 83.

داخلي الماء يجري

وتجري القصائد في داخلي

أيها الورد

خمرٌ دمي

والحروف التي تحتويني كؤوس[1]

كما تظهر لفظة الكروم في سياق يحيل على السكر والخمرة كذلك، وهي عند الشاعر رحماني صورة للصحو وللغياب ترسم مقامات المتصوفة في مفارقة الضمير بين الأنا و أنت:

كنـــت لي مطلعـــا وراء غـــروبي يســكب الأغنيـــات نـــارا وظـــلا

وفتوحـــا في صـــحوتي وغيـــابي كضـــروع الكـــروم تمـــلأ حقـــلا

كنـــت لي أنـــت كنـــت كـــلّ أوان نغمـــا مـــاطرا يعـــانق طفـــلا

كنت لي أنـــت بكـــرة مـــن عـــبير فلمـــاذا غـــدوت قطـــرة دفلـــى؟

أنت دربي الـــذي أفـــاض جـــوادي فمحـــال عـــن مشـــربي أتخلّـــى[2]

فالكروم التي جعلها الشاعر صورة تقريبية تشبيهية لحال الفتوح التي يعايشها في صحوه وغيابه، رافقت وارد الغيبة الممثل في الذات المخاطبة، التي أظهرها الشاعر من خلال ضمير المخاطب المتصل، وكأن هذا الوارد الباعث على السكر لا انفصال له عن الشاعر في إشارة لاستحالة تخليه عنه. لا سيما إن كان الباعث لهذا الارتباط هو العشق الذي لا يقاوم:

---

[1]- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص64.

[2]- قدور رحماني: ثروة عمري، ص 129.

فكيف أقاوم فعل العشق

وطلعته؟؟

(...) أنا المخمور وخمرته

كنت قديما يسكنني

شيء من فضل غوايته[1]

فارتباط الخمر بفعل العشق والغواية يجعل حال المحب والمحبوب واحدة، إذ يقدم لنا الشاعر صورة عن الاتحاد والحلول بحيث يصبح المخمور ذاته خمرة، وهو العاشق والمعشوق، القاتل والمقتول[2].

إن رمز الخمرة في النص الشعري الجزائري المعاصر الذي يقارب الرؤية الصوفية قد جاء في تشكيل تنوع بين رسم تأثير الخمرة وبين ربطها بحالات أخرى، فكانت نشوة، غيابا وفناء، حرفا ولغة، عشقا ووجدا.

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 153.

[2]- يراجع: المصدر نفسه: ص 154.

خـــاتـــمـــة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

في ختام هذا البحث نجمل أهم ما توصلنا إليه من نتائج، بعد مقاربة النص الشعري الجزائري المعاصر ذي النفحة الصوفية، وقد انبنى على لغة صوفية منمازة في تشكيله:

– تعد اللغة الشعرية في عصر الحداثة آلية مغامرة للخوض في غمار المجهول، بحثا عن الفرادة والجدّة، عن طريق إشاعة الغموض ورسم المفارقات لبثّ شعرية مختلفة، تنبض من رحم القديم وتظهر في صورة الجديد، فاللغة فضاء لا محدود يتشكل وفق رؤى الشاعر وغاياته، وهي مختبر تجريبي يسعى إلى المغايرة والاختلاف، مما يجعلها ترسم حدود العالم الإبداعي، انطلاقا من الداخل للتعبير عن الذات وتكوين الوجود.

– يكون البحث عن المغايرة، عن طريق تفجير اللغة والانطلاق بها إلى آفاق واسعة، بابتداع عبارات وتراكيب تحمل معاني وإيحاءات جديدة، وقد كان لأهل الصوفية دور في تفجير اللغة العربية، ومدّها بإشارية مستحدثة ورموز متعددة، فكانت لغتهم تفجيرا لما عرف قبلهم، واصطلاحا لما بينهم.

– إن التوجه إلى عوالم الصوفية للنهل منها والبحث عن طاقات متجددة فيها، جعل صفة التصوف الحداثي لغوية أكثر من كونها طرقية عرفانية، وذلك لما في لغتهم من رمزية؛ تفتح أبواب الممكن والمستحيل، ملتحفة بالغموض فاتحة المجال أمام التأويل، وبخاصة حين استندت لغة المتصوفة إلى الرؤيا والخيال، إذ إن الرؤيا القائمة على الكشف والحلم؛ هي بحث في خبايا المجهول، لإقرار الكينونة وكشف الوجود، في تشكيل جمالي قائم على الصورة والرمز.

– والتشكيل مصطلح كثر دورانه في الدراسات النقدية، إذ كان لتداخل الأجناس الأدبية والفنية في الراهن دور في تكريس هذا المصطلح، حيث أضحى النص الشعري ممارسة تشكيلية باللغة، وفي فضاء الصفحة، مما جعل الشعر الحداثي المعاصر نصا يقرأ على مدار التشكيل اللغوي وتوظيفه، والتشكيل البصري وتأويله. وهذا ما أصبغ جمالية مختلفة على الإبداع الشعري المعاصر.

– والتشكيل لغة هو التصوير؛ مما يجعل القصيدة وهي تصور خاطرا أو مجموعة خواطر تستند إليه لبلوغ غايتها، من أجل إضفاء الجمالية التي يتغياها المبدع وهو يُشّكِلُ نصه.

– إن الجمالية مفهوم ارتبط بالدراسات الأدبية والنقدية، حيث وُظّف في عدّة دراسات لإبراز النص ومكنوناته، وإذا كانت الجمالية نابعة من النص والمبدع، فإنها ترتبط بالقارئ كذلك، إذ إنه يسهم بقدر ما يمتلكه من مدركات ومعارف في رسم عوالم النص، الذي يدخله للكشف عن حيثياته الرؤيوية، اللغوية، الخيالية، ومنها الجمالية.

– ولأن الجمالية مرتبطة بالقارئ، فإنها تخضع للتأويل، الذي يتغيا الإحاطة بالدلالة فيظهرها فيما يقدمه النص في مستوياته اللغوية التشكيلية، وهذا ما يجعل ارتباط النص بالقارئ مجالا للخوض في غمار البحث عن الجمالية. عن طريق البحث في مواطن الإبداع؛ والكشف عنها تبعا لعملية التذوق، ذلك أن الجمالية هي علم المعرفة الحسية، إذ ترتبط بالإدراك النفسي.

– يعد الشعر الجزائري نصا يمتح فرادته من خصوصية توظيفه لمادته وموضوعه، حيث سعى إلى بثّ جمالية متفردة في نصوصه، متميزة في منجزه الأدبي، انطلاقا من بدايته، بحيث وصفت مراحل الشعر الجزائري منذ الثورة التحريرية بعدّها نصوصا ثائرة؛ تسعى إلى الخروج عن القيد والاستبداد، ولعل هذا ما جعل النص الشعري الجزائري مرتبطا بمبدإ الثورة، فكانت مراحله ثورات متلاحقة على المنجزات السابقة عنها، حيث كانت حقبة السبعينيات ثورة على نص الثورة، مما جعلها ترتمي في أحضان الإيديولوجيا ورفع شعار التشييد والبناء، في حين كانت حقبة الثمانينيات ثورة على السبعينيات، بالخروج من دائرة التوجهات الفكرية إلى الانغلاق على الذات والبحث في مكنوناتها، والتطلع إلى حياة الحلم والوجدان، فتليها حقبة التسعينيات التي كرست مبدأ الثورة كذلك، عن طريق رفض المنجز السابق وتبني الحداثة المختلفة، المتسمة بطبيعة المرحلة التي ولد بها النص الشعري التسعيني، فكان نصا للموت، للدم، لليتم، للمحنة.

– وإذا كنّا قد حدّدنا أجيالا للنص الشعري الجزائري، مقسمة على سنوات محدّدة، فإن هذا التقسيم لم يكن تاريخيا بقدر ما كان وظيفيا، بحيث اتسمت كل حقبة بمميزات جعلتها تختلف عن السابق واللاحق، مما أدى إلى انتفاء دلالة التأسيس في النص الشعري الجزائري.

