تناص الخطاب الصوفي في ديوان أسرار الغربة لمصطفى محمد الغماري

أ. خديجة كروش

جامعة باتنة

الملخص:

يعد التناص ظاهرة من الظواهر التي تتجلى في الكتابات الشعرية والنثرية والتي تعكس تداخل النصوص بشكل فسيفسائي ،قد يجمع بين نصوص من الماضي البعيد والحاضر القريب .ليشكل نصا جديدا يحمل دلالات معرفية واجتماعية أو نفسية .ويعتبر الخطاب الصوفي من النصوص التي جذبت اهتمام الشعراء المحدثين ،إذ لم يعد الخطاب الصوفي ذلك الخطاب الديني السلوكي وحسب ،إنما نظروا إليه على أنه مصدر من مصادر المعرفة والجمال التي لا تنضب .ويعد مصطفى محمد الغماري من أوائل الشعراء الجزائريين الذين اهتموا بالخطاب الصوفي وخاصة في باكورة أعماله ديوان أسرار الغربة .

وعلى هذا الأساس سينصب هذا البحث على تجليات تناص الخطاب الصوفي في الديوان وذلك بالتركيز على أهم العناصر التي تجلى فيها، خاصة فيما يتعلق بثيمات الخطاب الصوفي واستحضار رموزه وتبيان كيفية اشتغال التناص في نصوص الديوان والجماليات التي خلفها والإنتاجية التي حققها .

البحث:

يعد التناص ظاهرة قديمة تحدث بين النصوص الأدبية، وتقنية من تقنيات النقد الحديث والمعاصر يتكئ عليها في مقاربة النصوص الإبداعية_على اختلاف أجناسها الأدبية_ومن خلالها يكشف عن كيفية تشكل بنيتها السطحية والعميقة. ولعل من أهم المبادئ التي تقوم عليها هذه التقنية وتؤمن بها، اعتبار النص الأدبي لا ينشأ من فراغ أو عدم بقدر ما هو حصيلة لقراءات المبدع المتعددة لنصوص تفد إليه من كل زمان ومكان ، فيعمل بطريقة واعية أولا واعية ، قصدية أو غير قصدية على تحويلها وفق آليات مختلفة، ليشكل من أديمها نصوصا جديدة تشي بإبداعه، وتحمل همومه وتطلعاته، واهتمامه بالواقع الإنساني. ولا يكون هذا التحويل للنصوص السابقة في مستوى إبداع راق إلا إذا جعل الأديب نصوصه الجديدة تحيل في إلماع خاطف ،وإيماء مضمر على النصوص الغائبة، حتى توخز فضول المتلقي وتحفزه لخوض مغامرة البحث عنها ورصدها .

إن تقنية التناص هذه استطاعت أن تكشف عن تشكل المتون الجزائرية الشعرية المعاصرة من بنيات نصوص أخرى ، تنتمي لمجالات متعددة ، ومختلفة تبوح بميولات الشعراء الجزائريين ومصادر تكوينهم، وتوجهاتهم الثقافية والإيديولوجية .من ذلك نصوص الخطاب الصوفي وبالأخص الشعري منه.

ويقصد بالخطاب الصوفي تلك النصوص، التي أنتجها المتصوفة عبر العصور، و "حصلت تحصيلا كافيا صيغها الصرفية، وقواعدها النحوية، وأوجه دلالات ألفاظها،وأساليبها في التعبير والتبليغ"[1] تعكس هذه النصوص التجربة الذاتية، التأملية من ناحية، والتي لا تتأتى إلا بالغور في أعماق النفس، وتطهيرها من حب الدنيا وزخرفها وإدخالها في الطمأنينة وإذكاء كوامن الإيجابية فيها من حب،وجمال... وغير ذلك، ومن ناحية أخرى التجربة الوجودية، المعرفية التي لا تتحقق إلا بتجاوز حجاب المادة. وقد شمل الخطاب الصوفي نصوصا مختلفة من الشعر، وقصص الخوارق والكرامات والأدعية، والمناجيات، والحكم، والأخبار... وغيرها من الأشكال التعبيرية التي تلتقي جميعها في هدف واحد وهو الاتصال بالذات الإلهية بطريقة ذوقية.

وقد عبر الصوفية عن مواجدهم الداخلية، وتأملاتهم الذاتية، بمساحات من الخيال المبدع الخلاق الذي لم تستطع اللغة العادية احتواءه، فلجأوا إلى لغة متميزة، لم تألفها أذن المتلقي آنذاك، حيث صدرت في بنيات أسلوبية ودلالات غير تقليدية، حتى أصبح جل كلامهم يستعصي على الفهم، فهو أقرب إلى الألغاز منه إلى النص. ولعل حسين الحلاج يمثل قمة هذا الغموض، والتشويش

بخطابه خاصة الشعري. فقد كان كثيرا ما يلقيه جهرة بين الناس، الأمر الذي أدى إلى خلق "تعارض بين أفق المتلقي وأفق النص مما توحي إليه بعض الألفاظ، كالفناء والمحو، وتبادل الدور مع الله ، وغيرها مما يصدم حين يفهم بأجهزة لغوية بحتة تعادل بين ظاهر الكلمات ومفاهيم الدعوة إلى الكفر"[2].

