الاتجاه الصوفي في شعر محمد راضي جعفر
(تحولات الروح إنموذجا)
دراسة تحليلية – فنية

أ.م.د. لؤي شهاب محمود
جامعة بغداد – كلية الإعلام

الملخص :

ان التصوف في شعر محمد راضي جعفر تصوف طبيعي غير مصطنع . فقد كان لإنكبابهِ على دراسة التراث الصوفي ، واطلاعه على الفلسفة الصوفية بخاصة وعلى الفلسفة بعامة ؛ وذلك في أثناء دراسته بمرحلة الدكتوراه عن اطروحته الموسومة بـ (الرؤى الصوفية في الشعر العربي المعاصر) ، قد أثرا فيه إيما تأثير ، ولا شك في ان استعداده لتقبل التصوف –مشاعرا وسلوكا– كان هو الاخر عاملا أساسيا في إنعطافه نحو التصوف شعرا غير بعيدا عن ظلال السلوك الصوفي . وكل ذلك جسده شاعرنا في ديوانه (تحولات الروح) ، والذي يُعدّ خليطاً عجيباً من التكاملات والتداخلات يقدم عن طريقهما الشاعر قصيدة ممتعة لا يمل القارئ من تأملها وتأمل ايقاعها وكثافتها وامتدادها وتناصها وإيماءاتها . ولعله نوع من الزهور لا يمل القارئ عطرها .

المقدمة :

عالم الشاعر (محمد راضي جعفر) الصوفي ، عالم واسع وعريض يمتد من مساحات في دواوينه السابقة ليبلغ نضجه وأوجهُ في ديوانهِ (تحولات الروح) ليمتد بعد ذلك الى ديوانه الجديد (كل ما بقي الآن منّا دمشق) . فقد تلبسهُ (التصوف) شاعراً بشكل كليّ ، مثلما تلبسّهُ إنساناً بشكل لا يعسر على المحيطين به ومعارفه من إكتشافه في موقفٍ، او سلوكٍ، او علاقةٍ . ولا أزعم أنّي استوعبت ما ينبغي على الباحثِ استيعابه في ديوانه موضوع البحث (تحولات الروح)، ففيه من الرؤى الصوفية ما يُغري بالبحث فيه، واستكناه أسراره، والوقوف تجاه أبعادهِ. تلبيةً لرغبةٍ عارمةٍ في النفسِ، وإتباعاً لشهيةٍ اكاديمية . وقد إشتملت الدراسة على أربعة مباحث، وكما يأتي :

١. اختص (المبحث الأول) : بعلاقةِ الشعر بالتصوف في التراثِ الغربي مع إطلالة عُجلى على بعض التجارب الصوفية في ذلك المجال ، مع إشارة سريعةٍ الى بعض التجارب المعاصرة.
٢. اما(المبحث الثاني) : فقد اختص بـ(الشعر الصوفي المعاصر)، وأبرز الشعراء العرب الذين نهلوا منه ، مع انعطافه سريعة الى الرؤى الصوفية التي توفرّ عليها الشعر المعاصر .

٣. وفي (المبحث الثالث) : كَتَبَ الباحث أربع ملحوظات تفصيلية عن ديوان (تحولات الروح) ، مُستعرضاً أبرز ما كتبه النقاد العرب والعراقيون عن الديوان.

٤. اما (المبحث الرابع) : فقد اختص بـ(البنيات الموضوعية والفنية) في الديوان. أما (الموضوعية) ، فقد تمثلت بـ (السكر الصوفي، والتجلي، ورمزية الأُنثى) بوصفها الرؤى الجوهرية في الديوان التي توفرت عليها معظم النصوص ، في حين تمثلت (الفنية بتقنيتين فنيتين استخدمها الشاعر، وهما: (المفارقة ، والسرد القصصي).

وكانت الخاتمة خلاصة لابرز ما توصل إليه الباحث من نتائج . أزعم أني استخدمت المنهج (التحليلي – الفني) الذي يؤكد على انّ (النص) هو: محور العملية النقدية، واستنطاقه أفضل السُبل للنقادِ الى النص، وما وراء النص من اسرار وخفايا .

المبحث الاول: الشعر والتصوف:

نزع الانسان منذ فجر التاريخ الى البحث عن حقائق الوجود واسراره ممتطياً تأملاته، وما يعطيه عقله من إمكانات لإدراك ظواهر الاشياء وعلاقاته بعضها مع بعض، وراح يترجم عن ذلك بشتى الوسائل والطرق، مخلفاً تاريخاً من الاحداث وصل منه ما وصل، وضاع منه ما ضاع ، وما وصل إلينا من تلك الحقبة القديمة شيء من التاريخ الروحي إذا جازت لنا تلك التسمية، ممثلاً في الديانات على مختلف اشكالها، سماوية وغير سماوية الى جانب الاساطير والخرافات والطقوس السحرية التي هي نتاج التقاء العقل الانساني البدائي بالطبيعة ، إذ لم يكن العقل في ذلك الحين قد إمتلك ادوات متطورة تساعد على فك طلاسم الطبيعة ، ومعرفة اثرها القاهر فيه، وفي الاشياء حوله. واذا كان مسمى الانسان محمولاً في طبيعتين: مادية وروحية، فلا شك: انّ الجانب الروحي قد مارس حضوره ونشاطه بوسائل مختلفة، سواء أكان عن وعي أم عن غير وعي، وإلاّ فما معنى الغناء والرقص والرسومات البدائية، والطقوس السحرية والاساطير، فضلاً على ذلك – في مراحل متأخرة – الملاحم الشعرية القديمة[١]. ويبدو ان الانسان في ماضيه السحيق قد استشعر في باطنه تلك الروح الخفية، وذلك الغيب المجهول، فأراد أن يحرر نفسه من ربقة المادة او بمعنى ادق: اراد ان يمد جسراً بين وجوده الفيزيائي والوجود الغيبي، فانطلق عقد الخاطر في غناء بدائي، او حركات جسدية تعبر عن رغبة في الانطلاق، رغبة في التحرر من اثقال الجسد، نسميها اليوم (الرقص)، او أنّه أخذ يشحذ خياله في اختراع طقوس اسطورية يرى فيها: معاني غيبية وقوى علوية تحل له ما ظهر وما غمض . ولعل الشعر كان من اقرب الاشكال التعبيرية للنفس الانسانية خيالاً وعاطفة، ونركز هنا في الخيال والعاطفة، لأنّهما عنصران اساسيان في محاولة اكتشاف مكنونات الغيب، والاتصال به عبر التصور والاحساس، فالشعر بما فيه من اوزان وايقاعات وصور متخيلة وعاطفة يُعدّ طقساً من الطقوس التي لها صلة قوية بطبيعة

المشاعر الانسانية من جانب، ومن جانب آخر بطبيعة المشاعر الدينية على اشكالها، وليس أدل على ذلك من اقتران لفظة "الشاعر" بألفاظ ذات طابع ديني في القرآن الكريم، فالنبي (صل الله عليه وسلم)،وصفه الكفار بـ : "بَلِ قالُواْ أَضغَاثُ أحلامِ بَلِ افتراهُ بَلِ هُوَ شَاعِرٍ ...." [الانبياء/الآية(٥)] ،وفي قوله تعالى: "فَذكّرِ فَمَا أَنَتَ بنِعمَتِ رَبّكَ بِكَاهِنٍ ولاَ مَجنُونٍ * أَم يَقُولُونَ شَاعرٍ نَتَرَبَّصُ بهِ ريبَ المَنُونِ" [الطور/الآيتان (٢٩-٣٠)] . وفي قوله تعالى : "وَمَا هوَ بِقَولِ شاَعرٍ قليلاً مَّا تُؤمِنُونَ * وَلا بِقَولِ كَاهِنٍ قليلاً مَّا تَذكَّرُون" [الحاقة/ الآيتان (٤١-٤٢)] الى غير ذلك.

فُسمي (الكاهن والشاعر)، واحياناً اخرى (الساحر) على النبي "صل الله عليه وسلم"، يُشير الى حقيقة العلاقة بين الشعر والدين، ويشير ذلك ايضاً الى ان الجاهلية كانت على معرفة بالجوانب الغيبية، ولاسيما تلك المتعلقة بالتنبؤ والاخبار عن المستقبل وليس ذلك من قبل الاستنتاج، فقد تم الإشارة إليه في قوله تعالى: "وأنَّه كانَ رِجَال مِنَ الإنسِ يَعُوذُونَ بِرِجَالٍ منَ الجِنِ فَزَادوهُمُ رَهَقاً" [الجن/الآية(٦)] ، وفي قوله: "وَأنَّا كُنّا نَقُعُد مِنَها مَقاعِدَ للسَّمعِ فَمن يَستَمِع الأنَ يَجِدِ لَهُ شِهَاباً رُّصَداً" [الجن/الآية(٩)]، وذلك على لسان الجن الذين كانوا بمثابة الوسيلة للكاهن في الجاهلية لمعرفة اخبار الغيب والسماء . وعلى صعيد الشعر، فقد أَثرَ عن بعض الشعراء في العصر الجاهلي: إنّهم يتلقون الشعر من مصدر غيبي، ممثلاً بـ الجن والشياطين[٢]. وقد آمن الناس بذلك، وهو ما جعلهم في جاهليتهم يطلقون على النبي "صل الله عليه وسلم" لقب (شاعر) ؛ لاعتقادهم بالصفة المشتركة بين النبي والشاعر، وهي: (الالهام) الغيبي، وان كل واحد منهما يتلقى ما يتلقاه من كلام من مصدر مستور. وإذا ما نظرنا الى روح التصوف في جوانبه: النظرية والسلوكية ، وما يتحقق عبرهما، فإنّنا ولاشك نعثر على نقاطاً تتوازى وتتقاطع مع روح الشعر وطبيعته، مع مراعاة الاختلاف في الغايات والاهداف المنشودة، مما يجعلنا نقترح اصطلاح (تشابه/اختلاف) في الوصف المشترك بين الشاعر والصوفي[٣] ، كما كان من قبل بين الشاعر والنبي او الكاهن او الساحر، وفي مقدمة صفات (التشابه/الاختلاف) يقع الالهام، ثم يليه الخيال، ثم مشكلة اللغة والتعبير الرمزي.

- **الإلهام :**

ارتبط الشعر في العصر الجاهلي بـ(الجن والشياطين)، فكان لكل شاعر شيطان او جني يستمد منه المعاني، ويركن إليه في تلوين اشعاره وصبغها بالقوة والمتانة، يقول الراجز[٤]:

إنّ الشياطينّ أتوني أربَعْه في غُبشِ الليلِ وفيهِ زوبعةْ

ويقول امرؤ القيس[٥]:

تخبرني الجنَّ اشعارها فما شئت من شعرهن اصطفيتُ

إنّ ذلك الاعتقاد يؤكد على أنّ قول الشعر كان طقساً خاصاً، يتسم بخرق المألوف والعادة، ولا يستطيع الشخص العادي الذي لا يمتلك قدرات الشاعر او الكاهن ان يقوم به . ولعل إمتياز الشاعر او الكاهن ان يقوم بهِ امتياز الشاعر او الكاهن عن غيره من البشر جاء من هذا الباب[٦]. والاتصال بالجن او الشياطين هو في الحقيقة : صورة من صور الإلهام، والإلهام : "كشف باطني او حدس يحصل به العلم للإنسان في حق نفسه"[٧]، ولم يكن العرب هم وحدهم القائلين بـ(الالهام) في الشعر. فقد كانت الحضارة اليونانية من قبل تقول بالفكرة نفسها، ولاسيما "افلاطون"، فهو خير من أشاد بالإلهام وبوساطة الشاعر الالهية، وربط قيمة الشعر الوجدانية بصدورها عن العاطفة المشبوبة والالهام الذي يعتري الشاعر فيما يشبه النشوة الصوفية او وجد الحب[٨]. اذ يقول "افلاطون" على لسان "سقراط" عن الإلهام الشعري الصادر عن النشوة الالهية: "حين يظفر ذلك الالهام بالروح الساذجة الطاهرة، فإنّه يوقظها ويسمو بها فَتمُجدِّ – بأناشيد او بأية اشعار اخرى كمآثر الاجداد، فتربي الاجيال. اما ذلك الذي حَرَمَ النشوة الصادرة عن آلهة الفنون، ثم يجترئ على الاقتراب من ابواب الشعر واهماً: ان الصفة تكفي لخلق الشاعر، فإنّه لن يكون سوى شاعر ناقص، لأنّ شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه اذا قورن بشعر الملهم[٩]"، فالإعتقاد بـ(الالهام) او (الاتصال بالغيب) قديم قِدم الحضارة الانسانية، وهو الجانب الذي حاول الانسان الاول ان يعبر عنه في الاسطورة، او في الطقوس الدينية والسحرية.

والحقيقة: ان ذلك الجانب الالهامي في الفن بشكل عام، وفي الشعر بشكل خاص ظل على مرور الزمن يقضّ المضاجع للفلاسفة والنقاد وعلماء النفس الذين حاولوا جاهدين ان يكشفوا سره عن طريق دراستهم لماهية الانسان نفسه، وماهية ما يصدر عنه من فن وابداع. وعلى الرغم من تطور اساليب البحث العلمية، وتوسع علم النفس وتعمقه في دراسة الظواهر الانسانية، إلاّ أنّ هناك بعض الامور المستغلقة على الفهم – محمولة في الانسان – بقيت مجهولة الجوهر، لا تُدرك إلاّ بآثارها، وفي عصرنا الحديث كُتاب "ما يزالون ينادون بجوانب مستترة في الشعر لا تفسرها سوى الموهبة او العبقرية، وكلاهما يعجز الانسان عن شرحه، فهما من امور السماء، والشاعر مهيا – فطرة – لصياغة الشعر، وهو مُعدّ لذلك إعداداً غيبياً، يُعبر عن الجمال معتمداً على الالهام واللاشعور بقدر إعتماده على الفكرة والمثابرة"[١٠]، ويرى علم النفس الحديث بحسب (يونج)/ (١٨٧٥-١٩٦١): إنّ الانسان في دواخله العميقة يحمل قبساً من الروح الالهية يمكنه من معرفة ذاته[١١]. وتلك الذات التي طالما نادى بمعرفتها، وفك اسرارها الصوفية، حينما أخذ بمجاهدة نفسه، وعزلها عن المؤثرات الخارجية التي يمكن ان تشغلها عن مطلوبها، وهو الله سبحانه وتعالى، و(المجاهدة) هنا تُعدّ خطوة مهمة في طريق معرفة النفس الموصلة الى معرفة الله بما

تقتضيه العلاقة بين العارف والمعروف، وان معرفة الله عند الصوفي تبدأ من معرفة الداخل[١٢]، أي النفس والطريق الى تلك المعرفة، وتأخذ شكل المجاهدة والرياضة الروحية اللتين تعملان على صقل النفس، وجلاء مرآتها حتى لا تنحجب عن مطلوبها بالكون، وما فيه من محذورات، فإذا ما استوى لها ذلك عرفت مالها من قيمة، وعرفت: إنّها قابلة للأخذ من مصدرها وبارئها بشكل تلقائي ومباشر، كما تستقبل المرآة المجلوة الاشعاع فينعكس فيها، وكما تنطبع صور الاشياء فيها دون نقص او زيادة، وهكذا يصبح الصوفي قابلاً لأنّ يكون محلاً للالهام الرباني يصل في اقصى مدى له الى حالة "الفناء" المعروفة عند الصوفية، وفيها تتم عملية تلقي الواردات التي تتجلى في اشكال عدة، فمنها: اللوائح، والبوادر، والخواطر..، وغيرها، وليس شرطاً بطبيعة الحال ان تكون عمليتا: التلقي والالهام مرتبطتين بحالة الفناء فقط، فقد يمكن ان يحدث الالهام في حالات الصحو العادية، بيد ان حالة الفناء قد تكون الحالة القصوى التي تُمكن الصوفي من الانفتاح على عالم الغيب. ولعلها تقارب بشكل ما حالة التأمل لدى الشاعر او الفنان حينما يغيب عن نفسه غياباً مؤقتاً، وفي هذا الجانب يقع الاشتراك بين الصوفي والشاعر بالالهام، كلٌ عبر طريقه الخاص، فعن طريق لحظتي: الالهام – في التصوف والفنون – يتم نوع من الاتصال الادراكي بموضوع التأمل في صورة لحظات خاطفة يعبر عنها بالكشف وفي الحالتين. وقد يحدث نوع من الشعور بالإتحادِ بالموضوع المتأمل[١٣]، وهي عند الصوفية من متعلقات (وحدة الشهود)، ومن هنا نُدرك الصلة الوثيقة بين لغة الشعر ولغة المتصوفة اللتين تشتركان في غير قليل من الخصائص الفنية، لأنّ كليهما يتخذ طابع الاختزال والتكثيف، ويكتفيان بـ(اللمحة والاشارة)، فالإحساس بالمعنى عند الصوفي او الشاعر أكبر وأعمق من ان تستوعبه اللغة، ومما يدل على ذلك قول ابي حيان التوحيدي (ت٤٠٠هـ) معبراً عن عجز اللغة: "ضاق اللفظ واتسع المعنى"[١٤]، وفي قول النفري (ت٣٥٤هـ) من قبل: "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"[١٥].

