

الخطاب الغلافي ومضمرات التصوف في «أنطق عن الهوى» لعبدالله حمادي

عبدالغاي خشه*

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قلمة

تاريخ قبول البحث: 2015/March/14

تاريخ استلام البحث: 2014/Des/16

الملخص

كان الغلاف في السابق من أجل حفظ ما في المتن من التلف، وأصبح الغلاف الآن يتخذ منحى آخر من خلال مدى تطابقه للمتن ومدى التعبير عنه، وهو ما نراه في صفحة الغلاف لدى الشاعر في ديوانه، فالغلاف كان مرتبطاً بالمتن الشعري الذي إذا نظرنا إليه وجدناه رحلة متصوف يتقلب في الأحوال كما على وجه الغلاف الذي نتواصل معه بصريا ليترجم لنا واقع العمل الداخلي. وغلاف المجموعة الشعرية (أنطق عن الهوى) في طبعها الأولى سنة ٢٠١١، أردنا من خلاله استنطاق عتبه الغلافية بأيقوناتها الغائبة والحاضرة من أجل تمهيد الطريق للولوج إلى جو المتن.

كلمات الرئيسية: الغلاف؛ عبدالله حمادي؛ العنوان؛ اللون؛ التصوف.

استهلال

(عبدالله حمادي) شاعر جزائري عرفت المكتبة الشعرية نصوصه الكثيرة، وارتقت تجربته أمام عتبة النص الصوفي وفي مجوه، وقد استطاع إتكاء على مرجعياته الثقافية والشعرية على الخصوص من اضاء ظلاله على النص الشعري، وامتلاكه ناصية القول.

ويبدو من العسير الكشف عن هوى عبدالله حمادي في غياب رؤية شاملة لمرجعياته الثقافية، ورؤيا لاستنطاق متنه الشعري عامة، والنموذج الصوفي خاصة، ولا يعني ذلك انغلاق نصه الشعري، بل دعوةً للتسلح بالأدوات الإجرائية الموصولة به من أجل الغوص في نصه الموصوف بالعمق وما يحمله من معانٍ وأبعاد ومكونات وخصوصيات. فقد حاول الشاعر بدءاً من غلاف مجموعته الشعرية أن يدخل في صلب موضوعة شعرية صوفية قديمة، وكتّنها في الوقت نفسه

* الكاتب المسؤول

جديدة أخذت شكلها الحديث من جوهر الحدائثة الشعريّة التي جدّدت الوعي بخطاب (التصوّف)، ونظرت إليه من جهة التحديث النوعي للقصيدة الجديدة من زاوية جوار النصوص على مذهب باخيتين.

ومقاربتنا ستركز على غلاف المجموعة (أنطق عن الهوى)، بما تحيط به من أيقونات ومكونات لسانية، معتبرين أن (المصاحبات النصية) التي تساير النصوص الشعرية تحمل دلالات قوية، وخصوصيات التحمل الفوري للمسؤولية المعنوية داخل بنية النص ككل. وذلك محاولة للوقوف على الهوى الذي سينطق به الشاعر، ونحن من موقعنا المقارباتي للغلاف، نستطيع التأكيد أن القراءة لا تتوقف عند النظرية فحسب، بل تستوجب التقصي والتحري، حيث يتكئ الشاعر على مرجعيات محددة. وقد لا يختلف اثنان في المقصدية الموضوعية والذاتية وراء اختيار غلاف المجموعة. حيث ارتأينا أن ننتقل عن ما وراء (الهوى) الذي نطق به حمادي من خلال أبعاد نطق بها الخطاب الغلافي الأمامي، والخطاب الغلافي الخلفي.

أولاً: الخطاب الغلافي الأمامي

١. اللون الأزرق

يطغى اللون (الأزرق) على غلاف المجموعة، وهو لون السماء الذي لا يدانيه صفاء دنيويّ ليحيل بنسقه الكلّي على لون (الخرقة) الصوفيّة التي اشتهر بها متصوّفة بغداد في العصر العباسي في تمّاه تحبّذه الشعريّة الحديثة، وتعمل على الأخذ به، و«لبس الأزرق من استحسان الشيوخ في الخرقة فإن رأى شيخ أن يلبس مريداً غير الأزرق فليس لأحد أن يعترض عليه» (السهوردي، ١٩٣٩: ٧٤). كما جاء ذكر (الدلق)، وهو ما يلبسه الصوفي، و«الدلق الذي ورد ذكره في أشعار الصوفية وكتبهم استعمل في معنى لباس الصوفية في كل مكان. أي الخرقة التي كانوا يرتدونها فوق جميع الملابس والظاهر أنها كانت من صوف. والدلق إما أن يكون من قطعة واحدة أو مرقعاً، ويسمى بالدلق المرقع في هذه الحال، وإذا كان من ألوان مختلفة يسمى حينئذ (الدلق الملمع) والدلق عند صوفية الإسلام سواء كان لونه أزرق أو كان أسود يسمى دائماً: (بالدلق الأزرق)» (قاسم غني، ١٠١: ١٩٧٠، ١٠٢).

ويذكر السهروردي في الباب الثاني عشر في شرح خرقة المشايخ الصوفية «أن الخرقة خرقتان: خرقة الإرادة وخرقة التبرك والأصل الذي قصده المشايخ للمريدين خرقة الإرادة وخرقة التبرك تشبه بقوم فهو منهم (المصدر نفسه: ٧٣). فالخرقة الأولى للمريد؛ بيعة منه لشيخ الطريقة، وإعلاناً بالتبعية لأهلها، والثانية لغيرهم دون التزام بمراسم الطريق وتراثيبه. والخرقة من مراسم الطريق وخصائصه اللازمة للداخل في أهله؛ فهي إعلان انتماء، ووصف يتحقق به المريد أول قبوله بين إخوانه، ومن أوصاف المريدين (المجاهدة)، وهو حمل النفس على المكابر البدنية من الجوع والعطش والغزّي.