لقد استطاع المتصوفة أن يلغوا هذه النظرة المتعلقة بفصل الدين عن الشعر أو عن الأدب عامة إذ تمكنت نظرتهم من كسر" هذا الفهم الفقهي وأعادت تشكيله وفق منظورها الخاص فأيقظت الصلة البدائية بين الشعر والدين حين كانا جزءا واحدا طابعة الشعر بروحانية صافية وطاقة تعبيرية دينية"[3].

وعلى الرغم من تغير النظرة المعاصرة اتجاه الخطاب الصوفي، واعتباره تجربة كتابة من نوع آخر وأنه يقدم رؤية جديدة للعالم، وللمعتقد الديني رؤيا تستبطن قيما معرفية وجمالية، تحتاج إلى مزيد من القراءة والفهم والتأويل بعيدا عن أي حكم إيديولوجي أو تاريخي مسبق، إلا أن هناك من لا يزال محتفظا بهذا الحكم، ولعل مما ساهم في إذكاء جذوة هذا الحكم التي خمدت، كون التجربة الصوفية قد تحولت بعد القرن 5هـ إلى طرق صوفية لا تزال حية إلى يوم الناس هذا. وقد اندس فيها أناس تزيوا بزي المتصوفة، وتشبهوا بهم حتى آمن الناس بأنهم منهم، وقد كانوا في سرهم غيرهم في علانيتهم، وليس لهم من مرام غير الرياسة، والمشيخة وتضليل العامة من الناس، واستدرار أموالهم، وهم بهذا قد جعلوا الحياة الدنيا،جل همهم ومبلغ علمهم.

ويعد الشاعر مصطفى محمد الغماري من الذين استفادوا من الخطاب الصوفي وهذا ما يبدو جليا في ديوانه أسرار الغربة الذي أبدعه في السبعينيات إذ لم يعش التجربة الصوفية ليعبر عنها كما عاشها على غرار المتصوفة الأوائل، خاصة وأن التجربة " شرط أساس لا يغني عنه امتلاك أزمة البلاغة وروعة الوصف وعمق التحليل"[4]. إلا أنه- من دون شك- أن الغماري في هذا الديوان، قد قرأ للمتصوفة وقرأ عنهم مختلف الأشكال التعبيرية من شعر ونثر، وأعجب بإنتاجهم، بل قد يكون هناك ما بقي راسخا في ذاكرته، وأصبح يشكل جزءا من حصيلته الثقافية، فالمتن الشعري لديوانه ليس "تشكيلا مغلقا أو نهائيا لكنه يحمل آثارا *Traces* نصوص سابقة ، إنه يحمل رمادا ثقافيا[5] ويعتبر الخطاب الصوفي جزءا من هذا الرماد.

لقد استفاد الغماري من الطاقات الإيحائية والحمولات الدلالية لهذا الخطاب، كغيره من الشعراء المعاصرين لكن بطريقة مختلفة أمثال: البيا تي، محمد الفيتو ري،أدو نيس،... وغيرهم، واستطاع أن لا يحصر الخطاب الصوفي في إطار ضيق، إطار الدروشة، والبدع،... ولم ينقدْ بكل يسر وراء الذين يجعلون التجربة الصوفية سلبية، بسبب أناس رغبوا في تشويهها. ونظر إليها على أنها تجربة "وجدانية تسعى إلى إحياء الجوهر الكامن في الإنسان، وخلق عالم روحي بديل على صعيد التجربة الفنية، وفي هذا تأكيد على دور الشعر في التغيير ومعانقته مبادئ التمرد، والثورة على الواقع الإنساني بوصفه ممارسة روتينية خالية من التعبير الوجداني"[6].

وحتى يُغْني الغماري تجربته في "أسرار الغربة" ويمنحها، الصدق، هذه التجربة التي تعكس رؤيته للقضايا والكون بصفة عامة نجده يستحضر "عوالم الصوفية ويستضيء بظلالها، فيتمثل إتحاده بموضوعه، وذوبانه فيه من خلال تجربة معيشة من لدن شعراء آخرين، وذوات بشرية عاشت هذه التجربة، وخلفت وراءها وصفا مسهبا لمواجدها وتباريحها"[7] .ويتجلى هذا النوع من التناص في الديوان من خلال:

