

البعد الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر

-قراءة في نماذج مختارة-

بن دباح بومدين جامعة الجزائر 2

تاريخ النشر: 2024/12/04

تاريخ القبول: 2024/12/02

تاريخ الاستلام: 2024/11/29

الملخص:

إنّ من ميزات النّصّ الصّوفي هو التعدّد التجدّد، على أن مقاييسه متغيرة من زمن إلى آخر وتمظهراته تختلف من نص إلى آخر؛ إذ إنّهُ يحتوي على أنواع كثيرة من النّصوص؛ كالنّصوص التي تصف التجربة الوجودية، والنّصوص الرّمزية المثقّلة بالمصطلحات الصّوفيّة، ونصوص فيها الأدعية والمناجاة وإلى غير ذلك من النّصوص المفتوحة الآفاق المتعدّدة الأبعاد. إنّ المتلقّي الذي يتعامل مع النّصّ الصّوفي وجب عليه أولاً أن يفهم البعد الذي تستجلب منه تلك النّصوص مادّتها؛ على اعتبار أنّ التّصوف رؤيا فردية للذّات والعالم ولغة التّعبير كذلك، إضافة إلى ذلك فلا بدّ من الاستدكار بأنّ اللّغة الصّوفيّة تدور في فلك دوائر محدّدة؛ أي من لغة العبارة إلى لغة الإشارة، ومن الظّاهر إلى الباطن، ثمّ إنّ الدّائرة الأولى تبدأ من الإطار اللّغوي العام الذي تصنعه قواميس اللّغة، والتي يستمدّ منه الصّوفي في صناعة دلالاته والدلالات التي اقتبسها من التجارب الأخرى. أمّا الدّائرة الثّانية فتكمّن في إظهار التجربة من خلال الرّحم الّتي ولدت فيه.

وفي الإطار هذا، فإنّ الشّعر الجزائري المعاصر يحتوي في مضامينه على لغة الرّمز، على اعتبار أنّه كان مصاحباً في أضوائه يتجلّى معنى الإنسان والعالم وما بينهما، وبهذا الشّكل، فقد استعان الشّاعر الجزائري بلغة الشّعر ومجازاته، ومن ثمّ جعلها؛ أي اللغة، ترجمة لمقاصدهم حتّى استوت بها تجربتهم الشّعريّة، ولهذا فلا يمكننا اليوم من حصر التحوّلات التي مرّ بها شعرنا الجزائري؛ فثمّة تحول على صعيد الصّورة البلاغية وغير البلاغية، وثمّة تحول على صعيد اللّغة الشّعريّة، وهناك تحول في الكتابة الشّعريّة بالتّفرد والاختلاف وبالإيغال في الرّمز وإلى غير ذلك من هذا القبيل.

من خلال هذا الطرح الذي تقدم، سنسعى جاهدين لدراسة البعد الصوفي في نماذج معاصرة، التي برزت في أعمالهم، وبشكل كبير، النّبرة الصّوفيّة.

2-البعد الصّوفي في الشّعر الجزائري المعاصر

2-1-مقدمة:

يعيش الشّاعر الصوفي انفصاماً في الذات، حيث ينفصل عن نفسه العادية في لحظة الإبداع، ويعلو على ذاته الأولى، إلى ذات أعلى وأسمى، توجّه خطابها إلى الذات العادية مؤنّبةً ومعاتبّة ارتباطها بعالم الطّين ومعاني التّراب وتهيب بها إلى السّموّ إلى القيم العليا. هذا في النّصوص الصّوفية التي يسوسها صوتان؛ صوت أعلى هو الصّوت السّماوي، وصوت سفلي هو صوت الإنسان العادي، أمّا الشّاعر عموماً فهو نتاج هذه الذات العادية؛ فالشّاعر في لحظة الإبداع ذات أخرى

مغايرة للذات العادية، ومن ثمّ فالشاعر لا يكتب معاناته اليومية كإنسان، وإنّما يكتب معاناته كفنان. بناء على هذا فقد حاول بعض الشعراء الجزائريين الذين ينزعون نزوعاً صوفياً إلى تشفير المعاني الصوفيّة، من خلال جملة من التقنيات الوسائل الفنيّة والصّور الجمالية والرّموز الصوفيّة والأسطوريّة فالشاعر يتقمّص أحياناً شخصية صوفية يتحدّث من خلالها وي طرحها أفكارها ورؤاها ويجسّد معانيها ومعاناتها كما فعل الشّاعر فاتح علّاق* في قصيدته الحلاج على الصّليب، حيثُ تقمّص شخصية الحلاج وأصبح يتحدّث من داخله مجسّداً معانته في الصّلب وصرخته وتحديّه لوضعه المتأزم؛ فالصّلب لم يأت على رُوجه، ولا

* شاعر وباحث أكاديمي بكلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشّرقية-قسم اللغة العربية وآدابها-جامعة الجزائر (2). له أعمال إبداعية شعريّة: ديوان (آيات من كتاب السّهو) الذي صدر له في عام 2001، وديوان (الجرح والكلمات) الذي صدر عن دار التّثوير، وبدعم من وزارة النّقافة في عام 2008، -ديوان (الكتابة على الشّجر) صدر عن دار التّثوير في عام 2013، ديوان (ما في الجبّة غير البحر) صدر عن دار التّثوير في عام 2017. ديوان (شظايا من مرايا البحر والذاكرة). والشّاعر علّاق على غرار بعض شعراء الحداثة، وبالإضافة إلى كونه شاعراً، فهو ناقداً أيضاً، فالكتابة الشعريّة والكتابة النّقدية دورة إبداعية متكاملة عند الشّاعر. ولذلك أصدر مؤلّفات نقدية منها: (مفهوم الشّعر عند رواد الشّعر العربي الحر)، الذي صدر له في عام 2005، (في تحليل الخطاب الشعري)، صدر عن دار التّثوير عام 2008، (النّزعة التأمّلية في الشّعر العربي الحديث -الرابطة القلمية أنموذجاً-) صدر عن دار نينوى بدمشق في عام 2015. (في تحليل الخطاب القرآني) صدر بدار خيال في عام 2021