والخرقة والمرقعة، معتبرا في البداية أن المتصوفة والعلماء يمثلون طائفة مميزة بقداستها، وهي صفة تأتي من تمكنهم من العلوم الشرعية كالحديث والفقه. ويتميز المتصوفة بالزهد والورع ويكونهم يوضعون فوق الانتماءات الاجتماعية المعروفة كالقبائل والطوائف بالنظر إلى كراماتهم وأدوارهم الاجتماعية المختلفة، وهو ما يجعلهم في موقع وسط بين المجتمع والدولة، ويضيف أن إشعاعهم وهيتهم انعكاس على زواياهم وأضرحتهم لدرجة التماهي مع المجال. وفي هذا المستوى يفقد اللباس أهميته لأن الولي يصبح هو المجال بعينه وضريحه هوية في حد ذاته. وفي المقابل فقد اختار بعض المتصوفة منحى السياحة، وتبعاً لذلك فهم يعرفون بلباسهم المشكّل من الخرقة والمرقعة والزكوة والعصا، وهي عناصر تحدد قداسة مطلبهم الذي وجد دائما في الجمهور السند والدعم، لاسيما إبان أوقات الأزمة.

وعناصر لباس المتصوفة والمجاهدين تعرف بالخرقة والمرقعة ولباس الصوف، وغالبا ما تكون خضراء أو زرقاء اللون، يلبسها الشيخ للمريد السالك، وقد أضفى هذا اللباس على المتصوفة هوية مطلوبة ومعلنة من قبلهم، ومن هنا تأتي تسميتهم بأهل الهيئات والمرقعات. وكثيرا ما يحصل أن يغفل المؤرخون المظهر الخارجي للشخص ويركزون على مؤهلاته الدينية والأخلاقية، لكن المظهر الخارجي يسمح بدوره بتأكيد زهد الشخص في أمور الدنيا (محمدطاهر منصور، ٢٠٠٧: ٥٨-٥٢). إن صلة القرى التي تربط الشاعر بالفنان التشكيلي لاشتراكهما في الصورة سمحت للون أن يتسلل إلى هذه الصورة ليعمقها ويشحنها بدلالات عديدة أغنت النص الشعري الحديث وجعلت اللون ملمحا جمالياً ودلالياً واضحاً في هذا النص. وهنا لا يظهر اللون مُلصقاً دعائياً للحدائث

ناشراً زائداً منفصلاً عن البناء العام للنص الشعري، بل أداة ضمن الأدوات الفنية العديدة التي يروضها الشاعر والمبدع ويستخرها لخدمة إبداعه وترصين شعرية النص. فيكون اللون الأيقون الذي يميز لغة جديدة تتحدث عن الموضوع المطروح، بلا حروف أو تراكيب. وعلى هذا الصعيد لم يكن اللون وسيلة، وإنما هدفاً أساساً في النص، وجدليةً جديدةً تنحو إلى رسم الصورة النفسية لدى المتلقي أينما كان.

على صعيد الغلاف تتعدد (المقامات) الصوفية تبعاً لتعدد رؤى حمادي المتصوف (المريد)، وهو يتقرب إلى الذات الإلهية، بمعنى أنّ الغلاف كان مفتاحاً ولج من خلاله الشاعر عالماً أرحب يفتح على طقسية متعددة الرؤى تنتمي إلى عالم مغاير يبدو قريباً من أفكار الشاعر، وتوجهاته التي لا تنطفئ.

اسم المؤلف

أهم عتبة يجويها الغلاف الخارجي هي اسم المؤلف الذي يعين العمل الأدبي ويخصه ويمنحه قيمة أدبية، ويساعده على الترويج والاستهلاك ويجذب القارئ المتلقي. إنّ تثبيت اسم المؤلف العائلي والشخصي يُراد منه تخليده في ذاكرة القارئ. ويكون اسم أي مؤلف على الغلاف ركاباً من (الحروف الميتة)، وحين يرتقي إلى مستوى النص فإنه ينتعش ويتحرك ويهب نفسه. بحق. للقراءة، أما حين يقتصر وجوده على الغلاف فلا يكون موضوع قراءة، بل علامة على أن المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول. وتطرح عتبة المؤلف إشكاليات منهجية، ومعرفية متعددة.

وقد ركز مصمّم الغلاف على لفت انتباه (القارئ/ المتلقي) أولاً إلى العنوان وفي الوقت نفسه جعل اسم الشاعر فوق العنوان مباشرة بخط أقل سمكاً بقليل من الخط المستخدم في العنوان. وهذا هو دأب (حمادي) في أغلب كتبه الإبداعية والأكاديمية. وهذا دليل على ذاتية (حمادي) فهو حريص في كتبه أن يتصدر اسمه الغلاف باعتباره منتجاً للنص، ومن حيث كان وجوده قبل وجود النص.

