SIBAWAYH Arabic Language and Education Vol.5 No.1 2024
eISSN 2716-5515 (48-62)

قراءة في ديوان (من أوراق الحلاج الآخر) للشاعرة : الارتحال بين رحيق العشق الإلهي ورحيق العشق المكاني المغربية أمينة المريني

Journeying Between the Nectar of Divine Love and The Nectar of Spatial Love: A Reading of the Collection (From The Papers of the Other Hallaj) By The Moroccan Poet Amina Al-Marini

Mohamed Ghazioui
Hay Jnan Zhar No.43 Merja Fes Morocco
Corresponding Author : ghaziouianas@gmail.com

Received: 10 Sept 2023, **Revised:** 25 Apr 2024, **Accepted:** 30 Apr 2024, **Published:** 30 June 2024

To Cite this Article (APA) : Ghazioui, M. (2024). الارتحال بين رحيق العشق الإلهي ورحيق العشق المكاني :قراءة في ديوان)من أوراق الحلاج الآخر (للشاعرة المغربية أمينة المريني: Journeying Between the Nectar of Divine Love and The Nectar of Spatial Love: A Reading of the Collection (From The Papers of the Other Hallaj) By The Moroccan Poet Amina Al-Marini. *SIBAWAYH Arabic Language and Education*, *5*(1), 48–62. https://doi.org/10.37134/sibawayh.vol5.1.5.2024

To link to this article : https://doi.org/10.37134/sibawayh.vol5.1.5.2024

الملخص

تعد أمينة المريني من الشاعرات المقتدرات اللواتي وضعن بصمتهن ليس في الشعر المغربي الحداثي فحسب، بل في الشعر العربي المعاصر، إنها الشاعرة التي سحرت القراء بقصائدها الماتعة، وتجربتها المختمرة، وتكوينها العلمي الرصين المفصوح عنه في منجزاتها الشعرية الثرة من خلال دواوينها. ومن هاته الدواوين ديوان(من أوراق الحلاج الآخر) الذي ضم بين دفتيه ثلاث قصائد (كأس، وعبودية، ومفازات)، كلها عشق واشتياق واحتراق، كلها سبر في أغوار الطفولة وسرد لأحلامها ولحظاتها الماتعة المحفورة في الذاكرة. إن عزف الشاعرة على عنصر المكان فتق شاعريتها، وجعلها تبحر في طفولتها، وفي قطار حياتها، وهي تتنقل من مكان إلى مكان، وتقتنص من رحيق كل الأمكنة ما يجعل بمكنتها تقديم منجز شعري كله تعبير عن أشعار ماتعة.تهدينا فاطمة المريني من خلال ديوانها المدروس رؤية شعرية في منتهى الاقتدار، رؤيا تكشف عن اختمار لشعرية أنثوية حداثية تنم عن ذائقة شعرية مائزة. وبالرغم أن الشاعرة أسست لتجربتها من خلال مقومات البناء الحداثي للشعر المعاصر شكلا ومضمونا، فإن تجربتها لها فرادتها من خلال توظيفها لمقومات فنية وأسلوبية قلما نجدها لدى شاعرات حداثيات أُخريات. وقد رمنا من خلال دراستنا هاته تسليط الضوء على هذا المنجز المتميز واستكناه بعض خفاياه، وسبر أغوار هاته التجربة الشعرية التي جعلت المكان منطلق عشقها، ومن شخصية الحلاج ملهمة لها، والشاعرة في ذلك تنتقل من رحيق العشق الإلهي إلى رحيق العشق المكاني لتتحفنا بإبداع شعري في منتهى الجمالية يستحق أكثر من دراسة.

الكلمات المفتاحية: الشعر الصوفي، العشق المكاني، العشق الإلهي، رؤيا شعرية، إبداع شعري، الخروج، النبع الشعري.

Abstract

Amina Al-Marini is considered one of the capable poets who made her mark not only in modern Moroccan poetry, but also in contemporary Arab poetry. She is the poet who enchanted readers with her delightful poems, her fertile experience, and her sober scientific composition expressed in her rich poetic achievements through her collections. Among these collections is a collection of poems (From the Papers of the Other Hallaj), which included three poems (A Cup, Bondage, and Rewards), all of them love, longing, and burning, all of them exploring the depths of childhood and recounting its dreams and joyful moments engraved in memory. The poet's playing on the element of place broke her poetry and made her navigate her childhood and the train of her life, as she moves from place to place and seizes the nectar of all places, which makes her able to present a poetic achievement that is all an expression of pleasant poems. Fatima Al-Marini, through her study book, guides us with an extremely powerful poetic vision, a vision that reveals the fermentation of modern feminine poetry that expresses a distinct poetic taste. Although the poet established her experience through the elements of the modernist construction of contemporary poetry in form and content, her experience has its uniqueness through its use of artistic and stylistic elements that we rarely find with other modernist poets. Through our study, we aimed to shed light on this outstanding achievement and grasped some of its secrets, and to explore the depths of this poetic experience that made the place the source of her love, and from the personality of Al-Hallaj as an inspiration for her. The aesthetic is worth more than studying.

