

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

رقم التسجيل :
الرقم التسلسلي:

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

الرمز الصوفي
في الخطاب
الشعري العربي المعاصر
- وفعاليات التجاوز -

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إشراف الأستاذة الممكتورة:
عبد الله حمادي

إعداد الطالب:
محمد كعوان

السنة الجامعية 2005-2006

المقدمة

1

الباب الأول :الرمز مفهوماته وآلياته ومجالات اشتغاله

1

2

الفصل الأول :مفهومات الرمز وآليات اشتغاله :

3

أ- مفهومات الرمز :

4

1. الرمز لغة

6

2. الرمز اصطلاحاً

9

3. الرمز بالمعنى العام

14

ب- آليات اشتغال الرمز:

17

1- بنية الرمز

19

2- سمات الرمز

22

3- الرمز والإشارة

27

الفصل الثاني : مجالات اشتغال الرمز:

28

1- حقل اللسانيات:

37

2- حقل الفلسفة

42

3- حقل علم النفس

49

4- حقل الأدب

58

5- حقل البلاغة

58

أ - الصورة والرمز

65

ب- الرمز والكناية

67

ج- الرمز والتمثيل

71

د- الرمز والاستعارة

75

هـ - الرمز والاستعارة وفائض المعنى

75

و- نظرية الاستعارة

77

ز- الرمز والتمثيل

79	ز - الرمز والتورية
81	الفصل الثالث : آليات وأشكال الخلق الرمزي
82	أ- الرمز ومبدأ قلب الدلالة
90	ب - الإشارة ومبدأ البوح بعين العلة
96	ج - الرمز بين علمي المعاملة والمكاشفة
99	د - أشكال الخلق الدلالي ومعراج الكلمة
100	هـ - الرمز بين مبدأي الخلق والتسييح
107	و - اللغة الصوفية بين الاصطلاح والإشارة
110	1- الكتابة بالخبر السري
111	2- إتساع الرؤيا وضيق العبارة
113	ز - الرمز وداعيا الرغبة والرغبة
115	ح- اللغة الصوفية بين الحب الإلهي والحب العذري
117	الباب الثاني : الكتابة والتأويل
118	الفصل الأول : الكتابة والتجارب الباطنية
119	أ- الظاهرة الباطنية
126	ب - شروط التجربة الباطنية
129	ج - التجربة الصوفية
135	د- التجارب الشعرية المعاصرة والتصوف
144	هـ - برازخ العبور - الصوفية والحدائث -
145	- الرمزية
160	الفصل الثاني : التأويل وخطاب الرمز
161	أ - جدلية الظاهر والباطن في الكتابة الصوفية
166	ب- التجربة الصوفية وبلاغة الغموض
169	ج - شعرية الغموض
173	د - التأويل والفهم
177	هـ - دلالة الرمز بين رغبة المؤول وممكنات النص
179	و - حدود التأويل الرمزي
183	ز - التأويل الظاهراتي

187	الباب الثالث : الرمز بين الشكل والعدد والحرف
188	الفصل الأول : فينومينولوجيا الأشكال والعلامات
189	أ - العلامات البرزخية
201	ب- فينومينولوجيا الأشكال والعلامات
201	1- المربع
202	2- المثلث
203	3- الدائرة
207	4- العلامات الرياضية
211	ج- رمزية الأعداد
219	د- رمزية النقطة
225	الفصل الثاني : الحرف وفائض الدلالة
226	الحرف والدلالات الصوفية
237	1- رموز عالم الامتزاج
239	2- رموز عالم الملك والشهادة
240	3- رموز العالم التشاكلي
245	4- فعل الكينونة ودلالة التدلي والتمايس والقذف
252	5- الضمائر ولعبة التخفي الدلالي
258	6- رمزية الألوان
261	7- الكلمة وفائض الدلالة
269	- قصيدة الحاشية
271	الباب الرابع : المعراج ودوائر الرغبة الصوفية
272	الفصل الأول : المعراج الصوفي ووسائطه
273	رمزية الرحلة
277	أ- العروج إلى هو
285	ب - رمزية الوسيط
285	1 - الأجنحة
288	2- البراق
289	3- اليرق

291	4 - النور
293	5- الدخان
295	6- الماء
298	7- الريح
300	ج- أمكنة الخروج
301	د - أمكنة الوصول
301	1- جزر الواقع واق
302	2- قبة في الفضاء السحيق
303	3- قاب قوسين
304	4 - الوقوف بالباب
305	5 القيروان
306	و - أزمنة المعراج الصوفي
314	الفصل الثاني : الفناء الصوفي وعتباته
315	أ- الفناء حدوده ومراحله وعتباته
320	1- الفناء
322	2- الموت الأصغر
323	3- إبعاد النفس
323	4- الخروج من الذات
324	5- الخروج من الأسماء
325	6- الإنقطاع والانفصال والانفصام
326	7- خلع التعلين
326	8- الحضور والغياب
327	9- الفقد والنحو
327	10- الغفوة الصغرى
328	11- الغيبوبة الخضراء
331	ب- عتبة الكتابة الفيضية
331	1- الكتابة وفيض الجنون
333	2- الكتابة الوجدية

335	3- الكتابة والذهول
336	4- الكتابة ومبدأ الخير الصوفية
338	5- الكتابة تحت وارد السكر
345	6- الكتابة الشطحية
367	الفصل الثالث: الحب ودوائر الرغبة الصوفية :
368	1- دائرة الذات الإلهية ورمزية المرأة :
380	2- دائرة التوابع والتمايس
391	3- دائرة التجلي الوجودي - الطبيعة-
398	4- دائرة المعرفة والكشف.
410	5- دائرة التجلي الشهودي ورمزية المرأة.
414	الخاتمة :
421	قائمة المصادر والمراجع
444	فهرست :

والفقرنة

جامعة الأمير عبد القادر
العلوم الإسلامية

موضوع البحث ودوافعه :

تمتج التجارب الشعرية الصوفية المعاصرة تميزها وفرادتها من توظيفها المخصوص للعلامات اللغوية، باعتبارها مظهرا من مظاهر الاختلاف والمغايرة، إضافة إلى محاولتها صوغ علاقة تسامي مع اللغة بحروفها وكلماتها، وأشكالها الرمزية الأخرى - النقطة، الحرف، العدد، الشكل، البياض ...

فقد عمد شعراؤنا إلى استثمار كل العلامات الرمزية لأجل التعبير عن تجارب شعورية هي غاية في التجريد، والغموض .

وقد زاد هذا الاهتمام باللغة وعلاماتها وأساليبها اتجاه الشعراء المعاصرين إلى التجارب الصوفية، والتي هي تجارب خلجات عميقة موغلة في الغموض، تنقصى الذات الشاعرة خلالها أعماقها الدفينة لأجل السمو بها إلى مصاف الكائنات النورية . انطلاقا من كون التجربة الصوفية المعاصرة فتنة للعصر بامتياز، حيث يتجه الوعي خلالها في حركة نزوحية من الخارج إلى الداخل، أو من الكثافة إلى اللطافة، مستعينا بحواس جديدة استنهضها خصيصا تلك الرحلة، كما أنها سعي حثيث نحو الكمال في أسمى مظاهره، ومحاولة للتمايس مع الأسرار الإلهية المودعة في الحرف والكلمة والشكل والعدد .

وإذا كانت التجربة الصوفية القديمة قد تماهت مع المطلق قاصدة بذلك تعرية الباطن وصوغ علاقة مع الذات الإلهية، فإن التجربة الصوفية المعاصرة هي محاولة لتحقيق الكمال الفني، عن طريق اللغة، كما أنها مجازفة شعورية تنقصى أعماق الكائن والوجود في آن واحد لأجل العثور على أماكن الإثارة والمفارقة . وتأسس هذه التجربة الشعرية الصوفية المعاصرة على أسلبة اللغة، وجعلها المعشوق ذاته، نيابة عن الذات الإلهية . وهذه الأسلبة الخاصة منوطة بخلق برازخ دلالية تبنى وفقها التجربة الصوفية بما أنها تجربة لغوية قبل كل شيء .

إن إحساس الشاعر المعاصر بصعوبة المعرفة المباشرة، باعتبار حالات النفس حالات مركبة، وغير واضحة بطبيعتها، جعله دائم التفكير في العثور على وسائط لغوية وفنية، تمكنه من استكناه وتعرية ما خفي في الذات والوجود في آن واحد، وقد أفضى به ذلك البحث الدائم إلى اكتشاف الرمز الصوفي، وهو وسيط شفاف أساسه الإيجاء بالتجربة، فهو لا يقرر، ولا يصرح، بقدر ما يوحي بالتجربة . إذ يضطلع بنقل التجارب الباطنية الاستمرارية المستعصية على التعبير، بتعبير حدسي يمتح خصوصيته من خصوصية التجربة الصوفية والشعرية على حد سواء، وهما تجربتان معرفتان حدسيتان .

وقد احتفت الكتابة الصوفية قديما بالرمز كونه يوحد بين ماهو دنيوي، وما هو سماوي غيبي، كما أنه يقارب بين المادة - الجسد - والروح، بما يحمله من سمات تند عن الحصر، فمن خلال الرمز يمكن تجاوز حدود المادة، والتي هي منطلقه، لأجل الوصول إلى عوالم لا يرتادها العقل البشري، ولا يغطيها الوصف الأدبي، بل يمكن استيفاء ملامحها من خلال التلميح والإشارة فقط .

ونحن نرى بأن الفكر الصوفي والنصوص الصوفية القديمة هي مركّزات فنية وفلسفية لثقافتنا الإبداعية المعاصرة. كما أن تلك النصوص مغرية بالقراءة، ولعلّ المزية في ذلك راجعة للفضاءات الدلالية التي تضطلع بنقلها الخطابات الشعرية المعاصرة .

وما اهتمامنا بموضوع الرمز الصوفي إلا محاولة لتعريف مواطن الجودة والفرادة في توظيفه، فقد كسر شعراؤنا معظم القوانين التي يشتغل عليها هذا الرمز الصوفي باعتباره مصطلحا لا يمكن استبداله أو نشر معطياته، ولهذا سنحاول الإجابة في بحثنا هذا عن العديد من الأسئلة التي تطرح الآن بحدة في ساحتنا النقدية، ولعلّ أهم تلك الأسئلة هي :

- لماذا اتجه شعراؤنا المعاصرون إلى التجربة الصوفية ؟.
 - هل التجارب الشعرية الصوفية المعاصرة هي تجارب شعرية، أم هي تجارب صوفية بحتة؟.
 - هل يتقاطع الرمز الصوفي المعاصر مع الرمز الشعري الفني أم أنه رمز صوفي يحكمه الاصطلاح ؟
 - ما هي السمات التي يبنى عليها الرمز الصوفي ؟، أي سمات مستمدة من الرمزية الصوفية القديمة، أم هي خليط من الرمزية المعاصرة والتصوف ؟.
 - هل التجربة الشعرية الصوفية المعاصرة هي تجربة دينية، أم أنها تجربة تتحقق على المستوى اللغوي فقط ؟ .
 - ما الطرائق التي وظف بها الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر ؟
- هذه الأسئلة وغيرها سنحاول الإجابة عنها في رسالتنا هذه، علما بأن بحثنا هذا يتقاطع مع العديد من البحوث والدراسات السابقة والتي أثرت ميدان البحث بما تحمله من آراء تخص الخطاب الشعري العربي المعاصر، ومستويات التوظيف الرمزي، وسنحاول الوقوف عند أهم تلك الدراسات التي تتقاطع مع بحثنا هذا .

الدراسات الموازية :

رأينا المتواضع يقضي إلى القول بأن الحاجة ماسة إلى البحث في هذا الموضوع، وذلك نظرا لأهميته من جهة، ومن جهة أخرى لكون معظم الدراسات التي تناولته لم تقف عند أهم النقاط التي سيشملها بحثنا هذا ، فقد اهتم بعض الدارسين المعاصرين بالخطاب الشعري الصوفي المعاصر من الناحية الدلالية ، كما خاضوا هذا المنحى انطلاقا من تصور قاصر لطبيعة الرمز الصوفي والذي نراه يتقاطع تقاطعا جليا مع الرمز الفني في فترتنا المعاصرة ، ونحن نتصورنا الجديد هذا للرمز لم نعثر على دراسة مستقلة تقول بهذا الطرح ، بل إن معظم الباحثين المعاصرين يتعاملون مع الرمز الصوفي تعاملًا اصطلاحيا باهتا ، لا حركية فيه ولا روح ، حيث يتم ربط دلالات الرموز الصوفية المعاصرة بما اصطلح عليه الصوفية قديما ، علما بأن كتب الصوفية القديمة أشارت إلى هذا التعدد المفاهيمي للرموز الصوفية ، ومع ذلك لا تزال إشكالية اصطلاحية الرمز الصوفي تقف عائقا أمام الدارسين ، حيث تفيد منحى الدلالة الرمزية لديهم بما هو موجود ، لا بما هو جديد مبتكر من طرف الشعراء .

فالرمز من طبيعته التكثيف لا التحليل، الإيحاء والإخفاء لا التقرير والإبانة . وما دامت التجارب الشعرية الصوفية المعاصرة هي تجارب خلجات عميقة ومستعصية على الفهم، فقد اتخذ الرمز كأسى وسيلة للإيحاء بها، لأن نقلها يعد ضرباً من المستحيل .

وجمال الرمز قائم على عمقه، وعلى عظمة الفكرة فيه، وتكمن قيمته في مدى ما يشير إليه، فهو ذو طبيعة متحركة غير مستقرة، وحاله شبيهة بالذات الشاعرة التي لا تستكين أبداً .

إن الرمز إيحائي بجوهره، ولا يكتفي بتصوير الأشياء المادية بقدر سعيه إلى نقل تأثيرها في النفس بعد أن يلتقطها الحس، كما أنه يهتم بالتعبير عن الأجواء المبهمة التي تتسرب إلى أعماق الذات، ذلك أن غاية الشاعر هي الوصول إلى خلق حالة نفسية معينة في جو القصيدة شبيهة بالحالة الشعرية التي يعيشها .

ولما كانت اللغة العادية التي لا تتعدى الشيء المحسوس عاجزة عن نقل الحالات النفسية المبهمة، لجأ الشاعر إلى الرمز لما فيه من قدرة خارقة على ولوج عالم اللاوعي، قدرة تسهم في خرق الستار المبهم الذي يلف الذات الشاعرة موحياً بما يشبه الأجواء النفسية المعيشة، وبطريقة مؤثرة بحيث أن اللفظة تصبح الفكرة ذاتها، وليس صورة لها . ولهذا عمد شعراؤنا أثناء معاشتهم لتجاربهم الذاتية إلى تعميق الفجوة بين لغة العادي ولغة الرمز، حيث وصل بهم المطاف إلى خلق وحدة كونية شاملة، تزال الحواجز عندها بين جميع الحواس، لتتمازج وظائفها وتوحد، معلنة عن ميلاد حاسة جديدة يرتقي الشاعر من خلالها إلى الكشف والرؤيا .

ويمكن القول أيضاً بأن الشاعر المعاصر قد وعى جل هذه الميزات التي يكتنزها الرمز من استبطان للغيبات، وإخفاء لها، لذلك لم يقف الشعراء عند حدوده، بل تجاوزوا ذلك إلى أسلبة اللغة بكاملها، حيث أضحي الأسلوب التجريدي مظهراً من مظاهر الكتابة الشعرية المعاصرة، إذ تنحو فيه التجربة الحسية إلى التواري خلف طابع الأمثلة الكلية، وهذا يؤدي إلى امتداد الرموز وانفتاحها على آفاق دلالية رحبة .

إن محاولة التشبث بالتصوف كمفهوم فلسفي وفكري وإبداعي في خطابنا الشعري العربي المعاصر هي محاولة واعية للعودة إلى الذات، واستكناه مواطن القوة في فكرنا وعقيدتنا، وجماليات القول الفني، بعد عقود كان فيها الأدب شعراً ونثراً موظفاً لخدمة قضايا اجتماعية وسياسية حتى تحول إلى خطاب باهت، لا حركة فيه ولا روح، وقد طواه النسيان والضياح جراء ذلك وعجرد انتفاء الظروف التي أدت إلى ظهوره، لأن الخطاب الذي ينتج بمزية ظرفية ومنا سياسية لا محالة من زواله وانقراضه .

ولما كانت حاجتنا ملحة إلى أدب ينبع من عمق تجاربنا الروحية والوجدانية، أدب يتشبع بوشاح الذات في غموضها وفردانياتها، ويكشف عمقها اللامتناهي، ويسير أغوارها وأسرارها، أدب يحاول التعبير عن الحقيقة المعقبة، الحقيقة التي لا يستقر على كشفها خطاب بعينه، أدى ذلك بشعرنا إلى العودة إلى التراث، محاولين سبر مواطن الجدة فيه، والبحث عن إجابات لأسئلة وجودية ضيعتنا قروناً طوالاً، أسئلة تقف على حافة الوجود، لتحاول تبرير علاقة الكائن البشري بالمكان والزمان والأزل والمطلق... إلخ. إنها أسئلة ترضع من ثدي الحقيقة الأزلية، وتحاول العودة بالإنسان إلى الحياة البرزخية.

ويضاف إلى كل هذا عامل آخر يجزنا إلى البحث في هذا المنحى ، وهو كون الدراسات المعاصرة التي تناولت الرمز الصوفي لم تشر إلى حدود توظيفه ، وطرق الخلق الدلالي الصوفي ، ناهيك عن ضيق المدونة الشعرية التي هي موضوع تلك البحوث والدراسات ، فقد اهتم العديد من الدارسين بالخطاب الشعري العربي المعاصر ضمن رقعة جغرافية محددة ، أو بتصوص شاعر واحد . وهذا ما جعلنا نوسع من مدونتنا الشعرية لتشمل الخطاب الشعري العربي المعاصر كله دون استثناء ، باحثين في ذلك عن كل ما هو شعري ، ووليد تجربة صوفية .

ومن الدراسات التي نحسبها تتقاطع مع موضوع بحثنا هذا بتناولها لبعض جوانب المدونة الشعرية ، وكذا من النواحي المعرفية والفلسفية والإجرائية نذكر :

- بحث موسوم بـ: مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس) ، للباحثة أسيمة درويش . وقد اقتصر البحث هنا على دراسة الخطاب الشعري للشاعر العربي أدونيس .

- بحث موسوم بـ : تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة . للباحثة آمنة بلعلي ، وهو بحث حاولت فيه صاحبه مقارنة النصوص الصوفية القديمة بمناهج نقدية معاصرة ، حيث ركزت اهتمامها على الخطاب السردي دون الشعري ، إضافة إلى كون النصوص المدروسة هي نصوص صوفية قديمة .

- بحث موسوم بـ : الشعر والتأويل (قراءة في شعر أدونيس) للباحث عبد العزيز بومسهولي .

- سلطة النص في البرزخ والسكين ، وهو مجموعة من الدراسات حول ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي .

- الشعر والفكر (أدونيس نموذجاً) للباحث وائل غالي .

- الولاء والولاء المجاور بين التصوف والشعر ، لعبد الحكيم العلامى ، تناول فيه الخطاب الشعري لشاعرين معاصرين ، وهما : محمد محمد الشهاوي ، ومحمود حسن إسماعيل .

- هكذا تكلم النص ، لمحمد عبد المطلب ، وهو استنطاق للخطاب الشعري لرفعت سلام .

- مناورات الشعرية ، لمحمد عبد المطلب ، وهو دراسة للخطاب الشعري لشاعرين مصريين معاصرين ، وهما : رفعت سلام ، وأحمد الشهاوي .

- أدونيس والخطاب الصوفي ، لخالد بلقاسم ، وهو محاولة لقراءة نصوص الشاعر في ضوء مقولات الصوفية من جهة ، ومقولات الحداثة الغربية من جهة أخرى .

- الرمز والرمزية في المعاصر ، لمحمد فتوح أحمد ، وهو بحث مهم جداً بالنسبة لبحثنا هذا ، وهذا لوقوفه عند أهم الدلالات الفنية والاصطلاحية للرمز الشعري المعاصر ، وقد أفدنا منه كثيراً وبخاصة في محاولتنا إيجاد وظائف للرمز الشعري الصوفي المعاصر ، ومدى تطابقه مع مفاهيم الرمز لدى شعراء الرمزية الغربية .

- الرمز الشعري عند الصوفية ، لعاطف جودة نصر ، وهو مرجع مهم لدراسة الرمز الصوفي بصفة عامة ، في العديد من المعتقدات القديمة .

أما الدراسات الأكاديمية التي تناولت جانبا مهما من الخطاب الشعري العربي المعاصر فهي قليلة، ويمكن الإشارة إليها في النقاط التالية :

- الأثر الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر، للباحث محمد بن عمارة، وهو بحث قيم تناول فيه الباحث كما هائلا من النصوص الشعرية، غير أننا نعيب عليه إهماله للعديد من الخطابات الشعرية لشعراء عرب معاصرين اشتغلت نصوصهم على التجربة الصوفية، فقد درس نصوص الشاعر المصري محمد محمد الشهاوي، وتناسى نصوص الشاعر أحمد الشهاوي، علما بأن الخطاب الشعري لمحمد محمد الشهاوي لا يشتغل على السياق الصوفي، فقد أقحمه في بحثه عنوة، وربما يرجع ذلك إلى خلطه بين الشعارين . كما ركز اهتمامه بالنسبة لشعراء الجزائر على نصوص الغماري، مهملًا بذلك العديد من الأسماء التي تمثل هذا التيار الصوفي في الجزائر كعبد الله حمادي، عثمان لوصيف، أحمد عبد الكريم، مصطفى دحية، ...، ناهيك عن إقصائه لمواطنه الشاعر محمد بنيس .

- الصوفية في الشعر المغربي المعاصر - المفاهيم والتجليات - وهو للباحث نفسه محمد بن عمارة، وهو بحث قيم تناول فيه مظاهر التوظيف الرمزي في الشعر المغربي المعاصر معرجا بذلك على التجلي القرآني، والتجلي العددي، والتجلي الحروفي، والتجلي اللفظي، ونحن نرى بأن هذا البحث هو أفضل بكثير من الكتاب المذكور سابقا .

- الرمز الصوفي في الخطاب الشعري المغربي المعاصر، وهو أطروحة دكتوراه دولة، للباحث الجزائري : عبد الحميد هيمه، حيث شملت مدونة هذه الأطروحة نصوص شعراء المغرب العربي فقط .

- الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، وهو رسالة ماجستير لصاحب هذا البحث نفسه، وقد تناولنا نفي هذه الرسالة المدونة الشعرية الجزائرية فقط .

- الوعي الصوفي والحدائي في الشعر الجزائري المعاصر، وهو رسالة ماجستير للباحث عبد الله شنيقي، تناول فيها الخطاب الشعري الصوفي الجزائري المعاصر .

أما بالنسبة للبحوث الأكاديمية الفلسفية التي تتقاطع مع العديد من القضايا التي درسناها نذكر :

- الرمزية والتأويل في فلسفة ابن العربي الصوفية، وهو أطروحة دكتوراه دولة للباحث الجزائري : ساعد حميسي، ونحن نرى بأن هذا البحث هو بحث مهم جدا من الناحية المعرفية، لأن الباحث قد بسط القول فيه حول العديد من القضايا التي تناولناها، وبخاصة فلسفة الحرف والعدد، وطرق الخلق الدلالي والرمزي لدى ابن العربي، وهي الطرق نفسها التي اعتمدها شعراؤنا المعاصرون في خلقهم للرموز الشعرية الصوفية . غير أن استفادتنا من هذا البحث ظلت قاصرة، وذلك كونني لم أطلع على هذه الدراسة إلا خلال الأيام الأخيرة، علما بأنني حضرت فعاليات جلسة المناقشة، وأسعفتني ذلك في فهم العديد من القضايا التي تتعلق بفلسفة الحرف لدى ابن العربي .

الكتابة والتصوف عند ابن عربي، للباحث المغربي : خالد بلقاسم، وهو بحث قيم جدا، وتكمن قيمته في ثرائه المعرفي من جهة، ومن جهة أخرى في تمكن الباحث من الإحاطة بكل ما يتعلق بالتجربة الصوفية في مستواها اللغوي عند محي الدين بن عربي، وقد أفدنا من هذا الكتاب إفادة جلية .

خطة البحث :

رغبة منا في الإحاطة بالموضوع من شتى جوانبه جعلنا نعمل إلى تقسيم بحثنا هذا إلى أربعة أبواب، تتشكل في مجملها من عشرة فصول، وقفنا في الباب الأول على مفهومات الرمز وآلياته ومجالات اشتغاله، حيث قسمناه إلى ثلاثة فصول تناولنا في الأول منها مفهومات الرمز وآليات اشتغاله، وفي الفصل الثاني تناولنا مجالات اشتغال الرمز، أما الفصل الثالث فخصصناه للحديث عن آليات وأشكال الخلق الرمزي .

أما الباب الثاني فوسعناه بالكتابة والتأويل، كما قسمناه إلى فصلين تحدثنا في الفصل الأول عن الكتابة والتجارب الباطنية، أما الفصل الثاني فخصصناه للحديث عن التأويل وخطاب الرمز، حيث أشرنا فيه إلى حدود التأويل الرمزي .

وتناولنا في الباب الثالث الرمز بين الشكل والعدد والحرف، وهو مبحث طويل حيث قسمناه إلى فصلين تناولنا في الأول منه لفينومينولوجيا الأشكال والعلامات الرمزية، وفي الثاني الرمز وفائض الدلالة .

وشمل الباب الرابع على ثلاثة فصول، وهو بعنوان : المعراج ودوائر الرغبة الصوفية، خصصنا الفصل الأول للحديث عن المعراج الصوفي ووسائطه، أما الثاني فتناولنا فيه الفناء الصوفي وعتباته، كما جاء الفصل الثالث كخاتمة للفصول السابقة، وهو بعنوان الحب ودوائر الرغبة الصوفية، وانتهى البحث إلى خاتمة أوجزنا فيها بعض النتائج التي هي ثمرة هذه الرحلة العلمية المضنية في سراديب النصوص الشعرية المعاصرة، وما أثارته من قضايا صوفية وفلسفية .

منهج الدراسة :

قادتنا نظرتنا إلى موضوع البحث وطبيعته، كونه متعدد المباحث والأوجه، إلى الاستعانة بمجموعة من المفاهيم التي لا تندرج ضمن منهج محدد، وإنما هي مستقاة من جملة من المناهج النقدية، حيث جرى عرض المفاهيم وقبول بعضها واستهجان البعض الآخر واستبعاده، وتحليل دلالات الرموز، ومفاهيمها المعاصرة، من منطلقات عدة، فقد استعنا في بحثنا هذا على فعاليات الوصف، والتاريخ أحيانا، والتأويل في أحيان عديدة، وهي آليات إجرائية نعثر عليها في العديد من المناهج .

كما استندت دراساتنا للعينات الشعرية على فعالية التأويل ، وقد عززنا هذا المنحى المنهجي بفصل نظري تناولنا فيه التأويل والفهم ، ودلالة الرمز بين رغبة المؤول وممكنات النص ، وأشرنا فيه أيضا إلى حدود التأويل الرمزي ، وقد انطلقنا في مقاربتنا للرمز الصوفي في الخطاب الشعري المعاصر من إيمان قوي بتأسي على ضرورة

تأويل الرموز الشعرية الصوفية ، لأن الدلالة فيها مفتوحة على حدود التأويل ، ولا يمكن بأي حال قراءة تلك الرموز باعتبارها علامات لغوية فحسب .

كما أنه يمكننا القول بأننا من خلال اجترأنا لفعالية التأويل في دراسة الرموز الصوفية قد استعنا بالمنهج الظاهراتي، ونحن إذ نرى بأنه النهج المناسب لمثل هذه المواضيع التي لا تخضع إلى الدقة العلمية، ولا إلى منهج نصاني يكتفي بما هو موجود في النص . وقد ابتعدنا قدر الإمكان على القراءات الإيديولوجية لأن النصوص الشعرية الصوفية هي نصوص تحوّل نقل تجارب روحية بعيدة كل البعد عن الواقع السياسي والاجتماعي ، فهي تجارب تتأسس معرفيا وفيها في إطار الذات وعلاقتها بالداخل وليس بالخارج ، ومن هنا كان لزاما علينا تأويل كل ما هو ظاهر بما هو باطن في الذات الإنسانية .

وقد استعنا أيضا بالمنهج النفسي الذي لا يمكن الاستغناء عنه في مثل هذه الموضوعات التي تزصد حركة العوالم الباطنية للذات الشاعرة .

المصادر والمراجع :

اعتمد بحثنا هذا على مدونة شعرية ثرية جدا، فقد شمل أكثر من تسعين ديوانا، لستة وعشرين شاعرا من مختلف الأقطار العربية، واتساع هذه المدونة خلق لنا مجموعة كبيرة من المشاكل سيأتي الحديث عنها في أوانه. فإضافة إلى اعتمادنا على الجميع الشعرية، من دواوين شعرية، وأعمال شعرية كاملة، فقد اعتمدنا أيضا ما تنائر من نصوص شعرية عبر المجلات والجرائد، وما نشر أيضا عبر شبكة الأنترنت، وما أرسل إلينا عبر البريد من قصائد مخطوطة .

وخلاصة القول بالنسبة لمصادر هذا البحث أننا جمعناها بطرق مختلفة، وقد تطلب ذلك وقتا طويلا بالنسبة لفترة إنجاز هذا البحث .

أما المراجع فهي غزيرة أيضا، كما أنها تشمل الدراسات الأكاديمية، والكتب النقدية، والفلسفية، والصوفية، إضافة إلى استعانتنا بمجموعة كبيرة من المعاجم والموسوعات قصد الوقوف على مفاهيم الرموز والاصطلاحات الصوفية . لذلك فعن لم ننخير مراجع بعينها، وإنما كان الموضوع المدروس هو الذي يلمح علينا مراجعه، فمرة نعود إل الكتب اللسانية المعاصرة، ومرة أخرى نرجع أدراجنا إلى الكتب اللغوية العربية القديمة، ومرات أخرى نجد أنفسنا أمام كتب صفراء لمصوفة، يعسر قراءة نصوصها لما ينتاب جملها من لبس، وما يعزى أوراقها أيضا من تلف .

وربما أفادنا هذا التشتت كثيرا في الوقوف على العديد من الأمور التي لم يسعفنا الحظ في الاطلاع عليها من قبل ، فدراسة الخطاب الشعري الصوفي المعاصر تتطلب دراية بالفلسفة الصوفية، وبكل ما ينتابها من طروحات فكرية حدائية معاصرة، كما أن دراسة الشعر تتطلب هي الأخرى معرفة من طبيعة مختلفة بالضرورة عن المعرفة الفلسفية . وهذا ما حدا بنا إلى الإلمام من كل حقل معرفي قدر استطاعتنا ونحملنا .

الصعوبات :

إن تعداد الصعوبات هو شيء يتأتى لكل واحد منا، غير أن معاشة تلك المشاكل والعقبات، والإحساس بها في اليقظة والنوم هو ما لا يمكن نقله ولا التعبير عنه بكلمات اللغة، فقد أدى بي اليأس أحيانا في كتابة هذه الصفحات العجاف إلى الوقوف موقف المتفرج على الأوراق المتناثرة هنا وهناك، ولولا تشجيع أستاذي المشرف الدكتور عبد الله حمادي على إنجاز هذا البحث، لما استطعت تحمل كل هذه المشاق، فقد وقف بي ضعفي وقلقي الدائم، وتشتت رؤاي دون إتمامه، لدرجة أنني أصبحت استنطق رمزية الحروف، والكلمات وأنا مغيب الإحساس -- في حال النوم -- .

وأعترف بأنه ما زال في نفسي الكثير من هذا الموضوع، فالذي يلج هذا البحر لا يرتوي أبدا، ويظل أبد الدهر فاغرا فاه للاستزادة . فالارتواء من هذا النبع الفياض مطلب عزيز، ولكن دونه مكابدات هي أشبه ما تكون بمكابدات الصوفية.

شكر وتقدير :

لا يسعني في الأخير سوى أن أشكر قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية أساتذة وهيئات إدارية، على كل ما اختصاصت به من ترحيب في زمن حرمنا فيه من متابعة دراستنا العليا بالمعاهد التي تخرجنا منها .

كما أقدم شكري الخاص إلى أستاذي، ودليلي في هذه الرحلة العلمية المضيئة، الأستاذ الدكتور عبد الله حمادي، الذي لا أجده ما أرد به جميله سوى الوقوف أمامه متصاعرا معترفا بفضلته علي، وعلى بحثي هذا، فقد زرع في مخيلتي بذرة أثمرت جهد المقل هذا .

وأقدم شكرا خاصا أيضا إلى كل أساتذتي، في كل مراحل الدراسة، وبخاصة أساتذتي بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة منتوري بقسنطينة والذين ما زلت أحفظ فضلهم علي .

كما لا يفوتني أن أشكر الأساتذة الذين أوكلت لهم مهمة قراءة وتقييم هذا البحث ، وها أنا اليوم أعهد إليهم بمجهودتي المتواضع هذا لأجل استكمال ما ينتابه من نقائص، وما يعثر صفحاته من معائب . والله الفضل والشكر من قبل ومن بعد .

والله :

عبد المكي

خ : 27 / أفريل 2006.

الباب الأول :

الرمز مفهوماته وآلياته
ومجالات اشتغاله

الفصل الأول :

مفاهيم الرمز وآليات اشتغاله

الفصل الثاني :

مجالات اشتغال الرمز

الفصل الثالث :

آليات وأشكال الخلق الرمزي

الفصل الأول:

مفاهيم الرمز وآليات اشتغاله

أ- مفاهيم الرمز :

1. الرمز لغة
2. الرمز اصطلاحاً
3. الرمز بالمعنى العام

ب- آليات اشتغال الرمز:

- 1- بنية الرمز
- 2- سمات الرمز
- 3- الرمز والإشارة

أ- مفهومات الرمز:

إن تحديد مفاهيم مصطلح ما، يقتضي إضافة إلى معانية معناه الأساسي باعتباره وحدة معجمية إعتيادية (Lexème) تحديد مجال اشتغاله الدلالي، وتتبع حمولته المعرفية الاستيمولوجية، فقد تدلنا معانيه الأساسية من خلال المعجم على بعض دلالاته الاصطلاحية الأخرى، وقد تدخل تلك الدلالات ضمن مجال حقل اشتغاله.

وقد أشار كثير من الباحثين إلى تعدد مفاهيم الرمز، حيث طرّقوا مجالات اشتغاله من زوايا عديسة، ولعل ذلك يعود إلى كثرة الحقول المعرفية التي تعالجه، فمفهومه يجمع بين بعدين، بل بين عالمين للخطاب، أحدهما لغوي، والآخر من مرتبة غير لغوية، حيث علل بول ريكور معضلة الرمز بقوله: "وما يشهد على الطبيعة اللغوية للرموز أن بالإمكان فعلا بناء دلالة الرموز؛ أي نظرية تفسير بنيتها من خلال المعنى أو المغزى. وهكذا نستطيع أن نتحدث عن رموز مزدوجة المعنى، أو رموز ذات معان، أوائل أو ثوان، غير أن البعد اللغوي واضح وضوح البعد اللغوي (...) [حيث] يخل العنصر اللغوي الرمز دائما على شيء آخر"¹.

فالرمز يمكن مقارنته من الوجهة اللسانية باعتباره انزياحا عن المعنى الأساسي أو المعجمي، فقد يتداخل مع الاستعارة والمجاز، ولكنه تبنيه لمقولات الكون يخرق هذه المقولة، حيث يستمد قدرته على الدلالة من خلال اتكائه على عوالم أخرى، ويشير بول ريكور من جهة أخرى إلى علاقة الرمز والدين بالتحليل النفسي والنقد الأدبي بقوله: "يربط التحليل النفسي رموزه بصراعات نفسية خفية، في حين يشير الناقد الأدبي إلى شيء مثل النظرة إلى العالم أو الرغبة بتحويل اللغة/ كلها إلى أدب، ويرى مؤرخ السدين في الرموز وسطا لتحليلات (المقدس) أو ما يسميه إيليا بـ "إشراقات القدسي (Hierop Hanies)"².

ولما كانت مفاهيم الرمز تنكس على مقولات عائمة في حقل العلوم الإنسانية، ارتأينا أن نقصّل القول في ذلك من خلال تناولنا لأهم الحقول المعرفية للرمز، حيث سنبتدئ بمفهومه: اللغوي والاصطلاحي، ثم معناه العام، ثم نشير إلى الفرق بين مفهوميه: العام والخاص، وكذا علاقته بالإشارة، هذه الأخيرة التي يتداخل مفهومها بمفهوم الرمز تداخلا، لا خلاص منه.

ولما كان الوعي الرمزي قد سيطر على مجالات علمية عديدة ابتداء من علم اجتماع الرموز، إلى علم النفس إلى اللسانيات. مما جعله يحظى خلال فترة طويلة بقوة أسطورية هائلة. ونظرا لثرائه وعمقه فإننا سنحاول العروج على مجالات اشتغاله والتي نراها مفيدة للدراسات هذه.

¹ - بول ريكور: نظرية التلويح - الخطاب وفائض المعنى -، تر: سمير الفلاني، المركز الثقافي العربي، ص 95.

² - بول ريكور: نظرية التلويح، ص 95-96.

ثم نحاول قدر المستطاع تفصيل القول حول آليات اشتغاله، ومدى تطابق وتعارض هذه الآليات بمفاهيم الصورة والاستعارة والكناية والحجاز والتمثيل، وهي مفاهيم بلاغية تتقاطع مع مقولات الرمز وبنيتهم تقاطعا كبيرا.

1- الرمز لغة:

الرمز لدى الخليل بن أحمد وابن منظور والأزهري يدور حول مفاهيم عدة، وقد أجملها الزبيدي بقوله: " الرمز بالفتح ويضم وتحرك: الإشارة إلى شيء ما ببيان بلفظ بأي شيء، أو هو الإيماء بأي شيء أشرت إليه بالشفتين؛ أي تحريكهما بكلام غير مفهوم، باللفظ من غير إبانة بصوت، أو العينين، أو الحاجبين، أو الفم، أو اليد، أو اللسان، وهو تصويت خفي به كالهسس"¹. فالرمز هو: الصوت الخفي، وهو مرادف أيضا للغمز بالحاجب، والإشارة بالشفة، وسبيل التعبير عن تلك الإشارات هو الرمز.

وهو لدى الخليل: " تصويت خفي باللسان كالهسس أو إيماء وإشارة بالعينين أو الحاجبين أو الشفتين"².

أما صاحب التهذيب - الأزهري - فيرى بأن الرمز في اللغة هو: الحركة والتحريك... كما يقال للحارية الغمازة بعينها: رمازة: أي ترمز بفيها وتغمز بعينها... وقال الأخطل: في الرمازة من النساء، وهي الفاجرة:

أحاديث سداها ابن حلداء فرقد ورمازة مالت لمن يستميلها³.

ولهذا سميت المرأة الزانية بالرمازة لأنها ترمز بعينها ولا ترد يد لامس، وقيل: لأنها تموج في الحديث.

وأورد أيضا ابن وهب أن الرمز هو ما " أخفى من الكلام... وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفشاء به إلى بعضهم فيجعل للكلمة أو للحرف إسما من أسماء الطيور والوحش، أو سائر الأجناس، أو حرفا من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه رمزه، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما مرموزاً عن غيرهما. وقد أتى في كتب المتقدمين والحكماء والمتفلسفين من الرموز شيء كثير، وكان أشدهم استعمالاً للرمز أفلاطون"⁴.

¹ - الزبيدي (محب الدين أبو الفيض السيد محمد مرتضى الحسيني الواسطي): تاج العروس من جواهر القاموس، نج: علي شبري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، مادة: رمز.

² - الزبيدي (الخليل بن أحمد): كتاب المعنى، تر: عبد الحميد هندلوي، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، باب الرما، ص149.

³ - الأزهري (أبو منصور محمد بن أحمد): تهذيب اللغة، نج: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مادة: رمز.

⁴ - ابن وهب (أبو الحين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان): البرهان في وجوه البيان، نج: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد 1967، ص137.

أما في القرآن الكريم فقد ورد ذكر الرمز بمعنى الإشارة في قوله تعالى: " قال ربّ اجعل لي آية، قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا " [آل عمران/ الآية 5]. كما ورد هذا اللفظ أيضا في الشعر العربي القديم بالدلالة نفسها، يقول الشاعر:

رمزت إليّ مخافة من بعليها من غير أن تبدي هناك كلاما

وقال آخر:

وقال لي برموز من لوحظه إن العتاق حرام قلت في عنقي

وقد أورد السكاكي البيت الأول ليعين بأن الرمز هو ما يشار به إلى قريب منك على سبيل الخفية¹.

فالرمز من الناحية اللغوية مرادف للإشارة، فهما وجهان لعملة واحدة وأمثلة ذلك كثيرة في الأدب العربي شعره ونثره قديمه وحديثه.

والرمز يقابله المصطلح الأجنبي الفرنسي (Symbole)، والإنجليزي (symbol)، وأصلهما واحد في اللغة اليونانية، حيث تشير كلمة (Symboulein) إلى الحزر والتقدير، وهي مكونة من مقطعين (Sum وتعني: (مع)، و (Boleini) تعني جزر.

كما أن هذه الكلمة **Symbole** لها تاريخ في علوم اللاهوت (Theologie)، إذ تترادف مع كلمة **Creed** والتي تعني " دستور الإيمان المسيحي"، كما أنها كانت تستعمل قديما في الشعائر الدينية والفنون الجميلة (...)، والشعر خاصة، ولا تزال إلى يومنا هذا ذات قيمة إشارية في المنطق والرياضة وعلم الدلالة اللغوية².

ورعنا يعود أصل كلمة الرمز ومعناه إلى عصور قديمة جدا، فهي عند اليونان تدل على قطعة من فخار، أو خرف تقدم إلى الزائر الغريب، علامة حسن الضيافة وهي مشتقة " من فعل يونساني يحمل معنى الرمز المشترك (Jeter Ensemble) أي اشتراك شيئين في مجرى واحد وتوحيدهما"³.

¹ - ينظر: القزويني (جلال الدين أبو عبد الله): الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، 1998، ط1، ص 309.

² - ينظر: محمد فتوح أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، كوريش النيل، القاهرة، مصر، ط3، 1984 ص 33.

³ - ياسين الأيوبي: مذاهب الأنبياء، معالم والعكاسات الرمزية، ج2، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1982، ص 08.

2- الرمز اصطلاحاً:

إن إشكالية الطرح الدقيق للألفاظ والمفاهيم، أو ما يسمى في الفلسفة بالطرح الماهوي، هي قضايا أساسية في فلسفة سقراط، وقد عني هذه الإشكالية بشكل مستفيض أفلاطون، حيث تحدث باسم أستاذه سقراط في محاوره "جورجياس" أو "السوفسطائي"، وخاصة في محاوره "كراتيل" عن بعض القضايا اللغوية وبخاصة العلاقة بين اللغة والواقع، أو بين الاسم والشيء، وهل بالإمكان أن تعبر تلك الأسماء عن حقيقة الأشياء، وقد كان هيرقليدس "يهتم بشكل كبير بتحليل الأسماء، لأنها تعبر في نظره عن ماهية الأشياء"¹.

كما طرحت مثل هذه القضايا أيضاً لدى قدماء الهنود حينما ناقشوا قضية خلق اللغة، حيث طرحوا إشكالات عدة تتعلق بعلاقة الكلمة باعتبارها رمزا بمفهومها، أو ما تشير إليه.

وقد تطورت هذه الأفكار والمناقشات بشكل كبير أيام أفلاطون وربما يعود الاهتمام بالجوانب الرمزية في التعبير إلى آراء هذا الأخير، وذلك حينما اتخذت الرمزية طريقاً في "التعبير عن الانطباعات النفسية عن طريق الألفاظ والتلميح، بدلاً من الأسلوب التقريري المباشر، وذلك أن دعاها وجدوا أن العقل عاجز عن الوصول إلى الحقائق وأن العلم لا يمكنه إشباع رغبة الإنسان بمعرفة أسرار الكون"².

أما أرسطو فيعتبر الكلمات رموزاً لمعاني الأشياء، "أي لمفهوم الأشياء الحسية أولاً، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة الحس ثانياً، ومعنى ذلك أنه إذا كان أصحاب الاتجاه العام قد فهموا الرمز باعتباره إشارة مطلقة فإن أرسطو لم يزد على أن ضيق من حدوده؛ فقصره على الرموز اللغوية، ولكنها تظل عنده مجرد إشارات كذلك"³. وبهذا يكون أرسطو قد ميز بين الرمز من جهة والإشارة من جهة أخرى، معتبراً أن الإشارة أوسع مجالاً من الرمز الذي قصره على الكلمات باعتبارها رموزاً للدلالات الأشياء أو أنها تنوب عنها في الدلالة.

فالرمز لا يحمل هويته في ذاته، فهو يستعمل علامات وإشارات سابقة على وجوده، فكل الإيماءات والإشارات والمفوضات هي أشياء قابلة للإدراك، والفهم والتأويل، وهي من مكونات الرمز، ولا يمكن للرمز أن يستمد فعاليته إلا من مجموع هذه الأشياء، ومن ثم فإن هوية الرمز "لا يمكن أن تكون شيئاً سابقاً في الوجود على تداول الناس له، واستعماله بتلك الصفة، لذا فإن حدود هذه الهوية لا يمكن الكشف عنها، إلا من خلال التعريف الذي يمكن أن يعرف به الرمز، فالرمز لا يتوفر على علامات خاصة به، ولا يستقل بموضوع محدد، كما هو الشأن مع اللسان مثلاً، إنه في كل مكان وكل شيء صالح لأن يتحول إلى رمز، بدءاً من

¹ - ينظر: للزواوي بخورة: في مفهوم اللغة عند أرسطو، كتاب أرسطو في الفلسفة العربية الإسلامية، فلاسفة المشرق، تأليف جماعي، مطبوعات جامعة منتوري، 2001، ص 41.

² - محمد التولجي: للمعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، جزء طبع، 1999، ص 488، 489.

³ - محمد فلاح أحمد: الرمز في القصيدة الحديثة، ص 260.

السلوك الإنساني ومرورا بموضوعات العالم، وانتهاء باللغة بحروفها وأصواتها وكذا الإيماءات والطقوس الاجتماعية¹ .

وربما هذا هو سبب تعدد مفاهيم الرمز، فكل شيء قابل لأن يكون رمزا، لأن حياة الكائن البشري مليئة بالأسرار والطقوس والعقائد التي تجعل من كل حركة طقوسية رمزا لشيء خفي، غير مرئي، وغير مصرح به.

وقد ذهب العالم اللغوي ستيفان أولمان (S.Ullman) إلى حد الاعتقاد بكون الرموز تنقسم إلى قسمين " رموز تقليدية كالكلمات منطوقة ومكتوبة، ورموز طبيعية، وهي التي تتمتع بنوع من الصلة الذاتية بالشيء الذي ترمز إليه كالصليب رمزا للمسيحية² .

فالرموز التقليدية بحسب العرف اللساني هي العلامات اللغوية، وقد يطلق عليها مصطلح الإشارات اللغوية أيضا لكون الناس قد تواضعوا على كونها إشارات دالة تنوب عن أشياء بعينها، أو تمثلها، أما ما اصطلح عليه أولمان بكونه رموزا طبيعية فهو لا يدخل البتة في إطار فهمنا للرمز، وربما يكون بير جيرو (Pierre Guiraud) أكثر دقة من أولمان في تحديده لاستعمال الدلالة، حيث قسم الإشارة إلى صنفين الإشارات الطبيعية، والإشارات الاصطناعية، إذ يعتمد الصنف الأول على العلاقات الموجودة في الطبيعة وبين الظواهر، كالاشتراك القائم بين الغيم والمطر.

أما الصنف الثاني فهو من صنع إنساني أو حيواني، ويقسمه بدوره إلى قسمين، الأولى ونستخدمها تمثيلا للواقع كالرسم والخريطة، أما الثانية فهي خاصة بالاتصال مع الآخرين كالكلام المنظم، وإشارة الأدب، وإشارة الإخطار³ .

كما أنه يحصر الإشارات في أربعة أنواع، إذ لا يمكن أن تتجاوزها إلى غيرها، وهي محددات لحقل الإشارات:

- 1- الإشارات الطبيعية المعروفة والمصنفات طبقا لثقافتنا وعلومنا ومعارفنا.
- 2- الإشارات التمثيلية أو الصور التي تنتج السمات الطبيعية للأشياء وتنتمي الفنون إلى هذا النوع.
- 3- إشارات الاتصال أو الرموز المشتركة مع الأشياء والتي تعبر عنها كالكلام الإنساني، بسالرغم من أن الكلام مختلط جدا مع المشتركات الطبيعية في بعض أشكاله.

¹ - ينظر سعيد بنكرار: الرمز والمجالات، موقع: www.Saidbengrad.free.fr

² - ينظر: ستيفان أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، القاهرة، 1962، ص 19.

³ - ينظر: بير جيرو: علم الدلالة، تر: مندر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق-سورية، ط1، 1988، ص 31/30.

4- إشارات الإيصال الإيقونية الرمزية، كالشعائر والقوانين الاجتماعية المستخدمة¹.

والرمز باعتباره أداة نسبية للاتصال ينضوي ضمن الحقلين الأخيرين (الثالث والرابع) لأن الرمز إذا ما أصبح وسيلة تامة للاتصال، فإنه يفقد طابعه الرمزي والجمالي الخاص به ليصبح إشارة دالة.

أما العالمان اللغويان : ريشاردز وأوجدن (**Richards et. Ogden**) فيفرقان بين ضريين من الاستعمال اللغوي، حيث تقوم اللغة بوظيفتين رمزيتين؛ إحداهما تعزى للاستعمال الرمزي الخاص بتقرير القضايا؛ أي تسجيل الإشارات وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير، إضافة إلى الاستعمال الانفعالي للغة، والذي يهدف إلى استخدام الكلمات بقصد التعبير عن الإحساسات والمشاعر والمواقف العاطفية².

ويورد قاموس اللغة الفرنسية تعريفا للرمز يخص الصور الحسية في حالة تبطنها بالمعنوي، أو رمزها له: " الرمز شيء حسي كإشارة إلى شيء لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشاهدة بين الشئين، أحست بها مخيلة الرامز "³.

فالرمز في هذه الحالة يقوم على علاقة المشاهدة بين المرئي المحسوس والمجرد، حيث تتم هذه العلاقة عن طريق النقل المجازي، فهو " صورة حسية مكثفة، تقوم على التعاطف بشئ أشكاله، وخاصة الكوي منه، والمشاهدة فيه معاشة أي هي وجدانية، أكثر منها عقلية، أو لنقل هي مشاهدة تعاطفية أكثر منها مشاهدة متصورة"⁴.

وقد يلجأ الشعراء إلى الرمز وذلك لصعوبة المعرفة المباشرة فحالات النفس تتسم بالتعقيد، كما أنها مركبة ومبهمة وغير واضحة بطبيعتها، إذ ليس أمام الشاعر إلا أن يعرفها معرفة حدسية من خلال التأمل والاستبصار وأن يعبر عنها بالطريقة نفسها، أي بتعبير حدسي أساسه الإيحاء.

ولما كان الرمز يشتمل على كل هذه المزايا، انصب اهتمام كثير من العلماء والفلاسفة على تعريفه وتحديد مفاهيمه.

حيث كتب بلليزيه (**G.Pelliesier**) عن خصائص الرمز: ليحصرها في ثلاث نقاط وهي:

1- إنه الطريق لملاحظة أوجه الشبه بين ما هو وجداني بالنسبة للفنان، وما هو مادي.

2- إنه لا يتطلب بالضرورة ذهنًا على درجة عالية من التجريد.

¹ - ينظر: بيير جيرو: علم الدلالة، ص 33.

² - ينظر: ريشاردز: مبادئ النقد الأدبي، تر: محمد مصطفى بدوي، القاهرة، 1963، ص 07.

³ - عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سورية، 1980، ص 128.

⁴ - نفسه، ص 128.

3- إنه تلقائي ذاتي أساسه أن يتعقب الشاعر العلاقات الخفية بين أفكاره ومشاعره --- بوصفها عناصر ذاتية - من ناحية، والأشياء بوصفها عناصر موضوعية من ناحية أخرى¹.

فالداتية هي أول مراتب الرمز، ثم يؤدي الإحساس العاطفي بالكلمات إلى المشاركة الوجدانية للمتلقى، حيث تسهم هذه الأخيرة بطريقة ما في خلق الرمز.

3- الرمز بالمعنى العام (Symbole):

قد يفهم من اصطلاح الرمز بمعناه العام ما تعارف الناس على اعتباره رمزا لشيء ما، وهو مقابل لاصطلاح الرمز بمعناه الخاص، فقد ذهب بعض الدارسين إلى اعتبار الرمز بمفهومه الخاص: كل استعمال أو خلق جديد للرموز، ولكن ذلك فهم قاصر لهذه الثنائية، لأن هذا المفهوم - الرمز - تجاوزته علوم شتى، إذ يكتسب في كل علم مفهوما محددا، لذلك جرى العرف على اعتباره عاما، انطلاقا من مفاهيمه المتعددة، أما الرمز بمعناه الخاص فهو مرتبط بتحديد مفهومه الخاص في واحد محدد، كالرمز الأدبي، والرمز الصوفي، والرمز الفلسفي، ورغم تقاطع تلك العلوم في تحديد مفهومه فقد جاء في دائرة المعارف البريطانية: "الرمز عبارة تطلق على شيء مرئي يمثل للذهن شيئا غير مرئي، لعلاقة بينهما هي المشاهدة، والمشاهدة هي إحدى القوانين المتفق عليها بخصوص الرمز"².

وقد أشار أحمد محمد قدور إلى كون الرمز يستعمل في الرياضيات والكيمياء والفيزياء وغيرها من العلوم، كما يستعمل أيضا في جانبه الآخر لدى الصوفية وأرباب الشعائر والطقوس والعرافين، فهو يتخذ صفة المصطلح المفضل لدى المحللين، وعلماء النفس المحدثين، كما ميز بين نمطين من الاستعمال، يقول "فالرمزية نمطان: رمزية خاصة وأخرى عامة، فالرمزية الخاصة تتضمن منظومة، وبإستطاعة الدارس المحد أن يؤول الرمزية الخاصة كما يحل مفسر الشيفرة رسالة غربية"³ و يضيف بأن الهدف من اكتشاف الرمزية الخاصة هو الوصول إلى تضمينات الشاعر الشخصية من خلال الاستعانة بالمنهج الإحصائي، في حين يقصر الرمزية العامة على توظيف الرموز التراثية والأسطورية، وجوانب الثقافة والشعائر التي تشكل ذخرا لا ينقد من الدلالات التي لا يمكن أن تستوعبها أية لغة لفظية، وقد انطلق في تفرقة هذه بين الرموز الخاصة والعامة من كون الأولى تعتمد

¹ - محمد فتوح أحمد . الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . دار المعارف بمصر ، ط3 ، 1984 ، ص 39.

² - نقلا محمد فتوح أحمد . الرمز في القصيدة الحديثة . مجلة علامات في النقد ، ج34 ، مج9 ، ديسمبر 1999 ، ص 276.

³ - أحمد محمد قدور: اللسانيات وفاق الدرس اللغوي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2001

على التكرار والعمق الدلالي المحدود، أما الثانية فهي تشكل لغة الثقافة، كما أنها سبيل أمثل لخلق صيرورة اللغة الثقافية، وربما هذا فهم نعتبره قاصرا لطبيعة الرموز الخاصة والعامة .

ولعل أغلب التعريفات التي تناولت الرمز بمفهومه الواسع قد اقتربت من فهمنا هذا إلى حد كبير، فقد ورد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن الرمز هو: " الكائن الحي أو الشيء المحسوس الذي جرى العرف على اعتباره رمزا لمعنى مجرد كالحمامة أو غصن الزيتون رمزا للسلام، والرمز (Symbole) له معان ثلاثة:

1- ملخص المبادئ التي يدين بها المؤمنون في الكنيسة المسيحية وهذا هو المعنى القديم.

2- الشعار، وهو الذي يميز مذهباً أو شخصاً أو أسرة أو شعباً عن غيره، ويصاغ بقول بليغ، أو صورة مرئية¹ .

أما المعنى الثالث فهو المعنى الاصطلاحي الذي أصبح يعرف به الآن في حقل الأدب وهو "كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، وعادة ما يكون الرمز بهذا المعنى ملموساً يحل محل المجرد كرموز الرياضة مثلاً، التي تشير إلى أعداد ذهنية، وهناك وجه أكثر تعقيداً للرمز هو الشيء المحسوس الذي يشير أو يوحي عن طريق تداعي المعاني إلى ملموس أو مجرد، كغروب الشمس مثلاً الذي قد يدعوا إلى التفكير في حالات الضعف والسكينة والشيخوخة والفناء أو تصوير رجل هرم رمزا للشتاء² .

ومن هنا فقد اعتبر الرمز قيمة إشارية يمكن أن ينتبه إليها الفرد من خلال مظاهر الحياة، فكثير من الأمور المرئية والتي تصادف الإنسان في حياته اليومية قد تثير في إدراكه من المعاني الغريبة والتي قد لا تتبادر إلى ذهن فرد آخر، فالإنسان كائن رمزي بطبعه³، لذلك فهو يفسر الأشياء في العادة وفق المنطق الرمزي، فقد يثير فينا مشهد غروب الشمس أحاسيس غريبة كالغناء مثلاً، كما تثيرنا أيضاً كلمة تحضر في جملة ما، فنرددتها بعد ذلك في عدة مناسبات لأنها تعبر عن جوانب خفية في أنفسنا، كما أنها قد تثير عواطفنا، فالإنسان واللغة يلتقيان في نقطة الرمزية، وقد أشار إلى هذه النقطة أدوين بيغان، والذي قسم الرموز إلى نوعين: " أولهما الرمز الاصطلاحي ويعني به نوعاً من الإشارات المتواضع عليها، كالألفاظ باعتبارها رموزاً للدلالات أما ثانيهما [فيسمى] بالرمز الإنشائي، ويقصد به نوعاً من الرموز التي لم يسبق التواضع عليها، كذلك الرجل الذي ولد أعمى فتوضح له طبيعة اللون القرمزي بأنه يماثل في وقعه النفسي نقر البوق⁴ .

¹ - أحمد محمد قنور، مرجع سابق، ص 181.

² - أحمد محمد قنور، مرجع سابق، ص 181.

³ - يرى كاسيرر أن الإنسان حيوان رمزي في لغته وأساطيره ودياناته وعلمه وفنونه.

⁴ - أحمد (محمد فؤاد): الرمز في القصيدة الحديثة . مجلة علامات في النقد، ج 34، ص 9، ديسمبر 1999، ص 259.

إن مقولة بيفان توجي بأن هناك فرقا بين الرموز اللغوية والتي هي إشارات اصطلاحية في أساسها، وكذا الرمز بمفهومه الأدبي والذي يقوم على أساس علاقة تشابه بين حقائق الأشياء، أو وجود علاقة إنحائية بين الشيء ورمزه، أو ما يُعيل عليه، أما بخصوص النوع الثاني فيعيب عليه محمد فتوح أحمد المثال الذي ساقه لتوضيحه، لأنه لم يستقيه من الواقع الأدبي.

في حين يرى Webster بأن الرمز هو كل "ما يرمي إلى شيء عن طريق علاقة بينهما كمجرد الاقتران، أو الاصطلاح، أو التشابه العارض غير المقصود"¹ وهذا الفهم الخاص بطبيعة الرمز يؤمننا بأن هناك مجموعة من العلاقات الكائنة بين الرمز وما يُعيل عليه، وهي متفاوتة من دارس لآخر، وربما يعود ذلك إلى تفاوت درجات فهم الرمز ووظائفه.

إن أكثر استعمالات الرمز شيوعا هي تلك التي تستند إلى صور تناظرية تربط بين وحدات مجردة وأخرى محسوسة، تنوب فيها الثانية عن الأولى وتقوم مقامها، وفي هذه الحالة ينظر إلى الرمز باعتباره صسورة دالة تستعمل للإحالة على مدلول يقابلها عن طريق العرف والتواضع².

إن هذه المقولة تبين مدى شساعة مفهوم الرمز، ومدى هلاميته، فهو قابل لأن يتسرب إلى الكثير من الكلمات والأشياء والطقوس والحركات.

كما أنه قادر على منح الأشياء وظائف جديدة تخرجها عن مفاهيمها المعتادة والمتعارف عليها، إلى مفاهيم جديدة رمزية.

والرمز من هذه الزاوية يعبر "عن ميل الإنسان الشديد إلى تحويل حقائق أو أحكام مجردة إلى كيانات مجسدة من خلال أشياء أو سلوكيات محسوسة". وخلاصة ذلك أن العبور من المجرد إلى المحسوس لا يتحقق إلا من خلال الرمز وداخله³.

وقد وصل درويش الجندي إلى خلاصة أخرى مفادها : أن أول من تكلم عن الرمز بالمعنى الاصطلاحي عند العرب هو قدامة بن جعفر⁴ في كتابه "نقد النثر" حيث أفرد بابا فسر فيه الرمز تفسيرا لغويا فقال: "هو ما أخفى من الكلام، ثم اتجه به اتجاهها علميا ودينيا فقال: إنما يستعمل التكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسما من أسماء الطير، أو الوحش،

¹ - W.Y.Tindall .. the literary symbol : نقلا عن : محمد فتوح أحمد . الرمز في القصيدة الحديثة . مجلة علاميات نسي النقد ، يصدرها النادي الأدبي الثقافي بجدة ، العربية السعودية ، ج34 ، مج9 ، ديسمبر 1999 ، ص 260.

² - سعيد بنكراد: الرمز المجال والدلالات مقال على شبكة الأنترنت . موقع : دراسات سيميائية : saidbengrad.free.fr

³ - سعيد بنكراد . نفسه .

⁴ - ينظر : درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي ، مكتبة نهضة مصر بالقاهرة ، مصر ، 1958 ، ص 42.

أو سائر الأجناس، أو حرفاً من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضوع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما، مرموزاً عن غيرهما¹.

وهذا التعريف المفهومي للرمز والذي أطل به قدامة بن جعفر في فترة زمنية متقدمة هو أساس فهمنا للرمز الأدبي والفلسفي والصوفي واللساني، حيث كان واعياً بمفاهيم الرمز وما يتطلبه الإلهام والإخفاء من توظيف له. واستثمار الجمالياته.

أما التويري والذي جاء بعد ابن رشيق فقد جعل الرمز من أسماء اللغز في قوله: "واللغز أسماء: فمنها المعاينة، والعويص، والرمز، والمحاكاة، وأبيات المعاني، والملاحن والمرموس والتأويل والكنائية، والتعريض، الإشارة والتوجيه والمعنى والممثل، ومعنى الجميع واحد، واختلافها بحسب وجوه واعتبارات، فإنك إذا اعتبرت من حيث إن واضعه كأنه يعاينك أي يظهر إعياءك، وهو التعب سميته معاينة، وإذا اعتبرت من حيث صعوبة فهمه، واعتباص استخراج سميته عويصاً، وإذا اعتبرت من حيث إنه قد عمل على وجوه وأبواب سميته لغزاً، وفعلك له إلغازاً، وإذا اعتبرت من حيث إن واضعه لم يفصح عنه قلت رمزاً، وقريب منه الإشارة"².

وربما كانت مقارنة التويري بين هذه المصطلحات جميعها من باب الدلالة اللغوية، لأنها متداولة بمفاهيمها الاصطلاحية لدى البلاغيين، فدلالاتها المعجمية متقاربة، إذ تشترك كلها في معنى الخفاء والغموض.

أما الدراسات المعاصرة فقد ميزت بين ضريين من التوظيف الرمزي: الرمزية الأسلوبية، والرمزية الموضوعية.

وقد اعتبر أحمد فتوح الصنف الأول - الرمزية الأسلوبية - سمة في الأسلوب يطبع بها التعبير المجازي، أما الثانية - الرمزية الموضوعية - فهي خاصة بالقصص والأمثال والألغاز، وكلا الرمزيتين تنطويان تحت مفهوم الرمز بمعناه العام، أي باعتباره إشارة (Signe)³، والإشارة هنا ليست بحسب الفهم اللساني لها، وإنما هي مرادفة لمصطلح الرمز، باعتباره يوهم، ويشير إلى متعدد من خلال انفتاحه على تعدد الدلالات، وقد اصطلاح عليه عبد الله الغدامي⁴ في هذا المقام بـ "الإشارات الحرة" التي لا تقيد دلالته واحدة، فهي لا تشير إلى شيء محدد بقدر ما تفتح أمام القارئ باب الاستبصار والتأمل.

أما "كارولين سيرجن" فقد درست ما يسمى "بغناقيد الصور" حيث رأت: "أن الصورة تعكس رؤية رمزية، فإذا ما تكررت الصورة في نتاج كاتب ما، أو لدى مجموعة من الأدباء أصبحت نمطاً، ومجرد ذكر

¹ - الرمزية في الأدب العربي - نفسه، ص 42. وينظر أيضاً كتاب: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي للدكتور بنوي طبانة، نشر مكتبة الأنجلو، مصر، ص 106.

² - التويري: نهاية الإرب، دار الكتب والوثائق المصرية، القاهرة، مصر، 1930، ج 3، ص 158.

³ - ينظر: أحمد (محمد فتوح) - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 161.

⁴ - ينظر: عبد الله محمد الغدامي: الخطبة والتكبير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 4، 1998، ص 27.

صورة واحدة يؤدي ذلك بالضرورة إلى استدعاء جل الصور الأخرى التي تدخل معها في علاقة تقاطع وتماس، وهذا ما يجعلها أشبه بالرمز، ولذلك يسميها نورمان فريدمان " الصورة الرامزة " ¹.

وقد أشار علي البطل أيضا إلى مكانة الرمز ضمن الدراسات البلاغية الحديثة، إذ يقول: " يتميز في تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية مفهومان: قدم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزا، حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاها قائما بذاته في دراسة الأدب الحديث " ².

وانطلاقا من وعينا بأهمية الرمز في تكوين الصورة، فإن دراستنا للرمز لا تستقيم إلا بالإشارة إلى نقاط الالتقاء والتقاطع التي يطلع بها الرمز في إطار الصورة، فاستيفاء قوانين الرمز يمكن استنباطها إلا من خلال هذه العلاقات.

¹ - يظهر: علي البطل، ص 29.

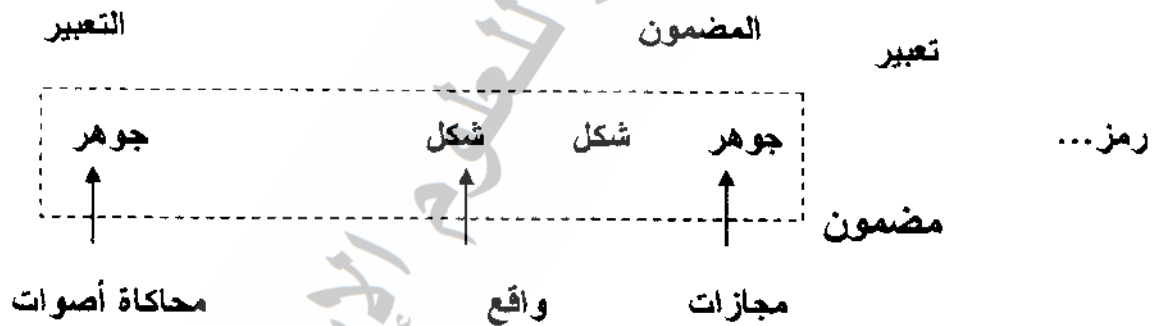
² - يظهر: علي البطل، ص 15.

بـ آليات اشتغال الرمز

يمكن تعريف الرمز الفني بأنه صورة الشيء محولا إلى شيء آخر بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يغدو لكل منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص، فثمة إذن ثنائية مضمرة في الرمز، وهذه الثنائية تحيل على تقويمين متماثلين، مع الإشارة إلى أن هذا التماثل هو الأساس في التحويل الذي يجريه المبدع، أي هو الأساسي في جعل الثنائية واحدة في الرمز¹.

يرى خوسيه مارييا بوثويلو أن اللغة الأدبية هي مجال اشتغال الرموز إلى جانب علامات اللغة الأخرى، كما يرى أيضا بأن فليدال (L.Flydal) هو أول من أبرز هذا المنظور الخاص بإدخال الرمز أساسا تفسيريا لأدوات الفنان في اللغة، ثم تبعه: نيتو (L.Nieto).

ويرى فليدال أن الوسيلة الفنية الرئيسة للغة هي استخدام الدليل : (Signo)، (النسقي وغير المسبب)، على أنه رمز (مسبب ومتماثل) ويحدث هذا الأمر لأن الرمز يحتضن الدليل، كما يظهر من المخطط التالي:



كما يرى فليدال أن مضمون الرمز هو الواقع نفسه، وأن تعبيره هو الدليل اللغوي بكامله... ومن ثم فإن اللغة الأدبية هي المكان الذي يعمل فيه الدليل رمزا².

وهناك شروط أربعة تميز الرمز عن غيره، كما تعد آليات لاشتغاله وقد أوردتها صلاح فضل في كتابه : نظرية البنائية في النقد الأدبي، وقد استقاها من آراء علماء التحليل النفسي والجمالي وهي:

¹ - ملكيات أزاهير الثقافية على موقع : www.azaher.org

² - ينظر: خوسيه مارييا بوثويلو ليقانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد: سلسلة الدراسات النقدية، دار عريب للطباعة، القاهرة، مصر، ص 70.

1- خاصيته التشكيلية التصويرية: مما يعني موقفا متجها إلى اعتبار الرمز لا في ذاته وإنما فيما يرمز إليه.

2- قابليته للتلقي: أي أن هناك شيئا مثاليا غير منظور يتصل بما وراء الحس، يتم تلقيه بالرمز الذي يجعله موضوعيا.

3- قدرته الذاتية: أي أن الرمز له طاقة خاصة به منبثقة عنه تميزه عن الإشارة التي لا حول لها في نفسها.

4- تلقيه كرمز: مما يعني أن الرمز عميق الجذور اجتماعيا وإنسانيا، ويصبح من الخطأ تصور قيام الرمز ثم تقبله بعد ذلك، لأن عملية تحول الشيء إلى رمز وتقبله على هذا الأساس تعد عملية واحدة لا تتجزأ إلى مراحل.

كما أضاف خاصية أخرى وهي الإشارة، فعندما تحتفظ كلمة ما بقدرتها على إشارتها فهي لا تزال رمزا أما إذا فقدت هذه القدرة فإنها تتدهور وتصبح مجرد إشارة¹.

ونظرا لما يحمله الرمز الفني من مفاهيم تعد بمثابة المحددات الاصطلاحية له، فقد حاولنا تحيير هذه المقولات بما يتناسب وطروحات الرمز الفني والصوفي في آن واحد، ونحن إذ نورد هذه المقولات فإننا نعتقد بأن الرمز الصوفي هو جزء من الرمز الفني ولذلك فكل ما ينطبق على هذا الأخير، يمكن إسقاطه أيضا على الرمز الصوفي كما أن مقولات الرمزيين بخصوص الرمز هي في أساسها تشكل نقطة التقاء مع الرمزية الصوفية قديما وحديثا. وسنحاول إيراد تلك المقولات بشكل عشوائي ودون مفاضلة بينها:

- إن محاولة بناء الصور الرمزية المركبة هي أول خطوة لبناء الرمز، حيث ينطلق الشاعر من الواقع في تشكيل صورته ثم يتجاوز ذلك إلى المجرد. والمزاوجة بين المحسوس والمعنوي والواقع وما وراء الواقع من مهمات إنتاج الرموز الفنية، حيث تفتح الألفاظ على دلالات غير دلالتها الحقيقية المعجمية، مما يكسبها صفة الرمز.

- والرمز الجديد يقتضي سياقاً خاصاً به يناسبه، وإلا أضحي الرمز الفني نوعاً من الرموز اللغوية والرياضية، فهو أشد حساسية للسياق الذي يرد فيه.

- إن الرمز ينأى عما هو من خصائص الحجاز كالقرينة، لأن التأويل فيه غالبا ما يعتمد على مجرد ارتباطاتنا وذكرياتنا العاطفية التي لا أساس لها في أية مقارنة منطقية².

- الرمز الأدبي تركيب لفظي يستلزم مستويين ؛ مستوى الصور الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصور³.

1 - ينظر : صلاح فضل ، نظرية البلاغة في النقد الأدبي ، مهرجان القراءة للجميع ، 2003 ، مصر ، ص 306

2 - الزايت دو: الشعر كيف نفهمه ونفكره، ص 71، نقلا عن محمد فروح أحمد . الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 306.

3 - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 202

- إن محاولة بناء الصور الرمزية المركبة هي أول خطوة لبناء الرمز ، حيث ينطلق الشاعر من الواقع في تشكيل صورته ثم يتجاوز ذلك إلى المجرد
- المزاوجة بين المحسوس والمعنوي و الواقع ، وما وراء الواقع من مهمات إنتاج الرموز الفنية ، حيث تفتح الألفاظ على دلالات غير دلالتها الحقيقة المعجمية ، مما يكسبها صفة الرمز
- الرمز الجديد يقتضي سياقاً خاصاً به ، يناسبه ، وإلا أضحي الرمز الفني نوعاً من الرموز اللغوية والرياضية ، فهو أشد حساسية للسياق الذي يرد فيه
- الرمز ليس جملاً لأطراف الأشياء بعضها ببعض، وإنما هو رؤيا يتحقق فيها التفاعل بين السذات والموضوع، فهو تجسد النفسي بشكل مادي، وهو يبعث المادي، ويضفي عليه حيوية وحركة، وهو يوحد بين ما يبدو معتبراً من عناصر الوجود ويكشف علاقاته بغيره¹.
- الرمز لا يموت بل يتحول فقط، لأن الرموز تزد جذورها في أصقاع الحياة والشعور والعالم المتينسة، ولأن لها ثباتاً استثنائياً فإنها تفضي بنا إلى التفكير بأن الرمز لا يموت بل يتحول فقط².
- الاستعارة ابتكار خطابي متحرر والرمز مقيد بالكون³.
- مفهوم الرمز يجمع بين بعدين بل يمكننا القول بين عالمين للخطاب: أحدهما لغوي، والآخر من مرتبة غير لغوية.
- يشير الناقد الأمريكي بلاك مور (R p.Blackmur) إلى أن الرمز رمز ليس بالنسبة إلى ما قيل، وما قرر، وإنما بالنسبة إلى ما لم يقل، وما لم يمكن قوله، فهو يرمز إلى شيء معروف من قبل، لكن لشيء يوجد الكشف، ويكاد ينكشف⁴.
- إن العلاقة التي تربط بين مستوى الصور الحسية ومستوى الحالات المعنوية في الرمز، هي علاقة من نوع خاص بحيث لا تعتمد على وجه الشبه الحسي، لأن المشار إليه بالرمز حالة تخريدية وإنما هي علاقة حدسية، وليست تقريرية واضحة.
- تكمن قيمة الرمز في إيحائيته، فهو يوقع في النفس ما لا يمكن التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة.

1- محمد فتوح أحمد . الرمز والرمزية في الشعر المعاصر .، ص 308، 309.

2- بول ريكور: نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى- تر: سعيد الفانمي: المركز الثقافي العربي، المغرب ص 108.

3- نظرية للتأويل ، نفسه، ص 106.

4- مايمن(ستاللي): النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر : إحصان عباس و محمد يوسف نجم ، منشورات دار الثقافة ، بيروت لبنان ، 1960، جزء، ص 49.

- إنه - الرمز - ليس تحليلاً للواقع ، بل هو تكثيف له ، وهو يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسمه بكل تخومه ، بل يرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية ، لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر .
- الرمزية سمة للأسلوب وليست سمة للكلمات ، أو الصور الجزئية ، والرمز لا يكتسب قيمته إلا من خلال البناء الكلي للقصيدة .
- الرمز يعني الإنحاء ، والفارق بينه وبين الصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجة من التجريد .
- الرمز لا يمثل إلا نفسه لأنه يوحى بما لا يقبل التحديد ، وعلاقتها معاً ليست علاقة مفارقة فقد تتعقد الصورة وتناثر عناصرها تآزراً إيحائياً يبلغ بها حدود الرمز أو يقف بها على مشارفه¹ .
- يمتلك الرمز قيماً تختلف عن قيم أي شيء آخر يرمز إليه كائن ما كان ، وهو كل علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر² .

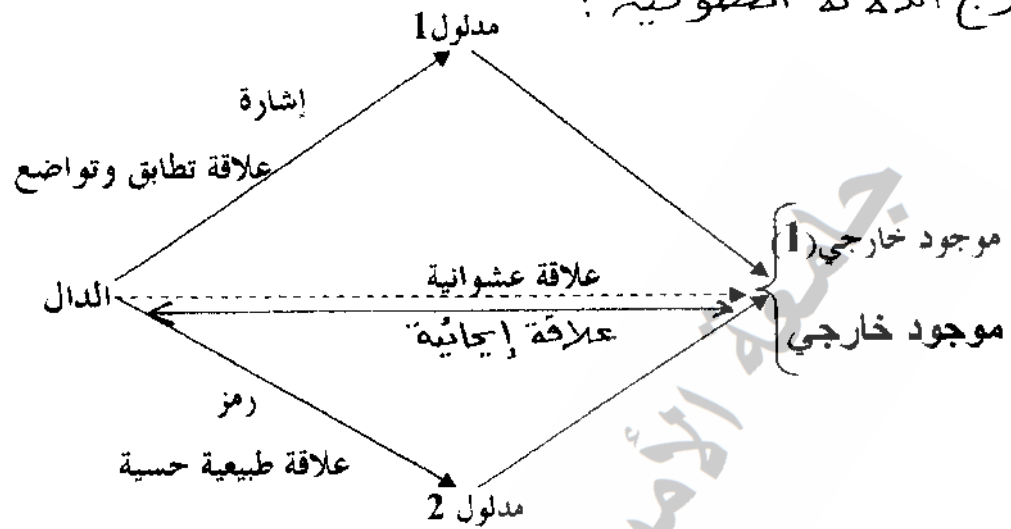
1- بنية الرمز :

يقتضي الحديث عن بنية الرمز التطرق إلى مكوناته ، حيث يتشكل من دال ومدلول ، وإذا كان الدال هو الصورة الصوتية التي تقع في مستوى التعبير ، فإن المدلول هو المفهوم الذي نحصل في الذهن ، أي الصورة الذهنية التي تستدعي الدال باعتباره مثيراً ، وهذا المدلول في حالة الرمز يتعدى إلى مدلولين أو أكثر ، ومن ثم يكتسب الرمز صورتين ذهنتين أو أكثر ، تكون الأولى سبباً في وجود الثانية ، حيث تتشكل الدلالة الأولى وفق العلاقة الضرورية أو العشوائية المتعارف عليها ، أما الثانية فتنشأ عن طريق الإنحاء ، حيث توحى بها الظلال الدلالية الأساسية للكلمة ، كما أنها غالباً ما تكون لصيقة بالسياق ، لأنها دلالة مخصوصة ، وانطلاقاً من هذا التعدد الدلالي الإيحائي ، فإن مكونات الرمز تتعدد أيضاً ، كما أن العلاقة التي تحكم طرفيه تتعدد أيضاً ، وقد لا تكون جلية ويمكن تفسير ذلك بهذا الشكل .

¹ - محمد الفوح أحمد . الرمز والرمزية في الشعر المعاصر .، ص 421 .

² - محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1999 ، ج 2 ، ص 488 .

مربع الدلالة الصوفية :



ففي حالة الإشارة اللغوية لا تعدو العلاقة بين الدال والمدلول إلا أن تكون علاقة تطابق، فكل من الدال والمدلول يستدعيان بعضهما باعتبارهما مثيرين: أما العلاقة بين الدال والشيء الخارجي فهي علاقة عشوائية وغير مباشرة، حيث يختلف الأمر في حالة الرمز، لأن العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة طبيعية حسية، في حين تكون العلاقة بين الدال والشيء الخارجي علاقة إيحائية، لكون الدال فيه شيء من مكونات المدلول، فاللون الأحمر يشير إلى الخطر باعتباره مدلوله الرمزي، كما أنه يشبه الدم والنار باعتبارهما شيئين موجودين.

وقد أشار بول ريكور إلى المعاني الخفية للرمز، إذ يمكن أن يحمل المعنى الأساسي أو الأولي القارئ إلى تصور معان أخرى ثانوية، يمكن أن تكون هي مراد المتكلم، فالرمز من هذا المنطلق هو: "أي بنية من الدلالة يدل فيها المعنى الحرفي والأولي على معنى ثانوي، مجازي، غير مباشر لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المعنى الأول"¹.

الدال ← المدلول (المعنى الأساسي + المعنى الثانوي + المعنى الإيحائي + المعنى المجازي + الأسلوبي + المعنى الإضافي).

فالمدلول قد يكون أساسيا أو حرفيا وأوليا؛ في حالة الإشارات اللغوية، وقد يتعدى ذلك في حالة الرمز إلى الدلالة الإيحائية والمجازية والأسلوبية والإضافية.

¹ - أبو زيد (نصر حامد) : إشكالية القراءة وآليات التوليد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1994، ص 45.

2- سمات الرمز:

هناك سمات عدة استنبطناها من المفاهيم المتعددة للرمز، وإذا انتفت عن الرمز انتفى كونه رمزا وتحول إلى إشارة أو علامة دالة، وهي:

1- الإيحائية: وتعني أن للرمز الفني دلالات متعددة ولا يجوز أن يكون له دلالة واحدة فحسب، وإن يكن هذا لا يمنع من أن تنصدر إحدى الدلالات.

إن تعدد الدلالات ينهض من الكثافة الشعورية التي يعبر عنها الرمز، ويقوم عليها، أي أن الإيحائية إذ تكون سمة للرمز، فتكون أيضا سمة للتجربة الجمالية، حيث الكثافة والعمق والتنوع، ولهذا فإن الإيحائية أو الاعتبارية في طرح الرموز لن تؤدي بحال من الأحوال إلى إيحائية ذات وظيفة جمالية - تعبيرية - فالإنحاء الجمالي هو إنحاء مكثف ممتلئ بموضوعه، يؤدي وظيفة يعجز عنها التأويل المباشر للتجربة أو للظواهر والأشياء.

2- الإنفعالية: وهي تعني أن الرمز هو حامل انفعال، لا حامل مقولة، لأن وظيفة الرمز ليست نقل أبعاد الأشياء وهياتها كاملة إلى المتلقي، ولكن وظيفته أن يوقع في نفسك ما وقع في نفس الشاعر من إحساسات، وهو بذلك يختلف عن الرموز الدينية والمنطقية والعلمية والعملية التي هي مقولات ومفاهيم لا انفعالية .

ومن البديهي أن هذه السمة من طبيعة التجربة الجمالية التي هي طبيعة انفعالية بالضرورة، ولهذا فإن الرمز الفني لا يلخص فكرة أو يعبر عن رأي أو يطرح موقفا فكريا، وإنما يكشف انفعالا، ويعبر عن تجربة.

3- التمثيل: وهذه السمة مفادها أن الرمز هنا نتاج المجاز، لا نتاج الحقيقة، ولهذا فإن ثمة تناولا مجازيا للظواهر والأشياء بحيث تتحول عن صفاتها المعهودة، لتدخل في علاقة جديدة مختلفة عن سياقها الواقعي، غير أن هذا التحول محكوم بطبيعة الأثر الجمالي الذي تخلفه الظواهر والأشياء في الذات المدعسة، بمعنى أن التخيل لا ينبغي أن يكون سائبا في الرمز من الكينونة الواقعية، وهذا ليس خاصا بالرمز وحده، بل هو أساس التخيل في الفن عامة، ويسمى أيضا بـ " الإيهام " لأن الإيهام في اللغة التخيل، وهو أن يكون " للفظ معنيان أحدهما قريب والآخر غريب، فالسامع يسبق فهمه إلى القريب مع أن المراد هو ذلك البعيد، وهذا إنما يحسن إذا كان الغرض تصوير ذلك المعنى البعيد بالمعنى الظاهر " ¹.

¹ - مطلوب (أحمد) : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت لبنان ، ط2000 ، مادة الإيهام، ص 217، 218.

وهناك من يجمع بين الإيهام والتورية في التخيل، قال الزملاكي بخصوص التخيل: " هو تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد، وأنه مما يظهر في العيان"¹ وهو من أهم الفنون البلاغية، لأنه يتصل بالإبداع والخلق الفني، وقد أولاه عبد القاهر أهمية كبيرة، كما وأولاه القرطاجني أيضا عناية خاصة، وقد سبقه إلى الحديث عنه كثيرون، ومنهم أرسطو ، والفارابي، وابن رشد، وابن سينا.

4- الحسية: وتحيل هذه السمة على كون الرمز يجسد ولا يجرد بخلاف الرموز الأخرى، أي أن التحويل الذي يتم في الرمز، لا ينهض بتجريد الأشياء من حسيته، بل ينقلها من مستواها الحسي المعروف إلى مستوى حسي آخر، لم يكن لها من قبل أو لم تعده فيها، وهو ما يتلاءم وصفته الحسية التي يتصف بها الفن عامة، غير أنه لابد من الإشارة إلى أن الحسية في الرمز لا تتناقى والإيحائية المعنوية فيه، فقد تكون عناصر النص الشعري كلها حسية، إلا أن دلالاته معنوية، إذ أن المعنوي في الفن، لا يمكن إلا أن يتدنى حسيا.

5- الإيجاز: وقد اعتبره درويش الجندي دعامة أساسية من دعائم الرمزية العربية الأسلوبية²، وابن سنان الخفاجي أثناء تفضيله للإيجاز على غيره، يأتي مفهوم الرمز، ويسقطه على الإيجاز في قوله: " والأصل في مدح الإيجاز والاختصار في الكلام: أن الألفاظ غير مقصودة في أنفسها، وإنما المقصود هو المعاني والأغراض التي أحتج إلى العبارة عنها بالكلام"³.

وقد كان الإيجاز قديما سمة من سمات الشعر لا النثر، وقد فطن البحري لذلك حيث قال :
والشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طولت خطبه⁴.

وقال جعفر بن يحيى: " إن قدرتم أن تجعلوا كتبكم توقيعات فافعلوا، وقالت بنت الخطيئة لأبيها: " ما بال قصارك أكثر من طوالك؟ " فقال: " لأها في الآذان أوج وبالأنواء أعلق"⁵.

وقد كان أبو تمام إمام الشعراء العرب المعاصرين، ومن أتى بعده أيضا في التمرد، وإتيان كل ما هو جديد مبتكر، فقد شكلت نتاجه الشعري ثلاث ظواهر، وهي: " الظاهرة الأولى أن أوجز أحيانا إيجازا يضيق عن المعنى، ويقصر عن أدائه، ولاسيما أنه كان يعتمد إلى معان دقيقة لا يلائمها هذا الضغط، والظاهرة الثانية

¹ - الزملاكي (عبد الواحد بن عبد الكريم): في علم البيان المطلع على إيجاز القرآن، نج: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، 1964، ص 178. نقلا عن: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مادة التخيل، ص 296.

² - ينظر: درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، ص 51.

³ - الخفاجي (ابن سنان): سر الفصاحة، نج: عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، ط 1953، ص 251.

⁴ - نقلا عن: الرمزية في الأدب العربي، ص 53.

⁵ - المسكري (أبو هلال الصن بن عبد الله)، كتاب الصلواتين، نج: علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة 1952، ص 166.

هي إكثاره من البديع، وإكثاره تبعاً لذلك من غير المباشرة في التعبير، والظاهرة الثالثة هي الغموض الناجم عن الظاهرتين السابقتين، وما تلك الظواهر إلا خصائص مذهب الإشارة، أو مذهب الرمز¹.

وأسلوب الإنجاز من أهم خصائص اللغة العربية، فقد كان العرب لا يميلون إلى الإطالة والإسهاب، وكانوا يعدون الإنجاز هو البلاغة.

6- الإيهام: وهو الكلام الذي له أكثر من وجه، وهو عند البلاغيين "إيراد الكلام محتملاً لوجهين مختلفين" وسماه السكاكي التوجيه، وهو بخلاف الاشتراك، لأن هذا الأخير "لا يقع إلا في لفظة مفردة، لها مفهومان لا يعلم أيهما أراد المتكلم والإيهام لا يكون إلا في الحمل المولفة المفيدة ويختص بالفنون كالمدح والمهجع والعتاب والاعتذار والفخر والثناء والنسب، وغير ذلك"².

وقد جعل الإيهام في الرمز مطية للإخفاء والستر، وهو عند الصوفية وسيلة، ليس غاية، كما هو الحال في الشعر المعاصر.

7- الاتساع: وهو اللفظ الذي يتسع فيه التأويل، وينطبق هذا أيضاً على التعبير الرمزي، حيث يأتي التأويل "على قدر قوى الناظر فيه وبحسب ما تختمل ألفاظه"³ وقال السبكي بشأنه: "هو كل كلام تتسع تأويلاته فتفاوت العقول فيها، لكثرة احتمالاته لنكته ما كفواتح السور"⁴.

8- التلغيز: في اللغة، ألغز الكلام، وألغز فيه: عمى مراده، وأضره على خلاف ما أظهره، واللغز: ما ألغز من كلام فشبه معناه، واللغز: الكلام الملبس⁵.

وقد أدخل ابن رشيق اللغز في باب الإشارة، وقال: "ومن أخفى الإشارات وأبعدها اللغز، وهو أن يكون للكلام ظاهر عجيب لا يمكن، وباطن ممكن عجيب"⁶.

أما ابن فارس فيرى في اللغز عدولاً عن المؤلف، يقول: اللغز: "يملك بالشئ عن وجهه، وفي الاصطلاح: أن يأتي المتكلم بكلام يعمي به المقصود، بحيث يخفى على السامع، فلا يدركه إلا بفضل تأمل ومزيد نظر"¹.

¹ - درويش الجندي، نفسه، ص 58.

² - المصري (ابن أبي الأصبع): بديع القرآن، تح: حنفي محمد شرف، القاهرة 1957، ص 306.

³ - المصري (ابن أبي الأصبع): تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، القاهرة، مصر ص 454.

⁴ - السبكي (بهاء الدين): عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، القاهرة، 1937، ج 1، ص 469. نقلاً عن: معجم المصطلحات البلاغية، 28.

⁵ - ابن منظور: لسان العرب، مادة لغز.

⁶ - الفيرواني (ابن رشيق): الصمد في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1955، ط 2، ج 1، ص 307.

وهو سمة أساسية في الرمز، لا يملك انفعالا فيها، وإلا كان ذلك سببا في تعوله إلى إشارة دالة وحسب. والتلغيز أو الإلغاز مرادف للتعمية، لأنه تظليل نافذ للقارئ، وتعطيل مقصود للدلالة، لسذلك سماه البعض مغالطة، وتورية، وإيهاما، وتخبيلا، وتوجيها².

9- السياقية: وهي إحدى خصائص الرمز، حيث يكون السياق في الرمز، كالعينات السيميائية في النص، يوجهه، ويخلق له فضاءه الدلالي، فالرمز الصوفي يتمي سياقيا إلى - نظرية المعرفة - فهو يحمل مقولات معرفية، وانفعالات جمالية في آن واحد.

ومن ثم فإن الدلالة الرمزية الصوفية التامة تكون نتيجة اجتماع الدلالة المقامية والدلالة المقالية، حيث تتمثل الأولى في السياق الحالي، أي سياق الموقف، أما الثانية فهي تشمل السياق اللغوي، علما أن:

المقال = الدلالة الإيحائية + السياق اللغوي.

المقام = درجة المريدية + المقتضى.

10- غير المباشرة في التعبير: وهي السمة الأساسية التي بني عليها شعر الخدائبة برمته، كما تعد ركيزة أساسية من ركائز الأساليب الرمزية، يقول مالاريه: "سم شيئا باسمه تحذف منه ثلاثة أرباع شاعريته".

ويقول أيضا تشارلتن: "والفصاحة في عرف النقاد أن تدور بالحديث حول الموضوع، ولا تلمس قلبه وصميمه". وهذه سمة بارزة في الكتابة الصوفية، بل هي تحك الكتابة في العرف الصوفي.

3- الرمز والإشارة:

إن تداخل مفهومي الرمز والإشارة أدى بالدارسين إلى الخلط بين المصطلحين وإذا كان حقل اللسانيات أقرب إلى فرضيات العلم، فإنه لم ينج هو أيضا من هذا التعميم المفهومي، فقد كان تعامل النقاد واللغويين مع مصطلح الرمز تعاملًا سطحيًا، إذ ناب عن مصطلح الإشارة في معظم نصوصهم، وقد برر صلاح فضل توظيفه للرمز نيابة عن الإشارة بقوله: "يكفي الآن أن نشير إلى أننا عندما نطلق كلمة الرمز على العلامة اللغوية، فإن هذا من قبيل تبسيط الأشياء، قبل أن نعلم إلى التصنيفات والتفريعات"³ وهذا مسوغ مرفوض في

¹ - المندلي (علي صدر الدين بن معصوم) : ألوار الربيع في أنواع البديع، تج: شاكرو هادي شكر، النجف، العراق 1953، ج 40.

² - ينظر: معجم المصطلحات البلاغية ولطورها، مادة: المغالطة، ص 634، 635.

³ - صلاح فضل: نظرية البلاغة في النقد الأدبي، مهرجان القراءة للجميع، مصر، 2003، ص 29.

الأعراف العلمية، لأن لكل مصطلح مجالاً دلالياً مقيداً يجب أن يلتزمه ولا يُخيد عنه ، فهو يدخل ضمن دائرة العلوم اللغوية، التي تشير إلى الأشياء بمصطلحات محددة ودقيقة، بعيداً عن المعايير الأساسية (المعجمية).

فإذا كانت العلاقة الكائنة بين الرمز - باعتباره إشارة لغوية - ومدلوله علاقة اعتبارية أو تعسفية، فإنه في حال الاصطلاح على خلاف ذلك، لأن المجتمع هو الذي ربط بين الطرفين لوجود علاقة ما بينهما، وهذه العلاقة قد يكون الإنجاء سبباً في وجودها، وقد تكون مبررة أيضاً.

يرى إرنست كاسيرر أنه ثمة فرق بين الرمز والإشارة ، إذ يعتبر الإشارة جزءاً من عالم الوجود المادي، في حين يعتبر الرمز جزءاً من عالم المعنى الإنساني " والإشارة مرتبطة بالشئ الذي تشير إليه على نحو ثابت، وكل إشارة واحدة ملموسة تشير إلى شئ واحد معين، أما الرمز فعام الانطباق، أي يوحى بأكثر من شئ واحد ، وهو متحرك ومتنقل ومتنوع " .

إن هذا الرأي يبين مدى تباين اختلاف طبعي الرمز والإشارة، فالإشارة تنحصر في إطار محدود لا يتغير، إذ يعبر بها الفهم دون أن يلحظها باعتبارها خالية من المعنى وآلية، في حين يفتح الرمز على فاعلية التغير والتجدد والشمول فقد تعدد مدلولات الرمز بتعدد السياقات التي يرد فيها، وبالتالي فهو أوسع من الإشارة في التعبير والإنجاء، لذلك جعله الشعراء قناعاً يحتفون وراء إلهامه وتعدد مدلولاته.

كما أن الرمز يتميز بصلاحيته للاستعمال إذ تلعب العوامل النفسية وسياق الموقف دوراً هاماً في تحديد دلالاته، إضافة إلى كونه يشمل كل أنواع المحازر المرسل والتشبيه والاستعارة والكناية، أما الإشارة فليس فيها سوى دلالة واحدة لا تقبل التوزيع ، ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر مادام المجتمع قد تواضع عليها² .

كما ذهب فرويد في شرحه لطبيعة الرمز إلى حد التفريق بينه وبين الإشارة وذلك أن الإشارة " تعبير عن شئ معروف ومعالمه محددة بوضوح، فالملابس الخاصة بموظفي القطارات إشارة وليست رمزا، إذ الرمز أفضل طريقة للإفشاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإنجاء، ومصدر خصص من مصادر التأويل"³ ، لأنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعقل الإنساني، فهو أداة ذهنية ، أو مظهر لفعالية العقل البشري، في حين الإشارات مجرد أداة أو وسيلة لخدمة الفعل، حيث تختلف الإشارات عن الرموز اختلافاً جذرياً لكون الإشارة تفهم متى استخدمت للدلالة على موضوع محدد، أما الرمز " فإنه يفهم متى جعلنا نتصور الفكرة التي يقدمها"⁴ .

1 - لمبة حمدان حمدان: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981، ص 26/25.

2 - بانظر: مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ، بيروت لبنان ، ط2 ، 1984 ، ص181.

3 - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص 261.

4 - الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، ص 160.

ونظرا لكون التصورات متفاوتة ومتباينة من شخص لآخر، فإن جمالية الرمز تكمن في مدى الاختلاف الذي يحدته في عقول السامعين.

وقد ذهبت أميرة حلمي إلى القول بأن الرمز غير الفنية أو الإشارات على حد اصطلاحها هي لغة اتفاقية شأنها شأن الأعداد والأسماء، في حين تتميز الرموز الفنية " بأنها لا يمكن أن تستبدل بغيرها ويبقى المعنى والتعبير، ذلك أن العمل الفني وحدة عضوية تستمد من علاقة الرمز بمدلوله، علاقة عضوية لا تفرض عليه من الخارج، أو بالاصطناع وإلا تحول الرمز الفني الأصل أو العمل الفني كله على العموم إلى إشارات مصطنعة تضعف من العمل الفني ومن أصالته ¹ فالإشارات بدلالاتها الوضعية المتعارف عليها تحيل على عالم الوجود المادي، أما الرمز فمرتبط بعالم المعنى الإنساني، لذلك لا يمكن أن يستبدل، لأن إحلال لفظ آخر محله يؤدي بالضرورة إلى تغير وظيفته الدلالية، فالرمز دال بطبعه، فهو ذو سمة وقيمة وظيفيتين، كما أن الرمز الفني لا يشير إلى شيء خارجه وذلك على العكس من غيره من الرموز " فالوجدان الذي يعبر عنه العمل الفني لا ينفصل عنه إذ أنه باطن في صميمه، وليس خارجا عنه ² .

إن ما ذهب إليه كاسير في تفرقه بين الرمز والإشارة هو القاعدة التي استلهمها كثير من الفلاسفة الغربيين، وعلى رأسهم سوزان لانجر.

أما في الحقل البلاغي العربي فقد كثر الحديث عن علاقة الرمز بالإشارة، ولعل ما قاله المصري عن الرمز والإيحاء يشفي تساؤلاتنا، إذ يقول عن الرمز: " فحواء أن يريد المتكلم إخفاء أمر ما في كلامه مع إرادته إفهام المخاطب ما أخفاه، فيرمز له في ضمنه رمزا يهتدي به إلى طريق استخراج ما أخفاه من كلامه، والفرق بينه وبين الوحي والإشارة أن المتكلم في باب الوحي والإشارة لا يودع كلامه شيئا يستدل عنه على ما أخفاه، لا بطريق الرمز ولا غيره بل يوحى مراده وحيّا خفيا لا يكاد يعرفه إلا أحذق الناس، فخفاء الوحي والإشارة أخفى من خفاء الرمز والإيحاء، والفرق بينه وبين الإلغاز أن الإلغاز لا يد فيه ما يدل على المعنى فيه بذكر بعض أوصافه المشتركة بينه وبين غيره وأسمائه فهو أظهر من باب الرمز ³ .

وهذا الكلام يتعارض تماما مع المفاهيم المعاصرة للرمز، فإذا كانت الإشارة أخفى من الرمز في الدلالة، فمعنى ذلك أن الإشارة بحسب فهم (المصري) لها ليست هي نفسها الإشارة بمفهومها الاصطلاحي المتداول اليوم في حقل اللسانيات والأدب، فالإشارة انطلاقا من معناها اللغوي تشير أي تدل وتوحى، وهي بعكس الإلغاز والرمز، لأن الدلالة فيهما متضمنة عن طريق الإيحاء.

1- أميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، 1972، ص 48/50.

2- الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، ص 211.

3- المصري (بن أبي الأصبح) : بديع القرن، نج : حلي محمد شرف، بغداد، 1977، ص 321

ومن الحالات التي ورد فيها مفهوم الرمز مرادفا لمفهوم الإشارة ما جاء في القرآن الكريم في سورة آل عمران: " قال آيتك أن لا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا " [41/3] .

وهذا المعنى تكرر بطريقة مباشرة في القرآن في قوله تعالى: في سورة مريم: " فأشارت إليه " [29/19]. أي أو مأت إليه، فالإشارة لا تحتل معنى الرمز هنا من الناحية الاصطلاحية، إلا أنها توافقه من الناحية المعجمية.

وإن عدنا إلى نقدنا العربي القديم فإننا نلاقي تداخلا كبيرا بين المفهومين، والسبب في ذلك يعود إلى الترادف الحاصل بين اللفظين في المعاجم العربية القديمة.

فقدامة بن جعفر كغيره من العرب المتقدمين يخلط بين المفهومين حيث يسقط ما للرمز من خصوصيات على الإشارة لتحل محله في الدلالة، يقول الإشارة " أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها، أو سمة تدل عليها، كما قال بعضهم وقد وصف البلاغة، فقال: هي سمة دالة " ¹.

أما ابن رشيق صاحب العمدة، فقد ربط مفهوم الإشارة بالإيجاز في قوله: " وهي في كل نوع من الكلام سمة دالة، واختصار، وتلويح، يعرف مجعلا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه " ².

كما أنه ذكر للإشارة أنواعا من بينها: (الرمز)، والسر في ذلك أن ابن رشيق " لا يرى الرمز مرادفا للإشارة الحسية، كما هو الغالب على ما ورد في المعجمات، وإنما يرى أن أصله الكلام الخفي الذي لا يكسده يفهم، وأنه استعمل حتى صار الإشارة، أو نوعا منها، وهو الإشارة بالشفيتين، خاصة على رأي الفراء، ومن أجل ذلك جعل الرمز الأدبي نوعا من أنواع الإشارة الأدبية، لا مرادفا لها، ملاحظا جانب الخفاء والغموض في ذلك النوع " ³.

أما الجاحظ فيرى بأن الرمز أو الإشارة هما طريقتان من طرق الدلالة، لأفهما إن صحبا الكلام فإنهما يفصحان ويبيان ما يريد المتكلم، لأن حسن الإشارة باليد، أو الرأس، من تمام حسن البيان ⁴، كما يعتبر الجاحظ أول من أطنب في الكلام عن الإشارة من أدباء العرب، وتمتاز دلالة الإشارة بما يأتي:

1- إنها سريعة قصيرة

2- إنها غير مباشرة لا تفصح عن المراد إفصاحا مباشرا لأن الإفصاح المباشر عادة لا يكون إلا

بطريق الدلالة اللفظية بحسب ما تدل عليه الألفاظ من معانيها اللغوية الوضعية

¹ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تح : كمال مصطفى ، القاهرة ، 1963 ، ص 90.

² - ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و أدبه ونقده ، ج ١، ص 206.

³ - درويش الجندبي، مرجع سابق ، ص 46.

⁴ - الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، تح : عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ، 1948 ، ج ١، ص 70.

3- إنها خفية، وتلك الخاصية الأخيرة نتيجة للخاصيتين السابقتين فهي لتسرعها وقصرها لا يفهمها إلا من يفطن إليها، ويكون ذهنه مهياً لها، هذا والدلالة غير المباشرة بطبيعتها أقل وضوحاً من الدلالة المباشرة¹.

وقد وظف الجاحظ مصطلحي الإشارة والرمز توظيفا لغوياً، حيث اعتبرهما مترادفين، فوظفتهما دلالية بعمق، والمغزى منهما الفصاحة والبيان، فإن كانا متلازمين مع الكلام، أدى ذلك إلى حسن البيان.

كما أشار أيضاً كل من كامل المهندس ومحمدي وهبة إلى الاختلاف الاصطلاحي الذي يميز الرمز عن الإشارة فالرمز يتميز بصلاحيته للاستعمال، حيث تلعب العوامل النفسية دوراً في تحديد دلالاته، إضافة إلى سياق الموقف الذي يؤثر هو الآخر في إكساب الرمز دلالة تستجيب لحاجة الرامز الدلالية " فهو يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة بما فيه من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء بعضها ببعض"².

أما الفرق بين الإشارة والرمز فيمكن في أن " الإشارة ليس فيها سوى دلالة واحدة لا تقبل التوزيع ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر مادام المجتمع قد تواضع على دلالتها"³ غير أن الرمز والإشارة متلازمان في أغلب الأحيان، حيث يمكن الحصول على إشارة رمزية أو رمز إشاري، وقد أشار بييرس إلى هذه العلاقات حينما تطرق للعلامات باعتبارها أنظمة سيميائية.

واللغات القديمة التي اندثرت يمكن اعتبارها إشارات اصطلاحية كما هو الحال في اللغة الهيروغليفية أو المسمارية، حيث يمكن تجميعها وتفكيكها، ومن ثم فك شفراتها، انطلاقاً من معرفة جوانب الاصطلاح فيها.

¹ - درويش الجدي: الرمزية في الأدب العربي، ص 41.

² - W.Y. Tindale.: the literary symbol . نقلاً عن محمد فتوح أحمد : الرمز في القصيدة الحديثة ، مقال بمجلة علامات في النقد ، ج 34 ، مج 9 ، ديسمبر 1999 ، ص 181 .

³ - نفسه، ص 181.

الفصل الثاني:

مجالات اشتغال الرمز:

1- حقل اللسانيات:

2- حقل الفلسفة

3- حقل علم النفس

4- حقل الأدب

5- حقل البلاغة

أ – الصورة والرمز

بـ الرمز والكناية

جـ الرمز والمجاز

دـ الرمز والاستعارة

هـ - الرمز والاستعارة وفائض المعنى

- نظرية الاستعارة

و – الرمز والتمثيل

زـ الرمز والتورية

يضطلع هذا الفصل بالحديث عن مجالات اشتغال الرمز ، وأهم المفاهيم التي تعمل على تحريك فعاليته ، فقد انفتحت مجالات علمية عدة على تناول الرمز والاستعانة به باعتباره حصيصة دالة ، فهو مفتاح للعديد من القضايا المعرفية ، كما أنه وسيلة من وسائل الاختصار والدقة العلمية ، و بقدر ما يضطلع بالكشف فهو يخفي ويتكتم على العديد من الأسرار انطلاقاً من كونه وسيطاً شفافاً ، وانطلاقاً من تعدد مفاهيمه ووظائفه سنحاول قدر المستطاع الوقوف عند أهم المجالات التي عنت به عناية كبيرة ، وأعطته قيمته الحقبة التي يستحقها .

1- حقل اللسانيات :

تعرف اللسانيات بكونها ذلك العلم الذي يعني باللغة مكتوبة كانت أو منطوقة قديمة أو حديثة، وذلك لأجل دراستها والبحث عن قانون عام يجمعها، وقد أدت هذه الدراسات إلى تطور حقول لسانية كثيرة، هما الوحيد: هو البحث عن القوانين والأنظمة التي تساعدنا على فهم اللغة وتطورها.

وغرضنا هنا ليس إعطاء مفهوم لللسانيات أو لفرع من فروعها، بقدر محاولتنا الإفادة من أهم الآراء التي تخص العلامات اللغوية باعتبارها رموزاً إشارية، وما يجعلها على اختلاف مع الرموز الأدبية والفنية ، والتي نحن بصدد دراستها، وقد عرضنا على هذا الحقل محاولين بذلك استثمار ما توصلت إليه العلوم اللسانية من طروحات قد نفيدنا في بحثنا عن أنظمة اشتغال الرمز الأدبي ، ومدى تقاطعه وانزياحه عن الوظيفة التواصلية ، التي هي الوظيفة الأساسية للغة، كما أننا أثناء إيرادنا لأهم الآراء التي تخص العلامات اللغوية والرموز اعتبرنا أن السيميائية - علم العلامات، علم الرموز - هي فروع من علم اللغة العام، وبذلك نكون قد تبيننا رأي سوسير : والذي هو بخلاف رأي رولان بارت، ولذلك فسنعرض بعض الآراء دون إشارة إلى الحقل الذي تنتمي إليه.

ومادامت اللسانيات بكل فروعها هي علوم تتقصى الدقة والمنهجية العلمية وتتناهى عن التعابير الأدبية، فإننا سنحاول جاهدين الوقوف عند أهم الآراء التي تناولت العلامة اللغوية باعتبارها إشارة لسانية أو رمزا.

يرى ساندرس بيرس أن العلامة حسية أو غير حسية تنقسم إلى دوال ومداليل، والبيئة الدلالية العلاماتية تحتوي على أربعة عناصر هي:

1 - العلامة بوصفها ممثلاً ينوب أو يحل محل شيء آخر.

- 2- المادة المشار إليها أو الموضوع.
- 3- المحلل، أي الشخص الذي يدرك ويعي الإشارة.
- 4- الطريقة المحددة التي تكتمل بها العملية الإشارية (وهي التي يسميها بييرس: الأرضية أو الأساس)¹.

كما حاول بييرس تصنيف العلامات وذلك بغية الوصول إلى وضع نظرية طبيعية تشمل جل العلامات الموجودة في الواقع، حيث ميز بين ثلاثة أنواع من العلامات: الرمز بالمعنى العام، والعلامة المشهدة أو الأيقونة، والدليل أو القرينة، كما أنه يعرف كلا منها استناداً إلى مفهوم المفسر، أي الأثر الذي تحدثه في السامع، فالرمز لدى بييرس هو " المعادل الحقيقي للعلامة عند سوسير، إذ يرى بييرس أن علاقة الرمز بمدلوله هي علاقة اعتبارية عرفية فقط"²، إضافة إلى أن بييرس يعتبر الرمز بالمعنى العام (Symbole) " إشارة (Signe) أو علامة اصطلاح عليها، ويقوم على الطابع التحكيمي بين الدال والمدلول، ولذلك هو يقابله بالإيقونة أو العلامة المشهدة، والتي هي علامة غير تحكمية الاصطلاح"³ فالعلاقة في العلامة الإيقونية (Icon)، أو ما اصطلاح عليه البعض بالعلامة المشهدة، أو المثل هي علاقة مشاهمة، كما هو الحال في الخرائط والصور الفوتوغرافية، أما بالنسبة للدليل (Indice) والذي له بدائل مصطلحية أخرى كالقرينة فإن العلاقة التي تحكمه هي علاقة سبب بتيجة، كما في علاقة الدخان بالنار، أو سماع صوت من وراء جدار للدلالة على حياة صاحبه، أما الرمز باعتباره علامة فتتحكم في طرفيه علاقة عشوائية عرفية، كما هي حال العلامة لدى سوسير.

إن الرمز لدى بييرس هو عبارة عن إشارة، وحاله كحال القرينة والإيقونة، إلا أنه يفقد خاصية الإشارة إذا لم يكن هناك مفسر، أما بالنسبة للقرينة فهي تفقد الطابع الذي يجعلها إشارة إذا لم يكن موضوعها موجوداً، في حين لا تفقد هذه الميزة حتى إذا لم يوجد مفسر.

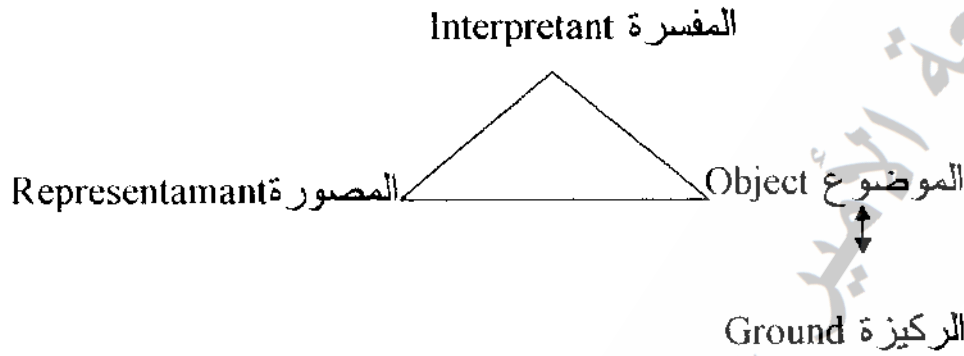
وقد تناول بييرس الإشارات اللغوية بالتعريف، حيث يقول: " العلامة أو المسورة (Representament) هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطوراً وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة (Interprétant) للعلامة الأولى، إن العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا موضوعها (Object) وهي لا تنوب عن هذا الموضوع

¹ - سعد البازغي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص 108.

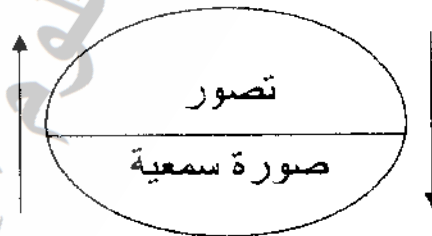
² - دليل الناقد الأدبي، ص 109.

³ - عدنان بن لريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، سورية، ص 125.

من كل الوجهات، بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقا ركيزة (Ground) المصورة "1 ويمكن التمثيل لما ذهب إليه بيرس بالشكل التالي:



في حين يرى سوسير أن العلامة اللسانية " لا تربط شيئا باسم، بل تصورا بصورة سمعية، وهذه الأخيرة ليست الصوت المادي الذي هو شيء فيزيائي صرف، بل هي الدافع النفسي لهذا الصوت "2، ويمكن التمثيل لهذه العلاقة الاعتبارية بوجهي العملة الواحدة والتي لا يمكن فصل أحد وجهيها عن الآخر لأن ذلك سيؤدي حتما إلى تفريغ العلامة من محتواها وتخريدها من قيمتها ووظيفتها باعتبارها علامة دالة ويمثل سوسير لهذه العلاقة بهذا الشكل:



وقد استعار سوسير مصطلح الدال (Signifiant) ليعبر به عن الصورة السمعية والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بالصورة الذهنية هذه الأخيرة أطلق عليها مصطلح المدلول (Signifié).

والجدير بالذكر أن سوسير لم يستخدم كلمة الرمز اللغوي " لأن الأمر يتضمن علاقة بين داله ومدلوله من وجهة نظر سوسير، ولهذا فهو لا يعد العلاقة في الرمز اللغوي علاقة اعتبارية أو تعسفية، وإنما هي علاقة

¹ - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 ، ص 62.

² - فردينان دي سوسير : محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص 88.

سببية"¹ . وقد استخدم سوسير كلمة رمز لتعيين العلامة الألسنية، والتي يسميها بالدال، كما أنه يشير إلى طبيعة العلاقة في الرمز والتي تختلف عن العلاقة في العلامة اللسانية، يقول: "إن للرمز صفة ليست هي بشكل عام اعتباطية أبداً، وهذا الرمز ليس بفارغ أيضاً، إذ أن هناك بعضاً من ملامح الرابط الطبيعي بين الدال والمدلول، ولا يمكن تبديل الميزان، وهو رمز العدالة بأي شيء آخر كالعربة مثلاً"² ومن ثم فهو يستعمل مصطلح علامة أو إشارة.

وقد سجل علماء اللغة تردد سوسير أثناء بحثه عن تسمية للوحدة اللسانية حيث استبعد كلمة رمز، وتبنى كلمة علامة، وذلك لأنه كان يدرك جيداً أن الرمز ليس فارغاً فهو يشير "إلى بقايا تعليلية تجعل من إحالة الدال على المدلول إحالة محكومة بمبدأ التعليل، في حين أن اللسان في جوهره ظاهرة اعتباطية" غير أن هذه الاعتباطية نسبية.

كما أن الرمز لا يمكن استبداله ونشر معطياته، فما اتفق عليه الناس باعتباره رمزا لشيء، كالميزان رمز العدالة، لا يمكن استبداله بأي شيء آخر³.

والرمز بحسب سوسير بخلاف العلامة، فإذا كانت العلامة بإمكانها اكتساب دلالات متنوعة من خلال ورودها في سياقات متعددة فإن الرمز بدوره يشمل ويشير إلى سياقات ثقافية معينة، وهذه الأخيرة كفيلة بخلق الرمز، أو نقي هذه الميزة عنه.

فالعلامات تشير إلى شيء، أو إلى صورة ذهنية موجودة سلفاً، في حين يستمد الرمز دلالاته من ظلال العلامة.

فكما أن الغروب يشير إلى انقضاء النهار، فهو يشير أيضاً انطلاقاً من دلالاته هذه إلى دلالة أخرى وهي الفناء، فالحياة شبيهة بالنهار والذي هو مصدر الحركة، وبزوغ نور الفجر يشير إلى الولادة، وقد وظف الرومانسيون هذه الدلالات الرمزية لمظاهر الطبيعة في نصوصهم الشعرية، واستثمروا مواطن الإيحاء فيها حتى غدت الطبيعة لديهم بكل مظاهرها رموزاً لما تخفيه الذات الإنسانية من مشاعر مرهقة، وتعلق بالأمل، وحين إلى الانطلاق.

ولا نغفل القول بابتكار الرومنسيين لهذه الرؤية الوجودية، لأن ذلك يرتبط بطقوس مغلقة في القدم، ومن تلك الدلالات القديمة لمظاهر الطبيعة استمدت كثير من الرموز كينوتها، فالنور يشير إلى المعرفة

¹ - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، الهامش، ص 76.

² - محاضرات في الألسنية العامة، ص 90، 91.

³ - إن مبدأ التعليل الذي نحتكم إليه في مقاربتنا للرمز يبقى نسبياً، وذلك نظراً لخصوع الرمز للثقافة المحلية، وهذا سبب في تعدد الرموز الخاصة بمفهوم واحد، فإذا كان اللون الأبيض رمزا للسلام، فإننا نشير إلى السلام بغصن الزيتون أيضاً، وربما يكمن الرمز في الحمامة البيضاء في لونها فقط، في حين هناك من يرى في الحمامة باعتبارها كلنا مسالماً، ووديعاً رمزا.

والبياض إلى النقاء، والحمامة البيضاء إلى السلام، فالرمز من هذه الزاوية شيء محسوس له وجود في ذاته بعيدا عن أية دلالة، ومن جهة أخرى فهو مرتبط بالثقافة، أي بالمفاهيم والطقوس التي تعارف الناس عليها، عن طريق الاتفاق والتواضع، وهذه أشياء مرتبطة بالحالات النفسية التي تتاب الكائن البشري.

والرمز يحيل على موضوعه استنادا إلى قانون، وهذا ما ذهب إليه بيرس أيضا، فهو ينحدر من طبيعة عامة ومجردة " إنه ينتمي إلى مقولة الثالغانية، والثالغانية في تصور [بيرس] هي مقولة الفكر والضرورة والقانون الذي يحكم الوقائع استقبالا، ومن خلال وضعه هذا فإنه لا يستند إلى حدث ولا إلى نوعيات، أو أحاسيس لكي يوجد، بل يكفي بالإشارة إلى القانون والضرورة التي بموجبهما يحيل شيئا ما على شيء آخر ¹ .

ومن هنا أقر بيرس بأن العلاقة القائمة بين الماثول الرمزي (الإيقونة الرمزية) وموضوعها لا يستند إلى التشابه ولا إلى التجاور، بل إلى العرف الاجتماعي الذي هو قاعدة وقانون في الآن نفسه.

ولهذا يعمد الكائن البشري إلى اختيار رموزه استنادا إلى قاعدة عرفية، بعيدة كل البعد عن المنطق والاستدلال العقلي، فالإنسان يعمد إلى الرمز من أجل التعبير عن مجموعة من القيم بطريقة الإيحاء والتمثيل، فهو أداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية، وذلك لأجل جعلها تجربة عامة ومشاركة بين جميع الأمم.

يعتقد ياكسون أن نظرية اعتباطية الدليل اللساني " ليست لسوسير، بل أخذها عند اليونان ولاسيما أفلاطون وديموقريطس ومن بعدهما الرواقيون الذين رأوا أن الاتفاق أو الصدفة أنتجا أسماء الأشياء " ² أما كلود ليفي شتراوس فقد فحص مبدأ الاعتباطية وقرر " أن الرمز اللغوي إذا كان اعتباطيا مسبقا فإنه لا يظل كذلك مؤخرا... ومن هنا فإن الخاصية التعسفية للرمز اللغوي تعتبر مؤقتة، إذ أنه طالما خلق الرمز فإن مسا يستثيره يصبح شيئا محددًا دقيقًا للبنية الطبيعية للذهن من ناحية، ولعلاقته بمجموعة الرموز الأخرى، أي علم اللغة الذي يكون نظاما متماسكا من ناحية أخرى ³ "

وقد نبه سوسير إلى خضوع الدليل للاعتباط النسبي والاعتباط المطلق باعتبار وجود كلمات في اللغة توحى بمعناها، وهي المعبر عنها في نظرية المحاكاة بكلمات المحاكاة للأصوات الموجودة في الطبيعة، ولكن حضورها في المعجم قليل جدا.

في حين يرى كل من ريتشاردز وأوقدن (Richards et Ogden) في كتابهما: " معنى المعنى " (The Meaning of meaning) الصادر سنة 1923، أن الرمز مرادف للكلمة والاسم، وقد أشارا إلى ذلك في مثلثهما الشهير، حيث جاءت هذه المصطلحات في ركن واحد (Symbol- word- Name) كما اعتبرا أيضا العلاقة بين الرمز وما يشير إليه علاقة سببية، وهي العلاقة نفسها التي تحكم المدلول بالشيء الخارجي، أو المشار

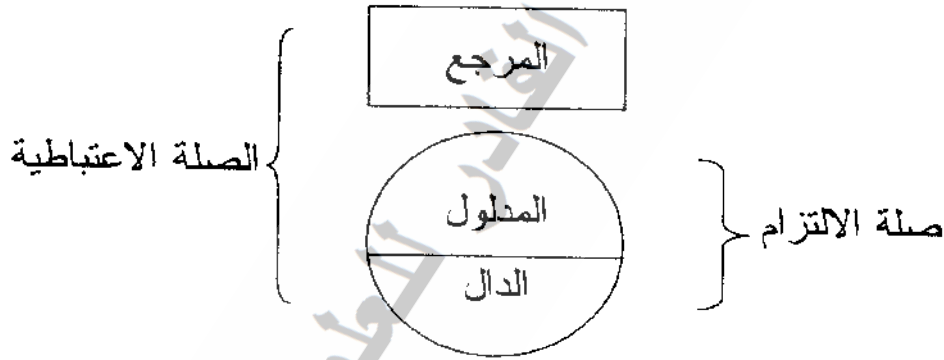
¹ - سعيد بنكراد : الرمز - المجالات والدلالات - ، شبكة الأنترنت ، موقع : www.Saidbengrad.Free.fr

² - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 56.

³ - مفاهيم الشعرية، ص 57.

إليه¹ ، والكلمات بالنسبة لهما ما هي سوى رموز تؤديها ما في أنفسنا، بل هي " رموز ناقصة لا يستطيع الإنسان أن يضبط مدلولاتها أو يحددها ، إلا ما اتصل منها بالأعلام وأسماء الأماكن، أما ما يتصل منها بالمعنويات والعواطف فإنه غير مضبوط ولا محدود... وما يزال الكتاب يبحث بحثاً واسعاً طريفاً في صعوبة اللغة وصعوبة التعبير بها وتكثيف الألفاظ من تعوير في استعمالاتها المختلفة عند الأدباء... ومن أجل ذلك كانوا يعرفون في مدلولاتها تحريفاً واسعاً حتى يستطيعوا أن يعبروا عن المعاني التي تختلج في نفوسهم، وهي معانٍ أوسع من تلك الأدوات اللغوية التي اصطَلَحنا عليها² .

أما إميل بنفنيست (E.Benvenist) فيرى في مقال له بعنوان " طبيعة الرمز اللغوي " وذلك سنة 1930 بأن " العلاقة بين الدال والمدلول ضرورية لتكوين الرمز فبنفنيست ينكر العلاقة الاعتبارية بين الدال والمدلول، إذ لا يقع الاعتبار بينهما، بل بين الرمز (العلامة) بخدي: الدال والمدلول من جهة، وما يشير إليه من أشياء وأفكار من جهة أخرى "، وقد أوضح إيلوار (R.Eluerd) ما قصده بنفنيست في الشكل التالي³ :



وهذا الشكل يعبر عن اعتبارية العلامة اللسانية، كما أن الكلمة لا ترمز إلى الشيء ولا تصوره، فهي ليست مطابقة له، فاللغة تحسب ما ذهب إليه إيلوار في تعليقه على رأي بنفنيست لا تطابق العالم الخارجي، هذا الأخير الذي أشار إليه بمصطلح المرجع، حيث يرتبط بالعلامة اللسانية برابط عشوائي متواضع عليه. وقد أشار إلى هذه القضية جاكسون وذلك حينما جعل الدال مميزاً للمدلول ، إذ اعتبر العلاقة بينهما ضرورية، وهو الشيء نفسه الذي ذهب إليه بنفنيست.

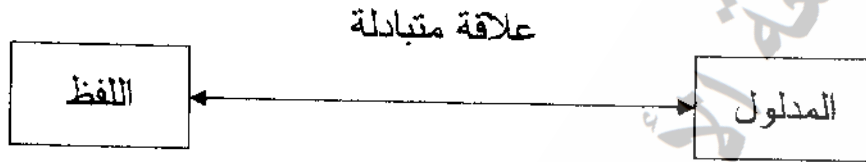
أما ستيفان أولمان (S.Ullman) فقد اختار مصطلح " اللفظ بدلاً من رمز أو دال، ومدلول بدلاً من فكرة أو ارتباط ذهني، واللفظ عنده هو الصيغة الخارجية للكلمة، في حين أن المدلول هو الفكرة التي يستدعيها

¹ - أنظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1992، ص 54، 56.

² - شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط1، ص 242.

³ - أنظر: أحمد محمد قنور: مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سورية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 289.

اللفظ "1" ، وللإشارة فإن أولمان اعتمد على مثلث ريشاردز وأوقدن في تعريفه للمعنى إلا أنه خالفهما فيما ذهباً إليه، فقد أشار إلى العلاقة المتبادلة بين اللفظ ومدلوله، باعتبار أن كل واحد منهما يستدعي الآخر ، كما أنه أهمل الجانب الثالث من المثلث وهو المرجع، وذهب إلى القول بصدد ذلك : بأن دارس اللغة لا همه الأشياء بقدر ما مهمه الكلمات² ، ويمكن التمثيل لرأي أولمان بهذا الشكل:



ومن خلال تعدد المصطلحات التي وردت بخصوص الدال والمدلول والمرجع والموجودات الخارجية، وكذلك العلاقات التي تحكم طرفي العلامة اللسانية، أو أطراف العلامة اللسانية باعتبار مثلث ريشاردز، وكذا ثلاثية بيرس وبنفنيست، فإننا يمكن أن نعتبر المصورة والرمز عند بيرس وريشاردز على الترتيب بمثابة الدال عند سوسير واللفظ عند أولمان، أما المفسرة والفكرة فلهما المعنى نفسه لدى كل من بيرس وريشاردز، أما بنفنيست فقد جعل المرجع مقابلاً للرمز، في حين نجد أولمان يساير سوسير في تسمية الركن الثاني من العلامة اللغوية بالمدلول، أما الركن الثالث من العلامة لدى بيرس فهو الموضوع، في حين يسميه ريشاردز بالشار إلى. أما بخصوص العلاقات التي تحكم تلك الأطراف المشكلة للعلامة اللسانية فهي مختلفة، وذلك راجع للتصور الخاص بالعملية التواصلية والتي تختلف من عالم لآخر.

إن مصطلح رمز قد ورد لدى علماء اللغة نظيراً للكلمة أو العلامة اللغوية والإشارة أو الدليل أيضاً، رغم أن هذه المصطلحات متباينة في مفاهيمها ، ولعل من بين الأسباب التي أدت إلى هذا الخلط المصطلحي الاعتقاد الذي مفاده أن ما أشار إليه كل من بيرس وسوسير بخصوص العلامة اللسانية هو نفسه، فإذا كان سوسير يفرق بين الإشارة والرمز فلأنه كان شديد الحرص على كون اللغة نظام من الإشارات الدالة، أما بيرس فيرى بأن اللغة نظام من الرموز.

أما في الحقل العربي فقد ترجمت تلك المصطلحات، وقد بدأ الخلط واضحا بخصوصها، حيث يذكر شرشار عبد القادر في مقال له بعنوان: "اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية" أن السبب يكمن في تعدد المقابلات العربية للمصطلح الأجنبي الواحد، كما يشير إلى الاختلافات الحاصلة في ترجمة هذه المصطلحات في قوله: "Signifiant، Symbole، Signifié Signe" فالمصطلح الأول والثاني من الأسرة الاشتقاقية نفسها، لكن سوسير عندما تحدث عن "Signe" بين أنه يختلف جذريا عن "Symbole" فالأول

¹ - أنظر ستيفان أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، طبع، 1969، ص 64.

² - أنظر: مبادئ اللسانيات، ص 290، 291.

اعتباطي والثاني ليس كذلك لوجود نوع من العلاقة بين الدال والمدلول، في حين أن لا علاقة في الأول، فالاضطراب أن تكون ترجمة (Symbole) بالرمز، وأن تترجم (Signe) بدليل، مما يشكل عائقا في الفهم، لأن ترجمة اللفظ بالمادة المعجمية نفسها التي اشتق منها أفضل وأصوب ¹.

ومن ثم فالاختلاف في ترجمة المصطلح الغربي أصبح سنة لدى الدارسين العرب المعاصرين، بل إن مجرد تعدد المصطلح يعد زينة ومفخرة لديهم، فخلق بديل اصطلاحى جديد، أو محاولة خلط بعض المفاهيم المتعارف عليها والمتفق بشأنها، يعد تجاوزا وتجديدا في هذا الحقل، ولكن المتفق بشأنه أن الرمز بخلاف الإشارة، هذا في العرف اللغوي، والشأن نفسه ويزيد في العرف الاصطلاحي، إذ لا وجود للتطابق التام بين المصطلحين، خاصة إذا ما كان الرمز بمفهومه الفني والأدبي الخالص.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن نشير إلى أن اللسانيين قد اقتربوا في حالات كثيرة أثناء مقاربتهم للرمز اللغوي من مفهوم الرمز الأدبي، وذلك راجع إلى الخلط المفهومي والإجرائي الذي انطلقوا منه، فستيفان أولمان على سبيل الحصر يعتبر الرمز وسيلة للاتصال والتفاهم بين الناس، أي أنه يقر بالوظيفة التواصلية للغة باعتبارها نظاما من العلامات الدالة.

إلا أنه يشير في أحيان أخرى إلى مفاهيم جديدة للرمز حينما يعتبره شيئا ينوب عن شيء آخر في الدلالة عليه، وذلك في قوله: " ومن الممكن أن تثير هذه الرموز خليطا من إحساسات شتى... ومن وجهة نظر أخرى أن الرموز إما طبيعية أو تقليدية عرفية، فالرموز الطبيعية لها نوع من الصلة الذاتية بالشيء الذي ترمز إليه، ومن ذلك أن بعض الحركات الجسمية تعد وصفا للحالات العقلية التي تعكسها... وكذلك يعد الصليب رمزا طبيعيا للمسيحية ولكن هذا ليس راجعا إلى أي مغزى تشبهي، أو هو لم يكن في الأصل كذلك، وإنما سببه المغزى الذي تركه صلب المسيح عن طريق إنجاءاته التاريخية... " ².

فالإنجاء ليس سمة للعلامة اللغوية، وإنما هو سمة للرمز الأدبي، ونحن نرى بأن أولمان هو من بين أكثر اللسانيين إثراء لحقل اللسانيات والدلالة، وفهما لطبيعة الرمز الإنجائية، فهو يشير في أكثر من موضع في كتابه: " دور الكلمة في اللغة "، إلى دور الاستعمال المجازي في تعدد دلالات الرمز، حيث يرى: بأن " شحنة المعنى التي تحملها بعض الكلمات شحنة تدعو إلى الدهشة حقا " ³ لأنها معاني إنجائية وليست معجمية، كما يضيف أيضا إلى أن هناك مصادر مألوفة من المصادر التي تثير في النفس إحساسات خاصة بما تمدنا به من " ألوان أو ظلال معنوية إضافية، ويتمثل هذا المصدر في قوة الكلمات على الاستدعاء، فالملاحظ أن وقوع الكلمات في

¹ - شرشار (عبد القادر): اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية، مجلة الموقف الأدبي، (شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، سوريا) ع 377، أيلول 2002، ص 70.

² - ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ص 27.

³ - دور الكلمة في اللغة، ص 117.

نماذج معينة من السياقات يكسبها جدا خاصا ويحيطها بملابس تعين في الحال على استظهار البيئة التي تنتمي إليها هذه الكلمات ¹ فالظلال المعنوية والأحاسيس التي تثيرها بعض الكلمات فينا أصلها الإيحاء الرمزي، هذا الأخير يسيطر على جزء كبير من لغتنا اليومية، حيث تعدو لغة مجازية وظيفتها الاقتصاد في التعابير، والإنجاز من خلال التلميح فقط.

وأداء اللغة بهذه الطريقة يفضي إلى الحديث عن الأسلوب وقد طورت اللسانيات البنيوية منهجا يعنى بدراسة هذه الخصوصيات اللغوية وهو: "علم الأسلوب".

والأسلوب هو فعالية فردية، وهو طريقة الكاتب في تحسيد انفعاله، في شكل كلامي ظاهر يتضمن بعدين أساسيين هما: قوام النص الأدبي - المتعة والفائدة - كما أنه يتضمن ثلاثة مفاهيم بحسب ما ذهب إليه خمادي صمود، فهو:

1- ظاهرة: لأنه يشكل المفتاح إلى معرفة القدرات والمواقف والنوايا الخاصة بالمتن.

2- إشارة: لأنه يساعد على تحقيق التأثير في المتلقي.

3- كما يمكن أن يكون رمزا [ولهذا] يجب أن يفسر².

وقانون الأسلوب يكمن في عملية الاختيار الواعية للكلمات، هذه الأخيرة تسهم في تحديد ماهية الأسلوب، وقد استوفى شكري محمد عياد مبحث الاختيار وتناوله من جميع جوانبه في كتابه " اللغة والإبداع" ، وهو يرى بأن أوسع أبواب الاختيار في الأدب تكون في التعبيرات المجازية، والمجاز بمعناه الأوسع يشمل ظاهرة الاستعارة والتشبيه والمجاز المرسل والكناية .

كما أن هذا اللون من الاختيار يتجاوز حدود الكلمة المفردة إلى التركيب، أو الجملة، والتركيب يقتضي صياغة الكلمات المختارة وفق نظام مخصوص، لتؤدي الصورة الأدبية وظيفتها التأثيرية والإبلاغية والجمالية، كما حصر أيضا شكري محمد عياد الخصائص التعبيرية للغة في الخطاب الأدبي في ظاهرتين هما:

1- الاختيار بين الإمكانيات التي تتيحها اللغة.

2- التحكم في هذه الإمكانيات ودفعها في مسارها الطبيعي وهذا يعرف في علم الأسلوب بـ:

الانزياح أو الانحراف³.

¹ - دور الكلمة في اللغة ، ص 94.

² - ينظر: نور الدين المد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، ج 1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص 151.

³ - ينظر: نور الدين المد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 167.

ولما كان الانزياح سمة بارزة وأساسية في الرمز، فإن جل الخطابات الشعرية المعاصرة أضحت أساليبها تستند إلى فعالية لأنه خيبة انتظار وفجوة في دلالة النص، تؤدي بالنص إلى الانفتاح والتجدد، فهو " يعدم الوظيفة المرجعية للدوال في الخطاب، ويحدث في المتلقي خيبة انتظار وقد عبر عن ذلك ريفاتير بالمفاجأة وسن لها قانونين، وهي :

1- يتمثل القانون الأول: في أن المفاجأة كلما كانت غير متظرة، كلما كان وقعها أكثر في المتلقي.

2- يتمثل القانون الثاني: في أن تكرار الخاصية الأسلوبية مفقد شحنتها التأثيرية في المتلقي. ومن أنماط الانزياح المعنوي حسب ريفاتير " الصورة أو الاستعمال المجازي للغة " والصورة بهذا الطرح تتجاوز مفاهيمها المتداولة، والتي يحددها المعاصرون في الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز. وقد اهتمت الأسلوبية باعتبارها البلاغة الجديدة بهذه المفاهيم اهتماما كبيرا، حيث طورت وسائل إجرائية لأجل مقارنة العديد من الأساليب الانزياحية، وقد أدى ذلك إلى ظهور ما يسمى بأسلوبية الانزياح، وهي منحدر من الاتجاه التأليفي الذي يعنى ببنية النص اللغوية.

2- حقل الفلسفة:

تعرضت الفلسفة في الفترة المعاصرة إلى هزات عنيفة وذلك يعود لكون الأفكار التي كانت سائدة ومثمرة ابتداء من القرن السابع عشر قد استنفدت طاقتها، ونضبت عن الإبداع، فعصرنا هو عصر التطور التكنولوجي الهائل، وحاجة الفلسفة إلى أفكار جديدة أضحت ماسة. أي وقت مضى.

وقد أثمرت جهود الفلاسفة في ظهور الاتجاه التحريبي الذي دعا إليه بيكون وهوبز، ولوك وهيوم، والذي أدى إلى ظهور الفلسفة الوضعية **Positivisme** التي جعلت موضوعها الرئيسي تأمل خطوات العلماء، حيث جعلت الفلسفة تابعة للعلوم الطبيعية.

كما ظهر ما يسمى بفلسفة الرياضيات كنتيجة من نتائج تطور الفلسفة الوضعية وذلك في عشرينات القرن الماضي.

فقد تعامل الرياضيون بواسطة ثوابت ومتغيرات لا تعتمد على ملاحظة الواقع التحريبي، وهي عبارة عن إشارات ورموز، ثم انتشر هذا التصور ليشمل جل العلوم الطبيعية، إذ استخدمت هذا المنهج الرياضي الذي

¹ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 181.

يتعامل برموز ومجردات هي بمثابة اختزال للواقع التجريبي، وكان أساس كل ذلك قدرة العقل الإنساني والعلوم الحديثة على استبدال العلامات والرموز المحددة بالوقائع الحسية، وحلت التصورات (Concepts) محل الكائنات أو موجودات العالم الخارجي¹.

ومن ثم فإن معالم الحضارة الحديثة، والتقدم العلمي قد زودا الفلسفة المعاصرة بمفتاح جديد لمشكلاتها القديمة، وهو كشفها عن الرمز ودوره في تقدم وبناء المعرفة الإنسانية.

وقد بدأت معالم هذا الاتجاه الجديد تظهر خلال عشرينات وثلاثينات القرن الماضي، وذلك بظهور مؤلفات عديدة في الدلالة والفلسفة ومنها: كتاب " معنى المعنى " لريشاردز وأوقدن سنة 1923، و" فلسفة الأشكال الرمزية " لأرنست كاسيرر²، ويضاف إلى ذلك كتاب " اللغة والحق والمنطق " لآير، والذي صدر سنة 1936 بلندن، و" التركيب المنطقي للغة " لرودلف كارناب سنة 1935، و" الرمزية معناها وآثارها " لألفرد نورث وايتهيد، والذي صدر بشيويورك سنة 1927، و" أسس الإشارات " لتشارلز موريس، الصادر بشيكاغو سنة 1938، وقد كان تأثير هذا الاتجاه أوضح ما يكون في مجالين من أهم مجالات العلوم الإنسانية، هما مجال علم النفس، وعلم المنطق³.

ففي علم النفس ظهر اتجاه التحليل النفسي، وفي علم المنطق ظهر المنطق الرمزي، وفي كلا المجالين لعبت قوة الرمز دورا رئيسيا، وإن كان المحرك لهذه القوة هو الطب في مجال التحليل النفسي، والرياضيات في مجال المنطق، واختلفت كذلك وظائف الرمز في كل من هذين المجالين، لأن المنطق الرمزي ليس رمزيا بالمعنى الفرويدي، وتحليل الأحلام لفرويد لا صلة له بالتركيب المنطقي، وكل منهما استغل الرمز على طريقته الخاصة⁴.

فقد اهتمت الفلسفة المعاصرة بالرمز ودلالته، وبخاصة الرمز ودلالته في العلوم وغيرها، ويعتبر هذا المبحث محور الاتجاه الفلسفي المعاصر، والذي يمثله فريق المدرسة التحليلية، حيث ينتمي إليه أصحاب الوضعية المنطقية ولعل أغلب الدراسات التي تنشر الآن في الحقل الفلسفي ما هي سوى دراسات فلسفية رمزية، حيث تتناول الرموز بصفة عامة، فأغلب الاتجاهات العلمية والفلسفية والفنية قائمة على الرمز " فالرياضة رموز، وعلم الطبيعة رموز، والفلسفة تحليل للرموز، والتفاهم في الحياة اليومية الجارية قائم على الرمز، وتقاليد المجتمع وعقائده وإشاراته رمزية، والأساطير رموز، والتعبير عن القيم الأخلاقية والجمالية لا يكون إلا بالرمز، والأدب

¹ - ينظر: أميرة حلمي: فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، مهرجان القراءة للجميع، مصر، 2003، ص 257/258.

² - وهو في ثلاثة أجزاء صدر الجزء الأول سنة 1923 والجزء الثاني سنة 1924، أما الثالث فصدر سنة 1929.

³ - ينظر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص 259.

⁴ - ينظر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص 260.

قوامه الرمز بالتشبيه والتصوير، والفن كله رموز، رموز صوتية في الموسيقى، ورموز لونية في التصوير، وأحلام الإنسان رموز¹.

وقد ذهب الأستاذ جوزيف برينان (Brennan Joseph Gerard) أثناء حديثه عن التيارات الفلسفية المعاصرة إلى القول بوجود تيار جديد يحاول أن يضع حدا للصراع القائم بين أصحاب النزعة العلمية التحليلية²، وأصحاب الاتجاهات التقليدية، وذلك عن طريق استعمال مفهوم الرمز "في التعبير عن مناطق مختلفة من النشاط الفكري الإنساني كالمنطق، واللغة، والفن، والدين والأسطورة"³.

وقد اتضحت ملامح هذا الاتجاه لدى كل من أرست كاسير (Ernest Cassirer)، وسوزان لانجر (Suzane K.Langer) وقد كانت أبحاثهما تدور حول الإشارات والدلالات والمعاني⁴، هذا إضافة إلى شارل موريس (Charles W.Morris) الذي عني بالبحث في الدلالة والرموز، أما أصحاب النزعة البنيوية والذين اهتموا أساسا بمفهوم الرمز في دراسة العديد من الظواهر الإنسانية كاللغة والأسطورة والقرابة والنسب والزواج فنذكر منهم لاكان (Lacan)، وفوكو (Focault)، وألتوسير (Althusser)، وكلود ليفي شتراوس (Claude Levy-strauss)⁵.

وفي الواقع هناك أكثر من اتجاه فلسفي اعتمد على موقف ما من مفاهيم الرمز K فأصحاب الفلسفة الوضعية المنطقية فرقوا بين الرموز العلمية والرموز غير العلمية، حيث ألحقوا الرموز الأولى وحدها بدائرة المعنى، وبالتالي بدائرة البحث الفلسفي بينما أقصوا الرموز الثانية من دائرة المعنى⁶.

ويعتبر أرست كاسير (1874 - 1945) - فيلسوف ألماني - من الفلاسفة الأوائل الذين أشاروا إلى تصور جديد للرمز من خلال محاولة تحديد طبيعة العلاقة القائمة بين الإنسان وعالمه الخارجي، وحيث يشرح لنا علاقة الكائن البشري بالعالم، بكونها ليست علاقة مباشرة "ولا يمكن أن تكون مجرد رابط آلي يجمع ذاتا بموضوع، فما يفصل الإنسان عن عالمه ليس حواجز مادية تتشكل من الأشياء والموضوعات، بل هو الطريقة التي تتم بها صياغة الواقع صياغة ثقافية تتزع عنه أبعاده المادية لتكسوه بطبقة من الرموز، هي ما نعرف عنه.

¹ - زكي نجيب محمود: من زاوية فلسفية، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط3، 1982، ص 108.

² - فريق المدرسة التحليلية وينتمي إليه أصحاب الوضعية المنطقية ويرى أن الفلسفة تنحصر في التحليل النقدي للتصورات الرئيسة المستخدمة في لغة الحديث الإنساني عاندا كان أم علميا وذلك بمساعدة الأساليب اللغوية والمنطقية الحديثة، وفريق الحفاظ على المفهوم التقليدي لوظيفة الفلسفة، حيث يرى بأن التحليل النقدي رغم أهميته لا يعدو أن يكون أداة من أدوات الفلسفة، وإلى هذا الفريق ينتمي غالبية الفلاسفة المعاصرة من وجودية وماركسية إلى براغماتية، أنظر: الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، مج2، ط3، 1988، ص 624، 636.

³ - الموسوعة الفلسفية، ص 625.

⁴ - استعملت سوزان لانجر في كتابها "الفلسفة بمفتاح جديد" (the philosophy in a new key) الرمز كمفهوم موحد تعبر من خلاله عن مناطق مختلفة للنشاط الفكري الإنساني كالمنطق واللغة والفن والدين، ينظر: مجدي الجزيري، الفن والمعرفة الجميلة عند كاسير، دار الوفاء والدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ص 20.

⁵ - أنظر: الموسوعة الفلسفية العربية، ص 625.

⁶ - ينظر: الفن والمعرفة الجميلة عند كاسير، ص 21.

وما ندرك في نهاية المطاف، فلم يتخلص الإنسان من المملكة الحيوانية ويتجاوز دائرة الإحساس اللحظي بالأشياء والظواهر، لكي يلج عالم الثقافة، إلا عندما بلور إلى جانب العلامات فعالية جديدة يطلق عليها كاسيرر " الوظيفة الرمزية " ¹ ، وهذه الأخيرة هي عبارة عن الفعالية الوحيدة التي أخرجت الكائن البشري من الحيوانية إلى الإنسانية، وما الخرافات والأساطير وجل السلوكات الثقافية إلا أشكال رمزية شكلت وعي وثقافة الكائن البشري، وجعلت منه كائنا مخصوصا بهذه السمة التي لا تتوفر في أي كائن آخر.

ويتميز الرمز عند كاسيرر بأنه يخلق علاقات أو ارتباطات معينة بين الإشارات الحسية من ناحية والمعاني من ناحية أخرى " فطبيعة عملية الرمز تتمثل في خلق عالم يعلو على الإشارة الحسية، ويغلفها به " ² فإذا كانت الإشارات مشتركة بين جل الكائنات، فإن الإنسان هو المنتج الوحيد للرموز، لذلك خصه كاسيرر بهذه الوظيفة، فالتمثيل الرمزي لديه أضحي في المحل الأول " يمثل عملية أساسية في الوعي الإنساني... وهو الذي يوضح لنا كيفية فهمنا للعالم، بل أيضا للأسطورة والدين واللغة والفن والتاريخ، ولا غرو في ذلك فالموجود عند كاسيرر قد أصبح خالقا للرموز، ولم يعد مجرد حيوان ناطق " ³.

أما سوزان لانجر فترجع سبب اهتمامنا بالفن وبالرموز على وجه الخصوص إلى عجز اللغة العادية عن التعبير عن الرجات الوجدانية والتي لا يمكن ترجمتها أو الكشف عنها من خلال لغة العادي، حيث تقول بوجود " منطقة أو دائرة لا يمكن ترجمتها إلى عالم اللغة، ذلك أنها تند بطبيعتها عن العالم اللغوي، هذه الدائرة هي دائرة الحياة الوجدانية، بما تتضمنه من انفعالات وعواطف... فاللغة بطبيعتها عاجزة عن التعبير عنها " ⁴ ومن ثم كان اهتمامنا بالفن من أجل التعبير عن ذلك البعد من أبعاد تجربتنا الوجدانية، كما أنها تعتبر العمل الفني في حقيقته رمزا لوجدان (Symbol of feeling) نظرا لكونه يطلع بتنظيم تجاربنا الباطنية، كما ينظم الكلام أفكارنا عن الأشياء والوقائع الخارجية.

فالعمل الفني بحسب لانجر ينتمي إلى عالم الرمز، فقد يكون العمل الفني كنه رمزا، هذا ناهيك عن اشتماله لمجموعة معتبرة من الرموز الجاهزة، أو المبتكرة، وهذا ما أشار إليه كل من ريشاردز وأوقدن ، حينما قسما اللغة إلى قسمين، لغة انفعالية، ولغة رمزية، إضافة إلى وجود إشارات كثيرة في تراثنا العربي تنبئ بذلك العجز اللغوي عن التعبير عن الأفكار المجردة، فواضع اللغة " يضع اللفظ لمعنى يجري به الاستعمال فتكون دلالاته على هذا المعنى من باب الحقيقة، وهو غالبا ما يكون حسيًا، ولكن اللغة أضيق في مجالها اللفظي من حصول الأفكار والأخيلة، ومن هنا تصبح المعاني العرفية الحقيقية للألفاظ قاصرة عن الوفاء بمطالب التعبير اللغوي، وفي

1 - سعيد بنكراد. الرمز المجالات والدلالات ، مجلة علامات ، مجلة ثقافية محكمة تصدر بالمغرب على شبكة الأنترنت ، موقع:

www.Saidbengrad.Free.fr

2 - ينظر: فن والمعرفة الجمالية عند كاسيرر، ص 25.

3 - فن والمعرفة الجمالية عند كاسيرر، ص 25.

4 - فن والمعرفة الجمالية عند كاسيرر ، ص 161.

مجال الأفكار المجردة (الذهنية) والصور والظلال بوجه خاص، لهذا فإن التعبير اللغوي يصبح بحاجة إلى جواز الحقيقة العرفية إلى استعمال آخر يسمى المجاز ¹.

كما تتساءل سوزان لانجر عن الفرق بين الرمز الفني والرمز اللغوي، أي بين الرمز بمعناه الفني، والإشارة اللغوية، أو العلامة بحسب مفاهيمها اللسانية المعاصرة، حيث ترى أن " الرمز الفني لا يشير إلى شيء ينفصل عنه، إنه في باطن صميمه وليس خارجه " ².

في حين يرى كاسيرر أن العمل الفني هو صورة (**Forme**) وليس عاطفة كما هو الشأن بالنسبة للأنجر، حيث يقدم لنا صورة " العاطفة فحسب وليست العاطفة نفسها، أو كما تقول سوزان لانجر : التعبير العاطفي عن العاطفة، ومن هنا أصبح الفن عند كاسيرر مصدرا للهدوء والسكينة، بل أصبح مصدرا للسيطرة على عواطفنا " ³ وإذا كان العمل الفني جزءا من عالم الرمز، وهو مصدر خصب للسيطرة على الخنجسات والعواطف، فإن الرمز هو مصدر هذه الوظائف السامية حيث يؤثر بإيجائه ودلالاته العميقة في الذات الإنسانية.