وتتأكد علاقة الشعر بـ(التصوف) عندما يحدثنا ابن عربي عن (الواردات الالهية) التي يتلقاها المُريد في أثناء عروجه المعنوي إلى سلم المجاهدات في وارد إلهي يُعبر عن مرتبة من المراتب الوجودية، إذ يقول ابن عربي: "رفع لك عالم التصوير والتحسين والجمال ما ينبغي ان تكون عليه العقول من الصور المقدسة والنفوس النباتية من حسن الشكل والنظام، وسريان الضوء واللين والرحمة في الموصوفين بها، ومن هذه الحضرة يكون الامداد للشعراء"[١٦]. ويظهر من قول ابن عربي: ان حضرة الامداد للشعراء هي: مرتبة وجودية تتصف بـ(التصوير، والتحسين، والجمال، وحسن الشكل، والنظام)، وهي: مرتبة خاصة بالشعراء أولئك الذين يحسون بالجمال او بنقيضه احساساً منفرداً يمتازون به من غيرهم، ومفهوم (الامداد) هنا لا يتعدى مفهوم (الالهام) نفسه الذي طالما تغنى به الشعراء وعولوا

عليه. واذا ما بحثنا في تجارب الشعراء انفسهم قديماً وحديثاً، فإنّنا سنظفر باحوال خاصة من قبل التفصيل، تتحد فيها خاصية الصوفي بخاصية الشاعر في الجانب الالهي. وقد نظفر بالخاصيتين مجتمعتين في شخص واحد كـ(أبن الفارض)، فهو شاعر وصوفي، ولنرى كيف إتحد الإلهام الصوفي بالالهام الشعري، والذي يتولد عنهما شعر، وتتجسد فيه الروعة الفنية حاملة في ثناياها أعمق الاحاسيس الصوفية الصادرة عن الحب والعشق الالهي، ذلك المعنى الذي من أجله كان الوجود، وكانت معرفتنا بالله عن طريقهِ، إذ يقول ولد الشيخ عمر بن الفارض: "كان الشيخ (رضي الله عنه) في غالب اوقاته ما يزال دهشاً ، وبصره شاخصاً لا يسمع من يُكلمه ولا يراه، فتارة واقفاً، وتارة يكون مستلقياً على ظهره مسجى كما يُسجى الميت، وتمر عليه عشرة ايام متواصلة، واقل من ذلك واكثر، وهو على هذه الحالة لا يأكل ولا يشرب ولا يتكلم ولا يتحرك، فهو كما قيل:

ترى المُحبين صرعى في ديارهم كفتيةِ الكهفِ لا يدرونَ كم لبثوا

ثم يستفيق من تلك الغيبة، ويكون اول كلامه: انه يملي من القصيدة نظم السلوك، وما فتح الله عليه"[١٧]، وتلك الحالة تذكرنا بوجه ما بحالة القصيدة ومراحلها عند الشاعر (صلاح عبد الصبور)، إذ يُقسمها الى ثلاث مراحل، كلها ذات صبغة صوفية، فالمرحلة الاولى/ تتخذ صفة الوارد حين تنقدح الفكرة في خاطر الشاعر، ثم يليه الفعل، فالوارد لابد ان يتبعه فعل، وهي مرحلة "التلوين والتمكين" – وهي المرحلة الثانية – عند الصوفية، ويماثلها بالمصطلح الفني (تسوية الشاعر لقصيدته)، وجهده الذي يقدمه في مراحل كتابتها والعناية بها، ثم تأتي المرحلة الثالثة والاخيرة/ (مرحلة العودة)، عودة الشاعر الى الحالة العادية قبل ورود الوارد اليه، وقبل خوضه رحلة (التلوين والتمكين)، ليُحاكم قصيدته[١٨]، متمثلاً بتلك المراحل الثلاث رحلة الصوفي الى ملكوت الله وفنائه فيه، ثم العودة مرة اخرى الى طبيعته البشرية وواقعه الارضي، وابن عربي ليس بمعزل عن ذلك النمط الالهامي، فهو غالباً ما يُصرح: إنّه يُملي عليه فيما يكتبه، سواء أكانت نثراً أم شعراً، حتى انه لا يعزوه لنفسه في بعض المواطن من كتبه – وانما يظهر مجرد أداة ولسان لقول الحق، يقول: "....وان يخصني في جميع ما يرقمه بناني، وينطلق به لساني، وينطوي عليه جناني بالالقاء اليومي، والنفث الروحي في الردع النفسي بالتأييد الاعتصامي، حتى اكون مترجماً لا متحكماً..، فما ألقي إلا ما يُلقى إلي، ولا أنزل في هذه السطور الا ما ينزل به عليّ، ولست بنبي ولا رسول، ولكني وارث ولآخرتي حارث"[١٩]، وبشأن كتاب (الفتوحات المكية) الضخم يحدثنا عنه، فيقول: "فوالله ما كتبت منه حرفاً الا عن املاء إلهي، والقاء رباني او نفث روحاني في روع كياني هذا جملة الامر"[٢٠].

المبحث الثاني : رؤى التصوف الشعري المعاصر :

إنّ قراءة متأنية لدواوين الشعراء العرب المعاصرين تساعد على فرز الثيمات الصوفية التي توفر عليها الشعر الجديد، ولابد هنا من التأكيد على ان (التأويل) يُعدّ عنصرا اساسا في فحص النصوص الشعرية، واحالتها الى تلك الرؤيا الصوفية او الى سواها من الرؤى، كما ينبغي هنا إستبطان التجربة الصوفية، واستلهام جوانبها الروحية حتى يكون استنطاق النصوص سليماً وايجابياً، ويرى الباحث هنا لزاماً عليه: ان يدرج بعض الملحوظات التي فرضت نفسها، وهي: تفاوت الشعراء في استيحائهم التراث الصوفي على وفق استعدادهم في استبطان التجربة، وقدرتهم على تمثل الرؤى الصوفية، وإعادة إنتاجها بما يلبي الحاجة النفسية في البوح والاسقاط. وقد بات واضحاً: إنّ (الشعر الصوفي المعاصر) – تجوزا – عبارة عن: تناصات دينية وعرفانية تحيل على الفلسفة الصوفية، وما اثر عن شيوخها من مقامات واحوال واذواق ومواجد.. – شعراً كانت ام نثراً– كما تهيب بما كرسته تلك الفلسفة من مذاهب ومواقف تُشكل بمجموعها رؤى وثيمات وملامح لا يتيسر التعرف إليها من دون الاحاطة بالتصوف سواء منه ما كان اتجاهاً فلسفياً عقلياً، ام نزوعاً نفسياً – دينياً[٢١]. وليس من باب الادعاء: إنّ استخراج الثيمات الصوفية تطلب قراءة المتن مراراً، واصابة احالته اصابة دقيقة عن طريق العشرات، بل المئات من تضاريس التصوف المتشابكة والمعقدة التي حفلت بها العديد من المصادر الفلسفية والتاريخية والدينية وسير التراجم، زيادة – طبعاً – على المكتبة الصوفية التي ضمت وحدها ما لا يحصى من القصص والحكايات والاخبار والدواوين الشعرية، والتي كُتِبَ بعضها بلغة ملغزة عصية على الفهم لولا الاستعانة بشروح العلماء والمفكرين والباحثين الذين أناروا السبيل لجيلنا، فأضاءوا ما عتم من تلك الالغاز، وراضو ما استعلى على افهامنا. ولقد وضح للباحث: إنّ الشعراء الذين استلهموا التصوف قد انكبوا على مناهله، ووعوا مذاهبه واتجاهاته، وتذوقوا طعم تجربته. وقد استطاع بعضهم: ان يصطنع لنفسه (لغة صوفية) خاصة، (مفردة، وايقاعاً، وصورة) مستعيراً مناجياتهم ومواجيدهم في الحب الالهي، والسُكر الصوفي سوى ما يميزها من نسيج عصري، في حين استدعى بعضهم التصوف محتفظاً بلغته الشعرية التي إمتاز بها، ولم تكن الملامح المستوحاة من الوضوح عند كل الشعراء، بل بعضها كان من الخفاء الى الحد الذي يضلل المتلقي والباحث ما لم تسعفه الذاكرة او الوعي او الحذق في حين كان البعض الآخر منها سافراً يعطي نفسه لأول وهلة من دون مماطلة[٢٢]. وإجمالاً فقد استوحى الشعراء المعاصرون كل ما في التصوف من احوال ومقامات ومذاهب شتى، ومواقف مختلفة لشيوخه، وقصص او حكايات رويت عنهم تسللت الى الشعر المعاصر بصورة مفارقة او تناص حيناً، وبصورتها الاولى حيناً آخر، وفيما يأتي اهم الملامح والثيمات [٢٣]:

– استدعاء الشخصيات الصوفية، وإعادة نسج حياتها بما يسقطها على العصر الراهن لقصد يتوخاه الشاعر: (جلال الدين الرومي، والشافعي، والحلاج، والغزالي، وبشر الحافي).

–إعادة بناء المدن التي إرتبطت بالتصوف او الحب (بناءً شعرياً ثورياً)، يستمد منه الشاعر العزاء والامل في متابعة رسالته ببناء عالم جديد، أمثال: (نيسابور ، بخارى ، دمشق ،اركاديا).

–إستلهام التراث الصوفي الفني – شعراً ونثراً وموقفاً – في التعبير عن لواعج الشاعر المعاصر بإزاء القضايا الكونية الكبرى.

–إستدعاء المصطلحات الصوفية، وتأسيس المعجم الصوفي المعاصر مع تطوير الدلالات القديمة، تعبيراً عن تطلع روحي نظامي الى ما يفتقد من إشراقاتها في الحياة الراهنة، مثل: (البرق، الروضة، السحابة، الشوق، المرايا، الماء... وغيرها) الى جانب شيوع المصطلحات الخاصة بالاحوال الصوفية، مثل: (السُكر، والصحو، والوجد، والفناء، والغيبة، والحضور، والقبض، والبسط، والكشف، والمحبوب، والمعشوق، والعشق... وغيرها).

–تاكيد التجسد والتجلي والحلول والاشراق والانبعاث، وكل ما يعبر عن (وحدة الوجود)، و(وحدة الشهود)، فالمحبة المتبادلة بين الانسان والالة، والحلولية والتجسد.. الطريق الوحيد لاكتشاف الحقيقة والاتحاد بها..، ويدخل ضمن ذلك: تجلي الحق في الجمال الفيزياوي (الانثى)، وفي جمال الطبيعة، وتجسد الطبيعة، وتجسد الابطال والرموز التاريخيين في ابطال ورموز جدد، دلالة على تجدد النزوع الانساني، وسيرورة روح التحدي والثورة، ومنه تجلي: الانثى في الارض او الثورة او العقيدة، وحلول روح الشهيد او المناضل في التعيينات الوجودية. وقد يصاحب ذلك: (خلق رموز جديدة تتصف بالخلود والتجدد)، مثل: (عائشة، وعشتار، وريتا، ولارا، وسيدة البحار، ...وغيرها).

–التوق الى الاتحاد الروحي بالمحبوب، والتوسل حيناً بالاتحاد الجسدي عند الشعراء الذين عرفوا بـ(إستلهام التصوف) دون غيرهم.

–الإقتداء ببعض الطبائع الصوفية: كالاحتفاء بالليل، والانس بالموت، وإيثار الفقر تعبيراً عن فتوة الروح، وبسالة القلب، ونقاء الجملة الى جانب التغني بـ(الاغتراب) و(الخلوة)، تشبهاً بالصوفية، وتعزية لنفس الشاعر الغريبة.

–التخلص من قيد الزمان والمكان، قصد الخلاص من كل ما يُقيد الروح الشاعرة المأزومة من قيد المادة، وثقل الواقع القاسي.

–البوح باتجاه الذات القدسية، تأكيداً للحب الالهي، ورديفه الحب الكوني، وتعويضاً عما يفتقده الشعر من حب إنساني خالص.

–العزف على اوتار بعض المذاهب الصوفية التي نشأت في رحم الحب الالهي الصوفي:

كوحدة الاديان ووحدة الوجود. لما في ذلك من تعويض عن فقدان العلاقات الحميمة بين الانسان والانسان، واستشراء العنف والعنف المضاد، وحنيناً الى احضان الطبيعة التي قسا عليها الانسان حيناً، وقست هي على الانسان حيناً آخر الى جانب النسج على منوال (النور المحمدي)، واستدعاء صورة الرسول الاعظم (صل الله عليه وسلم) تيمناً بذكراه، وتغنياً بمناقبه النبوية الكريمة.

-إعتماد الرؤيا الصوفية الثاقبة في مراودة المجهول، واستكناء اسراره، وفي التأليف بين الاضداد ابتغاء السيطرة على الاشكاليات الثنائية القائمة في الحياة المعاصرة، وإيجاد منطقة وسطى بينها تأوي الشاعر وتُطمئن حاجاته.

-إستلهام مقامات: (الصبر، والرضا ،والتوكل بخاصة) تقرباً من السماء، وهرباً من جور الارض.

-محاورة النفس او الحديث عنها بصفتها: الطائر الذي هبط من ملكوته الاعلى الى العالم الارضي، تشوفاً الى العودة، وخلاصاً من جحيم الواقع، وتلذذاً بنعيم الحلم.

ان التصوف المعاصر – اذا جازت التسمية – وان لم يكن دينياً. ولكنه يظل في جوهره: إعراضاً عن اللذة المفرطة، وانعطافاً نحو سلام روحي مفقود، فلم يكن التصوف الاسلامي – الذي عرضنا له – كله دينياً، غلب عليه الموقف العرفاني، فثمة تصوف عقلي غلب عليه الطابع الفلسفي ، كالذي نراه عند (الفارابي) في نظريته عن السعادة، وبصورة اوضح واوسع عند (ابن سينا). في فلسفته المشرقية . والتصوف النظري ذاك، او العقلي – او سمه ما شئت – قد يحقق للإنسان المعاصر سلامه الداخلي، ويحفظ توازنه بازاء الاخر والعالم

شعراء الشعر الصوفي المعاصر:

إنّ شعراء الشعر الصوفي المعاصر كثيرون اذا اعتمدنا (التأويل) في استنطاق النصوص، وقد ارتأى الباحث: ان نكتفي بأبرز ما ذكرهُ الباحث الدكتور محمد راضي جعفر[٢٤] من فرسان تلك الحلبة الشعرية، وهم: (ادونيس[٢٥]، وبدر شاكر السياب[٢٦]، والشاعر السوري عبد القادر الحصني[٢٧]، والشاعر السوداني التيجاني يوسف بشير[٢٨]، والشاعر اللبناني خليل حاوي[٢٩]، والشاعر المصري صلاح عبد الصبور[٣٠]، والشاعرة العراقية عاتكه الخزرجي[٣١]، وكذلك عبد الوهاب البياتي[٣٢]، والشاعر التونسي محمد الغزي[٣٣]، والشاعر الفلسطيني محمود درويش[٣٤]، والشاعرة العراقية نازك الملائكة)[٣٥].

