الرمز الصوفي عند عبد الله حمادي مقاربة تأويلية

د: أحمد بقار

جامعة. ورقلة

ملخص :

تطمح هذه الورقة أن تقف عند أهم الرموز الصوفية التي شكلت ملمحا أسلوبيا عند الشاعر عبد الله حمادي ، الشاعر الذي يعد من الشعراء الذين أشربوا الفيض الصوفي ، و بخاصة في مجموعته الشعرية المتميزة (البرزخ و السكين) ، و هي نوعان : رموز خمرية و رموز غزلية .

Summary :

This intervention aims to view the most important Sufi symbols that formed a stylistic view in poems of the famous poet Abdullah hammadi. this later is considered one biliered strongly in sophists principals . especially in his collection of poems colled: (the isthmus and the knife) .

تعد قضية الرمز من أهم الإنجازات في القصيدة الحديثة بشكل عام ، فهو منهل خصب من مناهل التجربة الشعرية ، و وسيلة من وسائل الإفصاح عن الحالات النفسية ، إذ هو ظاهرة فنية تستثمر المنجزات الثقافية للإنسانية تتأملها بعمق كبير ثم تعيد إنتاجها بصورة جديدة بوساطة الروح الشعرية الخلاقة ، فتركب منها أشكالا رمزية للتعبير عن الحقيقة و الواقع .

الرمز من الوسائل الفنية المهمة في الشعر العربي القديم إلا أنه في القصيدة الحديثة تجاوز ذلك عبر جملة من التحولات التي أسهمت في إغناء الرمز دلالة و إيحاء بوصفه وليد رؤيا شفافة حدسية تضيء النص بلمعات خاطفة خلف الدلالات التي تتموضع في التجربة الشاعرة المنطوية على نفسها وراء تقنيات الرمز و التشفير 1 .

و لم يشذ عبد الله حمادي عن غيره من الشعراء المعاصرين الذين يعتمدون على الرمز الصوفي متبعا الستر و الإخفاء ، و ما يلاحظ أنه كان أكثر إيلاجا في التجريد و غموضا في المقاصد و جراءة في الفكرة و طرحها ، و وسيلته في كل ذلك الرموز التي لا ترد لذاتها ،

و " إنما هي مرادة لما رمزت له و لما ألغز فيها " 2 ، و يبرز الرمز الروحي عند حمادي بشكل كبير في مجموعته الشعرية الرابعة (البرزخ و السكين) ، و بهذا المنحى يبدو الرمز وعاء لستر ما خفي من عودة الصوفي من عروجه السماوي ممتزجا في ذلك بين حالات النفس و مشاهد الوجود ، و لا تتم معرفة المقاصد إلا بتتبع هذه الرموز ليصبح المغمض واضحا ، و المستور بيّنا ، إن " الرمز هو تصور يُظهر معنى سريا ، إنه تجلي السر و سيكون النصف المرئي من الرمز ؛ أي الدال محملا بالحد الأقصى من التجسيم ، و كما عبر (بول ريكور) عن ذلك محقا اعتبر أن كل رمز أصيل يملك ثلاث أبعاد ملموسة فهو في الوقت نفسه عالمي ؛ أي يقتبس رسمه بسخاء من العالم المحيط بنا بشكل جيد و هو حلمي ؛ أي يتأصل في الذكريات ، في الحركات التي تنبعث من أحلامنا ... و أخيرا هو شاعري ؛ أي أن الرمز يستدعي أيضا اللغة ، و اللغة الأكثر غزارة ، إذن الأكثر مادية ، و لكن النصف الآخر أيضا من الرمز . هذا الجزء الخفي الدقيق عن الوصف الذي يجعل من الرمز عالما من التصورات غير المباشرة ، ومن الدوال المجازية غير الملائمة نهائيا ، يشكل نوعا منطقيا مستقلا تماما "3 ، و هكذا فالرمز مظهر يخفي حقيقة جوهرية يكتشفها الشاعر فيه .

ينبه (القشيري) إلى أن الصوفية كانوا يسترون معانيهم عن الأجانب مع بروز الصراع مع الفقهاء ، مخافة الاتهام بالزندقة 4، و يبين (السراج الطوسي) في (لمعه) معنى الرمز عند الصوفية بقوله : " الرمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله " 5، لذا تعمد المتصوفة إبداع معجم خاص يقوم على الرمز الصوفي ، و يحوي خبايا اللغة الصوفية ، التي لا يعيها إلا أهل الطريقة أو المريدون .

يرجع استعمال الصوفية للرمز في التعبير عن حقائق التصوف كونهم حاولوا نقل تجاربهم النفسية غير العادية إلى غيرهم في لغة الأشياء المحسوسة ، ثم إن توظيف الرمز في لغتهم الصوفية يعود بالأساس إلى قصور اللغة العادية نفسها ؛ لأنها لغة وضعية تختص بالتعبير عن الأشياء المحسوسة و المعاني التي تخضع لسلطان العقل ، و بالمقابل المعاني الصوفية لا تتماشى مع نطاق المحسوس ، لذا قد يلجأ الصوفي مضطرا إلى توظيف الأمثلة المحسوسة في التعبير عن المعاني غير المحسوسة ، لذلك فمعانيهم دومًا تفوق لغة الحس ، و بهذا تتعدد القراءات لهذا الرمز لظهوره بأكثر من وجه .

قال بعض المتكلمين (لأبي العباس بن عطاء) : " ما بالكم أيها المتصوفة قد اشتققتم ألفاظا أغربتم بها على السامعين ، و خرجتم عن اللسان المعتاد ، هل هذا إلا طلب للتمويه ، أو ستر لعوار المذهب ، فقال أبو العباس : ما فعلنا ذلك إلا لغيرتنا عليه لعزته علينا كيلا يشربها غير طائفتنا "6، فالمقصود بذلك التعمية على الغير ، و بهذا يبدو جليا – و كما أشرنا سلفا – أن السبب في بروز الرمز عند الصوفية ، الصراع القائم بينهم و

بين الأئمة الفقهاء ، بحيث أخذت كل مجموعة تناوئ الأخرى و تغلظ عليها ، مما اضطر المتصوفة إلى التعمية و الرمز ، و بهذا تحولت الرموز عندهم إلى ما يشبه الأقنعة التي يتسترون بها من أجل إخفاء معانيهم و كتمانها عن العامة من الناس ، و عن مناوئيهم بشكل أخص .

و تميز الرمز الروحي بنوعين من النزعة : (الخمرية / و الغزلية) ؛ و هذا الأسلوب الرمزي رأوا فيه الطريق الممكن الذي يترجمون به رياضتهم الروحية ، و هذا ما جعل لغتهم تستعصي على العامة ؛ لأنها تعتمد على الإيحاء و الانفعال و الغموض من أولى سماتها ، و هذا ما ولد أزمة تواصلية دفعت بهؤلاء المتصوفة إلى الإيغال في شعر الغزليات و الخمريات و وصف الطبيعة في الوجود بأكمله ، ثم عمدوا إلى الاصطلاح للدلالات المتغيرة بتغير مفاهيمها ، و بتبدل وسائل المعرفة فصارت الخمرة عندهم رمزا إلى نشوة العشق الإلهي و الغزل العذري زاد الصوفي في حبه الإلهي ، و أسماء الأنبياء و قصصهم ، و أماكن العبادة و أطلال الأحبة و أماكن سكناهم إيماءات صوفية إلى معان كونية .

أ/ رمزية الخمرة :

لقد وظف الشعراء المعاصرون ألفاظ الخمر و مصطلحاتها في التعبير عن الحب الإلهي ، كما وظفوا لغة الغزل العذري ، مستلهمين في كل ذلك التراث الهائل من الشعر الخمري بأساليبه و صوره و أخيلته ، فذاقوا و شربوا ثم ارتووا ، و تعني الخمرة فيما تعني عندهم المعارف و المعاني التي يكون عنها السرور و الابتهاج و الفرح ، و إزالة الغموم و الهموم ، و الرمزية الخمرية عند شعراء الصوفية تتميز بالصدق و الغنى ، فقد عبروا عن شوق أرواحهم إلى معرفة الذات العلية و محبتها بعبارات تكاد تكون عبارات شعراء الغزل ، و قد يعنف هذا التشابه حتى نتوهم أن النص لشاعر يصف الخمر المادية أو يتشبب بامرأة بعينها .

و جمال الخمرة يكمن في ما تحمله من تناقض يجمع بين المقدس و المدنس : فهي من جهة سائل مرتبط بالماء الذي جعل الله منه كل شيء حي ، و حمرتها حمرة الدم الذي له ارتباط وثيق بالحياة ، ثم هي تفعل بشاربها ما لا يفعله سواها من الأشربة ، فيبلغ النشوة حين يسكر ، و يحُسُّ أنه متفرد عن الأحياء جميعا ، و أنه ملِكٌ لا يُقَوّضُ ملكه ؛ لأن الخمرة قد حررت نفسه من عقال الجسد و أسره ، و حلقت بها في عوالم أرحب سامحة لها بالاتحاد بالمطلق " 7 ، و هذا ما جعل الصوفيين يشغفون بها ، فأشربوها قلوبهم ، و تغزلوا بها في أشعارهم .