فالتعبير عن الحالات الوجدانية العميقة لا يتم من خلال التعبير عن الأفكار، لأن ذلك يتطلب جهدا في اختيار الألفاظ المعبرة، وترتيبها بحسب ما يقتضيه النظم " فهو يمثل التعبير التصوري **Conceptual expression** بالمعنى الصحيح الذي يستخدم الألفاظ لترجمة المعاني والأفكار، أما التعبير عن الحالة الوجدانية فهو لا يتسم بمثل هذا الجهد، ذلك أنه يتسم بسمة التلقائية في التعبير عن نوعية الحالة الوجدانية " ⁴ وقد عزز هذه الآراء مالارميه بمقولته الشهيرة: " إن الشعر لا يكتب بالأفكار، وإنما بالكلمات "، كما أن الرمز لا يرتبط بالأفكار بقدر ارتباطه بالكلمات باعتبارها مصدرا لالإيجاء.

ويحدد لنا شارل موريس طبيعة الرمز الفني من خلال تفريقه بين الرمز الفني من جهة والرموز أو العلامات المستخدمة في العلم، "وهي الدراسات المنطقية التي تعرف الآن باسم دراسة الرموز ودلالاتها، فالعلوم المختلفة تستعمل رموزا مختلفة، أو إشارات مثل الحروف والأشكال والأعداد، وقد تسمى هذه الإشارات رموزا، لكنها ليست رموزا بالمعنى الدقيق للكلمة، وإنما هي مجرد إشارة، والفرق بين الإشارة والرمز إنما يرجع إلى أن الإشارة ليس لها معنى نستمد من تأملنا لها، وإنما نستمد دلالتها من الشيء الذي تنفق على أن نستعملها للإشارة إليه، أما الرمز فله في ذاته معنى خاص به ونستمد من تأمل هذا الرمز والانفعال به، فكأن الشكل والمضمون يكونان معا وحدة عضوية " ⁵.

¹ - أحمد محمد قنور: مقدمة لدراسة التطور الدلالي في العربية الفصحى في العصر الحديث، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بجمهورية الكويت، مج 16، ص 162

² - نفسه، ص 162.

³ - نفسه، ص 184، 185.

⁴ - الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، ص 16.

⁵ - نفسه، ص 209.

والذي يفهم من كلام شارل موريس هو كون الإشارات أو ما يصطلح عليه بالرموز اللغوية أوسع مجالا وأكثر عددا من الرموز الفنية، فكل ما يشمله المعجم من كلمات هو في حقيقة الأمر إشارات لغوية متفق بشأن دلالتها، أما الرموز الفنية فلا يمكن لها التشكل إلا من خلال علاقتها بمستعملها ومتلقيها، فالرمزية تنشأ بين كائنين رمزيين، ولا يمكن لها أن تنشأ بين كائن رمزي وآخر من طبيعة أخرى ، كالحيوان مثلا، لأن هذا الأخير يستقبل ويفهم الإشارات فقط، وليس له جهاز خاص بتلقي الرموز وتحليلها.

وقد ساد الاعتقاد في القرون الوسطى بأن هناك في الأدب الديني والدينيوي " ثلاث طبقات من المعاني عند جريجوريوس الكبير: المعنى الحرفي (التاريخي)، والرمزي (النموزجي)، والمحاسزي (الأخلاقي) ، وزاد المتأخرون المعنى الباطني أو الصوفي، وقد أخذ دانيي هذه الطبقات في الكوميديا الإلهية ¹ .

3- حقل علم النفس:

نظر علماء النفس إلى الإنسان باعتباره حيوانا رمزيا، كما أن له نوازع جنسية مكبوتة في اللاشعور لسبب أو لآخر ، وهي لا تستطيع " الظهور إلا في حالات غفلة من الشعور، فتظهر عندئذ ويفرغ الشعور شحنته في شكل رموز، وفي العمل الفني يتحقق الشيء نفسه ² . ولعل العرف الاجتماعي وكذا العادات والعقيدة هي السبب الرئيس في كبت تلك النوازع، ومحاولة إخراجها في شكل رموز تخفي على العامة، حيث يمكن فهمها انطلاقا من معانيها النفسية والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بذات مبدعها " فالعمل الفني إذن تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحلم، ويحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم، وهو كذلك يتخذ من الرموز والصور ما ينفس عن هذه الرغبات، ويخلق بين هذه الرموز أو الصور علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه، ومن هنا تأتي المتعة التي يجدها الفنان في إخراج عمله الفني إلى الوجود ³ ب، اعتبار هذا العمل ركاما من الرموز التي يصعب على القارئ استيعابها، فهي تحقق فعل المتعة للكاتب لكونها متنفسه، كما أنها تحاول أسر المتلقي بما تحمله من إحاءات ، هي عامل مشترك بين بني الإنسان.

فالرمزية تلعب دورا كبيرا في فنون الإنسان، فإذا كان الرمز هنا يوحد ما بين الواقعي والخيالي ، وبين النفسي الجواني والظاهر، فإن الفنون أيضا " تقدم العام عن طريق الخاص، ومن ثم فهي تصل ما بين الواقع والخيال ⁴ .

1 - أنظر موقع عجيب على شبكة الأنترنت ، مادة: رموز أدبية تقليدية.

2 - عز الدين إسماعيل: للتفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، طم، 1981، ص 48.

3 - للتفسير النفسي للأدب ، ص 48.

4 - للتفسير النفسي للأدب ، ص 08.

وقد يشمل الرمز نصا بعينه أو سياقاً كاملاً، أو جملة، وقد يكفي بلفظ واحد يوحي به إلى مداليله الخاصة، كما أن الرامز له الحرية المطلقة في اختيار رموزه، وذلك عن طريق إطلاق فاعلية التداعي الحر، إذ تكون الحرية الذهنية في خالص مراحلها، حيث تكسب المداليل رموزها عن طريق ارتباطها برؤية الشاعر الفلسفية تجاه الأشياء، لدرجة تصبح فيها الكائنات المرئية رموزاً لأفكار مجردة، فالتداعي الحر هو درجة من درجات الحلم ووسيلة من وسائله، ولذلك عزى يونغ الرمز إلى اللاشعور الجمعي.

وهناك آراء كثيرة تبرر جنوح الكائن البشري إلى استخدام الرموز، ولعل من الطريف تسمية بعض المراحل التي يمر بها الكائن البشري أثناء تعرفه على محيطه واكتسابه لبعض الخبرات اللغوية بالمراحل الرمزية، كما يشار أيضاً بمصطلح المراحل الأسطورية والرمزية للدلالة على تلك الفترات البعيدة من حياة الكائن البشري، حينما كانت معارفه الدينية واللغوية ضعيفة " فلعالم العقائد والغيب دور كبير في الصور الرمزية، وفيها يختلط الشعور باللاشعور، وعالم الأشباح والأرواح بعالم الناس، وذلك للإيحاء بمعالم نفسية دقيقة، متأرجحة بين الإبانة والخفاء، يلقي الشاعر عليها أضواء تنفذ إلى جوانب منها ولا تستوعبها "1 كما أن من معاني الرمز الإيحاء، وهذه خاصية نفسية مرتبطة بالجوانب الخفية في الذات الإنسانية، فقد أشار غنيمي هلال إلى أن الرمز هو " الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح "2.

إن الأشياء والأفعال التي يراها الإنسان في الحلم هي بمثابة الكلمات، نستخدم كل شيء منها أو فعل لرمز به إلى ما نريد " أما الحلم فتتابع من رموز أخرى غير رموز اللغة المألوفة... فإن كان الرمز هو لب الأحلام وصميمها، كان الرمز بالتالي هو لب الإنسان وصميمه "3.

فالرمز بهذه المعاني قد أضحى أمراً محتوماً على الإنسان، فهو يعبر من خلاله عن مجموعة من القسم، معتمداً في ذلك على شبه قريب أو بعيد بين الرموز به والرموز له، وقد صادفتنا كثير من الرموز التي عبر بها الإنسان عن رجائه الداخلية العميقة، وهي بعيدة عن عالمه الداخلي، إلا أنها عن طريق الإيحاء تخلق علاقة جديدة بين الحالة الداخلية ورمزها، فحينما لا يجد الإنسان " وسيلة يعبر بها عن حالة شعورية إزاء مواقف معينة - يتخير - ظاهرة طبيعية يرمز بها إلى الحالة الداخلية أملاً منه في أن يكون هالك شبه بين الخارج والداخل "4.

1 - غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983 ص 402.

2 - غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 398.

3 - زكي نجيب محمود: من زلوية فلسفية، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط 1982، ص 106.

4 - زكي نجيب محمود: من زلوية فلسفية، ص 104.

وقد ذهب علماء النفس إلى حد التفريق بين تلقي الإنسان للرموز من جهة باعتباره يشكل خطراً على مسارها الدلالي، وتلقيها من قبل الحيوان الذي يعتبرها إشارات لا يمكن تحريفها، يقول عز الدين إسماعيل: "إن العملية الرمزية قد تتعرض لخطر التحريف، ومن ثم يمكن أن تصبح حالة للعصاب أو للذهان.. والحيوانات أقل تعرضاً لهذا التحريف لأنها لا تستجيب للرموز، ولكنها تستجيب للعلامات، وبينما تكون العلامات ثابتة وغير غامضة، تكون الرموز متغيرة وغامضة في معانيها، أي أن الإنسان -- نظراً لأنه حيوان رمزي -- معرض للتحريف العصبي، وهذه العمليات الرمزية التي تلعب دوراً هاماً في الإبداع الفني، هي التي يكون تحريفها سبباً في العصاب"¹.

إن ثبوت العلامة ووضوح دلالتها مقابل غموض الرمز وتغيره هو الذي دفع بالشاعر والفنان على حد سواء لتبني الرمز وجعله حاملاً للاشعورهما، فهو بقدر ما يكشف فهو يوحي ويغفي ويبهيم الأشياء، فهو متعدد الدلالات، ولا يشير إلى شيء واحد بقدر إشارته إلى أشياء عديدة لا يمكن أن تكون متشابهة دوماً لدى المتلقي.

إن حال تلقي الرمز هو أشبه بحال تلقي الصورة، فالناس مختلفون في درجة تلقيهم للصورة، كما أن العلاقات التي ينشئها الفرد بين الكلمات الحسية هي فردية لدرجة ما، وربما يرجع مرد ذلك للإحساس بالمستوى الإنشائي للكلمات وكذا المعاني الإضافية التي يمكن أن يكتسبها الرمز انطلاقاً من الظروف والملابسات المحيطة بالفعل الكلامي، والخلفيات المعرفية للقارئ²، هذا إضافة إلى المعنى النفسي الذي ينطوي عليه الرمز، حيث يتميز بفردانيته، فهو خاص بمتحدث واحد فقط، إذ لا يتميز بالعمومية، ولا بالتداول بين الأفراد.

وذهب أيضاً فرويد إلى القول بأن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور، حيث يعتبر الرمز "أكثر امتلاء وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة، فهو مائل في الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكسل المأثور الشعبي"³، كما أن اللغة باعتبارها أداة تواصل بين الناس لها دلالاتها الرمزية، فنحن نتعامل بالرمز في أحاديثنا اليومية، كما أن تنشئتنا لها أبعادها الرمزية، والجدات يعتمدن في أقاصيصهن على فعالية الرمز باعتباره وسيلة أكثر إيجاء من اللغة المباشرة "فالناس يلتقون عند الرمز لأنه أثر للتراث السحري، فهو يأسرهم ويجذبهم إليه بقوة خفية لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة"⁴.

و ترى فلورنس كين بأن الطابع الثنائي هو الذي "يجمع الحقيقي وغير الحقيقي... وهذه الطريقة يصبح الرمز حلقة اتصال بين الدوافع المتصارعة، أما ميزان العلاقة بين الرموز المكونة لصورة فشيء غاية في

¹ - من زلوية فلمنية، ص 09.

² - ينظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 1، 1992، ص 39.

³ - فرويد: تفسير الأحلام، تر: مصطفى علوان، دار المعارف، مصر، ص 358.

⁴ - عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 74.

المرونة، ولا يمكن ضبطه، ولعل السبب يرجع إلى تلك الثنائية في طبيعة الرمز، تلك التي تجمع في وقت واحد الحقيقي بغير الحقيقي، وإلى مرونة المادة النفسية بصفة عامة¹.

كما أن الرمز يعتبر إحدى مكونات الصورة الشعرية، وهما مرتبطان أيضا بالحلم، واختيار الرمز كثيرا ما يخضع للارغبة أو لضرورة نفسية تمثلها الرغبة وليس لمبدأ الاعتباط أو التعسف.

يرى زكي نجيب محمود أن تعبير الإنسان عن حياته الخلقية والفنية كان يمكن أن يصبح "ضربا من الخيال بغير عملية الرمز، وحسبك أن تذكر ما شئت من صفات خلقية أو صفات جمالية لتعلم أنها في حقيقتها رموز إلى الحقائق، وليست هي الحقائق نفسها"².

فالإنسان بحاجة ماسة إلى الرمز في حياته اليومية وذلك للتعبير عن حالاته النفسية المبهمة، كما أنه قد يلجأ إلى الرموز غير اللغوية والتي تحقق نوعا من العلاقة بين المرموز إليه والرموز به " فاللون الأبيض قد يرمز به إلى النقاء والصفاء والطهر، ... ، بل دقي النظر هنا في كلمة النقاء، أو كلمة الصفاء، نجدها هي نفسها استخدمت استخداما رمزيا، جاء ليدجل على حالة عقلية أو نفسية معينة... هكذا نرى أنه إذا كان المرموز إليه حالة باطنية، كان لابد من تحويلها إلى صورة مادية بينها وبينها شبه بوجه من الوجوه"³.

والرمز من الوجهة النفسية هو المدخل الرئيسي لفهم قوانين وأنظمة اللاشعور، وطرق إنتاجه للسلوكات المتعددة، أما من الوجهة الفينومينولوجية فالرمز يحيل على شيء آخر، فهو ليس لغة للاختفاء، وإنما هو: " تجلي لشيء آخر يزدهر في الأشياء المحسوسة، إنه التعبير عن شيء آخر، لا يمكن القول أنه يظهر ويختفي"⁴.

ولذلك كان التأويل منهجا لتفسير الأحلام والرموز، فهما ليسا حقيقة يقينية مرئية، وإنما نستشفها من خلال استبطان ما يحيلان عليه، ومادام اللاشعور الفردي هو جزء من اللاشعور الجمعي الذي قال به يونغ، فإن مكونات هذا اللاشعور الجمعي مشتركة بين بني البشر، ويمكن الاشتراك في الإحساس بها.

وقد اعتبر فرويد أن كل المضامين الظاهرة التي تخفي وراءها المضامين الكامنة رموز، فلا يمكن فهم مضمون الحلم إلا من خلال الكشف عن الأبعاد الرمزية للعناصر المكونة له، فالرغبة تتحقق في الحلم بطريقة غير مباشرة، وتصويرية، وعلى هذا الأساس يصرح فرويد بأن الأحلام "تستخدم كل الرموز الحاضرة سلفا في

¹ - عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 75.

² - زكي نجيب محمود: من زلوية فلسفية، ص 103.

³ - من زلوية فلسفية، ص 103.

⁴ Paul Ricoeur: de l'interprétation, essai sur Freud, éd seuil, 1965, P 17.

الفكر اللاواعي، لأن هذه الرموز تتوافق بطريقة أفضل مع متطلبات بناء الحلم نظرا لقدرتها على قابلية التصوير من جانب، وبسبب إفلاتها من الرقابة عادة من جانب آخر ¹.

ويرى بول ريكور بأن التأويل لا يمكن أن يتأتى إلا من خلال ازدواجية المعنى، وهذه الخاصية لصيقة بالحلم، لأن هذا الأخير مصدر خصب للدلالات الرمزية، ولأجل مقارنة الحلم، لا بد أن نستند في ذلك إلى اللغة ذاتها، وهي كيان ملتو "إنما تود أن تقول شيئا آخر غير ما تعلن عنه، إنها تحمل دائما معنى مزدوجا، أو هي متعددة المعاني، ولهذا فإن الحلم، وكل ما شاهده يقع ضمن منطقة لغوية تعد بؤرة للدلالات المركبة، حيث المعنى يظهر ويختفي من خلال معنى آخر مباشر، إن هذه المنطقة التي تختزن المعنى المزدوج أطلق عليها الرمز ² وهذه المقاربة المفهومية للرمز وعلاقته بالتأويل تبدو منطقية إلى حد كبير، فالرمز كالحلم لا يمكن مقارنته إلا تأويلا، لأنه متعدد الدلالات، ولا يستكين إلى معنى واحد، فعملية الرمز من الوجهة النفسية " ذات وجهين من ناحية هي تجريد للموضوعي، وهي من ناحية أخرى تحسيد للذاتي، ولعل ذلك ما كان يشير إليه "يونغ" حين قرر أن الرمز يعتمد في ظهوره على الخدس من جهة، والإسقاط من جهة أخرى بالخدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك في الإنسانية، وبالإسقاط يحدد مشهده، ويخرجه من نفسه، واصفا إياه في شيء خارجي هو الرمز... ³.

والرمز ليس تحليلا للواقع، بل تكثيف له، ومحاولة لإعادة تشكيل الواقع وفق قانون الرؤيا، إنه خلق جديد، لذلك فهو أشبه بالأحلام "من حيث ميل كليهما إلى الإدماج والتجميع بخذف بعض الأجزاء المرموزة، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة الكامنة بجزء واحد فقط، أو الإيماء بالصورة المركبة إلى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة، ولعل هذا الأسلوب المكثف هو سبب ما فيهما من غموض تتعدد فيه مستويات التأويل ولا تمنع ⁴، بل تتضافر جميعها في خلق واقع رمزي يفضي إلى التأويل القسري، ولا يرضى بغيره بديلا في المقاربة المنهجية.

إن ظاهرة اعتبار بعض مظاهر الطبيعة رموزا لحالات نفسية عميقة قد فسرها يونغ تحت اصطلاح الإسقاط، فهي عنده تعتمد "على الهوية العتيقة بين الذات والموضوع، فالتفرقة بين: "الأنا" و"العالم" لم يعرفها البدائيون، ومن ثم فإنهم لم يدركوا العالم كما ندركه نحن، بل أدركوه باعتباره كائنا مجهولا تشيع الحياة فيه، وهم أنفسهم مظهر من مظاهر هذه الحياة، وهنا يمكن القول بأنه كانت لديهم عملية إسقاط بطريقة تلقائية... فهم يسقطون حيوتهم وأحاسيسهم على مشاهد الطبيعة، يقابل هذا النوع من الإسقاط السلبي نوع

¹ - جان لابلانش، وج.ب.بولتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.

مادة (الرمزية).

² Paul Ricoeur: Op.cit, P 26.

³ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر .. ص 309.

⁴ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر .. ص 137، 138.

إنجابي، حيث يكسب الشخص أحاسيس في شيء ما أي بموضعها، وبذلك يتسنى له أن يفصل بينها وبين الذات، وبقدر ما يكون هذا الشيء رمزا يكون صاحبه عبقريا¹.

فعملية الإسقاط هي عملية أساسية في خلق الرمز، لأن الكائن البشري لا ينظر إلى مظاهر الطبيعة نظرة سطحية، بل نظرة تأملية تقضي به إلى خرق حجاب الحس، واستشراف ما توحى به تلك المظاهر، وهذه وسيلة الرمزيين والصوفية من قبلهم في تقديس الطبيعة، واعتبار مظاهرها مجلى إلهيا يحيل على الذات الإلهية، ولعل فكرة وحدة الوجود هي مثال لهذا الطرح النفسي.

وتجدر بنا الإشارة هنا إلى القول بأن طروحات علماء النفس المعاصرين هي قريبة جدا من طروحات المتصوفة، لأن الصوفي هو عالم نفسي بامتياز، دأب على كشف أسرار الذات الإنسانية، محاولا بذلك كشف مواطن القوة والضعف فيها، لأجل تخليصها مما يعيق عروجها وانعتاقها إلى العوالم العليا، ففي داخل كل فرد طاقة متعددة، ونور أبدي نحن إلى أصله، ولا يمكن التعبير عنه إلا رمزا.

ولهذا كان الرمز جوادا جموحا يمتطيه الصوفية أثناء امتناع اللغة العادية وعجزها عن أداء وظيفتها.

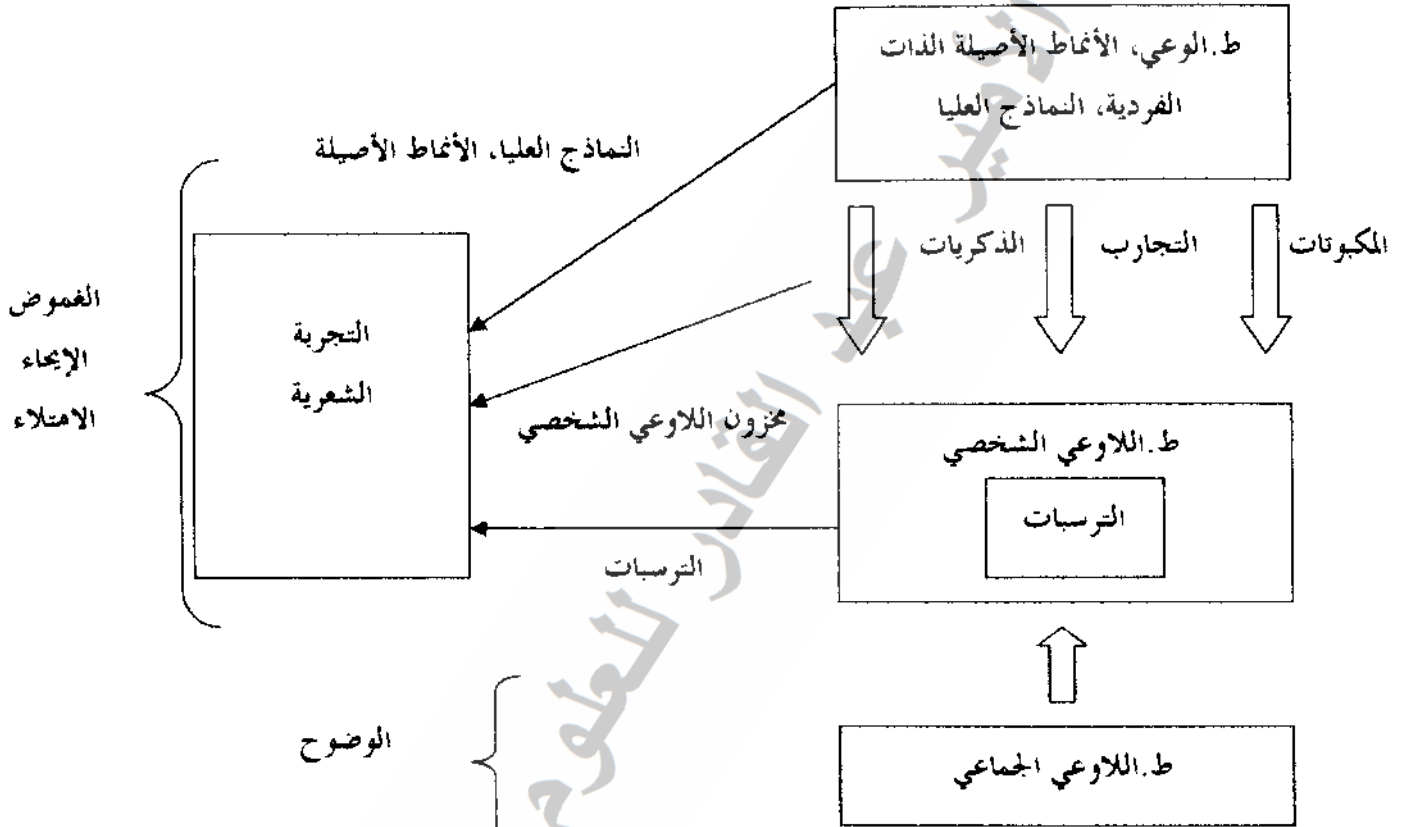
إن الوظيفة الرمزية التي يتمتع الإنسان بها بحسب رأي كاسيرر جعلته لا يعيش الواقع المادي بل يعيش ضمن بعد جديد للواقع وقد اصطلح عليه اسم: "الواقع الرمزي" فما يصدر عن الإنسان "وما يجربه، وما يحيط به ليس أشياء معزولة تنخبط في ماديتها، بل إحالات رمزية على دلالات بالغة التنوع، فالمعنى لا يوجد في الشيء، وليس محاكيا له، إنه حصيلة ما يودعه الإنسان هذه الأشياء من قيم ثقافية هي ما يشكل الذاكرة الإنسانية للكون"² ومن ثم فإن الإنسان يمارس انفصاله عن العالم والواقع عن طريق الرمز، كما أنه الوسيلة الأكثر فعالية في تخليص الإنسان من التيه، ومن عبء الأشياء والتجارب، وسلطة الزمان.

وقد حاول إيليا حاوي أثناء مقارنته لنصوص أخيه - خليل - استثمار مقولات يونغ وطروحاته النفسية من خلال نظرية "النمط الأصلي" وهي النظرية الشاملة في عملية الخلق الشعري وبخاصة إبداء الرموز الشعرية، حيث يرى يونغ أن النفس "عمارة شائعة تتألف من طبقات ثلاث، طبقتها العليا الذات الفردية التي تستجيب للتجارب الشخصية استجابة واعية، وهي طبقة الوعي، وتليها طبقة اللاوعي الشخصي، وفيها يترسب ما يسقطه الوعي، وله صيغة التجارب والذكريات الشخصية المنسية أو المكبوتة، وتستمد التجربة الشعرية من مخزون هذه الطبقة قسما كبيرا من هادتها، كما تستمد النماذج العليا أو الأنماط الأصلية من الطبقة الأولية السابقة على حياة الفرد، طبقة اللاوعي الجماعي، وهذه النماذج كل ما للرمز الأصلية من طاقة على الإحياء والغموض والامتلاء، وهي في تحولها إلى رموز تتصاعد عبر الطبقات الثلاث، وفي تصاعدها تحمل

¹ - الرمز والرمزية في الشعر المملصر، ص 309. ويظهر أيضا: مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، كورنيلس ليل، القاهرة، مصر، ط4، ص 191.

² - يظهر: سعيد بلكراد. الرمز المجالات والدلالات، نفسه.

من الطبقة الثانية والعليا بعض المضامين فيكون للرموز معان متعددة على مستويات متفاوتة يدرك العقل فيها العنصر الواعي وحده، أما ما دونه فلا يدرك إلا بما هو من طبيعته باللاوعي أو بالحدس، ويكون الشاعر في خلق الرموز، قد خلق ما هو سابق على الجنس البشري بخلوده، لا يعني بفناء فرد أو جيل¹ والشكل التالي يشرح عملية خلق الرموز الشعرية، كما يبين علاقة التجربة الشعرية بالطبقات الثلاث:



إن كل رمز من هذه الطبقات يجب أن يدرك وفق طبيعة كل طبقة، فما هو جمالي يمكن إدراكه بطريقة المباشرة، لأنه مستمد من اللاوعي الجماعي، الذي لا يتميز بالغموض والحقاء، أما ما هو فردي فإن كان من الطبقة الثانية - ط.اللاوعي الشخصي - فلا يمكن إدراكه إلا بالحدس والاستبصار، أو عن طريق الغيبة والفناء، والمعرفة الحدسية هي معرفة مباشرة تحصل للفرد، وهو في حالة لاشعورية ولا علاقة للعقل بها، بل القلب هو المفضي إليها وهو دليلها.

¹ - ينظر: إلياس حوي: خليل حوي في مختارات من شعره ونثره، دار الثقافة، بيروت، حزيران، 1998، صفحات 162، 163.

4- حقل الأدب:

يعتبر الرمز وسيلة فنية إيجائية يستعملها الشاعر من أجل التعبير عما لا يمكن الإفصاح عنه، مهما كان مذهب ذلك الشاعر أو اتجاهه ، وإذا كان شعراء الرمزية في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين قد اعتبروا الرمز من مميزات كتاباتهم ، فإن الشعر المعاصر أضحي شعرا رمزيا، بل إنه لا يستطيع أن يكتسب شعرته إلا من خلال مجموعة من المقومات، ويعتبر الرمز إحدى تلك المميزات الفنية، فقد أدرك الشاعر بوعي كبير ما يكثر به الرمز من طاقات إيجائية أساسها ، الاختصار والاقتصاد اللغوي ، فهو يريد التلميح فقط وليس الإبانة والوضوح كما كان حال الشعر العربي قديما، وهذا ما عزز من مكانة الرمز في القصيدة المعاصرة، وجعله عنصرا فعالا، لا يمكن الاستغناء عنه، وإضافة إلى كل هذا فإن الفنان المعاصر أصبح يحس بصعوبة المعرفة المباشرة " باعتبار أن حالات النفس حالات مركبة غير واضحة بطبيعتها، فليس أمامه إلا أن يعرفها معرفة حدسية، وأن يعبر عنها بنفس الطريقة، أي بتعبير حدسي أساسه الإيحاء"¹.

وإذا كان الرمز بالمعنى العام هو عبارة عن علامة اصطلاحية، فإن الرمز بمعناه الفني يختلف عنه تماشيا كونه " علامة شبيهة مسوغة بمشهديتها التي تسم عنها مراسلات التعاطف... إن الرمز من حيث تماسكه مع الأجزاء الأخرى التي لمقومات المعنى المرموز، أو لنقل التجربة المرموزة، هو إذن من طبيعة مشهدية، الأمر الذي يعطيه طابع الملاشاة، والتي تجعله غاية في ذاته، يقوم بالنص وسياقه التعبيري كافة"².

وقد استعمل الرمز بمعناه الفني من طرف الأدباء وبخاصة الشعراء، وذلك لخصوصيته التعبيرية المتميزة، فهو "تعبير عما لا يمكن التعبير عنه، أي ما يسمى باللاينفيابل، وهو السري الذي نرزه بواسطة الصور الحسية، والمبطنة بالمعنوي، أي الرموز، وتوجيه حركة الأسلوب، وكثافة السياق ككل"³ ، وقد قيل قديما : الشاعر الصوفي الكبير: " هو صوفي كبير قاتل وعيه، وقتله وانبرى إلى ما دونه، وما إليه، وضعت فيه الحقيقة، وراقت حتى أنها كمياء الغدير نائية ودانية"⁴.

ولما كانت تجارب الشعراء الرمزيين، وبخاصة الصوفيين تجارب خلجات رقيقة، وأغوار لاشعورية غير معروفة ومبهمة، عمدوا إلى استثمار ما في الرمز من إيحاء وتلميح، لكي يعبروا عما لا يمكن التعبير عنه إلا بالتلميح والإيحاء، ولعل العلاقة الخفية بين الداخل والخارج في الذات الإنسانية هي التي أوحى للشاعر بضرورة

¹ - محمد فتوح أحمد: الرمز في القصيدة الحديثة، مجلة علامات في النقد، مج 9، ص 258.

² - عدنان بن زريل: اللغة والأسلوب، ص 128، 129.

³ - اللغة والأسلوب، ص 135.

⁴ - الرمزية والسريالية في الشعر العربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 1، 1983، ص 13.

التلميح، أو الرمز، لأن الشاعر ينظر بمرآته الخاصة، فالأشياء المرئية ليست كائنات موجودة في الطبيعة فحسب، ولكنها يمكن أن تكون واسطة لعوالم غيبية أخرى، كما أن دعوى المراسلة التي تتم بين الجواني والبراني في الذات الشاعرة والتي هي عبارة عن وشوشة إلهام ليست لها لغة مخصوصة في العرف الاجتماعي، ولذلك عمد الشاعر إلى خلق لغة تتماشى وروح الإلهام، لغة تستمد كينونتها من عالم الحس لتعبر من خلال رموزه عن عالم الميتافيزيقا، وتلك المحسوسات " تحمل حركة المراسلات، والتي هي نوع من الحديث السري مع العالم، يترجم التعاطف بشئ أشكاله، ... وعلى هذا النحو تتوفر للرمز بطاقته المعنوية، ويظهر بمظهر إيحائي " ¹.

والرمز لم يتخذ معنى اصطلاحيا عند العرب إلا منذ العصر العباسي، على حد رأي درويش الجندي ²، فذلك العصر هو عصر التحول في الحياة العربية والاجتماعية والعقلية، كما يعتبر بحق عصرا للنهضة العلمية والأدبية عند العرب، حيث جنحت الحياة فيه إلى صور من التعقيد، وتعرضت لألوان من الكبت والضغط، كما استكمل في هذا العصر أيضا التشيع والتصوف وسائلهما المذهبية والأسلوبية، وقد كان ذلك كله مدعاة إلى ظهور أساليب التعبير الرمزي لدى الأدباء شعراء كانوا أو كتابا.

كما أدى شيوع الثقافة العربية إلى شيوع التلميح إلى الجاهليات كثيرا، والإسلاميات قليلا، وقد عمل الصراع السياسي والعصبي وكذا ضغط الأمويين على المخالفين لهم على ظهور شيء من الرمز " كما اضطر المحبون أيضا إلى شيء من التلميح والرمز خوفا مما قد يصيبهم أو يصيب معشوقاتهم من الأذى " ³.

وتنقسم الرمزية عند العرب قديما إلى قسمين، رمزية فلسفية تستمد فعاليتها من الحركات المذهبية الباطنية، ورمزية أسلوبية تقوم على الخاز بألوانه البياينة المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكناية، وهذه الرمزية لم يكتنفها الغموض إلا قليلا، لأن الأديب العربي القديم كان يميل إلى الوضوح والإبانة، أكثر من ميله إلى الغموض والإلهام، بل إن الغموض عنده هو ضرب من القصور والضعف، لذلك أخرجت الرمزية الفلسفية التي ظهرت في الشعر الصوفي بشكل جلي من دائرة الشعرية العربية ولم يتم تصنيفها ضمن الأساليب الشعرية، ولا عدها ضمن ديوان الشعر العربي، كما أن الفرد العربي قديما كان أقل اهتماما بما وراء الطبيعة ⁴، وقد أوضح درويش الجندي هذا الرأي بالقول: " إن البيئة الجاهلية لم تكن صالحة للرمزية بالمفهوم العربي، تلك الرمزية التي تغوص فيما وراء الحس، وتحاول أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه تحت ستار الأوهام والأحلام، وفي لفائف من الظلام والغموض " ⁵.

¹ - الرمزية والرمزية في الشعر العربي والعربي، ص 135.

² - ينظر: درويش الجندي، مرجع سابق، ص 41/42.

³ - درويش الجندي، مرجع سابق، ص 200.

⁴ - ينظر: درويش الجندي، مرجع سابق، ص 155.

⁵ - درويش الجندي، مرجع سابق، ص 157.

وليس معنى هذا أن الفرد العربي كان بعيدا عن الطرح الرمزي للأمور، فقد كان النثر مليئا بما يسمى بسجع الكهان، والكهانة هي " ضرب من القضاء بالغيب، وربما خصت الكهانة بالأمور المستقبلية والعراف بالماضية"¹ وقد زعم الكهان أن لهم رائيا من الجن يخبرهم بأمور السماء، فهي مظهر من مظاهر التعلق بالغيب في الجاهلية، وكانت لغة الكهان تعتمد على " المواربة والرمز والإيهام والاستغلاق مرة، وعلى القسم والطنين والجلجلة والتهويل والإغراب أخرى ، حتى تتحقق الغاية المقصودة منها"² والهدف من هذه الأساليب هو أسر طلاب الأسرار والغيوب، وجعلهم يصدقون ما يقال من خلال بث جو من الترهيب فيهم.

وتقوم الرمزية الأسلوبية عند العرب على ركنين أساسيين وهما:

- الإيجاز.

- غير المباشرة في التعبير.

وسبب ميل العربي إلى الإيجاز في التعبير يعود إلى عدة أسباب، فهناك رأي يعزوه إلى طبيعة العرب السامية الميالة إلى الإيجاز³.

وهذا رأي يحتاج إلى الإبانة والتعليل الموضوعي، أما ما نعتقد بصحته فهو كون الشعر ديوان العرب، فهو عزهم الذي لا يبلى، ومضرب افتخارهم وهو يقوم على الإيجاز كمطلب أسمى له، لأن الإطناب من خصائص بعض الأساليب النثرية، فإذا كانت الفكرة المعبر عنها في النثر لا تتطلب حدا، فإن للبيت حدوده، وعليه أن يكون مستوفيا للمعنى، موحيا بالفكرة بعيدا عن الشرح، ولهذا كانت حاجته إلى الكنايات والاستعارات والرموز، كحاجة الظمان إلى الماء.

ولما كانت الأفكار المعبر عنها غزيرة، احتاج العربي إلى التعبيرات غير المباشرة، لحاجته الماسة للإيضاح، وذلك عن طريق الإيحاء والتلميح، فقد كان أكثر كلام العرب عمولا على الاستعارة، كما جعلت الجودة في الشعر موقوفة على حسن الاستعارة⁴.

وتعد الألغاز أيضا مظهرا من مظاهر الرمز في الشعر الجاهلي، وهي طريقة قديمة، تتناوب مع تفكير الشعوب البدائية، وقد عمد إليها العربي إما " لإظهار البراعة والذكاء، وإما للتقية والتماس النجاة من الأذى والضرر"⁵.

¹ - علي الجندى : فن الأسجاع، دار الفكر العربي، سوريا، ج1، ص 39.

² - درويش الجندى، مرجع سابق، ص 160 / 161.

³ - لرمزية في الأدب العربي، ص 112.

⁴ - يظفر: عبد المجيد عابدين: الأمثال في النثر العربي القديم، ص 18.

⁵ - لرمزية في الأدب العربي، ص 170.

والأمثال أيضا هي وجه من وجوه الرمزية العربية، حيث تتسم بالإيجاز، وكثرة المعاني، وغير المباشرة في التعبير، يقول أبو عبيد القاسم بن سلام: " إن المثل يجتمع فيه ثلاث خلال: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه"¹ وقد اعتبره آخر نهاية البلاغة، لما يشتمل عليه من خصائص أسلوبية².

إذ لا يمكن أن نفهم المثل إن لم تكن على علم دقيق بالمقام الذي ضرب لأجله، والمثل هو رمز لقصة ما، بل هو البؤرة التي تلخص الحدث القصصي كله، وقد وظفت الألفاظ والأمثال في الشعر العربي، مما أكسب هذه النصوص رمزية خاصة، وأضفى عليها هالة من الغموض والإيهام.

وبمجيء الإسلام ونزول القرآن ظهرت رمزية أخرى، رمزية تتحدى بلغاء العرب، وتختل في الحروف المقطعة في أوائل السور، والتي لا يعلم تأويلها إلا الله.

أما العصور اللاحقة فقد برزت فيها موضوعات جديدة مهدت لظهور الرمزية في الأدب العربي، كالنسيب، والحب الإلهي، والزهد... ناهيك تلك الرمزية التي تجلت بشكل كبير في كتاب كليله ودمنة لابن المقفع، ورسائل إخوان الصفاء، ورسالة الغفران، وحي بن يقظان لابن سينا، وابن طفيل، والسهورودي. وإضافة إلى الرمزية الأسلوبية، والتي ظهرت خصائصها أكثر في العصر العباسي،³ طغى الغموض/ظاهرة فنية على العديد من النصوص الشعرية جراء توظيف الشعراء الاستعارات البعيدة، والأساليب المجازية.

ونحن هنا لسنا بصدد التأريخ لظهور الرمز في الأدب العربي، أو في غيره وإنما سنحاول تحديد مفاهيم الرمز ومجالات اشتغاله، من خلال مقولات نقاد الأدب ودارسيه.

يقوم الرمز على مبدأ اكتشاف نوع من التشابه الجوهرى بين شيئين اكتشافا ذاتيا، مبتكرا من غير تقييد أو عادة، وبالتالي فدلالته وقيمته تنبثق من داخله، ولا تضاف إليه من الخارج، كما أن قيمته تتغير مع كسل توظيف له، ومع كل قارئ، وكل سياق لغوي.

فهو يقتضي معنى ظاهريا مباشرا، وآخر باطنا وغير مباشر، كما أنه يتضمن الحقيقي وغير الحقيقي، الواقعي والخيالي⁴.

ويعرفه وليم تندال (W.Y.Tindal) بكونه: تركيب لفظي "أساسه الإنحاء عن طريق المشاهدة مما لا يمكن تحديده بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير موحدة بين أمشاج الشعور والفكر"⁵.

¹ - الأمثال في الفكر العربي القديم، ص 09.

² - ينظر: الرمزية في الأدب العربي، ص 174.

³ - ينظر: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 274.

⁴ - تندال: الرمز الأدبي، ص 12، نقلا عن محمد فؤاد أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 41.

وقد يجد بودلير الرمز، حيث كان يرى كل ما في الكون رمزا، وكل ما يقع في متناول الحواس فهو رمز يشهد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات¹.

كما ارتبط مفهومه بفلسفة الحلم لدى الرومانسيين، وقد جسد هذا التصور هرذر (Herder)، وقد لاقى تصوره هذا عناية كبيرة من قبل الرمزيين، الذين غدا عندهم ضربا من الممارسة الصوفية، ومنتعنا للخيال الشعري، فهو عند بودلير معادل للرؤية وأداة لاقتناص الرمز المعقد².

أما إليوت وهو الشاعر والمنظر الذي استلهم كل ما في الرمز من خصوبة إغائية فقد ربطه بمدى استجابة المتلقي له، فهو يقع "في المسافة بين المؤلف والقارئ، لكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر، إذ إن الرمز بالنسبة للشاعر [هو] محاولة للتعبير ولكنه بالنسبة للمتلقى مصدر إنحاء"³.

ويقوم الرمز الحديث في الشعر على الخيال المطلق، ونظرية التراسل، وفلسفة الحلم وشمولية الرؤية الجمالية الذاتية، والامتداد الرمزي الذي يبلغ العصر الأسطوري، وينطوي على معرفة عميقة وحساسية مكثفة وإيقاع معقد، ترسب دلالاته القصوى في قاع المعلوم، ابتغاء صياغة لغة أخرى، أو عالم جديد، لم ينكشف بعد، أو هو في حالة تكشف دائم، يناقض في وجوده العالم الزائف ويتلبس بحالة دلالية تعددية تستر بهالة كثيفة من الغموض الذي لا يعود أحيانا إلى تعقيد البنية الشعرية فقط، بل إلى خصوصية التجربة الحديثة⁴.

وقد عدت كل الأجناس الأدبية أبنية رمزية، لأنها تعكس بطرقها السيميولوجية الخاصة البنية الثقافية العميقة، والرمز الأدبي هو أشد تلك الأبنية خصوصية، لأنها مستمدة من روح الفن ومقاييسه الجمالية، لأنه مصدر إنحاء دائم، فإذا ما تكرر الرمز وأصبح نمطا متداولًا فقد خصوصيته وأضحى إشارة.

ويشارك الرمز الأدبي مع الرمز بمعناه العام في جانبهما الإشاري، إلا أن الرمز الأدبي يتزاح عن الرمز الإشاري في كونه يحمل قيمة من نوع مختلف، فهي تنبع من داخله، ولا تحدد بالعرف والاصطلاح، حيث يدخل الإنسان بمشاعره كطرف فعال في أدبية الرمز "فحينما يمتزج الذاتي بالموضوعي ينبثق الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء وعلاقة الفنان بالطبيعة"⁵.

فالإنسان ينظر إلى الأشياء أحيانا من وجهة فلسفية، فهي لديه عبارة عن رموز لأشياء تختبئ في مخيلته، وقد أشار كولريديج إلى دور الخيال في تشكيل الرمز، حيث ميز بين الوهم والخيال باعتبار الخيال: "القوة الحيوية التي تذيب المادة لصياغتها في نظام ضروري جديد، أما الوهم فطريقة من طرق التذكر الذي يجد مادته

¹ - محمد فتوح أحمد . الرمز والرمزية في الشعر المعاصر .، ص 112.

² - ينظر: الغموض في الشعر العربي، ص 275.

³ - محمد فتوح أحمد . الرمز والرمزية في الشعر المعاصر .، ص 140.

⁴ - ينظر: الغموض في الشعر العربي، ص 276.

⁵ - محمد فتوح أحمد: الرمز في القصيدة الحديثة، ص 262.

حسب قانون التداعي (Association) والوهم هو أساس الاستعارة والمجاز على حين يعتبر الخيال منبع الرمز ومصدره الرئيسي، وبوساطته يمكن للفنان أن يستشف العام من خلال الخاص، والذاتي الخالد من خلال ما هو دنيوي وموقوت¹.

فالشاعر يحاول أن يصوغ بلغة الرمز ومن خلال عدسة الذات أحاسيسه وشعوره الداخلي، والرمز لا يقرر ولا يصف بل يوحى "يوصفه تعبيرا غير مباشر عن النواحي النفسية، وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة العاطفية لا عن طريق التسمية والتصريح"².

وينشأ الرمز من اندماج مستويين، الأول وهو مستوى الأشياء الحسية أو الصور المادية التي تؤخذ قالباً للرمز، والمستوى الثاني هو خاص بالحالات المعنوية المرموز إليها والتي غالباً ما تكون لها علاقة بالجوانب الخفية في الذات الإنسانية، أو في الوجود، وأثناء ائتلاف هذين المستويين في العملية الإبداعية يولد الرمز، كما أنسه "لا بد من وجود علاقة بين ذنك المستويين، هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه، ونعني بذلك علاقة المشاهدة التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية، بل يقصد تلك الوشائج الداخلية بين الرمز والرموز من مثل النظام والانسجام والتناسب وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسي في كليهما، والرمز من هذه الناحية كما يقول - تندال - ذو علاقة بالمجاز ولكنه مجاز شطره غير موضوعي وغير محدد، ونعني بذلك شطره الموحى به"³.

إن قراءة نص شعري أو أدبي يتطلب قارئاً من نوع خاص، قارئ جيد، مزود بقدرات معرفية تستجيب لأفق انتظار النص، كما أن قراءة وتلقي هذا النص يختلف من قارئ لآخر ومن قراءة إلى أخرى لدى متلقي واحد، فدلالات النص تتغير كل مرة وتتفاعل تلك الدلالات مع استجابات المتلقي لمشتريات النص وتساؤلاته، ولهذا قيل بلا نهائية معاني النص، ولعل الشاعر هو القارئ الجيد للشعر وذلك لإحساسه المرهف، ووعيه بإيحاء الكلمات ورمزيتها، والشاعر يعتمد في العادة إلى تحطيم علاقات الطبيعة من أجل خلق فجوة التوتر لدى المتلقي، وهذه الغاية يحققها الرمز أيضاً، وذلك باعتباره استكناها للواقع وليس محاكاة حرفية له، حيث يعيد تشكيل الواقع بعد أن ينشر مكوناته معتمداً في ذلك على قوة الخيال، ومن هنا تنبع حيوية الرمز وإيحاؤه وخصوبته، فهو يبدأ من الواقع يتجاوزه، حيث يصبح أكثر صفاء وتجريداً "ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها، لأنه يبدأ من الواقع، ولكنه لا يرسم الواقع بل

¹ - الرمز في القصيدة الحديثة، ص 263.

² - الرمز في القصيدة الحديثة، ص 265.

³ - الرمز في القصيدة الحديثة، ص 264.

يرده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها المحسوسة لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر¹.

فالرؤيا التي يستند عليها الصوفي ويرتقي من خلالها سلم الأحوال والمقامات تقوم في الواقع على مرئيات طبيعية، ولكن هذه الأخيرة ليست مقصودة لذاتها، وإنما لكونها رموزاً لأشياء لا يمكن رؤيتها إلا بعد تجاوز البرزخ - غنة الوجود -.

كما أن الرمز يوحد بين الحقيقي وغير الحقيقي، حيث تشيع جزئيات الوجه الحقيقي ويؤكد بما هو من سماته المميزة. ولكنه في الوقت ذاته يترك لنا الباب مفتوحاً لكي نخدس بالوجه الآخر من الرمز ونستشف ما أراد أن يوصلنا إليه، وبذلك نجتمع الرمز بين الحقيقي وهو صورته المادية، وغير الحقيقي وهو محتواه الرمزي، ويتجاوز حدود العلاقات الحسية والدلالات الوصفية الضيقة.

وربما هذا سبب حيي وواضح لاحتفاء الكتابة الصوفية بالرمز فهو يوحد الدنيوي بالسماوي، كما أنه يقارب بين المادة - الخسد - والروح، وبين البشري والإلهي، فالرمز يحاول تجاوز حدود المادة، والتي هي منطلقه ليصل إلى عوالم لا يرتادها العقل، ولا يعطيها الوصف الأدبي، بل يمكن استيفاء ملامحها من خلال التلميح.

إن الرمز هو تكثيف لنواقع وليس تحليلاً له "فإن فيه من هذه الناحية ما يصله بالأحلام، من حيث ميل كليهما إلى الإدماج والتجميع تحذف بعض الأجزاء الرموزة، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة بجزء واحد فقط أو الإيماء إلى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة، ولعل هذا الأسلوب المكثف هو سبب ما فيهما من غموض تتعدد فيه مستويات التأويل ولا تنماع فليس ثمة رمز يقضي بكل محتواه لقارئ واحد"².

إن الرمز هو وعي بالتحركة الشعرية وتوجيه دقيق لكل العناصر كي تلتقي في النهاية عند الإحشاء بالتحركة حيث يدخل السياق هنا كعامل مساعد لتقريب معنى الرمز.

والتحارب الروحية هي أكثر التحارب حاجة إلى الرمز لأنها تحارب غامضة ومبهمة وذاتية، والإحساس فيها يتميز بالفردية، إذ تختلف أحاسيس الفرد من تجربة لأخرى، كما أنه لا شبه بين تجربتين، ولهذا يختلف أيضاً الإحساس تجاه الأشياء، فأن يختار شاعر رمزا معيناً، فمعنى ذلك أنه يشير في نفسه أشياء خاصة.

والشاعر لا يقيد بالشيء في ذاته، بل بوقعه أو بشذاه النفسي "وجزئيات الرمز ليست لها قيمة ذاتية بل تنبع قيمتها من وظيفتها الإنشائية في البناء العام للرمز فكل جزئية لا تعني أكثر من دلالتها الوضعية، ولكنها تعني الكثير متى أصبحت عضواً حياً في جسم الرمز، وفي هذا نكتشف حقيقة أخرى من حقائق الرمز الأدبي، فهو سمة في الأسلوب وليس سمة للكلمات، ولعل الشعري يصبح أكثر إحكاماً وإثارة، إذا تآزرت فيه عناصر

¹ - الرمز في القصيدة الحديثة، ص 266.

² - الرمز في القصيدة الحديثة، ص 270.

الرمز نازرا كتباً على القسيمة فيعت فيها نبضا شعريا شاملا، وذلك مستوى من الرموز يرحح الرموز الحرة وبوقها ما¹.

إن الأسلوب الرمزي هو أحد الأساليب التي يعمد إليها الشاعر الصوفي، حيث تنحو فيه التجربة الحسية إلى "التواري حنف ضاع الأمثلة الكلية، وهذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تحليات عديدة"²، تسمح نقل التجربة واستبدالها غير نسيح من الرصف والاختيار للكلمات، وقد عد الأسلوب لدى علماء اللغة إحدى المستويات المهمة في تحديد دلالة النص، فهو يضع تغرم من شت المعاني واتساعها، حيث يضع الدلالة موضع التيقن. وقد أشار صلاح فضل أثناء حصره للأساليب الشعرية المعاصرة إلى الأسلوب التجريدي والذي قسمه إلى نوعين:

التجريد الكوني: حيث يحاول الشاعر من خلال اشتغال نصوصه على هذا المسح استيعاب التجربة الوحدية الكونية باستخدام بعض التقنيات السريالية والصوفية الدنيوية، حيث يتحطم فيه الموضوع وترتفع درجة الصورية اللمعقولة. أما النوع الثاني فهو:

التجريد الإشراقي: وهذا المستوى يلبس بشكل واضح بالزعة الصوفية الميتافيزيقية. كما يمتزج أيضا معاء وحدية أحسط فيها الأصوات المشتكة والرؤى المهمة، مع نزوع روحي مشرقى بارر يعمد إلى التعريب في التراث الفلسفي³.

وأشاع الرموز عديدة ومتفاوتة من دارس لآخر، حيث يقسمه رينه ويلك وأوستن وارين إلى ثلاثة أنواع، وهي: الرمزية التراثية، والرمزية الخاصة، والرمزية الطبيعية⁴.

ويذكر أيضا صلاح فضل أنواعا خمسة للرمز الأدبي وهي:

- 1- الرمز الذي يسيطر كصورة مركزية على كل التركيب الأدبي في عمل محدد... مثل المطر في أشودة المطر لندر شاكر السباب.
- 2- الرمز الذي يظهر من حين لآخر في إنتاج أديب ما ويتطور في أعماله المختلفة حتى يكتسب أهمية خاصة في جملتها ودلالة مميزة بداخلها مثل الخديقة أو الموسيقى في أعمال جبران خليل جبران.
- 3- الرمز الذي ينتقل من شاعر إلى آخر ويكتسب حياة جديدة في كل سياق مختلف مثل "عوليس" في انتقاله من الملاحم اليونانية القديمة إلى قصة "جيمس حويس".

¹ - الرمز في القصيدة الحديثة، ص 270، 271.

² - أساليب الشعرية المعاصرة، ص 35.

³ - أنظر: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 36.

⁴ - رينه ويلك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي و حسان القطوب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972، ص 244/245.

4- الرمز الذي يمارس وظيفته في إطار ثقافة عامة مثل رموز العهد القديم والإنجيل وغيرها من الرموز الدينية الكبرى.

5- الرموز التي تتردد في ثقافات مختلفة ليس بينها علاقة تاريخية محافظة على قيمتها فيها جميعاً، وينتمي لهذا النوع الأخير جميع الرموز النموذجية وخاصة الطبيعية مثل القمر والماء وغيرها¹.
إلا أن هذه الأنواع التي ذكرها صلاح فضل لم يورد فيها جل الأنواع التي تخص الرمز.

ويرى الباحث الألماني " كاهلير " أن الرمز بإمكانه أن يأخذ مستويين: الرمز الصاعد والرمز الهابط، " إذ تهبط الدلالة إلينا من واقع سابق رفيع، كما تقوم نحن بانتزاع قيمة رمزية منه لتفسير حقائق تاريخية وأسطورية، ويحدث ذلك عن طريق الرمزية الهابطة، أما الرمزية الصاعدة فهي التي تنبثق من فكر الفنان الخالق بكل حدتها وطاقاتها، دون أن تقع في بؤرة التقليد والتكرار، فالفنان حربي خلق صورته و[شكلها] في صيغ فريدة"². كما أن ومستويات عمل الرمز الصاعد والرمز الهابط تعد قانوناً خاصاً بالرمز.

ويعد الرمز من طبيعة صورية، فقد يكون الرمز صورة، وقد تغدوا الصورة رمزا فأساسه علاقة اندماجية بين مستوى الأشياء الحسية الرامزة، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، فعلاقة الصورة بالرمز كعلاقة الكل بالجزء، أو علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب، وبينما تظل الصورة محافظة على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة قصوى من الذاتية والتجريد، يغدو معها شيئاً مستقلاً في ذاته تقريباً، مما يجعل دلالاته لا تتوقف على ما يقدمه الشاعر فحسب، بل على فاعلية المتلقي واستجابته.

وسنحاول في العنصر الموالي دراسة العلاقات الكامنة بين الرمز والصور البيانية، انطلاقاً من كون الرمز جزءاً لا يتجزأ من الدرس البلاغي.

¹ - صلاح فضل: نظرية البهائية في النقد الأدبي ، ص 312، 313.

² - ينظر: نظرية البهائية في النقد الأدبي ، ص 306.

5- حقل البلاغة

أ- الصورة والرمز:

استأثرت الصورة اهتمام الفلاسفة قديما ابتداء بأفلاطون ثم أرسطو، حيث كانت ركنا أساسيا في ثنائية الصورة/ المادة، أو المبدأ/ الماهية، ثم تعمق هذا المبحث مع " كانت " في بحثه الذي حاول التمييز فيه بين جوهر المعرفة ومادتها من جهة، وتجلياتها التصويرية من جهة ثانية، كما وجد هذا المفهوم صدى في الدراسات الأدبية الحديثة في الحقل البلاغي، والأسلوبي والبنوي والدلالي.

أما عند العرب فكانت آراء الحافظ، وقدامة بن جعفر، وعبد القاهر الجرجاني، وابن الأثير والقرطاجي وغيرهم متبعا خصبا لدراسة الصورة وأثرها في إضفاء الأثر الجمالي على النصوص الأدبية، كما شملها البحث الفلسفي أيضا، حيث حفلت باهتمام كبير من قبل الكندي، والفارابي وابن سينا، وابن رشد. وقد اتسع الاهتمام بها في عصرنا هذا ليشمل العلوم الخفية، والمنطق، وعلم الجمال، وعلم النفس، وغير ذلك¹.

وقد أضحت الصورة مرآة تعكس الخصوصية، والوجه الإبداعي للشعراء، لأنها تحمل سمات العصر، فيقدر ما تتراح هذه الصور عن الأنماط القديمة لها، بقدر ما يحس المتلقي بالاختلاف والمغايرة. وتستعمل لفظة صورة (Image) بحسب ما ذهب² بشري موسى صالح³ في أكثر من مجال من مجالات المعرفة الإنسانية، حيث تتخذ في كل منها مفهوما خاصا، وسمات محددة ويمكن أن نحصر ذلك عند الغربيين في خمس دلالات:

- 1- الدلالة اللغوية.
- 2- الدلالة الذهنية.
- 3- الدلالة النفسية.
- 4- الدلالة الرمزية.
- 5- الدلالة البلاغية.

وقد استعملت الدلالة الرمزية في الدراسات الأنثروبولوجية ، فالصورة لديهم " هي القصيدة كلها بوصفها رمزا حسيا ، يكشف عن أشياء كثيرة وجوهرية في حياة المبدع وشخصيته وطبيعة ذهنه، فهو خلق

¹ - ينظر: بشري موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث..، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، مقدمة للكتاب لـ عبد الله إبراهيم ، ص4/3.

² - ينظر: بشري موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص 26/27..

يعادل به الشاعر حدسه أو يقدم رؤيته... [و] الصورة بالدلالة الرمزية رمز لا يحمل الواقع وغير الواقع ، وإنما هو عالم واحد يمتزج فيه هذان الطرفان على نحو متكامل لا يشير إلى غيره، لأنه نفسه إشارة، ولا تعرف هذه الدلالة ثنائية تعارضية بين الدلالية الواقعية الحسية للرمز وغير الواقعية أو الذهنية"¹.

وقد اعتبرت الصورة لدى كثير من الدارسين وبخاصة لدى نعيم اليافي ، وجيل رشيد فالح، بأنها تغطي جل الأشكال البلاغية ناهيك على أن كل صورة لا تنهض "إلا على أساس من التعبير المجازي ، أي أنه ليس ثمة تشكل من المدلولات الحقيقية أو المعجمية الوضعية للمفردات فكانت الصورة في هذه الدراسات مرادفة للمجاز بأنماطه المختلفة"².

وإن تعددت الآراء بخصوص الصورة، فإنها تبقى تشكل مبحثا خصيا في إبراز شعرية النصوص، كما أنها تعد مدخلا لدراسة الرمز.

فإذا ما تجاوزت " الصورة الشعرية حدود الدلالة الحسية الضيقة، واعتمدت على الإيحاء الرحب، وليس على تقرير الأفكار أو بسطها، وإذا فهمت على أنها بناء مركب تتأزر جزئياته وتتأفي... غدت تلك الصورة وأمثالها رموزا تثير من النواحي النفسية ما لا تقوى على أدائه اللغة في دلالتها الوضعية"³.

فالصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة إذ يشكل العالم المحسوس مادتها الأساسية، لأن جل الصور مستمدة من الحواس، ناهيك عن الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تطغى على الخطاب بقدر طغيان الصور الحسية.

إن الصورة باعتبارها تشكيلا فنيا هي من عالم الفكرة، رغم أنها تركيبة عقلية، غير أنها غير مطابقة للواقع، وليس من الضرورة بمكان أن يتحقق فيها ذلك التطابق، فغاية الفنان ليست المحاكاة بقدر ما هي كسر للجهاز الموضوعي، وتشكيل لواقع جديد على أنقاضه يحمل سمات المفارقة.

إن الصورة الرمزية هي وعي بالتجربة الشعرية وتوجيه دقيق لكل العناصر كي تلتقي في النهاية عند الإيحاء بهذه التجربة.

كما أن وحدة هذه الصورة الرمزية هي وحدة نفسية، حيث قتم بإثارة التجربة العاطفية أكثر من اهتمامها بتدرج العناصر الصورية تدرجا برهانيا⁴.

¹ - ينظر: نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 45، نقلا عن بشري موسى صالح، ص 28.

² ينظر: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 37.

³ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر .. ص 306.

⁴ - ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر .. ص 342، 343.

والصورة قد تكون مجرد وسيلة مجازية، إلا أنها إذا وظفت عن وعي بمستوياتها الحقيقي وغير الحقيقي - أو الدلالي والرمزي - فإنها تصبح رمزا، بل وقد تغدو جزءا من نظام رمزي أو أسطوري، وهذا الرأي يمثل خلاصة فهم أوستن وارن ورينيه ويلك للصورة¹.

وقد قيل: إن الشاعر الرمزي يفكر بالصورة، لأنها تعتمد "على وحدة الشعور المثار، لا على تشكيله تشكيلا منطقيا يستتبع بالضرورة أن تكون الصورة الشعرية إنشائية تولد الشعور وتصفه وتثيره، ولا تقرره، فأعماق النفس بالغة التعقيد والغموض، وأي محاولة لوصفها أو تسميتها مخففة بقدر ما هي خادعة، لأنها تجعل العواطف والأحاسيس أقرب إلى التعتيم مع أنها بطبيعتها خاصة، وهي تسلك الشعور في دائرة نوعية، وتجعله مدركا قبل تمام التعبير عنه"².

والصورة الرمزية التي يستثيرها الخدس تعتمد الإشارة الموحية أساسا لها، لا التقرير، لأنها غامضة، ومبهمة، فهي تنقل لنا خلجات النفس، وهي أحاسيس غير مدركة بالحواس لذلك توصف تلك الصور بأنها كثيفة المحتوى.

وقد ذهب محمد فتوح أحمد إلى القول بأن الفرق بين الرمز والصورة لا يكمن في نوعية كل منهما بقدر ما هو "في درجة التجريد والتركيب، فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء... والذي يمنحها معناها الرمزي إنما هو الأسلوب كله، أي طريقة التعبير التي استخدمت هذه الصورة وحملتها معناها الرمزي، ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة العموم بالخصوص، أو علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي تتبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معا"³.

كما أن تلقي الصورة يختلف عنه بالنسبة للرمز، فإذا كانت الصورة على درجة كبيرة من الكثافة الحسية، فإن الرمز ينحو نحو التجريد والذاتية لهذا يختلف تلقي الرمز من شخص لآخر، وليس بالضرورة أن يتشابه تلقي الرمز لدى كل من القارئ والكاتب، فإيحاؤه يختلف من شخص لآخر، وقد يثير القارئ أكثر في إشارته لمبدعه، ولهذا تقاس فعالية الرمز وفنيته بمدى حساسية المتلقي له، ووعيه به، حيث يقع الرمز بحسب ما ذهب إليه إيليوت في "المسافة بين المؤلف والقارئ وصلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر، إذ الرمز بالنسبة للشاعر مشروع للتعبير، ولكنه بالنسبة للمتلقي منبع إيحاء وهما وصفان مختلفان"⁴.

¹ - ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 330.

² - ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 345، 346.

³ - الرمز في القصيدة الحديثة، 272/273.

⁴ W.Y.Tindall, the literary symbol, New Yourk, 1955, P 05 . نقلا عن : محمد فتوح أحمد . الرمز في القصيدة الحديثة ،

والصورة لدى الصوفية لا تختلف كثيرا عن الرمز، لكون الصور التي يشكلها الشاعر الصوفي تنحو نحو التجريد، فهي صور أساسها المفارقة وليست موجودة في عالم الإمكان، فالصوفي يعتمد إلى تصوير الميتافيزيقي من خلال المرئي المحسوس، ومادامت الصورة تعبر عن رؤيا فإنها تعتمد على ما في الرمز من إحاء، وقد أشار نندال أيضا إلى كون الصورة هي أحد أنواع الرمز فهي "تجسيد لفظي للفكر والشعور" ¹.

كما تناول كثير من النقاد الصورة باعتبارها رمزا، حيث درست العديد من القضايا الفنية تحت مصطلح الصورة الرمزية، وهذا مبرر يفضي إلى القول بأن الحدود بين الرمز والصورة هي حدود مبهمة، فقد تتداخل مفاهيم الصورة بمفاهيم الرمز، فاليوت مثلا يعتبر الصورة معادلا موضوعيا **Objective corrélatif** " يلجأ إليه الشاعر لتجسيد عواطفه وأفكاره دون البوح بها على نحو ذاتي مباشر، وهذا المعادل الموضوعي يعني بدوره مجموعة الأشياء أو سلسلة الأحداث التي تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص، بحيث إذا عرض الشاعر هذه الأشياء على نحو ما، فإن المتلقي يضحى في حالة إثارة شعورية غير محدودة" ².

وقد تلقي الصورة بالرمز في زاوية الغموض والإهمام، حيث تبدو الصورة المبهمة، غير معتادة أو مألوفة، حالها كحال الرمز الذي غالبا ما تغيب دلالاته على كثير من القراء، فإذا غاب سياقه عن المتلقي أدى بالضرورة إلى إهمامه، كما أن طبيعة التجارب الروحية التي تتجه نحو العوالم الخفية والجهولة في الذات الإنسانية والتي لا تتسع اللغة العادية للإحاطة بها هي سبب جلي في خفاءه، وبعد دلالاته عن العامة من الناس، إذ لا يمكن للصور التي تبني المنطق مقياسا لها للتعبير عن تلك العوالم.

إن الصورة هي مجلى الرمز وركيزته، فقد تعدوا الصورة رمزا وإن كانت مركبة من صور عديدة، فالصور الجاهزة والتي توصف بالساكنة لكونها متداولة وحاضرة في المتن الشعري منذ القدم أضحت تشكل ثقافة الشاعر المعاصر، بل إنها كالدوال في النص، إذ تستعير رمزيته من خلال كثرة تداولها، والشاعر المعاصر كثير الاستعانة بها، وذلك لأجل خلق صور جديدة تتسم بالمغايرة والاختلاف.

وقد استوفى النقد العربي قديما العديد من المفاهيم النقدية والبلاغية لأجل حصر شعرية النصوص، فحازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء يعرف التخيل انطلاقا من وظيفته والتي حصرها في الإثارة والاستغراب، يقول: " فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها ... فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت

¹ - الرمزية في القصيدة الحديثة، ص 274.

² - الرمز في القصيدة الحديثة، ص 274، 275.

غرابته "1. كما يعتبر التخيل شرطاً من شروط قيام الشعر نافياً بذلك قيمة الصدق والكذب ، من كونهما أحد أعمدته " فالتخيل هو المعبر في صناعته ، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة "2

والتخيل هو إحدى تقنيات التشويش والإثارة في النص الشعري، إذ يضاف إلى كثير من المفاهيم والتقنيات البلاغية التي رأى العرب أنها تجسد إبداعية الخطاب الأدبي كالتشبيه والاستعارة والمجاز بنوعيه والكناية، إضافة إلى الرمز، وهذا الأخير له قابلية التعويض والإحلال بالنسبة للمصطلحات السالفة الذكر.

فعمليات الحرق والتجاوز والانزياح من صلاحيات الكاتب الذي لا يستكين إلى ساكن، بل يظل في بحث مستمر عن أفق يتجاوز من خلاله العلاقات السياقية المتعارف عليها، فهو يقوم بعملية هدم القنوانين والعلاقات الدلالية ليخلق لنصه علاقات جديدة وسياقات لغوية غير معهودة، لأجل إثارة المتلقي، لأن النص الأدبي بحاجة لاستكمال جميع وظائفه، ولعل الوظيفة التأثيرية هي أجل تلك الوظائف جميعاً.

إن عملية الحرق هذه هي نوع من اللحن المبرر كما عند تودوروف، أو نوع من الخطأ المقصود كما عند جون كوهين، أو عملية تابعة من اختيار منهج كما عند جاكسون.

يشبه مفهوم الرمز مع كثير من المفاهيم البيانية، بل إنه يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة والكناية، فاللفظ إن وظف في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة إن كانت مانعة من إرادة المعنى الأصلي فمجاز، وإن كانت غير مانعة فكناية، "والمجاز إن كان لعلاقة المشاهدة باستعارة مفرداً كان أو مركباً، وإن كان لعلاقة غير المشاهدة فإن كان مفرداً سمي مجازاً مرسلًا، وإن كان مركباً قيل له: مجاز مركب مرسل"3.

والاستعارة أساساً مبنية على التشبيه، ومن ثم كان التداخل بين الرمز وفنون البيان جلياً، بل إن كل مزايا البيان العربي محصورة ومختصرة في الرمز باعتباره فعالية متعالية تشمل سمات تلك الفنون جميعها.

فإذا كانت المزية من التشبيه إيضاح المعنى الخفي عن طريق علاقتي الاشتراك والمشاهدة، فإن لغة الشعر بحاجة لهذه الفعالية وذلك للتعبير عن أشياء خفية في النفس بأشياء مرئية لعلاقة بينهما، قد تكون المشاهدة أو شيئاً غيرها، كالتشبيه العقلي والخيالي، وهذا الأخير هو المركب من أمور كل واحد منها موجود يدرك بالحوس، لكن هيئته التركيبية ليس لها وجود حقيقي في عالم الواقع، وإنما لها وجود متخيل أو خيالي4.

وهذا النوع يسهم في تجلية المعنى المقصود، كما أنه يقرب المعنى ويجعله في شكل صورة مستساغة، فالغيبات لا يمكن مقاربتها إلا بهذه التشبيهات الخيالية.

1 - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأبناء ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، 1966 ، ص71

2 - نفسه ، ص71

3 - أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1993، ص211.

4 - عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985، ص68.

أما التشبيه العقلي فيدخل فيه البلاغيون ما يسمونه بالتشبيه الوهمي، وهو " ما ليس مدركا بإحدى الحواس الخمس الظاهرة، ولكنه لو وجد فأدرك لكان مدركا بها، كما في قوله تعالى في شجرة الزقوم التي تخرج في أصل الحميم: " طلعتها كأنه رؤوس الشياطين ¹".

كما يدخل في هذا التشبيه العقلي أيضا كل ما يدرك بالوجدان كاللذة والألم والفرح والحزن... إلخ. وهذه المعاني تدرك عن طريق قوى باطنية وتسمى بالقوى الوجدانية، كما أن مسدركاتها تسمى وجدانيات، وهي لا تدرك بالحواس الظاهرة، فالوجد والشوق والحب كلها أحاسيس داخلية غير مرئية ولا محسوسة بالجوارح الظاهرة، إنما تدركها النفس عن طريق الوجدان.

وقد عد التشبيه والاستعارة من أكثر أساليب البيان دلالة على عقل الأديب وقدرته على الخلق والتجديد، وما الأسماء التي اشتهرت عبر تاريخنا العربي والإسلامي الطويلين، حيث أصبحت تعرف خلال حميدة إلا رموزا جرى التشبيه بها، كالسموئل في الوفاء، وحاتم في الكرم، والأحف في الحلم، ولقمان في الحكمة، وحضور هذه الشخصيات التاريخية والدينية في المتون الشعرية يعمل على تكوين وخلق الرموز الفنية، فأسماء الأعلام تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وحضور هذه الأسماء هو حضور ظلال تلك القصص بأزميتها وأماكنها، ورمزيتها.

إن حضور هذه الأسماء في الشعر العربي القديم كان من باب التشبيه، فيشبه البخيل بمادر، والقاسي في البطش بالحجاج، والشجاع بعمر بن معد يكرب، ثم تطور ذلك حيث انتفى الفرق بين تلك الشخصيات والشخصيات المشبهة بها فدخلت تلك التشبيهات في باب الاستعارة، حيث غدا المشبه عين المشبه به.

وهذا النوع من الرموز كان حاضرا في النصوص الأدبية منذ القدم، كما كان سائدا في وعي الجماعة للشعوب قديما، فقد اعتبر هوميروس سهام أبولو رمزا لأشعة الشمس، كما أن الأبطال الملحميين كانوا رموزا لفضائل معينة، كما أصبح الكتاب المقدس نبعًا خصبا للرموز.

وقد ساد في العصر الوسيط اعتقاد مفاده أن كل الأشياء تصبح عبثا إذا استنفذت وظيفتها ومعناها في عالم الظواهر أي إذا لم تصل بماهيتها إلى عالم وراء ذلك العالم المتجلي أمانا، ومن ثم أصبح كل شيء له قيمة يسعى نحو اكتساب قيمته الرمزية والتي تمكنه من التطلع إلى دلالاته الجديدة.

والاستعارة¹ هي ذكر الشيء باسم غيره، وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه احترازا من المجاز، فإنه يقال كلما ازداد التشبيه خفاء ازدادت الاستعارة حسنا، وفائدة الاستعارة أنها تحدث للكلام مزية على ما لو استعمل على حقيقته².

كما أن الاستعارة هي نوع من أنواع المجاز اللغوي، وهو نقل الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى معانٍ أخرى بينها صلة ومناسبة، وهذا المجاز يكون في المفرد، كما يكون في التركيب المستعمل في غير ما وضع له، وهو نوعان:

أ- الاستعارة: وهي مجاز لغوي تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي المشاهدة.

ب- المجاز المرسل: وهو مجاز تكون العلاقة فيه غير المشاهدة، وسمي مرسلًا لأنه لم يقيد بعلاقة المشاهدة، أو لأن له علاقات شتى³.

ونظرًا لأهمية علوم البيان وتقاطعها مع مفاهيم الرمز سنحاول إبراز بعض تلك العلاقات من خلال الوقوف على آليات اشتغال تلك الصور البيانية.

¹ - اعتبر بعض البلاغيين الاستعارة من أبواب البيان واعتبرها آخرون من أقسام البديع، وعدها بعضهم الآخر من أبواب المعاني، وذلك لكونها تجمع المجاز إلى التشبيه، فقد توجد الاستعارة دون مراعاة وجه الشبه بين المستعار والمستعار له، فعندئذ تكون من المجاز، وهو نقل الكلمة من منلولها إلى منلول مجازي لملالة ما غير التشبيه.

² - محمد زغلول سلام : جوهر الكنز ، تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة للجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحنبل ، منشأة المعارف بالأسكندرية ، مصر ، ص 55.

³ - علم البيان، ص 143.

بـ الرمز والكناية:

الكناية هي ضرب من الأساليب البيانية التي يشملها الرمز ، وهي أن تتكلم بشيء وتريد غيره ، وهذا باب من أبواب الرمز والإشارة ، وفي اصطلاح علماء البيان هي : " لفظ أطلق وأريد به لازم معناه ، مع جواز إرادة ذلك المعنى ، أي المعنى الحقيقي للفظ الكناية " ¹ .

وقد ذهب ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة إلى الحديث عن الإشارة حيث خص فضائلها وأثرها في الكلام بفصل يقول فيه : " والإشارة من غرائب الشعر وملحه ، وهي بلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى ، وفرط المقدرة... وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملا ، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه " ثم يسرد أنواعها ومنها : الإيماء ، والتفخيم والتلويح ، والتمثيل ، والرمز ، والتعريض ، والكناية ، وهو بهذا يجعل الرمز تابعا للإشارة ونوعا من أنواعها إلى جانب الكناية .

وقال عبد القاهر الجرجاني أيضا : " وكذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا ، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة ، كان له من الفضل والمزية ، ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله ، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه " ² .

أما عند السكاكي فتفاوت الكناية عنده إلى تعريض ، وتلويح ، ورمز ، وإيماء ، وإشارة ، حيث يقول في كتابه مفتاح العلوم : " وإن كانت ذات مسافة غريبة من نوع من الخفاء كنحو "عريض القفا " و " عريض الوسادة " كان إطلاق اسم رمز عليها مناسبا ، لأن الرمز هو أن يشير إلى قريب منك على سبيل الخفية " ³ .

أما ابن الأثير الحلبي فيتناول العلاقة بين الرمز والكناية من باب الخفاء والظهور ، حيث يورد قولاً يشير من خلاله إلى هذه الناحية ، إذ يقول في معرض حديثه عن الكناية " فإن كثرت الأرداف والوسائط فإنه يكون خفيا جدا كالإلغاز والتعمية التي تراضي بهما الأذهان ، فما وقع من هذا الباب لقصد سمي كناية أو تعريضا ، إذا قارب الظهور ، وأما إذا أوغل في خفائه سمي لغزا أو رمزا " ⁴ .

فالرمز مرادف للغز إذ تخفى دلالاته وتبعد عن الأفهام ، فكلما أوغلت العبارة في الخفاء كانت إلى باب الرمز أقرب .

¹ - الخطيب القزويني : التلخيص في علوم البلاغة ، نج : عبد الرحمن البرقوقي ، ط2 ، القاهرة ، 1932 ، ص338.

² - دلائل الإعجاز ، ص 237.

³ - السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر) : مفتاح العلوم ، القاهرة 1937 ، ص 194.

⁴ - جوهر الكثر . ص 109

وقد عرض لهذه القضية الجاحظ أيضا حينما قسم الدلالات بمفهومها العام إلى خمسة أقسام، حيث جعل دلالة الإشارة في المرتبة الثانية، وتكون باليد والرأس والعين والحاجب والثوب والسيف، وعرر مونه هذا ببعض الآيات من الشعر العربي كقول أحدهم:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها إشارة مذعورة ولم تستكلم
فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا وأهلا وسهلا بالحبيب المقيم
وقول آخر:

ترى عينها عيني فتعرف وحيها وتعرف عيني ما به الوحي يرجع

ففي هذه الآيات قامت دلالة الإشارة مقام دلالة اللفظ، ونظرا لكون البلاغيين العرب قد حسموا اهتمامهم بما هو لغوي فقط، فقد أهمل البلاغيون الذين أتوا بعد الجاحظ أربع دلالات وهي: دلالة الإشارة، الدلالة الخطية، دلالة العقد، الدلالة النصية، إذ قسموا الدلالة إلى قسمين، دلالة لفظية، وهي ما كان الدال فيها لفظا، وغير لفظية وهي ما كان الدال فيها غير لفظ، كالدلالات للأربع السالفة الذكر.

أما ابن الأثير فحاول التفريق بين الكناية وأقسام المحاز، في قوله: "إن الكناية إذا وردت نعاذها حاسا حقيقة ومحاز، وجاز حملها على الجانبيين معا"¹.

كما أورد قوله تعالى: "أو لامستم النساء" ليرر ما ذهب إليه في كون اللمس يمكن حمله على الحقيقة والمحاز في الوقت نفسه، ولهذا عرفت الكناية بأنها "كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على حسابي الحقيقة والمحاز بوصف جامع بين الحقيقة والمحاز"²، وهذا الأمر لا يصلح في التشبيه، لكونه لا يمكن حمله على جانب الحقيقة.

إن التمييز بين الكناية والرمز يقتضي تحديد مزايا الكناية والتي لخصها عبد القاهر الجرجاني في الإنبات والتوكيد وإنجاب الصفة للشيء بواسطة انتزاع شواهد على وجودها "ومن ثم اعتبرت الكناية أبلغ من التصريح فهي تعبير غير مباشر، وهذه نقطة التلاقي بينها وبين الرمز، إلا أن الاختلاف يكمن في كون الرمز يكشف الدلالة ويحجبها " وتتضام فيه الأطراف المتقابلة ويكشف عن جانب مفهوم وآخر يند عن الفهم، كما يكشف عن الكيفية التي تستحوذ بها الصور، بحيث يتغلغل في الطابع العيني المحسوس لتلك الصور، ويعيد بناءها على نحو كلي يكسبها دلالة الرمز، وبين الكناية في طابعها الجزئي، وفي إيقاعها التناسب بين المكني به والمكني عنه، وإذا كان الرمز يهيب بما يركبه الخيال من صور للتعبير عن المجرد والمجهول نسبيا، فإن في الكناية هذه الخاصية لأنها تعبر بالحسي عن المعاني المجردة، غير أن المجرد في الرمز يبدو أكثر كلية وشمولا³.

¹ - ينظر: علم البيان، ص 219.

² - علم البيان، ص 220.

³ - عطف حدة لصور: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، طو 1983، ص 504.

وقد ذهب عاطف جودة نصر¹ إلى القول بخطأ القدامى في مشاكلتهم بين الرمز والكناية، وذلك عندما شرحوا الشعر الصوفي، إذ كانت مقاربتهم لتلك النصوص عن طريق استيفاء مفاهيم الكناية، وبذلك استعدوا عن فهم طبيعة التعبير الرمزي، ولعل السبب يعود إلى بحثهم الدائم عن المصطلحات التي كثر تعاطيها من قبل الشعراء، حيث جعلوا لكل مصطلح مفهوما معينا، بل عدت الكلمات لدى شعراء الصوفية بمجرد إشارات اصطلاحية، وهو ما قرم من وظيفتها الرمزية، لأنها إشارات ساكنة، وليست شاردة مثلما هو الحال في فهم عبد الله الغدامي لها²، وربما يكون الرأي القائل بأن المتنبي هو شاعر صوفي رغم أنه كان بعيدا كل البعد عن طرق كبار الصوفية ينم عن هذا الفهم، حيث وظف مجموعة كبيرة من المصطلحات والرموز الصوفية، وهو ما جعل المفسرين وشرح شعره يقفون وقفات طويلة أمام دلالات عباراته ورموزه، فالتنبي استوعب حماليات الأسلوب الصوفي وعباراتهم الرمزية ووظفها بطريقة موحية، كما حاول تحديد الخطاب الشعري العربي من خلال تلك الرموز التي استقاها من مقولات كبار الصوفية.

ج- الرمز والمجاز:

يتداخل المجاز مع الرمز في كون كل منهما عدول دلالي، والمجاز في اللغة من جاز الشيء أي تعداه وتجاوزه، أما من الناحية الاصطلاحية فهو " استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"³ وقد اعتبره عبد القاهر الجرجاني عماد الإعجاز إضافة إلى الاستعارة والكناية والتشبيه، حيث يعتبر " كل لفظ نقل عن موضعه فهو مجاز"⁴ كما عده الجاحظ مقابلا للحقيقة، وهذه الأخيرة تعني " استعمال اللفظ فيما وضع له أصلا"⁵ فالاسم الموضوع بازاء المسمى هو حقيقة له، فإذا ما نقل إلى غيره صار مجازا، والشيء نفسه بالنسبة للرمز.

وقد سبق القول بأن الرمز يشمل كل أنواع المجاز المرسل، فإذا كانت العلاقة في المجاز الاستعاري المشابهة، فهي غير ذلك في المجاز، وهذه العلاقة هي " الأمر الذي يقع به الارتباط بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، فيصح الانتقال من الأول إلى الثاني"⁶ أما القرينة في المجاز المرسل، فهي إما حالية، وإما لفظية، كما

¹ - عبد العزيز عتيق: علم البيان، ص 136.

² - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موفم للنشر 1991، الجزائر، ص 79.

³ - علم البيان، ص 136.

⁴ - علم البيان، ص 156.

أما تدل على أن لفظاً ما استعمل استعمالاً مجازياً، وهي التي تحول دون إيراد المعنى الحقيقي للفظ، وقد عرفها البلاغيون بكونها: " الأمر الذي يصرف الذهن عن المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي " ¹.

أما أقسام المجاز وعلاقاته فهي كثيرة ومنها: السببية، المسببية، الجزئية، الكلية، اعتبار ما كان، اعتبار ما يكون، المحلية، الحالية، الآلية، المجاورة، العموم، الخصوص، الدالية، المدلولية... إلخ ².

والمجاز المرسل هو إحدى وسائل الشاعر والخطيب على حد سواء لأنه ضرب من التوسع، وفن من فنون الإنجاز، يقرب المعاني المتعددة، والكثيرة بأقصر الجمل والعبارات.

ومن بين الأسباب التي تؤدي إلى التغيرات الدلالية لدى علماء اللغة ما يسمى بالنقل المجازي، حيث تكتسب كلمات اللغة، وبخاصة الحسية منها دلالات جديدة حسية أو معنوية، ويرى أولمان في هذا المنحى أن هناك طريقتان تتبعهما الكلمات لاكتساب معانيها المتعددة، وبعد النقل المجازي أحد هذين الطريقتين، وهو سبيل واضح المعالم " فقد يعتمد المتكلم إلى ملاحظة علاقة المشاهدة بين المدلولين ليحقق نقلاً مجازياً... ومن ذلك إطلاق كلمة عين على الجهاز المعروف بالعين الساحرة في الفرنسية (Oeil Magique) اعتماداً على المشاهدة في الشكل والوظيفة " ³.

كما يعتبر هذا النقل المجازي إرادياً، وذلك لحاجة الأمة أو أبناء اللغة الواحدة لمثل هذه المشاهدة أو التعميم، والقصد من وراء ذلك ليس فناً، وقد أطلق على هذا النوع بيير جيرو مصطلح " التسمية الإدراكية " (La nomination cognitive) ⁴ يقول: " نحن نعطي لشيء اسماً كان فيما مضى اسماً لشيء آخر ونشركه معه: مشترك تائلي للأشياء في التشبيه، ومشارك تخاوري في المخار المرسل والكناية، والتشبيه واحد من الطرق الشعبية الدائمة التسمية " ⁵.

ويشير أيضاً أحمد محمد قدور إلى أن عدداً من اللغويين المحدثين أخرجوا كل ما يفسر عن طريق المشاهدة من تعدد المعنى، حيث أبقوه " تحت مصطلح المجاز، لأن شرط هذا النوع من الدلالة هو انتفاء العلاقة بين المعنيين " إلا أن التفريق بين ما يدخل ضمن تعدد المعنى، وما لا يدخل أمر غير مفصول فيه نظراً لتعدد المناهج وتباينها.

إن الاهتمام بالمعنى قدم قدم المباحث اللغوية، فقد فرق الزمخشري بين المعاني الحقيقية والمعاني المجازية للألفاظ، إذ يحدث أن يصبح المعنى المجازي متداولاً بين عامة الناس كقولنا أسنان المشط، وقد أنكر بعض

¹ - علم البيان، ص 156.

² - ينظر: علم البيان، ص 158...165.

³ - أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، ص 315.

⁴ - ينظر: بيير جيرو: علم الدلالة، ترجمة: منظر عياشي، دار طلائع، دمشق، ط 1، 1988، ص 100.

⁵ - بيير جيرو: علم الدلالة، ص 101.

المحدثين من علماء اللغة إطلاق مصطلح استعارة على هذا النمط من الاستعمال اللغوي، لكونه لا يهدف إلى تحقيق تأثير في المتلقي، أو ابتكار أدبي كما هو الحال في المجاز الفني، لأن هذا الأخير استعارة فيه مقصودة.

والمجاز المرسل يضم صوراً يظهر انتقال الدلالة فيها من مجال إلى آخر " فاللفظ الذي يقبل من معنى إلى آخر يتوسل بإحدى طريقتين هما الاستعارة التي تقوم على المشابهة بين المدلولين... والمجاز المرسل الذي يعتمد مجموعة من العلاقات بين المدلولين كالمخاورة والسببية¹ والحزئية والكلية، ونحو ذلك"².

وقد أشار بيير جيرو أثناء حديثه عن القوة الانفعالية الباطنية، إلى أن كل انفعال عنيف كالغضب، والحب، والحماسة بإمكانه إصدار كلمات غير متوقعة، فالخيالات الطريفة تصدر عفويا نتيجة الانفعالات الباطنية الشديدة، كما أنه - بيير جيرو - وصل إلى خلاصة مؤداها أن "الانفعال والإلهام مصدران عظيمان للخلق الأسلوبى"³ أما سبيربر (H.Sperber) فيرى في هذه القوة الانفعالية الباطنية واحداً من الأسباب الرئيسية لتغير المعنى.

كما يشير بيير جيرو إلى أن الصورة تختفي تاركة وراءها كلمة جديدة تحمل محلها، وقد عد هذه العملية الدلالية للقيم الأسلوبية المصدر العام للتطور الدلالي⁴ بصفة خاصة.

يقول باشلار: "إن وراء كل استعارة شعرية كبيرة مجازاً مرسلًا صميمياً، ميتونيمياً... وأن وظيفة الشعر هي أن يحيل هذا المجاز المرسل الصميمي إلى استعارات جميلة، ولكن المسألة خلافية وموضع نظر"⁵.

أما عدنان بن ذريل فاصطلح على الاستعارة بمصطلح آخر رآه بدلا له، وهو: الإعارة، وهو خاص بكل ما من شأنه أن يضطلع بمهمة النقل المجازي، كما قسم الإعارة إلى قسمين:

-- إعارة مشابهة: وتنقسم بدورها إلى نوعين، إعارة عادية، وإعارة رمزية.

-- إعارة عرضية

¹ - المجاورة مثل كلمة مكتب التي كانت تدل على ملضدة الكتابة وقد أصبحت تدل على الحجرة التي توضع فيها الملضدة المقصودة، ثم نجت دلالاته أوسع إذ تشير إلى هيئة حكومية أو شعبية تدار منها أعمال متنوعة، كمكتب المحامي أو المهندس أو الشركة، ومن إطلاق الجزء على الكل كلمة للشراع التي تدل على جزء من المركب ثم أطلقت على المركب كله، وكلمة الضاد التي تدل على اللسان العربي كله، وكلمة القلم التي أصبحت تدل على صناعة الكتابة، أنظر أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص، وأحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، ص 328. وما بعدها.

² - مبادئ اللسانيات، ص 336.

³ - بيير جيرو: علم الدلالة، ص 104 / 105

⁴ - أنظر بيير جيرو: علم الدلالة، ص 115 / 116.

⁵ - عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص 132.

كما أشار أيضا إلى كون الصورة الرمزية، أي الرمز بالمعنى الخاص والفني بمكناها " أن تكون إغارة مشاهة، وأيضاً تتم عن مشهدية تعاطفية يوحىها السياق التعبيري والإنعائي... في حين أن علاقات الإغارات المرسلّة الأخرى تقوم على علاقة ضرورية، وثابتة في واقع الحياة"¹.

وانطلاقاً من كون كلمات اللغة تحمل معاني دلالية متعددة وأخرى ثابتة² فإن الاستعارة يكون الاسمان فيها إلى المعنى اللازم، أي المجازي، وهي بعكس الكناية والتي من طبيعتها أنها تدل على المعنيين اللازم والمنفرد، حيث تضمن الاستعارة تلاشي المشبه في المشبه به، وتكون الاستعارة رمزية في حالة قيامها على المشاهة بين المعنوي، الذي للعالم الداخلي، وبين الحسي، أي الصورة كعلامة من العالم الخارجي، والتي تتخذ رمزا لهذا المعنوي"³.

وتوصل عدنان بن ذريل إلى وضع تعريف يقترب إلى حد كبير من المفاهيم المتداولة للرمز، حيث يعرف الصورة الرمزية بقوله: "... هي نقل مجازي رمزي، يقوم على مشاهة الحسي بالمعنوي، أي كون الرسم الحسي للصورة رمزا للمعنوي، تظهر مرجعيته كتجربة علاقات، ومراسلات بين العالمين الداخلي والخارجي للأديب"⁴.

وقد اتجهت الرمزية في القرون الوسطى نحو اعتبار كل ما يقبل إسما يصبح كيانا ووجودا، وبأحد شكلا يرفعه إلى السماوات، وكان هذا الشكل في أغلب الأحوال هو الشكل الإنساني "فنسية وجود واقعي إلى الفكرة، ورغبة الذهن في أن يرى تلك الفكرة حية، يجعلان الذهن يحقق ذلك بتشخيصها، ومن هنا تولد برعة مجازية، فالرمزية تعبر عن صلة غامضة بين فكرتين، أما المجاز فيعطي شكلا مرئيا لتصور مثل هذه الصفة، فالرمزية وظيفة عميقة من وظائف الذهن الإنساني، بينما ليس للمجاز إلا وظيفة سطحية ويساعد المجاز التكرار الرمزي في التعبير عن نفسه"⁵.

إلا أنه يخطئه بالخطر، لكونه يستبدل الفكرة الحية بشيء آخر يتوب عنها في الدلالة. والمجاز في العرف الصوفي هو قنطرة الحقيقة.

¹ - ينظر: اللغة والأسلوب، ص 134.

² - وعادة ما نعتز على هذه الأخيرة في المعاجم اللغوية، وتسمى أيضا بالمعنى الأساسي، والمعنى المركزي، والمعنى الملزوم، أي الحرفي الملزوم دلالاته الوضعية، وفي المقابل فإن المعنى اللازم هو المعنى المجازي الذي نلقن بواسطته ما هو مقترن به.

³ - اللغة والأسلوب، ص 136.

⁴ - اللغة والأسلوب، ص 135.

⁵ - ينظر موقع عجيب على شبكة الأنترنت : Ajeeb.Com

د الرمز والاستعارة:

يرى البلاغيون أن الاستعارة أبلغ في التعبير من التشبيه والكناية إذ تسعى إلى نحو أوجه الاختلاف بين المشبه والمشبه به، بل إلى أكثر من ذلك، حيث تسعى إلى جعل المشبه عين المشبه به، أما الرمز فيختلف الاستعارة " فبينما تحتفظ الاستعارة بالازدواجية في وحدتها، يلغي الرمز الازدواجية، ويشير إلى أكثر من معنى أو فكرة أو عاطفة، ويصبح تعبيراً عما لا يمكن التعبير عنه، فيكشف وهو يحجب، ويحجب وهو يكشف، أي أنه يوحي بالشيء دون أن يوضحه فهو غامض في جوهره " ¹.

ويعرف عبد القاهر الجرجاني الاستعارة بقوله: " اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية " ².

يذهب عبد القاهر الجرجاني في تعريفه للاستعارة إلى اعتبارها موطناً للفتنة في الصناعة، فهي أوسع وأبعد غوراً من فنون البيان الأخرى، ومن خصائصها أنها: "تعطيك الكثير من المعاني حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتحي من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر... وإن شئت أرتك المعاني التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمية حتى تعود روحانية لا تنالها الظنون " ³ أما في اللغة فهي رفع الشيء وتحويله من مكان لآخر، ويقال استعار فلان سهماً من كنانته: رفعه وحوله منها إلى يده.

ونحصل هذا بين شيئين بينهما صلة ما، ومنها الإعارة، فأن يستعير لفظ من لفظ آخر شيئاً معنى ذلك أن يأخذ معناه وحقه في الدلالة على المعنى الموضوع بإزائه، وقد شبهت المشاركة بين اللفظين في نقل المعنى، بنقل الشيء المستعار من شخص لآخر، ولا نحصل هذا الفعل إلا إذا كان هناك صلة معنوية تجمع بين الطرفين، ويعد الجاحظ من الأوائل الذين طرّقوا هذا الباب حيث يعرفها بأنها: " تسمية الشيء باسم غيره، إذا قام مقامه " ⁴ أما ابن المعتز فيدخلها في باب البديع، وهي " استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها " في حين يذهب قدامة بن جعفر في كتابه: " نقد الثر " إلى تبرير استعمال العرب للاستعارة في كلامهم

¹ - أمية حمدان حمدان: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981، ص 26.

² - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تقديم: أبو محمود محمد شاكر، ط 1، دار المعنى، القاهرة، 1991، ص 30.

³ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 32، 33.

⁴ - الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص 153.

وشعرهم..، بقوله: " وأما الاستعارة فإنما احتيج إليها في كلام العرب لأن ألفاظهم أكثر من معانيهم، وليس هذا في لسان غير لسانهم، فهم يعبرون عن المعنى الواحد بعبارة كثيرة ربما كانت مفردة له، وربما كانت مشتركة بينه وبين غيره، وربما استعاروا بعض ذلك في موضع على سبيل التوسع والمجاز "1.

وهذا الكلام الذي أورده قدامة ينطبق تمام الانطباق على ولع الشاعر المعاصر بالرمز والإيجاز، وذلك بسبب قصور اللغة عن الإحاطة بتجارهم الروحية الموعلة في الذاتية، فكلما جنح الشاعر نحو الداخل، استعصت اللغة، وباتت غير قادرة على وصف تلك العوالم الخفية، فالمعجم المفرداتي الخاص بالشاعر المعاصر هو معجم هزيل، لذلك عمد إلى خاصية الترميز من أجل خلق فاعلية ودينامية جديدة للمفردات، تمكنها من وصف الحالات الشعورية الخفية.

وقد خص الجرجاني مزايا الاستعارة بقوله: " إن فضيلة الاستعارة الجامعة تتمثل في أنها تبرز البيان أبدا في صورة مستحقة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد "2.

وإن كان الشأن بكون الاستعارة جزءا من أجزاء الرمز فإن ذلك يزيد من قيمة هذا الأخير ويكسبه خصائص الاستعارة، مما يزيد في فعاليتها في الخطاب الشعري المعاصر.

والاستعارة هي في الواقع تشكل الخاصية الرئيسية للغة الشعرية، وقد ذهب إلى ذلك ت.س. إليوت T.S.Eliot³ حينما اعتد بوظيفتها الشعرية، أما نورمان فريدمان فيراها أسطورة مصغرة، وهذه الأخيرة هي مصدر المجاز الشعري، فهي تنشط لدى البدائيين لأنها تمنح الأسماء الملائمة لما لا يمكن أن يسمى⁴.

ويرى جون كوهين أن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى، إنما تغيير لنمط أو لطبيعة المعنى، مروراً من المعنى الذهني إلى المعنى العاطفي⁵، وهذا سبب وجيه يمكننا من خلاله تفسير لجوء الشعر الحديث إلى الاستعارة البعيدة بشكل مثير للاهتمام، " ولكي يفعل هذا أقام عدم الملاءمة على أوليات اللغة فهذه الأولوية من خلال بساطة مفهومها تستبعد أية إمكانية للتطابق أو التوازي مع مصطلح آخر، ولا يمكن أن يتم التشابه إلا بطريقة عرضية، وعلى مستوى الإجابة الذاتية العاطفية "6.

1 - قدامة بن جعفر: نقد النثر، ص 64.

2 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 23، 24.

3 - ينظر: جون كوهين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، طو، 1993، ص 135.

4 - ينظر: نظرية الألب، ص 248/254.

5 - بناء لغة الشعر، ص 239، 240.

6 - بناء لغة الشعر، ص 240.

ومن ثم تصبح الاستعارة الشعرية وسيلة للعبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإنجائية، وذلك العبور يتم من خلال ثنائيي الفقد والعثور، أي أن الكلام يفقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني.

وإذا كان الشعر قد صنع من الصور، وكانت تلك الصور قد تطاولت وانتهكت القانون الإشاري، فإن ذلك يقود بالضرورة إلى خلق إنجائية إنجائية، تكون شرطاً لظهور المجاز، فالمعنى الإشاري " يجعل الجزئيات غير قادرة على أداء الوظيفة التي تحددها لها الجملة، لكن الإنجاء يأخذ المكان الذي خلا هروب الإشارة، ومن هنا فإن توافق الجزئيات يتم على المستوى الإنجائي " ¹.

وقد مثل هذه العلاقة الإشارية الإنجائية جون كوهين بهذا الشكل ²:

الملاءمة		الجملة
إشارية	إنجائية	
+	-	نثرية
-	-	لا معقولة
-	+	شعرية

فهو يرى بأن النثر هو بخلاف الشعر، فإذا كان غرض النثر التقرير والإخبار، فإن غرض الشعر الإنجاء، حيث يقوم على قانون الانتهاك، أي انتهاك أنظمة اللغة العادية وأساليبها. وقد أشار محمد مفتاح إلى مجموعة من النظريات التي عرضت كقضية التركيب البلاغي والاستعارة، وهي:

1- الإبدالية: ومرتكراتها الأساسية هي:

أ- إن الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بقطع النظر عن السياق الواردة فيه.

ب- إن كل كلمة يمكن أن تكون لها معنيان، معنى حقيقي، معنى مجازي.

ج- الاستعارة تحصل باستبدال كلمة حقيقية بكلمة مجازية.

د- هذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية.

¹ - بناء لغة الشعر ، ص 236، 237.

² - بنظر: بناء لغة الشعر، ص 239.

2- النظرية التفاعلية: ومسلماها هي:

أ- الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة.

ب- إن الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية وإنما السياق هو الذي ينتجه.

ج- إن الاستعارة لا تنعكس في الاستبدال، ولكنها تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المحاز، وبين الإطار المحيط بها.

د- إن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة، فقد تكون هناك علاقات أخرى غيرها.

هـ - الاستعارة ليست مقتصرة على الهدف الجمالي والقصد التشخيصي ولكنها

أيضا ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية¹.

وهذه الخصائص عدت قانونا للاستعارة في الدراسات الأسلوبية والبنوية المعاصرة. فالاستعارة ليست مجرد تغيير في المعنى، ولكنها مسخ له وسخط لمعالمه، فالكلمة الشعرية تتضمن موت اللغة، ويعنها في آن واحد، وليس يوسع الشاعر أن يسمى الأشياء بأسمائها²، وإنما يستنهض لأجل ذلك فعالية الإيحاء، لتسج لها ثوبا دلاليا يكون بحسب مقاسها أو يزيد.

إن القصيدة في كثير من الأحيان هي استعارة مطولة، أو مجموعة منتظمة من الاستعارات خاضعة لقوانين تركيبية صارمة " ومن هنا يمكن القول بأن الميكانيزم المنطقي يتمثل في البحث عن التقاطعات في المجال القياسي، وهو مجال يعرفه الشعراء بالحدس، ويمثل نوعا من " الكود " أو الشفرة التي تتوقف قيمة الاكتشافات فيها على مدى جوهرية العناصر المشتركة، مما يمثل نوعا من مصفاة البنية في الصورة الشعرية ويؤدي إلى ترابطها بشكل محكم³ .

وإذا كانت الاستعارة تغفل الفوارق وتعود إلى الوحدة وتتقهر نحو منطقة اللامبالاة الأساسية المطمئنة، حيث تكمن الأسباب العميقة لخواصها التي تؤدي إلى الإشباع الفني، فإن الرمز ينمو في اتجاه المعرفة والتقدم، والفروق المميزة⁴ .

¹ - ينظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري- استراتيجيات التناص - المركز الثقافي العربي ، بيروت/ الدار البيضاء ، 1992 ، ط3 ، ص69.

² - ينظر: صلاح فضل: نظرية لبائية في النقد الأدبي ، مهرجان القراءة للجميع، 2003، مصر، ص 241.

³ - نظرية لبائية في النقد الأدبي ، ص 238، 239.

⁴ - نظرية لبائية في النقد الأدبي ، ص 237.

وقد اعتبرت لغة الشعر الحديث لغة ترفض المعنى، فهي لا تسعى وراءه قصد إبرازه، بل تحاول حاحده إخفاءه، وكسر أنساقه الدلالية، وهذه مهمة من مهمات الاستعارة، حيث تضطلع بتكثيف الأثر الجمالي. لأنها تحول الشيء المعتاد إلى شيء غريب حين تضعه في سياق غير متوقع.

هـ الرمز والاستعارة وفائض المعنى:

يرى بول ريكور أن الأعمال الأدبية لوحدها مخصوصة بفائض المعنى، لأن الأعمال العلمية تكون الدلالة فيها مباشرة، ولا تقتضي التأويل، ويرى أن الاستعارة هي محك القيمة الإدراكية للأعمال الأدبية¹. لذلك حاول دمج ما أسماه بفائض المعنى في الاستعارة، وذلك ضمن ميدان الدلالة لأجل إعطاء نظرية الدلالة اللفظية، وهذه الأخيرة هي الدلالة بأسرها حسب رأيه لأن فائض المعنى يتخطى حدود العلامة اللغوية².

وانطلاقاً من هذه العلاقة خلص إلى تحديد معنى الرمز من خلال بنيت الدلالة في انطوائه على معنى مزدوج وصلته بالاستعارة واعتبار هذين الركنين خلاصة نظرية التأويل. وقد كان سبيله إلى نظرية الرمز حينئذ للاستعارة، بما أن نظرية الرمز أتاحت له توسيع نظرية الدلالة.

- نظرية الاستعارة:

إن العلاقة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي في الاستعارة هي أشبه بنسخة مختصرة في داخل جملة واحدة من الدلالات المعقدة المتداخلة التي يمكن تسميتها بالعمل الأدبي³.

ويمكن التفريق بين اللغة الإدراكية واللغة الانفعالية من خلال التفريق بين الشائيتين، المعنى الصريح والمعنى الضمني، أو دلالة المطابقة (Denotation)، ودلالة الإيحاء (Connotation)، فدلالة المطابقة هي التي تتميز بكونها مدركة وذات قيمة دلالية، في حين تبقى دلالة الإيحاء مفتقرة إلى القيمة الإدراكية، لكونها تكون من نسيج من النداءات الانفعالية، فالمعنى المجازي يقتضي خلواً من أية دلالة إدراكية⁴.

¹ - ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى - تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، الدار البيضاء، المغرب، ص 83.

² - ينظر: نظرية التأويل، ص 82.

³ - ينظر: نظرية التأويل، ص 84.

⁴ - ينظر: نظرية التأويل، ص 85.

وقد ورد في كتاب "فن الشعر" لأرسطو أن الاستعارة هي "إعطاء إسم يدل على شيء إلى شيء آخر، وذلك عن طريق التحويل، إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو عن طريق القياس"¹ والتحويل هنا له الوظيفة نفسها التي يقتضيها الرمز، فهو عامل مشترك بينهما.

إن معالجتنا للرمز من خلال البلاغة كونه عنصرا أساسيا فيها، إضافة إلى كون البلاغة تبدأ حينما تنتهي الشفرة المعجمية، فهي تعنى بالدلالات المجازية للكلمة، وربما اهتمت الدلالة بهذا التنوع في المعنى، وبأسباب حدوث الانحراف أو المجاز الأسلوبي، وقد أجاب القدماء "أن الغرض منها هو ردم فجوة دلالية في الشفرة المعجمية، أو ترزين الخطاب وجعله أكثر إشراقا، ولأن لدينا أفكارا أكثر من كلمات تعبر عنها، فلا بد لنا أن نبسط دلالات الكلمات التي لدينا إلى ما يتخطى حدود الاستعمال اليومي... [كما] أن البلاغة وسيلة تأثير في الجمهور باستعمال وسائل خطابية، غير البرهان وغير العنف، وسائل تصبو إلى جعل المحتمل أكثر جاذبية، والاستعارة هي إحدى هذه الصور البلاغية، فهي صورة توفر فيها المشاهدة سببا لإحلال كلمة مجازية محل كلمة حرفية وغائية، أو مغيية، وهكذا يجب تمييزها عن صور أسلوبية أخرى كالكناية التي تختل فيها المجاورة الموقع الذي تحتله المشاهدة في الاستعارة"².

والاستعارة في البلاغة الغربية القديمة، والتي تبدأ مع السفسطائيين، وتستمر مع أرسطو، وشيشرون وكوتيليان والتي تماوت في القرن التاسع عشر لها مقوماتها وقوانينها التي تستمد منها تمييزها، وهي:

- 1- إن الاستعارة هي مجاز أو صور خطابية تعنى بالتسمية.
- 2- إنها تمثل توسيعا لمعنى الاسم من خلال العدول عن المعاني الحرفية للكلمات.
- 3- إن السبب في هذا العدول هي المشاهدة.
- 4- إن وظيفة المشاهدة هي ترسيخ إحلال معنى مجازي للكلمة محل المعنى الحرفي الذي كان يستخدم في هذا الموضع³.

وانطلاقا من هذه الخصائص التي تتقاطع بصورة صريحة وجلية مع قوانين الرمز، يمكننا أن نحدد الاستعارة بكونها: "حاصل التوتر بين مفردتين في قول استعاري، وهذا التوتر في القول الاستعاري ليس بالشيء الذي نحصل بين مفردتين في القول، بل هو في حقيقته توتر بين تأويلين متعارضين في القول، والصراع بين هذين التأويلين هو الذي يغذي الاستعارة"⁴.

1 - أرسطو : فن الشعر : نقلا عن : نظرية التأويل ، ص 86

2 - نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى - ص 88.

3 - ينظر : نظرية التأويل ، ص 88.

4 - نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى - ص 90.

وقد اعتبر بول ريكور المخافة سببا في استعارته القول، وتنكشف هذه المخافة عن طريق التأويل الخري كقولنا الصلاة ليست زرقاء، فالاستعارة لا توجد في ذاتها، بل في التأويل ومن خلاله، وقد عرض جون كوهين هذه القضية حيث أطلق عليها مصطلح المنافرة الدلالية¹.

والاستعارة الحية هي استعارات الابتكارات التي تكون فيها الاستجابة للاستعار في الحملة توسيعا جديدا في المعنى²، وإن صح القول بالتأكيد أن الاستعارات المبتدعة تتحول بال تكرار إلى استعارات ميتة، وفي مثل هذه الأحوال يتحول المعنى الممتد إلى جزء لا يتجزأ من مادة المعجم، والمعجم لا يحوي استعارات حية، وإنما يتشكل من مجموعة من الكلمات تقابلها مجموعة من الدلالات، بمعنى أنه يتشكل من مجموعة من الاستعارات الميتة.

و- الرمز والتمثيل:

التمثيل هو التعبير عن الأفكار بالصور، ولا قيمة لهذه الصور إلا بالأفكار التي تتضمنها، والتمثيل هو الوظيفة الأساسية للغة قديما قبل أن يقبل هذا الفهم سوسير، الذي اعتبر اللغة ذات وظيفة توصيلية لا تمثيلية، وذلك في عمار حديثه عن المنطلقات المنهجية لثنائياته، أما "غوته" فقد شرح الفرق بين الرمز والتمثيل بقوله: "يعمل الرمز بطريقة غير مباشرة وبدون تفسير، بينما التمثيل هو ابن العقل والإدراك، والتمثيل يهدم الاهتمام بالصورة الممثلة في الشيء الحسي الممثل، والرمز يوحى بمثال للعقل بطريقة غير مباشرة، ويخاطب الحواس بواسطة التصوير المادي"³.

يعمل التمثيل على تحويل الظاهرة الطبيعية إلى فكرة مجردة، ثم الفكرة المجردة إلى صور بطريقة تكون فيها تلك الفكرة محدودة ومحفوظة وظاهرة في الصورة.

أما في الحقل البلاغي العربي فقد درس التمثيل لصيقا بالتشبيه وهو نوع من أنواع التشبيه باعتبار وجه الشبه، ويعرف بكونه: "ما كان وجه الشبه فيه صورة متترعة من متعدد أمرين أو أمور... ولا يشترطون فيه غير تركيب الصورة، سواء أكانت العناصر التي تتألف منها صورتها أو تركيبه حسية أو معنوية"⁴ كما أن الفرق بينه وبين التشبيه يكمن في أن التشبيه أعم من التمثيل، إذ التمثيل مختص بما كان وجه الشبه فيه متترعا من متعدد، وقد مثل له جمهور البلاغيين بالعديد من الأبيات الشعرية ومنها قول الشاعر:

¹ - بنظر: نظرية التأويل، ص 91/90.

² - بنظر: نظرية التأويل، ص 93.

³ - أمية حداد: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، ص 27.

⁴ - عبد العزيز عتيق: علم البيان، ص 86.

ولا تحسبوا رقصي بينكم طربا فالطير يرقص مذبوحا من الألم

حيث جاء التمثيل هنا في موضع الاعتذار، وهو يمثل بالشطر الثاني من البيت. والتمثيل في علم البيان له فوائد جمّة، فإذا وقع في صدر البيت بعث المعنى على النفس بوضوح وجلال، وهو بمثابة الحجة القاطعة، والبرهان الأكيد والذي لا يساوره شك.

والتمثيل في اللغة هو التشبيه، وقد تحدث عنه كثير من البلاغيين فقد أفرد له ابن قدامة نخلة حيث قال: "وهو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام مضاف عما أراد أن يشير إليه"¹.

أما عند العسكري، والباقلاني، وابن رشيق القيرواني، فهو المماثلة وهو "ضرب من الاستعارة. والتمثيل عند عبد القاهر، والسكاكي، والقزويني، وشرّاح التلخيص وغيرهم هو التشبيه التمثيلي"².

ويعد عبد القاهر الجرجاني من أوائل الذين وضعوا حدا واضحا بين التشبيه والتمثيل، وذلك حينما قسم التشبيه إلى ضربين: "أحدهما أن يكون تشبيه الشيء بالشيء من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأويل، وهذا هو التشبيه الأصلي.

تانيهما: أن يكون التشبيه محصلا بضرب من التأويل، وهذا هو التشبيه التمثيلي أو التمثيل.

ولذلك فكل تشبيه يكون الوجه فيه حسيا مفردا أو مركبا أو كان من الغرائز والطباع العقلية الحقيقية هو تشبيه غير تمثيلي، وكل تشبيه كان وجه الشبه فيه عقليا مفردا أو مركبا غير حقيقي، ومحتاجا في تأويله إلى تأويل، هو تشبيه تمثيلي وهذا هو الفرق بين الضربين"³.

¹ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ج 1 : كمال مصطفى، القاهرة، 1963، ص 182.

² - أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، طبع 2000 ص 416.

³ - معجم المصطلحات البلاغية، ص 333، أنظر أيضا: أسرار البلاغة، ص 84.

ز- الرمز والتورية:

وقد تكون التورية سببا في ظهور الرمز، لأنها لفظ يقتضي معنيين، أحدهما ظاهر، والآخر بعيد. ويدل المعنى اللغوي للتورية على الستر والتغطية، لأنها مصدر وريت الخير تورية، إذا سترته، وأظهرت غيره¹.

إن ثنائية الخفاء والتجلي ماثلة في بنية التورية، لأنها تقوم على الاستخدام الأمثل لظاهرة لغوية هي: "المشترك اللفظي" في مجال اختيار الدال، وفي مجال توزيعه وتركيبه مع الدوال الأخرى، للإفادة من مدلولاته المشتركة².

كما يمثل الغموض جوهر بنية التورية، وهو غموض مقصود لإشاعة جو من الإيهام يغطي الأسلوب بستر من التمتع والدلال الفني، حتى لا تصل الرسالة إلى المتلقي سهلة مكشوفة، فيفقد اهتمامه وانفعاله بها، ولكي يكون مشاركا فعلا في اكتمال الرسالة، وإتمام وظيفتها الاتصالية و"تعلق التورية بأسلوبية تفسيرات المعنى، وتدرجه من الوضوح التام إلى فضاء الإيهام والغموض"³.

وباعتبارها ظاهرة أسلوبية وفنية، فهي تعمل على إبراز دلالة ثانية لها سياقها الفني الذي تزرع فيه، فتنتشر حولها نوعا من الغموض المقصود الذي لا يصل إلى حد التعميم والإيهام.

والتورية بأنواعها: المجردة⁴، والمرشحة⁵، والمهياة⁶، والمسية⁷، تعمل على خلق الرمز وبعثه في الجملة، كما يراعى السياق في ذلك، فهي: "وجه بلاغي يقوم على تعدد المدلول (حقيقة كان أو مجازا) في الدال الواحد (...). ومعيار التمييز بين المعنى المراد والمعنى البعيد هو المقام"⁸.

¹ - ابن منظور: لسان العرب، مادة (ورى)

² - ينظر: أسامة البحيري: تحولات البنية في البلاغة العربية، دار الحضارة للطبع والنشر والتوزيع، طرابلس، 2000، ص 411.

³ - تحولات البنية في البلاغة العربية، ص 418، وينظر أيضا: بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص 44.

⁴ - التورية المجردة هي التي لم يذكر فيها شيء من لوازم المعنى القريب (المورى به) ولا المعنى البعيد (المورى عنه) وسميت بذلك لتجردها مما يقوي الإيهام، ويوجه ذهن المتلقي إلى أي من المعنيين، فهي بنية محايدة، لا تتحدد دلالتها المقصودة إلا عن طريق العقل فقط، كقولنا: اللهم اهتلي سواء السبيل، فالسبيل هنا هو الطريق الصحيح، وهو الإسلام.

⁵ - التورية المرشحة: وهي التي يذكر فيها شيء يلزم المورى به (المعنى القريب) قبل دال التورية أو بعده كقولنا: بعد أن طاعن المقاتلون أعدامهم حملوهم على الخيول، فحملوهم هنا بمعنى قتلوهم، وسباق الحرب هنا هو الذي نبهنا إلى المعنى للبعيد.

⁶ - التورية المهياة: وتنبأ هنا بلفظ (أو بالفاظ) قبلها أو بعدها وتكون التورية في لفظين لولا كل منهما لما تهيأت، كقول علي بن أبي طالب عن الأشعث بن قيس: إنه كان يحرك الشمال باليمين، فالشمال هو اليد اليسرى، ولكنه أراد نوعا من الثياب، فهو جمع شملة.

⁷ - التورية المبيدة: هي التي يذكر فيها ما يلائم المورى عنه قبله أو بعده وهي أضعف أقسام التورية عدا للبلاغيين. أنظر: أسامة البحيري، ص 411... 423.

⁸ - تحولات بنية في البلاغة العربية، ص 411.

وتقترب التورية من الرمز أكثر حينما تصبح مبهمة وقرينة من الإلغاز، حتى يحس المتلقي أمامها بالحيرة، ويستعين بالحدس والتخمين.

إن جل هذه الميزات التي يكثر بها الرمز من إحاء وإخفاء وجمالية متناهية في التعبير جعله يعنى باهتمام بالغ في التجارب الروحية منذ القدم، وهذا ما سنحول إبرازه في المبحث التالي .

الفصل الثالث

آليات وأشكال الخلق الرمزي

- أ - الرمز ومبدأ خلق الدلالة
- ب - الإشارة ومبدأ البوح بعين العلة
- ج - الرمز بين علمي المعاملة والمكاشفة
- د - أشكال الخلق الدلالي ومعراج الكلمة
- هـ - الرمز بين مبدأي الخلق والتسييح
- و - اللغة الصوفية بين الاصطلاح والإشارة
- 1 - الكتابة بالخبر السري
- 2 - إتساع الرؤيا وضيق العبارة
- ز - الرمز وداعيا الرغبة والرغبة
- ح - اللغة الصوفية بين الحب الإلهي والحب العذري

يتناول هذا الفصل بالدراسة أهم المبادئ التي يشتغل عليها الرمز في التجارب الروحية الباطنية ، في العديد من المعتقدات الدينية ، قديما وحديثا ، كما يسعى إلى بلورة مجموعة من الخصائص تكون بمثابة القانون السني يتأسس عليه فهم الرموز ، انطلاقا من كونها علامات خاصة بتجارب متخيلة ، لا تمت إلى الواقع المعيش بشيء ، وإنما تصوغ علاقة خيالية مع المطلق ، أو مع أي شيء من عالم الغيب ، ولذلك سنركز اهتمامنا في هذا الفصل على مقولات الصوفية وبخاصة ابن عربي ، ومقولات الفلاسفة المحدثين ، كما نشير أيضا إلى بعض المراحل التي مر بها الرمز الصوفي في مساره التطوري ، وأهم أشكال الخلق الدلالي لدى محي الدين بن عربي .

وسنعطي اهتماما كبيرا لفلسفة ابن عربي في الخلق الرمزي والدلالي للعلامات ، رغبة منا في كشف أهم الطرق التي عمد إليها هذا القطب الجامع بين المعارف الدينية ، والصوفية واللغوية ، والعلمية .

أ - الرمز ومبدأ قلب الدلالة :

ترى أغلب الفلاسفات وحل الديانات أن التجربة الدينية لا يمكن التعبير عنها إلا رمزا، كما لا يمكن عقلنتها أو تفهمها منطقيا، فإذا كان الصوفية قد أدركوا ضرورة التعبير عن الخبرة الصوفية من خلال الرموز، فإننا نجد بعض المفكرين والفلاسفة في الفكر المعاصر يؤكدون على هذه الحقيقة.

يقول ولتر ستيس: (W.T.Stace) في كتابه: " الزمان والأزل " ¹: " إن كل لغة دينية لا بد من أن تؤخذ رمزيا لا حرفيا، والواقع أنك بمجرد ما تحاول أن تأخذ مذهبك الديني بمعناه الحرفي .

فإنك سرعان ما تجد نفسك بإزاء الكثير من المتناقضات، فالتناقض القائم مثلا بين خيرية الله ووجود البشر في العالم، أو التناقض القائم بين ثبات الله (أو عدم قابلية للتغير) وفاعليته، والتناقض القائم بين شخصية الله ولا نهائيته هي اهتمامات نزع الشك التي تساور الكائن البشري، كما أن هذه النزعة الشككية هي النتيجة الضرورية المحتومة التي لا بد من أن تترتب على التأويل الحرفي للمذاهب الدينية (...)، وإن ألفاظنا ولغتنا لا تملك مطلقا سوى أن تولد لدينا حدوسا مهمة عما يمكن وراء كل تفكير. وهذا هو معنى الألوهية السلي، وهذا أيضا تبرير التأويل الرمزي للغة الدينية .

¹ - ولتر ستيس: الزمان والأزل: تر: زكريا إبراهيم، بيروت طبعان، 1967.

فالرمز يقوم على التطابق بين مختلف أنظمة الواقع ؛ الطبيعي وفوق الطبيعي، من حيث إن الطبيعي ما هو إلا مظهر للفوق الطبيعي، والرمز يكون أقرب إلى مدركاتنا الحسية والعقلية من الشيء الذي يرمز إليه.

فهو يوحي لنا بصورة ذهنية لها دلالة إيجابية بالرموز له، ولما كانت جل الديانات تتحدث عن عوالم خفية لا يدركها العقل إلا بالاستشعار والحدس، فقد أشار إليها الكائن البشري " بالرمز"، لأنه الوسيط اللغوي الوحيد الذي بإمكانه نقل تلك التجارب الروحية، ووصف ما تحت مدركات الحس .

ويرى الفيلسوف الوجودي الشخصي نيكولاي بيرد يائف أن " الرموز والأساطير هي الوسائل الوحيدة للتعبير عن التجربة الروحية الدينية، فهي ليست مجرد صور وهمية أو اعتقادات خيالية تقابل الواقع، بقدر ما هي تعبير عن الأحداث الموجودة في العالم الروحي والتي تند بدورها عن أية محاولة لتفهمها أو إدراكها عقليا، وهكذا يصبح الفكر الرمزي عنده هو وسيلتنا الوحيدة للاقترب من ذلك الواقع الروحي، وتبريره شعوريا ووجدانيا، ومن هذا المنطلق يقدم لنا نظريته في الرمزية الواقعية (Realist symbolism) والتي مؤداها أن الشكل الخارجي للعالم ما هو إلا مجرد تحسيد للوقائع الروحية ورمز لها " 1

إن فكرة قصور اللغة العادية عن التعبير في حالة نقلها للتجارب الروحية الدينية هي نقطة تلاقي جميع الآراء، ولذلك سترجع الحديث عنها إلى المباحث اللاحقة.

يرى لوك بنوا أن الرموز إذ تقيم جسرا بين الحسد والروح تسمح لنا بجعل كل مفهوم عقلي حسيا، فهي تبدى وسطاء من المجال النفسي، وتمتلك تبعا لذلك صفة مزدوجة تجعلها قادرة على تكوين معنى مزدوج، بل وحتى تغييرات كثيرة ومتناسكة، وصحيحة من وجهات نظر مختلفة، كما تنطوي الرموز على جملة من الأفكار في هيئة كلية غير تحليلية، يمكننا تفسير كل منها على أي مستوى كان، بما تسمح به قابليته للتفسير، فالرمز ليس أداة تعبير بمقدار ما هو أداة عرض، وهو جنس تعتبر أنواعا أصنافه المختلفة من كلمات، أو علامات، أو أعداد، أو إشارات أو كتابات، أو أفعال وطقوس. 2.

ويضيف بنوا أنه إذا كان علينا تفسير الرمز تفسيراً صحيحاً فيجب قلب دلالاته، وهذا من حيث "منظوره الشكلي، لا من حيث معناه الداخلي. يمثل ما تكون صورة شيء مقلوبة في مرآة أو على سطح ماء، بالنسبة للشيء الذي تعكسه، بدون أن يتغير هذا الشيء؛ فما هو الأول والأكبر في نظام المبادئ يصبح الأصغر أو الأخير في نظام التحلي " 3، وهذا مبدأ ثابت للرمزية الدينية في كل المعتقدات القديمة، والديانات السماوية، وحال الرمز كحال الأحلام والتي تفسر بالطريقة نفسها، لدى العامة من الناس. إلا أنها تأتي بطريقة مباشرة ودون تأويل في حال الرؤيا الخاصة بالأنبياء والصديقين .

¹ - الموسوعة الفلسفية العربية، مج3، ص 630.

² - ينظر: لوك بنوا: المذهب الباطني في ديانات العالم، تر: نهاد خياط ط1، 1998، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص 25.

³ - لوك بنوا: المذهب الباطني في ديانات العالم، ترجمة: نهاد خواطبة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 27

والرمز هنا هو أنسبه بالمفتاح الذي يفتح الأسرار، فهو شاردة من شوارد الخيال نلج به كل ما هو باطني، وغير مرئي، وكل ما هو من طبيعة لا مدركة.

وما يمر به الصوفي في تجربته الكشفية لا يمكن وصفه ولا التنويه به إلا رمزا، فالكلمات التي يستخدمونها لا تقول ما يرغبون البوح به، لأننا: " نتحدث عن مشاعرنا السطحية بحرية، لكن عندنا تهتز أعماق الشخصية البشرية، فإننا نخلد للصمت (...) فتجربة السقوط في الحب - لأول مرة - قد تجعل الحب يكف عن الكلام ويلتزم الصمت، والتجارب الصوفية تعمق الغبطة والفرحة، وأحيانا الوجد والغيبة، وربما كانت هناك مشاعر الرهبة والإجلال لما هو مقدس في تجربته، ويفسر لنا عمق مشاعره، والصعوبات التي يلقاها مع الكلمات "1.

وحالا المعرفة والكشف يقتضيان الصمت، والخلود إلى الكتم، وليس ذلك بالنسبة للصوفي العارف اختياري، وإنما هو ضرورة وحتمية لا فكاك منها، فعندما تسطع المعارف وتنكشف الأسرار الإلهية عبر السروق الحافظة يكون الصوفي في حال ذهول، فتأخذه الدهشة حينها، ولا يملك من اللغة شيئا، فإذا ما نطق، نطق شطحا مستغرب الظاهر؛ لأن هذا الأخير يعصل نتيجة غلبه الوجد وشدة التحليات، فيشهد العارف نفسه قائما بكسل شيء، حيث تختلط عليه الضمائر فينطق بضمير الس " هو "، وهذا حال حذر منه كبار الصوفية، حيث قالوا بأن كل من نطق فيه وقع في الزلل والكفر .

فاللغة لا تكون طبيعية حينها، ولذلك يرجئ الصوفي كشف معارفه إلى حين خروجه من حال الذهول والفناء، حينها يكون قد نسي الكثير من تلك المعارف، فلا ينقل لنا إلا ما يناسب وعيه، وما ترسخ من معارف لديه، ولا يكون ذلك إلا رمزا وإشارة، والرموز في هذه الحالة على حد تعبير ابن عربي: " ليست إشارة لأنفسها وإنما هي إشارة لما رمزت له ولما ألغز فيها "2، فتكون بذلك لمحة دالة أو إيماء لما هو خفي ودون الفهم، ولما هو غير قابل لاحتضان الدلالة التامة المستوفية لداها.

وقد جعلت الإشارة والرمز أساسا للكلام الإلهي عند المتصوفة والمزية في ذلك راحة "للبعد القائم بين الله والإنسان من جهة، وبسبب العلة المانعة في الإنسان العادي من فهم الكلام الإلهي وجودا ونصا. والاعتبار هو الجواز من إظهار ما يعطيه النص إلى باطنه المقصود "3.

لقد اتجه الصوفية إلى النص القرآني باعتباره المرجعية الإلهية لعلم الباطن، اعتقادا منهم بأن الله خاطب بالقرآن العامة من الناس، دون أن يخص العارفين بجزء كبير منه.

فما هو موجه للعامة يوصف بالظاهر ولا يستند إلى التأويل والإشارة، أما ما هو موجه لأولي الألباب من الخاصة فقد كان أساسه الإشارات اللطيفة، والغامضة، والتي تخفى عن العامة، ولا يعلم تأويلها إلا الله وأولو العلم، من الأنبياء والرسل والعارفين .

¹ - ولتر سكوت: التصوف والفلسفة، ترجمة وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، طبع مكتبة مديبولي، القاهرة، مصر، 1999، ص 342.

² - محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، ج1، ص 189.

³ - نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، المركز الثقافي العربي، فدار البيضاء/ بيروت، ط4، 1998، ص 272.

إن جانب التشريع هو المخصوص بعلم الظاهر، وبه تبلغ الرسالات والوحي للبشر العاديين، أما جانب الولاية فهو المخصوص بعلم الباطن والحقائق، وما اجتماع الطرفين - الولاية والتشريع - إلا تأسيساً لما يسمى بالنبوة¹، ولنا عودة إلى هذه الإشكالية في الصفحات المقبلة .

وقد شهد الفكر المذهبي في الفرق الباطنية والسرية عدولاً صريحاً في العبارة، حيث أضحي الخطاب الفكري في هذه المذاهب خطاباً رمزياً يتسم بالعمى الدلالي والحجب والمخاتلة، وهذا "الشكل المذهبي من أشكال التعبير الرمزي، يعرف في التراث الباطني عند الشيعة والصوفية، فهو من اللزوميات المنهجية لفلسفة "التقية" من الوجهة التكاملية، فهم ينشرون أصول مذهبهم بلغة رمزية خاصة، لا يعرفها إلا أهلها، فالبنية الطبقية التي يحملها البناء الاجتماعي والفكري للفرق الباطنية تتمخض عنها طبيعة رمزية في التعبير اللغوي، وهم يشيرون إلى الطبقات الفكرية، وقد صنفوها في ثلاث: العوام، الخواص، خواص الخواص " 2

ولكل طبقة لغتها وإشاراتها ومعارفها وقد صنف المهجوري عبارات الصوفية من حيث الغموض والإهام والقبول بقوله: "بعضها أقوى، وبعضها أضعف وبعضها أسهل، وبعضها أشنع" 3.

فالسهل موجه للعوام، والمستشنع الظاهر موجه لخواص الخواص، لأن العوام يحكمون عليه بالبطلان، والخروج عن ظاهر الشريعة.

إن اللغة الصوفية الرمزية هي المعراج النفسي للإبداع الفني في الأدب الصوفي، فهي لغة تنوء عن الفهم لسرها أغوار التجربة الباطنية المستعصية على الفهم، فهي لغة ذوق وحال، حيث تتحقق أنساقها البيانية "من خلال دوائر الوصل الإبداعي بين الأنا الوجودي والنحن الحضاري، فوجودية الأنا مرآة لجوانية المبدع في تشعشعها وغيبيتها " 4

وهذا الشكل اللغوي الإستراتيجي معروف لدى الأمم الشرقية القديمة حيث كان لكل طبقة شكل تعبري خاص بها، ففي التراث الفارسي القديم تسلك كل طبقة نهجها اللغوي، ولا تخرج عل ستنها البيانية، إذ لا يعرف العوام لغة الملوك، ولا يركن إلى لغة الحكماء أحد غيرهم، كما أن للكهنه لغتهم الخاصة والتي اتسمت بالقداسة، والسرية، فلا يقرها إلا سدنة معبدها . 5

إن المعنى الإلهي يصدر عن عالم الغيب ويتجلى في عالم الشهادة، ورحلة البحث عن المعنى أو ما يسمى بالإظهار تثير في الكائن البشري رغبة في الإطلاع، والاعتبار، أي رغبة في استكشاف المجهول، موصوفة بكونها لا

¹ - ينظر: فلسفة التأويل، ص 272.

² - عبد الوهاب أمين أحمد: التراث الأدبي للحلاج الصوفي، طبيعة الإبداعية وظواهره النقدية، دار المعارف، ط2، 1999، مصر، ص 59.

³ - المهجوري، كشف المحجوب، تر: إسعاد قنديل، القاهرة، مجمع البحوث الإسلامية، 1975، ط1، ص 363.

⁴ - التراث الأدبي للحلاج الصوفي، ص 60.

⁵ - ينظر: ابن النديم (محمد بن إسحاق): الفهرست، تحقيق: مصطفى الشرومي، الدار التونسية للنشر / المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983، ص

تكتفي بما تحده، بل تظل تناور حول المعنى الخفي، لأجل كشفه، ومن هنا كان الظهور ملازماً لوظيفة الإشارة والاستدعاء، والإزعاج والإفلاق .

وإذا كان الإظهار يجعل من "الصور الرمزية مجالا يفتح الإنسان على المعاني التي تظهر عبرها، فإن الستر والإخفاء | يجعلان | من الصورة حجاباً أو عائقاً وجودياً ومعرفياً أمام المعاني التي تسترّها، في الحالة الأولى تكون الصورة جسوراً أو قنوات للعبور من الظواهر إلى البواطن: أي | أنّها | تفتح الإنسان أمام إمكانية التأويل والمعرفة، وفي الحالة الثانية تكون الصور ستوراً وحجاباً تمنع من ذلك العبور، وبالتالي تجعل مبادرة التأويل والمعرفة صعبة، وبعبارة أخرى إن الصور الرمزية تضع الإنسان الصوفي أمام مفارقة كبرى، إنّما بقدر ما تسمح بإمكانية المعرفة بقدر ما تجعل تلك الإمكانية صعبة جداً وإشكالية".¹

فالرمز يوحى ويستر، فيقدر ما يوحى بما يخفيه من أسرار ودلالات عميقة، بقدر ما يخفي أيضاً بدلالاته تلك، لأن الرمز لا يدعونا إلى دلالة واحدة، وإنما يفتح الباب أمام المتلقي شاسعاً من أجل التأويل والتأمل، فهو يجمع بين الحضور والغياب، إنه ضرب من المفارقة، وهذه الأخيرة مسافة وسطية بين النفي والإثبات، وقد أشار إلى ذلك ابن عربي بمصطلح "البرزخ"، حيث يقول في فتوحاته: "البرزخ لا يكون برزخاً إلا حتى يكون ذا وجهين لما هو برزخ له"²، وقد أشار أيضاً منصف عبد الحق إلى الطبيعة البرزخية للصورة الرمزية، في كونها لا تتأسس إلا على المفارقة، فهي ذات علاقة بالوجودات، فكل الكائنات (= كل رموز العالم) تدل على معانيها الخاصة، وهي معاني إمكاناتها الأزلي وحدوثها، ولكن أيضاً من خلال تلك الدلالة تنقل الوعي من عتبة الإمكان إلى عتبة الوجود، أو القدم، لأنها ترمز أيضاً إلى معاني ثبوته الأزلي، أي على المعاني الإلهية انعكاسات على مستوى المعرفة الصوفية، فهي لا تقوم - حسب رأي ابن عربي - على مفهوم الذاتية وعدم التناقض - كما يرى الفيلسوف - ولكن على مبدأ المفارقة، وجمع كل مظاهر الحقيقة رغم اختلافها وتعارضها.³

إن الرمز هو صانع الحيرة والإحساس بالتملص، فهو ليس مجرد إشارة تواضعية أو شكل دال فحسب، وإنما هو تجربة تجعل الإنسان يعيش تغييراً جذرياً، في طريقة تفكيره، ومستويات تأمله، لذلك قيل "لا وجود لرموز البتة، وإنما هناك تحارب رمزية"⁴، والرمز والتجربة هما وجهان متلازمان، إذ تغدو كل التجارب رموزاً، كما نستشف في كل رمز تجربة متخفية.

فهو "وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا - وهي لغة الجوامد - أن تعرب عنها.... فيبينما نرى الألفاظ العادية مأسورة في حدود الشيء الملموس، يتبين أن الرمز يلج تلك الهالة العجيبة المسماة بمخبات "اللاوعي" (...). وعليه فالرمز إيحائي بجوهره، وأعني بإيحائي أنه لا يقف على قدم الأشياء المادية

¹ - ملصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، منشورات عكاظ، الرباط، المغرب، ط1، 1988، ص 84.

² - الفتوحات المكية، ج2، ص 568.

³ - ينظر: منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، ص 86/85.

⁴ - ينظر: منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، ص 83.

ليصورها، بل يتعداها ليقلل التأثير الذي تركه هذه الأشياء في النفس، بعد أن يلتقطها الحس، فهو إذن لا يعسير عنها بقدر ما يعبر عن الأحواء الضائية المهمة التي تسربت إلى أعماق الذات المتفرغة المتباعدة الأطراف والأصول¹، فهو علاج ناجع للغة العاجزة التي لا تفي بكامل شروط الأداء متمم لها يقللها من عثرتها .

فهو يطلق العنان للنفس حتى تنطوي على ذاتها، لأجل سير غور بعيد² فيحررها بعض الشيء من العامل المنطقي العلمي المتجسد إلى قوة أخرى، لاتدرك قرارة " اللاوعي" إلا بها، ألا وهي الحدس، وقد برهن برجسون أن قسما غائرا من النفس لا يكشف عنه المنطق والعقل الذي يعي نفسه، بل هو منوط بالقوة الحدسية في الإنسان³ .

وجمال الرمز الصوفي قائم على عمقه، وعلى عظمة الفكرة فيه وتكمن قيمته في مدى ما يشير إليه، فهو ذو طبيعة متحركة، لأنه انتقال مستمر، وهو شبيه بذات العارف التي لا تستكين أبدا، لأن التصوف حركة مستمرة، فإذا وقع السكون فلا تصوف .

والرمز كفيل ببث الحياة في الجوامد الموضوعية، لأنه يحولها إلى كائنات نفسية تتدرج في تطور، أو لأنه لا يشهداها إلا من خلال الذات الإلهية، والغرض منه بلوغ الصفاء، كما هي الحال في حروف علم الحر، و" عندما يحدق به الغموض تثقل على القارئ المعالي المبتغاة، لازدحام الصور وتوافر المخرجات الفكرية فيه"⁴، وهو بتحريده من الحس منوط بالمثل التي يصطفيها، لأنه لم يعد من مضنون عالم الحدسيات والمرئيات، بل ارتقى إلى حيز المخرجات، إلى عالم الرؤيا، عالم المجاهيل القاصية.

وقد عرفه ابن عربي بأنه " الكلام الذي يعطي ظاهره ما لم يقصده قائله، وكذلك منزل العالم ما أوحده الله لعينه، وإنما أوحده الله لنفسه"⁵، بمعنى أن الدلالة الرمزية على خلاف الدلالة القصدية بنوعيتها، الإصطلاحي العام، وهو المعنى الذي وضع اللفظ بإزائه، والذاتي الفردي، ولذلك فهي " تتطلب من الإنسان المفسر للخطابات الرمزي مجهودا قد يتجاوز المجهود الذي يبذله بإزاء خطاب التواصل (العبارة) . إن الدلالة الرمزية تختصوي على تراكم دلالي يستوجب وثبة على مستوى الوعي، والكشف من مجال إلى آخر"⁶.

ويتميز الرمز الصوفي بالفرادة، وبأنه لا يمكن استبداله دلاليا، ونظرا لكثافته تلك، فإنه لا يفسر مرة واحدة، وبشكل نهائي، ولكنه يظل على الدوام قابلا للكشف والكشف الصوفي لا يقف عند مستوى معين من الدلالة، " ولا ينطلق في اتجاه مستقيم من الظاهر إلى الباطن، أو من الدلالة الوجودية إلى الدلالة الرمزية، لأن ما

¹ - أنطوان عطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، 1949، ص 12.

² - الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 12.

³ - الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 13.

⁴ - الفتوحات المكية، ج1، ص 174.

⁵ - ملصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، ص 79.

يسمى بالدلالة الرمزية هو في حقيقة الأمر فضاء لا نهائي يمتد غير معان ليس لها حدود "1، فحدود الرموز الصوفية أشبه ما تكون بحدود المطلق، لذلك تعددت الرموز الصوفية، وتعددت دلالاتها لدى العارفين.

" إن الصورة الرمزية ليست جامدة وثابتة، ولكنها متحركة ومفتوحة نحو اللانهاية أو المطلق، لذلك ارتبط الرمز دائماً في تاريخ الحضارات البشرية بتجربة المقدس، لأنه يلاحق ويرصد عناصر الحياة، والقوة والدلالة المثيرة في الوجود، وتلك هي العناصر الأساسية للمقدس في نظر ميرسيا إلياد "2.

فهو دائم الحركة كالحياة، وغرضه التقاط ماهو دائم الحركة أو على شبهه، وقد أشار أنطوان غطاس كرم إلى أن الرمز الإشاري هو "أساس الأديان جميعها "3، وهو بقية التصفية الفكرية، والجوهر الأقصى في كل تشبيه، وأنه يفترض فكرة، وكل رمزية تفترض شيئاً مما وراء الطبيعة أي بعض فكرة عن علاقات المرء بالطبيعة التي تحقق به أو المجهول "4.

إن الظاهر في العرف الصوفي ليس إلا صورة من صور الباطن وبما أن الباطن لا نهاية له، فلا يمكن أن تعده صورة واحدة ولا يمكن أن يفني رمز واحد محتواه، ومن ثم تعددت الرموز والإشارات واتسعت دلالاتها لتشمل كل الموجودات، ومع ذلك فلا يزال الرمز الصوفي يعيش قصوراً دلالياً، لأن غير المرئي واللامدرك أشمل بكثير من الظاهر الحلي، كما أنه يتجاوز عدداً وكيفية. لذلك عرف الرمز الصوفي بكونه: "معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلا أهله "5. وأهله ممن إطلعوا على السر، وكشفهم الله بالمعارف التي لا تحسد، ولا تنتهي. والسر هو لطيفة مودعة في القلب كالروح في البدن، ونور روحي هو آلة النفس، وهو محل المشاهدة.

كما أن الروح محل المحبة، والقلب محل المعرفة، والسر أسرار منها: السر المحرد، وسر السر، وسر التحليات، وسر الحال، وسر الحقيقة، وسر الربوبية، وسر العلم،... إلخ.6

يقول " ابن عربي " موضحاً بنية الكلام الصوفي، وأثره الوجودي:

وقد تُتَوَّبُ إشارات وإيماء	إن الكلام عبارات وألفاظ
ولم تكن ثم أحكام وأنباء	لولا الكلام لكننا اليوم في عَدَم
عقل صريح وفي التشريع إنباء	وأنه نفس الرحمن عَيْنُهُ
معنى وحساً، وذاك البدو إنشاء	فيه بدت صور الأشخاص بارزة

¹ - الكتابة والتجربة الصوفية، ص 80.

² - الكتابة والتجربة الصوفية، ص 82.

³ - الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 8.

⁴ - ينظر: الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 11.

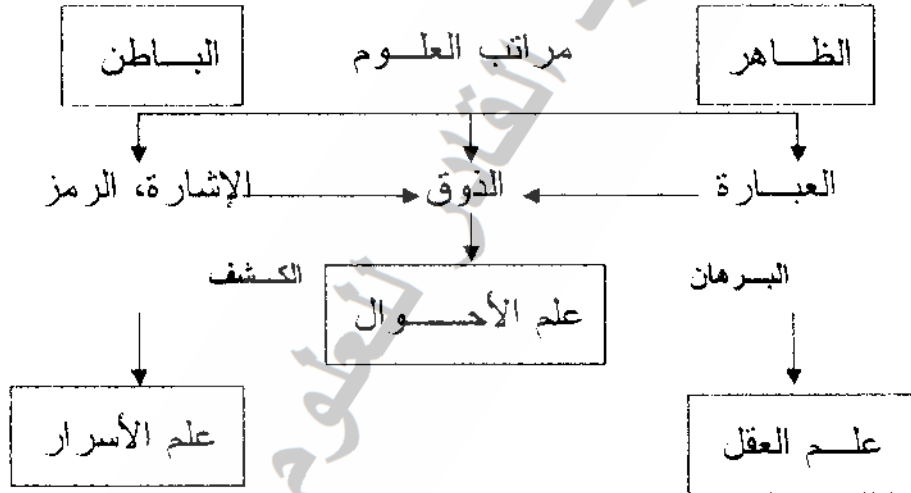
⁵ - عبد الملعم الحنفي: معجم مصطلحات الصوفية، ص 114، مادة رمز.

⁶ - ينظر: معجم مصطلحات الصوفية، ص 129-130.

فانظر ترى الحكمة الغراء قائمة فيها لعين اللبيب القلب أشياء 1

ميز ابن عربي هنا بين العبارة واللفظ والإشارة والإيماء، حيث جعل الإشارة والإيماء تنويان عن العبارة واللفظ في الدلالة، وهو تمييز يتكئ على ثنائي (الظهور، والخفاء).

كما يقسم ابن عربي مراتب العلوم في فتوحاته المكية إلى ثلاث: علم العقل البرهاني، وعلم الأحوال الذوقي، وعلم الأسرار الفوقي، ويشير إلى الخصائص اللغوية لكل طبقة، وما يناسب بنيتها الفكرية من أنساق لغوية، يقول: "فكل علم إذا سَطَّطَهُ العبارة، حسن وفهم معناه، أو قارب وعذب عند السامع الفهم، فهو علم العقل النظري، لأنه تحت إدراكه، ومما يستقل به لو نظر، إلا علم الأسرار، فإنه إذا أخذته العبارة سَمَحَ واعتصم على الأفهام دركه وخشن، وربما مجته العقول الضعيفة المتعصبة، التي لم تتوفر لتصريف حقيقتها التي جعل الله فيها من النظر والبحث، ولهذا صاحب العلم كثيرا ما يوصله إلى الأفهام بضرب الأمثلة والمخاطبات الشعرية، وأما علوم الأحوال فهي متوسطة بين علم الأسرار وعلم العقول "2 . ويمكننا التمثيل لرأي ابن عربي بهذا الشكل:



فالفهم والوضوح من دلائل العقل والبرهان، فهما ركنَا العبارة في عالم القوى المدركة -الظاهر- أما الغموض والإهام، فهما من دلالاتي الكشف، لأهما ينطويان على كشف الباطن وطبيعة الباطن تقتضي السستر والإخفاء، ولهذا كان الرمز والإشارة طريقا إليها، أما علم الأحوال فقد توسط الظاهر والباطن، العبارة والإشارة، البرهان والكشف، علم العقل وعلم الأسرار، وذلك لاستفائه من كلا العالمين، فهو برزخ بينهما.

¹ -الفتوحات المكية، مج2، من 181

² -الفتوحات المكية، من 146-147.

ب- الإشارة ومبدأ البوح بعين العلة:

ميز الصوفية قديما بين مصطلحي العبارة والإشارة انطلاقا من اعتبارات عدة كالبعد والقرب، والوضوح والغموض، والستر والكشف، والتفسير والتأويل، والمعنى الظاهر، والمعنى الباطن، وبعد العلة وقربها .

وتكشف لنا المقولات العديدة للصوفية ذلك الاختلاف الجوهرى، وبما أن الدراسات الحديثة قد ركزت اهتمامها على مفاهيم الرمز، وجعلته ينوب عن الإشارة في الدلالة الاصطلاحية، وأضفت عليه ما للرمزية الشعرية من وظائف، فإننا سنحاول جاهدين تقريب هذه المفاهيم من الوجهة الصوفية، وما قيل بشأنها .

يعرف أبو حيان التوحيدي التصوف بأنه: " إسم يجمع أنواعا من الإشارة وضروبا من العبارة "1، ويضيف في رسائله قائلا: " فهو علم - التصوف - يدور بين إشارات إلهية وعبارات وهمية "2.

وهو يهذبن التعريفين يقصر الإشارة على اللغة الإلهية، في حين يمس الإلهام العبارة، وهذا الطرح قريب جدا من رأي ابن عربي، فاللغة الإلهية تتجلى عند الصوفية في الوجود كله، فهي ليست وقفا على الخطاب القرآني فحسب " إنما تتجلى في الوجود كله، لأن الوجود كلمات الله المسطورة في الآفاق. والقرآن كلمات الله المسطورة في المصحف، وكما أن كلمات الله الوجودية لا يمكن حصرها، ولا تنفذ فكلمات القرآن المعدودة المحصورة في ذاتها تشير إلى معان ودلالات وجودية لا تنفذ، وهكذا تكون تأويلات المتصوفة للقرآن نابعة من فهمهم، — "الإشارات" المدلول عليها في العبارات، وذلك لقدركم على النفاذ من " ظاهر" اللغة الوضعية إلى " باطن" اللغة الإلهية في بنية الخطاب "3.

فاللغة الإنسانية تمثل مستوى المعنى الظاهر، وتشير في الوقت ذاته إلى الدلالة الإلهية الباطنية، إضافة إلى كونها باب لولوج الباطن، والرمز باتكائه على المحسوسات هو من طبيعة الظاهر، إذ بدونه يستحيل النفاذ إلى المرموز إليه، وقد قيل: " الرمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله"4.

فظاهر الرمز هو العبارة وباطنه هو الإشارة، وقد " يطلق على الرمز عند الصوفية الإشارة في مقابل العبارة، فالإشارة عندهم ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارات للطافته، وهي كناية وتلويح وإيماء، لا تصريح "5،

1 - الإشارات الإلهية، تر: وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص 113.

2 - أبو حيان التوحيدي: رسائل التوحيدي، القسطنطينية، الجوانب، ص 116.

3 - نصر حامد أبو زيد: هكذا تكلم ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002، ص 140 / 141.

4 - الطوسي (أبو نصر المصنوع): اللمع، تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر / ومكتبة المثنى، بغداد،

1960، ص 414.

5 أبو الوفا الغنيمي الغفازلي: مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، ص 137.

غير أن الإشارة أقرب إلى لغة الصوفي وإلى فكره، من الرمز الذي قل حضوره في نظريات الصوفية موازنة لحضور مصطلح الإشارة، وإذا كانت العبارة باعتبارها تحديدا للمعنى، أي أنها تجعله "مغلقة ونهائية الأمر الذي يتعارض مع حقيقة الكلام الإلهي الذي تتعدد مستويات الدلالة فيه تعددا نهائيا "1. فإن الإشارة مجرد إخفاء بالمعنى دون تحديد وتعيين، ومن شأن هذا الإخفاء أن يجعل المعنى أفقا مفتوحا دائما، والإشارة فيها "من النطف ما يجعلها تتسع لأكثر ما تتسع له العبارة من المعاني"2.

وقد ورد مفهوم الإشارة لدى عبد المنعم الحفني في موسوعته الصوفية بكونها "الإخبار من غير الاستعانة بالتعبير بالنسب، وقيل: ما يخفى عن المتكلم كشفه للطافة معناه، وتكون مع القرب، ومع حضور الغيب، وتكون مع البعد، والإشارة إته عما يتضمنه الوجد من المشار إليه"3.

ولهذا سمي علم الصوفية علم إشارة، فإذا ما صار علم عبارة خفي، لأن مشاهدات القلوب، ومكاشفات الأسرار لا يمكن العبارة عنها على التحقيق، بل تعلم بالمنازلات والمواجيد، ولا يدركها إلا من نازل تلك الأحوال، وحل بتلك المقامات.

