الاتجاه الصوفي في الشعر الكويتي
قراءة في شعر خالد سعود الزيد

الدكتور: سالم عباس خداده

الاتجاه الصوفي في الشعر الكويتي
قراءة في شعر خالد سعود الزيد

د. سالم عباس خداده*

ملخص الدراسة:

هذه محاولة لقراءة اتجاه مهم في الشعر الكويتي المعاصر وهو الاتجاه الصوفي من خلال مقاربة النتاج الشعري لخالد سعود الزيد.

وقد وطأت لذلك ببيان الملامح العامة للاتجاه الصوفي في الشعر الكويتي، ثم جاءت المقاربة النقدية لترصد بدايات هذا الاتجاه في شعر الزيد، ملحقة ذلك بالتركيز على معالجته الفنية، وأهم المفاهيم التي شغلته، والشخصيات التي انشغل بها. وهو في كل هذا يكشف عن شخصية متميزة بين شعراء الكويت حيث برز تأثره الواضح بالتراث الصوفي الإسلامي؛ ولذا شكلت قصائده الصوفية نموذجاً له سماته الخاصة في إطار الحركة الشعرية في الكويت.

توطئة:

يستطيع الدارس للشعر الكويتي والناظر في نقده أن يضع يده على تجاربَ شعريةٍ ذات صلة بالاتجاه الصوفي، وهي صلة قد تكون ضعيفة في تجربة أحد الشعراء، وقد تبدو غير واضحة المعالم حيث تلوح في جزء من القصيدة لدى آخر، ولكنها تتبدى ناضجة تهيمن على القصيدة وتشكل جانبا متميزا في التجربة الشعرية لبعضهم.

أما ذلك الضرب من التجربة الشعرية ضعيف الصلة بالاتجاه الصوفي فيتمثل في جانب من نتاج محمود شوقي الأيوبي (١٩٠١-١٩٦٦) الذي أصدر ديوانه «رحيق الأرواح» وأثبت على غلافه ما يشير إلى أنه من الشعر

* أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية التربية الأساسية – بنات – بنين، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب – دولة الكويت.

الصوفي، وهو إثبات سعى إلى نفيه بعض الدارسين حين رأى أن هذا الديوان ليس إلا «مجموعة من القصائد التي تدور في فلك موضوع واحد هو الشكوى والتوجه إلى الله... وفي اختصار: إنها مجموعة من الأوراد...»[١].

وأما الضرب الذي علاقته غير واضحة المعالم فيمثله فهد العسكر (١٩١٣ – ١٩٥١)؛ فقد ربط أحد الباحثين بين جانب من نتاجه في الخمر والغزل وبين الاتجاه الصوفي، زاعماً أن في نصوصه إشارات ذات دلالة على ذلك...[٢] والحقيقة أن البحث عن البعد الصوفي في شعر فهد العسكر مما لا يمكن إثباته، نظراً لعدم خلوص قصيدة واحدة له لهذا البعد، وإن كان هذا لا يمنع من القول بوجود إشارات محدودة في بعض قصائده التي تأثرت بقراءته في الشعر الصوفي أو الشعر الرومانسي الذي ينطوي على نزعة صوفية لا تخفى. ويبقى لدينا الضرب الذي يوحي بنضج التجربة الصوفية، وهيمنتها على القصيدة، وهذا ما نواجهه حين نتصدى لقراءة شعر أحمد العدواني (١٩٢٣ – ١٩٩٠) وهو شاعر كان يصرح بولوجه ميدان التصوف[٣]. ويرى عبدالله المهنا أن هناك اختلافاً في الهدف بين «مثالية التصوف وواقعية العدواني الذي لا يمثل الرمز الصوفي إلا وسيلة فنية للإحساس بالتعالي على الواقع أو تلوينه وفق المثال الصوفي للتوازي معه»[٤] والذي نراه أن العدواني له صيغته في التصوف، وهي صيغة تستطيع أن تجمع بين النظرة العقلانية المنفتحة على كل ما هو جديد ومتطور، وبين عزوف المتصوف وانصرافه عن عالم التغير والتحول واندماجه الكامل فيما هو أزلي شامل...[٥] ومن ثَمَّ فإن التعبير عن هذه التجربة الصوفية الخاصة، هو تعبير يشكل قناعة الشاعر بتلك الصيغة الخاصة التي آمن بها، وسعى للتعبير عنها، وليس التعبير بها على نحو يجعل هذا التعبير وسيلة يتغيا بها الشاعر أهدافاً أخرى، ولعل في هذه الرؤية النقدية ما يحقق الانسجام بين نصوص الشاعر وتصريحه بموقفه وكذلك المفهوم العام للتصوف الذي يرتكز على استبطان تجربة روحية، تحدد موقف الإنسان من نفسه ومن الوجود دون ارتباط ذلك بدين أو زمان أو مكان...[٦].

وتأتي تجربة خالد سعود الزيد (١٩٣٧ –) مختلفة عن الأيوبي والعسكر والعدواني، لأنها تعتمد على ثقافة واسعة بالبيئة الصوفية نثراً

وشعراً، وتنطلق من رغبة صادقة في ولوج الميدان الصوفي. وإذا كان العدواني يستند في تصوفه إلى المفهوم العام للتصوف كما أشرنا فإن الزيد راح ينهل من التراث الإسلامي في هذا المجال... والبحث معني ببيان فضاء هذه التجربة منذ إرهاصاتها إلى آخر ما انتهت إليه.

بذور الصوفية في رحاب الرومانسية

عند النظر في مجموعة القصائد التي ضمها الديوان الأول لخالد سعود الزيد «صلوات في معبد مهجور» نلحظ في هذه النصوص، وبعضها يشوبه ما يشوب المستوى الفني المتواضع لشعر البدايات مما دفع الشاعر فيما بعد إلى حذف عدد منها ربما بتأثير من بعض النقاد، نلحظ في مجمل هذه النصوص بعض الإشارات الواضحة التي تمثل مقدمات لما تفجر في أفق الشاعر وهيمن على نتاجه الشعري فيما بعد...

«صلوات في معبد مهجور» يتضمن قصائد مؤرَّخة في الفترة ما بين نهاية الخمسينيات وأواخر الستينيات، وهي بذلك تحمل هموم التجارب الأولى والرؤية الشعرية الأولى للحياة في جوانبها المختلفة. ولئن كانت البداية – تاريخيا – هي قصيدة [ألحان وأقداح] فإن النهاية كانت قصيدة [تبارك الله]؛ لأنها من آخر ما كتب الشاعر في هذه المرحلة إن لم تكن هي بالفعل آخر قصيدة لاشتراكها مع قصيدة [ولدي] في التاريخ نفسه تقريبا. وبين القصيدة الأولى [ألحان وأقداح] والأخيرة [تبارك الله] تقع القصائد الأخرى التي يغلب عليها الشعور بالفقد والقلق والحزن والغربة، وهو شعور يكشف عن الرهافة والحساسية المفرطة، مما يقرب هذا النتاج من الاتجاه الرومانسي، وهو اتجاه تؤكده قصيدته الأولى [ألحان وأقداح][٧] التي يقول فيها:

هات الشمول وقرب الأقداحا ... فالشعر هب من الربى فواحا
واملأ كؤوسي من عصارة خاطري ... فلقد سكبت من الحشاشة راحا
واعزف على وتر الفؤاد مناغيا ... سحر الطبيعة باسما صداحا
واجمع خيوط الأنس واغزل جلسة ... طابت جمالا غدوة ورواحا
يا جلسة صدح الكمان بساحها ... فوددت لو ملكت يداي جناحا

حلَّقتُ من طرب وهِمْتُ بخاطري وطَفِقْتُ أضرب في الرؤى سباحا
أرنو الوجود ولا وجود بناظري فأذوب فيه فينجلي لماحا
لولا بقية نزعة جسدية لبقيت منسابا به منساحا
....

كم هو دقيق هذا العنوان، فالألحان والأقداح يكاد كل منهما يتسرب في جسد القصيدة من أولها إلى آخرها على نحو مباشر أو غير مباشر عبر الدوالِّ والدلالات المرتبطة بهما. وإذا كان (كولن ولسون) يرى أن المعاناة الشعرية والصوفية تتشابهان، وحتى لدى الشاعر المتشائم فإن المعاناة الشعرية – كما يؤكد – تظل معاناة صوفية جزئية...[٨] فإن هذه المعاناة لدى شاعرنا تقترب من الصوفية بمفهومها العام الذي ينشده كولن ولسون، بل إن لحظات السكر الذاتي وما يتبعه من أنس وطرب وذوبان في الوجود، وهو ذوبان روحي، كان سيستمر لولا النزعة الجسدية التي تشده إلى عالم المادة. ولعل تعبير الشاعر عن هذه المعاناة جعل فضاء القصيدة أشبه بمجلس المتصوفة وبخاصة إذا ما منحنا العنصر المهيمن في هذه القصيدة دلالاته التي يفرضها التشكيل الفني نفسه، وأقصد «العزف» الذي صدح من خلاله صوت الكمان، غامراً المجلس بنشوة عظيمة اهتز لها الشاعر اهتزاز الصوفي حين يسمع ما يثير وجده. يقول (نيكلسون): «ليس بين الأشياء التي ابتدعها الصوفية لتحريك وجدانهم الديني ما هو أقوى في تحقيق الغرض وأفعل من السماع أي الاستماع إلى الموسيقا والغناء»[٩]. وعلى الرغم من كل هذه النشوة والسعادة فإن الشاعر لا يُخفي قلقه في آخر القصيدة؛ حيث يشير إلى خوفه من الزمان، وهو خوف يدفعه القلق الوجودي إلى البروز في التعبير من خلال قصيدة أخرى هي [يا دهر][١٠]:

كم فيك يا دهر من شجون ومن مآسٍ ومن مجون
ومن ليال بلا نجوم تاهت على دربها لحوني

والتي يصرح فيها بقلقه وشكوكه وسعيه في الوصول إلى اليقين:

يا دهر قد هجت بي ظنونا فهل سأبقى على ظنوني!؟

أم يعقب الليل فجر حق وتشرق الشمس باليقين

وهذه مرحلة – الستينيات تحديدا – عبّر عنها الزيد في حديث خاصٍّ عن تجربته الشعرية، ومما قال «..وبينما تراني موغلاً في الإيمان تراني مترديا في سفح حضيض الشك والتردد... لقد عشت غربة روحية قبل أن ترسو سفينة تطوافي، وعشت غربة جسدية فسافرت كثيرا بمركب الغربتين، وتنقلت في بلاد الله الواسعة منتشراً في الأرض وفي الكتب متقلباً ما بينهما زمناً طويلا، وكلما شفني سراب لحظني غدير يبهرني، وهذا ما تصوره قصيدة الغريب...»[١١].