و لم تعد الخمرة الصوفية عند الشعراء المعاصرين كما كان الحال مع الشعراء المتصوفة تهويما ، و فيوضا و بحثا عن الاتحاد و الحلول ، و إنما أصبحت عندهم ضربا من الرموز يعبر فيها و من خلالها عن همومه و أحزانه و مشكلاته الحضارية ، و الخمرة عند

حمادي –كما هي عند الشعراء- تعبير عن الآلام و الأحزان التي تعتري أمته من جراء ضعفها الحضاري ، حتى جعل أغلب قصائده تصب في هذا القالب الذي يعذبه ، و هو الذي رأى الرقي الحضاري الغربي ، و ما فعله الأسبان في الأندلس ، يقول في قصيدته التي تُظهر العذاب على ذلك الإرث الحضاري المفقود (أبو عبد الله الصغير بين المنفى و الملكوت) :

ما دام نهجك الآصال مختطفا فخلّ عنك جمال الطرف يصبينا

و عانق الكأس و ارضع ثدي غارتها و اخفظ مصابك ، و اسكر كي تجارينا

(...)غرقى نطارد في منقار هائمة : لا العشق منها ... و لا الشكوى تنجينا ،

\- -

لا نحسد اليوم عن جنات خلوتنا و لا يشاطر حتى الوهم ساقينا 8

لم يوظف حمادي لفظ الخمرة و إنما وظف بعض متعلقاتها (الكأس ، السكر ، الساقي) ، ففي المرحلة الأولى وظف ما مجموعه (16) مرة ، حيث كانت البداية الحقيقية لهذا التوظيف في المجموعة الثانية ، أما المرحلة الثانية فلم نسجل أي لفظة تعبر عن الخمرة أو متعلقاتها ، في حين برزت في المرحلة الأخيرة بشكل أوسع إذا ما قيس بالمراحل السابقة ، بعدد (25) مرة ، و هي ألفاظ تشي بدلالة هذا المقطع الذي يعبر عن الخمرة الصوفية ، فالألفاظ سالفة الذكر لم توظف بدلالاتها الحقيقية و إنما هي تعكس بعدا نفسيا حتى لا أقول روحيا ؛ لأن الشاعر يعبر عن عما ألمّ به من أوجاع و أوصاب من جراء نكسات الأمة ، فوجد في الخمرة الصوفية ، و متعلقاتها معادلا موضوعيا يهربه من هذا الواقع ، فهو هروب –و كما يبدو – من عذاب إلى عذاب ؛ أو كما تقول العرب كالمستجير بالرمضاء من النار ، ، حتى إذا خالطت العقل و فعلت فعلها تحولت إلى الرقة و اللطف فتحوله و من معه من الهم و الحزن إلى النشوة و اللذة العارمة ، و لقد عبر عن ذلك بقوله :

لا نحسد اليوم عن جنات خلوتنا و لا يشاطر حتى الوهم ساقينا

إن الخمرة الرمزية فيها ما " في رموز الشعر من إحالة موحدة بين الحسي و المثالي ، بين المادي و الروح ، بين العيني في وقائعيته و المجرد في تعاليه " 9 ، إذن فالسكر هو ثمرة خمرة الهروب –إن جاز القول- فبه يغيب العقل عن الشهود لهذا الواقع ..

الخمرة ←الهروب عن الواقع المرير

" و هنا يتجسد مبدأ الخلاص الذي هو عودة إلى الأصل ، سبيلها الانعتاق من ظلمات المادة و الانتهاء من الوجود ضمن شروط هذا العالم و منطقه ، ليعود الصوفي إلى الحال المثال " 10 و كما هو واضح فحمادي عندما يستدعي الخمرة فإنما يستدعي فيها الفعل الذي تتركه و الأثر في النفوس فهي الذاهبة بالعقول التي يكون بها الوعي .

و لأن الخمرة تترك أثرا لذيذا في النفس و تلامس ببشاشتها الروح وظفها رمزا للإصلاحات التي لامست وطنه بعد الاستقلال (1962 م) ، يقول في قصيدة (خمرة الإصلاح) ، و لقد كتب هذه القصيدة بعد عشر سنوات من الاستقلال (1972 م) ، و فيها حديث عن الإصلاح الزراعي الذي مس الريف الجزائري :

هيا اسقني من خمرة الإصلاح كأسا تفوح بريها الفواح
بالأمس كنت أشم من أردانها ريح الأسى بشمالة الأقداح
أنوارها مزجت بعبرة نائح و حبابها من مهجة الأرواح

كلٌ إلى الإصلاح هب مشمرا متهللا من بهجة الإصلاح
بالأمس شهر للعدو سلاحه و اليوم هيأ عدة الفلاح...
فالأرض تنبئ بالسعادة و الفدا و بذكريات كللت بنجاح
سقيت بماء المكرمات فعطرت و تسمدت من أعظم و أضاح 11

و غني عن البيان أن الخمرة هنا من نوع خاص ، و بذوق خاص ، و الشاعر آثر أن يكون الإفصاح بدلا عن التلميح ، هذه الخمرة التي ينتشي بشربها كل جزائري و يلتذ بها بعد أن جرّع العلقم أيام الاحتلال الفرنسي ، إنها بحق خمرة الإصلاح ، خمرة من طينة خاصة بحيث يشترك في شربها الكل و ما عليهم في ذلك من جناح ، أليست التي انتظرها الجميع بشغف ؟

ب / رمزية النور :

و من الأبعاد الصوفية (النور) (الضوء) ، الذي يجعل الشاعر " يعمد إلى تشغيل الخيال التأملي ، بعد إخفاق الخيال البصري ، و الخيال السمعي في إفراغ حمولة الرمز و اكتشاف قوانينه "12، و النور و الأنوار عند الصوفية " رؤية الأغيار بعين الحق ، فإن الحق بذاته نور لا يدرك ، و لا يدررك به ، من حيث أسماؤه نور يدرك و يدرك به ، فإذا تجلّى للقلب ... شاهدت البصيرة المنورة الأغيار بنوره ..."13، يرى السهروردي أن النور نجده في مقابل عالم الظلمات ، لذلك يرى أن نور الأنوار هو الحق تعالى ، و في اصطلاح محي الدين بن عربي في رسائله أن النور هو الوارد الإلهي الذي يطرد العالم الفاني باعتباره الظلمة من القلب ، فلا يبقى فيه غير نوره تعالى 14 ، و لأمر ما جاءت الكفة متعادلة في عدد متساوٍ بين المجموعات الشعرية ، حيث كان عدد النور في المجموعة الأولى و الأخيرة (25) في مقابل (25) ، و في المجموعة الثانية و الثالثة (14) في مقابل (14) ، غير أن الفرق يكمن في الرمزية ؛ فالمجموعة الأولى يبقى النور في حدود المظاهر الطبيعية ، بينما في بقية

المجموعات يتحول إلى رمز كثيف يختلف بحسب السياق النصي الذي يرد فيه ، يقول حمادي في (مشارق الأنوار) من المرحلة الثانية :

عرفتها قمحية الطلعة وراء الأستار
حاسرة رأس الإفك ، في كفها غاب الوحشة
و خرير الأطيار ؛
فسبحت بحمد الرب و لامست الوحدة
و أوقدت النور و أنا الأنوار 15

على ما في هذا المقطع من الصور الحلمية المغْزة ، نجد هذا الفيض من النور الذي يسكن الشاعر ، إنه نور حلّ في محلّ الدرن الذي كان يسكن الروح فطهرها ما جعل هذه الروح تنعم بالتوحيد الذي جعلها تجود بالنور ؛ لأنها -فقط- هي مصدر الأنوار :

و أوقدت النور و أن الأنوار

فالنفس لا تهدأ أو تسكن إلا بأثر المحبة ، التي تسكن الروح فتطهرها ، يقول في قصيدة (المَطهَرُ) :، التي جمع فيها البعدين معا (النور و الطهر) :

حبيبتي : النور طهرٌ فالثمي
أغصانه
و الحرفُ وعدٌ فاركبي شطآنه (...)
ويد الإله حقيقة أزلية
فتبرجي و استمسحي أحضانه
... و من الغباوة أن تسافر في مدًى
و مرايا دربك لوثت نيرانه 16

لبلوغ النور لا بد من الطهر ، و الطهر يقتضي التبرج ، تبرج الروح من كل أدرانها لتبرز عارية شفافة ، ترى من الخارج كما ترى من الداخل ، فمن الغباوة الاعتقاد أنه بالإمكان الترقي في المدارج و العروج مع عدم الصفاء الذي هو ضدٌّ للتلوث ، فالطهر يجعله يصل إلى " نقطة المركز فيظفر بالتجلي المصون في الكتاب المكنون الذي لا يمسه إلا المطهرون "17.