على أفكاره، وإنّما وقف عند جسده، إذ يقول في قصيدة (الحلاج على الصليب):

دقوا المسمار على كفي

ونسوا المزمар

صلبوا طرفي

ونسوا قلبي في النار¹

فهو مازال حيا يسمع ويبصر ويلاحظ وينظر، فيقول:

فما صلبوا سوى كفي

وما قتلوا سوى خوفي

لهذا قمت واندحروا

وأورق غصني النّضر

وما مالت نحوي الشمس

وقبل جبهتي القمر²

ونجد الشّاعر في قصيدة (على طريق إرم) يتّخذ الرّحلة الصّوفيّة طريقة للتعبير عن بحثه عن الحقيقة والسّعادة الّتي ترمز إليها إرم ذات العماد، وكانت الرّحلة سماوية على خلاف ما تعود المتصوفة من قبله، ومن ثمّ نجده يلاحظ نجومًا للسالكين قبله درب التّصوف، وما هذه النّجوم إلّا قلوب هؤلاء المتصوّفة الّتي تُضيء في السّماء لتهدي السّالّكين إلى الحقيقة الإلهية، فيقول الشّاعر:

¹ فاتح علاّق، ما في الجبة غير البحر، ص: 17، 72.

² المصدر نفسه، ص: 66.

هذا فؤاد الجُنَيْد يلوح

وذا قلب بشر يُطل

ورابعة نجمة تتعلّق في كبدي³

ويستفيدُ الشّاعر في هذه الرّحلة الصّوفيّة من هجرة النّبي-عليه الصّلاة والسّلام-، حيث يُشير في طريقه إلى العنكبوت، وإلى الحمامة، ولكن يتم ذكر ذلك من خلال الإشارة إلى صخرة معركة الخندق في المدينة المنورة، حيث رأى الرّسول-صلى الله عليه وسلّم-وهو يكسر هذه الصّخرة؛ قصور الشّام وإيوانة كسرى، ويذكر الشّاعر دليله في هذه الرّحلة وهو الصّبر والشّوق، وينتهي إلى رؤية إرم ذات العماد الّتي أشرق قلبه منها؛ فالقلب من هنا، هو دليل الشّاعر إلى الحقيقة، كما أنّه شيءٌ منفصلٌ عنه يسبقه إلى إرم ذات العماد، ويطلع نجمه فيها فتفيض المعاني وتتكشف الأنوار للشّاعر، ونجد الشّاعر يستعمل هذه الرّحلة الصّوفيّة أيضاً في قصيدة (في اتّجاه المدينة المنورة) من ديوان (شظايا من مرايا البحر والذاكرة)، ولكن تأخذ الرّحلة في هذه القصيدة شكلاً آخر، حيث قسّم القصيدة إلى مقامات ولكلّ مقام قولٌ خاصٌّ به؛ فالمقام الأوّل قالت الأرض، والمقام الثّاني قال الطّريق، والمقام الثّالث قال القلب، والمقام الرّابع على جبل قاف، والمقام الخامس في وادي الحيرة، والمقام السّادس قال النّهر، والمقام السّابع في وادي المعرفة، ليدخل بعد ذلك إلى المدينة المنورة، وهو يصف معاناته في الطّريق

³ فاتح علاّق، الكتابة على الشّجر ص: 41.

إلى المدينة من خلال التّخلص من الطّين ومن الحواس التي تربطه بالأرض حتّى يصبح كائنًا أثرياً يتجاوز العقبات ويصافح الرّؤى والمعاني الخالدة.

وقد تضمّنت هذه القصائد السّابقة الكثير من الرّموز الصّوفيّة والصّور الشعريّة التي سيتمّ ذكرها في مكانها المناسب من هذا البحث. وهنالك من الشعراء من حاول تشفير أبعاده الصّوفيّة عبر أشكال مختلفة منها، تقسيم القصيدة إلى عناوين صغيرة أو اتباع طريقة المقاطع الشعريّة مع استعمال التّكثيف والتّركيز في طرح المعاني الصّوفيّة؛ على شكل حكمة أحياناً أو على شكل أمثال أو على شكل مقامات، وهو ما نلاحظه لدى بعض الشعراء أمثال راوية يحياوي* في ديوانها (أنا لا أحد)؛ فالشّاعرة في هذا الديوان تستعمل قصيدة النّثر حيناً، والقصيدة العمودية حيناً آخر، والقصيدة الحرّة حيناً ثالثاً، وهي

* راوية يحياوي شاعرة وناقدة جزائريّة، أستاذة التّعليم العالي بكلية اللغات والآداب، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري بتيزي وزو. صدر لها في النّقد: كتاب "شعر أدونيس البنية والدّلالة"، الصّادر عن اتّحاد الكتاب العرب بدمشق (2008)، كتاب "من القصيدة إلى الكتابة، تحولات النّص في "الكتاب" لأدونيس"، دار رؤية للنّشر، القاهرة، (2015)، كتاب "الإنصات إلى مختلف الخطابات، رؤى نقدية"، الصّادر عن دار ميم الجزائرية، (2020)، ومجموعات شعرية: "ربّما" الصّادرة عن الجاحظيّة (2007)، "كلّك في الوحل وبعضك يخاتل"، دار ميم للنّشر، (2014)، "أنا لا أحد"، مؤسّسة مقاربات للنّشر والتّوزيع، (2021).