المبحث الثالث : النقاد والديوان إطلالة عامة على الديوان :

سنعمد في هذا المبحث الى استعراض موقف النقاد من الديوان ، ومن ثم سنسلط الضوء على الديوان بإطلالة عامة ، وكما يأتي :

اولاً: النُقاد والديوان:

استقبل النقاد المجموعة الشعرية (تحولات الروح)[٣٦] بإحتفاءٍ نقدي يليقُ بالشعر والشاعر معاً، وتلك اطلالة عُجلى على ابرز ما كُتِبَ عن المجموعة:

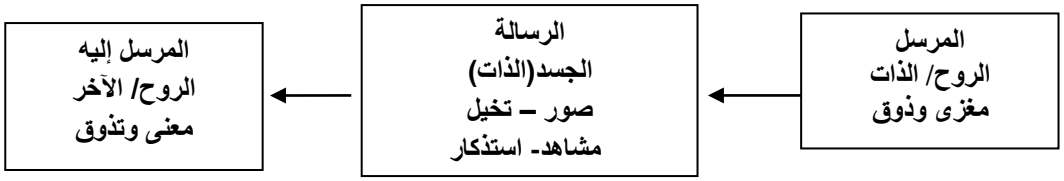
ولنبدأ اولاً بعنوان الديوان(تحولات الروح)، إذ كَتبَ الباحث[٣٧] (فائز الشرع) دراسة قيمة عن الديوان، والموسوم بـ – بلاغة الروح أداء الجسد– أرى من المهم ذكرها لما فيها من افكار (فنية– فكرية)، والتي شكلت رؤية جمالية إبداعية للإنطلاق نحو آفاق تعبيرية رحبة تتناسب مع نوع الخيال المُتسم بالسعةِ لدى الصوفية كونه – محمد راضي جعفر– يرى(ما تعجز العقول والحواس عن إدراكهِ)، فليست عين الخيال سوى البصيرة التي تتعمق في طبيعة الاشياء)[٣٨]، إذ يقول الشرع: إنّ العنوان الرئيس – تحولات الروح– والذي يحتل مرتبة خاصة بين عنوانات قصائد المجموعة ، إذ كان مُعبراً كلياً عنها، مما يعني: إنّه ينتقل من الخصوص الى العموم، فُيفارق بذلك فرادة تمييز القصيدة التي يُسميها بمُسمية الى تعدد يُدخله في مجال الابراز لعمل متعدد المفاصل يُمثله مجموع القصائد التي تُكون المجموعة.

ولا يسعنا في هذه التجربة الخاصة إلاّ المكوث في (دائرة العنوان) بوصفهِ نظاماً دلالياً يحمل في طياتهِ قيمة اخلاقية واجتماعية وايديولوجية كما يرى بارت[٣٩]، فـ(العنوان)، فضلاً على القيمة الجمالية التي لا تغيب عن عمل – تحولات الروح– تعكس هماً روحياً لا يفارق الافضاء بهِ على نحو جمالي لصدورهِ من الذاتِ الى الآخرِ(الحاضر/ الغائب) في عملية التخاطب الروحي المُعزز بالقيمةِ الجمالية، والتي يُفارق فيها (الإفضاء) طبيعته العفوية ذات الانثيال الاستدعائي من دون صياغة تصل الى درجة من درجات الاهتمام بالنظام الادائي، ويتفق الباحث مع (الشرع) في رأيهِ بالاستنادِ الى رأي (ليسنغ/ Lessing) في تعزيز خصوصية العنوان في تلك المجموعة، إذ يقول:" ينبغي إلاّ يكون العنوان مثل لائحة الاطعمة، فعلى قدر بُعده عن كشفِ فحوى الكتاب تكون قيمته"[٤٠]؛ وذلك كونه الاشارة التي تدلنا على فحوى العبارة، وهي تضمر السر المُنطوي داخل تلافيف النسيج التعبيري إنسياقاً مع السلوك الصوفي، والذي يُؤثرُ الباطن، فينشر عليه جلابيب الظاهر. وكما هو ظاهر ، فإنّ (تحولات الروح) مكون من لفظين يرتبطان بعلاقة (لغوية– تركيبية) هي: (الإضافة) تحولات(مضاف) ، والروح(مضاف إليه)، وذلك التركيب النحوي الظاهر ينطوي على تركيب دلالي خاص. يتجلى ذلك بإستغوارِ الاساس الصوفي الذي مُنح منه ذلك التركيب موجهاً بإرادة الشاعر واختياره، فكان تكويناً مُختزلاً مجملاً يُشير الى تكوين متسع مُفصل هو (المجموعة) بأكملها، فـ(الروح الانساني هو اللطيفة العالمة المُدركة من الانسان الراكبة على الروح الحيواني، نازل من عالم الامر، تعجز العقول عن ادراك كنهه، وتلك الروح قد تكون مجردة. وقد تكون منُطبعة في البدن)[٤١]، ويمكن التسلسل الى معرفة دلالة التحول عبر

الإحاطة بما تبرزه دلالة (الحال) التي تسور التجربة الصوفية ، فـ(الحال) هو:(ما يرد على القلب من غير تعمل ولا اجتلاب . وقد قيــل:

الحال بغير الاوصاف على العبد)[٤٢]، والذي يُعرف بكونه: معنى يرد على القلب... من طربٍ او حزن او قبض او بسط...، فإذا دَامَ وصارَ ملكاً يُسمى (مقاماً) ، فـ(الاحوال) مواهب ، و(المقامات) مكاسب، و(الاحوال) تأتي من عين الجود، و(المقامات) تحصل ببذل المجهود[٤٣]، وبسعي يتجاوز حرفية ما تدل عليه تلك المصطلحات والدلالات، تأثراً بمفارقة الصوفية لحرفية الوجود والموجودات مهما كانت طرائق تلقيهم لها، ويمكن الكشف عن انّ ذلك العنوان الذي يمزج بين (الحال) و(الروح) يضمر مقصداً يتجه الى محاولة تكريس مقام جمالي ذي تجربة إبداعية توازي التجربة الصوفية الروحية السلوكية، فـ(الحال) لم يعدّ قادراً على ما هو عليه في التجربة الصوفية، بل أصبح تحولاً تدخلت الذات في محاولة تطويعه ليُناسب الغرض (الجمالي) المرتبط بـ(الروح) غير الخارج عن طبيعتها الشرعية المتفاعلة مع تجارب الواقع ، فـ(الاحوال) التي هي (مواهب) تدخل مجال (المكاسب) بتفعيلها (تفعلها) لتكون مقاماً روحياً جمالياً مكتسباً عبر خزين ثقافي ، ورؤية إبداعية إستجابت لتعدد (الاحوال) و(التجارب) من ناحية الموضوع، وهي: إستجابة تعددية لتعدد مفردات المجموعة من ناحية (التشكيل الفني). فـ(الفاعل) في تكوين تلك (الاحوال) وتفعيلها هو:(الروح)، والتي تنتقل من حالٍ الى حالٍ آخر.

من ذلك : يمكن عَدّ(الروح) بليغة في إيصال مغزاها الفني– الفكري عبر بديلها الدال جمالياً، وهو الجسد المرتبط بما تدل عليه (العبارة) عندما تُعنى (البلاغة)،أي (انّ يبلغ المتكلم بعبارتهِ كنه مراده من إيجاز بلا اخلال، وإطالة في غير إملال)[٤٤]. ويبدو: انّ ذلك احد اسباب سمة (الإيجاز والاختزال) في قصائد المجموعة المكثفة والمُنسجمة مع طريقة (الإفضاء) الصوفي:(كلما ضاقت العبارة إتسعت الرؤيا) على وفقِ نظام يمكن انّ نُحدده بـ:



فـ(المرسل) هنا(الروح) المُستغرقة بتصوفها، وانحيازها الى الصفاءِ والتعالي الشعوري حتى بالإفتقارِ الى التجربة الصوفية الشاملة سلوكاً وتفكيراً، وتلك (الروح) هي (ذات الشاعر) التي تضمر بتقديم الروح لتكون ممثلاً عن الذاتِ، مقاصد لا يُخاطبها نزوع او خاطر يخرج عن جوهرية صفاتها واستقلالها عن الرغبات والنوازع الزائلة لتقوم بدورها بإرسال مغزاها مع حضور الذوق، فتقدم ذلك المغزى على أحسن هيأة، وتكون (الرسالة) مدعمة بحركات الجسد

وفاعليته مع ما يتصل به، والشاعر تارة يبرز بجسدٍ ينسبهُ إليه، وتارةً بجسدٍ يخرج عنه، وثالثة بجسدٍ آخر يتقنع بهِ، ولصياغة (الرسالة) فنياً بإظهار التنفيذ الجمالي– الموضوعي للتجربة الحياتية قطبان اساسيان: (واقعي): عن طريق المشاهد مستذكرة وحاضرة، و(خيالي) بالصور المفترضة، وماتعدّ بهِ تلك الرسالة بتوجه الى الروح لدى الآخر(المتلقي) الذي يتفاعل مع اتجاه الروح ، ويتذوق جمالية الأداء.

ما تبقى لنا هو: اكمال الدائرة بإبراز معنى (الجسد) هنا بوصفه الظاهر المتصل بالحواس لدى المتلقـي ، فضلاً على (المرسل) نفسه ؛ لأنّ (الجسد) هو في الواقع يكون في حالة مشهدية دائمة إزاء الآخر، او إزاء (نفسه) كما يقول بارت[٤٥].ولكن ما نستشفه إنّ(الجسد) لا يقف عند وظيفة (الظهور البصري)، وما يساويه او يقل عنه من إثبات للظهور بحواس اخرى: كـ(السمع والشم واللمس)، إذ انّ له حضوراً ذهنياً يجعله يمتد الى مجالات أُخر قد لا تدركها الحواس . ولكنها تتعامل معها عن طريقِ : القدرة على التخيل، ورسم الملامح بمقايسة التجربة الحاضرة بما يغيب عنها؛ لانّ (ثمة اجساداً كثيرة في الواقع)[٤٦]، وهو ما يترك الفضاء مُنفتحاً وواسعاً قُبالة المبدع ليصب ملامح عالمه الفني عبر تفاعل الذوات؛ لتأكيد سطوة (الجسدِ) في الحضورِ الملموس، وقدرته على تمثيل (المعنى) والايحاء بـ(المغزى). وفي سوريا، حيث صدرت المجموعة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، كتب الشاعر والناقد الدكتور (وليد مشوح) مقالاً نقدياً في مجلة الموقف الادبي جاء فيه[٤٧] : ((ينضاف اسم الشاعر الدكتور محمد راضي جعفر من العراق الشقيق الى كوكبة شعراء الشعر الصوفي في الوطن العربي، والشاعر في هذا الديوان يتجاوز اسماءً كثيرة شهرت بالشعر الصوفي، فـ(اللغة) انيقة وباذخة وموحية، و(الصورة) تختفي خلف دلالات ظلالية لا يدركها القارئ الاعتيادي، و(الايقاع) صوفي خاص يذكرنا بالاوزان القصيرة التي كان الصوفية يستخدمونها)).

ويختتم الناقد مقاله مُذكراً بما اشتمل عليه الديوان من عرض لحياة عددٍ من الُزهاد والصوفية، مثل: (ابراهيم بن ادهم، والحلاج، ومحيي الدين بن عربي)، ومنوهاً بـ :(القفزة النوعية التي يحتلها الشاعر – عبر الديوان – في المشهد الشعري العربي). وكتب الشاعر السوري (عبد القادر الحصني) مقالاً إفتتاحياً في جريدة (الاسبوع الادبي)[٤٨] أثنى فيه على الديوان، ووصفه: بأنه "لبنة اخرى في صرح الشعر الصوفي المعاصر"، وقال تعليقاً على ما جَاءَ في المجموعة من استنطاق لاحدى قصائد مجموعة (عبد القادر الحصني) نفسه الموسومة بـ: "ماء الياقوت": بان "ما ذكره الباحث عن تلك القصيدة" يُعدّ قصيدة جديدة حقاً، إذ أنّه هنا يؤكد على وعي الباحث الحداثي: بأنّ القصيدة الحداثية تتعدد بتعدد قرائها. اما هنا فإنّ القصيدة تنهض من جديد نصاً حداثياً آخر بقلم شاعر وباحث مُوصل، عُرِف بشعرهِ

الأنيق، الملغز، وبأبحاثةِ الرصينة". وكتب الدكتور(فليح كريم الركابي) مقالاً نقدياً نثبته في ادناه لغنى الافكار المذكورة فيه، وثراء الرصيد الغني.[٤٩]، والذي جاء بعنوان: (الصوفية والتجربة الحياتية في تحولات الروح) أكد فيه على أنّ: الروح خلق عجيب وسر عميق لا يدرك كنهها، إلاّ الله سبحانه وتعالى، حين يقول: (ويسألونك عن الروح قل الروح من امر ربي وما اوتيتم من العلم الا قليلاً)، والروح: اما ان تكون مطمئنة آمنة مستقرة في دنياها وآخراها، قانعة بما كتَبَ لها، او ينتابها الشك والحيرة، فتكون قلقة مرتابة قد يؤدي بها (الاغتراب والوحشة) الى مسالك وعرة، والروح التي قُبالتي مرحة.. ظريفة.. تحسبها جداً بسيطة حين تلامسها من الخارج . ولكنها تباغتك بتجلياتها وانثيالاتها الروحية محلقة في عالم المثل نازعة نحو التصوف اذا حاولت سبر اغوارها، اذ نلحظ : إنّها تغور الى اعماق الالفاظ مستثمرة كل طاقاتها التعبيرية لتمنح المتلقي متعة رائعة بمستوياتها: (التركيبية، والصوتية، والدلالية)، انه الوجه الحقيقي لتلك الروح حين تتأمل، وتحاول استشراف الماضي لاضاءة الحاضر، هكذا تبدو روح الشاعر(الدكتور محمد راضي جعفر) رائعة في عالم الفن، مُحلقة عالياً، وهي تنفرد في عصرها بمثل شعرية تحلم النفوس الاخرى: بان تصل الى بداية فضائها المتناهي في العمق والاصالة، وان تلك الروح الفريدة أسبغت عليها التحولات الروحية والنزعة الصوفية جمالاً إضافياً، وهي تنطلق من ارضية صلبة استوعبت تراث الصوفية لترافق اعلامه/مرابطة عند مشارف علوية، مستفيدة من فضائله في تقديم بعض تجاربه الحياتية المفعمة بـ(التحول والانقلاب) على ما هو زائف، رافضاً الترهلات الاجتماعية، مستثمراً موضوع التصوف رمزاً موحياً للتعبير عن تحولات روحه، او قناعاً يسير خلفه لفضح الزيف والخداع، فبدأ (المهيمن الموضوعي/ الصوفي) واضحاً في ديوان (تحولات الروح) عن طريق استعراض موضوعات القصائد، او اسماء الاعلام والالفاظ الصوفية التي ذُكرت ، مثل: (جلال الدين الرومي، والحلاج، والاذكار، والمريد، والذكر، والفقر، وتجل، وخمرة الارباب، والانس... وغيرها) ، فنراه يحاور الجان الذين يرافقونه محلقين به في فضاء رحب كأنّهم حور العين قائلاً[٥٠]:

وكلما نزلت في أرضِ

تولى الجن أمري:

فتية أجهل مُن هُم

كصبايا الحور

يغمغمون بكلام مبهم . لكنه مفهوم ليس يراهم أحد، ويفتتون كل من يبصرهم حولي قياماً كنجوم الليل ، إنّ خطاب الشاعر (محمد راضي جعفر) يعتمد على المفارقة في رسم

وتحديد ابعاد الصورة الشعرية، والمفارقة تخلق استجابة عند المتلقي لما تحويه من ثنائيات متضادة تعكس لنا تقلبات روحه المتحولة من حال الى حال، فيقول في قصيدة(توبة)[٥١]:

تبتُ عن الرشدِ على شيبتي

وثبتُ للغيّ مع العاشقين

كيما أرى وجهك يا سيدي

منارة في الليلِ للطارقين

فالمتضادات في (تبت عن الرشد، وتبت للغي والشيب) الذي هو رمز الوقار والعشق للشباب، رمز التدفق والحيوية، وعشق الشاعر هنا هو:(العشق الروحي) لا (العشق الحسي)، انها حالة نفسية اقلقت الشاعر، فقلب الموازين في نصه كي تستقر روحه من القلق الذي احتدم في زواياها السحيقة، ويستفيد الشاعر من التاريخ في قصيدته (النبي)، متحدثاً عن ولادة الرسول الكريم (صل الله عليه وسلم) قائلاً[٥٢]:

وقالت السيدةُ الوَلودُ:

نورَ عمودٍ كنتُ قد أبصرتُهُ جنين

أضاء بُصري في بلاد الشام

وحينما وضعتُهُ

كانت يداه بالأرض

والرأسُ إلى السماء

لقد قدم التاريخ والفكر موضوعات ثرية مكتنزة أفادت الشاعر في تعميق رؤياه، وهو يعالج واقعاً حياتياً مرت عليه عشرات السنين، ففي قصيدته (شاشة وخمسة اشباح)، فالشبح الاول/ الشاعر، والشبح الثاني/ الاخ، والشبح الثالث/ حسيبة، والشبح الرابع/ حسيبة، وهما اسمان متشابهان لكنهما لا أُختين، كما عبر عنهما الشبح الخامس الشاهد الاوحد على تلك المغامرة الليلية التي يستعرضها الشاعر حين يقول[٥٣]:

ما بين حسيبةَ بنتِ سنّيةُ

وحسيبةَ بنتِ (البعَّاج)

تُفتَحُ بابٌ دونَ رتاج

ينسلّ الإخوان إلى اللا أختينِ

من البابِ العاج

يسقط نُجم من آخر أُفقِ الأبراج

تنغلقُ البابُ السحريَّة

وبُعَيدَ سقوطِ النجمِ وموتِ الميزان

تتماهى البنتان

ويختلفُ الأَخوان

لقد مزج الشاعر التجربة الصوفية والتجارب الحياتية في ديوانه الجديد (تحولات الروح)، فكانت مضامينه الفكرية متنوعة استوحاها من التاريخ او من ارهاصات حياته ليقدمها لنا باسلوب فني فريد من نوعه. وكتب الشاعر (عادل الشرقي) مقالاً إستعراضياً عن تصوف الشاعر (محمد راضي جعفر) في جريدة الزمان تحت عنوان (محمد راضي جعفر/ شاعر متصوف يحتسي نبيذ الاغاني)[٥٤]. جاء فيه على لسان الشاعر جواباً عن سؤال لمقولة الصوفي الشهيد محيي الدين بن عربي: (العالم فعلاً كما قال الشيخ الاكبر...خيال في خيال، والعالم الحق هو:(الموت)، والموت المتفرد الخاص لا العمومي...(الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا)، ومع ذلك فانا موجود في هذا العالم المتوهم، لأنّه الحياة التي تفرض عليّ أن افهم أسرارها، وأُسبر اغوارها، فأتزود بما ينبغي لكي ارتفع الى ما فوق الواقع، وقد عبر شعري عن شيء من هذا، فقصيدة (منازل ابراهيم بن الاوهم)، وقصيدة (من اوراق محي الدين بن عربي) تجوزان غير ذلك العالم . ولكنهما ايضاً تلامسان سطحه وعمقه...، اي إنني استدعي تجربة العارف الصوفي لاسقطها على روح هذا العصر، وبمعنى آخر: اني اغيب ثم اصحوا، زوادتي من الفلسفة الصوفية إشارتها العامة، فإذا ما اندغمت بعبارة ذلك العالم صارتا طقس الصوفي المعاصر) . وجواباً عن سؤال يخص اشتغال الشاعر الصوفي على التضاد، قال الشاعر: (التضاد اللغوي: إنعكاس للتضاد الانساني، فهناك القبض والبسط، والسُكر والصحو، والانس والوحدة، والقرب والبعد والفناء، وهكذا، وزيادة على ان للتضاد قيمته الفنية والجمالية، فإنّ فيه روحاً وجودية تغطس في الماوراء، هل ترى العالم معاً، أم أن الحياة باتجاه واحد، طبعاً لا.. ومن هنا فإنّ للشعر الصوفي دلالته المزدوجة، بل دلالاته المتعددة، لانه يقوم اساساً على (التأويل):-غالباً ما تتعد الذات الواحدة في المرائي.. اين "أناك" من تلك الذوات؟ .لقد حافظت على "أنا" متماسكة، لا نني اخترت المطلق، وادرت ظهري للاغواء ، فلم اعد اعرف التشظي الباطني، لان الباطن اساساً يقوم على المعرفة، والمعرفة تقوم على وعي الذات ووعي الآخر، وحين اخترت، استعدت "انيتي" كاملة معافاة .

وهكذا يتضح من اجابات الشاعر: ان الفكر الصوفي قد تلبسه بكليته، وان شعره الصوفي انعكاس للروح الصوفية التي استقرت في جوارحه، فهو اذن مسكون بـ(الهاجس الصوفي)، ويرى الباحث : انّ ذلك الامر لم يأتِ من فراغ، ولم يتشكل بين ليلةٍ وضحاها، فقد التقط عقل الشاعر الباطن شذرات صوفية او زهدية استقرت في اعماقه حتى اذا لقيت المناخ الملائم لها أينعت وأثمرت ذلك الاتجاه الذي وصُف به شاعرنا. ودلالتنا على ذلك: إنّ باحثاً معاصراً اكد على ان الاتجاه الصوفي عنده بدأ في بواكير شعره، فقد بدأ بـ"الشعر

التأملي" الذي حملت بعض دواوينه السابقة ارهاصات منه[٥٥]وصولاً الى استقراره في أنموذج الشعر الصوفي. وكتب (الدكتور قيس كاظم الجنابي) مقالاً نقدياً مطولاً في جريدة الجمهورية[٥٦] قال فيه: إنّ "هواجس الرؤيا/الاحلام" تتكرر في مجموعة (محمد راضي جعفر) الجديدة (تحولات الروح) بوصف الروح كياناً غير منظور في خلايا الجسد الانساني الذي يستقي وجوده من الذات الالهية عبر بروز ملامح الرؤى والاحلام. ففي قصيدته (رؤيا)، وما يتصل بها من ملامح التجربة الصوفية حينما يحاول الفكر الصوفي أنّ يكشف أسرار الطريق، أو أسرار الاتصال بين الانسان ومنبع الروح بتوظيف رموز التصوف واجوائه في سيرورة الحياة، وملامح الوجود كما في مفردات (الوله، الروح، السراج، السر، الفناء، الحضور، الغيبة، المريد، النفحات، السُكر الصوفي، الحب الصوفي، النور، الوجد، النبوءة)، او عن طريق شخصيتي: (الحلاج، وشمشون المجنون) مما يُحيل الى تضمينات صوفية وتراثية تبدأ من (ابي ذر الغفاري)، وفي منفاه في "الربذة"، وتنتهي عند الشاعر نفسه الذي يشعر: بانه منفي هو ايضاً في عالم صاخب بالاوجاع، والشاعر يطمح ان يحقق احلامه لكي يتحقق وجوده الفعلي الروحي بعيداً عن الحضور الجسدي المتوهم الذي يفضي الى الخطايا"، ويستشهد الناقد بعدد من النصوص، ثم يخلص الى القول: بإنّ الشاعر "أفاد إفادةً كبيرة من مفردات وتراث التصوف لتحقيق حلمية القصيدة وصفاتها بعيداً عن الشوائب والنفايات..".

ثانياً: اطلالة عامة على الديوان:

مهما حاول الشاعر ان يُقيم صلته (خارج) راصداً...،متأملاً، متقاطعاً، او منسجماً..، فإنّ مثل تلك الصلة لا تستطيع ان تحد صبوات الروح تملأ/فراغاتها/المتولدة باستمرار..، وتلك الصبوات والفراغات لا تتروض إلاّ بفعل يناسبه التوصيف..(الكل في واحد).. في رغبة.. اقل ما يمكن ان يقال عنها تاريخياً: بانها تحققت في مخيلة وفعل الصوفيين../**وحينما يأنس بي واحد، يصبح لي جميع جلاسي**./...، وحين يحاول الشعر ان يمد بعض مجساته باتجاه التوصيف السابق، فإنّ الضوء هذا هو الاسرع يكشف الزوايا التي عمد الشاعر ان يُديم عتمتها بذرائعية التوليف والوجدانية، غير ان الروح كثيراً ما ترهق الجسد بطوافها المشتت، ونضوحها خارج مساحة /الوعاء /الضيقة.. **(نزع الجسد اغلاله الحديد)**. وبذلك الانكشاف تتقدم (تحولات الروح)– مجموعة الشاعر (محمد راضي جعفر): لتضع التوقيع الاول مستعاراً من مناخ الوجد الصوفي../**انا ثمل وانت مجنون، فمن الذي يقودنا الى الطريق – جلال الدين الرومي**./..ومثل هذا التوقيع/الشفرة الارسالية الاولى – التي حددت اتجاه/ انتباه القراءة، وذائقة التلقي صوب ضربات الوجد الصوفي..، ومن لحظة الانكشاف اللاحقة في مجموعة/الظمأ/..، تكون (البحار ظامئات، الشفاه ظامئات، القلوب

ظامئات)، وحين ينطبق الاشعار الاخباري عن الظمأ في/البحار والشفاه وتحقق الاحساس كلياً عن الخارج بالدلالة المتطابقة (الظمأ في البحار والشفاه) ، فإنّ ذلك الاشعار يُحيد عن الدلالة حينما يكون (الظمأ في القلوب)، غير ان التوضيح أصبح راكزاً وسابقاً لحاجة ادراكه وتعليله بفعل الشفرة الارسالية التي تُحيل كل ما هو خارج الدلالة الى فعل/الوجد الصوفي/. ويحصل مثل ذلك كثيراً في (تحولات الروح) لتوكيد قوة وفعل الشفرة الارسالية/الموجة الاولى..، ومعظم قصائد المجموعة تشتغل بوثوقية الشعر، وبحرارة النار الصوفية فعلاً..، وكل ذلك يحصل باتساق فني وجمالي؛ لأنّ يكون الشعر باتجاه الداخل/تحولات الروح/..كي لا ينفلت المتن عن ظاهر توصيفه..، وما التوكيد المركز/الكل في واحد/..،والذي تحقق شعرياً في اكثر من قصيدة.. إلاّ أن يكون بمثابة الدليل الروحي/الفني: بان (تحولات الروح) هي الظاهر والمخفي في لمسة/الوجد الصوفي/الذي توفرت عليه المجموعة[٥٧]:

..(توحدت بي فقل: انا من بي توحداً)،(وان يكن جمعهم شتى)

"فقد جمعوا في واحد لايفرق"، "ويفتح الليل حوانيته سراً فأنسل"

بلا ساقٍ، فيه ندامي لهم اسوة بي: اسوة الفانين

بالباقي.....، فكأنما وحدي انا العاشق../.)

والمستوى الاجرائي/الشكل في قصائد (تحولات الروح) يتحقق باشكال القصيدة المتنوعة البناء، غير ان القصيدة ذات البناء الذي يرتبط بالشكل الاول للقصيدة العربية/البناء العمودي المتكامل/.. هي المساحة التي يتقدم فيها الشاعر بحركة مستقيمة – واقدامه ملتصقة بارضيتها – وبخطوة متبوعة بخطوات اكثر اتساعاً...، ومثل ذلك التشخيص لا يمثل نكوصاً في قدرة الشاعر.. في محاولة الاشكال الاخرى.. بفعل الخبرة الشعرية/الفنية التي تزيد عن اربعة عقود من الزمن..، الا ان الخصوصية لا تستطيع ان تتمظهر (شكلياً) وباللون والفعالية نفسها في كل نشاط..، لان الفعل الايجابي لا يمتلك الا زخماً واحداً محسوباً على اساس اعلى قيمة (max. value). اما القيم الاخرى، فإنّها تتسلسل تباعاً بالاتجاه المعاكس..، ومقارنة واحدة بين انموذجين تكفي لتأكيد المعنى الذي حاولت تأشيره...انموذج ، مثل[٥٨]:

(أثر للهوى لم تزل تتعقبه، وتجوس البراري إليه

وتسأل عنه المضاربَ: يا أيهذا الطلل: أطفأ التيه لونَكَ

واغتصب السفر المتكبِّرُ صوتَكَ... لكنها الكبرياء ...)

لا يستطيع ان يقدم القوى الفنية التي أظهرتها براعة وتوليد الإنموذج الآتي الذي احتوى ضمناً نار/الوجد الصوفي[٥٩]:

(انزل .. ولا تطرق عليّ عريشتي

فالباب موصودٌ بدون رتاجِ
وارح على قلبي ضلوعكَ ليلة
كالبحر متكئاً على الامواج
واترك حريريك فوق صوفي سادراً
فالصوف بعض تمائم الديباج
لم أعرف المشكاة مذ واصلتني
اذ انت مشكاتي وانت سراجي،
أ أنا الفقير؟ وقد وهبت خصاصتي
نجم السرى والمجرّة الإدلاج!
بل ريع هذي الارض ببعض خزائني
وخراجها رغم ولاة.. خَراجي..)

والشاعر يخترق المألوف في مسيرته الشعرية الطويلة، وبدأ ينسحب الى مرافئ ذات طقوس ودلالات روحية، فيتحرك في فضاء من الاشارات الصوفية محولاً نصوصه الشعرية الى معابد يمارس فيها كهانته، واقتناصه الدلالات التي تشير لذلك الاتجاه، حيث تلوح في اكثر نصوص تلك المجموعة، فـ(القصيدة) عنده: رحيل واكتشاف داخل الذات، وعلى الرغم من أنّه نتج عنه اضطراب وتردد في مواعيد رحلاته الروحية ، وهو لم يستطع الافلات من تجاربه الماضية التي تطوقه . لكنه كان نشطاً في صيغ الدلالات التي تعينه نحو الاتجاه الذي يسعى اليه: "**ان لكم مجلسكم صاخباً.. تقارعون الكأس بالكأس .. ابت الى مجلسه خلسة.. اقيم بين الصمت قداسى .. وحينما يأنس بي واحداً ..يصبح لي جميع جلاسي** "[٦٠]، فذلك المنحى الذي سار عليه الشاعر يجعل القصيدة: "ذات خاصية تعطش دائم لا رواء ظمأها، وحين يستقر ارواؤها لا يظهر منها سوى الاخضرار والازهار". وذلك بطبيعته يدخل القارئ في مساحة واسعة من الحركة . لكنه يؤسس معبده الخاص على رابية مرتفعة، فـ(التفرد الروحي) حالة متميزة اكدها الشاعر لالغاء علاقته بالوجود الخارجي، ومحاولاً كسر الايقاع الحسي للوجود: "**لا توقظوه .. انه – نائماً – يقرأ اي الوجد ترتيلاً .. ولا تخالوا ليله موحشاً .. فقد غدا بالصمت مأهولاً .. فهل عرفتم قاتلاً بالهوى .. يمسي بذاك الحب مقتولا؟!** [٦١].

