الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان –

كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية

قسم الثقافة الشعبية

سؤال الحداثة في الشعر الصوفي

حتى نهاية القرن السابع الهجري

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الشعبي

إعداد الطالب :

عبد المجيد عطار

إشراف الأستاذ :

أ.د. عكاشة شايف

لجنة المناقشة :

– أ.د. عبد الله بن حلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	رئيسا
– أ.د. عكاشة شايف	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
– أ.د. محمد بشير بويجرة	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا
– أ.د. مختار حبار	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا
– أ.د. محمد موسوني	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا
– د. عبد الحق زريوح	أستاذ محاضر	جامعة تلمسان	عضوا

السنة الجامعية 1431-1432هـ/ 2010-2011م

بسم الله الرحمن الرحيم

روح الحداثة

إذا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة

عبدالجبار النفري

إنّني أفكّر في القافية ، وحبيبي يقول :

لا تفكّر في شيء سواي!

جلال الدين الرومي

الإهداء

إلى...

أنفال و ياسر..

بكما أرى الوجود بعين الكمال !

فإذا دخلتما ملكوت الله رأيته

بعين..... التَمام !

والدكما المحب

أوَل الكلام

إلى الأستاذ المشرف...

لقد رأيت الكرم.. ولا عبارة في الكرم

فمعذرة إن ضاعت مني الكلمات !

مقدمة

الحداثة واحدة من المقولات الإشكالية التي شغلت المشهد الثقافي العربي لأكثر من عقدين من الزمن، و لا تزال. إنها الإبستيم الثقافي المهيمن على لحظاتنا ، أو هي واجب الوقت بحسب التعبير الصوفي .

و ما يفتأ منطوق الحداثة و مسكوتها آخذا بألباب أجيال مختلفة من المبدعين من شيوخ و كهول و شباب، و لا يزال إبداعها و نقدها و تنظيرها و مجالها عالقا بالآذان و آخذ بالنفوس والأذهان، إلى الآن .

و رغم اتجاه الحديث في المحافل الغربية إلى ما بعد الحداثة، فإن حديث " الأنا " مابرح خطاب الحداثة تواصلا و تجديدا . و لعل ذلك عائد إلى الطابع الخلافي للحداثة الأدبية العربية من حيث المفهوم و الماهية، و هذا ما يفسر تزاحم الأسئلة و تقاطع القضايا التي يستثيرها الإبداع العربي الراهن.

من هذا المنطلق، و على وقع رهانات اللحظة الحاضرة المتصلة دوما بالمستقبل، تبدو أهمية تجديد السؤال بإثارة الإشكال، إن على مستوى التنظير أو على مستوى النص، ليس فقط من أجل تحديث التجربة الشعرية العربية بمختلف تعبيراتها و حقولها، بل وقبلئذ، من أجل إعادة النظر في مقولة الحداثة ذاتها، و ما تثويه من هوية و قيم .

لن يحاول البحث إعادة المعزوفة ذاتها .. إن مدحا للحداثة أو ذما، ففي أدبياتها ما يملأ منه السمع على أزمنة مختلفة ، إنما القصد مجمع البحرين حيث نقف على ضفاف اللحظة الإبستيمولوجية متسائلين، و بكل براءة : ما الحداثة ؟

هل هي دعوة إلى القطيعة مع الموروث و تخريب الذاكرة ؟ و هل الحداثة الشعرية إطاحة "بالمقدسات" اللغوية و التعبيرية الحساسة، و انطلاق من اللامثال و اللانمط، واللانموذج، أي من درجة الصفر حسب تعبير بارت ؟ و هل من واجب على الحداثي كيما تتعمد كتابته الشعرية بماء الحداثة أن يقوم بسلسلة من الأفعال التدميرية ذات التروع المغاير لعالم مغاير في النص وبالنص.

عند هذه التساؤلات تقف الدراسة لتبحث عن ذات جديدة ضمن وعي تاريخي مفهومي مغاير .

لن يكون هناك توق إلى اللامحدود و اللانهائي، ولا عشق للفوضى و لا انجـــذاب لشهرتها ... و لا نقل للغة إلى مجال الغواية و المتعة .

كل ما هنالك سعي جاد لتجاوز صنمية المفهوم و سلطة المصطلح، و محاورة للموروث، و اكتشاف جديد لحداثة جديدة لا تتنكر لأصولها و لا تخرب الـــذاكرة الجمعيـــة و لا تتمرد .

إنها محاولة بداية ، لكن عن سابق مثال، و دون مفاصلة ، ذلك أن الانطلاق من اللامثال أي من الفراغ عملية مستحيلة ، لأنه لا شيء يولد من لا شيء .

عند هذا المفصل المعرفي يقف البحث متأملا الخطاب الشعري الصوفي و ما يميزه من تطور نقدي في بعض تطبيقاته الفعلية .

إنه فحص للمفهوم النقدي عن شعرية الشعر الصوفي ، حيث العثور على ما يشكل هوية النص اختلافا و ائتلافا.

و لأن الشعرية تطرح السؤال الأخطر : " ما الأدب؟ "، و تميز بـــين الخطـــاب الأدبي و الخطاب غير الأدبي ، فإنها أيضا تفرز طبقات الـــنص المتعـــددة و مســـتوياته المتفاعلة ، و تحدد العلاقات القائمة بين تلك المستويات المتداخلة في النص الواحـــد ... إنها العلم الذي يدرس مستويات التحليل الأدبي.

و بمصطلحات الشعرية الضرورية و أدواتها الإجرائية اللازمة يلج البحث الخطاب الشعري الصوفي مكتشفا ماهيته و كنهه و ما يثوي في شغافه.

لكن؛ لماذا التصوف ؟ ولماذا الخطاب الصوفي ؟ ..

-تاريخيا : احتل الفكر الصوفي الإسلامي حيزا مهما ضمن فضاء الثقافة العربية الإسلامية جنبا إلى جنب مع الفكرين الفقهي و الفلسفي؛ تلك التيارات الفكرية الـــتي تنازعـــت السيطرة على رأس المال الرمزي للحقيقة. فقد نجح الخطاب الصوفي في إعادة رســـم الخريطة المذهبية من خلال إبداع طريقة جديدة للمعرفة و الإدراك ، متخذا من رؤيـــة القلب أو الحدس أو الذوق وسيلة لإدراك الحقائق الباطنية للوجود البشري و الطبيعي،

والتي كادت أن تتجاوز حدود العقل ومقاييسه المنطقية ، و كذلك الحـــس و معـــاييره المادية. و قد وضع نصب عينه التأسيس لمشروعية إيديولوجية ، تقوم على معرفة الحقيقة دون وسيط لينشئ مشروعه السياسي بإقامة مجتمع عادل يقوم على المشاعية بين أفراده.

رغم هذا الحضور بقيت ثمة أسئلة تؤرخ لنسيان مخل منع المشهد الثقـــافي القـــديم والحديث من استثمار ما ينطوي عليه الخطاب الصوفي و متابعة المسالك التي كان يحفرها و يبتغي إرساءها. و ركوب مغامرة الإنصات لهذه الأسئلة لا ينفصل عن تأمـــل هـــذا النسيان ودواعيه، وهو ما يضاعف ألم المصاحبة.

إنّ نسيان إمكانات الخطاب الصوفي إنما أرسته قراءات راكمت الأحكام عنـــه، ومن ثمّ كان الوعي بالمسافة الفاصلة بين الخطاب وما أنجز عنه منطلقا منهجيا يمكّن مـــن التمييز بين هذا الخطاب وبناء قراءته. هذا البناء لا يمكن أن يصبح بديلا عن الموضوع بما هو معطى. صحيح أن تاريخ الخطاب الصوفي لا يتكشّف بمعزل عن تاريخ قراءته ، غير أن القراءة تظل مجرد اِحتمال من الاحتمالات اللاّنهائية لبناء الموضـــوع. وهكـــذا فـــإن اختزال علاقته بها في التطابق لا يستسهل هذه العلاقة فحسب ، وإنما يعصف، أيضـــاً، بمفهوم القراءة بما هي بناء متجدّد للموضوع. إنّ أهمية القراءات المنجزة عن التصـــوف ودواعي استدعائها تكمن في موجّهاتها، والأمكنة المعرفية المتحكمة فيها. والوعي بالفرق بين الموضوع وقراءته يحصّن الدارس من استعجال الأحكام ، ومـــن مترلـــق اختـــزال الموضوع في نتائج قبلية ، فيما يضاعف الألم والمكابدة ، بما يتطلّبه من قراءة تعول علـــى الموضوع المعطى دون نسيان ما راكمته القراءة عنه.

-فنّياً: يدّعي الصوفية منذ القديم بأن التجربة الروحية التي يحيونها لا تتسع لهـــا الألفـــاظ اللغوية المتواضع عليها للدّلالة على حقائق مادية قبل كل شيء. ومن ثمّ فهم يشـــتكون دائما من ضيق العبارة. وكلما ازدادت التجربة لديهم عمقاً ازدادت تمنعا عن أن تسجن في القوالب اللغوية. ومن الأمثال السّائرة منذ فجر التصوف قولهم: "كلما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة". ومن ثمّ ظهرت في الصوفية أولا أشكال أخرى مـــن التعـــبير يـــأتي في مقدمتها التواجد أو ما يعبّر عنه أيضاً في اصطلاحهم "بالحال". وظهرت ثانياً لديهم نزعة

نحو التعبير بالأشعار عن المواجيد، لأن الشعر أكثر أدبية وأكثر تحرّراً من الرقابة الموجودة في اللغة العادية.

إنّ للشعر قدرة خيالية تخترق العالم المعتاد وذلك يستجيب من ناحية إلى ما يتوق إليه المتصوفة من انعتاق من هذا العالم.

ماذا بعد؟

ثمة مترع ذاتي أدخلني سرداب التصوف باحثاً عما يكتنزه القوم من معارف وتجارب.

هي تلك القراءات المنفعلة لأسفارهم ، بدءا بـ: "مدارج السالكين" و"إحياء علوم الدين" و"الحكم العطائية"، ثم كان التعريج على "ترجمان الأشواق" و"ديوان ابن الفارض"، رغم ما فيهما من مضامين يستعصي تأويلها على غير مجرّب ذائق ، مع حضور النشوة الروحية ، والطرب الوجداني.

إن المقروء الصوفي مؤثّر. ومن الصعب أن يتخلص الإنسان من مقروء جميل وعميق. يجد صداه في النفس الهائمة ، يهذّبها ويقوي مشاعرها.

توالت القراءات وتعدّدت.. وكان أكثرها تأثيرا في النفس كتابات.. الفيلسوف (طه عبد الرحم)، و(د.محمد بن عمارة)، و(أ.خالد بلقاسم)، و(د.عبد السلام الغرميني)، لتوضح الرؤية، ويُنطق المسكوت، ويُرفع الستار عن معانٍ لم تكن في المتداول.

ودون أن تصرّح الدراسة بالحجب التي راكمتها القراءات عن التصوف، فإنها تكشف ، بمكانها المعرفي وأسئلتها المضمرة والصريحة عن رهانها بما يجعل هذه الحجب ترتفع في القراءة وبها. ولربما كان تاريخ قراءة الخطاب الصوفي هو عينه تاريخ الحجب التي انبنت حوله ، ذلك ما يستدعي قراءة تفكيكية، ستكون – إن هي أنجزت–، منطلق إعادة البناء التي ينتظرها الخطاب الصوفي.

معلوم أن كل دراسة تتوجه إلى موضوعها بغية إعادة بنائه وتحقيق المعرفة به، انطلاقا من الأسئلة التي تنتجها عنه وتفتحها فيه في آن. وهو ما لا يتسنى إلا بالانتساب إلى إشكالية واضحة والاستناد إلى فرضيات تنشغل الدراسة بالاستدلال عليها على نحو

مقنع. وتحديد الإشكالية والفرضيات لا يعني بلوغ عتبة امتلاك معرفة نهائية بالموضـــوع، بقدر ما هو سعي إلى تحديد الرؤية إليه. أما بلوغ المعرفة النهائية في العلوم الإنسانية فهو وهم يهدد بتحويل المفاهيم الإجرائية التي تتوسل بها المقاربة ، إلى سلط لتعنيف الـــنص واستفراغها من لا نهائيتها عوض ترسيخ مجهولها. ثم إن التشعب الذي يســـم التصـــوف ضمن الخط التاريخي الذي ميزه فنيا يمنعنا من تطويق الموضوع ، وكل دعوى بخـــلاف ذلك لا تكون إلا إلغاء للحقيقة الموضوعية.

إن إشكالية هذه الدراسة متشعبة بتشعب موضوعها، وهي مرتبطة بآليات معرفية تحاول الحفر في الذاكرة الصوفية بحثا عن نصوص حداثية تنطلق من فضائها الحضـــاري، ومن ثم فإن الإشكالية تراهن على الأسس الفنية و الجمالية التي تؤسس في إرساء مضامين جديدة للمفهوم ضمن الأبعاد المحددة لهوية النص.

و ما كان الاشتغال بإشكالية متشعبة ليستقيم إلا في ضوء فرضية متعددة الفروع، و دون أن نستقصي هذه الفروع التي سيفصح عنها مسار الدراسة يمكن أن نصوغ هذه الفرضية في شقين متداخلين:

1- الحداثة موقف فكري ، وحين لا ترتدي لبوس الايدولوجيا تحمـــل مضـــامينها المعرفية المتوازنة التي تسمح بأن تكون منتمية إلى فضـــائها العـــالمي متجـــاوزة طـــابع الخصوصية و الانتماء الضيق، وفهم كهذا يؤسس لهوية اصطلاحية جديدة تصنع ما يمكن أن نصطلح عليه "المشترك المعرفي الانساني ".

2- التصوف ، و انطلاقا من هذا المبدأ ، يشكل العنوان الكبير لتكامل فاعل بـــين التراث والحداثة. إنه في النهاية إلغاء لمعنى التضاد ، و تأسيس لهوية إبداعية متحاورة مـــع ذاتها الثقافية.

يأتي النص الصوفي في تجلياته الشعرية ليؤكد معنى الحضور، و عدم التجاوز؛ بـــل والتأسيس لحداثة لا تخرب الذاكرة ، و إنما تتواصل مع النص الأدبي التاريخي المنجز.

إن إشكالية الدراسة ، بناء على هذا الافتراض المتعدد الأضلاع ، تستلزم قـــراءة نسقية تتسلح بأدوات منهجية أكثر عمقا ، ذلك أن النص الصـــوفي معقـــد ، غـــامض وعميق و متجاوز للسّطحية و المباشرة ، و يحتاج إلى تحليل دقيق.

و القراءة تكون على حسب النص ومقاسه ، فهناك:

قراءة مفتوحة و نص مفتوح

و قراءة مفتوحة و نص مغلق

و قراءة مغلقة و نص مفتوح

و قراءة مغلقة و نص مغلـــق

و المناهج تتعدد بتعدد جوانب النص (المؤلف، الموضوع، القارئ، المرجع، الأســـلوب، البيان، الذوق ...) .

من هنا وجد البحث نفسه مستندا إلى منهج **وصفي - تحليلي**، يتابع النصـــوص ويحفر فيها و يؤولها دون ادعاء تقديم أجوبة شافية، بقدر ما يسعى إلى إثارة نوع مـــن الحوار المعرفي، المبني على السؤال المفتوح و السجال الفكري .

من هنا جاء العمل في: مقدمة و خاتمة و أربعة فصول:

- أما الفصل الأول فقد حمل عنوان " تاريخية النص ". و فيه بحـــث عـــن خطـــوط التقاطع بين الحداثة و التصوف.. تحقيقا للأبعاد التكاملية بين الثنائيات. إنها محاولة لتحطيم صنمية الحكم الجاهز. و هذا لا يتم دون الحفر في الجذور لتأسيس هويـــة مختلفة للمفاهيم .

الحداثة إبداع و كذلك التصوف، و هذا ما يسعى الفصل إثباته و تحقيقه من خلال المتابعة التاريخية لتطور المصطلحين و التكوينات المعرفية التي عرفاها .

- والفصل الثاني؛ قدمنا فيه قراءة للنص الفني الصوفي من حيث حضـــوره التـــاريخي والخصائص العامة المميزة له، وكذا طبيعته، ثم محاولة الكشـــف عـــن العناصـــر الإبداعية التي تؤهله لأن يحمل عنوان حداثة مختلفة تسجل حضورها داخل المشهد الثقافي العربي كميزة فنية؛ لها لحنها الخاص و المؤثر و الفاعل و.. الجميل !.

- أما الفصل الثالث فقد خصص للتجربة الشعرية الصوفية و أبعادها الجمالية . فقد زعم منظرو الحداثة العربية أن الوعي الجمالي يشكل الأساس الذي انطلقت منه الحداثة الشعرية العربية . لذلك انطلقنا من فرضية كون التصوف تجربة جمالية والنص الصوفي منتج جمالي. وكان ذلك من خلال مبحثين اثنين شكلا حضورهما القوي داخل الخطاب الفني الصوفي؛ نتحدث هنا عن الرمز والخيال، و مدى تأسيس الصوفية لموقف جمالي متميز باستثمارهما في إبداعاتهم الأدبية.
- ثم يأتي الفصل الرابع و الذي محوره موضوعة الحنين في القصيدة الصوفية كأنموذج تطبيقي ، نحاول من خلاله أن نجيب على سؤال الإبداع فيها؛ معرفيا من خلال مقارنتها بالقصيدة الطللية الجاهلية، و أدبيا من خلال الحضور الفني ضمن أبعاد القصيدة اللغوية و البلاغية و البنائية .

و بعد؛

إننا نأمل من وراء هذا العمل المساهمة في فتح حوار جاد و هادف يسمح بإضاءة بعض جوانب الخطاب الصوفي. وكشف بعض القضايا المعرفية و الفنية التي شكلت منابع الشعرية فيه، و التي مثلت إلى جانب مقومات أخرى إحدى الصور المشرقة في تاريخ الإبداع الشعري العربي الأصيل.

أخيرا .. هذه الدراسة لا تزعم الكمال في موضوع لا يزال جديدا ؛ هو موضوع يبحث في علاقة التصوف بالحداثة ، و إنما هي محاولة ، و قد تتلوها محاولات أخرى ، و لا نزعم إلا أننا حاولنا، و لا ندعي أنا أتينا بكل جديد. وإنما هي محاولة استنباط الجديد من القديم... وهذا هو الاجتهاد في بعض مفاهيمه.

فإن أصبنا فذاك فضل الله علينا.. و إن كانت الثانية فيكفينا شرف المحاولة و الأجر الواحد.

و على الله قصد السبيل

تلمسان يوم : **21**شعبان **1428** هـ

03 سبتمبر **2007** م

الفصل الأوّل

تاريخانية النص:

قراءة في جذور الحداثة والتصوّف

تقديم : جدل الثّنائيات.

المفاهيم العقلية عبارة عن : « اصطلاحات مجرّدة تتغيّر وتتبدّل بتغيّر الوقت وميدان المعرفة وموضوعها ، ولها معان متعدّدة تأخذها من سياقها الموسوعي ومن سياقها المعرفي ، أي حقل العلاقات الذي يربطها بمفاهيم أخرى ، في نظام فكري معيّن ومن سياقها الاجتماعي وما يضفيه من محتوى إيحائي ورمزي »[1].

وبناء المفاهيم ضرورة منهجية بالمعنى الواسع لكلمة "منهج" وما تتيحه من معان ودلالات[2] ، حيث تشمل القدرة على التنظير. والحقّ أنّ قضيّة المنهج ستظل ملتبسة ما لم تطرح أوّلا وقبل كل شيء على أنّها مسألة مفاهيم. فالمنهج هو أساسا المفاهيم الّتي يوظّفها الباحث في معالجة موضوعه والطريقة الّتي يوظّفها بها ، حيث يتعامل كلّ من مجالات الدراسات[3] الإنسانية والاجتماعية مع مفاهيم تعتبر في نظر واضعيها من أساسيات المعرفة في ذلك المجال ، وسواء أكانت هذه المفاهيم كلية أو جزئية ، فإنّها من مكوّنات الطرح النظري الذي يتأسّس عليه البناء المعرفي في هذه الدراسات.

إنّ المفهوم الواحد معلومة لها أهمّيتها وموقعها من البنية المعرفية الّتي تقوم عليها الدراسة في هذا المجال أو ذاك ، وسيكون لها أثرها في الحياة اليومية إذا وضعت موضع التطبيق ولو جزئيا[4].

المشكلة عندما تتعرّض ثقافة إلى دفق متواصل من مفاهيم وأفكار جديدة لا تستطيع أن تقاومها ولا أن تستوعبها في أطرها النظرية.

هنا يحصل أحد أمرين :

---

[1] د/ برهان غليون : اغتيال العقل، المغرب: المركز الثقافي العربي، ط1، 2005م، ص : 56.

[2] المنهج في اللغة هو الطريق الواضح في أمر ما من علم وعمل... وهو الطريق الذي يسلكه الإنسان وفق قواعد عامّة تهديه وتقوده إل الطريق في أي نطاق من نطاقات المعرفة الإنسانية.

[3] انظر : د/ جميل صليبا : المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، ط1994،1م، ص : 435 ، ومعاجم اللّغة : لسان العرب ، مختار الصحاح ... مادة : نهج.

[4] د/ محمد عابد الجابري : الخطاب العربي المعاصر، لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية، ط5، 1995م، ص : 12 ، ود/ عبد القادر هاشم رمزي : الدراسات الاجتماعية و التربوية، الأردن:دار الباروزي العلمية، ط1، 1199، ص : 5.

إمّا أن تتفكّك وتنحلّ كثقافة مستقلة متكاملة وذات انسجام ذاتي ، أو أن تعدل من آلياتها وتكيّف نفسها مع المفاهيم والأفكار الجديدة حتّى لو جاء ذلك على حساب التحامها بالواقع والتصاقها بها.

وقوع العجز والقصور نتيجة طبيعية لتبعية ولثقافة تستقي قيمها ومفاهيمها من ثقافة أخرى لا صلة لها بها ، فقط لأنّ العقل « لا يستطيع أن يردّ إلاّ على متطلّبات واقع يسيطر عليه ويتحكّم به ويكون هو نفسه جزءا منه »[1].

وثقافة التقليد في الكثير من تجاربنا تميل إلى استيراد أسوأ ما في الحضارات الأخرى، وليس ما هو في صلب تفوّقها ، لأنّ الأوّل هو السّهل والثاني هو الأصعب[2].

وما زاد الأمر تعقيدا سعة اللّغة العربية ، فهي لغة واسعة تحمل الكثير من المفاهيم غير الدقيقة[*]. ومن اشتغل في اللّغة العربية يعرف كم هي واسعة مفاهيمها ، وحماسية مفرداتها ، وقد زاد اختلاف المفاهيم غموضا في اللّغة العربية من ألّف فيها في علوم الحياة دون منهج واضح.

من هنا كثرت الخلافات ، وغدا الخطاب الثّقافي حمّال أوجه ، والنتيجة هي خلط وتشوّش المفاهيم ، أورثنا غابة متشابكة من اللامعقول ، ثمّ كانت الاستقالة الحضارية... والخروج من التاريخ ، وبدا الوضع غير منطقي.

وأمام النتائج المحبطة صار العالم خاويا ، وفقدت الأمّة الإحساس بذاتها ، وغاب عن العقول معنى كفاح الأمم لتأكيد ذاتها وتقرير مصيرها. وصار – بالتالي – : « منطق

---

[1] د/ برهان غليون، مرجع سابق، ص : 130.

[2] مالك بن نبي : تأمّلات. دمشق: دار الفكر، ط2، 1995، ص : 50. وحين عقد مالك بن نبي مقارنة بين اليابان والعرب في تعاطيهما مع الحضارة الغالبة ، خلص إلى القول : « اليابان وقف من الحضارة الغربية موقف التّلميذ ، ووقفنا منها موقف الزبون ، إنّه استورد منها الأفكار خاصّة ، ونحن استوردنا الأشياء خاصّة.

[*] كان من جملة أسبابها غياب حتّى الآن قاموس تاريخي يحدّد لنا تاريخ استخدام اللفظ وتطوّره ، كما يوجد لدينا خمسة مجامع لغوية ، لبعضها اجتهادات مختلفة عن الأخرى. ينظر : مجلة البحرين الثقافية . البحرين: وزارة الإعلام، عدد 26 ، أكتوبر 2000

الآخرين هو دائما يمثل اللاّمنطق بالنسبة لنا لأنّه إلغاء لمنطقنا وموقفنا وتطلعاتنا. إنّه إلغاء لنا... »[1].

ولكي نعود للتاريخ ونعيد له حركته لابدّ من أن نضع له عقلا ، أي لابدّ أن نخرج من هذا العماء و اللاّتشكل الذي يطبع مرحلتنا الراهنة. فالمرحلة الراهنة هي مرحلة اللاّعقل ، وقد كان من جملة إفرازاتها تلك الثنائيات الضدّية المتقابلة ، والّتي كان ولابدّ للمهتمين بالثقافة العربية أن يستوقفهم القدر المفتعل من التناقض الذي أثير حولها.

أشهر الثنائيات المذكورة ثلاث : القطرية والقومية ، العروبة والإسلام ، الأصالة والمعاصرة. وللثنائية الأخيرة تنويعاتها الخاصة كالتراث والحداثة أو النقل والاجتهاد أو الشرع والعقل ، وهي في الواقع أكثر الثنائيات فعالية وحساسية في وقتنا الحاضر. بل إنّها أثّرت وتؤثّر بقدر كبير على ما قد يدور من نقاش حول الثنائيات الأخرى[2].

وهكذا غدت ثقافتنا أسيرة صراع الثنائيات، وأصبح الكلّ يبحث فيها ويناقشها، وحضر السؤال الأهم، لكن باستحياء : متى تتكامل الثنائيات في خطابنا ولا تتصادم؟! وحتّى يكون السؤال معرفيا وأكثر دقّة وتحديدا ، نقول : هل سيسمح عصر المعلومات بصدام الثنائيات؟!

إنّ طرح المشكلة للمساءلة يستدعي وضعها في سياق ما يفرضه علينا الواقع الذي نعيش فيه ، والرهانات الّتي علينا أن نضعها نصب أعيننا أفقا للبحث والنظر. ننطلق أوّلا من تحديد تلك الرهانات ، ثمّ نردفها بمحاولة تشخيص أهمّ الملابسات الّتي يتّصل طرحها بالموضوع ، وما نجم عن ذلك من نتائج مسّت الثقافة بوجه عام.

ممّا لا شكّ فيه أنّ أمام الثقافة العربية رهانات شتّى ، تتعدّد بتعدّد الرؤى والتشخيصات ، وتتنوّع بتنوّع القراءات والخلفيات.

---

[1] مجلة العربي ، العدد 463، الكويت: وزارة الإعلام، يونيو 1997، ص : 34 – 35.

[2] د/ أحمد شوقي : هندسة المستقل. مصر: المكتبة الأكاديمية، ط1، 1992، ص : 57.

أهمّها رهانان اثنان، ينبغي اعتمادهما أساسا للتفكير في ما أنجز ، وجعلهما ركيزة للعمل فيما ينبغي أن تكون عليه هذه الثقافة في التصوّر والممارسة لتضطلع بدورها في المجتمع العربي. وهذان الرهانان هما :

1- دخول العصر الإلكتروني.

2- موقعنا ثقافيا ، ومدى تأثير ثقافتنا ضمن باقي الثقافات[1].

حين نضع ما سبق نصب أعيننا ، نكون قد وضعنا ثقافتنا العربية أمام خيارين لا ثالث لهما : تكون أو لا تكون.

إنّ المشكلة حديثة بالنسبة إلى ثقافتنا ، فاصلتها الزمنية بدأت وبحدّة منذ عصر النهضة ، وما تزال نفسها وبإلحاح إلى الآن.

ما كان للصدمة أن تبلغ مداها لو لا احتكاك الثقافة العربية بالثقافة الغربية ، الّتي كانت – ولا تزال – في "موقع " مختلف عن الموقع الذي تعرفه الأنا الثقافية.

إنّها ثقافة الغالب من جهة ، والمتطوّر من جهة ثانية.

هكذا تجد الثقافة العربية نفسها اليوم أمام معادلة صعبة ، عنوانها : ازدواج التفكير في الواقع بكل خصائصه وتجلّياته من خلال صراع الثنائيات.

والسؤال هنا : إلى أين تذهب تكنولوجيا المعلومات بفكرنا الثقافي وثنائياته ؟ يذهب البعض إلى الزعم بأنّ الفارق الحاسم بين تكنولوجيا المعلومات ، وغيرها من التكنولوجيات يكمن في قدرتها الفائقة على هدم جدار الثنائيات الراسخة في الذاكرة التاريخية والمعرفية.

ببساطة ؛ عصر المعلومات سينفي الثنائيات الضدّية. والظواهر سترى في مسار متّصل « يستطيع أن يميّز مناطق التدرّج بين أطراف الثنائيات الّتي رسخت في أذهاننا»[2]، وسيطرت على تفكيرنا.

---

[1] ينظر : د/ سعيد يقطين : الأدب والمؤسسة : نحو ممارسة أدبية جديدة. المغرب: المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص: 23

[2] د/ نبيل علي : الثقافة العربية وعصر المعلومات. الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، 2001م، ص : 202.

وسواء كانت قيدا أو منطلقا ، مدخلا أو مخرجا ، فقد كان لهذه الثنائيات أثرها البالغ في صياغة غاياتنا ، وتوجيه أدائنا ، وتشكيل علاقتنا وتصوّراتنا عن ذاتنا وعن عالمنا[1].

« إنّ هذه الثنائيات ذات قدرة اختزالية خادعة ، تحصر التفكير بين بديلين لا ثالث لهما ، تطمس الطّيف المعرفي الذي يربط بين طرفيها ليتعذّر بالتالي فهم طبيعة العلاقة الجدلية بينهما »[2].

هل بلغ البحث مجمع البحرين حيث لا تعارض أو تمايز بين التصوّف (باعتباره تجربة تراثية) والحداثة ؟

القول بـــ : "نعم" اختزال ، والردّ بـــ : "لا" استعجال".

ولعلّ المزيد من الحفر المعرفي في تاريخية[3] المصطلحين وتاريخانيتهما[4] ، يضعنا أمام الممكنات الشاردة.

---

[1] عن الحضور التاريخي للثنائيات في فكرنا وثقافتنا ، ينظر : د/ محمد جابر الأنصاري : الفكر العربي و صراع الأضداد.بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 1996م.

[2] د/ نبيل علي : مرجع سابق ، ص : 203.

[3] التاريخية : الارتباط بلحظة تاريخية معيّنة ، والتجسّر في بيئة اجتماعية محدّدة.

[4] التاريخانية : مفهوم معرفي (ابستمولوجي) معاصر يشير إلى ظروف الأفكار ضمن نسق ثقافي واجتماعي تاريخي محدّد ، أي خلفيات إنتاج الأفكار والشروط الّتي تصوغها من حيث مفاهيمها وبنيانها الاستنباطي الخاص بها ، وتمثلاتها على مستوى (العائد المعرفي) لكل مفردة، أي دلالتها الوسيطة فيما يتعلّق بالمعاني أو هوية العبارة نفسها حين يقال (طوراً وأطواراً) في حقبة تاريخية ذات نمط ثقافي معيّن ثمّ في حقبة ثقافية تاريخية مغايرة.

غير أنّه يجب التمييز بين التاريخانية كمدخل لفهم شروط إنتاج الأفكار ضمن حقبة تاريخية معيّنة بما يصفه (قوكو) بأركيولوجية المفاهيم وبين التاريخانية كاتجاه أو منهج يهدف لإحداث قطيعة معرفية مع الموروث التاريخي عبر تنمية الإحساس بالتطور والتغيير ، ثمّ إنّ التاريخانية كاتجاه أو منهج أو نزعة ضد الموروث لا تقف كفلسفة قائمة بذاتها وإنّما تستمدّ ما يغذي توجهها من فلسفات أخرى تنـــزع نحو التغيير والتطوّر ، من الرومانسية وإلى الماركسية وإلى الليبرالية. (أبو القاسم حاج حمد : العالمية الإسلامية الثانية. بيروت: دار ابن حزم، ط2، 1997 ، ص : 141.

أمّا استخدامنا للتاريخانية فإنّه يتعلّق بأركيولوجيا المفاهيم وليس إحداث قطيعة معرفية.

المبحث الأوّل

متاهات كلمة

المصطلح لفظ يطلق للدلالة على مفهوم معيّن عن طريق الاصطلاح (الاتفاق) بين الجماعة اللّغوية على تلك الدلالة المرادة ، الّتي تربط بين اللفظ (الدّال) والمفهوم (المدلول) لمناسبة بينهما[1].

من هنا كان جوهر المشكلة هو الاتفاق بين الجماعة والأسس والمبادئ الّتي يقوم عليها هذا الاتفاق ، وسبل تحقيقه[2].

واللغة العربية – كغيرها من اللغات – لديها قدرة على استيعاب المفاهيم المستحدثة أيّا كانت ، والتّعبير عنها ، بل هي أقدر وأطوع ، لأسباب لغوية وحضارية ، وأدلّة تاريخية واجتماعية[3].

والواقع التاريخي يؤكد على أنّه « حين توافرت لشعوب العربية أسباب النّهوض...، وسعت لغتهم العلوم والمعارف الّتي ذاعت إذ ذاك ، و لم تقصّر عن التعبير عن شيء منها »[4].

وقد ارتضى المتخصصون في علم المصطلح تعريفا له يتميّز بالدقة ، فعرّفوه بأنّه : « الرمز اللغوي المحدّد لمفهوم واحد »[5] ، أو هو : « اتفاق طائفة على شيء مخصوص، ولكلّ علم اصطلاحاته »[6].

---

(1) مجموعة مؤلفين: المعجم الوسيط. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1997 ، ص : 100.

(2) ينظر : د/ علي توفيق الحمد : في المصطلح العربي. لبنان: دار الجيل، ط1، 1997م.

(3) الحبيب المخ : دراسات في اللغة و الحضارة. تونس: وزارة الشؤون الثقافية ، ط1، 19975، ص : 35 – 36.

(4) عبد الله الغذامي وآخرون : الإنسان بوصفه لغة، تونس: المنظمة العربية الثقافة و التربية و العلوم، 1996م، ص : 70.

(5) عبد الله إبراهيم : التفكيك(القواعد، الأصول و المقولات). الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 1986م، ص:88.

(6) صالح غرم الله زياد : المصطلح الأدبي... ، مجلة عالم الفكر. الكويت: المجلس الأعلى للثقافة ، ع3 ، يناير/مارس 2002 ، ص : 99.

شرطا المصطلح إذن ، الاتّفاق والمناسبة. أمّا الاتّفاق فبين الطّرفين اللّذين يستخدمان المصطلح ويكون على دلالته ، وأمّا المناسبة فتعني دقّة الدّلالة.

وللمصطلح دعامتان يقوم عليهما ؛ هما : الرّمز اللّغوي والمفهوم.

وهنا يطرح سؤال مهمّ : ما دلالة كلمة "رمز لغوي" ؟

المراد هنا أنّ المصطلح ليس دالاّ يشير إلى مدلول حسّي "واقعي" خارج العقل ، ولكنّه رمز لغوي ، سواء كان يدلّ على مفهوم بسيط أو مركّب ، يشير إلى صورة ذهنية داخل العقل وليس خارجه ، وهذا ما أشار إليه الفيلسوف (إمانويل كانط) بقوله: « إنّ أذهاننا تصنع الواقع ، وإنّ كل ما يكتسبه (الواقع) من تشكيل أو تنظيم إنّما يفرض عليه من أذهاننا ، الّتي تأتي بالإطار أو القالب الذي ينبغي أن تصبّ فيه الكثرة من الإدراكات غير المهضومة قبل أن تتّصف بالمنطقية أو المعقولة »[1].

ذلك هو الرمزي اللّغوي ، فما المفهوم ؟

إنّه : « عبارة عن بناء عقلي – فكري – مشتق من شيء معيّن. فهو – بإيجاز – الصّورة الذهنية لشيء معيّن موجود في العالم الخارجي أو الداخلي »[2]. ولكي نبلّغ هذا البناء العقلي في اتصالاتنا ، « يتمّ تعيين رمز له ليدلّ عليه »[3].

هكذا تصبح اللّغة متضمنة كل التصورات ، من خلالها يتمّ تعلّم تلك المفاهيم.

ودقّة المصطلح تعتمد على المفاهيم أكثر منها على الرّموز. وقد حدّد علماء المصطلح جملة من الشروط الواجب توافرها في المصطلح المفضّل ، فذكروا أنّ المصطلحات المتّفق عليها يجب أن تكون : « واضحة، دقيقة، موجزة، سهلة النّطق، وأن يشكل المصطلح الواحد منها جزءاً من نظام مجموعة من المصطلحات ، ترمز إلى مجموعة

---

(1) نقلا عن المرجع السابق ، ص : 103. ونحبّ أن نشير هنا أنّ هذا التفسير المبكر لآلية الإشارة للرّمز اللّغوي هو الذي سيؤدي في نهاية المطاف ، ومن داخل الفلسفة الألمانية نفسها ، إلى المقولة التأويلية لكل من هو سيدل وما يدجر بأنّ الواقع الخارجي أو المادي لا وجود له إلاّ عند وعي المتلقّي به أو أثناء الوعي به.

(2) د/ علي توفيق الحمد ، مرجع سابق ، ص : 116.

(3) المرجع نفسه، ص: 117

معيّنة مترابطة من المفاهيم ، وعدّوا هذه السمات متطلبات عامّة يجب أن تتوافر في المصطلح المتّفق عليه »[1].

إنّ أيّ اضطراب في إطلاق المصطلحات أو عدم مراعاة المفاهيم ومجموعاتها وأنظمتها يؤدّي إلى إطلاق اللفظ نفسه للتعبير عن مفاهيم مختلفة بلا تمييز ، ينتج عن هذا " اللاتمييزية الاصطلاحية" بين المفاهيم. كل هذا يدفع باتجاه الفوضى الّتي لها أثر على تنظيم علومنا النّاشئة ، وعلى تفكيرنا العلمي[2].

واللّغة العربية اليوم تأخذ ولا تعطي ، وهذه مشكلة تفرض علينا متابعة كل ما يجدّ في العلوم والتقنية الحديثة وفي كل اللّغات. وما يزيد المشكلة تعقيداً هو تعدّد اللّغات الّتي تأخذ عنها العربية ، وهذا ما يعقّد علينا طرق الوضع ، إن بالتّعريب وافتراض الدّخيل ، وإن بوضع مقابل عربي للمصطلح الأجنبي.

لا نبالغ إذا قلنا إنّ الحداثة واحدة من المقولات الإشكالية الّتي تستحق أن توضع عنوانا لأزمة المصطلح عندنا... ذلك أنّ البحث في سيرتها الذاتية يخضع لقوانين خاصّة ، تصيغها رؤانا الذاتية والموضوعية لأنفسنا وللآخرين.

والمصطلح ما زال لم يحط رحله بعد.

فماذا نعني بالحداثة ، إذن ؟! ومن ثم ما بعد الحداثة ؟.

وما مدى صلتنا بهذه الحداثة ، أو الحداثوية ؟

وما دام الباب قد فتح : هل حقًّا نعي الحداثة ؟

1- محاولة للتّعريف :

في خطاب ستوكهولم لنيل جائزة نوبل عام 1995 ، قال (أوكتافيوباز) [3] : «نحن نتابع الحداثة في تحوّلاتها الّتي لا تتوقّف ، ولكنّنا لا نتوصّل أبدا إلى القبض عليها.

---

[1] د/ محمد رشاد الحمزاوي : العربية والحداثة ، لبنان: دار الغرب الإسلامي، ط1، دت، ص : 85.

[2] المرجع نفسه، ص: 98

[3] (أوكتافيوباز) (Ovtaviqpaz) : شاعر وكاتب مكسيكي ولد عام 1914 ، توفي مؤخرا. وقد عاش حياة تسكّع في البداية ، وارتبط بعلاقة صداقة مع السورياليين. يتركّز شعره بشكل خاص على الألم والمرارة النّاتجة عن الحبّ. وهو أصلا من الهنود الحمر. ولذلك

الحداثة هي اللحظة ذاتها ، إنّها ذلك الطائر الموجود في كل مكان ولا مكان ، وعندما نريد أن نقبض عليه حيّا فإنّه يفتح جناحيه ويطير متحوّلاً إلى قبضة من المقاطع والحروف»[1].

إنّ كلام الأديب الكبير لا يساعد على التوصّل إلى تحديد دقيق لمفهوم الحداثة. فهذا المفهوم ما إن نحاول القبض عليه أو تحديده حتّى يتبخّر في الهواء أو يطير في مجازيته إلى السماء كالطّائر الموجود في كل مكان ولا مكان.

عند القراءة الأولى تبدو الحداثة ظاهرة شمولية ، أو هكذا تتجلّى بصفتها. ويمكن القبض على جوانبها في مختلف الحقول الأساسية للمعرفة[2].

إنّها نسق معرفي وثقافي... فيها « تنفجر الطّاقات الكامنة ، وتتحرّك شهوات الإبداع في الثورة المعرفية مولدة في سرعة مذهلة وكثافة مدهشة أفكارا جديدة وأشكالاً غير مألوفة وتكوينات غريبة وأقنعة عجيبة ، فيقف بعض الناس منبهرا بها ، ويقف بعضهم الآخر خائفا منها ، هذا الطوفان المعرفي يولد خصوبة لا مثيل لها ولكنّه يغرق أيضا »[3].

تبدو الظاهرة معقّدة ومركّبة ، والسؤال : ما هي الشبكة التحليلية الّتي ينبغي اعتمادها للقبض على خيط الحداثة الرفيع ؟

الإجابة تعترضها وطريقها صعوبتان :

1) متاهة المفهومية الّتي تجعل من الحداثة مفهوما غائما يستعصي على الإمساك أو الإدراك.

يختلط فيه تراثان لا تراث واحد : تراث الهنود الحمر والتراث الإسباني والأوروبي. من أهمّ أعماله "متاهة الوحدة" ، "جوهر الشخصية المكسيكية".

[1] هشام صالح : مفهوم الحداثة بين الفكر والفنّ ، مجلة نزوى. عمان: مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان ، ص : 30.

[2] هناك الحداثة في الشعر ، والحداثة في العلم أو في المجتمع ، الخ... وبالتالي لكي نفهم الحداثة كظاهرة ينبغي أن نبحث عن تجالياتها في مختلف المجالات و العلوم. فالحداثة حركة عامة تشمل كل شيء ، وانقلاب ثقافي وزلزلة حضارية.

[3] د/ مصطفى هدارة : الحداثة والتراث . الرياض: مؤسسة الملك فيصل،1985، ص : 26. والكلام هنا لـــ (رولان بارت).

2) الخشية من تحويل الحداثة إلى مفهوم فضفاض واسع إلى درجة تمييعه وفقده –بالتالي– خصوصيته[1].

يمكن القول : إنّ مقاربات الحداثة متنوّعة تنوّع المناهج والعلوم ؛ فهي ذات وعي أخلاقي وجمالي جديد.

وليكن أوّل عنصر في الشبكة التحليلية للحداثة ذكر روّادها :

2-روّاد الحداثة الغربية :

في ساحة علم الاجتماع يبرز (ماركس) و(فيبر) و(سيميل).[2] و(هيجر ونيتشه) بلورا الحداثة في ساحة الفلسفة. أمّا (فرويد) فهو الذي صاغها في ساحة الأنتروبولوجيا. وأمّا (بنيامين)[3] فقد تحدّث عمّا قبل الحداثة.

أمّا (إدغار آلان بو) الأمريكي ، والذي هو من رموز المدرسة الرمزية الّتي تمخّضت عنها الحداثة في جانبها الأدبي على الأقلّ ، فقد كان المؤثر الأوّل في فكر وشعر (بودلير) أستاذ الحداثيين في كل مكان والمبلور الأوّل لجماليات الحداثة[4].

3-حوار مع التاريخ :

الحداثة تهدف دوما وباستمرار إلى تقرير المصير ذاتيا أو الاستقلالية الذاتية ، وهي إلى ذلك تزوّد نفسها بوسائل النقد الذاتي الذي يسمح لها بأن تكون نقطة التقاطع ما بين الأديب والعابر.

وحتّى لا نسقط في التعثر الكلي والتشظي التام ، ولا في النظام المغلق على نفسه، نذكر أنّ للحداثة طبقات تأسيسية :

---

(1) هشام صالح ، مرجع سابق ، ص : 31.

(2) جورج سيميل (Georg Simmel) هو فيلسوف وعالم اجتماع ألماني (1858 – 1918). من أهمّ كتبه "مشاكل فلسفة التاريخ". كان ممثّلا للكانطية الجديدة ، ولكن على الطريقة النّسبية.

(3) والتر بنيامين (Walter Benjamin) هو كاتب وفيلسوف ألماني (1892 – 1918) كان أحد ممثلي مدرسة فراكفورت الشهيرة بالإضافة إلى أدورنو وهوركهايمر. وقد اشتهر بتركيزه على نقد الفنّ والجماليات ، واهتمّ كثيرا بشعر بودلير ودراسته.

(4) إبراهيم محمد إبراهيم : الحداثة في الفكر والأدب ، مجلة النبأ . لبنان: المستقبل للثقافة و الإعلام، عدد57 ص : 10.

«فالطبقة العلمية كانت مع (جاليليو وكوبرنيكوس)، والّتي هزّت الثوابت الدينية الكنسية، واستبدلت وثنية العلم بوثنية الدين. والفلسفية كانت مع (ديكارت). والسياسية مثّلتها الثورة الفرنسية ، والّتي نتجت عنها الحركة ضدّ السائد بكل وجوهه. أمّا الطبقة التّكنولوجية فمرجعيتها الثورة الفرنسية الّتي أفرزت الماركسية. والجمالية الفنية تتمثل بـــ(رامبو[1] أو مالارميه) بـــ(مانيه أو بسيزان)، بـــ(فاجو أو ماهلر). والنقدية بـــ(نيتشه).

هكذا تغدو الحداثة محصّلة موروث فنّي وفلسفي تشكل في أعقاب ثورات مسّت جوانب الحياة الغربية ، وكانت تعبيرا عن أزمة وعي وأزمة فهم وأزمة واقع.

وفي حركة التاريخ تجد الحداثة طبيعتها المتغيّرة والمتحرّكة والمتعدّدة ، متلوّنة بألوان الطّيف جميعها، تحرّك الساكن وتسكّن المتحرّك.. لا تقف عند حدّ.. لا تستأذن.. ولا تبدو كشيء جامد أو ثابت.

إنّ الحداثة ذات جوهر لا زمني.. تتعالى على اللحظة الماضية والآنية والمقبلة ثمّ تتّصل بالثلاثة معا.

إنّها اتّصال بلا انفصال.. وانفصال بلا اتّصال.

4-أركيولوجيا[2] الحداثة :

الحداثة بدء من جديد وباستمرار. وللحداثيين فلسفتهم في الزمن «ينبغي أن نكسر استمرارية التاريخ»[3]، «ينبغي أن نكشف عن كل القطيعات أو التقطّعات الّتي تخترقنا »[4].

---

[1] رامبو (1854 – 1891) : هو أهمّ شاعر فرنسي بعد بودلير ، وبعضهم يعتبره أهمّ من بودلير. كان مثالا على العبقرية المتفجرة التي سرعان ما احترقت بعد أن اشتعلت أو توهّجت لبعض سنوات فقط. لقد أغنى الرمزية في الفنّ قبل أن تولد الحركة السوريالية وتحييه بصفته أحد قادتها المبكّرين ، أو أحد الطّليعيين الذين دشّنوا الثورة الدائمة للرّوح.

[2] مصطلح الأركيولوجيا شاع كثيرا في الآونة الأخيرة ، بعد أن استخدمه ميشيل فوكو بكل اقتدار في كتابه أركولوجيا المعرفة أو حفريات المعرفة كما تذهب بعض الترجمات العربية.

و"أركولوجيا الحداثة" مصطلح يُعْنَى بالبحث في جذور الحداثة أو بدايات تشكّلها الأولى لمعرفة كيف انبثقت لأوّل مرّة.

[3] صاحب العبارة "والتر بنيامين" وقد سبق تعريفه.

[4] صاحب العبارة ميشيل فوكو (Michel Foucout) : وهو فيلسوف فرنسي معاصر (1926 – 1984) ، اشتهر بنقده الراديكالي للحداثة الغربية ومؤسساتها من خلال دراسته للعلاقة بين المعرفة والسلطة ، وكيف أنّ المعرفة تتحوّل إلى سلطة ، وأحيانا سلطة قمعية.

فما تاريخ الحداثة ؟ وكيف نقرؤه ؟

« إذا نظرنا إلى الحداثة من الناحية التاريخية ، استنادا إلى إطار واسع هو إطار التجربة الأوروبية منذ نهاية القرن الخامس عشر حتّى القرن العشرين ، نجد أنّها تمثّل كياناً عامّا متكاملا ذا خصائص متميّزة بوضوح. وتبرز من هذه الزّاوية ثلاث خصائص : الأولى تتيح لنا فهم الحداثة بوصفها كلية ، والثّانية بوصفها سياقا شاملا ، والثالثة بوصفها وعيا نوعيا. ويمكن القول هنا إنّ مفهوم الحداثة يقابل الخاصية الأولى المتعلّقة بالبنية ، وإنّ مفهوم التّحديث يقابل الخاصية الثانية المتعلّقة بالسّياق ، وإنّ مفهوم النّزعة الحداثية يقابل الخاصية الثالثة المتعلّقة بالوعي... »[1].

وهكذا فإنّ الحداثة والنّزعة الحداثية ، أي بنية المجتمع الحديث ووعيه لذاته ، ترتكزان على عملية التّحديث[2] ، أي على جدلية التغير والتحوّل. هكذا تصبح الحداثة مرادفة لحالة اللاّتعين ، واللاّثبات.

---

[1] د/ نايف العجلوني : الحداثة والحداثية : المصطلح والمفهوم ، مجلة أبحاث اليرموك ، جامعة اليرموك،عدد30، ص : 105 – 106.

[2] من الضروري التمييز بين مصطلحي الحداثة والتحديث ، وذكر مستويات التّقاطع والاختلاف بينهما...

الحداثة هي حركة أو مجموعة من الحركات الفنية الطليعية في الأدب والفنّ ، ظهرت في مواقع مختلفة من العالم الرأسمالي الغربي... حاملة ملامح فنية متمردة على المستقر والسائد قبلها وأثناءها ، ومجسدة لحالات من القلق الوجودي للإنسان الأوروبي في مرحلة محدّدة من مراحل تطوره الاجتماعي والحضاري. في حين أنّ التحديث هو فعل حضاري هو فعل حضاري واكب نشأة هذا المجتمع الرأسمالي الأوروبي ، أي الحديث ، والّتي قد تمتدّ إلى قرن أو قرنين قبل حركة الحداثة ؛ انظر : سيد البحراوي : الحداثة العربية في شعر أمل دنقل ، مجلة نزوى ، ص:26

وبين الحداثة والتحديث عناصر اتّصال وانفصال ، ذلك أنّ : « للحداثة وجوه متعدّدة ، قد تأخذ شكل النضال لتحقيق التحوّل والاستقلال الوطني ، وقد تأخذ شكل التنمية المخطّطة ، وقد تكون بمزج عناصر ثقافة تقليدية مع عناصر ثقافة العصر ، أو تكون بإعداد البنى التحتية لقيام المجتمع الحديث ، وقد تأخذ شكل اقتباس أسباب الحضارة الراهنة ومظاهرها ، دون أن يكون هذا العامل أو ذاك وحده كافيا لإتمام عملية التحديث. ومن ثمّ شمولية مفهوم التحديث ليشمل كافة جوانب الحياة. بمعنى آخر فالتحديث هو تلك العملية الّتي يتحقق بها تحوّل الاقتصاد من زراعي متخلّف إلى صناعي زراعي متقدّم ، وتتحوّل بها النظم والأنساق الاجتماعية في اتجاه تلك الّتي تعرفها منطقة الحضارة الأوروبية الغربية ، وتتطوّر بها الحياة أو نوعيتها بمعنى أدق إلى مستويات أفضل.. وبخاصة بالنسبة للتعليم ، والأحوال الصحية والإسكان وغيرها ، ويتمّ ذلك بالاستفادة من التقدّم العلمي والتكنولوجي عادة ».

انظر: د/ السيد سلامة الخميسي : التربية وتحديث الإنسان العربي ، الاسكندرية: دار الوفاء،ط2، 2002م، ص : 30.

فمنذ انبثاقها اللّغوي وبداية مسارها الاشتقاقي فإنّ الحداثة كمفهوم راحت تتفرّع في ثلاثة اتجاهات معنوية مرتبطة بتحديد واحد هيمن حتّى القرن التاسع عشر. يتمثل هذا التحديد بعلاقة القطيعة أو الاستمرارية مع ماض مرجعي.

ومن بين كل اللّغات الأوروبية ظهرت كلمة "حديث" لأوّل مرّة في اللّغة الفرنسية القديمة. كان ذلك في القرن الرابع عشر ، وقد اشتقت من الكلمة اللاتينية (modernus) والأخيرة مشتقة من الجذر (modo) الذي يعني "حديث" ، أو "الآن". وهذا الجذر مشتق بدوره من كلمة (modus) الّتي تعني "القياس". والجذر اللّغوي الهندي – الأوروبي (med) يعني القياس بمعنى التّقدير أو التثمين ، أو بمعنى الوسيلة : أي اتخاذ تدابير معيّنة بخصوص ظاهرة ما. هكذا نجد أنّ البعد القيمي أو الأخلاقي متزامن مع المقصد الكرونولوجي الزمني في كلمة "حديث" ، فهي تضمّ المعنيين معا.

وهذا الوجه المزدوج أو الازدواجي سوف يرافق مفهوم الحداثة في جميع تقلباته ومناقشاته (بمعنى أنّ الحداثة زمنية وقيمية في آن واحد). وبالتالي فإنّ كلمة حديث أو (modernus) اللاتينية قد استخدمت من أجل التحقيب الزمني أو الفصل بين العصور. وهي تعني الزمن الحالي مضادة له بالأزمنة الأولى للكنيسة ثمّ للحضارة الرومانية ثم للإمبراطورية الكارولينيجية[1]. ثمّ جاءت العصور الوسطى لكي تستخدم المفهوم في محاولة أكثر اتساعا بكثير للتحقيب الزمني ، وذلك لكي تتمايز عن الأزمنة السابقة المعتبرة "إيجابية" ، بل واحتمالا ، كنموذج يحتذي.

ثمّ جاءت نهضة القرن الثاني عشر[2] لكي تدخل معنى ثانيا على مفهوم الحداثة ، وهوم معنى ذو طابع إيجابي ، حيث جُمعت العصور الوثنية القديمة (يونانية ورومانية) والعصور المسيحية في بوتقة واحدة واعتبرهما بمثابة الماضي. ورأت في نفسها فترة

---

[1] الكارولينيجية : إمبراطورية بعثت قوة الغرب وأعادت إليه اعتباره من عام 800 إلى 887. وكان من أهمّ ممثّليها (شارلمان) الذي تراسل مع (هارون الرشيد). وقد شهدت تلك الفترة نهضة ثقافية حقيقية ودائمة.

[2] يذهب البعض إلى أنّ في أوروبا توجد نهضتان لا نهضة واحدة ؛ الأولى حصلت في القرن 12 بعد ترجمة العلم العربي إلى اللاتينية ، والثانية حصلت في القرن 16 كما هو معروف.

ناضجة ومتقدّمة بالقياس إلى هذا الماضي. وأصبحت العلاقة مع العصور اليونانية – الرومانية القديمة هي علاقة تمثّل (أو هضم) وتجاوز.

إذا كان القرن الرابع عشر قد شهد حركات تجديدية تركّز على المبتكرات الفنية[1] واللاهوتية أو الدينية. وإذا كان القرن الخامس عشر قد شهد ظهور كلمة حديث ، فإنّ عصر النهضة في القرن السادس عشر هو الذي يمثّل الحدّ الفاصل أو المرحلة الأساسية الّتي تفصل بين العصور اليونانية – الرومانية القديمة ، وبين العصور الحديثة.

كانت نهضة القرن السادس عشر قد أكّدت على القطيعة مع تراث العصور الوسطى ، وذلك عن طريق بلورة أشكال جديدة من الفكر تتيح التحرّر من وصاية الأيديولوجيا الدينية ، ولكنّها وضعت نفسها تحت وصاية سلطة العصور اليونانية – الرومانية القديمة أو التراث الإغريقي – اللاتيني الذي أصبح مادّة للتبجيل الأعمى.

هنا تتحوّل الحداثة إلى محاكاة للقديم اليوناني – الروماني ، أو إعادة تكراره.

في فرنسا القرن السابع عشر تفتّحت الحركة الثقافية ، وقد وازتها حركات مشابهة في إيطاليا وإنجلترا ، وهنا اتضح بجلاء كيف أنّ حداثة ما يمكن أن تحلّ محلّ حداثة أخرى ، أو كيف أنّ الحداثة الجديدة تحتلّ مكان الحداثة القديمة.

« إنّ الخصام الذي حدث بين القدماء والمحدثين[2] في القرن السابع عشر كشف عن اندلاع معركة جديدة. وقد تمثلت هذه المرّة بالانقلاب على ما مجّده عصر النهضة ، وبإدانة العقم الناتج عن عبادة القديم ، ثمّ من خلال ذلك إدانة كل استعباد فكري. وكان أبطال هذا الانقلاب الفكري (مونتيني) و(ديكارت) و(باسكال) ، فقد شقوا الطريق نحو صياغة مبادئ عقل فردي جديد ، وكذلك صياغة مبادئ التقدّم الفلسفي

[1] المقصود بالمبتكرات الفنية ما حصل في مجال الموسيقى على يد (غيوم ، دوماشو) ، وفي مجال الرسم على يد (جيوتو).

[2] خلاصة الخصام الذي كان بين الطرفين تكمن في أنّ المحدثين رأوا أنّ الفنّ اليوناني – الروماني كونه سابق على المرحلة المسيحية لا يعني أنّه أفضل منها بالضرورة ، ثمّ احتجوا بفكرة التحسّن المستمر للبشرية على مرّ الزمن ، وبالتالي ما هو آت أفضل ممّا سبق ، على عكس ما يتوهّمه القدماء. مثّل الطرف الأوّل : بيرو ، فونتنيل ، ومثّل الثاني : بوالو ، لافونتين.

والعلمي للرّوح البشرية. وهكذا عاد التصوّر الخطّي المستقيم للتاريخ لكي يحلّ محلّ الفكر الدّوري (أو الدائري) لعصر النهضة ، بمعنى أنّ التاريخ يتقدّم بشكل خطّي مستقيم إلى الأمام.

وهكذا مهّدوا الطريق للانتصارات اللاّحقة لعصر التّنوير.

والسؤال : ما جديد عصر التنوير ؟! وما انتصاراته الحداثية ؟

ثقافيا ، أراد عصر التنوير أن يبرهن على أهميته ووحدته التاريخية ، وكذا حداثته. في الوقت الذي اعترف فيه باختلاف العصور المتفاوتة وتساويها أمام المستقبل. في القرن ذاته ظهر مصطلحان جديدان على يد (جان جاك روسو) [1] ، هما : حدث (أو (عصرن) (modernises) ثمّ حداثي (أو عصري) (moderniste).

الحداثة هنا تصبح على هيئة خط حلزوني أو لولبي ، ينفتح إلى الأمام أو يتقدّم إلى ما لا نهاية ، لأنّ الزمن صار تاريخيا محضا ، وبالتالي فكل فترة يمكن أن تطمح إلى تحقيق الكمال لنفسها.

وإذا كان القرن الثامن عشر هو أوّل عصر يشعر بنفسه ، فإنّ القرن الذي تلاه أكّد هو الآخر على هويته ، وصار يعمّد الحداثة تحت مسمّى "الرومانطيقية".

جيل "الرومانطيقية" أحبّ العصور الوسطى المسيحية والطبيعية ، وأكّد نفسه ضدّ العصور اليونانية – الرومانية. وهكذا عادت العصور الوسطى إلى ساحة الاعتبار من جديد بعد أن احتقرت طيلة عصر التنوير. ولم يعد هذا الجيل يؤكّد ذاته ضدّ الماضي وإنّما ضدّ حاضره الخاص.

إنّنا الآن أمام حداثة منافسة ومحقّرة.. كارهة لعصرها ومحبّة للعصور الغابرة. وهذا مضاد لمبدأ الحداثة كخط مستقيم ومتقدّم إلى الأمام باستمرار.

---

[1] (جان جاك روسو (1712-1778) : هو أحد أهمّ الفلاسفة والكتّاب الفرنسيين في عصر التنوير ، مارست كتاباته تأثيرا على الثورة الفرنسية والأجيال اللاّحقة ، نذكر من بينها "العقد الاجتماعي" ، "اميل" ، "الاعترافات".

تلك هي أولى تجليات الحداثة باعتبارها انفكاكا عن المعاصرة الزمنية وتمرّدا عليها. ومع "ستندال"[1] و"بودلير"[2] ، تصبح الحداثة تعتمد على مبدأ واحد هو التسارع الديناميكي المتواصل.

ووعي الحداثة هذا لا يتحدّد إلاّ بالتضاد مع نفسها.. والتحديد لم يعد يدلّ على تيار جمالي فنّي ، وإنّما أصبح يدلّ على موقف. وهذا الموقف يتمثّل بالإحساس الحادّ بالحاضر من جهة ، ثمّ بالتغير أو التحوّل من جهة أخرى.

هذا الإحساس المزدوج هو الذي دعاه (بودلير) بعد أربعة عقود من ذلك التاريخ بالحداثة.

هكذا تظهر كلمة "حداثة" لأوّل مرّة في اللّغة الفرنسية (modernité) ، وبظهورها تلقّت التحديد الأقصى والأخير الذي يتماشى مع التطوّر الاجتماعي-الاقتصادي. في القرن ذاته ظهرت ثلاثة مصطلحات هي : الحداثة (modernité) ، التحديث (modernisation) ، العصرنة (modernisens). وفي السنوات الأخيرة من القرن ظهر مصطلح آخر هو : الأسلوب الحديث (modern style).

وإذا كان مصطلح الحداثة مرتبطا في أذهاننا بالمعنى الذي أعطاه له (بودلير) ، إلاّ أنّه لم يولد تحت قلمه في الواقع. فالمصطلح ولد لأوّل مرّة في إنجلترا ، لا في فرنسا ، وفي القرن السابع عشر لا في القرن التاسع عشر. وكان أوّل من استخدمه الكاتب (هوراس والبول) في القرن الثامن عشر.

وإذا كان (بودلير) قد لفظ الكلمة وألحّ عليها في كتاباته ، فإنّ ذلك عائد إلى أنّ المجتمع في وقته كان يفكّر بنفسه كمجتمع حديث ويعلن عن ذلك بصراحة.

---

[1] ستندال (1782-1842) : من أهمّ الروائيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر ، بالإضافة إلى (بلزاك). من أشهر رواياته "الأحمر والأسود". انتقد أخلاق عصره وعاداته بشدة ، وبخاصة عبادته للمال ، ومجّد العاطفة والحب بشكل رائع.

[2] بودلير (1821-1867) : هو أهمّ شاعر فرنسي في القرن التاسع عشر. كان مدشّن الحداثة الشعرية على المستوى العالمي كلّه. وقد خلّف وراءه ديوانا واحدا فقط.

في الزمن البودليري صارت الحداثة تهدف إلى الدلالة النوعية على حالة ما[1]. لم يعد الحاضر موجودا بالقياس إلى الماضي ، وإنّما أصبح موجودا بحدّ ذاته ولذاته. وهكذا أصبح التاريخ سلسلة من الحاضر متتابعة ، أي سلسلة متواصلة من الحداثات و لم يعد مجديا أن نقارنها بأي شيء آخر.

لم تعد الحداثة تتعلّم أيّ شيء من الماضي. أصبحت تولد من الحاضر كما يولد الحاضر منها. إنّها ما يعطي للحاضر طابعه كحاضر.

عند المراجعة التاريخية إذن ، يتجلّى للحداثة زمنها المحسوس والواقعي[2]. إنّها ليست مفهوما تجريديا يقبع في الفراغ. فحداثة القرن السادس عشر هي غير حداثة القرن السابع عشر ، أو قل إنّ الأخير فهم الحداثة بشكل مختلف ، بل ومناقض للقرن الذي سبقه ، وحداثة القرن السابع عشر غير حداثة القرن الثامن عشر ، وقل الأمر نفسه عن القرن التاسع عشر الذي أسّس الحداثة بالمعنى الذي نعرفه حاليا ، والذي تحاول حركة ما بعد الحداثة أن تتجاوزه نحو شيء لم تستبن بعد معالمه بشكل جيّد.

للحداثة إذن ، تاريخيتها : أي ارتباطها بلحظة تاريخية معيّنة وتجسّرها في بيئة اجتماعية محدّدة ، ولكنّها تنطوي أيضا على بُعد خالد يتجاوز كل العصور. إنّها معطى بنيوي لاكرونولوجي (متسلسل في الزمن).

هكذا تصبح الحداثة ذات بعدين : متغيّر وثابت. ومعادلتها تغدو على النحو التالي: الحداثة = بعد عابر + بعد خالد.

بمعنى آخر ؛ فإنّ الحداثة حالة نفسية أو فنية قد تتواجد في كل الأزمنة وفي كل العصور.

---

[1] أهمية (بودلير) تكمن في اكتشافه لازدواجية الحداثة ؛ أي لكونها مشكلة من وجهين ، وجه عابر (هو لحظة الحاضر) ، ووجه أبدي خالد يتجاوز كل لحظة حاضرة ، صحيح أنّ للحداثة تاريخيتها ، أي ارتباطها بلحظة تاريخية معيّنة ، ولكنّها تنطوي على بعد يتجاوز العصور. إنّ جدل العابر والخالد هو الذي يشكل جوهر الحداثة.. وإبداعية (بودلير).

[2] الحداثة تقلق ولا تطمئن والقابض عليها كالقابض على الماء ، إنّها لا تتوقّف عند حدّ ، أفقها مفتوح إلى ما لا نهاية.

تبدو الحاجة ملحّة هنا لمساءلة الذات عن حداثتها. ترى هل حققت الثقافة العربية الإنجاز بامتياز.. أم أنّ حداثتها مجرّد رجع صدى.

المفصل القادم من الدراسة يحاول محاورة التجربة التاريخية.

المبحث الثاني : الحداثة العربية وسؤال المثاقفة

معلوم بالضرورة أنّ الحداثة ليست مذهبا أدبيا فقط ، ينحصر في الكتابة والقصّة والشعر خصوصا ، أو في الفنّ عموما ، وإنّما هي مدرسة عريضة تشمل كل مجالات الحياة ، فكرا وعقيدة ، ثقافة وفنّا ، سلوكا وسيرة ، قيما ومفاهيم.

وليس في وسع أحد أن يماري في المنشأ الغربي لمذهب الحداثة – الشائع لدينا – ولادة وحضانة وتصديرا ، بحيث لم يكن لمفكّرينا ومثقّفينا وفنّانينا وأدبائنا من دور سوى التلقي والقبول ، والتبنّي والتّرويج ، الأمر الذي يعترف به الحداثيون أنفسهم.

يؤكد (محمد برادة) أنّ الحداثة مفهوم مرتبط أساس بالحضارة الغربية ، وبسياقاتها التاريخية ، وما أفرزتها تجاربها في مجالات مختلفة ، ويصل في النهاية إلى أنّ الحديث عن حداثة عربية مشروط تاريخيا بوجود سابق للحداثة الغربية ، وبامتداد قنوات التواصل بين الثقافتين[1].

ولتأكيد مستوى التماهي سنحاول الانطلاق من الأدب باعتباره خطابا وإنجازا نصيا ، من جهة ما ينسب إليه من "حداثة".

1-أدبنا الحديث وجدل الإبداع والتماهي :

يعتبر الأدب (الشعر ، المسرح ، القصة ، الرواية...) أحد أهمّ قنوات التحديث ووسائله ، من حيث هو وسيلة التّواصل بين الأفراد والمجتمعات للتعبير عن الأفكار

[1] عوض محمد القرني : الحداثة في ميزان الإسلام. السعودية: دار جدة، ط2، 2002، ص : 18.

والهواجس والدوافع والرغائب والمطامح ، وكل ما يدور في خلد الإنسان وفكره. وبكسر طوق الكنيسة في الغرب ، و التحرر من المفاهيم و القيم الدينية ، برزت الكثير من النظريات الفلسفية والفنية المرتكزة على المادية والدنيوية. والرّاصد لتحولات الحضارة الغربية يصاب بالذهول بتتابعها واستشرائها في مجال الفكر والسياسة والاقتصاد، والتربية، والأدب...

ففي مجال الفنّ نهضت الكلاسيكية ماثلة بالمحافظة على القيم والمعايير القديمة ، ولكنّها هدمت ليقوم على أنقاضها مذهب رومانسي تسامى على عقلانية عصر التنوير متّجها إلى حدس التصوّف رافضا الموروث في اللّغة والشكل والمضمون ، ولم يطل مقامهم في رحابه ، فألحقوا الرومانسية بالكلاسيكية ثمّ نبذوهما معا ليستقبلوا البرناسية ، وما لبثوا في مداها طويلا ، حيث كان الميل باتجاه الواقعية الاشتراكية. ثمّ تفتقت أذهانهم عن أدب رمزي سداه الذّات والموضوع ولحمته العالم العلوي ، فجسد لهم ضعف الإنسان وقلقه ، واتخذ لغة الإشارة والإبهام لغة بديلة عن الوضوح ، ولّما اشتدّ ساعد الرمزيين أفاضوا إلى الدادية[1] واتخذوها احتجاجا على القيم والمؤسسات والمنطق فغمرتهم بطوفان القلق والتّشاؤم والتبرّم بالحياة والشك بكل شيء ، واستفحل داء العبثية وتشكّلت السريالية[2] بتلقائيتها المتحرّرة من العقل والقيم والجمال والشعور ، وتحقّقت في ظل سيادتها أحطّ دركات الفوضى ، ومنها هبّت رياح المستقبلية متأثّرة ببقايا الرمزية، وجاء التصويريون بصور لا تتعلّق بمعنى ولا عاطفة وعطّلوا التوصيل وركّزوا على الإيحاء والغموض ، ونهض التعبيريون بثورتهم ضدّ الفنّ السائد معتمدين على تشويه الملامح البارزة ، ثمّ طاف طائف البنيوية يشرح ويحول ويفكك وتلقّفها الغرب والشرق

[1] الدادية : هي دعوة ظهرت عام 1916م ، غالت في الشعور الفردي ومهاجمة المعتقدات ، وطالبت بالعودة للبدائية والفوضى الاجتماعية.

[2] السّريالية : قامت عل التنويم المغناطيسي ، والأحلام الفرويدية ، بحجة أنّ هذا هو الوعي الثّوري للذات ، ولهذا ترفض التحليل المنطقي، وتعتمد بدلا عنه الهوس والعاطفة.

ووجدوا فيها ضالّتهم لأنّها تمنّيهم وتعدهم بالإنقاذ من معضلة النشأة الأولى[1] ، ثمّ حلّت التفكيكية بقضّها وقضيضها.. وهكذا...

مذهب تلو مذهب.. والكل يبحث عن هوية جديدة.

ذاك في الغرب.

أمّا العالم العربي المسكون بالتيه فهو بحالته التاريخية مغرم بالطارئ وعاشق للرّمم ، وقد نهض يمسح عن الفاني من مذاهب الغرب تراب الذل ؛ لتنقل إلينا دون أي تغيير أو تبديل ، فسادت في أدبنا العربي الحديث المصطلحات الغربية وأساليب الكتابة الغربية ، ومناهج النّقد الأدبي الغربي.

تقدّم الكاتبة الحداثوية (خالدة سعيد) قراءتها لطبيعة الحداثة العربية بالقول : «إنّ التوجّهات الأساسية لمفكّري العشرينات تقدّم خطوطا عريضة تسمح بالقول إنّ البداية الحقيقية للحداثة من حيث هي حركة فكرية شاملة قد انطلقت يومذاك ، فقد مثّل فكر الروّاد الأوائل قطيعة مع المرجعية الدّينية والتراثية كمعيار ومصدر وحيد للحقيقة ، وأقام مرجعين بديلين : العقل والواقع التاريخي ، وكلاهما إنساني ومن ثمّ تطوّري. فالحقيقة عند رائد كجبران أو طه حسين لا تلتمس بالنّقل ، تلتمس بالتأمّل والاستئصال عند جبران ، وبالبحث العقلاني المنهجي عن طه حسين[2].

وحتّى لا يلتبس الأمر على أحد فيظنّ أنّ ذلك النّهج إنّما ينطبق على الدّين كما صوّرته الكنيسة فقط ، ننقل فقرة أخرى للباحثة نفسها تقول فيها : «عندما كان طه حسين وعلي عبد الرزاق يخوضان معركة زعزعة النّموذج (الإسلام) بإسقاط صفة الأصلية فيه ، وردّه إلى حدود الموروث التاريخي ، فيؤكّدان أنّ الإنسان يملك موروثه ولا يملكه هذا الموروث ، ويملك أن يحيله إلى موضوع للبحث العلمي والنّظر ، كما يملك

---

(1) د/ حسن بن فهد : الحداثة بين التعمير والتدمير. السعودية: دار المسلم،ط1، 1995م،ص: 2002م.

(2) مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثالث، القاهرة، 1984م، ص : 26 – 27.

حقّ إعادة النّظر فيما اكتسب صفة القداسة ، وحق نزع الأسطورة من المقدّس ، وحقّ طرح الأسئلة والبحث عن الأجوبة »[1].

الحداثة العربية إذن ، متماهية مع نظريتها الغربية ، في تحقيق القطيعة مع الموروث.

يُدافع (الغامدي) عن المنشأ الغربي للحداثة العربية مبرّرا ذلك بالشمول الإنساني والصياغة العالمية ، فيقول : « ومهما يقال أنّ تلك المصطلحات منقولة من الغرب ، حيث كانت صدى لما كان عليه القرن التاسع عشر ، إلاّ أنّ لها شمولها الإنساني وصياغتها العالمية الّتي تناسب كل لغة ، ومن هذه المصطلحات على سبيل المثال (الدّاروينية) الّتي تعتبر كشفا لتطوّر بعض جوانب الكائن الإنساني، وكذلك (الميثولوجيا) الّتي تعدّ كشفا لأصول العقائد ، وهذه المصطلحات في جملتها تفصح عن منهج جديد ومحدّد يستلهم العقل والتجربة في ربط المقدّمات بالنتائج والعلّة بالمعلول »[2].

إذا كان ما سبق يوهم بأنّ مسار الحداثة في الثقافة العربية هو مجرّد استنساخ للحداثة الغربية الّتي انبنت على فكرة التجاوز والتخطي ، فإنّ بعض منظري الحداثة في الأدب العربي نحوا منحى مضوا فيه يبحثون عن طريق يمنحهم انعطافة نحو حداثة عربية الجذور ، فرجعوا إلى العصر الجاهلي ومنه إلى العصرين الأموي والعباسي ، يفتّشون هنا وهناك عن بعض النّماذج ويلبسونها ثوب الحداثة ، فأبرزوا (امرئ القيس) ، و(بشار بن برد) و(أبا نواس) و(عمرو بن أبي ربيعة) وغيرهم ممّن سار من الشعراء القدامى على هذا الدرب[3].

ويوضّح (أدونيس) سبب إعجاب الحداثيين العرب بشعر (أبي نواس) و(ابن أبي ربيعة) – على سبيل المثال – فيقول : « إنّ الانتهاك هو ما يجذبنا في شعرهما »[4].

---

[1] المرجع السابق ، ص : 27.

[2] علي الغامدي : الشعر الحديث كمصطلح، مجلة اليمامة. السعودية: مؤسسة اليمامة للصحف ، عدد 906 ، ص : 62.

[3] ابراهيم محمد جواد : الحداثة في الفكر و الأدب، مجلة النبأ. لبنان: المستقبل لثقافة و الإعلام ، عدد 57 ، ماي 2001، ص: 55.

[4] أدونيس : الثابت والمتحوّل ، ج1. بيروت: دار العودة،1983، ص : 216.

لكن الفرحة كانت أشدّ عندما ظفر حداثيونا ببغيتهم في إيجاد جذور تاريخية عربية للحداثة – كما يدّعون – عند بعض المتصوّفة كـــ (النفري) و(الحلاّج) و(ذي النون المصري) و(ابن عربي) وغيرهم ، فاعتبروا أنّ الرافد الصوفي يصبّ في دائرة الشعر العربي المعاصر ، ويلوّنه بلونه الخاص.. وهكذا راحوا يدّعون أنّ الشعر العربي الجديد يستمدّ قيمه من التراث الصوفي.

يقول (عبد الحميد جيدة) : « الرّافد الصوفي صبّ في دائرة الشعر العربي المعاصر ولوّنه بلونه الخاص. إنّ النفري والحلاّج وذا النون المصري وابن عربي وغيرهم أثّروا في أدونيس والسيّاب ونازك والبيّاتي وصلاح عبد الصبور ومحمّد عفيفي مطر ، لذلك فإنّ القيم الّتي يضيفها الشعر العربي الجديد إنّما يستمدّها من التراث الصوفي »[1].

هذا الزعم مجرّد ادّعاء لا مصداق له ، ينفيه الحداثيون العرب أنفسهم ، يقول (غالي شكري) : «وعندما أقول الشّعراء الجدد ، وأذكر مفهوم الحداثة عندهم... أتمثل كبار شعراء الحركة الحديثة من أمثال أدونيس وبدر شاكر السيّاب وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البيّاتي وخليل حاوي.. عند هؤلاء سنعثر على إليوت وعايزرا باند ، وربّما على رواسب من رامبو وفاليري ، وربّما على ملامح من أحدث شعراء العصر في أوروبا وأمريكا ، ولكنّا لم نعثر على التّراث العربي »[2].

ويقول الشاعر (محمد بنيس) : « نحن جميعا متورطون في الحداثة ، وقد أصبحت أثرا من آثار جسدنا.. وحتّى لا نتوه في المفارقات والمطابقات نثبت في الحداثة حداثات والمشترك بينها هو أرضية الغرب تقنية وفكرا وإبداعا »[3].

أمّا (جبرا إبراهيم جبرا) فيرى أنّ : « حركة الشّعر الجديد متّصلة بحركة الفن الحديث في أوروبا ، ومن العبث أن نستشهد بالقدامى »[4].

---

(1) عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر . لبنان: دارالشمال للطباعة و النشر، ص : 48 ، 49.

(2) عوض محمد القرني ، مرجع سابق ، ص : 19.

(3) عبد الله أبو هيط : الأدب العربي وتحديات الحداثة. بيروت: دار الباحث للطباعة و النشر، ط2، 1987، ص : 15.

(4) جبرا ابراهيم جبرا: الرحلة الثامنة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، 1979، ص : 17.

الاتّكاء إذن ، لم يكن على الموروث وإنّما كان على الوافد ، ومن العبث ربط الحداثة العربية بميراث الأمّة التاريخي. يقول (غالي شكري) : « إنّ محاولة تبرير الشعر الحديث بميراثنا التاريخي من حركات التجديد في الشعر العربي هي محاولة غير مجدية ، بل أصبحت ضارّة إلى حدّ ما »[1].

لم تكن الحداثة العربية إذن ، سوى صدى لنظريتها الغربية في مجتمعاتنا العربية ، والوعاء الحامل لها بكلّ تنوّعاتها وتناقضاتها.

إنّها أزمة هوية.. وحداثة ثوت في شغافها مشروع تبعية ونظرية تلقٍّ وثقافة تماه واستنساخ ، ليس إلاّ !.

ترى ؛ كيف تفكّر الحداثة العربية في ذاتها ، وكيف تؤسّس مفهومها ورؤيتها وخطابها ، وما هي المواصفات الّتي تقترحها على الكتـــابة ، كي تصير حداثية ؟! أيضا ؛ ما هو المنطوق النظري لهذه الحداثة ، وما هي ألف باء برنامجها ؟!

الإجابة نتلمّسها ضمن خطّ الشعر باعتباره المرآة العاكسة لنظرية الحداثة العربية.

2-أسئلة الشعر ومغالطات الحداثة :

مع بداية القرن الماضي ، والحال بالغرب صعودا والعرب هبوطا ، أتاح للنموذج التسلّل نزولا ، إذ نتج التّسارع في الإيقاع الحياتي واشتغاله ، أن حدثت أولى الارتقاءات ، وكان الشعر الحر ، (كما أسمته نازل الملائكة) ، والذي اعتمد الخروج عن الشكل التقليدي للقصيدة العربية ، من مجرد بيت يتكوّن من شطرين على وزن أحد البحور الخليلية ، إلى الارتكاز على الوحدة الأساس وهي (التفعيلة[2])[3].

النقطة الّتي نريد ، حدوث تطوّر وارتقاء في مسيرة الشعر العربي ، فهناك :

---

[1] غالي شكري : شعرنا الحديث : إلى أين ؟ لبنان: دار الشروق،ط1، 1991، ص : 118.

[2] التفعيلة : هي الوحدة الأساسية في تكوين البحر وزنيا.

– البحر : هو الوزن النّغمي للبيت الشعري ، وهو من أعمال العلاّمة الخليل بن أحمد الفراهيدي.

– البيت : هو وحدة البناء في الأساس في القصيدة العربية.

[3] رامز رمضان النويصري : الحداثة وما بعد الحداثة... سيرة ذاتية ، مجلة أفق.عدد15، ص: 20

1- تغير (موضوعي) : وهو الخروج عن البيت كوحدة مكتفية بذاتها في بناء القصيد ، إلى وحدة في بناء تام وهو القصيدة.. الناتج كان هو وحدة الموضوع ، وهو تطوّر طبيعي.

2- تغيّر (شكلي/موضوعي) : وهو الخروج عن البحر أساسا في نظم البيت إلى الوحدة الأساس في تكوين البحر وهي (التفعيلة).. الناتج كان نصّا جديدا شكلا ومضمونا، وهو ارتقاء.

3- تغيّر (معرفي) : فلقد تخلّصت القصيدة من وحدات البناء القائمة عليها ، إلى وحدات أخرى.. الناتج نصّا جديدا يسمّى النصّ الحديث[1].

تلك هي هوية الشعر الجديد إجمالا ، لكنّها لا تقدّم إجابة شافية للأسئلة السابقة. القضية لا تشخص إلاّ من خلال مجموعة تعاريف نستحضرها من أرشيف الذاكرة الحداثية العربية ، مستأنسين ببعض طروحات الحداثيين المغاربيين وبياناتهم ، حيث سيتّضح المدى الذي بلغه هؤلاء بالمشروع الحداثي.

يقول التّونسي (محمد مصمولي) : «الإبداع اعتراض وتعارض ومعارضة بالضرورة للمثال ، وللنّمط ، وللشكل ، وللأنموذج ، أي لسلطة الموروث الفكري والفنّي ، ولسلطة الذاكرة ، والمفروغ منه والمتفق عليه في مجال الأداء والتعبير والصّياغة... إنّ الحداثة مثل الإبداع[2] ، من حيث كونها نقيض القدم ، فهي أيضا محاولة بداية دائما " لا عن سابق مثال" »[3].

إنّه التجاوز والتمرّد ، والشاعر الحداثي هو الذي « يطيح بالمقدّسات اللّغوية والتعبيرية الحسّاسة. هو الذي يستطيع كذلك أن ينتقي ، داخل زلزال التحوّل ، عناصر الاستمرارية والديناميكية ، شرط أن يطوّرها كيفيا »[4].

---

[1] المرجع السابق ،ص: 20

[2] إذا كان الإبداع – كما يقول أرسطو – محاكاة للطبيعة ثمّ تساميا عليها ، فلم لا تكون الحداثة محاكاة للموروث ثمّ تساميا عليه؟. إنّه مجرد سؤال.

[3] محمد مصمولي : منطوق الحداثة ومسكوتها ، مجلة نزوى ، عدد 12 ، ص : 47.

[4] المرجع نفسه ، ص : 48.

تدمير المقدّسات الفنية والإطاحة بها شرط الكتابة كيما تتعمّد بماء الحداثة. لكن ؛ من أين تبدأ سلسلة الأفعال التدميرية الّتي تجعل الكتابة منخرطة في معمعان المواجهة والتأسيس الحداثي ؟

(محمد بنيس) يستعرضها على النحو التالي :

- تخريب الذاكرة كآلة متسلّطة ،
- وتدمير القوانين العامة ،
- وتدمير سلطة اللّغة ،
- وتدمير النحوية داخل النص ،
- وتدمير السيادة ،
- وتدمير سيادة المعنى وأسبقيته داخل النص ،
- وتدمير استبداد الحاضر[1].

أمّا عن خصائص وصفات وغايات النص الحداثي المقترح ، بعد هذا التدمير المبدئي، فهي حسب تعبيره واستعراضه :

- توق إلى اللاّنهائي واللاّمحدود ، يعشق فوضاه وينجذب لشهرتها.
- الإبداع حين يخضع للوعي ، للتّقعيد ، يُعلن موته.
- نقل اللّغة إلى مجال الغواية والمتعة.
- الوصول إلى حال الحضرة الشعرية بالنص وفي النص.
- زمان الشعر متشكل من منظومة الدواخل ، إنّه إيقاع الوعي واللاّوعي في تجلياته الّتي لا ضابط لها.
- ومن ثمّ فإنّ الكتابة نزوع مغاير لعالم مغاير في النص وبالنص[2].

---

[1] المرجع السابق ، ص: 48.

[2] المرجع نفسه ، ص: 49.

هذا غيض من فيض التفكير الحداثي – النظري ، في نسخته المغاربية المزيدة والمنقّحة. ولا تخفى هنا القواسم المشتركة بين هذه المنطوقات والطروحات المتواترة. فهي سويّة تجمع على أنّ الكتابة الحداثية مأخوذة بضرورة الانقطاع عن القديم العربي والتغاير معه.. مولعة أيضا بفكرة المحو والابتداء.

إنّها معارضة وتعارض مع سلطة الموروث الفكري والفنّي ومع سلطان الذاكرة ، وهي نقيض للقدم ، وخلق على غير سابق مثال ، حسب (محمد مصمولي) وهي كامنة في طاقة التغيير والتمرّد والإطاحة بالمقدّسات اللغوية والتعبيرية ، حسب (عبد اللطيف اللّعبي) ، وهي تخريب للذاكرة كآلة متسلّطة وتدمير للقوانين العامّة وسلطة اللّغة والنحوية والمعنى وعشق للفوضى والغواية والمتعة ، حسب (محمد بنيس).. إلى آخر الترنيمة الحداثية ، أو قل : النشيد النظري القاصف.

الحداثة العربية إذن ، تتّكئ على أثاف ثلاث : القطيعة ، التخريب ، التجاوز. أمّا القطيعة فمع الموروث ، وأمّا التخريب فللذاكرة ، وأمّا التجاوز فللمثال والنموذج والنمط.

إنّها باختصار ؛ ابتداء من درجة الصفر حسب تعبير (بارت).

البدء من الصفر لا ينفي وجود المثال.. والانطلاق من الفراغ عملية مستحيلة ، فلا شيء يولد من لا شيء.

أين المثال ؛ إذن ؟!

الحداثة نقيض للسلفية ونفي لها واحتقار ، وتجاوز للاغتراب الزماني (التاريخي) ، والموروث العربي عاجز – في نظر الحداثيين – عن تقديم الأسوة.

لم تبق إلاّ الحداثة الغربية ، فهي المثال الذي لا مندوحة عنه.

هنا تقع الحداثة العربية في مأزق اللاّتجاوز.. تجد نفسها أمام اغتراب جديد هو اغتراب المكان.

والمحصّلة ؛ تواصل بين الحداثة والسلفية.. سلفية الغرب لا العرب ! هذه الجدلية من المسكوت عنه أو اللاّمفكر فيه – حسب أركون – في خطاب الحداثة العربية. إنّنا

أمام تنظير يغرّب هوية حداثته ويهجّنها ، بدل أن يعرّبها ويؤصّلها ، وهذا ممّا تؤاخذ عليه نظرية الحداثة عندنا.

وإذا كانت الحداثة قد وجدت لنسف العقلية الأبوية والسلطة القبلية وتدميرهما ، فإنّها برفضها للموروث وإقصائه تصبح سلطة مضادة تقوم على الإلغاء والإقصاء. وهذا كلّه استبداد ونفي لحق الاختلاف والحرية ، وهي بهذا تنـــزع لباس القدسية عن غيرها لتتعالى بذاتها عمّا سواها. بمعنى ؛ تصبح هي ذاتها المقدس. وهذه مؤاخذة أخرى عليها.

الحداثة العربية بهذه المعاني لا تعترف إلاّ بذاتها وبلحظاتها « والنصّ الحديث لا يقول إلاّ ذاته ، أي أنّه مستقلّ عن كل موجود أو نصّ خارجه كالطبيعة أو المجتمع وغيرهما ، أو متعال عليه ، لا بل هو مستقل عن كاتبه ، عن واضعه ، مكتف بذاته. وعليك إمّا أن تقبله وإمّا أن ترفضه. أنت حرّ ، فلا يصف أيّة طبيعة ، ولا يتحدّث عن أيّة ظاهرة اجتماعية ولا عن أيّ شخص ، بل هو يبتدع ذاته »[1].

هو الهروب بالنص إلى النصّ إذن. والحداثة العربية تأبى إلاّ أن تسبح في فضائها الخاص.. تطير في هجرتها الذاتية.. تعزل نفسها عن المجتمع والتاريخ.

إذا كانت الحداثة تدعو في أدبياتها إلى تدمير الواقع وتفجيره وتغييره.. إلاّ أنّنا نجدها محايدة بل مندفعة نحو السلبية ، حاملة لإيديولوجيا المهادنة والمسالمة. إنّها في الأخير مجرّد هروب إلى الأمام.

وهي بهذا تناقض ذاتها ، وتنكث عهدها ، وتكشف عن مساوئها ومثالبها.

3-شعر الحداثة : أي شعر لأيّة حداثة ؟! :

تلك هي بعض معالم الحداثة العربية في تنظيراتها ، اجتزأنا منها ما كان كافيا للدّلالة على فلسفة الحداثة في تجاوز الأنا بتقليد الآخر.

[1] محمد مصمولي ، مرجع سابق. ص: 49

بطروحاتها تلك أطلقت الحداثة العربية للشعر العنان ، وفكّته من العقال. فقد كان الشعر بالأساس هو المجال الحيوي الذي اختبرت فيه الحداثة طروحاتها وفروضها ، وهو رهانها الأوّل.

لا مراء في أنّ الحداثة قد أعطتنا أبهى الأشعار ، وحبتنا بأجود الشعراء ، منذ طلائع الخمسينيات حتّى الآن. واللاّئحة طويلة. بيد أنّ هذه الحداثة هي الّتي أربكتنا وأربكت معنا حركة الشعر الحديث ، وساوت بين غثّه وسمينه ، وقدّمت أسوأ الأشعار والشّعراء. لقد زجّت بالشعر الحديث في النفق الضيّق.

ذلك أنّ نسف الحداثة لجل القوانين والمعايير ، وإطاحتها بالثوابت والمرجعيات ، قد فتح الباب على مصراعيه أمام المتشاعرين ومحدودي المواهب[1]. وهذا هو مطبّ الحداثة الحسّاس. وهنا تتجلّى أزمة الشعر وضائقته كأعرق خطاب إبداعي أنتجته القريحة العربية.

يقارب (أحمد المعداوي) مظاهر أزمة الحداثة الشعرية وأمائرها من خلال ثلاثة أسئلة محورية :

1- ماذا أضاف الشاعر العربي المعاصر إلى إيقاع القصيدة العربية ؟

2- ماذا أضاف إلى تركيبها اللغوي ؟

3- ماذا أضاف إلى الدلالة فيها أو ما هي رسالته المتميّزة إلى جمهوره ؟

أمّا المحصلة الّتي يتأدّى إليها الباحث بصدد السؤال الأوّل (الإيقاع) فهي : «أنّ البنية الإيقاعية الجديدة لم تعد تحمل أي جديد ، وأنّ حركة الشعر الحديث الّتي اعتمدت في صورتها الشاملة على الثورة في مجال الإيقاع ، قد وصلت إلى الأفق المسدود »[2].

والمحصلة المتعلقة بالسؤال الثاني (اللّغة) ، فـــ « إنّه باستثناء محاولة السياب في النفس التقليدي ، ومحاولة أمل دنقل وسعدي يوسف مع لغة الحديث اليومي،... فإنّنا لا

---

[1] يكفي هنا تصفح الجرائد والمجلات في عالمنا العربي ، وتنظر في صفحاتها الثقافية الإنتاجات الشعرية ، التي لا نكاد نجد في معظمها أي دلالة على أنّ ما كتب شعرا.

[2] د/ أحمد المعداوي : أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث. المغرب: دار الآفاق الجديدة، ط1990،1، ص : 50.

نجد إلاّ النّزعة التبسيطية الّتي أفرزتها الواقعية الاشتراكية ، وهي محاولة تجاوزت البساطة إلى الإسفاف بسبب سوقيتها وفقرها إلى الكثافة المجازية ، أمّا ما يمكن أنّ يعتدّ به في هذا الباب فهو اللّغة الّتي تحكمها الصّيغ الثلاث الّتي استرشدت بتنظيرات أدونيس والّتي انتهينا عن طريق تحليلها إلى أنّها وصلت إلى الباب المسدود ، رغم سيطرتها المطلقة على الساحة الأدبية »[1].

أمّا المحصلة الثالثة والأخيرة الّتي يتأدّى إليها بصدد السؤال الثالث (الدلالة) فيوجزها في العبارة التالية : «لقد جرّب الشاعر الحديث أن يتّكئ في رسالته الشعرية على تجارب الآخر (تجربة الغربة ، تجربة الحياة والموت) ، فوصل إلى الطريق المسدود. وجرّب أن يعتمد على نفسه فوصل إلى الطريق نفسه »[2].

نقد (أحمد المعداوي) يطال المتن الشعري لجيل الرواد والجيل الثاني الذي أعقبه.. وهو مع ذلك يبدو قاسيا ، والحقيقة أنّ الأزمة تبدو مضاعفة وعميقة بخصوص المتن الشعري الذي أنتجته الأجيال اللاّحقة.

لقد أضحت الحداثة في مأزق ، والشعر الجديد صار مشكلة ، وإنّ أيّ محاولة لنفي هذا الواقع تعدّ بمثابة ذرّ للرّماد في العيون.

ثمّة مفهومة تتمحور ، من بين محاور أخرى ، حول مدى ما أصيبت به الحداثة الشعرية من عطل لا يرجى شفاؤه.. وقد فتحت الباب على مصراعيه للشك بها أكثر من أجيالها الجديدة ، كتب (شاكر لعيبـــي) في بيان من أجل قصيدة النثر : « تضمر الكثير من النقود القول أنّ علّة ما تمنع اللاّحقين من تقديم مساهمة ، ولو كانت طفيفة ، إلى التجديد الجذري ، الذي قد أنجزه السابقون الأوائل »[3].

إنّنا أمام حداثة مشروطة بالتخلف الموضوعي... حداثة نسبية تستبدل قانونا بغيره، لذلك حق القول : ما أكثر الشعراء وأقلّ الشعر.

---

[1] المرجع السابق ، ص : 51.

[2] المرجع نفسه ، ص : 54.

[3] شاكر لعيبـــي : بيان من أجل قصيدة النثر ، مجلة أدب ونقد . القاهرة: كتاب الأهالي، يوليو 1995، ص: 22

كثرة الشعراء لا تنمّ عن حيوية الإبداع وخصوبته ، بل تنمّ في العمق عن غياب المكابدة الشعرية ، وهشاشة المعايير الفنية ، واستسهال القول الشعري.

والحق أنّ الحداثة النظرية هي من يقف وراء هذا الباب المشرع. أليست هي المنشئة لقانون : "اللاقانون" ، لقواعد "اللاّقواعد" ، والقائلة دوما : « لا قوانين أو قواعد يتبعها الشعراء ليدخلوا عالم الحداثة ، لا منطق وإيديوجلويا لها، إنّها قيمة، حالة، حرية في الفكر والفنّ »[1].

وهكذا يصبح الشعر باسم الحداثة ، في حلّ من القوانين والقواعد والإيديولوجيا، والشاعر هو الذي يقرض الشعر وفق معايير الحداثة ومواصفاتها ، لا وفق معايير الشعر الخاصة ومواصفاته. والكتابة ، في النهاية ، لإرضاء الحداثة لا الشعرية.

هكذا يمكن اختزال أزمة الكتابة الشعرية الحديثة ، في سقوط المعيار ، وانتفاء البوصلة الفكرية والفنية والتاريخية الموجّهة للإبحار الشعري. هنا نجد أنفسنا أمام حساسية شعرية جديدة حضر فيها كل شيء وغاب عنها الشعر والرّسالة الشعرية.

يكشف (د/ نجيب العوفي) – وانطلاقا من تلك الحساسية – عن جملة من الظواهر والأعراض بعد عملية استقراء للسجل الشعري الحداثي ، أوجزها في الآتي :

أ) الشحوب اللغوي وتهافت الملفوظ الشعري معجما وتركيبا وإيقاعا ، هذا الذي جعل النصوص خالية من الشعر.. والذي دفع باتجاه تأسيس لغة جديدة منفصلة عن نواميس اللّغة الاصطلاحية.. هكذا يصبح النص تلبّكا لغويا.

ب) ضمور الحس التراثي الذي يشكل دعامة كل نصّ شعري متميّز ، وذاكرته. لقد تعامل معظم الشعراء الجدد مع الحداثة باعتبارها قطيعة مع الذاكرة التراثية ، وخلق على غير مثال سابق.

---

[1] نسيم الخوري : الحداثة وحركة الخلق المستمرة ، مجلة مواقف ، عدد 35 ، الناصرة، 1979م ، ص : 119 ، 120.

ج) التغامض ، وهو في أحسن حالاته آية على فوضى المعنى ، وفي أسوأ حالاته آية على اللاّمعنى ، وكما يتهافت المصطلح الشعري في نماذج شعر الحداثة نتيجة للتلبّك اللغوي ، يتهافت المصطلح الدلالي أيضا نتيجة للتلبّك الفكري[1].

هكذا نجد أنفسنا أمام حالة من العبثية تفضي بنا إلى مطبّ العدمية. فالحداثة كما تابعنا « لا تنشأ مصالحة بل تنشأ هجوما ، تنشأ إذن ، في خرق ثقافي جذري وشامل لما هو سائد »[2]. والقصيدة الجديدة هي الّتي تخلق قوانينها الخاصة بها ، حيث لا توجد قوانين مقرّرة سلفا إطلاقا »[3].

لكن ؛ ماذا عن الشعر القديم ؟!

أمّا خياله فـــ : « أجدب كالصحارى الّتي نما فيها وتدرّج »[4].

وقانون الحداثة يتطلّب « أدبا قويا عميقا يوافق مشارب أصحابها ويناسب أذواقهم في الحياة الحاضرة... وهذا ما لا نجده في الأدب العربي ولا نظفر به لأنّه لم يخلق لنا نحن أبناء هذه القرون ، بل خلق لقلوب أخرستها سكينة الموت »[5].

هذا هو المشهد الشعري العربي إذن ، وذاك هو تاريخه.. تاريخ طافح بالأهواء والرّغبات.. خارق للقوانين... وكل حركة فيه تنشد التخلص ممّا تعتبره قديما.. وتهفو إلى المحو كي تشرع في الابتداء.

وفي النهاية ، لا الشعر عاد شعرا.. ولا الحداثة صارت عربية. ولا جديد في الأفق، وإنّما تماثل واستنساخ للآخر.. وفعل تخط دائم للأصالة.

والمساءلة تلحّ في طلبها : هل من حداثة أصيلة ؟!

---

(1) د/ نجيب العوفي ، مرجع سابق ، ص : 109.

(2) أدونيس : بيان الحداثة، ضمن كتاب بيانات. بيروت: أسرة الأدباء و الكتاب،1993، ص : 55.

(3) فاضل العزاوي : بعيدا داخل الغابة . بيروت: دار المدى، ط1، ص : 109.

(4) أبو القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب. الجزائر: الشركة الوطنية للنشرو التوزيع، ص : 46.

(5) المرجع نفسه ، ص : 105.

المبحث الثالث : الحداثة المبدعة

لقد اتسم الخطاب الثقافي لدعاة الحداثة بالانحياز التام وغير المبرّر إلى كل ما هو غربي ، وأضحت كل السجالات والاحتجاجات الّتي تبثّ في نتاجهم الفكري والفنّي والأدبي ، ترمز إلى مرجعيات غربية ، فيما يتمّ طمس وتجاوز كل ما يمتّ إلى الشرق وحضاراته بصلة ما.

فالنظريات الأدبيّة الحداثية ذات أصل غربي ، اقتطعت من بيئاتها ، وأنساقها المعرفية ثمّ استنبتت في تربة غير تربتها. أمّا ما يمتّ إلى الذات الحضارية فقد تمّ تهميشه وتغييبه أو اختزاله في مجتمع "ألف ليلة وليلة" ، أو بعض الأساطير والحكايات الغريبة كأسطورة "طائر العنقاء" مثلا.

لقد استعار دعاة الحداثة عندنا مرآة الآخر ، لذا أصبحوا غير قادرين على رؤية "الأنا" على حقيقتها ، بل قاموا بنفيها وتدمير مقوّمات الإبداع فيها.

لم يكن لدعاة الحداثة من همّ غير اجترار، واقتباس ، وتكرار المقولات والنظريات والآراء المتنوّعة لرموز الثقافة والأدب والفن في الغرب ، وبشكل مشوّه أحيانا.

ولعلّ مراجعة سريعة لما تنشره الدوريات الّتي تهتمّ بأدب الحداثة منذ مجلّة "شعر" الّتي أصدرها (يوسف الخال)[1] في بيروت منذ ما يزيد عن الثلاثة عقود ، ترينا الحالة الّتي انتهى لها الأدب العربي الحديث ، وما يعبّر عنه نفي الخصوصية الّتي ترتسم فيها هويّة الأمّة ، والحثّ على الاستتباع القسري للأنساق المعرفية الغربية ، من خلال ابتسار التّراث ، واختزال الماضي ، وتجاوز حاضر الأمّة ، بل وإجهاض مستقبلها ، بل افتتان

[1] يوسف الخال : شاعر سوري ، رئيس تحرير مجلة "شعر" التي انطلقت عام 1957م وتوقفت عام 1964م ، وهي الّتي مهّدت لظهور حركة الحداثة بصفتها حركة فكرية. توفي يوسف الخال منتحرا أثناء الحرب الأهلية اللبنانية.

هؤلاء بموضات وشعارات ليست إلاّ تجليات وتعبيرات للوعي واللاوعي الغربي المتصدّع والمتأزّم في آن[1].

لقد نشأ عن شيوع هذا الاتجاه بين دعاة الحداثة ، إحداث قطيعة قاسية مع الماضي الذي يختزن الإمكان الحضاري للرّقي والتقدّم ، ويمثّل الرّكيزة الأساسية للبناء والتنمية لما يتجسّد فيه من جذور الأمّة وعمقها الفكري ، وصيرورتها التاريخية ، وتميّزها الحضاري[2].

كما أسهم ذلك في تسطيح الفكر ، وغياب روح الإبداع ، وتغلغل الانبهار بالآخر الذي راح يحفر وينقّب في تراثه اليوناني والإغريقي عن الأساطير ، الّتي ما انفكّ أدبهم من ترميزها ، وترديدها في الشعر والنثر.. ليسير أدباؤنا الحداثيون على الخط نفسه، فيقوموا بتفريغ الوعي الذاتي ، واستدعاء نمط آخر من الوعي ، والحرص على تدجينه ، وهم يعلمون أنّ بيئته الاجتماعية والثقافية أكثر ما تكون بعدا عن بيئتنا وثقافتنا.

و لم يتوقف الأمر عند تحطيم أسس الوعي بالذات ، والحثّ على استنبات الوعي بالآخر ، بل اتجه الأمر إلى التأكيد على مهمّة أخرى ، تمثّلت في جلد الذات ، والقول بتأصّل مركّب لنقص حضاري تحمله الأعراق غير الآرية.

من هنا حثّ البعض على محاكاة النموذج الغربي وتقليده بصورة تامة.

و النتيجة ؟

---

[1] كانت الحداثة بداية للموت وإنتاج القيم العدمية للأشياء ابتداء من إعلان (موت الإله) عند (نيتشه) إلى موت الإنسان ما بعد نيتشه. يقول صاحب (نهاية الحداثة) (جياني فايتمو) : « إنّه يمتنع علينا إنكار صلة تربط بين أزمة الخط الإنساني وموت الإله ، بادئ ذي بدء ترسم هذه الأزمة العلامة المميّزة تماما للإلحاد المعاصر الذي لم يعد بإمكانه أن يكون إلحادا من النمط المستعيد – أي استعادة الإنسان لماهيته – ولكن بعد ذلك وبشكل أعمق تؤشر بشكل حاسم إلى وقوع الخط الإنساني هو ذاته في أزمة ، إذ لم يعد بوسعه بين جملة أمور أخرى أن يقرّر الرجوع إلى أساس متعال ». من هذا المنظور « يمكن القبول بالقضية القائلة بوقوع الخط الإلهي في أزمة لأنّ الإله (مات) – وهذا يعني أنّ الجوهر الحقيقي لأزمة الخط الإنساني هو هذا (الموت) الذي حدث للإله والذي أعلنه نيتشه المفكر الأوّل اللاإنساني بشكل جذري لعصرنا ، و لم يكن هذا الإعلان طارئا ». نقلا عن حامد السعدي : مفهوم الحداثة ومراجعاته النقدية ، مجلة النبأ، مرجع سابق، ص : 2. إنّ الأزمة الّتي يعيشها الإنسان المعاصر هي أزمة ملازمة ، ما دام أصبح هو المتقلّد لشأن الوجود ، بعد حصول الانفصام بين السماء والأرض، بين الله والإنسان وانتقال الزعامة إلى الإنسان.

[2] عمر عبيد حسنة : في النهوض الحضاري. بيروت: المكتب الإسلامي، ط1، 2003 ، ص : 53 وما بعدها.

مفارقة تعيدنا إلى التأمل من جديد في واقع الشعرية العربية الراهن وآفاقها ، وقضاياها ، خاصة وأنّ الشعر بات يعيش مأزق الاتصال والتواصل بينه وبين الواقع والمتلقي[1].

1-أين الخلل ؟! :

إنّ الذي يدعو للدهشة هو تعاون الأنا مع الآخر في نفيها لذاتها، ورفضها لتراثها. لقد انبرى دعاة الحداثة عندنا لمواصلة المشوار الذي بدأه الآخر في تهميش التراث والهجوم على الماضي والحاضر.

والنتيجة ، ثقافة لا تنظر إلاّ بعين واحدة هي عين "الآخر".

إنّ الوعي المشوّه الذي يسود بين قطاع واسع من الأجيال الجديدة في بلادنا ، هو نتيجة طبيعية للتجاهل والنّفي المستمر ، الذي يمارسه دعاة الحداثة في مجتمعاتنا ، إثر انبهارهم بالعواصف الأدبية ، والتيارات الفكرية الغربية ، والّتي ليست إلاّ موضات موسمية ، معروفة ومألوفة عند أهلها ، سرعان ما يتمّ اكتشافها عندما تخبو حولها الأضواء، بعد سنوات من صعودها ، ومن ثمّ تراجعها وضمورها ، وربّما تلاشيها ، وكأنّ الإنسان الشرقي الذي أدمن على إعادة استهلاك بعض السلع ، والألبسة الّتي استخدمها الغربي في أوّل عمرها ، ثمّ نبذها بعد ذلك خارج الحدود ، يعيد هذا الإنسان الشرقي استهلاك الأفكار ، والنظريات والأطر المعرفية ، الّتي غابت عن أسواق الثقافة الغربية منذ حين.

[1] مفيد نجم : الرؤية والتجليات في خطاب الحداثة الشعرية ، البيان الثقافية، عدد 52. الكويت: رابطة الأدباء، جوان2000 ، ص : 20.

بهذه الكيفية تنحرف الرؤية ، ويتلاشى الشعور بالأصالة ، ويتنامى الإحساس بالدّونية ، فتندثر الأنا في صور الآخر ، ولا ينكشف شيء من صورة الأنا ، إلاّ عبر تجلّيه في وعي الآخر[1].

لقد دأب دعاة الحداثة في ديارنا ، على قمع كل محاولة مشروعة للدّفاع عن الذات ، من خلال إلصاق شتّى التّهم بها ، وإطلاق النّار عليها.

و لم يكن الإبداع عندهم إلاّ محاكاة للآخر في إبداعه.

لم يتوقف الأمر عند استنساخ صورة الأنا والتراث اللذين تشكّلا في الخيال الغربي، وإنّما كان ثمّة سعي لإجهاض أيّة محاولة أو مشروع تأصيلي ، يعنى بالتحصين الثقافي ، والتأصيل الحضاري.

تلك هي التجربة الحداثية في الثقافة العربية ، تجاوز وتماه.. الأوّل لموروث الأمّة الحضاري ، والثاني مع الموروث الغربي.

لذا يصحّ القول : لم تكن هناك حداثة.. بل مجرّد تقليد للآخر وانبهار به ، والحداثيون العرب الذي عابوا على المحافظين سلفيتهم ، كانوا هم الآخرون سلفيين.. بيد أنّ سلفهم الصّالح كان "بودلير" ، "رامبو" ، "إليوت"...

إنّ حداثتنا لم تكن عربية ، بل تغريبية.

2-نقطة البدء :

قد يقال إذن : ما الموقف من الحداثة ؟!

ألا يعني رفضها الخروج من مسار الزمن ، والتوقف في أخاديد التراث.