تتوسل أحيانا الأسئلة في بثّ أحوالها الصُّوفيّة مع محاولة الإجابة عن
هذه الأسئلة أحياناً مثل قولها في قصيدة الأسئلة، حيث تقول:

ماذا قال البئرُ للدُّلو؟

عندما تأخَّر المطرُ

لَمْ يَصِلْنِي ما أُعْطِيكَ⁴

وتقول الشاعرة في المقطع رقم سبعة من قصيدة (حالات):

كُلِّما ازدادَ نورُكَ

كُنْتُ العَتَمَةَ

وكُلِّما ازدادتْ يَقْظَتُكَ

كُنْتُ الغَفْلَةَ⁵

فهي تذكر في هذه القصيدة ما تحسّه بحاستها السادسة، وما
تراه بصيرتها ويعمى عنه بصرها، وتقول في قصيدة (نوافذُ على
أَرْخَبِيلاتِ الرّوح)⁶، والتي قسّمت فيها النّصّ إلى سبعة نوافذ كلّ نافذة
تطلّ معنى خاصّ، وتنتهي إلى الإمحاء الجسدي لتبدأ الرّوح رحلتها
السّماوية بعد أن تخلّصت من الجسد الَّذي كان يربطها بالغبار وبالشكّ،
لقد تخلّصت من الرّغبات الأرضية لتعانق صحوة اليقين.

⁴ راوية يحيوي، أنا لا أحد، مؤسسة مقاربات للنّشر والتّوزيع، 2020، ص:

17، 18.

⁵ المصدر نفسه، ص: 13، 14.

⁶ المصدر نفسه، ص: 6، 7.

ومثلما أنَّها تتطلق من الحاسَّة السَّادسة لترى ما لا تراه الأبصار،
تحاول في قصيدة (أرى) أن تبصر بعينها الثَّالثة مدينتها فلا ترى أحدا
في هذه المدينة، لقد دخلت المدينة إلى خِدرها ودست يأسها في جراب
الدَّهشة⁷. لقد أصبحت الشَّاعرة في مقام صوفي تتداخل فيه الأزلية
بالأبدية، واتَّصل الأوَّل بالآخر، فنقول الشَّاعرة:

وعندما غَفَوْتُ

نامتُ الأبديةُ

في جِري

وفكَّ الوقتُ عقاربَهُ

وسارَ خُراً بين خُطاي⁸

وهناك من الشَّعراء الجزائريين من حاول استعمال مصطلحات
صوفية، وحاول أن يؤسِّس بها قصيدته ليرتفع بها عن سماء الواقع،
لكنه لم يتجاوز نفسه، وذلك لانعدام تجربته الصَّوفية، وهناك من
استطاع أن ينطلق من إشراقات صوفية تجود به حياته الرُّوحية فيكتب
قصائد على شكل لُمع أو أضواء في إطار النِّص الشعري، وهناك
شعراء عاشوا التَّجربة الصَّوفية وانطلقوا من معاناتهم الخاصَّة وارتفعوا
عن ذواتهم ولامسوا سموات الحق، فكانت قصائدهم تحمل إلى جانب
المصطلحات الصَّوفية في نصوص من سبقهم مفردات صوفية خاصة
بهم، ترفعهم إلى مقامات صوفية تغني الشعر، ونجد من أمثال ذلك

⁷ المصدر نفسه، ص: 21.

⁸ رواية يحيايوي، أنا لا أحد، ص: 23.

الشاعر عثمان لوصيف، وياسين بن عبيد، وعبد الله العشي. على أن بعض الشعراء حاولوا أن يستفيدوا من مقولات صوفية مثل ما فعل الشاعر (مشري بن خليفة*) في ديوانه الأخير (تجليات طين الصمت)، حيث قسّم ديوانه إلى خمسة تجليات، بدأ كلّ واحدة منها بمقولة لجلال الدين الرومي؛ فالتجلي الأول مثلاً يقول فيه جلال الدين الرومي: "كم هو عظيم ألمي. كم هي ضعيفة نجواي"⁹، وهو يوحى بشكل ما إلى قول النّفري: "كلّما اتّسعت الرّؤية ضاقت العبارة"¹⁰. ومن هنا، فإنّ ألم جلال الدين الرومي عظيم، وجرحه عميق، ومعاناته كبيرة. فالمعاناة الكبيرة تلجم الفهم، وتضغط على القلب، وتقيّد اللّغة، وهذا الذي حاول

* شاعر وناقد أكاديمي، يشغل حالياً أستاذ التّعليم العالي بكلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2، له مجموعة من الإصدارات النقدية والشّعرية على السواء، وهي كالاتي: ديوان "سين"، اتحاد الكتاب الجزائريين. قصة للأطفال "السّمكة والفيل"، المؤسسة الوطنية للكتاب 1989، كتاب "سلطة النص-نقد"، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000. كتاب "القصيدّة الحديثة في النقد العربي المعاصر" منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، كتاب "الشّعريّة العربيّة الحديثة، مرجعيّاتها وإبدالاتها النصيّة"، منشورات وزارة الثقافة، 2007. ديوان "تجليات طين الصمت"، دار خيال للنشر والتوزيع، برج بوعريّج، الجزائر، 2021.

⁹ مشري بن خليفة، تجليات طين الصمت، دار خيال للنشر والترجمة، ط1، برج بوعريّج، الجزائر، 2021، ص: 4.

¹⁰ عبد الجبار النّفري، المواقف والمخاطبات، تقديم: عبد القادر محمود، تحقيق: بيرتر آربري، الهيئة العامة للكتاب، د/ط، مصر، 1985، ص: 103.