ج / رمزية الليل :

هو ضد النور ، و لا تنكشف ظلماته إلا عن طريق الكشف بهذا النور ؛ لأن الليل يعني فيما يعني العلوم الغيبية ، فلما يلج المُوجّدُ في ليل الوجد يخرج من حدود المعقول و تشتعل أشواقه من فرط ما لحقه من مشاهد جمال محبوبه ف " روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل لما انجذبت إلى جمال المحبوب ، يَعُدَ شعاع العقل عن النفس و ذهل الحس عن المحسوس و ألمّ بالباطن فرحٌ و نشاطٌ و هزةٌ و انبساطٌ ، تباعده عن عالم التفرقة و التمييز ،

و أصاب السر دهشٌ و ولهٌ و هيمان لتحير نظره في شهود الجماد " 18 ، يقول حمادي في الرباعية (24) من رباعياته :

تنطّع ... و صرّف عنان الظروف و باغت بها مجريات الصّـــــروف
فإن أورق الليل في راحتـــــيك تدثّت لك عاليـــات القطـــوف
..وسيق لك النور مغمى الجفـون و أعشى مداه سناك المخـــوف
فألفت بين " الهنا " و " الهناك " و بين المعاني ... و سر الحروف 19

يكفي أن هذه القصيدة المكونة من ثلاثين رباعية (30) هي مقامة على الليل الذي يتكرر هو و توابعه الدلالية ثماني مرات (1 ، 5 ، 7 ، 10 ، 11 ،22 ، 24 ، 29) ، و ضده النور الذي يتكرر و توابعه الدلالية أيضا ثماني مرات (1، 3 ، 8 ، 10 ، 12 ، 17، 24 ، 27) " و لهذا التقابل بين اللفظين دلالته الواضحة في الإيحاء بالصراع و النضال الإنساني الذي يتوقد رغبة في الكشف عن المجهول ، و في مقاومة الإنسان الفاني بغية إدراك عوالم الخلود و الأبدية "20، إن الشاعر ليوغل في عمق الليل ليبدد وحشته و يقطف النور ، هذا النور الذي يقف كاسفا أمام نوره الذي تبدت منه مخايـــــــــل الـروع (سناك المخوف) ، فبنوره الساطع انكشفت أمامه الحُجُبُ و انكسف الليل و تقاربت الجهتان (الهنا و الهناك) للتجلي ووضوح الرؤية،و في هذا الوقت بالذات تَغْنَى الذات امتلاء بحقيقتها وتزهو بوجودها .

تقاربت الجهتان لتآلف الحروف و معانيها ، و الحروف " سر الله في خلقه ، فالألف الفاعلة في الخلق بإذنه ، و الباء انبساط العالم الهيولاني لتقبل الفعل الرحماني ، و رُمِزَ إلى الفعل الأخير بالنقطة الموجودة تحت الباء ، إذ أن لكل مكان مهما صغر مركزا و هو العين الإلهية عبر عنها بالنقطة ، و التاء ظهور الفعل المتخفي ، فهي نقطة ثانية رفعت الأولى من تحت الانبساط الكوني إلى ما فوقها . و الثاء ظهور الثالوث المؤلف من الفعل و الفاعل و المفعول و هو واحد ، و الجيم لصفات الجمال ... " 21، و كما هو واضح كل حرف يحمل سرا من الأسرار الكونية فمن وعاها انكشفت أمامه الحجب و ذهبت المحن و حلّت المنح .

الليل بكل دلالاته يظهر ثلاثين مرة (30) في مجمل المجموعات الشعرية ، و هو مجمل ليالي الشهر ، كما أنه مجمل الرباعيات في (رباعيات آخر الليل) ، و آخر الليل توقيت مهم في حياة العارفين ، ففيه يتحقق قول شيخ العارفين محي الدين بن عربي (560 ه ، 638ه) " له النزول و لنا المعراج " فالله تعالى ينزل في آخر الليل إلى السماء الدنيا ليسمع دعاء الداعين الذين يعرجون بأدعيتهم و أعمالهم ، يبدو واضحا ان حمادي قد وعى التجربة الصوفية ، و هذا بما منح نصوصه من عمق ، و ابتعد عن التضمين بصورته السطحية البسيطة ، أو التناصات الفسيفسائية الخاوية القائمة على مجرد الاجترار ، و هذا ما منح

حمادي طريقة متفردة في الكتابة الصوفية ليست تقليدا للقديم ، و لا قدوة و ائتساء بشاعر معاصر.

د / الصوفية و الطبيعة :

لم تبخل الطبيعة على الصوفيين بجانبيها الحي و الجامد في ترقيهم الروحي و في بناء لغة اتسمت في الربط بين الروحي المجرد و المحسوس بعد أن خلعت عليها لبوس الرمز و التلميح ، فجاءت قصائدهم لا تختلف في الظاهر عن تلك القصائد التي وظفت الرموز الطبيعية ، و لكن الاختلاف يكمن في الباطن الذي لوحوا إليه من خلال الشكل الظاهري ، فلما استعمل هؤلاء الشعراء الصوفية مظاهر الطبيعة إنما أرادوا بذلك التعبير عن تجاربهم الروحية ، و ان الطبيعة يتجلى فيها الله تعالى من خلال تلك الكائنات التي " تستثير مشاعر الصوفية و نوازعهم بما فيها من اتساق و دلالة على عظمة الخالق ، قيل عن ذي النون أنه كان على ساحل البحر فلما جن الليل خرج فنظر إلى السماء و الماء فقال : سبحان الله ما أعظم شأنكما بل شأن خالقكما أعظم منكما و من شأنكما "22، و معنى هذا أنهم يشاهدون الخالق قد تجلى في أشكال عدة ، و هذا يعني سريان الألوهية في الطبيعة ، و هذا ما يعني عندهم وحدة الوجود " التي آلت لديهم إلى نسق نتبين فيه سريان الحياة و الجوهر الإلهي في الطبيعة جامدها و حيها ، و محاولة استبطان العلو المحايث على هيئة مفارقة لا تدرك إلا بالكشف العرفاني و تحليلا للعلاقة بين الوحدة و الكثرة ، و بين الله و الطبيعة و بناء كوزمولوجيا للعالم من حيث تصوره على نحوٍ إنساني مشخص ، و بعبارة أخرى تصور الإنسان على نحوٍ يشاكل العالم الكبير " 23 إذن الطبيعة من رموز الحب الإلهي وظفها الشاعر الصوفي بقصد إسقاط مواجيده ، و يتجلى حضورها في مظهرين اثنين :

مظاهر الطبيعة الجامدة .

مظاهر الطبيعة الحية الزاخرة بالحركة .

ففي الأول يصف " الشعراء الدمن البالية و الطلول الدارسة التي تغير معالمها و تطمسها سواقي الرياح ، و الصحراء المترامية و قد تطابق مع الأفق الممتد في تماس و التحام و الجبال الرعن ، بتنوع ألوانها بين جدد بيض و حمر و سود " 24 ، و في الثانية تتمثل في " السحاب المتراكم تسوقه زواجر الريح بعد جفاف محل فيخرج من خلاله الودق ، و شآبيب المطر ، فإذا الأرض رابية مهتزة بالكلأ و النبات ، كما تلم بالطبيعة الحية في وصفهم ما كانوا يحملون من أجمال و نوق و أفراس... " 25 ، " و صاغوه في نسق كوزمولوجي أسقطوا عليه طابع التعشق الكوني الذي حللوه من خلال ما يسمى بالمحيل و تناكح العناصر المفضي إلى التوالد و قد اعتبروا هذا التناكح الكوني بمثابة علم خاص بالتوالج الساري

في كل شيء " 26، و بهذا خلع الصوفيون صفات الإنس على الطبيعة و حملوها أسرارهم الغنوصية بالذات كما حملوا الأنثى روح تجربتهم ، و هنا نجد أن رموز الطبيعة تتقاطع و البعد الأنثوي ، و قد يتعدى الأمر إلى أن تحوي الرموز الأنثوية الطبيعة برموزها .

يقول حمادي في قصيدة (قراءة في كتاب الإنسان الكامل) :

أمدُّ .. أعانـــــقُ لحـــــن المطاف و أرقى .. و أرقى مدار السهام
(...)أشطآن ذاك المـــسار البعيد أغيثي و ابقي رحيـــق الغـــرام
سألحق نجمي برغم انكســـاري و ألقى جلال المدى بالقيـــام
(...)حبيبي و أنت الحبيب الحبيب و أنت اكتمال الفدى و المرامي !
نفضت اكتواءة جسم مســـجى على شفتيك فخذ باحتشامي ،
هصرت انفعالة صحوٍ مـــرجى علـــى راحتيك فجد بالغمام
أتكبر في الصمت آهات جـــرح و أنت طبيب الضيا و الأنام ؟
فقبض التشنج من خافـــــقي رهين استجابة صمت الخصام 27

من خلال هذه الأبيات نلفي استعمال لعناصر الطبيعة (الشطآن ، المطاف ، النجم ، المدى ، الغمام ، الضياء) ، إلا أنهـا اقترنت برمز المرأة الحبيبة التي يرقى من أجلها ، و ما الحبيبة إلا التي يفنى الجسم في طلبتها (الذات العليـــة) ، و ذلك أن حقيقة الذات العلية تتجلى في كل ما سواها من مظاهر هذا الوجود ، فالوحدة –بلا شك- تتجلى في الكثرة المنتشرة في الطبيعة ، و هذه الحقيقة تمثلها نظرية شيخ العارفين ابن عربي فيما يسمى عنده نظرية المرآة ؛ فالطبيعة بعوالمها " صور في مرآة واحدة بل صورة واحدة في مرايا مختلفة فما ثم إلا حيرة لتفرق النظر و من عرف ما قلناه لم يحر ، و إن كان في مزيد علم فليس إلا من حكم المحل ، و المحل عين العين الثابتة ؛ فيها ينبوع الحق في المجلى فتنوع الأحكام عليه ، فيقبل كل حكم ، و ما يحكم عليه إلا عين ما تجلى فيه "28، فكما هو واضح لقد أحدث الشاعر مزجا بين رمزين من رموز الحب الإلهي (الطبيعة و المرأة) ، بحيث يعز أن نجد نصا صوفيا اختص برمز الطبيعة غير مقترن برمزية المرأة ، إن الجمع بينهما يرجع إلى كون النشأة من الأركان الأربعة المسماة أخلاطا 29 .