وقد تكون الإشارة عند الصوفية صفة للغة التي يستعملونها، باعتبارها لغة مخصوصة لأهلها، والرمز بمعنى الكناية والإخفاء، كقول الحلاج:

إلى الذي إن سئلت عنه
رمزت رمزا ولم أسم 4.

أو كقول عبد الله العشي:

ربما خانني رمز

وأضتني مع الوجد الإشارة

ربما أستكتبت لفظا ...

لم أجد فيه معنى

أو إثارة

ربما استعصت على البوح استعاره5

وتؤكد رأينا هذا أيضا مقولة الحلاج الشهيرة التي يقول فيها: " ما أظن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني، والقوى الثاني دون اللوح وله سوى حروف العربية "6، هذه المقولة تشير إلى كون الفهم متوقف على

1- هكذا تكلم ابن عربي ن ص 139.

2 - الخطيب (علي): اتجاهات الأديب الصوفي بين الحلاج وابن عربي دار المعارف، مصر 1404 هـ، ص 150.

3 - الحفني (عبد المنعم): الموسوعة الصوفية، مكتبة مذبولي، القاهرة، ط1، 2003، مادة: إشارة، ص 639.

4 - مصطفى غالب: الحلاج الحسن بن منصور، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، ص 125.

5 - عبد الله العشي: مقام البوح (ديوان شعر)، بلقيث، بلقيث، الجزائر، ط1، 2000، ص 129/128.

6 - الحلاج بن منصور، ص 103.

فهم الإشارة، وهذه الأخيرة تقتضي المعاشية بمعنى أن الدلالة الكشفية لا تتأني إلا لعارف، والعارف ينطق على لسان الإشارة، وهي من طبيعة غيبية باطنية، ويتم الكشف عن هذه الإشارات الإلهية بلغة الرمز، والرمز مشاع شعري متداول بين أهل الباطن وبين الشعراء، لذلك فهو أقرب إلى الفهم، لأنه يجسد المعاني، ويحيل عليها لوجود علاقة ما بين الرمز ومرموزه، قد تكون علاقة إنجائية خفية، وقد تكون معروفة ومتداولة، جرى العرف على اعتبارها رمزا لشيء ما.

وفي هذا يقول الشاعر مفتاح العساري معبرا عن استعصاء التعبير، وترهل العبارة:

كيف أقولني والكلام وقف على العارفين بأسراره

كيف أصفني، والألوان مشفوعة بعناصر الضوء

وأنا لا ضوء يتقدمني

كيف أكتبني والخبر لا يسع رؤياي¹

إن الرؤيا الصوفية، هي رؤيا إشرافية فيضية، ولهذا يصعب التعبير عنها لغة، وقد عبر شعراؤنا منذ القدم عن وهن اللغة العادية في نقل تعاريفهم الصوفية. لأن العبارات لا تفي بما تكتنزه التحارب الصوفية.

ويورد لنا حامد أبو زيد في كتابه فلسفة التأويل عوامل اللجوء إلى الإشارة بحسب رأي ابن عربي، حين يرجعها إلى بعدي: العلة والبعد² المكاني، حيث يجعل الإشارة تنوب عن الصوت في حال البعد المكاني، كما تنوب الإشارة عن العبارة أيضا في حال بعد العلة، أي وجود حاجز من الحواجز التي تقف دون الإدراك والتواصل، وحصول المعرفة والفهم، حيث يجعل من البعد مسافة وجودية بين الرب والعبد، ومن العلة النقص الذي يحول دون سماع كلمات الوجود ليتخلص إلى أن القرآن هو إشارة لحقائق الوجود وحقائق الألوهة في حق البعيد والمعلن من البشر، ثم يستني العارفين من هذه المعادلة لقرهم ولخلوهم من العلة، والقرآن في حقهم إنما هو عبارة يفهمون كل إمكاناتها المعنوية³.

فالقرآن بالنسبة للصوفي والني حال من الألفاظ والرمز، ولكنه بالنسبة للإنسان العادي مجموعة من الرموز التي قد تفهم بمستويات عديدة من مستويات الإدراك، والني وحده، وكذلك العارف قادران على إدراك تعدد المستويات وتربطها بحجم تجربتهما المعرفية التي حلت لهما شفرة الوجود، ومكتنهما من حل شفرة النص، فصارا قادرين على فهمه بتعدد مستوياته واختلافها⁴.

¹ - مفتاح العساري: كتاب المقامات (ديوان شعر)، طبعة دار المنطق، قبرص، 1992، 13.

² - البعد هو البعد المكاني بين المثير والمثار إليه أو ما يسمى بالمسافة التخاطبية، والعلة هي حاجز الإدراك، أو علة التواصل، كالصمم... إلخ.

³ - ينظر: فلسفة التأويل، ص 266.

⁴ - فلسفة التأويل، ص 265/266.

ولكن الله لم يكشف للعامة من الناس تلك الأسرار إلا على قدر عقولهم، واستعدادهم، وحاجتهم إلى ذلك، فالرمز والإشارة هما "أساس الكلام الإلهي للبعد القائم بين الله والإنسان من جهة، وبسبب العلة المانعة في الإنسان العادي من فهم الكلام الإلهي وجوداً ونصاً، والإعتبار هو الجواز من ظاهر ما يعطيه النص إلى باطنه المقصود. 1 وهذا الجواز مشفوع بالبرزخ، برزخ الإدراك، وهذا الأخير هو عطاء وفضل رباني يمن به على عباده الصالحين .

وقد جعل أهل الله "الإشارة نداء على رأس البعد وبوحا بعين العلة، ولكن في التقسيم في الإشارات يظهر فرقان ؛ وذلك أن الإشارة التي هي نداء على رأس البعد [فهي] حمل ما لا تبلغه العبارة، كما أن الإشارة للذي لا يبلغه الصوت لبعده المسافة، وهو ذو بصر، فيشار إليه بما يراه منه فيفهم، فهذا معنى قولهم: نداء على رأس البعد، فكل ما لا تسعه عبارة العلوم، فهو بمثابة من لم يبلغه الصوت، فهو بعيد عن المشير وليس بعيد عما يراه منه، فإن الإشارة قد أفهمته ما يفهمه الكلام، أو يبلغه الصوت، وقد علمت قطعاً أن المشير إذا كان الحق فإنه بعيد عن الحد الذي يتميز به البعد، فهذا بعد حقيقي، لا بد منه، ولا يكون الأمر إلا هكذا، فلا بد من الإشارة، وهي اللطيفة، فإنه معنى لطيف لا يشعر به "2.

وخلاصة هذا الرأي أن القرآن لم يستثن أحداً في العملية التبليغية فهو رسالة إلى كل المخلوقات، القريبة والبعيدة، الناقصة الخواس، والتامة الخواس أيضاً، فهو إشارة لحقائق الوجود وحقائق الألوهية في حق الكل، وهو عبارة بالنسبة للعارفين، والعلة في توظيف الإشارة بالنسبة للعارفين كونها نداء على رأس البعد وبوحا بعين العلة، وهي حمل لا تبلغه العبارة، ومن ثم يمكننا القول: بأن القرآن الكريم ينطوي على ثلاثة أضرب وهي:

العبارة، والإشارة، والرمز، ولكل ضرب منها ما يقابله من طبقات المتلقين، ويكون هذا الشكل:

الوسطة	كيفية الفهم	
← العبارة	← التأويل	{ الأنبياء الصوفية
← الرمز والإشارة	← الفهم الظاهر	العامة ←

1 - فلسفة التأويل، ص 267 / 268.

2 - الفروحات المكية، ج2، ص 504.

فالتبني والصوفي يفهمان عبارات القرآن فهما عميقا بدلاليتها الظاهرة والباطنة، فيصرحان بظاهرها، ويكتمان ما هو باطن فيها، في حين يفهم العامة ظاهر النص لأن الرمز والإشارة لديهما لا احتمالان التأويل.

وقد اعتمد الصوفية على منهج الستر والإخفاء تقليداً للمنهج الإلهي في خطابه، وقد قال أبو هريرة رضي الله عنه بخصوص علوم باطنية، وأسرار تعلمها عن النبي (ص): "حفظت عن رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاءين من علم، أما أحدهما فقد بثته فيكم، وأما الآخر فلو بثته لقطع مني هذا الحلقوم"، وقال ابن عباس: "لو فسرته لكنت فيكم الكافر المرجوم"¹، وقال علي رضي الله عنه حين علم النقلة: "إن ها هنا - وضرب على صدره بيده- لعلوما حجة ولو وجدت لها حيلة"².

وإذا كان الستر خاصية صوفية، إذ لا يجوز البوح به كما لا يجوز البوح باسم المحبوب وفي الحب العذري، فإن هذا المنهج قد اتبعه الصحابة من بعد رسول الله (ص)، كما كان نجما للأنبياء أيضاً من قبل، غير أن طبيعة اللغة الصوفية الإشارية جعلت من هذه الأسرار مطلباً أسمى، إذ تظل اللغة بإشاراتها ورموزها تدور حول المعنى الباطني من أجل مقارنته بما يساعد على فهمه، ومن ثم تداوله، ليس بين العامة، وإنما بين العارفين، فالصوفي لا يريد الإفصاح بقدر ما يبحث عن المشاركة، وهذه الأخيرة يحسها العارف الذي نزل تلك المنازل، وضاق به الوجد، وباح بالسر لمن هو من طبقته، وأهل لتلك المعارف والكشوفات.

والإشارة من هذه الزاوية باعتبارها أذن لاقطة لسر هي "مجرد إيماء بالمعنى دون تحديد مقصود متعين كما يحدث في العبارة، وليس معنى ذلك أن العبارة الإلهية في النص القرآني تحدد المعنى تحديداً قاطعاً، فالمقصود بالعبارة الإلهية كونها إشارات ورموز، لأنها نابعة من اللغة الإلهية التي تنظم الوجود والإنسان في آن واحد، "لهذا يورد الله تعالى في العديد من الآيات عبارات تدعو إلى التأمل والعبرة، فمرة يقول: يا أولي الأبصار"، ومرة يا أولي الأبصار... إلخ.

والاعتبار هو الجواز من ظاهر النص إلى باطنه، وهو المقصود، وقد شرح ذلك ابن عربي في فتوحاته بقوله: "إن الله قد ربط بكل صورة حسية روحاً معنوياً بتوجه إلهي عن حكم إسم رباني لهذا اعتدنا خطاب الشارع في الباطن على حكم ما هو في الظاهر، قدما يقدم، لأن الظاهر منه هو صورته الحسية، والروح الإلهي المعنوي في تلك الصورة هو الذي نسميه الاعتبار في الباطن من عبرت الوادي إذا جزته، وهو قوله تعالى: "إن في ذلك لعبرة لأولي الأبصار"، وقوله تعالى أيضاً: "فاعتبروا يا أولي الأبصار"، أي جوزوا مما رأيتموه من الصور بأبصاركم إلى ما تعطيها تلك الصور من المعاني والأرواح في بواطنكم، فقدر كونها ببصائركم، وأمر وحث على الاعتبار"³.

¹ - ينظر: ابن عربي، عقاء مغرب في ختم الأولياء وشعشع المغرب، المطبعة الرحمانية، مصر، دت، ص 20، 21.

² - هكذا تكلم ابن عربي، ص 146.

³ - الفتوحات المكية، ج 1، ص 551.

وأشار أيضا نصر حامد أبو زيد إلى كون الفارق الجوهر الكامن بين ظاهر العبارة وباطنها الإشعاري الرمزي، هو الفارق بين اللغة الإنسانية العرفية، واللغة الإلهية التي تتجلى في القرآن، كما تتجلى في الوجود، ودلالاتها هي دلالة ذاتية على المستوى الوجودي .

كما أن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه أو الإشارة والعبارة لا تقوم على الانفصال، فليست اللغة العادية إلا صدى للغة الإلهية، أو مظهرها لها على المستوى الوجودي، لذلك يصر ابن عربي على ضرورة الجمع بين الظاهر والباطن في فهم النص، لأن الظاهر يمثل الرمز الذي لا يمكن النفاذ إلى الموموز إليه - الباطن - إلا من خلاله.¹

ومن هنا يمكننا القول بأن الرمز هو قنطرة الباطن ومعره، وهو جامع للظاهر والباطن، منبئ بالظاهر عن الباطن، متجلى بالظاهر، متستر بالباطن.

ومادامت الإشارة " تلوح في الفهم وتلمع في الذهن ولا تسعها العبارة لدقة معناها "2، فإن الرمز هو الذي يسعها، بما يحويه من قوة على الإنحاء بها، وبدلالاتها المستعصية على النقل، والمتمنعة عن الفهم، لذلك استعار الصوفية مصطلح الإشارة أثناء مقاربتهم للنص القرآني، وهو استخدام دقيق، إذ يوحي بالمعاني الرمزية فهو توظيف يسعى إلى تخاشي هجوم الفقهاء على المتصوفة، إن استخدموا مصطلح تفسير، كما أنه لا يقوم على افتراض تناقض بين الظاهر والباطن .

¹ - ينظر، فلسفة التأويل، ص 268 / 269.

² - الجمع، ص 448.

ج- الرمز بين علمي المعاملة والمكاشفة

لقد مر الرمز الصوفي في مسار نضجه بمراحل عديدة، كما تأثر بالعديد من الفلسفات التي اختلطت مع الفكر الإسلامي، والصوفي على وجه الخصوص، وقد أشار كثير من الباحثين إلى ذلك، وعلى رأسهم: جولد تسيهر، نيكنسون، وآسين بلايوس، وكوربان، إلخ. وإذا كان التصوف قد بدأ يشق طريقه إلى عقول الناس وسلوكهم من حركة الزهد التي ظهرت في القرن الثاني للهجرة، فإن الحوار الصوفي قد بلغ أشده في القرنين الثالث والرابع الهجريين، وقد نتج عن ذلك الحوار معجم إشاري في أحوال القلب ومقاماته، ولكن ظلت مفردات ذلك المعجم تتأرجح بين قيل وقال، لا يجمعها حد واحد يحصرها، ويبين حقيقتها بشكل موضوعي، شأنها في ذلك شأن جميع العلوم في بدايات ظهورها.

حيث كانت تلك الكلمات الإشارية على قلتها محدودة المفاهيم والمعاني والأغراض، تتسم بطابع معين ومزايا محددة، ولم تلبث أن فتحت أفقا ومفاهيم جديدة، واستحدثت دلالات، فأخذت معانيها تغتني وتغزير بأغراض وأبعاد ومجالات، وتابعت مسارها إلى أن بلغت عتبة النظرية الشمولية، والفلسفة الخاصة، ثم تحولت تدريجيا نحو ترديد ما جاء من [أقوال] كبار الأولياء وما حضر من اصطلاح، مضافا إلى ذلك اعتماد ذكر الرواية عن هؤلاء الأولياء وأقطاب الطرق " I

ومثال ذلك ما ذكره أبو نعيم في: "حلية الأولياء"، وما ورد من أخبار كبار الصوفية ومقولاتهم في كتب اضطلع بتأليفها جمع من العلماء، جمعوا بين العلوم الشرعية والصوفية، كالسراج الطوسي، صاحب النعم، وأبو طالب المكي، صاحب قوت القلوب، والقرشي صاحب الرسالة، والسهروردي، صاحب عوارف المعارف.

وجل هؤلاء الرجال اشتهروا بالموضوعية العلمية، حيث تبني علماء الشريعة كتبهم، ومقولاتهم وآراءهم، وغالبا ما ترد على أغلفة كتبهم عبارة: "الإمام الجامع بين الشريعة والحقيقة".

وتكمن القيمة الكبيرة لهذه الكتب في حفظها لأقوال الصوفية، مع العلم أن أغلب المتصوفة الذين نقلت هذه الكتب أخبارهم، وأقوالهم، ليست لهم مؤلفات بعينها، أو أن ما كتبوه ضاع في سراييب الزمن، ولم يبق منه إلا ما تناقله القوم رواية.

لقد حاول رفيق المعجم، وهو صاحب الكتاب الضخم: "موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي" تحديد أهم المراحل التي مر بها المصطلح الصوفي، حيث حددها بأربع مراحل رئيسية، ومتباعدة في مسار التصوف الإسلامي بصفة عامة، واللغة الإشارية بصفة خاصة، وهي:

¹ - رفيق المعجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان 11، 1999، ص 15.

المرحلة الأولى: وهي مرحلة الظهور والنشوء، وفيها كان المصطلح الصوفي محصور المعاني والأغراض، يدور حول الزهد والحب والمجاهدة والسلوك، وآداب النفس والخلق السامي، ورعاية حقوق الله، إلى جانب وصف تنقية النفس، ومحاربة الشهوات، وتغليب الباقيات الصالحات، والبعد عن زخرف الدنيا، فمعرفة الله بالقلب والعرفان والوجد والسلوان.

وقد ظهرت رموز عدة منها: إرادة، إيمان، انقطاع إلى الله، توبة، تقوى، جنة، حب، ... إلخ. وتمتد هذه المرحلة زهاء قرن ونصف، وهي تبدأ مع بداية القرن الثاني للهجرة.

المرحلة الثانية: لتحقيق في هذه المرحلة تبلور التصوف ونضجه وتطرق مصطلحاته وأغراضه ومعانيه لمجالات فلسفية وكشفية، فتبلور خلال هذه المرحلة الشطح، وما جملة من وجد فاض به اللسان، وعبر عن آفاق ومشاعر عذرها البعض، واستهجنها البعض الآخر.

كما ظهرت أيضا مجموعة من المفاهيم الفلسفية الصوفية مثل: الحلول والاتحاد، والأنا والهو، والعالم الصغير، والعالم الكبير، ووحدة الوجود، ووحدة الشهود، كما ظهر أيضا المصطلح الفلسفي الإشراقي، فطفى النور وتفرعت ألفاظه لتعبر عن المعاني الصوفية، كما حاول بعض المتصوفة هضم الثنائية الوجودية بوحدة الأنوار، فترك ذلك العدد الوفير من المصطلحات كما هائلا من المفاهيم، كما ساعد على الوفرة المصطلحية أئمة علماء جمعوا بين التصوف الزهدي، والتصوف الفلسفي، كالطوسي، والغزالي، والمجويري، والقشيري، ... إلخ، وتمتد هذه المرحلة تقريبا إلى نهاية القرن السادس، بعد أن بدأت في أواخر القرن الثالث الهجري.¹

المرحلة الثالثة: تعد هذه المرحلة من أغنى وأخصب المراحل في وضع المصطلح الصوفي وهي فترة القطب الجامع ابن عربي، وإذا كانت المرحلة السابقة تعد مرحلة اكتمال علم المعاملة على يد الغزالي. فإن هذه المرحلة هي مرحلة ظهور واكتمال لعلم المكاشفة والفكر الصوفي الذي توالى بعد الغزالي ظل حبيس اللغة التعنيمية التي طورها الطرق، " كما اتقلت بعده التجربة الصوفية من مرحلة الحوار الفكري الذي شهده التصوف في القرنين؛ الثالث، والرابع، الهجريين إلى مرحلة التطبيق الذي تركز في الطريق الصوفي بمنزله المحددة".²

وتعد مرحلة علم المكاشفة من أزهى مراحل التصوف الإسلامي، حيث شهدت ظهور معجم ضخم للرموز الصوفية، فقد أتى ابن عربي منقذا للفكر الصوفي ولغته، حيث " حول أنظار الفكر الصوفي من الأعماق إلى الآفاق، وأعاد الروح إلى الفكر الصوفي بإخراجه إياه من حدوده التعليمية إلى رؤية كونية شاملة وغنية"³، فمع ابن عربي توحدت اللغة الصوفية من خلال تقنية استيعاب الحديد للقدم، والانطلاق منه دائما إلى ما هو أعلى، فابن عربي لم يفرط في أي مصطلح صوفي قدم، وإنما أضفى عليه صبغة جديدة تتلاءم وعلم المكاشفة، حيث نراه في العديد من مؤلفاته يناقش قضية الأحوال والمقامات، ومقولات الصوفية ممن سبقوه. فهو الجامع بين العلمين،

1 - ينظر: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، المقدمة، ص 42.

2 - سعاد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جديدة المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 41 / 42.

3 - ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص 42.

المعاملة، والمكاشفة، ومعه تنظمت " الرؤية الصوفية، وسميت المسميات باسمائها، ولم نعد نختار أمام عشرات من الأسماء | التي | قد تكون لمسمى واحد، وقد تتعدد بتعدد السالكين والواقفين " 1

ويضاف إلى جهود ابن عربي ظهور مصنفات عديدة كتلك التي وضعها تلميذ ابن عربي؛ عبد الكريم الجيلي، إضافة إلى القشيري، وسواهما.

ورافق وضع الألفاظ في هذه المرحلة وضبطها إنشاء الأشكال والدوائر، وهي رسوم هندسية رمزية أكثر ورودها عند ابن عربي، وقد سبقه إليها الخلاج في المرحلة الثانية، ومصطلحات هذه المرحلة غزيرة، ويعسر حصرها، أما من ناحية الإمتداد الزمني، فهي تمتد إلى غاية القرن التاسع الهجري.

المرحلة الرابعة: تنسم هذه المرحلة لجفاف نسي في إبداع المصطلح، وتكرار ما سبق شرحه، أي أنها مرحلة اجترار فقط، وقد كثرت الطرق الصوفية خلالها، لذلك استحدثت مصطلحات تخص كل طريقة وكل فرقة، كما كثرت التعريفات المعتمدة على النقل مراعية في ذلك ذكر أسماء الأولياء واتسماتهم الطرقي، أو تبعاً للتواتر الزماني للأولياء والأقطاب، وقد أثر الحكم العثماني بمصطلحاته السياسية في القاموس الصوفي، حيث نجد مصطلحات كـ: سلطان، نقشيد، جنائب... الخ، وتبلغ هذه المرحلة مطالع القرن الخامس عشر الهجري تقريباً، أو قبل ذلك بقليل 2.

أما المرحلة المعاصرة فليس لها مصطلحات خاصة بها باستثناء ما أدخله الشعراء في خطاباتهم الشعرية من رموز وإشارات تتقاسمها تجربتان، تجربة الكتابة الحديثة، وهي تجربة تنحو نحو تحريرها رؤيويًا، وتجربة الكتابة الصوفية، وهي تجربة فنية مستمدة من التجربة السابقة. وسنخرج على مواضعها في الصفحات اللاحقة. وهي متبغى بحثنا هذا.

1 - ابن عربي ومولد لغة جديدة، 56.

2 - ينظر: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، المقدمة، XV - XVIII.

د أشكال الخلق الدلالي ومعراج الكلمة:

أشرنا في الصفحات السابقة إلى كون ابن عربي هو من أغزر الصوفية إثراء للمعجم الصوفي بالرموز والإشارات، وقد كانت طريقته في ذلك مستندة إلى نظرة وحدة الوجود، والتي طوقت اللغة التواصلية عنده فأضحت عجيبة يستخرج منها لغته الإشارية، لغة المكاشفات، كما يشكلها كيفما شاء، ويلبسها المعاني السامية، وقد عالجت هذه القضية سعاد الحكيم في مقدمة المعجم الصوفي، حيث لخصتها في النقاط التالية:

1- إفراغ الكلمة من إشارة مضمونها الذاتية: حيث يتم نقل مضمون بعض المفردات (كالتوكل والإستقامة) من وجود منطقي إلى وجود واقعي، بحيث يتم الإبقاء على الدلالة القديمة، مع إضافة دلالات جديدة عليها.

2- نقل مضمون الكلمة من مستوى إلى مستوى: نقل ابن عربي معظم المفردات ذات الدلالات النفسانية والعرفانية والاجتماعية والخلقية إلى مستوى وجودي، تنفصل فيه عن قيم الخير والجمال، لتعبر عن وجود كيائي، كالفاء والبقاء، وهما في التصوف الكلاسيكي حالان نفسيان معينان، نقلهما ابن عربي إلى صعيد الوجود، فأضحى الفناء والبقاء بحسب رأيه فناء للوجود وزوالاً له، ثم عودة الوجود لا بذاته، بل بمثله .

3- تغيير مضمون الكلمة في التعريف والتنكير تغيراً كلياً: يستعمل ابن عربي بعض المفردات معرفة ونكرة، وقد نشعر من استعماله لها بتضارب تناقضي، إن لم نتنبه لاستنباط الأساس الذي اعتمده في انتقاله بين التعريف والتنكير، فالمصطلح معرفاً: هو ذات محددة بشخص معين، ومنكراً: هو صفة ومرتبة تطلق على كل من حصلها، فالقلم (معرفة) = القلم الأعلى، وهو أول مخلوق في عالم التدوين والتسطير .
والقلم (نكرة): مرتبة الفعل، أو الذكورة في مقابل مرتبة الإنفعال والأنوثة .

4- معراج الكلمة: الكلمة عند ابن عربي تترقى من مقام إلى مقام أعلى منها في التعبير، فهي تعرج من مضمون أدبي إلى مضمون أرقى، وهكذا إلى ما لا نهاية كلفظ الغربة عند العوام، والخواص، وخواص الخواص وهم العارفون. 1، وهذا النمط الأخير هو سبب من أسباب التطور الدلالي في الدرس اللغوي الحديث .

1 - ينظر: سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، المقدمة، ص 17، 18، 19.

هـ- الرمز بين مبدأي الخلق والتسييح:

تشكل الرموز باعتبارها كلمات من حروف مقطعة ، حيث تضطلع تلك الحروف بفعل التسييح ، لأنها كائن حي يولد ويبنى كما تبلى الكائنات الأخرى ، وهذا المبدأ - التسييح - هو سبب من أسباب خلق الكلمات ، لهذا يعمد الصوفية إلى عملية التوليد الدلالي للكلمات ، بغية تحقيق غاية مطلقة للذات الإلهية ، وهي علة الخلق والظهور ، فالكون كله يسبح لخالقه . بما في ذلك اللغة بحروفها وكلماتها .

وعملية الخلق الرمزي والدلالي لدى الصوفية ، وبخاصة لدى ابن عربي لها شروطها ، وقوانينها التي تشغل وفقها ، وهي شبيهة إلى حد كبير بالقوانين التي تبني عليها الكلمات في لسان معين .

فمن شروط الرمزية الصوفية، أن تكون الحالة الرموز لها مجردة، وأن يكون الرمز الذي يشير إليها محسوسا يجسد خصائصها ودلالاتها، وبقدر ما تكون المطابقة كاملة، بين الحالة الباطنية التي يشهدها الصوفي، وبين الشيء المحسوس الذي نشير به إليها، تكون العملية الرمزية قد حققت غايتها.

إن عملية الخلق الرمزي ليست بالشيء اليسير على الصوفي أو الشاعر، لأن معاينة مدى التطابق بين الرمز والرموز له يتطلب رؤية خاصة واستبصارا مخصوصا، لدرجة أن ابن عربي قد جعل هذه العملية وقفا على العناية الإلهية، فهو لا يضع رموزه إلا وفق رؤيا صوفية توحى له بتلك العملية الاصطلاحية.

فعملية الخلق تنطلق من الباطن، من عمق التجربة الصوفية، متجهة إلى الظاهر، حيث يشهد الصوفي عمق الأشياء المحسوسة، ومدى ما توحى به من معاني باطنية عميقة فيقع اختياره على أسماء المحسوسات، من كائنات حية أو جمادات، ليعبر بها عن حاله، ووجدته، أو ما فاض على قلبه من كشف غيبي.

إن خلق رمز ما يتطلب مقدرة على التمييز بين معطيات الحواس، لأن الرمز من سماته أن يكون ذو طبيعة حية، لأنه حسي يعيل على مجرد، أي أن الرمز على حد قول وليم يورك تسدال: "يعني استشفاف الخاص (Special)، من خلال الفردي (Individual)"، أو العام من خلال الخاص، أو الكوني من خلال العام.

وفوق هذا كله استشفاف ما هو أبدي وخالد، فيما هو دنيوي وموقوت" 1، فهو معادل ملموس يجسد الإحساس الأصيل، كما أنه يمتاز بالأصالة والابتكار، فقد يعاد بعث رمز قديم فقد صفاته الرمزية، ليكتسب وظيفته الجديدة وفق التصور القائم لدى مبدعه.

أما الكيفية التجريدية التي يقوم عليها، فهي كيفية جد مهمة في الحقل الصوفي، إذ يعمل الرمز على نقل تجربة متعالية تقوم على الخيال وأشياءه الأخرى الخارقة، وتقييدها بدوال رامية هي من طبيعة حية. كرمز البور الذي يحيل مباشرة على الذات الإلهية .

وقد يكون الإنزياح (أو الإحراف، المخالفة، التنافر) والشذوذ اللفظي على حد عبارة الكلابادي سببا في خلق الرمز، حيث يتزاح اللفظ عن وظيفته الدلالية المعجمية بإحدى الطرق وهي:

- إعطاء معان متعددة وبديلة عن دلالة النقطة المعهودة.
 - حذف كلمة أو حرف مكتملة المعنى حسب بنية اللغة.
 - إدخال عناصر ذاتية في تعريف الكلمة تمثل تفاصيل تعكس مشاغل شخصية قائلها.
 - الجمع بين أفكار غير متصلة.¹
- وقد انقسمت أساليب الصوفية في القرن الثالث الهجري من حيث الصراحة والرمز أقساما ثلاثة:

1- صريح .

2- محتمل.

3- مرموز.

والنوعان الأخيران ساهم في تكوينهما الصوفية والمتغزلون الحسيون، وقد كان الشاعر الواحد يصرح مرة، ويرمز أخرى، ويصوغ معانيه في أسلوب محتمل مرة ثالثة.² وسبب ذلك يعود إلى الضغط الاجتماعي، والخوف من الفضيحة، أو العقاب .

ومادام الرمز الصوفي في بداياته قد استثمر طاقته الإيحائية والتعبيرية من الأساليب الرمزية الموجودة في الشعر العربي. فقد حفل هو الآخر بكل أنواع المجاز، فقد يكون الرمز نتيجة لكثرة ما يشمل عليه من طباق أو تورية أو جناس أو مقابلة.

وقد يكون أيضا نتيجة كثرة اللوازم المرادة، والوسائط المستعملة بين المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي، ولهذا نظير في الكتابات البعيدة والاستعارات البعيدة في البيان.³

لأن الرمزية قد تكون رمزية في الأسلوب، كما في صور الإنجاز في التوقيعات، وبعض صور البديع والبيان من التشبيه، والتمثيل، والاستعارة، والمجاز والكنائية، وحسن التعليل، والتورية، والطباق، ووفرة الصور الخيالية في

¹ - ينظر: رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، (المقدمة، ص XIV).

² - ينظر: عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الأدب، القاهرة ط2، 2003،

ص 390.

³ - ينظر: خفاجي (عبد الملحم): الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، مصر، ص 184.

التعبير، وتزاحم الصور المجازية في الأداء، وقد تكون رمزية [موضوعاتية] نراها في أدبنا العربي في كليلة ودمنة ورسالة الترييع والتدوير للجاحظ ورسائل إخوان الصفا¹

والرمزية الصوفية تجمع بين الرمزيتين - الأسلوبية والموضوعاتية - لأن من شروط دلالة الرمز الصوفي توفير الثيمة التي تخلق السياق الصوفي، فالرمزية الأسلوبية لا تكفي لخلق رمز صوفي، لأنها من طبيعة أدبية، أما الجانب الموضوعاتي فهو جانب فلسفي، لا يختكم إلى العقل، بقدر احتكامه إلى القلب والوجدان، فالأقيسة المنطقية والفلسفية لا تحدي نفعا في مقارنة الرمز الصوفي، أو خلقه، لأن الرمز يجمع بين ما هو أدبي وفلسفي وفكري، أو وجودي .

إن الأساليب الشعرية التي اعتمدها الشعر الصوفي تستند في معظمها إلى فعالية العدول والانزياح حيث تكثر الضمائر، و أسماء الإشارة، وحروف النداء، وسبب كثرة الضمائر في أساليب المتصوفة يعزوه البعض لفكرة الحلول، "وما يتفرع عنها من الملابس والتجريد"². ولهذا اعتبر أسلوب المتنبي أسلوبا صوفيا، فقد قلده المتصوفة و "كأنهم أحسوا أن التصغير [هو] إحدى إشارات هذا الأسلوب و[ميزة من] مميزاته"³.

وقد أشار كمال خير بك إلى المستويات الثلاثة التي يتجلى عبرها التعقد أو الغموض الدلالي، ونحن نراها مستويات هامة في خلق الرمز، صوفيا كان، فنيا، وهي:

1- **المستوى اللفظي:** حيث يتعرض القاموس الشعري في هذا المستوى إلى تحول مهم في قيمته الداخلية، إما عن طريق إنزلاق معين في الدلالة، أو ابتكار دلالي جديد، وإما عن طريق ارتقاء "الإشارة" إلى "رمز" بسيط، أو معقد، يبدو بحاجة إلى ترجمة، أو إيضاح موجه للجمهور غير المطلع، وهذا ما يدعوه أدونيس بشحن المفردات بمعنى لا تحمله في الأصل، أو لم تعتد أن تحمله.

2- **المستوى المضموني:** وهو المعرفة المسبقة مضمون ودلالة الخطاب، لأن ذلك يسهم في تشكيل خلفية معرفية عن المجال الذي تعوم فيه المفردات، باعتبارها رموزا وإشارات دالة.

3- **المستوى الشكلي للجملة:** وهو يشمل الصور الشعرية والانزياحات⁴، وبتطافر هذه المستويات يمكننا فهم طبيعة الرمز، وكيفية تشكله موضوعاتيا، وأسلوبيا .

"وقد اتخذ السيوطي¹ من منطق الخروج الدلالي عند المتصوفة منهاجا نقديا في الصلة بين الفكر والفن، وقد رأى في ذلك وجهين: أحدهما اعتذاري، والآخر تأويلي، ففي السلوك الاعتذاري يطلعنا على أمرين: أن صاحب الشطح خارج عن التكليف لغيبته في حال سكره، أو أن ما نسب إليه يعد أثرا للوضع والانتحال .

¹ - ينظر: الأدب في التراث الصوفي، ص 184

² - شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط2، ص 318.

³ - الفن ومذاهبه، ص 331.

⁴ - ينظر: كمال خير بك، نهضة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1986 ص 186 /

أما الوجه التأويلي فيبدو في طابع ثلاث: ضدية، وتعادلية، ونفسية، ففي الأول يشير إلى هذه المحنة القائمة بين العالم الوجداني، والبناء النوعي، ذلك أن العبارة عن المعاني المدركة بالوجدان على ما هي عليه تعسر جدا... " فقد يجد الإنسان في نفسه أمورا يتحققها، وتضيق عنها عبارته، وتقصر عن تعريفها إشارته"².

أما الطبيعة التعادلية فتتسبب نتيجة الموازنة الإصطلاحية التي يقوم بها الصوفي حينما تعسر اللغة التواصلية عن التعبير عن تجاربه الروحية، أين يعتمد إلى خلق معجم اصطلاحى يحقق به التعادل بين الوجود الباطني، والتصوير الاصطلاحى، فتصير الهياكل الصورية دالة على الحقائق الكشفية، رامية إلى جواهر أقداسها منحذبة إلى فصوص حكمها في عين الرؤيا الشهودية .

ويتم الإمام جلال الدين السيوطي أركان تأويله بالإفصاح عن فيض الذات، وما تكنه اللغة الباطنية من بلاغة إشراقية في صدور أهلها عن الحمل الإلهي في روايتهم، لما اختصوا به من إدراك المعاني الغائرة، والإشارات الغريبة النائية . وهو في موقفه هذا يدرك مظاهر التمرد الجمالي على الإلف الدلالي في الشطر الصوفي من خلال منظور نفسي³.

أما ابن عربي فينقسم الرمز الصوفي لديه إلى ضربين ، وهما :

1- رمز إنساني.

2- رمز كوي .

حيث يتلون الرمز الإنساني سمات غزلية، ويتم خلاله تقمص أساليب العذرين، حيث تحضر الأسماء والأماكن والأشياء، كما يتم ذكر أحوال العشاق والمعشوقات، للدرجة يخفى على المتلقي نسبة كثير من النصوص القائمة في هذا المنحى إلى التصوف، وقد تحلى هذا الضرب من الرمزية الصوفية في ديوانه ترجمان الأشواق، وكذلك في أشعار ابن الفارض.

وهو " من الأدوات التي استعان بها ابن عربي على التعبير عما هو بسبيل التعبير عنه من حقائق علوية، أو سفلية، ورفائق روحية، أو مادية، وأحيانا يصطبغ هذا الرمز بصيغة حمرة، ويكون الدور الرئيسي فيه للنحمر وما يتصل به من مرادفات، ليصبح يرى الوجود والحقيقة من خلال الحمرة "⁴.

وهذا الضرب من الرمزية كثير الحضور في الخطابات الشعرية، قديمها وحديثها، حيث يستقي الشاعر الصوفي رموزه من معين النفس الإنسانية ومستلزماتها، كما تدخل قصص الحب العذري عتبة الرمز الصوفي، فتغدو كل معشوقة رمزا للذات الإلهية .

* - السيوطي : تأييد الحقيقة العلية، نقلا عن: المغامرة اللغوية في الفتوحات المكية، ص8.

2 - عبد الوهاب أمين أحمد، المغامرة اللغوية في الفتوحات المكية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 9/8.

3 - ينظر: المغامرة اللغوية في الفتوحات المكية، ص 9.

4 - محمد الكحلوي: الرمز والرمزية في النص- ابن عربي نموذجاً - (مقال)، مجلة الحياة الثقافية، شهرية جامعة تصنعها وزارة الثقافة بالجمهورية التونسية، ع75، السنة 21، ماي1996، ص25.

وكل قصة هي رمز يستحضر ظلال القصة الأولى بكل تفاصيلها، ليومئ بها الشاعر أو الصوفي لشبهها، بطريقة تسمو عن الأولى .

أما الرموز الكونية فتستقي عناصرها من منابع الطبيعة في عالمنا المحسوس من عناصر الطبيعة، كالأرض والأشجار والحيوانات والنباتات، والطيور والفرشات، والرمال، والوديان،... إلخ، ومما يتكون منه الكون عامة كالأفلاك، والنجوم، والكواكب وحركاتهم، وحل هذه الموجودات هي مظهر وجودي يستمره ابن عربي في الخلق الرمزي، والتعبير عن فكرة وحدة الوجود، وهو سبيل أمثل للخلق الدلالي الرمزي لدى الصوفية .

ويضاف إلى هذين الضربين من الرمزية، لونا آخران، أحدهما استمدته من الأعداد، والآخر من أجزاء الكلمات، وهي الحروف .

وقد أتت العديد من مؤلفاته جامعة لهاتين الرمزين العددية والحرفية، بل نجده يلجأ في العديد من الأحيان إلى الجمع بينهما، حيث تدل الأعداد على الحروف، والعكس أيضا، كما جعل لكل حرف عددا ملزوما به، مصاحبا له في التأويل، وإنشاء الجداول، بمعنى أن ابن عربي استثمر كل العلامات السيمائية في خطابه الصوفي، من نقطة وفاصلة وأشكال هندسية؛ كالدائرة والخط، والضمائر المتصلة والمنفصلة والحركات الإعرابية،... إلخ.

وذلك من أجل خلق لغة مخصوصة بالكشف الصوفي، لا توصف بالعجز والقصور، فهو يقول في مقدمة ديوانه " ترجمان الأشواق ": " إني إذا ذكرت في حديثي ظللا أو سحابا، أو زهرا أو بروقا، أو رعوذا وغير ذلك من صور الكائنات فينبغي للقارئ أن يصرف الخاطر عن ظاهرها، وأن يطلب الباطن المحتفي وراء ذلك الظاهر ليسلم المعنى المقصود، لا بل إن الضمان والحروف ينبغي كذلك أن تؤول عند الفهم تأويلا يستخرج منه السر الكامن فيها " ¹.

ويمكن القول، إن ممارسة الرمز الصوفي مع ابن عربي تشارف " بنا على أفاسي السؤال الفلسفي الذي يحوم حول كنه الكائن، وأصل الوجود، وتلج بنا غياهب الكتابة الأدبية الخائفة " ².

ورمزية ابن عربي تنطلق دوما من نظريته " وحدة الوجود - فهو ينظر إلى الوجود باعتباره واحدا متعددا في ظاهره متحدا في باطنه، تشقه الكثرة، وتجمعه الوحدة، وقد عبر عن ذلك بقوله:

" الوجود كله واحد في الحقيقة لاشيء معه، فما ثم إلا غيب ظهر، وظهور غاب ثم ظهر، ثم غاب ثم ظهر، ثم غاب هكذا ما شئت... " ³

وكان قد أشار إلى هذا التقسيم محمد مصطفى حلمي، إذ كان " مأخوذا بالرموز التي استخدمها ابن عربي. ويعتبر أن خصوصية اللغوية تكمن في استخدامه لرموز أمثال: النهر، والبحر، والنور، والعدد، والحرف، وما

¹ - محي الدين بن عربي: ذخائر الأعلاق، شرح ترجمان الأشواق، متبع بالأمر المربوط في ما يلزم أهل طريق الله تعالى من الشروط تسج: محمد عبدالرحمن الكردي، 1968، ص 12.

² - الرمز والرمزية في النص الصوفي، ص 24.

³ - لفتوحات كوكبية، مج 2، ص 24.

شابه ذلك من رموز ، والواقع أننا إن دققنا في استخدام ابن عربي لهذه المفردات . لوجدنا أنه لا ينظر إلى النهر مثلاً على أنه رمز ظاهر لمعنى باطن، بل يظل النهر عنده كهر، وبالتالي عالمه ليس عالم رموز ، إذ القضية عنده هي قضية أسماء، أسماء قيلت لمعان، لذلك لا يتفرد مسمى باسم، بل الاسم يطلق على كل من تحقق فيه معنى الاسم، وحقيقة الاسم، فابن عربي جعل مثلاً اسم النهر يتبع صفة النهر، ثم في مرحلة ثانية كل من يشاهد فيه ابن عربي صفة النهر يطلق عليه اسم النهر¹.

أما زكي نجيب محمود فيورد لنا منابع الرموز التي استقى منها ابن عربي رمزيته ومعجمه الإشاري، وهي مستقاة من: عالم الحيوان، عالم الطير، الظواهر الطبيعية، الظواهر الفلكية، الثقافات الدينية، التاريخ الأدبي، كما أشار إلى أن العلاقة بين الرمز والرموز إليه لا تكون واضحة في بعض الأحيان " بل قد تفترض عمنية عقلية نصية².

ولما كانت تلك العلاقات المفترضة بين الرمز وما يحيل إليه غامضة وغير واضحة في كثير من الرموز الصوفية التي وضعها ابن عربي، رجع الدارسون إلى شروحات كتابه: ترجمان الأشواق قصد تبيان تلك العلاقات، وقد أسعفهم ذلك في فهم العديد من تلك الرموز ، والمزية الرابطة بين طرفيها ، ولعل الفضل الكبير في ذلك يعود إلى كتاب: "الفتوحات المكية"، الذي بسط القول في كل شيء يتعلق بأراء ابن عربي في الخلق الاصطلاحي ، ونظريته للوجود ، والخلق .

فمحي الدين بن عربي لم يعتقد فقط في عملية خلق الرموز الصوفية ، ومحالاتها الدلالية على العلاقات الواضحة الجلية ، وإنما استعان بخياله ، محاولاً بذلك التأليف بين المتناقضات ، فإذا كانت الموازنة بين المعنى العزلي المباشر، وبين المعنى الصوفي الباطن قربية واضحة، جاء تفسير الرموز بغير تعسف ظاهر، أما إذا كانت تلك الموازنة بين المعنيين بعيدة أو خفية، ولا تتكشف إلا بإجهد النظر والتأمل، أو كان هناك تعارض ظاهر بين الرمز ومرموزه، حينذاك يكون التأويل باباً مشروعاً لولوجها، وقد استند ابن عربي في عمنية الخلق الإشاري إلى طريقتين:

1- الطريقة المجازية: وهي طريقة مألوفة في الشعر، وذلك بأن يلتبس علاقة شبه واضحة بين المشبه والمشبه به، أي بين الرموز إليه ورمزه، وتلك قضايا عالجتها في الصفحات السابقة، مع العلم أن ابن عربي كثيراً ما يلجأ إلى المجاز بأنواعه أثناء وضعه للرموز، خاصة حينما تكون الصفة ضيقة بين المعنى العزلي المباشر وبين المعنى الصوفي الباطن، حيث تكون الرموز مرتكزة على " تداعي المعنى، أي أن يكون بين الرمز والرموز له رابطة معنوية، وهذا أقرب الأنواع إلى طبيعة العملية الرمزية، ومنها: رموز الأنوار والحجب، ورموز تشير إلى الفقر وأخرى إلى الخصوبة والنبات ، رموز أسطورية، رموز العدد، الرموز بالصور³.

1- سعاد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص 20.

2 - ينظر: ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص 21.

3 - ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص 21.

2- الإشارة إلى التاريخ سواء أكان تاريخ الديانات، أو تاريخ الأدب، فمن هذا القبيل ذكره للأشياء وللكتب المتزلة، ولأماكن العبادة، وللمنازل الأحبة، ولقصص المحبين، والروايات التي تروى عن الصوفية، وما إلى ذلك.¹ وقد أشار محمد الكحلوي في دراسته الموسومة بـ: "بالرمز والرمزية في النص الصوفي" إلى أمثلة تعلق هذا الاستحضار التاريخي، من قصص قرآني، وأسماء الأنبياء، والكتب المتزلة... إلخ، حيث يتخذ من كل تلك الأحداث القديمة صوراً رمزية لطيفة كونه تعسر عن التعبير والإدراك، كأن يقول:

قد أعجزت كل علام بملتنا وداوديا وحبراً ثم قسيساً

فهذا البيت يشير إلى الكتب الأربعة، فالعلام بملتنا إشارة إلى القرآن، والداودي إشارة إلى الزبور، والحبر إشارة إلى التوراة، والقسيس إشارة إلى الإنجيل²، وهذه الإشارات جميعها تكون في ذات واحدة، وتلك حصيصة أكثر ما تتجلى في الصوفي الذي يرى في الأديان دينا واحداً، لأنها رسالة السماء إلى الأرض.

فابن عربي على حد تعبير سيد حسين نصر في كتابه: "ثلاثة حكماء مسلمين"، هو صاحب لغة رمزية وأنه "يستخدم جميع أشكال الرمزية من الشعرية إلى الهندسة والرياضة، وإن للرمزية بالنسبة إلى ابن عربي وإلى غيره من الصوفيين أهمية حيوية مادام الكون يخاطبهم بلغة الرموز".³

وإذا ما عدنا إلى قضية أشربا إليها سابقاً، وتعلق بشخصية وثقافة خالق الرموز والإشارات، وأهم الشروط التي تتوفر فيه حتى يكون قادراً على الربط بين المحسوس والمجرد، الظاهر والباطن، فإننا نجد هذه الإشكالية قد أحاطت عنها ابن عربي إجابة وافية وشافية، وذلك في قوله: "وإنما الحق سبحانه أعطاني قوة على تنزيل المعاني في الصور وتقييدها في أول الصور بها، بحيث لو تجسد ذلك المعنى في حضرة التجسد، لما وجد صورة هي أحق به من الصورة التي كسوها له ورمزت في هذا الكتاب [الإسراء إلى المقام الأسرى] بعض تلك المعاني بعماري ليكون ذلك بمنزلة الرؤيا التي لا يفكها إلا المعبر العالم بأصولها، وإن كان الغير يشاركه في سماع الرؤيا، لكن لا يعرف تأويلها إلا هو، ومن يجري مجراه".⁴

فالكلمة في المنطق الصوفي عرش إبداعي، فهو يصغي إلى تسيخ حروفها ويستشرف مظاهرها وأشكالها وأسرارها، وفعاليتها في الكون حيث: "لا حرف، ولا كلمة، ولا سنة، ولا علامة، ولا إسم، ولا رسم، ولا ألف، ولا ياء، إلا وفي مضمونه آية تدل على سر مطوي، وعلانية منشورة، وقدرة بادية، وحكمة مخبوءة".⁵

1 - الرمز والرمزية في النص الصوفي، ص 27 / 28.

2 - ينظر: الرمز والرمزية في النص الصوفي، ص 28.

3 - نقلاً عن: معاد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص 18.

4 - محمود القزاق، الشيخ الأكبر، ص 193، نقلاً عن: المغامرة اللغوية في الفتوحات المكية، ص 259.

5 - للوحدي (أبو حيان): الإشارات الإلهية، نج: عبد الرحمن بدوي، ج1، مطبعة جامعة فؤاد الأول، مصر، 1950، ص 5.

و - الرمز بين الاصطلاح والإشارة

كثيراً ما تصادف كتباً ومعاجم لدارسين تضطلع بجمع كلمات الصوفية وإشاراتهم ، وقد كانت العاوين التي تتضمنها وتشغل تحت لوائها موسومة بالاصطلاح ، وهذا ما جعلنا نواجه تحدياً مفاده: هل لغة الصوفية هي لغة اصطلاحية، أم أنها لغة إشارية، ثم ما الفرق بين المصطلح والإشارة، هل هما وجهان لعملة واحدة، أم أن الإشارة محتواة في المصطلح، وهل يمكننا بحال من الأحوال تقييد لغة الصوفية في معاجم مصطلحية.

بما أن رموز وإشارات الصوفية ليس لها دلالة واحدة لدى الصوفية، فلا يمكن وصفها بأنها مصطلحات لأن المصطلح ثابت وله دلالة واحدة، وينشأ الاصطلاح نتيجة المواضعة والاتفاق، ففي كتاب التعريفات لشريف الجرجاني يُعَدُّ المصطلح بكونه: " عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول " ¹.

وقد غدا المصطلح في فترتنا المعاصرة علماً قائماً بذاته، وهو: علم المصطلح (Terminologie) ² ولكل حقل من العلوم مصطلحاته الخاصة به، والتي يعالج بها قضاياها وإشكالاته ، ونحن نرى بأن جل المعاجم التي ألقت لبيان إشارات الصوفية ورموزهم، والتي تعاملت مع هذه العبارات بصيغة المصطلح قد حادت عن طريقها، لأن لغة الصوفية وإشاراتهم تختلف من علم المعاملة إلى علم المكاشفة، كما تختلف من صوفي لآخر، وقد ولد ابن عربي معجماً إشارياً ضخماً خصصه لعلم المكاشفة، وأضحت تلك الإشارات وسيلة الصوفي من بعده. إلا أن توظيفها اختلف من صوفي لآخر

والرمز والتميز والإشارة عند ابن عربي في "ترجمان الأشواق وفي غيره من الكتب الكثيرة يعتبر طريقة في التعبير، وليس لغة، والدليل على أن الإشارات والاستعارات والصور والرموز والإنجاءات، كلها أساليب تعبير، هو أن ابن عربي لم ينفرد باستخدامها، بل استخدمها قبله المتصوفة ويستخدمها بعده كل شاعر، فالرمز مشاع شعري وتعبيري، ولا تقوم عليه لغة تطمح إلى العلمية والاصطلاح الموضوعي ³.

وإذا كانت الرموز الشعرية بحاجة إلى معاجم مصطلحية تحدد مجالها الدلالية بدقة، فإن الخطاب الصوفي كذلك، لأن الرمز والإشارة ليست لهما دلالة واحدة، بل هما متعددتا الدلالة، وفي ذلك التعدد تكمن جماليتهم، وقد استقيا هذه الحركية والتجاوز والمخاتلة في روح التصوف، والذي هو حركة دائمة وقلق مستمر نحو المطلق، فكيف بالكلمات أن تهدأ وهي بصدد التعبير عن تجارب روحية مضطربة.

¹ - للشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1998، ص 28.

² - يلغر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب العربي الحديث، جامعة السابية، وهران، الجزائر، 2004/2005، ص 9.

³ - سعاد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جديده، ص 22.

وقد فطن إلى هذه القضية كثير من كبار الصوفية، حيث لم يتعاملوا مع الإشارة والرمز برؤية اصطلاحية، لأن الاصطلاح يقيد من حركة الرمز والإشارة، ويحد من دلالتها، فابن سينا في كتابه الإشارات والتنبيهات، كان دقيقاً في وضع عنوان كتابه، والشأن نفسه بالنسبة لابن عربي في تعريفاته والشريف الحرجاني.

وهذه الرؤية الدقيقة لحقيقة إشارات الصوفية نجدها لدى عبد الكريم القشيري في كتابه: لطائف الإشارات، ولطائف المنن، وفي رسالته أيضاً- الرسالة القشيرية - .

إن القول باصطلاحية الرمز والإشارة هو من قبيل الدارسين المحدثين، وقد انقسموا إلى فريقين، فريق وعى حركية الرمز والإشارة، إذ لم يستطع أن يقيدهما بالاصطلاح كما فعلت سعاد الحكيم في معجمها الصوفي الضخم وعز الدين بن عبد السلام: في كتابه: حل الرموز ومفاتيح الكنوز، حيث تعامل مع كلمة مصطلح تعاملًا حذرًا، أما عبد المتعم الحفني في كتابه: الموسوعة الصوفية، ومعجم مصطلحات الصوفية، ورفيق العجم في موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، فقد افصحوا عن اصطلاحية اللغة الصوفية، وبالتالي أخرجوا هذه اللغة من طبيعتها الرمزية الإشارية إلى طبيعة جديدة، هي الاصطلاح والمواصفة، ومن ثم قتلوا روح الرمزية فيها.

ويمكننا الوثوق دوماً بمقولات الصوفية، وهي دقيقة في معانيها وإشاراتها، حيث قال أبو علي الروزباري "علمنا هذا إشارة، فإذا صار عبارة خفي"¹ وهذه مقولة صريحة ترجح كفة رأينا، لأن العبارة هي أساس الاصطلاح، والإشارة على نقيضها، فهي مهمة، وغامضة، كما أنها تقتضي المشاركة. ومادام التصوف ذوق ومكاشفة فألى تشيع كلماته بين الناس، لأن المعرفة هي وليدة التجربة، ومن لم يعيش الحال ويرتقي في المقام لم يفهم الإشارة.

وقد أشارت سعاد الحكيم إلى طبيعة الدراسات المعاصرة التي أضحت قاصرة عن فهم التصوف الإسلامي بقولها: "إن الكتابة في التصوف اليوم، تتطلب رجوعاً جذرياً إلى منابع نصوصه نفسها، بعيداً عن المؤلفات التي طالعنا بها العصر الحديث، بعد الأربعينات... [وهي] مؤلفات أخذت في ظاهرها منهجية علمية، أرادتها موضوعية فجاءت استشرافاً بعيداً عن الفهم لهذه التجربة الإسلامية، ولم تكف بذلك، بل توالدت تنقل عن بعضها البعض"².

وهذا سبب وجيه في تفشي الخطأ الواحد بين العديد من الباحثين، ويمكننا إضافة عامل آخر يقف حاجزاً أمام القول بالاصطلاح، ذلك كون الصور الرمزية هي فتح نحو المغايرة، كما أننا لا نملك "المعالي الرمزية حين نعرفها، ولا نختزلها إلى ذواتنا. إن الخاصية الأساسية للرمز هي أنه لا ممتلك، إنه يمكننا فقط من أن نكون حاضرين إزاء واقع يفلت من قبضتنا هو المطلق، إنه ينمي الشعور بحضور واقع ما، ولكن أيضاً يمنع من كل امتلاك"³.

1 - الطوسي: الجمع، ص 414.

2 - سعاد الحكيم: المعجم للصوفي، المقدمة، ندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1981، ص 13.

3 - الكتابة والتجربة الصوفية، ص 82، 83.

إن تقييدنا وضبطنا لدلالة الشيء هو نوع من امتلاكه والسيطرة عليه، والإشارات الصوفية حرة طسفة، لا يقف أمام حريتها وإيجائيتها عائق، لذلك قال كمال القشيري: " لا تزال الصوفية خير ما تنافروا، فإذا اصططحوا هلكوا"¹.

ويطالعنا باحث آخر برأي ينتصر فيه لاصطلاحية اللغة الصوفية حيث يجح هذه اللغة حنوحا علميا اصطلاحيا، وذلك في قوله: " وقد اتخذ الصوفية لهم لغة خاصة بهم ومسميات لا يعرفها إلا هم، ولكهم فعلوا في اللغة كما فعل كل العلماء في اللغة العربية، فأخذوا الألفاظ العربية وأطلقوها على مدلولات خاصة، كما فعل النحاة بالفاعل والمفعول، والمبتدأ والخبر، والجار والمجرور، ونحو ذلك من ألفاظ كان العرب يستعملونها في مدلولات عامة، فأخذها النحاة ووضعوها لمصطلحات خاصة"² ونحن نعلم علم اليقين بأن علم النحو ومصطلحاته يختلفان اختلافا كبيرا عن اللغة الصوفية وإشاراتها، فالمصطلح هو " رمز لغوي واضح ومباشر، تعطى باتفاق عام في نطاق الحقل المعرفي الخاص، غالبا ما يكون أحادي المعنى، لأنه يخل على تصور مقرر سلفا، وإذا تعدد معناه فغالبا ما يلحق هذا التعدد بالتصور الواحد"³.

كما أن مصطلحات علم النحو، هي مصطلحات ثابتة، ومتفق بشأنها بين النحويين وعلماء اللغة، غير أن الإشارات الصوفية، هي إشارات ذوقية يحكمها الحال والتجربة، وهي مختلفة ومتعددة، وخاضعة لأفق ارتقاء الصوفي، أو العارف، لذلك نجد التعدد والكثرة في حديث الصوفية عن حال واحد، أو مقام ما، وقد يكون اختلاف الطرق الصوفية سببا في اختلاف الإشارات وتعدد دلالاتها، وإيجاءاتها، لأن الطرق إلى الله بعدد الحالات، إذ لا شبه بين طريقين، ولا شبه بين وصولين، فالمعارف مختلفة، وقد أشاد الصوفية بحركة المعرفة والكشف فهما لا يستقران على حال، كما لا ينبئ كشفان متتاليان عن شبه معرفي بينهما. ناهيك عن فريدة التجربة الصوفية، وتميزها من صوفي لآخر.

وقد أشار أيضا أحمد أمين بطريقته الخاصة إلى قضية على قدر كبير من الأهمية، وذلك ردا على القول باصطلاحية اللغة الصوفية، وذلك بقوله: " ولكن هناك فرقا بين المتصوفة وغيرهم من جانب الاصطلاح، فالمصطلحات الصوفية لا ترجع إلى العقل في تفهمها كالأوضاع النحوية أو البلاغية أو ما شاكل ذلك، وإنما ترجع إلى الذوق"⁴.

وانطلاقا مما أشرنا إليه، فإننا في دراستنا هذه نحاول قدر المستطاع تلافي الوقوع في هذا الخطأ، وإذا ما وظفنا كلمة " المصطلح " أو " اللغة الاصطلاحية " فإن ذلك من باب إيراد النصوص كما هي دون تصرف في متونها، كما أنه يمكن أن يحضر هذا المفهوم، ولكنه إن عبر عن شيء فإنما يعبر عن مفهومي الإشارة والرمز فقط.

1 - محمد كمال جعفر: من التراث الصوفي لسهل بت عبد الله القشيري، تح: دار المعارف، القاهرة، مصر 1974، ج1، ص 398.

2 - علي الخطيب: اتجاهات الأئمة الصوفي بين العلاج وابن عربي، ص 143.

3 - يوسف وغلبي: مرجع سابق، ص 17.

4 - أحمد أمين: لرمز في الأئمة الصوفي، (مقال)، مجلة لرسالة، ع 131، السنة 4، 1936.

1- الكتابة بالخير السري :

تعد الكتابة بالخير السري مبدأ من مبادئ التجربة الصوفية ، وما البياض والحذف اللذين عمدا إليهما شعراؤنا في خطاباتهم الشعرية إلا محاولة لتحقيق ذلك المبدأ المتعالي ، وقد عبر عن هذه الكتابة الاستمرارية بكونها كتابة العماء الدلالي ، فهي كتابة مخاتلة واختلاف ، تنطلق من فعالية العدول عن النمط السائد ، وكسر كل حواجزه المسلم بها سلفا . كما أن الغرض من وراء هذه الكتابة التي تعتمد على الإخفاء أكثر من الإظهار ، والتعمية أكثر من الوضوح هو كتمان السر .

وكتمان السر في العرف الصوفي هو الخوف والغيرة من تفشي الأسرار بين العامة، وقد انقسم الصوفية إلى فريقين، فريق التزم الصمت، لخوفه من البوح بأسرار الغيب، وفريق آخر نطق رمزا، ظنا منه بأن الرمز هو لغة الخاصة، ولا يمكن أن يجد طريقة للتداول بين العامة، ومن ثم فهو معين لا ينضب في حفظ الأسرار والمكاشفات، والصمت عندهم من علامات صدق وعمق التجربة الصوفية على حد قول الغزالي، ومن أقوالهم فيه: " المعرفة إلى السكوت أقرب منها إلى الكلام"¹ .

وفي هذا يقول الخلاج:

إذا النفوس أذاعت بسر ما علمت فكل ما حملت من غفلها حاشا

لا يصطفون مديعا بعض سرهم حاشا ودادهم من ذالكم حاشا²

ويقول في موضع آخر:

ليكن صدرك للأسرار حصنا لا يرام إنما ينطق بالسر ويفشيه اللثام³

فإفشاء الأسرار تعد جريمة وعملا شنيعا في العرف الصوفي، وهو أشبه بالحب الذي يفشي سر محبوبه، وهو لا يزال متعلقا به، وهذه الأبيات تحمل دعوة صريحة إلى ضرورة كتم السر، ويقول شاعر آخر:

بالسر إن باحوا تباح دماؤهم وكذا دماء البائحين تباح

وهذا البيت يحمل دلالة صريحة على عقاب البائح بالسر، لارتكابه كبيرة من الكبائر التي لا تمحى إلا باستباحة دمه. ويقول ابن عربي في هذا المنحى: " فأنا الآن أبدي وأعرض تارة، وإياك أعني واسمعي يا جارة، وكيف أبوح بسر، وأبدي مكنون أمر، وأنا الموصى به غيري في غير موضع من نظمي ونثري:

1 - أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين ، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج1، ص 71.

2 - كامل مصطفى الشبيبي: شرح ديوان الخلاج، مكتبة النهضة، بغداد، 1974، ص 226.

3 - شرح ديوان الخلاج ، ص 349.

نبه على السر ولا تفشه فالبوح بالسر مقت على الذي يديه¹

فالض بالعلم الإلهي على غير أهله جعل الصوفية يسترون على معارفهم وكشوفاتهم بالصمت أحيانا وأحيانا أخرى بالتلويح والإيماء عن طريق الرمز والإشارة، يقول القاشاني بخصوص الإشارة: "إن فيها فهم معنى لا تعرفه العبارة، فهي أبلغ في تعريف المبهمة"² ولذلك جعلت وعاء للسر يختفي من ورائها.

كما يضطر الصوفي إلى السر رحمة بالعباد العاديين الذين لم يصلوا إلى مظاهرها، "ولما كان الأمر عند الحق هذه النسبة، حجبوا عن ما له عند الله من عظيم النصب، أخفينا عنهم رحمة بهم، وجربنا على مذهبهم، فما أظهرت النبوة للجمهور إلا قدر حمل عقولهم خوفا من نفورهم عنه وذهولهم"³.

2- إتساع الرؤيا وضيق العبارة :

إن اتساع الأفق المعرفي الصوفي أوقع اللغة التواصلية في مأزق لا فكك لها منه، فاللغة العادية لا تحتل بدلالاتها الاتفاقية المعاني التي تتجلى للعارف لدرجة جعلت الشك يساور هذه اللغة، ويلفها من شتى جوانبها، وذلك كونها لا تفي بالتعبير عن العوالم الباطنية، فهي عاجزة وقاصرة عن القيام بوظيفتها، في نقل الرؤيا الإشرافية "وأن عبارتها لا تتجاوز الحس الذي يفر من أسره، وحين شعر بذلك [الصوفي] لزم موثقا رمزيا، يستودع فيه جواهر فتحه، فآتم صناعته العرفانية، وفقه عبر أسرار حقائق الوجود ومظاهره"⁴.

فمن طريق الرمز والإشارة فقط يمكننا التعبير عن تلك العوالم الخفية، لأن الرمز من طبيعته أنه "يؤم ولا يصرح، ويشير إلى ما لا يستطيع التحليل الموضوعي أن يتناوله بدرجة كافية لإيغاله في أعماق الذات، أو لتثبته بما هو فوق الواقع، فمن طريقه أي الرمز يمكننا أن نصور اللامتتهي والأزلي، ونعسده، وبممكننا أن نشير إلى المتناقضات، إذ أنه ما من سبيل إلى التعبير عن التجربة الصوفية التي تنتظم أحوالا وجودية عالية كالفناء والحب والاتحاد إلا باستخدام لغة مرموزة شبيهة بلغة الشفرة التي تعمل طابع الأسرار"⁵.

ففي التجارب الصوفية تتجاوز دوما الوضعية المادية إلى وضعية أخرى روحية، حيث تقل الموضوعية في هذه الأخيرة لتفسح مجالا رحبا للرمز.

1 - علقاء مغرب في ختم الأولياء وشمس المغرب، القاهرة، 1954، ص 19/20.
2 - كشف الوجوه الغر لمعالي نظم الدر، ج2، ص 37، 38، نقلا عن: نصر (عاطف جودة): شعر عمر بن الفارض-دراسة في الشعر الصوفي- دار الأكتس، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 144.
3 - علقاء مغرب، ص 20.
4 - المفكرة للخواص، ص 177.
5 - شعر عمر بن الفارض، ص 144.

والرمز الصوفي عالم خاص " لكي ندخله لابد أن نتجاوز العقل لأنه إنما يعمل وفقاً لمبدأ الذاتية، وعدم التناقض، والرمز على العكس من ذلك يحتضن الأطراف المتناقضة، وهو لا يتكشف لنا عن طريق التصورات المجردة، وإنما يكشفه الحدس الذي يحس باطن الذات، فيجلب لها حقائق تجل عن الفهم¹ .

وقد أثبت العلم الحديث هذه المقولات، فالرمز لدى العالم النفسي كارل يونغ هو " أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً، ولا يمكن أن توضع أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى ومن ثم أمكن أن يوصف بأنه حي، أي [أنه] يحمل بالمعنى، وبالتالي يمكن أن يموت ، إذا وجدت صيغة أفضل منه للتعبير عن مضمونه² .

ومادام ذلك البديل غير متاح لدى الصوفي، فقد استغنى به عن غيره في التعبير عن رجائه الوجدانية العارمة، وعن شطحاته الصوفية، والتي لا يزال الرمز الصوفي في حد ذاته قاصراً عن التعبير عنها.

وهو ما ألجأ الصوفي أحياناً إلى استخدام الأمثلة المحسوسة في التعبير عن معان غير محسوسة، وغير معهودة، وقد أوضح الغزالي ذلك بقوله: " إعلم أن عجائب القلب خارجة عن مداركات الحواس... وما ليس مسدركا بالحواس تضعف الأفهام عن دركه إلا بمثال محسوس³ " وللنصري مقولته الشهيرة، والتي أضحت نجماً ساطعاً في سماء الغموض، غموض عبارات الصوفية، ووهن اللغة العادية عن الإحاطة بالتجربة، والتي يقول فيها: " كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة، والعبارة ستر⁴ " ومقولة النصري هذه استثمرها شعراء الحداثة في الفترة المعاصرة إما استثمار، حيث أضحت لصيقة بخطابات أدونيس ومحمد بنيس، وعبد الله حمادي، وغيرهم كثير لكونها دعوة صريحة إلى ضرورة البحث عن لغة ثانية، لغة لا تكل، لغة تستجيب لنداءات الذات الباطنة، لأجل سر أغوارها.

لغة تسعى إلى دمج كثير المعنى في قليل اللفظ، لتحصيله وملاحظته أو إلقائه في النفوس.

وقد أجمل أبو العلا عفيفي بعض الأسباب الداعية إلى الترميز لدى الصوفية حينما علق على غموض أسلوب ابن عربي، بأن الصوفية " لا يخوضون فيما يخوض فيه الناس من مسائل علم الظاهر، وإنما يتكلمون بلسان الرمز والإشارة إما ضامماً يقولون على من ليسوا أهلاً له، وإما لأن لغة العموم لا تفي بالتعبير عن معانيهم، وما يحسونه في أدواقهم ومواجهتهم، أما ما يرمزون إليه، فحقائق العلم الباطن الذي يتلقونه ورثة عن السني، وهذه الحقائق لا يستقل بفهمها عقل، ولا بالتعبير عنها لغة⁵ .

فاللغة التواصلية هي لغة العقل، لغة العامة من الناس، ولغة الصوفي هي لغة القلب، والذوق، وبين اللغتين حواجز جمة، وعقبات، إذ لا يمكن التقريب بينهما إلا بواسطة الخيال لأنه برزخ بين العماء والنور، بين القلب

¹ - شعر عمر بن الفارض، ص 145.

² - الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 204، 205.

³ - الإحياء، ج2، ص 20.

⁴ - النصري (محمد بن عبد الجبار بن الحسن): كتاب المواقف ويليها كتاب المخاطبات، نج: آرثر يوحنا ليربي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، مصر، ط1، ص 115.

⁵ - ابن عربي: فصوص الحكم، نج أبو الملا عفيفي، (مقدمة للكتاب) دار الفكر العربي، القاهرة، ص 15.

والعقل، بين الروح والجسد، وقد وظفه ابن عربي - البرزخ - ليشير به إلى كل ما متناقض، وعكسي، كما ألبسه ثوب الخيال لأنه يجسد ويقارب بين المتناقضات، ويجمع بين الضدين.

ومظاهر ضيق العبارة متجلية بكثرة في الخطابات الصوفية، والشعرية على وجه الخصوص، لأن ألفاظ اللغة التداولية لا تشفع في التعبير عن الرجات الصوفية العالية، كما أن مظاهر ذلك الاعتياص التعبيري، هو مظهر من مظاهر الوهن التعبيري أيضا، وأكثر ما يتجلى في العبارات الشطحية، والتي تتأسس تحديدا على مقولات الاتحاد، والحلول، وقد عجز الخطاب الصوفي في التعبير عن هذه الأحوال السامية باللغة، حيث وظف لأجل ذلك معجما إشاريا رمزيا، استقى معظمه من لغة الرياضيات، وعلوم أخرى، وسنحاول كشف ذلك في حينه.

ز - الرمز وداعيا الرغبة والرغبة :

تمثل التجربة الصوفية في جوهرها محاولة لتجاوز حدود التجربة الدينية العادية، تلك التي تقنع بالعبادي والمألوف من مظاهر التصديق والإيمان، ولما كانت هذه التجربة باطنية وليست في متناول العامة، ثار عليها أهل الظاهر، لعدم قدرة عقولهم على استيعابها حيث أدي التعارض بين التجريبتين - الصوفية والدينية العادية - إلى مآسي دامية تمثلت فيما حدث من صلب للحلاج، ومن قتل للسهروردي شهاب الدين يحيى بن جيش (587هـ)، ولم يتوقف "هجوم الفقهاء على المتصوفة إلى حد وصمهم بالردة والكفر حتى عصرنا هذا، إذ يذهب (1191م)، ولم يتوقف "هجوم الفقهاء على المتصوفة إلى حد وصمهم بالردة والكفر حتى عصرنا هذا، إذ يذهب بعض الباحثين المعاصرين إلى إخراج الفكر الصوفي بصفة عامة، وفكر عمي الدين بن عربي بصفة خاصة من حظيرة الإسلام، وقد بلغ الحماس ضد التصوف بمحقق كتاب: برهان الدين البقاعي: "تنبيه الغبي إلى تكفير ابن عربي" إلى وضع عنوان يعلو على العنوان الأصلي للكتاب هو "مصرع التصوف" كما ذهب باحث معاصر آخر إلى اتهام ابن عربي بالقصد إلى التخريب العقائدي بنشر أفكار الباطنية، كالحلول ووحدة الوجود في أقطار الدولة الإسلامية"¹.

ونتيجة لهذا العنف المادي واللغوي الذي مارسه الفقهاء على الصوفية، من تحريض على سفك دمائهم، ووصفهم بالكفر، كان لزاما على الصوفية وأهل الباطن البحث عن لغة رمزية تخفي مذهبهم هذا، فاستعاضوا عن اللغة العادية بلغة الرمز والإشارة، سواء في تفسيرهم للقرآن، أو في كشف مواجدهم، وتجاربهم الصوفية خوفا منهم على أنفسهم، وعلى مذهبهم.

وقد كان الشاعر قديما "يرمز إذا أحس بالضغط الاجتماعي ويصرح حينما يشعر بخفة الضغط"².

1 - نصر حامد أبو زيد: مكذا تكلم ابن عربي، الهيئة المصرية للعلمة للكتاب، مصر، 2002، ص 129.

2 - التصوف في الشعر العربي، ص 390.

ناهيك على كون الشعراء أصنافاً، فمنهم من كان يميل بطبيعته إلى التصريح، وهناك من يميل إلى الرمز والغموض خوفاً من المجتمع أو لطبع جبل عليه. وقد عبر ابن الفارض عن دواعي رمزيته بالقول:

وعني بالتلويح يفهم ذائق
غني عن التصريح للمتعت
بها لم يبح من لم يبح دمه وفي
الإشارة بمعنى ما للعبارة حدث

فهو يعني أن أولى الذوق يفهمون كلامه بالرمز لا بالتصريح، وهم في غنى بالتلويح عن التصريح، وأن الرجل يريد السلامة لنفسه من شر الغوغاء، لا يوح بالحقائق التي يدركها بعشاعره، وروحه حتى يمنحه الله السلامة، ويقيه شر المتربصين به، ومن أن يباح دمه بين الناس، والإشارة تغني عن العبارة.

فدواعي الرمزية الصوفية بقدر ما هي محكومة بالرهبة والخوف من المصير، فهي محكومة أيضاً برغبة ملحاح في العدول عن الخطابات الدينية والفقهية التي تتأسس على مقاربات وقوانين العقل، لأن طبيعة الحرسة تقتضي لغة تحمل بين طياتها خصائص التجربة الصوفية.

وعدول الصوفية إلى الرمز باعتباره الوسيط الأمثل للتعبير عن العوالم المتخفية في الذات الإنسانية، والكون، في آن معاً، هو عدول مبرر بما يحمله من خصائص فنية أيضاً، وقد استنطقنا مظان كبير الصوفية بشأن جماليات الرمز، وطرائق خلقه، وبخاصة عند ابن عربي، فالخوف من سوء المقلب ليس سبباً وجيهاً للخفاء وكم الأسرار، بقدر ما هو خوف مرتبط بإفشاء السر الصوفي، سر المحبوب، وهذه سمة نبعدها لدى العشاق قديماً، وقد استثمرها الصوفية بشكل جعلهم يتسترون على ثمره تجربتهم - المعارف الكشفية - بما أنها وخاصة بكل واحد منهم، فالرمز الصوفي هو رغبة تعبيرية جمالية تحققت بفعل الرهبة من المجهول.

ح - اللغة الصوفية بين الحب الإلهي والحب العذري:

إن التجربة الصوفية مبنية أساساً على الحب الإلهي، وقد اعتبر الصوفية الحب الإنساني جزءاً من الحب الإلهي وطريقاً إليه، حيث يرتقي الصوفي من حب الكائنات إلى حب من أوجد الكائنات، فجمال تلك المخلوقات من جمال الذات الإلهية التي أفاضت من جمالها على الوجود كله، ومادامت المرأة هي أجمل المخلوقات المعشوقة من الكائنات، فهي المقابل الغنوصي للذات الإلهية.

فالحب الإلهي يصدر عن "صفة الجمال الإلهي الذي افترق على الكائنات في حالة ثبوتها الأزلي فأخرجها من بطونها إلى ظهورها الوجودي وبذلك جاء وجودها مظهراً للجمال الإلهي الأزلي، وبسبب ذلك الظهور حب الله القديم في أن يعرف، وكان تجليه في العالم لأجل هذه الغاية"¹.

وهذه نقطة التقاء تجربتين مختلفتين في جوهرهما، تجربة الحب الإنساني الدنيوي، وتجربة الحب الإلهي، وهذا التشابه جعل الصوفي يستعير لغة الحب العذري ومفرداتها في التعبير عن حبه للذات الإلهية، لأنه لا يملك لغة خاصة بتلك التجربة، ولما كانت قصائد الشعر الغزلي قد ملأت الدنيا، وأطربت الأسماع لرقتها، ولخاصية الوصف فيها، استعارها الصوفية بكل مكوناتها، من تشبيه، وكناية واستعارة، وبجاز، بل إنه استعار التجربة كلها، من وصف للشوق، واللقاء، والقلق، والرقب، ووصف لمظاهرها الجمالية من عيني ووجنتين وقد ممشوق... إلخ، وكتم للسمر، وتواعد تحت جنح الظلام، وسكر... إلخ.

ويبرر ناجي حسين جودة هذا الاستلاب للغة الحب الإنساني من قبل الصوفية بالقول: "يعود استخدام الصوفي للغة الحب إلى أنها أقوى أساليب التعبير اللغوي عن الصلات الفردية والشخصية العميقة، إضافة إلى إمكاناتها على إثارة الوجدان والخيال، ولا يجوز للغير أن يقوم بتأويل عبارات الحب الصوفي على أساس المدلول المادي الظاهر للألفاظ"².

فلغة الحب هي لغة تثير الخيال والوجدان في آن واحد، فهي مؤثرة بطبيعتها لأنها تخاطب أدق خلجات النفس، وخطاب الحب موجه إلى القلوب الرقيقة الحساسة، لهذا كان مؤثراً في المتلقي لكونه يتبع من ذاتية الفرد والتي هي جزء من اللاشعور الجمعي، إذ يشترك الكائن البشري في الإحساس والتأثر بهذه التجارب الذاتية، ولذلك كان الصوفية - وهم قوم لهم حسن مرهف - يتواجدون لسماع قصيدة غزلية في العتاب أو الغربة، لأنهم لا يقفون عند دلالاتها الظاهرة، بل يغوصون إلى دلالاتها العميقة المتخفية، لاتساع خيالهم، ولغلبة التأويل على

¹ - الكتابة والتجربة الصوفية، ص 386/387.

² - ناجي حسين جودة: المعرفة الصوفية، دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة، دار عمار، عمان، طبع 1992، ص 184.

أفقههم القرائي. حيث نصير تلك المناجاة مناجاة للذات الإلهية وليست لذات بشرية، فكل ما هو من طبيعة كونية لدى الصوفي يشير إلى خالقه، وهو المعشوق بأي صفة ظهر.

وقد أشار أيضا زكي مبارك إلى عجز الصوفية في "طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي تستقل عن لغة الحب الحسي كل الاستقلال¹ ، وهذا ما أدى بهم إلى جعل تلك الألفاظ الحسية رموزا لدلالات لطيفة وجليلة، فالحب الإلهي لا يغزو القلوب، إلا بعد انطباع آثار اللغة الحسية عليها ، فيمضي الشاعر أو الصوفي إلى العالم الروحي، ومعه من عالم المادة أدواته وأخيلته التي هي عدته في تصوير عالمه الجديد.

ويعود أيضا سبب التباس الحب الإلهي بالحب البشري لدى كثير من الدارسين إلى اللغة المشتركة بينهما، فإذا أحس الدارس بأن تلك اللغة تحمل سمة إشارية رمزية حملها على التأويل ، وقال بصوفيته أو إشاريتها، وإن كان التصوير فيها لا يخرج عن دائرة الصور البلاغية والأساليب الرمزية عدها فنية. وقد أحاب رينولد نيكلسون عن السؤال الذي مفاده: لم ذهب الصوفية إلى هذا الحد في استعمال لغة الحب ورموزه بقوله: " لأنهم لم يجدوا وسيلة أقوم ولا أقدر على التعبير عن مواجيدهم، وأحوالهم من الشعر"² . فالشعر بما حواه من تجارب عاطفية ، ووجدانية هو أقدر الفنون جميعها على التعبير عن الخلجات النفسية العميقة في الذات الإنسانية ، لأنه مرتبط بالذات ، وليس بالآخر ، إذ ينقل التجارب الفردية محاولا بذلك جعلها متداولة ، ومحسوسة من قبل الجميع ، فإذا كانت الرواية تعنى بنقل الواقع ، أو تصوير متناقضات المجتمع ، فإن الشعر يتطلع دوما لنقل وكشف ما هو باطني في ذات الفرد ، من خلال سير الأغوار المظلمة في الذات الإنسانية ، وعلاقة ما تخفيه بالوجود ، فالذات هي وجود مصغر ، يحتوي كل أسرار الكون .

¹ - ينظر: زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ط1، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، صيدا بيروت، لبنان، ج2، ص 175.

² - رينولد نيكلسون: في التصوف الإسلامي وتاريخه، ترجمة: أبو الملا غنفي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1956، ص 90.

الباب الثاني :

الكتابة والتأويل

الفصل الأول :

- الكتابة والتجارب الباطنية .

الفصل الثاني :

- التأويل وخطاب الرمز

الفصل الأول :

الكتابة والتجارب الباطنية .

- أ - الظاهرة الباطنية.
- ب - شروط التجربة الباطنية
- ج - التجربة الصوفية.
- د - التجارب الشعرية المعاصرة والتصوف .
- هـ - برازخ العبور - الصوفية والحداثة -

نتناول في هذا الفصل الكتابة الصوفية وعلاقتها بالتجارب الباطنية ، علما بأننا وظفنا مصطلح التجربة الباطنية هنا لنشير به إلى كل التجارب الصوفية التي تعتمد الباطن كأساس أولاي لها .

كما نشير إلى أهم الشروط الواجب توفرها في التجربة الباطنية ، وكذا اللغة التي تقتضيها هذه التجربة ، وصولا إلى التجربة الصوفية الإسلامية ، كما نسعى في هذا الفصل إلى ربط مقولات الشعراء العرب المعاصرين بهذه التجربة ، خاصة وأن العديد من الشعراء الذين يشتغل بحثنا هذا على خطاهم الشعري قد أعلنوا في العديد من المرات ، وعبرات كتاباتهم الثرية عن تشبثهم بهذا المنحى الباطني في الكتابة الشعرية ، منطلقين في ذلك من ثقافتهم المعاصرة التي تستنهض كل ما هو من فصيل البكارات في تراثنا الثقافي ، والفكري .

سيما وأن شعراءنا قد تشبعوا بالفكر الحدائي الذي يرى في التجارب الباطنية غاية مثلى للكتابة الرمزية في أحلى مظاهرها الفنية . وهو ما حدا بالعديد منهم إلى القول بتأثرهم بالحدائثة الغربية ممثلة في كتابات ، ومقولات شعراء الرمزية الغربية .

أ- الظاهرة الباطنية :

لقد كانت الظاهرة الباطنية منذ الإغريق وقفا على نخبة مختارة من المريدين حيث ينطبق مفهومها على تعليم شفوي، ينقلونه إلى بعض التلاميذ المختارين، كما أن هذه المفاهيم تتجاوز مستوى الفلسفة والبيان العقلي، لتحاول " الوصول إلى حقيقة مغايرة كلياً، ترمي إلى ملء كامل وجود التلميذ بالحكمة، نفساً وروحاً في نفس الوقت، يبدو أن هذا كان هو الحقيقي من دروس فيثاغورس التي وصلت، عن طريق أفلاطون إلى أتباع الفيثاغورية الجديدة في الإسكندرية"¹.

وقد كان تعليم الفلاسفة لدى اليونان قديماً يتطوي على الأسرار الدينية، والتي غالباً ما كانت تـلف بـسمة سرية، ولهذا اشتمل مدلول الباطنية عند اليونان على مظهرين أحدهما ظاهري والآخر باطني وهو الشيء نفسه الذي ظهر فيما بعد لدى الصوفية المسلمين ، وما انتشر كثير من المصطلحات التي تشير إلى التعارض بين الجواني والبراني إلا محصلة لهذه الثنائية الضدية، كالروح والجسم، والبين والمخبوء ، والقشرة والنواة... إلخ أما السرية والمحافظة على الأسرار الخاصة بالجماعة فهي نقطة تلاقي بين كل التيارات التي توصف بكونها باطنية، حيث كان القسم على عدم البوح بشيء من أسرار الجماعة أول شروط الانضمام " وقد يكون

¹ - لوك بنوا: المذهب الباطني في ديانات العالم، تر: نهاد خياط المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998،

هذا ببساطة الصمت الإنضباطي الذي ينبغي امتحان أخلاق المتلمسين... [ومن الممكن] أن يظل الغموض يكتنف العقيدة ، على الرغم من عرضها عرضاً واضحاً، في هذه الحالة تكون صفة الباطنية ناشئة عن تفاوت العقول، وعدم فهم الواقعة من جانب المستمعين".¹

كما أن هناك نوعاً من الأسرار " يلتزم الرمزية في كل تعبير مكتوب أو منطوق، خصوصاً عندما يتعلق الأمر بتعليم روحي، في التعبير عن الحقيقة، يبقى دائماً شيء لا يعبر عنه، من حيث إن اللغة غير قادرة على ترجمة المفاهيم بدون صور تنقلها إلى العقل أخيراً، وعلى وجه الخصوص السر الحقيقي يتأكد هكذا بطبيعته وليس في مقدور أحد أن يكشف عنه الستار، بل يبقى شيئاً لا يعبر عنه، ولا يمكن الدنيويين أن يبلغوه، ولا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الاستعانة بالرموز، فالذي ينقله المعلم إلى التلميذ ليس هو السر نفسه، بل الرمز والتأثير الروحي الذي يجعل من فهمه أمراً ممكناً".²

هكذا يتكون مفهوم الباطنية تحديداً من ثلاث مراحل أو ثلاثة أغلفة من المصاعب المتزايدة" فالسر هو أولاً وقبل كل شيء، ما تلقاه في صمت، ثم يخطر على من يتلقاه النطق به، وأخيراً هو ما يصعب علينا أن ننطق به.

ويتكون السر الأول من الصيغة نفسها التي يتخذها كل تعبير، فهو من هذه الناحية باطنية موضوعية ، والثاني يتعلق بقلة كفاءة المخاطب وهذه باطنية ذاتية ، ثم هناك الحجاب الأخير الذي يخفي الحقيقة فيما يعبر عنها، وهو يتعلق بصفاتها التي لا يسر غورها من حيث طبيعتها، إنها الباطنية الجوهرية أو الميتافيزيقية .³

وليست الباطنية ديانة خصوصية مقصورة على الممتازين، كما قد يظن أحياناً ، فهي ليست بعد ذاتها سوى وجهة نظر أعمق تجاه الأشياء المقدسة، لكونها تتيح فحسب فهم الحقيقة الداخلية التي تعبر عنها كل صورة دينية .

وفي الدين "تكون الصفة الاجتماعية هي الغالبة، من دون أن تستبعد منه وظائفه الأخرى، فهو يتوجه إلى الجميع، على حين أن الباطنية لا تدرکها إلا القلة لا بالإرادة بل بالفطرة، إن ماهو سر (secret) في الباطنية يصبح مشاراً (mystère) في الدين . فالدين استظهار exteriorization للعقيدة المحدودة بما هو ضروري لسلامة الناس العامة"⁴

وهذا تمرير نجده في كل التيارات الصوفية، حيث تقر جلها بفرادانية التجربة الصوفية، وخصوصيتها وأحقية قلة من الناس في ممارستها، فإذا مورست من قبل النخبة سقط تكليفها على الجميع، لأن الإنسان من

1 - المذهب الباطني في دولات العالم، ص 14 / 15.

2 - المرجع نفسه، ص 15.

3 - المرجع نفسه، ص 15.

4 - المرجع نفسه، ص 16.

حيث هو إنسان لا يستطيع أن يتجاوز نفسه " لكنه إذا استطاع الوصول إلى معرفة وخلاص / وهما عبارة عن مواحدات Identifications ، فلأنه يمتلك في نفسه حالة كونية تناسبها الباطنية التي تستعير لكي تتكشف لنا، كما سنرى القناة المنهجية من المباشرة أو المسارة، إنما ترمي إلى انتزاع الإنسان من حدود حالته البشرية، وتفعيل القدرة التي تلقاها للوصول إلى أحوال عليا، بفضل طقوس قاسية ومحددة، على نحو فعال ودائم.¹

والباطنية شأنها في هذا شأنها شأن كل علم، لها مفرداتها ورمزيتها الخاصة أيضا، وهي تعلق أهمية محددة على المصطلحات التي تستعيرها من العلوم الأخرى، وترجع أدوات تعبيرها إلى العصر الذي نشأت فيه، لذلك يتعين علينا كدارسين أن نتساءل مع أي مفهوم للعالم تتناسب هذه الأدوات في عقول المعاصرين، وفي علم تلك الأزمنة القديمة .

وقد قسم العالم قديما إلى ثلاثة عوالم: تشمل عالم المادة ، وعالم النفس ، وعالم الروح² ، وهو التقسيم نفسه الذي اعتمده أفلاطون فيما بعد، وقد وصلت آراؤه إلى مفكري القرون الوسطى، وهو ما حدا بهم إلى التميز بين ثلاثة أشكال من الوجود، لتخلص في الأخير إلى تقسيمات جوهرية لعلوم تخصصها، وهي كما يلي:

1-العالم المادي، ويناسبه جسمه ← علم الطبيعة أو الفيزياء.

2-العالم النفسي وتناسبه نفسه ← علم النفس والسيكولوجيا.

3-العالم الروحي وتناسبه روحه ← علم الروح أو الميتافيزياء.

كما ورد هذا التقسيم الثلاثي أيضا، وهو تقسيم رمزي لدى القديس يوحنا في مطلع إنجيله³ الذي يعد مصدر الباطنية المسيحية، فثالوت الكلمة (verbum) ، والنور (lux) ، والحياة (vita) الذي يعدده يجب أن يقترن كلمة فكلمة بالعوالم الثلاثة : الروحي والنفسي والجسدي، من حيث أن النور تتميز به الحياة النفسية أو الطبقية ، التي هي حالة جميع التحليات الإلهية theophanies³ .

وقد انتقلت هذه الأفكار برمزياتها إلى التصوف الإسلامي وبخاصة لدى شهاب الدين السهروردي صاحب كتاب حكمة الإشراق، ولدى ابن عربي أيضا .

ولما كان الغموض سمة بارزة في جل الطقوس الباطنية، فقد عمدوا إلى الإهتمام بالرمز، وبطرائق تفسيره وتأويله، فلكي نستخدم الرمزية استخداما صحيحا في التيارات الباطنية يجب " أن نفسر كل رمز بالمعنى المقلوب، من حيث منظوره الشكلي، لا من حيث معناه الداخلي، يمثل ما تكون صورة شيء مقلوبة في مرآة، أو على سطح ماء بالنسبة للشيء الذي تعكسه، بدون أن يتغير هذا الشيء (...) ، الرمزية هي المفتاح الذي

¹ - المذهب الباطني في ديانات العالم، ص 17.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

³ - المرجع نفسه، ص 19.

يفتح الأسرار (...) فكل تحمل يرمز إلى صانعه أو سببه"¹، وما المرأة المحلوة عند ابن عربي إلا امتداد صريح لهذه الرمزية الباطنية، ونعثر أيضا على رمزية المرأة بشكل جلي في كتابات النفري، وخاصة في كتابه المواقف والمخاطبات، كما نعثر عليها في الجانب الشعري لدى البياتي، وهي تحمل موروثا رمزيا موعلا في القدم، حيث يتم استحضار كل الطقوس الباطنية لأجل مقاربتها وتأويلها.

وفي القرن الأول الميلادي "قدم لونغينوس (Longinus) بحثا عن الجليل (The sublimity)، حيث رجع في هذا البحث إلى أسس الفلسفة السقراطية الأفلاطونية، كما أشاد فيه بعظمة الروح، وأهمية الباطن على الشكل الخارجي، ورأى أن المضمون الخصب يؤثر في النفس أكثر مما يؤثر الشكل المنق، ودافع عن نظرية الإلهام الذي ينتهي إلى النشوة أو الجذب (ecstasy)".²

كما ساد تيار روحي في العصر اليوناني الروماني، مواز للزعة الحسية المادية، استلهم الأسرار الدبسية والترعات الصوفية التي "استمدت من فلسفات وأديان الشرق القديم، الأمر الذي ظهر عن أفلوطين ومعاصريه، أمثال كريستوسوم، الذي رأى أن أنسب الصور لتمثيل الآلهة هي الصور الإنسانية".³

ونظرا للنقاش الذي استمر طويلا حول تمثيل الآلهة في الفن إن كان يجوز تمثيلهم في صور حيوانية أو بشرية، توصل فيلوستراتوس (170 - 245 م) إلى وضع نظرية تعتمد على الخيال الخلاق في تفسير الفرس، لأن المحاكاة "تلتزم بما يقع تحت الحس، في حين أن الخيال يتجاوز الحس".⁴

وقد اعتبر قديما الخيال من القوى المكلمة للحس والعقل، فهو من قوى المعرفة، أما أفلوطين فقد عبر بفلسفته التقليدية المثالية التي ترجع أصولها إلى فلسفة أفلاطون، والتيارات الصوفية الروحانية السائدة في ذلك العصر عن أهمية الخيال في تصور ما هو باطني في الكون، "وكان بحثه عن الجمال دعوة إلى الوصول إلى المبدأ الواحد اللامرئي الذي يتجاوز الحس والواقع على نحو ما ذكر في مؤلفه التاسوعات"⁵، والجمال عنده لا يبرح معبرا عن موضوع محبة النفس لأنه من طبيعتها، وهو إذ ينتمي إلى عالم الحقائق العقلية "فهو بطبيعته أقرب إلى النفس منه إلى طبيعة المادة، فهي ترتاح إليه وتحيه، في حين يكون القبيح أقرب إلى طبيعة المادة، يقول: "عندما تصادف النفس ما هو جميل تندفع نحوه، لأنها تتعرف عليه، إذ أنه من طبيعة مشابهة لطبيعتها (...) وعلى الإنسان إذا ما أراد بلوغ الكمال في عمله أن يظهر نفسه حتى تنكشف هذه المثل العقلية، التي هي موجودة بباطنه، والتي تصل بالعالم الإلهي الخالد".⁶

1 - المذهب الباطني في ديانات العالم، ص 27.

2 - أميرة طمي مطر، فلسفة الجمال، وأعلامها ومذاهبها، مهرجان القراءة للجميع، 2003، مكتبة الأسرة، هيئة الكتاب، مصر، ص 104.

3 - فلسفة الجمال، ص 104.

4 - فلسفة الجمال، ص 104.

5 - فلسفة الجمال، ص 105.

6 - فلسفة الجمال، ص 106.

وقد استمدت الصوفية الإسلامية العديد من هذه الآراء، وهذا ما أكده بعض المستشرقين، لأن الفكر الإنساني ملك للإنسانية جمعاء، ونحن نرى أن دحض هذه الاستنتاجات هو من قبيل التعصب غير المسرر لدارسين همهم الوحيد التشبث بأفكارهم الضيقة .

فالفكر الصوفي وإن اختلف في بعض أوجهه، فهو صورة واحدة تعبر عن توق النفس الإنسانية إلى الطهارة الروحية التي تخلصها من طبيعتها البشرية قصد الوصول إلى الحقيقة المطلقة، هذا ما انتهت إليه نظرية أفلوطين، " غير أن تصوف أفلوطين وكراميته للعالم المادي قد انتهى به إلى تشبيه الجمال بالنور الباطني الذي تستضيء به النفس ثم تضيء به كل شيء"¹. والله تعالى شبه نفسه بالنور في العديد من الآيات القرآنية، كما أن التصوف الإسلامي يعطي قيمة رمزية كبيرة لعنصر النور ومشتقاته.

وقد أثر سقراط بأرائه على أفلوطين، خاصة عندما أبدى للمصورين بأن يعنوا بتعبير الوجه والعين عن الخير الباطني، وقد كان لهذه الملاحظة صداها العميق على فلسفة أفلوطين " التي اتسعت لترعة رمزية في اللغة تتلخص في تجاوز المحسوس إلى ما وراءه من مبادئ العالم العقلي، بحيث إن كل ما يخلو من آثار العقل أو العالم الروحاني، لا يكون موجودا، ولا جميلا، لأن الوجود كله إنما يدين بوجوده دائما لقوانين عالم العقل، وبناء على هذه الميثافيزيقا ينتفي القبح من العالم المحسوس الظاهري، لأن الموجودات كلها إنما توجد بفضل مشاركتها في الحقيقة العقلية التي يتحد فيها الوجود بالخير والجمال، ويلخص رأيه هذا في عبارته القائلة :- إن كل شيء جميل بقدر ما فيه من وجود - ولما كان الوجود الحق هو الخير، وهو أيضا غاية كل الكائنات، فإنه يكون أيضا محور عشق الكائنات " .² وهذه الآراء الخاصة بأفلوطين نجد صداها جليا في الفلسفة الإسلامية لدى محي الدين بن عربي وغيره، ممثلة في نظرية وحدة الوجود والفيض.

فالحب الإلهي جسده أفلوطين في العديد من آرائه، يقول : " فإن أمكن لأحد أن يرى هذا الوجود الإلهي فأى حب سوف يغمره، وأي غية سوف تملكه؟ إننا نتطلع إليه بدون أن نراه، فإذا عايناه فسوف ننهر بجماله، وسوف يمتلئ الرائي بالعجب والبهجة، بل سوف يملكه الدهول، ويمتلئ حبا حقيقيا، ويسخر من كل أنواع الحب الأخرى، وينأى عن كل ما كان يظنه فيما مضى جميلا، وسوف يكون حالة حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية، فأصبحوا لا يأبهون بأي جمال من جمال الأجسام... إنه الجمال المكثف بذاته الذي يفيض على محبيه جمالا ويملأهم بالحب، وتلك هي الغاية القصوى التي تسعى إليها النفوس، وهي الغربة التي تستحوذ على كل جهودنا حتى نبلغ هذا التأمل الذي يغمرنا بالسعادة "³.

¹ - فلسفة الجمال، ص 107.

² - فلسفة الجمال، ص 108.

³ - Plotin, v.8, نقلا عن: أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، ص 108.

وقد كان سبيل هذه السعادة الروحية الخلد والتأمل، والخيال، وهذا الأخير يقتصر على الصوفية المسلمين، فهو يستطيع فجأة كلمح البصر، ليكشف عن عالم الباطن، وهذا الإشراف هو مصدر التحنات التي لا يمكن إدراكها بالحواس، يقول ابن الفارض في ذلك :

أبرق بدا من جانب العفو لامع أم ارتفعت عن وجه ليلي البراقع
فيا قلب شاهد حسنها وجهها ففيها لأسرار الجمال ودائع¹

فالجب الإلهي، ومناشدة الجمال المطلق موضوعات استحوذت على تفكير الفلاسفة منذ القدم، كما أن وحدة الوجود كان لها صدى كبيراً عند قدماء الشرقيين، وقد عبر عن ذلك بنمط رمزي تكون الفكرة فيه مجردة وغامضة وغير محددة.

فالفكرة "تعسف بالأشكال الطبيعية وتشوئها، وعلاقتها بالشكل الخارجي هي علاقة تناقض مرعبة عدم اكتمال المبدأ الباطني المصور فيها، فعلاقة الفكرة بالأشكال الخارجية المستمدة من الطبيعة علاقة مضطربة، وهي تتخذ من الأشكال الطبيعية رموزاً وتضخمها محاولة التقريب بينها وبين نفسها، ومظاهر هذا النمط تتضح في الفن الذي يأخذ بوحدة الوجود عند قدماء الشرقيين، حيث تحمل ألفة الأشياء مضموناً روحانياً متضخماً أو تضفي على الطبيعة معنى لا يتناسب معها، ولذلك تنتهي إلى الغرابة والفجاجة"²، وقد ساد في الفلسفات الشرقية القديمة طابع سحري مليء بالأسرار، وما يزال الاعتقاد الذي مفاده أن المجتمعات الشرقية هي مجتمعات تؤمن بالروحانيات والقوى الباطنية سائداً إلى يومنا هذا، ولعل سبب ذلك يكمن في إهمال وإغفال المضامين الفكرية المعبرة عن تلك العوالم الخفية، فالستر والإخفاء والتميز، هي خصائص للغة الباطنية عبر التاريخ، وفي كل الفلسفات، وما دام الرمز لا يستغرق كل صفات مدلوله حين يشير إلى جانب معين من جوانب الفكرة، أو حين يؤخذ بالمعنى الحرفي، فإنه يظل مطلباً أسمى في كل التيارات الباطنية.

وهذه المسوغات الموضوعية للرمزية الباطنية أثرت كثيراً على التيارات الفكرية التي انتهجها الفكر الإنساني في العصر الحديث، كما أثرت من قبل أيضاً على الفلسفة الإسلامية والمسيحية واليهودية والفارسية... إلخ. لأنها تعتبر بحق من ضرورات التجارب الروحية الباطنية.

والتصوف لدى الأفلوطينية الحديثة لا يختلف عنه لدى المسلمين حيث ترنو النفس الإنسانية فيه " إلى الإنخفاف والملاحظة والرؤى الغامضة والاستغراق في الواحد والائتلاف به، هذا هو مطلبها الأسمى"³.

¹ - ابن الفارض (عمر) : ديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1983، ص 123.

² - أميرة طه مطر، مرجع سابق ص 152.

³ - محمد عبد الرحمن مرجعاً : من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، منشورات عويدات وبحر المتوسط، بيروت، باريس، ط 1981، ص 241.

والتصوف هو علاقة بين شيتين؛ ذات صغرى، وذات كبرى، وليست بين ذاتين صغيرتين، أما ما كان في الحب بين رجل وامرأة، فقد جعل الحب البشري طريقاً للحب الإلهي، كما جعلت المرأة رمزاً للجمال الأزلي المطلق، وقد حددت خصائص خمس نفسية وأخلاقية واستيمولوجية كحد للتصوف.¹ بكل أبعاده إسلامياً كان أو مسيحياً، أو غير ذلك، وهي :

1-الترقي الأخلاقي: تصفية النفس من أجل الوصول إلى تحقيق القيم الأخلاقية المرتجاة، وذلك بالمجاهدة .

2-الفناء في الحقيقة المطلقة : وهي حالة نفسية يشعر فيها الصوفي أنه بقي مع حقيقة أسمى مطلقة، وقد يؤدي هذا إلى القول بالإتحاد .

3-العرفان الذوقي المباشر: أي وراء إدراكات الحس واستدلالات العقل منهج للمعرفة، يمتاز بكونه ذوقي أي، سريع الزوال، أشبه بالومضة المفاجئة .

4-الطمأنينة والسعادة: وهو ما يسميه الصوفية بالبسط .

5-الرمزية في التعبير: إذ التصوف كله هو حالات وجدانية خاصة يصعب التعبير عنها بألفاظ اللغة العادية .

وإذا ما تطرقنا إلى الفلسفة الحديثة نجد برجسون (1859-1941) باتجاهه الحدسي قد حمل على العقل حملة جعلته ينظر إليه على أنه مجرد أداة للإنسان للتحكم في البيئة والمحيط، حيث فرق بين العقل (Intellect) باعتباره أداة سيطرة الإنسان على البيئة، والذي يعتمد على الوصف، ويركز إلى التصورات العامة التي تساعد الإنسان في السلوك العملي، ولكن الحدس (Intuition) الذي لا ندرك به سوى حقائق الشعور الباطني، وما شاهدها من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة، بل تتجه إلى ما هو مطلق، لا تصل إليه التصورات العقلية، لأن ماهو من قبيل المطلق، لا يمكن إدراكه إلا بالحدس.²

ولما كان الشعر لدى هيجل هو أقدر الفنون على تقديم الجمال بالوسائط المجردة الروحية، نحا به كروتشيه في اتجاهه الانفعالي نحواً جديداً، ونفى عنه الصفة الانفعالية والصورية، لأنه تأمل للانفعال.أو حدس غنائي أو حدس خاص، والحدس " أوسع من الإدراك، لأن كل إدراك محتاج لحدس وليس كل حدس إدراك، فالحدس يحتاج المدركات إلى الممكنات، كما أنه أوسع من الإحساس، لأن الإحساس محدود بمقولي المكان والزمان.³

1 - ينظر: مجموعة مؤلفين: الموسوعة الفلسفية العربية، ط1، معهد الإنماء العربي، اللبناني، 1986 . مج 1 ، مادة تصوف ، ص 258/259.

2 - ينظر : أميرة حطمي مطر، ص 223 / 224.

3 - ينظر: فلسفة الجمال، ص 231.

كما ينتهي كروتشيه إلى التوحيد بين الحدس والتعبير، فهو قابل لأن يجسد في بنية تعبيرية مخصوصة، إلا أنه لا يمكن أن نصف المعرفة الحدسية بأنها معرفة تعبيرية لكونها "مستقلة، ومتميزة عن الوظيفة الفكرية، ومستقلة عن التحديدات التحريية، ومستقلة عن الواقع واللاواقع، وعن إدراكات المكان والزمان، إنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس، أو المعاناة، وهذه الصورة هي التعبير، إن الحدس هو التعبير ولا شيء إلا التعبير".¹

وتلتقي التيارات الفكرية الحدائية الغربية مع كروتشيه في مثل هذه الطروحات التي هي مرتكزات الكتابة الإبداعية والفن بصفة عامة فهو يعتبر الفن رؤيا أو حدس، فالفنان يقدم صورة خيالية والمتذوق يقوم بإعادة تكوين هذه الصورة في وعيه، وكلمات : حدس، ورؤيا، وتأمل، وتخيل، وخيال، وتصور، وتمثل (Intuition, Vision, Imagination, Fancy, Figuration, Representation) كلها مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن.²

كما أنها كثيرا ما ترد في طروحات الشعراء المعاصرين، وبخاصة لدى الرمزيين والسرياليين والصوفية.

بـ شروط التجربة الباطنية :

لكل تيار باطني شروطه الخاصة ومحدداته بما أنه تفكير فوق العادة، واستبصار للمطلق، وعبور وتجاوز لمدرجات الحس، فلكل تجربة باطنية أسرارها وإشاراتها ورموزها، وأفكار تؤمن بها، ولأجل ممارسة الطقوس وتلاوة الأوراد والارتقاء في الأحوال والمقامات وضعت شروط يجب توفرها في المتسبب إلى الجماعة، فلكل مرشد شيخ، ينقل إليه تعاليم الطريقة، وتوصف علاقة المرشد بشيخه في جميع التجارب الباطنية بأنها علاقة امتثال للأوامر دون سؤال، لأن الشيخ يؤدي دوره لا بوصفه فردا بل من حيث هو حلقة في السلسلة، ناقل لقوة تتجاوزها، وما هو منها غير خادم متواضع، وقد اختير لهذه المهمة كونه من طبيعة مختلفة، مكتته من الوصول إلى كشف الحقائق الباطنية، وعليه أن يختار هو بنفسه من هم أهل لاستلام الخرقه ممن يتوفرون على الإنسجام المطلق للنفس، والسيطرة التامة على الحواس والتوازن الكامل بين جميع عناصر الفردية.

والشروط الأكثر التزاما من أجل استلام السر يمكن إيجازها في أربع نقاط:

- طهارة في الجسد ونبالة في العواطف، وسعة في الأفق العقلي، وسمو في الروح".³

¹ - لفظة الجمال، ص 232.

² - لفظة الجمال، ص 233.

³ - المذهب الباطني في ديانات العالم، ص 31.

أما السر فيجب أن يمنحه معلم مؤهل " يسميه الهندوس " غورو " (الطاعن في السن) ويسميه الأورثودوكس " جيرون " Géron وله نفس المعنى، والمسلمون يسمونه " الشيخ " ويقوم تجاه التلميذ بدور أب روحي، من حيث إن البدء ، أو المسارة ولادة ثانية".¹

ويعتبر القلب عضو المعرفة الأمثل، في حين أن عضو الحب الروحي هو " نفخة الروح البنوما (pneuma) بسبب صلتها بالحياة ، وفي القلب يختبئ المبدأ الإلهي الذي لا يلحقه تلف، هو الذي يسميه المأثور العبري النور (luz) ، والتأثير الروحي الذي يحمله ذلك النور يجب ألا يلاقي عقبة ترجع إلى تكوينات سابقة لا تتسجم معه، وفي لغة الكابالاه، يتوافق هذا التطهير مع إزالة القشور ، وفي اللغة الماسونية مع التجرد أو التخلص من المعادن ... يبقى الإنسان إنسانا لكنه يتحرر في روحه من الزمان والكثرة.²

ويرر لوك بنوا دعوى الاتصال بالأحوال العليا بأن هناك كثرا داخليا يمتلكه كل إنسان موهوب بالقوة، ثم إن هذه الأحوال يضمنها وجود مواهب تناسب ما نسميه عمودا بالكشف (Révelation) والوحي (Inspiration) ، وما يبدو في الخارج وحيا يتجلى في الداخل كشفا، و تتوزع الوسائط الفعالة هنا على مرحلتين هما التجريد : (Détachement) والتركيز (Concentration) على أساس أنه من غير الممكن أن يكون ثمة تركيز بدون تجريد عمده له.³

فمحو الصفات هو تجريد، والتركيز هو محو ما سوى الذات الإلهية من القلب، لأن التصوف " نشر مقام واتصال بدوام ".⁴

ويقوم الحب جسرا بين المعرفة والعمل، هو جسر الجمال المطلق ، ويتجلى بكونه السمة البارزة في عالم الصور، ففي " الجميل تتحد المعرفة مع الحب على أيسر ما يكون الاتحاد، وتعود لكي تلتقي في سلة واحدة على دروب العمل والحب والمعرفة"⁵، فكل الأشعار والمقولات الباطنية تقوم على مبدأ الحب، فهي ترنمة لجمال العالم الذي يعكس جمال المطلق، وعن طريق الحب " يصبح العقل حبا للحق ، ويصبح الحب عقلا للقلب...، يتحول إلى قلب عاقل أو قلب ذكي بما أن الحب هو سر من يحب ".⁶

وتعترف الطاوية بثلاث مراحل : مرحلة الرجل الحكيم، وهو الملتزم المؤهل، ومرحلة الإنسان الموهوب، وهو السالك، ومرحلة الإنسان الحقيقي، وهو إسم آخر للإنسان البدائي (الكامل الإسلامي).

¹ - نفسه، ص 31.

² - ينظر : المذهب الباطني في ديانات العالم ، ص 38 / 40.

³ - ينظر، لمرجع نفسه، ص 41.

⁴ - بيوتني (إبراهيم) : نشأة التصوف الإسلامي ، دار المعارف بمصر. ص 45.

⁵ - لون بلوا، مرجع سابق ، ص 59.

⁶ - لوك بلوا ، مرجع سابق ، ص 61.

وهي مراحل نعثر عليها أيضا في التصوف المسيحي والإسلامي وغيرهما، فالمريد هو السالك، والعارف هو الواصل، والإنسان الكامل هو الذي اشتمل على كل الصفات، ومنه ينبثق الأوتاد والأقطاب والأبدال .

وننقل الولادة الثالثة - الإنسان الكامل - الكائن الإنساني " من النظام النفسي إلى النظام الروحي، يترك عالم التحليلات اللطيفة لكي يخضع إلى تحول، أي انتقال إلى ما وراء الأشكال، نفهم أنه انطلاقا من هذه النقطة - الحد - تكون مراحل الأسرار الكبرى غير قابلة للوصف إلا بواسطة الرموز".¹ والذات الإلهية عند هذه النقطة لا تتكشف إلا في هيئة وحي خاص، ونداء من وراء حجاب، أو رؤيا أو كشف يلمع كالبروق، أو يرد على قلب العارف ولا يمكن للعارف أن يرى في المرآة الإلهية سوى روح نفسه " فالذات غير المرئية توجد دائما خلف المرآة، وخلف الثانية التي لا يمكن التملص منها، ونحن على هذه الأرض".²

لذلك تبقى المشاهدة في جل التجارب الباطنية مرهونة بعبور البرزخ، أي العبور نحو الأبدية، أين تكمن المشاهدة الحقة وإذا كان الموت يشكل انتقالا غير مرغوب فيه، وقسري للذات الإنسانية فإنه لدى الباطنية يمثل قمة التحول، وهذا ما جعل الحلاج يصيح بملء فيه : أقتلوني يا تقاي، إن في قلتي حياتي

غير أن الغاية متباينة في الحركات الصوفية، وإن كان مبدؤها واحدا، فإذا كانت خصائصها العامة مشتركة فإن الفروق تكمن في نقطة الوصول.

فالمسيحي يقول : إن ما يمر به في تجربته هو الإتحاد بالله، ويقول المتصوف الهندوسي أن تجربته هي تلك التجربة التي تتحد فيها ذاته الفردية مع براهمان، أو مع الذات الكلية في هوية واحدة، ويقول المتصوف المسيحي أن تجربته تدعم مذهب التأليه Théisme وليست هي تجربة الهوية الفعلية مع الله، فهو يفهم "الاتحاد" لا على أنه يتضمن الهوية، بل علاقة أخرى مثل الشبه أو الصورة .

بينما يصر المتصوف الهندوسي على الهوية ويقول إن تجربته تقيم ما يسميه كتاب التصوف بوحدة الوجود (Panthéisme) على الرغم من أن التصوف الهندوسي لا يستخدم عادة هذه الكلمة ولا يتحدث المتصوف البوذي عن الله أو براهمان أو الذات الكلية -على الأقل في بعض صور الديانة البوذية- لكنه يؤول تجربته من منظور لا يشمل مفهوم الوجود الأعلى على الإطلاق".³

ويضيف والترستيس بأن الفرق الجوهرية بين هذه التجارب الصوفية يكمن في طريقة تفسيرها وتسأولها، حيث تستمد كل تجربة صوفية تأويلها من خصائص ثقافتها، حيث يعود بها المتصوف المسلم إلى

¹ - لوك بلوا، مرجع سابق، ص 67 / 68.

² - بلوا، مرجع سابق، ص 117.

³ - والترستيس : التصوف والفلسفة، ص 51.

الديانة الإسلامية، والقرآن الكريم وسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة ، أما الصوفي المسيحي فيعود بها إلى ثقافته الدينية وما استقر عليه إيمانه .

ج- التجربة الصوفية :

يقوم التصوف في جوهره على تجربة متخيلة ، كما أن هذه التجربة نفسها تنبني على أساسين وهما :

1- التجربة الباطنية المباشرة للاتصال بين العبد والرب.

2-إمكان الاتحاد بين الصوفي وبين الله .

والأساس الأول ممكن التحقق ، وهو جوهر التجربة الصوفية عموما ، لأن الاتحاد بين الصوفي والله لا يحدث إلا في خيال الصوفي، كما أن هناك مقولات عدة تنفي هذا الأساس، لأن حلول الناسوت في اللاهوت أو العكس، أو الاتحاد بينهما هو عبارة عن علاقة جدلية بين الظاهر والباطن فقط، فالباطن هو الأصل، والظاهر صورة له. " وكما أن الأصل لا يفسر بالفرع والسب لا يفسر بالنتيجة، فإن الباطن لا يفسر بالظاهر، بل الظاهر هو الذي يفسر بالباطن".¹ ويمكن القول أيضا بأن حال الاتحاد هو حال يحدث للصوفي وهو مغيب العقل. حيث يكون في حالة سكر، إذ لا يفرق بين أفعاله وصفاته وأفعال وصفاته الله ، تمكنه من خلع الصفات الخارجية له، كما أنه يكون محكوما بحال الفناء، والفاقي لا يشاهد إلا ربه وهذا ما عسر عنه الصوفية بحال الجمع ، فـ " الفرق ما نسب إليك والجمع ما سلب عنك، ومعناه ما يكون كسبا للعبد من إقامة العبودية وما يليق بأحوال البشر فهو فرق، وما يكون من قبل الحق من إبداء معان وإسداء لطف وإحسان فهو جمع".²

ورؤية العبد قيام الله بأفعاله يعد جمعا، وهو من باب الاتحاد، وحال الجمع هذا هو أساس كثير من المصطلحات الجريئة التي أطلق عليها الصوفية مصطلح " الشحطات"، وقد حذر ابن عربي من السقوط فيه ، والقول بذلك، لأن الشطح وليد لغة شائكة بالمفارقات، يقول : " وأرباب الشطح ليسوا من أهل الكمال، وإنما هم سكارى الحال، ولذا اتفق الصوفية على أن تطوى مقالة السكران ولا تؤدي".³

1 - لوليس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول ، بحث في الابتاع والإبداع عند العرب ، الجزء الثاني ، تأصيل الأصول، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط5 ، 1986 ، ص92

2 - ينظر: (عبد الكريم): الرسالة ، ص. 35

3 - عطف جريدة مصر: شعر ابن العربي ، ص. 287 / 288

إن القول بقيام التصوف على التجربة الباطنية المباشرة، يقتضي وجود طرفين - العبد - الرب - حيث ترتقي هذه العلاقة من كونها علاقة حب إلى كونها علاقة جذب، فالله إذا أحب عبداً قرب به إليه ومنَّ عليه بالفتوحات، وهي أحوال سامية تنزل على قلب السالك لتزيده إيماناً وطمأنينة، حيث تكون التجربة خلالها معاشة، يحسها السالك، الذي يكون مزوداً بملكه خاصة غير العقل المنطقي، وهي التي يتم بها هذا الاتصال .

وفيهما تتحد الذات بالموضوع، وتقوم فيها البوادة، واللوائح واللوامع مقام التصورات والأحكام والقضايا في المنطق العقلي، والمعرفة فيها معاشة لا متأملة، ويغمر صاحبها شعور عارم بقوة تضطرم فيه، تغمره كفيض من النور الباهر، أو يغوص فيها كالأمواج العميقة ويبدو له أيضاً أن قوى عالية قد غرسته وشاعت في كيانه الروحي، وهو لهذا يسميها واردات، ونفحات علوية، وفي مرتبة أدنى تدعى خواطر، ومن هنا يشعر صاحب هذه التجربة بإثراء في كيانه الروحي، وتحرر في أفكاره، وخواطره، وانطلاق لطاقات حسية عميقة الغور في نفسه، ويصحب هذه الأحوال أحياناً ظواهر نفسية غير عادية، مثل الشعور بأن ثمة هواتسف وأصواتاً يسمعها أو تخيل رؤى خارقة أو الإحساس بجذبات ومواجيد، وقد تفرط أحياناً فتصبح أحوالاً غير سوية تماماً، كأنها نوبات هستيرية أو صرعات".¹

وتتصل التجربة الصوفية الإسلامية في شكلها الأعمق والأكمل بحسب ما ذهب إليه أدونيس بالتجربة الباطنية الإمامية"، فهذه التجربة الأخيرة تقوم على تجاوز التاريخ المكتوب، ذلك أنها تتجه إلى المستقبل وتتطهر المحي، و[تقوم أيضاً] على تجاوز الظاهر المنظم في تعاليم وعقائد، ذلك أنها تتجه إلى باطن العالم، وتعني بمعناه الخفي المستور، [كما أنها تسعى إلى] تجاوز المنطق وأحكامه، ذلك أنها تصدر عن النبوة ولدنية والعلم".²

فالنبوة المحمدية هي خاتمة النبوعات، كما أنها تعد خاتمة للظواهر أيضاً، ذلك أن لها ما يتممها في الباطن" وهو الإمامة أو الولاية، فالولاية بهذا المعنى هي باطن النبوة، النبوة بتعبير آخر هي الشريعة، أما الولاية فهي الحقيقة، وهكذا يكون الإمام ينبوع المعرفة الكامنة فيما وراء النص".³

كما تقوم التجربة الصوفية على الحب كأساس تبنى عليه كل المقولات، فالحب هو الذي أدى إلى وجود العالم، والإنسان وكل الكائنات، فالأرواح تتعطش للقرب لأنها محل المحبة، في حين تحل المعارف في القلوب وهي ترجمان الأرواح، والحب هو النقطة المحورية التي تدور حولها كل المقامات والأحوال، حيث يستند الصوفية في تبرير خلق العالم إلى الحديث القدسي: " كنت كترًا مخفياً لا أعرف، فخلقت خلقاً فعرفتهم

1- بدوي (عبد الرحمن): تاريخ التصوف الإسلامي من البداية حتى نهاية القرن الثاني، وكالة المطبوعات، الكويت، ط2، 1978، ص. 18/19

2- الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ص. 91

3- الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ص. 91

بي عرفوني"¹، فظهور الكون والخلق كان بسبب الحب المؤدي إلى المعرفة، والحب الإنساني هو طريق إلى الحب الإلهي.

تقوم العلاقة بين الله والإنسان حسب ابن عربي على أبعاد ثلاثة: "وهي المماثلة، والخلاف، والضدية، والمماثلة تابعة من أن الإنسان على صورة الله، والخلاف نابع من أن الصورة تغاير الأصل، ولكن هذا الخلاف القائم على المماثلة يؤدي إلى التوافق، والمحبة والاتلاف [يؤسسان] ركائز المعرفة التي يحقق بها الهدف النهائي من الإيجاد، أما علاقة الضدية فهي علاقة الذات الإلهية بالذات الإنسانية، فهما ذاتان متغيرتان تغايرا حاسما، هو تغاير الأضداد، فالإنسان مثل الله، من حيث الصورة الإلهية ضد من حيث إن الحق سمعه وبصره وقواه، فأثبتته وأثبت نفسه في عين واحدة، ولا يكون الله سمع العبد وبصره حتى يحبه، ولا يحبه حتى يتقرب إليه بالنوافل (...). ولا يكون الحق سمع العبد وبصره إلا إذا كانا متمايزين من حيث العين، ولكنه التمايز القائم على التماثل، وهذا التمايز أو الخلاف هو الذي يؤدي إلى المحبة والتوافق والالتزام"².

وحب الصوفية غالبا ما يلتبس مع الحب البشري، لأن هذا الأخير هو مظهر من مظاهره، فكما أن الله يتجلى في جميع الكائنات، فإنه يتجلى أكثر في الكائنات الجميلة، والله جميل يحب الجمال، لهذا جعلت المرأة بديلا غنوصيا للذات الإلهية، بكل مكوناتها، ويعلل ابن عربي ذلك بأن الله خلق الجمال في الكون وجعله محبوبا لذاته، كما أنه ميز بين أنواع عدة، فهناك الحب الطبيعي، والذي تشترك في الإحساس به كل الكائنات، وهناك الحب الروحاني والذي يخص الكائن البشري، لأنه لا يخضع للضرورة البيولوجية فقط، ولا للرغبة في الإلتذاذ والإشباع وإنما يرتبط بإرادة إنسانية في تجاوز تلك الرغبات قصد الوصول إلى الإشباع الروحاني، وهذا الأخير هو "حب للحقيقة المجردة عن المواد الطبيعية، ولا يتقيد بصورها، إنه حب الخواص والعارفين الذين يتعلقون بالمعاني العامة والعلوم والحقائق الكلية التي لا تتقيد ولا تتحيز، ولا يتخيلها إلا ناقص الفطرة، فإنه يصور ما ليس بصورة، وهذا هو حب العارفين الذين يمتازون به عن العوام أصحاب الاتحاد (= الإتصال الجنسي)".³

وهذا الحب الروحاني يولد في الإنسان تعطشا وميلا نحو التسامي إلى المراتب العلوية لتكون، وشوقا عارما لتلقي الحقائق الروحية العليا، والاتصال بالأرواح وكشف الأسرار.

ويأتي في المرتبة الثالثة الحب الإلهي، وقد ميز ابن عربي بين نوعين من الحب الإلهي انطلاقا من كون الصوفية قد جعلوا من سلوكهم الصوفي نوعا من التخلق بالأخلاق الإلهية، أو التشبه بالحب الإلهي، وهما:

1- حب الله للعالم والموجودات، بهذا المعنى سيكون الحب صفة إلهية أزلية.

1 - نور الدين علي بن محمد بن سلطان: الأسرار المرفوعة في الأخبار الموضوعة: تر: محمد بن لطفي الصباغ، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1971، ص269.

2 - فلسفة التأويل: ص 187/188.

3 - الكتابة والتجربة، 384.

2- حب الصوفي لله، وهنا سيكون الحب صفة إنسانية، لكن غايتها هي التعلق بالألوهية.

حيث يصدر النوع الأول عن صفة الجمال الإلهي الذي أشرف على الكائنات في حالة ثبوتهما الأزلي، فأخرجها من بطونها إلى ظهورها الوجودي، وبذلك جاء وجودها مظهرا للجمال الإلهي الأزلي، وسبب ذلك الظهور حب الله القديم في أن يعرف، وحبه للعالم هو في واقع الأمر حب لنفسه، لأنه لا يرى سوى ذاته وصفاته متحلية في أشكال الموجودات.

أما الحب الإلهي المنسوب إلى الإنسان فيتعلق بوجوده، لأن الإنسان صورة للألوهية وللعالم، كما أن حبه متعدد الاتجاهات، فهو حب للألوهية من جهة، ولتحليتها عبر أشكال موجودات العالم أيضا، ومن هنا كان أيضا يجمع بين الحب الإلهي والروحاني والطبيعي.¹

ومن هنا يصبح حب الطبيعة والمرأة وغيرهما جزءا من الحب الإلهي ولهذا يقول ابن عربي: "...وكذلك الحب، ما أحب أحد غير خالقه، ولكن احتجبت عنه تعالى بحب زينب وسعاد وهند وليلى والدنيا،.... وكل محبوب في العالم، فأفنت الشعراء كلامها في الموجودات وهم لا يعلمون والعارفون لم يسمعوا شعرا ولا لغزا ولا مديحا ولا تغزلا إلا فيه من خلف حجاب الصور، وسبب ذلك الغيرة الإلهية أن يحب سواه، فإن الحب سببه الجمال، وهو له، لأن الجمال محبوب لذاته، والله جميل بحب الجمال، فيحب نفسه... فعلى كل وجه ما متعلق المحبة إلا الله".²

وعلى تجربة الحب تبني التجربة الصوفية عند رابعة العدوية، حيث يؤدي الاستعراق في جمال المحبوب إلى إنتاج خطاب مخصوص، يترفع على دلالات غاية في الغموض، لأنه يجسد تجربة ذاتية تتراح عن تجارب الآخرين بشكل كبير، لأن الصوفي عادة ما يعبر عن خطوات معراجه إلى الذات الإلهية، وتلك الخطوات متغيرة وغير ثابتة ومختلفة من صوفي لآخر، لأن الطرق إلى الله بعدد الخلائق.

وهذا سبب وجيه في تعدد الأحوال والمقامات، فإذا كانت المقامات مكاسب تنال بطول المنارة والجد حيث يترقى الصوفي من مقام إلى مقام، فإن الأحوال مواهب يمنها الله على عباده ممن نالوا درجات عليا في المقام، ولكل صوفي حاله الخاص به، كما أن ثمرات المعارف التي تشرق على الصوفي أثناء الكشف توصف بكونها خاصة، وليست ملكا إلا لصاحبها، ولا يمكن بحال من الأحوال أن تتكرر تلك المكاشفات بالطريقة نفسها، فلكل حال ومقام ما يناسبه من معارف غيبية، لأن الله يفتح على السالك بقدر استعداده وتعمله، وهذا ما يبرر كثرة الأحوال والمقامات التي ورد ذكرها في كتب الصوفية.

1 - ينظر: الكتابة والتجربة، من 386 - 387

2 - الفروحات المكية، ج 2، من 326

فقد أورد الطوسي في باب المقامات وحقائقها المقامات التالية : التوبة، الورع، الزهد، الفقر، الصبر، التوكل، الرضا. أما الأحوال فذكر منها : القرب، المحبة، الرجاء، الشوق، الأنس، الطمأنينة، المشاهدة، اليقين¹.

كما بين طبيعة تلك الأحوال والمقامات وخصائصها، وزمن اكتسابها، علما بأن الطوسي يصنف بكونه جامعا لمقولات الصوفية فقط، وليس عارفا متذوقا، ولهذا نلاقي في كتابه: "اللمع" تعدد مصادره ومقولاته، فمقام المشاهدة يختلف من الحلاج إلى ابن عربي إلى ابن سبعين، لأنه من الأدواق.

ويعد ذو النون المصري الذي عاش في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) أول من حدد الأحوال والمقامات.²

كما عرفت هذه الثنائية تطورا جليا، واستيفاء مفهوما مع ابن عربي، هذا الأخير الذي وقف عند كل مصطلح منها وقفة أغنته من الناحيتين الدلالية والوظيفية، فهو يرى بأن التوكل هو أول مقام من مقامات الصوفية، ولا ينال الصوفي هذا المقام إلا إذا حصل له أربع كرامات، وهي علامات وأدلة على حصوله. وعلا سبيل المثال فإن أول درجة التوكل وهي طي الأرض، والمشىء على الماء، واختراق الهواء، والأكل من الكون³.

وهذه المحددات التي وضعها ابن عربي للسالك، تقف حجر عثرة أمام ارتقائه في المقام إلى حين استيفائها وحصولها.

إن محاولة التشبث بالتصوف كمفهوم فلسفي وفكري وإبداعي في خطابنا الشعري المعاصر هي محاولة واعية للعودة إلى الذات، واستكناه مواطن القوة في فكرنا وعقيدتنا، وجماليات القول الفني، بعد عقود كان فيها الأدب شعرا ونثرا موظفا لخدمة قضايا اجتماعية وسياسية حتى تحول إلى خطاب باهت، لا حركة فيه ولا روح، وقد طواه النسيان والضياغ جراء ذلك، وبمجرد انتفاء الظروف التي أدت إلى ظهوره، لأن الخطاب الذي ينتج عمزية ظرفية ومنا سياقية لا محالة من زواله وانقراضه.

ولما كانت حاجتنا ملحة إلى أدب ينبع من عمق تجاربنا الروحية والوجدانية، أدب يشع بوشاح الذات في غموضها وفردانياتها ويكشف عمقها اللامتناهي، ويسر أغوارها وأسرارها، أدب يحاول التعبير عن الحقيقة المغيبة، الحقيقة التي لا يستقر على كشفها خطاب بعينه، أدى بنا ذلك إلى العودة إلى التراث، محاولين سر مواطن الجدة فيه، والبحث عن إجابات لأسئلة ضيعتنا قرونا طويلا، أسئلة تقف على حافة الوجود، لتحاول تبرير علاقة الكائن البشري بالمكان والزمان والأزل والمطلق و... إلخ.

1 - انظر: اللمع، صفات : من 65 إلى 102.

2 - انظر: الفروق حد المصطفى: محي النون بن عربي، حياته، ملحيه زهد در الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1993، ص 124

3 - نفسه، ص 124.

إنها أسئلة توضع من ثدي الحقيقة الأزلية، وتُحاول العودة بالإنسان إلى الحياة البرزخية.

إن حاجتنا إلى أدب يلامس شعاع الحقيقة ويفضح حاجر الغيب ويعري المخبوء ليس حاجة مقدسة، وهي إذ تقع في لا وعينا منذ أمد بعيد، فهي الجديرة بأن تكون الرغبة المقنعة والغاية من كل شيء هذا الركام من الكتابات المتناثرة هنا وهناك شعرا ونثرا، خاصة وأن الفكر العالمي اليوم أضحي يلهث وراء هذه الحقيقة، لأن كل ما هو مجهول، ومن طبيعة غيبية وباطنية، هو بحاجة إلى الكشف والمجازفة.

وإذا كان هم الفلاسفة الغربية اليوم يتجه إلى هذه العوالم الباطنية في الذات الإنسانية، وقد تحلى ذلك في حل الجوانب الفكرية والإبداعية، فإن حاجتنا نحن أشد إلحاحا خاصة وأن فكرنا الديني والأدي يكتزان بما نحن في شغف إلى الاستزادة منه، وما الاهتمام المتزايد بالظاهرة الصوفية ورمزيها في الخطاب الشعري المعاصر، إلا نجل لهذه الرغبة المتزايدة.

ونحن نرى بأن الفكر الصوفي والنصوص الصوفية القديمة هي مرتكزات فنية وفلسفية لثقافتنا الإبداعية المعاصرة.

كما أن تلك النصوص مغرية بالقراءة، والمزية في ذلك أن شأها لا يزول وسنظل بدورنا نخطب ودها، ونهفو إلى نسائنها العذبة لأجل بعثها من جديد، وبثوب يليق بالحدأة التي نعيشها اليوم لغة وفكرا.

فالتصوف هو فتنة العصر على حد قول محمد الكحلأوي، وهو مركز اهتمام كل مكتوب إبداعى وكل عمل معرفي، والصوفية هي صفة تحدد جوهر الفنون، وجنس المعارف، ولذلك يتساءل الكحلأوي قائلا: "هل تكفي التعريفات اللغوية والتحديدات المعجمية والاصطلاحية للدلالة على حقيقة التصوف وسر اختراقه لمجالات فنية، ومعرفية مختلفة إلى حد يصير معها قيمة مضافة إلى النص أو الأثر الإبداعى ليكتسب هويته ودلالته ومعناه؟"¹

1 - محمد الكحلأوي: الرمز والرمزية في الفكر الصوفي - ابن عربي نموذجا - مقال، بمجلة للحياة الثقافية، شهرية جامعة، تصدرها وزارة الثقافة بالجمهورية التونسية، العدد 75، السنة 21، ماي 1996، ص3.

د التجارب الشعرية المعاصرة والتصوف :

إن الصلة بين الأدب والتصوف وثيقة بشكل كبير، كما أن علاقة التصوف بالفلسفة هي علاقة قري، بل هي علاقة سببية، فكل منهما بحاجة لأنفاس الآخر، فغايتهما واحدة، وهي البحث عن الحقيقة المطلقة.

ويتجاوز الأدب التصوف الفلسفي في كونه يسعى إلى صوغ تجربة مع المطلق، فهو لا يكفي بمجرد البحث والتقصي، لأنه معرفة ذوقية وحسية تتجاوز مقاييس الفلسفة ومنطلقاتها التحليلية، فهذه الثلاثية: الفلسفة، والأدب، والتصوف يجمع بينها رابط قوي، لأن التصوف خلق بجناحين، أحدهما الفلسفة، والثاني الأدب، ويؤكد عبد القادر محمود هذه الصلة ووثاقتهما بين التصوف والأدب، حتى إنه يمكن القول بأن التصوف أقرب إلى الأدب منه إلى الفلسفة، وهو يرد بذلك على تلك النظرة التي اعتبرت التصوف موصولاً بالفلسفة فقط، مع أن نشأة الفلسفة لم تكن إلا نتيجة معاناة الإنسان مع الوجود ككل، لا مع عنصر من عناصره، ولا مع شكل من أشكاله، وأنماط ظواهره.¹

وهناك من يرى بأن الصوفية هي أقرب الفلسفات إلى الشعر، لأنها سعي متواصل لكشف الغامض والمبهم، والتعبير عن عوالم النفس الداخلية، والجمال المطلق بأساليب رمزية، لا تعدها حدود العقل، ولا تطالها المقاييس الضيقة، وهي غاية الفن ككل.

وقد رأى عاطف جودة نصر أنه ثمة وشائج قري تجمع بين التصوف والفن بشكل عام، وبنه وبين الشعر بشكل خاص، هذه الوشائج تتمثل في أن كليهما يحيل إلى العاطفة والوجدان... ومعنى هذا أن التصوف والشعر كليهما لا يتميان لنسقين مختلفين، ففي التجربة الصوفية أو التجربة الشعرية على حد سواء، نحصل على ضرب من الجذ المكثف وتخرط بواسطة في وعينا الداخلي الذي لا يفتأ يأخذ في الاتساع والنمو والتمدد".²

كما أن كليهما يشتركان في صدق التجربة الذاتية، والتعبير عنها بلغة فنية راقية، فالصوفي ينقل لنا إحساسه المرهف، وما عاشه من تحليات وجذبات، والأديب أيضاً يعبر عن تجربته بلغة خاصة، وقد يعتمد كل

1 - ينظر: تقديم عبد القادر محمود لكتاب: المواقف والمخاطبات "النفري"، تحقيق: آرثر أربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1985، ص 13.

2 - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط3، 1983، ص 53.

منهما إلى الرمزية في التعبير، وهي " خصيصة تفرضها طبيعة المعاني الروحية التي يعبرون عنها، من خفاء ودقّة وبعد عن مجالات اهتمام الشخص العادي".¹

وهذا الطابع الرمزي هو قاسم مشترك بين ما هو أدبي خالص، وما هو رؤيوي صوفي. لأن الأدب أضحى يتجنب المباشرة في التعبير، التي تفقده عطاءاته المتعددة إلى الإيحاء والرمز، والشعر هو رائد الفنون إلى الرمزية، لأنه سحر لغوي يقتضي الابتعاد عن كل ما هو من طبيعة الشر.

إن العلاقة بين التصوف والأدب هي " علاقة خيمة تفرضها مجموعة من العوامل المشتركة... التي تتمثل في الطابع الذاتي للتجربة لدى كل من المتصوف والأديب، وفي فاعلية الخيال، وفي ميل كل من المتصوف والأديب إلى التعبير بالرمز، وفي توقد العاطفة، وصدق التجربة والمعاناة فيها".²

كما كان القاسم بينهما أيضا إضافة إلى تقاسمهما للغة الرمزية استخدام الصوفي لغة الشعر للتعبير عن رجائه ووجده العارم، واستخدام الشاعر منهج الذوق الصوفي منارا لإدراكه ووعيه.

كما أن كلا من المتصوف والشاعر لهما غاية واحدة وهي إنهاء نقص العالم من حلال اكتشاف مركب الكمال في الإنسان، فإذا كان علم النفس الحديث قد اكتشف مركب النقص وعالج به مجموعة من العقد النفسية لدى الكائن البشري، فإن التصوف قد اكتشف تلك الطاقة الكامنة في الإنسان، والتي بإمكانها أن ترفعه إلى العوالم العليا، وتسمو به إلى مصاف الملائكة، وتخلصه من كل ما يجعله ناقصا وسعيا.

فكل منهما يبحث " في الخفاء عما لا يستطيع أن يكشفه بنفسه، ثم في لحظة ينزل عليه الإلهام فيتوصل بالحدس، وليس بالتحليل، إلى الحقيقة التي تخفى على الإنسان العادي، وهنا تختفي عناصر التشابه وتبدأ الفروق الرئيسية بين الشاعر والصوفي، وذلك أن حقيقة المتصوف وواقعه هو " الله" بينما حقيقة الشاعر وواقعه هو الجانب الإنساني أو الإلهي بمعناه العام.³

إن نقطة الانطلاق في الأدب الصوفي هي التصوف ذاته بوصفه موقفا من الوجود، ومحاولة لاستبصار الغيب، وإذا ما اكتفى هذا التصوف بالشعر أصبح محاولة جديدة لصياغة خطاب رؤيوي كشمي يتقاطع مع النص القرآني في جانبه المعرفي، فالأدب الصوفي هو أدب يوحد بين غايتين، غاية التعبير، وغاية المعرفة. لأن الأدب تعبير مخصوص والتصوف معرفة وذوق ومكاشفة، ولعل سبب إهمال الثقافة النقدية للنص الصوفي يكمن في الإعتقاد الذي مفاده أن النص الشعري الصوفي قريب العلاقة من الدين، فهو بهذا المعنى نص

1 - عبد الحكيم العلامي : الولاء والولاء المجاور بين التصوف والشعر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ط1 ، 2003 ، ص17

2 - الولاء والولاء المجاور، ص18

3 - الولاء والولاء المجاور، ص20/19.

شعري ديني، وليس نصا أدبيا، لكن الأصح أنه نص فلسفي فكري، غير حاصص لعمود الشعر. ولا يابيه لما يتفاخر به الشعراء من صور بديعة و... إلخ.

إن التشابه بين التجريبتين يحقق التشابه بين طبيعة الشاعر وطبيعة الصوفي، وإن جعل كل واحد منهما في حاجة إلى طبيعة الثاني، فكما أن المتصوف يحتاج إلى طبيعة الشاعر ليعبر عن تجربته الإلهية، ويتخذ من الشعر لغة وحيزا يستوعب أحواله الصوفية، كذلك الشاعر هو في حاجة إلى طبيعة الصوفي ليعبر عن تجربته الكونية برؤية عميقة، أحدهما اهتدى بتصوفه إلى الشعر، وثانيهما اهتدى بتجربته الشعرية إلى التصوف، في علاقته بالكون الذي يستمد منه مادة شعره.¹

ولعل انكباب الشاعر العربي المعاصر والصوفي على المجرى، والمطلق، والمعنوي، قد جعل مسنهما كائنين يشدان الحرية في أرقى معارجها.

وقد عبر عن هذا المنحى صلاح عبد الصبور بقوله: "تقترب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية في محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء، بغض النظر عن ظواهرها، إن التشابه في واقع الأمر كبير جدا".²

ويضيف قائلا: "إذا تحدثت عن الشعر والتصوف، أقول إنني أحب التجربة الصوفية، وذلك لأن التجربة الصوفية شبيهة جدا بالتجربة الفنية".³

إن القول بالمفارقة المطلقة بين التجريبتين الصوفية والفنية هو قول مزعوم، لأن الواقع يعيد ويدحض هذا الزعم، فتجربة الكتابة الفنية عمراجلها القاسية والمربكة هي أشبه ما تكون بالتجربة الصوفية، إلا أن الفرق يكمن في المعزى، فالصوفي يستهلك طاقته الكامنة في الكشف، بينما يستهلكها الشاعر في محاولته العبث عن رجائه النفسية العالية، وإذا ما كان الخطاب الشعري ذو سمة صوفية، تم الجمع بين الغائيتين، غايصة الكشف، وغاية التعبير المخصوص.

إن التجربة الذاتية للصوفي هي الأساس في القصيدة، لأن لغة النص: هي لغة الحال بتعبير المتصوفة، أي لغة تخلق التأويل أثناء التلقي، فالنص الرؤيوي الصوفي يبدو غريبا عند الذائقة، وهو فوق الثقافة النقدية المحافظة، لأن الاهتمام به يقتضي تكوين ثقافة مختلفة، تبحث في النص الشعري عن قضايا خفية - كونية - مرتبطة بفهم

1 - محمد بن عسرة : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع - المدارس - الدار البيضاء، المغرب ط1، 2001، ص159.

2 - صلاح عبد الصبور: من تجربتي في الشعر، مقال بمجلة فصول، مج2، عدد أكتوبر 1981، ص18.

3 - نفسه، ص18.

العلاقة بين كيان الشاعر وكيان القصيدة، بين الكيان الكلي للتجربة الوجدانية، والكيانة العلوية للكون، أي بين صلة الشهادة بالغيب".¹

ومن أسس التجربة الصوفية أنها تقوم على البعد الديني. ولا يمكن أن تتحدد هذه التجربة إلا بهذا البعد الذي أضحي لصيقاً بها. غير أن المتصوف الوثني ألغى هذه المقولة وحاول صياغة تجربة صوفية عارية وحرّة من كل القيود، لأن ربط هذه التجربة بالدين هو تضيق لأفقها، فمن يعرف "بكيفية مسبقة لا يستطيع أن يتجاوز أفقا معلوما".²

هذا الرأي الذي حاول باطاي (Georges bataille) المراهنة عليه، أثر تأثيرا كبيرا في أدونيس الذي استند في مقولاته على التجربة الصوفية الإسلامية، كما حاول تجاوزها، فهو يمتدح العبور وينفي الإقرار، فغاية التجربة عنده الدهش والحرية، كما أنه راهن على العشق في محاولته الانفتاح على الوجود والمطلق، وهذا التصور الجديد استلهمه شعراؤنا المعاصرون، من خلال محاولتهم إعادة بناء التجربة الصوفية على تصورات حديثة، تستجيب لحاجات الشاعر المعاصر.

ويقوم تأويل أدونيس عادة على " إفراغ التصوف من حمولته الدينية لأن احتزاله المعتقد الديني لا يؤكد في نظره إلا يؤس القراءة النقدية للصوفية ، وبؤس المستوى النظري المعرفي عند دارسي الثقافة العربية".³

ويضيف أدونيس في الحوار نفسه بلغة ساخرة، مبنية عن احتقاره وسخرته للرسالات السماوية، بقوله "فالإسلام هو آخر الوحي، وآخر الرسالات السماوية، ومحمد هو آخر الرسل، وخاتم الأنبياء، وهكذا يقولون... حتى الإله لم يبق لديه شيء يقوله طالما أنه أودع رسالته الأخيرة".⁴

وهذا الخطاب الأدونيسي خارج حدود اللغة الشعرية، وفي إطار التجربة الإبداعية نعملنا على القول بأن صوفيته هي امتداد للحداثة الغربية وليست امتدادا مطلقا للتجربة الصوفية الإسلامية، كما أن القول بتأثره ونشأته نشأة صوفية هو مغالطة كبيرة .

فحاله كحال كثير من الشعراء الغربيين المعاصرين ممن استلهموا التجارب الروحية، ووظفوها بطريقة رمزية في نصوصهم الإبداعية.⁵ مستلهمين مواطن القوة والجدة في هذه التجارب .

1 - الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 155.

2 - Georges Bataille, l'expérience intérieure. Gallimard. 1954, p15.

3 - خالد بركات، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 103.

4 - أدونيس : الإنسان مركز الكون ، مقال على شبكة الأنترنت ، موقع : www. Jehat . com ، ترجمة منلى قصري ، 23 كانون الأول

2004 .

5 - نزار وافي، غمسة إلى كون أدونيس قد نشأ في ظل بيئة غنية بالفكر الباطني والصوفي على وجه الخصوص، فقد كان والده متصوفا وعلى

وقد أشار أيضا محمد الخالدي في مقال له بعنوان الإبداع والتجربة الروحية" إلى أن المستشرق البريطاني أربري هو الذي فتح أفق الفكر الصوفي لدى أدونيس، فعن طريق هذا المستشرق تعرف الباحث اللبناني الأب بولس نويا على النفري، فخصه بقسم كبير من الفصل الرابع من أطروحته باللغة الفرنسية "التأويل ونشأة اللغة الصوفية" (Expérécronique et langage mystique) ، وتشاء الصدفة أن يشرف بولس نويا على أطروحة أدونيس، فاطلع هذا الأخير من خلال أستاذه على كتابات النفري.¹

وقد تأثر أدونيس تأثرا كبيرا بتوجهات السوربالية الفرنسية التي تنهض على إلغاء الدين كما تمادى في طرحه هذا إلى درجة قوله بأن التصوف هو قتل لله²، وقد لخص آراءه تلك في كتابه - مقدمة للشعر العربي والصوفية والسوربالية - كما حاول المقاربة بين التجربة الصوفية الإسلامية ومقولات السورباليين، وهي مقاربة تبدو مستحيلة من جهة المعتقد والمغزى، فالصوفي غايته المعرفة، والتماهي في المطلق والذوبان فيه أو الإتحاد به، بينما السوربالي غايته غير ذلك.

ولكن نقاط الالتقاء بينهما كثيرة، ولعل أهمها الرؤيا والحلم، والكتابة اللاواعية أو ما يسمى لدى السورباليين بالكتابة الألية، ولدى الصوفية بالكتابة الشطحية.³

يقول أدونيس في حوار معه، أجراه ملحق لوني فارو الأدبي، عن تجربته في الكتابة الصوفية : "... لكنها صوفية من دون رب، صوفية وثنية إن صح القول، لكن لا بد من القول إنني لا أفكر في رب بعينه، ولا في أي دين حين أتحدث عن الصوفية، وحين أذكر عمودية التجربة، فإنني أفكر في تجربة البعد الأنطولوجي، داخل تجربة المحبة، وعن تجربة العلاقة ما بين الرجل والمرأة ، خارج التجربة".⁴

كما صاغ أدونيس رأيه في طريقة تأثره بالثقافة العربية في شكل اعتراف في كتابه : الشعرية العربية ، إذ يقول : " أحب أن أعترف أيضا أنني لم أعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد ، وأجهزته المعرفية ، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي . نواس . ، وكشفت لي عن شعرية ، وحدائته ، وقراءة ملالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية ، وأبعادها الحديثة عند أبي تمام . وقراءة رامبو ونرفال ، وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها ، وبهائتها ، وقراءة النقد الفرنسي

إطلاع واسع في مجالات الشعر والتصوف وطرق الباطنية والإسماعيلية، كما كان شاعرا جيدا، ينظر : وفيق خنسة : دراسات في الشعر السوري الحديث، دار الحقائق، ط2، 1982، ص 30.

¹ - ينظر: محمد الخالدي، مقال: الإبداع والتجربة الروحية، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ص 94.

² - ينظر: مقدمة للشعر العربي، ص 131.

³ - ينظر: محمد كحوان: الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، رسالة ماجستير ، معهد الأدب واللغة العربية ، جامعة سطيف ، 1998 ، ص 37.

⁴ - لحنيس، الإنسان مركز الكون، الموقع نفسه .

الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني ، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية¹

ويرر أيضا مذهبه هذا في الكتابة بأن ملاذه الأسمى يكمن في خلق الكلمات ، يقول في قصيدة ملك الرياح بضمير الخالق ، والمتصرف في الكائنات :

ها أنا أحشد الزهور وأستنفر الشجر

وأمد السماء رواقا

وأحب وأحيا ، وأولد في كلماتي²

وهذا الطرح الجديد لأدونيس، هو جواب واف لكل الأسئلة المحيرة التي لا تزال تطرح الآن، حول علاقة الشاعر المعاصر بالتصوف، فالتجربة الصوفية الآن هي تجربة كتابة واستشراق فحسب، وليست ممارسة للطقوس وتلاوة للأوراد وتعبدا من الدنيا، وخلوة في الجبال.

لقد شهد الشعر العربي قبيل العصر الحديث توجهها صوفيا، انكب خلاله الشعراء على اجترار النصوص الصوفية القديمة معارضة واحتذاء أو تقليدا مفضوحا، كما برزت بشكل جلي قصائد المولديات³. وانتشرت بشكل مريب. ولعل الأسباب كثيرة في عودة هذه النزعة الصوفية إلى الظهور والانتشار في عصر أقسل ما يوصف⁴ أن عصر ضعف، وانكسار نتيجة سقوط الخلافة الإسلامية، إضافة إلى الاستعمار العربي الذي هيمن على كل ماله علاقة بحرية الفرد، وحقه في العيش الكريم.

وقد لاذ الشعراء بالدين في هذه الفترة هروبا من واقعهم المرير، كما احتفوا بالانتصارات الإسلامية من غزوات ومعارك رسخت في ذاكرهم منذ القدم، وهي المصدر الإحتفائي الوحيد في تاريخهم الخافل بالهزائم.

وقد كان التصوف بابا من أبواب القوة والضعف في آن واحد لدى الفرد العربي، فهو سلاح يتسلح به المسلم في مواجهته للمستعمر حيث يستنهض به العزائم ويثير الهمم، أما جانبه السلبي فيكمن في هروب الصوفي من مواجهة الواقع، وخلوه إلى ذاته لأجل إصلاحها، دون اكترائه بالآخر . ويشير عبد الله ركيبي إلى كون الشعر أثناء فترة الاستعمار، وهي فترة مشتركة بين كل الشعوب العربية قد راج " إلى حد ما وانتشر بن " الزوايا " والطرق الصوفية"⁴.

1 - أدونيس (علي أحمد سعيد) : الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص86/87 .