الشاعر (مشري بن خليفة) أن يجسده في هذا القسم الأول. فهو يردّد كلمة القلب والموت والروح والحب والوجع والشوق بشكل كبير، على أنّ هذه التّوظيفات تعكس كلّها المرارة التي يعيشها الشاعر والوطن، والتي تنوء بها النفوس. وكثيراً ما يبدأ قصائده بمخاطبة المرأة، وهذه الأخيرة تأخذ شكل الحبيبة حينا، وشكل الوطن حينا آخر، وشكل الحقيقة مرّة ثالثة؛ إذ كثيراً ما يتحوّل العشق والحب إلى معاناة روحية ترتفع بالشاعر إلى لغة التّصوف ومصطلحاته، حتّى وإن كان لا يمكث كثيراً في عالم السّماء، وعالم الرّوح، إذ سرعان ما يسقط في الآلام والأحزان الفردية والوطنية، فيقول من قصيدة (صهيل الماء):

تجيبين في رعدة الرّوح: نشيدا،

تتسع الرّؤيا،

أشعل مصابيح الشّوارع،

في شمس النّهار.

أمتطي الصّباح جدارا،

فيجهش الطّريق بالبكاء

(...)

أنتِ البدايات والنّهائيات.

(...)

ها أنا أحترق في صحوي على عتبات عطرك.

يا امرأة تزرع مفاتنها غابات وأشواقاً.

أدقّ أبواب العوسج،

يطلُّ صوتك غيمة على غربتي.

يتسعُ المكان...

يضيقُ الفراغ...

يمتد الماء في طين الصّمت،،،

أحبك،،

أحبك..¹¹

فالمراة، هنا، هي الوطن الذي أنقذ الشاعر من ذاته ومن غروباته، ويقول في التّجلي الثالث "كنت اسمع اسمي ولا أرى نفسي. كنت منشغلا بنفسي"¹². فجلال الدّين الرّومي كان مأخوذاً بالعالم الخارجي، مقهوراً بالواقع الحسّي، منساقاً وراء الحياة الخارجية، حتّى رأى نفسه وعرفها وأصبح منشغلاً بها عن العالم الخارجي، وعندما وجد نفسه وجد ربّه؛ فمعرفة النّفس تمّهد له الطّريق إلى خالق هذه النّفس، ومن ثمّ تعلّق بالله وارتبط بالسّماء، وابتعد عن الأرض. على أنّ السّؤال الذي يطرح نفسه، هنا، هل ابتعد الشّاعر (مشري بن خليفة) عن الأرض واتّصل بالسّماء. فالظّاهر أنّ الشّاعر حاول الصّعود ولكن تكسّر به السّلم، فعاد إلى الأرض من جديد. إنّ حلم الشّاعر لا يتجاوز الحلم بالأرض، ومن ثمّ نجده متعلّقاً بالجسد حتّى وإن حاول أن يحلم بوطن مثالي يرسمه في القلب، ولكن المراة كثيراً ما كانت تنقذ الشّاعر، وتغسل

¹¹ مشري بن خليفة، تجليات طين الصمت، ص: 5، 6.

¹² المصدر نفسه، ص: 47.

أوجاعه، وترسله إلى السماء مرّة أخرى، حيث يقول في قصيدة تحمل
عنوان (أهواك):

عيناك

دهشة البحر

وزيد المعنى،

(...)

تدهشني الزرقه، ويبكي النخيل

في شفق الرؤية.

غير أننا، وبحكم ملاحظتنا المتكررة للديوان، نجد الشّاعر مشري بن
خليفة، في كثير من الأحيان، يتعثر في رماد الرغبة ويسقط في الدهشة
وتبتلعه الأرض والطين.

2-2-الصّورة الشعريّة:

ومن أشكال السّمطقة الصّورة الشعريّة في القصائد الصّوفية، إذ
يلجأ الشّاعر إلى التّشبيه والاستعارة والكناية وغيرها من الصّور
البلاغية، كما يلجأ إلى الصّور الرّمزية والأسطورية، ذلك أنّ اللّغة
الصّوفية لغة تعتمد على الإشارة والإيحاء، ومن ثمّ فهي تحاول بشكل
أو بآخر أن تكسر اللّغة العادية للتعبير عن معاني عميقة صوفية
يجعلها الانسان العادي، ونجد في قصيدة (ما في الجبّة غير البحر)
صوراً كثيرة ورموز كثيرة أيضاً، ففي الصّورة التّشبيهيّة يطغى التّشبيه
البليغ في قول الشّاعر:

هو البحر بحري
وأنا بحرُه.

والذي يعرف البحرَ يعرفني،
ليس في البحر غيري،
أنا مدُّه وأنا جزرُه،
أنا شعرُه وأنا نثره،
والذي خانني خانهُ،
فأنا دمه وأنا دمعُه.

والذي يعرف البحرَ يعرفني
فأنا برُّه وأنا بحرُه¹³

نلاحظ التشبيه البليغ في التّعابير التالية: "أنا بحرُه، أنا مدُّه، أنا جزره، أنا شعره، أنا نثره، أنا دمه وأنا دمعُه..."، حيث يشبه الشاعر نفسه بهذه الكلمات للتعبير عن التّوحد بالبحر من خلال حذف أداة التشبيه ووجه الشبه؛ فإنّ المشبه والمشبه به واحد، وإذا بالبحر هو الشّاعر، والشّاعر هو البحر.

أمّا في الصّورة الاستعارية فنجد الشّاعر يحذف المشبه به ليبقى على المشبه مستعيراً أشياء تبقى قرائن تدلّ على المشبه به، يقول الشّاعر:

كلّما جرّني البحرُ

¹³ فاتح علاّق، ما في الجبة غير البحر، ص: 20.