و على هذا نجد حمادي يستفيد من مظاهر الطبيعة الجميلة الزاهية التي عاينها في رحلة فراره أيام الاحتلال الفرنسي إلى تونس ، و في مسقط رأسه قسنطينة ، و الأكثر من ذلك طبيعة الأندلس التي خصها الله تعالى بالفرادة و التي شاهدها الشاعر عيانا و تحسّر على فقدها ، فنوع أساليب تغنيه بها و زوّدها بما يسري فيها من التجلي الإلهي .

و من مظاهر المنحى الصوفي عند حمادي مظهرين هما من مظاهر متصوفة العصر : ألم الارتحال الدائم في سبيل الكشف .

الاتحاد بالوجود .

إن حمادي واحد من الشعراء القليلين الذين أشربوا هذا الفيض و بخاصة في مجموعته الثانية و الرابعة ، و بالأخص في مجموعته الأخيرة (البرزخ و السكين) " من خلال الرؤية الشعرية و الحلم الواعي يرى متصوف عصرنا الواقع الكائن و الواقع الممكن ، و هو بذلك يخترق حجاب الزمن الآتي إلى الزمن المستقبل فيؤدي بالنسبة لعصره الدور القديم ، دور النبوة "30.

- ألم الارتحال من أجل الكشف : للصوفية ميل خاص للترحل و السفر المستديم " لأنه وسيلتها إلى الاتصال بالذات الإلهية ، و في ظل هذه الرحلة تنتعش روح المريد ، و تتعزز الصلة بين العبد و خالقه " 31، إن الرحلة عند الشاعر حمادي تمتزج كما عند الصوفية بالطبيعة و عناصرها ، و بالجانب الأنثوي ، يقول في قصيدة (قراءة في كتاب الإنسان الكامل) :

حملت إليك سفاري الطويلة و شعلة صدرٍ صريع المدام
حملت إليك براق الطواف على جبل الفتح بين السهام
(...)أأحسك لحنا و أنت مداه و أكتم جرحا و أنت فطامي ؟
رحلت مع الدرب عبر البروج و أومأت من شرفةٍ للأنام ،
و أهرقت عطرا من المعجزات برئ السراب...غيور الحطام 32

إذا وقفنا عند المعنى العام للفظة (رحل) ألفيناها لا تتعدى الخروج عن التنقل المكاني ف" الرحل : مركب للبعير و الناقة ، و جمعه أرحل و رحال .

و من الواضح أن التصوف يحمل من الرحلة الشيء الكثير فهو نوع من السفر أو الترحل ؛ لأن روح الصوفي تعرج و ترقى في عالم الملكوت و الحضرة الإلهية ، و لا يصل في رحلته إلى غايته إلا عن طريق المجاهدات و الرياضات الروحية .

الشاعر حمادي مسكون بالترحل و ذلك واضح من أول مجموعاته الشعرية (الهجرة إلى مدن الجنوب) ، أما عن الرحلة بمنحاها الصوفي عنده ، و بما وقفنا عنده بعملية الإحصاء المُقاربة و جدنا عشرين رحلة (20) . لقد عبر عن سفره في المقطع المنتقى بالسفر الطويل (حملت إليك سفاري الطويلة) ، إذن هو إقرار من الشاعر على أنه حمل عصا الترحال ، و يبدو أن سفره طويل و شاق ، و لكن الرجل مصروع بشرب المدام ، و الصرع عند الصوفية صحوٌ ، ولقد أشرك الشاعر عناصر الطبيعة الحية معه في هذه الرحلة نحو الكشف (جبل ، الدرب ، البروج ، السراب) ، و في الأبيات الموالية لهذا المقطع يفصح عن عذابات هذا السفر من تاريخ جميل يؤرقه ضياعه :

(...)أفتش دوما ، أفتش أفنى ، و أبحث ، أطرق ، تحت الكلام ؛

فلا نطقت من جناحي الجراح ، و لا ابتعدت من طريقي الأمامي .
إلام أذيب المـــــدى في ضلوع ؟ إلام أقرّب نذرا عظـــــــــامي ؟
إلام تقلبني الذكـــــريات ؟ على بـــــــرزخ النــور بين الخيام ؟
أأقطف منك غروب الجـــواب و أسلب منك شروق السلام !33

تبدو حيرة الشاعر واضحة بين يدي سفرته هذه و هو المسكون بعبق الماضي الجميل ، هي تساؤلات ختمها متعجبا مقدما ثنائية ضدية :

غروب الجواب ≠ شروق السلام

إن الغروب يحمل من الغرابة الشيء الكثير ؛ فرحلة الشاعر لم تنته بالفائدة التي كان يرجوها لأنه سُلب الجواب عن سؤال كان يود الكشف عن حقيقته ؛ إذن الواضح أن الشاعر لم يجن من رحلته غير التعب و الضنى ، فمعاناته هي معاناة كل صوفي ، و عذاباته في أثناء الترقي -فقط- لأن سفر التمتع يختلف عن سفر الكشف .

رحلة حمادي ليست رحلة مادية و إنما هي رحلة روحية تضرب في عمق التاريخ تريد أن تنزاح بالكلية عن الواقع الاجتماعي المرير " و تحطيم جدرانه الصلبة التي تعيق حرية الروح ، و انطلاقه إلى عوالم الجمال المطلق ، هذا الجمال الذي لو أدركه السالك لنال لذة ما بعدها لذة " 34، لكن الراحل المسافر ستصيبه الصعقة من هول الاكتشاف هذا إن وصل إلى حدوده ،كما وقع للنبي موسى –عليه السلام- حينما خر صعقا عند الجبل ؛ حيث لم ير الحقيقة و إنما فعل الحقيقة و أثرها ، لذلك يبقى الراحل الباحث عن الكشف أبدا في عذاب سرمدي ، لا تهدأ نفسه ، و لا يقر قراره ، و يقرُّ بذلك الشاعر في رباعية من رباعياته :

قدريني . . . و قدّري ما أعاني شرعة التيه تقتضي ما اعتراني
أنت أحكمت للرحيل مطـــــافا شايع البون ... بالنشيج براني
أنت أتلفت للقاء طـــــريقا شفقيا ضيـــــاؤه قد أراني
إن يك النبت في العراء هشيما فالمعنّى كما ترينْ .. تـــــــراني 35

كثيرٌ من ألفاظ هذه الرباعية تشي بمعاناة هذه الرحلة (أعاني ، التيه ، اعتراني ، شاسع البون ، النشيج ، براني ، أتلفت ، العراء ، هشيم ، المعنّى) ، إذن أكثر من نصف ألفاظها يعبر عن المشقة ، و في رباعية أخرى يبدأ ملتمسا من حبيبته النهي عن العودة إلى آلامه و معاناته التي رمز إليها بالظلام :

لا تعيدي على الظـــــلام ظلامي أنت أقلعت من هشيم حطامي
أنت أبحرت خلف ألف غـــــمام ساعة الصفر مذ ركبت هيامي
رحلة الصبر نوبة من صخـــــورٍ كسرت ألف موجة من غرامـي
فاركب النور إن تلاطم مـــــوجٌ حَميَتْ فيه معضـــــلات الملام 36

يبدو الشاعر رافضا بالإطلاق للظلام ؛ لأنه لا يمثل سوى (الهشيم و الحطام) ، طالبا النور برغم صعوبة المسلك و شدته .

الظلام ≠ النور

↓ ↓

التأخر الحضاري التقدم الحضاري

و لا يكون (النور ⟸ الرقي الحضاري) إلا بالمجاهدة و المغالبة لصنع التفرد ، و هي الحالة نفسها عند المتصوفة .

فرحلة الشاعر حمادي المادية إلى بلاد الأندلس ولدت لديه المفارقة المدهشة التي ولدت عنده بدورها الرحلة الروحية (النفسية) التي يريد من خلالها الانطلاق بأمته من عقال الرجعية و التأخر ، أو على الأقل الرجوع إلى الماضي التليد .

هي الرحلة نفسها و هي الهموم ذاتها التي نجدها عند الشاعر في رحلاته ذات المنحى الصوفي ، يقول في (بكائية على قبر التحدي) :

(...)قبر التحدي سألت اليوم هل بقيت ... من شاهديك بروق الأمس تنتثر ،
أم هل تعطر وهج الذكر مرثية ... خفاقة اليأس ينمو فوقها السهر ؟
أم هل تسامت إلى الأجواء أدعية ، ... جوفاء تسأل أين العود و الوتر ؟ ..
(...)ناديت للنور غامر فوق تربته، ... و استجمع الوثب ، و اركض أيها السفر ،
ما زال يوم من الأيام تركبه، ... غصبا و قصرا ؛ فهاجر أيها المطر !
حمّلتنا الغيب و الإشراق ننقله، ... للخَافِقَيْن ؛ فذكّر أيها القمر !
قد جئتك اليوم من أسفار غربتنا ، ... فانهض و سافر مع الأفلاك يا قدر[37]

أول ما يلفت النظر في هذه القصيدة هو عنوانها : البكاء ، هذا الذي يكون على من يقبر و يهال عليه التراب و ينتهي إلى غير رجعة ، و القبر يعكس على الهوادة و السكون التام ، و لكن أن يحمل القبر التحدي فهنا مكمن العجب . و القراءة المتأنية لمعنى القبر في هذه القصيدة تحيلنا على رمزية القبر ؛ الذي هو الموت الحضاري العربي ، و بخاصة أنه ربطه بلفظة الأمس ، و كما هو معلوم عند النحاة أن لفظة أمس إذا عُرِّفت نُكّرتْ ، و الشاعر بهذا لا يعني أمس الذي يأتي بعده اليوم ثم الغد ، إذن لا يحيل على يوم بعينه ، و إنما هو حديث عن ماضي الأمة بأسرها ، الذي راح الشاعر يستجديه أن ينثر بعضا من بروق الأمس ، فيومنا صار عبارة عن أدعية متواصلة ترفع من أجل عودة الماضي الجميل .