2 - أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1، ص290

3 - ينظر : عبد الله حمادي : دراسات في الأدب المغربي القديم ، دار البحث للطباعة والنشر ، فلسطين ، الجزائر ، ط1 ، 1986 ، ص236

4 - الركيبي (عبد الله) : الشعر الديني الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1991، ص32.

كما أرجأ سبب انحصار الشعر في المنحى الديني كونه - الدين - قوة حفظت للشعب عقيدته، ملاذه الذي يلتجئ إليه، ووجد في التصوف راحته من الظلم الذي عم البلاد.¹

وقد استمر هذا المنحى الصوفي إلى ما بعد حركة البعث، حيث كان الشعر يحوم حول مفاهيم صوفية، وازداد الأمر وضوحاً بظهور حركة الشعر الحديث، حيث اعترف كثير من شعرائها بمدى تأثرهم بالتيار الصوفي، كونه يمدّهم بطاقة كبيرة على الإبداع، وعلى التعبير عن تجاربهم الذاتية.

ويرى علي عشري زايد أن " التراث الصوفي واحد من أهم المصادر التي استمد منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصواتا يعبر من خلالها عن أبعاد .. تجربته بشئ جوانبها الفكرية والروحية".²

فالتصوف ليس بتجربة فحسب، بل هو لغة أيضاً، فهو يعد الشاعر المعاصر بمعجم إيحائي، ليس له نظير في التيارات الفكرية الأخرى، والتي انحصرت تأثيرها في فترة زمنية محددة، في حين ظل التيار الفكري الصوفي يتحدد مع كل مرحلة، وفي كل زمان، لأن له ما يؤهله ليتماشى مع التصور الحاصل في فترتنا المعاصرة.

يقول عبد الوهاب البياتي مبرراً اتجاهه الصوفي، كونه يعود إلى طفولته: " لقد بدأت معرفتي بالعالم في الحى الذي نشأت فيه ببغداد، بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلاني، وضرنيخه وهو أحد كبار الصوفية".³

وبغداد وأرض العراق كلها مهد للفكر الصوفي، وأمكنة مقدسة لما فيها من الأضرحة، وهناك من يعتبرها عاصمة للتصوف بلا منازع، والتاريخ يشهد بأن كبار الصوفية شدوا الرحال أثناء تنقلاتهم الدائمة إلى أرض العراق لأخذ تعاليم طريقة ما، ويضيف البياتي بخصوص زيارته إلى أضرحة الأولياء قائلا: " إن زيارتي التي لا تنقطع لأضرحة أولياء الله والطواف حولها تمنحني العزاء والأمل والقدرة على المضي في شعري حاملاً معي عدة السفر، والشاعر والشحاذ والباحث عن الله والمستقبل والمطر والحب في الأشياء القابلة كل صورة".⁴

وهذا إقرار من البياتي باعتقاده بوحدة الوجود، وهي متجلية بشكل كبير في كتاباته الشعرية، وقد كان كثير العودة إلى أشعار المتصوفة وأخبارهم، حيث يقول: " ومن الشعراء الذين قرأهم باهتمام بالغ: الجامي، وجلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار، والحيام، وطاغور، لقد عانى هؤلاء محنة استبطان العالم ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية من خلال تجربة المتصوف المتمترجة بالرواية الشعرية النافذة".⁵

¹ - شعر الديني الجزائري الحديث ، ص 32.

² - علي عشري زايد: استمداء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، طرابلس، ليبيا، ط1، 1987، ص 132.

³ - عبد الوهاب البياتي: تجربتي في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1993، ص 22.

⁴ - تجربتي في الشعر، ص 86.

⁵ - تجربتي في الشعر، ص 25.

وهذه مقولة تؤكد استنتاجا توصلنا إليه من خلال قراءتنا العديدة للمدونة الشعرية لهذا البحث، وكذا مقولات الشعراء العرب المعاصرين الذين اتجهوا بخطاهم الشعري اتجاه رمزي صوفي، ومفادها هو: اتساع المدونة القرائية والمعرفية لهؤلاء الشعراء، فقد استلهموا التراث واستنبطوا مواطن القوة فيه، كما إطنعوا على الشعر الغربي المعاصر، وما يتكئ عليه من مذاهب فلسفية كالرومنسية والسوريالية والوجودية والرمزية، وقد وصل بنا المقام إلى القول بأن الحركة الصوفية بما تحمله من مقومات فنية وفكرية اختزل هذه المذاهب الفلسفية المعاصرة، في دعوتها إلى استبطان المطلق والتماهي معه قصد اكتشاف حقيقة مجهولة، ولذلك تنبه شعراؤنا إلى ضرورة صياغة تجاربهم الفنية وفق مقولات حدائية، تنكئ على البعد الفلسفي الصوفي، كما تراعي الطاقات الكامنة في المقولات الصوفية، والحدائية على حد سواء. وذلك قصد صياغة نص حدائي يتقاطع معرفيا وفكريا مع التراث وفنيا مع الحدائنة الغربية، فليس غريبا " أن يعبر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية، فالصلة بين التجربة الشعرية خصوصا في صورتها الحديثة التي يغلب عليها الطابع السريالي، وبين التجربة الصوفية جد وثيقة، وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كل من الشعائر الحديث والصوفي إلى الإتحاد بالوجود والإمتزاج به".¹

وهذا ما جعل أدونيس يقارب التجربتين الصوفية السوريالية، وقد توصل إلى نتائج عديدة أودعها كتابه الذي سبق ذكره.

ويقول حسن الأمري: " الشعر تجربة صوفية توحد مع الكون والحياة، والإنسان، وما لم تلمس جذوة الشعر كيان الشاعر فإنه لن يسطر غير ألفاظ باردة تموت قبل موت صاحبها".²

أما عبد الكريم الطبال، وهو أحد شعراء القصيدة الصوفية بالمغرب، فيقول عن اللغة الصوفية والتي أضحت لديه لغة الرمز والإشارة والكشف: " فاللغة الصوفية هي أساسا لغة شعرية لأنها بطبيعتها لغة رمزية، فكل كلمة فيها رمز مكشوف، وكل جملة فيها تشيد عن المخبوء والمكنون، تأخذ إلى عالمها الشفاف والغامض في نفس الوقت".³

أما أحمد الطريق فيبر اتجاهه الصوفي الذي لم يكن وليد تقليد ظرفي لتجربة ما " بل كان ذلك صدى متفاعلا لبيئة خاصة يقول: " هكذا تشغفت أذناي بألحان ابن الفارض وحمرياته منذ الصغر... واستمتعت إلى

¹ - علي عشري زويد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص 132.

² - الأمري (حسن): كلمة عن الشعر، مقدمة ديوان مملكة الرماد، منشورات المشكاة، المغرب، 1987، ص 5.

³ - محمد بن عمار: للصوفية في الشعر المغربي المعاصر، المفاهيم والتجليات، شركة النشر والتوزيع - المدارس - الدار البيضاء، المغرب ط 1، 2000، ص 56.

فصول من كتاب " الرعاية لحقوق الله " للمحاسبي " وبدون إرادة مني انغمست في كتب القوم قبل أن أصبح شاعرا " ¹.

وتعد الكتابة الشعرية عند عبد الله حمادي ضربا من الصلاة ، لذلك فهي تستوجب الطهارة من الدس ، والتخلص من الذنوب والجريمة ²، كما أن الشعر لدى شاعرنا هو " سحر إيجائي يحتوي الشيء وضده .. وهو حساسية جمالية مغايرة ومرادفة للخلق على غير منوال سابق ، إنه في أهى تجلياته الكلام المصفى المتألق ، وهو خرق للعادة ، ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء " ³.

وقد عبر الشاعر عبد الله حمادي في أكثر من موضع عن مفارقة الشعر لكل ما هو من طبيعة مألوفة ، لأنه سبيل للتعبير عن أشياء لا يمكن التعبير عنها إلا شعرا ، ولهذا فهو يربط قانون اللغة الشعرية بالتجربة الباطنية ، والتي من طبيعتها أنها غير معقولة ، وضبابية .

وقد تأثر عبد الله حمادي تأثرا شديدا بالمنحى الصوفي الحدائي لدرجة جعلت خطاباته الشعرية والثرية - النظرية - على حد سواء تنهل من معين المعجم الصوفي ، وأساليبه الموعظة في التجريد ، يقول واصفا طقوس الكتابة الشعرية الصوفية : " إن الطقوس الشعري الحدائي .. هو برزخ تتوحد فيه الكائنات و تمحي في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات " ⁴، وهذه نظرة استقفاها من نظرية وحدة الوجود التي قال بها ابن عربي ، حيث استثمرها في التعبير عن موقفه من الكتابة باعتبارها مظهرا من مظاهر الوجود .

إن الميل إلى الكتابة الصوفية لم يكن وليد اجترار لكتابات سابقة بقدر ما هو ميل إلى ضرورة المعاشة الحسية والوجدانية ، التي ظلت مطلب كثير من الشعراء الصوفية ، فالنصوص الشعرية غدت كونا يستعير وجوده من تأمل الذات الشاعرة في الحقائق الكونية، وفي خفاء الأشياء ووجودها، بل إن الشاعر يحاول أن يصوغ تجربة وجدية مع الكون واللغة، موازية لتلك التجربة التي يعيشها الصوفي مع المطلق ، فاللغة غدت محبوبا له أسرارها وخفائها، فهي غامضة ومبهمة بقدر غموض المطلق وخفائه .

وإذا كان الصوفية من قبل قد اهتموا إلى فكرة التلويح تجاوزا للتصريح والإشارة تجاوزا للعبارة، فإن الشاعر المعاصر قد عد هذا اكتشافا عظيما، حيث وفر عليه مشقة البحث عن أفق لغوي يفضح به أسرار الغيب ، ويتجاوز عن طريقه حاجز المطلق .

¹ - الصوفية في الشعر المغربي للمخلص، ص 57.

² - ينظر : عبد الله حمادي : ماهية الشعر، مقدمة ديوان : البرزخ والسكين، دار هومة للطباعة، الجزائر، ط3، 2002، ص5.

³ - مقدمة ديوان البرزخ والسكين ص5.

⁴ - مقدمة ديوان البرزخ والسكين ، ص8

هـ - برازخ العبور - الصوفية والحداثة -

تلتقي المدرسة الصوفية مع العديد من الفلسفات الملحدة في نقطة تحت الكائن البشري عن علاقته بالوجود والكون، كما أن هذه الفلسفات ثبتت تصوراتها على نقاط قوة هذا الكائن من استبصار وتنبؤ بالغيبيات، وقلقه الدائم في بحثه عن الحقيقة المطلقة، وسعيه نحو كل ما هو من طبيعة غيبية، من خلال تفعيل الطاقات الكامنة في هذا المخلوق المنفرد، وقد استقت الحداثة الغربية منطلقاتها من هذه الأفكار، حيث كان الاعتقاد بفرדانية الكائن البشري وتميزه عن باقي المخلوقات هو المحرك الكبير لتلك الفلسفات.

وما جعلنا نقارب بين التيارين الصوفي من جهة والحداثة الغربية من جهة أخرى، هو وجود وشائج قري كثيرة، بين الطرفين، وقد تجاوز ذلك التقارب توظيف الرمز، إلى مجالات أخرى تنبني عليها التجربة الشعرية ككل، انطلاقاً من كون الفكر الإنساني بصفة عامة هو خلق متجدد من طرف الكائن البشري عبر تاريخه الطويل.

فقد استفاد الفكر الحداثي الغربي من الفكر الصوفي أيما استفادة، خاصة وأن أهم من نقل هذا الفكر الباطني للصوفية الإسلامية وحقق كتبه ونشرها هم قلة من المستشرقين الغربيين، فقد كنا إلى أمد قريب على جهل كبير بفلسفتنا الإسلامية، إلى أن جاء فريق من المستشرقين والدارسين الغربيين فنفضوا الغبار عنها، محققين تارة، وجامعين تارة أخرى لأهم مصادرها، وقد اشتغل هؤلاء المستشرقون أساتذة في جامعات عربية مما عجل بخلق جيل من الدارسين العرب كان لهم فضل كبير في إعادة بعث الفكر الصوفي الذي مسه النسيان والضياع، كما أثر هذا الفكر في الفلسفات الغربية أيما تأثير، وخاصة فكر الخلاص والنفري وابن عربي، هذا الأخير لاقت آراؤه وكتبه ترحاباً كبيراً لدى الدارسين الغربيين وخاصة أولئك الذين اشتغلوا على دراسة التأويل، ومادام الفكر الصوفي مشتركاً بين جميع الديانات، فقد استلهم الشعراء الغربيون نقاط القوة فيه، بما يتماشى وطروحاتهم الحداثية في مجال الفن، ولذلك فلا غرابة في أن نجد مقولات الصوفية المسلمين مبنوثة في أشعار شارل بودلير ورامبو، وغيرهما.... كما لا غرابة أن نجد رونييه غينون " René Guenon " وهو من كبار فلاسفة فرنسا في القرن العشرين، قد اعتنق الإسلام، وأضحى واحداً من أعلام الصوفية الحديثة، بل والأكثر تفرداً في هذا المجال، فقد غير اسمه، حيث أصبح يدعى " عبد الواحد يحيى " ¹.

¹ - ينظر، محمد الخالدي: الإبداع والتجربة الروحية، (مقال) مجلة الحياة الثقافية، شهرية جامعة تصدرها وزارة الثقافة بالجمهورية التونسية، ص 96.

وإذا كانت الفلسفة الصوفية الإسلامية باعتبارها نزعة لها خصوصياتها قد أعلنت حضورها مد القرن الثاني للهجرة، إلى يومنا هذا، فإن النظريات الفنية في صورتها المذهبية الحادة لم تعمّر طويلاً فالرمزية على سبيل الحصر لم "تستمر سيطرتها على النتاج الشعري أكثر من خمسة عشر عاماً، بدأت بعدها تتعرض لهزات خطيرة ونقد عنيف كان بعضه موجهاً من رجال المذهب ذاته".¹

والشأن نفسه بالنسبة للمذاهب الأدبية والفكرية الأخرى، كالسوريالية والرومنسية والوجودية، رغم أن هذه المذاهب قد استندت إلى فلسفات عديدة، ومع ذلك فحالتها كحال كثير من الأفكار التي تفقد مصداقيتها بمرور الوقت لتتلاشى، وتصبح في طي النسيان .

أما الفكر الصوفي رغم أنه يعمل سمات تعارض مع كثير من المذاهب التي ظلت تلازمه العداء، فإنه ظل يواجه تلك العقبات، إلى يومنا هذا، وقد استفاد من تلك المعارك والمواجهات الفكرية مما حدا به إلى أن أسس لنفسه صرحاً لا تظاله ألسنة المتزمتين، فمن نصّبوا العداء له مذ كان ممارسة سلوكية.

وقد دفع أقطاب هذا الفكر الثمن غالباً، من تقيل وتشريد، وتكفير... إلخ، ومع ذلك بقيت عزائم رجاله ثابته، وهذا ما زاد من أتباعه ومريديه، وما الاهتمام المتزايد بهذا الفكر في الفترة المعاصرة إلا دليل على صلاحته واستجابته للتغيرات الجديدة وما ترتب عن الحضارة الجديدة، لأنه فكر لا يؤمن بالسكون والثبات، فهو فكر قلق ينتج عن ذات قلقة، ولهذا مكن لنفسه الاستمرارية والتجاوز.

وسنحاول في الصفحات القليلة الموالية تتبع أهم نقاط التقاطع بين الفكر الصوفي ممثلاً في الكتابة الصوفية وأسسها المعرفية وبين أهم المذاهب الغربية التي استلهمت الفكر الصوفي الإسلامي، خاصة وأن شاعرنا العربي المعاصر، قد اكتشف الصوفية انطلاقاً من تأثره بالفكر والشعر الغربيين، وهذا ما دعا الشعراء العرب المعاصرين إلى العودة² للتراث ومحاولة قراءته انطلاقاً من رؤية حديثة، تستلهم القيم التعبيرية الكامنة فيه، وتحاول خلق جسرها، يربط التراث بمقولات الحداثة وتطلعاتها المعرفية والفنية .

- الرمزية :

تعتبر المدرسة الرمزية² أهم مدرسة أدبية استثمرت دلالية الرمز ووظيفته الإيحائية والجمالية في التعبير عن الحالات النفسية والوجودية المستعصية على اللغة التواصلية، وقد سعت الرمزية منذ نشأتها إلى تحقيق نموذج شعري مفرط في المثالية، من ناحية اللغة الشعرية والرؤية الذاتية للكائنات والوجود، وهي محاولة تندرج ضمن مسعى إعادة الاعتبار للجوانب الروحية والصوفية لدى الفرد الغربي.

1 - محمد قنوج لحد : الرمز والرمزية في شعر المعاصر . ، ص 408.

2 - الرمزية هي حركة شعرية ظهرت في فرنسا خلال الفترة (1880-1900)

كما أنها جاءت " ثورة على البرناسية التي أخضعت الأدب للحقائق العلمية الواضحة وصيحة بوجه الطبيعة الحامدة والرومنطيقية المائعة"¹، وقد تأثر الرمزيون بالفلسفة المثالية (Idéalisme) والتي تقر بوجود عالمين: " عالم المثل، وعالم الأشياء المحسوسة، فالأول عالم الحقائق المطلقة، وأما الثاني فليس سوى انعكاس لها، كما أنهم تأثروا بفلسفة " كانت " التي ترى أن جوهر الإنسان يكمن في عالمه الباطني، ولذلك اعتمد الرمزيون على الذات الإنسانية لمعرفة حقيقة الوجود، وعكفوا على سير أغوار هذه النفس، واستخدموا الرمز في التعبير عن مشاعرهم وفكرهم وأحاسيسهم، لما فيه من خصائص ومميزات تجعله خير وسيلة للأداء"².

كما أن الفلسفة المثالية والتي يطلق عليها أحياناً اسم اللامادية تقول بأن الغاية من الأدب والفن ليست محاكاة الطبيعة وإنما هي في تمثيل طبيعة وهمية، فهي تنكر الوجود وتسلب الحقيقة عن كل ما لم يكن تصوراً ذهنياً أو فكرة.

فالرمزية تمثّل " الحركة الاعتزالية في وجوب التأويل والامتناع عن الأخذ بالظاهر في المظاهر، وإن كانت تتخطى الاعتزالية من هودها في النهاية فهو صوفاً روحياً صرفاً"³.

كما أن الرمزية تتجه بوعياها وحركتها الدعوية نحو سير أغوار الذات الإنسانية فهي لا تبالى بالمظهر الخارجي للأشياء بقدر اهتمامها بكل ما هو داخلي وخفي، وتقول " بأن العالم الخارجي الذي قدسته البرناسية ليس هو الحقيقة بذاته، وإنما هو يدفع بكتمها، وأن الحقيقة كامنة فيه، وأن كل مظهر حسي هو رمز وكنية عن حقيقة أخرى غير الحقيقة الحسية المبذولة، والمتفق عليها"⁴.

إن الرمز إيجائي بجوهره، ولا يكفي تصوير الأشياء المادية بقدر سعيه إلى نقل تأثيرها في النفس بعد أن يلتقطها الحس، كما أنه يهتم بالتعبير عن الأجواء المبهمة التي تتسرب إلى أعماق الذات، ذلك أن غاية الشاعر الرمزي هي الوصول إلى خلق حالة نفسية معينة في جو القصيدة، ولما كانت اللغة العادية التي لا تتعدى الشيء المحسوس عاجزة عن نقل الحالات النفسية المبهمة، لجأ الشاعر إلى الرمز لما فيه من فطرة حارقة على ولوج عالم اللاوعي، واعتمد الموسيقى لما فيها من طاقات إيجائية غامضة غير محدودة تساعد على خرق الستار المبهم الذي يلف الذات، وينقل الأجواء النفسية بطريقة مؤثرة بحيث أن اللفظة تصبح الفكرة ذاتها، وليس صورة لها"⁵.

1 - أمية حمدان: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981، ص 23.

2 - الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، ص 23.

3 - الرمزية والسوريالية في الشعر الغربي والعربي، مرجع سابق، ص 11.

4 - الرمزية والسوريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 11.

5 - الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، ص 28/27.

ومن ثم فقد عمل الشاعر الرمزي أثناء معاشته لتجربته الذاتية على تعميق الفجوة بين لغة العادي ولغة الرمز، حيث وصل به المطاف إلى خلق وحدة كونية شاملة، تزال الحواجز عندها بين جميع الحواس، حيث تتمازج وظائفها وتتوحد، معلنة عن ميلاد حاسة جديدة يرتقى الشاعر الرمزي من خلالها إلى الكشف والرؤيا، لتصير الألوان مسموعة وملموسة في الآن نفسه، كما يتلمس الشاعر أيضا الألوان والأصوات، وقد عبر كثير من الدارسين عن هذه القضية بمصطلح تراسل الحواس، ومما لاشك فيه أن الشعر الحديث هو السذي وظف هذه الخاصية بشكل ملفت للانتباه.

أما النزعة الذاتية والتي تميز التجريبتين الصوفية والرمزية في آن واحد فهي نزعة تلقي بخيال الشاعر عند عتبة الوجود، فتبدي له الحقائق النفسية والكونية بشكل غريب، وهم يعتمدون في ذلك على الأحلام والرؤى للوصول إلى أعماق النفس، لأنه باستطاعتها الكشف عن ترابط غريب بين الأشياء، يعجز العقل الواعي عن إدراك تلك الروابط والعلاقات الخفية، وهذا هو سر غموض النصوص الشعرية الرمزية، التي تنطلق من هذه الأجواء المبهمة لتشكّل نصا مبهما برموزه التي لا يستطيع القارئ فك شفراتها إلا إذا عايش تلك التجربة أو أحس بها.

والتحديد الشعري الذي قام به الرمزيون لم يتوقف عند المضامين التي عرج بها الشعراء إلى الكوني، بل شمل الأسلوب الذي بات مبهما لدى الرمزي، فعن طريقه يأسر المتلقي الذي يجابه ذلك الأسلوب بشيء مسن الدهول والحيرة، فهو فوق العادي، بل أحيانا يتعدى الممكن، وذلك لما تخلقه من وظائف جديدة للألفاظ، وما يخلقه أيضا من صور غريبة ومبهمة في آن واحد، والأسلوب هو كل شيء لدى الرمزي وهو على حد قول تشياري: "الوشاح الذي يخفي وراءه الحقيقة المجردة التي هي في جوهرها غير الذاتية الرومنطقية الإرادية، إنما الذات التي لا يمكن الإتصال بها، أي الشيء في ذاته حسب تعبير "كانط".¹

ومن تجليات هذا الأسلوب أيضا إسقاط الأدوات الموضحة والمفسرة كأحرف التشبيه وبعض أحرف الوصل ليصير الأسلوب موحيا ومؤثرا²، كما تعامل الرمزيون مع الألفاظ بطريقة منافية للمنطق، وملائمة للمنطق الذي تركز عليه تجربتهم الشعورية، حيث يتحكم اللاوعي، ومنطق الأحلام في عملية التلاعب بالألفاظ وتوظيفها، ويعد الشاعر الرمزي أحد دعاة التجديد والثورة على المبتذل السكوتي، فالشاعر الرمزي

¹ - الرمزية والرومنطكية في الشعر العربي، ص 29.

² - أشار محمد بايس في مقدمة أعماله الشعرية إلى أنه قد تخلص من مجموعة من العلامات في كتاباته الشعرية، كأدوات الربط، والمصطف، واللفظ، والواصل، وعلامات الجمع، والاستفهام. ينظر: محمد بايس الأعمال الشعرية، دار توبقال للنشر / المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الدار البيضاء / بيروت، ط 1، 2002، مقدمة الجزء الأول، ص 21.

دائم البحث عن الأشكال التعبيرية التي تتوفر فيها صفة البكارة، ويعتبر الشاعر قوستاف خان (Gustave Khan) " أول الشعراء الرمزيين الذين خلقوا الشعر الحر، وكان يعتقد أن النغم الشعري لدى الشاعر هو ذاتي محض".¹

إن تجديد الشاعر الرمزي في الأشكال والمضامين والأساليب ليس وليد صدفة، إنما هو انعكاس للترعة الفردية والتوق إلى معانقة الحرية المطلقة وخطي القيود، مهما كان شكلها، وهذا ما جعل التجريب الشعري قائما في جميع تجارب الشعراء المعاصرين الذين امتطوا صهوة الرمز والإلهام.

إن عوامل ظهور المذهب الرمزي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بأوروبا هي نفسها تلك العوامل التي دفعت الشاعر العربي المعاصر إلى البحث عن طرائق تعبيرية جديدة تكفل له مهمة التعبير عن رجائه النفسية المليئة بالحزن والتشاؤم، وهو ما جعله يتشبث بالكتابة الصوفية كتجربة فنية متعالية، تنوء عن نقل حرفة الواقع، وتتجه نحو أعماق الذات، في علاقتها بالمطلق، ومادامت هذه العوامل مشتركة فسنسوقها في هذه النقاط.

1-العوامل العقيدية²: وهي الشعور الحاد بالفراغ الروحي الذي يعيشه الفرد الأوروبي والصدمة التي أصيب بها نتيجة إخفاق الترعة العلمية في سد فراغه الروحي وتعويضه عن العقيدة الغائبة، والشطط الذي بلغته الفلسفة الوضعية، فقد أمدت هذه الفلسفة الفنون والآداب بتصورات مادية خافة عن الإنسان والحياة، وجعلت الإنسان بنية عضوية تسيرها الغرائز والعقد، وألغت كيانه الروحي، وقطعت صلته بالله تعالى وحولت الحياة إلى مجموعة قواعد وأنظمة بشرية خافة تنظم العلاقات بين الناس تنظيما عقليا ماديا محض.

2-وأما العوامل الاجتماعية، فهي التناقضات التي كان يعيشها رواد الرمزية في مجتمعاتهم، فقد أحسوا بالنفور من أنظمتها وقوانينها التي تحول دون تمتعهم برغباتهم الجائعة وأهموها بالتقصير في حرية الإنسان.

3-وأما العوامل الفنية فهي البحث عن أسلوب فني جديد في التعبير، فقد كره رواد الرمزية التعبير المباشر الواضح ونفروا من أساليب الواقعيين، وادعوا أنها عاجزة عن نقل أحاسيسهم، وأن اللغة ذاتها عاجزة عن نقل التجربة الشعورية العميقة، ولذلك ينبغي إيجاد مدرسة توحى بأثر هذه التجربة، وينقل أثرها إلى القائل.

¹ - الرمزية والرومانتيكية في الشعر العربي، ص30.

² - يانر : المذهب الرمزي، على شبكة الأنترنت: Ward. Mahdodu.com

4- أما العوامل الثقافية فتكمن في تأثيرهم بكتابات الكاتب الأمريكي (ادجار آلان بو) وأسلوبه الرمزي المتميز ، وتأثره من جانب آخر بالفكرة التي تتحدث عن عالم المثل ، وكان أفلاطون هو أول من صاغ هذه الفكرة في الفلسفة¹ .

إن هذه العوامل مجتمعة جعلت الشاعر الرمزي يرفض الرزعة العلمية والروح الواقعية التي كانت سمة بارزة في الأدب آنذاك. كما أسهمت في هروب الشعراء من الواقع لأجل التعالي عليه وعلى قضاياها ، وهو الشأن نفسه بالنسبة لغربة الصوفي وعزلته عن الناس .

إضافة إلى أن الشاعر الرمزي أضحي دائم البحث في غربته تلك عن عالم مثالي مجهول يشهد فراغه الروحي ويعوضه عن غياب العقيدة والتعلق به ، ومن ثم الإخلاص له .

وقد كان رفضهم للتعبير المباشر والواضح مطية لركوب الغامض والمبهم، مما جعل جمهورهم خبوسا ومحدودا، فهم يوجهون خطابهم إلى طبقة معينة من المتلقين ، لها استعدادات شبيهة باستعداداتهم، وذواقه لغموض عباراتهم وأخيلتهم.

كما اشترطوا في العمل الأدبي ابتعاده عن المثالية، لأن هذه الأخيرة تقتصر على الانتقاء من الطبيعة، وجعلوه مقتصرًا على الجانب الفكري، لأن مثاله الوحيد هو التعبير عن الفكرة رمزيا. أما الذاتية فهي النقطة المحورية التي يدور حولها الفكر الرمزي عامة، لأن كل ما هو ذاتي ، هو من صميم الإبداع .

لقد اجتذب المذهب الرمزي نخبة من الشعراء الموهوبين، كما ثار ثورة عارمة على جل المذاهب التي سبقته إلى الظهور، حيث أعلن أن العالم ليس سوى مجموعة طلائع، تخلق من خلال المخيلة الجبارة، لا الملاحظة العابرة، كما حاول الإفصاح عن العواطف المكبوتة في أعماق النفس الإنسانية، مستعينا بمجموعة من الوسائط الفنية كجرس الألفاظ، وإيقاع الأوزان .

وقد احتفى هذا المذهب بتجارب العقل الباطن غير المدركة، وهام في أرجائها مستعينا بلغة الغموض والإهام، وكان أساس تجاربهم تلك الخيال والحلم.

وقد ظن الرمزيون أن في الذات الإنسانية " ناحية باطنية لم يعن بها الأدب عناية مباشرة، وفيها جوانب غامضة فسروا هذه الأغوار وعبروا عما لا يعبر عنه بطريقة مبهمة ... لا تفصله تفصيلا، وتلمحه ولا تخبر عنه فترى المعاني التي يقصدون ، كما تلمح السماء الزرقاء من خلال أغصان الدالية المورقة " ².

¹ - كانت مثالية أفلاطون تترك حقائق الأشياء ، ولا ترى فيها غير رموز إلى الحقائق المثالية البعيدة عن العالم المحسوس.

² - علي الشبيب : تجامعت الألب الصوفي بين العلاج وابن عربي ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ص 138.

والشعر في عرف النظرية الرمزية رياضة على المعرفة الغيبية قبل أن يكون تجربة فنية مادتها الكلمات، فهو نوع من التصوف الجمالي " يتحقق بالمجهود العقلي، ولا قيمة للواقع إلا بقدر تمثلنا له، وتحوله فنيا، والعالم المرئي مخزن للصور ذات الدلالة، والخيال هو الذي يضع كلا منها في موضعه ويكسبه قيمته الخاصة به، ومن ثم كان كل ما يقع في متناول الحواس رموزا تستمد معناها من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علامات، وسبيل ذلك هو الحلم الرمزي الذي لا يعني غياب الوعي بالنوم الطبيعي بل يعني التعطيل الإرادي للقوى الواعية بغية اقتناص الحقيقة الكبرى التي تنبثق من داخلنا، والتي ليس عالم الكثرة إلا صدى شاحبا لها"¹.

وتلتقي الصوفية مع الرمزية في كون هذه الأخيرة أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومنتيكية، فقد بعثت في الشعر العالمي " رعشة جديدة حين اعتبرته ضربا من الإيحاء الباطني والعدوى العاطفية، وليس نقلا للمشاعر والأفكار عن طريق الدلالة الوضعية المحدودة"².

أما موقف الرمزية من الوجود فهو يتقاطع إلى حد ما مع الفكر الصوفي إذ هي تؤمن بوجود عالم نموذجي هو في رأي أقطابها أكثر واقعية من عالم الحس، وهو عالم الجمال والمثال (Le Beau- L'idéal) الذي أراد الرمزيون تحقيقه فنيا، وبما أن هذا الجمال المثالي الذي ينشده الرمزي خاص وغامض، كان على الشاعر أن يتخذ وسيلة تعبيرية تمكنه من سر أغواره، وتكون أقرب إلى طبيعته، إذ لجأ الرمزيون إلى الإيحاء باستخدام الرموز التي تدعو إلى المعاشة ولا تقرر، و "يبدو أن انعطاف الرمز بين اتجاه ما في الواقع من قيم كانوا يحسون بها إحساسا غامضا أفضى بالكثير منهم إلى النظر إلى الشعر بوصفه رياضة على المعرفة الغيبية قبل أن يكون تجربة فنية مادتها الكلمات واللغة عموما"³.

فقد كان طابع الرمزية طابعا صوفيا يبحث عن كل ما هو مثالي وجميل، وهذا سبب إجمال مؤرخي الأدب الأوروبي على أن " الأدب الرمزي قد جدد حياة الشعر ورد إليه وجهه الحقيقي "⁴.

لأن من وظائف الشعر الإيحاء بالتجربة وليس تقريرها، وذلك لأجل خلق المشاركة الوجدانية، فالشاعر الرمزي يعتمد فيما يعتمد عليه من وسائل الإيحاء على عنصر المفاجأة في بسط الأفكار " وهي مفاجأة يحس بها العقل الواعي الذي ألف أن ترتب له الأفكار ترتيبا منطقيا، والذي لا يحس بتلك الوحدة النفسية التي ينسجها العقل الباطن بين الأفكار، والتي تبدو طليقة من قيود الوعي، تتمتع بحرية لا يقيد بها المنطق المصنوع البعيد عن الفطرة والحس الداخلي"⁵.

¹ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 419.

² - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 5.

³ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 140.

⁴ - درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، ص 143.

⁵ - الرمزية في الأدب العربي، ص 115.

فالإنحاء في الشعر كفيل يخلق جو من الحلم، فكأنه استخدام تام للسر بطريق الرمز، وقد اعتمد زعيم الرمزية : ملارميه في رمزيته الإنحائية على " حجم الحروف المطبوعة فوق اعتماده على التقليل من علامات الوقف ، وترتيب الكلمات على الصفحة ترتيبا خاصا يغاير المؤلف، وإهماله قواعد النحو أحيانا، كل ذلك يتمكن من نقل السر الغامض الذي يشعر به"¹

كما أن هذه السمة الرمزية في تطويع الأشكال الطباعية تخلق لدى المتلقي صدمة حيث يؤدي به ذلك إلى تكيف أفق انتظاره، لأجل استيعاب دلالية هذه الأشكال، وما توحى به، لكونها أدوات مساعدة في التعبير، فهي معادلات سيميائية للغة الكتابة .

وقد عمد ألن بو (1809-1849) في أفاصيله إلى تصوير كل ماهو غريب بشع ومثير للرهبة والخوف، كما قرح فيها الخيال بالممكن، مما جعل خطابه يتسم بسمة الغموض، لاتباعه إلى أعماق المجهول، كما تجلت أيضا هذه المزايا في شعره، فهو ينظر إلى الكتابة الشعرية من زاوية مخالفة لما ألفه النقد الذي عاصره، وقد أورد أنور الجندي ملخصا لمبدئه الشعري، وهو كالتالي :

1-إن الشعر خلق من الجمال المنغم، والجمال غرضه الأوحده، وهو تلهف نحو المثالية، وانطلاق من نفس متعبة تنهار على ذاتها في جو من الحلم، وفي تعبير شعري موسيقي.

2-وموضوع الشعر هو الحقيقة العميقة في الذات، بحيث يصبح الشعر توقا وشوقا.

3-وينبغي أن تكون القصائد موجزة تبرز الذات، لأن شعور الإنسان بالجمال عبوري زائل لا يستمر حيا طوال القصيدة الطويلة، فإذا طالت القصيدة باد هذا الشعور لدى المبدع والقارئ كليهما وخبا.

4-وشعور الإنسان بالجمال هو من جوهر الطبيعة الإنسانية الأزلي ، وهذا الشعور هو الذي يوسع قيم الأشكال والأصوات والألوان والعطور حتى اللانهاية .

5-فيما وراء الكون ذي الأشكال المادية تتسع منطقة اللانهاية التي لم تبلغ بعد، والتعطش إلى اللاهائي واللامحدود جزء من الطبيعة الإنسانية الأزلية التي تندفع إلى الجمال الغيبي المجهول .

6-الشعر في جوهره جده وطرافة وإبداع مخيلة ، وخلق جمال .

7-الإلهام هو عنصر الشعر الأساسي، كما أنه عنصر الموسيقى الأولى : فالإيضاح والبوح بكامل الأشياء يعري هذه الأشياء من مثالياتها وجمالها الأرفع، ومن فسحة الحلم، فلينف الشاعر الوضوح، وليعتمد إلى خلق جو ضبابي منطو على كل عجيب مبهم.

¹ - الرمزية في الأدب العربي ، ص 115.

8-إن في منطقة النفس اللاواعية ما تستحي منه النفس في حقيقتها ، فعلى الفن أن يتسرع أطلال الفكر من هذا العالم المجهول المنطوي في أغوار الذات الإنسانية، فيظفر بالتعبير عن قرارها ، وإن مكامن الذات هذه "أطلال أطلال" تبرز في الأحلام ، ولا تلتقط اللمحات الخاطفة، واللغة عاجزة عن أدائها أداء تاما.

9-الفن تعبير عما التقطته حواسنا في الطبيعة (من خلال نقاب النفس) ، وهنا تلعب المخيلة دورها الكلي ، إذ ينشأ بواسطة الجرس الذي يحدثه تألف الحروف والألفاظ ما نسميه قوة الكلم الإغائية

10-الشعر ثرة صبر وثيد ، وتبنيه دائم وقوة انصباب، وممالك نفس ودأب مستمر، وليس الشعر فنا تلقائيا .

وهذه المبادئ التي جعلها آلي قانونا للكتابة الإبداعية استلهمها الغربيون كما استلهمها العرب أيضا، لأنها تتقاطع مع تجاربهم الروحية، وتؤسس للقطيعة مع القواعد الصارمة للكتابة الشعرية في النقد العربي القديم والحديث، فهي دعوة للتحرر من القيود الشكلية، والموضوعاتية التي بات الشعر يضيق بها درعا، فقد قزمت أفاقه الدلالي وجعلته وسيلة في يد السياسيين والزعماء، لرد الكيل لأعدائهم، فالرمزية الغربية هي التي فتحت الحاسة السادسة للشاعر العربي المعاصر ليعيد النظر في الموروث، وفي خطابه الآتي ، وقد "أثرت الرمزية الغربية على شعرائنا العرب المعاصرين بدرجات متفاوتة، فالذين تأثروا بالرمزية الفرنسية غلبت على شعرهم نزعة مثالية إلى تجريد الواقع وتجاوزه، والذين أفادوا من تراث الرمزية في الشعر الإنجليزي تركز اهتمامهم على وسائل الإنشاء ، من أسطورة ورمز وإيقاع، ونزعت تجاربهم نزعة واقعية".²

وما الصوفية التي تجلت في الخطابات الشعرية عند الشعراء العرب المعاصرين إلا جزءا من هذه الرمزية الغربية ، في سمتها التجريدية .

لأن كثيرا من شعرائنا استلهموا الرموز الصوفية ووظفوها في كتاباتهم دون وعي بالتجربة الصوفية، ولا بدلالات تلك الرموز التي أضحت باهتة ، ولا تحمل قيمة رمزية صوفية، إلا ما تجلى منها عن طريق كثرة الاستعمال .

والرمز الصوفي هو النمط الذي عرفه الأدب العربي منذ القدم حيث تتجلى فيه "قيم روحية وفنية" تتصله بالرمز المعاصر من جهة ، وتبعده عنه من جهات، فالصوفي كالرمزي يعاني حالات وجدانية على درجة من التجريد والغموض، وينعتق من سيطرة الحس ليتحد بالجمال الإلهي الخالد، وطبيعي أن تضيق اللغة بدلالاتها

¹ - درويش الجندي ، المرجع نفسه ، ص 89/90.

² - يظفر: محمد فتوح أحمد . الرمز والرمزية في الشعر المعاصر .، ص 413.

الوضعية المألوفة عن استيعاب دقائق هذه الحالات، ولذلك لم ير الصوفية بدا من الاستعانة بقساموس الغزل والخمريات في الشعر العربي، باعتباره أقرب موارد اللغة وأدناها من أدواقهم، متوسلين به إلى تقرير هذه القيم¹.

وأول ما عرفه العرب من الرمز في أدبهم ما يسمى بسجع الكهان، والكهانة هي ضرب من القضاء بالغيب، وهي بحسب ما ذهب إليه جورج زيدان "دخيلة على العرب، حيث انتقلت إليهم من بعض الأمم المجاورة".² وقد كان العربي وقتئذ يعتقد بأن الجن يحمل الأسرار والغيب إلى الكهان، فيفتحون بذلك مغاليق الغيب، ويقتحمون عالم الماوراء متطلعين إلى المجهول، ولم تكن لغة الكهان تميل إلى التقرير والوضوح، كما هو الحال في الشعر العربي، وإنما كان يختلج هذه اللغة ضرب من الإهام والاستغلاق والغموض لاعتمادها الرمز كأساس لها، وذلك قصد التأثير في السامعين من طلاب الأسرار والغيوب "وهي أقرب إلى الرمزية الغربية من حيث اعتمادها على الإهام والغموض، واهتمامها بالموسيقى التي تخلق جوا من الإيحاء، وصورا من الأحلام".³

وقد أطلق محمد فتوح أحمد مصطلح الرمزية الميثافيزيقية، أو رمزية ما وراء الواقع على تلك الرمزية التي وظفها بشر فارس في مسرحيته: "مفرق الطريق" والتي كتبها سنة 1938، وكان يعني بهذين المصطلحين ما أسماه بالرمزية الأولى، وهي تشمل العنصر الميثافيزيقي أي النفاذ من الواقع إلى ما وراءه، وهي صيغة أطلقها "باورا" أيضا على ما في النظرية الرمزية من عناصر غيبية⁴، وقد كان قصد محمد فتوح أحمد من وراء اصطلاحه هذا تلك المسحة الصوفية الشرقية القديمة التي تجلت في نصوص بشر فارس، وكذا ما ذهب إليه الشاعر نفسه من إقرار بتوجهه هذا، فهو ينطلق من نزعة تحريرية يحاول من خلالها "استيطان المحسوس، ورد العالم المتكرر إلى الذات... [فرمزيته هي] نظرة فلسفية إلى النفس والكون قبل أن تكون نظرية فنية في الأداء الشعري"⁵.

وقد استمد فتوح أحمد رأيه هذا من الشاعر الألماني "ريلكه" الذي اتخذ من شعره وسيلة إلى النشوة الصوفية، والشأن نفسه بالنسبة لبشر فارس الذي أراد إضفاء روح الشرق وفلسفته على رمزية نصوصه، وهي سمات لصيقة بالفلسفة الصوفية، حاول من خلالها تخطي المحسوس، ومن ثم البحث في خفايا الروح، وزوايا النفس المعتمة، عن عالم يختفي وراء الحس، عالم الماوراء، عالم الوجدان المشرق، والنشاط الكامن في باطن الذات الإنسانية.

¹ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . . ص 161.

² - ينظر جورج زيدان : تاريخ أدب اللغة العربية ، مطبعة الهلال بالفضالة، مصر ، ط 1911 ، ج 1 ، ص 187

³ - درويش الجندي ، مرجع سابق ، ص 161.

⁴ - ينظر : محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص 236.

⁵ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص 237.

ورعما نجد بنا الإشارة إلى القول هنا ، بأن هذا الشاعر هو أول مجدد للقصيدة الصوفية الحديثة ، فقد استوعب الفلسفة الرمزية ، وحاول في إطارها النهوض بنص صوفي يستمد قيمته المعرفية والفلسفية من رمزية النصوص الصوفية القديمة ، كما استنهض رمزية نصوصه بتطعيمها بكم هائل من الرموز الصوفية القديمة ، مثل : "السكر ، الوجد ، القطب ، الفتوح ، الكشف ، العرفان ، الفيض ، السر ، اللطف ، الوهج ، السومض ، العارف ... إلخ

وتلتقي أيضا الرمزية الغربية مع التجارب الرمزية الصوفية العربية المعاصرة في كونهما يؤسسان تجارهما الروحية من خلال الكتابة فقط ، فإذا كانت التجربة الصوفية قديما تغلب عليها المعاشية السلوكية والوجدانية ، فإنها الآن متخيلة ، بل إنها أصبحت تجربة كتابة فحسب ، إذ يشهد الشاعر الصوفي المعاصر عروجه وانتشائه مقرونا بفعل الكتابة ، فقد غيب التصوف الفني مقومات التجربة الصوفية في صورتها القديمة ، واكتفى بالكتابة الرمزية الباطنية باعتبارها دليلا جديدا للتجربة الصوفية ، وصورة شبيهة بها .

ومعالم نظرية العلاقات الرمزية والتي اتخذها الرمزيون ، أساسا للكتابة ، وقاعدة خطية ينطلقون منها استمدت من ديوان " أزهار الشر " لشارل بودلير والذي نشره سنة 1857 ، فالممارسة الإبداعية كانت أسبق من التنظير المذهبي ، ورعما هذا ينطبق على الحركة الصوفية التي كان للممارسة الروحية فيها السبق ، ثم بدأت المقولات تقنن وتضبط مسار الطريق الصوفي ¹ .

وإذا كانت الرمزية قد ركزت اهتمامها على الشعر والموسيقى فإن الصوفية قد اهتمت بالكتابة بصورة عامة ، باعتبارها منفذا ومتنفسا يلجأه الصوفي من أجل التعبير عن الرجات العنيفة التي تعتره ، وهو في حال الوجد ، كما أن فكرة الإلهام والتي تغنيها الصوفية ، أو ما يسمى في عرف السوراليين بالكتابة الآلية ، أو لدى الرومنتيكيين بالفيض التلقائي لم تجد كبير ترحيب لدى الرمزيين ، حيث قرنوا العملية الإبداعية بالخلق المستند إلى بذل الجهد والمكابدة ، وهذه أمور لصيقة بالتجربة الروحية لدى الصوفيين في حين لا تعدو الكتابة أن تكون فيضا ، أو إملاء خاصا ، تقتضيه المعرفة المباشرة ، أو ما يسمى بالكشف .

ورعما تلتقي الصوفية مع الرمزية وكذا السورالية في قضية تعطيل الحواس أو ما يسمى لدى الرمزيين بالحلم الرمزي والذي لا يعني : " غياب الوعي بالنوم الطبيعي ، بل التعطيل الإرادي للقوى الواعية بغية اقتناص الحقيقة الكبرى التي تنبثق من داخلنا والتي ليس عالم الكثرة إلا صدى شاحب لها ، في حين يطلق الصوفية على هذه الفكرة عدة اصطلاحات كالسكر ، والغية ، الفناء ، غلبة الوارد ، الوجد العارم ... ، كما أن هذا الحال لدى الصوفية يتم بطريقة لا إرادية أحيانا ، فهو محكوم بشدة الوجد ، أو بالمشاهدة القلبية التي تذهب السوعي تماما لشدها ، وقد سميت هذه الحال لدى البوذيين بالنرفانا ، والفرق بينها وبين الفناء الصوفي واضح ، وجلي ، وهو كون الفناء يتبعه بقاء لدى الصوفية ، أما لدى البوذيين فالفناء هو غاية في حد ذاته .

¹ - ينظر : للرمز والرمزية في الشعر للمعاصر ، ص 419

وقد أسعفت اللغة الرمزية الوصول إلى غايتهم، إذ سهلت عليهم الثنائية في المعاني "الخارجي والباطني من الإحاطة بشعورهم الداخلي، وبما يعترهم من انفعالات غامضة، ولهذا عد الرمزيون الأوائل دعاة لتحرير الشعر من الوزن القلبي، متابعة للموسيقى التي يتصورها الشاعر متدفقة مع شعوره الخاص .

وهذه النظرية تلح على الجانب الغيبي أكثر من إلحاحها على اللغة بوصفها عنصراً جوهرياً في العمل الشعري، إذ كل ما يتبدى أمامنا من مظاهر الوجود " ليس إلا رمزا للفكرة المطلقة، ولذا ليس الرمزي الحق من يجيد استخدام الكلمات بطريقة معينة ، بل هو ببساطة من يزود المادة بنوع من التفكير والتأمل، يتخطى جدارها الظاهر إلى معناها المخرد".¹

ويرجع عمل الرمز في الأصل إلى ما يدعوه بيتس : " الذاكرة العظمى " ، وهي نفسها ما يسميه بونغ بالاشعور الجمعي، لأنها ذاكرة لكل المدارك الإنسانية، ولا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق الإستبطان أو السحر²، وعمل الرمز الصوفي يدخل ضمن هذه الزاوية، لأنه يتجاوز مستوى العطاء المباشر أو الحقيقي إلى مستوى العطاء غير المباشر أو التجريدي، وهذه سمعة شمس الشعر الصوفي المعاصر، والذي يدخل في علاقة مباشرة مع فعاليات الرمزية الحديثة .

وقد غدا الرمز وسيلة ناجعة لدى الشعراء وأرباب الكلمة يستكنه الأشياء الغامضة، فهو " يتضمن الحقيقي وغير الحقيقي الواقعي والخيالي، ينطلق من الواقع ليتجاوز، لا يرتبط به كمشاكلة، ومماثلة بل كاستنكار له، وتخطيم لعلاقته، وإعادة تشكيل له غير حسن شعري، ورؤية خاصة ، وهو تكثيف لا تحليل غموض لا وضوح، وكشف عن المعنى الباطن والمغزى البعيد، وتحرير كي يتواصل في البث الدلالي، بحيث يتحدد ولا يتحجر، الرمز هو الشيء الذي لا يمكن استبداله ونشر كل معطياته".³

وقد أشار بول ريكور (P.Ricoeur) إلى المعاني الخفية للرمز، إذ يمكن أن يحمل المعنى الأساسي أو الأولي القارئ إلى تصور معان أخرى ثانوية، يمكن أن تكون هي مراد المتكلم، فالرمز من هذا المنطلق هو " أي بنية من الدلالة يدل فيها المعنى الحرفي والأولي على معنى ثانوي مجازي غير مباشر ، لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المعنى الأول".⁴

فالرمز منفتح على رحابة الإنشاء بشكل مثير، فكلما أوغلت العبارات الشعرية في التجريد كلما اقتربت من فيض الرمزية .

¹ . A.G.Lehman. the Sympolist , Aesthetic In France, p272/273. نقلاً عن: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص113.

² - ينظر : محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص 114 .

³ - إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ، 1992 ، ص 109 .

⁴ - نصر حامد أبو زيد : إشكالية القراءة واليات للتأويل ، ص 45 .

والشأن نفسه بالنسبة للمجاز والاستعارة، فالتجريد هو قنطرة الرمز ولباسه، لذلك عد النص بحجرة من الإشارات وليس بنية من الدلالات، والإشارات بدلالاتها العرفية قد يستوعبها رمز بعينه، فالرمز أشمل من الإشارة، ومساره الدلالي أوسع بكثير وأبعد من مسار الإشارة، لأن اللغة " بدلالاتها الوضعية المحددة قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة، أو " تجسيم" ما يتحرك خلف الحواس، إذ يضطلع الرمز بهذه الوظيفة حيث يستثمر كل فعاليات الأساليب الرمزية من أصوات إنشائية، وكلمات وتراكيب مخصوصة، لأجل خلق سياق رمزي انطلاقاً من اللغة وانتهاء بالأسلوب.

والشعر الرمزي يقوم على " تغيير وظيفة اللغة الوضعية بإيجاد علاقات لغوية جديدة تشير إلى مواضيع لم تعهدها من قبل، وهذا يؤدي إلى تغيير مقام الكلمات، ويجري الصياغات المألوفة بالنسبة للملكات الإنسانية".¹

فالكلمات في العرف الرمزي لا تشير فحسب إلى مدلولاتها المعتادة والمتعارف عليها بقدر إشارتها إلى ما هو كامن وراء تلك الدلالات، فكأن الشاعر الرمزي حينما يقدم لنا نصاً شعرياً، ينتظر من القارئ أن ينظر ببصيرته ليستشرف الدلالات العميقة لنصه، أو ما يسمى: بمعنى المعنى " فكل مظهر حسي هو رمز وكنية عن حقيقة الحقائق الحسية المقترنة به هي حقائق جزئية ونصفية وأنها زائفة موهمة وموهومة، ولا طائل من دونها، فكل ما يطالعا في الوجود هو رحم مفعم بالحقائق النفسية والروحية".²

والذات الشاعرة هي الوحيدة المرشحة لاجتياز هذا البرزخ الوجودي، فالخس برزخ في العرف الرمزي لما بعده، حيث يحجب الرؤية القلبية لتحل محلها الرؤية بالبصر، والبصر هو وسيلة من وسائل العقل، أما الرؤية القلبية فمصدرها البصيرة والتي تستمد طاقتها من الروح، والرمزية من هذه الزاوية " حالة ورؤيا، حالة من التخطف الذهولي، ورؤيا باهرة، حيث تكشف الأشياء، وتلبس الانفعالات والأحاسيس أردية خاصة، وهي تتصل بالإستشراق الروحي اتصالاً وثيقاً، لأنها تمثل... العودة إلى العالم الأول، عالم البراءة وعالم الصفاء".³

والرمز هو الذي يعيد الشعر إلى طبيعته الأولى، لأن الشعر في أصول أغراضه لا ينوّه عن الأشياء الواقعية مباشرة، بل يعبر عنها بطريقة صورية إشارية.

إن الرمزية باعتبارها تياراً فكرياً تلتقي مع المدرسة الصوفية في كثير من النقاط، حيث تسعى الصوفية بوصفها بحثاً مستمراً عن " الرمز الإنساني في معناه الأسمى ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأصيل جوهريته

¹ - عبد الحميد جيدة: الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، ص1980.

² - حامي (إيليا): الرمزية والمريالية في الشعر الغربي والعربي، بيروت، لبنان 1980، ص11.

³ - ناصر لوحيشي: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الطليعة، الجزائر، ط1، 2004، ص13.

يوصفه امتدادا روحيا لأصالة الذات في نشأتها للمتعالى والمثال، عبر جدها الدائم مع الواقع القائم على التأمل والعيان والاستبصار".¹

كما أن الصوفية تركز اهتماما كبيرا على اللغة باعتبارها وسيلة من وسائل العروج والمعرفة، ومن ثم جعلت اللغة بحروفها وأشكالها كائنات ومخلوقات رمزية لها كيانها، واللغة لدى الشاعر الرمزي على حد قول أدونيس "هي مجلى الشاعر لا محبسه، لا يلبسها وإنما يتجلى فيها، وهكذا يؤسسها، فاللغة تولد مع كل مبدع، إنها لا تأتي من التراكم، بل مما لم يتراكم بعد، وهي تصدر عن مبدع يبدو لفراة إبداعه كأنه يؤسسها للمرة الأولى، لذلك هي تنشئ رموزها وأبعادها معها، وتنمو بها، لا تفهمها بالعودة إلى مصادر سابقة، وإنما تفهمها بالغوص فيها".²

فاللغة الرمزية لا يمكن ربطها بقواميس ومعاجم مصطلحية سابقة بقدر ما تتطلب وعيا كبيرا بسياقها، والذي هو بكارها، ومفتاح أسرارها، فإذا استغنت العبارات الشعرية عن إشاريتها ودلالاتها الأحادية، فإن ذلك يعد خرقا واضحا للعرف التواصلى للغة، ومحاولة لتأسيس وظيفة تعبيرية مخصوصة بذلك النص.

فإذا كانت الحياة تشمل الظاهر والباطن وكما محاطين بالأسرار التي هي روح الواقع وجوهره، فإن من الضرورة أن لا يكون الشعر وصفا، لأنه إن أردنا أن ندرك روح الأشياء التي تختفي وراء المظاهر فإننا ستخذ الرمز سبيلا إلى ذلك، فيصير الشعر إيحائيا موسيقيا سحرى، لأن هذا المذهب - الرمزي - يعتمد على فلسفة تعنى بالغيبيات، وما يجري تحت طبقة النفس والأخيلة. وهذه الطبقة هي أحق وجودا من الواقع الملموس.

الشعر الحديث الذي يتكى على جمالية الرمز يراهن على الاستغناء عن الوصف ويستبدل هذا الفرض بفعاليات أخرى يطرحها الشعر الحديث، حيث يبدو النص الشعري وكأنه قائمة من الأسئلة والاستفهامات والرموز الموحية، فهو نص لا يجيب عن الأسئلة المطروحة بقدر ما يراهن على طرح المزيد من الأسئلة الوجودية، إنه نص لا يصور ولا يصف بقدر ما يثير في المتلقي أسئلة تجعله يتصور ويضيف بمفرده، وبحسب استعداداته المعرفية.

ولما كانت الرمزية تضيف درعا بالواقع، وتعمل على نفيه، لكونه روتينيا ومشتريكا بين كل الكائنات، وجدت في الخيال عالمها الأمثل.

حيث يلعب الخيال في الرمزية بقوته الغامضة دوره في النفاذ " داخل نثرات الواقع والإتحاد بها، والرمز تجسيد وكشف بدرجة من التمييز والمباشرة، تقل وتكثر عن اللاهائى الذي يتبدى فيما هو هائى ومحدود لكي

¹ - فنوح (عبد القادر): الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1994، ص 52.

² - أدونيس (على أحمد سعيد)، الثابت، لمتحول، بحث في الأكتاع والإبداع عند العرب، ج 3، صحنمة الحديثة، دار العودة، ط1، بيروت،

يمكن إدراكه ومن هنا كان الرمز بمثابة الهادي للإنسان.... وما الكون إلا رمز كبير يومئ إلى الله، بل ليس الإنسان نفسه إلا رمزا للقوة الإلهية، أليس كل ما يفعله كشفا عن تلك القوى الإلهية الكامنة فيه".¹

إن ما يميز الشعر الصوفي من الناحية الدلالية هو غلوه في الغموض، والشأن نفسه في الشعر الرمزي، فالغموض ودقة الإشارات، سمات تجعل من النص الشعري الرمزي نصا يتأني عن الفهم المباشر " والإيهام طبيعي في شعر يمتاح من باطن الذات ، ويرى فيها أصلا ترتد إليه جزئيات الواقع ومظاهره، ثم إنه طبيعي حين يرى الشاعر أن الدلالة اللغوية قاصرة، عن تقرير حالات النفس بكل ثرائها وعمقها، فيلجأ إلى الإيهام وإثارة ما يشبهها في وجدان المتلقي عن طريق الرمز والموسيقى الشعرية، وقد يضطره ذلك إلى أن يحدث في متن اللغة وقواعدها مالا عهد لها به ، حتى يهيء لها كيانا جديدا تستطيع به أن تؤدي وظيفتها الإيحائية المتباعدة، فيقتصرن تعقيد التركيب الكلامي بتعقيد الجو النفسي المراد إثارته ، بل قد يعتمد الشاعر إلقاء بعض الظلال على معانيه وتعليقها بغلالة سحرية تحجبها خطر الوضوح المبتذل، وتكسيها لذة الاسكناه التدريجي، وتعين بحكمهم تشابه الغاية والوسيلة على نقل الأثر الذاتي المبهم ، أكثر مما يعني اليقين المنطقي المحدود".²

إن حضارتنا كما يقول إليوت غاية في التعقيد والتنوع، وهذا التنوع، وذلك التعقيد في تأثيرهما على مشاعرنا المرهفة، لا بد أن ينتجا نتائج معقدة متنوعة، ولا بد أن يصبح الشاعر أكثر تركيزا وإيجازا، وأقل اتباعا للطريق المباشر، حتى قد يصيب اللغة منه بعض الأذى، وهو يحاول أن يعبر عن نفسه.³

وهذا الطرح يناسب غموض الشعر الحديث بما أنه تعبير معاصر عن حياة الفرد في إطار المجتمع، أما وإن كان هذا الشعر يتناول قضايا بعيدة عن الطرح الحضاري والفكري للمجتمع، فذلك ما يزيده من غموضه، لأن حركة الإبداع الشعري هي الحركة التي يحاول من خلالها الإنسان التحقق من الوجود، في رحلته المعرفية، بهدف العودة إلى " حقائق الأشياء في العالم المثالي لتبصير اللغة الشعرية صياغة جديدة رافضة ومختلفة مع كل التراث السابق، ويكون جزء من مفهوم الشعرية القدرة على استثمار إمكانيات اللغة البلاغية والدلالية داخل النص وتوظيف كل الإمكانيات لفتح حدود اللغة على المطلق، وتشكيل عناصر الرؤية الفلسفية والفنية للكون".⁴

وقد رأت الصوفية في الكتابة الشعرية الوسيلة الأولى للإفصاح عن أسرارها في استعادة العلاقة الوثيقة بين الشعر والغيب، على النقيض مما شمل التجربة العربية لكل من التعبير عن كل ما هو مرئسي، ومعروف وتقديمه في إطار شعري، وقد تجاوزت الرؤيا الصوفية المرنيات قصد صياغة تجربة مع المجردات، وهو السبيل

¹ - G. Lehman. the synabalist, Aesthetic In France, p272/273. نقلا عن: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 113.

² - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . ، ص 410 / 411 .

³ - ينظر: إحسان عباس: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1955، ص 32/33

⁴ - البيان : بيان الثقافة ، الأحد، 1 ذو الحجة، 1423 / 2 فبراير 2003، العدد 156، على مواقع الأنترنت: www. Albayan.co.ae

نفسه الذي اتخذته الرمزية الغربية مذهباً لها، لأن اللغة التجريدية هي لغة إشارية تخضع لقوانينها الذاتية ولتحولات عالمها الخاص، ولا تتمثل فيها اللفظة لحدود المعنى الظاهر، أو المعتاد، لأن التجارب الباطنية خسيرة على تحاور الظاهر إلى الباطن، وهي تجارب موعلة في الذاتية.

ومادامت الرمزية قد أعلنت تمرداً على كل المسلمات، فإن التصوف قد أعاد قراءة المفاهيم السائدة وتجاوز معها، باعتباره حالة قائمة على الصدام مع المسلمات والتواصل مع المطلق، بكل أشكاله والوصول إلى جوهر العلاقات في الفن والإنسان والوجود.

إن الرغبة الدائمة الملحة على الإنسان هي " رغبة الوجود ، وكل مغامرات الإنسان الطويلة ليست في أقصى غاياتها، إلا طريقاً لتحقيق وجوده، ومن ثم لإدراك معنى هذا الوجود، وقد أخذت هذه المغامرات أشكالاً مختلفة فهي تتمثل مرة في البحث عما نسميه الحقيقة، وأخرى في البحث عن الله، وثالثة محاولة تفهيم ما في النفس... وقد ارتبط الرمز بهذه المواقف منذ البداية، ومن ثم ارتبط الرمز بالدين أو بالعقيدة".¹ لأنه من طبيعة تجريدية غيبية إنحائية، لذلك كان الدليل الأمثل لتلك العوالم بلا منازع .

¹ - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، فضائله وظواهره الفنية والمعنوية ، المكتبة الأكاديمية ، ط5 ، 1994 ، ص 170.

الفصل الثاني

التأويل وخطاب الرمز

- أ - جدلية الظاهر والباطن في الكتابة الصوفية
- ب - التجربة الصوفية وبلاغة الغموض
- ج - شعرية الغموض
- د - التأويل والفهم
- هـ - دلالة الرمز بين رغبة المؤول وممكنات النص
- و - حدود التأويل الرمزي
- ز - التأويل الظاهراتي

نظرا لكون الرمز شيئا ظاهرا يحيل على شيء باطن في الوجود أو الكتابة الشعرية الصوفية بصفة عامة ، فإننا سنخصص الحديث في هذا الفصل عن طرائق مقارنة هذا الرمز الذي يتأني على الوضوح ، إذ لا يقدم نفسه ، ودلالاته إلا من باب التأويل ، وهذا الأخير له مبررات موضوعية يسقطها على التجربة الصوفية ككل ، وبما أن الرمز هو الوسيلة اللغوية لهذه التجربة ، فإن التأويل هنا يخصه وحده باعتباره علامة وجودية تنقل لنا عن طريق الإيحاء مظاهر لعوالم لا تقع تحت عين الحس .

والتأويل ، أو القراءة الفينومينولوجية هي المنهج الذي نرتضيه لمقاربة الرمز في أهى تجلياته الصوفية ، لأن معنى الرمز لا يركن للتفسير بقدر ما يركن للتأويل ، بما أنه غامض يحيل على غامض شبيه بطبيعته .

أ - جدلية الظاهر والباطن في الكتابة الصوفية :

لقد نزع المتصوفة نزعة ذاتية عميقة، كما ضربوا في عالم ما وراء الحس، وحاولوا أن يصلوا بقلوبهم ومشاعرهم إلى ما لا يتسنى للعقل والحواس الإمساك به، وإدراكه .

كما اطمأنوا إلى ما وافقهم به أذواقهم وأرواحهم من معان وما صورت به عالم ما فوق الواقع من صورة لا توجد إلا في أذهانهم وأخيلتهم وبواطنهم، وقد حاولوا أن يدللوا على أن عالمهم هذا هو الحق ، وأن ما عداه هو الباطل، وذلك باتباعهم طريق التأويل، لكل ما يتعارض وعقائدهم ومبادئهم من نصوص القرآن والسنة، فبرهنوا بطريق التأويل ، متبعين في ذلك طريق الشيعة الباطنية ، على أن كل آية بل كل كلمة في القرآن تخفي وراءها معنى باطنا لا يكشفه الله إلا للخاصة من عباده الذين تشرق هذه المعاني في قلوبهم في أوقات وجدهم، وقالوا إن التصوف في الحقيقة ليس إلا العلم الباطن الذي ورثه علي بن أبي طالب عن النبي (ص) .

وقد فرق ابن عربي بين ظاهر الوجود وباطنه، ورأى " ضرورة النفاذ من الظاهر الحسي المتعين إلى الباطن الروحي العميق ، في رحلة تأويلية لا يقوم بها إلا الإنسان، لأنه الكون الجامع الذي اجتمعت فيه حقائق الوجود، وحقائق الألوهية في الوقت نفسه ، يتماثل مع هذا التصور الوجودي تصور ابن عربي للنص الديني، فهو الوجود المتحلي من خلال اللغة، وهو - بالمثل - يتكون من ظاهر وباطن، وهما مراتب

ومستويات تماثل مع مراتب الوجود ومستوياته، ولا ينفصل تأويل الوجود عن تأويل النص والنفاسذ إلى مستوياته المتعددة التي لا يفهمها إلا الإنسان الذي تحقق بباطن الوجود وتجاوز ظاهره " ¹.

ويدعي الشيعة على حد رأي جولد تسيهير أن لديهم مؤلفات خفية ينسبونها لعلي بن أبي طالب، كما يقولون عنها بأنها خلاصة العلوم الدينية التي كانت لكافة الأنبياء، كما يزعمون تارة أخرى بأنها كتابات نبوية رمزية تكشف طلائعها عن حوادث المستقبل، وقد أودعها النبي عليا وانتقلت بعده من جيل إلى جيل في أعقاب الأئمة الشرعيين، وكل إمام منهم كان حائزا في وقته على علوم العلويين الباطنية، وأكثر ما يستشهدون به منها كتاب: الجفر، وكتاب الجامعة. ²

وقد شاعت الرمزية بين الشيعة الإمامية وبين الإسماعيلية حيث عمدا إلى حشو التشيع بالأسرار والرموز، كما تم إدخال عناصر جديدة إلى التصوف، وقد أثر ذلك تأثيرا كبيرا على مسار التصوف الإسلامي.

والإسماعيلية هم الإمامية " الذين يختمون سلسلة أئمتهم الظاهرين بالإمام السابع، وهو إسماعيل بن جعفر الصادق، ويسمون أيضا بالباطنية، لأن الطريقة الغالية عليهم في إدراك الحقائق الدينية واستنباطها هي طريقة التأويل المجازي، فالحقائق لا توجد إلا في المعاني الباطنية، أما المعاني الظاهرة فهي حسب مضطربة في أفتنة متناقضة " ³.

وقد كانت أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم مدعاة للتبصر ومعاينة المخبوء الذي لا سبيل إلى إدراكه إلا تأويلا، فقد روي عنه صلى الله عليه وسلم أنه قال : " لو تعلمون ما أعلم لضحكتم قليلا ولبكيتم كثيرا " فلو كان الذي علم مما لا يعلمون من العلوم التي أمر بالإبلاغ بها، لأبلغ، ولو جاز لأصحابه أن يسألوه عن ذلك العلم لسألوه ولكنه مخصوص له، لا طاقة لغيره به.

وهذا العلم أكثره إشارة لا تخفي على من يكون أهله، فإذا صار إلى الشرح والعبارة يخفى ويذهب رونقه. ⁴

وقد أورد الطوسي أن للصوفية " مستنبطات في علوم مشكلة على فهم الفقهاء والعلماء، لأن ذلك لطائف مودعة في إشارات لهم تخفي في العبارة من دقتها ولطافتها " ⁵، لذلك جاز حملها على التأويل إذ لا يمكن فهم دلالتها الظاهرة، فالعوارض والعلائق والحجب وخبايا السر، ومقامات الإخلاص، وأحوال

¹ - نصر حامد أبو زيد : فلسفة التأويل ، ص 6.

² - ينظر : جولد سبير ، العقيدة والشرعية في الإسلام، ترجمة: محمد يوسف موسى ، دار الكتاب المصري ، 1946، ص 234 / 235.

³ - العقيدة والشرعية في الإسلام، ص 212، وينظر أيضا : أحمد أمين : ضحى الإسلام ، لجنة التأليف ، ط 1 ، 1936 ، ج 3، ص 213.

⁴ - ينظر : الطوسي : اللمع ، ص 51.

⁵ - اللمع ، ص 32 .

العارف، وحقائق العبودية، ... حلها رموز لحقائق ذوقية يجوز تأويلها، مع مراعاة السياق الصوفي السذي وردت فيه .

إن أبرز ما يميز تصوف القرنين الثالث والرابع الهجريين هو اصطناع أصحابه الأسلوب الرمزي في التعبير عن حقائق المتصوف . حيث ظهرت مجموعة كبيرة من الإصطلاحات الخاصة بالتجربة العرفانية، يعبر بها عن أسرار وحقائق ذوقية، وهبها الله للقوم، ولما كانت خشيتهم عليها من أن تشيع بين العامة من الناس، ومن هم ليسوا أهلاً لها، عملوا إلى إمامها وحجب دالاتها عن العامة.

وربما يعود سبب ذلك إلى بداية خصومة الفقهاء والمتصوفة، حيث بدأ الصراع بين الفريقين يشتد منذ القرنين الثالث والرابع الهجريين ، وذلك من خلال محاكمة ذي النون المصري، والنوري ، وابن حمزة والحلاج وغيرهم .¹

ويرى الصوفية بأن العلوم الذوقية التي تنكشف لهم ترد عليهم أول ما ترد محملة، أي مرة واحدة، فهي أشبه بوميض برق، حيث لا يتبين لهم تفاصيل معانيها، فإذا وعوها، وتصرفت أذهانهم فيها بالاعتبار والتأمل يتبين لهم ذلك، وظهرت موافقتها للشريعة " فالنطق بالعبارات عن مثل هذه العلوم، فضلاً عن صعوبته، فإنه يتم أحياناً على غير إرادة منهم، ودون أن يعرفوا وجهه على التحقيق وهذا ما يجعله رمزياً شديداً الخفاء".²

وقد علل القشيري ذلك بقوله : " وأصحاب الحقائق يجري بحكم التصرف عليهم شيء لا علم لهم به على التفصيل، وبعد ذلك يكشف لهم عن وجهه، فرمما يجري على لسانهم شيء لا يدرون وجهه، ثم بعد فراغهم من النطق به يظهر لقلوبهم برهان ما قالوه من شواهد العلم".³

إن ألفاظ اللغة وضعت أساساً للمحسوسات ، فلما أراد الصوفية التعبير عن المجردات لم تسعفهم اللغة الإصطلاحية تلك، في نقل تجاربهم فعددوا من مجالات دلالة الألفاظ، عن طريق فعالية التوسع، فاللفظ إن كان يحتمل دلالة واحدة متعارف عليها، أضحي يحتمل العديد من الدلالات، لأن الصوفية يشيرون باللفظ الواحد لعدة معاني، فهم لا يقيدون الألفاظ بقدر ما يفتحون الباب شاسعاً أمامها، لتصوير حسرة طليقة.

وقد قال بعض المتكلمين لأبي العباس بن عطاء، " ما بالكم أيها المتصوفة قد اشتقتم ألفاظاً أغربتم بها على السامع، وخرجتم عن اللسان المعتاد، هل هذا إلا طلب للتمويه، أو ستر لعوار المذهب فقال أبو العباس : ما فعلنا ذلك إلا لغيرتنا عليه لعزته علينا ، كي لا يشير بها غير طائفتنا".¹

¹ - ينظر : أبو الوفا الغليني التفتازاني : مدخل إلى التصوف الإسلامي ، ص 136.

² - مدخل إلى التصوف الإسلامي ، ص 138.

³ - الرندي (ابن عباد) : شرح للحكم المظانية ، مطبعة بولاق ، مصر 1278 هـ ، ج2، ص 49.

ومن وظائف هذه اللغة الرمزية الإشارية أنها لا تنقل التجربة فحسب بل توقفهم سامعها، ومن كان له سبيل إلى الذوق، فهي تصور الحالات الانفعالية العميقة، كما أنها تثير وتذهل المتلقي بما تشير إليه، وما توحى به من دلالات لطيفة.

ويرى ولتر ستيس في كتابه التصوف والفلسفة وذلك في فصل عنوانه التصوف واللغة وهو بصدد عرض النظريات المختلفة التي قيلت في تفسير ذلك: إن تعذر التعبير عن حقائق التصوف بالفاظ اللغة راجع أساسا إلى أن اللغة مضبوطة في قوالب العقل، والصوفي بالضرورة يعيش في العالم المكاني والزمني، حيث قوانين المنطق، ولما كانت تجربته تنتمي إلى عالم آخر هو عالم الواحد لا الكثير فهو حين ينتهي من تجربته، ويريد أن ينقل مضمونها إلى الغير، من خلال عملية تذكر لها، تخرج الكلمات من فمه فيدهش حين يجد نفسه يتحدث بالمتناقضات، وهنا يتهم اللغة بالقصور ويعلن أن تجربته مما لا يمكن التعبير عنه².

وهذه التجارب الروحية متشابهة في كل الديانات، فالوعى الموحد عند "الماندوكا أونيشاد": "يجاوز كل تعبير" وعند أفلوطين فإن الرؤية تفوق الأنبياء... [فهم] يسرون في النور.. وهم أحيانا يسعون إلى ... الحديث عن أشياء يعرفونها.. ويعتقدون أنهم يعلمونها كيف نعرف الله، عندئذ تتعقد ألسنتهم، ويقعون في البكم، لأن السر الذي وجدوه هناك لا يمكن وصفه"³.

ويضيف ستيس بأن تجارب الصوفيين قديما وحديثا متشابهة حيث يلتقيان في صعوبة نقل التجربة الروحية، وينقل لنا ما كتبه القديس فرانسيس اكسافير، عن تجربته الصوفية، يقول: يبدو لي أن هناك غلالة قد وضعت على عين روحي، وأن حقيقة العلوم البشرية بما فيها تلك التي لم أدرسها قط، قد تحلت أمامي في حدس منسكب، ولقد استمرت حالة الحدس هذه أربعاً وعشرين ساعة ثم سقطت الغلالة من جديد، ووجدت نفسي جاهلا كما كنت من قبل"⁴.

وربما هذا القول يفسر لنا صعوبة المعرفة الصوفية، وما يعترئها من غموض أثناء نقلها، لأنها تجربة تومض وتغيب، ولا يجد الصوفي طريقة ناجعة للقبض عليها، ونقلها كما هي، ولهذا يستعير لغة الإشارة والرمز لنقلها مبهمة كما عاشها، فطبيعة هذه التجربة تقتضي الإخفاء والغموض، لأن اللغة التي تنقلها يجب أن تكون من صنفها ومقاييسها أيضا، فالغموض هو عامل مشترك بين اللغة والتجربة، فقد نقل عن هارمان جوزيف HARMAN JOESEPH قوله: بأن "الله أطلعه على قبة السماء والنجوم، وجعله يفهم كيفها وكما... وعندما عاد إلى نفسه كان عاجزا عن تفسير أي شيء لنا، وقال ببساطة أن معلوماته عن الخلق

¹ - الكلابادي (أبو بكر محمد بن إسحاق): التعرف لمذهب أهل التصوف، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة 1960، ص 88 / 89

² - ينظر: ولتر ستيس، التصوف والفلسفة، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، ص 337 / 338.

³ - التصوف والفلسفة، ص 337.

⁴ - التصوف والفلسفة، ص 338 / 339.

كانت من الكمال والإثارة إلى درجة يعجز اللسان عن التعبير عنها".¹ ويقول الحلاج في ذلك : " التوحيد خارج عن الكلمة حتى يعبر عنه ".²

أما عبد الجبار النفرى فيبين لنا عجز الحرف وعن الإفضاء بما يمكنه من أسرار، يقول : " قال لي (الحق): الحرف يعجز عن أن يخبر عن نفسه، فكيف يخبر عني ".³

وفي موقف آخر يقول : " وقال لي لا تسمع في من الحرف ولا تأخذ خبري عن الحرف ".⁴

وهذا بيان سبب الستر، فالمعرفة لا يمكن نقلها كما هي ، وإنما تنقل ظلها فقط، لأن الله يستخير من عباده من هو أهل لذلك ويمن عليه بالمعارف قدر استعداداته وتحملة، كما أن هذه المعارف خاصة بالمعارف وليست بالعامه من الناس، لهذا حجبها الله قبل أن يحجبها الحرف، وهذا الأخير لا يملك طاقة استيعابها ونقلها ، ومن ثم كان الكتمان بابا من أبوابها، والإشارة وسيلة من وسائل الإحياء بها، وليس الإفضاء بها .

وهناك سبب آخر من الأهمية بمكان، يتلخص في كون علم المكاشفة والذي يعد ابن عربي إمامه هو علم يختلف اختلافا جليا عن علم المعاملة، وذلك لكون الثاني يعنى بالسلوك والأخلاق والتعبير عنه ممكن، لحاجة الناس إليه، أما علم المكاشفة فهو علم الخاصة من العارفين، ولا سبيل إلى تدوينه، وإذا اضطر الصوفي للتعبير عنه، لم يعبر إلا رمزا، وفي ذلك يقول الغزالي " والمقصود من هذا الكتاب - يقصد علوم الدين - علم المعاملة فقط دون علم المكاشفة التي لا رخصة في إيداعها في الكتب، وإن كانت هي غاية مقصد الطالبين ومطمح نظر الصديقين.

وعلم المعاملة طريق إليه، ولكن لم يتكلم الأنبياء صلوات الله عليهم مع الخلق إلا في علم الطريق والإرشاد إليه، وأما علم المكاشفة فلم يتكلموا فيه إلا بالرموز والإيماء على سبيل التمثيل والإجمال ، علما منهم بقصور أفهام الخلق عن الاحتمال ".⁵

كما يرى الغزالي أن هذا العلم خفي لا يعلمه إلا أهل العلم بالله، ومن ثم استخدم أصحابه الرمز، إذ لا يمكن التحدث فيه خارج نطاق أهله ، وأمثال هذه المعارف التي إليها الإشارة لا يجوز أن يشترك الناس فيها، ولا يجوز أن يظهرها من انكشف له شيء من ذلك لمن لم يتكشف له، وهذا سبب قول أحدهم:

¹ - التصوف والفلسفة، ص 339.

² - أخبار الحلاج والطواشين ، ومجموعة من شعره ، تقديم : عبد الحفيظ محمد منلى ، مطبعة الجندى، ط2 ، القاهرة ، 1970 ، ص 41.

³ - النفرى (عبد الجبار): المواقف والمخاطبات ، ص 60.

⁴ - المواقف والمخاطبات ، ص 60.

⁵ - الغزالي (أبو حامد): إحياء علوم الدين ، ج1، ص 4.

وكان ما كان مما لست أذكر فظن خيرا ولا تسأل عن الخبر¹.

وهذا العلم أفضى بآبن عربي إلى وضع معجم متكامل من العلامات الرمزية ، غطى بها مستويات المعرفة الكشفية لدى الصوفية والشعراء من بعده .

ب- التجربة الصوفية وبلاغة الغموض :

إن الغموض هو حالة محايدة للتجربة الصوفية ذاتها، لكون هذه التجربة هي تجربة وجودية وعرفانية في الوقت نفسه، هي تجربة وجودية من حيث إن معراج الصوفي " ليس إلا رحلة روحية يستخلص فيها تدريجيا من علاقته بعالم الظواهر ، نافذا إلى باطنها الروحي، إذ يهدف السمع لأرواح الموجودات في معراجه ليكتسب معارف تتزايد بدرجة رقيه في المعراج، ومع التزايد الكمي في المعرفة يحدث تحول كيفي في قدرته على السماع، حتى يصل إلى فك شفرة بعض أبعاد اللغة الإلهية (كلمات الله الكونية) ، في هذه الرحلة تنطبع في النفس-نفس الصوفي العارف - شفرة اللغة الوجودية، فيتمكن من النفاذ إلى الآفاق، فيرى الآيات في الآفاق كما يراها في نفسه، هذا هو المعنى الذي يفهمه المتصوفة من الآية القرآنية الكرمة: " سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق [صلى/53]"².

والغموض المقصود لدى الصوفية هو الذي أدى بهم إلى توظيف مصطلح " الإشارة"، فهذه الأخيرة تحمل معنيين، حيث تشير مرة إلى التفسير والكشف ومرة أخرى إلى الستر والإضمار.

فالستر ملازم للغموض، وهو سبب وجيه في حضوره، لأن التعبير عن التجربة هو في الحقيقة كشف لمعنى الوجود ومعنى الخطاب الإلهي معا، لذلك كان استخدام الستر بتوظيف الإشارات بطريقة رمزية إخفاء لما قد ينكشف، ومنهج الستر في لغة الصوفي هو تقليد للمنهج الإلهي في خطابه، " ومن السهل أن يلاحظ القارئ لأي تفسير من تفاسير المتصوفة أن الوضوح ليس هدفا، ولا غاية، بل الهدف والغاية حفز المتلقي على الدخول في المغامرة"³.

وربما يعود السبب في غموض النصوص الصوفية النثرية والشعرية إلى كثرة الشروح والقراءات التأويلية التي لاقتها تلك النصوص، فكتاب فصوص الحكم هو الكتاب الذي اعتمده نيكلسون في دراسته

¹ - نفسه، ج1 ، ص4.

² - سورة فصلت ، الآية 41 / 53.

³ - نصر حامد أبو زيد : هكذا تكلم ابن عربي ، ص 143.

للتصوف الإسلامي، وحينما هم يترجمته للإنجليزية عدل عن فكرته قائلا: " هذا كتاب يتعذر فهمه في لغته مع كثرة الشروح عليه، فكيف به إذا ترجم إلى لغة أخرى"¹.

ولعل صعوبة فهم هذا المؤلف هي سبب تعدد الترجمات التي خصت فصوص الحكم، وقد ذكر أبو العلا عفيفي أنه لم يستطع أن يفهم الفصوص إلا بعد قراءته لجل مؤلفات ابن عربي، مع العلم أن الغموض الذي يلف هذا المؤلف لا نعثر عليه في مؤلفات ابن عربي الأخرى، فإذا ما قرأنا الفتوحات وجدنا شروحا وإيضاحات للعديد من الأفكار الواردة في الفصوص، وهذا ما يجعلنا نطرح سؤالاً وجيهاً يتعلق بالغموض والفهم، فإذا كان الفهم يبدو مختسماً في النصوص الصوفية فإلام يعود ذلك، أهو غموض يتعلق بالتجربة ذاتها، أم باللغة وأساليبها في الكتابة الصوفية أم للخطاب الإلهي الذي حصه لأهل الباطن.

إن التجربة الصوفية في جوهرها هي تجربة " انفتاح الأنا على المعنى الباطني للوجود كله، وهذا الانفتاح مرهون بالقدرة على التواصل بين الأنا والكون الذي هو جزء منه، فمن الطبيعي أن تمثل التجربة الصوفية تجربة موازية لتجربة " الوحي" النبوي. الفارق بين تجربة النبي وتجربة الصوفي، أن التجربة الأولى تتضمن الإتيان بتشريع جديد، بينما يكون فهم الوحي النبوي بالاتصال بنفس المصدر هو مهمة العارف في التجربة الصوفية، هذا التشابه والتوازي بين التجريبتين يؤسس تشابهاً لغوياً، فكلام الله الموحى به إلى الرسل والأنبياء يكشف ويصرح من ناحية، ويخفي ويومئ من ناحية أخرى، إنه يكشف ويصرح بما هو خطاب للناس كافة، وذلك بحكم تفاوت مستويات عقول الناس وأفهامهم لكنه، يومئ ويعرض بما هو خطاب قابل دائماً لانفتاح المعنى في الزمان والمكان"².

ذلك التشابه بين التجريبتين أدى إلى تشابه الخطابين في بنيتهما اللغوية والأسلوبية، كما أن تفسير القرآن تفسيراً صوفياً - تأويله - هو خطوة للتقريب بين الخطابين فإذا كان الوحي " يجسد النقاء المطلق بالسي، فقد كان ذلك الاكتفاء ممكناً من خلال وسيط اللغة، في اللغة تنزل الإلهي للإنسان، ومن هنا كان الوحي تزيلاً، وكان على اللغة الإنسانية أن تحتل ازدواج بنيتها الدلالية "³.

فالصوفي في مقارنته للنص القرآني يسعى إلى شرح الغامض قصد إظهار باطنه الخفي، لكنه في تعبيره عن تجربته الصوفية يغلب هذه الحقيقة، حيث يسعى إلى الستر والإخفاء والغموض، وكأنه يوجه خطابه إلى ذوي الألباب كي يؤولوا مقاصد خطابه كما هو الشأن في الخطاب القرآني.

¹ - ينظر : هكذا تكلم ابن عربي ، ص 135.

² - هكذا تكلم ابن عربي ، ص 138 / 139 .

³ - نفسه ، ص 139.

ومن سمات الإشارة في العرف الصوفي أنها غامضة تتعالى على الدلالات المباشرة للفظ، لأنها "صور معنوية لتعين المظاهر الوجودية، وهي كذلك سوانح نفسية تصور صلة الذات بالحمل الوارد عليها في التلقي، وأطوارها الحالية والمقامية في الترقى".¹

ويرى عبد الرحمن محمد القعود أن عوامل الإبهام في شعر الحداثة العربية يمكن حصرها في أربعة أبعاد² وهي :

1- البعد الفكري والفلسفي .

2- البعد الميتافيزيقي .

3- البعد الصوفي .

4- البعد الأسطوري .

كما يرى أيضا بأن النص الصوفي شأنه شأن النصوص الشعرية الحداثية يتسم بالغموض والإبهام والستر، وهي مسوغات موضوعية تدعو إلى التأويل، فإذا كانت التجربة الصوفية حالة روحية لا تخضع لمنطق العقل الواعي وقوانينه، فإنها غير خاضعة أيضا للغة هذا العقل، لكونها حالة من حالات الوجود الباطني، إذ لا يمكن التعبير عنها إلا رمزا، أو بلغة يلفها الغموض والإبهام والستر، تكون برزخا بين الوجود الظاهر والوجود الباطن.

والتجربة الشعرية في بعدها الصوفي تحمل الشاعر على ارتياد حالات انقصامية تخرجه من دائرة الوعي الذي هو من عالم الوجود، إلى دائرة اللاوعي أو القاء، لأن الشاعر لحظة الكتابة يكون في حالة قاء عن ذاته، حالة انسحاب من عالمه إلى عالم آخر يكاد لا يحس فيه إلا ذاته وقد اتخذت بذات أخرى ليست من طبيعتها.

وعبارات المتصوفة محمولة على الستر دوما لغموضها وتبدد دلالاتها لذلك وجب تأويلها، وقد أرجأ أبو العلا غنيمي غموض عبارات المتصوفة، وبخاصة مقولات ابن عربي إلى كونها تعود إلى الأساليب التي يعبر بها عن هذا المذهب - الصوفي - والطرق المكتوبة التي اختارها لبسطه، وليست راجعة إلى صعوبة المسارب الفكرية الصوفية، أما أسباب غموض أسلوب ابن عربي فقد أجملها في خمس نقاط وهي :

¹ - عبد الوهاب أمين أحمد : المخامرة اللغوية في الفتوحات المكية، ص 256.

² - يلظر : عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر واليات التأويل - منشور ضمن سلسلة عالم المعرفة ، مطابع السياسة ، الكويت ، مارس 2002 ، ص 19-64

- 1- يعتمد ابن عربي تعقيد البسيط، وإخفاء الظاهر لأغراض في نفسه، وجعلتها خوفاً من الانكسار بالخروج عن الإسلام إذا عبر عن الباطن بألفاظ صريحة، لذلك يقول كلامه بظاهر يحتمل تأويلاً بل يفترض تأويلاً .
- 2- يستعمل ابن عربي العديد من المصطلحات الفلسفية والكلامية على سبيل الترادف أو المجاز مع ألفاظ أخرى واردة في القرآن والحديث.
- 3- يلجأ ابن عربي إلى الأساليب الشعرية والتشبيهات في إيضاح أدق المعاني الفلسفية في مذهبه .
- 4- لا يلتزم ابن عربي الرمزية، على صعوبتها، التزاماً مطرداً ، فإذا رمز بشيء في موضع، عاد فرمز به هو نفسه إلى شيء آخر .
- 5- يمزج ابن عربي الآيات القرآنية بعضها ببعض، حيث لا توجد صلة ظاهرة بينها.¹

ج - شعرية الغموض :

الغموض الملائم للكتابة الصوفية ، فهو يختلف اختلافاً جلياً عن التعقيد " la complexité " ، وقد أشار إلى الفروق الكامنة بين المصطلحين عز الدين إسماعيل حين حصرها في كون التعقيد الذي يكون سمة بارزة في عمل ما يمكن أن يكون واضحاً هذا العمل وقابلًا للفهم، في حين يظل الغموض الكامن في النص نتيجة التعمية والإنزياح والإهام والكثافة والقراءة ملازماً لذلك النص،² وهذا الغموض اصطلاح عليه كمال خير بك بـ: الغموض الدلالي *obscurité sémantique* والذي هو عبارة عن انزياح أو ابتعاد دلالي في الأسلوب، وهو نفسه ما اصطلاح عليه جون كوهين وجورج موناك بـ (*Ecart, déviation*)، وهو لدى سبيتزر مقياس رزين لتحديد السمة الأسلوبية المميزة التي تدل على العبقرية الفردية للكاتب.³

والغموض الدلالي في الكتابة الصوفية لا يمكن رده إلى الأخطاء التركيبية، والتقدم والتأخير في الجملة، أو توظيف الكلمات الغريبة، أو إلى ما أسماه شارل موريس *ch.w.Morris* في تصنيفه للإنزياحات بالإنزياح التداولي ، والذي يكمن في العلاقة بين العلامة والمرسل والمتلقي⁴ . ونظراً لتعدد البدائل

1 - ينظر : سعاد الحكيم : ابن عربي ومولد لغة جديدة ، ص 23 / 24 .

2 - ينظر: عز الدين إسماعيل : الأصول الجمالية للنقد العربي، ص 373، وينظر أيضاً: كمال خير بك: حركية الحدث في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1986.

3 - ينظر : يوسف وغليسي ، مرجع سابق ص 173 - 177 .

4 - ينظر : يوسف وغليسي ، المرجع نفسه، ص 174.

المصطلحية لهذا المفهوم في الحقلين العربي والغربي .¹ فقد تعددت مفهوماته الإحرائية والتداولية أيضاً، وقد أطلق على هذا المفهوم عبد الله حمادي مصطلح " اللاعقلانية اللغوية" وهي ترجمة للمصطلح الإسباني (Irracionalismo verbal) ، وهو في نظره " درجة أكثر غموضاً من العدول اللغوي أو الانزياح " .²

وإذا كانت غاية الصوفي من الغموض هي السر، فإن غايته لدى الشاعر هي خرق القواعد المتعارف عليها في الجانبيين الأسلوبي والدلالي ، قصد بعث حركية جديدة في النص، وهذا الخرق الدلالي والأسلوبي يوصف بكونه انحرافاً وخروجاً عن المألوف وانتهاكاً وتهديماً لما تعارف الناس عليه من طرق تعبيرية .

ولكن الانزياح الدلالي في الكتابة الصوفية يتجاوز الجانب الأسلوبي ، لأن يحمل خصوصيات التجربة في جانبها الباطني الخفي والرمزي الاستسراري، فهو أكثر عمقا من الغموض الدلالي، لأنه أقرب إلى التعمية منه إلى الوضوح، لذلك فهو بعيد كل البعد عن مصطلح التعقيد الذي يشير إلى انعدام الدقة النحوية وشيوع الاضطراب التركيبي، وبالتالي عدم قابلية الفهم الناتجة عن البنية الخارجية للغة .

فبلاغة الغموض ناتجة عن انفجار لغة النص وخروجها عن القوانين المقيدة للغة اليومية العادية، وقد كان الشعر " معروفاً على الدوام بقرائنه وسحره، حتى ظن عرب الجاهلية أن لكل شاعر شيطانه الخاص به"³، وهذا ما جعل بول فاليري يرى في الشعر لغة داخل لغة، لكون تلك اللغة الشعرية المتجلية في النص تحيل على لغة أخرى خفية وغامضة.

ويرى عز الدين إسماعيل بأن الغموض في الشعر هو خاصية في طبيعة التفكير الشعري، وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري، وهي لذلك أشد ارتباطاً بنموذج الشعر وبأصوله التي بست منها.⁴

وهو بذلك ينفي خاصية الانزياح الأسلوبي من أن تكون سمة مؤدية إلى الغموض، حيث ينفست انتباهنا إلى سبب آخر هو أقرب إلى طبيعة الشعر وإلى التجارب الباطنية التي ينفذ إليها الغموض من خلال تلك العلاقة الكامنة بين الشاعر والتجربة الروحية أو الفكرية .

لقد أثار العرب القدامى قضية الغموض وانقسموا فيها إلى فريقين فمنهم من انتصر إلى الغموض وجعله سمة بارزة في المقولات الشعرية ومنهم من وقف عكس ذلك .

¹ - نقل هذا المفهوم إلى العربية بما لا يقل عن 40 مصطلحاً، أما لدى الغربيين فيمكن حصره في المصطلحات التالية والتي تتفاوت مفاهيمها : الانزياح (écart) والتجاوز (Abus) عند فاليري، الانحراف (déviations) عند سبترز ، الإختلال (Distorsion) عند رينيه ويلك وأوستن ولرين، الإطاحة (subversion) عند باتيار ، المخالفة (infraction) عند تيري ، ينظر : يوسف ، ص 174 ، 175 .

² - نفسه ، ص 180 .

³ - بنيس (محمد) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوعية تكوينية، دار العودة، بيروت لبنان ، ص 163 .

⁴ - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية ، 1994 ، ط 5 ، ص 164 .

وقد انتصر أبو إسحاق الصابي لمذهب الغموض في الشعر دون الشر في قوله: "....وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه".¹

والشأن نفسه بالنسبة لعبد القاهر الجرجاني، فهو يستحسن الغموض مادام سببه دقة الفكرة وعمقها، وذلك في قوله: "من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الإستيقاق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نبيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف، وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ".²

والجدير بالذكر أن المنتصرين للوضوح كثيرون وجلهم يركز إلى عمود الشعر، كالعسكري، وابن سنان الخفاجي، وابن رشيق، والأمدي وغيرهم. حتى قال بعض المتقدمين: "وشر الشعر ما سئل عن معناه".³

وربما أجابنا الأمدي عن سؤال طالما طرحناه بخصوص الشعر الذي يُمنح نحو الغموض والرمز، وبخاصة الشعر الصوفي والذي قللوا من شأنه لدرجة جعلوه لا يدخل تحت اصطلاح الشعر، وذلك أثناء عقده الموازنة بين الشاعرين أبي تمام والبحري، حيث قال: فقد "برموا بالمعاني الدقيقة التي يغرب بها الشاعر، والتي عثر عليها من الفلسفة أو من لغته في توليد الأفكار مما يؤدي به إلى الغموض والدقة، والاحتياج إلى الاستنباط والشرح والإيضاح".⁴

أما الشاعر المعاصر فقد انتصر إلى الغموض وجعله أجل سمات الكتابة بل إن الكتابة التي تتسم بالمباشرة والتقريرية هي كتابة صحافية إخبارية، وليست لها أي علاقة بالكتابة الشعرية والفنية.

وما احتفاء أدونيس بعبارة النفرى الشهيرة: "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة" وجعله إياها في مقدمة ديوانه الشعري:....إلا دليل على هذا الاهتمام الكبير بالغموض.

وهذا الغموض الدلالي قد يصبح وهنا في التوظيف اللغوي، أثناء الكتابة لأن التجارب الشعرية المعاصرة قد أفضت صراحة بصعوبة التعبير عن الحالات النفسية العسيرة على الفهم، فمحمد بن عمار في كتابه الصوفية في الشعر المغربي المعاصر.⁵ بصطنع مصطلحا خاصا يعبر به عن ذلك العجز اللغوي الذي بات يعانيه الشاعر المغربي، وهو في حال التعبير عن تجاربه الروحية، حيث يعالج تحت اصطلاح "بنية العنكبوت" مظاهر الوهن اللغوي، وتحت اصطلاح "بنية سدرية المنتهى" اللغة الإشارية الصوفية.

¹ - درويش الجندبي، مرجع سابق، ص 58.

² - الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 118.

³ - ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص 134.

⁴ - ينظر: إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو، مصر، ط2، ص 299/300.

⁵ - ينظر: محمد بن عمار: للصوفية في الشعر المغربي المعاصر، المفاهيم والتجليات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 13.

لقد كان الشاعر العربي قديماً يعبر عن المعاني الدقيقة بألفاظ مخصوصة وضعت بإزاء تلك الحاجة، ورغم غناء معجمه اللغوي، وكثرة ألفاظه واستيعاب الشاعر لدلالات الألفاظ، والفروق الجوهرية بين معانيها إلا أن حاجته للاستزادة، والخلق الدلالي كانت كبيرة، فهو دائم البحث عن الفريدة والتميز في توظيف المفردات، وخلق الجمل الجديدة، والصور البعيدة المبتكرة.

ولما كان حال الشاعر المعاصر بخلاف الشاعر القديم، فهو لا يملك الكم المفرداتي نفسه الذي كان يتباهى به الشعراء قديماً، فقد أضحي محاصراً بفقره اللغوي، جنح إلى اتخاذ سبل عديدة لتغطية ذلك العجز، ولعل الرمز هو إحدى هذه السبل، إضافة إلى خاصية التوسيع، فاللفظ الواحد أصبح يشمل مدلولات عدة، وهذا بخلاف العرف القديم -مناسبة اللفظ للمعنى- كما أنه ينفي صفة الفصاحة عن المتكلم، لأنه دون تخير اللفظ المناسب للمعنى المناسب.

وإذا كانت الاستعارة هي سبيل الشاعر العربي القديم في التحديد، فإن الرمز خلفها بالنسبة للشاعر المعاصر . فالاستعارة الشعرية " ليست مجرد تغيير في المعنى، إنها تغيير لنمط أو لطبيعة المعنى، مروراً من المعنى الذهني إلى المعنى العاطفي"¹. وبالتالي هي عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية، عبور ثم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني .

وغالباً ما يخفل الشعر الحديث بالاستعارات البعيدة، التي تستبعد أية إمكانية للتطابق أو التوازي مع مصطلح آخر.

ويكون الغموض ملازماً لهذه الصور الاستعارية، لأن من أساق اللغة الشعرية: التوازي، المبالغة، والإغراب ، فالاستعارة في الشعر تضطلع بمهمة تكثيف الأثر الجمالي، لأنها تحول الشيء المعتاد إلى شيء غريب حين تضعه في سياق غير متوقع، كما أن لغة الشعر هي تلك اللغة التي ترفض المعنى، إنها اللغة المختزلة إلى ماديتها².

إن اللامباشرة الدلالية، أو الإنحراف الدلالي، هما سمة من سمات الشعر، كما أنهما سمتان بارزتان في الرمز، باعتبار لغة الشعر هي اللغة الرمزية، التي لا تستكين إلى المعنى الواحد، وقد لخص ريفاتير أنماط اللامباشر الدلالية في النقاط التالية :

1- نقل المعنى، ويتم حين تغير العلامة معناها إلى معنى آخر بناية كلمة عن كلمة، كما يحدث في الاستعارة والكناية .

2- تحريف المعنى: ويتم في حالة الالتباس أو التناقض أو اللامعنى .

¹ - جون كوهين ، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، ط3، 1993، مصر ص 239 / 240.

² - ينظر: نور الدين المدد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص 85.

3-إبداع المعنى: ويتم عندما يتكون في الخطاب مبدأ تنظيمي يشكل علامات من وحدات لغوية قد لا تحمل معنى في سياق آخر (مثلا : الطباقي، الإيقاع، المزاوجة).¹

يربط جون كوهين بين ما أسماه بـ " الذكاء الشعري " والقلب ويرى بأن هذا الذكاء هو القدرة على تلقي الإحابة العاطفية لمشاهدة العالم.²

ولا تتم هذه المشاهدة المعرفية الكشفية إلا من خلال الرؤية القلبية، فإذا لم يتمكن القارئ من فهم قصيدة شعرية ما، فليس العيب في القصيدة، وإنما هناك نقص في طرق تلقيها .

د - التأويل والفهم :

إن التأويل لدى ابن عربي هو فعل معرفي لا ينفصل بتاتا عن اللغة ، بل هو أثر من آثار اصططدام السامع بلغة المتكلم، لأن الدلالة في النص الصوفي تتجاوز حدود النص، فهي كتابة تعانق الوجود وتمتد بامتداده، ويرى منصف عبد الحق بأن التأويل عند ابن عربي ليس بمجرد فضول معرفي مبرر بما فيه الكفاية، إنه إرادة في المعرفة أي قلق وتوتر تجاه الوضعية ؛ وضعية الدليل (نص لغوي/ العالم) إنه محاولة لملء فراغ ما هو بالضبط فراغ الفهم والمعرفة، وإذا كان ابن رشد قد اتجه اتجاها نقديا في نظريته للتأويل ، فإن ابن عربي قد رفض رفضا باتا وضع شروط نظرية وعلمية للتأويل حيث أسس له مفهوما جديدا يكسر قوانين العقل، ويتجه نحو المعرفة القلبية، إنه " الكشف الصوفي " هذا الأخير هو أقرب إلى الفكر الميرمينوطيقي في شكله ومضمونه.³

وهذا التأويل خاص بالعارفين والراسخين في العلم فقط، أما العامة من الناس فيكتفون بالإيمان فقط دون تأويل. " لأنه ينقل الإنسان من مستوى المعرفة العامة (الخطائية) إلى مستوى المعرفة العلمية الخاصة التي تضع العارف وجهها لوجه أمام الحقيقة في نقاتها وصفاتها ".⁴

والتأويل عند ابن رشد يختلف عنه لدى ابن عربي، حيث يرى ابن رشد بأن معنى التأويل " هو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يخل في ذلك بعادة لسان العرب في

¹ - ينظر : نور الدين السد ، جـ2، ص 89.

² - ينظر: جون كوهين ، بناء لغة الشعر، ص 234.

³ - ينظر: منصف عبد الحق : الكتابة والتجربة الصوفية ص: 102 / 103 / 104 .

⁴ - الكتابة والتجربة الصوفية ، ص 105.

التحيز من تسمية الشيء بشيئه ، أو سبيه أو لاحقه ، أو مقارنة أو غير ذلك من الأشياء التي عسدت في تعريف أصناف الكلام المجازي " 1 .

والتأويل بهذا المعنى يقتضي تحويلا للدلالة أو عبورا من مستوى حقيقي ظاهر إلى مستوى مجازي باطن، وتلك الدلالة المتخفية المجازية هي دلالة مقصودة بطريقة غير مباشرة، وإذا كان المجاز يتم داخل اللغة أو النص فإن التأويل يتم في العادة خارج إطار اللغة أي أن يرتبط بالسياق وبالحلقات المعرفية للقارئ، حيث يتم داخل محيلة المؤول الذي يتلقى النص وهو في حالته الدلالية الحقيقية المباشرة ، ليقوم بإسقاط جملة من الإيحاءات والدلالات المرتبطة بالدلالة الأولى مجازيا فقط، لأن التأويل هو تقابل بين الظاهر والباطن .

ويرى ابن عربي بأن التأويل هو " عبارة عما يؤول إليه ذلك الحديث | حديث المتكلم | الذي حدث عنده في خياله | السامع | " 2 .

وما يؤول إليه الشيء أو المعنى، هو ما يستشفه السامع أو المتلقي من النص باعتباره دلالة ذلك الشيء أي أن التأويل هو علاقة بين النص والمتلقي، حيث يوظف هذا الأخير خبراته المعرفية ومخزونه الفكري لأجل مقارنة وفهم النص، وما يتبادر إلى ذهنه من معان تكون قريبة ومشتركة مع المعنى الظاهر، والتي تؤسس لما يسميه بالمعنى الباطن ، وسبب ذلك العروج العمودي من الظاهر إلى الباطن هو كون النفوس البشرية " مجبولة على حب وإدراك المغيبات ، واستخراج الكنوز ، وحل الرموز ، وفتح المغاليق والبحث عن خفيات الأمور ودقائق الحكم " 3 .

وسبب التأويل في كثير من الأحيان هو وجود تناقض واضح أو تعارض في بعض التعابير القرآنية (الآيات المتشابهات)، لأنه استجابة طبيعية ومعرفية محتومة يواجه بها الكائن البشري توتره وقلقه الداخلي جراء غياب الفهم، أو قلته.

"إن التأويل لا ينظر للخطاب في مباشرته وبداهته، وإنما كخطاب مبهم وغامض، أو كخطاب عائق يعرقل عملية التواصل ويعمل على تعقيدها، وبذلك كان كل تأويل يحول خطاب المتكلم إلى إشكال لكي يسأله ويستنطقه " 4 .

فالتأويل قد يكون وسيلة من وسائل الفهم لدى العارفين، كما قد يكون مطية لتبديد الدلالة وعسر الفهم لدى العامة، وهو في كلتا الحالتين مثل لأحادية الدلالة، وتعميق للهوة بين الذات والموضوع، وقد

¹ - ابن رشد: " فصل المقال"، منشور ضمن كتاب فلسفة ابن رشد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1978، ص 19 20، نقلا عن الكتابة والتجربة للصوفية، ص 115.

² - ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 3، ص 45 / 454.

³ - الفتوحات المكية، ج 4، ص 152.

⁴ - الكتابة والتجربة للصوفية، ص 118 / 119 .

كانت الحروف المقطعة في أوائل السور في القرآن الكريم من أسباب التأويل لدى الصوفية، لأن الفقهاء والمفسرين قد تخنوا الخوض في معرفة دلالاتها. غير أن ابن عربي خاض هذا البحر، حيث عرج على تأويلها، إذ أشار إلى كون " عالم الحروف أفصح العالم لسانا وأوضحه بيانا، وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف في العرف، فمنهم (...) عالم العظمة (...) ومنهم العالم الأعلى، وهو عالم الملكوت (...) ومنهم العالم الوسط، وهو عالم الجبروت (...)، ومنهم العالم الأسفل وهو عالم الملك والشهادة".¹

وهو بتأويله لهذا العالم الحي، قد فتح الباب شاسعا أمام الصوفية لكي يخوضوا غماره، كما مهد طريقا للكتابة الإبداعية الرمزية بالنسبة للشعراء، فكانت تلك الحروف رموزا تشير إلى رموزاتها، كما تشير أيضا إلى حقائق كونية ووجودية غاية في الخفاء.

وقد أشار جولد تسيهير بأمثلته التطبيقية إلى الوسائل التي اعتمدها ابن عربي في تأويله، بسدءا بمستوى التأويل المعتمد على أصوات الحروف، خاصة حروف ضمير " هو " الذي يدل على الهويّة، وانتهاء إلى التأويل النحوي الذي يعتمد على قراءة خاصة لا تتفق مع القراءات المشهورة، كما أنه قدم عرضا لأهم مصطلحات التأويل التي استخدمها ابن عربي خاصة والمتصوفة عامة كالإشارة والاعتبار والتطبيق والرمز، ووضح الفروق بين هذه المصطلحات في مجالي استخدامها.²

أما هنري كوربان في دراسته عن الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي فقد استطاع أن يربط بين وجود هذا العالم الوسيط وأهميته للتأويل الرمزي على أساس أن خيال العارف يتصل بهذا العالم الخيالي والرموز - فيستمد قدرته على التأويل الرمزي الذي هو حجر الزاوية في فلسفة الشيعة والمتصوفة معا.³

فالعالم الوسيط هو عالم الرموز والدلالات الحقة، إذ يتصل به خيال الإنسان فيستمد منه معرفته وعلمه، ومادامت اللغة العادية الاصطلاحية لا تحيط بدلالات ذلك العلم المستمد من الخيال، جاز أن يستعين الرائي بلغة رمزية تتأني قيود الدلالة العادية، من سماها الغموض والإخفاء.

إن الصوفي حينما يوظف علامات اللغة الاجتماعية التواصلية، فإنه في العادة يتهك قاعدتها وسياقها الاجتماعي والاصطلاحي، بغية تفجير مفاهيمها الكلية، وأداة ذلك التفجير هي بناء الصورة الرمزية والإشارية، ومادام التأويل يوضع دائما في مجال المحتمل، فإنه يظل مفتوحا باستمرار، ومن ثم فإن اللغة الإشارية الصوفية تظل مفتوحة أيضا وغير مغلقة على خلاف اللغة الاجتماعية، إنها قد جسورا بين المشار إليه، وبين معان غريبة وغامضة، تدعو القارئ لاكتشافها واستبطان سريتها.

¹ - الفتوحات المكية، ج1، ص 58

² - ينظر: نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، ص 28/ نفسه، ص 29.

³ - ينظر: نفسه، ص 29.

فالكثابة الصوفية هي كتابة مثيرة، تجذب القارئ المهتم نحوها كما ينجذب الفراش نحو مصدر الضوء، أو كما تنجذب ذات الصوفي نحو الحقيقة الإلهية.¹

وتتطابق لغة الإشارة بلغتي الإيماء والحركة لدى ابن عربي، لأنهما لغتان إيحائيتان، يسوحي بهما الصوفي إلى المشار إليه كما يمكنهما أن يستنبطا معان لا يمكن للمشير أن يقدمها إلا عبرهما - الحركة الإيمائية - وابن عربي يكاد يطابق من جهة أخرى بين الإيماء والوحي، لأن الوحي هو لغة إشارية في نظره.² لذلك نجده يقول عن الوحي: " تقع به الإشارة القائمة مقام العبارة من غير عبارة، فإن العبارة تجوز منها إلى المعنى المقصود بها، ولهذا سميت عبارة، بخلاف الإشارة التي هي الوحي، فإنها ذات المشار إليه".³

فالعبرة بما أنها موجهة للمستلقي فهي مخصوصة للفهم، لأنها من طبيعة توصيلية وخطابية، غير أن الإيماء عكس ذلك، لكونه من طبيعة إشارية، فهو خاضع لمبدأ التأويل والتأمل.

وإن التأويل هو منفذنا الوحيد إلى معانقة الحقائق التي تكنها اللغة الصوفية، وهو الذي حرك خيال الصوفية وفتح أحيلتهم على ارتياد المجاهيل، فالموسيقى والحركات المنبثقة عن الوجد والرقص والأشكال الهندسية كالدوائر، والألوان، والكائنات، لا يمكن فهم دلالتها الصوفية إلا تأويلا، لأن اللغة الصوفية تشمل حل هذه الأشكال، فهي لغة سمولوجية بامتياز، إذ لا تكفي في إشاريتها بالعلامات اللغوية فحسب، بل تظم إليها حل الأشكال الإشارية السيميائية باعتبارها علائق تشير إلى حقائق رمزية.

فالرمز " لا يفتح نحو أوهام، لأن الخيال الوجودي ليس أوهاما، ولكنه وجود موضوعي - كما لاحظ كوربان - إنه أشكال وصور تجمع بين الإمكان والحدوث وبين المعاني الإلهية القديمة".⁴

فمن أولويات الرمزي أن يكشف عن بعض خصائص الواقع العميقة، وهو بذلك يتحدى كل وسيلة أخرى للمعرفة، لذلك عد رائد اللغة الكشفية بامتياز، فهو يعري ويكشف عن الأنماط الأكثر سرية في الوجود، وإذا كان العقل البشري " يستعمل تلك الصور لكي يعرف الواقع العميق للأشياء، فلأن ذلك الواقع ذاته يستظهر بطريقة متناقضة، وبالتالي لا يقبل التعبير عنه بواسطة المفاهيم".⁵ لأن الرمز ليس صورة مطابقة للواقع الموضوعي إنه يكشف عن شيء أكثر عمقا وأهمية، ولا يمكن إدراك ذلك الشيء إلا تأويلا، أي تأويل مظاهر الواقع عن طريق التأمل الدلالي، وإمعان النظر فيما يرتبط به إيحائيا، وهذه خاصية لا توفرها القراءة السطحية، وإنما تنأى عن طريق الممارسة القرائية لنصوص مخصوصة بالوعي الصوفي .

¹ - ينظر: الكثابة والتجربة الصوفية، ص 144.

² - ينظر: الكثابة والتجربة الصوفية، ص 144.

³ - الفتوحات المكية، ج2، ص 78.

⁴ - الكثابة والتجربة الصوفية، ص 91.

⁵ - الكثابة والتجربة الصوفية، ص 92.

وجود
إن التجربة الصوفية الرمزية تنبع من عمق الإنسان داخل العالم ، ولذلك كانت في جوهرها هيرمينوطيقا Hermenentique متكاملة بالمعنى الأصيل والأصيل لكلمة هيرمينوطيقا، وينبغي أن نكشف عنها باعتبارها تجربة، لا باعتبارها مظهرا من مظاهر الإستيلاّب العقلي.¹ وذلك الكشف يقتضي تأملا خاصا وهو التأويل .

هـ- دلالة الرمز بين رغبة المؤول وممكنات النص

ويرتبط التأويل في التصور الإسلامي بإعمال العقل والإجتهاد أمام تعدد المعاني، فهو محاولة لتجاوز الموروث للاشتغال على النص عبر التعامل مع السياقات التي تفرض مدلولاً دون آخر، كما أنه "عملية حساب وتوجيه دلالي ، واختيار بين الاحتمالات، وحسم بين المعطيات.

وعوض المعاني الواضحة يشتغل التأويل على المجازي، وبما أن المجاز عبور من الشيء إلى الشيء ، والعبارة دلالة على العبور، فإن التأويل استحابة لهذه الدعوة إلى العبور، وكشف لما يبطنه في طابعه العلائقي ذاك " 2

وهي ضرورة يفرضها النص المتشابه والمشكل والمتنيس على الفهم، ولذلك يكون التأويل انتقالاً من دلالة لأخرى ومن سياق دلالي لآخر، وهذا الانتقال يكون مشروطاً بالدراية وحسن التدبير، والرؤية الإستنساظية، وهي مقدرات شخصية وذاتية لا توفرها الطبيعة العلمية للتفسير.

ففي الوقت الذي تغطي في التفسير المعطيات القبلية الجاهزة " التي تشتغل على صورة النص وتمارس سلطة معينة محمية بميتافيزيقا الأصل والهوة، يسعى التأويل إلى البحث في اللاتحدد ، إنه يقوم بنفس ما يقوم به التفسير ، لكن في مجال آخر وبطرق مختلفة، ولأنه كذلك، أي مغامرة مستمرة تقع بين النص كما يصوغه التفسير، والنص كما يفترض في المقصد العلوي، فإنه قد بنى لنفسه مجموعة من القواعد بشكل تدريجي في التأويل الصوفي والكلامي وإضافة المنحى التأصيلي الذي يضطلع به التأويل (تأصيل المعنى النصي) فإنه يختص " بالمعاني المحتملة من جهة، باعتبارها وجهته، ويقود النص إليها باعتبارها العملية التي يقوم بها من ناحية أخرى، وإذا كانت إحدى معاني التفسير تلخص في تعيين وتحديد المعنى (كما الطبيب) فإن التأويل يشكل هنا مجموع الخطوات التي تقود إلى المطابقة بين رغبة المؤول وممكنات النص الدالة، وهنا

¹ - ينظر : للكتابة والتجربة الصوفية ، ص 93.

² - الزامي (فريد): للنص والجمد والتأويل ، إفريقيا للنشر ، المغرب ، دط ، 2003 ، ص 80.

يكمن التأويل، فإرجاع المعنى إلى أصله يتم عبر الاعتراف ضمنا بتعدد المعاني الأصلية (والمشتقة) وكذا باحتماليتها".¹

ويترادف التأويل مع مفهوم التفسير لدى بعض العلماء المسلمين قديما، وذلك نظرا لما تفرزه الدلالات المعجمية لكلا المصطلحين من مفاهيم متقاربة.

وهذا ما جعل المفسرين يشترطون في المعرفة الفقهية معرفة الفرق بين التفسير والتأويل، يقول أبو هلال العسكري: "الفرق بين التأويل والتفسير: أن التفسير هو الأخبار عن آحاد الجملة. والتأويل الإخبار بمعنى الكلام، وقيل التفسير أفراد ما انتظمه ظاهر التزويل، والتأويل الإخبار بغرض المتكلم بكلام، وقيل التأويل استخراج معنى الكلام لا على ظاهره، بل على وجه يحتمل مجازا أو حقيقة، ومنه يقال تأويل المتشابه".²

وبما أن التأويل يعنى بالمعنى فإنه يعد منهاجا للتواصل بامتياز، لأنه يراعي التلاؤم بين استراتيجية التأويل واستراتيجية النص، وقد فطن المعتزلة إلى فعالية التأويل في مقاربتهم للنص القرآني وبخاصة ما تشابه من آياته، حيث انتبهوا للعلاقة الضرورية التي تربط المجاز بالتأويل اللغوي، ومن ثم ربط إشكالية التعبير هذه بقضية المحكم والمتشابه، إذ يتطابق لديهم مفهوم المحكم مع مفهوم اللغة الحقيقية، أما المتشابه فيتطابق مع اللغة المجازية حيث يصبح التأويل أداة رئيسية لمقاربة المتشابهات.³

والشأن نفسه في النصوص التي لها ظاهر وباطن والتي تنشق فيها البنية الرمزية باعتبارها نسيجا من الإحالات الضرورية، فإذا ما وجد باطن فئمة تأويل، لذلك يمكننا القول بأن التأويل ينبع من طبيعة النص، كما يتصورها المؤول.

¹ - النص والجسد والتأويل، ص 77.

² - أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط5، 1983، ص 48/49.

³ - ينظر: النص والجسد والتأويل، ص 90.

و- حدود التأويل الرمزي:

بما أن الرمز يفتح على اللاهائية، ويقدم زحماً دلالياً متعددًا، فإن التأويل يعد من ضروراته، "فحيثما يوجد الرمز يتطلب فعلاً تأويلياً" [1]، لأن الترابط بينهما هو من طبيعة الرمز ومن خصوصياته كما أن الضرورة التأويلية لا تتبع من النص باعتباره نصاً مفتوحاً يدعو إلى التأويل، وإنما تتبع من رغبة المتلقي في ذلك، حيث يغدو نص ما نصاً رمزياً بدءاً من عثورنا على دلالة غير مباشرة فيه، من خلال استعمالنا لفعالية التأويل في مقارنته.

وبما أن "الرمزي دعوة إلى التأويل، فإن النموذج الذي يقدمه لنا تودوروف (وبعده إيكو) لا يكفي فقط بإعادة النظر في علاقة السيميائي بالرمزي، وإنما يعني أيضاً بالربط بين الرمزي والسيميائي، وبين الرمزي والتأويل، بحيث يمكن الحديث عن منظور تأويلي للرمز يتلاقى في مقصده العام مع المنظور الهيرمينوسي المعاصر" [2].

لأن التأويل يقتضي رغبة من زاويتين، أو من طرفين - النص المتلقي - التقاء النص بالقارئ يولد هذه الرغبة، إلا أن هذه الأخيرة تكون محتشمة وقسرية إذا كان النص لا يستجيب لمتطلبات التأويل.

والذات المؤولة والنص يقومان بعملية تحويلية للدلالة، يكون المرجع فيها وسيطاً ضرورياً في هذه العملية، لأن التأويل لا يكفي بالبنية الدلالية المخزونة في النص، وإنما يفتح على دلالات أخرى مصدرها المرجع الذي نحيل عليه النص، والذي هو حلقة مفهومية تشكل وعي المؤول، فكل قرار تأويلي يكون بالضرورة قراراً خاضعاً للرغبة الإرادية للمتلقي المؤول، لأن سلطة "القرار التداولي هذا وعموميته في النمط الرمزي بمنح القارئ المؤول عصا... سحرية قادرة على تحويل كل ما تمسه أو هي تمسه إذا شئنا القول، قوة كيميائية تضيف على كل نص وبدون تميز طابع الرمز والرمزية" [3]، فأمام وجود المؤول المزود بالمعارف التي تمكنه من القيام بمهامه، لا تستعصي أي قوة نصية على الممارسة التأويلية.

والتأويل باعتباره فعلاً للقارئ يختلف عن التأويل بوصفه تأويلاً رمزياً، لأن للأول مشروعية نصية أما الثاني فله مشروعية التداولية، وهذا ما دفع إيكو إلى الدعوة إلى حدود التأويل [4]، أي اتباع مجموعة من الخطوات أثناء عملية التأويل فتودوروف على سبيل الحصر يضع شرطين للممارسة التأويلية وهما:

¹ - النص والجسد والتأويل، ص 57.

² - نفسه، ص 56 / 57.

³ - النص والجسد والتأويل، ص 58.

⁴ - نفسه، ص 60.

1- مبدأ الوجاهة : Pertinence I ، وهو المبدأ المبرر لوجود كل نص ، أما إذا لم يكن نص مما خاضعا لمبدأ الوجاهة هذا ، فإن المتلقي يبحث عنها عبر تحويلات معينة.

2- إشارات نصية داعية إلى التأويل، سواء كانت تلك الإشارات تأليفية ، أو استبدالية.

إنهما شرطان تفترضهما تلك العلاقة الكائنة بين المتلقي والنص على حد سواء ، كما أنهما يبينان بأن هناك ما يقبل التأويل ، وما لا يقبله داخل النص ، وهو ما سيعزز القارئ باجتراحه التأويل .

أما بول ريكور الذي حاول وضع نظرية للرموز يمكن من خلالها دراسة الرمز والإحاطة به عن طريق التأويل، فهو ينظر إلى الرمز بوصفه " تعبيراً لسانياً ذا معنى مزدوج يتطلب التأويل، ويغدو التأويل فعل فهم يروم فك الرموز".³ لأن الرمز يشكل التواء لغوياً محكوماً باللبس والإزدواج، في حين التأويل هو ذكاء المعنى المزدوج ، " الذي يشترط زخم الرمزي بالتفاعل والاستجابة التأويلية، وذلك في علاقة مرآوية يجد الرمز فيها حضوره الأكبر، ويمارس فيها التأويل شبكة تخميناته وحساباته الدقيقة، إن هذا الترابط العضوي هو الذي يقود إلى تحديد دقيق لكلا الطرفين ، وإلى البحث في البنية الدلالية للرمز والإمكانات التي يتيحها للتأويل".⁴

ويرى بول ريكور أننا في عملية البحث عن المعاني الثانوية والمجازية، لا يمكن في حال من الأحوال إهمال المعنى الحرفي الأولي، لأنه البداية التي تقودنا عبر الإنحاء إلى المعنى المقصود، أو المعنى الذي نحن بصدد البحث عنه ، أي أن المعنى الأولي يدعونا للتفكير والتفكير في المعاني الإضافية التي يمكن أن تكون ملازمة لذلك المعنى الأساسي.

إذ لكي " يتم التأويل أي تأويل ما يقوله النص ، من الواجب أن يحيا المؤول في صلب المعنى الذي يقوم بمساءلته، أي أن ينتمي إلى أفق النص عبر تواطؤ ضروري لانشاق الفعل التأويلي، وعبر تجاوز تام لثنائية الذات والموضوع "5.

ويرى نيتشه أيضاً بأن: "العالم قد غدا بالنسبة لنا لا نهائياً ، بمعنى أننا لا نستطيع أن نرفض له إمكان انفتاحه على لا نهاية من التأويلات"⁶ ، فالوجود عند نيتشه هو مسألة قابلة للتأويل، إنه تخيل يأخذ أهميته

1 - الوجاهة ، وتسمى أيضاً بالتقاعص النصي، والاتحدد النصي .

2 . T.todorov. symbolisme. Et Interprétation, p : 29/30. نقلا عن: النص والجسد والتأويل ، ص 62.

3 . P.ricoeur. de l'interprétation essai sur freud, semil, paris, 1965, p 18. نقلا عن: النص والجسد والتأويل، ص 64.

4 - النص والجسد والتأويل ، ص 64.

5 - النص والجسد والتأويل، ص 65.

6 - Garnier le problème de la vérité dans la philosophie de, nietzsche, seuil, paris, 1966, p306/100 / نقلا عن:

النص والجسد والتأويل ، ص 100.

الجوهرية من غموض والتباس مكوناته، ولا يأخذ العالم شكله إلا من خلال تعدد معانيه، ومن إمكانية تأويله بشكل متعدد، ولهذا اعتبرت مهمة الكائن في الوجود هي رؤية الأشياء، كما يتأملها بمئات الأعين¹. ومادام تعدد الرؤى يؤدي بالضرورة إلى تعدد الأكوان والحقائق، فإن التأويل هو الذي يفسر لنا ذلك التعدد أيضاً، باعتباره سبباً وجيهاً في خلقه، وهو الكفيل بمساعدتنا على إدراكه.

ويتساءل فريد الزاهي في معرض حديثه عن النص والضرورة التأويلية عن أسباب التأويل، وضروراته، حيث يثير مجموعة من الافتراضات التي قد تكون مطية للتأويل، وهي :

- معنى المؤلف ومقصدية النصية.

-النص بوصفه كيانا ملتبس الدلالة، ومعطى ذا طابع رمزي .

-القارئ باعتباره ذاتاً تمتلك معنى النص، أو تمنحه معانيه المشخصة.

ثم يشير إلى كون الإجابة عن هذه الأسباب يقتضي بالضرورة طرح ماهية التأويل في بعده الأنطولوجي والفلسفي، فهو يرى بأن الضرورة التأويلية تتوزع حسب اتساع الرقعة أو ضيق بواعثها :

-فهي تتبع من النص إذا ما تم تمثله كنساء رمزي، وذلك هو تصور المتصوفة، ومؤولي النصوص المقدسة عموماً.

-وهي تتبع من مقاصد القارئ ونشاطه في التأويل والقراءة، إذا ما تم اعتباره طرفاً أساساً في بناء المعنى النصي وتشكيله، وهذا المنحنى هو الذي انتهجته السيميائيات التأويلية، وجمالية التلقي، وما يسمى في النقد الأمريكي بالنقد الموجه للقارئ.

-وهي تتبع من مقاصد المؤلف إذا ما تم تصوره أصلاً للمعنى النصي، وسلطة دلالية مؤسسة وجهة للمعنى النصي، وهو ما تبنته الرومنسية الألمانية، خاصة ماسلير مباشرة، ثم في الفلسفة الكانطية الجديدة، خاصة مع دلتاي (Dilthey).

-وهي تعدو مسألة وجود شامل حين يتعلق الأمر بنظرة فلسفية ذات بعد أنطولوجي أو فينومينولوجي، تجعل من التأويل مسألة علاقة الكائن بكيونته، لا بالنصوص فقط، وهذا المنظور يجد موقعه في الاتجاه الأنطولوجي الذي بدأ بنيتشه، ونجد امتداداته لدى هيدغر وجاك دريدا².

ومما لاشك فيه أن مقاربتنا للرمز الصوفي تتبع من رمزية النص إضافة إلى مقاصد القارئ، ونشاطه التأويلي.

¹ - ينظر: للنص والجسد والتأويل، ص 100.

² - فريد الزاهي، المرجع نفسه، ص 100/99.

ومعنى ذلك أن دراستنا هذه تستفيد من التأويل الصوفي والقراءة الباطنية، كما تفتح باباً على القراءة السيميائية التأويلية، مستفيدة من كل عطاءاتها المنهجية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ز - التأويل الظاهراتي :

تعتبر الفلسفة الظواهرية أو الظاهراتية-الفينومينولوجيا - أهم فلسفة حديثة اهتمت بالتأويل، فقد اقترحت ثلاثة موضوعات يمكننا من خلالها فهم التصوف وتأويل رموزه، وكراماته، وهي:

1-الدلالة أعم مقولات الوصف الفينومينولوجي .

2-الذات حاملة للدلالة.

3-إن الإحالة هي الفعل الفلسفي الذي يجعل ولادة كائن ما من أجل الدلالة ممكنا.¹

فهذا العلم الذي يعني بما وراء الظواهر، أي البحث عما يكمن وراء الظواهر، وصور الأشياء الظاهر، يسعى إلى الفهم وإدراك المعاني الباطنية في جوهر الأشياء، فقد أعادت الفينومينولوجيا "موضوع الظاهرة إلى الشعور ذاته، عن طريق الدراسة الوصفية للمعطيات والوقائع".²

فالمعرفة في الإتجاه الفينومينولوجي تبدأ من "المباشر" أي من الظاهر وهو الرأي نفسه الذي اعتقده ابن عربي في اتجاهه التأويلي ، حيث يبذل الباحث جهدا كبيرا في فهمه للمضمون الشعوري الذي تنطوي عليه الظواهر، محاولا بذلك ربط هذا المضمون بالموقف المعيشي .

وللمنهج الفينومينولوجي مجموعة من الخطوات الإجرائية يأخذها للوصول إلى موضوعه الخاص الذي هو " الماهية" وهي :

1-وضع العالم بين قوسين ؛ بمعنى أن الباحث يخرج على المستوى التصوري له، أي أنه يضع الواقع المادي أو الحقيقة المعطاة بين قوسين (هلالين)، وهذه الخطوة عند هوسرل هي " تجربة ومعاناة أحدث للباحث من أجل قلب النظرة من الخارج إلى الداخل ، واستبطانه لما يدور حوله، حتى يتسنى له العثور على الماهيات المستقلة في الشعور للموضوعات المدركة.

والحقيقة في الفرق الصوفي هي نفسها " الماهية" في الرؤية الفينومينولوجيا وهي نفسها الحقيقة المعراة المكشوفة .

2-دراسة ما يشعر به الشعور، أي علاقة الذات المدركة ، وهي فعل الشعور بالموضوع المسدرك، وهو موضوع الشعور، أو التمثلات الناجمة عن الشعور.

¹ - رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 199، ص XI.

² - زهيرة بن ككفي: منهج الإستشراق الفلسفي، هنري كوربان بين الفيومينولوجيا والتأويل وكشف المحجوب، (مقال)، مجلة عالم الفكر، ع1، مج 3/2 ، سبتمبر 2005، ص 60.

3-إطلاق فعالية الحدس الفينومينولوجي، ذلك أن نظرية الإدراك في الفينومينولوجيا تقوم أصلاً على " الإدراك الحدسي للماهية" ، فمنها يستمد كل حكم في المنهج الفينومينولوجي معناه وقيّمته، وهذا الحدس هو معرفة باطنية للموضوعات ، تتأسس على الإدراك الواضح والمباشر للماهيات عن طريق الاتصال بالظاهرة ذاتها ، والتأمل في الأحوال الشعورية، ومعاناة الذات مع موضوعها وهي نفسها مرحلة المكاشفة، أو الكشف لدى الصوفية، فعن طريق التأمل والمعاينة والتفكير والاتصال يظهر الحدس الذي يكشف عن ماهية الظاهرة.¹

فالفينومينولوجيا تعطي دوراً كبيراً للشعور في فهم الموضوعات وإدراك ماهيتها، فهي تصف الظواهر من خلال وصفها للبنيات الشعورية التي تتعرف عليها، كما أنها -الفينومينولوجيا- تتجه إلى الباطن لأجل فهم الظاهر، فهي ترى بأن الحقيقة لا تكمن فيما يدركه الإنسان بحسه، وإنما تكمن في معانٍ ودلالات ذلك الشيء بالنسبة إلى الذات.

ويعتبر هنري كوربان من بين كبار المستشرقين الذين أولوا هذه الفلسفة أهمية كبرى في دراستهم للفكر الفلسفي الإسلامي ، فقد قارب هذا المستشرق كتابات السهروردي ، وما كتبه كبار الفلاسفة المسلمين أصحاب التصوف الإشراقي الباطني ، كابن سينا ، والفارابي ، وفق الرؤية الفينومينولوجية ، كما حاول أيضاً إحياء مشروع كبير يتعلق بالروحانية الغريبة من خلال مقارنته بين المشروعين : تجربة السهروردي والتجربة الغريبة - وقد مارس كوربان تحليلاته الفينومينولوجية بطريقة الخاصة، فهو إذ يتحفظ على خطوة وضع العالم بين قوسين" في جانبها التصوري، فإنه يؤمن بالإتجاه العمودي للوجود، أي الوجود- ما وراء هناك- وهو على عكس هيدجر الذي يؤمن بالاتجاه الأفقي للوجود-أي الوجود هناك- الوجود في هذا العالم مع الآخرين، ويرى كوربان بأن إنقاذ الظواهر *Sauver les phénomènes* أي إظهار معناها الحقيقي، لوغوساً فينومينولوجياً، حيث يتم كشف القصد السري، وإظهار المستر الحاضر في المرئي.²

وهي مصطلحات مأخوذة من الفكر الفلسفي الإسلامي، بل إن كوربان وفي إطار مقارنته بين الفكر الصوفي والفينومينولوجي إختار مصطلحي (كشف المحجوب) و (التأويل) كمفهومين صريحين في دراسته للنصوص الصوفية، وذلك قصد فهم المضمون الشعوري الذي تنطوي عليه الظواهر، وفهم الدلالات الشعورية من خلال الموقف المعيشي، ذلك " أن معنى كشف المحجوب في الفكر الفلسفي الإسلامي يؤدي معنى إزاحة " الستار" أو " التقارب" أو حجاب الظاهر عن معنى الباطن الروحي كمعنى حقيقي " ماهيوي" من خلال التجربة الروحية الخاصة بالباحث الإسلامي (المتصوف) بعبارة أخرى، إن

¹ - ينظر: زهير بن ككفي ، المقال نفسه ، ص 61/62.

² - ينظر: زهير بن ككفي ، للمقال نفسه ، ص 65.

كشف المحجوب كخطوة في البحث عن الحقيقة يعمل على إخراج " القصيدة " السرية المستورة تحت الظاهر " 1.

وهذا العمل نفسه يمارسه المتصوفة عن طريق إجترأهم لفعل التأويل (herménéutique) أي العودة بالمعنى إلى الأصل، لأن المعنى الحقيقي هو في حقيقة الأمر باطني ، وعمل التأويل هنا هو إعادة الظاهر إلى الباطن، وبالتالي محاولة إنقاذ الظاهر.

ويرى والتر سبتس أن التأويل هو : " أي شيء يمكن أن يضيفه العقل النظري إلى التجربة بغرض فهمها، سواء أكان ما أضافه هو فقط تصنيفا للمفاهيم والتصورات، أو استدلالا منطقيا ، أو أي غرض تفسيري، والتأويل كذلك قد يكون من عمل المتصوف ، أو غير المتصوف " 2، والغاية من كل ذلك هي كشف المعنى الباطن الذي يستتر على المتلقي، فهو يخفائه يدعونا إلى تأمله وتعريه دلالاته.

ويعتبر هانس غيورغ غادامير المنظر الغربي بلا منازع لقضايا فن التأويل وتآرب الفهم والحوار في الفترة المعاصرة، حيث أصدر عام 1960، كتابه الشهير : " الحقيقة والمنهج الخطوط الكبرى لفن التأويل الفلسفي " تناول فيه تفاعل المستويات الكبرى للتجربة التأويلية ، والمتمثلة في " اللغة " وعلاقتها بفاعلية الحوار ضمن نسج لغوي حي، والتاريخ كبعد أساسي من أبعاد الوعي التاريخي ، والجمال ك لحظة تأويلية وتجربة أنطولوجية تتجلى فيها فاعلية " الفهم " ، وفهم القصد المباشر للمؤلف في علاقة حوارية خلاقة. 3.

ويرى غادامير أن هناك دوما حقيقة ممكنة نستخلصها من فاعلية قراءتنا للنص، فهنا ترتبط علاقة وثيقة بين المؤول والنص يصطلح عليها غادامير إسم الحوار (le dialogue) ، وهو امتداد لفكرة هيدغرية تجعل من الكائن في العالم أو " الكائن هنا " عنصرا حيويا وفعالا في علاقته الحوارية مع مفهوم " الكائن - مع - الآخر " فيؤدي هذا الفهم وظيفة المشاركة (participation) ، والفهم في هذه الحالة ليس إحياء دلالة أصلية مطموسة وإنما هو سماع شاعري (écoute poétique) لأثر في، وماذا بإمكانه قوله في اللحظة الراهنة. 4.

وقد كان التأويل سابقا يعني بتفسير النصوص المقدسة في علم اللاهوت المسيحي حيث يبين أوغسطين Augustin أن الفكر ينتقل من الدلالة الحرفية والأخلاقية إلى المعنى الروحي، أي محاولة العودة بالنصوص إلى المصادر الأصلية والبدايات الأولى قصد إعطائها تأويلا صحيحا ، واستخلاص المعاني التي

1 - زهير بن كفي ، المقال نفسه ، ص 65.

2 - والتر سبتس: التصوف والفلسفة ، ص 54.

3 - ينظر: هانس غيورغ غادامير : مدخل إلى فن التأويل، التفكيك وفن التأويل ، تر: محمد شوقي الزين، على شبكة الأنترنت...

4 - ينظر : مدخل إلى فن التأويل ، نفسه .

تنطوي عليها، فمن التأويل يتمتع بقوة تطهيرية Force purificatrice تجعله يحقق ويجدد المعنى في اللحظة الراهنة بأساليب أكثر حيوية ، وخلاقة .¹

فالتأويل يعني بالنص قصد فهمه فهما عميقا، إذ لا يمكننا إقصاء الذات الكائنة وراء النص، ولا الحلول محلها لرصد مقاصدها وأهدافها ، فعلاقة المؤول بالنص هي علاقة فهم وإدراك المعنى ، اللذين يمهدان لاكتشاف حقيقة ممكنة ضمنية تختزنها النص، هو إدراك للقيم الدلالية والمعرفية والجمالية التي ينطوي عليها النص ، باختصار هو فهم النص ، لأن التأويل هو بحث عن البنية الدلالية للنص، أي بحث عما هو في داخل النص، لا عما يفسر به النص من خارجه، وإذا كان التأويل باعتباره بحثا عن البنية فإنه يعني الكشف عن حقيقة، وليس تفسير الحقيقة مفترضة سلفا .

وعما أن الرمز لا ينقل إلينا أبعاد الأشياء وهيئاتها كاملة، فهو يوقع في نفس المتلقي ما وقع في نفس الشاعر أو الصوفي من إحساسات، فإنه يساعد المؤول، على الإحساس بالتحربة الشعورية كما أنه يمهّد الطريق أمام الباحث الفينومينولوجي، لكونه يختصر له طريق المعيشة الوجدانية، حيث يعمل على ربط الذات بالموضوع، وهذا ما سنعالجه في الفصول التطبيقية اللاحقة.

¹ - مدخل إلى فن التأويل ، نفسه .

الباب الثالث

الرمز بين الشكل والعدد والحرف

الفصل الأول:

فينومينولوجيا الأشكال
والعلامات

الفصل الثاني:

الحرف وفائض الدلالة

الفصل الأول :

فينومينولوجيا الأشكال والعلامات الرمزية

- أ - العلامات البرزخية
- ب - فينومينولوجيا الأشكال والعلامات
 - 1- المربع
 - 2- المثلث
 - 3- الدائرة
 - 4- العلامات الرياضية
- ج - رمزية الأعداد
- د - رمزية النقطة

سنتناول في هذا الفصل مظاهر حضور الرمز في الخطاب الشعري العربي المعاصر ، انطلاقاً من كون هذا الرمز قد أخذ أشكالاً عدة من الشكل الهندسي إلى الرمز الحروفي إلى العدد ، إضافة إلى توظيف الخطاب الشعري للعديد من العلامات الرياضية والسميائية الأخرى .

واهتمامنا بهذه العلامات الرمزية نابع من كون الخطاب الشعري المعاصر قد أصبح خطاباً إشارياً يستنفذ طاقة جل العلامات الممكنة لأجل التعبير عن تجارب روحية لا تحيط بها اللغة العادية .

فقد استلهم الشاعر المعاصر رمزية الأشكال والعلامات السميائية ، حيث أضحت النصوص الشعرية تحفل بضرب من الترميز المخصوص الذي هو أساس التجربة الشعرية الصوفية المعاصرة ، كما أن هذه الميزة الجديدة في خطابنا الشعري تعد بؤرة الانزياح الأسلوبي الذي تعدنا عنه في الصفحات السابقة من بحثنا هذا . ولذلك فسنتناول أهم العلامات التي اتبنى الخطاب عليها ابتداء بالعناوين ، وهذه الأخيرة هي مستوى من مستويات الانزياح الأسلوبي والدلالي ، حيث تقف دلالات العنوان في أحيان كثيرة في مواجهة دلالات النص ، إذ لا تكملها ، ولا تفتح مغاليقه بقدر ما توجع غموض النص المعطى . وقد كان تناولنا للعناوين من باب كونها علامات موازية للنص وليست ، تابعة له ، فالعنوان هو علامة برزخية يقف عندها القارئ ليؤسس معرفة جديدة موازية لدلالات النص وإنجاءاته .

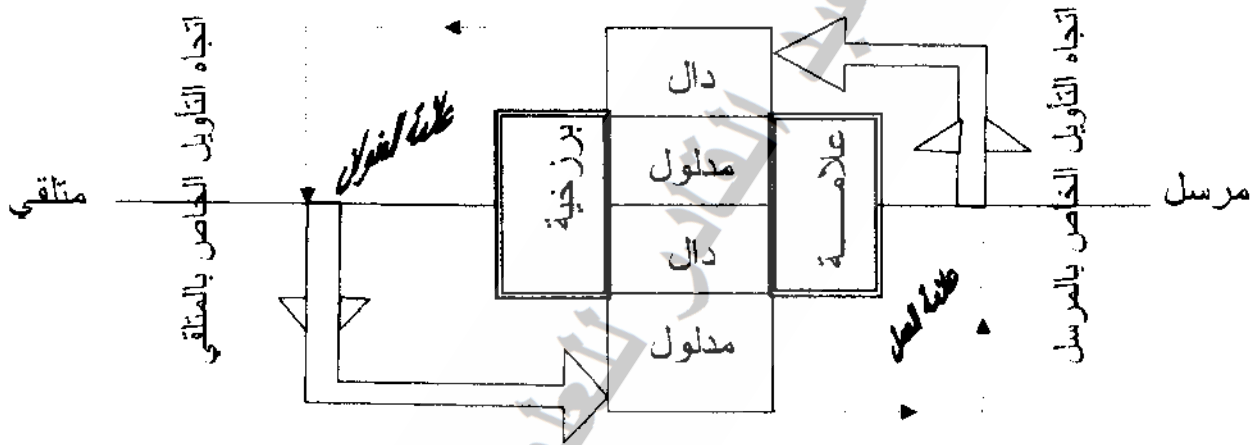
أ - العلامات البرزخية :

يعتبر العنوان علامة سميائية لها دلالتها المستقلة والقائمة بذاتها في أي عمل أدبي ، على الرغم من تعالق دلالاته بدلالة النص فكتابة عنوان ما هي " فعالية لها شروطها وملاساتها المستقلة عن كتابة العمل نفسه"¹ . لكون العنوان يأتي في مرتبة لاحقة لكتابة النص فهو توسيم مخصوص يسقطه الكاتب على نصه ، وقد تكون دلالاته أشمل من دلالة النص ومتعالية عليه ، فهو يملأ فراغات النص المعطى ويتممها ، كما أنه قد يختص بدلالة واحدة يركن إليها النص وبالتالي يكون جزءاً لا يتجزأ من النص ، وقد اعتبر العنوان علامة كاملة موازية لعلامة النص ، له فضاءات دلالية مستقلة نسبياً عن فضاءات النص ، غير أن التحليل السيميائي القائم على المقاربة بين دلالية العنوان ودلالية النص لا يفرق بين العلامتين باعتبارهما شيئين مستقلين وقائمين بذاتهما ، بل تحاول تلمس أوجه التقاطع والإشتراك الدلالي في كليهما - دلالة النص ، دلالة العنوان - فإذا كان النص يحمل دوال متعددة فإن العنوان منفتح على

¹ - الجزائر (محمد فكري) : العنوان وميموطيقا الإتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1998 ، ص19

تعدد الدلالات، فهو رمز مجازي، يعبر به المرسل أو الكاتب عن دلالات تعسر على الظهور حيث يجعله جملة، أو كلمة، أو حرفاً يخفي من وراء مظهراته سياقاً بعينه، إذ يعمل هذا السياق على حمل النص دلالاته ويشحنهما بما يحمله من رمزية .

وقد أشار محمد فكري الجزار إلى استحالة الفصل بين العلامتين، العلامة النصية والعلامة العنوانية، وإن " أي تحليل لأي من العلامتين لا يوضع في اعتباره العلامة الأخرى ، هو تحليل قاصر عن إدراك نصية ما يحمله" ¹، كما أنه أشار إلى علامة وسطية تجمع العنوان بالنص، وهي مشكلة من اجتماع مدلول علامة العنوان بـدال علامة العمل، وقد أطلقنا عليها مصطلح العلامة البرزخية، لكونها وسيطاً بين علامتي العنوان والنص، فهي تمتع من العنوان دلالاته، بل دلالاته الرمزية بما تحمله من سياق، كما أنها تسلب من النص دواله الرمزية، وتخردها من سياقها المقامية، حيث تولد لدينا علامة برزخية متعالية تشذّر من اجتماع ما قيل (النص) ، وما لم يقله الكاتب (دلالة العنوان)، ويمكن التمثيل لذلك بالشكل التالي :



إن العنوان باعتباره قصداً للمرسل يؤسس أولاً: " لعلاقة العنوان بخارجه ، سواء كان هذا الخارج واقعاً اجتماعياً تاماً، أو سيكولوجياً ، وثانياً: لعلاقة العنوان ليس بالعمل فحسب، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضاً، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل ، على ضوءها - كاستجابة مفترضة - يتشكل العنوان لا كتلفه، ولكن كخطاب" ²

غير أن العنوان بمظهره اللغوي من الصوت إلى الدلالة، على وضعية لغوية شديدة الافتقار ³، رغم أنه علامة تجمع بين الدلالة اللغوية ، والدلالة السياقية ، فهو بحاجة ماسة إلى التثامه بالنص لكي يؤسس كيانه الدلالي والرمزي ، فنحن نستقي دلالات العنوان من النص، كما نستعين على كشف دلالة النص بالعنوان ، باعتباره مفتاحاً نلج به الرمزية اللغوية التي تشكل منها الحمل والعبارات.

¹ - العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي ، ص 20

² - العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي ، ص 21.

³ - الافتقار الذي يوصف به العنوان لعزوه إلى ما يشكل منه من حروف أو كلمات ، أو جمل قصيرة جداً ، فوظيفته إيحائية ، وليست إخبارية ، لهذا فهو فقير بما يحويه من دلالات ، غني بما يحمله من دلالات

فإذا كان العمل الأدبي " يدخل في علاقة صراع مع هذا الخطاب لتأسيس خصوصية محموله، فإن العنوان يعمل على استدعاء هذا الخطاب بكليته إلى ساحة ذلك الصراع في ذهن المتلقي"¹ ونظرا لكون العنوان علامة مستقلة وظيفيا، باعتباره رسالة كاملة ومستقلة نسبيا في إنتاجيتها الدلالية، فإننا سنحاول استنطاق حمولة العناوين الصوفية التي وسمت النصوص الشعرية للمدونة التي يشتغل عليها بحثنا هذا، وما إذا كان هناك تعارض أو توافق بين الدالتين النصية والعنوانية، خاصة وأن الخطاب الصوفي قد عني بالبنية العنوانية منذ القدم، عنايته بالنص، وما دامت المدونة واسعة، فإننا سنقصر معيّننا على خطابين شعريين، الأول خاص بأدونيس باعتباره قد عني عناية شديدة بالبنية العنوانية، والثاني خاص بعبد الله حمادي، هذا الأخير له أيضا فلسفة خاصة في التوسيم العنواي، استمدّها من تجربته الشعرية الصوفية، ولذلك سنقصر إشارتنا على مجموعته الشعرية الأخيرة - الرزخ والسكين - لكونها تلخص نظريته تلك.

العنوان الشامل عنوان الديوان	العنوان الرئيسي عنوان النص	العنوان الفرعي (عنوان المتطوعة الشعرية)	الدلالة البرزخية
أغاني مهيار الدمشقي (أدونيس، الأعمال الشعرية ،مج 1)	فارس الكلمات الغريبة	- ملك مهيار	يشتغل النص على السياق الصوفي، ويلتقي مع العنوان في كون مهيار هو رمز عرفاني لدى أدونيس.
		- الخيرة	لهما دالتان متطابقتان، كما أنهما يمتحان من السياق الصوفي.
		- مزموّر	لهما دالتان متطابقتان
		- السقوط	النص يحمل العنوان رمزية صوفية.
		- ملك الرياح	لهما دالتان متطابقتان
		- لي أسراري	لهما دالتان متطابقتان.
		- الحضور	لهما دالتان متطابقتان.
		- الأيام السبعة	لهما دالتان متطابقتان.
		- أرض السحر	لهما دالتان متطابقتان.
		- رؤيا	لهما دالتان متطابقتان.
		- سفر	لهما دالتان متطابقتان.

فيما يظل العنوان شحيحا بدلالته يلبسه النص عباءة صوفية ويكسبه رمزية متعالية.	- أسلمت أيامي		
دلالة العنوان أوسع من دلالة النص	- جسر الدمع		
لهما دالتان مكملتان لبعضهما البعض .	- لاحد لي		
هناك تطابق في الدالتين الصوفيتين.	- اليرق		
تأخذ المرأة هنا دلالة صوفية ويستحضر النص تلك الدلالة ويشكل دواله ومدلولاته وفقها .	- مرآة الحجر	الإله الميت	
دلالة النص الصوفية تتعالى على دلالة العنوان.	- حجر الصاعقة		
يتعالى النص والعنوان عن دالتيهما حيث تكثر بعض المقاطع بالدلالات الصوفية .	- مزمو	إرم ذات العماد	
تطابق في الدالتين الصوفيتين.	- رؤيا		
تطابق في الدالتين الصوفيتين.	- سفر		
تطابق في الدالتين الصوفيتين.	- آدم	طرف العالم	
تطابق في الدالتين الصوفيتين.	- ريشة الغراب		
تطابق في الدالتين الصوفيتين.	- الفجر يقطع خطه		
تطابق في الدالتين الصوفيتين.	- الباب		
تطابق في الدالتين الصوفيتين.	- نوح جديد		
تطابق في الدالتين الصوفيتين.	- مرثية الحلاج	الموت المعاد	
يمنح هذا النص من رمزية العنوان الفرعي الصوفية، وكذا من رمزية العنوان الرئيسي.	- الدهشة الأسيرة		
يتعلق النص بالعنوان في بعدهما الصوفي.	- - شجرة النهار والليل		
يتعلق النص بالعنوان في بعدهما الصوفي.	- كنيسة النهار		

شجرة الشرق	يستمد العنوان رمزيتة الصوفية من النص.
الإشارة	يتم تفسير العنوان من خلال النص .
شجرة الحنايا	يستمد العنوان رمزيتة من النص
شجرة الصباح	هناك تعالق دلالي بين العلامتين. - النص، العنوان -
غابة السحر	يضيفي على العنوان رمزية صوفية للرموز الصوفية الواردة في النص.
شجرة الكاية	يتعلق النص مع العنوان
تحويلات الصقر	تتأب النص الرئيسي، عناوين فرعية، وكل فصل منها يحمل دلالة مختلفة عن الأخرى. 2- فصل الصعود إلى أبراج الموت. إذ يتجسد التوافق الدلالي بين العنوان ونصه في هذا الفصل. كما تتأب النص عبارات ومجمل ومقولات صوفية عملت على خلق السياق الصوفي.
	4- فصل الأشجار يقسم هذا الفصل إلى مقاطع شعرية قصيرة ثم يتخذ لكل قطعة عنوانا فرعيا، حيث يتواتر عنوان واحد - شجرة - عدة مرات ، كما تسبح هذه النصوص القصيرة ضمن فضاء صوفي.