جَرَّتْ فُؤَادِي الْقَصِيدَةَ،¹⁴

ويقول أيضاً:

يُقَاتِلْنِي الْبَحْرُ عَنْ زَمَنِ لَيْسَ لِي

ثُمَّ يَسْحَبُ مِنِّي الطَّرِيقَ،¹⁵

ويقول أيضاً:

كَلَّمَا جَرَّنِي الشَّعْرُ،

جَرَّ كَيَانِي بَحْرُ

فَأَيْقَظَ زَهْرِي

وَأَرْسَلَ طَيْرِي¹⁶

وبالرجوع إلى الشاعرة راوية يحياوي، فنجدها كثيرا ما تستعمل

التشبيه والاستعارة والرمز في تجلياتها الصوفية، وفي تأملاتها للحياة

والطبيعة والإنسان، وهي تستعمل التشبيه البليغ أحيانا مثل قولها في

قصيدة (أَوَّلُ الْوَقْتِ آخِرُ الْأَبَدِيَّةِ):

الْوَقْتُ ابْنُ الْحَيَاةِ الْبَارِّ

الْوَقْتُ سَيِّدُ عَصَا الْحَزْمِ¹⁷

وتكثر من الاستعارة في القصيدة نفسها (أَوَّلُ الْوَقْتِ آخِرُ الْأَبَدِيَّةِ)،

وخاصة الاستعارة المكنية، حيث تقول:

¹⁴ فاتح علاق، ما في الجبة غير البحر، ص: 24.

¹⁵ المصدر نفسه، ص: 24.

¹⁶ المصدر نفسه، ص: 26.

¹⁷ راوية يحياوي، أنا لا أحد، ص: 22.

الوقتُ لا يَكْذِبُ

ولا يتأخَّرُ

ولا يُهْمِلُ

لكنَّهُ يَقْطَعُ وَيَخُونُ

ويَظْلِمُ¹⁸

وتقول الشاعرة في المقطوعة الثانية من القصيدة نفسها:

كُلُّ الأعيادِ تَفْرَحُ بالوقتِ

وتَمْضِي

كَمَا المَواسِمُ العَجَلَى

والأفراحُ تَحْتَسِي نَحْبَهَا

في غَمْرَةِ الوقتِ¹⁹

فالشاعرة شخصت الوقت وجعلت منه إنسانا لا يكذب ولا يتأخر

أو يهمل، وجعلت منه أيضا شخصا يظلم ويخون، وشخصت الأعياد

أيضا؛ فجعلت منها أناسا تفرح وتمرح في غمرة الوقت. والشاعرة

تخاطب الوقت وكأنها تخاطب إنسانا، ويتجلى ذلك من خلال قولها:

وأخبروا الوقت

(...)

واسألوه:

لماذا يدسّ أنفه

¹⁸ راوية يحياوي، أنا لا أحد، ص: 22.

¹⁹ المصدر نفسه، ص: 22.

بين عاشقين²⁰

وفي قصيدة بعنوان (يحدث)، تستعمل كثيرا من الاستعارات مثل قولها
في المقطع الأول:

يحدث أن نخدش

بهاء السؤال

عند متاه الاكتفاء²¹

وتقول أيضا في المقطوعة الثانية:

يحدث أن نخيط

للَّيل قمصانَ الانتباهِ

فيمتدُّ فينا الشغف

للضوء الأعمى²²

فالشاعرة راوية يحياوي، هنا، تتعامل مع السؤال كما تتعامل مع
الإنسان ككائن حي؛ فهي تحاول أن تشخص المجرد من خلال تقريب
الصورة المجسدة والمشخصة للسؤال، فإذا به يمتلك بهاء يمكن أن
يخدش، كما حاولت، كذلك، أن تشخص الليل فتجعل منه إنسانا يلبس
قمصانا نخيطها له. وقد حاولت أن تجرد القميص لحسيته، وبخاصة
عندما ربطته بالانتباه؛ فإذا للانتباه قمصان.

²⁰ المصدر نفسه، ص: 23.

²¹ راوية يحياوي، أنا لا أحد، ص: 28.

²² المصدر نفسه، ص: 28.

وبالإضافة إلى ذلك، فقد وحاولت الشاعرة أن تصنع مفارقة؛ من خلال الشيء ونقيضه. فكيف يمكن أن يكون الضوء أعمى؟ وكيف يمكن للشمس أن تكون مظلمة؟

وللشاعر (مشري بن خليفة) ميلٌ كبيرٌ إلى التصوير البلاغي والرمزي، فهو يستعمل الصور التشبيهية بأشكال مختلفة، ففي قصيدته (صهيل الماء)

تدخلين سيدتي في المرأة،
كالسهم بين الموت والحياة²³
ويقول أيضا:

تجبيين في رعدة الروح: نشيدا،²⁴
وكثيرا ما يستعمل التشبيه البليغ، مثل قوله:
أنتِ البدايات والنّهيات.
أنتِ الحرث والماء²⁵
ويقول في قصيدة (فراشة النور):
هو العشقُ تفاحة

صوتُ رباب، يشعلُ خمرَةَ الوجد
قنديلاً يصلي في ساحة "أودان"

²³ مشري بن خليفة، تجليات طين الصمت، ص: 5.

²⁴ مشري بن خليفة، تجليات طين الصمت، ص: 5

²⁵ المصدر نفسه، ص: 6.

وفي ساحة "الشهداء"²⁶

نلاحظ في هذا النصّ، أن التشبيه البليغ عند الشّاعر (مشري بن خليفة) يلغي المسافة بين المشبه والمشبّه به، ويعبّر عن تطابق المشبه والمشبّه به، كما يدلّ على التّوحد، وهو يكشف عن نزعة صوفية تحاول أن تتوحد بالإنسان والطّبيعة. ولكن نجد أنّ الاستعارة أكثر استعمالاً في قصائده الشعريّة، وبخاصّة الاستعارة المكنية، كما في هذا النصّ المأخوذ من قصيدة (المرأة):

دعين أكسّر عنق هذا الصّمت

وأشعل النّار في حقول القلب²⁷

ويقول في قصيدة (آية الدم):

فتحوا علينا أبواب الرّيح

فانطفأت الشّمس

وتكسّرت عتبات السّماء²⁸

إلى هنا، تكشف الصّور الاستعارية عند مشري بن خليفة عن محاولة للبحث عن المجهول، وتجاوز الظّاهر إلى الباطن، واكتشاف علاقات جديدة بين عناصر الحياة والطّبيعة، وبخاصّة أنّ معظم هذه القصائد كُتِبَ في مرحلة حرجة من مسيرة الوطن-الجزائر-في اتّجاه

²⁶ المصدر نفسه، ص: 26.

