الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

شعرية الحضور الصوفي في مقام البوح عند عبد الله العشي

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية

ضمن مشروع "الشّعريّة العربيّة بين التراث والحداثة"

إعداد الطّالبة:

لعرشي ربيعة

إشراف الأستاذ الدكتور:

د. أحمد بوزيان

أعضاء لجنة المناقشة

د. حنجار غانم	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تيارت	رئيسا
د. بوزيان أحمد	أستاذ محاضر(أ)	جامعة تيارت	مشرفا ومقررا
د. داود محمد	أستاذ محاضر(ب)	جامعة تيارت	عضوا مناقشا
د. معراجي عمر	أستاذ محاضر(ب)	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
د. بولخراص محمد	أستاذ محاضر(ب)	جامعة تيارت	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة

1432 -1433هـ / 2011- 2012م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على الرسول الكريم ومن ولاه إلى يوم الدين، محمد صلى الله عليه وسلّم، وعلى آله الأطهار وصحبه الأخيار، أما بعد:

إنّ التصوّف تجربة العمق منها إشراق معرفي ذوقي يلقي بأفيائه على السلوك تعبيرا حركيا، وعلى اللغة تعبيرا جماليا، وهنا تبرز أهمية اللغة لا بوصفها ناقلا للأفكار وحسب، وإنما بوصفها منظومة تهيكل التواصل الإنساني، وتؤطره وفقا لقوانينها، ومن ثم يصوغ نفسه منها وبها، فالشعر الصوفي هو شعر معاناة وخيال يرفض الكثرة بينما يعيشها مثلما يرفض الفردية ويعيشها، هو شعر من الذات نحو متلق يقع في أفق انتظاره.

والشعر ذو المنحى الصوفي يظل في حالة من التجدد هذا يكسبه الفرادة، ويحفز البحث للقبض على مفاصل الشعرية فيه، بينما ينأى بقدر ما هو قريب، فهو شعر الإنسان بامتياز، وهو بذلك يحدث إشكالا على مستوى الوعي في أنه يقيّم اللغة والدلالة، ويعجز أحيانا المتلقي عن قبض محتوى الشعر الصوفي بقدر ما يعجز عن معايشته، على الرغم من نسقية صوره وانبنائها، فاللغة الصوفية لغة موحية لمّاحة، منطلقة أبدا باتجاه متجدد محتمل الدلالات لذا يقدم معنى التجربة نفسها، والحال التي يعيشها الصوفي تكاد تكون هي حالة الشاعر نفسها، إذ يكون الكشف فهي لغة كشفية فوق الحواس لا تدرك إلا بعين القلب، والذوق محل القلب، والتقلب الدائم التجدد، لغة حبلى بالتضمينات التي تعبر من القيم الذاتية.

إنّ اللغة بكل ما تشتمل عليه من ألفاظ وصيغ وتراكيب ومعان ثابتة وكائنة قائمة أو ممكنة أو محتملة أو غير محتملة هي الأداة التي يبرز بها الشاعر ما يكتنفه، ويستشعره ويتنبّأ به*، فهي بالنسبة له "بنية العالم الخارجي بأجمعه أو مرآة هذا العالم"، لذلك هو دائم البحث عما يُمكّنه من جعل العالم متسعا، مستوعبا لعالمه الداخلي الخاص متوافقا معه،

*- ارتبط معنى الشاعر بمعنى النبوءة في التفكير القديم سواء عند اليونان أو عند الرومان أو عند العرب الجاهليين.

موازيا له في عمقه وامتداده، مجسدا لكل حقائقه، معبرا عنه بطريقة الشاعر التي ينأى فيها عن المواصفات والإكراهات.

لقد قام الخطاب الصوفي على ما يسمى بالتيمات الصوفية في الخطاب الشعري مثل: تيمة الغربة أو تيمة الخمر أو الغزل، وهي من باب الأسلبة لا غير.

وهناك تيمة التجلي الصوفي وإشراقاته على الروح، وتكاد تكون تيمة الحضور**، هي المعادل الموضوعي لجماليات الغياب، ومرآتها العاكسة، ولذلك اخترت مسألة الحضور الصوفي أو "شعرية الحضور الصوفي في مقام البوح عند عبد الله العشي"*. وقد اخترت مسألة الحضور الصوفي كمقاربة لجمالية شعرية الخطاب الممتلئ بمعاني التصوف ممثلا في تجلّيه الغياب والأسرار، والكتمان، والصمت التي هي سيمياء شعرية الحضور.

إذا كان شعر عبد الله العشي يتماهى مع الخطاب الصوفي في كثير من مفرداته، فهل يمكن تجسيد شعرية الحضور الصوفي في خطابه الشعري؟ هل تجربة عبد الله العشي تجربة صوفية معاشة، ورؤيا، ومعاناة من قبيل المعايشة الروحانية والمعاناة الصوفية؟ أم هذا من قبيل المعايشة الوجدانية ومن باب الأسلبة كما يذهب إليه صلاح فضل؟ أم أنها من باب تشاكل التجربتين الشعرية والصوفية في نقاط التلاقي وتظافر المعاني ليس إلا؟

وعلى أساس هذا الإشكال قمت بتقسيم هذه المذكرة المتواضعة إلى مدخل وفصلين، أحاول في كل فصل الإجابة عن تساؤل.

**- عالم الغيب: الغياب. عالم الشهادة: الحضور.

*-عبد الله العشّي: هو أستاذ محاضر بجامعة باتنة، متحصّل على شهادة دكتوراه الدولة في الأدب العربي إلى جانب قول الشعر وممارسة النقد الأدبي، إذ صدر له لحدّ الآن: "زحام الخطابات " دراسة نقدية، منشورات دار الأمل، تيزي وزو 2006م، "مقام البوح" (شعر)، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة 2007م، يطوف بالأسماء (شعر)، منشورات رابطة أهل القلم، سطيف 2009م، أسئلة الشعرية،بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر والدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان 2009. كما صدر كتاب حول تجربته الشعرية، من تأليف مجموعة من المؤلفين، بعنوان: عبد الله العشّي العارف بالشعر، شاعر العرفان، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، 2008.

المدخل: الذي وسمته بـــ: "**حضور الشعر (العذري) في الخطاب الصوفي**".

أما الفصل الأول فوسمته بـــ: "**بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية**"، ناقشت فيه إشكال امتناع وضع تعريف للتصوف أو للتجربة الصوفية، ثم عرجت على ذكر العلاقة التي تجمع التجربة الصوفية بالسريالية والرمزية، أما المنحى الثالث فتمثل في إشكالية اللغة الصوفية باعتبارها محور الخطاب الصوفي، وكيف تجلى حضور هذا المعنى في التجربة الشعرية المعاصرة.

أما الفصل الثاني فكان معنونا بـــ "**تمظهرات الحضور الصوفي**" تعرضت فيه في بداية الأمر إلى مفهوم المكان جماليا، وعلاقة الشاعر بالمكان المألوف، وماله من أثر في سيرورة شعره وإبداعه، ثم ذهبت لتقديم مفاهيم عن الزمان*، كجمالية من جماليات الحضور الصوفي للولوج إلى إشكال "مفهوم الرؤيا" بالمنظور الغربي والعربي، وبالمفهوم الصوفي. وختمت الفصل بإشكال "**اللغة الشعرية في ديوان مقام البوح**"، بداية من العنوان الذي يعد مدخلا إلى بنية النص، ومرورا إلى شرح المقولات وترصد المعاني الصوفية.

أما منهج البحث فإني رأيت أنه من الأنسب أن أتبنى المنهج الأسلوبي لخصوصية الطرح الملائم لهذه الدراسة، خصوصا وأننا نبحث عن الطرائق الأسلوبية التي يتحقق بها الحضور الشعري. ثم إنّ الظاهرة الشّعرية في أبسط مفاهيمها هي ظاهرة أسلوبية في الأساس، دون أن يمنعنا ذلك من القراءة التأويلية أحيانا بما يقتضيه المقام أو الرؤية الجمالية التي تستدعي تذوق الصورة.

أما مراجع البحث فلم أجد صعوبة في العثور عليها، باعتبار موضوع التصوّف موضوعا متناولا بكثرة من طرف الباحثين، غير أنّي وجدت صعوبة في التعامل مع الخطاب الصوفي، التي تنطلق من المعرفة الصوفية التي هي بعيدة عن منالي في تعقدها وتشبعها، فهي عويصة على المتخصص فضلا عن طالبة مبتدئة مازالت في أول طريق

*- الزمان بمفهومه الفلسفي أو المنطقي يختلف عن الزمان بمفهومه الصوفي أو الشعري.

البحث، هذا ما صعّب ترصّد مناحي التناص الصوفي والشعري خصوصا وأنّ العالمين (التصوّف والشعر) عالمان متداخلان وإن بدا كل منهما مختلفا عن الآخر.

وقد اعتمدت على مصادر في التصوّف كـــ"الرسالة القشيرية" للقشيري و"اللّمع" للطوسي، و"شفاء السائل في تهذيب المسائل"، لابن خلدون، و"الفتوحات المكية" لابن عربي، هذا إلى جانب اعتمادي على كتاب أدونيس: "الصوفية والسريالية"، وديوان "مقام البوح" لشاعرنا عبد الله العشي الذي يعتبر أساس هذه الدراسة، باعتباره المدوّنة التي يعتريها الإجراء.

ومن باب إرجاع الفضل لأهله، أتقدّم بالشكر للأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور: "أحمد بوزيان"، الذي شرّفني بالإشراف عليّ، وأفادني في البحث بتوجيهاته، وتصويباته المنهجية، ولكل من ساهم في السهر على وصولي لهذه المرحلة، أساتذتي الكرام.

وصلّي الله وسلّم على سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، والحمد لله ربّ العالمين.

الطالبة لعرشي ربيعة

تيارت في: 2012/07/31

مدخل

حضور الشعر (العذري)

في الخطاب الصوفي

لقد عُرّف الخطاب الصوفي بالمنغلق على نفسه، وذلك من خلال معظم متلقيه القائلين بغموضه، وصعوبة فهمه، وأصبح من المسلّمات إلا على دائرة من أهل الأذواق من الصوفية، أو من الباحثين الذين وقفوا على لغته، وتبيان مكنوناتها، لذلك قيل قراءة الخطاب الصوفي تحتاج إلى جملة من الشروط، إذ النص الصوفي ليس مكشوفا على المعنى فلا ينال بقراءة سطحية نمطية، بل يستدعي كفاءة تأويلية تضطلع بشروط إنتاج المعنى، الذي تشكّل وفق معرفة خاصة قلبية لا المعرفة العقلية.

مفهوم التصوّف:

التصوف نابع من الذات، في ذلك يقول النوري؛ وهو من متصوفة القرن الثالث هجري: «ليس التصوف رسما، ولا علما، ولكنه خلق، لأنه لو كان رسما لحصل بالمجاهدة، ولو كان علما لحصل بالتعليم، ولكنه تخلق بأخلاق الله»[1]، فهو هنا يربط مفهوم التصوّف بمفهوم آخر هو الأخلاق، فيجعل التصوف صفة حميدة مرتبطة بصفات الله، فالتصوّف معرفة إلهية نابعة من الإيمان، لأن الإيمان تخلّق بأخلاق الله وهذا معنى الصوفية.

ومن هنا فإنّ تجربة الصوفي هي: «تجربة ذوقية، تجربة عاطفية وانفعالية، وليست تجربة عقلية وليست تجربة نظريات فلسفية»[2].

وعليه: «من كل، ما سبق نقول إنّ المتصوفين هم الذين صفت أرواحهم، فالتصوف إذا مشتق من الصفاء لا من الصوف كما يدعي معظم المستشرقين...وهذا الصفاء لا يتحقق إلا إذا فنيت النفس جملة عن صفاتها ورغبتها وشهواتها»[3].

1- نقلا عن: محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1984م، ص: 199.

2- سامي خرطبيل، أسطورة الحلاج، دار ابن خلدون، بيروت، د.ط، 1979م، ص: 60.

3- محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي، ص: 200.

وقد عرفت الصوفية قديما بأنها حركة دينية مما أدى إلى توجيه نظر الدارسين إليها على أنها تمثل وثيقة تختصر جملة الآراء والمعتقدات الصوفية وهذا يوضح كما يقول أدونيس: «بؤس القراءة النقدية وبؤس فهمها ويوضح بعامة بؤس المستوى النظري المعرفي عند دارسي الثقافة العربية»[1]، وهكذا فإنّ مصطلح التصوف كغيره من المصطلحات قد طرأ على مدلوله تغيّر وهو نابع عن تغيير الزمان والمكان، وعن تغيير ثقافة وتكوين الصوفي، وهذه الثلاثة تبعده عن المعنى الأوّلي الذي وُضع له أصلا، وتنزاح دلالته إلى دلالة أخرى تكسبها البيئة الجديدة التي حلّ فيها، فقد كان التصوّف أول أمره في الحضارة العربية الإسلامية «يدل على الإيغال في الزهد، ثم صار يدل على موقف استثنائي فردي في البيئة الدينية، والروحية عامة، ومن ثم اكتسب صفة موقف خاص في المعرفة والوجود، وهكذا تدرّج مفهوم هذا المصطلح عبر مراحل تطوّر التصوّف، واكتسب اللفظ في العصر الحديث معاني جديدة»[2].

إنّ التجربة الشعرية الصوفية في عرف التراث العربي الإسلامي بخاصة هي مجموعة من التجليات الوجدانية المؤيدة بأطوار روحانية، يسلكها جملة من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزهد إلى مراحل تتدرج حتى تبلغ بهم مدارج السالكين الواصلين، وفي أثر ذلك تتداخل العناصر الآتية:

أ.الحب الإلهي.

ب. التغني بالذات الإلهية والفناء فيها.

ت. رؤية الجمال المطلق وتجليه في مظاهر الطبيعة والكون[3].

1- أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت-لبنان، ط01، 1992، ص: 15.

2- ناجي حسين جودة: المعرفة الصوفية (دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة)، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط01، 1992م، ص: 172.

3- عمر بوقرورة دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2004م، ص: 122.

وهي العناصر التي اجتمعت حولها تعريفات لا حصر لها ذكرها الأولون، ونجملها في قول معروف الكرخي (ت200هـ): «التصوف الأخذ بالحقائق، واليأس مما في أيدي الخلائق»[1]. وقد تطور المفهوم الاصطلاحي لهذه التجربة الصوفية حين أدخل الباحثون معظم صيغ الشعر الغارق في الوجدانية الرامزة، فقالوا عن شخصية الشاعر قيس: «بطابعها الجنوني إنما كانت خلقا صوفيا خالصا ورمزا للمحب»[2]. وقالوا: لعل عبارة (أنا ليلى) نشبه من قريب عبارة الحلاج (أنا الحق) وقد ذكر صاحب (اللمع) حيث قال كلاما منسوبا للشبلي وهو معدود من صوفية الطبقة الرابعة، وأنه كان يقول لنا في مجلسه «يا قوم هذا مجنون بني عامر كان إذا سئل عن ليلى يقول: أنا ليلى، فكان يغيب بليلى عن ليلى حتى يفنى بمشهد ليلى ويغيب عن كل معنى سوى ليلى، ويشهد الأشياء كلها بليلى...»[3].

ذهب مفصلو الصلة بين الشعر والتّصوّف إلى أنّ الشعراء الراثين الباكين لفقد أعزاء عليهم متصوفة[4]. فقد برزت تجربة الحب الإلهي في معظم نصوص الشعر الصوفي، وبذلك استطاع هذا الشعر أن يفيد من الشعر الغزلي عبر تمثله آداءاته الظاهرية وتقنياته التعبيرية، فأضفى عليه لونا مختلفا وأوجد منه أسلوبا خاصا به، فاحتل ضمير المتكلم- باعتباره شعر مناجاة وكشف- مركز الصدارة فيه، وأصبح ملمحا أسلوبيا، وإطارا معرفيا، يصلح كمدخل لقراءة الشعر الصوفي وفهم مساراته ومداراته. فقد اقترب الشعر الصوفي من السيرة الذاتية فبدا كنوع من الترجمة الشعرية، جسدت فيه الأنا مسالكها ومعارجها الصوفية، في سعيها الدؤوب وراء الكشف. وفي رغبتها الحالمة في الفناء بمحبوبتها والبقاء بها.

1- القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوّف، تح: أحمد عناية ومحمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، د.ط، 1425هـ/2005م، ص: 126.

2- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط03، 1983م، ص: 130.

3- أبو نصر السراج، اللمع في تاريخ التصوف، تح: عبد الحليم محمود، د.ط، 1380هـ، ص: 437.

4- زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج01، ص: 20.

فصار النص بذلك كاشفا عن ذات الأنا وحقيقتها، يعريها ويجليها لذاتها، فتدرك مالم تكن أدركته من قبل، وتعرف ما لم تكن عرفته من قبل، فتغدوا الكلمة النص مرآة تشهد فيها الأنا ذاتها.

لقد سجّل شعراء الصوفية تجربتهم شعرا، فتميزوا بها عن غيرهم تميز المجرب الخبير، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: السهروردي*، وابن الفارض** وابن عربي***.

التجربة الشعرية عند ابن عربي:

يعدّ ابن عربي صاحب تجربة في الحب الإلهي، وديوانه «ترجمان الأشواق» يعد شاهدا على أن تجربته الشعرية الصوفية، صدرت عن حب حقيقي لفتاة هي ابنة شيخه في مكة، وقد أنكر عليه فقهاء حلب ذلك، وذهبوا إلى أن الشيخ يتستّر لكونه منسوبا إليه الدين والصلاح، الأمر الذي حدا بابن عربي إلى وضع شرح لديوانه حوّل معه-من خلال التأويل الباطني- كل الرموز الواردة، في ذلك الشعر لصالح التفسير الصوفي، ليزيل به اللبس الذي وقع عند قارئيه.

---

*- أبو النجيب السهروردي: يلقب بضياء الدين وبنجيب الدين، ينتهي نسبه إلى أبي بكر الصديق -رضي الله عنه- انعقد عليه إجماع المشايخ والعلماء بالاحترام، وتخرّج بصحبته جماعة من الأكابر، مثل: الشيخ شهاب الدين السهروردي، ينظر: عبد الوهاب الشعراني: الطبقات الكبرى، المكبة الوقفية، مصر، د.ط، د.ت، ج01، ص: 238.

**- ابن الفارض: هو أبو حفص عمر بن أبي الحسن الحموي الأصل، ووالده اسمه علي بن المرشد، وكان فارضا، ولذا قيل: ابن الفارض، ووالده هو عالم وقاض، فضلا عن أنه اختصّ بالمواريث وقسم أنصباء الميراث، ولد ابن الفارض في مصر، وكان بداية قد بدأ يسلك مسلك المتصوّفة، إذ حبب إليه الاختلاء فكان يذهب إلى شرقي القاهرة إلى مكان يعرف بوادي المستضعفين قرب جبل المقطّم، وهناك يتعبّد ويلتزم الاعتزال عن الناس أياما، ثم يرجع إلي البيت. ينظر: ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، تح: هيثم هلال، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط02، 2005م، ص: 05.

***- محي الدين بن عربي: هو أبو بكر محمد بن علي، صوفي ولد 560هـ بالاندلس، أصوله عربية من قبيلة حاتم الطّائي، يلقّبه الصوفية بالشّيخ الأكبر والكبريت الأحمر، له تصانيف كثيرة في علم التصوّف بعضها مخطوط وبعضها منشور أهمها موسوعته "الفتوحات المكّية". ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص: 404 وما بعدها.

فلوى بذلك عنق الشعر ليخضعه لقراءاته الباطنية فكان «الفرق هائلا بين سلاسة الشعر ودفء العاطفة فيه وبين التواء العبارة النثرية التي جاءت تشرحه، التواء يوحي بالجهد المبذول نحو صرف المعنى إلى أصل غير أصله»[1].

إن تجربة ابن عربي الشعرية في ديوانه "ترجمان الأشواق" تعد أكثر حسية وأشد تجسيدا لذات المحبوبة.

وقد انطلقت تجربة الحب الإلهي عند ابن عربي من مفهومه حول وحدة الوجود "فجعل من الحب دينا، فنظر إلى مختلف الأديان على أنها دين واحد تشترك في أصل واحد هو الحب، وتدعو الإنسان إلى ذلك الحب من خلال مخاطبة شيء واحد فيه هو القلب[2]:

لَقد صارَ قلبي قابلاً كُلَّ صورَةٍ فمَرعىً لِغِزلانٍ وَدَيرٌ لِرُهبانِ

وَبَيــتٌ لِأوثــانٍ وكَعبَةُ طائِفٍ وَألواحُ تَوراةٍ وَمُصحَفُ قُرآنِ

أدينُ بِدِينِ الحُبِّ أنَّى تَوَجّــهَت رَكائِبُهُ فَالحُبُّ دَيني وَإيماني[3]

ومن الحب انبثقت نظرية وحدة الوجود عند ابن عربي، الذي آثر الوحدة في الوجود على التعددية، وأصبحت وحدة الوجود هي العلة الأولى في تجربته الشعرية الصوفية، فكانت وحدة الأديان هي مجلى لفكرة وجود الوجود عنده.

وحول علاقة الحب بالشعر، فقد أفاد الشعر الصوفي عموما من شعر الغزل العذري عند الشعراء العذريين، فاتخذ من آليات خطابه سبيلا له، إننا في قصائد الشعر الصوفي نجد تقنيات عديدة استخدمها الخطاب الشعري في الغزل العذري منها مثلا تجسيد وصف

1- زكي نجيب محمود، طريقة الرمز عند ابن عربي في ديوان ترجمان الأشواق، كتاب تذكاري محـــي الـــدي بـــن عربي في الذكرى المئوية الثامنة للميلادية، 1165هـــ/1240م، دار الكتاب العربي للطباعة والنـــشر، القـــاهرة، د.ط، 1389هـــ/1969م، ص: 71.

2- محمد مصطفى حلمي، الحب الإلهي في التصوّف الإسلامي، دار القلم، القاهرة، د.ط، د.ت، ص: 132.

3- محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، 1386هـــ/1966م، ص: 33-34.

المحبوبة وإعطاؤها الصفات الحسية والبشرية «لقد كان الشاعر الصوفي معجبا بالشعراء العذريين يردد لهم أشعارهم وكأنها صادرة عنه»[1]، ويستعير منها الصور والتشبيهات التي تتواءم مع عالمه الخاص في التعبير والتوصيف لمواجده، وأحواله فجاءت نصوص الشعر الصوفي متقاطعة مع نصوص شعر الغزل العذري في لغتها وصورتها وتجسيدها للمحبوبة، إلى الحد الذي أخرج بعض نصوص الشعر الصوفي عن سياق الحب الإلهي وأدخله في سياق الحب الإنساني الحسي. وهناك عديد من الدراسات التي ربطت بين الشعر الصوفي وشعر الغزل العذري باعتبار الأخير أصل الأول، منطلقين في ربطهم هذا من تشابه عبارات الشعر الصوفي بعبارات شعر الغزليين وصورهم، ومقربين بين التجربتين بوصفهما تجارب حبّ إنساني تتحد في آلياتها وتفترق في غاياتها[2].

المحبة الإلهية:

لقد غدت أشعار الصوفية في المحبّة الإلهية تتطابق مع الشعراء الغزليين إذا ما عزلنا السياق وبعض القرائن المصاحبة، ذلك أن الصوفية استعاروا وألفاظ وتعابير شعراء الحواس، ونقلوها إلى أجوائهم الروحية، حتى يُخيّل للمتلقي أن شعرهم في الغزل الحسي[3].

وقد برّر ابن عربي استخدام ألفاظ الشعراء الغزليين بقوله:

لَنا أُسوَةٌ في بِشرٍ وهِندٍ وَأُختِها وَقَيسٍ وَلَيلى ثُمَّ مَيٍّ وَغَيلانِ[4]

إنّ محبّة الصوفية لخالقهم مفارقة لأعراف الناس، محبّتهم لله مجردة من النفعية وهذا يعني عند الصوفية إعطاء الألوهية حقّها من التوحيد والتفريد، والتنزيه والإجلال

1- عدنان العوادي، الشعر الصوفي، وزارة الثقافة، العراق، د.ط، 1986م، ص: 103.

2- عدنان العوادي، الشعر الصوفي، ص: 103.

3- عزوز ميلود، المصطلح الصوفي بين الدلالة المعجمية والدلالة العرفانية (مذكرة ماجستير)، جامعة تيارت، 2008/2007، ص: 28.

4- عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعة دمشق، د.ط، 1972م، ص: 412.

والتبجيل، بمعنى أن الله أحقّ وحده أن يُعبد، ويُطاع ويُحب بل ويعشق، ولو لم يخلق في ذلك جنّة ولا نارا، ولا توعّد بعقاب وشقاء، ولا وعد بثواب ونعيم، ولو أن الدنيا بحذافيرها، والآخرة بمضامينها وضعت بين يدي المحبيّن من الصوفية العارفين ما شغلت قلوبهم عن الله طرفة عين، ذلك أن «لله عبادا ليس يشغلهم عن الله خوف نار ولا رجاء الجنة، فكيف تشغلهم الدنيا عن الله؟»[1].

وعن هذا المعنى أجابت رابعة العدوية* حينما سئلت عن حقيقة إيمانها بالله فقالت: «ما عبدته خوفا من ناره، ولا حبّا لجنته، فأكون كأجير السوء، بل عبدته حبا له وشوقا إليه»[2]، وأنشدت أبياتها المشهورة:

أحبّــك حبّين حــب الهوى وحــبّا لأنــك أهــل لــذاك

فأما الذي هو حــبّ الهوى فشغلي بذكرك عمن ســواك

وأمــا الـــذي أنت أهل له فكشفك لي الحجب حتى أراك

فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاك[3]

إنّ حضور ضمير المؤنث بكثافة في كلّ من تجربتي الشعر الصوفي والعذري لا يمنع من تحديد ذلك الفارق الجوهري في غاية كلّ منهما من استخدام التأنيث، فإذا كانت غاية العذري تنحصر في الرغبة الحسية التي تكتمل بالاتصال بـــ"المرأة"، إلا أنها غاية مختلفة عند الشاعر الصوفي الذي يأخذ من التأنيث معادلا رمزيا للذات الإلهية التي يسعى

1- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، إشراف ومراجعة: صدقي جميل العطــار، دار الفكــر للطباعــة والنــشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1423هـــ/2003م، ج04، ص: 310.

*- أم الخير رابعة بنت إسماعيل العدوية البصرية: مولاة آل عتيك، المتوفية نحو سنة: 185هـــ كانت البنت الرابعــة لأبويها، اشتهرت بالشعر الذي يدور مضمونه حول العشق الإلهي، فلذلك لقبت "بشهيدة العشق الإلهـــي". ينظـــر: عبــد الوهاب الشعراني، الطبقات الكبرى، ج01، ص: 113.

2- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ص: 310.

3- المصدر نفسه، ص: 310.

نحو الفناء فيها والبقاء بها، فإن كان التأنيث في الشعر العذري يساوي ذات المرأة، فإنه في الشعر الصوفي يساوي الذات الإلهية.

وتبدو المرأة في الشعر الصوفي التعبير الأمثل عن الحقيقة المطلقة، ومن هذا فإنّ الحب الصوفي للمرأة كان أكثر شمولية من محب الشاعر العذري لها، فالمرأة عند الشاعر الصوفي رمز لتجديد العلاقة بالألوهية والطبيعة والحياة. وإلى هذا المعنى أشار "يوسف اليوسف" في كتابه "الغزل العذري" «حيث يرى أن الشعراء العذريين وإن استطاعوا أن يروا في المرأة إمكانية للسعادة العظمى، وان يجعلوا منها غاية في حدّ ذاتها، فإن الصوفية ذهبوا إلى أبعد مما تصوره الخيال الإبداعي العذري، ولعل سرّ المزية في التائية الكبرى لابن الفارض تكمن في أنها عرفت كيف توحد بين المرأة والحقيقة المطلقة، الأمر الذي لم يبلغه العذريون أنفسهم»[1].

لقد استفاد الصوفية من التجربة الحسية للشعر العذري، وكذلك شعر الخمر، فقاموا بإعادة تشكيل الدلالات الظاهرة عن طريق المعنى الإشاري الرمزي على اللغة الشعرية، ويرى عاطف جودة نصر: «أن البناء الرمزي للقصيدة الصوفية مع الاستعانة ببعض شرّاح النصوص الشعرية الصوفية هما اللذان يخرجان القصيدة من الغزل الحسي إلى الغزل الروحي الإلهي، فشرّاح النصوص الشعرية الصوفية أعطوا لكل صورة تلويحا ولكل لفظة إشارة ورمزا»[2].

إنّ ثنائية البوح–الكتمان– المسيطرة على أرجاء التجربة الشعرية الصوفية، برمتها كسمة فنية كلية، هي ما يفسر لجوء بعض شعراء الصوفية إلى الرمز الشعري كوسيلة من وسائل التعبير عن مواجيدهم ومكاشفاتهم، مستخدمين الرمز الشعري وسيلة تضمن لهم المحافظة على حقيقة السر المكشوف لهم وحدهم:

1– يوسف اليوسف، الغزل العذري، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط02، 1982م، ص: 161–162.

2– عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 171– 172.

وثمَّ أمورٌ تَمــَّ لي كَشــفُ سِتْــرِها بصَحوٍ مُفيقٍ عن سِوايَ تغَطَّت

وعَنــِّيَ بالتَّــلويح يَفْهــَمُ ذائــقٌ غَنِــيٌّ عن التــصريح للمُتعَنِّت

بها لم يُبحْ من لم يبح دمَهُ وفي الْــ إشارَةِ مَعنًى ما العِبارَةُ حدَّت[1].

التجربة الشعرية عند ابن الفارض:

وهكذا فقد اصطنع الصوفية أسلوبا رمزيا، كتعبير وترجمة لتجربتهم الصوفية ومواجيدهم وفنائهم. فالتجربة الشعرية الصوفية عند "ابن الفارض" ترتكز حول نقطة جوهرية تدور حولها كافة نصوصه الشعرية وإليها تعود، في صيرورة ما بين صدور وورود، إلا ينقطع أيضها أبدا، فابن الفارض السالك يتطلع نحو الاتحاد والفناء، ويتأمل وحدة الوجود، وتجربته الشعرية يتحقق فيها معنى اكتمال دورة الخلق، التي تبدأ في عالم الذّر، منذ أن أخذ الله الميثاق من بني آدم ﴿**وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ**﴾[2].

ومرورا بالحياة كصورة للوجود لا تشغله بكثافتها، إنما يسيطر فيها عليه، حال عال من الحب الإلهي، كغاية ووسيلة، إلى أن تنتهي بالفناء الذي لا يأخذ من الإنسان غير صورته الحسية، وحيزه المادي[3].

لقد جاءت تجربة ابن الفارض الشعرية الصوفية زاخرة بمعاني الحب الإلهي وتجلياته المصاحبة لأحوال المحب، الغائب الواعي في حضرة الذات الإلهية بها، ومن ذلك ما ورد من مفردات عديدة، مثل: الخمر، السكر، القبض والبسط، المحو والصحو،

1- ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، شرح: هيثم هلال، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط02، 1426هـ/2005م، ص: 51- 52.

2- سورة الأعراف، الآية: 172.

3- عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي(ابن الفارض أنموذجا)، دار الحوار للنشر والتوزيع،/ سورية، اللاذقية، ط01، 2005م، ص: 61.

الفناء والبقاء...إلخ، من معان مفردات تمثل البعد المعرفي الصوفي الخاص في التجربة الشعرية، يحبوها بعد ظاهري العمل في بنية القصائد يتجلى في رحلة زمانية ومكانية تبدأ من الذات الشعرية بوعيها الفارق ورغبتها الدائمة في الوصال بالمحبوب، تدفعها باتجاه المحبوبة "الحقيقة"، "الحق": "الله". أدواته في هذه الرحلة وسطاء عديدون، من دليل وسائق الأظعان، وحاد، وراكب وخباء، ولا يمنع شرف الغاية وجلال الرحلة من ظهور عاذل أو لائم أو لاح في طريق السالك نحو الفناء في الله المحبوب وتمني البقاء به[1].

إنها تجربة تبدأ من المحسوس المادي لتشق الحجب وصولا إلى ذلك المطلق المجرد، كان ابن الفارض في أول حاله حين سلك الطريق، يخلو إلى نفسه في "وادي المستضعفين" بجبل "المقطم" باحثا عن الحقيقة، وعن الحق، عن نفسه فيه، متدرجا في الرقي وصولا إلى الكشف والمشاهدة، ويجدر بنا الالتفات إلى دلالة "وادي المستضعفين" في كنه مسماه على ضعف المتعبد فيه، إذ يصبح الضعف سمة ملازمة للصوفي المتبعد هناك، والذي يمثل ضعفه قوة روحية تزيده تحكما في نفسه وسيطرة عليها، ويكسب الصوفي بالضعف الحق ما يدفعه إلى السير قدما والصعود في التجربة السلوكية[2].

لقد اختلفت الروايات حول مسمى جبل المقطم إلا أنها تجمع على أنه جبل يُقصد للتبرك والعبادة، وله مكانة خاصة في العقلية الجمعية عند الناس، وفي ميثيولوجيا الشعب المصري، وقد أشار عبد الغني النابلسي في كتابه "الحقيقة والمجاز" إلى ذلك قائلا: «وفوق القرافة في شرقيها جبل المقطم وليس له علو ولا عليه اخضرار وإنما يقصد للبركة، وفي سفحه مقابر أهل الفسطاط والقاهرة، والإجماع على أنه ليس في الدنيا مقبرة أعجب منها ولا أبهى ولا أعظم ولا ألطف من أبنيتها وقبابها وحجرها ولا أعجب برية منها»[3].

1- عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي(ابن الفارض أنموذجا)، ص: 61.

2- المرجع نفسه، ص: 64.

3- المرجع نفسه، ص: 65.

فإنّ صدقت رواية تعبد الكاهن "مقطام" في جبل المقطم التي أوردها الإدريسي في "نزهة المشتاق" إلى جانب العديد من الروايات التي تؤكد أهمية الجبل لدى الناس وارتباطه عندهم بالبركة والانقطاع إلى العبادة، فضلا عن وجود مقامات كثيرة من الأنبياء فيه، كسيدنا يوسف وسيدنا يعقوب عليهما السلام والأسباط وغيرهم، أدركنا أن ابن الفارض لم يكن في ارتياده الجبل والانقطاع هناك بدعا من المنقطعين السابقين فيه، بل كان "المقطم" بالنسبة لابن الفارض يوازي غار حراء، إذ كان في أعلى قمة الجبل الشديد الوعورة والشديد الصعوبة في الوصول إليه، إن ابن الفارض في تعبده وانقطاعه في "وادي المستضعفين" يتناص مع سيرة الرسول صلى الله وعليه وسلم في الانقطاع عن الخلائق والتعبد، ومستسلما إلى خلوته في غار حراء، بعيدا عن الأغيار والأهواء بغية الوصول إلى الحق عبر الكشف والمشاهدة.

إن ابن الفارض في خلوته وانقطاعه عن الأغيار، ربما كان يرقب تلك اللحظة المحمدية التي ما شهدها غير محمد صلى الله عليه وسلم عليه حين هبط عليه "جبريل" يقرئه الكتاب.

وفي انقطاع ابن الفارض أعلى قمة الجبل في وادي المستضعفين كأنما يوحي بالمحاكاة ضمنيا وعمليا لتجربة سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم، وإلى هذا ذهب هنري كوريان في فهمه للتصوف الإسلامي، حيث قال: «التصوف هو إثمار لرسالة النبي الروحانية وجهد مستمر لعيش أنماط الوحي القرآني عيشا شخصيا عن طريق الاستبطان، فالمعراج النبوي الذي تعرف به الرسول على الأسرار "الغيوب" الإلهية، يظل النموذج الأول الذي حاول بلوغه جميع المتصوفين واحدا بعد الآخر»[1].

ولا يزال ابن الفارض يتبتل ويتعبّد أياما طويلة منقطعا في خلوته بانتظار الفتح، وفي هذا يقول: « فحضرت من السياحة يوما إلى المدينة، ودخلت المدرسة السيوفية، فوجدت شيخا بقّالا على باب المدرسة يتوضّأ وضوءا فقلت له: يا شيخ أنت في هذا السن في دار

1- عباس يوسف حداد، الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، ص: 66.

السلام على باب المدرسة بين فقهاء المسلمين وأنت تتوظأ وضوءا خارجا عن الترتيب الشرعي؟ فنظر إليّ وقال: يا عمر، أنت ما يُفتح عليك في مصر، وإنما يفتح عليك بالحجاز في مكة شرّفها الله، فاقصدها فقد آن لك وقت الفتح»[1].