إن الشاعر انتهى من رحلته الشاقة في غربة الأمة من دون جدوى فرمى عصا ترحاله ، آمرا القدر أن يسافر بدلا عنه ، و معلوم أن القدر لا تستطيع قدرة أي مخلوق أن تثنيه أو

تؤجله ، إذن شاعرنا بعد تطوافه رأى الأجدى الاستسلام للقدر ، انتهى من رحلة العذاب إلى اليقين .

و كما لاحظنا مع جميع المقاطع المنتقاة أن رمز الخمرة و رمز الرحلة يربطها الشاعر دوما بمظاهر الطبيعة ؛ لأن الانطلاق منها و الانتهاء (بروق ، الأجواء ، النور ، تربة ، ظلمة ، المطر ، القمر ، الأفلاك) .

رحلة حمادي رحلة نفسٍ متعبةٍ من حاضرٍ مهترئٍ ، ترجو الوصال بتاريخ قوي عريض ، و نفسه هي نفس كل مثقف عربي حر يحمل هموم أمته ، عاينت حضارة مدن الشمال فاصطدمت بواقع مدن الجنوب .

الاتحاد بالوجود :

إن الاتحاد يعني أن (أ) قد التحم ب (ب) و صارا واحدا ، و الصوفية " لم يذهبوا بالاتحاد مذهب أصحاب الحلول ، و إنما قصدوا بها فناء العبد في الحق " 38 و الحق متجلٍ في مخلوقاته ، فأينما يمضي الصوفي يرى نفسه في كل شيء من مخلوقات هذا الكون الفسيح الرائع ، الذي هو دليل على الله " إن هذا الحضور الكلي و المهيمن هو ما يطغى على حال الكائن الفرد فإذا به يتلاشئ في لحظة التجلي و يعلن ، و قد اكتشف عظمة هذا الحضور ، فناءه و ذوبانه في خضم هذا الوجود الإلهي الذي هو قوام الوجود المادي أصلا . فالصوفية الفانون في الله قالوا لا موجود إلا الله ، فهو الشمس ، و الوجود المادي هو الظلال ، و كما أنه لا ظل بلا شمس كذلك لا وجود للعالم من دون الله " 39، و يتضح من هذا أن لا انفصام بين خالق و مخلوق ، و أن الوجود و بكل ما فيه فرع له اتصال وثيق بذلك الأصل ، و لقد أنشد (الحسين بن منصور الحلاج) ، قائلا :

عجبت منك و مني يا منية المتمني
أدنيتني منك حتى حسبت أنك أني 40

و بدأ حمادي قصيدته (يا امرأة من ورق التوت) بما انتهى به الشطر الثاني من البيت الثاني للحلاج :

توهّمْت أنك أني (...)
يا جسدا محفوفا
بالظلمات ، 41

وقع الاختلاف في الفعل (حسبت) الذي صار عند حمادي (توهمت) ، و الاختلاف في المعنى بيِّنٌ ، ف حسبت فعلٌ يتعلق بالعقل انطلاقا من افتراضات يفترضها المشاهد ، في حين التوهم يكون عند غياب قوة البصيرة ، و بخاصة أن من يقف أمامه صورة بلا ملامح واضحة

، صورة تلفها الظلمات ، و قد يشتد الوهم بصاحبه حتى يصير مرضا ، و كثير هم الشعراء العشاق الذين أصابهم الوهم بالجنون .

يقول في الرباعية الثالثة و العشرين (23) من رباعياته :

تكورت حتى احتويت الوجودا و ألهمت حتى افترعت الحدودا
و جئتك "بالعرش" طوع ابتسامة لأسقيك فيه اغتصابا ودودا
...مددت لك الصدر جسرا لترقى إلى "سدرة" الوعد كيما تسودا
فإن خانك الحظ في المحصنات فلحن المعاصي يبيح المزيدا42

الكون كله كرة بيضاوية الشكل و بما يحيط به من شموس و أقمار تابعة ، جاء الشاعر بصفة لهذا الكون الكروي الجميل هي (تكورت) ، و التكور تعبير صادق عن التوحد بالوجود ، و صورة من صور جعل الكل شيئا واحدا بتمازج أشياء العالم ، و" بذلك تصبح اللغة قادرة على تخطي الواقع و علاقاته نزوعا لاحتضان التوحد الداخلي بين الذات و أشياء العالم في نظام خاص و رؤيا جديدة للحقيقة ، أهم ما يميزها هو الاتحاد بالوجود و الامتزاج به " 43و هذا الاتحاد يفضي إلى الإقرار بالوحدانية في صورة الرقي و العروج إلى (سدرة) و (سدرة المنتهى) تعبير عن الارتفاع و العلو المطلق ، لقوله تعالى : (عندها سدرة المنتهى) ، و الربط واضح في هذا المقطع بين الوجود (العالم) و الخالق ؛ لأن الكون ظل لشمس الخالق ، و يقر الشاعر أنه بهذا الاتحاد قد ذابت أمامه كل الحدود و طُويت كل المسافات (ألهمت حتى افترعت الحدودا) ، فأين تكون و الحدود و الكل واحد ؟ ، حيث ينتهي " المسافر من رحلته و رفعت عنه أعباؤه و جعل الشهود العياني الدال على الوجود الجواني للحق في الخلق . و السكينة نهاية المطاف بكعبة الصدر ، و قد تم التجلي فلم يعد ثمة حاج و لا كعبة و لا صدر و لا قلب " 44

و لا يخلو معنى الاتحاد بمعنى الأنوثة ، يقول الشاعر في قصيدة (قراءة في كتاب الإنسان الكامل) :

لأنك قربي مسكت اهتمامي لأنك حولي فرضت انسجامي
لأنك فوق شفاه الورود ، طريٌ السؤال ... سليم القوام
لأنك همس على ساحلي يجيش و يعلو بقدر المنام .
فأنت استكانة جذعي الفقير على مذبح النور تحت الركام ،
و أنت المدار بقرب المجاني تساق إليه أكف العوام 45

إن الشاعر يحس بمحبوبه يحوطه من كل الجهات و يجده في كل شيء جميل لذلك أحس بالاطمئنان (قربي ، حولي ، فوق شفاه الورود ، همس ، استكانة جذعي ، أنت المدار) ، فلولا هذا التوحد لكان الشاعر طائش اللب حائر ، إن الله تعالى سبحانه جل شأنه " لا

يمكن فصله عن الكون ، و المعقول أن نقول إنه نوره ، و التلاحم واقع إلى درجة أنه لا يمكن القول إن شيئا دخل في شيء ، أو خرج منه أو وقع عليه ، أو ارتفع عنه ، إنه هو سبحانه وريث الأجزاء و الأبعاض و الزمان و المكان ، و تفريده توهم محض و خيال كلي لا سبيل إلى تحققه في عالم الواقع . قال سبحانه (إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى) ، و الوادي الجوف من الأرض ؛ إي انطو على نفسك يا موسى ترني هناك و لا ترى نفسك . و خلع النعلين طرح للنفس و الجسد ، و هو فناء ، فالتفريد هنا إثبات وجود الحق و نفي ما عداه " 46، و لا يكون الاتحاد حقيقيا إلا بمعرفة حقيقته و إيمان عميق بالواحد ، فطالب التوحد " إذا ما استوت لديه الأضداد في تكاملها و انسجامها ، و توحدها الروحي العميق ، عاد من رحلته ليشهد الله في كل الوجود ... " 47 و هذا ما جعل الشعر المعاصر يستقي الكثير من رموزه من التصوف .

ه / الرمز الأنثوي :

و ينعت عندهم ب (الغزل الصوفي) ، " ليس هذا الحب سوى الرغبة في الإله المتجلي في المخلوق ... و يمثل هذا الضرب من الحب الحوار الأبدي المعبر عن اقتران القدسي و الإنساني ، و في الحب الروحي يلتمس المخلوق الوجود الذي يتكشف في صورته ... و ليس للمخلوق في هذا الحب الروحي غاية أو إرادة سوى أن يتطابق مع المحبوب "48، و تعد المرأة لدى الشعراء الصوفية رمزا من رموز الحب الإلهي وظفوه في شعرهم و عبروا به عن حبهم لله بأسلوب الغزل العفيف مرة ، و بأسلوب الغزل الماجن ذي الطابع الشهواني مرة أخرى ، و لكن ما يميز الغزل الصوفي أن المرأة غير مقصودة لذاتها ، و إنما لكونها محلا لتجلي المحبوب فيها ، إذ أن هذا النوع من الغزل " نسق شعري مغاير لذينك النمطين من الغزل ، فنحن نلمس فيه تساميا إراديا من قبل المحب عن الرغبة في ممارسة الفعل بالمعنى الشبقي ، و يرد فيه الجمال الأنثوي إلى الجمال المطلق الذي لا تعين له ، و يتخذ فيه المحسوس سبيلا إلى اللامحسوس و الداثر الفاني وصيدا إلى الأبدي الباقي و تمتزج فيه تجربة الحب بأفكار فلسفية و خواطر تأملية حول الحب ، و علاقته بالاتحاد و عن كيفية امتزاج النفس بالمُثل و المعقولات حتى تستهلك في النور الإلهي الغامر " 49 .

