# تجليات الخطاب الصوفي
# في شعر ريم حرب

د. إحسان الديك*

* أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين.

## ملخص:

يحاول البحث تلمس حضور النزعة الصوفية في الشعر الفلسطيني المعاصر من خلال الوقوف على تجربة ريم حرب ونزعتها الشعرية ذات المنابع الصوفية التي يلتقي فيها الصوفي بالشعري في ظلال الدين أو بعيداً عنه.

ويعرض البحث تجليات خطابها الصوفي في عناوين ديوانيها وقصائدهما، وفي إشراقاتها الشعرية، ورؤاها العرفانية، وترميزها، وأسطرتها للواقع، واسترفاد الموروث، وعودتها إلى البدايات، وعبورها إلى الذات، وعلوانيتها وتساميها، وتجاوزها للمألوف، وفي موسيقاها الشعرية التي تشبه رقصات الصوفيين في حلقات ذكرهم، وكذلك في صورها الشعرية الموغلة في الغرابة والجمال والمعتمدة على الخيال للوصول إلى التوحد والكشف.

## *Abstract:*

*This research endeavors to feel the presence of the Sufist trend in the contemporary Palestinian poem by examining Reem Harb's experience and her Sufi- biased poetic tendency, where the Sufi meets the poet under the umbra of the religion or away from it.*

*The research uncovers the Sufi rhetoric in her poem titles, prominence, knowledge fame, symbolization and figuration of the actuality, strengthening the heritage, her return to the onset, her reach to inner- self, nobleness and sublimity, her bypass of the conventional in her poetic rhythm which resemble the Sufi religious special movements, and her profound poetic drawings and images in terms of the peculiarity and beauty which are associated with imagination and fiction that lead to oneness and disclosure.*

## التصوف والشعر:

أقصد بالتصوف هنا معناه العام، من حيث «هو استبطان منظم لتجربة روحية، ووجهة نظر خاصة، تحدد موقف الإنسان من الوجود، ومن نفسه، ومن العالم» [١] . وهو بهذا التصور نزعة نفسية، وظاهرة إنسانية، وتجربة عالمية عريقة المنبت، عتيقة الأصول، شاعت في كثير من الأمم على اختلاف أزمنتها وأمكنتها، وتنوّع أجناسها وأديانها، إنه فطرة، أو قُدرة كامنة في أعماق النفس البشرية، تُستثار من خلال حنين الروح إلى مصدرها الأول، ونزوعها إلى علّتها الأولى. تتداخل مع الأسطورة والدين والفلسفة والفن. وهو كما يصفه المستشرق الإنجليزي (بروان) «الصيحة الخالصة من جانب الروح الإنساني لتحصيل الراحة، إنه الشوق الذي لا يشبع إلى الإمساك بالمثل الخالصة التي قيدها الواقع البائس، هذا الروح الذي يأبى إلا أن يجعل صوته مسموعاً، إنه مسيرة موحدة بشكل عجيب في كل العصور، وفي كل البلاد، وفي كل العقائد، سواء جاءت من حكيم براهمي، أو فيلسوف إغريقي، أو شاعر فارسي، أو زاهد مسيحي، أو راهب صيني، إنه جوهر الإعلان البيّن لتطلّع الروح إلى الانقطاع الكلي عن نفسها والاتحاد بالإله» [٢] .

بدأ القلق الوجودي مع بداية وجود الإنسان، وصاحبه في مدارج تفكيره، فواجه معميّات الكون بحدسه لا بعقله، بالانفعال والوجدان، لا بالمنطق والقوانين، كان تصوره للوجود من حوله مشبعاً بنزعة روحية تبدّت فيها الأرواح حالَّة في كل شيء، فوازى بين الطبيعة والإنسان، ووحّد بين الكون الأكبر والكون الأصغر، وحشد كل طاقاته السحرية والفنية، وأقام طقوسه وشعائره وتعاويذه لإرضاء القوى الخارقة التي تحيط به، درءاً لخطر، أو جلباً لمنفعة. ولقد كانت هذه المعتقدات الأسطورية أساساً للصوفية الفطرية، وظلّت بذورها أساساً لكل التصورات الصوفية فيما بعد.

ارتبط التصوف في سيرورته التاريخية بالدين والفلسفة، وتداخل معهما، وامتزج بهما، فعلى الرغم من أن التصوف قد ينشأ بعيداً عن الدين، ويختلف عن الفلسفة في الوسائل والأهداف، إلا أنه يبقى لبّ الدين وجوهر، ويمثل الجانب العاطفي منه، فقد يؤول الصوفي تجربته من منظور ديني، وينزع منزعاً فلسفياً تختلط فيه روحانيته بالنزعة الميتافيزيقية، نرى ذلك في الغنوصية اليونانية، والنيرفانا الهندية، والتاوية الصينية، والإشراقية الفارسية، والثيوصوفية الحديثة.

والتجربة الصوفية من حيث ماهيتها، وثيقة الصلة بالتجربة الفنية، إذ لا وجود لهما من غير عاطفة جامحة، وهما معاً اتصال بموضوع جمالي في أحوال غير عادية، وفيهما رفض للعالم المادي (عالم الواقع) ، ونزوع إلى العالم المثالي، عالم الطهر والنقاء الذي يستعيد فيه الإنسان عالمه الإلهي. ويذهب صلاح عبد الصبور إلى الحد الذي يوحّد فيه بين التجربتين، فهما كما يرى «تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند غاية واحدة، هي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه» (٣) .

والشعر أكثر أنواع الفنون لصوقاً بالتصوف، وصلة به، وهو أولها المؤهل للتعبير الصوفي؛ لأنه استبطان لتجربة روحية –كما مر من قبل– ، ومغامرة في الكشف والمعرفة عن طريق الحدس والحلم والخيال، يرتبط بالوجود، ويبحث عن المطلق، ويحلّق في فضاءات الروح، ويستخدم لغة غامضة، منزلقة، موحية، مليئة بالرموز والإيحاءات والدلالات، يقدم رؤيا وحلماً، ولا يقدم رأياً وموعظة، يحيل على العاطفة والوجدان، ويتأمل بالقلب الذي جعله الصوفيون عرشاً للرحمن.

كما أن الأحوال التي يصدر عنها الشاعر في إلهامه، تشبه إلى حدّ كبير أحوال الصوفي في المراقبة، والخوف، والرجاء، والمشاهدة، والرؤيا، واليقين. والمعاناة الشعرية والصوفية كما يقول (كولن ولسون) هي نفس المعاناة من كل الوجوه (٤) .

وكما أن التصوف غوص في أعماق النفس، ومعايشة ومكابدة، كذلك الشعر مكابدة لغوية لأحوال داخلية للتحرر من سلطة العقل المحدود، وتحرير الأنا من قيود الحسّي والتناهي، والانفتاح على اللانهائي والمتعدد والمختلف، لا نستطيع «عزل التعبير الشعري عن مقومات التجربة الصوفية لأنهما في نهاية الأمر يحيلان على تضايف بين البناء الشعري في رمزيته العرفانية وبين التصوف باعتباره علاقة دينامية حسيّة بين الإلهي والإنساني» (٥) .

ولعل التقاء الشاعر مع الصوفي في نظرته – المتحللة من الواقع ومتطلباته الحسية– للحياة والكون، هي التي جعلته يرى في التراث الروحي الصوفي الذي ينتصر للقلب على العقل، وللخيال على الواقع، وسيلة لمواجهة قضايا الكون الميتافيزيقية المعتمة، وطغيان الحياة القاسية التي حوّلته إلى آلة، وسلبت منه أحاسيسه ومشاعره، ويرى فيه خلاصاً من أغلال الزمان والمكان، وانعتاقاً من الإحساس بالقلق والغربة والضياع، فانسحب من الواقع وتجاوز بقوة روحه الأفق الإنساني، فاتسعت رؤيته وبصيرته، وسعى وراء الحقيقة المطلقة ورغب في إدراك المجهول.

ولقد أفاد الشعراء العرب المعاصرون من التجربة الصوفية الإنسانية، سواء تلك التي تضرب جذورها في الفلسفة الهندية والفارسية، أو الصوفية الدينية الإسلامية والمسيحية، أو الفلسفة الوجودية الغربية، وما تزال النزعة الصوفية في الشعر الحديث تؤكد حضورها، وتبنى ذاتها، وهي لا ترتبط بمذهب معين «فقد توجد في الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية أو الرمزية أو السريالية أو أي مذهب أدبي آخر، ولكن في نطاق شعراء أفراد بحسب تكويناتهم الثقافية واستعدادهم الطبيعي» [٦]. وقد تقوى هذه النزعة في بعض المذاهب التي تتبنى فلسفات خاصة كالرومانسية والسريالية والرمزية.

ولم تكن هذه النزعة متجانسة تمام التجانس في شعرنا العربي الحديث، وإن التقى الشعراء على أرضية صوفية مشتركة، واعتمدوا على ركائزها الأساسية، فاختلفت نزعاتهم باختلاف مصادرهم ومشاربهم، فمنهم من حاكى الصوفية الدينية الإسلامية كالتيجاني وصلاح عبد الصبور، أو الصوفية المسيحية الغربية مثل جبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ، ويوسف الخال، ومنهم من أفاد من منجز الفكر الصوفي ومصادره في العالم، مثل أدونيس والسياب، وكثير من الشعراء المعاصرين.

وتفاوت هؤلاء الشعراء في استلهام مفهومات التراث الصوفي وفي طرائق توظيفها، فأخذ البعض منهم نماذج بشرية صوفية مثل الحلاج وبشر الحافي، ووظف بعضهم بعض المصطلحات واستقى بعض العبارات من كتب النِّفّري والحلّاج والسهروردي وابن عربي وابن الفارض، وتمثّل بعضهم التصوف وعايشه بوصفه تجربة يتماهى فيها الشاعر مع الوجود ويذهب صوب السرّ الراخم وراء الأشياء، ويبحث عن الحقيقة المتعالية ويتحد معها.