وتحولات الروح عند الشاعر (محمد راضي جعفر) هي: محاولات لتفكيك الارتباطات المتزاحمة بين الذات والوجود، واستخدم بذلك دلالات تسعى لفك ذلك الارتباط: "**انزل .. ولا تطرق عليّ عريشتي .. فالباب موصود بدون رتاج .. وارح على قلبي ضلوعك ليلة .. كالبحر متكئاً على الامواج .. واترك حريرك فوق صوفي سادراً .. فالصوف بعض تمائم**

الديباج". ان ذلك التحول الذي قرره الشاعر ادخله في هموم القلق والاضطراب والتساؤل: "**من انبأكم اني اتعثر بين اراجيح الظلماء؟ فانا حين يؤاكلني الرعب .. افيء الى ليل الاسراء**"(٦٢).

وأبرز الدلالات تلويحاً في نصوص الشاعر "الخمرة"، فهي الفتيل المضيء لنشاط اللاشعور بحيث أصبحت الحانة وجوداً متفرداً ينصب الشاعر على ارضيتها كرنفاله الروحي، وهواجسه اتجاه الاشياء ويعيش حالة الذات الغائبة، وهو بذلك التوظيف يمرر اكثر طقوسه الذاتية، والحانه تُعدُ اغنى الامكنة اغراءً لممارسات الشاعر الروحية، حسب مفهومه: كون خاص، وهو ثمل بطريقته الخاصة، وما تحولات الروح عنده إلاّ اعتراف صريح عن دواخله، فكانت القصائد الصوت الوحيد المسموع عن هواجسه الداخلية ، والحانه عنده: مكان يمارس فيه توحده الروحي، وهو بذلك يريد اختصار زمن القرارات التي إتخذها لعملية التحول، فالحانة بكل عناصرها تمنحه الحرية لمثل تلك القرارات، حيث تلغي باجوائها ضوابط الوعي والمحيط الخارجي، فشعوره بالامان داخل الحانه جعله يفرش تحولاته ويتوسدها، ويعيش حالة استرخاء: "**محايداً تخومَ وجدهِ القديم.. مغتبطاً بكأسه الأولى.. يظلُ الشاربَ الوحيدَ ..والساقيَ .. والنديم**"(٦٣).

ان الوحدات والعناصر التي اعتمدها الشاعر في محيط (الحانه) صدرها لتأسيس معابد جديدة يمارس فيها طقوساً جديدة في تحولاته، وتلك الوحدات جعلها تتحرك فوق منظومة شعرية تعمل بانتظام، والنصوص الشعرية بدت قادرة على استيعاب تلك العناصر وتوظيفها: "**كنا مراياهم .. وكانوا لنا .. في سحر الاذكار جلاساً .. دارت علينا كاسهم مرة .. فما شربنا بعدها كأساً .. ومذ سرى النجم شمالاً بهم .. لم نر يوماً بعدهم ناسا**"(٦٤).

والانثى في (تحولات الروح) تظل رمزاً يمر بسرعه، ويصعب اقتناصه، وهي وان بدت تسطو على الكثير من نصوصه الشعرية . لكنها تظهر شبحاً لا يمكن تحديد ملامحه ومنحه هويته، فهي دلالات متعددة الوظائف، وهو هدف مقصود من الشاعر اراد عن طريق ان يتجاوز حدود تحولاته: "**في شرفات الماء .. ينبت وجه صبيه .. لم تولد بعد .. تعرف عن احوال الوجد .. مالايعرفه الصوفية**"(٦٥)، اي انه بذلك يريد ان يخلق انثاه الخاصة به، والانثى عنده ليست كائناً جاهزاً يتبضعه بيسر، بل هو : رمز يتشظى لعدة دلالات، ولذلك ألغى العروض التقليدية للانثى في الشعر، بسبب انسحابه الى اعمق المداخل الذاتية، فيتحول عنده الإنموذج الانثوي /الحسي الى دلالة ذات بُعد روحي دائم التحليق: "**من اين اقبلت ؟ .. وقلت ما قلت؟ يا امرأة توقظ بي .. شهية الخريف .. اكنت تجهلين كيف .. يبدأ الاعصار؟ وتجهلين موسم الامطار؟!**"(٦٦) و:"**اريد ان اكتب شيئاً عنك .. اسرق شيئاً منك .. يمنحني مالم يهبني العالم الكفيف .. اود ان نرفع رأسينا معاً**"(٦٧).

انّ القراءة المتفحصة لقصائد الشاعر تحمل في معانيها قرارات ذات مدلول ذهني حاسم، لكنه اطلق العنان لنشاطه التخيلي كي يوصل تلك القرارات للمتلقي بشفافية، فالتحولات رسمها بخيالات منح القارئ بها متعة السفر الدائم، وبذلك يحقق مهمة الفن في اعادة ترتيب الاشياء وخلقها، فانسحابه عن الواقع نحو تأملاته الروحية منحته اكتشافات جديدة، وكما يُقال: "**اغلق عينيك عن الواقع تر اشياءاً عجباً**". وقد استطاع الشاعر (محمد راضي جعفر) بطقوسه الشعرية ان يستوعب جميع الافكار والتحولات الروحية، فتميز بتجربة شعرية اختلفت تماماً عن تجاربه الماضية. وليس عسيرا على الناقد او الباحث ان يكتشف: ان قصائد تلك المجموعة تمثل في معظمها صوراً شعرية تمثل كيف يتعانق الواقع والخيال، ويكمل احدهما الاخر محققين وحدة بين ما يبدو تصوفاً، وما يبدو واقعية وجدانية يعبر فيها الشاعر عن شوقه واقترابه ممن يحب، وانفصاله عمن يحب. وتبدو تلك الظاهرة عامة في جميع قصائد الديوان: (الظمأ، تجريد، ضراعة، ضياع، الكل في واحد، نجوى، توبة، السفر، فناء، غياب، وحده، المربد)، وغيرها من القصائد الاربع والثلاثين عدا قصيدتين: احدهما/ (النبي)، والاخرى/ (ابو الفضل العباس)، إذ تكون الرؤيا التاريخية متعاشقة مع الرؤيا المعاصرة. ففي قصيدة (حفل) على سبيل المثال نرى العنوان يُسير الى مناسبة من مناسبات الفرح او اي حفل راقص يجمع بين الجنسين، ولكن نسيج القصيدة مغرق في الخيال الصوفي، فهنالك شاعر ونديمه يقصدان ديراً، فتنبعث روائح الخمر اول ما يدخلان، ثم يرقصان رقص، وتدهشه روعة الحفل، فتشغله الوجوه الجميلة عن المدام، او حرارة الانفاس عن نفحة الكأس. ولولا عنوان القصيدة لقلنا: ان الشاعر صوفي يبتعد عن الواقع . ولكن العنوان يدعونا الى ان نتجاوز القشرة الخارجية ذات الالفاظ الصوفية، واذا بها قصيدة وصفية – غزلية مغرقة في واقعيتها....اقرأ معي[٦٨]:

هو ذا الدير يا نديم فصفّق
وانعطف نحوه حفيف الرأسِ
فُتحت بابه علينا ففاضت
(نفحة الكأس من فم الشّماس)
ودخلنا رحابه فرقصنــا
رقصـة الـوالـهين بالأجـراسِ
ثم جاء السقاة.. كلّ غـلامِ
خـده مـثل خمـره...وردُ آسِ
قلت : خلّوا المدام عني فإني
أسكرني حرارةُ الأنفاسِ

وتلك الابيات موزونة على البحر (الخفيف)، وذات قافية موحدة هي(روي السين المكسورة) . وقد حاول الشاعر يُظل عن تلك العمومية حين كتبها بطريقة (الشعر الحر) ، وهي لا تختلف كثيرا عن (ليليات ابي نؤاس) التي يتجول في فيها بين د فيها بين دير وآخر ، فهي خمرة جديدة في كوز قديم، وذلك التداخل بين أبي نؤاس ومحمد راضي جعفر، وبين الخيال الصوفي والرؤية الواقعية، وبين الامس واليوم نراه في اغلب قصائد الديوان. يظللنا فاذا تجاوزنا ظاهرة (التكامل) او (التداخل) او (التعشيق) بين الطرفين أمكننا القول: ان قصائد المجموعة تعبر عن شخوص، والشخوص يعبرون عن حالات، فقصيدة (الظمأ) تُعبر عن حالة عطش، وفي الوقت نفسه تُعبر عن شخصية ظمآن او عطشان، والتوبة تُعبر عن حالة امتناع عن شيء، وفي الوقت نفسه تُعبر عن شخصية التائب، وكذلك قصيدة (غياب، والمريد، ودعوة، وحضور)، وغيرها..، ولنأخذ مثلاً قصيدة (الاول)،إذ يقول فيها[٦٩]:

اشرب كما اشرب كما تشاء

ما تشاء يا رفيق

واستبدل النديم بالنديم

والخمرةِ بالخمرةِ

والإبريق بالإبريق فأفضل الندمان من نادمَتَهُ

في اولَّ الطريق

ففي تلك القصيدة يُعبر عن شخصية معينة هي:(شخصية الصديق) او (النديم) الذي نعرفه في اول الحياة، وهي في الوقت نفسه تصور البحث عن حالة الاطمئنان والثقة التي يشعر بها المرء في جانب الصديق الصدوق المخلص، اذ نلحظ : ان القشرة الخارجية للقصيدة (النديم، والخمرة، والابريق، واول الطريق) ليست اكثر من عرض شعري بالفاظ قديمة ... لظاهرة حديثة، وحين نتعقب لغة الشاعر في قصائد الديوان نراه حريصاً على استعمال مفردات، (الظمأ، الوجد، الشكر، الدير، الفقر، العشق، خرقة الصوف...)، وهي مفردات صوفية لها دلالاتها، وتلك الظاهرة لها وجه آخر، فحين يستخدم الفاظاً معروفة وحقيقية، مثل: بغداد، ودجلة، والكرخ، وغيرها نراها ايضاً: تحمل رموزاً صوفية تمثل منازل عشقهم ووجدهم. ولنقرأ تلك الابيات التي يقول فيها الشاعر[٧٠]:

بكى صاحبي لما رأى الكرخ دونه

وقد كان دون الفجر من ليلنا بحرُ

فقلت : أمط هذا اللثامَ فإنها

لبغدادُ طال الليلُ أم طلع الفجرُ

ففي تلك الاشطر نلحظ : ان هنالك أمر بخصوص المناسبة القديمة لـ(أمرئ القيس) وصديقه في طريقهما الى تركيا الى مناسبة صوفية، وصار البكاء حالة وجد صوفية، وصار الكرخ هدفاً من اهداف التصوف، وصارت بغداد كذلك ..، وهما في الواقع يمثلان شيئاً من الغربة التي احسها الشاعر، وهو خارج العراق. وقد تكون القصيدة مُغرقة في صوفيتها: كقصيدة (منازل) التي اسقطها الشاعر على عصرنا الراهن، ففيها إشارات سياسية، مثل قوله[٧١]:

مات مسموماً أبي
قال حواريّ عتيق
ملكٌ أهدي له بعضَ العَسَل
ربما دسّ به السُمّ
ففي الشرق العجب
يرتدي الموت قميصاً من عَسَل

واخيراً، فإنّ ديوان (تحولات الروح) خليط عجيب من التكاملات والتداخلات، يُقدم قصيدة ممتعه لا يمل القارئ من تأملها وتأمل ايقاعها القديم الجديد، وكثافتها وامتدادها الزمني، وتناصها وايماءاتها المختلفة. ولعلها نوع من الزهور لا يمل القارئ عطرها.

المبحث الرابع : البُنيات الموضوعية والفنية:

اشتملت المجموعة الشعرية على ستة وثلاثين نصاً توفرت على الرؤى الصوفية ، كما يأتي: (السُكر الصوفي، والتجلي، ورمزية الانثى) .وقد تخرج بعض النصوص عن تلك التحديدات. ولكنه يظل في نطاق الرؤيا الصوفية عن طريق التأويل. وسوف يتناول الباحث بالتحليل الموضوعي والفني معاً عدداً من النصوص كلاً بحسب إنتمائه الرؤيوي.

اولاً: السُكر الصوفي:

(السُكر): حال صوفية خاصة تتشكل في بنية علائقية من الدهشة والانبهار، ومنبعثة من (الوجد)، وهو ما عرّفوه: بانه" ما يصادف القلب، ويَرِدُ عليه بلا تكلّف او تصنّع"[٧٢]. و(السُكر) لاصحاب المواجد من الصوفية يأتي بوارِدٍ قوي، وهو اقوى من الغيبة التي تختص ببقية العباد، ذلك ان (السُكر الصوفي) يرد من موجب الرغبة والرهبة والخوف والرجاء. وقد يفرط الصوفي في إحتساء (الخمر الالهية)، فيكون بذلك صاحب رَيٍّ، ومع دوام تلك الصفة يكون صاحياً بالحق. وقد عَدّ الصوفية (السُكر الصوفي) من علامات الحب الالهي، فبدون تلك(النشوة الروحية) لا يكون حبّهم لله حقيقةً، ولذلك قال بعضهم: "المحبة شرط ان تلحقه سكرات المحبة ..."[٧٣] تلك إشارة نظرية موجزة لحال (السُكر الصوفي) الذي لم يسلم منها الصوفية، مثلما لم يسلم منها شعراء التصوف المعاصرون، ومنهم: شاعرنا

(محمد راضي جعفر)،يقول الشاعر في قصيدة (الظمأ) [٧٤]:

مشكلة الحانه أنّ صمتها مريبْ

وأن بعض خمرها ظمأْ

فطُفْ على باطية النبأ

سراجك الايماء في الظلماء

***

البحار ظامئاتْ

والشفاه ظامئاتْ

والقلوب ظامئاتْ

الى ان يقول: ***

جرّبْ ثمالة الرحيق يا رفيق

وأبقِ لي ثمالة الثمالة

كي ترتوي بقيّة السلالة

من سكرات الوجع السحيق

النص طويل يتكون من ستة مقاطع، وهو يجسد حالة من (السُكر الصوفي) وردت على قلب شاعرنا، فأذهلته عّما حوله، وعمّن حوله، وتوجهت بهِ صوب الذات القدسية طلباً للفناءِ فيها، وخلاصاً من ذلك العالم المضطرب المشحون بـ(العنف واللاموضوعية)، ومع وجود المقاطع كحواجز بين اطراف القصيدة، الا ان النص كلٌ لا يتجزأ. وقد استهله الشاعر بـ"الحانه"، وكأنه يريد ان يوهم القارئ: بان ثمة حانه للخمر، وبذلك يزاوج بين المادي والمعنوي، وبعض خمر تلك الحانه ظمأ، الا انه ظمأ روحي الى المطلق، وبذلك واءمَ الشاعر بين الشراب الموحي بالريّ، والظمأ، اي واءَمَ بين الضدين، و(المواءمة بين الاضداد) هي : احدى سمات الشعر الحداثي بعامه، وشعر (محمد راضي جعفر) بخاصة، والشاعر يغرق في الحلم لا السُكر، فيتصور "الفيض الرباني المتوهج، مثل : البلور هابطاً "من سقف الملكوت" بـ (الاطباق)، ولذلك غامت عيناه، وغشيت وجدانه "**رقائق من حور**"[٧٥] . ومع ذلك الرّي الوفير، إلاّ أنّ الشاعر الصوفي يظل يجري مثل المجنون صائحاً: "ظمآن والدنان...معتقات ...واللسان يلهث كالارقم... ولكنه ينادي على السكارى...من الندماء الى السقاة – وكانهم ادوات" وليسوا كذلك.