يقسم هذا النص إلى ستة مقاطع مرقمة من 1 إلى 6، ثم يعنون مقطوعة أخرى بـ: الأعماق ، ويقسمها إلى وحدات مرقمة من 1 إلى 6، مرة أخرى. ويستمد هذا النص رمزيته الصوفية من كثرة الدلائل الواردة فيه، إضافة إلى حشوه بمقولات صوفية على شاكله مواقف النفري ومخاطباته، فيغدو النص كلا متكاملًا.		تحولات العاشق	المسرح والمرايا
يقسم هذا النص إلى أربع وحدات إذ يتعارض العنوان الفرعي مع العنوان الرئيسي، ومع النص أيضا، فالنص يعبر عن تجربة صوفية عروجية باتجاه المطلق، في حين يظل العنوان الفرع فقيرا لا يحيل على شيء .	1- فصل الحجر		
يبتدئ النص بمقولات للنفري، إذ تحضر هذه العبارات النصية لتوسع من سياق النص الذي هو وصف دقيق للرحلة الصوفية، حيث يتقاطع العنوان الفرعي بدلالاته العرفانية مع دوال النص ورموزه بشكل كبير، كما يحمل فكر القارئ إلى تصور فصول جديدة من مواقف النفري وقد أعاد صياغتها أدونيس بشكل مختلف تماما .	2- فصل المواقف	أقاليم النهار والليل	
تمتج دلالة العنوان ورمزيته الصوفية من دوال النص المعطى	امرأة ورجل	الزمان المكسور	

وجه امرأة	تتعلق دلالات النص والعنوان ضمن سياق صوفي
الطريق	يكتسب العنوان رمزيته الصوفية من خلال دلالات النص.
- مرآة لخطه ما - مرآة الكرسي. - مرآة للوقت	تشتغل هذه العناوين ضمن الدلالة الصوفية، حيث يتم إسقاط رمزيها العرفانية على دوال نصوصها، مما يجعلها كلا متكاملًا.
- الجائع	هناك تعلق دلالي صوفي بين النص والعنوان
أربع أغنيات لحزمة القصب	أضفى العنوان برمزيته مسحة صوفية على النص، كما أن دوال النص تفاعلت مع رمزية العنوان ودلالاته الصوفية تفاعلا توافقيًا، فالتحم النص بالعنوان واشتركا في الدلالة .
تعويدات لمدائن الغزالي	تتعلق العنوان الفرعي بالعنوان الرئيسي، حيث امتص العنوان الفرعي دلالاته الرمزية من الفضاء العام الذي تسبح فيه دوال العنوان الرئيسي، واشتركا في التأثير على دلالات النص .
الممثل المستور	انفرد النص بالدلالة الصوفية فيما بقي العنوان الفرعي والعنوان الرئيسي فقيرين باهتين، لا يحملان أي دلالة صوفية .
الممثل المستور	2- الغائب قبل الوقت
مرآة الطريق وتاريخ الفصون	يستقي العنوان رمزيته الصوفية من دوال ومدلولات النص .

يتعلق العنوان الفرعي بالنص تعالفا رمزيا، حيث يشارك في خلق السياق الصوفي .	1 - كيمياء النرجس	وجه البحر	
يتخذ أدونيس "البهلول" رمزا للصوفي العارف الذي تستهويه الطرقات، حيث يضيف هذه الرمزية على النص، فيغدو النص نصا صوفيا يرسم تجربة عرفانية.	يقسم النص إلى خمس وحدات معنوية	قصيدة البهلول	
يوازي أدونيس في هذا النص بين الكتابة والطريق الصوفي، حيث يحيلنا العنوان مباشرة على مفهوم الشاعر للكتابة الصوفية.	الكتابة	المطابقات	المطابقات والأوائل
يستدعي العنوان الدلالة الصوفية باعتباره رمزا، كما يتم إسقاط هذه الدلالة، واستدعاء السياق الصوفي أثناء مجاهدة النص .	النفري	المطابقات	
تمتج النصوص الفرعية بمقاطعها وأجزائها دلالتها الصوفية، في رسمها للتجربة العروضية من دلالة العنوان الشامل ، الذي هو عنوان المجموعة الشعرية، في حين تظل العناوين الفرعية قاصرة على تقمص الدلالة الصوفية أو الإيحاء بها . حيث يرمز العنوان الشامل إلى نظرية وحدة الوجود ، باعتبار المفرد هو رمز للذات الإلهية ، أما التعدد والجمع فهو صورة للموجودات التي يتجلى الله فيها .	أ- تخطيطات. ب- فواصل. ج- استطرادات 2- استطراد ثان 3- استطراد ثالث 4- استطراد رابع	1- تكوين	مفرد بصيغة الجمع
يتشكل هذا النص من مجموعة من الدوال التي كتبت بخط عريض		II- تاريخ	

حيث تنوب هذه العلامات عن العناوين الفرعية، فهي علامات تحمل رمزية صوفية تتقاطع من دلالة النص تقاطعا إيجابيا بما يخدم الدلالة العامة للنص المعطى، فيما يظل العنوان الرئيسي فقيرا من الناحية الدلالية الصوفية، إذ لا يحيل على شيء بعينه، سوى على دلالة المعجمية اللغوية			
يعتبر هذا النص امتدادا دلاليا وبنائيا للنص السابق، إلا أنه خال من العناوين الفرعية، حيث تنوب عنها الفراغات والبياضات التي كثر حضورها في هذا النص، وإذا كان النص يشغل دلاليا على التجربة الصوفية بأحوالها ومقاماتها، ومقولاتها، فإن العنوان لا يؤدي أي وظيفة رمزية، وكأنه يسبح في سياق آخر، إذ لم يستطع أن يستمد دلالة من دوال النص .		III- جسد	
يعتبر هذا النص تكملة للنص السابق، بل إننا نرى بأن عنوان القصيدة السابقة (جسد) هو العنوان المناسب لهذا النص، حيث يتدنى النص بالجملة التالية : سلاما أيها الجسد. وكان الشاعر في هذه القصيدة يريد استكمال كشوفاته الصوفية التي ابتدأها في النص السابق ، أما علاقة النص المعطى بالعنوان الفرعي فهي	أ ب ج د هـ و ز 3 فراغات دال تاء واو نون	تعازيم	

علاقة تنافر، إذ لا ينطوي النص على أي دلالة تتقاطع مع العنوان -تعازيم-.	سين ألف فراغات		
تتأب النص مجموعة من العلامات السيميائية والتي استفادها الشاعر من الحقل الرياضي ، إضافة إلى الحروف المقطعة في أوائل السور، والفراغات وهي جعلها تنوب عن العناوين الفرعية، مما أكسب النص دلالة رمزية صوفية، وقد زاد هذه الرمزية عنوان النص الذي عمل على خلق السياق الصوفي .		سيميائية	
يتناص العنوان مع العديد من النصوص والعناوين الصوفية "رباعيات الخيام"..... حيث يعلن العنوان رمزيته الصوفية، لتتناسق معه دوال النص، وقد استهلكت بنص للحلاج " طاسين النقطة"، كما أن هناك اشتراكا دلاليا بين العنوان الشامل (البرزخ والسكين) والعنوان الرئيسي (كتاب النور)، والعنوان الفرعي (رباعيات آخر الليل)، فجعل هذه العناوين مشكلة من رموز صوفية، تتقاطع دلاليا مع مجمل الرباعيات المشكلة للنص.	رباعيات آخر الليل (تحتوي 30 رباعية)	كتاب النور	عبد الله حمادي "البرزخ والسكين"

يتشكل العنوان من دالين رمزيين يسبحان في الدلالة الصوفية، كما يعتبر العنوان الفرعي عنوانا شاملا للمجموعة الشعرية وبالتالي يحمل النصوص الواردة في الديوان، كما يتقاطع العنوانان (الفرعي و الشامل) مع العنوان الرئيسي - كتاب الجمر - بما يحمله هذا الأخير من رمزية صوفية .	البرزخ والسكين	كتاب الجمر	
يسقط العنوان ظلالة الدلالية على النص ، حيث يوجه حركة الضمائر لتصير دالة على أنثى - الذات الإلهية - ، كما تتعالق رمزية الر عنوان بدوالة الإيحائية مع دوال النص الصوفية تعالقا يخلق السياق الصوفي مع أول كلمة تحاهها في النص .	يا امرأة من ورق التوت		
تتعارض دلالة العنوان مع دلالات النص لدرجة تجعل القارئ مشدودا إلى البحث عن دلالات العنوان في النص ، غير أن العنوان سرعان ما تفتضح دلالاته انطلاقا من المقطع الشعري الثاني ، حيث يرتبط الإفك هنا بدلالة التوالح في العرف الصوفي	لا يا سيدة الإفك		

إن العنوان عند الشعاعين أدونيس ، وعبد الله حمادي هو نص نوعي مواز للنص المعطى ذاته ، فهو ضرورة كتابية بقدر ما تقتضيها التجربة الشعرية . يقتضيها النص أيضا ، وإذا كانت سياق الموقف ينوب عن العنوان في الحديث الشفوي ، لاضطلاعه بمهام ووظائف العنوان فإن العنوان في الكتابة الفنية هو توسيم متعلق بالنص ، وبكل ما هو وليد التجربة الشعرية كلها ، بما أنه خاضع لبنية خاصة ، ودلالات قد تكون مفارقة لدلالة النص أو تابعة لها .

إن التوليد العنوان في التجريبتين الشعريتين - الأدونيسية ، الحمادية - هو توليد خاضع للسياق ، ولخصوصيات التجربة الشعرية بما أنها نقل للتجارب الباطنية ، وهذه الأخيرة تتم على مستوى اللغة فقط ، لأن الشاعر الحديث مرتبط باللغة أكثر من ارتباطه بالتجربة الشعورية ، فهو يصوغ تجربة عشقية مع أنساق اللغة موازية ، لتلك التجربة العرفانية الصوفية ، فالحرف هو المعشوق في كل حال ، كما أن تجربة العروج غالبا ما تتم لدى الشعراء باتجاه الحرف ، واللغة الضوئية الكشفية ، لهذا فإن كل سير لأغوار البنية الرمزية الصوفية في الخطاب الشعري العربي المعاصر هو سير لأغوار الحرف وتظاهراته في النص ، والعنوان على حد سواء .

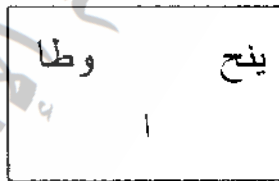
بـ فينومينولوجية الأشكال والعلامات :

تختصر الأشكال الهندسية في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر بطرق شتى، حيث تحوي السننص الصوفي برموزه وعلاماته اللغوية ، وأحيانا أخرى يأخذ النص الشعري شكلها، كما تتاب الخطاب الشعري علامات سيميائية دالة برمزيتها المفارقة للمألوف ، كالأسهم والبياضات (الفراغات) والرمسوز الرياضية الأخرى، ويعتبر حضور هذه العلامات في خطابنا الشعري المعاصر حضورا غير مألوف، كونها تضيف عليه سمة رمزية متفردة، فأحيانا تساعد الشاعر على الحذف والاقتصاد اللغوي، مما يجعلها علامات رمزية مساعدة، وأحيانا أخرى تعمل على خلق طقس رمزي في النص.

وإذا كانت الأشكال الهندسية قد حضرت في نصوص وكتابات المتصوفة قديما وبخاصة لدى محي الدين بن عربي، فإن العلامات السيميائية الأخرى كالأسهم والفراغات والرموز الرياضية التالية : = ، ← ، → ، ↔ ، إلخ... لم تخل بها نصوص القدامى في حدود اطلاعنا المتواضع، وقد برزت بشكل ملفت للانتباه في خطابنا الشعري العربي المعاصر، وبخاصة لدى محمد بنيس، وأدونيس، وسنحاول كشف رمزيتها الدلالية، وتبع إيجاءاتها الصوفية.

1- المربع (□)

يوظف أدونيس في ديوانه " مفرد بصيغة الجمع " شكل المربع ثم يملأه برموز يصعب فهمها باعتبارها جزءا من النص المعطى، إذ تحيلنا على رمزيتها الصوفية المتخفية في الأشكال الهندسية والحروفية في فلسفة الشيخ الأكبر، وتختصر هذه العلامة السيميائية بهذه الصورة.¹



وهذا الشكل يحيلنا على تلك الأشكال التي فسر بها ابن عربي المنازل الفلكية وتأثيراتها الروحية، إلا أن دلالة ما ورد في هذا المربع تبقى متخفية، وبعيدة عن التأويل المستمغ.

كما وظف هذا الشكل الهندسي أيضا محمد بنيس في ديوانه " يا إجماع صوتك العمودي " والذي جاءت معظم نصوصه في أشكال هندسية تتراوح ما بين الدائرة ، والمربع ، والمستطيل ، والمثلث ، والشكل الشجري، والمنحنى والتموج، والمائل والرأسي، إضافة إلى طبيعة الخط المغربي الرمزية فهو خط تكتسب به التمام والجدول، لدى سكان المغرب العربي، ونظرا لطبيعته الطلسمية المرتبطة بالغيبات، والسحر فقد أسهم

1 - أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، ص 541

رسم الحروف في إضفاء مسحة رمزية على النصوص الشعرية. خاصة وأن هذه المجموعة الشعرية تسبح جلسها في الفضاء الدلالي الصوفي.

ويتخذ هذا الشكل الهندسي صيغة أخرى لدى أدونيس، حيث يجعله في مستهل السطر الشعري كما في قوله :

□ هل اللمس للجسد وحده، حقاً؟¹

وقد زواج أدونيس في قصيدة " سيمياء"² بين المربع والمثلث، إذ جعلهما علامتين لاستهلال الأسطر الشعرية .

2- المثلث: (Δ) - دلثا -

ويوظفه أدونيس بالطريقة نفسها التي وظف بها المربع، كما في قوله :

Δ الجسد أطول طريق إلى الجسد³

فقد يدل هذا الشكل على الصعود إلى الأعلى ، حيث يشكل رأس المثلث نقطة واحدة للدلالة على الأحدية ، والواحدية ، في حين تشير قاعدة المثلث إلى الكثرة ، وإلى عالمنا في مظاهره المتكثرة .

كما قد ينوب هذا الشكل عن عبارات يعينها لدى أدونيس ، لأن هذه العلامة الرياضية لها ما يقابلها أيضا في عرف الرياضيين.

أما محمد بنيس فيرسم هذا الشكل بكلمات النص وجملة كما في الشكل التالي⁴:

أفقت
من نبعنا فينا ألف
بويلج له أتما الك صونتي
يعلم من أمان خطاه وأتوقب وجهه ينتم
بين حشايش تومقي ونفيض على قبة خضراء
ترافقي قباية مسعود بالحنى بهديروا بالسلوك يروي
اللاهشة بالكلمات المطالعة الساعدة من تشع من أوقات
بين فلتات الحناء يكسافون بها التوجع على فكم من أولات
الضوء وما عانيت قناراً يغزل فوج جنود الماء

1 - أدونيس ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 2 ، ص 662

2 - أدونيس ، مج 2 ، ص 653-726

3 - أدونيس ، مج 2 ، ص 662

4 - بنيس (محمد) : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص 243

وإذا كان ابن عربي قد ستر علومه الكشفية والذوقية بالعدد والأشكال والحروف، فإن أتباع فكره من الشعراء العرب المعاصرين قد فعلوا ذلك أيضاً، إذ ساروا على نهجه، فالأشكال الهندسية عندهم هي رموز لحقائق باطنية، حيث تزيد من فعالية الترميز، إذ يغدو النص وكأنه مجموعة من العلامات المستعصية على الفهم. وقد يرتبط المثلث باعتباره رمزا صوفيا بفكرة التثليث في التصوف المسيحي والإسلامي على حد سواء، وقد أشار الششتري إلى هذه الفكرة في البيت التالي :

تثلث محبوبي وقد كان واحداً كما صيروا الأرقام بالذات أقنماً¹

والتثليث عند ابن عربي لا يعني كثرة المبدأ الأول الذي هو واحد بالذات ، وإنما هو في العرفانية الصوفية رمز على تجلٍ خاص بالفردانية ، إذ الثلاثة على حد قول ابن عربي أول الأفراد. " وعن هذا الاسم ظهر ما ظهر من أعيان الممكنات، فما وجد ممكن من واحد وإنما وجد من جميع ، وأقل الجمع ثلاثة وهو الفرد، فافتقر كل ممكن إلى الاسم الفرد، ولما كان الغاية في المجموع الثلاثة التي هي أول الأفراد ، وهو أقل الجمع وحصل بها المقصود والغنى عن إضافة رابع إليها، كان غاية قوة المشترك الثلاثة، فقال إن الله تعالى ثالث ثلاثة ولم يزد على ذلك "².

وقد اهتمت الديانات القديمة بالمثلث كالديانة المصرية القديمة والديانة الكنعانية والسومرية والهندوسية، وهو ما جعل عاطف جودة نصر يقول بأن التثليث المسيحي هو امتداد للتثليث في الديانات الأسطورية، وقد تجلّى ذلك أيضاً لدى القبالة من اليهود الذين ذهبوا في أسرارهم المستورة إلى أن العلم والكلمة والكتابة شيء واحد في الذات الإلهية.³

وقد يعبر أيضاً المثلث بشكله الذي يتجه اتجاهها رأساً إلى الأعلى إلى الرحلة العروجية نحو المطلق .

3- الدائرة :

الدائرة هي أجلى مجالي الظهور الكمالي فهي عند الحلاج في " طاسين الدائرة " ، و " طاسين النقطة " وهي عند ابن عربي في " إنشاء الدوائر " ، و " الفتح المكي " ، ويرى ابن عربي في كتاب " منزل القطب " : بأن القطب هو " مركز الدائرة ومحيطها ومرآة الحق عليه مدار العالم "⁴.

وقد عمد ابن عربي إلى أسر علومه الكشفية بالأشكال الهندسية لسبب وجيه، وقد ذكره في كتابه "إنشاء الدوائر"، ومفاده أن الشكل يجعل الطالب يتصور المعنى في نفسه صورة متجسدة تسهل العبارة عنها لقوة حصولها في الخيال، كما يحرص الناظر على استيفاء النظر حتى يقف على كلية معانيها، إذ المعنى إذا أدخل

1 - نقلاً عن : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 479

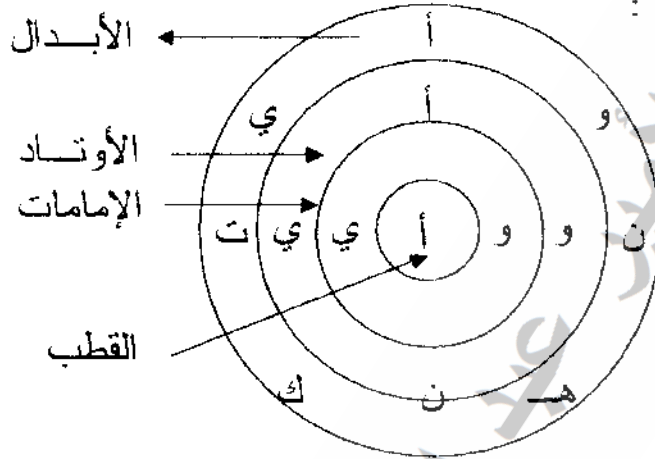
2 - ابن عربي : الفتوحات المكية ، طبعة بولاق ، القاهرة ، ج 3 ، ص 166 . وينظر أيضاً : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 480

3 - ينظر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 482

4 - محي الدين ابن عربي : رسائل ابن عربي ، كتاب منزل القطب ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، ص 2

في قالب الصورة والشكل تعشق به الحس ، وصار له فرجة يتفرج عليها، ويتزهر فيها، فيؤديه ذلك إلى تحقيق ما نصب له ذلك الشكل وجسدت له تلك الصورة.¹

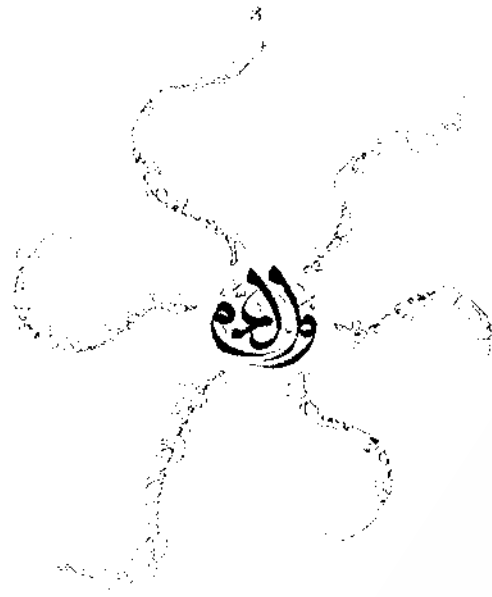
لذلك جعل ابن عربي مقامات الحروف في دوائر حتى يسهل إدراكها إنطلاقاً من كون كل حشر يرمز إلى مقام معلوم، فالقطب هو مركز الدائرة لأنه واحد، وهو محل نظر الله إلى الكون، ويشار إليه بحرف الألف، والشأن نفسه بالنسبة للأئمة، والأوتاد، والأبدال، والأخيار، والنباء والنجباء، والعمد، والمكتومون، وقد جسدت ذلك في الشكل التالي :



وقد استوفى الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر هذه الرمزية المتعالية حيث حضرت "الدائرة" بشكلها المتعارف عليه، حيث ينسج محمد بنيس نصوصه الشعرية في شكل دائري كما في النص البصري التالي :



وهذه التقنية الرمزية لا نثر عليها في نصوصه الشعرية، التي تحمل دلالات غير صوفية، إنه يعتمد إلى شحن كلمات النص بالسياق الصوفي، ومن ثم فهو يسقط رمزية الأشكال الهندسية على نصه ليصبح نصاً حافلاً بالرموز الصوفية، ويعتمد في أحيان أخرى إلى تشكيل الدائرة إنطلاقاً من رسم الكلمة كما في الشكل التالي :



في حين يكفي شعراء آخرون بالإشارة إلى رمزية الدائرة في نصوصهم، حيث تختصر دلالاتها في النص كما هو الحال في نصوص أدونيس وأحمد الشهاوي، يقول أدونيس:

ضيقني أيتها البروج من ناحية القطبين، اتسعي في الوسط
ولك أنت

أيها الفلك حدّان:

نهاية لما تصير إليه الطنانع

وشكل مستدير يحيط بالأشكال كلها¹.

فالدائرة لدى أدونيس هي أكمل الأشكال وأسمها على الإطلاق، فهي تجمع بين الظاهر والباطن، كما يجمع القطب أو الإنسان الكامل بين علوم الظاهر وعلوم الباطن، فهو وسيط بين الكون والذات الإلهية لأنه خلق على صورة الله، وفيه صفات تتعالى على صفات البشر.

إن تعامل أدونيس مع هذا الشكل الهندسي هو تعامل رمزي صوفي، فكثيراً ما يشير إلى مركز الدائرة في نصوصه الشعرية، كما يرتبط ذلك بوصف الرحلة العروجية يقول:

...

والعودة إلى أول

الدائرة

...

أففض نحك

الجبّال عروقي وبين لحمي وجلدي ديب النمل أرتعش
يسقط من كل رعشة كتاب.¹

كما أنه غالباً ما يجمع أدونيس في نص واحد بين الأشكال الهندسية: (المثلث، الدائرة، المربع،...)، حيث يحيل ضلع المثلث على الكائن البشري، ومركز الدائرة على الصوفي العارف، كما في قوله:

الطرق الصالحة ليست صالحة لي

وليس لأحد خطواني

وفي كل نقطة من جسدي تيه ←

وليس الضلع عشيقه لأضلّل الطرق

وليس المرأة أرضاً لاكتسي بالفضاء.

أشكال المثلث بأضلاعه الدائرة بمركز الدائرة.²

أما أحمد الشهاوي في قصيدة "حاء ميم"، فيرمز بالدائرة إلى مواطن الغواية، في قوله:

كيف...؟

وأنا واحد أرسم العمر دائرة

مركزها سرّك³

إن ارتباط اللغة الصوفية بالمظاهر الوجودية والأشكال الرمزية هو مظهر من مظاهر القلق المعرفي، فالعالم أضحي كتابة وجودية كبرى كما أن الصوفي لا ينظر إلى العالم إلا باعتباره كلا متشابكاً ورمزياً، أو بعبارة أخرى، فإن الصوفي ينظر إلى الوجود من زاوية تؤالف بين الظاهر والباطن، فالعالم يظهر نفسه عن طريق الرموز والأشكال، والرمز ليس شيئاً مطابقاً للواقع الموضوعي وإنما هو توسيمة إحيائية، توحى بما هو باطني وخفي، لأن اللغة الصوفية "ليست جوهرًا باطنًا يختفي وراء الظواهر وإنما هي وضعية وجودية تعاش من طرف الصوفي كوضعية: إنها لا تخضع لقواعد المنطق الصوري، ولا يمكن تخريبها عن الكينونة، ولذلك كان الصوفي لا يتعامل مع الموجودات (= كلمات العالم)، كأشكال تعبيرية ولكن كهندسة أو فضاء هندسي رمزي ومقدس، يحمل في التواءاته وتموجاته وامتداداته سر المعاني الإلهية".⁴

فالرمز الصوفي هو حقيقة كونية حاضرة في كل شيء، في الحلم، والرؤية، والسماع، واللغة والأشكال... إلخ.

1 - أدونيس، مج 1، ص 551

2 - أدونيس، مج 2، ص 606

3 - أحمد الشهاوي: قل هي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 1، 2000، ص 122.

4 - ملصق عبد الحق: الكتابة والتجربة للصوفية، ص 95

4- العلامات الرياضية :

يشكل توظيف العلامات الرياضية في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، انزياحاً جديداً في طرائق التعبير، وفي المعجم، فقد حضرت هذه العلامات والرموز بشكل ملفت للانتباه، وبخاصة في الخطاب الشعري لأدونيس، وقد استثمر الوظائف الرياضية لهذه العلامات بشكل مثير، إذ غير من وظائفها الاصطلاحية، وكيف عملها داخل نصوصه بما يخدم دلالة الجملة الشعرية، ومن بين العلامات التي أضحت دلالتها تابعة لسياق الجملة نذكر:

- " = " : تشير هذه العلامة في نصوص أدونيس الشعرية إلى الترادف والتضاد في آن واحد، ففي قصيدة جسد تأتي هذه العلامة السيبائية الرامزة لتدل على المطابقة والتفسير، وكأنه يقول كلاماً غامضاً، ثم يأتي بكلام آخر بعد العلامة : " = " ليفسر ما غمض فيه كما في قوله :

أمتهن أسراركم = أشهد غيب أحوالي

أهت كمن يستوطن غربته

أقيم = "ظاهري منتشر لا أملك منه شيئاً

وباطني مستعر لأجد له فيناً.¹

وقد تشير هذه العلامة أيضاً إلى التضاد العكسي، كما في قوله :

أدخلي نلتقي = نفترق نمحو وجهينا - نكتشف

وجهينا.²

فالعلامة " = " تنوب عن الكلام، وعن جمل عديدة، فبعد اللقاء يكون الافتراق وهكذا، وكأن الافتراق

هو محصلة موضوعية للقاء، وغالباً ما يوظف أدونيس هذه العلامة بهذه الوظيفة؛ كما في قوله :

نألف = نختلف³

أي بين كل كلمتين متقابلتين ومتضادتين عكسياً وأحياناً يستغني عن هذه العلامة ليحل محلها البياض،

كما في قوله :

يمحو يكشف⁴

السقوط النهوض

كلمة لأكلمة

1 - أدونيس ، مج 2 ، ص 577

2 - أدونيس ، مج 2 ، ص 579

3 - أدونيس ، مج 2 ، ص 595

4 - أدونيس ، مج 2 ، ص 597

شيء¹ لاشيء¹

وأحيانا أخرى يوظف الشرطة (-) لتتوب عن علامة تساوي أو البياض الذي يحيل على محذوف، كما في قوله :

باسم جسدي الميت - الحي الحي - الميت²

أما السهم (←) فيكثر حضوره في نصوص أدونيس بدلالات ووظائف متعددة ففي قصيدة: "تاريخ"، تشير العلامة "←" إلى الذات الإلهية، حيث تتوب عن أداة الإشارة :

ونجهر ←

نحن التخاييل علم الآفاق

تجربنا الطير عن الأبعاد

وتطوى لنا الأرض

فأنت، أيتها الصحراء،

أحضينا ←

كوبي لنا ببحرنا الآخر³

وكان السهم هنا يدعو القارئ إلى حمل الكلام المكتوب على دلالاته الباطنية المتخفية، وهو ما تشير إليه كل العبارات التي أردفها هذه العلامة، كما في قوله :

بل أجساد ترفع راية الوقت ←⁴

وفي قوله :

والآن أولُ الموج ←⁵

وفي قوله أيضا:

وأرسيت أحوالي ←⁶

وكان أدونيس يقول في الأسطر الشعرية المذكورة :

- بل أجساد ترفع راية الوقت إليه.

- والآن أول الموج إليه .

- وأرسيت أحوالي إليه.

1 - أدونيس ، مج 2 ، ص 610

2 - أدونيس ، مج 2 ، ص 632

3 - أدونيس ، مج 2 ، ص 567.

4 - أدونيس ، مج 2 ، ص 569

5 - أدونيس ، مج 2 ، ص 570

6 - أدونيس ، مج 2 ، ص 595.

فهو يُحذف كل العلامات اللغوية التي تشير إلى الذات الإلهية ليستبدلها بالعلامة الرياضية: "←" وهي إشارة اصطلاحية، أخرجها من دائرتها الدلالية الاصطلاحية ليضفي عليها توسيما دلالياً جديداً. ونعثر على شكل آخر لهذا السهم في قصيدة "سيمياء"، حيث يعكس اتجاهه ليؤدي دوراً رمزياً مختلفاً، كما في قوله :

← ملكاً ملكي اليأس
من الرغبة والقصد
→ ركب ما هيق¹.

فإذا كان السهم الأول "←" يشير إلى الوصول، بمعنى أن الشاعر في حالة يأس من الوصول، فإن السهم الثاني "→" الذي يتخذ اتجاهها مختلفاً عن الأول يشير إلى حال العودة، أي حال الفقد. فاتجاه السهم الأول هو اتجاه الرحلة والعروج ليختصر بذلك كل ما يقال بشأن الرحلة ومستلزماتها، وهو ما تحسده العلامة الثانية "→".

كما وظف أيضاً هذه العلامة الرياضية : (≡) والتي تعني في عرف الرياضيات يستلزم، بالدلالة نفسها في قوله :

(اليقين شَرَكُ الضمائر
والمعرفة
أن
تعلم (≡) وتجهل²

واليقين المشار إليه في هذا المقطع الشعري، يقتضي رفع الحجاب، فهو معرفة قلبية لا عقلية، وهو ظهور نور الحقيقة في الموقن حال كشف أستار البشرية بشاهد الوجد والذوق.³ وقيل هو التصديق بالغيب بإزالة كل ظن، وقيل هو المكاشفة حيث يشهد الصوفي نفسه أمام المرأة، فتختلط عليه الضمائر فتصبح "أنا" هي أنت وهو في الآن نفسه.

واليقين يقتضي المعرفة التي هي إطلاع الخلق على الأسرار بمواصلة لطائف الأنوار، فالله هو الذي يمن على عباده بالكشف، وهذا الحال يقتضي الستر والكتمان، لأن المعرفة خاصة بالعبد، وهي لازمة للحيرة، لأن الصوفي في حال المعرفة، تأخذ الحيرة من صفات الله، لذلك قال بعض الصوفية: "بأدليل المتحيرين زدني فيك غيراً".⁴

1 - أدونيس ، مج 2 ، ص 712.

2 - أدونيس ، مج 2 ، ص 650.

3 - ينظر : عبد المنعم الحفني ، الموسوعة الصوفية ، مادة: يقين.

4 - عبد المنعم الحفني ، الموسوعة الصوفية ، مادة : معرفة

ويوظف أدونيس علامة " (م) " في النص السابق نفسه، وفي مقطع شعري آخر بدلالة مختلفة عن الأولى، حيث تؤدي وظيفة الفاصلة، في قوله :

و كنت أطمح إلى التبدد
وفتحتك بجسدي (م) لكن
لكن بماذا أختمك؟¹

إن توظيف هذه العلامات الرياضية هو استثمار للقدرات التعبيرية الكامنة في اللغة، رغم أن المجال الدلالي والاصطلاحي الذي تسبح فيه تلك العلامات بعيد كل البعد عن الحقل الدلالي الأدبي. فالخطاب الشعري له علاماته اللغوية المألوفة، المتعارف عليها منذ القدم، وما استثاره هذه الرموز الرياضية إلا محاولة حريئة لتطويع كل الإشارات والرموز لتؤدي وظيفة ما داخل النص الشعري. فأدونيس لم يكتف بهذه العلامات الرياضية فحسب، وإنما وظف كما هائلا من المعجم الرياضي، فأحيانا يوظف هذه العلامة (oo) والتي تشير في الرياضيات إلى " مالا نهاية " في بداية الأسطر الشعرية كما في قوله :

oo سلاما أيها الحيوان

أنت وحدك الملاك الأبيض.²

وأحيانا أخرى يشير إلى الرمز الرياضي " Δ "، دلنا كما في قوله :

الجرح دلنا

البلم ألف

والجسد حروف بلا نقاط.³

فالعلامات الرياضية كغيرها من بقية الحروف، تؤدي دورا ترميزيا في الخطاب الشعري، فهي أمة متفردة، لها علاقاتها ودلالاتها الخاصة لدى أدونيس.

1 - أدونيس ، مج 2 ، ص 649

2 - أدونيس ، مج 2

3 - أدونيس ، مج 2 ، ص 620

ج- رمزية الأعداد :

تمتج رمزية العدد في العرفانية الصوفية من رمزية الحروف، فكلاهما يعبر عن مظاهر الوجود وعن الأسرار الباطنية، ولرمزية العدد في ثقافة ما بين النهرين تاريخ قديم، فقد كان للأعداد (7)، (12)، (30) تأثير كبير وبخاصة في علم التنجيم، حيث أخذت هذه الأعداد طابعاً مقدسياً.

وقد انبثق تصور الأعداد على نحو صوفي بتأثير من التنجيم الذي كان له شأن كبير في الديانات القديمة، حيث ارتبط ذلك برصد الظواهر الفلكية.¹

أما في الثقافة العبرية فقد لاقى الرمز العددي إقبالاً كبيراً وبخاصة لدى القبالة من اليهود، وقد عرفوا بتشبيهم بمجموعة من التعاليم الدينية المستترة، كما كانت تلك الرمزية العددية معروفة لدى أحبار اليهود وبعض نصارى العصر الحديث.

إذ امتلأت كتبهم بالطلاسم والتعاويذ التي تحوي خطوطاً وجداول وأعداداً سحرية تجلب الحظ وتدرأ الشر، وأهابت بالعرافة والتكهن بواسطة الكتب المقدسة، وتتلخص رمزية القبالة في البحث عن المعاني المتخفية وراء الحروف والكلمات العبرية، وفي تكوين كلمات وجناسات تصحيفية، وأعداد تستخدم كلها لأغراض سحرية²، ولا تزال هذه العلوم تمارس إلى يومنا هذا، وبخاصة لدى السحرة، وقد عرفت قديماً لدى العرب بحساب الجمل، حيث تحل الكلمات ذوات القيم العددية الواحدة مكان بعضها البعض لتفرز معنى جديداً، كما "تتيح الجماتريا (GEMATRIA) للسحرة إذابة الكلمات المتفقة عددياً، بعضها في بعض، تشكيلاً لكلمات جديدة موسومة بطابع الغرابة والغموض".³

أما أصحاب الفلسفة الفيثاغورية فقد اعتقدوا بأن الأعداد هي التي تكون جوهر الأشياء، بمعنى أن الأعداد متصلة بالأشياء وغير منفصلة عنها، وأن الأعداد تناظر الأشكال.

"فالعدد (1) يناظر النقطة، والعدد (2) يناظر الحظ، والعدد (3) يناظر السطح، والعدد (4) يناظر الجسم، ويعد العدد (5)، مبدأ الزواج لأنه حاصل جمع العدد الذي يدل على الذكر والعدد الذي يدل على المؤنث، أما العدد (7) فإنه الذي عن طريقه تنقسم الحياة الإنسانية، وتمثل العشرة الوحدة الرئيسية التي تشمل كل الأشياء الأخرى".⁴

وقد استمدت العرفانية الصوفية تلك الرمزية العددية، حيث تجلت لدى الشيعة، وجماعة إخوان الصفاء،⁵ للذين أقاموا قواعد لهذه الرمزية العددية وعلاقتها بالأبجدية الحروفية، فقد استثار إخوان الصفاء هذه

1 - ينظر : عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 389

2 - ينظر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 390

3 - الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 390

4 - الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 395

المعارف وتداولوها بشكل إستراتيجي بينهم، حيث عرفوا " لكل عدد منزله، وخاصته، فالواحد أصل العدد، ومشأه والإثنان أول العدد مطلقاً، والثلاثة أول عدد الأفراد، والأربعة أول عدد مجذور، والخمسة أول عدد دائر أو كروي، والستة أول عدد تام، والسبعة أول عدد كامل، والثمانية أول عدد مركب، والتسعة أول عدد فرد مجذور، وهي آخر عدد مركب، والتسعة أول عدد فرد مجذور، وهي آخر مرتبة الأحاد".¹

ويرى الصوفية المسلمون بأن الواحد هو مبدأ ظهور العدد، وأن العدد هو الذي بموجبه طرأ التفصيل على المبدأ، وتقضي هذه المقولة إلى "ثنائية الواحد والكثير، أو الوحدة والكثرة، وهي ثنائية تنحل إلى تصور مبدأي القوة والفصل، أو اللاوجود والوجود، أو الإجمال والتفصيل، فالأعداد محملة في الواحد، وموجودة فيه بالقوة، وهي ذاتها عند تحلي الواحد في المراتب العددية، موجودة على هيئة الفعل والتفصيل".²

والعلاقة التلازمية بين المبدأ الخالق والمخلوقات، تشبه العلاقة التلازمية بين الواحد والعدد، وهذا ما أشار إليه محي الدين بن عربي في العديد من مؤلفاته، يقول: "...ظهرت الأعداد بالواحد في المراتب المعلومة، فأوجد الواحد العدد، وفصل العدد الواحد، وما ظهر حكم العدد إلا بالمعدود".³

والواحد في عرف ابن عربي هو أصل الأعداد كلها، فإذا عدم الواحد من الأعداد عدمت الأعداد جميعها، يقول: "فكل ما في الوجود واحد... والمعبود بكل لسان، وفي كل حال وزمان إنما هو الواحد... فما ثم إلا الواحد، والإثنان إنما هو واحد، وكذلك الثلاثة والأربعة... فإن الواحد ظهر في مرتبتين معقولتين فسمي اثنين، ثم ظهر في ثلاث مراتب فسمي ثلاثة، ثم زدنا واحدا فكان أربعة...".⁴

ويربط الصوفية وخاصة ابن عربي بين الحروف والأعداد ربطاً محكماً ومعللاً، إذ ينظر العدد (1)، حرف الألف، لأن الألف سارية في مخارج الحروف سريان الواحد في مراتب الأعداد، فهو قيوم الحروف، فكل شيء يتعلق بالألف، ولا يتعلق هو - الألف - بأي شيء، فهو أشبه بالعدد (1).⁵

ونشير من زاوية أخرى إلى أن الوظائف والمراتب الصوفية والتي هي أشبه بالمناصب الإدارية في دولة ما، قد قيدت بالأعداد، وهي على النحو التالي :

فالخليفة عندهم هو الغوث أو القطب وله وزيران هما (الإمامان)، وتتوالى المراتب نزولاً، وأولى هذه المراتب (رجال العدد) وأولهم :

1- القطب أو الغوث (العدد: 1)، وهو عين الله في كل زمان، لا ينظر الحق في زمانه إلا إليه، وهو الحجاب الأعلى.

2- الإمامان (العدد: 2): وهما إثنان ولا ثالث لهما .

1 - إخوان الصفاء : الرسائل ، مج 1 ، ص 57/56

2 - الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 399

3 - ابن عربي : فصوص الحکم ، فص حکمة قنوسية في كلمة إدرسية ، ص 39

4 - ابن عربي، رسائل ابن العربي، كتاب الألف المسمى بكتاب الأحنية.

5 - ينظر: رسائل ابن عربي، كتاب الميم واللولو والفنون،

3- الأوتاد (العدد:4) : ويعبر عنهم بالجبال، وهم أربعة ، منازلهم على منازل الجهات الأربع (شرق، وغرب، وشمال، وجنوب).

4- الأبدال (العدد:7) : وهم سبعة لا يزيدون ولا ينقصون، يحفظ الله بهم الأقاليم السبعة¹

5- الأخيار : وهم من رجال الغيب، ومكانهم في الترتيب بعد العُمد وقبل النجباء، وعددهم سبعة ، يسمون جميعاً باسم الحسين، وقيل بأن عددهم ثلاثئة، ويسمون بالأبرار أيضاً، ولا مسكن لهم، ولا مستقر، لأن الله قد أمرهم بالسياحة ليرشدوا الطالبين العابدين.²

وقد وردت في الخطاب الشعري العربي المعاصر العديد من الرموز العددية ، كما أن دلالاتها متباينة من شاعر لآخر ، وهذه سمة إيجابية في التوظيف الرمزي ، فالعدد كغيره من العلامات اللغوية ، يستمد رمزية من فضاء النص ، ومن التجربة الشعرية في فرادها ، وتميزها من شاعر لآخر ، ولذلك سنحاول القبض على بعض الدلالات الرمزية للعدد في الخطاب الشعري :

العدد سبعة :

اتخذ أدونيس من العدد (7) رمزا صوفيا في العديد من نصوصه الشعرية، حيث يعنون قصصيدة في ديوان : " أغاني مهيار الدمشقي " بـ " الأيام السبعة " جاء فيها :

أيتها الأمُّ التي تسخرُ
من حيٍّ ومقّي
أنتِ في سبعة أيامِ خلّقتِ
فخلّقتِ الموجَ والأفقَ
وريشَ الأغنية،
وأنا أيامي السبعةُ جرجٌ وغرابٌ³
فلماذا الأحجية
وأنا مثلك ربيعٌ وترابٌ؟⁴

إن الدلالة الصوفية للعدد سبعة في هذه القصيدة هي دلالة تناصية، حيث تمنح دلالتها من الرمزية العددية في القرآن الكريم، وفي الثقافة الشعبية: " سبعة أبحر"، " سبعة سموات"، " سبعة أيام" - أيام الأسبوع- وقد أشار الصوفية إلى المرتبة السبعة، والتي هي: الألف والزاي واللام، وطبع هذه المرتبة الحرارة واليبوسة. كما يشير أدونيس في قصيدة " الإله الميت" إلى عدد أيام الإله والتي حددها بسبعة أيام، في قوله:

اليوم حرقْتُ سرابَ السبتِ سرابَ الجمعة

1 - يلظر عبد المنعم الحفني : الموسوعة الصوفية ، مادة : أوتاد ، قطب

2 - الموسوعة الصوفية ، مادة : أخيار

3 - والغراب هنا هو رمز الجسم للكلبي ، ولما كان هذا الجسم هو أصل الصور الجسمية الغالب عليها غسق الإمكان ، وسواده ، فكان في غاية البعد عن عالم القدس ، وحضرة الأحدثية الذي هو مثله في البعد والمواد.

4 - أدونيس ، مج2 ، ص 297

اليوم طرحتُ قناعَ البيتِ

وبدلتُ إلهَ الحجرِ الأعمى ، وإلهَ الأيامِ السبعة¹

أما السماء الهلامية السابقة والتي أشار إليها في قصيدة " سر " فيرمز بها إلى سماء الوصول، سماء التحلي

الإلهي، يقول :

سأسافر في موجة في جناح

سأزور العصور التي هجرتنا

والسماء الهلامية السابعة²

وتلك السماء السابعة والهلامية لها أرض خاصة بها يسميها أدونيس : بالأرض الثانية ، وذلك في

قصيدة " الأرض الثانية " ، يقول :

ها أنا في طريقي إلى أرضي الثانية

ومعي رايتي ورياحي

والنهار يموت.³

ويرتبط الرمز العددي "7" في نصوص عبد الله حمادي الشعرية، وبخاصة في قصيدة : لا ياسيدة الإفلك

بالدلالات الرمزية القرآنية، كما في قوله :

جهر... ناسوتُ الكون

يرتدُّ جرماً

يشتدُّ برداً

نحترف السبع شداداً

يأوي للحشر، للفلك

للغمرات (...)

لا يا سيدة الأقطار السبعة⁴

فالأقطار السبعة هي السموات السبعة، سموات التحلي، لأن الذات الإلهية حالة في كل مكان، والسبع

الشداد هي مراحل الرحلة العروحية الصوفية.

ونعثر على هذه الدلالة الرمزية الصوفية أيضاً في قصيدة " جوهرة الماء " ، حيث يرتبط العدد سبعة في

نصوص الشاعر عبد الله حمادي دوماً بمراحل الرحلة ، وهذه الأخيرة يرمز إليها بالسموات السبعة ، وبالمدارات

السبعة أيضاً ، يقول :

1 - أدونيس ، مج 1 ، ص 346

2 - أدونيس ، مج 1 ، ص 301

3 - أدونيس ، مج 1 ، ص 333.

4 - عبد الله حمادي : لبرزخ والسكن ، ص 174

(...) كان المستوي في الملكوت

وكانت ... فاتحة الاستواء ...

إمامي لا تمنن بالخرقة والكوز

أنت نور الأقطاب

والأين المعروف

(...) أنت والسبع

مدارات

وروح الروح

وما دون الملفوظ...

وقد استقى الشاعر عبد الله حمادي مجموعة من الرموز القرآنية العددية، كما أنه أضفى عليها مسحة صوفية للتعبير عن تجربته الشعرية الصوفية، وربما ينتج هذا الرمز الشعري لدى عبد الله حمادي من رمزيته لدى العرب قديما، فقد اهتم العرب " بالرقم سبعة حتى قيل بأنهم سعيون، فقد اختاروا سبع قصائد أسموها المعلقات أو المذهبات والسبعيات، وجعلوا للعروس سبعة أيام ... وإذا ولد مولود فإنهم كانوا يسبعونه"¹ وقد عززت رمزية هذا العدد بما أورده القرآن الكريم، فقد خاطب الله تعالى نبيه بقوله: "ولقد أتيناك سبعا من المثاني والقرآن العظيم" [الحجر/87]، كما أمر الله نبيه بقراءة القرآن على سبعة أحرف²، وقد ورد هذا العدد أيضا في القرآن الكريم على لسان الملك الذي رأى في منامه سبع بقرات، وذلك في قوله تعالى في سورة يوسف: "وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف، وسبع سنبلات خضر وآخر يابسات" [يوسف/47]، كما تكرر الإشارة هنا إلى أن الرمزية العددية في الكتابة الشعرية هي أشبه ما تكون بالرمزية العددية في الأحلام، فكما أول نبي الله يوسف عليه السلام رؤيا الملك، فكذلك الشأن بالنسبة لما نصادفه من أعداد في الخطاب الشعري، لأن التأويل هو منهجنا في القراءة الرمزية.

وما وقفنا عليه في الخطاب الشعري العربي المعاصر بخصوص رمزية العدد سبعة، بكونه يرمز إلى مراحل الرحلة الصوفية، فإنه أيضا يتطابق إلى حد بعيد مع العديد من الدلالات القرآنية، فهو عدد دال على قدرة الله المتحلية في سبعة السموات والأرض، وفي عظمة خلقه، وقد استوفى شعراؤنا هذه الدلالات القرآنية وطوعوها بما يناسب رحلتهم العروجية، فقد خص الحق تعالى جل المخلوقات بالتسبيح في قوله: "يسبح له السموات السبع ومن فيهن" [الإسراء/44]، وصف الحق تعالى جهنم وأبوابها السبعة في قوله: "وإن جهنم لموعدهم أجمعين لها سبعة أبواب" [الحجر/43.44]، وتكرر هذه الإشارات العددية في القرآن، وبخاصة في

1 - عبد الله حمادي: قصيدة جوهرة الماء، منشورة بحولية مخير الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، العدد 2، مارس، 2004، ص198/197.

2 - الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص222.

3 - ورد في صحيح مسلم أن جبريل عليه السلام قال للرسول (ص): "... إن الله يلهمك أن تقرأ أمك القرآن على سبعة أحرف"، ينظر: صحيح مسلم تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، درا إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج1، ص562/563.

السور التالية: البقرة، يوسف، الإسراء، المؤمنون، فصلت، الطلاق، الحاقة، نوح، الملك، الحجر، النبا، الكهف، لقمان.

وقد ربط الصوفية أيضا أئمة الأسماء الإلهية بالعدد سبعة، وذلك في قولهم: "أئمة الأسماء هي الأسماء السبعة... وهي: الحي، والعالم، والمريد، والقادر، والسميع، والبصير، والمتكلم، وهي أصول الأسماء كلها"¹، كما ربط كثير من الصوفية قديما بين هذا العدد، ومراحل الرحلة الصوفية، وهو شأن يتكرر لدى شعرائنا المعاصرين، يقول البياتي بخصوص هذا العدد:

فلتصبح يا أنت أنا محبوبي: يرهن خسرقته للخمر ويبيكي
مجنونا بالعشق عراه غبار - قلبي من فـسـرط الأسفار إليك
ومنك، فناولني الخمر، ووسدني تحت الكرمة مجنونا ولتبحث
عن ياقوت فمي تحت الأفلاك السبعة ولتشعل بالقبـلـات²

فالأفلاك السبعة هي سموات الرحلة والتجلي الإلهي، عند الصوفية جميعا، لأن بلوغ السماء السابعة يعد وصولا في الرحلة الصوفية، وقد أشار إلى ذلك محمد علي الرباوي في قوله:

رحلت جزر الواق واق إلى ذاتي رحلات سبع
فإذا جسدي بيضة رخ تخشاها الجزر السبع³

فالرحلات السبع هي رحلات الجذب الإلهي، لأن طريق المجدوب تطوى، وتختصر اختصارا، أما جزر الواق واق والتي استلهمها الرباوي من التراث الشعبي - ألف ليلة وليلة - فهي من رموز أمانة الوصول لديه، وقد تواتر هذا الرمز أيضا في العديد من نصوصه الشعرية.

العدد ثلاثة:

كثيرا ما تحفل نصوص الشاعر الجزائري عبد الله حمادي برمزية هذا العدد، وبخاصة أثناء إشارات الطيف إلى فعل التوالج الحاصل بين الذاتين، والذي هو في حقيقة الأمر توالج خاص بالتجربة الشعرية، لأن الشاعر المعاصر أصبح يحس بأنه ينكح اللغة الشعرية، ويعيش معها رجاء شقية عتيفة، كما هو الحال في حلم ابن عربي، هذا الأخير رأى نفسه في الحلم ينكح النجوم، والحروف... ففي قصيدة يا امرأة من ورق التوت، نثر على مجموعة من الرموز الدالة على فعل الغواية، كالشهوة، والعري، والشهقة... إلخ. وهي كلمات يمكن تصنيفها ضمن حقل التوالج، وتجربة اللقاء، وغالبا ما تكون بحضور وسيط ما، كالحب والجذب أو الغواية، كما في قوله:

1 - القاشلي (عبد الرزاق): اصطلاحات صوفية، ص33

2 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1995، ج2، ص405

3 - محمد علي الرباوي: قصيدة: الحزن المتلف، منشورة بمجلة العلم الثقافي، ملحق جريدة العلم، 1994، السنة 25، ص5، نقلا عن: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص247.

وحدى كنت...وكانت

وثالثنا (...).

يوقد نار الشهوة

يحترق العري

يفري بالظلمات.¹

فإذا كانت الرمزية العددية المرتبطة بالعدد ثلاثة" في العرف المسيحي تشير إلى الأب والإبسن وروح القدس، وفي الرمزية الصوفية اليهودية ترمز إلى العقل، أي إلى مبدأ الأشياء القابلة للفهم والمعرفة.² فإنها في الفلسفة الفيثاغورية تشير إلى الوحدة والتعدد.³

وقد ورد هذا العدد في القرآن الكريم في قوله تعالى: "قال آتيتك أن لا تكلم الناس ثلاث ليل ليال سويًا" [10/19]. وفي قوله تعالى أيضا: "ما يكون من نحوى ثلاثة إلا هو رابعهم" [7/58] والتثليث في العرف الصوفي هو أصل ومبدأ النتائج على كل المستويات الوجودية: الحسية والمنطقية والمعنوية....⁴

وهو أول الأفراد أيضا وأصل الكون، وقد أشار ابن عربي في فتوحاته إلى أن "الأحد لا يكون عنه شيء البتة...ولا يكون عن الإثنين شيء أصلا، ما لم يكن ثالث يزوجهما ويربط بعضهما ويكون هو الجامع لهما فحينئذ يتكون عنهما ما يتكون بحسب ما يكون هذان الإثنين عليه...فيسري التثليث في جميع الأمور لوجوده في الأصل".⁵

والدلالة الصوفية في نص عبد الله حمادي تشتغل على هذا الوجه لكون نقاط الحذف لا تشير إلى محرك للشهوة ومثير لها، كالشيطان بحسب ما ورد في الحديث الشريف، وإنما هذا الثالث هو الجامع بين الطرفين. ويوظف هذه الدلالة الرمزية للعدد ثلاثة محمد الرباوي في ديوانه: الأحجار الفوارة، بشكل كبير، يقول:

ما كلمت الناس

ثلاثة أيام رمزا وإشارة

ما كلمت الناس حبيبي

فابعث لي منك إشارة⁶

أما رموز الأحدية والإنشائية فهي علامات تحضر في جل الخطابات الشعرية الصوفية المعاصرة، وذلك لكون التجربة الصوفية متعلقة بذاتين -- ذات الحب، وذات المحبوب -- كما أن رموزها مرتبطة في الخطاب

1 - البرزخ والسكن، ص185

2 - ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص392

3 - ينظر: نفسه، ص395.

4 - معاد الحكيم: المعجم الصوفي، مادة: التثليث.

5 - ابن عربي: الفتوحات المكية، ج3، ص126

6 - محمد علي الرباوي: الأحجار الفوارة، ص36

القراني بمقام المخاطبة ، وقد استوفى عبد الجبار النفري رمزية هذا المقام بشكل كبير في موافقه ومخاطباته ، مما جعل شعراءنا يستوقفون تلك الإشارات الصوفية ، الموعلة في الذوق ويوظفوها في نصوصهم الشعرية ، فقد عبر محمد بنيس عن حال الإتحاد بالرموز العددية، وهو أسلوب مألوف في الخطاب الشعري الصوفي قديمة وحديثة، حيث استلهم رمزية العددين -- الواحد ، الإثنين -- في التعبير عن حاله ، يقول :

كنتُ الواحدُ

كنتُ الإثنينُ

لا الواحدُ صرْتُ إلى الإثنينِ

توجهْتُ أعجَلُ ماني

أن هذا عرفٌ شَفَقِيَّ ينشُدُ

أسماني.¹

ونلاحظ الدلالة العددية نفسها لدى أدونيس أثناء تعبيره عن حال الإتحاد والحلول:

كيف للجسد الواحد أن يثمر الياسمين والعوسج؟

كيف لقلب واحد أن يلبس جسدين؟²

إن التعبير عن حالي الإتحاد والحلول غالبا ما يعبر عنه الصوفية بالرمزية العددية ، فحلول اللاهوت في الناسوت في أقوال الحلولية³ ، يتم في الرقم فقط ، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الجمع بين ذاتين من طبيعتين مختلفتين تماما .

وقد اشار أدونيس إلى الدلالة الاصطلاحية الصوفية للتثليث الذي ذكرناها سابقا، فالحب عنده هو جمع بين ثلاثة أطراف في قوله :

الحب ثلاثة- رجل ورجل وامرأة

رجل وامرأة وامرأة.⁴

والمسافة بين هذه الذوات الثلاثة يلغها الحب، فالحب هو الوسيط الذي يحو ويوحد في الآن نفسه، بين أطراف متباعدة ، فقد يشار إلى الذات الإلهية بضمير المؤنث، كما قد يشار إليها بضمير المذكر وفي الحالتين هناك ثلاثة أطراف، والطرف الثالث هو الذي يضطلع بمهمة الجمع بين الذاتين.

1 - محمد بنيس ، ج 1 ، ص 486

2 - أدونيس ، مج 2 ، ص 597

3 - هي فرقة تزعم أن الحق اصطفى أجساما حل فيها بمعاني الربوبية وأقربها عنها معاني البشرية، فاشد يحل في القلوب بحسب إعتقادهم... ، وهناك من خطأهم وقال بأن الذي يحل في القلوب هو الإيمان والتصديق ومعرفة وتوحيده، ومن القائلين بالحلول : الحسين بن منصور الحلاج الذي قال : أنا الحق ، أنا الحق، ولو يزيد للبسطامي الذي قال سبحانه، سبحانه، ما أعظم شأني

4 - أدونيس ، مج 2 ، ص 597.

ويوظف عبد الله حمادي العدد أربعة في " رباعيات آخر الليل" حيث يرهن هذه الرباعيات بنص للحلاج يؤسس من خلاله لنصه الصوفي الذي يتناص مع رباعيات عمر الخيام شكلا، حيث يقسم حمادي نصه إلى ثلاثين رباعية، في كل رباعية أربعة أسطر شعرية، والعدد أربعة له امتدادات عرفانية قديمة . فهو يشير إلى الطبائع الأربعة.¹ ومراتب الحروف الأربعة، كما يشير هذا العدد إلى الرحمة والنعمة الإلهية في الثقافة العبرية القديمة.

وبما أن الدلالات الصوفية للأعداد في العرف الصوفي تابعة إلى ما تشير إليه، وليس إلى ذاتها، فإن دلالاتها تعددت أيضا بتعدد المظاهر الصوفية، التي توحى إليها، وإذا كان العدد تصور محض وتجريد خالص، فإن المعدود هو المشار إليه ، والذي غالبا ما يكون شيئا موجودا في الكون، تعسر الإشارة إليه، أو وصفه بما أنه مجرد أو من طبيعة غيبية .

5- رمزية النقطة:

للقطة في فلسفة الحلاج الصوفية رمزيها العرفانية، فهي الحقيقة التي يصبو إليها كل صوفي، يقول في طاسين الدائرة: " البراني ما وصل إليها، والثاني وصل وانقطع، والثالث ضل في مفازة حقيقة الحقيقة، وهيهات من يدخل الدائرة والطريق مسدود، والطالب مردود، ونقطة الفوقاني همتة ونقطة التحتاني رجوعه إلى أصله، ونقطة الوسطاني تحيره.

والدائرة ما لها باب، والنقطة التي في وسط الدائرة هي الحقيقة ومعنى الحقيقة شيء، لا تغيب عنه الظواهر والبواطن، ولا تقيل الأشكال"²، فالنقطة هي مركز الدائرة، وهي رمز الذات الإلهية، وقد عبر عن هذا خطابنا الشعري العربي المعاصر، إذ نجد العديد من النصوص وقد ارتسمت فيها هذه الدلالة الصوفية، يقول أدونيس:

لو كنت شجرة لرأيت أهداي موصولة بالألف

والأفق موصولا بغيره

وغيره موصولا بالنقطة التي تجذبني وحوها أترنح وأدور.³

فالنقطة التي يدور ويترنح الصوفي حولها هي المركز، مركز الجذب، فهي تشير إلى الذات الإلهية التي هي مركز الكون وكل الكائنات، بيدها أمر كل شيء ، وقد استقى الصوفية هذه الدلالة من علم الفلك، فالجاذبية أوحى إليهم بالجذب، ودوران الكواكب حول الشمس أوحى إليهم بدوران الكائنات حول مركز

1 - الطبائع الأربعة هي : الحار ، البارد ، اليابس ، الرطب .

2 - مصطفى غالب: الحلاج، الحصن بن منصور، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، ص 101.

3 - أدونيس، مج1، ص 561.

الدائرة، وبما أن الدائرة هي أتم الأشكال الوجودية على الإطلاق فإن النقطة تعد محوراً الذي تدور حوله، ولهذا لاقت هذه العلامة احتفاءً كبيراً من قبل الشعراء، حيث وردت دلالاتها في جل الدواوين الشعرية .
يقول أدونيس:

لكي أحيط بك إحاطة تخلصني من كل قاطع يقطعني عنك

أقرأ كتاب كنهك

أنتظر في أصولك

أذوق موجوداتنا وأشخصها في أوهامي

لكي تكوني النقطة

وأكون الخط والشكل¹.

ويتشكل الخط من مجموعة من النقاط، فهو شكل لا يمكنه الاستغناء عن مكوناته الأساسية، في حين تستغي النقطة عن الخط، وعن الأشكال الأخرى، وهذه الفكرة تشير إلى الوحدية، فالكانات بحاجة إلى الذات الإلهية، لأنها تستمد كينونتها من تلك الذات، فما كان إلا هو ، وما تحت الحجة إلا الله .

قال العالم الغريب الحسين بن منصور الحلاج رحمه الله في طاسين النقطة: " ما أظن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني، والقوس الثاني دون اللوح، وله حروف سوى حروف العربية، إلا حرف واحد، وهو الميم، يعني الاسم الآخر"².

فرحلة العروج إلى الفهم والمعرفة والكشف هي رحلة باتجاه النقطة، باعتبار النقطة بديلاً رمزياً للمطلق، وقد أشار محمد الرباوي في ديوانه: " أطباق جهنم" إلى هذه الرحلة التي تتم باتجاه النقطة في قوله :

بين الرغبة والرغبة

وأسافر كالنهر الظمان

على أجنحة الصمت المقهور

أناكد أيهما مستون

وأنا أرفض هذا التأكيد

أحاول أن أرسم ذاتاً أخرى

ذاتاً من حرفين ونقطة³.

إن النقطة التي أشار إليها الرباوي هي نقطة الباء، والحرفان هما : الراء والباء، المشكلان لكلمة: "رب" غير أن هذا الحذف والإحلال الذي تبناه الرباوي في نصه يؤسس لرغبة جامعة من قبل الشاعر لإضفاء نوع من

1 - أدونيس ،

2 - الحلاج، نفسه، ص 102.

3 - أطباق جهنم ، ص 22.

السر على محبوبه، إذ كان يمكن التعبير عنه بطريقة مباشرة بذكر الكلمة المحذوفة ، لكن الحاجة الشعرية الصوفية جعلته يخفي ما يريد، الإبانة عنه.

أما أحمد الشهاوي فيعبر بالنقطة عن الذات الإلهية المطلقة ، التي إليها يتم العروج، وهي البداية والنهاية التي تفضي إليها التجربة الصوفية، يقول :

أوت نفسي إلى نقطة

أنت أولها

لما طغى بحري

وتكسرت سفي.¹

والنقطة عنده هي الغواية نفسها، إذ تصبو ذات الصوفي إلى الحلول فيها والامتزاج بها، وحملها، وذلك في قوله:

غواية نفسي أن أكون رافعاً نقطة.²

وقوله أيضا :

كل نقطة تقصديتها تصلني إلى اللذة.³

واللذة هنا مرتبطة بالروح، حيث تحصل للأرواح عند إحساسها بالوصول والامتزاج لذة عظيمة مسكرة، مذهبة للعقول يساورها الدهش والخيبة، حيث تفنى النفس في الذات الإلهية فناء لا يرى الصوفي الواصل شيئا فيه إلا الهو. يقول أحمد الشهاوي :

وأدخل نوراً مظلماً جنباته

فأرى هناك إسمي ورسمي

وبدء خليقي

نائما في النقطة

حالي يدل.⁴

ودخول النور المظلم هو اختراق لحجب الذات الإلهية، والظلمة في العرف الصوفي هي العلم " بالذات الإلهية، لأن العلم بالذات يُعطى ولا يُترك به شيء، كالبحر حيث يغشاه نور الشمس عند تعلقه بوسط قرصها".⁵ وقد حجب الله نفسه بسبعين حجابا من نور وظلمة، والمشااهدة هي كشف وإزاحة لبعض تلك الحجب، لأن الكشف الكلي لتلك الحجب مهلك للصوفي الواصل، فسبحات الجلال محرقة لكل ما يقع تحت سطوتها، ولهذا يكشف الله لعباده بقدر استطاعتهم وتحملهم ، والكشف هنا مرادف للمعرفة، وقد أشار

1 - الشهاوي ، كتاب الموت، ص 256.

2 - الشهاوي، قل هي ، ص 107.

3 - الشهاوي، قل هي ، ص 105.

4 - الشهاوي، الأحاديث، الشعر الأول، ص 240.

5 - الموسوعة الصوفية، مادة: ظلمة، ص 860.

الشاعر إلى رؤية الاسم والرسم وبدء الخليقة ، وجل هذه الكشوفات مخبوءة في النقطة والتي هي أساس التحليات، يقول الشهاوي :

كَانَ نَقْطَةً تَنَامُ فِي صَمْتِهَا تَحْدُثُ عَنْ دُخُولِ

كَانَ بِحَرِينِ هَاجِرًا

وَالْتَقَى فِي رُوحِ رَمْلٍ¹

والذات الإنسانية تن إلى أصلها دوماً والتي هي النقطة ، إذ تطلع الأرواح منها، أي تفيض، وعند الإحساس بهذا الإنتماء يشير الصوفي الواصل إلى نفسه بضميره: " أنا " ، لتكون كل الموجودات رهن إشارته، فهو والذات الإلهية شيء واحد، ويتم ذلك في الخيال فقط، يقول الشهاوي :

كُلُّ الْعَاشِقِينَ رَعِيَّتِي

وَأَنَا

مِنْ نَقْطَةٍ

فِي قَلْبِهَا طَالَعٌ

فالحب هو الوسيلة المثلى للوصول، وهو البرزخ الموحد بين الذاتين، لذلك يشير الشهاوي في قصيدة أخرى إلى حال الاتحاد، حيث يرمز بالنقطة إلى الإنسان الكامل - العوث - وهو الذي جمع بين الإلهي والإنسي في صفاته، فخطابه يلتبس بالسطح أحيانا، بل إن السطح هو السمة الغالبة على خطاب الإنسان الكامل لانتقاء الفروق بين أوامره وأموامر الذات المطلقة، يقول الشهاوي :

كَيْفَ لِلسَّمَوَاتِ أَنْ تَهْزُ عُرُوشًا

بِدَوْنِي

وَتَشْعَلُ الْأَفَاقَ نَارًا وَخَبْرًا

بِدَوْنِي

وَتَحْمِلُ الطَّيْرَ وَالرَّيْحَ وَنُونَ الْبِلَادِ

بِدَوْنِي

أَنَا

مَرْكَزُ الْكَوْنِ

نَقْطَةُ الْبَدَأِ²

أما محمد بنيس فيوظف النقطة توظيفاً رمزياً فقط في نصوصه الشعرية حيث تشير النقطة في المقطع الشعري الموالي إلى موقعها فقط فوق حرف الفاء في كلمة " فاس " وهو إسم المدينة المغربية التي تحتفي بها نصوص بنيس، يقول:

1 - الشهاوي : قل هي ، ص 14.

2 - الشهاوي: السفر الأول، الأحاديث، ص 193.

عندما أمر الأرض بالانبساط نفخ في نقطة
بحجم كوكب مشع حرفان عاشقان فاءً لنسل
النحل سين لأقواس المياه فاس حاضرة منها.¹

وهذا التوظيف الرمزي نعثر عليه في نص آخر² بدلالة مختلفة غير أنها لا تسبح في الفضاء الصوفي .
أما عبد الله حمادي فيوظف النقطة في نصوصه الشعرية الأخيرة مستمداً دلالتها الصوفية من فلسفة
الحلاج في علم النقطة ، والتي هي عنده سر من أسرار التأويل القرآني، وفقه عرفاتها سنة وصول للكشف
والتجلي فهي في القرآن "علم كل شيء، وعلم القرآن في الأحرف التي في أوائل السور، وعلم الأحرف في لام
الألف، وعلم لام الألف في النقطة، وعلم النقطة في المعرفة الأصلية، وعلم المعرفة في الأزل، وعلم الأزل في
المشيئة، وعلم المشيئة في غيب الهو، وعلم الغيب ليس كمثل شيء، ولا يعلمه إلا هو".³
فالنقطة لدى عبد الله حمادي تشير أحياناً إلى الذات الإلهية، كما في قوله :

وأدرك الرعشة القصوى

فأفناه

وحلّت النقطة المتلى بساحله

وعاين الستر من أسرار

مولاه.⁴

فحلول النقطة لا يتأتى إلا بعد فناء الفناء، وظهورها مصاحب للمعرفة والكشف، كما يشير بها في
النص ذاته إلى روح الصوفي الواصل والعارف، فحين النقطة هو نفسه حين خالقها، يقول في قصيدة " ستر
الستور" والتي تنقل لنا تجربة صوفية متعالية :

وحَيَّتْ النقطة الأنقى

لخالقها

وألهب السُّكْرُ

دنياه وأخراه

وأينع الغيبُ في أوتار

غيته

وهام بالوهم

محراه ومرسأه...⁵

1 - محمد بنيس ، مج2، ص 66.

2 - محمد بنيس، مج2، ص 53.

3 - الحلاج، الأخبار، (الأصول الربعية)، ن4، ص86.

4 - عبد الله حمادي، قصيدة " ستر الستور" ، مخطوطة.

5 - قصيدة " ستر الستور" ، نفسها.

يعد الحنين درجة من درجات الحب الإلهي، فمن غلبه الوجد، حنَّ إلى لقاء محبوبه، ومن بدائله الإصطلاحية والرمزية لدى الصوفية الشوق، وهو " هيجان القلب عند ذكر المحبوب، وهو في قلب المحب كالفتيلة في المصباح...، وقيل من اشتاق إلى الله أنس إليه.

ومن أنس طرب ومن طرب وصل، ومن وصل اتصل " ¹. ويعد الحنين حالا من أحوال المقربين المخذوبين.

والمخدوب يلهمه الله شوقا عارما يعجل بوصوله، كما ينسيه مشاق الرحلة، وقد ميز الصوفية بين الشوق والإشتياق، فالشوق يسكن باللقاء، أما الإشتياق فلا يزول باللقاء، بل يزيد ويتضاعف، لهذا كان الشوق وقفا على اللقاء، أما الإشتياق فيوصف به الواصل الذائق الحائر في بحار العرفان.

الفصل الثاني

الحرف وفائض الدلالة

الحرف والدلالات الصوفية

- 1- رموز عالم الإمتزاج
 - 2- رموز عالم الملك والشهادة
 - 3- رموز العالم التشاكلي
 - 4- فعل الكينونة ودلالة التدلي والتمايس والقذف
 - 5- الضمائر ولعبة التخفي الدلالي
 - 6- رمزية الألوان
 - 7- الكلمة وفائض الدلالة
- قصيدة الحاشية.

الحرف والدلالات الصوفية

يعد الحرف في العرفانية الصوفية من أهم الرموز الدالة على المعاني الباطنية ، فهي وشائج تصل الإلهي بالإنسي ، كما أنها تفسر العلاقات الكائنة في الكون ، بطريقة رمزية ومغرية، فالحروف هي أداة وموضوع تأويل في الآن نفسه ، فقد أشرك ابن عربي "الحروف في إرساء فعالية الخيال من داخل ممارسة خيالية بما ينسجم مع تصوراته الوجودية والمعرفية"¹.

وقد ورث الصوفية هذه اللغة السرية واستثمروا نقاط القوة فيها حتى أضحت مذهباً يخصصهم، ويحفظ أسرارهم، كما استنبطوا هذه السرية أيضاً في عبارتهم وأسقطوها على الحروف، حتى غدا كل حرف أمة من الأمم، لها مقوماتها وخصائصها، فسهل التستري يرى " أن الحروف هي الهباء، وهي أصل الأشياء في أول خلقها ومنها تألف الأمر وظهر الملك، وأن الله تعالى ذكره وتقدست أسماؤه، وجعلها ثمانية وعشرين حرفاً، أربعة عشر منها ظاهرة، وأربعة عشر باطنة، فالأربعة عشر الباطنة هي التي ذكرها الله في القرآن في أوائل السور، وهي التي أعطى الله سرها محمداً صلى الله عليه وسلم، وأطلعته على غيبها، لأنها حول من علمه وتديره، ومنبثه عن إرادته ودالة على حكمته وكل حرف منها آية من آياته، وصفة من صفاته، فمن أحاط بمعرفتها فقد اطلع على معنى النبوة "²، وقد قال الله تعالى فيها : " لا يعلم تأويلها إلا الله " وهي المقصودة بقوله ، ولعل لفظة التأويل الواردة في الآية القرآنية هي التي فتحت أفق الإجتهد فيها ، مما حدا بأهل العلم الباطني إلى تبني التأويل كفعالية قصوى للفهم ، وقد أشار ابن عربي أيضاً إلى الحروف وطبيعتها بإشارات جلية تنوء عن الفهم .

وهذه النظرة الباطنية إلى الحروف ثم ربطها بمظاهر وجودية أخرى، لدرجة أن الأرقام أضحت تنوب عن الحروف في الجداول والدوائر الرمزية في كتب ابن عربي، ولكل دائرة دلالتها الباطنية والوجودية، كما أن الظهور والخفاء والذي يميز اللغة الصوفية أو الرمز الصوفي يمكن إيعازه إلى حركة النجوم والكواكب، يقول التستري : " ولما كانت منازل القمر أربع عشرة منزلة ظاهرة، وأربع عشرة باطنة، كانت الحروف أيضاً كذلك فيها غيب وهي التي في القرآن، ومنها ظاهر وهي باقي الحروف "³، وهذا الظاهر والباطن أو الخفي

1 - خالد بلقاسم : الكتابة والتصوف عند ابن عربي . ص 48.

2 - سهل التستري ، رسالة الحروف ، تحقيق : محمد كمال جعفر ، ذيل كتاب المحقق : التراث الصوفي ، ج 1 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1974 ، ص 366.

3 - رسالة الحروف ، ج 1 ، ص 372.

والجلي له ما يقابله من أحوال اليوم والليلة، فما كان ظاهراً فهو يشمل ويحيط على الحروف النورية، وما كان باطناً فهو يحيط على الحروف الظلمية".¹

فهذه الثنائية المتواترة في الفكر الباطني والصوفي على وجه الخصوص من ظهور وخفاء، ستر، تجلي، ظلام، نور، ظاهر، باطن، هي خاصية من خصائص اللغة الإشارية التي بقدر ما تظهر، فهي تبطن وتخفي.

إن المعنى الإلهي يصدر عن عالم الغيب ويتجلى في عالم الشهادة، ورحلة البحث عن المعنى أو ما يسمى بالإظهار تثير في الكائن البشري رغبة في الاطلاع والاعتبار، أي رغبة في استكشاف المجهول، وتلك الرغبة موصوفة بكونها لا تكفي بما تقف عليه، أو تجده، بل تظل تناور حول المعنى الخفي، لأجل كشفه، أو مقارنته بما يناسبه من الدلالة. ومن هنا كان الظهور ملازماً لوظيفة الإثارة والاستدعاء والإقلاق.

يشير ابن عربي إلى أن أسرار الحروف توجد في عوارض الأنفاس حيث: تعرض للنفس الرحامي ما يحدث عين الحرف، ويعرض للحرف ما يحدث الأسماء، فأينية الأسماء في الحروف وأينية الحروف الأنفاس، وأينية الأنفاس الأرواح، وأينية الأرواح لا تتكرر إلا في المظاهر".²

واللغة عند ابن عربي مشكلة من كلمات صادرة عن حروف، وهذه الأخيرة عبارة عن هواء صادر عن النفس الرحامي، كما أنه يقرن عدد الحروف (28 حرفاً) بعدد مقاطع بحرى النفس أثناء خروجه من الجوف (الحلق) إلى الشفتين هذا من جهة، ومن جهة أخرى يربط هذه الحروف ومخارجها بعدد منازل الكواكب السيارة، وبعدد الأسماء الإلهية، وقد أشار إلى ذلك ابن عربي بقوله: "وظهور العالم في امتداده في الخلاء بحسب مراتب الكائنات كالنفس الإنساني من القلب وامتداده إلى الفم، وظهور الحروف في الطريق والكلمات كظهور العالم في العماء الذي هو نفس الحق الرحامي".³ كما أنه يربط هذا الظهور انطلاقاً من أعماق حرف في المخرج، والذي يعتبره حرف الهاء، أو صوت الهاء، وقد جعل هذا الحرف لدى الخليل بن أحمد الفراهيدي من الحروف الحلقية، "ع ح هـ خ غ".⁴ وإن كان على القالي صاحب كتاب البارغ قد جعل حرف الهاء في مقدمة الحروف الحلقية،⁵ (هـ ع غ...).

وقد اعتبر ابن عربي حروف المد، أو ما يسمى بحروف العلة (ا.و.ي)، أقرب الحروف تمثيلاً للنفس الرحامي خاصة إذا أتى المد فيها طويلاً كالياء المكسور ما قبلها والواو المضموم ما قبلها، والألف المفتوح ما

1 - ينظر: البوني (أحمد بن علي)، شمس المعارف الكبرى ولطائف المعارف، مكتبة صبيح، القاهرة، ج2، ص 52.

2 - الفتوحات لمكة، ج1، ص372.

3 - الفتوحات لمكة، ج2، ص395.

4 - حسين نصار: المعجم العربي، نشأته وتطوره، مكتبة مصر الفجالة، ط4، 1988، (2 أجزاء)، ج1، ص176.

5 - ربما يكون ابن عربي قد تأثر بصاحب أول معجم لغوي ظهر في الأندلس، وهو كتاب البارغ لصلابه: إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي (288-356 هـ).

قبله، بل إنه يُخرجها أحيانا من عالم الحروف باعتبارها حروف علة، أي أنها غير صحيحة، وما تسميتها بالحروف إلا من باب المحاز فقط.¹

والحرف عند ابن عربي ولدى جماعة الصوفية يرمز إلى حقائق الإسم والصفة الإلهية، كما أن هذه الحروف ماهي إلا أصل للمعاني "الموضوعة في اللوح المحفوظ، حيث يتخذ العارف الرمز الحرفي معراجا لتحقيق رؤيته الوجودية في مظاهر شهودها وغيباتها".²

وقد برز في هذا التفكير الرمزي جماعة إخوان الصفاء، حيث صنفوا الحروف في مراتب، وجعلوا لكل مرتبة خواصها، والحروف عندهم على أنواع ثلاثة: "فكرية ولفظية وخطية" فالفكرية هي: صورة روحانية في أفكار النفوس مصورة في جواهرها قبل إخراجها معانيها بالألفاظ والحروف اللفظية: وهي أصوات محمولة في الهواء، فمدركة بطريق الأذنين بالقوة السامعة... والخطية هي نفوس خطت بالأقلام في وجوه الألواح وبطون الطوامير، مدركة بالقوة الباصرة بطريق العينين".³

أما ابن عربي فقسمها بحسب ما وصل إليه من كشف بطريقة مختلفة، حيث يرى بأن للحروف ثلاث مراتب "من وجه ما، وهي الحروف الفكرية، والحروف اللفظية والحروف الرقمية.

والحروف الرقمية في الوضع على رتبين، وضع المفرد وهي حروف - ا ب ت ث - ، والوضع المزدوج وهي حروف " إلى جاد" فالوضع المفرد منه الحرف المركب، وهي لام ألف، فتبقى ثمانية وعشرون حرفا على عدد المنازل، وعندنا الألف ليست من الحروف".⁴

لقد حاول ابن عربي أن يصوغ نظرية متكاملة في الرمزية الحروفية، فإضافة للغة الإشارية والرمزية التي خلقها وقنن مجالها الدلالية الصوفية، فقد برر رمزيته الحروفية، إذ ربطها بالمراتب الوجودية، والموجودات العينية.

وتتكون هذه الأخيرة من تالف مراتب الوجود، والتي تكونت بدورها في "العماء" (=النفوس الرحمان)، من هنا تتوازي الموجودات العينية مع كلمات اللغة، التي تتكون بدورها من تالف الحروف، التي توازي مراتب الوجود، وعلى ذلك فالموجودات هي كلمات الله التي توازيها كلمات اللغة، ولما كانت مراتب الوجود البسيطة - الكواكب بما فيها السموات - 28 مرتبة مثل عدد حروف اللغة، فإن الكلمات التي تتألف من الحروف بالمعنى الوجودي واللغوي على حد سواء لا حصر لها، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن "الصوامت" تحتاج للحركات من أجل تكوين الكلمات، إذ لا وجود لكلمة واحدة في اللغة تتكون من صامتين متتاليتين، وهنا يأتي دور المستوى الأول من مستويات الوجود "البرزخ الأعلى أو برزخ البرازخ" إذ لا يوازيه أي من

1 - ينظر: الفتوحات المكية، ج 2، ص 395

2 - المغامرة اللغوية في الفتوحات المكية، ص 190

3 - إخوان الصفاء: رسائل، دار صادر بيروت لبنان، مج 1، ص 392/393.

4 - رسائل ابن عربي، كتاب المعيم والولو واللون، ص 4

حروف اللغة الصوامت، بل توازيه الحركات التي لا تتصف بالدخول في هذا العالم ولا بالخروج عنه.¹ والكلمات هي خليط من الصوامت والصوائت، لذلك فهي تند عن الحصر .

أما عبد الكريم الجبلي فقد رتب الحروف بحسب تصوره للوجود حيث أوردتها كما يلي :

- 1- حروفية حقيقية : وهي أعيان الأسماء والصفات.
 - 2- حروفية عالية: وهي ذوات معلومات العلم الإلهي، المعبر عنها بالأعيان الثابتة في العلم الإلهي.
 - 3- حروفية روحية: وهي الأرواح النورية التي أظهر الله بها هذا الوجود.
 - 4- حروف صورية: وهي جوانح هذا العلم الكلي، وجوارح الإنسان بالحكم الجزئي .
 - 5- حروف معنوية: وهي حركات الأشياء وتشكلاتها وسكانها، ينشأ منها حروف يتركب من تلك الحروف كلمات مناسبة لحال ذلك المتحرك .
 - 6- حروف حية: وهي ما شوهد رقماً وكتابةً.
 - 7- حروف لفظية: وهي ما تشكل في الهواء من قرع الريح الخارج من الخلق على مخارج الحروف .
 - 8- حروف خيالية: وهي صورة تلك الحروف في نفس الإنسان وتعقله لها ، وكل نوع من أنواع هذه الحروف ظرف لسر إلهي.²
- أما الغزالي (أبو حامد) فقد وضع شكلاً خاصاً لأسرار الرمز الحرفية والعديدية، حيث يعوي هذا الجدول تسعة بيوت، ترقم بطريقة مخصوصة، يكون مجموع أعداد كل اتجاه العدد (15) .
- وقد استغل هذا الشكل في الطب الروحاني، لما له من غاية نفعية تربط بين الدلالات الفكرية والرياضية والحرفية وهو هذين الشكلين :

ب	ط	د
ز	هـ	ج
و	ا	ح

1 - ينظر: مكذا تكلم ابن عربي ، ص 187.

2 - عبد الكريم الجبلي : شرح المشكلات . نقلا عن : المفامرة اللغوية في الفتوحات المكية ، ص 133.

4	9	2
3	5	7
8	1	6

فالبيوت التسعة هي الأصول العددية، وما يعملها كل جدول من قيم عددية يقابل في مراتب الحروف الرموز النورية الأربعة عشر حرفاً وأسرارها الباطنية، أما الألف ففيه إشارة الأحدية، وهي تقابل كذلك المنازل الفلكية، وتأثيراتها الروحية في هذه الدلالات العددية.¹

ويرى ابن عربي في الحروف أمة من الأمم كسائر الخلائق الأخرى، فيهم المكلفون والرسول، وهم أفصح لساناً وأوضحه بياناً، كما أنهم مقسمون، ولهم عوالمهم، وهي ثمانية²:

- 1- عالم العظمة وهو عالم الجبروت
- 2- عالم الأعلى وهو عالم الملكوت
- 3- عالم الجبروت وهو العالم الأوسط
- 4- العالم الأسفل وهو عالم الملك والشهادة
- 5- العالم المتمزج وهو بين عالم الشهادة وعالم الأوسط
- 6/7 عالم الامتزاج، ويضم عالمين
- 8- العالم التشاكلي

وهذه العوالم لها حروفها الخاصة بها، وهي رموزها أيضاً، وهي كالآتي:

1 - ينظر: المغامرة اللغوية في الفتوحات المكية، ص 194

2 - ينظر: ابن عربي. الفتوحات المكية، ص 1، ص 260 / 261

عالم العظيمة وهو عالم الجبروت	عالم الأعلى وهو عالم الملكوت	عالم الجبروت وهو العالم الأوسط	العالم الأسفل وهو عالم الملك والشهادة	العالم المنتزح وهو بين عالم الشهادة وعالم الوسط	عالم الإمتزاج	العالم التشاكلي
الهاء الهمزة	الحاء ، الخاء العين ، الغين	الثاء ، الشاء الجيم الدال ، الذال ، الراء النون ، الطاء الكاف ، اللام الزاي ، الصاد القاف ، السين الشين ، الياء الصحيحة	الباء ، الميم الواو الصحيحة	الفاء	بين عالم الجبروت والوسط الملكوت	بين عالم الجبروت وعالم العظيمة
					الكاف القاف الطاء الظاء الصاد الضاد	الألف الياء و الواو المعتلتان

وقد أشار ابن خلدون في مقدمته إلى أن "الكمال الأسمائي مظاهر وأرواح الأفلاك والكواكب، وأن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأسماء، فهي سارية في الأكوان على هذا النظام، والأكوان من لدن الإبداع الأول، تنتقل في أطواره، وتعرف عن أسرارها".¹

ويربط ابن عربي بين عدد حروف المعجم (28 حرفاً) وعدد المنازل الفلكية (28 منزلة)، كما أنه نبه على المقاطع في هذه المنازل بإلحاقه لام الألف خطأ، وهي الكواكب السيارة، فلما عمّت المنازل بقوتها وتقطع فيها إيجاد الكائنات والحوادث، كذلك أوجدت هذه الحروف جميع الكلمات التي لا نهاية لها دنيا وآخره.² كما جعل للحروف مراتب أربع وهي كما يلي :

المرتبة	أفلاكها	حروفها	طبائعها
السبعة	سبعة أفلاك	الألف، الزاي، اللام	الألف، جامعة للطبائع الإلهية الزاي واللام: طبعهما الحرارة واليبوسة
الثمانية	ثمانية أفلاك	النون، الصاد، الضاد	حروفها الثلاثة حارة ، يابسة
التسعة	تسعة أفلاك	العين، الغين، السين، الشين	العين والغين: باردتان يابستان السين والشين: حارّتان يابستان
العشرية	عشرة أفلاك	التاء، الثاء، الجيم، الحاء الخاء، الدال، الراء، الفاء القاف، الكاف، الميم، الباء هاء، الواو، الياء، الهمة	الحاء والخاء: باردتان يابستان هاء، الهمة: باردتان رطبتان

ثم يبرر مقولاته بخصوص طبائع الحروف ويحملها في الشكل التالي³ :

1 - ابن خلدون - المقدمة ، ج3 ، ص1159

2 - ينظر: ابن عربي ، الفتوحات المكية، مج2، ص 123.

3 - ينظر : الفتوحات المكية ، ص2 ، ص205

حار	بارد	يابس	رطب
أ	ب	ج	د
هـ	و	ز	ح
ط	ي	ك	ل
م	ن	س	ع
ف	ص	ق	ر
ش	ت	ث	خ
ذ	ض	ظ	غ

وللمراتب الوجودية ما يقابلها في عالم الحروف عند محي الدين بن عربي، حيث يربط مراتب الحروف وأفلاكها بالمراتب الوجودية، وما يترتب عنها من أحوال وهي كما يلي¹:

الحضرة	المرتبة	ما يحصل لها
الحضرة الإلهية	لها المرتبة السبعة	حصل لها مع حرف المرتبة ثلاثة أحوال: الذات، الصفة، الرابطة
الحضرة الإنسانية	لها المرتبة الثمانية	حصل لها ثلاثة أحوال: - حالة العبد مع نفسه. - حالة العبد مع الله. - حالة العبد مع العالم
الحضرة الجنية	لها المرتبة التسعة	
الحضرة الملائكية	لها المرتبة العشرية	

ويقسم أيضا الحروف ويصنفها في خمس طبقات متباينة، حالها في ذلك كحال العباد، فهي متفاضلة، وبعضها أرفع من بعض ثم يربطها بتقسيمه لطبقات الناس : العامة والخاصة، وخاصة الخاصة، خلاصة خاصة الخاصة الخاصة، صفاء خلاصة خاصة ويمكننا إجمال ذلك في الشكل التالي:

الطبقة	عدد حروفها	حروفها
العامة	سنة حروف	الجيم، الصاد، الحاء، الدال، العين، الشين
خاصة الخاصة	أربعة عشر حرفا	الألف، الياء، السين، الكاف، الطاء، القاف، التاء، الواو، الصاد، الحاء، النون، اللام، العين.
خلاصة خاصة الخاصة	حرف واحد	الباء
الخاصة	أربعة عشر حرفا	ويعملها حروف أوائل السور القرآنية: الألف، اللام، الميم، الصاد، الراء، الكاف، الهاء، الياء، العين، الطاء، السين، الحاء، الفاء، النون.
صفاء خلاصة خاصة الخاصة	سنة عشر حرفا	النون، الميم، الراء، الياء، الدال، الراء، الألف، الطاء، الياء، الواو، الهاء، الطاء، التاء، اللام، الفاء، السين.

ولما كان علم الحرف علما عزيزا على الصوفية مستورا عن العامة من الناس أوصى الشيخ محي الدين بن عربي بتركه، لأنه يؤثر في الطبيعة الإنسانية تأثيرا نفسيا، بأشكاله، فالشكل الحروفي هو الخاصية العاملة والمؤثرة في النفس، لأن "الحروف الرقمية يحل بها الفناء، أما اللفظية والمستحضرة فهي باقية خالدة".¹

ولذلك وظفت تلك الأشكال والجداول بشكل كبير في السحر، والطلاسم، لأجل استحضار الأرواح أو التحكم بالجن وتسخيرها، وهذا ما جعل ابن عربي يحصر هذا العلم لأهل الولاية فقط ، لأنهم أدرى الصوفية وأغزرهم علما، إذ يساعدهم في الكشف، والمعرفة، وفهم تبدل الحال، وقد أشار النفري إلى أن لحجاب العلوم ظاهر وباطن ، وظاهرها هو علم الحروف، أما باطنها فهو حكم الحرف.²

ونظرا لكون هذا العلم مستورا عن العامة من الناس، وموقوفا على أهل الكشف، فقد وضع فيه كبار الصوفية تصنيفات عدة، إلا أن أغلبها بقي مخطوطا، فقد أشار خالد بلقاسم إلى أهم مؤلف في هذا المنحى وهو

1 - ابن عربي ، الفتوحات ، ص3، ص208.

2 - ينظر: المواقف والمخاطبات، ص 170.

كتاب محي الدين ابن عربي الموسوم بـ"كتاب المبادئ والغايات"¹ والذي لم ينشر بعد، فهو مفقود وقد تناول فيه أسرار الحروف وطبائعها، ومراتبها وعلاقتها بالمراتب الوجودية والأفلاك، والتزلات الإلهية.

ونظرا لما لهذا المصنف من قيمة كبيرة في أسرار الحروف، يبقى البحث في هذا الباب قاصرا، خاصة وأن عثمان يحيى قد أحصى عناوين أخرى لابن عربي لا تزال مفقودة، ومنها: كتاب الحرف والمعنى، وكتاب الحروف، وكتاب الحروف في علم الموصوف.²

إلا أن ما ورد في كتاب الفتوحات المكية من إشارات إلى هذا العلم جعلت الباحثين يخوضون هذا الموضوع يجمع ما تناثر في الفتوحات، وفي كتب أخرى ككتاب "الألف، الباء، الياء، وكتاب: توجهات الحروف وكتب أخرى لمؤلفين آخرين.³

وقد أشار النفري في موافقه إلى الطبيعة الرمزية والعرفانية للحرف في "موقف عنده" حيث يقول: "أوقفني عنده، وقال لي: أنظر إلى الحرف وما فيه خلقتك، فإن التفت إليه هويت فيه، وإن التفت إلى ما فيه هويت إلى ما فيه... وقال لي: الحرف حجاب وكلية الحرف حجاب، وفرعية الحرف حجاب، يعني أن السوى على اختلاف أحواله حجب كله".⁴

وكما يأخذ الرمز الصوفي أشكاله المختلفة لدى الصوفية من أسماء الحيوان والنبات والجماد، والأفلاك والحروف والأعداد، والأشكال الهندسية يأخذ أشكاله تلك في النصوص الشعرية العربية المعاصرة.

وكان النص الصوفي القديم قد بعث في حلة جديدة ومفهوم جديد انطلاقا مما تراكم في الحقل المعرفي لثقافتنا المعاصرة، غير أن الفرق بين رموز الصوفية وأشكالهم الرمزية الشعرية الصوفية المعاصرة يكمن في كون الأولى سعي حثيث لتفسير وفهم مظاهر الوجود، ومقاربة العلاقة بين الذات الإنسانية والكون والمطلق، عس طريق وضع نظام علامي رامز يمكن من استشفاف العلاقات الخفية والباطنية لتلك العوالم الغامضة والتي لا تتحدها اللغة المتواضع عليها، أما الرمزية الصوفية المعاصرة، فهي محاولة للتعبير عن علاقة الذات بالمطلق والكون بطريقة جمالية مغايرة لما هو مألوف في المنطق العقلي، ومحاولة لصياغة تجربة صوفية وحدانية مع الكون بضمير الذات الإلهية، حيث تقف اللغة عاجزة أمام تلك الدلالات، وهذا ما حدا بالشعراء إلى العودة إلى اللغة الصوفية وما تنطوي عليه من جانب استسراري رمزي لأجل بعث تلك الدلالات المتخفية والمستعصية على البوح.

والدلالات الرمزية والإشارية للغة الصوفية القديمة قلما نعتز عليها في خطابنا الشعري المعاصر، إذ نحس بحضورها المحتشم في بعض النصوص، وإن كان السياق الصوفي مكثفا فيها، وحاضرا بقوة، فالرمز مسن

1 - عنوانه الكامل هو: المبادئ والغايات فيما تحتوي عليه حروف المعجم من المعاني والآيات.

2 - بلطرس: خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 48.

3 - من للتصانيف التي تناولت الحروف نذكر: كتاب البوني (أحمد)، شمس المعارف الكبرى، والرسالة النوروزية في معاني الحروف الهجائية (سمع رسائل) لابن سينا، ورسالة الحروف لسهل التسفري، وكتاب الحروف للرازي، وكتاب الحروف للقاربي (أبو نصر)... إلخ.

4 - النفري (عبد الجبار): كتاب المواقف والمغلطات، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ص 86/85.

طبيعة التبدل والتحول، وقد حضرت هذه الميزة في الرموز الصوفية الشعرية المعاصرة حيث تم خلق العديد من الدلالات الجديدة لرموز قديمة.

فالرمزية الحروفية هي شكل من أشكال الرمز الصوفي، حيث حضرت الحروف بطقوسها العرفانية في العديد من الدواوين الشعرية، في شعرنا العربي المعاصر، لدرجة أن كثيرا من عناوين الدواوين الشعرية أضحت تحمل اسم الحرف وقد تجلّى ذلك في دواوين الشاعر العراقي أديب كمال الدين وهي سمة بارزة في نصوصه الشعرية أيضا، وبما أن تلك الرمزية الصوفية الحروفية قد تصدرت أغلفة كتبه الشعرية فقد عملت على بعث السياق الصوفي في جل نصوصه، خاصة وأن الحروف التي عنون بها دواوينه لها شأن كبير في العرف الصوفي، كما أنها نالت عناية كبيرة من الناحية التأويلية وعناوين دواوينه هي :

- جيم.

- نون.

- حاء.

- النقطة.

يوظف الشاعر أديب كمال الدين الرمزية الحروفية بوعي صوفي كبير، فقد أعلن في حوار له أنه يبحث عن أشد مناطق التوتر عنفوانا، فهو لا يبحث عن اللغة باعتبارها كلمات وعلاقات متنوعة تربط هذه الكلمات وتنظمها هيئة جمل أو عبارات، فهذا بحسب اعتقاده منظور تقليدي ومعروف ومشاع عن الشعر، بل يهبط من الجملة إلى الكلمة، ومن الكلمة إلى الحرف، وفي الحرف يبدأ رحلته ويطلق إشاراته ونبوءاته يقول: "إذا كان الحرف ملاذي فالنقطة دليلي".¹

كما أنه يحاول إجراء حواريات بين مستويات الحرف، لأجل خلق الجديد في اللغة الصوفية، فهو يرى بأن للحرف باعتباره رمزا مستويات عديدة وهي "المستوى الدلالي، المستوى الترميزي، المستوى الإيقاعي، المستوى التشكيلي، المستوى الأسطوري، المستوى الروحي، المستوى الذاتي، المستوى الخارقي، المستوى الطلسمي، المستوى السحري، المستوى القناعي، المستوى الطفولي".²

وهذه مستويات عديدة ومتعددة بعضها استقاه من معارفه الصوفية، والآخر من معارفه النقدية، وحينما سئل عن دلالة حرف الكاف، قال: "بالكمال والكيونة، وحرف الجيم بالجثة والجلجلة".³ وهذه مفاهيم جديدة لرمزيته حرفي الجيم والكاف.

1 - حوار أجراه معه الشاعر: عبد الرزاق الربيعي، منشور على شبكة الأنترنت، موقع ADEB.Netfirms.com.

2 - الموقع نفسه.

3 - الموقع نفسه.

كما أن الشاعر أديب كمال الدين ييوح للقارئ العربي بأن دواوينه الشعرية التي صدرها بالحروف تحمل نصوصاً صوفية، وتنسب عن الخلفية المعرفية للشاعر الذي كتبها انطلاقاً من تجربة وجدية عارمة قادته إلى ترميز تلك النصوص، يقول: " كتبت مجموعتي (جيم) الصادرة عام 1989، عن أبي حيان التوحيدي المتصوف والإنسان الكبير ومحتته الكبرى بحثاً عن المعنى والكرامة والحرية... وفي مجموعتي (نون)... حاولت الكشف عن أسرار النون الكبرى، أما مجموعتي: (النقطة)، فالتخذت النقطة مركزاً للأنا والروح والكون، كما جاء في التراث الصوفي، وفي (حاء) عمقت ذلك كله... لكنني لا أستخدم المصطلحات والمعاني الصوفية كما هي في التراث الصوفي المعروف، بل استخدمتها في الغالب كما أفهمها أنا.

أنا الذي احتوى في العالم الأكبر - مستنداً في ذلك على ثقافتي التراثية والقرآنية والدينية مع ثقافتي المعاصرة".¹

إن الرمزية الحروفية التي وظفها أديب كمال الدين هي رمزية صوفية معاصرة تعتمد على التجربة الذاتية للشاعر، في محاولته إضفاء سمة الحسية على التجربة الصوفية، والتي يراها ضرورة من ضرورات الكتابة الشعرية المعاصرة. ولما كانت هذه الرموز الحروفية حاضرة بكثافة نوعية في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، فسنباحول حصرها في النقاط التالية:

1- رموز عالم الامتزاج:

يتشكل هذا العالم من امتزاج عالين: عالم العظمة والذي هو عالم الجيروت بحرفيه: (هـ.س.ع)، وعالم الجيروت؛ والذي هو العالم الأوسط بحروفه: (ت.ث.ج.ذ.ر.ن.ظ.ك.ل.ن.ص.ق.س.ش.ي.الصحيحة)، ونتيجة لامتزاج هذين العالين ينتج عنهما عالم آخر يعبر عنه حرف الحاء، والذي هو من الحروف الحلقية بعيدة المخرج، فهذا الحرف هو أقرب إلى حروف عالم العظمة وعالم الملكوت، ويشير إليه بالرمز العددي (8)، وهو جامع لطبعتين: فهو بارد يابس، كما أنه ينتمي للمرتبة العشرية، ويرمز به أيضاً للحضرة الملائكية وقد رمز به أحمد الشهاوي إلى مملكة الحروف في قوله:

صوري

في اسمي

حرفي جوهري

والحاء مملكة الحروف

والراء أسراي ومسراي

وسيف طفولتي.¹

ويشير أيضا الشهاوي في نص آخر هذا الحرف إلى مقامه ، والذي هو بين حرفين أي بين عالمين ، عالم الملكوت وعالم الإمتزاج ، في قوله :

بين حرفين يدق الفقى خيمة
تقرّل الحاء من سمائها والهة
حاءان تنسريان تفتتحان تندغمان
هنا أولُ
أول الشيء صمّت ودهشة

فإدغام الحرفين ليصيرا واحدا هو إشارة إلى عالم الإمتزاج ، أين يتم اللقاء بين ذاتين من عالمين وطبيعتين مختلفتين ، ويلزم هذا الحال صمّت مطبق ودهشة شديدة، نتيجة لسطوع أنوار الجلال على العبد الواصل، فهو واقع تحت سلطة المشاهدة، أي أنه مأخوذ بما هو فيه، والدهشة المشار إليها في النص هي " سطوة تصدم عقل المحب من هبة محبوب ، إذا لقيه عند الإياس، ولا عاهة لها إذا انقضت، وكان الشبلي يقول يا دهشاً كله، ومعناه كل شيء مع الخلق منك دهش كله"²، وقيل أيضا بأن المعرفة أولها دهش وآخرها خرس .

وقد عنون أديب كمال الدين ديوانا شعريا بـ "حاء" ، كما أورد نصا في هذه المجموعة الشعرية موسوماً بـ: "ملك الحروف" وهذا العنوان يتناص مع المقطع الشعري الذي أوردناه لأحمد الشهاوي، حيث يجري أديب كمال الدين في هذا النص حوارا بين النقطة والحرف، فيصف النقطة بأنها: عروس ، طفوله، حمرة، بلاء، وداع، باء ونون، عري ، في حين يصف الحرف بأنه : عيد، جسد ، حرمان، عين، همر... يقول:

النقطة فراغ

والحرف فراغ

لما أسعدني أنا الفريق

بلا اسم ولا معنى ولا مكان

النقطة - حرف

والحرف أبجدية

لما أسعدني أنا هلوان الكلمات.3

1 - الشهاوي (أحمد) : قل هي، لدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2000 ، ص 36.

2 - الموسوعة الصوفية، مادة دهشة، ص750.

3 - أديب كمال الدين، شبكة الأنترنت ، للموقع نفسه

والحاء لدى أديب كمال الدين لها علاقة تلازمية مع حرف الباء، لأنهما يشكلان كلمة "حب" فالحاء تستمد كينونتها ودلالاتها من الحرف الملازم لها - ب - كما أن الباء أيضا لا يمكنها الإشارة إلى شيء بعينه دون اقترانها بالحاء، وهذه طريقة أديب كمال الدين في الخلق الدلالي الرمزي . علما بأن النقطة التي تحت الباء هي رمز صوفي للذات العارفة ، فمحلها دوما تحت الباء ، وهي إشارة للعبودية ، أي أن العبد تابع للمعبود في كل شيء ، والنقطة التي تحت الباء هي رمز الإنسان الكامل أيضا .

2- رموز عالم الملك والشهادة:

تمثل حروف : (الباء والميم والواو الصحيحة) رموزا لهذا العالم، ويسمى أيضا بالعالم الأسفل، وتعتبر هذه الحروف أيضا من رموز طبقة صفاء خلاصة خاصة الخاصة ، وطبقة خاصة الخاصة أيضا، وقد وردت الباء في المربع الذي يحوي أسرار الحروف وعلاقتها بالرموز العددية، حيث يشار إليها بالعدد 2 وهو عدد يناظر الخط في الفلسفة الفيثاغورية، كما أنها -الباء- بإشارتها إلى العدد: 2، وهو أول العدد مطلقا، ترتبط بالإمامين وهما إثنان لا ثالث لهما، أما حرف الواو والذي حضر أيضا في المربع السحري فيرتبط بالعدد ستة، وهذا أول عدد تام. وقد حضر الدلالات الصوفية لحرف الباء في نصوص الشاعر محمد بنيس في قوله :

تغدو حرفاً

تغدو معراجَ نداءٍ

يمكن أن تكتب في سرِّك

شين وبلادٍ يصبح مخلوطا بشارة باء¹.

فهذه الباء التي وظفها محمد بنيس تعبر عن ذات الصوفي الملائى بشارة الترحال والحنين، وقد وظفها في نص آخر بالدلالة نفسها ليرمز بها إلى الصوفي الذي تسكنه الأحلام، أحلام الوصول يقول :

هب يسكن أحلام الباء يذكرني أني الملسوع بمعجمي

المفقود أخاطب فيك دمي

وأراود خلخالاً تتأهب لمعته لجلال تسكُّعنا .

وأصدِّق أرضاً تخبر ألك أنت هنا².

1 - بنيس (محمد): الأعمال الشعرية ، دار توبقال للنشر / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 2002 ج1، ص 446.

2 - محمد بنيس: ج1، ص 388.

أما حرف الواو فيرتبط لدى أدونيس دوماً بالنون، فهو مكون من مكوناته ولازم من لوازمه: نون=ن+و+ن.¹

وقد وظف هذين الحرفين في قصيدة سيمياء حيث جعل هذا النص مقسماً إلى مجموعة من المقاطع الشعرية، إذ يعنون كل مقطوعة بحرف وهي كما يلي: أ، د، و، ن، ي، س، ثم يكسر حرف الألف في المقطوعة التي تلي تلك المقاطع بهذا الشكل: أ/أ، ويفعل الشيء نفسه مع حرف الدال: د/د.²

وقد اعتبر الصوفية قديماً حرف الباء بأنه أول الموجودات الممكنة والمرتبة الثانية من الوجود، بينما الألف هو أول الحروف وأعظم الحروف على الإطلاق، فالإشارة بحرف الألف إلى الذات الإلهية هي أكمل الإشارات أيضاً .

3- رموز العالم التشاكلي:

تمثل الحروف : الألف والياء والواو رموزاً لهذا العالم، فحرف الألف الذي يشير إلى مقام الأحدية في البيوت التسعة العددية، يشير أيضاً إلى مقام القطب الجامع - الفوت - وهو واحد، ويمثل مركز الكون، وهو محل نظر الله إلى الكون، وقد أشار أدونيس إلى الألف وما يحصل له من علوم، في قوله:

وتكون الزهرة أعطتني الشبق

ويكون المشتري أعطاني العلم

وعطاء الصنعة ودقتها

وتكون الشمس أعطتني جسدي.³

كما أنه في نص " سيمياء" يؤكد فشله في نسبته إلى الألف الذي هو مركز الكون :

فشلت في نسبي إلى الألف

مقّي تنتهي نسبي إلى الياء؟⁴

إن الياء التي هي من العالم التشاكلي ليست لها القيمة نفسها التي هي للألف، فهي دونه منزلة، وقد أكد هذا في موضع آخر يقول :

1 - أدونيس، مج2، ص 645.

2 - يلفظ: أدونيس، مج2، ص700-703.

3 - أدونيس، مج2، ص 554.

4 - أدونيس، مج2، ص 719.

في شراييفي خبطة المس

أندحرج بين أنا الجمر وأنا الثلج

وبين

الياء

والألف

أندلّي 1.

أما أحمد الشهاوي فيوظف هذا الحرف بدلالة صوفية خاصة به ، حيث يجعل حرف الألف محل حرف النون في الدلالة على العلم اللدني وعلى الخلق والإيجاد، يقول:

وأن ألفي، ألف الافتاح، ألف الأبجدية

ألف العشق

ألف إقرأ، الحرف الأول، البدء ، صارت.

إسمي

تقلّس إسمي بقدسية وجهك.

حلّلت في 2.

والألف لدى الشهاوي يأخذ دلالات متعددة من نص لآخر، ومن ديوان شعري لآخر، ففي ديوانه: "الأحاديث" يعتبر الدخول في الطريق الصوفي دخولا في الألف³، وفي نص آخر يجعل الألف تابعا لفعل الكلام، حيث يمنحه صفات هي خاصة بالكائن البشري كالإنحاء في قوله :

سيمرُ دهر ستضيع فيه نبوءتي

فامسكي ألف الكلام

واذكري ألف الفق 4.

ويأخذ هذا الحرف وظيفة أخرى لدى محمد بنيس، حيث يرتبط بإثارة الفرح والنشوة في الشاعر، يقول :

يفرحني حرف الألف.

يطير من يدي شعاعاً

1 - أدونيس، مج2، ص 590.

2 - الشهاوي (أحمد): أحوال العاشق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1996. ص 119.

3 - الشهاوي (أحمد): الأحاديث، المفر الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب / مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر 1999، ص 14.

4 - الأحاديث، المفر الثاني، ص 210.

دائراً ينعش خطوة القصب. 1

في حين يوظف أحمد عبد الكريم هذا الحرف انطلاقاً من شكله الذي يشبه العصا، ليهش به على عزله. وهذا استثمار لرمزية الحرف الهندسية والرمزية الصوفية في الآن ذاته، يقول :

أيها الألفُ الإلف

أنت عصاي أهش بها على عزلي

حين يترعني الهذيان...

أيها الألف الأيجورة والشمعدان.

لماذا تراودني الفوهات؟!

وقد كنت آخر من تصطفيه الجهات. 2

وهذا الحرف -الألف- الذي هام الصوفية قديماً به، وجعلوه رمزا لمحبوهم، كما هو الحال في توظيفهم لأسماء محبوبات العرب القدامى - هند، ليلى،... جعله شعراؤنا المعاصرون ظلاً ورمزاً لذواتهم، يقول الشهاوي :

بوجود ذلك

ظهر الوجود

ترسّخت ألقى

والفت أن أمشي إلى النار التي أحجارها مخبوءة في حرفك

بدت شمس سماء القرب سامقة. 3

فالألف التي خصّها الشاعر نفسه، هي ألف الذات الإنسانية هذه الأخيرة ظهرت بعد خلق الوجود والكائنات. فوجودها تابع لفعل الخلق، كما هو مقترن بفعل "كن" الذي أسند أمر تنفيذه إلى للأعيان الثابتة. ويرتبط حرف الألف الممدودة بالذات الإلهية عند أحمد الشهاوي، في حين يرمز للذات الإنسانية العارفة بالألف المتحركة الواجفة، في قوله :

أنت لوحي المحفوظ

ولوحي لا يحفظ حروف ربّما

1 - محمد بنيس، ج 1، ص 351.

2 - أحمد عبد الكريم : معراج السلون، منشورات اختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2005، ص 11.

3 - الشهاوي (أحمد) : كتاب الموت، ضمن ديوان : مياه في الأصابع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب / مهرجان القراءة للجميع ، مصر ، 2002 ، ص 161.

فقط يحفظ حروفك، ما أقسى حروفك واقترب ألفها الممدودة من ألفي المتحركة الواجفة الراحلة، من ألفين شريدين إلفين يبدأ عمر الأزمان، وتستعيد الأكوان عروشها، وتتخلق لغة تستوعب الأحوال والفيوضات والتحليات.

هل كنت في الخفاء، فتجلت، في كون السر فانتشرت، وفاضت روحك.1

إن المعرفة الصوفية التي أشار إليها الشهاوي بـ "اللوح المحفوظ" هي معرفة يقينية لا تختمل الشك، لأنها مكاشفات الأسرار، حيث لا يأتيها الباطل ولا الشك من خلفها ولا من بين يديها .

كما أن اقتراب الألف الممدودة من الألف المتحركة هو إشارة أيضا لقدم حب الله لعباده، وهو جذب يخص به الله من اصطفاه من محبيه حيث يقربه إليه ويفتح عليه من علوم عالم الغيب بقدر تحمل العارف تلك الكشوفات، وهذا طريق الكَمَل من الصوفية، وسمي هذا الطريق بطريق المجدوين والعارفين. كما أن اللوح المحفوظ هو مظهر من مظاهر الحضرة الإلهية .

ويربط أدونيس في العديد من نصوصه بين الحروف المقطعة، ففي قصيدة "مقدمة لتساير ملوك الطوائف" يعطي دلالات مختلفة للحروف، حيث يفاضل بين الحروف باعتبار مراتبها وقيمتها الصوفية، فقيمة الحروف لدى أدونيس ليست في ذاتها، وإنما فيما تشير إليه، يقول :

كشفت رأسها الباء...والجيم خصلة شعر، انقرض

ألف أول الحروف انقرض انقرض

أسمع الهاء تنشج والواو مثل الهلال.

غارقاً ذائبا في الرمال

انقرض انقرض.2

فالحروف التي أسقط عليها أدونيس القيام بوظائف ومهام معينة في نصوصه يتعامل معها باعتبارها كائنات رمزية تنوب في الدلالة عن أشياء بعينها، فالهاء والواو تدلان على ضمير الغائب "هو"³، وهذا الضمير يشير إلى الحضرة الإلهية فكثيرا ما وظفه الصوفية باعتباره الضمير الأنسب للذات الإلهية، وقد أستثار أدونيس رمزية هذه الحروف المقطعة والمفردة، إيمانا منه بأن الحروف مقدمة على الأسماء، تقدم المفرد على المركب، لأن معرفة المركب خاضعة لمعرفة المفرد، وقد ارتبط علم الحروف لدى الصوفية بالعلم العيسوي، هذا الأخير عسداً علماً للحرف، ولذا أعطى النفخ كما يقول ابن عربي، وهو الهواء الخارج من تجويف القلب الذي هو روح الحياة، فمن نفس الرحمن جاء العلم العيسوي، وكان انتهاؤه إلى الصور المنفوخ فيها، وإذا قد كشف الصوفية

1 - أحمد الشهاوي: أحوال العاشق، ص 22/21.

2 - أدونيس، مج 2، ص 255.

3 - هو: يشير إلى الغيب الذي لا يصح شهوده للغير، وهو في حق الله إشارة إلى كنه ذاته.

عن هذه الصلة فإنهم قالوا: إن حقيقة العلم العيسوي كامنة في كلمة التكوين " كن"، فمن علم حقيقتها من المحققين فقد كشف له عن علم عيسى عليه السلام.¹

وإذا كان الحرف الواحد له دلالة صوفية فعند اقترانه بحرف آخر يكتسب دلالة أخرى، وتلك الدلالة ليست تابعة للدالتين المفردتين، وإنما هي خلق جديد من طبيعة إشارية مخصوصة، كما في قول أدونيس :

سين ألف

و كنت صادفت نفسي فيك

و حين تبعتك

قلت : النفس يتبع بعضها بعضاً.²

فحرف السين وحرف الألف هما رمزان لطبقة خاصة الخاصة، وكذلك يشار بهما إلى طبقة صفاء خلاصة خاصة الخاصة.

فاقترانهما في الدلالة الصوفية هو اقتران اصطلاحى لدى أدونيس أيضا ، غير أن دلالتهما في المقطع الشعري تبقى مبهمة ، حيث يتدخل التأويل هنا ماذا جسور الدلالات قصد استنطاق ما خفي فيها ، وهو اجترار لازم لمثل هذه النصوص ، فالسين يشير به إلى الذات الصوفية، أما الألف فهو رمز الذات الإلهية.³ حيث يصادف الصوفي نفسه (س) في الذات الإلهية (أ) ، أي يلحظ نفسه قائما بصفات ليست له في حقيقة الأمر، وهذا ما أشار إليه في السطر الأخير قلت : " النفس يتبع بعضهما بعضا"، فهو جزء من الذات الإلهية نتيجة لاتحادهما خيالا، وليس حقيقة.

ويطل علينا البياتي بنص شعري يفضح فيه طريقة اشتغال الرمز الحروفي لديه، حيث يتناص خطابيه الشعري الصوفي مع نصوص عبد الجبار النفري في مواقفه ومحاطباته، إذ يحضر شبه حوار في القصيدة بين ذات الصوفي العارف والذات الإلهية، في قوله :

حتمي أمري الحرف

قنري، ناري الحرف

وطني، منقاي الحرف

نظري في قلبك ، نوري الحرف

فلتقتبس الحرف، كما تقتبس النار من النار

أنت السيد والمولى

1 - عاطف جودة نصر، الرمز للشعري عند الصوفية، ص 448.

2 - أدونيس، مج2، 646.

3 - يشير الألف إلى الذات الأحدثية، أي الحق تعالى، من حيث أنه هو أول ما في أول الأزل.

وأنا بك أولى
فإذا أرسلتك تنظر في أمر الحرف
فلتخرج ألفاً من باء
باء من باء
ألفاً من ألف¹.

وهذه الشطحة الصوفية التي أوردتها البيهقي تختصر لنا طريقة الصوفية في خلق الرموز الحروفية، حيث كانت الحروف المقطعة في أوائل السور مدعاة للتأليف على شاكلتها، باعتبارها جزءاً من العلم اللدني، فعلمها موقوف على الله وحده، لهذا افتتنوا بها، وأوقفوا علومهم الباطنية على الحرف لما تجلّى في تلك الحروف الواردة في القرآن من أسرار تخدم طريقتهم الباطنية، فاستخراج الألف من الألف والياء من الباء، وتوسيم النصوص بأسماء الحروف - حاء، نون، ميم - و - ألف، لام، ميم²، دال، تاء³.... إلخ، هي محاكاة للأسلوب القرآني في أسمى تحليلاته الرمزية والاستشرارية، وتشكل هذه الرمزية الحرفية انزياحاً في طريقة التعبير الشعري، كما تعد أيضاً ثورة على الوضوح، ودخولاً بالنص في متاهات الغموض.

4- فعل الكينونة ودلالة التدلي والتمايس والقذف :

يرى ابن عربي بأن فعل الأمر "كُنْ" الذي هو مصدر وجود الكائنات والتزلات الإلهية يحتوي في شكله الخطي الغراماتولوجي على ظاهر وباطن وظاهر، فالنون ظاهر وباطنها الكاف، لأن الكاف من آخر حروف الحلق بينما النون من حروف اللسان، أما غيب كلمة "كن" فهو الواو المحذوف بين الكاف والنون، والواو من حروف الشفتين، أي أن له الظهور فعنه وجد التكوين، إنه علة التكوين وهكذا يفهم ابن عربي العلة في الحروف فهماً وجودياً، أي يفهمها بمعنى السب لا بوصفها حرفاً يقابل الحرف الصحيح⁴. كما يرى أيضاً بأن العماء الذي انطوى على الصور الأولى، أي الأعيان الثابتة ظهر نتيجة سماع الأعيان الثابتة للأمر الأول: "كن"، حيث ظهرت في العالم.

1 - البيهقي (عبد الوهاب)؛ الأعمال الشعرية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط5، 1995، ج2، ص310-311.

2 - الشهاوي: قل هي، ص11.

3 - أدونيس، معج2، ص645.

4 - ينظر: للكتابة والتصوف عند ابن عربي، الحاشية، ص34.

ففعل الأمر "كن" هو سبب ظهور الأعيان الثابتة، والكائنات الأخرى من بعد ، فعملية الخلق لدى ابن عربي لا تنطلق من العدم، وإنما من الانتقال من حضرة الثبوت إلى حضرة الظهور¹ ، عن طريق الأمر الإلهي: "كن" .

والنون تتحدد دلالتها في تأويل ابن عربي بوصفها " رأس الديوان الإلهي الذي يستمد علمه مباشرة من الله، قبل أن يتحول مصدرا للعلم، وبذلك فإن اتصال النون بالعلم الإلهي اتصال مباشر بخلاف القلم الذي يمتح من هذا العلم بواسطة النون، هذا وإن كان ابن عربي يتخلى عن هذه الوساطة في سياقات معينة معتبرا الصلة بين العلم الإلهي والقلم بنية على القذف، أي قذف الحق في القلم ما يريد إيجاده في خلقه".² كما أن النون هي دواة للقلم ومنها يستمد العلم الإلهي .

ولما كان القلم يتوسط النون واللوح المحفوظ ، فإن علاقته بالنون تقابلها علاقته باللوح، " ومثلما يستمد القلم من النون ، فاللوح يستمد من القلم، بل إنه مشتق منه، وهذا الاشتقاق يجعل الصلة بين القلم واللوح صلة كلٍّ بجزء، وبذلك ستظل هذه الصلة محكومة بحين يجسده القذف والتمايس والتدلي على نحو يرسخ النكاح في الأساس الأول لفعل الكتابة ، فلما اشتق الله من القلم موجودا آخر سماه اللوح أمره أن يتدلى إليه، ويودع فيه جميع ما يكون".³

وهذه الدلالات الصوفية لفعل الأمر "كن" حاضرة بكثافة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، وقد وظفت بوحي صوفي متناه في الرمزية، يقول أحمد الشهاوي :

سيأتيكمو فق

له قلبُ كون، تسبحُ فيه سماوية

حزنها شارةٌ للخلود

سيهتف للشيء كن فيكون⁴.

ويوظف الشهاوي هذا الفعل في العديد من نصوصه الشعرية، فحينما يصير الصوفي في حال الانحسار يصبح أمره من أمر الله، فهو الأمر الناهي، والخالق في الآن نفسه، وقد يعد هذا شطحا وغلبة وجد، يقول في موضع آخر ناسبا هذا الأمر إلى الذات الإلهية:

كن

عدمٌ دخولك¹.

1 - الكتابة والتصوف عند ابن عربي ، ص 34.

2 - الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 39.

3 - الكتابة والتصوف عند ابن عربي ، ص 39.

4 - الشهاوي (أحمد) : الأحاديث ، السفر الأول، ضمن ديوان مياه في الأصابع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب / مكتبة الأسرة ، مصر ،

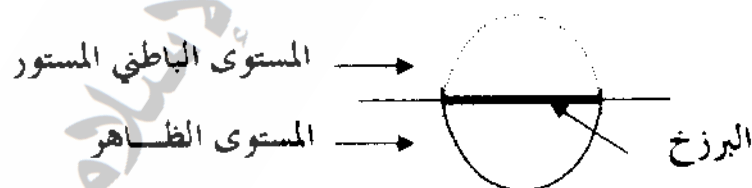
2002 ، ص 195.

وبما أن النون من مكونات هذا الفعل "كن"، فقد طغى حضورها في الخطاب الشعري لتسبب في الدلالة عن هذا الفعل، وأحيانا أخرى تخضر لصيقة بحروف أخرى لتشير إلى الذات الإلهية، كالألف والزاي واللام، وقد جعل ابن عربي هذه الحروف رمزا للمطلق - الذات الإلهية - حيث تمثلها كلمة "أزل" فالألف والزاي واللام تدل على الأولية والقدم، أما الحروف التي تمثل الحضرة الإنسانية فهي: النون والصاد والضاد، والنون جامعة لحروف: الألف والزاي واللام من ناحية تشكيلها، أو رسمها، وهذه الحروف هي حروف الحضرة الإلهية، والمزية في ذلك راجعة لكون الإنسان خليفة الله في أرضه، فقد خلقه الله على صورته.

وقد مثل ابن عربي لحرف النون وما يترتب عنه من حروف أخرى بالشكل التالي²:



فرسم حرف النون يترتب عنه ظهور الألف والزاي واللام وهي حروف كلمة "أزل" المتعلقة بالذات الإلهية، كما أن ابن عربي أشار أيضا إلى كون النون عند رسمها تشير إلى مستويين، المستوى الأول وهو الظاهر من هذا الحرف (حرف النون)، أما المستوى الثاني فهو الباطن، لأن الأصل في رسم النون هو الدائرة، وهي أتم الأشكال على الإطلاق، وبالتالي تكون الإشارة إلى الظاهر والباطن بخصوص حرف النون، كما في الشكل التالي:



والظاهر يمثل عالم الشهادة، أما الجزء الباطني أو الخفي فيمثل عالم الغيب، والبرزخ بينهما، هو حرف الألف، كما أنه يصير حرف لام بمجرد تحريكنا للدائرة، إضافة إلى كون حرف النون يشير مباشرة عن طريق شكله والنقطة الموجودة فوق خط الدائرة إلى حرف الزاي.

1 - الأحاديث، السفر الأول، ص174.

2 - لهمت هذه الفكرة جيدا من خلال عرض الباحث الجزائري: خموسي مساعد لبعض الأشكال التي تترجها في فلسفة محي الدين بن عربي، وذلك أثناء تقديمه إشكالية أطروحة دكتوراه الدولة التي أعدها، والموسومة بـ: الرمز والتأويل في فلسفة ابن العربي الصوفية، وتجدر الإشارة هنا إلى حضور تلك المناقشة لدى مكلي من استيعاب العديد من القضايا المتعلقة بفلسفة الحرف عند محي الدين بن عربي، كما استندت أيضا من بحث للكاتب المغربي خالد بلقاسم والموسوم بـ: الكتابة والتصوف عند ابن عربي.

وإذا كان البرزخ المشار إليه بحرف الألف ، والذي هو وسيط بين الظاهر والباطن يمثل الحضرة الإنسانية، فلأنه مركز الدائرة في مقامات الحروف، وهو المشار إليه بالقطب .

ويوظف هذه الدلالات الصوفية أحمد الشهاوي، بشكل يجعله يفرد كل حرف بدلالة مغايرة للأخرى في النص الشعري الواحد ، يقول في " كتاب الموت " :

سين هي الدنيا
ونون مدخلٌ ونهايةُ
ذاتي بآياتي عليّ استدلت
وأنت شاردة. 1

فالنون لدى الشهاوي تحمل دلالة الأمر " كن"، وهو مبدأ الخلق والبعث أيضاً، فهي البداية والنهاية في الآن ذاته، كما أن لهذا الحرف حروفاً أخرى لصيقة به، يقول في النص ذاته :

الأرض كاملة بذاتك
والكائنات تعشق نقطة هي وزن روحك
إذ تفيض
على الماء عرشك
يمناك فيها كل شيء واحد
هل نون، أتنك بكافها
أم أن كاف الكون كانت تسير إلى هناك. 2

وقد أردف الشهاوي حرف النون الذي هو من حروف عالم الجيروت، وهو العالم الأوسط بحرف الكاف الذي هو من المرتبة نفسها، ليعبر بهما عن ذات الصوفي الصاعدة في سلم الأحوال والمقامات، فإذا كانت الحروف أمة من الأمم لها عوالمها وطبائعها، فهي مقابل رمزي للكائن البشري الذي يشار إليه بحروف الحضرة الإنسانية، والتي خصت لدى الصوفية بالمرتبة الثمانية، وأحوال هذه الحضرة تعبر عن الرحلة العروجية نحو المطلق.

وفي نص شعري لعبد الله العشوي موسوم بـ: "احتفالات الأبنجدية" يجسد فيه تلك العلاقات الحوارية بين الحروف، حيث استثمر رمزيها العرفانية للتعبير عن حنين الصوفي للمطلق، يقول:

ألف تعطر بالخزامى
وتضوعت منه اللحنون

1 - أحمد للشهاوي : الأحاديث، السفر الأول، ص 233.
2 - أحمد للشهاوي: الأحاديث، السفر الأول، ص 252-253.

والميم حورية تسرح شعرها الفتان

قرب النبع

تحت التين والزيتون

وترن هاء كالفراشة

كي تحط على الندى ...

وتبوح بالأسرار

بوح الباء تكشف سرها للنون

ألف ونون

عين ونون

نون ونون

هذا احتفال الأبجدية

بالغواية والفتون.¹

وقد أشار ابن عربي إلى كون النون الظاهر في " كن " عنها " ظهرت المحسوسات، والنصف الآخر المغيب المقدر عليها ... عنه ظهرت الروحانيات "²، كما اعتبر حروف الميم والواو النون من أسنى الحروف وجودا وأعظمها وجودا ، كما اعتبر [أيضا] الألف محصلة لفعل الأمر "كن".³

وقد عني الصوفية كثيرا برمزية هذا الحرف لدرجة جعلوه رمزا للدواة التي تحوي في مدادها إجمالا: الحروف [صور العالم] ، في مقابل القلم [حضرة التفصيل]، وقد ربطوا بين هذه الرمزية المتعالية والآية القرآنية في قوله تعالى: " ن والقلم وما يسطرون " [القلم/1].

والنون لدى ابن عربي " جسماني، محل إيجاد مواد الروح والعقل والنفس ووجود الفعل، وهذا كله مستودع في النون، وهي كلية الإنسان الظاهرة، ولهذا ظهرت".⁴

واعتبر سهل التستري هذا الحرف إسما من أسماء الله تعالى، وبما أنه يشير إلى الظاهر والباطن فقد اعتبر حرفا للحضرة الإنسانية ، فهو يعطي الأزل الإنساني، كما اعتبر إسما للرحمن انطلاقا من اشتماله على النون الغيبة.⁵

1 - عبد الله العشي، مقام البوح ، باتكتيت ، باثثة ، الجزائر ، ط1 ، 2000 ، ص 46-47.

1 - محي الدين بن عربي : رسائل ابن العربي : كتاب الميم والواو النون، ص 12.

2 - كتاب الميم والواو والنون، ص 1.

4 - ابن عربي : الفتوحات المكية ، السفر الثاني، ف212.

5 - يلظر: سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، مادة ، نون.

وهذه الفلسفة الرمزية الصوفية استلهمها عبد الله العشي في جمعه بين الحروف التي هي من عوالم مختلفة لأجل التعبير عن دلالات صوفية، فالألف الذي هو من العالم التشاكلي ، والباء والميم هما من العالم الأسفل، والهاء التي هي من عالم العظمة -عالم الجيروت- والنون الذي هو من العالم الأوسط، تعبر كل هذه الحروف عن علاقة المطلق بالكون والوجود، فكل الموجودات نحن إليه، كما نحن الحروف الخلقية التي ترمز إلى العالم الأعلى- عالم الملكوت- إلى الحروف الدلقية، فحين النون إلى العين والهاء هو حين الهاء والعين للنون، وقد جعل الصوفية الحروف الخلقية رموزاً للذات الإلهية لأنها الأعمق في المخرج، فهي شبيهة بالنفس الرحمان الذي أوجد الأعيان الثابتة، فظهورها هو سبب وجود الحروف الأخرى.

وقد أشار أدونيس إلى حرف النون بطريقته الخاصة في التوسيم الرمزي، حيث جعله بين خطين عموديين باعتباره قيمة مطلقة لا تتغير، يقول :

ان ا

منفية بقوة الحضور

كالهواء

وهي هي

كل شيء يتغير وتبقى

ان ا = ان ا .¹

إن النون التي وظفها أدونيس باعتبارها قيمة مطلقة تشير إلى حال الاتحاد، أي حينما يشهد الصوفي نفسه في المرأة وقد اختلطت صفاته بصفات المعشوق، فيقول كما قال البسطامي في شطحياته، فالذات التي لا يلحقها التغير باعتبارها مطلقة هي ذات المعشوق لا العاشق ، وصاحب الحضرة -الذات المطلقة- " امرأة ساطعة كالشمس ، فكل من يقبل عليه يرى نفسه فيه، ومن يقبل بالروح والجسد، يرى الجسد والروح فيه ²"، يقول أحمد الشهاوي في قصيدة بعنوان : " ألف لام ميم صاد " .

أذكر الحروف التي أكلتها

لأن مرأتك رأني

لا أحب المرايا إلا لألك فيها.³

¹ - أدونيس: مج2، ص 500.

² - هويدا عزت محمد: منطق الطير للمطار وتواري الظلال لفرشيموت ، دراسة مقارنة، مجلة الدراسات الأدبية في الثقافتين العربية والفارسية وقاعليهما-السنة34، العددان 11و12، والسنة 4 للعدد13. 2005، الجامعة اللبنانية، ص 89.

³ - الشهاوي أحمد : قل هي ، ص 28

أما أديب كمال الدين فقد عنون ديوانا شعريا بـ "نون"، حيث استهل ديوانه بالآية القرآنية: "ن والقلم وما يسطرون"، كما أن مجموعاته الشعرية التي اتخذ الحروف عناوين لها تنضح برمزية صوفية كسيرة، رغم أنه يعبر في بعض الأحيان بتلك الحروف عن تجاربه في الحياة، ففي قصيدة بعنوان: "كهيعص" يقول عن أمة الحروف:

على بابه المحتفي كنتُ في حرفه أنحفي
أو أقاوم في جسدي ما أرى من دمٍ نازفٍ
نحلة في دهاليز غامضة ظللتها السيوف
جذعها الكاف

جذرها الهاء والياء والصاد

سعفها العين، أوركنتُ عينٌ

وتجاوزت ما قاله الحق لي.¹

ويقول في قصيدة "خطاب الألف":

نونك نار

وألقي سقطت في النار

ولم تكن النار برداً يا حبيبي

ولم تكن سلاماً²

وتعذر الإشارة للقول هنا بأن نصوص أديب كمال الدين الشعرية، رغم توظيفها المكثف للرمزية الحروفية والتي تشغل بعضها على الدلالة الصوفية، إلا أنها تعبر عن فلسفة خاصة بالشاعر، إذ يوظف هذه الحروف توظيفا رمزيا مخصوصا، لا يتقاطع في أغلبه مع الدلالات الرمزية الصوفية.

ويشبهه إلى حد ما في مذهبه هذا الشاعر المصري رفعت سلام، الذي لم نعثر على دلالات صوفية للحروف في نصوصه رغم احتفاء تجربته الشعرية بالرؤيا الصوفية، حيث يحضر السياق الصوفي في العديد من نصوصه الشعرية، غير أن هذا السياق لا يعمل على مد الدوال الحروفية بطاقة رمزية صوفية.

فقد عنون قصائد بأسماء حروف في ديوان: "إشراقات رفعت سلام"، وهي: "قاف، خاء، كاف، واو قاف، تاء ياء".³

1- أديب كمال الدين: ديوان "جيم"، شبكة الأكرنتيت.

2- أديب كمال الدين، المواقع نفسه.

3- رفعت سلام: إشراقات رفعت سلام، إهداء من ص 77.

وربما يكون شاعرنا قد وظف تلك الحروف المقطعة بدلالات خاصة به ، استقاها من تجربته الخاصة ، وليس ذلك عيبا في الكتابة الشعرية ، فهذا المنحى نعتبه إيجابيا لكون التصوف الآن أضحي تجربة فنية لا تعتمد إلى اجترار الرموز القديمة ، وإنما تستثمر ما في الرمز الصوفي من مخزون معرفي لتشير به إلى أشياء خاصة بالتجربة الشعرية ذاتها .

5- الضمائر ولعبة التخفي الدلالي :

يعد التعبير بالضمائر سمة أسلوبية في الكتابة الصوفية، فهي وسيط بين الظاهر والباطن، وتعدد الضمير في القصيدة الواحدة من تعدد الواحد، هذا الأخير الذي أشار إليه الصوفية بضمائر عدة، فمرة بضمير المؤنث الغائب "هي"، ومرة بضمير المذكر الغائب "هو"، وفي أحيان أخرى يشار إليه بضمير المؤنث المفرد، والمذكر المفرد، والمؤنث الجمع، والمذكر الجمع، وجلها إشارات إلى ذات واحدة ، وإن تعددت مظاهرها وطرق الإشارة إليها، لأن تعدد " الواحد إبدال معرفي أرساه الصوفية في مفهومهم للمطلق، إنطلاقا من العلاقة الخاصة التي نسجوها معه، على نحو كسر المعنى الثابت في الاعتقاد التقليدي للواحد، وفتحه على تعدد سمحت به آلية التجلي، فالمطلق صوفيا، ليس الواحد- إلا لأنه كثير"¹.

وقد كانت النصوص الشعرية بما تحفل به من إشارات وضمائر وفيه لهذا المبدأ، حيث تعددت مظاهر وأسماء المشار إليه، بل إن معظم الأشكال التعبيرية التي تشير إلى غائب ، أو حاضر في النصوص الصوفية الشعرية المعاصرة قد اشتقت طرائق توظيفها للضمائر من مقولات ونصوص الصوفية القدامى، يقول أدونيس :

وأنا لا أنا

وأنت لا أنت

ونصحح لفظنا ولسانينا

ونبتكر ألفاظا لها أحجام اللسان والشفيتين.²

فتوظيفه للضميري المخاطبة : أنا، أنت، تم بغرض التعبير عن حال الاتحاد، لأن الصوفي الواصل يشهد نفسه في المرأة،- مرآة التجلي- فيخيل إليه أنه رأى الله، فحينما يرى صورته تختلط عليه الضمائر، وقد عبر عن هذا أدونيس بقوله :

واليقين شرك الضمائر

والمعرفة

1 - خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي ، ص 171.

2 - أدونيس، مج 2، ص 634.

تعلم ↔ وتجهل¹

غير أن اليقين في العرف الصوفي هو معرفة ، وهو عكس ما أشار به أدونيس ، لأنه التصديق بالغيب بإزالة كل ظن، وقيل هو المكاشفة ، وهذه الأخيرة هي معرفة قلبية لا يساورها الشك.

والدارس لنصوص أدونيس يحس بأن الشاعر دائم البحث عن مقولات الصوفية لأجل بعثها من جديد وبدلالات جديدة أحياناً، رغم أن معظم ما أورده أدونيس من توظيف للضمائر لم يخرج عن دائرة التوظيف التناسلي، كما في قوله:

يستجلي شرقاً يغسل الضوء يعلن:

لست حيث أنت بل حيث لا أنت.²

فهذا الولع بالتوظيف الرمزي للضمير، لم يأت من فراغ، ولكنه توسيم صوفي عتيق ينبئ عن عجز اللغة الشعرية، خلق لغة خاصة بالتجربة الشعرية الصوفية المعاصرة ووقوف الشاعر أمامها عاجزاً عن تصيد العبارات الدالة ، فأحوال الاتحاد والمشاهدة والفناء تقتضي لغة مختلفة عن لغة التخاطب اليومي، كما أنها ترفع أحياناً عن لغة الشعر، فتغدو اللغة الشعرية في حد ذاتها عاجزة عن سد ثغرة الدلالة، وهذا ما وقفنا عليه في قصيدة " سيمياء " ، والتي وظف فيها أدونيس مجموعة من العلامات السيميائية كمحاولة منه لتلمس أفق لغة إشارية جديدة. ولغة أدونيس في الأمثلة المذكورة سابقاً تتقاطع إلى حد التطابق مع لغة البسطامي التي يقول في إحدى شطحاته :

أنا لا أنا، أنا أنا، لأني أنا هو أنا، أنا هو هو".³

وبعد التعبير عن الذات الإلهية بضمير المؤنث المفرد هو السائد في الخطاب الصوفي القديم والحديث، فقد اعتبر الصوفية وبخاصة ابن عربي أن أسمى محل للتحلي الإلهي هو المرأة، "فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكملته"⁴، لذلك كان الصوفية كثيراً ما يرددون قصائد الغزل العذري، لأن التجربة فيها أشبه بتجربة الحب الإلهي ، ولعل الفارق الوحيد بين النصين هو تأويل الضمائر والمسميات.

1 - أدونيس، مج2، ص 650.

2 - أدونيس، مج2، ص 679.

3 - عبد الرحمن بدوي: شطحات الصوفية، ج1، أبو يزيد البسطامي، وكالة المطبوعات ، الكويت، ط2، 1976، ص 143.

4 - محي الدين بن عربي : لمصوص الحكم، ص 201/200

فقد جعل الصوفية قديماً رموز الذات الإلهية تختفي وراء أسماء معشوقات العرب، هند، لبنى، عزة، ليلي،... إلخ، فالضمائر والأسماء في النصوص الشعرية الصوفية مزدوجة الإحالة، فالأنوثة هي " محل لتجل لا يستقيم بدونها، وهي غير مقصودة أيضاً لذاها في انفصال عن اللطيفة الإلهية".¹

وهذه سمة نجدها بارزة في الخطاب الشعري المعاصر، حيث يوظف أحمد الشهاوي ضمير المخاطب المؤنث في إشارته للذات الإلهية في جل دواوينه، كما في قوله :

الأمكنة توحدت، صرت في الكل، أينما

وليت وجهي كنت، صرت أخشى الوقت.²

ويستعير أدونيس الضمير نفسه للتعبير عن وحده العارم، وحينه للذات الإلهية في قوله :

أخذك أرضاً لا أعرفها.

وآخذك واقفاً

قاعداً

راقداً

ولا أقنع بغيرك

آخذك.³

أما محمد بنيس فيؤسس لضمير المذكر المخاطب الذي يشير به إلى المحبوبة من خلال اتكائه على نص شهيدة العشق الإلهي، رابعة العدوية، وذلك في قوله :

أحبك حين

حب الهوى

وحبُّ لأنك أنت الذي يقف.⁴

في حين يشير المنصف "الوهابي" إلى الذات الإلهية بضمير المذكر الغائب، وأحياناً، تأتي الإشارة صريحة من خلال توظيفه لإسم الجلالة: " الله"، كما في قوله :

ها أنت تبلغ باب الله مرتبكاً

1 - الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 217.

2 - أحمد الشهاوي : أحوال العاشق، ص 119.

3 - أدونيس، مج2، ص 586.

4 - محمد بنيس، ج1، ص 305.

الوجه منخطف والروح مشعل
هذا الهوى التعب يا مولاي شردي
ألا بسطت يداً تحنو وتتشل؟

...

وتضرم الروح من وجد فتشعلها
عنه محبة الأولى فينشغل¹.

إن التوظيف الصريح للفظ الجلالة في الخطابات الشعرية الصوفية يقتل فيها مسار التأويل، لأن دلالة تلك الإشارات التي تختزنها تصبح أحادية الدلالة، ولذلك نجح الشعراء إلى لعبة الإخفاء والإحلال، بغية أسر المتلقي، فعبد الله العشي في ديوانه "مقام البوح" يعتمد على هذه التقنية الأسلوبية، حيث يشير إلى الذات الإلهية، باعتبارها المحبوب الأسنى بعدة ضمائر، رغم أن نصوصه تبدو الدلالة فيها جلية غير متلبسة بالغموض، فهو يشير إلى محبوبته- الذات الإلهية- بعدة أسماء، فهي المرأة في قوله :

امرأة من سراب
ترش العطور على سنواتي
وتملأ بالوهج الخصب
حقل العبارة في كلماتي
وتثير الفتي
كي يطيل الطريق².

ويشير إليها في نص " أول البوح " بعبارة : "يا مولاي"³ ، ويا سيدي، في قوله :

مولاي

يا سيدي...

وسيد الإشارة

تجل لي لكي أراي⁴.

وفي نص : " تحاوب " يشير إليها بضمير المؤنث الغائب، بقوله :

وأنا برمل الضفة الأخرى أراها،
وأرى بهاها.

1 - المصنف الوهابي، قصيدة " احتفالية " ضمن كتاب مختارات لشعراء تونسنيين، ص 860.

2 - عبد الله العشي: مقام البوح، ص 25.

3 - مقام البوح، ص 8. ويعلمون محبوب العياري، قصيدة بعلوان : يا مولاي، وهي قصيدة صوفية، يصف فيها رحلته إلى الله، ينتظر : محبوب العياري، قمار لسيدة الشجرات، مؤسسة الصقر للدعاية العالمية، تونس، ط1، 2000، ص 34.

4 - مقام البوح، ص 10.

ناديت،

نادتني،

سمعت ندائي وأنا سمعتُ نداها. 1

ويوظف في نصوص أخرى عبارة " يا خالقي" ²، و" يا مولاي" ³، و" يا حبيبي" ⁴، كما يصفها بأنها سيدة الكواكب وأميرة الأرضين والسموات ⁵، وتكثر الأسماء والصفات في ديوان " مقام البوح"، حيث يشير إلى الذات الإلهية في نصوص عدة —: الأميرة، الحورية، الجوهرة، ولعل المزية في هذه الكثرة تعود إلى امتناع اللغة عن الإحاطة بصفاتها — المحبوبة — وقد عبر عن هذا عبدالله العشّي بقوله :

إنني أعرفه...

هو فيض مطلق...

ليس تحويه اللغة

أفق...

تنكسر الألفاظ في عتباته

إن رأت أن تبلغة⁶

إن إسهام الضمير في بناء متخيل الخطاب له قيمة كبيرة في الشعرية الصوفية، لأن النصوص الصوفية لا تشتغل على مسار واحد وقارٍ في إنتاج الدلالة، بقدر اشتغالها على الوظيفة البرزخية التي ترح بالنص في المعترك الدلالي، حيث يسهم النص بانفتاحه على التأويل في خلق التوتر، فالضمائر هي " تحسيد لمقام الحيرة".

الذي تورط الصوفية في أهواله ، قبل أن يتسرّب إلى بناء خطائهم ، بل إنهم وجهوا هذا البناء وفقه، وبذلك لم يكن الضمير عنصراً بنائياً مفصّلاً عن التجربة⁷، فالتجربة الصوفية تتأسس ضمناً على المفارقة، وهذه الأخيرة سمة بارزة في الخطاب الشعري العربي المعاصر.

وإذا كانت أسماء المحبوب- الله- لدى الصوفية تختلط مع أسماء البشر قديماً، فإن تلك الأسماء لا تزال تحضر في الخطاب الشعري المعاصر، ولكن بدلالات مختلفة أحياناً، فمن الأسماء التي أضحت رموزاً للذات

1 - مقام البوح ، ص 15-16.

2 - مقام البوح ، ص 20.

3 - مقام البوح ، ص 35.

4 - مقام البوح ، ص 50.

5 - مقام البوح ، ص 53.

6 - مقام البوح ، ص 127/128.

7 - خالد بلقاسم : الكتابة والتصوف عند ابن عربي ، ص 174.

الإلهية نذكر: بلقيس، وقد وظف هذا الرمز محمد علي الرباوي في ديوانه " قمر إسرير"، حيث يشير بهذا الاسم إلى الذات الإلهية في قوله :

أيتها الأبواب لا تغلقي

انفتحي

ثم مري الطفل الصغير بالدخول

بلقيس ليته تكشف عن أسرارها الوهاجه

وليته تضم هذا الطفل لحظة.

إلى واحة صدرها الخصب.¹

ونظرا لتعدد أسماء الذات الإلهية، وحضورها بذلك التعدد في النصوص الشعرية بين الضمير والاسم، فسنحاول أفراد عنصر خاص من دراستنا هذه لتلك الأسماء باعتبارها رموزا وسيطة يعبر بها الشعراء عن محبوهم، وسنكتفي هنا بالإشارة إلى الضمائر، هذه الأخيرة التي يختلف توظيفها من شاعر لآخر ومن نص لآخر، كما يختلف تلقيها باختلاف القراء، فأحيانا يشير ضمير المخاطبة إلى مذكر وأحيانا إلى مؤنث، وهذه سمة تجعل الضمير مفتوحا على احتمالين، فإذا كان بعض الشعراء يضبطون الكلمات بالشكل، كما هو الحال عند محمد بنيس وأحمد الشهاوي، ورفعت سلام، فإن هذه الضمائر تبقى حرة طليقة عند عبد الله حمادي، ففي قصيدة " يا امرأة من ورق التوت نجد هذه الثنائية في تلقي الضمير حاضرة، يقول :

توهَّمْتُ أنك أي (...)²

أنا غائب بك أي

أيقنت أنك أنا (...)

فالضمير قد يعود على مذكر إن كانت الفتحة هي حركة حرف الكاف، وقد يعود على مؤنث إن كانت تلك الحركة هي الكسرة، وإن كان العنوان قد ألقى بظلاله الدلالية والإشارية على ضمير المخاطب، فجعله مشيرا للذات مؤنثة.

ونحن نرى بأن هذا الركون المبرر إلى تعميم دلالة الضمائر ، هو سمة خاصة بالحدائث الشعرية المعاصرة ، لأن التجارب الشعرية المعاصرة هي تجارب كشفية مرتبطة بذات الشاعر وكيانه ، ولا يمكن بحال من الأحوال القبض على دلالات الكلمات ، والحروف ، والضمائر انطلاقا من سياقها الذي وردت فيه ، ولكن يمكن إيعازها إلى أشياء أخرى لصيقة بالتجربة الشعرية ذاتها .

1 - الرباوي (محمد علي): ، قمر إسرير، دار النشر الجسور ، وجدة ، المغرب ، 14 ، 2002 ، ص 50.

2 - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 150.

6- رمزية الألوان :

يصدق الصوفي في مرآة الكون فيشهد الأشياء وقد تلونت بلون واحد ، وهو اللون الأخضر ، وهو رمز صوفي إسلامي ، مرتبط بالشرعية والحقيقة على حد سواء ، كما يرتبط هذا الرمز في العرفانية الصوفية بمقام الصديقية والتي عرفها ابن عربي بقوله : هي "نور أخضر بين نورين يحصل بذلك النور شهود عين ما جاء به المخبر من خلف حجاب الغيب بنور الكرم"¹ ، ولهذا الرمز دلالاته كذلك في القرآن الكريم ، إذ ورد "صفة للسنبلة² ولباس أهل الجنة³ واخضرار الأرض⁴ ، واخضرار الشجر⁵ ، وهو الصفة الدالة على الحياة والخصب والتجدد"⁶.

وقد وظف هذا اللون بشكل مستفيض في الخطاب الشعري العربي المعاصر ، وبوعي تام ، العديد من الشعراء . ونذكر على سبيل الحصر فقط ما ذهب إليه محمد مصطفى الغماري ، الذي جاءت كل مجموعاته الشعرية مفخخة بهذا الرمز ، والذي رمز به إلى العقيدة الإسلامية ، إذ لا نكاد نجد قصيدة أو ديوانا خاليا من اللون الأخضر ، لدرجة أن اللغة تكاد تتشكل في إطار لفظ "أخضر" ، فالعقيدة خضراء ، والشعر أخضر والشوق أخضر ، والدم أخضر ، والهوى أخضر ، والأيام خضراء ، والشرعية خضراء ، والأبعاد خضراء⁷ ولهذا الرمز دلالاته العديدة في الشريعة الإسلامية وكذا العرفان الصوفي ، فهو رمز للشرعية السمحاء ، وكذا لون راية الرسول صلى الله عليه وسلم أثناء غزواته ، وهو لون أنوار الشهود ، وقد عمل الغماري على إضفاء هذا اللون على أغلفة دواوينه الشعرية ، وتجلي هذا في الدواوين التالية: قراءة في زمن الجهاد⁸ ، حديث الشمس والذاكرة⁹ ، بوح في موسم الأسرار¹⁰ ، خضراء تشرق من طهران¹¹ ، ألم وثورة¹² ، كما مزج بين الأبيض والأحمر والأخضر في مجموعته الشعرية : قراءة في آية السيف¹³ إذ جعل عنوان تلك المجموعة يتقاسمه لوان ؛

1 - ينظر : عثمان لوصيف : شيق الياسمين ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص 11-30

2 - سعاد الحكيم : المعجم الصوفي ، ص 685

3 - سورة يوسف / 43

4 - سورة الكهف / 31

5 - سورة الحج / 63

6 - سورة يس / 80

7 - بوقرورة (عمر) : الإغتراب في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر ، رسالة دكتوراه ، جامعة قسنطينة ، السنة الجامعية 1993/1994 . ص 444.