## ريم والتصوف:

قد ينصرف الذهن حينما يذكر التصوف إلى الصوفية الإسلامية بحضورها الديني، وتجلّيات مبادئها ومقولاتها، وليس هذا ما قصدت إليه في حديثي عن صوفية ريم، إذ ليس لها توجه ديني يوجهها هذه الوجهة، كما أنها لا تنتمي إلى عائلة صوفية، ولم تنتسب إلى طريقة من طرقها، لنقول إنها كانت مثل رابعة العدوية وغيرها من الشعراء المتصوفين قولاً وممارسة، وإنما أقصد هذه النزعة الشعرية ذات المنابع الصوفية، التي يلتقي فيها الشعري بالصوفي في ظلال الدين أو بعيداً عنه في أوجه كثيرة تصل إلى حد التوحيد بينهما كما وضحّت من قبل.

يحملني هذا على القول إن نزعة ريم الصوفية ليست صوفية دينية إسلامية، وإنما هي نزعة فلسفية وجودية، اغترفت من الفضاءات الأسطورية، والموروثات الروحية، والمعتقدات الدينية، والفلسفات الحديثة، وهي بذلك لم تختلف عن كثير من الشعراء المعاصرين الذين اعتنوا بالسؤال الوجودي، ومحاولة الإجابة عنه، وتشابهت معهم في الظروف التي دفعتهم إلى الاشتباك مع هذا السؤال، كالطغيان المادي، والفراغ العاطفي، والانفتاح على المطلق، والغوص في أعماق النفس، وغيرها.

بيْد أن خصوصية الظرف الفلسطيني المفعم بالمآسي والآلام، الممتلئ بتراجيديا النكبة، ترك بصماته الواضحة في تجربة ريم، وزاد من هذه النزعة لديها، فقد ولدت مع ولادة المأساة عام ١٩٤٨ [٧] ، وتفتح وعيها على هذا التناقض الشديد بين الماضي اليوتوبي الجميل الذي كان يسّاقط على مسامعها من ألسنة أفراد أسرتها التي عايشته في قريتها (عراق سويدان) ، وبين الواقع الجديد الذي تراه، واقع الغربة والتشرّد والضياع الذي لا يحكمه عقل ولا يخضع لمنطق، ولا يمكن تجاوزه إلا من خلال الإغراب فيه، أو خلق الكون الخاص، وبناء الحلم الجميل على أنقاضه، أو نزوع الروح إلى ذاك الماضي، والاغتراب عن الواقع.

ومن بواعث هذه النزعة عندها طبعها الميَّال إلى حب المعرفة، وتفسير الظواهر، ونزعتها التأملية منذ نعومة أظافرها، إذ كانت تمضي الساعات الطوال على شواطئ بحر غزة تسرح في الكون، وتتأمل الوجود، وتتساءل: كيف سيكون الكون لو لم يكن له خالق؟ وكيف حال الخلائق من دونه؟ وأسئلة أخرى غيرها كانت تراودها وهي في خلوتها.

ينضاف إلى ذلك طبيعة العلوم الدينية الإضافية التي تلقتها إلى جانب دراسة تخصصها في كلية البنات بجامعة الأزهر، وطبيعة الحياة المغلقة التي عاشتها في السعودية (١٩٨٠– ١٩٩٠) بما فيها من روحانية وبخاصة في شهر رمضان، وانتقالها إلى حياة أخرى منفتحة مناقضة لها في ألمانيا (١٩٩٠– ١٩٩٦) ، وعودتها منفية في جزء من وطنها المنقوص، وفي مجتمع محافظ في غزة منذ سنة ١٩٩٦ وإلى اليوم.

كما أن جرأة ريم حرب، وروحها المتوهجة بالقلق، ورغبتها العارمة في البوح، وعدم ركونها إلى المركون والمدجَّن والمألوف، كل هذا جعلها ترحل إلى مدائن الأعماق تجول فيها، تبحث عن ذاتها، وتحاور نفسها هروباً من قسوة الواقع إلى آفاق الحلم، «والإنسان عندما يغرق في ذاته، يتضاءل العالم في عينيه، ويقترن ذلك بخصب الحياة الباطنية وانتعاشها» [٨] ، وسبب ذلك كما يقول ابن خلدون: «أن الروح إذا رجع عن الحس الظاهر إلى الباطن ضعفت أحوال الحس، وقويت أحوال الروح وغلب سلطانه» [٩] .

ولعل جمالها الأخّاذ الذي تميّزت به عن بنات جيلها، ورغبة بعض المجلات أن تصدر أغلفتها بصورها، وخطْب الكثير من الشعراء والكتاب لودّها، وطلب بعضهم الاقتران بها، كل ذلك جعل منها أنثى سامية متعالية، مترفعة عن غيرها، فأحست بأنها عشتار زمانها، فلماذا تسجد لذكر من البشر ما دام الجميع يسجد لها؟ وقد يكون في هذا تفسير لسر عنوستها ورغبتها عن الزواج، فهي لا تجد من الذكور البشر من يداني سموها، ويستحق جمالها لتتخذ منه زوجاً تحبه، فتحدثت عن الحب العلوي، وعن الذكر المطلق الذي يتماهى في صورة الإله، لتقارب بينها وبين الأنثى المطلقة التي تجاوزت حدود المرأة العادية.

وثقافة ريم باعث آخر من بواعث هذه النزعة، وهي ثانية اثنتي سمات شعرها إلى جانب شخصية تعبيرها الشعري كما يرى وليد أبو بكر، «الثقافة الواسعة التي تتجلى في مجمل قصائدها الطويلة كل الوقت، وهي ثقافة تتحرك مما هو شعبي وتراثي، لتتسع دائرتها حتى تطرق باب ما هو علمي دون أن تفتعل أو تقحم» [١٠] . تدّبرت القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وقرأت التوراة والإنجيل، وهضمت معظم التراث الصوفي شعراً ونثراً، فقرأت للحلّاج والسهروردي وابن الفارض وإخوان الصفا والغزالي والنفري وابن عربي، واطّلعت على كثير من معتقدات الشعوب القديمة وأساطيرها، وعلى الفلسفة الحديثة، وتعجب بكانط وسارتر.

على أن ريم وإن أفادت من النزعة الصوفية الدينية، وتمثلت رموزها، وتجاورت معها في أساليبها، إلا أنها تصطنع لنفسها صوفية خاصة، لا لتبتعد بها عن الواقع أو تهرب منه، وإنما لتعكف عليه بمسمياته ومعانيه. وهي تمتلك ذاكرة صوفية متأججة تستنهض من خلالها أعلى درجات الانبعاث الروحي «لكن الروح المعنية لدى هذه الشاعرة، لا تسبح أو تنبعث وحدها في أفق أثيري منفصل، وإنما هي الشعلة التي تلهب الجسد الغائر، المادي الملموس، في الأفق الموحد الذي هو الإنسان، وفي هذا الموحد والتوتر في آن، تتداخل الآيات القرآنية بالقصص التاريخي والحكايات الشعبية، وبالغزل الصاعد من أنوثة قادرة على الحضور المدوي في كل حين، وعلى التجاوز نحو منعرجات البوح الجنسي بمفرداته وإيحاءاته الأنيسة أو الشرسة سيان» [١١].

في صوفية ريم حرب رؤيا عرفانية، وإشراقات شعرية، وترميز أليغوري، وأسطرة للواقع، واسترفاد للموروث، وعودة إلى البدايات، وعبور كثيف إلى الذات، وفي قصيدتها تثقيف وتكثيف، علوانية وتسام، تجاوز للمألوف وخلخلة للمأنوس، تفتيت للزمان وتعمية على المكان، وصور شعرية موغّلة في الغرابة والجمال.

ولعل هذه المزايا هي التي أدهشت من قرأ شعرها من النقاد والشعراء على حدّ سواء، وصفها وليد أبو بكر بأنها «لا تكتفي بأن تقول من الشعر ما يقوله غيرها» وهي «تعلن عن صوت شعري نسائي فلسطيني ليس تكراراً لغيره» [١٢] ، ووصفها راشد عيسى بقوله: «إننا أمام شاعرة يقطر شعرها ناراً وندى ونبيذاً، متميزة برؤاها الناشزة عن المألوف، ومتخطية السائد والبليد من الشعر المحايد... ريم حرب تكتب بحبر من ديناميت ذكي، يمكن أن يكون رحيقاً متى شاء، وحريقاً متى أراد» [١٣] ، وقال في ديوانها الثاني «فيه من المزايا قلّما قرأت مثلها في ديوان شاعرة عربية» [١٤] .

## تجلّيات الخطاب الصوفي:

النص الأدبي العظيم هو الذي يتجاوز فيه صاحبه الإفصاح عن لحظة تاريخية محددة في الواقع، إلى الإفصاح عن كنه الوجود نفسه، والشاعر الحق هو الذي ينفذ من الخاص إلى العام، وهو الذي يعبْر إلى الأشياء ولا يعبّر عنها فقط، يدرك ماهيتها عن طريق إدراك وجوده الذاتي الذي هو جزء من الكل/ الوجود، فتنكشف له، ويتجلى له الكون وينفتح على العالم، فيمارس عمليات الفهم والتفسير من خلال اللغة التي ليست وسيطاً بين العالم والإنسان وحسب، وإنما هي «التجلي الوجودي للعالم» [١٥] .

والتجلي مأخوذ من قولنا: جلا فلان الأمر، أي كشفه، وجلا بثوبه عنه، رمى به، واجتلى الشيء، نظر إليه. وأقمت جلاء يوم أي بياضه، والجلاء: الأمر الجليّ [١٦] ، فالتجلي ظهور الشيء وانكشافه على حقيقته، «وليس وجود الشيء على حقيقته –أو تجلّيه للإدراك– أمراً ثانوياً غير الشيء ذاته، بل هو ماهيته الأصلية» [١٧] كما يرى هيدجر، وهذا يعني أن فهم الأشياء لا يقوم على أساس الوعي الإنساني أو إخضاعها للمقولات الذاتية للعقل البشري، وإنما تكشف لنا عن نفسها، وما علينا إلا أن نستسلم لها لتتجلى أو تظهر كما هي دون فرض منطقنا عليها [١٨] . ثم ينطلق الإدراك من التجلي الأيقوني لتجاوزه إلى ما هو غير مرئي من الأكوان والعوالم التي يمكن استدعاؤها [١٩] .