وهذا ما انطلق منه مُصمّم الغلاف. ولعلّه إيعاز من المؤلف، باعتبار أنّ الأسماء اللامعة للكُتّاب المشهورين لها دورها الرئيسي في استقطاب أذهان القراء وإغواء وجدانهم. فهي بمثابة

الإعلان الذي يكسب رهانه مسبقاً، ويؤدي اسم الكاتب وظيفة تعيينية وإشهارية، تكمن في نسبة العمل، أو الأثر إلى اسم ذائع الصيت، ومعروف بأبحاثه الوصفية أو الإبداعية، وحضوره المكثف في الساحة الثقافية الوطنية أو الدولية عبر الكتاب، أو الوسائل السمعية والبصرية. إنَّ اقتفاء أثر كل ذلك يسمح للقارئ أن «ينظر إلى المؤلف على أنه ما يسمح بتفسير وجود أحداث معينة في نتاج ما، وما يفسر تحولاتها وانحرافاتهما وتغيراتها المختلفة وذلك عبر سيرة حياته، ورصد وجهة نظره الفردية وتحليل انتمائه الاجتماعي وموقفه الطبقي واستخراج مشروعه الأساسي. إنَّه المبدأ الذي يسمح بتذليل التناقضات التي يمكن أن تظهر في سلسلة من النصوص: يجب أن يكون هناك على مستوى معين من فكره أو رغبته، من وعيه أو لواعيه، نقطة تنحل التناقضات انطلاقاً منها وتترابط العناصر المتنافرة بعضها ببعض، أو تنتظم حول تناقض أساس وأصل المؤلف بؤرة تعبيرية معينة تتجلى بالتساوي في النتاجات وفي المسودات والرسائل» (عبدالسلام بن عبدالعالي، ١٩٨٧: ٨٣).

في هذا المقام تحمل عتبة (اسم المؤلف) دلالة كبيرة في إضاءة النص وتوضيحه. وحضور اسم الشاعر يزكي العمل ويعطيه مشروعية التوثيق والترويج. وعبره يتعرف القارئ إلى المؤلف ويكون أفق انتظار خاص كلما أصدر (عبدالله حمادي) كتاباً آخر. وهكذا يعني وجود المؤلف على غلاف الكتاب حضوره الشخصي من جهة، والتعريف بالعمل وتوقيعه تجنبا لكل ادعاء وانتحال وسرقة أدبية، أو علمية من جهة ثانية.

ينبغي أن نميز بين مؤلف لم يكتب إلا كتاباً واحداً، وهذا لا يثير فضول القراء ولا يفسح أمامهم أي أفق انتظار، والمؤلف الذي كتب مؤلفات عدة، وأثبت وجوده بأعمال سابقة. فهذا الكاتب ينتظره القراء باستمرار، ويتربصون إصداراته الجديدة؛ لأنهم كَوَّنوا حوله تصوراً أسلوبياً وأجناسياً ودلالياً. وبهذا يبدو عبدالله حمادي بعدما لبس الخرقه وكان مريداً يجلس قطبا على عرش الغلاف يتأمل في عالمه الصوفي، ويتقلب في الأحوال، ويكشف عن نفسه لمريديه بعد حضور المكاشفات، وبذلك يتحول الاسم تلقائياً فضلاً عن التعيين إلى إطار معرفي يخصص النص الشعري، ويسهم في تدعيمه جمالياً وتواصلياً باعتباره أول مكونات خطابية تتراءى للمتلقى.

٢. العبارة التحنيسية

جاءت عبارة شعر (الحنيسية) أسفل الصفحة باللون الأسود، وقد اختلفت مفاهيم الشعر

باختلاف العصور، والثقافات والمدارس الأدبية والشعراء، و«سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره» (ابن منظور، ج ٣: مادة ش ع ر). وقد بما قالوا إن «الشعر ديوان العرب»، لأنه كان يتضمن أخبارهم وحروبهم وأيامهم وحفظ أنسابهم كسجل تاريخي صحيح وموثق «تقبل شهادته، وتُتمثل إرادته» (ابن رشيق القيرواني، ١٩٨٣: ١٦). أما المنظورات الحديثة فقد كادت أن تجمع في إطار مفهومها للشعر باعتباره، (رؤيا). يقول (أدونيس): «لعل خير ما نعرّف به الشعر الجديد هو رؤيا» (أدونيس، ١٩٨٣: ٩)، وبذلك يفتح لفظ الشعر على تأويلات مختلفة باختلاف أوجه التلقي ومرجعياته.

٣. أيقون السيمرغ

استخدم بعض المتصوفة الطيور في أعمالهم الأدبية في بحثهم عن الله، وهو ما نجده على سبيل المثال في كتاب (منطق الطير) لفريد الدين العطار، وهو عبارة عن منظومة شعرية صوفية رمزية، وفيه عبّر عن أنّ الطيور تجتمع لتبحث عن ملك لها، وأنّ الهدهد يتولى جمع الطير لإرشادهم إلى ملكهم (السيمرغ)، وربما الحكمة من استخدام العطار للسيمرغ باعتباره رمزاً للحق تكمن في بعد هذا الطائر عن الناس؛ إذ لا مكانه معروفة ولا وصف له على الحقيقة معروف.

ففي هذه المنظومة التي تضح بالرموز، تُجمل الطيور إلى سالكي الطريق إلى الحضرة الإلهية، فيما يرمز الهدهد إلى شيخ المريدين، أما (السيمرغ) المنشود الذي يتحدث عنه صاحب منطق الطير فهو «(...) ملك الطيور، وهو منّا قريب، ونحن منه جد بعيدين. مقرّه يعلو شجرة عظيمة الارتفاع، ولا يكف أي لسان عن ترديد اسمه، تكتنفه مئات الألوف من الحُجُب، بعضها من نور، وبعضها من ظلمة، وليس لفرد في كالا العالمين مقدرة حتى يحيط بشيء من كنهه. إنه الملك المطلق، المستغرق دائماً في كمال العزّ. ولكن كيف يطير الفهم إلى حيث يوجد؟ وكيف يصل العلم والعقل إلى حيث يوجد؟ لا طريق إليه، حتى وإن كُثّر المشتاقون من الخلق إليه، وإذا كان وصفه بعيداً عن فعل الروح الطاهرة نفسها، فليس للعقل قدرة على إدراكه، فلا جرم أن يحار العقل، كما أن الروح تحار عن إدراك صفاته، وهكذا تعمى الأبصار. ما أدرك عالم كماله، وما رأى بصير جماله (...)» (المصدر نفسه: ١٨٥، ١٨٦).