إن المبادئ الفلسفية الأساسية التي تقوم عليها الفلسفة الصوفية مبدأ مفاده " أن أهم صفات الألوهية ليست الإرادة المطلقة المسيطرة على كل شيء ، بل الجمال و الحب المطلقين المنبثّين في سائر أنحاء الوجود ، و العالم في نظرهم مظهر من مظاهر الإرادة الإلهية من غير شك ، و لكنه فوق ذلك مرآة ينعكس على صفحتها الجمال الإلهي ، و صورة يتجلى فيها الحب الإلهي ، والله الذي صوره أوائل الزهاد بصورة (المعبود) الذي يجب أن يذل له العبد و يخشاه ؛ صوره هؤلاء بصورة (المحبوب) الذي يحبه العبد ، و يناجيه ، و

يستأنس بقربه ، و يطمئن إلى جواره ، و يشاهد جماله في قلبه ، و في كل ما ظهر في الوجود من آثاره " 50 ، و لعل في مقدمة هذه الآثار الظاهرة التي تبرز بشكل كبير و مثير المرأة في صورة تجل للجمال المقدس . و شعراء الصوفية في غزلهم استندوا إلى مرجعيات قديمة ؛ و هي التغزل بمفاتن المرأة ، و لكنهم سموا به إلى الجانب الروحي الذي يمثل القداسة و الألوهية ، و بهذا ينأى بعيدا عن إغراءات الجسد و هنا نجد الشبه كبيرا بين الغزل العذري الذي يتعلق فيه المحب تعلقا مثاليا بمحبوبه ، و الغزل الصوفي و خير من يمثل هذا الفيض من العشق الصوفي (ابن عربي) في (ترجمان الأشواق) ، و من أمثلة ذكره لمفاتن المرأة ، قوله في قصيدة (سلام إلى سلمى) :

فأبدت ثناياها و أومض بارق فلا أدر من شق الخنادس منهما 51

يبدو من ظاهر البيت أن الشاعر يشير إلى امرأة أظهرت عن ثناياها ، و هي صورة فيها من الإغراء الشيء الكثير ، و أومض منها بارق يشي بأن الإغراء أتى أكله ، و كارب أن يمطر بمطر الوصل ، و البرق أول نُذُر المطر ، و هنا التبس الأمر على الشاعر و لم يع من أمره شيئا ؛ من شق الخنادس (ظلام الليل) ، هل الثنايا أم البرق الصادر منها .

أما النظرة الصوفية فلا يبدو منها ما فهمناه من المعنى الظاهر ، فالبيت يحوي رمزا يعبر من خلاله عن ذواقه الروحي و أحواله عند حضور الحقيقة الإلهية فيعبر عن هذا الحضور " لما أضاءت زوايا كوني كلها و أضاء هيكل طبيعي ، و أنا في مقام حكمة متجلية من حقيقة إلهية في صورة مثالية في مقام بسط فتبسمت هذه الصورة فأشرقت أرضي و سمائي بنورها و استنار ليلي و انفق معها التجلي لتبسمها فلم أدر ممن أشرق كوني منهما ، فالتبس علي الأمر في ذلك "52، لقد جعل ابن عربي الليل ميقاتا لظهور الحقيقة الإلهية ؛ لأن " الليل هو الحالة الأصلية للأشياء ، و ميقات التجلي الإلهي " 53 ، و بهذا يبدو أن الليل حجاب للتجلي ، و البارق مركز لهذا التجلي ، و هذا الأخير أول ما يبدو في القلب من أنوار التجليات التي هي " انشقاق دائرة الوجود عن سرها و هو المركز . والعملية أشبه بتفتح برعم الورد كاشفا وجوده و لونه و شذاه "54، و يبدو واضحا أن الشاعر إذا " نظم بيتا في امرأة كصورة شُخِّصَت له ... فقلبه متعلق بصاحب الصورة الذي هو خالقها كما يفعل المحب مع محبوبه في الدنيا حين يحب أشياءه ، و قد يلثم المكان الذي جلس فيه ، أو شيئا مرت عليه يداه "55.

إن الشاعر حمادي انطلق في مجموعته الأولى بالغزل الحسي من (ذكر القوام ، الشعر ، الثنايا ، اللمى ، النهود ، العناق ...) ، يقول في قصيدة (إلى العيون الحور ... القسنطينية) :

هذا الجمال قد اشرأب سناؤه متلألئا تحت الخمار الأسمـــــــر
فالخد قد فتق اللثام بنـــــوره و الصدر أينع بالشهي المثمر

و الجيد في ظل النقاء منـــعم يهفو بنورٍ كالسنـــــاء النيِّر
و العين من تحت الخمار كرمية تروي الموله بالسهام البتر

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

هلاَّ سفرت عن المحـــــيّ إني أحيا به مثل الصباح المسفـر
لا تحسري فضل اللـــثام فإنه قد لفّ ثغرا يزدهي بالجـــوهر 56

و الألفاظ الموظفة تشي بما يشتهيه الشاعر الشاب من الحور القسنطينيات (الخد ، الصدر ، الجيد ، العين ، المحي ، الثغر) ، و هي عادة الشعراء إذ يبدأون بالغزل الحسي ، و ينتهون بالغزل الروحي (الصوفي) بعد الترقي ، و يمثلُ هذا الترقي الروحي في آخر مجموعاته (البرزخ و السكين) الذي أشرب فلسفة صوفية بعيدة الغور .

و في بعض قصائده يجمع بين لغة الحب الحسي و الحب العذري ، جاعلا في ذلك من محبوبته معراجا نحو الذات العلية ، مستلهما الطور ؛ الجبل الذي وقف عنده الكليم موسى -عليه السلام- في الصحاري ، يقول في الرباعية الثالثة عشرة (13) :

يكبر القول في اجتناب المنافي و انتحاري على هواك الخـــرافي
هاجس السحر مفرطٌ في التجني بين نهديها سيـــــــله من عفـاف
نبرة العطر أثقلت شفتـــــــيها و اكتفى الظرف بانتهاب المرافي
هو وجدٌ ... بل فتنة قد تحدّت حكمة"الطور"و اغترار"الفـــيافي" 57

يشير حمادي في هذه الرباعية إلى السحر القاهر الذي يرزح تحت وطأته من جراء هوى محبوبته الخرافي ، فاعتزم الانتقال من منفى إلى آخر ، و من فيافي إلى أخر بحثا عنها ، و طلبا للذة المسكرة بين نهديها ، غير أن الباطن غير الظاهر في هذه الرباعية ، و غني عن البيان أن ذكر (الطور) و (الفيافي) ، في الشطر الأخير من الرباعية له من الدلالة الشيء الكثير و " الطور جبل في فلسطين ، و قصة موسى هي قصة السالك قبل وصـــوله إلى مجمع البحـــــرين أو عين اليقين ، و الجبل هنا للعلم ، إذًا سير موسى كله كان من اجل طلب العلم " 58 ، إذن محبوبة الشاعر تبدت في أروع صورة إنها الحكمة ؛ إنه العلم الذي يشقى في طلبه السالكون المدلهون ، لكل " سالك طورٌ ، و طوره ضميره الذي يكون في طور العقل العادي ينتقل فجأة إلى طور العقل القدسي حيث تتسع الآفاق و تفتح مغاليق الوجود فإذا الصوت الجزئي صوت كلي " 59 .