إن الشاعر سواء في القصيدة التي أشار إليها – الغريب – أو في سواها مما كتبه في هذه المرحلة يعبر على نحو جلي عن أحزانه وارتيابه وقلقه وهي مشاعر لم يجد لها حلاً في عالم المادة فسعى يطرق أبواب عالم الروح. ومن هنا فإن الاتجاه الروحي بدأت تلوح سماته وتتحدد معالمه، ولعل قصيدة [الزبداني] تأتي في هذا السياق، والشاعر نفسه يكشف لنا ظروفَ تفجُّرِ هذه القصيدة في أثناء زيارته لأحد أصدقائه في ذلك المصيف، يقول: «وخرجت برفقته ذات مساء والشمس تحتضر بيد المغيب، حيرى تقلب طرفها بحياء حول رياض الزبداني الخضراء، مسقطة على قمة الجبل الشامخ الصابر المحب دموعها الشفقية الحمراء، تعانقه وتبارك معه خطوات النهر المنشق من حرارة لقائهما، فتجري مياهه الزاهية وسط الحقول الممتدة بلا شجن. وعدنا إلى المنزل وسمرنا تحت ضوء القمر في ظلال شجرة التفاح، ولكن ما أضاء الفجر إلا وقد انبلج فجر قصيدة [الزبداني] ومن الزبداني تنشق قصيدة [عودة قلب] لتدخل حظيرة روح القدس»[١٢] إذن فالزبداني الطبيعة والزبداني القصيدة كانا فاتحة الدخول إلى ميدان القلب، وهو الميدان الذي تتجلى فيه المعاني والرؤى الصوفية. ويمكن القول إن هذه القصيدة – الزبداني – تمثل التفاتا إلى الطبيعة الساحرة، وتقديرا لمن أبدع هذا السحر. والطبيعة من الأشياء التي كانت تستثير الرومانسيين كما كانت تستثير مشاعر المتصوفة ونوازعهم لما فيها من اتساق ودلالة على عظمة الخالق...[١٣] ويضاف إلى ما سبق قصيدته الوصفية [حبب][١٤]، التي جعل

فيها من الحبب جاذباً جمالياً يتحرك مثلما تتحرك أعماقه، ويمور كما تمور. إن هذا النزوع للجمال قد يأتي صريحا بداله كما في قصيدة [الشاعر]:

صَبٌّ يداعبه الجمال فيسجع كلف بألحان الصبابة مولع[١٥]

وفيها يصور الشاعر كائنا مختلفا في لحظات معينة – لحظات الإبداع – هي أشبه بحالة الوجد الصوفي حيث نراه في هذه اللحظات:

ينهد كالجبل الأشم ممزقا صمت الوجود وأين منه المفزع

هذا الوجود نجده في [القصيدة] التي:

هي الوجود، وهل هذا الوجود سوى قصيدة قد برتها كف رحمان[١٦]

والبيت الآنف الذكر يتناص مع قول العقاد:

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفذ عند الناس رحمان[١٧]

والزيد سواء في [الشاعر] أم في [القصيدة] يحاول أن يجد في الشعر خلاصه مما يضيق به خاطره، وإن لم تنجح القصيدتان – كما قال الشاعر نفسه – أن تكونا تعبيراً شاملاً عن كل خلجات النفس وتطلعات الوجدان[١٨]. وإذا ما تذكرنا قول كولن ولسون السابق في أن المعاناة الشعرية شبيهة بالمعاناة الصوفية، فإن هاتين القصيدتين حاولتا رسمَ ملامحِ الخلاص لدى الشاعر، فالقصيدة في النهاية هي الوجود، والوجود كله مجمعٌ في عيني الشاعر، ويستطيع تمزيق صمته في لحظات تجليه الشعري... فأيَّةُ عظمة أكبر من هذه التي خلعها الشاعر على القصيدة وعلى الحالة الشعرية في أسمى لحظاتها. إن الشاعر يؤكد هذا الأمر من خلال الانتقال من «هي الوجود» إلى الوجود كالقصيدة، فهو في هذا التشبيه المقلوب المعضد بالاستفهام الدال على النفي، وهو نفي يشكل مع «سوى» أسلوب قصر، كل أولئك يتضافر ليمنح القصيدة منزلتها العظيمة. ولكنْ تظل القصيدة الوجود غير الوجود القصيدة؛ لأن الشاعر ينشئ القصيدة، والخالق سبحانه يبدع الوجود، فهناك فاصل دون ريب بين الخالق والشاعر، وربما كان الزيد مشغولاً – دون أن يصرح – بهذا الفاصل، مما دفعه إلى الاقتراب الحميم من الخالق العظيم عن طريق التصوف.

وتأتي قصيدتاه [ولدي] و[تبارك الله] تعبيرا عن لحظات الطمأنينة واليقين، وهما حالان غير مستقرين لدى الشاعر؛ لأنه تجاوزهما بجسارة إلى أفق مختلف تماما على نحو ما سنرى. وإذا كانت قصيدة [ولدي][١٩] تمثل لونا من ألوان الخطاب للطفل في الشعر الكويتي، فإنه خطاب يحتاج إلى تفصيل ليس هذا مجاله، وسنفرد له بحثا مستقلا في يوم ما، على أن الملحوظ أن الطفل خوطب في مراحلَ مختلفةٍ من عُمْرِ الحركة الشعرية في الكويت، نجد ذلك لدى عبدالمحسن الرشيد وسعاد الصباح وخليفة الوقيان ونجمة إدريس. ويكاد الموقف من الطفل يتخذ صورتين تقريبا: الأولى بوصفه وسيلة لبث هموم يحبل بها واقع الشاعر، والأخرى باعتباره كائنا له أفقه الخاص وجمالياته الخاصة وما يتصل بذلك من العلاقات الإنسانية.. وقصيدة الزيد بريئة من النوع الأول وخالصة للنوع الثاني؛ لأنه – فيما يبدو – لم يكن يريد تعكير فرحته بهذا المولود في هذه الفترة الحساسة التي بدأُ فيها نفسه تصفو؛ ليخطو الخطوات الأولى على طريق التصوف، ومن ثم جاءت قصيدته [تبارك الله][٢٠] ضرباً من الشعر الروحي المفعم بتساؤلاته التي أكدتها أداة الاستفهام «من؟» حيث هيمنت على بناء القصيدة على نحو لافت وفي انتظار الإجابة المسلمة:

أسئلة طار بها خافقي ... وحار فيها الفكر من رعبه
فصاح بي في غفلتي هاتف ... يا أيها المسحور في ريبه
انظر تجده الله، آثاره ... ملموسة تنطق عن قربه
....

ويبدو أن الزيد في هذا الشعر الروحي لم يخرج عن نموذج الأيوبي أو غيره من الشعراء الذين ينتهجون الشعر الروحي، ولذا عاوده اضطرابه ولم يجد مخرجاً إلا في تجاوز هذا النموذج الفني إلى نموذج آخر يروي به عطشه، ويفرغ فيه أيضا تطلعاته الفكرية والوجدانية، فكان التصوف ملاذه. وقد يسر القدر الطريق إليه – التصوف – من خلال تلك الجلسات الروحية التي حضرها، والقراءات الصوفية التي ألقى نفسه فيها... يقول الزيد مفصلاً ذلك: «وفي غمرة استغراق روحي جميل تذكرت أني على موعد مع عالم الروح، فلقد عرض عليّ صديق أن أحضر معه جلسة روحية في منزل الدكتور عثمان

خليل عثمان، فيا لها مصادفة جميلة طار بها القلب فرحا... وتتابع حضوري للجلسات الروحية لأستكشف غايتها ولأستطلع أهدافها. فلقد حركت في قلبي سراً مدفوناً وأيقظت حلماً مخزوناً، وتأكد لدي بما لا يقبل شَكًّا ولا موضع لريب فيه أنها دعوة إلى التصوف ولكنْ بثوب يلائم العصر. وهكذا عدت أدراجي إلى كتب الصوفية بعد قطيعة كادت تدوم لولا عناية الله...»[٢١].

ونود قبل أن نمضي في قراءتنا للمرحلة التالية من شعر الزيد أن نقف قليلاً عند عنوان ديوانه الأول «صلوات في معبد مهجور» الذي لم نصادف فيه قصيدة صوفية بالمعنى الدقيق لمصطلح الشعر الصوفي، وإن شعرنا برائحة التصوف في عدد من قصائده على نحو ما قرأنا، مما يمكن معه اعتبار هذا الديوان تمهيدا لمرحلة شعرية تالية يسيطر فيها الاتجاه الصوفي على نتاج الشاعر.. وإذا كان العنوان لا يوضع إلا بعد الانتهاء من كتابة النص، والنص هنا ديوان، فكيف استوحى الشاعر هذا العنوان «صلوات في معبد مهجور» من مجموع القصائد التي ضمها الديوان؟ واضح أن الشاعر لم يعتمد عنوان قصيدة من قصائد الديوان، كما لم يركب من عناوينها هذا العنوان على نحو ما يفعل بعض الشعراء. والملحوظ أن هذا العنوان يمتلك طبيعة امتدادية في دلالته؛ لأنه وضع في فترة انتقال الشاعر إلى مرحلة جديدة في حياته الشعرية والفكرية. ونقصد بالطبيعة الامتدادية أن دلالته تمتد من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، أما الماضي فقد وقفنا عند قصائده التي يعد بعضها ضربا من الصلاة، وأما الحاضر فواقع تحت تأثير قصيدته [الحقيقة المطلقة] التي نشرت في وقت صدور الديوان ١٩٧٠، وهي قصيدة أعلن الشاعر أنها بداية دخوله إلى ميدان التصوف[٢٢]، وأما المستقبل – حسب سياق نشر أعماله – فنجده في عودة الصلوات إلى مختاراته الموسمة «صلوات من كاظمة». إن اللحظات التي عنون فيها الشاعر ديوانه الأول كانت لحظات التفجر الصوفي، فأثرت في عنونة النتاج السابق عليها واستمر تأثيرها في النتاج اللاحق؛ لأن الشاعر لم يغادر ساحة الصوفية إلى يوم الناس هذا، وذلك ما ستكشف عنه قراءتنا لنتاجه بعد الديوان الأول...

شرارة التصوف في [الحقيقة المطلقة][٢٣]

أعلن خالد سعود الزيد – كما سبق أن أشرنا – أن هذه القصيدة سجلت بداية لقائه بالتصوف، مما يعني أنه سيكون لقاء بين الفن والذوق – والذوق ابتداء الشرب عند الصوفية – وكلاهما يحمل قدراً من المعاناة المتشابهة على نحو ما عبر كولن ولسون، وهو ما أوضحه أيضاً صلاح عبدالصبور الذي رأى أن التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند الغاية نفسها، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة...[٢٤] ولكنَّ السؤال النقدي هنا هو إلى أي مدى نجح الزيد في تعبيره الشعري عن الرؤية الصوفية التي كان يعيش في فضاءاتها؟ في قراءتنا لهذه القصيدة نقف ابتداء عند العنوان الحقيقة المطلقة، وهو عنوان تداولي ربما أفقد القصيدة كثيرا من الجوانب الإيحائية فيها؛ لأن الشاعر كشف عن مقصده منها، مع أن القصيدة نفسها يمكن أن تدفع المتلقي إلى مجالات أوسع في التأويل. فالحقيقة المطلقة من المصطلحات الصوفية المعروفة حيث تشير إلى الحقيقة الفعالة الواحدة واجبة الوجود بذاتها، وهي حقيقة الله سبحانه[٢٥]، ومن ثم فالقصيدة انطلاقاً من عنوانها تدور في أفق هذه الدلالة، وتحاول أن تتلمَّس – شعرياً – تجلياتها في النفس والوجود. إن الشاعر شغل بأمر هذه الحقيقة، وهو انشغال يؤكد حيرته وقلقه واضطرابه، ولكنه يسوغ معاناته بما أصاب آخرين أمثاله:

حار فيها منذ القديم رجال غرقوا في مجاهل الشطآن

فالحقيقة المطلقة مفهوم يصعب التعبير عنه إذا لم يلجأ الشاعر إلى النسبي يكشف به عن تعيناتها أو تجلياتها، وإن اتسمت محاولاته بالعجز:

كلما شئتُ أن أعبر عنها أفلت اللفظ من يدي ولساني

لقد فقد الشاعر القدرة على التعبير عنها على مستوى الكتابة وعلى مستوى النطق كذلك. هذا العجز طبيعي؛ لأنه مسبوق بتراث من العجز، إذ لا يمكن التعبير عن المطلق إلا بالعودة إلى النسبي، وهو ما راح الشاعر

يتلمسه في بعض المظاهر الحسية، مستعينا بأسلوب الغزل في الوصول إلى جوانب التجلي. إن بناء القصيدة يقوم على وحدتين متساويتين من الأبيات وذلك ما اختاره الشاعر. فالوحدة الأولى: تحاول الاقتراب من الحقيقة المطلقة التي كانت تلوح للشاعر، ولكنها ما تلبث أن تبتعد وتغيب، فهو يشعر بها وإن كان لا يستطيع تحديد ملامحها، مما أسلمه في نهاية هذه الوحدة إلى التسليم بعجزه. ثم تبدأ الوحدة الثانية، بالضمير هي إشارة إليها، ولكن هذا الضمير متجسد في كيان الشاعر ووجدانه، ومن ثم وجوده المتعين الذي يشير إلى هذه الحقيقة. وتأكيداً على ربط المطلق بالنسبي ذهب يخاطبها مخاطبة العاشق الولهان على نحو ما يفعل المتصوفة. ومن الملحوظ أن الشاعر هنا لن تجربته الخاصة، فهو لا يبحث مثل بعض المتصوفة عن الاتحاد، إذ ما زال هناك حاجز بينه وبين هذه الحقيقة المطلقة، وهو حاجز ربما يكشف عنه بجلاء أسلوب النداء الذي تكرر في خمسة مواضع مشكلاً فاصلاً بين المنادي والمنادىٰ، وهذا لا يتناقض مع تحقق الغرض البلاغي لهذا الأسلوب من خلال دلالات التعظيم التي خلعها الشاعر على هذه الحقيقة على الرغم مما تبديه من قرب شديد. ولذا كانت القصيدة قبل نهايتها كشفاً لموقفه ولرؤيته الصوفية، فهذه الحقيقة هي حلمه التي يتجلى في الشاعر الإنسان بعض مظاهره:

أنا يا حلم خاطري نبضات منك ما في ارتعاشها من معان

ويدلل على خصوصية تجربته حين يقرر بوضوح في نهايتها أنه:

شاعر مزق الهوى ما تبقى في حناياي من بقايا الأماني

فسكبت الدموع قطعة شعر قبسات من خافقي وكياني

هكذا انطوت هذه القصيدة على نزوع للتصوف يوازيه نزوع فني نحو أفق مختلف من التعبير الشعري مما زاد من حجم التوافق بين الموقف والأداة، وهو توافق أَثْرَى تجربة الشاعر كما يدل على ذلك نتاجه التالي...