في الإجابة على ذلك ينبغي أن نتنبّه إلى أنّ المرفوض من الحداثة هو ذلك النظام المعرفي الذي يقوم على القطيعة مع تمام الماضي ، والتراث والدّين ، وتجاوز كل خصوصية حضارية ، والانصهار التام في بوتقة الغرب ، أو التبعية الذليلة في كل شيء ، ثمّ التخلي في النهاية عن الأنا والفناء في الآخر.

---

[1] عبد الجبّار الرفاعي : دعاة الحداثة وتزييف الوعي . بيروت: دار الهادي، 2002، ط1، ص55

لا يعني البيان المتقدّم ، التشرنق والانغلاق على الذات ، وتعطيل حركة التبادل المعرفي ، والتفاعل الحضاري ، الذي هو أمر لازم لحركة الحداثة وازدهارها وتكاملها ، وتأمين ديناميكية فعّالة في هضم وتمييل المعطيات الإيجابية للتطور والتقدّم.

وإنّما يعني ذلك : إعداد المناخ المناسب ، وتهيئة الأرض للاستنبات ، وهذا لا يتأتّى إلاّ بعد معرفة الذات والوعي بها ، واستدعاء ما تكتنـــزه من عناصر حيوية. فالوعي بالذات هو المنطلق الأساس للتّواصل مع الآخر ، ومن ثمّ تجاوز حالة تكرار الذات ، أو التمحور حولها.

فحتّى نكون من جديد ينبغي أن نبدع من جديد ، وحتّى نبدع من جديد ينبغي أن نستدعي التراث ونستلهم العناصر الحيوية في ماضي الأمّة ، حتّى يكون حضورنا أصيلا في العصر وفعّالا فيه.

إنّ انبثاق تيار الإبداع في الأمّة لا ينطلق من تخوين الأنا وتبرير هيمنة الآخر ، ولا على القطيعة المعرفية مع ماضي المجتمع.

الإبداع ينبغي أن يكون اجتهادا يحتضنه التراث.. أن يكون ذا نسب وصاحب انتماء.. ضاربا بجذوره في أعماق الذات الحضارية. « وتراثنا حافل بالعوامل المساعدة على نهضة علمية ومعرفية اليوم ، يكفي فقط أن نلتفت إليه بعناية تامة ، وجهد خلاّق لكي نصبح شيئا فاعلا في دنيا اليوم »[1].

ربّما لم نجب بعد عن السّؤال : ما الموقف من الحداثة ؟

3-نحو حداثة أصيلة :

الواقع ، ليست مجتمعاتنا العربية بأقلّ حاجة إلى بعض معطيات الحداثة من المجتمعات الغربية ، لكنّنا نرفض أن تكون الحداثة العربية مجرّد استنساخ للحداثة الغربية ، فلكلّ دورته الحضارية والتاريخية.

[1] مجلة القاهرة. القاهرة: المعهد العالي للخدمة الاجتماعية ، عدد 442 ، 1985، في حوار مع د/ أحمد هيكل.

المطلوب حداثة نابعة من ضرورة عربية خالصة ، منطلقة على أساس متين من المنهج الاستدلالي العقلي في الفكر ، والاستخدام السليم للّغة في الأدب.

لا خلاف في أنّ المجتمع العربي بحاجة إلى ما يفكّ قيوده.. إلى حداثة تغيّر وتجدّد.. تنتقل من النّقل إلى الإبداع. لكن على أسس علمية ومعرفية سليمة ومدروسة بعناية.

هذا ما يحتاج إليه مجتمعنا.

أمّا حداثة تهدم القيم الأصيلة والمعاني الراشدة ، فلا عقل يقبلها ولا تاريخ يرحمها.

إنّنا مع حداثة تعيد الصياغة وفق ضوابط سليمة ، ولسنا مع حداثة تجرّ الأدب إلى ظلمات العبثية والسوداوية المغرقة أو الخيال المفرط ، أو الواقعية المتعفنة الّتي تفسد الفرد والمجتمع.

من حق شعرائنا وأدبائنا الاستفادة من إيجابيات الحداثة ، من الوعي المبدع ، من الخيال الخلاّق ، من الأبعاد الجمالية الأخّاذة ، من الظلال الفنية الموحية.

أمّا التلبّس باللاّهدفية والفوضى الفكرية واللّغوية ، والانبتات عن الجذور ، والضياع في بحر الطلاسم والتغامض.. كل هذا لا جدوى منه ، ولا رجاء منه ، ولا قيمة له.

الحداثة المعادية للتراث تكثر من الجراحات والتصدّعات وتفتح مساحات الفوضى، وتدفع باتجاه العبث.

إنّ الحداثة في نسختها العربية بحاجة ماسّة إلى المراجعة ، ونحن « محتاجون إلى العودة إلى الأصالة »[1]. قالها (محمود درويش) ، وأضاف : « الحداثة دمّرتنا جميعا ، القصيدة العربية أصبحت قصيدة واحدة تألّب على كتابها آلاف الشعراء »[2].

هل ثمّة بديل في الأفق ؟

---

[1] مجلة المجلة ، عدد 389 ، ص : 40. الحقيقة أنّ العديد من الشعراء الحداثيين عادوا إلى كتابة القصيدة الكلاسيكية كما فعل "أدونيس".

[2] المرجع نفسه ، ص: 44.

في الواقع ، يكاد يكون لكلّ قديم جديد ، بحيث أنّ كل حديث سيصبح في يوم ما قديما. إنّها سنّة لا تتخلّف ، فكل مرحلة لاحقة من مراحل البشرية تعتبر حديثة بالنسبة إلى مرحلة سابقة ، وإنّ مرحلتنا اليوم ستصبح قديمة في يوم من الأيام ، عندما يطرأ على الحياة الاجتماعية للبشرية تحوّل مهمّ جديد ، ذلك أنّ كل مرحلة سلّم للّتي تليها.

في ضوء هذا نفهم أنّ الحداثة « هي المشاركة والمساهمة في التحوّل الكبير الذي تشهده الإنسانية ». بين كل مرحلتين متتابعتين.

والمشاركة حتّى تكون فاعلة غير منفعلة.. إيجابية لا سلبية ، ينبغي أن تستصحب معها ثوابت الأمّة وقيمها الحضارية ، ثمّ تدخل هكذا عصر.

إنّه إذا كان جهود مثقفي الحداثة الغربية – ولأسباب تاريخية – قد انصبّت على الهجوم على الدّين ، وتفكيك العادات والأواصر الاجتماعية ، وكسر الرموز التراثية ، فليس من العقلانية في شيء أن نتّبعهم شبرا بشبر وذراعا بذراع ، للآتي من الأسباب :

1- الحداثة الغربية قد استنفذت أغراضها وفقدت كل مبرّرات وجودها ، حتّى أنّ الغرب نفسه قد ملّها وسئمها ، وبدأ يتحرّك للثورة عليها بعد أن اكتشف مثالبها ومساوئها ، وأحسّ بالنّفق المظلم الذي أدخلته فيه ، فراح يلتمس طريقه إلى ما سمّي بـــ (ما بعد الحداثة) [1].

وما بعد الحداثة ليست تطويرا للحداثة ولا تجديدا لها ولا انبثاقا عنها ، وإنّما هي نقيضها وضدّها والرّافضة لها.

ما بعد الحداثة ثورة ضدّ تفرّد العقل والعلم ومحاولة العودة إلى الإيمان ، فلقد انهار في الغرب الاعتقاد بسيادة العقل وحده ، وخاب الأمل بوجود الحداثة المتمثلة بتحرير

---

[1] ما بعد الحداثة : (la poste-modernité) مصطلح حديث العهد نسبيا ، ويعود الفضل في اختراعه إلى الفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا ليوتار (1974) ، وهو يشغل الآن البيئات الثقافية والفلسفية الغربية. وهو يعني أنّ الغرب دخل في مرحلة تاريخية جديدة تتجاوز الحداثة وتتخطاها. للمزيد ينظر : 1) فريد النقاش : قضايا ما بعد الحداثة في الأدب والنقد ، مجلة أدب ونقد. القاهرة، ديسمبر1994 ، ص : 9 – 29.

2) أحمد مجدي حجازي : علم اجتماع الأزمة. ة، القاهرة: جامعة القاهرة، 1999، ص : 140.

البشر من الطبيعة ، وبإنهاء الاستغلال والسيطرة ، وبنقل البشرية إلى جنّة أرضية موعودة. ولقد ذهب بعض الغربيين بعيدا في هذا المجال ، حتّى قال البيئيون : « إنّنا في سعينا للتحكم بالطبيعة إنّما نقوم بتدميرها وتدمير مستقبلنا كجنس بشري في الوقت نفسه »[1].

إنّ تيار ما بعد الحداثة –في الغرب– ينذر بأنّ العقل لا يستطيع –في التحليل الأخير– أن يتحكّم بالطبيعة، بل إنّ الطبيعة هي الّتي تنتقم منّا، ويعني ذلك أنّ هناك –في النهاية– قوّة أخرى أقوى من العقل البشري[2].

وهذا بالضبط ما كان يقوله الدّين على الدّوام.

لكن للحداثة رأي آخر؛ يقول (ماكس ويبر) : « إنّ الحداثة هي خصم الائتلاف والوحدة بين السماء والأرض ممّا يخلي العالم من وهمه ويلغي سحره »[3]. ويرى (بودلير) أنّ الحداثة هي : « حضور الأبدي في اللحظة العابرة فيما هو مؤقت »[4]. أمّا (شوبنهار) فالحداثة عنده : « تعني الأنانية والتخلّي عن الطابع الاجتماعي ، لا لتخلق نظاما جديدا ، مستحيلا ، بل طلبا للإخلاد إلى الحياة والرّغبة »[5].

والحلّ – كما تقول نظرية ما بعد الحداثة – في تدمير الأنا ووهم الوعي ، والاحتراس من وهم النّظام الاجتماعي الذي يحمي الشهوات الأنانية فقط ، وتجاوز الوعي الذي شكّل فيه الإنسان المحور والجوهر الأساس للانطلاقة نحو إثبات ذاته الموضوعية في مركز الكون ، يوم ابتدأت الانعطافة في تاريخ البشرية نحو شمولية الإنسان لنظامه الخاص وفق المعايير الذاتية.

---

(1) مجلة أبعاد ، عدد 4 ، ص : 272 ، 273.

(2) المرجع السابق ، ص:273 ، وينظر د/ فريدة النقاش : مرجع سابق ، ص : 9 – 29.

(3) حامد السعدي : أزمة الحداثة وأزمة الحظ الإنساني ، مجلة النبأ ، عدد 63 ، ص : 1.

(4) المرجع نفسه ، ص : 2.

(5) المرجع نفسه ، ص : 2.

المراجعة إذن قائمة ، والمنظومة الفكرية الغربية المنشأ هي قيد النّظر ، والبحث في دوائر المؤسسات الفكرية والأطروحات الدراسية العليا الآن هي تحت المجهر المعرفي الابستمولوجي والسوسيولوجي للمجتمع الغربي.

نقطة البدء تكمن في العودة إلى الذات لمعرفة الانحطاط الذي تواجهه الإنسانية في مسيرتها التاريخية وتعثّرها في تمفصلات واقعها ، ممّا يستدعي العودة والمراجعة لهذه الذات ضمن المعايير الأخلاقية وإعادة الإنسان إلى إنسانيته وعدم فصله عن الله.

« إنّ البرجوازية والرأسمالية المسيطرتين في الغرب ، دفعتا الجنس البشري إلى الأمام ليحرّر نفسه من سلاسل الطبيعة ، ولقد رافق ذلك استبدال الإيمان بقوّة عظمى بالاحتمالات غير المحدّدة الناتجة من مخيّلة الإنسانية ، والآن وبعد إدراك حدود القدرة الإنسانية على التحكم بالطبيعة ، استعاد الإيمان بقوّة عظمى زخمه »[1]. وقد توارى كل ذلك مع انهيار الإيمان بقدرة الإنسان على حلّ المشاكل الاجتماعية.

يقول (أليكس كالينيكوس) : « يجب أن نفهم ما بعد الحداثة – بوجه رئيسي – كاستجابة لفشل التحوّل الكبير في الفترة ما بين 1968-1976 في الوفاء بالوعود الثورية الّتي أطلقها ، فما الذي يمكن أن يكون أكثر تطمينا لجيل انجذب نحو الماركسية ، ثمّ ابتعد بفعل ما شهده العقدان الماضيان من صعود وهبوط سياسيين »[2].

أمّا (ستيفن سيرمان) فقد كتب : « لقد ترافق صعود الحداثة مع تحوّل ابستيمولوجي من الميتافيزيقا إلى الوضعية ، وحلّ محلّ الإيمان بوجود حقيقة مطلقة لا يستطيع الإنسان استيعابها ، البحث عن المعرفة الجزئية الّتي يمكن تجميعها والتأكّد من صحّتها بوساطة الأساليب العلمية ، وكان ذلك عبارة عن تحوّل من الإيمان بالحقيقة المطلقة الّتي تتحكّم بالحياة البشرية ، إلى الإيمان بحقائق علمية جزئية يستطيع الإنسان استخدامها للسيطرة على الطبيعة ، وهكذا بات الهدف النهائي للعقلانية العلمية

---

[1] مجلة أبعاد : مرجع سابق ، ص : 273.

[2] المرجع نفسه ، ص : 274.

اكتشاف سرّ الكون والحصول على المعرفة الشمولية الكبرى ، إلاّ أنّ الدين ينكر إمكان إنجاز مثل هذه المهمّة لاعتقاده بوجود حقيقة مطلقة ، لا يمكن اكتشافها ، وهذا ما تقول به نظرية ما بعد الحداثة ، وإن عبر طريق مختلف ، فهي ترفض السّعي للأنساق الفكرية المغلقة ، وتنكر إمكان اكتساب المعرفة التامة عبر الطرائق العلمية ، إذ ترى أنّ العقل ليس مصدرا موثوقا للمعرفة ، فهو نفسه جزء من مشروع الهيمنة ، والحقيقة المطلقة لا يمكن التوصّل إليها ، لأنّ لكلّ فرد حقيقته الخاصة ، وفي غياب الحقيقة المعروفة موضوعيا ، لا يبقى سوى المعتقدات الذاتية ، وهذا ما يعود بنا إلى الإيمان »[1].

2- ثاني أسباب عدم تبنّي الحداثة بمنظورها الغربي يكمن في أنّ الإسلام ليس غيبا محضا كالأديان الأخرى ، ولا يقوم على أسس نظرية وخيالية ومثالية ، إنّما هو دين عقلي واقعي يتّسم بتشريعات عملية ، تشمل كل مجالات الحياة السياسية والاجتماعية والروحية بتوازن وانسجام وواقعية.

فإذا كان رجال النهضة في الغرب برّروا نبذهم للدّين بسبب تصرّفات الكنيسة الّتي لم ينس التاريخ أصفادها وأغلالها الّتي كانت تغلّ بها العلم والعقل باسم الدين ، تلك القيود الّتي اعتبرت الكابوس البشع الذي كان جاثما على صدر الفكر والعقل ، ممّا دفع إلى التمرّد وإعلان النّفير ضدّ كل المفاهيم والقيم الدينية ، فإنّنا نسجّل هنا الفارق الكبير بين الكنيسة والإسلام في نظرتهما للعلم والعقل[2].

3- إذا كان رواد النهضة في الغرب قد أدركوا منذ البداية أنّه لا يمكن كسر قيود الجهل والتخلف ، ما لم يقضوا على الحلف غير المقدّس بين الكنيسة والملوك ، وقد رفعوا يومها

---

[1] المرجع السابق ، ص : 4.

[2] عن أهمية التفكير في الإسلام : ينظر : عباس محمود العقاد : التفكير فريضة إسلامية ، حيث أورد في افتتاحية كتابه ما يربو عن الثلاث مائة آية من القرآن الكريم ، فيها دعوة لإعمال العقل والفكر والنّظر.

– أما بخصوص الخلاف المفتعل بين العقل والنّقل ، فإنّ القصة لم تعرف إلاّ بعد عصر الترجمة. والحقيقة أنّ النصّ والعقل يسيران معا جنبا إلى جنب خاضعين لحاكمية الله المطلقة ، لأنّ النص يرشد العقل ويوجهه ، والعقل يتفهّم النص ويستوعبه ويحسن تطبيقه وفهمه وربطه بالواقع دون أيّة عملية صراع. وقد عبّر عن هذا الشاطبي فقال : « الأدلة الشرعية ضربان : أحدهما يرجع إلى النقل المحض ، والثاني يرجع إلى الرأي المحض ، وهذه القسمة هي بالنسبة إلى أصول الأدلّة ، وإلاّ فكل واحد م الضّربين مفتقر إلى الآخر ». ينظر : الشاطبي : الموافقات. لبنان: دار المعرفة، ط3، 1997 ، ج3 ، م2 ، ص :44

شعار « اشنقوا آخر الملوك بأمعاء آخر القساوسة ». فإنّ ما ينبغي التنبّه إليه هنا أنّ التاريخ لم يتحدّث عن تحالف من هذا القبيل بين العلماء والسّلط السياسية داخل جغرافيتنا الحضارية.. اللّهم إلاّ النـــزر اليسير.

تلك هي بعض موانع نقل الحداثة بصورتها الغربية إلى عالمنا العربي.. وما ينبغي رفضه هو الأسلوب المتّبع في ملء الفراغ المعرفي والنظري بالاستعارة من الغرب ، نأخذ الفكرة ونقيضها ، دون أنّ يكون لخصوصيتها دور كبير و لم نقف منها موقفا نقديا ، و لم نقرأ الشروط الاجتماعية الّتي احتضنت ولادتها[1]... إنّنا نستورد نظما معرفية منـــزوعة من سياقها الاجتماعي ، وإن جاز هذا في الماضي ، فهو يتناقض جوهريا مع توجه المعرفة الجديد نحو زيادة تفاعلها مع بيئتها الاجتماعية.

إلغاء التراث ، تخريب الذاكرة ، الانطلاق من العدم ، الاتّكاء على الوافد ، كلّها عناوين لا تصلح لحداثة ذات هويّة عربية.

إنّنا في المقابل بحاجة إلى حداثة مؤصّلة ، مجدّدة ، محاورة ، تتّكئ على الموروث وتستدعي الوافد في صورة عقلانية لا إفراط فيها ولا تفريط ، « فالحداثة ليست مفهوما أيديولوجيا غربيا ، وإنّما هي مفهوم إنساني عام يرتبط بعلاقة كل أمّة بالزمن والعصر الذي تعيشه ، ومدى ما حقّقته من تقدّم وتطوّر يتناسب وحركة الزمن والعصر كما هو في وعيها »[2].

بهذا المعنى يمكن تجاوز مجموعة من الأوهام ارتبطت بمنظومة الحداثة ، والّتي حدّدها (أدونيس) في خمسة هذا بيانها :

1- وهم المغايرة : الذي يرى أصحابه أنّ التغاير مع القديم ، موضوعات وأشكالا ، هو الحداثة أو الدليل عليها ، وينتج عن هذا الوهم القول بآراء حول بنية القصيدة ، وحول

---

[1] تركي الحمد : الثقافة العربية في عصر العولمة. القاهرة: دار الساقي، ط1، 2004 ، ص : 6.

[2] زكي الميلاد ، تركي علي الربيعو : الإسلام والغرب : الحاضر والمستقبل. دمشق: دار الفكر،1998، ص : 15 ، ويرى زكي الميلاد، وانطلاقا من قوله تعـــالى : ﴿تِلْكَ أُمَّةٌ قَدْ خَلَتْ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَلَكُمْ مَا كَسَبْتُمْ وَلَا تُسْأَلُونَ عَمَّا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾[البقرة: 134/3]. أنّنا اليوم امّة غير الأمّة التي تدخّلت في الجوانب الحضارية والمدنية ، أي في النظم والوسائل والأدوات والتقنيات والطرق المتغيرة والمتطورة من زمن لآخر.

الوزن ووحدته الإيقاعية ، وحول مضموناتها. ويكفي الشاعر في منظور هذا الوهم أن يصنع قصيدة تغاير ، بموضوعها وشكلها ، القصيدة الجاهلية أو العباسية لكي يكون حديثا. وهذه نظرة آلية تقوم على فكرة إنتاج النّقيض ، وهي تحيل الإبداع إلى لعبة في التضاد.

2- الوهم الثاني هو المماثلة ، ففي رأي بعضهم أنّ الغرب مصدر الحداثة ، اليوم بمستوياتها المادية والفكرية والفنية ، وتبعا لهذا الرأي لا تكون الحداثة خارج الغرب ، إلاّ في التماثل معه.

ومن هنا ينشأ وهم معياري تصبح فيه مقاييس الحداثة في الغرب ، مقاييس للحداثة خارج الغرب.

تبدو المماثلة هنا استلابا كاملا – أي ضياعا في الآخر حتّى الذوبان – ، والحق أنّ شعر المماثلة مع الخارج ليس إلاّ الوجه الأكثر إغراقا في ضياع لشعر المماثلة مع الموروث التقليدي المحتذى.

3- الوهم الثالث شأن الوهم الرابع ، فنّيان يرتبطان عضويا بوهمي المماثلة والمغايرة ، الأوّل وهم التشكيل النثري ، والثاني وهم الاستحداث المضموني. وهذا رائجان اليوم ، وهم النثر استغراق في المغايرة – المماثلة. ووهم المضمون استغراق في الزمنية.

4- الوهم الخامس هو الزمنية. فهناك من يميل إلى ربط الحداثة بالعصر ، بالراهن من الوقت ، من حيث إنّه الإطار المباشر الذي يحتضن حركة التغيّر والتقدّم أو الانفصال عن الزمن القديم. والواقع أنّ هذه نظرة شكلية تجريدية ، تلحق النصّ الشعري بالزمن ، فتؤكد على اللحظة الزمنية لا على النص بذاته ، وعلى حضور شخص الشاعر ، لا على حضور قوله. وهي ، من هنا تؤكد على السطح لا على العمق ، وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن ، إطلاقا ، على النص القديم. وخطأ هذه النظرة كامن في إغفالها أمرا جوهريا هو أنّ حداثة الإبداع الشعري غير متساوقة ، بالضرورة مع حداثة الزمن ، فإنّ من الحداثة ، ما يكون ضدّ الزمن ، كلحظة راهنة. ومنها ما يستبقه ، ومنها ما يتجاوزه

أيضا ، فحين يهزّنا اليوم شعر (امرئ القيس) ، مثلا ، أو (المتنبّي) ، فليس لأنّه ماض عظيم ، بل لأنّه إبداعيا يمثّل لحظة تخترق الأزمنة.

فالإبداع حضور دائم ، وهو بكونه حضورا دائما ، حديث دائم[1].

الحضور في العصر إذن ، أو مغايرة القديم ، أو مماثلة الآخر ليست بالضرورة مداخل باتجاه الحداثة ، فالأخيرة إبداع ، ومشاركة إيجابية ، وفعل تخط لتقليد أعمى. وبهذا المعنى يمكن أن نعثر في موروثنا الثقافي والفنّي على حداثات كانت تجارب رائدة ونموذجية في التعاطي مع الإبداع. نذكر منها – على سبيل المثال لا الحصر – التجربة الروحية والفنية الّتي مثّلتها مدرسة التصوّف الإسلامي. فقد كان علم التصوّف وأدبه رؤية جديدة ، وتنظيرا حديثا ، وممارسة إبداعية ، وأدبا جماليا ، وشعرا مغايرا ، لكن كل ذلك في نطاق أصالة فعّالة لا تنطلق من العدم ، ولا تولد من لا شيء.

باختصار ؛ التصوف تجربة حداثية بمرجعية عربية إسلامية ، غير متنكّرة للخصوصية. والسؤال هنا عن تجليات الحداثة في التجربة الذوقية والشعرية لدى الصوفية.

فما هو الجديد الذي سجّله التاريخ للقوم ؟

وكيف كانت التجربة ؟ وما وجه الإبداع فيها ؟

هذه الأسئلة وغيرها تتولّى مفاصل الدراسة محاولة الإجابة عنها. والبدء مع جنيالوجيا[2] التصوف.

---

[1] أدونيس : بيان الحداثة ، مرجع سابق، ص: 56

[2] المنهجية الجنيالوجية والمنهجية الأركيولوجية والمنهجية الجيولوجية هي شيء واحد ، وكذلك منهجية التحليل النفسي التي اخترعها (فرويد) لسبر أعماق الذات. ويمكن إنّ القول إنّ (نيتشه) هو مؤسس المنهجية الجنيالوجية ، ثمّ أخذها (فوكو) عنه فيما بعد لأنّه كان أحد كبار تلامذته أو السائرين على خطاه. وهي تعني حرفيا الكشف عن نصب شخص ما والعودة في الزمن إلى الوراء لمعرفة آبائه وأجداده حتى آخر نقطة ممكنة. ولكنّها تعني مجازيا الكشف عن أصل الأخلاق أو العادات والتقاليد التي تفرض نفسها وكأنّها مقدسة بحكم العادة والألفة والبداهة. ولكنّها ليست بديهية أو مقدّسة إلى الحدّ الذي نتصوّره. وعندما يكشف المؤرخ أو الفيلسوف عن أصلها يندهش الناس ، بل ويصدمون في أعماقهم ، ولكن هذه هي الطريقة الوحيدة للتحرّر منها.

المبحث الرابع : التصوف وفكرة الإبداع.

يعدّ التصوّف والعرفان من الحقول المهمّة في المعرفة الإنسانية ، بشكل عام ، والمعرفة الإسلامية بشكل خاص. فقد توغّل أهل العرفان والتصوّف في جميع مجالات الحياة والفكر ، وتعمّقوا في مفردات الدّين ورموزه وحقائقه ، وأنتجوا لنا نصوصا تحمل إبداعات مختلفة على صعيد اللّغة والأدب والحكمة المتعالية ، وفتحوا في مجال العلوم علوما خاصة ، كعلم الحروف والأرقام ، وعلم الحكمة ، وعلم المقامات ، وعلم الأحوال ، وعلم المنازل والدرجات ، وعلم الكشوفات ، وعلم الولاية ، وعلم النبوة والإمامة والأقطاب ، وعلم الوجود والمعرفة ، وعلوم الذات والأسرار ، وعلم الآخر والكيانات. وكذلك أسّسوا الفهم الوجودي لكيان الدّين واحتوائه مفردات الوجود ، ورسموا اتجاهات معرفية متعدّدة في إدراك الإنسان وأسراره وشبكة اتصالاته بالذات وبالآخر ، وكذلك في معرفة مكنون النصوص الدينية المقدّسة والأمثال العليا والقيم الأخلاقية والاجتماعية والسياسية. وكان نتاج بحثهم صياغة حيّة متكاملة لذات متكاملة، منداحة من عوالم الغيب إلى عوالم الشهادة ، ولحركة الإنسان في الحياة الدنيا ، الّتي دخلوا كل زواياها ومسالكها ، حتّى صاغوا سلوكا إنسانيا صافيا يحمل كل حيثيات الإنسانية وتفاصيل ظهورها وتكاملها. وما زال هذا التراث العرفاني والصوفي يدهش ويثير ، حاملا في دواخله حضورا متواصلا. والعلّة في ذلك ترجع إلى تحطيمه كل القيود والأسلاك والأنظمة التقليدية الّتي تتسلّط على الحقائق وتُضمر وجودها وتعيق حضورها وحركتها الزمانية والمكانية.

فأهل هذا العلم الإلهي يتجوّلون في مدارات الوجود والمعرفة والحياة والفكر بشكل حرّ وثابت[1].

[1] وليد عبد الله : الفكر الصوفي عند النّفري . بيروت: دار العودة،ط2، ص: 66

« والتصوّف رغم خصوصيته ، وتفرّد أهله بمعارف لدنية ، والواصلون إلى الله أفراد ، رغم كلّ هذا التميّز الفريد ، إلاّ أنّ الفهم السطحي لمعناه أو قل عدم فهمه ، جعل كلّ من تعلّم الكتابة يخوض فيه... »[1].

من هنا حلّ الظلم بالتصوّف وأهله في كثير من قراءات الناس له.

يرى البعض السبب في المصطلح ، آخرون يقولون إنّه بسبب انحراف المنتسبين له. رأي ثالث ينطلق من فرضية حرب بعض الاتجاهات الفكرية له[2].

هذه الأسباب وغيرها ، تقرّر حقيقة أنّ هذا الجزء من تراثنا أصابه قسط كبير من الظلم ، لا نغالي إذا قلنا لم يُصب بمثله جزء آخر من تراث حضارتنا.

وقد عرف تاريخ الفكر الإسلامي اتجاهات لنقد التصوّف بعضها من داخله لتصحيح المسار ، وبعضها من خارجه ، وقد ذهب أهل هذا الأخير مذاهب شتّى ، أحدهما مدح حتّى الأخطاء ، وسوّغها بالتأويل ، وثانيها غضّ طرفه عن كل حسن في هذا التراث ، فلم ير فيه إلاّ كل خلل وفساد وانطلق من حالات فردية إلى حكم عام وموقف شامل. وثالثها توسّط ، لكنّه لم يصل إلى شهرة السابقين.

وقد عانى الفكر الصوفي من المذهبين الأوّلين[3] ، حتّى حجب جزء من الحقيقة على الناس ؛ الأمر الذي جعل كثيرا من العلماء والباحثين قديما وحديثا ينادون بضرورة التزام منهج وسط بين الرفض المطلق والقبول المطلق.

وقد تعدّدت أشكال النداء ، فمن قائل بضرورة المنهجية قبل الحكم والنقد ، ومن قائل بضرورة التريّث ، ومن قائل بضرورة النظر إلى كل زوايا التصوّف ، واعتبار كل مراحله عند التقسيم.

---

[1] د/ أحمد كمال الجزار : قراءة وفهم التصوّف ، مجلة المسلم ، عدد 1 ، ص : 30.

[2] ترى بعض الاتجاهات الفكرية أنّ التصوف وافد ، والحياة الإسلامية في غير حاجة إليه ، فضلا أنّه مبتدع ، تسبب في إبعاد ذويه عن الإسهام الحضاري وعن الارتباط بالأصول الشرعية. وهذا الكلام فيه شيء من المغالاة ، ويفتقد إلى الرؤية الموضوعية.

[3] لعلّ من أكبر سلبيات الفكر الإسلامي وقوعه أسير ثنائية "الحلال والحرام" ، وهذه النظرة الفقهية للأشياء تفقدنا البحث عن المساحة الرّمادية الّتي تتجلّى فيها الموضوعية أكثر.

ولو عدنا إلى موروثنا التاريخي لوجدنا تجارب علمية رائدة في منهجيتها تعاطيا مع علم التصوّف فـــ(ابن تيمية) مثلا نادى بخطأ القبول المطلق والرفض المطلق ، وجعل الحكم هوى إن كان صادرا عن حبّ مطلق أو بغض مطلق. ثمّ إنّه قدّم تصوّرا أكثر تفصيلا عن المنهج في نقد التصوّف ، بل وطبّقه في النظر إلى مراحل التصوّف ، وإلى المصطلح ، وإلى رجال التصوّف ، ونحو هذا[1].

1-كيف نقرأ التصوّف ؟! ضوابط منهجية :

واليوم نحن بحاجة إلى أنّ نستأنس بالرؤية النقدية المتبصّرة لـــ (ابن تيمية) ، حيث الدعوة تلحّ في حياتنا المعاصرة إلى ضرورة الإفادة من تراثنا الروحي.

لكن ، كيف تنشأ القراءة المتجدّدة في التصوّف وتتجدّد ؟

البحث في الضوابط المنهجية للقراءة يحتاج إلى طول تأمل ، وسعة تبصّر ، والتزام بمنهاج دقيق ، وإحداث قطيعة مع كل فكرة مسبقة عن التصوّف إن مدحاً أو قدحاً ، أو حياداً.

وحتّى نفيد من هذا الجزء من تراثنا ينبغي الالتزام موضوعيا بما يلي :

أوّلا : معرفة هدفية القراءة.

الإفادة من الماضي للحاضر ، واستدعاء التراث لاستشراف المستقبل ضرورة ملحّة لأيّ انطلاقة حضارية جديدة.

عند هذه النّقطة تقوى الإشارة إلى ضرورة الدّخول إلى مضمون التصوّف[2] مباشرة وتجاوز نقاط الخلاف الشكلية ، كالاسم مثلا.

---

[1] ينظر بهذا الصدد : ابن تيمية : مجموع الفتاوى، الجزء الخاص بالتصوف. وعلى درب ابن تيمية سار تلميذه ابن القيم بنظرة متبصّرة للتصوّف وأهله. انظر ابن القيم الجوزية : مدارج السالكين ، طريق الهجرتين وباب السعادتين ، وغيرهما...

[2] مضمون التصوف تخلية وتحلية ، تخلية للنفس من الرذائل وتحليتها بالفضائل. والتصوف في مضمون مركزه خلق ، فمن زاد عليك في التصوّف فقد زاد عليك في الخلق.

الدخول إلى المضمون يقرّب المسافات ويضيّق هوّة الخلافات ، ويجنّبنا جناية المصطلح على حقيقة التصوّف ومضمونه[1].

فقد كان المصطلح والخلاف حول دلالته ، وتعريفاته ، طريقا للخلاف بين بعض المدارس الإسلامية ، حجبهم فيه الشكل عن حقيقة التّزكية والتربية والإسهام الجماعي وكل خير قدّمه التصوّف الإسلامي لمجتمعه باعتباره فكرا إسلاميا ، تضرب جذوره في مصادر الإسلام ، ويأخذ نماذجه وقدوته من سيرة الرسول ﷺ وصحابته رضي الله عنهم ومن سار على طريقهم.

تلك بعض حقائق التصوّف غابت وسط ركام الخلاف والصّراع.. لتثار أسئلة وبحوث عِلْمُها لا ينفع وجهلها لا يضرّ.

من جملة التساؤلات الّتي وسّعت الشّقّة بين المتحاورين : ما مدلول كلمة تصوّف؟ ومن أين أخذت ؟ هل من الصّوف أم من الصّفاء أم من الصّفو ؟ ولماذا لا نذهب بعيدا ونقول مأخوذة من كلمة "صوفيا" اليونانية ، الّتي تعني "الحكمة" ؟ ثمّ ما هو مفصل الكلمة الزمنـــي ؟

وهكذا حميت المعركة بين أصدقاء التصوّف وخصومه، الموافقين والمعارضين ، حتّى تكوّنت بذلك مكتبة كبيرة يصعب استعراضها.

ثانيا : القطيعة مع الأفكار المسبقة.

ذلك أنّ عدم التجرد في القراءة ، والدخول على فكر ما بأفكار سابقة يحرم القارئ الموضوعية في الحكم ، ويجعله يلوي النصوص على ما يعتقد ، ويؤول ما يراه على غير ما يهوى إلى ما يؤيّد فكرته ، حتّى ولو خالف أظهر قواعد التفكير ومناهج البحث. التصوّف واحد من ضحايا القراءة الذاتية الّتي لا تقوم على أي استقلال فكري،

[1] يرى د. البوطي أن التصوف كان مسمى لا اسم له ثم صار اسما لا مسمى له. انظر: البوطي: الوهج الروحاني في حياة النورسي، ضمن حلقة دراسية حول الادراك الروحي بين التصوف و النورسي. استانبول: مؤسسة الثقافة و العلوم، 26 ــ 27يوليوز/ تموز 2005

حيث قرأه البعض لإدانته أوّلا وقبل كل شيء[1] ، لذلك وقعوا في فجاجة لا يقبلها منطق ، ولا يقرّها المحققون من العلماء.

حين يفقد الباحث استقلاله تجده يتابع دون تدقيق ، ويحكم دون تبصّر.. وهكذا تضيع الحقيقة ، ويضيع معها جزء مهم من تراث له ما له وعليه ما عليه.

التجرّد إذن ، ضرورة منهجية ، وضابط معرفي.. والقطيعة أساس الموضوعية.

ثالثا : الاعتماد على المصادر الصوفية.

إنّ القراءة الموضوعية لأي فكر تلزم صاحبها العودة إلى أدبيات ذلك الفكر ، وتصفّح تنظيرات أصحابه له. بمعنى أن تكون القراءة من مصادر الفكر نفسها.

فالذي يريد الحكم على التراث الصوفي مثلا ، بغية الإفادة من الناضج الملتزم منه، فإنّ أمانة العلم تلزمه أن يفرّق بين أقوال الصوفية الموثّقة ، وفهم المؤرخين والكتّاب لتلك الأقوال أو لأفعال أصحابها ، فالاعتراف من النّبع أصل ، وما عداه فرع قد تضيع الحقيقة في ثناياه.

رابعا : تحديد المصطلحات.

وهو مدخل ضروري لقارئ التراث الصوفي ، يحول بينه وبين الوقوع في أخطاء التعميم والتسرّع في الأحكام.

فما دامت القراءة للحكم والاستنباط والتوظيف؛ فمن الأساس التحديد الدقيق للمصطلح المراد نقده والإفادة منه ، وهذا يشمل الألفاظ الّتي استخدمها الصوفية وحدّدوا مرادهم منها بما يتّفق وأصول الدين ، كما يشمل التحديد المراد الأوصاف الّتي عرفت بها مراحل التصوّف الإسلامي واتجاهاته متمثلة في مراحله التاريخية ، وخصائص

[1] ينظر : عبد الرحمن بن الجوزي : تلبيس إبليس ، حيث أورد في فصل من كتابه ما رآه من تلبيسات إبليس على الصوفية ، لكن الغريب أنه يعود في كتب أخرى ليستأنس بأقوال الصوفية ، مثل كتاب : صيد الخاطر.

كل مرحلة ، وقد أدّى الخلط في هذا الباب إلى نتائج تعوزها الدقّة المنهجية في كثير من الأحيان[1].

وليس معنى التحديد أنّ نقبل نوعا من التصوّف جملة ، أو نرفض آخر جملة ، فهذا مرتبط بالدراسة وتحليل النصوص ، لكنّنا نعني بالتحديد أن نعلم ماذا نقرأ ؟ ولماذا نقرأ ؟ وكل هذا من شأنه أن يبعدنا عن المدح أو القدح دون أسباب أو أدلة كافية لأيّ منهما.

ولا شكّ أنّ الوعي بالمراحل التاريخية الّتي مرّ بها التصوّف الإسلامي له أثره في طبيعة التقويم والحكم ، وفي كيفية الاستفادة من إيجابيات مرحلة ما ، أو تجنّب سلبيات مرحلة ما ، فالتصوّف الإسلامي في مرحلة تحديد المصطلح وثباته علما بين العلوم وثيق الصّلة بمصادر العلم والحياة الإسلامية، يختلف عنه في مرحلة كونه أصبح طرقا ومؤسسات اجتماعية ، على أنّ الاختلاف لا يعني انبتات الصّلة بين مرحلة و أخرى ، ولكن يعني أنّ كلّ مرحلة لها خصائصها وتوجّهاتها وتراثها الذي يبرز هذه السمات ، والّتي تمكّننا من التقييم والإفادة.

القراءة إذن ، وفق تحديات المصطلح وأمثالها تفسّر كثيرا من المسائل الّتي دار حولها الحديث ، فقد يتّضح أنّ الخلاف لفظي بين طرفي الحوار ، والوعي بالمراحل

---

[1] خذ مثلا حديث الصوفية عن الحب الإلهي ، فقد عبّروا عن أشواقهم بلغة جعلت البعض ينفر ، ويتّهم منذ فترة مبكرة – أي قبل التصوّف الفلسفي – أنّهم يقولون بالاتحاد ، مع أنّ حقيقة ما دعوا إليه وما تغنّوا به هو صدى للحديث الصحيح : « لا يزال عبدي يتقرّب إليّ بالنوافل حتّى أحبّه فإذا أحببته كنت سمعه الّتي يسمع به ، وبصره الذي يبصره به ، ويده الّتي يبطش بها ، ورجله الّتي يمشي بها ، فبي يسمع ، وبي يبصر ، وبي يبطش ».

وقد فطن (ابن تيمية) إلى الفرق بين هذا الاتحاد ، والاتحاد الذي قال به البعض في مرحلة تفلسف التصوّف : « وهذا اتفاق واتحاد في المحبوب المرضي المأمور به ، والمبغض المكروه المنهي عنه ، وقد يقال له اتحاد نوعي وصفي ، وليس ذلك اتحاد الذاتين فإنّ ذلك محال ممتنع ، والقائل به كافر ، وهو قول النصارى والغالية والرافضة والنساك كالحلاجية ونحوهم.. وأمّا الاتحاد المطلق الذي هو قول أهل وحدة الوجود الذين يزعمون أنّ وجود المخلوق هو عين وجود الخالق فهذا تعطيل للصانع وجحود له ، وهو جامع لكل شر ». انظر : ابن تيمية : مجموع الفتاوى. وما قيل عن الحبّ ، يقال عن الفناء والتوكل والزّهد... وهذا كلّه في باب الألفاظ.

أمّا الأوصاف فهناك تصوّف سنّي وآخر فلسفي ، والذين لم يفرّقوا بين أنواع التصوّف وقعوا في خلط شديد ، فهم يرفضون الحلول والاتحاد ووحدة الوجود وهي من التصوّف الفلسفي من جهة ، ونقد مؤرخي التصوّف وشيوخه من جهة أخرى ، لكنّهم يسحبون ما يرفضونه من التصوّف الفلسفي على كل التصوّف ولا يفرّقون بين رجال وشيوخ هذه المرحلة أو تلك.

والسمات يفيد في محاولة إصلاح ما قد يكون من انحراف في بعض طرق التصوّف المعاصر.. والأمّة تريد أن تنهض بالجانب الروحي للإنسان المعاصر وفق منهاج الإسلام في تنمية هذا الجانب ، كما كان في حياة الرسول ﷺ وأصحابه ، وكما اجتهد محققو الصوفية في فهمه ومحاكاته.

خامسا : مراعاة طبيعة التصوّف كتجربة ذوقية.

الوصول إلى الحقيقة عند الصوفية يرتكز على منهج "الذوق" وكل متصوّف يعبّر عن تجربته بوسيلته وطريقته ، فالأمر يختلف من واحد لآخر نتيجة درجته في التجربة ذاتها، فالتصوّف فلسفة حياة تهدف إلى الترقّي بالنفس الإنسانية أخلاقيا ، وتتحقّق بواسطته رياضات عملية معيّنة تؤدّي إلى الشعور أحيانا بالفناء في الحقيقة الأسمى ، والعرفان بها ذوقا لا عقلا ، وثمرتها السعادة الروحية ، ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللّغة العادية ، لأنّها وجدانية الطباع ذاتها[1].

التصوّف إذن تجربة ذوقية خاصة ليس للعقل مدخل فيها ، ولذا لا يقبل أصحابها الحكم عليها بالفلسفة والعقل.

ولو نظر إلى التصوّف في ضوء طبيعته المشار إليها فإنّ مسألة غموض التعبيرات الصوفية سوف يعرف سببها ، ومسألة اختلاف التعبيرات للصوفي الواحد سوف يدرك سرّها كذلك ، وسوف يدرك لماذا اعتدل البعض في حكمهم على التصوّف وذلك حين فهموا طبيعته واعترفوا بها. ولماذا لم يدرك البعض هذا الحظ من الإنصاف ، وذلك لأنّهم قاسوا التصوّف كعلم على سائر العلوم في عصره مع أنّ هذا المقياس ذاته غير دقيق لأنّ علوم العصر تختلف بحسب موضوعاتها وتختار لذلك وسائلها وتعين لغة التعبير فيها.

فلكي نصيب في الحكم على التصوّف ، ونستطيع الإفادة من جوانب الثّراء فيه ينبغي أن نراعي هذا الأمر ، ونحن نقرأ التراث الصوفي ، ولا بأس بعد ذلك أن نخطئ أو نصيب ، ما دام ذلك في دائرة الاجتهاد الأمين.

---

[1] محمد بن بريكة : مدخل إلى المصطلح الصوفي ، مجلة الموافقات. الجزائر: المعهد العالي لأصول الدين ، عدد 3 ، ص : 65.

سادسا : الحكم على الصوفية في ضوء أحوالهم.

للتجربة الصوفية قوانينها الخاصة ، منها أنّ للسالكين في طريق العرفان أحوالا ومواجيد ، لكنّها لا تدوم ، فسرعانما يصير السالك صاحب صحو ويقظة حين يخرج من تلك الأحوال.

والحكم على الصوفية – وهم في أحوالهم – ينبغي أن يختلف عنه في حالات صحوهم. وعدم الأخذ بهذه التفرقة أدّى بالناس إلى تطرّف في الحكم عليهم ، فالبعض حين رأى من أحوالهم من يخالف ظاهر الشرع حكم عليهم بالكفر والفسوق والعصيان جملة ودون تفصيل ، وهناك من رأي أنّ ما عليه هؤلاء في أحوالهم هذه أمور سائغة وطيّبة ، ويمتدحونه بمبالغة كذلك.

وعليه فإنّ الحكم على أقوال الصوفية وأفعالهم في ضوء أحوالهم ضرورة منهجية في التحقيق والتدقيق.

بمنهجهم ينبغي أنّ نقرأهم وتراثهم.. هكذا حتّى يكون الحكم سليما والإفادة قائمة ، واضعين في الاعتبار الفرق بين حالة "السّكر" و"الصّحو" اللّتين يترنّح بينهما سالك الطريق ، ففي الأولى يعذر ، وفي الثانية يحاكم ، لكن مع مراعاة بشريته وأنّه يخطئ ويصيب كغيره من الناس.

فبمنهجهم نمتدح الحق ونذمّ الباطل في ضوء المقاييس المتّفق عليها.

تلك ضوابط ستّ[1] كان الحرص عليها شديدا والحديث عنها أكيدا ، قصد الولوج إلى عالم الصوفية الرحب ، ودهاليزهم الناطقة حينا والصامتة أحيانا.

لاشكّ أنّ البعد عن التعصّب الفكري المسبق والذاتية المفرطة ، يسمح برؤية سليمة للقضايا المطروحة.

[1] استعنّا في رصد تلك الضوابط بالدراسة القيّمة لـــ : أ.د/ أبو اليزيد زيد العجمي : نحو قراءة منهجية للتراث الصوفي ، في : الوجهة الأخلاقية للتصوف الإسلامي. القاهرة: دار الشروق، 1976

فإذا كان القصد التعرّف الحق على مكنون التراث الصوفي فعلينا أن ندرك تماما أنّنا أبناء حضارة واحدة ، بيننا قواسم مشتركة ، والاختلاف ممكن ما دام في ساحة الاجتهاد ، والمستند إلى ظروف العصر ومستجدات الحياة ، وهو ما يسمح به سمت وخصائص التفكير الحر في حضارتنا وتراثنا[1].

في النهاية نقول : لابدّ من القراءة المنهجية الّتي تسمح بالوصول إلى أيّ تحديد أو وضوح ، فلا نلقي الأحكام جزافا ، ولا نتّهم لأدنى ملابسة[2].

والآن لا نرى بأسا من الولوج إلى دنيا الصوفية مسترشدين بدلالة الإشارة السابقة الّتي تسمح بقراءة علمية للتّراث الصوفي الإسلامي.

2-بين المفهومية والتعريف :

كثر النقاش وطال في موضوع تعريف كلمة التصوّف، وثارت أسئلة وسجالات، وكتبت بحوث ومقالات ، وجاءت الآراء حاملة شيئا من الطرافة وغرابة الملاحظة.

رأى بعض الباحثين أنّ الخوض في هذا الجانب من التصوّف قليل الفائدة ، منهم الدكتور (حامد طاهر) الذي يقول : «أمّا البحث عن أصل كلمة تصوّف وطرق اشتقاقها ، والبحث الذي نجده يشغل معظم دارسي التصوّف حتّى الآن فإنّه في رأينا قليل الفائدة. وهو لا يقدّم كثيرا لدراسة التصوّف نفسه. وأهمّ منه بكثير أن تتّجه الدراسات إلى الكشف عن حقيقة "التجربة الصوفية" ، وبيان ما فيها من عناصر الصّدق مع النفس ، أو خداع الآخرين. وحيث أنّ هذه التجربة ما زالت مستعصية على الملاحظة المباشرة ، فإنّ مهمّة دارسي التصوّف تقتصر – حاليا – على رصدها من

---

[1] في التفكير الحر ينظر : د/ سيد الجميلي : مناظرات بن تيمية مع فقهاء عصره. القاهرة: دار القلم،ط3، 1999
د/ شوقي أبو خليل : الحوار أوّلا.بيروت: دار الفكر، 1990 . محمد حسين فضل الله : الحوار في القرآن. بيروت: دار الهادي، 1986
ولعلّ أجمل عبارة قرأناها في أدب الاختلاف كانت لـــ (ابن القيم) في كتابه مدارج السالكين الذي هو شرح لكتاب (أبي إسماعيل الهروي الصوفي) الموسوم بـــ "منازل السائرين" ، يقول (ابن القيم) : شيخ الإسلام – يقصد أبا إسماعيل – حبيب إلى قلوبنا ، لكن الحق أحبّ إلينا منه ، ويقول أيضا : إنّما مثلي ومثل الشيخ كمثل الهدهد مع سليمان إذ قال له : أحطت بما لم تحط به...

[2] قصّة مقتل الحلاّج مثال حيّ لذلك.

الخارج ، أو استقراء نتائجها الّتي عبّر عنها كثير من صوفية المسلمين الذين تركوا لنا وثائق هامّة في هذا الصدد »[1].

لعلّ الكشف عن حقيقة "التجربة الصوفية" وبيان ما فيها من عناصر الصدق والخداع يكتسي أهمية كبرى، أثناء دراسة التصوّف. لكن هذا لا يقلّل من أهميّة تحديد ماهية التصوّف ، لحاجتنا إلى معرفة حقيقة الكلمة ، بجانب أهميّتها بالنسبة للدارسين الجدد في الكشف عن طبيعة هذا العلم.

يرى الدكتور (محمد مصطفى) أنّ أهميّة تعريف التصوّف ترجع إلى سببين :

1- عام. 2- خاص.

أمّا العام فيشترك فيه التصوّف مع غيره من العلوم ، لأنّه لابدّ من معرفة اسم الشيء أو العلم ، ولقبه المطلق عليه.

أمّا السبب الخاص فحتّى يدرك تميّز التصوّف بين العلوم الإسلامية وغير الإسلامية، حيث الآراء فيها لا تكاد تحصى لكثرتها[2].

تحديد المصطلح إذن ، مدخل ضروري لدراسة التصوّف ، وتعريف الكلمة يكتسي ضرورة قصوى لولوج عالم القوم.

فما التصوّف ؟ وما مضمونه ؟

الواقع إنّ التعريفات كثيرة ، وكلّ تعريف منها يشير إلى بعض جوانب التصوّف دون البعض الآخر ، ولكن يظل هناك أساس واحد للتصوف لا خلاف فيه ، وهو أنّه أخلاقيات مستمدّة من روح الإسلام[3]. وهذه أمثلة تؤكّد هذا الاتجاه :

« التصوّف خلق ، فمن زاد عليك في الخلق ، زاد عليك في الصفاء » (أبو بكر الكتاني، ت 233 هـ).

---

[1] د/ حامد طاهر : مدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية. بيروت: دار العودة،ط2، 1987 ، ص : 104.

[2] أحمد محمود صبحي: التصوف؛ إيجابياته و سلبياته. القاهرة: دار المعارف، 1984، ص : 9.

[3] د/ أبو الوفا الغنيمي التفتازاني : مدخل إلى التصوّف الإسلامي. القاهرة: دار الثقافة، 1974 ، ص : 11.

« التصوّف دخول في كل خلق سنّي ، والخروج من كل خلق دني » (أبو محمد الجريري، ت 311 هـ).

« ليس التصوّف رسما ، ولا علما ، ولكنّه خلق » (أبو الحسن النوري).

هذا الاتجاه الأخلاقي في تعريف التصوّف شائع في الشرق والغرب، وهو –أيضا– شائع في الزمن القديم والزمن الحديث... ومع ذلك فهو لا يعبّر عن التصوّف تعبيرا دقيقا، فحتّى الذين ذكروا هذه التعاريف الأخلاقية للتصوف ، ذكروا ، هم أنفسهم ، تعاريف أخرى ، وذلك – على الأقلّ – يدلّ دلالة لا لبس فيها ، على أنّهم لم يروا كفاية الجانب الأخلاقي في تحديد التصوّف وتعريفه.

إذا لم يكن التصوّف مجرّد أخلاق ، فماذا يكون ؟

قال البعض : إنّه الزهد. وقال آخرون : إنّه الإكثار من العبادة. طائفة ثالثة ربطته بالورع[1]. والحقيقة لا الزهد ولا الورع ولا العبادة الكثيرة تصلح عناوين للتصوّف ، وتدلّ عليه.

أين نعثر إذن على العنوان ؟

هذه بعض التعاريف ، قالها شيوخ الصوفية الكبار ، تتّجه الوجهة الصحيحة فيما يتعلّق بالمعنى الحقيقي لهذا الموضوع :

1- (أبو سعيد الخرّاز) المتوفّى سنة 297هـ : سئل عن التصوّف فقال : « من صفّى ربّه قلبه ، فامتلأ قلبه نورا ، ومن دخل في عين اللّذة بذكر الله ».

2- (أبو القاسم الجنيد البغدادي) المتوفّى سنة 297هـ : « التصوّف هو : أن يميتك الحق عنك ، ويحييك به ».

3- (أبو بكر الكتّاني) المتوفّى سنة 322هـ : « التصوّف : صفاء ومشاهدة ».

[1] حدّد (ابن سينا) خطوط الانفصال بين التصوف والزهد والورع ، فقال : الزهد ترك ما لا ينفع في الآخرة ، والورع ترك ما يخشى ضرره في الآخرة ، والتصوّف : حالة إشراقية

4- (جعفر الخلدي) المتوفّى سنة 348هـ : « التصوّف : طرح النّفس في العبودية ، والخروج من البشرية ، والنّظر إلى الحقّ بالكلية ».

5- (الشبلي) : سئل عن التصوّف ، فقال : « بدؤه معرفة الله ، ونهايته توحيده ».

6- (السّهروري) : « الصوفي هو : الذي يكون دائم التّصفية ، لا يزال يصفي الأوقات عن شوب الأقدار بتصفية القلب عن شوب النّفس. ويعنيه على كل هذه التصفية دوام افتقاره إلى مولاه ، فبدوام الافتقار يتّقى من الكدر ، وكلّما تحرّكت النّفس وظهرت بصفة من صفاتها أدركها ببصيرته النّافذة وفرّ منها إلى ربّه. فبدوام تصفيته جمعيته ، وبحركة نفسه تفرقته وكدره ، فهو قائم بربّه على قلبه ، وقائم بقلبه على نفسه ».

7- (الغزالي) : « هو طريق علم الآخرة أو علم أحوال القلب وأخلاقه المحمودة والمذمومة وما مرضى عند اله وما هو مكروه »[1].

هذه بعض تعاريف التصوّف اجتزأناها من كلام سادة الطائفة.. ولعلّ من نفل القول التذكير بأنّ التصوّف كلّه اضطراب ، فإذا وقع السّكون فلا تصوّف.

من هنا كثرت أقوال الصوفية في ماهية التصوّف حتّى زادت على الألف قول ، ويطول نقلها ، ولابدّ من ضابط يجمع جمل معانيها ، فإنّ الألفاظ وإن اختلفت متقاربة المعاني.

وتبقى عبارة (الكتاني) المختصرة جامعة لجانبين يكونان في وحدة متكاملة تعريفا للتصوّف.

أحدهما : وسيلة.

---

[1] عن ماهية التصوّف ينظر :

1) – القشيري : الرسالة القشيرية. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية ، ط2، 1988، 2000

2) – عبد الحليم محمود : المنقذ من الضلال. مصر: مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1978

3) – ابن عجيبة : إيقاظ الهمم. القاهرة: مطبعة عيسى الحلبي،ط3، 1987

4) – الغزالي : إحياء علوم الدين. بيروت: دار القلم،ط3، 1998

وعلى ضوء التعريفات السابقة يمكن اعتبار التصوّف علما إسلاميا تدرس فيه أحوال القلوب وكيفية تطهيرها تخلية وتحلية للوصول إلى السعادة الأبدية.

والثاني : غاية.

أمّا الوسيلة فهي الصّفاء.

وأمّا الغاية فهي المشاهدة.

والتصوّف من هذا التعريف طريق وغاية[1].. فأوّله علم وأوسطه عمل وآخره موهبة من الله تعالى[2].

3-أصل كلمتي الصوفي والتصوّف :

سئل (الشبلي) : لم سميت الصوفية بهذا الاسم ؟

فأجاب : « هذا الاسم الذي أطلق عليهم اختلف في أصله ومصدر اشتقاقه ، و لم ينته الرأي فيه إلى نتيجة حاسمة بعد »[3].

لقد تعدّدت الآراء وتباينت في أصل الكلمتين ، ولو أردنا اختزال العبارة لقلنا : إنّ وجهات النظر بشأن أصل الصوفية والتصوّف ، يمكن تقسيمها إلى قسمين :

– القسم الأوّل : يرى أنّ كلمة الصوفي عربية الأصل ، وينقسم هذا الرأي إلى قسمين :

1- الرأي القائل باشتقاقها. 2- الرأي القائل بعدم اشتقاقها (الكلمة جامدة).

– القسم الثاني : يرى أنّها كلمة غير عربية الأصل ، وينقسم بدوره إلى قسمين :

1- الكلمة مأخودة من كلمة هندية. 2- الكلمة مأخوذة من كلمة يونانية.

و الرسم التّالي يفصّل المجمل :

---

[1] عبد الحليم محمود ، مرجع سابق ، ص : 50.

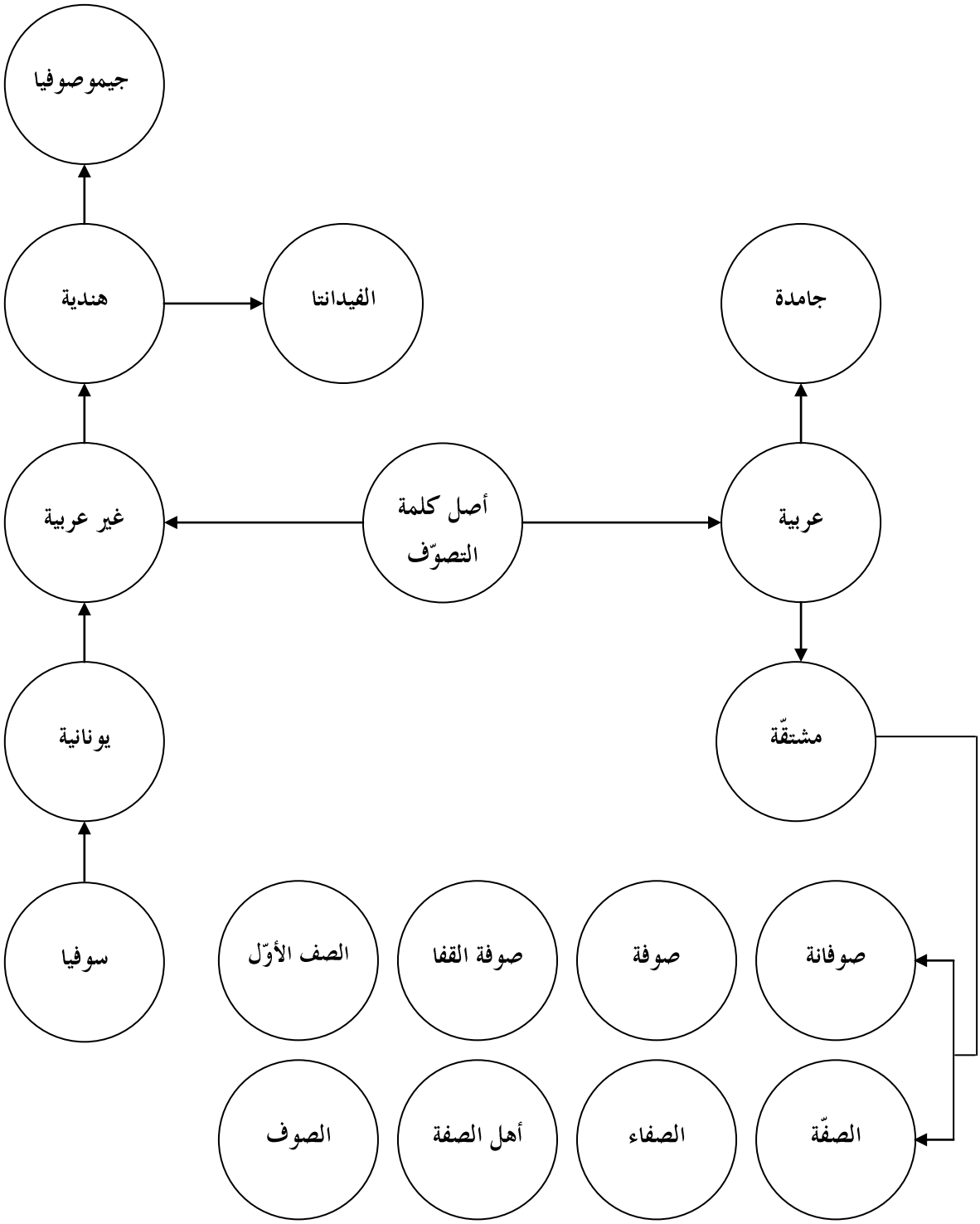
[2] السهروري : مصدر سابق ، ص : 321. وقد جمع هذا التعريف ثلاث جوانب :

– الجانب الأوّل : عملي أو نظري.

– الجانب الثاني : عملي أو تطبيقي.

– الجانب الثالث : نتيجة مطلوبة وهي مشاهدة الحق سبحانه ، وهي هبة منه لعبده الذي بذل مجهودات في العبادات وترك ما نهى الله عنه حتّى بلغ الصّفاء والنّقاء

[3] عبد الحليم محمود ، مرجع سابق ، ص : 60.



أصل كلمة التصوّف

الرأي القائل إنّ الكلمة عربية الأصل هو رأي معظم الباحثين في العالم الإسلامي، منهم : أبو نصر السراج الطوسي ، وعبد الرحمن بن الجوزي ، وابن خلدون، وابن هشام ، وغيرهم كثير[1]. لكن الاختلاف وجد حول الكلمة من حيث كونها جامدة أو مشتقة.

الذين قالوا إنّ الكلمة مشتقة ، ذكروا مصادر اشتقاقها ، منها :

1- الصّوفانة : قيل : إنّها نبات عشبي من الفصيلة المركّبة يظهر له زغب يشبه الصوف. وقيل : بقلة قصيرة تنبت في الصحراء[2].

ويبرّر أصحاب هذا الرأي وجهة نظرهم بأنّ الصوفية يجتزئون بالقليل من متاع الدنيا[3].

2- صوفة : وهو لقب رجل جاهلي يسمّى (الغوث بن مر) نذرته أمّه للكعبة لأنّه لا يعيش لها ولد ، فلمّا وفت بنذرها وضعته "ربيطا" للكعبة ، فأرهقه حرّ المكان وأذبله ، فقالت حين شاهدته على هذا الحال : « ما صار ابني إلاّ صوفة ». فتلقّفتها أفواه العرب وأطلقتها عليه[4] ، وعلى أولاده من بعده.

3- صوفة القفا : وهي الشعرات النابتة في متأخّره ، أو هي الشعر الذي ينبت ويتجمّع في مؤخّر الرأس ، وفي هذا إشارة إلى اتّصاف الصوفي بأنّه "هيّن ليّن" موطأ الاكناف ، أو إشارة إلى انعطافه نحو حبّاب الحق تبارك وتعالى[5].

---

[1] ينظر : – السراج الطوسي : اللّمع في التصوّف ، تحقيق: عبد الحليم محمود و عبد الباقي طه سرور. مصر: دار الكتب الحديثة، 1960 ص : 42 ، 43.

– السهروري : عوارف المعارف ، مرجع سابق، ص : 70.

– ابن خلدون : المقدمة. بيروت: دار الفكر، ط2، 1999 ، ص : 197.

– د/ سامي النشار : نشاة الفكر الفلسفي في الإسلام ، ج3 ، ص : 307.

– عبد الرحمن بن الجوزي : تلبيس إبليس. لبنان: دار الفكر ، ص : 80.

[2] د/ علي سامي النشار ، مرجع سابق ، ص : 39.

[3] أحمد محمود صبحي ، مرجع سابق ، ص : 10.

[4] ابن الجوزي ، مرجع سابق ، ص : 70.

[5] أحمد محمود صبحي ، مرجع سابق ، ص : 10.

4- الصف الأوّل : لأنّهم في الصفّ الأوّل بين يدي الله عزّ وجل بارتفاع هممهم وإقبالهم على الله بقلوبهم ووقوفهم بسرائرهم بين يديه[1].

5- الصفة : أي ما حسن منها[2].

6- الصّفاء : لصفاء أسرارهم ونقاء آثارهم[3].

7- أهل الصفة : هم مجموعة من فقراء الصحابة ، كانوا يأوون إلى مسجد الرسول ﷺ ، وكانوا نحوا من أربعمائة رجل لم تكن لهم مساكن بالمدينة ولا عشائر ، يحتطبون ويرضخون النّوى بالنهار ، وبالليل يشتغلون بالعبادة وتعلّم القرآن وتلاوته.

ووجه الاشتقاق في تشابه أحوال وصفات "أهل الصفة" مع الصوفية : فهم سلفهم[4].

8- الصّوف : وهو رأي معظم الباحثين القائلين باشتقاق الكلمة. فكما أنّه يقال : تقمّص ، إذا لبس القميص ، كذلك يقال تصوّف، إذا لبس الصّوف ، وقد كان الصّوفية في الغالب مختصّين بلبسه ، لما كانوا عليه من مخالفة الناس في لبس فاخر الثياب[5].

تلك هي جملة الآراء القائلة باشتقاق الكلمة الصّوفية، وتلك هي أدلّة القائلين بها. فبماذا يردّ القائلون بعدم الاشتقاق ؟ وما هي أدلّتهم ؟

إنّهم يرون أنّ التسمية غلبت على الطائفة ، فيقال "رجل صوفي" وللجماعة "صوفية" ، ومن يتوصّل إلى ذلك يقال : "متصوّف" وللجماعة "متصوّفة".

هذا ما ذهب إليه (القشيري) في الرسالة ، حيث رأى أنّه ليس يشهد لهذا الاسم في العربية قياس ولا اشتقاق ، والأظهر فيه أنّه كاللّقب[6].

---

(1) السهروري ، مصدر سابق ، ص : 331.

(2) د/ مصطفى محمود ، مرجع سابق ، ص : 11.

(3) الكلاباذي : التعرف لمذهب أهل التصوّف. بيروت: دار الكتب العلمية، 2001 ، ص : 29.

(4) المرجع نفسه ، ص : 29.

(5) السهروري ، مصدر سابق ، ص : 90 ، وابن خلدون ، مرجع سابق ، ص : 198.

(6) القشيري ، مصدر سابق ، ص : 100.

وينتقد (القشيري) آراء القائلين بالاشتقاق ، يقول : « فأمّا قول من قال : إنّه من الصّوف ولهذا يقال : تصوّف ، إذا لبس الصّوف كما يقال : تقمّص إذا لبس القميص ، فذلك وجه ، ولكن القوم لم يختصّوا بلبس الصّوف.

ومن قال : إنّهم منسوبون إلى صفة مسجد رسول الله ﷺ ، فالنسبة إلى الصّفة لا تجيء على نحو الصوفي.

ومن قال : إنّه مشتق من الصّفاء ، فاشتقاق الصّوفي من الصّفاء بعيد في مقتضى اللّغة.

وقول من قال : إنّه مشتق من الصفّ ، فكأنّهم في الصفّ الأوّل بقلوبهم ، فالمعنى صحيح ، ولكن اللّغة لا تقتضي هذه النسبة إلى الصّف.

ثمّ إنّ هذه الطائفة أشهر من أن يحتاج في تعيينهم إلى قياس لفظ واستحقاق اشتقاق »[1].

قول (القشيري) هذا استغربه البعض وقال : «... من العجيب أنّ مؤرخ الصوفية الكبير ينكر أنّ الكلمة اشتقّت من الصّوف »[2].

بهذا نأتي على القسم الأوّل القائل بعربية أصل التصوّف ، لننتقل إلى القسم الثاني، والذي يرى أصحابه اشتقاق الكلمة من غير العربية.

هنا نجد أنفسنا أمام رأيين :

1- الرأي الأوّل يرى أصحابه أنّ الكلمة مأخوذة من الهندية ، وصاحب هذا الرأي (فون هامر) بناء على دراسة (أبي الريحان البيروني) القائلة إنّ آراء الصّوفية تتفق مع كثير من آراء الهنود ، وقد دعا هذا المستشرق إلى القول باشتقاق كلمة تصوّف من "جيمنو صوفيا" وهو اسم يوناني أطلقه اليونان على هؤلاء الهنود العراة الذين كانوا يقضون حياتهم في السياحة ، متأمّلين في الله ، ونتج عن هذا أنّ التصوّف مرتبط بالبوذية خاصة وبالأديان الهندية عامّة[3].

---

[1] المصدر السابق ، ص : 101

[2] د/ علي سامي النشار : مرجع سابق ، ص : 39.

[3] المرجع نفسه ، ص : 42 ، 46 ، 47.

وذكر (د/ عبد المنعم ماجد) رأيا يشبه الرأي المذكور، قال فيه – بعد أن ذكر علم التصوّف وأصل كلمة التصوّف – : « وربّما يكون أصلها هنديا حيث أنّ الأفكار البوذية في اليوجا – وهي السيطرة على النفس – قد دخلت الإسلام »[1]. من هنا ربط من ربط التصوّف بالفيدانتا الهندية[2].

2- أمّا القول بأنّ أصل الكلمة يوناني ، فهذا ما ذهب إليه (البيروني) ، الذي رأى أنّ التصوّف من (سوفيا) اليونانية ، والّتي معناها الحكمة.

نقطة الاختلاف هنا أنّ الحكمة عند اليونان القدماء كانت تهتمّ بالعلوم الطبيعية، وكان كثير من فلاسفتهم أطبّاء ، وقد ترجمتها العرب ، فسمّوا الطب : الحكمة ، وكلمة حكيم لا تزال تؤدي معنى الكلمة : طبيب ، والفلسفة نفسها سمّاها العرب الحكمة ، وقالوا : تاريخ الحكماء ، فهم عرفوا من سوفيا: الفلسفة والطب ، أمّا الحكمة الروحانية فمن البعيد أن يكونوا لمحوها لأنّهم كانوا يرون اليونان من عبدة الأوثان[3].

ما يمكن أنّ نصل إليه في أصل الكلمة أنّ التصوّف معنى معروف لا شأن له بالمظاهر أو الأشكال ، ويبقى الغموض قائما في أصل الكلمة ، فما من شك في أنّ اختلاف المذاهب والآراء في أصلها يبيّن الكثير من معاني التصوّف ومن مظاهره.

4-مدارس التصوّف الإسلامي وجذور النشأة :

لقد انبثقت بذور الحياة الروحية في الإسلام في المدينة عاصمة الدولة الأولى حيث استمدّت العقيدة المبكرة مباشرة من مصادرها الأساسية المتمثّلة في القرآن الكريم والسيرة النبوية. ومن المدينة ظهرت الميول الصّوفية الأولى في صورة تنسّك شديد. وكان مثال

---

[1] د/ عبد المنعم ماجد : تاريخ الحضارة الإسلامية. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1973 ، ص : 32.

[2] جوزيف شاخت ، كليفورد بوزورث : تراث الإسلام، ترجمة حسين مؤنس و إحسان صدقي العمد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الآداب و الفنون، ج2، ط3، 1998 ، ص : 62. والفيدانتا : أجزاء من الأوبانشاد ، أي المحاورات الفلسفية في أسفار الهند الدينية القديمة. وقد كتبت هذه الأجزاء بعد الفيدا أي كتب الهندوكية المقدّسة. وتشمل الفيدانتا على ستّة مذاهب فلسفية تهدف كلّها إلى إزالة الألم بواسطة اليوجا. وهناك مراتب ثلاث تؤدي إلى المعرفة الأسمى ، وهي : الإيمان والفهم ، والتحقق، وتنـــزع الفيدانتا إلى وحدة الوجود، أساس البراهمية.

[3] ولتر ستيس: التصوف و الفلسفة، ترجمة: د. إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: مكتبة مدبولي، 1991 ، ص : 15.

هذه الصورة متحققا في حياة الخلفاء الأربعة وفي حياة أهل الصفة. وبقي الأمر على حاله حتّى بعد انتقال الخلافة من المدينة إلى دمشق زمن الأمويين الذين انغمسوا في الحياة الدنيوية حيث استمرّت إيديولوجية تكوين الأتقياء ، الذي سيحملون نزعة مقاومة الأمويين سياسيا واجتماعيا.

وفي المدينة نجد (سعيد بن المسيّب، ت 90ه) المثل الرئيسي الذي احتذاه المتنسّكون. ولقد كان في الوقت نفسه قائد المعارضة الّتي قامت ضدّ الخلفاء الأمويين.

أمّا في اليمن والكوفة فنجد أنّ النّساك قد انساقوا في تيار سياسي يتّسق مع تيار أهل البيت والشيعة نسبيا. ونجد لذلك مثالا في حياة (طاووس بن كيسان اليمني، ت 105ه) ، وكذا (سعيد بن جبير الكوفي).

أمّا البصرة فقد اتّخذت موقفا محايدا في السياسة والدين ، ممّا كان له الأثر في تنمية الزهد وإقامته على أسس عقلية. وقد حاول (الحسن البصري) أبو التصوّف الإسلامي (ت 110ه) أن يؤسس نظاما إسلاميا مستمدّا من القرآن والسيرة وحياة الخلفاء الأربعة ذات الطابع النّسكي البارز[1]. لقد قام مذهب (الحسن البصري) في التصوّف والزهد على الشعور باحتقار الدنيا ، وقاعدته في الحياة لم يكن يستلهمها فقط من المجانبة الدقيقة لكل الأعمال الّتي تبدو موضع شبهة في نظر الشّرع ، وذلك ما يعرف بـــ "الورع" ، بل كان يستلهمها أيضا وقبل كل شيء من الزّهد في كل ما هو فان وزائل. لقد كان تأثير (الحسن البصري) في التصوّف كبيرا جدّا ، والطّرق الصوفية الإسلامية تعده مؤسسها الأوّل[2].

قبل عام 150 ه ظهر لأوّل مرّة في الفكر الإسلامي مصطلح "صوفي". وقد عرف به (هاشم عثمان بن شريك الكوفي). ولكن الظروف الّتي أحاطت بهذا اللقب ليست

---

[1] د/ حسن الشرقاوي: أصول التصوّف الإسلامي. مصر: مطابع جريدة السفير، 1986 ، ص : 1.

[2] د/ أبو العلا عفيفي: التصوّف: الثورة الروحية في الإسلام. بيروت: دار صادر ، ص : 87.

و ينظر: جوزيف شاخت ، مرجع سابق ، ص : 67.

معروفة وإن كان يروى أنّه نبذ حياة اللّهو وارتدى جلبابا من الصّوف وقبع وحيدا في صومعته. وكان يؤمن إيمانا راسخا بعقيدة الجبر ، واعتاد تلقينها لتلامذته[1].

بعد (أبي هاشم) بوقت قصير ظهرت في الكوفة جماعة سمّيت "بالروحانيين" ، على رأسهم (حبان الحريري، ت 200هـ) و(كليب، ت 200هـ). وعلى يديهما ظهر تحوّل كبير فصل بين هذا النّوع الجديد من التصوّف وبين حياة الزهد الأولى. فلم يعتدا بظاهر الشرع ، واعتبرا الزهد شيئا منافيا لإشباع الحياة الروحية ، ثمّ إنّهم طرحوا فكرة الإباحية كمدخل ضروري لإنقاذ الرّوح من انشغالها بمحاولة كبت الجسد. ولذا فإنّ تحقيق مطالب الجسد يقود الشخص إلى مرحلة أعلى وأسمى. ولقد وجد هذا النّوع من التصوّف من يناصره في البصرة[2].

وفي البصرة وبذات الزمان ظهرت نظرية الحبّ الإلهي على يد جماعة من المتصوّفة كانت منهم شخصية تكاد تكون أسطورية ، تعتبر بحق رائدة الحبّ الإلهي ، وقد وصفها (لويس ماسينيون) بأنّها « أكبر قدّيسة في تاريخ أولياء أهل السنّة ».

تلك الشخصية هي (رابعة العدوية، ت 185هـ) ، الّتي كانت أمة معتقة ، وكانت قبل ذلك تعزف على الناي ، وظلّت عازفة عن الزواج ، وأمضت حياتها الطويلة متعلّقة بالحبّ الإلهي ، مردّدة في صفاء :

أحبّك ، حبّين، حبّ الهوى وحبّـا لأنّـك أهـل لذاكا
فأمّا الذي هو حبّ الهوى فشغلي بذكـرك عمّن سواكا
وأمّا الذي أنت أهـل له فكشفك لي الحجب حتّى أراكا
فلا الحمد في ذاولا ذاك لي ولكن لـك الحمد في ذا وذاكا

وكانت مدرسة الكوفة تعاصر مدرسة البصرة ، إذ وجدت في الكوفة حامية عربية.وعلى خلاف مدرسة البصرة بما كان لها من نزعات واقعية ونقدية كانت مدرسة

[1] محمود سعد الطبلاوي: التصوف في تراث ابن تيمية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص : 50.
[2] المرجع نفسه ، ص : 50 ، 51.

الكوفة ذات مزاج مثالي وتقليدي. ولقد شاع في مذهب أهل الكوفة أنّ العلاقة بين الإنسان وربّه قائمة على فكرة التجسيم أي ادّعاء أنّ الله له طبيعة جسدية. فقد أكّد (أبو شعيب الباراثي الكلال، ت 170هـ) فكرة التجسيد زاعما إمكان رؤية الله في الدنيا ، وأجاز على الله صفات بشرية كالحزن ، والفرح والتّعب...

من الكوفة خرج صوفية مدرستها إلى بغداد حيث كانوا جماعة تضمّ تلاميذ كثيرين ، وذلك في أوائل في القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي ، ونشأت في هذه الفترة دور للعبادة حول تلك المدينة.

وكان (الحارث بن أسد المحاسبي) من أشهر رجال مدرسة بغداد ، وتتميّز طريقته باحترام كبير للمنقول ، والبحث الدائب طلبا لكمال النّفس.

وكان تأثيره في الناس من حيث محاسبتهم لأنفسهم عميقا ، واستمرّ هذا التأثير طويلا على الرّغم من الهجوم الذي تعرّض له من جانب المتمسّكين بالنّقل.

وفي بغداد أيضا كان (الجنيد) وهو أكثر أعضاء المدرسة اتّزانا، تأثّر بآراء (المحاسبي)، وأشاد به متكلّمو الأشاعرة على اعتبار أنّه كان خليفة الإصلاح الذي نادوا به.

هكذا أصبحت بغداد شيئا فشيئا مركزا لكثيرين من المتمسّكين بطريقة السّلف والأدباء الذين تعاطفوا مع الصوفية. وقد وضعت في اجتماعات هؤلاء أوّل مجموعة من الحكايات المتنوّعة والنصوص الّتي تدور حول فضائل الصّوفية.

وتحوم نظريات مدرسة بغداد حول المسائل الصوفية الآتية :

1- التوحيد بمعناه الكلامي والصّوفي ، وما يتّصل بذلك من مسائل المعرفة بالله والمحبّة الإلهية والفناء في الله والبقاء به.

2- النفس وآفاتها، والأحوال والمقامات الصوفية: كالوجد، والشوق، والقرب، والأنس...

وإذا انتقلنا إلى (بسطام) حيث اندمجت صوفية الكوفية بمدرسة أخرى ثالثة ، فإنّنا نجد التصوّف قد اتخذ صورة أخرى تمثّلت في فكرة الفناء الّتي حملها إلى التصوّف (أبو يزيد البسطامي، ت 261هـ) ، وهو فارسي الأصل ، اقتبس الفكرة عن زهّاد الهند[1].

وفي خراسان كان (إبراهيم بن أدهم) ، و(الفضيل بن عياض) ، ويعتبر الأوّل المؤسس الحقيقي الذي مهّد الطريق لمدرسة (خراسان). وقد كان تأثيره أكبر من معاصريه ، وبفضله أصبحت بلخ مقرّ تلك المدرسة. أمّا (الفضيل) فتأثيره في خراسان لم يدم طويلا ، لأنّ تلميذه (بشر بن الحارث) غادر (مرو) إلى بغداد حيث استقرّ به المقام ومات هناك.

أمّا في مصر فإنّ أهمّ شخصية تقابلنا فهي شخصية (ذي النون المصري) ، وقد بدأت تلك المدرسة تعاليمها قبله بوقت قصير على يد (سعد الدين المصري).

وأيّا كانت بداية مدرسة التصوّف المصري فإنّها عرفت بعد (ذي النون) وبفضله احتلت مكانا مرموقا في تاريخ التصوّف[2].

ولقد تميّز تصوّف مدرسة مصر بكثرة الأسفار السياحية ، إلى جانب أنّ تعاليمه كانت محاطة بسرية تامة ، وعلى قمّة هذه التعاليم نجد الغاية السامية لهذا التصوّف حين يريد الوصول إليها وهي فكرة "الاسم الأعظم".

أمّا مدرسة "نيسابور" ، فقد ظهرت في منتصف القرن الثالث الهجري ، فرقة "الملامتية". وما يهمّ من تصوّف هذه المدرسة أنّه يقوم على أساسين رئيسين : "الملامة"، و"الفتوة". فالملامة هي كبح النّفس واتّهامها وتأنيبها على ما فرّط منها ورؤية التقصير فيما يصدر عنها من أعمال الطاعة ، أمّا الفتوة فهي الإيثار والتضحية وكفّ الأذى وبذل النّدى وترك الشكوى... ومحاربة النّفس.

---

[1] د. عبد الرحمن بدوي: تاريخ التصوف الإسلامي. الكويت: وكالة المطبوعات، ط2، 1978، ص: 56

[2] كامل مصطفى الشيبي: صفحات مكثفة من تاريخ التصوف. بيروت: دار المناهل،1987 ، ص : 13.

ومن أشهر رجال الملامتية الذين عرفت لهم نظريات في الفتوة الصوفية (أبو حفص الحداد، ت 270هـ) ، و(حمدون القصار، ت 271هـ).

ولعلّ آخر مدارس التصوّف ذات الأهمية "مدرسة الشام" ، وأظهر رجالها (أبو سليمان الداراني، ت 215هـ) ، وتلميذه (أحمد بن أبي الحواري، ت 230هـ) ، و(أحمد بن الجلاء، ت 306هـ). وهم أقرب إلى التصوّف الحقيقي منهم إلى الصوفية المتفلسفين أو أصحاب النظريات.

وأغلب كلام صوفية مدرسة الشام في الدنيا وحقارتها والشهوات واشتغال القلب بها أو خلوّه منها ، وفي القلب وصفائه وصدئه والصدق في التوبة ومحبّة الله...

وما يميّز صوفية الشام قدرتهم على التحليل النفسي ووصف أحوال النفس في لحظات قربها من الله أو بعدها عنه. قال (أحمد بن أبي الحواري) : « دخلت على أبي سليمان الداراني يوما وهو يبكي فقلت له ما يبكيك ؟ فقال : يا أحمد و لم لا أبكي وإذا جنّ الليل ونامت العيون وخلا كل حبيب بحبيبه وافترش أهل المحبّة أقدامهم وجرت دموعهم وتقطّرت في محاربهم ، أشرف الجليل سبحانه وتعالى فنادى : يا جبريل بعيني من تلذّذ بكلامي واستراح إلى ذكري ، وإنّي لمطّلع عليهم في خلواتهم أسمع أنينهم وأرى بكاءهم ، فلم لا تنادي فيهم يا جبريل ! ما هذا البكاء ؟ هل رأيتم حبيبا يعذّب أحباءه ؟ أم كيف يجمل بي أن آخذ قوما إذا جنهم الليل تملّقوا إلي ؟ فبي حلفت أنّهم إذا وردوا علي القيامة لأكشفنّ لهم وجهي الكريم حتّى ينظروا إليّ وأنظر إليهم[1].

فالداراني هنا وهو في حضرة القرب من الله يسمع صوت ربّه في أعماق قلبه يناجيه ، يبكي بكاءين : بكاء الحسرة والنّدم على ما فرّط في حقّ الله ، وبكاء الغبطة والسّرور بما وعد الله به أحبّاءه المخلصين في حبّه من إسباغ رحمته عليهم وكشفه لهم عن وجهه الكريم في الدار الآخرة. أي أنّ المحبّة هي سبب استحقاق الرحمة والتمتّع

[1] محمد شرف: دراسات في التصوف الإسلامي. الاسكندرية: دار الفكر الإسلامي،1986، ص: 45، و انظر قاسم غني: تاريخ التصوف، ترجمة: صادق نشأة. مصر: مكتبة النهضة، 1972، ص: 34

بأعظم نعيم أعدّه الله لعباده في الجنّة وهو رؤية وجهه الكريم ، وهي بهذا فوق العبادة إذ هي أصلها وأساسها[1].

5-مراحل التصوّف :

منذ قيام الدولة العباسية في القرن الثاني للهجرة تطوّرت الحياة العربية تطوّرا ظاهرا حيث ازدهرت الحياة العقلية للاتّصال الواسع بالثقافات الأجنبية ، وقويت النـــزعة العقلية المنطقية في شتّى ألوان العلوم والمعارف ؛ دينية وغير دينية. هذا فضلا عمّا أخذ به العرب من الحضارة الأجنبية المادية وما فيها من لهو وترف.

وقد بلغ التفاوت بين الطبقات في هذا العصر مبلغا عظيما ، فهناك الترف والنعيم لقوم والبؤس والحرمان لآخرين ، وكان لهذه الظاهرة أثرها في انتشار الزهد واتساع حركته ، فمن الناس من يئسوا من الغنى ورأوا أنفسهم لا تطاوعهم في التقرب من ذوي الجاه ، وحاولوا ذلك ففشلوا ، فلجأوا إلى القناعة يروضون أنفسهم عليها ، وقالوا إذا لم يكن ما تريد فأرد ما يكون ، ومن الناس من عافت نفوسهم ما رأت من شهوات لا حدّ لها ، ورأوا أنّ النفس إذا نالت ما طمحت إليه تفتحت أمامها شهوات أخرى ، وللوصول إلى كل شهوة متاعب وعقبات ففضلوا أن يقمعوها. على أنّ كثيرا من الناس أيضا قد رصدوا لهم تدينا عنوانه الاقتداء بالسلف الصّالح[2] ، وفي هؤلاء يتمثّل الورع الإسلامي الخالص، وقد رأوا فيما طرأ على الحياة الإسلامية من طغيان الجانب العقلي على معظم الطرق الإسلامية وتفسيرها لكثير من القضايا في إطار دائرة الفلسفة والجدل، ممّا دفع ذلك إلى الدعوة إلى تتبع خطا النبّي ﷺ والاقتداء بالسلف الصالح ، وعملوا على تقوية الاتجاه الروحي الذي يعتمد على العقل والعاطفة في إدراك الحقائق لأنّهم لم يجدوا في علم الكلام ما تطمئن به نفوسهم[3] ، وأدركوا أنّ العقل إذا سلّط على الدين فإنّه

---

[1] مجلة الإسلام والتصوف ، ع 4-5 ، ص : 13.

[2] أحمد أمين : ضحى الإسلام. مصر: المكتبة العصرية للطباعة و النشر، ج1، ط1، 2006، ص : 137 – 138.

[3] هنري كوربان: تاريخ الفلسفة الإسلامية، ترجمة نصير مروة. بيروت: دار الآفاق، 1966، ص : 88.

يهدمه ولا يبقي له أثرا[1] ، وإذن كانت هذه المرحلة من التصوّف لا تستهدف إلاّ مقاومة الترف والمجون وحماية الدين من العناصر الأعجمية والنـــزعات الفلسفية الّتي لا تتفق مع الإيمان الراسخ وقوّة العقيدة ، ولكن التصوّف ما لبث بعد ذلك أن استقبل كثيرا من الأفكار الفلسفية والتيارات الأجنبية ، و لم يقدر أن يظل بعيدا عن تلك السيول الجارفة الّتي طغت على المسلمين[2].

بيان ذلك أنّ الكثيرين ممّن دخلوا الإسلام بعد أن اجتاحت الفتوحات الإسلامية الدولتين الرومانية والفارسية كانوا يدينون بمختلف الأديان والمعتقدات بما في ذلك اليهودية والمسيحية والبوذية والمانوية والزراديشيّة ، وقد تأثروا كثيرا بمعتقدات الهنود والصينيين حتّى أصبحت مظاهر حياتهم خليطا من البوذية والبرهمية والدهرية ، وكان من الصعب في مثل هذه الظروف أن ينفذ الدين الجديد إلى نفوسهم وقلوبهم وتألفه عقولهم بتلك السّرعة بحيث يجتثّ ما توارثوه وألفوه حتّى أصبح جزءا من حياتهم وكيانهم ، وقد هيّأ لهم التغلغل في العواصم الإسلامية واختلطوا بالعرب الفاتحين ، فكان لذلك الأثر البالغ على التصوّف من حيث التأثر بالعناصر الأجنبية[3].

هكذا أصبح التصوّف كغيره من مظاهر الحياة الإسلامية شديد التأثر بالعناصر الأعجمية الّتي باعدت بينه وبين روح الإسلام الخالص ، وامتزجت به بحوث نظرية جزئية وفدت إليه من الأمم الّتي دخلت الإسلام كالفرس والهند ، ومع الديانات الّتي أظلّها الإسلام كاليهودية والنصرانية ، ومع الفلسفة اليونانية الّتي عنى العرب بترجمتها إلى العربية ، ومنذ القرن الثالث دخل التصوّف في طور جديد وبدا له طابع يختلف عن طابعه الأوّل... وكان لابدّ أن يصطدم هذا الطابع الجديد بالإسلام ، وذلك لنـــزعة العربية تحت الروح الإسلامية الخالصة ، وانتهى أمر التصوّف إلى أن أصبح علما له أصوله ومصطلحاته وموضوعاته ومنهجه وغاياته.

---

[1] أحمد جبور : نظرات في فلسفة العرب. القاهرة: مكتبة مصر، 1991 ، ص : 311.

[2] عادل كامل الآلوسي: الحب و التصوف عند العرب. بيروت: شركة المطبوعات، ط3، 1999 ، ص : 36.

[3] محمد كمال جعفر: التصوف.. طريقا، و تجربة، و مذهبا. القاهرة: دار الكتب الجامعية،1970، ص: 76

وهكذا مرّ التصوّف بأدوار مختلفة جعلت منه نظاما خاصا ذا فلسفة ثابتة ، ويمكن توزيع تلك الأدوار على ثلاثة مراحل :

مرحلة الزهد العملي :

هذه المرحلة تمثل أدوار الحضانة للتصوّف ، إذ كان التصوّف طريقة في الحياة اتّصفت بالرغبة الشديدة في شؤون الدين ، والاستهانة بأمور الدنيا والقيام بالفرائض الدينية على أتمّ وجه للتقرّب إلى الله سبحانه. هذه المرحلة من وجهة نظر تحليلية تاريخية مثلت عملة ذات جنبتين ، جنبتها الإيجابية في تشديدها على الاعتبارات الروحية والفضائل الخلقية والقدرة الّتي وجدها الناس في حياة النبيّ ﷺ وسلوك المنتسبين من الصحابة، وجنبتها السلبية في الردّة العنيفة الّتي حدثت في وجه التوسع الاجتماعي والسلوك المنحرف لبعض الحكام المسلمين.

وهذه الردّة الروحية بدأت على شكل سلوك فردي ، لكن سرعان ما تحوّلت إلى تيار اجتماعي ، ثمّ تبلورت كاتجاه في تعاليم الحسن البصري وفي مواعظه الزهدية في مسجد البصرة ، ولذلك عدّته المتصوّفة رئيسهم ومنظرهم الأوّل.

مرحلة الفلسفة الصوفية :

وهي المرحلة الثانية الّتي بدأ التأثير الخارجي يتجلّى فيها متمثّلا بالنّزعة الزهدية بشكلها المتطوّر ، ويظهر ذلك في "رابعة العدوية" الّتي كانت السبّاقة إلى طرح فكرة الحبّ الإلهي مكان الخوف والرهبة المسيحية ، وفكرة الحبّ الإلهي مهّدت الطريق لفكرة الاتصال أو الفناء الّتي طبعت الزهد بطابع التصوّف الفلسفي ، ومن هنا أخذ المذهب الصوفي يتجه نحو مجريين : حمل الأوّل التأثر اليوناني ، وانطبع الثاني بالطابع الهندي.

يرشح الأوّل من مؤلفات "الحارث بن أسد المحاسبي" الّتي تتجلّى في فكرة التماس معرفة الحق بالاتصال الإشراقي الّتي عمل بها (ذو النون المصري، ت 245هـ) ، ويبرز الثاني في فكرة الفناء الروحي الّتي حملها إلى التصوّف (أبو يزيد البسطامي، ت 261هـ)

وهو فارسي الأصل اقتبس فكرة الفناء (النرفانا) عن زهاد الهند ، ثمّ جاء (الجنيد البغدادي، ت 297هـ) فنسق مبادئ التصوّف وربطها بالأصول القرآنية وأفرغها في نظام روحي فلسفي قوامه الزهد والتقشّف ، وركنه ممارسة الرياضة الروحية.

مرحلة المبادئ المتطرّفة :

اتسمت هذه المرحلة بتطور الأفكار الصوفية الّتي ظهرت في كلماتهم على شكل رموز وتعابير خاصة اضطرتهم إلى إضفاء جانب السرية لعدم اطّلاع (العلوم) عليها ، فـــ(الحلاج) نجم لامع في دنيا الصوفية وتطورت عنده فكرة الفناء حتّى زعم أنّ روحه تتحد في حالة نشوة مع الذات الإلهية مما دعاه إلى كشف بعض الأسرار وقوله بأنّه الحق والحق هو ، وكان يردّد "سبحاني ما أعظم شأني" الأمر الذي أدّى به إلى القتل مصلوبا. ثمّ جاء دور (أبي حامد الغزالي) الذي حاول أن يحرّر التصوّف ويهذبه ممّا لحق به ويردّه إلى الرصانة ، ويؤيّد أصوله بالشرع ، ويحبّبه إلى القلوب ، لكن السمة الّتي وسمه بها الحلاّج عادت إليه في صورة عقيدة الحلول وفكرة وحدة الوجود وإذا بلغ التصوّف الذروة في المرحلة السابقة فإنّه قد أخذ في الانحطاط في هذه المرحلة حتّى اقترن بالشعوذة والسحر وادّعاء الكرامات بل تحوّل إلى مذهب خرافي.

ففي القرن السابع الهجري نزل بالعراق متصوّفون من الهنود ومشعوذون من الحكماء الإلهيين فأدخلوا على حلقات الصوفية صنوفا من المخدّرات الصناعية والطرق الغريبة كالرّقص المشاهد حتّى يومنا هذا في تكايا الدّراويش الّتي يصاحبه أعمال شعوذة وأكل الزجاج والنار ووخز البدن بالإبر والحديد المحمي.

وتفرعت الصوفية إلى العديد من المذاهب الّتي تبنت كل منها اتجاها فلسفيا وعقائديا ميزها عن غيرها من المذاهب نستعرضها كما يلي :

- **المذهب الإشراقي** : وهو أوّل مذهب غلبت عليه الناحية الفلسفية ، والإشراق الروحي في أساس كل تصوّف ، وفيه دعوة إلى الزهد والتقشّف ، وأوّل من ادّعاه (ثوبان بن إبراهيم) و(ذو النون المصري).

- **الحلول والاتحاد** : وهو أنّ من هذّب نفسه في الطاعة وصبر عن اللذات والشهوات يرتقي إلى مقام المقرّبين ، ثمّ لا يزال يرتقي ويصفو في درجات المصافاة حتّى يصفو من البشرية ، فإذا لم يبق فيه من البشرية حظ حلّ فيه روح الله الذي حلّ في (عيسى عليه السلام) ، و لم يرد حينئذ شيئا إلاّ كان كما أراد ، وكان جميع فعله فعل الله تعالى.

ونقل أنّ (أبا يزيد البسطامي) دخل مدينة فتبعه منها خلق كثير ، فالتفت إليهم وقال : « أنا الله لا إله إلاّ أنا فاعبدوني ، فقال الناس : لقد جنّ أبو يزيد ، وتركوه ».

والقائلون بهذا المذهب : (محي الدين بن عربي) ، (السهروري) ، (ابن الفارض) ، (الحلاّج)...

- **وحدة الوجود** : وهو أنّ الله روح كل الموجودات ، والموجودات جسم لتلك الروح، وجميع تلك الأجسام تشير إلى الروح الّتي هي الله ، وهو كل شيء ، وإنّه تعالى متّحد وموجود في كل الصّور ، والاختلاف بين الناس في المعبود إنّما هو في الشكل لا في الجوهر ، وقال بعضهم في تحديد حقيقة الوجود ، إنّ الوجود حقيقة هو ذات الله تعالى ، وليس لتلك الأعيان والماهيات الظاهرة وجود حقيقي ذاتي لها ، والذي نشاهد منها هو انصباغها بنور الوجود الحق على نحو من انحناء الظهور وطور من أطوار التجلّي الخفيّ ، فهو الظاهر من جميع المظاهر ، المشهور في كل التعينات بحسب استعدادها ، ومن ذلك قول ابن عربي :

لولاه مـــا كنّـــا ولا نحن ما كانـــا
فإن قلنا بأنـــا هو يكون الحق إيانـــا
فيظهرنا ليظهر هو سرارا ثمّ إعلانـــا

- **الحقيقة المحمدية** : وهي أوّل المخلوقات ، ومبدأ خلق العالم ، وهي النّور الذي خلقه الله قبل كل شيء وخلق منه كل شيء ، أو هي العقل الإلهي الذي تجلّى الحق فيه لنفسه. فكان هذا التجلي لمنـــزلة أوّل مرحلة من مراحل التنـــزّل الإلهي في صور الموجود ، وهي الصورة الكاملة للإنسان الكامل الذي يجمع في نفسه جميع حقائق الوجود.

ومن الشعر الصوفي في الحقيقة المحمدية الأبيات التالية :

ذات لـــها في نفسهـــا وجهـــان للسّفل وجه والعلا للثّـــاني

ولكلّ وجـــه في العبـــادة و الأدا ذات وأوصاف و فعل بيان

إن قلت واحد صدقت و إن تقل اثنـــان حقـــا إنّه اثنـــان

- **الفناء في الله** : وهو من المذاهب الّتي تأمر بالمزيد من العبادات ، وإهمال الجسم ولبس الخشن من الثياب ، وكان يحمل لواءه (أبو يزيد البسطامي).

- **حب الله** : ويدعو هذا المذهب إلى الحضور الذهني والتعلّق الإلهي ، والمنظّر الأوّل لهذا المذهب (رابعة العدوية) ، و(معروف الكوفي).

تلك بعض المذاهب الصوفية. هذا وقد ابتكر القوم طرقا عملية أخرى اتّبعت مناهج وأساليب مختلفة في تربية مريديها ، ويمكن أن نقول إنّ طرق الصوفية كثيرة جدّا يصعب حصرها إذا ما لاحظنا جانب السرية الذي يكتنف بعضها ، وأهمّ تلك الطرق :

- **الطريقة القادرية** : مؤسسها الشيخ (عبد القادر الكيلاني) ، عرف بالكيلاني نسبة إلى مسقط رأسه (كيلان) بفارس ، وقيل (جيلان) بالعراق ، وذلك سنة 471هـ ، وفي سنة 488هـ انتقل إلى بغداد أثناء خلافة (المنتصر بالله العباسي).

- **الطريقة الرفاعية** : مؤسّسها (أحمد بن علي بن أحمد الرّفاعي) ، ولد سنة 512هـ ، بقرية (حسني) بإقليم البطائح ما بين البصرة وواسط ، وقيل : إنّ الرفاعي نسبة إلى رفاعة أحد البطون القبلية ، كان خاله شيخا للطريقة الصوفية ، وقد أخذ عنه وأصبح المسؤول عن الرفاعية ، توفي ببلدة (أم عبيدة) سنة 578هـ ، ودفن فيها ، وله مسجد معروف بالقاهرة.

- **الطريقة النقشبندية** : للشيخ (بهاء الدين محمد نقشبند البخاري) ، ومدارها على تصحيح العقائد ودوام العبادة ، ودوام الحضور مع الحق سبحانه.

- **الطريقة السهرورية** : للشيخ (شهاب الدين السهروري) ، ومدارها على توزيع الأوقات على ما هو لائق بالناس من الصيام والقيام والمواظبة على الأدعية المأثورة والأوراد...[1].

وإذا كانت الطرق الصوفية كثيرة وقد اجتزأنا بعضا منها ، فإنّ شيوخ التصوّف وأعلامه لا يقلون كثرة ، ولا بأس أن نذكر أبرز الشخصيات الّتي وجّهت التحرّك الصوفي على مرّ القرون المتعدّدة ووضعت النظريات ورسمت أبعاد السلوك :

1- محمد بن علي المعروف بـــ محي الدين بن عربي.

2- محمد بن محمد أبو حامد الغزالي.

3- أبو يزيد طيفور بن عيسى البسطامي.

4- معروف الكوفي.

5- رابعة العدوية.

وغيرهم كثير...

والآن... !!

هل كان التصوّف تجربة حداثية ؟!

القراءة المتأنية تدفعنا باتّجاه القول : إنّ التصوّف سلوك عملي ، وتجربة ذوقية ، وما يدوّنه الصوفية في مؤلفاتهم هو نتيجة ما وجدوه من أحوال ومقامات ومشاهدات وفتوحات ، فهم لا يكتبون كما يكتب غيرهم عن فكر ونظر عقلي بحت ، وهم متمرّسون بمعرفة الخواطر الّتي تأتي إلى قلوبهم.

والخواطر أربعة : نفساني وشيطاني، والمتحقّقون يكونون بمعزل عن هذين الخاطرين عند الكتابة. وربّاني ملكي، وهما الخاطران اللّذان يعوّل عليهما الصوفية في مؤلّفاتهم[2].

---

[1] كامل مصطفى الشيبي، مرجع سابق، ص: 55 و ما بعدها

[2] د/ أحمد كمال الجزار : مدخل إلى قراءة وفهم التصوّف الإسلامي ، مجلّة المسلم ، ع1 ، ص : 10.

ولعلّنا من الذين يكتبون في التصوّف دون سلوك ، ويدخلون في هذا المجال بعقولهم فقط ، وقد نخبط خبط عشواء واصلين القديم بالجديد ، فنخلط هذا بذاك ، ونعرّج على شتّى فنون المعرفة ونؤسس الرؤية ، ونشرح ، ونعلّق ، ثمّ نقول :
لا بأس أن يلج أصحاب المحابر والأوراق بيوت ذوي التجارب والأذواق. ثمّ يأتي الحكم عامّا دون بيّنة : التصوّف ظاهرة حداثية ، لا جدال.

وحكم كهذا يعوزه الدليل.. ويفتقد النظرة الموضوعية ، والتعميم لا يجوز.. والمعرفة ما كانت عن وجد لا عن فقد.

ولا نجد أمامنا إلاّ التجربة الشعرية للقوم ، نضعها في ميزان البحث تحليلا وتفكيكا وتركيبا.. ثمّ ننظر : أكان شعرهم يحمل نفسا جديدا.. أم هي الجعجعة ولا طحين ؟!

نحمل الإشكال مستصحبين ثقافة المساءلة ، فقد نعثر وسط الركام على المراد.

الفصل الثاني

الشعرية الصوفية

بين الإبداع والتماهي

تقديم : في البحث عن الشّعرية.

الشعر فنّ من فنون الكلام ، ويختصّ بأنّه يوحي بإدراك الحياة والأشياء إدراكا لا يوحي به النّثر الإخباري أو الإعلامي. ومن ثمّ كان الشعر فنّا جميلا يستهوي النّفس ، ويغذي العواطف « وما سمّي كذلك إلاّ لأنّه يتدفّق من ينبوع المشاعر ويتّخذ القلب مخدعا له ، ويطير على أجنحة الخيال محلّقا في سماء الإبداع ، ومتّحدا بشعور من نوع آخر هو الإيقاع الذي نسمّيه وزنا »[1].

ومن ثمّ كان الشعر من أرقى فنون الأدب ، وأوسعها دائرة في تمثيل الطبيعة والحياة والمجتمع لدى الأمم جميعا ، ولاسيما في العصور الغابرة ، قبل أن تتعدّد فنون الأدب في العصر الحديث.

وهذا شأن الشعر العربي الأصيل ، الذي يبقى الفنّ الأقرب للانسان العربي ، كونه الأقدر على استيعاب أشكال حياته وأنماطها المختلفة[2].

ويعنى شعرنا العربي عناية خاصّة بالجانب الموسيقي الذي يعبّر عنه بالوزن ، ويزيد قيدا آخر ، هو وجود القافية الواحدة في آخر أبيات القصيدة من أوّلها إلى آخرها. «هذه العناية المتميّزة بالوزن والقافية قلّ أن نجدها كذلك في غير الشعر العربي ، حتّى ألفت — ولا تزال تؤلّف — كتب كثيرة في (علم العروض) و(علم القافية) الخاصين بالشعر العربي وأوزانه »[3].

لكن ؛ ما الذي يجعل من قصيدة ، أو نصّ أدبي ، شعرا ؟ وفي سبيل الإجابة على هذا السؤال ، ما الذي ينبغي تحديده أو البحث عنه ؟

إذا كانت مناهج النّقد على أنواعها ، قد سعت وبطرق مختلفة ، إلى اختراع الأدوات والمقاييس والأساليب الّتي قد تساعد في الكشف عن جماليات الشعر وأسرار

---

(1) محمد فاخوري : نقد الشعر ، مجلة التراث العربي ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، عدد 81-82 ، ص : 1.

(2) عيون سالمة : صحيفة الجماهيرية ، عدد 3048 ، تاريخ : 22-04-2000.

(3) محمد فاخوري ، مرجع سابق ، ص : 1.

صنعته ، فإنّ أيّا منها لم يدّع التوصّل إلى قدر كاف من الطمأنينة حيال ما أنجزه ، بل أقرّ بصعوبة هذا التوصّل ، وأقرّ بعدم قدرته على الاكتفاء بذاته أو الاستغناء عمّا عداه.

عودا على بدء ، كيف لنا أن نقف ونحكم على شعرية نص من النصوص ؟ هل نحن في حاجة إلى تحديد مسبق لماهية الشعر أو للشعرية ؟ وهل ينبغي لكل دراسة تتصدّى لنصوص شعرية أن تتسلّح بمفهوم معيّن للشعرية ؟ ثمّ هل للشعرية مفهوم واحد أو تتعدّد مفاهيمها تبعا لتعدّد الدراسات والدارسين ؟.

لأنّ الأسئلة المطروحة ليست بالجديدة ، فإنّ محاولات الإجابة عنها محكومة دائما بتغيّر الأزمان والأذواق ، كما أنّها متنوّعة لتنوّع المنطلقات والوسائل ، « ومن هذه المحاولات ما يقوم – في بحثه عن الشعرية – على تحليل للكلام الشعري ، وعلى تفكيك للعبارات لأنّه ينطلق من رؤيته للشعر ظاهرة لغوية في المقام الأوّل ، ولأنّه يرى تاليا أنّ التعبير الشعري هو فنّ من فنون استخدام اللّغة ، وخصوصية ذلك التعبير (أو شعريته) إنّما تكمن في كيفية هذا الاستخدام[1].

وإذا كان علم اللّغة يدرس مستويات التحليل اللغوي ، فإنّ العلم الذي يدرس مستويات التحليل الأدبي هو "الشعرية" ، ومثلما يهتمّ علم اللّغة أو اللسانيات بدراسة القوانين المجرّدة في اللّغة ، وليس في الكلام أو التطبيق الفعلي ، تحاول "الشعرية" كذلك الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية وتعدّدها في وقت واحد. ومن هنا فإنّها تريد أن تشتغل على الأعمال ، وليس على النصوص ، فتضع المصطلحات الضرورية والأدوات الإجرائية اللازمة الّتي لا تقتصر على إضاءة ما تشترك به هذه الأعمال ، بل ما تختلف فيه أيضا ، دون أن تغفل أهمية الأوصاف الجزئية في النصوص المفردة[2]. وبهذا المعنى فإنّ موضوع الشعرية يتكوّن من النصوص الموجودة بالفعل.

الشعرية إذن ، تفكّر بأعمال وتشتغل على نصوص ، وهذا ما يعطيها سمتين أساسيتين : الأولى أنّها لا تتعلّق بقراءة الأعمال الأدبية أو تأويلها ، بل أنّ تتأمّل في

---

(1) جودت فخر الدين : في لغة الشعر والبحث عن الشعرية ، مجلة نزوى ، عدد12،أكتوبر 1997، ص : 4.

(2) جاكبسون : قضايا الشعر، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون. المغرب: دار توبال للنشر، ط1، 1988 ، ص : 20.

الأدوات الإجرائية لتحليل هذه النصوص ، ولذلك فإنّ حقل اشتغالها ليس ما يوجد ، أو وجد سابقا من أعمال ، بل الخطاب الأدبي نفسه ، وما يميّزه عن سواه من أنواع الخطابات الأخرى.

الشعرية حقل نظري همّه التمييز بين ما هو أدبي وما هو معياري[1] ، أي بين لغة يمكن أن تفيض عنها لغات ضمنية ، ولغة تكتفي بحدّها الأدنى ، وليس حقلا للتمييز بين ما هو نثري مثلما كانت الحال في دراسة الأدب سابقا. إنّها تقترح بديلا آخر عن ثنائية البلاغتين ، بلاغة الشعر والوزن ، وبلاغة النثر والخطبة[2] ، لتجعل التمييز بين الخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبي هدفا لها.