استشعر ابن الفارض من ردّ هذا الشيخ "البقال" أن لحظة الكشف والمشاهدة التي انتظر حصولها طويلا قد اقتربت، فتوجه إلى مكة بالحجاز، حيث أقام فيها خمس عشرة عاما تمثل مرحلة خاصة وجديدة في سيرة حياته[2].

إنّ الانتقال المكاني من القاهرة إلى مكة واكبه تحوّل مواز في الوعي والمعرفة والسلوك، فقد صحب هذا التحول المكاني فتوح ومكاشفات، ومعارج، وأحوال، ومقامات وترقّ على مستوى التجربة الصوفية وما نتج عن هذه المرحلة من تجربة شعرية، يذكر ابن الفارض ذلك في وصفه المرحلة المكية، وما تم له فيها من هبات:

يا سميري رَوّحْ بمكّةَ رُوحي شادِياً إنْ رَغِبْتَ في إسعادي

كان فيها أنسي ومِعْراجُ قُدْسِي ومُقامي المَقامُ والفتحُ بادِ[3].

إنّ "مكّة" بداية الفتح الحقيقي والأنس والترقّي، فيها تمت له لحظة الوعي بالذات، فانغمس في بحر المعرفة الحجازية، والحجاز وإن كانت على المستوى اللغوي تفيد معنى الحجاز الذي يحجز الشيء عن الشيء، إلا أنها في تجربة ابن الفارض لم تكن حجازا بل كانت مجازا ومعْبَرا استطاع بها أن يترقى في تجربته، وأن يتخطى الحواجز ويتعداها. وتظهر الحجاز في تجربة ابن الفارض قرينة اللحظة الماضوية التي حصل بها للأنا الشاعرة الصوفية انفراج معرفي استطاعت من خلاله أن تخرج من الثوابت إلى نقيضها، فكان السؤال في هذه المرحلة أكثر حضورا في شعره من الإجابة، إن صوت السؤال

1- ابن الفارض، ديوان ابن الفارض (ديباجة الديوان)، تح: هيثم هلال، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط02، 2005م، ص: 05.

2- نقلا عن: عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي، ص: 66.

3- ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، ص:83-84.

المدوي كان حاضرا باستمرار في تلك المرحلة، أما الإجابة فمتوارية مضمرة في السؤال. ويتجلى ذلك في قصيدته العينية، إذ السؤال فيها يتردد إحدى وثلاثين مرة ضمن خمسة وعشرين بيتا هي مجموع أبياتها، وقد بدأ الاستفهام في الأبيات الثلاثة الأولى بـــ"همزة الاستفهام" متبوعة بحرف العطف "أم" الذي يفيد المعادلة والتعيين لأحد الشيئين المسؤول عنهما، كما تفيد همزة الاستفهام الأمر نفسه[1]:

أبــرقٌ بــدا مــن جانــبِ الغَور لامعُ أمِ ارتفَعَتْ عن وجهِ ليلى البــراقع

نــعم أســفرت ليلا، فصار بوجــهها نهــارا، بــه نور المحاسن ساطع[2]

يقول البوريني شارح ديوان ابن الفارض: «اعلم أن مثل، هذا يسمى تجاهل العارف، لأنّ المتكلم يعلم حقيقة الحال وليس كذلك، فكأنه يقول أدهشتني المحبة فلا أدري حقيقة الحال من جهة ظهور هذا النور، هل هو برق لامع قد ظهر من جهة الغور وإلا فهو من لمعان نور روحه سلمة حيث ارتفعت عنه البراقع التي كانت ساترة لنوره، قال أبو يعقوب السكاكي: " إن هذا النوع نسميه سَوْق المعلوم مساق غيره لا أحب تسميته بالتجاهل»[3].

بعد ذلك يستبدل "الهمزة" الاستفهامية بـــ "هل" التي تختص بالاستفهام عن النسبة الإيجابية، حيث تكون الإجابة بـــ: "نعم" أو بـــ "لا". وهنا تظهر دلالة "هل" الاستفهامية وتكثيف استخدامها على مستوى القصيدة، التي يتحول معها السؤال من محور الإنكار السلبي إلى محور اليقين الإيجابي. فالنص ظاهره السؤال ولكنه في حقيقة الأمر سؤال أبطن الإجابة فيه، كما أبطنت التجربة الشعرية الصوفية أسرارها في الاستخدام الرمزي للغة الشعرية. فدلالة "هل" الاستفهامية وإجابتها التي تطلب الإيجاب، هما اللذان يكشفان

1- عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي، ص: 67.

2- ابن الفارض، ديوان الفارض، ص: 99.

3- حسن البوريني، شرح ديوان ابن الفارض، المطبعة الخيرية، مصر، د.ط، 1310هـ ج02، 114-115.

عن سبب هذا التكثيف في الاستخدام، فالإجابة التي يفرضها السؤال هي السؤال نفسه[1]. فعندما يقول:

ألا ليتَ شِعري هل سُلَيْمَى مقيمة بوادي الحِمى حيثُ المُتَيَّمُ والع[2]

فالإجابة تكمن في إزالة "هل" تصبح: "نعم" سليمى مقيمة بوادي الحمى حيث المتيم والع، وعلى هذا النمط تسير بقية أبيات القصيدة، بين سؤال يبدأ بـــ "هل" وإجابة تتطلب "نعم"، إنّ هذه التساؤلات ليست تساؤلات ظنية يراد بها صدق الإجابة، فالإجابة وجدت وقت أن وجد السؤال نفسه، فالأنا الشاعرة متيقنة من كل ما تسأل عنه، ولكن سؤال المتمني الراجي، الذي يأمل أن تستعاد تلك الليالي السالفات ليظهر بمطمعه، ولعل أصحابه "بمكة أن يرددوا ذكرها حتى تبرد نار القلب[3].

وهذا ما ختم به القصيدة بعد كل تلك التساؤلات:

لعلّ أُصَـيْحَابي بـمكّة يُبْـردُوا بذِكْرِ سُلَيْمَى ما تُجِنّ الأضـالع

وعلّ اللُّيَيْلاَتِ التي قد تصرّمت تعـودُ لنـا يوماً فيَظْفَرَ طامعُ

وَيفْرَحَ محزونٌ ويَحـيَا مُتَـيَّمٌ ويأنَسَ مُشْتَاقٌ ويلتَـذّ سامعُ [4]

إنّه سؤال المتمني الراغب في عودة الزمن الماضوي والحنين إليه باعتباره زمن الوصل، والسعود، وتوحي بذلك دلالة "لعل" على التمني، وتكاد أن تجمع جميع المصادر

1- عباس يوسف حداد، الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، ص: 68.

2- ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، ص: 97.

3- عباس يوسف حداد، الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، ص: 68.

4- ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، ص: 99.

على أن ابن الفارض مكث في الحجاز زمنا غير محدد المدة، فقد ذكر عنه (السيوطي): «كان يسلك طريق التصوف، وانتحل مذهب الشافعي، وأقام بمكة مدة»[1].

وكذلك ابن العماد الحنبلي قال: «وأقام كذلك نحو خمسة عشر عاما، ثم رجع إلى مصر، فأقام بقاعة الخطابة بالجامع الأزهر، وعكف عليه الأئمة، وقصد بالزيارة من الخاص والعام، حتى أن الملك الكامل كان ينزل لزيارته، وسأله أن يعمل، له قبرا عند قبره بالقبة التي بناها على ضريح الإمام الشافعي فأبى»[2].

وبعودة ابن الفارض إلى مصر، وإلى جبل المقطم تحديدا –مرة ثانية– تكون سيرة حياته أكملت دورتها التي بدأت من المقطم بالقاهرة، ثم الرحيل إلى مكة الحجاز، ثم العودة إلى المقطم والمكوث فيه إلى أن رحل إلى مثواه الأخير.

فجبل المقطم كموضع ومكان ارتبط (بابن الفارض) كما ارتبط (ابن الفارض) به، فصار قرين تجربته الصوفية، وكذلك مكة الحجاز المكان الذي حصل له فيه الفتح وكان دافعا لاستمرارية التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، وهكذا فقد كانت تجربة (ابن الفارض) الشعرية نتاجا مباشرا لتجربته الروحية.

تبدأ رحلة الصوفي في البحث عن الحقيقة الإلهية وأول ما يعترض طريقه الحيرة والتّيه، قبل أن يخوض الصوفي تجربته الروحية، يبحث عن الطريق الروحية التي تمكنه من الوصول إلى مقصوده (الله عز وجل)، وهنا يشوّش فكره ويطول تحيّره كما حدث لابن الفارض ولأكابر الصوفية كـــ (أبي يزيد البسطامي)* و(أبي حامد الغزالي)**، وغالبا

1– جلال الدين بن عبد الرحمن السيوطي، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1967م،ص: 518.

2– ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار المسيرة، بيروت، ط02، 1979م، ص: 150.

*– أبو زيد البسطامي: هو أبو زيد الأكبر طيفور بن عيسى (ت768هـــ) من بسطام، خرسان، لم تؤثر عنه كتابات في التصوّف، ولكن أقواله رصدها أصحابه ومحبّوه وخصومه على السواء، اشتهر بالشطح، مؤسس مدرسة السكر، تـــوفي في (768هـــ). ينظر: عبد الوهاب الشعراني، الطبقات الكبرى، ج01، ص: 132.

**– الغزالي: هو أبوحامد محمد بن محمد الغزالي (505م)، يُلقّب بحجّة الإسلام، اشتهر بتبحّره في علم الفلـــسفة ثـــم انتقل إلى الدين، ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص: 443–444.

ما تصحب هذه الرغبة في السّفر (الجغرافي) أو بمعناه الصوفي: (تغيّر طباع النّفس)، وبهذا تكون هذه الرحلة رحلة اغتراب وعزلة.

المعرفة الصوفية:

إنّ المفارقة بين بنية النظام المعرفي المؤسس على مقولات العقل، واستنتاجات المنطق، وبين النظام المعرفي المؤسس على المعرفة القلبية المفارقة لمعايير العقل، هو الذي زاد في اتساع الهوّة وصعّد الخلاف بين الفقهاء وعلماء الظاهر من جهة وبين الصوفية من جهة أخرى، وهو ما وضع الخطاب الصوفي على هامش الخطابات الأخرى، لأنه خالف الأعراف اللغوية، وما تعارف عليه أهل البيان.

ولهذا رفض الصوفية القراءة الأحادية تستند على العقل وحده، والذي لا يُقرّ بمبدأ الاختلاف والمباينة، في حين أنّ قراءة خطاباتهم (الصوفية) تستند على القلب، لأنه يقبل الشيء وضدّه، ويُصالح بين الأضداد.

إن الاختلاف المميز للخطاب الصوفي هو ما يُبرز لانهائية المعرفة الصوفية، وهو ما يجعلها في تجدد مستمر، لا يستطيع العقل، أن يستوعبها لأنه ثابت، في حين أن القلب هو المكان الأليق لهذه المعرفة، لأنه (القلب) «تقلّب في أشكال لا تنتهي (...) وذلك من أجل أن يتطابق مع التجليات الوجودية المتواصلة (...) يعكس لحظة الأشكال التي يتجلى فيها المطلق، وهذا العكس هو التقلّب، وبما أنه لا نهاية للتجلي فلا نهاية للتقلب ولا نهاية للمعرفة»[1].

إنّ رفض الصوفية للعقل، وتشبيهه أحيانا بالعقرب والحية والذباب، ليس نكرانا لهذه النعمة، لكن لكونه قاصرا عن درك ما هو غيبي عصّي على الكشف، ولما كان الله هو موضوع المعرفة الصوفية، كان العقل، أبعد الأدوات عن إدراكه، ذلك أن الله متجلّ، «في الوجود المطلق الخالي من كل علاقة وحالة واسم وصفة، والذي لا يمكن إدراكه إلا

1- أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط01، 1992م، ص: 69.

بالاستبعاد التدريجي لكل معرفة متميزة، أي كل معرفة حسّية وخيالية ومنطقية، موضوعها ومحتواها هو المخلوقات»[1].

الخطاب الصوفي له أصول إذا تم الالتزام بها جاء التحقق، وللتحقق أدوات إذا تم تنفيذها بالمحافظة على المعاملات نتج عنها المحبة، والمحبة هي الغاية للوصول إلى المعرفة، والمعرفة تقذف في النفس الإشراق الروحي ويقصد به الشوق إلى الله تعالى ومحبته، وللخطاب الصوفي منهاجه فيجب التنويه بأنّ منهاج الصوفية في جميع الأديان هو الذي يسلكه الخاصة من الصوفية، وليس مدعى التصوّف، ذلك لأنهم لم يتلقوا قدرا من الصفاء ولم يدركوا الحقائق كما أدركها الخاصة.

والتصوف الحقيق هو عند خاصة أهل الله الذين حملوا الدعوة وحفظوها ودربوا مريديهم وتلامذتهم على الخير والعلم والعمل وهم الصفوة المختارة في كل زمان، الذين صفت قلوبهم مع الخلق فتم لهم الاصطفاء من الخالق، ولهم مقامهم في الدعوة لأنهم عملوا بالحقيقة والشريعة معا، وهؤلاء هم أئمة الصوفية في الحقيقة الذين عاشوا بالوعظ وتعليم الدين وتربية النفوس بالعلم والعمل[2].

والخطاب الصوفي إذا صدق وصل، فالصدق هو الطريق الوحيد للنجاة، صدق النفس وصيانة اللسان، وصدق الأعمال والأفعال، ولا يتم الصدق للعبد إلا بتمام المحبّة، فالمحبة هي مقدمة وخاتمة خطابنا الصوفي، المحبة داخل كل دين، وبين كل دين، وإذا تحققت المحبة الخالصة بيننا وبين الخلق أوصلنا الحق إليه[3].

1- بلاثيوس آثين، ابن عربي حياته ومذهبه، تر: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، دار القلم، الكويت، بيروت، د.ط، 1979م، ص: 28.

2- هدى درويش، الخطاب الصوفي المعاصر، دعوة إلى المحبة، مجلة التصوف الإسلامي، 277 أبريل 2010، جماد الأولى 1431هـ، جامعة الزقازيق، ص: 02.

3- هدى درويش، الخطاب الصوفي المعاصر، دعوة إلى المحبة، مجلة التصوف الإسلامي، ص: 04

إنّ مهمة القلب أكثر من مهمة العقل لأنّ للعقل أعوان (الحواس الخمس) لا يمكنها أن تخترق الحُجب، لأنّ ما في الوجود غير المرئيات والمسموعات والمشمومات، فهناك عالم يخفى عن العقل، ويقصر عن إدراكه، ذلك أنه مأخوذ –كما في لسان العرب– «من العقال، وهو حبل تُثنى به يد البعير إلى رُكبته فتشتدّ به»[1].

ولمّا كان موضوع المعرفة عند الصوفية هو "الحق" سبحانه عز وجل، أقصوا العقل من هذه المعرفة، لأنّه تبيّن لهم أنّ المعرفة الإلهية ليست شيئا ماديا يُمكن إدراكه بالحواس، لأنّ لله وجود غير محدود، ولا يدخل في الفهم أو التصوّر، لذلك لمّا سئل أبو الحسن النووي*: «بم عرفت الله؟ قال: بالله، قيل فما بال العقل؟ قال: العقل لا يدل إلاّ على عاجز مثله، لمّا خلق الله العقل قال له: من أنا؟ فسكت، فكلّمه بنور الوحدانية، فقال: أنت الله»[2].

لقد بنى المتصوّفة نظرية في المعرفة على أساس استبعاد العقل، وتعطيل دوره، لانّ المعرفة يُنشدونها مبنية على مجاوزة العقلانية «وهي نزعة تدفع الإنسان إلى التسليم بعالم خفيّ لا يصل إليه العلم ولا العقل»[3]. «لذلك لا يمكن للعقل أن يحيط علما بكل ما في الوجود، ولا يُمكنه أن يصل إلى حقيقة الألوهية، فلا يُعقل أن يُؤطّر المحدود اللامحدود»[4].

1- جمال الدين محمد بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1370هـ/1965م"، ص: 11 مادة: "عَقَلَ".

*- أبو الحسن النوري: أحمد بن محمد النوري المتوفي سنة 295هـ، يُعرف بابن البغوي نسبة إلى قرية اسمها "بغشور" بخرسان، وإن كان قد ولد ونشأ ببغداد، وقيل اسمه النوري نسبة إلى قرية اسمها نور، اشتهر بزهده وصدقه، ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص: 586.

2- أبو نصر السراج الطوسي، اللّمع في تاريخ التصوّف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1421هـ/2001م، ص: 38.

3- إبراهيم بيّومي مدكور، المعجم الفلسفي، إصدار مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د.ط، 1399هـ/1979م،ص: 171.

4- عزوز ميلود، المصطلح الصوفي بين الدلالة المعجمية والدلالة العرفانية، (مذكرة ماجستير)، ص: 23-24.

الفصل الأول

بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية

توطئة:

كان التراث الصوفي واحدا من أهم المصادر التراثية التي استمدّ منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصواتا يعبّر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتى جوانبها الفكرية والروحية... وحتى السياسية والاجتماعية.

وليس غريبا أن يعبر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية، فالصلة بين التجربة الشعرية –خصوصا في صورتها الحديثة التي يغلب عليها الطابع السريالي– وبين التجربة الصوفية جد وثيقة، وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به «فعند السريالي كما عند الصوفي يبدو النزوع إلى الاتحاد، وهذا النزوع شديد الوضوح لدى السيريالي، ولدى متطرفي الصوفية الذين يقولون بوحدة الوجود، وحتى لدى الصوفيين الذين لا يؤمنون بوحدة الوجود تبدو وحالة الجذب الصوفي التي تنتابهم كما لو كانت استجابة لحاجتهم إلى هذه الوحدة، وليس أدل على عمق الرابطة التي تربط الصوفي بالشاعر من أن متصوفينا الكبار أمثال الحلاج وابن عربي وابن الفارض ورابعة وسواهم، كانوا في نفس الوقت شعراء كبارا، وقد استخدموا الشعر في التعبير عن كثير من جوانب تجربتهم الصوفية»[1].

ولقد أحس شعراؤنا المعاصرون –خصوصا ذوو النزعة السريالية الملموسة– بمدى قوة هذه الصلة التي تربط بين تجربتهم والتجربة الصوفية وعبروا عن هذا الإحساس وعن أبرز مجالات هذه الصلة بين التجربتين، حيث نرى شاعرا كأدونيس يفسر سر ارتباطه بالموروث الصوفي بميل كل من التجربة الصوفية والتجربة الشعرية الحديثة إلى تجاوز الواقع وإلى تحقيق نوع من الاتحاد بكل مظاهر الوجود فـــ«لئن كان الإبداع لدى

1– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1417هـــ/1997م، ص: 105.

أسلافنا لا يتجاوز الحدود الإنسانية الواقعية، فهو اليوم يقودنا إلى عوالم ثانية، إلى الممكن وما وراءه خارج الحياة اليومية في مناخ الأحلام والأفراح والحسرات والمشاعر، والرؤى الغارقة في قرارة الروح، في هذا ما يفسر اتصالي بالصوفية»[1].

ولقد كان شعر أدونيس في مجمله تعبيرا عن هذا النزوع إلى الاتحاد الحميم بكل مظاهر الكون:

وحّد بـــي الكون، فأجفانه تلبـــس أجـــفاني

وحـــد بي الكون بحريتي فأينا يبتكر الثاني[2]

ولم يكن أدونيس هو الوحيد من بين شعرائنا المعاصرين الذي عكس –في شعره وفي كتاباته معا– إحساسا عميقا بهذه الصلة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية – بدرجات متفاوتة– هذا الإحساس، وعبروا عنه، فصلاح عبد الصبور يرى أن «التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه، بعد أن يخوض غمار التجربة»[3].

ولقد قرأ عبد الصبور التراث الصوفي وعايشه، واستخدم الكثير من مصطلحات المعجم الصوفي حتى في شرح تصوره لطبيعة التجربة الشعرية، مراحل تكون القصيدة، وقد حاول أن يقابل كل، مرحلة من مراحل تطور التجربة الشعرية بما يوازيها في التجربة الفنّيّة، وأشار إلى أن الصوفية هم أول من ربط بين التجربة الروحية والرحلة، واعتبروا بحثهم عن الحقيقة سفرا مضنيا قد ينتهي بصاحبه إلى النهاية السعيدة المرجوة التي عبر عنها أحدهم بقوله: «انتهى سفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم فإذا ظفروا بنفوسهم

1– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 106.

2– أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي ، دار مجلة شعر، بيروت، ط01، 1961م، ص: 202.

3 – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، د.ط، 1969م، ص: 119.

فقد وصلوا»، ويعتبر عبد الصبور أن هذا هو غاية التجربة الفنية كما هو غاية التجربة الصوفية[1].

ولقد استغل عبد الصبور ربط الصوفية بين التجربة الصوفية والرحلة في قصيدته "أغنية ولاء" التي يصوّر فيها رحلته في سبيل الشعر مستغلا فيها الجو الصوفي، ومفردات الرحلة الصوفية في سبيل الوصول، فالشعر –في القصيدة– هو مجبوب الشاعر الذي يتبتل إليه، ويطهر ذاته ليستطيع الوصول إليه، كما يتبتل الصوفي إلى محبوبه، ويطهر ذاته لكي تشف حتى يستطيع الوصول إليه، فهو يناجي الشعر في ضراعة صوفية شفافة[2].

خرجت لك

على أوافى محملك

كمثلما ولدت–غير شملة الإحرام– قد خرجت لك

...

«ومن أراد أن يعيش فليمت شهيد عشق»

...

معذبي ...يا أيها الحبيب

أليس لي في المجلس السنى حبوة التبيع

فإنني مطيع

وخادم سميع

1– صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص07– 08.

2– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1417هـ/1997م، ص: 107.

فإن أذنت إنني النديم بالأسمار ...إلخ[1].

على أن أدونيس وعبد الصبور وغيرهما من شعرائنا المعاصرين لم يكونوا هم أول من لجأ إلى الموروث الصوفي واستغله، فقد سبقهم إلى ذلك بعض رواد الرمزية في شعرنا العربي الحديث، كبشر فارس، الذي استغل بعض معطيات التراث الصوفي في الإيحاء ببعض المعاني المبهمة التي تند عن متناول الحس «وقد ساعده على ذلك أن تجربته في استبطان المحسوس تشبه–في مثاليتها وما تقتضيه من مكابدة طبيعة التجربة الصوفية–وقصيدته "إلى فتاة" نموذج لهذا المزج الفني بين الجانبين، فهي محاولة للوصول إلى ما وراء المحسوس بوسائل المتصوفة»[2].

أما الغموض الذي يُشكّل بنية الخطاب الصوفي «فله أصلان رئيسيان: أحدهما من ذات التصوّف هو اللغة الصوفية، والآخر من خارج التصوف، وهو المنهج الموضوعي في تعامله مع الذوق الصوفي»[3].

الغموض الناتج عن اللغة الصوفية هو الذي سنحاول الوقوف عند بعض محطّاته ونبحث في بعض أسبابه، حتى تكون قراءة الخطاب الصوفي مستندة إلى نظام بنيته التي تؤسس بنياته، ولهذا سنقف عند أهم النقاط التي لها علاقة بالغموض، بالوقوف أولا على التجربة الصوفية باعتبارها هي التي نجمت عنها هذه اللغة وهي التي حملت تصورا مخالفا لما هو متعارف عليه.

1– صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، دار الآداب، بيروت، ط01، 1957م، ص: 111.

2– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 108.

3– محمد بن بريكة، التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، دار المتون، الجزائر، ط01، 2006م، ص: 25.

- **خصوصية مفهوم التجربة عند الصوفية:**

لم يرد مصطلح "التجربة" بين مصطلحات الفكر الصوفي الإسلامي على نحو ما نرى في المصطلحات الصوفية التي وردت متفرقة في كتبهم وبكثرة[1].

الكتب الصوفية التي أخلصت نفسها لاصطلاحات التّصوّف ككتاب "اصطلاحات الصوفية" لابن عربي(ت638هـ) وكتب الكاشاني(ت715هـ) في المصطلح الصوفي[2]، وربما يرجع غياب مصطلح "التجربة" –على النحو الاصطلاحي المنضبط الذي سارت عليه كتب المصطلحات الصوفية–إلى أن كل ما ورد في كتب المصطلحات والمؤلفات الصوفية يندرج تحت مفهوم "التجربة" بمعناها الواسع الشامل الذي يعني أن "التجربة" ضمنيا هي نفسها منطلق تلك العلوم والفيوضات اللدنية التي جعلت من التصوف الإسلامي –فيما بعد– فكرا متميزا، ومنهجا علميا وذوقيا جديدا في فهم طبيعة العلاقة بين الله، والإنسان، والطبيعة، وبين الله والطبيعة، وبين مستويات التشيؤ والتبعّض من جهة ومستويات التوحد والتجرد من جهة أخرى.

وقد حاول عدد من الباحثين في التصوّف الإسلامي أن يصوغوا مفهوما لـــ"التجربة الصوفية" اعتمادا على ما بين أيديهم من تراث صوفي تزخر به المكتبة العربية، ومع ذلك لم يفلح أحد منهم في وضع مفهوم جامع مانع "للتجربة الصوفية".

1– من هذه الكتب التي احتوت على بعض من المصطلحات الصوفية "الرسالة القشيرية" لأبي القاسم القشيري "اللمع" للسراج الطوسي "كشف المحجوب" للمجويري "التعرف على مذهب أهل التصوف" للكلاباذي.

2– اهتم الكشاني في المصطلح الصوفي اهتماما بالغا فحرّر فيه ثلاثة كتب هي: "اصطلاحات الصوفية" تح: عبد العال شاهين، رشح الزلال في شرح الألفاظ المتداولة بين أرباب الأذواق والأحوال تح: سعيد عبد الفتاح، "لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام"، تح: سعيد عبد الفتاح، ينظر: 01–02، عباس يوسف حداد، الأنا في الشعر الصوفي، دار الحوار، سوريا، ط01، 2005م، ص: 26– 27.

ومن أسباب امتناع وضع تعريف جامع للتجربة الصوفية:

1.طبيعة التجربة الصوفية نفسها، فهي تجربة ذوقية فردية تعتمد بالأساس على الذوق والوجدان، وهو ما يتفاوت من شخص إلى آخر، ينضاف إلى نسبة الوجدان والذوق، تعدد وتنوع ثقافة المتصوّفة واختلاف الطرق والمدارس الصوفية وفقا للمذاقات والمشارب، مما جعل صياغة مفهوم اصطلاحي محدد لـــ "التجربة" أمرًا إجرائيا بالغ الصعوبة، خاصة إذا نظرنا إلى ذلك التباين الجغرافي واختلاف البنى الاجتماعية والمعرفية التي أفضت بهم إلى إعلاء شأن الرمز على التصريح، والإشارة على العبارة، وهو ما يسم تجاربهم بالغموض كسمة ملازمة للتجربة الصوفية وإحدى آلياتها النشيطة في المحافظة على استمرارية التجربة وصياغتها، الأمر الذي ساهم في إخراج "التجربة" كمفهوم اصطلاحي من دائرة التدوين والتعيين إلى دائرة الذوق والمكاشفة.

ولما كان الذوق حالة خاصة بالذائق، فإنّ الصوفي حينما يطرح تعريفه للتصوف ينطلق من هذه التجربة المعيشة، فيأتي تعريفه غير مماثل لتعاريف غيره، وعن هذا المعنى صرّح القشيري: «تكلّم الناس في التصوّف ما معناه؟ وفي المتصوّف: من هو؟ فكلّ عبر بما وقع له»[1]، وهذه العبارة صالحة لانّ تقال عن جلّ اصطلاحات الصوفية، إذا تختلف تعاريفهم للمصطلح الواحد، فهي تؤكد الخصوصية الفردية للتجربة الصوفية، في الوقت الذي تؤسس لمفهوم التجربة الصوفية نفسها، فكل يعبر انطلاقا عن ذاتيته ومن خصوصية تجربته. ذلك أنّ مدارك السلوك الصوفي «ليست من قبيل العلوم الكسبية، ولا من اصطلاحات العلوم النقلية، بل هي وجدانية ذوقية لا يمكن التعبير عنها إلا لمن شارك في وجدانها وذوقها»[2]، وليس ثمة معيار قارٌّ للذوق.

1- أبو القاسم بن هوزان القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تح: أحمد عناية ومحمد الأسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 1425هـ/2005م، ص: 262.

2- عبد الرحمن بن خلدون ، شفاء السائل لتهذيب المسائل، تح: أغناطيوس،، عبده خليفة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت، ص: 73.

2.الحق أن التجربة الصوفية ليست مجرد تجربة في النظر، وليست مذهبا دينيا فحسب، وإنما هي أيضا تجربة في الكتابة «لقد استخدم الصوفيون في كلامهم على الله والوجود والإنسان، الفن الشكل، والأسلوب الرمز، والمجاز، الصورة، الوزن والقافية، والقارئ يتذوّق تجاربهم ويستشف أبعادها عبر فنيتها، وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل، إليها، معتمدا على ظاهرها اللفظي بعبارة ثانية يتعذّر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عبارتها، فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس»[1].

3.اسم الصوفي يطلق بالاشتراك على الشخص الذي تمتّع وحده بالتجربة الصوفية، بصرف النظر عما إذا كان سالكا أو مريدا، عارفا أو واصلا، وليا أو صاحب حال، إلى غير ذلك من الشخصيات الصوفية المتباينة تباين أحوالها ومقاماتها.

ويرجع بعض الباحثين سبب هذا الاشتراك في التسمية إلى الاشتراك في الصفة وخاصة الصفاء أو الاشتراك في الغاية، إذا غاية كل صوفي واحدة هي السّير إلى الله والوصول إليه[2].

4.يمكن وصف الكتابة الصوفية بأنها تجربة موت بالدلالة الصوفية للعبارة، موت عن الظاهر الاجتماعي في مختلف مستوياته وعلاقاته من أجل الحياة في الباطن الكوني، لذلك لابد من تجاوز الظاهر وهدمه ولابد من تجاوز لغة الظاهر وهدمها[3].

لأنّ من أهم مظاهر انحطاط الكتابة الشعرية حديثا هيمنة لغة الظاهر، والتي ينبغي تجاوزها إلى لغة تحقق التطابق بين المعنى والصورة فتتيح لعالم الغيب (الباطن) أن يمر إلى عالمنا «وهذا الغيب اللامتناهي، المجهول ليس نقطة نبلغها، وتنتهي عندها المعرفة أنه

1- أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط01، 1992م، ص: 23.

2- ينظر: سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط01، 1411هـ/1991م، ص: 44.

3- أدونيس، الصوفية والسريالية، ص: 159.

على العكس متحرك كلما كشفنا منه شيئا، ازدادت الأشياء التي تتطلب الكشف»[1]، وهذا ما يوضحه النموذج التالي: للشاعر عبد الله حمادي:

عرفتها قمحية الطلّعة وراء الأستار

حاسرة رأس الإفك، في كفها غاب الوحشة

وخرير الأطيار

فسبحت بحمد الرب ولامست الوحدة

وأوقدت النور وأنا الأنوار[2].

هذه القصيدة تحمل صورا كثيرة تدعم هذا الحس الباطني المتوهج بمشارق الأنوار، الساعي إلى التوحد بالمتعالي، والغوص في الأغوار النورانية وكل لفظة فيه حبلى بطاقات دلالية هائلة تضعنا في أفق لا ينتهي كما يظهر المخطط التالي:

مخطط الصور الصوفية:

الدال: الأطيار

المدلول الأول: 1. التحليق واختراق الحجب.

2. تجلي الأنوار

المدلول الثاني: 1.التفجر (الرؤية الروحانية).

2.الظمأ إلى الفناء في حضرة الألوهية.

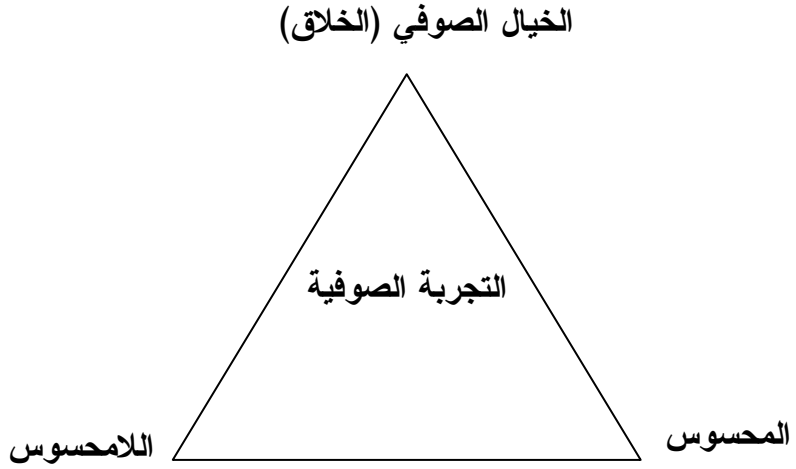
1- أدونيس، الصوفية والسريالية، ص: 160.

2- عبد اله حمادي، قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط01، ص: 86.

المدلول الثالث: الفناء (الغيبة عن الأشياء) [1].

ويكشف المخطط عن القدرة الفائقة عند الشاعر في ربط المعاني وتوليد الدلالات، مما يستلزم قراءة هذه النصوص (الصوفية) بعين القلب لا بعين البصر، وفي أفق المجهول لا في أفق المعلوم، من هنا تبدو التجربة الكتابية الصوفية إضاءة في ليل المعنى، وليل الحياة، ترفع الكتابة إلى مستوى الأسطورة وهي تدعونا لكي نفهمها، وأن ننصهر فيها وأن نذوب فيها كما نذوب في عوالم الطفولة واللاشعور[2].

ما نستخلصه من هذه القراءة أن الصورة في الشعر المعاصر توسع المسافة بين الدال والمدلول، أي بين الكلمة والمعنى، فهي تخلق عالما خياليا إيحائيا ينفصل بنا عن الواقع إلى ما فوق الواقع، ونمثل لذلك بهذا الشكل[3]:



1- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط01، 2003م، ص: 204.
2- المرجع نفسه، ص: 204.
3- المرجع نفسه، ص: 205.

5. تتميز التجربة الصوفية بأنها تجربة فردية، غير قابلة للمقايسة ولا للمماثلة، وبذلك تباينت مقولات المتصوفة وتعريفاتهم للتصوف، والقارئ لكتب التصوف كـــ"اللمع" أو "الرسالة القشيرية" أو "قوت القلوب" أو "التعرف لمذهب أهل التصوّف" وغيرها سيُلفي عددا هائلا من تعاريف التصوف وقد أحصى منها باحث معاصر ما يزيد عن ألفي تعريف[1].

إن التجربة الصوفية ذات دلالة عميقة غير خاضعة للقياس، فهي وجدانية تعلوا عن الوصف، يطلق عليها "حالة الخرس"[2]، وهي الحالة التي أشار إليها ابن عربي، ووصفها "وليم جيمس"بـــ"الاستعصاء عن التعبير"[3].

لقد نقلت الصوفية تجربة الوجود والمعرفة من إطار العقل، والنقل، إلى إطار القلب، فلم يعد الوجود مفاهيم ومقولات مجردة، وبطلت المعرفة أن تكون شرحا لمعطى قبلي أو تسليما بقول موحى. وهكذا الوجود حركة من التحول أو من الضياع.

1- عبد العزيز سيد الأهل، المدخل إلى أدب التصوّف، معهد الدراسات الإسلامية، د.ط، 1391هـــ، ص: 21.
2- مجدي محمد إبراهيم، التجربة الصوفية، مكتبة الثقافة الدينية، ط01، 1423هـــ/2003م، ص: 17.
3- ناجي حسين جودة، المعرفة الصوفية، دار الجيل، بيروت- لبنان،ـــ ط01، 1412هـــ/1992م، ص: 172.

علاقة التجربة الصوفية بالسريالية:

لم يكن الشعر بلغة من اللغات، أو في زمن من الأزمان بعيدا في بعض ما يخوض فيه الشعراء عن المفهوم الإنساني العام للتصوف بوصفه استبطانا منظما لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء، إن الشعر لا يصدر عن جمود وطبيعة ثابتة، إنه تغير مستمر دائب ومعاناة، والتصوف كما يقول صاحب طبقات الصوفية اضطراب فإذا وقع السكون فلا تصوف، بل إذا نظرنا إلى الأحوال الصوفية كالمراقبة والمحبة،، والخوف، والرجاء، والشوق، والأنس والطمأنينة، والمشاهدة واليقين، وجدنا أنها تكاد تكون أحوال الشاعر التي يصدر عنها إلهامه ثم إن التأمل، بالوجدان والقلب وسيلة مهمة عند الشاعر والمتصوف على السواء. ولوعدنا إلى مظاهر التجربة الصوفية كما حددها «وليم جيمس» لوجدنا تشابها واضحا بينها وبين الحالة الشعرية، أو وقت مخاض التجربة الشعرية، وحين يصل الصوفي إلى درجة (الفناء) التي يتم فيها تعطيل الإحساس عن كل موجود يتساوى معه الشاعر في حالة الإلهام أو الحدس[1].