أولا:ثيمات الخطاب الصوفي

لقد استفاد الغماري من الثيمات الصوفية، ومصطلحاتها الشهيرة، والمتداولة دون الخوض في دروبها الوعرة، و مسالكها المتشابكة، ويبدو أن الشاعر قد أعجب ببعض ما في الخطاب الصوفي، لما يحمله بين ثناياه من تكثيف للمجاز من ناحية، ومن أخرى لما ينطوي عليه من تضحية، وإفناء للنفس من أجل المطلق وهو الاتصال بالذات الإلهية، أي الانقطاع عما سواها، وبناء على هذا الإعجاب كان عقله كما يقول ت.س .إليوت: "كالمغناطيس يجذب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ"[8] من هذه النصوص الصوفية. غير أن استثمار ثيماتها، وإمكانيتها المجازية في التعبير كأداة فنية تحرر الكلمة " من قيود السنين التي علقت بها جيلا بعد

جيل من الاستعمال المتواتر"[9]، كان محدودا، حيث اختار منها ما يحتاج للتعبير عن واقعه وحسب، فاختار من الثيمات: الحب الإلهي، والفناء .

*1.*الحب الصوفي:

يعد الحب بالنسبة للمتصوف علة وجود التصوف، وأساسه وهو عماد الطريق لأن الكون "خلق بالحب ويدرك بالحب والله جل جلاله لا تدركه الأبصارُ، ولا تحيط به العقول، ولكن الصوفي يوقد مشاعل الحب في قلبه ووجدانه وروحه فيمتطي بذلك المعراج الأكبر الذي يصله بربه"[10] وهي الغاية التي ينشدها كل سالك. ويبدأ هذا الأخير بإثبات حبه بالتخلي عن أهواء النفس الأمارة بالسوء، وإماتة كل رغائبها الدنيوية بالمجاهدة والرياضة، ويعوضها بالصفات الإلهية، يحدوه في كل هذا حبه لله وإخلاصه.

وقد اختار هؤلاء للتعبير عن حبهم عبارات الحب الإنساني لتقريب التجربة للآخر الذي لم يعايشها، ومن هنا مَثلتْ قصائدهم "لعبة مكر خفية تمارسها على القارئ، إنها تدفعه للتأويل وكأنها تختبر قارئها، فهي لا تقدم نفسها لأي قارئ كان"[11]. فهي تحتمل معنى الحب الإنساني، كما تحتمل معنى الحب الإلهي،وعلى القارئ الحذق الفطن أن يرجح أحد المعنيين على الآخر.

وعود على بدء نقول: نظرا لأهمية الحب في التجربة الصوفية خاصة "لدى المتأخرين فقد أصبح مبدأ حياة الصوفي وكينونته إلى درجة أصبحت فيها كلمة "صوفي مطابقة في معناها لكلمة "محب" أو "عاشق". فالحب والعشق والصفاء والتصوف... كلها تشير إلى نفس التجربة والسلوك"[12]. وتعضد أهمية هذه الثيمة تلك الأبيات التي نعثر عليها متمركزة في مواضع من القصائد الصوفية، أو موزعة بين ثناياها، من ذلك قول ابن عربي، الذي يجعل الحب نصف دينه، بله كله:

أَدينُ بدينِ الحبِ أنّى تَوجهتْ ركَائبُهُ فالحبُ دِيني وإيماني[13]

إن فكرة أهمية الحب لدى المتصوفة والذي يتعلق عندهم بحب المطلق،والازورار عن المندثر الفاني، فكرة يستوعبها الشاعر الغماري عن هؤلاء ويسترزعها في نصوصه للتعبير عن رؤيته الفكرية للواقع على سبيل تناص الموافقة ، إذ ليس في رأي الشاعر ما هو أهم من الحب خاصة إذا تعلق بما هو خالد، لا يحول ولا يزول فهذا يبعث في الإنسان سموا ورفعة، ويكون له معراجا نحو المثل العليا يقول:

الحب... لولا الحب يا حسناء... ما اخضلّ الوجود
الحب أغلى ما حو ت شفة... وما غنى قصيد[14]

فهو يعرف جيدا كما المتصوفة أن الحب ضروري، ضرورة الماء والهواء، كما يعرف كذلك مثلهم أنه لا.يمكن أن تكون في قلب الإنسان وقدة منه، تحترق بداخله، وتُفني كل رغباته في الحياة ولا يعبر عنها. ولعل اللقاء هو أقصى ما يطلبه المتصوف، فهو بالنسبة إليه أمنيته التي يرجوها كما يقول الحلاج:

وإنْ تَمَنَيْتُ شَيْئًا فأنْتَ كُلُ التَّمَنِي[15]

وكذلك نجد الغماري في معظم نصوصه، يجعل اللقاء أقصى ما يتمناه، ومن شدة شوقه يشك في إمكانية تحقق هذا الموعد، ويتساءل لكن دونما جواب؟ الأمر الذي يعكس ديمومة أرقه وتوتره، وانعدام الراحة النفسية:

أغدا يروي لعشاق الهوى القيتار سره
أصحيح أن للحب لقاء... قد أسره[16]

إن هذا الامتصاص للرؤية الصوفية، ومحاكاة طريقة التعبير لدى المتصوفة يدفعنا للتساؤل عما إذا كانت "الذات الإلهية"، أو الله سبحانه وتعالى هو موضوع هذا الحب أم أنه يقصد حبا آخر؟. في الحقيقة إن الدلالة انزاحت عن معناها الأصلي، أي من حب الذات الإلهية الى حب العقيدة الإسلامية، وهذا ما نجده في أغلبية القصائد من ذلك:

على واديك....يا مولا
ي....كم رفت بأيدينا....