8 - الغماري (مصطفى محمد) : قراءة في زمن الجهاد ، مطبعة البحث ، قسنطينة ، 1980

9 - الغماري : حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986.

10 - الغماري : بوح في موسم الأسرار ، لالوميك ، الجزائر

11 - الغماري : خضراء تشرق من طهران ، مطبعة البحث ، قسنطينة ، 1980

12 - الغماري : ألم وثورة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985

13 - الغماري : قراءة في آية السيف ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983.

الأحمر الذي هو رمز الدم ، حيث شكل به لفظ "السيف" ، و الأخضر الذي هو رمز العقيدة والسماحة شكل به الشطر الآخر من العنوان : "قراءة في آية" ، باعتبار أن كلا من القراءة والآية من مكونات العقيدة التي تقوم على العلم الرباني ، وهذه الرمزية التي اعتمدها الغماري وظفها بعض الشعراء الآخرين مثل لوصيف الذي جعل اللون الأخضر من مكونات بعض مجموعاته الشعرية ، كمجموعة "أعراس الملح"¹ ، "الكتابة بالنار" هذه الأخيرة التي كتب عنوانها باللون الأحمر، ليدل دلالة رمزية على حمرة النار، بينما جعل اللون الأخضر محيطا بها للدلالة على الرعاية المقدسة والتحرك داخل هذا المعنى الذي ينتمي إليه ، و قد أستغل هذه الرمزية يوسف وغليسي كذلك ، إذ جعل لون غلاف ديوانه : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار² ، أخضر مما أعطاه بعدا رامزا ، والشأن نفسه يقال بالنسبة لعبد الله حمادي الذي جاء غلاف ديوانه الشعري : "البرزخ والسكين" متشحا بهذا اللون ، وقد زاد من رمزية ديوانه هذا تشابك هذا اللون بلون العنوان الذي جاء باللون الأحمر ، وهو رمز للون الرحلة ، والكتابة الصوفية في آن واحد ، لأن التعبير عن التجربة يكون من حروف بلون الدم .

أما بالنسبة لتحليلات هذا اللون في الخطاب الشعري ، فقد كثرت دلالات هذا الرمز ، حيث لا يمكن ردها إلى دلالة واحدة ثابتة ، لأن توظيف هذا الرمز الصوفي يختلف من نص شعري لآخر ، ومن تجربة شعرية لأخرى ، فقد وظفه محمد علي الرباوي في العديد من نصوصه ، إذ كل مرة يحضر بدلالة مختلفة عن الأخرى ، يقول :

مرآة القمر الأبيض مثدنة خضراء

وضعت عليها قدمي ومشييت

شفاه جهنم تدعوني للصلوات العشر³

كما يوظف هذا اللون أيضا في قصيدة : " حينما تتأثت الأحلام " ، حيث يصير القمر أخضر ، والشمس خضراء ، في قوله :

حلمي كان

أنثى

وأنا جسد مشتعل الأعصاب

طاووس مغروس فوق محياي

والقمر الأخضر ، والشمس الخضراء

عقد قبل رجلي بحب شفاف⁴

1 - عثمان لوصيف : أعراس الملح ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1988.

2 - يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، منشورات رابطة إبداع الثقافة الوطنية ، الجزائر ، ط1 ، 1995.

3 - محمد علي الرباوي : أطباق جهنم ، منشورة المشكاة ، وجدة ، المغرب ، ص15

4 - الرباوي : أطباق جهنم ، ص11.

ويشارك الرباوي مع ابن بلده الشاعر محمد بنيس في توظيف اللون الأزرق كلون ملازم للون الأخضر ، في العديد من نصوصهما الشعرية ، فاللون الأزرق هو رمز للبحر ، وهذا الأخير هو رمز للأسرار ، والأشياء الغامضة ، كما أنه رمز للرحلة الصوفية أيضا بما يحويه من دلالات السفر والإنجاز والمغامرة ، وارتداد المجاهيل ، فالرحلة الصوفية ، هي أشبه برحلة السندباد البحري ، الذي لا يعمل من ركوب المجاهيل ، يقول محمد بنيس بخصوص رمزية هذا اللون :

أنت سحابي الزرقاء تكون له سرّ الكلمات

وتوافقنا

منا اقتربت

جهة نتوحد في ترنيمة عزلتها¹

فالسحابة الزرقاء هي التي تظلل ، وتقيه من حر الطريق ، كما أنها دليله في رحلته العروجية ، كما يصف أيضا طريقته بأنها زرقاء في قوله :

وتلك طريقتي

لي أرضي

وتلك طفولة الأضواء²

أما الرباوي فيرمز إلى طريقه بهذا اللون ، فالنهر الذي يمتطيه في رحلته هو نفسه البحر ، وهما أزرقان ، وذلك في قوله :

بالأمس صنعت من الورق الناعم زورق

قلت له : سر فوق النهر الأزرق

سر ، لن تغرق

...

بالأمس

تابعت الزورق

لكن غرقت ، ولم يغرق³

ونعثر على دلالات هذا اللون أيضا لدى الشاعر محمد فوزي الغزي في قوله :

لا شجر في الدرب

1 - محمد بنيس ، ج 1 ، ص 339.

2 - محمد بنيس ، ج 1 ، ص 452.

3 - الرباوي : أطباق جهنم ، ص 31.

سوى الاخضرار الوشيك على الأوبة¹

أما صلاح عبد الصبور فيوظف هذا اللون بشكل مستفيض في خطابه الشعري ، ففي قصيدة : "أغنية خضراء" نثر على العينين الخضراوين ، والباب الأخضر ، والسعد الأخضر ، والكلمات الخضراء ، والآمال الخضراء ، وذلك في قوله :

في الليل دعوت بقلب مكروب
فليشملني ظل العينين الخضراوين
ولتخضر الكلمات بروحي
ولترقد ليلائي في بحر السعد الأخضر
ولتورق خضراء الأصباح
خضراء بلون الفيروزه²

ويمكن القول هنا بالنسبة لتوظيف هذه العلامات الرمزية ، بأن الصوفية قد استثمروا كل العلامات الموجودة في الطبيعة ، وعالم الحس ، وذلك للتعبير بها عن أشياءهم الباطنية ، وما دام الرمز هو وسيلتهم الإيحائية الوحيدة ، فقد طوع تلك العلامات ، بما يخدم مسار الدلالة الصوفية ، وهذا سبيل محمود في عملية التوليد الرمزي لدى الشعراء أيضا .

7- الكلمة وفائض الدلالة :

إن التعدد الدلالي والرمزي الذي ألقيناه عند شعرائنا العرب المعاصرين يرتبط بنظرية الخلق الدلالي لدى ابن عربي ، وهو سبب وجيه في ثراء اللغة الصوفية برموزها وإشاراتها فالمصطلح الصوفي لدى ابن عربي هو كلمة ترمز إلى حقيقة، وهي في الواقع واحدة لها وجوه عدة، فالحقيقة المحمدية مثلا هي حقيقة واحدة تتعدد في وجوها ونسبها، فيأخذ كل وجه صفة تميزه من الوجه الآخر، وبالتالي إسما آخر وهكذا تتعدد المترادفات، وكل منها له نسبة إلى هذه الحقيقة الواحدة، وهو هي أيضا، لأنه يرمز إليها³.

فخلق اللغة في العرف الصوفي هو خلق للتجربة، لأن التجارب الصوفية على تعددها غير متشابهة، إذ لا يمكن الحديث عن تجربة شاملة وجامعة لكل التجارب الصوفية، ولهذا كانت اللغة الصوفية متفردة وخاصية

1 - محمد فوزي الغزي : رمضاء للغة رمضاء الجسد ، مرس للنشر ، تونس ، 1993 ، ص81.

2 - صلاح عبد الصبور : الأعمال الشعرية ، مج2/3 ، ص126/127.

3 - يظفر: سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي، ص 159.

من خصائص التجربة، فإذا كانت المحاهدات باعتبارها مظهراً من مظاهر إفناء الأوصاف البشرية وسيلة للعروج لدى الصوفية قديماً، فإن اللغة أضحت تنوب عنها في التجارب الصوفية المعاصرة، وبخاصة لدى الشعراء، وفي ذلك يقول البياتي :

لغتي صارت قنديلاً في باب الله.¹

وفي ذلك يقول أحمد الشهاوي أيضاً :

نفسك مرآتي

وحروفي بهاء

أنا بين نورين

صاعد

بين حرفين

خارج من زماني

شارب شمسين

من عوالمك

فالحروف التي تنضح برمزية صوفية تؤسس فعل الكتابة الحداثية لدى شعرائنا المعاصرين، وهذه سمة أسلوبية تعد من خصائص الكتابة الصوفية الحداثية، حيث يكون التلاعب بالحروف وأسرارها في النصوص الشعرية غاية ترتعى، وهدفا يسعى إلى تحقيقه الشاعر المعاصر، وقد عاينا جانباً مهماً من التوظيف الرمزي الحروفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر، وألفينا تلك الرغبة الجارحة من الشعراء والتي تصبو إلى زعزعة القيم الجمالية التي يتأسس عليها الخطاب الشعري الحديث والمعاصر، لأجل خلق أساليب جديدة في الكتابة الشعرية، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الرغبة التعبيرية التي يسعى إليها الشعراء في نقل تجاربهم الصوفية أفضت بهم إلى البحث عن صيغ تعبيرية أساسها المخاتلة والاختلاف لأجل التعبير عن رجائهم العنيفة، وقد أشار أدونيس إلى ذلك بقوله :

لكي تكوني من وما يتلوها

عن وما عندها

حيث لا تسعني الكلمات

حيث لا يسعني غير التخيل والرمز

لم أقصدك.²

1 - عبد الوهاب البياتي، ج2، ص371.

2 - أدونيس، مج2، ص 601-602.

ولما كانت هذه الأساليب جديدة بالنسبة للخطاب الشعري، فسنحاول رصد أهم القوانين التي تتأسس عليها إنطلاقاً من العينات الشعرية التي تشكل مدونتنا البحثية هذه .

إن التوظيف الحروفي لدى أدونيس خاضع لتجربة الكتابة الصوفية والتي هي هدم وإعادة بناء وفق منظور خاص بالتجربة العرفانية، فالمصطلح بفعل الكتابة الوجدية لدى أدونيس ليس الشاعر، ولكنه الحال، فالكلمات والحروف ليست ملكاً للشاعر بقدر ماهي ملكٌ للتجربة الشعورية ، والتي تتم في الغالب الأعم أثناء الفناء، أي تعطيل الحواس، إذ لا سلطة للعقل على الكلمات والحروف والأشكال الرمزية الأخرى، لأن كل ما يقال في هذه اللحظة هو أشبه بفيض هدياني عارم تتنفي فيه قدرة الشاعر على التمييز بين المتناقضات، حيث يؤسس خطابه الشعري من خلال إفشاء منسوج بالغموض والملاشاة، فالشاعر لا يملك دلالات الأشياء ولا الكلمات بقدر ما يمتلكه هي، يقول أدونيس :

حم، ألم
حيث أفرغ قلبي من أخبار الغير
أمحو الحدود
أقيم في المطالع
أغيب كثيراً، أحضر قليلاً
لكي أحضر ولا أغيب
وتكون أشيائي مرموزة
ولست أنا من ينطق بها
بل
حم ، ألم
ولست أنا من يكتب
لا أكتب، أهذي بحالي وشأني
أقول ما يغلب عليّ
وما يجذبني إليه جسدي .¹

فإفراغ القلب مما سوى الله هو محو للصفات البشرية، كما أن الغياب هو إفناء للذات أيضاً، وهو ملازم للحضور، فالخو هو " رفع أوصاف العادة بحيث يغيب العبد عندها عن عقله، ويحصل منه أفعال وأقوال لا مدخل لعقله فيها كالسكر".²

1 - أدونيس، مج2، ص 714.

2 - الموسوعة الصوفية، مادة، محو، ص947.

إن الكتابة الصوفية لدى أدونيس هي كتابة تتم تحت سطوة الفناء والغياب في آن واحد ، وهي كتابة آلية بحسب اصطلاح السوراليين.

ومادامت اللغة عاجزة عن إدراك الدلالات المتخفية في التجربة الصوفية ، فقد اعتمد شعراؤنا على خصيصة أسلوبية تعد سمة جديدة في الشعر الحديث والمعاصر، وهي الحذف ، والبياض، إذ لا تخلو قصيدة صوفية من هذه السمة، فتحضر البياضات في الصفحة لتحل محل الأسطر الشعرية، والبياض باعتباره شكلا من اشكال الفضاء الطباعي له دلالات عرفانية، حيث يحسد مبدأ العجز التعبيري .

فالتجربة الصوفية تجربة متعالية تعجز اللغة الاعتيادية التواصلية عن الإحاطة بها، ولهذا يحضر البياض كمرادف للسر .

والسر هو توسيم خاص بالكتابة الإستسرارية، وهو مرادف أيضا للغموض، إذ يأتي البياض في النص لينبئ القارئ بضيق العبارة ، فالسر هو جناح يخلق به الشاعر إلى ما وراء اللغة- " إلى لغة اللغة، هكذا يجابه الشاعر شيطان اللغة- ويغالب سلطته، وهيمنة تعاويذ يكتبها في بقع البياض بحبر مفرغ من اللون، وثمان تعملها كل العناصر الغائبة في النص، فالقصيدة إذن مستمرة، والفيض لم يتوقف عن الدفق. والسلاسل النصية المفقودة تغيب ولا تتلاشى، غموض ما بعده غموض، وسلطة من نوع جديد تتخلق في النص لترفع راية التحدي، هل من قارئ جرئ يبحث عن عناصر الغياب ليعيد للكلمات اللامرئية لونها وسوادها" ¹

فأدونيس هو أول شاعر عربي معاصر إستثمر الفضاءات الطباعية في كتاباته الشعرية، كما حاول أن يؤسس خطابا شعريا مبنيا على تعدد العلامات الرمزية- البياض ، الأعداد، الحروف، علامات، الترقيم والحذف، الأشكال- وقد استثمر الشعراء من بعده هذه السمات العلامية، كما تجلى خطاب الشعري بأساليبه ودواله في نصوصهم الشعرية بشكل ملفت للانتباه، فقد أحصى كمال نشأت ما يقارب (40) مفردة، تشكل معجم أدونيس الشعري، وقد انتقلت بفعل التأثير والتأثير إلى المعجم الشعري لشعراء الحداثة بمصر. ² كما قام بمتابعة تحليلها في النصوص الشعرية، ونحن نرى بأن حضور تلك الكلمات داخل النصوص كان حضورا مختلفا من الناحيتين الدلالية والسياقية، فإذا كان أدونيس يتعامل مع بعض المفردات باعتبارها رموزا صوفية، فإن شعراء آخرين يعتبرونها إشارة دالة، نحيل على مدلولات أخرى. يعبرون من خلالها عن تجاربهم الشعرية وقد ركز اهتمامه- كمال نشأت- على الكلمات التالية دون باقي الكلمات الأخرى، وهي، " المرايا، النورس، اللغة، الجسد، الماء، النار، تضاد الجمر والنار مع الماء، السنبلة، الزواج وتوابعه الطقس، الخريطة، القميص، الكلام، البرتقال، القطار، أما الكلمات التي أغفلها، فهي معاصرة تندرج ضمن عبارات الرمزية الصوفية وهي: " الغبار، العبادة، الملح، الاشتعال، الورد، الريح، الحروف،..." .

1 - أسيمة درويش : مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1992 ، ص 208

2 - ينظر، كمال نشأت : شعر الحداثة في مصر. الإبتداءات، الإحتمالات، الأزمنة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 21

وما دام الحديث هنا يتناول جانباً من جوانب التوظيف اللغوي في الخطاب الشعري العربي المعاصر ، فإن ذلك سيجرنا إلى تناول أهم القوانين التي يشتغل عليها الخلق الرمزي لدى شعرائنا ، بما أن التجربة الشعرية الصوفية المعاصرة ، هي تجربة متميزة بما تحمله من رموز جديدة على مستوى التشكيل .

فليس غريباً القول بأن التجربة الصوفية المعاصرة هي تجربة لغوية في الأساس الأول ، لأن اهتمام شعرائنا باللغة هو نفسه اهتمامهم بالتجربة الشعرية ، كون التصوف المعاصر الآن هو تصوف لغوي ، يعنى الشاعر فيه باللغة ، باعتبارها شيئاً مقدساً ، تحمل من أنفاس الذات الإلهية ما يجعلها محلاً للعشق من قبل الشعراء .

فاللغة هي التي تأسر القارئ وليست التجربة الصوفية في حد ذاتها ، كما أن خلق الشعراء للدوال والمدلولات ، هو مظهر آخر من الخلق الإلهي ، فإذا كان الوجود كله رمزاً للذات الإلهية ، فإن الحروف والكلمات ، والحمل الشعرية بصورها ورموزها بالنسبة للشعراء هي مجال لتجلي قدرتهم على الخلق ، والإبداع .

فقد عمد الشعراء المعاصرون كل بحسب مجال اهتمامه إلى العديد من الطرق لأجل خلق الدلالات الرمزية في نصوصهم ، فالرمزية في الكتابة الشعرية تتجاوز حدود الدوال الشاردة ، إلى المدلولات ، لأن هذه الأخيرة هي مجال فسيح تتجلى فيه مقدرة الشاعر على الخلق والعدول الدلالي ، فمن القوانين التي اعتمدها أدونيس في توليده للأشكال الرمزية : القلب ، حيث يعتمد إلى تغيير مواقع الحروف من الكلمة ليخرج لنا كلمة أخرى، وهو نظام ظهر قديماً في المعجمات العربية، اعتمده الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتابه العين، إذ يورد تقاليب الكلمة في باب واحد، وقد أشار إليه كل من أتى بعده من لغويين. وهذه السمة استثمرها محي الدين بن عربي أيضاً، كما تعد قانوناً للتوليد الدلالي الرمزي في كتاباته.

فقد فهم الشيخ الأكبر كلمة نام بقلبيها إلى مان ، وفهم لفظ الغرام بقلبه إلى الرغام، بل إنه ذهب إلى أبعد من ذلك، حيث أخضع " الدال لقراءة صوتية تستحضر مخارج الأصوات، وتدبجها في بناء الدلالة على نحو ما تبدى من قراءاته لدال " كن" ¹.

وإذا كان ابن عربي قد استفاد من آراء اللغويين القدامى بخصوص تصنيف الكلمات ضمن جذر واحد ثم تقليب حروفها، واستخلاص معنى عام يجمعها ، كما فعل ابن جني في كتاب الخصائص ، وابن فارس في ربطه المعاني الجزئية للمادة بمعنى عام يجمعها في كتابه المقاييس، فإن أدونيس أيضاً قد استثمر هذه المعارف اللغوية، حيث تجلت بصورة كبيرة في العلامات السيميائية التي وظفها لتنوب عن الترادف : (←)، (→)، (↔)، كما أنه طوَّع هذه العلامات لتسبح في فضاء صوفي، يقول:

من الآن نلمع الأبد

من الآن يتحسس البدء

أ ب د = ب د أ.¹

فالأبد والبدء مصطلحان مترادفان لدى أدونيس، ولذلك جعل بين المفردتين علامة "=".

إن اللغة بالنسبة لأدونيس هي ركن أساسي في التجربة الصوفية، بل إنه يرى بأن تجربة الكتابة في حد ذاتها تختصر التجربة الصوفية كلها، ولذلك فهو دائم التحريب والبحث والتنقيب عن كل العلامات المساعدة على الإفضاء والبوح، وقد جسّد هذا الموقف من اللغة محي الدين بن عربي أيضاً، فاللغة عنده هي جزء من التجربة الصوفية.

فهو يتناول كلمات اللغة ويرسي دلالاتها المشدودة إلى تصوره الوجودي وتجربته الذاتية، فمسار التأثيل لديه " يبدأ بالعودة إلى بداية العالم وتحليه، ثم إلى تجربته الذاتية، وبعد ذلك ينصت لإمكانات اللغة، دون أن يكون هذا المسار خطياً أو خاضعاً لترتيب صارم".²

ويتخذ الرمز الحروفي عند أديب كمال الدين عدة أشكال، فحرف النون لا يشير إلى دلالة واحدة، وإنما يأخذ عدة دلالات انطلاقاً من حضوره في الجملة الشعرية، إلى حضوره في الكلمة باعتباره جزءاً منها، فهو لا يلتزم بخاصية التوحيد الرمزية، إذ كل مرة نواجه دلالة جديدة متجددة لحرف بعينه، ولعل القانون الذي يتحكم في استعمال أديب كمال الدين للحروف يتمثل في اشتقاق معنى الحرف من كلمة يكون جزءاً منها ذلك الحرف، يقول :

في حاء حبك التي وسعت كل شيء

ولدت الباء بريئة كدمعة

وإضافة الحرف إلى معناه هي الطريقة التقليدية التي عمد إليها ابن عباس في تفسيره للحروف المقطعة في أوائل السور (كهيعص)، لكن شاعرنا لم يكن وفياً لهذه الطريقة حيث يعمد أحياناً إلى إجراء جمع تعسفي للحروف، مما يزيد في إهمامها، وتشويش دلالاتها الرمزية، مثل : طاء اللام، لام السين، سين الميم، وكأن لكل حرف مجموعة من الحروف التي تدخل في تشكيله، أو أنه لا يمكن أن يستغني عنها.

وأحياناً أخرى يجعل من الحرف صفة كقوله : (سحقاً لنونك ولأجل أن أنال نونك فأنا مستعد أن أكون الملك والأمير أو الشاعر أو العاشق أو الجلاد أو الخادم أو الشحاذا أو الصعلوك أو المهرج أو البواب).
وأحياناً يترع عنها الصفة فيجعلها ذاتاً: (يا كافي ألقى بين يديك ألفي).

1 - أدونيس : مج2، ص 579.

2 - خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 113.

إن السمة الغالبة على التوظيف الحروفي لدى أديب كمال الدين هي السمة الرمزية، حيث يتعد في أحيان كثيرة عن الرمزية الصوفية، لأن هذه الأخيرة ستر للمكاشفات، أو استثمار لرمزية الحروف لأجل التعبير عن تجربة متعالية . حيث يتخذ الحرف دلالة صوفية، قد تتغير بتغير الحال والوارد، لأن الكشف لا يستقر على حال واحدة وإنما تتعدد مظاهره، في اللحظة الواحدة، وهذا هو سبب تعدد دلالات الحرف الواحد في النص، لأن النص قد ينقل لنا تجربة بكاملها، ابتداءً بالمعراج الصوفي الذي تتعدد وسائله إلى المشاهدة والكشف . وفي قصيدة " خطاب الألف " تأخذ النقطة الدلالات التالية :

النقطة (سيدة، ضياع، أعجوبة، دم، أنا، صوتي، جنية، هروب، بخور، غموض، أه، خروج، عبث، دمعتك، نعمتي، مفاجأة، ثمر، صومعة، ذهب، مظاهره، كأس، لذة، سخف، لهو، حير، طعنة، ملاك، رمز، غيمة، دفقة هائلة، تلطيف،....).

وكثرة هذه الدلالات قد يفسر بأنه بحث عن الدلالة الحقيقية للنقطة، كما قد يعد وهنا تعبيريا.

وتجدر الإشارة للقول أيضا بأن الخطاب الشعري للشاعر أديب كمال الدين يشغل أسلوبيا على فعالية التناس، حيث يعيد كتابة النص القرآني بطرق مختلفة، كما هو الحال عند العديد من شعرائنا المعاصرين، ففي قصيدة، " إشارات التوحيد " يعنون مقطعاً شعرياً بـ " إشارة الفجر " يقول فيه :

لو أنزلنا هذا الفجر المحموم عل جيل للغيرة

والشمس

لرأيت الماء سعيداً

والطير يفني شيئاً

عن ذاكرة العشب

لو أنزلنا هذا الفجر الأسود

على وطنٍ للحب

لرأيت الزهر الدافئ ينمو...

يلتف على الجسدين وحيداً...

ومعشط شعر القلب

بأصابع من ندم أخضر

ومعشط شعر القبلات

بأصابع من بلور

لذن ازرق.

لو أنزلنا هذا الفجر المسجون على أرض

لا تنمو فيها الخيبة والصحراء

لرأيت الأقمار تجي
الأبواب البيضاء تقوم عذارى
لرأيت الفجر عجيباً
يحكي برنين الماء
عن خفق الحب وفاكهة الله.¹

فهذا النص يتقاطع أسلوبياً بشكل تناسي حوارى مع الآية القرآنية: "ولو أنزلنا هذا القرآن على جيل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله"، حيث يتقابل سؤال الشرط في الآية بسؤال الشرط في القصيدة كما يتقابل جواب الشرط في الآية أيضاً بجواب الشرط في القصيدة (لرأيت الزهر)، (لرأيت الماء)، (لرأيت الأقمار)، (لرأيت الفجر).

وهذا الأسلوب كثيراً ما نعثر عليه في نصوص هذا الشاعر، ففي قصيدة " إشارة الرؤيا " يقول :

الرحمن

خلق الإنسان

علمه ما لم يعلم

علمه ما كان يكون

ما لم يكن في الحسبان.²

وهذا المقطع الشعري هو استهلال للنص الشعري، وإن كان النص الغائب قد وظف فيه بطريقة اجترارية فجأة، كما أن مستوى الشعرية فيه يكاد يكون معدوماً، إلا أن هذا المقطع يستمد رمزته وشعريته من النص اللاحق له، والذي هو نص شعري ينضح بالرمزية الصوفية، كما تحضر ظلال القصة القرآنية فيه وقد استلهمها الشاعر، وأعاد كتابتها بطريقة خاصة بتجربته الصوفية.

وإذا كان المستوى التناسي الحوارى هو الغالب في استدعاء النصوص الغائبة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، فإن ذلك لا يجعلنا نسلم بأن كل ما كتب في التجارب الصوفية المعاصرة يمكن الإحتفاء به على أنه الحديد الذي يجب الاقتداء به، فمستوى الحوارية في النصوص متفاوت، كما هو الحال في توظيف الرمز الصوفي ، والذي يختلف من شاعر لآخر، ومن تجربة صوفية لأخرى فكثرة الرموز الدالة على حال واحد هو نفي لترادف الرمز الصوفي، لأن توظيف الرموز الصوفية بالدلالة المتعارف عليها في المعاجم الإصطلاحية الصوفية هو تعويض لانفتاح الرمز وزج به في باب الاصطلاح، وقد أشرنا سابقاً إلى أن هذه

1 - أدب كمال الدين ، موقع الألكترويت، نفسه.

2 - أدب كمال الدين، موقع الألكترويت ، نفسه.

الخاصية هي سمة سلبية في الكتابة الصوفية، فكل تجربة يجب أن تثير رموزاً خاصة بها ، وبدلالات مختلفة، فالدلالة التي نستطيعها في الرمز الصوفي هي تلك التي لا تستقر على حال، فهي متغيرة تتبدل في النص عدة مرات، لتتمكن الكلمة باعتبارها رمزاً متعالياً من نقل التجربة التي توصف بكونها خاصة أيضاً وفردية، وغير مشتركة، فكما يتغير الحال تتغير دلالة الرموز، وإذا كانت الكلمة لا يمكنها دخول باب الرمز إلا من خلال الاتفاق والمواضعة بين جماعة معينة، كما هو الحال لدى الصوفية قديماً، فإن الشاعر المعاصر أضحت لديه السلطة المطلقة في خلق رموزه الخاصة به، وعلى المتلقي أن يتعامل مع هذه الكلمات باعتبارها رموزاً جديدة، وخاصة بتجربة معينة، وهي ليست ملكاً للجميع، بقدر ما هي ملك للتجربة نفسها التي أفضت بها، فإذا كانت التجربة الباطنية الصوفية "تعني على صعيد الأدب واللغة الفصل بين الإسم والمسمى، والتوكيد على أن العبارة (الإسم) لا تساوي المعبر عنه (المسمى)، فالعلاقة بينهما علاقة إشارة ورمز ، لا علاقة مطابقة وهوية، أو هي بتعبير آخر، علاقة احتمال، لا علاقة يقين".¹

ومهمة الخلق الرمزي ليست وقفاً على شاعر دون الآخر، وإنما هي وقف على ملكة الخيال، لأن الخيال باعتباره البرزخ الأعظم كما وصفه ابن عربي ، وهذا الخيال بإمكانه الخلق والتأليف بين المتناقضات مهما كانت طبيعتها .

ومن الأشكال المعاصرة في الخلق الرمزي ، قصيدة الحاشية ، ونظراً لأهمية هذا النص باعتباره شكلاً جديداً في الكتابة البصرية ، فسنفرد له عنصراً خاصاً به .

- قصيدة الحاشية:

يطل علينا الشاعر عبد الله حمادي بتجربة جديدة في كتابة القصيدة الصوفية، حيث يكتب نصاً موازياً عنوانه بـ " كاف الكون" وهو نص صوفي ينضح برمزية عرفانية متعالية، نص شعري مكتمل من الناحيتين البنائية والدلالية، ليحمله حاشية لنص آخر، غائب وهو قصيدة " يا امرأة من ورق التوت"، وكأن هذا النص الغائب لم يكتمل بعد، فأقضى بالشاعر إلى صياغة هذا النص المعطى الذي سيجه برمزية حروفية " كاف" وحرف الكاف له دلالاته الصوفية لدى أقطاب الرمزية الحروفية وبخاصة في فكر محي الدين بن عربي الذي عده من حروف عالم الجبروت، وهو العالم الأوسط، أي أنه ضمن الحروف الممثلة لعالم الحروف البرزخي، فهو يتوسط العالم الغيبي ، والعالم الحسي، ويجمع بين اللطافة والكثافة" فهو فوق عالم الأجساد وتحت عالم الملكوت".²

1 - أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ص 212.

2 - الشركاوي (حسن): معجم ألفاظ الصوفية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 1987، ص 105.

فهو يمثل البرزخ الجامع بين صفتي الوجود والعدم، أي أنه من عالم الأعيان الثابتة .

ولما كان هذا الحرف يعبر عن البرزخ جعله تابعاً لقصيدة " يا امرأة من ورق التوت " التي هي ضمن مجموعة الشعرية " البرزخ والسكين "، أي أن هناك تناسباً في نسبة هذه القصيدة للديوان السالف الذكر.

وهذه السمة الجديدة التي وظفها الشاعر عبد الله حمادي نجدها حاضرة بشكل مختلف لدى الشاعر أدونيس، حيث يقوم بنقل هذه الحاشية من أسفل الصفحة باعتبارها نصاً موازياً للنص ذاته، إذ يستثمر الفضاء الطباعي بشكل رمزي، مغيراً بذلك أحجام الحروف ، وأحياناً ترد النصوص بخط غليظ أسود واضح، وأحياناً أخرى يرد نص بين الأسطر والفقرات الشعرية بخط صغير، ويضع تلك النصوص بين شولتين للدلالة على النقل، وهي سمة رمزية في الكتابة الشعرية لدى أدونيس، وكأن النص الموضوع بين مزدوجتين صغيرين، أو شولتين هو نص غريب عن النص المعطى ، وغالباً ما يوظف هذه العينات البصرية لتعزيز رمزية نصوصه الشعرية، لأن النصوص التي يكثر حضورها بهذا الشكل تتشكل من مقولات للصوفية - النفري، الخلاج، ابن عربي، الغزالي - ، وهذا التوسيم الرمزي الذي هو وقف على نصوص أدونيس الشعرية يعد انزياحاً جديداً على مستوى التشكيل في الشعر العربي المعاصر.

أما عبد الله حمادي فيستعين في عملية الخلق الدلالي الرمزي على مقومات أخرى كالكتابة إلى جهة اليمين ، حيث يترك الجانب الأيمن من الصفحة وقد اتشح بالبياض ، ليسود الجانب الأيسر ، وهذه طريقة جديدة في الكتابة الشعرية المعاصرة ، لم نعتز على مثيل لها في حدود اطلاعنا المتواضع .

وقد عمد الشاعر عبد الله حمادي إلى هذا التوسيم انطلاقاً من معرفته بقضايا الشعر الحديث الذي أصبح شعراً بصرياً لا يلقي بقدر ما يقرأ ، فهذا الشعر يتطلب قارئاً جيداً ، بل ناقدًا يحمل ثقافة حدائية تمكنه من فك شفرات النص بكل مظهراتها ، الدلالية والرمزية ، الطباعية .

فالكتابة إلى اليسار هي إغراب جديد يضاف إلى غرابة الرموز الشعرية ، بل إلى غرابة الجمال الشعرية كلها بما أنها تعبر عن عوالم خفية في الذات الإنسانية .

إن إحساس الشاعر المعاصر بفرادة تجربته الشعرية جعله دائم البحث عن طرائق جديدة تكون من طبيعة تلك التجربة نفسها . وما كثرة نقاط الحذف والعلامات السيميائية الأخرى التي تحضر في مثل هذه الخطابات الشعرية إلا لتجمل من تجليات تلك التجربة الحدائية ، في طرق كتابتها ، وفي مستويات الترميز الذي يلف دواها الشاردة أيضاً . لأن الشاعر الحديث هو شاعر يملك من الحواس المرهفة ما يمكنه من استحداث علاقات جديدة بين العلامات في الكتابة الشعرية .

الباب الرابع

المعراج ودوائر الرغبة الصوفية

الفصل الأول :

المعراج الصوفي ووسائله

الفصل الثاني :

الفناء الصوفي وعتباته

الفصل الثالث :

الحب ودوائر الرغبة الصوفية

الفصل الأول

المعراج الصوفي ووسائطه

رمزية الرحلة

أ - العروج إلى هو

ب - رمزية الوسيط

1- الأجنحة

2- البراق

3- البرق

4- النور

5- الدخان

6- الماء

7- الريح

ج - أمكنة العروج

د - أمكنة الوصول

1- جزر الوراق واق

2 - قبة في الفضاء السحيق

3 - قاب قوسين

4 - الوقوف بالباب

هـ - أزمنة المعراج الصوفي

رمزية الرحلة :

تعد الرحلة الصوفية نحو المطلق أساس التجربة الصوفية، فهي المقابل الرمزي لتلك التجربة، وقد أطلق الصوفية قديما وحديثا عدة اصطلاحات على هذه الرحلة، ومن بينها : الطريق الصوفي، السفر، العروج، الإغتراب، السياحة... إلخ.

والرحلة الصوفية العروجية هي رحلة مرتبطة بالرؤيا ، وقد تجلت هذه الرحلة أكثر في كتابات البسطامي (أبو يزيد) ، كما تجسدت أيضا في رسالة الغفران للمعري ، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد ، ومنطق الطير للعطار ، وكتاب الإسراء إلى المقام الأسرى لابن عربي .

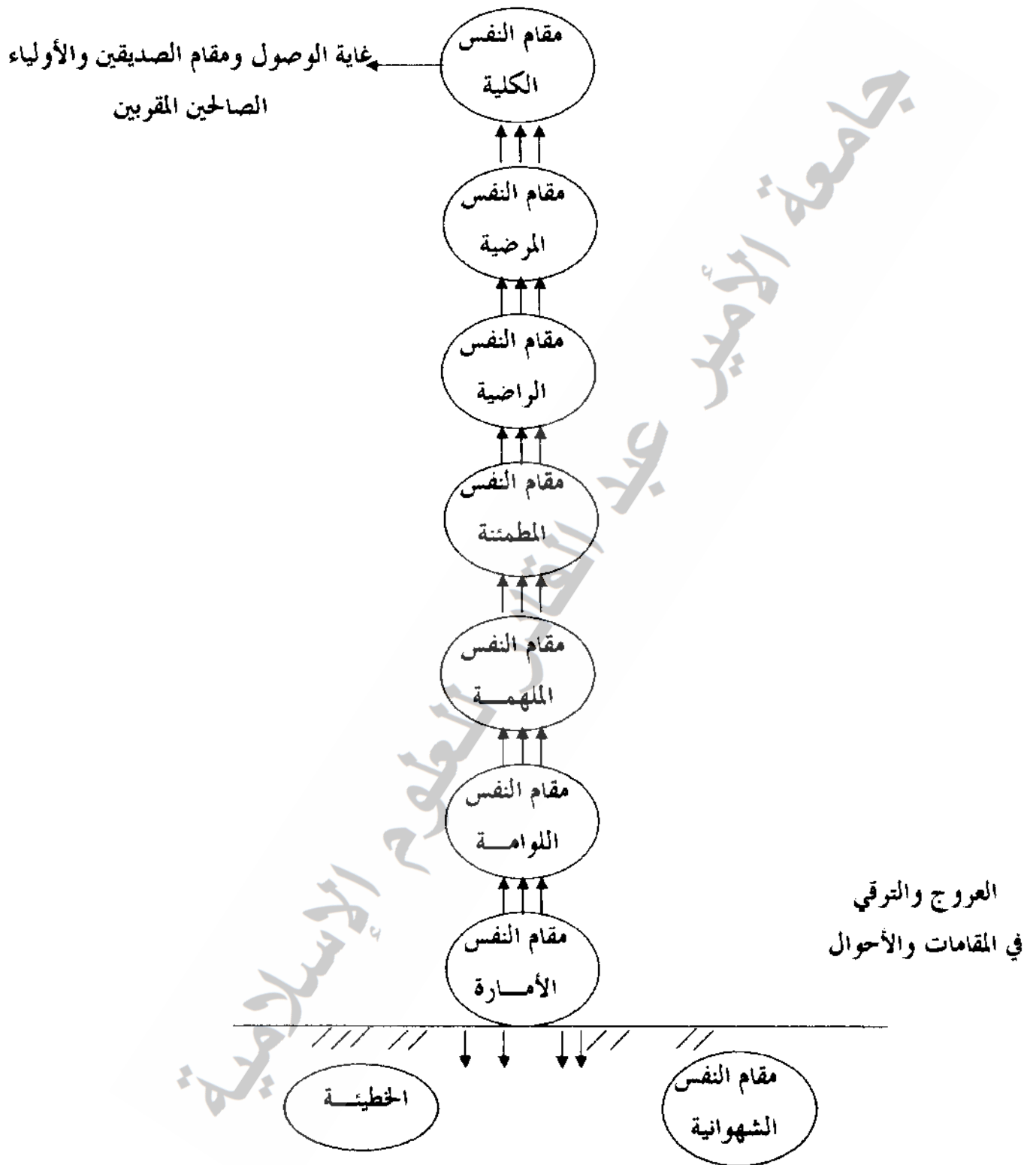
وتتم هذه الرحلة وفق خطاب سردي ترد فيه الأمكنة والأزمنة والشخصيات بمنظور متخيل ، ففي رحلة البسطامي التي تتم عبر السماوات نعثر على وسيط مساعد وهو الطير الذي يحمله الصوفي المسافر ويعرج به ، كما نعثر أيضا على وصف دقيق لسماوات العبور والبسط ، حيث يخاطب الصوفي الله في رحلة البسطامي قائلا : مرادي غير ما تعرض علي ، وبمجرد نطقه بهذه العبارة تمتد إليه يد ملك تحذيه إلى السماء التي تليها ، كما يتم وصف ملائكة تلك السماء التي تأخذ هيئة الطير ، إلى أن يصل إلى وصف الملكوت والحسرات ، واختراق الحجب وصولا إلى الكرسي ، وبجر من النور ، ثم يقطع الصوفي هذه البحار وصولا إلى البحر الأعظم الذي عليه عرش الرحمن ، فيناديه الحق تعالى ، وتستقبله أرواح الأنبياء¹ .

وهذه الرحلة التخيلية تستند في طريقة نقلها على عناصر الحكيم والتشويق ، فهي أشبه ما تكون بنص سردي لها مقاماتها وأحوالها، كما أنها تختلف من صوفي لآخر، وبدايتها لدى الصوفية ترتبط بالسلوك الصوفي ، والتجرد من كل ما يربط الذات السالكة بالدنيا وملذاتها، والنفس وشهواتها، ووساوسها، وقد سمي الصوفية قديما بالغرباء لسفرهم هذا ، ورحلتهم نحو الذات المطلقة، إذ لا ينال الصوفي من المعرفة إلا بقدر غربته عن نفسه، والقصد من وراء تلك الغربة هو تقليص حظ النفس من الدنيا ، وخلق القطيعة مع الذات الشهوانية، حتى تسمو الروح نحو المعارج وهي مجردة من صفاتها ، وقد قيل "الطرق إلى الله بعدد أنفاس الخلائق"². فكل ذات سالكة أفنت صفاتها لها حظ التفرد في سفرها ، الذي يتدرج من مقام النفس الأمانة إلى مقام النفس الكلية، وهي غاية الوصول ، ومقام الصديقين والأولياء المجذوبين، مروراً بمقامات عديدة متعددة لدى البعض، ومختصرة لدى البعض الآخر، وهي بهذا الشكل :

¹ - ينظر : عبد الرحمن عبد الخالق : الفكر الصوفي في ضوء الكتاب والسنة ، دار الحرمين للطباعة ، القاهرة ، مصر ، ط5 ، 1993 ، ص316-323.

² - الكمشختاوي (ضياء الدين): جامع الأصول في الأولياء وأنواعهم وأوصافهم ، ص169.

العروج : والترقي



والطريق في العرف الصوفي مقسم إلى طريقين، طريق المريدين وطريق المرادين المحذوين، ويرتبط الأول بعلم المعاملة والزهد. أما الثاني فيرتبط بعلم المكاشفة، وقد أشرنا في بحث سابق موسوم بعنوان : "الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر"¹ إلى مميزات كل طريق، كما أوردنا نصوصا شعرية عديدة تصور هذين الطريقين، حيث خلصنا إلى نتيجة مفادها: أن طريق المريدين هو الطريق الذي تقل دلالاته في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، في حين يتربع طريق المرادين على معظم النصوص الشعرية، إذ تكثر الرموز والدلالات والسياقات التي تشير إلى أحواله ومقاماته.

ونحن نرى بأن حضور دلالات طريق المريدين هو توسيم للتجربة الصوفية العروجية بأسرها، حيث تعبر رموزه عن الغربة عن النفس والتجرد والزهد والورع، والاستعداد، وحمل الزاد، كما في قول مصطفى الغماري:

زاد السبيل وهل بغير الزاد تختصر الحدود.

مدد إلهي العطاء يضيء للسفر المديد

سنظل نشرب من رؤاه الخالدات ونستزيد

في شاطئيه مسافة تدنو .. وأشواق ترود.²

ويشير أيضا عثمان لوصيف في العديد من دواوينه الشعرية إلى استعداده للرحلة العروجية المضنية، والتي تبتدئ لديه من اغترابه المكاني، حيث يرتاد الكهوف تاليا للأوراد، ومتجردا من كل علائق النفس :

ونذوري وأدمعي والأضاحي

واقتمحت الكهوف ألقى بخوري

في الأعاصير هائجت الرياح

إنني خرقعة هنا هلهلتهما

في مآقي دائم السباح³

مهجتي فرت من ضلوعي ودمعي

فهذه العلامات الرمزية التي وظفها عثمان لوصيف تشير إلى بدايات الطريق، والتي ترتبط بتلاوة الأوراد والبكاء الدائم ولبس الخرقعة الصوفية.

1 - ينظر: محمد كعوان: الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 1997-1998، ص64.

2 - محمد مصطفى مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص50.

3 - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص62/63.

وقد أورد خطابنا الشعري العربي المعاصر مجموعة من الدوال الرامزة تشتغل دلاليا ضمن حقل الرحلة الصوفية، منها : الرحيل، الإسراء، المعارج، اللقاء، أجوب المدى، يطوي براقي، الصاعد، السفر، المسافات، السفن، الإنحار، الشراع، القلاع، الارتقاء، أنحر الأزمان، نخرق المسافات، سدره المنتهى، سندباد المعارج، السير إلى الله، الطيران، وحشة الطريق، الدروب، الإنحار في الزوابع، الشواطئ، طي المسافات، المسالك الوعرة، الرحيل في الأشياء... إلخ.

ويصور محي الدين خريف رحلته الصوفية في قصيدة " وطني " ¹ ، بأسلوب يستحضر من خلاله بعض لوازم الرحلة الصوفية ، يقول :

طوّقتُ حقّ ملني المشرقان وعدتُ حقّ ملني المغربان
وهم فلا نومي أباحوه لي ولا الهوى أظهرهم للعيان

ويعبر في قصيدة "نداء" عن رحلته العروجية التي تتم تحت سطوة الوجد، فهو المجدوب المقرب، ونعثر في هذه القصيدة أيضا على مجموعة من الرموز الصوفية، وقد وظفها توظيفاً مألوفاً حيث تتقاطع تناصياً مع النصوص الصوفية، كما في قوله :

ودار بي الوجد في رحاب تجذبني للحبيب جذباً
أواه يا مدنفي بحباً شربته كالرحيق عذباً
يا طائراً حط في غصوني ومسحّ الريش منه عشباً
.....

مولاي أشفقت من ظنوني والظن نار تشير حرباً
فكن معي في الطريق وافتح يارب للسالكين دربا ²

ونشير إلى أن ابن عربي قد ميز بين ثلاثة أسفار وذلك في قوله: " الأسفار ثلاثة لا رابع لها، أثبتها الحق عز وجل ، وهي سفر من عنده، وسفر إليه وسفر فيه، وهذا السفر فيه هو سفر التيه والخيرة " ³.

والسفران الأولان هما غاية ينتهيان إليها، أما سفر التيه فلا غاية له. والشأن نفسه يقال عن نهاية الطريق الصوفي، لهذا قيل : إن عدد الطرق إلى الله بعدد الخلائق، فالخلائق لا نهائية، والمعارف المترتبة عن هذه الرحلة لا نهائية أيضاً، وغير قارة، وقد عبر الشبلي عن تعدد المعارف التي تحصل للصوفي بقوله : "أو لها الله

1 - قصيدة مخطوطة بعث بها الشاعر إلى صاحب البحث، سنة 2003.

2 - القصيدة نفسها .

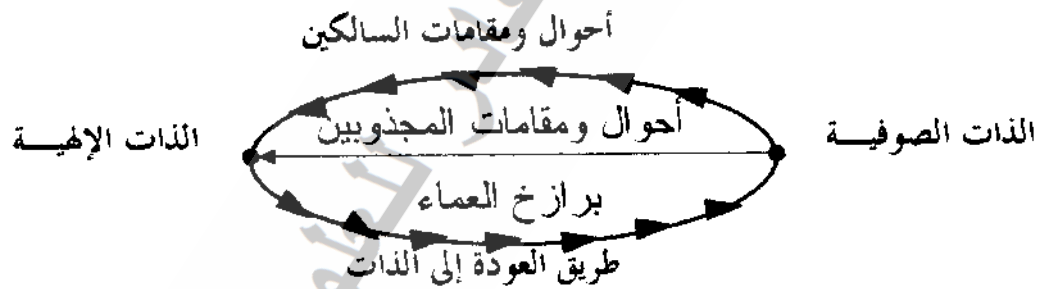
3 - كتاب الإسفار عن نتائج الأسفار، ضمن رسائل ابن العربي، م.ع، 457.

وآخرها ما لا نهاية له".¹ كما أنهم خصوا المعرفة أيضا بغايتين وهما الدهش والخيرة، وعدت هذه الأخيرة أساسا للتجربة الصوفية.

ولما كان الطريق الصوفي خاصا وموسوما بالفراة، فستحاول تلمس دلالاته ومراحله لدى شعرائنا المعاصرين، انطلاقا من كون هذا السفر العروجي هو أساس التجربة الصوفية لدى كل شاعر.

أ- العروج إلى الله :

وهو عروج يتم بإرادة وتدير الذات الصوفية، حيث يسعى الصوفي إلى الوصول إلى الأحوال السامية وتحقيق الإتصال بالمطلق خيالا، وهذه التجربة لها رموزها الخاصة بها، كما أن حضورها في الخطاب الشعري هو حضور عشوائي، وغير مبني على أساس واحد وثابت، إذ تتعدد مظاهر هذا العروج وتباين انطلاقا من تباين التجارب الصوفية، فهذه الرحلة العروجية باتجاه الذات هي رحلة دائرية، يجسدها شكل البيضة .



وقد أشار أدونيس إلى شكل الطريق بقوله: "والطريق كالبيضة لابتدائية له"² فرحلة التماهي مع المطلق تفضي في الأخير إلى الذات، لأن المعرفة الصوفية مرتبطة بمعرفة النفس، فمن عرف نفسه، عرف ربه، على حد قول الصوفية قديما، فإذا ما بلغ الصوفي هذا الحال-المعرفة- ارتد إلى ذاته قصد سير أغوارها، لأن معرفتها - الذات الإنسانية- هي فيض من المعرفة الغيبية، يقول أدونيس:

أففض نحك يا أبعادي

أصعد في الحجر والدمع

1 - الرسالة القشيرية، ج1، ص 602.

2 - أدونيس، مج1، ص 548.

أصرخ الهواء الهواء الهواء، وأشفق على غيري من صراخي

أصعد، أتعب ، أسقط في خدر بلا لون ، في عالم لا يليق بي.¹

فهذا الصعود هو حركة الذات باتجاه المطلق، ويسمى عروجا تشبها بقصة الإسراء والمعراج التي عُرج

فيها الرسول (ص) إلى السموات السبع، - الإسراء والمعراج - يقول أدونيس في هذه الدلالة :

أصعد، أصعد، أصعد

فمت

أصعد أصعد أصعد نحوك يا أبعادي

أصنع ذاكرتي أقفالا وسفنا

أرسيك في فضائك مختومة مليئة

وحين تظهر غيمة، أقول جاءت مرساتي.²

والتيه هو رمز السفر الذي أشار إليه ابن عربي ، والذي ليست له غاية سوى التماهي مسع الغيب،

وتجاوز حدود المطلق، ويشار إلى هذا المقام بانتفاء الحدود، كما في قول أدونيس:

قلت لها أن تقطع الحبل

بيني وبين الشاطئ الأخير

لاحدّ لي، لا شاطئ أخير.³

فهذه الرحلة غير منتهية، وليست لها حدود تستكين إليها، غير الخيرة والتيه، كما أن هذا الطريق،

ليست له علاقة بالمكان المتعارف عليه، وإنما هو طريق شعوري مرتبط بالروح، ويريق الفتوحات والكشف،

إنه طريق العارفين الذين يصوغون تجربة كشفية مع المطلق، يقول أدونيس:

أعرف أن الطريق

لغة في شعوري، لا في المكان

لغة في العروق، وفي نبضها، لغة السريرة

1 - أدونيس، مج1، ص 553.

2 - أدونيس، مج1، ص 554/555.

3 - أدونيس، مج1، ص 574.

حيث تأتي المسافات من أول الروح موصولة بالبريق

ببريق الفتوحات والكشف والعايرين

في التخوم الأخيرة.¹

وهذه الرحلة العروجية لها وسائط، فقد كانت في التجارب الصوفية القديمة تتم بمساعدة الشيخ، فهو دليل الصوفي المريد، أما التجارب الصوفية المعاصرة فقد استغنت عن هذا الوسيط واستبدلته بوسائط وجودية وطبيعية عديدة، فـدليل أدونيس في رحلته هو الخضر عليه السلام، والذي يعتبر رمزا صوفيا في حد ذاته، فقد جعله الصوفية -محي الدين بن عربي- من خواص الخواص، وهو الذي يملك العلم اللدني، أي العلم بطريق الإلهام، فهو لا يتكلف في طلبه، وإنما يتزل عليه.

ويعبر الصوفية بهذا الرمز -الخضر- على مقام البسط، لأن قواه "المزاجية مبسوطة إلى عالم الشهادة والغيب، وكذلك قواه الروحانية، والبسط نقيضه القبض، وهذا الأخير يعبر به عن النبي إلياس".² يقول أدونيس

"أين أشاهد صديقنا الخضر؟

"عند الصخرة في كوة البحر، وترى أثر جناحيه في الطين

ورأيت الخضر يدخل جناحيه تحت المدينة ويعتليها..."³

وفي القصيدة نفسها يوظف رمز الخضر عليه السلام باعتباره رفيقة في رحلته العروجية، يقول:

ثم رأيتني مع الخضر

يده حول عنقي

يدي حول خاصرته

ورأيتني أفرق عنه

بغثة

وأمشي على الهواء..."⁴

وهذه القصة الشعرية التي يجسد فيها أدونيس مراحل رحلته الصوفية تناس مع ما أشار إليه ابن عربي بخصوص إلتقائه بالخضر عليه السلام، وتسليمه إياه كتاب: "فصوص الحكم"، حيث اتكأ أدونيس على فعالية

1 - أدونيس، مج1، ص574.

2 - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مادة خضر، ص 737.

3 - أدونيس، مج1، ص553.

4 - أدونيس، مج1، ص 565/564.

الامتصاص في تشكيل تجربته هذه، فإذا كان الخضر في قصة ابن عربي يمشي على الماء، فإنه في قصة أدونيس يمشي على الهواء.¹

وفعل المشي هذا يرتبط بدوال رمزية عديدة تعبر عن الرحلة الصوفية كالبراق، والإسراء، والطيران، والإبحار، يقول أدونيس معبرا عن وسائل عروجه في قصيدة الممثل المستور :

نسجت من معراجي

أجنحة للصبر

واحتضنت الينبوع والجمانة البيضاء والمرايا.²

يضيف في القصيدة نفسها :

....رافقيه

يانجمة السؤال، علميه الأعصار والهبوط.

في الأعالي...".³

فإذا كانت النجوم قد استعملت قديما لهداية المسافرين في الليل، فإنها وسيلة جديدة لدى أدونيس ترشده في طريقه، وتير سبيله أيضا، وهذه الإشارات التي تخص الطريق وسبله المتعددة، يكثر حضورها لدى أدونيس، حيث يقول في قصيدة : " تعويذات لمداخن الغزالي " :

لو سكنت، كما قلت، صوبي

لكنت اهتديت

للطريق ومعراجها واكتسبت

حُلة السالكين

يشربون الشموس، وأبعادها

لكنت ارتويت

لو سكنت، كما قلت، صوبي

1 - ويروي في الحديث أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: رحم أخى عيسى عليه السلام لو ازداد يقينا لمشي في الهواء : وقال الحافظ العراقي : هذا حديث منكر لا يعرف هكذا، والمعروف ما رواه ابن أبي الدنيا في كتابه اليقين منقول بكر بن عبد الله المزني: قال: فقد حواريون بينهم، فقال لهم توجه نحو البحر، فأنطلقوا يطلبونه، فلما انتهوا إلى البحر إذا هو أقبل يمشي على الماء، فذكروا حديثا على الماء . وقيل في حديث آخر: لو عرفتم الله حق معرفته لمشيتم على البحور، ولزالت بدعائكم الجبال. ينظر : الطوسي: المعجم، ص 567.

2 - أدونيس، مج2، ص 166.

3 - أدونيس، مج2، ص 167.

لكنت العرافة
ومناراتها القزحية
بين أيامنا الورقية
وثلوج المسافة.¹

لقد وصف أدونيس بعده بثلوج المسافة، وهي رمز لكثرة المسالك والحجب، وصعوبة اجتيازها، كما ربط بين معرفة الطريق والحب، في قوله: "لو سكنت...صوتي"، فتقمص دور الذات الإلهية في إصدارها للأوامر، وامتزاج الأنا بالهو ضرورة من ضرورات معرفة الطريق، لذلك يرمز في بعض قصائده إلى الطريق بالمرأة كما في قوله :

الطريق امرأة
وضعت راحة المسافر في راحة العشيق
ملأت راحة العشيق
بالحنين وأصدافه
امرأة
حلّم صيرته امرأة
مركباً ضيقاً كالجنح
لابساً وردة الرياح
ناسياً مرفأة.²

فالحب لدى أدونيس الذي جعل وسيطه " المرأة " ، هو المركب الأمثل لارتداد مجاهيل الرحلة الصوفية، كما أن الحب أيضاً هو وسيلة الجذب الإلهي، مصداقاً لقوله تعالى في الحديث القدسي: " ما يزال عبيدي يتقرب إليّ بالنوافل، حتى أحبه، فأكون سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به،".³

وفي حال القرب هذا " يشهد العابد نفسه وقواه الباطنة ، وأعضاءه الظاهرة آلة للحق المتصرف لها، المؤثر بها، فيسمع العبد، ويصير يبصره، ويتكلم بلسانه، إلى آخر المدركات".¹ فطريق المحبين مخوفة بإرادة الله سبحانه وتعالى.

1 - أدونيس، مج2، ص 157.

2 - أدونيس، مج2، ص 33.

3 - رواء الطبراني في الكبير عن أبي أمامة . الإتحافات السننية بالأحاديث القدسية ، ص 61

ويصور أدونيس تجربة العروج إلى الذات من الخارج، فهو يصف ما سيكون وليس ما كان، حيث يوظف الفعل: " ينبغي " أثناء وصفه لرحلته مما يجعل هذه الرحلة غير متحققة على مستوى التجربة، يقول :

ينبغي أن أسافر في جنة الرماد

بين أشجارها الخفية

في الرماد، الأساطير، والماس والجزء الذهبية

ينبغي أن أسافر في الجوع، في الورد نحو الحصاد

ينبغي أن أسافر، أن أستريح

تحت أقواس الشفاه اليتيمة.²

وقد استعان على وصف رحلته اللامتحقة تلك مجموعة من العلامات بعضها استوحاه من الأساطير القديمة مثل " الجزء الذهبية " التي تعيد الشباب لوضعها، وتحافظ على قوة الملك واستمراريته.

فإدخال الأساطير كعلامات رامية للتعبير عن التجربة الصوفية هو سمة حدائية في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر، حيث يتم تغريد الأساطير من مخزونها المعرفي الأسطوري ليتم الزج بها في اللغة الصوفية، لتصبح علامة رمزية مرتبطة بالسياق الصوفي.

وتبتدئ الرحلة العروجية لدى الشاعر: عبد الحميد خريف³ بخطوة كما تتم هذه الرحلة على جناح القمر، فزمنها هو الليل يقول : في قصيدة " تحليات " :

خطوة....خطوة

كان بدء السفر

جناح من القمر الأرجواني

وأشرعة من حجر

خطوة....خطوة

تجاوز باب الضحى

ومشى يرش على الشمس

1 - الأمير عبد القادر الجزائري، كتاب المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد، ط2، منشورات دار البقعة العربية، مطبعة آب، دمشق، 1966-1967، مج1، ص 303.

2 - أدونيس، مج1، ص 435.

3 - عبد الحميد خريف : شاعر تونسي معاصر ، من مواليد 1950 بنقطة ، عضو اتحاد الكتاب التونسيين ، له مجموعة شعرية مخطوطة ، أورد له عمر بن سالم مجموعة من القصائد ضمن كتابة : مختارات لشعراء تونسيين ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1992 ، ص169.

ورد المطر

تجاوز باب السَّهر

رأى الليل يشربُ حُرَّ الدراويش

رَمَى بِمَرَايا التَّكشِف والانبهَار

وسار...

....

..تجاوز باب القضا والقدر.¹

ويُرمز أيضا إلى الصوفي السالك بالدرويش، وهي صفة ارتبطت بعموم الصوفية منذ القدم، وقد ورد هذا الرمز في العديد من النصوص الشعرية العربية المعاصرة - أدونيس، عثمان لوصف، محمد بنيس،... - كما يشار إلى هذا الصوفي السالك بالبهلول أيضاً، وقد تجلّى ذلك في نصوص أدونيس الشعرية، يقول :

إنه البهلول في أعراسه

ملك

كرسيه الأرض وتعطيه الرياحُ الصولجان.²

أما عثمان لوصيف فيرمز للصوفي السالك بالجنون ، والصعلوك ، والجائع ، والعاشق ، وذلك في قصيدة " العناق الطويل" يقول :

بهرتني الشمس لما تجلت	وفيوضات المشرق الرباني
ورأيت العشاق يجنون زهرا	قدسيا عبر اللهب القاني
والصعاليك والجياع وأهلي	والجائنين صحبتي إخواني ³

فالزهر القدسي هو المعرفة الصوفية التي تحصل للصوفي بعد فعل التحلي - تحلي الفيوضات -

كما يصف رحلته العروجية بكونها صعود ، ومشى على مدارج الأنوار في قوله :

وأصعد إليك

أمشي على مدارج الأنوار

حق ألقاك

1 - عبد الحميد خريف، قصيدة ' تجليات'، ضمن كتاب : مختارات لشعراء تونسيين، ص 170.

2 - أدونيس، مج2، ص 349.

3 - عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البحث للطباعة والنشر، ص 1، ط1، 1982، ص 49.

غارقة في البهرج الباهر لطلعتك البهية¹

وكما أسلفنا الحديث عن الطريق الصوفي بكونه خاصا وليس مشتركا بين السالكين، فإن الإشارات الشعرية إلى تفرد هذه الرحلة وتميزها تنبؤ عن الحصر، ويمكننا الإكتفاء بما أشار إليه أدونيس في تجربته العرفانية في قصيدة: " جسد " حيث يقول:

الطرق الصالحة ليست صالحة لي
وليست لأحد خطواني
وفي كل نقطة من جسدي تية ←
وليست الضلع عشيقاً لأضلّل الطرق
وليست المرأة أرضاً لأكتسي بالفضاء.²

إن هذا المقطع الشعري الذي أفضى فيه أدونيس بفردة التجربة والطريق، يعبر بحق عن تلك الرحلة العروجية باتجاه المطلق وقد رمز إليها بالسهم " ← "، فهذه العلامة تنوب عن ضمير الغائب : " هو "، كما يشير السهم أيضا إلى الرحلة العروجية باعتبارها سفراً لا محدوداً في الأفاق لأجل إستشراق سر من أسرار الوجود - معرفة الذات - وهذه الرحلة الاستشرافية غالبا ما تتم بواسطة، وقد ورد ذكر مجموعة كبيرة من الوسائل التي تتم عبرها الرحلة، أو تكون وسيطا بين الذات الإنسانية، والذات المطلقة، كما هو الحال في رحلة الرسول (ص)، والتي تمت عبر اليراق، فإن شعراءنا المعاصرين قد استعانوا بمجموعة من الرموز لأجل التعبير عن سرعة عروجهم، وسنحاول ذكر بعضها.

¹ - عثمان لوصيف : ولعنيتك هذا القوض ، دون معلومات ، ص 48

2 - أدونيس : مج 2، ص 606.

ب - رمزية الوسيط :

الوسيط هو وسيلة من وسائل الرحلة العروجية، إذ لا يمكن الإستغناء عنه، كما قد تكون هذه الوسيلة سببا في حدوث الرحلة، مثلما هو الحال في توظيف كثير من الصوفية القدامى لكلمة " الريح"، فهذه الريح الربانية هي ريح العاشق الصوفي، تنبع من أعماق الكون، حيث توقف المواجع وتنمي الذكرى، كما تحرر الصوفي نحو منابع الحياة، كما في قول جلال الدين الرومي :

تنن الريح وتناديك دائما

اتبني إلى مجرى الماء

كنت هواء وصوت ماء فأنتيت.¹

فهذا الوسيط -الريح- هو وسيلة من وسائل الرحلة الصوفية المعاصرة أيضا، ونظسرا لكثرة هذه الوسائط وتعدد دلالاتها في الخطاب الصوفي، فنحاول كشف رمزيتها، من خلال جعلها في نقاط متباينة.

1- الأجنحة:

غالباً ما يعبر شعراؤنا المعاصرون عن وسائل عروجهم نحو محبوبهم بامتطاء الريح، أو المشي على الهواء، أو امتطاء صهوة برق، أو ركوب السفينة، أو الموج إلى غير ذلك من الوسائل التي ترمز للسرعة، والخطر في آن واحد، كما قد يعبر الشاعر الصوفي عن سرعة الرحلة، وعن تجرده من صفاته بخفة الجسد، كقول أدونيس:

جسدي يحوم فوقني خفيفاً كالروح

ولتأت الأجنحة المليئة بالعيم.²

كما نخضر أيضا كلمة الأجنحة باعتبارها رمزا من رموز وسائل الرحلة العروجية الصوفية قديما وحديثا، فأدونيس يتخذ الأجنحة في نصوص عديدة رمزا للتعبير عن سرعة العروج نحو المطلق، يقول في قصيدة " فصل المواقف " :

هكذا أعبر كالتزجاج، شفافا، ولا ظل لي

1 - نقلا عن : الكتابة والتجربة الصوفية ، ص 407.

2 - أدونيس، مج1، ص 568.

في طريق من الأجنحة
أتحور، أسجن أعضائي داخل أعضائي
أصير كبريق اللؤلؤة
أضرب العيون وأعود إلى بؤرتي.¹

وهذه الأجنحة التي يسمو بها الصوفي إلى المعارج هي رمز مشترك بين جميع الشعراء الصوفيين المعاصرين، فهي لدى عثمان لوصيف مرتبطة بجناحي الفراشة، وهذه الأخيرة هي رمز صوفي أيضا، وقد وظفت في الخطاب الصوفي القديم باعتبارها رمزا للذات الصوفية المتعطشة للنور، واحتراقها في لهيب الشمعة أو القنديلا، هو نفسه احتراق الصوفي في نور التجلي -سجات الجلال المحرقة- يقول عثمان لوصيف :

أمس طرنا على جناحي فراشة وهبطنا على ربوع الهشاشة
حيث في أبحر النعيم سبحنا نتعاطى كأس الهوى في بشاشة²

كما يعبر عن فعل الجذب الإلهي بنمو الزغب المشكل للأجنحة، وهو رمز للفتح الرباني، نجد دلالاته لدى عثمان لوصيف في قوله :

صار لي زغب
صار لي أجنحة
وفضاء ومملكة وعير
إنني سابع في الأثير.³

لقد شبه الشاعر رحلته الصوفية العروجية برحلة الطائر وتخليقه نحو الأعالي، وترمز الأجنحة هنا إلى خفة الذات وتخلصها من صفاتها البشرية، واكسابها لصفات تمكنها من خوض مغامرة العروج والقرب .

وتكثر هذه الدلالة في نصوص عثمان لوصيف ففي ديوانه : أبجديات يصور لنا أجنحة الروح ، وريشها ، فهي تطوي هما المحيطات عارجة إلى سدرة المنتهى ، يقول :

إن للروح ريشا وأجنحة
كي تخلق دوما
وتطوي الأغيطات في لحظة⁴

1 - أدونيس: مج1، ص 569.

2 - عثمان لوصيف : الإرهاصات، دار هومة للنشر ، الجزائر ، 1997 ، ص 67.

3 - عثمان لوصيف : اللؤلؤة، دون معلومات ، ص 75.

4 - عثمان لوصيف : أبجديات ، دار هومة ، الجزائر ، 1997 ، ص 54.

وكما يحضر الطير في الرحلة الصوفية برميته ومكوناته، وتحضر الفراشة أيضا لدى العديد من الشعراء، فهي رمز للجمال الإلهي، كما أنها رمز لكثرة الترحال والتنقل من زهرة لأخرى، وذلك الرحيق الذي تمتصه الفراشة هو نفسه طعم المجاهدات والمقامات الصوفية، فكما لا تمل الفراشة من رحلاتها، لا يمل الصوفي أيضا، يقول الرباوي:

آه حبيبي مازلت فراشة
يجذب هذي الذات إلى حضرة النور
القهار، فليلتصق الجمر العذب بأجنحتي
المصنوعة من زبد الصلصال الفاخر
يلتصق الجمر، ولكن، مازلت أطيّر إلى
حيث النور الجبار... ضعيفا كنت، ضعيفا
مازلت فهذا الورد حبيبي مازاد فزادي
إلا عطشا.¹

إن حب الفراشة للنور وحنينها الأبدي إليه، هو نفسه حب الذات الإنسانية إلى الذات الإلهية - النور- فالفراشة هي رمز الصوفي السالك الذي غالبا ما يحترق في وهج الأنوار قبل وصوله، لأن ذاته ليست شفافة بما يكفي لكي يحترقها النور، ولا يعرقها، وهذا الحنين الدائم والأرلي للنور يمثل حنين الفراشة إلى كل مصدر نوري - الشمعة، القنديل، المصباح... إلخ، ولهذا تحترق تلك الفراشة في نور الشمعة عند اقترابها منها، لكن ذلك لا يثني من عزيمتها في الاقتراب أكثر، وفي ذلك يقول أدونيس:

سلاما لوجهي يتبع فراشة تتبع النار.²

ويقول أيضا في نص آخر:

الفراشة
بلون وجهي
أكتسبي على جناحيك
واحترفي³

1 - محمد علي الرباوي: الأحجار الفوارة، منشورات المشكاة، وجدة، المغرب، ط1، ص 53.

2 - أدونيس: مج2، ص 641.

3 - أدونيس: مج2، ص 619.

إن تعامل خطابنا الشعري مع هذا الرمز -الفراشة- هو تعامل اجتراري للموروث الصوفي، حيث تترادف الدلالة الصوفية القديمة، مع الدلالة الصوفية المعاصرة ترادفا اجتراريا، مما يجعلنا أمام مصطلح صوفي رامنر تكسيه السلبية ، وتلفه من حل جوانبه .

2- البراق:

ويرمز بالبراق إلى الرحلة الصوفية لدى العديد من الشعراء تمثلها برحلة الرسول (ص) إلى السموات السبع، فالبراق هو رمز للجذب أيضا، لأنه يختصر المسافات بسرعه، وقد وظفه عثمان لوصيف في قوله :

ها سماؤك تفتح أبوابها
والبراق الإلهي يحملني
في رفيف جناحيه ثم يطير
السلام على الأنبياء
أرى سدره المنتهى تتلأأ بالخضرة الأزلية
والطفل... ذاك الذي خضبته الأغاني
أراه يسبح تحت الخفيف.¹

إن هذه الرحلة التي يوصفها عثمان لوصيف هي نفسها رحلة الرسول (ص) في قصة الإسراء والمعراج، حيث تتبدئ بانفتاح السماء الإلهية وتسخير البراق، وفعل الطيران-المعراج- والالتقاء بالأنبياء وصولا إلى سدة المنتهى، وهي آخر نقطة يصل إليها العروج الصوفي، أين تتجلى المعارف الإلهية للذات الصوفية .

ويوظف محجوب العياري هذا الوسيط أيضا في قصيدة " أدر قدحي "، والتي تتبدئ بمقدمة حمرية، هي أشبه ما تكون عليه النصوص الشعرية الصوفية القديمة، يقول:

وحلق بي براق الشوق حتى
سموت، فليس يدركني الأنام.²

فوسيطه هو براق الشوق الذي يعجل بالوصول، وتجدد الإشارة هنا إلى أن محجوب العياري هو مسن بين الشعراء العرب المعاصرين الذين تشبثوا بكتابة القصيدة الصوفية كتعبير أسمى عن تجربة متعالية حيث تنحصر

1 - عثمان لوصيف : برامة، دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائر ، ص 64.

2 - محجوب العياري : أثمار لسيدة الشجرات ، ص 39.

الرموز الصوفية بدلالاتها العرفانية بكثافة كبيرة في نصوصه الشعرية، ففي قصيدة : " مولاي " ينقل لنا تجربة عروجية متكاملة حيث يتدنى النص بـ:

مولاي باغتني شبي، على صغري
وشابت الروح، صار القلب مشتعل
وطال تيهي وترحالي فهل قدرني
في كل درب أنا روحي موزعة
حتى شظاياي أضحت تملأ السبلا.¹

فهذا المقطع الشعري يغفل مجموعة من العلامات الرامزة ، والتي هي مستقاة من حقل الرحلة الصوفية.

3- البرق:

يعد هذا الرمز الصوفي من أغزر الدوال الرامزة توظيفا في الخطاب الشعري الصوفي قديمه وحديثه، حيث تشير دلالاته في العرف الصوفي إلى " أول ما يبدو للعبد من اللوامع النورية فيدعوه إلى الدخول في حضرة القرب من الرب للسير في الله ".²

أما لدى ابن عربي فهو يرمز إلى الشهود الذاتي -المشاهدة الذاتية- وهو " شهود الحق تعالى، فكل مشهد يشهد العبد فيه الحق يسمى شهودا ذاتيا، وليس المقصود به شهود ذات الحق تعالى فهذا محال".³

وربما يعود سبب ربط ابن عربي بين الشهود الذاتي والبرق لكون هذا الأخير يرمز إلى سرعة اللمعان والزوال، فالتجلي هو أشبه بوميض البرق الذي يخطف الأبصار، وقد وظف في خطابنا الشعري العربي المعاصر بعدة دلالات، حيث يشير إلى الطريق والرحلة العروجية في سرعتها لدى أدونيس في قوله :

من يريد طريقا من البرق
من يشتهي السماء
وهي حبل بأحلامه والطريق
فرس حولها يدور
من هنا تبدأ الطريق

من يريد طريقا من البرق، من منكم الرفيق.¹

1 - أثمار لميدة الشجرات ، ص 34.

2 - الموسوعة الصوفية، مادة: برق، ص 667.

3 - سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، مادة : الشهود الذاتي، ص 660.

وفي نص آخر يرمز به إلى الذات الإلهية باعتبارها برقاً يخطف الأبصار، في قوله :

تزييني به/ إنه البرق

تعرضني له

زاجيه

واثقي وتنوعي...

...

أهلي للإتصال بك

أعضائي طافحة سُكراً.²

ونعثر على هذه الدلالة نفسها لهذا الرمز الصوفي في نصوص عثمان لوصيف، فهو يشير إلى الذات الإلهية، وإلى التجلي بغصون البرق ونبع التجلي في قوله :

يا غصون البرق

يا نبع التجلي

ظمنت روحي وجنت شفتايا

والمرايا هيجت بحر هوايا.³

والمرايا هنا هي رمز لتجلي الشهودي لدى الصوفية ، وقد كثر حضور هذا الرمز في الخطاب الشعري العربي المعاصر بشكل جعله يكتسب رمزية مفارقة في كل النصوص ، فهو رمز قدم جديد في الآن نفسه . ويوظف التجلي يوسف بشير ، رمز الإشراق في ديوانه الموسوم بـ : "إشراق" ليعبر به عن نفسه وذلك في قوله :

تجو مع القرون وتبطن

وترسى من الوجود بشط

ومشت للزمان في غير شرط

لم تنلها يد الزمان بخلط¹

هي نفسي إشراق من سماء الله

موجة كالسماء تقلع من شط

خلصت للحياة من كل قيد

هي نفسي من الندى قطرات

1 - أدونيس، مج1، ص 481.

2 - أدونيس، مج2، ص

3 - عثمان لوصيف، برامة ، ص 13.

فذات الشاعر هي إشرافه من الله تتصل بالملأ الأعلى ولا علاقة لها بهذا العالم الترابي ، وهي نفسها النفس النورانية لدى الصوفية .

4- النور:

يعد هذا الدال الرمزي إسما من أسماء الله تعالى ، فقد سمي نفسه به في قوله تعالى : " الله نور السموات والأرض...." وقد جعله ابن عربي مبدأ الخلق والظهور، فمن طريقه ظهرت كل التعينات، كما يرمز به أيضا إلى المعرفة، والإيمان والعلم.

فهو في رمزيته البرزخية يشير إلى مدلولات عدة منها : الذات الإلهية المعرفة، التجلي، كما أمدَّ مجموعة من الدوال الأخرى بمرمزيته، حيث أضفى عليها توسيما رمزيا، وجعلها تشتغل دلاليا ضمن محال اشتغاله، كالضياء ، القمر، النجمة، البرق،... إلخ، يقول أدونيس:

أنا بيت الضوء الذي لا يضاء

قلقي شعلة على جبل التيه

وحبي منارة خضراء.²

لقد رمز أدونيس بلفظة " الضوء " إلى الذات الإلهية التي تحل في قلب محبها، فقلب الصوفي هو بيت المحبوب، والذي هو الضوء نفسه ، وقد ورد في الحديث القدسي : "إن السموات والأرض ضعفت عن أن تسعني ، ووسعني قلبُ المؤمن".³ ويشير أدونيس في نص شعري آخر إلى رمزية "الضوء" حيث يقول :

مملكتي تلبس وجه الماء

أملك في الغياب

أملك في الدهشة والعذاب

...

مملكتي في الضوء

والأرض باب البيت.⁴

¹ - التجلي (يومئذ بشير) : إشرافه ، الهيئة المصرية للعلمة لقصور الثقافة / لفاق عربية ، نشر مشترك ، ط1 ، 2003، ص26

2 - أدونيس، مج1، ص 112.

3 - رواه أحمد عن وهب بن منبه، ينظر: زين الدين عبد الرؤوف ابن علي بن زين العابدين: الإتحافات السنية بالأحاديث القدسية، تج: محمد عفيف الزعبي ، ط2، ص 22

4 - أدونيس: مج1، ص 500.

ويقرن أدونيس نقطة الضوء أحيانا باللون الأخضر، وهو رمز عرفاني موغل في الرمزية ، حيث يعبر من خلاله عن مقامات ارتقائه في المقطع الشعري التالي :

طوّفتُ في زبرجد
أخضر⁽¹⁾ في مدارج الياقوت، ثم جاءني الملائكة
برفر
فسار بي كسهم
وحط بي في بحر من نور
أبيض خلف بحر من نور
أصفر خلف بحر من نور
أسود، فاستوحشت، واستغثت...¹

فبحر النور الذي ذكره أدونيس من طبيعته التبدل، وهي إشارة إلى الحجب التي تستتر بها الذات الإلهية، كما أن هذا الحجاب هو خليط من النور والظلمة، والنور الوارد في النص يرمز به إلى الحق تعالى، ويسمى أيضا نور الأنوار، لأن " جميع الأنوار منه، وهو النور المحيط : لإحاطته بالوجود، ولكمال إشراقه ونفوذه في كل الموجودات للطفه".²

وقد رمز الصوفية للذات الإلهية بالشمس ونور النهار لأن نورها يخفي جميع الأنوار -نور الكواكب، والمصابيح- كما يطلق اسم النور على كل ما يكشف المستور من العلوم الدينية الإلهية التي ترد على القلب، وفي ذلك يقول أحمد الشهاوي :

من ظلمة
جاء نورك
فالتفتُ
دخلت دائرة
ورحمت أشرب خيطه
تكثر واحدي

1- الزبرجد الأخضر هو معادل رمزي للزمردة الخضراء ، وهي النفس المنبعثة عن الدرة البيضاء وهذه الأخيرة يرمز بها إلى العقل الأول؛ النور المحمدي في حال الرق ، وهي الحال التي يكون فيها العالم بأسره مجتمعاً في العقل الأول: ينظر: سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي، ص 459.

1 - أدونيس، مج2، ص 138/139.

2 - الموسوعة الصوفية، مادة : نور، ص 985/986.

وتركبت عيناى¹.

وقد حفلت النصوص الشعرية المعاصرة بتوظيف هذا الرمز الصوفي بدرجات متفاوتة، فأحيانا يحضر توظيفه في سياقات مألوفة مما يجعله أدخل في باب التناص وأحيانا أخرى يحضر في سياقات وجمل شعرية مجازية، من طبيعتها المفارقة والعدول. فإذا كان الصوفية الأوائل قد وظفوا هذا الرمز باعتباره إسماً من أسماء الحق تعالى، وصورة من صور تجلياته، وباعتباره علامة إشارية للمسافر ليهتدي إليها²، فإن توظيفه في الخطاب الشعري العربي المعاصر أخذ مدلولات عدة.

يقول عثمان لوصيف :

هذه سفني أبحرت
والعباب اشتعل
خائض شبق البحر
أضرب في النار منذ الأزل
والمرافى ضائعة
والمدى يتهل
طاعن في رموز الغواية
أعرف كل السبل
جزر الضوء تعشقني
كم سكبتُ عليها العسل.³

إن رحلة شاعرنا هي أشبه برحلة السندباد البحري التي لا تنتهي، فرغم أنه جرب كل المحاميل وعرف العديد من السبل إلا أنه يتيه كل مرة.

5- الدخان :

ورد ذكر الدخان في القرآن الكريم في عدة مواضع، يقول تعالى: "فارتقب يوم تأتي السماء بدخان مبين" [الدخان/44] وفي قوله أيضاً: "ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرها، قالتا أتينا طائعين" [ص/10].

1 - أحمد الشهاوي: كتاب الموت، ضمن كتاب مياه في الأصابع ، ص 249.

2 - كانت العرب قديماً تشعل النار في بيوتها ولا تطفئها ليلاً ليهتدي إليها عابرو الميبل، وقد قال الله تعالى في الدلالة نفسها: "جعل لكم النجوم لتهتدوا بها في ظلمات البر". [97/6]

3 - مجلة القصيدة، ملحق شهري تصدره الجاحظية، الجزائر، العدد3، سنة 1994، ص 78.

أما في التصانيف الصوفية وبخاصة لدى ابن عربي، فقد ورد لفظ الدخان في مواضع عدة، ليرمز به إلى مجموعة من الدلالات، فهو رمز للسماوات السبع وكل ما دونهما، وذلك لما فيه من خاصية التشكل والتبدل. كما أن السماوات والعناصر الأخرى المشكلة لعالمنا هي منتهى الدخان ، أما ما فوقها فهي عناصر العالم الآخر الثابت، ويصف ابن عربي رحلة الرسول (ص) في معراجة، والذي رافقه فيها جبريل عليه السلام . توقف هذا الأخير عند السماء السابعة، لأنها منتهى الدخان إذ لا يحق له أن يتخطاها إلى رؤية الجنان.¹

وقد استلهم أدونيس رمزية هذا العنصر الكوني، حيث وظفه في سياق صوفي رمز به إلى وسيلة الخروج، فهو فرسه وبراقه الذي يعبر به المسافات في قوله :

لكي أكون جسدي
أسمى نفسي البهاء
لكي أعرف، أنا
ولست في حاجة إلى مكان
حاجقي إلى طريق
تقدّم أيها الدخان
يا فرسي لعبور المسافات.²

ويعد أدونيس من أغزر الشعراء ذكرا لوسائل الرحلة العروجية ، ويليه في هذه الميزة الشاعر الجزائري عثمان لوصيف، الذي تتناص العديد من رموزه مع رموز أدونيس الشعرية والصوفية أيضا، فكلاهما استعان بمحجم شعري ضخم في التعبير عن هذه الرحلة والتي تتم أحيانا في أدق الأشياء، كما في قول أدونيس:

في الآبار المحفورة بالصوت
في الصوت
في العدد بين الرقم والرقم
في النبض بين الحاسة وأختها
بين الوريد والعنق
أسافر.³

1 - ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 458.
2 - أدونيس: معج 2، ص 681.
3 - أدونيس: معج 2، ص 570.

أما عن عثمان لوصيف فغالبا ما يعبر عن هذه الرحلة بكلمات تنتمي إلى حقل الطبيعة، كأن تتم هذه الرحلة في نسغ التين والرمان، أو في عرق الأرض... إلخ، وهذه ميزة أسلوبية يتفرد بها عثمان لوصيف إضافة إلى تطويعه لمجموعة كبيرة من الكلمات التي تدخل في باب المحاكاة، كالسقسقة، والمغمغة، والتهتهة، والوحوحة... إلخ وقد أشرنا إلى هذه الظاهرة الأسلوبية في بحث سابق.¹

6- الماء:

يشمل هذا الرمز رموزا عديدة أخرى كالموج والبحر والنهر... إلخ، وقد وظف حقل الماء بمشتقاته، ودواله الرامزة في الخطاب الشعري العربي المعاصر بشكل ملفت للانتباه، حيث نلغي الدوال التالية وقد وظفت لتحمل السياق الصوفي : الغرق، الموج، تشرب، تسقيي، الصقيع، الوديان، الدموع، الغدير، العطش، الملاح، البحر، المحيط، البركة، النبع، الارتواء، جداول المياه، المطر، القطرات، الخللجان، جفون البحار، جدول أبيض، الغيم، الطوفان، السحب، بحر الألق، الثلج، غشيتي المياه، القوارب، غمرة الطوفان، الموانئ، المطر العتيق، الأشرعة، البحيرات، الري، المستنقع، الضفاف... إلخ.

فهذه العلامات الرامزة على كثرتها أصبحت تعمل دلالة صوفية في الخطاب الشعري، فهي وسيط للرحلة العروجية، وقد عبر شعراؤنا عن تجربتهم الصوفية هذه بدوال رمزية يمكن حصرها في الحقول الدلالية التالية:

-حقل الإسراء: ويشمل التعابير والدوال الآتية: يطوي براقي، يطوي المسافات، قد أسري الآن بي، إلخ...

-حقل العروج: ويشمل الدوال والتعابير الآتية : عرج على سدره المنتهى أعرج نحو العيون، معراج النبوة، معارج الروح يفضي على سدره المنتهى، سندباد المعارج.

-حقل الإرتقاء: ويشمل الدوال والتعابير الآتية: يدي مرتفائي، أرتقي، أبعد من كوكب، من ذا يقربي، أنا صاعد ، أصعد في الحفيف، أصعد في وحر الإبر.

-حقل الطيران: ويشمل الدوال والتعابير الآتية: الطيران، التحليق، أجوب المدى، طرنا، الأجنحة، جناح الفراشة.

-حقل السير: ويشمل التعابير الآتية: رحلت مع الراحلين، القوافل، أنا المهاجر، أزحف، أنا أسير إلى منتهاي، راية الطريق... إلخ.

-حقل الإنبحار: وهو يشمل كل الدوال التي يكون الماء مكونا من مكوناتها، إضافة إلى القوارب والسفن، وهي وسائل الإنبحار عادة، كما أنه يشمل التعابير والدوال الآتية: الشواطئ البعيدة، نبحر في الحقوق، السفن البيضاء، القلاع، خضنا البحار.

ونحننا أيضا هذا الحقل على المصطلح الصوفي "الشرب" وهو أبسط التحليلات التي غايتها في كل مقام".¹

كما أنه يعبر في خطابنا الشعري المعاصر عن الرحلة الصوفية، وما يعتري الصوفي من ظمأ وشوق عارم لارتياح المجاهيل، وركوب المخاطر بغية الوصول والري من المعارف الربانية، وغالبا ما يكون البحر هو الدال المصدري لهذا الحقل، إذ يعبر عن العمق والإتساع، وكذا الغزارة، فهو مصدر الماء، ورمز الخصب والحياة، وقد استعار ابن عربي من البحر صفاته: الإتساع، الشمول، الإحاطة، العمق، الخطر... إلخ، ليعبر به عن العلوم العرفانية الاستشرارية، فبحار العلوم الإلهية لا يدرك قعرها أحد لهذا قيل بأنها: "بحر عسير مركبه، بل لا تركبه العبارة أصلا ولا الإشارة ولكن يدرك بالكشف من خلف حجب كثيرة دقيقة".²

فالبحر مرتبط بالعلم، وركوب البحر هو سفر لاستشراف تلك العلوم، وقد عبر شعراؤنا عن هذه الدلالات بطرائق شتى، يقول محمد بنيس في قصيدة: "موسم الحال":

يراودني الماء عن نفسه

ويدخلني قبه عالية

أراي أوسع ثقب الجدار

فيأسرني الظل في حضرة الدالية.³

أما أدونيس فيوظف الدال الرمزي: "الماء" باعتباره الغاية التي يسعى إليها، يقول:

إن زماني خفي وتحت

العيون، وأمس دخلت في طقس الموج

وكان الماء لهيبي.⁴

أما أحمد الشهاوي فيعبر عن حال الجذب موظفا الدال الرمزي "البحر" ليعبر به عن المعرفة الصوفية، وذلك في قوله:

1 - سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص 647.

2 - ابن عربي: الفتوحات المكية، السفر الأول، ف، 523، نقلا عن المعجم الصوفي، ص 185/184.

3 - محمد بنيس: ج1، ص 357.

4 - أدونيس: مج1، ص 278.

بحرك ناداني

فأتيت من طرق مناوئه ونائية.¹

ويوظف محمد علي الرباوي الدال الرمزي "بحر الظلمات" ليشير به إلى الجهل، كما في قوله :

فتلقتني من محبوبي كلمات خرجت

بي من بحر الظلمات، وألقتني في واد

يتلألاً بالحب، فسبحانك يا محبوبي ما

أوسع صدرك!²

وقد وردت العديد من العبارات الشعرية التي تعبر عن دلالة الغرق ، كالغرق في بخار الحب، وفعل الغرق هذا والغوص في أعماق الجاهيل هو الفعل الأساسي الذي يكشف عن اتجاه حركة العشق الإلهي، و"ربما هذا ما يفسر ربط أغلب الصوفية المتأخرين أيضا الألوهية بصورة البحر، إن البحر في الشعر الصوفي المتأخر يجمع بين فكرة الأعماق والسكون الأبدي، وفكرة الغوص أو الغرق التي تحسد فعل الفناء أي اختراق حدود الذات (= حدود الإغتراب والإنفصال) والعودة إلى حرارة الأعماق المائية الأبدية".³

وبما أن التصوف كله حركة دائمة، وقلق مستمر، فإن حركة الأمواج على السطح أيضا تحسد ذلك التحول الدائم وعدم الاستقرار، ولكن تحت تلك الحركة الدائمة للأمواج هناك سكونية وأعماق دافئة وهادئة، تنمي الإحساس بالسكونية والارتياح " إن الهاجس الذي يختفي وراء ربط الألوهية بصورة البحر هو هاجس السكونية الأبدية ، التي كانت الحقيقة الإنسانية عليها قبل ظهورها الوجودي، إنها سكونية الكينونة الباطنة داخل الأصل الإلهي".⁴

ومن خلال هذا الحقل يعبر محمود حسن إسماعيل عن تجربته العروحية ، والتي تتم عادة عبر العباب ، لتصل إلى غايتها وهي الذات الإنسانية نفسها ، يقول :

فلا تسألوني ، في دروب العباب : أيا ن تمضي ؟

مثلما تشهق الدموع دعوني

أذرف السر من بقيات ومضي

لا فراق ، لا وداع !

ولكن رحلة من ضفاف بعضي لبعضي !

1 - أحمد الشهاوي: كتاب الموت، نفسه، ص 249.

2 - محمد علي الرباوي: الأحجار الفوارة، ص 26.

3 - الكتابة والتجربة الصوفية ، ص 404.

4 - الكتابة والتجربة الصوفية ، ص 405.

لا شراع ولا سفين

ولكن من سماء روحي لأرضي¹

فقد عمد الشاعر في هذا المقطع الشعري إلى كشف رحلته ، وتعرية رمزيتها ، فهذه الرحلة التي تتم عادة عبر وسيط معين ، تتم عند الشاعر في الخيال فقط ، بل عبر اللغة فقط ، فشراعها هو شراع الروح والخيال .

وقد اشتق محي الدين بن عربي من هذا الحقل المعجمي العديد من المصطلحات الصوفية، فمن النهر اشتق : نهر الحياة، ونهر الخمر، ونهر الدنيا ، ونهر القرآن، ونهر اللبن، ونهر العسل، ونهر الماء.

ومن البحر إشتق: بحر الأرواح، وبحر الخطاب، وبحر الزمان، وبحر الحب، وبحر المحيط، وبحر التلف، وبحر البهت، وبحر الهبات، وبحر القرآن، وبحر البداية، والبحر الواحد ، والبحار الأربعة، وبحر الذات، وبحر الأزل، وبحر الأبد، والبحر الأجاج، وبحر الحقيقة، والبحر اللذي، وبحار أرض الحقيقة².

ويبقى الماء في الحقل الصوفي أصلاً لتمييز " أعيان السماء والأرض، بعد فتق رتقهما، ثم ضم الله بين الطبائع الأربعة، وظهر حكمها في الأفلاك"³؛ حيث ظهر الماء نتيجة الجمع بين الرطوبة والبرودة.

7- الريح:⁴

يخضر هذا الرمز الصوفي بكثافة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ليعبر عن دلالات متعددة، فهو يعبر عن التحول والتغير كما يرتبط حضوره في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالرحلة الصوفية، وتوظيفه هذا خلق نوعاً من العدول الدلالي ، فقد عبر شعراؤنا المعاصرون بهذا الدال الرمزي عن ذات الصوفي، كما عبروا به عن الذات الإلهية والإنسان الكامل كما هو الحال في نصوص أدونيس، ففي قصيدة " ملك مهيار" يقول :

ملك مهيار

1 - محمود حسن إسماعيل : مختارات من شعره ، ص115

2- ينظر: ابن عربي مولد لغة جديدة، ص 77/76

3 - خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي ، ص 42.

4 - وردت لدى العرب القدامى صفات عدة للريح، كما وردت أيضاً هذه الصفات والوظائف في القرآن الكريم، فهناك الريح الطيب والريح العاصف، والمشتد، والقاصف، والهادئ، والرخاء، والساكن، والراكد، والعقيم، والصرصير، والمصفر، كما أن هذه الريح قد تكون مصدراً للرزق والحياة، وقد تكون مصدراً للشر والموت، كما هو الحال في قصة عاد وثمود.

يحيا في ملكوت الريح
ويملك في أرض الأسرار.¹

ويقول أيضا :

ها أنا أجمع الفراشات تحت لواء الصباح
وأربي الشمار
وأبيت أنا والمطر
في الغيوم وأجراسها، في البحار
ها أنا أشرع النجوم وأرسي
وأنصب نفسي
ملكا للرياح.²

فملكوت الرياح لدى أدونيس في المقطع الشعري الأول هو رمز للذات الإلهية، أما في المقطع الشعري الثاني فهو يرمز إلى الإنسان الكامل، ويعد هذا المقطع الشعري شطحة صوفية يطلع خلالها ضمير الأنا إلى القيام بفعل وأوامر الهو، أما في قصيدة البهلول فيرمز بالرياح للذات الإلهية، يقول :

إنه البهلول في أعراسه
مَلِكٌ

كرسيه الأرض وتعطيه الرياح الصولجان.³

في حين يوظف مصطفى دحية هذا الرمز للتعبير عن سرعة سفره العروجي نحو المطلق، فهو يخطط قمصانا من الرياح في قوله :

هل صحيح

نخطط قمصانا من الرياح

كلما ازدادت الجاذبية.⁴

ونعثر على هذه الدلالة الأخيرة لدى أدونيس أيضا، حيث يقرن الريح بالعصفور ليعبر عن رحلته وسفره إلى الذات الإلهية، يقول:

1 - أدونيس، مج1، ص 254.

2 - أدونيس، مج1، ص 290.

3 - أدونيس، مج2، ص 349.

4 - مصطفى دحية: بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2002، ص 34.

سمينا

شجر الزيتون عليا

والشارع فاتحة للشمس

الرياح جواز مرور

والعصفور طريقا.¹

وربما استقى شعراؤنا المعاصرون رمزية الريح من قصة سيدنا سليمان عليه السلام، فقد اختصر بها المسافات الطوال، إذ كانت تحمله وجنده من مكان لآخر، وقد حمل هذا الدال-الريح-حولة معرفية وثقافية ورمزية ليصبح رمزا صوفيا.

د- أمكنة العروج :

ترتبط أمكنة العروج الصوفي عادة بالذات الصوفية، فهي المنطلق وإليها تتم العودة، لأن المعرفة الصوفية مرتبطة بمعرفة الذات . وقد تجلّى هذا المنحى بصورة مباشرة في الخطاب الشعري للشاعر محمود حسن إسماعيل ، إذ تتم الرحلة لديه من ضفاف الذات لتخط فيها مرة أخرى .

إلا أننا ألقينا في بعض الخطابات الشعرية فضاءات مكانية بعينها تبتدئ منها الرحلة الصوفية، ففي قصيدة "سيمياء" لأدونيس يستحضر فضاء دمشق، باعتباره محلاً للعروج الصوفي، يقول :

بين هواء دمشق، وشجر قصابين

أزوينُ النبات

فكّت الأرض أزرارها

هطل ماءً لا

أخذت غصن زيتون

ورسمت على التراب دورة أحشائي

وقفت السماء جانبا وابتدأ هديرٌ كأنه بدء التكوين

أخذ جسدي يفيض والطرق لا تتسع

أخطو كمن يصل جرة بجمرة

هاوية بماوية.¹

وهذا المقطع الشعري مأخوذ من قصيدة يصف فيها أدونيس تنقله من مكان إلى مكان كفاتح للمجاهيل، كما حفل هذا النص أيضا بأماكن عدة هي مواطن عروجه وكشفه الصوفي-طرطوس، اللاذقية، دمشق، أرواد- وهي أمكنة ليست متخيلة، إلا أنها حملت تلك الدلالات الصوفية لارتباط الشاعر بها .

وقد ألفينا لدى الشاعر عبد الله حمادي مكانا خاصا للعروج الصوفي ، حيث صدر قصيدته جوهرة الماء بعبئة نصية يقول فيها : "كُتبت هذه القصيدة بين الأرض والسماء ، وبعد زيارتي قبر الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي في حي المهاجرين بين دمشق بعد صلاة المغرب " . فمكان العروج هو ما بين الأرض والسماء ، كما أنه أشار أيضا إلى زمن العروج والذي هو الليل ، حيث تتوافق دلالة العبء النصية مع دلالة المقطع الشعري الأول ، والذي يشير فيه هو أيضا إلى زمن الرحلة : وهج الليل .

هـ- أمكنة الوصول:

تعدد غايات الطريق الصوفي من تجربة إلى أخرى، ومن سالك لآخر، فهي متباينة ومختلفة اختلافا جذريا، فقد كانت غاية الطريق لدى الصوفية قديما تتراوح ما بين المشاهدة، والمعرفة والكشف، كما أن الأمكنة التي يقصدها الصوفي السالك في رحلته متباينة أيضا، وقد ألفيناها في خطابنا الشعري المعاصر متراوحة ما بين سدرة المنتهى، والعرش، واللوح المحفوظ... إلخ، كما عثرنا على أمكنة متخيلة ومستوحاة من ثقافتنا الشعبية والخرافية أيضا، كجزر الواق واق، وقبة في الفضاء السحيق، ونظرا لضيق أفق شعرائنا التخيليين، فقد استمدوا هذه الأمكنة لتعبير عن عجز اللغة الاعتيادية الإحاطة بتجارهم العرفانية، وسنحاول الوقوف عند هذه الأمكنة نظرا لما تحمله من عنصر المفارقة للخطاب الصوفي القديم الذي كان شعراؤه ومتصوفته يحملين بثقافة دينية وفلكية مكتسبة من التعبير عن أماكن وصورهم، وبتقنيات شعرية، وقد اتخذوا من الشعر طريقا للكشف عن المعاني العميقة في الذات والكون في آن واحد.

1- جزر الواق واق:

يخيلنا هذا المكان على قصة ألف ليلة وليلة، وهو مكان متخيل، تسكنه الجنيات، كما يعسر الوصول إليه، وقد وظفه محمد علي الرباوي في ديوانه: " قمر إسرير " ليرمز به إلى مبتغى رحلته، يقول :

جئت وحيداً

ما صاحبي أحد

حق القلب تخلى عني حين طرقت الباب

وحين ركبْتُ البحر لأدخل جزر الوقواق .

أخبرني البحر بأن القلب

ينام على مقربة من عرشك.¹

وفي حدود اطلاعنا لم نعثر على نص شعري صوفي وظف هذا المكان الرامز باستثناء الرباوي ، وقد حضر في عدة نصوص شعرية لديه .

2- قبة في الفضاء السحيق:

هذا المكان المتخيل وظفه عبد الله العشّي في ديوانه : "مقام البوح" فالرحلة الصوفية العروجية عند العشّي تبدئ من الروح، حيث تنجذب نحو بريق الكشف، بريق الحب الإلهي، لتعرج إلى السموات:

حين يومض في الروح ذاك البريق

يترجل قلبي عن صهوة العمر

كي يستريح بظلك....

من صهد السنوات

ويفتح باب العروج إلى قبة

في الفضاء السحيق.²

وقد رمز عبد الله العشّي إلى الكون بالبدال الرمزي: "الظل" فهذا الأخير هو صورة من صور الذات الإلهية، وقد وظف ابن عربي الظل في نظرية وحدة الوجود ، باعتبار الموجودات هي ظل للحق تعال، كما استعان في تفسيره للخلق والتكثر بمفهوم الظل ودلالته، فالوجود واحد يتكرر في الصور-الظلال-

والظل هو شكل الشيء عند مقابله النور، فجسم الشخص مثلا هو ظل حقيقته، وقد قال في ذلك ابن عربي، "...ظل الأشخاص أشكالها فهي أمثالها، وهي ساجدة بسجود أشخاصها، ولولا النور الذي هو بإزاء الأشخاص ما ظهرت الظلال...."³، لهذا تتكرر صور الذات الإلهية من حيث تجليها في الصور، والعلاقة بين الحق والخلق من هذا المنطلق ، كالعلاقة بين الصورة والأصل، فالصورة لا وجود لها في عينها، وإنما

1 - محمد علي الرباوي: قمر إسريد، 57.

2 - عبد الله العشّي: مقام البوح، ص 24/23.

3 - الفتوحات المكية: السفر الرابع، ص 435.

تكتسب وجودها بوجود الأصل، وهي إن كانت غير الأصل، إلا أنها موصلة إليه بشكل من الأشكال ودالة عليه.

أما القبة التي مكأها الفضاء السحيق فهي ظل لسدرة المنتهى. وهذه الأخيرة كثر حضورها في جل الخطابات الشعرية، كما عدت رمزا صوفيا عتيقا.

ويعبر عن هذه الدلالة نفسها الشاعر علالة الحواشي، حيث يشير إلى هذا المكان بكونه قبة مرمر في سماء من الرخام، يقول:

أبعرج بي والمراقي مزلق من رمد في المآقي
وتلك السماء كظهر البعير يجللها الازدحام
أنا قادم يا سهاد على كبر
سأجلس حيث استويت
سآتي على طبق من زجاجي نهارا إلى قبة
مرمر في سماء رخام¹

وتحضر في هذا المقطع الشعري أمكنة أخرى يسعى إليها الشاعر، حيث رمز الشاعر بكلمة استويت إلى الكرسي، الذي استوى عليه الحق تعالى، كما حضرت أيضا بعض الرموز الخاصة بالرحلة الصوفية، كالمراقي، وهي رمز للارتقاء، ووظفه الشاعر علالة الحواشي بدلالات عرفانية خاصة.

أما الطبق الزجاجي فهو وسيط من وسائط الرحلة العروجية لدى الشاعر، غير أن زمن الرحلة هنا هو النهار، وهو زمن خاص بالشاعر الحواشي، إذ لم نعتز على هذا الزمن في جل النصوص التي درسناها.

3- قاب قوسين :

يوظف هذا المكان الشاعر محمد فوزي الغزي، حيث يصف معراجه باتجاه أنثى الكلام البهي بقوله:

طويت عليه المسافة ما بين الحلم واليقظة
حتى أصبحت على قاب قوسين أو أدنى
من أنثى الكلام البهي²

1 - علالة الحواشي، حلاج البلاد، مطبعة إيمان، تونس، ص 89.

2 - محمد فوزي الغزي: رمضان اللغة رمضان الجسد، ص 147

ويشير هذا المقطع الشعري أيضا إلى طرق المخذوبين الذين تطوى بهم الطريق ، ولا تطوى عليهم ، حيث يعجل الجذب بوصول السالك إلى مبتغاه .

4- الوقوف بالباب :

وتعتبر هذه الدلالة الصوفية من أغزر الدلالات الصوفية حضورا لدى صلاح عبد الصبور ، ومحى الدين خريف ، فالوقوف بالباب هو نوع من الطرق المخصوص المفضي إلى الفتح ، ومن ثم الدخول إلى الحضرة ، يقول محى الدين خريف واصفا وقوفه بباب معشوقه في قصيدة : كتاب البحر ، فصل المزارات :

وقفت ببابك أمسح كفي بكفي

ويغمري منك ما لا ينال

ولكن أعود لأسأل نفسي

تري أين أنت ؟

وإن كنت في كل شيء أراك

لتأخذني ثم تتركني

والطريق طويل وقلبي أسير هواك¹

ينقل لنا هذا المقطع الشعري تجربة العروج الصوفي ، والوقوف بالباب ، كما أن الشاعر يعبر فيه عن نظرية وحدة الوجود ، أما صلاح عبد الصبور فيصف لنا طريقه على الأبواب ، أبواب القلب ، لأن المعرفة موقوفة في القلب ، ولا يمكن كشفها إلا عبر رحلة مضنية تستنفد طاقة الحب ، يقول :

يا حي ... !

الدرب مضله

والطرق على الأبواب مذه

يا حي

فلتفتح لي الأبواب

... فقد أقصاني الحجاب

ومكاني لم يملأه غيري إنسان²

1 - محى الدين خريف : طلع النخيل ، الشركة التونسية لفنون الرسم ، تونس ، 1987 ، ص24

2 - صلاح عبد الصبور ، المجلد الثاني والثالث ، ص127/128.

فالأبواب هي رمز للحجب التي تستر الحق تعالى ، وهي نفسها حجب المعرفة اليقينية .

5- القيروان :

ويعتبر هذا المكان بديلاً لمكة لدى الشاعر علالة الحواشي ، فقد اتخذ كعبة له في قوله :

طريقتي ، ما سنّها ولي
بحري محيط لم يقف بشطه نبي
مكة زارتني فقلت : القيروان كعبي
قصدتها ، فطاف حولي الشعراء
والقيروانيات قبلن يدي¹

وهذا المكان نعت له على بدائل كثيرة في الخطاب الشعري العربي المعاصر ، كما هو الحال لدى عثمان لوصيف ، حيث يتخذ من أمكنة متعددة مجلى للتجلي الإلهي ، مثل : وهران ، بائنة ، بسكرة ، الجزائر ... وقد عبر من خلال تلك الأمكنة عن وحدة الوجود .

وقد استغنياً بذكرنا لهذه الأمكنة عن ذكر أماكن أخرى باعتبار تلك الأماكن كثيرة الحضور في جل الخطابات الشعرية .

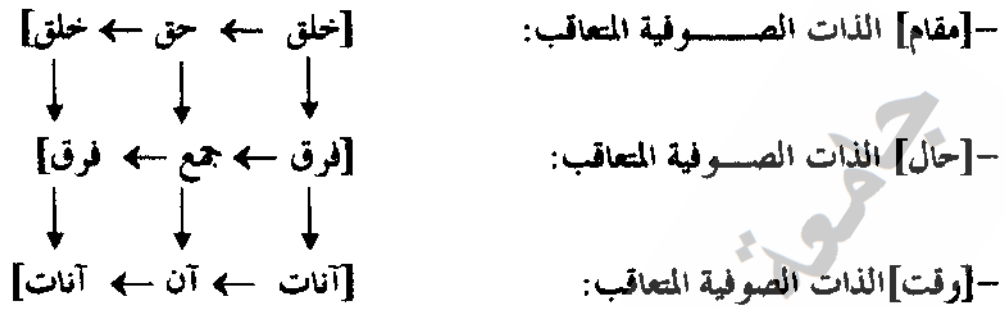
و - أزمنة المعراج الصوفي :

الصوفي ابن وقته، فهو يحكم الزمن ويتحكم فيه، ولا سلطة للزمن عليه، فإذا ما تحكم الزمن في الصوفي أصبح (وقت مقت) ، ويقال أيضاً بأن الصوفية عبّاد وقت، وليس معنى ذلك، أن الصوفية يعبدون الوقت في حد ذاته، بل يعبدون الحق المتجلي في تلك اللحظة، فإذا ما خرج الصوفي من ذلك الآن، أو اللحظة الأبدية عاد إلى حكم الوقت المقيد الحسي، والزائل ويمكن بذلك أن نرمر إلى الوقت الصوفي المتعاقب هكذا:

[أنا ← أن ← أنا]، فيكون بذلك المثلث الدلالي الصوفي قد تشكل من عناصره الثلاثة المتعاقبة تعاقباً متصاحباً على النحو التالي²:

1 - حلاج البلاد ، ص10

2 - ينظر : حبار (مختار): شعر أبي مدين القلمساني (الرؤيا والتشكل) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2002 ، ص50.



ويرتبط الوقت عند ابن عربي بثلاثة حدود : (الحال-الزمن الحاضر-العبد) كما يخضع كل حد منها "لجملة مكونات، ويتحرك في مجال حيوي يعطي" الوقت "مضامين متنوعة تنتقل من مفهوم الزمن الحاضر إلى علاقة العبد بالتحليات الإلهية الحاكمة عليه في الزمن الحاضر".¹

ومن هنا يتبين لنا أن الوقت الصوفي يحمل الدلالات التالية :

1- هو الحال القائم بالإنسان بحسب استعداده، أو هو التحلي الإلهي.

2- حال العبد الحاكم عليه في الآن الحاضر.

3- الآن الحاضر دون نظر إلى ماضٍ أو مستقبل.²

فالوقت هو عين الاسم الإلهي الذي أنت قائم به عنده، لهذا قيل: الصوفي ابن وقته، والكيس من كان يحكم وقته، إن كان وقته الصحو فقيامه بالشرعية، وإن كان وقته الخو فالغالب عليه إحكام الحقيقة.³

وتناولنا للزمن الصوفي هنا، هو محاولة للقبض على لحظة العروج الصوفي ولحظة التحليات في الآن نفسه، لأن الزمن الصوفي هو زمن من طبيعة مخصوصة، زمن نفس في الغالب الأعم، إلا أنه يتقاطع من الزمن الكرونولوجي أحيانا ، وبخاصة زمن الرحلة ، والذي هو الليل، فقد عبر خطابنا الشعري المعاصر عن هذه اللحظة بطرق عدة، كما تعامل الشعراء مع الزمن تعاملًا رمزيًا، إذ تحضر دلالات الزمن الصوفي-زمن الرحلة- مبهمة أحيانا، كقول أدونيس:

يأتي وقت بين الرماد والورد

ينطفئ فيه كل شيء

يبدأ فيه كل شيء

1 - سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص 1225.

2 - ينظر : المعجم الصوفي، ص 1225.

3 - ينظر: المعجم الصوفي ، ص 1227.

...

سأزكيها وأحيا على شفير زمان مات، أمشي على شفير زمان لم ينجي.¹

فهذا الوقت غير محدد بمقاييسنا المتعارف عليها، فهو وقت مفاجئ مرتبط بالتجربة الصوفية، تتحكم فيه البوارق واللوامع، كما قد يأخذ هذا الوقت هيئة معينة لدى أدونيس :

انقطع أنصل

والوقت يأخذ هيئة البشرة

يخرج من الوقت.²

فزمن الرحلة لدى أدونيس في هذا المقطع الشعري هو زمن مخصوص فهو الصوفي نفسه، إذ يتجرد الوقت من الوقت ليصير ذاتا عارفة منقطعة، فانية عن أوصافها، ويأخذ الوقت دلالة أخرى في نصوص أدونيس، حيث يحل في المكان، فهو بين الجسد والفعل، كما في قوله :

الوقت بين أرومة الجسد وفوهة الفعل، والمكان بين

صخرة تسكر وموج يهيء الساعة

وأنت، أيتها النار المسرعة، أبطني أبطني

أنا الطريق والعابر، المرأى، والرائي

ولست أحظى بنفسي.³

أما أحمد الشهاوي فالوقت لديه يترواح بين زمن المعراج -الليل- والذات العارفة، حيث يورد مقطعا شعريا يتناص مع القرآن الكريم في قوله :

والليل إذا سجي

صحا الوقت من لونه

وحكى لي قصة

ودونخي.⁴

فالوقت في هذا المقطع مرتبط بالليل، إذ تنتفي وظيفته في النهار ، لأن زمن الرحلة هو الليل، وهذه الدلالة الأخيرة نعثر عليها في جل النصوص الشعرية، فالليل هو رمز المعراج الصوفي وفيه تبتدئ التحويلات

1 - أدونيس : مج2، ص 265.

2 - أدونيس : مج2، ص 584.

3 - أدونيس: مج2، ص 512.

4 - الشهاوي: الشعر الأول، ص 87.

الإلهية، والفيوضات الكشفية، كما يعتبر حجاباً " تتراءى من ورائه الأشياء وقد تلاشت بينها المسافات وأدغم بعضها في بعض، وإنه ليوازي الوجدان في مقابل النهار الذي يشاكل قانون العقل في تبصره بالأشياء، يغمرها ضياء الفهم، والليل أيضاً هو الحالة الأصلية للأشياء، ميقات التحلي الإلهي".¹ يقول أدونيس:

الليل يعرّي عشيقته

يتصوف يتحد بأصغر أجزائه

قولوا للسماء أن تغير اسمها

قولوا للأرض أن تأخذ هينتي.²

ويقول أيضاً معبراً عن ارتباط الوقت بزمن المعراج-الليل - :

لرؤاي ناري، وللتخل أوتار

وفي الليل صهوة المعراج

حيث تصاعد الخطى

ويصير الحلم لوناً في سلم الأبراج.³

وتكثر النصوص الشعرية المعبرة عن زمن الرحلة العروجية لدى أدونيس، كما تكثر دلالات الليل أيضاً

فهو زمن الفناء، في قوله :

نمنا في ثوب منسوج

من غياب الليل- الليل هباء، والأحشاء

قليل دم، إيقاع صنوج

وبريق شمس تحت الماء

والليلة جلي....⁴

فالنوم والغياب هما رمزان لحال الفناء الذي يعترى الصوفي لحظة المكاشفة، حيث تلمع بروق وأنوار

الكشف، كأنها شمس لتغطي كل الأنوار الأخرى.

إن احتفاء الصوفية قديماً بالليل، وجعله رمزا لزمن الرحلة هو احتفاء مبرر، ذلك أن البروق، واللوامع

لا يمكن أن تظهر في النهار، تحت سطوة نور الشمس، كما أن الليل هو زمن العبادة والتجرد بالنسبة

1 - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 202.

2 - أدونيس: معج2، ص 612.

3 - أدونيس: معج1، ص 478/477.

4 - أدونيس: معج2، ص 181.

للمقرين-قيام الليل- وقد وردت آيات عديدة ترغب في ذلك، إضافة إلى الأحاديث القدسية التي احتفت بها كتب الصوفية ومقولاتهم، فتزول الحق إلى السماء الدنيا مرتبط بالليل، لذلك كثرت الشواهد الشعرية المعبرة عن هذه الدلالة في خطابنا الشعري المعاصر.

إذ قلما نعتز على أزمنة للرحلة الصوفية خارج هذا الحد الزماني المعتاد، وذلك في حدود اطلاعنا على الخطاب الشعري الصوفي المعاصر، باستثناء بعض الإشارات المقتضبة لدى أدونيس، ومحجوب العياري، فقد ربط أدونيس زمن رحلته بفصلي الصيف والشتاء في قصيدة : "شجرة" يقول:

في الصيف وفي الشتاء

أرحل كالعصفور

في فخر الجوع، إلى قصبه المسحور.¹

أما محجوب العياري فيورد نصا شعريا متكاملا عن زمن الرحلة ، والذي هو " الخريف " في قصيدة موسومة بـ " الخريف "، ضمن ديوانه أثمار لسيدة الشجرات، يقول فيه :

خريف يجمعني

ثم يمضي

ويتركني مفرداً كالرصف

فيا غربي

كيف لي أن أسمى حالات قلبي

وحالات قلبي شتات

كهذا الخريف

أناذي عليّ

فيأتي نقبضي.²

يحتفي هذا النص الصوفي بالخريف باعتباره رمزا للحظة المكاشفة والرحلة الصوفية، والخريف هو زمن التحولات الطبيعية، حيث تتغير خلاله مظاهر الطبيعة، وينتاب الكائن البشري قلق نتيجة لارتباط نفسيته بمظاهر الوجود، لذلك رمز كثير من الشعراء بهذا الفصل-الخريف-الحزنهم وانطوائهم، وتكسر أحلامهم، فهو رمز للذبول والفناء، وطبيعة الذات الإنسانية الصوفية أشبه بطبيعة هذا الفصل، إذ ينتابها قلق دائم، وحيرة ملازمة.

1 - أدونيس: مج1، ص 500.

2 - محجوب العياري: أثمار لسيدة الشجرات، ص 29.

ويمكننا أيضا القول بأن شاعرنا قد وفق في ربطه بين فصل الخريف وتقلبات أحواله، لأن الحال أيضا من طبيعته التحول، لذلك سمي حالا، وهو ما يرد على قلب السالك الصاعد في سلم المقامات من عطاء إلهي يساعده في الإرتقاء من غير بذل جهد.

ويشبه محمد فوزي الغزي وقته بالطائر ، حيث يجعل له جناحا ، كما يجعل للغة فوهتين في قوله :

للوقت جناح

وللغة فوهتان

وهذي أنا

صلوات تحو ذاك الذي سموه وجهك¹

أما صلاح عبد الصبور فيصف زمن رحلته العروحية بشكل مستفيض ، حيث يقرنه بمتمصف الليل ، إذ يتداخل في جلده ساعتها لتأخذ اللحظة المرجوة ، يقول :

في كل مساء

حين تدق الساعة نصف الليل

وتذوي الأصوات

أنداخل في جلدي ، أتشرب أنفاسي

وأنادم ظلي فوق الحائط

...

حين تدق الساعة دقتها الأولى تبدأ رحلي الليلية

أتحير ركنا من أركان الأرض الستة

كي أنفذ منه غريبا مجهولا²

وتتمر هذه التجربة العروحية التي تبتدئ ليلا في الصباح برؤية فيضية ، هي كل ما يسعى الصوفي إليه ، وهذا الصباح هو فترة قبيل طلوع النهار ، حيث تشرق خلالها شمس الغيب ، بأنوارها على قلوب العارفين ، فيذوبون تحت سطوحها كما تذوب الشمعة في لهيب النار ، يقول :

كل صباح ، يفتح الكون الشرقي

وتخرج منه الشمس الالهية

وتذوب أعضائي ، ثم تجمدها

1 - محمد فوزي الغزي : رمضاء اللغة رمضاء الجسد ، ص116.

2 - صلاح عبد الصبور : المجلد الأول والثاني ، ص324/325.

تلقي نورا يكشف عربي
تتخلع عن عورت النجمات
أتجمع فأرا ، وأهوى من عليائي
إذ تنقطع حالي الليلية¹

أما عبد الله حمادي فيتخذ من الليل في جل نصوصه ميقاتا للتجلي ، وركوب سفينة المعراج ، يقول في قصيدة جوهرة الماء :

(...) في وهج الليل
المورق بالعفة ،
والخجل المسدول
على قافلة النور
ينتحل العراف
حكاي سور الإسراء²

وقد اتخذ الليل زمنا للرحلة الصوفية لما فيه من سكونية ، وهدوء مفضيان إلى استنهاض التأمل ، تأمل الكون ، والكائنات في أهى تحليتها ، كما أنه بما يضيفه من ظلام كالح يشعر الصوفي بوجود نور أوي يتجلى خلف ذلك الظلام ، شبه بلمعان النجوم في الليل ، فقد خص النهار للعامة من الناس ، بينما جعل الليل لباسا ، إذ يغشاهم سلطان النوم ، في حين يتوارى هذا السلطان ، ويتبدد أمام إرادة الصوفي ، ليصبح أنيسا لهم في وحدتهم ، وذلك الأنس الوجودي هو مقدمة للأنس بالمحبوب الذي يتزل من علياء الجيروت إلى السماء الدنيا لتحقيق رغبة محبيه ، فيؤنس قلوبهم التي شردها الحنين ، حنين اللقاء . لذلك قال ابن عربي قولته الشهيرة :

له التزل ولنا المعراج .

ويمكننا أن نخلص في النهاية إلى القول بأن تجربة العروج الصوفي في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر هي تجربة خيالية أساسها الأول معرفي بحث ، فالمعراج الصوفي هو سفر دائم في المقامات والأحوال ، كما أنه سفر في معاني النص ، فقد طوع شعراؤنا قصة المعراج للتعبير عن تجاربهم الوجدانية الذاتية ، حيث انفتحت النصوص الشعرية على النص القرآني ، كما انفتحت أيضا على تجارب الصوفية القدامى ومقولاتهم ، ورموزهم.

1 - صلاح عبد الصبور ، المصدر السابق ، مج 3/2 ، ص 326.

2 - عبد الله حمادي ، قصيدة جوهرة الماء ، حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات ، قسنطينة ، ص 192.

وقد تخلص أيضا تلك النصوص الشعرية إلى نقل غايات صوفية ووجودية متعالية، لتجربة الفناء الصوفي، وهي درجة سامية في التجربة العروجية، فقد ذهب العديد من الصوفية إلى القول بأن تجربة الفناء في الذات الإلهية -جمال المحبوب- هي غاية الطريق الصوفي، وهي آخر نقطة تصل إليها التجربة الباطنية بأسرها .

إن ما يميز الكتابة الشعرية المعاصرة، كونها ليست كتابة تأريخية ولا تعليمية بقدر ما هي كتابة إبداعية تحاول القبض على لحظات التوتر والانفصام التي يعيشها الشاعر الصوفي المعاصر في تجربته مع المطلق فإذا كانت الكتابات الصوفية القديمة تنقل لنا مفاهيم المقامات والأحوال من خلال صورها المثالية، فإن الشاعر الصوفي المعاصر يحاول أن يجسد اللامتحقق عن طريق تجربة الكتابة الإبداعية ، وإذا كان الفناء غاية يسعى إليها الصوفي فإن طريقه بالنسبة للشاعر المعاصر يكمن في الاغتراب ، لأن الوصول إلى حال الفناء لا يتأتى إلا عبر مراحل شاقة من مراحل تنقية النفس والسموها إلى الإتصاف بالصفات الحميدة .

وتحقق حال الفناء أصبح لصيقا بتجربة الكتابة الإبداعية، فهي عنصر من عناصر تحقيقه، كما أن إعراض الصوفية عن الخلق وعن الأمور الدنيوية هو عتبة من عتبات الفناء الصوفي، فالفناء يقتضي غربة جغرافية أي سياحة وسفر دائمين، لذلك تكثر رموز الاغتراب في النصوص الشعرية الصوفية القديمة والمعاصرة على حد سواء ، لأنها تشير إلى مراحل مهمة يسلكها الصوفي في معراجه، وقد حاول ابن عربي إخراج مفهوم الغربة من إطارها الجغرافي الضيق ليضفي عليها طابعا كونيا يتعلق بالحركة الدائمة والقلق المستمر الذي يحقق مبدأ الانفصال، كما أنه ربط هذه الحركة وهذا الإغتراب الوجودي بحركة الحب الصوفي وما يرتبط به من عشق إلهي.

يقول ابن عربي: عن الغربة الصوفية : " يريدون بها مفارقة الوطن في طلب المقصود، ويطلقونها في اغتراب الحال فيقولون في الغربة : الإغتراب عن الحال من النفوذ فيه، والغربة عن الحق غربة عن المعرفة والدهش".¹ وهو بهذه المقولة يقسم الغربة إلى ثلاثة أحوال متباينة :

- الغربة عن الأوطان.

- الإغتراب عن الحال.

- الإغتراب عن الحق.

ثم يفصل القول في هذه المراتب فيختصرها إلى حالتين أو مرتبتين، وهما اغتراب السائحين واغتراب العارفين، حيث إن اغتراب السائحين هو غربة مكانية، بمفهومها الجغرافي.

أما اغتراب العارفين فهو الإغتراب عن الحق.¹ بيد أن الإغتراب عن الحال هو مرتبة مشتركة بين السائحين والعارفين فهو حاضر لدى السائحين بمعنى أخلاقي ولدى العارفين بمعنى وجودي عام.²

إن إحساس الشاعر الصوفي المعاصر بالاغتراب المكاني والوجودي هو أساس الكتابة الصوفية لديه، فالإغتراب هو المحرك الأنطولوجي للقلق الصوفي وهذا الأخير هو سمة من سمات العارف ، وقد استنهض خطابنا الشعري العربي المعاصر رموزاً عدة للتعبير عن غربته وقلقه وفنائه.

ولعل الفناء هو أساس التجربة الصوفية بأسرها ، حيث تتجلى من خلاله الأحوال السامية، كما يتخذ الرمز الصوفي أرقى مستوياته أثناء نقله لهذا الحال.

مكتبة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1 - ينظر: الكتابة والتجربة الصوفية ، ص 352.

2 - أشار منصف عبد الحق إلى أن ابن عربي يقصد بالسائقين الصوفية الأوائل ، وبالعارفين الصوفية المتأخرين، ينظر : الكتابة والتجربة الصوفية ، ص 352.

الفصل الثاني

الفناء الصوفي وعتباته

أ- الفناء حدوده ومراحله وعتباته

- 1- الفناء
- 2- الموت الأصغر
- 3- إبعاد النفس
- 4- الخروج من الذات
- 5- الخروج من الأسماء
- 6- الإنقطاع والانفصال والانفصام
- 7- خلع النعلين
- 8- الحضور والغياب
- 9- الفقد والحو
- 10- الغفوة الصغرى
- 11- الغيوبة الخضراء

ب- عتبة الكتابة الفيضية

- 1- الكتابة وفيض الجنون
- 2- الكتابة الوجدية
- 3- الكتابة والذهول
- 4- الكتابة ومبدأ الحيرة الصوفية
- 5- الكتابة تحت وارد السكر
- 6- الكتابة الشطحية

أ- الفناء حدوده ومراحله وعتباته :

تطرح إشكالية الفناء الصوفي مشاكل تند عن الحصر ، فقد أفضى هذا المفهوم إلى طرح مجموعة من الأسئلة حول حقيقة التصوف الإسلامي ، ومصادره الفلسفية ، لدرجة جعلت العديد من الدارسين يقولون بغنوصية التجربة الصوفية ، فالفناء الصوفي في مظهره المفهومي والاصطلاحي هو تجرد يفتح المجال للاتصال بالمثل ، لأجل شهود الحقيقة الإلهية مباشرة ، بدون وسائط ، ولا حجب إلا حجاب العزة - حجاب النور الإلهي الأقدس - ، حيث يؤدي هذا الشهود الروحي الخالص إلى فيض الأنوار والمعارف الإلهية وإشراقها على قلب السالك المتجرد من صفاته البشرية .

فجوهر الفناء الصوفي هو التسامي ، وتحقيق الكونية والشمولية للذات العارفة ، والتي اختصرت في دوائر خاصة كالقطب - الغوث - باعتباره مركزاً للدائرة ، ونقطة للباء ، فهو صاحب الولاية الكبرى ، وهو محل نظر الحق تعالى إلى عباده ، فقد نحل حقيقته ومعارفه من مشكاة النبوة - النور المحمدي - فغاية التصوف ، والرحلة العروجية ليست المعرفة بقدر ما هي الفناء في الذات الإلهية ، وتحقيق الاتصال بها ، حيث تشرق أنوار المعارف الغيبية على الصوفي ، فيفني عن فئاته ، ليبقى في حضرة المحبوب .

وقد طرح مفهوم الفناء لدى الفلاسفة المسلمين ، والصوفية أيضاً جملة من الآراء المتعارضة فيما بينها ، حيث تتداخل مفاهيم الاتحاد والحلول بمفاهيم الفناء تداخلاً جعل العديد من الدارسين يقولون بأنها مصطلحات متعددة لمفهوم واحد ، ، ولذلك سنحاول بسط القول حول ماهية الفناء الصوفي الإسلامي ، وذلك بغية تمييزه عن بقية الاصطلاحات الأخرى - الاتحاد ، الحلول ، النرفانا - خاصة وأن الأقوال حول هذا الحال السامي قد كثرت ، وتعددت أوجه النظر إلى ماهيته .

فالفناء في اللغة من مصدر " فني يفني فناء ؛ إذا اضمحل وتلاشى وعدم ، وقد يطلق على [كل من] تلاشت قواه وأوصافه مع بقاء عينه"¹ والفناء حال معقد يحصل للسالك أثناء شهوده للحضرة الإلهية وهو "أن تذهب المحدثات في شهود العبد وتغيب في أفق العدم كما كانت قبل أن توجد ويبقى الحق كما لم يزل ثم تغيب صورته المشاهد ورسمه أيضاً فلا يبقى صورته ولا رسم ، ثم يغيب شهوده أيضاً فلا يبقى له شهود ، ويصير الحق هو الذي يشاهد نفسه بنفسه ، كما [هو] الأمر قبل إيجاد المكونات وحقيقته أن يفني من لم يكن ويبقى من لم يزل"² .

1 - قطر : إن قيم الجوزية: مدارج السالكين، نج: أحمد فخري الرفاعي، (2 أجزاء)، دار الجيل بيروت لبنان، ط1 ، 1991 ، ج1، ص 183 / 184 .

2 - مدارج السالكين ، ج1 ، ص 178 .

وهو حال وجداني عال فسرهُ الصوفية كثيرا في كتاباتهم ، إلا أنهم زادوه تعقيدا بتعابيرهم الموعظة في الإلهام . وقد فسرهُ علماء النفس والمختصون برصد الظواهر الغريبة التي تحصل للإنسان ؛ بأن حالة الفناء تشل حركة العقل تماما ، كما تشل حركة الحواس جميعا ، لتظهر حاسة جديدة ، بإمكانها أن تستشرف الغيبات أثناء هذه الحال ؛ حال الفقد ، و يرى بعض الدارسين أن الحواس الخمسة التي يدرك بها العقل الأمور الخارجية في حال تعطل بعضها تضاف "قوتها إلى الحواس الأخرى ، أما إذا أهمل استعمالها ، جميعا بالزهد والتصوف ، فإن قوة هذه الحواس تنصرف كلها إلى القلب الذي يضيء بالمعرفة ، ويصبح قادرا على اكتشاف الحقيقة مباشرة دون تدخل من الحواس" ¹ الأخرى.

والفناء ترادفه اصطلاحات أخرى لدى الصوفية ، كحال الجمع وعين التوحيد ووحدة الشهود لأنك لا تشهد الكثرة أثناء فنائك، فأنت مغيب حتى عن نفسك ، وهو ما يسمى بفناء الفناء ، ويطلقون عليه اسم وحدة الشهود. ويعبر عنه أحيانا باصطلاحات أخرى مثل : السحق ، الحق ، المحو ، الذهاب ، الاستغراق ، الاستهلاك ، الأخذ ، الاختطاف ، الفقد .

فالفناء يتبعه محو وإثبات ، محو للصفات الذميمة ، وإثبات للصفات الحميدة ، التي تمكنك من استيفاء الرحلة العروجية نحو المطلق ، حيث "يتجلى الوجود المطلق لذاته ، ولا خير للفاي عن نفسه لعدم شعوره بالآنية الموجبة للنائية ، أي ثنائية الذات والموضوع ، ولذا يسقط إشكال من يقول : كيف يشاهد الفاي الذات حال فنائهِ ، وهو أي الفاي محو وجده وغيبه فناؤه عن فنائهِ ؟ فالجواب أنه لا مشاهدة لفان حال فنائهِ لاقتضاء المشاهدة وصفا وصحوا ، فما ثم إلا الوجود الواحد ، الحق المطلق ، اللامتعين ، متجليا لذاته من خلال لا تعين الفاي" ² ، وهذا الفناء لا يحدث دفعة واحدة ، وإنما يحدث على مراحل متميزة ، لكل مرحلة خصائصها التي تخالف بها غيرها ودرجاته لدى أصحاب المنازل ثلاث :

— أولها : " فناء المعرفة في المعروف ، وهو الفناء علما ، و فناء العيان وهو الفناء جحدا وفناء الطلب في الوجود وهو الفناء حقا.

— الدرجة الثانية : فناء شهود الطلب لاستقاطه ، وفناء شهود المعرفة لاستقاطها ، و فناء شهود العيان لاستقاطه.

— الدرجة الثالثة : الفناء عن شهود الفناء ، وهو الفناء حقا شائما برق العين ، راكبا بحر الجمع ، سالكا سبيل البقاء ³ .

1 - وجهه رشدي: كيف يدرك الإنسان بدون حواس ، مجلة (الجديد) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1973 ، مع 3 ، ، ع 25 ، ص 19.

2 - نصر (عاطف جودة) - شعر عمر بن الفارض: دراسة في الشعر الصوفي ، ط1 ، دار الأكنس ، بيروت ، لبنان، 1982 ، ص 274.

3 - نقلا عن : مدراج السالكين ، ج 1 ، ص 179.

أما مراحلها فيميزها ابن عربي في ست مراحل : وهي :

- 1- فقد الشعور بالأفعال الخاصة به ، وبغيره ، حيث يراها أثاراً لله ، وهو علتها الوحيدة.
- 2- فقد الشعور بمكانته وقواه وصفاته ، والاحتفاظ بشعور الوجود الفردي ، فالله هو الذي يبصر و يسمع ، ويفكر من خلال حواس هذا العبد.
- 3- فقد الشعور بالشخصية ، والاستغراق بمشاهدة الله والأمور الإلهية.
- 4- عدم التفطن إلى أن الله هو الذي يشاهده ، ومن أجله يقوم بالمشاهدة.
- 5- تؤدي مشاهدة الله إلى إبعاد كل ما سواه عن النفس ، إلا أنه لا زال يحتفظ بشعوره بالعالم الخارجي ، فهو يعتقد أن المخلوقات أثار وتجليات لله ، إذ يمتد التجريد حتى يشمل العناصر الذاتية ، والموضوعية، الباطنية ، والخارجية، لشعوره ، فالله يشاهد بوصفه مجرداً من كل علاقة للعبد بالعالم.
- 6- زوال الصفات الإلهية ، وتجلي الله للعبد في مشاهدته بوصفه الموجود المطلق الذي له علاقات ، ولا صفات ، ولا أسماء¹.

إن تلك المراحل التي ذكرها ابن عربي ؛ هي شروط لتحقيق المعرفة الصوفية ، لأن المعرفة لا تحصل في حال الفناء ، إنما تحصل في حال البقاء والصحو ، أما حال السكر والفناء فلا يقين فيهما فالرسول (ص) "لم يكن ليسأل حال الفناء قط ، وإنما سأل شوقاً موجياً للبقاء ، مصاحباً له ، موجباً له طيب الحياة"² ، وهذا من خلال قوله (ص) : أسألك لذة النظر إلى وجهك والشوق إلى لقائك ، من غير ضراء مضرة ، ولا فتنة مضلة..."³ ، فقوله من غير ضراء مضرة إنما يقصد غلبة الوجد على القلب ؛ أي تغييبه ، وهي مفارقة أحكام العلم ، فالقانون الذين قل علمهم تزيد حيرتهم في هذا الحال ، ويزداد وجدهم فينطقون بالشطحات .

يقول الغزالي (أبو حامد): "فالعارفون بعد عروجهم إلى سماء الحقيقة قد اتفقوا على أنهم لم يروا في الوجود إلا الواحد الحق... فقد انتفت عنهم الكثرة بالكلية ، واستغرقوا في الفردانية الإلهية المحضة ، فصاروا كالمجهوتين في الواحد الحق ، حتى لم يبق فيهم متسع لذكر شيء غير الله... لقد انمحت فردايتهم ، وفنيت هويتهم في الهوية المطلقة ، لقد سكروا فيها سكرًا زال معه كل سلطان واندفعوا في الشطح ، فقال أحدهم:

1 - نقل عن : مدارج السالكين ، ج 1 ، ص 179.

2 - مدارج السالكين ، ج 1 ، ص 473 .

3 - أنظر : مدارج السالكين ، ج 1 ، ص 271.

"أنا الحق" ، وقال آخر: "سبحاني ما أعظم شأني" ، وقال آخر "ما في الجبة إلا الله" ، وكلام العشاق في حال السكر يطوى ولا يحكى ، وتسمى هذه الحالة (فناء) بل (فناء الفناء)¹ .

ويختلف السكر عن الفناء ، كون الفناء أن تفتى الصفات المذمومة ويلحقها الإثبات، أما السكر فهو توهم فناء مع بقاء الصفات² ، لهذا ينتج عن السكر الشطح وهو الوجد الفاض عن حده ، ويذكر الكمشخاني مراتب الفناء مبتدئا بالجزبات ، والتي هي انخذاب اللطائف إلى جهة الفوق ، وكذا الواردات التي ترد على السالك من غير بذل جهد ، أي هي موهبة من المواهب كالأحوال يقول : "هذا الوارد يرد على السالك في ابتداء حاله أحيانا ، بل يرد في كل شهر مرة ثم يكثر ... إلى أن يصل من التواتر إلى التوالي، فيحصل اتصال الواردات ، وهذا العدم والوجود هو الفناء والبقاء في جهة الجدية... وفناء القلب يصير في تحليلات الأفعال الإلهية ؛ يعني رؤية أفعال ما سوى الحق ، آثار فعله تعالى ، وإذا غلبت هذه الرؤية على السالك يرى أيضا صفات الممكنات وذواتها ، مظهر صفات الحق .. وذاته . ويتروم بالتوحيد الوجودي"³ ، فالفناء يكون عن الأفعال أولا ، ثم الصفات فالذات ، وهي مرحلته الأخيرة ، التي يتجرد فيها الإنسان من إنسانيته الأرضية ، ساعيا إلى اكتساب صفات أخرى نورية ، بفنائها عن الأولى وثبوتها في الثانية .

والفناء فناءان ، فناء أصغر ، وهو ما أشرنا إليه ، وفناء أكبر وهو الموت ؛ أي فناء الحظ من الدنيا ، تعينا ، ويميز صاحب اللمع خمس علامات للفاني وهي :

1- ذهاب حظه من الدنيا والآخرة بورود ذكر الله تعالى .

2- ذهاب حظه من ذكر الله تعالى عند حظه بذكر الله تعالى له .

3- فناء رؤية ذكر الله تعالى له حتى يبقى حظه بالله

4- ذهاب حظه من الله تعالى برؤية حظه .

5- ذهاب حظه برؤية حظه بفناء الفناء وبقاء البقاء⁴ .

و يستدل الصوفية في فنائهم بقصة سيدنا موسى عليه السلام لما تجلى ربه للجبل⁵ ، وكذا بقصة أمه التي أصبح فؤادها فارغا من كل شيء ، سوى من ذكر موسى ، فهي فانية به لأنها غابت به .

1 - مرجعا (عبد الرحمن) : من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ط2، منشورات عويدات، و بحر المتوسط، بيسروت، باريس 1981، ص710.

2 - شرف (محمد جلال) : تراثات في التصوف الإسلامي (شخصيات ومذاهب)، دار النهضة العربية، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1980، ص433 .

3 - الكمشخاني : جامع الأصول ، ص46 .

4 - أنظر : اللمع ، ص285، 286 .

5 - لما تجلى الله للجبل فجعله نكاحا لغير موسى مشيا عليه وهو الفناء لدى الصوفية .

فالفناء الصوفي هو ضرورة داخلية من ضرورات " السلوك الصوفي ذاته ، إنه ينبع من إحساس صوفي بضرورة تجاوز مقام الحيرة الصوفية ، وتحديد العلاقة بالألوهية والعالم ، لا على أساس نظرة معرفية كاشفة ، ولكن على أساس نظرة جمالية ممزوجة بترعة إيروتيكية خاصة"¹

لأن الفناء هو محاولة الامتزاج بالمطلق وصوغ تجربة مباشرة معه ، من خلال الاتكاء على مجموعة من العتبات ، كالحب المقضي إلى التوالج .

وهناك ثلاثة أبعاد أساسية لتجربة الفناء الصوفي ، باعتباره تجربة ذاتية مرتبطة بالاغتراب ، والحياة على الهامش ، ومرتبطة أيضا برحلة عروجية ، أساسها الكشف ، وهي :

1- بعد جمالي يكشف على أن الصوفي يطور في تجربة الفناء نظرة جمالية عمن العالم والإنسان ، والألوهية ، تنضاف إلى النظرة الرمزية .

2- بعد |توالجي| يرتبط بترعة الحب ، والعشق ، التي تجمع بين الصوفي ، وبين الألوهية ، والطبيعة وكائناتها ، هذا البعد يتولد عن إحساس الصوفي بجمالية العالم والطبيعة .

3- بعد الاغتراب ، والرحلة ، الذي يكشف عن إحدى الخصائص الأساسية التي تميز الفناء ، وهي الحياة على الهامش²

وقد احتفى الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر بهذا الحال احتفاء كبيرا ، حيث تم تأسيس مجموعة كبيرة من الرموز لتعبر عن تحققه في التجربة الصوفية المعاصرة ، وهو تحقق على مستوى الكتابة الشعرية فحسب ، وقد وظف الخطاب الشعري مجموعة من الحقول الدلالية الرامزة ، والمتبانية في التعبير عن هذا الحال السامي ، كحقل الغربة ، وحقل الحب والتوالج ، وحقل السكر والخم ،... إلخ .

وربما يعود سبب هذا التعدد في منابع رموز هذا الحال إلى صعوبة التعبير التي تعتري الشاعر أثناء نقله لتجربته الشعورية ، وسنحاول القبض على الرموز المعبرة عن هذا الحال ، على تعددها ، ودورها الدلالي حول مفهوم الفناء .

1 - الكتابة والتجربة الصوفية ، ص 341

2 - الكتابة والتجربة الصوفية ، ص 342.

1- الفناء :

عبر أدونيس في قصيدة : " سيمياء " عن فئاته الصوفي بالعلامة الرمزية - الفناء - وذلك في قوله :

وتحيل إلي
أنفي أدحرج الظلمة بأصبعي
أراعي الشفق وأراعي جناحي
أبقى أياما في حال الفناء
يغمري التراب
وينبت علي العشب¹

لقد ارتبط حال الفناء لدى أدونيس في هذا المقطع الشعري بالبقاء ، كما أنه صاغ تحت سطوة هذا الحال خطابا شطوحيا ينبئ عن غلبة وحد ، نتيجة قربه الشديد من الذات الإلهية ، واستغراقه في تأملها ، أما عثمان لوصيف فيقول في قصيدة " الطوفان " واصفا فناءه في حبيبه :

في بروج الفضاء طار فؤادي
صاعدا في الأجواز دون جناح
صاعدا صاعدا إلى حيث تفتنى
في هـواها حشاشة الأرواح
حيث تعرى النفوس من كل رجس
شاربات حمير بلا أقصاد²

إن البيت الأخير يبين فناء الأوصاف الدميمة من النفس ، وتمكينها من الري ، فالخمرة الإلهية خاصة بالواصلين الذائقين من ملذات السكر الصوفي .

و الفناء هو الحجاب الأخير الذي يعجب الصوفي عن التمتع بالرؤية القلبية ، والبقاء في حضرة الجلال وهو في درجته الأخيرة حين يتضاءل الشعور أكثر ، وتزول الصفات البشرية يبدأ هذا التحلي ، ويكون السالك على أبواب البقاء وهذا هو مقام "النور الأهر الذي كشف فانكشف فما رأى المكاشف غير ذاته ، وهو مقام الفناء³ فالفاني في هذا المقام قد ينطق بالشطحات ، كالذي في حال السكر ، يقول الغماري في قصيدة "أصون الهوى" يصف فناءه واضمحلال إحساسه حيث لا حيث ، على حد تعبير الصوفية :

1 - أدونيس : مج 2 ، 702 .

2 - الكتابة بالنار ، ص 60 .

3 - محمد غازي عربي: الإنسان الكامل ، محاورات في الفلسفة الصوفية ، دار تكمية للطباعة والنشر والتوزيع ، ط 1 ، 1987 ، ص 189 .

أصون الهوى مني .. إذا اسودت الرؤى
و فحت بصحراء الغريب الثعابين!
و أفنى وأفنى حيث لا حيث .. إنني
أنا الحب .. والأحقاد ضفت وسجين!¹

إن تكرار "أفنى" مرتين يشير إلى فناء الفناء الذي يغيب فيه الصوفي عن نفسه وأوصافه ، وحتى عن فئاته ، ويسمى هذا كذلك بالموت الأصغر ، وغالبا ما يرتبط الفناء بالحب فهو آخر حال يصل إليه المحب لأن الحب قد يقضي بصاحبه إلى الفناء الحقيقي -الموت- كما يرتبط كذلك بالقلق، فكما أن القلق يقضي "إلى العدم كذلك الحب يقضي إلى الموت باعتباره فعلا فيه قضاء على كل فعل ، وهذا الموت عند الصوفية ناشئ عن الحركة ؛ أي حرية الإنية لأنه اختيار أي أن تختار الإنية إعدام النفس بالفناء عنها، وهي حالة مصحوبة بقلق عارم لأن أشد القلق ما صدر عن الموت كإمكانية اللامكان على حد تعبير فلاسفة الوجود ، وهذا الموت هو ما يطمح إليه الحب متى شارق أفقه الأعلى"² ، ويفضل الصوفية الاحتراق تحت سباحات الجلال كأرقى سبيل إلى التضحية في سبيل الوصول إلى الحبيب ، ويشبه أحمد عبد الكريم هذا الاحتراق بالفراشة التي تخترق تحت وهج الشمعة :

و بي شبق للفناء وللاحتراق
كما الشمعة الذائبة
عساني أكون أنا آخر الشهداء
إذا مت في قمة الوجد
مثل الفراشة
حول قناديل عينيك
يا نجمة الشعراء³ .

وتعد الفراشة أقرب موجود يعبر عن حال الصوفي ؛ إذ يأخذها الضياء فتهم في أرحائه محاولة المساس به فتحترق تحت سطوة ناره ، وهي بذلك شهيدة حبها ، لأنها بدلت نفسها في سبيل الالتحام بحبيبها-الضياء- فالصوفي شبيه بهذه الفراشة فهو فان في سبيل البقاء ، وقد يحصل له بقاء فيكون كالمعرض نفسه للخطر فداء لما يريده .

1 - محمد مصطفى الفمري ، بوح في موسم الأسرار ، ص 42 .

2 - عاطف جوبة نصر : شعر عمر بن الفارض ، ص 260 .

3 - أحمد عبد الكريم : تغريبة النخلة الهاشمية ، منشورات للتبيين ، الجاهظية الجزائر ، ص 6/5

والفناء حالة وجدانية قد تكون سالبة أو موجبة ، ويحدد هذه الخاصية حال البقاء ، فإن أسلم الفناء إلى البقاء أضفى عليه سمة الإيجابية ، أما إن اكتفى بالتغيب فهو منوط بالسلبية .

2- الموت الأصغر :

وقد عبر بهذا الدال الرامز أدونيس في قوله :

الماء ضيق على عطشي

وأنا ضيقة على أنا

لي آلاف الألسنة ، وليس لي إلا كلمة واحدة

لي من الموت أنواع لا تحصى

وليس لي إلا قير واحد¹

إن الموت هو بديل رمزي للفناء لدى الصوفية قديما وحديثا ، فقد ورد لدى أبي العباس المرسى أنه : "لا يتم الدخول إلى الله إلا من باين : من باب الفناء الأكبر: وهو الموت الطبيعي ، ومن باب الفناء الأصغر ، الذي تعنيه هذه الطائفة"² ، وتحصيل الفناء الأصغر هذا دونه منازل كثيرة ، منهم من يقطعها مسرعا وهو المجذوب ، وطريقه "طوقها عناية الله فسلكها مسرعا إلى الله عجلا ... فهو قد طويت له الطريق ، ولم تطو عنه ، ومن طويت له الطريق ؛ لم تغب عنه ، وإنما فاتته متاعبها وطول أمدتها ، والمجذوب كمن طويت له الأرض إلى مكة"³ ، ولهذا جعل الشاذلي (أبو الحسن ، ت656هـ) الولاية ولايتين ، ولاية صغرى ؛ وهي للمحبين ، وولاية كبرى وهي للمحبوبين الذين خصهم الله بعذباته ، فعجلوا برحيلهم نحوه. يقول أدونيس :

ماذا أفعل

وجسدي أوسع من الفضاء الذي يحتويه

أنا الباحث

وليس أمامي غير الموت ؟⁴

وفي هذه الدلالة يقول علالة الحواشي معبرا عن موته في الذات الإلهية :

صنعتي أنت في ذات لذاتي

أنت مني ومنك كنت النسيب

1 - أدونيس : مج2 ، ص628.

2 - عثمان لوصيف : الكتابة بالنار، ص 60.

3 - عثمان لوصيف : الإلهامات ، ص 67 .

4 - أدونيس ، مصدر سابق ، مج2 ، ص649.

أنت حق وإنني مت فيك
أنت ضلعي فكيف أمسي غريب
أنا حلاجك اعتراني حلول
جفتي لم تجد سواك حبيباً¹

فهذه الدلالة الشطحية التي يعبر فيها عن الحلول ، تنقل لنا تجربة الفناء الصوفي باعتباره موتاً في ذات المحبوب ، كما أنه نتيجة لوقوعه في الشطح أقلب الفكرة القائلة بأن ذات المحب هي جزء من ذات المحبوب ، حيث أكد الدلالة الثانية .

3- إبعاد النفس :

وهذا مطلب يسعى إليه الصوفي أثناء حال الفناء ، ومن مظاهره الانقطاع عن الكلام ، وهو ثلاث درجات : سكوت ثم صمت ، ثم خرس ، فهذا الأخير هو الفناء عن الحس حتى يفقد المرید الشعور بذاته ، وبما حوله ، إذ يفرغ خلاله الصوفي قلبه مما سوى الله تعالى ، يقول محمد علي الرباوي :

ربي ... أبعد عني نفسي
واملاً من وجهك كأسّي
حتى أعرف ذاتي
في سفري الممتد من الزمن الآتي
حتى أمسي²

فإبعاد النفس هو تغييب لها ، وإفناء لأصنافها ، لتكتسب صفات أخرى تمكنها من تلقسي الواردات الإلهية .

4- الخروج من الذات :

الخروج من الذات ، هو انسلاخ صفاتي ، وليس انسلاخاً جسدياً ، ويقابله الرجوع إليها ، لأن المعرفة الصوفية مرتبطة بمعرفة الذات أيضاً ، مصداقاً لقوله تعالى : "وفي أنفسكم أفلا تبصرون" [النار: 21] ، وقد وظف هذا الرمز محمد علي الرباوي في قوله :

قالوا سافر عند طلوع الريح ، فسافرت ، ولما أعياني
التجوال ، ومد علي حائله قلت لربي : أرني يا رب اسم

1 - حلاج البلاد ، ص 42

2 - محمد علي الرباوي : الرمّة الحجرية ، ص 32.

محطتي الأولى ، قال : محطتك الأولى في ذاتك ، وأنا خارج

ذاتي ، من يرجعني يا رب إليها ؟¹

فالخروج عن الذات هو الفناء الصوفي ، أما الرجوع إليها فهو البقاء ، فقد قيل : من عرف نفسه ، فقد عرف ربه . معرفة النفس هي جزء من المعرفة الصوفية ، إن لم تكن المعرفة كلها ، فالإنسان هو كون مصغر ، فيه من أسرار الخلق ما يجعل المعرفة مختصرة في ذاته ، فقد خلق الله آدم على صورته بحسب ما ورد في الحديث . ولعل ما أشار إليه أدونيس في المقطع الشعري الموالي يبرر ذلك القول :

أسمع أصواتا

صوتا يقول لي : /

" تفارق نفسك وتمضي

سفينة نفسك في نفسك

بيتا كالسحب

ولا دعامة ... "

حجر يصيح بي :

" أنت غريب أنا سريرك "²

والرحلة الصوفية باعتبارها رحلة فناء تبتدئ من الذات لتعود إليها ، فأول الرحلة هي غربة عن الذات ، ثم العودة إليها باعتبارها محلا للمعرفة .