واهتم بعض الشعراء العرب المعاصرين بإيجاد رابطة عضوية بين الشعر والتصوف، فالشعر في نظرهم (رؤيا) و(الرؤيا) بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة وهم يؤمنون بقول الشاعر الفرنسي "رينيه شار" بأنّ الشعر هو الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف ولا يمكن للشعر أن يكون عظيما في رأيه إلا إذا لمحنا وراءه (رؤيا) للعالم، ولا يجوز أن تكون هذه (الرؤيا) منطقية، ولهذا يجب أن يأخذ الشعر من

1- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت- لبنان، ط01، 1410هـ/1990م، ص: 212.

الصوفية إرادة الكشف المستمر والنضال ضد المنطقية العقلانية ورفض الخضوع لشكل مفروض على أنه شكل نهائي[1].

إنّ النزعة الصوفية في الشعر الحديث لا ترتبط ارتباطا عضويا بمذهب أدبي بعينه، 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، لا بحسب ما يدينون به من اتجاه أدبي أو أيديولوجي[2].

ظهر الاتجاه السريالي في الفن، وامتد إلى الأدب في أعقاب الحرب العالمية الأولى، على إثر انتشار الشعور باليأس من فشل العقل الواعي في تجنيب الإنسان ويلات الشر والدمار، ومادام العقل الواعي قد أفلس في إيجاد تفسير لما يقع فيه الإنسان من سلوك أحمق حين أعلن الحرب وأشاع الدمار في العالم، فلابد أن يكون في الإنسان عالم آخر يسيطر على سلوكه في الحياة[3].

ونشأت فكرة الاتجاه إلى عالم اللاوعي وكان ذلك في عام 1917م عندما عقد عدد من الفنانين والأدباء العزم على اعتزال الحرب والاجتماع في أحد مقاهي مدينة زيرخ في سويسرا برياسة الأديب الروماني (تسادا) وسمو المذهب الذي يدعون إليه باسم (الدادية)، أي الارتداد إلى عهد الطفولة إشارة إلى أن الإنسانية ارتدت إلى هذا العهد. ثم استقرت هذه الجماعة على تسمية مذهبها بالمذهب السريالي: أي مذهب ما فوق أو خلف الواقع وذلك عندما أعلن الأديب الفرنسي (أندريه بريتون) بيانه التحليلي الفلسفي لهذا المذهب وكان ذلك في عام 1924 تقوم فلسفة هذا الاتجاه على معاداة الواقع والعقل والنّظم المألوفة التي يخضع لها الفن والأدب واعتبارها جميعا غير قادرة على التغير عن الحقيقة،

1- ينظر: محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص: 213.

2- المرجع نفسه، ص: 214.

3- محمد زكي عشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1406هـ/1986م، ص: 213.

ثم العودة إلى ملكات الإنسان الفطرية، ذلك أن نمو العقل وخضوعه لما تفرضه العادات والتقاليد والوعي من شأنه أن يعوق خيال الإنسان ويفسد فطرته السليمة[1].

لقد حررت السريالية الخيال بل ذهبت إلى الحد الذي يسمح فيه للعقل الباطن بالتعبير عما يجول فيه بتلقائية، وعفوية واستسلام (الشاعر أو الفنان) وفي هذا عودة إلى ما اكتشفه الطبيب النفساني (سيجموند فرويد) ومدرسته وتلاميذه من أمثال "أدلر" و"يونج"، حين جعلوا العقل الباطن مصدرا أساسيا من مصادر التحكم في السلوك البشري[2].

وعلى ذلك فالأثر الفني الذي يصدر عن الوعي هو أثر صادر عن الذات الزائفة ومن ثم فهو أثر كاذب أو غير حقيقي، ومن هنا نشأت العبارة التي ختم بها رامبو منهجه في النظرية الشعرية تقول "الأنا شخص آخر" والمقصود بهذه العبارة على غموضها أن التجربة الشعرية لا وجود فيها للمؤلف أو المبدع أو الشاعر، وإنما الوجود للذات الأخرى التي تخلصت تماما من الطريقة الآلية المصطنعة في توليد الكلمات والصور في الشعر، تلك الطريقة التي تعمل بصورة واعية وبليدة والتي يستوي عندها المبدع والمحترف أو يسمونه الكاتب الموظف أو كاتب الأدب[3].

وعندما تحين لحظة الإبداع الفني يجد الشاعر نفسه قد تحول عن العالم الواعي الذي يضجره، ويصير إنسانا آخر غريبا عن لغة قومه التي يسمعها منهم، وعليه أن يكتشف اللغة الأخرى الكائنة في الذات الحقيقية أو الأسطورية، قضية اللغة أو مصدر اللغة ومعناها هي من أخطر القضايا في التجارب السريالية فقد تعتبر الحركة السريالية في جوهرها تجربة لغوية. فاللغة اليومية التي نتحدث بها ونتعامل بها هي لغة زائفة في جملتها، بل قد تقف أحيانا في وجه الحقيقة تسترها وتحجبها، عندئذ تكون الحقيقة في واد واللغة في واد آخر، فثمة هوة سحيقة بين الظاهر في علاقاتنا الاجتماعية الكامنة وراءها،

1- محمد زكي عشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص: 214.

2- المرجع نفسه، ص: 214.

3- والاس فاولي، عصر السريالية، تر: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، د.ط، 1401هـ/1981م، ص: 215.

وهذا ما دفع أحد شعرائهم إلى العبارة الآتية:«اليد الممدودة إليّ للسلام لا تعنيني، أما اليد الأخرى المخفاة وراء الظهر فهي التي تعنيني وتخيفني»[1].

السريالية في بحثها عن اللغة تنظر إلى تاريخ الإنسان وكأنه سبات مليء بالأحلام والأطياف والرؤى أوجدتها شخصيات أسطورية، على أن لجوهر هذا التاريخ الأسطوري علاقة دائمة بالحاضر أو هو الحاضر الأبدي كما يحلو لهم أن يسموه، ومن ثم يصبح الشعر عند السرياليين رؤيا حلمية إذا صح هذا التعبير، وقد أكمل الشعراء السرياليون من أمثال: (بريتون) و(ايلوار) و(تسادا) و(سولو) تقليدا قديما للرائين في القرن التاسع عشر، وساروا في أثر (بودلير) و(رامبو) و(ملارميه) وظلوا يعتبرون الشعر نضالا للعثور على لغة مفقودة[2].

الصورة الشعرية عندهم: أثر من آثار الرؤيا أو الحلم، فكما يسبق الحلم الشاعر كذلك يسبق الحلم الصورة، فالصورة عند السريالية غير الصورة عند الرومنسية أو الرمزية، فالصورة السريالية تتخطى الرمزية في وعيها المحكم إلى منبع الخيال الجديد وهو السبات الذي تكمن فيه أساطير الإنسان، وتختلف عن صور الرومانسيين في انها أكثر شفافية ولطافة ولا تسعى إلى البرهان البلاغي لا تستند إليه، يقول بريتون: «الصورة الأدبية السريالية تشبه تلك التي تمر في خيال الثمل تأتيه تلقائيا، وتفرض نفسها عليه قسرا، فلا يستطيع عنها حولا...يقتنع العقل ابتداء بحقيقتها العظيمة القيمة، فلا يلبث أن يدرك أنها تزيد في معرفته، وتبدو الصور في مجراها الطبيعي الذي يصيب المرء منه ما يشبه الدوار كأنها عجلة قيادة الفكر»[3].

الشعر السريالي: الأمر فيه متروك للكلمة «فالكلمات تبحر في مغامرة مدهشة لاكتشاف الأحاسيس أو الحلم أو التجربة المبهمة للشاعر، ومن ثم فالكلمة سابقة على كل

1- محمد زكي عشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص: 216.

2- والاس فاولي، عصر السريالية، ص: 02.

3- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، د.ط، 1964م، ص: 490.

شيء، سابقة على الإحساس واكتشاف الحلم بل هي التي تقود إليه، وتولد بأقل مقدار من التأمل السابق»[1].

هذه هي بعض خصائص الإبداع الشعري في التجارب السريالية ولكي نخرج من التجريد إلى التحديد نسوق مثلا واحد من قصيد«المرأة الأولى» نختار بعض الأجزاء منها، ونقتبس تعليق والاس فاولي عليها، والقصيدة كما يقول فاولي تكشف سر المرأة ومكانتها الخفي الذي تحتله في الكون يقول (إيلوار):

أيتها المحتضرة المجنونة، يا أسيرة السهل

الضوء يختبئ عليك، فانظري إلى السماء

لقد أغمضت عينيها لكي تهاجم حلمك

وأغلقت ثوبها لكي تحكم أغلالك[2].

تصف صورة السهل والجنون، قوة المرأة التي لا تحدو وقدرتها الفريدة الغريبة على الرؤيا، والضوء الذي هو صورة مألوفة لوصف اللانهائي يختبئ فوق المرأة، والسماء نفسها تغمض عينيها، لكي تهاجم أحلامها، وتغلق ثوبها لكي تحتويه في ذاتها، إنها الكائن الفريد في حريته والرجل، ينظر إلى الكون ولا يرى المرأة.

أمام العجلات المتشابكة

في شباك العشب الخائنة.

تفقد الدروب صورتها[3]

1- والاس فاولي، عصر السريالية، ص: 206.

2- المرجع نفسه، ص: 152.

3- المرجع نفسه، ص: 153.

يصف المقطع الثاني المرأة في جمعها بين العجلة والمروحة على أنها محيط الدائرة في العالم ورحمه وجنسه، أما العجلات المتشابكة التي تحمل ثقل العالم وتدفعه إلى مصيره فتشير إلى مسؤولية المرأة ووظيفتها الجسدية، أما المروحة الضاحكة فهي الدائرة الأخرى التي ترمز إلى قوة المرأة، فهي تمثل فتنتها وغوايتها، تمثل الإغراء الذي تحقق بواسطته استمرار الكون. وفي المقطع نفسه تمثل صورة العشب حيث تفقد الدروب صورتها وخصائصها قصة الرجل، والمرأة هي العشب وكانت من قبل السهل، وضوء السماء غير المحدود، فهي الطريق التي تعتبر العشب في البدء، ثم تضيع في الجديد النامي وقد غمرها مبدأ خلود المرأة واستهلكها، هكذا يفقد الرجل، في الحب شكله وشخصية الأوليين، لانّ المرأة كائنة بينما الرجل في سعي دائم لأن يكون[1].

بالرغم ما بين الصوفية والسريالية من فروق، فإن الشاعر العربي (أدونيس) قد حاول الجمع بينهما في كتابه الذي ألفه بعنوان "الصوفية والسوريالية" وفيه يدافع أدونيس عن الجمع بين السوريالية والصوفية، في صعيد واحد بقوله: «الاعتراض الأساسي الذي يمكن ان ينشأ هو أن الصوفية تدين، وأنها تتجه نحو الخلاص الديني، بينما السوريالية حركة إلحادية، ولا تهدف إلى أي خلاص سماوي، فكيف يمكن الجمع بين متدين وملحد؟ ومثل هذا الاعتراض صحيح ظاهريا، غير أنه لا يلغي عميقا إمكان التقارب أو إمكان التلاقي في نقاط عديدة، على الطريق التي تسلكها معرفيا، كل من الصوفية والسوريالية، ثم إن الإلحاد يتضمن بالضرورة رفض الصوفية، كما أن الصوفية لا تتضمن بالضرورة الإيمان بالدين التقليدي، أو الإيمان التقليدي بالدين»[2].

ويرى أدونيس أن هدف كل من الصوفي والسوريالي هو أن يتحد مع المطلق –أيا كان– فكل منها لا يعتمد العقل طريقا للوصول إلى الحقيقة، ويتحدث في كتابه عما يسميه

1– والاس فاولي، عصر السريالية، ص: 153.

2– إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، المكتبة الوطنية الجزائرية، ط01، 1995م، ص: 94.

السورياليون بـــ "النقطة العليا" وهي هدف لم يحددوا كنهه، إنه اللانهاية، فهذه النقطة العليا ليست سؤالا للإجابة، إنما هي أفق للسفر، ويرى أن هذه النقطة العليا إنما تقابل المطلق الذي يتحدث عنه الصوفية، كما يربط أدونيس في كتابه بين الشطح عند الصوفية المسلمين وبين الكتابة الآلية، وسرد الاحلام وتجارب النوم المغناطيسي عند السورياليين[1].

فنجد الشاعر (عبد الله حمادي) يغرق في أجواء غيبية من الصعب تحديدها، يقول في قصيدته "تباعدات جلال الدين الرومي":

هل من دوار يثير النبض في شفتي

أو من خلاص يهز أغنيتي

مازلت أكتب للأقمار من سفر

دامي التسري مع أنوار أشرعتي

عاينت منه لسان الحال في شفتي

مثل التباري على أقباس أسئلتي[2]

من خلال هذه القصيدة تبرز لنا معالم صوفية (حمادي) وتتكشف لنا حقيقة الإشراق عنده، فهو لا يريد فقط كسر علاقة المشبه بالمشبه به ولكنه يهدف إلى كسر علاقة الإنسان بربه على طريقة (جلال الدين الرومي) أو (الحلاج) وشطحاته الصوفية حيث تشتد المحبة وتقوى فيفنى العبد في الحق سبحانه وتعالى، ويصبح لا يرى ذاته، ولا يرى الناس من حوله لأنه سكران بخمرة الوجد الصوفي، وهذه المحبّة هي التي يؤثرّ بها

1- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، ص: 94.

2- عبد الله حمادي، تخرب العشق يا ليلى، دار البعث، قسنطينة، 1982م، ص: 165.

الحلاج الذي أعدمه أهل السنة ببغداد سنة 309م لأنه أدعى في رأي الفقهاء اتحاده الكامل بذات الله"[1].

ومن هذا القبيل نجد صوفية (حمادي) هي دعوة لرفض الخارجي ومجافاته واستلهم للعالم الباطن بوصفه قوة خفية متبصرة قادرة على إدراك الحقيق الكامنة خلف مظاهر الأشياء، ولذلك فالشاعر لا يجد متعة إلا في التواصل مع المتعالي (المعادل الوجداني لوجوده) وفي المقابل عدم الاهتمام بالظاهر.

عصرت الفؤاد أيا خالقي

وحطمته فوق وهج الوتر

وكبرت في الجوهر أشكو الخصام

وعانيت من لحظة المنتظر

...رحلت على شفة الظلام

تهاديت بها مغلقات الفكر

فألفيت سمع الشعور المسجى

وراء اغتراب يعاني الهجر

تدافع ساحله المستفيض

بقيظ العباب الرهيب الجمر

ملكت به السر فاستصغرتني

طيور الملا بأعلى الشجر[2].

1- محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي، ص: 302.

2- عبد الله حمادي، تخرب العشق ياليلى، ص: 168-169.

الدكتور عبد الله حمادي في هذه المقطوعة يقدم صورا تتجاوز كل الأبعاد لتحلق في سماء المطلق "رحلت إلى شفة الظلام"... الذي لا يتصور ولا يدرك بالعقل، وإنما يدرك بالحدس الشعوري، «إن مثل هذا الموقف صادر عن ذات تتقرب من العالم الأسمى، وتلتحم به لما تلتمس فيه من جدوى معاناتها، وما يعوضها عن فراغ الواقع وهشاشته وحطته، وبمقدارها ينغمس الشاعر في الواقع نجده يرفض هذا الواقع نجده يرفض هذا الواقع، فالصوفية عند هؤلاء الشعراء لا تعني العزوف عن الواقع، بل هي تنغمس في هذا الواقع الذي ترفضه وهي بذلك تجعل من كشوفها وسيلة لتغيير الواقع»[1]، وفي هذا الموقف محاولة لوضع الشعر في موضعه الحقيقي بالنسبة لقضايا المجتمع، حيث يتعانق الفن والعقيدة، ويلتحمان في بنية موحدة.

وصوفي عصرنا لذلك ينزل إلى السوق، إلى الناس يتجول بينهم، ويتحدث إليهم ويبحث فيهم عن الإنسان، إنه يريد أن يحيي الجوهر في الإنسان فيرفع المضطهد من وهدته، ويحرر العبد من عبوديته، ويطعم الجائع، ويكسو العريان، ويضرب يد البطش[2].

ومن خلال الرؤية الشعرية والحلم الواعي يرى متصوف القرن العشرين الواقع الممكن، وهو بذلك يخترق حجاب الزمن الآني إلى الزمن المستقبل، فيؤدي بالنسبة لعصره دوره القديم دور النبوة[3].

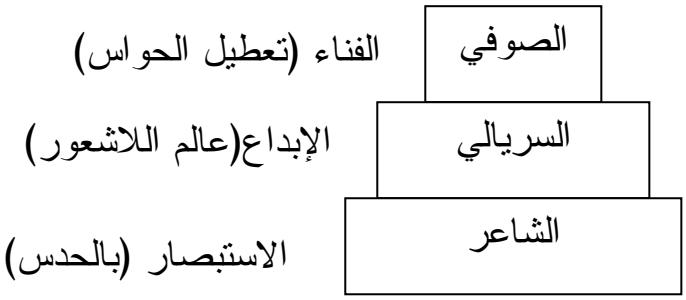
وهنا تلتقي التجربة المعرفية الصوفية بالتجربة السريالية باعتبارهما مشروعا واحدا يهدف إلى التحرر من القيود التي تحد من حرية الإنسان وانطلاقه كما يبدو في هذا الشكل[4]:

1- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية)، دار الفكر العربي، ط03، 1978م، ص: 414.

2- المرجع نفسه، ص: 414.

3- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية)، ص: 415.

4- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص: 189.



ونستطيع تحديد تجربة (عبد الله حمادي) الصوفية في ثلاثة محاور أساسية هي: "الحب، الفناء، والاتحاد" وهي أحوال مترابطة يفضي الواحد منها إلى الآخر في التجربة الصوفية.

لاشك أن للبحث عن ما تشترك فيه الصوفية والسريالية وجاهته ومبرراته، ولكن أدونيس ربط بين السريالية والصوفية الإسلامية، والتصوف الإسلامي حتى في نصوصه الفلسفية ينطلق من وجود "إله" لا تعترف به السريالية على الإطلاق، ومن هنا يبدو لنا أن أدونيس قد خلط بين تصورين وجعلهما يشتركان في الهدف والنتيجة، بل في الوسيلة، وهي الحلم، والغياب عن الوعي، بالفناء وهذا التوحيد، بينهما فيه تجاوز لخصوصية التجربة الصوفية كتجربة دينية وجودية، ولو أنه حدد كلامه وقصره على لون من الصوفية اللادينية، أو استبعد التصوف الإسلامي تحديدا، لكان أقرب إلى التحديد والموضوعية.

وعلى أية حال فإن كتاب أدونيس يعد لونا من الرؤية الذاتية للموضوع، لا بحثا علميا، والمنطلق نفسه صحيح، لا نستطيع أن ننكره عليه، فإن السريالية لاشك تتحول في نهاية المطاف إلى لون من الصوفية، وإن كانت الصوفية لا تصبح سريالية، إلا في نظر من يصوغونها لهواهم كما يصنع أدونيس، في كتابه هذا، وفي غير كتاباته الإبداعية والنقدية[1].

1- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي)، ص: 95.

علاقة التجربة الصوفية بالرمزية:

يمكن تعريف الرمزية بأنها «فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بصورة مباشرة ولا بتعريفها بموازنات واضحة في صورة محسوسة، وإنما التعبير عنها بإعادة خلقها في ذهن القارئ بوساطة رموز غامضة»[1].

إنّ الرمز كالصورة قد منح اسمه لحركة أدبية معينة من حيث أنه يظهر في مجالات شديدة الاختلاف فهو يظهر كمصطلح في المنطق وفي الرياضيات، وفي نظرية المعرفة وفي علم الدلالة، والسيميولوجيا حديثا.

لقد خلص الدارسون المحدثون أن للرمز مدلولين، فيكون الرمز على شكل إشارة (حرف، كلمة، علامة)، تعارف عليها الناس، وأما المدلول الثاني أن يكون الرمز فيه شيئا محسوسا يشير إلى شيء معنوي وبين الشيئين علاقة أو مشابهة، ويتضح من هذا أن الرمز الأول ما يسميه الدارسون الرمز الإشاري والثاني الرمز الفني والإيحائي.

يرى شايف عكاشة أن: المجاز مرتبط بتحقيق شيء معين، في حين لا يحقق الرمز شيئا معينا بعينه والصورة المجاز إن تكرر وجودها بإلحاح تصبح رمزا، أي أنّ المجاز بداية للرمز وأصل له، بمعاودة ظهور الصورة المجازية، تكتسب طبعا رمزيا، يخرج عن نطاق القرينة التي هي علامة الصورة المجازية، وإن كان المجاز يلفت القراء القرينة فإن من خصائص الرمز أن يفرض عليهم الانتباه إليه لذاته، كشيء معروف والسر في هذا ان المجاز بطبيعته يقول: أن (أ) تشبه (ب) أو (أ) هي (ب)، أما الرمز فإنه يقول لدينا (ب) فقط.

وهذا ما عبر عنه الناقد داما ألسنوا بالمعادلة التالية:

الرمز = المرموز له + الرمز

1- نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث (دراسة في مذاهب نقدية حديثة)، مكتبة الأقصى، عمان، ط01، 1979م، ص: 150-151.

فالرمز في هذه المعادلة شيء أعم من النتيجة فالعلاقة التي يقوم عليها المجاز أنه يشمل المرموز له + الرمز بعد تفاعلها، ومن ثم يصعب تجزئتها بعد تلاحمها[1].

ولعل أهم حركة علمية وفنية درست مشكلة الرمز دراسة أكثر جدية ودقة هي السيميولوجيا أو السيميائية على حد رأي صلاح فضل وهي علم يدرس الانظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة، وتدعوا السيميولوجيا إلى التمييز بين ثلاثة أنواع من الرموز يصنفها النقاد والدارسون كالتالي:

1. الإشارة: تركيز على التجاوز الواقعي بين الدال والمدلول، والنموذج الواضح لهذا هو الأصبع التي تشير إلى شيء ما.

2. الأيقونة: العلاقة الأيقونية بين الدال والمدلول تقوم على تشابه نسبي يحسّ به المشاهد او المتلقي.

3. الرمز: يتميّز بتنوع دلالته وتناقض معناه أحيانا للتصور التقليدي، فعلى عكس التجاوز القائم بين الأصبع والسيارة المشار إليها مثلا في العلاقة الأيقونة، فإنه لا يوجد أي تقارب فعلي بين كلمة سيارة وهذا الشيء الموجود بالفعل في الشارع[2].

إنّ هذه الأنواع الرمزية الثلاثة ليست منفصلة عن بعضها، بل إنها تمثل مراتب مختلفة لأنواع من العلاقات المتبادلة بين الدال والمدلول.

وقد ميز أنطوان غطاس بين نوعين من الرمز هما:

الرمز الإشاري والرمز الشعري وأشار إلى أنّ الأول هو الرمز بمعناه الواسع بينما الثاني هو الرمز بمعناه الضيّق،وتتبلور معالم هذين العلمين من خلال توضيح كل منها،

1- شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، ص: 90.

2- المرجع نفسه، ص: 91.

وأن الرمز الإشاري يذكرنا بالشيء المادي الأصل، بينما الرمز الشعري لا يفترض علاقة بين الشيء والرمز بل يسعى إلى إثارة حالات إيحائية داخلية[1].

وعليه يبقى الرمز ذلك الإبداع الذي يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريدا ظهر على أنقاض الواقعية اتجاه جديد في فرنسا سمي بالرمزية «هذا الاتجاه الجديد في فرنسا سمي بالرمزية، وكانت تباشيره الأولى عند (أدجار ألان بو) الذي قرأ (بودلير) قصصه عام 1847م، ثم ترجمها ونشرها على الناس، فكانت أول مؤشر في اتجاه الرمزية الفرنسية»[2].

«ويعتبر (بودلير) رائد الرمزية اللغوية التي وظيفتها نقل الصورة اللغوية من نفس إلى أخرى، وأنّ معطيات الحواس متداخلة متبادلة، بمعنى أن كافة الحواس تستطيع أن تولّد وقعا نفسيا»[3].

وكان (ألان بو) يريد أن يتخلص من خلال الرومنطيقية ويدعو إلى خطة مغايرة لها يدعوا إلى عدم المحدودية في موسيقى الشعر، إلى انطلاق إيحائي مبهم، لا بالخلط بين عالم الواقع وعالم الخيال بل بالخلط بين وظائف الحواس نفسها، ونحن نجد (بو) في بعض قصائده يسمع قدوم الظلام، ويقول في قصيدة أخرى: «ومن كلّ قنديل أنساب في أدنى صوت رتيب ناعم لا ينقطع». ولذلك كان أول ما يشير به الرمزيون إجراء الفوضى في مدركات الحواس المختلفة ومحاولة الوصول بالشعر إلى اللامحدودية التي وصلها الفن الموسيقي، لقد بهرهم ما حققه (فاجنر) في موسيقاه فأرادوا أن ينقلوا في الشعر ما نقله (فاجنر) بها حتى قال (فاليري): «إن مهمة الشعر أن يسترد من الموسيقى ما سلبته منه»،

1- خليل أو جهجة، الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط01، 1995م، ص: 239-240.

2- إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق صادر، بيروت، ط01، 1996م، ص: 87.

3- داود حفن حامد، تاريخ الأدب الحديث (تطور، معالمه، الكبرى ومدارسه)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1983م، ص: 136.

ولما تزعم (مالارميه) الحركة الجديدة جعل كلّ همه أن يصل بالشعر إلى هذا الهدف، عمليا ونظريا[1].

كان للترجمات التي قام بها عدد من الأدباء اللبنانيين والمصريين، ولاسيما تلك التي قامت بنشرها مجلات عربية مشهورة كالمقتطف والمكشوف والرسالة والأديب أثر واضحا في نقل الآداب العربية، التي أخذت بأساليب المدارس الأدبية المعاصرة كالرومانسية والبرناسية والرمزية، وقد كان لهذه الترجمات الاطلاع المباشر على أدب اللغات الأوربية والأمريكية إثر الهجرات التي قام بها عدد كبير من اللبنانيين والسوريين إلى بلاد الاغتراب ولاسيما الولايات المتحدة الأمريكية فضلا عن المدارس الإرسالية التبشيرية، التي أنشئت في لبنان ومصر- في الغالب- مسهمة بذلك في إعداد، فريق من الأدباء، يحسنون اللغات الفرنسية والإنجليزية وينهلون من تراثها الأدبي وأساليبها المثيرة»[2].

«ويعد لبنان أكثر بلدان المشرق العربي تجاوبا مع الآداب الغربية، والإنكباب، عليها بالدراسة، والترجمة، والاقتباس ثم التأليف، وأساليب ذلك كثيرة لا مجال لتفصيلها، ولكنها في الغالب تعود إلى العاملين السابقين، الإرساليات التبشيرية التي وجدت في لبنان تربة خصبة لتحويل الأدباء عن أساليب الكتابة العربية الترسلية المتقنة لأفانين البلاغة نحو لغات الغرب، أو لدى -بعضهم- نحو اللغة اللبنانية المحكية وصياغتها بالحرف اللاتيني، والعامل الآخر هو عامل الهجرة، التي استحوذت على الضمير اللبناني وقدمت له التجارب الإنسانية الجديدة والقدرة على الكتابة بلغة البلد الذي هو فيه، فكان لنا أدب عربي جديد، هو الأدب المهجري الذي طغى تأثيره على الناشئة الأدبية فاقتفى أثار كتابه»[3].

1- داود حفن حامد، تاريخ الأدب الحديث (تطور، معالمه، الكبرى ومدارسه)، ص: 136.

2- ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات)، الرمزية، ط01، 1402هـ/1982م، ج02، ص: 131.

3- المرجع نفسه، ص: 131.

«ولا ننسى عاملا ثالثا لا يقل أهمية هو: عامل الطبيعة اللبنانية بخاصة الأرياف من قرى وجبال وأودية وسهول وما شابه، جعلت الأديب اللبناني منشدا نحو عالم الحقيقة العارية، عالم الطفولة، والحرية، والبدائية الساذجة، وهي كلها من عالم الأدب الرمزي الذي لم تكن عنده (الرمزية) غير عودة إلى عالم الأحلام، والطفولة، والانعتاق الروحي، وأغلب الظن أن هذه الطبيعة اللبنانية مضاف إليها ثقافة إنسانية نافذة، ونزعة فكرية، وروحية حادة، هي التي جعلت من جبران خليل رائد المذهب الرمزي في الأدب العربي الحديث»[1].

وتعد الرمزية من مذاهب الأدب التي نشأت في الغرب وتأثر بها الشعر العربي المعاصر، والرمزية يمكن أن يقال عنها: «أنها محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولا إلى عالم من الأفكار، سواء كانت أفكارا تعتمل في داخل الشاعر أم أفكارا بالمعنى الأفلاطوني بما تشتمل، عليه من عالم مثالي يتوق إليه الإنسان»[2].

وفي النصف الأول من القرن العشرين تأثر بعض الشعراء العرب بالرمزية على مستويين، الأول مستوى فني خالص ويمثله سعيد عقل في لبنان، وبشر فارس في مصر، والمستوى الآخر استمد من الرمزية، بعض وسائلها الفنية، واقتصر أصحابه على الإفادة من تلك الوسائل، في إغناء التعبير الشعري، وأن بقي بعد ذلك خارج حدود الرمزية بمعناها الفني الخالص، ويمثل هذا الاتجاه بعض شعراء جماعة (أبولو) وقليلا من شعراء لبنان وسوريا.

أما فيما يخص الرابطة التي تربط الصوفية بالرمزية فنجدها متجسدة من خلال «الرموز التي وظفها الصوفي في الشعر الصوفي، والأدب الصوفي بعامة، ومن هذه الرموز المرأة ورمز الطبيعة وهما رموز تتفق مع الرومانتيكية بما فيه عبادة الطبيعة،

1- ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات)، ص: 133.

2- المرجع نفسه، ص: 132.

المرأة وعالم النور، ولقد تطابقت الرومانتيكية في أجلى صورها في الحب العذري مع الرمزية الصوفية في اتجاهها نحو الذات الإلهية في رمز المرأة والحب الإلهي عند ابن عربي في ترجمان الأشواق، وعند شاعر صوفي فارسي عبد الرحمن الجامي في تصويره الشعري الرائع لعلاقة ليلى بقيس في قصة "ليلى والمجنون"»[1]. فما هي حقيقة العلاقة بين الرمزية الصوفية والرمزية الفنية أو الرمزية الشعرية؟

الرمزية الصوفية هي رمزية دينية أسطورية، لا تتطابق تطابقا كليا مع الرمزية الشعرية كما عرفتها الآداب الغربية الحديثة، وكما تعرفها اليوم في الشعر العربي المعاصر، فالرمز هنا معناه الإيحاء، أي التعبير غير مباشر عن النواحي النفسية المستقرة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية، وفي الشعر الصوفي كان الشاعر يستخدم رموزا مثلما كانت الديانات والكتب المقدسة والشعوب البدائية تستخدم رموزها، فكانت الرمزية الصوفية مرتبطة بالدين والأسطورة[2].

أما الرمزية الشعرية اليوم؛ فعلى العكس تماما، نشأت بعد أن غابت الأسطورة وغاب سلطان الدين في الغرب، وعند من تأثروا بشعرائه، وصار الشاعر يبحث عن أسطورته الخاصة. وإذا كانت الرمزية الصوفية دينية أساسا فإنّ الحركة الرمزية هي مظهر من مظاهر حضارة منحلة فقدت ما فيها من تراث مشترك[3].

هذه المغايرة والاختلاف بين رمزية الشاعر المعاصر والرمزية الصوفية، لا تنافي ما بينها من تشابه واشتراك في طبيعة التجربة، وفي نتيجة ما يصل إليه كل منها من غموض في التعبير.

1- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، ص: 92.
2- المرجع نفسه، ص: 92-93.
3- المرجع نفسه، ص: 93.

1.إذا كان الشعر يقع في منتصف الطريق بين الفهم واللافهم كما يقول "جون كوين" فإن الصوفية لجأت إلى الرمز والغموض سواء في الشعر أو غير الإنتاج الذي أبدعه المتصوفة، ذلك أن كلا من الصوفية والشعر قد ناصب العقل، العداء أو على الأقل لم يتركا له الفرصة لكي يحكم أو يتحكم، فكان البعد عن النطق وصعوبة الفهم من خصائص كل من الشعر والتصوف،وكان الرمز قاسما مشتركا بينهما[1].

2.إنّ استغراق الشاعر في تجربته، يشبه استغراق الصوفي في تجربته من وجه آخر، ربما عبر عنه (و.ب. بيتس) الشاعر الأيرلندي بقوله: «إنه اكتشف حينما كان مستغرقا في كتابة قصيدة رمزية أنه راح في غيبوبة أن هذه الغيبوبة لتشبه حالة الانخطاف أو الوجد التي كانت تنتاب "المجنون" حينما يرى محبوبته ليلى، وتنتاب الصوفي، حينما يستغرق في "سكره" و"فنائه"»[2].

3.لاشك أن الرمزيين استعانوا بوسائل المتصوفة وتصوراتهم، فكانوا في أشعارهم يتجاوزون الدلالة اللغوية للألفاظ، ويعتمدون على الاتجاه الغيبي في فهم العلاقات وما يسمونه بنظرية التراسل كذلك يعتمدون على الموسيقى في الإيحاء بالمعنى، كما يعتمد عليها في حلقات ذكره. وكذلك لاحظ الدكتور محمد فتوح أحمد أن الشاعر الرمزي بشر فارس استطاع أن يغني معجم الشعر الرمزي بما وهبه من ألفاظ وتعابير استمدها أساسا من تراثنا الصوفي كالسكر، والوجد، والقطب، والفتوح، والكشف، والعرفان، والفيض، والسر، واللطف[3].

4.من الخصائص الرمزية في الحداثة التي تتشابه مع التصوف، رمزية الحروف «فقد كان بوقاليس ومالارميه يعتبران الحروف الأبجدية أعظم الآثار الشعرية»، إذن فإننا نستطيع أن نقول مع "هرمان بار" بحق إن التشوف إلى التصوف والغموض من أهم

1- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، ص: 93.
2- المرجع نفسه، ص: 93.
3- المرجع نفسه، ص: 93- 94.

معاني الحداثة، كذلك لا يفوتنا أن نشير إلى التناص (Intertextuality) باعتباره من أهم الخصائص التي تميز التجربة الشعرية الحداثية، فقد دخلت النصوص الصوفية ضمن مرجعية النصوص الشعرية الحداثية من أوسع الأبواب، وكلما تقدمنا نحو الحداثة الشعرية مرورا بأدونيس وعفيفي مطر إلى تجربة "الحساسية الجديدة" كلما كان ذلك أوضح وأظهر[1].

إن المتصوفة لا يقصدون الغموض للغموض، وإنما يقصدونه لداع معنوي ديني روحي بدرجة أولى، أما أصحاب "المدرسة الرمزية" فالغموض عندهم هدف وأسلوب يقصدون إليه قصدا بدافع فني، لا لعقيدة روحية وأسرار علوية، ولا خوفا على أفكارهم ومعانيهم من أن نعرف، والرمز لدى أصحاب هذا المذهب يتمثل في ذلك النسيج الذي تساعد عليه اللغة، والموسيقى في المقطع، أو في القصيدة عامة، بغرض نقل الصورة من المنشئ إلى المتلقي حتى يتأثر ويشعر بشعور المؤلف والشاعر.

«بينما الرمز لدى المتصوفة هو جزء من كل –إن جاز التعبير– فهو لديهم ألفاظ معينة، واصطلاحات خاصة هي المقصودة بالذات، وهذا ناشئ من أن هؤلاء الشعراء يسايرون القصيدة العربية، بل هم شعراء يعيشون على التراث العربي القديم في فهمه لنمط القصيدة التي تنظر إلى البيت كوحدة مستقلة إلى حد كبير لا وحدة القصيدة التي هي الأساس لدى الرمزيين»[2].

