الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون. تيارت

University of Tiaret. Algeria

كليّة الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين: مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

الحداثة الشعريّة:

مقاربة في المدوّنة الصوفيّة القديمة

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث (LMD) في إطار مشروع الدراسات الأدبية

التخصص: الشعرية العربية بين التراث والحداثة

إعداد الطالب:

سديرة فواز

إشراف:

أ.د. صوالح نصيرة

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	مؤسسة الارتباط
أحمد بوزيان	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة تيارت
صوالح نصيرة	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة تيارت
دبيح محمد	أستاذ التعليم العالي	مساعد المشرف	جامعة تيارت
شريفي فاطمة	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة تيارت
بلعجين سفيان	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة تيارت
عطار خالد	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة تيسمسيلت

السنة الجامعية: 1445/1444هـ – 2023/2022م

إهداء

إلى عائلتي

الصغيرة والكبيرة

وإلى كل من أحبنا في الله

مقدمة:

الأصل أن الإبداع ضالة الأديب، فقد يكون هدفا لذاته، وقد يكون نتاجا غير مقصود لاختمار أفكار وأحاسيس، يبثها صاحب النص في تضاعيف كتاباته، فإذا استوعبت لغة الكتابة وضوح الفكرة وصدق الشعور كُتب القبول للنص ولو في غير أوانه، وإن قصرت اللغة عانى صاحب النص ذاته ناهيك عن قارئيه، يشذّ عن هذا القول أدب الصوفية وكتاباتهم، فاللغة عندهم دائمة العجز عن تمثّل تجربتهم الروحية وحمل أفكارهم العميقة ومعانيها الكثيفة.

ولهذا استحدثوا لأنفسهم معجما لغويا تواطئوا على مصطلحاته، واتفقوا على مدلولاتها، بل واشترطوا في القارئ لأدبهم إلماما بطريقتهم، واستعدادا روحيا مسبقا، حتى لا تتفلت المعاني منه فيقع في سوء الفهم فالاتهام ومن ثم النبذ والإقصاء، ما جعل استيعاب الخطاب الصوفي حكرا على طائفتهم، ولم يكن يعنيهم فهم العامة من عدمه، فالهدف عندهم أجل وأرقى...

هذا الطرح غير المبالي بشريحة المتلقين أوهن علاقة التواصل مع الخطاب الصوفي، وأدناه من حيّز المجهول، ولأن "من جهل شيئا عاداه" -كما تقول العرب- أوجد هذا الخطاب لذاته معارضين كثرا، خاصة في منظومة الكتابة الأدبية الرسمية آنئذ، حيث تختلط الفلسفة بالعقيدة والسياسة بالأدب.

هذه المعارضة أبعدت الكتابة الصوفية عن دائرة الاعتراف الرسمي بكونها لونا أدبيا من ألوان الإبداع، بل ورُميت بالمروق، فحُرمت من حقها في الاختلاف، وتمّ تغييبها قسرا، فبقيت على هامش الاهتمام النقدي ردحا من الزمن، إلى أن وضعت الحداثة أوزارها، ليسلّط نقادها -من دعاة إعادة قراءة التراث- أضواء الاهتمام على هذا الإرث التليد، ويميطوا عنه لثام الغفلة والنسيان، وليبحثوا في سر العلاقة بين خطاب الصوفية المتقدم ونصوص الحداثة المتأخرة.

في ظل طرح كهذا -يربط نوعين من الخطاب يفصل بينهما ما يزيد عن عشرة قرون- حريّ بالباحث طرح تساؤل محوري فحواه:

- **ما طبيعة العلاقة التي تربط نصوص التصوف بنصوص الحداثة؟**
- **ما مدى حداثة نصوص التصوف وما مخصبات الشعرية فيها؟**

- **ما مؤهلات الخطاب الصوفي التي تمنحه حق الوسم بالحداثة؟**

- **كيف نزح الخطاب الصوفي من هامش الاهتمام الأدبي نحو مركزه وما المعيقات التي أخرت هذا الانتقال وما مدى علمية (موضوعية) المعايير التي أقصت هذا النوع من الأدب المغمور؟**

حين توجهت أنظار المتأخرين من النقاد إلى الأدب الصوفي، وأولته ما يستحق من عناية ودراسة –خاصة بعد أن تدثّر كثير من المبدعين الحداثيين بعباءة الصوفي في كتاباتهم– بدأ الإرث الصوفي يقترب حثيثا من المركز بعد أن كان الهامشُ محلَّه، ليُثبت طورا –بعد طور– أنه الأولى بكسب رهان الجمالية ووسم الحداثة مجتمعين، ما أوجب **التساؤل** مرة ثانية: **ما هي السندات التي قدمها الخطاب الصوفي كأدلة تمنحه أهلية الاتصاف بالحداثة الشعرية؟ وبأي الأدوات يمكننا الكشف عن تلك السندات؟ وبأي المناهج نستطيع مساءلة ذلك الخطاب واستنطاقه ومقاربته ليتعايش مع وضع قرائي موجه يحتاج إلى جهد لتغيير مساره؟**

هذا البحث الموسوم بـ: "**الحداثة الشعرية.. مقاربة في المدونة الصوفية القديمة**" سيقارب الإجابة على هذه التساؤلات، من خلال التركيز على الجانب الأدبي من الدراسة والنّأي –قدر الوسع– عن الجانب العَقَدي الذي قد يحيد بالدراسة عن أهدافها المسطورة، إلا ما كان متعلقا بالشق المعرفي من البحث فهو من الوجوب بمكان، وما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب.

أشير بدءا إلى أن منطلق هذا البحث فرضية "اتسام الخطاب الصوفي القديم بالحداثة المتقدمة"، وهو توجه وجدته مكررا في أكثر من مرجع، إلا أن الدراسة النظرية لهذا النوع من الخطاب، وإتْباعها بأخرى تطبيقية هي الكفيلة بإثبات صحة هذه الفرضية أو نفيها، والموضوعية تقتضي الرضوخ لنتاج الدراسة وإن خالف الافتراض.

ولم تَـرَ دراستي النور إلا عبر خطة بثلاثة أبواب:

الباب الأول وهو بمثابة المدخل و وسمه" **الخطاب الصوفي من الهامش إلى المركز**" وبتعبير آخر "**مسار التحول من اللانصية إلى النصية** "، أين تتبعَت الدراسة مسلك التغيّر الذي ألمّ بالنص الصوفي، من حيث لغتُه وانتماؤه الأجناسيّ، ومستوى التلقي عند القارئين لهذا النوع من الكتابة، ثم تأخذ الدراسة منحى مغايرا، يتناول الحداثة بالتمحيص في كل ما يتعلق بها، انطلاقا من مفهومها عند العرب والغرب وبيان أوجه التأثر والتأثير، لتصل الدراسة إلى نزاع قديم جديد، لا تزال تجاذباته قائمة حتى وقتنا هذا، حول أولوية التوجه بالشعر نحو التراث أو نحو الحداثة، لتبلغ الدراسة نهايتها بوضع التجربة الصوفية في ميزان الحداثة من الناحية النظرية تمهيدا للجزء التطبيقي.

أما **الباب الثاني** و الذي عنوانه: " **الشعرية العربية من النمطية الوصفية إلى التجاوز والحدسية** " فقد رصدَت الدراسة فيه مراحل تطور الشعرية، بعد التعرض لمفهومها عند العرب والغرب، وكيف انتقل الإبداع الأدبي العربي من المشافهة والإنشاد إلى الكتابة والتدوين بعد نزول القرآن الكريم، وظهور بدايات الخطاب الصوفي، لتصل إلى ظهور ما مسمّاه "الشعر الحديث" والذي ما اشتد عوده إلا بعد مخاض عسير، أسفر عن تجاوز كل ما يمتّ إلى الكلاسيكية بوصال، من عروض وقافية ورؤية وإيقاع، رغم محاولات مستميتة كانت وستبقى تنافح عن الموروث الأدبي، وتدعو إلى تجديده واستثماره، وهو الحال مع الخطاب الصوفي، الذي عرضت الدراسة نقلته من التقليد والتجاوز إلى التجديد والريادة، وكيف استثمر الشعر الحديث المنجز الصوفي القديم واستلهم رؤاه.

لتصل الدراسة في شقها الثاني إلى جانب التطبيق في **الباب الثالث** والموسوم بـ:"**حداثة النص الصوفي: من النظرية إلى التطبيق** "، أين حصرَت عملية البحث المادة النظرية التي تخدم الجانب الإجرائيّ، واختزلتها بما يوائم الأهداف المقصودة ابتداء في جدول واحد، تمّ الاعتماد عليه في كشف ملامح الحداثة الشعرية في نصوص مختارة مشهورة، لشخصيات سامقة من المدونة الصوفية القديمة، ومع نهاية العمل التطبيقي بدأت نتائج البحث وثمارُه تتبدّى، لتجنيَها خاتمةُ الدراسة وتطرَحها بين يدي القارئين في يُسر واقتضاب.

يجدر التنويه ههنا أن موضوع الدراسة أوسع من أن يحصره **منهج واحد**، ولو تعمّدنا حصاره بمنهج معين مسبقا لضاق مجال البحث، ولكانت نتائج الدراسة مشوهة بالمخرجات المعتادة للمنهج الموظف... لذا تركنا عملية البحث تستدعي **المنهج المناسب** لكل مرحلة من مراحل البحث، فكان **المنهج التأويلي ومقولات المناهج النسقية الحداثية** الأنسب لمقاربة أغلب ما حوته المذكرة.

وإذا كانت ندرة المراجع **عقبةً** تحول دون إتمام العمل البحثي، فإن كثرتها قد تكون كذلك **عقبة شاقة** تعيق البحث وتُطيل عمره، وهو الحال بالنسبة للمدونة الصوفية القديمة، فمن ذا الذي يسَعه الاطلاع على المدونة الصوفية كلّها ؟! بل ويستوعب تفاصيلها –والمسكوتُ عنه فيها أكثرُ من المنطوق به– ثم يستخرج منها الشواهد والدلائل والبراهين على الحداثة الشعرية.. إنه جهد من المستحيل بمكان.

كما لا يخفى على ذي لبّ أن التعامل مع الخطاب الصوفي —في حد ذاته– شائك، فهو يطرح أمام الباحث **صعوبات** جمّة، لأنه يستدرجه –شاء أم أبى– إلى جوانب مرتبطة بالعقيدة والثقافة الدينية، كما يسوقه إلى زوايا مبهمة ومعتمة في الفكر الصوفي تبتعد بالبحث عن طبيعته الأدبية النقدية.

ما يستدعي من الباحث توظيف مصطلحات منتقاة وتعابير مضبوطة تخدم –موضوعيا- طبيعة البحث العلمية، خاصة وأنها تخاطب قارئا مشمولا إيديولوجيا وينتمي إلى ثقافة دينية يرفض أن تطيح بها أحكام تمس بمكانتها في وجدانه.

وبما أن الحكم على الشيء فرع عن تصوره، وجبت الإحاطة بمدخلات الدراسة وصولا إلى مخرجاتها إحاطة بحث و شرح وتبسيط و مقارنة، بدءا بركائز البحث الثلاث: "**الحداثة – الشعرية – الصوفية**" وانتهاء بعملية الإسقاط النظري على **جانب الدراسة التطبيقي** والذي سيأخذ من المذكرة نصيب الأسد، لأن موضوعَي الحداثة والشعرية من الموضوعات التي قُتلت بحثا وليس التوسع في تفريعاتهما ضروريا إلا بمقدار ما يخدم هدف البحث.

إن مسحا مقتضبا **للدراسات السابقة** التي اتخذت من خطاب الصوفية مجالا بحثيا يجد من السطحية والأفكار المنسوخة كمّا هائلا، أما البحث العميق الذي يعضُده التطبيق فنَزْر يسير، لم يَنبَرِ له من الباحثين إلا قلة قليلة، حملوا على عواتقهم مسؤولية الخوض في مدونة مساحتها مترامية الأطراف، يُسيِّجها الستر والغموض، ظاهرُها غيرُ باطنِها، لا يقتحم مسالكها الوعرة إلا بحّاثة خبير، ولا ينقّب عن كنوزها المخبوءة إلا متمرس، تحدوه روح المغامرة لكشف المستور... و ما أقلَّ هذا النوع من الدارسين...

فلا تكاد تجد بحوثا – في حدود اطلاعي- أُفرِدت لشرح نصوص الصوفية قصيدةً قصيدةً، وعبارةً عبارة، لتستجلي معانيها ومكامن الإبداع فيها، كما أُفردت بحوثٌ لدراسة المعلقات والنقائض –مثلا-، وكل ما وصلنا دراساتٌ تنتقي من أدب الصوفية بعضَ ما يسهُل تأويله ويُؤمَن معناه. أما البحث العلمي المنهج الذي لا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها فمشروعٌ مستقبلي يستدعي تحقيقُه تضافرَ الجهود وإزالة القيود.

ولا يُهوّن هذا المشروع المضني إلا البدء من حيث انتهى السابقون، مع الرجوع إلى أمهات الكتب حين تدعو الضرورة، وأما **الدراسات السابقة** التي عرضت للخطاب الصوفي فهي أكثر من أن تُعد، فهذا الموضوع مجال خصيب للدراسة وإعادة الدراسة، للقراءة وإعادة القراءة، فإمكانيات تأويل مقاصده وتناسل معانيه لا تحيطها دراسة ولا يحدّها بحث.

ورغم ما سبق اعتمدت على مصادر ومراجع اقتربَت بالبحث إلى غايته، بعضُها تراث صوفيّ بحت، وبعضها الآخر دراسات حديثة.

فأما الكتب التراثية فهي:

- الديوان لابن الفارض
- الأعمال الصوفية الكاملة ويليه كتاب تأويل الشطح لأبي يزيد البسطامي.
- ذخائر الأعلاق: شرح ترجمان الأشواق وفصوص الحكم والفتوحات المكية والدرة البيضاء والديوان والخيال: (عالم البرزخ والخيال) وترجمان الأشواق ورسائل ابن عربي ومحاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار في الأدبيات والنوادر والأخبار كلها لابن عربي.
- الطواسين والديوان للحلاج.
- المواقف والمخاطبات للنفري.

وأما كتب المتأخرين فمثل:

- كتب أدونيس (الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب – الحوارات الكاملة – الشعرية العربية – ها أنت أيها الوقت – الهوية غير المكتملة، الإبداع، الدين، أغاني مهيار الدمشقي، السياسة والجنس – زمن الشعر – سياسة الشعر – فاتحة لنهايات القرن – الصوفية والسوريالية، مقدمة للشعر العربي).
- كتابا قاسم محمد عباس "الحلاج: الأعمال الكاملة"، و"أبو يزيد البسطامي: المجموعة الصوفية الكاملة".
- الأعمال الصوفية للنفري التي جمعها وراجعها سعيد الغانمي.
- شرح ديوان ابن عربي لأحمد حسن بسج.
- التصوف لأبي العلاء عفيفي.
- الشعر والتصوف لإبراهيم محمد منصور.
- دراسة في التجربة الصوفية لنهاد خياطة.

وأما البحوث السابقة التي أفدت منها والتي تتقاطع مع مذكرتي في أكثر من زاوية فأهمّها:

- أطروحة الدكتوراه لأستاذتي المشرفة صوالح نصيرة الموسومة بـ"أسئلة المعنى والكتابة في الكتابة الصوفية".
- أطروحة الدكتوراه للأستاذ: عبد القادر بلغربي، الموسومة بـ " أسس القراءة وآليات التأويل في الخطاب الصوفي: عفيف الدين التلمساني في شرح مواقف النفري".

- أطروحة الدكتوراه للأستاذ: بولعشار مرسلي الموسومة بـ" الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة –ابن الفارض– أنموذجا ".
- دراسات متنوعة لرئيس المشروع الأستاذ: أحمد بوزيان في هذا الموضوع.

و يجدر الإعتراف ههنا أن دراستي هذه لا تعدو كونها مشروعا بحثيا لم يبلغ نهايته بعد، بل يستدعي مزيدا من التوسع والإثراء والتعديل، وما هو إلا لبنة متواضعة في البناء المعرفي الأدبي عامة، وفي المعمار الأدبي الصوفي خاصة، ربما تسدّ ثغرة أو تملأ فراغا معرفيا... وكم ترك الأول للآخر...!

ولا يسعني في هذا المقام إلا التوجه بأسمى آيات الشكر والتقدير إلى:

- الفاضلة أستاذتي المشرفة "**أ د**/صوالح نصيرة" على ما قدمته من تصحيح وتوجيه، ونصح وصبر، ليصدر بحثي هذا خلوا من الزلل، في حلة بهيّة وثوب قشيب.
- أستاذي القدير: الشيخ **أ د**/أحمد بوزيان الذي لم يأل جهدا في سبيل مساعدتي على إتمام هذا البحث بجهده وكتبه ووقته الثمين، ولم يطلب على ذلك مقابلا سوى"دعوة بظهر الغيب".
- أساتذتي: الإمام الداعية محمد توامة –رحمه الله– و العالم الجليل ناصر زوارق –حفظه الله – على بذرة علم كانا غرساها في قلبي حينما كنت فتيّا.
- زميلي ورفيق بحثي الذي سبقني فنال قبلي شهادة الدكتوراه باستحقاق "كمال بلهزيل"، والذي لم يدخر وسعا في تقديم يد العون لي حين طلبتها، بل حتى حين لم أطلبها.

في الأخير أحمد الله على وافر فضله وعظيم منّه

فواز سديرة

بوسعادة يوم الجمعة:

17 ربيع الثاني 1444هـ

الموافق لـ: 2022/11/11

الباب الأول

الخطاب الصوفي

من الهامش إلى المركز

تمهيـــد:

تمتلك المؤسسة الدينية –تاريخيا– سلطة نافذة إلى قلوب البشر، لطالما مكّنتها من التأثير في معتقدات الناس وأذواقهم، فكما كان بوسعها إحقاق الحق وإبطال الباطل، كان بإمكانها أيضا تزيين القبيح وتقبيح الحسن، وقد نال الأدبَ الصوفي من هذا التوجه نصيب، فقد كانت المؤسسة الدينية دائمة الرفض لكل خطاب صوفي، باعتباره خطابا إشكاليا مضلّلا –من ناحية– ولكون الصوفي –ربما– يزاحم الفقيه مكانتَه في المجتمع –من ناحية أخرى– بعيدا عن معايير الفنية والجمالية التي ينبغي لها تجنّب الجانب العقدي عند إصدار الأحكام، بل وكان للغة الصوفية ضحايا، أُزهقت أرواحهم تحت وطأة الشبهة بالزندقة والمروق عن الدين.

وينبغي الإشارة ههنا إلى جوهر المفارقة والمقابلة بين طرفين (فريقين أو نظامين معرفيين): فقهاء يلتزمون بالشريعة وينتصرون لظاهر الدين، وصوفيون ينشدون الحقيقة وباطن الدين، معمار نظامهم المعرفي مبنيّ على قول رسول الله –صلى الله عليه و سلم– حين سأله جبريل عن الإحسان "أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك"رواه مسلم[1].

الفقهاء	الصوفيون
الشريعة/ ظاهر الدين	الحقيقة / باطن الدين (الإحسان)

وقد انبرى لمهمة الدفاع عن الخطاب الصوفي رجلان:

– متصوف ذو نظرة معتدلة

– أو متخصص في التصوف ينظر إلى التصوف من زوايا ثلاث: "دين – فلسفة – أدب".

مع ما رافق هذا من انفتاح للمؤسسة الدينية على صنوف الخطابات والذي كان له عظيم الأثر في انعتاق الإبداع الصوفي من ربقة الاتهام بالمروق، وانتقاله من مرحلة اللاتمظهر واللانصية إلى مرحلة التمظهر والنصية.

وليس المحل ههنا محل انتصار أو التماس عذر لفريق دون آخر والخوض في المفاضلة بينهما يوسّع الخرق على الراقع ويبتعد بالبحث عن هدفه الأساس وهو الجانب الأدبي في الخطاب الصوفي ممثلا في الشعرية.

[1] يحي بن شرف الدين النووي، شرح متن الأربعين النووية في الأحاديث الصحيحة النبوية، مكتبة دار الفتح، دمشق، ط4، 1984م، ص 18.

الفصل الأول: الخطاب الصوفي.. التحول نحو النصية

المبحث الأول: مستويات التحول نحو النصية

تحورت نظرة مؤسسة الإبداع إلى الخطاب الصوفي من أدب على الهامش إلى أدب يتجه نحو المركز بوتيرة حثيثة هذه المؤسسة انفتحت لتحتضن الخطاب الصوفي استنادا إلى الشروط البلاغية والجمالية والأسلوبية التي راهن عليها الخطاب الصوفي فكان أن كسب الرهان، والعجيب أن هذا الإبداع القديم لم يُعط حقه من التثمين إلا حين تعرض له النقد الأدبي الحديث بالدراسة والتمحيص، .

إن انتقال الخطاب الصوفي من كونه لانصّا إلى اعتباره نصّا كان على مستويات ثلاثة:

- **اللغة**
- **الجنس الأدبي**
- **المتلقي**

أ–على مستوى اللغة:

تنشأ الإزاحة اللغوية نتيجة للانتقال من المستوى الإبلاغي للغة إلى مستواها العاطفي، ففي الأول تقدم اللغة مفاهيم مجردة، وفي الثاني تتطلب الرؤيا، و طبيعي أن الانتقال من المفاهيم إلى الرؤيا يؤسس إزاحة ما داخل اللغة، وكلما اتسعت تلك الإزاحة اقترب النص خطوة أخرى من الشعرية، واللغة عند الصوفي أداة يبلغ بها عن مكنونات نفسه و ما يعتريها إلى حد ما، فقد يجدها أحيانا عاجزة عن تصوير ما يكابده ويعانيه، وقد يرى أن عملية نقل العرفان وتصوير الرؤيا للآخر أمر متعذر الحصول، ***فلا يدرك الشوق إلا من يكابده ولا الصبابة إلا من يعانيها***

يقول ابن خلدون:" العبارة عن المواجيد صعبة ..."[1]، والنفري يقول "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"[2]، وهذا الكلاباذي يرى "أن مشاهدات القلوب ومكاشفات الأسرار لا يمكن العبارة عنها على التحقيق، بل تُعلم بالمنازلات والمواجيد"[3].

[1] ينظر: حسن الشافعي و أبو اليزيد العجمي، في التصوف الإسلامي، دار السلام للطباعة و النشر، مصر، ط1، 2007م، ص 60.

[2] محمد بن عبد الجبار النِّفَّري، كتاب المواقف و يليه كتاب المخاطبات، بعناية و تصحيح و اهتمام آرثر يوحنا اربري، مكتبة المتنبي، القاهرة، 1934، ص 51.

[3] أبو بكر محمد بن إسحاق الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، تح و تع: عبد الحليم محمود و طه عبد الباقي سرور، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة، مصر، د ت، ص: 87–88.

أما إذا تمكنت اللغة من الإبلاغ والإفصاح فهنا مكمن الإبداع، رغم أن هذا بوحٌ والبوح خرق لقواعد الصوفية وقوانينها، فاللغة ههنا مغامرة لقول ما لا يُقال، لذا طالما يجيء بوح الصوفي على شكل رموز وإشارات، يقول محمد زايد: "فالصوفية أهل الإشارة و غيرهم أهل العبارة، هم أهل التلميح والإيحاء وهو القاعدة ، وغيرهم أهل التصريح والإبانة في الأغلب الأعم"[1].

ب–على مستوى الجنس: تنوّع الخطاب الصوفي بتنوع أجناس الكتابة الأدبية وأغراضها، فتجلى في الشعر كما تجلى في النثر و اعتراه بعض ما اعترى النصوص الأدبية من تحول وتطور مع احتفاظه بخصوصيته، والتعرض لهذا النوع من الخطاب بالدراسة لن يكون بمعزل عن إطار الأدب العام وسياقه التاريخي و الظاهراتي[2].

ج–على مستوى المتلقي: إن الرسالة التي تحملها لغة الصوفي سواء كانت شعرا أو نثرا لا يفهمها إلا المتلقي الكفء، فقد تكون مشفرة، ظاهرها غير باطنها، وباطنها غير باطن باطنها، وعن هذا الغرض يقول ابن عربي:"وجعلتُ العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب لتعشّق النفوس بهذه العبارات، فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها ... وقد نبهت على المقصد في ذلك بأبيات و هي:

كلما أذكره من طلل أو ربوع أو مغان كلما

–إلى أن يقول:– ***فاصرف الخاطر عن ظاهرها و اطلب الباطن حتى تعلما"*** [3]

إن ابن عربي يعرف أن الشعر لغة الوجدان ونتاج الخيال المبدع والشعور المرهف، وكذلك التجربة الصوفية تجربة ذاتية وجدانية يعيشها المتصوف ويترقى في مقاماتها، ومن ثم لا يمكن التعبير عنها بما هو عقلي فاختار الوسيلة المناسبة لها، والتي تكون هي الأخرى وجدانية فلم يجد إلا الشعر، كما يحيلنا هذا القول أيضا على معرفة ابن عربي بأسرار وخبايا النفس جيدا، فالشعر هو أقرب إليها من النثر لما فيه من عبارات ومعاني لطيفة، وعذبة ومن ثم فاختياره للشعر؛ هو إغراء للمتلقي حتى يعجب بهذه المعاني و يعايشها.

---

[1] محمد زايد، أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي و الإبداع الفني، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2011م، ص12.

[2] المنهجية الظاهراتية (الفينومينولوجية) في تفسير النص ذات وجاهة؛ فهي قادرة على إنتاج تأويلات جديدة، وفتح آفاق مختلفة للمعنى، فالظاهراتية تتجاوز التفسير اللغوي–التاريخي التقليدي، الذي يعتمد اعتمادًا أساسيًا على اللغة والوقائع التاريخية والروايات، بكفاءة، تتجاوز كل هذا نحو الوعي الإنساني بالألفاظ، ووقعها النفسي، ولماذا اختار النص هذا اللفظ واستبعد ذاك، ومدى قدرة اللغة ذاتها على التعبير عن الأشياء كما تظهر للوعي.

[3] ابن عربي، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، المطبعة الأنسية، بيروت، 1213 هـ، ص5.

وهنا تطفو إشكالية اختلاف القراءة باختلاف المتلقي، وفكرة المعنى ومعنى المعنى، وضرورة ارتقاء القارئ مرجعيا ليفهم ما يقال، فللتجربة الصوفية مغاليق مفتاحها التأويل، و" الوقوف على عتباتها والاكتفاء بما ظهر منها على مستوى الكتابة لن يحقق الكفاية القرائية التي تستوجب الإحاطة بكل ممكنات النص السطحية والعميقة "[1].

المبحث الثاني: الحداثة: الماهية، الظاهرة والتاريخ

المطلب الأول:الحداثة مرحلة زمنية وظاهرة أدبية

سال الكثير من الحبر في كتب النقد، لحسم الخلاف حول ظاهرة الحداثة، وهو موضوع ذو شجون، تكفينا الإشارة فيه إلى أن الحداثة قد يُنظر إليها "كظاهرة تاريخية أو كخصائص نصية أو كاحتمال للكتابة"[2]

أ– الحداثة كمرحلة زمنية بدأت سنة 1798 بحملة نابليون على مصر لتمتد إلى الحرب العالمية الثانية سنة 1945م (الثورة الصناعية) وهي حداثة مادية صرفة وتسمى حداثة الظاهر.

ب– الحداثة كظاهرة: فقد بدأت مع **بشار بن برد** (توفي سنة 168هـ/785م) أستاذ المحدثين وقائدهم "الذي من بحره اغترفوا و أثره اقتفوا"[3]، والذي ابتكر لغة الحاضرة بديلا للغة البادية، فأغرب في التصوير، وأعطى للغة أبعادا مجازية غير مألوفة، حتى وصفه الأصمعي قائلا:" سلك طريقا لم يسلكه أحد، فانفرد به وأحسن فيه"[4] ،

و مثله أبو نواس (توفي سنة 195هـ) القائل:

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم

والقائل أيضا: ***دع الأطلال تسفيها الجنوب وتبلي عهد جدتها الخطوب***

قوّض أبو نواس بنيانا عتيقا راسخا لم يجرؤ فطاحل الشعراء قبله على الدنو منه، فاستبدل المقدمة الطللية التي عُرف بها الشعر الجاهلي بالمقدمة الخمرية[5]، غير آبه بنظرة التقليد المسيطرة آنئذ ولا بقيود الشريعة، إلا أن جدارته أرغمت خصومه على الاعتراف له بالسيادة، حتى قال فيه الفقيه: "أحسن –لعنه الله–".

---

[1] نصيرة صوالح، أسئلة المعنى في الكتابة الصوفية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2012م، ص43.

[2] محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م، ص 111.

[3] أدونيس: الثابت و المتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب ، ج3، دار العودة، بيروت، ط1، 1978،ص 16.

[4] المرجع نفسه، ص16.

[5] يذكر شوقي ضيف أن "مسلم بن الوليد هو المبتدع الأول لفن الخمرية في العربية قبل أبي نواس" في كتابة "التطور و التجديد في الشعر الأموي"، ط8، دار المعارف، مصر، 1987م، ص8.

كما برزت الحداثة مع **أبي تمام** (توفي سنة231هـ) الذي أرسى بلاغة "المجاز" في مقابل بلاغة "الحقيقة" التي رسخها الشعر الجاهلي، قيل عنه: " رأس في الشعر" و"مبتدئ لمذهب"، وُصف بالمخترع وأن شعره "معجزة"، قال البحتري تلميذه وصديقه بأنه "الرئيس الأستاذ" ووصفه آخرون بأنه "الإمام المتبوع"، فقد أقام بين الكلمات علاقات غير معهودة، ودعا إلى الخلق لا على مثال، خارج التقليد وكل موروث، فأحدث ثورة معان لم يسبقه إليها صاحب قلم أو لسان، معانٍ لم يعهدها معاصروه فقالوا: "لم تقول ما لا نفهم ؟" فردّها عليهم: "ولم لا تفهمون ما أقول".

و**مثله البحتري (توفي سنة 284هـ)** الذي هزّ قواعد الصياغة وزلزل أركانها التي تواطأ عليها سابقوه، فأحدث عجابا وما جانب صوابا، و لقد وُسم قريضه بـ"سلاسل الذهب".

ومثلهما المتنبي (توفي سنة 354هـ 965م)الثائر على التقليد المأثور في افتتاح القصيدة حين قال:

إذا كان مدح فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعرا متيم؟

أبدع المتنبي من شعر الحكمة ما وسع سابق الحكماء ولاحقَهم، ثم زاد وأحدث من الألفاظ والتراكيب والأوزان ما عدّه حكرا على نفسه، وحقا أصيلا له لا لسواه، فهو الشاعر الذي يجوز له ما لا يجوز لغيره ، لذا طارده وسم النرجسية حيّا وميتا رغم علو الشأو وجدارة الصدارة في الشعر العربي، كان أبو العلاء المعري يسمي شعر المتنبي "معجز أحمد".

هذه النماذج الخمس –التي سنعرض لها بالتفصيل عند الحاجة– تمثل الحداثة الروحية المسماة "حداثة الباطن".

أما أدونيس فيقرن بداية الحداثة ببداية نزول القرآن الكريم حيث يرى "أن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني"[1]، ويرى أن مسلم بن الوليد (توفي سنة 208هـ) هو من حاز قصب السبق في أمور عدة فهو أول من حاول أن يجعل بلاغة القصيدة شبيهة ببلاغة النص القرآني، ونقلا عن ابن قتيبة "هو أول من ألطف في المعاني ورقق القول"[2]، وهو أول من حاول اعتماد البديع (الاستعارة، الطباق ، الجناس) طريقا للأداء الفني.

إن الناظر بعين التمحيص إلى ظاهرة الحداثة، من حيث هي صراع تأسس في العهدين الأموي والعباسي، يميّز بين تيارين بارزين:

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 50.

[2] ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري، الشعر و الشعراء ، ج2، دار الحديث، القاهرة ، 1423 هـ، ص822.

- أحدهما سياسي فكري تمثله الحركات الثورية ضد النظام القائم وحركات الاعتزال والتصوف والإلحاد.
- والآخر فني يلغي عصمة الأوائل في الفن، ويبطل قياس الشعر والأدب على الدين.

وقد أشار أدونيس إشارة غير بريئة في "الثابت و المتحول"[1] إلى أن أغلب مؤسسي الحداثة إما غير عرب أو مولدون (الأم غير عربية) أو عبيد أو موالي، لذا اندفعوا إلى الخروج عن المألوف والتجديد ليثبتوا وجودهم في المجتمع العربي، فأتقنوا اللغة أكثر من أهلها وفقهوا الدين ففسروه بما يلائم تطلعاتهم .

المطلب الثاني: ماهية الحداثة

أ– تعريفات الحداثة: يميز الناظر بين تعريفات متمايزة للحداثة، ويرى محمد بنيس أن التنظيرات الخاصة بالشعر العربي منذ البارودي إلى الآن تعطي للحداثة الشعرية العربية ثلاثة تعريفات:

"**التعريف الأول**: وهو الذي يموضع هذه الحداثة في الامتداد التاريخي منذ البارودي إلى الآن.

التعريف الثاني: يؤالف بين الحداثة كظاهرة تاريخية و بين جملة من الخصائص الفنية التي شملت عناصر وبنية الشعر العربي مع مجيء الشعر المعاصر.

التعريف الثالث: وهو أميل إلى حصر الحداثة في الشعر الأوربي"[2]

هذه التعريفات الثلاثة نجدها مبثوثة في ما يتقدم من هذا البحث، إلا أن التعريف الثالث متكأ صالح للتمييز بين حداثتين: عربية وغربية.

ب–أنواع الحداثة الشعرية: قسمها جهاد فاضل[3] إلى ثنائيتين:

- **زائفة:** هاربة من التاريخ و من ذاتها و من مفهوم الحداثة نفسه.
- **سوية:** كما يفترض بالحداثة أن تكون.

من ناحية أخرى هي حداثة:

- **أصيلة:** تاريخية واكبت عمليا الحديث القومي التي هدفت –ولا تزال– إلى يقظة العرب وعودتهم أمة فاعلة.
- **هاربة:** من كل ما يمت إلى العرب والعروبة والتراث العربي بصلة.

[1] أدونيس، الثابت و المتحول بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، ج3، مرجع سابق، ص 11.

[2] محمد بنيس، حداثة السؤال، مرجع سابق، ص 110-111.

[3] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984، ص ص 10- 84.

ج –أساسيات الحداثة: تتلخص أساسيات الحداثة في النقاط التالية :

1**–الحداثة في اللغة:** بحيث تحولت لغة الشعر إلى لغة إبداع وخلق تستمر في تطورها بتوليد صياغات جديدة مع الخروج عن قواعد اللغة وخرق قوانينها النحوية و هو ما يسمى بالهدم وإعادة البناء من أجل تحريك اللغة العربية.

-الاعتماد على الإنزياح عن المألوف مع تطبيق قاعدة أساسية هي " التبسيط اللغوي مع التعقيد الدلالي."

- تختزل لغة الشعر كل مكونات القصيدة "من خيال وصور موسيقية ومواقف إنسانية"[1]

-تفعيل اللغة وذلك بالمزج بين التشكيلات النوعية لها أي بإدخال المصطلحات العامية التي تنفرد بإيحائية نادرة وخصوبة أثرت القصائد العربية مع الاعتماد على مصادر جديدة كالكتاب المقدس والتراث العالمي كالأسطورة والشعبي كالفولكلور.

2**-الحداثة في الأوزان:** وذلك بالخروج عن القافية والوزن وإلغاء نظام التفعيلات

3**-الحداثة على مستوى الأجناس:** بحيث تداخلت الجناس النثرية مع الشعر والعكس صحيح فظهر ما يطلق عليه بالشعر المنثور والنثر الشعري وهذا "باختراق الحدود بين الشعر والنثر"[2]

4–الحداثة في الأساليب الشعرية: والتي تعتمد على الإبداع والابتكار في استخدام الأساليب الشعرية.

ومن هذا الطرح يمكن القول أن الحداثة قد مست الشعر في بنياته الداخلية والخارجية ، وخير نموذج – على حد تعبير سفير بدرية- [3]يمكن أن ندرس من خلاله تطور الشعر الحداثي هو الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي بحيث كانت كتاباته موازية لكل مرحلة من مراحل الحداثة من المحاكاة والتقليد إلى الإبداع والتألق.

ح– أسس الكتابة الشعرية الحديثة :عشرة اشترط وجودها يوسف الخال في أي كتابة حتى توسم بالحداثة وقد أثبت هذه الأسس أدونيس في كتابه "ها أنت أيها الوقت"[4] وهي التالية:

أولا: التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها، كما يعيها الشاعر بجميع كيانه، أي بعقله وقلبه معا.

[1] السعيد بيومي الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مطبعة الجيزة بالاسكندرية، مصر، 1979م، ص9.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 2-الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص33.

[3] سفير بدرية، مقال بعنوان:"التحديث و الحداثة في النص الشعري" ، مجلة: "دراسات انسانية و اجتماعية"، جامعة وهران، عدد خاص، جوان ، 2012م، ص 225.

[4] أدونيس، ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 62-64.

ثانيا: استخدام الصورة الحية من وصفية أو ذهنية، حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه والاستعارة والتجريد اللفظي والفذلكة البيانية، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من تداع نفسي يتحدى المنطق، ويحطم القوالب التقليدية.

ثالثا: إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

رابعا: تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة.

خامسا: الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام، لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

سادسا: الإنسان في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة، مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

سابعا: وعي التراث الروحي –العقلي العربي، وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة، وتقييمها كما هي، دونما خوف أو مسايرة أو تردد.

ثامنا: الغوص إلى أعماق التراث الروحي –العقلي الأوربي و فهمه وكونه والتفاعل معه.

تاسعا: الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، فعلى الشاعر اللبناني الحديث أن لا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديما، بالنسبة للأدب الإغريقي.

عاشرا: الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فحالة آنية زائلة.

خ–أبعاد حركة الحداثة: أوجزها أدونيس في ثلاث أبعاد[1]:

- **البعد المديني** (الحضري) في مقابل الصحراء (البادية) وأفصح عنه أبو نواس.
- **البعد اللغوي المجازي** (بلاغة المجاز) في مقابل بلاغة الحقيقة وأرساه أبو تمام والكتابة الصوفية.
- **بعد التفاعل مع الآخر** غير العربي إحاطة وتمثلا.

د– مراحل الحداثة: قسمت الحداثة إلى مراحل هي:

[1] أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 95.

–المرحلة الأولى: الأبولونية وهي تجربة الشعراء الرواد في أواخر الأربعينات وعمقتها تجربة شعراء الخمسينات والتي اتسمت بنوع من التجديد في الأساليب والبنية كالتضمين والإقناع والانزياح والدراما مع الإفاضة في الدلالات الأسطورية، وقد تميزت هذه المحاولات بغموض وإبهام شمل معاني القصائد.

–المرحلة الثانية: تسمى بالرؤيوية أو الديونيسية وقد شاعت في الستينات وقد غلب عليها طابع المراثي والحسرة فتميزت بالانعزال الذاتي والابتعاد عن الجماعة وعن النزعة العقلانية.

–المرحلة الثالثة: و يمثلها الوقت الراهن بنزعاته وآماله وإبداعاته مع الفهم الحقيقي لمصطلح الحداثة التي تنبع من الواقع وترصد الحياة الآنية بلغة فيها ابتكار و إبداع.

المبحث الثالث: بين الحداثة العربية والحداثة الغربية

المطلب الأول: الحداثة العربية

أ–النشأة و التطور:

يرى بعض المنظرين أن الحداثة الأدبية بدأت مواكبة لتطور الشعر في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، غير أن ثمة فريقا منهم يرى أن البدايات كانت مبكرة جدا، تعود بذورها إلى العصر الجاهلي متجلية في التجاوزات اللغوية و النحوية والعروضية وما سماه النقاد الضرورات الشعرية.

"ما يعد أدبا حديثا اليوم سيغدو قديما يوما ما" مقولة تبلورت في الدراسات الأدبية الخاصة بتطور الأدب العربي أو الأوربي، ومن سنن التطور أن الجديد قد يصطدم بالإعراض أو التحفظ أو التلقف ، وربما كان أول ظهور للطارئ الجديد (الحداثة) في زمن لغويي العرب القدامى حين تفشى اللحن في العرب لما خالطوا العجم عقب الفتوحات الإسلامية، وغدا اللسان يومئذ يتحدث بما يخالف القياس اللغوي، فاقتضت الحاجة وضع قواعد وأسس للغة العربية تحفظها وتمكن اللسان العربي والأعجمي من التحدث بالعربية وفق مبادئ النحو والصرف.

وقد قيض الله لهذه المهمة الشريفة علماء اصطفاهم، لأن في حفظ اللغة حفظا لكتاب الله، يقول تعالى: (**إِنَّا نَحْنُ نزلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ**)[1]، وقد أعلن النحاة البصريون حدودا زمنية لمن يؤخذ عنهم ويستشهد بأقوالهم، وظاهرهم فصحاء الشعراء فكانوا لا يحتجون بشعر المحدثين لعلمهم بما داخل الكلام من خلل، وإنما يرجعون في

[1] الآية: 09، سورة الحجر.

الاستشهاد إلى شعر الجاهليين والمخضرمين والطبقة الثالثة التي أدركت المخضرمين، وأعراب البادية الذين لم تشوّه ألسنتَهم خلطةُ المدنية.

وقد اختلفت نظرة النقاد القدامى عن نظرة النحاة للمحدث من الشعر فقد كانت عنايتهم واهتمامهم بالإجادة دون تمييز للمتقدم عن المتأخر وإلى هذا يذهب مسعد بن عيد العطوي حين يرى أن أقدم نص عربي يعلل الحداثة وينظر إليها نظرة الاعتدال هو قول ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء:" ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلال لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين"[1]

طالت سنة التدافع الشعر وفي كل مرة كان التجديد يدخل في سجال مع التيار المحافظ الذي يعتقد بقداسة القوالب الموروثة، والذي فشل بعد طول صراع في كبح جماح الحداثة الشعرية، لأنه وقف في طريق سنة مطّردة هي التغيير.

إرهاصات الحداثة بدأت التجلي في البيئة العربية إبان العصر العباسي حيث الانفتاح الثقافي والتلاقح الأدبي، وراد التجديدَ –كما ذكرنا– أبو نواس رغم اتهامات نقاد عصره له، ولاقت نزعة التجديد هوى خصبا عند كثير من الشعراء غيره، فتلقفها الشاعر العباسي أبو تمام رائد التحديث في الموضوعات، والشاعر العربي بشار بن برد قائد مدرسة التجديد، وشرعت دماء الحداثة تسري في شرايين القصيدة العربية حتى ظهرت موشحات الأندلس التي لم يُعهد نظمها ووزنها من قبل.

تجدر الإشارة ههنا إلى أن ظروف التجديد مختلفة فقد ينشأ التجديد ذاتيا نتيجة أزمة في داخل شعر أمة بحيث يجد المبدع نفسه مخنوقا بتقاليد تشل حركته، ومن هنا ينتفض المنتفضون على هذه التقاليد، ويكتبون مستقلين عنها جزئيا أو آليا، إن استطاعوا شعرا يتسم بالتجديد والجرأة واستشراف مستقبل لم تستطع أعين التقاليد أن تمتد إليه، وهناك نوع آخر من التجديد ناشئ عن جدل الخارج والداخل بين شعر أمة ما وأمة أخرى، ومن أمثلة ذلك تأثر الشعر العربي في العصر العباسي بالشعر الفارسي بحيث تغيرت بعض الموضوعات من الريف إلى المدينة وسيطر الوصف والغزل بالمذكر، كما كان لحضارة الأندلس تأثير في الأشكال التعبيرية وأبرز أمثلتها الموشحات.

غير أن الجمود الفكري ما لبث أن دب في أوصال العالم الإسلامي، فانحسر في إثر ذلك النقد كما انحسر غيره من العلوم ، وترتب على ذلك سيطرة المحسنات البديعية في الشعر والسجع في النثر، وظلت ردحا من الزمن لم

[1] مسعد بن عيد العطوي، تأملات في الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2014م، ص 19.

تخضع لرقابة نقدية توجهها نحو المسار السليم، إلى أن عاود الفكر العربي اتقاده وانتشاءه فصحح المسيرة وقوّم الأساليب المعوجة ، وقنّن للأساليب السليمة لاعتماده وارتكازه في المقام الأول على التراث العربي الأصيل.

وظلت رياح المغايرة تهبّ وتطرق باب الشاعر العربي في جرأة واكتساح ، فصادف هواها قلبا خاليا فتمكّنا[1]، أقصد قلب الشاعر المبدع الذي كان يحلم بتجديد الشعر وبحث قوالب جديدة تناسب العصر والمصر.

أكثر المنظرين يعتقد أن تباشير محاولات التجديد كانت في أواخر القرن التاسع عشر وبلغت ذروتها في أواخر النصف الأول من القرن العشرين، وطوال النصف الثاني منه.

بدأ التجديد على يد مدرسة البعث والإحياء بزعامة البارودي وشوقي والشابي، واستقر له المقام بظهور الرابطة القلمية في أمريكا الشمالية سنة 1920م والعصبة الأندلسية في أمريكا الجنوبية عام 1930م.

وقد برع شعراء المهجر بزعامة جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي في كتابة القصص الشعرية فجددوا في الألفاظ و الموضوعات ولم يلتزموا بوحدة البيت المفرد بل إن فريقا من النقاد المعاصرين يرى أن النثر الأدبي المهجري لجبران هو الركيزة الأولى لشعر الحداثة، وإذا كان خليل مطران مجددا في حدود محاكاة العصر[2]، فإن جبران حداثي في تجاوزه للآنية نحو معانقة المجهول.

في المقابل أعلن شعراء مدرسة الديوان بريادة العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري ثورتهم على القصيدة التقليدية المثقلة بالرتابة والملل لكثرة ما اعتادته الأذن، ولحالة التوقع الآلية التي تفرضها القافية منذ ورودها في البيت الأول، فدعوا إلى الانفلات من قيودها مع الإبقاء على وحدة الموضوع (الوحدة الموضوعية) وقد نُسب لهم و لحركة أبوللو "الشعر المرسل، ومع تأسيس حركة أبوللو (1932) بزعامة أحمد زكي أبي شادي والتي نهلت من روافد المدارس الأوربية بدأت ثمار التجديد في اليَنع، فظهر ما سماه النقاد "الشعر المرسل" أو "الشعر المنثور" الذي تحرر من القافية الواحدة في خطوة جريئة، ثم نوّع في الأوزان والبحور في خطوة تالية، يقول عنها العقاد:" والذي نعتقده أو نشعر به أن تنويع القوافي أوفق للشعر العربي من إرساله بغير قافية، وأنه يقبل التنويع في أوزان المصاريع والمقطوعات على أسلوب الموشحات، فيتسع للمعاني المختلفة والموضوعات المطولة، ولا ينفصل عن الموسيقية التي نشأ فيها ودرج عليها"[3]

---

[1] اقتباس من قول الشاعر: أَتاني هَواها قَبلَ أَن أَعرِفَ الهَوى +++ فَصادَفَ قَلباً خالِياً فَتَمَكَّنا، بيت مشهور نُسب لعدة شعراء منهم: قيس بن الملوح و يزيد بن الطثرية (عبد الستار أحمد فراج، ديوان مجنون ليلى، دار مصر للطباعة، مصر، 1979م، ص 219)،

[2] اعتبر أدونيس (في كتابه صدمة الحداثة ص104) قصيدة "المساء" لمطران علامة كبرى في مجال التجديد المبكر.

[3] عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية و الاجتماعية، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر،(د.ط)، 2013، ص44.

أما شعر التفعيلة أو الشعر الحر (كما سماه نقاد العصر)[1] والذي خرج عن أوزان الخليل وقاعدة الشطرين في القصيدة مكتفيا بالسطر الشعري، فلم تتبدّ بوادره إلا عند نازك الملائكة التي تميزت بممارساتها التنظيرية والتطبيقية، وبدر شاكر السياب أول من استحق أن يسمى تجريبيا في الشعر العربي المعاصر[2]، وعبد الوهاب البياتي الصوفي العاشق الذي نهل من تجربة الملائكة والسيّاب وخرج عنهما إلى أفق أرحب من التجربة المتميزة [3].

وكان لمجلة "شعر" التي أخرجها يوسف الخال للوجود شتاء 1954م أثر بارز على الساحة الأدبية، حيث أعلن شعراؤها ثورة عارمة على قوافي الخليل ودعوا إلى مقاطعتها كلية، وظهر على يدهم شكل شعري حداثي غير مألوف، وهو ما اصطلح النقاد على تسميته بـ"قصيدة النثر".

وكان لهذا النوع من الحداثة المكسِّرة لمألوف الشعر جماعة من الكتاب والأدباء، اتفقت مشاربهم ومقاصدهم، واختلفت أساليبهم وإسهاماتهم، ومن أشهرهم: أدونيس، أنسي الحاج، خليل حاوي.

دفعت قصائد النثر الطارئة الشعراء المحافظين وحتى حملة راية التجديد إلى معارضتها باستماتة، لما رأوا فيها من خروج على الذوق العام ومحاولة واضحة للقضاء على الإرث الشعري العربي.

ب– ظهور القصيدة العربية الجديدة:

عرفت نهاية الستينات وبداية السبعينات مرحلة جديدة في كتابتنا الشعرية، حيث بدأت الحداثة تدخل إلى الواقع العربي بجرعات كبيرة، وبدأ الشعراء يعون كيف تتكون حركة الإبداع داخل الإطار الاجتماعي، لكن من خلال خصوصية الفن ورؤيته الموضوعية، وصار الجدل هو الملمح الأساسي للتجربة الجديدة التي تتجاوز المعاين الجزئي لكي تحلم بالكلي، وبالمطلق الجمالي للتعبير عن طموحات الشاعر الذي يعاني من عقبات الحياة اجتماعيا وسياسيا.

لقد انطلقت القصيدة ضد ثبات الشكل وانفلتت بحرية كاملة في لا نهائية الخلق الفني من خلال استيلاد رؤى جديدة وطرائق غنية غير مسبوقة، للدرجة التي حدثت فيها حالة من التعقد اللغوي والبنائي، وتطلّب هذا من القارئ أن يقوم بعمليات استدلالية تركيبية موازية، والقارئ هنا ينبغي أن يكون قادرا على التعميم والتجريد حتى يتمكن من متابعة النصوص.

---

[1] لا يزال الجدل قائما حول بعض المسميات وتداخلها مثل "قصيدة النثر "و" قصيدة الوزن"و"قصيدة التفعيلة" و"قصيدة الجملة" و"الشعر الحر" و"الشعر المنثور" هذا الجدال وصفه أدونيس بالصبياني و العقيم وبدل ذلك دعا إلى التركيز على الإبداعية ، في "حوار مع أدونيس" أجراه: محمود الراشد، مجلة أوراق، ع 14، لندن، 1984م، ص 11.

[2] على حد تعبير سامي مهدي في كتابه "أفق الحداثة و حداثة النمط، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988م، ص 16".

[3] أشير ههنا إلى دوام الخلاف بين النقاد حول أسبقية ابتكار الشعر الحر بين نازك و السياب.

ولا ينبغي أن يكون القارئَ الكسولَ الذي دعا أدونيس إلى محاربته في تنظيراته والذي لا يعي أن "الشعر تجاوز وتخط"و"الشّعر رؤيا" و"الشّعر غموض مضيء، و"الشعرية لغة جديدة"و" قد تجمع القصيدة ما لا يجتمع" وهو ما أشار إليه أمجد ريان حين قال:" لعل بنية التضاد التي شاعت في القصيدة الجديدة تكون تجربة تشير إلى محاولة الشاعر أن يجمع في سياق واحد بين ما لا يجتمع، يجمع بين المكتمل والمحتمل معا، أي يسعى لامتلاك الوجود من حوله بكل عناصره حتى المتضاد منها"[1]

ج- الحداثة و النقد العربي:

استمر تيار الحداثة في الأدب العربي ، وسار في إساره النقاد يبرزون مواطن القوة والضعف في النص الأدبي، لا يقفون في وجه المبدع المحدث، لكنهم التزموا القواعد التقليدية المعيارية من حيث النحو والصرف والعروض والقافية، ومنهجهم في ذلك كان محاولة الحفاظ على سلامة البناء الأدبي من الهَنات والركاكة والنشاز، وإفساح المجال أمام التطور الثقافي والاجتماعي والفكري المتولد عن المبادئ والمفاهيم والمقاييس الجمالية القديمة، والممتزج بالوافد والمحدث من الأفكار الجديدة البديعة.

ولم تعد (الحداثة) في منظومة النقد العربي معيارا للزمنية، بل أصبحت تعبيرا عن العصر، هكذا تختلف (الحداثة) عن (المعاصرة) في كون (الحداثة) خروجا عن المألوف، فليس كل شعر معاصر حديثا بالضرورة، والحداثة – وإن تكن لها دلالاتها الزمنية و التاريخية عامة- ليست مجرد صفة زمنية ، وإنما هي صفة تعبيرية أساسا.

إن كلمة (الحداثة)" ظلت تجري مجرى الدال المتعدد الوجهات طبق تعدد صوره اللغوية القائمة في أذهان المستعملين"[2]، ومن الواجب التفريق بين (الحداثة) و(المعاصرة) و(الجدة): فبينما تشير (الحداثة) إلى إيجاد ما لم يكن موجودا من قبل، أي ما بقي في منأى عن فعل العادة والقدم، محتفظا بجدة دائما، ترتبط (المعاصرة) بالعصر، أي بالزمن، وتأسيسا على هذا، تكون الجدة صفة الحديث أو المعاصر من دون أن ترتبط مثلهما بزمان أو مكان محددين، فالجديد بهذا المعنى يتضمن معيارا فنيا لا يتضمنه الحديث أو المعاصر بالضرورة.

وهكذا " قد تكون الجدة في القديم كما قد تكون في المعاصر، كما أن المعاصر يمكن أن يكون سلفيا وقديما في ميزاته الفنية وبهذا لا يكون معاصرا إلا من حيث الزمن"[3].

[1] أمجد ريان، صلاح فضل و الشعرية العربية، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2000م، ص99.

[2] عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة مع دليل ببليوغرافي، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط1، 1983م، ص07.

[3] عبد المجيد زراقط ، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، ط1، 1411ه، ص15.

ينبغي الإشادة بمنهج نقادنا العرب في النظرة إلى قضية الحداثة الأدبية فهو منهج عدل ووسطي يستحق منا التقدير والإجلال، وضوابطهم الإلزامية قليلة، ولم يكبلوا الاتجاهات الأدبية بكثير من القواعد المقيدة للفكر والإبداع، الأمر الذي ساعد على استحداث قوالب أدبية لم تكن معروفة من قبل، فرعوها حق رعايتها وتعهدوها بالعناية حتى ينعت وآتت أكلها،"وقد أفرز ذلك أدبا جديدا، زاخرا بالإيحاءات والدلالات والصور، مازجا بين القوالب القديمة والحديثة، محتضنا الإشراقات اللفظية عند أبي تمام، وصفاء المعنى ونقاءه عند البحتري ، والجزالة عند ابن الرومي، والجودة لدى المتنبي، والعمق الفكري لدى المعري." [1]

وظهرت على إثر ذلك أنواع النثر الفني عند عبد الحميد الكاتب وقصص ابن المقفع، ثم المقامات والموشحات، والسجع في الكتابة العربية.

د- تجاوزات القصيدة العربية الحديثة:

قصد الحداثيون إلى التحلل من ربقة العروض فانفرط عقد قصائدهم وفتحوا باب النسبة إلى الشعر أمام كل دعيّ لا يملك من اللغة إلا رسمها، وقد جمع مسعد العطوي[2] تجاوزاتهم في أربع نقاط أجملها فيما يلي:

1- الأهم في الشعر هو وصف الشعور، بل تجاوز بعض المنظرين وأعلن أن القصيدة وليدة اللاشعور بغض النظر عن شكلها، فصار الشعر المنثور مطية سهلة لكل مريد، فامتلأت الصحف بالغث والسمين مما يدّعيه البعض شعرا.

2- يوظف الشعر الحديث الرموز والأساطير والصور المبهمة مناقضا الصورة الشعرية للبلاغة القديمة وحتى صور الإحيائيين والرومانسيين، مما أبعد التجربة الشعرية عن الذوق العام ووصمها بالغرائبية والغموض.

3- الألفاظ والتراكيب والدلالات في القصيدة الحديثة غالبا ما تتسم بالفوضوية و الغموض، لأنها خاضعة -كما يدعي أصحابها- للتلوين الشعوري، مما يبعدها عن فهم القارئ المتمرس فما بالك بعامة الجمهور.

4- الشعر-عادة- موسيقى ذات أفكار، وموسيقى الشعر داخلية (تناغم الحروف والألفاظ والعبارات) وخارجية (الوزن و القافية) وهي في القصيدة الحديثة داخلية فقط.

[1] مسعد بن عيد العطوي، مرجع سابق، ص 20.

[2] مسعد بن عيد العطوي، المرجع نفسه، ص 225.

المطلب الثاني: الحداثة الغربية

ينهض المعنى المركزي لمصطلح الحداثة على مفهوم المغايرة –كما ذكرنا– وتعارض الصيغ الحديثة مع كل ما هو تقليدي ونمطي وأحادي ، وهذه التعددية التي هي من صفات الحداثي ليست سوى نتيجة لعجز البنى القديمة عن حل مشكلات تفتح الوعي، الذي ظهرت مؤشراته جليا مع بداية عصر التنوير، والذي أبدى رغبته في مخالفة العهود السابقة، انطلاقا من القطيعة المعرفية التي دعا إليها التفكير الفلسفي، والذي اخضع القيم المعرفية لمعطيات العقل والبرهان والتجريب .

ومن ثمة نشأت فكرة الانتقال من القديم إلى الحديث، أما هنا فإن الأمر قد يتطلب منا وقفة عند البدايات الأولى للحداثة.

أ– النشأة والتطور :اختلفت وجهات النظر حول تحديد بداية تداول هذا المصطلح، وحسب خيرة حمر العين[1] فإن "يورغن هابرماس" يرى أن مصطلح الحداثة يعود إلى الحقب الوثنية، وأن الكلمة استعملت للمرة الأولى في القرن الخامس الميلادي للتمييز بين عصرين: أولهما الروماني الوثني، وثانيهما الحاضر المسيحي، بيد أن مقاربة الحداثة في ظل معطياتها التاريخية تستدعي منا العودة إلى العهود الإغريقية حيث أن اليونانيين وحدهم هم الذين تشوفوا "إلى الإنسان الكلي"، وقد عدت حضارة اليونان رمزا للحداثة البدئية.

ونحن لا نعتقد أن هذا الرأي يستقيم، ذلك أن الغربيين لا يبرحون يزعمون بأن الإنسانية مدينة في تفكيرها الشامل للإغريق القدامى وحدهم، من حيث نحن العرب لا نرى هذا الرأي الذي لا يخلو من مغالطة ومغالاة، لأنه ينكر عطاء الحضارة العربية العباسية والأندلسية.

لقد عاش العالم الغربي فترة ظلام دامس عرفت بالقرون الوسطى أو العصور الظلامية، مر فيها الغرب بأحلك أيامه وأسوئها حيث عم الجهل نتيجة سيطرة رجال الكنيسة، فكانت الحداثة صورة تجلى من خلالها حلم العالم الغربي في البحث عن عالم مثالي يعيد للإنسان اعتباره، بعد أن أرهقته قوانين الكنيسة الظالمة.

وعلى الرغم من محاولات الكنيسة تجميد العقول باسم الدين، إلا أن الأفكار العلمية الداعية للتحرر من سلطة الكنيسة استطاعت الانتصار في النهاية وقلب الموازين، وكان ذلك إيذانا بانقضاء عصر السيطرة على البشرية، وتصدر الإنسان مركز الريادة "الإنسان مركز الكون"، فأصبح المتحكم في العالم. ولم يكن العلم وحده من أخرج العالم الغربي من ظلامه، بل كان للفلسفة أيضا دور كبير في تعديل مسار الفكر.

[1] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996م، ص25.

و"معلوم أن أوروبا شهدت بين القرنين السابع عشر و الثامن عشر جملة من التحولات الجذرية في ميدان الثقافة ومجال العمران البشري والاقتصاد والسياسة، ومعلوم أيضا أن هذه التحولات الشاملة بلغت ذروتها مع الثورة الصناعية في انجلترا والثورة الفرنسية سنة1789" [1] ، فكان للعلم التجريبي والفلسفة العقلية الدور الكبير في تجسيد معنى الحداثة.

مثلت هذه الحركية انقلابا على التقليد، فالحداثيون انطلقوا من الفلسفة العقلانية التي ارتكزت عليها حركة التنوير، وزحزحت مكانة الدين والكنيسة، وبرز التحول الفكري الذي جنح إلى العقل والتجريب.

اتسم مفهوم الحداثة عند الغرب بالزئبقية وصعوبة التحديد، لأنه يسعى إلى الجدة ومواكبة كل ما هو مستحدث، وهذه ميزة الحداثة حيث استطاعت أن تمتص كل المشاريع التي جاءت بعدها "والحداثة في النهاية رهان على التجريد والتجريب والتجديد"[2] كما يقول محمد الشيكر.

كانت حركة الحداثة بكل حيثياتها سببا في انبثاق أعمال كثيرة في الأدب والفنون تثور على الأشكال والمضامين السابقة من ناحية نظرتها للحياة و العالم "مما عرضها لشجب الكنيسة الكاثوليكية عام 1907م التي اعتبرتها لعنة العصر وبدعة ينبغي محاربتها وهو ما أعلنه الفاتيكان خلال عهد البابا (بول) الذي اعتبر الحداثة الجديدة فنا منحطا "[3] وأيّد هذا الرأي أدباء مرموقون كـ"جورج لوكاش"(Georg Lukács) الذي انتقد الحداثة من حيث انسجامها مع الذاتية المفرطة وتكريسها مبدأ العزلة للأفراد، و"هاري ليفن " (Harry Levine) الذي اتهم أبطال الحداثة بفقدان العقل والذي استجلب قوى الهدم والفوضى على الفن عامة والشعر خاصة.

على المستوى الأدبي يعتبر كل من بودلير (Charles Baudelaire) وملارميه (Stéphane Mallarmé) ورامبو (Arthur Rimbaud) ممثلي الحداثة الشعرية الغربية، حتى أن بودلير يعتبر الأب الروحي للحداثة في الغرب، حيث تمرد على الواقع المر الذي كان يعيش فيه ، وتحرر من الأعراف الاجتماعية و جسد الخطيئة في الكنيسة، "وحين عجز عن تغيير العالم الذي طغت عليه الرأسمالية راح يداعب اللغة مغيرا بنية القصيدة القديمة"[4].

بينما يعتبر رامبو شاعر التحرر بلا منازع، المتمرد الذي أوجد قطيعة مفصلية مع التراث فهاجم المسيحية وأشكال الشعر القديمة، أما ملارميه وفلوبير (Gustave Flaubert) –على حد تعبير خيرة حمر العين[5]– فقد

[1] محمد الشيكر ، هايدغر و سؤال الحداثة ، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2006م، ص 37.

[2] محمد الشيكر، المرجع نفسه، ص 16.

[3] أنظر: حمدي الشيخ، الحداثة في الأدب، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية ، 2010م، ص19.

[4] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة و النشر و التوزيع، لبنان، ط1، 2004م، ص 31.

[5] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص 34.

استكشفا ما يمكن وصفه بالجانب المنسي من بقايا الحلم البودليري الذي افتتح به عصرا لحداثة شعرية شقت آفاقها الجديدة بأساليب غير مطروقة.

إن ظاهرة الشعر الحديث جاءت مواكبة لنوع من التغيير في الرؤية والمنطلقات الفكرية، فبعد أن كانت الرؤية تقوم على محاكاة الطبيعة أو الواقع، أصبحت تأخذ مسارات أخرى فتوغل في استبطان الذات، وترصد ما يمور فيها من أحاسيس وانفعالات وأوهام وهواجس، أو تغوص فيما وراء الحس في محاولة لاكتشاف الجوانب الأخرى الخفية من حياة الإنسان، أو تلجأ للتعبير بالرمز لتوليد مجموعة من الإيحاءات التي تضفي على العمل الفني جوا من السحر والإبهام والغموض .

وفيما يتعلق بعمر القصيدة الحديثة في أوربا يذكر حامد أبو أحمد أنه " يتجاوز القرن بعقود قليلة، وذلك منذ أن ظهرت قصائد الحركة الرمزية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، على يد رائدها الفرنسي شارل بودلير" كما ذكرنا.

ب– مميزات القصيدة الغربية الجديدة:

تميزت عناصر البناء الجديدة للقصيدة الغربية بخصائص نوجزها في الآتي:

– المزج بين العناصر الناشزة والمتنافرة .

– إحلال الخيال محل الواقع.

– التأكيد على حطام العالم لا على وحدته.

– اعتماد الذهن بديلا عن العاطفة.

– التأثير السحري عن طريق الغموض والإلغاز وسحر اللغة.

وعن هذه الخصائص يقول حامد أبو أحمد: " وهو ما أطلق عليه بعض النقاد الأوربيين (إطراح النزعة البشرية) وما أسماه الفيلسوف الناقد الإسباني خوسيه أورتيجا (تجريد الفن)"[1]

[1] حامد أبو أحمد، تحديث الشعر العربي: تأصيل و تطبيق، شركة الأمل للطباعة و النشر، مصر، سبتمبر 2004م. ص09.

المطلب الثالث: إشكالات الحداثة

أ– أوهام الحداثة:[1] إن المؤسسين الأُوَل لظاهرة الحداثة الشعرية حين تبرموا من مآلات القصيدة الحديثة، كانوا يتبرمون من أدعياء الشعر الذين كانوا يتخبطون في وهم الحداثة، وهم في زيغ يعمهون و لكن لا يشعرون، ولا تكاد البحوث الأكاديمية التي تناولت ظاهرة الحداثة الأدبية بالدراسة تخلو من الإشارة لأوهام الحداثة، والتي عدّدها أدونيس[2] في بعض مؤلفاته وألخّصها في التالي:

- **الزمنية:** لا يكتسب الشعر الحداثة من مجرد راهنيته كما يتوهم بعض أدعياء الحداثة، إنما هي خصيصة تكمن في بنيته ذاتها، وقد يكون شاعر القرن المنصرم أكثر حداثة من شاعر اليوم.
- **الاختلاف:** مجرد مخالفة القديم لا تعني الحداثة.
- **المماثلة:** ربط الحداثة بمماثلة الغرب باعتبارهم مصدر الحداثة دون الالتفات إلى مقاييس اللغة والتجربة وهم معياري، واستلاب ذاتي و ضياع كامل.
- **التشكيل النثري:** واهمٌ من يعتقد أن مجرد الكتابة بالنثر حداثة بينما الكتابة بالشعر تقليد ومِثله القائل أن الوزن وحده هو الشعر، هؤلاء لا يعنون بمادة الكتابة بل بشكلها، غافلين أن الشكل النثري لا يحقق بحد ذاته الشعرية ولا الشعر.
- **الاستحداث المضموني:** ما كل من عالج قضايا الراهن حداثي، فقد تكون مقاربته من الناحية الفنية تقليدية بامتياز.

ب– مآزق الحداثة: واجهت حركة الحداثة كونها حركة تغيير وتجديد انتقادات حادة ووجهات نظر ناصبتها العداء، ووضعتها في قفص الاتهام نجملها فيما يلي:

- الشعر ما كان على بحور العرب و أوزانهم التي قعّد لها الخليل، وخصائصه البيان والبديع والموسيقى وكل ما خالف هذا الموروث لا يُعد شعرا.
- الحداثة الشعرية ليست بالضرورّة أن نخرج من النثر قصيدة شعر، فكل من الشعر والنثر له خصائصه ومميزاته و الدعوة إلى تسمية النثر شعرا غير مقبولة ولا تستقيم.
- النثر لغة الخطاب اليومية بينما الشعر لغة الإبداع.

[1] أدونيس: الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 93.

[2] أدونيس, المرجع نفسه، ص 94-95.

- المأزق الأخير هو "أننا نمارس الحداثة الغربية على مستوى **تحسين** الحياة اليومية ووسائله – لكننا نرفضها على مستوى **تحسين** الفكر والعقل ووسائل هذا التحسين، أي أننا نأخذ المنجزات ونرفض المبادئ العقلية التي أدت إلى ابتكارها"[1]

ج– الخروج من مآزق الحداثة: رد أنصار الحداثة الشعرية على وجهات النظر المعارضة لحركتهم بما ملخصُه:

- حق التعبير والكتابة مكفول للجميع ، فمن حق من شاء أن يكتب ما شاء ومن حق القارئ أن يقبل أو يرفض ما كُتب.
- فضاء الشعر واسع لا يحده الكبت و الجمود، بل المقياس هو الإبداع الفني والخيال الخلاق والتعبير الموحي المحرك للشعور .
- ليست التسمية أمرا ذا بال بل الأهم أن يفرض النص وجوده ويقتطع لنفسه مساحة تلق وإعجاب من القراء والمبدعين والنقاد.

د– عيوب الشعر الحديث:

نذكر أن عيوبا ثلاثة بلغت درجة الاتفاق بين النقاد تشوب الشعر الحديث وتبدو للعيان خاصة في شعر غير الممتازين من الشعراء المحدثين:

- **العيب الأول:** الإيغال في الإيحائية إلى درجة الغموض المغلق الذي لا يوحي بشيء.
- **العيب الثاني:** الإسراف في اليأس والتشاؤم إلى حد الإغراق الذي لا يصدقه أحد.
- **العيب الثالث:** ضعف البناء اللفظي وهو أشد العيوب قدحا، لأن الشعر فن لفظي قبل كل شيء.

هـ – ندامة مؤسسي الشعر الحديث على تأسيسه :

الحداثة هي مفهوم فرضته الظروف الحاصلة ومتغيرات العصر التي أصبحت بحاجة ماسة إلى من يمتلك القدرة على الكشف بطرق فنية تنم عن ابتكار للمعاني بلغة فيها إيحاء ومغزى، تتدفق منها الدلالات التي تتخفى وراء آليات جديدة منها الرمز والتورية والقناع والمرايا، كلها مصطلحات جديدة تداخلت في الشعر العربي المعاصر، وتمركزت حول نقطة واحدة هي إخراج القصيدة من شكلها البائد والانطلاق نحو أفق أرحب يجوب فيه الشاعر بخياله الواسع، ليقتفي أثر الصور الشعرية التي يسكب فيها معانيه وأفكاره، رياح هذه الحداثة " فتحت الباب على مصراعيه ليدلف

[1] أدونيس، الثابت و المتحول، ج3 ، مرجع سابق، ص 268.

إلى محراب الشعر أدعياء الشعر وأنصاف الموهوبين، ومنحت الفرصة لجمهرة من الأدعياء الانتساب إلى الشعر، وشجعتهم على نشر إنتاجهم الرديء، فامتلأت المكتبات بالشعر الركيك، واختلط الجيد من الإبداع بالغث الرديء، ففسد الذوق وتجرأ على الشعر من ليست لهم موهبة أو دراية" [1]

هذا الزخم الهائل من الشعر الحديث كما يدعي أصحابه، أغضب الرواد الأوائل لشعر الحداثة، وأعلنوا عدم الرضا والشعور بالإحباط لأنهم اعتقدوا أنهم فتحوا الباب لهذا اللون الغريب الذي خلف سحبا من الضباب على الأدب، وأفسد الشعر و شرع يحيد به عن جادة الصواب و يحرفه عن مساره السليم، كيف لا والإغراب والتعمية صارا غاية في حد ذاتهما، ومقياسا لحداثة الشعر من تقليديته، حتى صار دعيّ الحداثة يتعمد التعبير بكلمات غير مفهومة، وكأنها ألغاز وأحاجيّ لكي تبدو متعالية و عميقة.

يجب التنبيه ههنا إلى وجود تمايز جوهري يفرُق الغموض عن التعمية: " التعمية مأخذ فني وعيب ينتقص القيمة الجمالية للشعر، أما الغموض الشفاف الجميل فهو لعبة الشعر كله، لا شعر بلا غموض، ولكن قد يوجد الغموض ولا يوجد الشعر"[2] .

حتى النقد وقع في إشكالية الغموض والتعمية التي يعاني منها الشعر الحديث، بينما المفروض هو أن يكون النقد واضحا، وما أجمل قصة "الخنفشار" التي ساقها جهاد فاضل في "قضايا الشعر الحديث"[3] ليشبه ذلك الطبيب الدعيّ الذي استرسل في شرح مزايا "الخنفشار"[4] بهذا الناقد الذي يصطنع حالة من يعرف، دون أن تفوته شاردة أو واردة، ليشرح قصائد "حديثة" لا يفهمها حتى أصحابها، وكأنه يتلو كتابا واضحا، مع أنه متلبس من رأسه حتى أخمص قدميه.

لهذا وخلال السنوات الأخيرة تلا فعل الندامة على الشعر الحديث أكثر مؤسسيه، فقد مات صلاح عبد الصبور وهو يشعر بالإثم لأنه مهّد لهذا النوع من الشعر، ومات خليل حاوي أحد رواد الشعر الحديث، وفي نفسه شيء من الحداثة، وأعلن محمود درويش أن هذا الذي يسمونه شعرا حديثا "ليس شعرا إلى حد يجعل واحدا مثلي متورطا في الشعر منذ ربع قرن مضطرا لإعلان ضيقه بالشعر، وأكثر من ذلك يمقته، يزدريه، ولا يفهمه"[5].

---

[1] مسعد بن عيد العطوي، مرجع سابق، ص 27.

[2] جهاد فاضل، مرجع سابق، ص 102.

[3] جهاد فاضل، المرجع نفسه، ص 22.

[4] نبات غير موجود اخترع اسمَه جلساء المأمون.

[5] محمود درويش، مقال بعنوان "أنقذونا من هذا الشعر"، مجلة الكرمل، العدد 6، مطابع الكرمل الحديثة، بيروت، ربيع 1982م، ص6.

– أما جبرا إبراهيم جبرا فاعترف أن القصيدة الحديثة فقدت الموقع الذي كان لها وانسحب القارئ من ساحتها، وقال: "فقد الشعر العربي قدسية كانت له، اليوم ألفُ واحد يكتب ألف قصيدة، و لا أحد يهتز، إنني متخوف من أنني وجيلي مهدنا لهذا النوع من الشعر"[1].

– وها هو العقاد زعيم مدرسة الديوان الذي دعا إلى الشعر المرسل، ينظر في أسى لم حل في الشعر العربي من ركاكة وفوضى، ويعلن رفضه القاطع لتلك الموجات الحديثة التي داهمت القصيدة العربية.

– و"حتى يوسف الخال الذي احتضن في مجلة (**شعر**) كل عصيان على الشعر العربي ومقوماته باسم حرية الشعر والشاعر، أعلن تبرؤه من هذا الشعر بلغته المحكية وفي ذات الصفحة التي تروج لهذه الأنماط اللاشعرية"[2]

– أما نازك الملائكة التي تعد من أوائل من دعا إلى الشعر الحر ومارسه في قصيده، فبعد أن كانت متحمسة للتجديد وتقول:"أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف، لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد"[3] ها هي تعلن على الملأ استياءها مما ترى، ورفضها لما وصل إليه الشعر في بلاد العرب، فتقول من جديد: "الأجيال الأخيرة يمكن أن نسميها بأجيال الإحباطات وفي عصور الإحباط تعتري الأدباء المبدعين أنفسهم الحيرة والتمزق والضياع، بحيث يفقدون نقطة ارتكازهم، فتصبح كتاباتهم أشبه بالكتابات التي لا هدف لها أو غاية تسعى لتحقيقها، وينعدم التواصل بينهم وبين جمهورهم "[4]، رفضت نازك الملائكة قصيدة النثر واعتبرتها بدعة ظهرت في لبنان قائلة: "إنه نثر طبيعي كالنثر، على الرغم من أن كاتبه ينثره مفرقا على أسطر كما لو كانت شعرا حرا"[5]، كما رفضت إطلاق القوافي دون نسق خاص، وقادت حملة شعواء ضد مجلة "شعر" باعتبارها حاملة لواء النوع الجديد من الكتابة الشعرية التي تفتقر إلى مقومات الشعرية، الداعية إلى تحطيم اللغة ونقض ثوابتها. بل وقالت:"إني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها، وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت، وإنما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة "[6].

---

[1] مسعد بن عيد العطوي، مرجع سابق، ص 27

[2] جهاد فاضل، مرجع سابق، ص 9-10.

[3] نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، مجلد2، شظايا و رماد، دار العودة، بيروت، 1997م، ص 27-28.

[4] مسعد بن عيد العطوي، مرجع سابق، ص 27

[5] مسعد بن عيد العطوي، المرجع نفسه، ص 227.

[6] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص47.

– وهذا أدونيس وهو المتطلع إلى مستقبل جمالي للشعر العربي يطفح بالتنبؤ والكشف والرؤيا نجده في أحد آرائه يصف الشعر الجديد بالابتذال والفوضى يقول:"المشكلة الآن في الشعر العربي الجديد لم تعد في النزاع بينه وبين القديم، وإنما أصبحت في معرفة الجديد حقا وتمييزه، فالواقع أن في النتاج الشعري الجديد اختلاطا وفوضى، وبين الشعراء الجدد من يجهل حتى أبسط ما يتطلبه الشعر من إدراك لأسرار اللغة والسيطرة عليها، ومن لا يعرف من الشعر غير ترتيب التفاعيل في سياق ما"[1].

القول المنصف: إن صوت النقد الحر المنصف يقبل الحداثة والتطوير في القصيدة الشعرية شكلا ومضمونا شرط أن تكون حداثة بناء لا هدم، حداثة إبداع لا تضليل، حداثة تجديد لا تقليد، حداثة تنطلق من الأصالة لا الانفصام، لا حداثة ضباب وأوهام.

يرفض المنصف تكبيل الفن وتقييده، لكنه يرفض "الانتقال من تقليد التراث إلى تقليد الآخرين"على حد تعبير مسعد العطوي[2].

و– سؤال الحداثة: كان يعني في تجلياته المرتقبة ملاحظة التنوع والتعدد، بغرض إنعاش الوعي وتعميقه وإثرائه بمعطيات غزيرة، ولما كان كل شاعر يقدم إضافته المتنوعة، ويترك بصمته التي تخصه فقد أصبحت هناك تنوعات وأنماط تتعدد بتعدد الشعراء، بل تتعدد عند الشاعر الواحد في مراحل مختلفة، يقول أمجد ريان:" صارت الكتابة هي الابتداع، وهي قضية أصعب بكثير من اتباع قواعد فنية جاهزة، وهكذا تميزت الكتابة الجديدة بالتجريبية بشكل واضح"[3].

المطلب الرابع: التجديد: شروطه و ضوابطه

التجديد قدرة لا رغبة فليس كل من اشتهى أن يوصف بالمجدد مجددا ولا كل من تمنى أن يكون شاعرا هو شاعر مبدع، فطريق التجديد الشعري يطلب موهبة خاصة واستعدادا خاصا.

أ– أنواع المجددين: حسب جهاد فاضل[4] المجددون نوعان:

1– مجدد يجدد ببساطة وعفوية و صمت كما الزهرة تنشر الطيب، كما الثمرة تعطي ثم تموت مفسحة المجال أمام زهور وثمار بلا عد ولا حصر و إلى الأبد.

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط11، 1978م، ص 159.

[2] مسعد بن عيد العطوي، مرجع سابق، ص 29.

[3] أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، مرجع سابق، ص100.

[4] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، مرجع سابق، ص 85.

2- مجدد يفهم التجديد ثأرا وكيدا وشفاء لغلّ قديم سابق، بل تنكرا لأبسط قوانين التجديد وأصوله، كما هي في أي زمان وفي أي مكان.

ب – شروط التجديد: لا تجديد بدون توفر عنصرين:

- **شخصية عظيمة:** تنبض حيوية وثقة وجرأة وشغفا، شخصية تمتلك الشجاعة والقدرة على مساءلة القناعات للثبات عليها أو اطراحها، شخصية تمنح سُمرة صاحبها القدرة على مواجهة أي زُرقة أجنبية.
- **ثقافة عظيمة:** تأخذ من كل فن بطرف، وتتجاوز حدود اللغة والملة والراهن.

ولا يمكن للمجدد أن يجدد، إلا إذا علم ماهية ما يجدده وأدرك كنهه، وهذا يسوقنا إلى ضرورة الاطلاع على الإنتاج الأدبي السابق، ومنه الأدب الديني القديم (الجاهلي الإسلامي اليهودي ..) يقول جهاد فاضل: " إن صفحات باهرة من أدبنا القديم تحض على طلب العلم ولو في الصين، وابن عربي مشهور بقصيدته التي يتحدث فيها عن قلبه الذي وسع كل الصور والمعتقدات، والبيروني قضى في الهند أربعين سنة يدرس مقولات الهنود بعناية ومحبة، قبل أن يعود ويضع كتابه (تحقيق ما للهند من مقولة)"[1]، وما أجمل ما عاتب به شاعر صديقه حين قال:"كيف نزعم أننا شعراء ولم نقرأ شيئا من الأدب الديني القديم لا عند اليهود ولا عند الهنود ولا عند أي شعب آخر بما فيه شعبنا؟ كيف ننظم الشعر ولم نطلع على كتابات الصابئة وكهان الجاهلية وكافة أهل الملل والنحل الأخرى؟ بل إننا لو أردنا المصارحة مع النفس لوجب التساؤل: من منا نحن الشعراء الشباب قرأ القرآن الكريم أو حفظه عن ظهر قلب؟ وكيف لشاعر عربي أن يتعاطى مع الشعر ولم يقرأ القرآن"[2]

ج– ضوابط التجديد والحداثة:

لا ينبغي تلقف كل وافد جديد، وإعطاؤه الأفضلية وتوشيحه هالة التقديس، دون تمحيص وإمعان نظر، فقد يكون هذا الوافد كنزا تليدا يظِن به الأخ عن أخيه، وقد يكون فضْلة أُريد رميها في سلة المهملات، فلا ينبغي للمغلوب المولع بتقليد الغالب أن يفتح الحدود دون قيود، فما يصلح في مكان قد لا يصلح في مكان آخر، وما يصلح لزمان قد لا يصلح لزمن غيره.

ندرك أن العولمة جعلت الكوكب قرية واحدة، إلا أننا ندرك أيضا أن خروج الجنين قبل اكتمال نموه يعرضه للهلاك، والأمة العربية لا تزال في طريق نموها، كما أن خروج المريض من مشفاه قبل تمام شفائه قد يرده أسوء مما كان،

[1] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، مرجع سابق، ص32.

[2] جهاد فاضل، المرجع نفسه، ص30.

والأمة العربية لا تزال عليلة غير محصنة، محملة بعديد الأمراض والآفات، بالتالي وجب وضع مصافي (جمع مصفاة) في مجرى تيار الحداثة الجارف، لا تسمح إلا بمرور ما يناسب الأمة وهويتها، وقد حذر الغيورون على تراث الأمة ومستقبلها من الانبطاح الإرادي الذي أعلنه المنبهرون بالآداب الأوربية، و" تمثل آراء مصطفى صادق الرافعي النموذج الأكثر تماسكا في نقد التجديد و الحداثة، فهو يرى أن أصل القول بالجديد ينبعث من علل ثلاث: الفسق، والإلحاد، وتقليد الفسق أو الإلحاد، فالفاسق أو الملحد أو مقلد أحديهما إذا كان أديبا أو يعنى بشؤون الأدب (**مجدد**)"[1] .

وحتى لا يُتهم حداثي مرموق كأدونيس بأنه قد نفذ أكبر عملية ذبح على الهوية في تاريخ الفكر العربي[2] وجب وضع ضوابط تؤطر حركة الحداثة، وقد جعلها مسعد العطوي ثلاثة ضوابط هي[3] :

1-الدين: كل وافد يوافق مبادئ الدين وقيمه فهو محل استقبال واحتواء.

2-**العقل**: يوزن الوافد بميزان العقل الرشيد الذي ينظر في مسبباته ونتائجه.

3-**الغاية**: فإن كانت غايته مبررة تفتح نوافذ جديدة في الفكر الإنساني أمام الجديد البنّاء والحديث الراقي، فذاك المنشود، وإلّا فلا.

وزاد أدونيس ضابطا هاما هو **الشعرية** يقول :"قبل البحث في ثورية النص الشعري أو عدم ثوريته، في جماهيريته أو نخبويه، في تقدميه أو رجعيته، ينبغي على الباحث أن يتأكد أولا من شعريته، وقلما نجد باحثا في الشعر اليوم ينطلق من هذا المبدأ الأولي، فكل مجموعة (شعرية) مطبوعة ، بل كل (قصيدة) منشورة تعتبر سلفا شعرا. وهنا يكمن جانب كبير من عوامل التخبط والفوضى في النقد، فهما وتقويما "[4] حتى أنه خالف إجماع النقاد المحدثين على أن (الكوليرا) – النص الذي كتبته نازك الملائكة عام 1947م هو بداية الشعر العربي الحديث، بل وأسقطه من إطار الشعر أصلا.

---

[1] أدونيس، الثابت و المتحول: بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، ج3، مرجع سابق، ص123.

[2] هذا الاتهام وجهه جهاد فاضل لأدونيس و ذكر أنه "كان يفرز الأدباء و المفكرين الأقدمين فرزا شبيها بفرز متاريس الحرب اللبنانية: هذا منا فهو ناج و مجدد, و ذاك منهم فهو إذن رجعي و ثابت" و ذكر أن عصام محفوظ وصفه في (النهار العربي و الدولي) بأنه "كاتب جرى تكليفه أثناء اشتغاله في مجلة (شعر) بمهمة ما في نطاق الأدب العربي بسبب معرفته به"كل هذا في كتابه "قضايا الشعر الحديث" ص85.

[3] مسعد بن عيد العطوي، مرجع سابق، ص 24.

[4] أدونيس، الثابت و المتحول: بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، ج3، مرجع سابق، ص294.

الفصل الثاني: الشعر بين الحداثة والتراث

تنشأ الحداثة من القديم ، وتتجاوز هذا القديم بالأخذ من الآخر وصهره ، ولكن الاكتفاء بالأخذ من الآخر وحده لا يفيد لأنه سيكون بلا جذور.

إن الشاعر لا يمكنه أن ينطلقَ من فراغ متنصلا من لغته التراثية؛ لأنه مرتبط بها، ولا يمكنه استخدام لغة جديدة مغسولة من التراث، ولابد من توضيح الفرق بين لغة التراث وتراث اللغة حيث تتمثل لغة التراث في مادتها التاريخية الخاصة ، وتراث اللغة في التراكم المتصل من الخبرات في اللغة عبر الزمن، والشاعر المعاصر ينطلق من تراث اللغة متجاوزا إياه بالإضافة والتطور، وبهذا يكون استخدامه للغة استخداما جديدا يخرجها من التكرار.

المبحث الأول: بين الشعر القديم و الحديث:

المطلب الأول: الشعر القديم والحديث بين صورتين

شد انتباهي مقارنة عقدها حامد أبو أحمد عنوانها (بين صورتين)[1]: "الصورة التقليدية" المميزة للشعر القديم و"الصورة الإيحائية"[2] المميزة للشعر الحديث أوجزها فيما يلي:

1-الصورة التقليدية: تقوم على المشابهة الموضوعية (مادية-معنوية-قيمية) بين المشبهA والمشبه به B فيدركها الذهن على الفور حتى وإن كان التشبيه تمثيليا أو ضمنيا ما يمكن القارئ العادي من فهمها، وإن كانت بعض قصائد الجاهلية تبدو له معقدة فلأن بعض مفرداتها ندَر استعمالها، والاستعانة بالقاموس كفيل بحل الإشكال.

2-الصورة الإيحائية: تقوم على المشابهة العاطفية فالقارئ يشعر بالانفعال دون أن يدرك عقله وجها منطقيا للمشابهة بين المشبهA و المشبه به B لكنهما يثيران في نفسه شعورا متماثلا.

وإذا أصر القارئ على أن يرى وجها عقلانيا للمشابهة فلن يصل إليه بسهولة، وإن وصل كان تخريجه في مواجهة تخريجات أخرى لها نفس الحق في المنافسة والإدلاء (تعدد المعنى / لا نهائية المعنى)، كما أن الشعر لم يعد مطالبا بتقديم المعاني بل هو مطالب بإثارة الانفعالات.

ينبغي الإشارة ههنا أن سهولة إدراك وجه المشابهة في الشعر القديم لا تعني أفضليته في مقابل صعوبة إدراك وجه المشابهة في الشعر الحديث، فلكل زمن خصائصه و رؤيته.

---

[1] انظر: حامد أبو أحمد، تحديث الشعر العربي: تأصيل و تطبيق، مرجع سابق، ص157.

[2] هذا التقسيم و هذه التسمية نسبها حامد أبو أحمد للناقد الإسباني المعاصر "كارلوس بوسينيو"

المطلب الثاني: الموقف من التراث

تباين الشعراء والنقاد في موقفهم من التراث بين مقبل منغمس فيه، ومعرض متنكر له، ومعتدل وسطي حمل راية الأصالة والمعاصرة معا. ولا بأس أن نعرض بعض هذه المواقف.