– ولئن كان لكل مرحلة ميزاتها وخصائصها، فإن السمة الصوفية قد طبعت المنجز الشعري الجزائري منذ قديمه، حيث كان تصوفا مشابها لما عرف عند أهل المشرق والمتصوفة الأوائل، فتمثلها عفيف الدين التلمساني وأبو مدين شعيب في الشعر الجزائري القديم، وكان الأمير عبد القادر شاعر التصوف في مطلع النهضة والعصر الحديث، ثم كان الغماري الذي نظنه أحسن من يمثل هذا التوجه في سبعينيات القرن الماضي وثمانينياته، ويستمر التصوف رافدا من روافد المعرفة والتراث في بناء النص الشعري الجزائري المعاصر إلى غاية وقتنا الحالي؛ وإن غاير طريقة تمثّله، حيث عدّ من روافد الحداثة والمغامرة الشعرية في دواليب الإبداع.

– تعدّ اللغة الصوفية مغامرة في التشكيل الحداثي، وقد قاربناها في هذا البحث في مستويات ثلاثة، ارتبطت بالبحث في دلالة الخفاء والتجلي، وفي تشكيل الصورة، وفي عرفانية الرمز. وفيها تحصلنا على نتائج نجملها في النقاط الآتية:

– إن اتخاذ اللغة الصوفية سمة الخفاء والتجلي راجع إلى مفهومها عند أصحابها، بحيث عدّوها وسيلة للتعبير عن تجاربهم بطريقة مخاتلة، ذلك أنهم رأوا في اللغة العادية عجزا عن الإحاطة بالتجربة العرفانية، فكان أن استحدثوا مصطلحاتهم، وإشاراتهم، ورموزهم، ودلالاتهم.

– وظف الشعر المعاصر لغة المتصوفة بحثا عن كسر المألوف وتطعيم اللغة العادية بلغة تتجاوز ما عُرِفَ، فكانت لغة الصوفية خيارا متاحا يرمي الشاعر الجزائري من ورائه إلى البحث عن فعالية التجاوز، حيث تجلّت في النص الشعري انطلاقا من عناوينه، الرئيسة والداخلية، وقد شكلت مفارقة في تخيرها، إذ اعتمدت في دلالتها على عنصري الرؤيا واللغة، اللذين كانا عاملين مهمين انبنت عليهما العنونة، كما كانت الجملة الاسمية أكثر ما

وظفه الشاعر الجزائري لوسم نصوصه، ولعل ذلك راجع إلى ما فيها من دلالة ثبات، تشير إلى رغبة في وضع اللبنات لصور تشكيلية ومعان تأويلية، يقاربها القارئ حين الخوض في ممارسة فعل القراءة.

-إن المصاحبات النصية كانت من بين الآليات التي أوضحت استشكال النص، وبيّنت توجّهه، بحيث حدّدت وجهة القراءة وقرّبتها من المتلقي، وبخاصة أن النص الشعري القائم على لغة صوفية؛ هو نص مختلف يستدعي كثيرا من التركيز ومن المعارف والإحاطات، حتى ليستغلق على الفهم دونها أحيانا، وقد كانت التصديرات في مجملها تفاعلات نصية تحيل على تراث صوفي، ومفاهيم صوفية تفتح عالم التخييل أمام القارئ، وتنقله إلى تلك العوالم المليئة بالروحانية والتميز.

-أسهم تشكيل النص الشعري في رسم صورة لمفاهيم صوفية قامت على اللغة، ومنها الحروف التي تعد أمة من الأمم. وقد وظفها الشاعر الجزائري في نصوصه من حيث الدلالة، ومن حيث الشكل، وفي كلا التوظيفين سعى إلى أن يبثّها جمالية الدلالة الغامضة التي تستدعي التأويل، وقد كانت أكثر الحروف توظيفا حروف عالم الملكوت وعالم الغيب، وكأنها صورة للوجود، فيكون النص برزخا بينهما يرسم حياة واقع الجزائري في عالم مختلف. وإن كنا قد لمسنا اختلافا نسبيا في وعي الشاعر الجزائري بتوظيفه للحروف، حيث أظهر بعض الشعراء وعيا بدلالتها ومعناها العرفاني حين تشكيل النص الشعري، ومنهم عبد الله العشي، أحمد عبد الكريم، مصطفى دحية، عبد الله حمادي، في حين أظهر بعضهم الآخر محاولة لاستظهار الدلالة الصوفية دونما تغلغل كاف في عرفانيتها.

- ولئن كانت الحروف صورة للخفاء والتجلي (في معناها الدلالي)، فإن العالم المختلف الذي قصده الشاعر الجزائري في تشكيل منجزه الشعري، جعل فضاء الكتابة مختلفا كذلك، إذ وظفت اللغة السرية عن طريق الحذف والبياض، وقد أسهم ذلك في تكريس مبدإ التأويل وتفعيله، حيث إن لغة الحبر السري قد فتحت المجال أمام مشاركة القارئ في كتابة معنى النص، عن طريق الفسحة التي منحها له المبدع، انطلاقا من نقاط الحذف بأنواعها، المفتوحة والمحددة، كما أسهمت الفراغات في رسم عالم النص الشعري وبث الرؤيا المنشودة

عن طريق جمالية التأويل.

– إن تشكيل الصورة في النص الشعري القائم على لغة صوفية يجعل فعالية الخيال بارزة، والخيال برزخ يحمل علاقة الربط بين العالمين، وقد ارتبط بالرؤيا لفهم الوجود وتكوّنه، وهذا ما جعل الصورة منطلقا لبثّ الخيال، وبها يكون القبض على الرؤيا التي ينشدها الشاعر.

– وقد كان تشكيل الصورة نابعا من حال المحبة أصل الأحوال عند المتصوفة، وأصل الموجودات، ولأن الحب الإلهي منبع هذه التجربة، فقد كان بحثا عن الرقي الروحي والتسامي إلى معارج تعيد الإنسان إلى مقامه العالي، متلحفا بالصفاء باحثا عن النقاء.

– ولئن كان حال المحبة يستدعي وجود طرفين يربط بينهما، فقد حاولنا استيضاح معالمهما في النص الشعري الجزائري، انطلاقا من البحث في صورة المحبوب، وصورة المحبّ، حيث كانتا من النقاط التي اتكأنا عليها لمقاربة تشكيل الصورة في المدونة. وقد انبنت كل صورة على عناصر طغت عليها ووسمتها.

ففي صورة المحب: كانت صورة الشاعر، وصورة المريد، أهمّ ما برز في التشكيل، حيث كانت صورة المريد تابعة للحال التي تستدعيها التجربة الصوفية، إذ ترتسم صورته فيما يكابده من مجاهدات وأهوال؛ يقاسيها لأجل وصال محبوبه، وقد اعتمد الشاعر الجزائري المعاصر صورة المريد في مقاربة ممارساته، والتدليل عليها انطلاقا من سلوكاته.

– في حين أن صورة المحبّ الشاعر، كانت مرتبطة بحال المحبوب؛ الذي شكلت اللغة صورة عنه، فكانت صورة الشاعر تبيانا لذاته، ورسما لحقيقته في زمن الحداثة، إذ أضحت اللغة محبوبا يعشق ويطلب وصاله، وأضحى الشاعر عاشقا متشوقا لهذا الوصال، حيث يحقق أناه ويبرز كينونته. وقد طغت في منجز كل من الشاعر عثمان لوصيف، أحمد عبد الكريم، مصطفى دحية.

– أما صورة المحبوب: فوجدناها صورتين كذلك؛ المحبوب اللغة، والمحبوب الوطن، إذ كانت اللغة محبوبا حداثيا مرتبطا بحقيقة التجربة الشعرية التي يعايشها الشاعر المعاصر،

حينما استبدل المحبوب القصيدة/ الشعر، بالمرأة/ الإنسان، وكانت اللغة وحروفها مبعثا لرسم هذه الصورة، حيث أخذت حيز الاهتمام في النص محاورة ووقوفا، خضوعا واندهاشا.

أما المحبوب الوطن، فقد استدعته طبيعة الظروف التي تمظهرت فيها النصوص، بحيث كان الوطن معشوق الشاعر في سنوات عاشت فيها الجزائر ويلات كثيرة، على عدة أصعدة سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية، وكان للمحنة دور بارز في اتخاذ الوطن محبوبا، إذ يعد التوحد به والعروج إليه استكناها لحقيقة الجزائري؛ إنسانا قبل أن يكون شاعرا. وهذا ما جعل حال الفناء، التوحد، الحلول والرحلة من بين المقامات التي شكلت صورة الوطن، مما يجعل حضور الشاعر من حضور وطنه، ووجوده بحبه للوطن وارتحاله فيه. وقد كان الشاعر عثمان لوصيف أكثر الشعراء الجزائريين توظيفا لهذه الصورة، بحيث لا تكاد تخلو دواوينه منها، لتكون لغته الصوفية رحلات إلى وطن حوّره محبوبا يرتجى وصاله.