دائرة القصيدة ودائرة التصوف

منذ زمان بعيد توقف عزالدين إسماعيل في كتابه القيم «الشعر العربي المعاصر» عندما أسماه بالشكل الدائري في بنية بعض قصائد الشعر الحر – شعر التفعيلة – حيث رأى أن من هذه القصائد ما يتخذ هذا الإطار البنائي المحكم الذي يجعل القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ(٢٦). ومن الملحوظ في نتاج الزيد الشعري أن هناك مجموعة من قصائده تكاد تنحو المنحى نفسه وإنْ بدرجات متفاوتة بالنسبة لتكرار الدوال، أو تكرار الدلالة بين بدايات القصائد ونهاياتها، قد نجد شيئا نم ذلك في بعض نتاج المرحلة السابقة كالذي نواجهه في قصيدة [حبب] التي سبقت الإشارة إليها، حيث تبدأ القصيدة وتنتهي بهذا الدال... ولكنَّ القضية في المرحلة التي نحن بصدد دراستها مختلفةٌ، فالشاعر ألقى بنفسه في أتون التجربة الصوفية ولم تعد القضية تكرار دال، بل هناك وشائج دلالية بين المقدمة والخاتمة، وهي وشائج ترتبط ببعض الرؤى الصوفية التي أخذت تهيمن على أفق الشاعر بسبب من التجربة ذاتها وبسبب الثقافة التي راح الشاعر ينهل منها في إطار التراث الصوفي. يقول الشاعر في مقدمة قصيدته [كلمات من الألواح](٢٧):

صحبتك دهرا طويلا
أعانق وجها جميلا نبيل المحيا
وأشرب من راحتيك الحميا
وأنهل من ناظريك الجمال

هناك إذن بداية رحلة تلعب فيها المقلتان دوراً بارزاً في تفجير الفيض الجمالي الذي وسَّعَ من دائرة الرؤية لتشهد الأنا الشاعرة ما حملت المقلتان من ألوان الأماني:

فإني إلى مقلتيك أطير اشتياقا
إذا خطرت مقلتاك بقلبي الضرير تفجر قلبي الضرير
وساح ليشهد ما حملت مقلتاك من السفن المثقلات
بكل المنى

ولكن الرحلة الروحية ما تلبث أن تصطدم بالواقع المادي، فتعود الروح إلى أحزانها وآلامها وذكرياتها، ويعود الشوق إلى الرحلة من جديد وبإصرار يؤكده أسلوب الأمر في «أقلعي» و«لتبق»، وبهذا تعود القصيدة – بحضور المقلتين مقترنتين بتدفق الجمال – إلى ما بدأت به... وتكاد قصيدة [البحث][٢٨] تكون أكثر القصائد وضوحاً في تكرار مطلعها في نهايتها، فالشاعر يبدأ هكذا:

سأظل على راحلة الأسفار، على كتفي مزودة ظمأى

فهو في رحلة مستمرة، أو لِنَقُلْ: إنه الإصرار على الارتحال، أو هو الارتحال القسري للنموذج الإنساني منذ الأزل بفعل مقولة الجبر.. والشاعر يعلن عن حزنه على ما صادفه ارتحال الإنسان من عذاب وقتل وموت، ولذا بدا صبره على المحك، أيستمر أم يتراجع؟ إنه في حيرة «ما زال التيه أباه» وكذلك:

ما زالت مزودتي ظمأى تنتظر الري
وخفاف الراحلة المنهوكة مثقوبة
لا شيء سوى الأحلام المكذوبة
في صحراء تنام على حافات النهر المنسي

ولكنه على الرغم مما يحيط بهذه الرحلة الإنسانية من عذابات يظل في شوق إلى النور الذي يبدد ظنونه وإن تأخر. والملحوظ أن الرحلة لدى الزيد ظاهرة بارزة في عدد من قصائده ذات المنحى الصوفي، فهو دائم الحديث عن رحلاته الروحية وعن لحظات الوجد فيها، ولذا يختم قصيدته بالإشارة إلى هذا المعنى مع العودة الواضحة إلى مطلع القصيدة:

يا صحراء الألم الممتد
سلمت بأن الرحلة وجد
يبدأ بالإنسان الكون ويرتد
تتجدد من معناه الأشياء وتولد
لكني سأظل على راحلة الأسفار على كتفي مزودة ظمأى

هذا الشكل الدائري المهيمن على بنية القصيدة في جانب من نتاج الزيد الشعري، ربما يكون بأثر من القراءة في التراث الصوفي وبخاصة لدى ابن عربي وابن سبعين، فابن عربي أشار إلى تلك الطبيعة الدورية في العلاقات ما بين الصور الحسية وغيرها[٢٩] مما يؤكد «احتفاء الغنوصية الصوفية بالدائرة من بين الأشكال المختلفة لما تتضمنه في زعمهم من كمال وتمام يظهره ما فيها من عود على بدء...»[٣٠] أما ابن سبعين فيجعل الوجود المطلق حاوياً للوجود المقيد، ويمثل لذلك بالدائرة التي يجمع الوجود المقيد كله في نقطتها والمطلق في محيطها، أي إن الوجود في المحصلة دائرة واحدة...[٣١] فمفهوم الدائرة في التجليات أو المعارف مفهوم له دلالته لدى بعض المتصوفة الذين قرأ لهم الزيد على ما أكد هو نفسه[٣٢] وإذا كانت عملية العود على البدء واضحة في تكرار المطلع في الختام كما سبق أن بينا، فإنها جلية أيضا في بعض التراكيب الدالة على هذا المفهوم والواردة في القصيدة نفسها من مثل قوله:

ويعيد الدرب الكرة
المرة تلو المرة

وقوله:

يبدأ بالإنسان الكون ويرتد

ومن الطريف أن للزيد قصيدة عنوانها [عود على بدء][٣٣] تؤكد رسوخ مفهوم الدائرة أو الشكل الدائري عنده. والقصيدة تصور معاناته في تلك الفترة من حياته، حيث الأحلام الممزقة والأشباح المروعة والشجون والجراح والدماء والأشواك ثم الآهات التي تبحث عن خلاصها، وهنا تبدأ الرحلة، الرحلة الروحية في عشق النور الذي يتدفق من الذات وإليها:

ومن ثقب ضئيل الحجم في جدراني الظلماء من مسنون
تكويني
رأيت ويا لمبصرة

سرت في إثر خيط بارز القسمات من نور
وأدركت الذي قد فات والآتي
وشيئاً دونه الكلمات والصور
ألا يا حبذا السفر
لكم أشتاق للنور
أذوب فيه وأنتشر
.....
وعدت إلى سماواتي
أقلب وجه أعماقي إلى ذاتي
رأيت.. عرفت.. أدركت الذي قد كان يغذوني
ويبعث في من مكنون مخزوني
(أنا)
لا شمس
لا قمر سواي (أنا)

وتتوحد الذات بالآخر على نحو يبدو فيه تجلي الأنا في هذا المستوى «إنيا» أي محققا الوجود العيني للأنا وللآخر، وفي هذه اللحظة تكون الأنا ذاهلة بفيض الإشراق ولا تستطيع التعبير عما هي فيه «وفرت من فمي الكلمات» وهي عبارة تكررت، ولتكرارها إشارة إلى عظمة تلك اللحظة التي لا يستطيع اللسان وصفها.. ويختم الشاعر قصيدته بقوله:

فعودي لحظة الإشراق كم أشتاق للنور
أذوب وفيه أنتشر

إذن فقد عاد إلى مرحلة المعاناة التي ابتدأت بها القصيدة، آملاً أن تعود لحظة الإشراق لتخلصه منها، وهكذا تكتمل الدائرة في العود على البدء...

وتأتي قصيدة [بين واديك والقرى][٣٤] لتعزز هذا التشكيل الدائري

عند الشاعر فهي تبدأ بقوله: قل له ما الذي جرى. وتنتهي بقوله: قل لها ما الذي جرى. فالقصيدة تبدأ بتساؤل وتنتهي به، وإن تغير الضمير العائد على المسؤول، ذلك التغيير الذي يشير إلى أن الوجد في هذه الرحلة لم يصل إلى منتهاه كما تريد الأنا.. فالتساؤل الأول استفهام للتعجب ينطوي على عتاب، وهو عتاب له ما يسوغه:

إن تشبني خطيئة طالما أخطأ الثرى

فالخطيئة ليست سبباً كافياً للانقطاع بين الأنا والآخر؛ لأن مادة الخليقة مجبولة على الخطيئة، ومن ثم جاء التساؤل الأخير لينطوي على أشواق تتجاوز حدود الهمة التي أجهدها السرى كما ورد في البيت الثالث، فالذات لم تصل في شوقها إلى ما تريد، إذ كلما ارتقت في رحلتها إلى قمة تبين أن هناك قمة أخرى لم تصلها من قبل:

كلما قلت هذه غطني الوجد واعترى
فجميعي تلفت نحو واديك والقرى
عجب أمر ناقتي قل لها ما الذي جرى

فالشاعر في تساؤله الأول والأخير يبدو كمن يصعد قمة ويهبط منها ليعاود الصعود مرة أخرى؛ لأن الشوق يعود إلى بداية نشاطه متطلعا لقمم الوجد التي لا تحد، والتي إذا ما وصلها غرق في أنوارها واعتراه ما اعتراه... مما سبق يمكن القول إن هناك تناغما بين التشكيل الدائري لبعض قصائد الشاعر ومفهوم الدوران أو الدائرة أو العود على البدء لدى المتصوفة، وهو تناغم قد لا يكون مقصوداً من قِبَلِ الشاعر، وإنما دفعت به حرارة التجربة.. وربما يحسن أن نقول: إن الشاعر قد يكون ميالاً إلى هذا الضرب من التشكيل الفني الذي جاء بدوره منسجماً مع جانب من المفاهيم الصوفية التي لا نشك في اطلاعه عليها..

من الرمز إلى المجاز

المجاز عنصر رئيس في تشكيل اللغة الشعرية، بل ربما يكون أهم العناصر على الإطلاق، وقد كان بارزاً في لغة الزيد من خلال ديوانه الأول «صلوات في معبد

مهجور»، ولكنه بعد ولوج ميدان الصوفية كما هو جلي في النص السابق أخذ يسلك طريقتهم في التعبير، فانتقل إلى الرمز وإن لم يهمل المجاز الذي بدا يعانق الرمز في الأفق الجديد. ولا يخفى أن الرمز ضرب من المجاز أعلى كثافة من المجاز المصطلح عليه.. ولا يخفى أيضا أنه – الرمز – يعد أهم وسيلة من وسائل التعبير عن الرؤية الصوفية وذلك لأسباب منها: أن كثيراً من نزعاتهم يخالف ظاهر الشريعة، فلا يمكن الإفصاح عنها خوفا من الفقهاء، ثم إنهم رأوا أن اللغة العادية تقصر عن أداء كل ما عندهم من معان تقوم على الذوق...[٣٥].