أدونيس مثلا أوضح علاقته بالتراث العربي مخاطبا يوسف الخال في رسالة بعث بها إليه قائلا: "الوجود العربي والمصير العربي يؤسسان حقيقتي، لا الشعرية وحسب بل الإنسانية كذلك ....فلا هوية لنا خارج الهوية العربية، وهذا ما أعلناه وأكدناه وعشناه منذ تلاقينا في مجلة شعر"[1] وقد ذكر هذا بعد خروجه من مجلة "شعر"، وذكر قبل هذا القول أن التراث الذي يؤسس حياة العرب ويشكل هويتهم، هو التراث المختلف المتناقض في المواقف والتأملات، ومن هنا عرف الحداثة بأنها "الاختلاف في الائتلاف: الاختلاف من أجل القدرة على التكيف، وللتغيرات الحضارية وفقا للتقدم، والائتلاف من أجل التأصل والمقاومة، والخصوصية"[2]

أما شوقي أبي شقرا فموقفه مختلف إذ يقول: "إن الشاعر الحديث يصنع قيَمَه الشعرية بنفسه ولا يقيم وزنا لغير تفاعله مع أدواته، إن همه الشعر لكن الشعر في نظره مخلوق شخصي لا مخلوق قواعد جاهزة ...إن المهم في نهاية الأمر هو الشعر في المحاولات الجديدة لا الاعتبارات التراثية والتاريخية وغير ذلك ، فما ليس له جذور في التراث يمكنه أن يصبح في التراث إذا أثبت قيمته كشعر بذاته"[3]

وجلّ الحداثيين يتحررون في موقفهم من التراث العربي الإسلامي بجعله في موقف متساو – إن لم يكن أقل – مع التراث السابق لشعوب منطقة الشرق، فركز بعضهم الاهتمام على التراث الفينيقي أو الأشوري أو الآرامي، وواقع الحال أن لهذا التركيز دوافع سياسية أو دينية غير معلنة حتى وإن رفع أصحابها شعار الموضوعية و العلمية.

صحيح، إن الانفعال بالتراث والصدود عنه يتفاوتان من شاعر إلى آخر، ولكن الكاتب لا يكتب النص وحده وإنما يشاركه فيه أصحاب مهنته، وتكتبه اللغة والتراث وآلام الماضي ومعاناة الحاضر وأحلام المستقبل، كما ينعكس التاريخ في نص الكاتب، ولأبي شقرا نقول: " لا يمكن لإبداع أن ينشأ بذاته ولذاته، لابد له من سيّد تراثي، لأن من طبيعة الإبداع أن يدشن مرحلته الأولى بالتقليد، ثم يبدأ الشاعر في هذا الشخص المقلد ينتفض شيئا فشيئا إلى أن

[1] أدونيس ، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت ، ط1 ،1972، ص 286.

[2] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن ، دار النهار ، بيروت ، ط1، 1998 م، ص249-250.

[3] شوقي أبي شقرا، مجلة "شعر" ع 27، س7، لبنان، صيف1963، ص 117 - 118.

يضمن استقلاليته، وتصبح شخصيته هي التي تحدد موقعها في التراث الإنساني قديمه وحديثه، لكنها لا تكون مستقلة استقلالا آليا حتى وهي في أعلى مراحل نضجها"[1]

أحسن القول أن الموقف الايجابي من التراث يكمن في النظر إلى حركته التطورية من خلال فعل القراءة من عصر إلى آخر. هكذا لا بد للشاعر من الامتلاء بالتراث واستيعابه وهضم متطلبات العصر وتراثه الإبداعي، حينئذ تكون لنا القدرة على التعبير عن العصر، ويحدث التوازن بين تراثنا بما فيه من غنى وعمق وتجديد وصمود، وبين متطلبات العصر الإبداعية؛ أي تنشأ معادلة متوازنة : **أصالة / معاصرة**.

المبحث الثاني: التجربة الصوفية في ميزان الحداثة

المطلب الأول: مكانة الخطاب الصوفي

يرى الفرنسي "فردينان برونتيير" أن الأجناس الأدبية تفنى ويعارضه "رنيه ويليك" مؤكدا أن الأجناس لا تموت،" لأن الاحتمال قائم دوما أن أحد الأجناس أو الأشكال الأدبية الذي سبق أن ناله الإهمال قد يعاود الظهور في المستقبل"[2]، وهو الحال بالنسبة للخطاب الصوفي، فبعد أن ناله الإهمال زمنا ها هو اليوم يحتل موقعا قويا وفاعلا ضمن المنظومة المعرفية، لثرائه وقدرته على تجاوز الحدود الزمكانية، والتموقع داخل الفضاءات الثقافية وجدارته في التعبير عن الحالات الفكرية والوجدانية والجمالية و الفلسفية، وقد لا نبالغ لو قلنا أن النص الصوفي الراهن صار يملك من الخصائص ما يتحدى به النصوص الأدبية و الفلسفية والدينية الكبرى في الثقافات البشرية.

ويبدو أن هذا الخطاب المميز قد استقطب العديد من الدراسات في النقد الأدبي وعلم الاجتماع وعلم النفس، والنقد الثقافي والدراسات الدينية والأنثربولوجية وغيرها، وقارب أن يكون متنا مركزيا للمناهج المعاصرة خاصة ما تعلق بالسيميائيات والتأويلية، بعدما تحول التصوف إلى انشغال كبير من انشغالات مراكز البحث العلمي والجامعات والنوادي الثقافية، بغية تأسيس مشروع يعنى باستراتيجيات الخطاب الصوفي المعرفية ومشكلاته النظرية وإشكالاته التطبيقية.

هذا التحول خفّف– ولو قليلا– وطأة التبِعة السلبية التي رافقت النص الصوفي عصورا مديدة لأسباب عديدة، فوسْمُ هذا الخطاب بـ"الصوفي" من شأنه إبعاده عن انتمائه الأيديولوجي ومحدودية وظيفته، ويجعله يقبل الخضوع لأجهزة التلقي من أجل المعاينة والوصف و التحليل والتفكيك والتأويل، ليذهب إلى تخوم الفلسفة أحيانا ثم يعود إلى اللغة –

[1] منى علام، عناصر تحديث النص الشعري، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه دولة، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2005م، ص 118م.

[2] سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2007،ص 18

باعتبارها مكونه الجوهري- في أحيان أخرى، "إن أهمية التصوف تتمثل اليوم في كونه نزعة حدسية كشفية، فهو من هذه الناحية وثيق الصلة بالفن في مفهومه الحديث، وإذا ما فُهم فهما عصريا عميقا فإنه يستطيع اليوم أن يسهم في تطور مفهوم الفن الحديث، باعتباره كشفا متوهجا لجوهر الحياة و جمالها"[1].

ولا شك أن مهمة البحث في التصوف متشعبة والحوار مع نصوصه صعب يتطلب تسلح الباحث بالأساليب العلمية الجادة.

المطلب الثاني: حداثة التجربة الصوفية

أبرز ما يميز الشاعر عند العرب أنه كان منفتحا على المجتمع مستلهما منه، أما الشاعر الصوفي فأهم ميزاته أنه كان منغلقا في علاقته مع الله، ما يجلّي تعارض الشعر الصوفي مع خصيصة لازمة ثابتة من خصائص فن الشعر عند العرب وهذا التعارض من منظور النقد نوع من التجديد والحداثة.

يقول أدونيس:" الحداثة كما أسس لها أبو نواس وأبو تمام لغةً وشعريةً ، وابن الراوندي والرازي وجابر بن حيان فكرًا واستبصارا، والتصوف تجربةً ورؤيا، والتي تفترض نشوء حقائق عن الإنسان والعالم، جديدة لم يعرفها القدم، ليست نقدا للقديم الأصلي وحسب، و إنما هي خروج عليه"[2]

هذا التنظير وضعه رمز قارّ من رموز الحداثة، وقد جعل من التصوف أساسا لتجربة الحداثة ورؤياها، ومنه ننطلق في عملية بحثنا الموسومة بـ"الحداثة الشعرية: مقاربة في المدونة الصوفية القديمة".

وعليه، عند النمذجة للحداثة يطرح المتحري المنصف أسئلة ملحة تستدعي الجواب الشافي والدليل الكافي:

هل للمبدع الصوفي موطئ قدم ضمن النماذج الحداثية الشهيرة ؟ وإن استأهل مكانة النموذج فما مؤهلاته التي تميزه لتجعله حريا بوسم الحداثة؟

الجواب على هذه التساؤلات و غيرها هو موضوع فصول المذكرة التالية.

[1] عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1979م، ص 270.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص83.

الباب الثاني

الشعرية العربية

من النمطية الوصفية

إلى التجاوز والحدسية

تمهيـد

إن المستقصي لخط سير الأدب العربي يلحظ حركية حثيثة في تطوره ، فمرحلةً يقوى (العصر الجاهلي)، ومرحلة يضعف و يرتَب (صدر الإسلام) ويعود فيقوى (العصر الأموي) ثم يبلغ أعلى درجات ازدهاره (العصر العباسي) ليتراجع مجددا (العصر المملوكي) حتى يبلغ أدنى درجات الانحطاط (العصر العثماني) ثم ما يلبث أن تعصف به رياح التغيير لتقوض أُسُسَه أمواجُ الإحياء والتحديث فيعاود الازدهار من جديد(العصر الحديث).

الفصل الأول: شعرية الإلقاء (شعرية الإنشاد، الشعرية الشفوية، الشعرية الصوتية)

المبحث الأول: الشعرية المفهوم والتطور

المطلب الأول: المفهوم القديم للشعرية

إن النظر في المعجم لا يزودنا بالكثير في تحديد مصطلح "الشعرية" باعتباره مصدرا صناعياّ، كما أن متابعة النظر فيما خلفه القدماء المغاربة والمشارقة –على حد سواء– من مؤلفات البلاغة والنقد لا يكاد يتقدم بنا خطوة في هذا السبيل، ويشذ عن هذا التعميم بعض من أُتيح لهم الاتصال بالنظر الأرسطي في الشعر، وفي مقدمتهم حازم القرطاجني "الذي أتاح له اتصاله بأرسطو أن يتعامل مع المصطلح على نحو قريب من التعامل المحدث"[1]، فمصطلح الشعرية قديم وهو من مصطلحات أرسطو والذي يرى أن الشعرية " نظرية تتصل ببعض أنواع الخطاب الأدبي كالملحمة والتراجيديا "[2].

ولعل كتابه "فن الشعر" أقدم كتاب تناول قضية الشعرية، حيث شبهه تودوروف بإنسان يولد من بطن أمه بشارب وخطه الشيب تقديرا لدرجة علميّته، ومصطلح الشعرية لدى العرب قديم أيضا فقد أورده بعض فلاسفة المسلمين القدامى في تنظيراتهم، إلا أنهم انصرفوا إلى الشعرية كونها صفة للشعر لا ماهية له، ومن أهم أعلام التراث العربي الذي قعّدوا للشعرية بما يقارب مفهومها المعاصر إلى حد ما الفارابي (ت260هـ) الذي يرى أن الشعرية هي "السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب و تحسين معين"[3] بينما ركز ابن سينا (ت228هـ) في تصوره لمصطلح

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص119.

[2] تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990م، ص25.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص12.

الشعرية على الجانب النفسي فحصرها في "علل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة المتأتية من المحاكاة والموسيقى بمعناها العام"[1].

أما حازم القرطاجني (ت684هـ) فهو في نظر كثير من الباحثين أقرب النقاد القدامى إلى مفهوم مصطلح الشعرية لما اعتبرها "قوانين الأدب".

ونذكر أن التركيز على خاصية الشعرية عند العرب قديما كان بهدف "التوكيد على أن للشعر العربي خصوصية بيانية وموسيقية تميزه عن شعر الأمم الأخرى"[2]

أما التعامل مع مصطلح "الشعرية" على صيغة النسب فهو قديم كثير التردد في المؤلفات البلاغية كقولهم (المعاني الشعرية) (الأبيات الشعرية)، بينما ندر قولهم "الصياغة الشعرية" كقول ابن وهب مثلا حين تحدث عن جواز الكذب عند أرسطاطليس "ويذكر أن ذلك جائز في الصياغة الشعرية"[3]

بينما "الشعرية" من ناحية المدلول فأقرب المصطلحات القديمة لها معنى هو "النظم" وسيأتي تفصيل نظرية النظم عند التطرق لإعجاز القرآن البلاغي، يقول محمد عبد المطلب: "ولا يعني افتقاد تردد المصطلح في المعجم أو المؤلفات القديمة عدم تردد مدلوله بشكل أو بآخر، ولعل أكثر المصطلحات قربا بل دقة هو مصطلح (النظم) الذي وصل به عبد القاهر الجرجاني إلى قمة النضج والاكتمال والشمول "[4].

المطلب الثاني: المفهوم الحديث للشعرية:

ما زالت الشعرية تثير جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الحديثة الغربية والعربية، بسبب اشتباك معانيها، وتنوع تعريفاتها، واكتنافها كثيرا من الالتباس، إذ تعد من مرتكزات النقدية الحديثة التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفتيه الاتصالية والجمالية، أي إنها تعني بشكل عام ((قوانين الإبداع الفني)) .

وقد تمحورت اشتغالاتها منذ القديم وإلى الآن في استقصاء القوانين التي استطاع المبدع التحكم بوساطتها في إنتاج نصه، والسيطرة على إبراز هويته الجمالية، ومنحه الفرادة الأدبية.

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المفاهيم، مرجع سابق، 1994م، ص12.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص14.

[3] ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تح: حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969م، ص 147.

[4] محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مطابع المكتب المصري الحديث، القاهرة، ط1، 1995, ص88.

المبحث الثاني: الشعرية من المنظورين الغربي والعربي

المطلب الأول: الشعرية في الدراسات الأدبية الغربية الحديثة

ما زال اشتباك معاني الشعرية وتنوع تعريفاتها يثير جدلا واسعا، ناهيك عن إشكالية نقل المصطلح من اللاتينية إلى العربية فلا أريد أن "أبعد النُجعة"[1] بولوج التفاصيل، لذا أكتفي بما قلّ و دل.

إن أول من استخدم مصطلح الشعرية (Poetics) هو أرسطو 322 ق. م في كتابه (فن الشعر), حين استقصى الخصائص الفنية للأجناس الأدبية التي شكلت حضورا متميزا في عصره.

يرى بول فاليري أن الشعرية ترتبط بكل إبداع تكون فيه اللغة "الجوهر و الوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة منم القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[2].

ويعرفها جيرار جينت "على أنها بلاغة جديدة تختلف عن المنظور القديم للبلاغة القديمة"[3].

وما جون كوهين عنهما ببعيد إذ يعدّ الشعرية "شكلا من أشكال المعرفة، بل بعدا من أبعاد الوجود"[4] لشموليتها وتحديدها لمقومات الخطاب الأدبي شعرا ونثرا.

المطلب الثاني: الشعرية في الدراسات الأدبية العربية الحديثة:

لم يتم تداول مصطلح (الشعرية) في النقد العربي إلا بعد مروره بمراحل ثلاث :

1. **مرحلة التقبل**: وفيها تم تعريب المصطلح إلى (بويطيقا).
2. **مرحلة التفجر**: وتمت ترجمته إلى(فن الشعر).
3. **مرحلة الصياغة الكلية**: وتم تداوله كما هو الآن (الشعرية).

[1] "فلان أبعد النجعة" أي أراد الماء و الكلأ فضلّ الطريق, و هو مثل تضربه العرب لمن أراد شيئا و لم يصبه.

[2] حسن ناظم، مرجع سابق، ص19.

[3] دعنون آسية، مقال بعنوان: "شعرية الخطاب السردي، قراءة في رواية (تلك المحبة) للحبيب السايح"، مجلة المعيار، العدد 15، المركز الجامعي تيسمسيلت، ديسمبر 2016، ص90.

[4] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص9.

إن لمصطلح "Poetics" "poétique" مقابلات تنوعت واحتشدت في ساحة الاشتغال النقدي للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة في النقد العربي أو مفهومات عدة لمصطلح واحد في النقد الغربي، تتقارب وتتباعد تبعا للعصر والمنهج الذي يتبعه هذا الناقد أو ذاك.

كما فُرضت عليها إرغامات كثيرة أسهمت في تعددها فصار لدينا: (الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بويطيقا، بويتيك).

إن هذه المسميات العديدة لحقل معرفي واحد، والتي اتخذت من المعالجات النصية الخطوة الأولى في تحولات الخطاب النقدي، تلتقي في جوانب معينة، وتفترق في أخرى، وفيها تصعيد لأزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي وهذا ما جعل حسن ناظم يدعو إلى ضرورة توحيدها في مصطلح واحد، هو (الشعرية) ولا وجود لأي مسوغ يتكفل بهذه الترجمات العديدة لسببين:

الأول: إن الاجتراحات العديدة تخلق جدلا يزيد المسألة تشابكا وتعقيدا.

والثاني: إن لفظة (الشعرية) شاعت في كثير من كتب النقد، وأثبتت صلاحيتها في الكتب المترجمة والعربية.[1]

ويرجع يوسف وغليسي هذا الاضطراب في المفهوم والاصطلاح إلى عدم التنسيق بين الباحثين الذين وصف جهودهم " بجهود انفرادية تعوزها روح التنسيق الاصطلاحي على مستوى الحدود التي تنعكس حتما على مستوى المفاهيم"[2].

والجدول التالي يوضح تعدد المصطلح عند بعض النقاد وزئبقية المفهوم في التصور النقدي الراهن:

[1] جاسم خلف إلياس، مفاهيم الشعرية، منشورات مركز النور، النسخة الالكترونية، 2008.

[2] يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2008، ص287.

التسميـــة/ الاصطلاح	آراء النقـــاد	المـــرجـــع
– الشعـــريـــة(*)	– حسن ناظم:« إن لفظة الشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية»(**)	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 16– 17.
– الشـــاعريّـــة	« تأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر... ويشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية»	– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 21– 22.
– الأدبيـــــة	« الأدبية مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه وإلى حد ما في طرائقه... وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع».	– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 36.
– الشعـــريـــة	« الشعرية ليست قضية شكلية، أو لعبة تمنح جواز السفر لدخول عالم الشعر».	– نور الدين السد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995، ص 09.
–	أخذ بهذا المصطلح توفيق بكار وعبد السلام المسدي.	– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مفاهيم الشعرية، ص 27.
– الشعـــريـــة	« الشعرية وظيفة من وظائف ما الإنشـــائيـــة يسميه الفجوة أو مسافة التوتر».	– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 13.
– الشعـــريـــة	« فالفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا».	– كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسات الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 35.
– الشعـــريـــة	« سر الشعرية هو أن تضل دائما كلاما ضد الكلام لكي نقدر أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة».	أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 78.
– الشعـــريـــة	« هي شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير».	– بشير تاوريريت: رحيق الشعرية، الحداثية، ص 179.
– بويتيـــــك	تبنى هذا المصطلح حسين الواد في كتابه « البنية القصصية في رسالة الغفران».	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 27.
– بويطيقـــا	– تبنى هذا المصطلح د.خلدون الشمعة في كتابه« الشمس والعنقاء».	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 27.
– نظرية الشعـــر	– تبنى هذا المصطلح على الشّرع في ترجمة لمقدمة كتاب نور ثروب« تشريح النقد».	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، نقلا عن فراي نور ثروب، مقدمة كتاب تشريع النقد، ترد على الشرع في مجلة الأقلام، العدد 9، 1989، ص 66.
– فـــن الشعـــر	– تبنى هذا المصطلح يوسف عزيز بن ترجمة لدراسة ادوارد ستاكينفيج« عن الشعر النينوي وعلم اللغة في اتجاهات النقد الحديث». – علية عزت عياد في« معجم المصطلحات اللغوية والأدبية».	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، نقلا عن ستاكيفنج ادوارد: فن الشعر البينوي وعلم اللغة، تريوتيل يوسف عزيز، في مجلة أقلام، ع(11، 12)، 1989، ص 28.
– فـــن النظـــم	– رومان جاكسون وذلك في كتابه« أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب».	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 28.
– الفن الإبداعي/ الإبداع	– تبنى هذا المصطلح: جميل نصيف في ترجمته لكتاب ميشال باختين،« شعرية	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 28.

	ديستوفسكي ».	
– علـــم الأدب	تبنى هذه الترجمة جابر عصفور في ترجمة لكتاب« لاديث كيرزويل» عصر البينوية، ومجيد الماشطة في ترجمته لكتاب فرنس هوكز « البينوية وعلم الإشارة ».	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 29.
– بويتيـــــك	تبنى هذا المصطلح حسين الواد في كتابه « البنية القصصية في رسالة الغفران».	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 27.
– بويطيقـــا	– تبنى هذا المصطلح د. خلدون الشمعة في كتابه« الشمس والعنقاء».	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 27.
– نظرية الشعـــر	– تبنى هذا المصطلح على الشّرع في ترجمة لمقدمة كتاب نور ثروب« تشريح النقد».	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، نقلا عن فراي نور ثروب، مقدمة كتاب تشريع النقد، ترد على الشرع في مجلة الأقلام، العدد 9، 1989، ص 66.
– فـــن الشعـــر	– تبنى هذا المصطلح يوسف عزيز بن ترجمة لدراسة ادوارد ستاكيفيج« عن الشعر النينوي وعلم اللغة في اتجاهات النقد الحديث». – علية عزت عياد في« معجم المصطلحات اللغوية والأدبية».	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، نقلا عن ستاكيفنج ادوارد: فن الشعر البينوي وعلم اللغة، تريوئيل يوسف عزيز، في مجلة أقلام، ع(11، 12)، 1989، ص 28.
– فـــن النظـــم	– رومان جاكسون وذلك في كتابه« أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب».	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 28.
– الفن الإبداعي/ الإبداع	– تبني هذا المصطلح: جميل نصيف في ترجمته لكتاب ميشال باختين،« شعرية ديستوفسكي».	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 28.
– علـــم الأدب	تبنى هذه الترجمة جابر عصفور في ترجمة لكتاب« لاديث كيرزويل» عصر البينوية، ومجيد الماشطة في ترجمته لكتاب فرنس هوكز « البينوية وعلم الإشارة».	– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 29.

النتيجة هي أن مصطح الشعرية هو المصطلح الأكثر تداولا بالقياس إلى المصطلحات الأخرى كالأدبية، الإنشائية، الشاعرية وغيرها وهذا ما أكده يوسف وغليسي حينما قال :"تمتاز الشعرية بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية والشيوع التداولي جعلها تهيمن على ما سواها.

وما نصل إليه أن مفهوم الشعرية واحد و الوجود الاصطلاحية كثيرة فقد تناسلت منها الأدبية والانشائية وفن النظم .. إلخ وكلها تصب في رحيق الشعرية.[1]

أما النقاد العرب فقد تبنّى الكثير منهم هذا المصطلح في المدونة النقدية العربية وترجموه وحاولوا التأسيس له والاشتغال عليه كإجراء للمقاربة النصية، فأدونيس مثلا يقيم قطيعة مع الماضي حين يعرف الشعرية بأنها مفهوم "يتخطى النموذجية والمرجعية وتتحرك في أفق التوكيد على الغرابة والتفرد والإبداع البادئ، مما يجدد باستمرار صورة الأشياء"[2]، بينما يعرفها الغذامي الذي خالف النقاد في ترجمة المصطلح إلى الشاعريات بأنها مصطلح يجمع وصف الأدبية للشعر و النثر[3].

أما كمال أبو ديب فيجعل الشعرية وظيفة من وظائف الفجوة أو ما سماه مسافة التوتر ولا يقتصر مفهومه للشعرية على الشعريات، بل يتعدى ذلك إلى التجربة الإنسانية عموما، كما يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر دون النثر.

بينما يرى حسن ناظم أن" الشعرية عموما هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي"[4] وهذا التعريف من وجهة نظري جامع مانع يمثل خلاصة ما انتهى إليه المنظرون للشعرية، وقد أحسن حسن ناظم حين جمع ترجمات مصطلح "POETICS" في مخطط واحد مع نسبة كل ترجمة لصاحبها وقد حوّلتُ مخطّطه إلى الجدول التالي:

[1] خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر: أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، العدد09، جامعة بسكرة، الجزائر،2013 .

[2] أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص95.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، مرجع سابق، ص15.

[4] حسن ناظم، المرجع نفسه، ص9.

POETICS	الشعرية	محمد الولي حسين محمد العمري شكري المبخوت رجاء بن سلامة كاظم جهاد المسدي سامي سويدان أحمد مطلوب
	الإنشائية	توفيق حسين بكار المسدي فهد العكام الطيب البكوش حسين الغزي حمادي محمود
	الشاعرية	سعيد علوش الغذامي
	علم الأدب	جابر عصفور مجيد الماشطة
	الفن الإبداعي/الإبداعَ	جميل ناصيف محمد خير البقاعي
	فن النظم	فالح الامارة / عبد الجبار محمد
	فن الشعر	يونيل عزيز / علية عياد
	نظرية الشعر	علي الشرع
	بويطيقا	خلدون الشمعة
	بويتيك	حسين الواد

إن الشعرية – بمفهومها المبتسر – بوصفها آلية نقدية وضابطاً جمالياً يرسم حدود (الشعري / اللاشعري) تعني الضوابط والثوابت التي تجعل من الشعر شعراً، والحقيقة – وهذا ما يمكن أخذه بنظر الاعتبار – أن مادة الشعرية ليست الشعر كأثر نفعي، بل الاشتراطات واللوازم التي تحكم الاشتغال الأدبي لتصيّر منه أدباً، والمظاهر البنيوية والأسلوبية للنص الأدبي هي المأهولة بالكشف عن أدبية الأدب بمعزل عن المعنى الذي يحققه الأثر الشعري، وهذا لا يعني بشكل من الأشكال أنّا غير معنيين باستكناه القيمة المعنوية له، بل الوقوف على ظواهر العلائق النصية كفيلة بإنتاج معنى المعنى، كما قال الجرجاني – وهذا ما سنقف عنده طياً – بمعنى أن للنص الشعري قيمتين ، الأولى نفعية توصيلية خاصة بالمعنى الظاهري، وهذا ما لا تعتد به الشعرية، والقيمة الأخرى قيمة جمالية ما ورائية لا يمكن الإمساك بها لمجرد النص ذوقياً أو إجرائيا، إلا من خلال تلك المضامين والقواعد التي تحدد بعده الجمالي والشعري، إذ يمكن القول أن استشراف حيثيات الكتابة الشعرية لا يمنحنا في النهاية نصاً شعرياً، وهكذا فإن ماهية الشعر وفق هذا التصور تنجر على القول العروضي والنثري على حد سواء ، فلو تأملنا البيتين الآتيين سندرك الفرق واضحاً :

يقول عمرو بن كلثوم :

ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

ويقول امرؤ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

إذ إن الفارق واضح بين البيتين، فالأول يعطي صورة بيانية تقريرية يكتنفها الحكي والسرد، والآخر يمنح صورة يحيل بها القارئ إلى أفق تخيلي زاخر الجمالية، من خلال التشبيه والاستعارة والبث اللغوي المركب تركيباً استثنائياً.

إن كلا البيتين يعدان شعراً لدى العامة، إلا إن ما تعتد به الشعرية هو القول الثاني بوصفه مستحضراً لكوامن التأمل والانفعال والتصور، ونحن نتمثل بهما لمقاربة الرؤية التي تتبناها الشعرية كآلية نقدية .

المبحث الثالث: شعرية الإلقاء (الشعرية الشفوية)

المطلب الأول: ماهية الشعرية الشفوية

الأدب دائما هو مرآة المجتمع بشكل أو بآخر، وتعبير عن الذوق الذي يسود في عصر ما، و من ثم تكون الحاجة دائما إلى إعادة القراءة في التراث الأدبي من جهة، وفي الواقع الأدبي من جهة ثانية، ثم محاولة استشراف المستقبل من جهة ثالثة، والشعر عند العرب يتبوء مكان الصدارة في أدبهم، فهو ديوان علومهم وألحانهم، وشاهد

صوابهم وخطئهم، وأصلٌ يرجعون إليه، هو مجنى ثمر العقول، الهادي المرشد، و الواعظ المثقف، يخلد مآثرهم، وينتصر لعصبياتهم ويبذّ شوانئهم (خصومهم)، فتجدهم يعقدون له المجالس ويضربون له القباب، ويقيمون له الأسواق، وينصبون له النوادي والخيم، فلم يعتدّوا بسجع الكهان وخطب المصاقع اعتدادهم بقصيد الشعراء النحارير، وهذا ابن رشيق يعلنها صراحة في عمدته: "كانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج".[1]

هو مركز ثقافتهم ومستودعها كما يذكر جمال الدين بن الشيخ:" تم اعتبار الشعر العربي على الدوام مستودع هذه الثقافة و تاريخها، أي الأثر الذي بلغ مرتبة تمجيد الجماعة، وحقل ممارسة وعي جماعي لا فردي"[2]، ثقافة طبعتها الشفوية (الصوتية) فالعرب كان توجز ليحفظ عنها وتطيل ليسمع منها، ولم يكن للكتابة في ثقافتهم نصيب إلا النزر اليسير، وربما كانت معلقات الكعبة أشهر ما كتبوه تخليدا لذاكرتهم الشعبية وتراثهم الثقافي، يقول الشلقاني:" من حسن الحظ أن فن القول قد احتل مكانا في نفوس العرب، حتى كانت الحاسة اللغوية أدق حواسهم وأرهفها، وكان الشعر أصبر هذه الفنون على البقاء بسبب وزنه وقافيته"[3]، فمما شد أزر الشعر دون النثر إيجازه وسهولة حفظه وحركته، لوزنه وقافيته، فتناقلته الركبان وطويت له الأزمان، فاحتاجه أهل الحكم في سياستهم، ووظّفه أهل المعارف في علومهم، فهو اللسان لمن أراد فصاحة، وهو السلاح لمن أراد قتالا[4].

مفهوم الشعرية الشفوية:

يعرفها أدونيس بأنها "فن خاص في القول الشعري، لا يقوم في المعبَّر عنه، بل في طريقة التعبير"[5] فتميز الشاعر يكمن في فرادة طريقته التعبيرية، وأسلوبه في الإفصاح عما يدركه السامع مسبقا، فموضوع القصيدة لا يتجاوز عادات العرب وتقاليدهم، حروبهم ومآثرهم، هزائمهم وانتصاراتهم، وهو ما عبر عنه أدونيس بقوله لم يكن الشاعر الجاهلي في هذا "يقول نفسه بقدر ما يقول الجماعة"[6].

ويكفي الشاعر قصيدة واحدة بديعة محكمة تصنع له اسما ضمن قائمة الفحول الخناذيذ، بيد أن بعض القصائد تمكث عند أصحابها الحول والحولين يلوكونها ويقلّبون فيها الرأي قبل أن ترى النور فإذا اطمأنت لكمالها عقولُهم وقلوبهم أنشدوها فسُميت بالحوليات.

---

[1] ابن رشيق، أبو على الحسن القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت لبنان، ط5، 1981، ص 65.

[2] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط2، 1996م، ص 5.

[3] عبد الحميد الشلقاني، مصادر اللغة، المنشأة العامة للنشر و التوزيع والإعلان، طرابلس، ط2، 1982، ص 188.

[4] اقتباس من قول الشاعر: فهي اللسان لمن أراد فصاحة، وهي السلاح لمن أراد قتالا ، أحمد الجواهري، جواهر الأدب في أدبيات و إنشاء لغة العرب، ج2، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط27، 1969م، ص491.

[5] أدونيس،الشعرية العربية، مرجع سابق، ص6.

[6] أدونيس،الشعرية العربية، المرجع نفسه، ص6.

المطلب الثاني: أسباب قوة الأدب الشفوي الجاهلي

أجمل عبده عبد العزيز قلقيلة أسباب قوة الأدب الجاهلي ممثلا في الشعرية الشفوية في ست نقاط[1]:

- الأسواق العربية الكثيرة (عكاظ، المجنة، ذو المجاز...) وموسم الحج حيث تعرض القبائل شعراءها على قريش لتختار الأحسن.
- الحرية بأنواعها وهي المناخ الأمثل للازدهار فالأدب لا يقوى إذا خضع لسياسة أو سلطان.
- سعة أوقات الفراغ: مما يمنح الشعراء فسحة للإبداع الفني شعرا ونثرا.
- سيادة النقد الأدبي: ممثلا في الرأي العام الذي اتسم بالنضوج وتمييز الغث من السمين.
- احتفاء العرب بالشعر والشعراء فنبوغ الشاعر فخر للقبيلة وحماية لأعراضها.
- التنافس الشديد بين الأدباء والشعراء فالكل يجتهد حتى يكون الناطق باسم قبيلته والممثل لها في المواسم والأسواق.

فن الرسالة و الخطابة: ينبغي الإشارة ههنا إلى أن الشاعر قد يجمع إلى جانب فن الشعر أنواعا أُخَر من الكتابة الأدبية كفن الرسالة بصيغتها المشهورة " من ... إلى" يقول عمر بن أبي ربيعة:

من عاشق كلف الفؤاد متيم يهدي السلام إلى المليحة كلثم[2]

وهو حين يلقي قصيدته على مسامع الجمهور يمارس فنّ الخطابة أيضا يقول الشاعر:

و ما الشعر إلا خطبة من مؤلف يجيء بحق أو يجيء بباطل[3]

فالخطابة عند عرب الجاهلية تكون مشافهة وتجمع النثر إلى جانب الشعر، يقول رشيد يحياوي:" ومن ذلك إدراجهم – أي العرب– الخطابة ضمن الشفوي بشكل عام ومقارنتها بالمكتوب، جاعلين الخطابة كمنطوق أكثر تحررا من المكتوب"[4] وطريقة الإنشاد والإلقاء تكسو القصيدة ثوبا قشيبا وحلة بهية تضفي على الجمال جمالا وربما طلب صاحب القصيدة من غيره أن ينشدها مكانه إذا فاقه فصاحة وشجاعة، وفي القرآن ما يعضد هذا التوجه، حيث

[1] عبده عبد العزيز قلقيلة، خط سير الأدب العربي، دار الفكر العربي، القاهرة ،ط2، 1990، ص20.

[2] رشيد يحياوي، الشعرية العربية الأنواع و الأغراض، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1991م ص 128.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، مرجع سابق، ص 361.

[4] رشيد يحياوي، الشعرية العربية الأنواع و الأغراض، مرجع سابق، ص 119.

استعان موسى –عليه السلام– الذي كان في لسانه لثغة بأخيه هارون الفصيح على أداء رسالته، قال تعالى: ﴿**وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسِلْهُ مَعِيَ رِدْءًا يُصَدِّقُنِي ۖ إِنِّي أَخَافُ أَن يُكَذِّبُونِ**﴾[1] .

في الشعرية الشفوية يُعدّ السمع (حاسة السمع) للجاهلي أصلا في وعي الكلام وفي الطرب فهو كما يعبر ابن خلدون "أب للملكات الإنسانية"، والشعر العربي الجاهلي حفظ من خلال آليتين هما (الإنشاد) و(الذاكرة) وهما بمثابة الكتاب الذي نُشر فيه هذا الشعر، من هنا نفهم دلالة وزن الشعر بالغناء، والمقصود وزن الشعر سماعيا قبل وضع البحور المعروفة التي صارت قوالب بديلة عن الإنشاد.

إن ما يُصطلح على تسميته بشعرية الإلقاء أو الإنشاد أو الشعرية الشفوية الصوتية، هو ما قصده أدونيس بقوله: "بما أن الأصل في الشعر الجاهلي هو أن ينشَد، فقد كان الأصل أن ينشد الشاعر هو نفسه قصيدته، فالشعر من فم قائله أحلى كما يعبر الجاحظ، وفي هذا ما يلمح إلى أن عرب الجاهلية كانوا يعدون إنشاد الشعر موهبة أخرى، تضاف إلى موهبة قوله".[2]

وموهبة الإنشاد يذكيها أن العرب – بطبيعة الحال – أمة سمعية شفاهية، تتأثر بموسيقى القول الشعري ونغميته ، وبالقافية باعتبارها عاملا صوتيا ودلاليا، فتحفظ القصيدة وتتناقلها شفاهياً على هذا الأساس، يقول شاعرهم:

إذا الشعر لم يهزك عند سماعه فليس خليقاً أن يقال له شعر

و ليس الإنشاد عند العرب سوى شكل من أشكال الغناء، لذا يقول حسان بن ثابت شاعر الرسول –صلى الله عليه و سلم–: ***تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار***[3]

فقد عرفت آذانهم الموسيقية الإيقاع النغمي وعناصره التي تتوصل إليه علماء الصوتيات المحدثون (المدى الزمنى duration– النبر stress– التنغيم intonation) ولكن ممارسة لا تنظيرا.

وقد قيل أن الإيقاع عند العرب بدأ سجعا (الكلام الشعري المستوي على نسق واحد) ثم رجزا (كلام بشطر واحد كالسجع أو بشطرين إلا أنه بوزن ذي إيقاع منتظم) ثم استوى قصيدا مكتملا.

إن الشاعر ابن بيئته يتأثر بالواقع السوسيوثقافي السائد، ويلبي حاجة الذائقة من النخبة، أو الخاصة كما يسميهم الجاحظ, لذا يلزم أن يكون متصلا بالذاكرة الشعرية حيث يتوجب عليه أن يكون متشبعا بالآثار الشعرية لمن

[1] سورة القصص الآية 34.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص7.

[3] أدونيس، المرجع نفسه، ص8.

سبقه من الشعراء الكبار، ماهرا في التحكم بمعجمهم وتنوع صورهم الأسلوبية، حتى ترسخ قدمه في أرض الشعر وسجل الشعراء.

وقد كان لإلقاء الشعر الجاهلي تقاليد، فمن الشعراء من لا يلقي قصيدته إلا قائما، ومنهم من لا يلقيها إلا جالسا كبرياء و اعتدادا بالنفس، ومنهم من كان يهتز أو يشير بيديه حين الإلقاء، ليجمع فعل الحركة مع فعل الكلمة، وهو ما يسمى في علم النفس المعاصر (لغة الجسد).

المطلب الثالث: أطراف التواصل في الشعرية الشفوية

أطراف التواصل في هذه المرحلة من الإبداع ثلاث:

المرسل: وهو صاحب النص, الشاعر المبدع، المنشد الملقي للقصيدة صاحب الفصاحة والشجاعة والصوت المؤثر، وهو من انصب عليه التركيز وحظي بالاهتمام في هذه المرحلة.

المرسل إليه: هو المجتمع الجاهلي الذواق صاحب الفطرة السليمة والأذن الموسيقية المنصفة والذي يُقبل على المألوف و يمجّ المخالف للمعتاد.

الرسالة: هي القصيدة الشفهية الملقاة، تميزت بكونها نصا وحيدا ملزَما بالوزن والقافية، تتغير ألفاظه ومعانيه دون قالبه وشكله العام.

ومن جهة أخرى فإنه لا يمكن أن تفهم طبيعة هذا الشعر وطريقة تركيبه وبنائه دون وعي بحالة التلقي والعلاقة المتبادلة بين الشاعر والجمهور، يقول محمود الضبع "فالشاعر الجاهلي لم يكن ينظم قصائده في معزل عن جمهوره، وإنما كان ينظمها مغنيا بها أمام جمهوره، مراعيا في الوقت نفسه طبيعة هذا الجمهور من حيث التكوين والثقافة والمزاج والذوق، ملاحظا مدى استجابته إليه، ونوع هذه الاستجابة ، فينعكس كل ذلك في نفسه، ويؤثر على نظمه وغنائه، وعلى طول قصيدته وقصرها"[1].

والمعلوم أن قراءة النص تتعدد بتعدد قرائه، والنص هنا هو الخطاب الشفوي الملقى على أسماع المتلقين، فتتعدد التأويلات بتعدد حالات التلقى، وحتى المعرفة الجديدة التى يمكن أن يحملها النص الأدبى، هى معرفة يتم تأويلها فى إطار التلقى وإمكاناته وأبعاده الثقافية، وهو ما يؤكد عليه كثير من النقاد، غير أن ما يعنينا فى التلقى هنا ليس مجرد استقبال النص وتأويله فحسب، ولكن الإشارة إلى مستوى التلقى الذي يعد عاملاً حاسمًا فى تحديد السمات الجمالية

[1] محمود ابراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، ط1، 2003، ص76.

للخطاب، ويتدخل في ذلك عوامل عدة، منها: اللغة الشعرية، وعلاقتها بالمجاز في مفهومه الأوسع باعتباره البنية التي تشمل الشعرية، في هذه المرحلة من الأدب لم تظهر أزمة تلق لأن عرب هذه المرحلة كانوا على قدر عال من الوعي الجماعي والفردي، ومن الثقافة النقدية التي تميز الجميل من القبيح، فهم أهل الكلام وأعلم الناس باللغة، كما أن الشعر الجاهلي كان يميل إلى المباشرة في عموم قصائده، فلا يحتاج إلى كثير عناء لتُفهم معانيه، ولم تتبد أزمة التلقي في الأدب العربي إلا في الأزمنة الموالية.

يقول أدونيس:" أستخدم عبارة الشفوية لأشير من ناحية إلى أن الأصل الشعري العربي في الجاهلية نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية وإلى أنه من جهة ثانية لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي، بل وصل (مدونا) في الذاكرة عبر الرواية "[1].

وهو ما طرح فكرة التشكيك في الشعر الجاهلي من طرف ذوي النزعة العلمية (الشك الديكارتي) كأحمد ضيف وطه حسين، يقول الدكتور محمد الكتاني:" ترك أحمد ضيف بحث الشعر الجاهلي وهو يشك في معظمه لرجل آخر يخلفه في إثارة الموضوع ومواجهته بنفس النزعة العلمية هو الدكتور طه حسين"[2].

أما التنظير للشعرية الشفوية الجاهلية فهي مهمة انبرى لها شيوخ أجلاء، تحدوهم رغبة التوكيد على خصوصية الأدب العربي و فرادته وكما يُعد الخليل بن أحمد الفراهيدي المنظر الأول للشعرية الشفوية الجاهلية على مستوى الإيقاع العروضي، فإن الجاحظ هو المنظر لها على المستوى اللغوي.

خلاصة الفصل:

مجمل القول أن الشعرية الجاهلية **شعرية واحدة** "شفوية"والنص الجاهلي **نص واحد "شفوي"**، وهو القصيدة الشفوية القائمة على ثنائيتي:

- الإنشاد (الصوت) و السماع.

- الملقي (المنشد) والجمهور.

وفي نهاية هذا الجزء من الدراسة أنوه أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل قيمة علمية عظيمة، كونُ خصائصها أسست للنقد الشعري العربي في العصور اللاحقة، وتولدت عنها معايير وقواعد، لا تزال مهيمنة ليس على الكتابة الشعرية فحسب، وإنما على المقاربة الذوقية و الفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر وقضاياه إلى حد كتابة هذه السطور.

[1] أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 5.

[2] محمد الكتاني، الصراع بين القديم و الجديد في الأدب العربي الحديث، ج2، الشركة الجديدة دار الثقافة, الدار البيضاء, المغرب، ط1، 1982م، ص 1048.

لقد حافظ الشعر الجاهلي على قدره زمنا معتبَرا إلى أن أصابه نزول القرآن في مقتل، فكشف سوءته وأظهر جانبه القبيح حتى ظن المسلمون حُرمته لما سمعوا من فِي رسول الله قول الله تعالى: ﴿ **و الشعراء يتبعهم الغاوون ¤ ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ¤ و أنهم يقولون ما لا يفعلون**﴾ الشعراء 224-226، هذه المرحلة الزمنية الجديدة خلخلت مكانة الشعر وأوهنته وأعطته أبعادا غير التي عهدها.

وهذا موضوع الجزء المقبل من الدراسة –إن شاء الله–

الفصل الثاني: شعرية الخطاب (الشعرية الكتابية / المدونة):

المبحث الأول: بين القرآن و الشعر

المطلب الأول: إشكالية النص القرآني

مع بدء نزول القرآن الكريم بدأت إشكالية النص القرآني في الظهور على ساحة العرب الفكرية ومن ثم اللغوية والشعرية.

عرف العرب لغتهم وتمكنوا من فنونها التي رسخت في أنفسهم من سجع و كهانة وشعر، وعرف بلغاؤهم في قرارة أنفسهم أن ما نزل على محمد –صلى الله عليه و سلم– ليس بشعر، فهاهو عتبة بن ربيعة سيد من سادات قريش وفصحائهم يعترف –لما سمع من في رسول الله سورة (فصلت)– قائلا:"... سمعت قولا والله ما سمعت بمثله قط، وما هو بالشعر ولا السحر ولا الكهانة، يا معشر قريش أطيعوني، خلوا بين هذا الرجل وبين ما هو فيه..."[1].

وهذا أبو ذر الغفاري يروي عن أخيه أنيس –وكان شاعرا– وصفه لرسول الله –صلى الله عليه وسلم–: "والله لقد وضع قوله على أقراء الشعراء فلم يلتئم على لسان أحد، و لقد سمعت قول الكهنة فما هو بقولهم، و الله إنه لصادق و إنهم لكاذبون"[2] وغير هذا في السيرة كثير، يقول الجاحظ:"ولو أن رجلا قرأ على رجل من خطبائهم وبلغائهم سورة واحدة لتبيّن له في نظامها ومخرجها من لفظها وطابعها، أنه عاجز عن مثلها"[3]، ولو كان القرآن شعرا

[1] انظر: الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، دلائل الإعجاز في علم المعاني، قراءة و تعليق محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ط3، 1413هـ-1992م، ص584.

[2] المرجع نفسه، ص584.

[3] المرجع نفسه، ص389.

لما عجزوا عن الإتيان بمثله، يقول الله تعالى متحديا بلغاء العرب ﴿ فَلْيَأْتُوا بِحَدِيثٍ مِّثْلِهِ **إِن كَانُوا صَادِقِينَ** ﴾[1] وإن كانوا قد اتهموه بالشاعرية وأن كلامه ليس بالوحي الإلهي فلاعتبارات نسوق منها:

– خلفيتهم الشركية وخوفهم على مكانتهم ممن لقبوه هم أنفسهم "الصادق الأمين".

– كان السجع مألوفا من الكهان و كان كذبهم مشهورا، أما القرآن فخارج عما عهدوه من السجع بل عن أساليب العرب كلها.

– العرب تعرف ما الشعر؟ ولم يكن من المحتمل أن يلتبس عليهم وهم العلماء به، وربما مفهوم الشعر لديهم كان متسعا ليشمل إلى جانب الموزون المقفى كل نسق لغوي ولون تعبيري يتمثل البلاغة، حتى و لو نشز عن الوزن والقافية[2].

وقد حدد مصطفى الجوزو[3] أسباب مقاربة العرب بين القرآن والشعر في نقاط ثلاث هي:

- القرآن يُجوّد والشعر يُغنّى، يقول حسان بن ثابت:

تغنّ بالشعر إمّا كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار[4]

- القرآن وحي الله و العرب تعُدّ الشعر و الكهانة وحيا من الجن والشياطين.
- القرآن يشتمل صورا فنية رائعة تشبه بعض صور الشعر.

وأضاف محمود الضبع[5] سببين آخرين:

- بعض الجاهليين استقبلوا القرآن في زمانه ومكانه على أنه شعر، لأنه كان يحمل سمة الشعرية عند التلقي بمفاهيم ذلك العصر بإيقاعه وقافيته، وإن خرج عن الشعر المألوف.
- القرآن نزل على العرب فوجدوا فيه انحرافا عن مجمل القول كالذي في الشعر، هذا الإنزياح يخرج به عن سجع الكهان و أساطير الأولين بل يخرج حتى عن مستوى الكلام العربي.

[1] سورة الطور، الآية 34.

[2] يرى محمود الضبع في كتابه "قصيدة النثر و تحولات الشعرية" ص85-86 أن مفهوم الشعر في المجتمع الجاهلي ربما لم يكن ينحصر في الكلام الموزون المقفى فقط بل يتعداه إلى كل كلام يحمل المجاز و الاستعارة و ضروب البلاغة و أساليب التصوير، و يتمثل موسيقى تختلف باختلاف إيقاعها, داخلية كانت أم خارجية. أما ترسخ ارتباط الشعر بالوزن و القافية فمرده الشفهية و سهولة حفظ الموزون و روايته دون سواه, و ما توسعُ مفهوم الشعر في عصرنا الحاضر إلا عَودٌ لما ترسخ في قريحة العربي الجاهلي و العودَ نحمد.

[3] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية و العصور الإسلامية)، ج1، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981م، ص81-82.

[4] محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر و تحولات الشعرية، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، ط1، سبتمبر 2003م، ص92.

[5] محمود إبراهيم الضبع، المرجع نفسه، ص83.

وقد نفى الله في القرآن نفسه تهمة الشاعرية عن كتابه، يقول تعالى:﴿ **وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ ۚ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ**﴾ [1]، ﴿ **وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ(3) إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ(4)** ﴾[2]، ﴿ **وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلا مَا تُؤْمِنُونَ** ﴾[3]، بل ذم الشعراء ووسم مريديهم بالغواية ﴿ **وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ 224()أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225)** ﴾[4].

ولو كان القرآن شعرا ما ذم الشعر والشعراء، بل إن الإسلام روّض جموح الشعر وطوّعه لخدمته، وألزمه بمراقبة ثنائيتي: "الإصلاح/الإفساد" "الصدق/الكذب" ضاربا عرض الحائط الاعتقاد أن أعذب الشعر أكذبه، وصار الشعر أدبا للحياة لا أدبا للأدب كما يرى عبد العزيز قلقيلة في كتابه خط سير الأدب، فهدأت سطوة الشعر وأصابته الرتابة حين صار وسيلة للحظّ على المعروف والنهي عن المنكر، وسلاحا للمنافحة عن الدين والانتصار له،

يقول أدونيس:" على الرغم من أن الفتوح الإسلامية غيرت -أفقيا على الأقل- بلدانا بكاملها وتواريخ بكاملها، فإنها لم تلهم أي شاعر أية قصيدة يمكن اعتبارها قصيدة عظيمة، لا من الناحية الملحمية ولا من الناحية الشعرية الفنية"[5] ثم يقرّ" أن ما سمي بشعر الفتوح كان من مختلف النواحي أدنى مستوى من الشعر الجاهلي، ومن الشعر العربي بعامة في العصرين الأموي والعباسي" لأن الشعر- في أصله -عند العرب من صنع الشياطين و"أكثر الشعراء والنقاد يؤمنون بأن طبيعة الشعر لا تتفق وقضايا الدين والأخلاق"[6] حتى قال عنه الأصمعي:"الشعر نكد بابه الشر فإذا دخل في الخير ضعف"[7] .

أي أن الشعر بمنظور نقدي صار وسيلة بعد أن كان غاية ووسيلة في آن واحد، كما أن النصوص المقدسة من قرآن و سنّة صارت هي الأَولى بالنقل والتداول والتدوين كونها السلطة المعرفية العليا لاعتبارات عقدية، ولا حظّ للنصوص الشعرية إلا بمقدار ما تقدمه من خدمة لهذه الاعتبارات.

---

[1] سورة يس, الآية 69.

[2] سورة النجم, الآية 3-4.

[3] سورة الحاقة, الآية 41.

[4] سورة الشعراء, الآية 224-225.

[5] أدونيس: الثابت و المتحول بحث في الاتباع و الابتداع عند العرب،الكتاب الثاني، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص 103.

[6] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،القاهرة ، 1964، ص231 (من كتاب الشعر الصوفي حتى ظهور الغزالي لصاحبه: عدنان حسين العوادي، مرجع سابق، ص247)

[7] ابن قتيبة، الشعر و الشعراء ، بيروت، 1964، 224/1 من كتاب الشعر الصوفي حتى ظهور الغزالي لصاحبه: عدنان حسين العوادي، مرجع سابق، ص248)

المطلب الثاني: ظهور التدوين

سُميت هذه الحقبة من الزمن بعصر الكتابة والتدوين فالإسلام حظّ على تعلم القراءة والكتابة في أول آي القرآن، قال تعالى: ﴿**إقرأ باسم ربك الذي خلق**﴾[1] و قال: ﴿**ن. و القلم و ما يسطرون**﴾[2] فتحولت العناية بالحفظ والكتابة إلى نصوص القرآن الكريم والأحاديث الشريفة، وتبدل حفظ التراث مشافهةً إلى حفظه كتابةً.

يقول محمود إبراهيم الضبع:" الشعر العربي قد وصلنا عن طريق الرواية – أي مشافهة– وهذا ما يدل على أن العرب لم يتخذوا الكتابة وسيلة لتدوين شعرهم، ولعل في قول عمر بن الخطاب –الذي ورد في غير مصدر– ما يشير لهذا الأمر عندما قال: ((لما كثر الإسلام و جاءت الفتوح واطمأن العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر فلم يئلوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب، فألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك، وذهب عنهم الكثير)) " [3].

وقد عدّ أدونيس كتابة القرآن "الثورة الكتابية الأولى التي نشأت في وجه الخطابة نثرا وشعرا"[4]، ثورة قضى فيها القرآن على الارتجال وأنهى البداوة، وتجاوز الأنواع الأدبية ليؤسس رؤيا جديدة للعالم، يقول أدونيس:" هكذا كان النص القرآني تحولا جذريا وشاملا: به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة"[5].

إذا كانت مكانة الشعر الاستثنائية في الثقافة العربية القديمة لا مراء فيها بوصفه الفعالية الكلامية المثلى: إبداعا وتداولا ونقدا واعتبارا وتعليما، فإن ظهور جنس جديد أملته الشروط الثقافية والحضارة الجديدة في مسيرة الأمة العربية الإسلامية هو الكتابة، قد ترتبت عنه وضعية جديدة أصبح بموجبها التصادم والتنافس بين الجنسين: الشعر– النثر جليا من أجل تبوء هذه المنزلة السامية.

وقد تأجج هذا الصراع والتنافر بسبب المواقف النقدية المنغلقة بدل التكامل والإقرار بالمغايرة والاختلاف.

---

[1] العلق: الآية 01

[2] ن: الآية 01

[3] محمود ابراهيم الضبع، مرجع سابق، ص70.

[4] أدونيس: الثابت و المتحول 3، مرجع سابق، ص 23.

[5] أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 35.

المطلب الثالث: بين الخطابة (المشافهة) و الكتابة

في مقارنة بديعة قابل أدونيس[1] الخطابة للكتابة مبينا مزايا كل منهما ألخصها في ما يلي:

- الكتابة جمع والخطابة (المشافهة) بعثرة
- الكتابة علم بالمعلوم و المجهول بينما الخطابة بالمعلوم فقط (التقليد).
- الكتابة رؤيا (صناعة روحانية) تجسدها الحروف بينما الخطابة تكرار.
- الكتابة إنشاء (على غير مثال) بينما الخطابة الاحتذاء بمثال.
- الكتابة عمل شاق (مستمرة، خارج القوالب، ترى المستقبل والحوادث التي لم يقع مثلها) بينما الخطابة قوالب جاهزة.
- الكتابة لامتناهية (المعنى خاص بالكاتب) والخطابة محصورة اللفظ والمعنى بالوزن والقافية.

وخلاصة هذه المقارنة من وجهة نظر صاحبها أن الكتابة أشرف وأرقى.

بعد أن رست دعائم الإسلام في شبه الجزيرة وترسخت العقيدة الصحيحة في قلوب المسلمين، طرأ التغيير على أساليب الخطاب فكان الخطاب القرآني هو المهيمن ومن بعده الخطاب النبوي باعتبارهما يمثلان المرجعية الدينية، فما وافقهما اعتُبر وقُدّر وما خالفهما رُد ورُفض.

تَسمّى شعر هذه المرحلة بالشعر الديني أو الشعر الإسلامي وكان أبرز رواده شعراء الرسول –صلى الله عليه و سلم–: حسان بن ثابت، كعب بن زهير، عبد الله بن رواحه، وزهير بن أبي سلمى صاحب البردة، وقد وسم النقاد شعر مرحلة صدر الإسلام بالضعف مقارنة بالشعر الجاهلي لعدة اعتبارات.

المطلب الرابع: أسباب ضعف الأدب في فترة صدر الإسلام

قابل عبده عبد العزيز قلقيلة[2] عوامل قوة الأدب الجاهلي التي ذكرناها في الفصل الماضي بعوامل ضعف الأدب في عصر صدر الإسلام وحددها في أربعة نقاط أُوجزها فيما يلي:

[1] ينظر، أدونيس، الثابت و المتحول 3، مرجع سابق، ص 29–32.

[2] ينظر: عبده عبد العزيز قلقيلة، خط سير الأدب العربي، مرجع سابق، ص19–20.

- **بلاغة القرآن وإعجازه:** فقد جاء القرآن نصا لغويا يُحتذى به، فكان معجزا في بيانه، معجزا في لسانه، معجزا في أمة كان الكلام إعجازها، ما جعل بلغاء العرب لما أدركوا بلاغته –وهم الأفهم لها والأعلم بها– يزدرون أدبهم ويزهدون فيه.
- **ضيق الحرية:** فقد صار الأديب محكوما بقواعد الدين، بعد أن أقام الإسلام حدودا وقوانين
- **ضيق وقت الشعراء:** فقد شغلهم الإسلام بالدعوة والفتوحات ولا وقت لقول الشعر وتجويده.
- **التوجه نحو النثر** الفني الإسلامي ونقصد النثر الخطابي، وهو اللون الأدبي الذي ازدهر في عصر صدر الإسلام كونه الأنسب لهذه المرحلة الزمنية.

نشير ههنا إلى أن ظهور الكتابة باعتبارها جنسا جديدا أملته الشروط الثقافية والحضارية الجديدة في مسيرة الأمة العربية الاسلامية ترتب عنه تنافس بين الجنسين : **الشعر** / **النثر** على تبوء محل الصدارة "وقد تأجج هذا الصراع والتنافر بسبب المواقف النقدية المنغلقة بدل التكامل والإقرار بالمغايرة والاختلاف "[1] كما ذكر الغزالي، وتدخلت السلطة الدينية إلى جانب النقد اللغوي البنائي في عملية المفاضلة بينهما.

المبحث الثاني: نظرية النظم: من الشعرية الشفوية إلى الكتابية

المطلب الأول: نظرية النظم و الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم

يرى عبد القاهر الجرجاني (ت 481هـ و قيل 474هـ) أن المعول عليه في القرآن هو النظم و به يثبت إعجاز القرآن " وجملة القول أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتما أو سوارا أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيها من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة –التي هي أسماء وأفعال وحروف– كلاما وشعرا، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو"[2].

فالجرجاني –بداية– فرّق بين اللغة والكلام، وعدّ الألفاظ رموزاً للمعاني، والفكر عنده لا يتعلق باللفظة المفردة، بل يتعلق بما بين المعاني من علاقات، أما النحو فيقدم للمبدع مجموع الاحتمالات الممكنة في تكوين الجملة، بحيث يكون النظم عملية تسلسل تركيبي للإمكانات النحوية.

[1] عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية: التاريخية و الرهانات، دار الحوار، سوريا، ط1 ، 2010، ص 11.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 488.

كما "ميّز عبد القاهر بين اللغة المعيارية التي تؤدي الأغراض الحياتية، وبين دور اللغة الداخلية أو ما سماه معنى المعنى"الذي تؤديه اللغة الشعرية، ورأى أن شعرية اللغة تكمن في حسن النظم ودقة الوضع" [1]، والنظم عنده: تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، كما ورد في مقدمة كتابه (دلائل الإعجاز) وهو كذلك "توخي معاني النحو وأحكامه في معاني الكلم لا في ألفاظها، لأن توظيفها في متون الألفاظ محال"[2].

أما الشعر– حسب رأي الجرجاني– فلا يستمد تأثيره أو شعريته من وزنه وقافيته أو معناه، بل يستمده من شيء آخر هو النظم، فالنظم عنده هو سرّ الشعرية وسرّ النظم "المجاز".

خلص الجرجاني أن القرآن الكريم وهو المكون من كلام العرب معجز بلفظه ومعناه ، معجز بلغته وبلاغته ومقاصده، لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وإعجاز خالد ما دامت السماوات والأرض كيف لا وقد تحدى بلغاء العرب في ميدان تفوقهم، وينبغي التنويه أن التوجه إلى القرآن بالدراسة أفرز شعرية أخرى غير التي عهدها العرب وهي التي جاءت مع توجه الأنظار إلى الإعجاز البلاغي للقرآن أو سماه الجرجاني "نظرية النظم" ومعنى المعنى، فلم تعد الشعرية مقصورة على القصيدة بل تعدتها إلى غيرها من الأجناس.

المطلب الثاني: نظرية النظم و المعايير الجديدة للشعرية العربية

تجاوز عبد القاهر المعايير التي كانت مستقرة وفاعلة آنذاك، ولم يعد للوزن عنده تلك الحظوة الكبيرة، فأنت على حد تعبيره حين تهتز لنص شعري ما، لا يكون الوزن أو القافية التي استخدمها الشاعر سببا في ذلك، بل لأن الشاعر "قدّم وأخّر، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرّر[3]"

كما ميّز الجرجاني بين المعنى العقلي للنصوص والمعنى التخييلي، فأما المعنى العقلي والذي يجري مجرى الأدلة والفوائد فليس للشعر في جوهره وذاته نصيب وأما المعنى التخييلي فهو الذي يخرج بالكلمات عما وضعت له أصلا (المألوف والعادة) فيفرغها من دلالاتها السابقة ويشحنها بدلالات جديدة بمعنى أننا لا نفسرها بحرفيتها بل نؤوّلها برمزيتها، وهذا ما سمي في علم الجمال القديم بالمجاز، وما نسميه اليوم اللغة الشعرية.

هذا التجاوز في اللغة الشعرية صاغه أبو نواس "فيما يمكن أن نسميه بيانا شعريا، يقول:

[1] حامد سامح درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية و التطبيق)،مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة مؤته، الأردن، 2006، ص41

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 361.

[3] عبد القاهر الجرجاني، المرجع نفسه، ص 85.

غير أني قائل ما أتاني

من ظنوني مكذب للعيان

آخذ نفسي بتأليف شيء

واحد في اللفظ شتى المعاني

قائم في الوهم حتى إذا ما

رمته رمت معمى المكان

فكأني تابع حُسن شيء

من أمامي، ليس بالمستبان" [1]

وتُحسّ الجرجاني يربأ بالمعاني أنُ تنال بسهولة من طرف كل متلق، فاللذة لا تحصل إلا بالمجاهدة، وليس من يُعطى كمن يأخُذ، يقول:" ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه- كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، و كان به أضن وأشغف، وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الضمأ"[2].

وقد اقترب الجرجاني من القصيدة، وتلمس موطن السحر الحقيقي فيها، أي ما يجعل الكلام شعرا، وما يمنحه الحق في الانتساب إلى هذا النوع من القول: الشعر.

ولعله بذلك قد أسس في وقت مبكر، معايير للشعرية لم يكن العرب على عهد بها آنذاك، شعرية لا يقررها الاحتكام إلى العناصر الخارجية، البرانية، كالقافية أو الوزن أو المعنى، وإنما تقررها صياغة النص الشعري على شكل محدد دون سواه، والجرجاني بذلك " قد أبطل معيارا تقليديا راسخا من معايير الحكم على شعرية الشعر إن وجد، ويكون بذلك قد حرر الشعرية من دائرة الشعر وحده، وجعل منها إمكانية قد يفجرها نص آخر"[3].

[1] أدونيس، الثابت و المتحول3، مرجع سابق، ص293.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، نسخة السيد: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص 120.

[3] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1990، ص13.

يقول أدونيس في معرض حديثه عن النقلة من الشفوية الشعرية الجاهلية إلى شعرية الكتابة :"صاغ الجرجاني مبادئ الشعرية الكتابية فيما كان يصوغ نظرية النظم القرآني"[1]

المطلب الثالث: بين الشعرية الشفوية و الكتابية: تعويض الكفاءات

إن الاحتفاء بالوزن والقافية كعنصرين من عناصر شعرية القصيدة، نتج عن بقايا شعرية السماع وعن "خصائص الشفوية الشعرية الجاهلية، ومدى تأثيرها على الكتابة الشعرية العربية، في العصور اللاحقة وبخاصة على جماليّتها"[2].

ولا بد من التنبه إلى اختلاف العلامة اللغوية في الاتصال الشفاهي، والاتصال الكتابي، ففي الأول ينشط الصوت، أما في الثاني فيتشكل الخط, والفروق الجوهرية تظهر في أنّ العلامة الصوتية تتميز بالتتابع الزمني، الذي نجده في الأوزان الشعرية، في حين تتصف العلامة الخطية بالتتابع المكاني، والذي نعثر عليه في هندسة النص، في الكتابة الشعرية الحديثة (بمفهوم الحداثة).

وننطلق من فرضية مفادها أن العروض جزء من شعرية السماع، بينما تعمد الكتابة الشعرية إلى انفتاح الإيقاع، بمختلف ممكناته.

وهنا نميّز أكثر بين الاتصال الشفهي والاتصال الكتابي وكيف يشتغلان، يتعامل الاتصال الأول بالأذن، أما الثاني فيتم بالبصر، وكلاهما مختلفان في كيفية التأثير، وفي الوسائل المعوّل عليها، فالأذن تحرص على الاقتراب بين المرسِل والسّامع، فالمكان واحد والزمان واحد، وهذا يعني أن الخلفيات لطرفي الإرسال واحدة، ويتطلب الاتصال الشفاهي أداءً صوتيا من إخفاض وتفخيم وترقيق وإلغاءٍ للصّوت، وهذا ما جعل الشعر الجاهلي يرتبط بفن الإنشاد.

ويستند هذا الاتصال على علامات غير لغوية، كهزّ الرأس وإيماءات اليد، وإشارات الجسد، ويستغلّ مرتجل الشعر في أسواق العرب كل هذه العلامات، فيحقق هذا الاتصال تأثيرا أكبر في المستمع، لأن التلقي يكون مركّبا، يستقبل فيه العلامات الصوتية والعلامات الجسدية، بهذا يخاطب الاتصال الشفاهي كلاً من السّمْع والبصر، ما يحقق متعةً وتجاوبا بين المرسِل والسّامع، ولقد وصلتنا من مُتع السّماع، خلْع النّبي —ص– برْدَته، وإلباسها كعب بن زهير، عندما أنشد قصيدته "بانت سعاد".

[1] أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص42.

[2] أدونيس، المرجع نفسه، ص5

أما في الاتصال الكتابي، فلا يمكن أن يحضر الكاتب والقارئ معا، فعندما يحضر الكاتب ليكتب، يغيب القارئ كجسد، وعندما يحضر القارئ، يغيب الكاتب، و(يموت) حسب فكرة "موت المؤلف" عند بارت[1].

وتختلف كفاءات وقدرات وخلفيات كل من الكاتب والقارئ، وتشتغل حاسة البصر بالابتعاد عن الكاتب، والانشغال بما أنتج فـ "العين حاسة المسافة والابتعاد والانفصال، أما الأذن فحاسة المباشرة والقرب والاتصال"[2].

إلى جانب أن العين تشتغل على تحليل الصور، إذ تتلقى الكل ثم تهدمه إلى أجزائه، وقد يكون هذا سبباً في تحول القصيدة من وحدة البيت التي قال بها الشعر الجاهلي، والتي هي نتاج السماع، حيث أن السمع يتلقى الأجزاء فيستجمعها، إلى الوحدة العضوية التي نادت بها القصيدة الحديثة، والتي هي نتاج الكتابة المخوّلة للعين والتي ألغت الأداء، فحاول الشاعر في الكتابة الشعرية أن يعوّض كفاءة الأداء، بالكفاءة النصية وعوّض العروض الشعري بانفتاح الإيقاع، حتى على كيفية توزيع البياض والسواد على الورقة. فلا يمكننا أن نقرأ الكتابة الشعرية، بحثا عن عروض الخليل الذي هو نتاج ذوق السماع.

والسؤال الأساس هو: ماذا بقى من عروض الخليل؟ وما هي نسبة تجاوز العروض في الكتابة الشعرية الحديثة؟ وهذا ما سنعمل على استجلائه في الجزء القادم من الدراسة.

المبحث الثالث: الخطاب الصوفي وتجربة الكتابة

المطلب الأول: ظهور الخطاب الصوفي في المشرق الإسلامي

يعتبر الشعر الديني المنبع الرئيس للأدب الصوفي، حيث تنقل ما بين الإشادة بالإسلام ومدح النبي – صلى الله عليه وسلم– والمهاجرين والأنصار، إلى الإشادة بانتصار الدعوة الإسلامية وبطولات المسلمين وبلائهم في الحروب، وهو ما يُدعى **شعر الفتوح**، ثم تحول هذا الشعر في العصر الأموي ليسمى شعر التدين، حاملا راية الوعظ والتذكير بالآخرة، جاعلا من الأخلاق غاية ومن الحكمة الدينية وسيلة، ومع تطور الحياة الروحية في المجتمع الإسلامي سلك شعر التدين منحى جديدا يدعو إلى نبذ الدنيا وذم الإقبال عليها ويرغب في الجهاد والشهادة في سبيل الله، أطلق على هذا النوع من الشعر اسم "شعر الزهد" وهو الأشد توغلا في الروحانية، وقد شكلت بعض مسائل الزهد نواة وحاضنة خصبة للتصوف والشعر الصوفي، ويُعد أبو العتاهية أول من سخّر الشعر للأغراض الزهدية، واستطاع أن يخضعه لموضوع لا عهد له به، بعد أن أمعن الشعراء في الابتعاد عن الزهد وأمعن الزهاد في الابتعاد عن الشعر.

[1] هذه الفكرة و إن كانت صالحة لبعض النصوص في مرحلة معينة ، إلا أننا نحن المسلمين ننكرها إذا تعلق الأمر بالنصوص المقدسة للقرآن الكريم فالله تعالى حي لا يموت.

[2] عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص27.

ثم صار شعر الزهد أداة للمحبة الإلهية وبيانا لها وقد كانت رابعة العدوية أول من خاض غمار الكتابة في الحب الإلهي شعرا، قال عنها يوسف سامي اليوسف:" هي امرأة من البصرة توفيت عام 185هـ/801م بعدما استطاعت أن تؤسس التراث الصوفي المكتوب لأول مرة في تاريخ اللغة العربية، ففي الحق أن النص الصوفي العربي قد ابتدأ مع هذه المرأة البصرية، إذ أنها قد تركت أشعارا وجدانية لا عهد للشعر العربي بمثلها من قبل"[1]، وانتشر هذا الطابع بين شعراء الصوفية متأثرا بشعر الغزل الجاهلي المثقل بحب المرأة وذكر أوصافها والبكاء على أطلالها، والذي انقسم في العصر الأموي إلى نوعين جديدين: غزل ماجن وغزل عذري.

وقد كان لعمرو بن ربيعة وجميل بن معمر بالغ الأثر في الانتقال من الغزل الماجن المادي الإباحي إلى الغزل العذري المعنوي الروحي، أما العصر العباسي فانقسم شعر الغزل فيه إلى ماجن و عفيف، نهل منه الغزل الصوفي ما نهل، وقد تناول الغزل الصوفي مفهوم الحب بمنظور مغاير وشكل مخالف للمعهود فنسبوه إلى الذات الإلهية، فالله وحده حري أن يُتوجَه إليه بهذه العاطفة السامية، وهو الحال في آثار ابن عربي وابن الفارض وغيرهما ممن قام جل إنتاجهم على الحب الإلهي.

فهو إذن" فرع من فروع الغزل لا يختلف عنه في الألفاظ لكن يختلف عنه في التفسير والتأويل"[2]، فالذي لا يحسن التفسير والتأويل ولا عهد له بأساليب المتصوفة ورمزيتهم قد يظن الشاعر الصوفي متوجها بشعره إلى امرأة يعشقها أو خمرة يدمنها، وشتان بين الثرى والثريا لذا يقول زكي مبارك: "يختلف حال البيت الواحد في موطنين: فله في كتب الصوفية نفحات لا نجدها حين نعثر عليه في كتب العشاق، وإنما كان ذلك كذلك لأن الصوفية يضفون على الأشعار الحسية أثوابا من الذوق والروح حين ينقلونها من عالم الأرض لعالم السماء"[3].

ولذا كان ظاهر اللغة الصوفية لا يدل على مقصود قائلها، بل صار من المتعذر على الناظر في التراث الصوفي إدراك شيء منها قبل الإحاطة بمدلولات المصطلحات الصوفية، ونتيجة لذلك قام علماء التصوف بتأليف رسائل وفصول في شرح المصطلحات الصوفية، منهم السرّاج الطوسي كتابه "اللمع"، والقشيري في رسالته، ومحمد الغزالي في كتاب "الإملاء في إشكالات الإحياء"، والسهروردي في "عوارف المعارف".

كما تأثر الشعر الصوفي بشعر الخمرة فاستلهم صوره وأساليبه، دون إباحيته ومجونه، فتجد شعراء الصوفية يسمون نشوة الحب سُكرا ويقتبسون من خمريات أبي نواس المحملة بالمفاهيم الوجدانية والفلسفية والتي اشتهر بها في

[1] يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري، دار الينابيع، دمشق ، 1997، ص22.

[2] عمر فروخ ، التصوف في الإسلام ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1961، ص 98 .

[3] محمد زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1، مطبعة الرسالة، (دب)، ط1، 1938، ص47.

العصر العباسي، وبذلك "أصبح للخمر وضع متميز في تراث المتصوفة الأدبي، إذ كان يعتبر لديهم رمزا من رموز الوجد الصوفي"[1]، ولابن الفارض في هذا قصيدة شهيرة تدعى الخمرية.

واستعمل الشعراء المتصوفة الرمز مقلدين الأساليب الرمزية التي جاء بها القرآن الكريم، فذكروا رموزا من العالم الدنيوي للإشارة إلى العالم العلوي، ومن رموزهم الخمر والنساء والأطلال يعنون بها أحوالهم مع الله، فتراثهم الشعري والنثري غني بمثل هذه الرموز والإشارات، وذلك ليس بدعا عند أرباب التصوف، إذ أن جميع المسالك العرفانية – منذ أقدم العصور– قد اعتمدت الرموز والألغاز في تكوين تراثها الروحي، وذلك للهدف نفسه الذي توخاه الصوفية، ألا وهو التقيّة والكتمان، فالفيثاغوريون مثلا والهندوس والمذاهب الباطنية في الإسلام كالقرامطة والاسماعيلية، كلهم اعتمدوا الرمز من أجل حصر حكمتهم فيما بينهم.

تجدر الإشارة إلى أن بعض الكتاب يعدون شعر الزهد والتصوف رد فعل معاكس لانحراف الناس وانغماسهم في اللهو والمجون، وما سُمي بالخمريات والتغزل بالمذكر الذي طبع العصر العباسي الأول، يقول يوسف سامي اليوسف:" والحقيقة أن الصوفية الإسلامية قد جاءت لتكون بمثابة رد فعل على الفساد الآخذ بالتفشي في المجتمعات الإسلامية، ولا سيما في القرن الثاني الهجري"[2].

وتذهب أدبيات الصوفية هذا المذهب، حيث تذكر أن انغماس الناس في الملذات وابتعادهم عن أخلاق الإسلام في العصر العباسي الأول، على إثر الرخاء الذي شهده المجتمع الإسلامي آنذاك، وتأثره بالثقافات والحضارات الفارسية والرومانية بعد اختلاطه بشعوبها، دعا بعض أئمة المسلمين إلى تأسيس أماكن للعبادة والذكر، لمن شاء أن يحافظ على ارتباطه بتعاليم الإسلام، فتأسست مدارس صوفية في بقاع إسلامية متعددة، أهمها مدرسة الكوفة ومدرسة البصرة، ثم المدرسة البغدادية، وقد غلب على هذه المدارس صفة الحب الإلهي كمنهج وسلوك أساسي، ثم تتابعت المدارس وتكاثرت الزعامات الصوفية في القرن الذي تلاه، وتطورت المفاهيم الصوفية وظهرت عشرات المصطلحات الخاصة بهم فنشأ عن ذلك علم للصوفية يتميز من ناحية الموضوع والمنهج والغاية، وأشهر رجالاته: معروف الكرخي، السري السقطي، بشر الحافي، الجنيد الغدادي، والذين اجتمع حولهم تلاميذ ومريدون.

وقد كان قدماء المؤلفين من القرن الثالث الهجري يضعون روائع الأدب الصوفي في باب الزهد، وتذكر مؤلفات المتصوفة أن الزاهدين من الرعيل الأول استنوا سُننا سار الصوفية على هديها، وأن ما ميزهم عنهم لم يكن سوى أن

[1] جودت نصر عاطف، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، دت، ص339.

[2] يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري، دار الينابيع، دمشق ، 1997، ص21.

لفظة "الصوفية" لم تطلق على الزاهدين من المسلمين الأوائل، والحقيقة أننا لو سايرناهم في هذه الفرضية لوجدنا أن فكرة الزهد كانت الرابط المشترك، أما تنظيمات التصوف فلم تكن قد تبلورت بعد.

المطلب الثاني: ظهور الخطاب الصوفي في المغرب الإسلامي

ظهر التصوف في المغرب العربي بعد ظهوره في المشرق بفترة قليلة، فقد نزع الكثير من أهل المغرب إلى الزهد منذ القرن الأول للهجرة فحركة الزهد التي نمت في المشرق العربي توسعت بين القرنين الثاني والرابع من الهجرة كما ذكر صاحب "المغرب في حلي المغرب"[1] ، لتصل إلى المغرب الإسلامي، وشهدت هذه المرحلة بروز أقطاب كثر للتصوف و انتشار رجالاته في عموم المغرب كشقران بن علي وعبد الملك بن كريمة وحفص بن عمر و عباس بن عبد الله الضرير وغيرهم كثير، وكان أبو عبد الله محمد بن زرزر من أكثر الزهاد شعرا في هذه المرحلة، أثر عنه قراع الزنادقة والملحدين ذودا عن حياض التوحيد، ومن شعره:

تهتك الستر عن ذي الغي والفند وحصحص الحق بعد البغي واللدد

وأيقن المشرك الداعي له ولدا بأنه الله لم يولد ولم يلد

لا موت يدركه، لا شيء يشبهه يبلي الآباد ولا يبلى على الأبد

ويح ابن آدم من عاص لخالقه ومن مصرّ على الآثام معتقد[2]

وقد ساهمت الربط التي سكنها المحاربون المسلمون في المغرب في انتشار الزهد وتغلغل آثاره في المجتمع المغربي، بل إن قواعد السلوك الصوفي في هذه الفترة بدأت تتبلور لتؤطر لمدارس صوفية عريقة في القرون اللاحقة.

وفي القرن الخامس الهجري نشأت أعظم حركة نقدية وأدبية عرفتها بلاد المغرب في ظل الدولة الصنهاجية، وأفرز هذا العصر عددا من الشعراء الذين اشتهروا بالزهد والورع ومن هؤلاء أبو إسحاق الإلبيري الذي خاطب أحد ولاة الدولة الصنهاجية معاتبا له حين وضع يهوديا للتصرف في شؤون دولة بني زيري بالأندلس:

[1] ابن سعيد علي بن موسى: المغرب في حلي المغرب، تح: شوقي ضيف، ج1، طبعة دار المعارف، مصر، 1953، ص58.

[2] رابح بونار، المغرب العربي تاريخه و ثقافته، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 1981، ص116.

ألا قل لصنهاجة أجمعين بدور الندى و أسد العرين

لقد زل سيدكم زلة تعرّ بها أعين الشامتين

تخيّر كاتبَه كافرا و لو شاء كان من المسلمين[1]

غير أن حركة الزهد لم تتحول إلى تصوف إلا مع نهاية القرن الخامس الهجري وظهور بعض الطرق الصوفية كالقشيرية نسبة لموجدها "القشيري"، وأبرز مدارس الصوفية في المغرب الأقصى "المدرسة المرابطية" التي كانت تدرس العلوم الشرعية إلى جانب الرياضات الصوفية.

أصبح المغرب الأقصى في القرن الثاني عشر للميلاد معقلا للتصوف ومنطلقا له، لا سيما بعد اضطراب الأوضاع في الشرق الإسلامي، بل إن العديد من أقطاب التصوف المغاربة تجلى بالغ تأثيرهم في المشرق، ويكفينا في هذا الصدد معرفة أن ابن عربي صاحب المصنفات الصوفية الشهيرة من أهل المغرب، والشيخ أحمد الرفاعي الذي يعد من كبار أئمة التصوف نزحت عائلته من المغرب الأقصى، ومثله الشيخ احمد البدوي المولود بفاس، وعبد الرحيم القنائي المولود في سبته، وغيرهم كثير، فيما انتشرت في هذه الفترة طرق صوفية أشهرها: الشاذلية، النقشبندية، البرهامية، التيجانية، والقادرية.

وإذا كان الزهد قد انتشر سريعا في أوساط المجتمع المغربي فإن التصوف قد واجه عنتا وإرهاقا شديدين من فقهاء المالكية حينها، فأهل المغرب ذو النزعة المالكية أوصدوا بابهم أمام الملل والنحل التي عرفها المشرق آنئذ، وآزرهم في ذلك أمراء دولة المرابطين، وإزاء هذا الموقف تقدم الزهد بخطى حثيثة ومن خلفه تستر الفكر الصوفي.

ويُعد ابن مسرة (318هـ) حسب بالنثيا آنخل[2] أول من أطلع أهل الأندلس والمغرب بالنمط الفكري الذي يمتزج فيه الزهد بالفلسفة و التصوف، واستطاعت تعاليمه أن تشق طريقها نحو ابن برجان وابن عربي والششتري وعفيف الدين التلمساني وابن العريف.

ومن بواكير الأشعار التي اتسمت بالطابع الصوفي النظري أبيات ابن العريف الذين كان من كبار الأولياء الورعين في عهد المرابطين ومن أبياته التي رمز فيها للمحبة الإلهية:

---

[1] أبو إسحاق الإلبيري، الديوان ، دار قتيبة للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، ط2، 1981م، ص 89.

[2] آنخل جنثالث بالنثيا ، تاريخ الفكر الأندلسي، تر: حسين مؤنس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011م ، ص371.

فاح الندىُّ بمنطقي فتنازعوا أبإسحل أستاك أم بأراك

هيهات عهدي بالسواك و إنما شفة الحبيب جعلتها مسواكي

و يظن من سمع الحديث بأنه حقٌّ بلى و مدبر الأفلاك

رؤيا رأيت و إن من أبصرته لمنزّه عن مهنة الإدراك[1]

المطلب الثالث: بين الزهد و التصوف:

1- برغم الوشائج التي تربط الزهد بالتصوف إلا أن بينهما فروقا وضحها ابن الجوزي حين عرّف التصوف بأنه "مذهب معروف عند أصحابه لا يقتصر فيه على الزهد، بل له صفات وأخلاق يعرفها أربابه ..."[2] وأبانها ابن عربي حين قال:" أن الحياة الروحية تتضمن نوعين من المعرفة:

أ- أحدهما يتألف من الحقائق العقائدية وقواعد الأخلاق الدينية التي تبين للنفس معايير ما يجب عليها اعتقاده وعمله لعبادة الله وبلوغ السعادة القصوى (ويقصد به الزهد).

ب- والثاني يتألف من مجموع التجارب التي تصل إليها النفس بنور الإيمان تبعا لمقاماتها في المعرفة (ويقصد به التصوف).

ولهذا فإنه يسمي أولهما (أي الزهد) باسم العلم الرسمي، والثاني (أي التصوف) باسم العلم الذوقي..."[3]

2- سبق و ذكرنا أن التصوف دين وأدب وفلسفة، وحول كونه فلسفة "ذهب بعض الباحثين إلى توسيع دائرة الفلسفة الإسلامية حتى أصبحت تشمل شتى مناحي الفكر الإسلامي، فتتضمن علم الكلام والفقه والتصوف فضلا عن الفلسفة ذاتها، وبناء على هذا أطلقوا كلمة "فلاسفة" على علماء الكلام والفقهاء والمتصوفة"[4]

ولم يكتف المتصوفة في تعبيرهم بجنس أدبي واحد أو اثنين وحسب، وإنما نوعوا في الأجناس الأدبية، فاختاروا الشعر للبوح بحبهم الإلهي، وبحالات الوجد التي كانت تنتابهم وفق أوزان مختلفة كما أن النثر وهو "الشكل التعبيري المغيب

[1] ابن الأبار، الحلة السيراء، تح: حسين مؤنس، ج2، الشركة العربية للطباعة ، القاهرة، 1963م، ص 314,

[2] ابن الجوزي، صفة الصفوة، تح: محمود القاخوري و محمد رواس قلعجي، دار الوعي، حلب، 1969م، ص4,

[3] آسين لاثيوس: ابن عربي حياته و مذهبه، تر: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات بالكويت و دار القلم ببيروت، 1979م، ص 111.

[4] ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984م، ص5.

إلى حد ما في الثقافة الرسمية كان وسيلة المتصوفة لتقويض رتابة الوزن، وسلطان الوجود السابق ومن ثم الإسهام في تغيير الفضاء النصي حتى وإن كان الهدف هو ستر معانيهم بعد ضيق الآفاق[1]."

خلاصة الفصل: مجمل القول أن التأمل في هذه المرحلة يفضي إلى مجموعة ملاحظات:

- **أولها:** أن انصراف محور الاهتمام عن الشعر إلى القرآن والسنة أبعد الإبداع الشعري عن المركز.

- **ثانيها:** أن قصيدة الشعر كانت رسالة العرب الخالدة ونصّهم الأدبي الأثير بالاهتمام، وبمجيء الإسلام تعددت النصوص ولم تعد نصا واحدا فتعددت الشعرية ولم تعد شعرية واحدة ومن هنا بدأت الرتابة تدب في الشعر دبيبا.

- **ثالثها:** أن الجانب العقدي الداعي إلى العناية بنصوص القرآن الكريم والتوجه نحوها بالدراسة أفضى إلى ميلاد شعرية جديدة عنوانها الإعجاز البلاغي للقرآن أو نظرية النظم ومعنى المعنى كما قعّد لها الجرجاني، فلم تعد بذلك الشعرية مقصورة على القصيدة بل تعدتها إلى غيرها من الأجناس.

- **رابعها:** أن الشعرية التي كانت شفوية بامتياز صارت كتابية مدونة بامتياز وهو ما اصطلح على تسميته بـ (شعرية الخطاب، الشعرية الكتابية، الشعرية المدونة).

- **خامسها:** أن التركيز في أطراف التواصل خلال هذه المرحلة كان على الرسالة أو النص دون المرسل و المرسل إليه.

- **سادسها:** أن القرآن الكريم وحي من الله تعالى لنبيّه محمد –صلى الله عليه و سلم– معجز بلفظه العربي ومعناه، وبالغيب الذي حواه، والذي لا يعلمه إلا الله، و حين كُذب رسول الله ﷺ اتهمه منكرو نبوءته بالشعر والسحر والكهانة، لأن الشعر والسحر والكهانة والنبوءة تشترك في مادة الغيب، وبمفارقة المألوف، وقد وسّع عدنان العوادي قائمة التشارك لتتضمن التصوف فقال: "إن الجمع بين الدين والسحر والشعر والتصوف قد يثير شيئا من الاستغراب، بالنظر إلى ما نعهده من العداء القديم بين الدين والسحر مثلا، وبينه وبين الشعر كذلك، بيد أن هذا الاستغراب يغدو دون مبرر إذا عرفنا أن هذه الظواهر جميعا تنبع من منبع واحد، ذلك هو "الاستبطان" أو "الوحي" في الدين، و"الحدس" في الفلسفة، و"الجن" في السحر، و"الإلهام" و "الشياطين" في الشعر، و"الاتحاد" و"الفناء" في التصوف."[2]

[1] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر، ط3، 2009م، ص59.

[2] عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد و ظهور الغزالي، مرجع سابق، ص 11.

إن القرآن الكريم هو الذي نقل الشعرية العربية من الشفوية إلى الكتابة، وهو الذي خلق حركة ثقافية وإبداعية لا نظير لها، من خلال ما كُتب عن القرآن الكريم ومن خلال المقارنات التي عُقدت بين النص القرآني والشعر الجاهلي، الذي يمثل طريقة العرب في الكتابة الشعرية الأصيلة.

الفصل الثالث: شعرية التجاوز

المبحث الأول: مسار الشعر العربي الحديث:

حين انتقلت الشعرية من دائرة الشعر وحده إلى غيره من النصوص بفضل الراسخين في العلم كأمثال الجرجاني –كما سلف– فُتح الباب على مصراعيه لتدلف منه نصوص الإبداع الأدبي شعرا كانت أم نثرا، شرط مرورها الوحيد كان الشعرية، أما موافقة العروض الخليلية فلم تعد بتلك القداسة المعهودة.

لا شك أن الباحث في الشعر العربي الحديث يجد تداخلا في الاتجاهات الشعرية من حيث زمانها، ويعسر عليه أن يضع حدودا فاصلة بينها، كذلك يجد تداخلا في هذه الاتجاهات عند الشاعر الواحد، كما قد تكون المضامين مشتركة بين شاعرين أو شعراء من اتجاهات مختلفة، وما تقسيمنا دراسةَ تطور الشعر إلى مراحل إلا ضمن سياق هذا الكلام.

المطلب الأول: مرحلة الإنحسار:

بعض المؤرخين للأدب العربي جعلوا من سقوط بغداد سنة (656هـ/1258م)حدا فاصلا بين العصر الذهبي للشعر العربي و عصر الانحسار والتخلف بينما يرى بعض الدارسين كمحمد مصطفى هدارة أن الشعر العربي بدأ يميل إلى الضعف منذ القرن الرابع الهجري – مع وجود شعراء عظام في هذه الفترة– والسبب تراجع الثقافة العربية عن مكانتها العالية وفقدانها دعم السلطات الحاكمة وما أصاب جسد الدولة من وهن سياسي واجتماعي، ما جعل الشعر ينحصر في قوالب محددة وموضوعات سطحية مكررة, واستحال إلى صناعة ذهنية يقبل عليها الخاص والعام. حتى أن الشعراء في دولة المماليك مالوا إلى أساليب العامة و اتجه معظمهم إلى المديح النبوي بسبب الإغراق في الاتجاه إلى الصوفية وانشغل آخرون بأغراض الدعابة والهزل والمجون وهمّهم في نظمهم زخارف البديع دون المواضيع.

وعن هذه المرحلة يقول مصطفى هدارة: "غلبت العامية على الشعر في موضوعاته وألفاظه وأساليبه، وتلقف الشعراء الأشكال الشعرية الشعبية التي ظهرت في الأندلس كالموشح والزجل وما اشتق منهما: كالمواليا والقوما والكان

كان والدوبيت والبليق فأكثروا منها، وظهرت في هذا المجال الشعبي لأول مرة نصوص مسرحيات شعرية كتبها شمس الدين محمد بن دانيال في خيال الظل، وهو صورة من مسرح العرائس"[1].