أقول هذا لأذهب إلى أن تجلّي الأشياء لريم حرب –كما تجلّيها للصوفي– تجلّي ما هو موجود في الوجود، وأن فهمها لها يقوم على الحدس والقلب، وإعمال البصيرة لا البصر فقط، وإطلاق العنان للخيال والرؤيا، فتراها برؤية الشاعر العارف الذي يرى مالا يُرى، وقد عكست هذا التجلّي في خطابها الشعري بفطرة الإنسان، وعفوية الشاعر، بالرعدة الداخلية، ووجد الوجدان، وسفر الروح في عالم الكواكب والسماء، وبلغة لا نعثر فيها على «المنطقة الفاصلة بين حياة الشعر وشعرية الحياة» [٢٠] .

## تجلّيات العنوان:

في ديوانها الأول أرست الشاعرة أساساً لخطاب شعري يتجاوز الواقع إلى عالم الروح، وفي ديوانها الثاني، دعمت هذا الأساس، وأعلت بنيانه برؤى تجلّى فيها التصوف كأسلوب خلق فني، وفي الوقوف على عنواني الديوانين، وتسميات قصائدهما ما يشي بقصدية هذا الخطاب وتوجيهه، وما يدل على انتماء معظمه إلى اللحظات الصوفية، ذلك أن العنوان علامة مهمة، ودالة من دوال النص قبل تلقيه وتأويله، هو «القواد الحقيقي للكاتب» [٢١] يدفعه عن عمد وقصد ليصدر به عمله، وليكون أول ما يلقاه القارئ ويحمله إلى فضاء النص، إنه نقطة الافتراق لأنه «آخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ» [٢٢].

عمدت ريم إلى اختيار آخر قصيدة من ديوانها الأول (من تجلّيات حورية البحور السبعة) عنواناً لهذا الديوان، مع أنها لا تنتمي لبقية قصائده زمناً وطريقة شعرية، ذلك أن هذه القصائد: قمر التحول والقرار (١٩٨٨) ، وفلسطينية (١٩٨٨) ، وقمر على يعبد (١٩٨٩) ، وما تيسر من سورة الطفل الفلسطيني (١٩٨٩) ، مشغولة بالهم الفلسطيني، وبالحجر قمر الانتفاضة الأولى، وكان لقصيدة العنوان (١٩٦٦) أن تكون ضمن قصائد ديوانها الثاني (صلوات للعشق) ، حيث تنتمي لها زمناً وتجربة، وأن تكون آخر قصيدتين من ديوانها الثاني وهما قمر على صبرا (١٩٨٢) ، وقصيدة عشق إلى رام الله (١٩٨٧) إلى جانب قصائد الديوان الأول، فتأتلف قصائد كل ديوان زمناً ومضموناً وسمتاً شعرياً.

أفلا يدل هذا التغيير في التصنيف وفي اختيار عنوان القصيدة الأخيرة من الديوان الأول عنواناً للديوان على رغبة الشاعرة في إظهار مثل هذه النزعة؟ وعلى تأكيد قِدَم حضورها في شعرها، وبخاصة أن بذورها نبتت في رحم القصائد الأولى، وأنها بشّرت بهذه الحورية في القصيدة التي سبقت قصيدة العنوان، كما أن العنوان نفسه يشير صراحة إلى هذه التجليات، وأن ما ورد فيه هو بعض منها، من خلال حرف الجر (من) الذي يفيد التبعيض، ومن خلال إضافة هذه التجليات إلى أنثى غير عادية (الحورية) ، وإضافة التجلّيات وصاحبتها معاً إلى الماء أصل الخليقة والتكوين الممثَّل في البحور السبعة التي تحيط بالأرض، والتي ترمز إلى القدرة على المعرفة والكشف عن المجهول والإتيان بكل غريب عجيب.

**وفي عنوان ديوانها الثاني (صلوات للعشق) تتضح رغبة الشاعرة في توجيه الخطاب، ونزوعها إلى التصوف:**

- **أولاً:** من خلال الحيرة التي انتابتها في تسمية هذا الديوان –قبل طباعته– بهذا الاسم، أو تسميته بإحدى قصائده «معاريج للعشق»، والتسميتان –كما يلاحظ– تدوران في فلك هذا التوجّه،

- **ثانياً**: من خلال دلالة العنوان الذي استقر عليه الديوان.
- **ثالثاً**: من دلالة عناوين قصائده التي تنتمي كلها –عدا القصيدتين الأخيرتين– إلى مقولات هذا الخطاب، وهي: فاتحة، معاريج، عشتار، الثريا، الأهلة، المعابر، تجليات،
- **رابعاً**: من العنوان الأخير (تجلّيات) الذي جاءت به ليتواصل مع تجلّيات الحورية لفظاً ومعنى، ولتكتمل هذه التجلّيات بعد أن كانت بعضاً من كل في ديوانها الأول.

وعلى الرغم من انسياح عنوان هذا الديوان في المعنى العام للخطاب الصوفي، وانضوائه تحت لوائه من خلال الصلاة عمود الدين، والعشق عماد التصوف، إلا أننا نتساءل: لماذا جاءت الشاعرة بالصلاة مجموعة لا مفردة، نكرة لا معرفة؟ ولماذا لم توجهها صراحة إلى فاطرها وفارضها **الله** عز وجل؟ وإنما أسندتها للعشق الذي جاء مبهماً مثلها، فهل قصدت التعمية والتنكير قصداً؟ وأرادت من خلالهما انفتاح العشق الإنساني على العشق الإلهي وتماهيهما، والارتقاء بالمعشوق إلى منزلة الإله الذي تحق له الصلاة؟

هذا ما سنذهب إليه وما سنلاحظه، وبخاصة أنها افتتحت أول سورة من سور هذا العشق بـ (الفاتحة) كفاتحة الكتاب الكريم، وأقامت صلاتها للأنثى المليكة، ورتّلت فيها آيات من العشق لم تنزّل في كتب التنزيل من قبل، تقول:

**«أقـــــــم الـــصـــــلاة**
**ولـلـمـلـيـكـة قـــمْ فـرتّـل**
**بعض مـا في الـروح مـن آيـات**
**عـشـــق لم تـــــنـــــزّل»**[٢٣]

## تجليات المضمون:

أثرت النزعة الصوفية في مضامين شعر ريم ومعانيه تأثيراً كبيراً، وتجاوزت في حضورها وتجلّيها حدود التناص مع أفكار الصوفية وإشاراتها، وانعكست في بناء القصيدة وتركيبها وتصويرها، وحولتها إلى قصيدة رؤيا صوفية، تحلّق الروح فيها في عوالم جديدة، ويتخلّص الجسد من ماديته، وتأتلف الأشياء المتباعدة وتتحد لتعبر عن وحدة الوجود.

ولأن الخطاب الصوفي علواني، موجّه إلى خاصة الخاصة، ولأن للشاعرة صوفية خاصة، لذا لا نراها تتخذ من الشخصيات الصوفية نماذج بشرية في شعرها كما فعل صلاح عبد الصبور، ولم تلجأ إلى بعض تعبيراتهم لتقدم بها قصائدها، أو تضعها عناوين لها أو لديوانها، مثلما فعل أدونيس في (مفرد بصيغة الجمع) ، ولم تصرّح مباشرة بنزعتها، فتستخدم لفظة الصوفي أو الصوفية إلا في موضعين وردا في ديوانها، الأول في قولها: «ألوذ بالسكين من تفاحة الصوفي» [٢٤] ، وقولها: «مثل صوفي خرافي أدور/ مابين صعق صبابتي وإقامتي» [٢٥] ، ولم تلتزم بالتقاليد الصوفية الموروثة كالرموز المستهلكة التي في دواوين كثير من الشعراء، وإنما أصبحت في تجلّياتها ومرقباتها العرفانية مطلقاً جليلاً متسامياً، وصار شعرها من خلال شفافيته وشدة كثافته، واحتفاله بالإيحاء، وإشباعه بالميتافيزيقيا يتماثل مع شعر الرمزيين، وغدت قصيدتها «ليست شيئاً مسطّحاً تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة، إنها عالم ذو أبعاد، عالم متموج، متداخل، كثيف بشفافية، عميق بتلألؤ، تعيش فيها، وتعجز عن القبض عليها، تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقل بنظامه الخاص، تغمرك، وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج»[٢٦] .

## العشق الإلهي:

يرى الصوفيون استناداً إلى مبدأ الفعل والانفعال أن الكون كله في وضع تعشّق، وتوالج تبادلي، وأن تأمل طبيعته الكلية ينبغي أن يكون في المرأة/ حواء، بوصفها خالقاً ومخلوقاً في آن، فهي الموجود الأسمى الذي يحقق أكمل صور التجلي الإلهي الأعلى[٢٧]، فاتخذوا من جماله الحسي مرقباً لمعرفة الجمال العالي المطلق، ومن حبها تجسيداً للحب الإلهي المشبوب، فوحّدوا بين السماوي والأرضي، وبين الإلهي والإنساني، وربطوا بين الحسي والروحي، وتحدثوا عن فناء المحب في المحبوب، واتحاده به، وعن النشوة، والصحوة، والسكر، والغياب والحضور، والوحشة والأنس.

وإذا كانت الصوفية العربية توظف الرمز الأنثوي بإحالة إلى الذات الإلهية، فإن ريم حرب توظفه بإحالة إلى امرأة بشرية، لكنها متجاوزة في كل أملاكها الجمالية حدود المرأة العادية [٢٨] ، فترفعها من عالمها الأرضي إلى العالم الأثيري، وتعيدها إلى سيرتها الأولى إلهة للعشق والجمال والسحر والإغواء، فتتقمص عشتار «بكل شموسها وعبوسها، بنعيمها وجحيمها، بظبائها وذئابها بطهورها وفجورها» [٢٩] ، وتلبّسها الزهرة / العزى لتكون «على طريق الله فجراً» [٣٠] وتجعل الإله ينجبها «عشية الطوفان من أنثى الظليم» [٣١]، «يلتف

نعناع الألوهة حول دائرتها» [٣٢] ، تهودجها الثريا حول فخذيها، وتدحرجها في مخادعها الزهية، وَتشمُ بالورد جبينها وفؤادها [٣٣] ، وتهندها شمس الشمال [٣٤] ، وتتقلب على مجامر الإصباح نشوة [٣٥] .