يقول في الرباعية العشرين (20) :

كم يتيه ... و كم يطول سجودي بين نهـــــديها ... لذة المـــوعود
هي غيب و فكرة في التجـــلي من رؤى الصحو ...أو لظى العنقود
هي في الطهر لعنة من عفـــاف بالترجي...و بالهـــدى مـــوقود

سنة الكون أن يظل سجـودي مُقْذَع الشوق في هوى المفـــــقود 60

الشاعر مهتبل بالنهود يطلب اللذة التي يسجد من أجلها طويلا ، و يعلم أن وطأها لا يتم إلا بالطهر ملعون من يصفها بغير العفة ، فهي رمز الهدى ، غير أن الشاعر لم ينل وطره و يحصل له مقصوده لفقد من هو مشغوف مولّه بها ؛ لأنه يعلم يقينا أنها سنة كونية فلا بد من تعب و مشقة و عذاب " و كل عذاب مصيره إلى عذوبة كما قال ابن عربي " 61 ، و لعل الذي يستوقفنا في هذه الرباعية المصطلحات الـصـــــــــوفية (سجود ، غيب ، فكرة ، تجلي ، رؤى ، الصحو ، لظى ، الطهر ، عفاف ، الترجي ، الهدى ، الشوق) ، هي اثنا عشرة مصطلح في أربع أبيات لنكتة دلالية تتعلق بأمر العبودية على مدار السنة ؛ فالأبيات الأربعة تجسد فصول السنة الأربعة ، و المصطلحات الصوفية تتوزع على شهور السنة ، فالشاعر تائه في طلب محبوبه غارق في السجود على طول الحول ، و السجود " تعبير كياني جسدي عن علاقة العابد بالمعبود ، لذلك يأخذ السجود وجوها تتعدد بتعدد حيثية وجوه الساجد ، فنوعية السجدة إذن تحددها حيثية سجود الساجد ، و يميز ابن عربي بين نوعين من السجود :

السجود الكلي أو السجدة الكلية

سجود الاختصاص أو سجود القلب

فالإنسان إذا سجد من حيث كونه مجموع العالم كانت سجدته : السجدة الكلية ، و هي سجدة العبد بجمعية حقائقه التي هي مجموع حقائق العالم . أما إذا سجد من حيث الوجه الخاص الذي يربطه بالحق فهو : سجود الاختصاص أو سجود القلب ، و هي سجدة العبد حال فنائه بالحق حيث لا أثر لكثرة " 62 ، لا أرى المقصود بالسجود في هذه الرباعية إلا السجود القلبي ؛ لأنه متصل بالخالق بطول السنة ، و لو انقطع هذا السجود كانت التعمية و الغفلة :

سجود الوجه ⟵ مؤقت محدود

سجود القلب ⟵ موصول متواصل .

و من امتلأ قلبه بحب الباقي زهد فيما سواه ، و أحس أن نجاته و ملاذه ليس في هذه الأرض الفانية لذا فكل ابتعاد عن السجود الموصول المتواصل (هو غفلة تضر أيما مضرة بهذا العاشق السالك) ، فالسجود " تمام العبادة ، فبعد التجلي و المرور بمقام الفناء يتحقق الإنسان بأن وجهه وجه الله ظهورا ، و الوجه مرآة بمعنى أن الإنسان يجد فيه صورته ، و لما كانت صورته صورة الله ؛ لأنه مخلوق على صورته و مثاله ، لذلك تحقق الفناء بأن صار الوجهان واحدا ... فالسجود هو التحقق بمقام العبودية التامة لله عز و جل " 63 ، إن الرباعية العشرون تجسد التوحيد بين الحب المادي و الحب الإلهي ، و المرأة فيما يرى

الصوفية تمثل تجلي الجمال الإلهي ، و السجود هو أعظم تكرمة يقدمها المحب بين يدي محبوبه .

و يميل حمادي إلى معانقة اللغة العربية بفيض صوفي كبير في قصيدته (تجربة في العشق مع اللغة العربية) :

و على الرموش السمر ترشق سوسنا متعانق الأنفـــــــاس يعبق بالندى ،
متهدل القبلات يطـــــفح نورها بالغيب بالإشراق .. بالمتفـــــــرد ،
بمخالب السبع المغـــير على الأسى يأبى التوسل و انتكاسة سجّـــد ،
بطهارة القلب المطلّ على الـــرؤى في فيضه الهيّاب لحـــــــن توعُّدي ،
بركوبه الأقـــدار فوق سحـــابة حبلى ببركان التحدي المـــــزبد
(...)هبة الحداثة هل يعيبك أنني للشمل أرقى ... لانتفاضة سؤدد 64

الشاعر يستقي مادة عشقه من القاموس الصوفي في لأروع تجلياته (النور . الغيب . الإشراق ، سجود ، طهر ، فيض ، أقدار ، الرؤى) ، ، و يبدو أنه لم يصرح باسم أنثى و إنما يومئ إليها بصفات مؤنثة (الرموش السمر ، ترشق ، متهدل القبلات...) ، و تبدو الصوفية في هذا المقطع صوفية تحمل من الثورية الشيء الكثير ؛ لأن الشاعر متألم من واقع اللغة العربية المتردي ، و يلعن هذا الواقع الذي حال بينه و بين محبوبته أن تبدو في الصورة التي يشتهيها عليها ، لذا فهو يعلن جنون الثورة التي ستكون ناسفة خاسفة في صورة رموز هي (السحابة) التي هي رمز الحياة و التجدد ، التي ستكون بركانا هو الانتفاضة الحقة التي ستعيد السؤدد .

إن السجود المذكور في المقطع ليس سجود التكرم ، و إنما هو سجود الذل و الاستكانة بين يدي الكسل و التخاذل .

و الشاعر في مجموعاته الشعرية الأخيرة لا يحضر رمز المرأة بصيغة الاسم المعروف (امرأة) ، و إنما يحاول الإيماء إليها بجملة من الصفات الأنثوية التي يحولها إلى رمز لمحبوبته ، و من تلك الصفات التي تكررت بشكل جعلها ملمحا أسلوبيا بارزا (القبلة و النهد) ، و هما من أبواب اللذة و المتاع الجنسي .

و / القبلة :

كانت القبلة تقصد لذاتها بشهوة الشباب في المجموعة الأولى ، و لكن القبلة هنا لها مدلولات صوفية خاصة ، إن الشاعر " يود أن ينتقل من المحسوس إلى ما بعد المحسوس ، و من الواقع إلى الحلم ، و من الظل إلى النور ، و إذ يغوص في عوالم القبلة ، فهو يتوحد بالكون بل هو و العالم واحد "65، و القبلة توحي فيما توحي إليه التوحد و الالتصاق التام ، حتى يحس أحدهما أنه الآخر لا فرق ، و تظهر القبلة بشكل ملفت للانتباه في قصيدة (

لا ، يا سيدة الإفك .. !؟) : حيث وردت بلفظها سبع مرات (07) ، و هي بعدد أيام الأسبوع ، إذن هي قبلة من طينة خاصة في شكل توحدٍ يذيبْ ، و حضورٍ كلي في الزمن " إن لمفعولها شبه بالخمرة و ما تهدي إليه ، فتكون نشوة التآلف بين الذات و العالم ، فهي المعراج الآمن ، و هي فاتحة الفتح ، و هي مفتاح الشهوة الكبرى ، و مدارها فُلْكٌ يتم فيه البعث و النشور" 66، إن السؤال عن القبلة سؤال عن شهوة التوحد :

أسألك الرعشة و الرجفة
من باب الغفران ..
أسألك
ما دون اللوح
و ما جن الصبح ،
و ما بين الأستارْ
أسألك سر القبلة
تمنح جهرا
أم في ستر الأسرار ..؟
أسألك الجمرة تُسرجُ طوعا
أم من نور الأنوار ..؟
أسألك فردوس القبلة
يؤويني من فيض الأخطار..
يمنحني اللحظة
و الخيط الأنقى
و السر الأبقى
من خرق الأطوارْ...
يمنحني الشفة العسلى
عبقا بريا
من زهر الأزهار...
يمنحني التجديف بمسرجة
من نور الطور
في سفر الأحبار
يمنحني الغيبة في القبلة ،
في المعراج

في كهف الأبرار 67

المتتبع لهذا المقطع يجد تقابلا في الفعال : أسألك وردت (5 مرات) و يمنحني (5 مرات) :

أسألك ≠ يمنحني

وواضح أن السؤال من الطلب ، و الطلب يكون بحسب طبيعة المطلوب منه ؛ لذا فمن المتوقع أن يكون بعد الطلب إما المنح أو المنع ، لذا فالشاعر رجاء تحقيق مُراده جعل الطلب موازيا للمطلوب ؛ لأنها طبيعة البشر ، حيث بدأ سلسلة المطلوب بفعلٍ من جنسها (يؤويني) . فكانت خمسة في مقابل خمسة فلم ترجح كفةٌ على أخرى ، أضف إلى ذلك أن الشاعر (الطالب) متلهف حرٌ القلب في طلب هذه القبلة ، و أمنيته أن تكون في السر إن أمكن فمع السر يكون الستر ، و " الستر ستر لمن لم يتجاوز المظاهر ، و كثير ما هم ، فالناس فطروا على التعلق بالمحسوس ، و المحسات شاغلهم . لذلك دعا الله إلى التفكير في خلق السماوات و الأرض ؛ أي أن يبدأ الإنسان بتخطي الظاهر إلى الباطن و المحسوس إلى المعقول " 68 ، و الولوج في السر يحتاج إلى التدرج و العناية الخاصة ؛ لأن هم المتدرج المكاشف الكشف ؛ و المكاشف من وجهة أخرى له في رحلته حاجة ماسة إلى النور ، لذا استوحى الشاعر قصة موسى النبي –عليه السلام- في الطور حين تجلت له القدرة الإلهية :

يمنحني التجديف بمسرجة
من نور الطور
في سفر الأحبار

و لقد سبق الحديث عن الطور في حديثنا عن الرحلة ، و قلنا أن لكل سالك طورا ، و ما طلب القبلة إلا إلحاح على طلب المعرفة ، و يتجلى دلك في (يمنحني اللحظة ، الخيط الأنقى ، السر الأبقى) ، و السر الأبقى هو سر الأسرار ، و يتبدى من كل هذا أن القبلة عند الصوفية رمزٌ لما يُلقى في نفس العارف من أهل التصوف من العلوم الإلهية و المعارف الربانية ، و القبلة يتبعها اللمى (الريق) :

يمنحني الشفة العسلى
عبقا بريا
من زهر الأزهار ...