5- الخروج من الأسماء :

وهذا مظهر آخر من مظاهر الخروج عن الذات - الفناء - وقد وظف هذه الدلالة أدونيس في نصوص عديدة له ، يقول :

يلزمني الخروج من أسمائي

أسمائي غرفة مغلقة

جب غائب³

1 - محمد علي الرباوي ، لرمانة العجربة ، ص 33.

2 - أدونيس ، مصدر سابق ، مج 1 ، ص

3 - أدونيس ، مصدر سابق ، مج 1 ، ص 556

وبما أن الأسماء تحمل صفات الكائن ، وخصوصياته ، كما أنها تنوب عنه ، فإن الخروج منها هو محاولة للخروج عن الذات أيضا ، والانفصال عنها ، وقد عزز هذه الدلالة الرمزية في النص ذاته بأن اشترط الانسلاخ من الجلدة أيضا يقول :

يلزم في الخروج من جلدي وأسمائي

مق سنفتح على هراويل الدنيا¹

6- الإنقطاع والانفصال والانفصام :

ويعبر بهذه الدوال الرامزة عن التجرد من ملذات الدنيا ، والانقطاع عنها إلى الآخرة ، وهو عتبة من عتبات الفناء الصوفي ، يقول أدونيس :

أنقطع ، أنفصل ، أنفصم

أختبي ، تحت شفي

بعيدا ، بعيدا ، بعيدا²

فالانقطاع كما الحال في الانفصام والانفصال يتم على مستوى الصفات ، إذ ليس للمكان علاقة تذكر هنا ، لأن حال الفناء هنا مرتبط بالداخل ، وليس بالجد . ويقول في هذه الدلالة الشاعر عثمان لوصيف :

وانفصلنا عن خاوطات الزمان

ثم في موجة من الغيب ضعنا

شذاها في ذروة العصفوان³

واقطفنا زهرة الموت تسلقنا

بذرة فسي قرارة الأكوان

وانصهرنا مع السدائم كنا

إن الضياع في الغيب والانفصال عن الزمان والمكان ، واعتناق الموت ؛ هي من مكونات الفناء في المحبوب ، فالقائي أشبه بفاقد الوعي الذي لا يدرك ما يدور حوله ، إلا أن القائي في الله يرغب في البقاء فيه ومادام البقاء حالا نازلا من الله فليست للسالك طاقة امتلاكه ، خاصة عندما يكون فان عن فئاته فلا يحس بفنائه ؛ لأنه مستغرق في الله .

¹ - نفسه ، مج 1 ، ص 559

² - نفسه ، مج 1 ، ص 581

³ - عثمان لوصيف : الكتلة بالنار ، ص 40 .

7- خلع النعلين :

وهذا رمز صوفي قديم استمدته شعراؤنا المعاصرون من التراث الصوفي ، حيث يرمز إلى التجرد من كل ما هو عالق بالنفس بغية الدخول إلى الحضرة الإلهية ، وقد استلهم هذه الفكرة الشاعر محمد الغزي ، إذ يقول:

إخلع نعالك عند الباب يا أبق

وادخل إلى ملكوت الشعر محتفلا

وقد اصطفت لحفل الله أنت فقل

ماذا وقوفك في أعنتابه وجل¹

والملاحظ هنا أن الشاعر قد أورد كلمة : نعالك للضرورة الشعرية ، وهي تنوب عن كلمة نعليك. كما أن هذه الدلالة نفسها نجدها لدى صلاح عبد الصبور في قصيدته: مذكرات الصوفي بشر الخافي²

8- الحضور والغياب :

قد يرتبط مفهوم الغياب هنا بالفناء ، كما يرتبط أيضا بالصد ، والإبعاد ، فهذه الثنائية الرمزية تقابلها ثنائية الوصل والهجور ، وقد عبر عن هذه الدلالة الرمزية الرباوي في قوله :

أنا بعد حضورك غبت ، وبعد الوصل

هجرت ، لأنك لم تأخذني مني ، لم تحجبني

عن عيني الصاحيتين ، هو الحب كجوفي

المحروق عميق ، وعميق ما أحمل في اعتسائي³

فالحضور هو حضور القلب لما غاب عن عيانه بصفاء اليقين ، فهو كالحاضر عنده ، وإن كان غائبا عنه ، يقول النوري : إذا تغيت بدا ، وإن بدا غيبي⁴.

1 - مختارات لشعراء تونسنيين ، ص480.

2 - يورد صلاح عبد الصبور في مستهل نصه الشعري عتبة نصية يقول فيها : " أبو نصر ، بشر بن الحارث ، كان قد طلب الحديث ، وسمع سماعا كثيرا ، ثم مال إلى التصوف ، ومشى يوما في السوق فأفزعته الناس ، فخلع نعليه ، ووضعهما تحت إبطيه ، وانطلق يجري في الرمضاء ، فلم يدركه أحد ، وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين " . ينظر : الأعمال الشعرية مج3/2 ، ص261.

3 - الأحجار الفوارة ، ص54

4 - ينظر : الموسوعة الصوفية ، مادة حضور ، ص721.

9- الفقد والحو :

تختصر دلالات هذين الرمزين لدى أدونيس بكثرة ، حيث يشير حال الفقد إلى ذهاب القلب عن حس المحسوسات بمشاهدة ما شاهد ، أما الحو فهو "رفع أوصاف العادة بحيث يغيب العبد عندها عن عقله ، ويحصل منه أفعال وأقوال لا مدخل لعقله فيها كالسكر ... والحق فوق الحو ، لأن الحو يقي شيئاً ، والحق لا يبقى أثراً"¹ ، يقول أدونيس :

كلمة	لا كلمة
شيء	لا شيء
غيب	تغيب

وأدخل في أمر اس الحو والصعق اتجه أرخ²

ويقول أيضاً معبراً عن دلالة الفقد في قصيدة : "سيمياء" :

فقد المكان والأثر

يكاد أن يفقد جسده

هو الآن ، رقيم تنتقش عليه طلاس

كديب النمل³

10- الغفوة الصغرى :

وهي معادل رمزي للموت الأصغر ، وقد ورد هذا الرمز لدى الشاعر مصطفى دحية ، حيث يقول :

غفوتي الصغرى إناء موسمي

و أنا أسير إلى انتباه لولي لا يبارح

ضوءه

تأتي دوائر غيبي من أوبة المهدي

ألبسني...

1 - الموسوعة الصوفية ، مادة: محو ، ص 947.

2 - أدونيس ، مج 2 ، ص 632.

3 - أدونيس : مج 2 ، ص 705

أهادن بحقي

أبكي على موت الذي شياته¹

تعد الغفوة الصغرى إحدى إصطلاحات الفناء التي يتداولها الصوفية بكثير من التلميحات فمرة موت أصغر ، ومرة نوم عميق ، ومرة بالصعق ، وكل هذه الاصطلاحات تعبر عن حال الفناء والذوبان في حضره المحبوب ، أما السير إلى الانتباه فهو تدرج نحو البقاء لأن الفاني لا يمتلك مقدرة على تذوق المعارف ، أما الباقي في حضرة الحق فهو الفائز بالشهود ، العارف حقا .

و يعد الفناء أكبر مدخل إلى الأحوال العالية التي طالما جاهد الصوفي في سبيل الوصول إليها وهي أحوال معقدة جدا، كلما علا الصوفي فيها كلما اشتدت على قلبه سطوتها وتشتت به السبل ، فقد يؤدي به هذا إلى الزلل والنطق بالظاهر المستشنع ، وهذه الأحوال هي ما يطلق عليها مصطلح "المذاقات" ؛ وهي نهاية الطريق الصوفي والتي تكمل بالوصول ، ومن ثم الارتواء من المعارف الإلهية ، وإن كان هذا الارتواء يعد عيبا لأن من وصل إلى بحور الحقيقة ازداد عطشه إلى المزيد من الغرف من هذه الحقائق اليقينية ، التي يستطيع من خلالها استشراف الغيب.

11- الغيبة الخضراء:

يتفرد أدونيس بتوظيفه لهذا الرمز الصوفي، فقد استمده من رمزيتي "الغيبة" والتي تدل على فقدان الوعي، و"الخضراء"، وهو رمز لسبحات الجلال، كما أن هذا اللون هو رمز عرفاني شيعي. وطريقة أدونيس في خلق هذا الرمز هي الطريقة نفسها التي يتبعها ابن عربي في الخلق الدلالي، يقول أدونيس :

...تحت وجه الفسيفساء ترعبنا...

وغلغلت في ضباب الأريكة

في دوار، في غيبة خضراء.²

والفناء الصوفي مرتبط بجملة من العتبات، وهي في حقيقة الأمر مراتب ومنازل يتمظهر بها حال الفناء

وهي :

1-العتبة الأولى: حيث تعطي الفناء عن الأفعال المذمومة والشهوات، ويعبر عنها بفناء الجسد

والشهوات.

1 - مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين ، الجزائر ، ط1 ، 1993. من 42 .

2 - أدونيس، مج2، من 210.

2- العتبة الثانية: وتعطي الفناء عن الرغبة في الأمور الدنيوية، واختيار طريق العزلة والتوحد، وتسمى هذه العتبة بالإغتراب الصوفي.

3- العتبة الثالثة: وتعطي الفناء عن الصفات الرذيلة الناقصة، بتطهير النفس من كل الأمراض النفسية- الحسد، الكراهية، البخل... إلخ، وهذه العتبة تفتح الصوفي على مقام الفتوة.

وهذه العتبات الثلاث التي تتأسس عليها تجربة الزهد كما أنها تشمل المجاهدات والتجرد، ولبس الخرقة الصوفية، وهي المعبر عنها بالسلوك-التصوف السلوكي، التصوف السني-.

4- العتبة الرابعة: تعطي فناء إحساس الصوفي بصفاته البشرية التي تربطه بالعالم، وأهمها صفة الإرادة الخاصة، وفي المقابل يتحقق الصوفي بمقام البقاء بصفات الحق، وبالحصوص بصفة الإرادة الإلهية الشاملة، فكل شيء يعتبره الصوفي مجلى للإدارة الإلهية، وبالتالي مدخلا لكل الأسرار الإلهية التي تختفي وراء معنى الإرادة، كأسرار الحب الإلهي، والجمال والجلال... إلخ.

5- العتبة الخامسة: وتعطي مستوى القطيعة المستديمة للصوفي مع العالم حينما يعتبر كل شيء مجلى للصفات والمعاني الإلهية، آنذاك يصير الفناء فناء عن العلائق، والأغيار، والمخلوقات.

وهو الذي يهيء لأعلى مرتبة يمكن للصوفي تحقيقها بواسطة الفناء، وهي مقام القرب من الحق، أي استغراقه كلية في مشاهدة، أو شهود مظاهر الألوهية عبر كل شيء¹. وتسمى أيضا هذه العتبة بفناء الفناء.

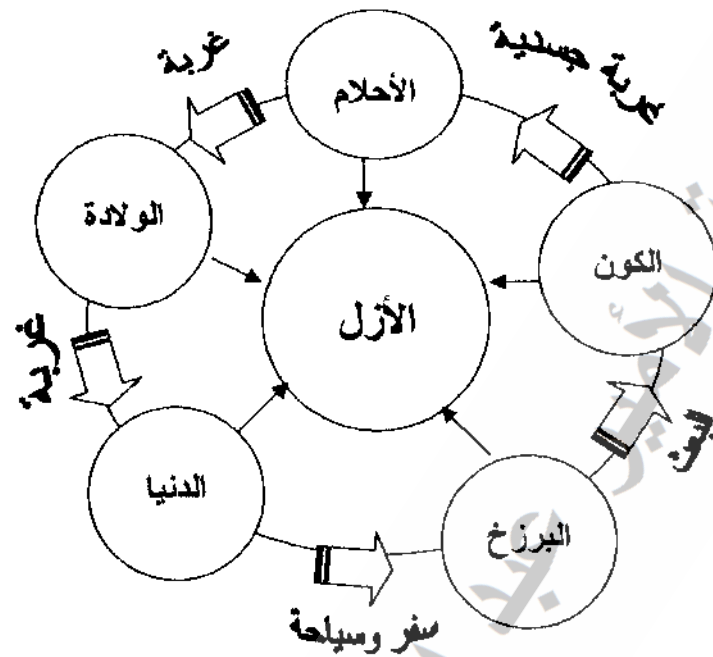
والعتبتان الرابعة والخامسة هما أساس الكتابة الشطحية التي سنحاول الكشف عن بعض مظهراتها في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، كما أنهما يفضيان إلى الحديث عن عتبة أخرى موازية للفناء الصوفي، وهي عتبة الحب الإلهي وهي نقطة جوهرية في تجربة الكتابة الصوفية.

إن الفناء الذي ينشده الصوفية-أصحاب الكشف- ليس الفناء المتحقق عن طريق نفي الصفات الأخلاقية وإنما هو ذلك الفناء الذي يسعى إلى نفي الصفات الوجودية للكائن البشري قصد العودة إلى " حالة الثبوت الأزل، وهي حالة القرب من الحق...

فالحنين إلى الأصل الإلهي هو نزوع نحو إفناء صفة الوجود والظهور والتحقق بصفة البطون والثبوت والأزلية، التي كانت للكائن الإنساني في جناب الحق²، وهو المعبر عنه في خطابنا الشعري بالخروج من الذات والأسماء، ويمكن التمثيل للرحلة الوجودية للكائن البشري بهذا الشكل:

1 - ينظر: الكتابة والتجربة الصوفية، ص 313/312.

2 - ملصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، ص 359.



فهذه المراتب والمنازل تمثل مراحل غربة الكائن البشري ورحلته باتجاه موطنه الأزلي.

"إن تجربة الفناء الصوفي إذن تنقل الصوفي من مقام المعرفة إلى مقام آخر هو مقام الحب والعشق الإلهي، وإذا كان فضاء العالم بالنسبة للعارف الصوفي يشكل كتابة رمزية كونية بقصد كشفها واختراق صورها الرمزية فإنه يتحول بالنسبة للعاشق الصوفي إلى فضاء جمالي يشهد فيه الصوفي بتجليات وأثار الجمال الإلهي المطلق، أي يفنى في ذلك الجمال".¹

حيث يأخذه وارد قوي يغيب به عن حس المحسوسات، ليبقى في حضرة الجمال الأسنى، وقد ارتدى معطف المعرفة الصوفية، وتحقق مراده بعلامسة الكشف، وانعكاس صورته في المرآة، وقمة الفناء الصوفي هنا هي: "الاتصال بالنور الإلهي الأقدس، الذي هو نور الجمال الإلهي مصدر كل جمال، والاتصال هنا يعني تشغل النور الأقدس للجمال الإلهي لذات العبد، حتى يصير الصوفي لا يحس ولا يشعر إلا بالقيمة المطلقة للجمال، ذلك هو حلم الصوفي، إنه اتصال بالنور الإلهي الذي هو مصدر كل جمال وليس الاتصال بالذات الإلهية، ولكي يكون هذا الاتصال ممكناً حتى يستغرق الحب الإلهي كلية المتصوف إلى درجة يصمه عن كل مسموع/ سوى ما يسمع من كلام محبوبه، ويعميه عن كل منظور سوى وجه محبوبه، ويخرسه عن كل كلام إلا عن ذكر محبوبه وذكر من يحب محبوبه"²

1 - الكتابة والتجربة الصوفية، ص 339.

2 - الكتابة والتجربة الصوفية، ص 340.

ب - عتبة الكتابة الفيضية :

1- الكتابة وفيض الجنون :

إن حالة اللاشعور التي تتم خلالها الكتابة الآلية شبيهة إلى حد كبير بحالة السكر لدى الصوفيين ، إذ هي كتابة تحدث في لحظة هلوسة ، يكون الكاتب لحظتها أقرب إلى المجنون منه إلى الماشي في نومه ، والمهتلس هو "الإنسان الذي يبدو في مظهره معافى ، وسلوكه سوى ، غير أنه في دخيلته يحور الكون وفق ما تقتضيه رغباته بسلطان هذه الرغبات"¹ ، فالشاعر العظيم إنما هو إنسان بدأ يفقد صفاته الطبيعية ليتماهى مع صفات أخرى أحسن ما توصف به أنها أكثر بعدا عن العادي ، فالشاعر الذي "ينظر في المجهول هو-المريض العظيم- والمجرم العظيم ، والمحتقر العظيم ، وهو كذلك أعظم العارفين"².

والجنون عند ابن عربي يبدأ "عندما لا يعود المحب قادرا على الكلام؛ أي عندما يخونه الكلام"³ ، ومن ثم فإن "لحظة اللقاء الخاطف بين الجنون والكلام ، بين جنون يتكلم وكلام يجن هي لحظة التعبير أو لحظة الشعر بامتياز ، وهي لحظة نادرة"⁴.

وقد وردت دلالات الجنون في الخطاب الشعري العربي المعاصر بدرجات متفاوتة ، فقد أورد البياتي نصا شعريا أوما فيه إلى سلطة الكتابة التي تتم تحت وارد الجنون ، يقول :

مجنونا كنت أناادي باسمك كل الأسماء

كل المعبودات ، وكل زهور الغابات ، وكل الربات

كل نساء العالم ، في كتب التاريخ ، وفي كل اللوحات

كل حبيبات الشعراء

مجنونا كنت أناادي بالله⁵

أما محمد بنيس فيرى بأن الجنون يوقظ العشق الصوفي ، وهذا الأخير هو مركز الدائرة بالنسبة لكل الأحوال الصوفية ، يقول :

1 - الطاهر (علي جواد) : الخلاصة في مذاهب الأدب العربي، دار الرائد العربي بيروت، لبنان، 1984، ص 105.

2 - مكاي (عبد الغفار) : ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1972، ج 1، ص 107.

3 - نقلا عن: أدونيس (علي أحمد سعيد) : الصوفية والسوريالية، أدونيس ودار الساقي بيروت لبنان، ط1، 1992، ص 103.

4 - الصوفية والسوريالية ، ص 103.

5 - عبد الوهاب البياتي ، الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، لبنان ط1 1995 ، مج 2 ص 289

أيها الحب امنحني عند مدخل باب

هذا العصر إن العشق مركبة من

الألوان يوقظها الجنون¹

أما أدونيس فيوظف في نصوصه الشعرية كلمة الجنون بدلالات مختلفة ، فهي صفة للكتابة الصوفية لديه ، كما أنها رمز للفناء عن الذات ، يقول :

لا تزال طريقي طريق

والجنون الذي قادني لا يزال أمير الجنون²

والجنون لدى الصوفية مرتبط بغلبة الوجد ، وهذا الأخير هو درجة عالية في مقامات الصوفية .

ويوظف محمد الله حمادي دلالات الجنون في العديد من نصوصه الشعرية ، والجنون لديه مرتبط بالمعرفة الكشفية ، ومطالعة الأسرار ، يقول :

أحببت يا حبيبة مدارج

القربان

ونكهة العروج لعالم الكتمان

لأهب الجنون

وخضرة العصيان

أو أستعيد بعض رسائل الغفران

ومحنة التكوين والهوان

أحببت يا حبيبة أن أقبض الأسرار³

أما أحمد ضيف الله العواضي فيرمز بالجنون إلى الصوفي العارف - القطب - وهذا من خلال محاورته الدائمة له ، والتي لا تنتهي ، فالجنون هو دليله في رحلته تلك⁴ .

1 - محمد بنيس ، الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت لبنان ، ط1 ، 2002 ، ج1 ، ص313.

2 - أدونيس : مج 2 ، ص433

3 - عبد الله حمادي : قصيدة كاف الكون - حاشية بامرأة من ورق القوت - ، قصيدة مخطوطة .

4 - ينظر : أحمد ضيف الله العواضي : ديوان : إن بي رغبة للبكاء ، ص22/23.

2. الكتابة الوجدية :

يمثل الوجد إحدى الدرجات العليا للحب ، فهو "ما يصادف القلب من الأحوال المفضية له عن شهوده"¹ ، إذ يغيب الحب عن حس المحسوسات في حضرة محبوبه ، ولا يحدث هذا الوجد إلا "إذا صادم الباطن وارد إلهي يورث الحزن أو السرور ، والوجود عندهم يرد عقب الفقد فمن لا فقد له ، لا وجد له ، لأنه يجد تارة بغية صفات النفس ، ويفقد أخرى بوجودها ، أما الوجدان فإنه أخص لأنه مصادفة الحق تعالى ، والوجود صفة قائمة بالموجود ، تدوم ببقائه ، وكما لا يتحقق الوجود إلا بالموجود ، فكذا لا يتحقق الوجد إلا بالواجد ، والواجد يرى وحده بالموجود قائماً..² ، ومن ثم كان الوجد بالمصادفة ، أما المواجد فهي ثمرات الأوراد³ .

والصوفية رسخوا الوجد كشرط أولاني لحصول المعرفة ، كما أن الخيال الصوفي ، "إنما يتحرك ابتداء من قوة الوجد المستتبة في صميم الذات... وقد عرفه النوري بقوله : "الوجد لهيب ينشأ في الأسرار ويسنح عن الشوق فتضطرب الجوارح طرباً أو حزناً عند ذلك الوارد"⁴ .

وجاء في كشف اصطلاحات الفنون "للتهانوي" أن الوجد هو : "خشوع الروح عند مطالعة سر الحق ، وقيل الوجد اضطراب الفؤاد من خوف الفراق ، وقيل أيضاً الوجد عجز الروح عن احتمال غلبة الشوق عند وجود حلاوة الفكرة"⁵ .

إن الاضطراب الذي يحدث أثناء حدوث حالة الوجد ما هو سوى اختلاف الحال الواردة ، وهذه الحال إما موجبة للحركة ، وإما السكون ، لأن "الواجدين لا يستوون فيما كوشفوا به.. ولا ما شاهدوه من حالة الذكر الموجبة إحدى الحالتين من الحركة والسكون"⁶ ، وقد تكون الواردات التي توجب السكون أعلى من نظيرتها الموجبة للحركة والعكس صحيح ، يقول "أبو سعيد الأعرابي" : إن الوجد "مباشرة روح ومطالعة مزيد ، لا يصير عن قليله ، ولا يقدر على كثيره ، التخيل منه متدارك والاستحاث منه إليه متواتر ، فلذلك يقع النهم ، وربما كان دونه التلف ، فأما البكاء والشهيق فلقربه ما يزداد إذا لم يعرف قبل وروده ، ولا أنس

1 - أدونيس : الصوفية و السوربالية ، ص 107 .

2 - نقلا عن : نصر (عاطف جودة) : الرمز الشعري عند الصوفية ، ط3 ، دار الأكنس بيروت ، لبنان ، 1982 ، ص 183 .

3 - ينظر : القشيري (عبد الكريم) : -الرسالة، دار الكتاب العربي، لبنان، ص 34 .

4 - نقلا عن : يوسف سامي اليوسف : ماهية الوعي الصوفي ، مقال بمجلة المعرفة ، ثقافية شهيرة تصدرها وزارة الثقافة بسوريا ، السنة 33 ، ع 373 ، أكتوبر 1994 ، ص 9 .

5 - - نقلا عن : جميل صليبا المعجم الفلسفي ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني ، 1973 ، ج 2 ، ص 556 .

6 - الطوسي : اللمع ، ص 384 .

مع سرعة تقصيه مع وقوعه حتى كأنهما جميعا معا " ¹ ، وحالنا الشهيق والبكاء تزيديان من الانفعال والتوتر حتى يبلغ الوجد أشده فيفيض ، وعند هذه العتبة فقط ينطق الصوفي المحب بشطحاته والتي تمثل خلاصة القول الصوفي لديهم ، والوجد على ثلاثة أقسام؛ "وجد العام وهو غشيان الروح من استلذاذ الذكر ، ووجد الخاص وهو عجز الروح عن احتمال غلبة الشوق عند وجود حالة الذكر ، ووجد الأخص وهو عجز خشوع الروح عند مطالعة الحق على السر" ² .

إن الوجد ليس كشفا لدى الطوسي لأنه "مشاهدة قلب ، وظن يقين فيشهد من روح اليقين وصفاء الذكر لأنه متبته، فإذا أفاق من غمرته فقد ما وجد ، وبقي عليه علمه ، فتمتع بذلك روحه مع ما زيد من اليقين بالمكاشفة وهذا من العبد ، على حسب قربه وبعده ، وعلى ما يشهده من ذلك خالقه" ³ فالصوفي إن لم يحصل وحده إلى الشطح ولم يفيض ، اكتفى بصحوه ، أي أن اللحظة المرجوة لم تتحقق ، ولذا وجب عليه أن يستعين بما استريد به من علم يقيني يكون المادة الأساسية للكتابة المعرفية ، فالكتابة الصوفية الوجدية هي كتابة تعتمد المشاهدة اليقينية كأساس أولائي للتشكيل ، لهذا تعجز اللغة أحيانا عن فضح هذه المشاهدة والتعبير عنها. والوجد حسب "الواسطي" على أربعة مقامات؛ "الذهول ، ثم الحيرة ، ثم السكر ، ثم الصحو" ⁴ .

وحضور هذا الحال في الخطاب الشعري العربي المعاصر بدلالاته الصوفية كثير حيث تنوب عنه العديد من العبارات الشعرية ، كما أن الكتابة الصوفية بأسرها تعد كتابة وجدية ، يقول محي الدين خريف موظفا الدال الرمزي "الوجد" بدلالاته العرفانية المتعارف عليها:

ودار بي الوجد في رحاب تجذبني للحبيب جذبا
أواه يا مذنسفي بحب شربته كالرحيق عذبا ⁵

فالوجد لدى محي الدين خريف هو باعث للحب ، لهذا كان الصوفية يعمدون إلى التواجد بقصد بعث التجربة الصوفية من مكنها ، فهو وسيلة لاستنهاض حواس الإدراك الصوفي .

1 - اللمع ، ص 385.

2 - الكمشخاني (أحمد) : جامع الأصول، في الأولياء وأنواعهم وأوصالهم، دار الطباعة الأزهرية القاهرة 1331 هـ - ص 45.

3 - الطوسي : اللمع ، ص 386.

4 - الملوكي (محمد أبو الفيض) : للتصوف الإسلامي الخالص، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص 167.

5 - محي الدين خريف : قصيدة مخطوطة بعنوان : لداء .

3. الكتابة والذهول :

الذهول أول ما يحدث للمتواجد حينما تطل عليه البروق ، فأول الوجد " رفع الحجاب ، ومشاهدة الرقيب ، وحضور الفهم ، وملاحظة الغيب ، ومحادثة السر ، وإيناس المفقود؛ وهو فناؤك أنت من حيث أنت"¹ ، فمن طبيعة الجمال أن يسي العقول لهذا ينمحي العقل تماماً نتيجة الصدمة العنيفة التي يفاجأ بها ، فهو في حضرة شهود لم يألفه ولهذا يغيب سلطانه تماماً ، ويذهب المتصوف في هذا المقام ، والذهول يجيء بعد الاتصال ، وحسب "الكلايادي" فإن الاتصال؛ هو "وصول السر إلى مقام الذهول ، وما ذلك إلا لأن مواضع الحقيقة دهش واستيفاء وحيرة"²

إن ذهول الصوفي في هذا المقام هو نفسه ذهول القارئ عند اصطدامه بالقصيدة الصوفية ، فهي تحاول أن تسلبه عقله ليصبح متذوقاً بفعل الصدمة فقط ، ومنفعلاً إلى أقصى درجة : إنها محاولة لزعزعة أفق انتظاره ، نتيجة معرفتها العالية ، لهذا تضع القصيدة الصوفية القارئ في امتحان عسير ، محاولة بذلك نقل التجربة بانفعالاتها ودهشتها إليه ، ليعيش أجواءها بدوره ، ولهذا فهي قصيدة لها سلطتها. وقد عبر خطابتنا الشعري عن هذا الحال بالعديد من الدوال ، ففي قصيدة : "زهرة الأحوان" لضيف الله العواضي يوظف دلالة الذهول في قوله :

ستمر خيل العشق

كم مرت على الزمن الخيول

والعشق أوله بلا معنى

وآخره ذهول³

فالذهول لدى شاعرنا هو أشبه بالجنون ، لأنه شرود يحصل في ذهن الصوفي أثناء حصوله في حال المشاهدة ، فيذهل لشدة ما يرد على قلبه من معارف ، ومشاهدات. ويقول رفعت سلام في الدلالة نفسها معبراً عن لحظة الكتابة ، والتي هي لحظة مخبولة لديه :

أيتها المرأة القيلولة

لماذا تساقط الألفاظ بيننا

1 - الطوسي: التمع ، ص 376.

2 - الكلايادي : التعريف لمذهب أهل التصوف ، تح: آرثر جون آربري ، ط القاهرة ، 1933 ، ص 110/109

3 - ضيف الله العواضي : إن بي رغبة للبكاء ، ص 44/43

جثا مقبورة

في اللحظة المخبولة¹

وهذه اللحظة المهارية والمخبولة ، لحظة الجنون الصوفي هي لحظة الكتابة الصوفية الشطحية ، لذلك نعث على علامات مساعدة في الخطابات الصوفية تنبئ بأن تلك الكتابة الفيضانية الناتجة عن هذه اللحظة هي كتابة تتم في الغالب الأعم تحت واد السكر ، وقد استعان الشعراء بالفضاء البصري من حذف ، وتشكيل مخصوص للنص ، لأجل التعبير عن تلك التجارب المنفتحة على اللاهائي.

4- الكتابة ومبدأ الحيرة الصوفية :

روي عن الرسول (ص) أنه قال داعيا ربه : " اللهم زدني فيك تحيرا "² ، وقيل الحيرة " بديهة ترد على قلوب العارفين عند تأملهم وحضورهم وتفكيرهم ، تحجبهم عن تأمل الفكرة "³ ، وأساس الحيرة القلق؛ فهي وليدة حركة عارمة في الداخل حركة الاستيعاب ، والتلقي ، ويقع الصوفي تحت سطوة هذا الوارد نتيجة "الغرق في بحار العلم بالله"⁴ . لهذا كانت غاية الرسول والصوفية من بعده ، "فكل من حار وصل والذي اهتدى انفصل"⁵ .

والغرق في بحار العلم غاية لا تمّل ، وأساس التصوف المعرفة ، وأهل الحيرة هم الذائقون لهذه المعرفة ، وهم أربابها ، ويحار الصوفي في هذا المقام لاختلاف الصور عليه عند الشهود ، لأن قدرة استيعابه ضئيلة جدا مقارنة بالصور الواردة عليه ، في العين الواحدة ، وهي عين جعلها الله عين هدى في كل حائر ، فمن كان ينظر إلى الحيرة على أساس أنها حيرة حار واضمحل ، ومن كان ينظر إليها باعتبارها هدى من الله وصل ، والوصول غاية الصوفي .

وهكذا تبدوا القصيدة الصوفية برميتها الغامضة ، فالقارئ الذي ينظر إلى القصيدة بكونها غموضا في غموض واستلذ ذلك الغموض ووقف دون فهمه واكتفى بما هو فيه ولم يفهم ما تشير إليه الرسالة ، وقع في بحر الحيرة ، أما من نظر إليها باعتبارها قصيدة تحوي رموزا دالة يجب فك طلاسمها من خلال سياقاتها وصل والتذ بقراءتها ، ومن ثم غرق من بشر معارفها .

1 - رفعت سلام : كأنها نهاية الأرض ، مركز الحضارة الإسلامية ، القاهرة ، ط1 ، 2000 ، ص86.

2 - سعاد الحكيم : المعجم الصوفي ، ص360.

3 - عبد المنعم الحفني : معجم مصطلحات الصوفية ، ط1 ، دار المسيرة ، بيروت 1980 ، ص 84.

4 - سعاد الحكيم : المعجم الصوفي ، نفسه ، ص 359.

5 - المعجم الصوفي ، ص 358.

والخيرة تبعث من الجمع بين الأضداد شهودا ، فهي تقارب بين الصور المتباعدة ، "والعلم بالله حيرة ، والعلم بالخلق حيرة ، ... فما نظر أهل الخصوص في اكتساب علم قط.... عاينوا ما وصلوا إليه بالفتح الإلهي... فما زادهم إلا إيماناً بالخيرة وتسليماً لحكمها"¹ .

فالتأليف بين المختلف المتباعد يولد الحيرة ، كما تولدها الكثرة في المعارف المعتمدة . واللغة الصوفية لغة توسط بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه ، وهذا التأليف بين العادي والغريب هو مصدر حيرة لدى المتلقي ، ولعل أكبر شيء يمثل هذه الحالة هو وحدة الوجود ، أي التوحيد بين الذات والموضوع. يقول أدونيس:

وحيرني حيرة من يضيء

حيرة من يعرف كل شيء²

والحيرة لدى أدونيس ملازمة للمعرفة الصوفية ، كما أنها تتم تحت سلطة المشاهدة – التجلي الشهودي – فالصوفي المحكوم بوارد الحيرة مغيب الإحساس ، لأنه في حالة غيبة وفناء ، ولذلك تتميز الكتابة الصوفية الوجدية بكونها كتابة فيض وإملاء .

كما ترتبط الحيرة أيضاً بشائبي الإيجاد والفقد لدى حسب الشيخ جعفر ، فهي ملازمة للعطاء والمشاهدة بقدر ما هي ملازمة أيضاً للخيبة ، والستر ، يقول :

كترني الذي وجدته

كترني الذي فقدته

في رحلي الخائبة الميرة

في حيرتي الضريرة³

وتجدر الإشارة هنا إلى القول بأن نصوص الشاعر حسب الشيخ جعفر الصوفية تشتغل على احتراز الرموز الصوفية القديمة ، حيث يعيد توظيف الرموز الصوفية بمفاهيمها الاصطلاحية ، إذ لم يستطع تجاوز عتبة الاصطلاح .

أما محمود حسن اسماعيل فتد الحيرة لديه مرادفة للصد ، حيث تصده عن الوصول ، وتجاوز الأستار أو الحجب ، فيتراجع إلى ذاته دون حصول مقصوده ، يقول في قصيدة : "موسيقا من الإيمان" :

1 - المعجم الصوفي ، ص 360.

2 - أدونيس ، مج 1 ، ص 288.

3 - حسب الشيخ جعفر : الأعمال الشعرية 1964-1975 ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، العراق ، ص 159.

إن مضي ... يأتي سواه حاملا بالسر غيره
كلما أوغلت ... صدتني عن الأستار حيرة
فتراجعت ، فصارت طي أعماقي نيره
خض فجاج السر ما شئت ... فلن تسبر غوره¹

5- الكتابة تحت وارد السكر :

يرتبط السكر لدى الصوفيين بالوارد فهو "غية بوارد قوي"² ، والوارد هو ما يرد على قلب المؤمن من ربه ، وقد يرد هذا الوارد بسر أو بصحو أو بقبض ، والسكر يختلف عن الفناء في كون الفناء أن "تفنى الصفات". أما السكر فهو توهم فناء مع بقاء الصفات ، لهذا في السكر يكون الصوفي في حال يقظة صفاتية ، فهو ليس غيبة عن الإحساس ، وإنما هو غيبة عن كل ما يتعارض والطرب ، إذ يورث في الإنسان الطرب والبسط والإدلاء وإفشاء الأسرار الإلهية ، وكل غيبة يغيب فيها الإنسان عن إحساسه فليست بسر ، وإنما هي فناء أو محق³ ، فالسكران هنا ينطق بما هو خفي وسري ومكتم ، لأن من أسكرته أنوار التوحيد حجته عن عبارة التجريد ، بل من أسكرته أنوار التجريد نطق عن حقائق التوحيد⁴ وهذا الإفشاء هو أساس الكتابة الصوفية ، فهي كتابة تستعين بالسر عن طريق إفشائه للقارئ ، والسكر عادة ما يتبعه صحو ، وكل سكر لا يتبعه صحو فهو ليس بسر . ويعد الخطاب الشعري لعبد الوهاب البياضي من أكثر الخطابات الشعرية إيرادا لهذا الحال ، يقول :

أنشب في لحم الليالي مخليا وناب

حج إلى مدينة العشق

وفي حاناقها

أفرط في الشرب

1 - محمود حسن إسماعيل : مختارات من شعره ، إعداد : سلوان محمود ، مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة ، مصر ، 1998 ، ص 123

2 - المعجم الصوفي ، ص 1205.

3 - ينظر : المعجم الصوفي ، ص 1205.

4 - نقلا عن : شرف (محمد جلال) دراسات في التصوف الإسلامي (شخصيات ومذاهب) ، دار النهضة العربية ، للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان 1980 ، ص 385.

وعندما بايعه الخمار بالولاية

أحس بالنهاية¹

أما الرباوي فيوظف دلالة الصحو الذي يعقب السكر ، في قوله :

أعشق الصحو لأني عند صحوي أتمزق

فأرى عينيك في ذاتي فهرا يتدفق

وأحس الكون قلبا ، وأنا في العمق أعشق

أنا في صحوي عصفور ، وفي حلمي بيدق²

والسكر شراب الله لأوليائه كما جاء في حديث للرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال: " إن لله تعالى وتبارك شرابا لأوليائه إذا شربوا سكروا ، وإذا سكروا طربوا وإذا طربوا ذابوا ، وإذا ذابوا خلصوا ، وإذا خلصوا وصلوا وإذا وصلوا اتصلوا وإذا اتصلوا لا فرق بينهم وبين حبيبهم"³ ، فنهاية السكر هي الاتصال بالحبيب ، ولهذا يحصل الطرب ، ومن ثم فكل مذهب لهذا الطرب والنشوة إنما هو صحو ، أما إن استمر السكر ونفدت الخمر إلى الحنايا ، وتشربتها دقائق الخلايا ، عندئذ يصبح السكر فناء ، وعندها تزدحم "التهاول والصور والرؤى ، ويغدو الخاطر يتوثب بسرعة تفوق مقاييس الزمان والمكان ويطوى الأبعاد ، ويزيل الفروق حتى يتسمن الذرى والقمم ، وينطق الفاني في حديث لا يعرف هو الآخر خضوعا لقيود الإلف"⁴ . يقول البياتي في قصيدة " : مقاطع من عذابات فريد الدين العطار " :

بادرني بالسكر وقال : أنا الخسمر وأنت الساقى ، فلتصبح يا

أنت أنا محبوبي ، يرهن خرقته للخمر ويكي مجنونا

بالعشق ، عراه غبار ، قلبي من فرط الأسفار إليك ومنك

فناولني الخمر ووسدي تحت الكرمه مجنونا ولتبحث عن

ياقوت فمي تحت الأفلاك السبعة ، ولتشعل بالقبلات

1 - عبد الوهاب البياتي : الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت لبنان ، طبعة 1995 ، ج2 ، ص504

2 - الرباوي (محمد علي) : أطباق جهنم ، ص72.

3 - كامل مصطفى الشبيبي : الصلة بين التصوف والتشيع ، ط بغداد ، 1963 ، ص 236

4 - بسولي (إبراهيم) : نشأة التصوف الإسلامي ، دار المعارف بمصر ، ص 169

الظمأى في لحم الأرض حريقاً ، مرآة لي كنت ، فصرت أنا

المرآة...¹

ورعما نجدد بنا القول هنا أن عبد الوهاب البياتي هو من بين قلة من الشعراء الذين حافظوا على الرمز الصوفي بدلالته الاصطلاحية ، فهو لم يتجاوز الطبيعة الاصطلاحية لتلك الرموز الصوفية ، بل أعاد بعثها من جديد ، وبصورها الدلالية القديمة ، حيث تحضر لديه دوال رامزة أخرى ضمن الحقل الدلالي الرمزي للسكر والخمرة ، كالذنان ، والكرمة ، والكأس ، والساقى ، الجنون ، الحضرة ، الصحو... إلخ ، وهي علامات يكثر حضورها في الخطاب الشعري لابن الفارض ، وعفيف الدين التلمساني على حد سواء .

إن حصول الصوفي في هذا الحال هو نتيجة لمباغطة نعوت الجمال للعبد ، إذ تطرب الروح ويهيم القلب التذاذا بتلك النعوت التي ترضخ للسكون ، فهي خاضعة لمبدأ التحول والتشكل ، ومن ثم يزداد طرب الروح نتيجة ازدياد الشراب من النبع الجمالي المطلق ، و" من صار الشراب له غداء لم يصير عنه ولم يبق دونه " ² .

فأثناء السكر يستتر نور العقل بسبب الدهشة ، والخيرة ، المباغتة للعبد ، لحظة انغذاب الروح إلى جمال المتعالي ، فالروح مأخوذة دوماً بما يجيء من سيد أمرها .

والصوفي حين سكره "يسط بالظفر بحقيقته ، ويشطح ليصرف فيلقني بالأقوال الغريبة والعبارات المريبة سرورا منه بشهود الجمال الذي فك عقاله ، وتبدي في أعيان الموجودات ، هذه الحالة المركبة من السكر والبسط والشطح من شأنها أن تملأ الذات بحقيقتها الوجودية لتنطق بما يبهر وتعلن على الأشهاد ، وهي متشبة بالوجود فرحة بالكشف المفاجئ ، بلغة مليئة بالحماس والمفارقة" ³ .

ومن الرموز التي يعبر بها الخطاب الشعري العربي المعاصر عن حال السكر : "الخمرة ، والشرب ، والكرمة ...

وقد استقى الصوفية رمز الخمرة من التراث الشعري العربي القديم ، فقد كان شعراء اللهو قديماً يتغنون بها ، كما يصفون لوها وإناءها وشاربها ، وقد ازدهر هذا اللون من الوصف في العصر العباسي ، أين كان الرخاء يعم رقعة الدولة الإسلامية ، فكان أن انتشر اللهو وأصبح التغي بالخمرة ووصف مجالسها فنا من فنون الشعر ، إذ كثر وصف الندمان والكروم والكؤوس والجواري والمغنيات ، وكان كثير من هذا يحدث في حضرة الحكام والأمراء الذين أصبح لهم ندمان من الشعراء والظرفاء المقربين .

1 - عبد الوهاب البياتي ، الأعمال الشعرية ، ج 2 ، ص 405.

2 - القشيري : الرسالة ، ص 39.

3 - عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض : ص 135 / 136.

لقد استفاد الشعر الصوفي من هذه التجربة ، إذ استعار تلك التعابير التي تصف حال السكران من فقد للنوعي وتهالك للأعضاء ، ووظفها توظيفا صوفيا ، فالخمرة هي رمز المحبة الإلهية التي لا يرتوي منها الشارب أبدا ، وقد كانوا يشيرون بحال السكر إلى الفناء في الذات الإلهية ، أما تلك التعبيرات التي ينطق بها من كان في حالة سكر ، فقد اصطالحوا عليها بلفظ الشطح ، وقد قرنوه بوجود فاض عن حده .

وقد كان هذا الرمز الصوفي شائعا بين صوفية الطبقة الأولى ، حيث أورد القشيري في رسالته ، والطوسي في اللمع أحاديث كثيرة تصف السكر الصوفي باعتباره من الأحوال العالية في العرفانية الصوفية ، كما تكلموا عن السكر والتساكر ، والشرب والري ، والذوق ، والصحو ، وجلها رموز حمرة صوفية تصف حالا بعينه ، ويعد ابن الفارض من أكثر شعراء الصوفية توظيفا لهذا الرمز ، وقد أثر تأثيرا كبيرا فيمن جاء بعده من شعراء بطريقته المتميزة في توظيف هذا الحقل الرمزي .

وامتد تأثير الرمز الخمري إلى الخطاب الشعري المعاصر ، الذي استلهم تلك الرموز وعمل على توظيفها في سياق صوفي ، وبشفرة فارضية ، يقول الغماري :

يا كرمة الأيام...كم غنى دوايك الجمال

فاخضضرت فيك الأما ني في البيض ..والعطر الزلال

...

وتر على كرم الحقيـقة يرتوي منه الخيال¹

ويقول في قصيدة أخرى واصفا إياها بصفات استمدتها من نصوص الشعراء الصوفية القدامى :

بنت السماء ... وتلك أية حمرة تملت بها الأعماق والأرواح

تتعانق الأضواء عبر حباها وتكاد تشرق بالهوى الأقداح

هي في الجوانح لوعة صوفيه وعلى عيون الشاربين...وشاح

أنا ظامي...والكون حولي ظامي عجا...أنظما والكروم صياح²

هذه الخمرة التي يلوح بها الغماري هي حمرة المحبة الإلهية التي هي غذاء الروح والأعماق ، فمن شدة صفائها تتعانق عبر زبدها الأضواء ، هذه الأخيرة التي يرمز بها الروح الطاهرة المحلقة في أجواء القرب المتطلعة إلى الشهود ، فرغم وجود الكروم - المحبة - إلا أن الصوفي لا يساوره الارتواء من نبع الفيض الإلهي ، لأن المحبة عند الصوفية هي قوام العالم ، ومركز الدائرة ، ولباب الوجود ، وخطاب كن فيكون ، وهي محبة أزلية

1 - محمد مصطفى الغماري : ألم وثورة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985 ، ص 50.

2 - محمد مصطفى الغماري : ألم وثورة ، ص 84/85.

قديمة مزهة عن العلل ، مجردة عن حدود الزمان والمكان ، وهي التي بواسطتها ظهرت الأشياء ، وأشرقت الكائنات ، وهي الخمر المعتقدة في أعطاف الأزل ، شربتها الأرواح المجردة¹ ، وقد عبر الخطاب الشعري عن الخمرة بعدة اصطلاحات ، مثل "الكرمة الفارضية" ، وفي هذا يقول لوصيف :

أناشدك الدمع والزفرات

أناشدك العشق والكرمة الفارضية²

ويطلق عليها مصطفى دحية لفظ : "السلافة" في قوله :

ريحانتان: هما السلافة والقيافة

جذوتان: هما الشهود وضده³

وهي الراح لدى يوسف وغليسي في قوله :

ريحانة الروح أيا راحي ويا روحي ! الروح ألت وأنت الروح ،،، أنت أنا⁴

وهي الراح أيضا عند الشاعر عبد الله حمادي في قوله :

أكرع الراح من قرارة كاسي كي أغيب عن الوجود لضيق⁵

ويسمى الغماري في قصيدة له بخمرة الحب ، وبها يكون قد قطع الاحتمال المفضي إلى قراءة أخرى يقول:

خمرة الحب قبل أن أغيب الحب لديها... لم أدر ما سكراته⁶

وقد وردت في الخطاب الشعري اصطلاحات كثيرة خاصة بالصحو والسكر والشرب والري ، ولوازم هذه الخمرة من أقداح ، وكؤوس ، ودنان ، وغيرها ، وهي أيقونات تابعة للرمز الخمري لأنها تحيل عليها مباشرة يقول عبد الله حمادي داعيا للشرب بصيغة الأمر:

ما دام فنجك للأصال محتظفا فخل عنك جمال الطرف يصيبنا

وعائق الكأس، وارضع ثدي غارتها واخفظ مصابك، واسكر كي تجارينا¹

1 - عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض ، دراسة في الشعر الصوفي ، ص 137

2 - عثمان لوصيف : برامة ، ص 61.

3 - مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، ص 35 .

4 - يوسف وغليسي : أوجاع في مواسم الإعصار ، منشورات رابطة إبداع الثقافية الوطنية ، الجزائر ، ط1 ، 1995 ، ص 93 .

5 - عبد الله حمادي : تخرب المشق واليلي ، ص 47 .

6 - محمد مصطفى الغماري : قصائد مجاهدة ، ص 83 .

وليست هذه الدعوة سوى دعوة لمعانقة الحب الأزلي الذي لا ينضب ، ولا يستكين شاربته ، ولا يرتوي ، فمحاراة الصوفية في السلوك لا تكون إلا بالسكر ، وهو أول قدم للمسالك في الطريق لأن أساس الطريق لا يصلح إلا بتذوق المحبة الإلهية التي تجعل الفتح قريباً ، يقول الغماري خائب الأمل مخاطباً حامل الأقداح :

فقف يا حامل الأقداح

لا كرم ولا قدح

هنا انتحر الربيع الرطب²

لقد قرن الغماري الاستمرار في الحياة بالشرب ، ولعل انقضاء هذه الخمرة كفيل بظهور النهاية الحتمية -الموت- وهي غاية أي صوفي حرم من لذة القرب ، ومن نعمة التغمي بالجمال المطلق .

يعد الغماري الوحيد الذي حاول وصف هذه الخمرة اقتداءً بشعراء الصوفية الأوائل كابن الفارض ، وأبي مدين التلمساني في مطولته النونية والتي مطلعها :

أدركها لنا صرفاً ودع مزجها عنا فنحن أناس لا نرى المزج مذكناً³

فوصف الخمرة بالإشراق والشمس والنور من الأساليب القديمة التي ألفناها في قصائد الصوفيين ، فقد تحدث ابن الفارض "عن عرف المدامة الشذي ، الذي يفعم المشام ، ووصف ما ينبعث منها من سنا رائق وضوء شفاف مستعيراً ذلك كله من أساليب الخمرين ، بيد أن أشرب هذه النعوت ما حفل به الرمز العرفاني من أذواق وأسرار فشذا هذه المدامة رمز على عالم الروح الأعظم ، وسناها تلويح إلى نورانية العقل الإنساني ، الذي لولاه لما أثبت الوهم لهذه المدامة الرمزية صورة ذهنية ، لأنها لا صورة لها في نفسها"⁴ .

ويوظف محي الدين خريف في قصيدة "إشراقات" ، بعض لوازم الخمرة ، وذلك في قوله:

أسكب ليلى في كأسك

إني هدى للساري وثوب للمقرور

عجبي في دهر يحجبني

1 - عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلي ، دار البحث للطباعة والنشر ، فلسطين ، الجزائر ، 1982 ، ص 177

2 - محمد مصطفى الغماري : أسرار الغربة ص 45 .

3 - عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 359 .

4 - الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 367 .

وأعود كما تبرح في الهضبات النور¹

إن حال السكر الحاصل من جراء الشرب وغالبا ما يرمز إلى حال الغيوبة الذي يحصل للصوفي أثناء مياغته سرادق الجمال له ، فيصعق إذ يبدو كأنه في حال سكر ، وقد عبر شعراؤنا عن هذه الحال الرامزة بعدة تعبيرات كقول الغماري "أرى الله في سكري" ، وقول أحمد بن عبد الكريم في إحدى قصائده "اليوم سكر وفي الصبحو متسع للحنين" ، فالسكر لديه هو حال قرب ، أما البعد فيعبر عنه بالصبحو ، بعد يقتضي الحنين إلى القرب ، وهو نفسه السكر ، وقد عبر عن حال الري بلفظي الثمالة والانهار ، و أحيان أخرى بلفظ الدهول ، أما لوصيف فقد ذكر الخمر المعتقة ، والسكر من غير شرب في قوله: "شاربات حمر بلا أقداح" ، ليعبر عن الحب الإلهي الذي لا يرى وسيلة تحتويه فليس له قدح خاص يقدم به ، كما أطلق على الخمرة في مجموعته شبق الياسمين : اسم المدامة ووصفها في قصائد أخرى : "بالراح الكوكبية" التي لا تنتمي إلى العناصر الأرضية في شيء ، فهي من طبيعة مختلفة .

ويفضل الجنيد حال الصبحو على حال السكر معتبرا أن السكر لا يؤدي إلى المعرفة لبقاء الصفات ، وبالتالي يكون حجابا بين النفس والمشاهدة ، ولما كان السكر مصحوبا بتهاوليل وكلام يخرج حرافا من فم السكران ، قيل : "كلام العشاق في حال السكر يطوي ولا يحكى"² ، وهذا لأن تلك التصريحات التي ينطق بها السكران قد تخرج أحيانا عن ظاهر الشريعة ، كما حدث لـ "أبي يزيد البسطامي" في شطحياته المعروفة ، ولهذا كان الشطح خلاصة للسكر وهو النهاية التي لا يجدها أهل الشريعة للصوفي ، لأنه خروج عن الطريق حسب اعتقادهم ، وهذا ما حدا بالصوفية إلى تأويل تلك الأقاويل التي ينطقون بها أثناء سكرهم ، غير أن المعاصرين من الشعراء قالوا بأهمية تلك الشطحات في الكتابة الإبداعية ، ففي السكر "يلم بالباطن نشاط هائل وفرح زائد يطلق للصوفي العنان ، فتكسب لغته طرائق جديدة في التعبير"³ ، وهذه الحرية في التعبير هي أساس الكتابة السريالية و الصوفية في آن واحد ، لأن الكتابة الشطحية تمتح من هذه الخصيصة ، إذ يجعل السكر بفتح أفق للأقوال المستشعنة في ظاهرها .

1 - محي الدين خريف : طلع الليل ، للشركة التونسية لفنون الرسم ، تونس ، 1987 ، ص 37

2 - أبو الفيض الملوئي: دراسات في التصوف الإسلامي ، ص 434.

3 - عاطف جودة نصر: شعر عمر ابن القارص ، ص 136.

6. الكتابة الشطحية:

إن تكررت التجربة الصوفية على تجاوز المألوف السائد ، عن طريق إعطائه بعدا جديدا فقد تجاوزت ظاهرة النص قراءة وتأويلا قاصدة بذلك تعرية باطنه أو جانبه الخفي ، وبذلك تكون قد دعت إلى الحقيقة بدل الشريعة ، لأنها تجاوزتها ، كما أنها دعت إلى واقع جديد بدل الواقع المألوف من خلال توسيمها لأسلوب رؤيوي خاص بتلك التجربة .

إن الكتابة الصوفية هي كتابة حدسية ، تستضيء بنور المعرفة ، كتابة تنبع من التجربة المعيشة في جوهرها ، لأن المعرفة مكاشفة ومعاينة ، وليست نقلا لشيء موجود ، وإنما هي استشراف لما سيأتي ، لهذا يقال : الصوفي ابن وقته". أي أنه يعيش اللحظة الحاضرة منطلقا منها إلى أجواء فسيحة تمكنه من فض بكارة المجهول ، والصوفي في حالة دائمة إلى تجاوز معرفته بالله ، لأن المعرفة من طبيعتها التجدد والتجاوز ، وهذا ما جعلها تشكل عائقا للشاعر ، فهي لحظة تفلت من قيد التعبير العقلاني ، مما حدا بالشاعر إلى أسرها بكتابة رؤيوية كثيرا ما تناقض المنطق في ظاهرها ، غير أنها كتابة منطقية في جوهرها ، وما هذا التعتيم الذي تعمله سوى نقص في الوسيلة التعبيرية ، فكلما "اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"¹ على حد قول "النفري" ، هذه الكتابة الرؤيوية .

وهي كتابة تنبع من القلب ، متجهة في ذلك إلى القلب أيضا - قلب المتلقي - وليس إلى العقل ، وهذا ما لا يحدث إلا بإطلاق الفاعلية القلبية ، كما أن هذا الإطلاق "فرض على التجربة الصوفية طريقة جديدة في التعبير ، ذلك أنه كشف عن مناطق لا تحيط بها اللغة ، بسبب أنها من غير طورها ، ومن هنا لم يكن بد من خلق لغة ثانية داخل اللغة الأولى ، هي لغة الرمز والإشارة . فما لا يمكن أن يوصف أو يعبر عنه بالكلام يمكن الإشارة إليه رمزا.

والتعبير بالرمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة"² ، كما أن هذه الرموز لا تفهم من خلال سياقها المعتادة ، وإنما من خلال وظيفة دلالية جديدة خاضعة للتأويل ، فالنص الصوفي "يخلق لغة شعرية جديدة ، وشكلا شعريا جديدا ، وشعرية جديدة"³ ، وهذه الشعرية التي تحدث عنها "أدونيس" هي شعرية خاصة حيث يسعى الشاعر الصوفي من خلالها إلى رفع الحجاب ، أين يكمن الجوهر الحقيقي للأشياء .

1 - نقلا عن : أدونيس : الصوفية والسوريالية ، ص 115

2 - أدونيس : الثابت والمتحول ، تأصيل الأصول ، ص 95

3 - أدونيس : الشعرية العربية ، دار الأدب ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1989 ، ص 61

وقد أشار ولیم جیمس إلى مجموعة من الخصائص يمكن أن تكون منطلقاً للكتابة الشعرية الصوفية والحداثيّة في آن واحد وهي:

- 1- اللاموصوفية *L'ineffabilité* : وتعني أن للصوفي حالات روحية لا يقدر الكلام أن يصفها.
 - 2- المعرفة *Népotique* : إنها حالات نفاذ إلى أعماق حقيقة لم يسرها العقل من قبل.
 - 3- الموقوتية *La nature transitoire* : وتعني هذه الخاصية أن هذه الحالات لا تدوم طويلاً وغالباً ما تغفل الذاكرة في وصفها بعد أن تنتهي.
 - 4- الانفعالية *La passivité* : وهي حالات لا تكاد تنشأ حتى يشعر صاحبها أنه فقد إرادته، وأنه معتقل أو مأخوذ بقوة عليا¹.
- وهذه الانفعالية بحسب رأي "وليم جيمس" ما هي إلا حالة وجد تعترى المتصوف في لحظة من لحظات شوقه إلى المتعالي ، يفقد خلالها إحساسه بذاته ، وبما يعيط به من كائنات ، ثم تحدث حركة نشيطة على مستوى الخيلة ، نتيجة الجذب ، فالروح متطلعة منجذبة إلى مواطن القرب² ، لهذا كان التصوف اضطراباً ، فمضى وقع السكون فلا تصوف ، والوجد منبع الحركة والاضطراب ، وهو المؤدي إلى الشطح.
- وقد جاء في اللمع "للطوسي": إن الشطح في لغة العرب " هو الحركة ، يقال : شطح يشطح إذا تحرك... فالشطح لفظة مأخوذة من الحركة ، لأنها حركة أسرار الواصلين إذا قوي وجدهم فعبروا عن وجدهم ذلك بعبارة يستغرب سماعها... ألا ترى أن الماء الكثير إذا جرى في نهر ضيق فيفيض من حافته؟! يقال شطح الماء في النهر فكذلك المريد الواصل إذا قوي وجدّه ، ولم يطق حمل ما يرد على قلبه من سطوة أنوار حقائقه ، شطح ذلك على لسانه"³.

وفيضان الوجد محكوم بغلبة الدهش نتيجة مشاهدة صورة المحبوب وكأنها مرآة لباطن العبد ، يقع في سر هذا الأخير "خيال الوصال ، ولا يفرق لغاية عطشه بين الظل والأصل ، فلا جرم يتفوء وتجر بالاتحاد والعينية ، وتصل غلبة هذه الرؤية عليه إلى حد يرتفع عن نظره تعينه وتشخيصه أيضاً"⁴ ، فينطق بالشطح ، كأن يقول أنا أنت ، وأنت أنا ، وأوقفني في الحضرة وقال ، وقلت له ، وكلمني ، ... إلى غيرها من الشطحات ، أين ينمحي الفرق بين الأنا والأنت؟ أي تضمحل المسافة بين الذات والموضوع ، فتصبح غاية الذات هي

1 - الصوفية والسوربالية ، ص 58
 2 - السهروردي : عوارف المعارف ، ص 58
 3 - الطوسي : اللمع ، ص 453/454.
 4 - لكشخانووي : جامع الأصول ، ص 46

نفسها غاية الموضوع ، من هنا تبدأ الأبعاد الفنية للكتابة الصوفية بالتشكل ، إذ عن طريق الشطح باعتباره "الشكل الأقصى والأكمل للتعبير الصوفي"¹ نستطيع وضع أسس جمالية للكتابة الصوفية الموسومة بالحدائث .

فالشطح هو صفة البكارة اللغوية يلبسها النطق ، إنه غيبوبة عن اللغة ، وشأنه في ذلك شأن التصوف الذي هو غيبوبة عن العالم ؛ إنه باطن اللغة الموازي لباطن الألوهية ، وكما أن باطن الألوهية لا نهائي ، فإن باطن اللغة أو الشطح يوحى أيضا بأبعاد لا نهائية ، إنه اللغة فيما وراء اللغة .

إن ظهور الشطح قد عجل بظهور أنا متعالى يسعى إلى صوغ تجربة مع المطلق ، فاحتلاط الضمائر ، أنا أنت ، هو هو ... إلخ ، وكذا " التعبير بصيغة المتكلم جعلنا النص الصوفي يحمل خصوصية التفرد ، باعتباره نصا مواز للنصوص الدينية والأدبية ، سواء منها القدم أو المعاصر ، وحسب "عبد الرحمن بدوي فإن الشطح : "هو العنصر الجديد حقا في التصوف الإسلامي"² ويحدد هذا الباحث العناصر الضرورية لوجود الشطح في خمس نقاط:

- 1- شدة الوجد .
- 2- أن تكون التجربة تجربة اتحاد .
- 3- أن يكون الصوفي في حال سكر .
- 4- أن يسمع في داخل نفسه هاتفا إلهيا يدعوهُ إلى الاتحاد .
- 5- أن يتم هذا كله والصوفي في حال من عدم الشعور فينطلق مترجما عما طاف به متخذاً صيغة المتكلم ، كأن الحق هو الذي ينطق بلسانه"³ .

يقول محي الدين خريف معبرا عن اتحاده ، وهذا لأخير هو بوابة الشطح الصوفي :

فأعديني إليك لكي أتوحد⁴

أما علالة الحواشي فينطق بخطابه الشعري بالشطح بعد استيفائه لحال الفناء والاتحاد في آن واحد ،

يقول :

أستر حالي

عن سؤالي

1 - أدونيس : الثابت والمتحول ، ج3 ، صفحة الحدائث ، دار العودة ، بيروت لبنان ، ط4 ، 1983 ، ص96

2 - عبد الرحمن بدوي : شطحات الصوفية ، القاهرة ، 1949 ، ص11

3 - شطحات الصوفية ، ص4

4 - طلع النخيل ، ص26

كيف حالي

أشرع القلب ترى العين جمالي

لا شيء لي من جسدي

لا روح إلا الغمغمه

وقفت الآلاء بي¹

فالتعبير عن الشطح في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر يستوفي جل الشروط السالفة الذكر ، ونحن نرى بأن تجربة الكتابة الشطحية ، هي تجربة استلهمها شعراؤنا انطلاقا من كونها ضرورة من ضرورات الكتابة الشعرية المعيرة عن التجربة الصوفية بأسرها .

ويعتبر علامة الحواشي من أشد الشعراء المعاصرين توظيفا لرموز الشطح ، إذ يتجلى الشطح باعتباره تجربة في الكتابة الشعرية في جل نصوصه ، يقول في نص شعري بعنوان : "من الكاف والنون سبابتي" ، وهو نص رمزي ، وظف فيه فعل الكينونة والإيجاد : كن ، بطريقة شطحية :

مدامي إذا شربت انتشى

لأنني أنا الحق وهو الصدى²

ففي هذه الشطحة تنوب الذات الإنسانية محل الذات الإلهية ، حيث يعكس المقولات الصوفية كلها في شطحته ، لأن الذات الإنسانية ، والوجود هو ظل للذات الحق تعالى ، وليس العكس .

ويقول في شطحة أخرى :

علي السلام

ومني إلي

لأنني الأحب إلي ولي

لأنني السلام

أنا من حوى

ولا يحتوى

1 - علامة الحواشي : حلاج البلاد ، مطبعة ليمان ، تونس ، ص9

2 - حلاج البلاد : ص11

أنا لفظكم والمعاني ونحو اللغات

وما كل ما تعلمون وما تجهلون

سوى أحرف من سجلي¹

فهذا النص الشطحي هو نص مفضوح المعاني ، لأنه يقدم نفسه بنفسه للقارئ ، وبدلالات تقريرية ، ويمكن التعبير عنه بكونه شطحة من شطحات الاتحاد ، لأن ذات الفاني في الله ، المتحدة به لا تشهد إلا نفسها ، وقد انعكست صورتها في مرآة التجلي فتنتق عبارات هي في الحقيقة معاني للذات الإلهية ، فالسلام هو إسم من أسماء الحق تعالى ، كما أن الذي يحتوي ولا يحتوي هو الحق تعالى أيضا .

ولا تقف الإشارات الشطحية عند علالة الحواشي عند هذا الحد من ضيق العبارة فحسب ، بل يتطلع في النص ذاته إلى فضح الأسرار ، لأنه المداد الذي خطت به الأقدار وكل ما سيكون ، يقول :

وأنبئكم بالذي تسترون

أنا المد مني إليّ

مددت بعوني المدى ، وهو مني

وكنت المداد لما قد سطرت

وما تسطرون²

ومن شروط الكتابة الشطحية أن تكون كتابة يلفها الغموض والإلهام من حل جوانبها ، حيث يؤسس ذلك الغموض المقصود فيها لقراءة تأويلية تساق فيها الإشارات الشاردة إلى دلالات مقبولة ومستعانة ، غير أن علالة الحواشي لا يأخذ بهذا المبدأ في كتاباته الشعرية .

إن الكتابة الشطحية هي كتابة غامضة ، يلفها الضباب من كل جانب لهذا وجب كشفها عن طريق منحها بعدا لا متناها من التفاسير فاخترق "عالم الظواهر ، لا يتم إلا باختراق لغته المؤسسية ، هكذا يمكن أن نصل إلى الحديد، بلغة جديدة ، وهذا المعنى نفهم كيف أن التحديد شعريا ، إنما هو تدمج لنظام المعاني المؤسسية الاصطلاحية ، وكيف أننا لا نصل إلى الحقيقة إلا بتجاوز الشريعة"³ ، كما أننا لا نصل إلى كتابة نص صوفي حدائي إلا بتفجير لغته التي هي "الصورة الكلامية لانفجار الأنا"⁴ ، وهذا التفجير ما هو سوى

1 - حلاج البلاد ، ص 13/12.

2 - حلاج البلاد ، ص 13.

3 - الصوفية والسوريالية ، ص 249.

4 - الصوفية والسوريالية ، ص 250.

الشطح ، ذاته لأنه محاولة خلق لغة جديدة تستطيع استيعاب التجربة الكشفية من خلال تعطيل الحواس ، وبالتالي قراءة العالم قراءة مغايرة لسابقتها قراءة تعتمد الرؤيا والكشف كسبيلين لخلقه وبعثه من جديد.

فخطاب الكشف الشطحي يستغرق النص ، كما يستغرق جمال الجلال ذات الحب ، فيقنيها عن ذاتها ، وهذه السمة متحققة في بعض التجارب الشعرية الصوفية فقط ، وليس في جل الخطابات الشعرية ، ولإذا ما انتفت هذه السمة التي نعتبرها ضرورة أضحي الخطاب الشعري شفافا وواضحا ، وتقريريا ، كما في قول علالة الحواشي :

حجاي كبا دونه العارفون

سأحرمكم مددي

فكونوا بكم

فحقى مقى ستظل تظلللكم رحقي

سأمنع مني وسلواي عنكم¹

وإن كان هذا النص يتمتع دواله الرمزية من مقولات الصوفية القدامى ، فإنه يظل شفافا ، إذ لا يستطيع خلق فجوة التوتر لدى القارئ ، لأن التجربة الشعرية الصوفية المعاصرة ، هي تجربة شعورية تتأسس على اللغة ، وهذه الأخيرة هي التي تبني عليها الجمالية الشعرية ، وليست الدلالات الصوفية ، أو التوظيف الرمزي الاجتراري .

ويتخطى الحواشي هذه العتبة في نص آخر حيث يعبر عن دلالات الشطح بأسلوب مغاير لما أوردناه سابقا ، غير أن هذا التخطي يبقى محكوما بالمباشرة النسبية ، يقول :

وأشهد أني على الظلم حلاجها

ويؤف مني الغرام

يخط طواسين حب

على ترها

ينشده العاشقون فراشا

ينوب اتحادا بمصباحها²

1 - حلاج البلاد : ص14

2 - حلاج البلاد ، ص21.

وهذا المقطع الشعري يعبر عن الاتحاد بالنور الأقدس ، نور الذات الإلهية الذي أشرق على الوجود ، فأوجد بإشراقه كل الكائنات ، وقد عبر عنه الحواشي بالصورة ، فدم الحلاج هو دم الغرام ، وقد خط به طواسينه ، كما أن هذا الدم أصبح فراشا ينشده العاشقون ، فهو نحن إلى الاتحاد بالنور ، لأنه أسيل في سبيل ذلك الاتحاد.

وترفض التجربة الصوفية بعض المقاييس القديمة التي أضحت بالية ، ولا تقدم شيئا للمعرفة الإنسانية كالمبادئ العقلانية الأرسطية التي تعتمد العقل كواسطة للحكم على الأشياء وهي :

1- "مبدأ الهوية (1=1) .

2- مبدأ عدم التناقض (لا يكون "أ" وغير "أ" في الوقت نفسه) .

3- مبدأ الثالث المرفوع (loi du tiers exclu) (لا وسط بين الوجود واللاوجود)¹ .

إن فكرة الكتابة أثناء لحظة اللاوعي التي تتم خلالها الكتابة الصوفية قد عقدت من موقف بعض النقاد والدارسين ، وحتى قراء هذا الشعر ، لأن القارئ يظن أن هذه الكتابة ما هي سوى هذيان يتم أثناء لحظة لا واعية ، فهو أقرب إلى علم النفس منه إلى الأدب ، وبالتالي حطموا فكرة "التوصيل الشعري الناجمة عن نظرية التعبير، لكن التحليل المتأني لمستويات الدلالة يكشف بطلان هذه النتيجة ، حتى مع فهم التوصيل بمعناه الواقعي المباشر ، إذ إن الكاتب عندما لا يعرف أحيانا بطريقة منطقية أبعاد ما يقول ، فإنه لا يمكن أن يجهل ما عبر عنه بخدسه ، هذا الخدس وليس التصور الذهني هو موضوع التواصل الشعري²

ويرتبط الشطح في الكتابة الصوفية بحالي الاتحاد والحلول ، اتحاد الذات الإنسانية بالذات الإلهية حبالا فقط ، وحلول الناسوت في اللاهوت ، وقد ذهب العديد من الدارسين إلى القول بأن التصوف الإسلامي قد تأثر عبر تاريخ تطوره بأفكار وفلسفات دخيلة عليه ، لأن القول بالاتحاد والحلول في العرف الديني يعد خروجاً عن العقيدة ، وضرباً من الكفر ، ولهذا أوصى ابن عربي بعدم الخوض في هذا المنحى ، بل إنه رأى بأن الشطح هو سمة سلبية في الصوفي لعدم قدرته على الثبات في الحال .

فالحلول هو نفي لثنائية الحق والخلق ، كما أن القول بالحلول هو قول بالحاشية المطلقة ، ذلك أن الله ليس محدوداً بخدود العالم الذي نعيش فيه ، عكس الكائن البشري الذي هو متناه ، ومحدود .

وقد وظف خطابنا الشعري مجموعة كبيرة من الرموز التي تعبر عن حالي الحلول والاتحاد ، وهي علامات تحيل على دلالات شطحية ، ظاهرها مستشنع ، وباطنها يحكمه التأويل ، بما أن هذا الأخير هو فعالية قصوى لقراءة مثل هذه النصوص .

1 - ينظر هامش : الصوفية والصوريات ، ص 188/189.

2 - صلاح فضل : أساليب لشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1994 ، ص 19.

كما أنه لا غرابة أن نجد معظم الدلالات والسياقات التي وردت في نصوص شعرائنا ، قد وردت في نصوص الصوفية القدامى ، يقول أحمد الشهاوي :

ظننت أني أنه¹

ويقول أيضا مشيرا إلى انتفاء الثائية بين الذات الإنسانية والحق تعالى :

كلما كنت فيك

تجدد واحدي

لا شغل لي غير الهتك

وصعود صورتك داخلي²

ويشير في قصيدة أخرى إلى حال الاتحاد موظفا كلمة : " توحدت " ، وهي الدال الرمزي الشائع الاستعمال في خطابنا الشعري ، يقول :

كم مرة

تقت إلي

فتفتحت عيناك وانفلتت سماء وتوحدت بي

ذقت من أرق

ومن قلق

مواتي

وانجذبت

صرت إياي وإياك صرتني³

وهذه الدلالة الصوفية - دلالة الاتحاد - كثيرا ما ترد لدى الشهاوي بأشكال وصور متعددة ، إذ تحضر الدلالات الشطحية ملازمة للقول بالاتحاد ، حيث ينطق الصوفي ساعتها بشطحات منبئة عن حصول هذا الحال :

جسد سرى في حقول السماء دما

1 - أحمد الشهاوي : الأحاديث ، السفر الأول ، ص242.

2 - أحمد الشهاوي : قل هي ، ص107.

3 - أحمد الشهاوي :

يعلن الوحدة

يملك العرش

له كل شيء 1

أما عبد العشي فيوظف مصطلح الحلول بدلالته الصوفية المعتادة ، وذلك في قوله :

غيبوتي ، وصحوتي ، وباطني ، وظاهري

وأولي ، وآخرى

ومبدئي ، ومنتهاي لك

حللت فيك بك 2

ويوظف مصطلح الاتحاد في نص شعري آخر بدلالة الترادف ، يقول :

مولاي

جردني صمت العالم من ذاتي

هل أحلم أن تتوحد ذاتك ...

في ذاتي

لتضيف إلى عمري ...

أعمار. 3

ويوظف أدونيس كلمة الوحدة ، ليرمز بها إلى حال الاتحاد ، وذلك في قوله :

ويدخل كلانا في برج الوحدة

في عزلة عصفور يحتضر

يتذوق كلانا طعم الآخر 4

1 - أحمد الشهاوي : الأحاديث ، السفر الأول ، ص 203

2 - عبد الله العشي : مقام البوح ، ص 10/9.

3 - مقام البوح ، ص 43

4 - أدونيس : مج 2 ، ص 600.

والانسلاخ هو عكس الاتحاد لدى أدونيس ، كما أنه ملازم له ، وقد شبه أدونيس الصوفي المتحد بالذات الإلهية بعلاقة الجلد بالنسبة للكائن الحي ، فهو ملتصق به ، ولا يمكن فصلهما إلا بالسلخ ، يقول :

أنسلخ منك أتحد بك

وأخلق بيني وبينك

خداعا بلعو الشمس 1

أما عثمان لوصيف فقد وظف دلالات الاتحاد في العديد من نصوصه الشعرية ، ففي ديوان : "قالت الوردة" عثرنا على هذا المقطع الشعري الذي يصور فيه إحساسه بالاتحاد ، يقول :

من أنا الآن ؟

أي ألوهية تنبجس

ملء خلاياي ؟

آية روح بكل الدين تتوحد

وترفرق بي في أثر 2

ويتبع قوله بالاتحاد بمقطع شعري يتسم بالشطوح ، فهو الأمر والمنفذ للإرادة الإلهية ، يقول :

لكن كل السموات هوي على ركبتي

وتسجد

آه .. هل كنت خالقها

أم تراه حين العناصر 3

فالصوفي الذي بلغ حد الفناء لا يدرك أحيانا إلا الأحدية ، وهي سمة سلبية في الطريق الصوفي ، لأن الأحدية صفة للذات الإلهية ، باعتبارها نفيا مطلقا وغير مقيد لكل ما سواها ، ويشار إليها أيضا بكونها الغيب المطلق ، ووحدة الشهود ، فالصوفي الفاني الذي لا يرى سوى نفسه قائما بأفعال الله ، هو صوفي مسلوب الإرادة ، وقد وقع الحلاج من قبل في هذا المأزق ولم يجد من يأخذ بيده ، إذ لا يمكن التوقف عند هذا الشوط من الخبرة الصوفية ، فمن لا يرى إلى الأحد فقد قُلت معرفته بما هو فيه ، وقد وصف ابن عربي الصوفي الذي

1 - أدونيس : مج 2 ، ص 590.

2 - عثمان لوصيف : قالت الوردة ، دار هومة ، الجزائر 2000 ، ص 79

3 - قالت الوردة ، ص 80.

وقف به الطريق في هذا الحال بأنه صوفي ينقصه الإدراك ، وعلى الصوفي الكامل - الإنسان الكامل - أن يتخطى هذه العتبة ليصبح ذا عينين ، أي الإنسان القادر بحق على رؤية عالم الوجود بوصفه الجامع بين الضدين : الوحدة ، و الكثرة في ذات الوقت ، وقد أشار إلى هذه الدلالة أدونيس ، حيث صاغ نصه الشعري بأسئلة وجودية ، يقول :

لكن

لماذا أنا كثير بنفسي قليل بك ؟

لماذا ، كلما اقتربت إلي ، أشعر كأن عضوا يسقط مني ؟

مع ذلك ، أدخلني .1

وربما تجدر الإشارة هنا بأن أدونيس هو أقدر شاعر على تمثيل هذا الحال الشطحي في الخطاب الشعري العربي المعاصر ، فقد عثرنا على تعليقات ، وتبريرات صوفية في نصوصه الشعرية تعلل فعل الاتحاد هذا ، فالإتحاد لديه ليس اتحادا مطلقا ، وإنما هو إحساس بالمفارقة ، والاختلاف ، فالواحد والأحد ليسا مترادفين ، لأن الأحد هو الوحدة المحضة - حقيقة الوجود في حالة لا تعين مطلقة - بينما الواحد هو حقيقة الوجود نفسها في طور تبدأ فيه بالتوجه إلى الظهور .

والواحد هو الوحدة مضافة إليها الصفات الإلهية ، لذلك لا يمكن أن يحدث الاتحاد بين ذات فانية مخلوقة ، وذات خالقة وموجدة للذات الأخرى ، فعلاقتهم بالنسبة لأدونيس كعلاقة البحر باليابسة في قوله :

أصل كما يتصل البحر باليابسة

يلتصقان لكن لا شراكة بينهما

كلاهما نقيض الآخر 2

ولذلك نراه يوظف علامات رامية تتناسب مع مفهومه للاتحاد ، حيث يوظف مصطلح الالتحام ، وهو دال رمزي يحقق الاتحاد انطلاقا من كونه يحصل ما بين شيئين متناقضين ومختلفين في الآن نفسه ، يقول :

والتحمنا ، ضعنا معا ، ودخلنا

غابة النار - أرسم الخطوة الأولى إليها

ونفتح الطريق ...1

1 - أدونيس : مج 2 ، ص 646.

2 - أدونيس : مج 2 ، ص 611

ويتساءل انطلاقاً من هذه الرؤية الصوفية في نص آخر عن حلول جسدين في قلب واحد ، مراعيًا بذلك الرؤية الصوفية التي ترى في الحلول حلولاً للمعارف الربانية في قلب الصوفي الواصل :

كيف للجسد الواحد أن يثمر الياسمين والعوسج ؟

كيف لقلب واحد أن يلبس جسدين ؟²

ونعثر على هذه الدلالة لدى علالة الحواشي ، حيث يصور لنا رحلته العروجية ، يقول :

بصرت وكنت الطريق وخط الحلول

عبرت ، عرجت ، انتهيت إليّ ، استويت

سبقت المسافات قبل انطلاقي

وقبلي وصلت وقبل مكان الوصول

وأدركني

وأدركنكم قبل أن تخطروا سجدة في جمالي³

فالانتهاء تم باكتشاف الذات ، كما أن الحلول قد تم أيضاً في الذات - ذات الصوفي - وبما أن فعل الحذب هو شرط من شروط التجربة الشطحية فقد وظف الحواشي هذه الدلالة ، حيث سبق المسافة ، ليستوي على الكرسي ، وهي آخر محطة في الرحلة الصوفية لدى الحواشي .

وقد اتكأ الصوفية في مقولات الحلول على الحديث القدسي الذي يقول : " ما وسعتني أرضي ولا سمائي ، ووسعني قلب عبدي المؤمن .. " ، فالحلول يتم في القلب ، لأنه موطن المعرفة الصوفية ، والكشف ، والرؤيا ، والحب ، واللذة الروحية ..

كما أن الاتحاد لدى أدونيس منوط باختراق برزخ الوجود ، فهو جدار يفصل الذاتين ، ولا يتم ذلك إلا بعد إفناء ذات المحب في ذات المحبوب ، يقول أدونيس :

يجمعنا جسر لا نقدر أن نعبره

يوحدنا جدار يفصلنا أدخل فيك أخرج مني

أخرج منك أدخل في —

1 - أدونيس : مج 2 ، ص 181 .

2 - أدونيس : مج 2 ص 597

3 - حلاج البلاد ، ص 14 .

ما أبنيه يهدمني 1

فالدخول في الحضرة الإلهية يقتضي الخروج من الجسد - الصفات - ، أي الفناء ، ولهذا سمي الاتحاد بفناء الفناء ، أي أن يبقى الصوفي مع الله ، وهي قمة الفناء ، وأرقى مرتبة يصلها الصوفي في الفناء ، حيث تكون لغة الحوار ساعتها مناجاة ، ومناغاة ، يقول أدونيس موظفا دلالة الاندماج :

خديني إليك

يا بيت الفتنة ، وبيت الرغبة ، وبيت النشوة

ناغيني بغيتك

ادمجيني فيك ، أدرجيني معك

خوضيني في القلق

وموجي علي الخوف 2

ومن الدوال الرمزية التي وظفت للتعبير عن حال الاتحاد لدى أدونيس : الاحتواء ، وذلك في قوله :

احتويتك نبضة نبضة لا راحة لي فيك 3

وينفي أدونيس في بعض النصوص الشعرية فعل الاتحاد والحلول ، حيث يوظف مصطلح السيلاّن للتعبير عن حاله هذا ، فهو كالشمعة التي تحترق في النار فتسيل نتيجة لاشتعالها ، يقول :

ومع أنني مشوب بك

وأنا شيء لا يستند إلى شيء

ليس مربوطا

ولا ملتصحا

ولا حال

لكنني أسيل لا أقف

وجسدي رمي إذ رمي /

1 - أدونيس : مج 2 ، ص 599.

2 - أدونيس : نفسه ، مج 2 ، 376/377.

3 - أدونيس : مج 2 ص 603.

بقاب قوسين

وأنا الصحيح المريض بروزخ الجنس —

استوليت

غلبت الكم ولكيف

فت ما يقال 1

ويوظف أحمد الشهاوي مصطلح الحلول ، في نص شعري ينضج رمزية حروفية ، حيث يوظف رمزية حرف الألف للدلالة على الإنسان الكامل الذي ينهي تجربته بالحلولية باتجاه المطلق يقول :

وأن ألفي ، ألف الافتتاح ، ألف الأبجدية

ألف العشق

ألف إقرأ ، الحرف الأول ، البدء ، صارت

أسمى

تقدس إسمي بقدسية وجهك

حللت في 2

والإنسان الكامل لدى الشهاوي لا يسعه الكون ، لأنه الموعود بالخلافة في الأرض ، فهو محل العناية الإلهية ، وهو المقرب والموعود بالفتح ، والعلم الرباني ، فشأنه كشأن الألف ، والنقطة التي تحت الباء ، فهو البدء ، وحامل عبء الأكوان :

كوني يضيق ، البدايات يلغيتها الرحيل ، والشموس تفضح

خداعها ، ومياه وصلنا تنبع الآن من دمي

هيهات أن يسع الكون لي

لألقي علامات العطف والجر ، ونصير إنسانا كاملا يحمل

عبء الأكوان ، يبعث الاتحاد من مرقد الفرقة ، تستحيل الأرض إلى

قطعة صغيرة من مساحة قلب العالم 1

1 - أنونيس : مج 2 ، ص 650

2 - أحمد الشهاوي : أحوال العاشق ، ص 119.

ويرتبط الاتحاد بالمكاشفة لدى الشهاوي ، في حين يصيرا شطحا لدى أدونيس فقد وصف نفسه بأنه الأبد ، كما نسب معرفة الأسرار لذاته ، فهو المتربع في الهواء ، هو الذي يحترق الملكوت في قوله :

هكذا أزدهي صائحا : من يعرف مثلي الأسرار وقد نفخت

بين

شفتي الأرض ؟

أتربع في الهواء شيخ كرامات

أندثر بالدنيا وأعرج

أحرق الملكوت

أتعب ، أضرب خيمتي بين عيني

وحين أعود

أغلق بيت نفسي وأشتغل بحالي 2

وبما أن الكتابة الشطحية هي فيض من الإملاء الخالص ، ورؤيا كشفية تمثلها سطوة الحال ، وانزياح على مستوى الدلالة والأسلوب ، فإن ذلك لم يتجلى إلا في نصوص قليلة جدا ، وقد عاينا نماذج عديدة من تلك الشطحات الصوفية في مستواها الدلالي غير ذلك لم يتحقق على المستوى الأسلوبي ، إذ وردت الدلالات الشطحية باردة ، وخالية من أي تأثير جمالي على مستوى البنية الأسلوبية ، فالتجاوز والفضح ، والعدول في الكتابة الصوفية الشطحية لم يتحقق بحسب رأينا ، ولعل هذه الشطحة الأدونيسية التي يعبر فيها عن فيض الكتابة الصوفية خير دليل على ذلك :

... هكذا

يكلمني كرسي ليس بيني وبينه ترجمان

عند الكرسي حوض

عند الحوض ميزان

حول الميزان بقرة غمامة

1 - لحوال الماشق ، ص 20.

2 - أدونيس : مج 1 ، 545.

والكتب تتطير 1

إن الخطاب الشطحي المؤسس على المفارقة ، والانزياح هو أساس تجربة الكتابة الشعرية الصوفية المعاصرة ، غير أننا لم نعثر على ملامح واضحة لهذه التجربة المتميزة ، التي تختلف من شاعر لآخر ، في أساليبها ، وبنيتها اللغوية ، ورمزها ، رغم التقاء جل الخطابات الشعرية في المستوى التجريدي الذي أضحي يطبع جل الخطاب الشعري .

فحضور النصوص الغائبة في النصوص الشعرية المدروسة هو ميزة أساسية في الكتابة الصوفية ، لأن ذلك الحضور المكثف للرموز الصوفية القديمة ، وللسياقات هو أمر من الأهمية بمكان لاكتمال هذه التجربة الفيضية .

وما لمسناه أيضا هو كون هذه الرموز الصوفية التي وردت في خطابنا الشعري العربي المعاصر تأسست على رؤية مغايرة ، حيث عملت الخطابات الشعرية على تعددها على قتل روح الاصطلاح الذي كان يحكم هذه العلامات الرمزية ، فتعددت دلالاتها في كل نص ، بل إن النص الواحد يخلق تعددا معينا للدلالات الصوفية لرمز واحد ، وهي سمة إيجابية في الخلق الدلالي والرمزي على حد سواء .

ومن خلال سيرنا لدلالات المفارقة في الخطاب الشعري العربي المعاصر والتي تشغل دلاليا على السياق الصوفي ، مأخوذة بالرؤية الشطحية وجدنا أن نصوص الشاعر الجزائري عبد الله حمادي قد استثمرت هذه الخاصية الأسلوبية في التعبير عن حال الشطح ، فقد عمد الشاعر إلى تشكيل نصوصه وفق عناصر المفارقة الأسلوبية ممتلئة في المستوى الحوارية الذي بات يسيطر على نتاجه الشعري الأخير ، وسنحاول قدر الإمكان الإشارة إلى بعض تلك التوسيمات التي نراها تمثل عنصر الجدة في التصوف الشعري المعاصر في الخطاب الشعري لعبد الله حمادي .

يعمد الشاعر في العديد من نصوصه إلى قلب المقولات بما يتماشى مع رؤيته الصوفية ، لأن الكتابة الصوفية الشطحية هي فيض رؤيوي تحكمه المفارقة أكثر مما تحكمه العبارات الجاهزة ، والصور المستهلكة ، يقول في قصيدة : " جوهرة الماء " :

سادنة الأفلاك ... وغاشية الغفران

تمشي في وله المجذوب

تسرج باليمنى جذوة نار

تحمل باليسرى شربة ماء

تشعل بالنار الجنة

تطفئ بالماء النار¹

فهذا النص الذي يعتمد على الرؤية البصرية ، باعتبارها عنصرا من عناصر المفارقة ، حيث كتب على يسار الصفحة ، تاركا البياض الذي يتفاعل معه تفاعلا عكسيا إلى جهة اليمين ، يعتمد أيضا على فعل الصدم والمحاكاة الدلالية : تشعل بالنار الجنة ، تطفئ بالماء النار ، فهذا العدول الدلالي هو عدول لم نألفه في خطابنا الشعري العربي المعاصر .

وإضافة إلى هذا العدول الدلالي الجلي فهو يؤسس نصوصه على نصوص غائبة ، حيث يوظف تلك النصوص بطريقة حوارية ، تستمد رمزيتها من عناصر الانزياح المائلة فيها ، فالنصوص القرآنية ، والمقولات الصوفية ، والموروث الثقافي جعلها حقول يتأسس عليها الخطاب الشعري عند عبد الله حمادي ، وهي وسيلة لتتألف النصوص ، وتواصلها عبر الزمان ، ولعل هذه القطعة الشعرية تفي بما أومأنا إليه :

راحت تشعل بالنار الجنة

تطفئ ما حق القول على أكثرهم

تندب من طلل الماضين

كتابا

خفت في الوزن

سراياه الغيبية (...)²

فقد استحضّر الشاعر دلالات الآية القرآنية ، غير أن تلك الدلالات أتت معكوسة ، بما يخدم دلالة الرؤية الصوفية للشاعر ، وهذا النمط من الكتابة نجده بكثرة لدى عبد الله حمادي ، يقول في النص نفسه :

لا يتسع القلب لمخلوق (...)

للنور مساحات للسفر الآتي³

1 - عبد الله حمادي : قصيدة جوهرة الماء ، منشورة بمجلة حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات ، جامعة قسنطينة ، العدد 2 ، مارس 2004 ، ص 193/192 .

2 - جوهرة الماء ، ص 193/194 .

3 - قصيدة : جوهرة الماء ، نفسها ، ص 194 .

وهذه الصورة الشعرية تقاطع مع الحديث القدسي تقاطعا جليا ، فالقلب هو محل التزلزلات الإلهية ، كما أنه محل المحبة أيضا ، لذلك اختاره الله موطنًا له ، يتزل فيه ، لأن الله وصف نفسه بأن الكون لم يحتوهِ ، واحتواه قلب عبده المؤمن .

وإذا كان حال الشطح عند العديد من الشعراء قد عبر عنه بدوال رمزية قد ألفنا سماعها ، وقراءتها في الخطاب الصوفي القديم ، باعتبارها أدخل في باب الاصطلاح ، فإن شاعرنا عبد الله حمادي يحاول إضفاء نوع من التحديد عليها ، يقول واصفا حال الكشف الصوفي ، متخذا دوال الاتحاد في التعبير عن كشفه هذا :

كنت شحاذا حين غامرت

...

والاها حين داهمني الفيض

وعاودني التزليل

في لحظة ميلاد

وسط الألفام الضوئية ...

كنت ذاك الوافد من فرط

الغيبة ...

وحجاب العزة دون الذات

مسدولا

مكاشفة

في حضرة أدلاج غيبية¹

وهناك سمة أخرى يمكن الإشارة إليها في هذا الباب ، وتتعلق بطريقة هذا الشاعر في التوظيف الحروفي الذي يعبر من خلاله عن حال الاتحاد والشطح الصوفي ، فقد اتخذ عبد الله حمادي في رمزيته الحروفية نهجا جديدا ، لكونه لا يوظف الحروف انطلاقا من كونها أصوات تدخل في تشكيل الكلمة فحسب ، بل يعتمد إلى شحنها برمزية صوفية متعالية ، وقد لمسنا ذلك في توظيفه لحرف الهاء ، وهو حرف هوائي ، يخرج من أعماق

النفس الإنسانية ، كما أنه يرتبط رمزياً بالنفس الرحامي الذي هو أصل الموجودات كلها ، وقد شكل هذا الحرف نغماً موسيقياً متميزاً في قصيدة : "ستر الستور" حيث يتواتر بشكل كبير في القصيدة كلها (57 مرة) وهذا التوظيف الرمزي المخصوص لهذا الحرف لم نعثر على مثيل له في الخطاب الشعري العربي المعاصر .

والهاء عند عبد الله حمادي هي أصل المحبة الإلهية ، فهي مرتبطة بكلمة هوى ، وهذه الأخيرة تضيئ بظلالها الدلالية مسحة وهالة من القدسية على جل العلامات الأخرى ، والتي تشتغل هي الأخرى ضمن السياق الصوفي ، مثل : يهواني ، أهواه ، ألقاه ، محياه ، أسائله ، عرشه ، هو ، التماهي ، تحرده ، دنياه ، مدامعه ، نجواه ، أفناه ، ساحله ، مولاه ، مورده ، يمناه ، يسراه ، صولته ، سلواه ، بلواه ، مسراه ، فحواه ، خواطره ، مجراه ، أخراه ، مرساه ، مغراه ، مغناه ، بقاياه ، تولاه ، ليلاه .

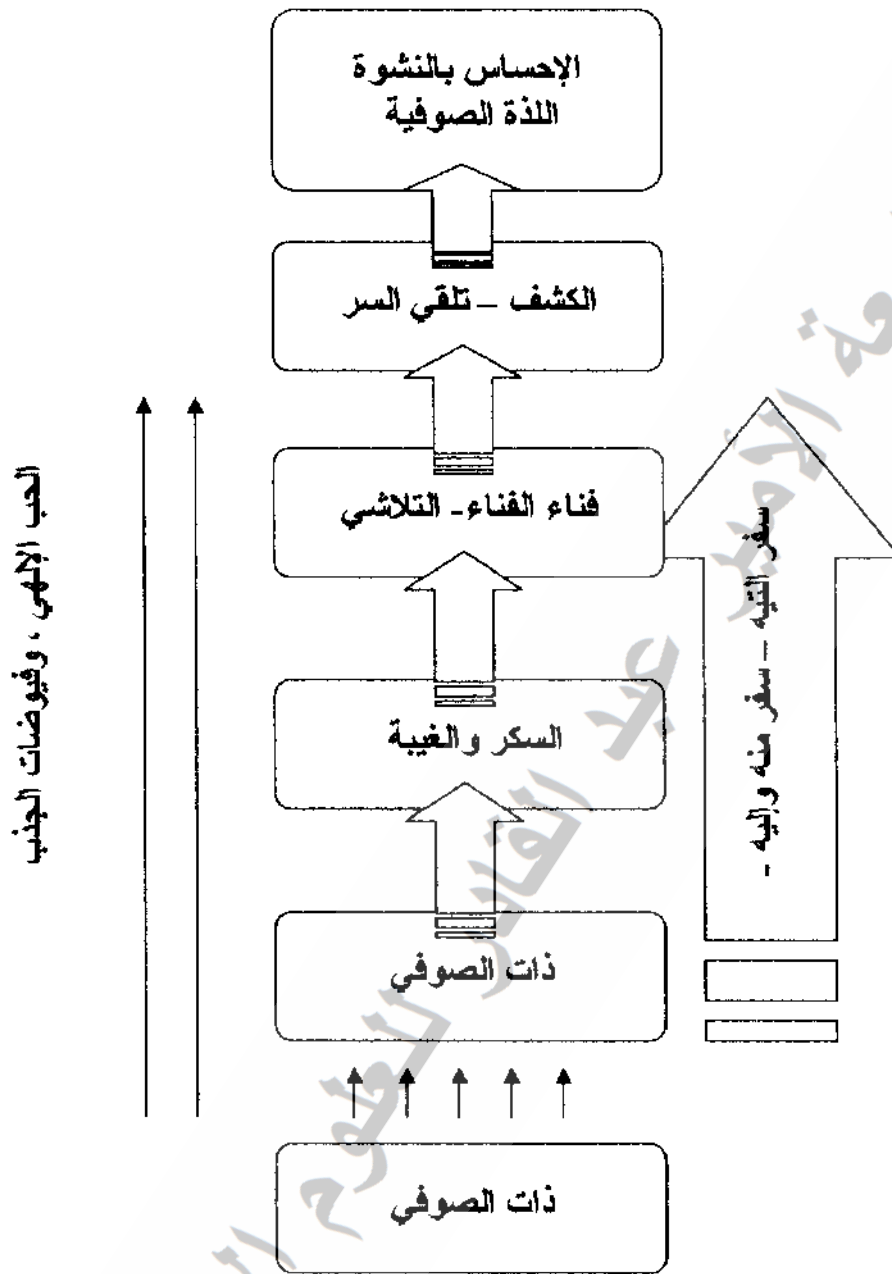
فالهاء في الدوال الرمزية الصوفية السالفة الذكر ترمز لشيئين ، الأول هو الذات الإلهية - الله - ، وهذه الهاء هي هاء إسم الجلالة ، كما أنها هاء ضمير : هو .

والشيء الثاني الذي ترمز إليه هو الذات الصوفية الواصلة ، والتي تنعدم إنيتها في إينية المحبوب ، فتصير الهاء هنا معبرة عن ذاتين في آن واحد ، ويحصل هذا الاشتراك الدلالي في حال الاتحاد ، أي حينما تنتفي الصفات البشرية ، فالذات الإلهية هي نور يغشى الكائنات كلها ، كما أنه يخترقها ، لتصير تلك الموجودات عينه ، ومظهره ، وتجليه في الوجود .

ويوظف هذه الرمزية عبد الله حمادي في نص آخر موسوم بـ "كاف الكون" حيث يختم نصه بقطعة شعرية يتخذ حرف الهاء روياء لها ، حيث يتواتر بشكل منتظم ليضفي على النص كله هندسة صوتية خاصة ، تدور حول لكسيم رئيس واحد وهو : الهوى ، بطريقة السبب والنتيجة ، بهذا الشكل :

الهوى ← هواها ← منهاها ← مبتغاه ← محتواها ← ملتقاها ← مشتهاها ← مستواها

كما أن هذا النص يتندى بالجذب الإلهي (قطر تقطر من هواها) ، ثم يصير الجذب فيضا ، يلذني السالك إلى منهاها ، ومبتغاه ، ليصل الصوفي وقتئذ إلى الحلول في الذات الإلهية ظناً ، وخيالاً ، ثم يؤدي هذا الحلول بدوره إلى الملائشة والصعق ، نتيجة الكشف والمشاهدة ، المرتبطتين بالشهوة ، واللذة الصوفيتين ، وهي خلاصة العشق الصوفي لدى الشاعر عبد الله حمادي ، ويمكن تمثيل هذه الرحلة العروجية الحمادية بهذا الشكل :



وهذا الشكل يمكن تفسيره بهذه القطعة الشعرية :

قطر تقطر من هواها	ومن سر تعطر من شذاها
ومن ليس تحت الكون فيه	يدني غيبي من منهاها
فحلت فسي الخلول به ظنوني	وهامت تستطير لمبتهاها
وهلت من ملامحها غيوم	تلاشت شقوتي في محتواها
فإن كان التستر في التسفاني	فذا وقت الحضور للمتهاها
وإن كنت اهتديت لوقع حرف	يخط موقعي في مشتهاها

فذاك من تعشقنا لجسر يشد مستوي مستواها¹

وربما يعود اهتمام الشاعر عبد الله حمادي بهذه الغنائية التي تتربع عليها هذه القطعة الشعرية إلى فهمه العميق لطبيعة الكتابة الصوفية ، والتي تستأنس بكل ما هو غنائي ، فقد كان السماع سببا في الوجد ، بل إن الوجد أساسه التواجد ، وهذا الأخير يرتبط ارتباطا وثيقا في العرف الصوفي بأجواء النصوص التي تلقى ، وتسمع في الحضرة ، انطلاقا من انطوائها على دلالات إيحائية تعجل بالدخول في حال الوجد.

ونحن نرى بأن استشارة مثل هذه الأساليب هو مطلب أسمى في الكتابة الصوفية بصفة خاصة .

ومن الفارقات الدلالية التي وظفها عبد الله حمادي للتعبير عن حال الشطح توظيفه للضمائر ، بشكل يخلق المختلة الدلالية ، كما في قوله :

توهمت أنك أي (...)

يا جسدا محفوفا

بالظلمات²

فالتعبير عن حال الاتحاد ، بلغة الشطح لا يصلح إلا بالضمائر ، وهو سبيل عرفاني قدم اتخذته الصوفية لأجل ستر إشاراتهم ، كما أن الستر والغموض هو سمة بارزة في الكتابة الرمزية الصوفية .

ويكرر الحملة الأولى بطريق المغايرة ، فكما تتبدل الأحوال والمكاشفات في اللحظة عدة مرات يتبدل أيضا الخطاب الشعري بدلالاته ، وأساليبه ، وقد استلهم عبد الله حمادي هذه الفكرة ، إذ يغير من دلالة ، ودوال الحملة الشعرية في بداية كل مقطع شعري ، حيث يقول في المقطع الثاني :

(...) أنا غائب بك أي³

وفي المقطع الثالث نثر على هذه الحملة الشعرية :

أيقنت أي أنا (...)⁴

وفي المقطع الشعري السادس ، نثر على هذه الحملة :

توهمت أنك أي (...)⁵

1 - عبد الله حمادي : قصيدة : كاف الكون ، مخطوطة .

2 - البرزخ والمكين ، ص 149

3 - البرزخ والمكين ، ص 150

4 - البرزخ والمكين ، ص 150

5 - البرزخ والمكين ، ص 152

فهذا التلاعب بالضمائر كفيل بزعزعة أفق انتظار القارئ ، الذي تصدمه دلالات الضمائر في كل مقطع شعري ، فيؤول دلالات المقطع الشعري بحسب التباس دلالات الضمائر في ذهنه .

وهذه التوسيم الأسلوبية هو سمة من سمات الكتابة الحدائية الصوفية لدى عبد الله حمادي ، ففي قصيدة البرزخ والسكين يوظف هذا الأسلوب أيضا ، حيث تحضر دلالات عديدة للمقولة الواحدة ، حيث يعتمد الشاعر إلى قلب المقولات بشكل يجعلها تتحدد على مستوى الدلالة في كل مرة ، كما تستمد أيضا الجملة الشعرية رمزيتها من هذا التبدل المستمر ، فمقولة محي الدين بن عربي التي يقول فيها : "له التزول ولنا المعراج" تحضر بدلالات مغايرة في النص الشعري لدى عبد الله حمادي ، يقول :

في عماء بالقصر والمد

لنا التزول وله المعراج !!¹

ونحن إذ نرى بأن هذه الصورة هي صورة شطحية لانكائها على عنصر المفارقة ، فإنه يمكننا القول أيضا بأن الشاعر عبد الله حمادي له رؤيا خاصة بالتجربة الصوفية ، فهذه الأخيرة مرتبطة أشد الارتباط بالكتابة الشعرية في أسمى تجلياتها الجمالية ، فالشطوح عند شاعرنا لا يمتح دلالاته من الرموز الصوفية فحسب ، وإنما من الكتابة الشعرية أيضا .

فإذا كان الشطوح قديما يأسر المتلقي بما يحمله من معاني مجازية مفارقة للعرف الديني ، وللفهم أيضا ، فإن الخطاب الشعري أضحي يضطلع بهذه المهمة أيضا بما يثيره في المتلقي من مفاجأة ، وصدم لكل ما ألفه من أساليب شعرية ، ودلالات صوفية .

الفصل الثالث

الحب ودوائر الرغبة الصوفية :

- 1- دائرة الذات الإلهية ورمزية المرأة :
- 2- دائرة التوالج والتمايس.
- 3- دائرة التجلي الوجودي - الطبيعة -.
- 4- دائرة المعرفة والكشف.
- 5- دائرة التجلي الشهودي ورمزية المرأة.

الحب ودوائر الرغبة الصوفية :

1- دائرة الذات الإلهية ورمزية والمرأة :

يعتبر الحب أسمى سمة موضوعاتية في الكتابة الصوفية، فهو يشكل حلقة الوصل بين ما هو إنساني، وما هو إلهي، فقد كان التداخل جليا بين الخطابات الصوفية التي تتوسم بالحب الإلهي، والخطابات الشعرية التي تعبر عن الحب العذري، لذلك كان الحب العذري مدخلا للحب الإلهي في أسمى درجاته. وقد عني الصوفية كثيرا بوضع أسس لهذا الحب عميزه عن غيره، إلا أن الحدود لا تزال متداخلة بينهما، فقد استعار الحب الصوفي ألفاظه من الحب العذري، بل إنه كان منطلقا خصبا لتجربة الحب الصوفي .

ومقولات الصوفية بخصوص هذا الحال كثيرة، إذ لا يمكن بأي حال العثور على نص شعريا كان أو نثريا، لدى الصوفية إلا ويكون الحب الصوفي مداره، فهو مركز الأحوال والمقامات كلها، حتى قيل : من صح حاله في الحب صحت له جميع الأحوال التي بعده، ومن قطع الطريق أمامه عند الحب خاب مسعاه، وهو التوبة بالنسبة للمقامات .

وقد قسم السراج الطوسي المحبة إلى ثلاثة أحوال: " فالحال الأول من المحبة، محبة العامة... والحال الثاني .. يتولد من نظر القلب إلى غناء الله، وجلاله، وعظمته، وعلمه وقدرته، وهو حب الصادقين، والمحققين، وشرطها... هتك الأشياء، وكشف الأسرار... أما الثالث فهو محبة الصديقين والعارفين، تولدت من نظرهم ومعرفتهم بقدم حب الله تعالى لهم بلا علة، فكذلك أحبوه بلا علة " ¹، والحب بدون علة كان مذهب رابعة العدوية حين قالت :

أحبك جبين حب الهوى وحبا لأنك أهل لذاكـ

فأما الذي هو حب الهوى فشغلي بذكرك عمن سواكـ

و أما الذي أنت أهل له فكشفك للحجب حتى أراكـ ²

فالحب بدون علة أصبح شريعة في عرف الصوفية، فلما عرفوا قدم حب الله لهم أحبوه قاصدين بحبهم هذا القرب منه والتنعم بالنظر إليه، ليس خوفا من ناره ولا رغبة في جنته، يقول عثمان لوصيف في قصيدة "شريعة الحب"، معلنا هذا الحب الفيض نحو الذات الإلهية، هائما بالجمال المطلق:

1 - الطوسي : الفصح، ص 86/87

2 - نقلا عن: مباركة (زكي) : التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ط1، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، لبنان ص 134.

أغرقت هذا الكون في صوفي
ونسخت باسم الحب كل عبادة
فيضا لفيض... والهوى إبحار
إلا الجمال... وصحت يا قهار
لهذي يدي بيضاء هذي همري
للعاشقين .. وهذه الأزهار¹

لقد علل الصوفية مذهبهم هذا بآيات من القرآن، قال تعالى: "سوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه" [المائدة 54] - هذه الآيات تبين حب الله السابق لحب العباد له، وقال: "قل إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله" [آل عمران 21] - وهي دعوة إلى اتباع طريق الرسول (ص)، وهو المحب والمحبوب في الوقت ذاته، وللرسول (ص) "مقام المحبة بكاملها، مع أنه صفي، ونجي، وخليل، وغير ذلك من معاني مقامات الأنبياء، وزاد عليهم أن الله اتخذهم حبيبا، أي محبا ومحبويا"².

ويدخل حال الحب في تكوين جميع الأحوال السامية، التي يكون الفتح الإلهي على أساس تحققها، وقد قيل "المحبة ما يكون في حبة القلب؛ يعني سويداء القلب، وسمى المحبة محبة لأنها تمحو بها ما سواها من القلب؛ فلذلك فضل الحبيب على الخليل"³ قال الله تعالى مشيرا إلى حب المؤمنين: "يحبوهم كحب الله". والذين آمنوا أشد حبا لله [البقرة/165]، وأشار الغزالي في "المنقذ من الضلال": إلى كون المحبة "أول حال رسول الله (ص) حين تبتل، حين أقبل إلى جبل حراء، حيث كان يخلو بربه ويتعبد حتى قالت العرب: إن محمدا قد عشق ربه"⁴ وما جعل الحب من الأحوال إلا لأنه "محض موهبة ليس للكسب فيه مدخل"⁵.

والحب حبات، حب المحبين، وحب المحبوبين، وحب المحبين دليله الترقى في المقامات وانتقال المريد من مقام إلى آخر أعلى منه، والسفر فيه يطول، أما حب المحبوبين فطريقه مخفوف بإرادة الله وعنايته والعناية فيه مقضية متحققة، والسفر فيه سريع، و"من أخذ في طريق المحبوبين يطوى بساط أطوار المقامات، ويندرج فيه صفوها وخالصها بأنهم وصفوها، والمقامات لا تقيد ولا تحبس، وهو يقيدها ويحبسها بترقيه منها، وانتزاعه صفوها وخالصها، لأنه حيث أشرق عليه أنوار الحب الخاص خلعت ملابس صفاتها ونعوتها"⁶.

وقد رأينا تجلي هذا النمط من الحب في الخطاب الشعري بشكل كبير، إذ تطوى الطريق بالمحبوبين ويكون وصوهم مبكرا، لأن الحب إذا استولى على قلب المريد كان دليله وأستاذه في رحلته يقول عثمان لوصيف:

سافرت في عينين سوداوين
في مملكة الإيمان والشهادة
وهبت روحي للجمال

1 - عثمان لوصيف: الإرهاسات، ص 17/16

2 - ابن عربي: نفاخر الأخلاق، ص 40.

3 - الطوسي: التمع، ص 155

4 - نقلا عن: إبراهيم بيموني. نشأة التصوف الإسلامي. ص 174.

5 - السهروردي: حوار المفارغ، ص 504.

6 - أبو الفيض المنوني: التصوف الإسلامي الخالص، ص 142.

مت باسم العشق والعبادة¹

ولما كان الجمال الطبيعي أسرا لعقول وقلوب الناس لتجلي عظمة الله فيه، جعله الله بابا من أبواب جماله المطلق، لهذا كانت المرأة لدى الصوفية أفضل دال رامن لهذا الجمال المطلق الذي يصعب تصوّره وتقييده بنموذج دنيوي، ومن ثم راح الصوفية يتغنون بكل شيء جميل سواء كان إنسانا أو حيوانا أو جمادا معتبرينه إحدى تجليات الجمال الأزلي، يقول محمد مصطفى الغماري مستعينا بضمير المذكر المخاطب "أنت" وموجهها خطابه إلى الحق :

لولا جمالك يا إله هتكت من رهق ستاري !
لولاك يا أبدي.. سفحت على الفؤاد كؤوس نار
أنت الجمال... وكيف أحيا يا إله بلا بهار، ؟
أم كيف تنتحر الرؤى.. ويداك ينبوعا اقتدار² ؟

ويقول أيضا محمد فوزي الغزي مشيرا إلى الذات الإلهية بكونها امرأة من حليب الخيال :

حقى تلقاك امرأة مسن حليب الخيال
وتأخذك كالحلم إلى ظلها فوق عرش السؤال
سأملأ وهم الماء بآلاف مسن حقائقها
وأعلمه كيف يسقي ورود الضوء على درهما³.

لقد استلهم الصوفية صور الحب العذري عند شعراء العرب قديما، ووظفوا تلك الصور الرائعة في كتاباتهم، وكان أن جعلوا شهداء الحب وبجانية رموزا دالة في كتاباتهم، كـ "جميل بثينة"، "قيس بن الملوّح"، وجعلوا للحبيبة أسماء كثيرة منها الخمرة، أسماء، ليلي، بلقيس، ... وغيرها من المسميات . والمحجوب دوما أنثى يعارون من جمالها، فهم هائمون لشهودهم ذلك الجمال الأزلي .

ولما كان الحب الإنساني ممهدا للحب الإلهي، كان الجمال الطبيعي دليلا إلى ذلك، "فشأن الجمال أن يضيق درعا ببقائه مجهولا خلف النقاب"⁴، لهذا خلق الله الجمال في الكون وجعله محبوبا لذاته، ويذهب زكي مبارك إلى القول بأن الصوفية "قد ابتدءوا حياتهم بالحب الحسي ثم ترقوا إلى الحب الروحي"⁵، ويرر هذا بكون الانتقال من الجمال إلى التصوف معقول، خاصة أثناء حدوث حالة الحرمان للمحب، فيكون حزنه، وعزلته وخيبته، أولى بدايات الطريق نحو الحب الروحي، ولعل ما حدث لمجنون ليلي هو من قبيل هذا إذ كان إذا سئل عن ليلي يقول : أنا ليلي، "فكان يغيب بليلى عن ليلي، حتى يبقى بمشهد ليلي"⁶، وذكر ابن عربي في فتوحاته

1 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 62

2 - محمد مصطفى الغماري : ألم وثورة، ص 32.

3 - محمد فوزي الغزي : رمضان اللغة رمضان الجيد، مرام للنشر، تونس، ص 84.

4 - عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض، ص 198.

5 - ينظر: زكي مبارك : التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 189.

6 - ينظر: الطوسي: اللمع، ص 437.

أن "الحب سببه الجمال، وهو له ؛ لأن الجمال محبوب لذاته، والله جميل يحب الجمال"¹ . وقد عبر عن هذا الحب في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر بعدة دوال، هي في الحقيقة تشغل رمزيا ضمن حقل المحبة، كالعشق، والهيمان، والصبابة، الهوى الصوفي، الجوى، الهوى الأخضر، الغرام، طائر الحب، حقول الغرام، قيس الهوى، هينمات العشق، فراديس لهوى ،.... إلخ .

وبما أن العشق هو درجة عليا من درجات المحبة، فقد نال قسطا وفيرا من الحضور في خطابنا الشعري، يقول محبوب العياري :

لم يبق طير على كفي، ولا شجر
إلا وأضحى بمـزن العشق مغتسلا
للعشق كل عناقيدي وأوردي
كم ارتوى العشق من روعي، وكم هلا
العشق أن يبذل العشاق أنفسهم
ما عاشق صادق إلا وقسـد بذلا
لو كان لي ألف نفس كنت أشعلها
في مذبح العشق نشوانا ومـغـتـفلا
آمنت بالعشق دربا ليس يوصلني
فالعشق أعذبه أن لا وصول، ولا...²

إن العاشق دوما مشتاق، إذ لا يوصف طريق العشاق بأن له نهاية يستقر عندها، فلو جاز ذلك لكان الوصل دواء العاشق، فهو لا يطفئ نار العشق بقدر ما يؤججها، وقد عبر شعراؤنا عن قدم حب الله لهم، وقدم حبهم له، يقول محبوب العياري في قصيدة : "وجع النشيد" :

وأنا الذي علقتها، وعشقتها
منذ القديم، من الوريد إلى الوريد
سميتها عشقي الأخير وقبلتي
ورسمتها خالا على خد القصيد
ما زلت أسقيها قديم مدامتي
وتصيح : هل في جوارك من مزيد³

1 - ابن عربي: الفتوحات المكية، مج2، ص 326.

2 - محبوب العياري : قلل لسيدة الشجرات، ص36/35.

3 - محبوب العياري: قلل لسيدة الشجرات ، ص57.

فإذا كانت المدامة رمزا لقدم حب الله لعباده، فإن الشاعر قد عبر عن هذا صراحة، وذلك من خلال توظيفه لمجموعة من العلامات الرمزية: عشقي الأخير، قبلي، عشقتها، قدم مدامتي .
ويعبر عن هذه الدلالة الشاعر عبد الله حمادي في العديد من نصوصه الشعرية، في دواوينه: تحزب العشق يا ليلي، قصائد حجرية، البرزخ والسكين، ففي قصيدة: "يا امرأة من ورق التوت"، يسمي معشوقه الأزلي - ليلي - باعتباره رمزا للذات الإلهية في قوله:

فالليل ليلي يسكني
لحنا يرتاب ويرهقني
ويمد الجسر فيعبرني
وأغض الطرف فيسلبني
فأنا المعشوق وعاشقه
وأنا المقتول وقاتله
ويكون الحب بدايته
ويكون القصف نهايته¹

ويربط محمد المهدي المخبوب في قصيدة له بين الحب الإلهي والخمرة في قوله:

وغرد الكرم في الأكواب نادمها
وبت أدعوك خلف الليل نائية
هاتوا لي الكأس لم أقنع بها ظمأ
هذي كؤوسي لم تبصر وأطفأها
صمتي يحدث عن حيي وأشجاني
وخف عطرك تحت الليل يلقياني
حتى أعلل عند اليأس أحزائي
رماد شبي مغبونا وإذعائي²

فقد وصف الخمرة الصوفية وأكواها، وشربها، والظمأ الذي يعتري شاربها، لأن من شرب الخمرة الإلهية يظل فاه فاغرا وكأنه لم يشرب بعد، فالخمرة الصوفية والتي هي رمز لقدم حب الله لعباده تنوب عن المرأة باعتبارها بديلا غنوصيا لدى شاعرنا في العديد من نصوصه الشعرية، إذ كثيرا ما يصف الخمرة وشاربها، يقول في قصيدة الأمل الخالد:

مرارة الخمر كالأعراض تدمنها
وما الأمان سوى ظل ظفرت به
أما الفناء، فإنسي لست أرهبه
فتستريح وإن زادتلك إرهاقا
طيفا مع النفس كالإيمان منساقا
ما دام صمتا كما أبغي وإطراقا

1 - البرزخ والسكين، ص 164.
2 - المخبوب (محمد المهدي): نثر المجاذيب، مطبعة التمدن، الخرطوم، 1968، ص 106.

والكرم لم تنسه الأكواب ظافرة من الحباب على ذكره أطواقاً¹

إن حضور هذه العلامات الرمزية الخاصة بالخمير وأوصافها ، والفناء أيضاً هو حضور باهت ، لا يحرك في النص الشعري شيئاً ، فهو يصف التجربة من الخارج ، إذ لا تنقل المقطع الشعري إحساس الشاعر وتجربته بقدر ما ينقل انطباعاً ورأياً تقتله التقريرية ، وهي سمة نجدها لدى الشاعر محمود حسن إسماعيل في المقطع الشعري التالي :

وإذا أشعل ساقى الحب دنياه بصدرك
وأذاب العاني المجهول من أعماق سرك
وأحال الروض كأساً ، والضحي حانا لخمرك
فاحذري أن تعبر الريح على بستان زهرك²

فهذا المشهد الشعري أتى بنبرة النص ، وهي نبرة تشتغل في الفنون القولية الأخرى ، كالنثر مثلاً ، غير أنها لا تصلح لنقل التجارب الروحية ، كما أنها تعد سمة سلبية في الكتابة الشعرية .
ومن التجارب الشعرية الناجحة في التعبير عن الحب الإلهي من خلال رموز الخمرة والسكر ، نذكر في هذا المقام نصوص الشاعر صلاح عبد الصبور ، يقول :

و أنت يا حبيبي أسقيني همة
في كأس مدوره
وطار قلبي ثم طرت إثره
فلست صاحبا لكي أراجع الهوى
لعلني أكون
غرقت في دوامة الجنون
لقد تركت العقل للذين يعقلون
وكل ما أدريه أنني فنتت بك
بروحك المحيرة³

ففي هذا المقطع الشعري نلمس صدقا في التجربة الروحية ، وقد عبر عنها الشاعر بألفاظ هي في حقيقة الأمر رموز صوفية ، كثيرة الحضور في الخطاب الصوفي بأسره ، كالخمرة والكأس ، السقي ، والصحو ، والهوى ، والجنون ، والخيرة ، والفتنة .

1 - نثر المجانيب ، ص 121

2 - محمود حسن إسماعيل : المفكر من شعره ، مهرجان القراءة للجميع ، مصر ، 2003 ، ص 68

3 - صلاح عبد الصبور : الأصول الشعرية ، دار العودة بيروت لبنان ، 1998 ، المجلد الثاني والثالث ، ص 72/71

كما أن تلازم هذه العلامات ، وورودها مرتبة بحسب ترتب أحوال التجربة الصوفية يسهم إلى حد كبير في إضفاء نوع من الشرعية على التجربة ، باعتبارها تجربة معيشة .

ولما كان الحب يقتضي الجمال والملاحظة جعل الصوفية المرأة رمزا له "فهى ليست محلا للشهوة بذاتها، بل هي رمز لذلك الجمال الشامل، وطريق موصل إلى الحق إن جاز التعبير فإن بثها حبه وأشواقه، فإنما هو في الحقيقة يعبر من خلالها إلى ما ترمز إليه، إلى الحق تعالى فالجمال المقيد المحسوس باب مفتوح على الجمال المطلق يعبر منه من لا يقف مع الرمز"¹ يقول لوصيف :

آه !

يا امرأة تتوشح بالضوء

من عصر الشفق الأرجواني

في مقلتيك المخدرتين بسحر الرؤى

من كسائك جمالا تغوص الكواكب فيه

و من فض بين يديك مزاميره القدسية ؟!

أنت أميرة هذا الجنون المغامر

أنت إلهة هذا الغوى

أنت سيدة الشعراء

و سيدة الأنبياء !²

إن الحب يرى محبوبه بعين محبوه، لا بعينه هو، لأنه قد أفق رؤيته، والمحبوب يرى محبوبه بعين الحب، قال الكشمشخاني في هذا الباب : "الحبة سر في القلب من المحبوب إذا نبتت قطعتك عن كل مصحوب"³، لهذا يرى الصوفية أن الحب لا يشهد غير محبوه، فبه يرى ويفكر، والحب شرطه أن تلحقه سكرات الحبة فإذا لم يكن ذلك لم يكن حبه فيه حقيقة، وكلام الشعراء في سكر الحبة طريف، إذ يصور أدق خلجات النفس في حنينها إلى المطلق، فالحب الواصل يشهد الأشياء بعين الله لا بعينه، فتختلط هنا الضمائر فالأنت أنا، وأنا أنت وهو دليل على انحاء الصفات واختلاطها ببعضها البعض، لأن الحبة هي "دخول صفات المحبوب على البديل من صفات المحب"⁴، وهذا مصداقا للحديث القدسي القائل "...فإذا أحبيته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها" .

والإفراط في الحبة يؤدي إلى القول بالاتحاد والشطح، والحب في الخطاب الشعري معبر عنه بطرائق عدة، كأن يكون على شكل صلاة، إذ يكون المحب عابدا لمحبوه ساجدا له، وهي أقرب صورة للحب الإلهي .

1 - سعد الحكيم: المعجم الصوفي، ص 305.

2 - عثمان لوصيف: براءة، ص 48/47.

3 - الكشمشخاني: جامع الأصول، ص 36.

4 - الطوسي: التلخيص، ص 88.

يقول عبد الله حمادي في قصيده له، واصفا صلاته في رحاب الحب وفناءه في المحبوب .

خذ فؤادي... لا تسلم عن همومي
إنما الحب في رحابك يحلو
فانطلقنا والعيش غرض ندي
طارحتني الهوى فتاهت خسطانا
وذر الناس يسألون... فمالي...؟
وبه أحيا راكمعا في ابتهاج
ورشفنا من حلو طعم الوصال
ونسيت الدين وصحبي وآلي¹

لقد وصفت المحبة بكونها شراب الله يسقيه أوليائه المحبين، غير أن هذا الشراب لا يروي أبدا، فكلما شربت ازدادت عطشا حتى لو أنك شربت كل بحار الكون، لظل فاك فاعرا، وجعلت للمحبة كأس كالتّي للخمرة الحقيقية . يقول الكمشخاني داعيا إلى الإدمان على شربها : " وأدمن الشرب بكأسها مع السكر والصحو ، كلما أفقت أو تيقظت شربت، حتى يكن سكرك وصحوك به، وحتى تغيب بجماله عن المحبة وعن الشراب والشرب والكأس، بما يبدوا لك من نور جماله، وقدس جلاله، وأجل ما أخذت أن لا تعرف المحبة، ولا الشراب، ولا الشرب، ولا الكأس، ولا الصحو، ولا السكر، فنعمة المحبة أخذت من الله قلب من أحب، بما يكشف له من نور جماله، وقدس كمال جلاله، وشراب المحبة مزج الأوصاف بالأوصاف.... فمنهم من يسكر بشهود الكأس ولم يذق بعد شيئا"²، يقول عثمان لوصيف في قصيدة "الطوفان" واصفا شربه لكأس المحبة بغير أقذاح :

صاعدا صاعدا إلى حيث تفسى
حيث تعرى النفوس من كل رجس
غارقات في نبع زككي
في هواها حشاشة الأرواح
شاربات خمرا بلا أقذاح
جانبات لذائد التفاح³

إن الشرب والري والخمر والكأس كل هذه الاصطلاحات كثيرا ما تحفل بها النصوص الشعرية وهي تدل على حصول حال السكر، إثر مباغطة الجمال لسر المحب، وهذه الأحوال التي تصف المذاقات أساسها الحب، إذ من الصعب بمكان، إن لم نقل باستحالة إحصاء حضور هذا الحال في الخطاب الشعري لأن جل النصوص التي نحن بصدد دراستها تشكل صورها ضمن هذا الحال، وغالبا ما نعثر على صفات كثيرة تشكل حال الحب، كالمعاناة، والسقم، والسهر، إلى غيرها من التحولات الفيزيائية التي تطرأ على بنية المحب، ويصف ابن عربي حاله في الحب قائلا : " وألطف ما في الحب ما وجدته، وهو أن تجد عشقا مفرطا، وهوى وشوقا مقلقا، وغراما، ونحولا وامتناع نوم، ولذة طعام، ولا يدري فيمن ولا بمن، ولا يتعين لك محبوبك، وهذا ألطف ما وجدته ذوقا"⁴ .

1 - عبد الله حمادي: تعزيب العشق يا ليلي، ص 55.

2 - الكمشخاني: جامع الأصول ، ص 35.

3 - عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 60.

4 - ابن عربي: الفتوحات المكية ، مج 2 ، 324 / 323.

وللمحبة أقسام ومقامات كثيرة يتزل بها الحب أثناء ارتقائه في هذا الحال، لأن آخر المحبة موت واستشهاد، وهي عشرة أقسام، "خمسة منها مقامات المحبين السالكين، فأولها الألفة، ثم الهوى، ثم الشغف، ثم الوجد، وأما مقامات العشاق فأولها الغرام، ثم الافتان، ثم الوله، ثم الدهش، ثم الفناء... إلا أن الحب لا يخلو، فإما أن يستعمل المحبة أو تستعمله، فإن استعملها وكان له فيها كسب واختيار سمي محبا اصطلاحا، وإن استعملته المحبة بحيث لا يكون له فيها كسب ولا اختيار، ولا نظر إلى نفسه بما تصلحه فهو عاشق، فالحب مرید والعاشق مراد¹ وقد ميز الصوفية بين الحب والعشق، وقالوا بأن العشق مجاوزة الحد في المحبة إذ لا يصح وصف الله بالعشق²، غير أن عبد الواحد بن زيد (ت 177 هـ)، "يؤثر استعمال كلمة العشق على كلمتي الحب والمحبة"³، وأمثاله كثيرون إذ لا تخلو القصائد الموعلة في الصوفية من هذه الكلمة والتي تعبر عن الحد الذي وصلت إليه حال المحب، لأن المحبة درجات، فالعاشق فان "" لا يسكن أنينه وحنينه حتى يسكن مع محبوبه"⁴ على حد قول رابعة العدوية.

ويعد مصطلح العشق من أكثر الاصطلاحات شيوعا في التعبير عن غلبة الحب، وقد كثر حضوره في خطابنا الشعري، وهو بمدلوله المعتاد يشير إلى عدم تحمل المرید العاشق لأشواقه الفياضة التي أهلكته، والعشق غالبا ما يؤدي إلى الشطح، لأن له سلطانا على العقل، فغالبا ما يصاب العاشق بهستيريا، هي أشبه ما تكون بالجنون يقول مصطفى دحية :

لكنه عشقي المهجر يعتريني بوحه
فأفيض من نافورة ثلثي وأسكب في
أقاليم الهواء
من البداية شيعتي حرقني
فطفقت أدرو هينمات العشق من هول
اللقاء⁵

أما أحمد عبد الكريم فيشترط على المریدين القاصدين، أن لا يدخلوا مملكة الله إلا عاشقين، وهو يقصد بالعشق محو الصفات والاستغراق في الذات، فالعاشق السالك لا يعنيه شيء سوى معشوقه، فهو يقيس أوصافه بأوصاف حبيبه، ولا يحصل له الرضا حتى يصير نسخة من ذات حبيبه، يقول :

فيا أيها الراحلون إليها
خذوا ناركم قبل بدء الطريق
ولا تدخلوها سوى عاشقين¹

1 - عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص 238.

2 - انظر : الرسالة القشيرية، ص 145.

3 - إبراهيم بسبوني: نشأة التصوف الإسلامي، ص 133.

4 - السهروردي: حواري المعارف، ص 507.

5 - مصطفى دحية : اصطلاح الروم ، ص 45.

وقد قسم عبد القادر عيسى²، مراتب المحبة إلى عشر مراتب جاعلا العشق في المرتبة السابعة، ويذكر بعده التتيم والتعبد والخلة، وهذه الأخيرة هي "المحبة التي تخللت روح المحب وقلبه، حتى لم يبق موضع لغير المحبوب"³.

أما عثمان لوصيف فيعلن بأنه سيد العاشقين، وسيد الأنبياء، وهي مقولة تتكرر كثيرا في الخطاب الشعري المعاصر، يقول:

أحمل نارا مطهرة

وكتابا وجوهرة

أحمل البرق والياسمين

وأناشيد الأنبياء.. أنا سيد العاشقين⁴

ويعد الصوفية الحب حجابا إذا اقتضى الجهتين، وأما إذا قامت المحبة بذاتها عند فناء جهتها، فإنها لا تكون حجابا، والحجاب، كما يعرفه القاشاني بأنه: "الوقوف مع الشيء كأننا ما كان"⁵، لأنك إذا استغرقت في المحبة وجعلتها مبتغاك الوحيد أعمتكَ عن إتمام طريقك، فكانت حجابا بينك وبينه، ويقول أبو حامد الغزالي عن المحبة وناكرها: "فكلما ازدادت المحبة، ازدادت اللذة، ولا ينكر هذه المحبة إلا من قعد به القصور في درجة البهائم، فلم يجاوز إدراك الخواص أصلا، وهيئات أن يدرك جمال الله كل إنسان"⁶.

والهوى عند ابن عربي تلازمه الخيرة، وهو عنده عبارة عن "سقوط الحب في القلب، في أول نشأة في الحب لا غير، فإذا لم يشاركه أمر آخر وخلص له وصفا يسمى حبا، فإذا ثبت يسمى ودا، فإذا عانق القلب والأحشاء والخواطر ولم يبق فيه شيء إلا تعلق القلب به سمي عشقا، من العشق؛ وهي اللبابة المشوكة"⁷.

والهوى أوله هزل وآخره جد، وغالبا ما يكون مصير العشاق الموت، وأحسن الموت لدى الطائفة؛ ما كان ناتجا عن عشق مفرط، يقول أحمد عبد الكريم في قصيدة "التجلي":

ولكنه الآن يمتد في العنفوان

و يرحل عن مدن الطين والتبر

يدخل مملكة العشق والأنبياء

يهجي نبوءته للرياح

و للعابرين

1 - أحمد عبد الكريم: تغريبة النخلة الهاشمية، ص 34.

2 - عبد القادر عيسى: حقائق عن التصوف، ص 408.

3 - حقائق عن التصوف، ص 409.

4 - عثمان لوصيف: برائة، ص 67.

5 - نقلا عن: عاطف جودة نصر، شعر عمر بن القارض، ص 267.

6 - عبد الرحمن مرحبا: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص 702.

7 - محي الدين بن عربي: ذخائر الأعلام، ص 9/10.

إذا لم تظلل جدائل ربا حبيبي
ولم تجدوني قتيلا على شفة
الياسمين

فلا عشق بعدي
إذا لم ليل صفائرها الشرفات إليّ
أنا آخر الشهداء..
فلا اشتعلت أعين بجنين ووجد¹

إن فداء الحبيب بالروح والموت في سبيل الوصول إليه، هو من أعظم التضحيات التي يقدمها الصوفية فداء لحبهم، وقد عثرنا على كثير من النصوص والسياقات التي تشير إلى هذا النوع من التضحية، ففي قصيدة "صلاة" لعثمان لوصيف يقول :

مدي يدبك إنني ميت هل هكذا يموت من يعشق؟²

إنه بسؤاله هذا يريد استلطاف قلب حبيبه طالبا القرب منه، إلا أنه يجابه بهذا المجهول الذي هو خاتمة طريق العشاق التائهين، ولهذا سمي الصوفية بشهداء الحب الإلهي.

فالحب أوله وجد، وأوسطه محو، وآخره صعب . ويعتبر العشق لدى محمد الخالدي في ديوانه : " المرائي والمراقبي " أساسا للمعراج الصوفي، وهو آخر ضرب من أضرب التجربة الروحية، يقول :

فطوي
لجميع العشاق
وطوي
لمن اتخذ الحب طريق
والنور طريق
طوي لهمو... بلغو طوي
بلغو نهر طوي، وجنان الخلد .. فطوي³

فالعشق لدى الخالدي هو مركبة لمعراج الصوفي نحو السموات السبع، إذ يتجاوز به جل الحجب، وقد وظف الخالدي في هذه المجموعة الشعرية كما هائلا من الرموز الصوفية، كالخضر عليه السلام، والذي هو دليله في تخطي المراقبي، ومدارج المعارج، حيث تصبح الرحلة لديه معارجا، والعروج سموا، والسمو مكاشفة، وإطلاعا على عوالم الملكوت والغيب، وهي رؤيا في معظمها، وإخبار عن عالم ما فوق الوجود .

1 - نشرت بيومية المصباح : المصادرة بتاريخ : 87/12/ 27.

2 - عثمان لوصيف: شبق قلياسمين، ص 117.

3 - محمد الخالدي : المرائي والمراقبي (ديوان شعري)، الدار الأطلمية، تونس، 1997، ص 08

أما محمد الغزي فيرمز بالدالين: النار والشمس إلى الذات الإلهية، كما في قوله :

لقد عاينت نارا، ولا نار حولها
وقد أبصرت في الكف شمسا، ولا شمس¹

والنار هي دليل العشق الإلهي، ورمزه، لدى الغزي في العديد من نصوصه الشعرية، فيقدر ما ترمز إلى لبيب الحب، فهي ترمز أيضا إلى ذات المحبوب، والصورة التي وظفها الغزي في السطرين الشعريين تدخل في تعالق تناصي مع قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام، وكذا قصة سيدنا موسى عليه السلام : "آنست نارا"، "يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم" [1] .

كما يؤسس الغزي تجربته الصوفية على فعل العشق، وهذا الأخير هو المفضي إلى الاتحاد لديه ، يقول:

ياحادي الأشواق لا وجود من بعدي، أنا الواحد
قل لمن تولهوا أنا العاشق قد جمعوا في واحد²

فهذه الصورة تنقلنا بدلالاتها إلى حال الاتحاد، لأن العاشق لا يشهد الكثرة، لأنه يرى نفسه حالا في من أحبه، لأن الحب يوحد المتحابين، ويجعلهما شيئا واحدا خيالا، وهذا الإحساس جعل من العشق لدى الغزي سببا في الخلق والإيجاد، فهو حب إلهي، ورجاته إشراق روحي مرتبط بالتحلي الملهب للروح، يزيل ظلمتها، فتضيء شعلة مشرقة، حتى يصير قلب الشاعر مرجعا لكل العشاق :

فكل عشق، وإن شطت موانئه
يظل من عشق هذا القلب منتحلا³

إنه عشق أزلي يسكن قلب العاشق، وغايته الالتحام بالمعشوق، حتى ينتفي الإحساس بالثنائية، ونهاية العشق الصوفي لدى الغزي تعود به إلى الذات - معرفة الذات - لأن التجربة الصوفية، تنطلق من ذات الصوفي إلى الذات الإلهية لتعود إلى ذات الصوفي، فهي حلقة دائرية أساسها الاتصال والانفصال :

وأشهد أهل العشق أني موله
فلا عاشق قبلي، ولا عاشق بعدي
أنا سيد العشاق أني توجهوا
وحادي مطاياهم في آخر العهد⁴

فالعشق الصوفي هو نوع خالص من أنواع الطرق على الباب، ومن أدمن الطرق على الباب، أو شك أن يفتح له، ومن فتح له، فقد وصل، ومن وصل اتصل، وهي غاية من غايات التجربة الصوفية في الحب الإلهي

1 - محمد الغزي : ما أكثر ما أعطى ما أقل ما أخذت (ديوان شعري)، تونس 1991، ص97.

2 - محمد الغزي، مصدر سبق، ص98

3 - محمد الغزي : كتاب الماء كتاب الجمر، تونس 1986، ص26.

4 - كتاب الماء كتاب الجمر، ص27

كما أن تجربة الحب والعشق الصوفيين هي تجربة فقد وفناء في الآن ذاته، لأن العاشق مغيب، والمغيب هو الفاني عن نفسه، المتصل بغيره .

2- دائرة التوالج والتماس :

تشكل هذه الدائرة عند ابن عربي مصدرا خصباً لقيام التأويل لديه، حيث عزا إليها فكرة الخلق والظهور، فقد استحضّر صورة تماس الرجل والمرأة في تأويله لاختفاء الواو من الأمر الإلهي : " كن"، حيث فسر هذا الاختفاء بالوصال السري يقول : "إذا التقى الرجل والمرأة لم يبق للقلم عين ظاهر، فكان إلقاؤه النطفة في الرحم غيباً لأنه سر"¹، فقد رأى في انفصال حواء عن آدم ميلاداً للشهوة النكاحية التي عمرت موضع الانفصال، وهذه الشهوة هي الهواء الذي حلت حواء محله، فانتقل إلى موضعها من آدم، فلما حنَّ الجزء الشهواني إلى موضعه الذي أخذته شخصية حواء، حرّك آدم لطلب موضعه، فوجده معموراً بحواء، فوقع عليها، فكان هذا الوقوع صورة الكتابة في اللوح المحفوظ، لأن أساس العلاقة بين القلم واللوح هو النكاح، وصدور حواء عن آدم كصدور اللوح عن القلم، ذلك أن سبب انفصال حواء عن آدم والسعي إلى إحياء المنفصل هو طلب الأنس بالمشاكل في الجنس، الذي هو النوع الأخص²، وهذه الطريقة فسر ابن عربي فعل الكتابة والخلق، والحب، وحين الفرع إلى الأصل .

كما أن هذه الفكرة تعد من القضايا المسكوت عنها في الثقافة الإسلامية، ففي حدود إطلاعنا الضيق، لم نشر دراسة مستقلة إلى هذه المسألة باستثناء بحثين لكاتبين مغربيين.

البحث الأول بعنوان : الكتابة والتجربة لمنصف عبد الحق، هذا الأخير الذي وظف مصطلحاً لا يليق بالتجربة الصوفية، وهو الإيروتيكية، ونحن نرى بأن هذا المصطلح هو أقرب إلى الإباحية لارتباطه بالجنس ومظاهره، وقد أجهّد الباحث نفسه في الحديث عن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة، وعلاقتها بآراء ابن عربي في كتاب الفتوحات المكية، كما ساق العديد من الآراء التي تحدّثت عن علاقة الرجل والمرأة، وأعضائهما الجنسية، أما البحث الثاني فقد قارب بين الكتابة الصوفية باعتبارها مظهرًا من مظاهر الوجود وفعل التوالج المفضي إلى الخلق والوجود والكتابة في آن واحد، وذلك في كتاب خالد بلقاسم الموسوم بـ: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، وتوظيف خالد بلقاسم لمصطلح التوالج هو توظيف مقبول إلى درجة كبيرة، لأنه حاول من خلاله التلطف في التعبير، ومراعاة المقام، فالعلاقة الكائنة بين الإنساني والإلهي لا يمكن وصفها إلا بمصطلحات مستساغة ومقبولة .

ويمثل هذا المسكوت عنه في خطابنا الشعري العربي قمة الكتابة الوجدية الشطحية، وقد تجلّى في العديد من النصوص الشعرية، كما وردت دلالات التوالج في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ممثلة في كتابات الشاعر: عبد الله حمادي بوجه خاص، كما برزت أيضاً في نصوص الشاعر : أحمد الشهاوي

1 ابن عربي: الفتوحات المكية، ص2، من 301.

2 ينظر: خالد بلقاسم، مرجع سابق، ص 44/45.

وأدونيس، إلا أن نصوص عبدالله حمادي تبقى نموذجاً خصباً لكتابة التوالج، فنصوصه الشعرية الأخيرة "يا امرأة من ورق التوت، لا يا سيدة الإفك، صيغت وفق هذه الرؤيا الشبقية الصوفية، ولذلك سرّكز حديثنا عليها، كما نحاول سرّ أغوار هذه التجربة الحدائية التي حاول الشاعر من خلالها التعبير عن قضايا تتعلق أساساً بالكتابة الشعرية، أكثر من تعلقها بتجربة الفناء الصوفي، والحب الإلهي، ومن ثم فكل إشارة إلى هذه العلاقة التوالجية، إنما هي إشارة إلى علاقة الشاعر باللغة، باعتبار اللغة أنشئ يمارس الشاعر معها تجربة النكاح والتوالج قصد السيطرة على دلالتهما.

ونحن إذ نؤول هذه الدلالة بهذا المنحى فإننا نشير إلى كون الشاعر عبد الله حمادي قد استوعب دلالات هذه التجربة الصوفية، وصاغها بما يتماشى وطروحات الحدائين في مجال الكتابة الشعرية، فمن أعطي جوامع الكلم، هو الشاعر الذي بإمكانه صوغ علاقة شبقية مع الكلمات والحروف، كما حدث لابن عربي.

إن التوالج هو الفعل الأساسي للفناء الصوفي، وقاعدته أيضاً لدى الصوفية الأوائل والمتأخرين في آن واحد، لأنه إفراط في الحب بل إن المعبر عنه بسكرات المحبة في قول القائل: شرط الحب أن تلحقه سكرات المحبة، فهو يعبر عن "امتلاء كينونة الإنسان بآحس الألوهية وشواهدا الذي يملأ الفراغ الوجداني الذي يولد بفعل الإحساس بالإغتراب القديم والخالد".¹

وقد اهتم بعض العلماء العرب قديماً بالحب الإنساني، حيث صوروا مصارع العشاق ونقلوا حكاياتهم وأخبارهم، وقد استلهمت تلك الأخبار من طرف الصوفية، حيث جعلوها منطلقاً لهم في حبهام الإلهي، لأن الحب الإنساني هو باب للحب الإلهي، فقد ألف ابن الجوزي (ت 597هـ) كتاب "ذم الهوى"، وابن حزم الأندلسي كتاب "طوق الحمامة"، وابن قيم الجوزية (ت 751هـ) كتاب "روضة المحبين ونزهة المشتاقين"، كما اهتم بعض مؤلفي كتب النوادر والأخبار، كجعفر أحمد القارئ سراج صاحب كتاب "مصارع العشاق"، والأصفهاني (أبو الفرج) صاحب كتاب الأغاني.

كما ألفت كتب أخرى في العصر الحديث، ولعل أهمها كتاب زكي مبارك الذي عنوانه: "مدايح العشاق" إذ وردت في هذه الكتب العديد من الأشعار والحكايات عن العشاق، ومآسيهم، وصفات المحبين والمحبوبين، وجل هذه الشوارد والنوادر بقيت رهينة بعض المكبات، فقد أدرجت ضمن ما يسمى بالمسكوت عنه، أو الهامش.

ويمكننا الاستدلال على قولنا هذا بأن العديد من المكبات الجامعية الآن تفتقر افتقاراً منقعا لمثل هذه المؤلفات، بل إن العديد من الباحثين الذين يمتلكون كتباً ككتابي: الروض العاطر، ورجوع الشيخ إلى صباه، يقومون بإخفائها في أماكن لا تمتد إليها يد الآخرين، فالحب كالجنس في ثقافتنا العربية، فهو من الطابوهات التي لا يمكن تناولها صراحة، ومناقشتها في المنابر الأكاديمية.

أما إذا عدنا إلى الثقافة الصوفية الإسلامية، فإن حديث المتصوفة عن الحب قد أخذ مظاهر متعددة، إذ قسموه إلى صنفين، الأول وهو الحب الإلهي، وهو الدافع الأساسي إلى خلق العالم، كما أن الحب من هذا المنظور هو مقام إلهي، أي أنه صفة إلهية وصف الحق بها نفسه، أما الصنف الثاني فهو الحب البشري ودافعه الأساسي هو: "حب الإتصال بالمحبوب، كيفما كان ذلك المحبوب".¹

وقد قسم ابن عربي الحب إلى ثلاث مراتب: الحب الطبيعي، والحب الروحاني، والحب الإلهي، كما أنه أفرد لكل مرتبة تحليلاً خاصاً وموسعاً، فالحب الطبيعي - الحب السائد لدى العوام - وهو خاص بكل المخلوقات، وغايته السامية هي: "الإتحاد في الروح الحيواني، فتكون روح كل واحد منهما (المتحايين) روحاً لصاحبه بطريق الالتذاذ، وإثارة الشهوة، ونهاية من الفعل النكاح، فإن شهوة الحب تسري في جميع المزاج سريان الماء في الصوفة، بل سريان اللون في المتلون".²

وهذا الحب الطبيعي هو حب مقدس في كل الشرائع السماوية، وليست له علاقة بالحب البوهيمي، كما أن هذا الحب هو حب أناني، لأن المحب فيه لا يحب محبوبه لذاته، وإنما لنفسه - اللذة -.

و في حالة وجود عائق في تحصيل مبتغى المحب، فإن ذلك سيزيد نار الحب اشتعالاً، كما يستولي على ذات المحب شعور غريب يؤدي إلى مضاعفات كثيرة ومنها: تضخم صورة المحبوب في خياله، وذاكرته، فتستولي كلية على مشاعره وفكره استيلاء تاماً، وتلك هي العلامات الأولى لتحول الحب الطبيعي إلى حب روحاني، وهنا تستحضرنا صورة قيس بن الملوح حينما غيبه حبه عن محبوبه - ليلي - . وتنقل لنا كتب التراث أيضاً قصص المحبين حينما يغشى عليهم أثناء لقاءهم لمحبوباتهم، وهذا ما يعرف حديثاً "بثبيت الرغبة التي تركز حول موضوع واحد، فتتحول من كونها مجرد رغبة طبيعية متغيرة بتغير موضوعاتها، إلى رغبة نفسية متجذرة في وجدان المحب".³

وقد عبر عن هذه المظاهر النفسية بغلبة الحب، حيث يؤدي ذلك بالحب إلى الجنون، لأن مطلب المحبة قد انتقل في وجدان المحب من رغبة طبيعية إلى رغبة روحانية.

أما الحب الروحاني فهو تعلق أسمى بالمعارف والأسرار لدرجة الإستماتة، إنه "حب الخواص، والعارفين الذين يتعلقون بالمعاني العامة والعلوم والحقائق الكلية"⁴، كما أن هذا الحب يولد في الكائن البشري ميلاً نحو التسامي إلى المراتب العلوية للكون، واشتياقاً دائماً لتلقي الحقائق الروحية العليا، لأجل الالتذاذ بالمعارف.

وقد عرجنا في العنصر السابق على بعض مظاهر هذا الحب الروحاني الذي يتداخل تداخلاً كاملاً مع الحب الإلهي، وما تناولنا له ضمن دائرة الحب الإلهي إلا لكون المعارف والأسرار التي يسعى إليها الصوفي هي في الأساس معارف وكشوفات ربانية، كما أنها لا تنال بالمجاهدة والصبر فحسب، وإنما بالعطاء والمن.

1 - منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، ص 376.

2 - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج 2، ص 334، نقلاً عن: الكتابة والتجربة الصوفية، ص 377.

3 - منصف عبد الحق: نفسه، ص 381/380.

4 - الكتابة والتجربة الصوفية، ص 384.

كما أن غايته أيضا تتجاوز حب المعرفة والسعي إليها ، إلى التواصل مع أرواح المحيين.

والحب الإلهي هو درجة عالية للحب الروحاني، لذلك سعى الصوفية إلى خلق معجم دلالي يتمشى وطروحاتهم في هذا المجال، وتكمن غاية الصوفي في هذه الدائرة السعي إلى التشبه بالحب الإلهي الأزلي الذي أشرق على الكائنات في حالة ثبوتها الأزلي، فأخرجها من بطونها إلى ظهورها الوجودي.¹

ومن هنا فإن الحب الإلهي هو سعى إلى حقيقتين، الأولى متعلقة بحب الله للعالم والموجودات، أما الثانية فمتعلقة بحب الصوفي لله ، ومحاولة التعلق بالألوهية.

وحب الله للعالم والكائنات هو حب متعلق بالذات الإلهية نفسها، لأن الله لا ينظر إلا لنفسه المتحلية في كل المظاهر الوجودية، وحب المعرفة المرتبط بالذات الإلهية، " ولما علم الحق نفسه فعلم العالم من نفسه فأخرجه على صورته، فكان له مرآة يرى صورته فيه فما أحب سوى نفسه (...). لأنه لا يرى سوى نفسه".² المتحلية في أشكال الموجودات.

والحب الإلهي لدى الإنسان هو حب جامع، إذ لا يتعلق بموضوع معين كالحب الروحاني والطبيعي، إنه " جامع لكل مظاهر الألوهية والكون والإنسان، لذلك كان الحب الطبيعي والحب الروحاني مجرد مرتبتين جزئيتين للحب الإلهي الجامع لدى الإنسان، فيما هو صورة للألوهية يحب كل مظاهرها، وبما هو صورة للعالم يحب كل مراتبه، وبما هو عنصر من عناصر الطبيعة سيتوجه حبه أيضا إلى كل موضوعاتها وعناصرها"³، وهذا مبرر صريح لتعدد مظاهر الحب لدى الصوفية، ولدى شعرائنا المعاصرين أيضا، إذ لا يمكن حمل الدوال على مدلولات محددة، لأنها محملة ومكتنزة بما هو محل للتأويل .

فالحب الإنساني للألوهية حينما يتسع نحو كل مراتب الوجود ومظاهره يكون أتم من حب الصوفية الذين يحبون الألوهية لذاتها خارج هذا العالم، وقد احتجب الحب لدى شعرائنا بأسماء عديدة، كليلى ، امرأة من ورق التوت ، سيدة الإفك ، ... إلخ، كما تعددت مظاهر هذا الحب الذي هو في الحقيقة حب للذات الإلهية ممثلة في مظاهرها الوجودية، لأن الجمال محبوب لذاته، وهذه خلاصة ابن عربي في مذهبي وحدة الوجود، والحب الإلهي، إذ تعود كل الأمور إلى مبدأ واحد مستمد من الإرادة الإلهية .

وتتقاطع مفاهيم الكتابة والكلام والحب والنكاح والخيال في فلسفة ابن عربي تقاطعا كبيرا، لكونها تعود إلى أصل واحد، فهي مشدودة إلى الفعل الأول، " فحديث ابن عربي عن الكلام يستحضر دوماً " كن" الأولى، التي عن سماعها تكون العالم، قبل أن يتابع سفر الكلام الإلهي في الوجود والتباس الكلام الإنساني به، ومقاربة الشيخ الأكبر للحب تستحضر الحب الأول ، الذي عنه صدر العالم، وتحتفظ به نواه في متابعة المفهوم، سواء اقترن بالطبيعة أو بالإنسان، والنكاح الإنساني ليس إلا مظهرا للنكاح الأول المقترن بـ "كن" فيما هو

1 - ينظر: الكتابة والتجربة الصوفية، ص 386.