وفي شعر خالد الزيد رموز مأخوذة من البيئة الصوفية أو الشعر الصوفي على وجه الخصوص. على أن للزيد تميزه في معالجة رؤيته الصوفية في إطار تجربته الشعرية. وهذا التميز يمكن النظر إليه على أنه تعبير عن تجربة ذاتية أكثر منه تعبيرا عن تجربة ثقافية إذا جاز هذا القول، أعني أنه لم يصغ تجربته بفعل القراءة في التراث الصوفي، وإن كان هذا التراث الرافد الذي غذى تجربته، وإنما عبر عن رؤيته الذاتية، وصوَّر ما كان يعانيه فعلا من توتر في موقفه من الوجود الإنسان وما يرتبط به... ونؤكد ذلك فنقول: إن التجربة الصوفية قد تتشابه سماتها وملامحها العامة لدى معظم الشعراء، ولكن الذي يميز شاعراً من آخر هو ما يميز ذوقا من آخر؛ ذلك أن التجربة الصوفية عمادها الذوق، وهو مختلف لأن ذوات الناس تتباين كما تتباين قدراتها على التعبير عما يخامرها من أشواق وغير ذلك. وإذا كان الشاعر قد اكتسب ثقافة ومعرفة بالبيئة الصوفية ثم الشعر الصوفي، فإنه دون ريب سيكون قادراً على التعبير عن أشواقه ورؤاه. على أن هذا التعبير – لدى الشاعر الأصيل – لا يخضع للثقافة بقدر خضوعه للذات الشاعرة التي تمثلت تلك الثقافة، ومن ثَمَّ فنحن نشعر بالجو الصوفي وهو يغمر النسيج الشعري، ولكنه النسيج الذي يتعامل مع المصطلح الصوفي بفن، ويستخدم الرمز الصوفي بشاعرية منبعها التجربة الذاتية الصادقة التي تخصب الخيال وتحث على الحرية، والتي إن تفاعلت مع النصوص السابقة عليها فإن تفاعلها يتجاوز الاجترار إلى الامتصاص أو الحوار على نحو ما

يعبر النقاد، ذلك أن الرموز الصوفية تتحول – إذا ما استقر استخدامها لدى أجيال متعددة – إلى علامات لا تختلف عن العلامات اللغوية ذات الطابع البرجماتي إذا لم يشحنها الشاعر بدلالات من تجربته الخاصة، وهي دلالات لا تلغي الدلالات السابقة للرمز اللغوي، وإنما تضيف إليه ما يجعله رمزا فاعلا في واقع التجربة الجديدة. والمتصوفة قوم لهم ألفاظ متداولة بينهم يرمزون بها إلى أحوالهم المختلفة، وقد تسرب كثير منها إلى الشعر بفضل شعرائهم، لكن الملاحظ أن من الشعراء مَن لم يكتف بتلك الرموز لأنها تضيق عن المعاني التي يريدون التعبير عنها، ومن ثَمَّ استطاعوا أن يُوسِّعوا من مجال رموزهم حتى تتسع آفاق التعبير أمامهم.. وعلى هذا فنحن أمام مستويين من اللغة: الأول يشمل المصطلحات الصوفية ذات الطابع العرفاني. والآخر هو الرموز اللغوية التي أوجدها الشعراء من أجل توسيع نطاق التعبير وخوفاً أيضاً من سطوة الفقهاء. وهذان المستويان متداخلان في النسيج الشعري لدى كبار الشعراء، إذ إلى جانب: الباطن والظاهر والمطلق والمقيد... نجد: الناقة والطلل والعيون الفاتكة والخدود الموردة... ولعل المستوى الآخر بدا أكثر غموضا حتى لدى المتصوفة أنفسهم، وهو ما دفع صوفياً كبيراً مثل ابن عربي إلى وضع شرح لديوانه «ترجمان الأشواق» يبين فيه التلويحات الرمزية التي كان يقصدها من رموزه الشعرية.

وحين نقرأ شعر خالد سعود الزيد نلحظ لديه المزج بين هذين المستويين ولكنْ دون تعسف أو إقحام؛ لأن هدفه لم يكن حشد المصطلحات والرموز في النص، وإنما التعبير عما يمور في أعماقه من تجربة ذات صلة بالوارد الصوفي. ولقد كان الصدق في التعبير عن الذات هو ما أوقع ألفاظه في مواقعها وإنْ كثرت أحيانا، فهو يقول مثلا[٣٦]:

دعها فليس لمسرى عاشق أمد ... طال السرى وحديث العاشقين غد
يا بعد ما تتمنى في ترحلها ... من ذا يكابد ما تهوى وما تجد
لطالما هتفت أعماقها ونأت ... بها المنى كل منأى دونه الأبد
فكلما قربت من منهل هتفت ... بها الضلوع لقاص آخر يرد

حتام ينهبها في دربها ولع وما يلذ لها مغنى ولا بلد

في هذا النص نلحظ بعض الدوال ذات الصلة بحقل التصوف من مثل: عاشق، العاشقين، السرى، الترحل، تهوى، تجد، الأبد، يرد... فلا يكاد يخلو بيت من آثار المصطلح الصوفي، ولكنَّ الشاعر أورد بعضها بصيغة أخرى كما في «الترحل» و«تجد» و«يرد»، واكتفى بدلالة المصطلح دون حضوره كما في «ولع» التي جاءت لتؤدي دلالة العشق الواردة في البيت الأول، وفي هذا تنويع في التعبير ينأى عن النظم الذي كلف به بعض الشعراء، إضافة إلى أن الزيد يرسخ في هذه القصيدة ما سبق أن أشرنا إليه من ميله إلى التشكيل الدائري، فالمقدمة النثرية التي هي جزء مهم من بنية النص تبدأ بقوله: لوامة أبدا لا تهدأ... إلخ، لا تكاد تخرج عن العود على بدء، ففيها إشارة إلى ما ختم به الشاعر قصيدته. إذن فالزيد يضع المصطلح الصوفي في بنية خاصة به، يدعمها المجاز الذي يساعد دون شك في تكثيف الرؤية الصوفية في جو النص، وهذا ما نقرؤه في «هتفت أعماقها» و«هتفت بها الضلوع» و«ينهبها في دربها ولع» إلا أن المجاز له حضوره المساند القوي في نصوص أخرى لعل أقربها للنص السابق هو قصيدة [قمم وهمم][٣٧]، التي تعد امتداداً للرؤية المهيمنة هناك والمتمثلة في التعبير عن الأشواق التي يحملها الصوفي والتي لا تستقر به على حال:

حسبها والشوق سائقها وشذا الأحلام طارقها

أنها لم تستكن أبدا وحناياها مطارقها

تتجافى عن مضاجعها ويعاف النوم خافقها

هامز أعماقها وتر صادح الأنغام شائقها

والأماني البكر ما برحت مشرئبات تعانقها

لغد ترخي أعنتها وغد والله حارقها

كلما ارتاحت لبارقة ساقها وجد يسارقها

إن عنوان القصيدة يلخص رؤيتها، فللهمة عند المتصوفة دلالات ومراتب يعرفونها[٣٨] ومن دلالاتها أنها أرفع الأنوار، لا يحظى بها إلا الأبرار، وهي معارج المريدين، وبراق العارفين، وميدان الواصلين، وبها يكون سباق السابقين، وتتره المحققين، وتعالي المقربين...[٣٩] وكذلك يجب ألَّا يكون للهمة مقام، إذ لا مقام عندها أو لديها، بل ينبغي الجواز عنها، بعد قطع المجاز منها...[٤٠]. والحقيقة أن الشاعر كان واعياً بما انطوت عليه الهمة من هذه الدلالات، فالنفس في شوقها لما تريد تلاقي ما تلاقي من صعاب تحاول تجاوزها للوصول إلى القمة، وكلما بلغتها عاودها الشوق لقمة أخرى، وهكذا تتعدد الهمم في طرائقها للوصول إلى القمم دون أن ينتهي الطموح إلى قمم جديدة. ومن ثَمَّ لا مقام عند الهمة كما عبر المتصوفة، وهذا أيضا ما يشير إليه البيت الأخير من القصيدة:

قمم من دون ما طمحت
وصوى لا عاش وامقها

أي أن هذه القمم لا تعدو أن تكون علامات على طريق الوجد، فلا عاش من توقف عند هذه العلامات وعشقها؛ لأن الطموح يجب أن يستمر ما دام الشوق مستمرا...

والملاحظ هنا – في هذا النص – أن الشاعر يمسك جيداً بشبكة العلاقات الدلالية من خلال احتفائه بالمصطلحات الصوفية الآتية: الهمة والشوق والوجد. والملاحظ أيضا أن المجاز حاضر بقوة، بل يكاد يستغرق القصيدة من بدايتها إلى نهايتها عدا البيتين الأخيرين، وهو بهذا يسهم في تكثيف الدلالة التي كان الشاعر يتغياها من ورود هذه المصطلحات الصوفية. والمجاز إن كان يسهم في تكثيف الدلالة وتصعيد التعبير الشعري عن الواجد الصوفي فإنه، دون ريب، يعلي من شعرية النص ويبعده عن النظم المبتذل...

إن قارئ شعر الزيد يلحظ فيه المصطلحات الآتية: المطلق، المقيد، القديم، الجديد، المحو، الباطن، الظاهر، البعد، التداني، سدرة، الوجد، الهمة، الهوى... وهي مصطلحات لها دلالاتها في البيئة الصوفية، فمنحت بحضورها النص الشعري طابعا مختلفا؛ لأنها لا تكتفي بدلالاتها اللغوية وإنما تحمل معها إيحاءات الجو الصوفي، وهي إيحاءات تمتزج بالبنية الكلية للنص، فتكون إيجابية أو سلبية حسب تمكن الشاعر في تشكيل تجربته الشعرية...

ولا تقف نصوص الزيد عند حدود هذه المصطلحات، وإنما تتجاوزها إلى مصطلحات أخرى، شاع لدى الدارسين أنها رموز لحالات الوجد الصوفي، ونقصد تحديدا: الخمر والمرأة أو السكر والغزل فلهما طابعهما الاصطلاحي في البيئة الصوفية، ولكن الشعراء في معالجتهما والتفصيلات التي أوردوها في هذا الشأن أضفت عليهما طابعا رمزيا له خصوصية في التجربة الشعرية الصوفية...