وتجمع ريم لهذه الأنثى حشداً من الإشارات والصفات الأسطورية والدينية والتاريخية التي كان يخلعها الإنسان على آلهته فتخلعها عليها:

«فلغير كعبتها رحالاً لا نشد» [٣٦]
«كم من رياك من عسل وتسنيم سقانا» [٣٧]
«كم من قلوحك يخلق الفردوس فينا والجحيم» [٣٨]

وإخال أن الشاعرة باستحضارها هذه الصورة المدوية للأنثى، إنما توَسطر ذاتها، فما دامت هي الحورية التي تجلّى فيها جمال الخالق، ويتيه الرجال في جمالها، فلماذا لا تصنع بنفسها ولنفسها رموز قداستها، وتبتكر لها عالماً وجدانياً من حدسها وتجلّياتها، وترتقي إلى فضاءات النور والسمو، فتتعالى على الناسوت وتتصل باللاهوت لتظل تخطف الأبصار بجلال جمالها ورهبة كلامها، تقول:

«هذا محاق الروح يلبسني
ونوء كواكبي العذراء يطعنني
بخاصرتي
يجرجرني من الكَيْوان
حتى المشتري» [٣٩]
«هذي عروس الكون
ضاق على رحابته
بفتنتها الفضاء
فيها الممالك والحدائق شرّعت
أبوابها» [٤٠]

التوق الجامح إلى التسامي، والوصول إلى الإلهي جعل العروج هاجس روح الشاعرة ودالاً من دوال خطابها، أفردت له قصيدة من قصائدها (معاريج) ، ولهجت به كثيراً في مثل قولها:

«هذا فؤادي زورق ثمل
ومنطلق بكل وروده وصبابتي
نحو السماء» [٤١]

وتتحدث عن المجرة في قصيدة معابر فتقول:

**في الليل ترفع كوكب الدراق**
**لي مسرى ومعراجاً إليها**
**ما زال منتصباً على أبراجها**
**قناصة وعساكر**
**يترصدون يمامها وحمامها**
**وقوافل الأرواح عارجة إليها**
**والسماء تظل مصيدة**
**وضرباً من رجوم»**(٤٢)

وفي خضم بحث هذه الحواء عن آدمها، وحنينها إلى كلِّها، لتكتمل وحدة الوجود باتحادهما ويتحقق توالج الكون الحسي، واتحاد الأرضي (المادي) بالعلوي (الروحي) ، تتوجه إلى الذكر الإله، أو الإله الذكر متعيناً في الإله الكنعالي (إيل) المتحد برمزه الأيّل/ الوعل رمز الخصوبة والشبق والفحولة:

**«يا إيل**
**يا من في خباء الزيزفون**
**مع الأوائل من رموزك**
**والوعول معسكراً**
**بالحور عين والملائك**
**والنجوم مؤطرا»**(٣٤)

أو في (لوياثان) الرمز الذكري التوراتي:

**«ما زال لوياثان مستوياً على عرش**
**الأساطير المرابط في الزمان**
**وفي المكان**
**ورافضاً ما ليس مرقوقا**
**على ألواح إيل»**(٤٤)

أو في الإله القمر الآتي من المريخ:

**«قمر من المريخ**
**نازلني بميدان الوغى صبحاً**
**وعند الليل أعطاني أعنته وبيرقه**
**وقاسمني فراشي والرغيف»**(٤٥)

أو في الرب نفسه:

« الرب في البرجيس منتشر بعسكره
ويروي عن مهاة الخلد »[٤٦]

أو في شبيه الله:

« فولجت ميم الرمز
ابحث عن شبيه الله
في آس الذرى والزعفران »[٤٧]

متوسلة إلى هذا الذكر أن يكون على قدر توهجها، وتوقدها، واشتعال نار عشقها، تقول:

وأنا العليل
أموت فيك تصبّباً وتشبّباً
وأقول زدني فيك من خمر
التشوّق والمنايا
* * * * *
والعشق يصهدني ويبريني
ويجريني جداول قهوة صهباء
صرفا أو جدائل زنجبيل »[٤٨]

وتقول:

« خذني على جسر الجواريّ الكنّس
أو صعقة أو صحوة
ومضرّجاً بدمي
وشهوة نرجسي
* * * * *
فاملأ دنانك من دمي
خمراً مشعشعة تشي
بمذابح الغزلان في وادي العقيق »[٤٩]

وتتوجه إليه في غزلها المحموم بعبارات حسيّة تقطر أنوثة وشهوانية، تذكرنا بأناشيد الحب الإلهي التي كانت تناجي بها (إنانا) حبيبها تموز، أو بما ورد في نشيد الإنشاد في التوراة، وما في طقوس الزواج الإلهي المقدس في التراث الأسطوري العالمي في مثل قولها:

«أترى لنهديْه وقد نفرا سباعاً أو ضباعاً
دونما سرجٍ ولا درع
ليفترسا البراريَ والعباد
ويقال إنهما قد امتلكا الأعنة ذات أزمنة
وقد رفعا قبابهما على ذات العماد
وقيل جابا الصخر بالوادي
وثامود استغاثت من
فسادهما وذو الأوتاد»[٥٠]

وقولها:

«هذا أسافٌ وحده المجرور
في الوادي بساقي نائلة
أبداً كما جر الرباب بذيله
بدر السما»[٥١]

وكما انشطرت ذات ريم إلى أرض وسماء، انشطر حبها المحموم، وانقسم ما بين عشق للذكر/ الإله/ السماء، وعشق للأم/ للإلهة/ الأرض، الذي هو سرّ آخر من أسرار صوفية الشاعرة، حين تخطت في عشقها هذا الشعور الوطني باعتبارها مصلوبة مسلوبة، إلى الشعور الإنساني بالعودة إلى الرحم الذي خرجت منه وإليه تحن، فبدت الشاعرة قدّيسة تقدم للأرض –التي تتجلى لها في كل الأوقات– كل طقوس العشق والحب الإلهيين، تقول:

«عصراً أجيئك
واضعاً حجبي وأقنعتي
بكامل عزتي وجلالي
مثقلاً بلهيبك القدريّ
مرتهناً لعشب طفولتي
وصبابتي»[٥٢]

وتقول:

«ليلاً أجيئك
رؤية، حلماً، مكاشفة وبوحا...
* * * * *
إذا صلّيت قد يممت وجهي شطر قبلتها
وألقيت السلام»[٥٣]

وتعبّر عن رغبتها في الاتحاد بها والعودة إلى أحشائها:

«فأحيلني سراً إلى أحشائها الأولى
بكامل غيرتي، ترفي، جنوني، ثورتي
عسلي ومر توتري
مسترجعاً فيها طواحيني، قراي، موارسي
جبلي ومحراثي وفأسي
هازماً فيها المنافي والردى»[٥٤]
«كم مرة أيقظت فيّ وجودي المفقود عن بعد!
وكم معاً امتزجنا فكرة، لغة وأغنيةً!
وكم كنا على رغم الطبيعة، والقبائل نلتقي!»[٥٥]

ومثلما صورت الشاعرة رغبة الأرضي في العروج إلى السماوي، وعبّرت عن الاتحاد بينهما، صورت كذلك هبوط السماوي إلى الأرضي لاكتمال وحدة الوجود، وفي إطار هذه العلاقة ترتفع بالإنساني إلى الإلهي، ثم تعيده بهالته وألوهيته ليندمج بالأرض ويتحد معها، فتتخذ من الفدائي/ الشهيد، ومن رمزه الوعل صورة للإله الفادي المخلص الذي ينزل من عليائه، ليطهّر الأرض ويغسلها من لوثتها، تقول في وصف الطفل الفلسطيني:

«سبحان من فينا تدلى
قاب مقلاعين أو أدنى من الأقصى
وجهاً قد تجلى
باكتمال رائع فذّ لأطفال القرى
فأضاء ومض الكشف آيتنا
تداعي يا سموات الوجا
أذنت لعاشقها وحقّت
بعدما طال التمنّع

بعدما استشرى النوى
فأغاث فَيْض المنح بلدتنا
وأزهر ورد من عرجوا إلى فردوسهم
فوق الصراط المستقيم»[٥٦]

وتصف عشق ناجي العلي للمرأة/ الأرض، وفناءه فيها ذوباً وشهادة في قصيدة (فلسطينية) فتقول:

«ويذوب في أجزائها
جسدان ينجبلان بالحبر المثور
والمغير
بالطبيعة والحياة
ويصعدان الهاجس الكوني
يشتجران بالأحياء والأشياء
ها يتشكلان رؤى وحلماً»[٥٧]

وكما ينزل السماوي إلى الأرضي، تنزع الأرض/ الأنثى إلى السماء/ الذكر، ليتزاوج الكون ويلتحم الوجود:

«والأرض سافرة
وبالتسبيح والتكبير
والترتيل والتهليل سادرة
وعارجة بزينتها وزخرفها
وشهوتها المجيدة للسماء»[٥٨]

## الخلوة والمناجاة:

للخلوة أثر كبير في حياة الإنسان الروحية، إذ تنشغل بها النفس عن الحواس، ويصفو الباطن، وتزداد المجاهدة، والرياضة الروحية، وعلى أجنحتها تحلق الروح في ملكوت الكون، وتسبح النفس في عالم الغيب، فتتحقق المشاهدة والمعرفة، ويتم الاتصال بالمحبوب، ولا يشترط في الخلوة أن تكون في مكان مخصص، وإنما المقصود بها الانقطاع عن الناس،

ومفارقتهم، فقد تكون في دير أو دار، أو في مغارة أو غار، فوق مرقبة جبل أو شرف من الأرض، لكن ريم اتخذت من الغار رمزاً لهذه الخلوة، ومن غار حراء شفرة تتواصل بها مع خلوة الرسول صلى الله عليه وسلم في هذا الغار وانقطاعه في انتظار نزول الوحي، وكأنها تنقطع لتلقي فتوحها، تقول:

«وأنا بغار حراء منقطع إليه
وهياكل الأنوار تدعوني
لسبت الأنس والريحان
والراح المجلّي»[٥٩]