²⁷ المصدر نفسه، ص: 10.

²⁸ مشري بن خليفة، تجليات طين الصمت، ص: 11، 12.

الخلاص، والبحث عن النور، والمنقذ. ومن ثم كانت هذه الاستعارات
تعكس تشتت الشاعر، وحيرته، وتشاؤمه أحياناً، ولكن كان يجد
الخلاص في المرأة التي ترمز إلى الحرية والوطن والحلم، فيقول:

أهواك

وأهوى القرب منك

وحينما تلتقي عيناك بالمدى

أبحر في غسق الدهشة

وأتلس الجسد جمرة

أتعثر في رماد الرغبة

وأصيح في صمت: أهواك

2-3-توظيف الرّمز:

تطغى على قصائد الشاعر فاتح علاق الصّوفية، الصّور
الاستعارية والرّمز، وكثيراً ما يلجأ الصّوفي إلى الرّمز بأشكال مختلفة؛
كالرّمز الصّوفي والتّاريخي والرّمز الدّيني والرمز الأسطوري، بالإضافة
إلى الرّمز الطّبيعي؛ ففي قصيدة (الحلاج على الصّليب)، نلاحظ رمزا
كثيرة من بينها الرّموز الطّبيعية، من مثل: (اللّيل، الطّير، الشّجر،
الشّمس، القمر)، بالإضافة إلى الرّموز الصّوفية مثل: (الشّوق، النّار،
الصّبح، الماء، الثّمرة، القلب، الطّين، المرأة، الصّفات). فالرّموز
الطّبيعية تكشف عن تماهي الشّاعر بالطّبيعة واتّحاده بها؛ فهي جزء
منه وهو جزء منها، أو هي أعضاؤه التي ترافقه في الحياة، فالكون

وحدة بالنسبة إلى الشاعر، فهو يكلم النهر والطير والشجر، كما يكلم الشمس والقمر. ومن ثمّ فهي تدلّ عليه كما يدلّ عليها. أمّا الرّموز الصّوفية فهي تعبّر عن أشواقه إلى الحقيقة العلية، وعن حالته الصّوفية، وتدرجه في المقامات نحو الحضرة الإلهية. وهناك رموز نجدها في هذه القصيدة تعبّر عن الوضع الذي عاشه الحلاج، وكان يعانيه من مؤامرات سياسية واجتماعية، وبهذا، فقد حاول كلّ من الشّبلي والحلاج أن يلفته إليها؛ فالشّبلي يحذره من أن يبذر شعره في الأسواق، لأنّه يرى أعياناً تتربّص به، وأيدي تحاول أن تمسك به؛ فيستخدم رمز (الريّح والأفعى والليل ونفحات النار)، وذلك بغية التّعبير عن أعداء الحق والحقيقة، وعلى هذا الأساس يقول الشّبلي:

فإنّ الريّح خائنة للقلب

والنّار خادمة للريح

والدّرب أفعى لاهثة

تلدغ قلبك حين ينوح

فاحفظ شوقك في الأعماق

من طعنات اللّيل

ومن لفحات النّار²⁹

والى جانب ما ذكر آنفاً، نجد الجنيد مستعملاً جملة من الرّموز

التي تعبّر عن ما يعانيه المتصوفة من العامّة ومن السّاسة، فيقول:

²⁹ فاتح علاّق، ما في الجبة غير البحر، ص: 68.

واحفظ قلبك من سكرات الليل
حتى يحين الفجر
ويخلد للنوم أصحاب الفيل
(...)

لا تترك بئرك عارية
فيأوي إليها الفأر
ويسكنها الثعبان³⁰

فالليل وأصحاب الفيل والفأر والثعبان أعداء تتربص بالإنسان،
وعلى الحلاج أن ينتبه إليها حتى يحفظ نفسه من الأذى.

وهناك رموز كثيرة نجدها في رحلات الشاعر الصوفية؛ ففي
قصيدته (على طريق إرم)، نجده يوظف جملة من الرموز التاريخية من
مثل: (قابيل وفرعون وأبو لهب وحمالة الحطب)، وذلك بهدف التّأليل
عن الظلم والظالمين، كما نجد الشاعر علاّق يذكر رموزاً صوفية،
تتمثل في استدعائه للشخصيات الصوفية؛ ك (الجنيد وبشر الحافي
ورابعة العدوية) ممن رسموا طريق النّجاة والخلاص من رغبات الجسد،
إضافة إلى توظيف رموز طبيعية حيّة تتمثل في العنكبوت والحمامة
والهدهد، أمّا الرموز الطّبيعية الجامدة فيستعمل رموز مثل السد وهو
يرمز إلى الجسد ورغبات النفس، والبحر وهو يرمز الدنيا وأخطارها،
والطين يرمز أيضاً للجسد والأرض أيضاً، كما يوظف رمز النجم

³⁰ فاتح علاّق، ما في الجبة غير البحر، ص 70

للتعبير عن القيم العالية؛ فهي ترمز للنور والحق. والأرض وهي ترمز إلى رغبات الدنيا وعقبات الحياة.