أما رمز المرأة أو الغزل فقد كان حضوره في البداية حضوراً جزئياً على نحو ما صادفنا في قصيدته [الحقيقة المطلقة] من قوله:

أستمد الوجود من سحر عينيـ ـها أروّي من لفتتيها بياني[٤١]

لكنه ما لبث أن جعل المحبوبة محروماً في قصيدة [كلمات من الألواح] التي تمتزج فيها الرؤية الصوفية بالغزل على نحو لا نستطيع الفصل فيه بين الشوق للآخر والرؤية الصوفيةو لأن مفردات الغزل تتداخل مع مفردات أخرى متسربة من ميدان التصوف مما يجعل النص واضحَ التوجهِ إلى تصوير هذا الحب الصوفي، فإلى جانب التعبير الغزلي عن الوجه الجميل والناظرين الجميلين نجد القصيدة قبل ذلك وبعده تلح بجلاء على المعاني الصوفية، فمنذ العنوان «كلمات من الألواح» نشهد هذه الإلحاح، فاللوح عند الصوفية هو الكتاب المبين والنفس الكلية، وتتنوع الألواح لديهم فهناك لوح النور ولوح الهدى ولوح الحكمة واللوح المحفوظ وغيره، ولكل لوح

دلالاته...[٤٢]، ولابن سبعين مصنف بعنوان «الألواح». على أن دالَّ الألواح في العنوان ربما لا يكون قاطعا في إشارته إلى البعد الصوفي، فقد يسمح لنا بقراءته قراءة تخرج بدلالتها عن الرؤية الصوفية لو كان نص القصيدة يعيننا على ذلك، ولكننا ما أن نمضي في قراءتها حتى تتوارد علينا الرؤية الصوفية من خلال الحديث عن «سدرة ما لها من نهاية» و«أعصر ورد الخدود». وإذا كانت السدرة تتداعى إلى سدرة المنتهى، فإن عصر ورد الخدود هو من التعبيرات الصوفية، التي يرمز بها القوم إلى ذات الله منكشفة في صفاته...[٤٣] ثم تتوالى بعد ذلك دوالُّ العشق والوجد والكؤوس والتوحد، وهي دوالُّ تدفع كل الخيوط الأخرى في القصيدة إلى التأويل المنبثق من البعد الصوفي. على أنه مع ذلك كله، ومع اجتماع أطراف هذا التأويل لرمز المرأة أيضا من خلال تعاضد مجموعة من المصطلحات والرموز الصوفية في النص، فإن ورود بعض الجمل من قبيل:

لقد مزق الليل أوصالنا

وبدد في الكون أشلاءنا

قد يدفعنا إلى قراءة تتصل بتجربة واقعية للشاعر، وهي ربما تعضد ما ذهبنا إليه، إذ ليست هذه القصيدة – وفق هذه القراءة – إلا قصة حب قديمة وحميمة ما تزال تخايل الشاعر بين حين وآخر، فتدخل في إطار المقدس لدى الذات الشاعرة، ومن ثَمَّ لم تجد هذه الذات أفضل من وسائل البيئة الصوفية في التعبير عنها، فجاء توظيف الدوال التي تشير إلى حقل التصوف توظيفاً ذكياً أَثْرَى النص من خلال التواشج الناجح الذي أقامه بين حبه القديم، وهذا الحب الصوفي الذي يعيشه، ويكتشف أبعاده يوماً بعد يوم.

وإذا كانت هذه القصدة تمنحنا القدرة على تأويلها وفق ما أفضت به بعض دوالِّها وبعض تراكيبها، فإن قصيدة أخرى هي [الوعد الحق][٤٤] تتعالق فيها تجربة الشاعر مع التجربة الصوفية كما وعاها الشاعر في التراث الصوفي. وفي مطلع هذه القصيدة إشارة إلى الدلالات الصوفية

المستقاة من قصة موسى عليه السلام كما وردت في القرآن الكريم وعلى نحو ما استثمرها المتصوفة في أشعارهمو يقول الزيد:

تقولين لي في غد موعدي وها قد أتيت على الموعد
ولما أجدك ولكنني أرى نار موسى بلا موقد
تضيء على شامخ يا له منارا لعاف ومسترفد
فقلت لأهلي امكثوا إنني لآت لعلي أرى مولدي
فما لي سوى تلك من موعد ولا غيرها طاب من مورد
يحركني نحو شطآنها حنين من الأمس لم ينفد

فهو يستخدم موضوع الحب للتعبير عن وجده الصوفي، أو لنقل إن نزوعه الصوفي تجلى في هذا الحب الكبير للنور الذ يتشير إليه عبارة «نار موسى» ولذا نجد هذه العبارة عنصراً مهيمناً على أفق الشاعر في هذه القصيدة، ومن ثَمَّ جاء تكرارها قبيل نهاية القصيدة؛ ليكشف عن ذلك التلازم بين المحبوب وبين هذه النار، وهو تلازم يدفع الذات الشاعرة إلى شوق لا تخبو جذوته، وحنين مستمر لم ينفد ولم ينفد، لأنه حب تتجرد فيه الذات من العوائق المادية والحدود الزمنية. فالصوفي قد يفقد الإحساس بالزمن فيستوي عنده الليل والنهار أو اليوم والغد وفي هذا يقول سمنون:

وأيامنا تبقى وشوقي زائد كأن زمان الشوق ليس يغيب

ويقول الحلاج:

طلعت شمس من أحب بليل فاستضاءت فما تلاها غروب(٤٥)

وهذا المعنى هو الذي شغل الزيد وألح عليه فاضطر إلى تكرار البيت الذي تضمنه:

فنحن على موعد في غد وليس لنا في الهوى من غد

وبهذا التكرار ختمت القصيدة لتأتي الدلالة في هذا البيت كأنها ردٌّ على ما ورد في المطلع، مما يفهم معه أن الذات الشاعرة كانت في واقع يدرك دلالة الزمن عند المتصوفة. والحقيقة أن الصيغة النحوية في «تقولين» تلقي

الدلالة في خضم الرؤية الصوفية، إذ القول الذي أدى لوعد اللقاء بالحبيب هو قول متجدد بدلالة الفعل المضارع فلم يقل مثلاً: لقد قلت لي في غد موعدي... لأنه وعد ولقاء حادث في الآن، والآن عند المتصوفة هو العشق.. و«الآن الدائم هو امتداد الحضرة الإلهية الذي يندرج به الأزل في الأبد. وكلاهما في الوقت الحاضر لظهور ما في الأزل على أحايين الأبد، وكون كل حين منها مجمع الأزل والأبد...»(٤٦)، ومن ثم راح الزيد يؤكد امتداد العشق في الآن، مما جعل الغد ولا وجود له في هذا النوع من الحب. ومن الملاحظ أن هذه القصيدة تندرج في بنيتها تحت نموذج الشكل الدائري؛ لأنها تنتهي بما بدأت به، مما يرسخ التوافق لدى الشاعر بين الشكل الفني والرؤية الصوفية على نحو ما بينا فيما سبق.

أما ما يتعلق برمز الخمر، فإن قراءته من خلال مفهوم التناص الداخلي يجلي ذلك الانتقال، الذي تم في نتاج الشاعر من قصيدة [حبب] ذات الطابع الخمري الحسي إلى خمرية تتعالق مع البيئة الصوفية في قصيدته [الكأس العاقر] ثم قصيدته [رسالة] مع ملاحظة التفاوت الزمني في إنشائهما، وكذلك اختلاف التجربة الشعرية التي انطوت عليها القصيدتان...

فالأولى [الكأس العاقر](٤٧) تشتمل على دوال من البيئة الصوفية مثل: الكأس، شوق، هوى، الوجد، خمرة، عتقت، باطن، ظاهر... وإذا كان الجو الخمري يستدعي بعض هذه الدوال سواء أكان التعبير عن الخمريات بإطلاقها أم كان التعبير عن الوجد الصوفي أو ما يشبهه، فإن السياق العام للنص بدواله مفردة أو مركبة يدفع عن الخمرية الحسية التي نلحظها في قصيدة [حبب] إلى خمرية تتعانق فيها التجربة الشعرية مع التجربة الصوفية، فالكأس التي يعبر بها المتصوفة عن وجه المحبوب وفي بعض المواضع تأتي بمعنى الفيض(٤٨)، قد تكون هنا ذات دلالة على التجلي الآدمي، فما الكأس إلا تمثيل للجانب المادي للإنسان على نحو ما ذهب من أول قول ابن الفارض:

لها البدر كأس وهي شمس يديرها هلال وكم يبدو إذا مزجت نجم

فالبدر «من حيث إنه كأس هذه المدامة هو رمز الإنسان الكامل بوصفه أفقا لتجلي المحبة ومظهرا للمقام الأعلى»[٤٩]، ومن ثم فالكأس بما هي مشبه به تدل على ذلك التجلي الذي لا يبعد أيضا عن الإشارة إلى تجلي المحبوب.. ويمكن قراءة قصيدة الزيد وفق هذا المنظور، حيث ذهبت الذات الشاعرة إلى رعاية هذا التجلي لما له من إشارة إلى المحبوب في تساميه بالشوق والحب فيما مضى، وما زال الشوق مستمرا، والحب الكبير ناظراً أو منتظراً لا يتغير بمرور الزمن الذي:

ينـأى ولـكـن الـهـوى قـائـم فالوجد مأسور الخطى حائر

ولعل استخدام الفاء بَدَلَ الواو يومئ إلى أن هذا الهوى هو الوجد نفسه بما له من دلالة في التجربة الصوفية. وما دام الوجد نفسه حائراً، فقد امتدت الذات في وجدها على نحو ابتعدت فيه عن الواقع وما فيه:

أحـلامـنـا مـن مـشـرب طـاهـر يـا حـبـذا مـشـربـهـا الـطـاهـر

نـرشـف مـن أعـمـاقـنـا خـمـرة ما ضم كأس – مثلها – آخر

والبيت الثاني هنا يجعل الإنسان كأسا والأعماق خمرة، فيؤكد الدلالة التي ذهبنا إليها وهي أن الكأس ما هي إلا التجلي المادي للإنسان والخمرة هي الروح.. ولذا فهو يرشف من هذه الخمرة – مع نديمه والنديم لدى الصوفية هو السالك – ويقول بتميزها عما ضمت الكؤوس الأخرى مما يكشف عن طبيعة هذه الخمرة وأنها ليست الخمرة المادية. ولعل في التعبير الآتي «ما ضم كأس مثلها آخر» ما يومئ إلى تعدد المعنى وتنوع الدلالة من خلال الإيحاء باختلاف نوعي الخمرة وباختلاف الأذواق، ومن ثَمَّ التجليات تجاه الخمرة الصوفية نفسها التي:

قـد عـتـقـت حـتـى إذا سـاقـهـا سـاق تـلاقـى الـكـأس والـشـاعـر

والحديث عن قدم الخمرة لدى المتصوفة حديث معروف يرمزون به إلى المحبة الإلهية الموصوفة بالقدم، وبأنها راموز الخلق والانكشاف الإلهي في العالم..[٥٠] وها هنا – في هذا البيت – ذكر الشاعر عتق خمرته المخزونة

في أعماقه، والتي إن حان وقت رشفها «تلاقى الكأس والشاعر». هذا التلاقي هو تلاق بين التجلي الآدمي للشاعر والروح في لحظات الوجد أو التواجد الصوفي، كما يمكن أن يمثل لقاء التصوف بالشعر، إذ بينهما من العلائق المتشابهة ما يجعل هذا اللقاء حميما ومتميزا. وما كان لهذا اللقاء أن يتم على وجهه الحميم إلا في لحظات الوجد التي قد تلتقي بها لحظات التجربة الشعرية، فتكون الكأس بما تضم من خمرتها هي الوجه الآخر للشاعر بما يحمل من تجربة شعرية...

ويأتي ختام القصيدة:

فالقاع من أعماقنا ثرة يكشف عن باطنها ظاهر

وهو ختام يشير إلى أن التجليات المختلفة ما هي إلا تأكيد لعمق الروح وثرائها. ولعل تعريف الباطن وتنكير الظاهر له دلالته من حيث إن الباطن اكتسب مزيدا من التعظيم من خلال الإضافة، على حين قد تكون دلالة التنكير – الذي قصده الشاعر بوعي كما نرجح؛ لأن العروض لم يكن عائقا لو أراد التعريف – تقليلاً من شأن الظاهر أمام الباطن، لأن الظاهر في حقيقة تجليه هنا ما هو إلا تابع لباطن يتكشف حينا بعد حين. ويجب أن نحترز فنذكر أن الباطن والظاهر في سياق حديثنا وتأويلنا منظور إليهما من الزاوية اللغوية ومن زاوية اتصالهما بالبيئة الصوفية لا من الناحية العقدية ذات العلاقة بأسماء الله تعالى. ومن ثم فإن تأويلنا يحتكم إلى السياق النصي للشاعر، وهو سياق متصل بالذات الشاعرة غير منفصم عنها، وهي ذات شعرت بظاهر قليل أمام باطن عظيم لم يزل ثرياً، ولم يجد طريقه للتجلي في اللغة الشعرية بعد؛ لأن هذه اللغة تعد وسيلة محدودة أمام عالم موار لا حدود له، وما الظاهر الذي أَلَمَّ به الشاعر إلا رشفة يسيرة من خمرة الأعماق...