بلغ السوء أوجه في العصر العثماني (1213م/ 1798م) وفشا الجهل والفساد، وغلبت اللغة التركية التي صارت اللغة الأصلية في المعاملات الرسمية, وفشا شعر المناسبات والمقطعات الشعرية المثقلة بالتطريز، "ومن أنواع هذه المقطعات: الألغاز والأحاجي، والتوريات والفكاهات، والتضمين، والاقتباس والتشطير والتخميس، وادعاء الثقافة باستخدام المصطلحلت العلمية أو رموز الصوفية"[2]، فصار الشعراء يضحون بالمعنى في سبيل المبنى، وما أندر الشعر الذي يستحق أن يسمّى شعرا.

المطلب الثاني: مرحلة الإحياء و التقليد:

يرى العقاد[3] أن انتقال الشعر العربي من عهد الجمود إلى عهد النهضة تمّ في أربع مراحل:

أولها: دور التقليد الضعيف.

وثانيها: دور التقليد المحكم.

وثالثها دور الابتكار الناشئ من الشعور بالحرية القومية.

ورابعها: دور الابتكار الناشئ من الشعور بالحرية الشخصية أو من الشعور باستقلال الفرد في شعوره

فبعد زوال الحكم العثماني ووصول الحملة الفرنسية إلى مصر بدأ الشعر العربي يخرج من سجن التكلف والزركشة الفارغة إلى فضاء أرحب، و لم يكن سهلا على الشعراء أن يتخلصوا من أسر الشعر التقليدي لولا اتصال الشرق المتخلف بالغرب المتقدم وإقبال علماء الغرب على نشر ذخائر التراث العربي، وانطلاق أبناء الشرق إلى أوربا ينهلون من ثقافتها، كما أن إنشاء المطابع وانتشار الصحف وتداول الكتب وخاصة دواوين الشعر الأصيل أحيى في نفوس الشعراء جذوة كادت لطول العهد تنطفئ، وزكّى في القرائح حنينا إلى عصور ازدهار الشعر وقوته، فشكلت هذه العوامل مجتمعة حافزا على إحياء التراث وبعث مواته، وهو ما تجلى بداية القرن التاسع عشر الميلادي (الثالث عشر الهجري) في جيل من الشعراء وأساليبهم، أرادوا أن يعبروا مسافة التخلف الواسعة في عصر الانحسار بالارتداد

[1] محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية, بيروت لبنان ، ط1، 1410هـ 1990م، ص14.

[2] محمد مصطفى هدارة، المرجع نفسه، ص16.

[3] عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية و الاجتماعية، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر،(د.ط)، 2013، ص44.

إلى الينابيع الأولى للشعر العربي، خاصة في العهد العباسي، فانكبوا عليها يستوحونها ويعارضونها، ويعد محمود سامي البارودي (1322هـ/1904م) رائد هذا التيار.

وكما يختلف شعراء هذه المرحلة في اتجاهاتهم ومواقفهم تختلف الأقطار العربية في البدء التاريخي لهذه المرحلة، فبينما نجدها مبكرة في مصر والشام، تأخر ظهورها قليلا في العراق وبدرجات متفاوتة في الجزيرة العربية والسودان والمغرب العربي بأقطاره المختلفة.

ولا أحد ينكر أن مدرسة الإحياء والتقليد لا تزال مسيطرة على طائفة من الشعراء إلى وقتنا هذا رغم وجود مدارس أخرى عارضتها وصارعتها إلا أنها استمرت في وجدانهم فصاغوا تجاربهم الحديثة في إطار عناصر الشكل القديم من بحور وقافية وحتى من تراكيب وصور.

المطلب الثالث:مرحلة الشعر الحديث

لم تهدأ رياح التغيير بسبب تغلغل الفكر الأوربي في الشرق العربي، حيث بدأت نظم التعليم الحديثة تغزو العقول وتغير طرق تفكيرها، لتخلق في نفوس الشعراء صراعا بين القديم الموروث والوافد الحديث ظلت دواوينهم تحمل صوره حتى بدايات القرن العشرين.

يقول محمد عبد المنعم خفاجي: " لم يبدأ الأدب الحديث في بلادنا إلا في أواخر القرن التاسع عشر، أما أدب ما قبل ذاك فهو تقليد أو استمرار لأدب عصري المماليك والعثمانيين.... و لا نكون بعيدين عن الصواب حينما نجعل بدء أدبنا المعاصر هو مطلع عام 1932م "[1].

1- مرحلة الرومانسية:

قام شعراء الإحياء بإعادة الشعر العربي الأصيل للتدفق في مجرى الحياة المعاصرة ونافحوا عنه قدر طاقتهم إلا أن تيارا جديدا أفرزته ظروف ما بين الحربين العالميتين نشأ في أوربا في مواجهة التيار الكلاسيكي يدعو إلى الثورة على سيادة العقل والمنطق في الفن وكل ما هو راسخ في المجتمع ومنه الشعر جاعلا من العاطفة والحدس أساسين في التجربة الفنية.

وبينما بُنيت الكلاسيكية الرتيبة على الاتباع اتخذت الرومانسية سبيل الإبداع، لأن النفس البشرية مجبولة على التحرر وتنفيس المكبوتات، والامتزاج بالطبيعة.

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث و مدارسه، ج1، دار الجيل، بيروت، 1992م، ص 56.

سرعان ما أطلع الشعراء العرب على هذا التيار و تأثروا به، فبدأت طلائع الرومانسية العربية في الظهور خلال الربع الأول من القرن العشرين الميلادي (الرابع عشر الهجري) وكان خليل مطران (1370هـ/1949م) من الرواد الذين غيروا مسار الشعر العربي الحديث من التقليد إلى الإبداع الرومانسي.

وبلغت الرومانسية العربية أوجها مع مدرسة الديوان التي تضم العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري ومدرسة المهجر التي كان من أعلامها جبران وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة وإيليا أبو ماضي.

دعت مدرسة الديوان إلى التجديد في مضمون الشعر وشكله، والتحرر من أسر القافية الواحدة والألفاظ الغريبة والصور التقليدية، وتأثر أقطاب هذه المدرسة بثقافة الرومانتيكيين الإنجليز من أمثال "كولريدج Coleridge " و"هازلت Hazlitt" لكنهم عجزوا عن تحقيق ما دعوا إليه إلا بعض محاولات التحلل من القافية لم يكتب لها الاستمرار.

أما مدرسة المهجر فينزع روادها إلى الثورة على ما تواضع عليه الناس، يعزفون على أنغام الوجدان وينشدون المثل الأعلى باعتباره قمة السعادة للفرد، لكنهم سرعان ما يصطدمون بالواقع المر فيصابون باليأس والقنوط ويفرون إلى الطبيعة، و ظلت محاولاتهم حبيسة التقليد رغم محاولات التجديد.

وقد ضمت شعراء الرومانسية في مصر رابطةُ أبولو رغم أن هؤلاء الشعراء يتفاوتون في مواقفهم ومهاراتهم.

2- مرحلة الواقعية:

مع ذبول أزهار الرومانسية التي زالت دواعي وجودها في أوربا برزت جيل من الشعراء دعاة التغيير، لم يقنعهم التجديد الجزئي الذي أحدثه الرومانسيون في بناء القصيدة ومضمونها، فنفروا من التغني بالعواطف الفردية الوجدانية، ودعوا إلى إحلال الموضوعية في الخَلق الأدبي المرتبطة مادته بمشكلات العصر وبالملاحظة خارج نطاق الذات، وجعلوا من الالتزام السياسي مبدأ مفروضا على كل من تناول أدبا.

ما يميز هذه المرحلة عن غيرها هو ارتباطها بظهور شكل جديد للقصيدة قائم على التفعيلة دون التزام بحور الشعر المعروفة، تواطأ النقاد على تسميته بـ"الشعر الحر".

يتفق شعراء هذا التوجه الجديد على أن موسيقى الشعر تنبع من ألفاظه وتكون انعكاسا للحالات الانفعالية عند الشاعر، أما القافية فمنهم من التزمها، ومنهم من تحرر منها تحررا كاملا .

أهم رواد هذا التوجه: نازك الملائكة والسياب والبياتي، والحق أن لهذه الحركة أصولا قديمة في بعض جوانبها، كهدم الشطور المتساوية والقافية الموحدة، واستخدام التفعيلة استخداما حرا كمحاولات الخروج عن الشكل التقليدي للقصيدة في العصر العباسي وكالموشحات في العصر الأندلسي.

ويبدو جليا تأثر رواد الشعر الحر بالثقافة الغربية خاصة لغة الشعر وبناءه التعبيري عند زعماء الشعر التصويري كـ" توماس إليوت T. S. Eliot " و"إديث سيتول Edith Sitwell "، كما استفادوا من مدارس أدبية مختلفة كالرمزية والسريالية والوجودية.

3- الرومانسية المعاصرة:

إن مشكلات الحياة السياسية في العالم العربي خاصة مأساة فلسطين كانت نبعا ثرا للأحاسيس الوجدانية، وإثباتا لوجود الذاتية و التغني بالعواطف الفردية، خاصة بين شعراء فضّلوا التحلل من مبدأ الالتزام السياسي الذي فرضه الواقعيون، فعاودت زهور الرومانسية النمو بعد ذبول مع أعلام كسلمى الجيوسي ونزار قباني وغيرهم.

4- التجربة الرمزية و السريالية:

هذا التوجه وليد البحث عن الجديد الذي يخلف الرومانسية ويعنى بالتعبير غير المباشر عن خلجات النفس الكامنة التي لا يستطيع الشاعر التعبير عنها مباشرة، لذا يجري اعتماد الرمز واختيار الألفاظ بعناية بالغة بحيث تكون لها ظلال وإيحاءات تعبر عن الأجواء النفسية للأديب.

تربط التجربة الرمزية بين عالم الحس والغيب، بين الشعور واللاشعور وتتعمد البعد عن الوضوح وخلق جو من الغموض، وروادها كانوا متأثرين بالرمزيين الفرنسيين أمثال "ألبير سامان Albert Samain" وكانوا متفلّتين من قيود التقليد، مبشرين بالشعر الحر ومن أبرزهم: بشر فارس وأديب مظهر ويوسف غصوب.

تقدم بعض الرمزيين خطوة أخرى نحو السريالية فرفضوا ما له صلة بالتراث ورفضوا الخضوع للعقل والعاطفة أو أي نظام، واتجهوا إلى اللاشعور، فالشعر عندهم رؤية فردية للشعر يستكشف بها أعماق لاشعوره، لذا تجد أشعارهم مثقلة بالرموز الباطنية ولم يعد للألفاظ عندهم دلالات ثابتة، فلكل شاعر عالمه اللغوي الخاص به يعبر به عن تجاربه، وهم في هذا يقاسمون شعراء الصوفية لازمة من لوازمهم.

وقد مثل هذه التجربة بعض الشعراء –في مرحلة ما من مراحل شعرهم– كيوسف الخال وأدونيس الذي يرى أن قصيدة " الحوار الأزلي"[1] ليوسف الخال "هي أول قصيدة عربية حديثة موزونة وفقا للنظام الخليلي التفعيلي لكنها خالية تماما من القافية, و القصيدة في سياق النقاش الذي كان دائرا حول ما سمي بـ (الشعر الحر)، حدث بنائي– إيقاعي، وأكثر تقدما في هذا الإطار من جميع القصائد التي كان قد كُتبت حتى وقت ظهورها في المجلة"[2]

5– التوجهات الجديدة:

نقصد بها ميلاد قصيدة النثر التي لا تلتزم أي إيقاع، إلا إيقاع الانفعال بالتجربة والإحساس بالمضمون، وقد سبق الشعراء الرومانسيون إلى محاولة إزالة الفوارق بين الشعر والنثر، عن طريق إزالة البناء الموسيقي للقصيدة، إلا أنها محاولة مُنيت بالفشل، بالمقابل بذل شعراء نثريون معاصرون كتوفيق صايغ ومحمد الماغوط محاولات جديدة في ضوء تطور موسيقى الشعر المعاصر، لجعل الإيقاع المنبعث من البناء الفني للعبارة الشعرية كافيا لتمييز الشعر عن النثر، مع سقوط القافية نهائيا.

ومثلما تأثر الشعر العربي المعاصر بالسريالية تأثر أيضا بالاتجاهات الفنية المختلفة، كالتجريدية والتكعيبية، وانتقل إلى السينما و المسرح، وظهر ما يسمى القصيدة الغنائية التي تطورت شكلا ومضمونا.

كل التجارب السابقة المذكورة أراد الشعراء من خلالها مواكبة روح العصر بعد عهود من الجمود والتقليد.

6– شعر النهضة في ميزان النقد: بين التقليد و التجديد

أعاد شعر النهضة إنتاج عمودية الشعر ولا يزال يوجه الشعر العربي الراهن وقد عدّ أدونيس معظم نتاج الشعر الراهن استطرادا للشعر في عصر النهضة أي استطرادا للثابت، ودلل على اعتقاده بقوله:" شعر الوطنية استطراد لشعر الحماسة، وشعر النقد الذي يتناول المجتمع العربي استطراد للشعر السياسي وشعر الهجاء والشكوى، وشعر الحب استطراد لامرئ القيس أو عمر بن أبي ربيعة أو جميل بثينة"[3]، هذا التقليد المحض كان له نتائج على مستويات عدة:

فمن ناحية اللغة جعل شعراء الراهن يهملون واقعهم ويعيشون واقع النموذج الأول زمانا ومكانا، فالجملة الشعرية الراهنة هي نفسها الجملة الشعرية القديمة، وتحول الشاعر إلى شخص لا يتحرك في معاناة الواقع، بل يتحرك في

[1] نشرت في العدد الأول من مجلة "شعر" شتاء 1957م.

[2] يقصد أدونيس مجلة (شعر)، ها أنت أيها الوقت، ص64.

[3] أدونيس، الثابت و المتحول: بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، مرجع سابق، ص281.

الألفاظ ومعاناة صياغتها، فصارت الكتابة صناعة ألفاظ، وصار الشعر تجربة في صياغة الألفاظ، لا تجربة في رؤيا الحياة والإنسان والعالم، فتشكلت اللغة النمط التي تسوق إلى التعبير النمط والشكل النمط، أي صار الشعر تكرارا، بينما الشاعر في النظرة الشعرية الجديدة يفرغ الكلمات من محتواها المألوف، ويستأصلها من سياقها المعروف، ثم يعيد تأسيسها، فكأنها تولد مع إبداعه دون أن تستمد رموزها وأبعادها من إبداع سابق، مما يمنح الشاعر الفرادة والتميز.

ومن ناحية الزمن: تتحرك القصيدة الجديدة في إطار القضاء والقدر، والنظرة التقليدية القائلة بأن الشرور والآلام (طبيعية) لا يمكن الخلاص منها, بينما النظرة الجديدة تخالفها في المفهوم، وتقول بالخروج من قدر الطبيعة والدخول في إرادة الإنسان القادر على صنع التاريخ، وتغيير نفسه والعالم معا، وكما يقول أدونيس:" القصيدة الجديدة هي التي تكون من هذه الشرفة مسرحا للعالم"[1].

أما الرأي القائل أن الشعر تعبير عن الواقع فمرجوح والراجح نقيضه الذي يقول: الشعر هو ما يناقض الواقع و يحطم جميع أوهامه، وهذا هو الشعر الجديد، إذ كيف يكون التماثل بين شكل تعبيري قديم وواقع يتجدد باستمرار.

فشتان بين النهضة الغربية التي أحدثت انقلابا ثقافيا واجتماعيا شاملا في الغرب وبين النهضة العربية التي لم تحقق أي خطوة جذرية تمهد للانقلاب، بل وعمقت لدى العربي الاعتقاد بأن الحديث هو ما كان خاصا بغير العرب.

النهضة الغربية بُنيت على النقد ومساءلة الأفكار السابقة والحركة الخلاقة والمغامرة والاكتشاف، بينما النهضة العربية قامت على النقل والاستعادة والمحاكاة وطلب السلامة.

لا نغفل أن النظر إلى القصيدة العربية من زاوية العروض، ولّد مصطلحات كثيرة منها: الشعر التقليدي، والشعر العمودي، وقصيدة التراث، والشعر الاتباعي والشعر الموزون المقفى، والشعر التناظري، والشعر القديم، والقصيدة الخليلية...الخ، وهي مصطلحات وردت في المتن النقدي العربي، أما من زاوية تجاوز العروض، فقد ظهرت مصطلحات أخرى هي: الشعر الحر، وشعر التفعيلة، والشعر المرسل، والشعر الحديث، والشعر المنطلق، والشعر الجديد.

أما من زاوية التعطيل الكلي للعروض، فقد استحدث مصطلحات أخرى هي: قصيدة النثر والشعر المنثور، والشعر غير الموزون ... إلخ.

[1] أدونيس، الثابت و المتحول: بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، مرجع سابق، ص283.

المبحث الثاني: نحو شعرية التجاوز

المطلب الأول: تجاوز القافية:

كثيرا ما يقوم النّص الشّعري على تكرار الدّوال[1]، ومن بين هذه الدّوال نجد القافية، فكثيرا ما كان الشعراء يضحّون بالدلالة، لتستقيم القافية ومع حرص الإبداع الشعري الذي قامت عليه الكتابة الشعرية، على إلغاء تكرار النّموذج، وفتح التجريب، لم تعد القافية تركيبة إيقاعية ثابتة، يلتزم بها الشاعر في أواخر أبياته، ولها قوانينها، التي أسَّست لعلم قائم بذاته، وأيّ خرْق لها، هو دخول في عيوب القافية, فالحرية التي تحرّكت من خلالها الحركة الإبداعية، في قصيدة الحداثة، وبالتحديد في الكتابة الشعرية "فكّت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية (...) وهذا كله إنما يحصل في صالح المستوى الدلالي الذي يتنفس بعمق في مجال حيويّ "[2]، وعمد الإبداع إلى تحطيم القافية ك "وقفة دلالية، نحوية، إيقاعية تحدّ من نهاية البيت، من تدفقه الدّلالي، وتحوّله التركيبي، وحريته الموسيقية"[3] فلم تعد وقفة ضرورية، وبهذا لم يعد الشّعر يُعرّف بقافيته، وأصبح الدّال العروضي متعددا وأكثر تنوّعا، والكتابة الشعرية استثمرت هذه الإمكانية لتخصيب الدلالة، وحيث يجب التّخلي عن القافية، استغنتْ عنها، لأن القصيدة العربية، تحوّلت- في مسارها- من الإنشاد إلى البعد البصري، الذي يعتمد بنيات غير لغوية، ومن الشفوية، التي أنتجت شعرية النص الشفوي، إلى الكتابة التي تبحث عن ممكنات بنائية، تتجاوز القرائن اللغوية.

وظلّت القافية موجودة في الشعر العربي لقرون، وتعدّدت وتنوّعت في نصوص الكتابة الشعرية، وغابت في بعضها، فلم تعد القوانين حاضرة وفتحت الحرّية إمكانات التنويع فلم تعد القافية مرهونة بالوزن والتّركيب، وصارت الألفاظ هي التي تسيّر التّراكيب، وانفتحت حرّية التّأليف، وإمكانات الاختيار، خارج القوانين المسبقة.

لقد عطلت حملة الحداثة مفاهيم كثيرة، أولها مفهوم البيت، فلم نعد نعثر على شطرين: صدر البيت وعجزه، وهذا من متغير القصائد الحديثة بدءًا بنازك الملائكة وبدر شاكر السياب، بل ظهر السّطر الشعري الذي قال به عز الدين إسماعيل[4]، و لقد رأينا كيف فُتّتت البنية العروضية للبيت، وتغيّر مفهومه، إلاّ أن بقايا العروض-ومنها (التفعيلة)- لا تزال تعتمدها النصوص المعاصرة, وهذا ما يفنّد فكرة التّجاوز الكلي لعروض الخليل، فكان بإمكان الكتابة الشعرية أن

[1] يراجع: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، دب، ط 1، 2006م، ص216.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ... حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، مكتبة الأسد، دمشق،2001 م، ص87.

[3] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص217.

[4] يراجع: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط ،19722م، ص8.

تتخلى كلّية عن الأوزان، وهذا ما لم يحدث، إلاّ في قصائد النثر، فالشاعر "يأخذ التفعيلة ويتخلى عن البحر كليا. يأخذ تفعيلات من بحور متعددة وينظمها تنظيما جديدا مطابقا للإيقاع المعنوي في القصيدة..."[1]

وبقيت التفعيلة كوحدة تأسيسية في إيقاع الكتابة الشعرية، وهذا ما أسماه شربل داغر بـ "الطريقة شبه العروضية"[2] واستطاعت الكتابة أن تتخلّص من بعض عروض الخليل وتقع في الطريقة شبه العروضية، وقد نعتبر هذا محاولة في البحث عن إبدالات إيقاعية، تتجاوز ثابت المنجز العروضي.

المطلب الثاني: تجاوز العروض، و انفتاح الإيقاع

لقد ارتبط العروض بالمنجز الشعري القديم، ولم يحدد النقد القديم عناصر شعرية القصيدة إلا من خلاله، ومن خلال عناصر أخرى حددها عمود الشعر، ولم يعرّف التراث النقدي الشعر خارج عروض الخليل، نتفق على أن كلاً من الوزن والقافية فعّلا التأثير في المستمع، داخل منظومة الاحتفاء بالشفاهي، لذا حرص التراث النقدي على أهميتهما. وعندما وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي علم العروض، كان " يؤرخ للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه"[3]، فهل كان يفكر في أن هذا العلم، سيظل ميزان الشعر الأبدي؟

إن تاريخ مسار القصيدة العربية بكافة تحولاتها، يقول غير هذا، غير أن ما يمكن الإقرار به هو المفارقة القائمة بين الولاء لعروض الخليل، وفكر التجاوز، الذي يقول بالتجديد، وانفتاح الإيقاع, فمازال القطب الأول يكتب القصيدة العمودية إلى يومنا هذا، أما القطب الثاني فقد عمد إلى ممكنات نصية جديدة، فيها انفتاح الإيقاع، لأن عروض الخليل بالنسبة إليه "لا يمكن أن يقدم قواعد المستقبل"[4].

وننوه بأن التحول الحاصل من الاعتناء بالعروض، إلى الاعتناء بالإيقاع، كان نتيجة تحولات على كافة المستويات، منها التمرد على منظومة فكرية تقليدية، وعلى تركيبة ذهنية قديمة، إلى جانب تجاوز المفهوم القديم للشعر وتخطيه بكل خلفياته، وتخطي المنظومة النقدية، التي كرست ثقافة فنية ثابتة، فلم تعد هوية الشعر مرتبطة بالوزن والقافية، وإنّما في العالم المفتوح الّذي يخلقه، والرؤى الخصبة التي يكشف عنها، والآفاق المفتوحة على فكر جديد"[5] وما يمكن أن نستند إليه أثناء التطبيق، هو أن العروض جزء يسير من الإيقاع، أما الإيقاع المنفتح، فهو كل الممكنات

[1] خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص116.
[2] يراجع: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، المغرب، ص39.
[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت لبنان، ط3، 1979، ص110
[4] أدونيس، المرجع نفسه، ص110
[5] يراجع: أدونيس، سياسة الشعر، دار الأدب, ط2، بيروت، 1996م، ص10.

الموسيقية التي تتضافر لتعطي بدائل عن العروض، لأن"الوزن نص يتناهى- قواعد محددة- حركة توقفت- علم- تآلف إيقاعي معين، وليس الإيقاع كله (...) الإيقاع نبع، والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع"[1].

المطلب الثالث: التجاوز: رؤية و رؤيا

رهان الشعرية العربية الحديثة الأساس هو استبدال تعريف الشعر القديم المسند إلى الوزن بوصفه عنصرا بنائيا، أو لنقل باعتباره دالا أكبر تنضاف إليه باقي الدول النصية، بدال جديد يتمثل في (الرؤيا)، "وهذا الإبدال الجوهري يمثل في حقيقة الأمر عودة إلى ما قبل الأصل يتجسد في النظر إلى الشاعر على أنه نبي، وانفصال عن الأصل وما قبله، يمثله اللقاء بالآخر وإن كان في بدايته لقاء انبهار"[2].

فالرؤيا الحديثة تجاوزت كل الأطر لتخلق آفاقا جديدة من التفكير ليس فقط على مستوى الموضوعات، وإنما أيضا من حيث النظرة الشمولية إلى العالم، هذه النظرة التي تعمل على إعادة خلقه، "وكذلك من حيث أساليب الكشف والاستقراء والتأمل التي قفزت بالقصيدة العربية من واقع (الرؤية) السطحية والمباشرة التي تنقل الحداثة وتصفها وتعكسها إلى فضاء (الرؤيا) التي تخترق الحجوب والأستار، وتسائل الواقع ولا تواكبه لارتباطها بما يحدث"[3].

إن الفهم الحداثي على عكس التصور الكلاسيكي لا يخضع لقيم سائدة ومعايير جاهزة، بقدر ما هو تساؤل مستمر يتعارض ومنطق الثبوت، ومن ثمة تسعى الحداثة الشعرية إلى تكريس طروحاتها الجمالية بحثا عن فضائها الرؤيوي المتميز.

و"كما انبعثت الحداثة الغربية من بقايا الحلم (البودليري) كذلك تأسست الحداثة الشعرية العربية على أنقاض الرومانسية، وغير بعيد عن مؤثرات الحداثوية الغربية بمظاهرها السيئة و الضيقة"[4] وقد حقق جيل الرواد بعثا حقيقيا في القصيدة العربية التي انبثقت في أفقها رؤياوية الذات والعالم مشكلة بذلك فضاء جديدا لمعنى الوجود ومعنى الإنسان، "ومن ثمة تشكلت نواة الرفض الأولى لتتبلور من بعد ذلك الرؤية الجمالية للقصيدة العربية، وهذا معناه أن الوعي الجمالي/ الحداثي هو وعي للنسيج اللغوي والإيقاعي الذي يبتعد بالخطاب الشعري باتجاه الرؤيا التي لا تفصل بين ظاهر النص الخارجي وبنياته الباطنية"[5].

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، مرجع سابق، ص164.

[2] عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص11.

[3] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص50.

[4] خيرة حمر العين، المرجع نفسه، ص48.

[5] خيرة حمر العين، المرجع نفسه، ص48.

تتعارض الرؤيا مع غريزة التقليد، فالرؤيا ترتبط بعالم الرموز بينما التقليد محاكاة للواقع، والشاعر لا يقدم آراء ولكنه يقدم رؤيا و"لا يعبر عن الحياة، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا، ولكنه لا بد أن يخلق"[1].

إن طموح الشعر الحديث تغيير الأدوات الكشفية التي لم يسبق لها نظير، والشعر الجديد بهذا المدلول "رؤيا" والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة.

هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليه، "وهكذا تكسب **القصيدة/ الرؤيا** معنى مغايرا بابتعادها عن حيز الراهن المكرور، إلى فضاء الممكن المتجدد، ومن قيد اليقين الثابت إلى سؤال الكشف والاحتمال"[2]، لكن هذا الطرح المقنع بتمثل الرؤيا في عملية الإبداع الأدبي واجه مشكلة متوقعة عبرت عنها خيرة حمر العين بما يلي: " غير أن الابتهاج بهذه الرؤيا لم يضمر في حقيقته كثيرا من الأصالة, فعوض أن يؤسس الشاعر العربي رؤياويته الذاتية الخاصة بكيانه وكيان مجتمعه، ظل يعكس همومه في مشكلات غيره ... فتحولت رؤياه إلى مجرد أثر من آثار الحداثوية الغربية"[3].

كان التحول صوب الحداثة محاولة جريئة وواعية ولا شك أن جيل سنوات الستين هو الذي قاد الشعر باتجاه الرؤيا، أما على صعيد الممارسة تجلت بواكير الحداثة في مجلة "شعر" فلا أحد ينكر جهود مؤسسيها في وصل الجيل الجديد بمفهومات حديثة أفرزتها المثاقفة وتداخل الحضارات وجدال الخطابات، وكان من شأن هذا الجيل أن وجد نفسه مغمورا بها ومنقذفا فيها إلى القرار، حيث صارت "مهمة الشاعر الحقيقي ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي"[4].

إن ثنائية **القصيدة/ الرؤيا** هي تجسيد جمالي/مثالي لانتقال الشاعر من التعبير عن العالم إلى كيفية رؤيته وإلى قوله، وهذا الانتقال هو بمثابة التحول من رؤية الظاهر إلى رؤية الباطن وتلك هي كيمياء الشعر وما يصاحبها من مفردات ذات صلة بجوهر الرؤيا مثل: الكشف، والتحويلية والتجاوز والاختراق والتنبؤ"[5] ومن أجمل ما قرأت أن ابن

[1] صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، ط2، 1977م، ص66.
[2] خيرة حمر العين، مرجع سابق، ص50.
[3] خيرة حمر العين، المرجع نفسه، ص50.
[4] أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973م، ص26.
[5] خيرة حمر العين، مرجع سابق، ص52.

عربي يشبه الرؤيا بالرحم " فكما أن الجنين يتكون في الرحم كذلك يتكون المعنى في الرؤيا، فالرؤيا إذن نوع من الاتحاد بالغيب، يخلق صورة جديدة للعالم ، أو يخلق العالم من جديد، كما يتجدد العالم بالولادة"[1].

وينبغي التأكيد على أن الذات تطمح دوما إلى تخطي واقعها نحو شرفات المقبل، وهذا لا يتأتى إلا باستيعاب الحاضر، يقول البياتي: "إن التوجه إلى المستقبل لا يمكن أن يتم إذا لم يستطع الشاعر أن يعايش ويستوعب الحاضر، لأن المستقبل لا يولد من الفراغ أو اللاشيء"[2]

المطلب الرابع: اللغة الشعرية و التجاوز

لقد ظلّت اللغة الشعرية من المحاور المركزية، التي اهتم بها شعراء الحداثة "ورأوا أنّ الممارسة الشعرية الإبداعية، هي إبداع لغوي، قبل كل شيء، وتمثل الكتابة وفق هذه الرؤية رؤيا واشتغالا لغويا وبنية جديدة"[3] واشتغلت أفكارهم على خلخلة البنى الثقافية المركزية، بحمولاتها التقليدية اليقينية، كما حرصت على تغيير الأدوات والطرق المعرفية. "تتشكّل اللّغة الشعرية داخل نسيج النّص الشعري، فتتواصل مع القارئ، وتحيله على مضمون ما، كما تؤثر فيه جماليا، لذا تتميّز بالجانب النفعي، الذي يحقق الإبلاغ والتواصل، والجانب الإشاري الجمالي، ولا يمكن أن نفصل بينهما، أو نستغني عن أي منهما، فبغياب الجانب الأوّل، يتحول الشعر إلى إبهام، لا طائل وراءه، وبدون الجانب الثاني تغيب شعرية الشّعر."[4]

يذهب أدونيس – بعد خمسين سنة إبداع– إلى أن مفهوم الشعر قد تحول، وأن اللغة الشعرية قد تغيّرت وظيفتها، وكثيرا ما أورد ذلك بإلحاح في ثنايا كتبه التنظيرية، وصهر رؤاه وهواجسه الإبداعية في المنجز النّصي، ليؤكد أنّ "الكتابة هي تفجير النّظام الثقافي السّائد، وهي تفجير خلاصته الفنية في الشعر التقليدي، الديوان المرجعي– تاريخيا– لهذا النّظام"[5] وقد وقف محمّد بنيس على اختلاف وظيفة اللغة الشعرية عند أدونيس، ومن جملة ما أورده:

"1– أن اللغة الشعرية كلغة لازمة، تكتفي بذاتها(...)

2 – الشاعر الذي أسرته الكلمات، فاتّبع غوايتها، بها وفيها يفتح أبواب عالم آخر ليس استنساخا للعالم المرئي أو المحسوس.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول 3، مرجع سابق، ص166.

[2] عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني "تجربتي الشعرية"، دار العودة، بيروت، ط3، 1979 ، ص34.

[3] يراجع: محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988 ، ص146.

[4] راوية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة (الكتاب: I–II–III نماذج)، ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة و الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ماي 2010م، ص253

[5] محمد جمال باروت، مرجع سابق، ص146.

3- وظيفة اللغة الشعرية تكمن أساسا في السّحر والإشارة، فهي لا تعبّر ولا تصنّف، أي لا تبوح ولا تصرّح"[1].

إنّ هذا البرنامج الشّعري ليس وليد الفراغ، فهو يستند إلى قناعات، وبنية فكرية مختلفة عن البنى العقلية التي أوجدت القصيدة العربية، فالشعري يُحدد بلغته لا بفكريته، واللغة في الشعر ليست إناء للأفكار كما هو الشأن في العلم أو النثر بعامة بل هي بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى، وممارسة الإنسان للشعر كتابة وتذوقا تعني أن هناك لغة توصف بأنها شعرية مقابل لغة توصف بأنها غير شعرية، فكيف نتبين الشعرية في النصوص؟

سؤال طُرح قديما وحديثا وجوابه تغير و تطور ليواكب تطور الإبداع العربي والنقد الأدبي.

الجواب الأول هو أن الشعر كل كلام موزون ومقفى وهذا الجواب تجاوزته الممارسة الشعرية العربية ظاهريا ولا يزال يحتل حيزا على صعيد البنى الثقافية السائدة.

الجواب الثاني: يمهد لتجاوز الجواب الأول فليس كل كلام موزون ومقفى شعرا بل تجيء شعرية النص من نسق الكلمات وهو ما سماه الجرجاني طريقة النظم وما نسميه اليوم طريقة التعبير أو بنية الكلام.

المطلب الخامس: تجربة التجاوز و سؤال الهوية

لا نغفل عما أنتجه هاجس البحث عن الجديد الذي رافق شعراء الحداثة، فعمدوا إلى الاختلاف الفكري والفني واستندوا إلى رؤية مغايرة، وأنتجوا نصوصا شعرية مختلفة، كما أبدعوا شعرية غير لغوية إلى جانب الشعرية اللغوية، وقد تنوّعت أشكال النصوص وتجاوزت الشكل الأحادي (النموذج) ودخلت "التعددية المعقدة في مقابل الوحدة البسيطة في الشكل الكلاسيكي (...) لتعبّر عن رغبة محمومة في التجديد والمغايرة، التفرد الذاتي، والحرية المولدة لنموذج المتعدد الغامض المعقد"[2].

إنّ الثورة التي قامت بها الحداثة الشعرية كانت في جانب هامّ منها رفضا للأوزان الشعرية الجاهزة التي غلبت على مسيرة الشعر العربي.

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3- الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2001، ص97.

[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص301.

ومع ذلك ظلّت القصيدة العربية خاضعة للنظام التقليدي، حيث لم تتعدّ الثورة مجرّد تعديله ليتلاءم مع التجارب الشعرية المعاصرة، لكنّ ثورة التجاوز أتتْ على كل القواعد والقوانين الجاهزة للقصيدة التقليدية، فكانت (قصيدة النثر) هي النتيجة الطبيعية لهذه الثورة، لكن سؤال الهوية، والشرعية الشعرية ظلّ مطروحا على هذه القصيدة.

فقد "جرى تأسيس هذه الحداثة عند دعاتها على أن التراث العربي جثة بلا روح، وعلى أن التاريخ العربي كابوس مرّ، أبرز حلقاه جلد الحرية واضطهاد الأحرار والمبدعين، بل إن صورته عند هؤلاء ليست سوى صورة ليل طويل لم تضئه إلا بضعة كواكب نيّرة هم ابن الراوندي اليهودي وأبو نواس وقرامطة البحرين وزنج البصرة"[1].

و هذه نظرة قاصرة وحكم فيه الكثير من التجني، ولا يقول به إلا جاهل بتاريخ الأدب العربي، فمن جهل شيئا عاداه، ونقص الاطلاع مدعاة للأحكام الجائرة.

من أجل ذلك كان "التجاوز" عند هؤلاء الدعاة المحدثين لا تجاوز الذات الذي يكثرون من الحديث عنه، بل تجاوز هذا التاريخ وما يمت إليه بصلة، ومن أجل ذلك كان الرحيل الروحي إلى الغرب وبناء الثقافة الجديدة بالمواد الفكرية التي أفرزتها تجربة الغرب هو شرط الحداثة الأول.

المبحث الثالث: شعرية الخطاب الحداثي

المطلب الأول: شعرية الخطاب الشعري الحداثي

إن حقل اشتغال "الشعرية" هو الخطاب الأدبي نفسه، وما يميزه عما سواه من أنواع الخطابات الأخرى، من حيث هو مبدأ مولد لعدد لا حد له من الخطابات الأدبية دون تعيين لجنس أدبي معين، والشعرية الحديثة صارت حقلا للتمييز بين ما هو أدبي وما هو معياري (غير أدبي)، ولم تعد حقلا للتمييز بين ما هو شعري وما هو نثري مثلما كانت الحال في الأدب سابقا، ولا تنحصر مهمتها في الخطابات الشعرية فحسب، بل في الخطابات الأدبية جميعا، وهي تهدف إلى الإجابة عن السؤال الذي تطرحه كل الدراسات الأدبية باختلاف مناهجها:

ما الذي يجعل الخطاب الأدبي يؤدي وظيفة جمالية تأثيرية إلى جانب وظيفة التوصيل و الإبلاغ؟

يشير بعض الباحثين العرب- ومنهم: صلاح فضل إلى أن تيار الشعرية البنيوية هو الذي عمق في مفهوم الانزياح وفصل فيه، و أن أكمل صياغة لسانية لنظرية الانزياح وأشهرها هي التي صاغها " جون كوهن " في كتابه "

[1] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، مرجع سابق، ص 84-85.

بنية اللغة الشعرية "، هذا الكتاب الذي حرص صاحبه على تسجيله ضمن التيار الشعري الذي يحاول تحديد البلاغة، وقد طمح "كوهن " إلى تأسيس علم للشعر أي الشعرية،" وحدد هدفه من التحليل في محاولة البحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة، بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير فكل صورة من هذه الصور تعمل في نظره بطريقتها الخاصة على خرق قانون اللغة، لكنها جميعها تنتج الأثر الجمالي نفسه"[1].

و يؤكد في موضع أخر إثر حديثه عن الوظيفة الشعرية أن الغاية التي يسعى إليها الانزياح هو تشكيل الصورة الشعرية التي بموجبها يتغير المعنى، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها وذلك كله في ذهن القارئ[2] .

إن الشعرية في نظر " كوهن " عملية ذات وجهين متعاكسين متزامنين، الانزياح ونفيه ، تكسير البنية وإعادة التبنين، فعملية التأرجح بين الذهاب والإياب من الدلالة إلى فقدان الدلالة ثم من فقدان الدلالة إلى الدلالة هي التي تمنح للخطاب الأدبي خصوصيته الشعرية، فالشعرية إذن موضوعها هذا الانزياح الذي يتحقق في صور مختلفة، وبلغة تتجاوز المعطى اللغوي أو المتواضع عليه، وفي ذلك يقول «جيرار جينات» ما ترجمته: " التجاوز في الأعمال الأدبية هو موضوع الشعرية"[3].

إن خصوصية الأداء الشعري تنعكس في نقل الكلمات أو الدوال من حدود دلالاتها المعجمية إلى اعتبارها دوالا في حقول معجمية أخرى ، فتتحول هذه الكلمات من خلال هذه العملية إلى كائنات رمزية تتشكل وفق سياقات خاصة ، إذ تتحرر من قيود التصورات الذهنية والمعاني المتوارثة والسياقات التي تعاقبت عليها حتى قيدت حركتها، فتتحول إلى إشارات أو علامات، فمصطلح إشارة يتسع ليشكل كل عنصر من عناصر الخطاب الأدبي، فهو « ليس بديلا لمصطلح الكلمة ولكنه تحول لها، فالكلمة اللغوية تظل كلمة في كل مجالات استعمالاتها، ما عدا حالة التجربة الجمالية، حيث تتحول إلى إشارة وذلك بأن تتخلى عن شطرها الآخر التصور الذهني لها، وتحتفظ بجانبها الصوتي، وهذا ما يضمن لها حرية الحركة ويحقق لها انعتاقا وتفريغها من متصورها الذهني الذي كان عالقا بها ويمكنها من إحداث الأثر»[4].

فشعرية الكلمة إذن تتجلى في مراوغتها لمعانيها وفي نزوعها الدائم والفريد نحو التكثيف الدلالي وتعديده.

---

[1] جوهن كوهن ، بنية اللغة العربية ، تر: محمد الولي و محمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، 1986، ص48.

[2] جوهن كوهن ، المرجع نفسه ، ص173.

[3] Gerard genette, figures III, éditions de seuil, paris, 1972, p11

[4] جوهن كوهن ، مرجع سابق، ص110.

المطلب الثاني: شعرية الخطاب السردي الحداثي

أجمع الدارسون على اعتبار الخطاب السردي قولا يمكن أن يكون شفويا أو خطيا يخبر عن حدث أو سلسلة أحداث، وهذا التعريف يقرب الخطاب من النص، و يقربه من السرد، و الواقع أن هذه المصطلحات الثلاثة تختلط على ألسنة المتكلمين في أكثر من لغة واحدة ، ومن المفيد القول إن الخطاب الروائي، والخطاب القصصي، والخطاب السيري، والأسطوري ...كلها خطابات تندرج ضمن الخطاب السردي.

إن دراسة شعرية النصوص الأدبية انتقل إلى النصوص السردية في النقد العربي المعاصر وانبرى لهذه المهمة نقاد يستنطقون هذا النوع من النصوص ويستخرجون ملامح الشعرية فيه ليبرزوا خصائصه الجمالية، فلم تعد الشعرية وآلياتها النقدية مقصورة على النصوص الشعرية بل تعدتها –بما تحمله من آليات و إجرائية نقدية نسقية– إلى النصوص السردية، ولعل الخطاب الروائي بتحولاته من حيث اللغة والمسارات (الزمان–المكان–الشخوص–الحوار–السرد)كان الأكثر إثارة لاهتمام النقاد و الباحثين.

إن ما أوجد الشعرية في لغة الرواية هو ما شهده الخطاب الروائي من تحولات على المستوى الفني واللغوي بعد تسعينيات القرن الماضي، لذا فالنص الروائي فن أدبي حديث نسبيا، فهو لم يستو إلا منذ قرن ونصف في العالم العربي، وعند الغرب منذ ثلاثة قرون، وتطور إلى ما يسمى "الرواية الجديدة" التي تتسم بالمرونة وقدرتها على احتواء مختلف الأجناس الأدبية الأخرى لتكون بنية هجينة متميزة.

ما يميّز الخطاب الروائي الحداثي هو قدرته على استيعاب الموسيقى والمسرح وروح الشعر، وهي الخصيصة التي تجلت في بعض الروايات العربية عامة والجزائرية خاصة كرواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، وعن مثيلات هذه الرواية تقول دعنون آسيا: "القارئ لمثل هذه الأعمال يتيه أحيانا في تمييز بعض المقاطع ويتساءل أشعر هي أم سرد، ولعل هذه النصوص وبهذه الخصائص الفنية نبهت النقاد إلى أن الشعرية قد تطغى على النصوص السردية وقد تفوق أحيانا لغة الشعر في شعريتها"[1].

فاللغة في الخطاب السردي الحداثي تمارس سحرها على القارئ فتبين جماليّتها، وكأن لغة الرواية تدنو من سحر الشعر وشحناته الجمالية، لتعبر إلى ما وراء اللغة، فتراها محمّلة بألم الحزن وفرح الحب وفضاعة الحرب، وكلها شحنات تتجاوز الوظيفة التبليغية للغة الشعرية في الرواية إلى الإشارة والإيماء وعدم البوح.

[1] دعنون آسية، مقال بعنوان: "شعرية الخطاب السردي، قراءة في رواية (تلك المحبة) للحبيب السايح"، مجلة المعيار، العدد 15، المركز الجامعي تيسمسيلت، ديسمبر 2016، ص88.

لغة الرواية الحديثة لا تعنى فقط بحبكة السرد و سحر الحكاية، إنما تتجلى شعريتها في تلك اللغة التي تتجاوز القواعد المألوفة وتنزاح عنها، وتلك التعابير الشاعرية الساحرة التي يسلك بها أصحابها نهجا جماليا، يطغى فيه اللعب باللغة وتشكيلاتها وتلويناتها أكثر من أي مرتكز من مرتكزات الفن الروائي كالزمكان والشخصيات و غيرها.

المبحث الرابع: شعرية الخطاب الصوفي الحداثي

المطلب الأول :الصوفية: التجربة و الخطاب

1- ماهية الصوفية:

يردّ بعض الصوفيين كلمة الصوفية إلى كلمة "الصوف" كمرجعية بسيطة تناسب نسبتها اللغوية أو للبسهم إياه. لكن نسبتها إلى الكلمة اليونانية "صوفيا" Sophia التي تعني "الحكمة" يبدو أقرب إلى الصواب، بل إلى المنطق الصوفي ذاته[1]، فلقب "الصوفي" الذي أطلق أوّل ما أطلق على أبي هاشم الكوفي، المتوفى عام 150هـ/768م،[2] ربما كان يقصد به الحكيم؛ وباعتبار أن الصوفية العربية أخذت بمبدأ الاتحاد والحلول، كان من المرجح أن يجعل مريدوها من صوف الماعز محلاً حسياً لدلالتها المعنوية للتقارب اللفظي بينهما، بما يفسر لبسهم للصوف في مراحلهم المبكرة أكثر من أي سبب آخر. ومع ذلك ينبغي عدم إغفال الأسباب المقاربة مثلاً بين صوف الكبش والتضحية بالنفس، وخاصة عند الصوفية المحاربة.

هذا التوقف الشكلاني لاشتقاق مصطلح الصوفية قد يماثله الإشارة إلى تاريخها الممتد منذ ما يزيد على ألف عام (منذ سنة 100 للهجرة تقريباً[3])؛ وهو تاريخ كاف ليماثل شعريَّتها مع الشعر المكتوب خلال هذا الزمن المديد تأثُّراً ومحاكاة تقليدية لمختلف اتجاهاته وأغراضه،[4] بما يفقِد المصطلح دلالته الشعرية، محيلاً إياه إلى مجرد أسلوب ترميزي، له دوافعه الوقائية، احتراساً من أعداء الصوفية أن يطَّلعوا على أسرارها، أو له أسبابه الإبداعية، كالقول بقصور اللغة عن استيعاب المعاني العلوية والمجردة.[5]

غير أن أياً من المسوِّغَيْن لا يقدِّم فهماً للشعرية الصوفية باعتبارها رؤية للوجود أساساً، كان لها تعبيرها المتباين بين تجربة وأخرى، أو بين شاعر وآخر.

---

[1] أنظر: يوسف سامي اليوسف، مقدمة النفري، مرجع سابق، ص 15-16.

[2] يوسف سامي اليوسف، المرجع نفسه، ص 20.

[3] انظر: علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، 1404هـ، ص 21.

[4] علي الخطيب، المرجع نفسه، ص 86.

[5] علي الخطيب، المرجع نفسه، ص 14-15.

في واقع الأمر الأدب الصوفي صورة من التصوف لأنه نشأ عنه، والشعر الصوفي هو وليد التجربة الصوفية ذاتها، ودائر على التعبير عن سائر ما يتصل بها، وهو لم يقو على استلهامها فنيا إلا حين استعار رموزه من أشياء الواقع وظواهره، والتراث الصوفي الذي يحوي مصطلحات الصوفية وعقائدهم يتكون من الشعر والنثر، وقد سار هذا التراث – كأي تراث آخر– في قوس ارتقائي منذ بداياته في القرن الثاني للهجرة، حتى وصل أعلى درجات كماله في القرن السابع، وهو العصر الذي اكتملت فيه الفلسفة الصوفية على يد الشيخ محي الدين بن عربي، وبلغ الشعر الصوفي العربي كمال نضجه مع الشيخ عمر بن الفارض.

يعد التصوف ظاهرة مركبة بالغة التعقيد، ما تزال تثير الاهتمام والتساؤل والافتراض، والتخمين، لأنها ترتبط بمجالات عدة: معرفية، وجمالية وأخلاقية، متمثلة في الفلسفة، الأدب، الدين،... وغيرها. ولا جرم أن أهم عناصرها هو ما اصطُلح على تسميته بـ"الخطاب الصوفي".

2–ماهية الخطاب الصوفي:

هو تلك النصوص التي أنتجها المتصوفة عبر العصور وقد "حصلت تحصيلا كافيا صيغها الصرفية، وقواعدها النحوية، وأوجه دلالات ألفاظها، وأساليبها في التعبير والتبليغ"[1]، تعكس هذه النصوص التجربة الذاتية التأملية من ناحية، والتي لا تكون إلا بالغور في أعماق النفس، وتطهيرها من حب الدنيا وزخرفها، وإدخالها في الطمأنينة وإذكاء كوامن الإيجابية فيها، ومن ناحية أخرى التجربة الوجودية، المعرفية التي لا تتحقق إلا بتجاوز حجاب المادة.

وقد شمل الخطاب الصوفي نصوصا مختلفة من الشعر، وقصص الخوارق والكرامات والأدعية والمناجيات، والحكم، والأخبار... و غيرها من الأشكال التعبيرية التي تلتقي جميعها في هدف واحد وهو التعبير عن التجربة الصوفية.

يرتبط الخطاب الصوفي بتجربة المتصوف، التي تُنبنى على جانبين " جانب عملي وآخر وهبي، أما الجانب العملي فيتمثل فيما أسماه المتصوفة بـ (المقامات)• وهو جانب كسبي يشغل المتصوف به بدنه ونفسه ويروضهما حتى

[1] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، مرجع سابق، ص19.

• المقام معناه مقام العبد بين يدي الله عز وجل مثل: التوبة و الزهد و الورع والفقر و الرضا و التوكل ....ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ط2، دار المسيرة، بيروت،1982م ، ص248.

يلينا ويرِقّا، وأما الجانب الوهبي الذوقي فهو ما أسماه المتصوفة بـ (الأحوال* والأذواق) التي لا يمكن لأي متصوف أن يصلها إلا إذا حقق الجانب العملي"[1].

إن الجانب الكسبي المتعلق بالمقامات يتخلى فيه سالك الطريق عن الصفات الإنسانية المذمومة، ويخلص العبادات والطاعات الشرعية، ويتحلى بفضائل الأخلاق، وبعد هذا فقط يمكن أن يصل إلى المشاهدة والكشف، وهو "كشف ميتافيزيقي غامض الصورة والطبيعة والهدف، حتى أنه لا يكون مفيدا لعامة الناس، ولا يؤدي إلى زيادة في المعرفة المتداولة لأنه غير قابل للاحتجاج ولا للبرهنة، والأهم أنه غير قابل للتكرار ولا يمكن تلقينه ، فالكشف الحاصل كشف شخصي، ذاتي قد يكون معمّى، وغير مفسر حتى بالنسبة لمن وقع له"[2]

3- خصوصية الخطاب الصوفي:

تكمن خصوصية التجربة الصوفية في غموضها، وعدم قدرة المتصوف على تقديم دليل مادي، ملموس على تجربته يقنع به أفراد المجتمع الذي يعيش فيه، كما أن هذه التجربة تستعصي على اللغة العادية أن تنقلها بكل حمولاتها، وعلى هذا الأساس خاف المتصوفة من الفهم الخاطئ، ومن الإفساد والتشويه لحقيقة تجربتهم، الأمر الذي ألجأهم إلى لغة غير عادية تحتمل الظاهر والباطن، وتعتمد على الرمز والتلويح، والإشارة، واستعارة المعاني الحسية للدلالة على المعاني الروحية وهي ملامح حداثية في منظور النقد الأدبي الحديث.

كما أن أداء الوصف أو البوح الذي يقوم به المتصوف، قد يتعذر في بعض الأحيان، إذ يشكل خرقا لقوانين التصوف وقواعده، و في هذا السياق نجد الشبلي يفسر مقتل الحلاج ببوحه بما لا يجب فيقول: "كنت والحلاج شيئا واحدا إلا أنه أظهر وكتمت"[3].

لم يكتف المتصوفة في تعبيرهم بجنس أدبي واحد أو اثنين وحسب، وإنما نوّعوا في الأجناس الأدبية. فاختاروا الشعر للبوح بحبهم الإلهي، وبحالات الوجد• التي كانت تنتابهم وفق أوزان مختلفة.

---

* مفردها حال و هي ما يرد على القلب من طرب أو حزن أو بسط أو قبض.ينظر:عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص 73.

[1] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م، ص69.

[2] سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدو نيس مرجعا وممارسة)، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1 ، 2008، ص97.

[3] الحسين بن منصور الحلاج، الديوان و معه أخبار الحلاج و كتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2002م، ص17.

• الوجد: خشوع الروح عند مطالعة سر الحق، و قيل عجز الروح من غلبة الشوق عند وجود حلاوة الذكر، ينظر:عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ، ط2، دار المسيرة، بيروت، 1982م، ص264.

كما أن النثر وهو "الشكل التعبيري المغيّب إلى حد ما في الثقافة الرسمية كان وسيلة المتصوفة لتقويض رتابة الوزن، وسلطان الوجود السابق ومن ثم الإسهام في تغيير الفضاء النصي حتى وإن كان الهدف هو ستر معانيهم بعد ضيق الآفاق"[1].

إن فعل التعبير اللغوي الذي قام به المتصوفة وهو يترقون في المقامات قادهم إلى الإبداع في الكتابة، والخروج عن أنماطها السائدة آنذاك، إلا أن هذا التميّز والخروج عن المألوف، لم يكن عن رغبة، أو حبا في التجديد والشهرة، فهذا يتنافى مع مبادئ التصوف، بل كان الأمر اضطرارا خوفا على أنفسهم ومحافظة على علمهم.

4- شروط الخطاب الصوفي:

إن تجربة المتصوف التي يعيشها، ينقلها لنا في غالب الأحيان بواسطة خطاب، ويأتي هذا الخطاب –خاصة الشعري- معبرا عن المقامات والأحوال، ومن ثم فالمضمون الذي ينطوي عليه هو وصف حالة الصوفي، وهي تختلف من صوفي إلى آخر، ولا يقتصر الخطاب الصوفي على فعل الوصف والبوح بالشعر وإنما يتعدد ويتنوع، وتتمثل هذه التنويعات حسب محمد مفتاح في " الشعر التعليمي الصوفي- والرجز الصوفي- والشعر الذي قيل في غرض التصوف"[2]، ويقصد بالشعر التعليمي ذلك الذي قيل بغرض تقديم قواعد ومبادئ عن التصوف للسالك وهو يشبه النّظم، أما الرجز الصوفي فلعله المقطوعات أو الأبيات التي قالها المتصوف وهو في حالة وجد، أما النوع الأخير وهو الشعر الذي قيل في الحب الإلهي، والغزل.

مما لا شك فيه أنه لا يمكن أن نطلق على خطاب صوفي هذا الاصطلاح، إلا بتوفر مجموعة من الشروط، لعل أهمها يتعلق بثيمات هذا الخطاب، والتي لم تظهر في لمح البصر، وإنما احتاجت –ككل الثيمات والأغراض الشعرية في القصيدة العربية التقليدية- إلى وقت تؤسس فيه كيانها، حتى تستقر في شكلها النهائي.

وتتعلق ثيمات الخطاب الصوفي وخاصة الشعري منه بالحديث عن مراحل التجربة التي يعيشها سالك الطريق، وما ينجر عنها من مجاهدة ومكابدة ومن هذه الثيمات الحب الإلهي، والشوق ... وهي مصطلحات رمزية، إيحائية تشير إلى المعنى إشارة عميقة غامضة ولا تبوح به ، إذ لا يمكن الوصول إليه إلا بالمجاهدة في القراءة المدفوعة بالرجوع إلى الكتب الشارحة لهذه المصطلحات.

[1] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، مرجع سابق، ص59.

[2] محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006م، ص129-130.

وانطلاقا من هذا فإنه لا يمكن تسمية أي خطاب، وإن انطلق من نفس مصادر الخطاب الصوفي، أو وظف بعض ثيماته أو معجمه خطابا صوفيا، وإنما لا تتم هذه التسمية إلا بتوفر شروط، يحددها لنا محمد مفتاح مرة أخرى قائلا: "لابد من توفر أربعة أركان في كل كتابة، ومنها الكتابة الصوفية، وإذا ما اجتمعت تلك الأركان جميعها في أية كتابة فإنها حينئذ تكون جنسا نقيا غير مشوب بغيره.

والأركان هي: – الغرض المتحدث عنه –والمعجم التقني– وكيفية استعماله — والمقصدية، هذه جميعا تكون وحدة غير قابلة للتجزئة"[1]، ثم يشرح لنا هذه الشروط قائلا: "... فمثلا إذا تناول مؤلف بعض الأغراض الصوفية ولم يستعمل المعجم الصوفي في سياق يلائمه فكتابته ليست بصوفية، كالكتابة الفلسفية (...) كما أن الذي يستعير القاموس الصوفي ولا يستعمله في غرض من أغراض الصوفية المتعارف عليها فلا تسمى كتابة صوفية، مثلما نجد في الشعر الذي يستمد من القاموس الصوفي، وإذا هدفت كتابة ما إلى بعض مقاصد الكتابة الصوفية، ولم تستعمل لغتها، ولم تطْرق أغراضها فليست بصوفية كالكتب الإصلاحية، وإذا ما تناول مؤلف ما الأغراض الصوفية كلا أو جزءا واستعمل القاموس نفسه ولم يقصد ما يهدف إليه التصوف؛ فكتابته ليست بصوفية كما نجد في مؤلفات الحب"[2]

5– الشعرية الصوفية: من التقليد و التجاوز إلى التجديد و الريادة

أ– التقليد والتجاوز

إذا كان من المتعارف عليه أن الشعرية الصوفية لا تطرح نظرية جمالية لماهية الشعر أو كيف ينبغي أن يكون، مادامت لا تولي أيّة أهميّة لفنّيته[3]، فذلك لأنّها — كما سبق القول — فيض عن رؤية وجودية للكون، أكثر مما هي رغبة بإبداع شعرية جديدة — وإن أبدعتها فعلاً.

وإذا كانت بهذا المعنى تشكل قطيعة رؤيوية مع الشعرية العربية في سموِّها عن الواقع الحسي، واتخاذها لعالم الخيال منطلقاً لها، غير أنها لم تفعل ذلك دائماً على صعيد الكتابة الإبداعية، فأن يكون عالم الخيال هذا برزخاً بين ما هو حسِّي وما هو معنوي، قد لا يعني عند معظم الشعراء الصوفيين سوى تحميل الأشعار الحسية دلالات معنوية قد لا تؤثر في خيال الشاعر ولا في صياغته الفنية لا من قريب ولا من بعيد، بل إن الكثير من أشعارها ليس أكثر من اقتباسات ومحاكاة شبه حرفية لأشعار الآخرين، ومن غير أية خصوصية فنية تذكر[4]:

---

[1] محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، مرجع سابق، ص 130.

[2] محمد مفتاح، المرجع نفسه، ص 130

[3] انظر: نسيب الاختيار، الشعر الصوفي، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت — مطبعة اليقظة، دمشق، دت، ص 33

[4] انظر: عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، 1963، ص 259.

هل نارُ ليلى بدتْ يوماً بذي سلمِ أم بارقٌ لاح في الزوراء فالعلم[1]

من المفترض أن يكون هذا البيت صادراً عن مرتبة البرزخ، كونه يجمع بين ما هو حسي، وهو الظاهر من الكلام، وما هو معنوي، وهو الباطن المفترض. لكن صياغته الفنية ليست أكثر من محاكاة تقليدية للشعر الجاهلي. فهو يذكِّر بمطلع معلقة عنترة إيقاعاً ووزناً وقافية[2]، وهو يذكّر باحتفاء الشعر الجاهلي بذكر الأمكنة ولاسيما الوقوف على أطلالها – مطلع معلقة امرئ القيس مثلاً[3]، أما الظاهر من معنى هذا البيت فلا يتجاوز رغبة الشاعر بدعوة ليلى له إما في موضع ذي سلم أو في موضعي الزوراء و العلم.

وأما المعنى الباطني فهو ليس أكثر من تحميل دلالي لألفاظه؛ فتكون ليلى هي الذات الإلهية، والنار والبرق إحدى تجلّياتها، ومن الملاحَظ أن هذا التحميل لم يغيّر في بنية البيت الفنية، فبقي على حاله تقليداً ومحاكاة للشعر الجاهلي.

لكن الشعر الصوفي في زمنه الإبداعي هو امتداد للشعر المحدث، حتى إن هناك من يعتبر أبرز أعلامه من أمثال أبي نواس وأبي تمام والمتنبي من أتباع المذاهب الباطنية المتوافقة إلى حد كبير في أفكارها مع الأفكار الصوفية. وإذا كان الشعر المحدث يماثل في فنّيته مرتبة البرزخ على أساس أن صوره غالباً ما تقوم على بنية تجمع بين الحسي والمعنوي، فإن ما ينبغي ملاحظته أن الشعر المحدث، حتى في صوره المتخيَّلة، هو في مجمله من هذا العالم، وغالباً ما يعود بدلالاته إليه؛ بينما الشعر الصوفي حتى في اتّكائه على الشعر المحسوس هو متعالٍ مادام يصدر عن مرتبة أعلى من مرتبة العالم المحسوس الذي يعيشه البشر والطبيعة.

وهذا التعالي ربما كان افتراضياً، لكن الشعراء الصوفيين استطاعوا من خلاله أن يشكِّلوا ما يشبه المنظومة الفنيّة داخل الشعر المحدث ذاته، وذلك على الرغم من تأثرهم به وتقليدهم له:

وأرضعني ثديَ الوجود تحقّقاً فما أنا مفطومٌ ولا أنا راضعُ[4]

إن "ثدي الوجود" تركيب لا يُلمَح له شبيه، لا في الغزل العذري ولا في الغزل الماجن؛ إنه يدل على شبقيَّة يستطيع علم النفس الحديث أن يظهر من خلالها عقدة أوديبية صريحة[5]، لولا أنه تركيب صادر عن التجربة الصوفية

[1] ابن الفارض، الديوان، دار صادر، بيروت، دت، ص 128

[2] عنترة، شرح المعلقات السبع للزوزني، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، ط1، 1998م ، ص 197.

[3] امرؤ القيس، شرح المعلقات السبع للزوزني، مرجع سابق، ص 9.

[4] محي الدين بن عربي، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1996م ، ص 34.

[5] انظر: د. عبد المنعم الحنفي، الموسوعة النفسية الجنسية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1997م، ص 74-77.

وحدها، فهو يحيل ببساطة إلى حديث للرسول يشبّه فيه العلم باللبن[1]، يقصد حديث البخاري "عَنْ حَمْزَةَ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عُمَرَ، أَنَّ ابْنَ عُمَرَ ، قَالَ : سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ : بَيْنَا أَنَا نَائِمٌ ، أُتِيتُ بِقَدَحِ لَبَنٍ ، فَشَرِبْتُ حَتَّى إِنِّي لَأَرَى الرِّيَّ يَخْرُجُ فِي أَظْفَارِي ، ثُمَّ أَعْطَيْتُ فَضْلِي عُمَرَ بْنَ الخَطَّابِ قَالُوا : فَمَا أَوَّلْتَهُ يَا رَسُولَ اللَّهِ ؟ قَالَ : العِلْمَ."[2]

وإلى ذلك، سوف تبرز خصائص الصوفية في الشعر الموزون من خلال هذه المنظومة الفنية بشكل أوضح حين تفعيلها للتجربة الذهنية بما لا سابق له في الشعر العربي، وخاصة حين صدوره عن مرتبة المعقولات والاتحاد بالذات الكبرى.

غير أنه ينبغي عدم التفاؤل كثيراً؛ فمع أن هذا الشعر أنتج الكثير من الإلماحات غير المألوفة في العقلية العربية، إلا أنه لم يستطع، في معظم نتاجه، أن يرتقي إلى مصاف التجريد المقبول فنياً:

كلماتٌ من غير شكل ولا نطق ولا مثل نغمة الأصواتِ

فكأنّي مخاطباً كنتُ إيّاهُ على خاطري بذاتي لذاتي

ظاهرٌ، باطنٌ، قريبٌ، بعيدٌ، وهو لم تحوهِ رسومُ الصفاتِ

هو أدنى من الضمير إلى الوهـ ـم وأخفى من لائح الخطراتِ[3]

إنّ الشاعر في صدوره عن مرتبة المعقولات يحاول أن ينزّه الله عن أي ملمح حسّي، إنه ينقل بدقة موضوعية ماهية الموصوف وتأثيره عليه، لكن التجريد حين يأتي سوف يأتي من كون الموصوف هو معنويّ بذاته وليس نتاجاً لصياغة فنية. وربما من أجل هذا لا تقدم إشراقات الصوفية أية كشوف فنية؛ فهي -في معظمها- محاكمات وشروحات لما هي عليه هذه المرتبة بما يفقدها الكثير من المقومات الشعرية.[4]

وليس الشطح الصوفي، ولاسيما المنظوم منه، ببعيد عن ذلك؛ إذ إن الشاعر حين وصوله إلى مرتبة الاتحاد لا يفعل أكثر من الاحتفاء بذاته وغنائها:

أنا مَنْ أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

---

[1] محي الدين ابن عربي، الخيال: عالم البرزخ والخيال، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 1984م، ص 9.

[2] ابن المبرد، محض الصواب في فضائل أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، تح: عبد العزيز الفريح، ج1، مطبعة أضواء السلف، الرياض، ط1، 2000م، ص 211.

[3] الحلاج، الديوان، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م، ص 34.

[4] نسيب الاختيار، الشعر الصوفي، مرجع سابق، ص 33.

فإذا أبصرتني أبصرته وإذا أبصرته أبصرتنا [1]

فهذا الغناء –لطبيعته الحلولية– يحيل إلى الشاعر ذاته، فتبقى بذلك لحظة الكشف غائبة، بل من المستحيل معاينتها ما دام أن ما يراد كشفُه هو معنوي ومجرَّد في ذاته أيضاً.

وربما أقصى ما استطاعت أن تبدعه الصوفية في تكوينها لمرجعيَّتها الرؤيوية هو الإبداع من داخل منظومتها المستعارة من الشعرية المنجزة، بعد تجريدها ذهنياً، وإدخالها في منظومة الدلالات الصوفية المتفق عليها مسبقاً:

أباحتْ دمي إذ باح قلبي بحبِّها وحلَّ لها في حكمها ما استحلّتِ

وما كنت ممَّن يظهِر السرّ إنما عروس هواها في ضميري تجلَّتِ

فألقت على سرّي أشعة نورها فلاحتْ لجلاسي خفايا طويَّتي

ومن عجبٍ أن الذين أحبهم و قد أعلقوا أيدي الهوى بأعنَّة

سقوني وقالوا: لا تغنّ ولو سقوا جبال حنينٍ ما سقوني لغنّتِ [2]

إن تركيب "عروس هواها" لا يمكن أن يخطر على بال المتأمِّل فيما هو حسي أو برزخي، ذلك أنه نتاج معرفي محض، فالضمير "ها"، صحيح أنه يعود إلى الخمرة، لكن من غير المتعارف عليه أن تكون المحبة بتأثيرها، وإنما يكون للحبيبة تأثير يشبه تأثير الخمرة المسكر. ولولا تماهي دلالة الخمرة بدلالة المعرفة في ذهنية هذا الشاعر لما توصل إلى إبداع مثل هذا التركيب. بل إن الأبيات كلَّها تنشئ علاقة بنيوية بين العالمين الحسي والمعنوي يكون فيها الأول تابعاً للثاني على غير ما هي الحال عادة.

ب– التجديد و الريادة

بعد ذلك يبدو أن السبل المنجزة قد ضاقت بالشعرية الصوفية، فهي حتى الآن قد أقامت رؤيتها الوجودية في جانب واستعارت رؤيتها الفنية من جانب آخر، لذلك كان جديراً بها أن تعمل أكثر من أية حركة شعرية أخرى على خلخلة جماليات الشعرية العربية ومفاهيمها، فطرحت مسألة العروض على طاولة البحث،[3]وقامت جدياً بالخروج عن

[1] الحلاج، الديوان، مرجع سابق، ص 65.

[2] عبد الرحمن بدوي، شطحات الصوفية، الجزء الأول: أبو يزيد البسطامي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط3، 1978م، ص9.

[3] انظر: أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951م، ص 282–284.

منظومة الأوزان الخليلية عبر تكسيرها ورفض الالتزام التام بقوانينها[1]، وكانت حجَّتها في ذلك – كما هي دائماً – التسامي عن أي توجُّه فني لإبداعها:

شعرُنا هذا بلا قافية إنما قصدي منه حرف ها

غرضي لفظةُ ها من أجلها لست أهوى البيع إلا ها وها[2]

فمع أن الشاعر يكتب هذا الشعر موزوناً ومقفًّى، إلا أنه يخلع القداسة عنهما ليطرح إمكانية الإبداع من غير قافية، وربما لم يكن التزامه بها، أو بالشعر الموزون عامة، إلا لشغفه الغنائي بالذات المطلقة، بما يجعله يكرِّر حرف الهاء الدال عليها، لكن كل هذا التبرُّم من الأوزان والقوافي تم فعلاً بعيداً عن الصوفية ورؤيتها.[3]

ينبغي التأكيد على أن الشعراء الصوفيين لم يتخذوا مواقفهم الجمالية من الشعر السابق لهم اعتباطياً ومن غير دراية به؛ فهم طالما عملوا على ابتكار شعرية جديدة تنسجم مع رؤيتهم إلى الكون، بما يفارق الشعرية القديمة تماماً.

وربما لم يصل هذا العمل إلى مبتغاه من التحقق والانسجام إلا حين تخلى الشعراء الصوفيين عن الشعر الموزون جملة وتفصيلاً، لأنهم بذلك بدؤوا مرحلة جديدة من الإبداع ربما لم تعرفها الشعرية العالمية من قبل.

ومن هنا قد يكون غياب المصطلح النقدي، أو عجزه عن توصيف شعرية تلك المرحلة في حينه، دلالة على أصالة هذا العمل وابتكاره، فالشعر النثري أو قصيدة النثر أبداً لم تكن غريبة عن الشعرية العربية، وأي منصف لهذه الشعرية لابد أن يعود إلى الشعر الصوفي ليتحقق من أنها إحدى إنجازاته.

غير أن القول لا ينبغي أن يذهب بعيداً جداً، ولا ينبغي له، في الوقت نفسه، أن يقلِّل من أهمية الريادة الصوفية، بل إن هذه الريادة هي ما يدعو للتريث في إطلاق التوصيف، يدعو للتريث وحسب، فالنقد مطمئن لإنجاز لا يدعو للشك في شعريَّته النثرية ومواقف النفّري ومخاطباته كافيتان وحدهما لمثل ذلك.

لكن مواقف النِّفَّري ومخاطباته، وحتى شطحات البسطامي والشبلي، هي عناوين دلالية، موضوعاتية، وليست توصيفات نوعية لأشكالها، لذلك، ومثلما يحاول الباحثون أن يردّوا للصوفية ما لها من ريادة في إبداع قصيدة النثر، يجب الاعتراف، في المقابل، أن مصطلح "قصيدة النثر" هو إبداع فرنسي، لكن مثلما أن إبداع المصطلح لا يعني إبداع

[1] نسيب الاختيار، الشعر الصوفي، مرجع سابق، ص 33.

[2] محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، 1961م، ص 161.

[3] انظر مثلاً: أدونيس، زمن الشعر، مرجع سابق، ص 49.

القصيدة،[1] فإن ما ينبغي كشفه أو إعادة الاعتبار إليه أن الشعرية الصوفية لم تفرز ما يشبه قصيدة النثر، بل هو قصيدة النثر ذاتها.

إضافة إلى ذلك، لا يلزِم الاعتراف بأسبقيَّة إبداع المصطلح على الأخذ بمضمونه، ما دام قد صار للنقد العربي رأي في ماهية قصيدة النثر، وتعريفها على أنها كل شعر خال من الوزن والقافية[2]، لكن الانطلاق من هذا التعريف قد لا يكفي بمفرده هنا للتمييز بين ما هو شعري، في تلك العناوين، وما هو نثري لا قيمة إبداعية أو شعرية له. وربما إشكالية التمييز هذه أكثر ما تبرز في النصوص "الشطحية"، أو فيما يرد تحت اسمها.

فالشطح في صدوره عن مرتبة الاتحاد سوف يقال بشكل ارتجالي لاإرادي، ويكون تعبيره في هذه الحالة منظوماً غالباً، كقول الحلاّج السابق.

لكن معظم شطحات البسطامي، مثلاً، مرويَّة بطريقة نثرية، وهذه الرواية النثرية قد لا تقلل من شعرية الشطح بقدر ما تدل على نوعيَّتها كقصيدة نثر؛ إذ إن هذه القصيدة لم تُسَمَّ كذلك لتخلِّيها عن الوزن والقافية فقط، وإنما لاشتراكها مع الأنواع النثرية الأخرى في أشكالها الخارجية أيضاً، لكن بما لا يخلّ بشعريَّتها وبنيتها كقصيدة[3] – الشيء الذي دلت عليه النصوص الإبداعية، وإنْ على نحو متباين.

وفي نقلة نوعية نجد جهاد فاضل يشترط في عملية الإبداع ثلاثة أقانيم: الفطرة والتجرد والاكتساب يقول: "فطرة مستعدة لتقبل البركات غير المنظورة ... ولعل "الروح" تكمن في التجرد لأمر ما .. أن نتجرد للأدب والفن، أن نهيء أنفسنا لحياة شبيهة بحياة النسك والتبتل ، أن نترهب للمصائر الكبيرة، وأن تنشأ بيننا وبين العصر مخاطبة خرساء، نجوى صامتة، مغناطيسية ما، فالمتجرد برى ما لا يُرى، ويسمع ما لا يُسمع، لأنه في حالة تعرض للأوقات المباركة...

ولعل عظمة المبدع تكمن في نوع فرديته، في ما يريد أن يبلغ، في مضمون رسالته، هناك حياة داخلية للمبدع، لا يعود يفرق بين مخاطبة النفس ومخاطبة السوى، ويتلخص الإبداع في النهاية في تمتمة معينة، في أسلوب، في طريقة الهمس والبوح"[4] .

---

[1] انظر: صيّاح الجهيم، رامبو ، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1994م، ص 38-40.

[2] انظر: نديم دانيال الوزّة، ما هي قصيدة النثر؟ مجلة البيان، العديلية – الكويت، عدد 353، 1999م، ص 40.

[3] نديم دانيال الوزّة، ما هي قصيدة النثر؟ المرجع نفسه، ص 12.

[4] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، مرجع سابق، ص36-37.

6- الشعرية الصوفية

ترى الصوفية أن الكون على ثلاث مراتب: "علوية: وهي المعقولات، وهي مرتبة للمعاني المجردة عن المواد التي من شأنها أن تدرك بالعقول، وسفلية: و هي المحسوسات، من شأنها أن تدرك بالحواس، وبرزخية: ومن شأنها أن تدرك بالعقل والحواس، وهي المتخيَّلات، وهي تشكل المعاني في الصور المحسوسة"[1] وأيّ مريد للصوفية سوف يجاهد للسموّ من العالم السفلي المحسوس إلى العالم العلوي المعنوي بهدف المكاشفة والمشاهدة ومن ثَم الاتحاد بالذات الإلهية الكبرى.

لكن ذلك نادراً ما يتم إلا عن طريق عالم البرزخ الذي هو تركيب من العالمين الحسي والمعنوي، وهو عالم شبيه بالحلم ما دام يعيشه الصوفي ذاتياً، أو وفقاً لمقامه الذي استطاع الوصول إليه.[2]

بعبارة أخرى، الصوفية لا تتحقق من خلال هذا العالم المحسوس أو وفقاً لقوانينه الطبيعية، وإنما يبدأ وجودها مع عالم البرزخ الخيالي، وصولاً إلى العالم المعنوي.

وهي بتبنّيها لمبدأ الرياضة والمجاهدة، غير متماثلة عند جميع الصوفيين، بل إنها حين تؤكِّد على وجود موضوعي للعالم الخيالي وللعالم المعنوي، فإنها تؤكد من جهة أخرى على ذاتية مريديها في رؤيتهم للكون، وعلى تمايز طرائقهم في ذلك.

تأسيساً على هذه الرؤية وحدها يمكن مقاربة الشعرية الصوفية على أنها تجربة ذهنية قد تسبقها أو ترافقها تجربة جسدية ليس غايتها التعبير عن المحسوس بأية طريقة، وإنما على النقيض من ذلك – أو على الأقل ليس غايتها سوى تهيئة النفس للدخول إلى عالم الخيال الحقيقي.[3]

وهكذا لا يكون الشعر (صوفياً) إلا حين صدوره عن مرتبتي البرزخ والمعاني المجرّدة، أو عن التجربة المفضية إليهما. وبهذا تفترق الصوفية العربية، -كمصطلح- عن مرجعيَّتها اليونانية، فلا يكون للحكمة أو للزهد أو للحب أو لأيّ موضوع آخر صلة جوهرية بها حتَّى ولو قالها المتصوفون أنفسهم، بل إن في أدبيات الصوفية وأقوالها ما يميز بين ما هو صوفي وما هو غير ذلك، حتى في الأشعار الصادرة عن مرتبة الخيال أو البرزخ، بل إن ابن عربي جعل من هذا التمييز سبباً من أسباب الرياضة والمجاهدة.[4]

[1] محي الدين ابن عربي، الخيال: عالم البرزخ والخيال، مرجع سابق ، ص 9.
[2] محي الدين ابن عربي، المرجع نفسه، ص 37.
[3] محي الدين ابن عربي، المرجع نفسه ، ص 70.
[4] محي الدين ابن عربي، المرجع نفسه، ص 70.

لذلك لن يكون إغفال الحديث عن الموضوعات الصوفية وتقاطعاتها مع الموضوعات العامة تقليلاً من أهميتها بقدر ما هو محاولة لإبراز سمات الشعرية الصوفية المميّزة لها عن جماليات الشعر العربي المعروفة، علماً أن الصوفية اتكأت على هذا الشعر إلى أقصى حدّ ممكن.

ثم إن القول بتماهي الشعرية الصوفية ورؤيتها لا يعني بالضرورة أن كل من تبنَّى هذه الرؤية هو شاعر لذلك، فليس كل الصوفيين شعراء، وليس كل الشعراء الصوفيين على مستوى متماثل في الإبداع والموهبة، وما يهمُّ هنا يتعلق بمدى الإبداع الذي حققه الشعراء بكونهم صوفيين، وليس بكونهم شعراء وحسب.

وفي واقع الحال أنه كلما كان الشاعر مبدعاً وصاحب موهبة، استطاع أن يتمثل الرؤية الصوفية إبداعياً، مع ملاحظة أن عكس ذلك ليس صحيحاً دائماً، فهذا الحلاج مثلاً هو أحد أعلام الصوفية الكبار على مرّ العصور، لكنّ نتاجه الشعري، إضافة إلى قلته، لا يشكِّل قيمة إبداعية توازي تجربته الوجودية والفكرية.

بينما للنفَّري، مثلاً، شأن إبداعي آخر لا يقل عن منزلته الصوفية عند مريديه، لكن هذا الرأي المسبق قد لا توضحه تماماً إلا دراسة إجمالية للشعر الصوفي كله و هو أمر ليس باليسير.

جاء العصر الحديث بتعقيداته الحضارية، وبمتغيراته العقدية والسياسية والثقافية ليضيف إلى الصوفية مفاهيم لا حصر لها، حين صار معقودا بآراء المفكرين والفلاسفة والدينيين واللادينيين، "فالوجودية لها تصوفها الذي يعني السعي نحو الوجود المطلق، والثوريون الواقعيون لهم صوفيتهم إذ لما كانت الصوفية هدما كليا وتحطيما كاملا لكل ما يشمل الواقع الإنساني بوصفه ممارسة يومية تخلو من أي تعبير وجداني فقد شملت كل معاني الثورة والتمرد والعصيان"[1]

تتطور في مثل هذه التجارب الطاقات التعبيرية للغة، وتتداخل في مناخ رؤيوي جديد، من خلال وضوح وتجلي الذات الشعرية، وبهذا فذات الشاعر هي مصدر الإبداع، وأن الظواهر والأشياء تنصهر في ذاته، فيتوحد الكون به، هكذا تظهر المفارقة بين الصوفية كتجربة روحية تفنى الذات وتغيب آثارها بآثار غيرها، وتستمد الصوفية " مصدر طاقتها من السامي الروحي عن طريق تلاشي الوجدان البشري في الكينونة الإلهية المطلقة"[2].

[1] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر و سياق المتغير الحضاري) ، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004م، ص 98.

[2] نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر (شعراء رابطة إبداع الثقافية نموذجا)، إصدارات رابطة "إبداع"، الجزائر، 2003، ص 126.

وما يميز اللغة الصوفية عن غيرها أنها تهدف إلى وصف ما يتأبى وإلى قول ما لا يقال أو لا يمكن أن يقال "لأن الصوفي في لحظة المكاشفة والمشاهدة يرى ما لا يمكن لغيره أن يراه، وبالتالي تقف اللغة المعيارية عاجزة عن التعبير عن هذه الحالة في تلبسها بالغموض والإبهام، ولذلك كان الرمز الصوفي عالما خاصا "[1].

أما الخطاب الصوفي فيريد التوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السمو على رتابة الحياة و تفاهتها، " وأن يخلص الذات من أسرها، ويخرجها من هشاشة الواقع و يحلق بها في سماوات المطلق اللامتناهي، قصد تجديد النبض الروحي، وبغية ارتقاء أعلى موجات الصعود نحو المتعالي"[2]

وبذلك فالصوفي بشكل عام يبحث فيما يحقق الانسجام بين الذات وعالمها، وهو لا يكتفي بظاهر ما حوله بل يبحث في المرئي وفيما وراءه، "ويحاول الغوص لاكتشاف العلاقات مهتديا بفكره وعقله وقلبه الذي يهديه إلى النّور الذي يضيء له مجاهيل الغيب والميتافيزيقا، وعوالم النفس التي لا يعي كثيرا من أسرارها"[3].

يقسم كمال أبو ديب[4] الكتابة الصوفية إلى نمطين:

الكتابة المذهبية: وهي التي تلغي التجربة ، وتطرح النظرية، أي تلغي الوجود في مسافة التوتر والقلق والنزوع لتقدم الخالصة الذهنية لها. وهي كتابة غير شعرية بل مذهبية، تعادل الانطلاق من الموقف الثوري دون تجربة ثورية ، أو دون لغة الثورة.

الكتابة التجريبية: وهي التي تتوهج بروح التجربة الصوفية؛ روح القلق والتمزق والنزع والتوتر، وهي كتابة شعرية.. تعادل الثورة المتحققة شعرا.

المطلب الثاني: الخطاب الصوفي و الخطاب الشعري: التأثر و التأثير

1- مواطن التعالق بين الخطابين

يشتمل الخطاب الصوفي على مختلف الأشكال التعبيرية ومنها الشعر، ولاشك أن هذا التوظيف والاختيار له لم يكن عشوائيا بقدر ما كان عن سابق تدبر وتفكر ، يؤكد هذا اهتمام المتصوفة بدقائق الأمور، المتصلة بعلمهم علم الباطن فقد جعلوا لكل مكونات خطابهم مرجعية وأساسا يستند عليه.

---

[1] محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015م، ص 126.

[2] فيدوح عبد القادر، الرؤيا و التأويل، دار الوصال، الجزائر، 1994م، ص56.

[3] مجيد قري، مسار الرمز و تطوره في الشعر الجزائري الحديث (1962-2004)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010م، ص 178.

[4] أنظر كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان،1987م، ص103.

فقد مثل التصوف ظاهرة اجتماعية في المجتمع العربي الإسلامي تعبر عن رغبة مكينة في تجاوز نقص الواقع وفساده، ولتحقيق هذه الرغبة سلك المتصوفة طريق الاغتراب وهو أقرب إلى التطرف منه إلى الاعتدال، فنبذوا العالم المادي برمته واستعاضوا عنه بعالم ذاتي داخلي، واستحالت تعابيرهم عن مطامحهم إلى لغة غامضة تتداخل بالغيبيات، فغدا أمر الكشف عن هذه التجربة بأسلوب الشعر مهمة عصية لا يطيقها إلا أهل الاختصاص.

ووقوع الاختيار على توظيف إمكانيات الشعر يجعلنا ننوه بالتفكير الذي توصل إليه المتصوفة، فقد استطاعوا التنبه إلى وجود تقاطع بين الخطابين الشعري والصوفي الأمر الذي لم ينتبه له النقاد والأدباء في العصر الحديث لأن الفقهاء والنقاد وأصحاب السلطة، ومن كان يملك زمام الأمر آنذاك، قد غيّب هذا الخطاب، وأخرجه من دائرة الأدب ولم يستطع الحكم عليه إلا بأنه خطاب ديني أو أخلاقي أو مذهبي مشوب بالكفر والمروق، نظرا لتلك الضروب غير المألوفة من التعابير والأشكال المبتدعة من الأساليب التي لم يألفها الذوق العربي الإسلامي حينها، إلا بعد مرور فترة من الزمن، بوضع معاجم صوفية اهتمت بالكشف عن الحمولات الدلالية الكثيفة للمصطلحات التي يتشكل منها هذا الخطاب.

– الصلة بين الشعر و الصوفية ليست حديثة، فقد وظفه كبار الصوفية أمثال ابن الفارض وابن عربي والحلاج ورابعة العدوية وغيرهم، أما في العصر الحديث فقد اكتشف الشاعر المعاصر أن الصلة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية في صورتها الحديثة جد وثيقة "وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به"[1]

والرؤية الصوفية قد تمثل ملاذا يلجأ إليه الشاعر في محاولة منه للإفلات من عالم المحسوسات والتسامي إلى عالم المثل العليا أملاً في الخلاص وبحثا عن المعادل الوجداني لكيانه المفعم بالسمو والامتلاء، و هنا تقع الصوفية في تماس مع الشعر باعتبار أنه تعبير عن تجارب روحية، و محاولة للكشف عن المطلق.

– تتعالق التجربة الشعرية و التجربة الصوفية من نواحي عديدة وهو الملاحظ مثلا في كتاب "حياتي في الشعر"[2] والذي اجترح فيه صلاح عبد الصبور مصطلحات صوفية لتفسير العملية الإبداعية مقاربا بين التجربتين: الصوفية والشعرية، لكونهما تجربتين فرديتين وجدانيتين، تمران عبر طريق تطهري نام متصاعد، يعبر عن تجربة الإنسان المتفرد، وهو في انفتاحه على الحقل الصوفي، توظيفا لمصطلحاته ومقاربة لرؤاه، لا ينغلق عليه ، بل إنه يجتذب إليه بعض آراء النظرية السيكولوجية والسوسيولوجية والعقلية، ليخرج بتفسير أكثر تميزا وعمقا وحداثة.

---

[1] علي زايد عشري ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الغريب، القاهرة، 2005م، ص105.

[2] صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، ط2، 1977م.

– يقول أدونيس:"والتجربة الشعرية هنا، كمثل التجربة الصوفية، محاولة لتحقيق ما يستحيل تحقيقه عاديا، إنها في آن موت عن الحياة المؤسسية، عن المعلوم، وسفر في الأعماق لاكتناه المجهول، هذا الطريق هو طريق المسارّة حيث يلقن الشاعر –كالمتصوف– الأسرار"[1].

– لقد تنبه المتصوفة إلى وجود تقارب وتشابه بين الخطابين، فرأوا أن لا بأس في توظيف إمكانيات الشعر للتعبير عن تجربتهم – خاصة الشعر العذري و شعر الخمريات– فأصبح بالنسبة إليهم "خزانا معرفيا وأداة لإنتاج المعرفة لأنه يبنى على الخيال ويولد معرفة شعورية ناجمة عن التماس الحي مع الموضوع"[2]، فجعلوه جزءا أساسيا من خطابهم معبرا عن "معاني الحب والشوق المشبوب والوجد والبقاء والفناء"[3]، غير أن هذه العلاقة لم تُكتشف إلا مع العصر الحديث، وبالأخص مع حلول عصر النهضة، حيث تم الاشتغال على إحياء التراث وإعادة تدوينه، بما في ذلك الخطاب الصوفي، دونما قراءة نقدية واعية إزاءه، غير أنها تبدلت بفعل رياح التغيير التي هبت على الشعر المعاصر والذي استفاد من التراث عموما، والخطاب الصوفي خصوصا، كما استفاد كذلك من مختلف المذاهب والتيارات الغربية كالرمزية، والسريالية، والرومانسية، ولعل التأثر بها هو الذي دفع بالنقاد والشعراء إلى البحث عن العلاقة بين الخطاب الشعري والصوفي.

– العلاقة بين الخطاب الصوفي والشعري علاقة قديمة، فإذا كان الصوفي يرى في عالم المادة عائقا، يمنعه من الوصول إلى الكمال الإنساني، فينكفئ على نفسه يروضها بالمجاهدات•، بدءا بالتخلي عن الصفات السيئة الملازمة للنفس الإنسانية، ثم التحلي بالقيم الأخلاقية العليا، فكذلك الشاعر يبحث في الواقع عن مواضع النقص في البشرية، والذي تترجمه شتى الصفات المرذولة، فيصورها لنا في صورة بشعة منفرة، وهو بهذا يلتقي مع الصوفي برغبته في الوصول إلى الكمال.

– إن كلا من "الشعر" و "التصوف" تجربة ذاتية حدسية، تتعامل مع العالم ابتغاء إكماله وتجاوزه، لكن "الشاعر" يلتمس حقيقة تجربته بالولوج في صميم العالم، بينما يلتمسها "الصوفي" بالفناء عن العالم، و عن ذاته أيضا.

---

[1] أدونيس، الصوفية و السوريالية، دار الساقي للنشر و التوزيع، بيروت، ط3، دت،ص245.

[2] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، مرجع سابق، ص120.

[3] علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، مرجع سابق، ص87.