الذوق العسلي ينتج عن اللمى ، و اللمى التابع للقبلة رمز للعلوم الإلهية الذوقية التي تظهر للصوفي العارف ، إنها المعارف التي يستنبطها من مصدرها (زهر الأزهار) ؛ إنها المعارف الحاصلة من التجليات الذوقية. المعرفة التي تمنحها القبلة التي هي الفردوس الذي يحميه

من فيض الأخطار ، و الفيض يوحي بالكثرة ، و الأخطار التي قد تجابه الباحث عن الكشف ، هي مخافة الخطأ الذي يجعله ينحرف عن جادة طريق الرحلة .

بقول في القصيدة نفسها متحدثا عن قبلة الباحث عن المعرفة :

هي القبلة حفار يقتله الصخر
ينوء بأسرار الكهف
فأس صيفي ينحت من جسد
تمثال الرغبة و الظلمات...
يفترس الشفة الظمأى
يهوي ما بين الجهر و الهمسات.69

تبدو القبلة في هذا المقطع مجسّدة فاعلة إنها (حفار) بصيغة المبالغة ، تتحول إلى حفار يتعمق المعنى طولا ، و ما دامت القبلة حفّارا في الصخر فإن الأمر يبدو صعبا و دونه خرق القتاد ، و يحتاج إلى مكابدة و جهاد للوصول إلى أسرار الكهف ، و الكهف رمز للمعارف المخبوءة ، " لا يصفو قلب المريد الصادق ، حتى يصير ككلبِ أصحاب الكهف ، فيربض بعتبة الله تعالى و يسترسل معه ، فالمؤمن الحق الذي ينتظر خروج الحق عليه بمنته و عطاياه " 70، إذن يبدو الشاعر طالبا للمعرفة في كل مضانها ، غير أنه من الواضح أنه يطلبها بعنف ليخفف شدة التوتر الذي يسكنه ، و المعرفة أنثى ، و يترجم ذلك ابن عربي في ديوانه قائلا :

إن الأنوثة من نعت الرجال لذا تراهم يحملون العلم في الصور
فيصبحون حبالى حاملـــــين به حمل السحاب لما فيها من المطر 71

إن التعبير الصوفي بمعاني الغزل أوصلهم إلى " الحد الذي أخرج بعض نصوص الشعر الصوفي عن سياق الحب الإلهي و أدخله في سياق الحب الإنساني الحسي "72، و هذا ما كنا وقفنا عنده في القبلة .

الإحالات :

1/ينظر:رجاء عيد : في لغة الشعر.ص12.11.

2/ابن عربي:الفتوحات المكية.ج1.تح:أحمد شمس الدين.دار الكتب العلمية.لبنان.ط1.ص189.

3/جيلير دوران:الخيال الرمزي.تر:علي المصري.المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع.بيروت.ط2. 1994. ص11

4/القشيري عبد الكريم:الرسالة القشيرية.طبعة القاهرة.1330. ص31.

5 /السراج الطوسي:اللمع غي التصوف.القاهرة.1960. ص414.

6/الكلاباذي:التعرف لمذهب أهل التصوف .القاهرة.1960. ص88

* لقد أشار إلى ذلك الكلاباذي في قوله:"إن للقوم عبارات تفردوا بها و اصطلاحات فيما بينهم لا يكاد يستعملها غيرهم". مثل (المقام ، الوارد ،الحال...)التعرف لمذهب أهل التصوف.ص111.

7/ينظر:حسين واد:جمالية الأنا في شعر الأعشى الأكبر.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء.المغرب.ط1. 2001. ص83.82.

8 /تحزب العشق يا ليلى:178.177.

9 /عاطف جودة نصر:الرمز الشعري عند الصوفية.ص370.

10 /وفيق سليطين:الشعر الصوفي بين مفهومي الاتصال و التوحد.دار مصر العربية للنشر و التوزيع.القاهرة.ط1. 1995. ص109.

11 /الهجرة إلى مدن الجنوب:ص30.29.

12/محمد صابر:جماليات القصيدة العربية الحديثة.منشورات وزارة الثقافة السورية.دمشق.ط1. 2005. ص44.

13/عبد المنعم الحفني:الموسوعة الصوفية.مكتبة مدبولي.القاهرة.ط1. 2003. ص850.

14/ينظر:حسن الشرقاوي:معجم ألفاظ الصوفية.مؤسسة مختار لنشر و التوزيع.القاهرة.ط1. 1987. ص276.

15 /قصائد غجرية:ص86.

16/قصائد غجرية:ص81.

17 /عبد المنعم الحفني:المعجم الصوفي.ص196.195.

18 /عاطف جودة نصر:الرمز الشعري عند الصوفية.ص344.

19/البرزخ و السكين:ص81.

20/عبد الحميد هيمة و آخرون:سلطة النص في البرزخ و السكين لعبد الله حمادي.منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين.دار هومة.2002. ص95.

21 /محمد غازي عرابي:النصوص في مصطلحات التصوف.دار قتيبة.1985.ص 94.

22/عدنان حسين العوادي:الشعر الصوفي.وزارة الثقافة و الإعلام.دار الشؤون الثقافية العامة.دت.ص99.

23/عاطف جودة نصر:الرمز الشعري عند الصوفية.ص271.

24/المرجع نفسه:ص306.

25/المرجع نفسه:ص288.

26/المرجع نفسه:ص272.

27/تحزب العشق يا ليلى:190.189.

28/محي الدين بن عربي:فصوص الحكم.مكتبة الثقافة الدينية.القاهرة.ط2. 2006. ص36.

29 /ينظر: المرجع نفسه:ص179.

30/عز الدين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره المعنوية).دار العودة و دار الثقافة.بيروت.لبنان.ط3. 1981. ص415.

31 /عبد الحميد هيمة:الخطاب الصوفي و آليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر).موفم للنشر.الجزائر. 2008. ص321.

32/تحزب العشق يا ليلى،ص188.187.
33/تحزب العشق يا ليلى،ص189.188.
34/عبد الحميد هيمة،الخطاب الصوفي و آليات التأويل.ص325.
35 /البرزخ و السكين،ص95.
36/المصدر نفسه،ص93.
37/تحزب العشق يا ليلى،ص196.195.
38/عبد الحميد هيمة،علامات في الإبداع الجزائري.الطباعة الشعبية للجيش.الجزائر.2007. ص58.
39 /محمد غازي عرابي،النصوص في مصطلحات التصوف.ص11.
40/المرجع نفسه،ص306.
41/البرزخ و السكين،ص139.
42/المصدر نفسه،ص85.
43/مصطفى السعدني،البنيات الأسلوبية.ص105.
44/محمد غازي عرابي،النصوص في مصطلحات التصوف.ص164.
45/تحزب العشق يا ليلى،ص187.
46 /محمد غازي عرابي: النصوص في مصطلحات التصوف.ص66.
47/ربعة بعلي،بنية الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر.مذكرة ماجستير(مخطوط.جامعة باتنة).2005.2004. ص139.
48/عاطف جودة نصر،الرمز الشعري عند الصوفية.ص139.
49/عاطف جودة نصر،النص الشعري و مشكلات التفسير.مكتبة الشباب.القاهرة.1989. ص183. نقلا عن رمضان صادق،شعر عمربن الفارض دراسة أسلوبية.الهيئة العامة المصرية للكتاب.1998. ص 20.
50/أبو العلاء عفيفي،التصوف الثورة الروحية في الإسلام.دار الشعب،بيروت.دت.ص191.
51/ محي الدين بن عربي،ترجمان الأشواق.دار صادر.بيروت.1966. ص84.
52/ المرجع نفسه،ص27.26.
53/ المرجع نفسه،ص27.
54/محمد غازي عرابي،النصوص في مصطلحات التصوف.ص55.54.
55/ ربيعة بعلي،بنية الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر.ص76.
56 /الهجرة إلى مدن الجنوب.ص13
57/البرزخ و السكين،ص65.
58 /محمد غازي عرابي،النصوص في مصطلحات التصوف.ص.210.
59/ محمد غازي عرابي : النصوص في مصطلحات التصوف.ص211.
60 /البرزخ و السكين،ص79.
61/محمد غازي عرابي،المرجع السابق.ص144.
62/سعاد الحكيم،المعجم الصوفي.دار ندرة للطباعة و النشر.بيروت،ط1. 1981 . ص564.

63/محمد غازي عرابي:النصوص في مصطلحات التصوف.ص161.160.

64/تحزب العشق يا ليلى:ص185.

65 /ندى خاوة و آخرون:سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين.ص253.

66/المرجع نفسه:ص254.

67 /البرزخ و السكين"ص165.164

68/محمد غازي عرابي:النصوص في مصطلحات التصوف.ص160.

69/البرزخ و السكين:ص159.158.

70/حسن الشرقاوي:معجم ألفاظ الصوفية.ط1.مؤسسة مختار للنشر و التوزيع.القاهرة.1987.ص 228.

71 /محي الدين بن عربي:الديوان.شرح:أحمد حسن بسج.دار الكتب العلمية.بيروت.ط2. 1982. ص348.

72 /عباس يوسف حداد:الأنا في الشعر الصوفي(ابن الفارض نموذجا).دار الحوار للنشر.سوريا.ط1 2005. ص56.