ولنقف الآن عند العنوان «الكأس العاقر» لنتساءل: هل كان الكأس عاقرا؟ إن بنية العنوان في كثير من قصائد الشعر العربي هي بنية نحوية

ناقصة، أي إن فيها حذفاً يعتمد فلسفة الإيجاز، لاعتماد الشاعر على ما هو مألوف في تركيب الجملة النحوية دون نظر إلى سياق النص نحو «هذا الكأس العاقر» مثلاً، أو اعتماده على نص القصيدة نحو «الكأس العاقر كأسي...» ومن الأفضل في هذا المقام الاعتداد ببنية النص في تركيب العنوان ثم تأويله، لأن العنوان قد يكون جزءاً من النص، أو تركيباً من بعض مفرداته، أو إيجازاً دقيقاً لفكرته الرئيسة. ومن الملحوظ أن «الكأس العاقر» مستقى من البيت الأول:

كأسي؟ وهل في الكأس يا سامر بقية؟ أم أنها عاقر!

هذا الاستفهام في مطلع القصيدة يدفع لتشكيل العنوان في جمل تفسيرية على النحو الآتي:

الكأس العاقر كأسي

هل الكأس العاقر كأسي؟!

ليست الكأس العاقر كأسي

وإذا كان العنوان يمكن أن ينطوي على مثل هذه الدلالات، فإن العنوان التفسيري الثاني يوضح الاستفهام والتعجب على نحو ما ورد في هذا البيت، أما الجملة المنفية فهي التي انتهت إليها القصيدة في بيتها الأخير إذ ظلت الأعماق ثرة تلد من التجليات ما تلد دون توقف وهذا ما يشير إليه تجدد الكشف من خلال الفعل المضارع «يكشف»، ومن ثَمَّ فليست الكأس عاقراً... نصل من ذلك إلى أن العنوان من الأمور التي ينبغي التوقف عندها، فعلى الرغم من بساطة اشتقاقه من النص فإنه حمل قدراً من المراوغة سمحت بهذا القدر من التفسير والتأويل...

أما القصيدة الخمرية الأخرى [رسالة][٥١] فتبدأ بقوله:

نديم الكأس معذرة إذا ما ناح مبسمها

والكأس هنا هي كأس المحبة الإلهية والأنوار الربانية، والنديم هو أحد السالكين أو العارفين، وهي إنما تنوح لجهل الناس بها أو غفلتهم عنها.

ومن منطلق هذه الدلالة تمضي القصيدة لتصف هذه الكأس، وتعمق ازورار الجاهلين عنها، معلنة أن المستقبل يحمل في طياته العشاق الحقيقيين الذين ستتدفق هذه الكأس عليهم بحبها وأنوارها فيتدفقون داكين صروح البغي على نحو ما فعل سيف بن ذي يزن بطل تلك السيرة الشعبية الذي أشار إليه الشاعر في قوله:

كأن سيوف ذي يزن تحيط بها وتقدمها

ولعل الشاعر يريد أن يقول: إن البشارة قريبة في تحقق ذلك اللقاء بكأس المحبة، وهذا ما يؤديه التشبيه في هذا السياق؛ لأن الأمير سيف بن يزن كان قريباً من زمن البعثة المحمدية فكأنه بشارة بها، ولأن هذا الأمير – المخلص من البغي والبغاة – كان يعتمد في قدراته الجبارة على عوالم روحانية كانت هي السبب في تلك القوة التي تمتع بها، وهزم أعداءه على أساس منها..(٥٢) ومن الجدير بالذكر هنا أن الربط بين الكأس وجوانبها الروحية الكامنة في خمر المحبة الإلهية وبين المخلص المتمثل في هذه الشخصية شبه الأسطورية هو ربط موفق إلى حد كبير، هذا من جانب، ولأن الشاعر من جانب آخر لم يندفع في إطار رؤيته الصوفية بعيداً عن واقعه المتأزم، وفي هذا ما فيه من صوفية لها طابعها الخاص الذي عبّر الشاعر نفسه عنها عندما ذكر أنها صوفية تناسب ثوب العصر...

النور المحمدي:

حب الرسول الكريم عليه السلام عقيدة راسخة في قلوب المسلمين، ولكنَّ هذا الحب تطور عند المتصوفة إلى الاعتقاد فيما يسمى بـ «الحقيقة المحمدية»؛ حيث تصوروا أن للنبي الكريم طبيعتين: بشرية وروحية، البشرية هي التي يظهر بها للناس، والروحية هي التي أفاضت على الوجود بنورها، وصدر كل شيء عنها، وهذا قريب من التصور الفلسفي للنفس لدى الفلاسفة المسلمين المتأثرين بالفلسفة اليونانية..(٥٣) ويرى عبدالحكيم حسان أن الحلاج هو السابق إلى هذه الفكرة، فقد رأى أن أول ما خلق الله

سبحانه نور الأنوار وهو محمد، ومن هذا النور خلق الموجودات جميعا، وهذا النور أزلي قديم. فمحمد من حيث هو نورٌ أزلي قديم سبق كل موجود، ومن حيث هو رسولٌ محدث ختم الله به الأنبياء...[٥٤].

ومن المؤكد أن هذه الفكرة كانت من الأفكار التي انشغل بها الشاعر خالد سعود الزيد، فتخللت بدلالاتها بعض قصائده، ولكنه لم يكتف بذلك فتجلت في قصيدتين انفردتا للتعبير عنها؛ الأولى بعنوان [محمد][٥٥] والأخرى بعنوان [صورة][٥٦]، والقصيدتان منكشفتان أمام النور المحمدي، وتزدحم في أثنائهما الدلالات الصوفية المتصلة بهذه الفكرة الرئيسة دون مراوغة يدعمها مجموعة من المصطلحات المعروفة لديهم مما يجعل هذين النصين شرحا فنيا على مجمل نصوصه الأخرى. ولعل تأثره بمفهوم النور المحمدي جلي منذ مطلع قصيدته [محمد] حيث يقول:

ما لمعناه في الحقيقة حد كل شيء من نوره مستمد

وهذه القصيدة تنبثق أفكارها مما عبر عنه الحلاج وابن عربي وغيرهما من المتصوفة، وإن كان للزيد فضل هذه الصياغة الرقيقة الكاشفة التي امتزجت ببعض المصطلحات من مثل: ظاهر، باطن، الوجود، الوجد، الحب، الورد... أما قصيدته [صورة] فقد تضمنت بعض المصطلحات مثل: القديم، الجديد، المطلق، المقيد، الواحد... وعلى رغم قصر هذه القصيدة وقصر إيقاعها فهي من مجزوء الخفيف فإنها زخرت بكثير من المفاهيم الصوفية. يقول الزيد:

مثل قد تجسدا وقديم تجددا
وجديد جذوره ضاربات بلا مدى
أرضه أو سماؤه مثلما الصوت والصدى
ما ترى من تفاوت مطلقا أو مقيدا
ليس شيء كمثله جمع الحسن مفردا

حشد الكون كله فيه حشدا مجددا
واستدار الزمان في ذاته مثلما بدا
مستمدا ومعطيا واحدا إن تعددا
غاية ما سما لها قبله من تمجدا
صورة لن ترى لها مثلا قد ترددا
كان من قبل أحمدا وأتاها محمدا

إن النص يفضي بمجموعة من الأفكار الصوفية، بعضها مما لمسناه فيما مضى، وبعضها متصل بالحقيقة المحمدية على وجه الخصوص وعلى النحو الذي تتواشج فيه هذه الأفكار مع النور المحمدي الذي أتينا على ذكره قبل قليل. فالحكمة قد تجسدت في هذا الإنسان الكامل، والقديم قد تجدد بتجليات النبوة التي لا حدود لأنوارها، فهي الصوت وما في هذا العالم صدى لها. يقول ابن عربي: «الحقيقة المحمدية هي العماد الذي قامت عليه قبة الوجود، وهي أعلى المظاهر وأسناها»(٥٧) ويقول آخر: «الحقيقة المحمدية هي الذات مع التعين الأول، فله الأسماء الحسنى كلها، وهو الاسم الأعظم»(٥٨) ويبدو أن رؤية شاعرنا قد امتزجت بمثل هذين القولين أو غيرهما من الأقوال والمفاهيم المبثوثة في التراث الصوفي حول الحقيقة المحمدية. ولذا نراه يتعالق مع نصوص القرآن العظيم انطلاقاً من هذه المفاهيم، وهذا واضح في رجوعه إلى قوله تعالى: ﴿**ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت**﴾ وإلى قوله سبحانه ﴿**ليس كمثله شيء وهو السميع البصير**﴾(٥٩). ولعل في التأويل متسعاً لمثل هذا التعالق وفق الرؤية الصوفية التي سيطرت على أفق الشاعر، حيث يوظف هذه العبارات القرآنية في سياق غير مألوف لدى جمهور المفسرين، لأن الدلالة لديهم تنصرف إلى تعظيم الله سبحانه، على حين يرى هو رأي المتصوفة أمثاله، فيستخدم هذه العبارات في تقديس الحقيقة المحمدية أصالة وتعظيم الذات الإلهية تبعاً، إذ لا ذكر لهذه الذات في النصين وهذا يتساوق مع مفهومهم للحقيقة المحمدية على نحو ما

ذكرنا آنفا، ومن منطلق أن النور المحمدي هو النور السرمدي المطلق، الذي تجسد في شخصية محمد صلى الله عليه وسلم بما هي شخصية آنية مقيدة بحدود المكان والزمان التاريخيين، وتمثل صورة الإنسان الكامل من حيث كونه مظهرَ الذات الإلهية أو التعين الأول لها، أو هو – كما يعبر ابن عربي – أكمل موجود في هذا النوع الإنساني، ولهذا بدئ الأمر به وختم، فكان نبيا وآدم بين الماء والطين(٦٠). ومن الملاحظ أن النص يقوم بناؤه على مجموعة من الثنائيات التي جاء التضاد أو التقابل في بعضها صريحا كما في: القديم والجديد، الأرض والسماء، الصوت والصدى، المطلق والمقيد، الواحد والتعدد... وعلى نحو غير صريح في بعضها الآخر كما تشير بعض عبارات البيت الأول والسابع والأخير... وما هذا التضاد أو الطباق أو التقابل إلا تأكيد لمفهوم صوفي واضح للحقيقة المحمدية، وأنها النور الذي تلتقي فيه هذه الثنائيات وتأتلف المتقابلات لتشكل وحدة تجمع بين الجزئي والكلي، وبين القديم والحادث، في صياغة صوفية تضايف بين المتعالي والمحايث، وتؤلف بينهما، بحيث يفضي كل منهما إلى الآخر(٦١). ولأن قصيدة [صورة] تمتح من القصيدة الأولى [محمد] فقد تكررت كثير من المعاني في الثانية، بل إن الإيقاع يؤكد العلاقة الوثيقة بين القصيدتين، فالأولى من الخفيف التام والثانية من مجزوء الخفيف، وكذا فإن القافية في القصيدتين، وهي قافية مطلقة، جاءت على روي واحد هو الدال وإن اختلف الوصل بينهما، وكأن الثانية صدى للأولى أو هي هامش على النص الأول. وربما نشأ هذا التوافق بين القصيدتين من لحظة الإنشاء الأولى التي اكتملت فيها قصيدة [محمد] وبقيت قصيدة [صورة] إلى اللحظة التي دفعت الشاعر إلى استكمالها بعد سنين، أو أن شعوره بنجاح القصيدة الأولى كان دافعاً لكتابة القصيدة الثانية. ولأن هاتين القصيدتين خالصتان لمعالجة فكرة الحقيقة المحمدية فإن الشعرية فيهما قد خضعت أمام احتفاء الشاعر بهذه الفكرة، وانصرافه للكشف عنها، والانكشاف في فضائها...

استحضار الشخصيات الصوفية

ينطلق الخطاب الشعري لدى خالد سعود الزيد من خلال رؤية تتداخل مع التراث الصوفي في الإسلام، وهو تراث غني برؤاه وبرجاله. ومثلما أعلن الزيد عن ميله إلى هذا التراث بما يحمله من رؤى، فإنه أشار إلى بعض رجاله حيث تحدث عن تجربته الشعرية، وقد ألمحنا إلى ذلك من قبل. ولكن الزيد لم يكتف بهذا، وإنما ذهب يستحضر بعض هذه الشخصيات، أو ما يرتبط بها من الطرق الصوفية، وذلك في عناوين قصائده أو في المقدمات النثرية لها، أو في متن النص الشعري أحيانا، وهذا تؤكده بعض قصائده وبخاصة قصيدتاه: أبو حامد الغزالي، والحلاج...