كما يستعمل رموزا صوفية في قصيدته (في اتجاه المدينة المنورة)، فهو يستعمل مثلا: رموزا طبيعية من مثل: الغمام والحمام والليل والنهار والشجر والحجر. وهذا كله للتعبير عن معاني الأرض والتراب. كما لاحظنا بأنه يستعمل أعضاء الجسد مثل (الرجل، اليد، العين، القلب، السمع...) كرموز تربط الإنسان بعالم الحس. ومن جهة أخرى نجده يستخدم رموزا صوفية التي تعبّر عن عالم النور والحق من مثل التعبيرات التالية: (الأنوار، الصلاة، الحمد، البسمة... إلخ).

ويستعمل الشاعر في قصيدة (في طريق الله) الأسماء والأوصاف الأفلاك، الأشواق الملكوت، التسبيح، الآيات، وهي رموز صوفية تدل على رغبات الروح وعلى السماء والعروج إلى عالم الأسرار والأنوار.

وتستعمل الشاعرة (راوية يحياوي) في قصائدها التأملية الكثيرة من الرموز، لذلك، فإنّ بعض قصائدها أو مقطوعاتها تتحول إلى رموز في ديوانها الموسوم بـ (أنا لا أحد)، فهي تميل إلى الرّمز في معالجة قضايا فكرية وروحية، تقول في قصيدة (قالت)، وبالضبط في المقطعين الأولين:

ماذا قالت الفراشة للزهر؟

-في امتدادي جمالكِ

ومن فيوضك بهائي

وتقول -أيضاً- في المقطع الثاني:

قالت الشجرة للمدى:

أنا أتبعُ تيهي، مع كلِّ

غصنٍ يقْتفِيكِ

فأجاب: لن تُهْمَلَ الرِّيحُ

مداكِ³¹

وتستعمل الشاعرة الكثير من الرموز في قصيدتها مثل الرموز الطبيعية كالطين، الليل، النار، النور. كما تستعمل رموزاً صوفية في الديوان بصفة عامة مثل: السفر، الطريق، القلب، الظل، الحضور، الغياب، المرايا، الخمرة، الفراشة، الفيض، المعنى، الرؤى، الغيم، الصّحة، الروح... وهلم جرا.

وتوظف الشاعرة الرموز الطبيعية بمعناها السّلبى، ويتجلى لنا ذلك من مثل الريح، الطريق، العاصفة، ويظهر ذلك في قولها:

لا تَهْبُ الرِّيحُ

إِلَّا وَحِيدَةً

وفي الطريق

تشاركُها العاصفة³²

³¹ راوية يحياوي، أنا لا أحد، ص: 37.

³² راوية يحياوي، أنا لا أحد، ص: 84.

نلاحظ في المقطع السابق أنّ الرّيح تبدأ وحيدة والعاصفة تشاركها، فكأنّ الرّيح، هنا، تمثّل رمزاً للفتنة، والعاصفة أيضاً هي الفتنة الكبرى. وتستعمل الشّاعرة أيضاً الرّيح بالمعنى السلبي، في قولها:

كُلّما تعرّى الشّجرُ

من أوراقه،

غنّت الرّيحُ

بين أغصانه الفارغة³³

فالريح، في هذه المقطوعة الشّعريّة، هو رمز للشر، الذي ينتشر بسرعة عندما تسود الفرقة بين النّاس.

كما أنّها تستعمل أعضاء الإنسان على طريقة المتصوفة، مثل العين، الأرجل، الأصابع، اليد، القلب، الوجه، ومن مثل ذلك تقول في قصيدة (بعض الحسّ):

كُلّ عينٍ

ترعى نظرتها

لكنّها تتجدّد

بالعين الأخرى

فتأخذها بعيداً³⁴

فالإنسان إنّما يقوى بأخيه، ويتكامل به، ثمّ إنّ الإنسان بمفرده لا يستطيع أن يخرج عن ذاته، إلّا من خلال الآخر.

³³ المصدر نفسه، ص: 86.

³⁴ المصدر نفسه، ص: 89.

وتقول الشاعرة "راوية يحياوي" في قصيدة (لا يشبهك أحد) للتعبير عن
الحلول والاتحاد:

كُلَّمَا فَتَّشْتُ عَنْكَ

وجدتُكَ فيَّ

(...)

لا يشبهك أحد

وكم تشبهني

كلانا الواحدُ الأحد³⁵

تجسّد الشاعرة حبّها للآخر، من خلال الفناء فيه، لأنّها ترى
أنّها تشبه الآخر، ويشبهها، وهما صورتان للواحد الأحد، أو صورة
لوحدة الوجود، فالشاعرة، من هنا، تذوب في حبّ الآخر، وترى نفسها
فيه فتتوحد به في طريقها إلى الحقيقة الإلهية. ثمّ إنّ هذا الميل إلى
الاتحاد بالوجود، والامتزاج به، هو في الحقيقة يمثل "حركة نحو التّوحد،
نحو تكثيف ذاتيتين، وزمنين في زمن واحد"³⁶.

وتقول أيضا في قصيدة (الاقتراّف الجميل):

أنت وأنا

ظلان لروح لكل الوجد³⁷

³⁵ راوية يحياوي، أنا لا أحد، ص: 71.

³⁶ كمال أبوديب، في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ط1، بيروت، لبنان،

1987، ص: 102.

³⁷ راوية يحياوي، أنا لا أحد، ص: 80.

ويبدو أنها تأثرت بالنّثري في مواقفه، وذلك عندما تقول:

وقال لي:

إِذْ لَمْ يَعْرِفْنِي قَلْبُكَ

سِعِرْفُنِي بِقَلْبِي

وَكَلَّ الْأَصْوَاتِ تَقْصِدُنِي

إِلَّا الَّتِي أَقْصِدُهَا

وَأَنْتَ كُلُّهَا³⁸.