«ومن ثم يرى الدارسون أن غاية الرمزيين تنصب على ما توحيه القصيدة برمتها، ولذلك تحرروا من الشكل القديم للقصيدة من حيث محافظتها على البيت، وتحرروا من

1– إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، ص: 67.

2– انطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب الحديث، دار الكشاف، لبنان، ط01، 1949م، ص: 351.

الأوزان التقليدية، ومالوا إلى الحرية في ذلك ولم يأبهوا أحيانا لطول البيت، وقصره، أو لتعادل الأبيات فيما بينها، أو القطع أو التكرار»[1].

تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور:

اتصلت التأملات اليونانية –ومنها الأفلاطونية– في الجمال والإبداع الفني بالبحوث الميتافيزيقية[2]. وعدّ ذلك مدخلا لامتداد هذا الجدل حول الصلة بين التجربتين الصوفية والفنية في مباحث فلسفة الجمال، حيث تؤكد التداخل –من حيث الجوهر– بين التكوين الذاتي الخاص للفنان والصوفي، وينتج عن ذلك التعالق بين التجربتين الصوفية والفنية، ففي كلتا التجربتين يتم نقل الروح إلى قلب التجربة، وينطلق كل منهما من الزمان إلى الأبدية،فضلا عن الشعور –عبر التجربة– بذروة النشوة والجذب الروحي، واتصال كل منها بالعاطفة الخلاقة[3].

وبناء على ذلك؛ فليس بعيدا أن يرتبط الشعر في أحد أزمانه، وعند بعض مبدعيه بالتجربة الصوفية، لانّ الشاعر في لحظات إبداعه يكون في حال تشبه حال الفناء لدى الصوفي، إذ هو في حال انسحاب عن عالمه إلى عالم آخر يكاد لا يحس فيه إلا ذاته عبر اتحاده بها، وهذه الأقنعة والمرايا والأصوات المتداخلة ما هي إلى بعض من حجب الدلالة وأسباب الغموض في شعر الحداثة العربية المعاصرة، وذلك لما فيه من أبعاد معرفية أحدها البعد الصوفي.

«ويرى صلاح عبد الصبور أن التجربة الشعرية تتمحور حول الإنسان، وإنها تؤرخ للحياة الروحية له، وتعبر عما يتدفق في أعماقه من مشاعر، وأفكار ورؤى، وتحاول

1– انطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب الحديث، ص: 101.

2– ينظر: علي عبد المعطي محمد، مشكلة الإبداع الفني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1984م، ص: 42.

3– ينظر: جان برتليمي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص: 602.

رصد انتصاراته، وانكساراته، وعلاقته بالكون والحياة. ومن هنا، فالتجربة الشعرية هي تجربة إنسانية في بعدها الأعمق، وأن الفلسفة في تياراتها المختلفة: قديمها وحديثها قلما حاولت مسّ العالم الداخلي للإنسان، والتعبير عن همومه الداخلية، إذ ركزت مباحثها في الحديث عن العالم الخارجي، وتعب الفلاسفة في دراسة الطبيعة والكون، وساهموا مساهمة كبيرة في توجيه الإنسان نحو الكون، في حين ظل البحث عن الإنسان يراوح مكانه، وظلت معرفة الإنسان بذاته بدائية في الغالب»[1].

وكان الفلاسفة قبل سقراط يمدون أعينهم ما وراء حدود الواقع، يتجاوزونه في إصرار أعمى، فهم يبحثون عن العنصر الأول أو العناصر الأولى في خلق الكون، وعندما قال سقراط: أعرف نفسك، فقد أحدث صدمة في الوعي البشري، وتحول مسار الإنسان إلى الداخل، حيث سعى إلى تفتيت الذرة الكونية الكبرى المسماة بالإنسان، التي يتكون من تناغم آحادها ما نسميه بالمجتمع ومن حركتها ما نطلق عليه اسم التاريخ، ومن لحظات نشوتها، ما نعرفه بالفن[2].

وبناء على ذلك ندرك أن (الإنسان) هو المحور الذي يدور حول الإبداع الشعري لدى صلاح عبد الصبور، فهو يحاول أن يكتشف الإنسان، أي يفتت هذه الذرة الكونية الكبرى، وفي رحلته الشعرية الهدف هو «الإنسان العادي البسيط في حياة عادية، لكنها عادلة–وذلك في أعماله الشعرية الأولى مبتدئا بزهران حتى (ليلى والمجنون)، ولكنه إنسان مثقف يحمل هموم عصره، ومجتمعه في حالة (مأساة الحلاج، والأميرة تنتظر، وشجر الليل)»[3].

1– علي مصطفى عشا، تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور، المجلد 25، العدد الأول، والثاني، مجلة جامعة دمشق، 2009م، ص: 198.

2– صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، د.ط، 1983م، ص: 05.

3– محمد الفارس، الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986م، ص: 28.

ووعي الإنسان لذاته، هو نقطة الانطلاق الكبرى، وهو نقطة الارتكاز للإدراك البشري عموما؛ إذ إدراك الإنسان لذاته هو الذي «يحيل الإدراك الساكن الفاتر إلى إدراك متحرك متجاوز، ويرتقي باللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس الذي هو أكثر درجات الحوار صدقا ونزاهة وتواصلا، إذ تصبح فيه اللغة نقية صافية خالية من سوء التفاهم وتشتت الدلالات»[1].

ولا يعني هذا أن الشاعر ينبغي له أن يتموقع داخل ذاته، ويحول الشعر إلى تهويمات رومانسية، وإيقاعات شخصية، يتحول فيها الشعر إلى مظهر من مظاهر النرجسية وعبادة الذات، ولكن يعني هذا أن «الذات هنا تصبح محورا أو بؤرة لصور الكون وأشيائه»[2].

ومن هنا فإنّ تأمل الذات أو استبطانها، يؤدي بالفنان إلى صياغة تجربة تنطلق من الذات لكنها تهدف في نهاية الأمر إلى التواصل مع الآخر، وبذلك تغدو القصيدة جسرا بين الذات، والآخر، وهذا ما يجعلها ذاتية وموضوعية في الوقت ذاته.

ويمزج صلاح عبد الصبور بين التجربتين: الشعرية والصوفية، فالفنان في عملية الخلق الفني أشبه بالصوفي، ورحلته للوصول إلى إبداعه تشبه رحلة الصوفي الذي يرتقي ضمن جدل حميمي بين المقامات والأحوال ليصل إلى غايته في الشهود، والتحرر من أغلال النفس والجسد، فالتلقائية في التجربتين: الشعرية والصوفية، والاستناد إلى المكابدة الداخلية والكفاح الذاتي للوصول إلى حالة الصفاء العقلي والقلبي، يجعل التجربتين متداخلتين مع اختلاف الدافع والغاية، ولكنهما تتوحدان في المنبع، إذ إن كلتيهما تستندان إلى الحفر في الذات للوصول إلى الغاية، لذا يصبح كل من الحدس الصوفي/الشعري طريقة حياة، وطريقة معرفة في آن، ونتصل عبره بالحقائق الجوهرية، وبه نشعر أننا

1- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص: 07.

2- المرجع نفسه، ص: 07.

أحرار قادرون بلا نهاية، إنه يرفع الإنسان إلى فوق الإنسان، ونشعر بالارتفاع إلى ما فوق الإنسان حين نتخطى الزمن ونصبح حركة خالصة[1].

ويأتي تفسير صلاح عبد الصبور للوجدان الشعري من خلال الوجد الصوفي ليضفي على العمل الشعري بعدا أخلاقيا، يتمثل في إحساس الشاعر بالمسؤولية عن إبداعه فالشعر ليس نظما، وليس من وحي الجن، ولكنه إبداع ومكابدة، ووعي ونقد، فضلا عن ذلك، فإن عملية الخلق الشعري، وما فيها من أبعاد تتعلق باللغة، والتشكيل الدقيق المحكم، والذروة التي تعطي العمل قيمته المرجوة، كل هذا يجعل الإبداع الشعري أقرب إلى "الدراما" من قصائد الشعر الغنائي التراثية، التي كانت تعتمد على التلقائية والارتجال[2].

والربط بين التجربتين الشعرية والصوفية يعدّ ثمرة من ثمرات الأفلاطونية المحدثة، فهي التي عمدت إلى توطيد دعائم النظرة إلى الفن، وجاءت دراسة (يونغ) للإبداع الفني، وهي التي «اقتادته في نهاية الأمر إلى القول بضرب من المشاركة الصوفية التي تمثل مستوى خاصا من الخبرة، يصبح فيه الإنسان هو الذي يعيش لا الفرد، ومن هنا فقد ربط (يونغ) بين الفن والوجود الإنساني بصفة عامة»[3].

ويحاول صلاح عبد الصبور تفسير الإبداع الفني على أساس ذاتي موضوعي ذي نزعة صوفية، ويلتقي في ذلك مع المحدثين الذي يسندون الإبداع الفني إلى «شخصية الفنان ككل، وكوحدة دينامية متفاعلة مع بيئة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية»[4].

وكذلك مع (شيلي) الذي يؤكد أن «المصدر الشعري فطري، وغير طوعي، ولكنه محتاج إلى عمل، شاق في نموه وتطوره»[5].

1- ينظر: أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة الشعر العربي، دار الفكر، ط05، 1986م، ص: 131- 132.

2- ينظر: نعيمة مراد محمد، المسرح الشعر عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1990م، ص: 42.

3- علي مصطفى عشا، تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور، ص: 203.

4- علي عبد المعطي محمد، مشكلة الإبداع الفني، ص: 282.

5- روثفن، قضايا في النقد الأدبي ترجمة: عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989م، ص: 113.

تعد تجربة صلاح عبد الصبور، الشعرية متفردة بين الشعراء المعاصرين بمزجها الفكر بالشعر، والتصوف بالفن، والوجد بالحدس، والواقع بالغيب، الذاتية بالموضوعية من دون أن تفقد هذه التجربة الشعرية تلقائيتها وعفويتها وتدفقها، ووهجها، ومن دون أن تخسر بعدها الفني وموقفها الجمالي. واستحوذ على صلاح عبد الصبور نموذج الشاعر الصوفي أو الشاعر القديس، والشاعر المفكر، لأن الشعر عنده مزاج من الفكر والفن والتصوف، وتمحورت التجربة الشعرية لديه، وقدرتها على التحول من الشخصي إلى الإنساني، تظللها روح المسؤولية فضلا عن قدرتها على تأصيل نموذج الشاعر المفكر، والشاعر الصوفي.

وسنحاول رصد ملامح هذه التجربة الشعرية من خلال تحليل نماذج من شعره، وكشف القيم الروحية والجمالية والإنسانية فيها، ويتخذ ملمحين أساسيان:

الشعر والتصوف، الشعر والحزن، بالتركيز على الملمح الأول باعتباره غاية دراستنا لتجربة عبد الصبور[1].

يسعى صلاح عبد الصبور إلى بناء النموذج الإنساني، يسعى في غايته الكلية إلى الله متحررا تماما من أغلال العبودية والفقر، والطغيان، والظلم، ففي قصيدة «مذكرات الصوفي بشر الحافي»[2]، يطرح صلاح عبد الصبور رؤيته الشعرية بصورة تتناهى فيها مع الرؤية الصوفية للحياة. و"بشر الحافي" من متصوفة القرن الرابع الهجري (ت331هـ)، وقد عدّه صاحب كتاب "طبقات الصوفية" من الطبقة الأولى، وكان كثير العبادة معروفا بزهده موصوفا بالأمانة، موثوقا بالعلم[3].

1- ينظر: علي مصطفى عشا، تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور، ص: 210.

2- صلاح عبد الصبور، ديوان عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ج01، 1988، ص: 261.

3- السلمي، أبو عبد عبد الرحمن، طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريبة، دار الخانجي، القاهرة، ط03، 1986م، ص: 39.

وتمثل شخصية "بشر الحافي" قناعا للشاعر، وشاهدا على رداءة العصر وسقوط الإنسان فيه، بصورة يتلاقى فيها الماضي والحاضر، ضمن صوتين ممتزجين في رؤية فنية صوفية، يرصد فيها الشاعر من خلال القناع/ الشاهد الواقع الإنساني بأبعاده المختلفة.

إنّ الاتجاه الرمزي المستمد من شعر التصوّف العربي الإسلامي نجده أيضا عند أكثر من شاعر جزائري معاصر، وهو يتلون في شعر هؤلاء ألوانا شتى، بعضها من الرمز الصوفي القديم يهتم بشطحاته ويكرر أذواقه ومواجده بما يقوم للنفس الشاعرة مقام التلويح والتوحيد.

ويعد الشاعر (محمد مصطفى الغماري) احد المهتمين بهذا الاتجاه الرمزي الصوفي بالجزائر وتكاد دواوينه الكثيرة تنطق بذلك ، منذ ديوانه الأول "أسرار الغربة"، وهي غربة صوفية بلا ريب[1].

يقول مصطفى الغماري في قصيدة "أنا المجنون يا ليلى" مستهلا بذكر المجنون وليلى وقصة عشقهما بوادي القرى على طريقة الرمز الصوفي ذاته:

أنا المـــجنون يـــا ليلى وأنـــت الجن والسحر

أنا الساري بليل الـــحز ن لا شفق..ولا فـــجر

ويا ليلى الهوى العذري ...شوقي راعف غمر

على وادي القرى لبيت لـــما هاجـــني الـــذكر

سلي وادي القـــرى كم همت لما أورق الحر[2]

1- عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، د.ط، 2000، ص: 48.

2- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، ص: 107.

وعلى هذا الأساس الرمزي تكون أسماء ليلى والمجنون والهوى العذري ووادي القرى... تلويحات صوفية ترمز إلى معان روحانية مستخفية يدق عن المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه أو لأنّ ما عناه الشاعر لا تعرفه العبارة. وفي مقطع لاحق من هذه القصيدة يعرج الشاعر على معلم آخر لهذا الحب العذري هو جبل "التوباد" يتخذه معلما روحيا لصعود الأحوال والمقامات التي ارتقى سلمها السالكون قبله، وإذا بشاعرنا يذكر من تلك الأحوال حال الوجل والعشق، والهوى، والحب ثم الخمرة فالسكر وهذه الدرجة الأخيرة تعني حال الفناء في المعشوق أو الاتحاد والتجلي كما مر من قبل[1]، فيقول:

وجـــل العشق في التوباد ...يا عاشق...والذكر
وحاد فـــي الرمال السمر يعشـــق لحنـــه البدر
ورـــكب حيـــثما ســـاروا يحيـــوا أينـــما مروا
يرف الحب بين دروبهم فـــدروبـــهـــم زهـــر
تغـــنوا بالهـــوى علنا... وإن هـــواهـــم ســـر
تســـاقوا خـــمرة حـــتى أذاع هواهم السكر[2].

ولكل كلمة من هذه المصطلحات الصوفية الواردة هنا ذوق خاص عند الصوفيين، ويكفي أن نقتبس تعاريفهم فيما يتصل بكلمة "الهوى"مثلا التي تتكرر لنعرف درجة الخصوصية التي أصبغوها على معانيها ودرجة التوعر في فهم مصطلحاتهم أيضا فهي تعني عندهم مدرج "الهو" أي "التوحيد" من حيث الهوية، وهو مدرج يشعر بالغيبوبة، والاسم هو عبارة عن حاضر في الذهن يرجع إليه بالإشارة من شاهد الحس إلى غائب الخيال، والهو لا يمكن أن يعرف إلا بنفيه لأننا في تعريفه نقول (هو) فهو إذن ما هو لخفاء ماهيته التي هي كنهه وإن كان من حيث الآنية ظاهر، فهويته وجوده المحض

1- عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص، 49- 50.
2- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص: 107- 108.

المستوعب لكل كمال وجودي شهودي، لا يمكن استيفاؤه إذ لا تقف تجلياته عند حد، فقيل أن الهوية غيب لعدم استيفاء هذه الكلمات[1].

فيما يمكن تأكيده أن ميزة المصطلح الصوفي أنه يتصف بالتقابل الواضح كما نجد في بعض مقاطع قصيدة الغماري حيث يقول:

تغنوا بالهوى علنا وإن هواهم سر[2]

وكثيرة هي التجارب الصوفية التي استخدمت الرمز بصفة قوية لتصبح تجربة رمزية كلية ترتدي قناع الباطن وتفيد معنى الاحتجاج في بلد كالجزائر.

إشكالية اللغة الصوفية:

إنّ لغة التصوف ليست لغة لعامة الناس، بل هي مخصوصة لطائفة معيّنة من أهل الأذواق، وهكذا فإن محاولة الاقتراب من اللغة الصوفية ما لم تستوف شروط قراءتها لن تكون لها أية نتيجة على مستوى الفهم، إلا إذا تخلى المتلقي عن سلطة ذاته التي تشعبّت بقراءة مسبقة، غير مضطلعة بالشروط الضرورية التي تركز عليها وتفرضها اللغة الصوفية، قد يبدو للقارئ العادي أن الكلمات الموضوعة في المتن الصوفي ليس بينها أي رابط منطقي، بسبب منبعها "القلب" الذي لا يقرّ بالتراصف، ولا النسخ على النمط والمعيار، على عكس العقل، الذي يرصف المقول على منهج نمطي معتاد. ومن هذه الميزة (اللاعقلانية).يتقاطع النص الصوفي مع النص السوريالي[3].

1- عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، ص: 50.

2- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص: 108.

3- ينظر: أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص: 185.

يمكن أن نميّز بين نوعين من الخطاب الصوفي:

الأول أخلاقي: تتميّز لغته بالوضوح في شرح اصطلاحاته، وتعريفاته وتصحيح وبسط أمور العقيدة، ومستنبطاتها من الكتاب والسنة، ويُطلقون على هذا العلم (علم المعاملة).

الثاني: عرفاني: تتميّز لغته بالغرابة والغموض، لأنه يسترفد مقولاته من الكشف والإلهام، يتحدث الصوفي في هذا الجنس من الكلام عن علم مكاشف، ليس فيه حظ للفكر والعقل، تسود لغته التوتر والانغلاق، ويطلق عليه الصوفية (علم المكاشفة).

إنّ التعبير عن علم المكاشفة قد جلب لأهل، التصوّف انتقادات عنيفة وصلت إلى حد التكفير، لانّ اللغة التي عبّرت عن هذا العلم خالفت الأعراف اللغوية، لقد انتقد ابن خلدون من تحدّثوا في علم المكاشفة، لأنها علوم وجدانية فوق طور العقل، وهم بهذا يحاولون تصييرها إلى علوم نظرية، وقد ذكر ابن خلدون ثلاث حجج مانعة للحديث في علوم المكاشفة:

1.إنّ التعبير عن اللطائف بلغة قادرة غير ممكن، لأنّ اللطائف مجرّدة ليس لها ما يُعادلها في العالم المادي، ولم توضع اللغة إلى لما تعارف عليه الناس وأكثره من المحسوسات.

2.إنّ الأنبياء عليهم السلام هم أهل المكاشفة والمشاهدة بالأصل، واطلاع النبي على أحوال الملكوت أكمل من اطلاع العارف والولي، بل لا نسبة بينهما، وهم قادرون عن التعبير عن ذلك بإمداد الله إياهم بنوره، ومع هذا فلم يُنقل عنهم ذلك.

3.إنّ العلوم والمعارف بحسب نظر الشرع تنقسم إلى محظور ومأمور، والقاعدة المستقرأة من الشريعة تفيد أن كل ما لا يهم المكلّف في معاشه ولا في دينه هو مأمور بتركه[1].

4.إنّ ثنائية السر والكتمان من شأنها إبعاد التهمة عن المتصوف، وهو غير وارد عن الصوفية غير الكُمّل، إذ بعضهم –ساعة الفناء– يتلفظ بكلام تنفر منه الأسماع، وتحيّر له العقول، فيكون صدمة لمتلقيه، بأقوال كثيرا ما تدينه.

إنّ الحديث عن علم المكاشفة يصدم القارئ الذي لم تتعود ذائقته على مثل هذه الكتابة، إذ تعودت على كتابة نظرية لها حظ في حظوظ الفكر والعقل، ويكون الفهم فيها في المتناول، لانّ كل كتابة تظل في حكم الذي يسندها، فالعلم النظري تظل علاقته مع اللغة مبنية على الانسجام «كلما بسطته العبارة حسن وفهم معناه أو قارب وعذب عند السامع الفهم»[2]، على عكس علم المكاشفة والأسرار التي لا تدركه العبارة ولا حتى الإشارة، فعلاقته مع اللغة علاقة توتّر وقلق، لأنه «كلما أخذته العبارة سمج واعتاص على الأفهام دركه، وربما مجّته العقول الضعيفة»[3].

يستمد الصوفي لغته من الإلهام بعد المكاشفة، فلا يمكن لقارئ عادي أن يفهم مقول القول لدى الصوفي حتى يكون على دراية بمرجعية النص الصوفي، إن مرجعية الخطاب الصوفي تستند إلى الإلهام، أو بعبارة أخرى "المقول الإلهي" ولا تستند إلى المعقول ولا المنقول، تستمد لغتها من إمداد الواردات من الكشف، من التجربة الروحية الفردية وبهذا تكون خارقة للعرف اللغوي الذي تواتر عليه أهل تلك اللغة، والذي يسترفد لغته من مرجع

1– ينظر: عبد الرحمن بن خلدون، شفاء السائل لتهذيب المسائل، تح: إغناطيوس عبده خليفة، المطبعة الكاثولوكية، بيروت– لبنان، د.ط، د.ت، ص: 49.

2– محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت– لبنان، ج01، ط01، د.ت، ص: 97.

3– المصدر نفسه، ج01، ص: 97.

إنسي مما تراكم عبر الذاكرة، تعتمد على أقوال السابقين وتتوسل بها في بنائها الدلالي، ومحدوديتها ناجمة من استنادها على الفكر، والفكر معلول.

هذه من المفارقات بين مقول القول الصوفي ونظيره غير الصوفي، إذ يستند الأول على مرجع غيبي يوجهه، ويحرره من شواغل البشرية بعد تجرّده عن شواغل الدنيا بتسخير جسده وتطهيره قلبه، ليكون المتلقي للمقول الإلهي عبر رسول "ملك الإلهام"، يكون الصوفي حينها فاقدا للإدارة متمثلا لما يؤمر به، وربما جاهلا لما يكتب عنه، متحررا من سلطة العقل الصارم الذي يقيّد الأمر في نعت واحد.

يقول (ابن عربي) مؤكدا فكرة الإلهام التي تطبع كتاباته: "والله ما كتبت منه حرفا، إلا عن إملاء إلهي وإلقاء رباني، أو نفث روحاني في روع كياني، هذا جملة الأمر"[1]، ولا يكتفي (ابن عربي) بهذا، بل يذهب في كل مرة إلى التصريح بهوية كتبه، فكتابه "فصوص الحكم" أعطاه إياه النبي (صلى الله عليه وسلم) وأمره بإخراجه للناس"[2].

وكتابه "الإسرا إلى المقام الأسرا" رؤية منامية، ورسالة مشاهد الأسرار القدسية، تدوين لتنقله في المشاهد، وكذا كتابه "الفتوحات المكية" إلهام رباني جاء به ملك الإلهام الذي أملى حتى ترتيب أبوابه[3]، وهكذا فعل مع جل كتبه يصدرها بتحديد هويتها، بخلاف باقي الصوفية الذين يحجمون عن ذكر هذا خوفا من علماء الظاهر، ومن دخول الأدعياء إلى صف التصوف، فمادام الأمر بهذا الشكل يمكن لمن شاء أن يدعي أنه شاهد مثل ما شاهد الصوفي، ولا يمكن التثبت مما يدعيه، فلا ينكر عليه وقد يصدّق مع كذبه.

إذن مرجعية النص الصوفي إلهام وإملاء من الجانب الإلهي عن طريق الرؤيا المنامية وهو تلقّ من غير تدخل من الصوفي (ابن عربي) حيث يقول:

1- محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ج03، ص: 442.

2- محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1980م، ج01، ص: 47.

3- محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ج01، ص: 05.

قلمي ولوحي في الوجودِ يمدُّه قلمُ الإلـــه ولـــوحه المـــحفـــوظُ

ويدي يمـــين الله فـــي ملكوته ما شيئت أجري والرسومُ حظوظ [1].

لقد عدّت بنية اللغة الصوفية إشكالية معقدة لا يمكن الاقتراب منها إلا إذا استنفذ المتلقي طاقة، ووقف على مصادر تكون هذه اللغة، وكيفية نشوئها، وظروف صياغتها، بالدخول إلى عالم النص دون عزله عن سياقه الصوفي، وعن منشئه، بالالتفات إلى مصادر معرفة القائل، ومنطلقاته الفكرية، «ففعالية الخطاب وسلطته وإحداثه التغيير المرغوب تتوقف على معرفة منطلقات المتكلم (المرسل) والمخاطب (المرسل إليه)، ولهذا كلما كانت المنطلقات المشتركة كثيرة أو موحدة كانت فرصة التفاهم، وفعالية الخطاب أعمق»[2].

اللغة هي الأرضية المشتركة بين الباث والمتلقي، إلا أنّ اللغة الصوفية مفارقة لما اعتادت عليه الذائقة الجماعية التي تعود المألوف من الكلام، إلا أن الخطاب الصوفي لا يستجيب لمثل هذا، إذ ينسج أنماط مغايرة لأنماط الكتابات السابقة، كلامه مقلوب يجمع بين المتناقضات، كقول الحلاج*:

لِلعِلمِ أهلٌ ولِـلإيـمانِ تَـرتيـبُ وَلِلـعُلـومِ وَأهـــليهـا تَـجـاريـــبُ

وَالعِلمُ عِلمانِ: منبـوذ وَمُـكتَسَبُ وَالبَحرُ بحـرانِ: مَـركـوبٌ وَمَـرهوبُ

وَالدَهرُ يَومانِ مَـذمـومٌ وَمُمتَدَحٌ وَالنـاسُ اِثـنانِ مَـمـنوحٌ وَمَسلوبُ

1- محي الدين بن عربي، التدابير الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، مكتبة عجان الحديد، حلب، سوريا، ط01، 2000م، ص: 08.

2- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط02، 1990م، ص: 132.

*- الحلاج: هو الحسين بن منصور الحلاج صاحب المأساة المشهورة في تاريخ الفكر والتّصوّف باسم "مأساة الحلاج"، أصله من البيضاء من "كورة أصطخر" بفارس، كان ميلاده سنة 244هـ، أودعه الخليفة المقتدر السجن، ثمّ صُلب وقُتل بعدها سنة 309هـ، ترك مجموعة من الرسائل: أهمها كتاب: الطواسين، ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص: 164.

فَاسمَع بِقَلبكَ مـــا يَـــأتيكَ عَن ثِقَةٍ وَاِنـــظُر بِفَهـــمِكَ فَالتَمـــييزُ مـــوهـــوبُ
إنّي اِرتَقَيتُ إلـــى طـــودٍ بـــلا قدَمٍ لَهُ مراقٍ عَـــلـــى غَيـــري مَـــصاعيـــبُ
وَخُضتُ بَحراً وَلَم يَرسُب بِهِ قدَمي خاضَتهُ روحي وَقَلبي مِـــنهُ مَـــرعـــوبُ
حَصباؤُهُ جَوهَرٌ لَم تَـــدنُ مِـــنهُ يَدٌ لَكَـــــنّـــهُ بِيَـــدِ الأفـــهـــامِ مَنـــهـــــوبُ
شَرِبتُ مِن مائِهِ ريّـــاً بِغَـــيرِ فَـــمٍ وَالمـــاءُ قد كـــانَ بِالأفـــواهِ مـــَشروبُ
لِأنَّ روحي قديماً فيه قد عَطِشَـــت وَالجـــِســـمُ مـــا مَسَّـــهُ مِن قبلُ تَركيبُ
إنّي يَتيـــمٌ وَلـــي آب أَلـــوذُ بِـــهِ قلبـــي لِغَـــيبَتِهِ مـــا عِشـــتُ مَكـــروبُ
أعمـــى بَـــصيرٌ وَإني أبلَهٌ فَطِـــنٌ وَلـــي كَـــلامٌ إذا مـــا شِئـــتُ مَقلـــوبُ
وَفِتيَةٍ عَرَفوا ما قد عَـــرَفتُ فَهـــُم صَحبي وَمَن يَحظَ بِالخَيراتِ مَصحوبُ[1]

أبيات الحلاج هذه تضع المتلقي أمام اعتبارات شروط التلقي كأن يكون (المتلقي) صاحب قلب، يسمع بقلبه، ويعي المقول الصوفي بالفهم الموهوب، لا بإعمال العقل، فكلامه يشوش عقل المتلقي، خطابه مقلوب، مستغرب إذ خالف العرف اللغوي فاعتبر:

أعمى = بصير

أبله = فطن ، ذلك حظ الفكر والعقل الذي لا يقرّ بالتناقض بخلاف القلب منبع هذه الأقوال يجمع بينهما ويجعلهما في حلقة واحدة.

النص الصوفي بادئا وأخيرا يظل في حاجة إلى تعدد القراءات، كما أنه بحاجة ماسة إلى قارئ جيد لا يستعصي عليه الولوج داخله ومن ثم تعريفه أو مسايرته عن طريق الصد والقبول، بالأحرى عن طريق الحوارية، كحد أدنى للقراءة الجادة، والنقدية في الآن

1-الحسين بن منصور الحلاج، ديوان الحلاج، تحقيق: عبده وازن، دار الجديد، لبنان، بيروت، ط01، 1998، ص: 81- 82.

نفسه، ولاتهم تلك الأساليب والإجراءات النقدية، التي يتم من خلالها ولوج هذا النص، وذلك لأنّ تعددها سيخدم حتما القارئ من جهة، والنص من جهة أخرى بأن يمنح له استمرارية جديدة، وحياة جديدة انطلاقا من رؤية القارئ الجديدة.

ينبغي أن يكون المتلقي على درجة من الكفاءة التأويلية حتى يتسنى له الولوج إلى النص الصوفي، إذ لا يصلح خطاب كهذا لكل المتلقين، ذلك أن الانسجام بين مفرداته مفقود ظاهريا، المعنى غائر بين السطور لا ينال بالقراءة العادية، بل يحتاج إلى جهد، واطلاع على السياق الصوفي عامة، والسياق الذي وظّف فيه الحلاج أقواله، فإذا ما توفرت شروط القراءة كان نيل المعنى أحلى «إذ من له المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه في النفس أجلّ وألطف، وكانت به أظنى وأشغف»[1].

حاول الصوفية تقريب المسافة بينهم وبين المتلقين، إلا أن هذه العملية لم تقدم حلا بسبب «المسافة التي تفصل الوضع التخيلي للمتصوف باعتباره باثّا، والمتلقي المشمول أيديولوجيا وفنيا بوضع تخيلي وأفق مغايرين، والسياق الذي يجمعهما كالسياق الذي يجمع الوهم والواقع»[2]. ذلك أن ثقافة المتلقي مفارقة لمصادر وتكوين الباث.

إن وظيفة اللغة هي التواصل بين أفرادها، إذا كان ينبغي أن تكون الأفكار متقاربة يشترك في إدراكها الباث بالمتلقي على مستوى الفهم، وبدون هذه القرابة في الأفكار لا يمكن أن تتم عملية التواصل بالشكل المرغوب فيه، لان شيفرة الخطاب غير متوفرة، وهنا ممكن الخلل بالنسبة لمتلقي الخطاب الصوفي الذي رهن أفقه بما اعتاد عليه، لذلك وجب عليه تجاوز أفقه الفردي إلى أفق الآخر.

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1309هـ/1988م، ص: 118.

2- آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، ط01، 2002م، ص: 69.

إن تجاوز المتلقي لأفق انتظاره من شأنه أن يفتح آفاق التلاقي ويدمج وعيه بوعي الباث. إذن الخطاب الصوفي خطاب أدبي ليست الأدبية غايته، غير أنه يحمل في طياته أبعاد جمالية من خلال مخالفته للأعراف اللغوية، لذلك يعدّ خرقا للمعيار، ومخيّبا لأفق الانتظار، «تظهر فيه مسافة التوتر أكثر حدة وبروزا، وهو أكثر خلخلة لبنية التوقعات لدى المتلقي»[1]، لذلك لابد للمتلقي أن يكون على إطلاع بمرجعية الباث.

1- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط01، 1987م، ص: 102.

الفصل الثاني

تمظهرات الحضور الصوفي

توطئة (الحضور والغياب):

تنطوي الظاهرة الشعرية على مرجعين أساسيين: الأول معدوم والثاني موجود واقترابها من الأول يعني ابتعادها عن الثاني، كما أن ابتعادها عن الثاني يقرّبها من الأول. وبقدر ما تحققه من نجاح على مستوى التواصل، فإنها (الظاهرة الشعرية) تحاول القبض على المرجع الغائب من النص الشعري.

وهذا القانون الثنائي هو الذي يحكم الشعر ويعطيه حقه في الوجود، وهذه الثنائية أيضاً هي التي توجه مسار القصيدة الشعرية وتعطيها وظيفة ثقافية واجتماعية مميزة.

وإذا أردنا البحث في الأساس الفلسفي لهذه الظاهرة، فإنه يتحتّم علينا، قبل الشروع في هذا البحث، إعطاء تعريفات لهذين المصطلحين الفلسفيين.

فالرازي في "مختار الصحاح" يعرف الحضور بأنه ضد الغيبة[1] ويعرّفه الشيخ محيي الدين بن عربي، تعريفاً صوفياً حيث يقول: "الحضور حضور القلب بالحق عند غيبة عن الخلق "ويقابله بالمصطلح المناقض الذي هو الغيبة التي يعرفها بقوله: "الغيبة غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لشغل الحس بما ورد عليه".

وهكذا نلاحظ أن تعريف الحضور مناقض للغياب، إذ أنه على مستوى الفكرة ظهور الأول يقتضي اختفاء الثاني وإلغاؤه. هذا الاحتكاك الأول هو احتكاك منطقي لأنه، دلالياً، لا يمكن للشيء أن يحضر ويغيب في ذات الوقت (الثالث المرفوع) في نظرية العقل[2].

أما فيما يخص الظاهرة الشعرية، فإننا نلاحظ أن الشعر يقوم على كل منها وبقدر ما تكون جدلية الحضور والغياب قوية بقدر ما يكون النص الشعري قوياً ومعبراً. وإذا أردنا أن نُنَزّل المصطلحين مدار الشعر فإننا نلاحظ أن الحضور يمثّل التشكيل والغياب يمثل

1- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، 1985م، ص: 60.

2- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001م، ص: 11- 12.

الدّلالة. وعلى مدار هذه الثنائية يدور الكلام الشعري باعتباره احتراماً للقاعدة وخرقاً لها في نفس الوقت[1].

فالتشكيل الشعري هو خرق لقاعدة اللغة، والقاعدة هي ذلك النمط المرجعي الذي يحترمه كل متداول للغة معينة حتى يضمن لكلامه سهولة التواصل وممارسة تأثير معين. وبقدر ما يكون التشكيل حاضراً بقوة فإن القاعدة تمثل غياباً." وعندما تصاغ هذه القضية اللغوية في إطار جمالي نقدي فإنه يترتب عليها التمييز بين نوعين من العلاقات التي يمكن ملاحظتها في العمل الأدبي، علاقات تقوم بها العناصر الحاضرة وأخرى تقوم بينها وبين العناصر الغائبة"[2]. وقد نبّه سوسير Saussure في أكثر من مرة إلى هذه القضية واعتبر أن الدّال يمثل حضوراً (حضور مادي) وأن المدلول يمثل غياباً (غياب مادي ولكنه حضور معنوي)[3].

-إن المبدأ الأساسي للحرفية الشعرية، أي شروط إنتاج الحالة الشعرية بالكلام- هو التبادل التناغمي بين التعبير والانفعال بين الصوت والانفعال بين الحضور والغياب، حيث يتأرجح الرقاصُ الشعري (على حدّ قول فاليري في كتابه فن الشعر).

وهكذا يصير الشعر تلك الصورة التي لها فضاء لا محدود تكون بدايته الحضور ونهايته الغياب وبين هذين القطبين يتكون فضاء شعري يتراوح بين الحسّ والمعنى بين الخفي والجلي، ومن خلال هذه الثنائيات يكتسب الشعر كل قوته وشاعريته فيصبح حضوره هو اللغة والآلات الشكلية التي تحدّد معالم القصيدة كالوزن والعروض والتوزيع المعنوي والتركيب النحوي وتصبح العلاقات= الأساسية على مستوى أعمق مشكل الرّؤيا الكلية للوجود... كذلك تكتسب النصوص علاقات أخرى تنتظم مع الإنشاء الشعري والنثري في بنية كلية للنص الجديد"، وبما أن الشعر هو شكل من أشكال التواصل في

1- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، ص: 12.

2- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط03، 1985م، ص: 306.

3- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، ص: 12.

نهاية الأمر فإن عملية الاتصال هنا تقع في نفس المدار الذي حدده رومان جاكبسون في مخططه الأولي للتواصل والذي أصبح أشهر من نارٍ على علم. فعملية التواصل تفترض مرسلاً ومتقبِّلاً ورسالة ومرجعاً وشفرة"، وحضور أو غياب أحد هذه العناصر يحدّد أنماط التواصل الخاصة: "وحضور المرجع أو غيابه يمكن أن يكون حاملاً لرسالة وهذا ما يدفعنا إلى التذكير بالمجال الفلسفي الذي يتحرك فيه هذان المصطلحان[1].

وخلاصة القول إن علاقة الحضور والغياب أساسية لفهم وإنتاج أي عمل أدبي، وحسب نظرتنا إلى العمل الأدبي فإنها تتخذ شكلاً إجرائياً وعملياً مهمّاً سواء أردنا أن نتعرّض إلى دراسة شكل العمل الأدبي وبنيته أو إلى دلالته ووظيفته داخل نسق ثقافي ومعرفي مخصوص.

المكان جماليا:

لقد أخذ الحديث عن المكان في الشعر العربي أبعادا مختلفة، بحسب زوايا الرؤية التي عالجته من جهة، وبحسب الفهم الذي أنيط به من جهة ثانية،وبحسب المعارف الرافدة التي تؤثث الدراسة .وكل مقاربة للمكان من هذه المنازع إنما قدمت نتائجها الدقيقة التي أعطت للمكان ثقله الفني في البناء الشعري شكلا ومضمونا، حتى غدت مقولة المكان من الخطورة ما يجعلها موضوعة تتشعب إلى رؤى ذات طبيعة ميتافيزيقية، بعدما كانت تدرك فقط في الحدود الجغرافية والاجتماعية و النفسية. ذلك أن المكان في صلته بالذات المبدعة والمتلقية، يتخذ من الصفات المتشابكة ما يجعله من المقولات الأكثر تعقيدا على مستوى المعنى والمبنى. وأن فك هذه العلاقات يقتضي من الدرس التحليلي أن يسترفد سائر المعارف التي أنتجتها العلوم الإنسانية لفك ألغازه، حتى تفضي إلى الحقيقة التي من أجلها سيق المكان في الشعر موضوعا، أو إشارة، أو رمزا[2].

1- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، ص: 16.

2- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، دمشق، د.ط، 2001م، ص: 127.

أ. المكان الحضور والغياب:

إن تأرجح الموضوع الجمالي بين الحضور والغياب، يجعلنا أمام نصين متوازيين: نص الغياب،وهو النص الذي يقدمه الشعر والرواية وغيرهما..وهو مكان الشاعر الذي أراد لـــه أن يحتل مكانا في بنائه الفني، ومواصفاته الواقعية أو المتخيلة في ذهن صاحبه، لا يسعفه الفن في بسطها في جملتها كليا. وإنما يعمل على أن يتخير منها ما يمثل المكان الذي يريد أحسن تمثيل.أما النص الثاني: نص الحضور، فهو النص الذي يعمل التخييل على بنائه تباعا. فهو نص الإبداع الذي تتولى القراءة بسط مشكّلاته المختلفة، وإكسابه من القيم التعبيرية ما يرفعه عن المكان الحسي المادي. لأنه ليس من غرض التخييل أن يختلق مكانا وحسب، بل الغرض كله في الارتفاع بالموضوع من الهيئة المادية إلى التعبير الجمالي انطلاقا من موقف إستيطيقي خاص بالمتلقي[1].

ب. فاعلية المكان

لم يعد المكان في حركة الإبداع الأدبي يحمل معنى "الحيز والحجم والخلاء"[2]؛ لأن "الإنسان، الزمن، المكان" مثلث حي متشابك الفاعلية، ومهما حاول الإنسان "الابتعاد عن المكان فهو مغروس فيه، "متمكن" في أعماقه"[3]، "يتأثر به ويؤثر فيه وينظمه ويتكيف معه"[4]؛ ولذا فقد أضفى عليه مقامات حلمية، والحلم هو "إلغاء لشرطي الزمان والمكان وطقسيهما، في الحلم تختلط الأزمنة وتلغى المسافات ويتحقق المستحيل ويتيسر العسير"[5] .

1- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، ص: 129.

2- ديفير، المفهوم الحديث للمكان والزمان، تر: السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1998م، ص: 11.

3- محمد محمود رحومة، دراسات في الشعر والمسرح اليمني، دار الكلمة، صنعاء، ط01، 2003م، ص: 48.

4- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط02، 1990م، ص: 69.

5- عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ط، 1999م، ص: 60-61

وإذا كان الإنسان- بشكل عام -في رباط عميق مع المكان، فلا شك في أن الشاعر في ارتباطه بالمكان سيكون أكثر عمقاً وإدراكاً لمعطياته، التي يمنحها ديناميكية التفاعل، ويضفي عليها صوراً جمالية .وهذا ما هو عليه الشاعر منذ عهود بعيدة؛ إذ "لا يستطيع أن يبرح المكان، والمكان يحتويه في حياته ومماته، فهو جزء منه لا يختلف عنه في شيء، بل يحمل من سابقيه الذين رحلوا بقية يقف عليها في كل طلل يخاطبها وتخاطبه"[1] أما في نطاق الإبداع المعاصر، فإن الأمر يبدو أكثر تناغماً وفاعلية، إذ أصبح "المكان هو الفضاء الأمثل الذي تنهل منه عملية الإبداع لدى الشاعر تصوراتها وشعورها، وذلك عبر عملية التجادل بينه وبين الذات"[2]. كما أن الانجذاب إلى المكان واستنطاق دلالاته التاريخية والحضارية يعمق رؤية الشاعر، وينافح عن مشاعره وأحاسيسه الباحثة عن التكيف[3]

ونتيجة بديهية لسعة عملية التفاعل النصي مع المكان، وعمقها، فإن دراسته لم تعد "قاصرة على المكان الطبيعي، أو على الأركان المحدودة بحدود معينة، أو على جنس أدبي معين؛ لأن المكان اتسعت تشكيلاته الفنية والدلالية والميتافيزيقية، الممثلة في العناصر الكونية، وذلك في معظم الأجناس الأدبية .كما أن المكانية الأدبية جزء جوهري من أجزاء الصورة الأدبية"[4]، إضافة إلى أن "المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع"[5].

وحتى نؤكد على الناتج الجمالي للتفاعل النصي مع المكان، نورد مثالا لتجربة شعرية يتبلور فيها هذا المفهوم في ظل تبيان علاقة الشاعر حسن الشرفي مع المكان،

1- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001م، ص: 72.

2- قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001م، ص: 279.

3- عبد الله زيد صلاح، جماليات المكان في شعر حسن الشرفي (دراسة في التفاعل النصي)، مجلة دراسات، اليمن، د.ط، د.ت، ص: 64.

4- المرجع نفسه، ص: 65.

5- اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، د.ط، 1988م، ص: 05.

حيث تخضع تلك العلاقة لعوامل نفسية واجتماعية وسياسية، لاسيما وهو أكثر الشعراء اليمنيين المعاصرين انفعالاً في الجانب الوجداني، كما أثبتت الدراسة النفسية الأكاديمية التي قام بها الباحث :عبد الإله خازندار. وهذا الانفعال الوجداني له أثره وقيمه الفنية والموضوعية في تشكيل مسار تجربة الشاعر .ولذلك لا غرو أن نجد الشاعر الشرفي يتفاعل -في الغالب -جدلياً مع المكان المستدعى في سياقات نصوصه الشعرية.. نهج الدراسة سيقف على جماليات التفاعل مع المكان الواقعي أو المعاش، الذي كان له أثر في تحريك ذاكرة الشاعر[1].

التفاعل النصي مع المكان الأليف (الريف):

يرى غاستون باشلار أن المكان الأليف هو "الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا .فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة"[2] وهذا صحيح، فليس من تأثيرٍ أقوى وأرسخ في الذهن من تلك البدايات الأولى للطفولة والصبا، التي تتشكل منها ملامح الإنسان الفكرية والنفسية والاجتماعية .

وعلاقة الشاعر الشرفي بالمكان الأليف لها رباط مقدس، كما يقول هو :"كانت البداية حين ارتبطت بالطبيعة" ويضيف :"في البدء كان المرعى كلمة القلب الأولى" وهذان القولان يضيئان وجهة الشاعر النفسية والشعورية، ويهيئان المقام لمفاوضة وضعية المكان الأليف في صفحة الشاعر الشرفي، التي تصل أحياناً إلى مرتبة الفناء الوجودي، وبالتالي فقد كان المكان الأليف عامل إذكاء وإخصاب لمدونته الشعرية، إذ يقول الشرفي:

يا روابي "سهل خطاب" ادفني ظمئيْ في

مخبأِ العطر وجوعي

عاشقــاً كنــتُ وما زلــتُ ولا أحدٌ يعرف ما سرُّ

1- عبد الله زيد صلاح، جماليات المكان في شعر حسن الشرفي، (دراسة في التفاعل النصي)، ص: 65.

2- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط05، 2000م، ص: 06.

دمـــــوعي

أنتِ محـــرابُ صلاتيْ كلمـــا هزَّني الوجدُ

وقدَّاس خشوعي[1] .

يقولب الشاعر مكانه الأليف (سهل خطاب) الذي عايشه طفولة وصباً، حتى بدا- نصياً - محراباً للصلاة، وقداساً للخشوع .وأيَّةُ صلةٍ أقرب إلى نفس الإنسان من محرابه وقدَّاسه!؟ وعلى الرغم من أن المكان تكتنزه القداسة، إلا أنه فوق ذلك يتموج عطرياً، وهذا مبدأ إغرائي إضافي يؤهل رغبة الالتصاق بالمكان، لإغاثة الذات الشاعرة المتضخمة (ادفني، ظمئي، جوعي، دموعي، صلاتي، هزني، خشوعي وكذلك :في كنت، ومازلت) .وقد عملت أداة النداء "يا"، وضمير المخاطب "أنت" على تقريب المسافة بين الـــ"أنا" والـــ"أنت"، فالمكان (أنت) حاضرٌ صياغياً ودلالياً[2].

إن الريف هو لغة الأرض الأولى، إنه جسد النص، أو جسد الأرض في النص، وهو في الوقت ذاته جسد الوطن، والذي هو مكان مغلق من حيث أنه حلم، ومن حيث أنه يتشكل ويتكيّف عبر جدل مع اللاوطن مع المفتوح (المنفي أو التيه). وتكمن قوة حضور المكان –الريف– في كونه لغة الجذور اللامرئية التي تشد الكائن[3].

1– عبد الله زيد صلاح، جماليات المكان في شعر حسن الشرفي، ص: 66.

2– المرجع نفسه، ص: 66

3– الأخضر بركة، الريف في الشعر العربي الحديث (قراءة في شعرية المكان)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2002م، ص: 04 (المقدمة)

2. جدلية التفاعل النصي مع المدينة:

تعد المدينة في الشعر العربي المعاصر من أهم الإضاءات التي تلفت أبصار الشعراء، حيث تتأثر بلونها السياسي والفكري والاجتماعي والاقتصادي، وتتفتح على معطياتها أو ثنائياتها التضادية، وتسجل إزاءها –بتكتيك إبداعي– مواقف متعددة قد تتناقض أحياناً حسب الظرف، أياً كان نوعه سياسياً أو اجتماعياً أو فكرياً أو سواها.

وبما أن المدينة مركزٌ هامٌ للتفاعل ومجاذبة الجدة والحديث، إلا أنها في عرف كثير من الشعراء سيئة الصورة، بسبب ارتفاع صوت القهر السياسي والبؤس الاجتماعي، وحدة الصراع من أجل النفوذ وإثبات الهوية للجماعة أو القبيلة أو الحزب أو الفكر، ليكون له – أو لها– القول الفصل في المدينة. ومن هنا، بلور الشاعر المعاصر موقفه السلبي من المدينة[1].

وتبرز صورة المدينة في تجربة الشاعر حسن الشرفي عصية على ثبات الحال، حيث بدت في تنازع جدلي يفصح عن حيرة ذات الشاعر من المدينة، فهو يتفاعل مع معطيات المدينة بالرأفة مرة، وبالنقمة مرة أخرى، وإن كانت النقمة هي الأبرز حضوراً، ولا غرو، فالشاعر الشرفي هو ابن مربعه الأول (الريف) الذي اندمج مع ذكرياته وجمالياته[2].

والموقف الجدلي من المدينة هو عنصر بارز في الشعر العربي المعاصر، والمقصود به "ذلك الصراع الذي تولد في هذا الموقف الجديد بين النقمة على المدينة والتعاطف معها، فقد وجد الشاعر في رؤيته الجديدة أنه يستطيع أن يتعاطف معها بمقدار حنقه عليها"[3]. ومن هنا أصبحت المدينة في قاموس الشاعر موطناً يحتضن الشيء

1– عبد الله زيد صلاح، جماليات المكان في شعر حسن الشرفي، ص: 69.

2– المرجع نفسه، ص: 70.

3– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، 1978م، ص: 343.

وضده، ومن الصعب انسياق حسه الشاعري وتوجهه النفسي والشعوري نحو دلالات بعينها، وعلى حساب دلالات أخرى لها القدرة على المنافسة. وهذا ما يترجمه الشاعر في أكثر من تفاعل نصي مع مدينة "صنعاء". ففي قصيدة "دم الحرف" يقول:

لأن دمـــي ما عاد في حبها يكفي

فتحـــتُ شرايين الهوى لدم الحرفِ

وجئـــتُ بها "صنعاء" أخرى كأنها

بقبضـــة مـــوار اللظى شفرة السيفِ

مشارفها بوحُ الفصـــول سخيـــةٌ

فماشئت من كمٍّ وما شئت من كيفِ

و«صنعاء» من أسخى المواسم غيمةٌ

لها ما تشهت من ربيع ومن صيفِ[1].

يتضح من هذا المقطع الشعري أن الشاعر يتفانى روحاً ودماً وحرفاً في حب صنعاء. ومن رحم هذا الحب لم تعد صنعاء مكاناً ذا أبعاد هندسية، بل هي صنعاء أخرى، تجتاز مسارات التحديد، وتستجيب لها المواسم، ويجعل من شعرية المدينة امتداداً "لشعرية المكان، هذا المكان الذي يشكله الخيال ويبنيه في اللغة على نحو يتجاوز حدود الواقع الفعلي"[2].

1- عبد الله زيد صلاح، جماليات المكان في شعر حسن الشرفي، ص: 70.

2- إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي المعاصر (الجزائر نموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، د.ط، ص: 07.

يقول الشاعر في قصيدة "الثالوث":

"صنعاء" أمْ برميـــل كبريـــتِ
ألمحهُ في كف عفـــريتِ؟
أم أنها الصومال ُ في قبحها؟
أم أنها أحـــزان "بيـــروت"؟
أقـــول للثالـــوث منهـــا لقـــد
أصبحتَ فيها سيئ الصيت[1].

يتضح من تحول رؤية الشاعر أن الموقف السياسي هو الذي أشعل فتيل النص الإبداعي، وساقه إلى التفاعل السلبي مع المدينة (صنعاء)، بخلاف وجهته السابقة، أي أنه يتناغم معها مرة ويتنافر أخرى، إن التباين الواضح في رؤية النصين السابقين يعكس نفسية ممزقة حيال مدينة "صنعاء"، لاسيما في مثل هذه الأجواء الساخنة. وقد تتسع دائرة الموقف الجدلي من المدينة (صنعاء) في تجربة الشاعر الشرفي، لتصل ذروتها إلى الانشطار داخل سياق النص الشعري الواحد، فنلاحظ الحب والكره معاً، والمدح والذم، والموجب والسالب بشكل عام، فالقارئ بحاجة إلى ترويض الدوال ورمزيتها، وكذلك استدعاء أطرها المعرفية؛ لمجاوزة الغموض والمفارقة[2].

إنّ إدراك الأبعاد الدلالية لتوظيف المدينة شعريا –في تجربة حسن الشرفي– يمكن أن يتحقق أكثر، إذا ما فاوض الدارس مساحة أكبر من النصوص المترابطة في السياق ذاته[3].

1– عبد الله زيد صلاح، جماليات المكان في شعر حسن الشرفي، ص: 71.
2– المرجع نفسه، ص: 72.
3– المرجع نفسه، ص: 74.

المعنى اللغوي للزمان:

حتى قبل أن يسجل الإنسان لغته، استعمل كلمات عديدة تدل على الزمن مثل "وقت"، و"زمان"، و"قديم"، و"حادث" أو "مؤقت"، و"دهر" و"أزلي" و"حين" وكلمات مشابهة، وتحرى معاني هذه الكلمات لغويا ينطلق من مراجعة معاجم اللغة، والقواميس، في هذه اللغة أو تلك، ولكن المشكلة، بالنسبة لهذه الكلمات، أن قواميس اللغة، وكتب التأريخ، والتفسير، وحتى الاستعمال الأدبي شعرا أو نثرا، ذو دلالة فلسفية مقصود بحيث يصعب بالتالي إدراك معناها الأصلي، بعيدا عن هذه المذاهب الفلسفية، التي تعكس تطورا لاحقا ولاشك. وإذا قصرنا حديثنا على معنى هذه الكلمات في اللغة العربية، نجد أنها تعكس دلالة هذا المذهب الفلسفي أو ذاك، ويتعذر حينئذ، معرفة نقطة البداية، ومجرى النمو في استعمال هذه الكلمات، وبالتالي يصبح المنهج التاريخي نفسه ليس سهلا ولا بينا ولذلك سنجد أن ما تقدمه معاجم اللغة متطابق ومتجاوب مع ما سنجده من معان فلسفية لهذه الكلمات[1].

تذكر كتب اللغة، بعض الكلمات الدالة على الزمن، وكذلك معانيها: تحت مادة "زمن" ورد في لسان العرب مايلي: «الزمن اسم لقليل الوقت وكثيره...وقال شمر: الدهر والزمان واحد. قال أبو الهيثم:أخطأ شمر، الزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد، قال: ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر. قال: والدهر لا ينقطع، قال أبو منصور: الدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة وعلى مدة الدنيا كلها. قال: وسمعت غير واحد من العرب يقول: أقمنا بموضع كذا دهرا...والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه...والزمان يقع على جميع الدهر وبعضه»[2]. أما الدهر فهو: «الأمد الممدود. وقيل: الدهر ألف سنة»، ويورد حديث: لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر، ويقول أن أبا عبيد والشافعي فسراه بمعنى: أي لا تسبوا

1- حسام الدين الألوسي، الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم، عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الثاني، أغسطس- يوليو، سبتمبر 1977م، ص: 110.

2- ابن منظور، لسان العرب، ج13، بيروت، 1956م، مادة زمن، ص: 198 -199.

فاعل هذه الأشياء فإنما يقع السب على الله لأنه الفاعل لها. ويقول أن العرب وصفوا الدهر مكان الله لاشتهاره عندهم. ومنه الآية: ﴿**وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ...**﴾[1]، ثم يكرر قول شمر أعلاه، ويقول: وخطأه خالد بن زيد بأن الزمان هو زمان الرطب والفاكهة...وأما عند الجوهري فإنّ الزمان هو الدهر[2].

وأما "الحين"فهو حسب الأزهري كما يرويه اللسان: اسم كالوقت يصلح لجميع الأزمان، كما ورد في القرآن ﴿**تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ**﴾[3]، أي في كل وقت، وقد يراد به مدة من الزمان غير مقدر في نفسه، مثل:﴿**هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا**﴾[4]، والوقت هو مقدار من الزمان، وكل شيء قدرت له حينا فهو مؤقت وعند ابن سيده هو مقدار من الدهر معروف، وأكثر ما يستعمل في الماضي، وقد استعمل في المستقبل[5].

يقول هارتنر أن الكلمات المستعملة في العربية للدلالة على الزمان موجودة في اللغات السامية الأخرى عدا كلمة زمان فهي في العربية فقط، والذي يراجع الشعر الجاهلي، يجد ما يدل على استعمالات متعددة للكلمات بمعنى الفعل "أبد، دهر، مد، وامتد، حان، وقت" وبمعنى دَهَرَ أي أصابه الدهر، وَزَمَنَ أي أصابته عاهة أو ضعف، وحان مثل حان حينه، وكذلك بمعنى الاسم مثل الدهر والأبد والحين والسرمد والمدة والوقت والآن كل، هذا للدلالة على مدة أو وقت طويل أو قصير، وأيضا للدلالة على ما يجري في هذه الأوقات من أحداث، أو أفعال أو قوى بها يتم الفعل مثل قولهم: قوارع الدهر، وريب الحوادث، وأما ما ورد في القرآن من هذه الألفاظ فهي كلمات "دهر" بمعنى الدهر المهلك، وبمعنى الزمان المتطاول الذي ليس له حدود، وكلمة "أبد" في صيغة ظرف الزمان أو

1- سورة الجاثية، الآية: 24.

2- ابن منظور، لسان العرب، ص: 05، ج04، مادة دهر

3 - سورة إبراهيم: الآية: 25.

4 - سورة الإنسان، الآية: 01.

5 - ابن منظور، لسان العرب، مادة وقت.

الوصف الدال على الامتداد الزماني في المستقبل، وكلمة "حين" بمعنى القسم من الدهر، وبمعنى الوقت والوقت المحدد، وفي صيغة ظرف الزمان، وكلمة "الآن" والفعل المرتبط بها، وكلمة "السرمد" بمعنى الدوام في المستقبل، وكلمة "الخلد" بالمعنى نفسه، وكلمة "المدة" و"الأجل" بمعنى المدة المحددة أو نهايتها، وكلمة "وقت" في صيغ كثيرة، ومع تمييزات دقيقة في المعنى، وكلمات أخرى دالة على الزمان مثل اليوم والساعة والأمد، والفعل الدال على المدة أو الامتداد في الزمان، ولكن كلمة "زمان" لا ترد في القرآن بأي صيغة من صيغها[1].

ويقول الطبري في تاريخه: فالزمان هو ساعات الليل والنهار، وقد يقال ذلك للطويل من المدة والقصير منها، والعرب تقول: أتيتك زمان الحجاج أمير، وزمن الحجاج أمير تعنى به: إذ الحجاج أمير ...ويقولون أيضا: اتيتك زمان الحجاج أمير، فيجمعون الزمان، يريدون بذلك أن يجعلوا كل وقت من أوقات زمانه زمانا من الأزمنة[2].

ويقول الزركشي: أن الزمان الحقيقي هو مرور الليل والنهار، أو مقدار حركة الفلك وله رأي في معنى "كان" بالنسبة لله وعلاقته بالزمن[3].

فالواقع أن معاني هذه الكلمات مختلفة عند أصحابها فهم أحيانا يختلفون في التسميات ويتفقون في المسميات، والعكس صحيح، بينما أحيانا يتكلمون بلغة مختلفة تماما.

ومما يستحق التنويه أن معظم المفسرين يقولون بالخلق من عدم وبداية الزمان، والصعوبة التي تظهر من الاعتقاد بان الخلق استغرق مدة أي كان في الزمان، أنه في هذه الحالة يكون الزمان موجودا قبل ووجود ما خلق فيه، ولحل هذا الأشكال لجأ هؤلاء إلى القول بأن الزمان خلق مع خلق العالم، (السماء، والأرض). وهذا موقف القائلين بحدوث العالم حدوثا زمانيا كالغزالي. ولكن البعض فسروا الآيات بمعناها الحرفي مؤكدين أنها

1 – حسام الدين الألوسي، الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم، ص: 112.

2 – الطبري، تاريخ الطبري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1960م، ج01، ص: 09.

3 – الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، د.ط، 1957م، ص: 123.

تدل على وجود الزمان قبل وجود العالم مثل الفارابي وابن رشد ويرى ابن تيمية أن هذه الآيات تدل على أنه قبل الزمان الذي نعرفه كان هناك زمان آخر ومادة أخرى، وعرش، وماء، ودخان[1].

وفيما يخص "اليوم" اعتبره البعض مساويا لألف سنة من أيامنا، ولو أنه في ذلك الوقت لم يكن هناك يوم بمعنى الليل والنهار وهذا هو رأي تفسير الجلالين وابن عباس ومعظم علماء الأمة. ويرى الزمخشري أنه يوم مثل اليوم الذي نعرف وهو رأي مجاهد والحسن البصري. ويرى الطبري في تاريخه ومثله صاحب المنار أن هذه الأيام لا يعقل أن تكون مثل أيامنا لأنها إنما وجدت بعد خلق السموات والأرض، أو أنه لذلك ليس هناك يوم أو ليل أو نهار، بل نسميها أياما لأن الله سماها بذلك. ويرى الزركشي مثل هذا ويقول أنها أيام تقديرية[2].

المذاهب الفلسفية في الزمان:

الكتابات الحديثة عن الزمان تضع المذاهب في الزمان بشكل أو بآخر، غير مقتصرة على الفكر القديم والوسيط، بل مدخلة معه الفكر الحديث والمعاصر، تختلف الأسماء دون المسميات لهذه المذاهب الحديثة، فأحيانا يقال في حقيقة الزمان هل له وجود موضوعي أم ليس له وجود، أن المذاهب هي: المذهب الوجودي والمذهب اللاوجودي أو المثالي، وأحيانا يكون التقسيم على أكثر من أساس الوجود الموضوعي أم عدمه مثل، نسبية الزمان أم مطلقيته، هل هو قبلي أم مكتسب؟[3]

1.الحل المثالي:يمثل ذلك هيوم وكانت: الزمان والمكان مجردان من المحتوى الموضوعي، كما يذهب إلى هذا بعض المثاليين المعاصرين.

1 – حسام الدين الألوسي، الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم، ص: 128–129.

2 – المرجع نفسه، ص: 129.

3 – المرجع نفسه، ص: 140–141.

كانت: يرى أن الزمان والمكان شكلان سابقان خارج نطاق التجربة لتأملنا، مشروطان بطبيعة وعينا، أنهما حدس خالص.

ويذهب ماخ إلى أن الزمان وكذلك المكان ليسا غير جملة من الإحساسات التي نظمناها نحن البشر، بينما يعتبر هيجل الزمان "نتاج" الفكرة المطلقة وكذلك المكان، وهي عبارة عن مخلوقين خلقتهما "الفكرة" في مرحلة معينة من مراحل تطورها، بحيث كان المكان في البداءة ثم الزمان فيما بعد، وعلى هذا فهما منفصلان عن بعضهما[1].

والحل حسب لينتز: الزمان وآناته المتتالية وجد مع الخلق، ويذهب دوهامل إلى أن فكرة الزمان والفضاء مجرد أفكار وليس بأشياء حقيقة[2].

2.الحل الموضوعي: يمثل ذلك نيوتن: الزمان والمكان لهما وجود مستقل عن المادة ولكنه موضوعي. إنهما مطلقان، هاهنا التصور مادي ميكانيكي، إنه يفصل بين الزمان والمكان والمادة، كلاً عن الآخر، الزمان والمكان مستقلان عن المادة المتحركة، ولا يتبدلان إطلاقا، ومطلقان. وقد علل هذا الفصل بين الزمان والمكان فيما بعده في نظرية "التأثير عن بعد"، وكذا يذهب ديكارت وسينوزا إلى أن الزمان والفضاء حقيقتان، وليس فعل الذهن، لقد اعتبر ديكارت الذي اهتم بالمكان أكثر من الزمان، المكان جوهر واعتبر الزمان حالة. واعتبر اسينوازا الزمان –مع أنه ظاهرة مضطربة– إلا أنها أو أنه كامن في تكوين المونـاد ذاته ينتقل من مدرك غلى آخر[3].

مذهب أرسطو واتباعه:

مذهب أرسطو في الزمان واضح، وهو يخصص له المقالة الرابعة من "السماع الطبيعي"، الفصول من (11–14). الزمان عنده مقياس الحركة لأنه عددها، الزمان يحدد

1 – ينظر: حسام الدين الألوسي، الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم، ص: 141.

2 – المرجع نفسه، ص: 141.

3 – المرجع نفسه، ص: 141– 142.

بالحركة أيضا، مثل أن نقول: زمان كبير، وزمان يسير، أي زمان كثير لأن الحركة كثيرة. وكذلك كل منهما يقدر المقدار، وقدرهما المقدار[1].

موقف ابن سينا من الزمان:

إذا تركنا جانبا أنّ ابن سينا يقول بحدوث العالم ذاتيا، وضيقنا المقارنة برأيه في الزمان، ورأي أرسطو فيه، نجد أن تصور ابن سينا للزمان وتفاصيله ومشاكله هو تصور أرسطي، وقد بحث الموضوع في طبيعيات "الشفاء"، ثم في "النجاة" (قسم الطبيعيات).

وفي معظم كتبه الأخرى، معالجات خاصة، وفي مناسبات معالجته لموضوعات أخرى. كما أن له رسالة مخطوطة، في إبطال أدلة من يقول ببداية الزمان، تعرض للأخطاء المنطقية في تلك الأدلة، وإذا تجاوزنا ذهابه في بعض كتبه مذهب أفلوطين والأفلوطينية المحدثة في إرجاع الزمان إلى النفس الكلية، لا باعتبار الزمان لا يوجد بدون عاد–كما أوضحنا مع أرسطو– وخروجه منه–بل، يزيد عليه بسبب آخر، وهو أن النفس هي سبب الحركة الكلية وكل حركة، فلا زمان بدونها، فإنه فيما عدا ذلك، وحتى مع هذا يعتبر الزمان ليس هو حركة النفس الكلية، ولا هو أي حركة، بل هو مقدار الحركة بحسب المتقدم والمتأخر[2].

موقف ابن رشد من الزمان:

ابن رشد أرسطي أكثر من ابن سينا، في مسألة الزمان بالذات، فهو يراه قديما أزليا، الزمان وجوده بين بنفسه، ولذلك يقتصر على بحث ماهيته، ومع ان وجوده بين فقد عد أحد أصناف الكم، والكون أجزائه أما ماض وأما مستقبل، وأنه ليس شيء منه يمكن أن يشار إليه بالفعل فإن أقرب شيء يشبه هو الحركة، ولا يمكن أن نتصور زمانا أن لم نتصوره حركة وما لم نشعر بها لم نشعر بالزمان كحال الذين ناموا أو الاستغراق الشديد،

1 – ينظر: حسام الدين الألوسي، الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم، ص: 122.

2 – المرجع نفسه، ص: 175– 176.

في عمل لذيذ، والزمان عارض للحركة وأن الحركة مأخوذة في حدة، فأنا لا نقدر أن نتصور خلوا منها والعكس صحيح، فهو إذن عارض للحركة ولا يوجد بنفسه كجوهر[1].

وفي الأخير يمكن القول أن موقف من قال بقدم الزمان ومساوقته للمادة والحركة، هو أقرب إلى روح العلم والنظرة الحديثة من موقف المتكلمين ومن يقول بحدوث الزمان أو بإنكاره أو بأنه أمر اعتيادي[2].

الزمان بمفهومه الفلسفي (ابن سينا وابن رشد) وغيرهما، يختلف عن الزمان بمفهومه الصوفي أو الشعري، فالزمان عند الصوفية هو استغراق الصوفي، ومناشدته الوجدانية للخالق (لحظة فنائه)، ويرتبط الزمان الصوفي بالمكان الصوفي، فليس الزمان بالأمر الاعتيادي ولا يمكن نفيه.

1 – ينظر: حسام الدين الألوسي، الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم، ص: 178.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 186.

الأدب والزمن

لا يمكن أن نقرأ أي أدب خارج حدود الزمن وهذا يتطلّب منا أن نعي بعمق أن الأدب يتشكّل من عناصر تدل على الزمن كما أنه إنتاج فني في إطار زمني محدد. وهكذا تصبح فكرة الزمن عنصراً مهماً من عناصر التعامل مع نص أدبي معيّن، كما أن أي نص أدبي يتضمَّن بالضرورة القرائن الزمنية التي ضمن سياق ثقافي محدد، وهذا يعني أن النص الذي أنتج في ظروف معينة لابد أن يتشكل من خلال أطر زمنية محددة تكفل له التنقل داخل ثقافة العصر.

وهكذا من منظار الأدب يمكن أن نلاحظ ثلاث طبقات من الزمن كل واحدة تصلنا إلى مستوى معين من القراءة. وهذه المستويات الثلاثة للأدب تتداخل فيما بينها لتعطينا النسيج الزمني للنص، ولا يمكننا أن نتناول بالدرس كل المستويات بل نفرد لكل مستوى جانباً معيناً، وهذه المستويات وإن كانت متجاورة في النص الواحد إلاّ أن مستوى قد ينقلب على الآخر ويصبح سمة بارزة من سماته وهكذا يجلب إليه أنظار النقاد[1].

أما المستويات الزمنية التي تتجاور داخل النص الأدبي فهي: الزمن التاريخي والزمن الشعري والزمن القصصي.

الزمن التاريخي

النص الأدبي يتشكّل داخل إطار زمني معين، أي إنه منتوج ظروف تاريخية وحضارية محددة، وهذا يعني أنه يصبح علامة بارزة في السياق التاريخي المحدد، ويمكن أن يصبح النص ــ النموذج ــ نقطة انطلاق في التاريخ الأدبي مثل: المعلقات، المقامات، الزهديات والخمريات إلى غير ذلك من النصوص والأجناس التي تمثل نقاط ضوء في الثقافة العربية الإسلامية.

1- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، ص: 56.

وإن سلمنا بأنَّ كل نص هو نتاج زمن تاريخي معين، فإننا نقول إن كل قطعة أدبية تحوي وبالضرورة كل الإرشادات الزمنية التي تمكننا من مقاربتها ضمن سياق تاريخي معين، أي إنها يجب أن تحمل بالضرورة زمنها داخلياً أي العلامات الزمنية المتعلقة بعصر معيَّن ومجتمع محدد وفي ظروف ثقافية مخصصة[1].

مفهوم الزمن التاريخي يساعدنا على التمييز بين القراءات المتعددة للنص الواحد عبر العصور. وهذا يعني أن كل عصر يفرز قيمه الجمالية والفنية الخاصة به، لذلك وفقاً لهذه المقاييس الجمالية والموضوعية يتناول النص[2].

وقديماً تنبَّه أرسطو إلى علاقة الشعر بالتاريخ وقد خصَّص لذلك فصلاً كاملاً (الفصل التاسع)، حاول فيه أن يقارن بين التاريخ والشعر[3]. واستعرض مزايا كل منهما ولكنه انتهى إلى تفضيل الشعر على التاريخ باعتباره أكثر فلسفية وجدية من التاريخ، لأنه يمكن أن يعبّر عن الماضي وعن المستقبل، في الوقت ذاته يمتاز بالتعبير عن الحالات المشتركة بين كل الأفراد وكل الحضارات في حين أن التاريخ يبقى حبيس نظرة ضيقة، مرتبطة بحدث خاص وهكذا يفتقد إلى البعد المستقبلي في حين أن الشعر له قدرة الاستشراف والتنبّؤ.

الزمن الشعري :

يمكن أن نلاحظ داخل العملية الشعرية نوعين من الزمن: زمن الحدث القصيدة(بوصفها قصة في زمن معين)، وزمن التفعيلات، فالزمن الأول (الحدث) ينصّب على دراسة واعية لأزمنة الأفعال المتضمّنة داخل القصيدة: أنواع الزّمن، دلالاتها، توظيفها إلى غير ذلك من القضايا المتعلّقة بزمن الفعل في الثقافة العربية الإسلامية. وقد

1- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، ص: 56- 57.

2- المرجع نفسه، ص: 57.

3- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، ط01، 1999م، الفصل التاسع، ص: 140.

جاءت في القرآن الكريم أفعال بصيغة الماضي لكنها تدل على المستقبل وبعض الأفعال الحاضرة التي تدل على المستقبل أيضاً.

أما زمن التفعيلات فإنه موضوع تكلَّم فيه كثيراً العَروضيّون وعلماء القافية، فالشعر عبارة عن أنساق زمنية تتشكل داخل وحدات زمنية محكومة بقوانين خاصة هي التفعيلات، والتفعيلات هي في نهاية الأمر قياسات زمنية تصاغ بموجبها أنواع الكلام[1].

من هذه المقتطفات يتأكَّد أن الزمن الشعري عبارة عن نسب زمنية يلقى حسبها الكلام وهذه النسب الزمنية هي ما يشكّل البنية الإيقاعية للقصيدة، لأنها عبارة عن إيقاعات متواترة تتلاحق طوال القصيدة، وقد تحدث خلخلة في المنطق الإيقاعي ولكن رغم ذلك تحترم، وهذه الخلخلة هي الزحاف والعلل وهي تجاوزات إيقاعية وتشكيلات نغمية جديدة داخل التفعيلة ذات الإيقاع المتواتر والمتكرر بنفس الصيغة[2].