أما قصيدة [أبو حامد الغزالي][٦٢] فإنها تقوم على استحضار هذه الشخصية، وتوجيه الخطاب الشعري إليها، وهو خطاب مفعم بالشكوى التي وصل الإفصاح عنها أحيانا إلى مرحلة الصراحة المرة وجلد الذات.. والملحوظ أن الشاعر يتكئ على المخاطب اتكاء يكاد يرسم بنيتها الرئيسة التي يهيمن عليها هذا المخاطب إنْ بأداة النداء أو بكاف الخطاب، يعززهما مما يرتبط بالمخاطب من ضمائر تزيد من حضور أبي حامد الغزالي الذي يفيض ترابطا على بنية النص، فهي بنية مشدودة إليه بقوة، ولا تستطيع الفكاك من أسره. ولعل استخدام الشاعر لأسلوب النداء يذكرنا بمنجز البلاغة العربية في هذا المجال. فانتشار هذا الأسلوب في القصيدة على امتداد النص وفي مثل هذه العبارات التي يتكرر بعضها: شاغل الناس، يا نديم النجوم، يا سليل المجد، يا أبا حامد... له من الدلالات ما لا يخفى؛ حيث يشير هذا الأسلوب الإنشائي إلى إلحاح الشاعر على هذه الشخصية الصوفية، مما يؤدي إلى حضورها حضورا لافتا إلى أفق الشاعر مع احتفاظها بمكانتها السامية لديه من خلال ما تحققه أداة النداء «يا» التي يمكن تقديرها أيضا في منطقة الحذف من عبارة «شاغل الناس»؛ لأن سياق العبارة يفضي إلى ذلك، مع ملاحظة أن الوزن – وهو البحر الخفيف التام –

يمكن أن يستقيم باستخدام أداتي نداء القريب إذ يستطيع الشاعر أن يقول: أنديم النجوم، وأسليل المجد، أأبا حامد... ولعل استخدام أسلوب النداء في القصيدة على هذا النحو يحقق دلالة مهمة تتواشج مع الرؤية التي يتغياها الشاعر، فالواقع المادي يؤكد الانفصال بين الشاعر وهذه الشخصية، يؤازره تسامي الغزالي لديه، على أن ذلك الانفصال وهذا التسامي الظاهرين في مجمل خطاب الشاعر للغزالي لا ينفيان المنزَع البلاغي في أسلوب النداء وبأن المراد من «يا» هو نداء القريب لأن استدعاء شخصية من أعماق التاريخ إلى هذا العصر، بل إلى اللحظات التي كتب بها الشاعر قصيدته، يجعلها قريبة مما يستوجب الميل إلى الدلالة البلاغية في نداء القريب بأداة هي في الأصل لنداء البعيد، فهو قريب لأنه مستقر بحميمية في أفق الشاعر. وما الانفصال والتسامي اللذان عبرت عنهما أداة النداء حسب الأصل إلا لبيان أنواع من المقابلة بين تلك الشخصية وعصرها وبين ما آلت إليه أحوال الأمة في واقعها المأزوم، وكأن الإنسان الذي كان غير الذي هو كائن:

شاغل الناس لن تزال المعنى لم يعد فيهم الذي تتمنى
فسجاياك ما لها من وجود ولياليك ما لها من مثنى
....
يا سليل المجد المضيع إنا معشر خاب من يؤمل منا

إن المقابلة بين الماضي – زمن الغزالي – والحاضر – زمن الزيد – استغرقت جانبا كبيرا من النص، وجاء الجانب الآخر ليتجاوز هذه المقابلة إلى زمن آخر هو المستقبل الذي يعد بثورة على هذا الواقع المتردي:

إن يوما على الطغاة عصيبا قادم يحضن المواكب حضنا

وكأن الشاعر – وهو يبث الغزالي أحزانه – يستمد تفاؤله من حضور هذه الشخصية العظيمة التي راح ينهل من معين رياضها، ولذا يصرح في ختام قصيدته:

يا أبا حامد فديتك هذي بعض رؤياي من رياضك تجنى

منك أنهلتها وعنك رواها شاعر لم يزل بدربك يعنى
شفه الوجد فاستفاض حنينا ومن الوجد ما يذاع ويكنى

ولعل التساؤل الوجيه هنا: ما الذي يجعل استدعاء شخصية الغزالي مختلفا عن استدعاء أي شخصية أخرى؟ فالأمر لا يعدو حضور رمز من رموز التراث وتوجيه الخطاب الشعري إليه، وهو خطاب قد يدور في الدائرة ذاتها التي راح الشعراء يكررون القول فيها. الواقع أن لكل نص فضاءه، ولكل شاعر موهبته الخاصة في التعبير عما يعتمل في الفكر والنفس؛ إذ لا بد – على رغم التداخل بين مفردات الموضوع الشعري – من تمايز ينهض به الشعراء ممن يملكون الأدوات المناسبة، وإلا فإن التكرار والابتذال هما المحصلة السيئة لكثير من التجارب الشعرية. ولقد استدعى الزيد شخصية الغزالي استدعاء الشاعر الذي يعشق التراث لغة وفكراً وروحاً، وكان لبعض التفصيلات التي أوردها في النص ما جعل هذا النص يكتسب ملامحه الخاصة، وهي ملامح تتعالق مع قراءته الصوفية، كذكر المصطفى عليه الصلاةو السلام، والإشارة إلى التلويح بالدلالات الصوفية من خلال الكناية عنها، وتلك طريقة المتصوفة في التعبير عن مواجيدهم وأحوالهم، وقد وردت الإشارة إلى الكناية بما هي طريقة للتعبير لديهم ثلاث مرات، وفي مكان مهم من القصيدة هو القافية، حيث نجد «مكنى، المكنى، يكنى» ومن المعروف لدى المتصوفة أنهم يقدمون القلب على العقل وهذا من الأمور التي لم يغفلها الشاعر فقال:

وحديث القلوب ما كان وهما أنت أدرى به وأصدق معنى

ومن التفصيلات المهمة التي جاء على ذكرها توريته اللطيفة عن أحد كتب الغزالي وهو «إحياء علوم الدين» إذ قال:

حدثتنا عنك المعالي حديثا لم يزل في مجامع القوم يجنى
طاب إحياؤه ورب معاد من حديث – كما تحدثت – أسنى

أما «الوجد» وهو مكاشفات من الحق كما ذكر بعض المتصوفة[٦٣] فقد ورد أربع مرات في النص مكرراً في كل بيت مرتين، المرة الأولى في قوله:

ودموعا جرين وجدا ووجدا وجفونا تغالب النوم وهنا

والأخرى في البيت الذي يختتم به القصيدة:

شفه الوجد فاستفاض حنينا ومن الوجد ما يذاع ويكنى

هذا الختام يلخص ملمحاً خاصاً لمثل هذه التجربة الشعرية بالإضافة إلى بعض التفصيلات التي أشرنا إليها، ذلك أن الوجد الذي يلم بالصوفي قد يكون عند ذكر مزعج أو شوق إلى غائب[٦٤] والأمران جليان في بنية القصيدة، فالانزعاج من الحاضر والشوق إلى الماضي يهيمنان على سياق النص، وكأن الوجد الصوفي مرآة تتكشف من خلالها تداعيات الواقع المتأزم الذي أزعج الشاعر، فاهتز وجداً منه كما اهتز وجداً حين عانق الأفق الذي حمل له إشراقات أبي حامد الغزالي، وهذا ما عبر الشاعر عنه هنا حيث أذاع بعض الوجد، وكنى عن بعضه الآخر؛ ليؤكد بذلك الملمح الخاص لتجربته الشعرية في عدد من قصائده الصوفية أو ذات الطابع الصوفي. فالتجربة الصوفية إذا كانت ضرباً من الكشف فإنها لم تغفل لديه كشف علاقته بواقعه الذي راح يشتكي منه لأبي حامد الغزالي...

وتأتي قصيدة [الحلاج][٦٥] لتبرز لنا تنوع التجربة الشعرية الصوفية لدى هذا الشاعر، فهذه القصيدة مختلفة سيميائيا من حيث الشكلُ والإيقاعُ، ذلك أن القصيدة السابقة مثلاً عمودية وفق شكلها الكتابي وإيقاعها الموسيقي الذي اعتمد بحر «الخفيف التام». أما قصيدة [الحلاج] فحين ننظر إليها نلحظ منذ البداية رسما كتابيا مختلفا تماما، فمن مقدمة نثرية إلى أبيات عمودية إلى شكل الشعر الحر «شعر التفعيلة» ثم العودة إلى الشكل العمودي فالختام بالشعر الحر، ومن خلال تنويع في الإيقاع يعتمد على المتقارب والرجز والبسيط ثم ينتهي بالرجز... هذا التنويع الذي قد نفسره بالقلق في شكل القصيدة يتداخل مع المراحل القلقة التي أحاطت

بحياة هذا الصوفي الشهير، وانتهت بمأساته الرهيبة. إن هذا التنويع المتداخل مع القلق قد يكون له صلة برؤية الشاعر التي أغرقها الوجد الصوفي في تلك الفترة. ويؤكد ما نذهب إليه طبيعة الخطاب في هذه القصيدة، فإذا كانت قصيدة الشاعر عن الغزالي قد بنيت على المخاطب، فإنه هنا يعتمد ضمير المتكلم، ولهذا دلالته من حيث التماهي الذي مزج روح الشاعر بروح تلك الشخصية. إن الزيد لا يتحدث عن الحلاج، ولا يخاطب الحلاج، وإنما يتكلم من خلال الحلاج أو يتكلم الحلاج من خلاله. وكأن لحظات الوجد وحدت بين الغائب والحاضر في ضمير واحد هو ضمير المتكلم الذي يهيمن على النص، ويدفع إلى تأويله على النحو الذي ذهبنا إليه... يبدأ الشاعر المقطع الأول من قصيدته على إيقاع المتقارب وفي غياب المخاطب:

هجرتُ الطلول وأصحابها ... ووجهتُ وجهي محرابها

وأوقفت قلبي لها قبلة ... وكعبة من لم يجد بابها

فإن يزن بالحرف مستكتب ... وأرجف بالبيت من رابها

إن الضمير في «محرابها» نستطيع إرجاعه إلى متقدم في النص الشعري، ولكننا يمكن أن نرجعه أيضاً إلى النص النثري الذي قدم به الشاعر قصيدته، وهذا ما نرجحه، فالضمير يعود إلى «الحقيقة» التي جهد الزيد في البحث عنها والوصول إليها. وقد سبق أن توقفنا عند قصيدته [الحقيقة المطلقة]. ويبدو «القلب» ذا إشارة لافتة هنا؛ لأنه يعمق مفهوم الرحلة الذوقية، فهو القبلة والكعبة والبيت، وهذه مفردات تتآزر في البيئة الصوفية من أجل تقديم دور القلب على ما سواه، وبخاصة أن مفهوم البيت عندهم يكاد يكون قارا في علاقته بالقلب..[٦٦] وإذا ما تأملنا في السياق النصي عبارة «هجرت» – وقد تكررت ثلاث مرات – وربطنا هذه الهجرة، أي هجرة الطلول، بما شرحه ابن عربي من شعره في هذا المقام، وجدنا أن هذه الهجرة هي هجرة الظاهر إلى الباطن؛ لأن الطلول هي علامات للدلالة المادية الظاهرة – حيث طلّ أي بدأ يظهر – التي تريد الروح مغادرتها. ولعل