Keywords: Sufi poetry, spatial love, divine love, poetic vision, poetic creativity, exit, poetic spring

المقدمة

يبرهن ديوان(من أوراق الحلاج الآخر) – بما لا يدع مجالا للشك- على اكتمال التجربة الشعرية واختمارها لدى الشاعرة أمينة المريني، مثلما يؤكد امتلاكها لمقومات الكتابة الشعرية، إن على مستوى اللغة الشعرية المبنية على التكثيف الدلالي والإيحاء، أو الصورة الشعرية المرتكزة على الأسطرة والرموز والقصص، أو تصريف الرؤى في جسد القصائد. يضم الديوان ثلاث أوراق؛ الورقة الأولى: عبودية، والورقة الثانية: كأس، والورقة الثالثة: مفازات. ونعتقد من جانبنا أن قراءة الديوان في شكلها الحواري هي تعميق لأسئلة النصوص الشعرية وبحث عن آليات لاكتشاف طبيعة المتخيل والرؤيا والعلاقات مع الشخوص والأزمنة والأمكنة، وقبل البدء في تأملاتنا حول هاته الأوراق نؤطر قراءتنا بالتساؤلات الآتية:

- ما مغذيات التجربة الشعرية لأمينة لمريني؟
- ومن أين تنهل تيمات قصائدها؟
- وما طبيعة الرؤيا الشعرية لدى الشاعرة؟
- وما دور المكان في السمو بالذات في مقامات العشق الإلهي؟ بل كيف اتخذت الشاعرة العشق الإلهي جسرا للوصول للعشق المكاني؟
- وما هي القيم الجمالية والفنية التي حكمت النسق الشعري في قصائد الديوان؟

هذه التساؤلات وغيرها هي ما سعينا إلى مقاربته من خلال هذا البحث الذي يقدم قراءة متأنية للديوان، وهي قراءة واعية تستكنه الزوايا الاستتيقية والفنية التي يحفل بها هذا المنجز الشعري، مثلما تستند على منهجية وصفية تحليلية تستثمر مختلف مصطلحات اللسانيات النصية التي تروم تتبع اللغة الشعرية وأشكال ترابطات دوالها بمدلولاتها، خاصة على مستوى العلاقات الانزياحية.

والواقع أن أهمية منجزنا البحثي تكمن في محاولة سبر التيمات الكبرى للديوان والوقوف على مقاطعه الدلالية الثلاثة الكبرى، وتفكيكها إلى مقاطع صغرى لاستكشاف مكامن العشق، والسفر بمعية الشاعرة أمينة المريني في الرحلة التي اختارتها من العشق الإلهي إلى العشق المكاني متخذة الحلاج، العلامة الصوفي، جسرا للوصول إلى ذلك.

استهلال صوفي مداره موضوعة العشق

صدرت الشاعرة ديوانها بمقتطفات من شعر الشاعر جلال الدين الرومي، لما لهذه الشخصية الصوفية من رمزية إن على مستوى الثراء المعرفي، أو التأثير الروحي في أتباعها، أو على مستوى الإنتاج الوافر المرتبط بالأدب الصوفي. وتشكل موضوعة العشق التيمة الأساس في المقتطف، لكن تمت معالجته بنبرة الحزن والغم لدرجة القتل، حيث تم تكراره هذه الأخيرة أربع مرات بالفعل المضارع الدال على الاستمرارية والذي ورد مثبتا ومنفيا:(يقتلني، لا تقتلني– يقتلني، لا تقتلني). ويومئ المقطع الشعري إلى إحكام المعشوق لقبضته على ذات الشاعر التي تنتشي ذلك، وفي المقابل لا تريد أن تصدر عملية القتل المجرد– قتل العشق والصبابة– أن يكون من نصيب المعشوق، حتى وإن صدر من العالم كله:

فلا تقتلني أنت / دع العالم كله / يقتلني / ولا تقتلني أنت...

ما يستفز مخيلة القارئ منذ الوهلة الأولى هو هذا الاستهلال من لدن الشاعرة، فهل اختيار شخصية جلال الدين الرومي، وقضية العشق، وموضوعة القتل، كانت أمورا عفوية؟ أم أنها مقصودة ترمي إلى بث انطباعات أولية لدى القراء، حتى يتيقنوا أنهم سيخوضون غمارا صعبا وهم يبحرون في صفحات الديوان؟

حضور شخصية الحلاج في منجزات الشاعرة

من خلال تتبعنا لأعمال الشاعرة أمينة لمريني نستشف أن شخصية الحلاج كانت ملهمة لها، بحيث حضرت هاته الشخصية في ديوانها (خرجت من هذه الأرخبيلات) الذي صدر سنة ٢٠١٥، وذلك من خلال قصيدتين:

1. الحلاج يخرج من رأس الجنان (أهدتها الشاعرة للأستاذ جمال بوطيب)
2. الحلاج يخرج إلى جسر الرصيف (أهدتها الشاعرة إلى جدتها الطام بناني).

وقد ضمت القصيدة الأولى من ديوان(أوراق الحلاج الآخر) كذلك خمسة مقاطع تم عنونتها بـ(الخروج) مع ما تحمله هذه الوحدة المعجمية من دلالات قوية تحيل على الانسحاب، الهجرة، النفي، الطرد... وهذه الوحدة اللغوية تتقاسمها الشاعرة مع شعراء كبار آخرين منهم: صلاح عبد الصبور في قصيدة(الخروج). وقصيدة "الخروج من ساحل المتوسط" للشاعر محمود درويش، وغيرهما (محمد الربيعي، ١٩٨٨).