فواصل عشقنا الصو

في فاحلولت أغانينا

وأورق في شفاه الصمـــ

ت ألف هوى يناغينا

وكنا في الهوى ألما

تترجمه مآقينا

على نار الدجى....تخضـــ

ـــــــل ذكرانا بساتينا.

* * *

أمولاي....الهوى يقتا

يقتات من كبدي ومن مقلي

ومالي في الهوى أمل

سواكم أنتم أملي[17]

إن هذين المقطعين من قصيدة "شكوى" يظنهما القارئ للوهلة الأولى أن الشاعر يتحدث فيهما عن الحب الإلهي أو الحب الذي عرف عند المتصوفة، إلا أنه بقراءة القصيدة جيدا، وبربطها بغيرها...يمكن الإمساك بتلابيب المعنى، إذ هو يتحدث عن حبه للعقيدة الإسلامية.

لقد استطاع الشاعر هنا أن يحاور الشعر الصوفي ، من خلال استعارة معاناة ذلك الحب، الذي يعيشه المتصوف ويعبر عنه بمفردات، الاحتراق، الدموع، الضنى غير أن هذه الألفاظ قد انزاحت عن دلالتها الأصلية إلى دلالة جديدة تلونت بواقع الشاعر، ولعل هذا الانزياح هو الذي يشكل مركز الفتنة والجاذبية. ومن ثم فهذه الدلالة الجديدة التي منحها الشاعر للحب الصوفي في قصيدته منعته من مطب الوقوع في إعادة الانتاج والتكرار المنفر للقارئ.

وكثيرا ما ارتبط البوح بالحب بالحديث عن الأطلال في القصيدة الصوفية نظرا لما تثير هذه الأخيرة "داخل الصوفي من شقاء الوعي، وألم الوجود من جهة مقابل حرارة الشوق والحنين إلى الماضي والحلم بملاقاته، والنشوة العارمة بالعودة إليه."[18].ويرى الدكتور مختار حبار أن القصيدة الصوفية قد لجأت إلى الخطاب الشعري السائد آنذاك، والذي يعتمد على الحديث عن الأطلال، إلا أنهما يختلفان من حيث الموقع. فهو يحتل موقع البداية في القصيدة العادية أما في الصوفية فهو " لا يحتل موقعا محددا، فقد يكون في المقدمة، وقد يكون في الوسط، وقد يكون في النهاية، وقد يكون قائما بذاته مستقلا لوحده في قصيدة أو مقطع"[19].والسبب في هذا الاختلاف يعود إلى المشاعر والأذواق التي يعايشها كل صوفي.

ونلقى الشاعر الغماري يستثمر هذا النوع من الخطاب المعبر عن الحب الصوفي في متنه الشعري ومما يثبت لنا أكثر هذا، إيراده في مقاطع من قصائده، الحديث عن الأطلال الذي لم يتخذ في قصائده موقعا محددا:

فقف يا حامل الأقداح

واشهد مو تنا حينا

على أطلال وادينا

على نجوى شربت بها شرابا نبضه العسل.[20]

إن هذا المقطع يحيلنا إلى نص صوفي لابن عربي يقول فيه:

درسَتْ رُبوعُهمْ، وإنَّ هَواهُمْ أبَداً جديدٌ با لحشَا ما يدْرَسُ

هذِي طُلولهم، وهذِي الأدْمعُ ولِذكْرِهمْ أبداً تذوبُ الأنفسُ[21]

لقد اعتمد الشاعر هنا على إعادة البنيات الصغرى لهذا النص كالوقوف على الطلل، والدموع ليوظفها في سياق جديد، إذ يقصد بالأطلال، أطلال النصر الذي حققته العقيدة الإسلامية في عصورها الحضارية الغابرة، وما تمثله من رغبة في العودة إلى الماضي. فالحديث عن الأطلال للتعبير عن المطلق، هو إعادة للرؤية الصوفية، مما أدى إلى التداخل النصي.

2. الفناء:

إن الحب لدى المتصوف تتبعه نار شوق متأججة على طول مسيرته. تحرق كل رغائب نفسه الدنيوية وتطهرها وتخلصها من عالم الطبيعة والإنسان، حيث تنعتق الروح من ربقة الجسد، ويرحل الصوفي إلى أقاصي الوجود. إن احتراق هذه الصفات هو ما يطلق عليه مصطلح "الفناء"، وهو عندهم " سقوط الأوصاف المذمومة، كما أن البقاء هو وجود الأصناف المحمودة"[22] وهو كذلك "تبديل الصفات البشرية بالصفات الإلهية دون الذات، فكلما ارتفعت صفة إلهية قامت أخرى مقامها"[23]. وقد جعلوا له أنواعا مختلفة لا يسع المقام لذكرها هنا.