2 - الفتوحات المكية ج:2، ص 326، نقلا من : الكتابة والتجربة الصوفية، ص 387.

3 - الكتابة والتجربة الصوفية، ص 388.

مقترن بما يسميه ابن عربي بالنكاح الساري في جميع الذراري، كما أن الخيال لا ينحصر في طرق الإدراك، وإنما له صلة بالوجود، ولعلاقة الله بالإنسان، ولا يشد مفهوم الكتابة عن هذا التصور، فتأويل ابن عربي له، وممارسته للكتابة يستدعيان دوما الكتابة الأولى.... ويستحضر أن تحلي العالم بوصفه كتاباً خطاً بغير الحروف الأجنبية".¹

وقد عول ابن عربي على الدال لوصفه موقفاً قرائياً متميزاً، كما اهتم بمجالات اشتغاله الدلالي، فالبحت عن مفاهيم الكتابة أو الخيال أو النكاح لا يقتصر على معرفة مدلولات الكلمات التي ترمز إليها بقدر ما هو بحث عن آليات اشتغال هذه الدوال، بمعنى أن خاصية رؤية السين في غيره باعتباره شبيهاً له، أو موحياً به، هي أهم سمة يجب الاهتمام بها، وهي مركز التجربة التأويلية في الكتابة الصوفية، بل هي أساس فعال لبناء التجربة الصوفية ككل، فالعلاقة بين الرجل والمرأة تعيلنا إلى تصور نكاح حسي ومعنوي في الآن نفسه، وهذا ما يجعل الترادف في الحقل الإصطلاحي والرمزي الصوفي مستحيلاً، وغير ممكن الحدوث، لأن الترادف تكرار و" ليس في الوجود تكرار جملة واحدة"²، ويضطلع بهذه المهمة القلب الذي يستمد نوره من نور الحق ومعرفته، وهو حاسة جديدة وسامية لدى ابن عربي، وهو موطن التقلبات الإلهية أيضاً، وهذا ما جعل خالد بلقاسم يقول: بأن ابن عربي قد عمل على تخصيص الحواس وإخراجها من الضيق الذي حجبته العادة فيه،³ فالسمع يتم بغير الأذن، والرؤية تتم بغير العين-رؤية القلب ورؤية البصيرة-، وهذه السمة لها دور فعال في الكتابة الصوفية والرمزية أيضاً، وقد صاغها الرمزيون تحت اصطلاح ترأسل الحواس، كما أنها عملت على تخصيص التجربة الصوفية، وقد تجلّى ذلك في الكتابة التي أضحت تلامس كل ما هو من طبيعة باطنية، ووسيط هذه الفعالية هو الخيال. لأن من طبيعته التبدل في كل حال والظهور في كل صورة.

ويرى ابن عربي بأن أصل الوجود هو الحب، حب الخروج من الكثرة مصداقاً للحديث القدسي: "كنت كثرًا مخفياً فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق في عرفوي"⁴، وعن طريق هذا الإفصاح عن كرب الحب كان النفس الإلهي، وعن هذا النفس الرحامي ظهر العماء الذي انطوى على الصور الأولى-الأعيان الثابتة- ويسماع هذه الأعيان الثابتة للأمر الأول "كن" ظهرت في العالم⁵، فهذا الانتقال من حضرة الثبوت إلى حضرة الظهور ثم نتيجة لحب الله القديم في أن يعرف، وهو سبب الخلق والإيجاد.

وقد ارتبط هذا الحب الأزلي بالخير، " فأول ما دل به الرسول (ص) على أينية الله هو العماء، ومن ثم دل عليه بوجود برزخي بين السماء والأرض، وفي البرازخ حارات الخيرات، فكيف المتحيرون كالخط بين الظل

1 - الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 26/25.

2 ابن عربي: الفتوحات المكية، مج2، ص 302، نقلاً عن خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 29.

3 - ينظر: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 29.

4 حديث لا يعرف له سند: ينظر: نور الدين علي بن محمد بن سلطان، الأسرار المرفوعة في الأخبار الموضوعة، المعروف بالموضوعات الكبرى، نج: محمد بن لطفى الصباغ، ط2، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1971، ص 269.

5 - ينظر: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 34.

والشمس.... فعادت الكلمة البرزخية إلى الحيرة بعينها، فما تم إلا الحيرة... فإن قلت هو هو فهو هو، وإن قلت ليس هو هو، فليس هو هو، وحاتر الحيرة".¹

وترتبط أيضاً هذه الحيرة الوجودية بالحب والمعرفة، لأن معرفة الله تثير دهشاً وحيرة لدى العارف، فالحيرة قلق وحركة، والحركة حياة كما يرى الصوفية.

ويرتبط الحب أيضاً بالإغتراب الصوفي، فهو حيناً إلى الأصول الأولى للكائن البشري، وهو رد فعل إنجابي لاغتراب الذات الصوفية، ونزوع نحو طريق العودة، كما أن هذا الحب يختلف اختلافاً جذرياً عن الحب الغنوصي، فتجربة الحب الصوفي الإسلامي ترى أن كل مشاهد العالم بمختلف مراتبه هي مظاهر للجمال الإلهي - وحدة الوجود - ولذلك، كان حب العالم حباً إلهياً، في حين يتأسس الحب الغنوصي على فكرة كره العالم باعتباره شراً مطلقاً، وأن الذات الإنسانية بامتلاكها لقوة غريبة تحاول استكمال نقصها لتمكن الكائن البشري من العودة إلى جزئه المفقود والتوحد بمملكة الإله المتعالي وغير المعروف، لأن العالم هو نتيجة خطأ أو انحراف في بنية الكون، إنه مجرد صورة مشوهة للعالم الأصلي والإلهي.²

وقد أفضت هذه التجربة الصوفية - تجربة الحب بكل مظاهره - إلى خلق معجم شعري خصب، مكن شعراءنا من التعبير عن فعل الحب والتوالم، ففي محاولة إحصاء الدوال الرامزة المعبرة عن تجربة الحب والتوالم لدى الشاعر عبد الله حمادي عثرنا على العلامات التالية: القبلة، النهدي، اللذة، الفتنة، الجدائل، الشفة، الخصر، الصدر، الارتشاف، الشهوة، الإغراء، الجسد، العناق، الرغبة، الرعشة، العري، المفاتن، أعبرها بشفاهي، بركان مفاتنها، طلعت، الشفة الظمأى، الهمسات، الفسق، تهديها، الارتجاج، وهي علامات تحسب على حقل التوالم واللذة الصوفية، وقد عبر شاعرنا عن تجربته هذه بأساليب غاية في التجريدية والرمزية لدرجة انتفاء الحدود بين ما هو إلهي، وما هو إنساني، يقول في قصيدة: "يا امرأة من ورق التوت":

ألود من أبخرة الفتنة

بجدائل تدفعني للتيه

على شفة

الخمسين

تفري ما أبقاه البرق

بالفرق (....).³

1 - غاد بلقاسم: نفسه، ص 35، وينظر أيضاً: كتاب الجلالة، وهو كلمة الله ضمن مسائل ابن العربي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1997، ص

64.

2 - ينظر: منصف عبد الحق، مرجع سابق، ص 364.

3 - البرزخ والممكن، ص 154.

فقد عبر الشاعر عن مظاهر الفتنة الإلهية بدوال رمزية استقاها من حقل الصفات الخاصة بالمرأة: الحدائل، الشفة، الإغراء، الفتنة، لأن المرأة في صورتها الوجودية الخاصة هي تكثيف للجمال الكوني في أهي تخلياته، وهي لدى الصوفية قيس من النور الإلهي.

وتعد أيضا أسمى مظهر للتجلي الإلهي، ولذلك وجب التوحد بها، دون غيرها، يقول في النص نفسه:

ما أشهى أن تدفن في صدر امرأة

من غيث

وتبوح بالسر إلى السر

وتذوب في معراج القبلة

حتى الأعماق.¹

والقبلة هي مظهر من مظاهر الاتحاد والذوبان في المحبوب حيث يمتزج نفسيهما ليصير نفسا واحدا، كما أن صدر المرأة هو رمز للجمال المطلق، باعتبار أن صدر المرأة الذي يرمز إلى الإمتلاء والخصب هو رمز للفتنة ومحل للشهوة أيضا.

وحب المرأة هو حب يفضي إلى استكناه السر الذي يكمن وراء أنوثتها، لذلك قيل: لا خير في شيء لا يؤث، يقول ابن عربي: "وليس في العالم المخلوق أعظم قوة من المرأة لسر لا يعرفه إلا من عرف فيم وحد العالم، وبأي حركة أوحده الحق تعالى"²، لذلك تتعدد أسماء المحبوبات في خطابتنا الشعري الصوفي المعاصر تعددا مطلقا. فكل جميل هو صورة من صور الذات الإلهية، وقد أشار إلى تلك الذات عبد الله حمادي بمسنيات عدة منها: امرأة البنور في قوله:

يا امرأة البلور

وتوت الأحراش البرية³

وأشار إلى جمال الجسد أيضا ووصفه بالإغراء، يقول:

كان جسد الماء يهري

بالبحر

وشفاه الكرز المحموم حلي

بالحمرة

وقطوف دانية الأشواق

تتوعد في بعناق

1 - البرزخ والسكن، ص 155/157.

2 - القرحات المكية، ج2، ص 466.

3 - البرزخ والسكن، ص 153.

للشهوة فيها أطوار.¹

إن الحنين إلى الماء هو حنين إلى السر الغامض في أعماق الأصل الوجودي كما أن "جسد الماء" هو صورة من صور ذات المحبوب التي اتسمت بالجمال الأزلي: شفاه الكرز، والحمرة القانية، وهما بدورهما يجسدان فعل الإغراء، الإغراء بالبوح وبالغناق، أي التوحد بالسر الأعظم، واستكنائه ما ينطوي عليه من حقائق الألوهية.

واللذة والشهوة هنا مرتبطان بهذا الفعل-التوحد- وكذا بالمشاهدة والكشف، فقد سأل الرسول (ص) لذة النظر إلى وجهه الكريم-وجه الذات الإلهية- والتي لا تحصل في الحياة الدنيا لوجود الحجاب البرزخي، وهذا الإستغراق الذي تقتضيه المشاهدة القلبية هو أسمى مطلب بالنسبة للمحبين المجذوبين.

وقد عبر عن هذا عبد الله حمادي بقوله :

سلمت لسلطان اللذة أوتاري

...ترشفت الرغبة والرعدة.²

وقد وصف هذه الرغبة الجامحة بالارتشاف-ارتشاف اللوز- يقول:

يرتشف اللوز

يتزود بالعفة

والصلوات

في محراب شهوقا

تحت الأجراس النارية.³

وقد بنى عبد الله حمادي خطابه الشعري هذا المعبر عن تجربة التوالج وفق أسلوب المفارقة والإنزياح، وهذا الأسلوب الصوفي يقرأ بطريقة مخصوصة أيضاً، حيث يتم إعادته إلى طبيعته الباطنية، فالتعبير عن كل ما هو باطني يتم وفق قوانين المفارقة والعدول: يرتشف اللوز، ترشفت الرغبة، وفعل الارتشاف هذا يتم بالفهم، ولا يتذوقه العارف بلسانه، وإنما بروحه وقلبه، فالجمع بين اللوز والعفة والصلوات والشهوة والأجراس النارية هو جمع مجازي اقتضته التجربة الصوفية، لأن الكتابة هنا تتم وفق وارد وجدي قوي، فهي كتابة نحو وإملاء، إذ تفيض المعاني عن دواها، كما يفيض الماء عن الإناء، وهي سمة للكتابة الشطحية، في أسمى تجلياتها، حيث تنتفي الضمائر، إذ لا تقوى على حمل دلالاتها المتعارف عليها، ليصير الشيء المتحد ذاتا واحدة، كما في قول الشاعر:

توهمت أنك أني (...)

يا جسدا محفوقاً

1 - البرزخ والسكن، ص 157.

2 - البرزخ والسكن، ص 157.

3 - البرزخ والسكن، ص 155.

بالظلمات.¹

وقوله أيضا :

أنا غائب بك أني

مخدول في معركة الحب

مبهور بوسائد النور.²

وقوله أيضا: أيقنت أني أنا (...).³

فالإحساس بالإنثنية هو إحساس بالانفصام، وهذا الأخير هو مولد لرغبة الالتحام والائتداد، والحنين إلى التوحد من جديد، ومن ثم العودة إلى الأصل الأوحد، والانصهار في المتعال، ولا يحدث ذلك إلا بالرغبة الجامحة، المفضية إلى الفناء في المحبوب.

وحب المرأة عند الصوفية يرتبط بنظرهم الجمالية للكون والعالم، حيث تفتح صورتها الخطاب الصوفي على التأويل، فإذا كانت صورة المرأة بما تثيره من مظاهر الفتنة والرغبة الجنسية والمتعة تشد الكائن إلى الطبيعة بكل مظاهرها، فإنها أيضا تشد هذا الكائن إلى الذات المطلقة، باعتبارها أصلا للجمال، لذلك أضفى الشعراء صفات حسية على تجارهم الصوفية، لدرجة جعلت التقاطع جليا، بين ما هو خاص بطبيعة الإنسان، وما هو خاص بالإلهي، يقول عبد الله حمادي:

يرهقني الوحل السادر

والقبيلات (...)

نبض مفاتها يغري

بالصرخة.⁴

وهذا الإغراء بالقبيلات والجسد، هو في الحقيقة حنين إلى ملء فراغ أزلي-فراغ محل الرجل من المرأة- كما أنه حنين إلى هذا الفعل الذي كان مجسدا من قبل، وقد عبر عنه شاعرنا بتوظيفه للفعل الماضي الناقص (كنت) الذي يأخذنا إلى تصور حدوث انفصام لهذه الذات عن أصلها في الماضي، يقول:

(...) كنت أعبرها بشفاهي

وألوذ ساعة شهقتها

بالصمت

وأعود أكتبها حرفا... حرفا

وأوزعها شلالا لتريجيا.¹

1 - البرزخ والسكن ، ص 149.

2 - البرزخ والسكن ، ص 150.

3 - البرزخ والسكن ، ص 150.

4 - البرزخ والسكن ، ص 158.

والصمت هنا يرمز إلى إسكات الرغبة، فمحمل الكلام هنا خاص بالجسد الأنتوي لأن " الرغبة الرجولية تشترط صمت الأنثى حتى تتحقق ، لذلك كان معيار الجمالية الأنتوية هو الصمت إضافة إلى الثبات والخضوع. إن الأنثى التي لا تعبر عن نفسها، أي التي تنتفي عند إمكانية الخطاب يجب أن تثير رغبة الرجل ، ولذلك كان الفعل الجنسي عنفا للذكورة على الأنثى وتبيديدا لها".²

وقد وظفت في هذه القطعة الشعرية مجموعة من العلامات التي تعبر عن فعل التوالج، وهي : أعبرها، شهقتها، الصمت، أكتبها، أوزعها، وهذه العلامات تحمل معاني القوة والتحكم لفعل الذكورة .

إن تجربة التوالج لدى الشاعر عبد الله حمادي هي أهم خاصية ينطوي عليها خطابه الشعري، وقد تفرد بهذه التجربة لدرجة احتفاء جل نصوصه الأخيرة بدلالات ومظاهر التوالج، فقد طوع معجما شعريا خاصا بهذه التجربة، حيث أضحت القبلية عنصرا مركزيا في تجربته الصوفية، فهو يوظف مجموعة من الجمل الشعرية بطريقة مجازية للتعبير عن هذه القبلية، ففي قصيدة: " لا يا سيدة الإفك"³ نعثر على هذه التعابير :

- سافرت على مقربة من فمها

- ما أطغى لقبلية تنهال على مهل تعبر شطآن السوء

- هي القبلية حفار يقتلع الصخر

وقد كانت بداية هذه التجربة -تجربة التوالج- لدى عبد الله حمادي في رباعياته- رباعيات آخر الليل- ففي الرباعية السابعة يسوق لنا بيتا شعريا يبنى ببداية كتابة التوالج لديه يقول فيه:

سرٌّ مغزاك أن تراني صريحا فوق مهديتها مبحراً في ارتجاجي.⁴

فهذه الكتابة الشطحية التي تنقل لنا تجربة عشقية متعالية، قليلة الحضور في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، فقد عثرنا على نموذجين لحضورها لدى الشاعر: أحمد الشهاوي، إلا أن الفارق بين التجريبتين- الحمادية، والشهاوية- يكمن في طريقة التعبير فقد أرسى أحمد الشهاوي أسلوبا شفافا في كتابته الشعرية وبخاصة في دواوينه: أحوال العاشق، كتاب العشق، الأحاديث -السفر الأول والثاني-، قل هي ، مياه في الأصابع، الوصايا في عشق النساء، وهذا الأخير اتسم بتقريرية فجّة جعلتنا نخرجه من دائرة الشعرية.

يقول في قصيدة له، معبرا عن تجربة التوالج:

صورتني في الأعلى تنكح صورتك

هما تجمان تعاليا.⁵

ويقول في نص آخر، موظفا دلالة الزواج:

1 - البرزخ والسكين ، ص 159.

2 - الكتلة والتجربة الصوفية ، ص 432.

3 - ينظر: البرزخ والسكين، ص 167 - 170.

4 - البرزخ والسكين، ص 59.

5 - أحمد الشهاوي : قل هي، ص 106.

نفوسنا تزوجت... ولا فراق . لا اللقاء يسكن شوقنا
دوما في انجذاب.¹

فهذه التجربة الصوفية لا يمكن نقلها بطريقة مباشرة، ففي ذلك قتل لروح الشعرية في النص، وقتل أيضا لخصوصيات الكتابة الصوفية الإستمرارية، فالحب الإلهي والكتابة الصوفية أيضا يقتضيان أسلوبا خاصا وتجريديا في الآن نفسه، لأن صوغ تجربة عشقته مع المطلق يعد خرقا للعرف الديني لدى العامة من الناس، فالله لا يوصف بأنه يعشق، وإنما بأنه يحب، لأن العشق خاص بالبشر فقط، فهو محبة مفرطة تذهب العقل، وتفضي بصاحبها إلى الجنون.

والجنون باعتباره مرضا وعلة هو أساس الكتابة الصوفية، بل إنه أساس التجربة الصوفية كلها، وقد وصف ابن عربي من قبل بعض الدارسين بأنه كانت تتباه نوبات من الجنون وهذا حال كل الصوفية القدامى.

3- دائرة التجلي الوجودي - الطبيعية -

تعتبر هذه الدائرة الصوفية من أغنى الحقول الرمزية الدلالية في الخطاب الصوفي، نظرا لما تنطوي عليه رموزها من دلالات عرفانية، إذ تعبر الدوال الرامزة التي تشتغل على السياق الصوفي في هذه الدائرة عن وحدة الوجود وهو المذهب الذي بات يسيطر على جل الكتابات الصوفية المعاصرة، ووحدة الوجود تقابلها في العرف الصوفي وحدة الشهود، فإذا قال الصوفي: لا أرى شيئا غير الله فهو في حال وحدة الشهود، وإن قال: لا أرى شيئا إلا وأرى الله فيه، فهو في حال وحدة الوجود.

ووحدة الشهود في أبسط معانيها هي الفناء، وهذا الأخير هو أن تبدو لك العظمة فتنسبك كل شيء وتغيبك عن كل شيء، سوى الواحد الذي ليس كمثله شيء وليس معه شيء.

كما أن الفناء يقتضي البقاء، وهذا الأخير هو شهود خلق بحق، فمن عرف الحق شاهده في كل شيء ولم ير معه شيئا، ولعل الفرق واضح بين المصطلحين الصوفيين، فالفناء هو شهود حق بلا خلق، كما أن البقاء هو شهود خلق بحق.

والفناء -وحده الشهود- هو امتصاص التحليلات في مبدئها، بينما البقاء هو شيوع المبدأ في تجلياته، ففي الفناء يغيب الخلق في الحق، وفي البقاء يتجلى الحق في الخلق، وما قول قيس عندما سئل: أين ليلسي؟ فأجاب: أنا ليلي "إلا مظهرا للبقاء الذي يعقب الفناء، فهو فان عن نفسه باق بليلى، وفي ذلك يقول أحمد الشاهوي:

في كل شيء أراك أنت
ووجه نفسي منك أنت¹.
وقوله أيضا :

أينما تحلين موجودة في فيضك وتحليك²

فهذه الوحدة التي أشار إليها الشهاوي هي مدار التصوف الإسلامي كله، وغالبا ما تتقاطع وحدة الوجود مع الحلول والاتحاد في كتابات شعرائنا العرب المعاصرين، غير أن وحدة الوجود التي أعلنها ابن عربي في كتاباته تختلف اختلافا جذريا عن الاتحاد الحلول.

فالحلول معناه امتصاص المبدأ في تجلياته، بحيث يصير الخالق أسير مخلوقاته، فهي هو من كل وجه، وهو هي من كل وجه، على حين أن وحدة الوجود (*Unicité de L'etre*) هي شهود الحق متجليا في مخلوقاته . فبقاء الصوفي في الحق هو بقاء الحق في الخلق أيضا، ولذلك قال الحلاج: "ما في الجبة غير الله"، وبقاء الصوفي في الله يتسم بالانجائية لأنه يشعره بالفاعلية، إذ يرى نفسه وكأنه منفذ لإرادة الحق، فهو قطب الوجود، والامر الناهي فيه .

وسنحاول قدر الإمكان تخصيص عنصر لهذه الرؤية المتشظية التي أضحت تسيطر على التصوف الإسلامي، وعلى دلالات الخطاب الشعري الصوفي المعاصر، حيث تقصر حديثنا في هذا العنصر على تجليات وحدة الوجود فقط، باعتبار أن كل مظاهر الوجود ومخلوقاته هي تجل من تجليات الذات الإلهية، فقد قيل: إن الله جميل يحب الجمال، ولذلك يتجلى في أجمل مخلوقاته، كما أن حبه لأن يعرف، جعله يخرج الكائنات من وجودها العدمي إلى وجودها الظاهر، لكي يرى ذاته فيها، يقول محمد علي الرباوي:

فصحوت

ولمست

كنه ربي

في سنا الزهر المعطر³

فهذه الرؤية تمت في حال البقاء، لأن الصمود لازم للبقاء، ومذهب لحال الفناء، حيث يشهد الصوفي جمال الجلال وقد تجلى في أدق المخلوقات -سنا الزهر- وهذه الرؤيا الإشرافية كثيرا ما تختلج في الخطاب الشعري لدى الرباوي، يقول في قصيدة: "وقفة في رحاب مقدسة " :

رايتك لما رأيت الجبال

تسبح في قفس وجمال

1 - لحد الشهاوي : كتب الموت، ص 269

2 - أحوال العاقل، ص 21

3 - محمد علي الرباوي : لطيف جهنم، ص 41

وتسجد خاشعة للجمال

فقلت عظيم، عظيم، عظيم¹

أما الشهاوي فيعبر عن وحدة الوجود، بمجموعة من الدوال الرامزة التي هي أقرب إلى الاصطلاح، كما أن توظيفه للرؤية الصوفية - مبدأ الخلق - يبنى يتمكن الشاعر من الدلالات الصوفية، فقد رهن الاشارات الدلالية بالسياق الصوفي في قوله :

كنت كزاً مخفياً فأجبت أن تعرفي

كان ذكرك ذكري، ذكري وذكرك

أراك في النوم والصحو، في التفاتة الأشجار إلى عابري الطرق

في انقضاء ترحالي، وعبري محطات الدفق²

فقد ابتدأ النص بالحديث القدسي الذي يبرر الحق تعالى فيه سبب الخلق والظهور، كما أنه يشير إلى حال الاتحاد ووحدة الوجود، لأن الصوفي - القطب - هو عين الوجود، باعتبار أن الوجود كله وبما يحويه من مظاهر هو عين التجلي الإلهي، وليس هو هو، فحين الذات الإنسانية إلى المطلق، هو نفسه حين الكائنات الطبيعية إليه . وفي ذلك يقول أدونيس :

قصبة تنحني إليك عشبة تسكر بك

أنثري في تقاطيعك

أنغرس فيك، وأقول جسدي محروث أنت بجسده³

فهذه الصورة الشعرية تشير إلى حال الاتحاد، كما أنها تشير إلى حال وحدة الوجود، فالشكر والانصياع للحبيب، هو مظهر من مظاهر المشاهدة ؛ مشاهدة سبحات الجلال .

إن المعنى الأصلي والأصيل لوحدة الوجود، كما يتصورها ابن عربي هو وحدة تتم على مستوى التصور واللغة أكثر مما تتحقق على مستوى الواقع، لأن التجربة الصوفية هي تجربة متخيلة وليست متحققة، غير أن الكتابة الصوفية تعمل على تفعيل التجربة وجعلها معيشة شعوريا .

فالموجودات الطبيعية بما أنها قد ظهرت إلى الوجود نتيجة للحب الإلهي الأزلي، فهي محبوبة لوساطتها بين ما هو وجودي، وما هو إلهي، باعتبارها وسيطا للتجلي الإلهي والوجودي، إذ تشارك الكائن البشري حينه إلى التطلع لرؤية جمال الجلال في تجلياته والتوحد به، وقد عبر عن طريق هذه الموجودات الطبيعية عن وحدة الوجود قديما . ولا تزال تحتفظ هذه الموجودات الطبيعية بوظيفتها في خطابنا الشعري، حيث يعبر من خلالها

1 - أنبلق جهلم، ص 37

2 - لحوال فطاني، ص 22

3 - أنغرس، ص 2، ص 375/374.

الشعراء عن عشقهم للذات الإلهية، كما أن توظيفهم لهذا الحقل الدلالي اقتصر على بعض الدوال فقط، وبخاصة تلك التي تحمل الخصائص التالية :

- الجمال، الرقة
- إمكانية الانطواء على أسرار معينة
- الضوء و الإشراف .

وانطلاقاً من هذه الشروط، تم خلق مجموعة كبيرة من العلامات الرامزة في الكتابة الصوفية : كالملاح، الياسمين، الشمس، القمر، النجوم، البرق، البحر، المحيط، المرأة، الفراشة، السنونوة، القبرة ، الخ
وجل هذه الكائنات هي مظاهر للتجلي الإلهي، وقد خص هذا الحال محي الدين بن عربي بعدة اصطلاحات متباينة في الدلال الصوفية : كالتجلي الأقدس، التجلي المقدس، التجلي الخاص، تجلي الواحد للواحد، التجلي الدائم، التجلي الذاتي، التجلي العام، التجلي الوجودي، التجلي الشهودي، التجلي العام في الكثرة، التجلي العام للكثرة، تجلي غيب، وتجلي شهادة، التجلي في الشيء .

وجل هذه المصطلحات يضمنها حقل الفيض والتزل والظهور. فالتجلي الوجودي الذي نحن بصدد دراسة النصوص التي تشتغل رمزيا وفق دلالاته هو خلاصة مذهب وحدة الوجود لدى ابن عربي . فالعالم " ليس الا تجليه في صورة أعيانهم الثابتة التي يستحيل وجودها بدونه، وأنه يتنوع ويتصور بحسب حقائق هذه الأعيان وأحوالها "1

وقد استعان عثمان لوصيف بهذه الفكرة أثناء تعبيره عن حبه الإلهي، حيث احتفت دواوניה الأخير بالمكان باعتباره مظهراً من مظاهر هذا التجلي الوجودي، غرداية، وهران، باتنة، بسكرة... الخ
فالله يتجلي في المرأة، كما يتجلي في هذه الأمكنة يقول:

آه يا امرأة كلما قلت أعبدها
ينحني الكون لي .
امراة تنزيا بكل الصفات
وتسطع في سحر كل النساء الحسنان
كل يوم أطاردها في المدائن
عبر شوارع وهران
في نور بسكرة
في سطيف
وعنابة

وفي الجبال وعبر الفلا

وهي في الكل واحدة

تقمص كل الرموز وتلبس كل المعان¹

ويكاد ينفرد عثمان لوصيف بهذه الرؤية الصوفية، فالمكان لديه هو مظهر للتجلي، حيث تحتفي نصوصه بهذه الأمكنة التي يلبسها صفات أنثوية، ففي قصيدة: "الأغواط"² تحضر أوصاف المرأة من عينين سوداوين، كما تحضر أيضا مظاهر أخرى لهذا الجمال، كالخوار العين، والملائكة، والصفائر، والأساور، والمخلاخيل، والأقراط... إلخ. ويعمم هذه الرؤية الصوفية على جل نصوصه، يقول في قصيدة وهران:

أه، وهران

كل الشعاب تؤدي إلى مكة

الناس في كل عام يحجون... يعتمرون

ولكني أنا وحدي حججت إليك

وقبلت ركنك... خضبت بالدموع

آه.. ليك..... ليك

وحين رأيتك أردكت أن الحبية أنت

وأن الإلهة أنت

فهل تقبلين صلاتي ولو ركعتين³

فإعجابه بهذه الأمكنة هو إعجاب بالواحد الأحد المتجلي في صور الموجودات المختلفة ومظاهرها المتحددة المتغيرة في كل آن.

وتشكل المرأة أسمى مظهر للتجلي الإلهي لدى الصوفية جميعهم، باعتبارها أجمل المخلوقات على الإطلاق، ويعلل ابن عربي هذا التجلي في المرأة قائلا: "أحب صلى الله عليه وسلم النساء، لكمال شهود الحق فيهن... فشهود الحق في النساء، أعظم الشهود وأكمله"⁴.

وسبب هذا كله أن الله أشتق من ذات الإنسان -آدم- "شخصا على صورته سماه امرأة فظهرت بصورته، فحن إليها حنين الشيء إلى نفسه وحنن إليه حنين الشيء إلى وطنه، فحبب إليه النساء، فإن الله أحب من خلقه على صورته وأسجد له ملائكته النوريين... فإنها زوج أي شفعت وجود الحق كما كانت المرأة شفعت بوجودها الرجل فصيرته زوجا فظهر الثلاثة؛ حق ورجل وامرأة.

يقول أدونيس في هذه الرؤية الصوفية:

1 - عثمان لوصيف: هدية، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 81/82

2 - عثمان لوصيف: الألو، ص 64-67

3 - عثمان لوصيف: برام، ص 53

4 - ابن عربي: الصوفى الحكيم، ص 200/201

الحب ثلاثة - رجل ورجل وامرأة

- رجل وامرأة وامرأة

دائما

كان

بيننا

مسافة — قلنا

يمحوها اللهب الذي نسميه الحب¹

فحين الرجل إلى ربه هو أصله حين المرأة إليه، فحب إليه ربه النساء كما أحب الله من هو على صورته... فلماذا قال " حب ولم يقل أحببت من نفسه لتعلق حبه بربه الذي هو على صورته حتى في محبته لامرأته " ²

ويشير إلى هذه الوحدة عثمان لوصيف في قصيدة "التجلي"، إذ يقول :

أنا العاشق المتصوف

عانقت كل المدارات

كل البروق

و كل المرايا

أفتش عن منتهاي

أفتش عن سدرتي

ما ارتوى القلب يوما ولا هدأت مهجتي

ثم .. حين رجعت إلى الأرض

احتضن الطين والياسمين

تجلت في أفقي

و اكتشفت بأن سمائي

تختفي في عيون النساء³

1 - لوتيس، مج 2، ص 597

2 - إشارة إلى الحديث النبوي الشريف "حب إلي من دنيتكم ثلاث النساء والطيب وجعلت قرة عيني في الصلاة" قال الزركشي، رواء النسائي والحكم من حديث أنس بن مالك عن النبي صلى الله عليه وسلم، وقال عنه السيوطي : إسناده صحيح، إلا أن فيه رجلا لم يسم، انظر: الأسرار المرفوعة في الأخبار الموضوعة، ص 168. وقد حل ابن عربي انطلاقا من هذا الحديث الشريف تقديم الرسول للنساء على الصلاة بأن المرأة جزء من الرجل في أصل ظهور حننها، ومعرفة الإنسان بنفسه مقامة على معرفته بربه، حيث استدل بحديث آخر للرسول يقول فيه: " من عرف نفسه فقد عرف ربه"، وهذا حديث قال عنه النووي ليس بثابت، وقال ابن تيمية : موضوع، وقال أبو المظفر بن السمعاني في القواطع أنه لا يعرف مرفوعا، ولما يحكي عن يحيى بن معاذ الرزازي يعني من قوله، والحافظ السيوطي فيه تكليف لطيف سماه : القول الأشبه في حديث من عرف نفسه فقد عرف ربه : ينظر: إسماعيل بن محمد المجلوني : كشف الخفاء ومزيل الإلهاس للح: أحمد قلاش، طبع، مؤسسة الرسالة، بيروت 1985، ص 343.

3 - عثمان لوصيف : برآمد، ص 48

إن حضور المرأة في الخطاب الشعري الصوفي جعل الخطاب ينحو منحى غزليا، فالمرأة أصبحت طريقا إلى الجمال السماوي الخالد بعدما كانت إحدى تجليات الجمال الدنيوي المحسوس، فالأنثى تلخص رمز المحبة والجمال والحب الأرضي لدى الصوفية كفيل برفعهم إلى الحب الإلهي فهو سبيل إليه مادامت المتجليات الوجودية هي تجليه .

وقد يكون هذا التجلي الوجودي بصفة البرق، كما في قول يوسف وغليسي :

في عمق عينيك ألقى الرب أعبده في عمق عينيك أخشى الرب أخشاه
عينك برق ورعد في الفؤاد لظى وحر نار اللظى وحر قلباه¹ .

فالتجلي الإلهي في العينين من سمات الشهود الوجودي، أما التجلي الشهودي فيكون عن طريق البرق النازلة على قلب الصوفي والتي تزيد معرفته بربه، وسبب هذا التجلي الدنيوي كله تجلي الله في العينين وهما إحدى المكونات الوجودية المقدسة في العرفان الصوفي وغالبا ما يكون التجلي الوجودي بداية للتجلي الشهودي يقول لوصيف في نص "البرق"

يومض البرق فتشتال المرايا

بين عيني شفيفات نديه

يا رذاذات السموات البهية

يا نبع التجلي ..

ظمنت روحي وجنت شفتايا

و المرايا هيجت بحر هوايا

سرمد اللحظة ما أرحبه

ما أرحب الرؤيا إذا امتدت يدايا²

ويرتبط التجلي الوجودي بالقلب، باعتباره موطن الحب الإلهي، فهو يكيف مظاهر الوجود باعتبار دلالتها الرمزية . فمن عرف الله أحبه، والله لا يتجلي للعبد إلا بقدر "ما تدانيه الذات عبر الشوق والتوقان، بغية أن يجود لها بمعانيه ومجاليه الفائقة الحسن، وهذا الشوق وحده وهذا القلق المستجلب للرغوش، أو بكل ما هو فضيل البكارات الزاغية تتحرك الذات صوب الأسمى بحيث تستحق أن تصير نسخة عن صورة الوسيم نفسه"³.

1 - يوسف وغليسي: أوجاع صفيقة في موسم الإحسان، ص 58 .

2 - عثمان لوصيف: براءة، ص 13.

3 - يوسف

سلي، الوصف: مائة الرعي الصوفي، ص 12 .

فالتجلي الوجودي يوجب نار الشهود والكشف، فتصحو همه الصوفي للاستزادة، ونلمح هذا في خطابنا الشعري¹، إذ غالبا ما يكون هذا التجلي فاتحا لأحوال سامية أخرى؛ كالشهود والكشف والاتحاد واليقين وهي معارف ربانية كثيرا ما يستعار لها بالشموس والأنوار والفيوضات والبروق.

وقد تأثر شعراؤنا المعاصرون بمذهب وحدة الوجود ممثلا في آراء محي الدين بن عربي، حيث استعانوا في التعبير عن تأملاتهم للكون والكائنات بهذا المذهب، كما مكنتهم تلك الرؤية الوجودية من صقل لغة خاصة بالتجربة الصوفية المعاصرة، لغة تتمتع دوالها من الوجود في مظهراته المختلفة، فلغة شاعرنا المعاصر هي خليط من الإشارات الدالة، وليست وفقا على كلمات اللغة الاعتيادية.

لهذا نرى معظم الشعراء حينما يعبرون عن هذه الوحدة الوجودية يعمدون إلى توظيف أسماء أدق الكائنات وأصغرها مظهرا، يقول في هذا التجاني يوسف بشير واصفا تجلي الذات الإلهية في أدق المخلوقات:

قف لديها وامتزج في ذاتها عمقا وغورا

وانطلق في جوها المملوء إيمانا وبراً

وتنقل بين كبرى في الذراري وصغرى

تري الكون لا يفتر تسبيحا وذكرا²

وتتجلى أكثر هذه الوحدة الوجودية لدى التجاني في المقطع الشعري التالي:

الوجود الحق ما أوسع في النفس مداه

والسكون المحض ما أوثق بالروح عراه

كل ما في الكون يمشي في حناياه الإله

هذه النملة في رقتها رجع صمداه

هو يحيا في حواشيها وتحيا في لراه

وهي إن أسلمت الروح تلقته يده

لم تمت فيها حياة الله إن كنت تراه³

فكل شيء في الوجود هو مفرد في صيغة جمع، لأن مظاهر الكون ما هي سوى تجليات للجمال المطلق، وما دام الجمال يضيق ذرعا بنفسه، فقد تجلى في أسمى صورته لكي يرى ويعشق، وما سعي شعرائنا

1 - ينظر: حسان لوصيف: الكتابة بالنثر، ص 40، شوق إلياسمين: ص 73.

2 - القماني يوسف بشير: إشراق، ص 27.

3 - إشراق، ص 27.

إلى الخلق الدلالي والجمالي في نصوصهم الشعرية إلا تعبير عن هذه الوحدة الوجودية ، لكون اللغة الشعرية هي مظهر من مظاهر الجمال المطلق أيضا ، لأن كل ما في الوجود هو تجل من تجلياته المخصوصة .

4. دائرة المعرفة والكشف :

إن الكشف هو استنفار للطاقة الاحتياطية الكامنة في ذهن الكائن البشري، لأن الذهن قاصر عن إدراك الكشوفات بتفاصيلها، إن لم يوظف كامل طاقته المخزونة، فالجهد البرهاني والعلمي لا يملك أن يستهلك جملة الطاقة النفسية الدماغية، فهذه الأخيرة زائدة عن الاستهلاك التحريبي، إذ لا يكون الكائن البشري بحاجة إلى توظيفها إلا إذا تجاوز الواقع، ومدّ بصره في آفاق جديدة للتأمل، أو سير أغوار باطنه .

إن الكشف الصوفي " يلفظ الكثيف " لأنه يشاهد من الشيء جوهره الصافي، فهو نظرة باطنية ملكية تخلص الأشياء من أعراضها وشوائبها .

وقد اعتبر الغزالي - أبو حامد - وابن عربي بأن الكشف أتم من المشاهدة، لأنه إدراك معنوي مختص بأرواح الكائنات ومنطوياتها، دون ظواهرها وقشورها الخارجية، فهو اقتراب حثيث من الجوهر الذي يكون يتجاوزه كالبعد عنه .

ويقول الصوفية - المسلمون - "إن لله سبعين ألف حجاب من نور وظلمة، لو كشفها لأحرقت سبحات وجهه كل ما أدركه بصره " . فهو يكشف بلفظه بمقدار تحمل العباد .

إن الكشف الصوفي لا يحتزل في مستوى أحادي للدلالة، ولا ينطلق في اتجاه مستقيم من الظاهر إلى الباطن، لأن الدلالة الرمزية فضاء لا نهائي يتشكل في مستويات منفتحة على الإيحاء والتوليد الدلالي .

إن مواجهة الغامض واكتشافه تجعل الشعر غير منته، لأن مواجهة شيئا ليس ختاميا، واستمرار الغموض معناه استمرار لسلطة الكشف، وهذا الأخير يجدد في الشاعر والصوفي على حد سواء القدرة على التجاوز، والتمادي مع الحقيقة المطلقة، والشاعر غالبا ما يستمد الكشف من الغيب . وقد اشترط أدونيس في الشاعر أن يرى مالا يراه غيره، لأنه مزود بحاسة تتجاوز حواسنا الإدراكية الخمس.

إن الكشف يتجه بنا عبر مساره المتغير والمتحول دوما إلى عتمة الغيب، لأنه وسيلة المعرفة الحقة، ورغم ذلك تتأني المعارف الربانية وتظل مستترة وراء حاجز الوجود، لأن ثمة غيب يظل دوما غيبا، قائما بذاته ولذاته، وهو أبعد من أن يصبح معرفة ملتبسة، كما أنه يتأني على اللغة المتواضع عليها.

ويعد القلب موطنًا للكشوفات الصوفية، ولا يتأتى ذلك إلا بإبطال دور الحواس، أي تعطيلها، ومعنى ذلك تقزيم دور العقل فـ"الحقيقي تجربة قلبية، لا تجربة عقلية"¹. لأن الصوفي يرى بعين قلبه، كما أن المعرفة القلبية هي معرفة ذوقية غير خاضعة لمنطق العقل وسلطته المحدودة، ويمكن وصفها بأنها معرفة حدسية إشراقية تثير نشوة وانخطافًا لدى متلقيها، ومن ثم فإن غاية الفن الأساسية ساعتها ستكون حتما إثارة النشوة، والانفعال.

وقد قزم دور العقل في هذه العملية لكونه لا يملك تفسيرًا لكثير من الظواهر والانفعالات التي تحصل للعارف، حيث اضطلع القلب بهذه المهمة لما له من وسائل متعددة تتقبل وتنذوق كل ما ينبئ به الإنخطاف من نشوة كبرى لدى العارف.

ومن طبيعة القلب أنه "معلوم بالتقلب في الأحوال دائما، فهو لا يبقى على حالة واحدة، فكذلك التحليات الإلهية؛ فمن لم يشهد التحليات بقلبه ينكرها، فإن العقل يقيد وغيره من القوى، إلا القلب فإنه لا يقيد وهو سريع التقلب في كل حال، ولذا قال الشارع: إن القلب بين إصبعين من أصابع الرحمن يقلبه كيف يشاء، فهو يتقلب بتقلب التحليات والعقل ليس كذلك، فالقلب هو القوة التي وراء طور العقل"². كما شبه أيضا ابن عربي التقلب في القلب بالتحول الإلهي في الصور.

يعتبر الكشف ثمرة من ثمار التجربة الصوفية فهو حال جامع لأحوال عديدة كالتجلي الشهودي، والمعرفة، والذوق، حيث يتصل الكشف بطبيعة المعرفة من حيث أنها نوع من أنواع الكشف، فهو الحال الذي يرث فيه الصوفي الواصل معرفة ذوقية، من طبيعتها التبذل والتحول، لحلولها على قلب العارف.

وقد ارتبط الكشف بالقلب لتقلبه، وعدم استقراره على حال، حيث يسهم هذا التحول في استلهم المعارف، على تعددها، وتغيرها، لهذا ارتبط هذا الحال بالمعرفة الصوفية، إذ لا يصح العلم بالله عند ابن عربي إلا عن طريقه وهو واحد يتنوع باستعداد المحل³، ويكون هذا الكشف بإشراق أنواره - الحق تعالى - على قلوب المقبلين إليه على قدر استعدادهم لأنهم معرضون للتلاشي والاحتراق تحت سطوات أنواره، في حين المشاهدة القلبية هي مظهر من مظاهر الكشف، وفي ذلك يقول الرباوي :

رأيت محياك فيما رأيت

وأدركت ضعفي ثم سجدت

وكنت غريرا، ولكن صحت

فقلت، عظيم، عظيم، عظيم⁴

1 - الصوفية والموريتانية، ص 189.

2 - التوحات المكية، ج1، ص 289.

3 - معاد الحكيم : المعجم الصوفي، ص 259

4 - أضياف جهنم، ص 38.

وفي هذا يقول الكمشنخاني: "الستر للعوام والتجلي للخواص والمراد بالستر قيام الحجب المانعة من المشاهدة وصاحب التجلي موصوف بالخشوع أبدا لقوله عليه السلام : إذا تجلى تعالى لشيء خشع له، وللخواص أيضا ستر مع أهم في دوام التجلي، والحالتان في حقهم متناقضتان لفظا لا معنى ، لأن التجلي باعتباره كشفاً ؛ عبارة عن انكشاف سرادقات الجلال عن كمال الجمال ، والستر في حق الخواص عبارة عن حفظهن عن التلاشي والإحترق، وتمكينهم في مقام الثبات، إذ لو ستره عليهم بما يكشفهم به لتلاشوا عند ظهور سلطان الحقيقة، إذ الخلق لا بقاء لهم عند وجود الحق"¹ . يقول الرباوي :

هل يحزن من تنكشف الأسرار له

هل يحزن من يدخل في ملكوت

لا يفتح إلا للأحباب نوافده²

ويحصل التجلي الشهودي في قلب العارف على قدر استعداده لتلقي تلك الأنوار، والمعارف والأسرار، ومن هذه المعارف ما يصل إلى القلب بإذن المولى، ومنها ما يقف على ظاهر القلب ومنها ما يؤذن له "بالوصول إلى صميم القلب وسويدائه فلا يحب العبد عند ذلك سوى مولاه"³ . يقول الرباوي واصفا حال المشاهدة الكشفية بأنها تتم بالرؤية، كما أنها نتيجة للعشق والمحبة الإلهيتين :

وتراءت لعمري، بينما

كنت، مولاي ببحر الظلمات

وتراءيت أخيرا موجة

من ضياء، وجلال الحركات

...

ثم حطتني على سطح المنا

عاشقا يلقاك في كل صلاة⁴

كما أن المكاشفة لدى الرباوي مرتبطة أيضا بالسماع، كما في قوله :

بلغني عني الجموع

أني أرى ما لا يرون

وأسمع ما لا يسمعون⁵

1 - الكمشنخاني: جامع الأصول، ص 183 .

2 - نهر إسرير، ص 52

3 - بنظر : الثرناوي (حد المجد) : شرح الحكم العطائية تب: عبد الفتاح الهزم ، ط 1 ، دار الهدى بن مليانة الجزائر، 1991، ص 138 .

4 - أطباق جهنم، ص 36

5 - الأهل الفورة، ص 60

وهذه الرؤية، وذلك السماع يحدثان لدى الرباوي في لحظة خارج حدود الوجود، حيث يتوقف الزمان، لتصبح لحظة المكاشفة جنونا ما بعده جنون، إنه جنون العارف الذي غيبه وجوده، وإحساسه المرهف لاعتناق المطلق، يقول :

توقف الزمان

سيدتي لك الأمان

إذا انكشفت لحظة

لك الأمان

...

إذا استطعت مرة أن أدخل الجنون

واسعير لغة الجنون

وإذا وقفت لحظة بحضرتك

لك الأمان 1

أما عبد الله العشي فغالبا ما يربط بين المعرفة باعتبارها كسفا، والوحي، يقول :

فكانه وحي إلي

وكانني من نشوي الكبرى نبي 2

وهذا الحال يعبر عنه في الخطاب الشعري برموز عدة، حيث يرمز العشي إلى الكشف بـ : العبارة

الغامضة، كما في قوله :

أوقفتني في البوح يا مولائي

قبضتني، بسطتني

طويتني، نشرتني

أخفيتني، أظهرتني

وبحت عن غوامض العبارة 3

والبوح لدى عبد الله العشي هو رمز المعرفة الكشفية، التي يضطلع بها الصوفي، كما قد تتنزل على

العارف، ولا يوح بها، فمن شروطها السر، وقد أشار إلى ذلك الرباوي بقوله :

يا صاحبي

أنت غزوت موتين

1 - امر إسير، ص 51

2 - عبد الله العشي : مقام البوح، ص 18

3 - مقام البوح، ص 8

فانتفضت مرتين

وبحت بالأسرار مرتين

أما أنا، فقد غزاني ما غزاني دون أن أبوح

....

كيف تريد بالجنون أن أبوح 1

فالأسرار الإلهية موسومة بالمغايرة والغموض، لذلك تثير دهشا وحيرة لدى الصوفي، وغالبا ما يعبر عنها بلفظ الجنون، لذلك سترها الله على العوام من الناس، وكشفها لخواص مقريه، كما منّ عليهم بمعارف تقرب دلائها لقلوبهم، فهي محل للذوق فقط، وليس للعقل أي نصيب منها، وقد وصفها أدونيس بـ : ماء الكشف، في قوله :

في جسدي نار تأكل وتشرب، ونار لا تأكل ولا

تشرب ،

ووجهي أخاديد أرق والشرائع تخليط

وها قامتي منكسة في ماء الكشف

وأرى كل شيء بخلاف ما هو²

ويتسم هذا الحال في الخطاب الشعري أحيانا بالغموض، نظرا لانطواء رموزه على دلالات مبهمة أحيانا، كما يطلق عليه أحيانا مصطلح : "علم الإشارة"³ لعدم تمكن اللغة من الإحاطة به، فأرباب القلوب يشيرون بالرمز فقط، والإشارة أبلغ من العبارة لأن المشاهدة لا تتم عيانا فهي مشاهدة قلبية تتصل خلالها الرؤية البصرية بالقلبية، إذ يلعب الخيال دوره أثناء حال المشاهدة - فالله لا تدركه الأبصار إلا في الآخرة والرسول (ص) عندما سئل إثر عروجه إلى السماء السابعة : هل رأيت ربك؟ قال: "نور أرى فلا يزال حجاب العزة منسدلا لا يرفع أبدا جل أن تحكم عليه الأبصار"⁴، فنور الله يصيب الحواس بالشلل فهي عاجزة عن إدراكه حسيا، لهذا كان القلب أقرب إلى إدراك هذه الأنوار التي تختلط بها الظلمة لتفادي الاحتراق، وابن خلدون يذهب في وصفه لهذين الحالين إلى القول بأن "الروح إذا رجع عن الحس الظاهر إلى الباطن ضعفت أحوال الحس وقويت أحوال الروح وغلب سلطانه... وأعان على ذلك الذكر؛ فإنه كالغذاء لتنمية الروح ولا يزال في نمو وتزيد إلى أن يصير شهودا ، بعد أن كان علما ويكشف حجاب الحس، ويتم وجود النفس الذي لها من ذاتها ؛ وهو عين الإدراك فيتعرض للمواهب الربانية وللعلوم الدنية والفتح الإلهي وتقرب ذاته في تحقق حقيقتها من الأفق الأعلى، أفق الملاحكة . والشهود مخالف للرؤية لأن الشهود "يتقدمه علم بالشهود أما الرؤية

1 - قمر إسير، ص 59

2 - أدونيس، مج 2، ص 413

3 - انظر: المعجم الصوفي، ص 663.

4 - أورده محمّد في كتاب الإيمان في باب قوله عليه السلام : نور لي أراه أنظر الجامع الصحيح، نج : محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ص 161.

فلا تقتضي ذلك قيل : ما كل رؤية مشاهدة، والعكس صحيح فما أشهدك قط إلا أفناك وأبقاك له"¹، فالذي أبقاها الله في حضرته هو الواقع عليه حال الشهود .

فتجربة التحلي هذه، هي سعي حثيث وراء مجهول يتخفى، ويتجدد في مجهوله، وهذا التجدد المستمر في المعنى يجعل التجربة الصوفية في الوجود، وفي التأويل " ترسيخا لتغير دائم، لا يقر بشيء، لأنه يشطب على النهائي *Interprétation permanente*، فالحقيقة بالنسبة للصوفي هي الخلق الجديد الذي يتكشف في لعبة المرآة، التي تخضع لها الوجود في نظره، ذلك أن الحقيقة بالنسبة للعارف ليست أبدا المعنى المطلق، وإنما المعنى المحتج عن المعرفة"²

كل ما يكشفه الصوفي في العالم يحيله على عالم الألوهية، وكل ما يكشفه من معاني الألوهية يحيله على ما يوجد في عمق ذاته - العارف - الإنسانية، كما أن كل ما يكشفه داخل ذاته يحيله على العالم، وهكذا تستمر المكاشفات، ويستمر التأويل إلى ما لا نهاية . يقول عثمان لوصيف :

وحيثما أسقط منهكا على يدك

ينقشع الغبار

تكشف الأسرار

و أستشف الله في عينك³

إن الكشف لا يصحبه علم بما يكشف به العبد الواصل إلا بعد رجوعه وصحوه من الفناء، وكذا المشاهد، كما تصحب الكشف لذة عظمى، أشبه بلذة التوالج، فالطريق الصوفي أوله معاناة، آخره لذة . وقد ذهب ابن عربي إلى القول بأن : "اللذة حاصلة، وإنما استغرقت اللذة جميع أجزائك لم يبق لك إلا جزء يدرك اللذة لعموم استغراقها لك وبين إدراكك اللذة..."⁴ .

ومن المتفق عليه في ديننا الإسلامي أن الله لا يدرك بصريا في الحياة الدنيوية، وإنما عن طريق التحليلات القلبية في صورة الأنوار والبروق، من هنا كان لزاما على الشاعر المعاصر أن يضع بعدا جديدا يمكنه من التعبير عن هذه المشاهدة القلبية بسياق لا يعارض ظاهر الشريعة، فكان الخطاب أول ما يبدأ يصف مناظر لا تمت إلى الواقع المعيش ولا إلى الحياة الدنيوية بل تعدى هذه الأبعاد والفضاءات المكانية إلى عالم آخر جديد بالنسبة للقارئ وكذا الخطاب، إذ يصف هذا الخطاب مكونات الجنة ونعيم الواصل فيها، ثم يتدرج في طريق الوصف إلى الشهود والكشف العياني، وغالبا ما نعثر على هذا النمط من التدرج في الوصف في نصوص عثمان لوصيف، يقول في قصيدة "الأغواط" ::

حيثني الحور وقيل لي سلام

1 - سعد الحكيم : المعجم الصوفي، ص 663 .

2 - خالد بلقاسم : الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 85.

3 - عثمان لوصيف : الكتابة بالذات، ص 50 .

4 - نقلا عن : سعد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 664 .

قيل لي بشراك بالنعيم
و الرغد العميم
حفت بي الغلمان والكؤوس
و فرش البساط
كاشفي المهيمن القدوس
رأيت .. ما رأيت
حمدته .. صليت¹

وتختلف المكاشفة عن المشاهدة في كون المكاشفة تتعلق بالمعاني وهي غاية الطريق لحصول العلم فيها، أما المشاهدة فهي طريق إلى العلم وحسب ابن عربي فإن "المكاشفة .. أتم من المشاهدة إلا لو صحت مشاهدة ذات الحق لكانت المشاهدة أتم"²، فالمشاهدة تكفي بالشهود فإذا تجلّى لك شيء كانت المشاهدة وقفا على شهوده بينما يتعدى الكشف هذا إلى مسبب هذا المحلّى ومحركه، لهذا كان الكشف أتم في الدنيا والمشاهدة في الآخرة لشهودك الحق عيانا لا ذوقا، ولما كان الكشف مصحوبا بالعلم، أدى ذلك إلى الدهش نتيجة علو هذه المعارف الحاصلة في القلب على المدركات المعتادة، يقول أحمد عبد الكريم :

أبدأ كشفي بما يشبه الموت والعري
والدهشة الشاعرية
أدخل نار المواجد وحدي كالشمعدان
وأشعل ليل الغيابات
مستنفر القلب والعين
أو طافحا بنبيذ الهيام³

إن كشفه مصحوب بفقد وفناء ودهشة، بينما يصف في قصيدة أخرى شهوده الذي أدى به إلى الدهول، "فإذا كانت المكاشفة هي طي الحجب التي تستر الإلهي عن عيون النفس... والتجلي هو تلقي أنوار السر، فإن المشاهدة ليست غير انعكاس هذه الأنوار في القلب، والقلب كالمرآة يصبح مصقولا صافيا بفعل الذكر"⁴، فإذا صفت مرآة القلب انعكست على صفحتها أنوار النور الإلهي وشاهد العارف ما لا يرى غيره لخصوص حاله، يقول :

ترنحت بين القمالة والانبهار
وقد بزغت كوكبا من لجين

1 - عثمان لوصيف : القلوة، ص 63/62 .
2 - أنظر : سمك الحكيم المعجم الصوفي، ص 664 / 665 .
3 - أحمد عبد الكريم : تنزيه فتنه الهشمية، ص 29 .
4 - ابن عربي : ابن عربي حياته ومذهبه، ص 218 .

تحجر كل الذين رأوها
على الهودج الملكي
وأهوي على نعلها الضارعون
و وحدي في قمة الوجد
أبصرت ما لا ترون
وشاهدت سيدة البوح عارية
تستحم بعطر الجلالة
حين اعتراني الذهول
وعجت على سدره المنتهى¹

يحلل ابن عربي درجات المشاهدة إذ يجعلها مراتب معينة، تبدأ في شكل أنوار "تظهر تدريجياً على القلب مثل البرق والوابع التي تتخللها فترات، وبعد ذلك تظهر بصورة الكواكب، ثم تظهر أنوارها مجردة من الخيال بعضها أزرق وبعضها أخضر، وبعد ذلك يتولد نور كشعاع الشمس، مشاهدته تولد ذوق الشهود، وأخيراً يتولد نور ميتافيزيقي بغير كيفية ولا مثلية، فلا تماثله الأنوار المخلوقة... والمرتبة الأخيرة هي المشاهدة المباشرة الثابتة للألوهية التي تتمثل في مرآة القلب على نحوين: إحداهما تسمى المشاهدة المشرقة وموضوعها هو صفات الجمال الإلهي، والثانية المشاهدة المحرقة؛ وموضوعها صفات الجلال الإلهي وأنوارها مظلمة"².

إن ظهور المعارف في حال الشهود لدى أحمد عبد الكريم كان بصورة الكواكب لتوالي البروق وتواترها على قلبه وما تحجر الرائيين لها إلا للسلب الناتج عن سبحات الجلال المحرقة.

ويعد الكشف من الأحوال التي يسعى الصوفي لئليها فهو غاية ذلك الطريق، لأنه دليل حصول العلم³ في النفس، أما المشاهدة فهي طريق إلى العلم في حين يسمو الكشف إلى رفع الحجاب وكشف الأسرار.

لقد عبر بعض الصوفية عن هذا الحال بعدة اصطلاحات وكان أهمها مصطلح المعرفة، وهي آخر حال نازل على السالك، إذ تتجلى له المعارف الإلهية، كالشموس تطل على سويداء قلبه فتزيده علماً لما هو فيه من حال وما سيغتره مستقبلاً من حوادث فالمعرفة اليقينية استشراف للمستقبل؛ وهي غاية الكتابة الصوفية كما هي زبدة الطريق الصوفي، وحلم كل مريد وتحصل هذه المعرفة عن طريق الإلقاء، وهو أشبه ما يكون بالإلقاء في الروح، فهي معرفة حدسية تعتمد الفراسة كأقرب سبيل لبلوغ الحقيقة، وهذه الفراسة نورية الأبعاد، تتجلى للواصل برعاية من الله، وهي لا تختمل الخطأ، لأنها تعتمد الرؤية كأساس لها.

1 - أحمد عبد الكريم: تغريبة الفظة الهنسية، ص 16

2 - ابن بطووس: ابن عربي حياته ومذهبه، ص 218.

3 - انظر: المعجم الصوفي، ص 664.

وهناك دوال رامزة عديدة تعبر عن الكشف أيضاً، وقد وردت في الخطاب الشعري بهذه الطريقة :
 "انكشاف الأسرار" استبطان الغيب، قراءة الأسرار، استبطان التاريخ، الخلد، لمس الحقيقة في وهجها
 السرمدي، السماع إلى أحاديث القرون، الكشف الإلهي، المفاتيح ملامسة سر المعاني، اقتضاض دائرة الغيب
 " وهذه جلها سياقات ودوال تشير إلى استبطان الأسرار الكونية، إلا أن الخطاب لا يكشف هذه الأسرار
 بقدر ما يكتفي بمجرد الإشارة إليها، وقد أشار إلى ذلك عثمان لوصيف بقوله :

وتراءت لي الغيوب وشعت دافقات الأضواء والألوان¹

إن رؤية الغيوب تقتضي حالي المشاهدة والكشف، فهذه المعارف تسطع على قلب العارف الواصل
 لأنها ذوقية نابعة من الوجد، وأصل هذه المعرفة الموهبة، وقد وصفت بالنار، بينما النور دليل على الإيمان، بينما
 يذهب الطوسي إلى استثناء وجود قلب للعارف قائلاً: "المؤمن ينظر بنور الله والعارف بالله عز وجل، وللمؤمن
 قلب، وليس للعارف قلب، وقلب المؤمن يطمئن بالذكر ولا يطمئن العارف بسواه"².

إن حال المعرفة هذا لا يفاجئ الواصل إلا وهو في حالة غيبوبة تامة-فناء- إذ تفنى الشواهد وتذهب
 الحواس فلا يشاهد إلا ربه ، فتقترب حضرته من حضرة ربه، حتى إذا ما كاشفه الله بالمعارف اللدنية صار
 أقرب من ذي قبل، يقول لوصيف :

يظل يوغل في المجهول مقتسحاً بحر الدجى بموم الكون مشحوناً
 يستبطن الغيب عبر الموت مبتهلاً ربة البحر محموماً ومطموناً³

إن استبطان الغيبات لديه يكون بعد فناءه في الله، وعن أوصافه الأرضية لأن العارف "يثبت الأشياء
 بالله والفاني لا يثبت شيئاً سوى الله، والعارف يقرر القدرة والحكمة والفاني لا يرى إلا القدرة، يرى الحق في
 الخلق كقول بعضهم : ما رأيت شيئاً إلا رأيت الله فيه والفاني لا يرى إلا الحق، يقول : ما رأيت شيئاً إلا
 رأيت الله قبله"⁴، وهذا الاستغراق الشهودي المصحوب بالكشف كفيل بإرضاء الصوفي يقول عثمان
 لوصيف :

تسربت في كهف القرون مغلفلاً وعدت إلى الدنيا بنار النبوة
 أنا القلم الأمي أين مصاددهم وما زخرفوا من ترهات سقيمة؟
 تصدعت الصحراء عني ولم يزل حراء يدوي في الوجود بصيحي
 هو الحق ما زاغ اللسان وما غوى ولكسنه الفرقان بين الخليفة⁵

1 - عثمان لوصيف : الكتابة بالنار، ص 40.

2 - الطوسي : الصع، ص 63 .

3 - عثمان لوصيف: شيق الواسين، ص 72

4 - أبو الفاضل المتولي: التصوف الاسلامي الخالص، ص 161 .

5 - عثمان لوصيف : أعراس الملح ص 43 .

إن المنهج الذي يرتضيه الصوفي كأداة موصلة إلى اليقين، يؤسس على مبدأ الفراسة والاستنباط وكذا الإلهام، وهي إحدى وسائل الأنبياء في تلقي المعارف الإلهية "فالحمد للصوفي الذي يستشرف المعارف دون وساطة، أشبه بالوحي الخاص بالأنبياء، أو الإلقاء في الروح، فالصوفية يسعون دوماً إلى حيازة الغامضات المستورة والأسرار، فالصوفي هو ذلك الفضولي الذي لا يمل من مداعبة الأسرار والكشوفات، خاصة إذا كانت هذه المعارف يقينية لا تختمل الشك.

وقد كانت تلك الكشوف محاطة بحال الفناء حفاظاً على عقل العارف، لأنه لا يحتمل هذه الرجات العنيفة التي لا محالة ستسلبه صوابه، فيصبح في متاهات الجنون: "ولولا أنه أمسك أوليائه وألقى على كل قلب من ذلك ما أطاقه لطاشت عقولهم وذهبت نفوسهم ولكن لا حال معلومة ومناهل مورودة، وذلك لا يدوم لحظة أو طرفة عين: رفقاً منه بأوليائه، حتى ينسيهم فيما أراد كما يريد"¹.

والمعرفة لدى الصوفية معرفتان، معرفة حق ومعرفة حقيقة، "فمعرفة الحق معرفة وجدانية على ما أبرز للخلق من الأسامي والصفات، ومعرفة الحقيقة على أن لا سبيل إليها لامتناع الصمدية، وتحقيق الربوبية؛ لقوله عز وجل: "ولا يحيطون به علماً" [طه/110] "².

فالمعارف الصوفية التي يباشر بها الصوفي تكون بإذن من الله ولطف منه، وهي فائضة عن الحب بطابع انفعالي، لأن "الحب طريق إلى الفناء، والفناء سبيل الكشف، والكشف سبيل المعرفة الذوقية الوجدانية المعاينة للمطلق عياناً حدسياً تقصر عنه المعرفة العقلية"³.

فقراءة الغيوب واستبطان التاريخ من المعارف والفيوضات الربانية الحائلة بالصوفي، يقول عثمان لوصيف:

وأرحل في الأشياء أبدع شكلها	وتختم آياتي زمان النبوة
واستبطن التاريخ أجرح لغزه	وأقرأ أسرار الرياح العصية
واستبنت الأمطار أغزل برقها ⁴	وأعلن طوفان الليالي الجديدة ⁵

قال أبو يزيد البسطامي بشأن هذا الحال: "لو أن العرش وما حواه مائة ألف مرة في زاوية من زوايا قلب العارف ما أحس بها"⁶، لأن قلب العارف يسع الحق، فهو أوسع من تصورنا له، إذ هو محل نظر الله من العبد، وموضع تحليله وخزانة أنواره، وقلب العارف "يمر عليه كل يوم سبعون ألف سر من أسرار (الجلال) لا

1 - الطوسي: الملح، ص 385

2 - الملح، ص 56.

3 - محمد الحكيم: المعجم الصوفي، ص 263.

4 - هذه الصفات التي نكرها لوصيف هي من صفات الإنسان الكامل، الذي نادى به جد الكرم الجلي، ومحي الدين بن عربي، ينظر: زيدان (يوسف): الفكر الصوفي عند جد الكرم الجلي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1988.

5 - عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص 46

6 - ابن عربي: قصص الحكم، ص 58

يعودون إليه أبداً، لو انكشف سر منها لمن هو في غير ذلك المقام أحرقه"¹، والمعارف الربانية لا تتكرر على السالكين لكثرتها، وانفراد كل واحد بمعارف وفتوح خاصة به، وهذا بحسب استعداداته وبممكنه من ملاحقة هذه التحليلات المعرفية .

لما كانت المعارف الإلهية لا تحصى في عددها وماهيتها، ازداد شوق العارف إلى تحقيق المزيد منها لأن تلك الحال مصاحبة للذة غير معتادة، وهي لذة الواصل المطمئن الراضي بثمره وصوله القريب من حبيبه، فالله يتجلى " لمن انجس رسته، وزال عنه اسمه، فالمعرفة حجاب على المعروف... وهذه كلها علل تعمي الأبصار، وتطمس الأنوار، فلولا وجود الكون لظهر العين، ولولا الأسماء لبرز المسمى، ولولا المحبة . لاستمر الوصال، ولولا الفهم لقوى سلطان العلم، فإذا تلاشت هذه الظلم وطارَت بمزغفات الفناء هذه التهم"²، حصل التحلي المعرفي على القلب .

ويعد السماع أيضاً إحدى وسائل المعرفة، فسماع الصوفي يكون من داخله لأن التكليم بالنسبة للواصل يكون بسماع منه أو صوت داخلي نابع من الفؤاد، وهذا الأخير متره من العمى، بعكس القلوب التي قد تعمي " والفؤاد لا يعمي لأنه لا يعرف الكون وماله تعلق إلا سيده ولا يتعلق من سيده إلا بغيب الغيب"³ وقد ذكر الكمشتخانوي⁴ بأن هذا الحال لم يتكلم فيه الكمل من أهل الحقيقة إلا بالاعتراف بالعجز عن تحصيله، فغاية المعرفة لدى الصوفية "الدهش والخيرة، قال ذو النون : أعرف الناس بالله أشدهم فيه تحيراً"⁵، فالخيرة والدهشة حالان ملازمان للمعرفة والشهود والكشف، لأن العارف لم يعتد على تلك الأحوال العالية. وبما أن حال المشاهدة لا يتم عياناً - الرؤية البصرية - بل عبر الكشف والمشاهدة القلبية فقد وردت إشارات طفيفة في الخطاب الشعري العربي المعاصر لتدل على ذلك، يقول أدونيس :

... وانطلق الرفرف، صار يعلو

وحطني في حضرة الإله - ما رأيته

لم تره عين، وما سمعته

لم تسمعه أذن ...

نوديت : لا تخف .

خطوة خطوة كأنني خطوات ألف عام

أحسست حولي كفتي

ويدا، ولم تكن محسوسة⁶

1 - ابن عربي (محي الدين): مشاهد الأسرار القدسية ومطلع الأنوار الإلهية تج: سعد الحكيم، وبابلو بلنيتو، مبنى الثقافة والتعليم، مدريد، إسبانيا 1994، ص8.

2 - ابن عربي: رسائل ابن عربي، كتب: حلية الأبدال، ص 3/2 .

3 - رسائل ابن عربي، كتب الأسفار، ص 21 .

4 - الكمشتخانوي، جامع الأصول، ص 169 .

5 - جامع الأصول، ص 170

6 - أدونيس: مج2، ص 139

فهذه التجربة التي عبر عنها أدونيس في نصه الشعري هذا استوحاها من قصة معراج الرسول (ص)، كما أنه استلهم القصص القرآني، الذي أورد أخبار الأنبياء عليهم السلام من الله عز وجل، فالحق لا يمكن إدراكه بالحواس الخمس، فهو لا يرى لوجود الحجاب، بل لوجود الحجب التي تحول دون الرؤية البصرية، كما أن خطابه لا يسمع أيضا، والعلة في ذلك ترجع إلى قصور مدركاتنا عن سماع صوت الحق تعالى، باستثناء نبينا موسى عليه السلام الذي كلمه الله تكليما، فقد ألهمه سماع صوت المطلق .

وما تعدد تلك الصور التي تعبر عن المشاهدة القلبية في الخطاب الصوفي قديمه، وحديثه إلا مظهرا من مظاهر العجز اللغوي الذي أشارت إليه نصوص الصوفية من قبل، وقد تعددت رموز هذا الحال، لدرجة جعلت البحث عن تلك الرموز لدى شعرائنا المعاصرين ضربا من المستحيل، ولهذا أشرنا إلى بعضها فقط .

وهناك من يعبر عن حال الوصول والمشاهدة بالمرآة المخلوة، وهذه الأخيرة هي رمز عرفاني قديم استلهمه شعراؤنا في التعبير عن حال المشاهدة القلبية، وسنحاول أفراد عنصر خاص بهذا الرمز نظرا لما له من دلالة صوفية في الخطاب الشعري .

5- دائرة التجلي الشهودي ورمزية المرأة :

تعتبر المرأة أجلى وسيط للتجلي الشهودي فهي فضاء يجمع بين الغموض والوضوح، بين الوجود والتجلي، إذ لا يمكن أن توصف المرأة لدى الصوفية إلا باعتبارها محلا للظهور والتجلي، فمبدؤها هو المفارقة لا الوضوح، فالشخص المائل أمامها لا يشهد إلا نفسه وقد انعكست صورته فيها، كما أنه لا يمكن أن يتعدى حدود تلك الصورة إلا رمزا وتأويلا، وقد تتلون وتتغير تلك المرأة بتلون وتغير جرمها وشكلها ولونها .

إن وظيفة المرأة ليست انعكاسية محض، فهي تفتح أيضا نحو الاختلاف : اختلاف الشيء عن ذاته عبر صورته فالحق حينما يتجلي في مرآة العالم فهو يتجلي عبر أشكاله وهيئاته، يتلون بألوانها تماما، كما يتلون الضوء الأبيض الصافي بلون الزجاج الذي ينعكس فيه ¹ فهي فضاء للإرسال والرؤية في آن واحد، إذ تشكل كل مرآة جسدا برزخيا ينظر وينظر إليه، وتقابل " مرايا الحق والانسان والعالم يكشف عن خاصية أخرى من خصائص الوجود، وهي الخاصية الدائرية ² .

فالمرأة هي برزخ يجمع بين الانساني والإلهي من خلال تجلي ما هو إنساني في مرآة الحق، وتجل ما هو إلهي في مرآة الذات الإنسانية . والبرزخ من هذه الوجهة ليس جسرا أو معبرا يجمع بين طرفين متعارضين، بقدر ما هو مفهوم يتأسس " معرفيا على المفارقة . والمفارقة هي مسافة وسطية بين النفي والإثبات، بين الواجب والممكن بين المطلق والنسي، وعلى العموم بين الأطراف المتعارضة والوظائف المتقابلة " ³ ، فكل إنسان هو مرآة نفسه بما أن هذه المرأة لها القدرة على عكس صورة العالم، فهي لا تعكس إلا ما يناسب طبيعتها.

يقول ابن عربي بخصوص مرآة الحق : " هي مرآة منورة، ترى حقيقتك فيها مصورة فإذا رأيت صورتك قد تجلت لك فاعلمها، فتلك بغيتك قد وصلت إليها فالزمها " ⁴ ، وقد وظف أدونيس رمزية المرأة باعتبارها وسيطا للتجلي الشهودي، حيث وردت كعنوان للعديد من نصوصه الشعرية : مرآة للنوم، مرآة للسؤال، مرآة لفارس الرفض، مرآة للقرن العشرين، مرآة للغيوم، مرآة لمعاوية، مرآة لخالد، مرآة لوضاح اليمن، مرآة الكرسي، مرآة للوقت... إلخ . كما أنه أسقط على هذا الرمز دلالة الانعكاس فهي -المرأة - تعكس صورة الشيء، كما ينعكس الشعاع على سطح الماء ، يقول :

أنت الشعاع، وهو انعكاسك أنت الجهات والسفر

1 - الكتلة والتجربة الصوفية، ص 286

2 - نفسه، ص 291

3 - الكتلة والتجربة الصوفية، ص 181

4 - محي الدين بن عربي : الإمرا إلى المقام الأخرى - ضمن رسائل ابن العربي - ص 6

كله إليك¹

وفي نص آخر تصير ذات الشاعر الصوفي مرآة تعكس صورة الأشياء، يقول :

صرت أنا المرآة

عكست كل شيء

...

صرت أراك إثنين

أنت وهذا اللؤلؤ السابح في عيني

صرت أنا والماء عاشقين²

ويورد محمد فوزي الغزي لفظ المرآة بالدلالة نفسها ، حيث يقول :

أعبر كي أراك على مرمى عبرات من جلدي

لكن المرايا هنا في حضرة وجهي

لباس لأبقي في مجد القامات الأخرى³

فالانعكاس هو الوظيفة الأساسية للمرآة، وهي أن تعكس بشكل مطابق تماماً صورة الشيء الذي يقع تحت سطوحها، كما أن تجلي المرآة هو رمز للوصول لدى الصوفية . وهناك خصائص لوظيفة المرآة في العرف الصوفي وهي :

1. إن صورة المرآة تضعنا أمام مستويين، مستوى الموضوع الحقيقي الأصلي، وفي المقابل هناك مستوى الصورة المنعكسة عن ذلك الموضوع، وهي مبدئياً غير حقيقية، فالصورة التي تعكسها المرآة هي عبارة عن ظل وشبح لآثار الموضوع الحقيقي .
2. إنها إسقاط خارجي لما يدور داخل عالم الذات، فالصورة المنعكسة في المرآة أشبه بالصور التي نراها في الحلم .
3. المرأة فضاء خيالي كالعالم، وهي مظهر للتجلي الإلهي وقد أوما ابن عربي إلى ذلك بقوله : " لما شاء الحق سبحانه من حيث أسماؤه الحسن التي لا يبلغها الإحصاء أن يرى أعيانها في كون جامع يحصر الأمر كله لكونه متصفا بالوجود، ويظهر به سره إليه، فإن رؤية الشيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرآة، فإنه يظهر له نفسه في صورة يعطيها المحل المنظور فيه، مما لم يكن يظهر له من غير وجود هذا المحل ، ولا تجليه له، وقد

1 - أنونس، مج2، ص390

2 - أنونس، مج1، ص439

3 - محمد فوزي الغزي: رمضان الفقه رمضاء الجسد، دار مرام للنشر، تونس، ص47.

كان الحق سبحانه أوجد العالم كله وجود شبح مسوى، لا روح فيه ، فكان كمرآة غير مجلوة (...).فاقتضى الأمر جلاء مرآة العالم، فكان آدم عين جلاء تلك المرآة وروح تلك الصورة¹.

فالعالم هو مرآة للحق تعالى يرى فيها معانيه الذاتية، ووجود المرآة مقابل لوجود الحق تعالى، وقد استحضرت هذه الدلالة الرباوي في قوله .

وأنا خارج ذاتي
أستحضر مرآتك علي الملح وجهي في أمواجك حيا لأقول له :
إن الرحلة فيك إليك محرمة حتى يأتينا نبي آخر يكشف
عن بلور محيطك²

ويميز ابن عربي من خلال دلالة المرآة بين الوجود الشبحي والوجود الجلي، أو بعبارة أخرى يبين المرآة غير المجلوة والتي يصعب رؤية ما يتخللها من صور، وبين المرآة المجلوة لأن صورتها ظاهرة بشكل واضح، وروح ذلك الجلاء هو السريان الإلهي .

فالمرآة غير المجلوة لا يمكن أن تعكس معاني الحق بوضوح فهي حالة من أحوال الوجود لأن الله تعالى قد أظهر كل معاني الموجودات التي كانت باطنة في علمه الأزلي، في أشكال وهيئات وجودية، لكن وجود هذه الأشكال هو وجود شبحي، وغير جلي لأن الأشكال الوجودية لا يمكن أن تظهر بذاتها إلا حينما تتجلي عبرها المعاني والحقائق الإلهية .

ولكي تصبح المرآة مجلوة وجب نفث إشعاع روحاني فيها حتى تصير أمام الرائي واضحة، وذلك الإشعاع هو التجلي الإلهي³، يقول عبد الله العشّي مستلهما وظيفة المرآة ورمزيتها الصوفية باعتبارها وسيطا شفافا للتجلي الشهودي :

مولاي

ياسيدي ...

وسيد الإشارة

تجل لي لكي أراي

كي أستعيد صورتي أمامي⁴

ويوظف هذه الدلالة الصوفية بشكل كبير عبد الوهاب البياتي في ديوانه " مملكة السنبلة "، حيث يستحضر مقولة البسطامي : "كنت لي مرآة ، فصرت أنا المرآة"⁵، ويوظفها بطريقة امتصاصية، يقول :

1 - محي الدين بن عربي : لمصوم الحكم، ج1، ص49/48، نقلا عن الكتبة والتجربة الصوفية، ص281.

2 - محمد طي الرباوي : لرمقة الحجرية، ص32

3 - بلال : الكتبة والتجربة الصوفية، ص282/283.

4 - عبد الله العشّي : مقام الروح، ص10

5 - الطوسي : الملح، ص461

فناولني الخمر ووسدني تحت الكرمة مجنونا ولتبحث عن
ياقوت فمي، تحت الأفلاك السبعة، ولتشعل بالقلبات
الظمأى في لحم الأرض حريقا، مرآة لي كنت فصرت أنا
المرآة، أعريك أمامي وأرى عريمي، أبحث عن سكري عنك
وفي صحوي، ما دامت أقداح الساقى تتحدث دون لسان¹

وتتكرر هذه المقولة في القصيدة — قصيدة مقاطع من عذابات فريد الدين العطار — عدة مرات، حيث
تسمو دلالتها الصوفية، إذ تقف بالنص على مشارف الشطحة الصوفية — مرآة لي كنت فصرت أنا المرآة —
فالمرآة هي رمز الذات الإلهية لدى البياتي .

فهي رمز للحق تعالى ينظر فيها الى معانيه عبر أشكال مخالفة لذاته، وهو مرآة العالم ترى فيه
الموجودات حقائقتها الأزلية الثابتة، وكل المعاني الإلهية .

وقد استلهم هذه الدلالة الرمزية للمرآة صلاح عبد الصبور في مسرحيته الشعرية : مأساة الحلاج ،
يقول :

فهذا حبنا لله
أليس الله نور الكون
فكن نورا كمثل الله
ليستجلي مرآتنا حسنه²

وتعتبر هذه الدلالة الانعكاسية هي أغنى الدلالات الصوفية لدى شعرائنا المعاصرين كما تعتبر المرآة
أجلى مظهر من مظاهر التعبير الصوفي عن التجلي الشهودي ، وقد أضحي هذا الرمز الصوفي رمزا شعريا
معاصرا لدى كثير من الشعراء ، حيث اتسعت دلالاته عن طريق فعالية التوسع ليصبح رمزا أدبيا بقدر ما يشير
إلى التجلي الشهودي فهو يشير أيضا إلى دلالات أخرى مرتبطة بالتجربة الشعرية المعاصرة ، وهذا ما جعلنا
نسلم منذ بداية هذا البحث بأن الرموز الصوفية قد أصبحت رموزا عامة تتناقلها الخطابات الشعرية على
تعددتها وتنوع تجارها ، فالرمز الصوفي المعاصر هو رمز شعري مشاع يحمل مخزونه المعرفي والفلسفي منتقلا في
كل الفضاءات والتجارب الشعرية ، وبقدر ما يرتبط بالتجربة الصوفية يرتبط أيضا بكل ما هو شعري .

وهذه الخاصية الجديدة للرمز الصوفي كانت من إبداع شعرائنا المعاصرين الذين عمدوا إلى كسر قوانينه
المتعارف عليها لدرجة أصبح من الصعب القول بأن التجارب الشعرية المعاصرة هي تجارب صوفية بحتة ،
فالتصوف المعاصر هو موضة حدائية تركز إلى فعل الهدم والمغايرة فقط .

1 - عبد الوهب البياتي : الأصول الشعرية، مج2، ص405

2 - صلاح عبد الصبور : مسرحية مأساة الحلاج ، المجلد الثاني والثالث ، دار العودة ، بيروت لبنان ، ط1998، ص306

والخافض

جامعة الأمير عبد العزيز
العلوم الإسلامية

وبعد هذه المغامرة القرائية لمظاهر توظيف الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر ، خلص البحث إلى مجموعة من النتائج المتباينة ، بعضها متعلق بمفاهيم الرمز باعتباره بنية لغوية دالة ، والآخر متعلق بطرق توليده واشتغاله داخل النصوص الشعرية ، كما خلصنا أيضا إلى نتائج تخص الكتابة الشعرية الصوفية ، وعلاقتها بالتجارب الشعرية الحدائية ، وسنحاول إيجاز هذه النتائج في شكل نقاط:

- لقد انتفت الفروق بين الرمز الصوفي والرمز الفني ، لدرجة أضحت فيها الرمز الصوفي يستمد خصوصياته من الرمز الفني ، والعكس صحيح . لهذا كان حديثنا حول الرمز الصوفي ، والرمز الفني متداخلا ، إذ لا فرق بين الرمزين إلا في طريقة توظيفهما والحمولة المعرفية التي يختزنهما كل واحد منهما . فالرمز الصوفي المعاصر هو رمز شعري معاصر لدى كثير من الشعراء ، حيث اتسعت دلالاته عن طريق فعالية التوسع ليصبح رمزا أدبيا بقدر ما يشير إلى التجلي الشهودي فهو يشير أيضا إلى دلالات أخرى مرتبطة بالتجربة الشعرية المعاصرة ، وهذا ما جعلنا نسلم منذ بداية هذا البحث بأن الرموز الصوفية قد أصبحت رموزا عامة تتناقلها الخطابات الشعرية على تعددها وتنوع تجاربها .

- الرمز الصوفي المعاصر هو رمز شعري مشاع يحمل مخزونه المعرفي والفلسفي منتقلا في كل الفضاءات والتجارب الشعرية ، ويقدر ما يرتبط بالتجربة الصوفية يرتبط أيضا بكل ما هو شعري . وهذه الخاصية الجديدة للرمز الصوفي كانت من إبداع شعرائنا المعاصرين الذين عمدوا إلى كسر قوائمه المعارف عليها لدرجة أصبح من الصعب القول بأن التجارب الشعرية المعاصرة هي تجارب صوفية بحتة ، فالنصوف المعاصر هو موضة حدائية تركز إلى فعل الهدم والمغايرة فقط

- وما يلاحظ أيضا بالنسبة لتوظيف الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر أن الشعراء قاموا بحرق معظم القوانين التي يتأسس عليها هذا الرمز ، وبخاصة مقولة اصطلاحية الإشارات الصوفية ، حيث أصبح الرمز الصوفي يستمد دلالاته من خلال التجربة الشعرية ، إذ يتغير معنى الرمز بتغير النص الشعري ، فكل شاعر له رموزه الصوفية الخاصة به ، فهو لا يوصف بالثبات بل بالتغير المستمر في كل حين ، وهذا عامل مهم لتخصيب الرموز وخلقها .

- إن ثبوت العلامة ووضوح دلالتها مقابل غموض الرمز وتغيره هو الذي دفع بالشاعر والفنان على حد سواء لتبني الرمز وجعله حاملا للاشعورهما ، فهو بقدر ما يكشف فهو يوحى ويخفي ويهيم الأشياء ، فهو متعدد الدلالات ، ولا يشير إلى شيء واحد بقدر إشارته إلى أشياء عديدة لا يمكن أن تكون متشابهة دوما لدى المتلقي .

- قد يشمل الرمز نصا بعينه أو سياقاً كاملاً ، أو جملة ، وقد يكفي بلفظ واحد يوحى به إلى مداليله الخاصة ، كما أن الرامز له الحرية المطلقة في اختيار رموزه ، وذلك عن طريق إطلاق فاعلية التداعي الحر ، إذ تكون الحرية الذهنية في خالص مراحلها ، حيث تكتسي المداليل رمزيتها عن طريق ارتباطها برؤية الشاعر الفلسفية تجاه الأشياء ، لدرجة تصبح فيها الكائنات المرئية رموزاً لأفكار مجردة ، فالتداعي الحر هو درجة من درجات الحلم ووسيلة من وسائله .

- وعملية الإسقاط هي عملية أساسية في خلق الرمز صوفيا كان ، أو غير ذلك ، لأن الكائن البشري لا ينظر إلى مظاهر الطبيعة نظرة سطحية، بل نظرة تأملية تفضي به إلى خرق حجاب الحس، واستشراف ما توحى به تلك المظاهر، وهذه وسيلة الرمزيين والصوفية من قبلهم في تقديس الطبيعة، واعتبار مظاهرها مجلى إلهيا يحيل على الذات الإلهية، ولعل فكرة وحدة الوجود هي مثال لهذا الطرح النفسي.

- تأثر شعراؤنا المعاصرون بمذهب وحدة الوجود ممثلا في آراء محي الدين بن عربي ، حيث استعانوا في التعبير عن تأملاتهم للكون والكائنات بهذا المذهب ، كما مكنتهم تلك الرؤية الوجودية من صقل لغة خاصة بالتجربة الصوفية المعاصرة ، لغة تمتح دواها من الوجود في مظهراته المختلفة ، فلهذا شاعرنا المعاصر هي خليط من الإشارات الدالة ، وليست وفقا على كلمات اللغة الاعتيادية .

لهذا نرى معظم الشعراء حينما يعبرون عن هذه الوحدة الوجودية يعمدون إلى توظيف أسماء أدق الكائنات وأصغر مظاهرها ، فكل شيء في الوجود هو مفرد في صيغة جمع ، لأن مظاهر الكون ما هي سوى تجليات للجمال المطلق ، وما دام الجمال يضيق ذرعا بنفسه ، فقد تجلى في أبهى صورة لكي يرى ويعشق ، وما سعى شعرائنا إلى الخلق الدلالي والجمالي في نصوصهم الشعرية إلا تعبير عن هذه الوحدة الوجودية ، فكون اللغة الشعرية هي مظهر من مظاهر الجمال المطلق أيضا ، وكل ما في الوجود هو تجل من تجلياته المخصوصة.

- يعتبر الرمز الصوفي وسيلة فنية إيحائية يستعملها الشاعر المعاصر من أجل التعبير عما لا يمكن الإفصاح عنه، مهما كان مذهب ذلك الشاعر أو اتجاهه ، وإذا كان شعراء الرمزية في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين قد اعتبروا الرمز من مميزات كتاباتهم ، فإن الشعر المعاصر أضحي شعرا رمزيا، بل إنه لا يستطيع أن يكتسب شعرية إلا من خلال مجموعة من المقومات، ويعتبر الرمز إحدى تلك المميزات الفنية، فقد أدرك الشاعر بوعي كبير ما يكتنز به الرمز الصوفي من طاقات إيحائية أساسها ، الاختصار والاقتصاد اللغوي ، فهو يريد التلميح فقط وليس الإبانة والوضوح كما كان حال الشعر العربي قديما، وهذا ما عزز من مكانة الرمز الصوفي في القصيدة المعاصرة، وجعله عنصرا فعالا، لا يمكن الاستغناء عنه، وإضافة إلى كل هذا فإن الفنان المعاصر أصبح يحس بصعوبة المعرفة المباشرة باعتبار أن حالات النفس حالات مركبة غير واضحة بطبيعتها، فليس أمامه إلا أن يعرفها معرفة حدسية، وأن يعبر عنها بالطريقة نفسها، أي بتعبير حدسي أساسه الإحاء.

- ولما كانت تجارب الشعراء المعاصرين، تجارب خلجات رقيقة، وأغوار لاشعورية غير معروفة ومبهمة، عمدوا إلى استثمار ما في الرمز من إحاء وتلميح، لكي يعبروا عما لا يمكن التعبير عنه إلا بالتلميح والإحاء، ولعل العلاقة الخفية بين الداخل والخارج في الذات الإنسانية هي التي أوحى للشاعر بضرورة التلميح، أو الرمز، لأن الشاعر ينظر بمرآته الخاصة، فالأشياء المرئية ليست كائنات موجودة في الطبيعة فحسب، ولكنها يمكن أن تكون واسطة لعوالم غيبية أخرى، كما أن دعوى المراسلة التي تتم بين الباطن والظاهر في الذات الشاعرة ، والتي هي عبارة عن وشوشة إلهام ليست لها لغة مخصوصة في العرف الاجتماعي، ولذلك عمد الشاعر إلى خلق لغة تتماشى وروح الإلهام، لغة تستمد كينونتها من عالم الحس لتعبر من خلال رموزه عن عالم الميتافيزيقا، وتلك المحسوسات تحمل حركة المراسلات، والتي هي نوع من الحديث السري مع العالم، يلجج التعاطف بشتى أشكاله، وعلى هذا النحو تتوفر للرمز بطائنه المعنوية، ويظهر بمظهر إيحائي.

وربما هذا سبب جلي وواضح لاحتفاء الكتابة الصوفية بالرمز فهو يوحد الدنيوي بالسمائي، كما أنه يقارب بين المادق الجسد والروح، وبين البشري والإلهي، فالرمز يحاول تجاوز حدود المادة، والتي هي منطلقه ليصل إلى عوالم لا يرتادها العقل، ولا يغطيها الرصف الأدبي، بل يمكن استيفاء ملامحها من خلال التلميح.

- إن الرمز هو تكثيف للواقع وليس تحليلاً له، فإن فيه من هذه الناحية ما يصله بالأحلام، من حيث ميل كليهما إلى الإدماج والتجميع بخلاف بعض الأجزاء المرموزة، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة بجزء واحد فقط أو الإيحاء إلى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة، ولعل هذا الأسلوب المكثف هو سبب ما فيهما من غموض تعدد فيه مستويات التأويل ولا تمنع فليس ثمة رمز يقضي بكل محتواه لقارئ واحد.

- إن الرمز الصوفي المعاصر هو وعي بالتجربة الشعرية وتوجيه دقيق لكل العناصر كي تلقي في النهاية عند الإيحاء بالتجربة، حيث يدخل السياق هنا كعامل مساعد لتقريب معنى الرمز.

- والتجارب الروحية هي أكثر التجارب حاجة إلى الرمز لأنها تجارب غامضة ومبهمة وذاتية، والإحساس فيها يتميز بالفردية، إذ تختلف أحاسيس الفرد من تجربة لأخرى، كما أنه لا شبه بين تجربتين، ولهذا يختلف أيضاً الإحساس تجاه الأشياء، فإن يختار شاعر رمزا معينا، فمعنى ذلك أنه يثير في نفسه أشياء خاصة.

- وجزئيات الرمز ليست لها قيمة ذاتية بل تتبع قيمتها من وظيفتها الإيحائية في البناء العام للرمز، فكل جزئية لا تعني أكثر من دلالتها الوضعية، ولكنها تعني الكثير متى أصبحت عضواً حياً في جسم الرمز، وفي هذا نكتشف حقيقة أخرى من حقائق الرمز الصوفي والأدبي، فهو سمة في الأسلوب وليس سمة للكلمات، ولعل الشعري يصبح أكثر إحكاماً وإثارة، إذا تآزرت فيه عناصر الرمز تآزراً كلياً تمتد على رقعة القصيدة فيبعث فيها نبضاً شعرياً شاملاً، وذلك مستوى من الرموز يرجح الرموز الجزئية ويفوقها فناً.

- ويعد الرمز من طبيعة صورية، فقد يكون الرمز صورة، وقد تغدو الصورة رمزا فأساسه علاقة اندماجية بين مستوى الأشياء الحسية الرامزة، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، فعلاقة الصورة بالرمز كعلاقة الكل بالجزء، أو علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب، وبينما تظل الصورة محافظة على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة قصوى من الذاتية والتجريد، يغدو معها شيئاً مستقلاً في ذاته تقريباً، مما يجعل دلالاته لا تتوقف على ما يقدمه الشاعر فحسب، بل على فاعلية المتلقي واستجابته.

فعمليات الخرق والتجاوز والانزياح من صلاحيات الكاتب الذي لا يستكين إلى ساكن، بل يظل في بحث مستديم عن أفق يتجاوز من خلاله العلاقات السياقية المتعارف عليها، فهو يقوم بعملية هدم القوانين والعلاقات الدلالية ليخلق لنصه علاقات جديدة وسياقات لغوية غير معهودة، لأجل إثارة المتلقي، لأن النص الأدبي بحاجة لاستكمال جميع وظائفه، ولعل الوظيفة التأثيرية هي أجل تلك الوظائف جميعاً.

- ترى أغلب الفلاسفات وجل الديانات أن التجربة الدينية لا يمكن التعبير عنها إلا رمزا، كما لا يمكن عقلنتها أو تفهمها منطقياً، فإذا كان الصوفية قد أدركوا ضرورة التعبير عن الخبرة الصوفية من خلال الرموز، فإننا نجد بعض المفكرين والفلاسفة في الفكر المعاصر يؤكدون على هذه الحقيقة. وليس معنى ذلك أن التجارب الشعرية الصوفية المعاصرة هي تجارب دينية، وإنما هي تجارب شعرية تستمد طاقتها من ما هو مقدس.

- يقوم الرمز على التطابق بين مختلف أنظمة الواقع ؛ الطبيعي وفوق الطبيعي، من حيث إن الطبيعي ما هو إلا مظهر للفوق الطبيعي، والرمز يكون أقرب إلى مدركاتنا الحسية والعقلية من الشيء الذي يرمز إليه.

فهو يوحي لنا بصورة ذهنية لها دلالة إيحائية بالرموز له، ولما كانت جل الديانات تتحدث عن عوالم خفية لا يدركها العقل إلا بالاستشعار والحدس، فقد أشار إليها الكائن البشري بالرمز ، لأنه الوسيط اللغوي الوحيد الذي بإمكانه نقل تلك التجارب الروحية، ووصف ما تحت مدركات الحس .

وقد جعلت الإشارة والرمز أساسا للكلام الإلهي عند المتصوفة ، والمزية في ذلك راجعة للبعد القائم بين الله والإنسان من جهة، وبسبب العلة المانعة في الإنسان العادي من فهم الكلام الإلهي وجودا ونصا. والاعتبار هو الجواز من إظهار ما يعطيه النص إلى باطنه المقصود .

- إن اللغة الصوفية الرمزية هي المعراج النفسي للإبداع الفني في الأدب الصوفي، فهي لغة تنوء عن الفهم لسرها لأغوار التجربة الباطنية المستعصية على الفهم، فهي لغة ذوق وحال، حيث تتحقق أنساقها البنائية من خلال دوائر الوصل الإبداعي بين الأنا الوجودي والنحن الحضاري.

- إن الرمز هو صانع الخيرة والإحساس بالتملص، فهو ليس مجرد إشارة تواضعية أو شكل دال فحسب، وإنما هو تجربة تجعل الإنسان يعيش تغييرا جذريا، في طريقة تفكيره، ومستويات تأمله، لذلك قيل : لا وجود لرموز البتة، وإنما هناك تجارب رمزية ، والرمز والتجربة هما وجهان متلازمان، إذ تغدو كل التجارب رموزا، كما نستشف في كل رمز تجربة متخفية.

- الرمز الصوفي هو وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا - وهي لغة الجوامد - أن تعرب عنها، فبينما نرى الألفاظ العادية مأسورة في حدود الشيء الملموس، يتبين أن الرمز الصوفي يلج تلك الهالة العجيبة المسماة بمخبات اللاوعي وعليه فالرمز إيحائي بجوهره، وأعني بإيحائي أنه لا يقف على قدم الأشياء المادية ليصورها، بل يتعداها لينقل التأثير الذي تركه هذه الأشياء في النفس، بعد أن يلتقطها الحس، فهو إذن لا يعبر عنها بقدر ما يعبر عن الأجواء الضبابية المبهمة التي تسربت إلى أعماق الذات المتفرغة المتباعدة الأطراف والأصول، فهو علاج ناجع للغة العاجزة التي لا تفي بكامل شروط الأداء متمم لها يقللها من عثرتها .

- الرمز يطلق العنان للنفس حتى تنطوي على ذاتها، لأجل سبر غور بعيد فيحررها بعض الشيء من العامل المنطقي العلمي المتجمد إلى قوة أخرى، لا تدرك قرارة الله اللاوعي لله إلا بها، ألا وهي الحدس، وقد برهن برجسون أن قسما غائرا من النفس لا يكشف عنه المنطق والعقل الذي يعي نفسه، بل هو متوط بالقوة الحدسية في الإنسان.

- جمال الرمز الصوفي قائم على عمقه، وعلى عظمة الفكرة فيه وتكمن قيمته في مدى ما يشير إليه، فهو ذو طبيعة متحركة، لأنه انتقال مستمر، وهو شبيه بذات العارف التي لا تستكين أبدا، لأن التصوف حركة مستمرة، فإذا وقع السكون فلا تصوف . والتصوف بتعبير آخر هو ثورة الأعماق على السطوح .

- يتميز الرمز الصوفي بالفرادة، وبأنه لا يمكن استبداله دلاليا، ونظرا لكثافته تلك فإنه لا يفسر مرة واحدة وبشكل نهائي، ولكنه يظل على الدوام قابلا للكشف والكشف الصوفي لا يقف عند مسعى معين من الدلالة، فهو ولا يطلق في اتجاه مستقيم من الظاهر إلى الباطن، أو من الدلالة الوجودية إلى الدلالة الرمزية، لأن ما يسمى بالدلالة الرمزية هو في حقيقة الأمر

فضاء لا نهائي يمتد عبر معان ليس لها حدود ، فحدود الرموز الصوفية أشبه ما تكون بحدود المطلق، لذلك تعددت الرموز الصوفية، وتعددت دلالاتها لدى العارفين.

- إن الصورة الرمزية ليست جامدة وثابتة، ولكنها متحركة ومفتوحة نحو اللانهاية أو المطلق، لذلك ارتبط الرمز دائما في تاريخ الحضارات البشرية بتجربة المقدس، لأنه يلاحق ويرصد عناصر الحياة، والقوة والدلالة المثيرة في الوجود.

- إن نقطة الانطلاق في الأدب الصوفي هي التصوف ذاته بوصفه موقفا من الوجود، ومحاولة لاستبصار الغيب، وإذا ما اكتفى هذا التصوف بالشعر أصبح محاولة جديدة لصياغة خطاب رؤيوي كشفي يتقاطع مع النص القرآني في جانبه المعرفي، فالأدب الصوفي هو أدب يوحد بين غايتين، غاية التعبير، وغاية المعرفة.

لأن الأدب تعبير مخصص والتصوف معرفة وذوق ومكاشفة، ولعل سبب إهمال الثقافة النقدية للنص الصوفي يكمن في الاعتقاد الذي مفاده أن النص الشعري الصوفي قريب العلاقة من الدين، فهو بهذا المعنى نص شعري ديني، وليس نصا أدبيا، لكن الأصح أنه نص فلسفي فكري، غير خاضع لعمود الشعر، ولا يأبه لما يتفاخر به الشعراء من صور بديعة. إذ يضطلع بالكشف عن عوالم الذات الإنسانية التي لا تظاها اللغة، معتمدا في ذلك على كل الخبرات اللازمة والمتاحة.

إن التشابه بين التجريبيين - يحقق التشابه بين طبيعة الشاعر وطبيعة الصوفي، ويجعل كل واحد منهما في حاجة إلى طبيعة الثاني، فكما أن المتصوف يحتاج إلى طبيعة الشاعر ليعبر عن تجربته الإلهية، ويتخذ من الشعر لغة وحيزا يستوعب أحواله الصوفية، كذلك الشاعر هو في حاجة إلى طبيعة الصوفي ليعبر عن تجربته الكونية برؤية عميقة، أحدهما اهتدى بتصوفه إلى الشعر، وثانيهما اهتدى بتجربته الشعرية إلى التصوف، في علاقته بالكون الذي يستمد منه مادة شعره

- إن الميل إلى الكتابة الصوفية لم يكن وليد اجترار لكتابات سابقة بقدر ما هو ميل إلى ضرورة المعيشة الحسية والوجدانية، التي ظلت مطلب كثير من الشعراء الصوفية، فالنصوص الشعرية غدت كونا يستعير وجوده من تأمل الذات الشاعرة في الحقائق الكونية، وفي خفاء الأشياء ووجودها، بل إن الشاعر يحاول أن يصوغ تجربة وجدية مع الكون واللغة، موازية لتلك التجربة التي يعيشها الصوفي مع المطلق، فاللغة غدت محبوا له أسرار وخفاياه، فهي غامضة ومبهمة بقدر غموض المطلق وخفائه.

وإذا كان الصوفية من قبل قد انتبهوا إلى فكرة التلويع تجاوزا للتصريح والإشارة تجاوزا للعبارة، فإن الشاعر المعاصر قد عد هذا اكتشافا عظيما، حيث وفر عليه مشقة البحث عن أفق لغوي يفضح به أسرار الغيب، ويتجاوز عن طريقه حاجز المطلق.

- إن تجديد الشاعر الصوفي المعاصر في الأشكال والمضامين والأساليب ليس وليد صدفة، إنما هو انعكاس للنزعة الفردية والتوق إلى معانقة الحرية المطلقة وتخطي القيود، مهما كان شكلها، وهذا ما جعل التجريب الشعري قائما في جميع تجارب الشعراء المعاصرين الذين امتطوا صهوة الرمز والإبهام.

وقد استفد الشعراء المعاصرون كل الطاقات الكامنة في العلامات اللغوية، والرياضية والهندسية لأجل التعبير عن مخبوءاتهم، فاللغة بالنسبة للشاعر المعاصر هي غاية مثلى تتطلب صوغ علاقة عشقية معها هي علاقة شبيهة بعلاقة الذات الصوفية بالمطلق.

- إن إسهام الضمير في بناء متخيل الخطاب له قيمة كبيرة في الشعرية الصوفية، لأن النصوص الصوفية لا تشتغل على مسار واحد وقار في إنتاج الدلالة، بقدر اشتغالها على الوظيفة البرزخية التي ترج بالنص في المعرك الدلالي، حيث يسهم النص بانفتاحه على التأويل في خلق التوتر، فالضماير هي تجسيد لمقام الحيرة الصوفية. الذي تورط الصوفية في أهواله ، قبل أن يتسرب إلى بناء خطابهم ، بل إنهم وجهوا هذا البناء وفقه، وبذلك لم يكن الضمير عنصرا بنائيا مفصولا عن التجربة، فالتجربة الصوفية تتأسس ضمنيا على المفارقة، وهذه الأخيرة سمة بارزة في الخطاب الشعري العربي المعاصر.

- إن استلهم الشعراء المعاصرين للتجربة الصوفية برموزها ، ووجهها الفكري هو محاولة جريئة لاستنهاض مواطن القوة الكامنة في تلك التجربة ، كما أن الغاية من وراء ذلك لا تكمن في التقليد والعودة إلى القديم بما أنه تراثي ، وإنما هي عودة تجرأ عربة الحداثة بمقولاتها المعاصرة ، عودة لا تصبو إلى الإحترار بقدر ما تنحت طريقا جديدا لم ترتده أرجل القدامى ، ولا المحدثين بعد. فأساس التجربة الشعرية الصوفية المعاصرة هو المغامرة والاختلاف ، وكسر الاحتذاء .

- إن التجربة الصوفية المعاصرة هي تجربة شعرية تحدث على مستوى اللغة فقط ، تجربة تستمد طاقتها من فعالية الرمز وما يثيره في الخطاب من مفارقات هي في الحقيقة غاية التجربة الشعرية كلها . كما أن الرمز الصوفي لا يستنفد ، ولا يمكن الإحاطة به من كل جوانبه ، لأنه وسيط شفاف يلبس عباءة العصر ، ويغلف نفسه مع كل تأويل جديد ، ولهذا يمكننا القول بأن البحث عن مظهرات الرمز الصوفي في الخطاب الشعري هو بحث يتجدد مع كل قراءة ، ومع كل أفق معرفي . إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال الإحاطة بالرمز الصوفي المعاصر من كل جوانبه المعرفية واللغوية لأن ذلك يتطلب وقفات عديدة ، ومتجددة مع كل تجربة عرفانية ، ومع كل نص شعري .

قائمة المصادر والمراجع
(مرفقة ترقيماً ألفبائياً)

- القرآن الكريم (رواية الإمام ورش)

أ- المصادر :

- الأعمال الشعرية :

- 1- أدونيس (علي أحمد سعيد) :
- الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، (مجلدان) ، ط5 ، 1988.
- 2- أديب كمال الدين :
أعماله الشعرية منشورة على الموقع الإلكتروني : <http://www.adeb.netfirms.com> ،
ودواوينه الشعرية هي :
- تفاصيل : النجف ، العراق ، 1976
- ديوان : بغداد ، 1981.
- جيم : بغداد ، 1989.
- نون : بغداد ، 1993 .
- أخيار المعنى ، بغداد ، 1996
- النقطة ، ط1 ، بغداد ، 2001
- حاء : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، 2002
- 3- أحمد (عبد الكريم) :
- معراج السنونو، منشورات اختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2005.
- تغريبة النخلة الهاشمية ، منشورات التبیین ، الجاحظية الجزائر
- 4- البياتي (عبد الوهاب) :
- الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ط1995
(مجلدان).
- 5- بنيس (محمد) :
- الأعمال الشعرية ، دار توبقال للنشر / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الدار
البيضاء / بيروت ، ط1 ، 2002 ، (جزءان).
- 6- التجاني (يوسف بشير) :
- إشراقة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة / آفاق عربية ، نشر مشترك ، مصر ، ط1 ،
2003
- 7- حمادي (عبد الله) :
- تحزب العشق يا ليلي ، دار البعث للطباعة والنشر ، قسنطينة ، الجزائر ، ط1 ، 1982
- البرزخ والسكين ، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط3 ، 2002.
- قصيدة جوهرة الماء ، منشورة بحولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات ، جامعة
قسنطينة ، العدد 2 ، مارس 2004
- قصيدة : كاف الكون ، مخطوطة .
- قصيدة : ستر الستور ، مخطوطة.
- 8- الحواشي (علالة) :
- حلاج البلاد ، مطبعة إيمان ، تونس.
- قصائد مخطوطة بعث بها الشاعر إلى صاحب البحث، سنة 2003.

- 9- حسب الشيخ (جعفر) :
- الأعمال الشعرية 1964-1975 ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، العراق ، 1985 .
- 10- خريف (محي الدين) :
- طلع النخيل ، الشركة التونسية لفنون الرسم ، تونس ، 1987 .
- محي الدين خريف : قصيدة مخطوطة بعنوان : نداء
- عبد الحميد خريف ، قصيدة " تجليات " ، ضمن كتاب : مختارات لشعراء تونسيين .
- 11- الخالدي (محمد) :
- المراني والمراقي (ديوان شعري) ، الدار الأطلسية ، تونس ، 1997 .
- 12- دحية (مصطفى) :
- بلاغات الماء ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط1 ، 2002 .
- اصطلاح الوهم ، منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين ، الجزائر ، ط1 ، 1993 .
- 13- الرباوي (محمد علي) :
- قمر إسري ، دار النشر الجسور ، وجدة ، المغرب ، ط1 ، 2002 .
- الأحجار الفوارة ، منشورات المشكاة ، وجدة ، المغرب ، ط1 .
- أطباق جهنم ، منشورات المشكاة ، وجدة ، المغرب .
- الرمانة الحجرية . منشورات المشكاة ، وجدة ، المغرب ، 1988 .
- الأحجار الفوارة : منشورات المشكاة ، وجدة ، المغرب ، ط1 ، 1991 .
- الولد المر : منشورات المشكاة ، وجدة ، المغرب ، ط1 ، 1989 .
- 14- سلام (رفعت) :
- كأنها نهاية الأرض ، مركز الحضارة الإسلامية ، القاهرة ، ط1 ، 2000 .
- إشراقات رفعت سلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1992 .
- إنها تسمى لي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1993 .
- 15- الشهاوي (أحمد) :
- الأحاديث "السفر الأول" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1992 .
- الأحاديث "السفر الثاني" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب / مكتبة الأسرة ، القاهرة ، 1999 .
- أحوال العاشق ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط1 ، 1996 .
- كتاب الموت : الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، 1997 .
- قل هي : الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، 2000 .
- مياه في الأصابع : الهيئة المصرية العامة للكتاب / مكتبة الأسرة ، القاهرة ، 2002 .
- ركعتان للعشق : منشور ضمن ديوان مياه في الأصابع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب / مكتبة الأسرة ، 2002 .
- الوصايا في عشق النساء : الهيئة المصرية العامة للكتاب / مكتبة الأسرة ، القاهرة ، 2003 .
- 16- صلاح (عبد الصبور) :
- الأعمال الشعرية ، دار العودة بيروت لبنان ، 1998 (مجلدان) .

17- العشي (عبد الله) :

- مقام البوح : باثنية، باثثة، الجزائر، ط1، 2000

18- العواضي (ضيف الله) :

- إن بي رغبة للبكاء ، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب / دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ط1 ، 1994.

19- الغماري (مفتاح) :

- كتاب المقامات ، طبعة دار المتلقى، قبرص، 1992.

20- الغماري (محبوب) :

- أثمار لسيدة الشجرات، مؤسسة الصقر للدعاية العالمية، تونس، ط1، 2000.

21- الغماري (مصطفى محمد) :

- قراءة في زمن الجهاد ، مطبعة البعث ، قسنطينة ، 1980

- حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986.

- بوح في موسم الأسرار ، لافوميك ، الجزائر

- خضراء تشرق من طهران ، مطبعة البعث ، قسنطينة ، 1980

- ألم وثورة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985

- قراءة في آية السيف ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983

- ألم وثورة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985.

- قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

22- الغزي (محمد) :

- ما أكثر ما أعطى ما أقل ما أخذت ، تونس 1991.

- كتاب الماء كتاب الجمر، تونس 1986.

23- الغزي (محمد فوزي) :

- رمضان اللغة رمضاء الجسد ، سراس للنشر ، تونس. 1993.

24- لوصيف (عثمان) :

- اللؤلؤة، دون معلومات.

- أبجديات ، دار هومة ، الجزائر ، 1997 .

- براءة، دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائر ، 1997.

- الكتابة بالنار، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1982.

- ولعينيك هذا الفيض ، دون معلومات .

- الإرهاصات، دار هومة للنشر ، الجزائر ، 1997 .

- أعراس الملح ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1988.

- شبق الياسمين ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 .

- غردلية، دار هومة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1997.

- قالت الوردة ، دار هومة ، الجزائر 2000 .

25- المهنوب (محمد المهدي) :

- نلر المجانيب ، مطبعة التمدن ، الخرطوم ، 1968 .

- 26- محمود (حسن اسماعيل):
- المختار من شعره ، إعداد : سلوان محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب / مكتبة الأسرة ، القاهرة ، مصر 1998.
- 27- وغيلسي (يوسف):
- أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، منشورات رابطة إبداع الثقافية الوطنية ، الجزائر ، ط 1 ، 1995.
- 28- الوهابي (المنصف):
- قصيدة " احتفالية " ضمن كتاب مختارات لشعراء تونسيين ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1992.

المراجع :

1- الكتب العربية :

- i -

ابن عربي (محي الدين):

- 1- الفتوحات المكية ، دار الفكر ، دون تاريخ (4 مجلدات)
- 2- الفتوحات المكية : تحقيق وتقديم : عثمان يحي ، تصدير ومراجعة ابراهيم مذكور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (14 سفا)
- 3- فصوص الحكم : تحقيق أبو العلا عفيفي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 2002.
- 4- فصوص الحكم ، موفم للنشر ، الجزائر ، 1990.
- 5- ذخائر الأعللق ، شرح ترجمان الأشواق ، متبع بالأمر المربوط في ما يلزم أهل طريق الله تعالى من الشروط ، تح: محمد عبدالرحمن الكردي ، 1968.
- 6- مشاهد الأسرار القدسية ومطالع الأنوار الإلهية تح: سعاد الحكيم ، وبابلو بنيتو ، مبنى الثقافة والتعليم ، مدريد ، إسبانيا ، 1994
- 7- رسائل ابن العربي : دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان
- 8- كتاب إنشاء الدوائر و يليه كتاب عقلة المستوفر و يليه كتاب التنبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية ، مكتبة الثقافة الدينية ، دار المصري للطباعة ، مصر ، دت.
- 9 - عنقاء مغرب في ختم الأولياء وشمس المغرب ، المطبعة الرحمانية ، القاهرة ، مصر ، دت.

- ابن وهب (أبو الحين اسحاق بن ابراهيم بن سليمان):

- 10- البرهان في وجوه البيان ، تح : أحمد مطلوب و خديجة الحديثي ، بغداد 1967.

ابن الفارض (عمر):

- 11- الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1983 .

12- فصل المقال: منشور ضمن كتاب فلسفة ابن رشد، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، 1978.

- أحمد (عبد الوهاب أمين) :

13- التراث الأدبي للحلاج الصوفي، طبيعة الإبداعية وظواهره النقدية، دار المعارف، ط2، 1999، مصر

14- المغامرة اللغوية في الفتوحات المكية، دار المعارف، القاهرة، مصر

أبو زيد (نصر حامد) :

15- هكذا تكلم ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002.

16- فلسفة التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط4، 1998.

17- إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1993.

- الأيوبي (ياسين) :

18- مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات الرمزية، ج2، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1982.

- إسماعيل (عز الدين) :

19- التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981.

20- الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ، المكتبة الأكاديمية ، ط5 ، 1994 .

- أدونيس (علي أحمد سعيد) :

21- الثابت والمتحول ، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب ، الجزء الثاني ، تأصيل

الأصول، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط5 ، 1986

22- الثابت، المتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب ، ج3 ، صدمة الحداثة ، دار العودة، ط4 بيروت، 1983

23- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

24- مقدمة للشعر العربي. دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1979.

25- الصوفية والسورالية، أدونيس ودار الساقي بيروت لبنان، ط1، 1992 .

أحمد (محمد قدور):

26- مبادئ اللسانيات: دار الفكر، دمشق، سورية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

أمين (أحمد):

27- ضحى الإسلام، لجنة التأليف، ط1، 1936، ج3.

الأمير عبد القادر الجزائري :

28- كتاب المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد، ط2، منشورات دار اليقظة العربية، مطبعة آب، دمشق، 1966-1967، مج1.

إخوان الصفاء :

29- الرسائل، دار صادر بيروت لبنان .

-ب-

البازعي (سعد) والرويلي (ميجان):

30- دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط2، 2000

البحيري (أسامة) :

31- تحولات البنية في البلاغة العربية، دار الحضارة للطبع والنشر والتوزيع، مصر ط1، 2000.

بدوي (عبد الرحمن) :

32- شطحات الصوفية، القاهرة، 1949.

33- تاريخ التصوف الإسلامي من البداية حتى نهاية القرن الثاني، وكالة المطبوعات، الكويت، ط2، 1978.

بن سالم (عمر):

34- مختارات لشعراء تونسيين، دار العربية للكتاب، تونس، 1992.

بن ذريل (عدنان):

35 - اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، سورية

بن عمارة (محمد):

36- الصوفية في الشعر المغربي المعاصر - المفاهيم والتجليات - : شركة النشر والتوزيع، المدارس، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

37- الأثر الصوفي في الشعر المغربي المعاصر : شركة النشر والتوزيع ، المدارس ،
الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2001.

بغورة (الزواوي) وآخرون :

38- كتاب أرسطو في الفلسفة العربية الإسلامية، فلاسفة المشرق ، مطبوعات جامعة
منتوري، 2001.

بلعلي (آمنة):

39- تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، منشورات
الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2002

بنيس (محمد) :

40- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت
لبنان

بومسهولي (عبد العزيز) :

41- الشعر والتأويل -قراءة في شعر أدونيس - إفريقيا الشرق ، المغرب / لبنان ،
ط1998.

البوني (أحمد بن علي) :

42- شمس المعارف الكبرى ولطائف العوارف ، مكتبة صبيح ، القاهرة ، ج2.

بسيوني (إبراهيم) :

43- نشأة التصوف الإسلامي، دار المعارف بمصر .

البياتي (عبد الوهاب) :

44- تجربتي في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3،
1993.

-ت-

التفتازاني (أبو الوفا الغنيمي):

45- مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3.

التستري (سهل) :

46- رسالة الحروف ، تحقيق : محمد كمال جعفر ، ذيل كتاب المحقق : التراث

الصوفي ، ج1 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1974.

التوحيدي (أبو حيان):

47- الإشارات الإلهية، تح: عبد الرحمن بدوي، ج1، مطبعة جامعة فواد الأول،

مصر، 1950.

-ج-

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) :

49- البيان والتبيين : تح : عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ، 1948 .

الجندي (درويش) :

50- الرمزية في الأدب العربى ، مكتبة نهضة مصر بالفضالة ، مصر ، 1958 .

الجندي (على) :

51 - فن الأسجاع، دار الفكر العربى ، سوريا .دت.

الجزائى (عبد القاهر) :

52- دلائل الإعجاز: موقف للنشر الجزائر ، 1991.

53- أسرار البلاغة، تقديم: أبو محمود محمد شاكر، ط1، دار المدني، القاهرة

الجزار (محمد فكرى) :

54- العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبى : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1998 .

جودة (ناجى حسين) :

55- المعرفة الصوفية، دراسة فلسفية فى مشكلات المعرفة: دار عمار، عمان، ط1، 1992.

الجزيرى (مجدى) ،

56- الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر: دار الوفاء والدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 1991.

جعفر (محمد كمال) :

57- من التراث الصوفى لسهل بن عبد الله التستري: تح: دار المعارف، القاهرة، مصر 1974.

الجوزية (ابن قيم) :

58- مدارج السالكين: تح: أحمد فخري الرفاعى، (2 أجزاء)، دار الجيل بيروت لبنان، ط1 ، 1991.

جيدة (عبد الحميد) :

59- الإتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر، مؤسسة نوفل ، بيروت، لبنان، ط1، ص1980.

-ح-

حاوي (إيليا):

60- خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1998.

61- الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، بيروت، لبنان 1980 .

حبار (مختار):

62- شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ، 2002.

حسان (عبد الكريم):

63- التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري،

مكتبة الآداب، القاهرة ط2، 2003.

حمدان (أمية):

64-الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار

الرشيد للنشر ، العراق، 1981.

حمادي (عبد الله) :

65- دراسات في الأدب المغربي القديم ، دار البعث للطباعة والنشر ، قسنطينة ،

الجزائر ، ط1 ، 1986.

-خ-

الخفاجي (ابن سنان) :

66- سر الفصاحة، تح : عبد المتعال الصعيدي ، القاهرة ، ط1953 .

خفاجي (عبد المنعم):

67- الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، مصر.

الخطيب (علي):

68- اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي دار المعارف، مصر

1404هـ.

خنسة (وفيق) :

69- دراسات في الشعر السوري الحديث، دار الحقائق، ط2، 1982، ص 30

خير بك (كمال):

70 - حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر

والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1986.

درويش (أسيمة) :

71- مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1992.

ر-

الركيبي (عبد الله) :

72- الشعر الديني الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1991.

الرندي (ابن عباد):

73- شرح الحكم العطائية ، مطبعة بولاق ، مصر 1278 هـ .

رماني (إبراهيم) :

74- أسئلة الكتابة النقدية ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ، 1992

ز-

الزاهي (فريد):

75- النص والجسد والتأويل ، إفريقيا للنشر ، المغرب ، دط ، 2003 .

الزملكاني (عبد الواحد بن عبد الكريم) :

76- في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن ، تح : مطلوب (أحمد) وخديجة الحديثي

، بغداد ، 1964

زايد (علي عثري) :

77- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، طرابلس ، ليبيا ، ط1 ،

1987 .

زين العابدين (زين الدين عبد الرؤوف ابن علي) :

78- الإتحافات السننية بالأحاديث القدسية، تح: محمد عفيف الزعبي ، دط.

زيدان (يوسف):

79- الفكر الصوفي عند عبد الكريم الجيلي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت

لبنان ، 1988 .

زيدان (جورجي):

80- تاريخ آداب اللغة العربية ، مطبعة الهلال بالفجالة ، مصر ، 1911.

س-

السبكي (بهاء الدين) :

81- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، القاهرة ، ج4 ، 1937

المسكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر) :

82- مفتاح العلوم، القاهرة 1937 .

السد (نور الدين) :

83- الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (2 أجزاء)، دار

هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 1997..

سعاد الحكيم:

84- ابن عربي ومولد لغة جديدة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،

بيروت، لبنان، ط1، 1991.

سلامة (إبراهيم) :

85- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، مكتبة الأنجلو ، مصر ، ط2 .دت.

سلام (محمد زغلول) :

86- جواهر الكنز ، تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة لنجم الدين أحمد

بن إسماعيل بن الأثير الحلبي ، منشأة المعارف بالأسكندرية ، مصر ، دت

سويف (مصطفى) :

87- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف ، كورنيش النيل ،

القاهرة ، مصر ، ط4. دت.

-ش-

الشرنوبلي (عبد المجيد) :

88- شرح الحكم العطائية، تع: عبد الفتاح البزم ، ط1 ، دار الهدى عين مليلة، الجزائر،

1991..

الشبيبي (كامل مصطفى) :

89- الصلة بين التصوف والتشيع ، ط بغداد ، 1963

90- شرح ديوان الحلاج، مكتبة النهضة، بغداد، 1974.

شرف (محمد جلال) :

91- دراسات في التصوف الإسلامي (شخصيات ومذاهب)، دار النهضة العربية،

للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1980..

-ص-

صالح (بشرى موسى) :

92- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث..، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

ضيف (شوقي) :

93- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط12 ، دت .

ط-

طبانة (بدوي) :

94- قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، نشر مكتبة الأنجلو ، مصر ، دت.

الطوسي (أبو نصر السراج) :

95- اللمع : تح: عبد الحليم محمود و طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة،

مصر/ ومكتبة المثنى، بغداد، 1960.

الطاهر (علي جواد) :

96- الخلاصة في مذاهب الأدب العربي، دار الرائد العربي بيروت، لبنان، 1984.

ع-

عباس (إحسان) :

97- عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ،

1955.

عبد المعطي (عبد المعطي) :

98- محي الدين بن عربي، حياته، مذهبه، زهده، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،

ط1، 1993 .

عبد المطلب (محمد) :

- مناورات الشعرية ، دار الشروق القاهرة ، مصر ط2 ، 1996.

- هكذا تكلم النص (استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام) ، الهيئة المصرية

العامة للكتاب ، مصر ، 1997.

عبد الخالق (عبد الرحمن) :

- الفكر الصوفي في ضوء الكتاب والسنة ، دار الحرمين للطباعة ، القاهرة ، مصر

ط5 ، 1993.

عتيق (عبد العزيز) :

- علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985.

العجلوني (إسماعيل بن محمد) :

- كشف الخفاء ومزيل الإلباس تح: أحمد القلاش، ط4، مؤسسة الرسالة، بيروت ، لبنان ،

1985

عرايبي (محمد عازي) :

99- الإنسان الكامل ، محاورات في الفلسفة الصوفية ، دار قتيبة للطباعة والنشر

والتوزيع ، ط1 ، 1987.

العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله) :

100- كتاب الصناعتين، تح : علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة

. 1952

101- الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، لبنان ، ط5، 1983.

عمر (أحمد مختار):

102- علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر ، ط3، 1992.

العلامي (عبد الحكم) :

103- الولاء والولاء المجاور بين التصوف والشعر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ط1 ،

2003

-غ-

غالب (مصطفى) :

104- العلاج الحسن بن منصور، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر.دت.

غالي (وائل) :

105- الشعر والفكر (أدونيس نموذجاً) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

مصر، 2001.

الغلامي (عبد الله محمد) :

106- الخطيئة والتكفير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط4 ، 1998 .

غنيمي (هلال):

107- الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983.

الغزالي (أبو حامد):

-ف-

فتوح (أحمد محمد) :

108- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف ، كورنيش النيل ، القاهرة ،

مصر ، ط3، 1984.

فضل (صلاح):

109- نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأسرة / الهيئة المصرية العامة للكتاب،

مصر، 2003.

110- أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994.

فيدوح (عبد القادر):

111- الرؤيا والتأويل : ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر ، ط1 ، 1994.

- ق -

قدور (أحمد محمد):

112- اللسانيات وأفاق الدرس اللغوي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2001

القعود (عبد الرحمن محمد) :

113- الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل - منشور ضمن

سلسلة عالم المعرفة ، مطابع السياسة ، الكويت ، مارس 2002 .

قدامة (بن جعفر) :

114- نقد الشعر، تح : كمال مصطفى ، القاهرة ، 1963 .

القيرواني (ابن رشيق) :

115- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد ،

القاهرة ، ط2 ، 1955

:القرويني (جلال الدين أبو عبد الله):

116- الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط4 ، 1998.

117- التلخيص في علوم البلاغة ، تح : عبد الرحمن البرقوقي ، ط2 ، القاهرة ،

1932 .

القرطاجني (حازم) :

118- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، 1966

القشيري (عبد الكريم) :-

119- الرسالة، دار الكتاب العربي، لبنان ، دت.

- ك -

الكمشختوي (أحمد) :

120- جامع الأصول، في الأولياء وأنواعهم وأوصافهم، دار الطباعة الأزهرية

القاهرة 1331 هـ.

كرم (أنطوان غطاس) :

121- الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع،

بيروت، لبنان، 1949.

الكلابادي (أبو بكر محمد بن إسحاق):

122- التعرف لمذهب أهل التصوف : تحقيق : عبد الحليم محمود ، دار الكتب
الحديثة ، القاهرة 1960.

- ل -

لوحيشي (ناصر) :

123- الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر ، دار الطليعة ، الجزائر ، ط1
، 2004.

- م -

مبارك (زكي) :

124- التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ط1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر،
صيدا، بيروت، لبنان ، ط1 (جزءان).

المنوني (محمد أبو الفيض) :

125- التصوف الإسلامي الخالص، دار النهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.

مرحبا (عبد الرحمن) :

126- من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ط2، منشورات عويدات، وبحر
المتوسط، بيروت، باريس 1981.

مكاوي (عبد الغفار) :

127- ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1972، ج1 .

مطر (أميرة حلمي) :

128- مقدمة في علم الجمال : دار النهضة العربية، 1972.

129- فلسفة الجمال وأعلامها ومذاهبها: الهيئة المصرية العامة للكتاب / مكتبة الأسرة
القاهرة ، مصر 2003.

المصري (ابن أبي الأصبع) :

130 - بديع القرآن، تح : حفني محمد شرف ، القاهرة 1957.

131- تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، تح حفني محمد

شرف ، القاهرة 1383هـ -

مجموعة مؤلفين :

132- الموسوعة الفلسفية العربية ، ط1، معهد الإنماء العربي، اللبناني، 1986 .

مرحبا (محمد عبد الرحمن) :

133- من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، منشورات عويدات وبحر المتوسط،

بيروت، باريس، ط2، 1981.

المدني (علي صدر الدين بن معصوم) :

134- أنوار الربيع في أنواع البديع ، تح : شاكر هادي شكر ، النجف ، العراق ،

ج6 ، 1953 .

مدني (عبد الحفيظ محمد) :

135- أخبار الحلاج والطواسين ، ومجموعة من شعره : ، مطبعة الجندي ، ط2 ،
القاهرة ، 1970 .

محمود (زكي نجيب) :

136- من زاوية فلسفية، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط3، 1982.

المراغي (أحمد مصطفى) :

137- علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1993.

مفتاح (محمد) :

138- تحليل الخطاب الشعري- استراتيجيات التناسل - المركز الثقافي العربي ،

بيروت/ الدار البيضاء ، 1992 ، ط3 .

منصف (عبد الحق) :

139- الكتابة والتجربة الصوفية، منشورات عكاظ، الرباط، المغرب، ط1، 1988.

: مسلم (بن الحجاج) :

140- صحيح مسلم : تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي ، درا إحياء التراث العربي ، بيروت
لبنان ، دت..

- ن -

ناظم (حسن) :

141- مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي ،

بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994.

نشأت (كمال) :

142- شعر الحداثة في مصر. الإبتداءات، الإنحرافات ، الأزمنة: الهيئة المصرية

العامة للكتاب، 1998.

نصر (عاطف جودة) :

143 - الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،

لبنان، ط3 1983

144- شعر عمر بن الفارض-حراسة في الشعر الصوفي- دار الأندلس، بيروت،

لبنان، ط1، 1982.

النفري (محمد بن عبد الجبار بن الحسن) :

145 - المواقف والمخاطبات ، تحقيق : آرثر آربري ، تقديم : عبد القادر محمود ،

الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، 1985 ،

نصار (حسين) :

146- المعجم العربي ، نشأته وتطوره ، مكتبة مصر الفجالة ، ط4 ، 1988 ، (2

أجزاء).

نور الدين علي بن محمد بن سلطان :

147- الأسرار المرفوعة في الأخبار الموضوعة، المعروف بالموضوعات الكبرى، نج: محمد بن لطفي الصباغ، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1971.

النويري :

148- نهاية الإرب، دار الكتب والوثائق المصرية، القاهرة، مصر، 1930.

2- الكتب المعربة :

- إيفانكوس (خوسيه ماري بوثوينو) :

1- نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد: سلسلة الدراسات النقدية، دار غريب

للطباعة، القاهرة، مصر

- أولمان (ستيفان):

2- دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، مكتبة الشباب القاهرة، ط2، 1962.

- بن سلطان (نور الدين علي بن محمد) :

3- الأسرار المرفوعة في الأخبار الموضوعة: تر: محمد بن لطفي الصباغ، المكتب

الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1971.

- بنوا (لوك) :

4- المذهب الباطني في ديانات العالم، تر: نهاط خياط، المؤسسة الجامعية

للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

- جيرو (بيير) :

5- علم الدلالة، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،

دمشق، سورية، ط1، 1988.

- ده سومر (فردينان):

6- محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة

الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

- ريشاردز:

7- مبادئ النقد الأدبي، تر: محمد مصطفى بدوي، القاهرة، 1963.

- ريكور (بول):

8- نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى- تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي

العربي، الدار البيضاء، المغرب. ط1 2003

- سهير (جولد) :

9- العقيدة والشريعة في الإسلام، ترجمة: محمد يوسف موسى ، دار الكتاب المصري، 1946.

- ستيس (ولتر):

10- الزمان والأزل: تر: زكريا إبراهيم، بيروت، لبنان، 1967.

11- التصوف والفلسفة، ترجمة وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، طبع مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1999.

- الفراهيدي (الخليل بن أحمد):

12- كتاب المعنى، تر: عبد الحميد هنداي، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

- فرويد (سيجموند) :

13- تفسير الأحلام. تر: مصطفى علوان، دار المعارف، مصر .

- لابلانش (جان) و بونتاليس (و ج ب):

14- معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.

- كوهين (جون) :

15- بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، ط3، 1993، مصر.

- نيكلسون (رينولد):

16- في التصوف الإسلامي وتاريخه، ترجمة: أبو العلا عفيفي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1956.

- هايمن (ستانلي):

17- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس و محمد يوسف نجم ،

منشورات دار الثقافة ، بيروت لبنان ، 1960

- الهجويري :

18- كشف المحجوب، تر: إسعاد قنديل، القاهرة، مجمع البحوث الإسلامية، ط1 ، 1975.

- ويلك (رينيه) و وارين (أوستن) :

19- نظرية الأدب: ترجمة : محي الدين صبحي و حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، دمشق ، 1972 .

3- المراجع الأجنبية :

- 1- Paul Ricoeur: de l'interprétation, essai sur Freud, éd seuil, 1965.
- 2- Georges Bataille, l'expérience intérieure. Gallimard. 1954.

4- الرسائل الجامعية:

- 1- بوقرورة (عمر) :
- الإغتراب في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة، السنة الجامعية 1993/1994.
- 2- ساعد (خميسي) :
- الرمز والتأويل في فلسفة ابن عربي الصوفية ، أطروحة دكتوراه الدولة في الفلسفة ، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية ، جامعة منتوري بقسنطينة ، 2004-2005
- 3- شنيني (عبد الله) :
- الوعي الصوفي والحدائي في الشعر الجزائري المعاصر ، رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2003 / 2004.
- 4- كعوان (محمد) :
- الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 1997-1998.
- 5- هيمة عبد الحميد :
- الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر ، أطروحة دكتوراه دولة ، جامعة باثنة ، نوقشت سنة 2005.
- 6- يوسف وغليسي:
- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب العربي الحديث، جامعة السانية، وهران، الجزائر، 2004/2005

5- المعاجم والموسوعات :

- الأزهرى (أو منصور محمد بن أحمد) :
- 1- تهذيب اللغة ، تح : عبد السلام محمد هارون ، القاهرة

- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين) :
- 2- لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط1
- ابن النديم (محمد بن إسحاق):
- 3- الفهرست، تحقيق: مصطفى الشويبي، الدار التونسية للنشر / المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985.
- تأليف جماعي :
- 4- الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ط1، 1988.
- التونجي (محمد) :
- 5- المعجم المفصل في الألب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1999.
- الجرجاني (الشريف):
- 6- كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1990.
- الحكيم (سعاد) :
- 7- المعجم الصوفي، المقدمة، ندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
- الحفني (عبد المنعم):
- 8- الموسوعة الصوفية، مكتبة مذبولي، القاهرة، ط1، 2003.
- 9- معجم مصطلحات الصوفية ، ط1 ، دار المسيرة ، بيروت 1980 .
- الزبيدي (محب الدين أبو الفيض السيد محمد مرتضى الحسيني الواسطي):
- 10- تاج العروس من جواهر القاموس .تح : علي شبري ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994
- صليبيا (جميل) :
- 11- المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1973
- الشرقاوي (حسن) :
- 12- معجم ألفاظ الصوفية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 1987.
- العجم (رفيق) :
- 13- موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان ط1، 1999.

- الفراهيدي (الخليل بن أحمد):

14- كتاب العين ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،

لبنان ، ط1 ، 2003.

- القاشاني (عبد الرزاق):

15- اصطلاحات الصوفية ، تحقيق : محمد كمال ابراهيم جعفر ، الهيئة المصرية

العامّة للكتاب ، 1981.

- المهندس (كامل) و وهبة (مجي) :

16- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ،

1984.

- مطلوب (أحمد):

17- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان،

ط2، 2000.

7- المجلات والدوريات :

1- مجلة عالم الفكر (مجلة فصلية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت) ، مج16 .

2- مجلة عالم الفكر، ع1، مج 3/2 ، سبتمبر 2005.

3- مجلة الحياة الثقافية (شهرية جامعة تصدرها وزارة الثقافة بالجمهورية التونسية) ع75، السنة 21، ماي 1996 .

4- مجلة فصول (فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة) مج2 ، عدد أكتوبر 1981.

5- مجلة الدراسات الأدبية في الثقافتين العربية والفارسية وتفاعلهما (تصدر عن الجامعة اللبنانية) السنة3، العددان 11و12، والسنة 4 العدد13 . 2005، الجامعة اللبنانية.

6- مجلة القصيدة (ملحق شعري تصدره الجاحظية، الجزائر) العدد3، سنة 1994.

7- مجلة المعرفة (ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة بسوريا) السنة 33 ، ع 373 ، أكتوبر 1994.

8- مجلة علامات في النقد (يصدرها النادي الأدبي الثقافي بجدة - المملكة العربية السعودية) ج34 ، مج9 ، ديسمبر 1999

9- مجلة الموقف الأدبي (شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، سوريا) ع 377، أيلول 2002.

10- مجلة الجديد (تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر) 1973، مج 3،

ع25 .

11 - يومية المساء (يومية إخبارية تصدر بالجزائر العاصمة ، الجزائر) الصادرة بتاريخ : 27/12/87.

12- مجلة الرسالة : العدد 131 ، السنة 4 ، 1936.

13- حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات Trall ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، العدد 2 ، السنة 2005.

8- مواقع الأنترنت

1 - منتديات أزاهير الثقافية على موقع : www.azaheer.org

2- موقع : www.Saidbengrad.Free.fr

3- مجلة علامات ، مجلة ثقافية محكمة تصدر بالمغرب على شبكة الأنترنت ، موقع :

www.Saidbengrad.Free.fr .

4- موقع عجيب : www.Ajeeb.com

5- أدونيس : الإنسان مركز الكون ، مقال على شبكة الأنترنت ، موقع : www.Jehat.com ،

ترجمة مدني قصري ، 23 كانون الأول ، 2004.

6- الموقع : Ward.Mahdedu.com

7- البيان : بيان الثقافة ، الأحد، 1 ذو الحجة، 1423/ 2 فبراير 2003، العدد 156، على مواقع

الأنترنت: www.Albayan.co.ae

8- حوار أجراه : عبد الرزاق الربيعي مع الشاعر أديب كمال الدين ، منشور على شبكة الأنترنت،

موقع ADEB.Netfirms.com.

ملخص البحث

عنوان الأطروحة : الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر - وفعاليات التجاوز -

للتأليف : محمد كعوان

إشراف : الأستاذ الدكتور : عبد الله حمادي

سنة تسجيل الموضوع : 1999.

تناولنا في بحثنا هذا والموسوم بـ : الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر - وفعاليات التجاوز - مجموعة من القضايا المتعلقة بطرق توظيف الرمز الصوفي في الخطابات الشعرية المعاصرة ، وآليات توليد هذه الرموز ، وطرق اشتغالها ، وعلاقة التجارب الشعرية الحداثية المعاصرة بالتجربة الصوفية . وانطلاقاً من كون الرمز الصوفي محورياً تتأسس وفقه التجربة الصوفية بأسرها ، والتجربة الشعرية المعاصرة في آن واحد ، فقد أضحت مقارنته ، والكشف عن مستويات توظيفه في الخطاب الشعري العربي المعاصر ضرورة ملحة تملحها جماليات التجربة الصوفية في حد ذاتها ، إضافة إلى ما يضيفه هذا الرمز من توسيم خاص على النصوص الشعرية ، حيث يعمل بما يحمله من مخزون معرفي على تثقيف النصوص الشعرية ، وخلق بؤر التوتر والمغايرة في الخطاب .

وما جعلنا نخوض غمار هذا البحث كون الدراسات التي تناولت الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر قليلة ، وهي على قلتها اهتمت ببعض النماذج الشعرية فقط ، دون إلمامها بالظاهرة الرمزية الصوفية المعاصرة .

ورغبة منا في الإحاطة بموضوع بحثنا من شتى جوانبه جعلنا نعتمد إلى تقسيمه إلى أربعة أبواب ، تتشكل في مجملها من عشرة فصول ، حيث وقفنا في الباب الأول على مفهومات الرمز وآلياته ومجالات اشتغاله ، كما قسمنا هذا الباب إلى ثلاثة فصول تناولنا في الأول منها مفهومات الرمز وآليات اشتغاله متطرقين بذلك إلى مفاهيم الرمز اللغوية والاصطلاحية ، وآليات اشتغاله في الخطاب الشعري ، كما تناولنا بنية الرمز وأهم السمات التي ينطوي عليها ، مفرقين بينه وبين الإشارة باعتبارها علامة سيميائية دالة .

أما الفصل الثاني فتناولنا فيه مجالات اشتغال الرمز ، وهي مجالات عديدة ، كاللسانيات والفلسفة وعلم النفس ، والأدب ، والبلاغة ، وخلص إلى نتائج هامة تتعلق بالقوانين التي تعزى للرمز انطلاقاً من الحقول المعرفية التي يشتغل فيها .

أما الفصل الثالث فخصصناه للحديث عن آليات وأشكال الخلق الرمزي ، حيث ركزنا اهتمامنا في هذا الفصل على أهم الأشكال التي يتم بها خلق الرموز الصوفية قديماً ، وحديثاً ، باعتبار أن الرمز هو عامل مشترك في مفاهيمه ووظائفه الدلالية الإيحائية بين الشعراء والمتصوفة على حد سواء .

وتناولنا في الباب الثاني الكتابة والتأويل ، حيث قسمنا هذا الباب إلى فصلين تحدثنا في الفصل الأول عن الكتابة والتجارب الباطنية ، أما الفصل الثاني فخصصناه للحديث عن التأويل وخطاب الرمز ، حيث أشرنا فيه إلى حدود التأويل الرمزي . باعتبار التأويل هو المنهج الأمثل لدراسة الرموز الصوفية .

وتناولنا في الباب الثالث الرمز بين الشكل والعدد والحرف ، وهو مبحث تطبيقي في أساسه ، حيث قسمناه إلى فصلين تناولنا في الأول : فينومولوجيا الأشكال والعلامات الرمزية ، وكيفية اشتغال هذه العلامات داخل الخطاب الشعري العربي المعاصر .

أما الفصل الثاني من هذا الباب فخصصناه للحديث عن الحرف وفائض الدلالة ، وقد استعنا في هذا الفصل بتصورات الصوفية لرمزية الحرف .

وشمل الباب الرابع على ثلاثة فصول ، وهو بعنوان : المعراج ودوائر الرغبة الصوفية ، حيث تحدثنا في الفصل الأول منه عن المعراج الصوفي ووسائله ، باعتبار أن التصوف هو رحلة باتجاه المطلق . ومحاولة لصوغ علاقة عشقية مع الذات الإلهية .

أما الفصل الثاني فتناولنا فيه الفناء الصوفي وعباته ، ويعد هذا الفصل توسيما خاصا بالتجربة الصوفية المعاصرة ، حيث تناولنا هنا تجربة الكتابة الشطحية باعتبارها أرقى مستويات الكتابة لدى الشعراء المعاصرين ، ولدى الصوفية قديما .

كما جاء الفصل الثالث كخاتمة للفصول السابقة ، وهو بعنوان الحب ودوائر الرغبة الصوفية ، تناولنا فيه مجموعة من الدوائر الصوفية ، وتعد هذه الأخيرة مركزا هاما وأساسيا للكتابة الشعرية المعاصرة . وانتهى البحث إلى خاتمة أوجزنا فيها بعض النتائج التي هي ثمرة بحثنا هذا .

أما بالنسبة للمصادر الشعرية التي هي مدونة هذا الموضوع فهي غزيرة ، حيث شمل البحث أكثر من تسعين ديوانا ، لستة وعشرين شاعرا من مختلف الأقطار العربية ، وهي تتشكل في مجملها من الجاميع الشعرية (الدواوين الشعرية ، والأعمال الشعرية الكاملة) ، إضافة إلى مجموعة من النصوص المخطوطة والتي تحصلنا عليها عن طريق مراسلتنا للعديد من الشعراء العرب المعاصرين ، كما استفدنا أيضا من النصوص الشعرية المنشورة عبر شبكة الأنترنت .

أما المراجع التي اعتمدها البحث فهي غزيرة أيضا ، كما أنها تشمل الدراسات الأكاديمية ، والكتب النقدية ، والفلسفية ، والصوفية ، إضافة إلى استعانة الباحث بمجموعة كبيرة من المعاجم والموسوعات قصد الوقوف على مفاهيم الرموز والاصطلاحات الصوفية .

الباحث : محمد كهوان

Résumé

Le Symbole Mystique dans le Discours Poétique Arabe Contemporain: Les Mécanismes de la Transcendance

Dans ce travail de recherche intitulé Le Symbole Mystique dans le Discours Poétique Arabe Contemporain: Les Mécanismes de la Transcendance, nous avons entrepris d'étudier certaines questions relatives à l'usage fait du symbole mystique dans le discours poétique arabe contemporain, les mécanismes qui président à la génération des symboles et leur fonctionnement, ainsi que la relation entre les expériences poétiques modernistes contemporaines et l'expérience mystique. Partant de l'idée que le symbole mystique est un foyer principal autour duquel se construit l'expérience mystique dans son ensemble ainsi que l'expérience poétique contemporaine, son exploration et les différents niveaux de son exploitation dans le discours poétique arabe contemporain revêtent une nécessité qui est dictée par l'esthétique de l'expérience mystique elle-même, en plus de ce que cette symbolique apporte aux poèmes en termes de qualité spécifique et de connaissances qui informent la poésie et créent des focales de tension et de différence dans le discours.

Nous avons entrepris cette étude parce que la symbolique mystique dans le discours poétique arabe contemporain a été peu abordé, et même les quelques études qui lui ont été consacrées, ne l'ont touchée que d'une manière limitée et n'ont concernés qu'un nombre restreint de poèmes et de poètes, d'où le besoin d'une exploration à la fois plus profonde et plus large.

Ce travail se décline en quatre parties, totalisant dix chapitres. La première partie concerne les différents concepts du symbole, ses mécanismes, et les domaines de son fonctionnement. Le premier chapitre de cette partie traite du concept lui-même, de sa structure, et de son fonctionnement, tout en mettant en évidence la différence entre le symbole et le signe sémiotique. Le deuxième chapitre s'attarde sur les différents domaines de fonctionnement du symbole, notamment dans la linguistique, la philosophie, la psychologie, la littérature, et la rhétorique. Le troisième chapitre est consacré aux mécanismes et différentes manières présidant à la création de symbole, d'un point de vue historique, à la fois chez les mystiques et chez les poètes.

La deuxième partie aborde l'écriture et l'interprétation et se compose de deux chapitres, l'un traitant de la relation entre l'écriture et l'expérience intrinsèque, et l'autre de la relation entre l'interprétation et le symbole mystique.

La troisième partie est une étude pratique du symbole en termes de forme, nombre, et lettre, et se compose de deux chapitres. Le premier chapitre concerne la phénoménologie des formes et des signes symboliques et leurs modes de fonctionnement dans le discours poétique arabe contemporain, alors que le deuxième traite de la lettre et de l'excès sémantique et s'aide des concepts mystiques de la symbolique des lettres.

La quatrième partie comprend trois chapitres traitant de l'ascension (voyage céleste) et des sphères du désir mystique. Le premier chapitre étudie l'ascension mystique et ses moyens, le mysticisme étant un voyage vers l'absolu et l'infini et aussi une tentative de formulation d'une relation amoureuse avec l'être divin. Le deuxième chapitre est consacré à l'évanescence mystique et ses différents seuils, aussi il tente une caractérisation spécifique de l'expérience mystique contemporaine, à travers l'écriture en état de transe, considérée comme le summum à la fois de l'écriture poétique contemporaine et de celle des mystiques anciens.

Le troisième chapitre est une conclusion intitulée "L'amour et les sphères de désir mystique", ces dernières étant primordiales dans la poésie arabe contemporaine.

La conclusion générale résume les résultats et aboutissements de cette recherche.

Les sources et les textes de base de cette recherche sont nombreux : plus de quatre-vingt-dix recueils et collections de poésie appartenant à vingt-six poètes arabes, ainsi qu'un nombre importants de manuscrits que nous avons pu acquérir par correspondance.

La bibliographie est, elle aussi, vaste et se constitue d'études académiques dans différentes disciplines, critiques, philosophiques, et mystiques, et aussi de dictionnaires et encyclopédies, utilisés surtout pour définir la terminologie de la symbolique mystique.

مكتبة الأمير
عبد القادر للعطوم الإسلامية

Abstract

The Mystic Symbol in Contemporary Arabic Poetical Discourse: The Mechanics of Transcendence

The Present research work deals with a host of issues that are related to the different uses of the mystic symbol in contemporary Arabic poetical discourse, the mechanics of the generation of such symbols, their function, and the relationship between contemporary modernistic poetical experiences and the mystic experience. Considering the mystic symbol as a common cornerstone of both mystic and contemporary poetical experience, the need to approach it and show the different levels of its use in modern Arabic poetical discourse is dictated by the aesthetics of the mystic experience itself, in addition to the specific features that it bestows on poetry, for it brings about its vast knowledge to inform it and create foci of tension and incongruence in the discourse.

Our choice of this particular subject is motivated by the scant of book-length studies dealing with mystic symbolism in modern Arabic poetical discourse. Moreover, what few studies there are have been restricted to select poetical experiences and have not encompassed the totality of the phenomenon of modern mystic symbolism.

This dissertation is divided into four parts and consists of ten chapters. Part One is devoted to the various notions and concepts of the mystic symbol and its mechanics and fields of use. Chapter 1 deals with the notions and concepts of the mystic symbol, the mechanics of its functioning within poetical discourse, its structure and characteristics, and points out the difference between symbol and semiotic, semantic sign. Chapter 2 looks at the different working fields of the mystic symbol such as linguistics, philosophy, psychology, literature, and rhetoric. Chapter 3 examines the mechanics and forms of symbol creation with particular attention to its historical development as a common element to both poets and mystics.

Part Two deals with writing and interpretation in two chapters; the first is devoted to writing and intrinsic experience, while the second relates interpretation to symbolic discourse.

Part Three is a practical study of the symbol in terms of form, number, and letter. Here, the first chapter considers the phenomenology of symbolic forms and signs within modern Arabic poetical discourse, while the second deals with the letter and the excess of meaning, and makes use of mystic conceptions of letter symbolism.

Part Four includes three chapters and deals with the upward journey, or ascension, and the spheres of mystic desire. Chapter 1 examines mystic ascension and its media, mysticism being a journey towards the absolute and the infinite and an attempt to formulate a love relationship with the divine being. Chapter 2 deals with a special feature of mysticism, which is evanescence and its different thresholds, with particular attention to in-trance writing, which is the highest form of writing for both contemporary poets and ancient mystics. Chapter 3 is a conclusion about mystic love and the spheres of mystic desire, which constitute an important focus for contemporary poetical writing.

The Corpus of poetry covered by this study is vast and includes more than ninety poetical collections from twenty six poets in the Arab world. It consists of printed collections as well as many manuscripts which we have managed to obtain from some contemporary poets. The bibliography too is rich and varied and consists of academic studies and books from of a variety of fields such as criticism, philosophy, and mysticism, in addition to dictionaries and encyclopedias, used particularly to elucidate mystic terminology.