• المجاهدة: صدق الافتقار إلى الله تعالى بالانقطاع عن كل ما سواه، و قيل بذل النفس في رضاء الحق، ينظر:عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ، ط2، دار المسيرة، بيروت، 1982م، ص236.

– الشاعر والصوفي كلاهما يجتهد قصد "إنهاء نقص العالم وعلى هذا فإن الصلة بين التصوف والشعر تنبثق من سعي كل منها إلى تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفظاعة الواقع، وشدة وطأته على النفس، وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا"[1]

– لعل التعدد الدلالي كذلك هو النقطة المشتركة بين الخطابين الشعري والصوفي، فقد كسر الشعر المفهوم السائد حوله، والمتعلق بأحادية المعنى وثباته وهذا أيضا ما لا يقبله الخطاب الصوفي بمختلف أشكاله التعبيرية فهو لا يحتمل المعنى الظاهر، إنما يسوقنا إلى المعنى الباطن، فيوقظ فينا الخطابان القدرة التأويلية لحل مجاهيل العبارات المعبأة بحمولات دلالية كثيفة ويعود هذا التعدد للمعنى والتأويل لاعتماد كل منها على المجاز وبما أن "المجاز يخرج الكلمة من حدودها الحقيقية فإن العلاقات التي يقيمها بينها وبين الواقع إنما هي علاقات احتمالية يتعدد بها المعنى، مما يولد اختلافا في الفهم يؤدي إلى اختلاف في الرأي وفي التقويم، ومن هنا لا يتيح المجاز إعطاء جواب نهائي"[2]

– تجدر الإشارة إلى أن الخطاب الصوفي اكتشف مبكرا هذه العلاقة، فاستفاد من الخطاب الشعري– خاصة شعر الغزل العذري والخمريات– كما استفاد هذا الأخير منه وتأثر به تجربة وأسلوبا، حتى إننا نجد بعضهم يطلق على الشعر المتأثر بالخطاب الصوفي مصطلح "الصوفية الشعرية" إذ يرى أن الشعر المعاصر فيه "صوفية شعرية لا شعر صوفي صوفية مبعثها الواقع المخيب، والرغبة في معانقة المطلق، والتطلع إلى الشعور بالأمان والراحة ونزعة التمرد على جحود الحياة المعاصرة المتمدنة التي تكسر باستمرار أحلام الشاعر وتحرق مدنه، وتقتل فيه تميز الإنسان بإحالته إياه إلى فرد أو حتى إلى أقل من هذا ... إلى رقم"[3]

و قد نجم عن هذه الاستفادة تفاعل نصي بين الخطابين ونشوء شعر " غني بالإثارة النفسية، والكشف عن الآلام التي يحسها الشاعر في توقه إلى عالمه المثالي وارتطامه بالواقع المحسوس"[4]

– لعل النقطة الأخيرة التي يمكن ذكرها هنا بخصوص العلاقة بين الخطابين تتعلق بالتجربة التي تميز الشاعر والمتصوف وتجمعهما، فقد استطاع الشعر أن يتخلص من كونه وحيا وإلهاما توحي به ربات الشعر أو يتكرم به الشياطين على الشاعر، واستبدل ذلك بالتجربة أي أن يعيش الشاعر أحداثا أو مواقف بتوتر ويشعر إزاءها بالمعاناة فكذلك المتصوف الذي قذف الله في قلبه نور هذا العلم لابد له من أن يعيش هذه التجربة الذاتية العرفانية، كما أن كلتا التجربتين: الصوفية والفنية "ترتبط ارتباطا وثيقا بالشعور واللاشعور، النشوة التي تسيطر على الشاعر، أو تلك

[1] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، مرجع سابق، ص118.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص75.

[3] سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة)، مرجع سابق، ص243.

[4] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، مرجع سابق، ص120.

القوة التي تتخذ شكل النسقي المعرفي المتمثل في العمل الفني تتشابه تماما مع تلك الهزة الكيانية التي تعتري الصوفي في أثناء وجده"[1].

2- الخطاب الصوفي و الرومانسية:

يرى بوقرورة أن "الرومانسية لها معان تصوفية منها أنها جهد للهروب من الواقع، وسوداوية عاطفية وتشوّف مبهم"[2]، فالشاعر الرومانسي برغبته الجموح في البحث عن الميتافيزيقي أو الماورائي، وفي التمرد والثورة على كل القواعد الاجتماعية، ومحاولة إيجاد معادل لها، يتشابه مع تجربة المتصوف الذي يتمرد على الحياة المادية ويطلب التحرر من ربقة الجسد وانطلاق روحه نحو المقدس كلاهما هنا" في حاجة ماسة إلى الحرية، لأن عملية التخييل الفني لا يمكن أن تنتج إلا في مطلق الحرية، فهي إعادة صياغة تأمل، وصياغة لمكونات العالم المعقول، وحرية التخييل هي الوسيلة لتحويلها إلى المكونات لحالة الصوفية أو العمل الفني"[3]، فالطريقة والوسيلة التي يحدوها الرومانسي والمتصوف وهي (الثورة) واحدة، لكن طبيعة الهدف أو المبتغى المنشود مختلف.

ولعل هذا التشابه هو الذي حدا بـ (محمد ناصر) لأن يدرج الشاعر مصطفى الغماري- ضمن التيار الرومانسي نظرا للصبغة الرومانسية التي طبعت شعره خاصة في ديوانه (أسرار الغربة)، إذ يبدو عليه جيدا ملامح "الشاعر الوجداني المتمرد على القيود، والقواعد والدلالات العقلية المحددة"[4]، وإن كان من الصعب حصر الشاعر الغماري في تيار دون آخر لأنه استفاد من كل المنابع فقد أخذ "من الرومانسية والصوفية بعض خيالاتها ومن الرمزية كثافتها اللغوية ومن الواقعية بعض موضوعيتها"[5].

3- الخطاب الصوفي و السوريالية:

يتقاطع الخطاب الشعري السريالي مع الخطاب الصوفي, ولا شك أن الصوفية بكل رموزها و نظرياتها في الحلول والاتحاد ووحدة الوجود قد أثرت في الشعراء العرب السرياليين، فالسريالية تُعنى بالبحث في الوجود اللانهائي "ذلك لأن السريالي يغوص في لاوعيه لمساءلة ذاته، مقصيا بذلك آليات العقل، ممتلئا بنشوة الفرح الماورائي، بعيدا عن عالمه الأرضي، احتفاء بالعالم الفاني، هناك حيث تنسجم الذات مع عالمها، وتسكن إليه في ألفة"[6].

---

[1] سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدو نيس مرجعا وممارسة)، مرجع سابق، ص202.

[2] عمر أحمد بوقورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر(الشعر والسياق المتغير الحضاري)، مرجع سابق، ص98.

[3] سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة)، مرجع سابق، ص201.

[4] شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، د ط، دت، ص 34.

[5] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (خصائصه واتجاهاته الفنية1925- 1975) دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص314.

[6] عمر أحمد بوقورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر(الشعر والسياق المتغير الحضاري)، مرجع سابق، ص98.

4- الخطاب الصوفي و الرمزية:

إذا كان الصوفي كما سبقت الإشارة، قد تجاوز اللغة العادية للبوح بمواجده إلى لغة الرمز والإشارة، التي تثلج صدره وتبلغ مرماه نظرا لشساعة دلالاتها، ومرونة انزياحاتها التي تبقى في حاجة دائمة إلى التأويل، فكذلك المذهب الرمزي، قد وجد في الرمز كنزا لا يفنى في التعبير عن الرؤيا الداخلية للشاعر نحو العالم، ومن ثم فهناك تماثل في الأسلوب الفني بين الخطابين الشعري الرمزي والصوفي، يقول العقاد " والرموز الصوفية في جانب من جوانبها أشبه شيء بالقيم الرياضية التي تدل عليها الحروف، فلا يغني حرف منها عن سائرها ولا يزال كل حرف منها منطويًا على قيم مخزونة فيه، ولكنها لا تُخزن في سواه، ورموز الصوفية بَعدُ إشارات وإيماءات، فهي لا تقبل الإيجاز لأنها هي غاية غاية الإيجاز"[1].

– في الأخير أنوّه أن التشابه بين بعض مذاهب الخطاب الشعري والخطاب الصوفي لا يعني تشابها في الموقف من المجتمع والكون، فلكل توجه خصائصه ومواقفه. ولعل من أهم الذين أشاروا إلى وجود علاقة تماثل كبيرة بين الخطاب الشعري والصوفي أدونيس، الذي أقر في بعض مؤلفاته بأنه لم يكتشف هذه العلاقة إلا باطلاعه على إبداعات شعراء تنوعت مشاربهم، و وجد أن الخطاب الصوفي يحفل بإمكانيات هائلة فهو خطاب إبداعي في زمنه، ولا يزال قادرا على العطاء نظرا لثرائه الفني، الأمر الذي سيفيد الشعر العربي الحديث.

المطلب الثالث: الرؤية النقدية للخطاب الصوفي: بين سلبية الظاهر و إيجابية التأويل

1- الخطاب الصوفي بين قراءة الظاهر و الباطن

لقد عبّر الصوفية عن مواجدهم الداخلية، وتأملاتهم الذاتية، بواسطة الخيال الذي لم تستطع اللغة العادية احتواءه، فلجؤوا إلى لغة متميزة، لم تألفها أذن المتلقي آنذاك، حيث صدرت في بنيات أسلوبية ودلالات غير تقليدية، حتى أصبح جل كلامهم يَستعصي على الفهم، ولعل حسين الحلاج يمثل قمة هذا الغموض بخطابه خاصة الشعري. فقد كان كثيرا ما يلقيه جهرة بين الناس، الأمر الذي أدى إلى خلق "تعارض بين أفق المتلقي وأفق النص مما توحي إليه بعض الألفاظ، كالفناء والمحو، وتبادل الدور مع الله ، وغيرها مما يصدم حين يفهم بأجهزة لغوية بحتة تعادل بين ظاهر الكلمات ومفاهيم الدعوة إلى الكفر"[2].

فابن عربي مثلا عندما قال: ***يا من يراني و لا أراه*** ***كم ذا أراه و لا يراني***

[1] عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية و الاجتماعية، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر، (د.ط)، 2013، ص121.

[2] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، مرجع سابق، ص31.

فإن قراءة ظاهر النص تستدعي تكفيره، لأنه نفى عن الله صفة الرؤية التي أثبتها لنفسه قال تعالى: ﴿ أَلَمْ يَعْلَم بِأَنَّ اللَّهَ يَرَىٰ ﴾[1]، بينما تستدعي قراءة باطن النص معنى شريفا، يرتقي بصاحبه إلى مصاف المستغفرين المشفقين المقربين وتأويله: ***يا من يراني مذنبا و لا أراه معذبا كم ذا أراه منعما و لا يراني حامدا***

لأن ابن عربي نفسه قدم المفتاح لمريد المعرفة حين قال:

فاصرف الخاطر عن ظاهرها و اطلب الباطن حتى تعلما" [2]

لهذا فالمنهج التأويلي كما يرى النقاد هو أنسب المناهج لمقاربة النص الصوفي، وهو الأجدر بدراسته، والأقدر على استنطاق مكوّناته و مكنوناته.

أما القراءة السطحية للخطاب الصوفي فهي التي صنعت له أعداء كثُرا، خاصة من المتعصبين الذين وضع التعصب غشاوة على أعينهم حالت دون إبصارهم حقيقة الأمر

فعين الرضا عن كل عيب كليلة و لكن عين السخط تبدي المساويا[3]

فبينما طلب الساخطون على المتصوفة الشريعة كان المتصوفة والذائقة يطلبون حقيقة الشريعة وحين ينظر أعداء التصوف إلى ظواهر المسائل كان المتصوفة يطرقون بواطنها، ولما اعتمد الظاهريون رؤية البصر تجاوزهم المتصوفة إلى رؤيا البصيرة، فطلاب الشريعة يحتكمون إلى العقل ويلتزمون الحدود، بينما طلاب الحقيقة يعملون الذوق ويتجاوزون الحدود بالكشف وفك القيود.

هذه المقابلة تضمنها هذا الجدول ليتمكن المطالع من المقارنة بين توجهين ما يجمع بينهما في الواقع أكثر مما يفرقها:

المتصوفة ، المتذوقون	أعداء التصوف
الحقيقة	الشريعة
الباطن	الظاهر
الرؤيا	الرؤية
الكشف	الحدود
البصيرة	البصر
الذوق	العقل

[1] سورة العلق ، الآية 14.

[2] محيي الدين ابن عربي، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، المطبعة الأنسية، بيروت، 1213 هـ، ص5.

[3] ينسب هذا البيت للشافعي (204هـ) و أورده جلال عبده خدشي دون نسبة في كتابه موسوعة الأمثال العالمية، دار الكتب العالمية، دط، دت، لبنان، ص56.

مناط الخلاف بين المتصوفة وأعدائهم هو التلقي وعدم ارتقاء المتلقى إلى مستوى الخطاب مما خلق أزمة في الفهم خاصة وأن " لكل فئة ثقافتها ووضعها المعرفي، فللعامة وضعهم وللنخبة ثقافتهم وللخاصة أساليبهم في الخوض في المعارف وتلقيها"[1]، كما أن انكفاء المتصوفة على أنفسهم، وانعدام الحوار مع الآخر، إضافة إلى معارضتهم التوجه العقدي للسلطة الحاكمة، جعل خطاباتهم مستشنعة وعرضة للتغييب القصري، حتى أهل الأدب حينذاك لم يدركوا جمالية هذا الخطاب، وأنه تجربة جديدة في الإبداع، فقد اعتبروه خطابا دينيا لأنه عمد إلى دمج قيم دينية في بنائه على مستوى البنية والدلالة، وكما هو معلوم عنهم أن الخطاب الشعري إذا عبّر عما هو ديني، ميتافيزيقي، فإن صفة الجمالية تنتفي عنه.

وبما أن الخطاب الصوفي لا يتناول ماديات الحياة، وما فيها من إغراء، بل وينفر منها ويدعو كل راغب في الطريقة إلى مجاهدة النفس وإفناء كل شهواتها، فإنه بهذا التوجه خالف مطامع شعراء العصر ومطامحهم، وفي هذا السياق يعزو زكي مبارك إهمال الخطاب الصوفي إلى كون المتصوفة " قد انحازوا جانبا عن صحبة الأدباء، وأن الأدباء كانوا قد أقبلوا على الصور الحسية إقبالا شغلهم عن الأدب الذي يصور أحوال الأرواح والقلوب، فظنوا أدب الصوفية بعيدا عن المجال الذي تسابقوا فيه، مجال التشبيب، والوصف والحماسة والعتاب..."[2]

حافظ الصوفية على طريقتهم، ومكنوا لها في أصقاع العالم العربي، واستطاعوا مع مرور الوقت إلغاء النظرة المتعلقة بفصل الدين عن الشعر أو عن الأدب عامة، حيث تمكنت نظرتهم من كسر" هذا الفهم الفقهي وأعادت تشكيله وفق منظورها الخاص، فأيقظت الصلة البدائية بين الشعر والدين حين كانا جزءا واحدا، طابعةً الشعر بروحانية صافية وطاقة تعبيرية دينية"[3]

وكغيرها من الطرق، لم تخلُ الصوفية من المعتنقين المندسين ذوي الأغراض الدنيوية الوصولية، الذين جعلوا النقاد ينفرون من التجربة الصوفية، ويتعاملون مع الخطاب الصوفي بنوع من الحيطة والحذر، فاعتبره بعضهم تجربة سلبية لا فائدة ولا طائل منها، على المستويين المعرفي والفني، فهو عندهم مجرد دروشة، وشطح وانعزال عن حياة الناس، وفي هذه النظرة تعميم للحكم ممجوج، فالمحصون من النقاد و الذائقة يعتبرون الخطاب الصوفي تعبيرا عن تجربة روحية خالصة، ترفع الإنسان من المدنس إلى المقدس وتجعله في تقويم دائم لنفسه.

جاء البيان الصوفي للمعرفة والذوق متسما بدرجة من العدول عن أشكال البيان التي رسمتها الشعرية العربية التقليدية، وتمثل هذا العدول على مستوى جميع الأنواع: الشعر والنثر الفني والحكي، بلغة مخصوصة تتسم بالشعرية: من تمثيل ورمزية ومجاز، تضل مقاربة هذه الأنواع من الوجهة الأدبية فعلا تعترض الدارس فيه عدة إشكاليات، فالأدب

[1] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، مرجع سابق، ص30.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، د ط، د ت، ص66.

[3] سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدو نيس مرجعا وممارسة)، مرجع سابق، ص214.

الصوفي، وإن كان يوظف نفس الآليات اللسانية لإنتاج الخطاب في اللسان الطبيعي، مميز بخرق مرجعي للدلالة الوضعية الاصطلاحية، إذ ينطلق من مبادئ وأسس منهجية خاصة يصعب معها إيجاد معادل لها على مستوى عملية القراءة والتلقي، "ولذلك سيكون مفهوم الأدبي، على اتساعه ومرونته وبحسب الدلالة التي سنخصصه بها، إطارا نظريا وتطبيقيا للتدليل على خصوصية النص الصوفي الإبداعي، وعمق درجة شعريته"[1].

أما النظرة المعاصرة لهذا النوع الخطاب فتعتبره تجربة كتابةٍ حداثية من نوع آخر، وأنه يقدم رؤية جديدة للعالم، وللمعتقد الديني، رؤيا تستبطن قيَما فكرية و فنية، تحتاج إلى مزيد من القراءة والفهم والتأويل، بعيدا عن أي أحكام إيديولوجية أو تاريخية مسبقة.

وقد أفاد الشعر الحديث كثيرا من ثراء الخطاب الصوفي، وإيحاءاته غير المنتهية فها هو مثلا جهاد فاضل يتمثل حالة السكر التي يعيشها المبدع الصوفي في شعره و يجعلها مفهوما من مفاهيم الشعر حين يقول: "فالشعر إذا كان يتضمن بعض الصحو، فهو قبل كل شيء حالة سكر، ولكن هذه الحالة لا تكتمل شاعريتها إلا بالرقص، أي بالإيقاع "[2] .

وكثيرا ما يشير أدونيس، في تنظيراته النقدية، إلى كون الصوفية المنبع الأساس، لشعر الحداثة وليست الرافد فحسب،" ويرى أن العديد من القيم، استمرّت مع الحركة الشعرية العربية الجديدة، إلاّ أنّها قيم، لم تُستمد من النّصوص الشعرية التّقليدية بل أُخذت من النّصوص الصّوفية القديمة"[3].

ويزيد على هذا فيقول:" أضيف ملاحظة خاصة بالنص الصوفي هي أنه يخلق لغة شعرية جديدة، وشكلا شعريا جديدا، وشعرية جديدة إلى جانب الشعر الموزون وفي معزل عنه"[4]، فالتصوف حدس شعري وُكِلت له الفاعلية الشّعرية، ولذا فالقيم المكرّسة في الشعر الجديد، مصدرها التراث الصّوفي العربي في الدّرجة الأولى"[5].

ويبدو أن التّراث العربي، لم يُستهلك، وفيه طاقات تمدّ بالجدّة، وعندما وقف أدونيس "الشاعر" ليستعرض الاتجاهات التي تأثر بها في شعره، قال: "لم أتأثر بأشخاص، إنما تأثرت بثلاثة اتجاهات يمثلها أشخاص كبار: الاتجاه الأول، الصوفية العربية...الصوفية العربية كما أفهمها شعريا هي هذا النسم المبثوث في العالم وفي الأشياء، بحيث يصبح العالم كله شفافا ولا يعود هناك حواجز بين الشخص والآخر بين الذات والموضوع، بين العالم الداخلي والعالم

[1] محمد زايد، أدبية النص الصوفي، مرجع سابق، ص 15-16.

[2] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، مرجع سابق، ص 36-37.

[3] راوية يحياوي، شعر أدونيس من القراءة إلى الكتابة، مرجع سابق، ص65.

[4] أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص61.

[5] يراجع: أدونيس، زمن الشعر، مرجع سابق، ص1.

الخارجي"[1]، وتبقى هذه التصريحات خارج النص الشعري، ويمكننا متابعة الأثر الصوفي، داخل نسيج نصوصه الشعرية، حتى نتابع انصهار رؤية الشاعر الشعرية بالفكر الصوفي، وكيف جعل الفعالية الخطابية لنصوصه الشعرية، تتوفر على آليات وشروط تثري نصية نصوصه.

2- اللغة الصوفية و إشكالية التلقي: اللغة هي المادة الأساسية للعمل الأدبي وبدونها لا تقوم له قيامة، ومن ثم كان أصعب ما يواجه الأديب هو لغة الكتابة، فهو يحاول دائما أن يمنح ألفاظه دلالات جديدة تعطي لما يكتبه بعدا معرفيا وجماليا يتعدى الماثل إلى فضاءات كونية بعيدة العمق في الذات الإنسانية.

هناك فرق واضح بين اللغة الصوفية واللغة الطبيعية، فالأولى لغة كونية خاصة، أما الثانية فهي لغة التخاطب والتواصل، إذ نجد الكثير من مشايخ التصوف يؤكدون على أن لغتهم هي لغة خاصة بينهم لا تتعداهم إلى الآخر لأنها لغة ذوقية وليست لغة عقل، يقول أحمد بوزيان:" "إن الخطاب الصوفي لا يقوم على مبدأ العقل والمعقول وإنما يعتمد على الذوق، الذي يقوي عند واحد، ويضعف عند آخر".[2]

وهكذا نشأ التناقض لأن اللغة العادية الطبيعية "تقول الأشياء كما هي، بشكل كامل ونهائي بينما الصوفية لا تقول إلا صورا منها، ذلك أنها تجليات لما لا يقال، لما لا يوصف، ولما تتعذر الإحاطة به، فما لا ينتهي لا يعبر عنه إلا ما لا ينتهي "[3]، فقد أنشأ مشايخ التصوف لغة جديدة هي لغة الكشف والغيب والأسرار، لغة تتجاوز مفاهيم اللغة الطبيعية المتعارف عليها.

إذا كنا نتفق على أن المعرفة الصوفية تعتبر من بين الروافد المعرفية الهامة، التي أثرت تأثيرا كبيرا في النسق الثقافي العربي الإسلامي، لما تحمله من حمولة معرفية فكرية، ضاربة الجذور في الفكر الإنساني، فإننا لا بد وأن نتفق على أنها شكل معرفي مغاير لما هو قائم من أنساق معرفية أخرى، وبما أنها كذلك فقد أفرزت خطابا يتقاطع مع الفكر الذي ألفه المتلقي في المنظومة الثقافية السائدة، خطاب يؤسس للاختلاف، لأنه يعالج مسائل يستعصي على العقل غير المؤيد بالذوق أن يدركها، ويستعصي على اللغة غير الرمزية أن تفصح عن أسراراها[4] مما نتج عنه بروز نسق معرفي تنعدم فيه الحركة التواصلية لانعدام وسيلة التبليغ فيه، فالخطاب الصوفي تحكمه استراتيجية تقوم على تلك العلاقة التي تقوم بين الصوفي وبين الله، وبذلك فهو خطاب يسير في اتجاه عمودي (الصوفي-الله) خطاب يتعارض -إن لم نقل يتناقض- مع كل الخطابات الأخرى.

[1] أدونيس، الحوارات الكاملة، الجزء الأول، 1960-1980،بدايات للطباعة و النشر، سورية، ط1 ، 2005م، ص28.

[2] أحمد بوزيان، بلاغة الصمت في الخطاب الصوفي -قراءة في مذاق البدايات- ، مجلة مقاليد، العدد 09، جامعة ورقلة، ديسمبر 2015، ص16.

[3] أدونيس، الصوفية و السريالية، دار الساقي، بيروت، 1992م ص23.

[4] ابن عربي، فصوص الحكم، تح: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1980م، ص9.

وخطاب مثل هذا أوقع الآخر غير الصوفي في إشكالية الفهم، فالصوفي وإن كان يستعمل نفس اللغة التي يستعملها الفقيه والمحدث واللغوي والمتكلم والأديب إلا أنه "عمد إلى تحويل دلالتها الطبيعية إلى دلالة مغايرة تقوم على أسلوب الإشارة والرمز"[1]، وبفعله ذلك جعل من مشكلة الدلالة اللغوية سلما لبلوغ ما يريد الوصول إليه، بحيث نقل اللغة إلى فضاء روحي غيبي، مكنه من تجاوز مدلولاتها الظاهرة ومصطلحاتها المتداولة في العلوم العقلية الأخرى.

ومن مشكلات اللغة الصوفية أن دلالاتها بعيدة عن سياق ألفاظها، وأن ما يقال يختلف عما يقصد، كما أنها تضم العناصر غير اللغوية، لذا تحتاج إلى التأويل والتفسير. فقد "تفطّن الصوفية إلى اختلاف مستويات المعرفة واختلاف الإدراك وتغاير التلقي؛ وذلك حينما قسموا المعرفة إلى ظاهر يطفو فيها المعنى على السطح، وباطن يتوارى فيها المعنى إلى الأغوار"[2].

وعلى هذا الأساس تميزت الصوفية باستخدامها لغة خاصة و هي ظاهرة جذبت كثيرا من الباحثين.

3- الشعر الحديث و الموروث الصوفي: استلهام الرؤيا و استثمار المنجز

يعد استحضار الشعر المعاصر للموروث الصوفي وتوظيفه في العملية الشعرية لتجسيد تجربة الشاعر تحقيقا "لتواصل فني بجزء من تراثنا الأدبي الروحي الذي صار له امتداد في الحاضر "[3].

فالشاعر العربي المعاصر أراد من خلال خطابه الشعري الصوفي "أن يتوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وماديها و حطتها وأن يخلص الأنا من سجنه ويخرجه من هشاشة الواقع ويحلق به في سماوات المطلق اللامتناهي بغية تجديد نبض الروح وارتقاء أعلى درجات الصعود نحو المتعالي"[4].

وجد الشاعر الحديث في الصوفية تحقيقا لجزء كبير من هواجسه الإبداعية فإلى جانب تبنيه آلياتها وأسلوبها، أدرك أنها أحدثت تغييرا ابستمولوجيا[5]، حيث حوّلت الفكر العربي من فكر يمجد مفهوم الجماعة إلى فكر يعيد الاعتبار للفرد، إلى جانب فصل الصوفية وتمييزها بين الشريعة والحقيقة، حيث الأولى تعطي الظاهر، ففتحت التأويل في علاقة الظاهر بالباطن، وألغت الفصل بين الله والذات، فأصبح الصوفي يحتوي الله في ذاته.

---

[1] عبد المجيد الصغير، إشكالية إصلاح الفكر الصوفي، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط2، 1994م، ص18.

[2] أحمد بوزيان، الخطاب الصوفي بين الهوية والاختلاف: الأنا والآخر، موقع الحوار، بتاريخ: 2015/06/21، http://www.alhiwartoday.net/node/9714

[3] عثمان حشلاف، الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص45.

[4] عبد القادر فيدوح، الرؤيا و التأويل: مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص56.

[5] يراجع: أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب 2-تأصيل الأصول، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ط 5، 1986م, ص96.

إضافة إلى اعتماد الصوفية سبلا خاصّة إلى المعرفة، لم تكن معروفة في الثقافة العربية، فعلاقة الذات بموضوعها (الحقيقة) ليست انفصالية، بل هي حب، فالوصول إليها يتم بتعطيل العقل (فهو حجاب) وإعمال القلب.

وسخرت الصوفية فاعلية الخيال والرمز والحدس لإنتاج المعرفة، و وقف ابن عربي مطولا عند الخيال الذي هو أعظم ما منحته القدرة الإلهية، كما عمدت الصوفية إلى البحث عن لغة ثانية ترمز وتشير[1] بدل لغة التواصل، التي هي عاجزة عن مسايرة المتخيل الصوفي في أحواله ومقاماته.

والملاحظ "أنّ العناصر التي اعتمدها أدونيس في موقعته للخطاب الصوفي ضمن خط التحول في الثقافة العربية القديمة تكشف عن فهمه للصوفية ضمن السياق العام للإشكال الوجودي والمعرفي الذي شغل المفكرين العرب قديما، كما تكشف عن فهم نسقي للتجربة الصوفية، يراهن على العلائق التي نسجتها هذه التجربة بين الذات والحقيقة، بين الذات والوجود، وبين الذات واللغة"[2]، فلم يكتف الشاعر بأن يستعير الأسلوب الصوفي بكل أدواته، في ممارساته النصية، اعترافا منه بثراء العالم الذي ابتكرت الصوفية خصبه، إلى جانب خلقها لهذا العالم بلغة خاصة جديدة، وخصته بمفاهيم جديدة غيرت طرق النظر، بل ربط بين الصوفية والفعل الشعري.

وفهم أدونيس أن الممارسة النّصية تتقاطع مع الصوفية التي تمجّد الفرد، وتميّز بين الظاهر والباطن، وتتوسّل سبيل المعرفة خارج العقل، إلى جانب احتفالها بلغة الخيال والرّمز والاشارة، كما يتأوّل الخطاب الصّوفي بتأطير الاتجاهات الغربية والنقدية والأدبية[3]، والتقت الصوفية مع نظرية الشعر الحداثية خاصّة وأنّ الصّوفية تتميّز بخصائص، جعلتها قبلة أنظار الحداثيين، الّذين وجدوا فيها تحقيق أغراضهم[4].

وسمحت النصوص الصوفية باتساع مفهوم الشعر في جانبه الشكلي، ليشمل بعض الإبداعات النصية خارج الوزن، فاستند الشاعر في تمثيله لقصيدة النثر الغربية المبكرة إلى النصوص الصوفية، وأقرّ أنّها عربية بكامل الدّلالة في بنيتها وأسلوبها، مع أنّ مفهومها – في الأساس- غربي، وأخذت بُعدها العربي بعد اكتشاف الكتّاب العرب كتابات الصّوفية العربية، ككتابات النّفري، وأبي حيان التوحيدي، والبسطامي وابن عربي، والسّهروردي، وتيقّنوا أن الشعر لا ينحصر في الوزن، بل في طريقة استخدام اللغة، فتجاوزت شعرية الشعر الوزن[5]، وبهذا يكون الشعر في النظرة الحداثية أوسع من العروض.

---

[1] يراجع: أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب 2-تأصيل الأصول، مرجع سابق، ص95.

[2] خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000م، ص74.

[3] خالد بلقاسم، المرجع نفسه، ص75.

[4] يراجع: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع, د. ط, مصر,2000م, ص229.

[5] يراجع: أدونيس، سياسة الشعر، مرجع سابق، ص76.

أما عن مساهمة النصوص الصوفية في توسيع مفهوم الشعر، فقد حدّدها أدونيس في ربطه بين الصوفية وحداثة الشعر، من خلال مجموعة من النقاط منها: فتح المجاز على التأويل، فحرصت الحداثة الشعرية على خاصية توسيع وتخصيب اللغة بالمجاز المفتوح، وهذا ما عملت به الصوفية عندما ميزت بين الظاهر والباطن، وفتحت باب المعنى المتعدد، إلى جانب تبني كل من الحداثة والصوفية التمرد على القائم، فرفضت الصّوفية نهائية الحقيقة وثباتها مع السّلفية التقليدية، ورفضت الحداثة الشعرية التقليد والنسيج على المنوال، وفق شعرية ثابتة العناصر (عمود الشعر).

وتنبّهت الصوفية والحداثة الشعرية إلى أن الطبيعة لم تعد تمثل الموجودات من الأشياء بل هي غابة من الرموز[1]، وبهذا أدركتا التماثل الحاصل بين اللغة وهذه الموجودات.

وأقامت كل من الصوفية والحداثة الشعرية علاقة وطيدة بين الشعر والفكر، فالصوفية فَعّلت الفكر، بتسخير طرق معرفية كالخيال والحدس والحب والتفكير بالشعر، فوقف أدونيس بالتمثيل للشعرية المندمجة مع الفكر، بأبي نواس وأبي العلاء والنفري[2]، وسعى العديد من النقاد إلى إقامة العلاقة بين الحداثة والتصوف للوشيجة الوثيقة بينهما، كما اشتغل الشاعر مستثمرا المتخيل الصوفي[3] سواء في تنظيراته أو ممارساته النصية، ولم يبق عليه خالصا بل طعَّمه بالسريالية، لأنه عَبَر من السريالية والرمزية الأوربيتين إلى الثقافة العربية في وجهها المضيء (الصوفية)، ثم عاد إلى الشعر الغربي، وهذا العبورَ حمَّل الصوفية ضرورة التداخل الذي "سيولد مآزق وأسئلة نجمت عن اختلاف الشرائط المعرفية التي واجهت التجربة الصوفية والتجربة السوريالية"[4]، وعندها اجتهد المتصوفة في أن يبدعوا نسقا خطابيا مغايرا في بنيته ومكوّناته النّصية، من شعر ومناجيات وقصص وأخبار وحكم ...الخ، وأرسوا مجموعة من القوانين، التي تهدف إلى التعبير عن تجاربهم في الاتصال بالله، وهي تجارب معرفية فكرية وعاطفية، كما هي تجريب إبداعي في كتابة مختلفة[5].

وعمد الشاعر إلى الطريقة نفسها في تشكيل نسقه الخطابي، مستفيدا من طرق المتصوفة في إغناء بنية نصوصهم، واجتهد كثيرا باحثا عن آليات كتابية تدخله في الاختلاف الذي كان هاجسه الأوّل، إلاّ أن هدفه من هذا ليس هو الاتصال بالله بقدر ما كان بهاجس كتابي يفتح آفاق التجربة الكتابية الإبداعية على عوالم مجهولة، وكان يناقش إبداعية النصوص الصوفية بمعزل عن الحمولة الدينية، ويقف عند أفكارهم على أساس أنها الخطاب الموازي للشرع، مثلما كان يؤسّس للحداثة التي كانت متمرّدة على سلطة النموذج (الأصل)، وكثيرا ما كان يردّد تبنيه الصوفية متبرئا من أصولها الدينية، يقول: "تخلو صوفيتي من المحتوى الديني، إن الله، بمعناه الديني، لم يعد يتكلم، وإن اللامرئي

[1] يراجع: أدونيس، سياسة الشعر، مرجع سابق، ص166.

[2] يراجع: أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص61.

[3] يراجع: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، مرجع سابق، ص.229-266.

[4] خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، مرجع سابق، ص85.

[5] يراجع: آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001م ، ص18.

قيل مرة واحدة وإلى الأبد. غير أن اللامرئي، في صوفيتي يتكلم دوما وعلى نحو لا نهائي، فكل مبدع إذن، إنما هو متنبئ، وعلى نحو لا نهائي، لهذا ليس في صوفيتي فرق بين الكائن الإنساني وبين ما يسمى الله، حيث يبلغ هنا حالة من الوجد تصلنا بجوهر الكون"[1].

وأخذت شهوة المجهول كل تفكير الشاعر، وجعل من عملية الإبداع نبوءةً واستشرافا لأغوار هذا المجهول، فهو "يستلهم – في سياق صياغة تصوره الله والكون الصغير- الإنسان المنهج، أو الشكل الصوفي دون المحتوى المعرفي للصوفية، وكأن شكل تصوره صوفي، ومحتواه سوريالي وأقصد بالشكل حركة الاتجاه إلى نبع الوجود وبالمحتوى السوريالي انفصال القلب الصوفي عن البرهان والدليل والشريعة"[2] كما ألح كثيرا على التصوف باعتباره مصدرا ورافدا من روافد الإبداع، إلا أنه أفرغه من الأرضية الدينية.

خلاصة الفصل:

إن الهوّة التّي كانت بين النّصوص الحداثية والقرّاء في وقت من الأوقات سببها قناعة فكرية، لأنّ العديد من الآراء النّقدية رفضت الحداثة الشعرية كونها مستوحاة من مناخ فكري غريب عن الذهنية العربية وهو الغرب، مع أنّ الحداثة الشعرية بدأت في العصر العبّاسي، وانتبه إليها النّقد منذ ذاك الوقت، ولو كانت الحداثة الشعرية امتدادا للذهنية العربية وتاريخها لما كان هذا الشّرخ.

ختاما نلاحظ أن ما يميز هذه المرحلة هو أن النصوص محل الدراسة تعددت والشعرية تنوعت، أما التركيز في عملية الكتابة فصار على القارئ (المتلقي) بعد أن كان على المبدع و النص.

[1] أدونيس، الهوية غير المكتملة، الإبداع، الدين، السياسة والجنس، بالتعاون مع شانتال شواف، تعريب: حسن عودة، بدايات للنشر والطباعة، سورية، ط1، 2005م، ص07 .
[2] وائل غالي، الشعر والفكر، أدونيس نموذجا، الهيئة المصرية للكتاب، د ط، 2001م، ص123.

الباب الثالث

-القسم التطبيقي-

حداثة النص الصوفي:

من النظرية إلى التطبيق

تمهيـــــد:

إن المدونة الصوفية العربية تمتد زمنا من القرن الثاني الهجري إلى يومنا الراهن، وهذه المساحة الزمنية ملأى بأدباء نحارير، تتفاوت قدراتهم الأدبية وملكاتهم الإبداعية، ولو خضنا مسألة ترتيبهم وفق هذا التفاوت الإبداعي لنأت بنا الركاب عما قصدناه ابتداء، بينما الغرض عرض نماذج من المدونة الصوفية القديمة، تعكس الحداثة إبداعا وإنتاجا، قبل أن يعرفها النقد الحديث تنظيرا.

فالمسألة إذا مسألة مسح انتقائي وفق الترتيب الزمني لطبقات أدباء الصوفية، واختيارنا لأديب دون سواه، لا يعني أفضليته مكانة أو علما أو أدبا، بل القصد أن من يخدم فرضية البحث هو الذي سيكون محل دراسة واهتمام.

كان للصوفية أدب غزير – شعرا ونثرا – ينطق بما تنطوي عليه سرائرهم، وتخفيه ضمائرهم، ويشف عن حكمة بالغة، وفهم واسع، وعقل راجح، وخيال خصب، فقد جاء أدبهم نتاج قرائح صافية، وقلوب واعية، وإشراقات إلهية ميزته عن سائر المدارس الأدبية وذلك لعنايته الفائقة بالرمز والغموض والإشارة، وقد كانت له ألفاظه الخاصة به وأساليبه القاصرة عليه، وتناوله للمعاني والأفكار بطريقة تشذ عن قرائح بقية الشعراء.

فقد تناولوا أغراض الحب الإلهي، والحنين والوجد والبقاء والفناء ووصف الخمر والغزل الإلهي والزهد بصورة لا يفهمها إلا من سلك طريقهم ونهل من مشاربهم فجاء أدبهم بشعره ونثره ذا طابع خاص جعله ذا سمات تحدد معالمه وتبيّن رسومه بحيث لا يخفى على الأديب المتمرس أن يميز بينه وبين غيره من ألوان الأدب.

الفصل الأول: الأدب الصوفي و الحداثة الشعرية

المبحث الأول: معايير الحداثة (محدداتها/شروطها/خصائصها/أسسها....)

المطلب الأول: الحداثة بين النظرية و التطبيق

قبل الشروع في الدراسة التطبيقية ينبغي الإشارة إلى بعض المسائل الهامة التي نجملها فيما يلي:

- مفهوم الحداثة مربوط بزاوية النظر الخاصة بكل ناقد، يقول سامر الأسدي: "كل مفهوم للحداثة سعى صاحبه إلى تطبيقه على الحركات كلها هو مفهوم خارجي من وجهة نظرنا وليس مفهوما داخليا نابعا من طبيعة كل حركة بنفسها، وعليه فعلى الرغم من تعدد المفاهيم عند النقاد الآخرين إلا أنهم انطلقوا من زوايا نظر خاصة"[1].
- لكل عصر حداثته الخاصة به فثمة اختلاف بين حداثة عصر وآخر من حيث غناها وفقرها، يقول البياتي:" لكل عصر حداثته، حداثة المتنبي أو أبي تمام أو أبي نواس لا تشبه حداثة السياب وخليل حاوي مثلا، إن الشاعر هو الذي يصنع الحداثة، والحداثة تكون متأثرة بزمانها ومكانها ، وبالأفق الأوسع أيضا".
- لكل شاعر حداثته، تقول حنان بومالي:"و الحقيقة أن لكل شاعر في العصر ذاته حداثته الخاصة به، فحداثة السياب غير حداثة أدونيس، وحداثة خليل حاوي غير حداثة عبد الصبور وحداثة البياتي غير حداثة يوسف الخال"[2].
- مفهوم الحداثة في الشعر الحديث يتجلى من خلال الجانب التطبيقي أكثر من تجليه من خلال الأقوال والأبحاث النقدية، أي يتم استشفافه من الاستقراء والتصنيف والاستنباط أكثر من التقاطه من كلام رواده.

المطلب الثاني: الحداثة الشعرية : معاييرها، محدداتها،شروطها،خصائصها،أسسها.

بحثت فيما كتبه النقاد حول الحداثة وما يحققها من : معايير – محددات – شروط – خصائص – أسس ... أو غير ذلك من مسميات، بمعنى آخر ما الذي ينبغي توافره في النص الأدبي حتى يوسم بالحداثة، فتلاطمت حولي أمواج الخلاف بين طرفي نقيض:

[1] سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي: مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين، دار الرضوان للنشر و التوزيع، عمان مؤسسة دار الصارف الثقافية ، العراق، ط1، 2012م ، ص9.

[2] حنان بومالي، مقال بعنوان"عبد الوهاب البياتي و تجليات الحداثة الشعرية"، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية / قسم الآداب و الفلسفة، العدد 15، جانفي 2016م، ص 15.

الطرف الأول: يرسم للحداثة طريقا علاماته محددة: التمرد، المخالفة، الخروج عن المألوف، التجاوز، الانحراف، الانزياح البعيد، الغموض، الإبهام ، الغرابة الموغلة، الرمز، التأويل، الرؤيا المعقدة... إلخ

الطرف الآخر: يرفض أن يجعل للحداثة حدودا، فجوهر الحداثة عندهم هو التمرد على القيود والخروج عن الإجماع، فكيف يخالفون الناس إلى ما ينهونهم عنه[1] بمعنى: كيف يحجّرون واسعا[2] ويحدّون ما لا يُحدّ؟[3]

فارتأيت – خروجا من هذا الخلاف– أن أجمع بين الطرفين في موقف يدعو إلى اعتبار علامات الحداثة عند الطرف الأول منارات يُستدل بها دون حصر وحجر، مع الإبقاء على باب العلامات مفتوح المصراعين لكل وافد جديد.

وقد استقيت هذه العلامات من آراء مختلفة تضمن أغلبَها الجزءُ النظري من المذكرة و هي كالآتي:

01- يرى علي وطفة[4]: أن الحداثة صيغة انفصال وإبداع فردي وتجديد يسم الظاهرة الاجتماعية وهي محاولة دائمة لهدم القديم وتدميره من ناحية (الصيغ الأدبية، وأنظمة التوازن، السلطة والشرعية والأشكال الأدبية القائمة) وفي موطن آخر يعرف الحداثة بكونها ممارسة اجتماعية ونمطا من الحياة يقوم على أساسي التغير والابتكار وعلى أساس القلق واللا استقرارية والحركة الدائمة والأزمة.

02- حصر نبيل علي صالح معايير الحداثة عند الغرب بالخصوص في أربعة معايير هي:

- "المعيار الأول– أولوية العقل على النقل، والتفكير على النص، والتغير على الثبات.
- المعيار الثاني– تغير معنى الحق الثابت واكتشاف معنى القانون المتطور.
- المعيار الثالث– القيمة العليا للفرد الحر المختار الذي لا وصاية عليا عليه إلا القانون المؤسساتي.
- المعيار الرابع– الديمقراطية السياسية والتداول السلمي للسلطة وحكم القانون في دولة المؤسسات"[5]

---

[1] استئناس بقول شعيب لقومه: ((**قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِن كُنتُ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّي وَرَزَقَنِي مِنْهُ رِزْقًا حَسَنًا ۚ وَمَا أُرِيدُ أَنْ أُخَالِفَكُمْ إِلَىٰ مَا أَنْهَاكُمْ عَنْهُ ۚ إِنْ أُرِيدُ إِلَّا الْإِصْلَاحَ مَا اسْتَطَعْتُ ۚ وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ ۚ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ**))الآية 88 من سورة هود

[2] استئناس بحديث النبي– صلى الله عليه و سلم– الذي رواه البخاري قَامَ رَسولُ اللَّهِ صلَّى اللهُ عليه وسلَّم في صَلَاةٍ وقُمْنَا معهُ، فَقَالَ أعْرَابِيٌّ وهو في الصَّلَاةِ: اللَّهُمَّ ارْحَمْنِي ومُحَمَّدًا، ولَا تَرْحَمْ معنَا أحَدًا. فَلَمَّا سَلَّمَ النَّبِيُّ صلَّى اللهُ عليه وسلَّم قَالَ لِلأَعْرَابِيِّ: لقَدْ حَجَّرْتَ واسِعًا! يُرِيدُ رَحْمَةَ اللَّهِ.الراوي : أبو هريرة | المحدث : البخاري | المصدر : صحيح البخاري، الصفحة أو الرقم : 6010 .

[3] للأمانة نبهتني الدكتورة فاطمة شريفي إلى هذه النقطة حين عرضت تصور المذكرة على اللجنة العلمية لجامعة بن خلدون–تيارت في سنتي الثالثة.

[4] علي وطفة، مقال بعنوان: مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر و نقد (النسخة الإلكترونية)، العدد 43، 10 نوفمبر 2001، المغرب، https://www.aljabriabed.net/n43_08watfa.htm

[5] نبيل علي صالح، مقال بعنوان " محددات الحداثة الغربية ومعايير بنيانها الفكري"، موقع منبر الحرية، 19 مارس/اذار2012، https://minbaralhurriya.org/archives/6339

03- أجاب الكبير الداديسي عن سؤال له حول الحداثة نصّه: ماذا يميز النص الحديث عن القديم؟ فقال:" إن حداثة النص الشعري تشكل موقفا قبل كل شيء، ويتضح ذلك في أنه يجب على الشاعر أن يعبر عن تجربته الحياتية الحقيقية كما يعيها بعقله وقلبه على السواء، أي أن يكون النص تعبيرا عن روح العصر، لا انعكاسا مرآويا، وذلك باستخدام الصورة الحية القائمة في التاريخ والحياة، بشكل يحاول الانفلات من قبضة الأنماط والقوالب الموروثة"[1]، كان هذا جوابه من ناحية التنظير، أما من ناحية التطبيق فأضاف بأنه ينبغي:" استبدال التعابير والمفردات القديمة بمفردات جديدة، لا نقصد المفرد بالمعنى الحرفي، وإنما نقصد اللغة الشعرية باعتبارها إحساسا ووعيا مقصودا، تفرض نفسها فوق الرسالة التي تتضمنها وتعلن نفسها بشكل سافر"[2].

يُفهم من كلام الداديسي أن الحداثة تطبيقا هي أن تخرج الألفاظ في النص الأدبي عن كونها مجرد وسائل، بل تتحول من الدوال إلى المدلولات، وكل ما يتضمنه النص الحديث فهو مقصود وله معنى: الكلمات، ترتيبها، أشكالها الداخلية والخارجية... حتى البياض أو الصمت اللغوي الذي صار من معالم القصيدة الحديثة، حيث يحاول النص الحديث إشراك القارئ في دلالة النص الغائبة إذ أن اللغة "لا تقدر أن تتجاوز سطح التجربة، أما الباقي فيظل خارج اللغة يلفّه الصمت"[3]، ولا تكتسب الكلمة قيمتها ووظيفتها بمعزل عن سياق النص العام بل من خلال حضورها ضمن بنية تعبيرية تحدد إيماءاتها الدلالية في جسد النص.

أما من ناحية الوزن والإيقاع فالشعر الحديث يهدف إلى تطوير الإيقاع، وتحطيم قدسية الأوزان القديمة، ليس تحطيمها فقط بل وصقلها لتطابق المضامين الجديدة، فالنص الحديث يطابق شكله مضمونه ويعبّر عنه.

04- الحداثة تتجلى في خطاب التحول الذي أحدث شرخا وخلخلة داخلية هائلة في المفاهيم، وفي بنية النظم الثابتة و المطمئنة.

05- الحداثة في الشعر هي طريق مختلف في فهم الوجود و تقديمه، ومنحى آخر في ملامسة الموجودات والتفاعل معها؛ وفق رؤية فنية تساير الحياة في تغيرها وحركتها التي لا تهدأ.

06- الحداثة رؤية خاصة ونظرة فريدة وثاقبة تُبين عن أوضاع الذات التي أبدعتها، وطريقة حضورها نصيا، أو بالأحرى تاريخيتها في الكتابة ولهذا كان من أهم شروطها عدم الاكتمال والتجدد المستمر.

---

[1] الكبير الداديسي، مقال بعنوان:"الحداثة الشعرية العربية (2): بين الحداثة و المعاصرة"، صحيفة المثقف (النسخة الالكترونية)، العدد: 3366 ، بتاريخ 02 نوفمبر 2015، https://www.almothaqaf.com/readings-5/899951-2015-11-23-00-11-06

[2] الكبير الداديسي، المرجع نفسه.

[3] الكبير الداديسي، المرجع نفسه.

07- الحداثة نمط كتابة إبداعية تطرح مجموعة من الإشكالات والقضايا الحرجة على مستويات مختلفة وقد اختار أصحابها لوعة السؤال على مهادنة الإجابة، وعنت الحيرة على لذة الاطمئنان.

08- الحداثة تأول العالم باعتباره انكشافا لتجربة التجاوز، وانفتاحا على اللامحتم ، لحين تتمرأى الذات الشاعرة متجسدة عبر طاقات الحلم والنبوءة والرؤيا والاستشراف، أين يتم التشديد على قدرة القلب على التواصل والإمساك بالمعرفة التي كان محلها العقل الظاهر.

09- إن الحداثة هي محاولة لاستبصار الآتي وتشييد فعلي لحقول فكرية استمرت في ذاكرة الكتابة العربية، انطلاقا من اعتبار الشعر ضربا من ضروب المعرفة، تختلف مصادره، وتتنوع مراجعه، خاصة في القول القديم بأن لكل شاعر قرينا وصاحبا وشيطانا يلهمه، مرورا بمرجعية أهل الإشراق من الفلاسفة وجماعة الصوفية، وصولا إلى شعراء الحداثة المؤمنين بمقولات الحدس والكشف والرؤيا والإلهام النوراني، التي تُنزل الشاعر منزلة الرائي، لذا نجد أغلب التجارب الحداثية آمنت بالرؤيا الشعرية وقُدرتها على أن تكون بديلا متميزا عن فكرة الالتزام الواقعي.

10- الحداثة اندفاع "باتجاه مغامرة الوجود ذات الأبعاد اللامتناهية، المفتوحة على احتمالات تختبر طاقات الخلق الكامنة، وهي طاقات الهوس بإزاحة المواضعات بل نفيها واستبدالها بالمفارقات التي تكشف التعارضات الجوهرية التي تشكل لعبة التوتر الحيوية، حيث يلعب الكائن في العالم دوره في الخرق الجوهري لأبنية العالم والكشف عن إضاءات الكينونة "[1].

11- من دلالات الحداثة في النص الأدبي (**حضور النبوءة /فاعلية الحلم**): فالصلة بين الشعر والحلم قديمة، حتى لا نكاد نرى لها بدايات محددة، ففي الحلم عبور إلى رؤى مطلسمة تكون مصدرا للإبداع، حيث تتداعى الأفكار والمعاني تداعيا حرا يشبه الهذيان؛ ففي الحلم تتحطم الحدود والحُجب الزمكانية، ويصبح العبور ممكنا بين الممكن واللاممكن، إنه التفعيل اللاواعي للصراعات والنزاعات المتراكمة، واسترجاع لما فُقد في عوالم أخرى مناقضة لعالم الشاعر.

12- ومن دلالاتها أيضا (**حضور الجسد / فاعلية الأنثى**): ولا تزال قضية (الكتابة/ الجسد) من أهم القضايا التي يشتغل عليها شعراء الحداثة، فكتابة الجسد هي محاولة جادة لاستنطاقه، باعتباره مدونة تاريخية كبرى، كتابة تجاوز تطاول الميتافيزيقا – عبر تاريخها الطويل – لهذا الجسد، حين حطّت من شأنه أمام أفضلية الروح؛ إذ يطلقه الشاعر الحداثي من أسره، ومن عقال ما ألفناه عنه، حين يلج الدفء الذي هو حلم النص وغايته.

[1] عبد العزيز بومسهولي، الشعر ..الوجود و الزمان ، أفريقيا الشرق- المغرب ، 2002، ص11.

13-من مميزات الحداثة كذلك: (**حضور القلق/ فاعلية الموت**): ففضاء الموت (الموت/ الخلاص/ الانبعاث) يستحوذ على الشعر الحديث مع حضور الأسطوري في الشعري.

14- رؤيا الشعر الحديث تعتمد على ترجمة النظر الخارجي إلى واقع نفسي داخلي والتماهي بخطابات مختلفة والتشرب من جمالياتها الخاصة والتقرب بها إلى روح الشعر المتعدد العوالم.

15- الشعرية العربية الحديثة وضعت على عاتقها هم تجاوز الأشكال المسطحة ومحاربة التقريرية والمباشرة.

16- ساهم الشعر الحداثي في الانتقال بمفهوم التحديث " من حقل العروض إلى حقل (الخبرة الكيانية في الحياة)"[1] فالوزن الشعري لم يعد يمثّل الشرط الأساسي للحقيقة الشعرية الحداثية، المطلوب هو الشعر، وليس الفرق في الشكل أو الهيكل كما تسميه نازك الملائكة، هكذا علّمتنا حداثتنا الشعرية ليس للشكل أهمية في ذاته، دلالة الشكل هي الأهم.

17- من أساليب الحداثة **الانزياح**: وقد أصبح ملمحا بارزا من ملامح الحداثة الشعرية، باعتباره حدثا لغويا جديدا يبتعد بنظام اللغة عن السائد والمألوف، و ينحرف بأسلوب الخطاب الشعري عن السنن والقواعد اللغوية الشائعة، تكريسا لمبدأ المغايرة والبحث الدؤوب، وإعلانا عن الحرية الماثلة التي ينطلق منها الشاعر والتي تجعل من الشعر تبعا لتعبير فاليري " لغة داخل اللغة"، نظاما لغويا جديدا ومعبرا لا مفر منه "لحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله أبدا بالطرق العادية "[2].

18- للحداثة رباط لا يفك مع التناص: فجميع الدارسين يتفقون مع محمد مفتاح على أن " التناص شيء لا مناص منه ، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي إلى ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي"[3]، ولهذا لا نعدم دور المتلقي في اكتشاف جماليات التناص كملمح لغوي حداثي، والذي يستشفه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية.

19- من مميزات الحداثة: الإيقاع وبنية الانقطاع: فموسيقى القصيدة الحداثية تقوم على فرضية تجسيدها لبنية إيقاعية خاصة "والإيقاع ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية، لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس، الوعي الحاضر والغائب"[4] كما ترى خالدة سعيد.

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث .. بنياته وإبدالاتها 3-الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص16.

[2] جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر ، تر : أحمد درويش ، دار غريب للطباعة – القاهرة ، 2000 ، ص ص 156- 157 بتصرف.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري .. إستراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ، ط 3، 1992، ص123.

[4] كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية، دار المطبوعات الجامعية- الإسكندرية ، ط 1، 2007، ص ص 623-624.

لقد فهم رواد الشعر العربي الحديث الإيقاع فهما خاصا، فمفهومهم للإيقاع ليس قائما كليا على البناء العروضي وإيقاعاته وحدها، وإنما من بنية القصيدة الداخلية المستمدة من حالة شعورية معينة، يعيشها الشاعر تقتضي إطارا لغويا خاصا، وصورا تتمثل الحالة، مما يلحق بالبناء الوزني مضمونا موسيقيا جديدا، أي "ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر" [1]. والبنية المقطعية هي البنية السائدة في معظم قصائد الحداثة.

20- من أهم علامات الحداثة غرائبية الصورة الشعرية: فالحداثي يهتم بخصائص الصورة الشعرية التي تجعل منها حداثية في تركيبها ودلالتها واعتماد معيار" الصورة الشعرية " في تحديد مبدأ الحداثة يعود إلى هذا النزوح الملح إلى صورية حديثة " عبر قطع الصلات بالاستعارة التقليدية، لخلق أسس جديدة للتعبير الشعري، تنزع فيه الصورة إلى أن تحلّ كليا محل المعايير المعتادة"[2] بحيث "يمكننا القول أن لا مقاربة ولا مناسبة في التركيب – الصورة في القصيدة الحديثة، أو أن لا مقاربة ولا مناسبة سهلة الإدراك، لتعدد مستويات وجه الشبه وبعد المسافة بين طرفي التشبيه أو الاستعارة"[3]، فالشاعر مشغول بالخلق الشعري وتخييب أفق التوقع لدى المتلقي، إيمانا منه بأن " العمل الأصيل هو الذي لا ينسجم أفقه مع أفق القارئ، بحيث ينتهك معاييره الجمالية ويخالفها ويسمى عدم الانسجام هذا : المسافة الجمالية"[4].

21- من أسس الحداثة أيضا الرمز: فلقد كان التعبير الرمزي من أهم الأدوات التي أوصلت القصيدة الحداثية إلى موقعها المتقدم إذ تخلصت من وطأة المباشرة والتقريرية وانتقلت من" لغة (هذا) إلى لغة (هو) أي من اللغة المشيرة إلى اللغة الرامزة"[5].

22- الحداثة عند فاتح علاق:" شاملة للشكل والمضمون، وموقف من الحياة والوجود على ضوء مستجدات العصر الذي نعيش فيه، ولا تكون الحداثة شكلية أو سطحية مرتبطة بمظاهر الحياة الجديدة دون روحها"[6].

---

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ...حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، مكتبة الأسد، دمشق،2001 م، ص149.

[2] كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.. دراسة حول الإطار الاجتماعي – الثقافي للاتجاهات و البنى الأدبية : ، دار المشرق للطباعة و النشر – لبنان ، ط1، 1982، ص193.

[3] يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة – بيروت ، ط 3، 1985، ص106.

[4] رشيد بن حدو، العلاقة بين القارئ و النص ، مجلة عالم الفكر ، الكويت- المجلس الوطني للثقافة ، ع (1- 2)، 1994، ص490.

[5] أحمد بسام ساعي، حركة الشعر في سورية من خلال أعلامه ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، ط 1، 1978 ، ص337.

[6] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص20.

مجمل القول:

هذه خلاصة ما للحداثة من دلائل وعلامات وهي متكؤنا في الجزء المقبل من هذا البحث حيث سنُخضع أعمال أعلام الصوفية للدراسة والتقصي عن هذه العلامات، فما توافر من إبداعاتهم على سمات الحداثة ودلائلها حكمنا عليه بالحداثة الشعرية والسبق الزمني، وما فقدنا فيه هذه السمات فهو فنّ يعكس بيئته وعصره لا غير، ولا يمتّ للحداثة بوصال.

لكن منهجية البحث تقتضي أن نبدأ من حيث توقف غيرنا، ولا نجرّب المجَرّب من باب الاختصار وتجنب التكرار.

بمعنى آخر: تواطأ كثير من النقاد الحداثيين على تعالق التجربتين "الحداثية والصوفية" وسنأتي على بيان بعض آرائهم وتوضيح جوانب الترابط بين التجربتين، هذه النتيجة التي وصلوا إليها بعد دراسات مقارنة وطول تمحيص لا تحتاج منا إلا مطلبا واحدا يضم شتات ما قالوه ويبين غامضه.

أما الجزء الآخر من البحث فهو الذي سنبسط فيه الأدلة على صدق ما قالوه، ونزيد عليه بأن نبحث عن أي علامة دالة على الحداثة في الأعمال محل الدراسة فنستجليها ونشرحها لنضمها إلى سابقاتها، والله المستعان.

المبحث الثاني: الأدب الصوفي في ميزان النقد الحديث

الزمن كفيل بتكوين صورة متكاملة حول الأشياء .. هذا حال النقاد مع الأدب الصوفي ، فالإبداع الصوفي الذي كان سابقا يأخذ مكان الهامش عند الدارسين لاعتبارات سُقناها في بداية المذكرة، صار مؤخرا يتربع على المركز لمّا توجهت له الأنظار، وأولته ما يستحق من اعتبار، ولا بأس أن نسوق بعض وجهات النظر المتمايزة لهذا الأدب الراقي:

المطلب الأول: القول بكلاسيكية الأدب الصوفي و تقليديته

وهذا التوجه لا يعني بحثنا، لكنه ضروري بغرض المقارنة فبضدها تتميز الأشياء، ولا بأس في التمثيل لهذا التوجه دون إطناب:

يرى نسيب الاختيار أن "الشعرية الصوفية لا تطرح نظرية جمالية لـ (ما هو الشعر؟) و(كيف ينبغي أن يكون؟) مادامت لا تولي أيّة أهميّة لفنّيته"[1] –كما ذكرنا سابقا– فهي فيض عن رؤية وجودية للكون أكثر مما هي رغبة في إبداع شعرية جديدة – وإن أبدعتها فعلاً بشهادة المتأخرين–. وإن الكثير من أشعارها ليس أكثر من اقتباسات ومحاكاة شبه حرفية لأشعار الجاهليين، ومن غير أية خصوصية فنية تذكر، ومثاله قول ابن الفارض في ديوانه:

هل نارُ ليلى بدتْ يوماً بذي سلمِ أم بارقٌ لاح في الزوراء فالعلم
أرْواحَ نَعمانَ هَلاّ نَسمةٌ سَحَراً و ماءَ وَجرةَ هَلاَّ نَهْلة بفَمِ
يا سائقَ الظَّعنِ يطوي البيدَ معتسفاً طيَّ السّجِلّ، بذاتِ الشّيحِ من إضَمِ
عُجْ بالحِمى يا رَعاكَ اللَّهُ، مُعتَمداً خميلةَ الضَّالِ ذاتَ الرَّندِ والخزمِ[2]

وهي قصيدة تحسبها نسخة من معلقة عنترة التي يقول في مطلعها:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم
يا دار عبلة بالجواء تكلمي و عمي صباحاً دار عبلة و اسلمي[3]

ولا جِدّة فيها سوى تحميل ألفاظها بعض الدلالات الصوفية لتُكوّن معنى باطنيا للقصيدة فليلى هي الذات الإلهية والنار والبرق تجلياتها كما سبق وذكرنا.

[1] انظر: نسيب الاختيار، الشعر الصوفي مرجع سابق، ص 33.
[2] ابن الفارض، الديوان ، مرجع سابق، ص 128.
[3] محمد سعيد مولوي، ديوان عنترة تحقيق ودراسة، دار المكتب الإسلامي، 1970، ص ص 182-183.

المطلب الثاني: القول بحداثة الأدب الصوفي

وهو مربط الفرس لبحثنا هذا، وليس وسم الحداثة لصيقا بكل شعر أو نثر صوفي بالضرورة، فالتعميم عادة ما يحيل إلى الخطأ، فشعراء الصوفية كغيرهم من الشعراء ليسوا على قدم المساواة من حيث القيمة الأدبية لقصائدهم فمنهم الخنذيذ والمُفلق والشاعر والشعرور[1] وكذلك القول في نُثّارهم.

وأصحاب هذا التوجه كُثر، تطرقتُ لمذهبهم في المطلب الثالث من الفصل الثالث لهذه المذكرة، ولا بأس أن نتطرق لبعض آرائهم التي تخدم مقاربتنا في إثبات الحداثة للأدب الصوفي تطبيقا، وسنتكئ على خلاصة ما وصلوا إليه في الجزء التالي من البحث.

من هؤلاء شاعر من أكبر شعراء الحداثة في العالم هو ت.س.إيليوت T.S.Eliot الشاعر الأنجلوأمريكي الذي أثر كثيرا في الشعر الحداثي العربي، عبّر إيليوت عن الخواء الروحي الحضارة الأوربية على وجه الخصوص وفي العالم على وجه العموم في قصيدته الشهيرة "الأرض الخراب" The waste land، اعتنق إليوت الديانة الكاثوليكية وحاول أن يعتزل عالم الحس وينتصر على القيم المادية ، وهو ما عبرت عنه قصيدته "أربعاء الرماد" التي ظهرت سنة 1930م، ولعنوانها الكنسي مغزاه، وقصائده في جوهرها قصائد دينية، وهي في الحقيقة بداية الطريق الصوفية، كما يعد عمل إيليوت الشعري "الرباعيات الأربع" عملا صوفيا.

-أما في عالمنا العربي نبدأ بعلم من أعلام الحداثة وهو أدونيس[2] الذي يشير دائما في تنظيراته النقدية، إلى كون الصوفية المنبع الأساس، لشعر الحداثة وليست الرافد فحسب، ويرى أن العديد من القيم، استمرّت مع الحركة الشعرية العربية الجديدة، إلاّ أنّها قيم، لم تُستمد من النّصوص الشعرية التّقليدية بل أُخذت من النّصوص الصّوفية القديمة .

– وفي السياق ذاته تقول خالدة سعيد زوج أدونيس:"الكتابة الحديثة هي لغة لكلية الحضور الإنساني، و لية التجربة الإنسانية، وهذا ما أدى إلى غياب الأغراض في الشعر مثلا، إذ صارت القصيدة لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها، كما تطلع الشعر على النهوض بالديني أو الأسراري (وليس الدين) واستعار لذلك اللغة الصوفية، بما هي لغة لشمولية التجربة الإنسانية في أبعادها جميعا، لغة الإنسان في بحثه عن وجهته وعن حركته المصيرية"[3].

---

[1] قسم الجاحظ – في كتابه البيان و التبيين_الشعراء عامة إلى أربعة أقسام هي التي ذكرتها و ليس التقسيم خاصا بشعراء الصوفية.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص1-131. عن راوية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، مذكرة دكتوراه، ص 65.

[3] خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، عدد3، مجلد4، القاهرة، 1984م، ص30.

– ويذكر إبراهيم محمد منصور في مقدمة كتابه (الشعر والتصوف: أثر التصوف في الشعر العربي المعاصر) أن عبد الوهاب البياتي –وهو من هو في قائمة شعراء الحداثة– كان يقول: "أنا لست متصوفا تقليديا، لكن التصوف يشحذ نفسي ويجعلها قادرة على الاستشراف والحدس والتشوف والرؤيا"[1].

– أما جميل حمداوي فيقول:"للتصوف علاقة وطيدة بالأدب نثرا وشعرا، إذ استعان المتصوفة بالشعر للتعبير عن مجاهداتهم وشطحاتهم العرفانية، كما استعانوا بالنثر لتقديم قبساتهم النورانية وتجاربهم العرفانية الباطنية، وإذا كان الفلاسفة يعتمدون على العقل والمنطق للوصول إلى الحقيقة، وعلماء الكلام يعتمدون على الجدل ، والفقهاء يستندون إلى الظاهر النصي، فإن المتصوفة يتكئون في معرفتهم على القلب والحدس الوجداني والعرفان اللدني متجاوزين بذلك الحس والعقل نحو الباطن"[2]، و لفهم نصوص الصوفية لا بد من آلية إجرائية تمكن الدارس من الفهم، هذه الآلية هي التأويل، والنص الذي لا يُفهم إلا بالتأويل نص حداثي بامتياز.

و نجد جميل حمداوي في موطن آخر يقول: "إذا كان الكثير من المتصوفة هم الذين كتبوا الأشعار الصوفية في محبة الله وفنائهم في الشعر العربي القديم، ففي العصر الحديث نجد الشعراء هم الذين دبجوا تجارب صوفية في قصائد ذاتية وجدانية"[3].

فها هو الدكتور زكي مبارك الذي مارس التصوف وراثة قبل أن يُنظّر له يستهل كتابه "التصوف الإسلامي" بخطاب صوفي بامتياز حيث يقول:

و من أنت يا ربي أجبني فإنني رأيتك بين الحسن و الزهر و الماء[4]

وفي معرض محاولة الكشف عن ترابط الإبداع الصوفي بالأدب المعاصر يمكن القول أن ما نلاحظه من تماس بين الموقف الصوفي والموقف الفني المعاصر، يكتسب أهميته من كونه يقع في الجوانب التي يتميز بها الموقف الفني المعاصر عن الموقف الفني أو الجمالي القديم. ليتأكد لنا أن أول ما يمكن أن نعده نقطة التقاء رئيسة بين الموقف الصوفي والموقف الفني المعاصر يتمثل في تأكيد كل منهما على أهمية القيمة الإنسانية في مواجهة العالم الخارجي ومحاولة استنطاقه بما يلبي نداءاتها الروحية.

[1] إبراهيم محمد منصور، الشعر و التصوف: أثر التصوف في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر و التوزيع، 1996، ص07.

[2] جميل حمداوي، مقال بعنوان: التصوف و الأدب، موقع مجلة ندوة: https://www.arabicnadwah.com/articles/sufism-hamadaoui.htm

[3] المرجع نفسه.

[4] محمد زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق، ج1، مطبعة الرسالة، (د ب)، ط1، 1938، ص17.

– هذا الترابط هو شكل من أشكال التواصل مع التراث وأنا أتفق مع محمد بلعباسي حينما قال:" يعد استحضار الشعر المعاصر الموروث الصوفي وتوظيفه في العملية الشعرية لتجسيد تجربة الشاعر تحقيقا لتواصل فني بجزء من تراثنا الأدبي الروحي الذي صار له امتداد في الحاضر"[1].

– من أوجه التعالق الوثيق أيضا بين التجربتين الحديثة والصوفية ما ذكره علي عشري حين وصف هذه الصلة قائلا:" تتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به "[2].

– من أكبر دلائل الحداثة عند أدباء الصوفية هو ابتكارهم لمعجم مصطلحي متميز، وظفوه في تعابيرهم ولم يكن يعنيهم فهم عامة الناس له من عدم فهمهم، فمن أراد استيعاب لغتهم فليرتق إلى مصافهم، ولا يطمعْ في تواضعهم له، فليس أدبهم مروحة للكسالى والنائمين، كما أن هذا الاصطلاح العرفاني ليس مثل غيره من الاصطلاحات العلمية والفنية المقننة بدلالات حرفية معينة، وإنما هو اصطلاح زئبقي تتغير دلالاته المفهومية والتصورية، حسب كل صوفي ومقام سلوكي وتجربة عرفانية.

وهذا لا ينفي أن المعجم المصطلحي الصوفي نهل من مصادر متنوعة أبرزها القرآن الكريم (الإخلاص، الرياء ، السكينة، التوبة، الذكر، النور، الحق، السر، القلب، التجلي، اليقين،الاصطفاء ...) والحديث الشريف (الخضر، أهل الذكر، الرداء، الأبدال، الأوتاد، النجباء، النقباء...) يليهما النحو (المعرفة، الحال، العلة، الصفة، الإشارة، الجمع، الغياب، الحضور، الوصل، الفصل...) ومثله علم الكلام (الثبوت، الوجود، الأزل، العقل، العدل، الجوهر، الذات، الصورة، التنزيه...) والفقه (الطهارة، الوضوء، الصلاة، الزكاة، الحج...) والفلسفة (الحس، الفيض، العقل، النفس، النظر، ...) وحتى علم الفلك (اللوامع، كوكب الصبح، ليلة القدر، ...) والكيمياء (الإكسير، كيمياء السعادة، كيمياء العوام، كيمياء الخواص، ...).

– أكد عبد الجبار العلمي[3] –في حوار مع صحيفة القدس– اتجاه العديد من الشعراء في العصر العديث إلى التصوف يستوحون منه أجواءه ورموزه، حتى صار يمثل ظاهرة بارزة في الشعر العربي المعاصر، حيث وظفوا في بعض منجزهم الشعري الرموز الصوفية مثل: الرحلة والمرأة والخمر والإنسان الكامل والحروف،كما استخدم بعضهم التناص مع نصوص لأهم شعراء التصوف أمثال ابن الفارض وابن عربي والحلاج وفريد الدين العطار وجلال الدين الرومي، ومن هؤلاء الشعراء : محمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي ومحمد الفيتوري وأدونيس ومحمد

[1] محمد بلعباسي ، مذكرة دكتوراه بعنوان "شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة"، مرجع سابق، ص 203

[2] علي زايد عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الغريب، القاهرة، 2005، ص 105 نقلها محمد بلعباسي ، مذكرة دكتوراه بعنوان "شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة"، جامعة أحمد بن بلة، 2015، ص 203.

[3] عبد الجبار العلمي، مقال بعنوان: الشعر العربي المعاصر: الموضوعات والرسالة الشعرية، صحيفة القدس، 16 أفريل 2019م، https://www.alquds.co.uk/

عفيفي مطر، وبعض شعراء السبعينيات، الذين ظهر الأثر الصوفي في شعرهم، وكلهم تأثروا بالشاعرين أدونيس ومحمد عفيفي مطر، أما في المغرب، فأبرز من يظهر في شعرهم الأثر الصوفي، هم الشعراء: محمد السرغيني وحسن الأمراني ومحمد علي الرباوي وعبدالكريم الطبال وأحمد بلحاج آية وارهام.

– في نفس السياق لا بد من الإشارة إلى ظاهرة وسمت الشعر المعاصر هي "ظاهرة استعارة الشخصيات الصوفية"، والتي صارت واضحة للمهتمين، قال عنها الشاعر محمد بن عمارة:"قد اختار شعراؤنا المعاصرون شخصيات عديدة من أهل التصوف واجهوا بها قارئ قصائدهم، واتخذوا منها قناعا يتحدثون به ومن ورائه عن مشاغلهم ومعاناتهم ومواقفهم، وليس ذلك فحسب، بل نجد الشاعر المعاصر أحيانا يندمج في الشخصية الصوفية ويحل فيها حلولا صوفيا، ويتحد بأبعادها بفعل تشابه أحواله بأحوالها"[1].

ومن الشعراء الذي وظفوا الخطاب الصوفي واستعاروا شخصياته –إضافة لمن ذكرنا سبقا–: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وخليل حاوي ومحمد محمد الشهاوي وأحمد الطريبق أحمد ومحمد بن عمارة وآخرون.

أما الشخصيات الصوفية التي استعارها هؤلاء الشعراء ووظفوها في أشعارهم فنذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- **شخصية النفري:** وظفها أدونيس.
- **شخصية السهروردي وفريد الدين العطار وجلال الدين الرومي:** وظفها عبد الوهاب البياتي.
- **شخصية الحلاج:** وظفها صلاح عبد الصبور في قصيدته الدرامية" مأساة الحلاج"، وعبد الوهاب البياتي في قصيدة بعنوان" عذابات الحلاج"، وأدونيس في قصيدة تحت عنوان" مرثية الحلاج".
- **شخصية إبراهيم بن أدهم:** وظفها الشاعر التونسي محيي الدين خريف.
- **شخصية رابعة العدوية:** وظفتها نازك الملائكة في قصيدتها" الهجرة إلى الله".

إن عمليه المسح والاستقراء لهذه الآراء وما سبقها في فصول المذكرة تسوقنا إلى تكوين قائمة من خصائص الحداثة التي تتفق مع التصوف أو تقود إليه نجملها في الآتي:

- الغموض، لأن الوضوح المطلق ليس من الحداثة في شيء والغموض من أهم سمات الإبداع الصوفي.
- التأكيد على "فردية الإنسان المطلقة عن طريق تأكيد اللاوعي، والجنوح إلى عالم الأحلام، وعدم مواجهة الواقع، الأمر الذي أدى إلى شيوع الإحساس بالاغتراب ومعاناة العذاب"[2]، فالانصراف عن الحياة أو الانسحاب من الحياة و الاغتراب والأحلام من خصائص التصوف الأصيلة.

[1] محمد بن عمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع ، المدارس، الدار البيضاء، ط 1، 2001م، ص: 266.

[2] محمد مصطفى هدارة، النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، مركز الشنهابي للطباعة والنشر، الاسكندرية ، دت، ص 49.

- إسقاط/ اقتراف الخطيئة وقد ثبت عن بعض الفنانين والشعراء في القرن التاسع عشر أنهم كانوا يقولون: "إذا لزم الأمر حطّم جميع قوانين الآلهة والبشر لكي تعبّر عن ذاتك "[1]، فابن عربي الصوفي أثبت صحة إيمان جميع الفرق و الطوائف[2] ومثله الحلاج دافع عن إبليس[3]، وكذلك فعل ابن الفارض في "نظم السلوك"[4]، لكن الحداثة صراحة تدعو إلى اقتراف الخطيئة، مخالفة بذلك منحى التصوف، يقول كمال أبو ديب بوضوح:"إن اقتراف الخطيئة يشكل مكونا بنيويا للحداثة في مراحل تاريخية مختلفة"[5].
- الاهتمام و التأكيد على ذات الشاعر ومشاعره وحريته، وإسقاطها على المجتمع، وقد اعتبر الحداثيون العرب أن التجربتين الصوفية والحداثية متعالقتان لما تنطويان عليه من إعادة نظر في علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها.
- ومن الخصائص الرمزية في الحداثة التي تتشابه مع التصوف رمزية الحروف"فلقد كان نوفاليس ومالارميه يعتبران الحروف الأبجدية أعظم الآثار الشعرية"[6] وإذن فإننا نستطيع أن نقول مع "هرمان بار" بحق "إن التشوف إلى التصوف والغموض من أهم معاني الحداثة"[7].
- من أهم الخصائص التي تميز التجربة الشعرية الحداثية **التناص**[8]، والتناص في النصوص الصوفية أدخلها ضمن مرجعية النصوص الشعرية الحداثية من أوسع الأبواب، وكلما تقدمنا نحو الحداثة الشعرية مرورا بأدونيس وعفيفي مطر إلى تجربة "الحساسية الجديدة"[9]كلما كان ذلك أوضح وأظهر.
- ومن خصائص الكتابة الحداثية أيضا المجازية الكثيفة و السيمياء الإيحائية، في المقابل نجد الكتابة الصوفية والاصطلاحية تدخل ضمن عالم مجرد مغلف بالمجاز، ومسيّج بنسق مكثف من الإشارات والعلامات الرمزية. كما تتخذ هذه الكتابة أبعادا سيميائية إيحائية تنزاح عن الدلالات اللغوية والمعجمية الحرفية، والصوفية أكثر من غيرهم إدراكا للطبيعة المجازية للغة، ذلك أن انفصال تجربتهم الروحية عن العرف العام يجعلهم يحدثون

---

[1] جون هرمان راندال، تكوين العقل الحديث، ج2، تر: جورج طعمه، مراجعة: برهان دجاني، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1966، ص 46.

[2] ثبت عنه قوله: لقد كنت قبل اليوم أنكر صاحبي * إذا لم يكن ديني إلى دينه دان
لقد صار قلبي قابلاً كل صورة * فمرعىً لغزلانٍ، ودير لرهبانِ
وبيتٌ لأوثانٍ، وكعبة طائفٍ * وألواح توراةٍ، ومصحف قرآنِ
أدين بدين الحب أنَّ توجهتْ * ركائبه، فالحب ديني وإيماني

[3] حين تلمّس له الأعذار في عدم سجوده لآدم في كتابه الطواسين.

[4] المقصود قوله بالاتحاد ولنا وقفة مع هذه الجزئية في محلها.

[5] كمال أبو ديب، الحداثة-السلطة-النص، مجلة فصول، عدد3، مجلد4، القاهرة، 1984م، ص59.

[6] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، و مبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988م، ص11.

[7] محمد مصطفى هدارة، النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق، مرجع سابق، ص 97.

[8] يُنظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص121.

[9] هذه التسمية أطلقها إدوارد الخراط على الشعراء الذين ظهر الأثر الصوفي في أشعارهم.

انفصالا حقيقيا بين مدلول اللفظ بحسب العرف العام، ومدلوله بحسب عرفهم الخاص، ومن ثم فإنهم اعتبروا اصطلاحاتهم وتعاريفها مجرد إشارات إلى معان هم أدرى بحقيقتها.

- الخيال في النصوص الحداثية لا غنى عنه، فهو المساحة المخصصة لممارسة الإبداع وهو المجال الخصب لخلق الفن، وللخيال عند الصوفية أهميته ، لأن العقل عندهم عاجز، و لهذا استبعدته في معرفة الله واهتمت بالخيال في معرفة الوجود المطلق، يقول سعيد توفيق:" في حال التأمل الجمالي حيث نرتفع إلى مستوى التأمل الخالص المتحرر من الإرادة ونقضي على "الأنا الفردية" ويصبح الفرد في هذه الحالة ذاتا عارفة خالصة... تصبح في هوية واحدة مع الأشياء والموضوعات، وتستغرق فيها في وحدة صوفية، وعندئذ يختفي العالم بوصفه إرادة، ولا يبقى سوى العالم كتمثل"[1].

المطلب الثالث: الجدول الجامع لملامح الحداثة الشعرية

بعد غربلة ما مضى من آراء حول الحداثة وملامحها بحذف ما تكرر منها وضم ما تقارب منها بعضه إلى بعض تمكنا من بناء هذا الجدول الجامع المانع الذي ستتكئ عليه دراستنا في المرحلة التالية من البحث، حيث رمزنا لكل مجموعة من الخصائص المتقاربة برقم يرتبط بها إلى نهاية هذا الجزء من المذكرة.

الجدول الأول: ملامح الحداثة

رمزها	المجموعة
01	التمرد، المخالفة، الخروج عن المألوف، هدم القديم، التغير بدل الثبات، الانفلات من قبضة الأنماط والقوالب الموروثة، استبدال التعابير والمفردات القديمة بمفردات جديدة، التحول الذي يخلخل المفاهيم والنظم الثابتة والمطمئنة، طاقات الهوس بإزاحة المواضعات بل نفيها واستبدالها بالمفارقات، الخرق الجوهري لأبنية العالم والكشف عن إضاءات الكينونة.
02	التجاوز، الانحراف، الانزياح البعيد بنظام اللغة عن السائد والمألوف، حمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله أبدا بالطرق العادية.
03	الغموض، الإبهام، الرؤيا المعقدة، المجازية الكثيفة والسيمياء الإيحائية.
04	غرائبية الصورة الشعرية وقطع الصلات بالاستعارة التقليدية،حيث تنزع الصورة إلى أن تحلّ كليا محل المعايير المعتادة فلا مقاربة ولا مناسبة في (التركيب – الصورة)أو بالأحرى لا مقاربة ولا مناسبة سهلة

[1] سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت، ط1983،1، ص 81-82.

الإدراك ، لتعدد مستويات وجه الشبه وبعد المسافة بين طرفي التشبيه أو الاستعارة، بالخلق الشعري وتخييب أفق التوقع لدى المتلقي، فالعمل الأصيل هو الذي لا ينسجم أفقه مع أفق القارئ، بحيث ينتهك معاييره الجمالية ويخالفها.	
الإشارات والعلامات الرمزية التي تحدث انفصالا حقيقيا بين مدلول اللفظ بحسب العرف العام، ومدلوله بحسب العرف الخاص وآلية كشفها التأويل اعتمادا على معجم خاص.	05
صيغة الانفصال حين يعتزل المبدع عالم الحس وينتصر على القيم المادية، ويعتمد الحدس الوجداني والعرفان اللدني متجاوزا بذلك الحس والعقل نحو الباطن.	06
القلق (حضور القلق/ فاعلية الموت) حين يحبذ صاحب النص لوعة السؤال على مهادنة الإجابة، وعنت الحيرة على لذة الاطمئنان.	07
اللا استقرارية والحركة الدائمة، عدم الاكتمال والتجدد المستمر، الابتكار والتجديد الذي يسم الظاهرة الاجتماعية، الاندفاع المتكرر باتجاه مغامرة الوجود ذات الأبعاد اللامتناهية.	08
أولوية العقل على النقل، والتفكير على النص، قدرة القلب على التواصل والإمساك بالمعرفة التي كان محلها العقل حتى يمكن للإنسان أن يعبّر عن تجربته الحياتية الحقيقية كما يعيها بعقله وقلبه، الدعوة إلى (إسقاط/ اقتراف) الخطيئة وتحطيم جميع قوانين الآلهة والبشر ، وإعادة نظر في علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها.	09
يُكوّن النص الصورة الحية القائمة في التاريخ والحياة ويمثل تعبيرا عن روح العصر، ومنحى آخر في ملامسة الموجودات والتفاعل معها؛ وفق رؤية فنية تساير الحياة في تغيرها، حيث يسلك صاحب النص طريقا مختلفا في فهم الوجود وتقديمه، لأنه يمتلك رؤية خاصة ونظرة فريدة وثاقبة تُبين عن أوضاع الذات التي أبدعتها، وطريقة حضورها نصيا، ينشد المبدع الاتحاد بالوجود والامتزاج به وهذا بترجمة النظر الخارجي إلى واقع نفسي داخلي والتماهي بخطابات.	10
كل شيء قي النص مقصود: الكلمات، ترتيبها، أشكالها الداخلية والخارجية...	11
التناص: فتأويل النص من قبل المتلقي (القارئ) لكشف دلالة النص الغائبة يعطيه دور الشريك في اكتشاف جماليات التناص وهذا ملمح لغوي حداثي.	12

13	تطوير الإيقاع وتحطيم قدسية الأوزان القديمة، صقل الأوزان لتطابق المضامين الجديدة حيث يطابق شكل النص مضمونه ويعبّر عنه، الإيقاع وبنية الانقطاع : حيث تجسد القصيدة بنية إيقاعية خاصة يفهمها الوعي، بنية القصيدة الداخلية المستمدة من حالة شعورية معينة، ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر، البنية المقطعية، الانتقال من حقل العروض إلى حقل الخبرة الكيانية في الحياة.
14	تتجسد الذات الشاعرة عبر طاقات: الخيال والحلم والنبوءة والرؤيا، والاستشراف والتشوف والحدس والكشف، والاستغراق والإلهام النوراني... محاولة لاستبصار الآتي. (حضور النبوءة /فاعلية الحلم) حيث يكون الحلم عبورا إلى رؤى مطلسمة تكون مصدرا للإبداع، أين تتداعى المعاني وتتحطم الحدود والحُجب الزمكانية، ويصبح العبور ممكنا بين الممكن واللا ممكن، وحيث يتأول النص العالم باعتباره انكشافا لتجربة التجاوز، وانفتاحا على اللامحتم.
15	التفعيل اللاواعي للصراعات والنزاعات المتراكمة، واسترجاع ما فُقد في عوالم أخرى مناقضة لعالم الشاعر.
16	(حضور الجسد / فاعلية الأنثى): فكتابة الجسد هي محاولة جادة لاستنطاقه، تجاوز تطاول الميتافيزيقا – عبر تاريخها الطويل – لهذا الجسد، يطلقه الشاعر الحداثي من أسره.
17	حضور الأسطوري في الشعري، والنهوض بالديني أو الأسراري (وليس الدين)، الحداثة معرفة تحاور الأزمنة كلها ولا تتحقق من داخل الثقافة العربية وحدها.
18	تجاوز الأشكال المسطحة ومحاربة التقريرية والمباشرة، فانتقلت الخطابات من لغة (هذا) إلى لغة (هو)، أي من اللغة المشيرة إلى اللغة الرامزة، فلا تكون الحداثة شكلية أو سطحية مرتبطة بمظاهر الحياة الجديدة دون روحها.
19	كلية الحضور الإنساني وكلية التجربة الإنسانية، شمولية التجربة الإنسانية في أبعادها، الاهتمام والتأكيد على ذات الشاعر ومشاعره وحريته، وإسقاطها على المجتمع، أهمية القيمة الإنسانية في مواجهة العالم الخارجي ومحاولة استنطاقه بما يلبي نداءاتها الروحية.
20	فردية الإنسان المطلقة عن طريق تأكيد اللاوعي، والجنوح إلى عالم الأحلام، الانسحاب من الحياة وعدم مواجهة الواقع بالاغتراب ومعاناة العذاب.

المبحث الثالث: الشعرية الصوفية و ملامحها في الشعر الجزائري

المطلب الأول: التجربة الصوفية الجزائرية:

لا يمكننا أن نخوض غمار البحث في حداثة الشعر الصوفي دون أن نعرج –دون طول مكوث–على أرض الوطن، والتي كان لها نصيب من زخم هذه التجربة الأدبية الثمينة، ولعلّ الباحث الذي يجوب الشعر الجزائري المعاصر يجد أن المفهوم الثاني للصوفية والمرتبط بالصوفية الشعرية وما تحمله من اغتراب روحي وجسدي، والتي تبرز الصراع النفسي وضيق الأفق بعدما ضاقت احتمالات الحياة التي يأملها الناس، وأصبح يأباها الواقع، هو ما يميز التجربة الصوفية الجزائرية.

والقارئ المتفحص مثلا لأشعار "محمد العيد آل خليفة" ، باعتباره من الرعيل الأول المتشبع بالثقافة والحس الدينيين، ومن الذين رفعوا راية الإصلاح بجد وجهد وعلى مدار حياته، هذا الشاعر –ومن خلال أشعاره– "عاش تجربة التصوف من خلال المناجاة الروحية التي تأتي في رحلات تموج بالابتهال الذي يرسله صيحات إيمانية، يناجي خالقه المنقذ من زيف الدنيا وضلالها، الهادي إلى حياة ملؤها النور والحق والصدق"[1] .

المطلب الثاني: الخطاب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر:

يقول بونابي الطاهر: "لم يكن الخطاب الشعري الجزائري بمعزل عن الصوفية، إذ للتصوف الإسلامي جذوره في أرض الجزائر مع الفتوحات الإسلامية"[2] غير أن الخطاب الصوفي لا يكاد يذكر له حضور حقيقي إلا في شعر ما بعد الاستقلال، وبدءًا من شعراء السبعينيات...و يمثلهم (مصطفى محمد الغماري)كأحد أبرز الشعراء المعاصرين تعاملاً مع الرمز الصوفي.

وقد عبّر الشعراء الجزائريون المعاصرون عن رغبتهم في التماهي مع هذا الوجود بلغة صوفية مشحونة بالوحدة والإشراقات الباطنية حيث أطلقوا العنان "لرغباتهم و غرائزهم الباطنية وهم في قمة إلهامهم الشعري وواقعهم الحسي بماديتهم وتناقضاتهم إلى الرؤيا الصوفية برحابتها واتساعها"[3] معبرين عن موقفهم من الحياة والموت والوجود والعدم بلغة تتصارح فيها المناقضات وتتزامل المتضادات لتتماهى في ما بينها.