وقد شكلت هذه الثيمة "أداة مفهومية أساسية في فهم الحب الإلهي، وتجربة الصوفي الروحية، حيث الفناء هو آخر مقامات المحبة والغاية القصوى من أحوال العاشقين، والحق أن الحب لا يتصور من دون الفناء ذلك أن قوام اللذة هو فناء المحب في موضوع حبه، وبهذا المعنى يقول هيغل بالحب وحده يتحد الانسان بالموضوع".[24] فيصبح بهذا التصور، الموضوع المركزي الذي يُشِعُ على أجزاء النص الصوفي هو "الذات الإلهية". والتي تنبثق عنها باقي الموضوعات كالفناء، والبقاء...إلخ. ولعل فكرة الاتحاد بالموضوع فكرة عبر عنها قبل هؤلاء "القديس أوغسطين حين قال: الإنسان ما أحب وعقب عليه إكارت ***Eckhart*** بقوله: إن هو أحبّ حجرا فهو حجر، وإن هو أحبّ إنسانا فهو إنسان، وإن هو أحبّ الله– وحسبي فلن أزيد– فلعلي إذا قلت هو الله أن ترجموني"[25].

ويعد التعبير عن الفناء من طرف الصوفي من المحظورات، نظرا لما تتسم به تعابيره من الغموض والالتباس، ومن الكفر والمروق إذا حكمنا عليها بالنظرة الحرفية الدينية .من ذلك قول الحلاج:

أنَا مَنْ أهْوَى، ومَنْ أهْوَى أنَا نَحْنُ رُوحَانِ حَلْلنَا بَدنَا[26]

هذه إذن بعض المفاهيم عن ثيمة الفناء .فكيف استطاع الشاعر أن يستغلها للبوح بما يريد؟

إن نار الحب المتأججة في كبد الصوفي الشاعر توصله إلى الفناء في موضوعه، حيث تحرق كل رغائبه الدنيوية، و قد أحرقت هذه النار في الشاعر الغماري كل انشغال عن عقيدته، ومثلما يحلم الصوفي بعد المجاهدة باللقاء، ويرغب بشدة في العودة إلى الأصل، فكذلك الشاعر الغماري يرغب بشدة في لقاء عقيدته في مجتمع تسوده علما وعملا. وقد استغل ثيمة "الفناء" للتعبير عن هذه الفكرة وليس أدل على هذا من تلك المقاطع التي نجدها في ديوانه:

وأنت أنا.....و ذاتي فيك صحو مطلق....لهب..[27]

إن ثيمة الفناء تقفز إلى ذهن المتلقي ما إن يقرأ هذا السطر الوارد في القصيدة ، إذ يبدو جليا وبوضوح ساهمت فيه المصطلحات الصوفية أن الشاعر اشتغل على النص السابق الغائب للحلاج و اتكأ عليه لإنتاج نصه، ويبدو أن هذا الأخير كان قابعا في ذاكرته، فانتقاه من محفوظه ليهبه أبعادا مرتبطة بواقعه، وقد اعتمد الشاعر على ثيمة الفناء، وغيَر الموضوع الذي وجهت نحوه في الأصل إلى العقيدة الإسلامية، فحبه الشديد لها بلغ به درجة يحس فيها أنها تسري سريان الدم في ذاته .

غير أن الشاعر قد يورد في بعض الأحيان المصطلحات الدالة على الفناء ولا يقصد بها المعنى الصوفي، بل إن معناها عادي، لا ابتكار فيه كقوله:

إني لأفنى فيك...أمعن في الحنين بزاد صبر
شرف فنائي فيك...إني قد نذرت دمي وفكري[28]

وقد يفضي الفناء بالصوفي إلى الاستغراق في رؤية جمال المعبود، الذي يتجلى له في الوجود بل في كل ذرة من ذراته كقول ابن الفارض:

وسِرَّ جمالٍ، عنكِ كلّ مَلاَحةٍ بهِ ظَهرتْ في العَالمِينَ، وتَمّتِ[29]

ونجد مثل هذه المقاطع التي ترى جمال المحبوب في ديوان "أسرار الغربة" معبرا بها عن رؤية جمال محبوبته في كل مكان:

ألقاك ألقاك يا خضراء، في قممـــــــــــــــي

في السهل.. فوق الحدود السود ألقاها[30]

كما تجدر الاشارة هنا أن الشاعر قد يفاجئنا في بعض المقاطع بالتعبير كذلك مثل المتصوف تماما عن جمال الله سبحانه وتعالى، وأنه يراه في كل مظاهر الوجود:

ويسعدني في دفقة النور أنني

أرى الله في كل الوجود... وألمح.