واستنادا إلى القوانين الداخلية المستخلصة من الأعمال المفحوصة، في حقبة معينة، تحاول الشعرية أن تسأل السؤال الأخطر : « ما الأدب ؟ » وأن تعثر على ما يشكل هوية كل نصّ اختلافا وائتلافا ، وهي لا تعول على الموجهات الخارجية كالوقائع والأحداث والنيات ، ما لم يكن هذا التعويل قائما على أساس داخلي نصّي.

إنّ الشعرية قراءة داخلية ، وليست خارجية للأعمال الأدبية في تمايزها واندماجها، وحيث إنّ كل نصّ يتكوّن من طبقات متعدّدة ، ومستويات متفاعلة ، فإنّ الشعرية تحاول فرز هذه الطبقات وتحديد العلاقة القائمة بين المستويات المتداخلة في النص الواحد.

من هنا لا تنحصر مهمة الشعرية بالنصوص والأعمال الشعرية وحسب ، بل بالنصوص الأدبية جميعا ، حتّى ليمكن الحديث عن شعرية القصة وشعرية الرواية وشعرية المقامة ، وغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى.

إنّ البحث عن شعرية الشعر هو – في جانب كبير منه – بحث في لغة الشعر ، فهل نقول إنّه تفكيك للعبارة الشعرية بغية العثور بين مكوّناتها الصغيرة ، أو في هذه

---

[1] سعيد الغانمي : الشعرية ولغة الشعر. لبنان: المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص : 1.

[2] مصطفى ناصف : اللّغة والتفسير والتواصل. الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، 1996 ، ص : 30.

المكوّنات ، عن ذلك اللّهب الخفي ، أو الغامض ، أو الكامن الذي نطلق عليه اسم "الشعرية"[1].

تبقى قراءة الشعر اعتمادا على الكلمات المفاتيح نشاطا ذوقيا في الدرجة الأولى ، نشاط يوظف الخبرة والمعرفة لصالح المزاج الشخصي ، أي إنّه يوظّف ما تمّ اكتسابه أو تعلّمه لصالح ما يجري تلمسه أو الحدس به أو اكتشافه ؛ وعليه فالقراءة بهذا المعنى هي فنّ اليقظة إلى الكلمات[2].

ولأنّ الكلمات لا تؤخذ منفصلة ، نلج عالم الصوفية الشعري، باحثين وسط الرّكام عن فنية التعبير بتفكيك العبارة ، وتحليل مستويات النص ، مدركين أنّ كل بحث عن الشعرية درب محفوف بالمغامرة والمغايرة ، يختط طريقا معاكسا للشعرية، يعاكسها ليلتقيها ، يناقضها لكي يتعرّف إليها ، يزداد ابتعادا لكي يزداد اقترابا.

---

[1] سعيد الغانمي ، مرجع سابق ، ص : 06.

[2] العبارة للناقد الإنجليزي (ريتشاردز) ، وقد استعان بأقواله د/ مصطفى ناصف في كتابه "اللّغة والتفسير والتواصل" ، والنصوص في الفصل الثالث.

المبحث الأوّل

بين الذوق والشعر.

يستفزّك العقل أحيانا لتصدم بسؤال : ما هو الشعر ؟!

هل هو كل كلام موزون مقفى ؟ ، أم هو شيء آخر لم نقف على كنهه حتّى اللحظة ؟!. وما بين لحظة "التعريف" تلك ولحظة "الاكتشاف" هذه ، تقف مراحل كثيرة وتجارب أكثر مرّ بها الشعر العربي هازئا بعقولنا الّتي لا تقبل التطوّر والتجديد.

وبتجاوز مساحات الاختلاف، ينتهي الشعر إلى كونه ظاهرة لغوية في وجودها، ولا سبيل للتأتي إليه إلاّ من جهة اللّغة الّتي تتمثّل بها عبقرية الانسان ، وتقوم بها ماهية الشعر[1].

هكذا يصبح الشعر فعّالية لغوية في المقام الأوّل ، فهو فنّ أداته الكلمة. لذا فجوهر الشعرية وسرّها في اللّغة إنّما هو الصوت ابتداءً ، فالمفردة، وانتهاء بالتركيب[2].

وإذا كان الشعر تجربة ، فإنّ الكلام تجلّ لها ، ولعواطف الشاعر وأحاسيسه. فالشاعر يعي العالم جماليا ، ويعبّر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا. من هنا كان الشعر بنية لغوية معرفية جمالية. وتحليل تلك البنية إنّما يسمح بالكشف عن حيازة الشاعر الجمالية للعالم ، أي يسمح بالربط بين اللّغة والرؤيا. وإذا كانت اللّغة في النثر العادي ، أو العلمي وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة نرغب في إيصالها أو توضيحها ، فإنّ اللّغة في الشعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنى وتخلق فنّا[3].

---

[1] د/ لطفي عبد البديع : التركيب اللّغوي للأدب. لبنان: مكتبة لبنان، ط1، 1997 ، ص : 5.

[2] د/ محمد عبدو فلفل : بنية اللّغة الشعرية.دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، الموقف الأدبي ، عدد 361 ، آيار 2001.ص:20

[3] د/ وهبة روحية : شعرنا القديم والنقد الجديد.الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، ط1، 1996، ص: 25 – 26
و ينظر : د/ خليل موسى : الحداثة في حركة الشعر المعاصر.دمشق: مطبعة الجمهورية، ط1، 1991، ص: 97.

من هنا كان الخطاب الشعري متحوّلا على الدوام بلغته إلى خلق جديد مغاير لما هو عليه أصل اللّغة في النثر العادي ، وهذا ما يعرف لدى نقاد الحداثة وشعرائها بالعدول، أو الانحراف ، أو الانزياح الذي يعدّ شرطا ضروريا لكل شعر[1].

وإذا كانت لغة الشعر بهذه المواصفات ، فإنّ فنّ الشاعر – وهو الكيفية الّتي يعبّر بها عن انفعالاته وينقل خلالها أفكاره – يستمدّ طاقته من تلك اللّغة. وللحرف العربي خصائص وقدرة عل تصوير المعاني ، جعلته يمتاز على غيره[2] ، كما يشير عدد من الباحثين.

وليست قيمة الفنّ وقفا على اللّغة وحدها ، ولكنّها تسمو بالقدر الذي يحسن فيه الشاعر نظم شعره من جهة ، وبالعين الّتي ينظر من خلالها إلى ذلك النظم من جهة ثانية.

من هنا كان اختلاف النظرة إلى الفنّ معروف وقديم ، فهو في نظر البعض ترف ومتعة يستغنى عنهما ، وقد يكون تقليدا للطبيعة ، وقد يكون إبداعا وابتكارا ، وقد تكون قيمته مستمدّة من الوظيفة الّتي يؤدّيها. وهكذا يكون الشعر هو المعبّر عن إحساس صاحبه بالحياة ، ونظرته لها وتفاعله معها ، ومع عناصرها ، ومع ما وراء ذلك.

ولّما كان أمر الشعر كذلك ، فإنّ التصوّف اتّصل به اتّصالا مترامي الأطراف ، عميق الأغوار ، « فكلاهما نفحة وجدانية ، تبعثها قوّة خارجية ، هي الإشراق الرباني أو الوحي الشيطاني ، أو الجنون السماوي ، وكلاهما عماده الذوق المضنون على غير أهله ، فلا يصدق في الحكم على الصوفي من ليس صوفيا ، ولا يصدق في الحكم على الشاعر من ليس شاعرا ، وكما أنّ للصّوفي شطحات من السّكر والتواجد تطير به في آفاق الروحانية وتسمو عن كل ما يحيط به من مظاهر الحياة ، فإنّ للشاعر سبحا في أجواء

---

(1) جان كوهن : بنية اللّغة الشعرية ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري.المغرب:دار توبقال،ط1، 1986،ص : 21 ،.

(2) ينظر : – ابن جني : الخصائص.لبنان:دار الكتب،ط1 ،1985

– التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة.لبنان،دار المناهل،ط1 ،د.ت

– ابن فارس : المقاييس.دمشق:دار الفكر،ط1 ،1986.– د/ محمد النويهي : الشعر الجاهلي.دمشق:دار الفكر،ط1 ،1971

الخيال ، يوهن الصّلة بينه وبين حقائق الوجود ، ويباعد بينه وبين ما ألف من مظاهر الحياة... »[1].

هذا التشاكل في المصدر والمظهر ، صحبه تساير في الأغراض ، وبخاصة الخمر ، والغزل ، والمديح ، فكما تغزّل الشاعر ، ومدح ، ووصف الخمر ، تغزّل الصوفي ووصف الخمر. مبلغ الفرق بينهما أنّ الشاعر في مدحه وغزله ووصفه ، يقصد شيئا له وجود حسّي ، يضفي عليه من خياله وإيحائه ما يسكر حدوده الشخصية المحسة. وأمّا الصوفي فإنّه يتخذ من الألفاظ الحسية رموزا وإشارات إلى معان روحية ، ومن هنا سميت الأشعار الصوفية بالأشعار الرمزية ، فالخمرة عند الشاهر الصوفي هي المعرفة ، وليلى هي الذات الإلهية ، أو الذات المحمدية ، وكذلك المدح رموز وإشارات إلى ضروب العظمة الّتي تطالعها الأرواح في سمات هذه الذوات[2].

وقد كان للصوفية أشعار جمعت الجمال من أطرافه : جمال اللفظ ، وجمال المعنى، ومن ذلك الأبيات المشهورة الّتي تنسب (للشبلي)[3] :

ربّ ورقاء هتوف بالضحى ذات شجو ، صدحت في فنن
ذكرت إلفاً و عهداً ماضيا وبكت حزنا فهـاجت حزني
وبكـائي ربّمـا أرّقهـا وبكـاهـا ربّمـا أرّقنـي
ولقد تشكـو فما أفهمها ولقد أشكـو فما تفهمنـي
غير أنّي بالجـوى أعرفها وهي أيضـا بالجوى تعرفني !

وقول ابن الفارض في الخمر :

يقولون لي : صفها ، فأنت بوصفها خبير ، أجل: عندي بأوصافها علم

---

(1) محمد المصطفى عزام: المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل. الرباط: نداكوم، 2000، ص: 5

(2) ينظر: القاشاني : معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق: د. عبد الخالق محمود. القاهرة: دار المعارف، ط2، 1984

(3) عبد الجواد رمضان : صلة الأدب بالفلسفة ، مجلة التقريب. لبنان: المجمع العالمي للتقريب بين المذاهب الإسلامية، عدد01، 2003، ص: 15

صفاء ولا مـــاء ، ولطف ولا هوا ونور ولا نـــار ، وروح ولا جسم
تقدم كـــل الكـــائنات حديثـــا قديما ، ولا شكل هنـــاك ولا رسم
وقالـــوا شربت الإثم ، كلا وإنّما شربت الّتي في تركهـــا عندي الإثم
هنيئا لأهل الدير ، كم سكروا بها وما شربوا منها ، ولكنّهم هموا ! [1]

و لم يكتف الصوفية بنظم الأشعار الّتي تعبّر عن وجداناتهم وأذواقهم وإحساساتهم، بل تغنّوا بها في محافلهم ومجالسهم ، وطربوا بسماع ألحانها الرقراقة ونغماتها المشعة ، وكان لسماع الغناء عندهم منـــزلة تسامي منـــزلة الشعر ، أو تفوقها بمراحل ، وأكثر ما كان تواجدهم عند السماع ، وقد تغنّوا بشعر غيرهم ، كما تغنّوا بشعرهم ، بعد أن فسّروا ألفاظه الحسية على ما يوافق أذواقهم[2].

ولما كان الشعر بهذا الحضور عند الصوفية ، فإنّ نظمه كان كثيرا وغزيرا غزارة النثر الصوفي أيضا ، وشعراء الصوفية حاضرون في كل عصر ، ومنهم من قال فأفاض ، وآخر اعتمد على الارتجال والبديهة فأحسن ، ومنهم من جاء في شعره بأجمل المعاني ، وروائع الخيال ، وبديع الصّور ، وجميل التشبيهات ولطيف المجازات. والحديث عن الشعر الصوفي متشعّب طويل ، وأوّل ما يلاحظ عنه أنّه جاء تطوّرا للشعر الديني الإسلامي ، ثمّ كان قسم منه تطوّرا لشعر الخمريات في الأدب العربي ، وقسم آخر وهو الخاص بوصف الذات الإلهية كان تطوّرا لفنّ الوصف في أدبنا القديم ، وشعر المدائح النبوية كان كذلك تطوّرا لفنّ المدح في الشعر العربي.

---

[1] ابن الفارض : الديوان. بيروت: دار صادر و دار بيروت، 1962، ص : 15

[2] ابن عبد ربه في العقد الفريد يروي أنّ شيخا من أهل المدينة صحب شابا في سفينة ، ومعهم جارية تغني ، فقال الشاب للشيخ : إنّ معنا جارية تغني ، ونحن نحلّك ، فإذا أذنت لنا فعلنا ، قال : فأنا أعتزل ، وافعلوا ما شئتم ، فتنحّى ، وغنّت الجارية :

حتّى إذا الصبح بدا ضوؤه وغابت الجـــوزاء و المرزم
أقبلت و الوطء خفي كما يناسب من مكمنه الأرقم

فرمى الناسك بنفسه في الفرات ، وجعل يخبط بيديه طربا ، ويقول : أنا الأرقم فأخرجوه ، وقالوا : ما صنعت ؟! فقال : إنّي أعلم من تأويله ما لا تعلمون . ينظر: العقد الفريد. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1983 ، ج4 ، ص : 124.

وإذا ذهبنا مع الرأي القائل إنّ التراث الشعري الصوفي قد ظهر في القرن الثاني الهجري على يدي (الحسن البصري) وتلامذته من بعده ، فإنّنا نستطيع أن نقسمه إلى مراحل زمنية متعاقبة :

1- المرحلة الأولى: (من عام 100هـ حتّى عام 200هـ) وتشمل القرن الثاني الهجري بأكمله، والخلافة العباسية في بغداد.. وفيها كان الشعر الصوفي يصنع بداياته ، وينهض بتقاليده الفنية والفكرية ليؤصّلها في أذهان الناس ، وكان هذا الشعر الصوفي لمحات دالّة أو قليلا من الأبيات الموجزة ، ومن شعراء هذه المرحلة : رابعة العدوية (185هـ) ، ولها شعر في المحبّة تقول فيه :

راحتي يا إخوتي في خلوتي ... وحبيبي دائما في حضرتي
لم أجد لي عن هواه عوضا ... وهواه في البرايا محنتي
حيثما كنت أشاهد حسنه ... فهو محرابي ، إليه قبلتي
إن أمت وجدا وما ثمّ رضا ... واعنائي في الورى ، واشقوتي
يا طبيب القلب يا كل المنى ... جُد بوصل منك يشفي مهجتي
يا سروري وحياتي دائما ... نشأتي منك وأيضا نشوتي
قد هجرت الخلق جمعا أرتجي ... منك وصلا، فهو أقصى نشوتي[1]

2- المرحلة الثانية : وتشمل القرنين الثالث والرابع الهجريين ، وقد كان الشعر الصوفي في هذه الحقبة في دور نهضة وازدهار ، ومن شعرائه : أبو تراب عسكر بن الحسين النّخشبي (245هـ) ، وله شعر في علامة المحبّة يقول فيه :

لا تخدعن فللحبيب دلائل ... ولديه من تحف الحبيب وسائل
منها تنعمة بمر بلائه ... وسروره في كل ما هو فاعل
فالمنع منه عطية مقبولة ... والفقر إكرام و بر عاجل

[1] محمد عبد الرحيم : العارفة بالله رابعة العدوية. بيروت: دار القلم، ص : 72 ، 73.

ومن شعراء هذه المرحلة (أبو حمزة الخراساني)[1]. وفيها ظهر من شعراء العربية (المتنبّي) و(الشريف الرضى) وسواهما.

3- المرحلة الثالثة : وتشمل القرنين الخامس والسادس (400هـ - 600هـ) ، وفيها يتّجه الأدب الصوفي إلى الحبّ الإلهي ومدح الرسول والشوق إلى الأماكن المقدّسة ، وكانت فيه الدعوة إلى الفضائل الإسلامية ، وفي هذه المرحلة ظهر الشعر الصوفي الفارسي ، والذي نبع منه (معروف البلخي) و(السبتي)[2] ، وفي هذه المرحلة ظهر شعراء العربية الكبار (المعري) و(مهيار).

ومن الشعراء الصوفيين العرب نذكر (الرفاعي، 587هـ) ومن شعره :

إذا جن ليل هام قلبـــي بذكركم أنوح كما نـــاح الحمام المطوق
وفوقي سحاب يمطر الهم والأسى وتحتي بـــحار بالأســـى تتدفّق
سلوا أم عمرو كيف بات أسيرها تفك الأسارى دونه و هو موثق
فلا هو مقتول ، ففي القتل راحة و لا هو مـــمنون عليه فيطلق

و(عبد القادر الجيلاني) (561هـ) ، ومن شعره :

يا من تـــحل بـــذكره عقد النـــوائب والشدائد

---

[1] توفي عام 290هـ حسب القشيري ، (انظر : الرسالة ، ص : 33) ، أو عام 309هـ ، انظر : الطبقات الكبرى ، ج1 ، ص : 114.

[2] ومن شعراء التصوّف الفارسي : باب طاهر العريان (410هـ) ، وأبو سعيد بن أبي الخير (357هـ-440هـ) وقد نظم في الحب الإلهي والخمرة الإلهية ، وعبد الله الأنصاري الهروي (481هـ) وله ديوان (المناجاة) في الحب الإلهي ووحدة الوجود ، ثمّ عمر الخيام (515هـ-1121م) صاحب الرباعيات المشهورة ، والشهرزوري المرتضى (511هـ) ، القائل :

لمعن نارهم وقد عسعس الليـــ ل وملّ الحادي وحار الدليل
قلت: أهل الهوى سلام عليكم لي فؤاد عنكم لكم مشغول
جئت كي أصطلي فهل إلى نا ركم هذه الغـــداة سبيـــل
فأجابت شواهد الحال عنهم كل حدّ من دونها مفلـــول
منتهى الحظ ما تزود منهـــا الحظ والمدركون ذاك قليـــل

وقد بلغ الأدب الصوفي الفارسي ذروته في ق 7هـ ، فظهر فريد الدين العطار ، من دواوينه : منطق الطير وهو شعر رمزي في 4600 بيت ، وجلال الدين الرومي (672هـ) وهو أعظم شعراء الصوفيين الفرس وديوانه المثنوى مشهور.

وفي القرن الثامن ظهر حافظ الشيرازي (720هـ-791هـ) ، وفي التاسع ظهر نور الدين الجامي (817هـ-898هـ). ينظر : د/ عبد المنعم خفاجي : الأدب في التراث الصوفي. مصر: دار نهضة مصر، ط2، 1985 ، ص : 169.

يـــا من إليـــه المشتكى وإليه أمـــر الخلق عـــائد
يا حي يا قيوم يا صمد تنَـــزّه عـــن مضـــادد
أنت العليم بـــما بليت به و أنت عليه شـــاهد
أنت الرقيب على العباد وأنت في الملكوت واحد
أنت المنَزّه يـــا بديـــع الخلـــق عن ولـــد ووالد
أنت المعـــزّ لمن أعطاك والـــمذل كـــل جاحد
فرج بـــحولك كربتي يا من لـــه حسن العوائد
فخفي لطفك يستعان به علـــى الزّمن الـــمعاند
يـــا رب قد ضاقت بي الأحوال واختال المعـــاند[1]

و(أبو عبد الله محمد بن أحمد) الأندلسي القرشي صاحب المنفرجة الّتي مطلعها :

اشتدّي أزمة تنفرجي قد آذن ليلـــك بالبلج
وظلام الليل له سرج حتّى يغشاه أبو السرج[2]

وكذلك الشاعر الصوفي (البرعي) ، وفي شعره الحب الإلهي والتغزل بالمشاعر الحرام، ومدح الرسول ، ومن شعره :

تـــجلت لـــوحدانيـــة الله أنـــوار فدلّت على أنّ الجحود هو العار
فسبحان من تعنو الوجوه لوجهه و يلقاه رهن الذل من هو جبّار
ومن كل شيء خاضع تحت قهره تصرفه في الطّوع و القهر أقدار

وله أيضا :

يا راحليـــن إلى منى بقيـــادي هيجتـــمو يوم الرحيل فؤادي
سرتم وسار دليلكم يا وحشتي الشوق أقلقني وصوت الحادي

---

(1) عبد القادر الجيلاني : الديوان. بيروت: دار الأدب. ط1، 1967 ، ص : 50.

(2) محمد بن أحمد : المنفرجة. الجزائر: مكتبة رحاب، 1988 ، ص : 20.

4- المرحلة الرابعة : وتشمل القرن السابع الهجري ، وفيه بلغ الشعر الصوفي قمّة نهضته. وظهر من أعلامه : ابن الفارض (632هـ) ، ويقرن بجلال الدين الرومي ، ومحي الدين بن عربي (638هـ) ، والبوصيري (695هـ) ، وعبد العزيز الدميري المعروف بالديرني (694هـ)، وابن عطاء الله السكندري (707هـ)، وسواهم[1].

ويغلب الظنّ أنّ مجد الدين الوتري من شعراء هذا القرن ، ومن شعره الصوفي :

جزى الله عنّا أحمد الخير ما جزى فمذ جاءنا بالحق فالحق أبلج
جـــمال بدا بيـــن الحطيم وزمزم فظلّت له الآفاق بالنور تبهج
جرى أوّلا في وجـــه آدم نوره وكان له الآفاق بالنور تبهج
جهلت ونفسي قد ظلمت وجئته بتكراري استغفار ربّي ألهج[2].

ومن شعره أيضا :

سلام سلام لا يـــحد انتشـــــاره على من له نـــور يزيد على الشمس
سلوا زمرة الأملاك عن عرس أحمد وكيف جلوه في السماء على الكرسي
سماء وأفـــلاكا وحجبـــا يجوزهـــا وما زال حتّى بـــاشر العرش باللمس

ولعمرو بن الفارض (576 – 632هـ) :

هلا بعثتم للمشـــوق تحيـــة في طي صافية الريـــاح رواحا
وإذا ذكرتكم أميل كـــأنّني من طيب ذكركم سقيت الراحا
وإذا دعيت إلى تناسي عهدكم ألفيت أحشـــائي بذاك شحاحا
سقيا لأيـــام مضت مع جيرة كانت ليـــاليـنـــا بهم أفـــراحا
واهـــا على ذاك الزمان وطيبه أيام كنت من اللغـــوب مراحا[3].

وله في تبتّله إلى خالقه ومعشوقه ، متذلّلا إليه موحّدا متنسّكا :

تهْ دلالا ، فأنت أهل لذاكـــا وتحكّم ، فالحسن قد أعطاكا

---

(1) السبكي : طبقات الشافعية . بيروت: هجر للطباعة و النشر و التوزيع،ط1، 1413ه ، ص : 76 – 80.

(2) عبد المنعم محمد خفاجي ، مرجع سابق ، ص : 171.

(3) ابن الفارض : الديوان ، مصدر سابق، ص : 100.

ولك الأمر فاقض ما أنت قاض فعلـــيّ الجمـــال قد ولاكـــا
وتـــلافي ، إن كان فيه ائتلافي بك ، عجّل به ، جُعلت فداكا
وبما شئت ، في هـــواك اختبرني فاختياري ما كان فيه رضاكا
فعلى كلّ حـــالة أنـــت منّي بي أولى ، إذ لم أكن لـــولاكا
وحّد القـــلب حبّـــه ، فالتفاتي لك شرك ، ولا أرى الإشراكا
يا أخا العذل في من الحسن مثلي هام وجدا به ، عدمت أخـــاكا
لـــو رأيت الـــذي سبـــاني فيه من جمـــال ، ولن تراه سبـــاكا
ومتـــى لاح اغتفرت سهـــادي ولعينيّ قلت : هـــذا بـــذاكا[1].

- **المرحلة الخامسة** : من القرن الثامن الهجري حتّى اليوم ، ومن أشهر أعلام التصوّف فيه الشعراني (848 – 973هـ) ، والنابلسي (1143هـ) وسواهما[2].

تلك هي عصور الشعر الصوفي ، والّتي يظهر لنا من خلالها ذلك الحضور الكبير لشعراء التصوف ، وتلك الغزارة المتدفقة في إنتاج الشعر الذي ظلّ على الدوام معينا يرده الصوفية للارتواء من نبع التعبير الصادق ، وأداة مناسبة لتصوير أدقّ حقائق الطريق ، «تلك الحقائق الّتي تلوح لقلوب أتقياء هذه الأمّة في ارتحالهم الذّوقي لمنابع النّور الإلهي ، سيرا بأقدام الصّدق والتجرّد عن الأكوان وطيرا بأجنحة المحبّة ، لاختراق سماوات الأحوال والمقامات... حتّى تحطّ عصا الترحال والسفر عند خيام القرب من الله »[3].

---

[1] المصدر السابق ، ص : 99 – 105.

[2] اعتمدنا في تحديد عصور الشعر الصوفي على :
د/ محمد عبد المنعم خفاجي : الأدب في التراث الصوفي ، ص : 167 وما يليها. و انظر: أحمد توفيق عياد: التصوف الإسلامي: تاريخه ومدارسه و طبيعته وأثاره. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1970، ص: 75

[3] د/ يوسف زيدان : المتواليات : دراسات فى التصوف. القاهرة / بيروت: الدار المصرية اللبنانية ، 1998، ص: 124

المبحث الثاني

الشعرية الصوفية و أسئلة الحضور

يرى أصحاب الطريق الصوفي أنّ عبور الإشكالية الكامنة في عجز اللّغة العادية وقصورها عن التعبير عن أدقّ رقائقهم وحقائقهم وترجمة أحوالهم بدقّة ، إنّما يتمّ عبر ثلاثة أشكال تعبيرية رئيسية : الكتابة النثرية بألفاظ اصطلاحية موغلة في الاستغلاق ، القصص الرمزي المفعم بالتلويحات ، الشعر الصوفي.

وتأتي ضرورة بحث الأشكال التعبيرية الثلاثة ، من كونها السبيل الوحيد لفهم التصوف بعمق.

ويأخذ الشعر أولويته من بين هذه الأشكال الثلاثة – كما سبق وأن رأينا – فهو من حيث طبيعته ، وبما يتميّز به من إيجاز لفظي ودلالة رحبة « خليق بأن يلمح به الصوفي إلى مكاشفات الوصول ومشاهدات الولاية ، دونما إسهاب من شأنه أن يوقع أهل التحقيق في مزالق اللّغة ومضايق الفهم ومشانق الفقهاء القشريين! »[1].

من هنا قال الصوفي في شعره ، ما لم يقله في كلامه المباشر لأهل زمانه.

وكنّا قد انتهينا من النظر في ثنائية التصوف والشعر ، إلى القول إنّ الصوفية قد ارتضوا الشعر قالبا تعبيريا منذ النشأة الأولى للتصوف وحتّى اليوم ، ولأنّ الشعر الصوفي نمط مستقلّ من الإنتاج الشعري ، فالمقام يقتضي أن نتوقّف حينا لتحديد الخصائص العامّة الّتي يتميّز بها هذا اللّون الشعري، و قبل: كيف ظهر الأدب الصوفي ؟ و ما هي عوامل ازدهاره؟ ثم ماهي أهم ميزاته؟

---

[1] د/ يوسف زيدان: التصوف. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 2004، ص: 23

1-العوامل التي ساعدت على ازدهار الأدب الصوفي :

كان الأدب الزاهد يمثل التيار المضاد ، الذي قاوم الخروج على سنة الخلفاء الراشدين في الحكم ، وأخذ يندد بمن أخضعوا الأمة الإسلامية للانحراف السياسي والأخلاقي و التناقض الاجتماعي ، و الانغماس في اللهو و الملذات ، و سائر متع الحياة، و غير ذلك من العوامل السابقة ، التي دفعت حركة الزهد دفعة قوية، صاغ منها الزهاد أدبا رائعا و شعرا روحيا قويا حتى بداية القرن الثالث هجري[1]. و ظل الأدب الزاهد بعد ذلك يذود عن الإسلام ، و يصد كل التيارات في الإلحاد و المجون و الشعوبية والزندقة، و مجالس الخمر والاشتغال بأمر الدنيا ، فقويت شوكته و كثر أتباعه ، وتعددت فنونه وأغراضه ، و ازداد عمقا و اتساعا بقدر ما ابتعد الناس آنذاك عن تعاليم الإسلام ، وبقدر اشتغالهم عنه بزهرة الدنيا ، التي انفتحت عليهم من كل جانب ، و بلغ الأمر بالحكام أن امتزجت دماؤهم بالأعاجم ، و ولوهم أمور المسلمين ، فأدخلوا على نظام الحكم في الإسلام مراسيم الأكاسرة و القياصرة في أسلوب حكمهم و ترف حياتهم، و بهرجة مجالسهم في اللهو و الترف و النعيم ، والغناء و الطرب و الشرب[2].

و سيطر الفرس على الحكم و الوزارة ، فحكمت أسرة يحيى البرمكي ثم أسرة بني سهل ، ثم الأتراك ، مستخدمين في ذلك كل الحيل و أساليب الدهاء و المؤامرات و بث الفتن ، لكي يستقر أمرهم ، و يطول الحكم في أيديهم[3] .

و لم يقتصر الصراع السياسي على الوزراء من الأعاجم ، و إنما وقع هذا في بيت الخلافة العباسية ، إذ كان الواحد منهم يدبر القتل لأبيه أو أخيه ، لتؤول إليه الخلافة ، وربما لا يستقر على كرسي الحكم إلا ويرى نفسه معزولا أو مقتولا أو مخلوعا بأمر الأعاجم و بتدبيرهم .

---

(1) علي علي صبح: الأدب الإسلامي الصوفي حت نهاية القرن الرابع الهجري. مصر: المكتبة الأزهرية للتراث، 1997، ص: 164،170

(2)الطبري : تاريخ الامم و الملوك. بيروت: دار الفكر، 1988، ج 6 ، ص: 331 .

(3) ابن خلدون: المقدمة. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1999، ص: 183.

قلد الأتراك المعتز بالله خليفة عام 252 هـ ، ثم خلعوه بعد أن أثخنوه بضرب الدبابيس، و أقاموه حافيا في الشمس ثم قتلوه، ورفعوا مكانه المهتدي بن الواثق عام 255 هـ الذي لم يعجبهم زهده و ورعه وعدالته فخلعوه عام 256 هـ و غير ذلك من الصراع السياسي المشحون بالظلم و الإجحاف ، مما أشعل حركة التصوف ، حيث أنكر الصوفية على هؤلاء اشتغالهم بأمر الدنيا و التحقير من شأنها ، و ذلك في الأدب الصوفي الرفيع الذي يؤثر الحب الإلهي عن حب الدنيا و مظاهر الحكم فيها .

نشط الأدب الصوفي أيضا في ظلال الصراع السياسي ، يتحدى الثورات المختلفة، و يتنكر لبعدها عن تعاليم الإسلام ، فقد تشيع للعلويين فريق تنكروا للحكم العباسي ، وأنهم أولى بالخلافة ، و غالوا في مذهبهم الشيعي ، حتى فضلوا عليا على أبي بكر و عمر وعثمان رضي الله عنهم جميعا ، فهو أحق بالخلافة منهم ، و خرجوا على سنة السلف الصالح ، ثم ما كان من أمر الخوارج مع العباسيين ، حيث دارت بينهم حروب حول تقرير مبدأ الشورى لتنصيب الحاكم في عهد المهتدي و الرشيد و المأمون.[1]

ثم ثورة الزنج (255 هـ - 270 هـ) التي أنهكت العباسيين في معارك كثيرة أشهرها معركة البصرة ، التي قضوا على حضارتها و معالمها و علومها و علمائها ، وأعملوا فيها السلب و النهب ، و صور ابن الرومي هذه المعركة المشهورة ، ثم انتصر عليهم الخليفة الموفق بعد أن أنهكت القوى الإسلامية ، ضاع فيها أكثر من مليون مقاتل[2]، ثم أنكر الصوفية ما عليه المجتمع من حولهم من تناقضات و فوارق طبقية بين أفراده ، ما بين طبقة عليا تكون في الخلفاء و الوزراء و القواد و الولاة ، و هم أصحاب اليسار والترف ، و طبقة وسطى متوسطة متمثلة في العلماء و التجار ، و طبقة دنيا و هم الزراع و أصحاب الحرف و سواد الشعب ، وهي أفقر الطبقات الثلاث ، فأما طبقة الحكام فقد غرقوا في الثراء و الترف و البذخ و الطرب ، و جمعوا الأموال عن طريق

(1) الطبري ، مرجع سابق ، ج6، ص:82 ، 358 ، 372 ، 465 ، 472 .
(2) المرجع نفسه، ج9، ص: 470 ، 478 ، 481 ، 663 .

المصادرات و الجبايات ، و عن طريق الرشوة و السلب[1] ، ثم انغمسوا في مجالس الشراب والغناء حتى الصباح ، فصار للغناء و الرقص و المجالس أصول و قواعد كالعلوم[2] .

ثم موقف الصوفية من المذاهب الدينية الجدلية ، من معتزلة و قدرية و جبرية وغيرها ، التي أحالت العقيدة إلى فلسفة و جدل يبحثون عن ذات الله و صفاته ، فيضعون أنفسهم مواضع الزلل ، فأنكر الصوفية عليهم هذا الصنيع ، و ملأوا بصيرهم بالحب الإلهي ، لا بالتفريق بين الذات و الصفات ، و شغلهم الحب عن التفكير في غيره[3] .

و من العوامل التي ساعدت على ازدهار الأدب الصوفي أن التصوف الإسلامي كان يمثل تيارا إسلاميا صرفا ، يدافع عن الإسلام في أدب عف ، و شعر روحي صرف، ليكون فنا أدبيا ، يقاوم أدب المعتزلة ، وأدب الزندقة و أدب الشعوبية ، و أدب الشيعة ، وأدب المجون و أدب الخمر ، و أدب المجالس و الغناء ، وأدب الغزل بالمذكر ، بالإضافة إلى الأدب التقليدي الهابط المتوارث ، فالصوفية يعلنون ثورهم في أدبهم الصوفي على كل الاتجاهات السابقة و الصراعات السياسية و الاجتماعية و المذهبية والحزبية ، لأن العبادة وترويض النفس بالمجاهدة لا تكفي وحدها في الرد على الاتجاهات السابقة ، ولا تكفي في توضيح اتجاههم الروحي ، فالصمت أخرس لا يكشف عنه ، و هو الجانب السلبي الذي يقضي على الدعاية ، و الأدب الصوفي إعلان له ، و توضيح لمعالمه ، و ترغيب في الانتماء إليه ، و جذب المريدين نحوه ، و ثورة صارخة على الذين اشتغلوا بالدنيا ، و كيف لنا أن نعرفهم إلا من خلال أدبهم الصوفي شعرا و نثرا ، ولولا تلك الآثار ما عرفنا عن جهاد الصوفية شيئا و دفاعهم عن العقيدة في مختلف العصور .

(1) جورجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي. دمشق: مجمع اللغة العربية، 1983 ،ج 5ص:63.

(2) المسعودي: مروج الذهب.بيروت: دار المعرفة، ط1، 2005،ج7ص:276.

(3) البغدادي: الفرق بين الفرق. بيروت: دار الكتب العلمية، 1985 ، و: الشهرستاني: الملل و النحل. القاهرة: مكتبة مصطفى الحلبي، 1976 .

و المقامات في مجالس الحكام التي تمت بينهم و بين الصوفية ، الذين كانوا مصابيح الهداية للحكام والرعية ، ينصحونهم في الحكم ، و يعلمونهم شريعة الله ابتغاء مرضـــاته ، عافين عن عطاياهم و هداياهم ، زاهدين فيما كسبت أيديهم ، فكان منهم المفسرون و علماء الحديث و فقهاء الشريعة ، و من أشهر المقامات الوعظية مقامة الأوزاعـــي بـــين يدي الخليفة المنصور[1] و مقامات أبي العتاهية للأمين بعد أن تولى الخلافة، وللمـــأمون كذلك[2] و مقامة ذي النون المصري بين يدي الخليفة المتوكل التي ابتدأها بقوله : يا أمير المؤمنين إن لله عبادا عبدوه بخالص من شكره ، فهم الذين تمر صحفهم مع الملائكة فرغا، حتى إذا صارت إليه ملأها لهم من سر ما أسروا إليه . و ظل كذلك في مواعظه حـــتى أطلق سراحه ، و طلب منه المزيد ، و رد على الذين وشوا به عنده قـــائلا : إن كـــان هؤلاء زنادقة فما على وجه الأرض مسلم[3].

و مقامات الحلاج حينما نزل في قصر الخلافة في بيت ابن المعتز ، ثم عند المقتدر و أمه (شغب) وصاروا جميعا من تلاميذه لمواعظه في مقاماته معهم[4] و مع غيرهـــم ، يقول أحمد بن فارس : رأيت الحلاج في سوق القطيفة قائما على باب مسجد المنصـــور وهو يقول : أيها الناس إذا استولى الحق على قلب أخلاه عن غيره ، و إذا لازم أحـــدا أفناه عمن سواه ، و إذا عبده أحث عباده بالعدوان عليه ، حتى يتقرب العبد مقبلا عليه، فكيف لي و لم أجد من الله شمة ، و لا قربا منه لمحبته ، و قد ظل الناس يعـــاودونني ، ثم بكى حتى أخذ أهل السوق في البكاء[5] ، فالمقامات الوعظية في مجالس الخلفاء و الأمراء و غيرهم من العوامل التي ساعدت كثيرا على تكثر الأدب الصوفي ، إذ لا بد فيها مـــن مواعظ يسوقها في أدب جميل و شعر قوي، يهذب النفس، و يجردها من شواغل الـــدنيا إلى صفاء الروح و نقاء السريرة .

(1) ابن قتيبة: عيون الأخبار. القاهرة: دار الكتب المصرية،ط2، 1996، ج 2، ص: 343

(2) انظر: مجدي محمد ابراهيم: التجربة الصوفية. مصر: مكتبة الثقافة الدينية،ط1، 2003، ص: 198 .

(3)الشعراني: الطبقات الكبرى. القاهرة: مكتبة صبيح، دت،ج 1، ص: 72 .

(4) البغدادي: تاريخ بغداد. القاهرة: مكتبة الخانجي،ط2، 1972،ج 8، ص: 124 .

(5) علي بن أنجب الساعي: أخبار الحلاج. دمشق: دار الطليعة الجديدة،ط2، 1997، ص : 13 .

و الرحلات الصوفية و سياحاتهم من الدوافع التي أعانت على ظهور الأدب الصوفي و كثرته فقد ألفوا التنقل من موطن إلى آخر لأسباب كثيرة منها : التدبر في ملكوت الله ، و التقلب في الكون ، و البحث عن أمثالهم من العارفين الذين اشتهروا فيهم ليرتادوا بهم ، و قصد الانتفاع بعلمهم و طريقتهم ، و الإمعان في التخفي عن أعين الذين تآلفوا معهم ، حتى لا يشتغل القلب بهم عن ذكر الله ، فالغربة تجعله مغمورا بين الناس، لتعينه على التأمل و التفكير في الله ، و لما سئل إبراهيم بن الأدهم عن كثرة سياحاته ، قال لكي تتم الخلوة مع الله و لا تزداد المعرفة بالناس حتى لا أشتغل بهم عن ذكر الله ، وخلفت الرحلات و السياحة أدبا موفورا و غزيرا ، ومنه على سبيل المثال أن أبا سعيد الخراز قال : دخلت المسجد الحرام و سمعت امرأة متعلقة بأستار الكعبة تنشد هذه الأبيات:

يا حبيب القلوب مالي سواك فارحم اليوم زائرا قد أتاك
عيل صبري و زاد فيك اشتياقي و أبى القلب أن يحب سواك
أنت سؤلي و بغيتي و مرادي ليت شعري متى يكون لقاك[1]

و ها هو ذا النون المصري يقول في رحلة من رحلاته : كنت في جبال بيت المقدس وإذا برجل قد اتزر بالخوف ، و اتشح بالرجاء ، فتقدمت إليه و سلمت عليه ، فرد السلام فقلت له : من أين يرحمك الله ؟ قال من حظيرة الأنس ، قلت : و إلى أين تريد ؟ قال : إلى ساحة الناس ثم ولى و هو يقول :

هجر الخلق كلهم و تخلى فهو بالله طيب الخلوات
قال للنفس ساعديني و جدي ليس نقض العهود فعل الثقات
ليس من يطلب الحبيب فتورا فاسلي الدمع و اهجري الترهات
هل رأيتم مدللا في عذاب و عروسا تواصل العبرات
مالك جائع غني فقير مشرق وجهه من الحسنات

(1) اليافعي: روض الرياحين . بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 2007، ص: 123 .

لم يرم عرسه الذي هو ماض إنما رام عرســه الــذي هو آت

فلعمري لتخلعن عليـــــــه خلع العــز مع جزيل الهبــات[1]

و غير ذلك كثير من أدب الرحلات التي تعين الصوفي على صــفاء الــروح ، وصــقل التجربة في الفناء النفسي في الله ، فيكون أقدر على التعبير بصدق عما في نفسه في أدب صوفي رفيع ، و مدح الله السائحين بقوله تعالى﴿ التائبون العابدون السائحون الراكعون الساجدون ﴾الآية .

2-طبيعة الأدب الصوفي:

الاتجاهات الجديدة تكون غريبة على النفس ، لا تستقر فيها إلا بعد لأي و طول نظر، لأن التيارات الناشئة تحتاج إلى وقت طويل ، لكي تتضــح معالمهــا في الــنفس ، وتزداد المعاناة والأناة حينما تصاغ في أدب يكشف عنها ، و إن كان النثر الأدبي أيسر لها في البداية من الشعر ، المقيد بقيود الوزن والقافية ، فدوره بعد النثر بزمن ، و هذا ما كان في الزهد ، فقد سيطر النثر الأدبي على حركته و أغراضه في البداية ، و تنــاثر في مراحله البيت و البيتان و الثلاث ، حتى إذا ما استوى الاتجاه الصوفي على عوده استقام له الشعر ، و نظمت فيه القصائد الطوال في مختلف أغراضه و فنونه كما رأينا ذلك عند أبي العتاهية و غيره .

و الأمر كذلك في التصوف ، فإنه يحتاج إلى المراحل السابقة في الزهد؛ إذ هو في ذاته موضوع مستقل كاستقلال الزهد ، يحتاج بمفهومه الخاص إلى تعاقب الشعر عليــه بعد النثر الأدبي في الوجود و الخلق و الفنى ، لأن الفكر الصوفي اتجاه روحي يختلــف في حقيقته عن الزهد في معناه، و معنى هذا أنه يقتضي مراحل زمنية وعملية حــتى تتضــح معالمه في النفس ، فيمر أولا بأيسرها في النثر الأدبي ، فإذا تمكنت الملكة الشــعرية مــن حقيقة التصوف ، وانسابت سهلة في أوزان الشعر و قوافيه ، ظهر الشعر الصوفي تاليــا لنثره الفني ، و هذا ما كان عليه الأدب الصوفي في القرن الثالث و الرابع الهجــريين ، إذ

(1) المرجع السابق، ص : 257 .

غلب الفن النثري عليه مع تعدد الأغراض فيه ، وتجد أيضا البيت و الثلاث ، بل بعض المقطوعات التي هي دون السبع من الأبيات ، ثم تتابعت القصائد لذي النون المصري ، وسمنون المحب و بهلول المجنون؛ إلى أن أصبح لبعض الصوفية ديوان شعر مثل ديوان الحلاج ، ومهما بلغ الشعر مبلغا كبيرا فلن يلحق النثر الأدبي من حيث الغزارة والكثرة .

و النثر الصوفي تظهر غزارته في مختلف المواقف ، و عند كل القدرات الصوفية الموهوبة وغيرها ، والمبتدئ و المحنك ، و المريد و الشيخ ، و ذلك في أدب رحلاتهم ومقاماتهم في مجالس الخلفاء و الأمراء والمساجد .

و في مواعظهم، و مواجيدهم، و مناجاتهم ، و حبهم، و دعواتهم ، و شوقهم وحضورهم، وأحوالهم في الكشف و المشاهدة ، و في البقاء و غير ذلك من الأغراض، وكثرة النثر ترجع إلى طبيعته الهادئة ، التي تتفق مع وقار الواعظ ، و تأمل العارف ، وسبحاته التي يغيب فيها ، و في الوقار و التأمل و السبحات طول و امتداد يتناسب مع طول النفس في النثر، و استرسال الموعظة فيه، و امتدادها في إطناب عذب إلى أن تصل القطعة إلى غاية لا تحقق في الشعر، الذي يحتاج إلى مشقة أكثر في تطويع الفكرة للتجربة الصوفية التي تتواءم مع اللفظ و النظم و الوزن و القافية .

و هذا مما يجعل النفس في الشعر قصيرا ، و مما يزيد في قصره أن الصوفي غالبا ما يرتجله و ينطق به منفعلا لساعته ، من غير إعداد أو تهذيب أو صقل ، فينقطع النفس بعد فقرات ، ليستأنف القول فيه بعد ذلك في مناسبة أخرى ، و هذا ما انتهينا إليه في الشعر الصوفي ؛ إذ تناثرت منه أبيات في البداية . فلما تمكن الشعر من الصوفي أخذ يرتجل مقطوعات قصيرة ، إلا ما ندر من قصائد عند بعضهم ، حتى القصائد ذاتها كانت محدودة إذ بلغت القصيدة عند ذي النون ثمانية عشر بيتا ، و عند الحلاج عشرون بيتا .

و هناك أسباب أخرى تنضم إلى الارتجال في قصر القصيدة ، و هي أن الصوفي يقتصر في نظمه على موضوع واحد متلاحم المعاني و متناسق الأجزاء ، كالحب الإلهي والمديح النبوي أو غير ذلك . و سبب ثالث، و هو أن الصوفي لا يتخذ شعره حرفة يتكسب بها ، أو يتعالى على غيره ، فليس عنده دافع دنيوي ، يلح عليه في استخدام

وسائل الإطالة من التهذيب و الصقل و التوليد ، و غير ذلك مما يصنعه تجار الشعر وعشاق التزويق و الزخرف في القول ، فهو أدب الوجدان الحي المتقد بإشراقات الوجد ومواجيده[1] .

و سبب رابع وهو الاهتمام بالمعنى و الخلق و التربية في القصيدة ، لا باللفظ، فانساقوا مع البديهة والارتجال لإفراغ ما في تجربتهم الصوفية دون اهتمام بتنميق اللفظ، وشغف بالصنعة و الزخرف ، و هذا الاتجاه لا يتنافى مع الدقة في التصوير الأدبي عندهم، لأن بناء الصورة لا يقتصر على التنميق و الخيال فحسب، لكنه يتحقق باللفظ السهل القريب وبالحقيقة، و الصدق الفني في التعبير الدقيق ، لتجسيم الصورة كاملة كما هي في وجدان الصوفي بروحه وعاطفته و فنائه و تجربته الصوفية ، يقول السبكي في طبقاته : إن المتصوفة هم أهل الوجد والعبارة .

و الأديب الصوفي مثقف واع . اشتهر بكثرة الحفظ و سعة الاطلاع فهو يتمثل في الأخلاق و التربية بأبيات يحفظها عن غيره . و ينشدها في المواطن المناسبة لها ، والأمثلة كثيرة منها ماحكاه ذو النون في رحلاته: أن شابا كان معه يحب الخلوة ، ويأنس بالوحدة ، تراه كأنه قريب عهد بمصيبة ، و كنا نعذله على أن يرفق بنفسه فلا يجيب قولنا و عذلنا ، و لا يزداد إلا مجاهدة و اجتهادا و لسان حاله يقول :

أيها العاذلون في الحب مهلا حاش لي عن هواه أن أتسلى
كيف أسلو و قد تزايد وجدي و تبدلت بعد عزي ذلا
قيل تبكي فقلت تبلى عظامي وسط لحدي وحبكم ليس يبلى
حبكم قد شربته في فؤادي في قديم الزمان منذ كنت طفلا[2]

(1) طه سرور : من أعلام التصوف الإسلامي. القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1984، ج1، ص: 43
(2) اليافعي، مرجع سابق، ص : 44 ، و غير ذلك من أمثلة أخرى في : 60 ، 63 ، 66 ، 67 .

و إنشاد الشعر أقل أدوات الثقافة عندهم ، أما القرآن الكريم و الحديث الشريف، وآثار السلف الصالح فهو جوهر ثقافتهم و ثراء فكرهم ، بل ذهبوا أبعد من ذلك حيث كانوا ينشدون الشعر في الغزل الحسي ، و يرمزون به إلى مواجيدهم و حبهم الإلهي[1].

3-مميزات الأدب الصوفي :

أ-الغموض: تميز أدبهم كذلك بالمصطلحات الصوفية التي أدخلوها في معنى اللفظ العربي ، فأوسعوه لمجاهداتهم الروحية و النفسية والتربوية و الوجدانية و أصبح أدبهم بهذه المصطلحات ذا شخصية متميزة عن غيره من ألوان الأدب العربي ، و وردت ألفاظهم التي تواضعوا على معناها في اصطلاحهم في كتاب : " التعريفات " للجرجاني ، و في كتاب "مصطلحات الصوفية على ذيل كتاب التعريفات " و هما لابن عربي ، و في كتاب "اللمع " للطوسي، وفي رسالة القشيري و غيرها، و يتميز الأدب الصوفي بألفاظ اجتماعية استعملوها في تعاملهم مع عامة الناس، و منها : أبو جابر للخبز، و أبو الأخضر للخيار، و أم القرون للقثاء، و أم حفص للدجاج، و بنات المؤذن للفروج، وغيرها مما ذكره الأصفهاني في محاضراته؛ و قد خص بها بابا سماه " كنى الأطعمة وأسماءها الأعلام عند الصوفية " [2]، و قد استوحاها الصوفي من بيئته الرامزة وغموضها التي يهدف إلى استغلال الألفاظ فيها قصدا للتعمية على العامة في الحوار بينهم، و إشاعة لون من التصوير الأدبي البارع ، الذي يدفع السامع إلى التأمل و البحث عن المغزى في التعمية و سر الجمال فيها .

و الغموض الممتع بصفة عامة من ميزات أدبهم ، لم يكن مقصورا على مصطلحاتهم الصوفية والاجتماعية فحسب ، و لكن جاء بطرق أخرى من أهمها : الاهتمام بالتقديم والتأخير، و كثرة الضمائر المبهمة التي تعود على الملفوظ و المقدر مما يقع الإبهام فيهما، ثم كثرة حروف الجر و تتابعها في موطن واحد ، و سنرى ذلك أثناء

(1) المرجع نفسه، ص: 255 .

(2) الأصفهاني: محاضرات الأدباء، تحقيق: ابراهيم زيدان. لبنان: دار الجيل، ط6، 1999، ج 2، ص: 300 .

دراسة النصوص، والغموض ليس عيبا في الأدب و خاصة الممتع منه ، أي ما يتضح عند التأمل ، و يسفر بعد المعرفة عن خصائص الأدب الصوفي ؛ فيكون الغموض أشد وقعا في النفس ؛ و أقوى أثرا فيها، حيث يتمكن منها بعد مشقة في تحصيله المعنى.

و في العصر الحديث أصبح الغموض مذهبا أدبيا يتخذ اتجاهات مختلفة من رمزية، أو تمرد، أو لا معقولية أو غير ذلك، و وصف (أحمد أمين) أدبهم بما هو جدير به، فقال: " هو أدب غني في شعره، غني في فلسفته، شعره من لأغنى ضروب الشعر و أرقاها، وهو سلس و واضح و إن غمض أحيانا، و فلسفته من أعمق أنواع الفلسفة الإلهية و أدقها، ومعانيه في نهاية السمو، تقرأها فتحسب أنك تقرأ معاني رقيقة عارية لا ثوب لها من الألفاظ ؛ خياله رائع ، يسبح بك في عالم كله جمال و عواطف، يعرضها عليك كأنها كتاب إلهي؛ تقلبه أنامل الملائكة، يقدس الشعراء فيه الحب، و لا بد أن يكون الانسان هائما مسلما بكثير من الأذواق و المواجيد و الحالات التي يعتقدها المتصوفة حتى يسايرها في الفهم".[1]

ظل الأدب الصوفي ساميا يرتقي في أغراضه الأدبية حتى انتهى إلى فنون خالدة، ابتدعها الصوفي من تجربته الصادقة في الفناء الإلهي، يسبر فيها أعماق النفس، و يجسم صفاء الروح، و تترقرق فيه أغوار الفلسفة و أساليب التربية، فتكون درسا في الأخلاق، و سلوكا للعارفين، و منهجا يستضيء به المريد في طريق الحب الرباني، و المعرفة الإلهية: " إي و الله كان للصوفية أدب هو أعلا و أشرف من أدب البحتري و المتنبي و أبي العلاء، و لكن طافت بالناس طائفة من الجهل، فتوهموا ألا صلة بين الأدب و الدين، وراحوا يقفون فيما يتخيرون عند الكتاب و الشعراء ، الذين ألفوا روح المدنية و اتخذوا غذاءهم من الكؤوس المترعة والوجوه الصباح".[2]

إنّ أولى صور الإبداع الشعري عند الصوفي وأبرزها ، هو ما يتعمّده الشاعر في سلوك سبيل الرمز والكناية وضرب الأمثال ، لي حمل البيت الشعري بين طيّات تفعيلاته،

(1) أحمد أمين: ظهر الإسلام. مصر: مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1999، ص: 71

(2) زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق . القاهرة: مطبعة الرسالة، ط2، 1970 ، ج1 ، ص : 293.

ما لا حصر له من الدلالات الخاصة ، وهذا ما يصرّح به شعراء الصوفية أنفسهم ، فنجد منهم (عبد الكريم الجيلي) يفصّل الأمر بقوله :

مفاتيح الغيـــوب أتتـــك في
خزائن أقوالي فهـــل أنت سامعُ
وها أنا ذا أخفي و أظهر تـــارة
لرمز الهوى ما السرّ عندي ذائع
وإياك أعني فاسمعي جاريتي فمـــا
يصرح إلاّ جـــاهل أو مخـــادعُ
سأنشي روايات إلى الحق أسندت
وأضرب أمثـــالا لما أنا واضعُ

ورموز الشعر الصوفي هي ذاتها تلك الاصطلاحات الّتي تواضع القوم على التحدث بها لكشف معانيهم لأنفسهم والّتي عنى بعض مشايخهم بالكشف عن دلالاتها للمريد خلال قائمة طويلة من المؤلفات في هذا الباب ، كالرّسالة القشيرية ، واللّمع ، وكشف المحجوب ، وكتابي (اصطلاحات الصوفية) لابن عربي والقاشاني.

« وقد أثرى الصوفيون الشعر العربي بهذه الرمزية وبتلك السريالية الغامضة إثراء كبيرا ، حيث فتحوا له منافذ ، ووسعوا من جوانبه ومذاهبه في التعبير والأداء ، وطرقوا عالم الروح يجولون في أسراره وأنواره، وجهتهم الحقيقة، ودافعهم الشوق والحبّ ورغبة الظفر بالوصل والمشاهدة جامعين بين مناهج الرمزية ، ومعالم السريالية[1] في الأخذ من الباطن ومن اللاشعور »[2].

[1] يدعو المذهب السريالي إلى التحلّل من المنطق التقليدي ويبيّن دور اللاّوعي في العمل الفنّي. ومؤكدا التداخل بين الأحلام والواقع ، فالسريالية هي التعبير عن الفكرة في غياب أية رقابة قد يمارسها العقل وبعيدا عن أي اهتمام جمالي ، لذلك كان التصوّف سرياليا في خوضه في أعماق النفس ، ونزوعه إلى الحديث عن الرؤى والأحلام والعقل الباطن.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي : الأدب في التراث الصوفي ، مرجع سابق، ص : 177.

والقارئ لأدب التصوّف ، وبخاصة أشعار (ابن الفارض) و(ابن عربي) يجد الرّمز الغريب ، والاعتماد على الإشارة ، والبعد عن التصريح ، والتجوز بالكلام إلى دلالات خفية لا يصل إلى جوهرها إلاّ من ذاق فعرف.

والمعاني الحسية الّتي يستعملها الصوفيون يرمزون بها إلى مفاهيم وجدانية على الرغم من الرّداء المادّي الذي تبدو فيه ، ومن ثمّ استعمل القوم الوصف الحسّي والغزل الحسّي والخمر الحسية ، وأرادوا بها معانٍ روحية.

« وسبب ذلك هو عجز الصوفيين في طوال الأزمان على إيجاد لغة للحبّ الإلهي تستقل عن لغة الحبّ الحسي كل الاستقلال ، والحبّ الإلهي لا يغزو القلوب إلاّ بعد أن تكون قد انطبعت عليها آثار اللّغة الحسية فيمضي الشاعر إلى العالم الروحي ومعه من عالم المادة أدواته وأخيلته هي عقدته في تصوير عالمه الجديد »[1].

لذلك وجدنا أصحاب الطريق يطلقون ألفاظا كالخمر والعين والوجه ، ترمز إلى مدلولات تخالف تلك الّتي تعارف الناس عليها في دنيا الحسّ.

قال (ابن أبي حجلة) : الصوفية إذا قالوا :

وجهك المأمول حجّتنا يوم يأتي الناس بالحجج[2].

نقلوه إلى ما لهم في ذلك من المعاني[3].

ليست الرمزية بالغريبة على الشعر الصوفي ، بل إنّها لم تبد في غير التصوّف بهذا الغنى ، وعلى نحو من ذلك الصدق[4].

تلك هي أفكار الصّوفية وألفاظهم ، إحالة دائمة على الذّوق ، والقول عندهم يأتي من وراء العقل[5].

---

[1] زكي مبارك : التصوّف الإسلامي، مرجع سابق، ص: 1-3

[2] البيت لعبد الصمد بن المعذل الشاعر العباسي ، المتوفى نحو عام 240هـ.

[3] ابن أبي حجلة : ديوان الصبابة. بيروت: دار صادر، ط2، 1988، ص : 70.

[4] نيكلسون : الصوفية في الإسلام. بيروت: دار الكتب العلمية،ط1، 1987، ص : 102.

[5] الطغرائي : الغيث المنسجم. مصر: مكتبة الاسكندرية، شرح خليل بن أيبك الصفدي، 1305ه، ص : 105 – 108.

ولك أن تنظر إلى قول (ابن الفارض) :

أرى النّسيم سرى من الزّوراء سحراً فأحيا ميت الأحياء

يصبح "النّسيم" في بعد التأويل لذّة المشاهدة الموصلة إلى القرب و"الزوراء" القدس الأعلى ، و"السحر" وقت التهجد والتقرب إلى الله ، و"الحياة" القرب من الله ، و"ميت الأحياء" هو البعيد عن القرب من مولاه.

مذهب جديد في البيان يصنع جسرا بين المعنى الحقيق والمعنى المجازي ، والشّاعر في مذهبه لا يتحدّث بلغة العقل بل بلغة الرّوح والباطن... إنّه يعبّر عن مدلولات عميقة لا يمكن أن يعيها الكثير من الخاصّة بَلْهَ العامّة...

وهذا الإبداع إنّما هو نتاج الحيرة الدائمة ، ذلك أنّ الصّوفي الحق "يرتاح إلى الحيرة كما يرتاح الجاهلون إلى اليقين"[1].

لقد اتخذ الصّوفية لغة خاصة بهم ومسميات لا يعرفها إلاّ هم. ومهمّ هنا القول إنّ أهل الطريق فعلوا في اللّغة ما فعله العلماء في العربية ، حيث أخذوا الألفاظ العربية وأطلقوها على مدلولات خاصّة ، كما فعل النّحاة بالفاعل والمفعول والمبتدأ والخبر والجار والمجرور ، ونحو ذلك من ألفاظ كان يستعملها العرب في مدلولات عامّة ، فأخذها النّحاة ووضعوها لمصطلحات خاصّة.

حتّى إنّ العربي القحّ لم يكن يفهمها في معاني النّحاة ، وهكذا الشأن في البلاغة والعروض والفلسفة[2].

ومن مصطلحات الصّوفية :

المريد : وهو المتجرد عن إرادته.

السّالك : وهو الذي مشى على المقامات بحاله لا بعلمه.

المسافر : وهو الذي سافر بفكره في المعقولات والاعتبارات.

---

[1] زكي مبارك ، مرجع سابق ، ج2 ، ص : 175.

[2] أحمد أحمد : الرمز في الأدب الصّوفي ، مجلة الرسالة ، عدد 131 ، السنة الرابعة (1936).

الطريق : عبارة عن مراسم الحقّ تعالى المشروعة الّتي لا رخصة فيها.

الوقت : عبارة عن حالك في زمان الحال ، لا تعلّق له بالماضي ولا بالمستقبل.

المقام : عبارة عن استيفاء حقوق المراسم على التمام.

الحال : هو ما يرد القلب من غير تعمّد ولا اجتلاب ، وقيل هو تغيّر الأوصاف على العبد

الوجد : ما يصادف القلب من الأحوال المغنية له.

الجمع : إشارة إلى حقّ بلا خلق.

جمع الجمع : الاستهلاك بالكلية في الله.

البقاء : رؤية العبد قيام الله على كل شيء.

الفناء : عدم رؤية العبد لفعله بقيام الله على ذلك.

القبض : حال الخوف في الوقت.

البسط : هو حال الرّجاء أو غيره.

الوله : إفراط الوجد.

الفترة : خمود نار البداية المحرقة.

اللطيفة : الإشارة الدقيقة المعنى تلوح في الفهم لا تسعها العبارة.

المجاهدة : حمل النفس على المشاق البدنية ومخالفة الهوى.

الفصل : فوت ما ترجوه من محبوبك.

الذّوق : أوّل مبادئ التجليات الإلهية.

الحقيقة : سلب آثار أوصافك بأوصافه.

الخاطر : ما يرد على القلب... [1].

---

[1] ينظر : - ابن عربي : اصطلاحات الصّوفية. لبنان: دار الكتاب اللبناني،ط2، 1987 ، ص : 764 – 765.
ـ زكي مبارك ، مرجع سابق، ج1 ، ص : 71.

ورمزية المصطلح الصّوفي تختلف عن غيرها ، من زاوية أنّ المصطلحات لا ترجع إلى العقل في تفهّمها كالأوضاع النحوية أو البلاغية أو ما شاكل ذلك ، وإنّما ترجع إلى الذوق[1] الذي هو أوّل مبادئ التجلي[2].

ولعلّ أبرز الرموز الاصطلاحية وأكثرها ورودا في الغالب الأعمّ من شعر الصّوفية، هو إشاراتهم للذات الإلهية بمحبوبات العرب المشهورات ، مثل ليلى وهند وسلمى ولبنى...وغيرهنّ[3]، عامدين في التّعبير عن حبّهم الإلهي إلى ألفاظ الحبّ الإنساني وما يتّصل به من وصل وهجر وولعة ونحول...

وللصّوفية اصطلاحات أخرى في هذا الباب ، مثل : الشوق والحبّ والعشق ، والوجد ، والفناء ، والبقاء.كلها أسماء لمسمى واحد يشكل في الثقافة الصوفية قطب رحاها و عنوان مركزيتها.. إنه اختصارا الحب بمستواياته الصاعدة ، حيث غدا إطار التجربة و مادة الخطاب.

أمّا عن ماهيته فهو : ميل القلب والعواطف إلى المحبوب ، وحبّ العبد لله شرعا هو طاعة أوامره واجتناب نواهيه ، أمّا الحبّ الإلهي تصوّفا فقد أشار إليه (أبو سعيد الخراز) فقال : « طوبى لمن شرب كأسا من محبّته ، وذاق نعيما من مناجاة الخليل وقربه، بما وجد من اللّذات بحبّه ، فملئ قلبه حبّا ، وطار بالله طربا ، وهام إليه اشتياقا ، فيا له من وامق أسف ، بربه كلف دنف ، ليس له سكن غيره ، ولا مألوف سواه »[4].

ويقول (الخواص) فيه : هو محو الإرادات واحتراق جميع الصفات والحاجات[5].

---

(1) الطوسي ، مصدر سابق ، ص : 188.

(2) الشعراني : الطبقات الكبرى. بيروت: دار القلم، ط3، 1990 ، ص : 102.

(3) في الفصل القادم و ضمن مبحث جمالية الرمز مزيد من التفصيل عن رمزية المرأة و الخمرة.

(4) الطوسي ، مصدر سابق ، ص : 87. ويقول الخراز : « العارف يستعين بكل شيء ، فإذا وصل على الله استعان بالله ، وارتفعت همّته عن الوقوف عما سواه ».

(5) أحمد أمين ، مرجع سابق ، ص : 50.

وقال (ذو النون) : هو سقوط المحبّة عن القلب والجوارح حتّى لا يكون فيها المحبّة، وتكون الأشياء بالله ولله[1].

والحبّ الإلهي عند الصّوفية بسلسلة مصطلحاته ظلّ قطب رحاها ، وطالما تغنى أهل المذهب بالسكر الروحي ، واستعانوا بالخمرة الحسية في توضيحه ، ممّا كان سببا للطعن فيهم.

لقد تغلغلت نظرية الحب الإلهي حتّى شملت كل جوانب التصوّف الخالص ، وارتبطت بتجارب الصّوفية فكرا وسلوكا.

وسوف نذكر على سبيل المثال نموذجين لصوفية القرن الثالث الهجري ، ذلك العصر الذي يعتبره المؤرّخون أزهى عصور التصوّف أو لنَقُل هو العصر الذهبي للتصوّف الإسلامي البحت.

أمّا النموذج الأوّل فهو (الحارث المحاسبي) وكان من الصّوفية الذين حافظوا فيما يسلكون وفيما يقولون على الأصول الإسلامية حيث دعا إلى نبذ كل أمر من شأنه البدعة أو الخروج على تلك الأصول. ومن أشهر أقواله في هذا الصدد : « من طبع على البدعة متى يشبع فيه الحق ؟ ».

سئل (المحاسبي) من بعض أصحابه عن المحبة الأصلية ، فقال : « إنّها حبّ الإيمان، ذلك أنّ الله تعالى قد شهد للمؤمنين بالحب فقال : ﴿ وَالَّذِينَ آمَنُواْ أَشَدُّ حُبًّا لِّلّهِ ﴾[2] ، فنور الشوق من نور المحبة ، وزيادته من حب الوداد ، فإذا أسرج الله ذلك السّراج في قلب عبد من عباده لم يتوهّج في فجاج القلب إلاّ استضاء به. وليس يطفئ ذلك السّراج إلاّ النظر إلى الأعمال بعين الأمان ، فإذا أمن على العمل من عدوّه ، لم يجد لإظهاره وحشة السّلب فيحلّ العجب وتشرد النفس مع الدعوى وتحل العقوبات من المولى. وحقيق على

---

[1] ابن عربي : الفتوحات المكية.بيروت: دار صادر، دت، ج3 ، ص : 70.

[2] سورة البقرة ، الآية : 165.

من أودعه الله وديعة من حبّه فدفع عنان نفسه إلى سلطان الأمان أن يسرع به السّلب إلى الافتقاد »[1].

ولعلّ هذه العبارات الّتي ذكرها (المحاسبي) تنمّ عن دعوة "ملامتية" واضحة قوامها عدم الاطمئنان إلى الأعمال مهما عظمت وبلغت من الصّلاح ﴿ أَن تَحْبَطَ أَعْمَالُكُمْ وَأَنتُمْ لَا تَشْعُرُونَ ﴾[2].

وإذا كان التصوّف – بشكل أو بآخر – متضمنا مسحة ملامتية فإنّ ذلك لكون النفس محتاجة دائما إلى اللّوم المستمر حتّى ترتدع في نوازعها وتقلع عن شهواتها. ومغزى ما ذكره (المحاسبي) أنّ الشعور بالأمان وحسن الظن بالأعمال يولد في النفس عُجبا (والعجب آفة من آفات النفس) ويدفعها إلى الدعوى ، ومن أمن على عمله واطمأنّ إليه صدئت نفسه وقام العمل – وهو الوسيلة – حجابا بينه وبين ربّه ، فلا يشعر عند إظهاره لعمله ومباهاته به بوحشة السّلب – أي وحشة حرمان الله تعالى له من حبّه وكرامته –. فإذا أمعن العبد في عجبه ودعواه ، انقلب ذلك السّلب المؤقت سلبا دائما ، وهو ما يقصده (المحاسبي) بكلمة "الافتقاد".

ويذكر (المحاسبي) أنّ ضرورة مجاهدة النفس هي الطريق المتأتي بالعبد إلى محبّة الله تعالى. والمحبّة لا تصفو ولا تخلص إلاّ إذا تحرّر القلب الصّوفي من مزاحمة نوازع القلب. ويرى (المحاسبي) أنّ المحبّة لله تعالى إنّما هي ثمرة الجهاد النفسي والجسماني. والمحبّة عند الصّوفي إنّما هي "محور" كل شيء في حياته ، وهي الوسيلة الّتي يستشعر من خلالها أنّ الله تعالى معه في كل أمر من أموره.

يقول (المحاسبي) : فلذلك قيل : الحبّ هو الشوق لأنّك لا تشتاق إلاّ إلى حبيب. فلا فرق بين الحبّ والشوق إذا كان الشوق فرعا من فروع الحبّ الأصلي. وقيل : إنّ الحبّ يعرف بشواهده على أبدان المحبّين وفي ألفاظهم وكثرة الفوائد عندهم لدوام

---

[1] القشيري، مصدر سابق ، ص : 86.

[2] سورة الحجرات ، الآية : 2.

الاتصال بحبيبهم. فإذا ظهرت الفوائد عرفوها بالحبّ لله. وليس للحب شبح ماثل ولا صورة ظاهرة وإنّما يعرف المحبّ بأخلاقه وكثرة الفوائد الّتي يجريها الله على لسانه بحسن الدلالة عليه وما يوحى إلى قلبه. فكلما ثبتت الفوائد في قلبه ، نطق اللسان بفروعها ، فالفوائد من الله واصلة إلى قلوب محبّيه. لذلك قيل : إنّ علامة الحبّ لله حلول الفوائد من الله بقلب من اختصّه الله بمحبّته[1].

فالمحبّة عند الصّوفية إذن – كما يراها (المحاسبي) – هي الّتي إذا غلبت على الإنسان ملكت عليه كل شيء وبصّرته بكل شيء ، فالمعرفة متوقفة إذن على المحبّة الإلهية وأساسها معا كما يقول الصّوفية : بطن جائع وبدن عار ، كناية على الإخلاص في المحبّة لله تعالى وعدم الانشغال عن ذكره بما سواه.

أمّا النموذج الثاني الذي نتخذه مثالا لتناول الحب الإلهي في التصوّف الخالص فهو (أبو القاسم الجنيد) شيخ الطريقة ، وبه وصل التصوّف الإسلامي في القرن الثالث الهجري إلى قمته ، وهو من أعمق صوفية هذا القرن آثارا وأكثرهم إخلاصا وتمسّكا بالأصول الإسلامية في كل ما يقول ويسلك. ومن أقواله في هذا الصدد : « الطّرق كلّها مسدودة على الخلق إلاّ من اقتفى أثر الرسول ، واتبع سنته ولزم طريقته ، فإنّ طرق الخيرات كلّها مفتوحة عليه ».

وقال (أبو عمرو الزجاجي) : سألت الجنيد عن المحبّة ، فقال : تريد الإشارة ؟ قلت : لا، قال : تريد الدعوى ؟ قلت : لا، قال : فأيّ شيء تريد ؟ قلت : عين المحبة ، فقال : أن تحبّ ما يحبّ الله تعالى في عباده ، وتكره ما يكره الله تعالى في عباده ».

ولا يمكن فهم نظرية (الجنيد) في المحبّة الإلهية بمعزل عن نظريات أخرى له مثل نظريته في التوحيد ، فيرى (الجنيد) أنّ أرواح البشر آمنت منذ الأزل بالله تعالى وأقرّت بتوحيده وهي لم تزل بعد في عالم الذر وقبل أن يخلق الله تعالى العالم والأجسام المادية الّتي هبطت تلك الأرواح إليها ، وأنّ هذا هو التوحيد الكامل الخالص لأنّه صدر عن

---

[1] عن الحبّ ينظر : – أبو حامد الغزالي : . بيروت: دار القلم: 1984 ، ج4، كتاب المحبة.
– القشيري، مصدر سابق، كتاب المحبة

أرواح مطهرة مجرّدة عن أعراض البدن وآفاته ، موجودة لا بوجودها المتعين الخاص ، بل وجود الحقّ ذاته.

ولقد أنزل الله سبحانه هذه الأرواح من عليائها إلى عالمنا هذا وألبسها أبدانها قصدا للبلاء والاختبار ، فشغل بعضها بأغراض الدنيا ونسي أصله وموطنه ، وحنّ بعضها إلى العودة إلى ذلك الأصل وجعل غايته الوفاء بذلك الميثاق الذي أخذه الله عليه، والرجوع إلى تلك الحال الّتي كان عليها قبل أن يوجد في هذا العالم. فإذا تمّ لهذه الأرواح ما أرادت ، وحّدت الله تعالى التوحيد الكامل الخالص – أو ما يقاربه – وفنيت عن وجودها الزمني وبقيت بالله وحده. وفي الفناء في الحق يتحقق معنى الحب له، إذ الفناء عن الذات المتعيّنة هو عين المحبة لمن تبقى الذّات حيّة فيه ولا تشهد سواها.

إنّ جوهر التصوّف عند (الجنيد) هو الفناء عن الذات ، والبقاء بالله تعالى[1] ، أو هو الوصول إلى حال يكون فيها الحق سمع العبد وبصره على حدّ تعبير الحديث القدسي[2]. وفي هذه الحال يصبح الوجود الذاتي المتعيّن وجودا أتمّ وأكمل عن طريق البقاء بالله وفي الله. ولكنّها حال لا تدوم ، فإنّ العبد يعود بعدها إلى حال من الصّحو الصّوفي يشعر فيها بثنائية المحب والمحبوب ، فيستأنف الحنين إلى محبوبه من جديد ويشتاق إلى الاتصال به.

يقول (الجنيد) في وصف المحبّ صاحب هذا الحال : « عبد ذاهب عن نفسه ، متّصل بذكر ربّه ، قائم بأداء حقوقه ، ناظر إليه بقلبه. أحرق قلبه أنوار هويته وصفاء شربه من كأس ودّه ، وانكشف له الجبّار من أستار غيبه. فإذا تكلّم فبالله ، وإن نطق فمن الله ، وإن تحرّك فبأمر الله ، وإن سكت فمع الله ولله »[3].

---

[1] الفناء : عدم رؤية العبد لفعله بقيام الله بذلك.

القيام : رؤية العبد قيام الله على كل شيء

[2] جاء في الحديث القدسي : « ما تقرّب عبدي بشيء أحبّ إليّ ممّا افترضته عليه ، ولا يزال عبدي يتقرّب إليّ بالنوافل حتّى أحبه ، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به ، ويده الّتي يبطش بها ، ورجله الّتي يمشي بها... ».

[3] ابن القيم: مدارج السالكين، دمشق : دار الفكر ، ط4 ، 1994 م باب المحبة

هكذا تصبح المحبّة من خلال نموذجي (المحاسبي) و(الجنيد) هي الغاية القصوى من المقامات والذروة العليا من الدرجات ، « فما بعد إدراك المحبة مقام إلاّ وهو ثمرة من ثمارها وتابع من توابعها كالشوق والأنس والرضا وأخواتها ، ولا قبل المحبّة مقام إلاّ وهو مقدّمة من مقدّماتها كالتوبة والصبر والزهد وغيرها »[1].

والواقع أنّ أهل الحقيقة تكلّموا جميعا في الحبّ ، لأنّ هذه الحال هي الفيصل بينهم وبين أهل الشريعة الذين يعبدون الله طمعا في الثواب وخوفا من العقاب ، ولا يستقيم حال المتصوّف إلاّ إن خلص من دنياه وأخراه فلا يكون له مأرب غير لقاء الحبيب[2].

ولّما كانت المحبّة سكراً لا يصحو صاحبه إلاّ بمشاهدة محبوبه[3] ، اتخذ الصّوفية من الشعر الغزلي والخمري الصّوفي الأصل وغيره وسيلة للتعبير عن معانيهم ، وكان هذا الشعر أشهر ميادين الرّمزية الصّوفية ، ولم تبد الرمزية في الغزليات والخمريات في غير التصوّف بمثل هذا الغنى كما يقول (نيكلسون)[4].

أخيرا ، تبقى الطبيعة الصّوفية خفاقة رفافة ، فيها هزّة الشعر ورفرفة الفنّ[5] ، ومن تمام آلة الشعر أن « يكون الشاعر أعرابيا ويكون الداعي إلى الله صوفيا »[6] ، أي أنّ الشاعر الروحي الحقيق لابدّ أن يكون صوفيا[7] ، وهذا ما يدفعنا للقول بعد عملية تأمّل فيما سبق من أشعار القوم:

إنّ الرمزية الصّوفية تزخر بالحيوية والتّأثير والإيحاء ، وفيها من عناصر الجمال الأدبي ما لا ينكره إلاّ جاحد أو جاهل ، « ومن الغرائب حقا أنّ لا يفطن النّقد في العالم

---

(1) أبو حامد الغزالي ، إحياء علوم الدين، مصدرسابق، ج4 ، ص : 294.

(2) سعيد حوى : نظرات في الفقهين. الجزائر : مكتبة رحاب ، ص : 90.

(3) اليافعي: نشر المحاسن الغالية. القاهرة: دار الكتب العربية الكبرى، دت ، ج1 ، ص : 122.

(4) نيكلسون ، مرجع سابق ، ص : 102.

(5) عبد الكريم حسان : التصوّف في الشعر العربي. بيروت: دار القلم،ط1، 1989 ، ص : 20.

(6) الكلام للجاحظ.

(7) آدم متز : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة: محمد الهادي أبو ريدة، ط3، 1987، ج2 ، ص : 19.

العربي طوال ما انقضى من القرن العشرين لهذا الينبوع الثر القادر على تزويده بأصفى النّسوغ وأعذبها على الإطلاق »[1].

ب–المبالغة : والميزة الثانية في الشعر الصّوفي ، تبدو في هذا القدر من التهويل والمبالغة، اللّذين نجدهما في الأبيات الّتي يعبّر فيها الصّوفي عن الأحوال غير العادية الّتي يعايشها ، والأمواج العالية من الأنوار الّتي يعاينها. وتظهر تلك الخاصية بأوضح ما يكون، حين يحكي الشاعر الصّوفي عن محبته وما يلاقي فيها من وَجْدٍ وشوقٍ واحتراق :

وطوفان نوح عند نوحي كأدمعي
وإيقاد نيران الخليل كلوعتي
فلولا زفيـــري أغرقتنـــي أدمعي
ولولا دموعي أحرقتني زفرتي
وحُزنـــي ما يعقُوب بثَّ أقلَّـــهُ
و كلُّ بَلاَ أيُّوبَ بعضُ بليّتي[2]

ومن هذه المبالغة ، ما نجده في تلك الرباعية الصّوفية الّتي كان (الشبلي) و(الجنيد) كثيرا ما يستنشدان المنشدين إيّاها في مجالس السّماع الصّوفي ، والّتي لا تخرج عن الإطار العام لتهاويل الشعر الصّوفي :

فلـــو أنّـــي في كل يـــوم وليلـــة
ثمانين بحراً من دموع تُدفـــقُ
لأفنيتهـــا حتّى ابتـــدأت بغيرهـــا
وهذا قليل للفتى حين يَعْشَـــقُ
أهيم به حتّى الممـــات لشقوتـــي
وحولي من الحبّ المبرّحُ خَنْدَقُ

---

[1] يوسف سامي اليوسف : الصّوفية إمداد للنقد الأدبي. دمشق: دار كنعان، ط1، 2001، ص: 67 . ينظر أيضا: مبحث جمالية الرمز في الفصل الثالث لاكتشاف الأبعاد الجمالية للخطاب الصوفي.

[2] يوسف زيدان: المتواليات : دراسات فى التصوف، مرجع سابق، ص: 55

وفوقي سحابٌ يمطر الشوق والهوى

وتحتي عيونٌ للهـــوى تتدَفَّــقُ[1]

وعلى هذه المحبة ، يجعل الصّوفية من الموت عنوانا ، فيكثرون في شعرهم من ذكر موت المحبّين عشقا ، قاصدين الموت في مفهومه الصّوفي (إماتة تعلّقات النّفس) وفي مفهومه العام. ومن هنا قال (ذو النون المصري) في مطلع إحدى قصائده :

أموت وما ماتت إليك صبابتي ولا قُضيَت من صدق حبّك أوطاري.

ولاقتران الطائفتين (الصّوفية – العذريون) في هذا الموضوع ، فقد أعجب الصّوفية دوما بالعذريين من الشعراء ، وتمثلوا في شرح أحوالهم بأبيات الشعر العذري الّتي تفيض رقّة وتذوب حبّا ، خاصّة أنّ الشعر العذري تندر فيه الصور الحسيّة الفجّة ، الّتي تندر أيضا في شعر الصّوفية... اللهمّ إلاّ ما نجده عند (عبد الغني النابلسي) الذي عمد في بعض الأحيان إلى إغراق شعره في الرمز الحسّي ، بحيث وقف بأبياته على أبواب الشعر الصّوفي ، و لم يتسام بها لتلج فيه.

ج– عدد الأبيات : وللشّعر الصوفي ميزة تتعلّق بعدد الأبيات ، فباستثناء بعض القصائد الصّوفية المطوّلة الّتي ابتغى أصحابها ترجمة التجربة الروحية بأسرها ، كالتائية الكبرى ، والنادرات العينية ، وأشعار العطار والرومي الفارسية،... وهي قصائد تُعدُّ أبياتها بالمئات. فإنّ الأغلب الأعمّ من شعر الصّوفية يأتي على هيئة أبيات قصار ، تلمح كل مجموعة منها عن لطيفة ذوقية مفردة ، أو بضعة لطائف سرعان ما يحجم الصّوفي عن الإسهاب فيها ، بحيث يقف بقصيدته عن أقلّ عدد من الأبيات... ولهذا فإنّ العديد من الدّواوين الشعرية لكبار الصّوفية ، تشتمل على مقطوعات شعرية لا تزيد أبياتها عن الخمسين ، بل تقف أحيانا عند بيت أو بيتين فقط ! والمثال على ذلك تجده في دواوين (الحلاّج) و(الشبلي) و(ابن عربي) و(التلمساني) و(الشّشتري) [2]..

---

[1] المرجع السابق، ص: 55 و ما بعدها

[2] المرجع نفسه، ص: 77 و ما بعدها

د- بحور الشعر : ومن الناحية العروضية وعيار الشعر ، جاءت أغلب أشعار القوم من البحور المشهورة المتداولة ، كالطويل والوافر والكامل. لِمَا تتميّز به هذه البحور من اتّساع يعطي للشاعر خلال كمية كبيرة من السّواكن والمتحركات ، إمكانية وافية للتّعبير عن أغراضه. ومع ذلك ، فقد كان الصّوفية كثيرا ما يضيقون بقواعد الشعر باعتبارها قيودا ، فيكسرون جدران التفعيلات في بعض أبياتهم ، دون التفات إلى المباح وغير المباح للشعراء – ممّا يغضب أهل العروض كثيرا – وقد عبّر عن هذا الضيق بقيود بحور الشعر ، شاعر صوفي كبير هو مولانا (جلال الدين الرومي) والذي على الرّغم من أنّه وضع ديوانه "المثنوى" على قاعدة النظم الذي يعرف في العربية بالمزدوج ، أين اعتمد في التّقفية على توحيد القافية بين شطري كل بيت ، بحيث تتحرّر المنظومة من القافية الموحدة ، إلاّ أنّه يعود فيضيق بتحكّم التفعيلات في آفاق النّقش بالكلمات ، فيقول :

إنّني أفكّر في القافية ، وحبيبي يقول : لا تفكّر في شيء سواء !

ويقول :

المعنى في الشعر ، كحجر المقلاع ، ليس له اتجاه محدّد.

ويقول :

مفتعلن مفتعلن مفتعلن... قتلتني[1].

وبطبيعة الحال ، فالشاعر الصوفي لم يكن ليلجأ إلى المهجور من بحور الشعر ليعبّر بها ، فذلك بالنسبة له تكلّف لا طائل تحته. فالصوفي لا يرمي إلى الإبهار اللّغوي ولزوم ما لا يلزم ليسعد الفصحاء ، وإنّما هو في نهاية الأمر يترجم بالأبيات معنىً عاينه عند فيضان الوجد.

ه- نسبة الأبيات : ثمّة ميزة يمكن اعتبارها سمة مميّزة في الشعر الصّوفي ، تتمثّل في هذا الحشد الوافر من الأبيات المجهولة المؤلف. ففي الكتب المتون الّتي أرّخت للتصوّف ورجاله في القرون الأولى ، تتوالى المقطوعات الشعرية المجهولة المؤلّف ، مسبوقة بكلمات

(1) يوسف زيدان: التصوف، مرجع سابق، ص: 88 و ما بعدها

مثل : وقال بعضهم ، وأنشد في معناه ، ولله در القائل ، وقيل...الخ ، بل نراهم أحيانا ينسبون عددا من الأبيات لغير واحد من أهل الطريق. ومن أمثلة ذلك الرباعية الشهيرة "أحبّك حبّين".. الّتي نسبتها بعض الكتب إلى (رابعة العدوية) ، وذكرتها كتب أخرى عند ترجمة صوفي متأخر عليها بسنوات عدّة ، هو (ذو النون المصري).

ومن الأمثلة أيضا ، تلك الأبيات الرقيقة الّتي لم يعرف حتّى اليوم مؤلفها :

قوم هـــمومهمُ بالله قد علقت فما لهم همم تسموا إلى أحـــد
فمطلب القوم مولاهم وسيّدهم يا حسن مطلبهم للواحد الصّمد
ما إن تنازعهم دنيـــا ولا شرف من المطاعم واللّـــذات والولـــد
ولا للبس ثياب فائـــق أنـــق ولا لرَوْح سرور حـــلّ في بلـــد
إلاّ مســـارعة في إثـــر مَنْـــزلة قد قارب الخطو فيها باعد الأبد
فهم رهـــائن غُـــدْرانٍ و أودية وفي الشوامـــخ تلقاهم مع العدد

و– تلك هي المميزات العامّة للتّراث الشعري الذي تركه الصّوفية ، وإذا كانت هذه المميزات عامّة ، فإنّ من ورائها بعض السّمات المميّزة لكل شاعر صوفي على حدة. كهذا الولع بالتصغير والجناس الذي نجده في شعر (ابن الفارض) وجمود اللّفظ وتوالي المترادفات عند (ابن عربي) ، ورقّة التصوير وسعة الخيال عند (عفيف الدين التلمساني) ، والتدفّق الإبداعي عند (جلال الدين الرومي)... وغير ذلك ، إلاّ أنّ هذه السمات الخاصّة بأبيات كل شاعر منهم ، لا تخرج عن المميزات العامّة للشعر الصوفي ، إنّما تنضاف إليه.

4- خصائص الخطاب الصوفي:

أ: خصائص الموضوع و أطواره : مر الموضوع في مضمون الأدب الصوفي في هذه الفترة بمرحلتين ، فأما الأولى فقد ابتدأت في نهاية القرن الثاني الهجـــري تقريبـــا ، وكان من روادها ابراهيم ابن أدهم، دوود الطائي ، رابعة العدوية ، الفضـــيل بـــن

عياض ، شقيق البلخي ، بشر الحافي ، الحارث المحاسبي ، ذو النون المصري ، السرى سقطي ....

و ليس معنى ذلك أن مرحلة الزهد لم يظهر فيها صوفي ، فالحسن البصري كان رائدا للتصوف في عصر الزهد ، لأن الحكم على المجموع لا على الجميع ، و قد امتاز الموضوع في هذه المرحلة بخصائص منها : أنه جمع بين المقامات و هي من خصائص الأدب الزاهد ، و بين الأحوال الصوفية ، و هي من خصائص الأدب الصوفي ، وكذلك فقد غلب على الموضوع الحب المطلق لله ، القائم على السلوك و العمل فقط . فهو أدب السلوك والرياضة الروحية ، لا التأمل المجرد و لا المعرفة النظرية ، ولا تناقض بين السلوك و الحب القائم على المعرفة ، لأن استيلاء الحب على قلوبهم كان عن طريق الإلهام ، بعد أن هذب السلوك القلب و هيأه لاستقباله و تحمله ، ثم تنوعت الأغراض الصوفية ما عدا الفناء و وحدة الأديان و النور المحمدي ، و ظهرت في الشعر ، و النثر الأدبي بأنواعه التي سبقت الشعر ، فقد خلدت تراثا صوفيا عظيما أكثر منه ، الذي اقتصر على مقطوعات أو ابيات متناثرة إلا ما ندر من القصائد القصيرة ، مثل قصيدة ذي النون المصري ، و كانت دون العشرين .

و أما المرحلة الثانية فكان من أشهر أعلامها : يحي بن معاذ ، و أبو يزيد البسطامي ، وأبو حفظ الحداد ، و أبو سعيد الخراز ، و أبو حمزة البغدادي ، و أبو محمد سهل عبد الله التستري ، و أبو الحسين أحمد النوري ، و أبو القاسم الجنيد ، و أبو مغيث الحلاج ، و أبو بكر الشبلي ، و أبو عبد الله الروذباري ، و أبو الحسن علي بن إبراهيم الحصري ، و أبو نصر الطوسي ،... و غيرهم ممن عاصروه ، و تميز الموضوع في هذه المرحلة بخصائص، من أهمها :

سيطرت الأحوال الصوفية على الموضوع غالبا ، و كذلك كان الحب الإلهي في الأدب ثمرة للسلوك العملي و للتأمل المجرد و المعرفة النظرية جميعا ، فهو نتاج الإثنين معا ، السلوك و المعرفة .

ثم تنوع الأغراض في الشعر و النثر و ظهور أغراض جديدة و هي : الفناء و النور المحمدي و وحدة الأديان و شبه الحلول و الإتحاد ، و مازال النثر الأدبي مسيطرا ، لكن الشر قد كثر قليلا ، حتى شكل شعر الحلاج ديوانا زادت بعض القصائد فيه على العشرين ، إلا أن المقطوعات الشعرية كانت أكثر من القصائد ، و أخيرا تم تأسيس علم التصوف على يد إمامه " الجنيد " ، و تدوينه كعلم من العلوم على يد " الطوسي " رائده الأول .

ب -الوحدة الفنية

انفرد الأدب الصوفي مبكرا بالوحدة الفنية دون الأدب العام ، إذكانت الفكرة الواحدة تسيطر على النص الأدبي . بينما القصيدة في الأدب العام ما زالت متعددة الأغراض إلا القليل من القصائد ، التي بنيت على فكرة واحدة ، و خاصة عند أبي تمام و البحتري و ابن الرومي و أبي العلاء المعري ؛ و فوق هذا تجد التلاؤم بين الفكرة في النص الصوفي و بين لفظه و تراكيبه و صوره و خيالاته و موسيقاه الداخلية و الخارجية، ثم ما يوحيه النص من إيحاءات تزيد الفكرة دقة و عمقا و اتساعا و شرف قصد و نبل غرض ، و أخيرا التسلسل الدقيق بين جزئيات الفكرة ، حيث ينبع المعنى من المعنى تبعا لانتقال الصوفي من حال أدنى إلى الحال الذي يليه ، و هكذا حتى يصل إلى الغاية من أحوال التصوف .

ج-التجربة الصوفية :

إذا كانت التجارب الأدبية العامة يعتمد العقل و الخيال فيها على الإلهام الشعري، فإن التجربة الصوفية تختلف عنها ، حيث يتكأ العقل و الخيال فيها على موهبة أخرى في نفس الصوفي ، و هي الكشف الرباني ، الذي تمكن منها عن طريق ما صارت إليه من حالتي الفناء في الله و البقاء لله . فالفناء هو التجرد النفسي المطلق ، حين تتعطل منافذ الإدراك المألوفة من عقل و فكر و شعور و حس و وجدان و عاطفة ، فلا تدرك ما حولها من مظاهر الحياة ، و تتجرد النفس في صفاء للتأمل في جلال الله وعظمته، فتنكشف لها في لذة التأمل مدركات و حقائق و معلومات ، لا يمكن بحال

أن تدركها النفس في الأحوال العادية المجردة من الفناء الصوفي . و مرتبة الفناء الصوفي هي أعلى مراتب امتداد الخيال و الوجدان ، وفيها لا يتمثل الفاني أنه مشرف على العمل أو مشترك في جزئيات التجربة ، فينسى وجوده ، بل يغيب عن فنائه ، ليسيطر الصفاء النفسي للشاعر عن طريق الكشف الإلهي ، و المشاهدة بالله في التجربة الصوفية، و هو ما يقابل الإلهام الشعري في التجارب الأدبية الأخرى ، و به يتحقق الصفاء النفسي للشاعر عن طريق إشراق الذهن و يقظة الإنتباه ([1]) فينظم الفكر ، و يخصب الخيال ؛ فالإلهام مرحلة سابقة على العقل و الشعور و الخيال في التجربة العامة ، كالكشف الناتج عن الفناء الصوفي فهو مرحلة سابقة عليها جميعا قبل التصوير الأدبي في القصيدة .

و تبعا لهذا الاختلاف ترى الأدب الصوفي ينفرد حسب تجاربه الأدبية المتميزة بمصطلحات صوفية ، و بطريقة في التعبير و التصوير ، و في الموضوعات و الأغراض ، و في الوحدة الفنية و التجربة الروحية ، ما يجعل تجاربه تلك تختلف تماما عن التجارب الأدبية الأخرى ([2]).

د -خصائص الأسلوب و التصوير:

نأى اللفظ فيه عن الوحشية و الغرابة و الثقل و الضخامة ، و الجلبة و الخطأ اللغوي و ، و النحوي و ذاب سهولة و عذوبة ، و خفة و رقة ، و قربا و وضوحا ، فأخذ موقعه مع إخوته في تركيب محكم و نظم دقيق ، و أسلوب يتسم بالسلاسة والسيولة و الإنسياب ، و الرصانة و الاطراد ، والتلاؤم بين الألفاظ بعضها مع البعض ، و بينها و بين المعاني ،ثم قلة الصور البيانية و عدم تزاحمها ، حتى تفسح المجال لما اختص به الأدب الصوفي من مصطلحات لا بد من وجودها في القصيدة أو القطعة النثرية ، ولها

(1) مصطفى سويف : الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر. مصر: دار المعارف. ط2، 1997 ، ص: 186

(1) د. عبد الحكيم حسان : التصوف في الشعر العربي . بيروت: دار الكتاب اللبناني ، ط1، 1984، ص: 72

(2) علي علي صبح ، مرجع سابق ، ص 353 .

أثر كبير في ثراء المعنى و غزارته و مضمونه الصوفي ، ثم قلة المحسنات البديعية ، إلا ما جاء عفو الخاطر مستجيبا للمعنى و الغرض و خاصة في النثر الأدبي الذي يقتضي في بنائه الفني توقيعات معينة ، و إيقاعات موسيقية رتيبة ، تتجسد في قصر الجمل ، و في استخدام السجع و المقابلة و الطباق و غيرها مما يشيع جوا من الهيبة و الرهبة ، ثم ذلك التلاؤم بين المعنى و الموسيقى الخارجية بقسميها ، الوزن و القافية ، و بين المعنى والموسيقى الداخلية ، حيث تنوعت حسب المواقف و المعاني في الأنغام و المقاطع الصوتية داخل الصورة و العبارة و البيت الواحد ، و أخيرا العناصر في الصورة الأدبية ، و ما أشاعته فيها من أضواء و ظلال ، و ألوان و أشكال ، كل ذلك أعان على توضيح المعنى و صبغه بالصبغة الروحية ، و تلوينه بالاتجاه الصوفي ، ليفيض محبة و يسيل نظارة ويتفجر قوة ، و يشرق نورا ، و يمتد أصالة ، و يعبق الدنيا بروحه و ريحانه ([1]).

المبحث الثالث

من التّراث إلى الحداثة

في الشعر سرّ لا يدركه إلاّ خاصة الشعراء ، لذا اعتبر الصّوفية الشاعر مصنوعا على عين الله ن جسمه في الأرض وقلبه في السماء يتسقط أخبار العالم العلوي الذي يمدّه بومضات إلهية بها يكون شعره نارا تهجم على الأفئدة بغير حجاب.

وإذا كان تاريخ التصوّف يمتدّ منذ ما يزيد على الألف عام (منذ سنة 100 للهجرة تقريبا) ، فإنّ ذلك كاف لتتماثل الشعرية الصّوفية مع الشعر المكتوب خلال هذا الزمن المديد تأثرا ومحاكاة تقليدية لمختلف اتجاهاته وأغراضه[2] ، بما يفقد المصطلح

[2] د/ علي الخطيب : اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاّج وابن عربي. القاهرة: دار المعارف،1404ه ، ص : 86.

دلالته الشعرية ، محيلا إيّاه إلى مجرّد أسلوب ترميزي ، له دوافعه الوقائية ، احتراسا من أعداء الصّوفية أنّ يطّلعوا على أسرارها ، أو له أسبابه الإبداعية ، كالقول بقصور اللّغة عن استيعاب المعاني العلوية المجرّدة[1]. غير أنّ أيّا من المسوّغين لا يقدّم فهما للشعرية الصّوفية باعتبارها رؤية للوجود أساساً ، كان لها تعبيرها المتباين بين تجربة وأخرى ، أو بين شاعر وآخر.

1- الشعرية الصّوفية :

ترى الصّوفية أنّ الكون على ثلاث مراتب : « علوية ، وهي المعقولات ، وهي مرتبة للمعاني المجرّدة عن المواد الّتي من شأنها أنّ تدرك بالعقول. وسفلية ، وهي المحسوسات ، من شأنها أن تدرك بالحواس. وبرزخية ، ومن شأنها أن تدرك بالعقل والحواس ، وهي المتخيلات ، وهي تشكل المعاني في الصور المحسوسة »[2].

وأيّ مريد للصوفية سوف يجاهد للسموّ من العالم السفلي المحسوس إلى العالم العلوي المعنوي بهدف المكاشفة والمشاهدة ثمّ الاتحاد بالذات الإلهية الكبرى عند بعضهم. لكن ذلك نادرا ما يتمّ إلاّ عن طريق عالم البرزخ الذي هو تركيب من العالمين الحسي والمعنوي ، وهو عالم شبيه بالحلم ما دام يعيشه الصوفي ذاتيا ، أو وفقا لمقامه الذي استطاع الوصول إليه[3]. وبعبارات أخرى ، إنّ الصّوفية لا تتحقّق من خلال هذا العالم المحسوس أو وفقا لقوانينه الطبيعية ، وإنّما يبدأ وجودها مع عالم البرزخ الخيالي ، وصولا إلى العالم المعنوي. وهي بتبنّيها لمبدأ الرياضة والمجاهدة ، غير متماثلة عند جميع الصوفيين، بل إنّها ، حين تؤكّد على وجود موضوعي للعالم الخيالي وللعالم المعنوي ، فإنّها تؤكّد من جهة أخرى على ذاتية مريديها في رؤيتهم للكون ، وعلى تمايز طرائقهم في ذلك.

تأسيسا على هذه الرؤية وحدها يمكن مقاربة الشعرية الصّوفية على أنّها تجربة ذهنية قد تسبقها أو ترافقها تجربة جسدية ليس غايتها التعبير عن المحسوس بأيّة طريقة ،

---

[1] المرجع السابق ، ص : 14 – 15.

[2] محي الدين بن عربي : الخيال : عالم البرزخ والخيال. دمشق: مطبعة زيد بن ثابت،ط1، 1984 ، ص : 9.

[3] المصدر نفسه ، ص : 37.

وإنّما على النّقيض من ذلك ، أو على الأقل ليس غايتها سوى تهيئة النفس للدخول إلى عالم الخيال الحقيقي[1]. وهكذا لا يكون الشعر صوفيا إلاّ حين صدوره عن مرتبتي البرزخ والمعاني المجرّدة ، أو عن التجربة المفضية إليهما. وبهذا سوف تفترق الصّوفية العربية كمصطلح عن أي مرجعية إن على مستوى الفكر أو الفنّ. من هنا وجدنا في أدبيات الصّوفية وأقوالها ما يميّز بين ما هو صوفي وما غير ذلك ، حتّى في الأشعار الصادرة عن مرتبة الخيال أو البرزخ[2]. بل إنّ (ابن عربي) جعل من هذا التمييز سببا من أسباب الرياضة والمجاهدة ، لذلك لن يكون إغفال الحديث عن الموضوعات الصّوفية وتقاطعها مع الموضوعات العامّة تقليلا من أهمّيتها بقدر ما هو محاولة لإبراز سمات الشعرية الصّوفية المميّزة لها عن جماليات الشعر العربي المعروفة ، علما أنّ الصّوفية اتّكأت على هذا الشعر إلى أقصى حدّ ممكن.

ثمّ إنّ القول بتماهي الشعرية الصّوفية ورؤيتها لا يعني بالضرورة أنّ كل من تبنّى هذه الرؤية هو شاعر لذلك ، فليس كل الصّوفيين شعراء ، وليس كل الشعراء الصوفيين على مستوى متماثل في الإبداع والموهبة. وما دامت غاية هذا البحث هي شعرية في كافّة المعايير المطروحة فيه ، فإنّ ما يهمّه منها سوف يتعلّق بمدى الإبداع الذي حقّقه الشعراء بكونهم صوفيين ، وليس بكونهم شعراء وحسب.

وفي واقع الحال أنّه كلّما كان الشّاعر مبدعا وصاحب موهبة ، استطاع أن يتمثل الرؤية الصّوفية إبداعا ، مع ملاحظة أنّ عكس ذلك ليس صحيحا دائما. فهذا (الحلاّج) مثلا هو أحد أعلام الصّوفية الكبار على مرّ العصور ، لكنّ نتاجه الشعري ، إضافة إلى قلّته ، لا يشكل قيمة إبداعية توازي تجربته الوجودية والفكرية. بينما (للنّفري) ، مثلا ، شأن إبداعي آخر لا يقلّ عن منْزلته الصّوفية عند مريديه. لكن هذا الرأي المسبق قد لا توضحه تماما إلاّ دراسة إجمالية للشعر الصوفي كلّه[3].

---

[1] القشيري ، مصدر سابق ، ص : 715.

[2] محي الدين بن عربي : الخيال، مصدر سابق ، ص : 70.

[3] انظر : نسيب الاختيار : الشعر الصوفي. بيروت: منشورات المكتبة الأهلية، ط1، دت ، ص : 33.

2- **التقليد والتجاوز :**

إذا كان من المتعارف عليه أنّ الشعرية الصّوفية لا تطرح نظرية جمالية لما هو الشعر وكيف ينبغي أن يكون ، ما دامت لا تولي أيّة أهميّة لفنّيته[1] ، فذلك لأنّها فيض عن رؤية وجودية للكون أكثر ممّا هي رغبة بإبداع شعرية جديدة ، وإن استبعدها فعلا ، وإذا كانت بهذا المعنى تشكّل قطيعة رؤيوية مع الشعرية العربية في سموّها عن الواقع الحسي ، واتخاذها لعالم الخيال منطلقا لها ، غير أنّها لم تفعل ذلك دائما على صعيد الكتابة الإبداعية. فأن يكون عالم الخيال هذا برزخا بين ما هو حسّي وما هو معنوي قد لا يعني عند معظم الشعراء الصوفيين سوى تحميل الأشعار الحسيّة دلالات معنوية قد لا تؤثر في خيال الشاعر ولا في صياغته الفنية لا من قريب ولا من بعيد. بل إنّ الكثير من أشعارهم ليس أكثر من اقتباسات ومحاكاة شبه حرفية لأشعار الآخرين ، ومن غير أيّة خصوصية فنية تذكر[2] : كما في قول ابن الفارض :

هل نارُ ليلى بدتْ يوماً بذي سلمٍ أم بارقٌ لاح في الزّوراء فالعلم[3].

تبدو الصياغة الفنية للبيت مجرّد محاكاة تقليدية للشعر الجاهلي ، فهو يذكّر بمطلع معلّقة عنترة إيقاعاً ووزنا وقافية[4] ، وهو يذكّر باحتفاء الشعر الجاهلي بذكر الأمكنة ولاسيما الوقوف على أطلالها[5]. أمّا الظاهر من معنى هذا البيت فلا يتجاوز رغبة الشاعر بدعوة ليلى له إمّا في موضوع ذي سلم أو في موضعي الزّوراء والعلم. وأمّا المعنى الباطني فهو ليس أكثر من تحميل دلالي لألفاظه ، فتكون ليلى هي الذات الإلهية ، والنار والبرق إحدى تجلياتها.

---

(1) نديم دانيال الوزّة : الشعرية الصّوفية ، مجلة البيان،مرجع سابق، ص : 2.

(2) انظر : – عبد الكريم اليافي : دراسات فنية في الأدب العربي. دمشق: مطبعة جامعة دمشق، ط1، 1963، ص : 259.
– يوسف سامي اليوسف : ابن الفارض. دمشق: دار الينابيع، ط1، 1994 ، ص : 41 – 74.

(3) ابن الفارض : الديوان. حلب: دار القلم العربي، دت ، ص : 128.

(4) الزوزني : شرح المعلقات السبع. لبنان: دار الأدب، 1986 ، ص : 197.

(5) انظر : مثلا مطلع معلّقة امرئ القيس.

ومن الملاحظ أنّ هذا التحميل لم يغيّر في بنية البيت الفنية ، فبقي على حاله تقليدا ومحاكاة للشعر الجاهلي.

لكن الشعر الصّوفي في زمنه الإبداعي هو امتداد للشعر المحدث ، حتّى إنّ هناك من يعتبر أبرز أعلامه من أمثال (أبي نواس) و(المتنبي) و(أبي تمام) من أتباع المذاهب الباطنية المتوافقة إلى حدّ كبير في أفكاره مع الأفكار الصّوفية. وإذا كان الشعر المحدث يماثل في فنيّته مرتبة البرزخ على أساس أنّ صوره غالبا ما تقوم على بنية تجمع بين الحسّي والمعنوي ، فإنّ ما ينبغي ملاحظته أنّ الشعر المحدث ، حتّى في صوره المتخيّلة هو في مجمله من هذا العالم ، وغالبا ما يعود بدلالاته إليه ، بينما الشعر الصّوفي حتّى في اتّكائه على الشعر المحسوس هو متعال ما دام يصدر عن مرتبة أعلى من مرتبة العالم المحسوس الذي يعيشه البشر والطبيعة. وهذا التعالي ربّما كان افتراضيا ، لكنّ الشعراء الصوفيين استطاعوا من خلاله أن يشكّلوا ما يشبه المنظومة الفنية داخل الشعر المحدث ذاته ، وذلك على الرّغم من تأثرهم به وتقليدهم له. كما في قول (ابن عربي) :

وأرضعني ثدي الوجود تحققا فما أنا مفطوم ولا أنا راضيعُ[1]

إنّ "ثدي الوجود" تركيب لا يُلمح له شبيه ، لا في الغزل العذري ولا في الغزل الماجن ؛ إنّه يدلّ على شبقية يستطيع علم النفس الحديث أن يظهر من خلالها عقدة أوديبية صريحة[2] ، لولا أنّه تركيب صادرٌ عن التجربة الصّوفية وحدها. فهو يحيل ببساطة إلى حديث للرسول ﷺ يشبّه فيه العلم باللّبن[3].

وإلى ذلك سوف تبرز خصائص الصّوفية في الشعر الموزون من خلال هذه المنظومة الفنية بشكل أوضح حين تفعيلها للتجربة الذهنية بما لا سابق له في الشعر العربي، وخاصّة حين صدوره عن مرتبة المعقولات. ومع ذلك ، ينبغي القول إنّه رغم أنّ

---

(1) محي الدين بن عربي : الديوان، مصدر سابق ، ص : 34.

(2) انظر : عبد المنعم الحنفي: الموسوعة النفسية الجنسية. القاهرة: مكتبة مدبولي ، ط2، 1997، ص : 74 – 77.

(3) محي الدين بن عربي : الخيال، مصدر سابق، ص : 9.

هذا الشعر أنتج الكثير من الإلماحات غير المألوفة في العقلية العربية ، إلاّ أنّه لم يستطع في معظم نتاجه ، أن يرتقي إلى مصاف التجريد المقبول فنيا.

يقول الحلاّج :

كلمات من غير شكل ولا نطق و لا مثل نغمـــة الأصوات
فكأنّـــي كنت مخاطبـــا إيّاهـــا على خاطـــري بذاتي لذاتي
ظاهر، بـــاطن، مخاطبـــا إيـــاه وهو لم تحوه رسوم الصّفات
هو أدنى من الضمير إلى الوهم وأخفى من لائح الخطرات[1]

إنّ الشاعر في صدوره عن مرتبة المعقولات يحاول أن يترّه الله عن أيّ ملمح حسّي. إنّه ينقل بدقّة موضوعية ماهية الموصوف وتأثيره عليه. لكن التجريد حين يأتي سوف يأتي من كون الموصوف هو معنوي بذاته وليس نتاجا لصياغة فنية. وربّما من أجل هذا لا تقدّم إشراقات الصّوفية أيّة كشوفات فنية ، فهي في معظمها ، محاكمات وشروحات لما هي عليه هذه المرتبة بما يفقدها الكثير من المقوّمات الشعرية[2]. وليس الشطح الصّوفي ، ولاسيما المنظوم منه ، ببعيد عن ذلك ، إذ إنّ الشاعر حين وصوله إلى مرتبة الاتحاد لا يفعل أكثر من الاحتفاء بذاته وغنائها :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرتنـــي أبصرتـــه و إذا أبصرته أبصرتنا[3]

لحظة الكشف هنا معنوية ومجرّدة ، من هنا تأتي المستحالة المعاينة.