واختارت الطيور الهدهد الذي كان يرشدها إلى مكان السيمرغ عبر الأودية السبعة، وكان عارفاً كمن ذاق حلاوة الوصال وبات شهيداً للعشق الإلهي. وكانت الطيور تصغي إليه طول الطريق الشاق: منها من غرق، ومنها من أسلم الروح عطشاً، ومنها من اختنق حرقاً، ومنها من أحرقه وهج الشمس «(...) فهلك من كان من بلاد الحرّ في بلاد البرد، ومات من كان من بلاد البرد في بلاد الحر، وتصرفت فيهم الصواعق، وتحكمت عليهم العواصف، حتى خلصت منهم شزيمة قليلة إلى جزيرة الملك» (المصدر نفسه: ٦٨). وقد كانت الطيور طول الطريق تقول للهدهد: «يا من له السبق في سلوك الطريق، ويا من بلغ أوج العظمة والتوفيق، نحن حفنة من الضعاف والعجزة، قد عدنا الريش والجنح والجسد والمقدرة. أتى لنا أن نصل إلى السيمرغ ذى القدر الرفيع؟» (المصدر نفسه: ٢١١). ولم ينجح في الوصول إلى جبل قاف إلا ثلاثون طائرًا، فقدوا ريشهم وباتوا «مخطمي القلوب، فاقدى الأرواح، سقيمي الأجساد» (المصدر نفسه: ٤١٦). وظل الهدهد طول الطريق يبيهم «(...) أيها المساكين، إلام هذا الجهل؟ حقًا، لا يستقيم العشق وسوء النية، كل من له في طريق العشق عين مبصرة، قد أقبل فرحًا وللروح نائزًا. ولتعلم أنه عندما رفع السيمرغ النقاب، بدا وجهه كالشمس مشرقًا، وألقى بمئات الألوف من ظلاله على الأرض، وهنا أدرك البصر ظلاً طاهرًا. وما إن نثر ظلّه على العالم، حتى كانت تلك الطيور العديدة التي تبدو كل لحظة، فصورة طير العالم جميعها ما هي إلا ظلّه (...)» (المصدر نفسه: ٢١٢).

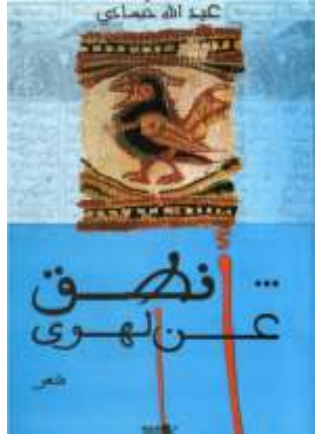
ووصلت الطيور الثلاثون إلى السيمرغ في قمة جبل قاف، وهي في غاية الفناء والحو، و«كما يمحى الظل في الشمس» (المصدر نفسه: ٤٢٢)، فقد «انمحى من صدورهم كل ما صنعوه وما لم يصنعوه، وأضاءت من جباههم شمس القرية، فأضاءت أرواح الجميع من هذا الشعاع، وفي تلك الآونة رأى الثلاثون طائرًا طلعة السيمرغ في مواجعتهم، وعندما نظر الثلاثون طائرًا على عجل، رأوا أن السيمرغ هو الثلاثون طائرًا. فوقعوا جميعاً في الحيرة والاضطراب، ولم يعرفوا هذا من ذلك، حيث رأوا أنفسهم السيمرغ بالتمام. ورأوا السيمرغ هو الثلاثون طائرًا بالتمام، فكلما نظروا صوب السيمرغ، كان هو نفسه الثلاثين طائرًا في ذلك المكان، وكلما نظروا إلى أنفسهم، كان الثلاثون طائرًا هم ذلك الشيء الآخر، فإذا نظروا إلى كلا الطرفين، كان كل منهما السيمرغ بلا زيادة ولا نقصان، فهذا هو ذلك، وذلك هو هذا، (...) وأخيرا غرقوا جميعاً في الحيرة، وانخرطوا في التفكير بلا

عقل ولا بصيرة» (المصدر نفسه: ٤٢١). فكان الغرض من رحلة الطير الفناء الكليّ في الله، «...» وليس لأحد قط من المحدثين أو القدماء أن يتحدث عن ذلك الفناء وذلك البقاء. وهذا الأمر بعيد عنك عن مجال النظر، لأن شرحه بعيد عن الوصف والخبر. ولكن في طريق مثل طريق أصحابنا هل يمكن شرح البقاء بعد الفناء؟ وأين يمكن إتمام ذلك؟ إن هذا يلزمه كتاب جديد. ولكن من ذا الذي يدرك أسرار البقاء؟ ومن ذا يكون جديراً بها؟» (المصدر نفسه: ٤٢٢) كما ذكر فريد الدين العطار في خاتمة منطق الطير «حيث في السالك والمرشد والطريق» (المصدر نفسه: ٤٢٢).

إنّ حمادي يرمز إلى السلوك الصوفي بحركة الطير كما فعل العطار في منطق الطير، ويضع صورة السيمرغ وتدخّله في تصميم الغلاف واضح جلي، وقد ذكر الناشر ذلك في صفحة بيانات المجموعة الشعرية.

٤. اختيار العنوان وفق ارتباطه بالذات وتوجهاتها

أ- أيقون الخط: فالخط المشكّل به خط مغربي أصيل، يفسر تشبّث الشّاعر بمغربيته والجزائر جزء منها، والرّسم العثماني مرتبط بالقرآن الذي كُتب به، ولا يزال مُعتمداً في كثير من الزوايا، وتُكتب به عناوين كثير من المراسيم الرّسمية، مما يوحي أنّ الشّاعر يعتبر ما يكتبه وثيقة رسمية في نظره.