أرى الله في الازهار نشوى... وفي الهوى

وفي وشوشات الطير تشدو وتمرح.

أرى الله في سكري وصحوي...وحيثما.

توجهت...يدنيني إليه... فأفرح[31].

ثانيا:استحضار الرموز الصوفية:

أن لغة المتصوف، كانت كلها رموزا وإشارات وتلويحات لا تؤخذ بظاهرها بقدر ما يراعى فيها الباطن، وهي ميزة اتصف بها خطابه على مر العصور، لأنها السبيل الوحيد "إلى ستر أذواقه ومكاشفاته عمن ليس من أهل الذوق والمكاشفات. والإشارات فيها من اللُطَف ما يجعلها تتسع لأكثر مما تتسع له العبارة من المعاني"[32]. ومهما تكن الأسباب فقد نزع الصوفي نحو الرمز، الأمر الذي جعل المتلقي على اختلاف زمنه وثقافته، لا يستطيع الوصول إلى المعنى إلا بالمجاهدة في القراءة ثم التأويل.

ومثلما اغترف الغماري من الرؤية الصوفية ثيماتِها، فإنه لم يستنكف كذلك عن استحضار الرموز الصوفية خاصة المعروفة التي "تمد قصيدته بطاقة شعرية وتصلها بالموروث الثقافي العربي، وتحد من استنادها إلى النموذج الغربي"[33] وذلك بغية التعبير عما يعتري ذاته من هموم، كان السبب فيها "الأهوال الاجتماعية والإحباطات التاريخية والأوهام الايديولوجية، من ضياع الحدود، وتميع المفاهيم، وانهيار القيم"[34]. ومن هذه الرموز التي استحضرها عن وعي فني وقصد، دفع للتداخل بين نصوصه والنصوص الصوفية الغائبة رمز المرأة، ورمز الخمرة.

1.2 رمز المرأة:

لقد احتلت المرأة في الشعر العربي قديمه وحديثه، مساحة معتبرة، إذ لا نكاد نعثر على شعر وجداني لم تحضر فيه "المرأة الحبيبة". إلا أن حضورها يختلف من حيث زاوية الرؤية نحوها، فنجد الرؤية الحسية المولعة بجسدها الفاتن، ممثلة في الغزل الصريح الذي أُثِرَ عن امرئ القيس، وعمر بن ابي ربيعة، والرؤية التي ترتفع عن ذلك إلى العفة والطهارة ممثلة في الغزل العذري لشباب قبيلة "بني عذرة" أمثال جميل بن معمر...وغيره.

وإلى جانب هاتين الرؤيتين نجد رؤية المتصوف، التي تقترب من نظرة العذري لها ولكنها تسمو عنها أكثر "فإذا استطاع العذريون ـــ كما يلاحظ الباحث يوسف اليوسف ـــ أن يروا في المرأة إمكانية للسعادة العظمى ،وأن يجعلوا بالتالي من المرأة غاية في حد ذاتها فإن الصوفية ذهبوا أبعد مما تصوره الخيال الإبداعي العذري."[35]. فقد رأوا أن المرأة هي رمز للجمال الإلهي هي ذلك السر الذي يوصلهم إلى الحقيقة المطلقة.

لقد حاكى الغماري طريقة هؤلاء في التعبير، فاستثمر تارة رموزهم خاصة رمز "ليلى" وأبدع بالاستناد إليهم رموزا أخرى خاصة به كسمحاء، خضراء، حسناء... وغيرها وجعلها تكتسب وهجا في قصائده، يدفع المتلقي إلى السؤال عن حقيقتها أو كنهما، والسبب الذي حدا به إلى رموز هؤلاء في التعبير؟

أما عن حقيقتها فهو ما سنعرفه من خلال النماذج التي سنعرضها؛ وأما السبب الذي دفع إلى ذلك النوع من الرموز، قد يعود إلى "كون المرأة قد رُسِخَتْ في الوجدان الإنساني على أنها رمز للعطاء والخصب والنماء، وغير بعيد أن الشاعر يريد أن يلقي هذه الظلال"[36] على موضوعه هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى رغبته في البحث عن وسيلة فنية ترقى بشعره. وتأسيسا على ما سبق لجأ إلى الرمز الصوفي.