- شكل الجسد خطابا بارزا في النص المعاصر، إذ احتفى الشعر المعاصر بالجسد؛ لما مثله من فكر يقارب به وجود الإنسان، وبخاصة أن استثماره كان بطريقة سيميائية رمزية، تحيل على إمكانات تأويلية كثيرة، ولأن الحال كان رقيا بالروح وسموا بها، فإن الحديث عن الجسد قارب الضدية في رسم التشكيل، بحيث نجد الروح في مقابل الجسد، وكلاهما يسعى إلى أن يعطي دلالة الانعتاق من براثن القيد، والسعي إلى التحرر روحيا وجسديا.

وقد وظفت صورة الجسد بذكر اللفظ حرفيا، والذي شكل صورتين متضادتين: الجسد الذي يحتفى به الشاعر وتعطى له الأهمية، وذلك لتعرية الحقيقة وبثها في النص مرتحلة بين جنباته، وصورة الجسد الذي ينبذ ويحرق، لأجل مدّ السلطة للروح وإبرازها.

- كما وظفت بعض أجزاء الجسد كذلك، ولاسيما العيون منها، التي أخذت سيميائية المكان، حيث ارتحل إليها وفيها الشاعر، فهي محطة للعبور، وللعروج وللتوحد، وقد التصقت بها عدة أوصاف قاربت التجربة الصوفية، فكانت عيونا صوفية، ولا نهائية.

– وقد كان للقبلة دور في تشكيل النص، إذ التجأ إليها الشاعر لرسم صورة الاتحاد والفناء حين يصير الاثنان واحدا، كما تعدّ القبلة من آليات التعبير عن الإلمام بكلّ الشخص، ذلك أنها تستدعي كل حواسه، فتغيب عنه كغيبة وارد السكر حين الفناء. وقد كان الشاعر عبد الله حمادي أفضل من استثمر دلالاتها في نصوصه الشعرية الصوفية.

– إن اللغة الصوفية لغة رمزية بالدرجة الأولى تشيع دهشتها من توظيف رموزها الخاصة، لذلك لا يمكن الحديث عن اللغة الصوفية دون التطرق إلى الرمز، بوصفها لغة رامزة تستند إلى الاصطلاح والإشارية، ولعل أكثر الرموز تدليلا في لغة المتصوفة، هي الرحلة، الطبيعة، والخمر.

– رمزية الرحلة: وقد لجأ الشاعر الجزائري إلى رسم عالم ارتحاله في ثنايا النص؛ عن طريق عروجه الصعودي أو النزولي، وفي أكثر صور الرحلة وجدنا الوطن مكانا يقصد ويرتجى، كما كانت الرحلة إلى الحبيبة واحدة من الصور المبثوثة في تشكيل النص. ولئن اتسمت الرحلات الصوفية بالمكابدات، فقد حاول الشاعر الجزائري أن يستظهر مكابداته في ارتحاله، نفسيا، روحيا، وجسمانيا.

-كان السفر والتيه والهجرة من الدوال التي وظفت لرمزية الرحلة، بحيث ساد التيه عالم الجزائري في تسعينيات القرن الماضي، وذلك بسبب ما حلّ بالبلاد يومها، ولعل الرحلة كانت في مفهومها بحثا عن الحقيقة، ذلك أنها وإن كانت عند المتصوفة بحثا عن المعرفة وحقيقة الوجود، فإنها مع الشاعر الجزائري بحث عن حقيقة الإنسان، وحقيقة المكان، في زمن ساده ارتباك في المفاهيم.

– رمزية الطبيعة: تعد الطبيعة وعناصرها معادلا موضوعيا متميزا في الشعر، وقد تبنته التجربة الصوفية في استحداث رموزها، بوصفه من آيات تجلي الرحمن، وفي مدونة البحث كانت عدة عناصر مستمدة من الطبيعة، اتخذها الشاعر الجزائري لوصف حاله والتعبير عن ذاته، فكانت الفراشة رمز الشاعر المحترق في نيران مجتمعه، الباحث عن التوحد بالحبيب (اللغة/ القصيدة)، لأجل أن يفنى ويظل عود احتراقه طيبا، وقد تمثلها كل من الشاعر محمد الأمين سعيدي، أحمد عبد الكريم، عثمان لوصيف. كما ظهرت دوال أخرى من المعجم

الصوفي وأدرجت في نسيج النص الشعري، فكان السيمرغ عند الشاعر حمادي، وكانت الحمامة عند الشاعر لوصيف، دون إغفال الطائر لفظا يوحي بحال الاتحاد والعروج إلى الأعالي مرتقيا في فضاء الروح.

- استثمر الشاعر الجزائري دوال نباتية في منجزه الشعري، متخيرا ما يحيل على دلالة صوفية، فكان (وجد) الشجر والنخل اللذان اتخذا وظيفة دلالية في تشكيل النص، حيث دلّلا على صورة الشاعر ونسبته، وحقيقة ارتباطه بالسلالة، لاستظهار قدرته، ومكانته، وإن كانت لا تظهر في زمن المحنة، زمن التغييب، زمن اللاحياة.

- ولعل دلالة الكتابة بالنار والرسم بالماء، من بين ما استرعى انتباهنا في النص الشعري الجزائري، ذلك أن الاحتراق مدلول ارتبط بالمتصوفة، للدلالة على مشقة ما يلاقونه في وجدهم، فتكون حال التجربة حال المصطلي بالنار، التي لا يستطيع الابتعاد عنها لأنها تنير ما حوله، وقد حاول الشاعر أن يستند إليه في تبيان حقيقة ما يعاينه في كتابة الشعر، وفي إخراج النص إلى النور، وبثّه مشاعره وأحاسيسه.

- أما الماء فهو مبعث الحياة، وبه يستطيع الشاعر أن يعود من جديد، أن يخرج من عباءة الموت الذي أحاط به، ليدفع بالنص إلى حياة مختلفة، حياة لا تقرّ بالموت وتدافع عن وجودها في مقابله، عن طريق حروف تخرج إلى البياض؛ فترتسم سوادا فيه، مما ينتج توالجا يتجلّى في اللغة والصورة والرمز، وكلّ ذلك يشيع جمالية يستلذ بها القارئ.

- وكان آخر ما قاربناه في البحث رمز الخمرة، التي ارتبطت بحال السكر والنشوة في الشعر الصوفي، وقد ارتبط مع النص الجزائري بالقول ونشوة الكتابة، فاستعيرت ألفاظ الخمرة واقترنت بالكلام والشعر، بالحرف واللغة، لتجعل السكر اللغوي واحدا من مقامات الحداثة، التي تجعل الصحو بعدها صورة لتجلي الجميل فيها، عن طريق تشكيل يستدعي مشاركة القارئ، بدءا من عنوان النص إلى حروفه، صوره، رمزه، تشكيله.

- إن مقاربتنا للنص الشعري الجزائري المعاصر، في دواوينه القائمة على رؤية صوفية، جعلنا نصنف شعراءه إلى ثلاثة أقسام: قسم أول تمكن من تمثل التجربة الصوفية بوعي يحيل

على رؤيا تشكل مدار اهتمام الشاعر، وخطا يسم منجزه الشعري، حيث تمظهرت دلالة التصوف في عناوين النصوص، ومتعالياتها النصية، في تشكيل الصورة، وتبني الرؤية، وفي عرفانية الرمز، ويمثل هذا الاتجاه كل من الشاعر عثمان لوصيف، عبد الله حمادي، عبد الله العشي، أحمد عبد الكريم، مصطفى دحية، قدور رحماني، ياسين بن عبيد.

وقسم ثان عددنا منجزه الشعري صورة لحساسية صوفية، إذ تمثل التجربة الصوفية جمالية فنية، دون بحث عن وسم نصوصه بتوجه، لا يتبنى الرؤية الصوفية بقدر ما يتبنى جمالية لغتها ومفارقاتها، ونمثل لهذا القسم بالشاعر محمد الأمين سعيدي، البشير بن عبد الرحمن، يوسف وغليسي.