عن ذكريات الطفولة والأحلام السحيقة في رأس الجنان تقرض الشاعرة قريضا، وهي تهيم شوقا وعشقا إلى تلك اللحظات الماتعة التي ضاعت منها، حين كانت دار رأس الجنان ملهمة الشاعرة ترى من خلالها طيوفا خضراء بحجم الشجر الساجد، وكانت الدار مثل الشفق نهرا أبيض يملؤها الحب ونبع الأوتار، لقد كانت منبع الأنس والحب والسعادة. وستعبر لنا الشاعرة عن ذلك التحول غير المرغوب فيه، التحول الذي وقع في حياتها حيث تتبدد الأحلام وتخرج الذات بخطواتها الوئيدة متيقنة أنه لا يوجد حلم في الدنيا لا ينهار.

وزعت الشاعرة عشقها المكاني لرأس الجنان على خمسة مقاطع، شكل كل مقطع خروجا، حيث كشفت في الخروج عن سحر الدار الذي أسرها(تراتيل الأسحار، الحنان، وميض الأستار...)، وتتبعت خروج الطفل الأشقر الذي يشكل قناعا لذاتها، رامت من خلاله نقل رؤاها وعلاقتها بدار رأس الجنان التي قضت فيها طفولتها. سيخرج الطفل/ الشاعرة من دار رأس الجنان بخطواته الوئيدة يمخر غابات الدفلى في إشارة ضمنية لخروج غير مرغوب فيه، خروج قسري نجم عن التحول في واقع المدينة القديمة، فكان خروجا جسديا ولم تستطع الشاعرة أن تخرج عشقها وهيامها وتحرر نفسها من قيود هذا الأسر المكاني. خرجت الشاعرة لكن سحر الدار بقي قابعا في نفسها يقهرها، وهذا ما يفسر تكرار لفظة (قهار) ثلاث مرات:

قهار هذا السحر الآسر/ لكن قهار هذا السحر القابع / هذا الوجل الغامض قهار.

سيتحول الطفل الأشقر إلى طفل مجنون في مقطع الخروج ليتجول بين سرايا العشاق ويُحرم في أشجار الرغبة والأشواق، وهو ينشد الدرب لمساعدته على رحلة الخروج، لأن الدرب كان موغلا في الفتنة والإشراق، لكن للأسف لم يظفر الطفل/الشاعرة بمنيته فكان زاده سراب وخطى تكلست عند السور المسجور. لم يبق بعد ذلك للشاعرة معين في خروجها إلا الحلاج فتخاطبه في مقطع الخروج ٣، تمدحه وتلتمس منه أن يمد لها سبيلا حتى تصل بالأنوار والأشواق إلى معشوقها (فمشكاته وهاجة، وومضه الحب، والأنوار ثجاجة)، لكن ليس كما يتوهم البعض فيعتقد أن المقصود هو المعشوق الإلهي، بل المعشوق المكاني.

طبيعة التحول المكاني للشاعرة

يأتي المقطع الرابع ومعه المقطع الخامس لينقلا طبيعة رحلة التحول المكاني للذات الشاعرة، وكيف ولدت قسرا، لأن خروجها كان بدون مشيئتها، وهذا ما جعل نهاية الخروج ولادة لم تكتمل، فكانت مجرد خروج من قفص إلى قفص. وإن كانت الشاعرة لا تنكر شساعة المكان/ البيت، فإنها تبحث عن الفضاء المديد دون حدود ولا قيود، سالكة ما يريده المريد وإن كانت لا تريد.

عبر العشق المكاني للدرب والبيت، واستحالة نسيانهما تستحضر الذات الشاعرة صَحبها ولحظات فراغها مع صحيباتها، لكن ذلك لم يزدها إلا أسى وإحساسا بالضياع، لقد انقضى كل شيء؛ تلاشى الربع وغاب الصحب واختفى الطيف والصوت، ولم يتبق سوى الزوج/الحبيب، الذي تهواه وترجو الحياة معه حتى الموت.

إن الجميل في رحلة خروج الشاعرة وعشقها المكاني، هو أنه رغم خروج الذات مكرهة ومشقة الرحلة، فإن نهايتها كانت موفقة لأن الذات الشاعرة ظفرت بما يعوضها عما فقدته. قصيدة(الحلاج يخرج إلى جسر الرصيف) هي الأخرى ضمت تسعة مقاطع قصيرة، بلغة اتسمت بالوجازة، وأسطر شعرية تميزت بالقصر تومئ بانسياب شعوري، وتحوم حول العشق المكاني الذي يتقمص العشق الإلهي، حيث تفتتح الشاعرة القصيدة بإلقاء التحية على الفتى الذي يجسد معادلا موضوعيا لها، تعبر من خلالها عن عشقها للرصيف الذي لا يشكل بدوره سوى نافذة تطل من خلالها على مدينة فاس. تستعيد الشاعرة اللحظات الطفولية الماتعة في ذاكرتها وكأنها تراها، بل وتعيشها، وتغوص في طفولتها لتنقل لنا لعبها بدُماها، وضحكاتها، والكون واتساع رؤاها بالرغم من صغر سنها، وكل ذلك وهي تغني عند جسر الرصيف.

لكن طفولة الشاعرة ليس كباقي الطفولات، فهي كانت تتنبأ بمستقبلها، وكانت تعيش إشراقات ونبوءات وأحلام، وتنشد العلا وبلوغ القمم، ولا ترضى بغير زحل مرتبة. إنها طفولة اجتمعت فيها كل المتضادات وكل

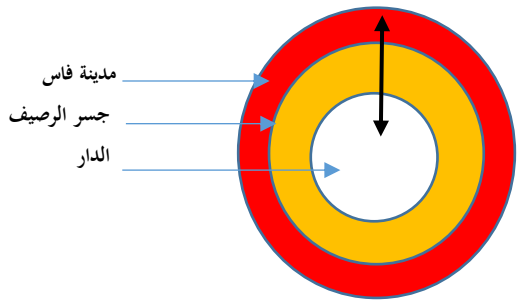
الصفات السلبية والإيجابية(النشوان، والزنديق، والناسك، والمجذوب، والحلاج...)، وكأن الشاعرة تمهد لنا بالقول إن كل طفولة غير عادية لا يمكن أن تنشئ إلا شاعرة غير عادية.