الزمن الحدثي:

إن القصيدة ليست عبارة عن حقل تاريخي (الزمن التاريخي) تضبطه مجموعة من الإيقاعات الزمنية والأنساق النظمية الزمن الشعري)، بل هي أيضاً مجموعة من الأحداث ذات الشحنة الزمنية المعبرة عن زمن الأحداث[3].

وبهذا المفهوم يقترب الزمن الحدثي من الزمن التاريخي ويلتقي معه في نقاط عديدة، والعلاقة التي يمكن أن تلاحظ بين هذين المستويين من الزمن: أن الزمن التاريخي زمن خارجي في حين أن الزمن الحدثي زمن داخلي وذلك بالنسبة للقصيدة، لأن الأول يستمد شرعيته من التاريخ كحقل ممارسة اجتماعية في حين أن الثاني لا يكتسب قيمته إلاَّ في إطار القصيدة ذاتها التي هي موضوع الدراسة.

1- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية(الحضور والغياب)، ص: 60.

2- المرجع نفسه، ص: 60.

3- المرجع نفسه، ص: 61.

فالزمن الحدثي هو إذن زمن الأحداث وهنا يقوم الدارس بالتمييز بين نوعين من الزمن، الأول زمن الأفعال ماضيه، حاضره، مستقبله)، كما أنه يحاول أن يجد اللمحة المنطقية بين زمن وآخر، وأن يطرح السؤال تلو الآخر، كيف انتقل صاحب النص من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، وهنا يجب أن نُفرّق بوَعي بيّن بُنية الفعل وبين شحنته الزمنية. ودراسة الزمن الحدثي يجب أن تأخذ على عاتقها دراسة توالي الأحداث وهل هناك انكسارات في ترتيب مادة الأحداث إلى غير ذلك من الأسئلة التي يثيرها علم السرد (أي دراسة زمن القص)، ***Narratologie***.[1].

حضور المكان في الزمان:

إن امتلاك معرفة إنساننا العربي للزمان، لم تكن معزولة عن الفضاء المكاني. وذلك منذ اللحظة الأولى لانتقاله من الكهف الطبيعي إلى البيت الصخري، فالبيت الدائري ومن ثم المضلّع.. حتى عندما أدرك خطوط الزمن الأحادية أو المتعددة، وقبل أن يكوّن تصوّره الفلسفي عن الزمن الحجمي (الفضاء الزمني)، ربط عملية الدفن للأسلاف الميتين، ليس فقط بالعلاقة الخطية للزمن القادم، بل، بالعلاقة الفراغية للمكان[2].

لكنه المكان الموسوم بالفضاء الزمني. لذلك، لم تعبث حضارتنا الجليلة التي تشيل التاريخ على كتفيها، عندما احتفت بالمكان، ليكون عنصر الوصل مع الزمن الكبير، "المطلق" زمن الآلهة، فرفعت الزقورات محاولةً الوصول إلى أعلى، عندما استطاعت فصل السماء عن الأرض. ونهضت الأهرامات، ليس فقط للتأكيد على إمكانية اختراق الفضاء الزمني المتصور بواسطة المكان، بل للدلالة أيضاً على قدرة المكان على تحديد خطوط الفضاءات الزمنية.

1- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية(الحضور والغياب)، ص: 62.

2- جمال الدين الخضور، قمصان الزمن (فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2000م، ص: 123.

وانطلاقاً من تلك العلاقة انبثق المكان المقدس، الذي تجلّى فيه الزمن "المطلق"، الزمن المفتوح على فضاءات الحيز المطلق، حيث القداسة تتعدى الحدود الرمزية للمكان، مهما كانت أبعاد وطبيعة حدوده. المكان يفتح أبعاد الذاكرة الجمعية على فضاءاتها، ويحرك الخيال الجمعي، ليخلق حضوراً مميزاً لرموز الزمن (الملحمي، الميثولوجي، الأسطوري، القدسي...)[1]. ويؤكد المعجم الوسيط أن "مكان" من "كون": "الوجود المطلق العام، و"الكون" –اسم لما يحدث دفعة، كحدوث النور عقب الظلام مباشرة، فإذا كان الحدث على التدريج فهو الحركة .و"الكون" حصول الصورة في المادة بعد أن لم تكن حاصلة فيها، كتحول الطين إلى إبريق و"الكون" استحالة جوهر المادة إلى ما هو أشرف منه. والكونان: الدنيا والآخرة.

وتنعكس العلاقة بين الزمان والمكان على المستوى اللغوي، ففي كلمة "دارو ***daru*** " الآكدية يتقاطع مفهوما الزمان والمكان، فهي تعني: أبدي، دائم، مستمر، جيل، كما تعني إقامة. وهذا على غرار العربية، فمن معاني "الدار" العربية: الحول أو الدهر، كما تعني البيت، البلد، القبيلة. كما يمكن ذكر "دوار" وهو اسم سهل في بابل. وجذر هذه المادة هو: دار، يدور، بمعنى تحرك وعاد إلى ما كان عليه، ومنه الدوران والدائرة. وقد حدا مفهوم الدوران في مادة "دار" بعضهم، إلى الاعتقاد بأن الزمن الأكدي أو البابلي جامد أو ناكص إلى الوراء، وإن المستقبل عندهم متجه إلى الماضي. ومن هنا فإن" دارو" أو دايتو الأكدية التي تقابلها دهر الداهرين" العربية تعني: الأبدية والأزل، في وقتٍ معاً (أي المستقبل والماضي)، كما أن الكلمة الدالة على المستقبل هي "أخراتو" وجذرها من مادة "أخر" وهي كلمة تجمع في العربية بين مفهومي الماضي والمستقبل. فقدسية المكان إذن، مرتبطة بوضعيةٍ ما لحراكٍ زمنيّ، ظهرت فيه القوة المقدّسة بتجلّ ما. تقول الشاعرة ميسون القاسمي في هامش إحدى قصائدها من مجموعتها الشعرية" البيت" :"أنت تؤسس في البيت لتمتلكه، تملؤه بما يملأ نفسك شحنة عاطفية نحو التراكم، فإذا ما امتلأ بها وملكته،

1- جمال الدين الخضور، قمصان الزمن (فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي)، ص: 123.

امتلكك بما فيه، كيف تستطيع أن تفقد ما لا تملكه، وبشجاعة، وبدون مواربة، ودون خوف أو توجس إذا استطعت أن تفقد، استطعت أن تملك ذاتك وحدها مقابل العالم، الدخول في المكان– المكان الحيوي– المكان التاريخي وطرحه في علاقات أخرى مختلفة ومعكوسة"[1]، مؤسّسة بذلك لعلاقة خاصة بالمكان تختلف عن شظايا القصيدة الميسونية وحركية ارتباطها بالمكان من جهة، وبتحديد زمانها الخاص من جهة أخرى. وفي حيز مختلف من بناء الفضاء المكاني عبر التصاعد الزمني لحركيات النص، يصبح الدخول إلى متلازمة المكان سياقاً تلقائياً يدخله المتلقي في بنيات النص قبل أن يقرأ عنوانه، وهذا ما أبرز إبداع خليل حاوي المتميز. فالمكان ترسمه خطوط الزمان، حتى بتفصيلاته الدقيقة في قصيدة "الكهف" من مجموعته الشعرية" بيادر الجوع"، فرغم اعتماد حاوي على حركية الزمن الميقاتي (الدقائق) إلا أنه لا يلبث إلا وقد حرّكها في فضائها الخاص، بدلالات ومعانٍ جديدة ذات انزياحات حادة، حتى تمطّ أرجلها، وتستمر بفعلها، حتى تتجمد وتستحيل إلى عصور، وتستمر الحركة حتى يتحجرّ الليل في الصخور. وهذا المعنى الأخير يكثّف كيف يتحول الزمانُ، إلى مكان، وكيف تحوّلت الأزمنة المقدّسة إلى أماكن مقدّسة[2].

استغل الشاعر "أمل دنقل" ثنائية الزمان والمكان في بنية القصيدة وإبراز المعنى، واتخذ من الزمان أسلوبا تضاديا، يبرز من خلاله التناقضات المرتبطة بالهموم الفكرية، من المقارنة بين الماضي والحاضر أسلوبا شعريا للموازنة، فقد استحضر الماضي من أجل الحاضر، انطلاقا للمستقبل، فالشاعر يتحسّر على الحاضر العقيم، ويعتز بالماضي التليد، مطالبا المتلقي أن يتخذ الماضي أساسا متينا، للنهوض بحاضر ميت، ومن ثم الانطلاق إلى مستقبل أفضل، يقول في قصيدة "الخيول":

1– جمال الدين الخضور، قمصان الزمن (فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي)، ص: 124.

2– المرجع نفسه، ص: 125.

أركضي أو قفي، الآن... أيتها الخيل:

لست المعيرات صبحا

ولا العاديات –كما قيل– ضبحا

ولا خضرة في طريقك تمحى

ولا طفل أضحى

إذا ما مرت به...يتنحى؟

وهاهي كوكبة الحرس الملكيّ...

تجاهد ان تبعث الروح في جسد الذكريات بدق الطبول[1]

ففي بداية القصيدة، يطلب الشاعر من الخيل أن تفعل ما تشاء، فوجهة نظره توحي بتساوي قيمة الأشياء والأفعال، فمحصلة الرفض أو القبول واحدة، ثم تأخذ صفة المعالجة في النمو عبر زمنين، الماضي والحاضر، ماض عريق يقف مقابلا لحاضر عقيم، ويتسم هذا العرض بتراكيب فعلية متنوعة، فالزمن الحاضر يعرضه بفعل ماضي ناقص جامد (للست المغيرات صبحا) وجمود هذا الفعل ونقصه يشيان بالتخلف والعقم في حاضرنا، الذي رمز له بحاضر الخيول، فالشاعر يراوح بين ماضي الخيول وحاضرها ليُحدث نوعا من التقابل والتضاد، وليصوّر ما يمكن أن يُسمّى (جدل الظاهرة)، فتبدو المفارقة في شيء من الحدة بين ماض عظيم وحاضر عقيم، في تاريخ الخيول (الرمز)، وبالتالي، في تاريخ الإنسان العربي (المرموز) الذي يقف من الزمن الحاضر موقف ضعف وتخاذل، لا يتناسب مع قوة الماضي وعظمته، فكل هذه الصفات التي أطلقها الشاعر على الخيول، من خلال ثنائية الزمن في الحاضر تعطينا الجانب الخيّر الآخر، الذي كان فيما مضى، فقوله: (لست المغيرات صبحا)، تعني أنّ ثمة خيلا كانت تغير، وهناك خيل كانت تعدو للحرب بعكس ما هي عليه الآن[2].

---

1 – محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمر دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2005م/1425هـ، ص: 117.

2 – المرجع نفسه، ص: 118.

البعد الصوفي:

إنّ الشك في ما كان يمنحه منطلق الظاهر للذات من يقين تقليدي يقابله إيمان بإمكان وجود حقيقة أخرى في عالم الظل سري يغري بأن يفتض عبر ممارسة شعرية تدخل، الذات ليس في حياة روحية يميلها (المذهبي أو الطرقي) ولكن في حياة روحية يمليها الشعر على الشعر، طقوس يوجهها الحنين إلى الوحدة الضائعة إلى حين في ممارسة الحضور الصوفي للذات يلح الهاجس الحاد على التماس مع تلك الأرض المجهولة، قارة الغيب لدى الصوفيين والتي تثير فيمن يقوم باختبارها تفردا حاسما، إن النزوع إلى التوحد مع هذا الأبدي (اللامتناهي) يقتضي مجاهدة التناهي (اللغة، الزمن، الجسد) يقتضي تغييب الصورة لإحضار المعنى (المطلق).

أو تغريب الظاهر لرؤية المجهول الباطن فيه، وهو ما نراه في الشعر عبر ما يمارس على اللغة من تحطيم وتفجير وتحويل دلالي مطرد لنقلها من مستوى استعمالي حيادي إلى مستوى إيحائي، إشاري يضعها في تماس مع ما هو يقع وراء حدود الرؤية الفيزيائية المغلقة وتخصيصا وراء ما هو "كائن"، أو " مرئي"[1].

يقول أدونيس:

حينما أغرق في عينيك عيني

ألمح الفجر العميقا

وأرى الأمس العتيقا

وأرى ما لست أدري

وأحس الكون يجري

1 – الأخضر بركة، الريف في الشعر العربي الحديث (قراءة في شعرية المكان)، ص: 09.

بين عينيك وبيني[1]

تترع الذات–شعريا وصوفيا– إلى الوجود في "اللاهنا" بالانفصال عن "الهنا" مكانيا وزمانيا، أي تسعى إلى التوحد مع الآخر الغائب مع الكلي، وهو ما تعبر عنه لغة الشطح، في الصوفية العربية[2].

أو لغة فكر الحيرة لدى النفري على سبيل المثال، حيث تتلاشى قوانين العالم الظاهر التي يرتكز عليها العقل في الإدراك، لتنوب عنه لغة القلب[3].

نخلص أن الانفصال عما هو فيزيائي شرط اتصال بما هو ميتافيزيقي أو أن الانفصال أيضا، عن الزمن الذي يقيد الفكر –بحسب هيدغر، شرط امتلاك للأبدي الذي يقبض عليه في الزمن نفسه وليس الذي يلتمس في ما بعد الموت بالمعنى العقائدي (أو بمنطق الشرع)، إنه الأبد المندس في عمق اللحظة والذي لا يظهر في الحضور إلا بإدخال الفكر في الوقت. وهذا ما يأخذ تجليه الجمالي في الشعر عبر انزياح الفني عن الفيزيائي، والنزوع إلى القبض على الإيقاع الباطني الغامض عبر الإيقاع اللغوي المنفلت من الثبات الشكلي، ومن الثبات النمطي للدلالات[4].

1 – أدونيس، الآثار الكاملة (شعر)، الجزء 01، بيروت، د.ط، 1971م، ص: 126.

2 – أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، ط01، 1992م، ص: 250.

3 – الأخضر بركة، الريف في الشعر العربي الحديث، ص: 10.

4 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 11.

مفهوم الرؤيا:

يبذل النقد الحديث جهودا واضحة في التفريق بين كلمتي الرؤيا والرؤية يقينا بضرورة هذا التفريق ومحاولة تحديد ملامح هاتين الكلمتين، ولولا هذه الأهمية لوضع تعريف لها، ما اشتغل أكثر النقاد على تقليص الخطورة بينهما، سنحاول في البداية تحديد الفرق بين الرؤيا والرؤية، فعلى الرغم من اشتراك هذين المصطلحين النقديين في نفس الجذر (رأى)، إلا أنهما مصطلحان مختلفان في الدلالة النقدية اختلافا بينا مع الإشارة إلى إمكانية حضورها في نص إبداعي واحد.

أ. **الرؤية:** هي رؤية بصرية مادية تقف عند حدود التسجيل الخارجي للمدركات، أو هي نقل للأحداث لا غير، أو تعبير عن الذات في أضيق أبعادها[1].

ب. **الرؤيا:** لقد ارتبط مفهوم الرؤيا بالشعر أكثر منه بالنثر، كما أن الرؤيا أساسها الحلم، ومنبع انبعاثها، لهذا كان المكون الأساسي فهي تقوم على فعل روحي لا إرادي، تشهد فيه القدرات التخييلية نشاطا هائلا، ولعل التخيّل من مكونات الشعرية قديما وحديثا فهو: "الملمح الأساسي الرابع في الحركة الشعرية العربية الجديدة"[2]. وباتكائه –الشعر– على الرؤيا أصبح من الصعب ضبط تعريف له، ذلك أخذ منها صفاتها الهلامية الإنسيابية والمتجددة القادرة على اختراق الواقع وتخطيه إلى عوالم لا معقولة، إنها "فقرة خارج المفاهيم القائمة هي إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها"[3].

وبحسب معجم المصطلحات الأدبية نعرف الرؤيا على أنها : "الوعي الاجتماعي تشتمل على العقيدة أو الرؤيا الفكرية الأيديولوجية والنفسية السيكولوجية وترابطها الطبيعي وعملية تشكيل الرؤيا الأدبية الفنية عملية معقدة ولا تقف عند الإلقاء العقائدي

1 – حسين فيلالي، السمة والنص الشعري، رابطة أهل القلم، سطيف، ط01، 2006م، ص: 43.

2 – أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط03، 1979م، ص: 192.

3 – أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط02، 1978م، ص: 154.

الأيديولوجي والتقييم والإدراك فهي تتضمن أيضا الحدس والخيال والانفعال والدوافع اللاشعورية"[1].

كما يتبين لنا من وظائف الرؤيا التجديد والخلق: "فالرائي بها لا يستعين بعين الحس، لأنه لا يستطيع أن يغيّر صور الكون والطبيعة، بل ينظر بعيون القلب أو الخيال لما فيها من تغيير وحركية، والتغيير مقياس للكشف، ومن هنا يظل العالم في نظر الرائي الكاشف في حركة مستمرة وتغيير مستمر"[2].

وقد استعين بالقلب كحامل لوهج هذه الرؤيا، وموطن لتنازلاتها لعنايته بالغيبيات التي لا حيلة للعقل يتعامل مع ما صار ماضيا: "أما القلب فهو فاتح هذه المواطن وكاشفها لما له من علاقة بالروح والخيال"[3].

نشير على أن الرؤيا مصدرها القلب، فهو فضاء مناسب لشيوعها وهي تتسع أكثر في حالة الحلم والغيبوبة، ففي غياب العقل يرى الرائي ما لا يرى، ويكشف ما لا يكتشف ويستطيع التنقل بين أغوار المجهول، وتكسير اللامعقول بضربة من الرؤيا التي: "تزيح كل حاجز، أو نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه وهذا ما يسميه ابن عربي "علم النظر وهو يخطر في النفس كلمح البصر"[4].

تطرح قصيدة الرؤيا أسئلة عميقة من خلال استنباطها للمحسوسات وتفاعلها معها، فهي لا تكتفي فقط بالمرئي من التجربة، ولا تنقله بشيء من التحوير، ولا تغرق في الحديث عن الذات، وإنما هي تتعدى ذلك إلى إعادة تشكيل إحساسها بالمرئي، وتقترح قراءتها للوقائع، وبناءها للاحداث من خلال النظر إليها من زاوية خاصة غير مكروه،

1 – أسماء أحمد معيكل، رؤيا العالم وتصويرها في الرواية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع369، دمشق، 31 كانون الثاني 2001، ص: 53.

2 – محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط01، 2003م، ص: 05.

3 – المرجع نفسه، ص: 05.

4 – ادونيس، الثابت والمتحول (بحث في الاتباع والإبداع عند العرب)، دار العودة، بيروت، ط02، 1979م، ص: 167.

تعيد فيها الذات الشاعرة ترتيب الأشياء كما تراها، أو تسمعها هي في المقام الأول، وتحسها في المقام الثاني، هي إذن رؤيا بإحساس، وإحساس برؤيا، إنها بكل بساطة قصيدة السؤال، قصيدة الكشف، قصيدة الحلم[1].

بهذا التصور يكون كل من الشاعر والمفكر الغربيين قد قدما محاولة للتوصل إلى تحديد مفهوم الرؤيا وكشف أسرار القصيدة الشعرية التي يكتبها الشاعر، موسوما بآثار نفسية واجتماعية، وصوفية، تظل الرؤيا فيها محاطة بضلال القراءات للوصول إلى فعلها الناجز في هذه الكتابة، إذ تفرض الرؤيا الشعرية الإنصاف في بوتقة الواقع وملامسته بشكله الواضح، فيما تعانق ما وراءه ترفض الوضوح مجتلبة الغموض الذي أصبح من طبيعة الشعر الرؤيوي الحديث.

التصوّر الغربي:

حددت موسوعة برنستون للشعر والنّظريات الشّعرية مفهوم الرّؤيا بالتّعريف الذي جاء فيه: كانت الرّؤيا الكلمة المفضّلة في مفردات الشّعراء، لكنّها لم تشع في النّقد إلا في الفترة الحديثة. وهي كلمة مفعمة بالغوامض والإضافات المعنوية. هناك رؤيا بالعين المجردة، وثمة رؤيا كولروج المسلحة، وهي إدراك تقوده وتؤيده ملكة عقلية عليا. وهناك رؤيا الاستحالة والكشف _ التنبؤ _ والرّؤيا البهيجة. والرّؤيا توحي بالمحسوس الحي، كما توحي أيضاً بالنّموذج البدئي، والمثالي، والرّوحي. وقد تكون الرّؤيا كشفاً منح القدرة عليه رجل محدّث، شاعر أو نبي أو قديس، ولغتها التي هي الحكاية المجازية والاستعارة، والرمز وغير ذلك من وسائل التعبير عن المعاني في العمق تتطلب غالبا مهارات خاصة في التأويل[2].

إنّ هذا التّعريف المطوّل للرّؤيا، والذي سقته دون حذف، يجعل الانطلاق مبنياً على تصور له حجته المعرفية، وأسسه العلمية التي بها أتابع خطوات السّفر عبر الدّراسات

1 – حسين فيلالي، السمة والنص الشعري، ص: 43.

2– نقلا عن: محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط01، 1987م، ص: 21.

والآراء الغربية التي أقدّمها في هذا الاتجاه. بيد أنّ هذا التّعريف يظلّ جزئياً في نظر الباحث محي الدّين صبحي لأنّه يرى أنّ "الموسوعة" أرجعت الرّؤيا كليّاً إلى الكاتب، في حين هي من طبيعة الأدب[1].

من أهم النّقاد الذين اهتموا بالرّؤيا، وطبيعة علاقتها بالأدب هو نورثروب –فراي، الذي يستعمل الرّؤيا بمعنى موسّع يجعله مرادفاً للأدب أو للمكون المضموني له. لأنّ الأدب عند (فراي): "هو حلم الإنسان وإسقاط تخيلي لرغبات الإنسان ومخاوفه. وبناءً عليه فإنّ جميع الأعمال الأدبية، إذا أُخذت معاً، تؤلف رؤيا إجمالية. رؤيا نهاية الصّراع الاجتماعي، رؤيا الرّغبات المشبعة في عالم برئ، رؤيا المجتمع الإنساني الحر[2].

إنّ هذه الرّؤيا الشّمولية الواضحة الدّلالات والمعالم، والمعادلة للمكون المضموني للأدب عند (فراي)، تتخذ أبعاداً أكثر استغراقا واستبطاناً عند (رامبو)، هذا الذي يكاد يكون أشهر الشّعراء الغربيين الذين تناولوا موضوع الرّؤيا، بل جعل نفسه رائياً، ولكنّه ليس الرّائي الأوحد، حيث يُعَدّ (بودلير) سارق النّار الحقيقي في رأي رامبو، وهما يشكّلان صحبة (مالارميه) ثالوثا نبوئياً للشعر. إنّنا نراجع بشكل عام ولادة الشّعر الحديث إلى بودلير، وفي تلك الفترة ذاتها تقريباً يظهر ثلاثة... رامبو، بودلير مالارميه[3].

تُعَدّ "رسالة الرّائي" برهاناً ساطعاً على رائية (رامبو). وهي الرّسالة التي كتبها رامبو بتاريخ 15 / 5/ 1871 وهو يسعى للوصول إلى حالة من الوعي الباطني، وهي صفة إشراقية صوفية اتّصف بها شعر تلك المرحلة عبر سعيه للكشف والوقوف وراء حقيقة الأشياء واستبطان ماهيّتها، وعرفت هذه المساعي بالرّؤيا. لأنّ الشّعر أصبح: "لا يزعم الآن أنّه يمثّل، تحت شكل محبب، فخم أو مرهف، ما لم تستطع عينا كلّ إنسان أن ترياه،، بل يزعم أنّه يكتشف ما لم تستطيع نظرتنا، التي جعلها الرّوتين حسيرة أن تثقبه.

1– نقلا عن: محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص: 22.

2– نقلا عن: المرجع نفسه، ص: 22.

3– البيرس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، ط03، 1983م، ص: 133.

إنّه يصبو إلى أن يكون وحياً، ولهذا كان له الحق في أن يكون غامضاً، متردداً، لا منطقياً، ولا يستطيع أن يستخلص أي فائدة من المصطلحات الشّكلية، لحاجته على العكس إلى الحرية المطلقة في التّصوف والتنبؤ[1].

لكن ما السّبيل إلى ذلك بتصور هؤلاء الشّعراء الثلاثة الذين يتطلعون لرؤية المستقبل وكشف أسرار الغيب ليحقق الشّاعر مبتغاه فيكون رائياً؟ يجيب (رامبو): إنّ الشّاعر يجعل من نفسه رائياً بتشويش طويل هائل، ومنهجي لكلّ الحواس"[2].

لقد وجد هذا الجيل من الشّعراء ضالته في السّكر والعربدة والتّحشيش، وقد أجرى رامبو تجارب عدة عن طريق المخدّر ليصل إلى درجة من الهذيانات كما درّب نفسه على حالة الهلوسة. فالهلوسة: "قد فرضت نفسها مع رامبو على أنّها مادة الممارسة الشّعرية بالذات تماماً، كما أنّ الصّدمات والحركات هي مادة الميكانيك"[3].

هكذا تبدو الأمور على غير حقيقتها، وأنّ الأشياء تتبادل المواقع، هذيانات وهلوسة وفوضى، تتجسد في لحظة رؤيا تتجاوز المظاهر الطّبيعية للأشياء. إنّه السّعي للكشف عن المطلق مهمة أنيطت بالشّعر في عهد (رامبو).

يبدو أنّ (رامبو) لا ينفرد بهذه الهلوسة بقدر ما يتميز بفوضويتها، فمالارميه يريد هو الآخر: "وبصورة أكثر منهجية، وعن طريق التّأمل أكثر ممّا عن طريق الإشراق والسّطوع، أن يهدم المظاهر بتحويله العالم إلى عالم هلوسة، بكشفه عن "هويات سرية بواسطة اصطفاف ثنائي يتآكل الأشياء باسم نقاء أبديا[4].

1- البيرس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص: 131.

2- إسماعيل دندي، الرؤية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، السنة: 30، العدد: 339، ديسمبر 1991، ص: 146.

3- البيرس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص: 145.

4- المرجع نفسه، ص: 145.

التصور العربي:

لعل أول من اقترن اسمه بالرؤيا هو جبران خليل جبران، حيث يتحدث جبران عن شخصية "المجنون" في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه والذي نشره سنة 1918م، فيقول: "إنه بعيد وختلف... إنه ينتشلني، وأود أن أرتفع بحياتي إلى مستواه"[1]. إذن حين يتقمص جبران، ككاتب راء المجنون، فإنه يتقمص شخصا ينطق باسمه، شأنه مع "البنى" و"السابق" و"التائه" فهؤلاء الأشخاص وجوه متعددة لحقيقة واحدة، جبران الرائي، ومهما اختلف هؤلاء الأشخاص فإن لهم صفة ثابتة مشتركة هي الرغبة في الوصول إلى ما يتعذر الوصول إليه، ومعرفة ما لا يعرف[2].

يصح، في هذا الضوء، أن نسمي جبران كاتبا رؤيويا، والرؤيا في دلالتها الأصلية، لا تحدث إلى في حالة انفصال عن عالم المحسوسات. ويحدث الانفصال في حالة، إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات. ويحدث الانفصال في حالة النوم، فتسمى الرؤيا عندئذ حلما، وقد يحدث في اليقظة...لكن ترافقها آنذاك البرحاء. والبرحاء هي كذلك نوع من الانفصال عن العالم المحسوس، واستغراق في عالم الذات. ففي الرؤيا يتلقى المعرفة كأنما يتجسد له في شخص ينقل إليه المعرفة، وتتفاوت الرؤيا، عمقا وشمولا، بتفاوت الرائين، فمنهم، من يكون في الدرجة العالية من السمو، ومن يرى الشيء على حقيقته، ومنهم من يراه ملتبسا، وذلك بحسب استعداده –وأحيانا يرى الرائي في حلمه، وأحيانا يرى في قلبه. وبقدر ما يكون الرائي بقلبه مستعد للاختراق عالم الحس أو حجاب الحس، تكون رؤياه صادقة، ومن هنا تفضلها الرؤيا، في الحلم، لأنّ خيال النائم أقوى من خيال المستيقظ، أعني أن النائم يخترق بطبيعته حجاب الحس. ولهذا فإن الرائي بقلبه يكون، بفضل البرحاء، نائما عما حوله، مستغرقا في الرؤيا، ويشبه ابن عربي الرؤيا بالرحم.

---

1 – جبران خليل جبران (المجموعة الكاملة)، المعربة، دار صادر، بيروت، ط01، 2002م، تقديم: ميخائيل نعيمة، ص: 09.

2 – أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في التباع والإبداع عند العرب)، 03 صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، د.ط، د.ت، ص: 171.

فكما أن الجنين يتكوّن في الرحم، كذلك يتكوّن المعنى في الرؤيا. فالرؤيا إذن يخلق صورة جديدة للعالم، أو يخلق العالم من جديد، كما يتجدد العالم بالولادة[1].

يرفض الرائي عالم المنطق والعقل. فالرؤيا لا تجيء وفقا لمقولة السبب والنتيجة، وإنما تجيء بلا سبب، في شكل خاطف، أو تجيء إشراقا، والرؤيا تتجاوز الزمان والمكان، وهكذا يمكن وصف الرؤيا بأنها استمرار للقدرة الإلهية، كما يعبّر ابن عربي. والرؤيا إذن إبداع، ويمكن تعريف المبدع على صعيد الرؤيا بأنه يبدع "في نفسه صورة خيالية أو مثالا ويبرزه إلى الوجود الخارجي"، وكل شخص لا ينطلق من هذا الإبداع في نفسه لا يسمى مبدعا، فالإبداع الحقيق هو إبداع المثال –أي مثال الشيء الذي سيتحقق في الخارج–[2].

يعرّف ابن خلدون الرؤيا بأنها "مطالعة النفس لمحة من صور الواقعات، فتقتبس بها علم ما تتشوف إليه من الأمور المستقبلية"[3]. فهو يقرن الرؤيا بالجنون فيقول عن المجانين في معرض كلامه على الأشخاص الذين يخبرون بالكائنات قبل وقوعها بطبيعة خاصة فيهم يتميزون بها عن سائر الناس، ولا يرجعون في ذلك إلى صناعة، بل يتم لهم ذلك "بمقتضى الفطرة"[4].

كما أن أدونيس وحّد بين الشعر والثورة من خلال فعل الرؤيا في قوله: "الشعر رؤيا بفعل والثورة فعل برؤيا"[5]. وقد رصدت خالدة سعيدة هذا التصور الأدونيسي، فجعلت العلاقة جدلية بين الشعر والثورة، حينما ينبثق القول الشعري من الرؤيا، ويتأسس على الفعل الثوري منطلقة (خالدة سعيد) من قول ادونيس: "ولقد كانت دائما القفزة من الرؤيا إلى الفعل بهذه الرؤيا طموح الشعراء الكبار، كما كان الثوار حالمين كبارا، فالرؤيا هنا،

1 – أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب)، ص: 166.

2 – المرجع نفسه، ص: 167– 168.

3 – عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (الجزائر)، 1991م، ص: 102.

4 – أدونيس، الثابت والمتحول(بحث في الإتباع والإبداع عند العرب)، ص: 170..

5 – ينظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، ط03، 1986م، ص: 125.

أو الحلم الإبداعي تصور للعالم ينطلق من رغبات الإنسان العميقة الأصلية في غياب كل شكل من أشكال التسلط والظلم، والاستغلال والإذعان للأمر الواقع"[1].

إنّ الرؤيا هنا تصدر عن حلم مبني على تصور طموح، نحو التغيير والتجديد في عالم الوجود، فهي تصدر عن قصديه لها أهدافها المحددة التي تنطوي على الثورة، والتي طالما حلم بها الشاعر في عالم متصارع يبحث عن ذاته واستقلاله، وهو يتوق إلى الحرية، والتحرر، وإثبات وجود عبر المسارات التي يرسمها بالخيال: "فأما هذا العبث وهذه الفوضى وقف الشاعر الحديث ليكون بني عصره"[2] بامتياز الشعر لا غير بطبيعة الحال.

يستمد إبراهيم رماني من أدونيس وخالدة سعيد موقفهما من الرؤيا حيث يقول: "الرؤيا تحمل هاجس الكشف عن عالم بريئ حلمي، بعيد يتوارى في زيف الوجود ووهم الواقع ولذلك فهي رؤيا مستقبلية تسافر دوما غير الخيال والحلم إلى ما وراء الظاهر إلى الباطن الذي يبقى نابعا في ساحة الممكن والاحتمال"[3].

لذلك يظل الشاعر: "يطارد حلمه في حالة انجذاب سحري، وغواية مكثفة فيحس بالانكسار والإحباط الذي لا يخص به الزمن إلا ليؤكد تجذره وبقاءه في الواقع التاريخي"[4].

إنّ المواقف والآراء العربية حول مفهوم الرؤيا وعلاقتها بالممارسة النصية، لم تكن جميعها متفقة، فهناك من ذهب مذهبا متحاملا على الرؤيا بوصفها موقفا سلبيا، يعمل على انفصام شخصية الشاعر، وهو يبتعد عن الواقع متبعا الحلم، هائما وراء الأساطير مبحرا في متاهات وتناقضات لانهائية، فيكون الشاعر قد انفصل عن الواقع

1 – خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص: 125.

2 – المرجع نفسه، ص: 138.

3 – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2003م، ص: 137.

4 – المرجع نفسه، ص: 137.

الاجتماعي، لأن الإبداع الشعري في هذه الحالة يكون استرسالا تلقائيا مع الرؤيا دون أن يحدده موقف ثابت، هذا الموقف كان وراءه حسين مروة الذي نشر مقاله في مجلة الآداب اللبنانية سنة 1966 يقول فيها "بين نقاد هذا الشعر الحديث من يحاول أن يوجه الشعر وجهة "الرؤيا" دون "الرؤية" وجهة الإبحار مع الأحلام، كيفما اتجهت أشرعتها الأسطورية في المتاهات المتناقضة، في عالم اللانهائيات والمطلق، وأن يحذرهم من الاتجاه مع "رؤية الفكر والواقع"بحجة أن هذه الرؤية مقيدة بأيديولوجية مقررة وجاهزة مسبقا...

يستمد حسين مروة مفهوم الرؤيا من المعنى المعجمي للمفردة، وهو ينطلق في تصوره هذا من الاعتقاد "بالواقعية الاشتراكية" التي كانت مهيمنة وقتئذ[1].

إنّ الفرق بين التصورين ليس كبيرا، حين يدعو الأول لإحلال الرؤية محل الرؤيا في حين يستعين الثاني بالخيال، والحلم ، والرؤيا على ملامسته العالم الآخر، دون الابتعاد عن الواقع ولكن ليس بالواقع، وأشكاله الكلية. أما الشعر عند أدونيس رؤيا حين يقول: "إذا أضفنا إلى كلمة "رؤيا" بعدا فكريا إنسانيا بالإضافة إلى بعدها الروحي يمكننا حينذاك أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا"[2].

ثم يضيف محاولات تحديد الرؤيا ذاتها وتحديد الشعر الحديث من خلالها وعلاقته بالمفاهيم الشعرية القديمة، إذ يقول: "والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة، وهي إذن تغيير في نظام الأشياء ونظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدوا تمردا على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفذت أغراضها"[3].

هكذا تكون الرؤيا في تصور النقد الحداثي رحيلا إلى عالم مجهول لا تسير أغوار ظلمته إلا بالحلم والمغامرة، والسعي وراء استشراق أصوات مجاهيله النائية ورفع النقاب

1 – نقلا عن: إسماعيل دندي، الرؤية والشعر العربي الحديث، ص: 148.

2 – أدونيس، زمن الشعر، ص: 09.

3 – المرجع نفسه، ص: 09.

عنها لمعانقة واقع، يمكن أن يكون ملموسا، أي أن: "الرؤيا تجاوز للواقع دون الانسلاخ الشامل منه، نوع من المعرفة الفلسفية قبل أن تغدو آلية استدلالية لا ينفع معها أي مجاز..."[1]. وللتركيب بين التصورين الغربي والعربي تحمل الرؤيا الشعرية هاجس الكشف عن عالم مجهول، عالم يستقر وراء الواقع، تدركه الرؤيا عبر الحلم، والخيال، وفي ظله يطارد الشاعر حلمه في حالة من الغواية والانجذاب يوجهه في ذلك حدسه، وهو مندمج بموضوعه الذي يوحي به رؤياه الداخلية، يجسده عبر رموزه المثالية التي تفرضها الذات الشاعرة، بالرغم من عدم القدرة على نكران التثاقف الحضاري بين الغرب الأوربي والشرق العربي، وهذا أدونيس يقر بذلك: "أحب هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك بين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي"[2].