ربما أقصى ما استطاعت الصّوفية أن تبدعه في تكوينها لمرجعيتها الرؤيوية هو الإبداع من داخل منظومتها المستعارة من الشعرية المنجزة ، بعد تجريدها ذهنيا ، وإدخالها في منظومة الدّلالات الصّوفية المتفق عليها مسبقا.

أباحت دمي إذ باح قلبي بحبّهـــا وحلّ لها في حكمها ما استحلّت

---

(1) الحلاّج : الديوان، مصدر سابق، ص : 34.
(2) نسيب الاختيار ، مرجع سابق ، ص : 33.
(3) الحلاّج : الديوان ، مصدر سابق، ص : 65.

وما كنت ممّن يظهر السرّ إنّمـــا عروس هواها في ضميري تجلّت
فألقت على سرّي أشعـــة نورها فلاحت لجلاسي خفايـــا طويّتي
ومن عجبٍ أنّ الذين أحبّهـــم وقد أعلقوا أيـــدي الهوى بأعنّة
سقوني وقالوا: لا تغنّ ولو سقوا جبال حنين ما سقونـــي لغنّتِ[1]

إنّ تركيب "عروس هواها" لا يمكن أن يخطر على بال المتأمّل فيما هو حسّي أو برزخي ، ذلك أنّه نتاج معرفي محض. فالضمير "ها" وإن كان يعود إلى الخمرة ، فإنّه من غير المتعارف عليه أن تكون المحبّة بتأثيرها ، وإنّما يكون للحبيبة تأثير يشبه تأثير الخمرة المسكر. ولولا تماهي دلالة الخمرة بدلالة المعرفة في ذهنية هذا الشاعر لما توصّل إلى إبداع مثل هذا التركيب. بل إنّ الأبيات كلّها تنشئ علاقة بنيوية بين العالمين الحسّي والمعنوي، حيث يكون الأوّل تابعا للثاني على غير ما هي الحال عليه عادة.

3- **الإبداع والتجديد** :

لمّا ضاقت السبل المنجزة بالشعرية الصّوفية من خلال إقامتها رؤيتها الوجودية من جانب واستعارة رؤيتها الفنية من جانب آخر ، كان جديرا بها أن تعمل أكثر من أيّة حركة شعرية أخرى على خلخلة جماليات الشعرية العربية ومفاهيمها ، فطرحت مسألة العروض على طاولة البحث[2] ، وقامت جديا بالخروج عن منظومة الأوزان الخليلية عبر تكسيرها ورفض الالتزام التام بقوانينها[3]. وكانت حجتها في ذلك – كما هي دائما – التّسامي عن أي توجّه فنّي لإبداعها.

شعرنا هذا بلا قافية إنّما قصـــدي منـــه حرف هـــا
غرضي لفظة ها من أجلها لست أهوى البيع إلاها وها[4].

---

[1] الأبيات لعبد الرحمن المقدسي ، نقلا عن د/ عبد الرحمن بدوي : شطحات الصّوفية ، مرجع سابق، ص : 9.

[2] أبو حيان التوحيدي ومسكويه : الهراحل والشوامل. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1 ، 2002 ، ص : 282 - 284.

[3] نسيب الاختيار ، مرجع سابق ، ص : 33.

[4] محي الدين بن عربي : ترجمان الأشواق، مصدر سابق، ص : 161.

فمع أنّ الشاعر يكتب هذا الشعر موزونا ومقفّى ، إلاّ أنّه يخلع القداسة عنهما ليطرح إمكانية الإبداع من غير قافية. وربّما لم يكن التزامه بها ، أو بالشعر الموزون عامّة، إلاّ لشغفه الغنائي بالذّات المطلقة ، بما يجعله يكرّر حرف الهاء الدال عليها. لكن كل هذا التبرّم من الأوزان والقوافي تمّ بعيدا عن الصّوفية ورؤيتها[1]. وإنّما جاء هذا التمهيد للتأكيد على أنّ الشعراء الصّوفيين لم يتخذوا مواقفهم الجمالية من الشعر السابق لهم اعتباطيا ومن غير دراية به ، وليؤكّد أيضا على أنّهم طالما عملوا على ابتكار شعرية جديدة تنسجم مع رؤيتهم إلى الكون ، بما يفارق الشعرية القديمة تماما.

وربّما لم يصل هذا العمل إلى مبتغاه من التحقق والانسجام إلاّ حين تخلّى الشعراء الصّوفيون عن الشعر الموزون ليبدؤوا مرحلة جديدة من الإبداع ربّما لم تعرفها الشعرية العالمية من قبل.

ومن هنا قد يكون غياب المصطلح النّقدي ، أو عجزه عن توصيف شعرية تلك المرحلة في حينه ، دلالة على أصالة هذا العمل وابتكاره. « فالشعر النثري أو قصيدة النّثر لم تكن غريبة عن الشعرية العربية ، وأيّ منصف لهذه الشعرية لابدّ أن يعود إلى الشعر الصّوفي ليتحقّق من أنّها إحدى إنجازاته »[2]. غير أنّ القول يجب أن لا يذهب بعيدا ، ولا ينبغي له ، في الوقت نفسه ، أن يقلّل من أهمية الريادة الصّوفية. بل إنّ هذه الرّيادة هي ما يدعو للتريّث في إطلاق التوصيف ، يدعو للتريّث وحسب. فالنّقد مطمئن لإنجاز لا يدعو للشك في شعريته النّثرية. إنّ مواقف (النفري) ومخاطباته كافيتان وحدهما لمثل ذلك.

لكنّ مواقف (النفري) ومخاطباته ، وحتّى شطحات (البسطامي) و(الشبلي) ، هي عناوين دلالية ، موضوعاتية ، وليست توصيفات لأشكالها ، لذلك ومثلما يحاول هذا البحث أنّ يردّ للصّوفية ما لها من ريادة في إبداع قصيدة النثر ، يجب الاعتراف في المقابل، أنّ مصطلح "قصيدة النثر" هذا هو إبداع فرنسي.

---

[1] أدونيس : زمن الشعر. بيروت: دار العودة،ط3، 1988، ص : 49.

[2] نديم دانيال الوزّة : الشعرية الصوفية، مرجع سابق ، ص : 5.

لكن مثلما أنّ إبداع المصطلح لا يعني إبداع القصيدة[1] ، فإنّ ما ينبغي اكتشافه أو إعادة الاعتبار إليه في الشعرية الصّوفية ليس لبنة أولى ، أو شيئا يشبه قصيدة النّثر ، بل هو قصيدة النّثر ذاتها. إضافة إلى ذلك لا يلزم الاعتراف بأسبقية إبداع المصطلح على الأخذ بمضمونه ما دام قد صار للنّقد العربي رأي في ماهية قصيدة النّثر وتعريفها على أنّه كل شعر خالٍ 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.

وقصيدة النّثر لم تسمّ كذلك لتخلّيها عن الوزن والقافية ، وإنّما لاشتراكها مع الأنواع النّثرية الأخرى في أشكالها الخارجية أيضا ، لكن بما لا يخل بشعريتها وبنيتها كقصيدة[3].

أمامنا نص (للبسطامي) يوضّح بعد الشعرية في مستواها النّثري :

« رفعني مرّة فأقامني بين يديه وقال لي : يا أبا يزيد ! إنّ خلقي يحبّون أن يروك. فقلت : زيّني بوحدانيتك ، وألبسني أنانيتك ، وارفعني إلى أحديتك ، حتّى إذا رآني خلقك قالوا: رأيناك. فتكون أنت ذاك ، ولا أكون أنا هناك »[4].

قد يكون هذا النصّ متكاملا كبنية شكلية ، وهو كفعل ودلالة يمثّل انقطاعاً عن المعقول في الذهنية العربية. غير أنّه لا يستطيع مع ذلك أن يبدع فسحة شعرية إلاّ من خلال مستوى الصدق والكذب الذي تحقّقه التراكيب المحدثة. وهذا المستوى ضيّق جدّا بحيث لا يعتدّ به في شعرية القول وفنّيته ، ما دام لا يخرج عن كونه تقريرا إخباريا يشرح (أبو يزيد) من خلاله كيف يرغب بلقاء خلق الله ، وهو شرح محدّد في دلالته ، وحياديّ في بيانه ، بلا مشاعر ، وبلا إلماح. لكن حتّى في مثل هذا البناء الإخباري يمكن أن يحضر

---

[1] صياح الجهيم : رامبو. دمشق: وزارة الثقافة، ط1، 1994 ص : 38 – 40.

[2] نديم دانيال الوزّة : ما هي قصيدة النّثر؟ ، مجلة البيان ، الكويت ، عدد 353 ، 1999 ، ص : 40.

[3] عبد الرحمن البدوي : شطحات الصّوفية ، مرجع سابق، ص : 29.

[4] المرجع نفسه ، ص : 29.

الشعر ، ولاسيما إذا ما توفّرت له المقوّمات الّتي تحرّره من حدود إخباريته ، كما هي الحال في هذه القصيدة الّتي تبدو وكأنّها استكمال للنصّ السّابق :

« أوّل ما صرت إلى وحدانيته ، صرت طيراً ، جسمه من الأحديّة ، وجناحاه من الدّيمومة. فلم أزل أطير في هواء الكيفية عشر سنين ، حتّى صرت إلى أهواء مثل ذلك مائة ألف مرّة. فلم أزل أطير إلى أن صرت في ميدان الأزلية ، فرأيت فيها شجرة الأحدية... فنظرت، فعلمت أنّ هذا كلّه خدعة »[1].

إنّ شعرية هذه القصيدة تقوم على تحقّق الفعل ونفيه في الوقت نفسه ، بما يشبه الحلم واليقظة. وهذا التّشابه يخرج دلالات القصيدة من إخباريتها المحضة إلى فسحة الإلماح والتخمين. وقد يبدو تركيبها السّردي مماثلا للشعر المحدث في تجسيده لما هو معنوي ومجرّد ، فعبارات "هواء الكيفية" ، "ميدان الأزلية" ، "شجرة الأحدية" ، لا يختلف عن "ماء الملام"[2] لـــ (أبي تمام) إلاّ دلاليا.

لكن القصيدة لا تقدم تجربة فنية لقصد جمالي ، وإنّما هي نقل لتجربة ذاتية في سياق شعرية معيارها الكتابة – بمعنى السبب – ، بمعنى أنّ دلالة قصائص (البسطامي) على شعريته هي أهمّ بكثير من نظمه لقصائد شعريتها مستعارة من غيره.

بكلام أوضح ، ما يقوله (البسطامي) هو في نظره حقيقة واقعة ، وليس إثباتا لحلم أو لوهم ، له دلالاته النّفسية المفترضة ، وهذه اللاقصدية تجعلنا لا نفهم أنّ تراكيب نصّ (البسطامي) وصوره على أنّها تراكيب فنّية.

فـــ(البسطامي) كان يعتقد أنّه قد صار طيرا حقّا ، له جسم من الأحدية ، وجناحان من الديمومة ، وهذا الاعتقاد قد يكون مقبولا ، أو غير ذلك ، إلاّ أنّ ما قالته هذه القصيدة ليس من هذا العالم ، ولا يفهم من خلال أقواله. فهو ، حين يماهي بين ما هو حسّي وما هو معنوي إلى حدّ يمتلئ فيه القول بدلالته بما ينفي ويتجاوز إشارية القول

---

[1] المرجع السابق ، ص : 29.

[2] أبو تمام : الديوان ، شرح الصولي، تحقيق خلف رشيد نعمان. بغداد: وزارة الإعلام، ط1، 1977، ص : 86.

التقليدي إلى إبداع يوازي بين القول وتجربته ، فذلك لأنّ طموح (البسطامي) يبدو أبعد من هذا القول وتجربته معا ، وإلاّ فما الذي يفسّر انخداعه في النهاية ؟

إنّ قصائد (البسطامي) على قلّتها ، تمثّل تجربة في الرّفض لا حدود لقلقها سوى الفناء. ومن يصرخ في إحدى شطحاته الموحدة : « سبحاني ، ما أعظم شأني »[1]. ليس من الصعب عليه أن ينظر إلى الجنّة والنّار بلا اكتراث :

« ما النار ؟ لأستندنّ إليها غداً ، وأقول :" اجعلني لأهلها فداء ". أو لأبلغنّها ! ما الجنّة ؟ لعبة صبيان »[2].

هذا التمرّد وذاك الرفض ، ولّدا عند (البسطامي) جدلاً بنيويا بين تجربته الوجودية وقولها. وإن جاء هذا الجدل ناقصا ، قصائده قصيرة ومعدودة على أصابع اليد الواحدة ، فلأنّ قوله ، مع تجديده وإبداعه ، قد جاء نتيجة لتجربة جديدة ، وليس تجربة في القول ذاته. ولعلّ هذا ما يجعل (البسطامي) مجدّدا رؤيويا ، تعوزه الموهبة والإرادة الشعرية ، أكثر ممّا هو شاعر محترف يحترم الشعر بقدر احترامه لتجربته الخلاصية.

إنّ هذا المقدار من الجدل الذي يرى في الشعر تجربة شاملة للوجود بأبعاده كلّها ، قد لا يكون متحقّقا في ذروته الإبداعية إلاّ لدى شاعر عاش ومات قبل (البسطامي) بمدّة طويلة. فقد كان (النفري) على دراية عميقة بالمنحى الإبداعي لما كان يكتبه ، ليس لأنّه كان يقوم بتدوينه على قصاصات سوف تجمع بعد موته في كتابين ، سمّي الأوّل "المواقف" نسبة إلى مطلع القصائد : « أوقفني وقال لي »[3] ، وسمّي الثاني "المخاطبات" نسبة إلى المطلع أيضا ، وهو "يا عبد"[4]، وإنّما لأنّ صفحات كتابيه هذين سوف تزخر بفنون الشعر وأساليبه الجديدة.

---

(1) عبد الرحمن البدوي ، مرجع سابق ، ص : 29.

(2) المرجع نفسه ، ص : 29.

(3) محمد عبد الجبار النفري : كتاب المواقف. بيروت: دار العالم الجديد، ط1، دت، ص: 66

(4) محمد عبد الجبار النفري : كتاب المخاطبات. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1997، ص: 67

لقد استطاع (النفري) أن يقدّم نموذجا متكاملا لريادته الكبرى في مجال قصيدة النثر العربية ، بل إذا ما كانت سنة وفاته هي 354هـ[1] فهذا يعني أنّ مولد قصيدته سوف يكون متقدّما على مولد قصيدة النّثر الفرنسية بأكثر من ألف عام.

أمّا لماذا لم ينتشر هذا النّوع من القصائد في الشعر العربي القديم ؟ فربّما لأنّه لم يكن يعتبر شعراً من جهة ، وللقداسة الّتي استقبل بها أو نقيض ذلك من جهة ثانية ، ولأنّه لم يكن يفكّر بصلاحيته لمعاجلة قضايا دنيوية من جهة ثالثة.

بل إنّ (حمزة عبود) ، وعلى الرغم من الجهد الكبير الذي بذله في إيضاح شعرية (النفري) وإبراز خصائصها الجدلية وانعكاساتها على التراكيب والصور[2] ، غير أنّه لم يقم بتوصيفها كقصائد نثرية رائدة ، وإنّما اكتفى بالإشارة السريعة إلى أنّ « الأوزان وقوانين علم العروض والبيان لا تمتّ إلى الأثر الشعري إذا هي لم تنتج من داخل التجربة»[3] ، ربّما مداراة لسلطة نموذجية ، لو لجهل بكيفية الافتراق. ومهما يكن من أمر ، فإنّ هذا التوصيف لا ينفيه أو يثبته – كما هي الحال دائما – غير القصائد واشتمالها على مقوّمات شعرية ، لها سماتها النّثرية الخاصّة أو المتعارف عليها :

« أوقفني في الموت ، فرأيت الأعمال كلّها سيئة ، ورأيت الخوف يتحكّم على الرّجاء ، ورأيت الغنى قد صار ناراً ولحق بالنار ، ورأيت الفقر خصما يحتجّ ، 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 منّي ، وبقيت وحدي.

وجاءني العمل ، فرأيت فيه الوهم الخفيّ ، والخفيّ الغابر. فما ينفعني إلاّ رحمة ربّي.

وقال لي : أين علمك ؟ فرأيت النار.

وقال لي : أين عملك ؟ فرأيت النار.

---

[1] عمر رضا كحالة : معجم المؤلفين. بيروت: مؤسسة الرسالة، 1993 ، ج3 ، ص : 384.

[2] حمزة عبّود : مقدمة كتاب المواقف والمخاطبات، مرجع سابق

[3] المصدر السابق ، ص : 8.

وقال لي : أين معرفتك ؟ فرأيت النار.

وكشف لي عن معارفه الفردانية. فخمدت النار.

وقال لي : أنا وليّك ، فثبتَ.

وقال لي : أنا معرفتك ، فنطقت. وقال لي: أنا طالبك ، فخرجت[1].

إنّ قراءة "موقف الموت" وفقا لما هو مكتوب أفقيا ، مع مراعاة الفواصل بين جملة وأخرى ، يفضي على حالة عدم اختلاف بين التوزيع الإيقاعي للنصّ ، وبين أي إيقاع داخلي لقصيدة النّثر الحديثة ، بل إنّ انتهاء الجملة بهذا الانسجام بين الإيقاعين النحوي والدلالي قد لا يتحقّق كثيرا فيما يكتب الآن.

والأهمّ من هذا أنّ إيقاع هذه القصيدة جاء عفويا وتلبية لتجربة (النفري) الشعوية. إذ إنّ تخلّيه عن الوزن لم يجعل منه إيقاعا مهموسا خافتا. فالانفعال واضح في تلاحق العبارات المتمركزة حول دلالة الموت مشكّلة وحدة مقطعية أولى ، سوف تنتهي بقفلة معبّرة عمّا يقصده (النفري) من هذا الموقف تماماً. فعبارة "بقيت وحدي" تدل على رفضه لكل ما رأى في هذا العالم لتنفي تورّطه به.

وتأتي الوحدة الثانية عابرة لتدلّ على ألاّ جدوى من المحاولة من أجل التغيير. أمّا الوحدة الثالثة فهي انتقالية بين الأولى – الثانية والرابعة الختامية ، ذلك أنّ (النفري) يعبّر من خلالها عن لجوئه إلى الله بعد أن أدرك بطلان علمه وعمله في هذا العالم.

في الوحدة الرابعة يتمّ الكشف عن الخلاص الفردي بعيداً عن أيّة حلول جماعية. وتنتهي القصيدة في الوحدة الخامسة بنداء الله لـــ (النفري) وتلبيته لهذه الدّعوة.

تفيد هذه المتتالية لسير الدّلالات في إبراز تقابلاتها الإيقاعية ، إذ تعتمد الوحدة الأولى على تكرار الفعل "رأيت" كدلالة على ما هو دنيوي ، وتعتمد الوحدة الخامسة على تكرار الفعل "قال" كدلالة على ما هي إلهي ، بينما تعتمد الوحدة الثالثة على تكرار الفعلين معاً كدلالة على أنّها وحدة انتقالية. وثمّة تقابل مركزي بين عبارة "بقيت

[1] النفري: المواقف، مصدر سابق، ص : 27.

وحدي" الّتي جاءت خلاصة للفعل "رأيت" وعبارة "خرجتُ" الّتي جاءت خلاصة للفعل "قال". هذا بالإضافة إلى التكرارات والطّباقات الثانوية الّتي تحقّقها كل وحدة على حدة، لتشكل في مجموعها وحدة إيقاعية على علاقة جدلية بدلالاتها. بل إنّ شعرية هذه القصيدة تقوم على رؤية كلية للوجود تولّدت عنها مجموعة من الوحدات الإيقاعية – الدلالية الّتي أفضت إليها. ونتيجة لهذه العلاقة الّتي تحققت في قصائد عديدة من المواقف والمخاطبات ، أبدع (النفري) لغة شعرية تجريدية تكاد تضاهي أرقى ما أبدعه الشعر الحديث في هذا المجال.

فلغة (النفري) في صدورها عن مرتبة المعقولات سوف ترتقي بالشعر وبالصّورة الشعرية عن برزخ المعقولات الكونية إلى برزخ المعقولات الإلهية ، وهي لم تكتف بالنّقل – كما سيفعل (البسطامي) – إنّما جعلت هذا "البرزخ" خالصاً بين اللّغة ودلالاتها ، بما يشكل نقله نوعية عن الشعر المحدث في أرقى أشكاله الصّوفية :

« فإن جاء نصري فنم فيه. فإن أوقفك في الصّراخ فنم فيه »[1].

قد لا يكون إطلاق دلالة الصّراخ أو النّوم في شعرية (النفري) بجديد ، فقد أوقف (المتنبّي) مرّة ، ممدوحه في جفن الرّدى[2] ، وكذلك (النفري) أوقفه الله في مطلع القصيدة السابقة. لكن ، وعلى اختلاف الموقفين ، فقد أحالا إلى هذا العالم ، فبقيت صورهما حاملة له ، متعلّقة به ، بينما صورة النّوم في الصّراخ لا تحيل إلاّ لذاتها. فـــ(النفري) لا ينام بين صراخ الأفواه أو فيه ، إنّما ينام في الصّراخ مجرّدا ، ممّا ينفي أيّة استعارة ، أو يثبت استعارة مطلقة كما فكّر بذلك (جان كوهن)[3].

تلك بعض عناوين الريادة في التجربة الإبداعية الصوفية ، نقرأ فيها مسمى الحداثة و لا اسم هنالك !!

---

(1) النفري:المخاطبات، مصدر سابق ، ص : 128.

(2) المتنبّي : الديوان. بيروت: دار القلم، دت ، ص : 386.

(3) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي و محمد العمري. المغرب: دار توبقال، ط1، 1986م، ص : 123.

الفصل الثالث:

شعرية التعبير و وعي الجمال

تقديم : هوية النصّ: أكثر من قراءة

مرّ قارئ النقد عبر تاريخيته بأشكال متنوّعة ومتباينة للقراءة النقدية ، وكانت الغاية من ذلك محاولة وصول هذا القارئ إلى أسرار هذا الأدب عبر ولوجه من بوابة النقد. ولم يكن هناك عبر الأزمنة والأمكنة قارئ واحد يعتبر نموذجا يحتذى به ويعمّم ، وذلك لارتباط القراءة بعدد من الشروط والظروف الّتي تمليها وتصوغها اللحظة التاريخية الّتي ينطلق منها القارئ ، لأنّها لحظة موصوفة بـــ (التاريخية) ، فقد ظلّت هذه اللحظة تتبدّل وتختلف لتتحوّل وتأتلف مع المناخ الجديد لخصوصيته وعموميته ، نقصد المناخ المحيط بالقارئ.

من هنا يمكن الارتياح إلى نتيجة تتضمّن الإقرار بتاريخية القراءة النقدية ، الأمر الذي يسمح لهذه القراءة أن تتلبس بلبوسات متعدّدة وتتقنّع بأقنعة ذات مصادر متنوّعة ، وذلك يحمل أكاديميا على أنّه ظروف وشروط نشأة المذاهب النقدية والمدرسة الأدبية الّتي تتناغم فيما بينها وتتجادل في عملية حوارية لا تتحدّد بالعين المجرّدة ، فنحن لسنا أمام مقدسات كمية تبدأ وتنتهي بين نقطتين محدّدتين مباشرة ، إذ لا أحد يقدر على تعيين اللحظة الّتي ولدت فيها مدرسة أو أخرى ، ومتى طرحت هذه القراءة النقدية اسمهما الذي يدلّ عليها. إنّ ذلك مرهون بفهم السياق الكلّي لحركة الإنتاج الأدبي والفكري والنقدي بصورة لا تجزئ التاريخ إلى غرف مغلقة ، بل تتعامل معه على أنّه فضاءات متجاورة لا حدود حاسمة فيما بينها. لهذا فنحن لا نعدم أن نرى تداخل أنماط القراءات وتدخلها. وبتعبير أدق ، هجرتها من مدرسة إلى أخرى ، فقد أثبتت وقائع الأدب والنقد عدم وجود صفاء مطلق مقدّس محيط بشكل من أشكال القراءة.

إنّ ثمّة تطورا كبيرا شهدته القراءة في آلياتها المنهجية وغاياتها عبر تاريخ من الإنجازات النقدية التطبيقة والنظرية ، الّتي استلهمت كشوفات علوم : النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا وعلوم اللّغة ، ولعلّ في معطيات تطور النظرية الأدبية ما يوثق ذلك[1].

ولاشكّ في أنّ القراءات تتفاوت من حيث أهميتها وقوّتها على الاجتراح والخرق والتأثير ، بالتخييل الخلاق والمجازات المبتكرة والمفاهيم الخارقة. والقراءة الخصبة هي جرح واجتراح ، لكن هذا لا يعني أنّ تكون القراءة مجرّدة ومحايدة ، ولا يعني أن نمتنع عن الاستعانة بالأمثلة الفكرية في معالجة مسائل تخصّنا وتهمّنا في عالم اليوم ، فضلا عن أنّ قراءة الفنان والأديب مختلفة تماما عن قراءة المفكر والكاتب ، ولها سياقات مختلفة تخصّ طريقة الاشتغال والمعالجة والتناول.

في أي حال، إنّ مفردة القراءة تحتاج معالجة مستفيضة مخصوصة بحقل معرفي معيّن، ولن ينفعنا التعميم هنا ، ولا اختزال القراءة في كل الحقول. ذلك أنّ ساحة الخطاب تختلف من حقل إلى آخر ، فالكلمة تحيا حياتها في سياق معيّن ويتّسع معناها باتّساع مركباتها وحمولاتها ، واتّساع مجالها التداولي وخرقها للمسبقات اللّغوية والمعرفية عبر الإيجاد وإعادة التشييد على مقام معيّن للفنّ أو للفكر. وليس عبر المجاز وحده ، نظرا لأنّ ليس كلّ مجاز هي عبور نحو فضاء جديد تنكس معه قوالب المعرفة وحتميات الواقع، وقد يغني المجاز إمكانات الوجود ولا يثري علم الفهم ولا مفردات اللّغة[2].

بالمقابل فقد حدث توسع وتغيّر في استعمال مصطلح القراءة ومفهومها ، إن في الحقل أو المقام ، ولم تعد العلاقة بين النص[3] والواقع وحيدة الجانب والاتجاه ، بل أصبحت مركّبة ومزدوجة أو متداخلة وملتبسة ، بمعنى أنّها تتشكل وتبنى بتغيير كل واحد من الطرفين الداخلين في بنائها ، وصادر العالم نصّا يحتاج إلى القراءة والفهم ،

---

[1] راجع : عبد القادر عبو : النص الأدبي والمساءلة النقدية ، جريدة الأسبوع الأدبي. دمشق: اتحاد الكتاب العرب ، العدد 980 ، 2005/10/29 ، ص : 39.

[2] راجع : علي حرب : هكذا أقرأ ما بعد التفكيك . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات ، 2005.

[3] كلمة نص تطلق على كل خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة.

ومن جهة التغير في النص ، فإنّ النصوص أصبحت منذ زمن تعامل كوقائع خطابية لها منطقها وقوانينها أو كأحداث فكرية لها أثرها ومفاعيلها ، بصرف النظر عن مراد مؤلفيها. و لم يعد النص مجرّد ناطق باسم المؤلف أو مجرّد مرآة تعكس الواقع ، بل أصبح هو نفسه واقعة تخضع للدرس والتحليل ، ليس فقط من حيث منطوقة وطرحه ، بل كذلك من حيث بنيته ومنطقه وآلية عمله ، أو من حيث قواعد تداوله وتشكيل سلطته؛ ولذا أصبح النصّ كواقع خطابي حقلا لإنتاج الأفكار والمعارف ، على نحو تتغير معه مفاهيمنا للفكر واللغة أو للمعرفة والحقيقة ، وكما تفيدنا بذلك المنجزات الّتي أسفرت عنها فتوحات الدرس المعرفي حول الخطابات والنصوص والرموز اللّغوية.

من هنا يمكن القول إنّ النص الأدبي يبدأ بالاشتغال في لحظة اتصال المتلقي من خلال القراءة. وتبدأ قيمة الجمالية المعنوية بالتحقق على نحو يرتبط فيه مدى أثر النص بطبيعة القراءة ومراميها. وبعبارة : إنّ ما يمكن للقراءة أن تستكنهه من محمول النص الجمالي الدلالي يتوقف مدى عمقه على مستوى آلياتها المنهجية ونوعها ، وهي آليات يفترض أن تستوفي في وظيفتها التحليلية والتفسيرية ، المنطلقات النظرية الأدبية الّتي تتأسّس عليها رؤية القارئ (الناقد).

النصّ إذن ، يحتمل أكثر من قراءة ، بحيث تختلف القراءات وتتفاوت من حيث علاقتها لموضوعاتها وبالمواد الّتي تعمل عليها. وإذا كانت القراءة في أحد أبعادها تمثل حوارا بين القارئ والنصّ ، فإنّ النص بغوامضه وإشكالياته سيشكل في إطار هذا الحوار باعثا على توليد أفكار تسهم في صياغة مقترحات منهجية جديدة تؤسس لكيفية أكثر فعالية للقراءة.

وممّا تقدّم تطرح جمالية التلقي سؤالها حول التفاعل في القراءة متى يصير فعلا ؟.. حينما تندمج ذات القارئ بالمقروء ، وينتقل النص إلى شعوره يكون بذلك قد عبّر القارئ عن تفاعله ، تحققت لديه متعة التجاوب مع النص في عملية اللعب بشبكة نسيجه اللّغوي والبنائي ، وبهذا يساهم فعل القراءة في تحريك أشكال المعنى تبعا للمتحكمات الّتي تجعل فعل القراءة لا ينجز مرّة واحدة ، ومنها العاملان الأساسيان :

التعدد و الاختلاف، القراءة بهذا المعنى إجراء تواصلي... ومتعدّد ضمن فترات تاريخية ، إنّ القراءة تقتضي أفعالا متعدّدة[1].

الأسئلة تترى والإجابة اجتهاد ، والكتابة موقف ، والنقد لا يزعم أنّه قد قال كلمته الفصل في الشأن الشعري ، فليس ثمّة كلمة فصل في الشعر والفنّ عامة ، كما أنّه ليس ثمّة كلمة فصل في العلوم الإنسانية ، والنقد واحد منها. ومن ذلك فإنّ هناك شرعية مستمرة للمقاربات النقدية الجديدة جزئيا أو كليا. ولعلّ هذا يكون سببا وراء مقاربتنا النقدية هذه الّتي لا نزعم لها الجدّة ، بل نزعم لها الاختلاف ، وبصرف النظر عن تقويم هذا الاختلاف إيجابا أو سلبا ، فإنّه يعود أساسا إلى انطلاق هذه المقاربة من علم الجمال؛ وهو ما لم تتمّ الإفادة منه في النقد المعاصر ، إلاّ بشكل جزئي حينا ، وبشكل عرضي حينا آخر ، وذلك بخلاف هذه المقاربة الّتي تتأسّس على علم الجمال ، من دون أن تغفل ما أنجزه النقد الأدبي بشأن الحداثة الشعرية.

تقوم هذه المقاربة النقدية الجمالية على مقولة محورية ، مفادها أنّ الفنّ عامّة هو نتاج الوعي الجمالي السائد والمشروط بالبنية المجتمعية العامّة. وهو ما يعني أنّ الفنّ لا يمكنه أن يتبدّل ما لم يكن هناك تبدّل في الوعي الجمالي. وهذا لا يحدث بمعزل عن التبدلات الحاسمة في تلك البنية المجتمعية. أي أنّ الفنّ ليس انعكاسا مباشرا للواقع ، بل هو انعكاس للوعي الجمالي المشخص تاريخيا من جهة ، والمشخص فرديا من جهة ثانية[2].

إنّ الفنّ هو الأكثر قدرة على تبيان ذلك الوعي وتجسيده وتمثله ، ولا يتبدّى ذلك في طبيعة المعالجة الجمالية للواقع فحسب ، بل يتبدّى أيضا في التقنيات الفنية الّتي ليست في الحقيقة سوى تمظهر حسّي لما هو معنوي جمالي مجرّد.

ثمّة إذن ، علاقة جدلية بين الوعي الجمالي والشكل الفني.

---

(1) عبد القادر عبو، مرجع سابق ، ص : 40.

(2) سعد الدين كليب : وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية) . دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 1997 ، ص : 5.

ومن هنا فإنّ مقاربة ذلك الوعي لا تتمّ على النحو الأمثل إلاّ من خلال مقاربة الشكل الذي هو الوعي متمظهرا ، أو لنقل إنّ الشكل الفني هو شكل الوعي الجمالي. ولذلك فإنّ أي تبدّل في الوعي سوف ينعكس تبدّلا في الشكل. غير أنّ هذه المسألة لا تتمّ ميكانيكيا ، أو بطريقة حتمية ، فقد يتمكّن الشكل من استيعاب تبدّلات الوعي غير الجذرية أو الجوهرية.

وتأسيسا على ذلك ، فقد نظرنا إلى التجربة الصّوفية على أنّها تجربة في الوعي الجمالي أوّلا. وبما أنّ المتصوّفة أصحاب ذوق ، يعيشون تجاربهم الوجدانية من خلال انفتاحهم على الفنّ من سماع وخط ، فقد كان من البديهي أن يحتلّ الشعر الحيّز الأكبر من هذا الانفتاح ، فقد « خبر الصّوفية منذ وقت مبكّر إمكانات الشعر لا في التعبير عن مواجيدهم فحسب ، بل وفي إنتاج معرفة بالوجود وبالإنسان كذلك »[1].

إنّ دراسة النص الصّوفي تقضي إلى أنّ كمالها الفني هو كمالها الخاص ، المتأثر بمضمونها الفكري ، وإنّ مفهوم الكمال في الفلسفة الصّوفية الإسلامية مرتبط بمفهوم الجمال والجلال ، فهي مفاهيم مترابطة متكاملة ، فالكامل جليل وجميل ، لكنّ الجليل والجميل ليسا كاملين بالضرورة ، لكنّهما بالضرورة قريبان من الكمال ، فالحق يتجلّى في الجمال والجلال سمة للكمال المطلق[2].

لن نطيل في عرض منطلقات هذه المقاربة النقدية – الجمالية ، فمباحثها كفيلة بذلك ، ولكن ما لابدّ من قوله هو أنّنا لا نزعم التماهي مع الكمال.. ولكنّه استكناه لمضامين الجمال في التجربة الشعرية الصّوفية ، عسانا نصل إلى بلورة التصوّف وتجربته الشعرية جماليا !.

---

[1] خالد بلقاسم : مدخل إلى العلاقة بين الشعر والتصوّف ، مجلة البيت ، العدد 1 ، خريف 2000 ، ص : 77.

[2] د. وضحي يونس : القضايا النقدية في النثر الصّوفي في القرن السابع الهجري . دمشق: منشورات اتحاد الكتـــاب العرب ، 2006 ، ص : 96.

المبحث الأوّل

في الجمالية الشعرية: البحث عن معنى

لقد كان ابتداع الإنسان للّغة نقطة تحوّل في تاريخه الطويل الحافل بالتغييرات والتطوّرات وكانت البداية تعنى باستعمال اللّغة في إطار نفعي مباشر. ومع تقدّم الإنسان وتطوّر وعيه وحياته ، أصبح من الممكن استعمال اللّغة جماليا ، فظهر الإبداع الأدبي والشعري على وجه الخصوص.

ولقد كان الشعر بمثابة لغة الكهنة الأُوّل ، وكذلك الفلاسفة والمشرعين الأُوّل ، وكان الشعر يرتبط بعالم أسطوري غيبـــي ، يوقّع على أنغام القلات الموسيقية. «ففي اليونان كان يوقع على أنغام العود ، كما ارتبطت المسرحيات عندهم بأناشيد الجوقة»[1].

ولم يكن الشعر في ذلك الحين مجرّد كلام ، بل كان ينقل ما يعجز عنه الكلام. كان الشعر شفويا ، ومرتبطا بالتنغيم والإنشاد ، وكان دور الشاعر يختلط مع دور المغني والمنشد. فكان الشاعر شاعراً وعازفاً في نفس الوقت ، أو يرتبط شعره بالعزف بشكل أو بآخر.

وقد ارتبط الشعراء بآلهة الفنون في ما تحكيه أساطير اليونان ، كما اشتهر عند العرب في عهدها الأسطوري أنّ لكل شاعر شيطانا يقول على لسانه. من ذلك قول الراجز[2] :

إنّي وإن كنت صغير السنّ و كان في العين نبـــر منّي
فإنّ شيطانـــي أميـــر الجنّ يذهب بي الشّعر كل فنّ

---

[1] د. غنيمي محمد هلال : النقد الأدبي الحديث . بيروت: دار العودة ، 1986 ، ص : 364.

[2] المرجع نفسه ، ص : 365.

1-الشعر وسؤال الماهية :

يبدأ (ابن طباطبا) في (عيار الشعر) تعريفه للشعر على أنّه : « كلام منظم ، بائن على المنثور الذي يستخدمه الناس في مخاطبتهم ، بما خص به من النظم الذي إن عدل على جهته مجّته الأسماع. وعلى فسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود ، فمن صحّ طبعه اضطرب عليه الذوق و لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به ، حتّى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف معه »[1].

إنّ هذا التعريف يضع الوزن أساسا للشعر ، كما أنّه لا يهتمّ بالتخييل أو المحاكاة. فهو لا يضع في اعتباره غير الشعر في ذاته باعتباره بنية لغوية قائمة على أساس الطبع والذوق. أمّا من لم يستقم ذوقه – في رأي ابن طباطبا – فإنّه لابدّ محتاج إلى معرفة العروض والحذق به ، أي أنّ الصنعة والدّربة تكون هامّة بالنسبة له.

ثمّ إنّ « للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه ، فمن تعصّت أداة من أدواته ، لم يكمل له ما يتكلّف منه وبان الخلل فيما ينظمه ، ولحقته العيوب من كل جهة »[2].

ومعنى ذلك أنّه علينا أن « نردّ استعصاء الأداة إلى استعصاء الطبع وتفهم الأداة في الشعر فهما رحبا ، لا يقصر على مجرد التوسّع في علم اللّغة ، والبراعة في فهم الإعراب ، والمعرفة بأنساب الناس ومناقبهم ، بل تمتدّ لتشمل الأداة الشعرية »[3].

أمّا (قدامة بن جعفر) فقد وجد أنّ ما يندرج تحت العلم بالشعر ، إنّما يتمثّل في خمسة أقسام هي : الوزن والقافية ، والقوافي والمقاطع ، واللغة والغريب ، والمعاني ومقصودها ، وتميّز الجيّد من الرديء. ولاحظ (قدامة) أنّ السابقين عليه استقصوا القول

---

(1) ابن طباطبا : عيار الشعر ، تحقيق : طه الحاجري ومحمد زغلول سلام . القاهرة: المكتبة التجارية ، 1965 ، ص : 3 ، 4.

(2) المرجع نفسه ، ص : 4.

(3) جابر عصفور : مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي – . بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، 1983 ، ط3 ، ص : 26.

في الأقسام الأربعة الأولى ، ولكنّهم لم يضعوا كتابا مقنعا في نقد الشعر وتخليص جيّده من رديئه »[1].

يقول (قدامة) في الشعر إنّه : « قول موزون مقفى يدل على معنى »[2].

الفرق بين الشعر والنثر إنّما ينحصر في الجانب الموسيقي المتحقق في الوزن والقافية ، دون النظر إلى البنية اللغوية وخصوصياتها[3].

ويرى (قدامة بن جعفر) أنّ الشاعر يحاول الوصول إلى الطرف الأجود من الشعر، ولا يعجز عن ذلك إلاّ إذا ضعفت صناعته ، أو انعدمت ، فينتهي إلى غاية الرداءة أو يقع بين الغايتين أو النقيضين. وفي كل حال من الأحوال يظل يقول كلاماً موزونا مقفى يدل على معنى ، لكن قيمة القول تتحدّد في النهاية بمدى القرب أو البعد من الغاية المثالية ، وهي الشعر الحق ، الذي يهدف إلى الوصول إلى صناعة الشعر ، ومصطلح العلم بمعناه القديم. فالصناعة هي العلم المتعلّق بكيفية العمل[4].

أمّا (حازم القرطاجني) فيقول في تعريفه للشعر : « الشعر كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبّب إل النّفس ما قصد تحبيبه إليها. ويكره إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمّن من حسّ تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام ، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته ، أو بمجموع ذلك ، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب ، فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها من الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها »[5].

وإذا كان (حازم) قد اتفق مع (ابن طباطبا) في أنّ الشعر كلام موزون مقفّى ، إلاّ أنّه أضاف إلى هذا العنصر الشكلي عنصرا التمثيل والمحاكاة ، وهذا يعني تأثره بما جاء

---

(1) المرجع السابق ، ص : 78.

(2) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق : كمال مصطفى. مصر: مكتبة الخانجي، 1963 ، ص : 2.

(3) راجع : ألفت الروبي : مفهوم الشعر عند السجلماسي ، مجلة فصول ، المجلد السادس ، العدد 2 ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، 1986 ، ص : 37.

(4) جابر عصفور : مفهوم الشعر ، مرجع سابق ، ص : 79.

(5) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة. تونس: دار الكتب الشرقية، 1966 ، ص : 71.

في (فنّ الشعر) [1] لأرسطو ، والشروح والملخصات الّتي أجراها عليه الفلاسفة العرب في هذا الشأن. كما أنّه كشف عن نظرة ثاقبة حين أضاف العنصر الإبداعي – الاستغراب والتعجب – للشعر ، وباعد بينه وبين التأثير الساذج[2].

و(حازم القرطاجني) عندما يتكلّم عن "علاقة الشاعر بعالمه فإنّنا نجده أميل إلى استخدام مصطلح المحاكاة وحده. وإذا تحدّث عن طاقات الشاعر الإبداعية ، وقواه الابتكارية فإنّه يستخدم في هذه الحالة مصطلح التخيل ، والمتخيلة أو المخيلة على أساس أنّ العمل الفنّي ينتج عن القوة الإبداعية »[3].

إنّ (حازم القرطاجني) قد اكتملت على يديه النظرية النقدية والرؤية الشعرية[4].

وهكذا نجد أنّ النقاد قد رأوا أنّ الشعر هو الكلام الموزون المقفى وأضاف بعضهم التخييل والمحاكاة. وأنّ للشعر مهمة أخلاقية. وإذا كانت الآراء قد تفاوتت حول هذا الدور بين (قدامة) و(حازم) ، وقد كان تأثير (أفلاطون) كبيرا على (قدامة بن جعفر) [5] ، أمّا (حازم) فقد كان ينهل من (فنّ الشعر) لـــ (أرسطو) والشروح الّتي قام قام بها الفلاسفة العرب.

تلك هي قراءة القدامى النقدية للشعر.. فما هي قراءة المحدثين ، وهل ثمّة إجابات مختلفة عن السؤال التاريخي المؤرق : ما الشعر ؟ !

---

[1] انحصر مفهوم الشعر عند (أرسطو) في المحاكاة ، أي تمثيل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة. والشعر الحق عنده يتجلّى في الملحمة والمأساة والملهاة. والمحاكاة لا الوزن هي الّتي تفرق ما بين الشعر والنثر ، ولقد كان (هوميروس) لدى (أرسطو) شاعرا كبيرا ، لا لأنّه برع في فخامة الديباجة الشعرية فحسب ، (بل ولأنّه جعل محاكياته في شعره ذات طابع دراسي). ينظر : غنيمي هلال : مرجع سابق ، ص : 52.

[2] رمضان صباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر . الإسكندرية : دار الوفاء ، 1998 ، ص 46.

[3] حمادي صمودي : الشعر وصفة في التراث ، مجلة فصول ، المجلد السادس ، العدد 1 ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، 1985 ، ص: 84 ، 85.

[4] رمضان صباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص : 46.

[5] لقد رأى (أفلاطون) أنّ الشعر لا قيمة له إلاّ إذا كان « صادرا عن عاطفة مشبوبة وإلهام لخلق الشعر ، إذ أنّ شعر المرء البارد العاطفة يظل دائما لا إشراق فيه إذا قورن بشعر الملهم ، على أنّ الإلهام لا ثمرة له إلاّ إذا صادف روحا خترة ساذجة طاهرة يمجد بأناشيد الفضائل فتربى عليها الأجيال ». راجع : محمد غنيمي هلال : مرجع سابق ، ص : 376.

سؤال طرحه الشاعر صلاح عبد الصبور ، ثمّ أردف قائلا : سؤال لو عرف إجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلّها[1].

يرى (عبد الصبور) أنّ الشعر هو الصوت المنفعل ، وعلّة الموسيقى في الشعر أنّ الانفعال عندما يصل إلى مداه لابدّ له من التنغيم... وليس الفرق بن الشعر والنّثر إلاّ فرقا في نوعية الموسيقى. فموسيقى الشعر تتركّز حتّى تصبح لونا من (المصطلح) ، أمّا موسيقى النّثر فهي مطلقة كإطلاقه[2].

يبدو أنّ الشاعر (صلاح عبد الصبور) لم يتصدّ للإجابة المناعة ، ربّما لأنّه رأى تعريف الشعر من الصعوبة بمكان ، إنّه « فنّ نوعي ، بمعنى أنّ للشاعر وسيلة خاصة في التعبير ، وتصور أنّ الشعر خاضع لما تخضع له الإبداعات الإنسانية الأخرى ، والتشريعية مثلا ، والابتكار الهندسي أو العلمي يعدّ محض خلط في مناهج رؤية الأشياء »[3].

إنّ هذا التمييز للشعر ، والناتج عن تميّز وسيلته الخاصة في التعبير هو الذي يفضله عن كل طرائق الابتكار والإبداع الأخرى. فالشعر فنّ له خصوصيته في تعبيره وفي أدواته.

وإذا كان (صلاح عبد الصبور) قد رأى أنّه لا يمكن الوصول إلى تعريف جامع مانع للشعر ، فإنّ غيره يقول : « ليست هناك حاجة إلى أبحاث مطوّلة عن طبيعة الشعر، فمن حسن الحظ أنّه يمكن تعريفه ببساطة معقولة »[4].

ولكن هل حقّاً يمكن تعريف الشعر ببساطة ؟

الشعر تأسيس للوجود ، وليس لاحقا للوجود ، ولا مظهر من مظاهره ، إنّه أكثر المشاغل براءة ، وأكثر خطر أيضا ، ولكن لكي يستر هذا العمل ذو الحظ البالغ لابدّ أن يكون الشاعر ملقى خارج المألوف من حياتنا اليوم[1].

---

(1) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1992 ، ص : 286.

(2) المرجع نفسه ، ص : 286 – 287.

(3) المرجع نفسه ، ص : 432.

(4) كولن ولسن : الشعر والصوفية ، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة ، بيروت : منشورات دار الكتب ، ط1 ، 1972 ، ص : 16.

وماهية الشعر تبدو متأرجحة في نفس ظهور جانبها الخارجي ، ومع ذلك فهي ثابتة رابطة الجأش : فإذا كان الشعر في ماهيته تأسيسا ، فمعنى هذا إرساء أساس وطيد متين[2].

إنّ الشعر هو أعمق انهماكات الإنسان ، وأكثرها أصالة ، لأنّه أكثرها براءة ، وفطرية والتصاقا بدخائل النفس ، والشاعر لا يكتب عن الشيء ، وإنّما يكتب الشيء، وشعره الذي يكتبه هو محاولة لإدراك ما يتعذّر إدراكه[3].

ولأنّ الشعر موسيقي : « فإنّه لا يقوم على فكرة محدودة واضحة ، وإنّما يقوم على عناصر تترابط إيقاعيا ، في ما يشبه الترابط الهندسي ، والقصيدة هي إيقاع كلمات. والإيقاع الأصلي : تكرار لعنصر أو أكثر في مسافة زمنية أو مكانية وتنتظم في تدرج صاعد هابط. وهو إيقاع حرّ لا غاية له ، أي ليس له غرض نفعي معيّن. وهو يقوم على حركية الكلمات ، كمثل الإيقاع الأرابيسكي الذي يقوم على حركية الخطوط. ونظام الإيقاع هنا انثناء وانكسار وتقاطع حينا ، وهو حينا آخر تناظر أو تبادل أو تماثل. هكذا يسجن العالم ، مادة ، ويتحرّر طاقة ودلالة[4].

يشير (أدونيس) في مقولته السابقة إلى الإيقاع على أنّه عنصر جوهري في الشعر ، وهو إيقاع حرّ يقوم على حركية الكلمات مثل الإيقاع الأرابيسكي في الخطوط.

ولكن ما موقفه من الوزن والقافية ؟

يقول: « الشعر كلام موزون مقفى. هذا جواب تحديد لم تعد له – كما أرى – قيمة حاسمة في الفرق النوعي بين الشعر والنثر. وقد تجاوزته المدرسة الشعرية الحديثة ، غير أنّ هناك مفارقة يجب أن نشير إليها : فمع أنّنا تجاوزناه ، بالممارسة على صعيد الإبداع ، يبدو أنّنا على صعيد البنى الثقافية ومؤسساتها لم نتجاوزه إلاّ ظاهريا ، وإنّ

---

(1) مرتن هيدجر : في الفلسفة والشعر ، ترجمة وتقديم عثمان أمين . القاهرة : الدار القومية للطبع والنشر، ط1، 1963 ، ص: 80،79.

(2) المرجع السابق ، ص : 101.

(3) راجع : أدونيس : سياسة الشعر . بيروت : دار الآداب ، ط1 ، 1985 ، ص : 80 – 84.

(4) المرجع نفسه ، ص : 85 - 86.

معظمنا لا يزال يفكّر في الشعر ويكتبه ، ويتذوقه ، ويقومه ، ضمن المنظورات والمعايير الّتي ترتبط بهذا الجواب »[1] ؛ أي بانّ الشعر كلام موزون مقفى.

إنّ الشكل في الشعر ليس « مجرّد (وزن) ، وإنّما هو نوع من البناء ، لهذا يبقى بناء قابلا للتجدّد والتغير ، ولا تنبع الموسيقى في الشعر الجديد من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية ، بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرّد مقياس. وراء التناغم الشكلي الحسابي ، تناغم حركي داخلي هو سرّ الموسيقى في الشعر»[2].

إنّ تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي ، قد يناقض الشعر ، إنّه تحديد للنّظم لا للشعر ، فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة ، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر[3].

ولكن ما هو الفرق بين النثر والشعر إذن ؟

يرى (بول فاليري) – في معرض تفرقته بينهما – أنّ العلاقة بين النثر والشعر « تشبه صلة المشي بالرقص ، فالمشي له غاية محدّدة تتحكّم في إيقاع الخطو وتنظم الخطو وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتمام الغاية منه. أمّا الرقص فعلى العكس من ذلك بالرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه الّتي تستخدم في المشي ، له نظام حركات هي غاية في ذاتها »[4].

وإذا كان الشعر في اختلافه عن النّثر في أنّه لا ينـــزلق فوق الأشياء ، بل يعيد تأسيسها ويكشف عن أشياء وعلاقات مجهولة[5] ، أو أنّه تعبير عن انفعال غير محدّد[6] ،

---

(1) أدونيس : الثابت والمتحول ، ج3 . بيروت: دار العودة ، 1983 ، ص : 287.

(2) أدونيس : زمن الشعر . بيروت : دار العودة ، ط3 ، 1983 ، ص : 14.

(3) المرجع نفسه ، ص : 16.

(4) P.Valery: poésie, sonferencia, 1928, p : 472 – 740. ، عن النقد الأدبي الحديث ، ص : 349 – 438.

(5) راجع : محمد لطفي اليوسفي : في بنية الشعر العربي المعاصر . تونس :سراس للنشر ، 1985 ، ص : 29.

(6) رمضان صباغ :في نقد الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق، ص : 59.

، أو كما رأى (سارتر) أنّه يقدم اللّغة بينما يستهلكهـــا أو يستخدمها النّثر[1] ، فإنّ (جون كوين) يرى –في نقده للنظريات الّتي تناولت موضوع العلاقة بين الشعر والنثر– أنّ : « مجمل النظريات الشعرية المعروفة حتّى الآن ترتكز على فرضية مشتركة : فهي تختلف منذ أقدم العصور تبعا لتركيزها على المحتوى أو الشكل ، لكنّها في الحالتين تكتفي حول ملمح أساسي يتمثل في مقابلة الشعر للاشعر (النّثر) وهو معيار كمّي محض – فالشعر – في رأيه ليس شيئا آخر غير النّثر ، إنّه شيء (مضاف إلى) ، وقد أوضح (رولان بارت) هذا التصور الذي نقده خلال هذه المعادلة :

الشعر = النثر + أ + ب + ج[2].

والشعر ليس إلاّ بناء إضافيا من نوع ما ، وأنّه تقنين سام للغة الجارية ، وهي من بعض الزوايا شكل إضافي[3].

ثمّة تمييز فلسفي ، ذو أبعاد رمزية أوروبية مؤداها أنّ الشعر "حالة من اللاوعي" جوهرها "أشبه بالموسيقى". بينما النّثر حالة من الوعي ، ويعتمد على الصور والأفكار والعواطف ، كعناصر نثرية ، تقع في إطار وعينا. ممّا يجعل سيطرتنا على الشعر مدعاة لقطع الحالة الشعرية وإيقاعها في النثرية[4].

ومن ثمّ تتمثّل معيارية التمييز بين الشعر والنّثر في حالتي اللاوعي والوعي وفي الموسيقى الشعرية الّتي لا تقتصر على الوزن فحسب ، بل تمتدّ إلى الإيقاعات والإيحاءات المنبعثة عنها.

إذاً ، الشعر في أعلى تعبير غير مباشر ، وغير منطقي ، و« هو بالدرجة الأولى فعل تحرّي وحقل التقاء وانتقال إلى الآخر »[5].

---

(1) لمزيد من التفصيل ، راجع : رضوان صباغ : فلسفة الفنّ عند سارتر وتأثير الماركسية عليها . الإسكندرية : دار الوفاء للطابعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، دت.

(2) بون كوين : النظرية الشعرية ، ترجمة أحمد درويش ، إبداع ، ع10 ، أكتوبر 1995 ، ص : 89.

(3) المرجع انفسه ، ص : 90.

(4) خالدة سعيد : "لن" لأنسي الحاج ، مجلة شعر ، بيروت ، عدد 18 ، ربيع 1960 ، ص : 15 – 57.

(5) المرجع نفسه ، ص : 157 – 159.

يظهر ممّا تقدّم سقوط الوزن كمعيار للتمييز وكعنصر من عناصر الشعر الواجبة والضرورية ، ولا غرابة في الأمر إذ أنّ هذا الاتجاه نظر إلى ماهية فنّي النثر والشعر وما يتصل بمقوّماتهما وعناصرهما وأدوارهما الجوهرية والأساسية.

والشعر كالعلم يصف الدنيا ، إنّه أنثروبولوجيا الدّنيا ، يصفها بلغته الخاصّة.

لقد قالها (مالارميه) : « إنّ الأشياء موجودة ونحن لم نخلقها ، إنّنا التقطنا فقط خيوط العلاقات بينها ، وهذه الخيوط هي الّتي تنسج الشعر وتشكل جوقته الموسيقية»[1].

السؤال لا يزال قائما : ما هو الشعر ؟ ..والإجابات تتعدّد وتتنوّع.. ولكلّ رؤيته المتباينة عن الآخر.

(نازك الملائكة) – وهي رائدة من رواد مدرسة الشعر الحر – ترى أنّ الشعر كلام موزون ، وإن اختلفت رؤيتها أو حادت قليلا عن آراء القدماء ، بل إنّها ترى أنّ الشعر الحر ينبغي له ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لأنّ أوزانه لا تصلح كلّها ، بسبب القيود الّتي تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق الموسيقي[2].

صوت آخر انتماؤه النقدي الشعري إلى الاتجاه الشكلي الجمالي ، يرى أنّ الشعر إنّما يتقوّم على الوزن والقافية ، ويسخر من الشعراء الجدد ، لأنّ ما يكتبونه لا ينتظم إلى قاعدة ، وإذا قيل له إنّ القاعدة في جعل الوحدة الوزنية هي التفعيلة يسخر من أن يكون ذلك تجديدا ، قائلا : فهل نسمّي الاكتفاء بجزء بما هو قائم فعلا ؟ ويرى لو كان ذلك كذلك لكان الفقير الذي يكفيه جزء يسير من ثروة الغني مجدّدا لأنّه اكتفى بالبعض دون الكلّ.

---

[1] بون كوين :النظرية الشعرية ، مرجع سابق، ص : 102.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر . بيروت: دار العلم للملايين ، 1981 ، ص 144.

يكتب (زكي نجيب محمود) في مقاله "الجديد في الشعر الجديد" : « لو كان الشكل قليل القيمة إلى كل هذا الحد لما خسر الشعر شيئا حين يترجم من لغة إلى لغة أخرى ، أو حين ينثر قصيدة إلى نفس اللّغة الّتي نظمت فيها ، لأنّ ما يخسره الشعر بالترجمة أو بالنثر هو هذا وحده : هو الشكل. ولست أدري ماذا يكون الشكل إن لم يكن ترتيب الكلمات على نسق معلوم بحيث ، يحقق نغما ، فإذا احتاج هذا النغم إلى رابطة تربطه في أجزاء القصيدة لجأت إلى القافية ، واخترت لهذه القافية نفسها ترتيبا يحقق لي ما أردته منها ، وهو ربط الوحدة النغمية في القصيدة »[1].

إنّ النقطة المركزية الّتي يمكن استنتاجها حين نقرأ الخيارات الشعرية ، هي أنّ الإطار قد انكسر داخل التجربة الشعرية الجديدة ، وهذا الانكسار لا يمكن أن يفهم إلاّ إذا وضع داخل جدل التغيير[2]. إنّنا أمام خطوات واسعة خطتها موسيقى الشعر ، فقد تجاوزت مجرّد الوحدة التفعيلية ، كما تجاوز نقاد العصر تعريف الشعر بأنّه : «كلام موزون ومقفى » ، كما تجاوزوا دور الشاعر الأخلاقي.

الإبداع وحده هو العنوان. فقد انفلت الشعر من سجنه القديم ، ولم يعد مجرد وزن وقافية ، بل صار حياة متجدّدة مليئة بالصراع ، والزخم ، وصار حرية...

أمّا الشاعر فقد خرج من الشرنقة الخانقة ، ليصبح فاعلا ، ومؤثرا ، ومبدعا ، عندما يكتب قصيدة ، إنّما يؤسس الوجود ، وإذ يبدع نصا ، فإنّه يبدع العالم[3].

2- الجمالية الشعرية وسؤال الموقع :

لقد انفجر العمود الشعري ، وتطوّر مفهوم الشعر ، وأصبح الشعر الجديد بمثابة ثورة داخل الفن الشعري ، وكان ذلك نتيجة تضافر عوامل متعدّدة أدّت إلى هذا الانقلاب ، وهذا التغير.

---

[1] زكي نجيب محمود : مع الشعراء . القاهرة : دار الشروق ، ط1 ، 1988 ، ص : 48.

[2] إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر : بيروت : دار ابن رشد ، ط2 ، 1981 ، ص : 23.

[3] رمضان صباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق، ص : 81.

ليس يهمّنا هنا أنّ نقف على أعتاب اللحظة الحاضرة، متسائلين : هل نحن مع الرؤية النقدية القديمة للشعر ؟ أم مع نقيضتها المتجاوزة للمفهوم المحافظ في كون الشعر كلام موزون مقفى ذو معنى.

ما يهمّنا هنا هو البحث عن موقع ثالث – تفكير خارج الصندوق – رؤية جديدة تولد في زماننا ، لتعبّر عن معنى إضافي ، دون أن تتجاوز المعاني الّتي تقدّمت.

إنّ الشاعر إذ يكابد التجربة الشعرية ، فإنّما هو « يكابد نوعا من العذاب يحاول أن يتخلّص منه ، كما يتخلّص الجسد السليم من جرثومة ضارة »[1].

إنّ كل ما يقدّمه الشاعر ، أو يتخلّص منه إنّما هو عمل فنّي جميل ، قد تعلو درجته أو تقلّ – من حيث القيمة الفنية – وفقا لتضافر مجموعة من العناصر بعضها خاص بذات الشاعر ، وقدراته الفنية ، والبعض الآخر خاص بخصوصية التجربة والمؤثرات المحيطة به[2].

« إنّ الشاعر حين تمرّ به عدّة حادثات نجده يقف فجأة أمام إحداها ، ثم يترك مجال الواقع العلمي ويندفع في مجال الإبداع الذي هو مزيج من الواقع والتهويم ، وينتهي من ذلك بقصيدة. ومن الجليّ أنّ حادثا معيّنا هو الذي ألهمه الشعر ، وليس صحيحا ما يقوله (كولنجوود) من أنّ كل حادث يمن أن يكون ملهما. غير أنّنا إذا نظرنا في عدّة حالات لإلهام الشاعر ألفينا الأمر غير ذلك »[3].

إنّ التجربة الشعرية تختلف عن التجربة العادية. « إنّ التجربة الّتي يمرّ بها الشاعر حين يأخذ موقفا جماليا (وحتّى الشاعر لا يستطيع أنّ يحافظ على الموقف الجمالي دائما) هي بالمقاربة تجربة فنية منغمة ، ويتلقى ذهنه فيها مختلف الانطباعات ويرحب بها لذاتها.

---

(1) جان جرتيكمي : بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز . القاهرة : دار النهضة ، د.ت ، ص : 100 – 101.

(2) رمضان صباغ:في نقد الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق، ص : 105.

(3) مصطفى يوسف : الأسس النفسية للإبداع الفني . مصر : دار المعارف ، 1959 ، ص : 270.

أمّا تجربة الإنسان الذي لا يهتمّ بالفنّ ، أو قل التجربة العادية ، فتتصف بتيار غامض غير منغم من الانطباعات السطحية قد يتخلّله التفكير في المشكلات العملية »[1].

يقول (هاملتون) : « إنّ البحث عن ملكة جمالية خالصة أو انفعال معين في نظرنا بحث لا أمل فيه ، إنّه مجرد دليل من الدلائل الكثيرة الّتي تظهر لنا رغبة العقل في التشريح»[2].

ولكن ألا توجد فروق بين إدراك الموضوع العادي والموضوع الجمالي ؟

إنّ الإدراك العملي القائم على الفائدة ليس هو شكل الإدراك الوحيد...

ثمّة أشكال أخرى « فالموقف الجمالي أو الطريقة الجمالية للنظر إلى العالم هو موقف مضاد للموقف العملي ومواجه له ، إنّه طريقة يتخلّى فيها الإنسان عن النظرة الشائعة إلى الأشياء ، والّتي تتعلّق بالغرض من الشيء علّته ، والزمان والمكان اللذين تمّ فيهما الشيء والامتناع عن التفكير فيه كموضوع معرفة بل يفرق الإنسان نفسه في الشيء في حالة تأمّل تام »[3].

إنّ ما يميّز الموقف الجمالي عن الموقف العملي أو العلمي يكمن في أسلوب التّعامل ونمط المعالجة ، « فالناقد الذي يدرس قصيدة من الشعر لكي يحدّد البحر الذي كتبت عليه أو التفعيلة – إذا كان من شعر التفعيلة – أو لكي يقدّم تحليلا بيانيا لها ، يختلف عن المتذوّق الذي يغرق ذاته في القصيدة دون سؤال عن تفعيلاتها أو بحرها ، بل هو يستوعب موسيقاها الداخلية ككل ، وبشكل تلقائي »[4].

إنّ الأوّل ينطلق في حكمه من تحليل القصيدة عروضيا أو بيانيا، يدرس موسيقاها، يبحث عن المنفعة ، لذا يقف حائلا دون الاستمتاع الجمالي بالقصيدة.

---

[1] هاملتون.ر : الشعر والتأمل ، ترجمة محمد مصطفى بدوي . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر ، د.ت ، ص : 139.

[2] المرجع السابق، ص : 106.

[3] رمضان صباغ في نقد الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق، ص : 116.

[4] المرجع نفسه ، ص: 116.

أمّا الآخر فما يثيره في النصّ شيء مختلف ، إنّها المتعة الجمالية ، والرؤية الجمالية، والموقف الجمالي.

ثمّة سؤال لابدّ من طرحه عند هذا المفصل : ما الموقف الجمالي ، وما طبيعته ؟ وقبل ذلك : ما الجمال وما الجمالية ؟

لابدّ قبل الخوض في ماهية الجمال وعلم الجمال ، أن نعرّج على الإنسان الذي يعتبر المركز الأوحد للإحساس بالجمال والمدرك الوحيد له. كان الناس منذ بدء الخليقة يرهقون التفكير على الدوام بمعضلة ما ذا يعني أن يكون الكائن الحي إنسانيا وفيما يتمثّل مغزى وجوده على الأرض.

إنّ الإنسان كما عرّفه الإغريق أعجب العجائب ، وهو مركز الكون ممّا دفع علماء الاجتماع للوصول إلى صيغة جامعة تعرف الإنسان وتميّزه عن باقي الكائنات الحية، وحدّدت علاقات ثلاث في تعريف الإنسان ، وإنّ الكائن البشري إذا فقد إحدى هذه العلاقات يخرج عن كونه إنسانا ذا قيمة ، ولا يمكن أن يخطو خطوات جادة في تعظيم الإرث البشري الثقافي والاجتماعي والاقتصادي وحتّى الجمالي ، وهذه العلاقات هي : العلاقة المعرفية (المنطق – الحق) والعلاقة الأخلاقية (الخير) والعلاقة الجمالية (الجمال) [1].

يتسم الإنسان للوهلة الأولى بنفس الاحتياجات الّتي تلازم أي كائن حي آخر ، فهو ملزم بأن يأكل ويشرب ويحمي نفسه من البرد والحر ومن هجمات الأعداء ، وان يحافظ على نسله ، غير إنّه يلبّي هذه الاحتياجات بطريقة تختلف عن سلوك الحيوان.

أمّا الحيوان فهمها قام من أفعال معقّدة تشبه للوهلة الأولى أفعال الإنسان يبقى على الدوام خاضعا لتأثير احتياجاته البيولوجية المباشرة.

---

[1] يراجع : – بشير الزهدي : علم الجمال والنقد ، القاهرة : دار النهضة ، 1990.

– هيجل : فلسفة الجمال والفنّ . المغرب : المركز الثقافي العربي ، 1995.

يقول نيتشه : « إنّ النمر يعرف جيدا كيف يجب أن يكون نمرا ، والعنكبوت يحيا مثلما تحيا العناكب ، والسنونو تطبعت بالطباع الّتي تليق بالسنونو ، سوى الإنسان وحده ملزم بأنّ يتعلّم كيف يجب أن يكن إنساناً »[1].

السعي إلى الحقيقة المطلقة ، والحاجة إلى الجمال ، والتعطش إلى الخير ، من أبرز مواصفات الإنسان وأهمّها.

لكن جوهر الإنسان ليس مجرّدا يتّسم به فرد بعينه ، إنّما هو في واقعه مجموع العلاقات الاجتماعية كافة.

ذاك هو الإنسان في تعريفه المقتضب ، وقد أرهق الكثير من علماء الاجتماع والنفس ، وكان حصيلة التطور الفكري البشري ، ونتيجة دراسات معمّقة ومختصّة في مجال دراسة الإنسان والمجتمع.

نأتي الآن إلى الجمال وعلمه :

أمّا الجمال فهو الصفة الإلهية الّتي تدلّ على حبّ الخالق للجمال ، وطبيعة الإنسان تنجذب إلى كل ما هو جميل ، وقد ورد عن رسول الله ﷺ : « إنّ الله جميل يحب الجمال »[2] ، وقد شاءت قدرة المبدع أنّ يجعل من الجمال رضى وسعادة لدى الإنسان ، ومن الخطإ أنّ نعتقد أنّ للجمال مقاييسه الحسية وحدها ، تلك الّتي تقع عليها العين ، أو تسمعها الأذن ، أو يشمها الأنف ، أو يتذوقها اللسان ، أو تتحرّك لها لمسات الأطراف العصبية ، فالجمال مادة وروح ، وإحساس وشعور ، وعقل ووجدان ، فإذا التقى فلاسفة الجمال في بعض الجوانب أو العناصر ، فستظلّ هناك في عالم الجمال مناطق يعجز الفكر الفلسفي عن إدراك كنهها ، والوصول إلى أبعادها ، فليس العقل وحده هو القوة القادرة على استكناه كل أسرار الوجود وما خفي فيه[3].

---

[1] شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية . بيروت : دار الفكر ، 1994، ص: 55

[2] صحيح مسلم

[3] ليال فردان النويسي : إنّ الله جميل يحب الجمال ، صحيفة كتابات ، يومية ، 1 حزيران 2007.

ومن ثمّ تأتي الأسئلة : هل للجمال علم ؟ وما موضوعه ؟ وما هي بحوثه ؟ وكيف يصنّف بين العلوم ؟ وهل هو حديث النشأة ، أم أنّ جذوره ممتدّة في أعماق الفكر البشري ؟ وما هي فوائد علم الجمال ؟ و....الخ.

هذه الأسئلة وغيرها تغزو عقل كل من يرهق تفكيره في هذا العلم وغيره من العلوم.

"الجمالية" أو "علم الجمال" مصطلح ستعمل في الفكر المعاصر ، لدلالة على تخصص من تخصصات العلوم الإنسانية الّتي تعنى بدراسة "الجمال" من حيث "مفهوم" في الوجود ، ومن حيث هو "تجربة" فنية في الحياة الإنسانية.

"الجمالية" إذن ؛ علم يبحث في معنى الجمال من حيث مفهومه وماهيته ومقاييسه ومقاصده ، و"الجمالية" في الشيء تعني أنّ الجمال فيه حقيقة جوهرية وغاية مقصدية ، فما وجد إلاّ ليكون جميلا[1] ، وعلى هذا المعنى انبنت سائر الفنون الجميلة بشتى أشكالها التعبيرية والتشكيلية.

و"علم الجمال" علم الأحكام التقويمية الّتي تميّز بين الجميل والقبيح ، وهذا هو التعريف الكلاسيكي للفظ "الاستيطيقا"[2] ، وهي كلمة ولدت في رحم الفلسفة الغربية من الناحية الاصطلاحية خلال القرن الثامن عشر الميلادي. فقد كان الفيلسوف (باومجارتن) سنة 1750م أوّل من وظف هذا اللفظ ، ثمّ انتقل استعماله إلى سائر الثقافات والعلوم الإنسانية كالأدب والفنّ.

ويقوم موضوع درس "علم الجمال" على البحث عن مختلف أنواع الكفايات الجمالية الّتي يطمح إليها الإنسان عير حضاراته المتعاقبة ، ثمّ إنّ دراسة علم الجمال لا

---

[1] يقول ولترت ستيس : « لقد نظر الاستيطيقيون إلى الجمال على أنّه الهدف الوحيد للفنّ ، وهم على حق في ذلك. ولا يصحّ ذلك إلاّ إذا استخدمت كلمة "الجمال" بمعنى واسع إلى أقصى حدّ ». راجع : ولترت سيّس : نظرية في الاستيطيقا ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مصر:المجلس الأعلى للثقافة ، 2000 ، ص : 94.

[2] لفظ الاستيطيقا يعود في أصله إلى اليونانية ، فهو مشتق من (Asthteisis) الّتي تعني الإحساس.

تقف عند دعم معرفتنا للفنّ ، بل تتيح أيضا تعميق معرفتنا بالإنسان وتبدلات حاجاته الجمالية تاريخيا فضلا عن الإلمام ببعض النظريات الفلسفية حول الفنّ.

لقد أصبحت الحاجة الجمالية حاجة عامة شاملة وعميقة الارتباط بحياة إنساننا المعاصر ، ما عمّق أهمية دراسة هذا العلم. إنّ دوافع دراسة الجمالية إذن ، يمكن تلخيصها فيما يأتي :

أ– استحالة الإلمام الدقيق بالعلاقات الحية بين القارئ أو المشاهد من جهة والأثر الفنّي من جهة أخرى ، هذا إذا لم نأخذ في الحسبان وجود هذه الحالات المتنوعة من الحاجة الجمالية في المجتمع المعاصر.

ب– حاجتنا إلى معايشة الفنّ وإدخاله في حياتنا من أجل أن نجعلها على قدر أفضل من الجمال والنبل ، والارتقاء روحيا من أجل إضافة فسحة أكثر سموا عن طريق تواصلنا مع الآثار الفنية...

ج– المعنى الكامل في الفن من حيث كونه ملجأ لنا يبعدنا عن هموم الحياة أو أعبائها. ومن أجل بناء علاقات نوعية جديدة مع الآخرين ، وذلك كلّه عبر فكرة التطهير النفسي أو الروحي ، أو عن طريق الإفادة الإرشادية للفنّ[1].

إنّ دراسة الآداب والفنون تقتضي في ضوء ما تقدّم دراسة نظرية متعمّقة لا نجدها إلاّ في منهج علم الجمال.

في الدرس الأدبي نتناول الجمالية باعتبارها منهجا تحليليا لدراسة نقدية فنيّة أدبية بلاغية... يماثل المنهج الواقعي أو النفسي أو الرمزي أو الاجتماعي ، منهجا يعالج جمالية النصّ الإبداعي كالدقة والجودة والإتقان ونظام التركيب وتناسبه وإيقاع ألفاظه وصوره...

[1] يراجع : تيسير عبد الجبار الآلوسي : مفردات منهج علم الجمال ، بيروت: دار العلم للملايين ، 2006 ، ص : 3.

لهذا تتعلّق الجمالية بالتجربة الجمالية[1] ذاتها من جهة الشكل والمضمون ، وتماثل ما أطلق عليه بعض الباحثين (المنهج الجمالي) الذي يرتكز في أساسه على نظرية (علم الجمال) ، يحكم بها الناقد أو البلاغي على الأشياء سواء كانت طبيعية أم مصنوعة... أم كانت إبداعا فنيا أو لغويا أو أدبيا و... بأحكام جمالية ، كي توصف بأنّها جميلة ، أو فاتنة ، أو ذميمة أو مثيرة للسخرية...[2] ، علما بأنّ الإبداع في النقد الأدبي يتركّز بأربعة أشياء (العاطفة والفكرة والأسلوب والخيال)[3]. فالخيال صانع للصور الجمالية الّتي تلبّي جملة من الأهداف والوظائف.

فالجمالية هي دراسة جملة من المسائل مجتمعة أو منفردة ، مثل : ما الجمال ؟ ما الغاية الّتي يقوم عليها نص ما ، مهما كان حجمه وجنسه ؟ ما علاقة الشكل بالمضمون في أي نمط إبداعي ؟

ما العناصر الّتي تشترك في صياغة نص ما ، وتكون ملامحه ووظيفته ؟ إنّها أسئلة كثيرة يسعى المنهج الجمالي للإجابة عليها[4] ، بروح موضوعية بعيدة عن العواطف والأفكار المسبقة.

وأيا ما تشعبت الآراء في مفهوم الجمالية ، فإنّه يعدّ منهجا تحليليا نقديا لدراسة البنية اللغوية والأسلوبية وما تؤسسه من دلائل ووظائف وأهداف. لأنّ النص الإبداعي أيا كان جنسه يؤكد خصائصه باتجاهين : الشكل والمضمون ، ولا فصل بينهما... ممّا يحقّق للنصّ صورته الإيجابية الفعّالة ، ومن ثمّ يجسّد حقيقة الجمال بكل خصائصها الدلالية... لأنّ للكلام جسدا وروحا ، وكذا لكل جسم جوهر وحقيقة...

هذا عن الجمال والجمالية ودلالتها الاصطلاحية الفنية.

---

(1) يراجع : حسين جمعة : – النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية – دمشق: دار النمير للنشر ، 1995 ، ص : 3.
– علم الجمال الأدبي . دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 1998 ، ص : 23 ، 28.

(2) ينظر : محمد حسن عبد الله : مقدمة في النقد الأدبي . الكويت : دار البحوث العلمية ، 1975 ، ص : 48.

(3) يراجع : أحمد أمين : النقد الأدبي. مصر: دار بولاق ، ط4 ، 1980 ، ص : 22.

(4) د. عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي. لبنان: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1،ج2 ، ص : 273.

أمّا الموقف الجمالي فهو موقف يخلو من الاستطلاع ، ومن المصلحة العملية على حدّ سواء. فهو لا يسعى وراء تفسير أو مصلحة سواء كانت هذه المصلحة شخصية أو على العكس ، وإنّما هو استمتاع يستقر على موضوعه الذي يبدو له فيه بالتدريج أحيانا معنى خلاب وجمال أخاذ ، وهو لا يهدف إلى غاية بعيدة. ولا يستهدف لنفسه فعلا أو معرفة[1].

وهذا ما يمكن أن يطلق عليه أنّه – أي الموقف الجمالي – منَزّه عن الغرض[2]. وهذا المعنى له أهمية كبيرة في مجال الدراسة الجمالية للشعر. فهو يعني أنّه لا يهدف وراء ممارسة التجربة – سواء كانت من الشاعر أو القارئ – إلاّ التجربة ذاتها ، وأنّ تركيزنا يكون على القصيدة دون سواها.

والتنَزّه عن الغرض يعني استبعاد العواطف الشخصية والميول والمعتقدات أو الرؤى الأخلاقية ، أي أنّ الحكم يكون بعيدا عن جميع أغراض النفعية ، ويصير تعاملنا مع القصيدة تعاملا مباشرا مركزين اهتمامنا على عناصر ها الجمالية[3].

إنّ موقف التأمل المنَزّه عن الغرض ضروري جدا للشاعر ، كما هو ضروري للقارئ إذا كان يريد أنّ يسترجع تجربة الشاعر ، أو تجربة أقرب على تلك التجربة.

ويؤكد (ريتشاردز) أنّ الشعر "الصادق" هو وحده الذي يولد في القارئ الذي يتناوله بالطريقة السليمة استجابة لا تقلّ في الحرارة والنيل والصفاء عن تجربة الشاعر نفسه[4].

والطريقة السليمة هنا – هي الطريقة الجمالية – أي استقبال القصيدة استقبالا جماليا ، وإن كان من السّهل أن نحيد عن هذه الطريقة كأن تكون قراءتنا سطحية ، أو نظنّ أنّ شيئا ما هو الاستجابة دون أن تكون له علاقة حقيقية بها.

---

(1) هاملتون أرنولد : الشعر التأمل ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، مراجعة سهير القلماوي. مصر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر ، د.ت ، ص : 107.

(2) د. رمضان صباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص : 111.

(3) المرجع نفسه ، ص : 118.

(4) هاملتون ، مرجع سابق ، ص : 110.

إذا ، الموقف الجمالي موقف منَزّه عن الغرض ، وهو أبعد ما يكون عن الموقف الكسول أو السلبي أو غير المكترث ، وإذا كانت هذه هي طبيعته الّتي تجعله ينفصل عن الموقف العملي ، فإنّنا نتساءل : كيف ينشأ هذا الموقف ؟

نشأة الموقف الجمالي هي بمثابة تغير في الرؤية للشيء ، كأن نتحوّل فجأة من النظرة العادية إلى نظرة التأمل ، أو من السّماع العشوائي للقصيدة أو لمقطوعة موسيقية إلى التأمل والتركيز والانتباه.

إنّنا لكي نرى العمل خارج النظرة المألوفة يجب أن نتحرّر من « طبيعة نظرة التعود القوية فينا ، كما أنّه لابدّ لنا من البراءة الّتي مكّنت (فان جوخ) من أن يرسم لوحته (المقعد الصغير) [1].

الموقف الجمالي، إذن ، موقف منَزّه عن الغرض ، ومتعاطف ، وتركيز للانتباه وهذا يوصلنا إلى أنّ الموضوع ليس في حدّ ذاته هو الفيصل ، بل طريقة التعامل مع الموضوع. إنّ ما يهمّنا في المعالجة الشعرية هو ما يضفيه الشاعر على عماله من حيوية وإثارة[2].

هكذا ينشأ الموقف الجمالي بدءا من الشاعر ثمّ يتدعّم من خلال المتلقي.

إنّ إدراكنا الجمالي لموضوع ما ، إنّما هو عمل من أجل تذوّقه ، ومحاولة إدراك إنّ كان الموضوع جذابا أو مثيرا أو مليئا بالحيوية أو هكذا كلّه.

وبذلك قد يتطور الموقف الجمالي من مجرّد التأمل المنَزّه عن الغرض إلى التعاطف الجمالي... وهو تعاطف مع خواصه وبنيته الداخلية.

لكن الموقف الجمالي لا يكفي من خلال استجابة تنساب من باطن النفس دون جهد تجعلنا نخضع لتأثير العمل الفني الذي نتعامل معه ، وهذا ما يتمّ في بدء عملية التأمل حتّى نصل إلى التعاطف.

---

[1] المرجع السابق ، ص : 110.

[2] جيروم ستولينيتز : النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا . مصر : الهيئة العامة للكتاب ، ط2 ، 1988 ، ص : 53.

لابدّ مع هذا من مجهود واع للنشاط النقدي الذي يكون بالغ القسوة أحيانا يغزو الموقف الجمالي ، وحينئذ يتعيّن علينا أن نفكر ونحلّل ونقارن ، وذلك قبل أن نفهم المضمونات الفكرية والانفعالية للقصيدة[1].

إنّنا بهذا نكون قد تجاوزنا حقيقة الموقف الجمالي إلى الحكم الجمالي. وهكذا... «فالحكم يتضمن وجود وعي بالموضوع مميّز عن الذات الّتي تمرّ بالتجربة »[2].

إنّ الجمال يوجد في القصيدة ، وفقا للعناصر الجمالية ، والعلاقات الداخلية لهذه العناصر المكونة لها (أي القصيدة) ؛ أي في استقلال تام عن تجربة تلقي القصيدة من القارئ ، وهذه الفكرة وثيقة الصّلة بالفكرة الأخرى الّتي تقول : إنّ تجربتنا – الّتي يمكننا لأغراض عدّة أن نحلّلها إلى الإحساسات والمعاني وما إليها – هي فعلا في طبيعتها المحسوسة كل يتألف من عدّة أجزاء »[3].

المبحث الثاني

التصوّف وإنتاج الجمال

الجمال في الإسلام أصل أصيل ، سواء من حيث هو قيمة دينية ، عقدية وتشريعية ، أو من حيث هو مفهوم كوني ، وكذا من حيث هو تجربة وجدانية إنسانية. ومن هنا كان تفاعل الإنسان المسلم مع قيم الجمال ممتدّا من مجال العبادة إلى مجال العادة ، ومن كتاب الله المسطور إلى كتاب الله المنظور ، ممّا خلّد روائع من الأدب والفنّ الّتي أنتجها الوجدان الإسلامي في قراءته الراقية للكونين وسياحته الرائعة في العالمين؛ عالم الغيب وعالم الشهادة !

---

[1] د. رمضان صباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص : 126.

[2] أرنولد هاملتون ، مرجع سابق ، ص : 115.

[3] المرجع السابق ، ص : 41.

والجمالية الإسلامية تنبع أوّلا من حقائق الإيمان ، إذ تشكّل الوجدان الإنساني فيها ممّا تلقاه من أنوار عن رب العالمين ، الرحمن الرحيم ، وما انخرط فيه بعد ذلك ، سيرا إلى الله عبر أشواق الروح ، مبدعا باتباع تعاليم نبيّه ﷺ أروع ألوان التعبير الجمالي ، من سائر أشكال العبادات والمعاملات والعلاقات ، انطلاقا من حركته التعبدية في جمالية الصلوات ولوحاتها الحية الراقية وما ينظمها من عمران روحي ومادي ، إلى هندسة المدائن الإسلامية بما تحمله من قيم روحية سامية ، وقيم حضارية متميّزة جدا ، إلى سائر النشاط الإنساني الذي أبدعه المسلمون في علاقتهم بربّهم وعلاقتهم بأنفسهم وبغيرهم ، إلى علاقتهم بالأشياء المحيطة بهم ، بدءا بالمسخرات من الممتلكات والحيوان ، إلى المحيط الكوني الفسيح ، الممتدّ من عالم الشهادة حولهم إلى عالم الغيب فوقهم... كل ذلك تفاعل معهم المسلم ، فأنتج أروع الأدوات التعبيرية والرّمزية ، ممّا لا تزال تباريحه المشوقة بالمحبة ، من الترتيل إلى التشكيل تفيض على العالم بالجمال والجلال أبدا.

يقول (زكي نجيب محمود) : « الإنسان العادي من جمهور الناس ، إذا عرف في حياته الجارية كيف يفرق بين ما هو جميل وما هو قبيح فيما يحيط به من أشياء ، فإنّه مع معرفته تلك ، يظل بعيدا أشدّ البعد عن القدرة على بيان الأسس الّتي إذا توافرت في شيء ما ، كان ذلك الشيء جميلا ، وإذا غابت عن شيء ما ، كان ذلك الشيء مسلوب الجمال ، بمقدار ما غاب عنه من تلك الأسس ، وقد يحدث هنا أن يتصدّى للمشكلة مفكر موهوب في عمق التفكير ودقته ، فيتناول هذه التفرقة بين الجمال والقبح، حتّى يصوغ أسسها ومبادئها وشروطها ، وعندئذ يقال عن مثل هذا المفكر : إنّه فيلسوف ، كما يقال عما يكتبه في هذا الموضوع : إنّه (فلسفة الجمال) ، ولنلحظ هنا أنّ عملية النقد في مجال الفنّ والأدب ، إنّما هي فرع يتفرّع عن (فلسفة الجمال) ، ولذلك فقد يختلف النقاد في الأساس الذي يقيمون عليه نقدهم ، باختلافهم في المذهب الفلسفي الذي يناصرونه »[1].

[1] زكي نجيب محمود : موقف من الميتافيزيقا. القاهرة: دار الشروق ، ط3 ، 1987 ، ص110.

لقد استطاعت الفلسفات القديمة أن تصل إلى قناعة بأنّ القيم الثلاث (الحق – الخير – الجمال) هي القيم الكبرى في الوجود ، وأنّه تحت مظلة هذه القيم الكبرى تندرج القيم الإنسانية جميعا فروعا لها ، وقيمة (الخير) تلك تنبثق من التفرقة بين ما هو رذيلة وشرّ ، وبين ما هو فضيلة وخير ، هذا التفرقة يقوم بها مفكر موهوب – طبقا للتصوّر الفلسفي – يتميّز بدقة التحليل ، ونفاذ البصيرة ، فيصوغ تلك الأسس الّتي على وجودها تبنى الفضيلة ، وعلى غيابها تبنى الرذيلة ، فإذا تحقق لذلك المفكّر ما أراده ، عددناه فيلسوفا ، وعدد مما كتبه (فلسفة الأخلاق)[1].

الحق والخير والجمال ، إذن ، هي القيم الثلاث الكبرى في الفلسفات القديمة ، وهي صناعة عقلية بشرية بحتة ، ترعرعت في ظل التجربة والتاريخ والأحداث. يقول محمد قطب في منهج الفنّ الإسلامي : « إنّ كلا من الفنّ والدين يعبر عن الحقيقة الكبرى ، كما يقول : إنّ القرآن يوجّه الحس البشري للجمال في شيء ، وإنّه يسعى لتحريك الحواس المتبلّدة لتنفعل بالحياة في أعماقها ، وتتجاوب تجاوبا حيا مع الأشياء والأحياء ، وهنا يلتقي الفنّ بالدين... [2].

« والفنّ الصحيح هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق ، فالجمال حقيقة في هذا الكون ، والحق ذروة الجمال ، ومن هنا يلتقيان في القمّة الّتي تلتقي عندها كل حقائق الوجود »[3].

والجمال ليس تشكلا ماديا فحسب ، ولكنّه بالمعنى الصحيح حقيقة مركبة في مداخلها وعناصرها وتأثيراتها المادية والروحية ، وموجاتها الظاهرة والخفية ، وفي انعكاساته على الكائن الحي ، لأنّ أثره يخالط الروح والنفس والعقل ، فتنطلق ردود أفعال متباينة ، بعضها يبدو جليا ، وبعضها الآخر يفعل فعله داخليا ، لكن محصّلة ذلك كلّه ما يتحقق للإنسان من سعادة ومتعة ، وما ينبثق عن ذلك من منفعة.

---

[1] زكي نجيب محمود ، مرجع سابق، ص: 136

[2] نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي ، قطر : سلسلة كتاب الأمّة ، 2007 ، ص : 40.

[3] محمد قطب : منهج الفن الإسلامي. مصر: دار الشروق،ط2، 2006، ص : 85....

الجمال بداهة لا يرتبط بالمظاهر الحسية ، وحدها خاصة ، وهذه قضية هامة من وجهة النظر الإسلامية. إنّه إذا كان الاستمتاع بالجمال مباحا في الأصول الإسلامية ، فإنّه مدخل إلى ارتقاء الروح والذوق ، وسموّ النفس وخلاصها من التردّي والسقوط ، ومحرّك للفكر كي يجول إلى ما هو أبعد من المزاهر الحسية الّتي قد كتب عليها الزوال. فالجمال سبب من أسباب الإيمان ، وعنصر من عناصره ، والقيم الجمالية الفنية تحمل على جناحها ما يعمق هذا الإيمان ويقوّيه ، ويجعله وسيلة للسعادة والخير في هذه الحياة[1].

إنّ التصوّر الأوروبي قائم على مادية الإنسان ، وحيوانية الإنسان ، وإنكار الروح، والسبب في ذلك هو (الداروينية) القديمة الّتي تولّدت عنها الماركسية ، وعلم النفس الحديث ، وعلم الاجتماع الحديث ، وتأثر بها الأدب والفنّ في القرن التاسع عشر والقرن العشرين[2].

ولقد تأثرت (فلسفة الجمال) بهذه التصورات الجديدة للحياة ، مثلما تأثرت فلسفة الجمال عند (أرسطو) بعوامل تاريخية وعقدية ، وحمل فلاسفة الجمال الجدد على كل الفلسفات الجمالية القديمة ، كما حاولوا بكل قوّة أن يعزلوا الفنّ عن الدين ، وأن يصوّروا العلاقة بينهما على أنّها علاقة تناقض وتضاد ، فتارة يقولون : إنّ الفنّ غاية ، وبالتالي شعارات الدين تفسد الفنون ، وتارة أخرى يزعمون أنّ الأديان قيود والفنّ حرية وانطلاق ، وثالثة يدعون أنّ الدين عماده الأخلاق ، والفنّ لا يعبأ بهذا الجانب ، إذ أنّ الفنون لا تعبأ بما هو فضيلة أو رذيلة ، ولكنّها تهتمّ بكل ما هو جميل في تصوير الخير والشر ، ففي كل جمال من نوع ما.

هناك من يرى أنّ الدين يبحث عن الحقيقة ، وأنّ الفنّ يبحث عن الجمال ، وهذه المقولة بحاجة إلى إعادة نظر « أليس في الحقيقة الّتي يقصدها الدين جمال من نوع

---

(1) نجيب الكيلاني، مرجع سابق، ص: 45

(2) محمد قطب ، مرجع سابق، ص : 86

خاص؟؟ ألم نقل : إنّ الجمال ليس مجرّد صورة حسية أو انفعالية ، وإنّ الأمر مركّب ، وليس على هذا النحو من التبسيط والسهولة ؟ ثمّ ألا يبحث الفن أيضا في إبراز الحقيقة؟»[1].

ومن ثمّ أمكننا القول : « إنّ ألوان الآداب المختلفة قد تبلور حقيقة نفسية ، أو تجسّد واقعا اجتماعيا ، أو تبرز قيمة من القيم العليا في إطار معيّن ، وهكذا نرى أنّ الآداب تقدم لنا ألوانا من الحقيقة في ثوب أخاذ ، أو في شكل جميل ، إلاّ أنّ تغليف الحقيقة بما يجعلها جميلة ومؤثرة لا ينفي عنها كونها حقيقة ، وهكذا الشكل الجميل الذي تزف فيه الحقيقة ، يختلف تماما عن الحقيقة العارية المجرّدة الّتي تنتج عن البحوث العلمية البحتة ، أو الفلسفية التقليدية »[2].

إنّ اقتصار الفنّ على دور البحث عن الجمال وحده ، تعطيل لوظيفة حيوية ، وهو الذي يمكن أن ينقل الفنون والآداب إلى متاهات العبثية والانفلات ، ومهما كان الجمال مطلوبا لذاته ، فإنّ فاعليته تكون أقوى وأجدى إذا ما ارتبطت أسبابه بتجلي الحقائق وإشراقاتها ، وإذا كانت الحقائق قد شابها بعض الزيف أحيانا تحت التصورات الفلسفية ، فإنّ القرآن قد وضع أيدينا على الحقائق الكبرى في الدنيا والآخرة ، وأعطى للمؤمن قناعات تامة لا تتزعزع في كثير من الجوانب ، ولكن يبقى الباب مفتوحا للكدح والتجربة من أجل الوصول إلى حقائق جديدة ، ومن المعلوم أنّ صور الجمال لا تعدّ ، وأنّ آفاق الحقائق المختلفة لا تحدّها حدود ، والأديب المسلم يستطيع أن ينطلق دون عائق في عوالم الحق والجمال والخير والتوحيد.

وإذا كان الأدب أساسا هو التعبير الجميل ، فإنّ الفكرة هي عماد العمل الأدبي ، ولها هي الأخرى جمالها ، لأنّ العمل الأدبي كل لا يتجزّأ ، والجمال ينسحب على

---

(1) نجيب الكيلاني، مرجع سابق ، ص : 30.

(2) المرجع نفسه ، ص : 35

الشكل والمضمون معا ، وهذا ما أشار إليه بعض النقاد ، وفي الصدق الفني جمال يوله (حسان بن ثابت) الأولوية :

وإنّ أشعر بيت أنت قائلـــه

بيت – يقال إذا أنشدته – صدقا

والمنفعة في العمل الأدبي لا تتنافى مع القيم الجمالية ، وهذا راجع إلى قدرة الكاتب وبراعته في الأداء ، ولقد استطاع كتاب كبار أن يجمعوا بين المنفعة والقيم الجمالية فأبدعوا أدبا جديرا بالاحترام[1].

إنّ الجمالية لا تتناقض مع الإسلامية في مضمونها الأدبي إلاّ حين تكون منفصلة عن النَزعة الأخلاقية ، أمّا إذا تحاورت مع القيم الأخلاقية فلا تناقض ، فالأدب يقوم برسالة هادفة ، لتحقيق القيم الإنسانية العليا الّتي تحقّق السعادة للفرد والمجتمع. وتهب الحياة بقوّة وفاعلية ، وتمدّها بأسباب النجاح ، وتؤكد قيم الفضيلة والحق والخير.

إنّ رسالة الأدب الإسلامي جزء من رسالة الإسلام الشاملة ، والإسلام يعلي القيم الجمالية ، ويعلي من شأنها ، ويحيطها بسياج من العفّة والنقاء والطهر ، ويفتح الباب واسعا أمام الإبداعات الفنية والأدبية الخلاقة ، ويزيد الكلمة الجميلة شرفا حينما يكلفها بأعظم رسالة ، وأسمى مهمّة ، وأرقى دعوة.

إنّ البيان سحر وحكمة ، جمال ومعنى ، صورة فنية أخاذة ، وحقيقة تشرق بالخير والحق والفضيلة والنور.

وهل الأدب إلاّ ذاك !!

1- التصوّف والفن : قراءة في المنهج :

التصوّف والفنّ كلاهما من مفردات عالم الوجدان بشكل أساسي ، والبحث في العلاقة بينهما من المباحث الّتي تقف على تخوم العلم ، ولما كان الحكم على الشيء فرعا

[1] المرجع السابق ، ص : 40.

عن تصوّره ، فإنّ العجز يبدو قائما على إصدار "حكم" ، إذ نحن بإزاء ما يستحيل تصوّره ، ومن ثمّ تعريفه تعريفا جامعا مانعا ، يعرف ذلك كل من خاض تجربة دراسة أي من الظاهرتين : "التصوّف" و"الفن" ، طامحا إلى ضبط أي منهما بضوابط المنهج العلمي ، فكلاهما تجربة شخصية فردانية تقوم في المقام الأوّل على الذوق ، غير أنّ استحالة "الحكم" لا تعني الإحجام عن السعي للاستكشاف والاقتراب أملا في أن تسفر المحاولة عن الاقتراب من الدور الذي يقوم به الفنّ في "النسق الصوفي" بالنظر إليه من منظور فلسفة الدين ، الذي يعدّ هو الآخر فرعا حديث الميلاد من فروع البحث الفلسفي. وبقدر ما تشكل الاعتبارات السالفة قيودا على حركة الباحث بقدر ما تفتح له آفاقا واسعة لارتياد أرض بكر وهو العلاقة بين ظاهرتين مركبتين أشدّ التركيب كلاهما له جذور راسخة في عالم الوجدان.

يعتبر (ابراهيم زكريا) الفنّ "قوة روحية" خلاقة توجد من العدم مخلوقات لا مادية كالموسيقى والشعر والموجودات مرئية كالنقوش والرسوم ، أمّا تلك المخلوقات الّتي يبدعونها فهي كائنات عجيبة يجمع بينها كلمة "الفن"[1].

وإذا كان (عبد الرحمن بدوي) قد أشار إلى ملكة خاصة عند التصوّف تمكنه من ممارسة التجربة الصّوفية في السعي للاتحاد بالإله ، فإنّ بعض مدارس علم النفس الحديث ترى ذلك في الفنان. فحسب (كارل يونغ) فإنّ الفنان ليس مخلوقا عاديا يبدع أعماله عن قصد وتفكير وروية ، بل هو مجرّد أداة في يد "قوة عليا"[2] ، ويتسم مفهوم (يونغ) على مستوى البنية بروح قدرية تعدّ هي الأخرى ملمحا من ملامح التشابه بين الفنّ والتصوّف ، فالعمل الفني يصنع الفنان وليس العكس ، ومن العبث مطالبة الفنان بتفسير عمله وهو أقرب إلى الحلم. لابدّ أنّ يظل غامضا ملتبسا[3].

---

(1) زكريا إبراهيم : مشكلة الفنّ ، سلسلة مشكلات فلسفية ، رقم 3 . مصر : مكتبة مصر ، 1979 ، ص : 29.

(2) المرجع نفسه ، ص : 183.

(3) المرجع نفسه ، ص : 184.

وعلى يد (هنري برجسون) وصل مفهوم الفنّ إلى قمة الصّوفية ، فالفنّ في فلسفته "عين ميتافيزيقية" ، والفنان قادر عبر الإدراك المباشر النفاذ إلى "باطن الحياة" ، وعين الفنان تملك مقدرة صوفية هائلة على الاتحاد مع موضوعها[1] ، وفي النهاية فإنّ الفنّ عند (برجسون) حدس يستولي على الذات العارفة فيجعلها تتطابق مع موضوع معرفتها على نحو شبه صوفي. وفي فلسفة (شوبنهور) يصل الأمر إلى نوع من المطابقة بين المتصوّف والفنان ، فالفنان هو الذات العارفة الخالصة المتحررة من الإرادة وأسر الجسد وعبودية الأهواء ، فهو لا يعيش إلاّ بوصفه مرآة لموضوعه ، بعد أنّ فقد ذاته واستحال ذاتا عارفة خالصة ، وفي نهاية معمار فكرته اعتبر (شوبنهور) أنّ الفنّ « أداة المعرفة والعرفان »[2].

2- الطبيعة التأويلية للفنّ والتصوّف :

وقد يكون البعد التأويلي في الفنّ والتصوّف هو الرابطة الأعمق بينهما ، فمع تحوّل الفنّ بشكل واضح خلال العصور الحديثة إلى الغموض والذاتية والانقلاب المتسارع من الأطر كافة ، دينية واجتماعية وحضارية ، ليصبح تعبيرا فردانيا عن مكنون مبدعه تأتي أهمية استحضار مفهوم "الغنوصية" كنموذج تفسيري لهذه العلاقة.

و"الغنوصية" من الكلمة اليونانية "غنوصيص" ومعناها "علم" أو "معرفة" أو "حكمة" أو "عرفان" ، وفي التراث العربي الإسلامي تستخدم كلمة "عرفان" عند المتصوّفين لتدلّ على نوع من المعرفة يلقى في القلب في صورة "كشف" أو "إلهام" ، و"العرفان" هو العلم بأسرار الحقائق الدينية والخصائص الإلهية ، وهو من وجهة نظر صاحب العرفان أرقى من العلم الذي يحصله عامة المؤمنين البسطاء أو لأهل الظاهر من العلم الديني الذين يعتمدون النظر العقلي ، والعرفاني هو من لا يقنع بظاهر الحقيقة الدينية بل يغوص في باطنها لمعرفة أسرارها. وهي معرفة تقوم على تعميق الحياة الروحية

---

[1] المرجع السابق ، ص : 187.

[2] المرجع نفسه ، ص : 193 – 194.

وإحلال الإرادة محل العقل ، فالمعرفة هنا لا تعني اكتساب معارف بل بذل مجهود متواصل بقصد التطهر والوصول للصيغة الغنوصية اللازمة للاندماج في العالم الإلهي الذي جاء منه الإنسان. وترى الغنوصية أنّ ثمّة جوهرا واحدا يجمع كل الديانات ، ولذا لا تقدم نفسها كديانة جديدة ، بل كباطن للشريعة القائمة ، ومهمّتها الكشف عن المغزى العميق للعقيدة الّتي ينتمي إليها الغنوصي بواسطة معرفة باطنية وكاملة لأمور الدين[1].

وهكذا فإنّ الفنّ قد تبادل مع التصوّف التأثير والتأثر ، ليس فقط على مستوى العلاقة التاريخية والاشتراك الوجداني الواضح فيهما ، بل تجاوزت العلاقة ذلك لتصل إلى تشابه بنيوي ملفت من حيث السمات العامة والطموح إلى إعادة تعريف الأشياء عبر قدرة يتصوّر المتصوّف والفنان أنّه يملكها وأنّه قادر باستخدامها على الإحاطة (أو الخلق من عدم) بناء على الإرادة.

موضوع الجمال والفنّ مستمر بلا نهاية ، ومنابع الفنّ باقية ما بقي الإنسان وتتطور بتطور الحياة ومتطلباتها ، والفنان هو ما يتجاوب مع حركة الحياة والآخرين ، وهو من يكتشف جوانب التلاقي بين عالم الواقع والخيال والمثال على قدر إدراكه ، ذلك من خلال رؤيته العميقة وبحثه الدائم عن الكمال.

3- النظرة الجمالية والتجربة الصّوفية :

الحنين للجمال جعل دعوة الفنّ في كثير من الحقب التاريخية دعوة للخلاص من الحسّ والسمو بالروح. ولقد تفطّن الصّوفية لهذا المعنى ، و لم يغفلوا عن الدعوة للجمال بالجمال ، ومعانيهم تدور في موضوعي الجمال والحبّ ، وعليهما منشأ الكون والخلق. لقد خاطبوا في الناس ذلك الشيء المشترك ، وهو الحنين للجمال والكمال ، فكسبوا

---

[1] عبد الوهاب الميسري : موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية ، نموذج تفسيري جديد ، المجلد الخامس ، مصر : دار الشروق ، ط1 ، ص : 178.

ويرى محمد إقبال في ختام النبوة ، ميلاد للاستدلال العقلي كقانون للعالم الحديث الذي افتتحته نبوّة محمد ﷺ ، ولهذا أبطل (إقبال) كل قول بامتداد الوحي عن نظريات الاتصال المشائية الإسلامية والدوائر الصّوفية التابعة لها ، وهو لا ينفي بهذا "الرياضيات الصّوفية" ، بل يقطع الصلة بينها وبين المقولات الإشراقية. راجع : عبد القادر محمود : الفكر الإسلامي والفلسفات المعارضة في القديم والحديث . مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2، 1986 ، ص : 373 – 374.

الألوان ، وأنشدوا الأشعار ورقصوا[1]. ولم يبق ضرب من ضروب التعبير الفنّي إلاّ واستخدموه لخدمة الدين والإنسانية لا لقصد الفنّ ذاته. فاللون الأخضر مثلا ارتبط بالسّندس والاستبرق في القرآن الكريم[2] ، فكان لباس أهل الجنة عند الصّوفية ، فملأ خيالهم شوقا للموطن الأوّل "الجنة" ، هذا ظاهرهم ، وتكتّموا السرّ الآتي معه من عوالم الإفاضة مشيرين لتلك الأسرار فنّا يترجم باطنهم ، وأدركوا أثر ذلك اللون على النفس فأصبح رمزا امتدّ عبر العصور وحتّى الآن ، فتمثّل عمائم وعباءات وجيب ، وأصبح سمة مميّزة وعنوانا لأضخم مذاهب الإسلام.

أمّا الرقص عند الصّوفية فليس غيبوبة ترميهم خارج دائرة الواقع ، لكنّه وعي وإفاقة داخلية يدفعها نشاط روحي ليحرّك الراقص – الذّاكر – جسده فيندمج مع روحه في منظومة الكون. وغيبوبة الصوفي إدراك تام للجمال بينما دهشة الفنان جزء من ذلك الإدراك ، والصوفي يرغب في الخلاص الحسي والسمو بالروح نحو الجمال والكمال، بينما الفنان يسعى لذلك عبر الحسّ.

أدرك الصّوفية أثر الحسّ على المعنى وارتباط الجسد بالروح ، وسعوا للجمال مستصحبين الإدراك العقلي والقلبي ، وقد أشار لذلك (الغزالي) قائلا : « إنّ الجمال الحسي يدرك بالبصر والسمع وسائر الحواس ، أمّا الجمال الأسمى – السامي – يدرك بالعقل والقلب. وإنّ القلب أشدّ إدراكا من العين ، لأنّ القلب يدرك الأمور الإلهية وإنّ المثل الأعلى للجمال هو الله ، فالصوفية هم أصحاب القلوب والمواهب الإلهية »[3].

والجمال متعة طيبة ترفع همّة الإنسان إلى مزيد الكمال ، بحيث كلّما حصّل الإنسان منها نصيبا ارتقى درجة في إنسانيته ، وما أن يدرك هذه الدرجة ، حتّى يطلب متعة فوق المتعة الأولى ، يرقى بها إلى درجة في إنسانيته فوق الدرجة الأولى ، وهكذا

---

[1] الرقص عند الصّوفية تعبير جسدي حركي ، وليس كفعل محدّد مصاحب لآلة ، وهو عندهم يكون في حلق الذكر أو مصاحبا للمدح والإنشاد.

[2] سورة الكهف ، الآية : 31 ، سورة الإنسان ، الآية : 21.

[3] أبو حامد الغزالي : إحياء علوم الدين ، بيروت : دار القلم ، ط3 ، 1985 ، ص : 70.

دواليك في جدلية دائمة بين الاستمتاع والاستكمال ، كل متعة تنقله إلى كمال وكل كمال ينقله إلى متعة فوقها[1].

ويعتقد (طه عبد الرحمن) أنّ الجمال مراتب ، طرفه الأدنى الجمال الظاهر القريب وطرفه الأعلى الجمال الباطن البعيد ، وبينهما مراتب لا تحصى.

والأخلاق كذلك مراتب ، طرفها الأدنى الخلق الظاهر المقيّد ، وطرفه الأعلى الخلق الباطن المحرّر ، وبينهما مراتب هي الأخرى لا تحصى. ويعتقد (طه عبد الرحمن) أنّه كلّما ارتقت رتبة الإنسان في إحدى القيمتين ، ازداد قربه من القيمة الأخرى ، حتّى إذا نزل أعلى الرتب في إحداهما ، كان في الوقت نفسه نازلا أعلى الرتب في الثانية ، بحيث لا تفترقان إلاّ في الرّتب الدنيا ، أمّا في الرتب العليا ، فهما مجتمعان اجتماعا لا افتراق معه[2].

ويخلص مما سبق بتقريره قاعدة ذهبية تقول : « فالجمالي العظيم أخلاقي عظيم ، والأخلاقي العظيم جمالي عظيم »[3].

هكذا يتبدّى لنا أنّ أهمّ بحث محوري كانت تحوم حوله التجربة الصّوفية وتستهدفه هو البحث في الجمال ، وعن إنتاج الجمال في القول كما في الفعل وتبديد الظلمة بالأنوار ومحو القبح بالحسّ والنضارة وإحلال السلم واللطف والتراشق بالمحبة والورود محل الحرب والقتل والاحتكام إلى السيف والحجارة[4]. في هذه المساعي المتأرجحة بين الوهم والتحقق النسبي يكمن استهلاك الصوفي لتطلعاته ومجاهداته عبر جدلية الفناء عن السقوط للبقاء في المقام.. ومن ثمّ النهوض.

---

(1) ينظر: طه عبد الرحمن : – العمل الديني وتجديد العقل . المغرب : المركز الثقافي العربي ، 1998 ،ص : 20.
– حوار من أجل المستقبل. المغرب : المركز الثقافي العربي ، 1999 ،ص : 50

(2) طه عبد الرحمن: حوار من أجل المستقبل ، مرجع سابق، ص : 60.

(3) المرجع نفسه ، ص : 65.

(4) يذهب (طه عبد الرحمن) إلى أنّه يتعيّن على مفكرينا أن يفكروا في الطرق الجمالية الّتي ينبغي أن تسهم بها الأمة الإسلامية في هذا القرن الجديد ، ما دامت تتراءى لنا آفاق الإسهام فيه ببعدنا الجلالي ، قوة وبأسا. سوف يكون لنا من العطاء الجمالي ما يجعل أهل هذا القرن يحتاجون إلينا قدر احتياجنا إلى عطائهم الجلالي. ينظر : المرجع نفسه ، ص : 80.