مفردات النص صوفية: (السُكر والوجد، والضراعة، والفيض الرباني، الملكوت،...). وقد تشكلت من تلك المفردات لغة صافية ورقيقة، بديباجة صوفية تراثية البسها الشاعر – ببراعة – ثوباً عصرياً. امّا (الإيقاع)، فقد جمع الشاعر في النص (السريع – مستفعلى

مستفعلى فاعلن) – الى (الخبب – فصلى فصلى فصلى)..، فعلنْ فعلنْ فعلنْ وهي من الاوزان المحببة للشعراء الصوفية؛ لأنّ فيهما جلبة وضجيجاً، وفيهما من الحركة الراقصة الجنونية ما حفز الصوفية على الافادة منهما في بعض منظوماتهم(٧٦).

اما (الصورة البصرية)، فتغيب عن النص شأن كل النصوص الحداثية، لانها صورة ذهنية حيناً، وسمعية حيناً آخر ، ولان (اللغة الشعرية) هنا مزيج من:(الفلسفة والتأمل)، و(الرؤيا) مركبة تتجاوز النسبي الى المطلق، والجزئي الى الكلي، والثابت الى المتحرك.

ثانياً: التجلي :

(التجلي) عند الصوفية: "ضربٌ من الرؤية الصوفية"(٧٧)،وهو لا يتأتى إلاّ للصوفي الذي بلغ مرتبة (العارف)، والذي انسلخ عن مادة جسده، وأسلم نفسه لله، وعن طريق (التجلي) يظهر الباطن عياناً، إذ تتكشف المخلوقات موجوداً أصله الحقّ جلّ جلاله، وتتلقى النفس نوره على قدر استعدادها، وعندئذٍ تتكشف الذات الالهية وصفاتها القدسية، ولا يمكن في ضوء ذلك للعارف ان يتلقى (انوار السر) بصورة ذلك الفيض الرباني، إلاّ اذا روَضَّ نفسه على المجاهدات، وتخلى عن المخلوقات والموجودات التي تحول بين نفسه، والوصول الى الله(٧٨). يقول الشاعر في احد نصوص التجلي(٧٩):

إنّي إذا ما أنطفأ السراجْ

وآحلولكَ القلبُ

وصرَّت أضلع الرتاجْ

هتفت: يا محبوبُ لي

من ثَبجَ الامشاج

فيسكنُ البحرُ

وتُغضي نوبة الأمواجْ

لغة النص لغة الشعر الجديد، وهي "لغة جديدة، اصولها عربية، دلالاتها جديدة" ، وذلك الشيء طبيعي في ادب جديد له ، فاللغة مادة متطورة متجددة"(٨٠). والنص جديد في لغته بامتياز؛ فالقلب لا يحولك، واضلع مزلاج الباب لا تصدر صريراً، ثم انه ليس لذلك المزلاج من اضلع، فالنص عبارة عن استعارة كبيرة، ويتجلى الله للشاعر الصوفي عندما يناجيه، وعندئذ يسكن البحر، وتهدأ الامواج. **فما علاقة البحر بالسراج الذي انطفأ؟**

ان السراج دلالة الشاعر في طريقه الى الله، وكان البحر حائلاً بين الشاعر والوصول الى الله الذي تجلى في صورة المحبوب، وهكذا تتشكل لنا الصورة البصرية التي طغت ظلالها واضحة في جسد النص عن طريق ايقاع (البحر السريع) الذي يصلح بدوره للغناء والترقيق، وله دندنه تشبه دندنة القدح، ولذلك يحتاج الناظم فيه الى البطء والتأني(٨١).

ويقول الشاعر في نص آخر[٨٢]:

تبتُ عن الرشدِ
على شيبتي
وثبتُ للغيّ
مع العاشقينْ
كيما أرى وجهك
يا سيدي
منارة في الليلِ
للطارقين.

لاحظ (الجناس غير التام) بين (تبت) و(ثبت) مع التناقض المعنوي بينهما، ثم لاحظ (التوبة عن الرشد)، و(الانعطاف نحو الغي)، والتضاد القائم بينهما، فـ(الرشد) عند الشاعر هو: الانحراف عن الله، في حين (الغيُّ) هو: الانعطاف نحو الله، و الفناء فيه، وفي ذلك خروج عن المألوف. اما (الايقاع) ، فهو: (السريع) نفسه. وقد أخذ تفعيلاته بأكملها في النص الذي كتبه على طريقة شعر البيت:

مستَفعلنْ مستَفعلنْ فاعلنْ
مستَفعلنْ مستَفعلنْ فاعلانْ

ثالثاً: رمزية الانثى:

لـ(لانثى) – رمزاً فنياً صوفياً – بُعدٌ اسطوري يضرب في عمق حضارات الشعوب القديمة. بدءاً من العصر الحجري، مروراً بالتوراة، والعصر السومري – وديانته بشكل خاص[٨٣]– وليست بنا الآن حاجة الى التفصيل فيه . ولكن الباحث يؤكد على ان (الصوفية) قد أفادوا من ذلك التراث الاسطوري، فإحتفوا بـ(الانثى)؛ فثمة الرمز الانثوي لامُات الكتب الثلاث: (المسطور، والمرفوع، والمجهول المكنون)، والمرأة عندهم:(رمز التجلي الالهي)، فالله "لا يُشاهَدُ مُجرَّداً من المواد ابداً؛ لانه بالذات غنيٌّ عن العالمين، فاذا كان الامر من ذلك ا الوجه ممتنعاً، ولم يكن الشهود إلاّ في مادة، فشهود الحق في النساء اعظم الشهود واكمله[٨٤]". ويعلق الكاشاني في شرحه لـ(فصوص الحكم): بأنّ المرأة صورة النفس، والرجل صورة الروح، فكما "أنّ النفس جزء من الروح، فإنّ التعيُّن النفسي أحد التعيّنات الداخلة تحت التعيُّن الاول الروحي الذي هو آدم الحقيقي، وتنزُّلٌ من تنزلاته، فالمرأة في الحقيقة جزء من الرجل، وكل جزء دلالة على اصله، فالمرأة دلالة على الرجل...، والدلالة مُقدَّم على المدلول"[٨٥]. ومن هنا، فقد عّد الصوفية المرأة رمزاً فعالاً تعود له ملكية الانسان، لأنّها هي "التي أرضعته، ونشأ في بطنها، وتغذى بدمها"[٨٦].

ومما هو جدير بالذكر: ان تجارب: (قيس / ليلى، وجميل / بثينه، وكُثيِّر /عَزَّة، وعمر /نُعْم)، كانت شاخصة في ذاكرة الشعراء الصوفية، ولذلك اسقطوها على تجاربهم الروحية، ولوّحوا عن طريقها الى تجليات الهية اغترفوا من جمالها، وشقوا وسط عذابات الشوق اليها منازل مُفْعَماتٍ بالتطلع حافلات بالرياضات الروحية الشاقة(٨٧).

وفي الشعر الصوفي المعاصر نقف على نصوص كثيرة تنطوي على (رمزية الانثى) بوصفها: (الام، والاخت، والزوجة، والحبيبة، والارض، والدار، والثورة، والذات)، ولشاعرنا (محمد راضي جعفر) نصيبٌ وافرٌ في ذلك المضمار سواءٌ في ديوانه موضوع الدراسة أم في دواوينه الشعرية السابقة واللاحقة على السواء. ولكنه في (تحولات الروح) اودعها اسطوريتها المناسبة. لنقرأ قصيدة (تجريد)(٨٨) ، والتي يقول فيها:

فاتحْها بالخصبِ

قبيلَ غيابِ الشَمسْ

فالماء السريُّ وفيرٌ

تحت سرير النفس

من هي الانثى التي يرمز لها الشاعر هنا؟ أهي الثورة؟ أم هي الارض؟ أم هي الحبيبة، أم هي الذات المبدعة؟ هي رمزٌ وكفى، وهي انثى وَلودٌ، شريط ان يتم الاخصاب قبل الظلام، فتحت (سرير النفس) الماء وفيرٌ. ولكن اي سرير للنفس البشرية؟ ان هي الا استعارات خصبة، حافلة بالإيحاء والإيماء، وقد انتهك الشاعر اللغة المعيارية بحدة، فكانت للشعر لغته الخاصة، فالشعر "لغة داخل اللغة"(٨٩)، وتظل موهبة الشاعر كفيلة بخلق معجم الشاعر الخاص، والذي بدورهِ يعرف وحده سر اختيار تلك المفردة دون غيرها.

وعلى عادة الصوفية اختار الشاعر – وبدون وعيٍ قطعاً – بحر الخبب: (فعلنْ فعلنْ فعلنْ)، لأنّ ذلك البحر "بسيط النغم، مضطرد التفاعيل، منساب، طبلي الموسيقى، يصلح لكل ما فيه من تعداد للصفات، وتلذذ يجرس الالفاظ...."(٩٠)، وتبقى الظلال الصورية شاحبة ومترشحة عن طريق كليّة النص. ويقول في قصيدة (مجهولة)(٩١):

من أين اقبلتِ؟

وقلْتِ ما قلْتِ؟

يا امرأة توقظ بي

شهيةَ الخريف

أكنت تجهلينَ كيفَ

يبدأ الاعصار؟

وتجهلين موسمَ الأمطارْ؟!...

ربما خدعت القصيدة القارئ الاعتيادي: بانها غزل اباحي (توقظ بي شهية الخريف)، ولكن متابعة القصيدة ستكشف: ان (الانثى) هنا: رمزٌ للمدينة، بدلالة المقطع الثاني:

تخدعني المدينةُ
القانعةُ الطامعةُ
الوفيةُ اللعوب
تقول لي: "غداً تعالْ"
وحينما أؤوبْ
تقول: "من أنت من الرجالِ فالرجال
كُثُرٌ...ولستَ العاشقَ الوحيدْ".

وموقف الشاعر الحداثي من (المدينة) واضحٌ: فـ(المدينة) العصرية الصناعية عنده: رمزٌ للطغيان، ورمزٌ للتقلب. علماً : انَّ شاعرنا، وبعد عدة مقاطع يختم القصيدة بتلك النبؤة:

في شُرُفاتِ الماءْ
ينبتُ وجهُ صبيّهْ
لم تولد بعدْ
تعرفُ على أحوالِ الوجدْ
ما لا يعرفه الصوفيّهْ

انّه (الحُلمُ) يتفتح في نهاية المطاف بإنتظار الآتي: والآتي عصرٌ جديد مرموزاً له بصبيةِ خبيرةٍ بأحوال ذلك العالم. و(اللغة) هي: اللغة الشعرية الصافية نفسها التي تقوم على استحضار الاضداد: (القانعة – الطامعة) و(الوفيّة – اللعوب). كما تقوم على تبادل الادوار بين الفعل الماضي: (أقبلت، قلت ماقلت)، وبين الفعل المضارع (توقظ وتجهلين ، ويبدأ ، وتجهلين) و(تخدعين، وتقول، واؤوب، وتقول)، وذلك الصراع بين الماضي (الثابت)، والمضارع (المتجدد)، ينتهي الى غلبة الاخير بوصف الشاعر جذوة الشعب، ونافذة اطلالته على الغد، ثم لنلحظ ايضاً: "شرفات الماء" التي تعني: منافذ الحياة الجديدة المرتقبة، و "ينبت الوجه"، بوصف الوجه خلقاً جديداً ينمو كما ينمو العشب، فالاستعارة طافية على جسد النص، وهي إحدى سماته الشعرية المعاصرة. لقد تأزرت (اللغة) مع (الايقاع)،وهو دائماً (السريع). وقد وصفناه، و(الخبب) الذي يصلح للحركة الراقصة، اقول لقد تأزرت اللغة مع الايقاع الراقص لتثمر صورة شعرية. وقد بانت تماماً في المقطع الاخير. ان قراءة ثانية متأنية لنصوص المجموعة تكشف لنا عن تقنيتين فنيتين استخدمهما الشاعر، وهما:

١–المفارقة. ٢–السرد القصصي .

وسوف نعمد الى توضيحها عن طريق الآتي:

١-المفارقة :

وهي تغاير لغوي يقوم على نوع من التضاد اللغوي، وعلى قلب المعاني مما لا يتوقعه المتلقي، وقد عرف الصوفية ذلك النوع من المركبات اللغوية كما جاء في الرسالة القسيرية[٩٢]. وقد استخدم الشاعر المعاصر تلك المفارقة، فأقامها على نمطين: نمط يستدعي الاسطورة او الرمز على وفق خلق جديد يغاير صورتها التاريخية، ونمط آخر ينهض على التناص الثقافي مستثمراً التضاد اللغوي، كأن يستدعي مقاماً او حالاً صوفياً مشحونين بـ(التضاد المعنوي)، وتكمن (بلاغة المفارقة) في: إقتصادها اللغوي، فهي تسعى الى "احداث ابلغ الاثر بأقل الوسائل تبذيراً[٩٣]، وهو ما نلحظه في الشعر الصوفي المعاصر". وتتوفر نصوص (تحولات الروح) على (المفارقة) بشكل مُلفت في النصوص القصيرة المكثفة، يقول الشاعر في قصيدة (حفل)[٩٤]:

هو ذا الدير ياناديم فصفّقْ

وأنعطف نحوه خفيف الرأس

وبعد سرد سريع لمجيء الغلمان والسقاة ورفع الانخاب، يقول الشاعر:

قلت خلّوا المدام عني فإنّي

اسكرتْني حرارةُ الانفاس

وهكذا يُفاجأ المتلقي بعزوف الشاعر عن المدام، لأنّه اكتفى بـ(خمر حرارة الانفاس)، ويقول في قصيدة (السر)[٩٥]:

إنْ لمّكم مجلسكم صاخبا

تقارعون الكأس بالكأسِ

أبْتُ الى مجلسِهِ خلسة

أُقيم بين الصمت قدّاسي

وحينما يأنس بي واحدا

يُصبح لي جميع جلاّسي

المفارقة في ان ذلك الواحد اصبح للشاعر، وكأنه جميع جلاّسه. ويقول في قصيدة الـ (فناء)[٩٦]:

أقول لمّا ورد البريدْ

لستَ النعيَّ..

فرّت النفسُ الى

بارئها الأَحَدْ

ونَزعَ الجَسَدْ

أغلاَلهُ الحديد

فالمفارقة في ان الشاعر لم يفاجأ بـ(موت صديقه)، ولم يكن من أخبره ناعياً؛ ذلك ان "النفس فرّتْ الى بارئها الاحد"، وان الجسد .(نزع اغلاله الحديد)، وهما: مفارقتان لم يتوقعهما المتلقي، وهكذا تتثال المفارقة في النصوص القصيرة التي تقوم اصلاً على التوقيعة الاخيرة او الضربة الاخيرة التي تدهش المتلقي الذي لم يتوقع تلك المفارقات.

٢-السرد القصصي :

لا نعني بذلك المصطلح: وجود قصة متكاملة فنياً في النص الشعري، ذلك ان الشاعر قد يلجأ الى السرد القصصي في نص شعري على وفق الضغط الانفعالي الذي يستلزم احياناً نمطاً شعرياً قريباً من السرد، وتلك الظاهرة الشعرية تنسحب تقريباً على معظم الشعراء الرواد والمعاصرين، كما انها ليست جديدة في الشعر العربي، فقد قرأنا نظيرها في شعر (عمر ابن ابي ربيعه) الذي اتكأ فيه على الحوار القصصي بين الشاعر والحبيبة.

وفي (تحولات الروح) نظفر بنماذج من تلك النصوص يبرز بينها:

الاول: قصيدة (ثلاثة مشاهد)[٤٣] .