وتقول في قصيدة (الأهلّة) التي فيها تلبّستها الزهرة/ العزى، حيث ذهبت إلى معبدها شتاء، وقدمت لها قربانها [٦٠]:

«فنحرت أضحيتي لها فجراً
لتكرع من دمي الكأس الدهاق
أشتو بها والكون غار
حراء من حولي»[٦١]

وكما كان غار حراء وسيلة للوصول إلى الإلهي، كذلك كانت قرية الشاعرة (عراق سويدان) وسيلة للوصول إلى الإلهة/ الأرض لتتجلّى لها فيها بقبابها وقصورها وغزلانها:

«في الليل
أسرج حوت ذي القرنين
أدفن شعلتي وتمائمي
في صدره الغافي
فيمضي في الدجى سربا
وأعود مشدوهاً إلى غار العراق»[٦٢]

والغار/ الخلوة طريق الشاعرة للمشاهدة والكشف والرؤيا:

«الغار يقفز بي
إلى جبل من المرجان والأنواء
ينجاب الحجاب عن السماء»[٦٣]

وفي الخلوة تمتطي ريم صهوة الحلم، وتركب بساط الخضر، وتسافر سفر المريد إلى حيث تريد:

«في الليل يجرفني هياج الروح
يحرقني التلظي بالجوى
فأشد مهر الخضر مقتفياً كواكبها»[٦٤]

وفيها تتلو علينا آيات بينات من أدب المناجاة، وتنشدنا أناشيد أشبه ما تكون بالتراتيل القديمة القادمة من مغارات التاريخ، المشحونة بالعاطفة المشبوبة، المشفوعة بالتوسل والتضرّع، فتناجي الله عز وجل، كما تناجي الشمس ست الحسن، وعشتار سلطانة الأنواء، وإيل إله السماء، والملك المكلل بالغمام، وصاحب الجمال، وتتوجه بالنداء إلى زمان الوصل، ومفارقته في الأندلس وأوسلو، وإلى الوعل والقمر، ومن أدوات التوكيد والتحقيق مثل: قدر، وأن، واللام، ومن الترجيع والتكرير، لتؤكد خضوعها وانقيادها وذلولها.

## الرؤيا والتجلي:

برؤيا الصوفي وحسّ الفنان، تنطلق ريم من غار خلوتها، ومغارات نفسها إلى عالم السماء، عالم النور والكواكب والضياء، حيث تتخلص من أدران البدن، وآثام الواقع، وتخرج عن إطار الزمان والمكان، وهناك تتجلّى لها الأشياء وتنكشف، وهناك تحلم وتتخيل، تستبطن وتتأمل، تنفذ إلى الماوراء وتتبصر، فيستبين لها ما يستتر، وترى مالا يُرى.

ومما يدلل على أصالة الشاعرة أن رؤاها نابعة من رؤيتها، ذلك أنه وكما تقول:

«ليس للقلب المعلق مهرة
ليس للرؤيا رداء مخملي»[٦٥]

إذ ليس للرائي لباس جاهز يلبسه متى وكيفما أراد، ورؤية الشاعرة مرتبطة بخلوتها وتخيلها، فحينما عادت في الليل إلى غار العراق مطوّفة مقصرة، هناك رأت ما رأت فقالت:

«فأرى سرادق جدي الأزلي
فوق الغيم محمولاً على
قرنين فضيين للثور المقدس والثريا»[٦٦]

وحينما صعدت إلى الجبل رأت النجوم والطيور ترف من حولها، والبدر والأفلاك تطوّقها، ولما لفَّها ثوب الصعق، رأت الجبّار قد تجلّى لها على عرش من الياقوت والبلور[٦٧].

أرى أن رؤى ريم في ديوانها الأول هي رؤى الشاعر المتصوف، مرتبطة بواقعية المشهد الفلسطيني، مرتدة عليه، مجلِّية له، لكنها في ديوانها الثاني الذي تجاوزت فيه حدّ التجريب هي رؤى الصوفي الشاعر بكل ما فيها من كشف وإشراق، ومشاهدة وتبصّر، ففي قصائدها الوطنية وبخاصة (فلسطينية) نراها تؤكد هذه الرؤيا بلازمة «أرى ما لا يُرى» التي تفتتح بها مقاطعها الأحد عشر عدا الأول منها، فضلاً عن تكرار هذه اللازمة أو بعضها في ثنايا المقاطع وبقية القصائد.

رؤى ريم وتجلّياتها مرتبطة بالحلم الفلسطيني في مواصلة النضال والثورة والمقاومة حتى التحرير والعودة، مرتبطة بحامل هذا الحلم، الطفل الفلسطيني الذي:

«توضأ بالحجر
وتجلّى للخلائق
كإله من سعر»[٦٨]

وبفعله الرائع:

«أي فعل رائع فينا تجلّى»[٦٩]
وفي أدواته السجادة
والكوفية والحجر والمقلاع[٧٠]

وفي تجلّي الحلم نفسه الذي تخبئ فيه رؤاها بقربه وبُعده، ومدّه وجزره:

«أو كلما جاريته عدوا تجلى
سادراً في غيّه الوثني
منتحراً بأطرافي فراشات ونجماً»[٧١]

وفي تجلّي جوهر الحلم وجوهرته الأرض «ومن لسواي ذا جهر يدحّيها يجلّيها» [٧٢]، وفي تجلّي شمس الحرية على الأقصى [٧٣] ، والقمر على صبرا [٧٤] ، وتجلّي الله في كفّي المرأة الفلسطينية المعجزتين [٧٥] وتجلّي المرأة في عشتار [٧٦] .

ونلاحظ أن فعل الرؤيا (أرى) ظل مسنداً في الديوان الأول إلى ضمير المتكلم، إلى الشاعرة الفاعلة لتؤكد مقولتها أن ما تراه غير ما يراه الآخرون، وبأنها مشروع نبيّ أو بقية جنيّ. بينما اختفى هذا الفعل واسناده في الديوان الثاني، وصارت الشاعرة رائية ومرئية في آن، وفي الحالين بقيت رؤاها حاضرة، مشتبكة بالضوء والنور، بالحلم والتحرير.

## رموز الحروف:

أشربت الصوفية حروف العربية إشارات ورموزاً ودلالات، صبغت بصبغتهم العرفانية، فتصوروها اماماً وأجناساً، وأعياناً ومراتب، وبنوا عليها تصورات كوزومولوجية، وأخرى باطنية، ووظفوها في أشعارهم «وإننا نجد ونحن بصدد هذا اللون من الشعر في فراغ خيالي وعاطفي، فالتجريد الميتافيزيقي والتصورات الأثولوجية في طابعها العرفاني تغلب على ما ينبغي أن يتشبث به الشعر من عاطفة وخيال» [٧٧] .

وسيراً على نهج الصوفيين [٧٨] ، تتكئ ريم حرب على هذه الحروف، وتوظّفها في سياقات عامرة بأسرار الروح ومكنوناتها، وبدلالات باطنية مشفّرة، ومعان آبدة، تستغلق على القارئ المثقف، ويصعب عليه الإمساك بأطرافها، تقول في قصيدة (تجلّيات):

**كيف الوصول إليك يا الله**
**هل بالسين والألف المشعشعتين**
**أفتتح المعارج والبروج**
**أم أعتلي الطاسين والياسين**
**مشفوعاً بمرج البرزخين»** [٧٩]

صحيح أننا نشعر بانبجاس معنى المناجاة الدينية من هذه الحروف، لكننا نحتار في تحديد دلالاتها الحدّية التي لا تستسلم للمعنى المباشر، وقد ترمز الألف إلى أحدية **الله** عز وجل، لكن ما دلالة حرف السين؟ وما سرّ تكراره في الطاسين والياسين؟ ألأنه من حروف أسماء الأنبياء عليهم السلام مثل: موسى، وعيسى، واليسع، وياسين؟ وماذا تقصد بالطاسين والياسين؟ هل تشير إلى طه الرسول صلى **الله** عليه وسلم ، وياسين النبي عليه السلام؟ أم تستحضر طواسين الحلاج المشهورة؟

وقد توظف بعض الحروف في سياق غير سياق المناجاة، كحرف الميم الذي أسندته صراحة إلى الرمز في قولها:

**«ما بين عِبْدِس والعراق**
**تبرّجت لي سدرة الزقوم ثانية**
**وأغوتني بفضة عارضيها باللما**
**فولجت ميم الرمز**
**أبحث عن شبيه الله**
**في آس الذُرى والزعفران»** [٨٠]

فما طبيعة حرف الميم هذا الذي ولجت فيه الشاعرة؟ هل هو الموت أم المجهول أم المكان الفلسطيني؟ حيث كلها تبدأ بحرف الميم، قد يكون ذلك وبخاصة أن الشاعرة تشير إلى فلسطين من خلال القريتين عِبدس والعراق، ومن خلال سدرة الزقوم التي تتحول إلى سدرة المنتهى في آخر القصدة. يبقى المعنى كما يقولون في بطن الشاعرة، وتبقى دلالة الحروف عند ريم كوناً مجهولاً وكتاباً مفتوحاً.

## تجليات الخطاب في الأسلوب:

يتجلى الخطاب الصوفي فنياً في شعر ريم حرب في الجوانب الآتية:

أ. **اللغة**:

يصل التجلّي في اللغة إلى أعلى درجات وهجه، وقمة تألقه، حين تتشاكل الشاعرة مع الصوفيين في التعبير عن إدراك الأشياء، والإحساس بها اعتماداً على الدواخل الوجدانية، والحقائق الباطنية، وحين تعتمد التجريد والإيحاء، فتتجاوز لغة الوصف والإخبار، إلى لغة الكشف والاستبطان، وحين تلجأ إلى إعادة التشفير اللغوي، بنزع دلالات الكلمات الحسية، وإدراجها في سياقات وأنساق جديدة غارقة في السريّة، موغلة في الخفاء.

تتجاوز الألفاظ في لغتها حدودها الوضعية، ودلالاتها الشائعة، لتصبح مفاتيح لأشياء في أعماق روحها، وتكتسب صفة الكائن الحي الذي يخترق الواقع والجاهز، ليصل إلى عالم الحلم المعلّق بزمن غائم، مشحوناً بالموروث بكل ما فيه من بدئي، أسطوري، ديني، سحري، تاريخي، حتى كأننا نراه يتنفس من خلايا هذا التراث الحميم.