---

[1] للمزيد حول تجربة محمد العيد آل خليفة الصوفية، راجع: عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، مرجع سابق، ص 101 وما بعدها.

[2] بونابي الطاهر، التصوف في الجزائر خلال القرنين6و 7الهجريين، دار الهدى، الجزائر، 2004م، ص 23.

[3] بلمهل عبد الهادي، إشكالية الكتابة في النقد الأدبي المعاصر–أدونيس نموذجا– أطروحة مقدمة نيل شهادة دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2011م، ص221.

وبذلك تؤسس التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر كحل فردي لتعاسة الواقع، وبؤس الحياة من خلال رفضهما ومجاهدتهما، ويتجلى ذلك في شيوع معاني الإحساس بالغربة والظمأ النفسي لمعانقة المطلق في المتن الشعري، وبما أن الرؤية العادية للأشياء لا تصل إلى إدراك المطلق.

كان على الصوفية أن تسلك مسلك الحدس الذي ينشأ نتيجة اتحاد مباشر بين الذات وبين الموضوع، وثمة نوع من وحدة الوجود الروحية، والكتابة في مثل هذا الحال تكون غامضة بالضرورة، ومستعصية على القارئ الذي ألف برودة العقل وسهولة الوضوح... إنها كتابة بالأعصاب والارتعاشات والتوترات الجسمية والروحية، كتابة بالشهيق والزفير، كتابة يأس على حدود الأمل، وأمل على حدود اليأس[1]، فلحظة الكتابة هي لحظة فناء في العقيدة الإسلامية هروبا من الألم الذي هو نصيب الشاعر الصوفي من خيبات العالم المتكررة حين يتم إحباط الأنا في مواجهة انكسارها الناتج عن عجز أو تراجع عن المواجهة[2].

لذلك يحاول الشاعر كما الصوفي تخطي عالم المحسوسات، واعتناق عوالم الروح بكل تجلياتها، ووسيلته إلى ذلك الرؤية الوجدانية المتمردة على الواقع الإنساني بوصفه ممارسة يومية رتيبة خالية من التعبير الوجداني،مما يولد الرغبة في التعبير وتنقية الذات مما علق بها من شوائب، وما اختمر فيها من مبادئ ثابتة و مسلم بها.

المطلب الثالث: شعرية صورة الرمز الصوفي في الشعر الجزائري:

الرموز الصوفية نوع من الرموز ارتبطت بالتجارب الشعرية الصوفية التي انتهجها بعض الشعراء، فحاولوا من خلالها رؤية ذواتهم، ثم الارتقاء والتدرج لفهم خلق هذه الذات، ليس في ذاته وماهيته ولكن في خلْقه وتعاليه في تجليات وجدانية يبتعدون فيها عن الواقع، ويحاكون بعض رموز التصوف كابن الفارض وابن عربي وأبي حيان التوحيدي والحلاّج وغيرهم.

وعرفت تجربة الشعر الصوفي تطورا حين أدخل الباحثون فيها معظم صيغ الغارق في الوجدانية الرامزة، فقالوا عن شخصية (قيس) بطابعها الجنوني ، إنّها كانت خلقا صوفيا خالصا ورمزا للمحب، وقالوا : لعلّ عبارة (أنا ليلى) تشبه من قريب عبارة الحلاّج (أنا الحق)"[3].

[1] أدونيس، الصوفية و السريالية، مرجع سابق، ص58-59.

[2] هيمة عبد الحميد، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005م، ص 183.

[3] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، مرجع سابق، ص98.

ثم إنّه "لم يكن للجنون في الأصل معنى سوى التعبير عن استغراق قيس في عاطفته وطغيان هذه العاطفة على شخصيته"[1]، فلغة الشعر تتخذ في التجربة الصوفية طريقة الرمز الإشاري الذي يرتكز على اصطناع لغة تحمل شُحَنا دلالية جديدة، حيث تجسد "الدلالات المحسة شكولا ذات بعد إشاري تجاه ما تومئ إليه مما يكاد يمثل تفسيرا جديدا لم تعد اللفظة أو الكلمة لها نفس الدلالة التي تعرفها بل تصطبغ دلالات أخرى خلف الألفاظ مما يكاد يكون تفريغا لمعنى الكلمة وصب معنى آخر بها حيث تزدوج الدلالة بما يجاوز الحد الوضعي لها"[2]

وقد تغلغل الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، وبرز في تمظهرات متنوعة، فقد حظيت التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر باهتمام الشعراء الجزائريين، لما فيها من ثراء فني يعطي لتجربتهم الشعرية وجها تعبيريا متميزا، ويحدد معالم رؤيتهم الذاتية والجماعية، تجاه ما يعيشونه في واقعهم المتغير وغير الثابت، لعدم استقرار نظام الحياة التي تتماوجها رياح الآخر، الذي يحاول الهيمنة عليها بأفكاره وأخلاقه وإيديولوجيته وانعكس عدم الاستقرار هذا على ذاتية الشاعر بارتداداته الدائمة وما خلفه من تصدعات في باطنه وانشقاقات مؤلمة في نفسيته، ولذلك وجد الشعر الجزائري المعاصر في التصوف " خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الشاعر و فرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا، ليعيش آلامه –التي هي في نفسها آلام المجتمع– بوجه مأساوي"[3].

أراد الشاعر الجزائري المعاصر من خلال اعتماد توظيف الرمز الصوفي بكل أبعاده الظاهرة والباطنة في شعره، تحديد معالم رؤيه الفكرية والفلسفية، التي أصبح البعد الصوفي فيما بعد جزءا منها، يكشف عن جوانب من بواطن التجربة الشعرية ومن ثمة يمكن اعتبار "الرؤية الصوفية في الشعر الجزائري بحث عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأصيل جوهريه بوصفه امتدادا روحيا لأصالة الذات في نشدانها للمتعالي والمثال عبر جدلها الدائم مع الواقع القائم على التأمل والعيان و الاستبصار"[4].

كما أدى انجذاب الشاعر الجزائري لتوظيف الرمز الصوفي في متنه الشعري إلى التحول الجديد في الخطاب الشعري الجزائري، حتى غدا الشعر يمثل "عالما سحريا يموج بالحركة والألوان، عالما لا يعترف بالأبعاد والحدود إنه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق، كما أنه لم يعد خطابا قائما على التأثر والانفعال، إنه في حقيقته خطاب

[1] عاطف جودت نصر، شعر عمرو بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت ، ط1، 1982م، ص118.

[2] رجاء عيد، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعرفة، الاسكندرية، 2003م، ص279.

[3] عباس إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 159.

[4] فيدوح عبد القادر، الرؤيا و التأويل، مرجع سابق، ص52.

التساؤل المعرفي والتعدد الدلالي والتنوع الرؤيوي وهو تبعا لذلك خطاب التأويل والتعدد الدلالي، خطاب القراءة المفتوح والآفاق المتعددة الأبعاد "[1].

إذا تتبعا مسار التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر فإننا نجد شعرا صوفيا، وشعرا امتزج فيه الصوفي بالديني وشعرا اتخذ من الصوفية ومصطلحاتها دلالات رمزية يعبر بها الشعراء عن تجاربهم، إلا أن الموجود من الشعر الصوفي يعاني من خفوت في سلالته، و يتما في واقعه إذا ما حددنا حقيقة التجربة الصوفية وماهيتها المعروفة تراثيا والتي هي في حقيقتها "مجموعة من التجليات الوجدانية مؤيدة بأطوار روحانية يسلكها جملة من الشعراء الذين يجتازون مرحلة من الزهد إلى مراحل تتدرج حتى تبلغ بهم مدارج السالكين الواصلين"[2].

في نهاية هذا الجزء من الدراسة ينبغي التنبيه بأن الرّؤية الشعرية عند أدونيس وعند الحداثيين مختلفة عن الشعر العربي القديم، وهذا الاختلاف يتجلى في التّفاعل الحاصل بين نصوص الشاعر والمتلقي، "وعندما نقف عند خاصّيات هذه الرّؤية الشعرية المغايرة نكون قد أكّدنا على أنّ نصوص الشاعر تحتاج إلى قرّاء مختلفين ليتم التّفاعل، وعلينا متابعة الوقع الجمالي الذّي يحدثه هذا التّفاعل بين النّص والقارئ، وكيفية بناء المعنى بمشاركة القارئ "[3]وهو الأساس الباني لما سمي (نظرية التلقي)، ويعتبر (**أيزر**) أبرز من اشتغلوا على صيرورة المعنى وبنائه في النص، مع التركيز على ما يتولد بين النص و القارئ من أثر، لأن "المعنى عند أيزر هو الذي يبنى بمساهمة القارئ وعبر فعل القراءة، باعتبارها عملية تفاعلية أي تواصلية"[4].

وإذا أردنا أن نفهم كيف حدثت صيرورة التّغيرات، وكيف تغيّرت الحساسيّة الجمالية من أفق إلى آخر علينا بالعودة إلى المنابر الثّقافية التّي اشتغلت على التغيير ومنها: الاتّجاه القومي اللّبرالي الّذي كرّست أفكاره وانشغالاته مجلّة "الآداب" البيروتية، والاتّجاه الواقعي الّذي حرص على تأسيس "مشروع ثقافي ديمقراطي" من خلال مجلته "الثقافة الوطنية" والاتجاه الحداثي الّذي تمثّله مجلّة "شعر" اللّبنانية وهذا الاتجاه الأخير هو الّذي يعنينا أكثر.

---

[1] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي و آليات التحويل، مرجع سابق، ص163.

[2] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر و سياق المتغير الحضاري، مرجع سابق، ص 97.

[3] راوية يحياوي، شعر أدونيس من القراءة إلى الكتابة، مرجع سابق، ص 419.

[4] عبد العزيز طليمات، فعل القراءة بناء المعنى و بناء الذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، كتاب نظرية التلقي إشكالات و تطبيقات، منشورات كلية الآداب بالرباط، سلسلة ندوات و مناظرات، المغرب، دت، ص 152.

الفصل الثاني: من النظرية إلى التطبيق

المبحث الأول: حداثة البسطامي"261هـ"

المطلب الأول: البسطامي بأعين الأدباء المعاصرين:

1- أبو العلا عفيفي:

باحث غزير الإنتاج في ميدان التصوف الإسلامي، أحصى له الدكتور عبد الرحمن بدوي ما يقارب العشرين مؤلفا كلها حول التصوف، ومن بين النتائج التي أفادتها بحوثه حول البسطامي والتي تضمنها كتابه (التصوف: الثورة الروحية في الإسلام[1]) ما يلي:

- البسطامي هو الوارث الحقيقي للعقلية الإيرانية القديمة، ويمثل نزعة غالية لا يمكن وصفها بالسُّنية الخالصة.
- كاد البسطامي يقول بوحدة الوجود التي لا يمكن التوفيق بينها وبين الفكرة الإسلامية في توحيد الله.
- كان من المتأثرين بالتصوف الهندي، ويمثل مرحلة انتقال خطيرة من التصوف غير الفلسفي إلى التصوف الفلسفي القائم على القول بوحدة الوجود.
- كان أبو يزيد البسطامي أسبق من تكلم في موضوع «الفناء في الله» واعتبره غاية الطريق الصوفي، والدرجة القصوى في سلم معراجه الروحي، وله فيه أقوال رمزية غريبة تعتبر عادة من قبيل ما يسمى بالشطحات الصوفية.
- البسطامي واحد من أربعة رجال كانت لهم نظريات خاصة في المحبة الإلهية لها أثرها في الأوساط الصوفية من بعدهم.

2- قاسم محمد عباس:

من القلائل الحريصين حرصا ظاهرا على جمع التراث الصوفي، فقد جمع آثار الحلاج وحققها كلها في كتاب واحد، وجمع آثار البسطامي كذلك وحققها في كتاب عنوانه:"الأعمال الصوفية الكاملة ويليه كتاب تأويل الشطح"[2]، ومن جملة ما خلص إليه في هذا الكتاب:

[1] أبو العلا عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة.

[2] قاسم محمد عباس، أبو يزيد البسطامي، الأعمال الصوفية الكاملة ويليه كتاب تأويل الشطح، دار المدى للثقافة و النشر، سورية، ط1، 2004.

- يعد البسطامي من مؤسسي مدرسة الشطح في الإسلام، وكتاباته الصوفية تتركز في مساحة كبيرة منها في النص الشطحي الذي انتشر في البيئة الصوفية الإسلامية في القرن الثالث الهجري.
- تراث البسطامي يعد الجذر الأول للمشروع الصوفي في الإسلام، و انت نصوصه الحقل الذي نشأت فيه مباني العقيدة الحلاجية.
- تتميز النصوص البسطامية (خاصة الشطحات) ببنية مكثفة تقوم على قيمة المفارقة والإدهاش المعلومي (الإبلاغي المعرفي).
- البسطامي من دعاة التفكير اليوناني في مسألة المعرفة الإلهية التي ابتدأها بطرحه لمفهوم الفناء، وتناوله الدقيق لفكرة الوجود الواحد.

3- عامر جميل شامي الراشدي

باحث مهتم بالتراث الصوفي، خص النص البسطامي بكتاب عنوانه "النص الصوفي دراسة تفكيكية في نصوص أبو يزيد البسطامي نموذجا"[1] ومن أهم ما خلص إليه في هذا الكتاب ما يلي:

- نصوص البسطامي معلم مهم من معالم المنظومة الصوفية على مستوى العالم الإسلامي من حيث الخصوصية وفرادة التجربة الكتابية.
- شكلت النصوص البسطامية بدايات كتابة جديدة ونقطة افتراق مع الكتابات الصوفية السابقة والتالية لها.
- شكل البسطامي ظاهرة حرفت مسار اتجاه الحركة الصوفية إلى جهة كانت غائبة عن المشهد الصوفي الإسلامي ولفتت أرواح الصوفية إلى معارج الحقيقة.
- تتطلب نصوص البسطامي استعدادا روحيا مسبقا قبل اللقاء بها.
- شكلت الكتابة البسطامية صدمة هزت الذائقة الإسلامية بانتمائها الديني، والعربية بانتمائها الأدبي لما فيها من زخم روحي وتراكيب لغوية غير معهودة.

[1] عامر جميل شامي الراشدي، النص الصوفي: دراسة تفكيكية في نصوص أبو يزيد البسطامي نموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.

4- عبد الحليم محمود:

رائد من رواد مدرسة الفكر الإسلامي والتصوف في العصر الحديث، ولقب بأبي التصوف في العصر الراهن، خص البسطاميَّ بكتاب عنوانه:"سلطان العارفين أبو يزبد البسطامي"[1] بسط فيه سيرته ومآثره، وبيّن رأيه فيه والذي نلخصه في:

- البسطامي شخصية عظيمة، وككل الشخصيات العظيمة اختلف فيه الناس وتباينت آراؤهم فيه.
- هو شخصية أحبت الله حبا ملك عليها السمع والبصر والكيان كله.
- تخير الله للبسطامي أبا وأمّا من الأتقياء الأنقياء فكان مضرب الأمثال في طاعته لوالديه.
- كان أبو يزيد متمكنا من العلم الكسبي[2]، و كان العلم عنده التزاما.
- مع أن الشك قوي في نسبة الكثير مما زعم البعض وروده عن أبي يزيد فإن هناك محاولات للتفسير والشرح، يقولون مثلا: إنه قُرئ عليه ﴿ إِنَّ بَطْشَ رَبِّكَ لَشَدِيدٌ ﴾[3]، فقال: بطشي أشد. ووجهه: أن بطش الله فيه رحمة فهو الرحمن الرحيم، أما بطش العبد فلا رحمة فيه، يقول تعالى عن العباد ﴿ وَإِذَا بَطَشْتُم بَطَشْتُمْ جَبَّارِينَ﴾[4].

المطلب الثاني: الأمثلة التطبيقية

المثال الأول- قال البسطامي:

- أول ما صرت إلى وحدانيَّته
- صرت طيراً... جسمه من الأحديَّة
- وجناحاه من الديمومة
- فلم أزل أطير في هواء الكيفيَّة عشر سنين
- حتى صرت إلى هواء مثل ذلك مئة ألف مرة
- فلم أزل أطير
- إلى أن صرت في ميدان الأزليَّة

[1] عبد الحليم محمود، سلطان العارفين أبو يزيد البسطامي، دار المعارف، جمهورية مصر العربية، 1999.
[2] العلم عند الصوفية نوعان: كسبي أي من الكتب و المعلمين، ووهبي أي إلهام من الله تعالى.
[3] الآية 12 من سورة البروج.
[4] الآية 130 من سورة الشعراء.

– فرأيت فيها شجرة الأحديَّة

– ... فنظرت ... فعلمت... أن هذا كلُّه خدعة[1]

يحكي البسطامي رحلة معراجه إلى الذات الإلهية، رحلة تحرر من قيود الزمان والمكان، حيث تحول إلى طير له جسم من الأحدية، وجناحان من الديمومة يسبح بهما في فضاء اللا نهائية، وظل طائرا مدة عشر سنين في هواء الكيفية، سابحا في سماء الهوية إلى أن دخل في فلك التنزيه، وبلغ ميدان الأزلية، حيث رأى شجرة الأحدية عوض سدرة المنتهى التي ذكرها رسول اللهﷺ، وعند المشاهدة علم أن كل الأمر خدعة.

إن قراءة واعية لهذا المقطع تحيلنا إلى مجموعة من المقاربات نسوقها فيما يلي:

- الطير في هذا النص ليس الطير الطبيعي، إنّه طير معنوي، فضاؤه الذهن، ووسائل إدراكه القلب والذوق، أما جسم الطائر فهو "رمز ٌللفناء، والجناح رمز للبقاء، والأحدية إشارة إلى الكنزية القديمة، والديمومة إشارة إلى ظهور تجليّات وجهه تعالى ﴿**كل شيء هالك إلاّ وجهه**﴾. "[2]هذه المعاني طريق الوصول إليها هو التأويل باعتباره ركنا ركينا في فهم اللغة الصوفية.
- تصف تجربة البسطامي عالماً غير محدَّد المعالم، إنه عالم البرزخ الذي لا يمكن استعارته مادام خارج هذا الكون؛ فهو برزخ من عالم المعقولات العلوية ولا ينتمي لمرتبة البرزخ البشرية.
- يمثل هذا المقطع كلام رجل مأخوذ عن نفسه، مسلوب عن صفاته، خارج عن حدود ذاته الزمانية والمكانية. فزمانه في حال جذبه «الديمومة» ومكانه «اللانهاية» وسماؤه «الهوية» وشجرة منتهاه «الأحدية»، وكل هذا وصف للحال الصوفية التي يسمونها «الفناء».
- إن نصوص البسطامي، تمثل تجربة مستمرة في الرفض لا يحدّ قلقها سوى الفناء، والمتتبع لسيرة البسطامي يجد بأنه كان في حال فناء دائمة؛ لأنه لا يشاهد في هذا الوجود سوى الله، متجليًّا بصفاته الخاصة به (الأزلية والأبدية والتنزيه والأحدية)، بل إنه فني عن شعوره بذاته، ومن أجل فنائه عن ذاته وبقائه بالحق، شعر أنه متصف بالصفات السابقة كلها، وهي في الحقيقة صفات للحق لا له، قال الجنيد في معرض الاعتذار عنه: "إن الرجل مستهلك في شهود الجلال فنطق بما استهلكه، أذهَله الحق عن رؤيته إياه فلم يشهد إلا الحق فنعته"[3].

---

[1] قاسم محمد عباس، أبو يزيد البسطامي، مرجع سابق، ص47.

[2] وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2006، ص109.

[3] ابن الجوزي: أبو الفرج عبد الرحمن، تلبيس إبليس، تح: محمد بن الحسن بن إسماعيل ومسعد عبد الحميد السعدني، دار الكتب العلمية، لبنان، دت، ص328.

- في هذا النص يعتزل البسطامي عالم الحس وينتصر على القيم المادية، ويعتمد الحدس الوجداني والعرفان اللدني متجاوزا بذلك الحس والعقل نحو الباطن.
- هذا النص كغيره من نصوص الصوفية مليء بالرمز والإشارة والإيحاء، تتطلب قراءته وفهمه معرفة بلغة الصوفية وأساليبهم في التعبير، يقول هادي العلوي عن هذا النص: "هذا النص لا يتفسر بوسائل التفسير العادية، أو بالاستناد على قواعد المنطق، وقد يُقرأ بحاسة أدبية كنص فني فيُذاق ولا يُحكى"[1].
- لا تخلو جملة في هذا النص من الغموض المصحوب بشعور الدهشة والغرابة من المعاني المبثوثة في تضاعيف الكلام.
- خالف البسطامي بنصه هذا معهود الكلام، متمردا متفلتا من كل نمط سابق منتهكا كل معايير الحقيقة مندفعا باتجاه مغامرة الوجود ذات الأبعاد اللامتناهية.
- يبدو أن البسطامي حين كتب هذا النص لم يقصد تقديم تجربة فنية مُظهرا جماليَّاتها، وإنما هي تجربة ذاتية أراد التعبير عنها بأسلوبه الخاص فكان أن وُسمت بالشعرية لما تحمله من معايير الكتابة الشعرية، بمعنى آخر إن جهل البسطامي بشعريَّة كتاباته، (أو لاقصديَّتها)، ينبغي أن يفهم في سياقه التاريخي، ومن طبيعة التجربة ذاتها، أي من خلال رؤية البسطامي لما يقول على أنه حقيقة واقعة، وليس إثباتاً لوهم أو لحلم، لذلك قد يصح ألا تفهم صور هذه القصيدة وتراكيبها على أنها تراكيب فنية، فالبسطامي كان يعتقد حقيقة أَنه قد صار طيراً، له جسم من الأحديَّة، وجناحان من الديموميَّة وهو اعتقاد يصدم القارئ ولا يجد له تفسيرا.
- شعور البسطامي بالانخداع في نهاية النص علامة على القلق وعدم الاستقرار ودليل على أن طموحه كان أبعد مما قاله ومن تجربته معاً.
- إن شعرية هذا (النص/القصيدة) تقوم على تحقق الفعل ونفيه في الوقت ذاته، بما يشبه الحلم واليقظة، هذا التشابه الملحوظ يُخرِج القصيدة بدلالاتها من الإخباريَّة المحضة إلى فسحة التخمين والإلماح.
- يبدو التركيب السردي لهذا (النص/القصيدة) مماثلاً للشعر المحدث في تجسيده لما هو معنوي ومجرد؛ فعبارات "هواء الكيفيَّة"، "ميدان الأزليَّة"، "شجرة الأحديَّة"، لا تختلف عن "ماء الملام"[2] لأبي تمام إلا دلالياً. ، وعلى الرغم من صحة التوصيف الفني لتراكيبه بتماثلها مع الشعر المحدث، غير أنها لا تُفهَم من خلاله بل من خلال ما تواطأ عليه الصوفية في لغتهم.

[1] هادي العلوي، مدارات صوفية (تراث الثورة المشاعية في الشرق)، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية، دار المدى ، دمشق، ط1 ، 1998 ، ص60.

[2] أبو تمام، الديوان ، ج1، دار صادر، بيروت، ط1997،1م، ص 86.

- بناء النص ليس نثرا سالما و ليس شعرا كلاسيكيا سالما بل هو خليط متجانس ببنية إيقاعية يفهمها الوعي، تصنعها أواخر الجمل و تفاعلات مضامين جديدة في نفس الملقي والمتلقي على حد سواء، ما يحيل الدارس إلى مقاربته بقصيدة الشعر الحديث في كثير من المواصفات.

هذه المقاربات تتضافر لتقول بالحداثة الشعرية لهذا النص لحمله ملامح الحداثة التي حواها الجدول السابق ضمن المجموعات: (م:1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-12-13-14- 16-18-20)

المثال الثاني– قال البسطامي:

- **رفعني مرة فأقامني بين يديه**
- **وقال لي: يا أبا يزيد!**
- **إن خلقي يحبون أن يروك.**
- **فقلت: زيّني بوحدانيَّتك،**
- **وألبسني أنانيَّتك،**
- **وارفعني إلى أحديَّتك،**
- **حتى إذا رآني خلقك**
- **قالوا: رأيناك.**
- **فتكون أنت ذاك،**
- **ولا أكون أنا هناك**[1].

مشهد غريب يصور فيه البسطامي الخلائق منصوبة بين يديه، وهي تتحرق إلى رؤية الله، ولكي يمكنهم ذلك، كان على البسطامي أن يطلب من الله طلبا خارقا للعادة ، طلب أن يزينه الله بوحدانيته و يلبسه أنانيته، هو في هذا المقام يلتمس من الله أن يستبدل دوره بدوره، فيخلع عليه ثوب الإلهية، ويطلق لسانه عن نفسه فينطق بصيغة المتكلم، ويتحد بالله نهائيا، حيث تكون الإشارة إلى البسطامي وإلى الله واحدة، فيفنى عن نفسه بالكلية، ولا يكون ثمة إلا الله، فإذا رأت الخلائق البسطامي قالوا رأينا الله.

[1] عبد الرحمن بدوي، شطحات الصوفية، مرجع سابق، ص28.

من نظر في هذا النص بعين التمحيص يمكنه الوصول إلى المقاربات التالية:

- النص الذي بين أيدينا هو قولٌ للبسطامي وبجرأة عجيبة في مقام الاتحاد بين المحب والمحبوب، وقد استولت على قلبه خمر الحب الإلهي، إنها لحظة السكر العليا التي عاناها أبو يزيد بقوة لكن لسان الصحو غير لسان المحو، ومنطق الحب غير منطق العقل، يقول عفيفي: "بينما يتجلى الحق للأولين في صورة الجمال المطلق، يَتجلى للآخرين في صورة الإله المحبوب، ويَغلب هذا الشهود الثاني على الصوفية والوجدانيّين أصحاب العواطف القوية الجامحة، ولعل أبا يزيد البسطامي والحلاج والشبلي ورابعة العدوية كانوا من هذا الطراز"[1]
- النص عبارة عن حوار بين البسطامي والله، حوار من عالم الحلم والخيال، بعيدا عن الواقع، يعايش فيه البسطامي صيغة الانفصال حين يعتزل المبدع عالم الحس وينتصر على القيم المادية، ويعتمد الحدس الوجداني والعرفان اللدني متجاوزا بذلك الحس والعقل وكل حدود الزمان والمكان، بل حدود العقل والممكن نحو الباطن، إلى مناطقَ من اللاوعي ومسارح من المستحيل، حوار يُشعر القارئ بالصدمة الأخاذة والذهول المطبق والغرابة الموغلة.
- ينتمي هذا النص إلى لغة الشطح، وهي اللغة الجديدة التي تميز بها البسطامي، مفرداتها ذات دلالات لا تنتمي إلى اللغة الاصطلاحية، وتُعتبر هذه اللغة جزءا مما أضافه الصوفيون إلى اللغة القديمة من أساليب بيان وبديع ووسائل تعبير مبتكرة لمقاربة الأسرار الصوفية الدقيقة والممعنة في التجريد.
- من الإنصاف النظر إلى الشطح بوصفه أدباً، ومن الضرورة بمكان أن تُفسر لغته وتُنتقد على أنّها لغة وأدب، لا مجرد عقائد دينية أو روحية، فنصوص الشطحات نصوص يصعب تجريدها من الاهتمام الفني الجمالي المقصود لذاته، رغم أنها نصوص كُتبت بأصابع السكر والجنون، بعيداً عن رقابة العقل الكتابي التقليدي، فشطحات البسطامي لا تخلو من تفنّن في صياغة الشكل للتعبير عن المضمون، وتقديم نماذج كتابية مختلفة ومبتكرة، تلفت انتباه المتلقي إلى موهبة متفردة فيها قدرة وطرافة ومفاجأة وجرأة وتوظيف جديد.
- تمثل الكتابة البسطامية –ممثلة في هذا النص– خروجا عن النص المألوف والفهم الموروث فدلالاتها تتفلت من قبضة الأنماط والقوالب الموروثة، وتعابيرها تخلخل المفاهيم والنظم الثابتة والمطَمئنة لعامة الناس، كتابة تنقل حمولة فكرية ثقيلة تنوء بحملها الفهوم العادية لأنها شكلت خرقا جوهريا لبنيان عتيق وكشفت عن إضاءات الارتقاء البشري الواصلة إلى حدود اللانهاية.

[1] أبو العلا عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، مرجع سابق، ص25.

- يعبّر البسطامي في نصه هذا عن تجربته كما يعيها بعقله وقلبه، محطما بذلك قوانين الآلهة والبشر، معملا العقل مقابل النقل والتفكير في وجه النص الشرعي، معيدا بذلك النظرَ في علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم.
- حين يعبر البسطامي عن تجربته فهو لا يبالي بفهم المتلقين، فقلّما يتفق أفقه وأفق القارئ، ما يبعد المتلقى عن كونه شريكا في المعنى ويحرمه من الكشف عن جمالياته، إلا إذا عايش نفس التجربة أو ارتقت مرجعيته لتواكب ارتقاء اللغة الصوفية.
- طرق البسطامي موضوعا شائكا يرتبط بالعقيدة ارتباطا وثيقا، وكسر حاجزا لم يجرؤ غيره على الاقتراب من حماه ولو في عالم الرؤى والأحلام، والأخطر أن البسطامي ادعى مقاما عجز عن بلوغه الأنبياء والمرسلون، فمَن منهم رفعه الله إليه، و أقامه بين يديه، ثم طلب أمورا هي إلى الشركيات أقرب من كل اعتبار، طلب من الحق أن يتجلى فيه، ليتمكن الخلق من رؤيته، وفي هذه المسألة مشابهة للفكر المسيحي القائل بتجلي الذات الإلهية في شخص المسيح، يقول عفيفي: "إن أبو يزيد من الصوفية الذين غلبت عليهم أحوال الجذب والوجد واختطفوا عن أنفسهم بالكلية؛ ولذا فاضت الأقوال المأثورة عنه بالتعبير عن الفناء والغيبة والسكر ونحو ذلك مما يشير إلى أنه كان في أغلب أحواله مأخوذا مشغولا عن نفسه وعن كل ما سوى الله بالله وحده"[1].
- إيقاع النص يتطور ليطابق المضامين الجديدة التي أنتجتها التجربة البسطامية، حيث يتساوق شكل النص ومضمونه ، ليجسد هذا النص/القصيدة بنية إيقاعية خاصة يفهمها الوعي، بنية مستمدة من حالة شعورية فياضة، أخرجت صاحبها من الصحو إلى السكر.
- بنية النص البسطامي ومضمونه الرائد وإيقاعه المتميز هو في واقع الحال نسخة متقدمة من قصيدة النثر أبدعها أبو يزيد في زمنه الغابر ولم يعرفها شعراء الحداثة إلا بعد مضي عشرة قرون.

هذه المقاربات جميعها تجلي ملامح للحداثة الشعرية كانت خافية عن الدارسين وتبرزها إلى العيان ليعيها كل ذي بصر وبصيرة، وهي الملامح التي يضمها جدول الحداثة ضمن المجموعات (م: 1-2-3-4-6-9-12-13-14-17-18-20).

[1] أبو العلا عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، مرجع سابق، ص243.

المثال الثالث– قال البسطامي: ما النار؟

لأستندنَّ إليها غدا

وأقول: "اجعلني لأهلها فداء"

أو لأبلعنَّها!

ما الجنَّة؟

لعبة صبيان.[1]

مقطع عجيب آخر يهوّن فيه البسطامي من قيمة الجنة وقيمة النار، فليست الجنة عنده سوى لعبة صبيان والنار يمكن للبسطامي أن يبلعها، فما دام قد بلغ درجة التلقي عن الله مباشرة، والاطلاع على كثير من أسرار هذا الكون، ومعرفة الكثير من المغيبات، فإنه والحال هذه لا يطمع في الجنة، ولا يخاف من النار، ومن هنا تنشأ الاستهانة التامة بهما، فهو لا يعبد الله طمعاً في الثواب وخوفاً من العقاب؛ لأن هذه عبادة معاوضة، والبسطامي قد اتحد بالله، وفني فيه لأجله، لا لغرض آخر، كما أن الخوف من النار طبع العبيد، لا طبع الأحرار.

هذا النص المقتضب إذا ما نظرنا إليه بعين التمعن والتمحيص سينحو بنا إلى مقاربات هامة نجملها فيما يلي:

- يقول البسطامي بتجريد الأمور الدينية عن كل ما يشعر بالحس فيها، وإلى هذا تضاف أقواله التي تجاوز بها كل الحدود و الخاصة بالجنة والنار فتراه وكأنه يلوم الله تعالى إذ يرى أنه لم يكن له أن يلجأ إلى الجنة والنار في الثواب والعقاب لأنهما من الحسية والمادية، بل كان ينبغي على الله أن يترفع عنهما، وليؤكد هذا المعنى يتطوع ليفدي بنفسه كل أولئك الذين مصيرهم قاع جهنم، ولهذا هو يريد أن يبتلعها، وأما الجنة فهي عنده لعبة صبيان، وقصارى أمرها أن تكون مجالا لرؤية الله، بل لا معنى للجنة عنده إلا معاينة الله، بحيث "لو حجب الله خواص عباده من رؤيته وهم في الجنة لاستغاثوا بالخروج منها كما يستغيث أهل النار بالخروج من النار"[2]، ومن يصرخ في إحدى شطحاته الموحدة: "سبحاني، ما أعظم شأني"[3]، من الهين عليه أن ينظر إلى الجنة والنار بلا اكتراث، ليس لأنهما لا يدخلان ضمن منظومة الأفكار الصوفية وحسب، بل لأن رفضهما يعني رفضاً لأي تراتبيَّة دنيوية، بما يحقق للبسطامي تسامياً وحنواً إنسانياً قلَّ نظيرهما.

[1] عبد الرحمن بدوي، شطحات الصوفية، مرجع سابق، ص31.

[2] عبد الرحمن بدوي، المرجع نفسه ، ص34.

[3] قاسم محمد عباس، أبو يزيد البسطامي، مرجع سابق، ص49.

- يظهر البسطامي في نصه هذا بمظهر المتمرد على الشرط الإنساني بكل أشكاله وهو ما يحقق جدلاً بنيوياً بين تجربته الوجودية الجديدة وقولها. لأن قوله –مع تجديده وإبداعه– قد جاء نتيجة لتجربة جديدة، وليس لتجربة في القول ذاته، ولعل هذا ما يجعل البسطامي مجدداً رؤيوياً أكثر من كونه شاعرا محترفا.
- هذا النص كغيره من نصوص البسطامي لا يخلو من الغرابة المفرطة وصدمة المتلقي بما لم يعهده في قراءاته لغير البسطامي، فالقارئ لهذا النص يشعر بالحيرة الضاربة في عمق عقيدته، صحيح أن عبارات النص بسيطة معهودة إلا أن ما تحمله من معان لم يجرؤ عليه شاعر ولا ناثر قبل البسطامي، فالجنة التي بشّر بها الأنبياء الصالحين، والنار التي خوفوا منها العُصاة وبُنيت عليهما عقائد السابقين واللاحقين، حطّ البسطامي من شأنهما وجعلهما محل هزء وهوان، فإن لم يكن السكر يحدوه فهو الجنون بكل معانيه، وإذا كان سيدنا محمد ﷺ صاحب أعلى درجات الشفاعة لم يشفع إلا في أمته من المسلمين فكيف يجرؤ البسطامي على الشفاعة في سكّنة النار بعمومهم وفدائهم بنفسه، لقد ارتقى بنفسه مرتقى صعبا، ولكن لا عجب في أمره فهو القائل:"خضت بحرا وقف الأنبياء بساحله"[1].
- سمت النص التجاوز وهدم المواضعات القديمة وحطم قوانين الآلهة والبشر فالبسطامي في هذا المقطع المقتضب يناقش مسألة من مسائل العقيدة بكل حرية وشجاعة أدبية حتى ولو كان ثمن النقاش التكفير و الخروج من الملة.
- يطهر النصُ البسطاميَّ شخصا يعاني انفصالا عن الواقع إما بفعل السكر أو بفعل الخيال الخلاق، انفصال عن الحس وعالم المادة يعتمد فيه الحدس الوجداني والعرفان اللدني ليتجاوز العقل والنقل نحو الباطن، فها هو يخاطب الذات الإلهية بكل ثقة وأريحية، ويطلب أمورا يعلم مسبقا أن لا مجال لبلوغها، ورغم ذلك يجد البسطامي دوما من يلتمس له المعاذير في أقواله وأفعاله من المعاصرين له والمتأخرين، يقول الذهبي: " وجاء عنه أشياء مشكلة لا مساغ لها، الشأن في ثبوتها عنه، أو أنه قالها في حال الدهشة والسكر والغيبة والمحو، فيطوى ولا يحتج بها إذ ظاهرها إلحاد، مثل: سبحاني، وما في الجبة إلا الله. ما النار ؟ لأستندن إليها غدا، وأقول : اجعلني فداء لأهلها ، وإلا بلعتها. ما الجنة؟ لعبة صبيان، ومراد أهل الدنيا. ما المحدثون؟ إن خاطبهم رجل عن رجل، فقد خاطبنا القلب عن الرب. وقال في اليهود: ما هؤلاء ؟ هبهم لي، أي شيء هؤلاء حتى تعذبهم؟"[2]، ويقول عبد الرحمن بدوي: "وإن صدر عن أحد منهم (أي الصوفية أهل المكاشفة) كلمة من ذلك (أي من الكلمات الكشفية) على سبيل الندور سموه شطحا، بمعنى أن حال الغيبة والسكر

[1] قاسم محمد عباس، أبو يزيد البسطامي، مرجع سابق، ص49.

[2] الذهبي: شمس الدين محمد بن أحمد ، سير أعلام النبيلاء، ج13، مؤسسة الرسالة، 2001، ص86.

استولت عليه حتى تكلم بما ليس فيه الكلام، كما نقل عن أبي يزيد في قوله:(سبحاني ما أعظم شأني) وقوله:(حزت بحرا وقف الأنبياء بساحله). وقول رابعة:(لو وضعت خماري ما بقي بها أحد)".[1]

- يُكوّن هذا النص الصورة الحية القائمة في التاريخ والحياة ويمثل تعبيرا عن روح العصر، ومنحى آخر في ملامسة الموجودات والتفاعل معها؛ وفق رؤية فنية تساير الحياة في تغيرها، حيث يسلك صاحب النص طريقا مختلفا في فهم الوجود وتقديمه، لأنه يمتلك رؤية خاصة ونظرة فريدة وثاقبة تُبين عن أوضاع الذات التي أبدعتها، وطريقة حضورها نصيا، بترجمة النظر الخارجي إلى واقع نفسي داخلي والتماهي بخطابات معبرة.
- إن القارئ لهذا النص لا يشك للحظة أنه أمام قطعة من قصيدة نثر حديثة، فكلماتها رغم بساطتها محملة بدلالات كثيفة، وإيقاعها الهادئ مصنوع من مزيج السؤال وجواب السؤال، وفكرة القصيدة العامة بدعة ما عهدها المتلقون، حتى لَيشرعُ في البحث عن قائلها ضمن قائمة شعراء الحداثة ليهنئه –في قرارة نفسه– على إبداعه، لكنه سرعان ما يغلبه الذهول وتتملكه الدهشة حين يعلم أن هذه المقطوعة قيلت قبل ألف سنة من زمننا هذا، فلله درّ البسطامي من سباق لشعراء الحداثة و مبدعيها.

هذه المقاربات التي ساقتنا إليها الملاحظات تثبت ما فرضناه بدايةً من أن الكتابة البسطامية تمتلك من مقومات الحداثة الكثير وهي المقومات التي تضمنتها مجموعات الجدول: (م: 1-2-3-4-6-8-9-10-13-14)

المثال الرابع– قال البسطامي في المعراج:

– "فلما علم الله سبحانه وتعالى مني صدق الإرادة في القصد إليه

– فنادى: إليّ إلي

– وقال: يا صفيّي ادن منّي

– وأشِرف على مشرفات بهائي

– وميادين ضيائي

– واجلس على بساط قدسي

– حتى ترى لطائف صنعي في آنائي

– أنت صفيّي وحبيبي

– وخيرتي من خلقي

– فكنت أذوب عند ذلك كما يذوب الرصاص

[1] عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة مصر، ط2، 1962, ص186.

– ثم سقاني شربةً من عين اللُطف بكأسِ الأُنس

– ثم صيرني إلى حال لم أقدر على وصفه

– ثم قربني منه، وقربني

– حتى صرت أقرب منه من الروحِ إلى الجسد

– ثم استقبلني روح كل نبي

– ويسلّمونّ عليّ

– ويعظمون أمري

– ويكلّمونني وأكلّمهم

– ثم استقبلني روح محمد ﷺ، ثم سلّم علي

– فقال: يا أبا يزيد: مرحباً وأهلا وسهلا

– فقد فضلك اللهُ على كثير من خلقِه تفضيلا

– إذا رجعتِ إلى الأرض

– أقرئ أمتي منّي السلام

– وانصحهم ما استطعت

– وادعهم إلى الله عز وجل"[1]

لا ينقطع العجب ولا تنقضي الدهشة من نصوص البسطامي وهذا النص ينضاف إلى قائمة النصوص البسطامية المثيرة للخلاف، يروي البسطامي في هذا المقطع المجتزأ من نص طويل كلّه تشبيه كبير يحاكي فيه أبو يزيد الإنسان معراج النبي ﷺ. يروي قصة معراجه ويرسم لوحتها بالكلمات التي تصف كيف أنه التقى الأنبياء وكلمهم، وكيف أن الله خاطبه وقربه، في رؤيا عجيبة أثارت لغطا كبيرا لما تحمله من معاني تجاوز البشرية ومضاهاة النبوة والألوهية.

من يعمل النظر في هذا المقطع يمكنه الوصول إلى المقاربات التالية:

– هذا النص عبارة عن رؤيا تُعدّ أول معراج صوفي واضح، و يجسد مرحلة من مراحل تطور نص المعراج، من نص تاريخي وديني إلى نص فنّي رمزي خيالي، فنص البسطامي قد تجاوز التقاليد التي عرفها المعراج التاريخي

[1] القشيري أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان، كتاب المعراج، تح: علي حسن عبد القادر، دار بيبليون، باريس، دت، ص134.

قبله، والمعراج الصوفي بعده؛ تخلّى عن تقليد التحضر للرحلة (التخلص من العناصر الأرضية "التراب، والماء، والنار، والهواء)، واحتفظ بتكوينه البشري ودخل مباشرة في المعراج، بهذا يكون البسطامي قد تجاوز المألوف وانفلت من الأنماط الموروثة.

- تقع رؤيا البسطامي بين النوم واليقظة، وهي معلّقة مثله بين السماء والأرض في لحظة توتّر، شكلت الذروة، ومنحت النص جماليات السحر والتشويق والغموض والرؤيا المعقدة، إن قصة المعراج البسطامي هي نوعٌ أدبي رمزي غرضه احتواء الخبرات الروحية والتصورات الدينية ليؤكد هوية فنية فريدة يجسدها النص، حيث ينبثق إبداع حديث مؤكَّد بالطرافة، والإغراب، مزدحم بالإيحاء وقوة الخيال، موشوم ببعد الأفكار وعمقها الإنساني والكوني الملامس مثلاً أعلى في الطهارة والسمو والارتقاء.
- هذا النّص الحلم هو وليد ذاته أو لنقل وليد طريقة البسطامي في الفكر، والكتابة، والإيمان، ولا ينتمي إلى نوع أدبي سبقه لأنه ابتكار واندفاع باتجاه مغامرة الوجود ذات الأبعاد اللامتناهية.
- رغم ما في النص من ابتكار إلا أن البسطامي حافظ في معراجه على تقليد اللقاء بأرواح الأنبياء في السموات السبع، فهو التقى بهم جميعاً في السماء السابعة، واحتفظ بتقليد اللقاء بروح النبي محمد ﷺ، وتقليد العودة إلى الأرض للتذكير بأحكام الشريعة.
- يرمز الارتقاء في المعراج من الأرض إلى السموات السبع سماء فسماء، إلى التدرج في المعرفة، وهو إشارة إلى تطور ونُضج في علاقة البسطامي والله، وتأكيد على صدق عاطفة أبي يزيد، في مقابل تنوع المكافآت الإلهية وتعاظمها إلى أن يبلغ البسطامي المكافأة المقصودة، وهي(لقاء الله والاتحاد به)، وفي هذا التوجه تجاوز للأشكال المسطحة ومحاربة للتقريرية و المباشرة، فقد انتقلت الخطابات ههنا من لغة (هذا) إلى لغة (هو)، أي من اللغة المشيرة إلى اللغة الرامزة، وحسن استخدام البسطامي لأسلوب الإشارة يدل على مقدرة بلاغية ومهارة، فهو يضع المعنى الكثير في الكلام القليل وكأنه يقتدي بجوامع الكلم المحمدي، كما أن الرمز المحمل بالغموض والإيحاء يمنح المعنى مرونة تسع القصد وما وراء القصد، ليعزف نوعاً من الموسيقى ويحدث إيقاعا جديدا يحمل مختلف التأويلات ويثير أنواعا من الأحاسيس.
- اشتهر البسطامي بإيمانه أن الإنسان صورة عن الله، خلقه الله على مثاله وأحبه، فأحبته الملائكة، وكرمته، فهو في علياء وُهبت لهُ ينبغي أن لا يسقط منها، بل عليه أن يرتقي، ليُصبح جديرا بتلك العلياء، جديرا بالخلق والخالق؛ يرتقي إلى سماء الحب، فسماء المعرفة، فسماء الكمال، فسماء الله، وفي هذا التصوير الذي يعتقده البسطامي غرائبية موغلة صعب تفهمها و استيعابها.

- ينظر البسطامي إلى المحبة الإلهية باعتبارها فناء المحب عن نفسه وبقاءه بالله وحده، وتجربة البسطامي مبنيّة على الحب، وما قاده إلى الله هو الحب لا تعاليم الأنبياء، فهو لم يلتقهم في سماواتهم، ولم يتعلّم منهم، هذه التجربة التي منحها الحدس والإلهام بالعروج، في إطار رؤية منامية، بدت وكأنها منحة إلهية شكلت اعتزالا عن عالم الحس و انتصارا على القيم المادية.
- في طريق معراجه لم ير البسطامي جحيماً ولا جنة كالتي رآها الرسول ﷺ، فهو لم يأت على ذكرهما ولم يصفهما إطلاقا، فالجنة –كما سبق وذكرنا في المقطع الفارط– ليست عند البسطامي ثواباً، والجحيم عنده ليس عقاباً، البسطامي لا يريد الجنة، إنّه يريد الله، فكل مذكور في النص هو مقصود لذاته وكل غير مذكور فإهماله مقصود، هذا التوجه من أبي يزيد يمثل تعبيرا عن روح عصره، ومنحى آخر في ملامسة الموجودات والتفاعل معها؛ وفق رؤية فنية يسلك بها صاحب النص طريقا مختلفا في فهم الوجود و تقديمه، لأنه يمتلك رؤية خاصة ونظرة فريدة و ثاقبة تُبين عن أوضاع الذات التي أبدعتها، وطريقة حضورها نصيا، وينشد المبدع من خلالها الاتحاد بالوجود والامتزاج به وهذا بترجمة النظر الخارجي إلى واقع نفسي داخلي والتماهي بخطابات معبرة عن هذا الواقع النفسي.
- الله أعلم بالصادقين وفي نهاية المعراج يعلم الله صدق قصد أبي يزيد فيناديه: إليّ ... إلي: أي أن هذا النص ينطق بنبرة تنبؤ واثقة، تشف عن رغبة بالنبوة، بل رغبة بالارتقاء فوق النبوة، والالتحاق بالألوهية، تُدرج هذه الرغبة في باب الشطح، كما تدرج فكرة المعراج في حد ذاتها في الباب نفسه، حتى وإن صيغت هذه الرغبة في شكل رؤيا منامية، فهذا لا يخفف من حدة ثقة البسطامي، ولا يُبرئه من قصده لشطحاته في هذا النص. يشكل هذا الحلم عبورا إلى رؤى مطلسمة تكون مصدرا للإبداع، أين تتداعى المعاني وتتحطم الحدود والحُجب الزمكانية، ويصبح العبور ممكنا بين الممكن و اللاممكن.
- شطحات أبي يزيد البسطامي أقوال صدرت عن صوفي غلبه الوجد والهيام بالله فصاح في غيبته معلنًا عن شعوره وشهوده، إنها شطحات صانعها خيال فذ يسعى لأنسنة الله، وتأليه الإنسان، ومن شطحاته في هذا النص استقبال أرواح الأنبياء له، وحديثه مع محمدﷺ، وأعظم الشطحات حديثه مع الله سبحانه، ويبدو أن دوافع شطحه في رؤياه المعراجية هي: الوجد، والاتحاد، والسكر؛ فالبسطامي في نصه هذا لا يشطح وهو سكران، بل يشطح وهو نائم، والمعنى المتوخى من السكر ههنا هو اللاشعور، ففي المنام، كما في السكر، كل معنى و إن شذّ فهو عفو من المسؤولية. لذا اختار البسطامي لرؤياه المنام لكي تكون شطحاته مباحة، وليمكّن لأفكاره وخيالاته حيّزاً في فضاء اللغة يصف من خلاله قوةَ وجده ورغبته الضمأى في التحرر من قيود الأرض، والانطلاق إلى آفاق السماء، فشطح هذه الرؤيا حركة انتقلت من نفس البسطامي وجسده

وعقله إلى أفكاره، ثم انتقلت إلى لغته وصوره، ما سبّب ابتعادها عن اللغة الاصطلاحية، ومنحها باطناً لا نهائياً. هذا الانزياح البعيد بنظام اللغة عن السائد والمألوف، حمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله أبدا بالطرق العادية.

- ميّز التصوير أسلوبية البسطامي في البيان عن معراجه، فالصورة في هذا النص هي أهم عناصر المعنى الموعود بما تمنح من دهشة سالبة للعقول، محلّقة في فضاء النبوة والإلهية، وهي إلى هذا تتميز بالطرافة والغرابة، كما تتميز بكونها خيالية ما ورائية، لأنها تصف غيبا من عالم المجهول، هذه الصورة تنطوي على قدرة مثيرة للانفعالات الإنسانية من حزن وفرح، وخوف وأمن، ودهشة وإيمان، صورة تتشكل بالكشف والحدس والتأويل، و بلغة القص والحوار، وسمة الملحمية والأسطورية لتفتح الطريق أمام نوعٍ أدبي جديد.
- من هذه الصور ما ينطبع في ذهن القارئ لقوله تعالى مخاطبا البسطامي: "يا صفيي ادن منّي، واجلس على بساط قدسي.. ثم سقاني.. ثم قربني" صورة ذهنية وإشارة إلى حظوة البسطامي عند الله —سبحانه وتعالى-.
- الكثير من ألفاظ النص و معانيه تنتمي إلى المعجم الصوفي وتحتاج إلى التأويل حتى يتفق الملقي والمتلقي في أفق التلقي ومثل هذه الألفاظ : مشرفات بهائي-ميادين ضيائي-بساط قدسي -صنعي في آنائي-شرة من عين اللُطف-كأس الأُنس.
- تنتظم رموز النص البسطامي في سياق رمز كبير هو (المعراج) فرؤيا البسطامي هي معراجه الخاص، يعرض من خلاله تصوراته الصوفية الخاصة والمتميزة، ويحافظ على الوظيفة الأساسية للمعراج، الوظيفة الدينية التي هي الدعوة إلى الله واتباع نهج النبيﷺ، كما يحافظ على الوظيفة المعرفية والتعليمية.
- النص الشطحي كفعل ودلالة يمثل انقطاعاً عن المعقول في الذهنية العربية، والشطحات في هذا النص كمعظم شطحات البسطامي مرويَّة بطريقة نثرية، وهذه الرواية النثرية قد لا تقلل من شعرية الشطح بقدر ما تدل على نوعيَّتها كقصيدة نثر؛ إذ إن هذه القصيدة لم تُسَمَّ كذلك لتخلِّيها عن الوزن والقافية فقط، وإنما لاشتراكها مع الأنواع النثرية الأخرى في أشكالها الخارجية أيضاً، لكن بما لا يخلّ بشعريَّتها وبنيتها كقصيدة.
- هذا النص متكامل كبنية شكلية، يفيض بالمشاعر والإلماح. إنه يبيّن كيف يكون الاتحاد الموصل إلى مرتبة الشطح حيث القول صادر عن وجد ومعاناة يمكّنانه من أن يكون شعرياً، لكن حتّى في مثل هذا البناء الإخباري يمكن أن يحضر الشعر، ولاسيما إذا ما توفّرت له المقومات التي تحرّره من حدوده وإخباريَّته، كما هي الحال في هذه القصيدة.

ضمُّ المقاربات بعضها إلى بعض يجزم بحداثة هذا النص البسطامي وتميزه بملامح الحداثة المنضوية في المجموعات م: (1-2-3-4-5-6-8-9-11-12-13-14-17-18)

المثال الخامس– يقول البسطامي:

بك أدل عليك

و منك أصل إليك

وما أطيب وقعات الإلهام منك

على خطرات القلوب

وما أحلى المشي إليك

بالأوهام في طرقات الغيوب

اللهم ما أحسن ما لا يمكن للخلق كشفه

ولا بالألسنة وصفه

من حيث لا تدركه العقول[1]

هذه مناجاة لله يخاطب بها البسطامي الذات العلية مستعرضا حلاوة القرب ولذة الوصل.

تحمل هذه المناجاة في ثناياها مقاربات عدة نوجزها فيما يلي:

- هذا النص من حيث شكله ومضمونه مفارقة للمواضعات السابقة واستبدال لها بمفارقات جديدة، فالاستدلال على الله –في هذه المقطوعة– يكون بالله، والانطلاق يكون منه والوصول إليه، وللإلهام على القلوب وقع طيب، وللمشي في طريق الغيب حلاوة، وحين يتغنى البسطامي بما لا يمكن للخلائق كشفه وللألسن وصفه وللعقول إدراكه فهو يقصد المعاني العميقة التي يعايشها الصوفي حالا لا مقالا، وما العبارات إلا آثار للأحوال وإشارات للأسرار، وكمال العبارة في إخفاء الغيب لا كشفه.
- تتجاوز لغة البسطامي في هذا المقطع اللغة العادية وتتحمل ما لا يمكن قوله باللغة الاصطلاحية لتنزاح بعيدا عن السائد والمألوف.

[1] عامر جميل شامي الراشدي، النص الصوفي: دراسة تفكيكية في نصوص أبو يزيد البسطامي نموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014 ، ص113.

- الاستدلال بالله على الله، والانطلاق من الله للوصول إلى الله، والمشي بالأوهام في طرقات الغيوب: عبارات تشم النص البسطامي بغرائبية الصورة الشعرية وقطع الصلات بالاستعارة التقليدية،حيث تنزع الصورة إلى أن تحلّ كليا محل المعايير المعتادة، فلا مقاربة ولا مناسبة في (التركيب – الصورة) أو بالأحرى لا مقاربة ولا مناسبة سهلة الإدراك، لتعدد مستويات وجه الشبه وبعد المسافة بين طرفي التشبيه أو الاستعارة، بالخلق الشعري وتخييب أفق التوقع لدى المتلقي، فالعمل الأصيل هو الذي لا ينسجم أفقه مع أفق القارئ ، بحيث ينتهك معاييره الجمالية و يخالفها.
- لا يخلو هذا النص –كغيره من نصوص البسطامي– من الإبهام والرؤيا المعقدة والمعاني الغامضة والرموز التي لا يجلوها إلا التأويل والاستعانة بالمعجم الصوفي ومثاله قول البسطامي: وقعات الإلهام –خطرات القلوب– طرقات الغيوب.
- تشابه النهايات في جمل هذه المقطوعة (عليك–إليك–منك–إليك/القلوب–الغيوب/كشفه–وصفه) جعل الإيقاع يبدو متطورا يحطم قدسية الأوزان القديمة، ليخلق وزنا يطابق المضمون ويعبّر عنه، فتبدو القصيدة ببنية إيقاعية خاصة يفهمها الوعي، بنية داخلية مستمدة من حالة شعورية معينة، وإيقاع ناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى البسطامي الشاعر.
- النص مبني على خطاب يوجهه البسطامي للذات الإلهية تشعر فيه بقُرب المخاطَب من المخاطِب فهو يهمس ولا يصرخ، وكأن عبارات هذه المناجاة تحمل في تضاعيفها أسرارا إن كُشف بعضها لبعض الواصلين فلا ينبغي كشف كلِّها لعامة الناس، وعلى القارئ الحصيف أن يرتقي بمرجعيته حتى يتفق أفق تلقيه وأفق البسطامي المبدع لهذه القصيدة، يقول المزيدي في مقدمة كتابه (أبو يزيد البسطامي سلطان العارفين):"مرامي عبارات أهل التحقيق (يقصد البسطامي) بعيدة المدى، وإن كان بعضها في المتناول لمن لديه مصداقية بمعرفة خاصة، فمتى وجد القارئ غموضا أو إشكالا عليه في بعض المعاني، فإنه إما أنه يسلك مسلك التفويض في معرفتها، حتى يفتح الله عليه بذلك، وإما أن يرجع إلى متخصص في فهم عبارات ومصطلحات الصوفية "[1]
- تبدو القصيدة للقارئ أول وهلة كقصيدة نثر حديثة لمضمونها الحداثي وشكلها الأحدث، ويبدو له بأن قائلها من المتأخرين المتقنين لأساليب الحداثة وفنونها، لكنه سرعان ما يصاب بالدهشة و الذهول حين يعلم بأن هذه القصيدة قد قرضها أبو يزيد في القرن الثالث من الهجرة النبوية.

تتجلى الحداثة في أبهى الحلل إذا جمعنا هذه المقاربات ليسند بعضها بعضا وتنضوي ملامحها في ثنايا جدول الحداثة ضمن المجموعات: م(1–2–3–4–5–12–13)

[1] أحمد فريد المزيدي، أبو يزيد البسطامي سلطان العارفين في القرن الثالث الهجري: ترجمته، شطحاته، وفوائده، دار الكتب العلمية، لبنان، دت، ص04.

مجمل القول:

في نهاية هذه الدراسة المقتضبة لبعض إبداعات البسطامي يمكننا الجزم بأن الحداثة الشعرية كانت متدثرة في تضاعيف مأثور قوله، تبحث عمن يستجليها لعيان القارئين، حداثة ربما لم يقصدها البسطامي، فمقصدية الإبداع صارفة عن الذات العلية التي ينشدها الصوفي، لكنها وُجدت واختطت لنفسها حيزا يتوسع شيئا فشيئا في سجل الأدب الحديث.

إن تجربة البسطامي تمتلك عمقا روحيا صاحب نظرية الفناء في التصوف الإسلامي، تلك النظرية التي تمحى فيها رسوم عالم الشهادة ويقوم نيابة عنها عالم الملكوت، فكلما ارتفعت صفة بشرية حلت محلها صفة علوية.

البسطامي الذي قال عنه عفيفي: " نعم لم تكن له (أي البسطامي)نظرية خاصة في وحدة الوجود، ولكنه كان من غير شك من أوائل الذين مهدوا لظهور هذه النظرية في العالم الإسلامي فيما بعد"[1] لا يوازي قيمته الدينية عند مريديه إلا قيمته الأدبية الإبداعية التي عنوانها شجاعة الطرح الموضوعاتي، وارتقاء اللغة المثقلة بالمعاني العميقة، التي تحتمل الظاهر والباطن، وكل غواص فيها يأخذ منها على قدر مهارته، هذه القيمة البلاغية لنصوص البسطامي لا تتكئ على استخدام النظام البلاغي المتداول لأن الصوفي إذا انشغل باللغة والبلاغة انصرف عن مراده الأسمى وسقط من عين الوحدانية.

ولَكَم يحزّ في نفوس الحريصين على التراث الأدبي قلة الدراسات المهتمة بإرث البسطامي وأمثاله، في مقابل الاهتمام المفرط بمن هم دون قدره فكرا وأدبا، يصف الإمام الذهبي البسطامي قائلا: "من كبار مشايخ القوم، وهو بكنيته (أي أبو يزيد)أشهر وأعرف، نقلوا عنه أشياء كبيرة الشأن في صحتها منها: (سبحاني)،(ما في الجنة –ربما الجبة– إلا الله)، (ما النار لأستندن إليها، وأقول: اجعلني لأهلها فداء وإلا بلغتها)، (ما الجنة إلا لعبة صبيان) ، (هب لي هؤلاء اليهود، ما هؤلاء حتى تعذبهم). ومن الناس من يصحح هذا عنه ويقول: قاله حال سكره انتهى ... وسئل أبو علي الجرجاني عن الألفاظ التي تحكي عن أبي يزيد فقال: يسلم حاله، فإنه يتكلم على حد غلبة، أو حال سكر، ومن أراد أن يرتقي إلى مقام أبي يزيد فليجاهد نفسه كما جاهد أبو يزيد، فهناك يفهم كلام أبي يزيد —رضي الله عنه– انتهى"[2].

[1] أبو العلا عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، مرجع سابق، ص191.

[2] أحمد فريد المزيدي، أبو يزيد البسطامي سلطان العارفين في القرن الثالث الهجري: ترجمته، شطحاته، وفوائده، مرجع سابق، ص10.

المبحث الثاني: حداثة الحلاج: (ت309هـ)

المطلب الأول: أثر الحلاج في أدبنا الحديث

الحلاج شخصية ملهمة تفتح أبوابا للتفكير ومسرحا للخيال ومجالا للعاطفة، شخصية تعددت جوانبها واتسعت آفاقها، واحتشدت فيها الانفعالات النفسية والوجدانية، والإلهامات الروحية والقلبية، والرياضات العقلية والجسدية.

الحلاج بتاريخه الحافل بالتضحية، وبعد أن كان رمزا للزندقة والشطح والخروج عن الملة في الفكر الديني، صار في العصر الحديث قديسا يشكّل أيقونة للخلاص الاجتماعي، ورمزا ثوريا ضد نواميس المجتمع يموت من أجل ثوابته، ولما كانت الحاجة ماسة لدى الشاعر العربي الحديث للتعبير عن محن زمانه، كان لا بد من أن يوظف شخصية كالحلاج على مستويات مختلفة: فمرّة تجد الحلاج بطل قصة تاريخية تحكي ملابسات مقتله، ومرّة تجد شخصيته قناعا من خلاله يعبّر الشاعر عن معاني زمانه وقضاياه المختلفة، ومرة تغيب شخصيته لكن تحضر أفكاره وعباراته الصوفية المرتبطة تاريخيا باسمه، فقناع الحلاج وُظّف بشكل واسع في الشعر العربي المعاصر منذ ستينيات القرن العشرين فنجده مثلا في أعمال عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس.

كما أن الطبقة الإبداعية في الأدب العربي المعاصر اتخذت من شخص الحلاج رمزا ثوريا تطهيريا في الفن الأدبي، وتتشكل الرؤية الفنية للرمز الحلاجي في الأدب العربي المعاصر بين القصيدة كأنموذج للتصوير التراثي، والفن المسرحي والروائي بما يحمل من دلالات فكرية وحضارية، من هنا توظف الأعمال الأدبية العربية باختلاف أنواعها شخصيةَ الحلاج.

1- أدونيس:

إنّ وعي أدونيس بأهميّة الرافد الصوفي، جعله يُعلي من قيمته ويضعه في المقام الأوّل، وحمّل شعره الصوفي دلالات جديدة، عمّقت سفره في الذات وأصبحت الرؤيا الشعريّة لديه بمثابة "تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها"[1]، فجاءت مجموعاته الشعريّة متكئة على هذا الرافد الصوفي، لتُذكّر "بمواقف النفّري ومخاطباته، وبالحلاج

[1] أدونيس، زمن الشعر، مرجع سابق، ص 09.

وبالنزعة الإشراقية المستوحاة من كتابات السهروردي"[1]، ففي ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) مثلا، يلتقي أدونيس بشخصية الحلاج في (**مرثيّة**) يقول فيها:

يا كوكباً يطلعُ من بغدادْ

محمّلاً بالشعرِ والميلادْ[2]

وتوظيفه لهذه الشخصية التراثية يرجع إلى كون هذه الشخصية تُعمل كل تطلعات الحداثة، فتنطق بأزمة الشاعر كفرد يعيش في القرن العشرين، ويعاني على مستوى ثانٍ أزمة الإنسان إذ يواجه المشكلات الكونية كالموت والحياة والحب، وطرحُ أدونيس لفكرة موت القديس الذي يُبعث البسطاءُ من بعده هو طرح يصدر عن ذات لها موقعها في التاريخ العربي، وأدونيس باستحضاره لهذه الشخصية التاريخية يريد أن يدلل على الواقع العربي الراهن الذي يفتقر إلى الخصوبة الحضارية.

– لجأ الشاعر في هذه المرثيّة، إلى إحياء شخصية عظيمة في مجال التصوف وهي شخصية ''الحلاج''، فاستحضر رؤاه الحلولية، وإسهاماته في أرض الشعر، ونعَته بشاعر الأسرار، أما استدعاؤه مثل هذه الرموز وتوظيفها فيضفي على النص الصوفي شعريّة متميّزة، تسعى إلى الكشف عن الغائب المستتر وتجاوز السياقات العادية والمألوفة للغة، فالشعريّة تكمن "في الجمع بين الداخل والخارج، والذات والموضوع، والممكن والمستحيل"[3].

2– صلاح عبد الصبور:

كانت له ثقافة صوفية برزت في بواكير أشعاره، بدءا من ديوانه (الناس في بلادي)، ثم تطورت، وكانت ذروة ذلك أن أصدر مسرحية (مأساة الحلاج)، حيث خلع صلاح على الشخصية الصوفية –من خلال الحلاج– التزامها دوائر السكونية (أي التي لا تشارك في قضايا المجتمع)، وجعل منها "صوفية متحركة تتمرد على التقشف والكبت والجوع والقهر، والظلم"[4].

استقى صلاح مسرحيته من التاريخ، وأعاد صياغة الأحداث بتشكيل جديد يتفق ومجابهة الشاعر لها، فكان الحلاج هو القناع أو البديل الموضوعي للشاعر في معاناته، بل كان تعبيرا عن أزمة صلاح عبد الصبور ومأساته الخاصة، أكثر من كونه تعبيرا عن الحلاج ذي الشطحات.

---

[1] محمد بن عمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص209.

[2] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، بدايات للطباعة و النشر، سوريا، 2006، ص188.

[3] سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعاً وممارسة، مرجع سابق، ص 230.

[4] منصور إبراهيم، الشعر والتصوف، دار الأمين، القاهرة، دط،1999، ص 146.

من هنا أكد عبد الصبور على كون الحلاج –في مسرحيته– شاعرا يشير من خلاله إلى دور الشعر في بناء الإنسان، وفي عذابه أو خلاصه، "وبما أن صلاح عبد الصبور سلك درب الشعر، فقد رأى أن يجعل قناعه أو شخصيته التي تعالج حياتُها جزءا من واقعه في أنه ألبس الحلاج ثوبا سقراطيا يعكس مزاجه"[1].

3–عبد الوهاب البياتي:

من الشعراء المتأثرين بالإبداع الصوفي عامة وبشخصية الحلاج خاصة، فالحلاج من الشخصيات التي وُظفت بكثرة في الشعر العربي الحديث و ذلك من خلال توظيفها كشخصية قناع، لا سيما في شعر عبد الوهاب البياتي الذي استطاع من خلالها أن يعبر عن قضية الإلتزام في الشعر وتبيان الاعتبارات الفنية الخاصة بدور الشاعر في مجتمعاته، فقصيدته (**عذاب الحلاج**) تصدح بالإشارات الصوفية والتّراكيب الغريبة، وتنزاح بذلك عن أطر التعبير المعتادة في منظومة الشعر التقليدي.

ولعلّ مردّ ذلك إلى هذا التّداخل الذي يصرّح به العنوان ابتداءً، أو لنقل إلى هذه الازدواجية التي تجعل القصيدة ناطقة بلسانين ومعبّرة عن تجربتين:

- تجربة الشاعر عبد الوهاب البياتي في مستوى أوّل
- والتّجربة الصوفية (ممثَّلة بأحد أبرز أعلامها وهو الحلاج في مستوى ثانٍ.

هذه التّجربة الأخيرة التي اقترنت في الثّقافة العربية الإسلامية بلغة ملتبسة ومستعصية على الفهم بالنّسبة إلى القارئ المتخصّص بله القارئ العادي، لغة تتوسّل بالرّمز والإشارة سبيلا إلى توصيل ما يعتمل في وجدان من يخوضها (أي التجربة الصوفية) من أحوال ومقامات ومواجيد، ترتقي به إلى عوالم الميتافيزيقا وتنفتح على الماوراء. وهكذا فإنّ تداخل تجربة البياتي — في هذه القصيدة– مع تجربة الحلاج بصورة خاصة، أضفى عليها نوعا من الغموض الذي تتبدّى ملامحه في تجاوز مفردات اللّغة للدّلالات الأُوَّل (المتعارف عليها) إلى دلالات بعيدة لا يتأتّى إدراكها إلاّ بالتزوّد من معين ثقافة الشاعر (وهي هنا المعرفة الصوفية)، والكشف عن العلاقات (المسكوت عنها في النصّ) القائمة بين تجربة الحلاج القديمة التي مرّ عليها أكثر من عشرة قرون، وتجربة البياتي المعاصرة التي تتّخذ بعدين:

[1] انظر: فاروق مواسي، صلاح عبد الصبور: شاعرا مجددا، دراسات وأبحاث في الأدب العربي الحديث، كتيب صادر عن *معهد التطبيق، جامعة حيفا، 1979* عن الموقع الرسمي للباحث على الإنترنت: https://faruqmawasi.com/asia.htm، بتاريخ: 2022/05/29.

- بعدا ذاتيا؛ يتمثّل في تجربة الشاعر عبد الوهاب البياتي الحياتية، ومعاناته من الاغتراب والنفي
- وبُعدا جماعيا؛ يتّسع ليشمل تجربة الإنسان المعاصر، الذي يعاني الاغتراب في عالم تطغى عليه المادّة وتلفّه الضبابية من كلّ جانب.

4- لويس ماسينيون:

كلما ذُكر ماسينيون إلا واقترن اسمه بالتصوف الإسلامي، وبِعَلم من أعلام الصوفية كبير هو الحلاج، اهتم ماسينيون بالحلّاج اهتماما كبيرا، فألف فيه كتاب (أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج)، وحصل على الدكتوراه من جامعة السربون (1922) عن رسالة حوله عنوانها «آلام الحلاج . شهيد التصوف الإسلامي» تقع في حوالي ألف صفحة، في أصلها الفرنسي (ترجمتها العربية في 720 صفحة من القطع الكبير)، وهي الرسالة التي بحث فيها مسألة أصالة التصوف في الإسلام، واستكمل بحثه تاليا في نشأة المصطلحات الفنية في التصوف الإسلامي.

وقد لخص قاسم محمد القاسم خصائص أطروحة ماسينيون في نقاط ثلاث:

- التأكيد على الغلو في المذاهب، و اقتراحها كممثل حقيقي لجوهر الإسلام.
- تأويله لحادثة نفي هاجر وإسماعيل كدلالة على كون العرب عموما والمسلمين خاصة من المنبوذين الميتافيزيقيين بالذات.
- تأويله عدم تقدم محمد ﷺ في المعراج للانصهار في الذات الإلهية (ابتداء فكرة النقص) مثل الحلاج (إكمال النقص) عبر تأويل يعني في حقيقته أن محمدا ﷺ هو النموذج المضاد للمسيح، فتم بذلك النبذ الميتافيزيقي المزعوم"[1].

5-علي الخطيب:

من الدارسين المهتمين بالتراث الصوفي وقد أفرد لابن عربي و للحلاج كتابا خاصا عنوانه " إتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي "اعترف في مقدمته بأن أدب الحلاج أشبه ما يكون بغابة عذراء يحتاج سالكها إلى مشعل يضيء له الطريق اللاحب إلى الطريق السوي المستقيم حيث الألفاظ المستغفلة المعاني ذوات الرموز، المفتقرة إلى فكها وتفسيرها وشرحها وتحليلها. كما بيّن في هذا الكتاب أن أدب المناجاة "هو الطابع الذي ماز الحلاج عن غيره حيث كان نثره كله أو جله مناجاة"[2] أما ألفاظ شعره و نثره فلا تخلو من إبهام وغموض وهذا ديدن الصوفية، "فطابع

[1] قاسم محمد عباس، الحلاج: الأعمال الكاملة ، رياض الريس للكتب و النشر، لبنان، ط1، 2002، ص30.

[2] علي الخطيب، إتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج و ابن عربي، مرجع سابق، ص247.

الصوفيين جميعا استخدام الغموض والرمزية لستر حالهم وتغطية سلوكهم الصوفي، فمن كان على نهجهم فهم قصدهم"[1]، وذكّر الباحث بأن ألفاظ الحلاج قد تكون مخالفة للشرع وتعاليمه إذا تعامل قارئها معها تعاملا سطحيا، فالحلاج لا يقصد بها ظاهرها إنما هي ألفاظ انطوت على معنى آخر باطني، لا يفهمه إلا الخاصة من أهل الذوق والمعرفة والمواجيد من أمثال الحلاج. أما أغراض شعره فيذكر الخطيب أنها "لا تخرج عن شدوه بالحب الإلهي والفناء والمعرفة و المناجاة"[2]وأنها جاءت مواكبة لنتاجه القليل[3]، وهو بهذا لا يبتعد كثيرا عن نديم الوزة حين يقول: "الحلاج مثلاً هو أحد أعلام الصوفية الكبار على مرّ العصور، لكنّ نتاجه الشعري، إضافة إلى قلته، لا يشكِّل قيمة إبداعية توازي تجربته الوجودية والفكرية"[4].

6- محيي الدين اللاذقاني:

أديب وشاعر سوري وصاحب قصائد حداثية، له نظرة نقدية ميزته عن معاصريه، حيث اعتبر الحداثة العربية مصطلحا سيء السمعة نتيجة لعجز دعاتها المعاصرين الذين ربطوها بالثقافة الغربية عن تقديمها في سياقاتها الطبيعية، داخل رحمها التراثي الذي لا تقل نصوصه حداثة ونضارة عن أقوى المنجزات الإبداعية المعاصرة، يقول اللاذقاني: "إن الآباء الحقيقيين للحداثة العربية لا يمكن البحث عنهم في صفوف الذين نظروا وأبدعوا خلال أواخر القرن الماضي ومنتصف هذا القرن، إنما لا بد من الرجوع إلى العصور الزاهية للثقافة العربية للعثور عليهم وفي طليعتهم: عمرو بن بحر الجاحظ مع الحسين بن منصور الحلاج وأبي حيان التوحيدي"[5]، وقد ألف كتابا حول هؤلاء هذه الشخصيات وسمهم فيه بآباء الحداثة مبررا هذا الوسم بقوله: " كان لهؤلاء النفر وغيرهم من المبدعين الكبار فضل كتابة النص النضر الذي يحمل رغم إيغاله في القدم معظم مقومات الحداثة ويخترق حجاب السنين ليصل إلينا بكامل نضارته ويخضوره ومراميه وحمولته المثقلة بالرموز والمعاني"[6].

وذمّ اللاذقاني جيل المعاصرين المتأثرين بالثقافة الغربية قائلا: "وقد تنكر ذلك الجيل أيضا لسجع الكهان ومواقف النفري ومخاطباته وطواسين الحلاج معيدا القصيدة الحرة (قصيدة النثر)إلى تأثيرات فرنسية معاصرة، وكأنه لم

---

[1] علي الخطيب إتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج و ابن عربي، مرجع سابق ، ص ص249-250.

[2] علي الخطيب، المرجع نفسه، ص476.

[3] الحكم بقلة نتاجه يحتاج لمراجعة لأن العصر الذي عاش فيه الحلاج عصر اضطراب سياسي و فتن متلاحقة و كبت لحرية العلماء، مما جعل الحلاج لا يُكثر من القول، أضف إلى ذلك صدور الأوامر السياسية بحرق كتبه و منع مذهبه من التداول و الانتشار.

[4] نديم دانيال الوزة، مقال بعنوان "الشعرية الصوفية"، موقع معابر، سوريا،
http://www.maaber.org/third_issue/sufi_poetics.htm#_edn42

[5] محيي الدين اللاذقاني، آباء الحداثة العربية: مدخل إلى عوالم الجاحظ و الحلاج و التوحيدي، ط2، مؤسسة الانتشار العربي، 1998، ص12.

[6] محيي الدين اللاذقاني، المرجع نفسه، ص12.

يكن لها مثائل و جذور في تراثنا الفني الخصب"[1]، واعتبر موقف هؤلاء ظلما بواحا لشخص الحلاج لجهل فيهم، ومن جهل شيئا عاداه يقول اللاذقاني: "وقد ظلم الحلاج فنيا في هذا الموقف بمقدار ما لحقه من ظلم سياسي، ففي طواسينه الإرهاصات الأولى لقصيدة تتململ داخل قيدها الفراهيدي وتحاول أن تخلق شكلا تعبيريا جديدا يتسع لتجربة فذة وغنية، وإذا كان لا بد من مثال فالأمثلة كثيرة في طاسين النقطة وطاسين الالتباس وطاسين الدائرة.."[2]

7- قاسم محمد عباس:

باحث ممحص في الإرث الصوفي، ومنافح مخلص عن أصالته الإسلامية في وجه المستشرقين، جمع كل أعمال الحلاج في كتاب واحد معتمدا التحقيق والتوثيق والإحالة وسماه (الحلاج: الأعمال الكاملة).

بث قاسم في تضاعيف هذا الكتاب حسرته على الظلم الذي لحق بالحلاج في حياته وبعد شهادته من الساسة والفقهاء و كثير من الدارسين لذا نجده يميط لثام الغبش عن كثير من مواقفه وعباراته وينتصر له في الصفحات المائة الأولى من كتابه.

وخير ما يعكس توجه قاسم محمد عباس و نظرته إلى شخصية الحلاج المقتطف التالي من كتابه يبين فيه حقيقة شخصية الحلاج، الحقيقة "التي ظهرت في شخصية صوفية توفر لها أن تزج الفكر الإسلامي في معركة فكرية/روحية أدت نتائجها إلى زعزعة العالم الإسلامي، والأهم من ذلك هو أن منعطفات هذه الحياة ما زالت مطروحة بحدة إلى الآن أمام ما يمكن أن نسميه بـ (موقع التناقض) في الفكر الإسلامي"[3]، والدليل على صدق طرحه هو " البقاء الملح عبر الظهور العفوي للواقعة الحلاجية في ضمائر متعددة وفي فترات متفاوتة، كانت تعيد قضية الحلاج من جديد أمام مراكز العدل الإسلامي"[4].

8-كامل مصطفى الشيبي:

من الممحصين في التراث الصوفي الباحثين فيه بحرفية وحرص كبيرين حقق للشبلي ديوانا وسمه بـ"ديوان أبي بكر الشبيلي" لينتقل بعده إلى تحقيق أثر من آثار الحلاج عظيم هو ديوانه الشعري ليخرجه إلى النور في ثوب قشيب أوائل سبتمبر 1973 مع شرح مستفيض استغرق من جهده ووقته ما يقارب الخمس عشْرة سنة، ليخرج بنتائج ألخصها فيما يلي:

[1] محيي الدين اللاذقاني، آباء الحداثة العربية، مرجع سابق، ص90.
[2] محيي الدين اللاذقاني، المرجع نفسه، ص90.
[3] قاسم محمد عباس، الحلاج: الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 35.
[4] قاسم محمد عباس، المرجع نفسه، ص 36.

- يحفل شعر الحلاج بعلاقات دقيقة وإشارات غامضة تستدعي الشرح والتعليل والتأويل.
- تمتد من أشعاره خيوط غير منظورة ولا ملموسة لتتصل بالأشعار والآراء التي سبقته ولحقته.
- نية الحلاج في شطحاته المتظرفة الحادة التي تفاجئ القارئ وتتحرش به تحرشا نية حسنة والأدلة مبثوثة في تضاعيف (شرح الديوان).
- كأن الحلاج من خلال ديوانه يريد أن يقول لنا جميعا "لا حاجة لي بعطفكم ولا تأويلكم ولا دفاعكم، لقد قلت ما أردت، فافعلوا أنتم ما شئتم، فلن يزيد على ما كابدته من سلفكم"[1].

9– نهاد خياطة:

مهتمة بالفكر الصوفي ألفت كتابا خاصا بدراسة التجربة الصوفية لكل من ابن عربي– البسطامي– الشبلي– الغزالي– والحلاج، كانت ترى أن الحلاج كغيره من الصوفيين اكتشف تجريبيا أن في الإنسان بعدا مفارقا (ميتافيزيقيا) لكنه خالف غيره من الصوفيين بأن لم يتكتم على هذه الحقيقة التي أشار إليها غيره إيماء ورمزا، و لم يغلفها بعبارات لا يسع البرّاني أن ينفُذ إليها أو يحيط بمعناها. وعن تجربته المتفردة تقول نهاد الخياط:"لم يكتف الحلاج كما فعل غيره من الصوفية بالذهاب عمقا بل رام الامتداد اتساعا... قد أراد تطويرا في الشريعة بمقدار ما تسمح له تجربته الميتافيزيقية بالتطوير، وهذا ما أدى به إلى الاصطدام بالصوفية الذين نبذوه وتبرؤا منه"[2].

10– سمير السعيدي:

شاعر وباحث عراقي لم تعرفه موسوعة ويكيبيديا بينما عرفت المغنية سميرة سعيد والمغني سامر السعيد ، اجتهد سمير السعيدي في الكشف عن شخصية الحلاج من خلال آثاره، ومن خلال تجربة شهادته التي أثبتت للبشرية أن الحلاج يقول ما يفعل ويفعل ما يقول.

جاء في مؤلفه (كتاب الحلاج ركعتان في العشق وُضوؤهما الدم):" أثبت الحلاج تخليه النهائي عن معنى الجسد وكأنه غير معني به، أي أنه تمكن من تحقيق فكرته في تلاشي العاشق بالمعشوق بقوة التسامي الروحي وفناء الجسد، فكان مثالا نادرا على تطابق الطموح والواقع، النص والسلوك، الفكر والممارسة، وتأتي فرادته بأنه الوحيد الذي أعطى مفردة (الكشف) الصوفية معنى سلوكيا تجلى عبر مراحل العذاب التي مورست عليه"[3].

---

[1] كامل مصطفى الشيبي، شرح ديوان الحلاج، منشورات الجمل، ط2 ، 1993، ص15.

[2] نهاد خياطة، دراسة في التجربة الصوفية، دار المعرفة ، سوريا، ط1، 1994، ص156.

[3] سمير السعيدي، كتاب الحلاج، ركعتان في العشق وُضوؤهما الدم، منشورات دار الفتاة، دمشق، ط1، 2003، ص38.

المطلب الثاني: الأمثلة التطبيقية

المثال الأول: يقول الحلاج في طاسين السّراج:

– طس، سراج من نور الغيب،

– وبدا وعاد،

– وجاوز السراج وساد،

– قمر تجلى من بين الأقمار،

– برجه في فلك الأسرار،

– سماه الحق (أمياً) لجمع همته،

– و(حرمياً) لعظم نعمته

– و(مكياً) لتمكينه عند قربه

– شرح صدره

– ورفع قدره

– وأوجب أمره

– فأظهر بدره

– أضاء سراجه من معدن الكرامة[1]

التعريف بكتاب الطواسين:

أدرك الحلاج أن تأسيس اللغة الصوفية، لا يكون بالاسترسال مع النظم، ولا يكون باستخدام الألفاظ المثقلة بالدلالات القديمة.. وإنما يكون بتفجير اللغة، الذي يعني سعيه للتخلُّص التام من أساليب الصياغة اللغوية الشائعة في عصره، وطموحه الكبير إلى استبدال اللفظ الذي اهترئ من كثرة التداول، بلفظ يتخلَّق بحرية خلال السياق الجديد..

وقد تجلَّى هذا التفجير للُّغة السائدة، كما تجلَّى اكتشاف الحلاَّج لمعدن اللغة الصوفية الجديدة، في النص الوحيد (الكامل) الذي بقى إلى اليوم من مؤلفاته، وهذا النص، الذي كتبه الحلاج في سجنه وهرَّبه تلاميذه والذي يعدُّ واحداً من أروع النصوص الصوفية على الإطلاق؛ هو: كتاب الطواسين.

[1] قاسم محمد عباس، الحلاج: الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص161.

لغة الطواسين:

الطواسين إجمالا نص رائد وفريد، مفتوح الدلالة والتأويل والابتكار، لكونه من النصوص الصوفية الأولى المخصصة لتفكيك الفكر الصوفي وتحليله إلى صياغات واجتهادات ممكنة التداول، وقد اجتهدت في البحث عن كتاب يشرح الطواسين فلم أوفق إلا لشروحات مقتضبة لروزبهان البقلي[1] وضعها قاسم محمد عباس في حاشية كتابه (الحلاج: الأعمال الكاملة) وقد شرح البقلي الطواسين بطواسين أخرى حيث اللغة الغامضة والمعاني الملتبسة، وكأن البقلي يفترض قارئا يوازيه علما واطلاعا بأساليب الصوفية ومداركهم، وربما هذه الصعوبة وندرة الشروحات هي ما يفسر إعراض المتأخرين عن دراسة الطواسين واستخراج مكامن الإبداع فيها.

في كتاب الطواسين، يفجّر الحلاَّج كل التراكمات اللغوية والدلالية ، ليعود إلى أصل اللغة: **الحرف**.. وإلى التجلي الأتم لها: **القرآن**.

أراد الحلاج أن يغوص نحو الحروف، التي هي المادة الأولية في اللغة، فجعل فصول كتابه (طواسين) أي أن كل فصل منها (طاسين) .. مستفيداً في ذلك من الدلالة الصوتية العميقة، الناشئة من جمع حرفي الطاء والسين؛ وناسجاً في الوقت ذاته على منوال النص اللغوى الأقدس (القرآن) باعتباره المجلى الأصلي لصياغة الكلام الإلهي صياغةً عربية.. فقد بدأت بعض سور القرآن بذكر الحروف، ومن بينها الطاء والسين، اللذين بدأ بهما الحلاج.

وإضافات الحلاج للطاء والسين، تكشف عن مستوى آخر من مستويات اللغة الصوفية عنده، وهو مستوى الترميز .. فقد أراد الحلاج أن يبين للصوفية أنه لا يمكن التحدث عن حقائق الطريق إلا رمزاً، فأضاف للحروف رموزاً، بحيث صارت فصول كتابه كالآتي: طاسين السراج، طاسين النقطة، طاسين الدائرة .. إلخ.

ومن الحروف تتألف الأسماء التي هي الظهور الخاص لحقائق الأشياء ..كُلٌّ على حدة. ولذلك فحين أراد الله تعالى أن يتميَّز آدم، علَّمه الأسماء كلها، ثم أظهره على الملائكة، إلى آخر ما ورد في الآيات القرآنية .. ولذا، واصل الحلاَّج غوصه، في محاولةٍ لكشف حقيقة الأسماء، بوصفها مركبة من حروف. وضرب لذلك أمثلة في سياق كلامه، منها قوله في (طاسين الأزل والالتباس) ما نصُّه: " اشتقَّ اسم إبليس من رسمه"[2] (يقصد : لأنه التبس عليه الأمر في الأزل) ولإبليس اسم ثان هو عزازيل قال عنه الحلاج:"سُمِيَ عزازيل، لأنه عُزِلَ"[3].

[1] صدر الدين أبو محمد روزبهان بن أبي النصر البقلي صاحب كتاب (شرح الشطحيات)، تح: هنري كوربان، مركز الدراسات الإيرانية الفرنسية، طهران، 1960 .

[2] قاسم محمد عباس، الحلاج: الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص193.

[3] قاسم محمد عباس، المرجع نفسه، ص194.

وعلى هذا النحو، كان سَعْى الحلاج إلى الرجوع لبكارة اللغة ومادتها الأولى (الحروف) وإلى دلالات المفرد المميز لحقيقة الشيء (الاسم) ليدفع بذلك باباً عظيماً، سوف يُعرف في التراث العربي بعلم الحروف والأسماء .. وهو علم سوف يستهوى الصوفية بعد الحلاج، فيحاولون الغوص وراء : سر الظرف المودع في الحرف (وهو عنوان لأحد كتب عبد الكريم الجيلى).

نعود لنقول: المشهور أن الطواسين هي ثلاث سور من القرآن الكريم تبدأ بالطاء والسين وهي الشعراء، والنمل، والقصص، حيث بدأت سورتا الشعراء والقصص بقوله سبحانه: ﴿طسم﴾، وبدأت سورة النمل بقوله -عز وجل-: ﴿طس﴾، وهي مذكورة في الحديث الذي رواه أنس عن النبي ﷺ " إن الله تعالى أعطاني السبع مكان التوراة، وأعطاني الرءات إلى الطواسين مكان الانجيل وأعطاني ما بين الطواسين إلى الحواميم مكان الزبور وفضلني بالحواميم والمفصل ما قرأهن نبي قبلي"[1].

و إذا كانت أوائل طواسين القرآن مختلَفا في معانيها إلى حد الساعة، بين من يعُدها إعجازا للعرب بأن يأتوا بقرآن من جنس هذه الحروف، و من يَكِل علمها إلى الله تعالى، فما بالك بطواسين الحلاج التي تحس حينما تقرؤها أنك أمام طلاسم من السحر تتمنى لو تلتقي بواضعها ليفك لك عقدها عقدة عقدة، وهذا ما يدفعك حتما إلى الاستعانة بشروح الصوفية أنفسهم.

من شروح الصوفية لعبارة (طس) ما ذكره روزبهان البقلي "فالطاء يريد به (طه) والسين (ياسين) والنون نور حقه أي أنه جعله مصباحا منه للخلق كي يخرجهم من ظلمة العدم إلى النور"[2].