البحث عن الجمال يمكن أن نسرده في نموذجين نعرضهما بأقلّ ما يمكن من الشروح حتّى لا يكون هناك تشويش على نقاوتها وصفائها :

أ- البحث عن الجمال الإلهي :

شرط مشاهدة المحبوب عند الصوفي هو أن يظهر بوجه مشعّ ناعم خليق بالتملّي والسعادة بطلعة من له البهاء كل البهاء ، وله الأسماء الحسنى. وذلك تيمنا واقتداء بالجمال الموعود في سورة القيامة : ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ * إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ﴾[1]، وحتّى في حالة انقطاع تلك المشاهدات يعود الصوفي إلى مؤانسة الجمال في خلق الله وصنيعه. وبهذا المعنى يقول الجنيد : « ومن هنا [أي في حالة الفقد] عرجت نفوس العارفين إلى الأماكن النضرة والمناظر الأنيقة والرياض الخضرة.. وكل ما سوى ذلك عذاب عليهم ، ممّا تحنّ إليه من أمرها الأوّل الذي تشمله الغيوب ويستأثر به المحجوب »[2].

وجمال الإله قد تترجمه عناصر الطبيعة ودوابها وطيورها ، كما نقرأ في بعض أحاديث الصّوفية وأدعيتهم ، فهل هناك أقوى من هذا النّزوع كدليل على أنّ الوجوه الصّوفية ليست كما قد تتصوّر ، بالوجوه الكالحة الباسرة ، بل إنّها تذهب للظفر بالانكشافات الجمالية إلى حدّ الاستشهاد ، كما يسجل (ماسينيون) ، ويبيّن بأية حماسة وحمية وجدانية قامر هذا العاشق الجسور [الحلاّج] برأسه كما يظفر بجوهرة الجمال الإلهي عن طريق نصر مؤزر »[3]. وكان الشبلي حسب بعض الروايات يشبه استشهاد الحلاّج نفسه بدرة من الجمال المحرم ، يتوجّب ستره[4].

---

(1) سورة القيامة ، الآيتان 22 و23.

(2) عفيفي محمد : التصوّف : الثورة الروحية في الإسلام . بيروت : دار صادر ، ط1 ، ص : 120.

(3) ماسينيون : الحلاّج ، ج2 . باريس ، 1961 ، ص : 80.

(4) سالم حميش : في التصوّف بين التجربة وإنتاج الجمال ، مجلة الوحدة ، الرباط : المجلس القومي للثقافة العربية ، السنة الثانية العدد 24 ، سبتمبر 1986.

ب- الحضور الأنثوي :

المرأة في الفكر الصّوفي كائن له موقعه الأفضل ، والتصوّف الحقيقي لا يستعمل اللّغة الذكورية في أي شأن يمسّ المرأة ، بل أجاز التصوّف تسليك المرأة وأن يتولاها شيخ ولقد رفض التصوّف والمتصوّفة اعتبار الجنس ميزان التفاضل بين الذكر والأنثى ، بل وقد ذهب (ابن عربي) إلى أبعد من ذلك في توقير المرأة واحترامها ، حيث يقول : إنّ الذات الإلهية أنثى وإنّ التوحيد مذكر ، ويستطرد قائلا ليؤكد عظمة التأنيث وقدسيته فيقول : « إنّ الله نهانا أن نتفكّر في الذات الإلهية وما منعنا من الكلام في التوحيد ، وهذا يعني قدسية الذات المؤنثة الّتي لا يجوز أن يطالها الفكر ، وعدم قدسية التوحيد المذكر وإباحته بالتالي للكلام »[1].

ويذهب أبعد من ذلك حيث يقول : « كن على أيّ مذهب شئت فإنّك لا تجد إلاّ التأنيث يتقدّم حتّى عند أصحاب العلّة الذين جعلوا الحق علّة في وجود العالم ، والعلّة مؤنثة ، وإن شئت قلت القدرة والقدرة مؤنثة أيضا »[2].

وهكذا تحضر مسألة الأنوثة مع صاحب الفتوحات بخصوصيتها المميزة ، حيث تتخذ طابعا معرفيا بشكل واضح وصريح.

وخطاب (ابن عربي) لا يكف عن الاحتفال بالأنوثة ، لينتشر على صفحات الكتابة. فالأنثى عند الشيخ الأكبر محل ، والمحل مرآة ، والرؤية كعلاقة بين المرآة والمتجلي ، وصورته في أساس الإيجاد ، ويتطلب هذا الإيجاد محلا أصليا يقبل تجلي الوجود المطلق ويتمثل في الأعيان الثابتة ، ويعدّ (ابن عربي) أوّل من استعمل الأعيان الثابتة للدلالة على الحقائق الباطنية للأشياء[3].

---

(1) هادي العلوي : مدارات صوفية (تراث الثورة المتاعية في الشرق) .دمشق: دار المدني ، ط1 ، 1997 ، ص : 126.

(2) ابن خلكان : وفيات الأعيان، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. بيروت: دار صادر، 1970 ، ج1 ، ص : 217.

(3) ينظر: آمنة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي. الجزائر: منشورات الاختلاف،ط1، 2002،ص: 73...85.

وجلاء مرآة الوجود يرجع إلى فعل التنفيس كحركة رحمة وارتياح ، وذلك لقوّة تأثير الحب ، وإذا سألنا : من أين الحب ؟ يجيب (ابن عربي) : من تجليه في اسمه الجميل ، فإن قلت والجمال؟ قلنا: « نعوت الرحمة والألطاف من الحضرة الإلهية باسمه الجميل»[1].

فحضور المرآة في فكر (ابن عربي) يتعلّق بطرحه لمبدأ الأنوثة على المستوى الأنطولوجي ، فالمرآة ارتبطت تاريخيا بالجمال والخيال والحب والمرأة... وكل تركيبات هذه المفردات وعناصرها جعلها تقترن بعالم الطبيعة والانفعال ، ومن ثمّ الزوال ، كما أنّ الأنوثة احتلّت في إطار التفكير الفلسفي مرتبة النقص والتبعية على أساس إعطاء الأفضلية للفاعل بالنسبة للمنفعل[2].

قد لا نكون مبالغين إذا قلنا إنّ التصوّف تجربة جمالية إن على مستوى المعنى أو الخطاب أو الممارسة. والتجربة حين تتحوّل إلى فعل كتابة ، نجد أنفسنا أمام النصوص الصّوفية العليا عاجزين عن التعبير أمام الانفعال الوجداني والمتعة الفنية ، لأنّها طافحة بالجمال والمعنى ، ومتعدّدة الأبعاد والإيحاءات. ولأنّها كذلك ، فهي تندرج في تاريخ النصوص الّتي تتعدّى ضوابطها الزمانية وتبقى بعد زوال شروطها الموضوعية ، ولعلّ ما يعزّز الطابع اللامقيد بالزمان في تلك النصوص ، إضافة إلى فعاليتها الجمالية ، هو ابتعادها عن مجرّد محاكاة الطبيعة وطموحها إلى استثمار المطلق المتوجّه إلى مواقف الإنسان الشمولية القصوى ، وما يكتنف هذه المواقف من عرضية وقلق ومصادفات وأسرار. إنّ نوعية هذا الاستثمار لا تتحدّد بالتقدّم أو التطوّر أو بصياغة القوانين والمعادلات ، كما هو الشأن في العلوم الدقيقة ، بل بالمخيلة والحلم كعاملين مخصبين لإنتاج الجمال وتوالد أصنافه وقيمه اللامحدودة [3].

---

[1] ابن عربي : الفتوحات المكية ، ج2 . بيروت : دار صادر ، د.ت ، ص : 114 – 133.

[2] مروة كريدية : الأنوثة في فكر ابن عربي ، مجلة نزوى ، ع3 ، ص : 20.

[3] سالم حميش : في التصوّف : بين التجربة وإنتاج الجمال ، مرجع سابق ، ص : 157 ، 158.

المبحث الثالث

جمالية الرمز الفني

1- الرمز : الماهية والسّمات :

حاول (أنطون غطاس كرم) تعريف "الرمز" ، فاعتمد آراء النقاد والفلاسفة الأوروبيين ، خصوصا أتباع المذهب الرمزي ، ناظرا إلى ما جاء حول الرّمز في دوائر المعارف والمعاجم الأجنبية[1]. ثمّ ميّز بين نوعين من الرمز هما : "الرمز الإشاري" و"الرمز الشعري". وأشار إلى أنّ الأوّل هو الرمز بمعناه الواسع ، بينما الثاني هو الرمز بمعناه الضيق. وتتبلور معالم هذين النوعين من خلال توضيح دور كل منهما. وأنّ الرمز الإشاري يذكّرنا بالشيء المادي الأصيل ، بينما الرمز الشعري لا يفترض علاقة بين الشيء والرمز ، بل يسعى إلى استثارة حالات إيحائية داخلية[2]. من البديهي القول : إنّه ضمن إطار الرمز الشعري ، تحرّك أتباع المذهب الرمزي الذي طلعوا علينا برموز شعرية، لم يلتفتوا معها إلى الأشياء المادية الّتي ترمز إليها أو إلى ما تمتلكه تلك الأشياء من ألوان وظلال وروائح ، وإنّما سعوا إلى ما تعكسه تلك الأشياء في نفس المتلقي المتذوق من حالات شعورية ذات أبعاد إيحائية.

ولّما كان الرمز بمعناه الشعري هو المقصود من هذا البحث ، فإنّه يمكن تعريف الرّمز الفني بأنّه صورة الشيء محوّلا إلى شيء آخر ، بمقتضى التشاكل المجازي ، بحيث يغدو لكل منهما الشرعية في أن يستعلي في فضاء النص. فثمّة ، إذا ، ثنائية مضمرة في الرّمز. وهذه الثنائية تحيل على تقويمين جماليين متماثلين ، مع الإشارة إلى أنّ هذا التماثل

---

(1) يراجع : التحديدات والتعريفات في كتاب أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث . بيروت : دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، 1999 ، ص : 8 – 11.

(2) المرجع نفسه ، ص : 8 - 9.

هو الأساس في التحويل الذي يجريه المبدع. أي هو الأساس في جعل الثنائية واحدية في الرّمز. ولا بأس من الإفادة من تعريف مؤلفي نظرية الأدب للرّمز ، على أنّه « موضوع يشير إلى موضوع آخر ، لكن فيه ما يؤهله لأن يتطلب الانتباه إليه لذاته ، كشيء معروض »[1].

للرّمز الفني عدّة سمات إذا انتفت عنه ، انتفى كونه رمزا ، وتحوّل إلى أن يكون مجرّد إشارة أو علاقة. أمّا تلك السمات فهي : الإيحائية ، والانفعالية ، والتخيل ، والحسية ، والسياقية[2].

والإيحائية تعني أنّ للرمز الفني دلالات متعدّدة ، ولا يجوز أن يكون له دلالة واحدة فحسب ، وإن يكن هذا لا يمنع من أن تتصدّر إحدى الدلالات.

الإيحائية إذ تكون سمة للرمز ، تكون أيضا سمة للتجربة الجمالية من حيث الكثافة والعمق والتنوّع. ولهذا فإنّ المجانية أو الاعتباطية في طرح الرّموز لن تؤدي في حال من الأحوال إلى إيحائية ذات وظيفة جمالية تعبيرية ، فالإيحاء الجمالي هو إيحاء مكثف ممتلئ بموضوعه ، يؤدي وظيفة يعجز عنها التناول المباشر للتجربة أو للظواهر والأشياء.

أمّا سمة الانفعالية ، فتعني أنّ الرّمز هو حامل انفعال لا حامل مقولة. وهو بذلك يختلف عن الرموز الدينية والمنطقية والعلمية والعملية الّتي هي مقولات ومفاهيم ، لا انفعالات وأحاسيس.

ومن البديهي أنّ هذه السمة تأتي من طبيعة التجربة الجمالية الّتي هي طبيعة انفعالية بالضرورة ، ولهذا فإنّ الرّمز الفني لا يلخّص فكرة أو يعبّر عن رأي ، أو يطرح موقفا فكريا ، وإنّما يكثف انفعالا ، ويعبّر عن تجربة.

---

[1] وارين وويليك : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب ، دمشق : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، 1972 ، ص : 243.

[2] د. سعد الدين كليب: وعـــي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص: 70. ويرى د. اليافي أنّ للرمز الفني سبع خصائص وهي : الأصالة ، الابتكار ، الحرية الكاملة ، الطبيعة الحسية ، الكيفية التجريدية ، الرؤية الحدسية ، النسقية ، وثنائية الدلالة. يراجع : د. نعيم اليافي : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث . دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 1983 ، ص : 287.

وتعني سمة التخييل أنّ الرّمز نتاج المجاز لا نتاج الحقيقة ، ولهذا فإنّ ثمّة تناولا مجازيا للظواهر والأشياء ، بحيث تتحوّل عن صفاتها المعهودة ، لتدخل في علاقة جديدة مختلفة عن سياقها الواقعي. غير أنّ هذا التحوّل محكوم بطبيعة الأثر الجمالي الذي تخلّفه الظواهر والأشياء في الذات المبدعة. بمعنى أنّ التخييل لا ينبغي أن يكون سائبا في الرّمز ، من الكينونة الواقعية. وهذا ليس خاصا بالرّمز وحده ، بل هو أساس التخييل في الفنّ عامة. وذلك ما يؤكده (أدورنو) حيث يرى أنّ الانفلات المطلق من الكينونة الواقعية لن يؤدي إلاّ إلى تخييل مجاني رخيص ومحدود القيمة [1].

وتحيل سمة الحسية على أنّ هذا الرّمز يجسّد ولا يجرّد ، بخلاف الرّموز الأخرى ، أي أنّ التحويل الذي يتمّ في الرّمز لا ينهض بتجريد الأشياء من حسيتها بل ينقلها من مستواها الحسّي المعروف إلى مستوى حسّي آخر ، لم يكن لها من قبل و لم نعهده فيها. وهو ما يتلاءم وصفة الحسية الّتي يتّصف بها الفنّ عامة. غير أنّه لابدّ من الإشارة إلى أنّ الحسية في الرّمز لا تتنافى والإيحائية المعنوية. فقد تكون عناصر النص الشعري كلّها حسية، إلاّ أنّ دلالاته معنوية ، إذ أنّ المعنوي في الفنّ لا يمكن إلاّ أن يتبدّى حسيا.

أمّا السياقية فسمة تعني أنّ هذا الرّمز لا أهمية له خارج السياق الفني. إنّ السياق هو الذي يعطيه أهميته وكينونته المتميّزة ، ومضمونه الجمالي. ومن ذلك ، فإنّ الظاهرة الطبيعية الواحدة يمكن أن يتولّد منها عدد غير محدود من الرموز الفنية ، بحسب عدد الآثار أو التحريضات الجمالية ، فلا غرابة، إذا، في أن يتناقض رمزان على الصعيد الجمالي والإيحائي ، وهما من كينونة واقعية واحدة ، وفي الوقت نفسه يكون لكل منهما الأهمية ذاتها.

إنّ هذا الرّمز بارتباطه بالسياق الفني ، متغير ومتجدد دائما من حيث المضمون . فكل سياق يفرض مضمونا خاصا به ، ولا يجوز التعامل مع الرّمز الفني بمعزل عن سياقه،

---

[1] Adorno, Theodor, Aesthetic theory, London, 1985, p:248. نقلا عن د. سعد الدين كليب: وعـــي الحداثة ، مرجع سابق، ص : 70.

وكأنّ له كيانا عاما بين النصوص الشعرية كافة ، أو كأنّ الكينونة الواقعية ينبغي أن تفرض كينونة رمزية محدّدة.

ولكن لابدّ من القول إنّ السياقية لا تنفي أن يشترك عدد شعراء أو نصوص في مضمون واحد لهذا الرّمز أو ذاك ، أو يهيمن مضمون محدّد على مرحلة معينة. إذ إنّ هذا يعود إلى هيمنة هاجس اجتماعي – جمالي معيّن ، على هذه المرحلة أو تلك ، بسبب الضرورات الاجتماعية والإيديولوجية. والحق أنّ هذا الاشتراك يفيد في تبيان بعض الواقع وحركته في النصوص الشعرية[1].

2- الرّمز.. الجمال.. و الحداثة :

إذا كانت المدرسة الرمزية قد جعلت من التعبير الرمزي هو الشكل الأوحد للتجربة الجمالية في الفن ، فإنّ ذلك لا يعني أنّ الرّمز بوصفه شكلا من أشكال التعبير الجمالي ، لم يكن له وجود أو أهمية في الفنّ من قبل ، كما لا يعني أنّ شعر الحداثة العربية يمكن أن ينضوي تحت المدرسة الرمزية ، فقط لاتكائه الكبير على التعبير الرمزي ، أو لإفادته التقنية من هذه المدرسة ، بحسب ما يذهب إليه بعض النقاد[2]. إذ يؤكدون أنّ هذا الشعر ينتمي مدرسيا إلى الرمزية ، وهم في هذا التأكيد ينسون أنّ التصنيف المدرسي ينبغي أن ينطلق من تحديد هذا المستوى الفني أو ذاك.

ترى المدرسة الرمزية « أنّ الواقع لا يصلح أن يكون منطلقا للفنّ ، فالمثال هو المطمح ، والجمال وحده هو الموضوع »[3]. إنّ النّزوع إلى الجمال المثالي هو الذي يسوّغ دعوة المدرسة الرمزية إلى مقولة الفن للفنّ ، حيث لا ينبغي أنّ يحيل الفنّ على سواه ، إذ الهدف من الجمال هو الجمال فحسب. وغنيٌّ عن البيان أنّ مفهوم الجمال هنا يعني ما هو تقني مثلما يعني ما هو مثالي مجرّد[4].

---

(1) د. سعد الدين كليب: وعـــي الحداثة ، مرجع سابق، ص : 71.

(2) راجع : د. ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب – الرمزية ، ج1 . بيروت : المؤسسة الجامعية ، ط1 ، 1982 ، ص : 206 – 253.

(3) د. نعيم اليافي : الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص : 287.

(4) لم يكن (مالارميه) – أحد أهمّ الشعراء الرمزيين – يهدف من الجمال إلاّ إلى الجمال وليس هذا فحسب ، بل إنّ سعيه الدؤوب إلى الجمال المثالي قد جعله يحلم ، لمدّة عشرين عاما ، بأنّ ينتج شعرا صافيا من دون أن ينتج إلاّ القليل من الشعر. راجع :

وقد تطرّق (مالارميه) بوصفه ممثلا للرمزية في الاهتمام بما هو تقني إلى الحدّ الذي يمكن فيه أن تتمّ المصالحة بين جماليات الشعر الصافي – كما ظهرت عنده – وبين الجماليات الكلاسيكية المتكلفة[1].

و لم يكن الأساس في ذلك إلاّ الرغبة الجامحة في الوصول إلى الجمال المثالي المطلق الذي يحيل على الواقع ولا يتدنّس بسلبياته. وما يصح على (مالارميه) يصح على غيره من شعراء المدرسة الرمزية ، من مثل (بودلير) و(رامبو) اللذين لم يكونا أقلّ نزوعا إلى الجمال المثالي من (مالاريه) ، و لم يكونا أيضا أكثر غزارة منه على صعيد الإنتاج الشعري[2].

لقد نفت الرمزية النفعية عن الفنّ ، فكل فنان « يهدف إلى ما سوى الجمال ليس بفنان »[3]. و(أوسكار وايلد) يصفح « عن صاحب الفنّ المفيد إذا أدرك أنّ فنّه ليس جميلا »[4].

الرمزية، إذا، موقف اجتماعي – جمالي- ، قبل أن تكون أسلوبا فنيا ، وكل حركة شعرية لا تتلاءم في أطروحاتها الاجتماعية والجمالية مع أطروحات تلك المدرسة ، لا يمكن لنا أن نعدها منتمية إليها أو منضوية تحتها ، وإن تكن قد أفادت من منجزاتها التقنية ، فالتشاكل في الأسلوب الفني لا يؤدي بالضرورة إلى التشاكل في الموقف الجمالي، مع العلم أنّ هذا الموقف هو الأساس في التباين المدرسي في الفنّ.

إنّ إطلاق مصطلح التيار الرّمزي على شعر الحداثة يغفل أنّ ثمّة تعارضا بل تناقضا على صعيد الموقف الاجتماعي – الجمالي ، بين كل من الرمزية وشعر الحداثة.

فالواقع هو المجال الحيوي الذي يتحرك فيه هذا الشعر ، وهو المعني بالتقويم والتغيير ، لا المثال أو الجمال المجرّد ، كما هي الحال في الرمزية ، ولهذا فإنّ شعر الحداثة

---

[1] د. سعد الدين كليب: وعـــي الحداثة ، مرجع سابق، ص : 67.

[2] المرجع نفسه ، ص: 68.

[3] أحمد محمد فتوح : الرّمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ، القاهرة : دار المعارف ، ط2 ، 1978 ، ص : 21.

[4] أوسكار وايلد : صورة دوريان غراي ، ترجمة لويس عوض . القاهرة : دار المعارف ، 1969 ، ص : 5.

قد زجّ بنفسه في أتون الصراع الاجتماعي ، رافضا أن ينكفئ على ما هو ذاتي أو شكلي أو وهمي ، أي أنّ لهذا الشعر وظيفة اجتماعية – جمالية ذات مضمون ثوري تغييري.

لقد طبعت صفة الشعرية شعر الحداثة بطابع صدامي مع كل ما يتناقض والقيم الجمالية الّتي يدافع عنها أو يسعى إلى طرحها[1].

والحقيقة أنّ دراسة القيم الجمالية الّتي طرحها شعر الحداثة تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أنّ هذا الشعر على تناقض مع الرمزية بوصفها موقفا اجتماعيا – جماليا ، غير أنّ هذا التأكيد لا ينفي إفادة هذا الشعر من الرمزية بوصفها أسلوبا فنيا.

3-وللرمز مستوياته في الشعر :

فقد طرح شعراء الحداثة أنماطا عدّة من الرموز الفنية الّتي تمكنت من تكثيف تجربته الجمالية ، في علاقته بالواقع الاجتماعي – التاريخي الذي راح يتنامى فيه ، بحيث جاءت هذه الرموز بوصفها معادلا فنيا موضوعيا ، للهواجس الاجتماعية والفردية الّتي برزت مع بروز هذا الشعر[2].

ومن البديهي أنّنا لا نربط بشكل ميكانيكي بين الرّمز الفني والهاجس الاجتماعي، وإنّما نسعى إلى تأكيد أنّ كثيرا من الرموز يصعب فهمها ، بمعزل عن الهاجس الاجتماعي ولاسيما الرموز العامة أو الخاصة منها ، فإنّ للطبيعة النفسية والروحية

---

(1) الشاعر الحداثي عادة ما يفخر بصفة "الثوري" لا صفة "المنحط" ، هذا اللقب الذي كان الشاعر الرمزي يكرّم نفسه وأصدقاءه به ، كان في أساسه موقفا سلبيا حادا من عالم مادي متبذل. « أي كانت بدعة الانحطاط وسيلة يحمي بها المرء (أي الشاعر الرمزي) نفسه من تفاهة البرجوازية وبلادة عالم يستسلم أكثر فأكثر للاتجاه الصناعي ، وكأنّ الانحطاط هو الوجه الآخر للجمالي المثالي... بمعنى أنّ الشاعر الذي يسعى إلى هذا النوع من الجمال ، سوف يكون ممتنا ، إذا ما وصف بالانحطاط ، في واقع متبذل خال من الجمال ، فعدم الانحطاط يبدو للشاعر الرمزيس انغماسا في القبح السائد. يراجع : ويمزات وبروكس : النقد الأدبي ، ترجمة حسام الخطيب ومحي الدين صبحي . دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، 1977 ، ص : 65.

(2) ما دون أخذ ذلك بعين الاعتبار ، يصعب أن نفهم شيوع رموز الخصب والانبعاث ، في مرحلة النهوض الوطني ، في خمسينات القرن العشرين ، مثلما يصعب أن نفهم شيوع رموز البيان والتشويد والاغتراب ، مع تنامي الإحساس بإخفاق حركة التحرر العربية في إنجاز مشروعها الاجتماعي – الحضاري.

للمبدع أثرا حاسما، في إنتاجها ، غير أنّ هذه الرموز قد لا تبقى رموزا خاصة ، فيما إذا تقاطع فيها غير مبدع[1].

أمّا أنماط الرموز الّتي طرحها شعراء الحداثة ، فهي الرّمز الأسطوري والرمز التاريخي والرمز الاصطناعي[2] ، والرّمز الطبيعي ، علاوة على البنية الرمزية العامة. ونلحظ أنّ ثمّة مستويات عدّة في التعامل مع تلك الرموز ، ولاسيما الرّمز الأسطوري والتاريخي منها.

وهذه المستويات هي : المستوى التراكمي ، والاستعاري ، والإشاري المفهومي ، والمحوري. ولا بأس من تفصيل القول في مضامين هذه المستويات من حيث المستوى التراكمي ، فقد بدا أنّ الشاعر الحداثي وكأنّه اكتشف في الأسطورة نصّا فنيا معادلا لما يسعى إلى التعبير عنه ، فراح يترك للأسطورة حرية القول عنه ، ممّا جعل من بعض النصوص الشعرية مزدحما بالرموز الأسطورية الّتي كادت أن تكون عي القول الشعري نفسه. بكلمة أخرى : إنّ الأسطورة بدت في هذا المستوى وكأنّها الحامل للهاجس الشعري ، حتّى تراكمت الرموز بحيث لم تعد رموزا بقدر كونها إشارات إلى الأسطورة من جهة ، وإلى الهاجس الشعري من جهة أخرى.

أمّا المستوى الاستعاري فلعلّه من أسوأ المستويات تعاملا مع الرموز ، حيث يختزل الشخصية الأسطورية أو التاريخية ، أو الواقعية بإشارة ، ويختزل الإشارة بمقولة ناجزة ، وليس هذا فحسب ، بل إنّ الإشارة تأتي معدومة الدفق الجمالي ، ويمكن حذفها من السياق أو استبدالها ، من دون أن يؤثّر ذلك فيه ، أو في التجربة المطروحة[3].

---

[1] مثال ذلك رمز "الجدار" الذي طرحه أحمد عبد المعطي حجازي ، من خلال معاناته النفسية والروحية ، وقد ظهر بعده عند العديد من شعراء جيله.

[2] الرّمز الاصطناعي هو كل ما اصطنعه الإنسان من أشياء وأدوات ، عبر تاريخه ، من مثل المنـــزل والقطار والسفينة...الخ. ولاشكّ في أنّ هذه لا تكون رموزا إلاّ إذا عاملها الشاعر كذلك.

[3] في قول (صلاح عبد الصبور) :

وأبي يثني ذراعه

كهرقل.

في المستوى الاستعاري ، لا يبدو الشاعر معنيا بالرمز ، بل بمضمونه الذي يبدو له جاهزا وذا إيحاء محدّد نهائي ، ممّا يدفعه إلى استعارته للتعبير عن حالة أو معنى ما ، أو يدفعه إلى جعله مشبّها به ، ومن المعلوم أنّ المشبه في عملية التشبيه هو الغرض من إقامة هذه العملية ، وليس المشبّه به الذي يكون الغرض منه التوضيح أو التأكيد أو التدليل على مضمون المشبّه. وهذا ما يتنافى وجمالية الرّمز الّتي تؤكد أهمية الرّمز بذاته ، بوصفه موضوعا يستحق الانتباه إليه بذاته.

في المستوى الاستعاري، إذا ، تقزيم للرّمز ، و تحويل له إلى إشارة محدّدة المضمون بشكل نهائي.

وبالنسبة إلى المستوى الإشاري المفهومي ، فإنّه يتبدّى باعتبار الرّمز مقولة فلسفية، أو سياسية ، أو أخلاقية ، ممّا يؤدي بالرّمز إلى الانحراف عن الحقل الجمالي إلى حقول أخرى ذات ماهية مختلفة. وهو ما يؤدي بدوره إلى الانحراف عن الشعري إلى الفلسفي أو السياسي أو الأخلاقي. غير أنّ الرّمز ليس هو السبب في ذلك بل الوعي الشعري الذي إذا انحرف عن نسقه الجمالي، انحرف النص بكامله عن الشعرية ، فبدلا من أن يتعامل الشاعر جماليا مع الظواهر والأشياء والحالات والرموز ، فإنّه يعاملها على أنّها مقولات يمكن نقلها من حقولها المعرفية إلى الحقل الجمالي ، وفي ذلك ما فيه من إشكالات.

تلك هي المستويات الثلاثة الدنيا الّتي شاعت في شعر الحداثة ، في علاقته بالرّمز الفني ، ولاسيما الأسطوري والتاريخي. ولاشكّ في أنّها مستويات متداخلة ، ومتشابكة أيضا ، غير أنّ الفرق الأساسي بينهما يكمن في غرضية الرّمز داخل النص ، فعلى حين تكمن غرضية المستوى التراكمي في أنّ الرّموز معادلة للهاجس الشعري ، تكمن غرضية المستوى الاستعاري في أنّ الرّمز توكيد أو توضيح أو تدليل على الفكرة المطروحة ، وتكمن غرضية المستوى الإشاري المفهومي في التعبير عن الموقف الفكري ، وتبقى هذه

فهرقل مثلا ، يمكن استبداله بآخيل أو أنكيدو أو عنترة ، من دون أن يتأثر المعنى أو الحالة الشعرية ، وذلك بما أنّ الغرض منه إبراز المقدرة البدنية الفائقة فحسب.

المستويات الثلاثة في إطار الإشارة أو العلامة ، وقلّما تتجاوزها إلى حدود الرّمز الفني بوصفه شكلا يستوعب التجربة الجمالية[1].

وأمّا بالنسبة إلى المستوى المحوري من التعامل مع الرّموز ، فيمكن التوكيد أنّ هذا المستوى هو الذي ينطبق عليه مصطلح الرّمز الفني بكل ما يعنيه المصطلح ، حيث نلحظ الإيحائية والانفعالية والسياقية والتخييل والحسية في هذا المستوى الذي يشكّل محور القول الشعري. ولقد توزّع هذا المستوى في شعر الحداثة إلى شكلين اثنين وهما : محورية الرّمز في النص الشعري عامة ، ومحوريته في الصورة الفنية خاصة. أمّا بالنسبة إلى الشكل الثاني، فإنّ بنية الصورة فيه تنهض من أبعاد الرّمز الإيحائية ، وتتأسس عليها ، بحيث إنّ إيحائية الصورة تقوم على إيحائية الرّمز[2] ، وانبناء الصورة الفنية على الرّمز إذ يضيف إليها طاقة إيحائية ، ويوسّع إمكانياتها التعبيرية في استيعاب ظواهر وحالات وتجارب اجتماعية ونفسية وروحية جديدة ، ممّا يؤكد سيرورتها الجمالية. وهذا ما نلمسه في الكثير من الصور الفنية المبنية على الرّمز ، سواء أكان أسطوريا أن تاريخيا أو اصطناعيا أم طبيعيا.

4- التصوّف يؤسّس رمزيته الخاصة :

« لقد بات واضحا أنّ الخطاب الصوفي فعّالية خطابية متميّزة تمتلأ من الآليات والشروط الّتي توفر له نصية ذات أبعاد مختلفة تضمن له الانسجام وشروط التواصل ضمن الفعل المعرفي لعملية القراءة ومعايير الاتصال.

ولا شكّ أنّ نزوع الخطاب الصوفي نحو التميّز والتفرّد في تشكيله (أي الفعل الإنجازي للخطاب) إنّما يتجلى عند غالبية النقاد والمفكرين والفلاسفة في التشكيلة اللغوية المختلفة والطابع المحايث للترميز ، على أن تكون الميزة فعلا معرفية ، يعكس في جوهره الفعل الوجداني الذي يتجسّد في التجربة الصّوفية بكل أبعادها الروحية والنفسية

---

[1] د. سعد الدين كليب: وعـــي الحداثة ، مرجع سابق ، ص : 77.

[2] المرجع نفسه ، ص : 78.

والاجتماعية. ومن هذا المنطلق اتسمت الخطابات الصّوفية بعامة... بحصيلة لغوية متميّزة»[1].

« تملك تصوّرا خاصا ومختلفا عما هو عليه في السياقات المعرفية المختلفة ، فإذا كانت تعدّ وسيلة للتواصل في عرف اللسانيات ، فإنّها في التصوّف الإسلامي تجربة روحية ومعاناة لا تفترق عن سائر التجارب الحسية أو الباطنية الأخرى الّتي يعانيها صاحب العرفان. وللصوفية أقوال وتأملات كثيرة في الحرف والاسم والإشارة والعبارة وسائر القضايا اللسانية ، كلّها توحي بتجاوز الصوفي للقضايا التقليدية الّتي يقف عندها النحويون أو البلاغيون للتفكير من داخل اللّغة إذا جاز التعبير »[2].

اللّغة إدراك وتعبير وعملها ينحصر في إظهار مكنونات التجربة ، ولكنّها أحيانا تكون عاجزة عن إظهار هذا المكنون « فمن عر ف الله بهت و لم يتفرّع للكلام »[3].

والمتصوّف حين يعبّر عن حالاته الوجدانية الخاصة بعد زوالها يقوم بعملية تذكر للماضي القريب ، وقد يعمد بعض المتصوّفة إلى التعبير عن حالاتهم الوجدانية الخاصة بطريقة الرّمز ، فتغلب على عباراتهم صيغة الإبهام ، والتعقيد ، كما أنّ اللّغة أداة تكون عاجزة عن التعبير عن تلك الوجدانيات تعبيرا صادقا ، وقد يحدث أحيانا أنّ يختلف اثنان من المتصوّفة في التعبير عن حالة وجدانية معيّنة اختلافا لفظيا ، لأنّ عباراتهما في مجملها تتحمّل معنيين أحدهما لغوي ظاهر وهو ما يستفاد من ظاهر الألفاظ والآخر باطني ، والباحث في فلسفة التصوّف قد تصادفه بعض الحالات المعقّدة في نصوص المتصوّفة ، ففي هذه الحالة يصعب إدراكها أو الإحاطة بمفهوماتها ، فهي لا تنطبق على عالم الواقع ، ولا يمكن إخضاعها للتجريب العلمي ولا للتحليل النفسي[4].

---

(1) هواري بلقندوز : مقولة الغيرية وغائية الخطاب الصوفي عند ابن الفرض ، مجلة حوليات التراث . مستغانم : كلية الآداب والفنون، ع5، 2006 ، ص : 24

(2) محمد خطاب : اللّغة في العرفان الصوفي : مستغانم، مجلة حوليات التراث ، ع1، 2006 ، ص : 24

(3) عبد الرحمن بدوي : شطحات الصّوفية . مصر : وكالة المطبوعات ، ط3 ، 1978 ، ص : 165.

(4) من هذه الحالات : الكشف ، والإلهام ، والعلوم اللدنية الّتي يتحدّث عنها الصّوفية. يراجع : محمد أسامة العبد : الصّوفية بين المعيارية والاصطلاحية ، جريدة الأسبوع الأدبي ، العدد 1022 ، تاريخ 2006/9/9 ، ص : 20.

ولكن الصوفي دائما في حال عجزه عن التعبير هو بحاجة إلى لغة تعبّر عن فكرة العجز ذاتها ، وليست المسألة متعلّقة بحالة من العجز أو القصور ، بل تتعدّاهما إلى حالة من التأمّل البعيد في اللّغة ذاتها كنظام إشاري رمزي[1].

اللّغة الصّوفية، إذا، لغة رمزية/مجازية ذات دلالات كثيرة قابلة لأكثر من تأويل ، تتميّز بالتخيّل والتمثيل والتشبيه ، لهذا فهي عينة بلاغية خصبة ، وإذا كانت اللّغة عند (سوسير) نظاما من الإشارات الّتي تعبّر عن الأفكار فإنّ المتصوّفة استخدموا في لغتهم واستعاراتهم إشارات ودلالات تختلف عن استعارات ودلالات الأدب ، الفلسفة ، السياسة...الخ ، وتشكل هذه الاستعارات في تركيبها وتكوينها سياقا خاصا فيه مفردات وجمل متميزة ، فتصبح لكل مفردة دلالة ولكلّ جملة حجة[2].

وإذا كانت اللّغة تعبيرا عن المعنى ، فإنّ الأخير قد يتّسع.. وعند ذاك تضيق العبارة.. وقد تصيع ، يقول (النفري) : « فقد رأيت الأبد ولا عبارة في الأبد »[3].

اللّغة هنا مرتبطة بما يستطيع العقل الإنساني استيعابه.. وعالم العقل قد لا يستطيع مجاراة الوجدان في معطى التجربة الروحية الذوقية ، وإذا كانت اللّغة هي وسيلة الإنسان في التحقق ، فإنّها قد تصبح حجابا يفصل بين الإنسان ومقصده من المعنى « وقال لي : إذا جئتني فألق العبارة وراء ظهرك، وألق المعنى وراء العبارة، وألق الوجد وراء المعنى»[4].

ولّما كان التصوّف اسما يجمع أنواعا من الإشارة وضروبا من العبارة[5] ، وكانت الأخيرة أهون من الأولى ، إذ المعنى في حالة تركزه لا تستوعبه العبارة بحكم طبيعة المعنى المعبّر عنه ، كانت الاستعاضة بالإشارة.

---

(1) محمد خطاب، مرجع سابق ، ص : 30.

(2) أمبرتو إيكو : القارئ في الحكاية ، ترجمة انطوان أبو زيد . الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 1996 ، ص : 21.

(3) عبد الجبار النفري : المواقف والمخاطبات ، تقديم وتعليق د/ عبد القادر محمود ، تحقيق بيرتر آربري . مصر : الهيئة العامة للكتاب ، 1985 ، ص : 103.

(4) المصدر نفسه ، ص : 22.

(5) أبوحيان التوحيدي : الإشارات الإلهية ، تحقيق عبد الرحمن بدوي . بيروت : دار العلم ، ص : 142.

من هنا يقيم الرّمز في مربّع الخطاب الصوفي طريقة من طرائق التعبير ، يحاول بوساطتها الصوفيون محاكاة رؤاهم ، ونقل تصوّراتهم ، عن المجهول ، والكون ، والإنسان ، ووصف العلاقة بين الإنسان والله ، وبين الإنسان والكون.

وفي الصّوفية كل شيء رمز لكل شيء ، وقد يكون الشيء رمزا لنقيضه ، والموت رمز للحياة ، لأنّ مفهومهم للموت هو أنّه حياة أخرى. الفرح متضمن في الحزن ، والسعادة في الشقاء ، والراحة في التعب ، ذلك لأنّ العارف الصوفي يرى الجمال في تجليات الجلال القاهر[1].

التصوّف تجربة حياة ، في عالم نفسي وروحي هائل التفرد والاختلاف ، فهي تجربة غير حسية ، وفي الوقت ذاته ليس أمامها سوى الأشياء المحسوسة للتعبير عن نفسها ممّا أفسح مجالا للتأويل ، وتعدّد معنى الرّمز الواحد ليكون رمزا مفتوحا على معان احتمالية لا نهاية لها. يقول (الطوسي) : « هذا العلم – الصّوفية – علم ليس له نهاية لأنّه إشارات وبواده ، وخواطر ، وعطايا ، وهبات يغرفها أهل التصوّف من بحر العطاء »[2].

من هنا نقول إنّه لا يمكن دراسة النصّ/اللّغة الصّوفية إلاّ بعد دراسة آلية تكون المفردة والجملة المكونة للنصّ ، بمعنى آخر الرجوع إلى التجربة الصّوفية المكوّنة للغة التصوّف ، لأنّ اللّغة هنا تكوّنت من منظور صوفي خاضع لسلسلة من الاستعدادات والممارسات الخاصة ، فالنصّ إنّما يتشكّل من إجهاد روحي وراء النظر العقلي ، على ضوئه نحتاج إلى فهم التجربة الصّوفية لأنّ الكلمة أو الشيء عندهم « لا يماثلان الدال والمدلول... بل هما يستمدان معناهما من خلال التمثيل الثقافي »[3]. هذا التمثيل هو الذي يطابق الدّال والمدلول بالكلمة والجملة.

إنّ التعبير عن التجربة هنا هو نقلها من عالمها الحسي/الذاتي إلى التمثيل اللغوي/التعبيري ، أي تطابق الذات مع اللّغة والحس مع التعبير. من هنا ظهرت لغة

---

(1) يراجع : د/ مجدي محمد إبراهيم : مشكلة الموت عند صوفية الإسلام . مصر : مكتبة الثقافة الدينية ، ط1 ، 2004.

(2) الطوسي : اللمع في التصوّف ، تحقيق: عبد الحليم محمود و عبد الباقي طه سرور. مصر: دار الكتب الحديثة، 1960 ، ص : 100.

(3) ميشال زكرياء : الألسنية علم اللّغة الحديث ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات ، 1983 ، ص : 180.

خاصة بالمتصوّفة جاءت لتمثيل واحتواء التجربة في إطار لغوي/نصي ، لأنّه لو كانت التجربة الصّوفية خارج نطاق التعبير عنها لما تحقّقت إمكانية القراءة[1]. فلا تتحقّق الكتابة إلاّ لأنّها تحمل في داخلها إمكانية القراءة.

الرّمز كان أحد حلول إشكالية كبيرة واجهتها الظاهرة الصّوفية ، هي محاولة إيجاد الشكل التعبيري المناسب في إطار التجربة الذوقية ، فضلا عن الغموض وأسلوب الغزل ، والرمز عند الصّوفية هو التلميح إلى ما يريدون قوله ، ومن الرّمز الإشارة ، ومنه الاستعارة ، والكناية ، والتشبيه.

وبالرّمز تحفظ أسرارهم ، وتؤمن معانيهم وحقائقهم الجوهرية خوفا من أهل الظاهر أن يستبيحوا دماءهم ، فالتستر على طريقتهم أحد أهمّ الأسباب الّتي أدّت بهم إلى استخدام الرّمز. يقول (القشيري) : « وهذه الطائفة مستعملون ألفاظا بينهم قصدوا بها الكشف ، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب ، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها »[2].

التجربة الصّوفية تجربة بحث عن الأسرار الإلهية في الكون ، أسرار الحياة والموت ، والنفس والروح ، والعقل والقلب ، وهي تجربة مختلفة من صوفي إلى آخر ، لأنّها علاقة داخلية بين الذات الفردية للصوفي ، والذات الكلية للمطلق ، تجربة انعتاق من الأعراف ، وتجاوز للحدود ، يختبر فيها الصوفي الانفصال عن عالم الأرض والإنسان ، والاتّصال بعالم السماء.

والكون والوجود مجامع هائلة لرموز لا تنتهي ، وإشارات لا يحدّ غموضها ، وفي كلام الصّوفية الرّمز هو من « الألفاظ المشكلة الجارية ومعناه باطن مخزون تحت كلام

---

[1] وليم راي : المعنى الأدبي ، ترجمة د/ يوئيل يوسف عزيز ، بغداد : دار المأمون ، 1987 ، ص : 25.

[2] القشيري : الرسالة القشيرية في علم التصوّف ، تحقيق وإعداد معروف رزيق وعلي عبد الحميد ، دمشق ،: دار الخير ، ط1 ، 1988 ، ص : 295.

ظاهر لا يظفر به إلاّ أهله ، ويكاد الرّمز الصوفي يرادف الإشارة ، وهي ما يخفى عن المتكلّم كشفه بالعبارة للطافة معناه ، كما يرادف الإيماء وهو الإشارة »[1].

إنّ اللّغة الصّوفية تتكوّن بعد استعدادات مسبقة هي (أذكار ، أوراد ، مجاهدات ، رياضات ، خطوات ...الخ) تؤدي هذه الاستعدادات إلى تكوّن (الذوق الصوفي) وهو مصطلح خاص بهم لا يخضع لمنطق العلم ، يدرجه المتصوّفة ضمن (علم الأحوال) ، يفهم من سياق المصطلح في مؤلفاتهم أنّه يعني (المعرفة ، الإدراك ، الفهم ، الحدسي) «فهو نور عرفاني يقذفه الحق في قلوب أوليائه »[2]. والذّوق هو القاسم المشترك عند المتصوّفة ، وبالنتيجة هو القاسم المشترك في تكوين اللّغة /النص ، وينبه المتصوّفون قراءهم إلى فهم المسألة والدخول في التجربة كي لا يحجبوا عنه كنه مرادهم ، والذوق عندهم أوّل درجات الشرب ، فيكون الأخير أوّل درجات التلقي/الاستقبال ، والسكر نتاج الشرب فيصبح السكر أوّل درجات الإرسال/الانفعال ، وهذه الحالة تؤدي إلى درجة أعلى من الذوق تسمّى (المعراج الصّوفي) « وهو عودة إلى البطون ، يقوم المتصوّف من خلاله بتحليل الأركان »[3]. والمقصود منه رحلة داخل النفس لاستلام نتائج الذوق ، الشرب، السكر ، لأنّه استشراف للعالم تليه حالات أخرى متقدّمة هي (المحاضرة تليها المكاشفة تليها المشاهدة).

إذا كنت اللّغة هي الّتي تنشئ مفاهيمنا عن العالم[4]، على حدّ تعبير (دريدا) فإنّ الصّوفي فجّر اللّغة باشتغاله على الرّمز منشئا مفاهيم عن العالم متغيّرة حسب درجة الذوق.

---

(1) الطوسي: اللمع في التصوّف، مصدر سابق، ، ص : 338.

(2) د. عبد المنعم الحنفي : معجم مصطلحات الصّوفية . بيروت : دار المسيرة ، مادة ذوق.

(3) د. سعاد الحكيم : المعجم الصّوفي ، دار ندرة للطباعة والنشر والتوزيع ، مادة (المعراج الصوفي).

(4) مجموعة مؤلفين : معرفة الآخر . بيروت : المركز الثقافي القومي ، 1990 ، ص : 139.

يذكر مؤرخو الصّوفية ودارسوها أنّ (ذا النون المصري) ، هو أوّل من استخدم الرّمز في أقواله الّتي منها « الصدق سيف الله في أرضه ما وضع على شيء إلاّ قطعه»[1]. و« الخوف رقيب العمل والرجاء شفيع المحن »[2].

وفي نصّ آخر يقول : « اللهمّ اجعلنا من الذين جاوزوا ديار الظالمين ، واستوحشوا من مؤانسة الجاهلين وشابوا ثمرة العمل بنور الإخلاص ، واستقوا من عين الحكمة ، وركبوا سفينة الفطنة ، وأقلعوا بريح اليقين ، ولجوا في بحر النجاة ، ورسوا لشط الإخلاص ، اللهم اجعلنا من الذين سرحت أرواحهم في العلا ، وحطّت همم قلوبهم في عاليات التقى حتّى أناخوا في رياض النعيم ، وجنوا من رياض ثمار النسيم ، وخاضوا لجّة السرور ، وشربوا بكأس العيش ، واستظلوا تحت العرش في الكرامة ، اللهم اجعلنا من الذين فتحوا باب الصّبر وردموا خنادق الجزع ، وعبروا جسر الهوى »[3]. فالسيف ، والرقيب ، وثمرة العمل ، ونور الإخلاص ، وعين الحكمة ، وسفينة الفطنة ، وريح اليقين ، وبحر النجاة...الخ ، كلّها إشارات لفظية لعوالم معان شاسعة غير محدودة.

« والإشارة من محاسن البديع ومعناها اشتمال اللفظ القليل على المعاني الكثيرة ، وإن كان بأدنى لمح يستدل على ما أضمر من طويل الشرح »[4].

لقد جدّد الصّوفيون الرّمز ، وجعلوا منه طريقة فُضلى في التعبير ، وفي صياغة الصّور ، يقول بعض المتصوّفة : « لله عباد طور سيناهم ركبهم ، تكون رؤوسهم على ركبهم ، وهم في محال القرب ، فمن نبع له معين الحياة في ظلمة خلوته فماذا يصنع بدخول الظلمات ؟ ومن اندرجت له أطباق السماوات في طي شهوده ، ماذا يصنع بتقلّب طرفه في السماوات ؟ ومن جمعت أحداق بصيرته المتفرقات الكائنات ، ماذا

---

(1) الأصفهاني : حلية الأولياء و طبقات الأصفياء ، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا. بيروت : دار الكتب العلمية ، ج9 ، ط1، 1997 ، ص : 395.

(2) المرجع نفسه ، ص: 395.

(3) المرجع نفسه ، ص : 332.

(4) المضفر بن فضل العلوي : نضرة الإغريق في نصرة القريض ، تحقيق د نهري عارف الحسن ، دمشق : مطبوعات مجمع اللّغة العربية ، 1976 ، ص : 33 – 34.

يستفيد من طي الفلوات ؟ ومن خلص بخاصية فطرته إلى مجمع الأرواح ماذا تفيده زيارة الأشباح »[1].النص جامع لصور الرمزية ، فـــ (طور سيناهم ركبهم) كناية ترمز للصلاة والتواصل الدائم مع الله سبحانه وتعالى ، ومحال القرب رمز لأحوال الصوفيين ، ومعين الحياة رمز للأرض والسماء وموجوداتهما ومعارفهما ، والنصّ كلّه رمز لانكشاف الحقيقة للصوفي أثناء وصوله وشهوده ، ومجمع الأرواح رمز لعالم المعنى والأشباح رمز للمادة والجسم.

5-والرّموز... أنواع :

وهي من حيث الصياغة ومادة التركيب ثلاث : الرّمز الذهني ، والرّمز الحسّي ، والرّمز المجازي.

أمّا الرّمز الذهني فيتجاوز الرّمز المفرد إلى التركيب اللفظي العادي ، وهو لا يُستمدّ من الواقع ، لأنّ معادله الموضوعي لا ينتمي إلى الواقع ، بل إلى الذهن ، حتّى يبدو النص كأنّه لا رمز فيه ، رغم كونه مبنيا – أساسا – على رمز كبير هو اللقاء بين الصوفي والله[2].

ففي نص (البسطامي) يقول : « رُفعت مرّة حتّى أقمت بين يديه فقال لي : يا أبا يزيد ! إنّ خلقي يريدون أن يروك. قال أبو يزيد : فزيّني بوحدانيتك حتّى إذا رآني خلقك قالوا : رأيناك. فتكون أنت ذاك ، ولا أكون أنا هناك. قال أبو يزيد : ففعل ذلك، فأقامني ،و زيّنني ورفعني ، ثمّ قال : اخرج إلى خلقي ! فخطوت من عنده خطوة إلى الخلق ، فلمّا كانت الخطوة الثانية غشي عليّ. فنادى : ردّوا حبيبـــي فإنّه لا يصبر عنّي »[3].

---

[1] السهروري : عوارف المعارف (بذيل إحياء علوم الدين) ، ج4 ، بيروت : دار القلم ، 1994 ، ص : 116.

[2] د. وضحي يونس : القضايا النقدية في النثر الصوفي حتّى القرن السابع الهجري . دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2006 ، ص : 88

[3] السهلجي : النور من كلمات ابي طيفور ، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي . الكويت : وكالة المطبوعات ، ط1 ، 1978 ، ص : 149.

هي تراكيب لغوية عادية ، لكنّها صيغت فنيا ومجازيا ، رمزا للعلاقة بين (البسطامي) والله ، وللخطوة الّتي يناها (البسطامي) عند الله ، والأفعال "رفعت" و"أقمت" و"زينني" كلّها أفعال تنتمي إلى التصورات الذهنية ، ولكنّ سياقها يوحي بأنّها في الواقع ، وحقيقية بما فيها من إشارة إلى المكان ، والزمان ، والحركة. يرى (الجنيد) أنّ الحوار المبتكر في (قال لي : وقلت :) هن من باب « الإشارة إلى مناجاة الأسرار وصفاء الذكر عند مشاهدة القلب لمراقبة الملك الجبار بقوله : زيّني بوحدانيتك. يريد بذلك الزيادة ، والانتقال من حاله إلى نهاية أحوال المتحققين بتجريد التوحيد ، والمفرّدين الله بحقيقة التفريد ، وقوله : حتّى إذا رآني خلقك قالوا رأيناك فتكون أنت ذاك ولا أكون أنا هناك ، فهذا وأشباه ذلك تصف فناءه وفناءه عن فنائه ، وقيام الحق عن نفسه بالوحدانية ولا خلق ولا كون كان »[1]. وكل ذلك مستخرج من آيات الحب بين الله والعبد ، ومن عطاء الله لعبده بتقريبه منه ، ومن أحاديث النبيّ ﷺ الّتي منها : «من أحب لقاء الله أحبّ الله لقاءه »[2].

وأمّا الرّمز فهو رمز مباشر ، يقع – غالبا – في كلمة واحدة ، وهو رمز مكثّف في بيان موجز ، رمز مجنّح وطليق وعميق فنيا ، كرمز الطير في نص (البسطامي) التالي : «ولّما وصلت إلى وحدانيته وكان أوّل لحظة إلى التوحيد أقبلت أسير بالفهم عشر سنين حتّى كلّ فهمي ، فصرت طيرا جسمه من الأحدية ، وجناحه من الديمومة »[3]. فالجسم رمز للفناء والجناح رمز للبقاء والأحدية إشارة إلى الكنـــزية القديمة والديمومة إشارة إلى ظهور تجلياته، والديمومة هي تجليات الوجه، قال تعالى: ﴿كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ﴾[4].

فالطير ليس الطير الطبيعي ، إنّه طير معنوي ، فضاؤه الذهن ، ووسائل إدراكه القلب والذوق ، يقول (هادي العلوي) عن النص السابق : « هذا النص لا يتفسّر

---

(1) الطوسي: اللمع في التصوّف ، مصدر سابق، ص : 383.

(2) صحيح البخاري ، 23 ، 25.

(3) السهلجي ، مرجع سابق، ص : 149.

(4) سورة القصص ، الآية 88.

بوسائل التفسير العادية ، أو بالاستناد على قواعد المنطق ، وقد يقرأ بحاسة أدبية كنص فني فيذاق ولا يحكى »[1].

وفي "طاسين الفهم" لـــ (الحلاّج) : « الفراش يطير حول المصباح إلى الصباح ويعود إلى الأشكال فيخبرهم عن الحال بألطف المقال ، ثمّ يمرح بالدلال طمعا في الوصول إلى الكمال ، ضوء المصباح علم الحقيقة ، وحرارته حرارة الحقيقة ، والوصول إليه حق الحقيقة »[2]. فالفراش هم الصوفيون المؤمنون العارفون ، إنّهم كالفراش يطيرون حول مصباح الحقيقة ، والمعرفة معرفة الله ، والطريق الصحيح إلى الخلاص والمتمثل بالمصباح ، رمز الخلاص المعنوي والوجودي ويعود "إلى الأشكال" ، إلى من لم يتلمّسوا الطريق بعد ، يخبرهم عن أسرار رحلته عمّا رأى وسمع وعاش ، ثمّ يعيش فرحته متوّجة بالدلال ، لأنّه حظي عند محبوبه الله بمكانة متميّزة ، والمصباح رمز مفتوح على أكثر من احتمال فهو نور المعرفة ، أو هو نور الحقيقة المحمدية.

إنّ نصوص (الحلاّج) « نصوص صريحة الدلالة على نظرية الحلاّج في الحقيقة المحمدية ، والنور المحمدي وفيض أنوار العلم والحكمة والنبوة من سراجه الوهاج ، سواء أكانت هذه النبوة نبوة محمدية ، أو نبوة غيره من الأنبياء السابقين عليه »[3].

وفي (الطواسين) الكثير من الرموز المادية لمرموزات معنوية ، وهي تتدرّج في الدقة والوضوح والإفصاح عن مرموزاتها ، كالسراج ، والقمر ، والكوكب ، والبدر ، والغمامة ، والبستان ، والقوس...الخ.

« سراج من نور الغيب بدا ، قمر تجلّى ، كوكب برجه في تلك الأسرار ، طلع بدره من غمامة اليمامة ، وأشرقت شمسه من ناحية تهامة،...اسمه سبق القلم ، ...فوقه غمامة برقت ، وتحت برقه لمعت »[4] ، فالسراج والقمر والكوكب... رموز مادية من

---

[1] هادي العلوي ، مرجع سابق، ص : 60.

[2] عبد الإله نبهان ود : تراث الحلاّج (أخباره ، ديوانه ، طواسينه) . حمص: دار الذاكرة ، ط1 ، 1996 ، ص : 168.

[3] د. محمد مصطفى حلمي : الحياة الروحية في الإسلام . مصر : دار إحياء الكتب العربية ، 1945 ، ص : 118.

[4] عبد الإله نبهان ود ، مرجع سابق، ص : 166.

عالم الفلك لنور النبيّ ﷺ والظهور والتجلي في إشارة إلى حقيقته ، والإشراق في إشارة إلى شريعته ، ألفاظ ترمز على الحقيقة المحمدية ، وإلى انبثاق الرسالة المحمّدية ونور تعاليمها.

أمّا الرّمز المجازي فهو المعاني الثواني يعطيها المجاز ، لأنّ المجاز هو التعبير غير المباشر وهو الإيحاء والإشارة ، ومنه الاستعارة والكناية والمجاز المرسل ، فبعض الرموز تنتج معاني مجازية ، كما أنّ بعض الصور البيانية تتكرّر في نتاج الصوفيين ، فتتحوّل إلى رموز، فالرمز المجازي مجال لتعدّد المعنى ، لأنّه ضدّ الحقيقة و"الحقيقة ما أقرّ على أصل وضعه في اللّغة عند استعماله والمجاز ما كان بضدّ ذلك »[1].

يقول (النفري) مثلا : « أوقفني في التّيه فرأيت المحاج كلّها تحت الأرض ، وقال لي : فوق الأرض محجة ورأيت الناس كلّهم فوق الأرض ، والمحجات كلّها فارغة ورأيت من ينظر إلى السماء لا يبرح من فوق الأرض ومن ينظر إلى الأرض ينـــزل إلى المحجّة يمشي فيها »[2] ، فالتيه استعارة لأنّه مكان معنوي لا مادي.

يرى (التلمساني) أنّ التيه (هو تيه العباد في طلبهم السلوك إلى الله ، والمحجّة مسألة من مسائل السلوك ، والسالكون على قسمين : سالك بطريق الشرع وهم أتباع الأنبياء عليهم السلام ، وسالك بطريق العقل وهم الفلاسفة [3].

يرى (أدونيس) أنّ « المجاز احتمالي لا يؤدي إلى تقديم جواب قاطع ذلك أنّه في ذاته ومجال لصراع التناقضات الدلالية ، لا يولّد المجاز إلاّ مزيدا من الأسئلة. والمجاز في التجربة الصّوفية هو حقيقة على صعيده الخاص »[4]. ففي الصّوفية تفريق واضح بين الرّمز والمجاز ، فالمجاز بمعنى من المعاني هو مرموز إليه ، وهذه الثنائية خاصة بالأدب

---

[1] المضفر بن فضل العلوي : نضرة الإغريق في نصرة القريض ، مرجع سابق، ص : 23.

[2] النفري: المواقف والخطابات ، مصدر سابق، ص : 137.

[3] عفيف الدين التلمساني : شرح مواقف النفري – دراسة وتحقيق وتعليق ، د. جمال المرزوقي . مصر : مكتبة المحروسية ، ط1 ، 1997، ص : 361.

[4] أدونيس : الصّوفية والسريالية . بيروت : دار الساقي ، ط1 ، 1991 ، ص : 144.

الصّوفي ، وبناء على هذا فالشريعة مجرّد رمز للحقيقة ، والظاهر رمز للباطن ، والتنـــزيل رمز للتأويل.

المجاز يحوّل الأمر الباطن المعنوي إلى أمر ظاهر حسّي ، ويتيح للصّوفيين رغبتهم في الكشف ، فالمجاز هو رؤى الصّوفيين ، وابتكاراتهم اللغوية الّتي تعكس أفكارهم الوليدة ، وعلاقاتهم الجديدة بعد أن اكتشفوا ذاتهم ، والعالم للمرّة الثانية.

يقدّم (د. نصر حامد أبو زيد) مسوّغا للانحرافات اللّغوية الصّوفية فيكشف عن وظيفة جديدة للّغة هي إنتاج المعرفة « اللّغة ليست مجرّد أداة للتعبير عن المعرفة ، بل هي في الأساس أداة التعرف الوحيدة على العالم والذات ، فإذا لم تكن اللّغة ملكا للإنسان ، ومحصّلة لإبداعه الاجتماعي فلا مجال لأي حديث عن إدراكه للعالم أو فهمه له ، إذ يتحوّل الإنسان ذاته إلى مجرّد ظرف تلقى إليه المعرفة من مصدر خارجي فيحتويها »[1].

ويكشف (أدونيس) عن وظيفة أخرى للمجاز هي : « الربط بين المرئي وغير المرئي ، بين المعروف والغيب ، والتوحيد بين المتناقضات »[2] ، وهذا هو الهدف الأسمى الذي ينشده الصّوفيون على مستوى الوجود كلّه.

والصّوفي يستعين بالرّمز والإشارة للتعبير عن العالم الصّوفي المكتشف ، فضلا عن سبب آخر يذكره (د. عبد الكريم اليافي) هو أنّ « الإشارة تطلق العبارة وتحرّرها على حين أنّ العبارة تقيدها وتحدّها »[3].

لقد كان الشعراء الصّوفيون أوّل من جرّد الرّمز الإسلامي من دلالته حين أعادوا تشفير اللّغة في قصائدهم ، وذلك عن طريق إبعاد الدلالات الأولى الحسية والدنيوية لألفاظ معيّنة مثل : الحب ، الخمر ، العشق...الخ ، ثمّ وضعوها في أنساق غير أنساقها

---

[1] د. نصر حامد أبو زيد : النصّ ، السلطة ، الحقيقة . الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1995 ، ص : 189.

[2] أدونيس: الصّوفية والسريالية ، مرجع سابق، ص : 160.

[3] د. عبد الكريم اليافي : التعبير الصّوفي ومشكلته . دمشق : مطبوعات الجامعة ، 1972 ، ص : 61.

المعلومة. وبذلك أزاحوا عن ماهيتها الأولى لتتحوّل من أسماء وصفات معلومة إلى رموز لها دلالتها الوجدانية والدينية ، كل حسب رؤيته الروحية[1].

يقول (أدونيس) : « كل مبدع بالكلمة أو الخط لا يعني بما يراه إلاّ بوصفه عتبة لما يراه »[2].

فحضور الرّمز في النص الصّوفي هو محاولة لتشفير اللّغة ، من هنا كان لزاماً على المتلقي أن يتعامل مع النصّ قارئا ظلّه لا بدنه.

إنّ نجاح المبدع – شاعرا أم ناثرا – مرهون « باستلهام الموروث وتنمية آفاق التعبير. فالعمل الإبداعي والشعري خاصّة لا يحتمل استرجاع الحدث بتفاصيله ولا يحتمل أيضا إعادة صياغته ، إذ يكفي التّلميح إليه أو الإشارة واستدراج القارئ لكي يستكمل الحالة ويندمج شعوريا مع ما تخلقه من الانفعال والإيحاء »[3]. إلاّ أنّ عملية التشفير ليست متيسّرة لكل القراء ، فكل بحسب كفايته المعرفية. إنّ فك الشفرة « يتوقف نجاحها على إمكانات كل قارئ وخبرته في إعادة التشفير ومهارته في إدارته »[4].

والكتابة « تنطلق عادة من تلك اللحظة المليئة بالحزن والتأزم. وهي مغادرة تخرج من دائرة الصمت والإحباط لتأسيس معادل مغاير، تلونه الأحاسيس بوقع الأشياء الجميلة. وهي في ذلك كله تراهن على اللغة التي تبدأ من الوهلة الأولى تبحث عن مناخات للصمت تنشط فيها، مدفوعة بفعل القراءة وإدراكات الوقائع وطبيعتها ضمن الأنساق اللغوية التي تعد توقيعات للأثر الأدبي، الذي سيغدو فيما بعد حين تشتغل القراءة عليه إلى نص يقول صمته، وينتج ذاته بذات القارئ »[5].

تكمن قدرة الرمز في امتلاكه كينونة التفاعل بين عناصر اللغة وعناصر التجربة، كما تقيم اللغة أيضا (اللغة الرمز) جدلا فاعلا بين التجربة والوعي من خلال المتلقي

---

(1) عبد القادر عميش : اشتغال الرمز ضمن إسلامية النص ، حوليات التراث . مستغانم: كلية الآداب... ، ص : 59.

(2) أدونيس: الصّوفية والسريالية ، مرجع سابق، ص : 202

(3) عبد العزيز المقالح : صدمة الحجارة ــ دراسة في قصيدة الانتفاضة . بيروت : دار الآداب ، 1992 ، ص : 188.

(4) صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة . القاهرة: دار الأدب،ط1، 1999، ص : 277.

(5) عبد القادر عميش ، مرجع سابق، ص : 60.

الذي يفترض أن يقرأ النص بخلفية كفايته المعرفية للتجربة تحديدا (نتحدث هنا عن التجربة الصوفية).

إنّ المقاربة اللغوية المصطلحية تنصف الصوفية وتدرك بعضا من حقيقة خطابهم، فالصوفية يستعملون كل الآليات اللغوية المعروفة، والّتي إن أنكرت فإن كل الخطابات سيكتنفها الغموض، وتصبح دلالتها معرضة إلى أن تحمل على غير محملها، ومن هذه الآليات المجاز والاستعارة والكناية والعام الذي يراد به الخاص، والخاص الذي يراد به العام، واعتماد الإشارة عوض العبارة إلى غير ذلك، ففي لسان القوم من الاستعارات وإطلاق العام وإرادة الخاص وإطلاق اللفظ وإرادة إشارته دون حقيقة معناه ما ليس في لسان أحد من الطوائف غيرهم، ولهذا يقولون: « نحن أصحاب إشارة لا أصحاب عبارة»، « الإشارة لنا والعبارة لغيرنا »[1]، ولأن اللغة وضعية اصطلاحية تختص بالتعبير عن الأشياء المحسوسة والمعاني المعقولة، في حين أن المعاني الصوفية لا تدخل ضمن نطاق المحسوس، « فلا يحاول معتبر أن يعبر عنها (أي الحقيقة الصوفية) إلا اشتمل لفظه على خطأ صريح، لا يمكنه الاحتراز منه »[2].

إنّ الصّوفي حين يلجأ إلى المحسوس للتعبير عن تجربته الذوقية إنما يريد أن يقول، «اعلم أن عجائب القلب خارجة عن مدركات الحواس ».

« إنّ هذه الطبيعة المزدوجة المتناقضة في التعبير عما هو غير محسوس بمثال محسوس تضفي على الرمز الصوفي قابليته للتأويل بأكثر من وجه، ولهذا يصادفك أكثر من تأويل واحد للرمز الواحد، مما يجعل الرمز الصوفي بقدر ما يعطي من معناه فهو في نفس الوقت يخفي من معناه شيئا آخر، وهكذا يكون الرمز خفاء وظهورا معا وفي آن واحد. فهو على نقيض الرمز الرياضي الذي أريد له أن يضبط الدلالة ويقصي بعيدا أية إمكانية أومرونة للتأويل أو التفسير الذي قد تحمله العبارات اللغوية الاعتيادية »[3].

---

[1] ابن القيم الجوزية : مدارج السالكين . دمشق : دار الفكر ، ط4 ، 1994 ، ص : 70.

[2] عاطف جودت نصر : الخيال : مفهوماته ووظائفه . القاهرة : الهيئة العامة ، 1984 ، ص : 90.

[3] ناجي حسين جودة : المعرفة الصّوفية – دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة . بيروت : دار صادر ، ط2 ، دت ، ص : 129.

والرمز حجاب قد يكون وراء كثير من التشوهات التي تلحق فهم القارئ للنص الصوفي، وبالتالي إلى تشوه الرؤية الفكرية للتصوف ككل، من هذا كان من الضروري التوسل بآليات فهم النص الصوفي كي لا تقع في هذه المزالق، خصوصا وأن « مؤلفات وأقوال المتصوفة تزخر بالرمز، والرمز من حيث هو رمز، له قابلية لتأويلات شتى، لذا شدد المتخصصون على وجوب الحذر ». يقول (عفيفي): « كان لزاما على الناظر في أقوال الصوفية أن يكون على حذر في فهمها وتأويلها والحكم عليها، وإلا صرفها إلى غير معانيها، وقديما أنشد أحد الصوفية:

إذا نطقوا أعجزك مرمى رموزهم وإذا سكتوا هيهات منك اتصاله »[1].

إن القراءة الجامدة التي تقصي البعد الوجداني في النص الصوفي هي قراءة واقعة في خلل الفهم لا محالة، فالرمز الصوفي « عالم خاص لكي ندخله لا بد أن نتجاوز العقل»[2]، لأنه إنما يعمل وفقا لمبدأ الذاتية وعدم التناقض، والرمز على عكس ذلك يحتضن الأطراف المتناقضة وهو لا ينكشف لنا عن طريق التصورات المجردة، وإنما يكشفه الحدس الذي يمس باطن الذات فيجلو لها حقائق تجل عن الفهم، لو أردنا أن نتناولها بعدة المنطق التقليدي والمعرفة العقلية، ومعنى هذا أن التجربة الصوفية ينبغي أن تفسر بمنطق آخر عاطفي وجداني، أننا لسنا في مجال فيزيائي يعتمد على المعطيات الحسية. هذا المنطق هو المفسر للتجربة الصوفية بما فيها من وضعية روحية وما فيها من أذواق وتلويحات وظواهر نفسية ووجودية، ووحدة متوترة مستقطبة للأطراف المتقابلة.

وتوضيح ذلك أن الصوفي إنما يستند خلاصه ويحقق علوه وهو مغروس في طينة هذا العالم الذي يبدو موقفا نهائيا مفروضا، لكنه في ارتباطه بالعالم يستوحش مما سوى الله لأنه هو الوجود الحق المطلق، وهكذا تنمو النزعة الصوفية تحت تأثير جدل وجداني يتسم بالتوتر.

---

[1] المرجع السابق ، ص : 129.

[2] المرجع نفسه ، ص : 129.

وها هنا ينبغي أن نميز بين لغة موضعية ولغة رمزية وفقا للتمييز بين ما هو فيزيائي وما هو نفسي حيوي، ومن البديهي أن التجربة الصوفية لا يجدي في تناولها اللغة الأولى لأنها تجربة ذات طابع نفسي حيوي، ولذا نجدها لغة مرموزة توائم ما تعبر عنه من أحوال نفسية ووجودية عالية[1].

اللغة/الرمز المنتجة صوفيا لاقت مؤاخذات كثيرة لبعد غور الرمزية التي يستعملها الصوفية في نصوصهم الأدبية، « والواقع أننا إذا تأملنا أدب الصوفية شعرا ونثرا، وجدناه رمزا غريبا، ونمطا عجيبا، وبعدا عن التصريح، وإيثارا للتلويح، واعتمادا على الإشارة، وعلاقات خفية في التجوز بالكلام، ودرجات بعيدة بين المعاني الحقيقية والمعاني اللزومية لا يكاد يفهمها فاهم، ولا يصل إلى جوهرها عالم أو حالم »[2].

وليس الرمز في الشعر الصوفي راجعا إلى الكنايات البعيدة وحدها، وإطلاق أسماء من قبيل الرموز الخفية على مسميات لا يراد التصريح بها، كإطلاقهم الخمرة على لذة الوصل ونشوته، والمعاني الحسية التي يستعملها الصوفية في الدلالة على المعاني الروحية يرمزون بها إلى مفاهيم وجدانية على الرغم من الرداء المادي الذي تبدو فيه، ومن ثم استعمل الصوفية الوصف الحسي والغزل الحسي والخمر الحسية وأرادوا بها معاني روحية.

وسبب ذلك هو عجز الصوفية في طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي تستقل عن الحب الحسي كل الاستقلال، والحب الإلهي لا يغزو القلوب إلا بعد أن تكون قد انطبعت عليه آثار اللغة الحسية، فيمضي الشاعر إلى تصوير عالمه الجديد، فالصوفية يطلقون الخمر والعين والخد والوجه، ألفاظا ترمز إلى مدلولات غير تلك التي تعارف عليها الناس في دنيا الحس. والرمزية في الغزليات والخمريات ليست بالغريبة عن الشعر الصوفي في الإسلام، بل إنها لم تبد في غير التصوف بمثل هذا الفن وعلى نحو من ذلك الصدق، ومع ذلك ابتكر الصوفية ألفاظا جديدة لهم هي أقرب إلى المصطلحات

---

[1] د. عاطف جودت نصر : شعر عمر بن الفارض ، دراسة في فنّ الشعر الصّوفي ، بيروت : دار الأندلس ، 1982 ، ص : 143.

[2] د. مرعي الخطيب : اتجاهات الأدب الصّوفي . بيروت: دار الفكر ، ط3 ، 1989 ، ص : 11.

العلمية التي لا يقف على معانيها إلا الواصلون إليها، إن الصوفي لا يشرك في الحب أبدا، محبوبه واحد لا يريم عنه، ومعشوقه ثابت لا يتغير ولا يتبدل، ولكنه يعبر عنه بتعابير مختلفة، وذلك لإظهار الهيام وألوانه وقد يكون سببه إظهار الحيرة، والصوفي الحق يرتاح إلى الحيرة كما يرتاح الجاهل إلى اليقين وأحيانا يكون الرمز أيضا بكثرة اللوازم والوسائط المستعملة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي ، ولهذا نظير في الكنايات البعيدة والاستعارات البعيدة في البيان[1].

وأحيانا أخرى يكون سبب الرمز أن الأديب لا يتحدث بلغة العقل، بل بلغة الروح والباطن والمشاعر الخفية، وأنه يعبر عن معان عميقة لا يمكن أن يفهمها العامة ولا كثير من الخاصة، وغير ذلك من الأسباب[2].

أما الرمزية الموضوعية فقد يكون من أسبابها الموضوع نفسه أو استعمال الأقيسة المنطقية والمقاييس الفلسفية، والأولى قد يمكن أن تعرف بأنها الإغراق في أوجه البديع والبيان، وخاصة الاستعارة والمجاز والتمثيل والتورية، كما أسلفنا.

وهكذا نجد الرمزية وقد شاعت شيوعا كثيرا في كتابات الصوفية نثرها وشعرها، لأن الحاجة ألجأتهم إليها، فهم يعبرون عن معان ومشاهد وإحساسات نفسية لا عهد للغة بها ولا بالتعبير عنها.

ومن الرموز المهمة في النتاج الصوفي:

-أ- المرأة:

فقد عبر الصوفيون عن حبهم لله باستخدام رمز المرأة واستعارة أسلوب الغزل، والغزل الصوفي هو غزل بتجليات عديدة لحقيقة واحدة، وبأسماء مختلفة لمسمى واحد، فضلا عن كون هذا الغزل رمزا وتلميحا للأسرار الصوفية الشاطحة، وحيلة فنية لوصف حب العبد لربه وصفا فنيا، يحاكي الشعور الذاتي للعبد وفرديته.

---

(1) يراجع : د. مرعي الخطيب ، مرجع سابق، ص : 110.

(2) المرجع نفسه ، ص : 110.

بواسطة الغزل بالمؤنث عبر الصوفي عن تجلي الكمال الإلهي في الكون، وعن حبه وعشقه لله الجميل، ورغبته في التقرب إليه، وتصوير حال الاتحاد مع الله، والفناء فيه، وتصحيح محبته بتصحيح معرفته وتوحيده، وذوق جماله وجلاله وكماله.

هكذا ولد رمز المرأة عاطفة جديدة تجاهها. لقد بجل الصوفيون المرأة تبجيلا نادرا، لأنهم يرون فيها أجمل تجليات الوجود، يقول (ابن عربي): « ليس في العالم المخلوق قوة أعظم من المرأة، لسرّ لا يعرفه إلاّ من عرف فيما وجد العالم »[1]. ويرى أيضا فيما يشبه لذة الاعتراف الصّوفي بالارتباط المشيمي بالأنثى أنّ « المرأة صورة النفس، والرجل صورة الروح، فكما أن النفس جزء من الروح، فإن التعين النفسي أحد التعيّنات الداخلة تحت التعيّن الأوّل الروحي الذي هو آدم الحقيقي، وتنـــزل من تنـــزلاته، فالمرأة في الحقيقة جزء من الرجل، وكل جزء دليل على أصله، فالمرأة دليل على الرجل »[2].

إن الشوق والحنين والتعلق والافتتان هي الروابط الرئيسة التي شدت الصوفي إلى المرأة التي ترك غيابها عن ناظره مجالا للحلم وللخيال الخلاق، وهو الخيال الذي شكل المرأة من الحجارة المكومة في تجارب الغزل، خاصة منه العذري، يقول (ابن الفارض) في إحدى مقاماته العشقية:

من لي بإتلاف روحي في هوى رشإ حـــلو الشمائـــل بالأرواح ممتزج
من مات فـــيه غرامـــا عاش مرتقيا ما بين أهل الهوى، في أرفع الدرج
محجب، لو سرى فـــي مثل طرتـــه أغنته غرتـــه الغـــرا عـــن السرج
وإن ضللـــت بليـــل مـــن ذوائبـــه أهدى لعيني الهدى صبح من البلج
وإن تنفس قـــال المســـك معترفـــا لعارفي طيبه، من نشره أرجـــى[3]

---

[1] ابن عربي: الفتوحات المكية ، ج2 ، مصدر سابق، ص : 466.

[2] المصدر نفسه ، ص : 467.

[3] ابن الفارض : الديوان ، مصدر سابق، ص : 78.

بهاء الكلمات، وإشراق العبارات، وتوهج العواطف وسخاؤها، هي المقولات الكبرى في هذا المقطع الشعري الذي وإن استرفد من تجارب شعرية سابقة، واستنار بفضل من قبسها، فإنه استفرد بالإلحاح على ثنائية النور والظلمة، المحيلة على قضية الخير والشر الأخلاقية، فالمرأة حسب الشاعر جامعة بين قوانين الحياة ونواميسها، وما تجمع هذه المتناقضات في المرأة إلا دلالة على تعالق جميع القيم لتشكيل الجمال الأنثوي الذي هام به الشاعر الصوفي.

أهفو إلى كـــل قلب بالغـــرام لـــه شغل وكـــل لسان بالهـــوى لهـــج
وكل سمح مـــن اللاحي بـــه صمم وكـــل جفن إلى الإغفاء لم يهـــج
لا كـــان وجد بـــه الآماق جامدة ولا غرام بـــه الأشـــواق لم تهـــج
عذب بما شئت غير البعد عنك تجد أوفـــى محب بمـــا يرضيك مبتهـــج
وخـــذ بقية مـــا أبقيت مـــن رمق لا خير في الحب إن أبقى على المهج[1]

عند هذا الرصيد يقدم (ابن الفارض) نفسه وكينونته هدية للمحبوبة التي أسكرت وعيه وتربعت على عروش أحاسيسه، فتألقت في أشعاره، وتوهجت في تراتيله سحرا وعطرا أو غيبوبة وانتشاء، فقد معها الشاعر تواصله بعالم الآدميين فنظم في عرفهم مايحتاج شرحا وترجمة وتأويلا.

المرأة أصل الحب والسعادة، تنجب أبناء الحياة، فهي رمز للرحم الكونية، وباستخدام رمز المرأة يكون الصوفيون قد مزجوا بين المادي والروحي، وبين السماوي والأرضي ورفعوا نموذج (الأم) ليوازي (الأب)، وزاوجوا بينهما ليمنحوا الكون الأمومة السارية فيه، والتي تنبثق عنها موجوداته. المرأة رمز لطبيعة إلهية خالقة، فهي مصدر خصوبة وعطاء، وصورتها عند الصوفية من أبرز صور التجلي، وقد كان لذلك انعكاس واضح في مرآة علاقة الصوفي بالله، فهي علاقة غنية بزخم عاطفي، انتقلت من عاطفة

[1] المصدر السابق ، ص : 79.

الرجل تجاه المرأة إلى عاطفته تجاه الله، ومن ثم لم تعد المرأة سوى رمز للنفس التي تصبح معرفتها مدخلا لمعرفة الله والكون.

يبين (ابن عربي) في مقدمة (الترجمان) سبب اختياره للغة الغزل في الإيماء للواردات الإلهية، والتنزلات الروحانية، يقول: « أشير إلى معارف ربانية، وأنوار إلهية وأسرار روحانية، وعلوم عقلية، وتنبيهات شرعية، وجعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب لتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها »[1].

عند هذا المستوى تنكشف الأنثى تجسدا للحب الإلهي الذي يحيل إلى تجلي العلو في الصورة الفيزيائية المحسة، وشفرة استيطيقية توحي بانسجام الروحي والمادي، والمطلق والمقيد في الأشكال المتعينة، ولهذا كان الشعر الصوفي في دروب جمالها المقيد، عتبة للانطلاق نحو عوالم المطلق التي تدعو دعوة ملحة للاقتراب أكثر منها.

هكذا تبدو المرأة رمزا موحيا دالاّ على الحبّ الإلهي ، ويعدّ الشعر الصّوفي من هذه الوجهة شعرا غزليا تمّ للصوفية فيه التأليف بين الحبّ الإلهي والحبّ الإنساني ، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة كان قد تمّ تكوينها ونضجها الفنّي.

ولقد بدت هذه الرّمزية على نحو يسير حتّى أواخر القرن الثالث الهجري ، ولكنّها لم تلبث أن اندفع تيارها في القرون التالية.

ومن بواكير الغزل الصّوفي قول (أبي العباس أحمد بن سهل بن عطاء)[2] :

غرستُ لأهل الحبّ غصنا من الهوى ولم يك يدري ما الهوى أحد قبلي
فأورق أغصـــانـــا وأينـــع صبـــوة و أعقب لي مرّا من الثّمـــر المحلي
وكل جميع العـــاشقيـــن هواهـــم إذا نسبـــوه كان من ذلك الأصل

[1] ابن عربي: ترجمان الأشواق ، مصدر سابق، ص : 10.

[2] أحمد بن سهل : من ظرفاء مشايخ الصّوفية وعلمائهم ، صحب الجنيد وإبراهيم المارستاني ومن فوقهما من المشايخ ، وكان أبو سعيد الخراز يعظم شأنه. ينظر : أبو عبد الرحمن السلمي : طبقات الصّوفية. الشعراني : الطبقات الكبرى. القشيري : الرسالة القشيرية.

وقول أبي عليّ الروذباري[1] :

وحقّك لا نظرت إلى سواك بعيـــن مودّة حتّى أراكا

أراك معذّبي بفتـــور لـــحظ وبالخدّ المورّد من جناكا

وقول أبي منصور الحلاج في سينية له :

وقد حيّرني حب وطرّف فيه تقويس

وقد دلّ دليل الحبّ أنّ القرب تلبيسُ[2].

ولدينا نماذج أخرى من تلك الإرهاصات الأولى منسوبة إلى (السري السّقطي) و(الجنيد) و(الشبلي) و(أبي سعيد الخراز) وغيرهم من أشياخ الصّوفية وروّادهم في العصر الأوّل.

ومن نماذج الشعر الغزلي الصّوفي ، أبيات منسوبة إلى (ابن العريف) [3] يقول فيها:

ما زلت مذ سكنوا قلبي أصون لهم

لحظي وسمعي ونطقي إذ همُ أنسي

حلوا الفؤاد فما أندى و لا وطئوا

صخرا لجاد بـــماء منه منبجـــس

وفي الحشا نزلوا و الوهم يخرجهم

فكيف قرّوا على أذكى من القبس[4].

هكذا تبدو المرأة رمزا على المحبّة الإلهية وتلويحا إليها.

---

[1] جاء في الطبقات الكبرى أنّه بغدادي من ذرية كسرى وأنّه صحب الجنيد والنّوري وأبا حمزة البغدادي ، ونقل عنه قوله : شيخي في التصوّف الجنيد وفي الفقه أبو العباس بن سريج وفي الأدب ثعلب وفي الحديث إبراهيم الحربي. انظر : الشعراني : الطبقات الكبرى ، ج1 ، ص : 91.

[2] الحلاّج : كتاب الطواسين بذيل الديوان. القاهرة: دار الندى للطباعة و النشر و التوزيع، 1989 ، ص : 100.

[3] هو أبو العباس أحمد بن محمد بن موسى بن عطاء الصنهاجي المشهور بابن العريف ، من صوفية القرن الخامس ، توفي سنة 537هـ ، 1142م.

[4] المقدسي : شذرات الذهب. بيروت: المكتب التجاري،دت ، ج4 ، ص : 112.

وإنّنا لنلاحظ ما طرأ على رمز المرأة في الشعر الصّوفي من نماء وازدهار في القرن الخامس الهجري ، وما بعده ، إذ امتزج بالطبيعة وما تحفل به من صور ومشاهد ، فلم تعد الطبيعة بمعزل عن رمز الجوهر الأنثوي ، كما لم تنأ المرأة عن الطبيعة في كليتها وشمولها.

وبانتقالنا إلى القرن السادس الهجري ، يطالعنا صوفيان كبيران بمجموعة من القصائد الغزلية ذات الطابع الرمزي ، أمّا أوّلهما فإنّه (ابن الفارض) الذي يمثل نهاية النّضج الفني للشّعر الصّوفي في المشرق ، وأمّا ثانيهما فهو (محي الدين عربي) الذي كان يسهم بأشعار لا يخلو بعضها من قيمة فنية حيّة.

أمّا (ابن الفارض) فكثيرا ما كان يعوّل في التغني بحبّه الإلهي على ذكر الشعراء العذريين الذين هاموا بمعشوقاتهم ، وتغنوا بهنّ في قصائد رومانسية رقيقة. وها هو ذا يقول في تائيته الكبرى :

وصرّح بإطلاق الجمال ولا تقلْ بتقييده ميـــلا لـــزخرف زينـــة
فكلّ مليح حسنه من جمالـــها معـــار له بـــل حسن كلّ مليحة
بها قيس لبنى هام بل كلّ عاشق كمجنـــون ليلـــى أو كثيّر عزّة
وتظهر للعشاق في كـــل مظهر من اللّبس في أشكال حسنٍ بديعة
ففي مرّة لبنـــى و أخرى بثينة وآونـــة تـــدعـــى بعـــزّة عزّتِ
وما القوم غيري في هواها وإنّما ظهرت لهم للبس في كـــل هيئـــة
ففي مرّة قيســـا و أخرى كثيّرا وآونـــة أبـــدو جميـــل .. بثينـــة[1].

وعلى عادة الشعراء الغزليين ، يمزج الشاعر رموزه العرفانية بما شاع في الغزل العذري من رومانسية عاطفية مسرفة.

وفي رمزية شعرية موحية ، يصف (ابن الفارض) حبّه الإلهي في لغة غزلية رقيقة مهيبا بمكوّنات التلويح الصوفي إلى الأنثى ، وذلك في قوله :

---

(1) ابن الفارض : الديوان ، ص : 70.

إذا سفـــرت في يوم عيد تزاحمت على حسنها أبصار كل قبيلة
وعنـــدي عيـــد كل يوم أرى به جمـــال محيّـــاها بعين قريـــرة
وكل الليـــالي ليلة القدر إن دنت كما كل أيام اللقاء يـــوم جمعة
وأي بـــلاد الله حلّت بـــها فمـــا أراها وفي عيني حلّت غير مكّة
وأي مكـــان ضمّـــها حـــرم كذا أرى كل دار أوطنت دار هجرة
ومـــا سكنتـــه فهو بيت مقـــدّس وقرة عينـــي في أحشـــائي قرّت
ومسجدي الأقصى مساحب بردها وطيبي ثـــرى أرض عليها تمشت
مغان بها لم يـــدخل الدهـــر بيننـــا ولا كادنـــا صرف الزّمان بغرقة
ولا سعت الأيـــام في شـــتّ شملها ولا حكمت فينا الليـــالي بجفوة
ولا شنع الـــواشي بصدّ وهجـــرة ولا أرجـــف اللاّحي ببين وسلوة
ولا استيقظت عين الرقيب ولم تزل عليّ لهـــا في الحبّ عيني رقيبتي[1].

يبدو شعر (ابن الفارض) مملوءا باصطلاحات الصّوفيين ومواجدهم وعشقهم وآلامهم وأطماحهم وأحوالهم من هوى وشطح وتجريد ... وغير ذلك من قصص الحبّ العذري الروحي الخالص.

« وقد بلغ (ابن الفارض) بالشعر الغزلي الصوفي الذروة ، وأوفى به على غاية الإحسان والإجادة ، ونظم منه قصائده الطوال ، الّتي وقفها على الحب الإلهي ، وملأها بمصطلحات السالكين والواصلين ، بل إنّ ديوانه كلّه وقف على هذا الشعر الصّوفي لا يتعدّاه إلى غيره ، ولا يسلك بالشعر فنّا آخر ، ولا غرضا غيره ، ولا شكّ أنّ لعصره وبيئته وأسرته ونشأته وميوله وروحه أثرا كبيرا في كل ذلك »[2].

ولذلك كان (ابن الفارض) بحق سلطان العاشقين ، فقد أحال تجربة الحبّ الإلهي إلى رموز غزلية ذات طابع غنائي ، وعبر عنها في أشعار أقصى ما توصف به أنّها جمعت

---

[1] المصدر نفسه ، ص : 60.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي ، مرجع سابق ، ص : 217.

بين جوانية الرمز ، وبرانية الزخارف الّتي تمثلت في كلفه الشديد بالبهرج والتوشية ومحسنات البديع[1].

أمّا (محي الدين بن عربي) فإنّ أشعاره الّتي نجدها في "ترجمان الأشواق" تعدّ من الناحية الفنية أكثر قصائده اكتمالا ونضجا وامتلاء بأسلوب التلويح والرموز الشعرية الموحية ، فقصائده الغزلية الّتي عبّر فيها من خلال الجمال الأنثوي عن تجربته الشخصية ، ووصف دينه ألا وهو دين الحبّ ، فلا نكاد نعثر من بين الصّوفية أصرح اعترافا وأجرأ روحا وأدقّ سردا لتفاصيل حياته الشخصية من (ابن عربي) [2].

ولعلّ من أبرز قصائده المصطبغة بالرمز الغزلي في إهابته بوصف الرحلة وديار المحبوبة والتفجّع والتشكّي وفي إحالته على دلالات تلويحية مرتبطة بالأديان ، قوله :

ما رحلوا يوم بانـــوا البزّل عيسا ... إلاّ وقد حملوا فيها الطواويســـا
من كلّ فـــاتكة الألحاظ مـــالكة ... تخالها فوق عرش الدّرّ بلقيســـا
إذا تمشّت على صرح الزّجاج ترى ... شمسا على فلك في حجر إدريسا
تحيي إذا قتلـــتْ باللحظ منطقهـــا ... كأنّها عندما تحيـــي به عيـــسى
توارتها لـــوح ســـاقيها سناً وأنـــا ... أتلو و أدرسُهـــا كأنّنـــي موسى
أسقفـــة من بنـــات الـــرّوم عاطلة ... ترى عليهـــا من الأنوار ناموسا
وحشيـــة ما بها أنـــس قد اتّخذت ... في بيت خلوتهـــا للـــذّكر ناووسا
قد أعجـــزت كـــلّ عـــلاّم بملّتنا ... وداوديّـــا وحبـــرا ثمّ قسيســـا
إن أومأت تطلب الإنجيل تحسبهـــا ... أقسّـــة أو بطريقـــا شـــماميســـا
ناديتُ إذ رحلت للـــبين ناقتهـــا ... يا حادي العيس لا تحدو بها العيسا
عبيت أجيـــاد صبـــري يوم بينهمُ ... على الطريق كراديس كراديســـا
ســـألت إذ بلغت نفسي تراقيهـــا ... ذاك الجمال وذاك اللّطف تنفيسا

---

[1] د. عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصّوفية. بيروت: دار الأندلس، 1984 ، ص : 187.

[2] يكفي هنا قراءة مقدّمة ترجمان الأشواق لنعرف مدى الجرأة الّتي يتّسم بها (ابن عربي).

فأسلمـــتْ ووقـــانا الله شرّتـــها وزحـــزح الملك المنصور إبليسا[1].

تبدو القصيدة حافلة بصور حسيّة متنوّعة أشربت دلالات تلويحية ذات علاقة بالرمز الذي يهيمن على الأبيات كلّها.

ولّما كانت رموز الشعر الصّوفي ذات سمة " غنوصية" أصيلة ، فإنّنا نستخلص من هذه القصيدة جوهرها الرمزي صاغه الشاعر بأسلوب غزلي يؤول إلى نمطية تعبيرية ثابتة، فمثلا تصوّر الحكمة الإلهية بالمرأة الحسناء الّتي يفتك لحظها بمن يتعشقها ، وتبدو هذه الأنثى في رمزيتها الخصبة تشخصا لجمال ملكي آسر ، وشمسا طالعة في حجر إدريس النبيّ وألواح تشريع وتوراة هداية ، وتبولا من نبات الروم الجميلات.

ومن قصائد (ابن عربي) الغزلية التي تهيب بلغة العشّاق العذريين في صياغة رمزية موحية قوله :

سلام على سلمى ومن حلّ بالحمـــى وحـــقّ لـــمثلي رقّـــةً أن يسلّما
ومـــاذا عليهـــا أن تـــردّ... تحيّـــة علينا ولكن لا احتكام على الدّمى
سروا و ظلام اللّيل أرخى سُدولـــه فقلت لـــها صبّـــا غريبا متيّمـــا
أحاطت به الأشواق صونا وأرصدت له راشقـــات النّبـــل أيّان يـــمّما
فأبـــدت ثنايـــاها و أومـــض بارق فلم أدر من شق الحنـــادس منهما
وقـــالت أمـــا يكفيـــه أنّي بقلبـــه يشاهدني في كل وقت.. أمـــا أما؟[2].

وقوله من أبيات له :

بان العزاء وبان الصّبر إذ بانـــوا بانوا وهم سويداء القلب سكّانُ
سألتهم عن مقيل الرّكب قيل لنا مقيلهم حيث فاح الشّيح والبانُ
فقلتُ للرّيح سيري و الحقي بهمُ فإنّهم عند ظل الأيك... قُطّـــان
و يلغيهم سلاما من أخي شجن في قلبه من فراق القوم أشجانُ[3].

---

(1) ابن عربي : الديوان ، ص : 30.
(2) ابن عربي : الديوان ، ص : 110.
(3) المصدر نفسه ، ص : 90.

هذه الأبيات وغيرها ممّا يهيب بمكنونات رمز الأنثى ، تلتبس بشعر الغزل العذري أيّما التباس حتّى أنّه ليخيّل لنا أنّنا نقرأ (ابن الملوح) و(العباس بن الأحنف) و(جميلا) و(كثيّر) وغيرهم من شعراء الغزل العفيف.

إلاّ أنّ هذه الرموز ليست بحال من الأحوال مسوّغا للوقوف عند هذه المظاهر والوجوه المستحسنة ، وإنّما هي محض تلويحات يوهم بها الصّوفي العامّة بأنّه محبوبه إنساني ، صونا لسرّ محبّته من الشيوع في غير أهله ، وإشفاقا على السامعين من أهل السلامة أن يفتتنوا بصريح أقواله. وعلى الحقيقة ، فليس للصّوفي توقف ولا كلام ، إلاّ في محبّة مولاه عز وجل ، ولهذا ارتاع (ابن عربي) حين سمع من مريديه أنّ ديوانه (ترجمان الأشواق) حمل على المعنى الظاهر ، وأنّه اتّهم بغزل ابنة شيخه تصريحا... فشرح ديوانه شرحا ذوقيا ، منه قوله :

كـــل مـــا أذكـــره من طلل أو ربوع أو مغـــان، كل ما
وكذا إن قلت هي أو قلت هو أو همو أو هن جمعـــا أو هما
كـــل ما أذكـــره ممـــّا جرى ذكره أو مثلـــه أن تفهمـــا
منـــه أسرار وأنـــوار جلـــت أو علت جاء بها رب السّما
فاصرف الخاطر عن ظـــاهرها و اطلب الباطن حتّى تعلما[1]

وإن كان الشيخ الأكبر قد أسهب في هذه الأبيات وأطال ، كعادته دوماً ! فإنّ ما أراد قوله هنا ، قد ورد في بيت شعري مفرد يتداوله الصّوفية ، يقول :

عباراتنا شتّى وحسنك واحد وكلٌّ إلى ذاك الجمال يُشير[2]

إن مثل هذا الغزل لا يمكن أن يلتمس بالغزل الإنساني ، وغموضه يصدمنا من أوّل الأمر، على حين الغزل الملتبس لا نكاد نحسّ بما فيه من غموض إلاّ إذا كنّا بصدد فهمه على أنّه غزل صدر عن الحبّ الإلهي.

---

[1] المصدر السابق، ص : 50.

[2] المصدر نفسه ، ص : 90.

وانظر مثلا كيف يشرح (ابن عربي) قوله :

مرضي من مريضة الأجفـــان علّلاني بذكـــرهـــا علّلاني

إنّه يقول "المرض" : "الميل". يقول لما مالت عيون الحضرة المطلوبة للعارفين من جانب الحق سبحانه بالرحمة والتلطف إلينا – أمالت قلبي بالتعشق إليها ، فإنّها لما تنَزّلت جلالا وعلت قدرا ، وسمت جبروتا وكبرا – لم يمكن أن تعرف فتحب ، فتنَزّلت بالألطاف الخفية إلى قلوب العارفين بقوله : « وسعني قلب عبدي ... »الخ[1].

إنّ مثل هذا الشرح يبدو في نظر غير الصّوفية متكلّفا فيه تعسّف وتحميل للعبارة فوق ما تطيق. والعبارة إذا أريد فهمها على هذا النحو تبدو غامضة بل مغرقة في الغموض.

أمام هذا المعطى يصادفنا (ابن الفارض) بالقول :

وعنى بالتلويح يفهم ذائق غنى عن التّصريـــح للمتعنّت

بها لـــم يبح دمـــه و في الإشارة معنى ما العبارة حدت[2]

إنّه يقرّر أنّ صاحب الذوق النّافذ البصير الدقيق الشعور ، يغنيه التلويح ، وليس بحاجة إلى التصريح ، وإذا كان كذلك فلا داعي للتصريح ، ولاسيما أنّه قد يجلب أعظم الضرر ، فربّما اتّهم المصرح بالكفر ، فأبيح دمه ، على نحو ما حدث للحلاّج. هذا فضلا على أنّ الإشارة للطافتها تتّسع لأكثر ممّا تتّسع له العبارة من المعاني[3].

-ب- **الخمر:**

ولو تجاوزنا رمزية المرأة إلى رمزية أخرى كرمزية الخمرة مثلا لألفينا نماذج أقلّ ما يقال عنها إنّها ذات صبغة فنية مميّزة.

---

(1) ابن عربي : ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق . بيروت : دار صادر ، ط1 ، 1998، ص : 77.

(2) ابن الفارض : الديوان ، مصدر سابق، ص : 46.

(3) د/ محمد مصطفى حلمي ، مرجع سابق ، ص : 105.

من ذلك قصيدتا (ابن الفارض) التائية الكبرى والخمرية الميمية. وقد رمز في الأولى إلى الحبّ الإلهي بالحميا ، وإلى الذات الإلهية بالكأس ، ورمز في الثانية إلى الحبّ الإلهي بالمدامة.

فقال في الأولى :

سقتني حميا الحب راحة مقلتـــي وكأس محيا من عن الحسن جلت

فأوهمت صحبي أنّ شرب شرابهم به سر سرى في انتشـــائي بنظرة

وبالحدق استغنيت عن قدحي ومن شمائلها لا من شمولـــي نشوتـــي[1]

وقال في الثانية :

شربنـــا على ذكـــر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم[2]

لا يمكن أن يفهم من هذه الأبيات أنّها ترمي إلى الخمر العادية ، وذلك لأنّ (ابن الفارض) لم يشرب في الأبيات الثلاثة حميا الحب على نحو ما تُشرب الخمرة العادية في كأس أو قدح ، ولكن كأسه هي وجه محبوبته (الذات الإلهية) الذي فاق كلّ حسن ، وقدحه هو عينه الّتي ينظر لها إلى هذا الوجه ، يملؤها من جماله كما يملأ القدح من الخمر. ولو علمنا أنّ الجمال صفة أزلية من صفات الله وأنّ الحسن خاصّة من خصائص المحسوسات – إذا كان فيها تناسب – لثبت أنّ المحيا الذي يجلّ عن الحسن هو وجه الله، ولترتّب على هذا أن تكون الحميا في التّائية الكبرى عبارة عن الحبّ الإلهي[3].

ومثل هذا يقال في المدامة الّتي وصفها (ابن الفارض) في خمريته ، فهي روحية خالصة شربها ويسكر بها من قبل أن يخلق الكرم ، أي من قبل أن تهبط روحه من عالم الأمر إلى عالم الحسّ حيث تتّصل بالبدن.

وانظر إلى وصفه للخمر في هذه الأبيات :

---

(1) ابن الفارض : الديوان ، ص : 80.

(2) المصدر نفسه ، ص : 110.

(3) د/ محمد مصطفى حلمي ، مرجع سابق، ص : 100 وما بعدها.

يقولون لي : صفها ، فأنت بوصفها خبير، أجل: عندي بأوصافها علم
صفاء ولا مـــاء ، ولطف ولا هوا ونور ولا نـــار ، وروح ولا جسم
تقدّم كـــل الكـــائنات حديثهـــا قديما ، ولا شكل هنـــاك ولا رسم
وقامت بـــها الأشيـــاء ثمّ لحكمة بها احتجبت عن كل ما لا له فهم
وهـــامت بها روحي بحيث تمازجا اتـــحادا و لا جرم تخلّلـــه جـــرم
فخمر ولا كـــرم وآدم لـــي أب وكـــرم و لا خمر ولـــي أمّهـــا أمّ
ولطف الأوانـــي في الحقيقة تابع للطف المعانـــي والمعانـــي بها تنمو
وقد وقع التفريق والكل واحـــد فأرواحنـــا خمر وأشبـــاحنـــا كرم
ولا قبلهـــا قبل ولا بعد بعدهـــا وقبليـــة الأبعـــاد فهي لـــها حتم
وعصر المدى من قبله كان عصرها وعهد أبينـــا بعدهـــا ولـــها اليتم

ألا ترى إلى هذه الأوصاف الّتي أراد (ابن الفارض) أن يظهرك خلالها على حقيقة خمره ، وكيف أنّها تبين عن خمر قديمة تقدمت كلّ الكائنات ، وقامت بها الأشياء ، وأنّها كانت قبل أن تكون الأجسام فهي خمر ، ولكنّها ليست من الكرم في شيء ، وجدت منذ الأزل ، وستبقى إلى الأبد.

هذه الأوصاف لا تنطبق إلاّ على هذه الخمر الّتي رمز بها (ابن الفارض) إلى الحبّ الإلهي الذي هو أصل الوجود ، وأنّ من يقرؤها في شيء من الروية والتدبّر لا يشتبه عليه أمرها ، ولا يشكّ في أنّها خمر ليست مادية[1].

من هنا يمكن القول : إنّ الرمزية الصّوفية ارتبطت على نحو ما بالرمزية العلمية أكثر من ارتباطها بالرمزية الأدبية ، وإن أخذت منها بسبب. وليس هناك من شك في أنّ الشعر الرمزي الصّوفي لم يقصد به أصحابه الجمال الفني لذاته ولا الصناعة الشعرية من

[1] د/ محمد مصطفى حلمي ، مرجع سابق ، ص : 111 - 112.

حيث هي[1] ، بل كانت الغاية من وراء ذلك شيء آخر غير اللذّة الفنية الخالصة ، قد تكون أخلاقية أو دينية أو فلسفية، أو كل ذلك...

وما يدفعنا لهذا الاستنتاج حجم تماهي الشعراء الصّوفيين للشعر القديم من استعارة لألفاظ الغزليين والخمريين ، دون ابتكار لغة جديدة تلائم الجو الروحي الفسيح الذي عاشوا وقصدوا تصويره ، ولو فعلوا لأفادت المكتبة الأدبية بفنّ رمزي يكون أقرب إلى مفهوم الرمزية في الأدب الغربي[2].

يرى (نيكلسون) أنّ الشعر الصّوفي في طبعته العربية له أشكال هي أقرب إلى الأشكال المعروفة الّتي لا تسترعي أنظار الغربيين كثيرا[3] ، ورمزيته بهذا المعنى أقرب إلى المفهوم العربي للرمزية منها إلى المفهوم الغربي ، لذلك وجدنا مفهومي : الإيجاز وغير المباشرة في التعبير قد تحقّقا فيها.

من ذلك محاولة (الحلاّج) إثبات الصفات المتضادّة الّتي يمحو بعضها بعضا ، وذلك بصدد تصوير الصّفات العلوية الّتي لا ترجع إلى العقل في إدراكها ، بل إنّها تنفر من الضبط والتحديد.

يقول :

حاضر غائب قريب بعيد وهو لم تحوه رسوم الصّفات[4].

ول(ابن عربي) تعبيرات جزئية جريئة كالاستعارة الغريبة ، في قوله :

وأرضعني ثدي الوجود تحققا فمـــا أنا مفطوم ولا أنـــا راضع

أو كقول (ابن الفارض) في خمريته :

فخمر ولا كرم وآدم لي أب وكرم و لا خمر ولي أمّهـــا أمّ

وقول (الجيلاني)) في الخمر الإلهية :

---

(1) د/ محمد مصطفى حلمي ، مرجع سابق ، ص : 99.

(2) درويش الجندي : الرمزية في الأدب العربي. مصر: مكتبة النهضة، ط2، 1978 ، ص : 357.

(3) نيكلسون ، مرجع سابق ، ص : 90. ويرى أنّ الشعر الصّوفي الفارسي أدلّ على الشاعرية والتجديد والانطلاق الفني من الشعر الصّوفي العربي. يقول : « إنّ الشعر الصّوفي هو سرّ عظمة الأدب الفارسي ». المرجع نفسه ، ص : 90.

(4) الحلاّج : الديوان، تحقيق: كامل مصطفى الشبيبي. العراق: وزارة الإعلام، 1974 ، ص : 80.

هي الشمس نوراً هي اللّيل ظلمة هي الحيرة العظمى الّتي تتلعثم
مبرقعة من دونـــها كل حائـــل و مسفرة كالبـــدر لا تتكتّم
فنور و لا عين و عين ولا ضيـــا وحسن ولا وجه ووجه ملثم
شميم ولا عطر وعطر ولا شـــذا وخمر و لا كأس و كأس مختم[1]

وقول (ابن عربي) :

تخلق ما لا ينتهي كونه فيك فأنت الضيق الواسع[2]

ويبقى القرآن الكريم الذي أفاض في الحديث عن الخمر الغيبية بالتشويق إليها، مصدر التأثير الكبير في الرمز الخمري الصوفي[3]، وأما عن استعارة الصورة فقد أخذ الصوفية صورا أجراها (الغواة) في خمرياتهم، إلا أن الفرق يبقى في معنى تأثيرها على كل فريق، ومن وصف (الغواة) لخمرتهم الحسية وبيئتها، استعار الصوفية لخمرتهم الروحية ما يناسب أساليبهم.

المدامة[4] مثلا، وهي الخمر، أخذها الصوفية وفرغوها من محتواها الحسي وأسبغوا عليها معنى رمزيا هو المعرفة الإلهية، والشوق إلى الله ومحبته :

شربنا ما شربنا مـــن مُدام وقـــد طاب الشراب، وراقا[5]

فشربنا بالجمع كناية عن السالكين في طريق الله تعالى، والشراب كناية عن العشق والمحبة والسكر والغياب عن الوعي، ويحصل عن استجلاء طلعة المحبوب الحقيقي، وتجعل العاشق غافيا غير واع

---

(1) الجيلي : الإنسان الكامل. مصر: مطبعة محمد علي صبيح و أولاده، دت ، ج1 ، ص : 4..

(2) ابن عربي : فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، ط2، بيروت: دار الكتاب العلمي، 1980 ، ص : 88.

(3) قال تعالى : ﴿ وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ ﴾ [سورة محمد ، الآية 15]. جاء في التفسير الكبير للرازي ما نصّه : إنّها وصفت باللّذة كأنّها نفس اللّذة وعينها . يراجع : الرازي : التفسير الكبير ، ج26 ، لبنان: دار إحياء التراث العربي ، ط3 ، د.ت ، ص : 137.

(4) المدامة في الأصل هي الخمر ، وقد سميت بذلك لإدامتها في الدن زمانا ، حتّى سكنت بعدما فارت.

(5) شعر أبي العباس 284/1 نقلا عن د. محمد بن الصغير : بناء القصيدة الصّوفية في الشعر المغربي ، (أحمد التستاوي نموذجا). سلا : مطبعة بني يزناسن ، ط4 ، 2004 ، ص : 674.

الخمر الصوفية تدار على القوم دون أن يتجرعوا منها جرعة تمر عبر البلعوم، وإنما تمر عبر القلب والكيان ويكون فعلها أقوى من الخمر الحسية في الشارب، إنها نشوة المحبة الإلهية.

ونحن نشاوى والمنى طوعُ راحتي وفي حضرة التقريب يسعدنا الساقي[1]

والخمر تحضر في أبيات تنتمي إلى سياق بعض القصائد التي تعالج موضوعات أخرى، وهي عادة، نجدها عند شعراء التصوف في إبداعاتهم التي تصور أحوالهم ومواجيدهم التي تفرض عليهم أحيانا زرع بيت أو بيتين أو أكثر من ذلك في قصائدهم ذات الموضوع الآخر، إلا أن سياقها لا يخرج عن الإطار العام الذي تنحصر داخله تلك القصيدة، ولا يحول مسار القصد، إلاّ إذا تعددت موضوعات النص، ومع ذلك تبقى الصورة الكلية جامعة لشتاته في إطار منظم لوحداته.