حين يلهمك المكان: ثلاثة أمكنة معشوقة وملهمة

يطال العشق المكاني في القصيدة ثلاثة أمكنة: (الدار– الرصيف– فاس)، فالشاعرة عشقت دارها، تلك الدار التي جمعت كل عناصر العشق والجمال ولا يمكنها أن تصنع سوى شخص عاشق فهناك(الطيور، والورود والأزهار)، وكل ما يجعلها تحن إلى الحكايات التي مرت بها فيها، وتنسجها أشعارا واستعارات من خيالاتها، قادرة على مضاهاة أغاني الطيور التي سمعتها.

ومن الدار إلى الرصيف، المكان الذي حمل حلم الشاعرة ووجدانها وعشقها، وكما تذكره يذكرها، لأنها عصية على النسيان، وتنعت الشاعرة باب الرصيف ب (باب البحر، وباب الصمت) يستوقفها وتزهو وتفتخر به، وتستمد منه ما يعزز طموحها لبلوغ العلا. وعبر جسر الرصيف تعبر الشاعرة إلى عشق مدينة فاس، المدينة التي غدت كالهواء الذي تستنشقه ولا يمكنها العيش بدونه، فهي تسري في شرايين الشاعرة سريان الدماء. ويكفي أن تستحضر هاته المدينة لتنتشي بحالة سكر تتراءى من خلاله مدينة فاس شرابا أو غزالة في مفازة قاحلة. تغدو مدينة فاس إذن هي الهواء والدماء والسكر والشراب والغزالة، إنه المكان المعشوق الملهم.

ثلاثة أمكنة كانت ملهة للشاعرة، فتقت قريحتها الشعرية، وأبرزت من خلالها ذلك العشق المدفون في كيانها، المستنبت من طفولتها. وقد نما هذا العشق وبدأ يكبر بالتدريج للوصول إلى المدينة المعشوقة. الشبيهة بالمدينة المنورة لدى الرسول صلى الله عليه وسلم والمدينة الفاضلة لدى أفلاطون والمدينة المنيرة لدى الشاعر صلاح عبد الصبور وغيرهم.



الرسم ١: الأمكنة الملهمة للذات الشاعرة

فالدار هي محور العشق ومنطلقه لدى الشاعرة، وهو يمتد ويتوسع عبر الزمن ليبلغ عشق المدينة ككل. أما الرصيف كحي فجسره هو جسر الوصول إلى عشق المدينة. وحركة العشق لها اتجاهان من الدار إلى مدينة فاس ومن هذه الأخيرة إلى الدار بطريقة معكوسة تؤدي الوظيفة نفسها.

استعارة العشق الإلهي لنقل التجربة الوجودية والنفسية للذات الشاعرة

نقف على صورة شعرية في منتهى الروعة، حيث استعارت الشاعرة العشق الإلهي لدى الحلاج الذي شكل قناعا ومعادلا موضوعيا لنقل تجربتها الوجودية والنفسية في علاقتها بمدينة فاس، وبذلك تحول العشق الإلهي بطريقة انسيابية إلى عشق مكاني انتقل من الدار إلى جسر الرصيف ثم إلى مدينة فاس. فغدت الشاعرة مزهوة بنطق فائها(الفاء)، والجة سينها فرحا(السين) حين تنشز عبارتها، وهي تبوح بعشقها الأبدي وتجهر به لأمها:

أنا العشيق يا أمي / اسلكي بي / جنة المأوى

وإن كانت شخصية الحلاج لا تحضر إلا من خلال قصيدتين في ديوان(خرجت من هذه الارخبيلات"2015")، فإن ديوان (من أوراق الحلاج الآخر"2016") سيتمحور حول هاته الشخصية، وسيكون الحلاج بمثابة الشرارة التي ستفتق النبع الشعري للشاعرة، وسيرافقها على امتداد قصائد الديوان. بل إنه يحضر بارزا من خلال عتبة الديوان أي العنوان. وقد حشدت الشاعرة ثلاث أوراق في هذا الديوان، الورقة الأولى عنونتها بـ(عبودية)، والورقة الثانية بـ(كأس)، في حين أطلقت على الثالثة تسمية الأوراق الأخيرة وعنونتها بـ(مفازات).

استعذاب الذات الشاعرة لعبودية العشق الإلهي

تطل علينا الذات الشاعرة من خلال (عبودية) بحالة من العشق الإلهي الذي بلغ مداه، ولم يعد ينفع معه استطباب، خاصة وأن الذات بدأت تستعذبه لأنه يمنحها اللذة والانتشاء، فغدت تطلب منه المزيد قصد الوصول لحالة الإشراق عبر الاحتراق. ترفض الذات الرقية كآلية للاستشفاء من الأسقام النفسية لأنها تدرك أن حالتها مستعصية، فهي شبيهة بحالة الشخص الوله الذي تمكنت منه الصبابة فلم يعد ينفع معه دواء غير الوصال بالمحبوب.