والثاني: قصيدة (النبي)[ص٥٨].

والثالث: قصيدة (تجلَّ)[ص٦٨].

والرابع: قصيدة (منازل)[ص٧١].

والخامس: قصيدة (ابو الفضل العباس)[ص٨١].

ويختار الباحث قصيدة (تجّلٍ)، لانها تروي سيرة الصوفي الشهير (الحلاج)، وتتشكل القصيدة من اربعة مقاطع، يستهلها الشاعر بـ(المقطع الاول)، والذي نقرأ فيه[٩٧]:

أقول: ما أقُولهُ هراءْ

وأستحي منك .. ولولا أنّنا أموات

لكنتُ متُ من حيائي..

كنت أزمعتُ على الرحيلْ

لأيِّما فّجٍ بهذي الارضْ.

وأضحٌ: ان المشهد يمثل وقوف الصوفي قُبالة محبوبه الله في لحظةِ إعتذار وتوبة، وهو حين يتمنى الرحيل في ذلك المقطع، فإنّه يرتحل مُغلاً في المقطع الثاني:

ثم ارتحلتُ خلسة

قبل انحلال النبضِ

أقمتُ عاماً بجوار الحرمِ المكيِّ

لا أبرحه إلاّ لكي أطوفَ

أو أعومَ في المجهولْ

إذَنّ فـ(الحلاج) يُقيم بجوار مكة سنه بأكملها، كما يُنبئنا التاريخ بذلك،[٩٨] ثم يعود الى بغداد، وتسوء علاقته بشيوخ الصوفيه، ومن بغداد يرتحل الى (تستر) في بلاد فارس، ثم الى الاقاليم الشرقية في رحلة استغرقت خمس سنوات، أثارت عليه اتهامات خصومه بتعّلم السحر فيها[٩٩]، ثم يعود الى بلاد فارس، ويدعو الناس الى اعتناق آرائه، فيجتمع حوله المريدون، ويلبس ثياب الصوفية من جديد، ويخرج حاجاً الى مكة يحيط به مريدوه، ويلقى هناك مضايقة، فيرحل الى الاهواز، ثم الى بغداد، ويرتحل بعد ذلك الى الهند، داعياً الخلق الى الله كما كان يقول، فيفتتن الناس به، فيثور عليه الصوفيه والحكّام معاً، فرحل من جديد الى البيت الحرام، ويقيم بجوارهِ سنتين، ثم يعود الى بغداد، حيث الجو المشحون ضده، فيُلقى القبض عليه ويصلب[١٠٠]. وقد نرى بعض ظلال تلك الرحلة في المقطع الثالث ، إذ يقول :

ثم ارتحلتُ خلسةً

قبل التئام النور

ما بين منفايّ وداري داعياً لله

وكان للخلق دويٌّ حول صوتي

شيخي كان مثيراً

وصدى خطوتي قوياً

كنذير الخيل.

وعلى ذلك المنوال يمضي النص في المقطع الاخير الذي يحدثنا فيه الشاعر على لسان (الحلاج): بانّ كان يشتهي نوعاً من الطعام. ولكن يستحيي من الله ان يتناوله، ولذلك ظل:

زهداً في الماءْ

وراغباً في النارْ

لغة طيّعة، ورشيقة.، فيها المصطلح الجديد "قبل انحلال النبض" و "قبل التئام النور"، فإنحلال النبض يعني:(الموت)، والتئام النور يعني:(الظلام)، كما ان هناك "نذير الخيل"، وهي إشارة للحرب الوشيكة، ثم هناك "شيخي" ، وهي إشارة للذات القدسية، ولنلحظ (التضاد) في: "زاهداً في الماء" و "راغباً في النار"، وهو تضاد كلي، إذ أنّ "زاهداً" تضاد مع "راغــباً" و "الماء" تضاد مع "النار"، وربما يلفت نظر الباحث: ان معظم الافعال المستخدمة هي: (افعال ماضية)، مما يدل على (ثبات الحياة)، واستقرار الوجود على الرغم من كون حياة (الحلاج) حياة حافلة بـ(الترحال)، و(الاثارة)، وربما بـ(الاضطراب)، وهو : نوع من التمويه مارسه الشاعر لـ(خداع المتلقي). اما (الايقاع) فهو (السريع) ايضاً: "مستفعلن مستفعلن فعلان". وقد مَّر بنا: ان (السريع) احد البحور المحبّبة للصوفية الى جانب (الخبب، والمجتث، والمتقارب).

ولا يخفى على الباحث المتأني: ان يلحظ الصور التي رسمها الشاعر، فهو: كـ(اللوحات التي ملأت فضاءات المقاطع)، اذ يكاد القارئ ان يشاهد صورة (الحلاج)، وقد إلتف حوله المريدون بشبحه المثير، وصدى خطوه القوي، واولئك الفتية التي قال: إنّهم من الجن، وقد إحتفوا به، وقدموا له ما يحتاجه من طعام وشراب، وهم : كـ(نجوم الليل) حول (الحلاج) الذي يريدنا ان نقول عنه: إنّه كـ(الشمس)، ويبقى ذلك النص وغيره من النصوص مادة خصبة للتحليل والتأويل، ففيها من الايحاء ما يثير الباحث، ويستفز ادواته الفنية.

- **الخاتمة:**

أظهرت الدراسة– بأذن الله – ان التصوف في شعر (محمد راضي جعفر) تصوف طبيعي غير مصطنع، تبدأ جذوره من نصوص شعرية سابقة لديوانه موضوع الدراسة – تحولات الروح – وقد غذى ذلك الاتجاه، وبلوره بشكله الناصع إنخراطه في الدراسات العليا، وتخصص إطروحته في الدكتوراة بـ : (الشعر الصوفي المعاصر)، ولا شك في ان إنكبابه على دراسة التراث الصوفي، واطلاعه على الفلسفة الصوفية بخاصة، وعلى الفلسفة بعامة، قد أثّرا فيه ايّما تأثير، ولاشك ايضاً في ان استعداده لتقبل التصوف – سلوكاً – كان عاملاً اساسياً في إنعطافهِ نحو التصوف شعراً غير بعيد ايضاً عن ظلالٍ من السلوك الصوفي ، والذي يتمظهر في:(الزهد، والقناعة، والتسليم بقضاء الله، وتوقٍ الى تجاوز ذلك العالم المضطرب الى عالم مسكونٍ بالطمأنينة، والسلام، والحب).

وفيما يأتي أبرز النتائج التي لمسها الباحث في الدراسة والتي نجملها بالآتي:

- أظهر(السُكر الصوفي) الرؤى التي تلبست الشاعر الى جانب رمزية الانثى والتجلي.
- وينبعث (السُكر الصوفي) من ظمأ روحي في محيط يعج بالماديات والرغائب النفعية.
- اما (الانثى/ الرمز)، فهي: نتاج هيمنة المرأة على فكر الشاعر، بوصفها: (الام، والاخت، والبنت، والزوجة، والحبيبة)،ولاجدال في ان الشعراء مّيالون الى الانثى، فحبيبة الشاعر قد تكون (انثى حقيقية)، وقد تكون (انثى متخيلة)، والشاعر في الحالتين، (عاشق).
- وينطلق (التجلي) من يقين تام بالخالق، وايمان مطلق بهيمنته على الكون ومقدراته، ولنذكر النص القرآني الكريم الآتي : **بسم الله الرحمن الرحيم "وَلِلهِ المَشرِقُ وَالمَغرِبُ فَأَينَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَ وَجُه اللهِ إنَّ الله وَاسِعٌ عَليمٌ" صدق الله العظيم سورة البقرة/ الآية(١١٥)**

اقول لنتذكر القول كي نطمئن الى ان الشاعر يُشارك الصوفي تجلي الخالق في الموجودات والمخلوقات، ونصوص الشاعر افصح دلالة على ذلك، وان الشاعر، اي شاعر، يطمح الى

الاتحاد بالمطلق، كي يسمو انساناً وشاعراً، الى آفاقٍ عليا ينمازُ بها عن الاخرين، كما إنماز عنهم بكونهِ (شاعراً)، وقد سُمي الشاعر كذلك، لانه يشعر بما لايشعر به الآخرون.

- استخدم الشاعر تقنيات عدة، وأدوات فنية أسبغت على شعرهِ (الحداثة، والجدة)، وأصلّتْ فيه روح العصر.
- فـ(المفارقة): تقنية حديثة تدهش المتلقي، مثلما تُرضي طموح الشاعر في نظم شعرٍ عصري مقبول، بعيداً عن الاتباع والتقليد.
- و(السرد) في لغة الشعر: تقنية فنية جديدة هي الاخرى، اكسبت شعر الرواد، وما بعدهم جدّة، ونضجاً، الى جانب إمتاعها المتلقي بقصٍ شعري يشارك المتلقي نفسه في استكمال جوانبه، واستحضار ماسكت الشاعر عنه.
- الى جانب ذلك: هناك صياغات جديدة للشعر الديني عند الشاعر اذا صحت التسمية، فثمة قصيدتان: الاولى عن النبي العربي الكريم (صل الله عليه وسلم) بعنوان (النبي)، واخرى/ عن العباس بن علي بن ابي طالب (عليهما السلام) تحت عنوان (ابو الفضل العباس) عالجهما الشاعر بروح عصرية، وتعبيرية حداثيـــة

ابعدتهما تماماً عن الشعر الديني– الوعظي، وخاصة في قصيدة (ابو الفضل العباس) التي اسقطها الشاعر من بعض الاحداث السياسية العربية الراهنة من مثل قوله:

تُقطعُ كف بيضاءُ
فتنهارُ الوحدةْ
تقطعُ كف حمراءْ
فالقدس سبّيةْ
تسقطُ متن عِلّويةْ
فيباغتُ عبدَ الناصرِ
طلقَ مكتومُ الصوتْ

كما يربط استشهاد (العباس) بموت الصحابي الجليل الشهيد (ابي ذر الغفاري) في منفاه بـ(الربذة) مرةً، ومرةً بثورة الشعب العربي في (ظفار) في الجنوب الغربي المحتل آنذاك.

- ولغة الشاعر: لغة عصرية – يومية مبراةُ من الشوائب والتعقيد، وتشكيلات المفردات تشكيلات حداثية، فالانزياح واضح في اللغة، والعلاقات بين المفردة والاخرى علاقات جديدة، تقتضيها طبيعة التجربة الشعرية الحداثية، القائمة اساساً على رؤيا مركبة، ونظرة تنفد الى باطنِ الاشياءِ.

- اما (الايقاع) فهو: الايقاع الصوفي القديم الذي إتخذ من البحور: (السريع، والخبب، والمتقارب، والمجتث) بحوراً للشعر الصوفي بوصفها قابلة للغناء والترقيق، ولبعضها رنين الاقداح، والتواجد الصوفي قائم اساساً على الانشاد.
- اما (الصورة الشعرية)، فهي ذهنية في معظم الاحيان؛ لانها تتكأ على شعر فلسفي او متفلسف- تجريدي، يتجاوز الحواس الى الروح، ويرغب عن المادة الى المثال المعنوي، علماً : ان الصورة في بعض النصوص لاتخلو من الحسية، وربما كان (لتراسل الحواس) ظلال في تشبيه المادي بالمعنوي، او المعنوي بالمادي، مع ان الاستعارة هي المهيمنه على معظم المتن الشعري.

الهوامش :

(١) ينظر: النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص٣٦٣.

(٢) ينظر: الحيوان، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الاسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩، ٢٣١/٦.

(٣) يوضح هذه النقطة الدكتور هاني يحيى نصري بقوله: "يطلب المتصوفة الحق من أجل ذاته، ويسلمون ذواتهم الشعورية واللاشعورية له تعالى دون اي هدف آخر. اما الذي يريد ان يسلم تلك الذات لهدف آخر: كالشعر او الرسم او الموسيقى، فهو لايبقي على سر قدراته فوق الحسية للمطلق، بل للمشخص، فيسمى (فناناً) ، واحياناً (مبدعاً)، فيستعير من الحق صفة من صفاته او اكثر... " . ينظر: فلسفة التصوف ، قدرات وطاقات، د.هاني يحيى نصري، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩، ص٥٤.

(٤) الحيوان، الجاحظ، مصدر سبق ذكره، ٢٣١/٦.

(٥) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، (د.ت)،ص٣٢٢.

(٦) يرى (فرانسيس بيكون): "أن الشعر كان يعتقد دوماً: إنّه على شئ من المشاركة مع الالوهية، لأنّه يرفع الذهن ويقيمه باخضاع ظواهر الاشياء لرغبات الذهن، في حين إنّ العقل يُقيد الذهن ويجذبه نحو طبيعة الاشياء"، ينُظر: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: د.عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١،(د.ت)، ١٩١/٢.

(٧) المعجم الفلسفي، د.جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٧١، ١٣١/١.

(٨) النقد الادبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، مصدر سبق ذكره، ص٣٦٦-٣٦٧، وينظر: التصوف في الشعر العربي – نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، عبد الحكيم حسان، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٤، ص٧١.

(٩) النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، مصدر سبق ذكره، ص٣١.

(١٠) المصدر نفسه، ص٣٦٨، وينظر: الأسس النفسية للابداع الفني في الشعرخاصة ، د. مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، (د.ت)، ص١٩٠.

(١١) في الالهام والاختبار الصوفي، د. عبد الرءوف عبيد، القاهرة، (د.م)، ١٩٨٦، ص١٣٦.

(١٢) يستشهد الصوفية في هذا المجال بقوله تعالى:"سَنُريهم ءَايَاتِنا في الأفَاقِ وَفِي أَنفُسِهِم..." [سورة فصلت/ الآية(٥٣)].

(١٣) التصوف في الشعر العربي، د.عبد الحكيم حسان، مصدر سبق ذكره، ص٣٠٠.

(١٤) الاشارات الالهية، ابو حيان التوحيدي، تحقيق: د. وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص١٥٢.

(١٥) المواقف والمخاطبات، محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفرّي، تصحيح: آرثر يوحنا آبري، مكتبة الكليات الازهرية، القاهرة، (د.ت)، ص٥١.

(١٦) الانوار فيما يُمنّحُ صاحبُ الخلوة من الاسرار، محيي الدين ابن عربي، تقديم: عبد الرحمن حسن محمود، مكتبة عالم الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٦، ص٢٥.

(١٧) كشف السر الغامض في شرح ديوان ابن الفارض، عبد الغني النابلسي، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت)، ١/٦٠-٦٢.

(١٨) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار اقرأ، بيروت، ١٩٨٣، ص١٠، وص٢٤.

(١٩) شرح فصوص الحكم من كلام الشيخ الاكبر محيي الدين ابن عربي، تحقيق وجمع وتأليف: محمود محمود الغراب، الناشر المؤلف، دمشق، ١٩٨٥، ص١٩.

(٢٠) الفتوحات المكية، محيي الدين ابن عربي، تحقيق وتقديم : د. عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: د. ابراهيم مدكور، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥، ٣/٤٥٦.

(٢١) ينظر: فن الشعر، د. احسان عباس، بيروت، دار الثقافة، ط٢، ١٩٥٩،ص٥١.

(٢٢) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح احمد، دار المعارف بمصر، ط٢٢، ١٩٧٨، ص٢٠٧وص٢٤١.

(٢٣) ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. احسان عباس، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٧٨، ص٢٠٨.

(٢٤) ينظر: الرؤى الصوفية في الشعر العربي المعاصر، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢، ص١٦٨وص٢٩٧.

(٢٥) ينظر: ديوانه: اغاني مهيار الدمشقي، بيروت، دار مجلة شعر، ط١، ١٩٦١، قصيدة "الزمان الصغير – مزمور"، ص١٦٩، وقصيدة "اليوم لي لغتي"، ص٩١ ، وديوانه (كتاب التحولات والهجرة في اقاليم الليل والنهار)، بيروت، المكتبة العصرية، ط١، ١٩٦٥، قصيدة (ايام الصقر)، ص٣٣-٣٤، وديوانه (المسرح والمرايا)، قصيدة (السماء الثامنة)،ص١٤٧وص١٩٣.