وقسم أخير كانت اللغة الصوفية في تشكيل نصوصه عارضا، بحيث لم يتبنها الشاعر، بل لمسنا سطحية في تمثلها، إذ لم تؤدِ إلى مفارقة شعرية تستذكر، وكانت جمالية طرزت بها النصوص دون وعي كاف بحقيقة أعماق التجربة الصوفية، ونمثل لهذا القسم بكل من الشاعر نذير طيار، فيصل الأحمر، عبد الكريم قذيفة، عبد الرحمن بوزربة، محمد بوظغان، عيسى قارف.

وفي ختام بحثنا هذا بجملة النقاط هذه، لا يسعنا إلا أن نشير إلى أن الشعر الجزائري المعاصر بحاجة إلى مقاربات علمية ودراسات أكاديمية كثيرة، تخرج ما فيه من جمالية تشكيل إلى النور، عن طريق مناهج معاصرة (سيميائية، تفكيكية، تأويلية...)، كما أن التفاعلات النصية، الأسطورة، الفضاء، وغيرها من العناصر يمكن أن تكون فاتحة لبحوث لا تنضب، نثري بها مكتبتنا النقدية الأدبية والشعرية، ونُفَعِّل بها حركة الإبداع بجناحيه، التنظير والتطبيق.

الملخص

يعد الشعر تجربة يعايشها المبدع والمتلقى على حد سواء، يتفاعلان فيها ومعها انطلاقا من اللغة وتشكيلها بحثا عن رسم جماليات التجارب التي يحاكيها أو يعايشها، ولئن كان الشعر المعاصر باحثا عن جمالية المفارقة فقد شكلت اللغة مختبرا تجريبيا يسعى إلى الدهشة والمغامرة عن طريق الغوص في مستوياتها والنهل من طاقاتها، وقد شكلت اللغة الصوفية رافدا من روافد التجريب، جعلت الشاعر المعاصر يسعى إلى بناء نصه الشعري من خلالها، لكونها تزخر بالكثير من الرمزية والتأويل.

ولأن الشعر الجزائري حلقة من حلقات الشعر العربي، فقد توجه إلى عوالم الصوفية سعيا وراء طاقاتها الإيحائية والروحانية للسمو بمعارجها إلى عوالم المختلف.

لأجل هذا كان اختيارنا لمدونة الشعر الجزائري المعاصر مجالا للبحث، رغبة في إلقاء الضوء على هذه الحقبة من الشعر العربي المعاصر، للبحث في جماليات تشكيله عن طريق تقصيها في الشعر ذي الرؤية الصوفية، وقد تخيرنا منه جانب اللغة بوصفها برزخ الإبداع الذي يلتقي على ضفافه المبدع والمتلقي، وقد عنونا البحث ب "اللغة الصوفية وجمالية التشكيل في الشعر الجزائري المعاصر" معتمدين في ذلك على مدونة انتقائية فلم نحدد أسماء شعراء بأعينهم أو فترة محددة حيث قدرنا زمن الأدب المعاصر بخمس وعشرين سنة الأخيرة.

يعد الغرض من هذه الدراسة تحقيق بعض الاهداف منها:

-دراسة الشعر الجزائري المعاصر وإعطاؤه حقه من المقاربة بالبحث في تشكيله اللغوي

-الكشف عن آليات اشتغال التشكيل في المنجز الشعري الجزائري الذي يرمي إلى جمالية متجددة عن طريق اللغة الصوفية

-النفاذ إلى عمق الرؤية الشعرية المنطلقة إلى سماء النص الشعري الصوفي والعروج بها إلى روحانية اللغة المشكلة لهذا النص

ولئن توجهنا إلى دراسة اللغة الصوفية في النص الشعري الجزائري المعاصر، فقد انطلقا من فرضيات عديدة شكلت مجال اهتمام البحث نلخصها فيما يأتي:

- إذا كانت التجارب الصوفية القديمة تجارب عرفانية تترجم في نص أدبي، فهل كانت التجارب الصوفية المعاصرة كذلك؟ أم هل أدى اختلاف الزمن إلى اختلاف الممارسة؟ وهل استطاع الشاعر الجزائري أن يتمثلها في متن النص بوصفها تجربة عرفانية أم لغوية؟

- أحرزت اللغة اهتماما واسعا في الدارسات النقدية الحديثة ومناهجها، فهل يمكن عدّ اللغة الصوفية حيزا للحداثة، أم هل هي عودة إلى التراث وتشبث بالأصالة في مواجهة المعاصرة؟

- أضحى الشكيل أحد المصطلحات التي كثر دورانها في الدراسات المعاصرة، فهل هو باعث للجمالية؟ أم هل هو مجرد طريقة لنقل معنى النص؟ وإن كان باعثا للجمالية فهل استطاع الشاعر الجزائري المعاصر أن يتمثلها في لغة صوفية؟

- تنبني اللغة الصوفية على عدة احوال ومقامات، ولأن المحبة من أهم هذه الأحوال، فهل انبعثت صورها في النص الشعري الجزائري المعاصر، أم هل كانت مخاتلة شعرية تدعي الحب في زمن الموت؟

وللإجابة عن هذه الفرضيات اتبعنا خطة انبنت على مدخل وأربعة فصول، حيث كان المدخل حديثا عن اللغة والتشكيل بحثا عن الجمالية، إذ قاربنا اللغة بوصفها آلية من آليات الإبداع الأدبي ذلك أنها العالم الظاهر لباطن التجربة الأدبية، بها ترتسم معالم هذه التجربة فتفتح المجال امام المبدع والمتلقي كي يلتقيا على حدود اللغة ويكملا فراغاتها، ثم انتقلنا إلى التشكيل الذي يعد من المصطلحات الحديثة التي برزت في الدراسات الحديثة بحيث شكل حيز مهما بعد تغير واقع الإبداع من المشافهة إلى المشافهة والكتابة، وما كان سمعيا أضحى سمعيا بصريا، وهذا ما يجعل الجمالية تختلف مع النص الحداثي رسما (تشكيل) ومعنى (مضمون)

أما الفصل الأول فتطرقنا فيه إلى حركية الشعر الجزائري المعاصر منذ مرحلة السبعينيات إلى التسعينيات محاولين فيه تبيان سيرورته عن طريق استيضاح بعض ملامحه البارزة في كل حقبة، وختمنا الفصل بمبحث تناولنا فيه التجربة الشعرية الصوفية في الجزائر بالاشارة إلى بعض من يمثلها في القديم .

وفي الفصل الثاني انتقلنا إلى مجال التطبيق على مدونة البحث حيث افتتحنا الفصل بالغوص في ثنايا اللغة الصوفية الموظفة بين الخفاء والتجلي فكان الحديث عن تشكيلها ضمن العتبات، الحروف، ولغة الحبر السري (الحذف/البياض).

ليكون الفصل الثالث مخصصا للغة الصوفية وجمالية تشكيل الصورة، وفيه خضنا غمار حال المحبة الذي يقوم على ثنائية (المحب/ المحبوب) حيث قاربناهما من خلال صورتيهما في الشعر الجزائري المعاصر متتبعين أكثر الصور بروزا، فكانت صورة المحب المريد، المحب الشاعر، المحبوب الوطن المحبوب اللغة، وأفردنا مبحثا آخر لصورة الجسد وشبقية التشكيل.

أما الفصل الأخير فتناولنا فيه عرفانية الرمز الصوفي ذلك أنه خصيصة بارزة للغة الصوفية، حيث قسمنا الفصل على ثلاثة مباحث: رمزية الرحلة، رمزية الطبيعة، رمزية الخمرة،.

وقد خلص البحث إلى أن تشكيل اللغة الصوفية في النص الشعري الجزائري المعاصر جاء وفق رؤية شعرية لغوية تسعى إلى الإدهاش والتميز عن طريق تفجير اللغة، مما جعل صفة التصوف الحداثي لغوية أكثر من كونها طُرُقية عرفانية، وارتسام اللغة الصوفية في ثنايا هذا النص كانت بشكل متفاوت بين شاعر آخر حيث برز عدة شعراء استطاعوا تمثل هذه التجربة بوعي كاف يحيل على رؤيا تشكل خطًا يَسِمُ نصوصهم، في حين اعتمد بعضهم الآخر اللغة الصوفية بوصفها جمالية فنية ما جعلها تشكل حساسية شعرية.