إن قراءة هذا الجزء من الطاسين الذي بين أيدينا قراءة مستفيضة تنبيك عن أمور عديدة منها:

- عنوان هذا الطاسين (السراج) و يبدو أن المقصود بالسراج هو محمد ﷺ لقول الله تعالى: ﴿ **يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِدًا وَمُبَشِّرًا وَنَذِيرًا (45) وَدَاعِيًا إِلَى اللَّهِ بِإِذْنِهِ وَسِرَاجًا مُّنِيرًا(46)**﴾[3] و باقي العبارات ما هي إلا أوصاف و نعوت له ﷺ.
- ذكر الحلاج أسماء وصفات مشهورة للنبي ﷺ وأخرى مستحدثة تفرد بها الحلاج فالمشهورة ك (سراج-قمر-أميّ-مكيّ-بدر) و المستحدثة ك(حرميّ).

[1] المتقي الهندي: علاء الدين علي بن حسام الدين، كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، تح: بكري حياني - صفوة السقا ، مؤسسة الرسالة، ط5 ، 1401هـ/1981 ، ص572.

[2] صدر الدين أبو محمد روزبهان بن أبي النصر البقلي، شرح الشطحيات،مرجع سابق، ص 457.

[3] الآيتان 45-46 من سورة الأحزاب.

- بعض العلاقات التي ساقها الحلاج بين التسمية وسببها غامضة لا يدركها إلا أهل الكشف من المتصوفة، فما العلاقة مثلا بين اسم (أميّ) وجمع الهمة، أو بين (حرميّ) وعِظم النعمة أو بين (مكيّ) والتمكين عند القرب؟
- تشابه نهايات جل العبارات (عاد–ساد)، (الأقمار–الأسرار)، (همته–نعمته–قربه)، (صدره–قدره–أمره–بدره) خلق وحدات إيقاعية متنوعة شكلت في مجملها إيقاعا غير مقصود يتساوق وانفعالات الحلاج العاطفية وحالته الشعورية.

وضعُ هذه الملاحظات في سياق الاستنتاج يحيل إلى:

- حرف الطاء رمز لطه والسين لياسين و النون للنور، فكل حرف مشير لمشار لا يدركه إلا أهل الأسرار من الصوفية والملمّون بمعجمهم.
- بعض عبارات الصوفية منشؤها القرآن الكريم أو السنة النبوية وبعضها الآخر بدعة مستحدثة تمالؤوا عليها وتواطؤوا علي توظيفها في آدابهم.
- لكل مسمّى حظ من اسمه أي أن العلاقة بين الاسم و المسمّى عادة ما تكون بيّنة، وليس هذا هو الحال بالنسبة لمُسَميات الحلاج، فقد لا تدرك هذه العلاقة إلا بمساعدة أصحاب الطريقة أو المتخصصين.
- لا يزال الغموض و الإبهام حليف عبارات الصوفية والحلاج منهم.
- إيقاع هذا الطاسين يخرجه من دائرة النثر المألوف ويخرجه من حيّز الإيقاع الكلاسيكي للقصيدة وهو إلى قصيدة النثر أقرب وبالشعر الحديث أشبه.
- للكلمة عند الحلاج معنى كما للحرف منفردا معنى، بل إن هناك عالما عجيبا في أدبيات الصوفية يدعى (عالم الحروف).
- يندر أن يتوافق أفق الحلاج وأفق القارئ المتلقي من خارج دائرة (الصوفية والمتخصصين).

لو أضفنا هذه النتائج لشهادة سمير السعيدي: "والحسين بن منصور في هذه المحاولة/المغامرة (يقصد الطاسين) يؤكد فراسته المبكرة في اختراق النص الديني لما تقتضيه الضرورة الإنسانية لتفسير وإدراك الواقع المتغير على الدوام"[1] لسمعنا النتائج ناطقة بحداثة الطواسين الحلاجية ولرأيناها متجلية بوضوح في جدول الحداثة (الذي أنشأناه آنفا) ضمن المجموعات: (م: 1–2–3–4–5–8–9–13–17–18)

[1] سمير السعيدي، كتاب الحلاج، ركعتان في العشق وُضوؤهما الدم، مرجع سابق، ص85.

المثال الثاني: يقول الحلاج في طاسين الأزل و الالتباس:

وحَقِّهِ ما أخطاتُ فى التدبير

ولا رددتُ التقدير

ولا باليتُ بِتَغْيِيرِ التصوير

لِي على هذه المقادير تقدير

إن عذبَنى بِناره أَبَد الأبدِ

ما سَجَدتُ لأَحَدٍ

ولا أذلُّ لشَخْصٍ وجَسَدٍ

ولا أعْرف ضدًّا ولا وَلَدًا

دَعْوَاى دَعْوَى الصادقين

وأَنا فى الحبِ مِن الصادقين[1]

يتصور الحلاج أن هذا الكلام لإبليس في حوار له مع موسى –عليه السلام–، في خرْجة لم يسبقه إليها أحد، وتشعر في ثنايا العبارات أن الحلاج يلتمس العذر لإبليس في رفضه السجود لآدم، فهو (أي إبليس) مصيب غير مخطئ لأنه من شدة إيمانه وتوحيده وحبّه لا يسجد إلا لله الخالق فلا سجود لمخلوق.

هذا النوع من الطرح تراه في المشهد العام للطواسين حيث ترى بأن الحلاج "قد دوّن ما يصعب تدوينه ، إذ وضع كل ما هو في قمة الحدس والخيال من انفعال وتدفق للصور والرؤى الوجدانية على بساط المعرفة والحوار"[2].

إن إعادة القراءة لهذا المقطع بموضوعية تنتج عنه الملاحظات التالية:

[1] قاسم محمد عباس، الحلاج: الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ص 191-192.

[2] سمير السعيدي، كتاب الحلاج، ركعتان في العشق وُضوؤهما الدم، مرجع سابق، ص85.

- على غير العادة تبدو العبارات مفهومة لكن معانيها صادمة للقارئ، خاصة المؤمن بأن إبليس عاص منبوذ من رحمة الله، لأنه رفض أمرا بالسجود مباشرا من الله، وهو في هذا مخطئ خطأ بيّنا أجمع العلماء عليه، ومن يبرّر له صنيعه فهو مخالف لإجماع الأمة.
- لو عزلنا القول عن القائل، وفرضنا هذا الطاسين لرجل ملحد، ثم ناقشنا ما طُرح في ثنايا هذا المقطع بموضوعية لوجدنا أن إبليس حين رفض السجود لآدم فإنه يستند إلى مبررات قد تبدو من وجه القياس منطقية، ونسوق هذه المبررات كالآتي:
- **أ–** إبليس يعتقد أن السجود لا يكون إلا للخالق وآدم مخلوق، ولهذا يقول في الحوار الذي ألّفه الحلاج بين موسى –عليه السلام– وإبليس " اِلتقى موسى عليه السلام وإبليس على عقبة الطور، فقال له: يا إبليس.. ما منعك عن السجود؟ فقال: منعني الدعوى بمعبود واحد. "[1]
- **ب–** إبليس فسّر أمر الله (أسجدوا) في قوله تعالى ﴿**وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ (34)** ﴾[2] بأنه امتحان واختبار من الله، لينظر من هو المخلص في العبادة من غير المخلص، ولهذا تجده يقول في نفس الطاسين ردا على موسى حين" قال له: تركت الأمر؟ قال (أي إبليس): كان ذلك ابتلاء لا أمرا"[3].
- **ج–** رفضُ السجود لم يكن من منطلق الكِبر بل من منطلق الحب للذات الإلهية، فمن أحب الله لم يسجد لغيره، وانظر إلى إبليس في هذا الطاسين يقول:" وأَنا فى الحبِ مِن الصادقين"[4].
- هذا الطرح الصادم من ناحية العقل مقبول، وحججه من ناحية القياس مقنعة، فانظر إلى قدرة الحلاج على الإقناع وقلب الأمور.

ضمُّ هذه الملاحظات بعضها إلى بعض ومناقشتها في سياق بحثنا تحدونا إلى الأحكام التالية:

- هذا الطاسين ابتداءا صادم لكل من يقرؤه، إلا أن وطء الصدمة يخفّ لكل من يعزل جانب الإبداع العقلي و الأدبي عن الجانب العقدي.
- شجاعة ما بعدها شجاعة أن يطرح الحلاج موضوعا خطيرا من جانب العقيدة كهذا على أرض الحوار والرأي، و الأخطر أن يبدو مائلا لكفة تعارض الأمة بأسرها.

---

[1] قاسم محمد عباس، الحلاج: الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص191.

[2] الآية 34 من سورة البقرة.

[3] قاسم محمد عباس، الحلاج: الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص191.

[4] قاسم محمد عباس، المرجع نفسه، ص ص 191–192.

- يُقال عن إيقاع هذا الطاسين ما قيل عن سابقه.
- لقاء موسى عليه السلام بإبليس كان في عالم الحلم والخيال لكن الحلاج يعتقده واقعا لا طعن فيه.
- أثبت الحلاج أن المسألة الواحدة قد يُنظر إليها بوجهتي نظر متعارضتين لكن صحيحتين (على الأقل من وجهة نظر أصحابها).
- جاء هذا الطاسين كغيره من طواسين الحلاج بلغة نثرية/شعرية إبداعية خالصة مفتوحة الدلالة والأفق والتأويل والاجتهاد لتشكل بوصلة أولى لارتياد الأسئلة المحيرة الكبرى، ولاختراق المفهوم السائد للمقدس والممنوع والمحرم، و" بحثت بجرأة في جدوى العلاقة بين إرادة الإنسان وإرادة الخالق، بين مفهوم اليقين ونشاط العقل البشري في الخيال الحر ، للإفصاح عن تجليات الرؤية بقوة الإيمان والحدس، وعن الضرورة المعرفية الإنسانية في تفسير النص الديني لصالح البشر وتغيير واقع الحال"[1].

كل ما ميز هذا الطاسين من صدمة للقارئين، وطرح لمواضيع مبتكرة خطيرة تُغلّب العقل على النقل، وانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال الخلاق، بإيقاع يكسر المألوف... كلها ملامح حداثية بامتياز. (م:1-2-4-8-9-10-13-14-15-19-20).

المثال الثالث: يقول الحلاج في طاسين الفهم:

الفراش يطير حول المصباح

إلى الصباح

يعود إلى الأشكال

فيخبرهم عن الحال

بألطف المقال

ثم يمرح بالدلال

طمعا في الوصول إلى الكمال

ضوءُ المصباحِ علم الحقيقة

[1] سمير السعيدي، كتاب الحلاج، ركعتان في العشق وُضوؤهما الدم مرجع سابق، ص88.

وحرارته حقيقة الحقيقة

والوصول إليه حقُ الحقيقة[1]

للطاء والسين والنون في هذا الطاسين معنى مخالف لما سبقه: فـ"الطاء في هذا الطاسين إشارة إلى طهارة (السر) المحررة المطلقة من كل خيال، وفيها طوفان التوحيد، والسين السابق والنون نيران الحقيقة"[2] فانظر كيف تتبدل المعاني بتبدل المحال مع أن الحروف لم تتبدل وهذا سر من أسرار الصوفية مشهور.

أما المشهد الماثل بين أيدينا فهو لفراشات تبحث عن دفء وضوء صادر من مصباح، ومقدار سعادتها بالضوء والدفء يكون مقرونا بمدى قربها من نار المصباح، مع أن شدة القرب قد تعني الاحتراق والفناء، فالفراشات هي أرواح الصوفيين العارفين، وضوء المصباح هو تجلي الصفة وحرارة المصباح هي تجلي حقيقة الصفة في الصفة، والصباح هو الطريق الصحيح للخلاص، وهي حقائق صوفية ليس المحل مناسبا للغوص فيها، فانظر إلى هذه الرمزية البالغة التي وظفها الحلاج ليعبر بها عن أحوال أهل الحقيقة، هذه الحقيقة التي هي عنده أنواع:

- علم الحقيقة الذي هو علم الصفات ورمز له بضوء المصباح.
- وحقيقة الحقيقة التي هي علم العلم ورمز له بحرارة المصباح.
- وحق الحقيقة التي هي ذات الحق وهذا وراء الحقيقة.

وهو الذي ذهب إليه روزبهان البقلي[3] مؤكدا أن هذا المقطع يؤكد عجز الاستيعاب الإنساني عن الإمساك بالحقيقة.

النظرة الفاحصة لهذا الجزء من الطاسين تفرز الملاحظات التالية:

- صور الحلاج في طاسينه المعاني الصوفية والحقائق القلبية بمشاهد من الواقع المعايَن.
- الرمز و الإشارة في هذا الطاسين سيّدا الموقف وظفهما الحلاج في التعبير عن مكنونات فكره وخلجات روحه، يقول سمير السعيدي: "كانت لغة الطواسين أكثر انتماء إلى الرمز والإشارة والإيحاء والحدس منها إلى لغة العلم والفلسفة، أي أنها تعلن انحيازها إلى الأوسع والأعلى والأشمل، لأنها لغة الحرية والنور والحق"[4].
- كلما غاص الحلاج في اللفظ الواحد تكشف له عن معنى أعمق، فالحقيقة مثلا: علم وحقيقة وحق، وكلما كانت المعاني أعمق كلما شابها الغموض والإبهام.

[1] قاسم محمد عباس، الحلاج: الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص167.

[2] قاسم محمد عباس، المرجع نفسه ، ص167.

[3] قاسم محمد عباس، المرجع نفسه، ص169.

[4] سمير السعيدي، كتاب الحلاج، ركعتان في العشق وُضوؤها الدم، مرجع سابق، ص89.

- يُبين الحلاج عن عجز الإنسان عن بلوغ الحقيقة، وعجزه عند الوصول إليها، ما يوحي بالقلق الدائم والشعور بعدم الاستقرار.
- نهايات العبارات عندما تتماثل تشكل وحدات إيقاعية متناسقة (المصباح-الصباح)، (الأشكال-الحال-المقال-الدلال-الكمال) هذه الوحدات الإيقاعية أضف لها تكرار بعض الألفاظ (الحقيقة) يخلق إيقاعا متجانسا مع خلجات النفس، متوائما مع تفاعلات الروح لدى صاحب النص، مما يجعل الطاسين إلى قصيدة النثر الحديثة أقرب منه إلى القصيدة التقليدية.

هذه الملاحظات تحيلنا إلى نتائج حقيقية نجملها في ما يلي:

- تعدد معاني اللفظ الواحد بتعدد المواقف وفق المعجم المتداول عند الصوفية.
- طاسين الحلاج مزيج من الرموز والإشارات.
- يعلو الكثير من المعاني الغموض والإبهام.
- يوحي الطاسين بالقلق الدائم وعدم الاستقرار.
- إيقاع الطاسين مماثل لقصيدة النثر الحديثة.

هذه النتائج ناطقة عن الحداثة في أبهى صورها. (م:1-3-4-5-6-7-8-10-12-13-18)

المثال الرابع: يقول الحلاج في بستان المعرفة

للفهم طول وعرض

وللطاعات سنن وفرض

والخلق كلهم في السماء والأرض

وليس للمعرفة طول ولا عرض

ولا تسكن في السماء والأرض

ولا تستقر في الظواهر والبواطن

مثل السنن و الفرض[1]

[1] الحلاج، ديوان الحلاج و معه أخبار الحلاج و ذكر مقتل الحلاج لابن زنجي و كتاب الطواسين، حواشي و تعليق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، لبنان، دت، ص120.

بستان المعرفة من أبرز الآثار التي أظهرت فكر الحلاج، وعالمه الذي حلق فيه بعيدًا، إذ يحتوي على العديد من النصوص النفسية والفكرية والروحانية التي يصعب فهمها على القارئ العادي ويحتاج فهمها إلى سعة الاطلاع والإلمام بالموروث الصوفي، وللأسف لم أصادف لهذا الأثر القيّم كتابا يشرحه (في حدود سعتي) ولست أدري سبب هذا الإعراض أهو الصعوبة الكامنة في لغته ومعانيه أم هو الإهمال الذي ابتلي به الباحثون العرب.

إن المتأمل في هذه القطعة من البستان بعين التمحيص يلحظ أمورا شتى أُجملها فيما يلي:

- أخضع الحلاج المعنوي للمادي، فجعل للفهم وهو الشيء المعنوي طولا وعرضا لا يكون من المفرض إلا للمادي، وما دام له طول و عرض فإن له مساحة وحجما يمكن قياسهما و عدّهما.
- كذلك السنن و الفرائض بمكن إخضاعها للعدّ و الحساب.
- و المخلوقات كلها تحُدّها السماء و الأرض.
- أما المعرفة فشيء مختلف عن السنن والفرائض، فهي لا تُعد بالطول والعرض، ولا تُحد بالسماء والأرض، ولا قرار لها دائم في الظاهر ولا في الباطن.

- الفهم سبيله العقل، والمعرفة (الإلهية) سبيلها القلب، وشتان بين فهم العقل (الذي ليس سوى وسيلة للمعرفة) ومعرفة القلب (التي هي غاية كل صوفي)، فمنهج الصوفية في المعرفة هو منهج العاطفة والكشف والشهود وليس للدليل والبرهان العقليين عندهم مجال يذكر، بل يعتمدون على الذوق الذي يسميه الغزالي (الحس السادس) الذي يميز الإنسان عن سائر المخلوقات والذي مصدره القلب والبصيرة الباطنة.
- لا تخلو القطعة من رموز الصوفية وإشاراتهم والتي لا يشرحها إلا معجمهم الذي تواطؤوا عليه، فالطول والعرض، والسماء والأرض، والسنة والفرض، والظواهر والبواطن لكل منها دلالة تخالف ما يفهمه القارئ البسيط عادة.
- هذه القطعة من البستان يكتنفها الضباب والغموض، ويلفّها التناقض والإبهام لكل صاحب بصر، لكنها تحمل معاني عميقة ودلالات متدثرة لا تتكشف إلا لكل صاحب بصيرة.
- الطباق بين بعض الكلمات (طول-عرض)، (السماء-الأرض)، (الظواهر-البواطن) وتماثل نهايات الجمل خلق إيقاعا للقطعة يتساوق مع الحالة النفسية للحلاج مخالفا بذلك الإيقاع الخليلي، مقتربا من قصيدة الحداثة شكلا و مضمونا.

من خلال هذه الملاحظات يمكن استخلاص النتائج التالية:

- الطرح الصوفي برموزه و إشاراته، بعمقه وغموضه وتناقضه الظاهري، ظاهر بقوة في هذه القطعة من بستان الحلاج.
- الإيقاع الخليلي مفقود و الإيقاع الحداثي موجود، لا يحتاج إلا لتصرف بسيط في شكل النص الأصلي، ليبدو كما قصيدةُ النثر الحديثة.

- لا يكفي في هذه الحال النّظر في العبارات من منظور الدّلالات التي تعارف عليها مستعملو اللغة وأقرّتها القواميس، بل يجب الحرص على التقاط الإشارات، وذلك بالتنقيب فيما وراء السّطور وملء البياضات.. ولعلّ هذا بالضبط ما أشار إليه الحلاّج حين قال: "من لم يقف على إشاراتنا لم تُرشِده عباراتنا" [1] .

هذه النتائج تجعل الحكم بحداثة الإبداع الحلاجي حكما منصفا لا اعتراض عليه. (م:1-2-3-4-5-10-11-13-17-18).

المثال الخامس: يقول الحلاج في **نصوص الولاية تحت عنوان الكفر و الإيمان**

الكفر والإيمان يفترقان من حيث الاسم، وأما من حيث الحقيقة فلا يفترقان،

الإيمان من الله لا يزيد ولا ينقص، ومن الأنبياء يزيد ولا ينقص، ومن غيرهم يزيد و ينقص

من فرق بين الكفر والإيمان فقد كفر، ومن لم يفرق بين الكافر والمؤمن فقد كفر

ليس على وجه الأرض كفر إلا وتحته إيمان، ولا طاعة إلا وتحتها معصية أعظم منها

ولا إفراد بالعبودية إلا وتحته ترك حرمة، ولا دعوى المحبة إلا وتحتها سوء الأدب

لكن الله تعالى عامل عباده على قدر طاعتهم[2]

بدأ الحلاج نصه بالتناقض وتوسطه بالتناقض وختمه بالتناقض، وما بين البداية والختام معان عظام ينوء بحملها الكلام، وليس المحل محل شرح وإسهاب، بل محل اختصار بلا إطناب، ولنسلط عين التمحيص على هذا النص ونعمل النظر فيه فربما تبجّست لنا أنوار الفهم بعد التأمل والتركيز.

[1] علي بن أنجب الساعي البغدادي ،أخبار الحلاّج، تحقيق: موفق فوزي الجبر، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ط 2، 1997، ص84.
[2] قاسم محمد عباس، الحلاج: الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص243.

- يقصد الحلاج إلى أن الإيمان هو اعتقاد التصديق، الذي يناقض الكفر، الذي هو اعتقاد الجحود، لكنهما يشتركان في كونهما اعتقاد، هذا الضرب من الطرح هو مفتاح الفهم لباقي النص.
- عبارات النص تنتمي إلى اللغة الصوفية الموغلة في الغموض والإبهام والتناقض وتجعل قارئها (خاصة القارئ ذا المرجعية المتواضعة) يعيش حالة من القلق والحيرة، ما يستدعي المعجم الصوفي أو أهل الطريقة أنفسهم لاستجلاء الغموض وتبيين المراد.

- هذا النوع من التصريحات هو ما شوّه سمعة الصوفية وجعل الفقهاء يلمزونهم بالزندقة والمروق عن الدين. ويحضرني في هذا المقام قول الحلاج: **"كفرت بدين الله والكفر واجب علي وعند المسلمين قبيح"**[1]

فظاهر قوله كفر بواح اعترف به في شعره، أما تأويله فالكفر هنا بمعنى التغطية والستر، والحلاج يستر تدينه مخافة الرياء المذموم، والرياء هو المعصية المقصودة بقوله " **ولا طاعة إلا و تحتها معصية أعظم منها** " فالقيام بالطاعة رئاء الناس معصية كبرى، لذا هو يرى فعله هذا (كفر الدين وستره) واجبا دينيا ينبغي الالتزام به، بينما الكفر (بمعناه العام) عند المسلمين قبيح.

- ما أكثر ما وظف الحلاج الأضداد في هذا النص (الكفر- الإيمان)، (يزيد-ينقص)، (طاعة-معصية) مشكلا مزيجا من المعاني المتناظرة التي خلقت إيقاعا بسيطا لا يميل إلى كفة الشعر لكنه ليس بالنثر المعتاد.

هذه القراءة لنص الحلاج تحيلنا إلى نتائج هي:

- ينتشر الغموض و التناقض في ثنايا هذا النص ويشعر قارئه بالحيرة و الانقباض.
- رموز الصوفية وإشاراتهم حاضرة بقوة في هذا النص الحلاجي.
- لغة الظاهر والباطن تجلت بوضوح في هذا المقطع من نصوص الحلاج وهي صفة تتشارك فيها أغلب نصوص الولاية.

هذه النتائج هي علامات حداثية تسم النص النفري باطراد. (م: 1-2-3-4-5-7-9-11-12-13-18)

[1] قاسم محمد عباس، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص225.

المثال السادس: من أقوال الحلاج في القدم و الحدث:

"ألزمَ الكلَّ الحدثَ لأن القِدم له،

فالذي بالجسم ظهوره فالعرض يلزمه والذي بالإرادة اجتماعه فقواها تمسكه،

والذي يؤلفه وقت يفرقه وقت، والذي يقيمه غيره فالضرورة تمسه،

والذي الوهم يظفر به فالتصوير يرتقى إليه ومن آواه محل أدركه أين،

ومن كان له جنس طالبه كيف إنه تعالى لا يظله فوق، ولا يقله تحت،

ولا يقابله حد، ولا يزاحمه عند ولا يأخذه خلف، ولا يحده أمام،

ولا يظهره قبل، ولا يفنيه بعد ولا يجمعه كل، ولا يوجده كان، لا يفقده ليس،

وصفه لا صفة له وفعله لا علة له وكونه لا أمد له، تنزه عن أحول خلقه"[1]

هذه الأسطر المعدودات هي كمّ متراص من المعاني العميقة لو أفردنا لكل عبارة كتابا لأمكننا ذلك، لكن الحلاج بتمكنه اللغوي وبلاغته الفذة جمع ما يتأبى جمعه فيما بين أيدينا من عبارات.

يتحدث الحلاج في هذا النص عن الذات الإلهية فيثبت لها ما يناسبها من الصفات، وينفي عنها ما لا يناسبها بأسلوب صعب يتطلب تضلعا وسعة اطلاع، ونوجز ما أورد في نصه عبر النقاط التالية:

- الله قديم بلا ابتداء والخلق موسومون بالحدث أي قرب العهد والحدث عكس القِدم.
- من كان ظهوره بجسمه (المخلوقات عموما) فالعرض (إمكان رؤيته) يلحقه لا محالة، تعالى الله عن التجسيم علوا كبيرا.
- المخلوق تحكمه إرادته التي هي من إرادة الله تعالى.
- ثم يشرع الحلاج في إثبات صفات للخلق ينفيها مفهوم المخالفة عن الذات الإلهية نفيا قاطعا وينزهها تنزيها مطلقا، ومنه أن الخلق محكومون بالوقت يفرقهم ويجمعهم، مكلفون وملزمون وما داموا كذلك فهم مضطرون لأمور تمليها الضرورة، وكل ما يمكن توهمه فبالإمكان تصوره، وكل محصور بمكان يمكن السؤال عنه بـ(أين؟)، وكل من له جنس يمكن السؤال عنه بـ(كيف؟).

[1] قاسم محمد عباس، الحلاج: الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص257.

- تعالى الله أن يكون فوقه شيء أو تحته شيء أو أن يحده حد أو يجاوره عند (ظرف مكان وزمان) أو أن بعده خلف أو قبله أمام، فمن أسمائه الأول والآخر، ليس قبله شيء ولا بعده شيء، فهو الجامع للكل ولا كل يجمعه، الله موجود قبل فعل (كان)، فلا يدركه النفي بليس، ولا يدركه وصف الواصفين، لا يُسأل عما يفعل وهم يُسألون، لا يحصر الله أمد، فهو تعالى كما وصف نفسه وتنزّه عن خلقه تنزيها كبيرا.

مسألة الأسماء والصفات من المسائل الشائكة التي اختلف فيها علماء الأمة بين التوقيف والتوفيق، بين التشبيه والتعطيل ... إلى غير ذلك من المسائل التي أثارت لغطا ليس المحل مناسبا للخوض فيه، والحلاج في هذا المقطع يبِين عن عقيدة الصوفية في الأسماء والصفات بأسلوب المتمكن الواثق مما يقول.

إن إمعان النظر في شكل النص ومضمونه يسوقنا إلى النتائج التالية:

- طرح الحلاج مسألة الأسماء والصفات بهذا التفصيل – وهي مسألة حساسة مثيلة للجدل والتعصب- ينم عن شجاعة عقدية و أدبية.
- لا يزال الغموض والعمق السحيق رفيق الطرح الحلاجي هذا النص خير دليل.
- توظيف الحلاج للمعاني الكثيفة في جمل قليلة هو اقتداء بالنبيﷺ الذي أوتي جوامع الكلم.
- القارئ المتواضع سيشعر بالصدمة حتما في أول قراءته لهذا النص وخاصة الذي يريد إخضاع الذات الإلهية لحسابات البشر.
- نقض الحلاج عقد المشبهة والممثلة عقدة عقدة بحجج النقل والعقل.
- توظيف الحلاج للمتضادات (الحدثَ والقِدم- يؤلفه ويفرقه- خلف وأمام- قبل وبعد)، ووتيرة النص الهادئة خلقا إيقاعا متميزا يناسب انفعالات الحلاج وموضوع النص الذي يتطلب مناخا يسمح بالتدبر والتفكير.
- تتجاوز لغة الحلاج اللغة العادية المباشرة إلى لغة راقية يتطلب فهمها رقي المتلقي من حيث المرجعية حتى يلتقي أفقه بأفق الحلاج، ليتلقى الرسالة كما كتبها ورسمها صاحبها حين أبدعها.
- هذا النص ليس شعرا وليس نثرا بل هو مزيج من الكتابة التي تنقلك إلى عالم الصفات الإلهية حيث لا زمان ولا مكان، لا قيود ولا حدود، عالم يفقد فيه الإنسان بوصلة الإتجاه والقدرة على الثبات، عالم يثبت للمخلوق عجزه أمام خالقه.

قراءة هذه النتائج وضمّها بعضا إلى بعض تنطق بحداثة متقدمة للحلاج لا تنكرها أعين المنصفين. م (1-2-3-4-7-8-11-12-13-18)

المثال السابع:

قال الحلاج في الروايات (الأحاديث):

حدثنا الفهم المبين، عن القرآن المجيد، عن محمد ﷺ رسول الله عن جبريل، عن الله –جل جلاله– قال: من عرف الدنيا الفانية، فإنه لا يعرفني، ومن عرف الأنس بالمخلوقين لم يحبني، ومن أحبني لا يعلم ما ينفعه.[1]

هذا النص ليس حديثا نبويا شريفا، بل هو واحد من مجموعة نصوص تقارب الأربعين نصا، صاغها الحلاج على شكل الأحاديث النبوية، فتبدأ بلفظ: حدثنا أو حدثني يليه سلسلة من الرواة ينقل الواحد فيهم عن غيره بسند يمتد إلى الرسول ﷺ أو إلى رب العزة تعالى نصا من ابتداع الحلاج، حيث رواة الحديث شخوص في هيئة: زمان – مكان – غيب– مظهر من مظاهر الطبيعة – مصطلح عقدي –كنز مادي – مفهوم صوفي– طير – روح – شيء آخر.

من خلال مجموعة قراءات لهذا النص يمكن ملاحظة ما يلي:

- يُبَين النص عن تقليد الحلاج الواضح للنصوص المقدسة، ما أورثه ذما واستهجانا من معاصريه ومن جاء بعدهم، فللقرآن قداسته و للسنة قداستها، و كتابة نصوص على شاكلة القرآن و السنة قد يوقع عامة الناس في خلط النص المقدس بغيره، ويفتح على الأمة باب فتنة أمام الأعداء عظيم.
- تسبب القراءة الأولى لهذا النص صدمة للقارئ البسيط، وغرابة ما بعدها غرابة، فهو لم يعهد هذا النوع من النصوص حيث الفهم يحدث صاحبه، وينقل معاني تتصل بالذات الإلهية.
- قول الحلاج:"حدثنا" لا يبتعد كثيرا عن أساليب الصوفية فمن المشهور قول الواحد فيهم "حدثني قلبي عن ربي"، وهو تعبير مجازي يبثّ من خلاله الصوفي ما يريد من معاني وأفكار.
- رواة الحديث في هذا النص هم: الفهم المبين عن القرآن عن محمدﷺ والمقصود به الاستنباط بالعقل أو عن طريق الإلهام من القرآن والحديث، وجبريل هو رسول الله إلى رسول الله ﷺ، لينتهي السند بالذات العلية، فينقل النص ما يتصوره الحلاج وحيا أو ما يشبه الوحي من الله تعالى.
- جاء النص الحلاجي هنا بمعاني روحانية موغلة في العمق والغموض، لكن فهمها بعد المجاهدة يزهد القارئ في الخلق ويرده إلى الخالق ردّا، هذه المعاني تتمثل في:

[1] قاسم محمد عباس، الحلاج: الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص270.

- **أولا:** كل من يتعلق قلبه بالدنيا الفانية ينصرف قلبه عن معرفة الله الباقية، فحب الدنيا حجاب دون معرفة الله، كما أن حب الله وحب الدنيا لا يجتمعان في قلب المؤمن.
- **ثانيا:** من أشعره الخلق بالأنس التام فهو غير محب لله، فالأنس بالسوى حجاب دون محبة الله، والأنس لا يكون إلا بالله وحده.
- **ثالثا:** من عرف جلال الحق ومحبته لم يلتفت إلى غيره، فالله يعرف ما ينفع العبد، والعبد لا يعرف.
- في هذا النص طرح الحلاج أفكاره بأسلوب المقدس وأبان عن معاني مراده بإيقاع يشبه إيقاع الأحاديث النبوية، مما أسدل على عباراته هالة القداسة خاصة وأنها جامعة مانعة تشبه في قلة ألفاظها وغزارة معانيها جوامع الكلم لرسول الله ﷺ.

ضم الملاحظات إلى بعضها ينتج عنه الخلاصة التالية:

- إن لأقوال الحلاج وأشعاره دلالتين ومعنيين وتفسيرين:
- الأول: ظاهري، رسمي، شكلاني: وهو ما ينظر إليه بعض الفقهاء والشكلانيين على أنه يقع في حيز الممنوع والمحظور والمحرم.
- الثاني باطني، متطور، متعمق شمولي: وهو ما يخاطب الأفكار والأعماق واتساع الرؤى، والذهنية القابلة للتغيير والتطور.
- الصدمة والذهول هو أول ما يسببه النص الحلاجي لقارئه.
- الغموض والإبهام والإشكال، يخيم على هذا النص القصير ما يتطلب قارئا يتوافق أفق تلقيه مع أفق الحلاج حتى يشاركه المعاني والأفكار.
- ينقلك النص الحلاجي إلى عالم البرزخ والخيال حيث الوحي والحوار بين معلم هو الله وتلميذ هو الحلاج لكن المتحدث الوحيد هو الله أما التلميذ فمستمع منصت للخطاب.
- في هذا النص توظيف للديني المقدس في إطار عرض الأفكار .

هذه النتائج تخبرنا أن الحلاج تحمل لوحده ريادة هذا النوع من المغامرة الفكرية الروحية من بين جميع أبناء جيله والجيل السابق له، واستطاع أن يميط اللثام عن فحوى النصوص الدينية، ووضعها في احتمالات نصوص نثرية أخرى، وصياغات مختلفة شكلت فيما بعد مفاتيح الفكر الصوفي العربي الإسلامي، وسار على منوالها كل من جاء من بعده من أهل الطريق، ما يجعلنا نحكم بحداثته المتقدمة وكلنا ثقة واقتناع. (م: 1-2-3-4-5-6-9-10-12-13-14-17-18).

ختاما أقول:

إن هذه الدراسة المقتضبة لشخصية الحلاج وبعض إبداعاته أمكنتني من الخروج بقناعات تتفق ضمنيا مع آراء النقاد الذين حكموا بحداثة النص الحلاجي المتقدمة، كما جعلتني أتأسف لقلة الدراسات التي تثبت هذه الحداثة و تبرزها للعيان، مع أن الحلاج وحده الذي استطاع أن يمتلك شفرة التعبير عن حالات الشعور الصوفي، وهو خير من أجاد في التعبير عن قلق التصوف في الوصول إلى يقين مستقر، وبعين الممحص تستقرئ اتساعاً لرؤية العالم في نصوص الحلاج ، وهي نصوص تضطرك طوعاً إلى التسليم بقدرة النص على التشكل وامتصاص العديد من أشكال التعبير، ومخطئ من يتناول نص الحلاج قاصراً على كونه أحد أقطاب التصوف الإسلامي فحسب بل إنه بات ضرورياً اعتبار سرديات الحلاج المصدر الأصيل لما عرف بشعر الحداثة في العالم العربي.

لقد دعا الحلاج إلى إدراك الحقيقة بالرؤى المعرفية و الحسية، مستخدما بذلك رمزية النص الديني ودلالة إشاراته الصوفية الخاصة التي خاضها ليمنح النص الأصلي غنى أكثر عبر صلته بدفق المشاعر الإنسانية، هذا السعي المتطلع إلى حرية بلا حواجز أو حدود أو اشتراطات، يمثل دعوة تتجاوز الواقع والنص، وترنو إلى ما بعد الحلم والخيال والعلم والعبادة.

باختصار ينبغي التنويه إلى أننا بصدد رجل واحد ونص مركب يستنطق من خلاله بؤر الحياة التي تتقاطع أشعتها الكاشفة، وهو نص بتوصيف الإنسانية يمارس حق التطلع إلى قدر التحقق، الأمر الذي جعل من الحسين بن منصور الحلاج شخصية أسطورية وقد كانت اللحظة الحاسمة التي قُتل فيها الحلاج، كفيلةً بتغليف التصوف من بعده بجدار الصمت، لكن الرجل فتح أمام اللاحقين عليه باب اللغة الجديدة، التي سوف تتجلى عند النفرى وابن عربي والجيلى، وغيرهم من الصوفية..

وأدعو الباحثين في التصوف إلى تبيان ملامح هذه اللغة الجديدة، من خلال استعراض المزيد من الخصائص اللغوية في كتبه ومؤلفاته التي تُعدُّ علامةً مهمّة على الطريق الطويل الذي قطعته اللغة الصوفية عبر مراحل تطورها.

وأنهي الدراسة بقول اللاذقاني: الحلاج "ليس أحد الرواد الأوائل للقصيدة الحرة ولا صاحب الفتوحات السريالية الأولى فحسب لكنه فوق هذه الريادة الفنية التي وسعت من أفق الخيال العربي منذ القرن الرابع الهجري يدحض بقناعاته وأفعاله و نهايته الدموية الفاجعة مزاعم كل من يجرؤ على القول بفصل الفن عن السياسة و الأدب عن المجتمع"[1].

[1] محيي الدين اللاذقاني، آباء الحداثة العربية: مدخل إلى عوالم الجاحظ و الحلاج و التوحيدي مرجع سابق، ص61.

المبحث الثالث: حداثة النفري: (ت 354هـ)

إضاءة منهجية:

يقال عن النفري مثل ما يقال عن ابن عربي من حيث أحقيته في الاستئثار بمذكرة خاصة به، تبين عن قيمته الإبداعية وتميّزه الحداثي، أما تخصيص وريقات معدودات ضمن هذا البحث فلن يفيَ الرجلَ حقه وسيغمطه قيمته الفنية وإن اجتهدنا أبلغ اجتهاد، فلو أنا تتبعنا مواقفه ومخاطباته بالدراسة فإن شرحها لوحده سيستهلك مجمل البحث، ناهيك عن تلمس ملامح الحداثة فيها والبرهنة عليها، ولو اعترفنا لقلنا أن أي شرح للنفري هو نوع من المصادرة والحجر، وهو إفقار وليس إخصابا لمعانيه، فكل عبارة من عبارات النفري بحر أُعدّ لكي ينهل منه كل واحد على قدر سعة قلبه واستعداد بصيرته... بحر والبحر لا يمكن احتواؤه في قطرة... لهذا سنسلك أسلوب الانتقاء – كما ينتقي الواحد أطايب الثمر– في اختيار ما يخدم البحث من أعماله وبالله التوفيق.

المطلب الأول: النفري بأعين الحداثيين

كلما اتسعت الرؤية، ضاقت العبارة" عبارة أشهر من نار على علم، ما كان النفري يعرف أنّ هذه الجملة ستحقّق صيتاً واسعاً، وأن استعمالها سيتكرر إلى حد أنّ النفري كله سيقيم في أحشائها فكلما ذُكرت ذُكر النفري وتجربته الوجودية التي فتحت آفاقا فسيحة لمن بعده، لذا من الأهمية بمكان أن نتعرض بالدراسة للنفري وآثاره الأدبية التي عانت الإهمال زمنا لأسباب عقدية وسياسية، ويتضح هذا الإهمال كثيرا حين نقارن الجهد الذي أُنفق عليه بالجهد الذي أُنفق على معاصره المتنبي الذي خصته حركة الدراسات العربية بمئات الكتب حتى الآن، ولعل الاهتمام الذي يلقاه النفري مؤخرا، سيوازي الإهمال الذي تعرض له طوال قرون.

إن مواقف النفري مع مخاطباته هي رأس الحربة في المنافحة عن حداثة الأدب الصوفي القديم، ولعل العناية بدراسة آثار النفري –وإن كانت قليلة– هي ما دفع عدداً من الشعراء والنقاد الحديثين إلى اعتبار النفري شاعر قصيدة نثر بالمعنى الراهن للمصطلح وأشهر هؤلاء: أحمد سعيد المشهور بـ(أدونيس).

1–أدونيس:

سبق الإشارة إلى اهتمامه المعلن بالإبداع الصوفي عامة ومن شدة اهتمامه بالنص النفري خاصة أو ما سماه شعرية الفكر أفرد أدونيس للنفري جزءا معتبرا من الدراسة في كتابيه (الشعرية العربية) و(الصوفية والسوريالية) والتي وصل من خلالها إلى ملاحظات هامة ألخصها فيما يلي:

– فيما يتعلق بالنص النفري فإن الغيب أو الباطن (فضاء الكشف) هو ما يحاول النفري أن يستقصيه ويحاوره، "غير أن هذه المحاولة لا توصله مهما تقدم فيها إلا إلى مزيد من الحاجة إليها، فما يتوصل إلى معرفته لا يكون إلا عتبة لما يظل غير معروف ويدعوه إلى معرفته"[1]، فالعملية لا نهائية ومن هنا تقتضي هذه التجربة للتعبير عنها كلاما يفلت في آن من المشترك العام، ومن العقل والمنطق، واللغة هنا مغامرة لقول ما لا يقال لأن النفري يستخدم اللغة (التي هي جوهريا لغة مجازية) لا لكي يعبر بالكلمات فهي عاجزة، وإنما لكي يعبر بما يقدر أن ينسج بها من علاقات هي رموز وإشارات، فلغة النفري تُخرج ما تفيده الكلمات عن موضعه من العقل إلى ما لا يمكن فهمه إلا تأويلا، "وما تنقله (الكلمات) ليس فيها بل هو في ما يختبئ وراءها فكأنها –بشكل مفارق تعبر عما لا تقدر أن تعبر عنه"[2]وهنا مكمن الإبداع.

– يتميز النفري بميزتين هامتين: أولاهما هي أنه يعطي للدين بعدا ذاتيا، مؤسسا بذلك نظرة معرفية مغايرة للنظرة الدينية التقليدية، والثانية هي فهمه النص القرآني بطريقة تأويلية أحدثت انقلابا في النظرة إليه، وهو في الحالتين ينقلنا من المعرفة العقلية إلى المعرفة الذوقية أي من الظاهر إلى الباطن "، وهو إذ يؤكد التجربة الذاتية يلغي النموذجية، فلا نموذج للنص النفري، إنه نص أصل، وهو إذ يرسم تجربة لا تتكرر، يضل في تجدد مستمر، وهذا مما يجعله نصا يرتبط بما لا ينتهي"[3]، وهذه شهادة بالحداثة المتقدمة للنفري ندخرها لوقتها.

– الخطاب الصوفي يحفل بإمكانات هائلة فهو خطاب إبداعي في زمنه، ولا يزال قادرا على العطاء نظرا لثرائه الفني، الأمر الذي سيفيد الشعر العربي، وينقل لنا أدونيس رأيه هذا من خلال تعبيره عن تجربة النَّفري بوصفها نموذجا للخطاب الصوفي ككل، وقطيعة كاملة مع الموروث في مختلف أشكاله وتجلياته، وبهذه القطيعة يجدد اللغة الشعرية ويكتب التاريخ برؤيا القلب ونشوة اللغة، يقول أدونيس:"يرفع (النفري) الكتابة الشعرية إلى مستوى لم تعرفه قبله، في أبهى وأغرب ما تنتجه اللغة، وللمرة الأولى، نرى فيه قلق الإنسان وتعطشه وتساؤله، أمواجا تتصادم جزرا ومدّا، في حركة من الغياب والحضور في أبدية من النور"[4].

[1] أدونيس ، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص64.
[2] أدونيس، المرجع نفسه ص 65.
[3] أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص65.
[4] أدونيس، المرجع نفسه، ص66.

– يضع النص النفري قارئه في عالم فريد من التوهج والغبطة، وسم أدونيس هذا النص بـ (النص–الغبطة)، يقول: "ففي قراءته نشعر أننا نخرج من شروطنا الضاغطة، ونعانق الخلاص، إنه نص يلغي المسافة بين الإنسان والمقدس، إنه أنسنة للمقدس، وتقديس لهذه (القصبة المفكرة)[1] الشاعرة: الإنسان.[2]

– من المفارقات التي نكتشفها عبر النص الصوفي أن "الحقيقة غير موجودة بوضوحها الكامل، أي بغموضها الكامل إلا في مثل هذه التجربة (أي في هذه الوحدة الكيانية) التي يكون فيها الفكر شعرا والشعر فكرا"[3]

– يجسد النص النفري نوعين من القطيعة:

- 1– **قطيعة ثقافية:** لأنه نوع من إعادة النظر جذريا في الثقافة العربية وبخاصة في جوانبها الدينية–الفقهية ومتضمنات هذه الجوانب، إنه يؤسس لعلاقات مع المجهول سماء وأرضا تغاير العلاقات التي يرسيها التقليد الديني–الفقهي، وتبعا لذلك يؤسس للغة أخرى من أجل التواصل مع هذا المجهول غير اللغة الدينية–الفقهية، يقول أدونيس:"وطبيعي إذن أن يبدو هذا النص عنصر خلخلة للنظام الفكري–الاجتماعي المرتبط قليلا أو كثيرا بنظام الرؤية الدينية–الفقهية. "[4].
- 2– **قطيعة كتابية:** فهو نص يمثل قطيعة مع الكتابة الشعرية في عصره، ومع لغة هذه الكتابة (قطيعة مزدوجة)، يقول أدونيس:"وهو في ذلك غربة داخل المعطى الشعري–الثقافي، وهو بوصفه غربة يمارس نظاما آخر للرؤية والكتابة وطرق التعبير والعلاقة بين اللغة والشيء أو الاسم والمسمى، ويقلب تبعا لذلك نظام القيم"[5]وما يميز النص النفري أساسا هو خروجه من الأسماء (الدلالات، المعاني، الصور، ...إلخ) التي أضفتها على الأشياء (المسميات) الكتابةُ التي تقدمته، هكذا يكتب النفري الغامضَ وما لم يُكشف عنه من قبل، يخرج الأسماء من ماضيها، من أسمائها السابقة ومن طرق التعبير عنها، ويدخلها في صورة أخرى مضفيا عليها أسماء جديدة. الكتابة هنا تغيير كما يقول أدونيس:" إنها تجدد الأشياء من حيث أنها تجدد صورها وعلاقاتها، وتجدد اللغة من حيث أنها تنشئ علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمات والأشياء"[6]، هذا التجديد هو مكمن الإبداعية عند النفري فبِه يكشف عن العلاقات الغامضة في الكون الذي لا ينتهي غموضه.

---

[1] الإنسان: هذه القصبة المفكرة "l'homme ce roseau pensant" عنوان كتاب لصاحبه: أكسيل كان"Axel Kahn"

[2] أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص67.

[3] أدونيس، المرجع نفسه، ص 67.

[4] أدونيس، الصوفية و السوريالية، مرجع سابق، ص 187.

[5] أدونيس، المرجع نفسه، ص185.

[6] أدونيس، المرجع نفسه، ص186.

– التجربة الصوفية من خلال النفري لم تكتف بأن ترفض العقل بوصفه مبدأ، بل إنها أبطلته وأبطلت أدواته في الجسم نفسه، فلكي يبلغ الإنسان ما لا ينتهي، يقول أدونيس:" لا بد من تحويل الجسم نفسه إلى مدّ حركي لا منته، ويتمّ ذلك بإبطال فعل الحواس، إضافة إلى إبطال العقل، مما سيتبناه بعد حوالي ألف سنة (رامبو) والسورياليون بعده، بحيث يصبح الجسم كله شبيها بكيان أثيري–مادة انخطاف وإشراق–لا حاجز بينه وبين المجهول، أو الحياة الحقيقية الغائبة"[1]، فالحقيقي من هذه الزاوية ليس التجربة العقلية بل هو التجربة القلبية.

2– مصطفى محمود:

من أشد المتأثرين بالنفري وأدبه، وكان يعده مدرسة متفردة في الوعي والفكر والأدب ومن شدة إعجابه به ألف كتابا عنوانه "رأيت الله" لم يتطرق فيه إلا للنفري ومواقفه ومخاطباته شرحا وفهما واستخلاصا لأهم معانيه.

وصدَّر كتابه هذا بقوله: هذا " الكتاب لخاصة الخاصة الذين يحبون التأمل ويعيشون مع الحرف ويصاحبون المعاني، وليس للعوام الذين يقرؤون للمتعة العابرة، وهو بعد ذلك قطرة من بحر الحقائق الذي أُلقي إلى هذا العابد الزاهد في تحفته الخالدة (المواقف و المخاطبات)"[2].

ومن الأحكام العجيبة التي صدرت عنه اعتباره تبسيط النفري للعوام جريمة، فهو يتكلم للخاصة وخاصة الخاصة، وما يلقيه من الكلمات درر لا يعرف قيمتها إلا المشتغلون بالجواهر.. والأعماق التي يبحر إليها ذلك الملاح العظيم يغرق فيها الرجل العامي، ويتوه ويضلّ ويضيع، يقول مصطفى محمود:" ولا أبالغ إذا قلت أن كثيرا من الأسرار التي تعرض لها النفري هي من قبيل العلوم المحظورة على العوام، وهي من ذلك العلم المكنون المضنون به على غير أهله"[3]

يعرض مصطفى محمود مثالا على حسن استدلال النفري وبراعة حجته بكلامه في الذات الإلهية حين يقول: "الله كما يقول الصوفي محمد بن عبد الجبار (يُستدل به ولا يستدل عليه) فهو برهان كل شيء لأنه الحق المطلق، ومن قصور النظر أن نطلب على الله برهانا وأن نلتمس له الدليل من عالم البطلان" ورغم ذلك ضرب مثلا من عالم البطلان فقال:"كما نستدل على النور من مجيء النهار مع أن النهار لم يطلع إلا بفعل النور... فالنور هو الحق بذاته الذي يبرهن على نفسه بنفسه بمحض حضوره دون حاجة إلى وسائط.... وهو الذي يُخرج الأشياء إلى عالم الظهور

[1] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ، مرجع سابق، ص189.

[2] مصطفى محمود، رأيت الله، دار المعارف، القاهرة، دت، ص19.

[3] مصطفى محمود، المرجع نفسه، ص ص 146–147.

والعيان... فالأشياء تعتمد عليه في ظهورها وهو لا يعتمد عليها في ظهوره، فهو برهانها وهي لا تصلح ن تكون برهانه"[1].

يلخص مصطفى محمود مذهب النفري في المعرفة الإلهية بكلمة واحدة وإن تعددت لها المترادفات فيقول: "أصدق كلمة تلخص مذهبه هي كلمة التجاوز أو العبور أو العلو .. وهو ما يسمونه في الاصطلاح الفلسفي الأجنبي Transcendance.. وفي اللغة الدينية (خلع النعلين) بالخروج من النفس والخروج من الجسد"[2].

كما يلخص قيمة النفري بالنسبة لشخصه في الجملة التي ختم بها كتابه:"قد مضت عليّ خمس سنون أنا أقرأ النفري وما زلت أخرج منه كل يوم بجديد"[3].

3-يوسف سامي اليوسف:

سيد النقاد العرب على حد وسم سلمى خضراء الجيوسي له الذي نسيت موسوعة الويكيبيديا أن تذكره بينما ذكرت المغني سامي يوسف، هو من الباحثين الموسوعيين في التراث الأدبي الصوفي وتشعر في لغته بالأثر الصوفي الراقي الذي لا يفهمه إلا الواصلون، وطالما وسم النصوص النفرية بالإيغال في التجريد والعلوّ إلى حد جعلها غريبة عن الذهن الحديث الجانح إلى العزوف عن المتعاليات، أو إلى قلة الإهتمام بكل ما يخرج عن التجربة الواقعية.

وعن هذا العلو يقول:"بيد أن هذا العلو الذي كان من شأنه أن جعل الأسلوب سامقا باذخا على نحو متميز، ينم فيما أرى عن رغبة نصف مكتومة مؤداها أن الرجل يرمي إلى ابتكار كتاب مقدس يخصصه لنقاوة الخاصة من البشر، أو قل إنه يحاول أن يبتكر كتابه المقدس الذي يخصه وحده من دون سائر الناس"[4] ولهذا وسم يوسف سامي النفري بالمتنبئ الذي يؤمن أنه مرسل إلى نفسه وحدها لا إلى سائر الناس.

وفي نهاية كتابه يؤكد على نفس الفكرة فيقول بأن النصوص النفرية " قد جاءت أشبه بالوحي منها بأي شيء آخر، فتحت وطأة الغرام بالعلوّ صارت اللغة أنثى شديدة القدرة على الإنجاب، ولا سيما الإنجاب بكل ما يتحدر من سلالة الاستثناء، أو من مملك الديمومة الخالدة"[5].

وبطرحٍ جريء وازن يوسف سامي اليوسف بين أقطاب ثلاثة من أقطاب الصوفية: الغزالي وابن عربي والنفري ليرجّح في النهاية كفة النفري بكل ثقة، فالغزالي ربيّ كبير في مقابل النفري الذي لا يقيم للريب أي وزن، أما ابن عربي

[1] مصطفى محمود، رأيت الله، مرجع سابق، ص ص11-12.
[2] مصطفى محمود، المرجع نفسه، ص154.
[3] مصطفى محمود، المرجع نفسه، ص155.
[4] يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري (دراسة في فكر و تصوف محمد بن عبد الجبار النفري)، مرجع سابق، ص5.
[5] يوسف سامي اليوسف، المرجع نفسه، ص ص150-151.

فهو صريح في ماديته بينما النفري ينزه الله عن المادة تنزيها لا هوادة فيه، و إذا كان ابن عربي شبيها بالفلاسفة فإن النفري أدبي المنزع، شاعري الطبع، وإذا كان ابن عربي ممن يعمدون إلى التخاريف الممجوجة فإن النفري مأهول بروح الأسطورة الفني، كما أن أسلوب ابن عربي الجاف أحيانا لا يرقى إلى أسلوب النفري الغض الطريّ.

من بداية الكتاب "مقدمة للنفري"إلى نهايته تجد يوسف سامي اليوسف يؤكد على أن "الكتابة النفرية هي أفضل محاولة بذلتها اللغة العربية كي تجعل النص الصوفي النثري نصا أدبيا يصلح أن يكون برسم الذائقة والمتعة الفنية، وذلك بفضل ما زوده به الكاتب من بصائر وأخيلة شديدة القدرة على البلوغ إلى النائيات"[1].

4– نديم الوزّة:

باحث جادّ في المدونة الصوفية القديمة ذو نظرة شمولية متميزة، يدل عليها ما قاله في معرض مقارنة قام بها بين مكانة الصوفي عند مريديه ومكانته الإبداعية: "بينما للنفَّري، مثلاً، شأن إبداعي آخر لا يقل عن منزلته الصوفية عند مريديه، لكن هذا الرأي المسبق قد لا توضحه تماماً إلا دراسة إجمالية للشعر الصوفي كله"[2].

وما ذكره أيضا في معرض المقابلة بين البسطامي والنفري: "إن ما قيل حول نثرية قصائد البسطامي يصح أن يقال حول قصائد النِّفَّري أيضاً، ولكن بفارق كبير هو أن هذا الأخير كان قد استطاع أن يقدم نموذجاً متكاملاً لريادته الكبرى في مجال قصيدة النثر العربية؛ بل إذا ما كانت سنة وفاته هي 354 هـ فهذا يعني أن مولد قصيدته سوف يكون متقدماً على مولد قصيدة النثر الفرنسية بأكثر من ألف عام."[3]

وطالما أشار دنيال الوزة إلى أن النِّفَّري كان على دراية عميقة بالمنحى الإبداعي لما كان يكتبه، ليس لأنه كان يقوم بتدوينه على قصاصات سوف تجمع بعد موته في كتابين، سُمِّي الأول المواقف نسبة إلى مطلع القصائد "أوقفني ... وقال لي"، وسُمِّي الثاني المخاطبات نسبة إلى المطلع أيضاً، وهو "يا عبد"، وإنما لأن صفحات كتابيه هذين سوف تزخر بفنون الشعر وأساليبه الجديدة بما يحتاج فعلاً لبحث مستقل يفي هذه الصفحات حقها –كما أسلفتُ في بداية هذا الجزء من البحث.

[1] يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري (دراسة في فكر و تصوف محمد بن عبد الجبار النفري)، مرجع سابق، ص7.

[2] نديم دانيال الوزة، مقال بعنوان "الشعرية الصوفية"، مرجع سابق.

[3] نديم دانيال الوزة، المرجع نفسه.

5- أبو العلا عفيفي:

من الدارسين المتمرسين بالأدب الصوفي يؤكد دوما على الطابع الغامض والمنغلق لنصوصه الصوفية ويصف النفري بالصوفي غير العادي لأن اسمه لا يحضر دوما إلى جانب غيره من المتصوفة، في المصنفات الصوفية الكبرى، يقول عفيفي:"المعلومات التي ذكرتها بعض المصادر بشأن حياته شحيحة، ولا تكفي لرسم صورة واضحة المعالم له.

ويرى كثيرون أنّه لولا إشارات لابن عربي في (الفتوحات المكية) و(رسالة عين الأعيان)، لما تأكد اللاحقون من نسب (المواقف والمخاطبات) إلى النفري"[1]، وعن علاقة الإبداع النفري بالحداثة يتفرد عفيفي بنظرته الخاصة، فيرى أن وجه النفري الجديد الذي ألبسه له أصحاب نظرية الحداثة يختلف اختلافاً جذرياً عن المنهج الذي أدخلوه فيه، فهو من دون أدنى شك مبدع من الدرجة الممتازة، أرادوا من خلاله تبرير تخبطهم ما بين الشكل الغربي، وعدم القدرة على إثبات الذات وفق أسس راسخة يُعتمد عليها، إذ كثيراً ما اعتُبرت نصوص النفري، وخاصة مؤلَّفه الأشهر (المواقف) شعراً أو نوعاً مبكراً وفريداً من الشعر.

6-جمال الدين فالح الكيلاني

لا يبتعد رأيه عن رأي عفيفي حول ضرورة عدم إقحام الراسخين من أدباء الصوفية في السجالات المعاصرة وجعلهم رأس حربة في وجه المعارضين فها هو يقول:" النفري أو سواه ممن قدم إبداعاته الأدبية على مدى التاريخ مكوناً مكدسات ثرية في تراث زاخر، يتجنى عليه الكثير ممن لم يعرف ما فيه من إبداعات ويتجنى عليه حتى من يحاول أن يحتج به لتبرير رؤيته المعاصرة"[2].

المطلب الثاني: الأمثلة التطبيقية

المثال الأول: موقف الموت

- **أوقفني في الموت،**
- **فرأيت الأعمال كلها سيّئات،**
- **ورأيت الخوف يتحكم على الرجاء،**
- **ورأيت الغنى قد صار ناراً ولحق بالنار،**
- **ورأيت الفقر خصماً يحتج،**

[1] أبو العلا عفيفي، التصوف: الثورة الروحية في الإسلام، مرجع سابق، ص54.

[2] جمال الدين فالح الكيلاني، كتاب الشيخ عبد القادر الكيلاني رؤية تاريخية معاصرة، مؤسسة مصر مرتضى للكتاب العراقي، بغداد، ط1، 2011 ، ص24.

– ورأيت كل شيء لا يقدر على شيء،

– ورأيت الملك غروراً،

– ورأيت الملكوت خداعاً.

– وناديت: يا علم!

– فلم يجبني.

– وناديت" يا معرفة!

– فلم تجبني.

– ورأيت كل شيء قد أسلمني،

– ورأيت كل خليقة قد هرب مني،

– وبقيت وحدي.

– وجاءني العمل،

– فرأيت فيه الوهم الخفي،

– والخفي الغابر.

– فما ينفعني إلا رحمة ربي.

– وقال لي: أين علمك؟

– فرأيت النار.

– وقال لي: أين عملك؟

– فرأيت النار.

– وقال لي: أين معرفتك؟

– فرأيت النار.

– وكشف لي عن معارفه الفردانيَّة،

– فخمدت النار.

– وقال لي: أنا وليُّك،

– فثبتُّ.

– وقال لي: أنا معرفتك،

– فنطقتُ.

– وقال لي: أنا طالبك،

– فخرجتُ.[1]

يعبِّر النفري في هذا الموقف عن إدراكه بطلان علمه وعمله في هذا العالم مما جعل اللجوء إلى الله هو خلاصه الفردي ودعوته الوحيدة، لتنتهي القصيدة بنداء الله للنِّفَّري وتلبيته لهذه الدعوة، وعن هذا اللطف الرباني يقول النفري:

اللطف يخبر عن مولاي أن له يوم اللقاء أعزاء وأحبابا

لا يسكنون إلى دنيا وآخرة ولا يرومون نحو الكون أسبابا[2]

(أوقفني) و(قال لي): عبارتان ينبغي فهمهما وإلا استشكل المعنى على القارئ فـ (أوقفني) تعني: "أيقظ قابليتي لنلقي التجلي"[3]، أما (قال لي) فتعني:"عرّفني بأن رفع حجابي فعرفت فكأنه قال لي"[4] .

فالنفري في مواقفه ومخاطباته كما تقول آمنه بلعلى يفضل " أن يرتقي بالخطاب إلى تمثل الله، فتبدو نصوصه منقولة عن الله، ويوكل منذ البداية سلطة الحديث إليه، مباشرة في المخاطبات (يا عبد)، و غير مباشرة في المواقف (أوقفني وقال لي) ويتقمص النفري دور المتلقي الأول المتواطئ خطابيا مع المتكلم"[5].

في كل جزء من هذا الموقف نلاحظ تكرارا يختص به فعل من الأفعال، ففي بداية الموقف يتكرر الفعل (رأيت) ذو الدلالة الدنيوية يليه الفعل (قال) ذو الدلالة الإلهية، هذا التكرار و التتالي مع الدلالات التي ساقها أبرز تقابلات إيقاعية تحسها كل أذن موسيقية.

قد لا تتوافق هذه الكتابة مع كتابة النص الأصلي لموقف الموت، إلا أني صادفتها في مقال لدانيال الوزة مكتوبة بهذه الطريقة العمودية، فإذا قرأتها وفق هذا التوزيع العمودي مراعيا فواصل الجمل ستصل بك القراءة إلى نتائج مثيرة:

- يرفع النفري الكتابة في هذا المقطع إلى مستوى الأسطورة.
- ستشعر بإيقاع داخلي لهذا الموقف لا يختلف البتة عن إيقاع قصيدة النثر الحديثة.
- ستشهد انسجاما بين الإيقاع النحوي والدلالي قد يفقد في كثير مما يُكتب الآن.

---

[1] محمد بن عبد الجبار النِّفَّري، كتاب المواقف و يليه كتاب المخاطبات، مرجع سابق، ص ص 34-35.

[2] نصوص صوفية غير منشورة (شقيق البلخي-ابن عطاء الأدمي-النفري)، تح: بولس نويا اليسوعي، دار المشرق، لبنان، ط2، 1982 ، ص266.

[3] عفيف الدين التلمساني، شرح مواقف النفري، دراسة و تحقيق و تعليق جمال المرزوقي،ط1، مركز المحروسة، مصر،1997، ص57.

[4] عفيف الدين التلمساني، المرجع نفسه، ص57.

[5] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، مرجع سابق، ص ص 140-141.

- إيقاع هذه القصيدة جاء عفوياً دون تكلف يتواءم وتجربة النِّفَّري الشعورية وحالته العاطفية.
- الإنفعال واضح في تتالي العبارات الدالة على حقل الموت رغم تخلي النفري عن الوزن، أي أن التخلي عن الوزن لم يؤثر على الإيقاع ودرجة الإنفعال.
- تتبدى الشعرية في هذه القصيدة حينما قدم لنا النفري رؤيته الكلية للوجود، و التي تولَّدت عنها مجموعة من الوحدات الإيقاعية—الدلالية التي أفضت إليها.
- حضور ثنائية (القلق/ الموت) حيث لازمت الحيرة ولوعة السؤال النفريَّ دون الوصول إلى لذة الإطمئنان بالجواب الشافي.
- عبارة "أوقفني"و"قال لي" ظاهر الخطاب لا يكون إلا لنبي بواسطة الوحي أو لراء بواسطة الحلم وباطنه سر من أسرار الصوفية فهم يدعون لأنفسهم ما لا يكون لغيرهم.
- لغة النِّفَّري في صدورها عن مرتبة المعقولات سوف ترتقي بالشعر وبالصورة الشعرية عن برزخ المعقولات الكونية إلى برزخ المعقولات الإلهية، وهي لم تكتف بالنقل، وإنما جعلت هذا "البرزخ" خالصاً بين اللغة ودلالاتها، ومن خلال هذا الموقف يمكن الحكم بأن النفري قد أبدع لغة شعرية تجريدية تكاد تضاهي أرقى ما أبدعه الشعر الحديث في هذا المجال.

هذه النتائج تجلّي ملامح الحداثة التي نبحث عنها في أدب النفري، وهي ضمن المجموعة (م:06-07-13-14-15-17).

المثال الثاني: من موقف التيه:

وقال لي اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح

وإذا دخل الخيط في الإبرة فلا تمسكه

وإذا خرج فلا تمده

وافرح فإني لا أحب إلا الفرحان

وقل لهم قبلني وحدي وردكم كلكم

فإذا جاؤوا معك قبلتهم ورددتك

وإذا تخلفوا عذرتهم ولمتك

فرأيت الناس كلهم براء[1].

القارئ لهذا الموقف يشعر بصعوبة بالغة في فهم القصد ابتداء فكيف للمخاطب أن يقعد في ثقب الإبرة وما دور الخيط إذا لم يُمسك ويُمد، و كيف يقبل الواحد منفردا وتُرد الجماعة، ثم تُقبل الجماعة ويُرد الفرد، ويتبادل اللوم والبراءة مكانهما، ثم يُحكم على الكل بالبراءة؟؟؟

تناقضات وطلاسم يصعب فكّها إلا إذا استعان القارئ بشروحات الصوفية التي تكشف عما يأبى التكشف، فإذا مُدت له يد العون خلص إلى المعاني التي تزيل الغبش والتي أجملها فيما يلي:

- المعرفة بمنزلة الخيط والإبرة بمنزلة العلم وارتباط المعرفة بالعلم كارتباط الخيط بالإبرة، فالإبرة تنصرف والخيط يربط ما تعرفت عليه بعضه ببعض.
- مكوث المخاطب في ثقب الإبرة يعني بقاءه في مجرى المعارف فلا يمسك الخيط ولا يمده يعني عدم معارضة تلك المعارف.
- حضرة الله تعالى تنفي الأغيار لهذا حضور الفرد مقبول وحضور الجمع مردود.
- لا يخيّب الله من قصده لذا قد يكتب القبول للجمع ولكنه ليس كقبول الفرد، فكل بمقداره.
- فإذا تخلف الجمع (العوام) عُذر، لأنهم ليسوا من الخواص، أما إذا تخلف الخاص فليس بمعذور.
- ثم ينال الكل براءتهم بلا استثناء.

إن دراسة هذا المقطع تفضي إلى:

- أن ما يلحظه القارئ من مفارقات وأخاييل في هذا المقطع هو من ضرب اللعب الحر مع الأشياء والذي يتوغل في الشطح اللامعقول المباين لماهية العقل.
- أنه لا يمكن الاضطلاع بماهية المقصود إلا بالرجوع إلى المعجم الصوفي وكتابات أصحاب هذه المدرسة لأنه لا علاقة مباشرة بين الأسماء ومسمياتها أو بين الإشارة والمشار إليه ، ولا صلة مناسبة ظاهرة أو استعارة يمكن إدراكها (إلا بشق الأنفس).
- أن لهذا المقطع بنية إيقاعية خاصة تشبه بنية القصيدة الحديثة التي يفهمها الوعي المستمد من حالة شعورية معينة، ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى النفري.

[1] محمد بن عبد الجبار النِّفَّري، كتاب المواقف و يليه كتاب المخاطبات، مرجع سابق ، ص75.

ما تخلص إليه الدراسة هو ضرب من ضروب الحداثة المتأخرة التي نراها جزءا من المجموعة (م: 1-2-3-4-5-6-9-10-12-13-14-18-20).

المثال الثالث: من موقف بين يديه وقال لي: إذا علمت علماً لا ضد له

– وجهلت جهلاً لا ضد له

– فلست من الأرض ولا من في السماء

– وقال لي إذا لم تكن من الأرض

– لم أستعملك بأعمال أهل الأرض

– وإذا لم تكن من أهل السماء

– لم أستعملك بأعمال أهل السماء

– وقال لي أعمال أهل الأرض الحرص والغفلة

– فالحرص تعبدهم لنفوسهم

– والغفلة سكونهم إلى نفوسهم.

وقال لي أعمال أهل السماء الذكر والتعظيم

– فالذكر تعبدهم لربهم

– والتعظيم سكونهم إلى ربهم [1]

القراءة الأولى لهذا الموقف تحيل الدارس إلى استنتاجات ينسحب الكثير منها على باقي المواقف ومنها:

- كعادة النفري في مواقفه تأخذك العبارة أول الأمر إلى عالم المستحيل.
- تبحث في هذا الموقف أولا عن كيفية تحقق الشرط الأول (إذا علمت علماً لا ضد له) ثم عن كيفية تحقق الشرط الثاني (إذا جهلت جهلاً لا ضد له) فإن وسعك استيعاب كيف الشرطين ألقاك النفري في مأزق جواب الشرط (فلست من الأرض ولا من في السماء) لتجد نفسك مرة أخرى مطالبا بفك إلغازه.
- بعد القراءة الأولى إما أن تعلن العجز فالانسحاب، أو أن تقرأ قراءة أخرى تغور بك في المعاني السحيقة التي دأب عليها أرباب الأحوال من أمثال النفري، فتتبدى لك أول أنوار الفهم شيئا فشيئا حين تعلم أن القصد من (العلم الذي لا ضد له) هو العلم الرباني اللدني، الذي قال فيه النفري:

[1] محمد بن عبد الجبار النِّفَّري، كتاب المواقف و يليه كتاب المخاطبات، مرجع سابق ، ص 91.

أليس العلم جمعا قد أتاني يخاطبني على حد البيان

وقال اشرب عراقي مشار إلى أمر يجل عن اللسان

وقلت لكل علم: لست مني ولا أنا منك في قرب التداني[1]

- و(الجهل الذي لا ضد له) هو الجهل بالذات الإلهية، هذا الجهل ليس عاديا فهو نهاية سلسلة من المجاهدات يبذلها السالك في سبيل الوصول إلى الذات الإلهية: فمن الجهل إلى العلم إلى المعرفة إلى الوقفة انتهاء بالجهل مرة أخرى، لكنه جهل مجازي يتجاوز العلم و المعرفة والوقفة، وليس كجهل الجاهلين، فمن علم هذا النوع من العلم وجهل هذا النوع من الجهل فهو من الله لا من الأرض ولا من السماء.
- العلم عند النفري ليس هدفا بل هو مطية للمعرفة فالعلم يبحث في (الكون/الأشياء المتعددة/ المادي) والمعرفة تبحث في (المكوِّن/الواحد/الغيبي) ولا يمكن البدء في رحلة المعرفة إلا عند الخروج من قيود العلم(العقل- المنطق- الحواس الخمسة-الأدوات المادية) ويكون الخروج بالتجرد أو ما سماه النفري الخروج من النفس.
- رحلة المعرفة هدفها بلوغ الذات الإلهية فإذا بلغت فذاك العجز (العجز عن الإدراك هو عين الإدراك) فهو أمام من ليس كمثله شيء.
- يخرج من مرحلة المعرفة إلى مرحلة أخرى يسميها النفري الوقفة حيث ينتهي الطريق إلى الغيب المطلق، هنا تأتي مرحلة الخروج من الحرف (التطهر استعدادا للتجلي) ثم تأتي مرحلة الرؤية وبعدها الرؤية الكبرى ثم المجالسة والمعية و الصحبة والحضرة الدائمة مع الله. وهو مقام الخلة للأنبياء والمقربين.
- هذا القول برهان على أن النفري يدرك العالم بوصفه منسوجا من المتضادات، لذا تجد عبارته عن هذا العالم مليئة بالتضاد أحيانا وبالغموض أحايين كثيرة، لكنك تحس السعادة كلما تكشفت لك عبارة عن معناها، لتسحبك لذة الكشف إلى مزيد من القراءة والتأمل، عسى السعادة تكتملُ واللذةَ تدوم، ويبدو أن الروعة شأن يتعذر إنجازه إلا في عزلة عن المنطق.
- تكرار بعض العبارات(لا ضد له – الأرض- أهل السماء- نفوسهم- الذكر- ربهم) وطرح المعاني وفق سياق التضاد (العلم/الجهل)، (الأرض/السماء) خلق إيقاعا غير مقصود يخالف إيقاع القصيدة الكلاسيكية لكنه يتآلف مع حركات النفري وسكونه.

هذه الغرائبية في التصوير، والرؤيا الغامضة مع استدراج القارئ وإشراكه في الكشف عن المعنى، ومخالفة الإيقاع الكلاسيكي كلها، ملامح حداثية يجب الإشارة إليها والتنويه بها (م:3-4-13-18).

[1] سعيد الغانمي، الأعمال الصوفية: محمد بن عبد الجبار بن حسن النفري، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2007 ، ص12.

المثال الرابع: من "موقف بيته المعمور" **وقال لي: لا تحجبني عن بيتك**

– فانك إن أقمتني على بابه وغلقته من دوني

– أقمتك على كل أبواب السوى ذليلاً

وأظهرت تعززهم عليك.

وقال لي: وجهي قبلته ..وعيني بابه

– أقبل عليه بكلك... تجده مسلماً لك.

وقال لي: إذا رأيتني وحدي في بيتك

– فلا ضحك ولا بكاء،

– وإذا رأيتني والسوى فبكاء،

– وإذا خرج السوى فضحك نعماء[1]

في هذا المقطع إشارات لطيفة ينبغي التنبه لها وهي:

- حينما يقرأ القارئ قول النفري: قال لي ربي.. أو .. أوقفني ربي بين يديه وقال..أو ...خاطبني ربي... أو.. قال الله سبحانه .. فلا يجب –كما ذكرت سابقا–أن ينصرف ذهنه إلى دعوى نبوة، فالرجل كان أكمل من أن يدّعي لنفسه نبوّة، ولم يزعم بأن جبريل نزل عليه... وهو ملتزم بالقرآن حرفا ومعنى وبسنّة محمد سلوكا واتباعا... وإنما هي لغة الصوفية تعبيرا عما يُلقى في قلوبهم من الحقائق في لحظات الصفاء الكامل.. فبدلا من أن يقول أحدهم أُلقيت في قلبي هذه الحقيقة أو انقدح في ذهني هذا الخاطر ... يقول: قال لي ربي.. إيمانا منه بأن نبع الحقيقة وملهمَها هو الله وحده، أو ربما يرى ذلك في عالم الخيال أو الأحلام.
- اعتبر النفري في هذا المقطع أن حجب العبد ربه عن بيته هو أن يعرض عن حبه ويدافع الوجد به، وبيت العبد قلبه، فإذا فعل ذلك أقامه الله على كل أبواب السوى والسوى هو العدم الذي لا حقيقة له والعدم ممتنع الحصول لذاك هو عزيز (العز في اللغة هو الامتناع).
- في قوله (وجهي قبلته) إشارة لقول الله تعالى:﴿ **وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ ۚ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ** ﴾[2] .
- من أقبل على الله بكله دخل البيت فلا يعتب، ومن صُرف بالسوى فهو بالباب وهو موضع العتاب.

[1] محمد بن عبد الجبار النِّفَّري، كتاب المواقف و يليه كتاب المخاطبات، مرجع سابق ، ص40.

[2] الآية 115 من سورة البقرة.

- رتب النص الرؤية إلى مراتب ثلاث:

1- رؤية الله وحده فلا يُرى في الوجود غيره أي لا وجود لمن يضحك أو يبكي وهي أشرف المراتب.

2- رؤيته والسوى وهي رؤية كاذبة فلا ينبغي أن يجتمع مع الله السوى، وعلى صاحب هذا النظر فليبك البواكي وهذه أدنى المراتب.

3- إذا خرج السوى من الرؤية السابقة فمعناه موجب للسرور لخروج الضد منه مع بقاء رسم الضاحك، وهي أوسط المراتب.

هذه الملاحظات تفضي إلى الخلاصة التالية:

- من يقرأ نصوص النفري بأناة يكتشف أهم حقيقة عن الخطاب النفري وهي أنه خطاب ينبجس من بؤرة مركزية واحدة هي ذلك التضاد القائم إلى الأبد بين الله و المادة(السوى) بين ما يتجسد وما لا يتجسد، ولن يفوته ذلك الازدراء العميق الذي يكنه للمادة أو للكون، وهو يكني عنهما بكلمة (السوى) التي هي كلمة من الكلمات المحورية في كتابيه (المواقف و المخاطبات) وكلمة (السوى) بـ(ألف ولام التعريف) كلمة غريبة عن معجم اللغة العربية فلم ترد مطلقا على هيئة التعريف، إنما نجد في المعجم أداة الاستثناء (سوى) دون(أل) وهذا يوافق قول يوسف سامي "ما من صوفي قبل النفري قد عمد إلى استعمال كلمة"السوى" معرفة بأداة التعريف، فأغلب الظن أنه هو الذي ابتكر هذه اللفظة وجعل منها اسما بدلا من أن تكون أداة استثناء ... وهذا دليل قاطع على أن الرجل شديد القدرة على الابتكار والتجديد"[1].
- يرسم النفري علاقة الإنسان بربه على شكل بيت له أبواب، تقام فيه الصلوات، فيه الدخول والوقوف على الباب، وفيه الرؤية والحجب، عالم برزخي عجيب ينقله النفري من عالم الغيب إلى عالم المشاهدة.
- تشابه النهايات في بعض العبارات (بيتك-عليك-بكلك-لك-بيتك)، (بكاء-فبكاء-نعماء)ومقابلة المعاني بعضها لبعض (لا ضحك /لا بكاء) (رأيتني وحدي/رأيتني والسوى)، شكل إيقاعا داخليا مميزا لهذا المقطع ينقل انفعال الكاتب بأمانة ودون تكلف، فتحسه قصيدة نثر حديثة بكل خصائصها ومميزاتها.

هذه النتائج تسوقنا سوقا إلى القول بوجود ملامح حداثية تجلت في هذا المقطع ضمن المجموعات (م:1-2-3-4-5-6-8-9-10-12-13-14-18).

[1] يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري، مرجع سابق، ص45.

المثال الخامس: يقول النفري **وجه ما له سمت**

وعين ما لها طرف

ونطق ما له حرف

وعلم ما له صحف

وقُرب ما له أين

وبُعد ماله خَلف "[1]

هذه أسطر قليلة لكنها محملة بمعان كثيفة نختصرها في نقاط معدودات:

- لا زال النفري يسيح في عالم التناقضات الذي لا يفهمه إلا من منّ الله بالفتح المبين.
- لكل وجه سمت وصفة وعلامة لكن الوجه في هذا المقطع ليس له من هذه المعاني نصيب
- لكل عين طرف أي جانب وحركة والعين التي تطرف دليل على الحياة، لكن العين في هذا المقطع لا طرف لها.
- كل نطق لا يكون إلا بالحرف فأي نطق هذا الذي بلا حرف؟
- علامة العلم ووسيلته عادة الصحف، لكن العلم في هذا المقطع بلا صحف.
- القرب والبعد مرتبطان بالمكان لكن النفري هنا يجعلهما بمنأى عن السؤال أين؟ و عن وضعية الأمام والخلف.

هذه الملاحظات تحيلنا إلى الخلاصة التالية:

- عالم النفري الموصوف: هو عالم تمحي فيه الصفات والرسوم وتفنى فيه الحواس ولا معنى للزمان والمكان فيه، عالم برزخي خيالي لا يخضع لقانون العلم والمادة، عالم البذل من أجل العطاء والفناء من أجل البقاء.
- بهذه اللغة المتناقضة والمعاني العميقة يكتب النفري قصيدته الملآى بالإلغاز الذي يصعب حل خيوطه فك طلاسمه، وربما يسأل السائل فيقول: كيف يرجو النفري من القارئ فهمه دون أن يلقي إليه أي حبل للنجاة؟ كالذي: **ألقاه في اليم مكتوفا وقال له إياك إياك أن تبتل بالماء**[2]

فيكون الجواب: هذه لغة الخاصة لا يخاطب بها النفري عامة القراء ومن أراد الفهم فعليه بالارتقاء إلى درجتهم حتى يكون في مستوى الخطاب حينها سيجد الفهم طريقا إلى قلبه بكل يسر وسلاسة، وهذا ما جعل عبد القادر بلغربي

[1] مصطفى محمود، رأيت الله (في التجريد و التنزيه)، مرجع سابق ، ص118.

[2] كامل مصطفى الشيبي، شرح ديوان الحلاج، مرجع سابق، ص179.

يقول واصفا لغة النفري:" تمتاز لغته بفتح كثير من المعاني وقنوات الخطاب المحذوف والمحتمل وغيرها، وقد تجاوز بفهمه وبأسلوبه أفكار معاصريه، وبلغت نصوصه درجة كبيرة من الاهتمام عند المعاصرين لما لها من صفة التعدد في التأويل واحتمالات المعنى"[1].

- إيقاع القصيدة حداثي بامتياز يتساوق مع انفعالات النفري وسكناته، ومع مشاعره و واطفه.
- إبداع النفري يمكنك بصعوبة أن تفهمة لتتذوقه، لكنك تعجز عن الإتيان بمثله.

هذه التفصيلات دليل على أن الحداثة كامنة في أدب النفري تبحث فقط عمن يستجليها ويبيّنها لأولى الأبصار. (م1-2-3-4-9-10-13-18).

المثال السادس: من المخاطبة 2

- إني اصطفيتك عن البدايات
- فأجريتك عنها إلى النهايات
- ثم اصطفيتك عن النهايات
- فرحلتك عنها إلى الزيادات
- ثم اصطفيتك عن الزيادات
- فرحلتك عنها إلي،
- فالبدايات علمك
- ونهاياتها عملك
- والزيادات علم وجدك عندي
- أتعرف إليه بما أشاء
- وألقي إليه ما أشاء
- وأنا إليك أنظر
- لا إلى البدايات ولا إلى النهايات ولا إلى الزيادات
- ولا إلى الشيء هو بينك وبيني
- إذ لا بين بيني وبينك[2]

إمعان النظر في هذه المخاطبة ينتج الملاحظات الآتية:

[1] عبد القادر بلغربي، أسس القراءة و آليات التأويل في الخطاب الصوفي : عفيف الدين التلمساني في شرح مواقف النفري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة و الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2016، ص121.

[2] محمد بن عبد الجبار النِّفَّري، كتاب المواقف و يليه كتاب المخاطبات، مرجع سابق ، ص147.

- لا يخلو النص النفري كعادته من الغموض والإبهام والغوص في أعماق المعاني.
- يشرح كلام النفري بعضه بعضا فالبدايات والنهايات والزيادات لن تعرف ماهيتها إلا إذا أكملت المخاطبة إلى آخرها "**فالبدايات علمك، ونهاياتها عملك، والزيادات علم وجدك عندي** "
- هذه المخاطبة عبارة عن خطاب ودّي من إلقاء الرب في أذن وقلب عبد اصطفاه، ما يعني أن الرب قد اختار فردا فريدا متميزا، واتخذه قابلا لخطابه العالي الذي من شأنه أن يعيد صياغة الباطن البشري.
- الملاحظ في أغلب النصوص النفرية أن الرب يتكلم أكثر مما يتكلم العبد بكثير، وفي غالب المواقف والمخاطبات لا ينبس العبد ببنت شفة، ما يجعلنا نميل إلى اعتبار الموقف أو المخاطبة إلهاما أو رؤيا أكثر من كونه حوارا.
- ترسم هذه المخاطبة مسيرة (رحلة) ذات حركات ثلاث(البدايات–النهايات–الزيادات) ولا نهاية لها البتة إلا في حضرة الله نفسه، هذه الرحلة وقودها الرغبة في المعرفة والرؤية والاستقرار في جوار الله.
- يصرح الرب أنه لا ينظر إلى البدايات ولا إلى النهايات لا إلى الزيادات، ولا إلى أي شيء يفصل بينه وبين العبد الذي اصطفاه فلا بين (بُعد/مسافة/فُرقة) بينهما.
- تقارب القافية في بعض العبارات (البدايات–الزيادات–النهايات)(علمك–عملك) وتضاد بعض الدلالات (البدايات/النهايات، بينك و بيني/لا بين بينك و بيني) خلق إيقاعا داخليا غير مقصود إلا أنه حقق انسجاما مع انفعالات صاحب النص و عواطفه.

مجموع هذه الملاحظات يسوقنا إلى النتائج هامة هي:

- المقولة الكبرى للنفري هي الرؤيا، وهي التي تنبثق في جل مواقفه ومخاطباته، هي خاتمة المطاف في مذهبه حيث تنعدم المادة انعداما نهائيا ولا يبقى إلا الله والروح الذي يحن إلى الله و هذا هو المحتوى الصميمي للنص النفري.
- هذا النص إلهام ناتج عن خيال أو رؤيا أو حالة نفسية تتملك المبدع فلا وحي إلا لنبيّ.
- يتميز هذا المقطع بالوحدة العضوية فأجزاؤه يكمل بعضها بعضا.
- إيقاع النص فيه تجديد وابتكار مخالف للتقليد مشابه لإيقاع القصيدة الحديثة بقدر كبير.

هذه النتائج تظهر ملامح الحداثة في هذا النص النفري ضمن المجموعات: (م:1–2–3–5–6–9–13–14–18–20).

المثال السابع: من "المخاطبة 56" **المجموعة –أ–**

– يا عبد أنا الراحم فلا تسبق رحمتي ذنوب المذنبين

– وأنا العظيم فلا تستولي على معرفتي أجرام المجرمين.

– يا عبد أنا الرؤوف فلا يحيط برأفتي إعراض المعرضين

– وأنا العواد بالجميل فلا يصرفني عنه غفلات الغافلين

– يا عبد أنا المحسن فلا يحجب إحساني إنكار المنكرين

– وأنا المنعم فلا يقطع نعمتي لهو اللاهين

– يا عبد أنا المنان ما مَنّي لأجل شكر الشاكرين

– وأنا الوهاب فلا يسلب موهبتي جحود الجاحدين

– يا عبد أنا القريب فلا تعرف قربي معارف العارفين

– وأنا البعيد فما تدرك بعدي علوم العالمين

– المجموعة –ب–

– يا عبد أنا الدائم فلا تخبر عني الآباد

– وأنا الواحد فلا تشبهني الأعداد

– المجموعة –ج–

– يا عبد أنا الظاهر فلا تراني العيون

– وأنا الباطن فلا تطيف بي الظنون

– المجموعة –د–

– يا عبد أنا الودود فلا ينصرف وجهي ما انصرفت

– وأنا الغفور فلا ينتظر عفوي ما اعتذرت

– يا عبد أنا الوهاب فلا أسلب ما وهبت

– وأنا المنيل فلا أسترد ما أنلت[1]

[1] محمد بن عبد الجبار النِّفَّري، كتاب المواقف و يليه كتاب المخاطبات، مرجع سابق، ص ص 210 – 212.

هذه المخاطبة من المخاطبات النادرة التي جافاها الإبهام والغموض نوعا ما، ويمكن لمن لا زاد له أن يفهم كلَّها أو جُلَّها ويلاحظَ ما يلي:

- لا يزال الخطاب نازلا من الذات العلية إلى النفس البشرية حاملا رسالة تعليمية تبشيرية، يقول الله تعالى: ﴿ **عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ** ﴾[1] ويقول نبيه ﷺ " يسروا ولا تعسروا، وبشروا ولا تنفروا"[2]، وهو باب من أبواب الترغيب عظيم.
- يستعرض المولى –عز و جل–في هذه المخاطبة على عبده مجموع صفاته والتي لا علاقة لها بما يقابلها من أفعال العباد، فرحمته وسعت ذنوب المذنبين بل وسبقتها، وعظمته لا تدركها أجرام الأفلاك، وهو الرؤوف بعبده رغم إعراضه، العائد عليه دوما بكل جميل رغم غفلته، يحسن إليه رغم إنكاره وينعم عليه وهو في لهوه وغفلته، مَنُّه وكرمه ليس من أجل شكر الشاكرين، ويهَب رغم جحود الجاحدين، معارف العارفين وعلوم العالمين عاجزة عن إدراك قربه أو بعده، دوام الله لا تحده الدهور (الآباد) ووحدانيته ليست كالأعداد، فالله ظاهر، لكن العيون لا تراه، باطن لكن الظنون لا تلحقه، وما أعظمه –جل وعلا– حين يتودد إلى عبده فلا ينصرف عن عبده ولو انصرف العبد ويغفر دونما انتظار اعتذار، فإذا وهب عبده نعماء لم يسلبها، وإذا أناله خيرا لم يسترده، فتعالى الله عما يصفون.

قسّمتُ هذه ا لمخاطبة إلى مقاطع أربعة ولكل مقطع ما يميزه:

المجموعة –أ–:

- تتميز جمل هذه المجموعة بتوافق بداياتها (يا عبد–أنا) وتوافق نهاياتها (ين).
- تنقل كل العبارات مشهدا موحدا هو صورة الكمال الإلهي في مقابل نقيضها من الفعل البشري.
- هذا التوافق في البدايات والنهايات والتكرار الصوري خلق إيقاعيا داخليا للمقطع حوله إلى ما يشبه قصيدة النثر الحديثة.

المجموعة –ب–:

- تتميز جمل هذه المجموعة بتوافق بداياتها (أنا) وتوافق نهاياتها (اد).
- تنقل كل العبارات مشهدا موحدا هو صورة الكمال الإلهي في مقابل نقيضها من المخلوقات.

[1] الآية 05 من سورة العلق

[2] رواه البخاري، ابن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج1، دار الريان للتراث، دط، 1986 ، ص196.

- هذا التوافق في البدايات والنهايات والتكرار الصوري خلق إيقاعيا داخليا للمقطع حوله إلى ما يشبه قصيدة النثر الحديثة.