وجاء العنوان أسفل صفحة الغلاف تحت صورة طائر (السيمرغ)، بعد ثلاث نقاط دلالة على كلام محذوف لالتماس خيال القارئ، وتخترق العنوان ألبان ممدودتان إلى أسفل باللون الأحمر لافتتان للنظر وكأنّ العنوان مبني على استطالتهما، «مما يؤدي إلى إيجاد فاصل بصري واضح بينها، وبين بقية الكلمات التي تعد جزءاً منها، فضلاً عن أنّها بذلك توجه بصر القارئ» (الغريب النجار، ٢٠٠١: ٣٠). وقد وُضع العنوان الأم في مكان يمنحه تبيها بصريا وبعدا أيقونيا؛ حيث «أنّ عمليّة تغيير نمط الخط وحجمه إنّما

تندرج في سياق جماليّ» (رضا بن صالح، ٢٠٠٨). فالمستوى البصري يمنح العنوان جماليةً وشعريةً خاصة، وهو الأمر الذي نلاحظه في (أنطق عن الهوى)، إذ جاء مكتوباً بخط بارز وجليظ «والخط الغليظ يمارس تأثيراً قوياً على عين الرائي فنكون قد انتقلنا من دلالات لغوية (معجمية أو سياقية) إلى دلالات صورية تشكيلية» (المصدر نفسه).

لتنهض في الغلاف صورة الصوفي الوليه بسرّ الحرف، وعلامة يستثمرها الصوفي ليؤكد هويته الإنسانية في عالم يعجّ بالزيف، «فالخرف ليس مقصوداً لهيئته وشكله، ولكنه رسم يحمل مسلماً، ويصير دليلاً إلى غاية الغايات، إلى مصدر الحقيقة» (بنعمارة، ٢٠٠٠: ٢٧٠)، وعلى هذا الأساس فإن (الألف) حرف إشاري، دال على الله. ومما ذكره ابن عربي «الألف ليس من الحروف، عند من شتم رائحة من الحقائق؛ ولكن قد سمته العامة حرفاً. فإذا قال المحقق: إنه حرف، فإتما يقول ذلك على سبيل التجوز في العبارة. ومقام الألف، مقام الجمع. وله من الأسماء اسم الله. وله من الصفات القيومية، (...) وله من المراتب كلها، (...)، وله مجموع عالم الحروف ومراتبها؛ ليس (هو) فيها ولا خارجاً عنها: نقطة الدائرة ومحيطها، ومركب العوالم وبسيطها» (ابن عربي، ١٩٨٥: ج ١، ٢٩٥). فالألف هي الحياة، فهي رمز لحياة الله السارية في جميع الأشياء بنفسها، كما الألف سارية بنفسها في كل الحروف، حتى أنه ما تمّ حرف إلا والألف موجودة فيه لفظاً وكتابةً، ومن هنا كان حرف الألف مظهر الحياة الرحمانية السارية في الكائنات. وفي هذا المقام نجد حمادي «يندمج في الشخصية الصوفية [وهنا ابن عربي] ويحلّ فيها حلولاً صوفياً. ويتحد بأبعادها بفعل تشابه أحواله بأحوالها» (بنعمارة، ٢٠٠١: ٢٦٦).

وبين المتصوفة والخطاطين حبلٌ رابط، حيث «لم يكن المتصوفة في منأى عن فن الخط. إذ إن المتصوفة أمدوا الخط باجتهاداتهم الذوقية، التي دارت حول وحدة الخط التي مثلت قاسماً مشتركاً بين المتصوفة والخطاطين وبقى الخطاطون يعترفون من وقفة المتصوفة مع الحروف التي أخذت باهتمام الصوفي وانطلقت أول ما انطلقت علاقة المتصوفة مع الحروف من خلال تفسيرهم لفواتح سور القرآن الكريم، وانشغالهم بالتأويل واستقصاء أوائل السور» (المصدر نفسه: ٥٠). وبالتالي «عملهم على تفسير وضعية الحرف وهيئته، ستساهم بحظ وافر في إغناء الوعي الفني عند الخطاطين الذين تحمق لديهم التخطيط بالإيجاء الدلالي الروحي» (المصدر نفسه: ٥٦)، وقد يعود

الأمر لهيئة الحرف وشكله (الرسم) الآخذ في التنوع والتفنن إلى الحد الذي يدفع إلى التأويل.

أيقون اللون الأحمر

يُعتبر هذا اللون عالمياً رمزاً أساسياً في الحياة بقوتها وبريقها، فالأحمر هو لون النار ولون الدّم، فكما يكون الدّم طاهراً وإيجابياً، يكون فاسداً وسلبياً، وكذلك اللون الأحمر (PASTOUREAU: 165-169:1992). وهو يومئ بالدّم نحو بذل الصوفي وتضحيته عبر وسيط أيقوني لم يكن (عبدالله حمادي) مبتكره، وإنما مكرّسه. فالتدقيق في العنوان يرشدنا إلى أنّ استخدام اللون فيه ليس صدفة، «ومهما اختلف وعي الشعراء بهذا الأيقون، فإن محلّ الخطاب الشعري مطالبٌ باستكناه دلالاته وأبعاده، لأنّه ليس تحصيل حاصل، أو حشواً يمكن الاستغناء عنه، ولكنّه أحد مكونات الخطاب الشعري» (محمد، مفتاح، ١٩٨٧: ٥٨ و ٥٩).

لا تخفى دلالة الأحمر في التشكيل الدلالي الوارد في سياق يوحي بمكابدات المتصوف لأنه لون الدّم المنسفك «وهو يشير إلى أنّ اختيار التصوف، يعني اختيار طريق صعب، يُلاقى فيه السالك من أهوال العلاقة بذاته وهي تتطلع إلى ما لا ينال إلا بالبدل، والتضحية، واستباحة الدم، واسترخاض الروح. كما يلاقى فيه السالك الناطق بأسرار السلوك الأهوال العظيمة، التي تنتج عن سوء فهم الناس، والمجتمع، لما نطق به أشواقه الصوفية» (بنعمارة، ١٣١)، وبذلك نرى الشاعر يوظف اللون، ولكنّه غالباً ما يتعد به إلى دلالات قصية بعيدة مما يعني أن تركيز الاشتغال على هذه التقنية بحاجة إلى تأمل أكثر.