بناء على ما تقدم نرى أن الرؤيا الشعرية هي توهج للذات وإضاءة للموضوع فلا تنقطع عن الواقع لأنها الأداء وحلقة الوصل بين الشاعر والفيلسوف من جهة، والشاعر والصوفي من جهة أخرى، وربين هذا وذلك وبين الذات والموضوع تحفر الرؤيا أخاديد حدودها.

لذلك لم نلمح في التصورات العربية أيا من تلك الدعوة على التحشيش أو الهلوسة جريا وراء المجهول، بل اكتفت هذه التصورات بالحلم والخيال تارة، ومعانقة الواقع تارة أخرى.

الرؤيا في التصوّف:

الرؤيا لدى الصوفية هي نوع من الاتحاد بالغيب، إذ يشاهد الرائي المعارف والأسرار والصور بعين القلب، وهي من شروط النبوة، لأنها تستشرق الغيب، إذ تقدم تنبؤ

1 – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص: 135.

2 – أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط02، 1989م، ص: 86– 87.

بحدث ما وقد استلهم الشعراء هذه النظرة وحاولوا أن يصوغوا كتاباتهم وفق هذه الرؤية حتى غدت كتاباتهم فعلا تنبؤيا أشبه بالرؤيا، هذه الأخيرة التي هي كشف غيبي ينزل على المؤهل له ليفصح به حاجز الغيب فهي "نظرة تخترق الواقع إلى ما ورائه وهذا ما يسميه ابن عربي "علم النظرة" وهو ما يخطر في النفس كلمح البصر ويكون الغموض ملازما له"[1].

تتسع دائرة التواصل لكونها تؤكد إمكانات هائلة للتفاعل حين التلقي وذلك بفضل الطاقة التخييلية الكبير التي تحتوي عليها[2].

وكان للرؤى مفسروها المعروفون، وكانت علاقة المؤول (المتلقي) في علاقته بالرائي (الراوي) تتم في إطار مغلق حذر بينهما، قد تنتهي بعد تأمل وتمعن في نص الرؤيا إلى إحجامه عن تقديم تأويل، لكن المتصوفة نقلوا الرؤيا إلى العامة من الناس وشاعت بينهم، وكأن صاحب الرؤيا منهم لم يكن بحاجة إلى تأويل أو تحصيل معرفة لأنها أصبحت هي نتاج المعرفة، وهبة من الله للمتصوف العارف لابد من تبليغها حتى أصبح سرد كل ما يراه المتصوف في حلمه أو في يقضته أو حتى مما يقع في خاطره أو في نفسه ظاهرة متداولة، ولقد نقلت لنا المتصوفة الكثير من هذه الروايات[3].

"ولقد دفعت متعة الحكي المتصوف الرائي (الذي يرى الحلم في نومه) إلى أن يتحول إلى راو، يتكفل بقص ما رآه في نومه على الآخرين"[4]، "وحتى بعد ان خف صيت الشطحات بعد مصرع الحلاج وأصبح المتصوفة يحترزون من كلامهم، لم يتوقف تداول الأخبار التي تحكي خوارق المتصوف"[5].

1 – محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط01، 2003م، ص: 05.

2 – آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي (في ضوء المناهج النقدية المعاصرة)، منشورات الاختلاف، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية (الجزائر)، ط01، 2002م، ص: 175.

3 – المرجع نفسه، ص: 176.

4 – آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي (في ضوء المناهج النقدية المعاصرة)، ص: 176.

5 – المرجع نفسه، ص: 190.

ولقد أسست الصوفية لنفسها عالما مثاليا تميله التجربة الذاتية القائمة على الحدس والذوق "وهي تبعا لذلك تجربة أو رؤيا لا تقارب الوجود بأداة من خارج لأنها تقوم على استشراق الغيب الذي هو وليد نزعة روحية داخلية لا المعطيات الموضوعية الحسية ولا المعطيات العقلية...بل معطيات شعور حالم"[1].

ومن هنا تمثل الرؤيا الصوفية صراعا جوهريا بين بنيتين متناقضتين للوجود: بنية العالم الموضوعي الذي تقوم على إقصائه تماما، والبنية المغيبة التي تلخص جوهر الرؤيا الصوفية وتشكل بعدها الأساسي.

"إنّ هذه الرؤيا البرزخية التي يقطعها الصوفي في معراجه الروحي تمثل في نظرة المفهوم الحقيق للوجود"[2].

التجربة الصوفية تتمثل حيويتها في نشدانها للقيمة الجمالية المطلقة، مستندة إلى الخيال، بوصفه قوّة إبداعية توحد في حركة جدلية بين الحسي والجرد، بين الظاهر والخفي، وفي تأكيدها لقيمة الذات الإنسانية.

1 – محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز الدراسات العربية، بيروت، د.ط، د.ت، ص: 373.

2 – مصطفى كامل الشيبي، ديوان أبي بكر الشبلي، دار التضامن، بغداد، د.ط، د.ت، ص: 114.

اللغة الشعرية في ديوان مقام البوح:

مقام البوح: يمثل ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي عملا شعريا راقيا، وخلاصة تجربة فنية رائدة، في فن كتابة القصيدة المعاصرة أو قصيدة التفعيلة، ويقع الديوان في سبع عشرة قصيدة، تنتمي كلها إلى الشعر الحر، قدم لها الشاعر بإهداء قصير، يقول فيه: "إلى من يحس أن هذه القصائد كتبت له، أو كتبت عنه، أهدي هذا الديوان"[1]، وهو بهذا الإهداء قد رمى تجربته الشعرية بين يدي القارئ، ليأخذ حريته في قراءتها ومقاربتها بأي منهج تأويلي يراه مناسبا، لأن القراءات تختلف في عمق الإضافة ويتوقف الاختلاف على وعي القارئ بعملية التلقي، والموقع الذي يتخذه إزاء النص الذي يتناوله[2].

سيميائية العنوان:

يعد العنوان إحدى الدوال الرامزة في الدراسة السيميائية، هذه الأخيرة التي تحيلنا إلى دراسة العلامة اللغوية (Signe)، من حيث دلالتها وعلاقتها وتضادها وتقاطعها مع علامات أخرى، اعتبار بأن "اللغة وكذلك الأعمال الأدبية والفنية وحتى الممارسات والطقوس الاجتماعية، هما نسق عالمي معين"[3]. ثم الرمز (Symbol)، وهو أكثر المستويات دلالة وبُعدا عن الواقع المرئي، وهو علامة عرفية متواضع عليها، كما أنه خصيصة يقوم عليها الخطاب الشعري، فهو يمنح العلامة اللغوية فضاء جديد للدلالة يمكنها من أن تلعب دورا رئيسيا في الخارطة الدلالية.

يحمل العنوان ملامح الحضور والغياب، حضور الدال وغياب المدلول وقراءتنا له إنما تكمن في فهم تلك الجدلية القائمة بين الدال (Signifie)، والمدلول فهو يشير بداية إلى أن الديوان موسوم بالبوح، فكل القصائد أو القسم الأكبر منها يحمل سمة البوح وما تكرار

1 – عبد الله العشي، مقام البوح (شعر)، دار هومة، الجزائر –باتنة، د.ط، 2007، ص: 04.

2 – لبوخ بوجملين، مقام البوح(مقال)، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2011، ص: 02.

3 – فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط01، 1994م، ص: 15.

الدال، "البوح" ثمان مرات في الديوان إلاّ دليل على تأكيد شيء ومحاولة إظهاره "فالبوح يتوافر في أغلب قصائد الديوان ممثلا في (أول البوح- تجاوب -أجراس الكلام- احتفال الأبجدية، لا تصمتي، نشيد الوله، التآويه، مديح الاسم)".

البوح عند عبد الله العشّي هو بلوغ والرؤيا تجاوز عتبة الواقع العيني واختراق البعد اللامرئي فيه، حيث تتراءى الحياة حياة رموز إيحائية، واتخذ من الغزل العادي الذي يرتقي إلى التّصوّف معجما يعج بالألفاظ الشعرية.

الفضاء الشعري:

يتشكل الفضاء الشعري للنص من مجموع الفضاءات الصغرى المُشَكّلة للفضاء الكبير، وهو ترجمة للكلمة الفرنسية (Espace)، وهو الفضاء الذي تنسج فيه أفكار النص، ويتميز بكونه مفتوحا غير مقيد بأي حيز، قابل للتأويل منفتح على تعدد القراءات، فالفضاء الشعري هو "الأفق الذي يمتد فيه خيال المبدع أو الرؤية العامة التي يرى بها عمله الشعري حيث يبدع، أو الرؤيا التي يحلم فيها بفنه من أجل فنه"[1]، لما يكون محكوما باللحظة المفعمة بالقلق والنشوة في آن واحد، فهو الفضاءات الموسومة بالحزن والقلق، إثر رغبة جسدية وروحية للشاعر.

1.**فضاء القلق:** يعيش الشاعر المعاصر حالة قلق من المجهول، الآتي بدون مسببات، ودون اعتباطية، فلحظة الصدفة هي المنبه الوحيد لهذا الجديد، الذي غالبا ما يفاجئ الجميع، فالشاعر دائم البحث كمحاولة منه لاستشراف هذا المجهول -المستقبل- والذي غالبا ما يثير اليأس فالحياة تتجه في حركتها الدائمة نحو السيئ الذي لا مرد منه.

1 – عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط01، 1992م، ص: 103.

نجد الشاعر دائم التساؤل، السؤال الذي لا يجد له إجابة ولا معنى، ولكنه يصر على طرحه وهذا ما وجدناه متجسدا من خلال المجموعة الشعرية لشاعرنا "عبد الله العشي" حين يقول:

هل من أحد؟

مثلي ومثلك في بهاء العشق

في هذا البلد؟

هل من أحد؟؟[1]

ويقول في قصيدته "الغياب":

آه...يا مرّ الغياب

كيف صيّرت اخضرار الروح...

عمرا يابسا...

كيف شيّبت شبابي

كم من الوقت سيمضي...

من الصبر...

لكي أخرج من تيه اغترابي

كم من الحزن سيمضي

كي أريح القلب من حرقته

وأعيد الفرح الأخضر...

من بعد الغياب

1 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 45

كم من الوقت سيمضي...

كي تعود الحوريات

يتراقض على عتبة بابي

ويعود الهمس واللهفة...

والبوح

يعود البرق والنشوة...

والسكر

ثم أمضي...

صاعدا نحو السموات إلى أن يحتويني

أفق أبعد من حال احتجاجي

كم من العمر...

لكي تزهر روحي...

ويعو المجد للعمر اليباب؟؟[1]

.....

ويقول في قصيدته الموسومة بـــ: "شتات":

هل هو الشوق؟

هل الوحدة؟

هل حزني؟

1 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 73– 74.

هل هو الصمت الذي يجرح روحي؟

هل هي الرغبة؟

هل سر...

لست أدري بعد معنى لمعانيه؟

هل شتات الروح في تيه "التآويه"؟[1]

ويقول في قصيدته: "السر"

يا إلهي ...

أنت أوقدت بطيني

سرج النور، فساعد

عبدك الطيني كي يعلو

إلى سرّ الحبيبة[2].

فهذا هو الشاعر قدره، أن يظل يبحث عن إجابة لسؤال طرحه بنفسه وعلى نفسه أولا وأخيرا، وهذه غاية الشعر الحديث فالشاعر المعاصر لا يعي ما يكتب لأنه يريد من وراء كتابته التأثير في أحد، لأنّ النص هو الوحيد الذي يريد لنفسه هذه المهمة، فنجد يفرغ تلك الهيول المقلقة والتي تعبر عن تكاثف أضداد ومتناقضات طالما أفجعته وبهرته، لهذا يصبح وعيه بلحظة الكتابة كالحلم:

يخطفني صوتك من نفسي

ويهاجر بي في بحر الأنوار

وفي بحر الظلمات

1 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 79.

2 – المصدر نفسه، ص: 88.

ويعبر بي جزرا ومجاهيل

ومدائن ساحرة...

وبلادا كنت رأيت ملامحها في الحلم

يعبر بي أكوانا

يعبربي حالات

أجمل مما فات...

وأجمل مما هو آت

يخطفني صوتك يا مولاتي

ويحطّ بأبهى الجنات

يخطفني صوتك...

يرجني من ذاتي

يعرج بي نحو سماوات ساحرة

يملأ دنياي سلاما...

وتسابيح،

وأوراد،

وتراتيل صلاة[1].

فالمرأة تمثل المثال لجمال العالم الذي هو امتداد الخالق فالجمال محبوب لذاته، يسبح هذا الفضاء الحالم عبر تجليات صوفية يتلاشى فيها الزمان والمكان:

1 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 28.

يتبعني صوتك في كل مكان

يتبعني صوتك في كل زمان

يتبعني صوتك في اليقظة، في النوم، وفي الحلم... [1].

فالنص الصوفي نص زئبقي حرباوي غريب الدلالة، لا تتراءى فيه الأشياء على حقيقتها، بل تعتمد التعتيم والضبابية، فيصير المعنى السطحي عديم الغاية والدلالة، فجوهر الشيء يكمن في باطنه.

2.الفضاء الحالم: يعد هذا الفضاء المكان الأوحد الذي يجد فيه الشاعر ذاته وكيانه، هو فضاء الحنين إلى الحلم، فالذات الإنسانية تسعى دوما إلى إدراك معادلها الروحاني، الذي يتجلى في أشياء الحقيقة كالمرأة[2].

يقول عبد الله العشي في: "تجاوب"

هاهي من ثبج المياه تطل قامتها الجميلة

قديسة وإلها

ها هي تقبل من وراء الأفق

أنصح من بياض الغيم

أجمل من صباها[3].

فالمرأة تمثل الأنموذج لجمال العالم الذي هو امتداد لجمال الله

وأمد عن بعد يدي

فتمتد عن بعد ضياها

---

1 – المصدر نفسه، ص: 29.

2 – محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط01، 2003م، ص: 31..

3 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 12.

وأمد صوتي

فتمد لي من جنة الفردوس فاها... [1].

ونجد كذلك من خلال توظيف الشاعر للفظة الفردوس، دلالة على جنة الفردوس باعتبارها أعلى درجات الجنة فربط رمز المرأة برمز ديني دلالة على الخير وإلى الخير والجمال وعلى الرفعة والمكانة العالية.

امرأة من سراب...

ترش العطور على سنواتي،

وتملأ بالوهج الخصب...

حقل العبارة في كلماتي

وتثير الفتى...

كي يطول الطريق[2].

حين يومض ذاك البريق

وتملؤني امرأة...

قدمت من وراء الغمام

تحط على كتفي رأسها

وأحط على رأسها وجعي...

وننام

فتعبرني ألف أنشودة...

---

1 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 14.

2 – المصدر نفسه، ص: 18.

فأرد إلى أول العمر...

مغتبطا بالطفولة.. [1].

ووجه امرأة

جميلا...جميلا

يطل عليّ من الأفق المستحيل... [2].

يقول الشاعر في قصيدته المعنونة بـــ "لا تصمتي":

قولي...

لا تصمتي أبدا

فكل دقيقة عندي بعام

لا تصمتي...

كل الثمار على حقولك أحرف

ويداي أعرف بالكلام

ضمي على جنبيك...

ماء حديقتي...

حتى يفرّخ في مدائننا الحمام

نامي إلى جنبي...

فلست غريبة

أنت ابتداء الهجرة الكبرى...

---

1 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 19.

2 – المصدر نفسه، ص: 22.

إلى ماء الغمام

أنا لم أكن...

إلا لأنك أنت كنت ستولدين...

غزالة برّية...

من رحم أندلس

وشام[1].

ويقول في قصيدته "حرائق الفتون":

ورأيت دنيا غيرما ألفت عيوني:

ضوءا يمازج بالبها ضوءا...

ويدنو من جفوني

سحرا.

ويحضن غيمة بيضاء في عشق هتون[2].

3.فضاء الغربة: "الشاعر المعاصر يعيش غربتين، غربة جسدية عن الوطن، وغربة روحية بينه وبين ذاته وعواطفه وهذا ما وسع من دائرة القلق الذي احتل البؤرة لدى الشعراء المعاصرين، فالغربة تكون بحثا عن الذات المفقودة بين المتناقضات"[3].

يقول عبد الله العشي:

ربما طيف النبوات الذي...

رف في دنياي يوما؟

1 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 51–52–53.

2 – المصدر نفسه، ص: 38–39.

3 – المصدر نفسه، ص: 28.

ثم لم أسمع أغانيه

ربما...

وحشة الظلمة،

والبعد الذي...

يجرح القلب ويبكيه

إن هذا الطفل لم يألف

عن حليب الصّدر بُعْدا

أو حنان الحضن بُعدا

لم يجرّب غصّة الشّوق

ولا جمرته

كيف تُفني صبره

كيف تُضنيه

أو دفئ الحب بعدا

آه، يا خوفي عليه

لم يجرّب غصة الشوق

ولا جمرته،

كيف تفني صبره

كيف تضنيه

ثم يتطوّر هذا الإحساس بالغربة ليصل إلى مسقط الرأس، والذي من العادة أن يحس الواحد فيه بالسكينة والانتماء، غيران هذا الانتماء يزيدها وحشة ورعبا–المدينة– يقول:

ما الذي يحدث في أرضي الجديبة؟

مُدُني حلم...

وأخباري عجيبة

يا إلهي...

مدّ لي عونك حتى

إلى أرضي الغريبة[1].

الحقول الدلالية داخل الخطاب الشعري:

تكتسب هذه الحقول الدلالية كينونتها من خلال علاقة الدوال ببعضها البعض داخل الحقل الدلالي الواحد، إذ تحمل صفات مشتركة تحيل إلى نقطة مركزية واحدة فالدوال داخل الحقل المعجمي كالكواكب بالنسبة للشمس، وقد عرفه إلمان يقوله: "هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة"، أما ليونر فيعتبره "مجموعة جزئية لمفردات اللغة"[2]، وقد أصبح مصطلح الحقول الدلالية نظرية مستقلة في المجال اللغوي، وتقول هذه النظرية أنه لكي نفهم معنى كلمة يجب أن نفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، وقد عبر عن هذا اليونر بقوله: "يجب دراسة العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي"، وقد كان تعريفهم للكلمة يتماشى مع هذا المنحى، فمعنى الكلمة هو "محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي ولعل الأهمية التي تستشفها من دراستنا للحقول الدلالية هي جمع كل كلمات التي تخص حقلا معينا، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر ضمن حقل معين وكذا صلة هذا الحقل بحقول

1 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 87.

2 – محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص: 41.

أخرى تحضر في المجموعة الشعرية وعلاقة ذلك بالفضاء الذي تسبح فيه كل هذه الحقول"[1].

حقل النور: يحمل خصوصيات صوفية مكنته من فرض رمزية لا متناهية على النصوص وكان حضوره مكثفا في المجموعة الشعرية ممثلا في هذه الألفاظ والدوال الآتية:

الضياء، البريق، يومض، الوهج الخصب، بحر الأنوار، فيوض الأنوار، النجمة، ضوءا، النور، التماعة الضحى، الوهج المستعر، توهجت عشقا، البرق، الزرقة الكوكبية، أضواء الفراديس، سرج النور، أنوار، مجرّه، نورًا كوكبيًا.

حقل الفتنة: تتقاطع في الحقل مفاتن المرأة والطبيعة على حد سواء، باعتبار جمال المرأة امتداد لجمال الطبيعة الذي بدوره يعد امتداد لجمال المطلق، كما أن الطبيعة في النصوص الصوفية تحمل رمزية عالية ففيها تحمل التجليات الإلهية، كما أنها تعبر لدى بعض الصوفية عن الذات المطلقة انطلاقا من نظرية أو مذهب وحدة الوجود لدى محي الدين بن عربي، كما أن التجليات تحصل في الأشياء الجميلة، فقد وظّف الشاعر حيز الطبيعة في التعبير عن جمال المرأة التي تعد محركة كل شيء رقيق وفاتن في الكون، فهي المعادل الموضوعي للتجلي الإلهي[2]. وقد رصدنا هذه الدوال التي تدور حول مدلول واحد وهو الفتنة: (مولاتي، البحار، الشراع، نبض، لفتة، نظرة، نغمة، الأمطار، صدرك، الرمل، رمل الشواطئ بهاها، نداها، قامتها الجميلة، قديسة وإلها، بياض الغيم، صباها، خطاها، صوتها، ضياها، فاها، جنة الفردوس، سيدة الكواكب، أميرة الأرضين والسموات، الحجل، الأطيار، القبل، الجفن، البساتين، الحدائق، الغابات، الأكوان، البذار الخصب، السواقي، الأهداب، العيون، الحقول، الغزالة، الزهر، الخطوة، الجيد، العطر، المسك، الندى، العشب، العواصف، تبتل الزهور، العصافير، عروس المطر، السماوات، البحر،

1 – محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص: 42. 74.

2 – المرجع نفسه، ص: 45.

الجوهرة، اللهفة، حليب الصدر (الأم)، الوادي، البراعم، الوجنة، الأنهار، الغواية، الفتون، الجفون، الثمار...)، هذه تقريبا الدوال في حقل الفتنة، فالمرأة هي الشكل الجمالي للكون، ومن خلالها ندرك عظمة الكون وخالقه وقيمة الألوان والأشياء، فجعل الشاعر الحديث كل، هذه القيمة الجمالية تربط بجمال المرأة، فهي منبع الغربة ومنبع السعادة، ومصدر قلق الدائم، فيستمد شاعرنا "عبد الله العشي" هذه المعايير عن طريق خياله الخصب وتأمله في الملكوت وكائناته وكذا في القدرة الإلهية التي تبث الجمال وتشعه في الكون.

4.حقل الفناء: هذا الحقل يعد استجابة لرؤية الشاعر الحديث للكون والحياة والتي هي لغم وسط العتمة، لا يعي زمن انفجاره لهذا فهو مصدر قلق وتشاؤم، باعتبار زوال كل شيء إلا وجهه، فالشاعر لا ينظر إلى الكون بعين حالمة، بل بعين الناقم الساخط اليائس، رغم وعيه التام بأنه مركز العالم وأنه المغير الوحيد للشعوب بعد الحق، فهو المتكلم بلسانها وباعث الشرارة فيها، لهذا كلف بالبحث عن سر النجاة من النهاية التي تنتظره، فهو يرسم نقطة يعدها الفاعلية المثلى التي يترجى الوصول إليها، يقول بريتون: "كل شيء يدفع إلى الاعتقاد بأنّه توجد نقطة روحية ينعدم فيها التناقض بين الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، ما يمكن إيصاله وما لا يمكن، الأعلى والأسفل"، وهذا الحقل يحمل هذه الدوال التي وظّفها الشاعر والتي تفضي كلها إلى الخوف والدمار والبعث وكذلك للحنين ولترقب اللقاء[1].

وهي (منتهاها، بقايا، محترفا، المرارات، الحريق، السراب، وجعي، تتلاشى، الأفق المستحيل، خيبة الروح، تختفي، استر، الفلاة، الأشتات، بحر الظلمات، الجزر، المجاهيل، تتقاذفني، تلم شتاتي، رحلتي الكبرى الغيب، الفردوس، جنة الفردوس، الملائك، العرش، سابع سموات، تناثر، الأطلال، السنين اليابسات، حطام أصنامي، أطلال أيامي، بددا بدد، الفجيعة، الحزن، ضاعت، تشققت، عتمة الديجور، أحرفي اليوابس، العقيدة، هوا حسا ميتة شريدة، الكلمات اليوابس، فجيعته الأزلية، نزيف الأناشيد، عمرا يابسا، شيبت شبابي،

1 – ينظر: محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص: 44.

العمر اليباب، منتهاي، آخري، اختتامي، مولاي، خالقي، مولاي فاغفرلي، شتات الروح، وحشة الظلمة، إلهي، عبدك، الطيني، رب، والشاعر يوظف، هذا القاموس ليُعبّر عما يعيشه من نكبات وما يسمعه عن الموت، والانتحار، فكل هذه الأشياء تمثل جزءا من ذاته وذاكرته.

البعد الدلالي الرامز:

إن الشعر يمتلك نمطا لغوياً معينا يتجاوز به اللغة العادية، وهذا ناتج عن طبيعة الوظيفة التي يؤديها، فهو لا يقتصر على وظيفة التوصيل فحسب، وإنما يسعى كذلك إلى توليد شعور ما لدى المتلقي، وهذا ما يجعله يستعين بعدد من العناصر التي تُشكل اللغة عنصرا مهما فيها، حين تستمد منه شعريتها حيث تغدو مفعمة بالإشارات المجازية مما يجعلها تبدو مبهمة أكثر من كونها واضحة المعالم[1].

وتقاس درجة نجاح الشاعر في توظيفه للرمز بأنواعه، بمدى نجاحه في تجربته الشعرية على المستوى الفني، المرتبط أساسا بدرجة الوعي، المبني على تفجير المواهب[2]، وهو ما ينسب للشاعر عبد الله العشي، في ديوانه "مقام البوح" الذي أراد له أن يكون خلاصة تجربة صوفية، تقوم على توظيف الرمز الصوفي، حتى غدت قصائده بنى تمثل كل واحدة منها رمزا صوفيا مستقلا، فتحطمت بذلك حدود الألفاظ، لتصل القصيدة منتهاها: "حيث تنزاح الألفاظ وتتداخل بعضها في بعض، وتكاد تتحول جميعها إلى نغم واحد في فم الصوفي، يحمل أشواقه ومواجده، ويجسد تطلعاته وتصوراته ورُؤاه"[3].

1 – ينظر: عبد الله محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ، قراءة في تجربة شاعر معاصر، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج17، ع30، 1425، ص: 550.

2 – أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، 1972م، ص: 87.

3 – عامر النجار، التصوف النفسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 2002م، ص: 139.

ويمثل العنوان بالنسبة للقارئ مركز الدلالة الكلية للديوان، ومنه تتوزع الدلالات الفرعية، التي تتخذ مواقعها حسب السياقات المختلفة للقصائد، ولكنها لا تخرج عن السياق العام، الذي يوجدُ بفعل اللغة الصوفية، التي كانت مادة لكل القصائد دون استثناء الشيء الذي جعلني أتتبع حيثيات المعجم الصوفي عبر الديوان على أنه مادة لغوية أخذت – وبإرادة من الشاعر– أشكالا متنوعة.

مقام البوح:

المقام: عبارة عن استيفاء حقوق المراسم على التمام، ولهذا صار من شروطهم أنه لا يصح للسالك ارتقاء مقام إلى مقام فوقه، ما لم يستوف أحكام ذلك المقام... وسميت هذه وما سواها بالمقامات، لإقامة النفس في كل واحد منها[1].

البوح: أصله حالة الإفضاء عن الكشف، والذي ينتهي أساسا إلى فئة الأحوال الصوفية[2] والعنوان يحيل على تعالق روحي أصيل، بين البوح الشعري، والارتقاء الصوفي الكشفي في معارجه، وعبر أسفاره التي لا تنتهي طالما أن الكشف يظل فضاء مستديم الحاجة إلى الكشف، والانتقال إلى مقام البوح، هو انتقال إلى مقام من نوع خاص، تمتزج فيه الشاعرية بالعرفان[3].

إننا بحق أمام حالة شعرية متميزة امتزجت فيها الشاعرية بالعرفان في تناغم فني جميل ومتميز[4]. بين البوح الشعري، والسمو الصوفي الذين اتخذا من فكرة الأنوثة مادة ثرية حركت نفوذ وإرادة الكلمة في الارتقاء إلى مرتبة الكشف:

---

1 – كمال الدين عبد الرزاق الكاشاني، لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام، صححه وعلق عليه، مجيد هادي زاده، مؤسسة الطباعة والنشر التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، طهران، إيران،ط01، 2000م، ص: 546.

2 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي (الحكة في حدود الكلمة)، دار ندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 1981م، ص: 159.

3 – ربيعة بعلي، بنية الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر(دراسة بنيوية)، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة باتنة، 2004–2005م، ص: 110.

4 – المرجع نفسه، ص: 110.

رمز المرأة:

أوقفتني في البوح يا مولاتي،

قبضتني، بسطتني،

طويتني، نشرتني،

أخفيتني، أظهرتني...

وبحت عن غوامض العبارة

وقلت يا مولاي...

أعطيت لك...

أعطيت كل شيء لك

أفرغت فيك ما جمعت من محبتي

ومن بحار نشوتي

أطلقت للمواجد الشراع...

لكي تفيض عن حدود رؤيتي

كينونتي،

وترتقي إليك[1].

فمن خلال هذا المقطع، نقف على حقيقة أن الشاعر ما كان ليكتب قصائده بعيدا عن هذا التكثيف المفرط للرمز الصوفي، فهو بين قبض وبسط وطي ونشر، وإخفاء وإظهار، تهزه في ذلك حالة الوجد الصوفي التي انعكست على لغته، حتى غدا الرمز الصوفي أصلا واللغة الشعرية فرعا مكملا له.

1 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 05-06.

يمثل الرمز إحدى الدوال الموسومة بالكثافة الدلالية والانفتاح على شيء بعينه وهو "تعبير عما لا يمكن التعبير عنه، أي ما يسمى بالإنيفابل، وهو السري الذي نرمزه بواسطة (الصور الحسية) المبطنة بالمعنوي أي الرموز، وتوجيه حركة الأسلوب، كثافة السياق ككل"[1].

فهو جذر الشعر الصوفي، والرمز مفتوح لا يحمل مرجعية متعلقة بقرينة، فهو منفلت نحو المجهول، لكونه مجهول أصلا، والمعنى صوفيٌّ في العمق، الوصول والبقاء، والصحو في الذات الواحدة. والرمز ينفتح باتجاه الصورة، الرمز بتفاصيل الكناية، والاستعارة، والتجسيم...إلخ، هي أساس إشكال الشعر الصوفي، بوضعها النص في دائرة المجهول الضيق في العبارة –الباطن والظاهر– مثلما قال النفري: "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة" فلم تسعف.

فبعد القبض والبسط، يأتي البوح "عن غوامض العبارة" التي هي غاية في الوضوح والتجلي عند الشاعر الصوفي لأنّ مولاته أعطته كل شيء، وأفرغت فيه ما جمعت المحبة، وبحار النشوة، وأطلقت للمواجد الشراع... [2].

أطلقت للمواجد الشراع...

لكي تفيض عن حدود رؤيتي[3]

المواجد من الوجد: والوجد ما يصادف قلبك ويرد عليك بلا تعمد وتكلف ولهذا قال المشايخ: الوجد هو المصادفة، والمواجيد ثمرات الأوراد، فكل من ازدادت وظائفه ازدادت من الله تعالى لطائفه[4].

---

1 – عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1980م، ص: 135.

2 – لبوخ بوجملين، مقام البوح، ص: 04.

3 – عبد الله العشي، مقام البوح (شعر)، ص: 05– 06.

4 – القشيري، الرسالة القشيرية، تح: معروف زريق وعلي عبد الحميد أبو الخير دار الخير، بيروت، ط02، 1995م، ص: 62–63.

تفيض من الفيض: والفيض لغة: من فاض الماء يفيض...ومنه: أفاض القوم من عرفة إذا تدافعوا، وذلك كجريان السيل[1].

واصطلاحا: الفيض "هو تجلي الحق المستمر في صورة العالم المحسوس، أو بتعبير آخر هو استمرار ودوام الفيض الأقدس"[2].

ويصل التوحد الصوفي منتهاه، عندما يبلغ مرحلة الحلول، وهي فلسفة صوفية مفادها أن الله قد حل في الأشياء كلها، وهو بذلك قد حل في المتصوف المريد متجاوزا المحبة المطلقة:

غيبوبتي، وصحوتي، وباطني، وظاهري

وأولي، وآخري

ومبدئي، ومنتهاي لك

حللت فيك بك[3].

غيبوبتي من الغيبة: يستعمل ابن عربي مصطلح "الغيبة" بالمضمون الذي سبقه إليه الصوفية، أي غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق، لانشغال الحس بما ورد عليه ثم يغيب عن إحساسه بنفسه وغيره بوارد قويّ، وهو من الأحوال...والغيبة من المفردات التي تشكل حدا في علاقة جدلية مع مفرد آخر، وهذا المفرد الآخر هو "الحضور"، فالغيبة والحضور كالفناء والبقاء، معنيان متضايفان؛ إذ كلما كانت الغيبة كلية كان الحضور كليا، وكلما غاب العبد عن الخلق كلما حضر مع الحق[4].

---

1 – أبو الحسن أحمد ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1979م، مادة فيض.

2 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 890.

3 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 07.

4 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 867– 858.

صحوتي:"الصحو عن القوم [الصوفية] رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة بوارد قوي...واعلم أنه لا يكون صحو في هذا الطريق إلى بعد سكر"[1].

باطني وظاهري: في اللغة "الظاء والهاء والراء أصل صحيح واحد يدل على قوة وبروز، من ذلك ظهر الشيء ظهورا، فهو ظاهر، إذا انكشف وبرز، ولذلك سمي وقت الظهر والظهيرة، وهو أظهر أوقات النهار وأضوؤها، والأصل في كلمة ظهر الإنسان وهو خلاف بطنه، وهو يجمع البروز والقوة"[2].

وفي القرآن الكريم؛ الظهور: (الغلبة).

وفي الاصطلاح: "كل شيء في الوجود له ظاهر وباطن، الحق، والكون، والإنسان والمعاني، والأفعال، الحق وصف نفسه بأنه ظاهر وباطن، فأوجد العالم عالم غيب وشهادة، لندرك الباطن بغيبنا والظاهر بشهادتنا، أن الكون ينقسم على ظاهر وباطن وقد سمي الله سبحانه وتعالى الباطن بالأمر والظاهر بالخلق"[3].

تراك يا مولاي تعذر العشاق[4].

العشاق من العشق: وهو "إفراط المحبة او المحبة المفرطة، فإذا عم الحب الإنسان بجملة وأعماه عن كل شيء سوى محبوبه، وسرت تلك الحقيقة في جميع أجزاء بدنه وقواه وروحه، وجرت فيه مجرى الدم في عروقه ولحمه، وغمرت جميع أجزائه جسما وروحا، ولم يبق فيه متسع لغيره...حينئذ يسمى ذلك الحب عشقا"[5].

فإني في الحضرة الكبرى[6].

---

1 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1206.

2 – ابن فارس، مقاييس اللغة (مادة ظهر).

3 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 753.

4 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 08.

5 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 303.

6 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 09.

الحضرة: في اللغة "الحاء والضاد والراء، إيراد الشيء وورده، ومشاهدته وقد يجيء ما يبعد عن هذا وإن كان الأصل واحدا، وحضرة الرجل، فناؤه"[1].

واصطلاحا: "كل حقيقة من الحقائق الإلهية أو الكونية مع جميع مظاهرها في كل العوالم تشكل حضرة، وهي حضرة الحقيقة المشار إليها، مثلا: القدرة هي حقيقة إلهية يرجع إليها كل مظهر للقدرة في العوالم كافة، من حيث أن كل قدرة في العوالم هي مظهر وتجل للقدرة الإلهية، فالقدرة الإلهية مع جميع مظاهرها وتجلياتها من حيث تميزها عن بقية الحقائق الإلهية تشكل حضرة، هي حضرة القدرة"[2].

ويفتح باب العروج إلى قبة[3].

العروج: لغة من عَرَجَ، عُرُوجًا: ارتقى...والمعراج: السلم والمصعد[4]. وفي القرآن الكريم، وردت كلمة "عرج" بمعنى ارتقى، وصعد، في مقابل نزل، قال تعالى: ﴿**يَعْلَمُ مَا يَلِجُ فِي الْأَرْضِ وَمَا يَخْرُجُ مِنْهَا وَمَا يَنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ وَمَا يَعْرُجُ فِيهَا وَهُوَ الرَّحِيمُ الْغَفُورُ**﴾[5]. والمعراج النبوي هو معراج تشريع، والمعراج الصوفي: معراج روحاني برزخي؛ أي من ذلك العالم الوسطي حيث تتجسد المعاني في صور يحسها الخيال... في مقابل المعراج النبوي (حسي بالجسم).