ولا يخلو الديوان الشعري (تجليات طين الصمت) للشاعر مشري بن خليفة من الرموز الطبيعية التي تعبر عن موقف الشاعر إزاء ما يجري في وطنه من أحداث، فهو يستعمل مثلاً رمز الليل، للدلالة على الوضع السوداوي في الوطن، ورمز الخفافيش للدلالة على العناصر التي تزرع الخراب، والدمار في الوطن، يقول في قصيدة (لست وحدك):

رحل نصفُ الليلِ

ولم ترحلِ الخفافيشُ

يا وطني³⁹

ويستعمل كذلك رمز الكلاب والقطط، للدلالة على عناصر المخربة للوطن التي تتربص به من كل الجهات، ويظهر ذلك في قوله: ما أكثر الكلابَ والقطط في العتمة

³⁸ المصدر نفسه، ص: 80.

³⁹ مشري بن خليفة، تجليات طين الصمت، ص: 50.

وعند عتباتِ الصحو⁴⁰

وكثيرا ما يستعمل الريح للدلالة على الشر، ودائما يسعى الى
غلق أبواب الريح، خشية أن تنتشر الفتنة بين أبناء الوطن الواحد، مثل
قوله:

فتحوا علينا أبواب الرّيح

فانطفأت الشّمس

وتكسّرت عتبات السّماء⁴¹

ويستعمل الشّاعر رموزا طبيعية أخرى، من مثل رمز البحر
بمعناه الإيجابي، فالبحر، هنا، يغسل أوجاع الوطن، ويبتلع الفتن،
ويزرع الأمل، ومن مثل قوله في قصيدة (آية الدّم):

سلام عليك أيّها البحر المعجل

سلام عليك أيّها الوطن المبجل

سلام عليك... عليك⁴²

ويقول أيضا:

أدفن وجعي في البحر،

أتطهر من الموت،⁴³

⁴⁰ المصدر نفسه، ص: 38، 39.

⁴¹ المصدر نفسه، ص: 11، 12.

⁴² مشري بن خليفة، تجليات طين الصمت، ص: 13.

⁴³ المصدر نفسه، ص: 24.

وكثيرا ما يستعمل رمز الطين للدلالة على معاني التراب؛ أي رغبات الجسد، وعلى طغيان المادة. وبالإضافة إلى ذلك فإنه يوظّف رمز الطيور والفراشات للدلالة على عناصر الحياة، في مجابهة الليل والريح. كما يستعمل رموزاً تدلّ على التفاؤل مثل النجوم والقمر. ورموز تاريخية من مثل التتار وهولاكو في قوله يخاطب وطنه:

أخاف عليك من التتارِ
أخافُ عليك من هولاكو
ومن محبٍ يشعلُ ناراً
ولا يدري⁴⁴.

3-خاتمة:

من النتائج الموضوعية المتوصل إليها نجد مايلي:
-لقد حاول الشعراء الجزائريين الذين ينزعون نزوعاً صوفياً إلى تشفير المعاني الصوفية، من خلال جملة من التقنيات الوسائل الفنية والصّور الجمالية والرموز الصوفية والأسطورية؛ فالشاعر يتقمّص أحياناً شخصية صوفية يتحدّث من خلالها وي طرحها أفكارها ورؤاها ويجسّد معانيها ومعاناتها، وتارة أخرى يوظف شخصية تاريخية أو حدثاً تاريخياً بغية إعطاء هذه التجربة بعداً جديداً في السياق الشعري.

⁴⁴ المصدر نفسه، ص: 51.

-لاحظنا من أشكال السّمطقة في النصوص المدروسة؛ الصّورة الشّعريّة في القصائد الصّوفيّة، إذ لجأ الشعراء إلى التّشبيه والاستعارة والكناية وغيرها من الصّور البلاغيّة، كما عادوا إلى الصّور الرّمزيّة والأسطوريّة، ذلك باعتبار أنّ اللّغة الصّوفيّة لغة تعتمد على الإشارة والإيحاء، ومن ثمّ فهي تحاول بشكل أو بآخر أن تكسر اللّغة العاديّة للتعبير عن معاني عميقة صوفيّة يجهلها الانسان العادي.

-رأينا بأن النصوص الشّعريّة للشعراء تقوم على التصوير، فهم يرسمون لنا مشاهد يتحدك فيها الحدث، ومن ثمّ فهم يوظفون صورا بلاغيّة في وصف الحركة المتصلة بين المبدع والرمز. على أن هذه الصورة تتسحب على كل النص تارة، وعلى جزء منه تارة أخرى.

-طغت على القصائد الشّعريّة الصوفيّة الموظفة في البحث على الصّور الاستعارية والرّمز، وكثيرا ما يلجؤون إلى الرّمز بأشكال مختلفة؛ كالرّمز الصّوفي والتّاريخي والرّمز الدّيني والرمز الأسطوري، بالإضافة إلى الرّمز الطّبيعي.

4- قائمة المراجع والمصادر:

- راوية يحيائي، أنا لا أحد، مؤسّسة مقاربات للنّشر والتّوزيع، 2020.
- عبد الجبار النّفري، المواقف والمخاطبات، تقديم: عبد القادر محمود، تحقيق: بيرتر آربري، الهيئة العامّة للكتاب، د/ط، مصر، 1985.
- فاتح علاّق، الكتابة على الشّجر، دار التنوير للنشر والتّوزيع، ط1، الجزائر، 2017.

-فاتح علاّق، ما في الجبة غير البحر، دار التتوير للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر،
2017.

-كمال أبوديب، في الشّعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ط1، بيروت، لبنان،
1987.

-مشري بن خليفة، تجليات طين الصمت، دار خيال للنشر والترجمة، ط1،
برج بوعريّيج، الجزائر، 2021.