وأما القصائد التي تهتم بوحدة موضوع الخمر، فقد تحتوي حركية كبيرة، وتتجاوز ألفاظها الإشارة العابرة إلى الفضاء الكلي للنص الشعري، ويبقى المعنى العام المقصود لشعراء الخمر الصوفية « يباين مراد غيرهم منها بالصورة التي تند على العقل وتسمو على الفكر »[2] ، وذلك أن مفهوم السكر عندهم يفيد سقوط التمالك في الطرب وهو ذو علامات ثلاث:

1- أولاها: الضيق عن الاشتغال بالخبر والتعظيم قائم.

2- ثانيها: اقتحام لجة الشوق والتمكن دائم.

3- ثالثها: الفرق ق بحر السرور والصبر هائم[3].

والسكر في علم القوم يحتل المرتبة السابعة من علم الحقائق، وقد لخصها علماء التصوف في المقامات الآتية:

---

[1] المرجع السابق ، ص : 674.

[2] ينظر: حسن الفاتح قريب الله : إشارات الجمال. القاهرة : مكتبة الدار العربية للكتاب ، 1995 ، ص : 40.

[3] يراجع: حسن الفاتح قريب الله : المفهوم الرمزي للخمر عند الصّوفية. القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب ، 1999، ص: 16،19.

1- المكاشفة: المفهومة من قوله تعالى: ﴿ فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى ﴾ [1].

2- المشاهدة: المفهومة من قوله تعالى: ﴿ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِمَن كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ ﴾ [2].

3- المعاينة: المفهومة من قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ ﴾ [3].

4- الحياة: المفهومة من قوله تعالى: ﴿ أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ ﴾ [4].

5- القبض: المفهوم من قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ قَبَضْنَاهُ إِلَيْنَا قَبْضًا يَسِيرًا ﴾ [5].

6- البسط: المفهوم من قوله تعالى: ﴿ يَذْرَؤُكُمْ فِيهِ ﴾ [6].

7- السكر: المفهوم من قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا ﴾ [7].

وهذا يعني أن الصوفي يغيب عن تمييز الأشياء ولا يغيب عن الأشياء، وهو أن لا يميز بين مرافقه وملاذه، وبين أضدادها في موافقة الحق، فإن غايات وجود الحق تسقطه عن التمييز بين ما يؤلمه ويلذه، والصاحي الذي نعته قبل نعت السكر، ربما يختار الآلام على الملاذ لرؤية ثواب أو مطالعة عوض، وهو متألم في الآلام، ومتلذذ في الملاذ، فهو نعت الصحو والسكر، وأنشدوا لبعض الكبار:

---

[1] النجم ، الآية:10.

[2] ق ، الآية:37.

[3] الفرقان، الآية : 45.

[4] الأنعام، الآية : 122.

[5] الفرقان، الآية : 46.

[6] الشورى، الآية : 11.

[7] الأعراف، الآية : 143.

كفاك بـــأن الصحـــو أوجد إنني فكيف بحال السكر والسكر أجدر

فحالاك في حالان: صحو وسكرة فلازلت فـــي حالي أصحو وأسكر[1]

ولمفهوم السكر مدارجه المتعددة ومنازله الرمزية، وهو غيبة تسببها رغبة عارمة في لقاء الله، ورهبة من هذا اللقاء، واندهاش، وذهول بعد تحققه في إحساس الصوفي، فيغتني باطنه بمشاعر الغبطة، والوله، والشوق إلى الفناء عن النفس، والبقاء في الله.

وأما الصحو الرمزي عند الصوفية فمستند من القرآن الكريم المفهوم من قوله تعالى: ﴿ حَتَّى إِذَا فُزِّعَ عَن قُلُوبِهِمْ قَالُوا مَاذَا قَالَ رَبُّكُمْ قَالُوا الْحَقَّ ﴾[2]، وقوله عز وجل:﴿ فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ ﴾[3].

والصحو هو « الرجوع إلى الحس بعد الغيبة »[4]، ولا يقال إلا لمن سبق له سكر، فغاب في ميدان الذكر، وهو حال يقع فيها المحبوب، أو « مقام من مقاماتهم بحسب اختلاف الاصطلاح في التعبير عنه بالحال أو المقام »[5]، علما بأن الصحو « مقام مقام صاعد عن الانتظار، مغن عن الطلب، طاهر من الحرج ... وهو على حسب السكر، فمن كان سكره في حق، كان صحوه في حق، ومن كان سكره لحق كان صحوه لحق، ومن كان سكره بحظ مشوبا كان صحوه بحظ مصحوبا ، ومن كان محقا في حال صحوه ، كان محفوظا في حال سكره »[6].

والمتصوفون يعتبرون خمرتهم، زيادة على دلالتها الرمزية، رقية تشفي السقيم والعليل والمجنون وكل مريض.

---

[1] القاشاني: معجم مصطلحات الصّوفية ، مصدر سابق، ص : 100 ، والكلاباذي: التعرّف لمذهب أهل التصوّف. بيروت: دار الكتب العلمية،ط1، 2001 ، ص : 116.

[2] سبأ ، الآية : 23.

[3] الأعراف ، الآية : 143.

[4] ماء العينين : الإيضاح لبعض الاصطلاح ، تحقيق د. محمد الظريف ، سلا : مطبعة بني يزناسن ، 2001 ، ص : 55.

[5] القشيري: الرسالة القشيرية ، مصدر سابق، ص : 56 – 58.

[6] مصطفى العروسي : نتائج الأفكار القدسية في معاني شرح الرسالة القشيرية . مطبعة النجاح الجديدة ، ج2 ، ص : 72.

ولو طرحوا في فيء حائـــط كرمـــها عليلا، وقد أشقـــى ، لفارقه السقم
ولو قربوا، من حانـــها، مقعدا مشى وتنطق من ذكرى مذاقتها البـــكم
ولو عبقت في الشرق أنفاس طيبهـــا وفي الغرب مزكوم، لعاد له الشم
ولو خضبت من كأسهـــا كف لامس لما ضل فـــي ليل ،وفي يده النجـــم
ولو جليت سرا على أكمـــه غـــدا بصيرا، ومن راووقها تسمع الصـــم
ولو أن ركبـــا يموا ترب أرضهـــا وفي الركب ملسوع، لماضره الســـم
ولو رسم الراقي حروف اسمها، على جبين مصاب جـــن، أبرأه الرســـم[1]

القصيدة الصوفية ذات الموضوع الخمري الإلهي تزخر بكم هائل من المصطلحات المأخوذة عن غواة الخمر الحسية، وألوانها تميل إلى التصريح تارة والتضمين أخرى، تراها في الشمس والقمر والكواكب والرياحين والزهور وغيرها، إضافة إلى ما تحسه حاسة الشم وحاسة السمع.

هذه المكونات هي التي تساهم في جلاء الصورة الرؤيوية، وتوضح تقاسيمها وتفسر عمقها، وتساعدنا على تفكيك رموزها وتحليل مضمونها.

من تلك الألوان ذات الأثر في نفس المتلقي أو السّامع "كوكب الشمس"، وهو قطب نوراني لأكوان التجليات الصوفية، وهي ترمز إلى الحقيقة المطلقة، كما أن الشمس في المصطلح الصوفي تعني: « النور، أي الحق سبحانه »[2]، أو هي « النور مظهر الألوهية ومجلى لتنوعات أوصافه المقدسة النـــزيهة، فالشمس أصل لسائر المخلوقات العنصرية والله سبحانه وتعالى جعل الوجود بأسره مرموزا في قرص الشمس، تبرزه القوة الطبيعية في الوجود شيئا فشيئا بأمر الله تعالى، فالشمس نقطة الأسرار ودائرة الأنوار »، وهذا دليل على موقع الشمس من الخمرة الصوفية، وهو أهم موقع يحتله هذا الرمز

---

[1] ابن الفارض : الديوان ، مصدر سابق، ص : 180 – 181.

[2] د. أنور فؤاد أبو خزام : معجم المصطلحات الصّوفية ، مراجعة د. جورج نتري عبد المسيح . بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، 1993، ص : 104.

الكوني، وإن شمس الخمرة تتبوأ عرش المقام الإلهي في النصوص الصوفية، من ذلك قول (ابن الفارض):

لها البدر كأس، وهي شمس يديرها هلال، وكم يبدو إذا مزجت نجـــم[1]

والصورة الشعرية لهذا البيت، تبدو من ظهور نور الحقيقة (الشمس)، والبدر الذي هو كناية عن الإنسان الممتلئ بالإيمان، وهو يبادر الشمس في طلوعه (البدر) لما بدا له مظهر التجلي (الكأس) عن نشر أسماء الله الحسنى وصفاته العلى (إدارة الخمر)، والنجم: كناية عن قول النبي ﷺ : « أصحابي كالنجوم بأيهم اقتديتم اهتديتم » [2].

وفي معنـــى الفنـــاء يقول (عفيف الدين التلمساني):

وهل بعد ضوء الشمس يبدو الدجى

وهل عندها يبقى على الأفـــق من نجم[3]

وفي الإشارة إلى النور الإلهي، ورد قول أحدهم:

فالشمس خمر، بدر الدجى كأس لها

ومحمّدٌ تـــمويهُهُ تصبيغُه بـــه لـــها[4]

تلك هي الخمر وتجلياتها عند الصوفية ... إنها رمز العلم والمعرفة المؤثران في ذائقهما وهي الحب أيضا لدى القوم، وهي التعبير عن المعاناة لحالي السكر والصحو، وقد كان الشعر أكثر مناسبة لغناء رمز الخمر من النثر.

ولا قبلها قبل، ولا بعد بعدها وقبليّة الأبعاد، فهي لها حتمُ[5]

---

[1] ديوان ابن الفارض ، مصدر سابق ، ص : 179.

[2] المصدر نفسه ، ص : 179.

[3] عبد الغني النابلسي : خمرة الألحان في رسالة الشيخ أرسلان . مصر : المكتبة العلمية ، 1962 ، ص : 85.

[4] حسن الفاتح قريب الله : المفهوم الرمزي للخمر عند الصّوفية ، مرجع سابق، ص : 185.

[5] ديوان ابن الفارض ، مصدر سابق، ص : 183.

إنها المعرفة الإلهية المترهة عن الدخول في قيود الزمان والمكان، والموجودة قبل كل شيء بلا بداية، وبعد كل شيء بلا نهاية، ولهذا تاه في بحرها أهل الهيام منذ القديم رغبة في الوصول والاستقرار بالقرب الإلهي.

هكذا يرمز الصوفية لصورهم الشعرية بشتى الرموز، وبالأخص في موضوع المحبة الإلهية، وهي المحبة الأزلية المطلقة، عن طريق التغزل بالمرأة، أو عن طريق التوسل بالمعجم الخاص بالخمر وأنواعها المختلفة، وأسمائها المتعددة كما عبروا عن معان أخرى بمصطلحات أخرى استقوها كلها من المعجم العربي واستعملوها في الشعر الصوفي بمدلولات غير مدلولاتها الأصلية، وكذا في نثرهم. وقد التجأ الصوفية إلى التوسل بهذا المعجم اللغوي، عندما وجدوا أنفسهم عاجزين عن اختراع معجم بديل أو مصطلح جديد يؤدي الوظيفة الدالة على المعاني التي هي هدفهم، حتى يوصلونا إليها معهم، و لم يكن الالتجاء إلى ذلك عبثا، وإنما كان هناك دواع فرضت عليهم أن يتوسلوا بهذه اللغة، وأن يستخدموا ألفاظها المعهودة، بعد أن يفرغوها من معانيها الأصلية، ويشحنوها بمعان روحية أكثر حمولة وأعمق معنى، ومخالفة لما كان لها قبل أن توضع في إبداعاتهم، ومن هنا كان الرمز عند الصوفية يعد من الضروريات المسلمة للتعبير عن أفكارهم، لكنهم في نفس الوقت يقررون أن صاحب الذوق النافذ والشعور الدقيق، هو الذي يخلص إلى معرفة ما يهدفون إليه، وما يقصدون إيصاله إلى من يهمهم أمرهم، ولهذا فهم ليسوا في حاجة إلى التصريح والتوضيح « وإذا كان كذلك فلا داعي للتصريح ولاسيما أنه يجلب عليهم أكثر الضرر، فربما اتهم المصرح بالكفر فأبيح دمه على نحو ما حدث للحلاج، هذا فضلا على أن الإشارة للطافتها تتسع لأكثر مما تتسع له العبارة من المعاني »[1].

وعنـــي بالتلويـــح يفهـــم ذائـــق غني عـــن التصريح للمتعنّت

بها لم يبح من لم يُبحْ دمه، وفي الـــ إشارة معنى ، ما العبارة حدّتِ[2]

---

[1] محمد مصطفى حلمي : ابن الفارض والحب الإلهي . مصر: لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1965 ، ص : 105.

[2] ديوان ابن الفارض ، مصدر سابق، ص : 55.

وقد أوضح ذلك أيضا (ابن عربي) عندما قرر أن الصوفية لا يستطيعون نقل ما يشعرون به محددا، لأن ذلك لا يدرك إلا بالذوق، لذا يلجأون إلى الرمزية للهائمين من ذوي عشاق الحب الإلهي، تقرأ هذا في قوله: « إذا نظمنا لك الدر والجوهر في السلك الواحد، وأبرزنا لك القول في حضرة الفرق المتباعد، فلهذا ترى الواقف عليه، يكاد لا يعثر على سر النسبة التي أودعتها لديه، إنما هي رموز وأسرار لا تلحقها الخواطر والأفكار، إن هي إلا مواهب من الجبار، جلت أن تنال إلا ذوقا، ولا تصل إلا لمن هام بها عشقا وشوقا » [1].

إن الشاعر الصوفي يطمح إلى أن ينقل تجربته التي لا تستطيع اللغة الواصفة أو المعبرة الإحاطة بها، إلى الرمز الذي « يصبح تعبيرا عما لا يمكن التعبير عنه... أي أنه يوحي بالشيء دون أن يوضحه فهو غامض في جوهره » [2]. وهكذا فإن التعبير الرمزي يحقق للقصيدة الصوفية بعدا جماليا يتمثل في مشاركة المستمع أو القارئ الوجدانية، وهو يتلقى القصيدة، وفي مشاركته من جهة أخرى في تحديد القراءة الصوفية العميقة للقصيدة التي يحصل عنها استلذاذ اكتشاف المعنى الإيحائي. ومعنى ذلك لأن الرمز يفك أسر القصيدة، التي يتضاءل جمالها بالمباشرة، وتفسير التجربة وشرحها. يهيء الأسباب بين القصيدة وقارئها، لتحصل قراءة مبنية على اكتشاف المرموز والموحى به، أي أن الرمز يحقق بالضرورة استبطانا أثناء التلقي يعادل دعوة التصوف إلى استكناه الباطن وإغفال الظاهر.

إن الرمزية حين تفجر اللغة وتعمق المعنى، تضع للأدب الصوفي خصوصية التميز على غيره، إذ « للصوفية أسلوب خاص في التعبير اشتهروا به، يمتاز بالغموض، وإيثار الرمز عن المعنى دون التصريح به »[3]. واتفق البـــاحثون في موضوع الكتـــابة الصوفية

---

[1] ابن عربي : مجموعة الرسائل الإلهية ، مصر : مطبعة السعادة ، ط1 ، 1925 ، ص : 58.

[2] أمية حمدان : الرمزية والرومانيكية في الشعر اللبناني ، لبنان : دار الرشيد للنشر ، 1981 ، ص : 26.

[3] عبد الحليم حسن : التصوّف في الشعر العربي . مصر: مكتبة أنجلو المصرية ، 1954 ، ص : 87.

– خصوصا الشعر – أن جمال تلك الكتابة لم يفقدها العمق « ومن الصفحات المشرقة في التصوف نشوء أدب أنيق من جانب وعميق من جانب آخر »[1].

المبحث الرابع

جمالية الخيال

الخيال – في العموم – إبداع صورة جديدة عن الواقع، وقد درس في علم النفس القديم كإحدى القوى التي تتكون منها النفس البشرية، وقد حدد في الدماغ البشري كما حدّدت وظائفه ضمن القوى الإدراكية في النفس البشرية.

وقد اعتبروا المادة التي يدخل في تشكيلها الخيال مادة فنية، وقد تداخلت عدة قوى إدراكية مع الخيال، وذلك لتداخل وظائفها واشتراكها في بعض الخصائص التكوينية، ومن هذه القوى الحافظة، المصورة، الذاكرة، التخييل، وقد حاول المشتغلون بعلم النفس القديم تحديد خصائص كل من القوى الإدراكية وتحديد مجال نشاطها.

وقد رأى (الجرجاني) أن الخيال هو: « قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك، ومحلّه مؤخر البطن الأول من الدماغ »[2].

تعريف (الجرجاني) يبرز مدى التداخل بين عدة قوى إدراكية كانت من اهتمامات الباحثين في النفس، مثل الحفظ أو (الحافظة) وهي خزّان المعلومات كما حددته الفلسفة الحديثة، والحس المشترك وهو الإدراك الحسي الذي يتم عن طريق الحواس الخمس: اللّمس، الشم، السمع، الرؤية، الذوق، و"غيبوبة المادة" ثم إرجاعها وهو

---

[1] د. عمر فروخ : الآثار المتناقضة للتصوّف في الإسلام ، مجلة الباحث ، السنة الثانية ، العدد الرابع ، يناير/فبراير 1980 ، ص : 23.

[2] الجرجاني : كتاب التعريفات ، تحقيق عبد المنعم الحفني . القاهرة : دار ابن رشد ، 1991 ، ص 114.

ما يمكن أن يسمى باستدعاء الذكريات (ويختلط فيه العنصر الإرادي عند الاستعادة، مع الذاكرة باعتبارها نشاطا لا واعيا في أغلب الأحيان) [1].

وتداخل هذه القوى الإدراكية عند التعرض إلى طبيعة الخيال دليل على مشاركته في مجالات النفس الأخرى، ولا غنى للإنسان عنه مهما كان وضعه وتعامله مع العالم.

والخيال الأدبي ليس إلا فرعا خاصا لملكة نفسية عامة جدا لا ينفصل نشاطها عن نشاط الشعور، وتشير لفظة (خيال) إلى العلاقة التي تصل فعل الكتابة الأدبية بالمعطيات الأساسية لوضع الإنسان، وتسهم في إقامة رابطة ضرورية بين النظرة الأدبية وأوسع نظريات الشعور. فالخيال وارد في فعل الإدراك ويمتزج بأعمال الذاكرة ويفتح أمامنا أبعد الآفاق الممكنة، ويرافق مشاريعنا وأمانينا ومخاوفنا، فهو ملكة تستدعي الصور المسايرة لعالم الإدراك المباشر وغير المباشر، وهو قدرة تساعدنا على الانفصال عن الواقع[2].

وقد يكون الخيال من قبيل الوهم واللهو والأحلام إذا ولّى الوعي المتخيل ظهره للواقع المباشر، وأن أشهر أنواع الخيال وأقربها إلى الهذيان يحتفظ بصبغة واقعية، ومن هنا فالأدب كله ما هو إلا ضرب من النشاط والخيال الذي يتألق في نطاق الصورة والرمز والأسطورة والحلم والهواجس، ويعتبر الخيال الأدبي أحد أبعاد الأثر الأدبي.

وتشير لفظة "فانتازيا" الإغريقية عند (أفلاطون) إلى مزيج من الإحساس والرأي[3]، وهي عند (أرسطو) حركة داخلية ناجمة عن الإحساس[4]، وعند (الرواقيين) يدمج الإحساس بالخيال فيعرب عن نشاط نفسي لا يغني إلا بظواهر الأمور[5].

ومن طبيعة الخيال أنه يتوسط بين الحس والعقل، أي بين الأشياء التي تدرك بدون عناء كبير وبين العمليات العقلية الكبرى، وهو بذلك يسعى إلى تقريب الطرفين ومحاولة الارتفاع بالمحسوسات إلى مستوى المعقولات.

---

[1]: د. حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية : الحضور والغياب. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001 ، ص : 169.

[2] جان ستار ونبسكي : النقد والأدب . الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 1994 ، ص : 105.

[3] معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، المجلد الأوّل . بيروت : معهد الإنماء العربي ، ط1 ، 1997 ، ص : 415 وما بعدها.

[4] يوسف كرم : الطبيعة وما بعد الطبيعة . مصر : دار المعارف ، ط2 ، د.ت ، ص : 82.

[5] المرجع نفسه ، ص : 50.

الخيال إذن ، يأتي في مرتبة ثانية بعد الإحساس ويتفرغ عنه ، لكنه يسبق عمل التفكير الذي يسعى للإشراف عليه، وإذا كان الفن على حد تعبير (أفلاطون) محاكاة للظاهر[1]، فإنّه إذا ينتج ظاهرا من مرتبة ثانية أو يبدع صورة للصورة إذ لا توجد محاكاة إلاّ بفضل الخيال ومن أجله وبسبب تلك العلاقة بين الخيال والفن اتهموا الفن وقالوا عنه إن مجاله قاصر على الفتنة الخبيثة أو في أحسن الأحوال على اللهو الذي لا نفع فيه.

ولكن لا تتوقف قدرة الخيال على استعادة الصور الذهنية الغائبة عن الحس بل تمتد فاعليتها « إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في حدته وتركيبه، وتجمع بين العناصر المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقة فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة »[2].

من هذه الطبيعة نبدأ في تلمس الجانب الديناميكي في الخيال. لهذا الغرض يجب استعمال مفهوم آخر استعمله علم النفس القديم وهو "المخيلة" التي تعطي ديناميكية للخيال لأنها: « هي القوة التي تتصرف في الصور المحسوسة والمعاني الجزئية المنتزعة منها وتصرفها فيها بالتركيب تارة والتفصيل تارة أخرى مثل إنسان ذي رأسين أو عديم الرأس »[3].

وهذه الديناميكية للخيال تبدو في نشاطه المتمثل في تركيب الأجزاء المفصولة إن في الواقع أو في التصور، وهذا ما يسمى بالجانب الخلاق في الخيال أو فصل أجزاء الواقع أو الصورة ثم إعادة ترتيبها مرة أخرى بحيث تبدو كأنها أجزاء جديدة. هذه الوظيفة هي وظيفة تشكيلية.

ولا يمكن أن تكون الوظيفة الشعرية متكاملة الأطراف ما لم يكن الشاعر قد عاين الواقع الذي يتكلم عنه أو عايش التجربة. وأيضا يستطيع أن يدرك العلاقات الموجودة بين الأجزاء والجمالية التي تكتسبها عند إعادة صياغة النسب وترتيب العلاقات، « إنّ

---

[1] معن زيادة:الموسوعة الفلسفية العربية. بيروت: معهد الإنماء العربي، 1997 ، ص : 77.

[2] د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النفدي والبلاغي عند العرب . بيروت: دار التنوير ، ط2 ، 1983 ، ص : 13.

[3] حسين خمري، مرجع سابق ، ص : 169.

فاعلية الخيال مرتبطة باتساع الخبرة بالحياة المعاشة والقدرة على النفاذ إلى العلاقات الفاعلة في الأشياء والعلاقات التي تربط بين الأشياء ومثلما ترتبط بالقدرة على تمثل تجارب الآخرين في الماضي والحاضر »[1].

فبالإضافة إلى الوظيفة التشكيلية للخيال المتمثلة في إعادة ترتيب العلاقات و فصل الموصول و وصل المفصول وذلك بالقبض على معنى من معاني الواقع وتقديمه شعريا، فإن هناك وظيفة أخرى للخيال وهي تحويل التجارب القديمة تجارب جديدة، هذه الوظيفة تمثل جانبا من جوانب الخلق بشكل أو بآخر بحيث يخلق منها تجارب جديدة[2].

إنّ الخيال هو النظر إلى جوهر الشعر من زاوية المبدع. إنه أول ما يحتاجه الشاعر « فهو قوة خالصة مبدعة، تعمل على استثارة الرصيد الثقافي عنده، واسترجاع الحالة الشعورية التي انبعثت عن التجربة وصاحبها. كما يقوم بخلق نوع من العلاقات الخاصة بين الأشياء الخارجية، وينتقي الأحداث، ويختار المواقف الصافية التي تغذي التجربة الشعورية »[3].

الخيال، كقوة مبدعة لدى الشاعر، قد أخرجتها التجربة بما فيها من طاقات انفعالية، يقوم – أي الخيال – بذبذبة الواقع الخارجي وقوانينه، ويجعل قوانين النفس هي المسيطرة، فعالم الخيال رحب فسيح لا يحده مدى، وهو وسيلة الشاعر لإدراك اللغة والوقوف على أسرارها.

الخيال يتعدى إنتاج التجارب القديمة أو تشكيلها تشكيلا جديدا إلى خلق صور جديدة، إنه « يعمل ليس فقط على إنتاج الصور التي تقع في مجال الإدراك المباشر أو التي لها حضور مباشر، ولكن نشاطه يبتدي خاصة في خلق الصور التي تعرفها الحواس والنفس على السواء »[4].

---

[1] د. جابر عصفور : مفهوم الشعر في التراث النقدي . بيروت : دار التنوير ، ط3 ، 1983 ، ص : 186 – 187.

[2] حسين خمري، مرجع سابق ، ص : 170.

[3] عدنان حسين قائم : التصوير الشعري . طرابلس : المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، ، ط1 ، 1980 ، ص : 25.

[4] حسين خمري، مرجع سابق ، ص : 170.

وقد دار الجدل حول كيفية الخيال، فمنهم من يرى أنها تشكيل، ومنهم من يراها خلقا جديدا، ومنهم من يرى أنها إعادة إنتاج للتجارب القديمة، سواء كانت تجارب الشاعر أو تجارب غيره.

إذا توقفت وظيفة الخيال عند مجرد التذكر، فإنه يتحول إلى ذاكرة أو خزان للتجارب السابقة والماضي المعاش، والخيال ليس فقط القدرة على تشكيل صور الواقع، بل يجب أن يتعدى الواقع الموضوعي (معطى حضوري)، إلى خلق واقع جديد وبعث الحياة من جديد، وفي هذا التجاوز يبتدي الجانب الإبداعي للخيال (الجانب الديناميكي)، ويتميز عن عمل الذاكرة وعن التقديم الحسي البارد للتجارب الشعرية[1].

1- مقاربة المعنى:

وقد تناول شاعران كبيران الخيال الشعري، وحاولا التنظير له باعتباره ركيزة يقوم عليها العمل الشعري.

والنظريتان أنتجتا ضمن التيار الرومانسي، ويمثل الأولى عند العرب (أبو القاسم الشابي) في كتابه (الخيال الشعري عند العرب) [2]، الثانية الشاعر الإنجليزي (كولوردج) في كتابه الموسوم (سيرة ذاتية) [3]، وللنظريتين ملامح تشابه.

أ-الخيال عند الشابي:

يقسم (الشابي) الخيال إلى قسمين، القسم الأول وهو ما أسماه "الخيال الشعري"، لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور. أمّا القسم الثاني فقد أسماه "الخيال الصناعي"، لأنه ضرب من الصناعات اللفظية ويسميه أيضا"الخيال المجازي"، لأنه مجاز على كل حال[4].

---

[1] ر.ب بريت : التصور والخيال ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة . بغداد : دار الرشيد للنشر ، 1979 ، ص : 85.

[2] ينظرأبو القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب . الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، 1975.

[3] أدونيس : المسرح والمرايا ضمن الأعمال الكاملة ، مجلد 2 ، بيروت ،ن: دار العودة ، 1971 ، ص : 501 – 502.

[4] أبو القاسم الشابي ، مرجع سابق، ص : 26.

من هذه التقسيمات تبدأ ملامح نظرية الخيال الشعري عند (الشابي)، وهي في تقسيمها هذا تشبه نظرية (كولوردج) التي كتبت قبلها بكثير.

بعد عرضه الخطوط العريضة لنظرية الخيال يشن (الشابي) هجوما حادا على الأدب العربي، ويرى أنه « أدب مادي لا سمو فيه ولا إلهام ولا تشوف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق، وأنه كلمة ساذجة لا تعبر عن معنى بعيد القرار ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس »[1].

ثم يعود إلى الدعوة إلى "العصيان الشعري" والتنكر للتراث الشعري « إنّه ينبغي لنا إذا أردنا أن ننشئ أدبا حقيقا بالخلود والحياة أن لا نتبع الأدب العربي في روحه ونظرته إلى الحياة »[2].

وبعد أن يسخر من الكائنات الشعرية العربية ويشبهها بسفينة نوح التي رغم كل شيء أنقذت الحياة، يحاول (الشابي) أن يجد تعليلا لتنافي المكونات الشعرية داخل القصيدة العربية، وعدم وجود انسجام واتساق بين أجزائها أو بروز ملامح خاصة بها، يرجع ذلك إلى فقر البيئة العربية حيث يقول: « شب العرب تحت سماء ضاحية لا يحجبها سحاب مركوم. ولا يسترها ضباب كثيف وليس تحتها غير الصحراء الأبدية الصامتة التي لا يعرف الطرف لها حدا، تضرب في مناكبها سمائم القيظ وأرواح الرياح، مروعة تائهة شاحبة كأرواح ضائعة في آبار الجحيم »[3].

الملاحظ أن (الشابي) قد اعتمد على نماذج شعرية محدودة دون استقراء كل الشعر العربي القديم، كما أن لتأثره بالمدرسة الرومانسية الأوربية نزعه تمرّدية غذتها قراءاته الشعرية لكل من (لامارتين) حيث عارض قصيدته "البحيرة" بقصيدة (البحتري)،

---

(1) المرجع السابق ، ص : 103.

(2) المرجع نفسه ، ص : 112.

(3) المرجع نفسه ، ص : 129.

والشاعر الاسكتلندي (أسيان) في قصائده التأملية و لم يقارنها مع التراث الشعري الضخم في الحكمة والتصوف الذي عرفه العرب[1].

ما يهم من نظرية الخيال عند (الشابي) هو تقسيمه الخيال إلى صنفين: خيال شعري، وخيال صناعي ومجازي والذي يدخل في نسيج الصناعات الشعرية، وعليه يقوم كل إبداع شعري ويميزه عن الأقاويل التي لا تدخل فيها الصنعة وتقترب من التخاطب العادي.

ب–كولوردج ... والخيال:

إذا كان (الشابي) لم يوضح – بما فيه الكفاية – وظيفة الخيال بل تكلم عن بعض مظاهره في الطبيعة وفي الخلق الشعري، فإن الشاعر الإنجليزي (كولوردج) يعطي قيمة كبيرة للإدراك وكيفية مواجهة العقل لعالم الأشياء، وهو بذلك يخلق نصفه ويدرك نصفه الآخر، هذه الوظيفة التي أعطاها (كولوردج) للخيال تقترب كثيرا من فهم الفلاسفة المسلمين لوظيفة الخيال وهي التوسط بين الإدراك الحسي (الحس المشترك) الذي هو من اختصاص العامة والبسطاء، ويمثل ما يمكن أن تدركه الحواس دون تدخل واع من العقل، والعمليات العقلية المعقدة التي لا تدبر أمرها إلاّ الفلاسفة والحكماء وأهل المنطق، ويرجع هذا الفهم لوظيفة الخيال من طرف (كولوردج) إلى إدمانه الفلسفة الألمانية الكلاسيكية التي تعتبر بحق وريثة الفكر الهيلني والتي يمثلها كل من (كانط) و (هيجل) و(شليجل) [2].

في بحثه المعنون "التصور والخيال" لاحظ (ر.ل.بريت) أن (كولوردج) يستعمل مصطلحين أساسيين لفهم طبيعة العمل الشعري وهما الخيال والتصور. فالخيال هو القوة الإدراكية التي تتوسط بين الحس المشترك وبين العقل وتربط بين عالم الحس وعالم العقل وعالم الأشياء[3]، في حين أن التصور، مختلق من حيث الوظيفة لأن « التصور عملية

---

[1] حسين خمري، مرجع سابق ، ص : 172 – 173.

[2] المرجع السابق ، ص : 173.

[3] صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة : أقول لكم عن الشعر . مصر: الهيئة المصرية للكتاب ، 1992 ، ص : 494.

ترابط والخيال عملية خلق »[1]. من هذه الملاحظة يتبين أن التصور عملية ربط بين أشياء مألوفة أوشاهدها المبدع من قبل وبراعته تمكن في إعادة توزيع النسب وترتيب العلاقات من جديد لإظهارها في شكل لم يسبق أن استقرت عليه من قبل وذلك دون المساس بطبيعتها. في حين أن الخيال هو خلق أشياء أو صور أو مثالات لم يسبق لها أن وجدت من قبل. ومن هنا يتبين الطابع الخلاق والإبداعي للخيال.

وفكرة التشكيل هذه قد عبر عنها (كولوردج) بقوله: « فكما أن الخيال في عملية الإدراك يفرض شكلا ونظاما على مادة الإحساس ويقوم بنصف عملية الخلق لما يدرك؛ فإنه من الفن يؤثر في مادة الخبرة الأولية ويعطيها جديدا في الشكل والهيئة » [2].

وإذا كانت وظيفة الخيال هي وظيفة تشكيلية، فإن التصور الذي هو عملية ترابط، أي ربط أشياء شاهدها المبدع من قبل، فإنه بذلك يكتسب وظيفة تذكرية ويقترب من الذاكرة، ولكنه يختلف عنها لأنه لا يتذكر إلا الأشياء والعناصر التي تدخل في نسيج العمل الفني، وهكذا يرى (كولوردج) أن « التصور ليس في الواقع سوى نمط من الذاكرة تحرر من نظام الزمان والمكان »[3]. في حين أن الخيال يخلق عالما جديدا[4].

بعد تحديد وظائف كل من الخيال والتصور يتعرض إلى طبيعة الخيال وتقسيماته، وقد قسمه إلى قسمين: الخيال الأولي وهو عنده بمثابة القوة الحية والعامل الأساسي في الإدراك الإنساني، وتكرار للعقل المحدود لفعل الإبداع السرمدي في الأنا المطلق. أما الخيال الثانوي فقد اعتبره صدى للخيال الأولي، وهو – أي الثانوي – يوجد مع الإرادة الواعية، وهو إن كان يشبه الخيال الأولي في وظيفته، إلا أنه يختلف عنه في الدرجة. إنّه يذيب، وينشر، ويبدع من جديد، وحين يستحيل عليه فعل ذلك فإنه يسعى إلى إيجاد

---

[1] المرجع نفسه، ص : 494.

[2] المرجع السابق ، ص : 495.

[3] المرجع نفسه ، ص : 496.

[4] محمد مصطفى بدوي : نوابغ الفكر الغربي (كولودج) . مصر: دار المعارف ، د.ت ، ص : 156.

الوحدة بين الأحداث المتصارعة. إنّه جوهري وحيوي، في حين أن موضوعاته كموضوعات هي بالضرورة ثابتة وساكنة[1].

وهذا التقسيم عند (كولوردج) يقابل النوعين اللذين استخرجهما (الشابي). "فالخيال الأولي" عند (كولوردج) يقابله الخيال الشعري عند (الشابي)، و"الخيال الثانوي" عند (كولوردج) يقابله "الخيال الصناعي أو المجازي".

هكذا يحدد (كولوردج) وظيفة كل قسم من الخيال وطبيعته، « فالخيال الأولي هو القوة التي تتوسط الإحساس والإدراك، وهو القوة الحية والعامل الأول في الإدراك البشري عموما »[2].

والملاحظ أن هذه القوة الإدراكية (الخيال) تتمفصل في نفس الموضع الذي صنعها فيه الفلاسفة المسلمون وهو التوسط بين الحس المشترك والعقل المدرك، وهذه القوة الإدراكية هي قدر مشترك بين كل أفراد الجنس البشري ولا يتميز بها المبدعون دون غيرهم من البشر.

أما الخيال الثانوي فإنه من قدر المبدعين وحدهم ويحاولون عن طريقه إيجاد وحدة لهذا الكون، وذلك عن طريق إدراكه إدراكا شعريا، وهو بذلك يكشف الحقائق الكامنة تحت المظاهر الزائفة. يقول (كولوردج): « إنّ الخيال الشعري يجتهد أن يظهر لنا ما هو "حقيقي حقا" أو بنية الكون أو المادة الأساسية في الخبرة البشرية أو الحقيقة وراء المظاهر...إن الخيال الشعري يجتهد نحو الكمال والتوحيد »[3]. ولكن رغم المحاولات الدائمة التي يقوم بها الخيال الثانوي (الشعري) نحو الكمال والتوحيد، فإنه لا ينجح لأن القوانين التي تحكم الفن قوانين تقنية بشرية، في حين أن قوانين الطبيعة قوانين إلـــهية

---

(1) Coloridge, S.T. : Biographique literaria ، نقلا عن : رمضان صباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق، ص : 308.

(2) محمد مصطفى بدوي : نوابغ الفكر الغربي (كولودج) ، مرجع سابق : 157.

(3) حسين خمري، مرجع سابق ، ص : 175.

ربانية، ومهما اجتهد الفنان في إيجاد وحدة وانسجام فإن ذلك يبقى خارج القدرة البشرية.

ج- وللآخرين في الخيال ... رأي:

من الذين أخذ عنهم (كولوردج) بعض العناصر من نظرية الخيال (إمانويل كانط)، فقد قسم الأخير الخيال إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول وهو ما أسماه "بالخيال المولد" ويقترب كثيرا من مفهوم التصور عند (كولوردج)، وهذا المفهوم نجده غير معلن عنه في "الخيال الشعري عند العرب" لأبي القاسم الشابي.

أما القسم الثاني من الخيال فهو "الخيال المنتج" الذي يطابق الخيال الأولي عند (كولوردج) ويطابق "الخيال الشعري" عند (الشابي)، وهذه القوة تتوسط قوتين إدراكيين: الإدراك الحسي والفهم، ويمكن ملكة الفهم من القيام بدورها، ويعتبر وسيطا بين عالم العقل وعالم الأشياء، كما هو الحال عند (كولوردج)، وعند الفلاسفة المسلمين أيضا[1].

أما القسم الثالث للخيال عند (كانط) فهو "الخيال الجمالي" وهذا النوع من الخيال منتج أيضا، ولكنه غير مقيد بالقوانين التي تحكم الفهم لأنه غير مرتبط بعالم التجربة الجنسية[2]. وهذا النوع يطابق الخيال الثانوي (الشعري) عند (كولوردج)، ويطابق أيضا الخيال الصناعي (المجازي) عند (الشابي)، وهذه القوة الإدراكية لا يتمتع بها المبدعون والفنانون الذين يستطيعون إعادة تشكيل العالم وإعطاءه شكلا جديدا، وذلك قصد إنتاج دلالة جديدة منتزعة من هذا العالم المتشكل إبداعيا[3].

---

[1] عبد الله أحمد المهنا : الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ، عالم الفكر . الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون ، (أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر) 1981 ، ص : 70.

[2] المرجع نفسه ، ص : 71.

[3] يمكن أن نلخّص نظرية الخيال عند كل من الشابي وكولوردج وكانط :

الشابي	كولوردج	كانط
(؟)	التصور	الخيال المولّد
الخيال الشعري	الخيال الأوّلي	الخيال المنتج
الخيال الصناعي (المجازي)	الخيال الثانوي (الشعري)	الخيال الجمالي

أما (جبران) فقد رفض ما اصطلح على تسميته في علوم البلاغة العربية بالبيان والبديع، وما يتصل بهما، لأن ما يحسب « بيانا ليس بأكثر من علم مزركش وسخافة ملكة » [1]. لأن « حياة اللغة، وتوحيدها، وتعميمها وكل ما له علاقة بها، قد كان وسيكون رهن خيال الشاعر »[2]، الذي يراه (جبران) أفضل عاصم لأبناء العربية من الجمود والتقليد. وإذا ما صغر شأن الخيال وضعف، فإن الثرثرة الكلامية ستحيل أبناء الأمة عبيدا لها[3].

وينطلق (جبران) في دعوته للأخذ بمعطيات الخيال الذي يشكل مع القدرة التصويرية، أمرين مهمين، ولأنّ من « يحسب الخيال وهما والتصوير شيئا فارغا » لهو جاهل، ولو تأمل هنيهة وتعمق قليلا لعلم أن الخيال حقيقة لم تتحجر بعد، وأن التصور معرفة، أسمى من أن تتقيد بسلاسل المقاييس وأعلى وأرحب من أن تسجن في أقفاص الألفاظ"[4].

وبالتالي فإن بين الخيال والإدراك مسافة، لا يجتازها الإنسان إلا على قارب وجدانه وحنينه[5].

كما تصرخ "ملكة الخيال" الجبرانية، قائلة: « أنا مجاز يعانق الحقيقة »، وذلك خلال تحدثها عن موطنها في الملأ الأعلى، وعن سياحتها بين الحقيقة والوجدان[6].

ولقد نسج (جبران) أدبه، في ضوء هذه الرؤية، مما جعل هذا الأدب في معظم فنونه وأشكاله نبعا ثرا للإبداع الخيالي ومعطياته، وفي طليعتها "الصورة الشعرية" التي سخر من أجلها (جبران)، الخيال والعاطفة، والعقل، فأتت ذات أبعاد شعرية، نفسية وتأملية في آن واحد.

---

(1) حبيب مسعود : جبران حيا وميتا . بيروت : دار الريحاني للطباعة والنشر ، ط2 ، 1966 ، ص : 133 – 135.

(2) جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة العربية ، تقديم ميخائيل نعيمة . بيروت : دار صادر ، د.ت ، ص : 562.

(3) حبيب مسعود ، مرجع سابق، ص : 135.

(4) جبران خليل جبران ، مرجع سابق، ص : 591 – 592.

(5) المرجع نفسه ، ص : 157.

(6) المرجع نفسه ، ص : 290 – 292 – 338 ، 554 ، 555.

أما (عمر فاخوري) فإنّه يرى أن الخيال « لا يكون مبدعا الإبداع كله، إلا في حالات انطلاق النفس ... من العقل الكسبي »، و لم يتم ذلك إلا في « الحلم الذي كأنه العالم الآخر. بجنته وناره »[1].

كما يحدد (مارون عبود) دور التخيل أو الخيال قائلا عن التخيل « إنّه لا يبدع مادة جديدة بل يقتصر على جمع بعض الصور إلى بعض فيحلل، ويركب ويصغر ويكبّر...»[2]، يظهر هذا الرأي أن خيال الشاعر أداة يوظفها في جمع الصور وتنسيقها وترتيبها، ومن ثم مزجها بحالاته النفسية وتأملاته العقلية ورؤاه ومواقفه إزاء الحياة والمجتمع والكون.

وترتقي أهمية الخيال عند (نعيمة) ليرى أن الشعر يقوم على ركنين هما: الخيال والعاطفة، وأن الركن الأول حقيقة لا وهم، وهو بمثابة العين الداخلية للشاعر المبدع الذي لا يكتب ولا يصف إلا ما تراه عينه الروحية، ويختمر به قلبه، حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته ولو قصرت العين المادية عن رؤيته[3].

2- الخيال عند الصوفية: الأساس المعرفي:

منحتنا اللغة العربية معان خصبة استوطنت في الجذر الثلاثي لكلمة "خيل" لتدل على الحركة في تلون وتبدل. و لم يرد في القرآن الكريم اصطلاح الخيال، وإنما ورد بصيغة فعل التخيل لبيان الحالة التي مر بها موسى (عليه السلام) عندما اختبره الله تعالى عند معاينته لأفعال اللبس والإيهام التي مارسها أمامه سحرة فرعون، فقال تعالى في كتابه العزيز: ﴿ فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى ﴾[4] فأزالت آثار النبوة اللبس الذي أثاره الخيال بعصي السحرة، وأشرق النور الإلهي فأحال الخيالات المتوهمة إلى سراب ابتلعته عصاه (عليه السلام).

---

[1] عمر فاخوري : الباب المرصود . بيروت : دار الثقافة ومطبعة معتوق أخوان ، د.ت ، ص : 60.

[2] مارون عبود : الرؤوس . بيروت : دار الثقافة ودار مارون عبود ، ط3 ، 1967 ، ص : 96 – 97.

[3] ميخائيل نعيمة : الغربال . بيروت : دار صادر ، ط2 ، 1969 ، ص : 80 – 83.

[4] سورة طه ، الآية 66.

ولقد ذهب (ابن عربي) إلى أن للخيال درجة وجودية، وسلطانا معرفيا يكاد أن يمتد ليشمل جميع العوالم، وعده عالما وسيطا تمتد مادته بين عالمي الغيب والشهادة ولم يعد الخيال ضمن نسقه الصوفي – المعرفي تخيلا عابرا ينأى بصاحبه عن عالم الشهادة وحقائقها، بل عبارة عن حالة وجودية تتشكل في حدودها كيانات يسري فيها سمات الوجود وحقائقه[1].

قال (ابن عربي) في فتوحاته:

لولا الخيال لكنا اليوم في عدم

ولا انقضى غرض فينا ولا وطر

ليس بمستغرب القول إن الفكر الصوفي يرتكز – أساسا – على الخيال، لأن الصوفية تجربة خيالية روحية ونفسية، لا شأن للعقل والمنطق والجسد بها، والخيال ركن أساس في بناء النصوص الصوفية مضمونا وشكلا، وهو أهم مفاتيح الدخول إليها، وتتبعه، وتحليله أبرز مهمة حين التصدي لنقدها، « لأنّه وسيلة الأدب الصوفي في الانتقال من الآني الزائل إلى الأبدي الخالد، إلى السعادة والمجد والقوة والكمال، وكل ما يناقض الطبيعة البشرية، وينقذها من هشاشة المادة إلى صلابة الروح، وبقائها »[2].

والخيال الصوفي يريد أن يكون، على صعيد المضمون، دليلا على اللقاء بين الإنسان والله، وعلى صعيد الشكل دليلا على اللقاء بين اللغة والواقع، وتضايفا بين صورة الحقيقة وصورة المجاز.

في دراسته القيمة عن (ابن عربي) كصوفي أعطى للخيال الصوفي من الدفقات الخلاقة، مما أهله لأن يتربّع عرش الخيال الأسمى في أدبنا العربي الإسلامي، مثل (هنري كوربان) (ابن عربي) مثل المبدع الخلاّق ، حيث « نشاهد في لوحات حدوساته اللامرئي والمرئي والروحي والفيزيائي في تجانس وانسجام »[3]. والغاية من كل هذا،

---

[1] د. محمد قاسم : الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي . معهد البحوث والدراسات العربية ، 1969 ، ص : 55.

[2] د. وضحي يونس، مرجع سابق ، ص : 63.

[3] عاطف جودة نصر : الرّمز الشعري عند الصّوفية . لبنان : دار الأندلس ، 1978 ، ص : 145.

يقول (كوربان) هو أننا « نحب في هذا الكائن ظهور المحبوب الأقدس وتجليه، لأننا إنما نجعل هذا الكائن روحيا، بأن نرفعه من درجة الشكل المحسوس إلى درجة النموذج، أو الصورة غير القابلة للفساد، أي إلى درجة شكل ثيوفاني، وذلك بأن نشربه جمالا أسمى من جماله، ونخلع عليه حضورا لا يمكن، بعد، أن يتخلّص منه »[1].

والسؤال الوارد هنا: ما دور الخيال الصوفي، في قطع المراحل التي يتجاوزها السالك والواصل على السواء؟ علما بأن أرباب الأذواق، في رحلتهم، كما يقول (الغزالي)، يشاهدون ويسمعون، ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر، ذلك أن « من أول الطريق تبتدئ المكاشفات، و"المشاهدات"، حتى أنهم في يقظتهم يشاهدون الملائكة، وأرواح الأنبياء، ويسمعون منهم أصواتا ويقتبسون منهم فوائد، ثم يترقى الحال، من مشاهدة الصور والأمثال، إلى درجات يضيق عنها نطق الناطق، فلا يحاول معبر أن يعبر عنها إلا اشتمل لفظه على خطأ صريح لا يمكنه الاحتراز منه »[2].

حسب تحليل (الغزالي) لهذه التجربة، فإن الصوفية يشاهدون ما يشاهدون وهم في "يقظتهم". وما اليقظة هنا ؟ (الجرجاني) في "تعريفاته" يقرنها بـــ « الفهم عن الله تعالى ما هو المقصود في زجره »[3]، إلاّ أنّ هذا التحديد يصرفها عن الدلالة التي تشير إليه بالتجربة وبالقرينة، وربما كانت "اليقظة" أقرب إلى مفهوم "الفطنة"، وهذه، كما في كتاب "الحقائق" لـــ (أبي سعيد الخراز) تستمد إشعاعها من مشكاة الأنوار: «قال : ما ذاتية الفطنة ؟ قال: نور يبصر أنوار الاتصال والمنة »[4].

---

[1] المرجع السابق، ص : 145.

[2] الغزالي : المنقذ من الضلال ، تحقيق د. جميل صليبا ود. كمال عياد . لبنان : دار الأندلس ، ط7 ، ص : 107 – 108.

[3] الجرجاني : كتاب التعريفات ، تحقيق عبد المنعم الحفني . القاهرة : دار إبن رشد ، ط1 ، 1991، ص : 113.

[4] أبو سعيد الخراز : الرسائل ، تحقيق قاسم السامرائي . العراق : مطبعة المجمع العلمي ، 1967 ، ص : 48.

وإذا، فاليقظة هنا يقظة القلب وتنشيط قوة الخيال المبدع الخلاّق، وعلى بساط هذا الخيال الصوفي، تتراءى التجليات، والصور والمشاهدات. وهناك من الصوفية من اعتبر الخيال هو أصل الوجود، بل هو عين الحقيقة:

ليس الوجود سوى خيال عند من يدري الخيال، بقدرة المتعاظم

إلى أن يقول:

لا تحقرن قدر الخيال فـــإنه عين الحقيقة للوجود الحاكم[1].

وفي شرح (الجيلي) لهذه الأبيات، يقول: « ... فثبت أن الخيال أصل جميع العوالم بأسرها، أترى إلى النبي ﷺ كيف يجعل هذا المحسوس مناما، والمنام خيالا، فقال: الناس نيام، فإذا ماتوا انتبهوا ... »[2]، ولا جرم أن يكون الصوفية قد افتتنوا بهذه الخاصية المبدعة، ونعني بها "الخيال الخلاق". وإن الناظر في التصور الصوفي للخيال، وخاصة عند (ابن عربي والجيلي) يصاب بالانبهار، حالما يتبصر الأطروحات النقدية الحديثة، فهذا (كولوردج) المعروف بتصوره النافذ لا يخرج في تقسيمه عن التقسيم الذي انطلق منه (الجيلي) مع الفرق في المقاصد وفي الغايات[3].

وبالرجوع إلى فقرة (الغزالي) الناقصة، يتبين لنا الدور الذي يقوم به الخيال في نقل الصوفي من مرحلة إلى أخرى ... « وعلى الجملة، ينتهي الأمر إلى "قرب"، يكاد يتخيل منه طائفة الحلول، وطائفة الاتحاد، وطائفة الوصول »[4].

بهذا التصور، يمكن لنا أن نتعامل مع بعض النصوص الشعرية التي جاءت لاحقة على ما كان. وإن (الغزالي) يرى أن الذي لابسته تلك الحالة لا ينبغي أن يزيد على أن يقول:

وكان ما كان مما لست أذكره فظن خيرا، ولا تسأل عن الخبر[5]

---

(1) عبد الكريم الجيلي : الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر . مصر: مطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، د.ت ، ص : 215.

(2) المرجع نفسه ، ج2 ، ص : 215.

(3) د. أحمد الطريبق أحمد : الكتابة الصّوفية في أدب التستاوي، القسم الثالث. المغرب: منشورات وزارة الأوقاف، 2003، ص: 941.

(4) الغزالي: المنقذ من الضلال ، مصدرسابق، ص : 107 – 108.

(5) المرجع نفسه ، ص : 107 – 108.

الدلالة هنا في عبارة "وكان... ما كان..."، حيث الصورة الحكائية، تعكس حالة من التلوين الصوفي، المنعكس على تقلبات أحوال القلب خلال تبصره للرؤى والمشاهدات ... وما أشبه يقظة القلب – هنا – بعالم الأحلام يتراءى على بساط الخيال الخلاق، دون أن يكون هناك تحديد فيزيائي للزمن، ذلك أن الحلم الصوفي يتناظر والحلم عند الرومانسيين الكبار، فالصوفيون يحققون أعز ما يطلب في رحلتهم الروحية، والرومانسيون يتخذون من المثال في عالم الأحلام، وجودا بديلا عن واقعهم المهزوم، إلا أن هؤلاء وأولئك متباينون في المقاصد والغايات، ولا يمكن أن نقارن عالم الرومانسيين المتحقق بحلم الغنائي، بعالم الصوفية المحقق بالحلم المتجلي في الحق[1]. والحلم يتم على مستويين، وفي زمنين متباعدين، فالرؤيا التي يراها في المنام تحقق له نوعا من التعويض عن أشياء تكون هاجسه وهو يقظان في عالم الحسّ. وما أكثر الرؤى الصّوفية في هذا المجال. أمّا المستوى الثاني ، فيتم لا إراديا، في لحظات الوجد، والصوفي بين بين، بين عالم الشهادة وعالم الغيب، وقد تنفتح الرؤى آنئذ، بخطفة برق، أو دفقة شمس، أو حزمة ضياء، ويكون الخيال الخلاق – هنا – هو الصهوة التي يمتطيها "الواجد" في بدايته، أو "الشاطح" في نهايته.

– الخيال وبعض دلالته عند ابن عربي:

الخيال ركن مركزي من أركان المعرفة لدى (الشيخ الأكبر). وقد أولاه مكانة رفيعة بعد أن أرسى أسسه الأنطولوجية كما تبدى في تناوله للعماء. ذلك أنه انشغل بالكشف عن دوره المعرفي، وببناء نظرية له على نحو يكشف موقعه من أدوات المعرفة الأخرى، أي الحس والعقل، وقبل ذلك أثبت (ابن عربي) حكم الخيال شرعا، مؤكدا أن الدين يبيحه:

لولا الخيال لكنا اليوم فـــي عدم ولا انقضى غرض قينا ولا وطر

[1] يراجع : د. غنيمي هلال : الرومانتيكية . مصر: دار النهضة ، ط1 ، ، 1967 ، ص : 247.

"كأن" سلطانها إن كنـــت تعقلها الشرع جاء بـــه والعقل والنظر[1]

وما انشغل (ابن عربي) بمفهوم قدر انشغاله بمفهوم الخيال، لأنه أسعفه في حل قضايا وجودية ومعرفية. وتكمن كفاية الخيال ، حسب الشيخ الأكبر، في جمعه بين قدرتي الحس والعقل، أي في برزخيته، فإليه "تعرج الحواس وإليه تنـــزل المعاني وهو يبرح موطنه"[2]. والبرزخية تمكن الخيال من التركيب، بل ما يميز الخيال كما يرى (كانط) هو قدرته على التركيب[3]. وقد كانت استراتيجية (ابن عربي) المعرفية هي إنجاز قراءة تركيبية لعلوم عصره ومن ثم كان تموقع الخيال في منطقة وسطى بين الحسي والعقلي هو ما يؤهله لالتقاط الحقائق بعيدا عن الفصل، وبعيدا عن ضيق الثنائيات. لذلك عول (ابن عربي) على الخيال إلى حد اعتبر معه أنّ « من لا يعرف مرتبة الخيال فلا معرفة له جملة واحدة »[4].

ويتسم تصور (ابن عربي) للخيال بتشعب يتمنع معه حصر كل أضلاعه[5]، فهو من المفاهيم التي قاربها أيضا بآلية رؤية الشيء في غيره. وهكذا رصده في اتساعه،مركزا لا على ما حده التداول فيه وإنما على آليات اشتغاله، حيث عرض له من خلال الظل والصورة والتجلي والحب، وقاربه في مختلف مظاهر الوجود. « فالوجود خيال في خيال» [6]، مادام ينبني على التجلي في نظره، ولما كان أمر الوجود على هذا الحال، فإن الخيال هو الأقدر على فهمه أو عبوره . إنه أداة معرفية من جنس الموضوع الذي يتجلى إدراكه. إن وجودا مبنيا على التجدد والتجلي المستمرين لا يتأتى فهمه إلا بالخيال.

والوجود في فكر (ابن عربي) ينقسم إلى أربع مراتب:

المرتبة الأولى : الوجود الذهني.

---

(1) ابن عربي : الفتوحات المكية ، تحقيق وتقديم عثمان يحي ، تصدير ومراجعة إبراهيم مذكور، لبنان: دار الفكر، المجلد الأوّل، ص : 304.

(2) المصدر نفسه ، المجلد الثاني ، ص : 309.

(3) خالد بلقاسم : الكتابة والتصوّف عند ابن عربي . المغرب : دار توبال للنشر ، ط1 ، 2000 ، ص : 149.

(4) ابن عربي: الفتوحات المكية ، مصدر سابق، المجلد الثاني ، ص : 313.

(5) خالد بلقاسم:الكتابة والتصوّف عند ابن عربي ، مرجع سابق، ص : 149.

(6) ابن عربي : فصوص الحكم ، تحقيق وتعليق أبو العلا عفيفي . لبنان: دار الكتاب العربي ، ط2 ، بيروت ، 1980 ، ص : 104.

المرتبة الثانية : الوجود العيني.

المرتبة الثالثة : الوجود اللفظي.

المرتبة الرابعة : الوجود الخطي.

ووضع الخيال في مرتبة الوجود الذهني وجعلها بعيدا عن دائرة العلم، بيد أن هذه المرتبة من الوجود تقتضي وجود معلوم يقبل التخيل عبر تركيب صوري لموجود تدركه الحواس، ولا تجد لها موطنا مع ما لا يقبل هذه الصفة، أو ينأى بنفسه عن دائرة الإدراك الحسي.

والعالم يتألف لدى (ابن عربي) من عالمين، ولكل عالم حضرة تناظره، فحضرة الغيب لها عالم الغيب والملكوت، وحضرة الحس والشهادة لها عالم الشهادة الذي يستوطن فيه ابن آدم. ويعد النظر مورد الإدراك في عالم الشهادة، بينما تنهض البصيرة بملكة الإدراك في عالم الغيب.

ويتولد عن هاتين الحضرتين، حضرة ثالثة، برزخية، هي حضرة الخيال، وعالمها هو عالم الخيال الذي تسوده الكثير من الأمور البرزخية، حيث تظهر المعاني في قوالب محسوسة. ففي هذه الحضرة تسري الرؤى التي نراها في مناماتنا، ويستحيل معنى العلم إلى صورة اللبن، والثبات في الدين في صورة القيد، والموت في صورة كبش أملح. وقد عدت هذه الحضرة من أوسع الحضرات، لأنها تجمع بين العالمين اللذين استوعبا الوجود في محيط دائرتهما (عالم الغيب، وعالم الشهادة).

وقد انعكست هذه الحقائق الفريدة على ماهية الخيال فأضحى يتميز بميزة وجودية معقدة، فهو لا موجود، ولا معدوم، ولا معلوم، ولا مجهول، ولا منفي، ولا مثبت. يضاف إلى ذلك أن الخيال يجمع بين الأضداد في نسق لا نكاد نجد لها اجتماعا في غير نسقه الفريد[1].

[1] يراجع : رسائل ابن عربي ، تقديم محمود محمود الغراب ، ضبط محمد شهاب الدين العربي . بيروت : دار صادر ، ط1 ، 1997.

ففي المقام الأول يقبل الخيال بجمع الأضداد في مادته، بينما لا يقبل العقل والحس بالجمع بينهما في مشهده الوجودي، لذا يحفل الخيال بالأضداد، ويمنحها فرصة الوجود مع بعضها دون أن يثير وجودها خللا في مضامينه المعرفية.

وفي المقام الثاني فإن للخيال سلطة قوة تميزه عن غيره، لأن له قوة تمنحه سلطات على جميع المعلومات، فيحكم عليها، ويجسدها كما يشاء في إنشاءاته المتخيلة دون أن يقف أمامه مانع يمنعه عن ذلك، وفي نفس الوقت فإن الخيال ضعيف لأنه لا يستطيع أن ينقل سوى المحسوس إلى دائرة المعاني، كذلك فإنه لا يستقل بنفسه، لأن حكمه لا يمكن أن يقوم إلا بين اثنين، بين متخيل (اسم مفعول) ومتخيل (اسم فاعل) في آنية واحدة.

فلهذا كان الخيال واسعا لقدرته على تصوير ما يستحيل على الدليل العقلي تصويره، وهو في نفس الوقت ضيق لأنه ليس في وسعه أن يقبل من الأمور الحسية والمعنوية إلا بالصورة.

وقد كشف (الشيخ الأكبر) عن وظائف الخيال، على نحو أبان كفاية المفهوم في رصد الوجود بالمعنى الذي بناه (ابن عربي) للوجود. ويمكن إجمال بعض الوظائف فيما يلي:

- إظهار المحال عن طريق الصورة ، لأنّ الخيال « لا يتوقف له النفوذ في التصرف والحكم »[1].
- التمكين من رؤية الشيء في مكانين[2].
- إدراك الشيء في ضديته، أي قبول التضاد في العين الواحدة[3].
- التقاط الشيء في تبدله وتقبله[4].
- قبول ما له صورة وتصوير ما ليس له صورة[5].

---

[1] ابن عربي: الفتوحات المكية ، المجلد الثاني ، ص : 309.

[2] المصدر نفسه ، المجلد الثاني ، ص : 321.

[3] المصدر نفسه ، ص : 321

[4] المصدر نفسه ، ص : 321

[5] المصدر نفسه ، المجلد الأوّل ، ص : 285.

- تلطيف الكثيف وتكثيف اللطيف[1].
- جعل الوجود عدما والعدم وجودا[2].
- تقديم الحقائق كما تقدم الصور في المرآة بتصور (ابن عربي) للعبتها[3].

أما عن مورده، فإن الشيخ الأكبر يرى أن الخيال يستمد مادته من موارد الحس، فيشكل مادته إما على نمط صورة وردته عن مسالك الحواس، أو على صورة ما أعطاه الفكر بعد أن قام بتركيب المحسوسات بعضها على بعض، فينشئ عنها صورة لم يكن لها وجود في عالم الحس، وهنا تبرز أمامنا حقيقة أن الخيال لا ينشئ مادته إلا من الصور، التي قد يفلح العقل في إدراك صور الخيال، بينما لا يفلح الخيال في تصوير بعض ما يركبه العقل من صور مجردة ما لم تقارنها صورة حسية يمكن أن يستمد منها مادته المخيلة.

والخيال خلق من خلق الله، وهو حق، أما التخيل فمنه حق ومنه باطل. فما أراك الله من المعاني التي جسدها لك، وأراها إياك أشخاصا قائمة، فكذلك يأتي الله تعالى بأعمال بني آدم مع كونها أعراض لصور قائمة، توضع في الموازين لإقامة القسط.

ورغم القدرات الخصية التي يمتلكها الخيال، فإنه يبقى على الدوام فقيرا إلى الحواس الموجودة في أجسادنا، فلا ينشئ مادته إلا مما يرد من مسالكها المفتوحة إلى الوجود الخارجي الذي صب بمؤثراته في جعبتها. كما أن القوة الحافظة إن لم تمسك على الخيال مما حصل عنده من إنشاءات متخيلة، لا يبقى في الخيال منها شيء. كما أن آفة قد تصيب القوة الحافظة تنعكس بجلاء على ملكة الخيال فيفوت عنها أمورا كثيرة، لأن الخيال لا تسري عليه سلطة القوة المذكرة.

وللخيال في فكر (ابن عربي) مراتبية وجودية تتألف من أربع مراتب:

---

[1] المصدر السابق ، المجلد الأوّل ، ص : 395.

[2] المصدر نفسه ، المجلد الأوّل ، ص : 306.

[3] المصدر نفسه ، المجلد الأوّل ، ص : 304.

المرتبة الأولى: الخيال المطلق، وهو الحضرة الجامعة والمرتبة الشاملة، ويقبل الخيال في هذه المرتبة الوجودية التشكل في صور الكائنات كلها، على اختلاف مراتبها. وتسري أحكام هذه المرتبة الخيالية في العماء لما يتمتع من قدرات على التشكل في صور الكائنات.

المرتبة الثانية: الخيال المحقق، وهو خيال مطلق تقبل صورا للكائنات في العماء فتحقق بهذه الصور.

المرتبة الثالثة: الخيال المنفصل، وهو خيال يتمتع بحضرة ذاتية داخل حدود الحس، ويدرك بصورة منفصلة عن شخص المتخيل مثل تصور (جبريل عليه السلام) بصورة (دحية الكلبي).

المرتبة الرابعة: الخيال المتصل، وهو نتيجة للقوة المتخيلة التي يمتلكها ابن آدم، وله القدرة على صناعة صور تبقى ببقاء الخيال[1].

هكذا يتضح مدى سلطان الخيال عند (الشيخ الأكبر)، إذا علمنا أن الوجود لديه ينقسم إلى شقين: وجود حقيقي هو الله، ووجود خيالي يشمل جميع المخلوقات.

قال الشيخ في فصوص الحكم: « فما الكون إلاّ ما دلت عليه الأحدية، وما في الخيال إلا ما دلت عليه الكثرة »[2].

لذا أضحى الخيال لدى الشيخ علم عالم الأجساد، وهو علم ظهور المعاني التي لا تقوم بنفسها مجسدة، وهو علم ما يراه النائم في منامه، وهو علم الصور المتخيلة.

ويتسع سلطان الخيال لدى الشيخ الأكبر وتمتد دائرته، فإليه تعرج الحواس، وإليه تنزل المعاني، وهو لا يبرح موطنه، تجبى إليه ثمرات كل شيء.

ويسري حكم الخيال وسلطانه في الموجودات والمعدومات، على السواء.

---

[1] ابن عربي: فصوص الحكم ، مصدر سابق، ص : 98.

[2] المصدر نفسه ، ص : 99.

3- الأدب والخيال:

الهروب من التعبير الصريح هو الحل لمشكلة الصوفيين، في بحثهم عن ترجمة لأفكارهم، ما ساعد كثيرا على إنتاج فنون الكتابة الشعرية منها والنثرية، لأن هذه الفنون تشكل مجالا رحبا للإلغاز والتعمية وتغطية الأفكار الجديدة والجريئة.

من هنا أسس الصوفية فكرهم على الخيال، والتصوف أساسا تجربة خيالية روحية ونفسية، والخيال ركن أساس في بناء النص الصوفي مضمونا وشكلا، وهو من أهم مفاتيح الدخول إليه، وتتبعه، وتحليله أبرز مهمة حين التصدي لنقد الموروث المعرفي أو الفني عند الصوفية.

« الخيال وسيلة الأدب الصوفي في الانتقال من الآني الزائل إلى الأبدي الخالد، إلى السعادة والمجد والقوة والكمال، وكل ما يناقض الطبيعة البشرية، وينقذها من هشاشة المادة إلى صلابة الروح، وبقائها... »[1].

الإنسان الصوفي يهرب من عالم المادة والشكل، إلى عالم المضمون والروح، ولا يتسنى له هذا الهروب بغير وساطة الخيال التي تصله بحقيقة ذاته، وحقيقة الكون من حوله، وقد يأخذ هذا الهروب شكل تحويل الروح إلى مادة للرقي بالمادة كما في نص (الحلاج) التالي: « اللهم أنت الواحد الذي لا يتم به عدد ناقص، والأحد الذي لا تدركه فطنة غائص، أسألك بنور وجوهك الذي أضاءت به قلوب العارفين، وأظلمت منه أرواح المتمردين، وأسألك بقدسك الذي تخصصت به عن غيرك، وتفردت به عمن سواك، أن لا تسرحني في ميادين الحيرة، وتنجيني من غمرات التفكر، وتوحشني عن العالم، وتؤنسني بمناجاتك، يا من استهلك المحبون فيه، واغتر الظالمون بأياديه لا يبلغ كنه ذاتك أوهام العباد، ولا يصل إلى غاية معرفتك أهل البلاد »[2]، فالحلاج يحول النور المعنوي إلى نور مادي، ثم يعيده إلى نور معنوي في قلوب العارفين وأرواح المتمردين،

---

[1] د. وضحي يونس، مرجع سابق ، ص : 62.

[2] لويس ماسينيون وبول كرواس : أخبار الحلاّج . لبنان: مطبعة القلم ، 1936 ، ص : 24.

فضلا عن ترميز النور، فالنور الذي يضيء قلوب العارفين هو نور المعرفة والخير، والظلمة التي تغشى أرواح المتمردين هي ظلمة الجهل وظلمة الشر، كما يجسد (الحلاج) الحيرة فيجعلها ميادين، ويجسد التفكير فيجعله أمواجا غامرة.

الخيال الصوفي على صعيد المضمون لقاء بين الإنسان والله، وعلى صعيد الشكل لقاء بين اللغة والواقع، فالخيال هو النقطة التي تلتقي عندها الصوفية والأدب.

ينشئ الخيال – معرفيا وأدبيا – عالما جديدا سوى العالم القائم، عالم يقوم على الجمال ويبنى على الحب والأمن والنظام، « إلهي أصبحت في دار الرغائب أنظر إلى العجائب، إلهي إنك تتودد إلى من يؤذيك، فكيف لا تتودد إلى من يؤذى فيك »[1]، كلام نطق به (الحلاج) لما قطعت يداه ورجلاه، يصف العالم الذي ابتدعه صلبه، فهو يناجي ربه وقد علم بأنه وبعد صلبه انتقل من دار الدنيا الفانية إلى دار الرغائب والعجائب، الدار المبتدع الذي تخيله (الحلاج)، وتخيل فيه تودد الله إليه.

يدخل الخيال، إذن، الصوفية في صلب الأدب من حيث كلاهما فرار إلى ملجأ. فالصوفية والأدب خيالات تريد الخلاص من الواقع المتناهي، إلى الغيب اللامتناهي، وتريد أن تعبر الزائل إلى الخالد[2]، وعمل الخيال عند الصوفية عمل حقيقي ذو مضمون، وفائدة واقعية « الخيال لا ينشئ تركيبات غير حقيقية، وإنما يظهر المعاني المخبوءة في الأشياء فعمله عمل التأويل يعمد إلى إخفاء الظاهر وإظهار الباطن، يمس بكيميائه العجيبة الأمور المحسوسة فيجعلها رموزا روحية فكرية »[3].

والخيال الصوفي بنائيته الرمز والمجاز، وهما أساسان تقوم عليهما جمالية النص الصوفي، تلك الجمالية القائمة على حركة دائمة لا تنتهي، تتجدد باستمرار مادامت تحتمل الكثير من المعاني، وقد أشار (أدونيس) إلى هذا بقوله: « يقتضي المجاز حركية القراءة، التي تواكب حركيته بحيث تكون القراءة جديدة دائما، هي أيضا، فالقراءة التي

---

[1] المرجع السابق ، ص : 42.

[2] د. وضحي يونس، مرجع سابق ، ص : 64.

[3] عبد الكريم اليافي : التعبير الصّوفي ومشكلته ، مطبوعات الجامعة ، دمشق ، 1981-1982 ، ص : 145.

تصر على فهم النص حرفيا أو ظاهريا لا غير، تتناقض مع طبيعة اللغة ذاتها، ذلك أن الحرفية قتل للغة صورة ومعنى عدا أنها قتل للانسان وفكره »[1].

من هنا كان الخيال الصوفي خيالا نشيطا، مختلفا، ومن ثم مضطربا. وهذه الخصوصية وسمت الأدب الصوفي في بعده الخيالي بالجنون، لكن كلما كان إبحار هذا الخيال في الجنون اقترب من الفن السامي الذي يوصف بأنه فن عظيم.

الخيال هو الذي جعل من الأدب الصوفي ذروة شامخة في البيان العربي، وثورة في اللغة، وانتقالا من حضارة اللفظ إلى حضارة المعنى، وملأ نصوصه بقوة الابتكار، وجمال التصوير، وعمق المعاني، وهي أبرز المقاييس التي وضعها النقد للخيال[2].

الخيال قدرة استبطان، قوامها الوعي، والذكاء، والإدراك الحسي يمتلكها الصوفيون، بوساطتها يخوضون رحلتهم بحثا عن الله، وعن معنى وجودهم، فالخيال هو وسيلة العروج إلى السماء، والإسراء المعنوي إلى الله، والوصول المعرفي إلى حقائق الكون.

من هنا قال (ابن عربي): "الكشف أتم المعارف"[3]، إنه يرى أن المعرفة الخيالية هي أساس المعرفة الصوفية، والكشف الخيالي أحد المعارف السبع في علم التصوف، «مدار العلم الذي يختص به أهل الله تعالى على سبع مسائل من عرفها لم يعتص عليه شيء من علم الحقائق وهي معرفة أسماء الله تعالى، ومعرفة التجليات، ومعرفة خطاب الحق عباده بلسان الشرع، ومعرفة كمال الوجود ونقصه، ومعرفة الإنسان من جهة حقائقه ومعرفة الكشف الخيالي ومعرفة العلل والأدوية »[4].

والقوة الخيالية حسب (ابن عربي) هي إحدى القوى الأربع في الإنسان والتي هي قوة الخيال، وقوة الوهم، وقوة الحفظ، وقوة الذكر[5]. وقوة الخيال هي قوة تعلم وتعليم

---

[1] أدونيس: الصّوفية والسريالية ، مرجع سابق، ص : 145.

[2] أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي . مصر : مكتبة النهضة ، ط1 ، 1979 ، ص : 222 – 223.

[3] ابن عربي: الفتوحات المكية ، المجلد الثالث ، مصدر سابق، ص : 373.

[4] المصدر نفسه ، المجلد 2 ، ص : 42.

[5] ابن عربي : الإسرا إلى مقام الأسرى أو كتاب المعراج ، تحقيق د. سعاد الحكيم . دندرة للطباعة والنشر ، ط1 ، 1991 ، ص : 53.

ووعي وكشف، وقدرة روحية خالقة « لا يهدف الخيال إلى أن يقنع، بل إلى أن يخلق التعجب واللذة، ولا يهدف إلى مجرد الطرافة، وإنما يهدف إلى إغناء الحساسية وتعميق الوعي »[1]. فالخيال عن طريق الرؤيا والحلم استشفاف للمستقبل، و"الخيال أحق باسم النور من جهة المخلوقات الموصوفة بالنورية، فنوره لا يشبه الأنوار وبه تدرك التجليات، وهو نور عين الخيال، لا نور عين الحس[2]. إنّه أقرب في الدلالة على الحق بما يمتلك من صفات الحق كالسلطان والاتساع والخلق والكمال والصواب:

لهـــا على كل إقـــدام وسلطنـــة تبدي العجـــائب لا تبقـــي و لا تذر
لهـــا مجال رحيب في الوجود فلا تـــقيـــد وهـــي لا عيـــن و لا أثـــر
تقول للحق كن والحق خالقهـــا فكيف يخرج عـــن أحكامهـــا بشـــر
فيها العلوم، وفيهـــا كل قاصمة فيهـــا الدلائل، والإعجـــاز، والعبـــر
لولا الخيال لكنـــا اليوم في عدم ولا انقضـــى غرض فينـــا ولا وطـــر[3]

ولأن الخيال الصوفي ذو طابع ذهني، يؤثر المعنى، ويصبغ الكتابة الصوفية بصبغة عقلية واضحة، بسبب تعانق الفلسفة مع الأدب، يعمل الخيال على « إظهار المعاني المخبوءة في الأشياء، فعمله عمل التأويل يخفي الظاهر ويظهر الباطن، ويحيل الأمور المحسوسة إلى رموز فكرية روحية، فالخيال ملكة تحويل »[4].

من هناكثرت القضايا النظرية الشائكة التي تأولها الصوفية بالإنصات إلى بيت شعري أو مقطع من قصيدة وهكذا أدمجوا الشعراء في بناء صرحهم النظري، لأن المعرفة التي يولدها النص الشعري مبنية على التجربة الحية وعلى الخيال في آن . لقد كان (ابن عربي) مثلا، يرسي، بإشراكه للشعر في تأمل القضايا الوجودية، سندا معرفيا مشدودا إلى إمكانات التجربة الحية في بناء الحقائق.حقائق متحصلة عن تفاعل حي مع الوجود لا عن

---

[1] أدونيس: الصّوفية والسريالية ، مرجع سابق، ص : 93.

[2] ابن عربي: الفتوحات المكية ، المجلد الأوّل ، مصدر سابق، ص : 366 – 400.

[3] المصدر نفسه ، المجلد الأوّل ، ص : 396.

[4] خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي ، مرجع سابق، ص : 150.

قبليات نظرية أو مسبقات جامدة، ومن ثم أعطى للشعر صلاحية نظرية تمثلت في التفكير بالشعر، وهو تفكير ينسجم مع التأويل بما هو تجربة. « وهذا إبدال معرفي واعد، رسخه الشيخ الأكبر منذ زمن بعيد وكشف من خلاله عن الحقيقة الشعرية وإمكاناتها، وعن دور الشعراء في بناء تصورات لا تسمح بها النظريات العقلية ».

وكما أسعف الخيال (ابن عربي) في قراءة تجلي الوجود، أسعفه الشعر في إدراك الحقائق الخيالية. فالشعر بالنسبة له « هو السبيل الأنجع للسفر في عالم الخيال الذي تنتقل فيه الحقائق المعنوية، التي تبقى، بطبيعتها، فوق الأشكال »[1].

ليس عبثا، إذن، أن يخص (ابن عربي) السماء الثالثة المرتبطة بالشعر بحقيقة النبي (يوسف عليه السلام). فكون هذه السماء متعلقة ب:"صور التمثل والخيال"[2]، وكون (يوسف عليه السلام) مختصا بتعبير الرؤى، الذي يركز على تأول الخيال،يكشف الوشائج القائمة بين الشعر والخيال، وما يعضد ذلك أن أهم فصّ خصه (ابن عربي) لحضرة الخيال في فصوص الحكم وبلور فيه تصوره له، هو فصل حكمة نورية في كلمة يوسفية، أي الفصل الخاص بحقيقة النبي (يوسف عليه السلام) [3].

الأمر ذاته يتكشف من خلال العلاقة التي لا مستها (كلود أداس) بين سفينة الرمل التي تحدث عنها (ابن عربي) في الفصل الثامن من الفتوحات المكية، وبحر الرمل في العروض العربي، مع ما يحكم هذه العلاقة من وشائج بالخيال والوجود[4].

إن الخيال حينما يتجلى منتجا صوفيا – معرفيا أو فنيا –، إنما يعبر عن الانعتاق والحرية، والنبوغ، والعبقرية، وهو إذ يؤكد ذاته، يؤكد أيضا كل النشوات التي يعلن وصوله إليها، ويؤدي وظيفته في إنتاج القوانين والعلوم و ... الفنون؛ ضمن جمالية قائمة على حركة دائبة لا تنتهي.

---

[1] سفينة من حجر ، مجلة بيت ، العدد 3 ، شتاء 2002.

[2] ابن عربي: الفتوحات المكية ، المجلد الثاني ، مصدر سابق، ص : 275.

[3] ابن عربي: فصوص الحكم ، مصدر سابق، ص : 99 وما بعدها.

[4] سفينة من حجر ، ص : 58 – 59.

الفصل الرابع

بين حدين

مقاربة حدائية لموضوعة الخنين

تقديم : بين اللغـــة و التاريخ

الحنين إلى الأهل ، والأحباب والأوطان من شيم النفوس الطيّبة ومن دلائل كرم الأصل وتمام العقل ورقة القلب ، وقد بيّن تعالى ما للوطن من فضل ، فقال جلّ شأنه ﴿ وَلَوْ أَنَّا كَتَبْنَا عَلَيْهِمْ أَنِ اقْتُلُوا أَنفُسَكُمْ أَوِ اخْرُجُوا مِن دِيَارِكُم مَّا فَعَلُوهُ إِلاَّ قَلِيلٌ مِّنْهُمْ ﴾[1]، فقد جعل خروجهم من ديارهم رديف قتلهم لأنفسهم وقرينه.

وإذا رجعنا إلى ما تركه لنا القدماء من حكم ، ألفينا لهم كلمات مأثورة في حبّ الوطن، تدلّ على نبل عواطفهم وصدق شعورهم ، قال أعرابي :

لا تشك بلدا فيه قبائلك ولا تخف أرضا فيها قوابلك[2]

وقد صاغ آخر عاطفة حبّه لوطنه في بيت من الشّعر ، فقال :

بلادي وإن جارت عليّ عزيزة وقومي وإن ظنوا عليّ كرام[3]

والمحبّ لوطنه ، المغترب عنه يحنّ إليه ويشتاق:

إذا أنا لا أشتاق أرض عشيريتي
فليس مكاني في النهى بمكيـــن
من العقل أن أشتاق أوّل مترل
غنيت بخفـــض في ذراه وليـــن
وروض رعاه بالأصائل ناظـــري
وغصن ثنـــاه بالغـــداة يمينـــي[4]

---

[1] سورة النساء ، الآية 66.

[2] عبد العزيز عتيق : في النقد الأدبي. بيروت: دار النهضة العربية،ط1، 1985 ، ص : 40.

[3] المرجع نفسه ، ص : 50.

[4] أحمد علي : فنّ الكتابة. مصر: دار الشروق، ط1، 1988، ص : 73.

لقد صار الحنين إلى الدّيار في أدبنا العربي ظاهرة شعرية ... وقد مرّ شعر الحنين بأطوار متعدّدة ، بدءا بالعصر الجاهلي وانتهاء بالعصر الأندلسي أين بلغ فيه القمّة السامقة والذروة العليا.

وقبل أن نقدّم لمحة لهذا النوع من الشّعر ، حري أن نعرف ابتداءً معنى كلمة الحنين.

تكاد تتّفق معاجمنا اللغوية حول مرادف موضوعي لكلمة حنين ، إنّه الشّوق.

فقد ذكر صاحب "القاموس المحيط" كلمة الحنين ، وقال : « إنها تعني الشوق وشدّة البكاء والطرب أو موت الطرب عن حزن أو فرح ...» [1].

أمّا صاحب "مختار الصحاح" ، فيقول : « الحنين : الشوق وتوقان النفس وقد حنّ إليه يحنّ بالكسر (حنينا) : فهو حانّ » [2].

هذا عن الحنين لغة ، والذي لا يتعدّى معنى الشّوق والرغبة.

تاريخيـــا : أوّل ما يصادفنا من شعر الحنين عند العرب ، قول امرئ القيس :

وقد طوفت في الآفاق حتى رضيت من السلامة بالإياب

هذا بيت من زمن الجاهلية ، وإن أهمّ ما يستوقفنا في الشعر الجاهلي تلك المقدمة الطّللية التي غالبا ما كان الشّاعر الجاهلي يستفتح بها قصيدته .. والتي تعبّر في حقيقتها عن شوق الشّاعر إلى قوم أفل نجمهم ، وأتى الزّمان على القواعد من بنيانهم ، فلم تبق إلاّ أطلال وبقايا ديار ، تذكّر الواقف عليها أيّاما خلت بآمالها وآلامها ، فيشتدّ الحنين إلى ذلك الماضي الذي اندرس ، الحنين هنا مشوب بالحزن وممزوج بالألم ، إذ لا يمكن للشاعر أن تعيد له الأيام ما مضى منها وسلف ، وهذا هو السّر في بكاء الأطلال.

وتكفينا أبيات (امرئ القيس) كشاهد صدق على ما نقول :

قفا نبك من ذكر حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدّخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجته من جنـــوب و شمـــأل

---

[1] الفيروز آبادي : القاموس المحيط. لبنان: دار المعرفة، ط2، 2007 ، ص : 218.

[2] محمد بن أبي بكر الرازي : مختار الصحاح. سريا: دار الفكر، ط1، 2001 ، ص : 109.

ترى بعر الأرام في عرصاتها و قيعانها كأنه حبّ فلفل
كأني غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل
وإن شفائي عبرة مهراقة فهل عن رسم دارس من معول(1)

القراءة الأولية للأبيات تدفعنا باتجاه كلماتها المفتاحية : نبك وذكر ، ومترل ، وعبرة، وحبيب ، والتي تحمل دلالات التعبير عن حالة شعورية يعيشها الشّاعر.

إنّ وقفة الطّلل تذكّر أيّاما ارتسمت كلّ لحظة من لحظاتها في مخيلته ، ثمّ هو الآن يحنّ إلى ذلك الماضي السّعيد .. غير أنّ حنينه امتزج بالأسى والحزن ، لأنّ الشّاعر أدرك أنّ ذلك الماضي انقضى ولن يعود.

الحنين في الشّعر الجاهلي إذن ، يأخذ صورة مقدّمة طللية تنساب منها علامات الحزن والأسى والحسرة.

ولو تركنا العصر وانتقلنا إلى العصور التالية ، وجدنا الشّعور نفسه ينتاب شعراء كلّ عصر مجسّدين إياه عرضا في قصائدهم.

(البحتري) مثلا وهو من أعلام الشعر العباسي ، يسجّل في ديوانه مقطوعات عديدة تتنسم منها رائحة الحنين إلى الوطن ، وقد صاغ هذا الشّعور في قوالب متنوعة كالخمرة ، والمرأة وغيرهما ، وقد تجلّت هذه الألفاظ في أشعاره بشكل كبير ، حتّى أصبح متميّزا بترديده لها ترديدا ينمّ عن مدى اكتوائه بنار الشّوق إلى الدّيار.. وما تلك الألفاظ إلاّ مجازات يصبّ فيها دموع حنينه إلى أهله ووطنه ، نحو قوله :

دع دموعي في ذلك الاشتياق تتناجى بفعل يوم فراق
فعسى الدمع أن يسكن بالسكـ ب غليلا من هائم مشتاق
إنّ ريّا لم تسق ريّا من الوصـ ل ، ولم تدر ما جرى العشّاق
بعثت طيفها إليّ ودوني وقد شهرين كلمها ريّ العناق

(1) البحتري : الديوان، تحقيق عمر فاروق الطباع. القاهرة: دار الأرقم، ط1، 2001 ، ص : 48.

زار وهنـــا من الشّـــام فحـــيّـــا مستهـــامًا صبـــابًا على العـــراق[1]

الأبيات مثقلة بألفاظ الشّوق والفراق والوصل والدّمع .. لكنها جسور حنين إلى الوطن، فالغاية الدّيار وما "ريّا" إلاّ وسيلة غزلية صبّ من خلالها الشّاعر شوقه وحنينه إلى بلده.

ويزداد شعر الحنين حضورا ، ومع مرور الزّمن يبرز أكثر ويقوى ، خاصّة في العصر الأندلسي حيث تقدّم هذا الفنّ كما وكيفا ، « وإذا كان المشارقة لهم فضل السّبق إلى شعر الحنين ، فإنّ الأندلسيين لحقوا بهم ، وتقدّموا عليهم في هذا الفنّ ، وفاقوهم فيه كمّا وكيفا»[2] ، ولعلّ مردّ ذلك إلى أمرين :

الأول : التقليد الذي جرى عليه الأندلسيون من الرّحلة المطردة إلى المشرق لطلب العلم.

الثاني : أنّ معظم من رحلوا من الأندلس وما أكثرهم ! كانوا من ذوي القلوب والأقلام الشاعرة ، كما نرى من الأشعار التي تضمنتها تراجمهم» [3].

يبدو الأمران كافيين لظهور ذلك الفيض الكبير من شعر الحنين عند شعراء العصر الأندلسي ، فلقد كانوا كلّما تاقت نفوسهم إلى أوطانهم ، وأثّرت عليهم وطأة الاغتراب، لم يجدوا وسيلة يعبّرون بها عن أشواقهم وحنينهم سوى الشّعر ، يبثّون من خلاله لوعة الاشتياق إلى الأوطان والتياع الفؤاد إلى الدّيار.

ومن المعاني التي دار عليها شعر الحنين عند الأندلسيين ، تجاربهم الذاتية في ديار الغربة، عهودهم السّعيدة في ديارهم ، الشّوق إلى الأوطان.

والبديع من شعر الأندلسيين كثير ، ويكفينا للدلالة على القيمة الفنية والجمالية لهذا الفنّ الشعري عندهم ، ما نظمه (أبو الحسن علي بن سعيد الحسني) لما قدم (مصر) ، حيث أدركته فيها وحشة أثارت له تذكّر ما كان يعهده بأرض الأندلس من المواضع المبهجة والأماكن الجميلة ، فنظم:

هذه مصر فأين المغـــرب مذ نأى عنّي فعيني تسكب

---

(1) الزوزني: شرح المعلقات السبع، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. القاهرة: دار الطلائع، ط5، 2001، ص: 5-7.

(2) عبد العزيز عتيق : الأدب العربي في الأندلس. بيروت: دار النهضة، 1976، ص : 273.

(3) المرجع نفسه ، ص : 273.

فارقته النفس جهلا ، إنّما يعرّف الشيء إذا ما يذهب
أين حسن النيل من نهر بها كلّ نغمات لديه تطـــرب ؟
كم به من زورق قد حلّه قمر ساق وعود يضـــرب[1]

ثمّ يمضي وصف ذكرياته السّعيدة في وطنه ، إلى أن ينتقل إلى تصوير حالته في غربته تصويرا ينم عن حالة حزينة يعيشها ، ليختم قصيدته بقوله :

سوف أثني راجعا لا غرّ في بعدما جرّبت برق خلّب[2]

وله أيضا عند وروده مصر :

أصبحت أعترض الوجوه ولا أرى ما بينها وجها لمـــن أدريـــه
عودي على بدئي ضلالا بينهـــم حتّى كأني من بقايـــا التيـــه
ويح الغريب توحشت ألحاظـــه في عـــالم ليســـوا بشبيـــه
إن عاد لي وطني اعترفت بحقـــه إنّ التغرّب ضاع عمري فيه[3]

تبدو الأبيات جميلة في شكلها ومضمونها ، وإذا سبق القول بأنّ الأندلسيين فاقوا غيرهم في هذا الضرب من الفنون ، فإن شاعرنا (أبا الحسن) يعدّ من الأعلام المتفوقين بامتياز ، وأبياته التي سقناها تشهد له بذلك.

– الغربة عند ابن زيدون:

إذا ما تركنا (أبا الحسن) وجدنا "ابن زيدون" و هو من المكثرين في شعر الغربة. وكثير منه في الحنين إلى "قرطبة" وإلى حبيبته ولادة بنت المستكفي بعد أن هرب من سجنه. وفر من وجه الأمير ابن جهور، ولجأ إلى "بني عباد" في أشبيلية سنة 1049م.

ومن هذا الشعر قصيدته التي مطلعها:

خليلي لا فطر يسر ولا أضحى فما حالُ من أمسى مشوقًا كمن أضحى؟

---

(1) المقري : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. لبنان: رياض الريس للطباعة و النشر، ط1، 2005 ، ص : 281.
(2) المرجع نفسه، ص : 281.
(3) المرجع نفسه، ص : 262.

لئن شاقني شرق العُقاب فلم أزل أخص بممحوض الهوى ذلك السفحا[1]

وفي مدينة بطليوس أيضًا نظم أرجوزته البانية المشهورة يعبر فيها عن آلام الغربة ويشتاق فيها إلى وطنه وفيها يقول:

يا دمعُ صب ما شئت أن تصوبا
ويا فؤادي آن أن .. تذوبا ..
إذ الرزايا أصبحت ضروبا
لم أر لي في أهلها ضريبا
قد ملأ الشوق الحشا ندوبا..
في الغرب، إذ رحت به غريبا
عليل دهر سامني تعذيبا
أدنى الضنى إذ أبعد الطبيبا
ليت القبول أحدثت.. هُبوبا
ريح يروحُ عهُدها قريبًا
بالأفق المهدي إلينا.. طيبا
تعطرت منه الصبا جيوبا
يبرد حر الكبد المشبوبا(2)

ومن السهل على القارئ أن يدرك أن النبرة المسيطرة على أغلب قصائد الغربة عند (ابن زيدون) هي الاشتياق لولادة والتعبير عن حرقة الحنين إليها، واسترجاع ذكرياته معها.

(1) ديوان ابن زيدون. دار صادر، بيروت، د. ت، ص: 21 والعقاب: اسم موضع في قرطبة. وانظر قصيدته الطائية ص 84. وقد قالها بعد فراره من السجن، وإقامته بقرطبة متواريًا، وهو يخاطب بها ولادة بنت المستكفي التي علقها قلبه، وقصر عليها كل غزله، ولعل أشهر قصائده الغزلية فيها قصيدته النونية (اضحى التنائي بديلاً عن تدانينا). الديوان، ص 9.

(2) المرجع نفسه، ص: 15.

– أبو فراس.. شاعر الغربة:

ولكن تبقى روميات (أبي فارس الحمداني) التي نظمها خلال سبع سنوات عاشها أسيرًا في سجون الروم([1])، أشهر قصائد الاغتراب في الشعر العربي القديم، وأصدقها عاطفة وأعمرها بروح الفروسية العربية، وأجمعها لمعان وأفكار متعددة، فقصيدة الغربة يختلط فيها الحنين بالفخر، وهذه سمة لا تكاد تتوافر في القصائد التي تنضح بها الشكوى والألم، وتتدفق بالأحزان والأوجاع، يقول (أبو فراس) في قصيدة نظمها في "خرشنة" لما اقتيد إليها أسيرًا جريحًا قبل أن يحمل إلى القسطنطينية:

إن زرتُ خرشنة أسيرا فلكم أحطت بها مغيرا
ولقد رأيت النارتنـ ـتهب المنازل والقصورا
ولقد رأيتُ السبْى يُجْـ ـلبُ نحونا حورا وحورا
نختار منه الغادة الـ حسناء والظبي الغريرا
من كان مثلي لم يبتُ إلا أسيرا أو أميرا
ليست تحل سراتنا إلا الصدور أو القبورا([2])

واعتزازه بنفسه وأنفته، وشممه.. كلها طوابع لا تتخلى عنه حتى وهو في أشد حالات الحزن والاشتياق كما نرى في أبياته المشهورة:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمر؟
بلى أنا مشتاق وعندي لوعة ولكن مثلي لا يذاع له سر

(1) انظر مقدمة ديوانه ص 6، "رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه، دار بيروت، بيروت 1986م.
(2) ديوان أبي فراس، 156

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى وأذللت دمعا من خلائقه iiالكبر
تكاد تضيء النار بين جوانحي إذا هي أذكتها الصبابة والفكر
معللتي بالوصل والموت دونه إذا مت ظمآنًا فلا نزل القطر([1])
فلا تنكريني يا ابنة العم إنه لَيعرف من أنكرتِهِ البدو والحضْر
ولا تنكريني إنني غير.. منكر إذا زلت الأقدام واسترل النصر
وإني لجرار.. لكل كتيبة معودة ألا يخل بها النصر([2])

وقد تتحول هذه الأنفة إلى نقمة عاتية، وغضب ساعر على بعض قومه حينما بلغه وهو في أسره أنهم يقصرون في فدائه؛ لأنهم يكرهون خلاصه من الأسر وعودته إليهم، وهو الذي كان يفديهم بنفسه، ويتقدم صفوفهم للقتال ومجابهة الأخطار:

تمنيتمٌ أن تفقدوني وإنما تمنيتمُ أن تفقدوا العز أصيدا
أما أنا أعلى من تعدون همة؟ وإن كنت أدنى من تعدون مولدا
إلى الله أشكو عصبة من عشيرتي يسيئون لي في القول غيبا ومشهدا
وإن حاربوا كنت المجن أمامهم وإن ضاربوا كنت المهند واليدا
وإن ناب خطب أو ألمت ملمة جعلت لهم نفسي وما ملكت فدا
يودون ألا يبصروني سفاهة ولو غبت عن أمر تركتهم سدى([3])

وله أكثر من قصيدة في معاتبة سيف الدولة؛ لأنه تراخى في دفع فديته لتخليصه من الأسر، وقد يصل هذا العتاب إلى حد التقريع الشديد فمن قصيدة طويلة له يقول:

تنكر سيف الدين لما عتته وعرض بي تحت الكلام وقرعا

(1) المرجع السابق، ص: 157
(2) المرجع نفسه، ص: 159
(3) المرجع نفسه، ص: 90

فــقولا لــهــا: مــن أصدق الود أنني جعلتك مما رابني ــ الدهر ــ مفزعا
ولــو أنــنــي أكــنــنته في جوانحي لأورق مــا بين الــضلوع وفرَّعا
فــلا تغــتر بــالناس، ما كل من ترى أخوك إذا أوضعت في الامر أوضعا(1)

وفي الأسر كان أرقى وأرق ما نظمه أبو فراس، وأعمره بحرارة الإحساس وصدق الشعور، وطرافة المعنى، وما يكاد يتفوق على كل ما نظمه في سنوات أسره: تلــك المقطوعة التي يناجي فيها حمامة كانت تنوح على شجرة. وندر أن يكون لها شبيه في ديوان الشعر العربي في عصر الشاعر أو قبله، فقد اندمج مع هذا الطــائر الحــزين في مشاركة وجدانية لا افتعال فيها، وبلغت به المشاركة حد "الحلول" التــام، ونــص المقطوعة:

أقــول وقــد نــاحــت بــقربي حمامــة أيــــا جــارتــا، هــل تشعرين بحالي؟
مــعــاذ الــهوى! ما ذقت طارقة النــــوى ولا خــطــرت مــنــك الــهمومُ ببال!
أتــحــمــلُ مــحــزون الــفؤاد قــوادم عــــلــى غــصــن نائيّ المسافة عال؟
أيــهــا جــارتا ما أنصف الدهر بيننــــا! تــعــالَــيْ أقــاســمــك الهموم تعالِي!
تــعــالــى تــرى روحًــا لدى ضعيفــة تردد فــي جــســم يــعــذب.. بال!
أيــضــحــك مــأســور وتبكي طليقــة ويــســكــت مــحزون، ويندب سال؟
لــقــد كــنــت أولــى منك بالدمع مقلة ولــــكن دمعي في الحوادث .. غال!(2)

الغربة وشعر الرثاء

أما (المتنبي) فقد قرأنا كيف رثى جدته،وهو في غربته، وقد دعاها في رثائه بأمــه، وكان أبرز ما في هذا الرثاء هو إسراف المتنبي في الفخر بنفسه حتى إنه يرى أن مــن أهم أسباب عظمة جدته أنه ينتسب إليها، وهو معنى يتسق مع شخصية المتنبي الــذي قال في إحدى مدائحه لسيف الدولة:

(1) المرجع السابق، ص: 184
(2) المرجع نفسه، ص: 238

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا بأنني خير من تسعى به قدم([1])

وفي ديوان (أبي فراس) قصيدتان عزيزتان نظمهما في أسره:

الأولى بعث بها لأمه، أما الثانية ففي رثاء أمه وقد بلغه نعيها وهو في أسر الروم.

في الأولى يبدو الشاعر ذا حس ديني عميق، وعاطفة متوهجة ولكنها لم تفقده وقاره واتزانه ، فأخذ يصبر أمه على فراقه وعلى تحمل محنته ، مستدعيًّا صورًا زاهية من تاريخنا الإسلامي لنساء صابرات فضليات ، من أمثال أسماء بنت أبي بكر وصفية بنت عبد المطلب:

فيا أمتا لا تعدمي الصبر إنه إلى الخير والنجح القريب رسولُ
ويا أمتا لا تخطئي الأجر إنه على قَدَرِ الصبر الجميل جزيلُ
أما لك في ذات النطاقين أسوةُ بمكة، والحرب العوان تجولُ
أرادَ ابنها أخذ الأمان فلم تُجب وتعلمُ علما أنه.. لقتيل
تأسي، كفاك الله ما تحذرينهُ فقد غال هذا الناس قبلك غولُ
وكوني كما كانت بأحد صفية ولم يُشفَ منها بالبكاء غليلُ
ولو رد يوما حمزةَ الخير حزنُها إذا ما علتها رنة و عويل([2])

وتأتي قصيدة الرثاء تنضح بالألم والبكاء، فقد ضاعف حزنه على أمه أنها قضت وهو في أسره بعيد عنها لم يودعها بنفسه، و لم يوسدها التراب بيديه. إن كل بيت في القصيدة يقطر بالبكاء والألم الحاد، ويختم قصيدته بقوله:

(1) اليازجي: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب. بيروت: دار القلم، د.ت، ص: 342

(2) ديوان أبي فراس، ص: 233

ف(أبو فراس) ـــ كما ذكرنا من قبل ـــ يعد من أكثر الشعراء نظمًـــا لقصـــائد الغربة، ومن أكثرهم تنويعًا وتلوينًا في موضوعاته وأفكاره، كما كان من أوضـــحهم أسلوبًا. وأحرهم وأصدقهم عاطفة وأبرهم وجدانًا.

أيـــا أمُـــاه كم بُشرى بقربي أتتك ودونها الأجل القصير
إلى من أشتكي؟ ولمن أناجي إذا ضاقت بما فيها الصدور؟
بـــأي دعـــاء داعية أوفى؟ بـــأي ضـــياء وجه أستنير؟
بـــمن يستدفع القدر الموفى؟ بـــمن يستفتح الأمر العسير؟
نُسلي عنك: أنا عن قليل إلى ما صرت في الأخرى نصير([1])

وقد شد "أدب الغربة" ـــ وخصوصًا الشعر ـــ أنظار بعض الكتاب القدامى. فجمعوا بين أشتات من هذا الأدب في رسائل وكتب مستقلة. مثل الرسالة القيمة التي كتبها (الجاحظ) وعنوانها: "رسالة في الحنين إلى الأوطان".

لقد حاولنا فيما كتبنا أن نتعرف على مضامين شعر الغربة وطوابعه النفسية والفنية في ديوان الشعر العربي القديم، وقد اخترنا من شعراء العرب ثلاثة هم:

(المتنبي): الذي اغترب طواعية، سعيًا وراء هدف دنيوي مادي هو المال وتملـــك إقطاعية وحكم ولاية.

و(ابن زيدون): الذي اغترب هاجرا قرطبة إلى بطليـــوس هربًـــا مـــن الســـجن والاضطهاد.

و(أبو فراس الحمداني): الذي كان وقوعه في الأسر مثخنًا بالجراح هـــو ســـبب اغترابه على مدى سبع سنين.

([1]) المرجع السابق، ص: 163

وكان قبل هؤلاء الشعراء ـــ ولا شك ـــ شعر كثير في الغربة ابتداء من العصر الجاهلي، وخصوصًا عند (النابغة الذبياني) و(امرئ القيس) بعد مقتل أبيه، مما يطول شرحه، ولا تتسع له هذه العجالة. ولكن هؤلاء الشعراء الثلاثة الذين اختلفت دوافع الاغتراب وأسبابه عندهم يكادون يمثلون ـــ بطوابعهم الفكرية والفنية المشتركة والفارقة ـــ كل السمات الفكرية والفنية في شعر الغربة في ديوان الشعر العربي.

بعد هذه الجولة الممتدّة في أعماق شعر الحنين زمنيا وتاريخيا ، نقف قليلا عند عتبة الأدب الصوفي متسائلين :

ما مدلول كلمة الحنين عند الصوفيين وما إشارته ؟ ، وقبل : هل عالج الشّعر الصوفي ظاهرة الحنين ؟.

القراءة الأولى تنبئ أنّ الحنين حاضر في التجربة الشعرية الصوفية ، غير أنّ مضمونه مختلف ، بمعنى أنه يحمل مدلولا متباينا عن الظاهر المتعارف ، والحنين هنا ذو طابع إيحائي رمزي.

فالدّيار عند الصوفية مثلا غيرها عند غيرهم ، إنها تعني في الاصطلاح الصوفي الجنّة تارة ، وأخرى المقامات وهي المنازل التي يترلها المريد في سيره إلى الله ، وهكذا..

والرّغبة والشّوق عند الصوفي إنّما ينشآن من حالة اغتراب يحياها في نفسه وشعوره ، والتّي تدفعه في طريق ترويض النفس سعيا لحلّ المشكلة في سياق التجربة الذاتية بين الحق والخلق.

لكن ، لماذا يغترب الصوفي أساسا ؟ وهل لاغترابه معنى آخر وبعدا جديدا ينضافان إلى اغترابات الآخرين ؟ هذا ما سنبحثه لاحقا.

المبحث الأول

بين الشطح والعقلانية

من الممكن تتبّع جذور الاغتراب عميقا في كتابات أوائل المفكّرين الإغريق ، فمن (سقراط) إلى نظرية الفيض عند (أفلوطين) ، ثمّ الأفلاطونية الحديثة ، فانتقالها فيما بعد إلى اللاهوت المسيحي ، ثمّ سارت هذه الموضوعات قدما إلى الأمام حين بدأت تسقط عنها التفسيرات الميتافيزيقية القديمة مع التغيرات العلمانية التي طرأت على الفكر الأوروبي في عصر التنوير.

لذلك ، إذا قلّبنا هذا المفهوم عبر مسيرة الفكر الإنساني نلاحظ تعدّد ، بل تشتت ، تفسيراته ومضامينه ، ممّا يؤكّد طابعه المركّب ، حيث لقي الكثير من الاهتمام لدى المفكّرين ، من (روسو) إلى (هيجل) و(ماركس) ، و(نيتشه) ، بحيث حمل عدّة معان تتراوح بين مختلف المواقع الإيديولوجية :

1 - الاغتراب بمعنى الانفصال بين الذات والواقع (وهي أيضا شعور الإنسان باختلاف ذاته عن الآخرين) ، وافتقاد الإحساس بالعلاقة بينهما ، ومن بعد انعدام الشّعور بالقدرة على تبديل الواقع ، ثمّ افتقاد القدرة على اكتشاف المغزى والعبرة القيمية من الحياة.

2 - تلاشي المعايير ، والعزلة النفسية عن المجتمع ، ثقافيا وحياتيا ، ومن بعد الاغتراب عن الذّات.

3 - البحوث النفسية التي عالجته ، من حيث كونه ناتجا عن تعرّض الفرد لردود نفسية نتيجة انتزاعه من بعض الأشياء أو النّاس الذين يحبّهم (العمل والأم والحب ، ...).

4 - أمّا لغويا فهو يعبّر عن حرمان الإنسان من أشياء يحبّها ، أو عن ابتعاده عن شيء أو شخص يرغبه أو يحبّه بطبيعته أو غريزته ، وهو تعبير عن ضياع وافتقاد هذا الشيء.

ولئن كان من العسير التّوصّل إلى حدود فاصلة لتقسيم مواقف مختلف المفكّرين على ضوء هذا التصنيف ، فإنّ الهدف من سرده هو تمييز مختلف جوانب الرؤية التي عولجت بها فحسب ، فبعض المفكّرين اتّجهوا إلى معالجة هذه القضية من جهة كون الاغتراب ناتجا عن الانتزاع من البيئة التي تربّى فيها الإنسان (بمعنى الانسلاخ الطّبقي) ، كما حصل في المجتمعات الرأسمالية المبكّرة ، وآخرون عالجوها بمعنى الانفصال : أي الانفصال بين مختلف مستويات المعرفة ، كما في كتابات (هيجل) ، وآخرون عالجوها من جهة كون الاغتراب ناجما عن الشّعور بانعدام القدرة والسّلطة والعجز ، كما يتجلّى ذلك في أبحاث (ماركس).

الجميع إذن ، جنح إلى تحميل الظروف الموضوعية للأفراد مسؤولية هذه الحالة ، أمّا (ماهايم) فلقد نظر إلى الاغتراب من جهة افتقاد المغزى ، وخاصّة في ظروف المجتمع الصناعي ، أو في ظروف التفرقة العنصرية ، ويرى (مارتون) في الاغتراب تعبيرا عن العزلة بين الفرد ومجتمعه ، بل وانفصال القيم الأخلاقية والثقافية لديه عن القيم العامة للمجتمع[1].

1 - الغربة صوفيـــا :

لن نمضي أبعد من ذلك في الحديث العمومي عن قضية الاغتراب ، ذلك أنّ ما يهمّنا طرحه في هذه الجزئية هو تتبّع تجليات المفهوم لدى بعض الباحثين المسلمين الأول، ومنهم مشايخ الصوفية.

جاء في الحديث الشّريف « بدأ الإسلام غريبا ، وسيعود غريبا كما بدأ ، فطوبى للغرباء »[2]. ، تختلف الروايات في استعراض ردود الرّسول ﷺ في تفسير كلمة "الغرباء"، لكنها تجمع على القول بأنّ مفاده هو بقاء قلّة من المؤمنين ، يجدون أنفسهم

---

[1] د. نبيل رمزي: الاغتراب. الاسكندرية: دار المعرفة، 1988، ص: 70

[2] صحيح مسلم، و أخرجه الترمذي و ابن ماجة

في حالة من الغربة عن جملة المجتمع الإسلامي ، والافتراق بين قيمهم ، من جهة ، وبين الواقع المعيش، حتّى في إطار المؤسّسة الاجتماعية الإسلامية من جهة أخرى.

فالغربة هنا تبدو - وفق المنظور النبوي - تجلّ لعمق الإيمان ، مع أنّه ليس بالحلّ الناجز لغربة الإنسان! بل إنّ الغربة باقية مادام الافتراق قائما بين المفاهيم والقيم المتبصرة، والمفاهيم والقيم الاجتماعية المعيشة .

والغربة لا تحمل معناها الجغرافي والمادي ، بل المعنى الروحي والنفسي.

وإذا كانت مناهج التنوير في الإسلام قد أكّدت على استقلال العقل، من ذلك مقولة (محمد عبده): «إنّ الإسلام هو إعلان حريّة واستقلال العقل والإرادة»، فإنّ غربة الدّين قد يكون منشؤها أغلال وآصار تكبّلان العقل والإرادة ، يروى عن (أحمد بن عاصم الأنطاكي "ت 215 هـ") قوله: « إنّي أدركت من الأزمنة زمانا عاد فيه الإسلام غريبا كما بدأ ، وعاد وصف الحق فيه غريبا كما بدأ، إذ ترغب فيه إلى عالم، وجدته مفتونا بحبّ الدنيا، يحبّ التعظيم والرياسة، وإن ترغب فيه إلى عابد، وجدته جاهلا في عبادته، مخدوعا صريعا، غدره إبليس ، قد صعد به إلى أعلى درجات العبادة، وهو جاهل بأدناها فكيف بأعلاه » ؟!