في شعر ريم فيض عارم من قبس القرآن الكريم، تستدعي ألفاظه، وتراكيبه، ومعانيه، وقصصه، وأسماء سوره، وتطوّعها لإغناء تجربتها والصعود بها إلى ذروة تساميها الروحي، فنراها تسترفد أسماء السور والآيات، كالفاتحة والمعوّذتين والإسراء والأعراف والكرسي[٨١]، وكذلك أسماء عدد من الشخصيات القرآنية مثل يأجوج ومأجوج وذي القرنين وأبي لهب وأهل الرقيم، وتكثر من استخدام ألفاظه الكريمة كثرة لافتة للنظر، وتلبسّها دلالات جديدة، توظّفها للتعبير عن رؤيتها الوجودية. فحين أرادت تصوير جوعها وعريها جراء ابتعادها عن أمها فلسطين، قالت:

**«ولا يقطينة في الأرض تلبسني**
**ولا ثدي أهز به إليّ فيسقط الرطب»** [٨٢]

وحين أرادت وصف هرولة الملوك والرؤساء العرب وتهافتهم على العدو الصهيوني/ العجل السامري الذي غدا إلها وإماماً وخليفة للمسلمين، قالت:

«شدّ الملوك رحالهم حجاً
إليه طائفين مقصرين
ودالقين رغاث شهوتهم
على سرر مذهبة
وأفخاذ مزلزلة
عراة أو ببزّات مقصبة
ويسعى حولهم غلمانهم
وقيانهم أبداً كأنهم رفوف
من فراشات إلى الآفاق عارجة
ورافعة لمولاها فروض ولائها قسراً
وكأس الزنجبيل»[٨٣]

وتقول في وصف حظيّات عشتار:

«فيما أمازوناتها الأبكار
فوق العاديات الموريات
يضبحن، وقدحهن مدججات
في الليل جوف النخل»[٨٤]

وفي صورة المرأة المفارقة لصورة امرأة نوح وامرأة أبي لهب تقول:

وأجرّها من جيدها المسديّ للطوفان
علّ يديْ أبي لهب
مفارقتان أزمنتي»[٨٥]

وفي شعر ريم تعبيرات دهرية، بدئية، سحرية، مليئة بألفاظ التعاويذ والطلاسم والرقى، فالأرض: أنثى السماء، وأنثى الحلم، وأنثى الوعل، واللحن مجوسي، وكل شيء من حولها خرافي: القمر، والعرس، والحلم، والطلق، والمزن، والوحش، والزمان يتحول من زمان وصل إلى زمان رمل، ومن زمان أندلس إلى زمان أوسلو.

ولغة ريم كلغة الصوفيين مكثفة، غامضة، تتعذر ترجمتها، لأنها توحي أكثر مما تعني، وتشير أكثر مما تقول، وكأنها لا تريد القول، لأنها تجد نفسها في مواجهة ما لا نستطيع قوله، فتكتفي بملامسة المشاعر، ذلك أنه. «عندما تتسع الرؤيا تضيق العبارة».

وقد كررت استخدام عدد من الرموز، وأعادت ترجيعها في سياقات مختلفة، اكتسب كل رمز منها طاقته التعبيرية، ودلالته الرمزية من خلال موقعه، والتركيب الذي تضمّنه، فمن رموزها المحورية التي تكرر استخدامها، الوعل الذي كان يرد باسمه الآخر (الأيّل) ، وهو من الحيوانات الأولية التي كان لها حضور في حياة الإنسان القديم ودينه وفكره، فورد رمزاً للألوهة والذكورة، وللطفل الفلسطيني، والثائر، والمقاوم، والقائد (أبي عمار[٨٦]، ودلّت به ومن خلاله على كنعانية فلسطين [٨٧] .

ومن هذه الرموز الغزالة التي رمزت بها إلى الأنوثة المطلقة مقابل الوعل رمز الذكورة، فجاءت رمزاً للذات الإلهية، والحقيقة، والشمس، والمرأة بعامة والشاعرة بخاصة، والأرض وفلسطين والثورة [٨٨].

ومنها الحمامة التي رمزت بها إلى السلام، والأنثى المعشوقة، والروح، وعشتار [٨٩]، وهناك رموز أخرى كثيرة استخدمتها الشاعرة بدلالات متنوعة وأخرى محدودة، منها: العصافير والفراشة والذئبة، والثدي، والبرق، والرعد، والعنقاء. وما يلفت النظر في الرمز عند ريم هذا الكم الهائل من أسماء الكواكب والبروج التي وظفتها بدلالات عديدة تنم عن معرفتها الدقيقة بها وكأنها من علماء الفلك أو كأنها كائن فضائي يسبح ما بين النجوم[٩٠].

كما أنها تجاوزت طريقة الصوفيين في الرمز إلى ما يعرف بالترميز الأليغوري، حين تأخذ الرمز الأسطوري، وتبنى عليه أسطورتها الخاصة بها، التي تستمد أصولها وعناصرها من الواقع المعيش، ثم ترفعها إلى مرتبة طقسية سامية فتجعلها «أسطورة مستقلة لها ملامحها الغرائبية والفنتازية» [٩١] ، فحينما أرادت تصوير المرأة المعاصرة التي يشد لها الرجال الرحال، استكنهت تيمة عناة وأسقطتها على هذه المرأة، تقول:

«وعناة في محرابها الزبديّ
تجري نشرها مسكاً وكافوراً
لكل العارجين إلى منازلها
وكل التائهين بدربها
والرب يصهل فوقها أبداً
وأوقيانوس يرمي
بين جنبيها جداولهُ
ويمنحها طهارته
وآيات البقول» [٩٢]

وفي لغة ريم يظهر الحس الصوفي بوحدة الوجود، من خلال التوحيد بين المتناقضات، والجمع بين المتقابلات، بتشوّف الباطن، ورؤية الوجدان، فتضعنا من خلال حديثها عن تناقضات ذاتها في حضرة وجود يدهشنا، ويقارب كينونة الوجود القائمة على هذه الثنائيات فتقول:

«متأرجح ما بين نار الحيْن والأيْن
وبين البوح والكتمان
بين السر والإعلان
يهدل طائري
وكأن كأس الموت
غاياتي وقصدي
في كل لمع صبابة
وصل وهجران
وإقصاء وإدناء
وأهلاك وإحياء
ومنع»[٩٣]

ونجد معجم ريم الشعري يتراءى في المعجم الصوفي ويغرف منه، وتشيع فيه ألفاظ القرآن الكريم مثل: التهليل والتسبيح والترتيل، والتقديس، والقيام والقعود، والمصطلحات الفلسفية: كالحلول، والاتحاد، والإشراق، والتجلّي، والحدس، ومفردات التصوف في الحب والعشق: كالهوى والجوى، والوجد والصب، والصبابة، والتباريح، وفي الجمال كالحسن والبهاء، وفي الخمرة: كالمدام والنديم، والدنان، والكؤوس، والصبوح والمشعشعة، والألفاظ الباطنية: كالخوافق والحشا، والحشاشة، والفؤاد، والضلوع، والكتم، واللواعج، وغيرها.

**ب. الموسيقى:**

يرجع اهتمام الصوفي والشاعر بالموسيقى إلى البدايات الأولى حين كانت جزءاً أصيلاً من الدين والفن على حد سواء، وكما أولى الشاعر العربي الموسيقى أهمية خاصة، حين جعل شعره إنشاداً، وجعل الغناء له مضماراً، كان الصوفي أكثر المسلمين حباً لها، وعكوفاً عليها، فاهتم بـ (السماع) واعتبره أحد أركان التصوف العشرة التي تبدأ بالتوحيد [٩٤]. ورأى أن «كل ذي روح يستطيب الصوت الطيب، لأنه من جنس الروح روحاني» [٩٥] يحرك وجده، ويسيطر

على نفسه، ويجعله في شبه غيبوبة، وقد جعل الصوفيون للسماع أحوالاً وأنواعاً حسب طبقاتهم ومراتبهم، كما جعلوا له مجالس تآلفت فيها فنون الرقص والشعر والموسيقى، ولشدة عنايتهم به كانوا يتواجدون على الشعر أكثر من تواجدهم على القرآن الكريم، وقد علل الغزالي ذلك وعزاه إلى وجوه سبعة يتعلق معظمها بموسيقية الشعر وغنائه [٩٦].

وسأقصر حديثي على بعض الظواهر الموسيقية التي اعتمدت عليها ريم للإيحاء بالمعنى كما اعتمد عليها الصوفي في حلقات ذكره، منها ما سبق الحديث عنه كالمناجاة والتضرّع والابتهال، ليس بما تدل عليه من عواطف شفافة ونجوى داخلية، وإنما باعتبارها أيضاً إيقاعات موسيقية متسقة توصلها إلى النشوة والاستغراق في الجمال.

فترجيع أسلوب النداء الذي أكثرت منه في بداية المقاطع الشعرية، وترجيع كلمات بعينها، لم يكن من باب التكرار، بقدر ما كان رقى وتعاويذ إيقاعية تدل على تناغم الروح مع الموضوع، واستخدام بعض العبارات والجمل بضرب لازب، وكقاعدة لازمة كما في قولها: «إني أرى مالا يرى» في قصيدة فلسطينية، و «وتر الهديل سبى الخيول» في قصيدة قمر على يعبد، و «يا زمان الوصل» في قصيدة ما تيسر من سورة الطفل الفلسطيني، و «قمر، قمر» في قصيدة قمر التحول والقرار، وما يتبع هذه العبارات من هزة نفسية، ورجفة داخلية، ومعان شعورية، يذكرنا بلازمة (الله حي) التي تلهج بها أفئدة الدراويش وألسنتهم في حلقات ذكرهم، وها هي تشير صراحة إلى هذه اللازمة الصوفية وترددها في أوج نشوتها فتقول:

«**فأهتف مرة أخرى**
**الله حيّ على الصلاة**
**بلغ المتيمّ بالشهادة مبتغاه**» [٩٧]

تختزل ريم من خلال هذه الابيات، ومن خلال تضمينها عبارة (حي على الصلاة) ايقاع الصوفيين واستغراقهم في نشوتهم، فتبدأ بالهتاف المتكرر الذي يدل على الصخب والحركة، وتنتهي بالهمود والسكون الذي يمثله تكرار حرف الهاء الجوفي النابع من أعماق الذات في (الصلاة) و (مبتغاه) واصلة ذلك كله بحرف التاء الرقيق، لتشير الى حالة الشهادة وتحولاتها.