تفصح الذات في الورقة الأولى عن كونها تجسد آية/علامة بيضاء في الكون الحالك، وهي تحمل حكايا العاشقين في الآفاق. وتتوسل الذات العاشقة في ليلها ودموعها تُهرق من معشوقها أن يعطف عليها بنوره لأنه (الخافض، والرافع، والباسط، والقابض، والظاهر، والهادي)، بهذه الصفات تنشد الذات/الأنا بقاء عبوديتها، وتجد في الأسر لذتها، وتُلح على أن يُشد وثاق هيامها، بل وأن تحرق إن كان ذلك سيدنيها من معشوقها الإلهي.

تشخصن الشاعرة حالة عشقها من خلال إسقاط حالة العبد المكبل في وثاقه، والذي تم شراؤه بصك، على حالة عشقها حيث أصبحت أسيرة محبوبها وكأنه اشتراها وبملك صك عتقها. ومن بديع المفارقات أن تحول الشاعرة الدلالة السلبية للعبودية إلى دلالة إيجابية، وبدل أن تناضل من أجل العتق وتتمرد على السيد وتكسر القيود، تنتشي بقيودها وتطلب منه أن يشد وثاقها، بل وأن يمعن في تعذيبها أو إحراقها إن كان ذلك سيزيد من قربها له أكثر. وبهذا العشق سيتحول العذاب إلى التذاذ. وفي ذلك تقول الشاعرة:

إنسانَ عيني/ ما أحيلى أسركم/ منوا وشدوا/ في الهيام وثاقي / أنا عبدكم / مذ كنت في طي القضا / صكي أضعت/ فحرموا إعتاقي/ .....

العشق الإلهي: سكر بالعشق والشوق

تعنون الشاعرة الورقة الثانية بـ(كأس)، في إشارة رمزية مجازية للخمرة، على اعتبار أن الكأس يحضر كملازم للخمرة، وأداة لها دورها في الانتشاء بها والالتذاذ بمذاقها، لاسيما إذا كان للكأس مواصفات معينة تشوق السكران إلى طلب المزيد(الشكل واللون ومادة الصنع). هذه الدلالات هي ما تبوح بها بداية القصيدة:(خمري)، حيث نسبتها الذات الشاعرة لنفسها دون غيرها، لأنها ليست كباقي الخمور الموصوفة لا قديما ولا حديثا، فهي ليس من كروم الجن والإنس ولا حتى لونها يشبه لون الخمرة الموصوفة من قبل شعراء الخمرة، ومنهم أبو نواس، حيث الخمرة صفراء (الصولي أبو بكر محمد بن يحيى، ٢٠١٠):

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها *** لو مسها حجر مسته سراء

ويقول في قصيدة أخرى (الصولي أبو بكر محمد بن يحيى، ٢٠١٠):

دع ذا، عدمتك، واشربها معتقة *** صفراء تفرق بين الروح والجسد

لخمرة الشاعرة أوصاف يعدم أن نجدها في غيرها، فهي بيضاء، وفي الأدبيات السيميائية فإن اللون الأبيض هو اللون الأميري لإيحاءاته الإيجابية ولارتباطه بكل ما هو سام وراق، فهو لون الضوء والنور والطهر والصفاء، والنقاء والخير والتقوى. لذلك لا نستغرب اختيار الشاعرة لهذا اللون للتعبير عن العشق الإلهي كسكر روحي تحبه النفس، وتستزيد منه الذات لما يبعث في النفس والروح من نشوة، وفي ذلك تقول الشاعرة:

في الروح تسري/ حمياها إذا ذكرت/ والنفس من شربها/ في معرج قدسي /

وتقول في أسطر شعرية أخرى:

يطوف بأكوابها / ولد ذوو غنج / ما بين صحو ومحو / ليلة الأنس

ولا يمكن لهذا النوع من الخمرة إلا أن تكون خمرة ربانية، فهي بيضاء، تسمو بالروح، ويقدمها خيرة الفتيات والفتيان، ولا تسكر العقل، ولا تحدث صداعا في الرأس:

ولا تجور بمن يسقى / ولا تنسي

كل الأوصاف المذكورة سلفا تجعلها خمرة خاصة، لا ينافس الشاعرة في شربها إلا من هم أحب إلى الشاعرة من أهلها ونفسها:

بيضاء نافسني / في شربها ملأ / أحب للنفس / من أهلي / زمن نفسي

إن هذه الإشارات القرآنية في وصف الخمرة لدى الشاعرة، نجد لها حضورا في بعض الآيات القرآنية التي تصف خمر الجنة.

ما يثير انتباهنا في وصف هذه الخمرة هو مقدرة الشاعرة على الجمع بين المتناقضات لبناء صور شعرية في منتهى الجمالية، إن على مستوى التيمة الرئيسية أو جزئياتها، فتيمة الخمرة محظورة دينيا في التناول، ومنبوذة شعريا إلا من بعض الشعراء الذين اتخذوها مذهبا مثل أبي نواس. لكن الشاعرة بفطنتها الشعرية استطاعت أن تحورها لتيمة مقبولة حين ربطتها بالعشق الإلهي فصار السكر بالعشق والشوق بدل الشرب والفسق. ولننظر جميعا إلى هاته المفارقات العجيبة التي تنبي بذائقة شعرية فائقة الدقة تجمع بين المتضادات، وكيف جمعت الشاعرة بين السكر بلا خمرة:

كأسي التي لم أذق/ إني اشتعلت بها / إني سكرت بها / في نشوة الحدس

كيف جمعت بين التحريم والاستحباب:

إذا شربت / وعين الله تحرسني

إفناء القلب بمعاني الاحتراق والاشتياق والافتراق

تشغل قصيدة(مفازات) حيزا كبيرا في الديوان مقارنة بالقصيدتين السابقتين (عبودية وكأس)، وتتضمن ثلاثين مقطعا شعريا، كلها عشق واشتياق واحتراق، كلها سبر في أغوار الطفولة وسرد لأحلامها ولحظاتها الماتعة المحفورة في الذاكرة.