المجموعة –ج–:

- تتميز جمل هذه المجموعة بتوافق بداياتها (أنا) وتوافق نهاياتها (ون).
- تنقل كل العبارات مشهدا موحدا هو صورة الكمال الإلهي في مقابل العجز البشري.
- هذا التوافق في البدايات والنهايات والتكرار الصوري خلق إيقاعيا داخليا للمقطع حوله إلى ما يشبه قصيدة النثر الحديثة.

المجموعة –د–:

- تتميز جمل هذه المجموعة بتوافق بداياتها (يا عبد–أنا) وتوافق نهاياتها (ت) بين تاء المتكلم (الذات الإلهية) وتاء المخاطب (العبد).
- تنقل كل العبارات مشهدا موحدا هو صورة العطاء الإلهي دون المقابل البشري.
- هذا التوافق في البدايات والنهايات والتكرار الصوري خلق إيقاعيا داخليا للمقطع حوله إلى ما يشبه قصيدة النثر الحديثة.

النتيجة: بهذا الزخم استطاع النفري أن يحيل اللغة المنثورة إلى شعر، أو إلى برهة تتوسط بين الشعر والنثر، بل توفق بينهما على نحو مدهش.

و لهذا نحن بصدد قصيدة نثر حديثة أبدعها النفري منذ أحد عشر قرنا. (م:01-06-09-10-13-14-18-19-20)

كلام لا بد منه:

النفري فريد من نوعه، لا يشبه أحدا ولا يشبهه أحد من الكتاب الصوفيين الذين سبقوه أو عاصروه، فهو ينفرد بقدرة مذهلة على التعبير وبلغة ملتهبة تكاد تكون نسيجا متميزا عن لغات الصوفية، فالكلمات في يده تكتسب طواعية ومرونة وشفافية، وتنفجر بأعماق جديدة من الحقائق، وكأنما ينهل من نبع صاف ويدلي بدلوه في عين رائقة من عيون الحكمة الربانية. لقد أنتج للبشرية نصا أدبيا عاليا، لا هو بالشعر ولا هو بالنثر، بل هو حالة ثالثة

من شأنها أن تتخطى الضدين معا، والأهم من ذلك كله أن هذا النص ما انفك صالحا للقراءة والمتعة الذوقية حتى كأنه كتب في الزمن الراهن.

إذا ذكرنا النفري فنحن أمام دليل ماهر يسلك بنا طرقا سلكها غيره، لكن نور كلماته يكشف لنا عن مزالق وخفايا جديدة غابت عن الذين سبقوه.

لقد كان رائيا أقرب إلى الحداثة منه إلى الفلسفة ولم تأته الشهرة في النصف الثاني من القرن العشرين بسبب أفكاره بل بفضل خياله أو صوره العذراء الموحية التي لا ينتجها شيء سوى الطاقة الرؤيوية الاستبصارية، وهي طاقة اختراقية تبذل جهدا طيبا في فتح الدرب التي تفضي إلى عالم لا يُنال إلا بقوة الرؤية وحدها، وقد لا نجافي الصواب إذا أعلنا بعد قراءة النفري بأن الحداثة ليست حديثة، بل قديمة قدم الإنسان نفسه، فهو لا يتجه إلى الخلف صوب الرومان أو سواها، بل يمتد إلى الأمام باتجاه العصر الراهن، إنه شديد الشبه بالرومانسيين والرمزيين والسرياليين، وبسبب هذا النازع الحداثوي قبل سواه تترسخ قيمة النفري وأهميته، إذ من شأنه أن يجعل منه لا كاتبا صوفيا وحسب بل كاتبا أدبيا أيضا، فهو يصلح للتذوق الفني أكثر مما يصلح لتعلم الصوفية.

ولهذا لم يكن من قبيل الصدفة أن لا يكتشف النفري في العالم العربي الحديث إلا بعد الحداثة الشعرية واستتبابها.

أختم بقول أدونيس:

"في هذا كله كانت شعرية الحداثة تتخطى النموذجية والمرجعية و تتحرك في أفق التوكيد على الغرابة والتفرد والإبداع البادئ مما يجدد باستمرار صورة الأشياء وعلاقة الإنسان بها، ويجدد أيضا طرق استخدام اللغة، وطرق الكتابة الشعرية ولا بد من أنضع في قلب هذه الحركة (أي حركة الحداثة الشعرية)-بنوع من إعادة الاعتبار لما كان مطموسا أو مهملا- بعض الكتابات التي أنتجتها التجربة الصوفية، وبخاصة تجربة النفري وأبي حيان التوحيدي"[1].

لقد كان النفري بعيد الغور عميقا، وكانت روحانيته أصلية وصادقة وشديدة الصفاء، وبفضل هذه المزية تمكن الرجل من ارتياد المساحات العذراء، وصعد إلى الذرى الشامخة، وصار تراثه ملهما للشعراء في هذه الأيام، ويقينا سيبقى ملهما ما بقي الشعر ضربا من التشكيل والتخييل.

[1] أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق ، ص ص 95-96.

المبحث الرابع: حداثة ابن الفارض(ت 632هـ)

المطلب الأول: مكانة ابن الفارض عند المعاصرين:

- **محمد مصطفى حلمي:**

باحث من المهتمين بالفلسفة والتصوف، أفرد لابن الفارض كتابين اثنين: "ابن الفارض: سلطان العاشقين" و" ابن الفارض والحب الإلهي"، كان ينظر إلى ابن الفارض باعتباره مدرسة رائدة في الحب الإلهي، سباقا إلى بعض الأفكار الفلسفية مقارنة ببعض المفكرين الأوربيين.

يقول محمد حلمي: "إن حب ابن الفارض مع أنه عاطفة نفسية ذاتية، إلا أنه قد اشتمل في ثناياه على كثير من المعاني الصوفية المصطبغة بصبغة فلسفية: فمذهبه في كل من الوحدة، والمعرفة، وأصل الخلق، وجوهر الشرائع والأديان، يحملنا على القول بأن الرجل لم يكن شاعرا فحسب، ولا صوفيا فحسب، ولكنه شاعر صوفي أسبغ على مذهبه ثوبا فلسفيا، ولعله كان في بعض مواضع من مذهبه أسبق إلى بعض الأفكار من بعض الفلاسفة الأوربيين أمثال (مالبرانش) و(اسبينوزا) و(سويدنبرج) وغيرهم "[1] .

- **جوزيبي سكاتولين:**

باحث إيطالي ومستشرق مهتم بالتراث الصوفي عامة وبتراث ابن الفارض خاصة، حصل على الدكتوراه في التصوف الإسلامي عن رسالة حول التجربة الصوفية عند الشاعر المصري عمر بن الفارض، له مؤلفات عديدة أشهرها " تأملات في التصوف والحوار الديني: من أجل ثورة روحية متجددة "، "التجليات الروحية في الإسلام: نصوص صوفية عبر التاريخ ".

يرى سكاتولين في تجربة ابن الفارض الصوفية تجربة فريدة رائدة لم تلق حقها من الدراسة والتقدير، يقول في إحدى مقالاته: "نعتقد أن التسمية التقليدية لابن الفارض كـ (سلطان العاشقين) لا تُعِّبر عن عمق تجربته الصوفية وأبعادها البعيدة، إنما يبدو ابن الفارض لنا على أنه شاعر (الأنا الجمعي) الذي يجد حقيقة ذاته في الاندماج التام مع الحقيقة العليا المسماة في الاصطلاح الصوفي بـ (النور المحمدي) أو (الحقيقة المحمدية) أو (الإنسان الكامل).

[1] محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض و الحب الإلهي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، دب، ط1، 1945، ص309.

فليس وصف الحب والجمال في شعر ابن الفارض إلا جزءا محدودا ومرحلة عابرة في سفره الصوفي الذي يهدف إلى آفاق أعلى وأوسع، ألا وهي (بحار الجمع)، أي تلك الحقيقة النورية العليا التي هي مصدر الكل ومرجع الكل"[1].

- **يوحنا قمير:**

أديب لبناني مهتم بالإرث العربي عامة والصوفي خاصة، من مؤلفاته:"أصول الفلسفة العربية"،"حوارات"، اختص ابن الفارض بكتاب عنوانه (ابن الفارض: مقدمات في التصوف) بيّن فيه نزوعه إلى التفلت من كل قيد ورغبته في تجاوز كل حواجز التعبير يقول:" فوحدة ابن الفارض–بل كل وحدة– إغراق في اللفظ أكثر مما هي عقيدة في العقل، وشهوة في الروح أكثر مما هي هدف عملي، فإن توقفت على الألفاظ شجبت ابن الفارض وكفرته، وإن تجاوزت اللفظ رأيت شاعرا تضايق الحواجز إحساسه فيتوق إلى الإفلات، ورأيت متعبدا هائما يود الفناء في محبوبه شأن كل المتعبدين الهائمين"[2]

- **محمد عبد الكريم النمري:**

كاتب ومحقق مهتم بالشأن الصوفي، صحح ونقح وكتب حواشي الكثير من المؤلفات ك .(المخلاة) لبهاء الدين العاملي، و(أخبار الحمقى والمغفلين) لابن الجوزي و(رسائل ابن عربي)، يعترف لابن العربي بالصدارة في قائمة الشعراء الصوفين وتميزه عنهم بنظرته الفلسفية الرائدة، يقول في مقدمة كتابه (شرح ديوان ابن الفارض) الذي صححه وحققه: "شرف الدين ابن الفارض أشعر المتصوفين، يلقب بسلطان العاشقين، في شعره فلسفة تتصل بما يسمى (وحدة الوجود)"[3].

كلام حول ابن الفارض:

ترك ابن الفارض رصيدا معتبرا من الإبداع الأدبي جمعه سبطه عليّ في ديوان شعري كثر شُرّاحه وطُلّاب معانيه. إن تلمس الحداثة ومواطنها في ديوان ابن الفارض قد لا يستعصي على المتمرس واسع التجربة والاطلاع، لكنه يتطلب جهدا مضاعفا من كل دارس يخوض غمار هذه التجربة لأول مرة مثلي، كيف لا والشارحون لديوانه قوائمهم تترى. فمن ذا الذي –مثلا– يفهم –من دون إعادة قراءة– قوله:

---

[1] سكاتولين جوزيبي، مقال بعنوان: عمر بن الفارض (576– 632هـ/ 1181– 1235م) وتجربته الصوفية، مجلة متون، المجلد 10، العدد 02، جامعة طاهر مولاي سعيدة، الجزائر، ص18.

[2] يوحنا قمير، ابن الفارض مقدمات في التصوف، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط3، 1955 ، ص49.

[3] الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، شرح ديوان ابن الفارض "من شرحي الشيخ بدر الدين الحسن بن محمد البوريني و الشيخ عبد الغني بن اسماعيل النابلسي"، ، ضبط وتصحيح: محمد عبد الكريم النمري، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003 ، ص4.

أي شيء مبرد حرا شوى للشوى حشو حشاي أي شيّ

ولا شرح –في الحقيقة– إلا لعسير، وأنا بدوري سأحاول قراءة الديوان قراءة فاحصة محاولا أن أستنطق بعض أبياته لتكشف لنا عمّا فرضناه بدءا حول الأدب الصوفي في الجزء النظري من هذا البحث.

المطلب الثاني: الأمثلة التطبيقية

المقطع الأول: يقول ابن الفارض:

سائقَ الأظعانِ يَطوي البيدَ طَيْ مُنْعِماً عَرِّجْ على كُثْبَانِ طَيْ

وبِذَاتِ الشّيح عنّي إنْ مَرَرْ تَ بِحَيٍّ من عُرَيْبِ الجِزعِ حَيْ

وتلَطّفْ واجْرِ ذكري عندهم علّهُم أن ينظُرُوا عطفاً إليّ

قُل تركْتُ الصّبّ فيكُم شبَحاً ما لهُ ممّا بَراهُ الشّوقُ فَي

خافياً عن عائِدٍ لاحَ كمَا لاحَ في بُرْدَيهِ بعدَ النشر طَيْ

قراءة أولى: (ظاهرة)

في هذه الأبيات ينادي ابن الفارض سائق الإبل الذي يطوي الفيافي طيا ويدعوه إلى التعريج على منازل قبيلة"طي" حيث الكثبان الرملية. ثم يطلب منه إن هو مرّ بحيّ موصوف بأنه من "عريب الجزع" بالمكان المسمى "ذات الشيح" أن يبلغهم عنه التحية، وأن يذكره عندهم بتلطف عساهم ينظرون إليه بعين الرحمة، و له بيت في موضع آخر كرر فيه ألفاظ البيتين السابقين حيث يقول:

سائقَ الظَّعنِ يطوي البيدَ معتسفاً **طيَّ** السّجِلّ، **بذاتِ الشّيحِ** من إضَمِ

ثم يخبرهم أن عاشقهم إلى درجة الصبابة قد أفناه الشوق وبراه حتى صار نحيلا لا ظل (فيء) له، ولا يظهر لعُوّاده وزائريه منه إلا أثر كأثر طيّ الثوب بعد نشره.

هذا شرح الأبيات الخمسة على التوالي وليس الغرض الشرح، بل لأبيّن أن هذه المعاني هي المتبادرة مباشرة إلى ذهن المتلقي.

قراءة ثانية: (باطنة)

يلتمس ابن الفارض من (سائق الأظعان) وهو الله سائق الناس أن يوصله إلى مقام شيخه ابن عربي الطائي (من قبيلة طي)، أما ذات **الشيح** هذا النبت طيب الريح تشمه قبل أن تراه، فكناية عن الذات الإلهية التي تدركك عنايتها لكنك لا تراها ((**لا تدركه الأبصار**))[1] ثم يلتمس –بتلطف– من الله أن ينظر إليه بعين الرأفة والعطف فهو المحب الطامع الطامح الذي صيّره الشوق والكلف شبحا ليس له ظل من شدة الهزال.

مقارنة القراءتين

شتان بين معاني القراءة الثانية وسابقتها، فلغة ابن الفارض لغة صوفية حمّالة أوجه يأخذ منها القارئ المعاني بمقدار غوصه، فكلما تعمّق فيها كلما تكشفت له عن بعض تجلياتها.

إن الصوفي –باعتباره جزءا من المنظومة– والمطلع على الأدب الصوفي –باعتباره ملمّا بالمعجم الصوفي– يقرآن الأبيات السالفة قراءة ترى مابين السطور وتستشف ما خلف الكلمات وتتأول المعنى .. ألا يتساوق هذا مع تعدد المعنى بتعدد القارئين، أضف إلى ذلك توظيفه طريقة الرمز التي تستدعي التأويل، فسائق الأظعان هو الله وذات الشيح هي الذات الإلهية وكثبان الرمل بتدرجاتها هي المقامات، وقبيلة طي إشارة إلى شيخه ابن عربي الطائي وكل هذه ملامح حداثية بامتياز.

وما الوجه إلا واحد غير أنه إذا أنت عددت المرايا تعددا[2]

فإن قيل: ما دليلك على صحة هذه القراءة وموافقتها مقصدية ابن الفارض؟

قلت: هذا قطب من أقطاب الصوفية هو ابن عربي يقول في أبيات مشهورة ضمّنها كتابه "ذخائر الأعلاق":

كل ما أذكره من طلل أو ربوع أو مغان كل ما
وكذا إن قلت ها أو قلت يا وألا إن جاء فيه أو أما
وكذا إن قلت هي أو قلت هو أو هما أو هن جمعًا أو هما
وكذا إن قلت قد أنجد لي قدر في شعرنا أو أتهما

[1] ((**لَّا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ ۖ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ**)) الآية 103 من سورة الأنعام

[2] عبد الوهاب عزام، التصوف و فريد الدين العطار، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر، 2013، ص 65.

وكذا السحب إذا قلت بكت وكذا الزهر إذا ما ابتسما
أو أنادي بحداة يمموا بانة الحاجر أو ورق الحمى
أو بدور في خدور أفلت أو شموس أو نبات أنجما
أو بروق أو رعود أو صبا أو رياح أو جنوب أو سما
أو طريق أو عقيق أو نقا أو جبال أو تلال أو رما
أو خليل أو رحيل أو رُبَى أو رياض أو غياض أو حما
أو نساء كاعبات نهد طالعات كشموس أو دمى
كل ما أذكره مما جرى ذكره أو مثله أن تفهما
منه أسرار وأنوار جلت أو علت جاء بها رب السما
لفؤادي أو فؤاد من له مثل ما لي من شروط العلما
صفة قدسية علوية أعلمت أن لصدقي قدما
فاصرف الخاطر عن ظاهرها واطلب الباطن حتى تعلما[1]

حيث قام في هذا الكتاب بشرح معاني كتابه "ترجمان الأشواق" لما علم أن الفقهاء آنئذ حملوا ما جاء في كتابه على غير مقصده، فقدّم في هذه الأبيات مفتاح الفهم و فك شفرات لغته لمن جاء بعده ممثلا في: التمثيل والتشبيه والرمز والإشارة والتأويل، ولنا وقفة مع ابن عربي و حداثته في جزء آخر من هذا البحث.

ويدعم ابنَ عربي في هذا التوجه أبو العباس بن عطاء حين يقول:

إذا أهلُ العِبَارَة سَاءلونا *** أجَبنَاهم بأعلام الإشارة
نُشِيرُ بها فنَجعلها غُمُوضاً *** تُقَصِّرُ عَنهُ ترجمةُ العِبَارة
ونَشْهَدُهَا وتُشْهِدُنا سروراً *** له في كُلّ جارِحَةٍ إثارة
ترى الأقوالَ في الأحوال أسْرَى *** كأسْرِ العارِفِين ذوي الخَسَارة[2]

ملامح الحداثة الشعرية في هذه الأبيات ضمن المجموعات:01-02-03-04-05-09-10-11-12-14-16-18-19-20. (المجموع: 20/14)

[1] محيي الدين بن عربي، ذخائر الأعلاق: شرح ترجمان الأشواق، مرجع سابق ، ص 05.

[2] حسن الشرقاوي، معجم الألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص11.

المقطع الثاني: يقول ابن الفارض:

صارَ وصفُ الضّرّ ذاتيّاً لهُ عن عَناء والكلامُ الحيّ لَيّ

كهِلاَلِ الشّكّ لولا أنَهُ أنّ عَيني عَيْنَهُ لم تتأيْ

مِثْلَ مسلوبِ حياةٍ مثلاً صار في حُبّكُمُ مَلسوبَ حَي

مُسْبِلاً للنأي طَرْفاً جادَ إن ضَنّ نَوءُ الطّرْفِ إذ يسقط خَي

بَيْنَ أهلِيهِ غَريباً نازحاً وعلى الأوطانِ لم يعطِفْه ليّ

جامِحاً إنْ سِيمَ صَبراً عنكُمُ وعليكُمْ جانِحاً لم يتَأيْ

نَشَرَ الكاشِحُ ما كانَ لهُ طاويَ الكَشحِ قُبَيلَ النأيِ طيّ

القراءة الأولى (الظاهرة): يستمر ابن الفارض في وصف الصب

- بأن جعل الضر ملازما لذاته حتى أفقده القدرة على إبانة الكلام.
- و شبهه بهلال الشك لدقته ولولا أنه أصدر الأنين لما رأته العين.
- ثم شبه حاله في الغرام بمن سُلبت منه حياته أو بالسليم[1] الذي لدغته حيّة.
- فدمعه مدرار بسبب البين وطول البعد في الوقت الذي بخل نوء النجم بالمطر.

قال القشيري في مثل هذا الموقف: بكت عيني اليمنى فلما زجرتها ... عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا[2]

- فهو الغريب في أهله النازح عنهم وعن وطنه الذي لم يمنحه الأنس المنشود.
- وهو الرافض للصبر عنكم فهو لا يطيقه، المائل للصبر على مشاقكم دون توقف.
- في الوقت الذي نشر فيه الكاشح المفسد صاحب العداوة ما كان سرا من أسرار الغرام مضمرا.

[1] السليم في اللغة هو اللديغ و سمي سليما تيمنا بالشفاء.

[2] أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج6، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1994، ص371.

القراءة الثانية (الباطنة): يرى ابن الفارض

- أن الضر بلاء، وأشد الناس بلاء الأنبياء ثم الذين يلونهم ثم الذين يلونهم أما العناء: فهو التعب والمشقة يلاقيها المجاهدون أنفسهم لبلوغ الهداية ((**وَالَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا ۚ وَإِنَّ اللَّهَ لَمَعَ الْمُحْسِنِينَ**))[1]، وكلامه في نفسه أنه صادق هو محض كذب لأنه لا يزال يحجبه عن رؤية الله.
- أما تشبيهه بهلال الشك فلأن العاشق يستمد نوره من الله كما يستمد الهلال نوره من الشمس، أما الشك ففي تحقق ظهور ربه عليه فليس مقطوعا فيه، و ذكر الأنين دلالة على مشقة التكاليف قال تعالى:((**إِنَّا سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلا ثَقِيلا**))[2] .
- ثم شبهه بالميت مسلوب الحياة والصوفية من شعاراتهم "موتوا قبل أن تموتوا" وهو عندهم موت اختياري، أما الحية فهي الروح ولدغها لحاملها معناه غلبة حكمها على جسمانيته.
- ثم تفيض عيون المحب بماء الحياة على أراضي النفوس الغافلة، في الوقت الذي تبخل به كواكب أرواحهم، وهو تعبير خيالي صوفي دقيق يدركه المتمرسون.
- أما شكواه من غربته، فلأنه فارق عالم أهله من البشر ليعبر إلى عالم الغيب، لكنه لم يدركه بالتمام لبقاء أثر البشرية عليه. إذ نلفي لدى ابن الفارض وعموما " لدى الصوفية تمجيدا للعبور، ونفيا للإقرار وهو ما يجعل غاية المعرفة لديها حيرة و دهشة "[3].
- فهو لا يصبر على حرمانه من مراده ولكنه يصبر على مشاق الوصول إليه، قال تعالى: ﴿ **رَّبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا فَاعْبُدْهُ وَاصْطَبِرْ لِعِبَادَتِهِ ۚ هَلْ تَعْلَمُ لَهُ سَمِيًّا**﴾[4].
- أما الكاشح فو شيطان الأغيار في كل نفس بشرية يضمر الفساد في حال القرب، وينشره في حال البعد فهي في صراع معه على الدوام .

المقارنة:

يقال في هذه الأبيات نفس الذي قيل قبلها وينسحب على ما بعدها من تعدد للمعاني بتعدد القراءات مع ارتقاء في اللغة والمعنى ليس له نظير، إلا أن مُدخلات مميّزة وظفها ابن الفارض في هذه الأبيات وهي النجوم

[1] الآية 69 من سورة العنكبوت

[2] الآية 05 من سورة المزمل.

[3] خالد بلقاسم : أدونيس و الخطاب الصوفي، مرجع سابق ، ص10.

[4] الآية 65 من سورة مريم

والكواكب باعتبارها رموزا لها دلالاتها ، كما عبّر عن حالة من الانفصال والقلق وعدم الاستقرار تختلج النفس البشرية وعن حركيتها الدائمة للخروج من هذه الأزمة، كما داخل فضاء الموت وهي علامات في الشعر الحديث شائعة.

ملامح الحداثة الشعرية في هذه الأبيات ضمن المجموعات: 01-02-03-04-05-07-08-09-10-11-12-14-16-17-18-19-20. (المجموع: 20/17)

ملاحظة منهجية:

إن إخضاع كل قصائد ابن الفارض لهذا النوع من الدراسة (القراءة الظاهرة ثم القراءة الباطنة)لا تسعه أوراق هذه المذكرة وسينحو بنا منحى غير الذي سطرناه ابتداء، فهذه دار صادر على سبيل المثال جمعت ديوان ابن الفارض في مجلد تجاوز عدد صفحاته 220 صفحة، وجمع رُشيد بن غالب اللبناني شرح بدر الدين الحسن بن محمد البوريني وشرح عبد الغني بن إسماعيل النابلسي في مجلدين قارب عدد صفحاتهما 800 صفحة.

لهذه الأسباب لن نشرح كل بيت من الديوان ونكتفي بالقراءات التي قدمناها، والتي تنسحب تقريبا على باقي قصائد الديوان، وسيكون تركيزنا فقط على الأبيات التي نتلمس فيها ملامح الحداثة فنشرحها ونُبين عن وجه الحداثة البارز فيها.

في هَوَاكُمْ رَمَضَانٌ عُمْرُهُ ينقضي ما بَيْنَ إحْياءٍ وطَيْ

جعل الشاعر عمره كله رمضان يحيي ليله بالطاعة ونهاره بالصوم واستعمال الرموز الدينية ههنا (رمضان) ملمح حداثي(المجموعة 05).

صادياً شوقاً لِصَدّا طَيْفِكُمْ جِدَّ مُلْتَاحٍ إلى رؤيا ورَي

حائِراً في ما إليهِ أمرُهُ حائِرٌ والمرء في المِحْنَة عَي

يعبّر ابن الفارض عن الحيرة و القلق من المصير المجهول وعن المحنة ومعاناة العذاب المُعيي (المجموعة 07)

فكَأَيٍّ منْ أسىً أعيا الإسا نال لو يعِنيهِ قَولي وكأي

رائياً إنكارَ ضُرٍّ مَسّهُ حَذَرَ التّعنيفِ في تعريفِ رَي

والّذي أرويهِ عن ظاهِرِ ما باطني يَرْويهِ عن عِلْميَ زَي

جعل ابن الفارض لذاته الشاعرة مستوى ظاهرا وآخر باطنا يتصارعان حول كشف ما يعانيه (م06)

يا أُهَيْلَ الوُدّ أنّى تُنْكِرُو نيَ كَهْلاً بعدَ عِرفاني فُتَي

وهَوى الغادةِ عَمري عادةً يَجْلُبُ الشّيبَ إلى الشّابِ الأُحَي

نَصباً أكسبَني الشّوقُ كما تُكْسِبُ الأفعالَ نَصباً لامُ كَي

النصَب التعب، وشوق المحب سبب في نصَبه كما لامُ (كي) سبب في نصب الأفعال المضارعة[1] واستعارة مسألة نحوية للدلالة على معنى بعينه ربما هي بدعة بديعة لم يعرفها الشعراء قبل ابن الفارض[2]، فإن كانت كذلك فهي الحداثة في أبهى تجليها (م02)

- **ومتى أشكُ جِراحاً بالحشا زِيدَ بالشكوى إليها الجُرحُ كَي**
- **عَيْنُ حُسّادي عليها لي كَوَتْ لا تَعَدّاها أليمُ الكَيّ كَيْ**
- **عَجَباً في الحرب أُدعى باسِلاً ولها مُسْتَبْسِلاً في الحُبّ كَيْ**
- **هل سَمِعْتُمُ أو رأيتُمُ أسَداً صادَهُ لحْظُ مَهاةٍ أو ظُبَي**
- **سَهْمُ شَهْمِ القَومِ أشوى وشَوى سهمُ ألحاظِكُمُ أحشايَ شَي**
- **وَضَعَ الآسي بصَدْرِي كَفَّهُ قال ما لي حيلةٌ في ذا الهُوَيْ**
- **أيُّ شيء مُبْرِدٌ حَرّاً شَوى للَشّوى حَشْوَ حَشَائي أيُّ شي**
- **سَقَمِي مِنْ سُقْم أجفانِكُمُ ومِمَسْوُل الثّنايا لي دُوَيْ**
- **أوعِدوني أو عِدوني وامطُلوا حُكْمُ دِين الحُبّ دَينُ الحِبّ لَيْ**
- **رَجَعَ اللاّحي عليكُمْ آئِساً مِنْ رشادي وكذاكَ العِشْقُ غي**
- **أَبِعيْنَيْهِ عَمىً عنكُمْ كَما صَمَمٌ عن عَذْلِهِ في أُذُنَي**
- **أَوَ لم يَنْهَ النُّهَى عَن عَذْلِهِ زاوياً وجَهَ قَبُولِ النّصحِ زَي**
- **ظَلّ يُهْدِي لي هُدىً في زَعْمِهِ ضَل كم يَهْذي ولا أصغي لِغي**

[1] على مذهب الكوفيين، أما البصريون فالنصب عندهم بأن المضمرة بعد لام كي

[2] هل وظف ابن الفارض هذه التقنية قبل غيره من الشعراء؟ مسألة تحتاج التقصي والبحث، لهذا لا يمكنني الجزم بسبقه.

- **ولِما يَعْذُلُ عن ليماء طَوْ عَ هوىً في العذل أعصى من عُصي**
- **لَوْمُهُ صَبّاً لدى الحِجْرِ صَبا بِكُمُ دَلّ على حِجْرِ صُبَي**

مرة أخرى يوظف ابن الفارض الديني المقدس في شعره، فالحِجر في أبياته حجر إسماعيل عند الكعبة المشرفة وهذا التوظيف ملمح حداثي(م17).

عاذِلي عن صَبْوَةٍ عُذْرِيّةٍ هيَ بي لا فَتِئَتْ هَيَّ بنُ بَي

ذابتِ الرّوحُ اشتياقاً فهْيَ بَعْ دَ نَفاذِ الدّمعِ أجرى عَبرَتي

قوله ذابت الروح يذكرني بقول أبي تمام:

لا تسقني **ماء الملام** فإنني ... صبّ قد استعذبت ماء بكائي

فذوبان الروح وجريانها جريان العَبرة صورة رقيقة جدّ معبرة، لكنها بعيدة التمثل في خيال القارئ، فالروح ابتداءا أمر غيبي، يقول تعالى: ﴿**وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ ۖ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا**﴾[1]، فما بالك ذوبانها، وبهذا يكون ابن الفارض قد رسم صورة حداثية أكيدة.

فهَبوُا عَينيّ ما أجدى البُكا عَينَ ماء فَهْيَ إحدى مُنيَتي

أو حَشا سالٍ وما أختارُهُ إن تَروا ذاك بها مَنّاً عَلي

بَل أسيئوا في الهَوى أو أحسِنوا كُلُّ شيء حَسَنٌ منكُمْ لدَي

رَوّحِ القلبَ بِذِكْرِ المُنْحَنَى وأعِدْهُ عندَ سمعي يا أُخَي

واشدُ باسمِ اللاّءِ خَيّمْنَ كذا عن كُدا وَاعنَ بما أحويه حَي

نِعْمَ ما زَمْزَمَ شادٍ مُحْسِنٌ بِحِسَانٍ تَخذوا زَمزَمَ جَي

وجَنابٍ زُوِيَتْ من كُلّ فَجْ جٍ لهُ قصداً رجال النُّجْبِ زَي

[1] الآية 85 من سورة الإسراء

وادّراعي حلّلَ النّقْعِ ولي عَلَمَاهُ عِوَضٌ عن عَلَمي

واجتماعِ الشّملِ في جَمعٍ وما مَرّ في مَرٍّ بأفياء الأُشَي

لَمِنىً عِندي المُنى بُلّغْتُها وأُهَيْلُوهُ وإنْ ضَنّوا بِفَي

في هذه الأبيات ذكر ابن الفارض أماكن تتعلق بشعيرة الحج "كُدا وهو اسم لعرفة -زمزم- فجّ – جمع وهو اسم لمزدلفة والتي سماها الله المشعر الحرام- مِنى" يقول الله تعالى: ﴿**فَإِذَا أَفَضْتُم مِّنْ عَرَفَاتٍ فَاذْكُرُوا اللَّهَ عِندَ الْمَشْعَرِ الْحَرَامِ ۖ وَاذْكُرُوهُ كَمَا هَدَاكُمْ وَإِن كُنتُم مِّن قَبْلِهِ لَمِنَ الضَّالِّينَ**﴾[1]يقول رسول الله ﷺ:"ماء **زمزم** لما شُرب له"[2]، ويقول الله تعالى: ﴿**وَأَذِّن فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ**﴾[3]، وعن عائشةَ رَضِيَ اللهُ عنها قالت:"أفاض رسولُ اللهِ صلَّى اللهُ عليه وسلَّم مِن آخِرِ يَومِه حين صلَّى الظُّهرَ، ثم رجَعَ إلى **مِنًى**، فمكَثَ بها ليالِيَ أيَّام التَّشْريق" رواه أبو داود [4]، فيكون ابن الفارض كما سبق وذكرنا يوظف الدينيّ في شعره وهو ملمح حداثي باتفاق.

منذُ أوضحتُ قُرى الشامِ وبا ينْتُ باناتٍ ضَواحي حِلّتي

لم يَرُقْني مَنْزِلٌ بعدَ النّقَا لا ولا مُسْتَحْسَنٌ مِنْ بَعدِ مَي

آهِ وَاشَوقي لِضاحي وجهِها وظَما قَلبي لذَيّاكَ اللُّمَي

فَبِكُلّ منه والألحاظِ لي سَكْرَةٌ وَاَطرَبَا من سَكْرَتَي

وأرى من ريحِهِ الرّاحَ انتشَتْ ولَهْ مِنْ وَلَهٍ يعْنُو الأُرَي

ذو الفَقَارِ اللّحْظُ منها أبداً والحشَا مِنّيَ عَمروٌ وحُيَي

[1] الآية 198 من سورة البقرة.

[2] رواه ابن ماجه وأحمد والدارقطني والحاكم وابن أبي شيبة، والبيهقي في "السنن"، والمنقري في "فوائده"، من حديث جابر رضي الله عنه

[3] الآية 27 من سورة الحج.

[4] على بن سلطان محمد القاري، مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، ج5، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، 2002، ص845.

لا يفهم هذا البيت إلا من اطلع على السيرة النبوية (توظيف الرموز الدينية) فذو الفقار سيف النبي ﷺ الذي قُتل به كل من عمرو بن ودّ العامري وحُييّ بن أخطب، أي أن دلالة النص غائبة إلا على القارئ الشريك في الكشف عن جماليات التناص، وهو ملمح حداثي لغوي كما أشرنا في الجدول السابق (م12).

أنحَلَتْ جسمي نُحُولاً خَصْرُها منه حالٍ فهْوَ أبْهَى حُلّتيَ

إنْ تَثَنّتْ فَقَضِيبٌ في نَقاً مُثْمِرٌ بَدْرَ دُجى فَرْعِ ظُمَي

وإذا وَلّتْ تَوَلّتْ مُهْجَتِي أو تجلّتْ صارتِ الألبابُ فَي

وأبَى يَتْلوَ إلاّ يوسُفاً حُسنُهَا كالذّكرِ يُتْلَى عن أُبَي

يوسف بن يعقوب–عليهما السلام– مضرب الجمال بين الأنبياء، وقد جعل ابن الفارض معشوقته تتلوه جمالا كما يُتلى كتاب الله تعالى على أبيّ بن كعب[1]، حيث (يتلو) الخاصة بيوسف تعني الاتباع، بينما (يُتلى) الخاصة بالذكر فتعني القراءة وبينهما جناس اشتقاق، وهذه الصورة بالإضافة إلى توظيفها الدينيّ قد لا تنسجم مع أفق القارئ ولا يدرك تناسب التشبيه فيها إلا بمشقة وعنت، وهو المطلوب في النصوص الحداثية حسب الجدول السابق (م04).

خَرّتِ الأقمارُ طَوعاً يَقْظَةً إنْ تراءَتْ لا كَرُؤيا في كُرَيْ

في هذا البيت تجاوز ابن الفارض حدود الواقع، فهو يقول أن الأقمار تخرّ لمحبوبته إذا ظهرت وتسقط حقيقة لا حلما وربما قرن هذا المشهد بمشهد إخوة يوسف وأبويه حين خرّوا له سجدا[2]، تحقيقا لرؤياه في صباه[3]، وهو بهذا الانفتاح قد حطم الحدود الزمكانية وعبر من الممكن إلى اللاممكن، ولا توصيف لهذا التداعي سوى الحداثة الشعرية.(م14)

لم تَكَدْ أَمْناً تُكَدْ من حُكْمِ لا تَقْصُصْ الرّؤيا عليهم يا بُنَي

---

[1] عن أنس بن مالك رضي الله عنه قال النبي صلى الله عليه وسلم لأُبيّ:" إن الله أمرني أن أقرأ عليك (**لم يكن الذين كفروا من أهل الكتاب**) قال: وسمّاني؟ قال: نعم، فبكى. رواه البخاري، ابن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج 07، دار الريان للتراث، 1986، ص 159.

[2] **(وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا ۖ وَقَالَ يَا أَبَتِ هَٰذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا ۖ وَقَدْ أَحْسَنَ بِي إِذْ أَخْرَجَنِي مِنَ السِّجْنِ وَجَاءَ بِكُم مِّنَ الْبَدْوِ مِن بَعْدِ أَن نَّزَغَ الشَّيْطَانُ بَيْنِي وَبَيْنَ إِخْوَتِي ۚ إِنَّ رَبِّي لَطِيفٌ لِّمَا يَشَاءُ ۚ إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ)** الآية 100 من سورة يوسف

[3] **(إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ)** الآية 4 من سورة يوسف

حتى أن حبيبته التي تهوي لها الأقمار من شدة حُسنها لا يُخشى عليها من الحسد، ولا داعي أن يُقال لها كما قال يعقوب ليوسف –عليهما السلام–: ﴿**قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا ۖ إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ** ﴾[1] خشية أن يداخل الحسد قلوب إخوته.

وربما ينبئ هذا البيت عن رؤيا متفردة لابن الفارض فربما قصد إلى أن محبوبته لا تخشى الحسد، لأنه لا وجه لمقارنتها بالأقمار فهي بعيدة عنهم كل البعد، عكس النبيّ يوسف فرابطة الأخوّة تمنح إخوته حق المقارنة، وهي المدخل لإمكانية الحسد وفي هذا المعنى يقول ابن الرومي:

ما أنت بالمحسود لكن فوقه ... إنّ المبين الفضل غير محسّد

يتحاسد القوم الذين تقاربت ... طبقاتهم وتقاربوا في السؤدد

فإذا أبرّ كريمهم وبدا لهم ... تبريزه في فضله لم يحسد[2]

فيكون ابن الفارض بهذا الوجه من الطرح قد ارتقى بمحبوبته مرتقى صعبا، انفلت فيه من النمط الموروث واستبدل المواضعات بالمفارقات، وهو وجه من وجوه الحداثة الشعرية مشهور. (م01)

وفي هذا البيت كذلك اقتباس من الآية الكريمة وتوظيف لنص مقدس ينهض به ابن الفارض ويحاور به الأزمنة، وهذا ديدنه في أغلب قصيده (م17).

شَفَعَتْ حَجّي فكانت إذ بَدَتْ بالمُصَلّى حُجّتِي في حِجّتِي

فَلَها الآنَ أُصَلّي قَبِلَتْ ذاكَ مِنّي وهْيَ أرْضَى قِبْلَتَي

القراءة الظاهرة لهذا البيت توجب الشرك لقائله، إذا كان يعتقد صحة ظاهر ما يقول، فهو قد جعل محبوبته قبلَته في صلاته، وأنّى كانت توجَّه لها بالصلاة، والتوجه بالصلاة لا يكون إلا لله، فإن قيل الصلاة هنا بمعنى الدعاء قلنا بأن المعنى لن يستقيم أيضا إذا وصلناه بما قبله وما بعده، ولن يستقيم المعنى ههنا إلا بالقراءة التأويلية التي تفيد بأن المحبوبة هي ذات الله يتوجه لها ابن الفارض بالصلاة أينما كانت، فهي قبلته لا الكعبة، والله تعالى يقول: ﴿ **وَلِلَّهِ**

[1] الآية 67 من سورة يوسف

[2] ابن حمدون(بهاء الدين محمد بن الحسن بن محمد البغدادي)، التذكرة الحمدونية ، ج4، دار صادر، ط1، 1417 هـ، ص 62.

الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ ۚ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾[1] هذه الرؤية الهرمنيوطيقية وجه حداثي مبثوث في تضاعيف النصوص الحداثية. (م05)

كُحِلَتْ عَيني عَمىً إنْ غَيْرَها نَظَرْتْهُ ايهِ عَنّي ذا الرُّشَيْ

جَنّةٌ عندي رُباها أمحَلَتْ أم حَلَتْ عُجّلْتُها مِن جَنّتي

كعَروسٍ جُلِيَتْ في حِبَرٍ صَنْع صنعاء وديباجِ خُوَي

دارُ خُلْدٍ لمْ يَدُرْ في خَلَدِي أنّهُ مَنْ يَنْأ عنها يَلقَ غَيْ

أيُّ مَن وافى حَزيناً حَزْنَها سُرّ لو رَوّحَ سِرّي سِرّ أيّ

بِئْسَ حَالاً بُدِّلَتْ من أُنْسِهَا وَحْشَةً أو من صلاحِ العيشِ غَي

حيثُ لا يَرتَجِعُ الفائِتُ وا حَسْرَتَا أُسْقِطَ حُزْناً في يَدَي

لا تُمْلِنِي عن حِمى مُرتَبَعي عُدْوَتَيْ تَيْمَا لِرَبْعٍ بِتُمَي

فَلُبانَاتِي لَبَانَاتٍ تَرا ضُعُنَا فيها لِبَانَ الحُبّ سي

مَلَلِي مِنْ مَلَلٍ والخَيْفُ حَيْ فٌ تَقاضيه وأنّى ذاكَ وَيْ

بالدُّنَى لا تْطمَعَنْ في مَصْرِفي عنُهَما فضلاً بما في مِصرَفي

لو تَرى اينَ خَمِيلاَتُ قُبا وتَراءَيْنَ جَمِيْلاَتُ القُبَي

كُنْتَ لا كُنْتَ بِهم صبّاً يَرَى مُرّ ما لاقَيتُهُ فيهِمْ حُلَي

فأرِحْ مِنْ لَذْعِ عَذْلٍ مِسْمَعَي وعنِ القلبِ لِتلكَ الرّاء زَي

[1] الآية 115 من سورة البقرة.

في هذا البيت يطلب ابن الفارض من عاذله (لائمه) أن يريح مسمعه بالكف عن هذا اللوم اللاذع، موظفا فعل الأمر (أرِح)، وفي الشطر الثاني طلب منه إبدال الراء في فعل الأمر (أرِح) زايا ليصير (أزِح) عن قلبي لومك اللاذع، وهذا الأسلوب من الإبداع عند العرب يسمى (تعمية)، ومثاله قول أبي منصور الثعالبي (ت 429هـ):

وَقَالُوا لي أَبُو حسن كريم ... فَقلت الْمِيم هَاء فِي العباره

وَمَا لجلاله أهجوه لَكِن ... رَأَيْت الْكَلْب يرْمى بالحجاره[1]

وعن هذا الأسلوب من مقاصد الكلام يقول الشيخ بدر الدين الحسن بن محمد البوريني: "ولم أر من استعمله غير الشيخ"[2] يقصد ابن الفارض، فإن ثبتت هذه الشهادة فإن ابن الفارض قد استحق وسام السبق في استحداثه أسلوبا غير معهود في مقاصد الكلام عند العرب هو أسلوب التعمية[3]. (م 06)

خَلّ خِلّي عنكَ ألقاباً بِها جيء مَيْناً وانْجُ مِنْ بدعِة جَي

وادعُني غيرَ دَعِيٍّ عَبْدَها نِعْمَ ما أسمو بِه هذا السُّمَي

إن تَكُنْ عبداً لها حقّاً تَعُدْ خَيْرَ حُرٍّ لم يَشُبْ دَعْوَاهُ لَي

مشهور عند الصوفية رمزهم للذات الإلهية بالأنثى، وتغزلهم بالأنثى في عموم قصيدهم هو في حقيقته تقرب إلى الذات الإلهية، ولا يعي هذا التأويل إلا المكثرون من قراءة قصائدهم والدارسون لها، ومن أدل الحوادث على صدق ما ذكرت أن الشيخ أبا الفتوح الغزالي وهو أخو الشيخ أبي حامد الغزالي قرأ في حضرته أحد القراء قول الله تعالى: ﴿**قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِن رَّحْمَةِ اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا ۚ إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ**﴾[4] فصاح قائلا: "واشوقاه شرفهم بالإضافة إليه حيث قال: يا عبادي" وأنشد:

وهان عليّ اللوم في جنب حبها *** وقول الأعادي إنه لخليع

أصمّ إذا نوديت باسمي وإنني *** إذا قيل لي يا عبدها لسميع[5]

---

[1] أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: مفيد محمد قمحية، ج 5، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1983م،ص 202.

[2] الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، شرح ديوان ابن الفارض "من شرحي الشيخ بدر الدين الحسن بن محمد البوريني و الشيخ عبد الغني بن اسماعيل النابلسي"، ، ضبط و تصحيح: محمد عبد الكريم النمري، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2003 ط1،، ص104.

[3] هذه الشهادة محل نظر فأبيات الثعالبي(ت429هـ) التي ذكرتها مثالا للتعمية تسبق أبيات ابن الفارض(ت 632هـ) زمنا.

[4] الآية 53 من سورة الزمر.

[5] الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، شرح ديوان ابن الفارض "من شرحي الشيخ بدر الدين الحسن بن محمد البوريني و الشيخ عبد الغني بن اسماعيل النابلسي" ، مرجع سابق ، ص 105.

ومن الصعوبة بمكان أن ترى المناسبة بين صورة التغزل بالأنثى وصورة التودد إلى الذات الإلهية فشتان بين الصورتين في ذهن المتلقي، هذا الإرهاق لوعي المتلقي والذي ربما صار عجزا أو عدم تقبل هو مما تتعمده أغلب نصوص الحداثة. (م04)

ثم يسترسل ابن القارض قائلا:

- **قوتُ روحي ذِكْرُها أنّى تحُو رُ عن التّوقِ لِذِكْري هَيّ هَي**
- **لستُ أنسى بالثّنايا قولَها كل مَن في الحيّ أسرَى في يَدي**
- **سَلْهُمُ مُسْتَخْبِراً أَنفُسَهُم هل نَجَتْ أنفُسهُمْ مِن قبضتي**
- **فالقَضَا ما بينَ سُخْطِي والرّضى مَنْ لهُ أُقْصِ قَضَى أوْ أدْنِ حَي**
- **خاطِبَ الخَطْبِ دعِ الدّعوى فما بالرُّقَى تَرقى إلى وَصْلِ رُقَي**
- **رُحْ مُعافىً واغتنِم نُصْحِي وإنْ شِئْتَ أن تهوَى فَلِلبَلْوَى تَهَي**
- **وبِسُقُمٍ هِمْتُ بالأجفانِ إنْ زانَهَا وَصْفاً بِزَيْنٍ وبِزَي**
- **كمْ قَتِيلٍ من قَبيل ما لَهُ قَوَدٌ في حُبّنا مِن كلّ حي**
- **بابُ وَصْلي السّأْمُ من سُبلِ الضّنى مِنْهُ لي ما دُمْتَ حيّاً لم تُبَي**
- **فإنِ استَغْنَيْتَ عن عِزّ البَقا فإلى وَصلي ببذلِ النفسِ حَي**
- **قُلْتُ روحي إنْ تَرَيْ بَسطَكِ في قَبْضِها عِشْتُ فرأيي أن تَرَي**
- **أيُّ تعذيبٍ سوى البُعْدِ لنَا منكِ عذبٌ حبّذا ما بَعْدَ أي**
- **إن تَشَيْ راضيةً قَتْلي جَوىً في الهَوى حَسبي افتخاراً أن تَشَي**
- **ما رأَتْ مِثلَكِ عَيْني حَسَناً وكَمِثلي بكِ صَبّاً لم تَرَي**
- **نَسَبٌ أقرَبُ في شرْعِ الهَوَى بينَنَا من نَسَبٍ من أَبَوي**
- **هكذا العشق رضيناه ومَنْ يأتَمِرْ إن تأمري خيرُ مُرَي**
- **ليتَ شعري هل كفَى ما قد جَرَى مُذْ جرى ما قد كفى من مُقْلَتِي**
- **حاكياً عَينَ وليٍّ إن عَلاَ خَدَّ رَوضٍ تَبْكِ عن زهرٍ تُبَي**

يرسم ابن الفارض في البيتين الأخيرين صورة للصبّ الذي دموع مقلته تجري بلا انقطاع، وصورة موالية تحكي عن سابقتها هي للوليّ (المطر) الذي يعلو الروض، فينهمر ماؤه كالدموع، فيقابلها الزهر بالتفتح والضحك، والصورتان

تعبران عن رومانسية رقيقة ومشاعر جياشة، والملاحظ أن البيت الأخير واصف لما قبله، ومتعالق مع الذي يليه، وهذه سمة أغلب القصيدة، فكل الأبيات خادمة ومخدومة وهي في مجملها تشكل الصورة التي يريد ابن الفارض رسمها في ذهن المتلقي، وهذا ما يسمى في الأدب الحديث بالوحدة العضوية للقصيدة، وقد عرفها ابن الفارض إبداعا لا تنظيرا. (م11).

قد بَرى أعظَمُ شوقي أعظُمي وفَنى جِسميَ حاشا أصغَرَي

وتَلاَفِيكِ كُبرُتي دونَهُ سَلْوَتي عنكِ وحظّي منكِ عَي

شافِعي التّوحيدُ في بُقْيَاهُما كان عندَ الحبّ عن غير يَدَي

ينسحب على هذه الأبيات ما لاحظناه على سابقاتها من ارتباط المعنى، إضافة إلى استعارة ابن الفارض موروثا أدبيا من أمثال العرب، فحين برى الشوق عظامه وأفنى جسمه أبقى على أصغريه وهما القلب و اللسان استئناسا بقول العرب "المرء بأصغريه قلبه و لسانه"[1] و أورد هذا المعنى زهير بن أبي سلمى في معلقته:

لِسَانُ الفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُؤَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلا صُورَةُ اللَّحْمِ وَالدَّمِ

إن هذا التعالق النصي أو ما يسمى بالتناص يستدعي قارئا بمرجعية راقية، حتى يتوافق أفقه مع أفق المبدع وإلا تاه، وهو ملمح من ملامح الحداثة المتقدمة.

ساعدي بالطّيف إن عَزّتْ مُنىً قِصَرٌ عن نَيْلِها في ساعدَي

شامَ مَن سامَ بطرْفٍ ساهِرٍ طيْفكِ الصّبحَ بألحاظٍ عُمَي

لو طَوَيْتُمْ نُصْحَ جارٍ لم يكُنْ فيه يوماً يألُ طَيّاً يالَ طي

فاجْمعوا لي هِمَماً إن فَرّقَ الدْ دَهرُ شَمْلي بالأَلى بانُوا قُضَي

[1] نسب شارح ديوان بن الفارض هذا القول لرسول الله –صلى الله عليه و سلم– لكني وجدته من مشهور أمثال العرب.

وكأن ابن الفارض في كل ما مضي يتعمد أن لا يعطي المعنى لمريده سهلا ميسّرا، بل يتعمد إناطته بلغة ترفض التقرير والمباشرة، وتدعو القارئ إلى إعمال فكره وذوقه حتى يدرك مناه، وهذا ملمح حداثي ناطق عن أغلب قصائد الديوان.(م18).

ما بِودّي آلَ مَيٍّ كانَ بَث ثُ الهوَى إذ ذاكَ أودى أَلَمَي

سِرُّكُمْ عِنْديَ ما أعلَنَه غَيرُ دمعٍ عَندَ ميٍّ عن دُمَي

مُظْهِراً ما كنتُ أُخْفي من قَدِي مِ حديثٍ صانهُ منّيَ طَي

عِبْرَةٌ فَيْضُ جُفوني عَبْرَةً بيَ أن تجريَ أسعى واشِيَي

كادَ لولا أدمُعي أستَغْفِرُ اللْ لَهَ يَخْفَى حُبُّكُمْ عن مَلَكَي

مبالغة ما بعدها مبالغة حين يعتقد ابن الفارض –في هذه الأبيات–أن محبته ستخفى عن الملكَين الحافظَين الكاتبَين، لو لم تفضحها دموعه فيستدرك مستغفرا، يقول الحق تعالى:﴿ **وَإِنَّ عَلَيْكُمْ لَحَافِظِينَ (10) كِرَامًا كَاتِبِينَ(11) يَعْلَمُونَ مَا تَفْعَلُونَ(12)**﴾[1] هذا الهوس اللامتناهي وهذه المبالغات الآسرة في التصوير تُعد من أهم ميزات الحداثة الشعرية. (م01-09).

صارِمي حَبلِ وِدادٍ أحكَمَتْ باللّوَى منه يَدُ الإنصافِ لَي

أترُى حَلَّ لكُمْ حَلٌّ أَوَا خي رُوى ودٍّ أُواخي منهُ عَي

بُعْدِيَ الدّارِيّ والهَجْرَ عَلَيْ يَ جَمَعْتم بَعدَ دَارَي هِجْرَتَي

يرى شراح الديوان أن وصف البعد بالداريّ إشارة إلى تميم بن أوس الداريّ الذي أُبعد عن أهله حين اختطفته الجن إلى الأرض السابعة في قصة من قصص العامة هي أقرب إلى الأسطورة منها إلى الواقع، والصحيح أنه التقى المسيح الدجال بجزيرة مهجورة بعد أن تاه هو ومن معه في البحر شهرا والقصة مبسوطة في صحيح مسلم.

[1] الآيات 10-11-12 من سورة الانفطار

الظاهر في البيت الأخير استعانة ابن الفارض بالموروث الشعبي (الحكايات والأساطير) وهذا ملمح حداثي متميّز.(م17) .

هَجْرُكُمْ إن كانَ حتماً قَرّبوا مَنزِلي فالبُعْدُ أسوا حالتَي

يا ذَوي العَودِ ذَوى عُودُ وِدا ديَ مِنكُمْ بعدَ أن أينَعَ ذَي

يا أُصَيْحَابِي تمادى بَينُنا ولِبُعْدٍ بينَنا لم يُقْضَ طَي

عَهْدُكُمْ وَهناً كبَيْتِ العنكبو تِ وعهدي كقَلِيبٍ آدَ طَي

شبه الشاعر عهده بالبئر القديمة الشديدة (القليب) وعهد أصحابه ذوي الإحسان (العود) ببيت العنكبوت الواهن الواهي، وههنا اقتباس واضح من قول المولى –عز و جل–: ﴿**مثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا ۖ وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ ۖ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ**﴾[1] وتوظيف جليّ لنص مقدس وهو من علامات الحداثة.(م17)

عَلِّلُوا روحي بأرواحِ الصَّبا فَبِرَيّاها يعودُ المَيْتُ حَي

ومتَى ما سِرَّ نجْدٍ عَبرَتْ عَبّرَتْ عن سِرِّ مَيٍّ وأُمَيّ

ما حديثي بحديثٍ كم سَرَتْ فأسرَّتْ لِنَبِيٍّ من نُبَيْ

أيْ صَباً أيَّ صِباً هِجْتِ لنا سَحَراً من أينَ ذَيّاكَ الشُّذَي

ذاكَ أن صافحْتِ رَيّانَ الكلا وتحرّشْتِ بِجُوذانِ كُلَي

هذه الأبيات تشترك في المعنى ويعتلق بعضها بعضا وريح الصبا تجمعها، تلك الريح التي يتغنى بها العشاق عامة وأصحاب الطريقة الصوفية خاصة في شعرهم ونثرهم، و ذِكرها في هذه الأبيات إشارة لطيفة إلى "ما ذكره الإمام الواحدي –رحمه الله تعالى– في تفسير الوسيط من أن ريح الصبا هي التي أوصلت رائحة يوسف إلى يعقوب"[2]

[1] الآية 41 من سورة العنكبوت.

[2] الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، شرح ديوان ابن الفارض، مرجع سابق، ص137.

ويقصد إلى قول الله تعالى:﴿ **وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ ۖ لَوْلَا أَن تُفَنِّدُونِ** ﴾[1]، كما ذكر صاحب الكشاف "أن ريح الصبا كانت ترفع البساط لسيدنا سليمان –عليه السلام– فيسير مسيرة شهر"[2] وربما قصد قول الله تعالى: ﴿ **وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ ۖ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ ۖ وَمِنَ الْجِنِّ مَن يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ ۖ وَمَن يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ**﴾[3]، و هي الريح التي نُصر بها النبي ﷺ، قال الله تعالى: ﴿ **فَأَرْسَلنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً وَجُنُوداً لَمْ تَرَوْهَا** ﴾[4]، وجاء في صحيح البخاري عن ابن عباس أن النبي –صلى الله عليه وسلم– قال: "نُصرت بالصَّبا وأهلكت عاد بالدبور"[5].

ومنه فتوظيف الصوفية للريح ليعبُروا من خلالها إلى معاني وجدانية هو انتقال من اللغة المشيرة إلى اللغة الرامزة، وهو توظيف حداثي لا مراء فيه.(م18)

فلِذَا تُرْوي وتَرْوي ذا صدىً وحديثاً عن فتاةِ الحيّ حَي

سائلي ما شَفّني في سائِلِ الدْ دَمعِ لو شئتَ غنىً عن شَفَتَي

عُتْبُ لم تُعتِبُ وسلْمى أسلَمَتْ وحَمَى أهلُ الحِمى رؤيَةَ رَي

في هذه الأبيات يشير الشاعر إلى الذات الإلهية بثلاثة أسماء: (عُتب – سلمى – ري) لمسمى واحد هو الذات الإلهية ويرى الصوفية أن الذات الإلهية محمية بأسمائها وصفاتها لذا يقول عفيف الدين التلمساني:

منَعَتها الصفات والأسماء أن تُرى دون برقع أسماء

والرمز والإشارة مما اشتهر به الصوفية وهذا ملمح من ملامح الحداثة في شعر ابن الفارض.(م05-18)

والتي يَعنو لها البدرُ سَبَتْ عَنْوَةً روحي ومالي وحُمَي

عُدْتُ مِمّا كابدَتْ مِن صدّها كبدي حِلفَ صَدىً والجفنُ رَي

---

[1] الآية 94 من سورة يوسف.

[2] الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، شرح ديوان ابن الفارض، مرجع سابق ، ص138.

[3] الآية 12 من سورة سبأ.

[4] الآية 09 من سورة الأحزاب.

[5] ابن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج 02، دار الريان للتراث، 1986، ص 604.

واجِداً منذُ جَفا بُرْقُعُهَا ناظِري من قَلْبِهِ في القَلْبِ كَي

ولنا بالشِّعبِ شَعْبٌ جَلَدي بَعْدَهُمْ خان وصبري كاءَ كَي

حَلَفتْ نارُ جَوىً حالفَني لا خبَتْ دونَ لِقَا ذاك الخُبَيْ

نار المحبة عند الفارض تتحدث وتحلف ألا تنطفئ حتى تلقى الحبيب، أي خيال هذا الذي يملكه الشاعر ؟ ويا لها من صورة بليغة رسمها الشاعر بهذا التعبير، فالشعراء قبله دأبوا على استنطاق جوارح العاشق (غير اللسان الذي وظيفته الكلام) فالقلب (الفؤاد)يتفطر ويشكو أو يبوح، والعين تنهمر دموعها وقد تبعث المراسيل، حتى الأذن قد تعشق[1] ولا تنطق، ومثلها الأنف واليد والرجل، أما أن يستنطق الشاعر أثرا من آثار المحبة (وهو النار ههنا) فهذا إن لم يكن تجديدا فهو ابتكار يستدعي وسم ابن الفارض بالشاعر الحداثي. (م08)

عِيسَ حاجي البيت حاجي لو أُمَكْ كَنُ أَن أضوي إلى رَحِلكِ ضَي

بل على وِدّي بجَفْن قد دَمي كنتُ أسعى راغباً عن قَدَمَي

فُزْتِ بالمسْعى الذي أُقْعِدتُ عنـ هُ وعاويكِ لهُ دونيَ عَي

سيء بي إن فاتَني مِن فاتِني الْ خَبْتِ ما جُبْتُ إليه السَّيَّ طَي

حاظِرِي من حاضِري مَرْمَاكِ با دي قضاء لا اختيارٌ ليَ شَي

هذه الكلمات: (حاجي البيت – المسعى- مرمى) كلها متعلقة بشعيرة الحج التي يتمناها ابن الفارض لكنه حُرمها، فحاجي البيت هم حجاج بيت الله الحرام، والمسعى هو ما بين الصفا والمروة والمرمى هو محل رمي الجمرات.

أسلوب الشاعر في هذه الأبيات ارتقاءٌ بالديني والذي يُعد مظهرا من مظاهر الحداثة الشعرية.(م17)

لا بَرى جَذبُ البُرَى جِسْمَكِ واعْ تَضْتِ من جدبِ البَرَى والنأيِ بَي

[1] جاء في كتاب "جواهر الأدب في أدبيات و إنشاء لغة العرب" لصاحبه أحمد هاشمي ج1، (مرجع سابق، ص67) قول الشاعر:

لقد سمعنا بأوصاف لكم كملت ... فسرنا ما سمعناه وأحيانا

من قبل رؤيتكم نلنا محبتكم ... والأذن تعشق قبل العين أحيانا

خَفّفِي الوَطْءَ ففي الخَيْف سَلِمْ تِ على غَيْرِ فؤادٍ لم تَطَي

يطلب ابن الفارض من العيس (الإبل البيض) أن تخفف من وطء السير على أرض الخيف[1]، إشفاقا على أفئدةٍ للمشتاقين مدفونة بها، وفي هذه الصورة تجديد للصورة التي رسمها أبو العلاء المعري (ت449هـ)حينما قال:

صَاحِ هَذِي قُبُورُنا تَمْلأ الرُّحْ بَ فأينَ القُبُورُ مِنْ عَهدِ عادِ

خَفّفِ الوَطْء ما أظُنّ أدِيـ مَ الأرْضِ إلاّ مِنْ هَذِهِ الأجْسادِ

وقَبيحٌ بنَا وإنْ قَدُمَ العَهْـ دُ هَوَانُ الآبَاءِ والأجْدادِ

سِرْ إنِ اسْطَعتَ في الهَوَاءِ رُوَيـ داً لا اخْتِيالاً عَلى رُفَاتِ العِبادِ

فالأجساد في شعر المعري تبلى لكن الأرواح عند ابن الفارض تبقى، والعرب من أخلاقهم احترام الإنسان حيّا وميّتا، و هاهو الإمام مالك –رضي الله عنه- "كان لا يمشي في المدينة إلا حافياً، فلما سئل عن ذلك قال: احتراماً لصاحب القبر"[2] يقصد رسول الله –صلى الله عليه و سلم-.

تجديد الصورة في هذه الأبيات مظهر حداثي محسوب لابن الفارض.(م08)

كان لي قلبٌ بِجَرْعَاء الحمى ضاعَ منّي هل لهُ رَدٌّ عَلَيّ

إن ثنى ناشدْتُكُمْ نِشْدانَكُمْ سُجَرائي ليَ عنهُ عَيُّ عَي

فاعهَدوا بَطْحاء وادي سَلَمٍ فهْيَ ما بينَ كَدَاءٍ وكُدَي

يا سَقى اللهُ عقيقاً باللّوَى ورَعَى ثَمّ فريقاً مِن لؤي

أنظر إلى هذا البيت لو جرّدنا شطريه من آخر كلمة يصير:

يا سَقى اللهُ عقيقاً ورَعَى ثَمّ فريقاً

[1] تقع بمِنًى و بها "مسجد الخَيف" الذي قال فيه رسول الله –صلى الله عليه و سلم-:"صلى في مسجد الخيف سبعون نبيا" رواه البيهقي

[2] محمد حسن عبد الغفار، شرح متن أبي شجاع، ج1، ص09، دروس صوتية قام بتفريغها موقع الشبكة الإسلاميةhttp://www.islamweb.net

و هو بيت من بحر الرمل موزون وهذا من حسن النظم، ولطيفة من لطائف الشعر كما ذكر البوريني[1]، ولست أدري إن كان ابن الفارض مسبوقا إلى هذا النوع من التلاعب بالنظم أم أن له السبق والصدارة.

وأُوَيْقَاتٍ بِوادٍ سَلَفَتْ فيهِ كانت راحَتي في رَاحَتَي

مَعْهَدٍ مِن عهْدِ أجفاني على جيدِهِ مِن عِقْدِ أزهار حُلَي

كمْ غديرٍ غادَرَ الدّمعُ بهِ أَهْلَهُ غيرَ أُلي حاج لِرَي

فَثَرَائي مِن ثَراهُ كان لو عادَ لي عفّرْتُ فيه وجنَتَي

حَيِّ رَبْعِيّ الحَيا رَبْعَ الحَيا بأبي جِيرَتنا فيه وَيَي

أيّ عَيش مَرّ لي في ظِلّهِ أسَفي إذ صارَ حظّي منهُ أَيْ

أيْ ليالي الوصلِ هل من عودَة ومن التعليلِ قولُ الصَبّ أَي

وبأيِّ الطُرْقِ أرجُو رَجْعَها رُبَّما أقضي وما أدري بأي

حيرَتي بينَ قضاءِ جيرَتي من ورائي وهوى بينَ يَدَيْ

البيت الأخير من هذا المقطع يبدو تأويله من الصوفية مقبولا عند غيرهم، فالشاعر هنا يعبّر عن حيرة الإنسان بين أمرين: القضاء الإلهي السابق والذي لا يعرف فحواه إلا الله، والهوى الذي هو الميل الإنساني لأمور معلومة، وهي حيرة مبَرّرة، أما الجيرة فكناية عن العارفين لطريق الله.

تشعر في الأبيات الفارطة أن ابن الفارض يحبذ لوعة السؤال على مهادنة الإجابة، وعنت الحيرة على لذة الاطمئنان، هذا القلق وهذه الحيرة ملمح حداثي ظاهر من بداية القصيدة إلى نهايتها. (م07)

ذهبَ العُمْرُ ضياعاً وانقضى باطلاً إذ لم أَفُزْ مِنْكُمْ بشيْ

غيرَ ما أوليتُ من عِقْدي ولا عِترَةِ المبعوثِ حقاً من قُصَيّ

[1] الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، شرح ديوان ابن الفارض مرجع سابق ، ص153.

لاحظت أن الجناس بأنواعه رافق أغلب أبيات القصيدة بتمكّن عجيب، ما ينمّ عن علم غزير وذوق رفيع، لكنك تحسه مقصودا فهو يخلق صعوبة في الفهم، تواجه القارئ وتدعوه إلى إعادة القراءة والاستعانة بالشروح، حتى الشروح أنفسها تجدها متباينة تتفق في معنى وتختلف في آخر، وكأن صاحب القصيدة ليس واحدا. ولقد بحثت عن ملامح الحداثة في هذه القصيدة – والتي ضمنتها الجدول السابق- فوجدت أغلبها حاضرا إلا القليل. كالالتزام بالوزن والقافية الذي لم يسطع ابن الفارض التفلت منه – ولو أنه قادر على ذلك- لأن إيقاع هذه القصيدة ربما تساوق مع حالته الشعورية والمعاني التي أراد بثّها في تضاعيف تعابيره.

يقول ابن الفارض في قصيدة أخرى:

زِدْني بفَرْطِ الحُبّ فيك تَحَيّرا وارْحَمْ حشىً بلَظَى هواكَ تسعّرا

وإذا سألُتكَ أن أراكَ حقيقةً فاسمَحْ ولا تجعلْ جوابي "لن ترى"[1]

يا قلبُ أنتَ وعدَتني في حُبّهمْ صَبراً فحاذرْ أن تَضِيقَ وتَضجرا

إنَّ الغرامَ هوَ الحياةُ فمُتْ بِهِ صَبّاً فحقّك أن تَموتَ وتُعذرا

قُل لِلّذِينَ تقدَّموا قَبلي ومَن بَعدي ومَن أضحى لأشجاني يَرَى

عني خذوا وبيَ اقْتدوا وليَ اسمعوا وتحدّثوا بصَبابتي بَينَ الوَرى

ولقد خَلَوْتُ مع الحَبيب وبَيْنَنَا سِرٌّ أرَقّ منَ النسيمِ إذا سرى[2]

وأباحَ طَرْفِي نَظْرَةً أمّلْتُها فَغَدَوْتُ معروفاً وكُنْتُ مُنَكَّرا

فَدُهِشْتُ بينَ جمالِهِ وجَلالِهِ وغدا لسانُ الحال عنّي مُخْبِرا

فأَدِرْ لِحَاظَكَ في محاسنِ وجْهه تَلْقَى جميعَ الحُسْنِ فيه مُصَوَّرا

لو أنّ كُلّ الحُسْنِ يكمُلُ صُورةً ورآهُ كان مُهَلِّلاً ومُكَبِّرا

[1] إشارة لقول الله تعالى ((وَلَمَّا جَاءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ ۚ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَٰكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي ۚ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا ۚ فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ)) الآية 143 من سورة الأعراف

[2] الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، شرح ديوان ابن الفارض مرجع سابق ، ص345.

إن إخضاع هذه القصيدة للدراسة يشف عن ملاحظات عديدة لها علاقة بالحداثة نبسطها فيما يلي:

- يبدو أن جملة "لن ترى" المقتبسة من الآية لا يفهمها إلا من وسع اطلاعه القرآن الكريم، وابن الفارض حين وظّفها لم يهتمّ بأفق تلقي المتلقين[1]، فإن عجزت بهم ركابهم عن بلوغ قصده فهذا ذنبهم وليس ذنبه، ولسان حاله قول أبي تمام الحداثي:"لم لا تفهمون ما أقول" إذا ما سألوه: " لم تقول ما لا نفهم".
- إن توظيف الموروث الديني والتاريخي والأسطوري شعرا أو نثرا من مميزات الشعر الحديث، واشتهر به من شعراء الحداثة عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب، بيد أن هذا التوظيف كان ساريا في شعر المتصوفة، وقصيدة ابن الفارض التي بين أيدينا في الحب الإلهي خير دليل على ذلك.
- نلاحظ تناقضا مريبا وغرابة موغلة في قول ابن الفارض:" إن الغرام هو الحياة فمت به " إذ كيف يكون الموت بالحياة؟ أو كيف يكون الموت بالغرام حياةً؟ وطالما سمعنا عن الحق في الحياة لكننا لم نسمع قطّ عن الحق في الموت، فكيف بابن الفارض يقول: " فحقك أن تموت " هذه اللغة المتناقضة والغرابة الموغلة التي وسمت شعر ابن الفارض هما في الحقيقة سمتان لا تبرحان الشعر الحديث.

ومنه نخلص إلى أن ملامح الحداثة الظاهرة في هذه القصيدة تنتمي إلى المجموعات: 01-02-03-04-05-06-07-08-09-10-11-12-14-16-17-18-19-20. (المجموع:20/18)

يقول ابن الفارض في محل آخر:

إن جزْتَ بحيّ لي على الأبْرَقِ حيْ وابلِغْ خَبَرِي فإنني أُحْسَبُ حيْ

قُلْ ماتَ مُعَنّاكُمْ غراماً وجَوىً في الحُبّ وما اعتاض عن الرّوح بشَي[2]

---

[1] و هذا ديدن المتصوفة يكتبون لأنفسهم قبل أن يكتبوا لغيرهم و لا يفهم لغتهم إلا المتلقي الكفء المطلع على القرآن و أغلب السنة و معجم اللغة الصوفية، و للتدليل نذكر بيتا للسهروردي يخاطب فيه عشاق الذات الإلهية قائلا: خفض الجَناح لكم و ليس عليكم للصب في خفض الجَناح جُناح

لا يفهم هذا البيت إلا من قرأ قول الله تعالى ((**وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا**)) الآية 24 من سورة الإسراء و قوله: ((**لَّيْسَ عَلَيْكُمْ جُنَاحٌ أَن تَدْخُلُوا بُيُوتًا غَيْرَ مَسْكُونَةٍ فِيهَا مَتَاعٌ لَّكُمْ ۚ وَاللَّهُ يَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا تَكْتُمُونَ**)) الآية 29 من سورة النور، أو غيرها من آي الذكر الحكيم.

[2] الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، شرح ديوان ابن الفارض، مرجع سابق ، ص296.

و يقول: **قُلْتُ لِجَزَّارْ عَشِقْتو : كم تُشَرّحْني، *** ذبَحتَني ، قالَ : ذا شُغلي تُوَبّخْني**

و مالْ إليَّ ، وباسْ رِجْلي يُرَبّخْني، * يُريدُ ذبْحي ، فيَنفُخْني ليَسلَخْني**[1]

تنتمي هذه الأبيات إلى شكل شعري خارج عن أوزان الخليل التي عهدها الشعر العربي هو "الدوبيت" و"المواليا" على التوالي، وسبق ذكرهما في الفصل الثالث من الباب الأول للمذكرة، ظهر هذا الشكل في بلاد الأندلس فتلقفه الشعراء العرب، وعدّ النقاد الموشح والزجل وما اشتق منهما كالمواليا والقوما والكان كان والدوبيت والبليق خروجا عن المألوف الشعري وهروبا من أوزانه المعتادة، وبغضّ النظر عن وسم هذا الشكل الجديد بالركاكة أحيانا أو الضعف لتوظيفه العامية أحيانا أخرى، إلا أنه يشكل محاولة جريئة لكسر الرتابة الكلاسيكية، وهو مؤشر على الحداثة محسوب.و إذا كانت "الحداثة معرفة تحاور الأزمنة كلها وبالتالي لا يمكن أن تتحقق من داخل الثقافة العربية وحدها "[2]، فإن ابن الفارض تجاوز الثقافة العربية ههنا إلى الثقافة الأندلسية، فكان حداثيا بامتياز.

ومنه نستنتج أن ملامح الحداثة المميّزة لهذين القطعتين الشعريتين تنتمي للمجموعات:01-02-03-04-05-06-07-08-09-10-11-12-13-14-16-17-18-19-20. (المجموع:20/19).

ملاحظة هامة:

طالما شعرت أثناء دراستي لقصائد ابن الفارض وغيره من مبدعي الصوفية أن الشرّاح – وخاصة الصوفيون منهم- كانوا يؤولون النصوص إلى معان تستعصي القناعة بها، وكثيرا ما كنت ألاحظ منهم ليًّا لعنق النص وتطويعا له حتى يوافق ما افترضوه في معاجمهم، وكثيرا ما كنت أصادف نصا لا يحتمل إلا قصدا واحدا ومعنى وحيدا، لكنني أجد الشارحين له يُحوّرونه ويتخيّرون له من الآيات والأحاديث والأقوال ما يدعم زعمهم، ويصرفك إلى مرادهم، حتى أظنني قاصر الفهم أمامهم، ضعيف الحجة في مقابل ما ساقوه، وأتّهم نفسي بضيق الأفق، وللأسف تبقى اللاطمأنينة بتأويلاتهم ترافقني وعدم الركون إلى مسوغاتهم يلازمني، وربما هو شعور زائل مع تقدم الدراسة وانفتاح آفاق الاطلاع.

[1] ابن الفارض، الديوان، مرجع سابق، ص 205.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاتها 2-الرومانسية العربية، مرجع سابق، ص130.

مجمل القول:

سلطان العاشقين ابن الفارض المنغمس في الحب إلى درجة السكر، شعره كله ينبض بالشوق إلى الله ورغبة الاتصال به، ولغته مثقلة بالمعاني الضاربة في العمق والتي تحتمل في غالب الأمر منحيين، منحى ظاهر يفهمة عامة المتلقين وآخر باطن يأخذ منه القارئ بمقدار تمكنه وقدرته على الغوص العميق لاستخراج المقاصد من مكامنها المتدثرة بالغموض والإغراب.

وابن الفارض بطريقته هذه في الكتابة وأسلوبه في التعبير قد بلغ أعلى درجات الإبداع، لكنه إبداع غير مقصود، بل جاء عفوا نتيجة رقي التجربة والمجرب، وقصد الإبداع الأدبي عند الصوفية مرفوض لأنه صارف عن مرادهم وهو الوصول إلى الذات الإلهية.

لكن عملية الإسقاط لملامح الحداثة على هذا الإبداع الأدبي الفارضي نجحت في الكشف عن مواطن حداثة تتبدى لكل دارس ممحص، ولكن أين هؤلاء الدارسون الممحّصون؟ مشكلة تؤرق الحريصين على الإرث العربي فتجدهم يشكون زهد الباحثين في التعرض بالدراسة لهذا الإرث العظيم مما يجعله عرضة للإهمال والزوال.

المبحث الخامس: حداثة ابن عربي (ت638هـ):

إضاءة منهجية:

عنوان مذكرتي (الحداثة الشعرية: مقاربة في المدونة الصوفية القديمة) ويبدو أنني حين قبلت بالمقاربة في المدونة الصوفية القديمة على ضخامتها فقد رضيت أن أخوض بحرا لا ساحل له على حد وصف الأستاذة الفاضلة: صوالح نصيرة المشرفة على بحثي ، فموضوع المذكرة لا يطيقه جهد فرد واحد بل هو عمل جماعة، ولو أني اخترت آثار ابن عربي وحده من ضمن المدونة لكفتني، وما كفتني السنون الستّ التي اقتطعتها من عمري لهذه المذكرة حتى أوفّي إبداع ابن عربي حقه من الدراسة والتحليل.

فإن قيل: لست مطالبا إلا بكشف مواطن الحداثة في المدونة الصوفية القديمة إن وُجدت، يكون جوابي قول الله تعالى: ﴿ **فَلِمَ تُحَاجُّونَ فِيمَا لَيْسَ لَكُم بِهِ عِلْمٌ** ﴾[1] ، كيف أفتكّ الحجة من نص وأنا لا أدرك ماهيته؟ أو أحكم عليه بالحداثة وأنا جاهل بتفسيره وتأويله؟ خاصة وأن الغموض ظل ظليل لكل نص صوفي.

وها هو خالد بلقاسم يُثبت الصعوبة التي تشم نصوص ابن عربي في رسائله[2] فيقول:"إن غموض الحِكم في (رسالة لا يعول عليه) مترتب عن بنائها، فهي حقائق تراهن على الكلي ولكن باقتصاد لغوي بيّن، ومن ثَمّ يتمنع فهم دلالتها ما لم يتم وصلها بما بدّده ابن عربي في مختلف تآليفه... إن الحكم تتوجّه إلى قارئ تمرس بنصوص ابن عربي وخبِر الوشائج القائمة بينها"[3] .

فكما أن القرآن يشرح بعضُه بعضا، نجد كلام ابن عربي يشرح بعضه بعضا، فإن أردت بلوغ الفهم التام فلا أقل من مطالعة أغلب تآليفه، والتي تقارب المائة (وصلت إلينا من مجموع 800مؤلف) وهو عمل من الصعوبة بمكان.

ولهذا لن آخذ من آثاره إلا بمقدار ما يأخذ المِخيَط إذا أُدخل البحر، لأخضعها للدراسة فأكشف عن حداثة هذا الجهبذ، ومدى سبقه سلفَه وخلفَه، وكأن الله قد زوى له الزمن زيّا.

---

[1] الآية 66 من سورة آل عمران

[2] المقصود رسائل ابن عربي المجموعة في كتاب وضع حواشيه محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، لبنان ، ط1، 2001.

[3] خالد بلقاسم، الكتابة و التصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2004 ، ص ص220-221.

المطلب الأول: لغة ابن عربي بين يدي الدراسات النقدية الحديثة:

لا يختلف اثنان من دارسي الأدب الحديث في القيمة الإبداعية التي جسدها ابن عربي، إنما اختلفوا في قراءة هذا الإبداع، فكل دارس ينظر من زاوية تخصصه ليجد ضالته، ولو فتحت مجال السجال بين رؤى النقاد حول ابن عربي لما وسعتني هذه المذكرة، إنما أكتفي بما يخدم موضوع البحث، وهو ما وجدت معظمه عند الفاضلتين سعاد الحكيم في كتابها"ابن عربي و مولد لغة جديدة"[1] وسحر رامي في كتابها "شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي"[2].

1- أدونيس:

سبق الحديث عنه وعن موقفه من الأدب الصوفي في الجزء النظري من المذكرة، وأكتفي ههنا بالتذكير أن أدونيس من أوائل المنافحين عن الأدب الصوفي المتأثرين به، الصادحين بضرورة انتقاله من أدب الهامش إلى أدب المركز، الكاشفين عن حداثته إبداعا لا تنظيرا، وهو من أشد المعجبين بابن عربي خاصة، فتراه حين يتحدث عن المعرفة يسوق مفهومها عند ابن عربي، وحين يُسأل عن الإنخطاف يقول هو عند ابن عربي ست درجات، وإذا أراد أن يعرّف علم الأحوال نقل أقوال ابن عربي، يتكلم أدونيس عن الخيال وعن البرزخ وعن الوجود والعدم، وعن المطلق الإلهي، فلا تجده إلا متبنياً أو شارحاً ما قاله ابن عربي، ويتكلم عن "الحب" فيلخص مفهوم ابن عربي له قائلا: "الحب شرب بلا ريّ، ومن قال رويت منه ما عرفه فكلما شرب المحب من الحب ازداد عطشا إليه"[3]، ملخص القول كان أدونيس يردد دائما: "و ما أقوله هنا ليس إلا خلاصة لما يقوله ابن عربي"[4].

2- سعاد الحكيم:

لطالما آمنت هذه الكاتبة المتميزة برسوخ قدم ابن عربي في مجال التصوير الأدبي، الذي بذّ به ابن عربي السابق واللاحق، والتمست له المعاذير فيما تعمده من تأويل واستبطان لرؤاه ومعانيه، فقد ابتكر لغة جديدة تخصه وعن هذه المسألة تقول: "الكل وقف أمام صفحات ابن عربي وفي أعينهم صورة واحدة؛ صورة إنسان لا يريد أن يفصح عن عقيدته الخاصة، ويبطن رؤية لا يستطيع التعبير عنها خشية هجمات الشرعيين، إلا رمزا وكناية وتصويرا وتشبيها، والكل يعتقد أن هذا الإنسان إن فَتّت عقيدته الخاصة في الإشارات والرموز، فإنه فعل ذلك انسجاما مع رؤيته

[1] سعاد الحكيم، ابن عربي و مولد لغة جديدة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1991،

[2] سحر رامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005.

[3] أدونيس، الصوفية و السوريالية، مرجع سابق، ص96.

[4] أدونيس، المرجع نفسه، ص95.

للقرآن، لأنه نظر إلى النص القرآني واعتبر كلماته: ظاهرا يحتاج إلى وقفة تأويلية، وبالتالي جاءت –بحسب–تصوراتهم كل نصوص ابن عربي ظاهرا يحجُب باطنا يظهر بالتأويل"[1]، وفي مقارنة مدروسة وازنت سعاد الحكيم بين قطبين من أقطاب التصوف هما أبو حامد الغزالي صاحب "إحياء علوم الدين" الذي قيل عنه: من لم يقرأ الإحياء فليس من الأحياء، ومحيي الدين بن عربي –موضوع دراستنا– فقالت:"الغزالي كان وريث المعاملة ووريث لغة المعاملة، وابن عربي هو وريث تجربة المكاشفة ووريث لغة المكاشفة....وإذا أردنا أن نتكلم بلغة الشيخ الأكبر نقول: إن الغزالي هو خَتْمُ علم المعاملة، وابن عربي هو ختم علم المكاشفة.

وعن التجديد الذي قدمه في مسيرة الإبداع الأدبي تشهد سعاد الحكيم لابن عربي بقولها: "أتى بن عربي منقذا، حوّل أنظار الفكر الصوفي من الأعماق إلى الآفاق... من حدود التعليمية إلى رؤية كونية شاملة وغنية"[2] ، وهذا ملمح حداثي سنتعرض له بالدراسة بعد بضع صفحات.

3– سحر رامي:

كاتبة معجبة بأدب ابن عربي عموما وبلغته خصوصا، حيث أفردت له كتابا يدرس شعريته خصوصا وشعرية النص الصوفي عموما، ذكرت فيه أن اللغة عند الصوفيين –وابن عربي واحد منهم– تخرج عن الإطار التوصيلي "وتشكل في مجموعها بناء مختلفا يتألف من المفردات العادية ولكن باستخدامات جديدة، بدلالات جديدة في علاقات جديدة تفضي إلى دلالات وعلاقات أكثر جدة... وهكذا في تشكيل فلسفي فني لا ينتهي"[3] .

أما شهادتها في ابن عربي وحداثته في هذا الكتاب فتختصرتها الجملة التالية: "لاحظنا عنده تجاوزا نوعيا للأجناس الأدبية يتحقق بفنية عالية، بل ونزعم أنه قدم نوعا من التأسيس يمثل سبقا بالقياس إلى الدراسات الحديثة في مجال الشعرية، بل وفي أشكال الكتابة النثرية والسردية التي تعد تمهيدا مبكرا لقصيدة النثر والإبداع القصصي والروائي "[4].

ولا تبتعد ملاحظة سحر سامي تنظيرا وتطبيقا عما قاله أدونيس حول التجربة الصوفية عامة " هي في ذلك على صعيد الكتابة حركة إبداعية وسعت حدود الشعر، مضيفة إلى أشكاله الوزنية أشكالا أخرى نثرية، نجد فيها ما يشبه الشكل الذي اصطلح على تسميته في النقد الشعري الحديث بقصيدة النثر "[5].

---

[1] سعاد الحكيم، ابن عربي و مولد لغة جديدة، مرجع سابق ، ص 17.

[2] سعاد الحكيم، المرجع نفسه، ص42

[3] سحر رامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي، مرجع سابق، ص78.

[4] سحر رامي، المرجع نفسه ، ص12.

[5] أدونيس، الصوفية و السوريالية، مرجع سابق، ص 22.

4- سيد حسين نصر[1]:

يرى هذا الدارس للغة ابن العربي أنها لغة رامزة كلغة الصوفيين لأن الكون يخاطبهم بلغة الرموز، وأن كتابات ابن عربي تصور تطبيق منهاج التفسير الرمزي على (القرآن-الكون-الإنسان):

- على القرآن الكريم وهو المليء بالرموز والإشارات.

- وعلى الكون الذي يقوم إبداعه على النموذج القرآني.

- وعلى ذاته هو –أي ابن عربي- التي هي عالم صغير يحوي كل حقائق الكون.

أي أن كل شيء له ظاهر مشهود وباطن هو رمز محجوب خلف ستار الشكل الخارجي للكلمة والحرف.

5-محمد مصطفى حلمي:

يذهب هذا الأستاذ المتبصر إلى أن ابن عربي اصطنع أسلوب الرمز والإشارة (الذي يمثل خصوصيته اللغوية) لستر كنوز الأسرار مستدلا بالمنهج القرآني الذي يحتوي هذا الأسلوب، ويقسم رموز ابن عربي إلى أربعة: (إنساني-كوني-عددي-حرفي)، كما يقسم الكنوز المخبوءة إلى ثلاثة:

- كنور عرفانية في رموز بحرية و نهرية.
- كنور إلهية في رموز عددية.
- كنور نورية محمدية في رموز حرفية نباتية.

لكن سعاد الحكيم تخالف محمد مصطفى حلمي في أن ابن عربي لا ينظر إلى النهر على أنه رمز ظاهر لمعنى باطن، بل يظل النهر عنده نهرا، أي أن عالم ابن عربي ليس عالم رموز إنما القضية: أسماء قيلت لمعان وها هو المثال:

1- اسم النهر يتبع صفة النهر.
2- كل من يتصف بصفات النهر فهو عند ابن عربي نهر.

وهذه هي لغة ابن عربي الجديدة على حد تعبيرها، والجدة والابتكار ملمح حداثي يُحسب لابن عربي وسنتعرض له بعد حين.

[1] سيد حسين نصر، ثلاثة حكماء مسلمين، تر: صلا ح الصاوي، تنقيح: ماجد فخري، دار النهار، بيروت، ط2، 1986.ص ص 136-137.

6-زكي نجيب محمود:

من المقدرين لإبداع ابن عربي الذين درسوا فنّه وتميّزه، وكان يرى أن ما يطبع أسلوب ابن عربي هو ضرورة وجود موجه يصرف الرمز عن معناه الظاهر إلى معناه الباطن، وإن كان الكشف عن هذا الموجه صعبا، ويذهب إلى أن منهج ابن عربي في الرمز يعتمد على أدنى إشارة من الرمز إلى المرموز له (بغض النظر عن مدى وضوح الإشارة) وعدّد منابع الرموز عند ابن عربي بستة هي :

(- عالم الحيوان- عالم الطير- الظواهر الطبيعية- الظواهر الفلكية- الثقافات الدينية- التاريخ الأدبي)

كما ذكر بأن طرق تفسير ابن عربي للرموز تتمثل في:

- الطريقة المجازية المألوفة في الشعر
- الإشارة إلى التاريخ
- تداعي المعنى (وجود رابطة معنوية بين الرمز و المرموز له)
- رموز الأنوار والحجب
- رموز تشير للخصوبة والنبات وأخرى إلى القفر اليباب
- رموز أسطورية
- رموز العدد
- الرموز بالصور.

في المقابل ترى سعاد الحكيم أن الترميز عند ابن عربي هو أسلوب تعبير وليس لغة، لأن ابن عربي لم يستخدمها وحده بل استخدمها غيره من المتصوفة فالرمز بينهم مشاع.

7- أبو العلا عفيفي:

بعد دراسة مستفيضة لإبداع ابن عربي خلص عفيفي إلى مجموع النتائج التالية:

- يتميز أسلوب ابن عربي بالغموض، و هذا ديدن الصوفية ضنا منهم بالمعاني أن يفهمها من ليس من أهلها ولأن لغة العموم لا تفي بالتعبير عن معانيهم.
- غموض أسلوب ابن عربي من الحقائق التي يعترف بها دارسو التصوف، يقول عفيفي عن أسلوب ابن عربي "ليست الصعوبة في فهمه راجعة إلى تعقيد في مذهبه، فإنه من أسهل المذاهب وأيسرها فهما، وإنما ترجع إلى

الأساليب التي يعبّر بها عن هذا المذهب والطرق الغريبة الملتوية التي يختارها لبسطه"[1]، أي تعقيد مقصود لمذهب بسيط.

- أسباب تعقيد أسلوب ابن عربي عائدة إلى:
- 1- خوفه من الاتهام بالخروج من الإسلام إذا عبّر عن الباطن بألفاظ صريحة.
- 2- استعمال مصطلحات فلسفية وكلامية على سبيل الترادف أو المجاز مع ألفاظ من القرآن والحديث.
- 3- اللجوء إلى الأساليب الشعرية والتشبيهات لإيضاح أدق المعاني الفلسفية في مذهبه.
- 4- عدم التزام الرمزية باطراد فقد يرمز لشيئين مختلفين بالرمز الواحد مثال: موسى مرة هو الرسول ومرة هو الذات الإلهية.
- مزج الآيات بحيث لا صلة ظاهرة بينها.