إن المعراج الصوفي معراج "علم" و"تعليم"، بل هو عروج من علم إلى شهود يعطي علما أعلى، حيث أن المعراج النبوي إلى جانب صفته التعليمية فهو معراج تشريع، والعروج لا يفترض الارتقاء والصعود بالحس أو بالخيال، بل أضحى تعريفه: النظر إلى الحق، في مقابل النزول: النظر إلى الخلق. ومنه فمعارج الأولياء، معارج روحية، أما

1 – ابن فارس، مقاييس اللغة، (مادة حضر).

2 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 323.

3 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 17.

4 – أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، جامع المعاجم، شركة العريس للكمبيوتر، ج01، ص: 199.

5 – سورة سبأ، آية: 02.

معراج الرسول صلى الله عليه وسلم فهو معراج حسي فيه اختراق للسموات والأفلاك، وبهذا نحدد المعراج الصوفي:

1.المعراج الصوفي معراج روحاني برزخي.

2.المعراج الصوفي، هو عروج من علم إلى شهود، ونظر إلى الحق جل وعلا، فكل نظر إلى الحق إذن، هو عروج وفي المقابل كل نظر إلى الكون فهو نزول[1].

ولذلك فإننا نقول: إن الإسراء والمعراج الذي يكثر عند المتصوفة "هو زيادة للعالم الآخر، وهي زيادة برزخية بعين الخيال لا الجسم، وعل ذلك فالتجليات بين فناء وبقاء تعد معراجا تعرج إليه روح المتصوف، أو حتى الفنان إلى العالم الآخر من عتبة هذه الدنيا في رحلة تنتهي بالعودة إليها من جديد، ولكن عودة بالمعرفة تجعل هذه الدنيا للعارف آخرة أبدا لأنه يترقى فيرى بعين الخيال"[2].

كي يطول الطريق[3].

الطريق: لغة "الطاء والراء والقاف، أربعة أصول: احدها الإتيان مساء، والثاني: الضرب والثالث: جنس من استرخاء الشيء، والرابع: خَصْفُ شيء على شيء.

فالأول: الطروق...قالوا: رجل طرقة، إذا كان يسري حتى يُطرق أهله ليلا... تسميتهم النجم طارقا، لأنه يطلع ليلا...الطريق، لأنه يتورد ويجوز أن يكون من أصل آخر، وهو الذي ذكرناه من خصف الشيء فوق الشيء"[4].

1 – ينظر: ابن عربي، الفتوحات المكية، تح: عثمان يحي، القاهرة، ج03، د.ط، 1972م، ص: 54.

2 – سليمان العطار، الخيال عند ابن عربي، دار الثقافة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص: 92– 93.

3 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 18.

4 – ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة "طرق".

وفي القرآن الكريم:

1.الطارق: النجم، قال تعالى: ﴿**وَمَا أَدْرَاكَ مَا الطَّارِقُ، النَّجْمُ الثَّاقِبُ**﴾[1].

2.الطريق: مجازا بمعنى السلوك، قال تعالى: ﴿**...مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ يَهْدِي إِلَى الْحَقِّ وَإِلَى طَرِيقٍ مُسْتَقِيمٍ**﴾[2].

واصطلاحا: "إن لفظ "طريق" في التصوف يختصر جملة "الطريق إلى الله" لذلك كان الشمول بحيث تتدرج تحته التجربة الصوفية بكاملها ابتداء من تنبه القلب من غفلته، مرورا بمجاهدة النفس ورياضتها، وصولا إلى النشاط الروحي، وتنفتح فعاليته"[3].

يعبر بي حالات[4].

حالات: من الحال: ولغة "الحاء والواو واللام أصلا واحد، وهو تحرك في دورة، فالحول العام وذلك أنه يحول، أي يدور"[5].

واصطلاحا: "الحال هو ما يرد على القلب من غير تعمل ولا اجتلاب، ومن شرطه أن يزول ويعقبه المثل، بعد المثل إلى أن يصفو، وقد لا يعقبه المثل، ومن هنا نشأ الخلاف بين الطائفة في دوام الأحوال...وقد قيل: الحال تغير الأوصاف على العبد فإذا استحكم وثبت فهو المقام"[6].

يقول:

يعرج بي نحو سماوات ساحرة

يملأ دنياي سلاما...

---

1 – سورة الطارق، الآية: 02– 03.

2 – سورة الأحقاف، الآية: 30.

3 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 720– 721.

4 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 28.

5 – ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة "حول".

6 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 331.

وتسابيح،

وأورادا،

وتراتيل صلاة[1].

الأوراد: مفردها ورد: ولغة، الورد: الماء الذي يُورد...والورد: العطش، والموارد المناهل، وأحدها مورد[2].

واصطلاحا: "الوارد عند القوم الصوفية: ما يرد على القلب من كل اسم إلهي، فالكلام عليه بما هو وارد لا بما ورد، فقد يرد بصحو وبسكر وبفيض...وبأمور لا تحصى...وكلها واردات... وكل وارد إلهي لا يأتي إلا بفائدة... والفائدة التي تعج كل وارد، ما يحصل عند الوارد عليه من العلم من ذلك الورود"[3].

يشملني بفيوض الأنوار[4].

الأنوار: النور: رمز النور: لغة: "النور هو الذي يبصر بنوره ذو العماية ويُرشد بهواه ذو الغواية، وقيل: هو الظاهر الذي به كل ظهور، والظاهر في نفسه المُظهر لغيره يسمى نورا"[5].

واصطلاحا عند ابن عربي:

النور اسم من أسماء الله تعالى، يجعله بن عربي في رؤيته:

1.مبدأ الخلق، أو مبدأ ظهور التعينات.

2.مبدأ الإدراك أو العقل الساري في الوجود.

---

1 – مقام البوح، ص: 29.

2 – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، المجلد 12، مادة "ورد".

3 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1203.

4 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 32.

5 – ابن منظور، لسان العرب، مادة "نور".

وعلى هذا يكون الاسم "النور" المنبسط على جميع الموجودات، أصل نور الوجود ونور الهدى[1].

يقول ابن عربي:

1.النور مبدأ الخلق والظهور: نور الوجود.

2.النور مبدأ الإدراك: نور الشهود: نور الإيمان.

حيث أن ابن عربي يجعل الاسم (النور) مبدأ الوجود والإدراك، لذلك كل وجود أو خير فهو: نور لأصله الإلهي في مقابل العدم والشر (ظلمة، أصله كوني)، يقول: "فالوجود نور والعدم ظلمة، فالشر عدم ونحن في الوجود، فنحن في الخير، وإن مرضنا فإنا نصح، فإن الأصل جابر، وهو النور"[2].

قدسي حبك يا مولاتي[3].

الحب: لغة "الحاء والباء أصول ثلاثة، أحدها اللزوم والثبات، والآخر الحبة من الشيء ذي الحب، والثالث وصف القصر...وأما اللزوم فالحب والمحبة، اشتقاقه من أحبه إذا لزمه"[4].

واصطلاحا: "الحب تعلق خاص من تعلقات الإرادة لا يكون إلا بمعدوم، ينتقل المحب بهذا التعلق إلى صفة المحبوب، وهو سار في جميع المقامات والأحوال لأنه كان في الأصل"[5].

1 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1081.

2 – ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط02، 1980م، ج02، ص: 486.

3 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 32.

4 – ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة "حب".

5 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 302.

يقول ابن عربي:

أ."الحب تعلق خاص من تعلقات الإرادة، فلا تتعلق المحبة إلا بمعدوم غير موجود في حين التعلق... وأن المحبوب على الحقيقة إنما هو معدوم"[1].

ب."...يكون العالم ما أوجده الله إلا عن الحب، فالحب يستصحب جميع المقامات والأحوال، فهو سار في الأمور كلها"[2].

إنّ ابن عربي بما يتجلى به من طاقة توحيدية نراه يوجد الهوى والحب والود والعشق في عاطفة لها طبيعة واحدة تختلف بالصفات فتتغير عليها الأسماء...وهكذا يظهر أن المحبة عاطفة واحدة أو حقيقة واحدة العين، تتطور وتتصعد، وفي كل مرحلة من مراحل تصعدها تتخذ اسما: الحب، الهوى، العشق، الود، الغرام، الهيام[3].

المحبة: التي هي: آية الاختصاص، ونتيجة الاصطفاء، والإخلاص من قوله تعالى: ﴿...**يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ**...﴾[4].

فيخلصه الله تعالى: من زيغ البصر، والتلفت في النظر.

وأصلها في الأحوال: الابتهاج بشهود الحق، وتعلق القلب به، معرضا عن الخلق، معتكفا على المحبوب بجوامع هواه غير ملتفت إلى ما سواه[5].

رمز الخمر: هي العلم والمعرفة المؤثران في ذائقتهما، وهي الحب أيضا لدى الصوفية، وهي رمز مِنْ رموز الصوفية الكبرى، وهو رمز موجود صراحة أو تلميحا في كتاباتهم لمعاناتهم لحالي السكر والصحو، والسكر حالة ذاتية عالية يصل إليها الصوفي،

---

1 – ابن عربي، الفتوحات المكية، ج02، ص: 227.

2 – المصدر نفسه، ج04، ص: 104.

3 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 302– 303.

4 – سورة المائدة، الآية: 54.

5 – عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق: عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط01، 1413هـ/1992م، ج01–02، ص: 307

بعد أن يمر بمقامات الذوق، والشرب، والريّ، هو بقاء بعد السكر من الجمال الإلهي المطلق، ومن ثم فالسكر غيبة تسببها رغبة عارمة في لقاء الله، ورهبة من هذا اللقاء، واندهاش، وذهول بعد تحققه في إحساس الصوفي، فيغتني باطنه بمشاعر الغبطة، والوله، والشوق إلى الفناء عن النفس والبقاء في الله، وقد كان الشعر أكثر مناسبة لرمز الخمر من النثر، يقول الحلاج:

نَديمي غَيرُ مَنسوبٍ إلى شَيءٍ مِنَ الحَيفِ

سَقاني مِثلَما شَرِب فِعلَ الضَيفِ بِالضَيفِ

فَلَمّا دارَتِ الكَأسُ دَعا بِالنَطعِ وَالسَيفِ[1]

ففي أبيات الحلاج مجلس لشرب الخمر، لكن النديم ليس كندماء مجلس الخمر المادية. فهو منزّه عن العيوب، ولقاء الحلاج مع نديمه وتبادلهما التحية هو خلق كريم ينتهي إلى إكرام الضيف لضيفه، وإن الخمر التي يشربونها من الخطورة أن يبلغ شربها حد القتل، بالسيف، والاضطراب في حالة محبة إلهية جارفة، لأنّ محتوى الراح هو معرفة الذات الإلهية، حالة السكر بها قد يتبعها بوح بما هو أجدر بالكتمان.

وهذا ما جسده شاعرنا "عبد الله العشي" توظيفه رمز الخمر صراحة أو تلميحا من خلال الدوال الآتية:

(غيبوبتي، صحوتي، نشوتي الكبرى، تثمل في لغتها القصيدة، يستقيني خمر العشق، يسكبها فوق دمي، الوجد، النشوة، السكر، نشوة العشق، الضحى المخمور، أيُ فيروزة أسكرتني بخمرتها اللدنية).

يسقيني خمر العشق[2].

1 – عبده وازن، ديوان الحلاج، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط01، 1998م، ص: 140.

2 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 32.

الخمر: للخمر وضع متميز في تراث الصوفية الأدبي، إذ كانت لديهم رمزا من رموز الوجد الصوفي...وتبدو الخمر تلويحا غلى الحب تارة، وإلى موضوع هذا الحب تارة أخرى، وإنما كانت الخمر في الشعر الصوفي رمزا على الحب الإلهي لأن هذا الحب الباعث على أحوال الوجد والسكر المعنوي، والغيبة بالواردات القوية[1].

من نشيد الوجد...

في أعلى المقامات[2].

الوجد: لغة: "الواو والجيم والدال: يدل على أصل واحد، وهو الشيء يلفيه، ووجدت الضالة وجدانا"[3].

واصطلاحا، الوجد: ما يصادف قلبك ويرد عليك بلا تعمد وتكلف، ولهذا قال المشايخ: الوجد هو المصادفة، والمواجيد: ثمرات الأوراد، فكل من ازدادت وظائفه ازدادت من الله تعالى لطائفه.

سمعت الأستاذ أبا علي الدقاق، رحمه الله تعالى، يقول: الواردات من حيث الأوراد، فمن لا وارد له بظاهره لا وارد له في سرائره وكل وجد فيه من صاحبه شيء فليس بوجد، وكما أنه ما يتكلفه العبد من معاملات ظاهرة يوجد له حلاوة الطاعات، فما ينازله العبد من أحكام باطنه يوجب له المواجيد، فالحلاوات ثمرات المعاملات، والمواجيد نتاج المنازلات.

وأما الوجود، فهو بعد الارتقاء عن الوجد، ولا يكون وجود الحق إلا بعد خمود البشرية...فالتواجد بداية والوجود نهاية، والوجد واسطة بين البداية والنهاية"[4].

---

1 – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الاندلس، بيروت، ط03، 1983م، ص: 357– 363.

2 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص. 40.

3 – ابن فارس، مقاييس اللغة ، مادة وجد.

4 – ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 62– 63.

المقام: لغة: "القاف والواو والميم، أصلان صحيحان يدل أحدهما على جماعة من الناس، والآخر على انتصاب أو عزم"[1].

وأقام بالمكان إقامة وقامة: دام... والمقامة، المجلس، والقوم بالضم الإقامة كالمقام والمقام ويكونان للموضع[2].

واصطلاحا: إنه تحصيل شهود، أو كشف لحقيقة معينة مميزة، والترسخ في هذا التحصيل ترسخا علميا بحيث لا يصح الانتقال عنه[3].

والمقام مكتسب ثابت في مقابل الحال (وهب) ، وهو يوجد بوجود المقيم، يقول ابن عربي: "وكل مقام في طريق الله تعالى فهو مكتسب ثابت، وكل حال فهو موهوب غير مكتسب ثابت، وكل حال فهو غير ثابت، إنما هو مثل بارق برق، فإذا برق إما يزول لنقيضه، وإما أن تتوالى أمثاله"[4].

أي فيروزة أسكرتني...

بخمرتها اللدنية[5].

السكر: غيبة بوارد قوي...

"والسكر مراتب، فأول مرتبة: السكر الطبيعي، وهو سكر المؤمنين وسلطانه في الخيال، وثاني مرتبة: السكر العقلي، وهو سكر العارفين وسلطانه في العقل، وثالث مرتبة: السكر الإلهي، وهو سكر الكمل من الرجال ويظهر في الحيرة"[6]. ويقابل السكر الصحو.

---

1 – ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة: قوم.

2 – فيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة: قوم.

3 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 931.

4 – ابن عربي، الفتوحات المكية، ج02، ص: 176.

5 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 69.

6 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1205.

والصحو عند الصوفية: رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة بوارد قوي...واعلم أنه لا يكون صحو في هذا الطريق إلا بعد سكر، وأما قبل السكر فليس الإنسان بصاح، ولا هو صاحب صحو... [1].

يقول شاعرنا:

يعود الصحو والمحو ...

يعود الكشف والإخفاء[2].

المحو: المحو والإثبات، من ثنائيات السلوك الصوفي؛ كالفناء والبقاء، فعندما ما يُذهب المحو العبد عن نفسه يثبته عند ربه[3].

قال تعالى: ﴿**يَمْحُو اللَّهُ مَا يَشَاءُ وَيُثْبِتُ...**﴾[4].

المحو: رفع أوصاف العادة، وقبل إزالة العلة.

والإثبات: إقامة أحكام لعبادة، فمن محا عن نفسه وأحواله الخصال المذمومة، واتى بدلها بالخصال المحمودة، فهو صاحب محو وإثبات، وقيل: المحو، انسلاخ العارف عن كل وجود غير وجود الحق، والإثبات: تصفية السر عن كدورات الإنسانية[5].

وفي شرح الآية السابقة من سورة الرعد، قيل: "يمحو عن قلوب العارفين ذكر غير الله تعالى/ ويثبت على ألسنة المريدين ذكر الله تعالى"[6].

1 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1206.

2 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 75.

3 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1016.

4 – سورة الرعد، الآية: 39.

5 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1017.

6 – ينظر: القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 74.

الكشف: هو رفع الحجاب والاطلاع على كل ما وراءه من معاني وأسرار، وتتفق المشاهدة مع الكشف في أنهما موصلان للمعرفة، فالمشاهدة طريق إلى العلم، والكشف غاية ذلك الطريق وهو محصول العلم في النفس[1].

من خلال ما سبق، يتبيّن لنا أن الشاعر قد استغل، وبكل ذكاء، التراث الصوفي في بناء نصوصه، إذ لم يتوقف عند توظيف المصطلحات الصوفية كقوالب جامدة ليوهم القارئ بتنوع النص وغناه من الناحية اللغوية، بل استطاع ان يبلغ منتهى الفكرة الصوفية العميقة، وذلك بقدرته على تقمص التجربة وإظهارها، وهو ما يبرز لنا بجلاء من خلال طبيعة التراكيب المستخدمة من جهة، وكذا المضمون الثقافي الذي يوحي بمتانة المرجعية التي استند عليها في إنتاج نصوصه من جهة ثانية.

ثم إن الشاعر قد استطاع أن يرتفع بالفكرة الغزلية البسيطة، إلى أعلى مستوى يمكن أن يبلغه الإنسان في التعبير عن المشاعر، وذلك عندما وفق في اختيار اللغة الملائمة، والاستعانة بتوظيف الزخم الروحي للوجد الصوفي وحالة الحب المطلق.

علم المكاشفة أو المكاشفة في الأصول: الشعور بأنوار التجليات الإلهية الباعثة على السلوك المطلقة على شهود التجليات الأسمائية، وفي الأحوال: تلألؤ لأنوار الوجود الأسمائية المهيجة للمحبة الصادقة الجاذبة للسالك إلى حضرة العندية، وفي الولايات: انكشاف الحجب بصفاء صفات السالك فيها[2].

رمز الماء: الرمز الأكبر للحياة، "وجعلنا من الماء كل شيء حي" وكل رمز يشتق منه، كالمحيط، والبحر، والنهر، والنبع، رمز حياة ووجود، والماء احد العناصر الرئيسية، ليس في الحياة الدنيا وحسب، بل في الحياة الآخرة، فهو عنصر من عناصر الجنة، ففي الجنة أشجار وبساتين تسقى من ماء الأنهار، والعيون، ومن الرموز المشتقة من رمز

1 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 664.

2 – عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، ص: 346.

الماء، رمز البحر الذي وظّفه الصوفيون ليعبروا غالبا عن اتساع المعرفة والعلم الإلهيين، وهذا ما جسده موقف شاعرنا "عبد الله العشي" من خلال قوله:

مدّي قوامك حول ساريتي...

ليرفع الشّراع لرحلتي الكبرى...

وتنفتح البحور

وتمرّ احصنتي إلى جزر الخرافة[1].

وقوله: آه...

من دلّ قلبي على البحر...

حتى تفاجئه الحوريات...

ويملأنه بالغواية والسحر...

والوهج المستعر[2].

وقوله: بل اسميه

اعبر البحر الذي بين يدينا

أحرق المركب...

أمحو الخطو،

حتى...

ليس يبقى أيّ سرّ خلفنا،

وأعيد النهر رقراقا...

1 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 37.

2 – المرجع نفسه، ص: 63.

نحو واديه[1].

من خلال توظيفه لدوال تدور حول معنى البحر منها: (النبع، انهار، زبدا، ربدا، زبد البحر، نهر من البهجة، البحر، ينابيعها الصافيات، الوادي)...

رمز التين والزيتون:

إضافة إلى توظيف هذه الرموز نجد "رمز التين والزيتون" في قول الشاعر:

قرب النبع

تحت التين والزيتون[2].

التين والزيتون ترمز إلى الأرض المغتصبة –فلسطين– فهي أرض التين والزيتون يمثل رمز النور والضياء، قال تعالى: ﴿**اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**﴾[3].

1 – عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 95– 96.،

2 – المرجع نفسه، ص: 36.

3 – سورة النور، الآية: 35.

خاتمة

إنّ المعنى في الخطاب الصوفي غائر بين السطور، لا يستخرجه إلا من كان على اطلاع بمضمون التجربة الصوفية، فالخطاب الصوفي يحتاج إلى الكثير من البحث لاستخراج لآلئه الخبيئة بين دفتي كتب التصوّف التي لا تزال تبحث عن قرّاء يحاورون أفكارهم ويستخلصون دلالتها المُنْدسّة في بنية النظام المعرفي الصوفي؛

- إنّ المتصوّف يصعب لغة الخطاب في أجواء يسيطر عليها السرّ والكتمان فيلجأ إلى الرمز، فإنّه كما يصرّح لا يطمئنون إلى غيرهم في التصريح بما يريدون، لأنهم يرون في هذا الآخر قاصرا عن فهم مرادهم وعالمهم الروحي الخاص. ومن ثم فلا ينبغي إعطاء الحكمة لمن هو غير جدير بها، وإنما تعطى "للمريد" الذي يبحث عن "السر" وعن "المعرفة"، وعن "الطريق"، ومن هنا كان غموضهم الموغل في الإبهام أحيانا إلى درجة اللغز وهذا ناشئ من اصطلاحات خاصة معينة بهم.

- اللغة الصوفية ليست لغة تواصلية، وذلك أنها لغة تعتمد المفارقة والتناقض، ولغة لا يمكن قراءتها إلا بإحالتها على نظامها الذي صدرت منه، فهي تعبر عن حال توتّر الصوفي لحظة فنائه وسكره وغيابه عن وعيه.

- إنّ الغموض الذي يشكل بنية الخطاب الصوفي، لم يكن مجردا من بواعثه المعرفية، لأنّ المعرفة الصوفية مفارقة للمعرفة العقلية، من حيث أن الأولى تعتمد على عرفان القلب، وتتميز بعدم الثبات، لأنها تنبع من القلب المتقلب، بخلاف المعرفة العقلية التي تعرف الثبات والاستقرار.

- الصلة بين التجربة الشعرية ذات الطابع السريالي والرمزي والتصوّف جد وثيقة وتتجلى هذه الصلة في ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به، ولكن بصورة جزئية، لإعراضه عن الظاهر، والنزوع إلى الباطن حيث الأشياء في جوهرها.

•نشأت بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية تلك العلاقة المتوترة، التي سرعان ما شكلت من توترها نمطا شعريا، استوعب معظم أغراض القصيدة العربية من مديح وغزل ووصف وفروسية وبكاء أطلال...وغيرها، ووسيلتها الأسلوبية البارعة في ذلك تحويل دلالات المنطوق من المعنى العرفي الظاهر إلى المعنى التأويلي الباطني.

•التراث بالنسبة للشاعر هو الينبوع الدائم التفجر بأصل القيم وأنصعها، وهو الأرض الصلبة التي يقف عليها ليبني فوقها حاضره الشعري الجديد، فيكتسب الشاعر المعاصر تجربته باستدعاء الشخصيات التراثية وبهذا يخرج عن نطاق ذاتيته.

•شعر عبد الله العشي يتماهى مع الخطاب الصوفي، من خلال "مقام البوح" ابتداء من العنوان إلى غاية شرح المقولات، ومن خلال توظيف كم هائل من الرموز الصوفية.

•المجموعة الشعرية لعبد الله العشي "مقام البوح" تنضوي على تيمات الحضور الصوفي.

•جسد عبد الله العشي شعرية الحضور الصوفي من خلال اللغة الشعرية التي وظفها، والشخصيات، ومن خلال الرؤيا.

•يتماهى عبد الله العشي مع الشعر الصوفي من حيث توظيفه لرموز الماء، والمرأة، والطبيعة والتي تعد من أهم رموز الشعر الصوفي، لاسيما توظيفه للرمز الأنثوي والحاضر بشكل مكثف، إضافة إلى أسلوب الغزل كرمز للجمال المطلق (جمال الخالق) مما جعل عبد الله العشي يتماهى مع كبار المتصوفة كابن عربي ورابعة العدوية وغيرهم.

•تندرج قصائد "مقام البوح" ضمن القصيدة العربية الحديثة المعروفة بالقصيدة الحرّة، أو شعر التفعيلة، وبهذا ينسجم عبد الله العشي مع الاتجاه الحداثي في كتابة القصيدة، سواء على مستوى البناء الفنّي، أو الإطار الموسيقي، الذي لم يخرج عن دائرة العروض العربي.

- تواشج التجربتين الصوفية في عرفانيتها، والشعرية في فنّيتها من خلال الإعراض عن الظاهر والنّزوع إلى الباطن والتوحّد معه.
- اعتمد الخطاب الصوفي القلب لا العقل، لأنّه (العقل) منبع الخلاف والجدال عن اللغة الصوفية، فالصوفيّ لا ينشئُ جملا نظرية ولا عبارات منطقيّة تستدعي الخطأ والصواب، بل تصدر لغته من منبع القلب الذي تحصّل على هذه المعرفة.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم.

2. المصادر:

1. أدونيس، الآثار الكاملة (شعر)، الجزء 01، بيروت، د.ط، 1971م.

2. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1309هـ/1988م.

3. الحكيم سعاد، المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، دار ندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 1981م.

4. الحلاج الحسين بن منصور، ديوان الحلاج، تحقيق: عبده وازن، دار الجديد، لبنان، بيروت، ط01، 1998.

5. حمادي عبد الله، تخرب العشق يا ليلي، دار البعث، قسنطينة، د.ط، 1982م.

6. حمادي عبد الله، قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط01. د.ت.

7. ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (الجزائر)، 1991م.

8. ابن خلدون عبد الرحمن، شفاء السائل لتهذيب المسائل، تح: أغناطيوس،، عبده خليفة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت– لبنان، د.ط، د.ت.

9. الرازي محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، 1985م.

10. الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، د.ط، 1957م.

11. السيوطي جلال الدين بن عبد الرحمن، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، مطبعة عيسى البابي، الحلبي، 1967م.

12. الشعراني عبد الوهاب، الطبقات الكبرى، المكتبة التوفيقية، مصر، دون طبعة، دون تاريخ، الجزء الأول.

13. الطوسي أبو نصر السراج، اللمع في تاريخ التصوف، تح: عبد الحليم محمود، د.ط، 1380هـ.

14. عبد الصبور صلاح، الناس في بلادي، دار الآداب، بيروت، ط01، 1957م.

15. عبد الصبور صلاح، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، د.ط، 1983م.

16. عبد الصبور صلاح، ديوان عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ج01، 1988.

17. ابن عربي محي الدين، التدابير الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، مكتبة عجان الحديد، حلب، سوريا، ط01، 2000م.

18. ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت– لبنان، ج01، ط01، د.ت.

19. ابن عربي محي الدين، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، لبنان، دون طبعة، 1386هـ/1966م.

20. ابن عربي محي الدين، فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1980م، ج01.

21. العشي عبد الله، مقام البوح (شعر)، دار هومة، الجزائر –باتنة، د.ط، 2007.

22. الغزالي أبو حامد، إحياء علوم الدين، إشراف ومراجعة: صدقي جميل العطار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1423هـ/2003م.

23. الغماري مصطفى محمد، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط.

24. ابن فارس أبو الحسن أحمد: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1979م

25. ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، شرح: هيثم هلال، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط02، 1426هـ/2005م.

26. القشيري أبو القاسم بن هوزان، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تح: أحمد عناية ومحمد الأسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 1425هـ/2005م.

27. الكاشاني كمال الدين عبد الرزاق، لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام، صححه وعلق عليه، مجيد هادي زاده، مؤسسة الطباعة والنشر التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، طهران، إيران،ط01، 2000م

28. ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، دون طبعة، 1370هـ/1965م.

3. المراجع:

1. إبراهيم مجدي محمد، التجربة الصوفية، مكتبة الثقافة الدينية، ط01، 1423هـ/2003م.

2. ابن ذريل عدنان، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1980م.

3. أبو جهجهة خليل، الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط01، 1995م.

4. أبو ديب كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط01، 1987م.

5. أبو قرورة عمر، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دون طبعة، 2002م.

6. أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة الشعر العربي، دار الفكر، ط05، 1986م.

7. أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، دار مجلة شعر، بيروت، ط01، 1961م.

8. أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب)، 03 صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، د.ط، د.ت.

9. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط02، 1989م.

10. أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت– لبنان، ط01، 1992م.

11. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط02، 1978م.

12. اسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية)، دار الفكر العربي، ط03، 1978م.

13. الأيوبي ياسين، مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات)، ج02، الرمزية، ط01، 1402هـ/1982م.

14. بركة الأخضر، الريف في الشعر العربي الحديث (قراءة في شعرية المكان)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2002.

15. بلعلى آمنة، تحليل الخطاب الصوفي (في ضوء المناهج النقدية المعاصرة)، منشورات الاختلاف، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، (الجزائر)، ط01، 2002م.

16. بن بريكة محمد، التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، دار المتون، الجزائر، ط01، 2006م.

17. بني عامر محمد أمين، لغة التضاد في شعر أمر دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2005م/1425هـ.

18. البوريني حسن، شرح ديوان ابن الفارض، المطبعة الخيرية، مصر، د.ط، 1310هـ، ج02.

19. ثامر فاضل، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط01، 1994م.

20. الجابري محمد عابد، بنية العقل العربي، مركز الدراسات العربية، بيروت، د.ط، د.ت.

21. جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة المعربة، دار صادر، بيروت، ط01، 2002م، تقديم، ميخائيل نعيمة.

22. حامد داود حفن، تاريخ الأدب الحديث (تطور، معالمه، الكبرى ومدارسه)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1983م.

23. حداد عباس يوسف، الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، دار الحوار للنشر والتوزيع،/ سورية، اللاذقية، ط01، 2005م.

24. حشلاف عثمان، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، د.ط، 2000.

25. الحفني عبد المنعم، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2003.

26. الحكيم سعاد، ابن عربي ومولد لغة جديدة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط01، 1411هـ/1991م.

27. حلمي محمد مصطفى، الحب الإلهي في التصوّف الإسلامي، دار القلم، القاهرة، د.ط، د.ت.

28. الخضور جمال الدين، قمصان الزمن (فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2000م.

29. خمري حسين، الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001م.

30. رحومة محمد محمود، دراسات في الشعر والمسرح اليمني، دار الكلمة، صنعاء، ط01، 2003م.

31. رماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2003م.

32. رماني إبراهيم، المدينة في الشعر العربي المعاصر (الجزائر نموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، د.ط.

33. سعيد خالدة، حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، ط03، 1986م.

34. السليمي أبوعبد الرحمن، طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريبة، دار الخانجي، القاهرة، ط03، 1986م.

35. سيد الأهل عبد العزيز، المدخل إلى أدب التصوّف، معهد الدراسات الإسلامية، د.ط، 1391هـ.

36. الشيبي مصطفى كامل، ديوان أبي بكر الشيلي، دار التضامن، بغداد، د.ط، د.ت.

37. الصائغ عبد الإله، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ط، 1999م

38. صبحي محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط01، 1987م.

39. عباس إحسان، فن الشعر، دار الشروق صادر، بيروت، ط01، 1996م.

40. عبد الرحمن نصرت، في النقد الحديث (دراسة في مذاهب نقدية حديثة)، مكتبة الأقصى، عمان، ط01، 1979م.

41. عثمان اعتدال، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، د.ط، 1988م.

42. عشماوي محمد زكي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1406هـ/1986م.

43. العطار سليمان، الخيال عند ابن عربي، دار الثقافة، القاهرة، د.ط، د.ت.

44. عكاشة شايف، مقدمة في نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.

45. العوادي عدنان، الشعر الصوفي، وزارة الثقافة، العراق، د.ط، 1986م.

46. الفارس محمد، الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986م.

47. فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط03، 1985م.

48. فيلالي حسين، السمة والنص الشعري، رابطة أهل القلم، سطيف، ط01، 2006م.

49. كرم انطوان غطاس، الرمزية والأدب الحديث، دار الكشاف، لبنان، ط01، 1949م.

50. كعوان محمد، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط01، 2003م.

51. مبارك زكي، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت، 1984، ج01.

52. محمد نعيمة مراد، المسرح الشعر عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1990م.

53. محمود زكي نجيب، طريقة الرمز عند ابن عربي في ديوان "ترجمان الأشواق"، الكتاب التذكاري محي الدين بن عربي في الذكرى المئوية الثامنة لميلاده، دار الكتاب العربي، القاهرة، دون طبعة، 1389هـ/1969م.

54. مرتاض عبد المالك، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط01، 1992م.

55. مفتاح محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط02، 1990م.

56. مونسي حبيب، فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، دمشق، د.ط، 2001م.

57. ناجي حسين جودة، المعرفة الصوفية (دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة)، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط01، 1992م،.

58. النجار عامر، التصوف النفسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 2002م.

59. نصر عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأنـــدلس، بيـــروت، ط03، 1983م.

60. هدارة محمد مصطفى، دراسات في الأدب العربي الحـــديث، دار العلـــوم العربيـــة، بيروت– لبنان، ط01، 1410هـــ/1990م.

61. هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، د.ط، 1964م.

62. هيمة عبد الحميد، الصورة الفنية في الخطـــاب الـــشعري الجزائـــري، دار هومـــة، الجزائر، ط01، 2003م.

63. اليافي عبد الكريم، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعـــة دمـــشق، د.ط، 1972م.

4. المراجع المترجمة:

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، همـــلا للنـــشر والتوزيـــع، ط01، 1999م، الفصل التاسع.

2. بلاثيوس آثين، ابن عربي حياته ومذهبه، تر: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعـــات، دار القلم، الكويت، بيروت، د.ط، 1979م.

3. البيرس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جـــورج طرابيـــشي، منـــشورات عويـــدات، بيروت، ط03، 1983م.

4. جان برتليمي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر للطباعـــة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.

5. ديفير، المفهوم الحديث للمكان والزمان، تر: السيد عطـــا، الهيئـــة المـــصرية العامـــة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1998م.

6. رونفن، قضايا في النقد الأدبي ترجمة: عبد الجبار المطلبـــي، دار الـــشؤون الثقافيـــة، بغداد، 1989م.

7. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط05، 2000م.

8. والاس فاولي، عصر السريالية، تـر: خالـدة سـعيد، دار العـودة، بيـروت، د.ط، 1401هـ/1981م.

5. المقالات:

1. عبد الله زيد صلاح، جماليات المكان في شعر حسن الشرفي (دراسـة فـي التفاعـل النصي)، مجلة دراسات، اليمن، د.ط، د.ت.

2. عبد الله محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ، قراءة في تجربة شاعر معاصر، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج17، ع30، 1425هـ.

3. علي مصطفى عشا، تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبـد الـصبور، المجلد 25، العدد الأول، والثاني، مجلة جامعة دمشق، 2009م.

4. لبوخ بوجملين، مقام البوح، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2011.

5. هدى درويش، الخطاب الصوفي المعاصر، دعـوة إلـى المحبـة، مجلـة التـصوف الإسلامي، 277 أبريل 2010، جماد الأولى 1431هـ، جامعة الزقازيق.

6. المخطوطات:

1. ربيعة بعلي، بنية الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر(دراسة بنيوية)، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة باتنة، 2004-2005م.

2. عزوز ميلود، المصطلح الصوفي بين الدلالة المعجمية والدلالـة العرفانيـة، رسـالة ماجستير، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، 2008/2007.

7. المجلاّت:

1. أسماء أحمد معيكل، رؤيا العالم وتصويرها في الرواية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع369، دمشق، 31 كانون الثاني 2001.

2. إسماعيل دندي، الرؤية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، السنة: 30، العدد: 339، ديسمبر 1991.

3. حسام الدين الألوسي، الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم، عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الثاني، أغسطس- يوليو، سبتمبر 1977م.

8. المواقع الإلكترونية:

1. الفيروزآبادي أبو طاهر محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، جامع المعاجم، شركة العريس للكمبيوتر، ج01.(نسخة إلكترونية).

فهرس الموضوعات

فهرست الموضوعات

شكر وتقدير

مقدمة ..... أ

مدخل: حضور الشعر (العذري) في الخطاب الصوفي..... 02

الفصل الأول: بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية

توطئة..... 20

خصوصية مفهوم التجربة عند الصوفية 24

علاقة التجربة الصوفية بالسريالية..... 30

علاقة التجربة الصوفية بالرمزية..... 40

إشكالية اللغة الصوفية..... 55

الفصل الثاني: تظهرات الحضور الصوفي

توطئة (الحضور والغياب) 63

المكان 65

الزمان 73

مفهوم الرؤيا 89

اللغة الشعرية في ديوان (مقام البوح)..... 101

خاتمة..... 135

قائمة المصادر والمراجع..... 138

فهرست الموضوعات 149

جامعة

ابن خلدون

تيارت