فالموسيقى عند ريم ليست نغماً وايقاعاً وحسب، وانما هي –كما عند الصوفيين– مرتبطة بالمعنى أشد الارتباط، تعزف شعرها على أنغام دقات قلبها، في بناء سيمفوني يعلو ويهبط، يشتد ويهدأ، يتنوع ويتلون معانقا ايقاع تجربتها.

ولننظر إلى هذه الاحتفالية الموسيقية التي فجرتها نشوة الذكرى في نفس الشاعرة، وإلى موسيقى الإشراق التي حققها، وإلى التفاوت في النغم واللحن في قولها:

«والحـــلـــم يـــأخـــذني
فـأبـحـث عـن "بنانيري"
وعن شبابة كم رافقتني في مشاويري
وعن شبرية هدلت على جنبي طويلاً
إنـهـا الـذكـرى تـفـجّـرني
وتـأخـذني إلى "طابون" أمّـي
يا جحيم الأرض في أثوابها صلّ وغنّ
ولـتـجـب يـا "فـخّـي"
المـنـصـوب مـا بـين الحشائش
لـلـبـلابـل والحَـجـلْ»[٩٨]

وكأن الشاعرة خرجت من بين الحروف والكلمات ترقص للذكريات، وتترنح لها، تتمايل كالصوفي مع حروف المدّ في (بنانيري) ومشاويري، وتهتز مثله وتنتفض وتصرخ حينما تصل إلى أوج النشوة من خلال سكون الوقف في ولتجبْ، والحجلْ.

وتستحضر الشاعرة مجالس الصوفيين بما فيها من أدوات موسيقية، وخمر رمزية، ورقص وغناء، لتصف حالها فتقول:

«ما بين زق الخمر والعيدان مهتزاً
تـهـنّـدني عـلـى أفـخـاذهـا
شـمـس الـشـمـال»[٩٩]

كما ترسم مشهداً تفصيلياً لحلقة ذكر في مجلس صوفي، ترصد بعينها الثاقبة كل جوانبه في معرض وصف سمو روحها وعروجها إلى السماء، فتقول:

«ودوي قـرع الـزار
أنـات المـهـابـيـش الـزهـومـة
واغتلام الروح في جسدي يمجدّني
فـأضـرب خـيـمـتـي
بـإزاء عـرشـ الله
والـنـامـوس يـنـذرني
وأسـراب المشـايـخ والمـلائـك
في الـفـضـاء يـحـلّـقـون

**ويرقصون على تراتيل**
**البنفسج والحنين**
**وعلى صدورهم مدلاة مسابحهم**
**ومن حبق وكافور عمائمهم**
**وضوء الفجر يقطر من ملامحهم**
**ومسكهم على الوديان سال»**[١٠٠]

فنرى المشايخ وهم يسمون ويحلقون ويشتبكون مع الملائكة في حلقات الذكر، والمسابح مدلاة على صدورهم، يرقصون رقصة الزار المشهورة، فيتحد الكون أرضاً وسماء، وتسري فيه أنغام المهابيش، ودقات الطبول وضربات الدفوف، ويضمّخ بروائح المسك والحبق والكافور.

### ت. الصورة الشعرية:

اعتمد الصوفي على الخيال اعتماداً كبيراً في فلسفته وشعره، فهو وسيلته الوحيدة في توحده وكشفه، إنه سر أسرار الخالق الذي وضعه في خلقه كما ذهب ابن عربي حين قال: «ليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال، فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي، فهو أعظم شعائر الله على الله، وذلك أن الخيال وإن كان من الطبيعة، له سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من القدرة الإلهية» [١٠١].

وبالخيال وصلت ريم الماضي بالحاضر، والأرض بالسماء، وعلى جناحيه طافت العالم واتصلت بالعوالم، واكتشفت الأسرار، به شرقّت وغربّت، اتجهت شمالاً وجنوباً، بحثت عن المجهول/ الأصل/ الحلم، وغاصت في أعماق التجربة، به انطلقت من خلوتها، فاتحدت بالأرض وتوحدت مع المحبوب، وبه أعادت ما فات من الذكريات، واستشرفت ما هو آت. من خلال تصوير فني أخاذ رأيناه في الامثلة السابقة. وعلى طريقة الصوفيين، تعتمد ريم في صورها الفنية على الوجدان، فتسبغها بأعماقه، وتلونها بألوانه، تبتعد عن السطحي المألوف، والتصوير المكرور، وتنفذ إلى الباطني، تدغمه في المرئي، تسخر الحسي ليتماهي في المعنوي، انها تتجاوز الوصف لتصل الى مرحلة الكشف، لننظر اليها وهي تصور حنينها الى مدرج طفولتها قريتها، (عراق سويدان) وهي تقول:

**«والروح تحرثني بنابيها الأصوليين**
**غادية وصادية الى أصولها الأولى**

**ونـار البعث تـشرق مـن ضلوعي**
**تنتشي بالنور غابات الفوانيس**
**الـعـتـيـقـة والحـــــقـــــول»**[١٠٢]

حيث الروح تحرث، لها نابان، وهي غادية وصادية، وحيث النار تشرق من الضلوع، والغابات تنتشي بالنور. ولقد دفعها تبصرها في الأشياء، ورؤيتها المرئيات من داخل نفسها، وتأملها واستبطانها أن حولتها الى خطرات شعورية، محملة بالقيم الدلالية المتزايدة، ف «قوافل الأرواح عارجة» [١٠٣] و «النحل في بدني يغير ويرتع» [١٠٤] و «هذا تفير دمى كتنين هوائي يراقص هيدباء المسك والكافور» [١٠٥] و «في الليل يجرفني هياج الروح»[١٠٦] .

ونلاحظ ارتفاع درجة لا معقولية التركيب في صورها، اذ تخرج رؤاها من انكسار تعبيراتها وتشظيها، وخروجها عن السياق الواقعي، للتعبير عن حلم الشاعرة، فتعددت مظاهر الانحراف الاسنادي وآليات الترميز، فالكون مصيدة [١٠٧] وسدرة الزقوم متبرجة[١٠٨] والمعبد على فنن الفؤاد [١٠٩]، والخمر عبقري [١١٠] اوالوطن ببطن الحوت [١١١] والارض انثى السماء تترمل [١١٢] والثديان زلزالان [١١٣] والموت كامل الاوصاف [١١٤] .

ولقد تأثرت ريم بالرؤية الصوفية في بناء صورتها الشعرية، حتى في القصائد التي تبدو بعيدة عن الأجواء الصوفية، فمالت إلى الصور الاستعارية التي تفيد العينية وتجسّد مبدأ الحلول، وألّفت بين الأشياء ومزجتها ببعضها بعضاً، وصورت الواقع برؤية صوفية تنفر من الجسد وتلهث وراء الروح، تقول:

**«فـأعـبر ضفتي الأخـــرى إليك**
**عـرائـس الأشـــواق كـالأطـواد**
**تنشرني وتطويني على اكتافها**
**الـــــســـــــكـــــرى**
**فأحفر بالوريد على حشيش الموج**
**أقـمـاراً وأشـعـاراً وأزهـــاراً»**[١١٥]

واتساع الخيال، وعمق الرؤيا، دفعا ريم إلى تجاوز المواضعات التقليدية في بناء الصورة الشعرية، فلجأت في معظم شعرها إلى رسم الصورة/ المشهد، التي تقوم على

شذرات تصويرية يتراكم بعضها فوق بعض فتكوّن من خلالها صورة كلية ومشهداً عريضاً يستوعب دفقها الشعري وثورتها العاطفية تقول:

«كالكاهن الوثنيّ
أخفي الشمس في لحمي وأوردتي
وتحت الجلد أنشر كوكب الراعي
ورامحه يعربد في الحشا
ومطوقاً بعساكر القطبين
رأس الغول يعلكني
وبرج الحوت يبتلع المجرة
والكون كل الكون
مصيدة معولمة لراسي»[١١٦]

هكذا الشعر إذن عند ريم وثيق الصلة بالتجربة الصوفية، إنه وجد واستبطان، رؤيا وكشف، انفتاح على النهائي وبحث عن المطلق، تحليق في فضاء الروح، وانتصار للقلب على العقل، في بناء محكم متدامج الاجزاء.

## الهوامش:

١. هدارة، محمد مصطفى: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص١٠٧.

٢. E. G. Browne, A year amongst the Persians (London 1955, p 136)

٣. حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩، ص٨

٤. ولسون، كولن: الشعر والصوفية، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٢، ص ٣٠١.

٥. نصر، عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية، ط١، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ١٩٧٨، ص٥٠٨.

٦. هدارة، محمد مصطفى، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص١٠٨.

٧. ورد في دليل الكاتب الفلسطيني أنها من مواليد ١٩٥٥، وهذا ليس دقيقاً لأنها أنهت المرحلة الثانوية سنة ١٩٦٧، وسافرت قبل الاحتلال للدراسة في مصر، (أنظر دليل الكاتب الفلسطيني: عصام الديك ومالك الريماوي، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، ٢٠٠١) .

٨. سُليطين، وفيق: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، ط١، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٢١.

٩. ابن خلدون: المقدمة، ط٥، دار القلم، بيروت، ١٩٨٤، ص٤٩٦.

١٠. في تقديمه لها على غلاف ديوانها الثاني (صلوات للعشق) ، ط١، منشورات مركز أوغاريت، القدس، ١٩٩٩.

١١. الخليلي، علي: الشعر على مهل المتذوق بوعيه النقدي، مركز الإعلام الفلسطيني على الانترنت موقع: www.alestine-pm.com

١٢. صلوات للعشق، الغلاف.

١٣. عيسى، راشد: الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٦، ص١٠٠.

١٤. المرجع السابق، ص٩٧.

١٥. أبو زيد، نصر: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١، ص١٥٠.

١٦. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ت، (جلي)

١٧. أبو زيد، نصر: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، ص١٥٠.