ولعلّ الألفين الطويلتين اللتين تشقان العنوان باللون الأحمر «إنما هو البوح بما يجيش في وجدان الصوفي العاشق، الذي يجد في بذل دمه، نوعاً من نشوة الشهادة الصوفية. وبهذا المعنى فإنّ غاية المتصوف أن يجود بمهجته لينال شرف الموت الدّامي، ومتى تحقّق له ذلك فقد تعالَى شأن صاحب ذلك الدّم. لأنّه أبطل حقّ دمه من أجل من يهوى. أي أنّ الدّم أهدر من أجل غاية مطلوبة معلومة عند أهل التصوف» (المصدر نفسه: ١٣١).

يتكرّر ذكر الدّم على الغلاف مرّة بصورة السيمرغ الذي في سبيل رؤيته قطعت الطيور «طريق الدم الذي يتحدث عنه العطار، ويصف أهواله، وأهوال السائرين فيه، هو طريق عشق فريد،

يختلف عن مفهوم العشق المألوف عند سائر الناس. وفيه يتساقى العشاق كؤوساً من دم الكبد» (المصدر نفسه: ١٣٣). ومرة باللون الأحمر في (ألفا) العنوان، فتصبح «لكتابة الشعر بالدم بعد رمزي، ذلك أن الكتابة بدم القلب، تمنح الشعر امتزاجاً بالحياة الروحية لمبدعه، وتضمن لذلك الامتزاج الديمومة والبقاء. إذ من الصعب الفصل بين كيان الشاعر، وما يحمله شعره من نبض ذلك الكيان، ومن إنسانيته وميوها التأملية والجمالية» (المصدر نفسه: ١٣٤).

المكون اللساني

جاء في الآية الكريمة: «وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ ۗ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ» (سورة النجم، الآية: ٤،٣) يتزه نطق رسوله أن يصدر عن هوى، وبهذا الكمال هداه ورشده، وقال: «وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ»، ولم يقل وما ينطق بالهوى، لأنّ نطقه عن الهوى أبلغ، فإنّه يتضمن أنّ نطقه لا يصدر عن هوى، وإذا لم يصدر عن هوى فكيف ينطق به، فتضمن نفي الأمرين: نفي الهوى عن مصدر النطق ونفيه عن نفسه» (ابن قيم الجوزية، ج ٥: ٤٩٨). وجاء في العنوان (أنطق عن الهوى)، وهنا إثبات الهوى على مصدر النطق به، وإثباته على نفسه، وهو أيضاً إيعاز بالانتقال من المخطوط إلى المباح، فكأنّما هي لحظة الإيذان بنطق الشعر.

والهوى (مقصور): هوى النفس، أي: إرادتها، والجمع: الأهواء (ابن منظور: مادة ه و ي)، وفيما أورده اللغويون في تعريفه: الهوى محبة الإنسان الشيء، وغلبته على قلبه، قال تعالى: «وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَىٰ» (سورة النازعات، الآية: ٤٠)، معناه: نهاها عن شهواتها وما تدعو إليه من معاصي الله عز وجل (ابن منظور: مادة ه و ي). ويتضح من خلال ذلك أنّ الهوى ما يستقطب كل الصفات التي تحرض على ارتكاب الكبائر وتتنافى مع الإيمان الصحيح، وقد سارت على المنهج نفسه (في تعريف الهوى) كثير من المصادر العربية^١، لكن هناك من «لا يذم الهوى على الإطلاق، وإنما يذم المفرط من ذلك، وهو ما يحفز على استحلاب المصالح واستدفاع المضار» (الداهي، ٢٠٠٧: ٢١٨). فهناك برزخ بين الهوى المعتدل والهوى المطلق الذي «يدعو إلى اللذة الحاضرة من غير فكر في عاقبة» (ابن الجوزي، ١٩٩٣: ١٨)، لأنّ الهوى المعتدل «هو ميل الطبع إلى ما يلائمه،

١. نذكر منها: كتاب الأربعين في أصول الدين، دارالجليل، بيروت، ١٩٨٨.

ويقتضي الوقوف عند ما حلّله الله تعالى وفهم المقصود من وضع الهوى في النفس» (محمد الداهاي: ٢١٨)، وبذلك يمثل اختفاء أداة الانتفاء (لا) معبراً لحيوية الموضوع، وتجسيدا لسائياً لأنماط من التراكيب، وأصنافاً من الدلالات.

والشاعر يثبت إذن على نفسه أنه ينطق عن الهوى، ومن الهوى العشق، وحاله حال «لعبد نظر بعينه إلى ما أنعم الله به عليه، ونظر بقلبه إلى قرب الله تعالى منه وعنايته به، وحفظه وكلاءته له، فنظر بإيمانه وحقيقة يقينه إلى ما سبق له من الله تعالى من العناية والهداية وقدم حب الله له، فأحب الله عز وجل» (الطوسي، ٢٠٠١: ٢٤). وقد ذكر ابن قيم الجوزية «أن المحبة الخالصة أن يُحِبَّ المحبوب لكماله، وأنه أهلٌ أن يُحِبَّ لذاته وصفاته» (ابن قيم الجوزية، ٢٠٠٣: ٣٤٦)، كما أكد «أنّ الذي يوجب هذه المحبة فناء العبد عن إرادته لمراد محبوبه فيكون عاملاً على مراد محبوبه منه لا مراده هو من محبوبه» (المصدر نفسه)، وبذلك تنهض في العنوان صورة أولى للصوفي الذي لا ينتمي إلا إلى عالمه الخاص ذاك الذي ليس له في الوجود سوى كيانه المائل أمام نفسه التي يتطلع إليها وهو قانع بما يكابد من عشق. فللصوفيّ عشقه الذي يرتبط ب (أحواله) المقترنة بالمحبة المطلقة تجاه (المعشوق) الذي لا يهدأ المتصوفة إلا بالدخول في عالمه الذي يتعالى عن كلّ ما هو دنيويّ.