ومن بين القصائد التي تنعش ذاكرتنا وتحلينا إلى النص الصوفي الغائب الذي يورد أسماء المرأة، قصيدته "أنا المجنون يا ليلى"، التي تبدو للوهلة الأولى أنها تتناص مع نصوص قيس بن الملوح. يقول:

أنا	المجنون	يا	ليلى	وأنت	الجن		والسحر
أنا	الساري	بليل	الحز	ن لا	شفق...	ولا	فجر
ويا	ليلى	الهوى	العذر	ي...شوقي	راعف		غمر
على	وادي	القرى	لَبيْت	لما	هاجني		الذكر
سلي	وادي	القرى	كم	همت	لما	أورق	الحر[37]

لكن الشاعر يكسر هذا التوقع بإيراد سطرين يعلن فيهما ضمنيا عن استفادته من النصوص الصوفية وبأن حبه ذو أبعاد صوفية روحية قائلا:

تغنوا بالهوى علنا...وإن هواهم سر

تسا قوا خمره حتى أذاع هواهم السكر[38]

ولكنه غير موجه لله تعالى كما هي الحال عند المتصوف وإنما هو رمز لعقيدته، وهذا ما يقدمه لنا في ختام هذه القصيدة ويوضحه:

وفي عينيك يا سمحاء... يبحر بالهوى العمر[39]

من خلال هذا الرمز إذن نجد أن الشاعر أعاد إنتاج رمز المرأة ذو الدلالة الصوفية فإذا كان قيس في القصيدة الصوفية يحيل إلى المتصوف، و"ليلى" إلى الحكمة الإلهية أو الذات الإلهية فإن قيس هنا هو الشاعر، و"ليلى" هي العقيدة الإسلامية التي يصعب وصاله بها ، وهذا ما يعمق مأساته وبهذا يكون الشاعر قد أعاد إنتاج النصوص الغائبة وأحياها في نصه بطريقة ذكية تنم عن استيعابه لها .

2. رمز الخمرة:

إذا كانت الخمرة في الثقافة العربية الإسلامية مصدرا لكل الخبائث، ومبعثا لكل الشرور فإنها لدى المتصوفة ـــ رغم أنهم جزء من هذه الثقافة ـــ مصدر للذة روحية لا تمل والغاية القصوى من المقامات، والقمة العليا من الدرجات، فهي ترمز إلى قوة المحبة الإلهية وينجم عنها السكر، ليس من جراء شراب معين، وإنما من "وقدة الحب، وحرقة الجوى ولذة الوصال والقرب من الله العلي القهار"[40]. و من ثم فالخمر في الخطاب الصوفي لا ترفل في ثوبها الحسي المصطلح عليه في كل الثقافات.على أن الأعراض التي تصيب شاربها هي نفسها، حيث تُذْهِبُ عقل الصوفي، فلا يعرف كما يقول أبو حنيفة: " الأرض من السماء"[41] وتؤدي به إلى التعبير بكلام غير مفهوم، قد يكون مستشنعا في ظاهره. ولكنها تؤدي في نتيجتها النهائية إلى اكتساب العلم اللدني ويشير المتصوفة عادة إليها بعدة مصطلحات منها السكر وهو "غيبته بوارد قوي وهو يعطي الطرب والالتذاذ"[42] ويقابله الصحو وهو "رجوع العارف إلى الاحساس بعد غيبته وزوال احساسه"[43] وكذلك: الكرْم، الدن، الساقي، والنديم... وغيرها مما يدل عليه ظاهر لفظه.

إن مثل هذه التعابير الصوفية التي تتخذ من رمز الخمرة دليلا على الوصال، وعلى المعرفة الإلهية، يستعيرها الغماري من أجواءها محتفظة بالنتيجة التي تؤدي إليها. و يبدو أنه اختار هذا الرمز كتجاوز للهموم التي يكابدها في "هذا العصر الموبوء الذي لفظ أخياره فكان تخدير العقل الملجأ الوحيد للخلاص من هاجس الرعب ومن رتابة الوضع"[44].

وإذا كانت الخمرة الصوفية تؤدي إلى الانتشاء بمعرفة أسرار الحبيب جل وعلا، وتؤدي إلى "تحصيل الحكمة عن طريق الكشف"[45].فإنها تؤدي بالغماري إلى الانتشاء بمعرفة أسرار عقيدته التي أودعها الله فيها، فتنهضه وتبعث إراداته وهمته. وقد وظف الشاعر مفردات كثيرة دالة على الخمرة، ولكن لم يعنِ في بعضها الخمرة الصوفية، ومن القصائد التي يوظفها فيها بالمعنى الصوفي:

تغفو الأماني يا دروبي
غير لحنك لن ينام
هو في احتراق العشق
يزرعني... صلاة أو سلاما
في ليلة الوجد السخي.
يرودني سكرا... غراما[46]

كما نجده في مقطع آخر يستدعي آثارها عليه، إذ تهبه الانتشاء،و الغبطة والفرح:

وأنتشي مثل صوفي... بخمرته
ليلا ه في الحب فدته... وفداها[47]