١٨. انظر المرجع السابق، ص١٥٠ + ١٥١.

١٩. روابنية، طاهر: سيميائيات التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، العدد ٣، المجلد ٣٥، سنة ٢٠٠٧، ص٢٧٦.

٢٠. فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص٨٥.

٢١. قطوس، بسام: سيمياء العنوان، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١، ص٦١.

٢٢. الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥، ص٢٦٣.

٢٣. صلوات للعشق، ص٣.

٢٤. من تجليات حورية البحور السبعة، ص٥٣.

٢٥. المصدر السابق، ص١٠٢.

٢٦. أدونيس، على أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص٢٣٥.

٢٧. يقول ابن عربي في مشاهدة الحق: «لا يشاهد مجرداً عن المواد أبداً، لأنه بالذات غني عن العالمين، فإذا كان المرسع المرآه من هذه الوجهة ممتنعاً، ولم يكن الشهود إلا في مادة، فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله» فصوص الحكم، محيي الدين بن عربي، بشرح الكاشاني وبالي، البابي الحلبي، ١٩٦٦، ص٣٣٣.

٢٨. عيسى، راشد: الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر، ص٩٨.

٢٩. صلوات للعشق، ص٧.

٣٠. المصدر السابق، ص٣٩.

٣١. المصدر السابق، ص٤٢.

٣٢. المصدر السابق، ص٣.

٣٣. المصدر السابق، ص٣٥.

٣٤. المصدر السابق، ص٤١.

٣٥. المصدر السابق، ص٤٠.

٣٦. المصدر السابق، ص٥.

٣٧. المصدر السابق، ص٨.

٣٨. المصدر السابق، ص٩.

٣٩. صلوات للعشق، ص١٩.

٤٠. المصدر السابق، ص١٧.

٤١. المصدر السابق، ص١٤.

٤٢. المصدر السابق، ص٤٨، وأنظر الصفحات: ٢٨، ٢٩، ٤٣، ٤٩، ٥٠، ٥٥، ٧٤.

٤٣. صلوات للعشق، ص١٤.

٤٤. المصدر السابق، ص٢٣.

٤٥. المصدر السابق، ص١٣.

٤٦. المصدر السابق، ص١٢.

٤٧. المصدر السابق، ص٣٤.

٤٨. صلوات للعشق، ص٥٩.

٤٩. المصدر السابق، ص١٧– ١٨.

٥٠. صلوات للعشق، ص٣٠– ٣١.

٥١. المصدر السابق، ص١٩.

٥٢. من تجليات حورية البحور السبعة، ص١١٢.

٥٣. المصدر السابق، ص٩٨ + ٩٩.

٥٤. من تجليات حورية البحور السبعة، ص٩٦.

٥٥. المصدر السابق، ص١١٨.

٥٦. المصدر السابق، ص٦٦.

٥٧. من تجليات حورية البحور السبعة، ص ٣١+ ٣٢.

٥٨. صلوات للعشق، ص٦٢.

٥٩. صلوات للعشق، ص٦٣.

٦٠. ارتبطت العزى بفصل الشتاء عند العرب في قول كبير كهانهم عمرو بن لحي: «إن ربكم يشتي بالعزى لحر تهامة»، أنظر لسان العرب (عزز) .

٦١. صلوات للعشق، ص٤٠.

٦٢. المصدر السابق، ص٥٢+ ٥٣.

٦٣. المصدر السابق، ص٦١.

٦٤. من تجليات حورية البحور السبعة، ص١٠١.

٦٥. المصدر السابق، ص٢٨.

٦٦. صلوات للعشق، ص٥٣.

٦٧. صلوات للعشق، ص٦٢.

٦٨. من تجليات حورية البحور السبعة، ص١٣، وأنظر ص٨٨.

٦٩. المصدر السابق، ص٧٠.

٧٠. المصدر السابق، ص٩٨.

٧١. المصدر السابق، ص٧٤، وأنظر ص٨٥، ص٩١.

٧٢. من تجليات حورية البحور السبعة، ص١٢٧.

٧٣. المصدر السابق، ص١٠١.

٧٤. صلوات للعشق، ص٦٤.

٧٥. من تجليات حورية البحور السبعة، ص١٢٢.

٧٦. صلوات للعشق، ص٣٠.

٧٧. نصر، عاطف جوده: الرمز الشعري عند الصوفية، ص٤٢٥.

٧٨. من امثلة ذلك قول الحلّاج:

وإنــه لَمَــعَ الخلـق الـذيـن لهم في
الميـم والـعـين والتقديس معناه

ديوانه، تحقيق سعد الضناوي، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨، ص٧٣.

٧٩. صلوات للعشق، ص٦١.

٨٠. المصدر السابق، ص٣٤، وأنظر قولها ص٤٩: **الله** باللاهوت والناسوت يرميني ويحرقني بلحظ العين والميم المطلسمتين»

٨١. صلوات للعشق، الصفحات: ٣، ٧، ٥٤.

٨٢. من تجليات حورية البحور السبعة، ص١١٥.

٨٣. المصدر السابق، ص١٢٨ + ١٢٩.

٨٤. صلوات للعشق، ص٢٥.

٨٥. المصدر السابق، ص٥٧.

٨٦. أنظر: من حورية البحور السبعة، ص١٢٥.

٨٧. أنظر: صلوات للعشق، ص٤.

٨٨. أنظر على سبيل المثال: من تجليات حورية البحور السبعة، الصفحات: ٢٣، ٣٤، ٤٣، ٤٩- ٥٠، ٨٩، وصلوات للعشق، الصفحات: ٦، ٣٠، ٦٦.

٨٩. أنظر: من تجليات حورية البحور السبعة، ص٤٧، ص٩٩، وصلوات للعشق، الصفحات: ١٥، ١٦، ٢٥، ٢٨، ٣٧.

٩٠. ذكرت المجرة، والشمس، والقمر، والجدي، والشعري، والنيرين، والزهرة، والمريخ، والجواري الكنس والخنس، والثريا، والمشتري، وزحل، والسماك، والتبان، وسهيل، والحوت، وبنات نعش.

٩١. تامر، فاضل: الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث، ضمن كتاب: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عما، ص٧٩.

٩٢. صلوات للعشق، ص٢٤+٢٥، وأنظر استحضار تيمة عشتار ص٢٩- ٣١.

٩٣. صلوات للعشق، ص٦٠، وأنظر من تجليات حورية البحور السبعة ص٦٩.

٩٤. القشيري: الرسالة، مطبعة صبيح، القاهرة، ١٩٤٨، ص١٥٤.

٩٥. الطوسي، السراج: اللمع، نشره نيكلسون سنة ١٩١٤، ص٢٧٨.

٩٦. الغزالي: إحياء علوم الدين، المطبعة الميمنية، ١٣٢٢هـ ٢/ ٢٨٥- ٢٨٦.

٩٧. من تجليات حورية البحور السبعة، ص١٠٨.

٩٨. من تجليات حورية البحور السبعة، ص٥٤ + ٥٥.

٩٩. صلوات للعشق، ص٤١.

١٠٠. صلوات للعشق، ص٥٥ + ٥٦.

١٠١. الفتوحات المكية ٣/ ٥٠٨.

١٠٢. صلوات للعشق، ص٥٥.

١٠٣. صلوات للعشق، ص٤٨.

١٠٤. صلوات للعشق، ص٤٥.

١٠٥. صلوات للعشق، ص٢٩.

١٠٦. من تجليات حورية البحور السبعة، ص١٠١.

١٠٧. صلوات للعشق، ص٤٤.

١٠٨. صلوات للعشق، ص٧٤.

١٠٩. صلوات للعشق، ص٣٠.

١١٠. صلوات للعشق، ص٣٥.

١١١. من تجليات حورية البحور السبعة، ص٩٠.

١١٢. المصدر السابق والصفحة السابقة.

١١٣. المصدر السابق، ص١١٢.

١١٤. من تجليات حورية البحور السبعة، ص٩٠.

١١٥. صلوات للعشق، ص٥٧.

١١٦. صلوات للعشق، ص٤٤.

## المصادر والمراجع:


١. أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

٢. تامر، فاضل : الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث، ضمن كتاب: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ١٩٩٥.

٣. حرب، ريم:

- صلوات للعشق، ط١، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، القدس، ١٩٩٩.
- من تجليات حورية البحور السبعةن ط١، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٨.

٤. الحلاج: ديوانه، تحقيق: سعد الضناوي، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨.

٥. ابن خلدون: المقدمة، ط٥، دار القلم، بيروت، ١٩٨٤.

٦. الخليلي، علي: الشعر على مهل المتذوق بوعيه النقدي، مركز الإعلام الفلسطيني، الموقع على الانترنت: www.palestine- pmc.com

٧. الديك، عصام، ومالك الريماوي: دليل الكاتب الفلسطيني، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، ٢٠٠١.

٨. روابنية، طاهر: سيميائيات التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، العدد ٣، المجلد ٣٥، سنة ٢٠٠٧.

٩. ابو زيد، نصر: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١.

١٠. سليطين، وفيق: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، ط١، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٥.

١١. الطوسي، السراج: اللمع، نشرة نيكلسون، سنة ١٩١٤م.

١٢. عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩.

١٣. ابن عربي، محي الدين: الفتوحات المكية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.

١٤. فصوص الحكم، بشرح الكاشاني وبالي، مطبعة البابي الحلبي، ١٩٦٦.

١٥. عيسى، راشد: الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٦.

١٦. الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥.

١٧. الغزالي، محمد بن محمد: إحياء علوم الدين، المطبعة الميمنية، ١٣٢٢هـ.

١٨. فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨.

١٩. القشيري، أبو القاسم : الرسالة القشيرية، مطبعة صبيح، القاهرة، ١٩٤٨.

٢٠. قطوس، بسام: سيمياء العنوان، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١

٢١. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ت

٢٢. نصر، عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية، ط١، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ١٩٧٨.

٢٣. هدارة، محمد مصطفى: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١.

٢٤. ولسون، كولن: الشعر والصوفية، ترجمة: عمر الديراوي أبو حجلة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٢.

٢٥. E. G. Browne, A year amongst the Persian (London 1955) .