ثانياً: الخطاب الغلافي الخلفي

الصفحة الأخيرة (الرابعة) من الغلاف، ظلّ طغيان الأزرق عليها جلياً، وقد جاءت مشفوعة بمقبوس شعري من المجموعة، يقول فيها صاحبها:

ترآت المنّة القعساء

وارفة

وحفّ بالقلب

من يهوى ويهوى

فذاك بعض

شؤون النار

إذ هتكّت

سُتْر الشُّنُور

وما تخفيه ليلاً... (عبدالله حمادي، ٢٠١١: الرابعة).



يَحْسُن التأكيد على أنّ هذا المقطع يبرر حذف (لا) النافية في العنوان؛ فيكتسب (الهوى) سياقياً مبرره الدلالي الذي يتحقق في قوله: «وحفّ بالقلب من يهوى وبهواه».

ويأتي احتفال الغلاف عند عبدالله حمادي بالتأنيث فصا من فصوص المجموعة يتمثل ما جاء في فصوص الحكم «فإذا الرجل مدرج بين ذات ظهرَ عنها وبين امرأة ظهرت عنه، فهو بين مؤنثين، تأنيث ذات وتأنيث حقيقي (...). كآدم مذكر بين الذات الموجود عنها وبين حواء الموجودة عنه (...). فكن

على أي مذهب شئت، فإنك لا تجد إلا التأنيث يتقدم حتى عند أصحاب العلة الذين جعلوا الحق علة في وجود العالم، والعلة مؤنثة» (ابن عربي: ٢٢٠). وهو تورط في مساءلة الأنتى لتحقيق فعل الكتابة.

ويعرّف بعض العشاق من المتصوفة المحبة بأنها «الميل الدائم بالقلب المهائم، وإيثار المحبوب على جميع المصحوب، وموافقة الحبيب في المشهد والمغيب، وحو الحب بصفاته، وإثبات المحبوب بذاته، ومواطأة القلب لمراتد الرب، وترك الحرمة، مع ملازمة الخدمة» (شوشة، ١٩٩١: ٢٢). وهكذا، فإن موضوع الحب الإلهي هو الله تعالى ذاته، ذو الجلال والجمال والكمال. وهذا هو التسامي الذي أجمع الدارسون على رقيته به عن فكرة الحب الطبيعي المظروف المحسوس، من حيث إنّ موضوعه الصورة الزائلة، والجسد الفاني. يقول الديلمي مقارنا بين الحيين: «واعلم أن المحبين من أهل الطبيعة تناهت محبتهم إلى ذهاب العقل والدهشة والتوحش، ثم أدى ذلك منهم بهم إلى الهلاك والموت. وليس هكذا حال الإلهيين منهم، فإن حال تناهيهم إما إلى اتحاد بالمحبوب، وهو الحياة الدائمة، أو إلى مقام التوحيد، وهو الوصول بالمحبوب، وشهود الشواهد بالشاهد المحبوب، حتى كأنه هو حقيقة كل شيء، ومنه كل شيء، وبه كل شيء، وله كل شيء، وعنه كل شيء» (الديلمي، ٢٠٠٧: ٢٠٧).

قلب الشاعر مشغول بمن يهوى ويهواه لدرجة (الشطح)، عندما وجد حمادي الشاعر الصوفي السالك نفسه وقد وصل إلى حضرة الألوهية، ووقف على عتبة الاتحاد بالذات الإلهية، لا يستطيع تحمل الموقف، فيحدث له وجد عنيف، لا يستطيع معه كتمان الأسرار التي يطلع عليها، فينطق لسانه بعبارات مستغرية يتجاوز بها حدود العقل والمنطق والواقع، ويخلق بذلك «علما شعريا له مفرداته ورموزه وإيحاءاته، وله معجمه الخاص الذي لا بد من الإحاطة به» (شوشة: ١١).

وعلى ذكر (ليلي) وقصة الحب العربية التي تناولتها المصادر والمراجع «يمكن أن تقسم مراحل هذه العاطفة من حياة (قيس) إلى ثلاث: مرحلة الأثرة ومرحلة الإيثار ومرحلة الفناء الصوفي. أما مرحلة الأثرة فهي بداية الحب، وما لبثت أن أعقبت ذلك مرحلة الإيثار إذ دفعه الإخلاص في هذا الحب إلى أن تكون الحبيبة أثر لديه من ذاته فمرضاها مقدمة على مرضاته، والمرحلتان محصورتان في دائرة الحب العذري، وهذا الحب عند (قيس)، كما هو عند الصوفية، حب مجازي، أي نظرة إلى ما بعده من حب حقيقي، ومرحلة الإيثار طويلة ويصحبها قلق التفكير، وشبوب العاطفة الإنسانية، والوفاء الذي لا يعرف حدودًا، وليلى عنده لا بديل لها في كل ما رأى من العالم» (هلال، ١٩٧٧: ٢٣٠)، وهذا ما وقع لحمادي في حبه المتصوف؛ باعتباره مذهبا فنيًا ومخرجا جماليًا للتشكيل اللساني للخطاب الشعري؛ الذي أراد له أن يفتح على كثير من القراءات التي تتجاوز حدود المعنى النهائي والمحدود.