تحضر الذات الشاعرة من أول وهلة بإشراقاتها وومضاتها التي جاءت متأخرة في رحلة العمر، وتستمد ذلك من حدوس الغيب مشتركة في ذلك مع الحلاج، وكأن تلك الإشراقات هي القاسم المشترك بينهما. وتشاركنا الذات حسرتها وخيبة أملها حين تسرد لنا تجربتها الحياتية وهي في سباق مع الزمن للقبض على بريق تبدى لها خلف شجو الغاب لكنها في الأخير وعبر رحلتها المديدة في الحياة لم تظفر إلا بماء سراب. تحكي لنا عن الأب، وعن الماضي، وعن صنع أشياء بلا أشياء، عن الانطلاق من العدم إلى الوجود لصناعة الحلم والحب والنبل:

وكان أبي / بلا سقف / ولا كف / ولا رجل / يخيط الجمر/ أحلاما

ومن الغياب ينبثق الحلم، من اللآت المتكررة الدالة على الفقر والعدم ينبع العطاء، وقد عبرت الشاعرة عن ذلك بالثنائيات المتناقضة(يخيط الجمر- برد الجمر- خضرة الليل).

ومع المقطع الرابع تظهر امرأة/الذات الشاعرة، ويظهر العشق الذي تسمك سقوفه من حلاوة الإحساس/الانتشاء/والتلذذ. وتجتمع في الصورة كل العناصر الدالة على التلذذ(العشق والسكر-شذا الحناء والزعتر-النور). وتظل الأنوار هي التيمة الرئيسة، فالعشق هو عشق إلهي والنور رباني يقود إلى الكوثر:

أراها الآن / في أفقي/ ترش النور/ والكوثر

وضمن المقاطع الموالية(م٥-م٦-م٧-م٨) تنبش الذات الشاعرة في ذكرياتها، في بدايتها الأولى أي في اللحظة الصفر، أو ما سمته بالرحلة الكبرى، رحلة الحياة والبحث عن العشق الإلهي النوراني. ويظهر ظمأ الذات للسنا/الإيمان، والخوف من الليل ومن صدأ القلب وهي تبحث عن قميص الوجد. والجوع للعشق والحب الإلهي وحرارتهما المتقدة التي تبدو من خلال لفظة(الفرن)، لكن الذات ستنعم بفطائر إيمانية. ضف إلى ذلك الحنين للصبا. إن كل هاته العناصر(الجوع والخوف والظمأ) دفع الشاعرة إلى البحث عن قصة معبرة عن حالتها فلم تجد أفضل من قصة النبي يوسف عليه السلام، ومن خلالها رصدت علاقتها بالمكان والانتقال فيه، حيث الحركة من الجب إلى الدرب. وفي هذه القصة بالذات تظهر المتقابلات التي تجسد حالات الذات:

الحلم – الصفو – شمس الحب ≠ الحيرة – المرارة – بلاء الحب

ومن السقوف في المقطع الرابع إلى السطح وأصيصه في المقطع الحادي عشر كدلالة على الانفراج وحلاوة الوصال التي غدت تنعم به الذات بـ (العناق، والمواويل، والريحان، والأقداح)، وتنادي الذات عُلية المطربة التي تساعدها في السفر إلى فرحها/وصالها بصوتها السماوي، وإلى معرفة الكينونة في الحياة التي لا تتعدى أن تكون (رؤى شبح)، كما تنادي الذات ربيعة محفظة القرآن، مستحضرة اللحظات الإشراقية الطفولية الجميلة التي قضتها مع آي القرآن، تستعطفها لتعيدها إلى تلك اللحظات الشبيهة بالحضرة الربانية التي تجعل الذات في تواصل مع رب الناس وهي تحلق في بساتين السور القرآنية. تخاطب الذات ربيعة المحفظة مذكرة إياها برابط الأخوة الإيمانية(فيا أختاه) لردها إلى بدايتها الأولى، حيث كانت رضيعا على شاطئ اليم تنشدها الخلاص عبر البوح بأسرار الألواح وما تضمنته من آيات السر في (التيه، والنفي).

وتكشف الذات عن حالتها في الأسحار، فهي تعيش حالة النفي(أنا المنفي) والسطوع المتجرد من كل تجسيد أو تجل (لا فوق ولا تحت ولا أصوات)، ورؤيتها رؤية تبصرية وليست بصرية، لاشتعال قلبها مصابيح من دمها، وهي تستسلم للسياف. إنه الفداء والتضحية من أجل الحب الإلهي والتوحد واختراق العرف. وهنا ومن خلال هذا التوحد صار السمع والطرف واللسان واليد والجوارح وأعضاء الذات كلها تسير وفق ما هو إلهي، وتكتمل صورة التوحد من خلال تلابس الأرواح وتجاوز الحب لإمكانية الوصف.