وفي الأخير يمكن القول إن اللغة الصوفية رافد من روافد الحداثة التي لم تستنفذ طاقاتها بحيث يمكن دائما النهل منها في تشكيل النص الشعري سعيا وراء الجمالية.

"***Langue Mystique et la Forme Esthétique de la Poésie Contemporaine Algérienne***"

Résumé

La poésie est une expérience que l'innovateur et le récepteur vivent et interagissent avec elle, à partir de la langue et de sa formation, cherchant à dessiner l'esthétique des expériences qu'ils imitent ou vivent.

Comme la poésie contemporaine vise l'esthétique de paradoxe, la langue est un laboratoire expérimental cherchant la stupéfaction et l'aventure en plongeant dans ses niveaux et découlant de ses énergies. Le langage mystique est l'une des branches de l'expérimentation. Elle pousse le poète contemporain à chercher à construire son texte poétique à travers la langue mystique elle-même car il est plein de symbolisme et de l'interprétation.

Voilà pourquoi nous avons choisi la poésie contemporaine algérienne comme corpus d'étude dans notre recherche. Nous voulons mettre en évidence cette période de la poésie contemporaine Arabe pour chercher dans l'esthétique de sa formation à travers l'investigation de la poésie de la vision mystique. Nous avons choisi sa langue étant l'isthme de l'innovation sur lequel l'innovateur et le récepteur se rencontrent.

Nous avons intitulé la recherche "***Langue Mystique et la Forme Esthétique de la Poésie Contemporaine Algérienne***", en se fondant sur un corpus sélectif, donc, nous ne fixons pas les noms des poètes ni des périodes spécifiques. Nous avons estimé la littérature contemporaine avec les vingt-cinq dernières années.

La présente étude vise à réaliser certains objectifs, comme :

- Étudier la poésie contemporaine algérienne en approchant sa forme linguistique ;
- Explorer les mécanismes de la forme réalisée dans la poésie algérienne qui vise l'esthétique renouvelable à travers la langue mystique ;
- Aller plus profond dans la vision poétique qui départ vers le sommet du texte poétique mystique et s'arrête à son langage spirituel qui construit ce texte.

Nous étudions la langue mystique dans le texte poétique contemporaine algérienne. Nous commençons à partir de nombreuses hypothèses qui ont formé les intérêts de la présente recherche, à savoir :

- Si les anciennes expériences mystiques sont cognitives traduites dans un texte littéraire, sont les expériences mystiques contemporains ainsi ? Est-ce que les périodes différentes conduisent à des exercices différents ? Le poète algérien pourrait-il les représenter dans le texte en décrivant une expérience cognitive ou linguistique ?
- La langue a un grand intérêt dans les études de critique moderne et leurs méthodes. Peut-on considérer la langue mystique une série de modernisme

ou elle est au bout de se remettre au patrimoine et s'accrocher à l'authenticité face à la modernité ?
- La forme devient l'un des termes célèbres dans les études contemporaines, est-elle un initiateur d'l'esthétique ou est-ce juste une façon de transmettre le texte ? Si elle est un initiateur de l'esthétique, le poètecontemporaine algérien lareprésente-il dans une langue mystique ?
- La langue mystique est construite sur de nombreux états et des composants, et comme l'amour est l'un de ces états, ses images sont-elles relancées dans le texte poétique contemporain algérien, ou ce n'était qu'une ruse poétique qui prétend l'amour dans le temps de la mort ?
Pour répondre à ces hypothèses, nous avons suivi un plan fondé sur une préface et quatre chapitres. La préface est sur la langue et de la forme à la recherche de l'esthétique.Nous approchions la langue en décrivant l'un des mécanismes de l'innovation littéraires, étant le monde extérieur de l'intérieur de l'expérience littéraire par lequel les traits de cette expérience sont dessinés. Elle ouvre les portes à l'innovateur et le récepteur afin qu'ils se rencontrent sur les limites de la langue et comble ses lacunes.
Nous passons à la forme qui est considérée l'un des termes modernes qui ont émergé dans les études modernes. Elle a formé une sphère importante après le changement de la réalité de l'innovation de l'expression orale à l'expression orale et écrite, et ce qui était auditif devenons audiovisuel. Ce fait rend l'esthétique différente du texte moderniste en termes de la forme (composition) et le sens (contenu).
Dans le premier chapitre, nous traitons la mobilité de la poésie contemporaine algérienne à partir des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix, en essayant de montrer son parcours en clarifiant quelquestraitsémergeants dans chaque période. Nous avons conclu le premier chapitre par l'expérience poétique mystique en Algérie en indiquant certains poètes de la période ancienne.
Dans le deuxième chapitre, nous passons à l'application sur le corpus de la recherche. Nous commençons le chapitre en plongeant dans la langue mystique employée entre le mystère et la transfiguration. Leur formeétait parmi les seuils, les lettres et la langue secrète d'encre (omission / blanc).
Le troisième chapitre est sur lalangue mystique et l'esthétique de la formation d'image. Nous plongeons dans l'état de l'amour qui se dresse sur le binarisme (amant / aimait). Nous approchons eux à travers leurs images dans la poésie contemporaine algérienne, en suivant les images les plus émergeantes. L'image de l'amant désirant, amant poète, l'aimépays, l'aimée langue. Nous spécifions une autre section pour l'image du corps et la libido de la forme.

Dans le dernier chapitre, nous traitons la cognition du symbole mystique comme une caractéristique émergeante de la langue mystique. Nous divisons le chapitre en trois sections :symbolisme du voyage, symbolisme de la nature, symbolisme du vin.
Nous avons adopté dans la recherche des différents mécanismes d'approche. Nous avons utilisée l'approche historique dans la mobilité de la poésie algérienne. L'approche sémiotique a été employée dans l'étude des seuils. Nous avons penché sur l'efficacité de l'interprétation dans l'approche des textes en adoptant des procédures statistiques en basant sur la description et l'analyse.
La recherche aboutie à ce que la langue mystique dans le texte poétique contemporain algérien était selon une vision poétique linguistique qui cherche à étonner et différencier par l'explosion de la langue. Ce fait donne à la mystique moderne une qualité linguistique plus que d'être méthodologique cognitive. La langue mystique dans ce texte était différente d'un poète à l'autre. Certains poètes ont émergé et pourraient représenter cette expérience avec une conscience suffisante, tandis que les autres comptaient sur la langue mystique en la décrivant comme esthétique artistique, le fait qui en faisait une sensibilité poétique.
La représentation de la langue mystique était dans les plis de la formation du texte poétique algérien de ses seuils. Le poète a adopté deux éléments : la vision et la langue, comme deux facteurs importants sur lesquels l'intitulé est construit. Les exportations étaient l'image de l'interaction textuelle avec le patrimoine mystique ouvrant le monde de l'imagination devant le lecteur et l'ascensionne à la spiritualité de ce patrimoine.
Le texte poétique a investi le caractère des lettres étant une nation chez les soufis et inspiré leur impact en termes de sémantique et en termes de forme. Il a également utilisé la langue d'encre secrète pour donner une esthétique à la forme ouvrantdes éventualités de l'interprétation devant le récepteur.
La formation de l'image se base sur la binarité (aimant et aimé), en décrivant l'amour l'un des sanctuaires les plus importants des soufis. La langue, la nation, le poète et le désirant ont formé la réflexion de ces images, sans oublier l'érotisme qui forme une vision associée à la pensé dans mystique dans le paradoxe de la sémantique entre la divinité et de l'humanité.
Le symbole mystique est le dernier mécanisme de laformation dans le corpus. Des symboles tiennent leur signification cognitive du voyage, qui était la plupart du temps migration à la patrie, et un symbole naturel de fonctions animales et végétales connues par son symbolisme mystique. Le symbole du vin qui a changé sa méthode d'emploi dans l'ancien. L'orgasme

devient le produit des dires et de la poésie, une expression de l'ivresse linguistique pratiquée par le texte poétique moderniste.
En fin de compte, nous pouvons dire que la langue mystique est une branche du modernisme qui n'a pas déployé ses énergies, de sorte qu'elle peut toujours obtenir de ce dernier dans la formation du texte poétique à la recherche de l'esthétique.