تشبيه الحياة المادية بالطلول ما هو إلا تقليل من شأنها، وتحقير لمن يتعلق بها، فكيف إذا كان المتعلقون بها ممن لا يقدِّرون القيمة الروحية المتألقة للإنسان، إنهم ليسوا سوى «أصنام» كما عبر الشاعر. ويلعب التناص دوراً كبيراً في تجربة الشاعر الصوفية، ولعل هذه القصيدة مثال جيد للكشف عن هذا العنصر المهم الذي يصدق فيه قول الناقد الحديث: «لا ترتبط الكتابة – الكلام – بمرجع ولكن بكتابة أخرى...[٦٧] والحقيقة أنَّ الأمر ليس على إطلاقه، فالكتابة ترتبط بمرجع ولكنَّ الذي يسيطر على تشكيل هذا المرجع هو بعض الدوال والتراكيب التي عبرت عنه، واشتبكت في أفق الشاعر مع مخزونه من مراجع أخرى، قد تكون قريبة من منطقة الرؤية التي يراد التعبير عنها وقد تكون بعيدة.. والملحوظ في قصيدة الحلاج ذلك الاحتشاد لدوال وعبارات البيئة الصوفية والمستقاة من الموروث التاريخي والديني ابتداء من قول مشهور للحلاج في المقدمة النثرية وفي النص الشعري أيضا وهو «حسب الواحد إفراد الواحد له» إلى التعالق مع النص الكريم في مثل «دنوت منك قاب قوسين ولم» كما أن مطلع بيته:

أفنيتني بك حتى لم أعد جسدا ورب مغتبط في جنة الجسد

هو رجع صدى لقول الحلاج:

وغبت في الوجد حتى أفنيتني بك عني[٦٨]

أما قوله في البيتين الآتيين:

خلفت هارون في قومي فما حفظوا بيتي ولا صان قدس البيت من أحد

واستضعفوه وشادوا من حليهم عجلا فكسرت ألواحي ولم أعد

فيتعالق مع قصة موسى عليه السلام كما جاء ذكرها في القرآن الكريم، ولكن الشاعر فيما أرى أفاد من هذه القصة من خلال احتفاء المتصوفة بها، إذ إن ما ذكره على لسان الحلاج يمكن الرجوع إليه فيما قاله ابن عربي وهو يستحضر شخصية الحلاج، يقول ابن عربي: «رأيت الحلاج في بعض التجليات، فقلت له: لم تركت بيتك يخرب؟ فتبسم، وقال: لمّا

استطالت عليه أيدي الأكوان حين أخليته فأُفنيت، وأخلفت هارون في قومي، فاستضعفوه لغيبتي، فأجمعوا على تخريبه، فلما هدوا من قواعده ما هدوا، ورددت إليه بعد الفناء، فأشرفت عليه، وقد حلت به المثُلَات، فأنِفت نفسي أن أعمِّر بيتاً تحكمت فيه أيدي الأكوان، فقبضت عنه فقيل: مات الحلاج، والحلاج ما مات، لكنَّ البيت خرب، والساكن ارتحل...»[٦٩].

هذا التعالق مع مثل هذه النصوص يبرز اطلاع الزيد الواسع على التراث الصوفي، كما يؤكد أيضاً تأثره الواضح بشخصية الحلاج، وهو تأثر وصل به إلى درجة من التماهي كشفت عنه هذه القصيدة خير كشف من خلال اعتماده على مثل هذه التجليات التي تحدث بها صوفي كبير عن صوفي كبير أيضاً...

وبعد، فإن قراءة الخطاب الشعري عند الزيد تعلن عن شخصية فريدة في حركة الشعر المعاصر في الكويت؛ وذلك لأنه تميز عمن سبقه وعاصره بأمور منها: خصوصية التجربة وصدق التعبير عنها، وتنوع المعالجة الفنية بين التصوف الخالص والتصوف ذي العلاقة بالواقع كما رأينا، وكل أولئك صبغت نصوصه الشعرية في هذا المجال بصبغة مختلفة لها ملامحها الخاصة، وهي ملامح شكلت موقعه المتميز بين الشعراء في الكويت...

الهوامش

(١) د. نورية الرومي: محمود شوقي الأيوبي... الكويت، ١٩٨٢، ط١، ص٢٨٤.

(٢) طارق عبدالله: مقالة بعنوان «فهد العسكر...» مجلة البيان أكتوبر ١٩٧٥.

(٣) د. فؤاد زكريا: مقالة بعنوان «شهادة لصديق راحل» ضمن كتاب «أحمد العدوان...» وهو كتاب تذكاري صادر عن رابطة الأدباء في الكويت ١٩٩٣، بإعداد سليمان الشطي وسليمان الخليفي.

(٤) د. عبدالله المهنا: بحث بعنوان «بنية المضمون في شعر العدواني» ضمن أبحاث دورة العدواني، نشر مؤسسة البابطين للإبداع الشعري ١٩٩٨، ص٧٧٠.

(٥) د. فؤاد زكريا: مرجع سابق.

(٦) د. محمد مصطفى هدارة: دراسات في الشعر العربي. دار المعرفة، القاهرة ١٩٨٢، ص١٣٩.

(٧) صلوات في معبد مهجور. الكويت، ١٩٧٠، ص٩٧.

(٨) كولن ولسون: الشعر والصوفية، ترجمة عمر الديراوي. دار الآداب، بيروت ١٩٧٩، ط٢، ص٢٩٣.

(٩) عدنان العوادي: الشعر الصوفي. دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦، ص٩٦. نقلاً من: نيكلسون في كتابه «في التصوف الإسلامي» ص٩٠.

(١٠) صلوات في معبد مهجور: ٨٩.

(١١) محاضرة بعنوان «تجربتي مع الشعر» ألقاها الشاعر في جامعة الكويت ونشرتها مجلة البيان في عدد مارس ١٩٧٣، وهي أيضا منشورة مع مجموعة دواوينه التي أصدرها تحت عنوان «صلوات من كاظمة» دار سعاد الصباح ١٩٩٣. ويعد هذا الإصدار الأخير ضرباً من المختارات، لأن الشاعر حذف من الديوان الأول أربع قصائد، ومن الديوان الثاني «كلمات من الألواح» قصيدة واحدة، وأضاف للديوان الثالث «بين واديك والقرى» قصيدة واحدة...

(١٢) صلوات من كاظمة: ١٠٨-١٠٩.

(١٣) الشعر الصوفي: ٩٩. وانظر موضعاً آخر من حديث الزيد عن تجربته الشعرية، حيث يبدو مأخوذاً بسحر الطبيعة على النحو الذي جرى لبعض الصوفية.. صلوات من كاظمة ص ص ١١٠-١١١.

(١٤) صلوات من معبد مهجور: ٥٧.
(١٥) السابق: ٣٥.
(١٦) السابق: ٣٩.
(١٧) ديوان العقاد: مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج بأسوان ١٩٦٧، ص٤٧.
(١٨) صلوات من كاظمة: ١٠٩.
(١٩) صلوات من معبد مهجور: ٦١.
(٢٠) السابق: ٧.
(٢١) صلوات من كاظمة: ١١١-١١٢.
(٢٢) السابق: ٩٩.
(٢٣) كلمات من الألواح: شركة الربيعات للنشر، الكويت ١٩٨٥، ط١، ص٥.
(٢٤) حياتي في الشعر: دار اقرأ، بيروت ١٩٨١، ص١٦٥.
(٢٥) د. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت.. ج١، ص٤٨٧.
(٢٦) الشعر العربي المعاصر: دار العودة، بيروت ١٩٨١، ط٣، ص ص ٢٥٥-٢٥٦.
(٢٧) كلمات من الألواح: ١٧.
(٢٨) السابق: ٢٧.
(٢٩) د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس، بيروت ١٩٧٨، ط١، ص ١٤٣.
(٣٠) السابق: ١٤٤.
(٣١) أبو الوفا التفتازاني: ابن سبعين وفلسفته الصوفية. دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٣، ط١، ص ص ٢١٣-٢١٥.
(٣٢) صلوات من كاظمة: ١١٢.
(٣٣) كلمات من الألواح: ٣٥. وانظر قصيدة «الوعد الحق» ص٦٣. ومما هو جدير بالذكر أن ابن عربي يؤكد دلالة العود على بدء في ترجمان الأشواق حيث يقول:

حياك من أحياك خمسين حجة بعود على بدء وبدء على عود

انظر: ترجمان الأشواق. دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨١، ص١٤٧.
(٣٤) بين واديك والقرى: شركة الربيعان، الكويت ١٩٩٢، ط١، ص٩٧.
(٣٥) د. عبدالحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي. مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٥٤، ص٨٨.

(٣٦) كلمات من الألواح: ٤٥-٤٦.
(٣٧) السابق: ٥٣.
(٣٨) د. أنور فؤاد أبي خزام: معجم المصطلحات الصوفية. مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٣، ط١، ص١٧٩.
د. رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي. مكتبة لبنان، بيروت ١٩٩٩، ص ص ١٠٠٩-١٠١١.
(٣٩) د. إبراهيم محمد ياسين: دلالات المصطلح الصوفي في التصوف الفلسفي. القاهرة ١٩٩٢، ص١٦٣.
والنص المذكور لعبدالكريم الجيلي من كتابه «الإنسان الكامل».
(٤٠) السابق: ١٦٤.
(٤١) كلمات من الألواح: ٧.
(٤٢) موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي: ٨١٤-٨١٧.
(٤٣) التصوف في الشعر الإسلامي: ٣٠٢.
نقلاً من نيكلسون في كتابه «الصوفية في الإسلام».
(٤٤) كلمات من الألواح: ٦٣.
(٤٥) الشعر الصوفي: ١٩٠.
(٤٦) معجم المصطلحات الصوفية: ٣٧.
(٤٧) كلمات من الألواح: ٤٧.
(٤٨) معجم المصطلحات الصوفية: ١٤٦.
(٤٩) الرمز الشعري عند الصوفية: ٣٦٧.
(٥٠) السابق: ٣٦٤.
(٥١) بين واديك والقرى: ١٠٥.
(٥٢) فاروق خورشيد: السيرة الشعبية. الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة ١٩٩٤، ص ص ٦٥-٦٧.
(٥٣) د. صابر عبدالدائم: الأدب الصوفي اتجاهاته وخصائصه. دار المعارف، القاهرة ١٩٩٤، ط٢، ص٥٤.
(٥٤) التصوف في الشعر العربي: ٥١.
وانظر: وفيق سليطين: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد. مصر

العربية للنشر، القاهرة ١٩٩٥، ط١، ص ١١٣-١١٤. حيث ذكر أنه ورد في «الموسوعة الفلسفية» لسعاد الحكيم في مادة (إنسان كامل) أن أول تصور متكامل لتقدم خلق نور محمد عليه السلام في الفكر الصوفي وضعه سهل التستري، وأن تلميذه الحلاج كان له أكبر الأثر في إرساء هذا التصور وتثبيته.

(٥٥) كلمات من الألواح: ٢٣.

(٥٦) بين واديك والقرى: ٨٥.

(٥٧) الأدب الصوفي اتجاهاته وخصائصه: ٥٦.

(٥٨) معجم المصطلحات الصوفية: ٧٧.

(٥٩) سورة الملك الآية رقم ٣، وسورة الشورى الآية رقم ١١.

(٦٠) الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد: ١١٤. نقلاً من «فصوص الحكم» لابن عربي، ص٢١٤.

(٦١) السابق: ١١٦. وانظر أيضا ص١٢٦ حيث وقف الباحث عند مثل هذه التقابلات من خلال قراءة أحد النصوص الشعرية الصوفية...

(٦٢) كلمات من الألواح: ٥٧.

(٦٣) موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي: ١٠٢٥.

(٦٤) السابق: ١٠٢٥.

(٦٥) كلمات من الألواح: ٧٧.

(٦٦) معجم المصطلحات الصوفية: ٥٥.

(٦٧) انظر هذا القول في بحث لمارك أنجينو بعنوان «التناصية» ترجمة د. محمد خير البقاعي مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، مارس ١٩٩٦، المجلد ٥، الجزء ١٩، ص١٣٥.

(٦٨) ديوان الحلاج... جمعة وقدم له د. سعدي ضناوي. دار صادر، بيروت ١٩٩٨، ط١، ص٥٣.

(٦٩) د. مختار أبو غالي: توظيف شخصية في الشعر العربي الحديث. مطبوعات جامعة الكويت، ١٩٩٧، ط١، ص٦٤. نقلاً من «الكواكب الدرية في تراجم السادة الصوفية» لعبد الرؤوف المناوي ٢/٢٧...