وإذا كان (الشهر ستاني) يحيل كل الملل والنحل إلى الشبهة الأولى لإبليس ، وإلى إعمال العقل فيما ليس مخولا له، وأنّ كل من يُعمل العقل في هذه الأمور هو إمّا مقصّر أو مغال، فإنّ (ابن حزم) يقول: إنّ الله حثّ على إعمال العقل وذمّ التقليد والمقلدين، بل رأى الإيمان قائما على الاستدلال ، ويرى (الطبري) ذات الرأي، كما يرى بأنّ العقل هو مناط التكليف.

والصوفية لم يخرجوا على هذا النسق العقلاني ، وهو في تعريفاتهم للاغتراب عبّروا عن ذات المضمون والتوجه ، فـ(أبو إسماعيل الهروي الأنصاري) يعرّف الاغتراب بأنّه : « أمر يشار به إلى الانفراد عن الأكفاء »[1]، ويضع (السهروردي) أساس مفهومه

[1] ابن القيم : مدارج السالكين ، مصدر سابق، ص : 200.

عن الغربة من وجهة النّظر الصوفية الإشراقية ، حيث :« العارف في شاهده غريب»[1]، و (القشيري) يؤكّد أنّ : « الزاهد غريب في الدنيا ، والعارف غريب في الآخرة » [2].

مضت المناهج الصوفية بعيدا في هذا البحث والطريق إلى تجاوز غربة الإنسان، وبدت هذه الموضوعة بالنسبة للصوفية من أكثر الموضوعات تعمّقا في مسعاها لفهم العلاقة بين الخالق والمخلوق ، وبين المخلوق وذاته ، وبين المخلوق والمخلوق الآخر ، حيث تمثّل الصوفية تجربة تسعى لحلّ مشكلة الغربة عن طريق التجربة الذاتية بين الحق والخلق ، "دون حلول ولا صيرورة" ، من ذلك ما تداولته الصوفية عن (عبد الله بن عمر) إذ روى قول الرسول الكريم : « أحبّ شيء إلى الله الغرباء ، قيل : وما الغرباء ؟ قال : الفرارون بدينهم ، يبعثهم الله يوم القيامة مع عيسى بن مريم عليهما السّلام ».

وقبل هؤلاء كان (أبو ذر الغفاري) رمز من الغرباء ، وقد أراد (معاوية بن أبي سفيان) أن يمتحنه في دعوته إن كان صادقا ، فبعث إليه بألف دينار ، فلمّا أصبح أراد أن يستردّها منه بحيلة ، فوجد أنّه قد فرّقها كلّها ، ثمّ بعث له بثلاثمائة دينار مع (حبيب بن مسلمة) أمير الشام ، فقال لحاملها : « ارجع إليه بها ، أمّا وجد أحد أغرب لله منّا».

ولعلّ من أكثر الأمور فائدة في هذا السياق، البحث في مفهوم (محي الدين بن عربي) للغربة ، فعلى الرّغم من أنّ الشيخ الأكبر لم يستخدم التعبير ذاته إلاّ أنه دفع بنظريته عن الفناء والبقاء (الفناء عن الجهل والبقاء بالعلم) نحو التحدث عن تحقق الصلة بين النفس والعقل، حيث لا تنظر النفس إلى الواحد باعتباره شيئا خارجا عنها، أو غريبا عن طبيعتها، بل باعتباره قائما بها، متواصلا معها، فتفنى ذاتها باتصالها التام به، إذ يتلخّص هدف الإنسان من المعرفة الإنسانية عند (ابن عربي) في خلاصه من غربته، في تحقيق تلامس الذات بأعمق أعماقها، وبهذا المعنى يبدو الاغتراب الدافع الأساسي والمحرّك الأهم للمعرفة البشرية.

---

[1] السهروردي : عوارف المعارف ، مصدر سابق، ص : 70.

[2] القشيري : الرسالة ، مصدر سابق، ص : 80.

وما يمكن ملاحظته ونحن نتابع الجهد المعرفي الكبير (لابن عربي) في موضوعة الغربة ، هو تماشيه مع العقل وليس مع الكشف والإشراق ، إنّه يحاول تفسير العلاقة بين الخالق والمخلوق بين الوحدة والكثرة بصورة أكثر عقلانية واتزانا ، فهو أبعد ما يكون عن الأخذ بالعقائد الرائجة بتشخيصاتها وموصوفاتها ، التجربة الصوفية عنده هي الأداة للخلاص من الغربة ، حيث تتحقّق فيها الوحدة الذاتية بين الحق والخلق ، دون أن يحلّ أحدهما في الآخر أو يصيره[1].

جهد الإنسان يتلخّص ضدّ غربته إذن، في تحقيق تلامس الذات الإنسانية مع أعمق أعماقها عبر جوهرها الإنساني، وإنّ أهمّ ما يمكن استخلاصه من هذا المفهوم للغربة هو ذلك الموقف الإيجابي من الذات الإنسانية ومن مقدرتها على الخوض في تجربة المعرفة بشكل ناجح.

2 - دواعي الغربة عند الصوفي :

نشأت الصوفية على شعور الغربة إذن ، وهذا جذرها الأوّل ، وهي تقوم على أساس عريق في إظهار المستور والكشف عن الحقائق ، بل إنّها تنظر إلى التّصوف على أنه "النظر إلى الكون بعين النقص" ، وهي بهذا المعنى تتمرّد على المعطى ، أو على الكون وقوانين المجتمع ، وما يسوده من قوى تاريخية ومادية.

ورفض الصوفي للعالم هو أساس الحرية عنده ، لذلك فالصوفية الأصلية أو النقية لا ترى في الموت إلاّ الدّرب التي تفضي إلى المحبوب أو إلى الوطن المقصود ، ولهذا فقد عمد بعضهم إلى صنع عرس لمن يتوفى منهم[2].

يبدو أنّ الغربة عند الصوفية تتنوّع وأشكاله تتعدّد ، والخلاص ليس بواحد إنّما بحسب طبيعة اللحظة المغتربة ، وعليه فالسؤال الذي يهمّنا هنا : ما منشأ الغربة الصوفية؟ أي : ما الداعي الذي يجعل الصوفي غريبا في حضوره ؟

---

[1] بهذا فقط يربط (ابن عربي) بين نظريته في وحدة الوجود ووحدة الشهود : « حين يزول الفرق بين مقصد العقل والكشف ... ».

[2] هذا مما أخذ عليهم ابن الجوزري ، أنظر : ابن الجوزي : تلبيس إبليس. بيروت: دار الفكر، ط1، 2001 ، ص : 57

الإجابة نلتمسها من خلال حالات ثلاث :

أ: مشاعر القلق والحيرة :

رحلة القلق الإنساني والحيرة البشرية بدأت منذ تطلّع الإنسان إلى ما وراء الطبيعة، باحثا في الغيبيات ، و« لا يمكننا أن نحدّد بالضّبط تاريخ نشأة الأبحاث في المغيبات ولكنّنا قد لا نعدو الصواب إذا قلنا : إنّها نشأت منذ نشأة الإنسان على ظهر البسيطة ، وقد لا نعدو الصواب أيضا إذا قلنا : إنّها على مرّ الزّمن قد اختلفت فيما يتعلّق بمنهج البحث واختلفت فيما يتعلّق بالنتيجة»[1].

من هنا بدأ الخلاف ، وأمّا « الصراع بين أدلّة الفرق المختلفة فهو صراع دائم تتفاوت فيه الأدلة مثخنة بالجراح ، ولكنها تأبى في غطرسة أن تعترف بالهزيمة ، فتأخذ في تضميد جراحها لتعاود النـــزال الجديد وتنهار من جديد »[2].

فالصّراع إذن حول المنهج ، والصوفي يمثّل عند هذه النقطة الاستمرارية في البحث عن المعارف الغيبية ، لذلك : « فإنّ نقطة البدء عند الصوفي هي الحيرة ، وهي الخطوة المضيئة عند الصوفية لأنها الباعثة على التخلي عن كلّ شيء ، وعن عوائق هذه الدّنيا وتبعاتها »[3] ، ولعلّ حيرة الصوفي إنّما تأتي من مشاعر تدفعه ليساءل نفسه عن حقيقته، عن سرّ احتباس روحه في جسد مآله الفناء.

إنّ تساؤلات الصوفي تدور في فلك رحلة الإنسان من السماء إلى الأرض ثمّ حنينه إلى العودة « ولقد أدرك الصوفي أنّ الحكمة من هبوط الرّوح إلى العالم هي أن تكتسب فيه كمال ذاتها بحصول العلم والمعرفة لها بحقائق الموجودات حتّى تتصوّر عالمها وتعرف صفات موجده وآثاره»[4] ، وهذا هو بيت القصيد الذي يولد في نفسية الصوفي شرارة اللوعة التي تزيد من شوقه وتحرّك همّته لشدّ الرّحال نحو العودة إلى حيث السّعادة الأبدية.

---

[1] عبد الحليم محمود : المنقذ من الضلال. لبنان: دار الكتاب اللبناني، ط1، 1990 ، ص : 287.

[2] المرجع نفسه ، ص : 228.

[3] خنافة ابن هاشم : الرؤيا والتشكيل. رسالة ماجستير، جامعة تلمسان ، ص : 70.

[4] أسعد علي : فن المنتجب العاني و عرفانه. بيروت: دار الرائد العربي، ط2، 1980 ، ص : 90.

وبعدها يعمد إلى كيفية تخليص روحه السجينة من قفصها الترابي ، لتبدأ الرّحلة الثانية من الأرض إلى السّماء.

وقد تولّدت مشاعر الحيرة والقلق عند الصوفي ، فولّدت لا انتماء إلى هذا الواقع الذي يحجب الروح عن السّعادة الأبدية « فتبدو التجربة الصوفية في مظهرها النفسي والاجتماعي إحدى تجارب اللاانتماء الأكثر تطرّفا ولكنها في جوهرها تختلف عن اللامنتمي كوجود مزعج ومقلق ، تشعر الذات بمحاصرته لها ، لا تملك شيئا تواجه به»[1].

ولقد استيقظ الصوفي على الفوضى ، لكن أبى أن يصل إلى استسلام اللامنتمي الوجودي وعبثيته ويأسه وقنوطه ، بل اختار لنفسه وجهة أخرى عمل من خلالها على تجاوز واقع مادي تكتنفه الرذائل ، مكرّسا رغبة الإنسان في المطلق اللامحدود في إلحاح شديد على تجاوز هذه الحياة العابثة إلى حياة مثالية أفضل ، وأكثر رحابة وفسحة»[2].

ويبقى الصوفي في غربته يصنع طموحا لذاته في تحقيق الكمال ، وهذا الطّموح إلى التغيير دعا إليه شعراء التصوّف سواء في أشعار المناجاة التي ضمّت لواعج النفس والشّعور بالعزلة ونبذ الحياة ، أو في مصارعة النفس ومنعها من السّقوط في أحضان الهوى.

يقول (المنتجب) في باطن الدين :

متى ابتغيت أن تكون عارفـــا فكن على باب اليقين واقفا
ودم على حسن الوفاء عاكفا و جانب المعانـــد المخالفـــا
وكـــن بنور الحق مستضيئـــا مولى علا عن رتبة الوصوف
وجـــلّ عن حدّ و عن تكييف منّ علينـــا منـــه بالتسويـــق
برحـــمته تنجي من التخويف وكان حسن وعـــده مأتيـــا[3]

---

(1) جرمين برى: ألبير كامو . لبنان: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، 1981 ، ص : 59.

(2) المرجع نفسه ، ص : 148.

(3) أسعد علي ، مرجع سابق ، ص : 148-149.

إنّنا أمام خطاب يتجاوز الأنا الفردي لينطلق في مادته جامعا بين الفرد والمجموع مسدلا النّصائح والإرشادات لسالك الطريق المبتدئ ، ما دام في رحلة زادها تصفية الباطن بتلمس أنوار الهدى ابتغاء الشّفاء من لوعة البعد وحرّ الشّوق.

لا انتماء كهذا يجعل من الصّوفي ناقدا ومصلحا اجتماعيا ، فهو لا ينفر من النّاس ، وإن نفر فنفوره نسبي لا يجعله يتبرّم في إسداء النّصح والتوجيه للآخرين[1].

ومباعدة الأغيار في نسبيتها لها عند الصّوفي ما يقابلها ، إنّه ولوج عالم الحقّ والخير والفضيلة الذي يرسم له الطّريق بمعاشرة الأخيار والسائرين على درب اليقين :

فاتبع هداك يا خليلي واعلم أنّ متى خالفت قولي تندم

من يفرّ منها بقدر الدرهم مع فتية بيض الوجوه يغنم

فاختـــر لصافيها أخا صفيا

مهذّبـــا في علمه والدّيـــن

يفرّق بين الشّك واليقيـــن

هكذا يتأكّد لنا أنّ مشاعر القلق والحيرة عند الصوفي ليست نقطة بدء اليأس ، بل هي نقطة الاستمرارية لبلوغ الاتصال بالله ، إنّها تجعل من ذات الصوفي كلاّ متكاملا ومتماسكا يتطلّع إلى تحقيق السّعادة الروحية الأبدية ، وهذا لا يتأتّى إلاّ بتنظيم علاقته مع الله عموديا ومع النّفس دائريا.

الأمر عند الوجودي يبدو مختلفا ، فمشاعر القلق عنده تولّد لا انتماء سلبيا « لأنّ اللامنتمي الحديث هو نوع من الفشل الوجودي الذي قفز إلى مركز الوعي الإنساني متأثرا بالظّروف الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي سيطرت على عصرنا وأدّى هذا إلى انشقاق وعدم انسجام بين الإنسان الشخص والعالم».

---

[1] يقول الشيخ الكيلاني : «الزاهد المبتدئ يفر من الفاسق ، والعارف يطلبه ، كيف لا ودواء دائه عنده » ، ينظر : عبد القادر الجيلاني : الفتح الرباني و الفيض الرحماني. ، ص : 120.

وهكذا تبدأ التجربة المأسوية للامنتمي عند الاعتقاد بأنّ الذات فقدت انسجامها مع المجموع لما حصّلته من معرفة ، وهذه المقدّمة في ظاهرها مسيحية البناء ، ذلك أنّ خطيئة آدم الأولى في العرف المسيحي أكله من شجرة المعرفة، والتي بسببها كانت بداية الشقاء البشري على ظهر الأرض.

أما الصوفي ، فلا تراه متبرما من الحياة ، أو ضائقا بها ، بل على العكس تماما ، مؤدّيا رسالته الحضارية بوعي تاريخي ناضج[1] ، إنه كائن تخلّص من العبثية ، وتدرّج في مقامات العبودية ، منقطعا إلى ربّه معرضا عن غيره، ملازما الذكر ، مخالفا الهوى ، طريقه ملازمة ومخالفة ، الأولى لذكر الله ، والأخرى لما يشغل القلب عن الله.

وله في طريقه الذي يسلك محطات انطلاق ووصول ، أمّا الأولى فهي ما يعرف بالمقامات ، وأمّا الأخرى فهي الأحوال . ما المقامات؟ وما الأحوال ؟ وأي رابط بينهما والقلق والحيرة ؟.

الصفحات القادمة تحمل محاولات الإجابة.. و االبدء ب:

- المقامات :

و هي جمع مقام بالتذكير ، والمقام الخطبة أو العظة يلقيها الرّجل في حضرة الخليفة أو الملك، وقد تؤنّث كقول (بديع الزمان) في أحد الواعظين:« فاصبر عليه إلى آخر مقامته»[2].

والمقام في الأصل المجلس، يقول الله تعالى: ﴿ أَيُّ الْفَرِيقَيْنِ خَيْرٌ مَّقَامًا وَأَحْسَنُ نَدِيًّا﴾[3]، « والمقام عندهم معناه مقام العبد بين يدي الله عزّ وجل فيما يقام فيه من العبادات

---

[1] أمامنا مثال للشيخ الكيلاني ، ومدى الجهد الذي بذله في إرساء الوعي داخل الأمّة ، انطلق ذات يوم قائلا بلسان القطبية : « أنا سيفي مشهور ، وقوسي موتور ، ونبالي مفوقة ، وسهامي صائبة ، ورمحي مصوّب ، وفرسي مسرّج ، أنا نار الله الموقدة ، أنا سلاّب الأحوال ، أنا بحر بلا ساحل ، أنا دليل الوقت ، أنا المتكلّم في غيري ، أنا المحفوظ ، أنا الملحوظ ، أنا المحظوظ ، يا صوّام ، يا قوّام .. أقبلوا إلى أمر من أمر الله ، يا بنيات الطريق ، يا رجال ، يا أبطال ، يا أطفال : هلموا ، وخذوا عن البحر الذي لا ساحل له» :

– د / يوسف زيدان : عبدالقادرالجيلاني. القاهرة: دار الشروق، ط2، 1988 ، ص: 76

[2] بديع الزمان الهمذاني : المقامات. المغرب: دار توبقال، ط1، 1993 ، ص : 143.

[3] سورة مريم ، الآية : 73.

والمجاهدات والرياضات والانقطاع إلى الله تجلّت وتقدّست أسماؤه»[1] ، ومنه قوله تعالى: ﴿ذَلِكَ لِمَنْ خَافَ مَقَامِي وَخَافَ وَعِيدِ ﴾[2] وهي كذلك : « المنازل الروحية التي يمرّ بها السالك إلى الله فيقف فيها فترة من الزّمن مجاهدا في إطارها حتّى يهيّئ الله سبحانه وتعالى له سلوك الطّريق إلى المنـــزل الثاني ، حتّى يتدرّج في السموّ الروحي من شريف إلى أشرف ، ومن سام إلى أسمى وذلك كمنـــزل التوبة الذي يهيئ إلى منـــزل الورع ثمّ إلى مترل الزّهد ، وهكذا حتّى يصل الإنسان إلى مترل الرّضا ، وهذه المنازل لابدّ لها من جهاد وتزكية ، وكذلك يقولون عنها إنّها مكتسبة ، إنّها اجتهاد في الطّاعة ومواصلة في التسامي في تحقيق العبودية لله سبحانه»[3].

- الأحـــوال :

« أمّا الحال فنازلة تترل بالقلوب قلا تدوم ، والفرق بين المقام والحال ، أنّ المقام مكتسب بطريق المجاهدات والعبادات والرّياضات ، وأنّ الحال يأتي من فيض الله »[4].

المقامات بذور تزرع وتسقى والأحوال ثمار تجنى ، الأولى بذل الجهود والأخرى من عين الجود.

لهذا نجد الصوفي دائما في أهبة الاستعداد والتّطلّع إلى المواكب العليا من المقامات ليصل إلى ما وصل إليه الذين سبقوه من العارفين.

إنّه في حالة اشتياق دائم ، تولّد فيه شرارة المجاهدة والمكابدة.

---

[1] زكي مبارك ، مرجع سابق ، ص : 106.

[2] سورة إبراهيم ، الآية : 14.

[3] عبد الحليم محمود ، مرجع سابق ، ص : 169 ، وقال بعضهم : « المقام هو استفاء حقوق المراسم ، فإن لم يستوف حقوق ما فيه من المنازل لم يصح له الترقي إلى ما فوقه كما أنّ من لم يتحقق بالقناعة حتّى يكون له ملكة ، لم يصح له التوكل ، ومن لم يتحقق بحقوق التوكل لم يصح له التسليم وهلم جرّا في جميعها ، وليس المراد من هذا الاستيفاء أن لم يبق عليه بقية من درجات المقام السافل حتى يمكن له الترقي إلى المقام العالي ، فإنّ أكثر بقايا السّافل ودرجاته الرفيعة إنّما يستدرك في العالي ، بل المراد تمكّنه على المقام بالتثبت فيه بحيث لا يحول، فيكون حالا ويصدق اسمه عليه بحصول معناه بأن يسمى قانعا ومتوكّلا وكذا في الجميع ، فإنّه إنّما يسمّى مقاما لإقامة السالك فيه»، ينظر : القاشاني : اصطلاحات الصوفية، مرجع سابق، ، ص : 88.

[4] سعيد حوى : تربيتنا الروحية. لبنان: دار السلام للطباعة و النشر، ط6، 1999 ، ص : 70.

يقول (ابن عربي) :

يتبعهم حيث نأوا وخيّموا وقد يكون للمطايا سائسا
حتّى إذا حلّوا بقفر بلقـــع وخيّموا وافترشوا الطنافســـا
عاد بهم روضا أغنّ يانعـــا من بعد ما كان قفرا يابسا[1]

إنّه الحنين لأولئك المشايخ العارفين بالله الذين بلغوا المراتب التي لم يبلغها هو . إنّه يتبعهم حيث توجّهوا في سيرهم إلى المنازل الإلهية ، ويأبى إلاّ أن يتذكّر في حسرة الزّمن الماضي وما كان فيه بمغيبه وفنائه مع العالم الأعلى عالم البقاء :

يا طللا عند الأثيـــل دارســـا لا عبت فيه خـــرّدا أوانســـا
بالأمس كان مؤنسا وضاحكا واليوم أضحى موحشا وعابسا[2]

البيتان ينقلان للقارئ تجربة شعورية بصيغة تصويرية جمالية عن حال الشّاعر لما كان متّصلا بالعالم العلوي وبلوغه درجة الفناء ، ممّا ولّد بنفسه مشاعر الغبطة والسّرور لكن الحال لم تدم فقد حصلت له نقلة من ذلك العالم الفسيح إلى آخر ضيق ولّد بداخله غربة فصلته عن تلك الفسحات الروحية.

والحديث هنا عن حنين أخذ صورة همّ وحزن، بعد مفارقة المنازل العليا.

يقول (ابن الفارض) :

قف بالديّار وحـــيّ الأربعا الدرس ونادها فعساها أن تجيـــب عســـى
وإن أجنك ليـــل مـــن توحشهـــا فاشعل من الشّوق في ظلماتها قبسا
يا هل درى النفر الغادون عن كلف يبيت جنح الليالي يرقـــب الغلســـا
فإن بكى في قفار خلتـــها لججـــا وإن تنفّـــس عادت كلّـــها يبســـا[3]

إنّه الحنين إلى المقامات العليا .. ف(ابن الفارض) ينقل في أبياته لوعته وشوقه إلى الذين بلغوا المراتب العلوية التي ما زال هو بعيدا عنها ، ففي قوله : « يا هل درى النفر الغادون

---

(1) محي الدين بن عربي : ترجمان الأشواق، مصدر سابق ، ص : 76.
(2) المصدر نفسه، ص : 75.
(3) ابن الفارض : الديوان، مصدر سابق، ص : 177.

عن كلف » حديث عن الذاهبين غدوة ، وقوله : « يبيت جنح الليالي يرقب الغلسا » يحمل معنى المجاهدة بالليل قياما بين يدي الله حتى تنكشف الأنوار الإلهية وسط تلك الظلمة من آخر الليل ، إنّه إذا بكى ملأ القفار من ماء دمعه ، وإذا تنفّس أحرقها بلهيب شوقه.

ثمّة مبالغة في التّصوير ، غير أنّ الشّاعر معذور في مبالغته هذه إذا علمنا أنّه لا يستطيع أن يدخل في تفصيلات الحالة النفسية التي يحياها. ولقد حاول أن يقرّب المعنى،ومن باب تقريب المعنى في تصويره حالته النفسية جاءت صيغة المبالغة تلك.

إنّ اللواعج والآهات التي جعلته يحنّ إلى الله وإلى المقامات العليا ، يصعب التعبير عنها بغير تصوير ، فكان اللفظ والتعبير قويين في دلالة نقل المعنى المراد ، لكن : بماذا يتمّ الاقتراب بعد الاغتراب ؟!

كما أنّه لا يحصل للسّالك شيء من نعمة الطّريق إلاّ بالمجاهدة ، ﴿وَالَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا وَإِنَّ اللَّهَ لَمَعَ الْمُحْسِنِينَ ﴾ [1] .فإن على الإنسان أن يتعهّد نفسه بالصّقل حتّى تنعكس عليها العطاءات الإلهية بضرب من التّوهّج والحكمة والاتّزان والاعتدال في السّلوك[2].

والمجاهدة على ثلاثة أضرب ، مجاهدة استقامة ، ومجاهدة تقوى ، ومجاهدة كشف[3] جاء في المقدّمة : « الصوفي يمرّ بمدارج نفسية ثلاث : أوّلها التقويم وهو تأديب النفس ، وثانيها الإقامة وهي تهذيب القلوب وثالثها الاستقامة وهي تقريب الأسرار»[4].

---

[1] سورة العنكبوت ، الآية : 69.

[2] يقول ابن عطاء : « حسن الأعمال نتائج حسن الأحوال ، وحسن الأحوال من نتائج التحقق في مقامات الإنزال » . انظر: الحكم العطائية. مصر: دار الكتب العلمية، ط1، 2007، ص : 181.

[3] سعيد حوى : تربيتنا الروحية، مرجع سابق، ص : 70.

[4] ابن خلدون : المقدمة. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1999 ، ص : 470.

وأمّا مجاهدة التقوى فهي : « رعاية الأدب مع الله في الباطن والظاهر بالوقوف عند حدوده مراقبا أحوال الباطن طالبا النّجاة »[1].

ومجاهدة الكشف هي : « بلوغ السّعادة ولذة المعرفة بالنّظر إلى الله قبل الموت ، وبالإجمال هي إخماد القوى البشرية كلّها حتّى الأفكار متوجها بكلية تعقّله إلى مطالعة الحضرة الربّانية طالبه رفع الحجاب ومشاهدة أنوار الرّبوبية في حياته الدّنيا ليكون ذلك وسيلة إلى الفوز بالنّظر إلى وجه الله في حياته الأخرى التي هي غاية مراتب السّعداء»[2].

إنّ في الصّوفي شوقا إلى الله وشهوة إلى معرفة جلاله أصدق وأقوى من شهوته للأكل والنّكاح تجعله يؤثّر جنة المعارف ورياضها وبساتينها على الجنّة التي فيها قضاء الشهوات المحسوسة ، يقول (الغزالي) : « اعلم أنّ هذه الشهوة خلقت للعارفين و لم تخلق لك، كما خلقت لك شهوة الجاه ، و لم تخلق للصبيان ، وإنّما للصّبيان شهوة اللّعب فقط ، فأنت تتعجّب من الصبيان في عكوفهم على لذّة اللعب و خلوهم عن لذة الرئاسة، فإنّ الدّنيا بحذافيرها عند العارف لهو ولعب»[3].

ب- حالة الاتصـــال :

لّما كان الشّاعر الصوفي يعيش مشاعر القلق والحيرة في هذه الدّار ، ومن ثمّ الغربة فإنّه لا ينفكّ يبحث عن معنى لحياته في حركة تدفعه باتجاه المطلق.

إنّ غربة الصوفي تختلف عن اغتراب الوجودي ، ولا انتماءه يأخذ إيجابيته باتجاه الكشف عن المعرفة بالبصيرة.

يقول (أبو مدين التلمساني) :

ومنعم في لذيذ العيش وهو يرى في سلك من هو حول العرش ينخرط
وملحد يدّعّي ربّا ســواك لــه حيران في شــرك الإشــراك يغتبــط[4]

---

[1] أسعد علي ، مرجع سابق ، ص : 445.

[2] المرجع نفسه ، ص : 445.

[3] أبو حامد الغزالي : جواهر القرآن، تحقيق: رشيد رضا القباني. بيروت: دار إحياء العلوم، ط1، 1985، ص : 82.

[4] أبو مدين التلمساني : الديوان ، ص : 68.

إنّ من أضاع الطّريق ، وبالتالي أخطأ الهدف ، إنّما حاله كحال الملحد الذي أوجد ربّا غير الله بهواه يعبده ، وهو في ذلك تابع للشيطان ، وفي الإشراك يتخبّط حيران، لا يعرف قيمة وجوده في الحياة ، وهو في النّهاية وسط سلسلة حلقاتها مفرغة لا يعرف لها أوّلا ولا آخر.

الصوفي لا يرضى بهذه الحال أبدا ، فمشاعره تتفرّد عن غيرها وتتميّز عمّا سواها، إنّها تدفع صاحبها نحو الطّريق إلى الله سالكا دون ملل ولا كلل ، متدرّجا من مقام إلى آخر، وكلّما تدرّج الارتقاء من حال إلى حال إلى أن بلغ الاتّصال ومن خلاله يصل إلى مقام الإحسان :

وما ذنوب الورى في جنب رحمته وهل تقاس بفيض الأحرف النقـــط
فمالنا ملجأ غير الكريـــم ومـــن يلغى عن الخوض وهو السابق الفرط
ذاك الرسول الذي كلّ الأنام به يـــوم القيامـــة مســـرور ومغتبـــط
صلّى عليه صلاة لا نفـــاذ لهـــا من اسمه باسمه في الذّكـــر مرتبـــط[1]

« إنّه يهيب بوعيه العرفاني على المستوى النفسي والاجتماعي معا ، يتأمّل أهواءه وهواجسه ، فيعي موقعه وموقفه من عالم النّاس ، يخترق دائرة حياتهم وينفذ إلى عالم يفيء بالحبّ ليحاور الحياة من ذاك المنطلق»[2].

إنّها الغاية التي سعى إليها الأوّلون غير أنّ القادرين على احتمال مشاقها كانوا قلّة هم الخواص من المسلمين ... وقد تشدّد في طلبها البعض فاعتبر النبي ﷺ ذلك غلوّا في الدّين وتشدّدا ، فنهى عنه ونهى عن طريقه حين قال : «إياكم والغلوّ في الدّين ، فإنّما هلك من كان قبلكم الغلوّ في الدّين »[3].

ويبقى الإحسان هو أعلى الدرجات في المقامات.

---

[1] المصدر السابق ، ص : 49.

[2] حنافة بن هاشم، مرجع سابق ، ص : 156.

[3] أحمد محمود صبحي : الفلسفة الأخلاقية في الفكر الإسلامي. مصر: دار النهضة العربية، ط3، 1992 ، ص : 24.

والتّصوّف في بعض مضامينه مجاهدة باتجاه مقام الإحسان ... من هنا يسعى الصوفي جاهدا لتحقيق العبودية الخالصة وحده عساه يبلغ درجة العشق للذّات الإلهية.

والصوفي إذ يتحرّر من قيود النفس والعالم فإنّه يجتاز مرحلة الانفصال إلى الاتصال بالله .. إنّه من كلّ ما دونه حرّ ، إذ هو الله وحده ، عبد في الحقيقة ، والحرّية والعبودية مرحلتان تتمان دون فاصل زمني ، لأنّ الحرية هي تمام العبودية من حيث أنّ الصوفي قد أفنى مراداته وقام بمرادات سيّده ، والعبودية شهود الربوبية ومن أراد الحرية فليصل العبودية ، لهذا فقط يحقق الصوفي غاية وجوده في الأرض[1] ، وما مطلب العارفين من الله إلاّ الصدق في العبودية والقيام بحقوق الربوبية[2].

مرحلة الاتّصال لا يدركها الصوفي إلاّ بالتخلية والتحلية ، أمّا التخلية فتتمّ بتنقية النفس وتصفيتها من كلّ أدران الدنيا ، وذلك إنّما يكون « بمحاسبة النفس على الأفعال ، الكلام في هذه الأذواق والمواجد التي تحصل عن المجاهدات ثمّ تستقر للمريد مقاما يترقى منها إلى غيرها »[3].

ثمّ تأتي التحلية وهي طاعة وإتباع وتجنب نواه ، عساها تنتهي بصاحبها إلى درجة الفناء في الذات الإلهية.

ولعلّ (رابعة العدوية) لم تجاوز هذا المعنى حين هتفت :

أحبّك حبّين حبّ الهـــوى وحبّـــا لأنّك أهـــل لـــذاكا
فأمّا الذي هو حبّ الهوى فشغلي بذكرك عمّن سواكـــا
وأمّا الذي أنت أهـــل لـــه فكشفك لي الحجب حتى أراكا
فلا الحكم في ذا ولا ذاك لي ولكن لك الحكـــم في ذا وذاك[4]

---

(1) المرجع السابق، ص: 57

(2) ابن عطاء الله السكندري : الحكم العطائية، مرجع سابق، ص : 489

(3) ابن خلدون ، مرجع سابق ، ص : 67

(4) موفق فوزي: ديوان رابعة العدوية و أخبارها. الأردن: دار معد للطباعة والنشر، ط1، 1999 ص : 56.

إنّ فناءها في الذات الإلهية جعلها تخلص العبودية إخلاصا تجاوزت به عبادة العبيد والتجار وسمت به إلى عبادة الأحرار.

ج- حالة الانفصال :

إذا كان الإنسان أعقد مخلوقات الله ، فإنّ مردّ ذلك إلى كونه لا يثبت على حال شعورية واحدة ، بل إنّ مشاعره متغيّرة على الدّوام ، تنتقل به من فرح إلى حزن ، ومن ضحك إلى بكاء ، وهو بين البينين يبحث في قلق دائم على سرّ يوجّه حركة حياته باتجاه منطق وجودي يشبع رغبته في استجلاء الغامض.

التجربة الصوفية لا تخرج عن هذا الإطار ، إنّها تحمل قلقا إيجابيا يجعلها في حركة لا تهدأ تبحث في اتجاه غامض-على الأقل عند الناس- عن سبل استجلاء المعاني الكامنة، لذلك تراها فاعلة على مستوى الوجدان بمنهج ذوقي يميّزها عن غيرها من التّجارب.

قال بعضهم:«التّصوف كلّه اضطراب ، فإذا وقع السّكون فلا تصوّف »[1]. لهذا يعيش الصوفي حالة من قلق واضطراب من شدّة وقع الانفصال بينه وبين العالم العلوي.

لكن : من أين يأتي الانفصال ؟ وما أسبابـــه ؟

تبدأ القصّة من لحظة خروج آدم من الجنّة ونزوله الأرض، وهنا تبدأ رحلة الاغتراب.

الصوفي يرى في هذا النّزول إلى الأرض سجنا حائلا وسدّا مانعا بينه وبين الحبيب، لذلك تجده في رياضاته الروحية يرغب في التحليق ، لا يرى نفسه إلاّ كالطّير ، إنه كلّما ابتعد عن الأرض سلم وسعد ، وكلّما اقترب احتوشته الوحوش[2].

الصوفي يحيا على الدّوام في جدلية عنصراها نفخة روحية تترع إلى أصلها السماوي وقبضة طينية تترع إلى قسمها الترابي[3].

---

[1] السهروردي : عوارف المعارف، مصدر سابق، ص : 64.

[2] ابن القيم : الفوائد، ص : 80.

[3] يقول الله تعالى : ﴿ إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِن طِينٍ * فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ ﴾ سورة ص، الآية: 71-72.

ولا يقع التوازن بين البينين إلاّ بجوهرة العقل ، الذي وجد ليعطي كلّ ذي حق حقّه.
ولأنّ الروّح هبطت من مترلها الأوّل واستوطنت الأرض في جسد ترابي ، فإنها في حنين دائم إلى أصلها ودارها.

يقول (المنتجب) موضحا المعنى :

إذا كنت لي صاحبا قف لي بهبوذ

وقل لعينيك في أطلالها جـــودي

عسى الدموع إذا همّلت غوارجها

تطفي لهيب سيب الحبّ معمود

منازل أنكرتنـــا بعـــد معرفـــة

قد أخلفتها النوّى من بعد تجديد

تخالفت زفراتـــي والدّموع بهـــا

فهن ما بين تصويـــب وتصعيـــد[1]

الأبيات طافحة بمعاني الحزن والكمد (دموع ، ولهيب ، وزفرات ...) ، تشعرك أنّ الشّاعر يترنّح بين ندم وحسرة ، وهو يبحث عن لحظة الخلاص.

منازل أنكرتنا بعد معرفة قد أخلفتها النوّى من بعد تجديد

إنّها حالة الانفصال وقد اعترت شاعرنا ، تخبرك في صدق أنّه أمسى غريبا بعد أن كان من الله قريبا.

ذلك هو الطّريق الصوفي بمرجعيته الأصيلة ، وتلك هي مجاهدات القوم ورياضاتهم بغية التخلص من عناصر الاغتراب التي جعلت الحنين حاضرا في أدبياتهم الذوقية والفنية ، والتي أنتجت بدورها شعرا فيه من الجمالية والإبداع الشيء الكثير.

---

[1] أسعد علي، مرجع سابق ، ص : 200.

المبحث الثاني

بين التعبير و الشعور

إذا كانت اللغة -كما يقول ابن جني- هي أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم[1]... فإنّ الشعر ظاهرة لغوية في وجودها ، ولا سبيل إلى الشعر إلاّ من جهة اللغة، فباللغة تقوم ماهية الشعر[2] ، والشّعر فنّ أداته الكلمة ، إنّه فعالية لغوية في المقام الأوّل.

وتحليل بنية اللغة الشعرية يسمح بالكشف عن مجموع القيم التي يكتنزها الشّاعر في سجل تجربته الفنية والشّعورية .. أي يسمح بالرّبط بين التعبير والشّعور.

وإذا كان الخطاب الشعري أداة التواصل بين المبدع والمتلقي فإنّ عليه أن يفرغ نفسه في قالب نظام اصطلاحي يشكّل بالضّرورة عملية اتصال ، وليس هناك من رسالة لا تتضمّن مرجعية مهما كانت الرّسالة مشحونة بالقوة التعبيرية[3].

وهذه العناصر المرجعية تتآلف والعناصر المنـــزاحة الباعثة للدفق الشعري إلى عناصر أخرى في النص يسميها بعض النقاد عناصر لغوية محايدة فنّيا حيادا إيجابيا[4] ، يمكنها من استقبال الدفق الجمالي أو الشعري ، وبثه في المتلقي.

إنّ اللغة الشعرية كما يرى النقد الحديث ينبغي أن تمزج فيها الأبعاد التعبيرية والشّعورية ليكون الخطاب الشعري في محصّلته جسر تواصل بين الشّاعر وقارئه.

فكيف كانت القيم التعبيرية والشعورية في شعر الحنين ؟ وما هي الأبعاد الجمالية والتّصويرية التي حملتها تلك القيم ؟

---

[1] ابن جني : الخصائص، مرجع سابق ، ص : 34.

[2] د. لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب. لبنان: دار الكتاب الجديد، ط1، 1998، ص : 05.

[3] قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري. مصر: دار الكنوز، ط1، 2000 ، ص : 120.

[4] د. صلاح فضل : الأساليب الشعرية المعاصرة. القاهرة: دار قباء، 1998 ، ص : 11.

1 - الأبعاد التعبيريـــة :

أ– اللفـــظ :

اختلف النقاد منذ القدم وتفاوتت مذاهبهم في قضية اللفظ والمعنى تفاوتا كبيرا.

فقد ذهبت فئة منهم إلى القول : « إنّ حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ لأنّ المعاني مبسوطة إلى غير غاية ، وممتدّة إلى غير نهاية ، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصّلة محدودة»[1].

ورئيس هذه الفرقة وزعيمها (الجاحظ) ، الذي بنى نظريته المعروفة على هذا الأساس: « ... والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن ، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج ، ... وصحة الطّبع وجودة السّبك ، فإنّ الشّعر صناعة (أو صياغة) ، وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير»[2].

لا يهمنا في هذا المجال ما كان يرمي إليه (الجاحظ) من كلامه بقدر ما يهمّنا أنّ فئة من النّاس أخذت كلامه على ظاهره وغدت تناصر اللفظ على حساب المعنى ، حتّى قال (ابن رشيق) : « أكثر الناس على تفضيل اللفظ ، سمعت بعض الحذاق يقول : قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة وأعزّ مطلبا ، فإنّ المعاني موجودة في طباع النّاس ، يستوي الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السّبك وصحّة التأليف »[3].

أمّا الفئة الثانية فتنتصر للمعنى ، لكن بعض أتباعها لا يسقط اللفظ من حسابه ، ومن أهمّ أنصار هذا المذهب (المرزوقي) الذي يقول : « فلمّا كان الشّاعر يعمل قصيدته بيتا بيتا، وكلّ بيت يتقضّاه بالاتحاد ، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى، وأن يبلغ الشّاعر في تلطيفه ، والأخذ من حواشيه حتّى يتّسع اللفظ له ، فيؤديه على

---

(1) أبو عثمان عمرو بن بحرالجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق محمد زكي الصباغ. مصر: المكتبة العصرية، ط1، د.ت، ج 1، ص : 76 .

(2) الجاحظ : كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون. مصر: دار إحياء التراث الأدبي، ط1، 1965، ص : 114 .

(3) ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. لبنان: دار الجيل، ط5، 1981، ص : 127.

غموضه وخفائه، حدّا يصير المدرك له والمشرف كالفائز بذخيرة اغتنمها والظّافر بدفينة استخرجها»[1].

وبين البينين فئة ثالثة ترى أنّه لا فرق بين اللفظ والمعنى و لامفاضلة بينهما، من أسمائها(قدامة بن جعفر) و (ابن رشيق) القائل: " اللفظ جسم ور وحه المعنى، و ارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه و يقوى بقوته"[2].

أما (الجرجاني) فلا يحق لنا أن نسقط اسمه من القائمة ، إنه أحد أقطاب النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري ، و هو صاحب نظرية النظم حيث كان له عمل دقيق يستحق الذّكر في هذا الموضع ، خلاصته : « أنّ اللفظ من حيث هو لفظ لا يبحث فيه، وكذلك المعنى من حيث هو خاطر في الضمير ، إنّما يبدأ البحث عند التعبير عن المعنى في لفظ ، وكلّ تعبير يخلق صورة خاصّة للمعنى تتغيّر إذا اختلف النظم»[3].

وهذه النظرية جيّدة وبديعة عن تلازم اللفظ والمعنى في النّص الأدبي.

لقد أوردنا التحليل السابق لنبيّن كيف كانت نظرة النقد القديم ، باختلاف مدارسه، للفظ ، لنقول: إنّ للفظ مكانه الخاص في القصيدة يجب أن يراعى وأن يعطى له الاعتبار ، لا على طريقة (الجاحظ) ، ولا على طريقة (المدرسة التعبيرية) التي يتزعمها في العصر الحديث (شوقي) و(المنفلوطي) حيث لا همّ لها إلاّ التزويق في العبارة والرونق في التعبير ، فلا هذا ولا ذاك نريد ، إنّما المقصود هو : « التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية وطبيعة الإشعاع الإيقاعي والتصويري للفظ»[4].

إن التعبير عن الحالات الشعورية لا يتم إلا بعدّة دلالات كامنة في اللفظ ، وهي دلالته اللغوية ودلالته الإيقاعية والتصويرية ، فاللفظ يوحي صورة للمعنى : « تارة

---

[1] يوسف حسين بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، في ضوء النقد الحديث. لبنان: دار الأندلس، ط1، 1983 ، ص : 124.

[2] القيرواني، مرجع سابق، ص: 127

[3] سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه. مصر: دار الشروق، ط8، 2003 ، ص : 127

[4] المرجع نفسه، ص: 127

بجرسه[1] الذي يلقيه في الأذن ، وتارة بظلّه[2] الذي يلقيه في الخيال ، وتارة بالجرس والظّل معا»[3].

هل في شعر الحنين نماذج وأمثلة لهذا ؟

يقول (ابن عربي) في قصيدته الطّلل الدارس :

يا طللا عند الأثيـــل دارســـا لا عبث فيه خـــرّدا أوانســـا

بالأمس كان مؤنس ضاحكـــا واليوم أضحى موحشا عابسا[4]

فكلمة (مؤنس) تشعرك بأجواء الغبطة والسّرور والحبور التي كان يعيشها الشّاعر وهو في عالم الروحانية السامية والفسحات والفرج العلوية الواسعة.

وأمّا كلمة (عابسا) فيخيّل جرسها الغليظ تلك الوحشة وذلك الضّيق والحرج الذي صار فيه الشاعر بعد نزوله من مقام أعلى إلى آخر أدنى.

نكتفي بهذا المثال ، ولننتقل إلى الكلمات التي ترسم المعنى بظلال تلقيها في الخيال، إذ « للألفاظ كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير حينما يوجّه إليها انتباهه، وحينما يستدعي في خياله مدلوله الحسّي »[5].

يقول (المنتجب العاني) :

فلم تلم من شفّه جواه وقرّحت من البكا عيناه[6]

فالظّل تلقيه كلمة "قرّحت" ، إذ هو يرسم صورة موحية للتأثّر الشّديد الذي يعانيه المحبّ من فقد المحبوب وصورته ، والشّوق حالة نفسية بيد أنّ ظلّها ارتسم في

---

(1) جرس الكلمات : "هو نغمتها وصورتها وإيقاعها الذي يحصل نتيجة التلاؤم بين حروفها ، وائتلاف هذه الحروف وتوافق أصواتها"

(2) ظل الكلمات : "التعبيرات الكامنة فيما وراء الوعي لملابسات خاصة بالشاعر أو خاصة بهذه الألفاظ والعبارات ذاتها فالألفاظ أرواح ولكل لفظة تاريخ ... وتبقى اللفظة رمزا على الظلال والمعاني التي حملتها في تاريخها الطّويل" ، سيد قطب : كتب وشخصيات ، ص : 45.

(3) سيد قطب ، مرجع سابق ، ص : 68.

(4) ابن عربي : ترجمان الأشواق، مصدر سابق، ص : 75.

(5) سيد قطب، مرجع سابق ، ص : 40.

(6) د. أسعد علي : فن المنتجب العاني وعرفانه، مرجع سابق، ص : 15.

العينين المجرحتين من كثرة البكاء والوجد. هكذا تجلّى الصورة النفسية حسية في عيني العاشق.

وأمّا أمثلة الكلمات التي ترسم الصورة بالجرس والظّل معا كلمة "اهتزّ" في قول (المنتجب):

إذا روضها كأنها جنـــان ترتع فيه الحور والولـــدان

من كلّ أحوى طرفه فتّان صالح ومن خمر الصّبا نشوان

رنا طللي واهتـــزّ سمهريـــا[1]

إنّ الكلمة ترسم معنى الاهتزاز بجرسها وظلّها معا ، الظّل في الخيال والجرس في الأذن، إذ الاهتزاز غالبا ما يبعث صوتا خفيفا منغوما كأنّه صوت الزّاي المشدّدة ، وجرس هذا الحرف المشدّد يقارب جرس اهتزاز.

ب – التعابيـــر :

العبارة مجموعة من الألفاظ، لا تستطيع أن تعطي دلالتها كاملة إلاّ إذا رتّبت ونسّقت على نحو معيّن ، و على هذا الترتيب و التنسيق والتآلف تظهر قيمتها الأدبية.

إن « التعبير عبارة عن تجربة شعورية معيّنة لا تبدو في صورة لفظ ، وإنّما في صورة عبارة »[2].

وجمالية النّص الأدبي لا تتحقّق ولا تتمّ بترتيب وتنسيق الألفاظ فقط ، بل من الإيقاع الموسيقي المشكّل من مجموعة إيقاعات الألفاظ وكذا الصّور والظلال التي تشعّها الألفاظ متناسقة في العبارة.

وما قيل عن اللفظ هناك يقال عن العبارة هنا.

---

[1] المرجع السابق ، ص : 66.

[2] سيد قطب ، مرجع سابق، ص : 41 .

« إنّنا حين نريد أن نحكم على قيمة العمل الأدبي من خلال العبارة ، لا يجوز الاكتفاء بدلالتها المعنوية ، فهي عنصر واحد من عناصر دلالتها ولابدّ أن نضمّ إليها عنصري الإيقاع والظلال، فهي في مجموعها تدلّ على القيمة الكاملة للعمل الأدبي »[1].

فكثيرا ما تكون الدّلالة المعنوية هي أصغر عنصر في العمل الأدبي من خلال القيمة الضئيلة التي تقدمها لهذا العمل.

وكذلك صنع (ابن قتيبة) في كتابه "الشعر والشعراء" أثناء نقده هذه الأبيات :

ولّما قضينا من منى كــلّ حاجــة مسح بالأركان من هو ماسح

وشدّت على حدب المطايا رحالنا لم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الحديــث بيننــا وسالت بأعناق المطي الأباطيح[2]

فقد حكم عليها بأنّها ضرب من الشّعر : « حسن لفظه وعلا ، فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك طائلا»[3].

وقد قام بنثرها قبل الحكم عليها ، على هذا النحو : « ولّما قطعنا أيام منى ، واست... الأركان ...».

وكذلك صنع (أبو الهلال العسكري) في كتاب (الصناعتين) بيد أنّ هذه الطريقة في نثر الأبيات غير مأمونة ، وكيف يتأتى لها ذلك وهي تخرج من الحساب الذي سبق وأن تحدّثنا عنه سابق من تناسق في التعبير ، ومن إيقاع موسيقي وصور مشعّة ، وهي عناصر ذات أهمية قصوى في إضفاء الصّبغة الجمالية على التعبير الأدبي.

فالعبارة –كما سبق الذّكر– مركّبة من « معاني الكلمات اللغوية كمفردات ، ومن معانيها الناشئة عن التركيب ، ومن الإيقاع الموسيقي الناجم عن النظم ، ومن التّصوّر والظلال المنبثقة من التّجمع والتناسق»[4].

---

(1) المرجع السابق ، ص : 42.

(2) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر. مصر: دار المعارف، ط1، 1982 ، ص : 30.

(3) المرجع نفسه ، ص : 65 .

(4) أسعد علي، مرجع سابق ، ص : 369.

يقول (البحتري):

أتاك الرّبيع الطّلق يختال ضاحكا من الحسن حتّى كاد أن يتكلّما[1]

« هذا البيت بنسقه ونظمه وألفاظه ، عبّر عمّا خالج نفس (البحتري) من الإحساس بالرّبيع وهو يحسن الجمال الحيّ المتفتّح ، ويخيّل إليه أنّ هذا الرّبيع يختال ضاحكا من الحسن، ويهمّ بالكلام لفرط ما في أعطافه من الحيوية والتّفتح والابتسام»[2].

نحسب أنّ الغامض اتّضح والمبهم استبان ، وآن للقلم أن يخطّ بعض النماذج من شعر الحنين الصوفي ليجيب على السّؤال التالي : هل حقّقت العبارة في شعر الحنين تلك الشّروط[3] المذكورة آنفا والتي بغيابها يفقد العمل الأدبي قيمته وجماليته ؟.

أمامنا هذه البيات ل(لمنتجب العاني):

ما النفع بالطّلل البالي وقد درست أقماره و نـأت عنه دراريه

مهما نسيت فلن أنسى به زمنا صفا فكدّرت الأيام ما فيه

يا مربعا طالما غنّيته طربا من السّرور فعدت اليوم أبكيه

ما لمغناك لا يرثي لذي شجن و لا يجيب أخا شجو يناديه

هّف يدا البلوى وغيّرت الـ أتراح ما كنت بالأفراح مبديه

وأصبح الشّمل بعد الجمع مفترقا من جار بالحكم والتشتيت قاضيه

ماض من العيش لو يفدى بذلت له روحي ورفضت فيما كنت أغليه[4]

لقد أطلق التعبير هنا جوّا من الأسى والحزن والحرقة التي يصاحبها الشّوق : « ما النفع بالطّلل البالي » ، يكاد الاستفهام الإنكاري يعطي صورة ذلك الباكي النادب المفجوع ، وهو يقلّب يديه وينظر ذات اليمين وذات الشّمال فلا يرى إلاّ بقايا الدّيار ،

---

(1) البحتري: ديوان الحماسة. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1999، ص : 80.

(2) سيد قطب ، مرجع سابق ، ص : 90.

(3) يعني بالشروط : الترتيب والتنسيق والصور والظلال والإيقاع.

(4) أسعد علي، مرجع سابق ، ص : 70.

فيرجع إلى نفسه يخاطبها بالكلمات المشوبة بدمع العين وشوق الرّوح : ما قيمة الدّيار البالية بعد هجرة ساكنيها ؟

وقد تسأل : أي ديار هذه ؟ الجواب : لعلّها مقامات الأحبّة أو لعلّه الجسد بعد مفارقته الروح ! لا ندري ، لكن الذي ندريه أنّ الشّاعر قدّم لنا صورة في التعبير عن شعوره تكاد تكون حسيّة :

ما النفع بالطّلل البالي وقد درست أقماره ونـــأت عنه دراريـــه

رمز الرّوح ، أو رمز الأحبّة ، أقمار دارسة ، وكواكب بعيدة ، وكأنّي بالشّاعر يريد أن يقول : لو كان الشيء المفقود تافها لهان الأمر وسهل ولكنّه أقمار وكواكب !

كلّ هذا يزيد في إدراكنا لما يختلج في نفس (المنتجب) ، فالصورة تبدو مفجعة ، مليئة بالأسى والحزن. تكتمل من خلال ما تلقيه من ظلال للخيال : "فكدّرت الأيام صافية" ، هنا يدخلنا الشّاعر منطقة تكثّفت ظلالها في جوّ مليء بالحزن واللوعة ، وقد عبّرت كلمة "كدّرت" بالتّشديد "للدال" بقوّة عن تكثّف الظلال ، وتلك اللوعة وذلك الوجد إنّما يتسرّبان من خلال النظم اللطيف العبارة الرّقيق اللفظ في الكلمات المرتّبة والمنسّقة ، ويتسرّبان أيضا من أجراس الموسيقى السارية في التعبير بصداها الرّقيق ، وإيقاعها الشّجي وحركاتها الّرتيبة :

مهما نسيت فلن أنسى به زمنا صفا فكدّرت الأيام صافيـــة

يا مربعا طالمـــا غنّيتـــه طربـــا من السّرور فعدت اليوم أبكيه

إنّ الموسيقى هي لغة العواطف والوجدان ولنغماتها درجات ، و نحن نتلمس في موسيقى الأبيات رقة وليونة ، تجعلنا نشارك الشّاعر مشاعره ونسرح معه في عالمه المليء بالحنين والشّوق إلى معاودة اللقاء بعد الفراق ، والقرب بعد البعد.

ولّما أراد الشّاعر إطارا لهذا الحزن المشوب بالشّوق والحنين جاء بصورة فيها القرح والفرح ، فيها "فلن أنسى به زمنا صفا" وفيها "فكدّرت الأيام صافية" ، فيها "يا مربعا طالما غنّيته طربا من السّرور" وفيها "فعدت اليوم أبكيه" ، وهكذا....

إنّها لوحة مصوّرة أمامنا ، نكاد نشعر أنّها حيّة ، إطارها امتزج فيه البياض بالسّواد ، بيد أنّ الآخر أغلب لأنّ المقام مقام حزن ورثاء وبكاء على الأطلال ، وبهذا كلّه التأمت ألوان الصّورة مع ألوان الإطار ، فتمّ التناسق والانسجام.

إنّ العبارة في شعر الحنين الصوفي مليئة بمثل تلك المصطلحات التي تعطي للنظم جماله ورونقه ، ولا أدلّ على ذلك من المثال الذي سقناه سابقا ، ومن أراد المزيد من النّماذج فليرجع إلى مظانّها[1].

ج- طريقة المعالجـــة :

ويعنى بها الكيفية التي يتناول بها الشّاعر موضوعه من البداية إلى النهاية . على هذا الأساس يمكن القول إنّ هذه الخاصية التعبيرية تقترب من الخصائص الشّعورية ، « فكما أنّ تلك القيمة الوجدانية تميّز طريقة إحساس الشّاعر بالحياة ، فإنّ هذه القيمة الأسلوبية تميّز طريقة تعبيره عن ذلك الإحساس»[2].

فالأدب تعبير عن حالة شعورية بصورة موحية ، ومهمّته الأساسية أن يعرض التّجارب الإنسانية —وهي غير التّجارب العلمية- ، وأن يصف جزئياتها ويسجّل الانفعالات التي صاحبتها في نفس من عاناها ، ويصوّر ما أحاط هذا التّصوير من انفعال، والحرارة التي صاحبت هذا الانفعال.

وكلّما كان التعبير دقيقا في سرد التفصيلات التي مرّت بها التجربة من خلال النفس على قدر ما تسمح به طبيعة كلّ فنّ من فنونه ، كان ذلك أدعى إلى اكتمال العمل الأدبي وأضمن لاستجاشة النفوس واستثارة المشاعر وحرارة الاستجابة[3].

إنّ التجربة في العمل الأدبي ليست كغيرها من التّجارب ، ففي الأولى نراها غاية في حدّ ذاتها ، وأمّا في غيرها فوسيلة غايتها الوصول إلى الحقيقة العلمية ، فدور الأديب

---

(1) ينظر بهذا الصّدد : ابن عربي : ترجمان الأشواق ، مصدر سابق
ابن الفارض : الديوان ، مصدر سابق

(2) أسعد علي، مرجع سابق ، ص : 372.

(3) سيد قطب ، مرجع سابق، ص : 47.

يكمن في نقل سامعه أو قارئه إلى عالمه هو ، وأن يجعل غيره يعايشه انفعالاته ويشاركه إياها ، «وأمّا إذا ألقى بالحقيقة الأخيرة التي انتهى إليها من تجربته أو بالمعنى الكلّي الذي حصله من وراء انفعالاته ، فإنّ النّاظر في عمله يفقد هذه المتع التي أسلفنا ، ويتلقّى المعنى المجرّد باردا»[1].

فطريقة المعالجة إذن مهمّة ، وهي التي تحدّد طابع العمل الأدبي إلى حدّ كبير وتعطيه بعضا من قيمته الأدبية.

كيف كانت طريقة المعالجة في شعر الحنين ، وهل ارتقت إلى المستوى الفنّي ؟

أمامنا قصيدة (ابن عربي) نحلّلها إلى عناصرها لندرك مدى ما عبّر الشاعر عن جزئيات شعوره ، ومدى ما فصّل في قصّة أحاسيسه تفصيلا موحيا ، وكيف أنّه استطاع نقلنا إلى عالمه الزّاخر بالشّوق والحنين.

القصيدة موسوعة بـــ "قف المنازل" ، وهذه أبياتها كاملة :

قف بالمنـــازل و اندب الطـــلالا ... وسل الرّبوع الدارسات سؤالا

أين الأحبة ، أين سارت عيسهم ... هاتيك تقطع في اليبـــاب ألالا

مثل الحدائق في السّراب تراهـــم ... الآل يعظـــم في العيـــون ألالا

ساروا يريدون العذيب ليشربوا ... مـــاء به مثـــل الحيـــاة زلالا

فقفوت أسأل عنهم ريح الصّبا ... هل خيّموا واستظلوا الضـــالا

قالت تركت على زرود قبابهم ... والعيس تشكو من سراها كلالا

قد أسدلوا فوق القباب مضاربا ... يسترن من حرّ الهجيـــر جمالا

فانهض إليهم طالبـــا آثارهـــم ... وارفل بعيسك نحوهـــم إرفالا

فإذا وقفت على معالم حاجـــر ... وقطعت أغـــوارا بـــها وجبالا

قربت منازلهم ، ولاحت نارهم ... نارا قد أشعلت الهـــوى إشعالا

[1] المرجع السابق ، ص : 47.

فأنخ بها لا يرهبنّـــك أسدها الاشتيـــاق يريكـــها أشبـــالا[1]

القصيدة –كما نرى– زاخرة بالرّموز العرفانية[2] ، ابتدأها (الشيخ الأكبر) بالبكاء على ما بقي في المقامات التي يترلها العارفون بالله في سيرهم إلى ربّهم من آثار ، ليتساءل : أين الأحبّة ؟ كلمة تشعرك بمدى ما يختلج في نفس الشّاعر من حنين وشوق إلى تلك المقامات ... مقامات الأحبّة.

ولا يلبث الشّاعر بعد ذلك أن يعطينا صورة لذاك الذي درجوا فيه بهمّة عالية وعزيمة قويّة ... ولكن لماذا هذا السّير ؟ « إنّهم يطلبون سرّ الحياة بمقام الصّفا من عين الجود لتحيا بذلك نفوسهم »[3].

إنّهم يبتغون معرفة الله إذ هي غاية يجاهد من أجلها المحبّون المغرمون بكمال الجمال ، ويقطعون في مجاهداتهم مراحل الطّريق مرحلة مرحلة حتّى يبلغوا الغاية والقصد ... ومن هنا كان طريق النعمة طريق السّلوك إلى الله.

بعد أن ذكر الشّاعر آثار الدّيار وبكى أطلالها ، نراه ينتقل بنا من ذلك العالم الطّافح بالحزن والتأثّر إلى آخر فيه بريق غير خافت من نور؛ فيه فسحة من أمل باد ، ابتدأه بقوله :

فقفوت أسأل عنهم ريح الصّبا هل خيّموا واستظلوا الضالا

هذا البيت وما يليه وصف لحال (ابن عربي) في طلب آثار الأحبّة وتفحّص أخبارهم، إنّه يريد اقتفاء أثر الذين سبقوه في أعلى مقامات السّلوك ، فما كان منه إلاّ أن سأل ريح الصّبا ، وأراد بها عالم الأنفاس التي كانت بعين التّجلي[4] : هل نزل الأحبّة مستظلين بما كسبوا أو مستظلين بما وهبوا ؟

وهنا يجعلنا الشّاعر نشاركه شعوره لننطق ملئ أفواهنا : أجيبي يا ريح الصّبا :

---

(1) ابن عربي : ترجمان الأشواق، مصدر سابق، ص : 71-74.

(2) العرفان مصدر العارف ، وهو من أشهده الله ذاته وصفاته وأسماءه وأفعاله ، فالمعرفة حال تحدث عن شهود.

(3) ابن عربي : ترجمان الأشواق، مصدر سابق، ص : 72.

(4) المرجع نفسه ، ص: 72.

قالت تركت على زرود قبابهم والعيس تشكو من سراها كلالا

قد أسدلوا فوق القباب مضاربا يسترن من حرّ الهجير جمالا

أي تركتهم نازلين في قبابهم ، يشير إلى أنّهم في ظلّ كسبهم على حالة التزلزل وعدم الثّبوت ، حالهم في ذلك كحال الرّمل كثيرا ما تنقله الرّياح عن حالته ، كلّ هذا يجعل العيس –أي الهمم– تشكو الإعياء من تعلّقها بمطلوبها ، ومرد الإعياء يكمن في أنّ هذا الطّلب لا ينضبط ولا يتصوّر ولا يحصل في النفس منه إلاّ آثاره ؛ إذ هو باختصار حالة باطنية ذوقية.

بعد ذلك يأخذ الشّاعر في حثّ المريد على الرّحيل ، واللّسان يردّد هذا الشّطر من البيت : "فانهض إليهم طالبا آثارهم".

لكأنّما الخطاب موجّه إلينا ، إنّه سرّ الإبداع والجمال في طريقة المعالجة ، لا غير ... ألم نقل : إنّ دور الأديب يكمن في نقل أحاسيسه إلى قارئه إلى عالمه هو ، وأن يجعل غيره يعايشه ويشاركه انفعالاته ...

لقد نقلنا (ابن عربي) حقا إلى عالمه ، حتّى جعلنا نطلب المزيد من نصحه ، وإن لم نكن من مريديه ولا من سالكي طريقه :

فانهض إليهم طالبا آثارهم وارفل بعيسك نحوهم إرفالا

فإذا وقفت على معالم حاجر وقطعت أغوارا بها وجبالا

قربت منازلهم ، ولاحت نارهم نارا قد أشعلت الهوى إشعالا

هذا نصح منه للسّالك ، لا ريب ، مؤداه : امتط مدرج الأحبّة وزاحمهم بالهمّة لا بالحال ، فإنّه محجوب في هذا المقام على غير النبي ﷺ.

فإذا وقفت على موضع الحجر وهو الحائل بيننا وبين حصولنا فيه بالحال ، وقطعت المواضع الغيبية التي هي الأغوار ، والسّبل التي هي الجبال بهداية الحق إليها بعد الجهاد في قوله تعالى : ﴿وَالَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا وَإِنَّ اللَّهَ لَمَعَ الْمُحْسِنِينَ﴾ [1] .

[1] سورة العنكبوت ، الآية 69.

يقول : فإذا حصلت هذه الحالات وتقربت من المنازل العليّة ، حتّى إذا قربت لك ولاحت المكاره التي اقتحموها حتّى أوصلتهم إلى تلك المنازل العليّة ، أضرمت في القلب نار الحبّ لنيل هذا المقام ليكون تأييدا وقوة على اقتحام الشّدائد في نيل المطلوب الذي تعلّق به قلبك[1].

فإن كنت صادقا في حبّك فما يحبسك عن مطلوبك ؟ ومن ذا الذي يثنيك عن عزمك ؟

فأنخ بها لا يرهبنّك أسدها الاشتياق يريكها أشبالا

إنك إن كنت صادقا في حبّك فلا يرهبنّك ما ترى من الشّدائد التي كنّى عنها الشّاعر بـ"الأسد" ، فإنّ الصّدق في الشّوق إلى ذلك يجعلها في عينيك بمنزلة "الأشبال" ، وهي صغار الأسد التي لا يخاف منها ، أي تهوّن عليك الشّدائد والصّعاب ما تجده من الشّوق إليهم.

(ابن عربي) نقلنا بهذه الأبيات إلى عالم السموّ والروحانية ، إلى سماء الطّهر والعفاف، ولا غرو في ذلك ، فهو خبير بعلم الباطن أو بعلم طريق الآخرة.

رُبّ متأمل فيما نكتب، يسأل : أين هي شروط معالجة الموضوع المذكورة سلفا؟ أين هي الجزئيات بتفاصيلها ؟

ربما لم يصف (ابن عربي) هذه الجزئيات بجميع تفاصيلها ، لكن ألا يكفي أنّه وصف الانفعالات التي اختلجت في نفسه وارتسمت في ثنايا فؤاده حتّى جعلنا نشاركه هذه الانفعالات ... بل أكثر من ذلك ، فقد استطاع (ابن عربي) أن ينقلنا إلى عالمه –كما قلنا آنفا– وجعلنا نتابعه خطوة خطوة ، وشعورا شعورا لأنّه أشركنا تجربته، وهذا هو المنهج الفنّي الأصيل.

[1] ابن عربي : ترجمان الأشواق، مصدر سابق، ص : 74.

2- الأبعاد الشّعوريـــة :

أ- الطّابع الشخصـــي :

«إنّه السّمة الأولى للتجارب الشّعورية في العمل الأدبي ، بل هو السّمة الأولى لكلّ أديب أصيل»[1].

والطّابع الشخصي هو « ما يتركه الشّاعر على شعره من طابعه الشخصي ، فلكلّ شاعر عالمه الخاص ، وبقدر ما يطبع شعره بأصباغ عالمه يكون عظيما»[2].

وقد لخّص (العقاد) هذا المعنى بقوله : « كن أنت ولا تكن غيرك ، ولا تطمس ذاتك»[3] ، وما الشّعر إلاّ ما ذكر (المازني) :

ألا يا طائر الفردو س إنّ الشّعر وجدان[4]

ولو عدنا إلى الشّعر العربي القديم نتفحّصه لألفينا هذه السّمة بارزة في تضاعيفه. فشاعر ك(المتنبي) عالمه كلّه صراع وكفاح ، لا رحمة فيه ولا برّ ، بيد أنّه يشعرنا أنّ هذا الصّراع لذيذ محبّ :

لا تحسبن المجـــد زقـــا وقينـــة فما المجد إلاّ السيف والفتكة البكر
وتغريب أعناق الملوك وأنت ترى لك الهبوات السود والعسكر المجر
وتركك في الدّنيا دويا كأنّمـــا تداول سمع المرء أنمـــله العشـــر[5]

أمّا إذا أخذنا شاعرا مثل (أبي العتاهية) ، فإنّ عالمه يضجره القلق ، ويقل فيه الأمان والاطمئنان بَلْهَ السّعادة ، وقد بلغت به الحسرة على أيام الصّبي كل مبلغ :

لهفي على ورق الشّبـــاب وغصونه الخضر الرّطاب
ذهب الشّباب وبان عنّـــي غير منتظـــم الأيـــاب

---

(1) سيد قطب ، مرجع سابق ، ص : 24.

(2) د. أسعد علي، مرجع سابق ، ص : 368.

(3) شوقي ضيف: مع العقاد. القاهرة: دار المعارف، 1962، ص: 78

(4) طه عبد الرحمن عبد البر: قضايا النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق. القاهرة: مطبعة دار التأليف، ط1، 1983 ، ص : 50.

(5) المتنبـــي : الديوان، مرجع سابق، ص : 80.

فلأبكيـــنّ على الشّبـــا ب وطيب أيام التصابـــي
ولأبكيـــن مـــن البلـــى ولأبكين من الخضـــاب
إنّـــي لآمـــل أن أخلـــد والمنيّـــة في طـــلابـــي[1]

وهكذا نجد لكلّ عالم طابعه وسماته ، ولكن تختلف آفاق هذا العالم سعة وضيقا ، ارتفاعا وانخفاضا ، ويتّسم كلّ عالم بخصائص صاحبه ومميّزاته ، يعني ينطبع بطابع صاحبه الخاص.

كيف هو عالم شاعر الحنين الصوفـــي ؟

إنّه طافح باليقين والأنس ، بلا ريب ، عالم كلّه حبّ وشوق ، تترجمه مجاهدات الطّريق ومكابداته ، وكلّ هذا يحتاج إلى صبر على أحوال الغربة الحاضرة ، وشعر الحنين لا يكاد يخلو من هذا الجوّ ... شوق إلى المترل الأوّل ، وحبّ آخذ بزمام القلب.

إنّه عالم انفعالات غلاّبة ... شوق وحنين وهيام تصدر جميعها عن حبّ هو قطب رحى التّصوّف والفعل المحرّك للتجربة الشعرية الصوفية.

« فالحبّ الصوفي اقترن بالحلم والحلم تخامره عاطفة الحنين إلى أيام الوصال»[2] :

قف بالدّيار وحيّ الأربعـــا الدّرسا ونادها، فعساها أن تجيب عســـى
وإن أجنّـــك ليل مـــن توحشّهـــا فاشعل من الشّوق في ظلماتها قبسا
يا هل درى النّفر الغادون عن كلف يبيت جنح الليالي يرقب الغلســـا؟
فإن بكى في قفـــار خلتهـــا لججـــا وإن تنفّس عادت كلّهـــا يبســـا
فذوا المحـــاسن لا تحصـــى محاسنـــه وبارع الأنس لا أعدم بـــه أنســـا
كم زارني و الدّجـــى يربد من حنق والزهر تبسم عن وجه الذي عبسا
وابتزّ قلبـــي قسرا، قلت : مظلمـــة يا حاكم الحبّ،هذا القلب لم حبسا؟
غرست باللحـــظ وردا فوق وجنته حق لطرفي أن يجني الـــذي غرســـا

---

[1] أبو العتاهية : الديوان. لبنان: دار الكتاب العربي للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، د.ت ، ص : 70.

[2] خنافة بن هاشم ، مرجع سابق، ص : 16.

فإن أبى فالأقـــاحي منه لي عوض من عوّض الدّر عن زهر فما بخســـــــا
إن صـــال صلّ عذاريه ، فلا حرج أن يجن لسعـــاوأني أجتنـــي لعســـــا
كم بات طوع يدي والوصل يجمعنا في بردتيه التقى لا نعـــرف الدّنســـــا
تلك الليالي التي أعددت من عمري مع الأحبّـــة كـــانت كلّهـــــا عرســا
لم يحل للعين شيء بعـــد بعدهـــم والقلـــب من آنـــسالتذكـــار مـــاأنســا
يا جنّة فارقتها النفس مكرهـــــة لولا التأسي بدار الخلد مـــتّ أســـــى[1]

هذا هو عالم شاعر الحنين ، عالم الحبّ والذكرى ، عالم فيه لوعة الهجر والفراق وغربة النّفس ، بيد أنّه عالم لا يأس فيه ولا قنوط ... وقبسة النّور تنبعث في حضور صانعة أمل اللّقاء بعد الفراق والقرب بعد البعد ، ومن ثمّ العودة إلى الوطن الأصيل حيث الوصول إلى المعرفة ، معرفة الحق بطريق البصيرة[2] .

وهذا كلّه مبعث سلوك المتصوّف وهو الإطار الذي لا تخرج عنه معزوفة الشّعر الصوفي ، إذ مهما تعدّدت الأنغام وتنوّعت فإنّها تظلّ تعزف في أحضان لحن الفراق ، وكيف حصل ، ومدى ما يبذل الصوفي من جهد في سبيل تزكية النفس لتصبح أهلا لحصول اللّقاء وجمع الشّمل بعد وحشة واغتراب[3].

فحيّ على جنات عدن فإنّها منازلك الأولى وفيها المخيّم
ولكنّا سبي العدو فهل تـــرى نعود إلى أوطاننـــا ونسلـــم[4]

هذا هو علم الصوفي حين يوحي طابع صاحبه الشّخصي ، وإنّك لتستشفّ منه احتفاءهم بالحياة ورغبة الاتّصال بالنبع السرمدي ، والاطمئنان المطلق إلى فعل الاتّصال.

---

(1) ابن الفارض : الديوان ، مصدر سابق، ص : 79-80-81.

(2) البصيرة : قوة للقب منوّرة بنور القدس يرى بها حقائق الأشياء بواطنها.

(3) خنافة بن هاشم ، مرجع سابق ، ص : 24.

(4) ابن القيم : طريق الهجرتين و باب السعادتين. ، ص : 63.

ب- العمق والشّمول :

« الشّعر الصحيح في أوجز تعريف هو ما يقوله الشّاعر ، والشّاعر في أوجز تعريف هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنظرة الفاحصة إلى الحياة . . .» [1].

والنّص الأدبي يولد داخل الحياة لا خارجها ، ويخلق أصدق الظّواهر لنماذجها ، فالأدب إذن مرادف للحياة ، إذ هو شعور ، وهي كذلك « وبقدر ما يكون اتّصال الشّاعر بمنابع الحياة عميقا وشاملا ، بقدر ما يكون شاعرا عظيما»[2].

والصّوفية –كما نعلم- دائمو الاتّصال بالأعماق والأعالي ، يربطون النّاس بالمطلق الفسيح ، لا يؤمنون بالحدود ... دائمو البحث عن الأسرار التي لم يدركها العقل والحواس.

هكذا هي حياة الصّوفي ، « لقد حدّد هدفه في الحياة وهو يحلم بتحقيقه ، لا تلهيه استراحات الطّريق وما ستحقّق له فيه من الرّضى والسّرور في منازلها أو القناعة بكراماتها لأنّه يحلم ويجاهد لتحقيق حلمه في الوصول إلى الحقيقة السارية المنبسطة في حقائق الماضي والآتي . . . »[3].

وهذا العمق وذاك الشّمول انعكسا بصورة جليّة في أشعار الصوفية وبالأخصّ في شعر الحنيـــن :

فانهض إليهم طالبـــا آثارهـــم وارفل بعيسك نحوهـــم إرفـــالا
فإذا وقفت على معالم حاجـــر وقطعت أغـــوارا بـــها وجبـــالا
قربت منازلهم ، ولاحت نارهم نارا قد أشعلت الهـــوى إشعـــالا
فانهض بها لا يرهبنّـــك أسدها الاشتيـــاق يريكـــها أشـــبـــالا[4]

---

[1] العقاد : ساعات بين الكتب. القاهرة: مكتبة النهضة، ط1، 1968 ، ص : 52.

[2] المرجع نفسه ، ص : 80.

[3] عبد الحليم محمود ، مرجع سابق ، ص : 80.

[4] ابن عربي : ترجمان الأشواق ، مصدر سابق، ص : 73-74.

سبق وأن قمنا بشرح هذه الأبيات ، وهذه زيادة شرح ، نضفي عليها ما يكتنفنا نحوها من شعور.

الشّاعر في أبياته يدعو المريد إلى سلوك طريق المجاهدة لتحقيق الهدف المتمثّل في الوصول إلى مقام الإحسان الذي هو أعلى المقامات ، لكن ، أي شعور يتملّى نفس قارئ هذه الأبيات ؟

إنها تجعل القارئ يعايش (الشيخ الأكبر) نصحه وإرشاده ، والمريد سماعه وسلوكه، في عالم إطاره جهاد ونصر ، غربة وعودة ، شوق ونجوى ... إنّه عالم الصوفية باختصار ، حيث النشوة تملأ النّفس والطّرب يخالج الفؤاد والرّغبة تدفع باتجاه ارتداء لبوس المراقبة وسلوك طريق المجاهدة والمكابدة.

الأبيات تهزّ وتحرّك ، تثير وتؤثّر ، وهنا تكمن وظيفة الفن العظيم، إذ « ليست مهمّة الشّاعر أن يصوّر للناس ما يرونه كما هو ... بل مهمّته أن يطلع الناس على ما لم يستطيعوا الوصول إليه من أسرار تكمن وراء مظاهر الأشياء ، بل ويتغلغل بهم إلى اللّباب ويكشف عن جوهر ما في الحياة ، وما دامت تلك حقيقة الشّعر فإنّ غايته جليلة بجلال حقيقته. . . [1].

وجوهر ما في الحياة ، السّعادة ، وهي لا تتحقّق إلاّ بالعبادة ، والعبادة مجاهدة ، وطريق الصوفية كلّه مجاهدة؛ ابتداء وانتهاء، « والمجاهد من جاهد نفسه في الله»[2] ، وقد صرّح (العقاد) بهذا المعنى في قوله : « والشّعر باب كبير من أبواب السّعادة ، بل إنّ السّعادة ما لم تعقها حوائل الحياة لا تدخل إلى القلوب إلاّ من بابه . . .»[3].

وإذا كان طريق الصوفية قائم على الأحوال والمقامات ، فإنّ الأولى تأتي من عين الجود ، والأخرى لا تكون إلاّ ببذل المجهود ، وحين يبذل المجهود تحلّ النفحات

---

[1] العقاد ، ساعات بين الكتب، مرجع سابق، ص : 60.

[2] رواه أحمد بإسناد صحيح.

[3] العقاد ، مرجع سابق، ص : 80.

الروحانية والفيوضات الرّبانية ، وهناك فقط تأتي لحظة السّعادة ، حتّى قال قائلهم: « إنّا لنعيش في سعادة لو علمت بها الملوك لجالدتنا عليها بحدّ السّياط».

وإذا كانت قيمة الأديب إنّما تقاس « بمقدار اتصاله بالنبع من وراء الحواجز والحدود»[1] ، فإنّ الصوفية قد تعدّوا كلّ حاجز وتخطوا كلّ حدّ ، متّصلين بالنبع المطلق الذي هو مصدر كلّ شيء وغاية كلّ طالب.

ولو اتّجهنا إلى أشعارهم وجدناها تفتح لنا النوافذ إلى الغاية الكبرى :

وحياة أشواقـــي إليـــك وتربة الصّبر الجميـــل

ما استحسنت عيني سواك ولا صبرت إلى خليل[2]

في البيتين جانب عظيم من القوة عند من يؤثرون المعاني ... إنّها تجعلنا نحن أيضا نشتاق ، لكن شوق (ابن الفارض) مضاعف ، ألا تراه يقسم أنّ عينيه ما استحسنت سوى محبوبه ، « وإنّ قلبه ما صبا إلى محبوب سواه ، وقوة المعنى والروح ظاهرة في البيتين ظهورا قوّيا»[3].

وهذا هو دأب الشّاعر الكبير ، دائم الصّلة بالنبع الكبير ، أمّا نحن فلم نرتشف من بحر معاني البيتين إلاّ قطرات[4].

ج – الصدق الفنـــي :

إذا عبّر الشاعر عن إحساسه بأمانة ودقّة بقدر ما تساعده طاقة التعبير يكون صادقا فنيا ، إذ الصّدق الفني صدق الشّعور بالحياة وصدق التأثّر بالمشاعر[5].

---

[1] سيد قطب ، مرجع سابق ، ص : 25.

[2] ابن الفارض : الديوان ، مصدر سابق، ص : 119.

[3] زكي مبارك : التّصوف الإسلامي .... ، مرجع سابق، ص : 216.

[4] فرّق (سيد قطب) بين الشاعر الكبير والشاعر الممتاز بقوله : "وبعض الأدباء يبدو دائم الصّلة بالنبع الكبير ، أولئك هم الكبار ، وبعضهم يتّصل بهذا النبع فيرتشف منه قطرات سريعة ، ثمّ يحال بينه وبين النّبع فيقف من وراء السّدود حتّى تتاح له قطرات أخريات ، أولئك هم الممتازون على تفاوت في امتياز" : النقد الأدبي ، ص : 25.

[5] سيد قطب ، مرجع سابق، ص : 30.

وقد تحدّث (العقاد) عن الصّدق في الشعر بصورة متّصلة فقال : « الصّدق في الشعر هو التعبير عمّا عاناه الشّاعر من تجربة تعبيرا لا جدل فيه ولا تزويق ولا خداع»[1].

وقال في مقدمة ديوان (شكري) : « الشعر ترجمان النفس والناقل الأمين عن لسانها ، فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تداجي بينها وبين ضميرها ، فالشّعر كاذب ، وكلّ شعر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى إن هو إلاّ وحي»[2].

السؤال:كيف يتأتّى لنا إدراك صدق الشّاعر الفنّي ونحن لا نملك حق الإطّلاع على ضميره ؟

تعبير الشّاعر أكبر وسيلة ودليل لإدراك صدقه الفنّي.

خذ على سبيل المثال لا الحصر بيت (ابن المعتز) الذي يقول فيه :

انظر إليه كزورق من فضّة قد أثقلته حمولة من عنبر[3]

البيت في وصف الهلال ، وما يلاحظ عليه أنّ صاحبه لم يتجاوز رؤية البصر ... بل لم يجعلنا ندرك مدى تأثره بمنظر الهلال والسّماء والطّبيعة ، لذا جاء شكل التعبير جامدا لا يحمل أية دلالات إيحائية ، ممّا يجعلنا نحكم على الشّاعر بـــ"فاقد الاتصال بالكون"[4].

ونحن هنا نقدّم مقارنة بين بيت (ابن المعتز) وبيتي (ابن الفارض) اللذين يقول فيهما :

---

[1] العقاد : ساعات بين الكتب، مرجع سابق ، ص : 30.

[2] عبد الرحمن شكري : الديوان ، ص : 23.

[3] سيد قطب ، مرجع سابق، ص : 177.

[4] المرجع نفسه، ص: 177

يا هل درى النفر الغادون عن كلف

يبيت جنح الليالي يرقب الغلسا

فإن بكى في قفار خلتهـــا لُججـــا

وإن تنفّس عادت كلّها يبســـا[1]

الألفاظ في البيتين تلقي ظلالا على الشّعور والحسّ ، والصورة المعروضة جميلة الرّسم والإيقاع ، فالشاعر يحنّ ويشتاق إلى الذين سبقوه في مقامات السّلوك ، ولّما أراد التعبير عن مقدار هذا الحنين ترنّم :

فإن بكى في قفار خلتها لججا وإن تنفّس عادت كلّها يبسا

نجد أنفسنا بعد قراءة البيت أمام مشهد رائع وصورة بديعة ، وتعبير راق ، تنمّ كلّها عن مدى صدق المشاعر التي خالجت نفس الشّاعر.

وبعد كلّ هذا وذاك نجد الرّباط وثيقا بين البيتين في الظّلال المرسومة أو في التجسيم الظاهر ، إنّه صدق الشّعور وكفى ! والصدق الفني سمة ناجمة من السمتين السابقتين: الطابع الشخصي والعمق والشّمول؛ يتوفّر بتوفرهما ، لتشكّل السمات الثلاث معا أخصّ القيم الشعورية في شعر الحنين الصوفي.

[1] ابن الفارض : الديوان، مصدر سابق ، ص : 177.

المبحث الثالث

بين النمطية و التجاوز

1 - بكـــاء الأطلال :

الطّلل معجميا ما شخص من آثار الدار[1] ، أمّا بكاء الأطلال فمعناه الوقوف على الرّسوم وبكاء بقايا الدّيار.

ونماذج بكاء الأطلال مبثوثة في أشعار العرب ، خاصة الجاهليين منهم ، بل إنّ أهمّ ما استرعى النقاد القدامى والمحدثين على السّواء هو تلك المقدّمة الطللية التي يبدأ بها الشعراء الجاهليون قصائدهم ، وقد اعتبر النقاد هذا النّوع من المقدمات الأهم على الإطلاق.

والوقوف على الأطلال بكاء وندب للمفقود ، وعليه فإنّه يندرج ضمن غرض الرّثاء، وفي الشّعر الصوفي قصائد سلك أصحابها نفس المنحى ، بل إذا رجعنا إلى شعر الحنين عند القوم ألفينا مقطوعات تستفتح بمثل هذه المقدّمة ، ونعني بها المقدّمة الطللية ، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا ، يكمن فيما مدى الفرق بين الصّوفي وغيره في بكائيتهما الطّللية ؟

قف بالمنـــازل واندب الأطـــلالا وسل الرّبوع الدارسات ســـؤالا
أين الأحبة ، أين سارت عيسهم هاتيك تقطع فـــي اليبـــاب ألالا
ساروا يريدون العذيب ليشربوا ماء بـــه مثـــل الحيـــاة زلالا
فانهض إليهم طالبـــا آثارهـــم وارفل بعيسك نحوهـــم إرفـــالا
فإذا وقفت على معالم حاجـــر وقطعت أغـــوارا بـــها وجبالا

[1] الرازي : مختار الصّحاح ، مرجع سابق، ص : 258.

قربت منازلهم ، ولاحت نارهم نارا قد أشعلت الهـــوى إشعالا

فأنخ بها لا يرهبنّـــك أسدها الاشتيـــاق يريكـــها أشبـــالا[1]

هذه الأبيات من قصيدة لـــ (ابن عربي) سبق شرحها في الفصل السابق ، وما يهمّنا هنا هو الحديث عن طبيعة بكاء الأطلال عند الشاعر الصّوفي.

البيت الأول وما يليه وصف لحال الشّاعر وما يختلج في نفسه من لوعة وشوق إلى من يحبّ ويهوى :

أين الأحبّة ، أين سارت عيسهم هـــاتيك تقطع في اليباب ألالا

والأبيات التي تليه تنقلنا إلى عالم طافح بالحزن والتأثّر على فراق الأحبّة ، والشّعور نفسه يخالجنا ونحن نقرأ المقدّمة الطّللية للشّاعر الجاهلي :

قفا نبك من ذكر حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدّخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجته مـــن جنـــوب وشمـــأل

ففاضت دموع العين منّي صبابة على النّحر حتّى بل دمعي محملـــي[2]

الأبيات تشعرنا بأنّ الحزن والأسى على فقدان الحبيب قد بلغا من قلب الشّاعر مبلغا عظيما ، ففي البيت الأوّل يقول بعد أن تربّع الأسى على قلبه المكلوم : « قف وساعدني على البكاء عند تذكري حبيبا فارقته ومنزلا خرجت منه»[3].

أمّا البيت الأخير ففيه رقّة شوق تنبيك عن مدى الوجد والحنين اللذين يكتنفان نفس الشاعر ، ومعناه : « سألت دموع عيني من فرط وجدي بهما وشدّة حنين إليهما حتّى بل دمعي حمالة سيفي»[4].

وهكذا تمضي الأبيات مشحونة بسحائب الحزن على الفراق ، إلى أن ينتقل الشّاعر بأبيات القصيدة من هذه المقدّمة إلى شيء آخر لا يرتبط بها.

---

(1) ابن عربي : ترجمان الأشواق، مصدر سابق ، ص : 71-74.

(2) الزوزني : شرح المعلّقات السبع ، مرجع سابق، ص: 10

(3) المرجع نفسه ، ص : 19

(4) المرجع نفسه ، ص : 23.

الأمر على النقيض تماما عند الشّاعر الصوفي ، فـــ(ابن عربي) مثلا بعد أن رأيناه في الأبيات الأولى يبكي بقايا الدّيار بقوله :

قف بالمنازل واندب الأطلالا وسل الرّبوع الدارسات سؤالا

نراه بعد ذلك لا يلبث أن ينقل قارئه إلى عالم فيه الأمل ، فيه دعوة إلى رفع الهمّة وشحذ العزيمة :

فانهض إليهم طالبـــا آثارهـــم وارفل بعيسك نحوهـــم إرفـــالا
فإذا وقفت على معالم حاجـــر وقطعت أغـــوارا بـــها وجبـــالا
قربت منازلهم ، ولاحت نارهم نارا قد أشعلت الهـــوى إشعـــالا
فأنخ بها لا يرهبنّـــك أسدها الاشتيـــاق يريكـــها أشـــبـــالا

في الأبيات دعوة ملحّة إلى اقتفاء آثار الأحبّة الذين سبقوا إلى أعلى مقامات الدّين ... إنّها مشعّة بأنوار الأمل ، الأمل في اللّقاء المرتقب ، في اللقاء بعد الفراق ، في الاتّصال بعد الانفصال.

الشّاعر الصوفي إذن ، لم يجعل من ذكر الطّلل محطة يأس أو تأمّل وتأوّه ، كما فعل الشّاعر الجاهلي ، لا فليس هذا مطلبه في الحياة ، إنّما المقصد من ذكر الطّلل زرع الأمل في النفس حتّى يتسنّى لها السير في طريقها دون كلل ولا ملل ، وحتّى يصفح صاحب الدّيار ويعفو ويغفر ليعود العابد إلى رحاب النعمة حيث كان قبل الخطيئة والهبوط؛ على حدّ قول(الخصيبي)[1] :

ثمّ قد رتعنا فوق أفلاك العلى في ظلّ طوبى في رضى رضوان
حتّى هبطنا بالذّنوب إلى التي صارت لنا سجنا من الأسجان[2]

[1] هو زين العابدين ، أبو عبد الله الحسين بن حمدان الخصيبي ، حبس ببغداد لميله إلى التشيّع في تصوّفه ثمّ لجأ إلى سيف الدّولة لما استولى على حلب ، وكان يمتّ إليه بصلة القرابة ، توفي في حدود 346هـ ، وقيل 358هـ.

[2] أسعد علي، مرجع سابق ، ص : 232.

وفي هذا إشارة إلى قوله تعالى : ﴿ قُلْنَا اهْبِطُواْ مِنْهَا جَمِيعاً فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدًى فَمَن تَبِعَ هُدَايَ فَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ ﴾ [1].

إن فيصل التفرقة بين بكاء الأطلال في الشّعر الصوفي وفي غيره من الشّعر خاصّة الجاهلي منه ، أنّ الأخير كلّه نحيب وألم ، حسرة ويأس ، لا تجد فيه قبسة من نور ... بل الظّلام هو المخيّم واليأس هو الطافح والغالب ، كيف لا وهو يبكي قوما ذهبت ريحهم وأفل نجمهم وأتى الزّمان على القواعد من بنيانهم ، فلا بريق من بشارة ، ولا أمل في لقاء.

الأمر على النقيض تماما عند الشّاعر الصوفي : « يبكي أطلال الحبيب ليصنع من الذّكرى إطارا للحلم بأمل اللّقاء المرتقب ، فهو يتودّد إلى حبيبه ويرجوه ألاّ يبخل عليه بوصال يعرفه الصّوفي لأنّه يدخل في مجال الذّكرى ، فهو تعبير عن الوصال الأوّل قبل أن يحدث الانفصال ومن ثمّ الغربة والتّشتّت بخيوط العودة»[2].

وحلم الوصال عند الصوفي يجمع بين ذكرى الماضي وأمل المستقبل ، بين ما هو أبدي وما هو أزلي ، لاغيا الحدود بينهما ، أو بالأحرى مكسّرا قيود الزّمان والمكان متجاوزا خصائصهما الطبيعية ، إذ التّصوّف نظر إلى الكون بعين النقص ؟ !

ولوعدنا إلى قصيدة (ابن عربي) السابقة لوجدناها دليلا قاطعا وبرهانا ساطعا على ما أسلفنا من التّحليل ، فقد ابتدأها الشيخ الأكبر ببكاء الدّيار ، أي تذكّر الماضي ، لكنّه ما لبث حتّى أرانا الأمل يملأ جوانحه من خلال إرادة الاقتفاء ، اقتفاء أثر السّابقين إلى مقام الفناء[3] في عالم الملك والشّهادة.وكذا إلى مقام الإحسان[4] الذي هو آخر مقامات

---

[1] سورة البقرة ، الآية 38.

[2] خنافة بن هاشم ، مرجع سابق ، ص : 35.

[3] الفناء : أن يفنى من لم يكن ويبقى من لم يزل.

[4] الإحسان : هو التحقق بالعبودية على مشاهدة حضرة الرّبوبية بنور البصيرة ، أي رؤية الحق موصوف بصفاته بعين صفته ، فهو يراه تعيّن ولا يراه حقيقة.

الدّين وأعلاها ، وما على الرّاغب إلاّ أن يكابد ويجاهد مستظلا في ذلك بقوله تعالى : ﴿ وَالَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا وَإِنَّ اللَّهَ لَمَعَ الْمُحْسِنِينَ ﴾ [1].

فإذا فعل ذلك فإنّه واصل لا محالة ، إذ المطلوب موجود ، والأمل لابدّ منه من عمل وإلاّ كان ﴿ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا ﴾ [2].

إذن؛ بالمجاهدة والمكابدة يتحقّق المبتغى ، وبين هذا وذاك تلغى الحدود بين الماضي والحاضر والمستقبل ليجمع حلم الوصال بين الذّكرى في ماضيها والأمل في مستقبله.

تلك هي الحياة الصوفية باختصار ، تصنع من ذكرى الماضي إطارا للمستقبل ، للأمل الذي يريد الصوفية تحقيقه ، وهم به أعلم وأعرف.

2 - الوحدة العضويـــة :

هل استطاع الشّاعر الصوفي أن يحقّق وحدة القصيدة في شعر الحنين ؟

حرّي بنا قبل الإجابة على هذا السؤال أن نقدّم مفهوما واضح المعالم والصورة لحقيقة هذه الوحدة وطبيعتها عند النقاد المحدثين.

ولقد اخترنا النقاد المحدثين لأنّهم أعطوا مفاهيم واضحة لهذه الوحدة أكثر من غيرهم.

فكيف كانت نظرة الرّعيل الأوّل من المحدثين للوحدة العضوية ؟

ليس يعنينا في شيء أن نؤرّخ للوحدة الفنية[3] في النقد العربي الحديث ونحشر أنفسنا في زمرة المتصارعين والمتجادلين حول رائدها الأوّل ، أهو (المرصفي) صاحب الوسيلة ، أم (خليل مطران) ، أم (العقاد) ؟

---

[1] سورة العنكبوت ، الآية : 69.

[2] سورة النور ، الآية 39.

[3] لقد تعدّدت أسماء الوحدة العضوية عند نقادنا ، فهي "شعرية" ، و"فنية " ، "داخلية" ، و"عضوية" ، ونحن تجنبا للتكرار نستعمل المصطلحات الأربعة للدلالة عليها ....

ما يهمّنا ويعنينا هنا أن نركّز على مفهوم المحدثين لها ، وهل تحققت بهذا المفهوم في شعر الحنين ؟

مفهوم الوحدة العضوية دقيق جدّا ، هذه الدّقة جعلت الكثير من المحدثين يخلطون بينها وبين الوحدة الموضوعية[1]، أو بينها وبين الوحدة المنطقية[2]، خلطا ينبئ عن عدم فهم لها ، حتّى كان حقا أن يقال : « إنّ الكثيرين لا يفهمون هذا المقصود ، فيظنّون أنّ مدلولها -أي الوحدة- هو اقتصار القصيدة على تجربة واحدة أو عاطفة واحدة ، ولكن الوحدة لا تحجز الشّاعر عن تعدّد التجارب والعواطف في قصيدته ، إنّما يشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة بتعدّدها إلى استجلاء وحدة في الوجود أو في موقف النّفس البشرية منه»[3].

وأن يقال : « ليس معنى هذه الوحدة -كما اعتقد بعض من تناولها- أن تحتوي القصيدة على موضوع واحد ... لكن معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة ، والشّاعر يحقّق هذه الوحدة في بنائه لقصيدته بأن يرتّب موضوعاته ترتيبا يقوم على النّحو المطرد ، بحيث ينشأ أحدهما من سابقه نشوءا عضويا مقنعا ، ويقود إلى لاحقه بنفس الطّريقة ، وبحيث تتكامل أجزاء القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاهها المركزي ، حتّى إذا قرأنا القصيدة ازددنا بالتّدرّج دخولا في عاطفتها وبصرا باتجاهها ، فتركت علينا في النّهاية أثرا فنّيا موحّدا متكاملا لم نشعر فيه بخلل أو تناقض أو انتكاس من الشّعر عن اتجاهه الذي كان يتّخذه»[4].

هذا المفهوم للوحدة الفنّية إنّما يتحقّق في ظلّ أمرين :

---

(1) وحدة الموضوع : هي التي يدور الكلام فيها حول موضوع واحد أيّا كان نوعه.

(2) الوحدة المنطقية : هي التي تكون فيها أجزاء الكلام ملتئمة لا تتناقض بينها.

(3) أحمد علي مصطفي : العلم والشّعر. بيروت: دار العودة، ط2، 1988 ، ص : 310. و انظر: هلا عبد اللطيف القصير: الاتجاه الرومانسي في شعر الإمارات. الإمارات: اتحاد كتاب و أدباء الإمارات، ط1، 1999

(4) محمد النويهي : الشعر الجاهلي. بيروت: دار الفكر العربي، ط1، 1998، ص : 17. وانظر كتاب: قضية الشعر الجديد. مطبوعات معهد الدراسات العليا، 1964، للمؤلف نفسه

- وحدة الغاية أو الهدف من نظمها.

- وحدة الباعث أو الدافع الذي يدفع الشّاعر لنظم القصيدة ، أمّا إذا تعدّدت البواعث ، أو شتّت الشاعر مجهوده في محاولة تحقيق غايات مختلفة ، فإنّ الوحدة العضوية للقصيدة تنهدم[1].

هكذا يلتقي التعريفان في مفهوم واحد للوحدة العضوية وما ينتج عنها من أثر فنّي جمالي.

وهناك تعريف آخر يصبّ مع ما سبق في قالب واحد ، صاحبه (غنيمي هلال) الذي يرى أنّ الوحدة العضوية هي وحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلك من ترتيب الصّور والأفكار ترتيبا به تتقدّم القصيدة شيئا فشيئا.

حتّى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصّور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحيّة ، لكلّ جزء وظيفته فيها ، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر»[2] .

ويتابعهم ناقد آخر فيرى أنّ ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس إلاّ وحدة الصورة ، هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلّها ، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دليلنا إلى تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفنّي، ومعنى هذا أنّ الصّور في داخل العمل الفنّي ما هي إلاّ تجسيد التجربة أو اللحظة الشعورية التي يعانيها الفنّان ، « ومن هنا نستطيع أن ندرك أنّ ما يسميه النقد الحديث بالوحدة الفنية ليس في الحقيقة إلاّ الوحدة العاطفية ، وأنّنا عندما نتذكّر هذه العبارات "الوحدة العضوية" أو "الوحدة الفنية" أو "الوحدة الشّعورية" ، إنّما نعني شيئا واحدا هو هيمنة إحساس واحد ، أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية ذات لون محدّد على العمل الفنّي كلّه»[3].

---

[1] أحمد المحاطي: ظاهرة الشعر الحديث. الدار البيضاء: المدارس للنشر و التوزيع، ط2، 1987 ، ص : 50.

[2] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث. بيروت: دار العودة، ط1، 1987، ص 13.

[3] محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. بيروت: دار النهضة، 1981 ، ص : 130-131.

ويرى الناقد نفسه أنّ الصّورة الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي الكلّي هي وسيلة الفنّان لتجسيد هذا الإحساس ، وهي بالتّالي وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس أو تلك العاطفة أو هذه الرؤية التي يراها الشّاعر للوجود أو الموقف الذي يعبّر عنه[1].

هذا المفهوم الصّحيح للوحدة العضوية ، استُمِدّ من النّقد الأجنبي ، وأولئك هم النّقاد الذين عرفوه ونقلوه نقلا واعيا إلى نقدنا الحديث[2]..

وبعد ، هل تحققت الوحدة العضوية في شعر الحنين ؟

في قصيدة (ابن عربي) الموسومة :"قف بالمنازل" التفاتات بارعة ، وتنقلات بديعة ضمّها إطار واحد ، تعاونت كلّها لتلتقي عند هدف مشترك ونتيجة واحدة.

يبدأ الشّاعر قصيدته ببكاء الأطلال وسؤال المنازل عن الذين هم :

مثل الحدائق في السّراب تراهم الآل يعظم في العيون ألالا

لكن أين هم ؟ أين درجوا ؟ أين ساروا ؟

أين الأحبّة ، أين سارت عيسهم هاتيك تقطع في اليباب ألالا

بعد هذا يجري الشّاعر حوارا استفهاميا رائعا مع ريح الصّبا ، وهي الريح الرّقيقة، وأراد بها عالم الأنفاس التي كانت بعين التجلّي ، وقد ابتدأ حواره بـــ :

فقفوت أسأل عنهم ريح الصّبا هل خيّموا أو استظلّوا الضالا

هذا الحوار قد يعدّه آخرون خروجا واستطرادا ، لكنه في واقع الأمر حوار في صميم الموضوع :

قالت تركت على زرود قبابهم والعيس تشكو من سراها كلالا

قد أسدلوا فوق القباب مضاربا يسترن من حرّ الهجيـــر جمـــالا

---

[1] المرجع السابق ، ص 131.

[2] من النقاد الأجانب الذين تأثّر بهم نقادنا : كولردج وكروتشيه.

الأبيات في حواريتها مدّت لنا جسرا نحو دعوة إلى شحذ العزيمة ورفع الهمّة ، واقتفاء الأثر.

وقد ختم الشّاعر معانيه الجميلة وإشاراته البديعة بقوله :

فأنخ بها لا يرهبنّك أســـدها الاشتياق يريكهـــا أشبـــالا

كلّ هذه المعاني في رمزيتها صوّرها الشاعر في قصيدته ، فجاءت منسجمة في اتجاهها الواحد وعاطفتها المركزية ، وكان كلّ ما فيها من صور وإيحاءات لفظية يؤدي وظيفته من خلال إحساس واحد ووظيفة مشتركة ، لتصل في النّهاية إلى إحداث أثر فنّي واحد لا تشتت فيه بنفس القارئ.

لقد جاءت القصيدة في شكل مجموعة علاقات متّصلة خدمت الشاعر في الإعراب عمّا في نفسه ، متدرّجا فيها تدرّجا طبيعيا ، لم يكن مشتت الهدف مبعثر الخواطر ، بل كان ينطلق من وحدة عاطفية ، ربطت عناصر قصيدته برباط نفسي واحد، دفع باتجاه القول: إن عناصر القصيدة تلتقي في نسق شكل إطار صورة مكتملة البناء.

خاتمة

لم يكن لثنائية التراث و الحداثة أن ترسم المشهد الثقافي في الكتابة العربية الراهنة لو لم تكن في الأصل تطبع الفكر العربي بطابعها المنهجي الخاص، لا يقتصر نظام المواقف و العادات الذهنية على نموذج واحد من نماذج الكتابة العربية ؛ ففي تنوع الأفكار و اختلاف صورها و أشكالها ، تعمل الإشكالية وتوجه الأبحاث و الدراسات في مجمل الميادين كافة . و حتى لم يتم وعي إشكالية التراث-الحداثة بوصفها عقبة معرفية رئيسة في الفكر العربي ، و لا يوجد بحث واحد أو دراسة واحدة أو مقالة واحدة أو كتاب واحد بالعربية يتفلت من هذه الإشكالية و يتحرر منها و يبتعد عنها و يكشف النقاب عن حقيقتها و يلقي الأضواء العلمية عليها. ما هو موجود في الكتابة العربية بالفعل، دعوات قليلة جدا و نادرة إلى تجنب الإنزلاق نحو هذه الثنائية أو تلك .

الحداثة الجاهزة:

ليس هذا هو الشرخ الوحيد في بنائنا الثقافي ... ثمة مآزق أخرى ، وأسئلة محرجة تواجه الوعي العربي في زمن اللاتعين هذا .

الحداثة كمفهوم و كموقف واحدة من الإشكالات التاريخية التي ما تزال تؤرق العقل العربي في تطوره التاريخي .

ثمة ملحوظات وجب ضبطها و استيعابها قبل محاولة تحديد المفهوم .

تبدو الحداثة – خاصة عند من لم يساهم في إنتاجها – ثمرة أخيرة ، منتجا جاهزا ، تتجسد في علوم و تقنيات و في أحسن الأحوال حدثا طاغيا.

حتى المثقفين الرواد الذين ذهبوا في القرن التاسع عشر إلى أوروبا ، لم يدركوا عمق هذا الحدث أو القطيعة التاريخية التي تمثلها الحداثة ، فخلطوا بين الحداثة والثقافة الغربية ، فبدت في نظرهم تعبيرا عن نظام آخر ، هو نظام الغرب الفكري و الاجتماعي . و لا نزال نحن نعيد هذه الأفكار عندما نربط بين الحداثة و الغرب أو ثقافته و خصوصياته ، و لا نفرق بينهما .

هكذا رأوا فيما هو حداثة ، نظاما غربيا و قارنوه مع نظامهم الشرقي و بسبب ذلك لم يبحثوا في أصل هذا الحدث الكبير الذي اسمه الحداثة ، فبقي التاريخ الذي أوصل الغرب إلى ما هو عليه، تاريخ الحداثة، كله مغيبا عنا جميعا. و لا يزال مغيبا في فكرنا .

إنها الحداثة الجاهزة التي تجعلنا نستهلك الثمرة دون أن نكلف أنفسنا عناء البحث عن أصلها، عن الشجرة التي أنتجت تلك الثمرة.

المشكلة أننا ما نزال نحاول اقتناء المزيد من الثمار ، إنها ثقافة الاستهلاك التي ما فتئت توجه مسار فكرنا المعرفي التاريخي . شجرة الحداثة المختلفة عن الثمرة لم تغرس بذرتها بعد في قريتنا الثقافية ، و نحن إذ لا ننكر ثقافة القطف ، فإننا نصر على وعي قبلي عنوانه ثقافة البذر ، إنتاج قبل الاستهلاك .

قبل الإنجاز .. !!

من هنا وجب تأسيس وعي مختلف، أفق إدراكه أوسع بكثير من آفاق سبقت، شكلت المشهد العربي الراهن ، و عي مستوعب لتاريخ الفكرة وهويتها و تطورها .

و حتى نخرج من حداثة جاهزة مستهلكة إلى أخرى بديلة منتجة ، وجب استيعاب بعض الأفكار :

1- الفكرة الأولى : الحداثة بعكس ما تظهر في مرآتنا نحن ، ليست شيئا ناجزا وكاملا أو مكتملا، ولد مرة و انتهى. إنها مسار مستمر، معقد و مركب، يتضمن عناصر كثيرة و عديدة ، متماثلة أو متباينة ، من التحولات التاريخية ، تنطوي على مراحل تقدم و مراحل تراجع ، على خطوات قوية و أخرى ضعيفة ، على أخطاء و مراجعات ، على كوارث و إبداعات فذة في الوقت نفسه . هي تاريخ مليء بالتناقضات و التوافقات .. و مسار تاريخي مستمر لايتوقف و لا يصل إلى هدف معين و محدد مسبقا ، كما أنه مسار حي ،

متنوع و متعدد المظاهر و الأشكال و الصيغ ، قابل للتقـــدم و التراجـــع ، للـــدخول في مآزق و العبور نحو قارات جديدة غير مكتشفة .

فالحداثة بعكس ما هو متصور في أدبياتنا الشائعة ، ليســـت نموذجـــا نـــاجزا نشـــأ في أعقاب حدث طارئ ، أو على إثر انفجار كبير و انقطـــاع تـــاريخي و حضـــاري . هذه الصورة لا تقودنا إلى فهم الحداثة . الحداثة عمليـــة تاريخيـــة طويلـــة ومعقـــدة، مركبة و متناقضة .. إنها مسيرة مليئـــة بالعـــذابات. و في أدبيـــات القـــرن التاســـع عشر الأوروبي ما يغني اللبيب عن التفصيل.

للحداثة إذن ، أوليات إن هي فهمت أمكننـــا القضـــاء علـــى الجانـــب الأســـطوري منها و الذي كوناه في ذهننا و فكرنا .

نحن بحاجة لأن ندرك معالم الطريـــق الحـــداثوي .. لنـــرى فعـــلا حقيقـــة الحداثـــة لاوهمها و التي قامت على ديناميات تاريخية قوية و متناقضة .

2- الفكرة الثانية : الحداثة ، بقدر ما هي عمليـــة تاريخيـــة ، فـــإن لهـــا مســـتويات متعددة فكرية ، ثقافية ، أخلاقيـــة ، سياســـية ، اجتماعيـــة ، إلخ .. و هـــي تـــرتبط بأنواع مختلفة من النزاعات والصراعات اللصيقة بهـــا و الـــتي لعبـــت دورا كـــبيرا في تحديد اتجاه تطور النظم السياسية و الاجتماعية عبر التاريخ الحديث.

3- الفكرة الثالثة : ليست هناك حداثة واحـــدة ، و لا يمكـــن أن تكـــون كـــذلك ، ولكنها مسارات متباينة ، ترتبط بعوامل البيئة الثقافية و الظروف بتنوعاتها .

فهي بالضرورة تعددية ، و بالتـــالي لا نتحـــدث عـــن حداثـــة واحـــدة ذات نظـــام كامل متكامل ، ثابت ، متسق بين مستوياته جميعا . إننـــا ننظـــر إليهـــا أو يجـــب أن ننظر إليها باعتبارها عملية بناء لا يكتمل ، تتفاعـــل فيـــه عوامـــل متعـــددة . إنهـــا تتحول باستمرار ..و هي مجال مفتوح للعمـــل و للجهـــد و للتأمـــل ... و للإبـــداع أيضا !!

من يدفع أجر العازف ؟

المشكلة عندنا أننا لم نستوعب بعد التطورات التاريخية للحداثة .. إننا أمام أزمة وعي و إدراك .. و هوية . لا يزال السؤال قائما : من أنا ؟ من نحن ؟!