(٢٦) ينظر على سبيل المثال: ديوانه (بدر شاكر السياب)، بيروت، دار العودة، مج١، ١٩٧١، ص١٣٥-١٣٦،وص٢٤١-٢٤٩، وص٢٥٧، وص٤٧٤-٤٧٥.

(٢٧) ينظر ديوانه: (ماء الياقوت)، ص٩و٢ او ١٤و١٥ او ١٩و٢٠ و٢١و٢٥و٢٦و٢٧.

(٢٨) وهو شاعر تصوفه تصوف ديني . ينظر: تيارات الشعر العربي المعاصر في السـودان، د. محمد مصطفى هداره، ص٢٥٣، وينظر: ديوانه : "اشراقة" الذي توفر على معظم المذاهب الصوفية.

(٢٩) ينظر ديوانه: (نهر الرماد)، ص١١و١٤و١٥و١٧و١٨، وديوانه" : (الناي والريح)، ص١٩٥و ٢٢٢و ٢٢٣.

(٣٠) يُنظر ديوانه: (الناس في بلادي)،ص٣٩و٤٧و٤٨و٧٥و٨٣،وديوانه:(احلام الفارس القديم)، ص١١٥و ١١٧و١٢٢و١٢٤.

(٣١) يُنظر ديوانها: (الفارس السحر)، ص٢٩و٣٥و٧٨و١٨٣، وديوانها:(لألأ القمر)، ص١٩و٢و١٣٧.

(٣٢) ينظر ديوانه: ١/٦٧٩-٦٨١ ،وديوانه: ٢/١٠٣، وديوانه: (بستان عائشة)، ص٥.

وديوانه: (الذي يأتي ولا يأتي)، ٢/٢١٨، و٢/٢١٩.

وديوانه: (سيرة ذاتية لسارق النار)، ٣/٣٠٩-٣١٢.

(٣٣) ينظر ديوانه: (ما أكثر ما أعطى – ما أقل ما أخذت)، ص٩و١٣و١٧و٣١و٧١.

(٣٤) ينظر ديوانه: (العصافير تموت في الجليل)، ص٤١٦و٤١٧و٤٢٧و٤٢٨و٤٢٩و٤٣٠.

(٣٥) ينظر ديوانها: (شظايا ورماد)، ٢/٥٠ و ٢/١١٢، وديوانها (يغير ألوانه البحر)، ص١٠٨ و ١٠٩ و١١٣ و ١٢٢ و١٢٧ و ١٢٨ و١٣٤.

(٣٦) صدرت المجموعة عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

(٣٧) مجلة الطليعة الادبية، تصدر عن دار الشئون الثقافية العامة، العدد الرابع، السنة الرابعة، ٢٠٠٢، الصفحات: ٤٨و ٤٩و٥٠.

(٣٨) الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، د. محمود قاسم ، حاشية(١)، ص٧٩، نقلاً عن: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية(ابن عربي)، ص١٤١.

(٣٩) سيمياء العنوان ، د. بسام قطوس، ص٣٧.

(٤٠) المصدر نفسه، ص٤٢.

(٤١) كتاب التعريفات للشريف الجرجاني،ص١١٢.

(٤٢) اصطلاح الصوفية لابن عربي في رسالته، ص٣. نقلاً عن: تأويل الشعر وفلسفته ، مصدر سبق ذكره، ص٢٥٧.

(٤٣) كتاب التعريفات ، مصدر سبق ذكره ، ص١٤٦.

(٤٤) حسن التوسل في صناعة الترسل، للحلبي، ص١٠١.

(٤٥) مقابلة مع رولان بارت، الفكر العربي والعالم، العدد(٧)، ١٩٨٩، ص١٤٦.

(٤٦) المصدر نفسه، ص١٤٣.

(٤٧) مجلة. الموقف الادبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، السنة الثانية والثلاثون، العدد(٣٧٧)، ايلول، ٢٠٠٢، ص١٣٣،وص ١٣٧.

(٤٨) جريدة الاسبوع الادبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد(٥٥١)، ٢٥-٤-٢٠٠١.

(٤٩) جريدة القادسية، ٤ حزيران، ٢٠٠٢.

(٥٠) ديوانه : تحولات الروح ،قصيدة (تجلِ)،ص٦٩.

(٥١) المصدر نفسه ،ص١٦.

(٥٢) نفسه ،ص٥٩.

(٥٣) نفسه،قصيدة ، (شاشة وخمسة اشباح)،ص٧٩.

(٥٤) جريدة الزمان ، السنة العاشرة،العدد (٢٩١٨١)، ١٦ شباط، ٢٠٠٨.

(٥٥) ينظر: شعر محمد راضي جعفر – دراسة تحليلية- فنية، رسالة ماجستير تقدم بها الطالب: لؤي شهاب محمود الى مجلس كلية التربية – ابن رشد ، ٢٠٠٠، ص٤٣، و٥٦، و٥٧.

(٥٦) جريدة الجمهورية، ٢٤ شباط، ٢٠٠٣.

(٥٧) ديوانه : تحولات الروح ،قصيدة(الكل في واحد) ،ص١٤.

(٥٨) المصدر نفسه ،قصيدة (سفر) ،ص٦٢.

(٥٩) ديوانه : تحولات الروح ، قصيدة (دعوة) ، ص٢٥.

(٦٠) المصدر نفسه ، قصيدة (السر) ،ص١٧.

(٦١) المصدر نفسه ،قصيدة (وحده) ،ص٢٠.

(٦٢) نفسه، قصيدة (سلام) ، ص٢٧.

(٦٣) نفسه ، قصيدة (الكل في واحد) ،ص١٤.

(٦٤) ديوانه ، تحولات الروح ، قصيدة (غياب)،ص١٩.

(٦٥) المصدر نفسه ، قصيدة (مجهولة) ،ص٦٧.

(٦٦) نفسه ، القصيدة نفسها ،ص٦٥.

(٦٧) نفسه ، قصيدة (مجهولة)، ص٦٦-٧٧.

(٦٨) ديوانه: تحولات الروح،ص١١.

(٦٩) ديوانه: تحولات الروح، قصيدة(الاول)،ص٣٥.

(٧٠) ديوانه: تحولات الروح، قصيدة (ثلاثة مشاهد) ، ص٤٣.

(٧١) ديوانه: تحولات الروح ، قصيدة (منازل)، ص٧٢

(٧٢) التعريفات، الشريف الجرجاني، المطبعة الحميدية،مصر، ١٣٢١هـ ،ص١٧١.

(٧٣) عوارف المعارف، السهروردي، بيروت، (د.م.)، ١٩٦٦، ص٣٥٠.

(٧٤) ديوانه : تحولات الروح، ص٧-٨، وينظر: قصائده: (حفل، والكل في واحد، والسر، وغياب، وذكر، وكأسان، والاول)، ص١١، و ١٤،و ١٧،و ١٩،و ٣٠،و ٣١،و ٣٥ على التوالي.

(٧٥) يُنظر: المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ٨٠/٢ و ١٩١/٢.

(٧٦) ديوانه : تحولات الروح، ص٨-٩.

(٧٧) الرؤيا والرؤية في الفلسفة الصوفية، عزيز عارف، مجلة المورد، مج ٢،العدد(٢٤)، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م، ص٣٧.

(٧٨) ينظر: ابن عربي – حياته ومذهبه، آسين بلاثيوس، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، الكويت، وكالة المطبوعات، بيروت، دار العلم، ١٩٧٩ ، ص٢١٢.

(٧٩) ديوانه : تحولات الروح، قصيدة (نجوى)، ص١٥.

(٨٠) لغة الشعر بين جيلين، د. ابراهيم السامرائي، دار الثقافة ، بيروت ،(د.ت)، ص١٣٨.

(٨١) ينظر: المرشد الى اشعار العرب وصناعتها، مصدر سبق ذكره، ١٤٥/٢.

(٨٢) ديوانه : تحولات الروح، قصيدة (توبة)، ص١٦، وينظر: قصيدة (دعوة)، ص٢٥، والتي يتجلى الله فيها بصورة ضيف يزور صديقه الشاعر في بيته، والتي يختمها بهذين البيتين:

لست الفقير وقد وهبْتَ خصاصتي نجم السرى ومجرّةَ الادلاج

بِكَ ريحُ هذي الارض بعضُ خزائني وخَراجُها رغم الولاةِ خَراجي

(٨٣) للمزيد من الاطلاع على اسطورة الرمز الانثوي، ينظر: الرؤى الصوفية في الشعر العربي المعاصر، د. محمد راضي جعفر، بغداد دار الشئون الثقافية العامة، ٢٠٠٢، ص١٢٧-١٢٨.

(٨٤) فصوص الحكم، محيي الدين بن عربي، تحقيق: د. ابو العلا عفيفي، ١٩٤٦، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، ص٣٣٣.

(٨٥) المصدر نفسه، ص٣٢٧.

(٨٦) الفتوحات المكية، محيي الدين بن عربي، تحقيق وتقديم: د. عثمان يحيى، المجلس الاعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراسات العليا في السوربون، ١٤٠٣هـ-١٩٨١م، ٢٤٧/٤.

(٨٧) ينظر في ذلك: طبقات الصوفية، ابو عبد الرحمن السلمي، ص٢٣٢، وديوان ابي بكر الشبلي ص١٦٦، وديوان ابي الفارض، ص١٢٣،و ١٢٨،و ١٦٦.

(٨٨) ديوانه : تحولات الروح، ص١٠.

(٨٩) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦،ص١٢٩.

(٩٠) المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ٣١٢/١،(شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٢، ١٩٥٥).

(٩١) تحولات الروح، ص٦٥وص٦٧.

(٩٢) ينظر: الرسالة القشيرية، عبد الكريم القشيري، تحقيق: د. عبد الحليم محمود، ومحمد بن الشريف، القاهرة، ١٣١٨هـ-١٩٦٦م، ص٦٨.

(٩٣) موسوعة المصطلح النقدي، د.ي.ميوك، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلوة،دار المأمون، بغداد ، ص٤٤.

(٩٤) ديوانه : تحولات الروح، ص١١.

(٩٥) المصدر نفسه، ص١٧.

(٩٦) نفسه،ص١٨.

(٩٧) نفسه،ص٦٨.

(٩٨) ينظر: تاريخ العرب، فيليب جتي وآخرون، المجلد الثامن، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢،ص١١٨.

(٩٩) المصدر نفسه، ص١١٢.

(١٠٠) ينظر: قصة صلبه في المصدر نفسه، ص١٣٢وص١٤١.

المصادر والمراجع :

اولاً: الدواوين الشعرية:

– تحولات الروح، د. محمد راضي جعفر، دمشق اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.

– ديوان امرؤ القيس، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، (د.ت).

ثانياً: المصادر العربية:

–الاشارات الالهية، ابو حيان التوحيدي، تحقيق: د. وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.

–الانوار فيما يُمنح صاحب الحلوة من الاسرار، محيي الدين بن عربي، تقديم: عبد الرحمن حسن محمود، القاهرة، مكتبة عالم الفكر،ط١ ،١٩٨٦.

–التعريفات، الشريف الجرجاني، المطبعة الحميدية، مصر، ١٣٢١هـ.

–الحيوان، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح :عبد السلام هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الاسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩.

–الفتوحات المكية، محيي الدين ابن عربي تحقيق وتقديم : د. عثمان يحيى، تصوير ومراجعه: د. ابراهيم مدكور، الهيأة المصرية العامه للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥.

–المواقف والمخاطبات، محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، تصحيح: آرثر يوحنا آبري، مكتبة الكليات الازهرية، القاهرة، (د.ت).

–حسن التوسل في صناعة الترسل ، الامام شهاب الدين ابي الثناء محمود بن سليمان الحلبي الحنفي، مطبعة الوهبية بمصر ، ١٣٩٨.

–شرح فصوص الحكم من كلام الشيخ الاكبر محيي الدين ابن عربي، تحقيق وجمع وتأليف : محمود محمود الغراب، دمشق، ١٩٨٥.

–عوارف المعارف، السروردي، بيروت، (د.م.)، ١٩٦٦.

–كشف السر الغامض في شرح ديوان ابن الفارض، عبد الغني النابلسي، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، القاهرة، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع،(د.ت).

ثالثا : المراجع العربية:

–اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. احسان عباس، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٧٨.

–التصوف في الشعر العربي – نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري – عبد الحكيم حسان، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٤.

–الرؤى الصوفية في الشعر العربي المعاصر، د. محمد راضي جعفر، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ٢٠٠٢.

–الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح احمد، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٨.

–المرشد الى اشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٢، ١٩٥٥.

–المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب العربي، بيروت ، ط١، ١٩٧١

–النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.

-تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ، عودة امين يوسف ، عالم الكتب الحديثة، بيروت ،٢٠٠٩.
-تاريخ العرب، فيليب حتي واخرون، دار المعرفة بمصر، ١٩٦٢.
-حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، ، دار اقرأ، بيروت ،١٩٨٣.
-سيمياء العنوان ، د. بسام قطوس ، مطبعة البهجة بدعم من وزارة الثقافة ، عمان، ٢٠٠١.
-فن الشعر، د. احسان عباس، ، دار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٥٩.
-في الالهام والاختبار الصوفي، د. عبد الرؤوف عبيد، القاهرة، (د.م).، ١٩٨٦.
-لغة الشعر بين جيلين، د. ابراهيم السامرائي ، دار الثقافة،بيروت،١٩٦٠.

رابعاً: الكتب المترجمة:

-ابن عربي – حياته ومذهبه – آسين بلاثيوس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، الكويت، وكالة المطبوعات ، دار العلم،،بيروت، ١٩٧٩.
-بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة : محمد الولي ، ومحمد العمري، دار تويقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦.
-موسوعة المصطلح النقدي، د.ي. ميوك، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار المأمون، ١٩٧٧.

خامسا : الدوريات :

أ-المجلات:

- مجلة الفكر العربي والعالم ، مقابلة مع رولان بارت ، العدد(٧) ، صيف ١٩٨٩.
- م. المورد، بغداد، ع٢، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.
- م. الموقف الادبي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ع٣٧٧، ايلول،٢٠٠٢.

ب-الجرائد:

-جريدة الاسبوع الادبي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ع٥٥١، ٢٠٠١/٤/٢٥.
-جريدة الجمهورية، بغداد، ٢٤ شباط، ٢٠٠٣.
-جريدة الزمان، لندن، ع٢٩١٨، ١٦ شباط، ٢٠٠٨.
-جريدة القادسية، بغداد، ٤ حزيران، ٢٠٠٢.

mystic trend in hair Mohammed Jaafar Radi / shifts Spirit model (analytical study – technical)

Dr. Luay .sh. Mahmood
College of media /University of Baghdad

The mysticism in the poetry of Mohammad Radi Jaafar mysticism naturally is artificially was to Ankbabh on the study of the Sufi heritage, and briefed on the Sufi philosophy in particular and the general philosophy; and that in the course of his study phase doctorate for his thesis tagged (mystical visions in contemporary Arabic poetry), Kdothera where Emma effect, but I doubt that the willingness to accept mysticism -mchaara and Sloka- was another key factor in the shift to the poetry of Sufism is away from the shadows of the mystic behavior. All of this poet of his body in his office shifts Spirit, which is the strange mixture of integrals and overlaps offers for their way poet poem fun Aiml the reader to ponder and meditate rhythm, intensity and extent and Tnasa and Aameadtha. It is perhaps a kind of flowers for perfume Aiml reader .