تزداد درجة احتراق الذات الشاعرة وكشفها للحجب، واشتعالها الذي أحرق الجنان والأغراس للتعجيل بالموت لأنها السبيل الوحيد للولادة والانبعاث من الرماد كي تكون نبراسا ينير الطريق لكل ولهان عاشق. ولا يهم الذات ما ينعتونها به(صوفي– دساس) مادامت أنها على دين من هويت، وأنها وصلت إلى الحق.

صور شعرية في منتهى الجمالية نستشفها من خلال تصوير الشاعرة لتدفق الدماء في العروق، معتبرة الشرايين بمثابة غدائر تتدفق وترقرق، وحين تجمع بين الإشارات الحمراء والدماء بكرياتها الحمراء. إن ما ساعد الذات الشاعرة في سمو روحها وطهرها هو إلهها الذي تكفل بإخلاء قلبها من كل الشوائب (الحقد، والحسد، والبغض...) ، وإفناء هذا القلب بكل معاني العشق والحب والإخلاص والطهر، وكيف لا ووجود القلب وحياته بالله، هو من يسخره ولا وجود بدونه.

تحاور الشاعرة سُليمى معلنة لها فناءهما الذي مهد للحياة والعودة عن طريق الولادة من جديد، ومن خلال حوارها مع سليمى تكشف لها عن كينونتها(أنا أخو وله) فهي تعشق الموت بالسيف، إنها الولادة بعد الموت ونشدان الكمال بالفناء:

وإن أفنى حُشاشتنا / كملنا بالردى / نعتا

المعاني ذاتها تحضر في المقطع العاشر حيث تعبر الشاعرة عن الاشتعال الروحي بالمواجع عن طريق الموسيقى للوصول إلى حالة الإشراق، والموت على يد السياف هي جسر الوصول إلى ذلك.

الكشف عن حقائق العلاقة بالمعشوق

تحولات عدة ستمس الذات ابتداء من المقطع العشرين، فقد تم إيقافها لتكشف عن حقائق علاقتها بمعشوقها، وذلك التوحد الذي يبدو من خلال انصهار أجزائها وتحولها إلى ذات قادرة على رؤية الحُجب واقتناص واقتطاف عطاياه وفضائله من خلال إشراقات الحسن والجمال. ستجد الذات مُنيتها ودواءها وتنعم بقمة السلوى جراء عشقها الذي لا يمكنها أن تخفيه، ومهما سعت إلى إخفائه فإن وساوسها وتباريح وجهها يفضحها بسبب وقع الهوى في نفسها وأعضائها.

وتعيش الذات حالة شعورية وفكرية ملؤها اليقين، اليقين الذي قادها في كل مراحل علاقتها بمعشوقها وأكسبها حالة عيش اللامحدود (يقيني فيك-شق البحر-شق القلب- صحرائي- سماواتي)، اليقين الذي يكبح غوايتها، ويخلصها من تيهها ليبعثها مستنيرة مشرقة، وهذه الدلالة نستشفها من تكرار لفظة (يقيني) المقترنة باللفظة(فيك) ثلاث مرات، وباللفظة(منك)مرة واحدة.

إن وقع العشق في نفسية الذات الشاعرة فتق شاعريتها وجعلها ترسم صورا فنية في منتهى الحياكة والسبك، ومن ذلك ما ورد في المقطع الرابع والعشرين، حيث غذت الذات نايا تمطر لحونا كجسر يوصلها لمعشوقها. وما ورد في المقطع الموالي، وكيف تحاول الذات ارتشاف دموع عشقها في بساتين وجهها، ونسج قصيدة لإرواء احتراقها وصبابتها.

وتستمر الذات في انغماسها في نشوتها وارتوائها بسكرها، والوجد مقابل الوِرد الذي يصدها. ولم يأت الندم إلا بعد اقتراب موت الذات وهي ترى في دمها جمر، وورد وصبوة كبرى وجوهر. ولا تخشى لا الندم ولا العدم مادام كأس العشق في حياتها وبعد موتها يرافقها.

وفي سعي من الذات لكشف حقيقة نفسها مرة أخرى، فهي تصرح بلفظ الأنا، أنها تجمع بين ما لا يُجمع من المتناقضات(النار≠ النور) و(القديس≠ الزنديق) و(نور الإيمان≠ غواية الشيطان) و(صلوات القديس≠ وغوايات الزنديق)، فالجسد بجوارحه مشغول ببريق العشق مسافرا في سفين الحب عبر بحر الحب. وبهذه الثنائيات الضدية لا تفصح الذات الشاعرة عن نفسها فقط ولكن عن تركيبة الطبيعة الإنسانية المعقدة التي تسعى إلى الطهر والإيمان والسمو بالنفس من خلال كبت شهواتها الجامحة. الحقيقة الثانية للذات في المقطع ما قبل الأخير هي مركب من ثلاثية رمزية صوفية وأسطورية ودينية:

- هي الحجاج (أنا الحجاج)،
- هي الفينيق (أنا الفينيق)،
- هي أيوب (أنا أيوب) عليه السلام

هي الحجاج بوهجه وثجاجه، بتجربته الصوفية وشطحاته، والإبحار في المقامات والأحوال للوصول إلى عوالم العشق الإلهي والسمو الرباني، والكشف عن الحجب لتخطي إدراك الحواس البشرية إلى رؤى تبصرية عرفانية وروحية. أنا الشاعرة تريد أن تكون هي(الحلاج)، لكن ليس صورة طبق الأصل، وإنما حلاجا آخر(من أوراق الحلاج الآخر)، لاستحالة تكرار تجربة الحلاج الواقعية من زاوية، وعدم الرغبة فيها لتمايزها عن تجربة الشاعرة من زاوية أخرى.