وكعادتها قابلت سعاد الحكيم عفيفي بوصفه مهتما بفلسفة ابن عربي ورؤيته الصوفية دون لغته، مع أن اللغة مدخل لكل فلسفة.

8-نصر حامد أبو زيد:

من خلال دراسته المتفحصة للغة ابن عربي خلص إلى مجموعة ملاحظات نسوقها فيما يلي:

- أقام ابن عربي موازاة بين: الوجود/القرآن/اللغة على أساس أن الوجود تجلى في القرآن بوساطة اللغة، وهو ما يسمى التأويل الوجودي للقرآن (آياته و حروفه).
- يؤكد أن دلالة الآيات والحروف على الوجود حقيقية وليست وضعية، والإنسان -بحكم موقعه البرزخي-هو الوحيد القادر على فهمها[2].
- القرآن هو الوجود والجامع الصغير أو هو كلمات الله المرقومة الموازية لكلماته المسطورة (في رق منشور الوجود).

أي أن حامد أبو زيد درس مشروعية التأويل عند ابن عربي وطاقته في توحيد الكثرة المشهودة.

[1] محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، مرجع سابق، ص16-17.

[2] نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي، دار الوحدة، بيروت، 1983، ص337.

المطلب الثاني: القطوف التطبيقية:

قبل الشروع في تلمس ملامح الحداثة عند ابن عربي في أول القطوف المنتقاة أنبّه إلى مسألتين:

1- هناك إجراء منهجي بحدّين وجدت نفسي مطالبا بتقيّده، هو التثبت من القول أولا ومن صحة نسبته لقائله ثانيا، حتى لا أقع فيما حذرت منه سعاد الحكيم بقولها: "القارئ لابن عربي ما لم يتلمس أصوله فإنه سيقع في أخطاء فادحة، كما حدث لعباس العزاوي الذي اتهم ابن عربي بأنه يرفع التكاليف ويورد قوله على الشكل التالي: **فالعبد رب و الله عبد ليت شعري من المكلف.**

و طبعا النص الذي يورده العزاوي لم يرد عند ابن عربي، فابن عربي لم يقل "الله عبد" و نص ابن عربي الصحيح هو:

الرب حق و العبد حق يا ليت شعري من المكلف

إن قلت عبد فذاك ميت أو قلت رب أنّى يكلَّف

(فهو سبحانه يطيع نفسه إذا شاء بخلقه ينصف نفسه مما تعين عليه من واجب حقه، فليس إلا أشباح خالية على عروشها خاوية)[1]، وهذا النص على عكس ما يقول العزاوي يثبت أن ابن عربي يقول بالتكليف لأنه يسأل: من المكلف؟ فأثبت بهذه العبارة الاستفهامية التكليف والمكلف، وسؤال (من المكلف) لا يشكك في التكليف بل يلامس هوية المكلف"[2]. فانظر كيف صح التصور عندما صح القول وصحت نسبته لقائله.

2-لسنا في هذا البحث بصدد تحديد موقع ابن عربي من الكفر والإيمان بل الغرض استجلاء ملامح الحداثة في أدبه بغض النظر عن عقيدته، لكن تجدر الإشارة إلى أن ابن عربي كان دائما على استعداد لأن ينتقل بقارئه من لسان الظاهر إلى لسان الباطن أو العكس " سئل مرة ما يعنيه بقوله:

يا من يراني و لا أراه كم ذا أراه و لا يراني

مشيرا بذلك إلى مذهبه في وحدة الوجود، وأنه يرى الحق متجليا في صورة أعيان الممكنات، ولا يراه الحق لأنه هو المتجلي في صورته فأجاب من فوره:

[1] محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ضبط و تصحيح و فهرسة أحمد شمس الدين، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دط، دت، ص15.

[2] سعاد الحكيم، ابن عربي و مولد لغة جديدة، مرجع سابق ، ص51.

يا من يراني مجرما و لا أراه آخذا

كم ذا أراه منعما ولا يراني لائذا"[1]

القطف الأول:

يقول ابن العربي: **"رأيت الجنيد في هذا التجلي . فقلت يا أبا القاسم : كيف تقول في التوحيد يتميز العبد من الرب ؟! وأين تكون أنت عند هذا التمييز ؟؟! لا يصح أن تكون عبداً ! . ولا أن تكون رباً ! . فلا بد أن تكون في بينونة تقتضي الاستشراف والعلم بالمقامين مع تجردك عنهما حتى تراهما. فخجل وأطرق. فقلت له: لا تطرق ! نعم السلف كنتم ونعم الخلف كنا. إلحظ الألوهية من هناك تعرف ما أقول. !! للربوبية توحيد، وللألوهية توحيد. يا أبا القاسم قيّد توحيدك ولا تطلق فإن لكل اسم توحيد أو جمعاً. فقال لي:كيف بالتلافي ؟ وقد خرج منا من خرج ونقل ما نقل. فقلت له: لا تخف، من ترك مثلي بعده فما فقد. أنا النائب وأنت أخي . فقبّلته قبلة. فعلم ما لم يكن يعلم وانصرفت"[2].**

في هذا المقطع تشعر أن الزمن الصوفي يختلف عن الزمن الفلسفي والمجتمع الصوفي يختلف عن المجتمع الفلسفي، فالصوفي يقف أمام زمان يمتد من آدم إلى يوم القيامة، ويعيش في مجتمع يختلط أحياؤه بأمواته، وها هو ابن عربي "يجتمع بمن يريد من الصوفيين الراحلين كالجنيد والشبلي والحلاج وذي النون المصري ويتذاكر معهم في التوحيد والموحِّد و العلية"[3].

هذا اللقاء مع الجنيد وغيره واقع في المسارح البرزخية بعيدا عن العوالم الحسية وفيه إشارة إلى وراثة ابن عربي للوجود الصوفي وللفكر الصوفي السابق، إنه لقاء ناتج عن رؤيا أو خيال، ولا يمكن أن يكون واقعا حقيقيا بل هو صيغة انفصال تحدث للمبدع حين يعتزل عالم الحس وينتصر على القيم المادية، ويعتمد الحدس الوجداني والعرفان اللدني متجاوزا بذلك الحس والعقل نحو الباطن.

وهذا مظهر حداثي واضح أشرنا له في الجدول السابق ضمن المجموعة (م06).

[1] إبراهيم محمد منصور، الشعر و التصوف: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص34.

[2] محيي الدين بن عربي، رسائل ابن عربي، مرجع سابق ، ص339.

[3] إبراهيم بيومي مكور، الكتاب التذكاري محيي الدين بن عربي في الذكرى المئوية الثامنة لميلاده، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، 1969م، نصوص تاريخية خاصة جمعها عثمان يحي من ص245 إلى 268.

القطف الثاني:

يقول ابن عربي: **"شاهدته عند إنشائي هذه الخطبة في عالم حقائق المثال في حضرة الجلال مكاشفة قلبيه في حضرة غيبية، ولما شهدته صلى الله عليه وسلم في ذلك العالم سيدا معصوم المقاصد، محفوظ المشاهد منصورا مؤيدا وجميع الرسل بين يديه مصطفون، وأمته التي هي خير أمة عليه ملتفون، وملائكة التسخير من حول عرش مقامه حافون، والملائكة المولدة من الأعمال بين يديه صافون، والصديق على يمينه الأنفس، والفاروق على يساره الأقدس، والختم بين يديه قد حثى يخبره بحديث الأنثى، وعلي صلى الله عليه وسلم يترجم عن الختم بلسانه، وذو النورين مشتمل برداء حيائه، مقبل على شأنه، فالتفت السيد الأعلى، والمورد العذب الأحلى، والنور الأكشف الأجلى، فرآني وراء الختم لاشتراك بيني وبينه في الحكم، فقال له السيد: هذا عديلك، وابنك وخليلك، أنصب له منبر الطرفاء بين يدي، ثم أشار إلى أن قم يا محمد عليه ،فأثن على من أرسلني وعلي، فإن فيك شعرة مني لا صبر لها عني، هي السلطانة في ذاتيتك، فلا ترجع إلي إلا بكليتك، ولا بد لها من الرجوع إلى اللقاء، فإنها ليست من عالم الشقاء فما كان مني بعد بعثي شيء في شيء إلا سعد، وكان ممن شكر في الملأ الأعلى وحمد فنصب الختم المنبر في ذلك المشهد الأخطر، وعلى جبهة المنبر مكتوب بالنور الأزهر، هذا هو المقام المحمدي الأطهر، من رقى فيه فقد ورثه وأرسله الحق حافظا لحرمة الشريعة "**[1]

إن المتابع للفتوحات المكية مع ابن عربي في كل صفحة يقفز أمام أعينه مشهد جديد، يشهد لابن عربي بالتفرد و بمفارقته لخبرات الناس، فالإنسان في مشاهد الفتوحات " يتحلل ويتركب: يتحلل في معراجه إلى ربه، فيأخذ كل عالم منه في الطريق ما يناسبه، تأخذ الأرض منه البدن ويأخذ عالم النار منه النفس وهكذا... حتى لا يبقى منه، بعد مفارقته لكل عناصره عند مروره بعوالمها إلا (السر) الذي عنده من الله، فلا يشاهد إلا به، ولا يسمع الخطاب إلا به، ويرجع ابن عربي من عروجه من مشهده، فتتركب صورته في طريق العودة إذ يَرُد إليه كل عالَم ما أخذه منه"[2]

وأغلب ما يقال عن الفتوحات المكية ينسحب على باقي تآليف ابن عربي، فلا تكاد توجد فكرة عنده لم تصدر عن مشاهدة من قريب أو بعيد، هذا كتابه (فصوص الحكم) أعطاه إياه النبي –صلوات الله عليه– وأمره بإخراجه للناس، أما كتابه (الإسرا إلى المقام الأسرى) فرؤية منامية، فكل ما يصدر عن مقدس من رؤيا أو رؤية فله عند الصوفية اعتبار، ولا يغني عندهم قول الفقهاء "الرؤى والأحلام ليست من أدلة الأحكام".

[1] محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ضبط و تصحيح و فهرسة أحمد شمس الدين، ج 1، دط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،دت، ص16.
[2] سعاد الحكيم، ابن عربي و مولد لغة جديدة، مرجع سابق، ص61.

بفضل ابن عربي"تحول النظر الصوفي من (الذات) التي كانت موضوع المعاملة إلى (الكون) الذي أصبح موضوع الشهود.. وهذه النقلة للنظر الصوفي من الأعماق إلى الآفاق حررت الفكر وأعطته أفقا جديدا للانطلاق"[1]

هذا الانطلاق وهذه الحرية التي لا تحدها الآفاق، من إرهاصات الحداثة المتقدمة التي أبرقت في سماء ابن عربي. (م:14-19)

القطف الثالث:

يقول ابن عربي: " **اللوامع فوق الذوق.. فإنها تزيد على المبدأ ودون الشرب، فإن الشرب قد ينتهي إلى الري... وقد لا ينتهي، فإذا ثبتت أنوار التجلي وقتين وقريبا من ذلك فهي اللوامع، وهذا لا يكون في التجلي الذاتي، وإنما يكون في تجلي المناسبات، فإذا تجلى في المناسبات دام بقدر ثبوت تلك المناسبة، والمناسبات صغيرة الزمان قصيرة الثبوت...**"[2]

نلاحظ في هذا القطف عبارة (تجلي المناسبات) التي تقابل عبارة (تجلي الذات) وهي عبارة اصطلاحية استحدثها ابن عربي ليخبر عن كل تجل يكون في المناسبات فهو لا يكتفي برواية شهوده أو رؤاه بل يجعل لكل (حالة-صفة-نسبة) اسما.

فالكاتب صاحب الرؤية يبقى بفكره ومصطلحاته وابن عربي في عالم خيالي قصصي وأسطوري نقل بالمصطلح مشاهداته من الأسطورة والذاتية إلى التواصل الاجتماعي، كما نقل النص من مستوى الغيب الخيالي إلى مستوى الحضور المعرفي. وحول هذه الجزئية تقول سعاد الحكيم عن ابن عربي:"كان يخرج عن كل باب من الأبواب وعن كل مفهوم موروث بمفهومه الجديد وعبارته الجديدة" وأعطت على ذلك مثالا هو: "مقام التوبة الموروث يتبعه مقام (ترك التوبة) وهو مقام جديد تجربة جديدة ومسمى جديد وعبارة اصطلاحية جديدة"[3].

مع ابن عربي تنظمت الرؤية الصوفية وسُميت المسميات بأسمائها، ولم نعد نحتار أمام عشرات الأسماء قد تكون لمسمى واحد... فلقد كان يخرج من كل باب من اللغة والتجربة الموروثة إلى اللغة **والتجربة** الجديدة، هذا الابتكار في اللفظ والمعنى والتجربة هو **مظهر حداثي** يتميز به ابن عربي عمن سواه مع التأكيد على أن لكل زمن حداثته كما أن لكل أديب حداثته الخاصة به، وسبقت الإشارة إلى هذه المسألة. (م08)

[1] سعاد الحكيم، ابن عربي و مولد لغة جديدة، مرجع سابق، ص62.

[2] أحمد فريد المزيدي، لواقح الأنوار القدسية المنتقاة من الفتوحات المكية، ج2، كتاب ناشرون، لبنان، دت، ص245.

[3] سعاد الحكيم، ابن عربي و مولد لغة جديدة، مرجع سابق، ص 55.

أمثلة توضيحية: حتى نفهم لغة ابن عربي يجب أن نعرف أنّ الأسماء عنده لا تدل على الذات مطلقا بل تدل على صفة أو حال أو مرتبة لتلك الذات، ومن أحسن الأمثلة الشارحة للغته ما ساقته سعاد الحكيم في كتابها (ابن عربي ومولد لغة جديدة):

-**فالليل** مثلا اسم لذات الليل وهي الفترة الممتدة من غياب الشمس إلى طلوعها لكن ابن عربي يستعير من الليل صفة الغيب والإسرار ليصير عنده كل من يتصف بالغيب والإسرار ليلا.

-النهر: اسم يدل على الماء الجاري من النبع إلى المصب أي دال على ما يُذاق ويجري فصار عند ابن عربي كل موسوم بالذوق والجريان نهرا، وكل أمر كوني يمكن للإنسان أن يتذوقه هو نهر لأن النهر صفته الأساسية أنه قابل للشرب بخلاف البحر المالح وأمثلته: "نهر البلوى، نهر الحياة، نهر الخمر، نهر الدنيا، نهر القرآن، نهر اللبن، نهر الماء"[1].

-أما البحر فهو الذي يستغرق الإنسان: "بحر الأرواح، بحر الخطاب، بحر الزمان، بحر الحب، البحر المحيط، بحر البهت، بحر التلف، بحر الهبات، بحر القرآن، بحر البداية، البحر الواحد، البحار الأربعة، بحر ذات الذات، بحر الأزل، بحر الأبد، البحر الأُجاج، بحر الحقيقية، البحر اللدني، بحار أرض الحقيقة"[2]

-البيت: لفظ يدل على الحجارة المرصوفة على شكل مدروس وهو دال على صفة السكنى، وكل ما يدل على السكنى عند ابن عربي هو بيت ...و هكذا.

لذلك لا يحتكر المسمّى الاسم لذاته فقط بل يشاركه فيه كل من له حقيقة هذا الاسم (أي الصفة)، أي أن ابن عربي على حد تعبير سعاد الحكيم أحدث تحولا "للاسم من الدلالة على الذات إلى الدلالة على حقيقة قامت في المسمى، ليس من قبيل الرمز أو الإشارة كما قد يتبادر إلى ذهن الباحثين، لأن ابن عربي لا يشاهد عالم رموز كما يرددون، ولكنه يشاهد عالما صفاتيا حيث الاسم لا يدل على المسمى إلا لصفة قامت في المسمّى"، والعرب قديما قالوا" لكل مسمّى من اسمه نصيب" وقالوا "اسم على مسمى" .

هذا التحول للفظ المفرد فتح آفاقا لغوية واسعة تغني القاموس اللغوي إغناء لا يمكن الإحاطة بحدوده، إذ بدل أن يبقى المفرد واحدا ويدل عل ذات واحدة يتعدد بتعدد(الحقائق) وقيامها في (الذوات) المختلفة، والأجمل من هذا أن لغة ابن عربي تدخل هذا اللفظ قي سلسلة تفاعلات محدثة فتحا لغويا جديدا وهو ما أثبتته سعاد الحكيم في دراسة ميدانية في القسم الثاني من كتابها المذكور سابقا، لأن عباراتها ليست عبارة عن مسمَّيات جديدة لأسماء قديمة

[1] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي: الحكمة في حدود الكلمة، مادة نهر، دندرة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص1071.

[2] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي: الحكمة في حدود الكلمة، مادة بحر، مرجع سابق ، ص183.

موروثة، أو أسماء جديدة لمسمَّيات قديمة، بل هي عبارات وأسماء جديدة لمُسمَّيات جديدة، فتحولت اللغة الصوفية من الاصطلاحات المبنية على اللفظ الواحد المفرد إلى مصطلح أخذ شكل (العبارة).

هذه العبارة الحديثة حصرتها سعاد الحكيم[1] في ثلاثة أشكال تفصيلها كما يلي:

الإضافة: وهي عبارة تكونت من لفظين أحدهما يُضاف إلى الآخر، مثلا: نهر القرآن

النسبة: وهي عبارة تكونت من لفظين أحدهما ينسب إلى الآخر مثلا: ولي عيسوي، تجل ذاتي .

الوصف: وهي عبارة تكونت من لفظين أحدهما يصف الآخر وينقله من دلالته على مسمى إلى دلالته على مسمى آخر مثلا: الأرض الواسعة كلمة الواسعة نقلت اسم الأرض من الدلالة على مسمى الأرض العامة المعروفة إلى مسمى الأرض المخصوصة.

هذا التحول المبيّن أعلاه و الفتح العلمي الذي قام به ابن عربي يعد كذلك مظهرا حداثيا بامتياز (م:1-2-4).

ملاحظة هامة: طالما كنت أقرأ الأدب الحديث شعره ونثره و كنت لا أفهم بعض عباراته خاصة المركبة منها:

فما معنى: "رمل الذاكرة" في قصيدة درويش (عابرون في كلام عابر)؟

وماذا يقصد السياب بـ"رعشة الخريف" في قصيدته (أنشودة المطر).

وأيّ مفهوم يقصده عمر أبو ريشة بعبارته "مخضلة النعماء" في قصيدته (ملحمة النبي)؟

كنت أراها عبارات ملفوفة بالغموض وطالما رغبت أن أطرح هذا السؤال على نفسي" كيف يؤلف صاحب النص بين ما لا يأتلف (في نظري على الأقل)؟" وهل يا ترى هو يقصد معنى واضحا في عقله وقلبه؟ أم أنه يقرن الكلمات بعضها ببعض دون وعي ويتركني في حيرة من أمري، أبحث عن شيء غير موجود، لم أجد الجواب عند الحداثيين لكني وجدته حين قرأت بعض أدب ابن عربي وبخاصة عندما اطلعت على المعجم الصوفي الذي وضعته سعاد الحكيم لتنطلق بعده في شرح لغة ابن عربي من خلال كتابها (ابن عربي ومولد لغة جديدة).

فهمت أن الاسم المفرد عند ابن عربي له دلالتان: دلالة على الذات و دلالة على أمر زائد على الذات وهو ما تعطيه خصوصية ذلك الاسم، وقد تقدم شرح هذا النقطة، أما إذا كان الاسم مركبا فينبغي للقارئ أن يتصور دائرة لكل جزء ثم ينظر في ماذا تتقاطع الدائرتان.

[1] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي: الحكمة في حدود الكلمة، مادة بحر، مرجع سابق ، ص79.

أمثلة للتوضيح:

- عبارة "عبد الجبار" دائرة (عبد) هي حقيقة العبودية وهي واحدة- دائرة (الجبار) تجلي المولى بجبروته، تقاطع الدائرتين يعني تقاطع صفة العبودية مع تجلي المولى باسم الجبار والقصد ههنا أن الإنسان الذي يسمى بعبد الجبار له نصيب من تجليه –تعالى- باسمه الجبار، وكذلك عبد اللطيف له نصيب من تجليه تعالى باسمه (اللطيف).
- عبارة "نبي وليّ" تشترك دائرتاهما في العلم اليقيني، فبين يقين النبي و يقين الولي مناسبة، حوّلت لفظ النبوة من الدلالة على ذات الرسول إلى الدلالة على صفة لهذا الرسول.
- عبارة "روح العالم" لا بد لكل روح من جسد والعالم هنا هو الجسد الذي لا ينبض إلا بوجود الإنسان، فإذا انتقل الإنسان يوم القيامة يموت العالم، فروح العالم إذن هو الإنسان ... و هكذا.

إن تحديد الدوائر وكشف التشارك و التناسب بينها قد يُخيّب أفق التوقع لدى المتلقي، فهي عملية يبذل في سبيلها هذا المتلقى جهدا معتبرا، حتى لا يتفلت المعنى من بين أصابعه، لأنه شريك المبدع في الكشف عن محل الإبداع وهذا ملمح من ملامح الحداثة لا مراء فيه. (م04-12)

يجدر التنويه بأن البحث عن وجه العلاقة بين اللفظين المتضايفين لا تخلو من لذة الاكتشاف لعلاقة أو لمعنى سترته العبارة و أوضحته بإشارة. كما نلاحظ أن كل كلمة وظفها ابن عربي مقصودة وكل عبارة أوردها لها معنى مخصوص وهذا من سمات الحداثة الشعرية (م11) .

إن مكمن التفرد و الابتكار عند ابن عربي هو إبداعه لصيغة الإضافة التي أوجد –من خلالها-في اللغة ما يسميه اللغويون (القياس) فهو وضع القانون الذي رجع إليه الصوفية من بعده وفتح لهم بذلك مجال الإبداع رحبا فسيحا بعدما كان ضيّقا حرجا كأنما يصّعّد صاحبه في السماء، هذا الابتكار ملمح حداثي يُحسب لابن عربي دون سواه.(م08)

فلغة ابن عربي القديمة هي التي جعلتني أفهم الشعر الحديث، وأتذوق ما يسمى جمالية الغموض، فهمت أن مجال إبداع المعاني الجديدة سيظل خصبا ما دامت الألفاظ تتفاعل وتتناسل، سُنة سنّها ابن عربي له أجرها وأجر من عمل بها إلى يوم الدين.

القطف الرابع:

يقول ابن عربي:

سألتُ جودَ فالقِ الإصباحْ هلْ لي منْ سراح

فقال لا فإنك معلول وعنْ أمورٍ ملككَ مسؤولُ ما كلُّ قائلٍ هوَ مقبولُ

قدْ جاءتِ الجسومُ والأرواحْ تسعى في الرواح

من قالَ بالتقابلِ يلقاهُ وفي براعةِ الخصمِ لاقاهْ مَنْ كان مثلَه ما توقَّاه

قلنا لهُ فهذه الأشباحْ ضيقٌ وانفساحْ

ليسَ النديمُ من دانَ بالعقلِ إن النديمَ مَن دانَ بالنَّقل أقولُ كلما قالَ لي قلْ لي

إملا لهُ وصففِ الأقداحْ في البيتِ الشراحْ

في الراحِ راحةُ الروحِ يا صاحي فقلْ بها مقالةَ إفصاحِ

ما بين عاذلين ونُصَّاح والله ما على شاربِ الراح فيه من جُناح

فاحَ الندى من عرف محبوبي إذ كان ما بدا منه مطلوبي فصحتُ يا منايَ ومرغوبي

حبيبي إنْ أكلتَ التفاحْ جيءْ واعمل ليَ آح[1]

لا يبتعد ابن عربي بشعره عن نثره من حيث الأسلوب و المعاني فها هو أسلوب الرمز والإشارة يتخلل شعره وها هو الغزل بالمحبوبة و السكر بكؤوس الراح الذي يوحي بفناء قائله في حب الذات الإلهية. (م: 05)

ابن عربي يصبّ ما يعتقده ويحسّه في القالب الذي يريد، شعرا كان أم نثرا، وربما ليس هو الذي يختار ما يكتب ولا كيف يكتب، بل هي تلك القوة القدسية الخفية التي تتملكه وتحدوه إلى الكتابة، وهذا يذكرني **بـ"مِسحل شيطان الأعشى"** الذي كان يوحي إليه بما يقوله من شعر.

[1] ابن عربي، ديوان ابن عربي، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1996، ص ص106- 107.

بمثل هذا الشعر تفلّت ابن عربي من القيود الكلاسيكة التي فرضتها البحور الخليلية حيث عمد إلى الكتابة على طريقة الموشح الأندلسي، فارضا بذلك إيقاعه الخاص الذي يتواءم وحالته الشعورية فكان حداثيا من حيث لا يدري. (م13)

ويدعم هذا التوجه ما قاله خالد بلقاسم من أن ابن عربي"قد انفتح على الموشح واتخذه شكلا كتابيا سمح له بتكسير رتابة وتجانس القصيدة العروضية"[1].

القطف الخامس:

يقول ابن عربي: **رَأى البرَقَ شَرقِيّاً فَحَنَّ إلى الشَرقِ وَلَو لاحَ غَربِيّاً لَحَنَّ إلى الغَربِ**

فَإنَّ غَرامي بِالبُرَيقِ وَلَمحِهِ وَلَيسَ غَرامي بِالأَماكِنِ وَالتُربِ

رَوَتهُ الصَبا عَنهُم حَديثاً مُعَنعناً عَنِ البَثِّ عَن وَجدي عَنِ الحُزنِ عِن كَربي

عَنِ السُكرِ عَن عَقلي عَنِ الشَوقِ عَن جَوىً عَنِ الدَمعِ عَن جَفني عَنِ النارِ عَن قَلبي

بِأَنَّ الَّذي تَهواهُ بَينَ ضُلوعِكُم تُقَلِّبُهُ الأَنفاسُ جَنباً إلى جَنبِ

فَقُلتُ لَها بَلِّغ إليهِ بِأَنَّهُ هُوَ الموقِدُ النارِ الَّتي داخِلَ القَلبِ

فَإن كانَ إطفاءٌ فَوَصلٌ مُخَلَّدٌ وَإن كانَ إحراقٌ فَلا ذَنبَ لِلصَبِّ[2]

إن ابن عربي يعرف أن الشعر لغة الوجدان ونتاج الخيال المبدع والشعور المرهف، وكذلك التجربة الصوفية تجربة ذاتية وجدانية يعيشها المتصوف يترقى في مقاماتها، ومن ثم لا يمكن التعبير عنها بما هو عقلي فاختار الوسيلة المناسبة لها، والتي تكون هي الأخرى وجدانية فلم يجد إلا الشعر، كما يحيلنا هذا القول أيضا على معرفة ابن عربي بأسرار وخبايا النفس جيدا، فالشعر هو أقرب إليها من النثر لما فيه من عبارات ومعاني لطيفة، وعذبة ومن ثم فاختياره للشعر؛ هو إغراء للمتلقي حتى يعجب بهذه المعاني و يعايشها.

كل من يعايش عشقا ستلامس هذه الأبيات شغاف قلبه، إلا أن الممحص الخبير بشعر الصوفية يدرك أن المقصود بخطاب ابن عربي ليست الأنثى التي يتبدى اسمها ظاهرا، بل المقصود هو ما ترمز إليه الأنثى في معجم

[1] خالد بلقاسم، الكتابة و التصوف عند ابن عربي، مرجع سابق ، ص 162.

[2] ابن عربي (محمد بن علي)، محاضرة الأبرار و مسامرة الأخيار في الأدبيات و النوادر و الأخبار، ضبط و تصحيح محمد عبد الكريم النمريّ، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1433ه، ص240.

المصطلحات الصوفية وهي الذات الإلهية، أما استعارة مظاهر الطبيعة كالبرق فهو من أجل الرمز إلى بداية الكشف، أما السُّكر فحاشى أن يعاقر ابن عربي خمرا، بل هو السُّكر الحسي إثر تمكن الحب الإلهي من القلب، وهو رمز من رموز الوجد والكلف عند الصوفية، فالسُّكر كما يقول صاحب الرسالة القشيرية:" لا يكون إلا لأصحاب المواجيد، فإذا كوشف العبد بصفة الجمال حصل السكر وطربت الروح و هام القلب"[1].

هذه القصيدة بأحزانها و شجونها ورموزها علامة على الحداثة المتقدمة لابن عربي. (م:01-02-04)

وها هو ابن عربي يفصح عن اعتماده الرمز ويعترف بتوظيفه الإشارة في قصيدته التي استهل بها كتابه (ذخائر الأعلاق) ويطالب القارئ بالتأويل حتى يبلغ الفهم السديد:

كل ما أذكره من طلل أو ربوع أو مغان كل ما

وكذا إن قلت ها أو قلت يا وألا إن جاء فيه أو أما

وكذا إن قلت هي أو قلت هو أو همو أو هن جمعًا أو هما

وكذا إن قلت قد أنجد لي قدر في شعرنا أو أتهما

وكذا السحب إذا قلت بكت وكذا الزهر إذا ما ابتسما

أو أنادي بحداة يمموا بانة الحاجر أو ورق الحمى

أو بدور في خدور أفلت أو شموس أو نبات أنجما

أو بروق أو رعود أو صبا أو رياح أو جنوب أو سما

أو طريق أو عقيق أو نقا أو جبال أو تلال أو رما

أو خليل أو رحيل أو رُبَى أو رياض أو غياض أو حما

أو نساء كاعبات نهد طالعات كشموس أو دمى

كل ما أذكره مما جرى ذكره أو مثله أن تفهما

منه أسرار وأنوار جلت أو علت جاء بها رب السما

لفؤادي أو فؤاد من له مثل ما لي من شروط العلما

[1] أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، تح: خليل منصور، ط3، دار الكتب العلمية، لبنان، 2005، ص71.

صفة قدسية علوية أعلمت أن لصدقي قدما

فاصرف الخاطر عن ظاهرها واطلب الباطن حتى تعلما[1]

وحول هذا المنهج في التعبير يقول خالد بلقاسم: "إن ابن عربي لا يعول في كتابته على التصريح، بل يراوح بينه و بين الإخفاء والتكتم، وهذا ما يجعل مصاحبة المفهوم عملية تأويلية"[2].

القطف السادس:

يقول ابن عربي في رسالة (لا يُعوّل عليه): "**كل استقامة لا تُرى في الاعوجاج لا يُعول عليها**"[3]

جملة كثيفة يتغيا بها ابن عربي مماهاة الأسلوب النبوي الذي يتميّز بجوامع الكلم[4]، يمكن للأريب أن يفيد من هذه الجملة العميقةكتابا، لكن قراءة لابن عربي في (الفتوحات المكية) تضيء هذه الجملة فالاعوجاج وسم للمرأة المخلوقة من القُصيرى ذلك الضلع الأعوج للرجل آدم، ويشي بخصيصة مميّزة للمرأة هي حنوها على أبنائها مما يتطلب انحناءها، ومن ثمّ فإن اعوجاجها هو عين استقامتها التي أريدت له كما **أن اعوجاج القوس عين استقامته**[5] كما ورد في الفتوحات أيضا.

هذه الكثافة (الجملة الجامعة) والتناقض (الاستقامة/الاعوجاج) والغموض (الكناية عن المرأة)في الجملة الواحدة ليس إلا ملمحا من ملامح الحداثة التي ذكرناها آنفا.(م:03-16).

القطف السابع:

يقول ابن عربي: "**من طلب العلم فهو جاهل و من ترك العلم فهو جاهل**"[6]

يصطدم التناقضُ قارئ هذه الحكمة لأول وهلة، فكيف يوسم طالب العلم بالجهل ؟! أتراه يخالف النقل الصحيح الصريح بفريضة طلب العلم؟ لكن ابن عربي يزيل هذا التناقض والغموض بعد بضعة أسطر فيقول:" **يشهد طلبك**

[1] محيي الدين بن عربي، ذخائر الأعلاق: شرح ترجمان الأشواق، مرجع سابق ، ص 05.

[2] خالد بلقاسم، الكتابة و التصوف عند ابن عربي، مرجع سابق ،ص ص 23-24.

[3] ابن عربي، رسائل ابن عربي، مرجع سابق ، ص 197.

[4] عن أبي هريرة رضي الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال" بعثت بجوامع الكلم ونصرت بالرعب وبينا أنا نائم رأيتني أتيت بمفاتيح خزائن الأرض فوضعت في يدي" ابن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج 13، دار الريان للتراث، 1986، ص261.

[5] لأن القوس لو استقامت فقدت وظيفتها القتالية.

[6] ابن عربي، رسائل ابن عربي، مرجع سابق ، ص207.

العلم على جهلك، كذلك يشهد على علمك في وقت طلبك"[1] وهذا صحيح فكل من يطلب علما فهو يسعى لتحصيل ما يجهله، ولو كان عارفا به لما طلبه، فحكمه حكم الجاهل.

بالمقابل طلب العلم كإجراء في حد ذاته دليل على أن صاحبه يعلم أن ما يطلبه ثمين فهو يطلبه، ولو تركه كان جاهلا بقدره جاهلا بمعرفة ماهيته، ولا يفعل هذا عاقل، فحكم تارك العلم حكم الجاهل.

أنظر إلى جمال هذه الجملة وجلال معانيها رغم ما لفّها من تناقض وغموض، ورغم الصدمة التي تحدثها في نفس القارئ ابتداءً كونها تُعمل العقل وتخالف النقل ظاهرا، و تنبئ عن رؤية خاصة وفريدة لصاحب النص، هذا الأسلوب هو من أساليب الحداثة في الزمن المتأخر.(م: 09-10) .

القطف الثامن: يقول ابن عربي واصفا المولى عز و جل:

"فهو القيوم الذي لا ينام

و القهار الذي لا يرام

ليس كمثله شيء

خلق العرش و جعله حد الاستوى

وأنشأ الكرسي وأوسعه الأرض و السماء

اخترع اللوح والقلم الأعلى

وأجراه كاتبا بعلمه في خلقه إلى يوم الفصل والقضاء

أبدع العالم كله على غير مثال سبق

وخلق الخلق و أخلق الذي خلق"[2].

هذه شهادة ساقها ابن عربي في إطار إنتمائه لعقيدة أهل الإسلام موظفا أسلوب الخطابة، مبدعا فيه، موظفا المعاني العقدية التي يجتمع عليها الصوفية مع غيرهم وبذلك تبرئهم من كل همز ولمز في صحة اعتقادهم.

[1] ابن عربي، رسائل ابن عربي، مرجع سابق، ص208.

[2] ابن عربي، الدرة البيضاء، تح: محمد زينهم محمد عزب، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1993 ، ص48.

بالمقابل وظف نفس العبارات السابقة (القيوم-القهار-مثل-العرش-الاستوى-الكرسي-اللوح-القلم الأعلى-الفصل-القضاء -العالم-مثال -الخلق) في مؤلفاته وأمعن في دراستها وتأويلها بما يوافق المنظور الصوفي متجاوزا أطر السائد سالكا طريقا لا يبلغه إلا الواصلون، فانظر إلى هذا التمكن و التميّز.

إن ابن عربي كغيره من المتصوفة " يعيش في نصه و يتحرك فيه نحو نقطة مركزية للكون وخلال هذه الحركة وبطاقتها يخلق العالم الذي يراه والذي يحلم به، يحاور المطلق في حالة من الفيض والخلق الشعري، وهذا يؤكد الهاجس الإبداعي الذي يفسر فرادة الكتابة الصوفية بل و يصنعها"[1]، هذا الهاجس تكافؤه الرغبة الدائمة في تجاوز جميع الأطر السائدة داخل الثقافة الإسلامية وهو ملمح حداثي لا غبار عليه. (م: 09-10)

القطف التاسع:

يجيب ابن عربي عن سؤال حول سبب تقديم الله آدم على الملائكة في قوله تعالى:

﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ (30) وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَٰؤُلَاءِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ (31) قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا ۖ إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ (32)قَالَ يَا آدَمُ أَنبِئْهُم بِأَسْمَائِهِمْ ۖ فَلَمَّا أَنبَأَهُم بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنتُمْ تَكْتُمُونَ(33) ﴾

فيقول:" إن الله قد بيّن ذلك بقوله تعالى ﴿**وَ عَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمٰاءَ كُلَّهٰا** ﴾ يعني الأسماء الإلهية التي توجهت على إيجاد حقائق الأكوان، ومن جملتها الأسماء الإلهية التي توجهت على إيجاد الملائكة والملائكة لا تعرفها، ثم أقام المسمين بهذه الأسماء، وهي التجليات الإلهية التي هي للأسماء كالمواد الصورية للأرواح، فقال للملائكة أَنْبِئُونِي بِأَسْمٰاءِ هٰؤُلاٰءِ، يعني الصور التي تجلى فيها الحق ﴿ **إِنْ كُنْتُمْ صٰادِقِينَ**﴾ في قولكم ﴿ **نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ** ﴾.

وهل سبحتموني بهذه الأسماء التي تقتضيها هذه التجليات التي أتجلاها لعبادي و﴿ **إِنْ كُنْتُمْ صٰادِقِينَ** ﴾في قولكم ونقدّس لك ذواتنا عن الجهل بك، فهل قدستم ذواتكم لنا من جهلكم بهذه التجليات، وما لها من الأسماء التي ينبغي أن تسبحوني بها فقالت الملائكة: ﴿ **لاٰ عِلْمَ لَنٰا إِلاّٰ مٰا عَلَّمْتَنٰا**﴾

[1] سحر رامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي، مرجع سابق ، ص ص56-57.

فمن علمهم بالله أنهم ما أضافوا التعليم إلا إليه تعالى ﴿ **إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ**﴾ بما لا يعلم ﴿**اَلْحَكِيمُ** ﴾بترتيب الأشياء مراتبها فأعطيت هذا الخليفة ما لم تعطنا مما غاب عنا فلو لا أن رتبة نشأته تعطي ذلك ما أعطت الحكمة أن يكون له هذا العلم الذي خصصته به دوننا و هو بشر"[1]

أنظر إلى تفسير ابن عربي لهذه الآيات بطريقة لم يُسبق إليها، وكيف أنه يتخلل الآيات تخللا ليصل بك إلى المعنى الصوفي المطلوب، إن فكرة الخلق الشعري عند ابن عربي لا تنفصل في جوهرها عن فكرة خلق العالم وقد صاغها في نظرية التجلي الإلهي "التي تشمل في محتواها فكرة الخلق كتجسيد لظهور الخالق في خلقه ورؤيته لذاته في مرآة العالم والموجودات.

وبالتالي فإن العدم الذي خلق منه الإنسان والعالم ليس هو العدم بمعناه اللفظي وإنما يعني الخفاء ويكون الخلق هو الظهور من الخفاء عن طريق التجلي الإلهي والذي حدث أول ما حدث في آدم أو الإنسان الكامل"[2] .

هذه الطريقة في الطرح والشرح لا يستسيغها غير الصوفية إلا إذا كانت ضربا من الخيال الميتافيزيقي أما عند الصوفية فهي حقيقة يبنون عليها طريقتهم.

وانظر إلى شروحاتهم المبنية على التأويل وعلى بعض وجوه اللغة فالعدم هو الخفاء بينما الخلق هو الظهور، وهو ما ينسحب عموما على أغلب نصوص (الفتوحات المكية)، فنحن إزاء عالم شعري كامل تشارك الحروف والكلمات والصياغات، والعنصر التراكمي للثقافات الإنسانية المختلفة وكافة أشكال التعبير في جعله خاصا، وإبداعا شديد الحداثة في مفهومها المرتبط بالجدة الدائمة، والكتابة المتجددة الخلاقة، مع كل قراءة جديدة. (م:08-15).

كما أن المعاني العميقة المبنية على التأويل، والصور الموغلة في الغموض التي غصّ بها هذا القطف تعدّ ملمحا جماليا من ملامح الحداثة في خطابات ابن عربي. (م:03-05-14).

[1] محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ضبط و تصحيح و فهرسة أحمد شمس الدين، ج 3، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دط، دت، ص ص 107-108.

[2] سحر رامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي، مرجع سابق ، ص61.

القطف العاشر: (الحروف 1)

يقول ابن عربي: "**إعلم أيدنا الله و إياك أنه لما كان الوجود مطلقا من غير تقييد يتضمن المكلِّف وهو الحق تعالى، والمكلفين و هم العالَم، و الحروف جامعة لما ذكرنا، أردنا أن نبيّن مقام المكلف من هذه الحروف من المكلفين من وجه دقيق محقق**"[1]

يرى ابن عربي أن الوجود المطلق الذي يشمل الحق (وهو الله تعالى)، كما يشمل مجال تجلي الحق (وهو العالم أي جميع المخلوقات)، مرتبط ارتباطا وثيقا بالحروف التي هي جامعة لكل ذلك ومعبرة عنه ودالة عليه، ومن ثَم فابن عربي يجد الحروف وسيلة لبيان مقام المكلِّف (وهو الله) في مقابل المكلَّفين.

ثم يسترسل شارحا سبب تسميتها بحروف المعجم قائلا:" **وإنما سميت حروف المعجم لأنها عجمت على الناظر فيها معناها، ولو كوشفنا على بسائط الحروف وجدناها على أربع مراتب: حروف مرتبتها سبعة أفلاك وهي: الألف والزاي واللام ...**"[2]

فالحروف لدى ابن عربي تجسد إمكانية للتعبير عن رؤية جديدة للخالق والخلق والعلاقات الكونية، تتحرر فيها دلالة كل حرف من حدود المنطق اللفظي لتمثل جزءا حيويا في المشهد الكوني إضافة لكونها جزءا من المشهد الإبداعي. يعود ابن عربي ليقول:" **إعلم وفقنا الله وإياكم أن الحروف أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون، وفيهم رسل من جنسهم، ولهم أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا، وعالم الحروف أفصح العالم لسانا وأوضحه بيانا، وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف في العرف**"[3].

يغدو الحرف عند ابن عربي وحدة تبدأ منها المنظومة اللغوية والشعرية كما تكوّن بالنسبة له عالما ديناميكيا كاملا، له من العلاقات والتفاعل الداخلي ما يمثل –عبر الخيال و التجريد– عالما بديلا ووجودا آخر يوجِد الكون في اللغة، وإذا بنا أمام بحر من المعاني والأفكار، "وقد قسم ابن عربي الحروف بحسب أقسام العالم المعروف كعالم الجبروت وعالم الملكوت والعالم الوسط وعالم الملك والشهادة، وضمّ إلى كل عالم ما يناسبه من الحروف"[4].

الحروف عند ابن عربي بشر ومخلوقات لها أسماء، بل ولها رسل من جنسهم تبلغهم ما كلفوا به من قبل المكلف الذي يشير له حروف من الحروف.

---

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، مرجع سابق ، ص86.

[2] ابن عربي، المرجع نفسه، ص86.

[3] ابن عربي، المرجع نفسه، ص95.

[4] نصيرة صوالح، أسئلة المعنى في الكتابة الصوفية، مرجع سابق، ص195.

إن المتأمل لهذه المقولات الأخيرة يحس بالتورط ويغلبه الذهول، فيهب فكره دون مقاومة لابن عربي لينقله من موطن إلى آخر كاشفا في كل مرة عن معاني لا يصدقها إلا الخيال والإبداع، فمرة الحروف جامعة للوجود دالّة عليه، ومرة هي مكونات للمشهد الكوني، وأخيرا هي أمة مكلفة لها أسماء ورسل، و العجيب أن المتأمل الحثيث المجافي للتعصب لو ترك نفسه لحجج ابن عربي لأسره إبداعُه وحسنُ تخلصه من كل شائبة تطعن في تصوره.

هذا الخيال الفياض والفهم المتفرد للوجود و مملكة الحروف حداثة ناطقة لا تحتاج إلى برهان. (م:03-04-05)

القطف الحادي عشر : (الحروف 2)

يقول ابن عربي:" **فلنتكلم على الم البقرة، التي هي أول سورة مبهمة في القرآن، كلاما مختصرا من طريق الأسرار، وربما الحق بذلك الآيات التي تليها، وإن كان ذلك ليس من الباب، ولكن فعلته عن أمر ربي الذي عهدته، فلا أتكلم إلا على طريق الإذن،كما أني سأقف عند ما يحد لي، فإن تأليفنا هذا وغيره لا يجري مجرى التواليف، ولا نجري نحن فيه مجرى المؤلفين، فإن كل مؤلف إنما هو تحت اختياره، وإن كان مجبورا في اختياره، أو تحت العلم الذي يبثه خاصة، فيلقي ما يشاء ويمسك ما يشاء، أو يلقي ما يعطيه العلم، وتحكم عليه المسألة التي هو بصددها، حتى تبرز حقيقتها، ونحن في تواليفنا لسنا كذلك، إنما هي قلوب عاكفة على باب الحضرة الإلهية، مراقبة لما ينفتح له الباب، فقيرة خالية من كل علم، لو سألت في ذلك المقام عن شيء ما سمعت، لفقدها إحساسها، فمهما برز لها من وراء ذلك الستر أمر، ما بادرت لامتثاله، وألفته على حسب ما يحد لها في الأمر، فقد يلقي الشيء إلى ما ليس من جنسه في العادة والنظر الفكري، وما يعطيه العلم الظاهر والمناسبة الظاهرة للعلماء لمناسبة خفية، لا يشعر بها إلا أهل الكشف، بل ثم ما هو أغرب عندنا إنه يلقي إلى هذا القلب أشياء يؤمر بإيصالها، وهو لا يعلمها في ذلك الوقت، لحكمة إلهية غابت عن الخلق، فلهذا لا يتقيد كل شخص يؤلف عن الإلقاء بعلم ذلك الباب، الذي يتكلم عليه ،ولكن يدرج فيه غيره في علم السامع العادي على حسب ما يلقى إليه، ولكنه عندنا قطعا من نفس ذلك الباب بعينه، لكن بوجه لا يعرفه غيرنا، مثل الحمامة والغراب اللذين اجتمعا لعرج قام بأرجلهما، وقد أذن لي في تقييد ما ألقيه بعد هذا فلا بد منه."**[1]

في هذا الجزء من خطاب ابن عربي نتلمس أمورا غير معهودة عند المفسرين ألخصها فيما يلي:

- تفسير ﴿ألم﴾ هو سر من الأسرار التي اطلع عليها ابن عربي.
- البوح بهذا التفسير (التأويل) لم يكن إلا بأمر وعهد و إذن من الله تعالى.

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، مرجع سابق، ص ص 96-97.

- إفصاح ابن عربي أن تفسيره ليس كمألوف باقي المفسرين من حيث المصدر والطريقة.
- غيرُ ابنِ عربي يُلقي من العلم ما يشاء ويمسك ما يشاء حسب اقتضاء المسألة العلمية، بينما ابن عربي فلا يُلقي إلا بما كُشف له من باب الحضرة الإلهية، والعجيب أنه ربما أُمر بإيصال ما ألقي إليه وهو غير مدرك لمعناه في ذلك الوقت لحكمة، وفي هذا أمر مماهاة –تصعب القناعة بها– لوحي الأنبياء الذي انقطع أصلا بوفاة رسول الله ﷺ.

هذا الدرب الذي لم يُسلك قبلُ، سلكه ابن عربي، وهو عالم أنه عالَم مفخخ بألغام الغيب، مدرك أن غيره قد لا يُقرّه عليه، لكنه سلكه... وفي هذا التحدي شجاعة صارخة وحداثة بيّنة لأولى النهى. (م:06-09-10-14).

القطف الثاني عشر: (الحروف3)

يقول ابن عربي في التفسير: "الألف من (**ألم**) إشارة إلى التوحيد، والميم للملك الذي لا يهلك، واللام بينهما واسطة لتكون رابطة بينهما، فانظر إلى السطر الذي يقع عليه الخط من اللام، فتجد الألف إليه ينتهي أصلها، وتجد الميم منه يبتدئ نشوها، ثم تنزل من أحسن تقويم، وهو السطر إلى أسفل سافلين منتهى تعريق الميم، قال تعالى: ﴿ **خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ** ﴾[1] ونزول الألف إلى السطر مثل قوله ينزل ربنا إلى السماء الدنيا وهو أول عالم التركيب لأنه سماء آدم –عليه السلام– يليه فلك النار فلذلك نزل إلى أول السطر، فإنه نزل من مقام الأحدية إلى مقام إيجاد الخليقة، نزول تقديس وتنزيه لا نزول تمثيل وتشبيه، وكانت اللام واسطة، وهي نائبة مناب المكون والكون، فهي القدرة التي عنها وجد العالم فأشبهت الألف في النزول إلى أول السطر، ولما كانت ممتزجة من المكون والكون فإنه لا يتصف بالقدرة على نفسه، وإنما هو قادر على خلقه، فكان وجه القدرة مصروفا إلى الخلق، ولهذا لا يثبت للخالق إلا بالخلق، فلا بد من تعلقها بهم علوا وسفلا، ولما كانت حقيقتها لا تتم بالوصول إلى السطر فتكون والألف على مرتبة واحدة طلبت بحقيقتها النزول تحت السطر أو على السطر، كما نزل الميم فنزلت إلى إيجاد الميم، ولم يتمكن أن تنزل على صورة الميم فكان لا يوجد عنها أبدا إلا الميم، فنزلت نصف دائرة حتى بلغت إلى السطر من غير الجهة التي نزلت منها، فصارت نصف فلك محسوس، يطلب نصف فلك معقول، فكان منهما فلك دائر، فتكون العالم كله من أوله إلى آخره في ستة أيام أجناسا من أول يوم الأحد إلى آخر يوم الجمعة، وبقي يوم السبت للانتقالات من حال إلى حال، ومن مقام إلى مقام، والاستحالات من كون إلى كون ثابت على ذلك، لا يزول ولا يتغير، ولذلك كان الوالي على هذا اليوم البرد واليبس وهو من الكواكب زحل، فصار الم وحده فلكا محيطا من دار به علم الذات والصفات والأفعال والمفعولات"[2].

[1] الآية 04 من سورة التين.

[2] ابن عربي، الفتوحات المكية، مرجع سابق ، ص99.

للحرف الواحد منفردا دلالات، وللحرف جنب الحرف دلالات أخرى وخير ما نشرح به هذه الفكرة (الحروف المقطعة في أوائل سور القرآن الكريم) ولأن المجال لا يتّسع نكتفي بقوله تعالى في أول سورة البقرة ﴿ألم﴾.

اختلف العلماء في تفسيرها، بين من عدّها اسما من أسماء السور، أو اسما من أسماء الله، أو حجة على قريش لتأتي بقرآن من جنس هذه الحروف، وبين من ردّ علمها إلى الله، إلا أن ابن عربي كان له طرح مميز خالف به السابقين وأعجز اللاحقين، فهو قد فسّر (أوّلَ) كل حرف على حدة، ثم قدّم دلالة الحروف مجتمعة.

والعجيب أنه فهم من رسم الحرف (طريقة كتابته) معاني كثيرة بثّها في تضاعيف شروحاته، فنزول الألف من أعلى السطر إلى أدناه له معنى، ونزول الميم تحت السطر له معنى، واللام التي تربط الألف بالميم كذلك لها معنى، فأي ملكة هذه التي حبا الله بها عبده.

لا أحد ينكر بديع ما وصل إليه ابن عربي، لكن لا إجماع على صحة تفسيره بل هو محض اجتهاد.

هذه المقولات وشرحها وما فيها من خيال خلاب وبيان جذاب حداثة ما بعدها حداثة. (م:09-10-11-14).

القطف الثالث عشر:

عن بداية سورة الروم و قوله تعالى: ﴿ **الم (1) غُلِبَتِ الرُّومُ (2) فِي أَدْنَى الْأَرْضِ وَهُم مِّن بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ (3 (فِي بِضْعِ سِنِينَ ۗ لِلَّهِ الْأَمْرُ مِن قَبْلُ وَمِن بَعْدُ ۚ وَيَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ الْمُؤْمِنُونَ (4) بِنَصْرِ اللَّهِ ۚ يَنصُرُ مَن يَشَاءُ ۖ وَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ(5)** ﴾[1]

يقول ابن عربي:" وإن شئت أبديت لك منه طرفا من باب العدد، وإن كان أبو الحكم عبد السلام بن برجان لم يذكره في كتابه، من هذا الباب الذي نذكره، وإنما ذكره –رحمه الله– من جهة علم الفلك، وجعله سترا على كشفه حين قطع بفتح بيت المقدس سنة ثلاث وثمانين وخمسمائة، فكذلك إن شئنا نحن كشفنا وإن شئنا جعلنا العدد على ذلك حجابا، فنقول إن البضع الذي في سورة الروم ثمانية، وخذ عدد حروف الم بالجزم الصغير، فتكون ثمانية فتجمعها إلى ثمانية البضع، فتكون ستة عشر، فتزيل الواحد الذي للالف للاس فيبقى خمسة عشر، فتمسكها عندك ثم ترجع إلى العمل في ذلك بالجمل الكبير، وهو الجزم فتضرب ثمانية البضع في أحد وسبعين، واجعل ذلك كله سنين، يخرج لك في الضرب خمسمائة وثمانية وستون، فتضيف إليها الخمسة عشر التي أمرتك أن ترفعها، فتصير ثلاثة

[1] سورة الروم، من الآية 01إلى 05.

وثمانين وخمسمائة سنة، وهو زمان فتح بيت المقدس، على قراءة من قرأ غلبت الروم بفتح الغين واللام سيغلبون بضم الياء وفتح اللام، وفي سنة ثلاث وثمانين وخمسمائة كان ظهور المسلمين في أخذ حج الكفار، وهو فتح بيت المقدس، ولنا في علم العدد من طريق الكشف أسرار عجيبة من طريق ما يقتضيه طبعه، ومن طريق ما له من الحقائق الإلهية، وإن طال بنا العمر فسأفرد لمعرفة العدد كتابا إن شاء الله"[1].

يطرح ابن عربي هنا مسألتين على قدر وافر من الأهمية:

الأولى: هي الإعجاز العددي للقرآن الكريم بواسطة علم الفلك وضرب لنا مثلا بأبي الحكم عبد السلام بن برّجان[2].

الثانية: هي الإعجاز العددي للقرآن الكريم بواسطة علم الحساب، ومن جزئياته التنبؤ بتواريخ بعض الحوادث بواسطة إرهاصات وعمليات حسابية مستوحاة من القرآن الكريم.

وهو السبق الذي قام به ابن عربي في هذا المقطع من التفسير إذ أقام عمليات حسابية نتج عنها تاريخ فتح بيت المقدس، فلله درّه ما عرفت البشرية –بعد عمر الفاروق[3]– عبقريا يفري فريه، هذا النوع من التفسير سبقٌ يحسب لابن عربي ودليل قاطع على حداثته المتقدمة. (م:05-08-14)

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، مرجع سابق ، ص98.

[2] ابن بَرَّجَان(ت 536 هـ / 1141 م) هو أبو الحكم عَبْد السَّلام بن عَبْد الرحمن بن محمد اللخمي الإشبيلي، متصوف ، من أهل الأندلس من آثاره «شرح أسماء الله الحسنى» و كتاب في تفسير القرآن لم يكمله عنوانه "تنبيه الأفهام إلى تدبر الكتاب و التعرف على الآيات و الأنباء العظام"، توفي بمراكش.

[3] عن عبد الله بن عمر أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال:" أريت كأني أنزع بدلو بكرة على قليب فجاء أبو بكر فنزع ذنوبا أو ذنوبين فنزع نزعا ضعيفا والله تبارك وتعالى يغفر له ثم جاء عمر فاستقى فاستحالت غربا فلم أر عبقريا من الناس يفري فريه حتى روي الناس وضربوا العطن"صحيح مسلم، شرح: النووي – أبو زكريا محيي الدين يحيى بن شرف، ج15، دار الخير، 1996،ص540.

في الأخير..

أختم هذا الجزء من البحث بمقولتين تختصران جلال الإبداع والسبق الحداثي الذي حققه ابن عربي في أغلب كتبه وفي (الفتوحات المكية) خاصة:

الأولى لسحر رامي إذ تقول: "(الفتوحات المكية) قد يمثل تكثيفا للحالة الشعرية عند محيي الدين بن عربي كما يمثل في حد ذاته حالة من كسر المألوف والتجاوز على مستوى الإبداع العربي فكريا وفنيا"[1] هذا الكلام المختصر شهادة وحكم بحداثة ابن عربي المبدع الصوفي المتقدم. (م01).

الثانية لسعاد الحكيم التي تقول: "كتاب (الفتوحات) تكاد كل صفحة من صفحاته تروي عن دخول ابن عربي إلى أرض، أو عن التقائه بشخص في تجل، أو عن سماعه أو عن شهوده ... وكتبه الأخرى كذلك: فـ (الإسرا إلى المقام الأسرى) هو منام شهده سرُّه المتهجد القائم.. و(رسالة مشاهد الأسرار القدسية) تدوين لتنقله في المشاهد، يفتتح كل مشهد قائلا: أشهدني الحق ... وقال لي.. باختصار نقول أن ابن عربي هو رجل المشاهد في تاريخ الفكر الصوفي، ينتقل من مشهد إلى مشهد، ومن تجل إلى تجل، ومن عالم إلى عالم، ومن أرض إلى أرض... حياة رؤى تبدأ من ذاته وتشع في كل اتجاه، رؤى تكاد لا تنقطع في يقظة أو في منام... فهو من أرباب المشاهد، مشاهد تتوالى فلا يقف مع مشهد دون مشهد، ولا مع حال دون حال ... والمشهد بصر وإبصار ورؤية"[2].

ولو نزعنا من هذا الكلام اسم ابن عربي، لحسبنا الكاتبة تصف مبدعا حداثيا رائدا، سمته الخيال الواسع والركون إلى الرؤى والأحلام في تنقله من زمن إلى زمن، ومن عالم إلى آخر، صيغة انفصال عن الزمكان، حيث يسلك صاحب النص طريقا مختلفا في فهم الوجود وتقديمه، لأنه يمتلك رؤية خاصة ونظرة فريدة وثاقبة، تُبين عن أوضاع الذات التي أبدعتها، وطريقة حضورها نصيا، لأنه يَنشُد الاتحاد بالوجود والامتزاج به، وهذا بترجمة النظر الخارجي إلى واقع نفسي داخلي، والتماهي بخطابات تلامس شغاف قلوب الذائقة من المتلقين.(م10)

[1] سحر رامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي، مرجع سابق ، ص63.

[2] سعاد الحكيم، ابن عربي و مولد لغة جديدة، مرجع سابق ، ص ص 61-62.

خـاتمـة

خاتمة:

مع نهاية هذه الرحلة البحثية الطويلة المضنية عن ملامح الحداثة الشعرية ومقاربتها في المدونة الصوفية القديمة وبعد دراسة وتمحيص مستفيضَين، يمكن حصر نتائج البحث في العناصر التالية:

- لا شك أن مهمة البحث في التصوف متشعبة، والحوار مع نصوصه صعب، يتطلب تسلح الباحث بالأساليب العلمية الجادة.

- إن القرآن الكريم هو الذي نقل الشعرية العربية من الشفوية إلى الكتابة، وهو الذي خلق حركة ثقافية وإبداعية لا نظير لها، من خلال ما كُتب عن القرآن الكريم ومن خلال المقارنات التي عُقدت بين النص القرآني والشعر الجاهلي، الذي يمثل طريقة العرب في الكتابة الشعرية الأصيلة.

- إن الهوّة التّي كانت بين النّصوص الحداثية والقرّاء في وقت من الأوقات سببها قناعة فكرية، لأنّ العديد من الآراء النّقدية رَفضت الحداثة الشعرية كونها مستوحاة من مناخ فكري غريب عن الذهنية العربية وهو الغرب، مع أنّ الحداثة الشعرية بدأت في العصر العبّاسي، وانتبه إليها النّقد منذ ذاك الوقت، ولو كانت الحداثة الشعرية امتدادا للذهنية العربية وتاريخها لما كان هذا الشّرخ.

- أبرز ما يميز الشاعر عند العرب أنه كان منفتحا على المجتمع مستلهما منه، أما الشاعر الصوفي فأهم ميزاته أنه كان منغلقا في علاقته مع الله، ما يجلّي تعارض الشعر الصوفي مع خصيصة لازمة ثابتة من خصائص فن الشعر عند العرب، وهذا التعارض من منظور النقد نوع من التجديد والحداثة.

- غُيّب الأدب الصوفي قسرا ردحا من الزمن، وموِرس عليه الإقصاء، والحرمان من حق الاختلاف، لمناقضته الأدب الرسمي، الذي كان يحتكر الساحة الأدبية، ويكيل تهم المروق والطعن في المقدس لكل توجه يخالف خط السير العام.

- الخيال في النصوص الحداثية لا غنى عنه، فهو المساحة المخصصة لممارسة الإبداع، وهو المجال الخصب لخلق الفن، وللخيال عند الصوفية أهميته، لأن العقل عندهم عاجز، ولهذا استبعدته في معرفة الله، واهتمت بالخيال في معرفة الوجود المطلق.

- الصوفية أكثر من غيرهم إدراكا للطبيعة المجازية للغة، ذلك أن انفصال تجربتهم الروحية عن العرف العام يجعلهم يحدثون انفصالا حقيقيا بين مدلول اللفظ بحسب العرف العام، ومدلوله بحسب عرفهم الخاص، ومن ثم فإنهم اعتبروا اصطلاحاتهم وتعاريفها مجرد إشارات إلى معان هم أدرى بحقيقتها، لذا لا ينبغي أن نفهم لغة الصوفي بمدلولها المادي، أو نؤولها تأويلا يتفق مع مستلزمات ذلك المدلول.

- اتجه العديد من الشعراء في العصر الحديث إلى التصوف، يستوحون منه أجواءه ورموزه، حتى صار يمثل ظاهرة بارزة في الشعر العربي المعاصر، حيث وظفوا في بعض منجزهم الشعري الرموز الصوفية مثل: الرحلة والمرأة والخمر والإنسان الكامل والحروف، كما استخدم بعضهم التناص مع نصوص لأهم شعراء التصوف، أمثال ابن الفارض وابن عربي والحلاج وفريد الدين العطار وجلال الدين الرومي.
- التصوف أساس لتجربة الحداثة ورؤياها وإلى هذا ذهب كثير من النقاد الحداثيين وعلى رأسهم أدونيس.
- لفهم نصوص الصوفية لا بد من آلية إجرائية تمكن الدارس من الفهم، هذه الآلية هي التأويل، والنص الذي لا يُفهم إلا بالتأويل نص حداثي بامتياز.
- كل من يعايش عشقا ستلامس قصائد الصوفية شغاف قلبه، والممحص الخبير بشعر الصوفية يدرك أن المقصود بتوظيفهم مصطلح "الأنثى" مثلا، والتي يتبدى اسمها ظاهرا، هو ما ترمز إليه الأنثى في معجم المصطلحات الصوفية وهي الذات الإلهية، أما استعارة مظاهر الطبيعة كالبرق فهو من أجل الرمز إلى بداية الكشف، أما السُّكر فحاشى أن يعاقر الصوفي خمرا، بل هو السُّكر المعنوي إثر تمكن الحب الإلهي من القلب، وهو رمز من رموز الوجد والكلَف عند الصوفية...إلخ، وعلى هذا فقِس إذا أردت أن تدرك أثر توظيف التأويل في فهم مراد الصوفية.
- تشترك النصوص الصوفية محل التطبيق في تحررها من قيود الزمان والمكان وفي كونها تجربة مستمرة في الرفض والتمرد والتفلت، ومخالفتها معهود الفكر والكلام، وهي في اعتمادها الحدس، وتجسيد ما هو معنوي، تجدها حُبلى بالرمز والإشارة والإيحاء والغموض، المصحوب بشعور الدهشة والغرابة والقلق وعدم الاستقرار، لتقدم خليطا متجانسا ببنية إيقاعية يفهمها الوعي، كل أوجه الشبه سالفة الذكر هي الحداثة في أبهى تجلياتها، مع أن الصوفي –حين كتب ما كتب–كان يقدم تجربته الذاتية ولم يقصد قطّ تقديم تجربة فنية مُظهرا جماليَّاتها، فما بالك لو قصد واجتهد..؟!

- الحداثة بمفهومها المعاصر مبثوثة في تضاعيف النص الصوفي إبداعا لا تنظيرا ودون قصد، وهذا سبق زمني يحسب للمدونة الصوفية القديمة، ومهمة الكشف عن تجليات الحداثة في هذه المدونة هي المهمة الشاقة التي تنتظر النقاد والدارسين الحداثيين، المدعوين على الدوام إلى قراءات متوالية للتراث العربي عامة، والإرث الصوفي على الخصوص.

هذا الجهد.. و الله وليّ القصد

و له الحمد أولا وآخرا.

قـائمـة
المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

*** أولاً: المصادر**

1- ابن الأبار، أبو عبد الله محمد بن عبد الله القضاعي البلنسي، الحلة السيراء، تح: حسين مؤنس، ج2، الشركة العربية للطباعة، القاهرة، 1963م.

2- أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر، أغاني مهيار الدمشقي، بدايات للطباعة والنشر، سوريا، 2006.

3- الإلبيري، أبو إسحاق إبراهيم بن مسعود التجيبي، الديوان، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 1981م.

4- التلمساني، عفيف الدين سليمان بن علي بن عبد الله، شرح مواقف النفري، دراسة وتحقيق وتعليق جمال المرزوقي، مركز المحروسة، مصر، ط1، 1997.

5- أبو تمام، حبيب بن أوس بن الحارث الطائي، الديوان، ج1، دار صادر، بيروت، ط1997،1م.

6- التوحيدي، أبو حيان عليُّ بنُ محمدِ بنِ العباس، وأبو علي مسكويه، أحمد بن محمد بن يعقوب، الهوامل والشوامل، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951م.

7- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: مفيد محمد قمحية، ج 5، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1983م.

8- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، نسخة السيد: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978.

9. دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1992م.

10- ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد، صفة الصفوة، تح: محمود القاخوري ومحمد رواس قلعجي، دار الوعي، حلب، 1969م.

11. تلبيس إبليس، تح: محمد بن الحسن بن إسماعيل ومسعد عبد الحميد السعدني، دار الكتب العلمية، لبنان، دت.

12- الحلاج، أبو الْمُغِيث الحُسين بن مَنْصُور، الديوان، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م.

13. الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2002م.

14- ابن حمدون، بهاء الدين محمد بن الحسن بن محمد البغدادي، التذكرة الحمدونية، ج4، دار صادر، بيروت، ط1، 1417هـ.

15-ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج6، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1994.

16- الذهبي: شمس الدين محمد بن أحمد، سير أعلام النبلاء، ج13، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2001.

17- ابن رشيق، أبو على الحسن القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت لبنان، ط5، 1981،

18- الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين، شرح المعلقات السبع "عنترة"، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1998م.

19- ابن الساعي، علي بن أنجب بن عثمان البغدادي، أخبار الحلاّج، تح: موفق فوزي الجبر، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ط2، 1997.

20- ابن سعيد، علي بن موسى، المغرب في حلي المغرب، تح: شوقي ضيف، ج1، طبعة دار المعارف، مصر، 1953.

21- شقيق البلخي-ابن عطاء الآدمي-النفري، نصوص صوفية غير منشورة، تح: بولس نويا اليسوعي، دار المشرق، لبنان، ط2، 1982.

22- ابن عربي، محيي الدين محمد بن علي بن محمد الأندلسي، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، المطبعة الأنسية، بيروت، 1213 هـ.

23. فصوص الحكم، تح: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980م.

24. محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار في الأدبيات والنوادر و الأخبار، ضبط وتصحيح محمد عبد الكريم النمريّ، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1433هـ.

25. الدرة البيضاء، تح: محمد زينهم محمد عزب، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1993.

26. الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1996م.
27. الخيال: عالم البرزخ والخيال، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 1984م.
28. ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، 1961م.
29. رسائل ابن عربي المجموعة في كتاب وضع حواشيه محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، لبنان ، ط1، 2001.
30. الفتوحات المكية، ضبط وتصحيح وفهرسة أحمد شمس الدين، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دط، دت.
31. الفتوحات المكية، ضبط وتصحيح وفهرسة أحمد شمس الدين، ج 3، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دط، دت.

32- العسقلاني، ابن حجر شهاب الدين أبو الفضل أحمد بن علي بن محمد الكناني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج1، دار الريان للتراث، دط، 1986.

33. فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج 02، دار الريان للتراث، دط، 1986.
34. فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج 07، دار الريان للتراث، دط، 1986.

35- ابن الفارض، أبو حفص شرف الدين عمر بن علي بن مرشد الحموي، الديوان، دار صادر، بيروت، دت.

36- القاري، نور الدين ملا علي بن سلطان محمد الهروي، مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، ج5، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2002.

37- قاسم محمد عباس، أبو يزيد البسطامي، الأعمال الصوفية الكاملة ويليه كتاب تأويل الشطح، دار المدى للثقافة و النشر، سورية، ط1، 2004.

38. الحلاج: الأعمال الكاملة ، رياض الريس للكتب و النشر، لبنان، ط1، 2002.

39- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري، الشعر و الشعراء، ج2، دار الحديث، القاهرة ، 1423هـ.

40- القشيري، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن بن عبد الملك، الرسالة القشيرية، تح: خليل منصور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط3، 2005.

41. كتاب المعراج، تح: علي حسن عبد القادر، دار بيبليون، باريس، دت.

42- القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

43- الكلاباذي، أبو بكر محمد بن إسحاق ، التعرف لمذهب أهل التصوف، تح و تع: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة، مصر، د ت.

44- ابن المبرد، جمال الدين يوسف بن حسن بن أحمد الصالحي، محض الصواب في فضائل أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، تح: عبد العزيز الفريح، ج1، مطبعة أضواء السلف، الرياض، ط1، 2000م.

45- المتقي الهندي: علاء الدين علي بن حسام الدين، كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، تح: بكري حياني – صفوة السقا، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5 ، 1401هـ/1981.

46- النووي، أبو زكريا محيي الدين يحي بن شرف، شرح صحيح مسلم، ج15، دار الخير، 1996 .

47. شرح متن الأربعين النووية في الأحاديث الصحيحة النبوية، مكتبة دار الفتح، دمشق، ط4، 1984م.

48- النِّفَّري، محمد بن عبد الجبار بن حسن، كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات، بعناية وتصحيح واهتمام آرثر يوحنا اربري، دار الكتب المصرية، مصر، 1934.

49- ابن وهب الكاتب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم، البرهان في وجوه البيان، تح: حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969م.

– ثانيا: المراجع العربية

1- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف: أثر التصوف في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، 1996

2- أحمد بسام ساعي، حركة الشعر في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1978.

3- أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، ج2، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط27، 1969م.

4- أحمد فريد المزيدي، لواقح الأنوار القدسية المنتقاة من الفتوحات المكية، ج2، كتاب ناشرون، لبنان، دت.

5. أبو يزيد البسطامي سلطان العارفين في القرن الثالث الهجري: ترجمته، شطحاته، وفوائده، دار الكتب العلمية، لبنان، دت.

6- أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب 2- تأصيل الأصول، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ط5، 1986م.

7. الثابت و المتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 3- صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.

8. الحوارات الكاملة، الجزء الأول، 1960-1980، بدايات للطباعة والنشر، سورية، ط1، 2005م.

9.الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2 ،1989م.

10. الصوفية والسوريالية، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، 1992م.

11. الهوية غير المكتملة، الإبداع، الدين، السياسة والجنس، بالتعاون مع شانتال شواف، تعريب: حسن عودة، بدايات للنشر والطباعة، سورية، ط1، 2005م.

12. زمن الشعر، دار العودة ، بيروت، ط1، 1972.

13. سياسة الشعر، دار الأدب, بيروت، ط2، 1996م.

14. فاتحة لنهايات القرن، دار النهار ، بيروت ، ط1، 1998 م.

15. ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

16. مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت لبنان، ط3، 1979.

17- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984م.

18- أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.

19- آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001م.

20. تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر، ط3، 2009م.

21- بونابي الطاهر، التصوف في الجزائر خلال القرنين6 و7 الهجريين، دار الهدى، الجزائر، 2004م.

22- بيومي مكور، الكتاب التذكاري محيي الدين بن عربي في الذكرى المئوية الثامنة لميلاده، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1969م.

23- جمال الدين فالح الكيلاني، كتاب الشيخ عبد القادر الكيلاني رؤية تاريخية معاصرة، مؤسسة مصر مرتضى للكتاب العراقي، بغداد، ط1، 2011.

24- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984.

25- جودت نصر عاطف، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، دت.

26- حامد أبو أحمد، تحديث الشعر العربي: تأصيل وتطبيق، شركة الأمل للطباعة والنشر، مصر، سبتمبر 2004م.

27- حسن الشافعي وأبو اليزيد العجمي، في التصوف الإسلامي، دار السلام للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2007م.

28- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

29- حمدي الشيخ، الحداثة في الأدب، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، 2010م.

30- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر ، المغرب، ط1، 2000م.

31. الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2004.

32- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996م.

33- رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981.

34- رجاء عيد، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعرفة، الاسكندرية، 2003م.

35- رشيد يحياوي، الشعرية العربية الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1991م.

36- سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، مؤسسة دار الصارف الثقافية ، العراق، ط1، 2012م.

37- سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988م.

38- سحر رامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005.

39- سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1991.

40- سعيد الغانمي، الأعمال الصوفية: محمد بن عبد الجبار بن حسن النفري، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2007.

41- السعيد بيومي الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مطبعة الجيزة بالاسكندرية، مصر، 1979.

42- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2004م.

43- سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

44- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة)، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008.

45- سمير السعيدي، كتاب الحلاج..ركعتان في العشق وُضوؤهما الدم، منشورات دار الفتاة، دمشق، ط1، 2003.

46- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

47- شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، د ط، دت.

48- شوقي ضيف ، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ، دار المعارف، مصر، ط8، 1987م.

49- صدر الدين أبو محمد روزبهان بن أبي النصر البقلي صاحب كتاب (شرح الشطحيات)، تح: هنري كوربان، مركز الدراسات الإيرانية الفرنسية، طهران، 1960.

50- صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، ط2، 1977م.

51- صيّاح الجهيم، رامبو ، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1994م.

52- عاطف جودت نصر، شعر عمرو بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت ، ط1، 1982م.

53- عامر جميل شامي الراشدي، النص الصوفي: دراسة تفكيكية في نصوص أبو يزيد البسطامي نموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.

54- عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط، 2013.

55- عبد الحليم محمود، سلطان العارفين أبو يزيد البسطامي، دار المعارف، جمهورية مصر العربية، 1999.

56- عبد الحميد الشلقاني، مصادر اللغة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع و الإعلان، طرابلس، ط2، 1982.

57- عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م.

58. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005م.

59- عبد الرحمن بدوي، شطحات الصوفية، الجزء الأول: أبو يزيد البسطامي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط3، 1978م.

60. شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1962.

61- عبد الستار أحمد فراج، ديوان مجنون ليلى، دار مصر للطباعة، مصر، 1979م.

62- عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة مع دليل ببليوغرافي، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط1، 1983م.

63- عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1994.

64- عبد العزيز بومسهولي، الشعر ..الوجود والزمان، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

65- عبد العزيز طليمات، فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، المغرب، دت.

66- عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية: التاريخية والرهانات، دار الحوار، سوريا، ط1، 2010.

67- عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، 1963.

68- عبد المجيد الصغير، إشكالية إصلاح الفكر الصوفي، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط2، 1994م.

69- عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، ط1، 1411هـ.

70- عبد المنعم الحنفي، الموسوعة النفسية الجنسية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1997م.

71- عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني "تجربتي الشعرية"، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

72- عبد الوهاب عزام، التصوف وفريد الدين العطار، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2013.

73- عبده خدشي، موسوعة الأمثال العالمية، دار الكتب العالمية، دط، دت، لبنان.

74- عبده عبد العزيز قلقيلة، خط سير الأدب العربي، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط2، 1990.

75- عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1979م.

76- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، دط، مصر، 2000م.

77- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1972م.

78- علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، 1404هـ.

79- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

80- علي زايد عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الغريب، القاهرة، 2005م.

81- عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغير الحضاري)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004م.

82- عمر فروخ، التصوف في الإسلام ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1961.

83- أبو العلا عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة.

84- فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

85- الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، شرح ديوان ابن الفارض "من شرحي الشيخ بدر الدين الحسن بن محمد البوريني والشيخ عبد الغني بن اسماعيل النابلسي"، ضبط وتصحيح: محمد عبد الكريم النمري، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003.

86- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، دار الوصال، الجزائر، 1994م.

87- كامل مصطفى الشيبي، شرح ديوان الحلاج، منشورات الجمل، ط2، 1993.

88- كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2007.

89- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان،1987م.

90- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.. دراسة حول الإطار الاجتماعي–الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار المشرق للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1982.

91- محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2006م.

92- محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ج2، الشركة الجديدة دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982م.

93- محمد بن عمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع ، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2001م.

94- محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م.

95. الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 2–الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001.

96. الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 3–الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2001.

97- محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988.

98- محمد زايد، أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2011م.

99- محمد زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1، مطبعة الرسالة، (دب)، ط1، 1938.

100- محمد سعيد مولوي، ديوان عنترة تحقيق ودراسة، دار المكتب الإسلامي، 1970.

101- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ... حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، مكتبة الأسد، دمشق، 2001م.

102- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مطابع المكتب المصري الحديث، القاهرة، ط1، 1995.

103- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، د ط، د ت.

104. دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل، بيروت، 1992م.

105- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،القاهرة ، 1964.

106- محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، دب، ط1، 1945.

107- محمد مصطفى هدارة، النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، مركز الشنهابي للطباعة والنشر، الاسكندرية، دت.

108. دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ- 1990م.

109- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م.

110. دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006م.

111- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (خصائصه واتجاهاته الفنية 1925- 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

112- محمود ابراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، ط1، 2003.

113- محيي الدين اللاذقاني، آباء الحداثة العربية: مدخل إلى عوالم الجاحظ والحلاج والتوحيدي، ط2، مؤسسة الانتشار العربي، 1998.

114- مسعد بن عيد العطوي، تأملات في الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2014م.

115- مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، دب، ط1، 2006م.

116- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية و العصور الإسلامية)، ج1، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981م.

117- منصور إبراهيم، الشعر والتصوف، دار الأمين، القاهرة، دط، 1999.

118- نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، مجلد2، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، 1997م.

119- نسيب الاختيار، الشعر الصوفي، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت – مطبعة اليقظة، دمشق، دت.

120- نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر (شعراء رابطة إبداع الثقافية نموذجا)، إصدارات رابطة "إبداع"، الجزائر، 2003.

121- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي، دار الوحدة، بيروت، 1983.

122- نهاد خياطة، دراسة في التجربة الصوفية، دار المعرفة، سوريا، ط1، 1994.

123- نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995.

124-هادي العلوي، مدارات صوفية (تراث الثورة المشاعية في الشرق)، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية، دار المدى، دمشق، ط1 ، 1998.

125- وائل غالي، الشعر والفكر، أدونيس نموذجا، الهيئة المصرية للكتاب، د ط ، 2001م.

126- وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2006.

127- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

128- يوحنا قمير، ابن الفارض مقدمات في التصوف، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط3، 1955.

129- يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري، دار الينابيع، دمشق، 1997.

130- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

– ثالثا: المراجع المترجمة

1. آنخل جنثالث بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، تر: حسين مؤنس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011م.
2. أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973م.
3. سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط2، 2007.
4. آسين لاثيوس، ابن عربي حياته ومذهبه، تر: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات بالكويت ودار القلم ببيروت، 1979م.
5. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990م.
6. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط2، 1996م.
7. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.
8. جون كوين ، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر ، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2000.
9. جون هرمان راندال، تكوين العقل الحديث، ج2، تر: جورج طعمه، مراجعة: برهان دجاني، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1966.
10. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال،الدار البيضاء، 1988م.
11. سيد حسين نصر، ثلاثة حكماء مسلمين، تر: صلاح الصاوي، تنقيح: ماجد فخري، دار النهار، بيروت، ط2، 1986.

– رابعا: المراجع الأجنبية

- Gerard genette, figures III, éditions de seuil, paris, 1972

– خامسا: المخطوطات

1. بلمهل عبد الهادي، إشكالية الكتابة في النقد الأدبي المعاصر–أدونيس نموذجا–، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2011م.
2. حامد سامح درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية و التطبيق)، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة مؤته، الأردن، 2006.
3. راوية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة (الكتاب: I–II–III نماذج)، ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ماي 2010م
4. عبد القادر بلغربي، أسس القراءة و آليات التأويل في الخطاب الصوفي: عفيف الدين التلمساني في شرح مواقف النفري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2016.
5. مجيد قري، مسار الرمز وتطوره في الشعر الجزائري الحديث (1962–2004)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010م.
6. محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015م.
7. منى علام، عناصر تحديث النص الشعري، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه دولة، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2005م.
8. نصيرة صوالح، أسئلة المعنى في الكتابة الصوفية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2012م.

– سادسا: الدوريات

1. أحمد بوزيان، بلاغة الصمت في الخطاب الصوفي – قراءة في مذاق البدايات– ، مجلة مقاليد، العدد 09، جامعة ورقلة، ديسمبر 2015.
2. حنان بومالي، عبد الوهاب البياتي و تجليات الحداثة الشعرية، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية / قسم الآداب و الفلسفة، العدد 15، جانفي 2016م
3. خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، عدد3، مجلد4، القاهرة، 1984م

4. خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، العدد09، جامعة بسكرة، الجزائر، 2013 .
5. دعنون آسية، شعرية الخطاب السردي- قراءة في رواية (تلك المحبة) للحبيب السايح، مجلة المعيار، العدد 15، المركز الجامعي تيسمسيلت، ديسمبر 2016.
6. رشيد بن حدو، العلاقة بين القارئ والنص، مجلة عالم الفكر، الكويت- المجلس الوطني للثقافة، ع (1-2)، 1994.
7. سفير بدرية، التحديث والحداثة في النص الشعري، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، جامعة وهران، عدد خاص، جوان ، 2012م.
8. سكاتولين جوزيبي، عمر بن الفارض (576- 632هـ/ 1181- 1235م) وتجربته الصوفية، مجلة متون، المجلد 10، العدد 02، جامعة طاهر مولاي سعيدة، الجزائر. 2017/03/14.
9. كمال أبو ديب، الحداثة-السلطة-النص، مجلة فصول، عدد3، مجلد4، القاهرة، 1984م
10. شوقي أبي شقرا، مجلة "شعر" ع 27، س7، لبنان، صيف1963.
11. محمود الراشد، حوار مع أدونيس ، مجلة أوراق، ع 14، لندن، 1984م.
12. محمود درويش، أنقذونا من هذا الشعر، مجلة الكرمل، العدد 6، مطابع الكرمل الحديثة، بيروت، ربيع 1982م.
13. نديم دانيال الوزّة، ما هي قصيدة النثر؟ مجلة البيان، العديلية – الكويت، عدد 353، 1999م.

- سابعا: المعاجم

1. حسن الشرقاوي، معجم الألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م.
2. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي: الحكمة في حدود الكلمة، مادة نهر، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
3. عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ط2، دار المسيرة، بيروت،1982.

- ثامنا: المواقع الإلكترونية

1. أحمد بوزيان، الخطاب الصوفي بين الهوية والاختلاف: الأنا والآخر، موقع الحوار، بتاريخ: 2015/06/21، http://www.alhiwartoday.net/node/9714

2. جاسم خلف إلياس، مفاهيم الشعرية، منشورات موقع الأنطولوجيا، بتاريخ: 30 سبتمبر 2021، https://alantologia.com/blogs/9128/.

3. جميل حمداوي، التصوف والأدب، موقع مجلة ندوة:
https://www.arabicnadwah.com/articles/sufism-hamadaoui.htm

4. عبد الجبار العلمي، الشعر العربي المعاصر: الموضوعات والرسالة الشعرية، صحيفة القدس، 16 أفريل 2019م، https://www.alquds.co.uk

5. علي وطفة، مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر ونقد (النسخة الإلكترونية)، العدد 43، 10 نوفمبر 2001، المغرب
https://www.aljabriabed.net/n43_08watfa.htm

6. فاروق مواسي، صلاح عبد الصبور: شاعرا مجددا، دراسات وأبحاث في الأدب العربي الحديث، كتيب صادر عن معهد التطبيق، جامعة حيفا، 1979 عن الموقع الرسمي للباحث على الإنترنت: https://faruqmawasi.com/asia.htm، بتاريخ: 2022/05/29.

7. الكبير الداديسي، الحداثة الشعرية العربية (2): بين الحداثة والمعاصرة، صحيفة المثقف (النسخة الالكترونية)، العدد: 3366، بتاريخ: 02 نوفمبر 2015،
https://www.almothaqaf.com/readings-5/899951-2015-11-23-00-11-06

8. محمد حسن عبد الغفار، شرح متن أبي شجاع، ج1، ص09، دروس صوتية قام بتفريغها موقع الشبكة الإسلامية: http://www.islamweb.net

9. نبيل علي صالح، محددات الحداثة الغربية ومعايير بنيانها الفكري، موقع منبر الحرية، 19 مارس/اذار 2012، https://minbaralhurriya.org/archives/6339

10. نديم دانيال الوزة ، الشعرية الصوفية، موقع معابر، سوريا
http://www.maaber.org/third_issue/sufi_poetics.htm#_edn42

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمـــة	
الباب الأول: الخطاب الصوفي من الهامش إلى المركز **مسار التحول من اللانصية إلى النصية**	**07**
تمهيـــد:	**08**
الفصل الأول: الخطاب الصوفي.. التحول نحو النصية	**09**
المبحث الأول: مستويات التحول نحو النصية	**09**
المبحث الثاني: الحداثة: الماهية، الظاهرة والتاريخ	**11**
المبحث الثالث: بين الحداثة العربية والحداثة الغربية	**16**
الفصل الثاني: الشعر بين الحداثة والتراث	**32**
المبحث الأول: بين الشعر القديم والحديث	**32**
المبحث الثاني: التجربة الصوفية في ميزان الحداثة	**34**
الباب الثاني: الشعرية العربية من النمطية الوصفية إلى التجاوز والحدسية	**36**
تمهيـــد:	**37**
الفصل الأول: شعرية الإلقاء (شعرية الإنشاد، الشعرية الشفوية، الشعرية الصوتية)	**37**
المبحث الأول: الشعرية المفهوم والتطور	**37**
المبحث الثاني: الشعرية من المنظورين الغربي والعربي	**39**
المبحث الثالث: شعرية الإلقاء (الشعرية الشفوية)	**45**
الفصل الثاني: شعرية الخطاب (الشعرية الكتابية / المدونة):	**51**
المبحث الأول: بين القرآن والشعر	**51**
المبحث الثاني: نظرية النظم: من الشعرية الشفوية إلى الكتابية	**56**
المبحث الثالث: الخطاب الصوفي وتجربة الكتابة	**60**
الفصل الثالث: شعرية التجاوز	**67**
المبحث الأول: مسار الشعر العربي الحديث	**67**
المبحث الثاني: نحو شعرية التجاوز	**74**
المبحث الثالث: شعرية الخطاب الحداثي	**80**
المبحث الرابع: شعرية الخطاب الصوفي الحداثي	**83**

الباب الثالث (القسم التطبيقي): حداثة النص الصوفي: من النظرية إلى التطبيق	**109**
تمهيـد:	**110**
الفصل الأول: الأدب الصوفي والحداثة الشعرية	**111**
المبحث الأول: معايير الحداثة (محدداتها/شروطها/خصائصها/أسسها....)	**111**
المبحث الثاني: الأدب الصوفي في ميزان النقد الحديث	**117**
المبحث الثالث: الشعرية الصوفية وملامحها في الشعر الجزائري	**127**
الفصل الثاني: من النظرية إلى التطبيق	**131**
المبحث الأول: حداثة البسطامي	**131**
المبحث الثاني: حداثة الحلاج	**149**
المبحث الثالث: حداثة النفري	**173**
المبحث الرابع: حداثة ابن الفارض	**195**
المبحث الخامس: حداثة ابن عربي	**222**
خاتمة	**248**
قائمة المصادر والمراجع	**252**
فهرس الموضوعات	**269**

الملخص:

تسعى هذه الأطروحة إلى إزاحة الستار الذي حجب الأدب الصوفي ردحا من الزمن، لأسباب تبتعد عن معايير العلمية والموضوعية، ولا تعترف بالشعرية إلا في إطار الأدب الرسمي، وتتغيّا الكشف عن طبيعة العلاقة التي تربط نصوص المدونة الصوفية القديمة بنصوص الحداثة المتأخرة، من خلال استجلاء خصائص الخطاب الصوفي التي أهّلته لأن يوسم بالحداثة الشعرية من قِبل نقاد متأخرين، والعمل على كشف هذا الخصائص إجرائيا، بوساطة دراسة تطبيقية لنصوص صوفية مشهورة، و هي غاية لا تُبلَغ إلا وفق منهج التأويل أنسب المناهج النقدية لمقاربة هذا النوع من النصوص.

الكلمات المفتاحية:

الحداثة، الشعرية، الصوفية، التأويل ، اللغة، الأدب، النص، البسطامي، الحلاج، النفّري، ابن الفارض، ابن عربي.

Summary:

This thesis seeks to unveil what obscured the Sufi literature for a long time for reasons that are nonscientific and lack objectivity, and fail to recognize poetics except within the framework of official literature. The study endeavors to disclose the nature of the relationship that connects the texts of the ancient Sufi corpus with the texts of late modernity, through the elucidation of the characteristics of the Sufi discourse that qualified it to be described as poetic modernity by late critics, and act on revealing these characteristics procedurally by an applied study of the well-known Sufi texts.

This study cannot be achieved without the interpretation approach, the most appropriate critical method, for approaching this type of texts.

Key words:

Modernity, poetics, Sufi, interpretation, language, literature, text, Bastami, Hallaj, Nafari, Ibn al-Farid, Ibn Arabi.