Abstract

Poetry is an experience that both innovator and receiver live and interact with it, starting from the language and itsforming, looking for drawing the esthetics of the experiences that they imitate or live. As contemporary poetry seeks the paradox esthetic, language is an experimental laboratory seeking the amazement andadventure throughout diving into its levels and deriving from its energies. The mystic language is one of the experimentation affluent. It pushes the contemporary poet to look for construct his/her poetic text though the mystic language itself for it is replete with symbolism and interpretation.

As the Algerian poetry is one of the Arabic poetry circlets, it went to the mystic world to get from its connotation and spiritual energies in order to rise itsstairs to different worlds.

This is why we have chosen the Algerian contemporary poetry as corpus in our research. We want to highlight this period of the Arabic contemporary poetry in order to look for its esthetics of formingthroughout the examination of poetry of mystic vision. Its language is the innovation divider on which the innovator meets the receiver.

We entitled the research "Mystic Language and Form Esthetic in the Algerian Contemporary Poetry", relying on a selective corpus, so, we did not fix names of poets nor specific periods. We estimated the contemporary literature with the last twenty-five years.

This study aims at realizing some goals, like:

- Studying the Algerian Contemporary Poetry by approaching its linguistic form;

- Exploring the mechanisms of the form realized in the Algerian poetry that aims at renewable esthetic through the mystic language;

- Going deep of the poetic vision that departs to the top of the mystic poetic text and stops at its spiritual language that builds that text.

We study the mystic language in the Algerian contemporary poetic text. We start from many hypotheses that formed the interests of this research, they are:

- If the old mystic experiences are cognitive translated in a literary text, are the contemporary mystic experiences so? Did the differences of time lead to differences of exercising? Could the Algerian poet represent them in the text by describing it a cognitive or linguistic experience?

- The language got a large interest in the modern critic studies and their methods. Can we consider the mystic language a range of modernism or it is about getting back to patrimony and hanging on the authenticity in face of modernism?

- The form becomes one of the famous terms in the contemporary studied, is it an initiator of esthetic or is it just a way to transmit the text? If it is an initiator of esthetic, did the Algerian contemporary poet represent it in a mystic language?

- The mystic language is built on many states and components, and as love is one of these states, were its images revived in the Algerian contemporary poetic text, or was it a poetic trickery that pretends love in time of death?

To answer theses hypotheses, we followed a plan based on preface and four chapters. The preface was about language and form looking for the esthetic. We approached the language by describing it one of the literary innovation mechanisms, for being the exterior worldof the literary experience interiorby which the marks of this experience are drawn. It open the doors to the innovator and the receiver so that they meet together on the limits of the language and fill its gaps.

We move on to the form that is considered as one of the modern terms that emerged in the modern studies, and formed an important sphere after the change of the innovation reality from oral expression to oral expression and writing, and what was auditory become audiovisual. This fact makes the esthetic different from the modernist text in terms of form (composition) and meaning (content).

In the first chapter, we deal with the Algerian contemporary poetry mobility from the seventies to the nineties, trying to show its course by clarifying its some emerged marks in every period. We concluded the first chapter by the mystic poetic experience in Algeria by indicating some of the pots of the old period.

In the second chapter, we move on to the application on the corpus of

the research. We start the chapter by diving into the mystic language employed between hiddenness and appearance. Their forming was among the thresholds, letters, and secret ink language (omission/ blank).

The third chapter was about to the mystic language and image forming esthetic. We dive into love state that stands on the binarism (lover/loved). We approach them through their images in the Algerian contemporary poetry, following the most emerged images. The image of the desirer lover, poet lover, loved country, loved language. We specify another section for the body image and forming libido.

In the last chapter, we deal with the cognitionof the mystic symbol as an emerged characteristic of the mystic language. We divide the chapter onto three sections: trip symbolism, nature symbolism, wine symbolism.

The research ends at that the mystic language in the Algerian contemporary poetic text was according to a linguistic poetic vision that seeks to astonish and differentiate through language explosion. This fact gives to the modern mystic a linguistic quality more than being cognitive methodological one. The mystic language within this text was different from one poet to another. Some poets emerged and could represent this experience with sufficient conscience, while the others relied on the mystic language by describing it as artistic esthetic, the fact that made it a poetic sensibility.

In the end, we may say that the mystic language is affluent of modernity that did not deploy its energies, so it always may get from it in forming the poetic text looking for esthetic.

قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

الكتب المقدسة

1) الكتاب المقدس، أي كتب العهد القديم والعهد الجديد، ترجم من اللغات الأصلية وهي اللغة العبرانية واللغة الكلدانية واللغة اليونانية، دار الكتاب المقدس في العالم العربي

- **الدواوين الشعرية**

1) أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، د ط.

2) أحمد عبد الكريم : تغريبة النخلة الهاشمية، منشورات التبيين، الجزائر.

3) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، دط

4) إدريس بودية: إلى عصفور وهران بختي بن عودة، مجلة الثقافة، عدد 118، الجزائر، 2004م

5) الأمير عبد القادر الجزائري: المواقف، ج1، دار اليقظة العربية، دمشق، 1966م، دط.

6) البشير بن عبد الرحمن: ألواح ودسر، دار نعمان للثقافة، لبنان، 2010م، ط1.

7) البشير بن عبد الرحمن: للزهور التي أحرقتنا، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، 2010م، دط.

8) عبد الرحمن بوزربة: وشايات ناي، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2001م، ط1.

9) عبد الرزاق مراد عبسي: شيء كالحزن، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001م، ط1.

10) عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ط2.

11) عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، دط.

12) عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثاقفية، باتنة، الجزائر، 2007م، دط.

13) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، 2008م.

14) عبد الله حمادي: ... أنطق عن الهوى، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، 2011م، ط1.

15) عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001م/ 2002م، ط3.

16) عبد الله حمادي: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م، د ط.

17) عثمان لوصيف: أبجديات، دون دار، 1997م، دط.

18) عثمان لوصيف: إرهاصات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997م، دط.

19) عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ت، د ط.

20) عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1982م، ط1.

21) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، دون دار، 1997م، دط.

22) عثمان لوصيف: المتغابي، دار هومة، الجزائر، 1999م، دط..

23) عثمان لوصيف: براءة، دار هومة، الجزائر، 1997م، دط.

24) عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، متبوعة بـــ: يا هذه الأنثى، منشورات البيت، الجزائر، 2009م، ط1.

25) عثمان لوصيف: غرداية، دون معلومات.

26) عثمان لوصيف: قالت الوردة، دار هومة، الجزائر، 2000م، دط.

27) عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، دار هومة، الجزائر، 1999م، دط.

28) عثمان لوصيف: نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997م، دط،

29) عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، 1997م، دط.

30) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، 1985م، ط1.

31) عفيف الدين التلمساني: الديوان، حققه وعلق عليه العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، دط، ص 214.

32) أبو العلاء المعري: ديوان لزوم ما لا يلزم. تصحيح وتفسير غريبه: أمين عبد العزيز. دط. دت.

33) عيسى قارف: اشرب... تر واشتبه تنتبه...، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، دط.

34) فيصل الأحمر: منمنمات شرقية، إصدارات رابطة الابداع الثقافية، 2002م، دط،

35) قدور رحماني: ثروة عمري، منشورات أرتيستيك، الجزائر، 2007م، ط1.

36) ليلي راشدي: متاهات الصمت، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1982م، ط1.

37) محمد الأمين سعيدي: ضجيج لهذا الجسد المنسي، منشورات ليجوند، الجزائر، 2009م، ط1.

38) محمد الأمين سعيدي: قصيدة غبار الفناء، جريدة النصر، قسنطينة، الجزائر، بتاريخ 21 ماي 2012

39) محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2011م، ط1.

40) محمد بوطغان: تهمة الماء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2003م، ط1.

41) محمد زتيلي: فصول في الحب والتحول، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت، د ط.

42) محمد مصطفى الغماري: ألم وثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م، دط.

43) محمد مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م، دط.

44) محي الدين بن عربي: ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، علق عليه ووضح حواشيه، عبد الغني محمد علي الفاسي، دار الكتب العلمية، لبنان، 2006م، ط2.

45) أبو مدين شعيب التلمساني: الديوان، على الرابط.