هي طائر الفينيق الذي ينبعث من لظاه بعد إقامة محرقته بجناحيه. وهذا القناع الموظف من الشاعرة يومئ إلى التجدد والطموح إلى التغيير من قِبل الشاعرة، يرمز إلى التضحية وإلى الرغبة في السمو بمقاماتها وأساطير عشقها، وتنشد النشوة القصوى من خلال تخليدها في حرقها، فالاحتراق ليس النهاية، وإنما هو نهاية المعاناة وبداية الحياة المأمولة للذات. تقول الشاعرة:

فأزهر مرة / أخرى / لأبعث منك / فواحا

وهي الدلالة عينها الت نجدها في المقطع السابع عشر، حين تعبر الشاعرة بالقول:

لأولد / من رماد الحب / للولهان / نبراسا

وهي أيوب النبي عليه السلام، بمعاناته وبلواه ومناجاته لربه، وبصبره على البلوى والأدب مع ربه. هكذا الشاعرة يسكنها ألم عشق المحبوب، عشق الإله والمكان، فتصبر نفسها صبر أيوب كدلالة على أن البلوى بلغت مداها، وتستشرف شفاء جروح النفس بدل جروح البدن لدى أيوب عليه السلام. وهنا تحضر الشخصيتان (أيوب عليه السلام والحلاج)، وطائر الفينيق، كمعادلات موضوعية، أو كأقنعة للذات الشاعرة تنقل من خلالها معاناتها واحتراقها واكتوائها بالشوق، مستسلمة لشباك هوى المحبوب، وفي المقابل الصبر والأمل في التغيير المرغوب فيه.

الخاتمـــة

ما نؤكد عليه في خاتمة دراستنا لديوان (من أوراق الحلاج الآخر) هو أن ما يجمع بين القصائد الثلاث المدروسة التي ضمها هو العزف على موضوعة المكان وحضوره كمحفز على الإبداع، وكملهم للذات الشاعرة، زد على ذلك أنه محفز على استحضار اللحظات الماتعة، والإبحار في الطفولة. ويبقى المكان بشخوصه ومؤثثاته حافزا على العشق وضمان استمراريته لدرجة قدرته على تحويل العشق الصوفي إلى عشق مكاني يأسر الذات، وينقلها من العشق الرباني إلى العشق المكاني، والعكس بالعكس.

وبقي أن نشير إلى كون الشاعرة قد بنت رؤاها على مقومات فنية تعكس مقدرتها على مجاراة الشعراء الحداثيين ومضاهاتهم، كما تنم عن اطلاع واسع على تجارب شعرية قوية سابقة، الأمر الذي جعلها تُوَفق في التوظيف الأنسب للقصص القرآني وللرموز المتنوعة.

وإذا رمنا الوقوف عند هذه الأخيرة قلنا إن نشأة الشاعرة في بيئة متدينة، واطلاعها على المصادر الدينية المتنوعة أقدرها على اقتباس العديد من القصص القرآنية، ثم هدم مكوناتها من أجل إعادة بنائها بصورة تنسجم مع تجربتها الشعرية ومتطلبات رؤيتها الخاصة. وعلى العموم، فإن ديوان (من أوراق الحلاج الآخر) يقدم، بما لا يدع مجالا للشك، لتجربة شعرية أنثوية حداثية إن على مستوى الرؤى التي يطرحها، أو على مستوى المقومات الفنية والأسلوبية التي توسلت بها الشاعرة، مثلما يتحفنا بقصائد ماتعة تطلعنا على خصوصية الشعر الصوفي. وأعتقد جازما أن دراستنا هاته لا يمكنها أن تحيط بخفايا الديوان، بل نحن في حاجة ماسة إلى دراسات أخرى تستكشف جوانب مضمونية وفنية وجمالية أخرى.

شكر وتقدير

يزجي المؤلفون خالص الشكر والتقدير لكل من ساهم في هذه الدراسة إثراء لساحة البحث العلمي، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر .

إقرار المصالح

يؤكد المؤلفون عدم وجود أي تضارب في المصالح.

المصادر والمراجع

البوطي، م. س. ر. (١٩٩٣). فقه السيرة. دار الفكر، لبنان.

حقي، م. (١٩٨٥). عشر قمم في تاريخ الأدب العربي (الطبعة الرابعة). دار الكتاب، الدار البيضاء.

الصولي، أ. ب. م. ب. ي. (٢٠١٠). ديوان أبي نواس برواية الصولي (تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي، الطبعة الأولى). هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية.

ضيف، ش. (١٩٧٥). تاريخ الأدب العربي (الجزء الثالث): العصر العباسي الأول (الطبعة الثانية). دار المعارف بمصر.

ضيف، ش. (١٩٧٥). تاريخ الأدب العربي (الجزء الرابع): العصر العباسي الثاني (الطبعة الثانية). دار المعارف بمصر.

مجلة عالم الفكر. (١٩٨٨). المجلد ١٩ (العدد ٣).

المريني، أ. (٢٠١٦). خرجت من هذه الأرخبيلات (إصدار ٢٠١٥)، ضمن الأعمال الكاملة (الجزء الأول): من نبعك الملكي هذا الشذى. منشورات مقاربات.

المريني، أ. (٢٠١٦). من أوراق الحلاج الآخر (الطبعة الأولى). منشورات مقاربات.