إنها ثقافة الشرخ التي تحاصرنا . إن ما نعيشه لا يعبر عن كوننا لا نزال خارج الحداثة ، إننا في عمق الحداثة .. لكنها نسخة تابعة و مشوهة في آن .

كل ذلك يدفع إلى التساؤل حول مصير الحداثة و مضمونها في ساحتنا الفكرية و الفنية .

إننا نفتقد الخصوصية و الهوية و الانتماء .. إنها حالة اغتراب في لحظة تماه مع الآخر منشء المصطلح و المفهوم . فالحداثة ترتبط تاريخيا بالمنجز الحضاري الأوروبي ، وبتجلياته المختلفة التي شملت العلوم و المعارف ، و طريقة التفكير والحياة المعاشة و السلوك اليومي .

الحداثة العربية و سؤال الهوية :

هل نستطيع إجراء مقايسة تشتمل على مطابقة لخصوصية التجربة الحداثوية العربية بالمقارنة مع تجربة الحداثة الغربية ؟

سبق التأكيد أن الحديث عن تجربة عربية يجعلنا مشدودين إلى تماه حداثي مع ما أنتجه الآخر ، ابتداء من نمط التفكير إلى الملبس الذي نرتديه و البيت الذي نسكنه ، و انتهاء بالمنجزات الفنية .

هذا التحول أوجد حالة انقسام في مشهدنا الحياتي ، أفرز تيارين : أحدهما يناصر القديم ، و آخر مع الجديد . و هذه الحالة عامة في كل المجتمعات حين تعيش بدايات التحول .

و على عتبة لحظة الحاضر نقف متسائلين: هل هناك حداثة دون تغريب ؟!

و هل شرط الحداثة ألاَّ تتواصل مع التراث ؟!

قلة من الحداثيين يدركون الأزمة و يدركون أنه تصعب المجاهرة صراحة بالدعوة إلى تحقيق قطيعة معرفية مع التراث كشرط لتحقيق الحداثة ، ومن ثم يتحدثون عن حداثتين لا حداثة واحدة ، تأكيدا لشعار الأصالة والمعاصرة ، على الرغم من أن الحداثة لا تسترجع التراث أو الماضي إلا لتفككه أو بالأصح لتسخر منه . من بين هؤلاء (سامي سويدان) في كتابه " جسور الحداثة المعلقة " ، حيث يتحدث صراحة عن حداثتين في معرض حديثه عن مراحل البنيوية :

«في كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث كانت الإنتاجات الإبداعية الحداثية تعلن عن نفسها من ضفتين متقابلتين تنهض في إحداهما أعمال ملتحقة بالطرف الغربي المسيطر ، مقابل بروز أعمال معبرة عن مقاومة ضد هذا الأخير بتشبثها بالقيم و الأساليب التقليدية المتوارثة ، قد تلتقي مع الأولى في بعض ظواهرها وإنجازاتها دون أن تنفك نهائيا عن التواصل مع الموروث القديم في إنجازاته الأكثر عمقا و تألقا".[1]

لقد أراد (سامي سويدان) أن يقيم جسرا ما ، فتحدث عن حداثتين : حداثة تتجه ناحية الغرب ، و حداثة تتجه ناحية التراث العربي القديم ، تتفق مع الحداثة الغربية ، من ناحية ، و لا تحقق قطيعة مع التراث ، من ناحية ثانية. الحداثة الثانية على وجه التحديد هي الحلم المستحيل الذي راوغ الحداثيين العرب حتى الآن ، و هو تأسيس حداثة عربية أول شروطها التمرد على جوهر الحداثة الغربية المتمثل في تحقيق قطيعة مع التراث و التمرد عليه و رفضه .

تكمن المشكلة في حجم الانبهار الأعمى الذي أصاب الحداثيين العرب عن إدراك الاختلافات القائمة على الخصوصية ، الأمر الذي دفعهم ، بسبب إيمانهم بضرورة تحقيق قطيعة معرفية مع الماضي كشرط لتحقيق الحداثة ، إلى

([1])سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة: من ظواهر الإبداع في الشعر و الرواية و المسرح. بيروت: دارالآداب،1977، ص:12

احتقار التراث ، ثم الوصول بالتبعية الثقافية للغرب إلى أبعد نقطة فيه و النتيجة أن أصبح العقل العربي منفعلا و ليس فاعلا :

" يلاحظ المتتبع لحركة النقد العربي الجديد في العقدين الأخيرين تدفق الدراسات الأدبية على الساحة النقدية العربية.و يبدو العقل النقدي العربي المعاصر معجبا بها ، و متحمسا لها كأنه وجد ضالته المنشودة بعد صبر مديد . كما يلاحظ كثرة المؤلفات النظرية والتطبيقية و الترجمات المتعددة للبنيوية الوصفية و البنيوية التكوينية و السميولوجيا والنقد الأسطوري و النقد التفكيكي ... إلخ .

كما تدرس (أسماء رولان بارت) و (جوليا كريستيفا) و (تودوروث) و (جولدمان) و(فراي) و (سوسير) و (ياكوبسون) و (غريماس) و (جان كوهين) و (بريموند) و غيرهم وغيرهم ، في الكتب و المجلات العربية. و يشعر المرء بأن العقل العربي ، في معظم الأحيان يبدو من خلال ذلك كله منفعلا لا فاعلا ، مستقبلا لا محاورا ، محاكيا لا متمثلا. "[1]

و قد كان (شكري عزيز الماضي) أكثر صراحة في تفسير موقفه من رفض ذلك الانبهار بالحداثة الغربية. من نافلة القول ، يكتب (عزيز الماضي) :

" التأكيد بأننا لم نبتكر هذه الوسائل بل جاءتنا من الخارج فهي لم تنبع من سياق اجتماعي تاريخي حضاري ، مثله مثل الأدوات التي جاءتنا من الخارج و لم تنبع من سياق أدبي نقدي تاريخي محلي ".[2]

إننا نعيش حالة فراغ أنتجتها القطيعة المعرفية الكاملة مع التراث والاحتقار الخفي أحيانا و المعلن أحيانا أخرى للقوالب و التقاليد القديمة والمألوفة .

---

(1)شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر،1977، ص: 180-181

(2) المرجع نفسه، ص: 55

إن الحداثة المؤدلجة ثورة نخبة .. و اتجاه إلى تدمير عمد النظام القديم، ومن الطبيعي أن يجيء التعبير الفني و الأدبي الذي تنتجه الحداثة "رفضا قاطعا للتقاليد الفنية السابقة ، بل رفض أيضا لفكرة التقاليد نفسها. " [1]

أين أخطأنا ؟!

" جميع المؤشرات تشير في اتجاه الخلط المبكر بيت التحديث التكنولوجي المادي و التحديث الثقافي ، حينما وصل انبهارنا بالعقل الغربي ، مع التقليل من شأن العقل العربي بدرجات متفاوتة بين الاحتقار و التجاهل إلى تبني كل ما هو غربي بصرف النظر عن اختلافه ، بل تفاهته بالنسبة للغربيين أنفسهم."[2]

و المحصلة النهائية ؟ انبهار بالآخر.. واحتقار للذات.. ودعوة للتجاوز ..

وتخريب للذاكرة.. وتدمير للمقدس.. وتعمد للفوضى و الغموض والإبهام.. والدخول في النفق المظلم ؟!

سؤال المخرج . . ؟!

لم تكن الثقافة العربية يوما مفلسة ، و لم يكن العقل العربي، قط، متخلفا.كل ما حدث أننا في انبهارنا بإنجازات العقل الغربي ، وضعنا إنجازاتنا أمام مرايا مقعرة[3] -يقول (عبد العزيز حمودة) - صغرت من حجمها و قللت من شأنها .

شعرنا العربي ، منذ أقدم النصوص المعروفة يتصدر دائما مواقع الجديد والاستكشاف و تركيبة النص .. و على ذلك فإن ناقدا و دارسا للشعر العربي مثل (أدونيس) يجد مظاهر الحداثة في أدبنا العربي تعود إلى القرن السابع الميلادي ، و قد تجلت هذه الحداثة بين القديم ، و الجديد المعاصر لزمانه، وقد

---

(1) المرجع السابق، ص : 41

(2)شكري عياد: المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيين. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1993، ص: 69

(3) عبد العزيز حمودة، مرجع سابق ,ص:47

أخذ شكل هذه الحداثة صراعا عنيفا مس بنية المجتمع العربي في أشكاله السياسية و الاجتماعية و الثقافية.

وأما في تيار الإبداع العربي ، فقد تجلت الحداثة في أروع صورها عند (بشار بن برد) و (أبي نواس) و (أبي العلاء المعري) ، وغيرهم من رواد التجديد والحداثة الذي ساهموا إلى حد كبير في ربط الشعر بالحياة اليومية ، وتجاوز محاكاة الموروث دون وعي.

المشكلة أن النقد العربي القديم في تناوله لظاهرة الحداثة أتى أقل من المستوى الذي يتناسب مع الطاقات الإبداعية التي تختزنها تلك الظاهرة. لذا بقيت تلك الطاقات كامنة راكدة، تنتظر، من يمسح عنها غبار السنين . و يظهر غناها، ويعيد إليها قيمتها الحقة ، و يرد عنها الفهم القاصر، الذي رأى فيه مجرد محاولة لإدراك البديع ، انتهت بالخروج إلى المحال.[1]

و لاريب في أن الدراسة العميقة ، تظهر أن تلك الحداثة تعكس رؤى جديدة إلى الحياة و المجتمع و طريقة التعبير.[2]

لم تكن حداثة الذات مرضية يقتضي استئصالها ؛ بل ظاهرة شرعية فرضتها قوانين التطور و التجدد التي غصت بها مناحي الحياة ، كما إن هذه الظاهرة لم تكن ظاهرة صياغة فنية فحسب، بل حركة شعرية أبدعت في اللغة الشعرية صياغة و نظما و أوجها بلاغية ، و في إبراز المواقف الرؤيوية إزاء العالم والمجتمع و الفن.

و قد يرجع قصور النقد العربي القديم عن القيام بمهمته إلى أسباب يطول سردها، في رصد التجليات الحداثية للتجربة الشعرية العربية.

---

(1) د.خليل أبو جهجه ، مرجع سابق ، ص : 55

(2) للمزيد ، ينظر : أدونيس : الثابت والمتحول ، ج2 ،تأصيل الأصول ، مرجع سابق ، ص :103– 120

و قد تكون التقليدية.. و النزعة الانفعالية و الخطابية، سواء في طرح القضايا النقدية أو في طريقة مناقشتها، وراء قصور النقد العربي القديم عن القيام بمهمته، في رصد التجليات الحداثية للتجربة الشعرية العربية في تطورها التاريخي.

التجربة الصوفية و جدل الحضور و الغياب:

التجربة الصوفية تجربة بحث عن الأسرار الإلهية في الكون ؛ أسرار الحياة والموت، و النفس و الروح، و العقل و القلب ، و هي تجربة مختلفة من صوفي إلى آخر، لأنها علاقة داخلية بين الذات الفردية للصوفي، و الذات الكلية للمطلق، تجربة انعتاق من الأعراف، و تجاوز للحدود يختبر فيها الصوفي الانفصال عن عالم الأرض و الانسان، و الاتصال بعالم السماء.

تجربة حياة ، في عالم نفسي و روحي هائل التفرد و الاختلاف. فهي تجربة غير حسية، و في الوقت ذاته ليس أمامها سوى الأشياء المحسوسة للتعبير عن نفسها مما أفسح مجالا للتأويل .

التصوف حب مطلق مختلف عن طقوس الزهد، وهو حب للإله يقترن بتحمل المريد كل الآلام والمصائب في الحياة التي يبتليه الله بها اختباراً لمدى تطهره. لذا يشرح المتصوفون خبرتهم الصوفية باعتبارها بحثاً متواصلاً عن الله ، وتربية للنفس على الألم ، إضافة إلى لوعة المحب وشوقه إلى التوحد. كما سائر الأديان، عرف الإسلام في تاريخه منذ البداية حركة تصوف متعددة الجانب والمشرب، كان لها ممثلوها في كل الأرجاء التي وصلها الإسلام. ترافق صعود التصوف الإسلامي مع نمو الحركات الأدبية والكلامية والعقلية في الإسلام منذ مراحله الأولى. يعتبر الصوفيون أن تعاليمهم تجد أصولها في آيات القرآن وأحاديث الرسول. فالله عند الصوفيين هو الحق المطلق، وهو أحكم الحاكمين وأرحم الراحمين والعليم الخبير بكل شيء ، كما أن القرآن يحدد الإسلام بوصفه التسليم الكامل والمطلق لإرادة الله. وللصوفية "قوانين وقواعد" لا بد من التزامها شرطاً للانتماء إلى الحركة ، فهناك الطريق وأشكال العبادة.

أنجبت الحركة الصوفية الإسلامية ممثليها وروادها الذين ملأت شهرتهم أرجاء العالم الإسلامي وتركوا تراثاً غنياً لا يزال قسم واسع منه قيد التداول والاعتماد حتى هذا العصر. يمثل (ذو النون) أروع الشخصيات الروحانية. أما (الحلاج) فقد شكل، ولا جدال، ظاهرة قائمة في تاريخ الحركة الصوفية، سواء في حياته أو في طريقة موته. و (ابن عربي)الشيخ الأكبر، و (رابعة العدوية) شهيدة العشق الإلهي... و غيرهم ممن صنع الحضور و ترك الأثر في كتاب التاريخ ، و سفر الفن.

رغم كل ذلك الحضور الذي لا ينكر ، بقي التصوف محصوراً في دراسات أيديولوجية متراكمة عبر التاريخ ، تجلت عبر شروحات كثيرة واكبت التصوف ذاته، وهي شروحات لغوية وصوفية، كانت في الغالب تهتم بالمتصوفة أكثر من النصوص رداً على من كفّر وتحامل أو اتهم المتصوف في عقيدته.

واليوم و مع التقدم الواضح في تحليل الخطابات وبمناهج مختلفة، والاهتمام بالخطابات التراثية كقصص ألف ليلة وليلة، والمقامات ، والشعر الجاهلي والتي تجنب فيها أصحابها من أمثال (جمال الدين بن شيخ)، و(عبد الفتاح كيليطو) و(كمال أبو ديب) وغيرهم القراءة الأيديولوجية، لم يكن للخطاب الصوفي حظ منه ، باستثناء دراسات معرفية عميقة تندرج في محاولة البحث في العقل العربي كأعمال (الجابري) و(طه عبد الرحمان) و(حسن حنفي) وغيرهم.

إن الأدب الصوفي على كثرته وثرائه يحتاج اليوم، وأكثر من ذي قبل إلى آليات قراءة ومناقشة وتحليل وغربلة بغية فك رموزه وتصفيته من شوائب علقت به على مر العصور. ذلك أن القراءة المتباينة والمتناقضة للنص الواحد قد جرّت ويلات على كبار الصوفية، ف(ابن عربي) هو شيخ العارفين وإمام الصوفيين عند نفر من النقاد والدارسين. وهو على العكس من ذلك خارج عن جادة الصواب وينعت بأبشع النعوت عند آخرين.

و(الحلاج) كذلك، هو الولي، التقي، النقـــي، الـــورع، عنـــد أقـــوام. وهـــو نفســـه الزنديق الملحد عند أقوام آخرين. والغريـــب أننـــا واجـــدون الـــنص الواحـــد عنـــد هؤلاء الصوفية الأقطاب يكون محل تفسير وتأويل بغـــير ضـــوابط منهجيـــة فتنجـــرّ من وراء ذلك أحكام نقدية متباينة.

إن الوعي الابستمولوجي بالتجربة الصـــوفية، و بمنجزاتهـــا المعرفيـــة والفنيـــة، هو ما نحتاج إلى إدراكه كجزء من إدراك أكبر وأعم، للتاريخ و للمستقبل.

و بينهما لحاضر يشكل الوقوف على عتبته وقوفا على الخصوصـــية.. علـــى ســـؤال النهضة و الحضور.. و حتى يكـــون الانطـــلاق الفاعـــل، وجـــب ابتـــداء صـــناعة قاموس مصطلحات منبثق من نظام هويتنا الخاص.

هذا ما حاولت الدراسة المساهمة فيه بالاقتراب من القضـــايا النظريـــة و الفنيـــة الـــتي يطرحها الخطاب الصوفي، و ملامسة الأهوال التي يفتحهـــا أمـــام القـــراءة. ترســـخ في الاعتقاد أن الموضوع ينطوي على كم هائـــل مـــن الأســـئلة ، تجعـــل منـــه ممتـــد الأفق، مكرسا الإحساس بقلة الزاد ، و بضرورة المغامرة أيضا...

توطد العزم و قد التبس فيه ألم القراءة بلذتها..ليكون الحفـــر المعـــرفي ضـــمن مساحة التجليات الحداثية في الأدب الصوفي.

و بعد طول مقاربة، حصل شيء من المراد.. وهذه بعض عناوينه:

– التصوف موقف و رؤية و إبـــداع .. والإســـلام الصـــوفي تيـــار فكـــري يمتلك معجمه اللغوي والتقني الخاص بـــه كمـــا يمتلـــك خطابـــه المتميـــز ونظرياتـــه المتفردة. وفي الوقت ذاته يتمتـــع هـــذا التيـــار بأســـلوب حيـــاة دينيـــة يســـتخدم الشعائروالاحتفالات الفرديـــة والجماعيـــة مـــن أجـــل أن يجعـــل الجســـد والـــروح يتواكبـــــان ويســـــاهمان في عمليـــــة تجســـــيد الحقـــــائق الروحيـــــة. ويلاحظ (محمد أركون) أنّ التصـــوف في مقصـــده النـــهائي والأعمـــق يمثـــل أولاً التجربة المعاشة نتيجة اللقاء الحميمي بـــين المـــؤمن والإلـــه "المطلـــق"، ويضـــيف في

تحليله تجربة التصوف أنها "محللة بواسطة محاسبة الضمير وعودة الصوفي على ذاته.[1]

– الصوفية لهم الكثير من الرموز والإشارات والتعبيرات الخاصة بهم والتى لا يعرف أحد غيرهم معناها ومغزاها ، لذلك كان لهم الفضل الكبير فى إثراء اللغة العربية بالكثير من هذه الرموز والإشارات ، وهذا دعا بعض الشعراء إلى استخدام هذه الرموز ، ولذلك نشأ فن جديد من فنون الأدب يعرف بالشعر الصوفى.

– إذا كان الإبداع الحقيقي هو ذاك الذي يصهر نسب الحقائق الحية في وحدة معقولة، فإن الحقيقة المستقلة والمتميزة لهذه الوحدة تتجلى في كتابة المبدعين، وهي حقيقة لها معناها العميق في الإبداع الصوفي وذلك بسبب تسطيره في الكلمة نطق القلب ومنطق الثقافة. فالثقافة تبدع منطقها في الرؤية والفعل. والقلوب تبدع المعاني المتجددة في الرؤية والأفعال .ومن ثم فإن الثقافة تبدع في الكلمة نطقها ومنطقها بوصفهما وحدة البيان والبرهان والمصدرالذي يستند إليه الجميع في استمداد المعنى وتجديده.

أما التصوف فقد ذوب هذه الوحدة في تجارب الفناء في الحق والبقاء في الحقيقة، وجعل منها أسلوبا لنطق القلب، باعتباره نطق الحقيقة والمعنى، مما أعطى له إمكانية التعبير عنها في الكلمة من خلال وحدة الأبعاد البيانية والبرهانية و العرفانية في الحقيقة، والتعبير عنها في العبارة من خلال وحدة الأبعاد البيانية والبرهانية والعرفانية في المعنى .

–كل ذلك نعثر عليه في إبداع المصطلح الصوفي ؛ من حيث جمعه أبعاد البيان والبرهان والعرفان ، ومن حيث تميز حقيقته وخصوصية معناه.

لقد كشف لنا المصطلح الصوفي عن تعبيرية عالية لخلجات الروح ، واشتقاق نموذجي في تصويره للإحساس والعقل والحدس.

(1) محمد أركون : الفكر الإسلامي، نقد واجتهاد، دار الساقي ط 1، 1992، ص: 157

– لقد قدم التصوف في موقفه من الكلمة وإبداعها أحد النماذج الرفيعة للثقافة، فالكلمة الصوفية ، تعبر في استقامة الروح الخالصة عن اعوجاجات الثقافة ، وانحرافاتها وانكساراتها وتعرجاتها الهائلة في ميادين البيان والبرهان ، إننا نعثر فيها على إخـــلاص لوحدة الحقيقة والمعنى.

–كل ذلك يجعل من الكلمة الصوفية مصدرا للرؤية المتجددة، لأنها، تحوي في وجدانية إبداعها خصوصية تكونها في لغة المعاناة الحية للتربية الفردية، من هنا عنفوان (روح التأويل) الصوفي، شطحاته وتعرجاته في الكلمة، واستقامته في الحقيقة. وهو أمر يستند إلى تراث الثقافة الإسلامية نفسها في إبداعها مفاهيم وأساليب الظاهر والباطن والحد والمطلع، غير أن التصوف أعطى لهذه الرباعية (الظاهر والباطن والحد والمطلع) أبعادها العرفانية أو الذوقية الخاصة فيما اسماه بـــ(الحقيقة القرآنية).. وليست الأخيرة سوى حقائق الرؤية الثقافية المتبلورة في ميادين الحس والعقل الإسلاميين.

– بين الشـــعر والتصـــوف علاقـــة متجـــددة ؛ فالشـــعر صـــوفية المعـــاني ، والتصوف شاعرية الشهود ، وكلاهما صـــفاء وتركيـــز وابتـــهاج وطـــيران أرواح في عوالم الجمال وآفاق المعنى فالشاعر بشاعريته والعـــارف بعرفانـــه يعيشـــان في نشـــوة علوية مقدسةً بمعنى أنها نشوة تجمع بين الحـــب والخـــوف ، وتنبـــع بطبيعتـــها مـــن الذات الانسانية ، ولن يوجد شعر مـــا لم تتـــوفر هـــذه النشـــوة ، فالنشـــاط الفـــني يتطلب نوعاً من الحقائق المطلقـــة الـــتي تســـانده ، فكمـــا أن حيـــاة التصـــوف أو العرفان حافلة بلحظات النشوة العلوية ، فإن حياة الفن تقتـــرب مـــن قيمتـــها عنـــد وجود الإلهام.

– لقد رأى المتصوفة–الشعراء أن الكون ما هـــو إلا نـــور وموســـيقى ، فأمـــا كونه نوراً فكما هي مادته عند الإشراقيين ، وأمـــا الموســـيقى فهـــي الـــنظم المتـــألق والترتيب المتناسب الذي شكله وأمسك بـــه في وحـــدة التواجـــد ، وفـــن العرفـــان يكمن في الشهود الذي وصل إليه الفنان في أجواء عالمـــه ، فالإنســـان هـــو وحـــده الذي يتملك فن العرفان الذي هو مظهر للروح .. وبسبب هـــذه الخصوصـــية فإنـــه

يحتوي على حقيقة ترتبط بما وراء عالم الصور وقد عبر (أفلاطون) بأنها الجمال أو الخير المطلق.

– من أكثر الأساليب المميزة للأدب الصوفي ، الأسلوب الرمزي في التعبير، فقد اقترن الرمز بالتصوف ، وعد من أبرز معالمه ويرجع ذلك إلى طبيعة ما يكتنف الصوفي من مشاعر مبهمة وبعيدة الغور في أعماق النفس الإنسانية. والتصوف لغة القلوب ومشارب الأرواح ، فتجد في كل حرف إشارة وفي كل إشارة شحنة عاطفية ، وفي كل شحنة عاطفية حقيقة إنسانية وفي كل حقيقة إنسانية كشف نوراني من عالم الشهود .

– لا شك في أن النظرة الصوفية إلى الكون والإنسان والحياة نظرة شعرية لا تلتزم بشروط الواقع ومتطلباته الحسية، فإذا كان الشاعر ينظر إلى العالم في شعره بطريقة مختلفة عن نظرة الإنسان العادي فإن الصوفي يمارس هذا في حياته اليومية، في طقوسه التعبدية، وفي فلسفته، وفي شعره.

– من هذا المنطلق يمكن القول إن الصوفيين العرب منذ زمن بعيد سبقوا الرومانسيين في العصر الحديث في الاهتمام بالخيال ودوره في الحياة، فالخيال عند الصوفي هو الوسيلة الوحيدة التي يستطيع من خلالها الوصول إلى الكشف وإلى العشق و إلى التوحد .

الخيال هو الذي جعل من الأدب الصوفي ذروة شامخة في البيان العربي، و ثورة في اللغة ، و انتقالا من حضارة اللفظ إلى حضارة المعنى ، و ملأ نصوصه بالصور الفنية ، و الطرق التعبيرية المختلفة. الخيال الصوفي كان وسيلة المزاوجة بين الفلسفة و الأدب ، و لذلك جاء النص الصوفي عميقا و غزير المعاني ، واللفظ واضحا و متعدد الدلالة ، في سياق من التشخيص و التجسيم تحت أنواع أدبية متعددة .

بمثل هذا الخيال أصبح النص الصوفي أجدر النصوص بوسمه بالأدبية ؛ لأنه لا زمني ، ممتد في كل الأزمنة ، و غدا النص الأدبي الأصيل و الجميل ، هو

الحديث و الرؤيوي و أصبح الأدب الصوفي إبداعا لا يشبه نماذج سابقة ، حيث يتم فيه الاتكاء على الموهبة و الاختراع و البحث ، و الاكتشاف ، والتأمل ، و الباطن ؛ و لأن الإبداع الصوفي هو التجربة ذاتها ، التجربة النفسية الانفعالية التي تنشد الكشف و الاتصال ، فهي تبتكر إطارها الفني الخاص ، من لغة وصورة ، بل إن النص الصوفي يبتكر قواعده الخاصة ، في اللغة ، و البيان ، والبديع ، ليتمكن من التعبير عن موضوعات فلسفية ؛ كالحياة ، و الموت، والزمن، والوجود ، و العدم ، و الجدل الذي يقوم عليه الوجود البشري.

أخيرا..لا أزعم أني بلغت مجمع البحرين و قد استوفيت المطلوب، ولا أجلد ذاتي، فأتهمها بالتقصير.. و لكني استفرغت الهم و بذلت المجهود من الطاقة ، فكانت هذه الفواكه البحثية رغم اشتغالي على أرض متحركة الرمال عاتية الأعاصير....

إن هذا المشروع المتواضع حاول جاهدا وضع نقاط الحداثة على حروفها ضمن رؤية تحاور الموروث لتؤكد صدق مقولة: إن الحداثة طائر جناحاه الجمال و سماؤه الأصالة.. و الحداثة التي نعتز بها و نفخر هي تلك التي لا تلغي دور الأب و لا تفكر باستيراثه أو مصادرة إنجازاته و إمكاناته.. حداثة لا تتنكر للتراث بنفس الصدق الذي تمنع فيه التراث من ازدراء الحاضر و معطياته ، و لن تبايع أحدا على قتل الأب أو الابن .. لكنها لن تسمح للأب بأن يزدري زمانه و زمان ولده..لن تسمح للماضي بإلغاء الحاضر .. و لا للحاضر بتخريب الذاكرة أو تدنيس المقدس.

خاتمة البحث دعوة إلى صيانة الأمن الجمالي و حماية الذائقة الإبداعية،لكن.. من ذا الذي يضع الطوق في عنق القط ؟ .

حسب الدراسة أنها طرحت الأسئلة و حددت الأطر و ساهمت في تشكيل الرؤية، و يبقى الزمن مفتوحا على خيارات مثقفي الأمة و مفكريها.

وبعد؛

فما البحث إلا نتاج جهد و اجتهاد ، وقد اغترفت مـــن كأســـيهما بقـــدر، طمعـــا في رتق بعد فتق.. و اتصال بعد انفصال..و حوار بعد قطيعة.. !!.

و الحمد لله مبتدءا و خبرا

تلمسان: الأربعاء 24 أكتوبر 2007م

الفهارس العامة

فهرس المصادر و المراجع

- القرآن الكريم
- صحيح البخاري. بيروت:دار الكتاب العربي، ط1، 2005
- صحيح مسلم. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1987

أ- المصادر:

- ابن الفارض ، عمر

1)- الديوان. حلب: دار القلم العربي، ط1، دت

- ابن عربي، محي الدين

2)- الفتوحات المكية. بيروت: دار صادر، ط1988،2.

3)- فصوص الحكم ، تحقيق و تعليق أبو العلا عفيفي . بيروت : دار الكتاب العربي، ط2، 1980

4)- ذخائر الأعلاق ، شرح ترجمان الأشواق .بيروت: دار صادر ، ط1 ، 1998

5)- الخيال : عالم البرزخ و الخيال . دمشق : مطبعة زيد بن ثابت ، ط1 ، 1984

6)- الرسائل، تقديم محمود الغراب، ضبط محمد شهاب الدين العربي. بيروت:دارصادر،ط1، 1997

7)- الإسرا إلى مقام الأسرى أو كتاب المعراج ، تحقيق د. سعاد الحكيم . بيروت : دار ندرة للطباعة و النشر ، ط1 ، 1991

- الأصفهاني، أبو نعيم أحمد بن عبد الله

8)- حلية الأولياء و طبقات الأصفياء ؛ دراسة و تحقيق مصطفى عبد القادر عطا. بيروت : دار الكتب العلمية ، 1997

- التلمساني ، عفيف الدين

9)- شرح مواقف النفري ، دراسة و تحقيق و تعليق د . جمال المرزوقي . مصر : مكتبة المحروسة ، ط1، 1997

- الجوزية ، ابن قيم

10)- مدارج السالكين . دمشق : دار الفكر ، ط4 ، 1994

- الجيلي ، عبد الكريم

11)- الإنسان الكامل في معرفة الأوائل و الأواخر . مصر : مطبعة محمد علي صبيح ، ط1 ، د . ت
- الحلاج، حسين بن منصور
12) – كتاب الطواسين. القاهرة: دار النديم للصحافة و النشر و التوزيع، 1989
13) – الديوان، تحقيق كامل مصطفى الشبيبي. العراق: وزارة الإعلام، 1974
- السهروردي، عبد القاهر
14)- عوارف المعارف. بيروت: دار القلم، ط1، 1966
- السهلجي
15) - النور من كلمات أبي طيفور، تحقيق د.عبد الرحمن بدوي،الكويت: وكالة المطبوعات، ط2، 1978م
- الطوسي، السراج أبو نصر
16)- اللّمع في التصوّف ، تحقيق: عبد الحليم محمود و عبد الباقي طه سرور. مصر: دار الكتب الحديثة، 1960
- الغزالي، أبو حامد
17)- إحياء علوم الدين. بيروت : دار القلم ، ط3 ، 1985
18) – جواهر القرآن، تحقيق: رشيد رضا القباني. بيروت: دار إحياء العلوم، ط1، 1985
19) – المنقذ من الضلال، تحقيق ،د جميل صليبا، و د.كمال عياد. لبنان : دار الأندلس ، ط7، دت
- القاشاني، كمال الدين عبد الرزاق
20)- معجم إصطلاحات الصوفية، تحقيق: د. عبد الخالق محمود. القاهرة: دار المعارف، ط2، 1984
- القشيري، أبو القاسم عبد الكريم
21)- الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق وإعداد معروف زريق و علي عبد الحميد. دمشق، دار الخير، ط1، 1988
- النابلسي ، عبد الغني
22) - خمرة الألحان في رسالة الشيخ أرسلان . مصر : المكتبة العلمية ، ط1 ، 1962م
- النفري ، عبد الجبار
23)- كتاب المواقف . بيروت : دار العالم الجديد ، ط1 ، د . ت
24)- كتاب المخاطبات . بيروت : دار الكتب العلمية ، ط1 ، 1997
- التوحيدي ، أبو حيان
25)- الإشارات الإلهية ، تحقيق عبد الرحمن بدوي . بيروت : دار العلم للملايين . د.

ب- المراجع:

- إبراهيم ، د . مجدي محمد

1)- مشكلة الموت عند صوفية الإسلام. مصر : مكتبو الثقافة الدينية ، ط1 ، 2004

2)- التجربة الصوفية. مصر: مكتبة الثقافة الدينية،ط1، 2003

- إبراهيم ، زكريا

3)- مشكلة الفن ، سلسلة مشكلات فلسفية ، رقم 3 . مصر : مكتبة مصر ، ط1 ، 1979

- ابراهيم، عبد الله

4)- التفكيك (القواعد، الاصول و المقولات). الدار البيضاء:مطبعة النجاح الجديدة،1986م.

- ابن أبي حجلة، شهاب الدين أحمد

5)- ديوان الصبابة. مصر: منشأة المعارف، ط1، 1987

- ابن الجوزي، عبد الرحمن

6) - تلبيس إبليس. بيروت: دار الفكر، ط1، 2001

- ابن الصغير ، د. محمد

7)- بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي (أحمد الشتاوي نموذجا) . سلا : مطبعة بني يزناسن ، ط1، 2004

- ابن جعفر. قدامة

8)- نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى. مصر: مكتبة الخانجي، 1963

- ابن جني، أبو الفتح عثمان

9)- الخصائص. لبنان: دار الكتب، ط1، 1985

- ابن خلدون، عبد الرحمن

10) - المقدمة. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1999

- ابن خلكان، شمس الدين أحمد

11)- وفيات الأعيان، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. بيروت: دار صادر، 1970

- ابن زيدون، أحمد بن عبد الله

12) - الديوان. بيروت: دار صادر، د. ت

- ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي

13)- عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري و محمد زغلول سلام . القاهرة : المكتبة التجارية ، 1965

- ابن عبد ربه، أحمد بن محمد

14)- العقد الفريد. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1983م
- ابن فارس، أبو الحسين أحمد
15)- المقاييس. دمشق: دار الفكر، ط1، 1986م.
- ابن قتيبة ، عبد الله بن مسلم
16) - الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر. مصر: دار المعارف، ط1، 1982
- ابن قتيبة، أبو محمد الدينوري
17) - عيون الأخبار، تحقيق لجنة من دار الكتب المصرية. القاهرة: دار الكتب المصرية،ط2، 1996
- ابن نبي، مالك
18)- تأملات. بيروت: دار الفكر، ط3، 1990
- أبو العتاهية، اسماعيل بن القاسم
19) - الديوان. لبنان: دار الكتاب العربي للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، د.ت
- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي
20)- الديوان، شرح الصولي، تحقيق خلف رشيد نعمان. بغداد: وزارة الإعلام، ط1، 1977
- أبو خزام ، د. أنور فؤاد
21)- معجم المصطلحات الصوفية ، مراجعة د. جورج ميتري عبد المسيح . بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ، 1993م
- أبو زيد ، د. نصر حامد
22)- النص ، السلطة ، الحقيقة . الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1995
- أبوهيط، عبد الله
23)- الأدب العربي و تحديات الحضارة. بيروت: دار الباحث للطباعة و النشر، ط1، 1987م.
- أحمد ، د. أحمد طويبق
24)- الكتابة الصوفية في أدب التستاوي ، المغرب : منشورات وزارة الأوقاف ، ط1 ، د.ت
- الاختيار، نسيب
25)- الشعر الصوفي، بيروت: منشورات المكتبة الأهلية، ط1، د.ت
- أدونيس ، علي أحمد سعيد
26)- سياسة الشعر . بيروت : دار الآداب ، ط1 ، 1985
27)- الثابت و المتحول . بيروت : دار العودة ، 1983
28)- زمن الشعر . بيروت : دار العودة ، ط3 ، 1983

29)- بيان الحداثة ، ضمن كتاب البيانات ، البحرين : أسرة الأدباء و الكتاب ، 1993
30)- الصوفية و السريالية . بيروت : دار الساقي ، ط1 ، 1991
31)- المسرح و المرايا ، ضمن الأعمال الكاملة . بيروت : دار العودة ، ط1 ، 1971
- أرنولد ، هامتلون
32)- الشعر و التأمل ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، مراجعة سهير القلماوي . مصر : المؤسسة المصرية العامة للطباعة و النشر ، ط1 د.ت
- الأصفهاني، الراغب
33)- محاضرات الأدباء و محاورات الشعراء و البلغاء، تحقيق: ابراهيم زيدان. لبنان: دار الجيل، ط6، 1999
- الآلوسي ، تيسير عبد الجبار
31)- مفردات منهج علم الجمال . بيروت : دار العلم للملايين ، ط2 ، 2006
- الآلوسي، عادل كامل
32) – الحب و التصوف عند العرب. بيروت: شركة المطبوعات، ط3، 1999
- أمين ، أحمد
33)- النقد الأدبي . مصر : دار بولاق ، ط4 ، 1980م
34)- ضحى الإسلام. مصر: المكتبة العصرية للطباعة و النشر، ج1، ط1، 2006
35)- ظهر الإسلام. مصر: مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1999
- الأنصاري، د. محمد جابر
36)- الفكر العربي صراع الاصداد. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 1996م.
- إيبكو ، أمبرتو
37)- القارئ في الحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ط1 ، 1996م
- الأيوبي ، د. ياسين
38)- مذاهب الأدب (الرمزية) . بيروت : المؤسسة الجامعية ،ط1 ، 1982م
- البحتري، الوليد بن عبد الله الطائي
39)- ديوان الحماسة. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1999
- بدوي ، عبد الرحمن
40)- شطحات الصوفية . مصر : وكالة المطبوعات ، ط3 ، 1987م
- بدوي ، محمد مصطفى

41)- نوابغ الفكر الغربي (كولوردج) . مصر : دار المعارف ، ط1 ، د.ت
- بدوي ،د. عبد الرحمن:
42) - تاريخ التصوف الإسلامي. الكويت: وكالة المطبوعات، ط2، 1978
- برتيلمي ، جان
43)- بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز . القاهرة : دار نهظة مصر ، ط1 ، د.ت
- برى، جرمين
44) - ألبير كامو. لبنان: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، 1981
- بريت ، ر. ب
45)- التصور و الخيال، تجربة عبد الواحد لؤلؤة. بغداد: دار الرشيد للنشر، ط1، 1971م
- البغدادي، عبد القاهر بن طاهر
46)- الفرق بين الفرق. بيروت: دار الكتب العلمية، 1985
47)- تاريخ بغداد. القاهرة: مكتبة الخانجي،ط2، 1972،ج 8.
- بكار ، يوسف حسين
48) - بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، في ضوء النقد الحديث. لبنان: دار الأندلس، ط1، 1983
- بلقاسم، خالد
49)- الكتابة و التصوف عند ابن عربي. المغرب: دار توبال للنشر، ط1، 2000م
- البوطي، د. رمضان و آخرون
50)- الإدراك ال روحي بين التصوف و النورسي. استانبول: مؤسسة الثقافة و العلوم، 2005
- التفتازاني، د. أبو الوفا الغنيمي:
51) - مدخل إلى التصوّف الإسلامي. القاهرة: دار الثقافة، 1974
- التوحيدي، أبو حيان
52)- الإمتاع و المؤانسة.لبنان: دار المناهل، ط1، د.ت
53)- الهوامل و الشوامل. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 2001م.
- الجابري، د. محمد عابد
54)- الخطاب العربي المعاصر.لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية، ط5، 1995م.

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر

55)- البيان والتبيين، تحقيق محمد زكي الصباغ. مصر: المكتبة العصرية، ط1، د.ت، ج 1،
56) - كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون. مصر: دار إحياء التراث الأدبي، ط1، 1965
- جاكسون، رومان
57)- قضايا الشعر، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون. المغرب: دار توبقال للنشر، ط1، 1988م.
- جبرا، جبرا ابراهيم
58)- الرحلة الثامنة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، 1979م.
- جبران،جبران خليل
59)- المجموعة الكاملة العربية ، تقديم ميخائيل نعيمة . بيروت : دار صادر ، ط1 ، د.ت
- جعفر ، محمد كمال
60) - التصوف.. طريقا، و تجربة، و مذهبا. القاهرة: دار الكتب الجامعية،1970، ص: 76
61) - نظرات في فلسفة العرب. القاهرة: مكتبة مصر، 1991
- الجرجاني ، علي بن محمد
62)- كتاب التعريفات ، تحقيق عبد المنعم الحفني . القاهرة : دار إبن رشد ، ط1 ، 1991
- جمعة ، حسين
63)- النقد الفني ـــ دراسة جمالية و فلسفية ـــ . دمشق : دار النمير للنشر ط1 1995
64)- علم الجمال الأدبي . دمشق : منشورات إتحاد الكتاب العرب ، ط1 ، 1998
- الجندي، درويش
65) – الرمزية في الأدب العربي. مصر: مكتبة النهضة، 1978
- الجهيم، صياح
66)- رامبو. دمشق: وزارة الثقافة، ط1، 1994
- جودت ، ناجي حسين
67)- المعرفة الصوفية (ددراسات فلسفية في مشكلة المعرفة). بيروت : دار صادر ، ط2 ، د.ت
- جيدة، عبد الحميد
68)- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي و المعاصر. لبنان: دار الشمال للطباعة و النشر ، دت
- حاج حمد، أبو القاسم
69) – العالمية الإسلامية الثانية. بيروت: دار ابن حزم، ط2، 1997

- حجازي، أحمد مجدي

70)- علم اجتماع الأزمة. القاهرة: جامعة القاهرة،1999م.
- حرب ، علي
71)- هكذا أقرأ ما بعد التفكيك . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات ، ط1 ، 2005
- حسان، د. عبد الحكيم
72)- التصوف في الشعر العربي . بيروت: دار الكتاب اللبناني ، ط1، 1984
- حسن ، عبد الحليم
73)- التصوف في الشعر العربي ، مصر : مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1 ، 1956
- حسنة، عمر عبيد
74)- في النهوض الحضاري.بيروت: المكتب الإسلامي،2003
- الحكيم ، د. سعاد
75)- المعجم الصوفي ، دار ندرة للطباعة و النشر ، ط1 ، د.ت
- حلمي ، د. محمد مصطفى
76)- الحياة الروحية في الإسلام . مصر : دار إحياء الكتب العربية ، ط2 ، 1978
77)- ابن الفارض و الحب الإلهي . مصر : لجنة التأليف و الترجمة و النشر ، ط2 ، 1965
- الحمد، تركي
78)- الثقافة العربية في عصر العولمة. القاهرة: دار الساقي، ط1، 2004
- الحمد، د.علي توفيق
79)- في المصطلح العربي. لبنان: دار الجيل، ط1، 1997
- حمدان ، أمية
80)- الرمزية و الرومنتيكية في الشعر اللبناني ، لبنان : دار الرشيد للنشر ، ط1 ، 1981م
- الحمزاوي، د. محمد رشاد
81)- العربية و الحداثة. لبنان: دار الغرب الاسلامي،ط1، د.ت
- حنفي ،د. عبد المنعم
82)- معجم مصطلحات الصوفية ، بيروت : دار المسير ، ط1 ، دت
- الحنفي، د. عبد المنعم
83) - الموسوعة النفسية الجنسية. القاهرة:مكتبة مدبولي، ط2، 1997
- حوى ، سعيد

84) - تربيتنا الروحية. لبنان: دار السلام للطباعة و النشر، ط6، 1999
- الخراز ، أبو سعيد
85)- الرسائل ، تحقيق قاسم السمرائي ، العراق : مطبعة المجمع العلمي ، ط1 1967م
- الخطيب ، د. علي
86)- اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج و ابن عربي. القاهرة: دار المعارف، ط1، 1998م
- خمري، د. حسين
87)- الظاهرة الشعرية العربية: الحضور و الغياب. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب،2001
- الخميسي، د. السيد سلامة
88)- التربية و تحديث الانسان العربي. الاسكندرية: دار الوفاء، ط2، 2002
- خوري ، إلياس
89)- دراسات في نقد الشعر . بيروت : دار ابن رشد ، ط2 ، 1981
- الرازي، محمد بن أبي بكر
90) - مختار الصحاح. سريا: دار الفكر، ط1، 2001
- الرازي، فخر الدين
91)- التفسير الكبير . بيروت : دار إحياء التراث العربي ، ط3 ، د.ت
- راي ، ويليم
92)- المعنى الأدبي ، ترجمة د.يوايل يوسف عزيز . بغداد : دار المأمون ، ط1 ، 1987
- الرفاعي، عبد الجبار
93)- دعاة الحداثة و تزييف الوعي.بيروت: دار الهادي، 2002
- رمزي، د.نبيل
94) - الاغتراب. الاسكندرية: دار المعرفة، 1988
- رومية، د. وهبة
95)- شعرنا القديم و النقد الجديد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، ط1، 1996
- زكريا ، ميشال
96)- الألسنية علم اللغة الحديث . بيروت: المؤسسة الجامعية للدرسات، ط1 ، 1983
- الزهدي ، بشير
97)- علم الجمال و النقد . القاهرة : دار نهضة مصر ، ط1 ، 1990
- الزوزني، أبو عبد الله الحسين

98) – شرح المعلقات السبع، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. القاهرة: دار الطلائع 2001
– زيادة، د. معن
99)– معالم على طريق تحديث الفكر العرب. الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون، ط1999،1
– زيادة، د. معن
100)– الموسوعة الفلسفية العربية ، بيروت : معهد الإنماء العربي ، ط1 ، 1986
– زيدان، جورجي
101) - تاريخ التمدن الإسلامي. دمشق: مجمع اللغة العربية، 1983
– زيدان، د/ يوسف
102) – المتواليات : دراسات فى التصوف. القاهرة / بيروت: الدار المصرية اللبنانية، 1998
103) – التصوف. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004
104) – عبد القادر الجيلاني. القاهرة: دار الشروق، ط2، 1988
– الساعي، علي بن أنجب
105)– أخبار الحلاج. دمشق: دار الطليعة الجديدة،ط2، 1997.– السبكي، تاج الدين عبد الوهاب
106)– طبقات الشافعية. هجر للطباعة و النشر و التوزيع، ط1؟، 1413ه.
– ستولينتز ، جيروم
107)– النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكرياء . مصر : الهيئة العامة للكتاب ، ط2 ، 1988 م
– ستيس ، ويل ترت
108)– معنى الجمال (نظرية الإستيطيقا)، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. مصر : المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000
– ستيس ، ولتر
109) – التصوف و الفلسفة، ترجمة: د. إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: مكتبة مدبولي، 1991
– سرور، طه
110)– من أعلام التصوف الإسلامي. القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1984
– سرور، طه عبد الباقي
111) – محي الدين بن عربي. القاهرة: مكتبة الخانجي، د.ت
– سعد، الطبلاوي محمود
112) – التصوف في تراث ابن تيمية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984
– السكندري، ابن عطاء الله

113) – الحكم العطائية. مصر: دار الكتب العلمية، ط1، 2007، ص : 181.
– سويف ، مصطفى
114)– الأسس النفسية للإبداع الفني . مصر : دار المعارف 1959م
115)– الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر. مصر: دار المعارف. ط2، 1997
– الشابي، أبو القاسم
116)– الخيال الشعري عند العرب . الجزائر ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، ط1975،1
– شاخت، جزيف و بوزورت، كليفورد
117) – تراث الإسلام، ترجمة حسين مؤنس و إحسان صدقي العمد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الآداب و الفنون، ج2، ط3، 1998
– الشاطبي، أبو إسحاق
118)– الموافقات. لبنان: دار المعرفة، ط3، 1997
– الشايب، أحمد
119)– أصول النقد الأدبي. مصر: مكتبة النهضة، ط1، 1979م.
– شرف، محمد
120) – دراسات في التصوف الإسلامي. الاسكندرية: دار الفكر الإسلامي،1986
– الشرقاوي، د/ حسن
121) – أصول التصوّف الإسلامي. مصر: مطابع جريدة السفير، 1986
– شكري، غالي
122)– شعرنا الحديث: إلى أين؟ !. لبنان: دار الشروق، ط1، 1991م.
– الشهرستاني، محمد عبد الكريم
123)– الملل و النحل، تحقيق: محمد سيد الكيلاني. القاهرة: مكتبة مصطفى الحلبي، 1976
– شوقي، أحمد
124) – هندسة المستقبل. مصر: المكتبة الأكاديمية، ط1، 1992
– شوقي، د. أحمد
125)– هندسة المستقبل. مصر: المكتبة الأكاديمية، ط1، 1992
– الشيبي، كامل مصطفى
126) – صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الإسلامي. بيروت: دار المناهل، 1987
– صباغ ، رضوان

127)- فلسفة الفن عند سارتر و تأثير الماركسية عليها . الإسكندرية : دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع ، ط1 ، د.ت
- صباغ ، رمضان
128)- في نقد الشعر العربي المعاصر . الإسكندرية : دار الوفاء ، ط1 ، 1998م
- صبح ،علي علي
129)- الأدب الإسلامي الصوفي حتى نهاية القرن الرابع الهجري. مصر: المكتبة الأزهرية للتراث،1997
- صبحي، أحمد محمود
130) - التصوف؛ إيجابياته و سلبياته. القاهرة: دار المعارف، 1984
- صبحي ، أحمد محمود
131) - الفلسفة الأخلاقية في الفكر الإسلامي. مصر: دار النهضة العربية، ط3، 1992
- صليبا، د. جميل
132)- المعجم الفلسفي. لبنان: الشركة العالمية للكتابنط1ن 1994م.
- ضيف، شوقي
124) - مع العقاد. القاهرة: دار المعارف، 1962
125) - في النقد الأدبي. القاهرة: دار المعارف، ط9، 2002
- طاهر، د/ حامد
126) - مدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية. بيروت: دار العودة،ط2، 1987
- الطغرائي، مؤيد الدين
127) – الغيث المنسجم. مصر: مكتبة الاسكندرية، شرح خليل بن أيبك الصفدي، 1305ه
- عبد البديع، د. لطفي
128)- التركيب اللغوي للأدب. لبنان: مكتبة لبنان، ط1، 1997
- عبد البديع ، د. لطفي
129) - التركيب اللغوي للأدب. لبنان: دار الكتاب الجديد، ط1، 1998
- عبد البر، عبد الرحمن
130) - قضايا النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق. القاهرة: مطبعة دار التأليف، ط1، 1983
- عبد الرحمن ، طـــه

131)- العمل الديني و تجديد العقل. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي،ط2، 1997
132)- حوار من أجل المستقبل. الرباط: المؤسسة الحديثة للنشر و التوزيع، 1987
- عبد الرحيم، محمد
133)- العارفة بالله رابعة العدوية. بيروت: دار الفكر، ط1، 1996
- عبد الصبور ، صلاح
134)- الأعمال الكاملة . القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ط1 ، 1992
- عبد القادر، هاشم
135)- الدراسات الاجتماعية و التربوية. الاردن: دار اليازوري العلمية، ط1، 1999
- عبد الله ، محمد حسين
136)- مقدمة في النقد الأدبي . الكويت : دار البحوث العلمية ، ط1 1975
- عبد الله، وليد
137)- الفكر الصوفي عند النفري. بيروت: دار العودة، ط2، 1999
- عبود ، مارون
138)- الرؤوس . بيروت : دار الثقافة و دار مارون عبود ، ط3 ، 1967
- عتيق، عبد العزيز
139) - الأدب العربي في الأندلس. بيروت: دار النهضة، 1976
- العروسي ، مصطفى
140)- نتائج الأفكار القدسية في معاني شرح الرسالة القشيرية . المغرب : مطبعة النجاح الجديدة ، ط1 ، د.ت
- عزام، محمد المصطفى
141) - المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل الرباط: نداكوم، 2000
- العزاوي، فاضل
142)- بعيدا داخل الغابة. بيروت: دار المدى، ط1، 1994م
- العشماوي، محمد زكي
143) - فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. بيروت: دار النهضة، 1981
144) - من قضايا النقد الأدبي والبلاغة. لبنان: دار المناهج، ط1، 2003

- عصفور ، د . جابر

145)- مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) . بيروت : دار التنوير للطباعة و النشر ، ط3 ، 1983م
146)- الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب . بيروت : دار التنوير، ط2، 1983م
147)- مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) . بيروت : دار التنوير ، ط3 ، 1983م
- العقاد، عباس محمود
148)- التفكير فريضة إسلامية. مصر: دار الكتاب المصري، ط3، 1997
149) - ساعات بين الكتب. القاهرة: مكتبة النهضة، ط1، 1968
- العلوي ، المظفر بن فضل
150)- نضرة الإغريض في نصرة القريض ، تحقيق د.نهى عارف الحسن . دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية ، ط1 ، 1976م
- العلوي ، هادي
151)- مدارات صوفية (الثورة المشاعية في الشرق) . دمشق : دار المدى ، ط1 ،1997
- علي، د. نبيل
152)- الثقافة العربية وعصر المعلومات. الكويت: المجلس الأعلى للثقافة،ط2،دت
- علي، د.أسعد
153) - فن المنتجب العاني و عرفانه. بيروت: دار الرائد العربي، ط2، 1980
- عياد، أحمد توفيق
154) - التصوف الإسلامي: تاريخه و مدارسه و طبيعته وأثاره. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية،1970
- الغانمي، سعيد
155)- الشعرية و لغة الشعر. المغرب: المركز الثقافي، ط1، 1992م
- الغذامي، د. عبد الله
156)- ضمن كتاب الانسان بوصفه لغة. تونس: المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، 1996
- غليون، د. برهان
157)- اغتيال العقل. المغرب: المركز الثقافي العربي، ط1، 2005
- غني، قاسم
158) - تاريخ التصوف، ترجمة: صادق نشأة. مصر: مكتبة النهضة، 1972
- غنيمي ، محمد الهلال

159)- النقد الأدبي الحديث . بيروت : دار العودة ، ط1 ، 1986م
- فاخوري ، عمر
160)- الباب المرصود . بيروت : دار الثقافة و مطبعة معتوق أخوان ، ط1 ، د.ت
- فتوح ، أحمد محمد
161)- الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر . القاهرة : دار المعارف ، ط2 ، 1978
- فضل، د. صلاح
162) - الأساليب الشعرية المعاصرة. القاهرة: دار قباء، 1998
- فوزي، موفق
163) - ديوان رابعة العدوية و أخبارها. الأردن: دار معد للطباعة والنشر، ط1، 1999
- فوزي ، موفق
164) - ديوان رابعة العدوية و أخبارها. الأردن: دار معد للطباعة والنشر، ط1، 1999
- الفيروز آبادي، محيي الدين محمد بن يعقوب
165) - القاموس المحيط. لبنان: دار المعرفة، ط2، 2007
- قاسم ، د.محمود
167)- الخيال في مذهب محي الدين ابن عربي ، معهد البحوث و الدراسات العربية ، ط1 ، 1969م
- قاسم البريسم
168) - منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري. مصر: دار الكنوز، ط1، 2000
- قاسم، عدنان حسين
169)- التصوير الشعري. طرابلس: المنشأة الشعبية لنشر و التوزيع، ط1 ،1980
- القرطاجني ، حازم
170)- منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. تونس: دار الكتب الشرقية،د.ط،1966
- القرني، عوض بن محمد
171)- الحداثة في ميزان الاسلام. السعودية: دار جدة، ط2، 2002
- قريب الله ، حسن الفاتح
172)- إشارات الجمال . القاهرة ، مكتبة الدار العربية للكتاب ، ط1 1995
- القصير، هلا عبد اللطيف

173) - الاتجاه الرومانسي في شعر الإمارات. الإمارات: اتحاد كتاب و أدباء الإمارات، ط1، 1999

- قطب ، سيد

174) - النقد الأدبي أصوله ومناهجه. مصر: دار الشروق، ط8، 2003

- قطب ، محمد

175)- الفن و الحياة . مصر : دار الشروق ، ط2 ، 2006.

- القيرواني، ابن رشيق

176) - العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. لبنان: دار الجيل، ط5، 1981

- كحالة، عمر رضا

177)- معجم المؤلفين. بيروت: مؤسسة الرسالة،ط1، 1993م.

- كراوس،بول و ماسينيوس،لويس

178)- أخبار الحلاج. مصر: مطبعة القلم، ط3، 1970.

- كرم ، يوسف

179)- الطبيعة و ما بعد الطبيعة . مصر : دار المعارف ، ط3 ، د.ت

- كرم ، أنطوان غطاس

180)- الرمزية في الأدب العربي الحديث . بيروت : دار الكشاف للنشر و الطباعة و التوزيع ، 1979 م

- كليب، د. سعد الدين

181) - وعـــي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997

182)- وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية). دمشق : منشورات إتحاد الكتاب العرب،1997

- كوربان، هنري

183) – تاريخ الفلسفة الإسلامية، ترجمة نصير مروة. بيروت: دار الكتاب العربي، 1966

- كوهن، جان

184) - بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي و محمد العمري. المغرب: دار توبقال، ط1، 1986

185)- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي و محمد العمري. المغرب: دار توبقال، ط1، 1986.

- الكيلاني ، نجيب
186)- مدخل إلى الأدب الإسلامي . قطر : وزارة الأوقاف، دت
- لؤلؤة، عبد الواحد
187) – موسوعة المصطلح النقدي.لبنان: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، دت
- لالو ، شارل
188)- الفن و الحياة الإجتماعية . بيروت: دار الفكر ،ط1 ، 1994
- ماء العينين
189)- الإيضاح لبعض الإصطلاح ، تحقيق الدكتور محمد الظريف . سلا : مطبعة بني يزناسن ، ط1، 2001 م
- ماجد، عبد المنعم
190) – تاريخ الحضارة الإسلامية. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1973
- ماسينبون، لويس
191)- شوق الحلاج . باريس ، 1961م
- المجاطي، أحمد
192) - ظاهرة الشعر الحديث. الدار البيضاء: المدارس للنشر و التوزيع، ط2، 1987
- مجموعة مؤلفين
193) – المعجم الوسيط. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1997
194)- معرفة الآخر . بيروت : المركز الثقافي القومي ، ط1 ، 1990 م
- محمد ، عفيفي
195)-التصوف : الثور الروحية في الإسلام. بيروت : دار صادر ، ط3، د.ت
- محمود ، زكي نجيب
196)- مع الشعراء . القاهرة ، دار الشروق ، ط4 ، 1988
197)- موقف من الميتافيزيقا. القاهرة: دار الشروق ، ط3 ، 1987
- محمود ، عبد القادر
198)- الفكر الإسلامي و الفلسفات المعارضة في القديم و الحديث . مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، 1986

- المخ، حبيب

199)- دراسات في اللغة و الحضارة. تونس: وزارة الشؤون الثقافية، ط1، 1975
- مسعود ، حبيب
200)- جبران حيا و ميتا . بيروت : دار الريحاني للطباعة و النشر ، ط2 ، 1966م
- المسعودي،أبو الحسن
201)- مروج الذهب.بيروت: دار المعرفة، ط1، 2005
- المسيري ، د.عبد الوهاب
202)- موسوعة اليهود و اليهودية و الصهيونية (نموذج تفسيري جديد). مصر : دار الشروق ، ط1 1999
- مصطفي، أحمد علي
203) - العلم والشّعر. بيروت: دار العودة، ط2، 1988
- المعداوي، أحمد
204)- أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث. المغرب: دار الآفاق الجديدة، ط1، 1993.
- المقالح ، عبد العزيز
205)- صدمة الحجارة ، دراسة في قصيدة الإنتفاضة . بيروت : دار الآداب ، ط1 ، 1992
- المقدسي، أبو الفلاح عبد الحي الحنبلي
206) شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج4. بيروت: المكتب التجاري،دت
- المقري، أحمد بن محمد
207) - نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. لبنان: رياض الريس للطباعة و النشر،ط1، 2005
- الملائكة . نازك
208)- قضايا الشعر المعاصر . بيروت : دار العلم للملايين ، ط1 ، 1981م
- موسى ، د. خليل
209)- الحداثة في حركة الشعر المعاصر. دمشق: مطبعة الجمهورية، ط1، 1991
- ميتز، آدم
210)- الحضارة الإسلامية. بيروت: دار القلم، ط1، 1985م.
- الميلاد، زكي و التربيعو، تركي علي
211)- الإسلام و الغرب: الحاضر و المستقبل. دمشق: دار الفكر، 1998
- ناصف، مصطفى

212)- اللغة و التفسير و التواصل. الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب.
- نصر ، عاطف جودت
213)- الخيال : مفهوماته و وضائفه . القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ط1 ،1984
214)- شعر عمر ابن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي) . بيروت : دار الأندلس ، ط1 ، 1982
215)- الرمز الشعري عند الصوفية ، لبنان : دار الأندلس ، ط1 ، 1978م
- نعيمة ، ميخائيل
216)- الغربال . بيروت ، دار صادر ، ط2 ، 1969
- النويهي، د. محمد
217)- الشعر الجاهلي. دمشق: دار الفكر، ط1، 1971
- النويهي، محمد
218) - الشعر الجاهلي. بيروت: دار الفكر العربي، ط1، 1998
219) - قضية الشعر الجديد. مطبوعات معهد الدراسات العليا، 1964
- هاملتون ، هالف
220)- الشعر و التأمل ، ترجمة محمد مصطفى بدوي . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة و النشر ، د.ت
- هدارة، د. مصطفى
221)- الحداثة و التراث. الرياض: مؤسسة الملك فيصل، 1985
- هلال ، غنيمي
222)- الرومنتيكية . القاهرة : دار نهضة مصر ، ط1 ، 1967م
- هلال، محمد غنيمي
223) - النقد الأدبي الحديث. بيروت: دار العودة، ط1، 1987
- الهمذاني ، بديع الزمان
224) - المقامات. المغرب: دار توبقال، ط1، 1993.
- الهويل، د. حسن فهد
225)- الحداثة بين التدمير و التعمير. السعودية: دار المسلم، ط1، 1995

- هيجل، جورج وليام فريدريك

226)- فلسفة الجمال و الفن ، المغرب : المركز الثقافي العربي ، 1995
- هيدجر ، مارتن
227)- في الفلسفة و الشعر ، ترجمة و تقديم عثمان أمين . القاهرة : الدار القومية للطباعة و النشر ، ط1 ، 1963
- وايد ، أوسكار
228)- صورة دوريان غراي ، ترجمة لويس عوض. القاهرة : دار المعارف ، 1969م
- وبروكس ، ويمزايت
229)- النقد الأدبي ، ترجمة حسام الخطيب و محي الدين صبحي ، دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب ، ط1 1977
- ود ، عبد الإله نبهان
230)- تراث الحلاج ، حمص : دار الذاكرة ، ط1 ، 1996
- ولسون ، كولف
231)- الشعر و الصوفية ، ترجمة عمر الديلاوي أبو حجلة. بيروت: منشورات دار الكتب، ط1، 1972
- ونيسكي ، جان ستار
232)- النقد و الأدب. بيروت: دارالقلم ،ط2، 1988
- ويليك ، وارين
233)- نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب . دمشق : المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الإجتماعية ، 1972
- اليازجي، ناصف
234) - العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب. بيروت: دار القلم، د.ت
- اليافعي، عبد الله بن أسعد
235)- روض الرياحين :. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 2007.
- اليافعي، عبد الله بن أسعد
236) - نشر المحاسن الغالية. القاهرة: دار الكتب العربية الكبرى، دت
- اليافي، عبد الكريم
237)- دراسات فنية في الأدب العربي.دمشق: مطبعة جامعة دمشق، ط1، 1963
- اليافي ، د. نعيم

238)- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث . دمشق : منشورات الإتحاد الكتاب العرب
- اليافي ، د. عبد الكريم
239)- التعبير الصوفي و مشكلاته ، دمشق : ط1 ، 1977
- يقطين، د/ سعيد
240) - الأدب والمؤسسة : نحو ممارسة أدبية جديدة. المغرب: المركز الثقافي العربي، ط1،2000
- اليوسف، يوسف سامي
241)- الصوفية إمداد للنقد الأدبي. دمشق: دار كنعان، ط1، 2001
242)- ابن الفارض. دمشق: دار الينابيع، ط1، 1994م
- اليوسفي ، محمد لطفي
243)- في بنية الشعر العربي المعاصر . تونس : سرار للنشر ، ط1 ، 1985
- يونس، د . وضحي
244)- القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى نهاية القرن السابع الهجري. دمشق: منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000

ج- الدوريات :

- بلقندوز، هواري
1)- مقولة الغيرية و غائية الخطاب الصوفي عند ابن الفارض. مجلة حوليات التراث. مستغانم:كلية الآداب و الفنون، عدد04، سنة2005
- جواد، ابراهيم محمد
2)- الحداثة في الفكر و الأدب. مجلة النبأ،ع57، لبنان:المستقبل للثقافة و الإعلام،2001م.
- حميش، سالم
3)- في التصوف: بين التجربة و إنتاج الجمال. مجلة الوحدة، عدد 244، السنة الثانية. الرباط: المجلس القومي للثقافة العربية، سبتمبر1986
- خطاب، محمد
4)- اللغة في العرفان الصوفي، مجلة حوليات التراث. مستغانم:كلية الآداب و الفنون، عدد 06، 2006
- الخوري، نسيم
5)- الحداثة و حركة الخلق المستمرة، مجلة مواقف، عدد 35، الناصرة: 1979

- رمضان، عبد الجواد

6) صلة الأدب بالفلسفة ، مجلة التقريب. لبنان: المجمع العالمي للتقريب بين المذاهب الإسلامية، عدد01، 2003

- زياد، صالح غرم الله

7)- المصطلح الأدبي، عالم الفكر، ع 4، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة و الآداب و الآداب و الفنون، يناير- مارس 2002

- السعدي، حامد

8)- الحداثة و أزمة الخط الإنساني، مجلة النبأ، ع63،لبنان: المستقبل للثقافة و الإعلام.

- سعيد، خالدة

9)- الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، المجلد الرابع، ع3، القاهرة: 1984

- سعيد، خالدة

10)- "لـــن" لأنسي الحاج. مجلة شعر، عدد 18. بيروت، ربيع 1960

- صالح، هاشم

11)- مفهوم الحداثة بين الفكر و الفن، مجلة نزوى، ع25. عمان: مؤسسة عمان للصحافة و النشر والاعلان، يناير2001م.

- صمودي، حمودي

12)- الشعر: وصفة في التراث. مجلة فصول، المجلد السادس، ع1. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1985

- العبد، محمد أسامة

13)- الصوفية بين المعيارية و الاصطلاحية، جريدة الاسبوع الأدبي، 1022. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، تاريخ: 09-09-2006

- عبو، عبد القادر

14)- النص الأدبي و المساءلة النقدية. جريدة الأسبوع الأدبي، عدد 180. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، تاريخ: 28-10-2005.

- العجلوني، د. نايف

15)- الحداثة و الحداثية: المصطلح و المفهوم. مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، ع30، 1995

- عميش، عبد القادر

16)- اشتغلال الرمز ضمن إسلامية النص. مجلة حوليات التراث،مستغانم: كلية الآداب و الفنون، عدد02، 2004م

- الغامدي، علي
17)- الشعر الحديث كمصطلح، مجلة اليمامة، ع906، السعودية: مؤسسة اليمامة للصحف
- فاخوري، محمد
18)- نقد الشعر، مجلة التراث العربي. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، عدد 81-82، أكتوبر، مارس 2001
- فخر الدين، جودت
19)- في لغة الشعر و البحث عن الشعرية، مجلة نزوى، ع 12، أكتوبر 1997.
- فروخ، د. عمر
20)- الآثار المتناقضة للتصوف في الإسلام، مجلة الباحث، عدد 04، السنة الثانية، يناير- فبراير 1980
- فلفل، د.محمد عبدو
21)- بنية اللغة الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، عدد 361. دمشق: منشورات الوزة.
- كريدية، مروة
22)- الأنوثة في فكر ابن عربي. مجلة نزوى، عدد 4. عمان: مؤسسة عمان للصحافة و النشر والإعلان.
- كوين، جون
23) النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، مجلة إبداع، ع10، أكتوبر، 1995
- لعيبي، شاكر
24)- بيان من أجل قصيدة النثر، مجلة أدب و نقد. القاهرة: كتاب الأهالي، يوليو 1995
- مصمولي، محمد
25)- منطوق الحداثة و مسكوتها، مجلة نزوى، عدد 12، عمان: مؤسسة عمان للصحافة و النشر والإعلان.
- المهنا، عبد الله أحمد
26)- الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر. الكويت: المجلس الأعلى للثقافة و الفنون و الآداب، 1991
- نجم، مفيد
27)- الرؤية و التجليات في خطاب الحداثة الشعرية، البيان الثقافية، ع 405، الكويت: رابطة الأدباء، جوان 2000

- نديم، دانيال
28) - مجلة البحرين الثقافية . البحرين: وزارة الإعلام، عدد 26 ، أكتوبر 2000.
29)- ما هي قصيدة النثر؟، مجلة البيان، الكويت، عدد 353، 1999
- النقاش، فريدة
30)- قضايا ما بعد الحداثة في الأدب و النقد، مجلة أدب و نقد، القاهرة: ديسمبر 1994
- النويس، ليال خردات
31)- " إن الله جميل يحب الجمال"، صحيفة كتابات، 1 حزيران2007.
- النويصري، رامز رمضان
32)- الحداثة وما بعد الحداثة: سيرة ذاتية، مجلة أفق، عدد23، شهرية فكرية
- هيكل، د. أحمد
33)- حوار مع مجلة القاهرة، ع442، القاهرة: المعهد العالي للخدمة الاجتماعية،1985

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

مقدمة.....أ

الفصل الأول:

تاريخانية النص

قراءة في جذور الحداثة والتصوّف

تقديم:جدل الثنائيات.....02

المبحث الأول: متاهات كلمة.....07

المبحث الثاني: الحداثة العربية و سؤال المثاقفة.....18

المبحث الثالث: نحو حداثة مبدعة.....32

المبحث الثالث: التصوف و فكرة الإبداع.....45

الفصل الثاني:

الشعرية الصوفية

بين الإبداع و التماهي

تقديم: في البحث عن الشعرية.....77

المبحث الأول: بين الذوق و الشعر.....80

المبحث الثاني: الشعرية الصوفية و أسئلة الحضور.....89

المبحث الثالث: من التراث إلى الحداثة.....119

الفصل الثالث:

شعرية التعبير و وعي الجمال

تقديم: هوية النص.....134
المبحث الأول:البحث عن معنى.....139
المبحث الثاني: التصوف و إنتاج الجمال..... 159
المبحث الثالث: جمالية الرمز.....173
المبحث الرابع: جمالية الخيال.....209.

الفصل الرابع:

بين حدين

مقاربة حداثية لموضوعة الحنين

تقديم: بين اللغة و التاريخ.....236
المبحث الأول: بين الشطح و العقلانية.....242
المبحث الثاني: بين الشعور و التعبير.....258
المبحث الثالث: بين النمطية و التجاوز.....278
خاتمة:.....287
فهرس المصادر و المراجع:.....309
فهرس الموضوعات:.....313

الملخص:

الحضور في العصر، أو مغايرة القديم، أو مماثلة الآخر ليست بالضرورة مداخل باتجاه الحداثة، فالأخيرة إبداع، ومشاركة إيجابية، وفعل تخط لتقليد أعمى. وبهذا المعنى يمكن أن نعثر في موروثنا الثقافي والفنّي على حداثات كانت تجارب رائدة ونموذجية في التعاطي مع الإبداع.

نذكر منها – على سبيل المثال لا الحصر – التجربة الروحية والفنية الّتي مثّلتها مدرسة التصوّف الإسلامي. فقد كان علم التصوّف وأدبه رؤية جديدة، وتنظيرا حديثا، وممارسة إبداعية، وأدبا جماليا، وشعرا مغايرا، لكن كل ذلك في نطاق أصالة فعّالة لا تنطلق من العدم، ولا تولد من لا شيء.

الكلمات المفتاحية: الحداثة، التصوف، الشعرية، الجمالية، التواصل، التباين

Résumé:

La participation à l'époque, ou la différence avec l'ancienne, ou simuler l'autre, ne sont pas nécessairement l'entrée a la modernité, cette dernier est la créativité et la participation active, et de surmonter la simulation aveugle. En ce sens, ont peut trouvée dans notre héritage culturel et artistique une expérience pilote et un modèle pour faire face à la créativité.

Rappelons- par exemple - le spirituel et l'expérience artistique, ce qui représente une école de la mystique musulmane. Le soufisme a été informé d'une nouvelle vision, et des théories modernes, et la pratique de la créativité, l'esthétique, la littérature, la poésie différentes, mais toutes dans le champ d'application de l'authenticité d'un démarrage effectif pas à partir de zéro, et ne génèrent pas de rien.

Mots-clés: la modernité, le mysticisme, la poésie, la beauté, la communication, le contraste

Abstract:

Participation at the time, or the difference with the past, or simulate the other, are not necessarily the access to the modernity, it's is the creativity and the active participation, and to overcome the blind simulation. In This sense, we may find in our cultural and artistic heritage, a pilot experience and a model for dealing with creativity.

Recall, for example - the spiritual and artistic experience, which is a school of Islamic mysticism. Sufism has been informed of a new vision, and modern theories and practice of creativity, aesthetics, literature, different poetry, but all within the scope of the authenticity of an effective startup, witch is not born from nothing .

Keywords: modernity, mysticism, poetry, beauty, communication, contrast

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الإجتماعية
قسم الثقافة الشعبية

ملخص

رسالـــة مقدمـــة لنيـــل شهادة دكتوراه في الأدب الشعبي

سؤال الحداثة في الشعر الصوفي

حتى نهاية القرن السابع الهجري

إعداد الطالب :
عبد المجيد عطار

إشراف الأستاذ:
أد. عكاشة شايف

السنة الجامعية 1431-1432هـ/ 2010-2011م

الملخص:

الحداثة واحدة من المقولات الإشكالية التي شغلت المشهد الثقافي العربي لأكثر من عقدين من الزمن، و لا تزال. إنها الإبستيم الثقافي المهيمن على لحظاتنا ، أو هي واجب الوقت على حسب التعبير الصوفي .

و ما يفتأ منطوق الحداثة و مسكوتها آخذا بألباب أجيال مختلفة من المبدعين من شيوخ و كهول و شباب، و لا يزال إبداعها و نقدها و تنظيرها و مجالها عالقا بالآذان و آخذ بالنفوس والأذهان، إلى الآن .

و رغم اتجاه الحديث في المحافل الغربية إلى ما بعد الحداثة، فإن حديث " الأنا " مابرح خطاب الحداثة تواصلا و تجديدا . و لعل ذلك عائد إلى الطابع الخلافي للحداثة الأدبية العربية من حيث المفهوم و الماهية، و هذا ما يفسر تزاحم الأسئلة و تقاطع القضايا التي يستثيرها الإبداع العربي الراهن.

من هذا المنطلق، و على وقع رهانات اللحظة الحاضرة المتصلة دوما بالمستقبل، تبدو أهمية تجديد السؤال بإثارة الإشكال، إن على مستوى التنظير أو على مستوى النص، ليس فقط من أجل تحديث التجربة الشعرية العربية بمختلف تعبيراتها و حقولها، بل وقبلئذ، من أجل إعادة النظر في مقولة الحداثة ذاتها، و ما تثويه من هوية و قيم .

لن يحاول البحث إعادة المعزوفة ذاتها .. إن مدحا للحداثة أو ذما، ففي أدبياتها ما يملأ منه السمع على أزمنة مختلفة ، إنما القصد مجمع البحرين حيث نقف على ضفاف اللحظة الإبستيمولوجية متسائلين، و بكل براءة : ما الحداثة ؟

هل هي دعوة إلى القطيعة مع الموروث و تخريب الذاكرة ؟ و هل الحداثة الشعرية إطاحة "بالمقدسات" اللغوية و التعبيرية الحساسة، و انطلاق من اللامثال و اللانمط، واللانموذج، أي من درجة الصفر حسب تعبير بارت ؟ و هل من واجب على الحداثي كيما تتعمد

كتابته الشعرية بماء الحداثة أن يقوم بسلسلة من الأفعال التدميرية ذات التروع المغاير لعالم مغاير في النص وبالنص.

عند هذه التساؤلات تقف الدراسة لتبحث عن ذات جديدة ضمن وعي تاريخي مفهومي مغاير .

لن يكون هناك توقف إلى اللامحدود و اللانهائي، ولا عشق للفوضى و لا انجذاب لشهرتها ... و لا نقل للغة إلى مجال الغواية و المتعة .

كل ما هنالك سعي جاد لتجاوز صنمية المفهوم و سلطة المصطلح، و محاورة للموروث، واكتشاف جديد لحداثة جديدة لا تتنكر لأصولها و لا تخرب الذاكرة الجمعية و لا تتمرد.

إنها محاولة بداية ، لكن عن سابق مثال، و دون مفاصلة، ذلك أن الانطلاق من اللامثال أي من الفراغ عملية مستحيلة، لأنه لا شيء يولد من لا شيء .

عند هذا المفصل المعرفي يقف البحث متأملا الخطاب الشعري الصوفي و ما يميزه من تطور نقدي في بعض تطبيقاته الفعلية .

إنه فحص للمفهوم النقدي عن شعرية الشعر الصوفي، حيث العثور على ما يشكل هوية النص اختلافا و ائتلافا .

إنّ نسيان إمكانات الخطاب الصوفي إنما أرسته قراءات راكمت الأحكام عنه، ومن ثمّ كان الوعي بالمسافة الفاصلة بين الخطاب وما أنجز عنه منطلقا منهجيا يمكّن من التمييز بين هذا الخطاب وبناء قراءته.

ودون أن تصرّح الدراسة بالحجب التي راكمتها القراءات عن التصوف، فإنها تكشف، بمكانها المعرفي وأسئلتها المضمرة والصريحة عن رهانها بما يجعل هذه الحجب ترتفع في القراءة وبها. ولربما كان تاريخ قراءة الخطاب الصوفي هو عينه تاريخ الحجب التي انبنت حوله، ذلك ما يستدعي قراءة تفكيكية، ستكون – إن هي أنجزت–، منطلق إعادة البناء التي ينتظرها الخطاب الصوفي.

معلوم أن كل دراسة تتوجه إلى موضوعها بغية إعادة بنائه وتحقيق المعرفة به، انطلاقا من الأسئلة التي تنتجها عنه وتفتحها فيه في آن. وهو ما لا يتسنى إلا بالانتساب إلى إشكالية واضحة والاستناد إلى فرضيات تنشغل الدراسة بالاستدلال عليها على نحو مقنع. وتحديد الإشكالية والفرضيات لا يعني بلوغ عتبة امتلاك معرفة نهائية بالموضوع، بقدر ما هو سعي إلى تجديد الرؤية إليه. أما بلوغ المعرفة النهائية في العلوم الإنسانية فهو وهم يهدد بتحويل المفاهيم الإجرائية التي تتوسل بها المقاربة، إلى سلط لتعنيف النص واستفراغها من لا نهائيتها عوض ترسيخ مجهولها. ثم إن التشعب الذي يسم التصوف ضمن الخط التاريخي الذي ميزه فنيا يمنعنا من تطويق الموضوع، وكل دعوى بخلاف ذلك لا تكون إلا إلغاء للحقيقة الموضوعية.

إن إشكالية هذه الدراسة متشعبة بتشعب موضوعها، وهي مرتبطة بآليات معرفية تحاول الحفر في الذاكرة الصوفية بحثا عن نصوص حداثية تنطلق من فضائها الحضاري، ومن ثم فإن الإشكالية تراهن على الأسس الفنية و الجمالية التي تؤسس في إرساء مضامين جديدة للمفهوم ضمن الأبعاد المحددة لهوية النص.

و ما كان الاشتغال بإشكالية متشعبة ليستقيم إلا في ضوء فرضية متعددة الفروع، و دون أن نستقصي هذه الفروع التي سيفصح عنها مسار الدراسة يمكن أن نصوغ هذه الفرضية في شقين متداخلين:

1- الحداثة موقف فكري، وحين لا ترتدي لبوس الايدولوجيا تحمل مضامينها المعرفية المتوازنة التي تسمح بأن تكون منتمية إلى فضائها العالمي متجاوزة طابع الخصوصية و الانتماء الضيق، وفهم كهذا يؤسس لهوية اصطلاحية جديدة تصنع ما يمكن أن نصطلح عليه "المشترك المعرفي الانساني ".

2- التصوف، و انطلاقا من هذا المبدأ، يشكل العنوان الكبير لتكامل فاعل بين التراث والحداثة. إنه في النهاية إلغاء لمعنى التضاد، و تأسيس لهوية إبداعية متحاورة مع ذاتها الثقافية.

يأتي النص الصوفي في تجلياته الشعرية ليؤكد معنى الحضور، و عدم التجاوز؛ بل والتأسيس لحداثة لا تخرب الذاكرة، و إنما تتواصل مع النص الأدبي التاريخي المنجز.

إن إشكالية الدراسة ، بناء على هذا الافتراض المتعدد الأضلاع، تستلزم قراءة نسقية تتسلح بأدوات منهجية أكثر عمقا ، ذلك أن النص الصوفي معقد، غامض وعميق و متجاوز للسّطحية و المباشرة، و يحتاج إلى تحليل دقيق.

من هنا وجد البحث نفسه مستندا إلى منهج **وصفي - تحليلي**، يتابع النصوص ويحفر فيها و يؤولها دون ادعاء تقديم أجوبة شافية، بقدر ما يسعى إلى إثارة نوع من الحوار المعرفي، المبني على السؤال المفتوح و السجال الفكري .

من هنا جاء العمل في: مقدمة و خاتمة و أربعة فصول:

- أما الفصل الأول فقد حمل عنوان " تاريخية النص ". و فيه بحث عن خطوط التقاطع بين الحداثة و التصوف.. تحقيقا للأبعاد التكاملية بين الثنائيات. إنها محاولة لتحطيم صنمية الحكم الجاهز. و هذا لا يتم دون الحفر في الجذور لتأسيس هوية مختلفة للمفاهيم .

الحداثة إبداع و كذلك التصوف، و هذا ما يسعى الفصل إثباته و تحقيقه من خلال المتابعة التاريخية لتطور المصطلحين و التكوينات المعرفية التي عرفاها .

- والفصل الثاني؛ قدمنا فيه قراءة للنص الفني الصوفي من حيث حضوره التاريخي والخصائص العامة المميزة له، وكذا طبيعته، ثم محاولة الكشف عن العناصر الإبداعية التي تؤهله لأن يحمل عنوان حداثة مختلفة تسجل حضورها داخل المشهد الثقافي العربي كميزة فنية؛ لها لحنها الخاص و المؤثر و الفاعل و..الجميل!.
- أما الفصل الثالث فقد خصص للتجربة الشعرية الصوفية و أبعادها الجمالية . فقد زعم منظرو الحداثة العربية أن الوعي الجمالي يشكل الأساس الذي انطلقت منه الحداثة الشعرية العربية . لذلك انطلقنا من فرضية كون التصوف تجربة جمالية والنص الصوفي منتج جمالي. وكان ذلك من خلال مبحثين اثنين شكلا حضورهما

القوي داخل الخطاب الفني الصوفي؛ نتحدث هنا عن الرمز والخيال، و مدى تأسيس الصوفية لموقف جمالي متميز باستثمارهما في إبداعاتهم الأدبية.

- ثم يأتي الفصل الرابع و الذي محوره موضوعة الحنين في القصيدة الصوفية كأنموذج تطبيقي، نحاول من خلاله أن نجيب على سؤال الإبداع فيها؛ معرفيا من خلال مقارنتها بالقصيدة الطللية الجاهلية، و أدبيا من خلال الحضور الفني ضمن أبعاد القصيدة اللغوية و البلاغية و البنائية .

لقد حاولنا و انطلاقا من الخطة الموضوعة للدراسة إعادة رسم الخطوط ضمن إطار وعي مختلف ، أفق إدراكه أوسع بكثير من آفاق سبقت، شكلت المشهد العربي الراهن ، و عي مستوعب لتاريخ الأفكار وهويتها و تطورها .

فالحداثة مثلا بعكس ما هو متصور في أدبياتنا الشائعة ، ليست نموذجا ناجزا نشأ في أعقاب حدث طارئ ، أو على إثر انفجار كبير و انقطاع تاريخي و حضاري . هذه الصورة لا تقودنا إلى فهم الحداثة . الحداثة عملية تاريخية طويلة ومعقدة، مركبة و متناقضة .. إنها مسيرة مليئة بالعذابات. و في أدبيات القرن التاسع عشر الأوروبي ما يغني اللبيب عن التفصيل.

للحداثة إذن ، أوليات إن هي فهمت أمكننا القضاء على الجانب الأسطوري منها و الذي كوناه في ذهننا و فكرنا .

نحن بحاجة لأن ندرك معالم الطريق الحداثوي .. لنرى فعلا حقيقة الحداثة لاوهمها و التي قامت على ديناميات تاريخية قوية و متناقضة .

المشكلة عندنا أننا لم نستوعب بعد التطورات التاريخية للحداثة .. إننا أمام أزمة وعي و إدراك .. و هوية . لا يزال السؤال قائما : من أنا ؟ من نحن ؟!

إنها ثقافة الشرخ التي تحاصرنا . إن ما نعيشه لا يعبر عن كوننا لا نزال خارج الحداثة ، إننا في عمق الحداثة .. لكنها نسخة تابعة و مشوهة في آن .

كل ذلك يدفع إلى التساؤل حول مصير الحداثة و مضمونها في ساحتنا الفكرية و الفنية .

إننا نفتقد الخصوصية و الهوية و الانتماء .. إنها حالة اغتراب في لحظة تماه مع الآخر منشء المصطلح و المفهوم . فالحداثة ترتبط تاريخيا بالمنجز الحضاري الأوروبي ، وبتجلياته المختلفة التي شملت العلوم و المعارف ، وطريقة التفكير والحياة المعاشة و السلوك اليومي .

و السؤال: هل نستطيع إجراء مقايسة تشتمل على مطابقة لخصوصية التجربة الحداثوية العربية بالمقارنة مع تجربة الحداثة الغربية ؟

إن الحديث عن تجربة عربية يجعلنا مشدودين إلى تماه حداثي مع ما أنتجه الآخر ، ابتداء من نمط التفكير إلى الملبس الذي نرتديه و البيت الذي نسكنه، و انتهاء بالمنجزات الفنية .

هذا التحول أوجد حالة انقسام في مشهدنا الحياتي ، أفرز تيارين : أحدهما يناصر القديم ، و آخر مع الجديد . و هذه الحالة عامة في كل المجتمعات حين تعيش بدايات التحول .

و على عتبة لحظة الحاضر نقف متسائلين: هل هناك حداثة دون تغريب ؟!

و هل شرط الحداثة ألاَّ تتواصل مع التراث ؟!

قلة من الحداثيين يدركون الأزمة و يدركون أنه تصعب المجاهرة صراحة بالدعوة إلى تحقيق قطيعة معرفية مع التراث كشرط لتحقيق الحداثة ، ومن ثم يتحدثون عن حداثتين لا حداثة واحدة ، تأكيدا لشعار الأصالة والمعاصرة ، على الرغم من أن الحداثة لا تسترجع التراث أو الماضي إلا لتفككه أو بالأصح لتسخر منه . من بين هؤلاء (سامي سويدان) في كتابه " جسور الحداثة المعلقة " ، حيث يتحدث صراحة عن حداثتين في معرض حديثه عن مراحل البنيوية :

«في كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث كانت الإنتاجات الإبداعية الحداثية تعلن عن نفسها من ضفتين متقابلتين تنهض في إحداهما أعمال ملتحقة بالطرف الغربي المسيطر ، مقابل بروز أعمال معبرة عن مقاومة ضد هذا الأخير بتشبثها بالقيم و الأساليب التقليدية المتوارثة ، قد تلتقي مع الأولى في بعض ظواهرها وإنجازاتها دون أن تنفك نهائيا عن التواصل مع الموروث القديم في إنجازاته الأكثر عمقا و تألقا".

لقد أراد (سامي سويدان) أن يقيم جسرا ما ، فتحدث عن حداثتين : حداثة تتجه ناحية الغرب ، و حداثة تتجه ناحية التراث العربي القديم ، تتفق مع الحداثة الغربية ، من ناحية ، و لا تحقق قطيعة مع التراث ، من ناحية ثانية. الحداثة الثانية على وجه التحديد هي الحلم المستحيل الذي راوغ الحداثيين العرب حتى الآن ، و هو تأسيس حداثة عربية أول شروطها التمرد على جوهر الحداثة الغربية المتمثل في تحقيق قطيعة مع التراث و التمرد عليه و رفضه .

تكمن المشكلة في حجم الانبهار الأعمى الذي أصاب الحداثيين العرب عن إدراك الاختلافات القائمة على الخصوصية ، الأمر الذي دفعهم ، بسبب إيمانهم بضرورة تحقيق قطيعة معرفية مع الماضي كشرط لتحقيق الحداثة ، إلى احتقار التراث ، ثم الوصول بالتبعية الثقافية للغرب إلى أبعد نقطة فيه و النتيجة أن أصبح العقل العربي منفعلا و ليس فاعلا :

" يلاحظ المتتبع لحركة النقد العربي الجديد في العقدين الأخيرين تدفق الدراسات الأدبية على الساحة النقدية العربية.و يبدو العقل النقدي العربي المعاصر معجبا بها ، و متحمسا لها كأنه وجد ضالته المنشودة بعد صبر مديد . كما يلاحظ كثرة المؤلفات النظرية والتطبيقية و الترجمات المتعددة للبنيوية الوصفية و البنيوية التكوينية و السميولوجيا والنقد الأسطوري و النقد التفكيكي ... إلخ .

كما تدرس (أسماء رولان بارت) و (جوليا كريستيفا) و (تودوروث) و (جولدمان) و(فراي) و (سوسير) و (ياكوبسون) و (غريماس) و (جان كوهين)

و (بريموند) و غيرهم وغيرهم ، في الكتب و المجلات العربية. و يشعر المرء بأن العقل العربي ، في معظم الأحيان يبدو من خلال ذلك كله منفعلا لا فاعلا ، مستقبلا لا محاورا ، محاكيا لا متمثلا. "

و قد كان (شكري عزيز الماضي) أكثر صراحة في تفسير موقفه من رفض ذلك الانبهار بالحداثة الغربية. من نافلة القول ، يكتب (عزيزالماضي):

" التأكيد بأننا لم نبتكر هذه الوسائل بل جاءتنا من الخارج فهي لم تنبع من سياق اجتماعي تاريخي حضاري ، مثله مثل الأدوات التي جاءتنا من الخارج و لم تنبع من سياق أدبي نقدي تاريخي محلي ".

إننا نعيش حالة فراغ أنتجتها القطيعة المعرفية الكاملة مع التراث والاحتقار الخفي أحيانا و المعلن أحيانا أخرى للقوالب و التقاليد القديمة والمألوفة .

إن الحداثة المؤدلجة ثورة نخبة .. و اتجاه إلى تدمير عمد النظام القديم، ومن الطبيعي أن يجيء التعبير الفني و الأدبي الذي تنتجه الحداثة "رفضا قاطعا للتقاليد الفنية السابقة ، بل رفض أيضا لفكرة التقاليد نفسها. "

إن الثقافة العربية لم تكن يوما مفلسة ، و لم يكن العقل العربي، قط، متخلفا.كل ما حدث أننا في انبهارنا بإنجازات العقل الغربي ، وضعنا إنجازاتنا أمام مرايا مقعرة -يقول (عبد العزيز حمودة) - صغرت من حجمها و قللت من شأنها .

شعرنا العربي ، منذ أقدم النصوص المعروفة يتصدر دائما مواقع الجديد والاستكشاف و تركيبة النص .. و على ذلك فإن ناقدا و دارسا للشعر العربي مثل (أدونيس) يجد مظاهر الحداثة في أدبنا العربي تعود إلى القرن السابع الميلادي ، و قد تجلت هذه الحداثة بين القديم ، و الجديد المعاصر لزمانه، وقد أخذ شكل هذه الحداثة صراعا عنيفا مس بنية المجتمع العربي في أشكاله السياسية و الاجتماعية و الثقافية.

وأما في تيار الإبداع العربي ، فقد تجلت الحداثة في أروع صورها عند (بشار بن برد) و (أبي نواس) و (أبي العلاء المعري) ، وغيرهم من رواد التجديد والحداثة الذي ساهموا إلى حد كبير في ربط الشعر بالحياة اليومية ، وتجاوز محاكاة الموروث دون وعي.

المشكلة أن النقد العربي القديم في تناوله لظاهرة الحداثة أتى أقل من المستوى الذي يتناسب مع الطاقات الإبداعية التي تختزنها تلك الظاهرة. لذا بقيت تلك الطاقات كامنة راكدة، تنتظر، من يمسح عنها غبار السنين . و يظهر غناها، ويعيد إليها قيمتها الحقة ، و يرد عنها الفهم القاصر، الذي رأى فيه مجرد محاولة لإدراك البديع ، انتهت بالخروج إلى المحال.

و لاريب في أن الدراسة العميقة ، تظهر أن تلك الحداثة تعكس رؤى جديدة إلى الحياة و المجتمع و طريقة التعبير.

لم تكن حداثة الذات مرضية يقتضي استئصالها ؛ بل ظاهرة شرعية فرضتها قوانين التطور و التجدد التي غصت بها مناحي الحياة ، كما إن هذه الظاهرة لم تكن ظاهرة صياغة فنية فحسب، بل حركة شعرية أبدعت في اللغة الشعرية صياغة و نظما و أوجها بلاغية ، و في إبراز المواقف الرؤيوية إزاء العالم والمجتمع و الفن.

و قد يرجع قصور النقد العربي القديم عن القيام بمهمته إلى أسباب يطول سردها، في رصد التجليات الحداثية للتجربة الشعرية العربية.

و قد تكون التقليدية.. و النزعة الانفعالية و الخطابية، سواء في طرح القضايا النقدية أو في طريقة مناقشتها، وراء قصور النقد العربي القديم عن القيام بمهمته، في رصد التجليات الحداثية للتجربة الشعرية العربية في تطورها التاريخي.

خذ التجربة الصوفية نموذجا، فرغم كل ذلك الحضور الذي لا ينكر ، بقي التصوف محصوراً في دراسات أيديولوجية متراكمة عبر التاريخ ، تجلت عبر شروحات كثيرة واكبت التصوف ذاته، وهي شروحات لغوية وصوفية، كانت

في الغالب تهتم بالمتصوفة أكثر من النصوص رداً على من كفّر وتحامل أو اتهم المتصوف في عقيدته.

واليوم و مع التقدم الواضح في تحليل الخطابات وبمناهج مختلفة، والاهتمام بالخطابات التراثية كقصص ألف ليلة وليلة، والمقامات ، والشعر الجاهلي والتي تجنب فيها أصحابها من أمثال (جمال الدين بن شيخ)، و(عبد الفتاح كيليطو) و(كمال أبو ديب) وغيرهم القراءة الأيديولوجية، لم يكن للخطاب الصوفي حظ منه ، باستثناء دراسات معرفية عميقة تندرج في محاولة البحث في العقل العربي كأعمال (الجابري) و(طه عبد الرحمان) و(حسن حنفي) وغيرهم.

إن الأدب الصوفي على كثرته وثرائه يحتاج اليوم، وأكثر من ذي قبل إلى آليات قراءة ومناقشة وتحليل وغربلة بغية فك رموزه وتصفيته من شوائب علقت به على مر العصور. ذلك أن القراءة المتباينة والمتناقضة للنص الواحد قد جرّت ويلات على كبار الصوفية، ف(ابن عربي) هو شيخ العارفين وإمام الصوفيين عند نفر من النقاد والدارسين. وهو على العكس من ذلك خارج عن جادة الصواب وينعت بأبشع النعوت عند آخرين.

و(الحلاج) كذلك، هو الولي، التقي، النقي، الورع، عند أقوام. وهو نفسه الزنديق الملحد عند أقوام آخرين. والغريب أننا واجدون النص الواحد عند هؤلاء الصوفية الأقطاب يكون محل تفسير وتأويل بغير ضوابط منهجية فتنجرّ من وراء ذلك أحكام نقدية متباينة.

إن الوعي الابستمولوجي بالتجربة الصوفية، و بمنجزاتها المعرفية والفنية، هو ما نحتاج إلى إدراكه كجزء من إدراك أكبر وأعم، للتاريخ و للمستقبل.

و بينهما لحاضر يشكل الوقوف على عتبته وقوفا على الخصوصية.. على سؤال النهضة و الحضور.. و حتى يكون الانطلاق الفاعل، وجب ابتداء صناعة قاموس مصطلحات منبثق من نظام هويتنا الخاص.

هذا ما حاولت الدراسة المساهمة فيه بالاقتراب من القضايا النظرية و الفنية التي يطرحها الخطاب الصوفي، و ملامسة الأهوال التي يفتحها أمام القراءة. ترسخ في الاعتقاد أن الموضوع ينطوي على كم هائل من الأسئلة ، تجعل منه ممتد الأفق، مكرسا الإحساس بقلة الزاد ، و بضرورة المغامرة أيضا...

توطد العزم و قد التبس فيه ألم القراءة بلذتها..ليكون الحفر المعرفي ضمن مساحة التجليات الحداثية في الأدب الصوفي.

و بعد طول مقاربة، حصل شيء من المراد.. وهذه بعض عناوينه:

– التصوف موقف و رؤية و إبداع .. والإسلام الصوفي تيار فكري يمتلك معجمه اللغوي والتقني الخاص به كما يمتلك خطابه المتميز ونظرياته المتفردة. وفي الوقت ذاته يتمتع هذا التيار بأسلوب حياة دينية يستخدم الشعائروالاحتفالات الفردية والجماعية من أجل أن يجعل الجسد والروح يتواكبان ويساهمان في عملية تجسيد الحقائق الروحية. ويلاحظ (محمد أركون) أنّ التصوف في مقصده النهائي والأعمق يمثل أولاً التجربة المعاشة نتيجة اللقاء الحميمي بين المؤمن والإله "المطلق"، ويضيف في تحليله تجربة التصوف أنها "محللة بواسطة محاسبة الضمير وعودة الصوفي على ذاته.

– الصوفية لهم الكثير من الرموز والإشارات والتعبيرات الخاصة بهم والتى لا يعرف أحد غيرهم معناها ومغزاها ، لذلك كان لهم الفضل الكبير فى إثراء اللغة العربية بالكثير من هذه الرموز والإشارات ، وهذا دعا بعض الشعراء إلى استخدام هذه الرموز ، ولذلك نشأ فن جديد من فنون الأدب يعرف بالشعر الصوفى.

– إذا كان الإبداع الحقيقي هو ذاك الذي يصهر نسب الحقائق الحية في وحدة معقولة، فإن الحقيقة المستقلة والمتميزة لهذه الوحدة تتجلى في كتابة المبدعين، وهي حقيقة لها معناها العميق في الإبداع الصوفي وذلك بسبب تسطيره في الكلمة نطق القلب ومنطق

الثقافة. فالثقافة تبدع منطقها في الرؤية والفعل. والقلوب تبدع المعاني المتجددة في الرؤية والأفعال . ومن ثم فإن الثقافة تبدع في الكلمة نطقها ومنطقها بوصفهما وحدة البيان والبرهان والمصدرالذي يستند إليه الجميع في استمداد المعنى وتجديده.

أما التصوف فقد ذوب هذه الوحدة في تجارب الفناء في الحق والبقاء في الحقيقة، وجعل منها أسلوبا لنطق القلب، باعتباره نطق الحقيقة والمعنى، مما أعطى له إمكانية التعبير عنها في الكلمة من خلال وحدة الأبعاد البيانية والبرهانية و العرفانية في الحقيقة، والتعبير عنها في العبارة من خلال وحدة الأبعاد البيانية والبرهانية والعرفانية في المعنى .

-كل ذلك نعثر عليه في إبداع المصطلح الصوفي ؛ من حيث جمعه أبعاد البيان والبرهان والعرفان ، ومن حيث تميز حقيقته وخصوصية معناه.

لقد كشف لنا المصطلح الصوفي عن تعبيرية عالية لخلجات الروح ، واشتقاق نموذجي في تصويره للإحساس والعقل والحدس.

- لقد قدم التصوف في موقفه من الكلمة وإبداعها أحد النماذج الرفيعة للثقافة، فالكلمة الصوفية ، تعبر في استقامة الروح الخالصة عن اعوجاجات الثقافة ، وانحرافاتها وانكساراتها وتعرجاتها الهائلة في ميادين البيان والبرهان ، إننا نعثر فيها على إخـــلاص لوحدة الحقيقة والمعنى.

-كل ذلك يجعل من الكلمة الصوفية مصدرا للرؤية المتجددة، لأنها، تحوي في وجدانية إبداعها خصوصية تكونها في لغة المعاناة الحية للتربية الفردية، من هنا عنفوان (روح التأويل) الصوفي، شطحاته وتعرجاته في الكلمة، واستقامته في الحقيقة. وهو أمر يستند إلى تراث الثقافة الإسلامية نفسها في إبداعها مفاهيم وأساليب الظاهر والباطن والحد والمطلع، غير أن التصوف أعطى لهذه الرباعية (الظاهر والباطن والحد والمطلع) أبعادها العرفانية أو الذوقية الخاصة فيما اسماه بـــ(الحقيقة القرآنية).. وليست الأخيرة سوى حقائق الرؤية الثقافية المتبلورة في ميادين الحس والعقل الإسلاميين.

- بين الشـــعر والتصـــوف علاقـــة متجـــددة ؛ فالشـــعر صـــوفية المعـــاني ، والتصوف شاعرية الشهود ، وكلاهما صـــفاء وتركيـــز وابتـــهاج وطـــيران أرواح في

عوالم الجمال وآفاق المعنى فالشاعر بشاعريته والعارف بعرفانه يعيشان في نشوة علوية مقدسةً بمعنى أنها نشوة تجمع بين الحب والخوف ، وتنبع بطبيعتها من الذات الانسانية ، ولن يوجد شعر ما لم تتوفر هذه النشوة ، فالنشاط الفني يتطلب نوعاً من الحقائق المطلقة التي تسانده ، فكما أن حياة التصوف أو العرفان حافلة بلحظات النشوة العلوية ، فإن حياة الفن تقترب من قيمتها عند وجود الإلهام.

– لقد رأى المتصوفة–الشعراء أن الكون ما هو إلا نور وموسيقى ، فأما كونه نوراً فكما هي مادته عند الإشراقيين ، وأما الموسيقى فهي النظم المتألق والترتيب المتناسب الذي شكله وأمسك به في وحدة التواجد ، وفن العرفان يكمن في الشهود الذي وصل إليه الفنان في أجواء عالمه ، فالإنسان هو وحده الذي يتملك فن العرفان الذي هو مظهر للروح .. وبسبب هذه الخصوصية فإنه يحتوي على حقيقة ترتبط بما وراء عالم الصور وقد عبر (أفلاطون) بأنها الجمال أو الخير المطلق.

– من أكثر الأساليب المميزة للأدب الصوفي ، الأسلوب الرمزي في التعبير، فقد اقترن الرمز بالتصوف ، وعد من أبرز معالمه ويرجع ذلك إلى طبيعة ما يكتنف الصوفي من مشاعر مبهمة وبعيدة الغور في أعماق النفس الإنسانية. والتصوف لغة القلوب ومشارب الأرواح ، فتجد في كل حرف إشارة وفي كل إشارة شحنة عاطفية ، وفي كل شحنة عاطفية حقيقة إنسانية وفي كل حقيقة إنسانية كشف نوراني من عالم الشهود .

– لا شك في أن النظرة الصوفية إلى الكون والإنسان والحياة نظرة شعرية لا تلتزم بشروط الواقع ومتطلباته الحسية، فإذا كان الشاعر ينظر إلى العالم في شعره بطريقة مختلفة عن نظرة الإنسان العادي فإن الصوفي يمارس هذا في حياته اليومية، في طقوسه التعبدية، وفي فلسفته، وفي شعره.

- من هذا المنطلق يمكن القول إن الصوفيين العرب منذ زمن بعيد سبقوا الرومانسيين في العصر الحديث في الاهتمام بالخيال ودوره في الحياة، فالخيال عند الصوفي هو الوسيلة الوحيدة التي يستطيع من خلالها الوصول إلى الكشف وإلى العشق و إلى التوحد .

الخيال هو الذي جعل من الأدب الصوفي ذروة شامخة في البيان العربي، و ثورة في اللغة ، و انتقالا من حضارة اللفظ إلى حضارة المعنى ، و ملأ نصوصه بالصور الفنية ، و الطرق التعبيرية المختلفة. الخيال الصوفي كان وسيلة المزاوجة بين الفلسفة و الأدب ، و لذلك جاء النص الصوفي عميقا و غزير المعاني ، واللفظ واضحا و متعدد الدلالة ، في سياق من التشخيص و التجسيم تحت أنواع أدبية متعددة .

.بمثل هذا الخيال أصبح النص الصوفي أجدر النصوص بوسمه بالأدبية ؛ لأنه لا زمني ، ممتد في كل الأزمنة ، و غدا النص الأدبي الأصيل و الجميل ، هو الحديث و الرؤيوي و أصبح الأدب الصوفي إبداعا لا يشبه نماذج سابقة ، حيث يتم فيه الاتكاء على الموهبة و الاختراع و البحث ، و الاكتشاف ، والتأمل ، و الباطن ؛ و لأن الإبداع الصوفي هو التجربة ذاتها ، التجربة النفسية الانفعالية التي تنشد الكشف و الاتصال ، فهي تبتكر إطارها الفني الخاص ، من لغة وصورة ، بل إن النص الصوفي يبتكر قواعده الخاصة ، في اللغة ، و البيان ، والبديع ، ليتمكن من التعبير عن موضوعات فلسفية ؛ كالحياة ، و الموت، والزمن، والوجود ، و العدم ، و الجدل الذي يقوم عليه الوجود البشري.

أخيرا..لا أزعم أني بلغت مجمع البحرين و قد استوفيت المطلوب، ولا أجلد ذاتي، فأتهمها بالتقصير.. و لكني استفرغت الهم و بذلت المجهود من الطاقة ، فكانت هذه الفواكه البحثية رغم اشتغالي على أرض متحركة الرمال عاتية الأعاصير....

إن هذا المشروع المتواضع حاول جاهدا وضع نقاط الحداثة على حروفها ضمن رؤية تحاور الموروث لتؤكد صدق مقولة: إن الحداثة طائر جناحاه الجمال و سماؤه الأصالة.. و الحداثة التي نعتز بها و نفخر هي تلك التي لا تلغي دور الأب و لا تفكر باستيراثه أو مصادرة إنجازاته و إمكاناته.. حداثة لا تتنكر للتراث بنفس الصدق الذي تمنع فيه التراث من ازدراء الحاضر و معطياته ، و لن تبايع أحدا على قتل الأب أو الابن .. لكنها لن تسمح للأب بأن يزدري زمانه و زمان ولده..لن تسمح للماضي بإلغاء الحاضر .. و لا للحاضر بتخريب الذاكرة أو تدنيس المقدس.

خاتمة البحث دعوة إلى صيانة الأمن الجمالي و حماية الذائقة الإبداعية،لكن.. من ذا الذي يضع الطوق في عنق القط ؟ .

حسب الدراسة أنها طرحت الأسئلة و حددت الأطر و ساهمت في تشكيل الرؤية، و يبقى الزمن مفتوحا على خيارات مثقفي الأمة و مفكريها.

وبعد؛

فما البحث إلا نتاج جهد و اجتهاد ، وقد اغترفت من كأسيهما بقدر، طمعا في رتق بعد فتق.. و اتصال بعد انفصال..و حوار بعد قطيعة.. !!.

و الحمد لله مبتدءا و خبرا

الملخص:

الحضور في العصر، أو مغايرة القديم، أو مماثلة الآخر ليست بالضرورة مداخل باتجاه الحداثة، فالأخيرة إبداع، ومشاركة إيجابية، وفعل تخط لتقليد أعمى. وبهذا المعنى يمكن أن نعثر في موروثنا الثقافي والفنّي على حداثات كانت تجارب رائدة ونموذجية في التعاطي مع الإبداع.

نذكر منها – على سبيل المثال لا الحصر – التجربة الروحية والفنية الّتي مثّلتها مدرسة التصوّف الإسلامي. فقد كان علم التصوّف وأدبه رؤية جديدة، وتنظيرا حديثا، وممارسة إبداعية، وأدبا جماليا، وشعرا مغايرا، لكن كل ذلك في نطاق أصالة فعّالة لا تنطلق من العدم، ولا تولد من لا شيء.

الكلمات المفتاحية: الحداثة، التصوف، الشعرية، الجمالية، التواصل، التباين

Résumé:

La participation à l'époque, ou la différence avec l'ancienne, ou simuler l'autre, ne sont pas nécessairement l'entrée a la modernité, cette dernier est la créativité et la participation active, et de surmonter la simulation aveugle. En ce sens, ont peut trouvée dans notre héritage culturel et artistique une expérience pilote et un modèle pour faire face à la créativité. Rappelons- par exemple - le spirituel et l'expérience artistique, ce qui représente une école de la mystique musulmane. Le soufisme a été informé d'une nouvelle vision, et des théories modernes, et la pratique de la créativité, l'esthétique, la littérature, la poésie différentes, mais toutes dans le champ d'application de l'authenticité d'un démarrage effectif pas à partir de zéro, et ne génèrent pas de rien.

Mots-clés: la modernité, le mysticisme, la poésie, la beauté, la communication, le contraste

Abstract:

Participation at the time, or the difference with the past, or simulate the other, are not necessarily the access to the modernity, it's is the creativity and the active participation, and to overcome the blind simulation. In This sense, we may find in our cultural and artistic heritage, a pilot experience and a model for dealing with creativity.

Recall, for example - the spiritual and artistic experience, which is a school of Islamic mysticism. Sufism has been informed of a new vision, and modern theories and practice of creativity, aesthetics, literature, different poetry, but all within the scope of the authenticity of an effective startup, witch is not born from nothing .

Keywords: modernity, mysticism, poetry, beauty, communication, contrast