وينتهي المقبوس بثلاث نقاط كما جاء العنوان بعد ثلاث نقاط؛ أي بعد محذوف، ومحذوف بعد الانتهاء، وبينهما ما نطق به الشاعر عن هوى العشق، وعلى ذلك فسح المجال أمام المتلقي كي يُسهّم من جهته في التشكيل الحرّ لصدارة الخطاب الشعري.

النتيجة

منذ الغلاف دشّن عبدالله حمادي عالمه الشعري بالتمترس في الخندق الصوفي، ويترك لنا تذوق تجربته بدءاً بحمادي المرید ووصولاً إلى حمادي المتصوف العاشق. فكلّ ما نطق به بعد هذه العتبة عن هوى هو هواه الذي توزّع بين التجارب والمكابدات الروحية والتأملات. وحمادي يريد منذ الوهلة الأولى أن يوجّه قراءتنا التي تحتاج منا الفحص والتدقيق؛ لأننا في

الخطاب الغلابي ومضمرات الصوف في «أنطق عن الهوى» لعبدالله حمادي
عبدالغابي حشه

مواجهة لغة استثنائية لها معجمها الخاص تعلن منذ البداية محاذيرها لتجنب الوقوع في تأويل
خاطيء لم ينطق به عبدالله حمادي.

المصادر

- ابن الجوزي عبدالرحمن بن علي (١٩٩٣م)، *ذمّ الهوى*، صححه وضبطه: أحمد عبد السلام عطا، ط ٢، بيروت: دار الكتب العلمية.
- ابن رشيقي، الحسن (١٩٨٣م)، *العمدة في صناعة الشعر ونقده*، ج ١، بيروت: دار الكتب العلمية.
- ابن عربي، محي الدين (١٩٨٥م)، *الفتوحات المكية*، تحقيق وتقديم: عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: ابراهيم مذكور: الهيئة العامة للكتاب.
- ابن عربي، محي الدين، *فصوص الحكم*، تعليق: أبو العلا عفيفي، بيروت: دار الكتاب العربي.
- ابن منظور، *لسان العرب*، بيروت: دار صادر.
- بنعمارة، محمد (٢٠٠١م)، *الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر*، ط ١، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع. المدارس.
- بنعمارة، محمد (٢٠٠٠م)، *الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)*، ط ١، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع.
- ابن قيم الجوزية، *الضوء المنير على التفسير*، جمعه: علي الحمد محمد الصالح، مؤسسة النور للطباعة والتجليد، مكتبة دار السلام.
- ابن قيم الجوزية (٢٠٠٣م)، *طريق المجرتين وباب السعادتين* بيروت: المكتبة العصرية.
- حمادي عبدالله: *أنطق عن الهوى*. ط ١، قسنطينة: دار الألمعية.
- الديلمي أبو الحسن علي بن محمد (٢٠٠٧م)، *عطف الألف المألوف على اللام المعطوف*، ط ١، تحقيق: حسن محمود عبد اللطيف الشافعي وجوزيف نورمنت بل، القاهرة: دار الكتاب المصري، بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- السهورودي، أبي حفص عمر (١٩٣٠م)، *عوارف المعارف*، مصر: المكتبة العلمية.
- الطوسي، أبونصر السراج (٢٠٠١م)، *اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي*، ط ١، ضبطه وصححه: كامل مصطفى الهنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية.
- عبدالسلام بن عبدالعالي (١٩٨٧م)، *المؤلف في تراثنا الثقافي*، التراث والهوية. ط ١، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

هلال محمدغني (١٩٧٧م)، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقدية ومقارنة حول موضوع ليلي والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، ط٢، مصر: دار النهضة.

الغريب النجار، سعيد (٢٠٠١م)، الإخراج الصحفي، ط١، الدار المصرية اللبنانية.

فاروق شوشة (١٩٩١م)، أحلى عشرين قصيدة في الحب الإلهي، ط١، القاهرة: دار الشروق.

غني، قاسم (١٩٧٠م)، تاريخ التصوف في الإسلام، ط١، تر: صادق نشأت، القاهرة: مكتبة النهضة.

Mansouri, Mohamed Tahar (2007), **Du voile et du zunnar Du code vestimentaire en pays d'Islam**, Tunis: L'or du temps.

Michel Pastoureau dictionnaire des couleurs de notre temps symbolique et société, édition Bonneton, (1992).

مجلة الموقف الأدبي، دمشق، آب ٢٠٠٨. ع ٤٤٨، ٤٤٧، ٤٤٦، تموز.

مجلة عالم الفكر، ٢٠٠٧، مج ٣٥، ع ٣، يناير، مارس.

گفتمان جلد و اشارات پنهان صوفیانه در دیوان «أنطق عن الهوى»

اثر عبدالله حمادی

عبدالغانی خشه*

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه قلعة

چکیده

طرح روی جلد، در گذشته، عمدتاً برای حفاظت از صفحات و محتوای کتاب به کار می‌رفت، اکنون اما طرح روی جلد بنابر میزان انطباق و بیانگری‌اش از متن، کارکردی فراتر از گذشته پیدا کرده‌است.

بر این اساس، اگر نگاهی به طرح روی جلد مجموعه شعر (أنطق علی الهوى) سروده شاعر صوفی مسلک الجزایری، عبدالله حمادی (انتشارات داراللمعیة، قسنطینه، ۲۰۱۱) بیفکنیم، عناصر بصری طرح، به‌روشنی گویای سلوک عرفانی شاعر و احوالات درونی او هستند. در این نوشتار نشانه‌های پیدا و پنهان طرح روی جلد این مجموعه شعری را به عنوان عناصر بستر ساز برای ورود به متن بررسی می‌کنیم.

کلیدواژه‌ها: جلد؛ عبدالله حمادی؛ عنوان؛ رنگ؛ تصوف.