إن هذه المقاطع التي تستحضر رمز الخمرة، تحلينا إلى نصوص سابقة قام الغماري بتحويل دلالتها من التعبير عن السكر بوصال الذات الإلهية إلى السكر بوصال العقيدة مما أدى إلى تعطيل عقل الشاعر حتى لا يدرك الواقع، ولا يرى: بعينيه إلا عقيدته وبهذا يجعل ذاته "تعلو على الحقائق المادية الثابتة إلى الحقائق الروحية السامية التي تتيحها التجربة الصوفية[48] والملاحظ على الشاعر في هذا المقام أنه يذكر رموز الخمرة كالسكر، والوجد، الدن، والأقداح، لكنه لا يذكر على عادة الصوفية الصحو، وكأنه يرى أن "استبدال الصحو بالسكر هو استبدال للشقاء بالسعادة وتحقيق الطمأنينة والأمان المنشود، وهذا يفضي إلى تماسك الذات، وبالتالي قدرتها على مواجهة إحباطاتها في صلتها بالواقع وفي المقابل يغدو الصحو قوة سلبية تزعزع استقرار الذات[49]" وعلى هذا الأساس لجأ الشاعر إلى مصطلح السكر الدال على الخمرة مما جعل نصوصه تتداخل مع النصوص الصوفية في السكر دون الصحو.

ختاما لقد استطاع الشاعر مصطفى الغماري من خلال ديوانه أسرار الغربة الذي أبدعه في السبعينيات أن يخرج من خلال نصوصه التي تشكلت من أديم النصوص السابقة للخطاب الصوفي وضع الحجر الاساس لإخراج الخطاب الشعري الصوفي من التجربة السلوكية إلى الجربة العرفانية الجمالية وربطها بالواقع .بآليات تناصية مختلفة.

الهوامش

[1] آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر،ط 3 ،2009 ص19.

[2] المرجع نفسه ، ص 31.

[3] سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدو نيس مرجعا وممارسة)،منشورات الاختلاف ،الجزائر ط1 ،2008 ص 214.

[4] ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003 ،ص 32.

[5] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نيسان 1998، ص 316،317.

[6] عبد الحميد هيمة : علامات في الإبداع الجزائري(دراسات نقدية)رابطة أهل القلم، سطيف ،الجزائر، ج1، ط2، د ت،ص 30.

[7] شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، د ط، د ت ص 47.

[8] سليمان محمد سليمان: المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، د ت ص61.

[9] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 1998،ص270

[10] علي الخطيب:اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي،دار المعارف،القاهرة،د ط، د ت، ص 11،12.

[11] عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية (الحب ــ الإنصات ــ الحكاية)، إفريقيا الشرق، المغرب،2007 ،ص240

[12] المرجع نفسه، ص68

[13] محي الدين ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت،1992، ص 44.

[14] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،ط 2 ،1982 ص168.

[15] الحسين بن منصور الحلاج: الديوان ومعه أخبا ر الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه : محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان ،ط 2،.2002 ،ص 165.

[16] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 159.

[17] المصدر نفسه، ص146، 147.

[18] مختار حبار :شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،2002،ص61 .

[19] وفيق سليطين: الزمن الأبدي،(الشعر الصوفي–الزمان، الفضاء، الرؤية)،دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق،ط1 ،2007،ص79.

[20] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص46

[21] محي الدين ابن عربي: ترجمان الأشواق، ص 35.

[22] أبو نصر السراج الطوسي: اللّمع في تاريخ التصوف، ضبطه وصححه :كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ص171.

[23] عبد المنعم الحفني: معجم المصطلحات الصوفية، دار الجيل ، بيروت ، مج 2 ، ط 3،د ت ،ص207

[24] سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدو نيس مرجعا وممارسة)، ص51.

[25] المرجع نفسه. ص151.

[26] الحلاج: الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين،ص158.

[27] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة،ص168

[28] المصدر نفسه، ص173.

[29] عمر ابن الفارض: الديوان،.شرحه وقدم له :مهدي محمد ناصر الدين ،دار الكتب العلمية،بيروت ،لبنان ،د ط،د ت ص 32.

[30] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة،ص51

[31] المصدر نفسه، ص32

[32]علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، ص150

[33]محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر. سرا ش للنشر دط ،دت، ص152.

[34]إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ديوان المطبوعات الجامعية،د ط،د ت، ص، 162.

[35]عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية (الحب ــ الإنصات ــ الحكاية)، ص134.

[36]شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية.،ص41.

[37]مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص131

[38]المصدر نفسه، ص132

[39]المصدر نفسه، ص133.

[40]علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي،ص 148.

[41]الشريف الجرجاني: التعريفات. وضع حواشيه وفهارسه: محمد باسل عيون السود. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ص123.

[42]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[43] عبد المنعم الحفني: معجم المصطلحات الصوفية، ص49

[44]عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، ص05

[45] جودت عاطف نصر: الرمز الشعري عند الصوفية،ص376.

[46]مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص156.

[47]المصدر نفسه، ص51

[48]عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر العربي المعاصر)،ص264.

[49]المرجع نفسه،ص271