46) مصطفى دحية: اصطلاح الوهم، منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين، 1993م، ط1.

47) مصطفى دحية: بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، ط1.

48) نجيب أنزار: كائنات من ورق، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 1998م، ط1.

49) نذير طيار: جودي الروح، منشورات مكتبة إقرأ، قسنطينة الجزائر، 2009م، ط1.

50) ياسين بن عبيد: الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر.

51) ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1998م، ط1.

52) ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه: منشورات وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، دط.

53) ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 2003م، دط.

54) ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، دط.

55) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، إبداع، الجزائر، 1995م، ط1.

•المصادر

1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، حققه وضبطه وعلق عليه: محمد رضوان مهنا، مكتبة الايمان، القاهرة، مصر، دت، دط.

2) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت لبنان، دت، دط.

3) فريد الدين العطار النيسابوري، منطق الطير، تر: بديع محمد جمعة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2002م، دط.

4) محي الدين ابن عربي: كتاب الإسفار عن نتائج الأسفار، ضمن رسائل ابن العربي، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، دت، دط.

5) محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، دار الفكر، بيروت، دت، دط.

6) محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، شرح وتعليق أبو العلاء عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1980م، ط2.

7) النفري محمد بن عبد الجبار: المواقف والمخاطبات، تح: آرثر أربرى، تقديم وتعليق: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985م، دط.

- **المعاجم والقواميس**

1) إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، م4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1990م، ط4، ص 1736.

2) أيمن حمدي: قاموس مصطلحات الصوفية، دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأولياء، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م، دط.

3) رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1999م، ط1.

4) سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981م، ط1.

5) سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2001م، ط1.

6) عبد الرزاق الكاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق: عبد العال شاهين، دار المنار للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1992م، ط1.

7) عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر،2007م، دط.

8) عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 2003م، ط1.

9) عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، دار رشاد، القاهرة، مصر، 1997م، ط1.

10) عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1983م، ط2.

11) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، ج11، دار صادر، بيروت، لبنان، 1955م/ 1972م.

12) مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، نسخة مصورة عن الطبعة الثالثة للمطبعة الأميرية، د ت، د ط.

- **المراجع العربية**

1) أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، قدم له وعلق عليه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995م، ط1.

2) أبو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر الثقافي، (1830-1954)، ج8، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1988م، ط1.

3) أبو القاسم سعد الله: محمد العيد آل خليفة، رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، دار المعارف، مصر، دت، دط.

4) أحمد الزعبي: أسلوبيات القصيدة المعاصرة، دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين من (1950م – 2000م)، دار الشروق، عمان، الأردن، 2007م، ط1.

5) أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996م، دط.

6) أحمد رحماني: الرؤيا والتشكيل في الأدب المعاصر، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، 2004م، ط1.

7) أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2006م، ط1.

8) أحمد يوسف: القراءة النسقية، سلطة البنية وهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007م، ط1.

9) أحمد يوسف: يتم النص الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، ط1.

10) أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، دت، ط3

11) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، دت، دط.

12) أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1970م، ط3.

13) أسيمة درويش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1992م، ط1.

14) أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، وزارة الثقافة، الأردن، 2002م، ط1.

15) آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، ط1.

16) أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، مصر، 1989م، ط1.

17) أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكاب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، إربد، عمان، الأردن، 2008م، ط1.

18) أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2001م، ط1.

19) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لينان، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ط1.

20) بشير تاوريرت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، 2006م، ط1.

21) بوجمعة بوبعيو: النص الشعري بين التأصيل والتحليل (دراسة في الشعر العربي الحديث)، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا، 1998م، ط1.

22) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997م.

23) حسين فيلالي: السيمة والنص الشعري، منشورات أهل القلم، سطيف، الجزائر، 2006م، ط1.

24) خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي: دار توبقال للنشر، المغرب، 2000م، ط1.

25) خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، المغرب، 2004م، ط1.

26) رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 206م، دط.

27) الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2006م، دط.

28) رضوان صادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، منشورات زاوية، المغرب، 2007م، ط1.

29) الزواوي بغورة: الفلسفة واللغة، المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2005م، ط1.

30) سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009م، دط.

31) سحر رامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2005م، ط1.

32) سعيد حسن بحري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية للنشر لونجمان، مصر، 1997م، ط1.

33) سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002م، ط1.

34) سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، 2008م، ط1.

35) سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين: تأليف مجموعة من الأساتذة والنقاد، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2002م، ط1.

36) سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، مصر، 2000م، ط1.

37) شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، الكويت، 29م.

38) شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1999م، دط.

39) شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، الجزائر، 2003م، د ط.

40) صالح خرفي: الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت، دط.

41) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992م، عدد 164.

42) طالب المعمري: الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر، (أدونيس، صلاح عبد الصبور، عبد الوهاب البياتي، محمد عفيفي مطر)، البرنامج الوطني لدعم الكتاب، مسقط (عمان)، الانتشار العربي، لبنان، 2010م، ط1.

43) طه عبد الرحمن: العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1997م، ط2.

44) ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م، ط1.

45) عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984م، دط.

46) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، 1998م، دط.

47) عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، 1999م، ط1.

48) عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال مفاهيم وآليات التشغيل، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2004م، ط1.

49) عبد الجليل مرتاض: الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005م، د ط.

50) عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص الى المناص، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، 2008م، ط1.

51) عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، مطبعة هومة، الجزائر، 1998م، ط1.

52) عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي العاصر، موفم للنشر، الجزائر، 2008م، د ط.

53) عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005م، دط.

54) عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري – دراسات نقدية، ج1، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، 2006م، ط2.

55) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الايقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

56) عبد الرحمن تيبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

57) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، 1982م، ط2.

58) عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 1985م، ط2.

59) عبد العزيز بومسهولي : الشعر، الوجود والزمان، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002م، دط.

60) عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1998م، ط1.

61) عبد القادر رابحي: النص والتقعيد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري، إيديولوجية النص الشعري، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003م، ط1.

62) عبد القادر رابحي: النص والتقعيد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، (إسنادية النص الشعري)، ج2، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003م، ط1.

63) عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1994م، ط1.

64) عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1.

65) عبد الكريم شبرو: الثوابت الوطنية في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، الشعر الفصيح مسألة الهوية في الشعر الجزائري، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، 2011م، ط1.

66) عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ط1.

67) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1987م، ط1.

68) عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2001م، ط1.

69) عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لاهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة، الجزائر، دت، دط.

70) عبد الناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينات، مركز الحضارة العربية، د ب، 2005م، دط.

71) عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، مجدلاوي، 2006م، ط2.

72) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992م، د ط.

73) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، مصر، 1981م، ط3.

74) عشراتي سليمان: الأمير عبد القادر الشاعر، مدخل الى تحليل الخطاب الشعري في محطة المابعد، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2009م، ط3.

75) علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، الاردن، 2002م، ط1.

76) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للتوزيع والنشر، الادرن، 2003م، ط1.

77) علي حداد: الخطاب الآخر مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000م، ط1.

78) علي حرب: الحب والفناء، المرأة/ السكينة/ العداوة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، 2009م، ط2.

79) علي ملاحي: شعرية السبعينات في الجزائر، القارئ والمقروء، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1995م، دط.

80) عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2002م، د ط.

81) عمر يوسف القادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، دت، دط.

82) غالية خوجة: قلق النص ومحارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003م، ط1.

83) فاتح علاق: تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، 2008م، ط2.

84) فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009م /2010م، ط1.

85) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقا الشرق، المغرب، 2003م، دط.

86) قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف (مع قاموس بأهم المصطلحات الصوفية)، البديع للنشر والخدمات الاعلامية، الجزائر، د ت، د ط.

87) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2006م/ 2007م، د ط.

88) كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010م، ط1.

89) محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، الجزائر، 2013م، دط.

90) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، 2008م، ط1.

91) محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها. الشركة العالمية للكتاب. لبنان. ط1 . 1996م.

92) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1991م، ط1.

93) محمد المعادي: حدود القراءة حدود التأويل، مقاربة نقدية في الإبداع المغربي المعاصر، منشورات مرايا، المغرب، 2005م، ط1.

94) محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع – المدارس –، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ط1.

95) محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر: المفاهيم والتجليات، شركة النشر والتوزيع – المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، ط1.

96) محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007م، ط1.

97) محمد زايد: أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والابداع الفني، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010م، دط.

98) محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2008م، ط1.

99) محمد علي كندي: في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2010م، ط1.

100) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984م، ط3.

101) محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2001م، ط1.

102) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م، دط.

103) محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، عالم الكتب الحديث، الجزائر، الأردن، 2010م، ط1.

104) محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003م، ط1.

105) محمد مرتاض: التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م.

106) محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1990م، ط2.

107) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925م / 1975م، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1985م، ط1.

108) مختار جبار: شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002م.

109) مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987م، دط.

110) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، دت، دط.

111) منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1998م، ط1.

112) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970، 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004م، ط1.

113) نبيل منصر: النص الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007م، ط1.

114) نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، دار التنوير للطباعة والنشر، دار الوحدة للطباعة والنشر، لبنان، 1983م، ط1.

115) نور الدين عبد الرحمن بن أحمد الجامي: نقد النصوص في شرح نقش النصوص للشيخ الأكبر محي الدين بن عربي الحاتمي، ضبطه وصححه وعلق عليه: عاصم إبراهيم الكيالي، الحسيني الشادلي الدرقاوي، دار الكتب العلمية، بيروت لينان، 2005م، ط1.

116) هلال جهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2007م، ط1.

117) ياسين بن عبيد: الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، المفاهيم والانجازات عمر أبو حفص (1913م/ 1990م) نموذجا، منشورات وزارة الثقافة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007م، ط1.

118) يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائري، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م، ط1.

- **الكتب المترجمة**

1) إدوارد سابير، تزفيتان تودوروف، رولان بارت: اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1993م، ط1.

2) أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، دت، دط.

3) بيتر كونزمان، فرانز بيتر بوركارد، فرانز فيدمان: أطلس –dtv– الفلسفة، تر: جورج كتورة، المكتبة الشرقية، 2007م، ط2.

4) جون كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م، ط4.

5) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، 1989م، ط1.

6) رولان بارت: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1999م، ط1.

7) مارك جيميتز: ما الجمالية؟، تر: شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2009م، ط1.

8) ولتر ستيس: التصوف والفلسفة، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، دت، دط.

- **الرسائل الجامعية**

1) بلقاسم دكدوك: مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، دكتوراه دولة، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2008م /2009م.

2) زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دكتوراه علوم، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009م/ 2010م.

3) محمد كعوان: الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر وفعاليات التجاوز، دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2005م – 2006م.

4) مختار ملاس: جمالية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر، دكتوراه علوم في الأدب الجزائري، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، 2007م / 2008م.

- **المقالات**

1) أحمد جاب الله، عامر رضا: تجليات أدب المحنة في الشعر الجزائري المعاصر، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة، 16 – 17 مارس 2009م، المركز الجامعي الوادي، مطبعة مزوار.

2) بن أحمد تسعديت: المخطط النظامي العاطفي في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، العدد الخامس، جوان 2009م.

3) حسن البنا عز الدين: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 22/ 24 تموز 2008م، م1، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، إشراف وتحرير: نبيل حداد، محمود درايسة.

4) حسين تروش: فعل الكتابة بين إدراك الذات وإدراك الوجود في الشعر الجزائري المعاصر، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة، 16 – 17 مارس 2009م، المركز الجامعي الوادي، مطبعة مزوار.

5) حميطوش كريمة: قراءة سيميائية لقصيدة " مرثية جسد" لـــــــــ: مصطفى دحية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، العدد السادس، جانفي 2010م.

6) السعيد بوسقطة: العنونة وتجليات الرمزية الصوفية (نماذج من الشعر العربي المعاصر)، مجلة بونة للبحوث والدراسات، عدد6، ديسمبر 2006م.

7) شعيب مقنونيف: حول مصطلح نظرية التلقي وخصائص التجربة الجمالية (النص الروائي الجزائري نموذجا)، مجلة الناص، جامعة جيجل، الجزائر، عدد 4 – 5، أفريل – جويلية، 2005م.

8) صلاح عبد الصبور: تجربتي مع الشعر، مجلة فصول للنقد الأدبي، مصر، مجلد2، عدد 1، أكتوبر 1981م.

9) عبد المنعم القاسمي الحسيني: السيدة زينب الهاملية الصوفية الثائرة، المرأة والخطاب الصوفي، منشورات مخبر البحوث والدراسات في حضارة المغرب الإسلامي، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010م، ط1.

10) محمد الصالح خرفي : التلقي البصري للشعر " نماذج شعرية جزائرية معاصرة" محاضرات الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الأدبي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بسكرة، 15/ 17 نوفمبر 2008م.

11) محمد الصالح خرفي: التجريب الفني في الشعر الجزائري المعاصر (الممكن والمستحيل)، مجلة الناص، جامعة جيجل، الجزائر، عدد 2 -3، أكتوبر – مارس، 2004م /2005م.

12) محمد بن زيان: الشعرية الجزائرية – مسار التجريب وإرهاصات التميز–، كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، عدد 4، م11، آذار نيسان، 2011م.

13) محمد صابر عبيد: التشكيل مصطلحا أدبيا، جريدة الأسبوع الأدبي، دمشق، العدد 1124، بتاريخ: 25 أكتوبر 2008م.

14) محمد كعوان: اللغة الصوفية بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية، قراءة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مجلة منتدى الأساتذة، دورية اكاديمية محكمة تصدر عن المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، الجزائر، العدد2، ماي 2006م.

15) محمد موسوني: مدخل إلى الشعر الديني الجزائري الحديث، حوليات التراث، جامعة مستغانم، عدد01، 2004م.

16) يوسف عليمات: اللغة الشعرية وتحولات النسق، قراءة ثقافية في شعر أبي عينية المهبلي، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، 25/ 26/ 7/ 2006م، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م، ط1.

- **المراجع الأجنبية**

1) Dictionnaire des littératures : sous la direction de Jacques DEMOUGIN, part 1, librairie larousse, Paris, 1985.

2) Dictionnaire Encyclopédique : librairie Aristide quillet, Edition 1979, Paris, France ;

3) Gérard Genette : seuils, éditions du seuil, Paris, 1987

4) Roland Barthes : Le plaisir du texte, collection « Tel Quel », editions du Seuil, Paris, 1973

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ

مدخل: بين اللغة والتشكيل في البحث عن الجمالية

أولا: اللغة الصوفية والرؤيا..... 2

ثانيا: التشكيل..... 15

ثالثا: الجمالية..... 20

الفصل الأول: حركية الشعر الجزائري المعاصر

أولا: مرحلة السبعينيات..... 32

ثانيا: مرحلة الثمانينيات وبداية التجريب..... 41

ثالثا: مرحلة التسعينيات وبداية البحث عن التجاوز..... 49

رابعا: التجربة الشعرية الصوفية في الجزائر..... 65

الفصل الثاني: اللغة الصوفية بين الخفاء والتجلي

أولا: العتبات 77

- العنونة (العناوين الرئيسة/ العناوين الداخلية)..... 77
- الإهداء 94
- التصدير..... 102
- الهوامش..... 110

ثانيا: الحروف 114

- من حيث الدلالة 115
- من حيث الشكل..... 121

ثالثا: البياض ولغة الخفاء 125

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث: اللغة الصوفية وتشكيل الصورة

أولا: صورة المحبوب..... 157
- المحبوب اللغة..... 162
- المحبوب الوطن..... 175

ثانيا: صورة المحبّ..... 186
- المحب الشاعر..... 186
- المحب المريد..... 192

ثالثا: صورة الجسد وشبقية التشكيل..... 202

الفصل الرابع: عرفانية الرمز الصوفي

أولا: رمز الرحلة..... 238

ثانيا: رمز الطبيعة..... 260
- الدوال الحيوانية 261
- الدوال النباتية..... 272
- الكتابة بالنار والرسم بالماء..... 279

ثالثا: رمزية الخمرة..... 297

خاتمة..... 314

الملخص

قائمة المصادر والمراجع 324

فهرس الموضوعات..... 345

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية