الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشـــعبية
وزارة التعلـــيم العـــالي والبحـــث العلمـــي
جامعـــــــــــــة باتنـــــــــــة 1
كليـــة اللغـــة والأدب العربـــي والفنـــون
قســـــم اللغـــــة والأدب العربـــــي

الخطاب العرفـاني في الشعـر الجزائـري المعـاصر

-دراسـة معرفيـة تأويليـة-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: نظرية الشعر

إعداد الطالبة: هدى ضـامن

إشـــراف: أ/ شراف شنـاف

الإســـم واللقـــب	الرتبـــــــة	الجامعـــــــــــة	الصـــــــفة
عبـــد الله العشـــي	أســـــــتاذ	جامعـــــــة باتنـــــة 1	رئيســـــا
شـــراف شنـــاف	أســـــــتاذ	جامعـــــــة باتنـــــة 1	مشـرفا ومقـررا
دليلـــة مكســـح	أســـتاذ مســـاعد أ	جامعـــــــة باتنـــــة 1	عضـــــوا
خميســـي آدامـــي	أســـتاذ مســـاعد أ	جامعـــــــة خنشـــــلة	عضـــــوا
محمـــد كعـــوان	أســـــــتاذ	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	عضـــــوا
عبـــاس بـــن يحـــي	أســـــــتاذ	جامعـــــــة المســـــيلة	عضـــــوا

السنة الجامعية 2022-2023

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَٱلَّذِينَ جَٰهَدُواْ فِينَا لَنَهۡدِيَنَّهُمۡ سُبُلَنَاۚ وَإِنَّ ٱللَّهَ لَمَعَ ٱلۡمُحۡسِنِينَ ٦٩ ﴾

العنكبوت، الآية 69

إهـــــداء

إلـى كل الذين شدّوا على يدي لحظة وهن فازددت بهم قوة

إليهم جميعـــا....

محبة وعرفانـــا....

شكر وعرفان

أرفـــع أسمـــى آيات الشـــــكـــر والـــعـــرفـــان:
إلى الأستاذ المشرف: "شراف شناف" الذي علمني على أعتاب العرفان الترقي من مرتبة الإتقان إلى مقام الإحسان، فالله أسأل أن يجزيه عني أوفر الجزاء.

إلى كل من كان له فضل علي ولو بدعوة بظهر الغيب كانت سهما أصاب ولو بعد حين.

مقدمـــة

مقدّمة

مرّ الشّعر الجزائري الحديث والمعاصر بمراحل وتطوّرات مفصلية، وكان لكل مرحلة منطلقاتها وتوجهاتها التي ظّـــــل الشّعر فترة غير يسيرة موســـــوما بقصديتها وخاضعا لأيديولوجيّاتها، غير أنّ التجـــــربة الشّعرية الجديدة ضاقت بحدود الأيديولوجي وأسّست لحساسية شعريّة مختلفة لم يعد البعد الأيديولوجي قادرا على احتوائها، حساسية نابعة من تحول في الحسّ الجمالي، وتغيّر في الوعي والإدراك صـاحبه تغيّر في تمثّل مفهوم الذّات والعالم، أنتجته ضـرورة فرضـها سـياق سـوسـيوثقافي ضـاغط، أفرز بدوره إبدالات جماليّة طالت فضاء الشّعر شكلا ومضمونا.

تُعدّ تجربة الكتابة الشّعرية الجزائرية المعاصرة–كما التجربة العربية المعاصرة ككل– تجربة نافرة من النسـق، فارّة من التقاليد، لا تخضـع لقوانين سـابقة، بل تفرض قواعدها الخاصّـة، باحثة عن فتوحات إبداعية مسـتجدّة، يعود فيها الشـعر إلى أسـئلته الكبرى فيبحث عما هو كوني يترجم قلق الذّات المستلبة التي تعيش لحظة الكتابة أزمة كيانية صـارخة على مستوىالوعي والمتخيّل تترجم موقفا من العالم، فيتحرر الخيال لا كميكانيزم للهروب من وطأة الواقع، بل كآلية معرفية تضـــطلع بوظيفة مختلفة؛ إذ تعيد إنشاء علاقات جديدة بين كائنات العالم وأشيائه.

ولأنّ الشّـعر وثيق الصّـلة بما هو روحيّ في زمن المادّية المتغوّلة، وباحث دائم عن مدد غيبي، وسـريع التعالق بما هو كوني، وجد الشّـعر الجزائري المعاصـر في التّجربة العرفانية ما يروي ظمأه، وما يتخفّف به من وطأة الأيديولوجي الذي أرهق كاهله، باعتبارها تجربة روحيّة متميّزة ومختلفة، تبحث لها عن كينونة لغوية تثبت بها وجودها كمعرفة مغايرة تعيد النظر في اشتراطات المعرفة، وفي القوى الإدراكية التي تتقوّم بها، وكواقعة فنيّة جمالية حوّلت الشّـــعر من ظاهرة جمالية إلى أفق معرفي، فطغى الخطاب العرفاني على القول الشـعري لجيل كامل تبرّأ من الانتماءات وأعلن ولاءه للإنسـان، محاولا العبور من الواقع الفيزيقي إلى عوالم روحية رحبة الآفاق.

لقد أثبت العلم الحديث أن الإنسـان لا يدرك واقعه بشـكل آلي، ولا يتلقى تفاصـيله بطريقة سـلبية، بل يدركه من خلال نموذج معرفي قائم على التجريد والانتقاء مشـكلا بذلك خريطة ذهنية؛ إذ يقوم بتمشيط الواقع ليجرد من خلاله هيكلا أوليا يتقوّم بترتيب وتنظيم العلاقات بين ثالوث النموذج:

الله /الإنسان / الطبيعة. هذه العلاقات التي غالبا ما تفرز إما نموذجا معرفيا ماديّا يرى أن مركز الكون حالٌّ فيه، وإما نموذجا معرفيا توحيديا يرى أنّ الإنسان أمين على الكون بحكم الخلافة بإرادة الله.

وإيمانا مني أن الأدب بشكل عام والشعر –موضوع تخصصي– موقف من العالم ورؤية للكون تترجم نفسها بشكل جمالي بهي. وبالتّالي، لا يمكن فصله عن العالم ودراسته –فقط– باعتباره مضامين لغوية وبنيات أسلوبية خاوية من مضمون فكري في غالب الأحيان، فكل خطاب مهما حاول الباثّ نفي ذلك عنه، فإنّه ينطلق من نموذج معرفي يحاول أن يكرس نفســـه فيه عبر تمرير تحيزاته في لبوس جمالي. لذلك، كان البحث عن النموذج المعرفي الكامن في أهم متون الشـــعر الجزائري المعاصـــر بحثا مضنيا وشاقا، ذلك أن الشّاعر لا يعلن النموذج الذي يستبطنه صراحة، بل الباحث هو من يحاول اكتشـــافه من خلال تفســـير الجزئي في إطار الكلي، وذلك من خلال الصـــور المجازية المتواترة واللّغة الإيحائيّة التي تستند إلى الرّمز والإشارة. كما يتبين لنا الأمر أثناء استنطاق بعض هذه المتون لاكتشاف النموذج المعرفي المؤطر لها والبحث في مسلماته ومقولاته الكبرى.

ولما كان لدراسة الخطاب العرفاني تفاصيل ممتعة، تتعلق بخطاب يحتفي بالروح ويقدم الإنسان باعتباره نفخة إلهية سامية، توافرت لي متعة البحث في موضوع **"العرفان"**، وشغف تصيّد معاني هذا المجال الخصب، خصوصا حين بدأت تتّضح لي معالم التقائه مع الشعر، فكلاهما بحث حثيث عن المجهول ومحاولة لســـبر أغواره وكلاهما معرفة مظنتها القلب، فهي تتجاوز حدود الإدراك العقلي، وكل منهما يرى المجاز حقيقة، وفضـــاء المتخيّل فضـــاء التجربة التي يراها الشـــاعر والعارف واقعية. كما أن إعادة استدعاء هذا التراث المتناسى في زمن وُسم بزمن العلم والتكنولوجيات الحديثة أمر، استفز في رغبة البحث، فكانت هذه بعض جزئيات إشـــكالية متشـــعّبة مازالت حينها لم تتّضـــح ملامحها بعد. وكانت هذه أهم الأسباب الذّاتية لاختيار الموضوع.

أما عن أهم الأســـباب الموضـــوعية التي دفعتني لدراســـة هذا الموضـــوع، فقد كانت محاولة الكشـــف عن مواطن معتمة فيه، وذلك انطلاقا من الأســـئلة المســـتجدّة التي حاولت طرحها، فكل دراسة تتوجه إلى موضوعها مهما تعدّدت الأسباب، بغية إعادة تحيين مضامينه وإعادة بنائها.

ولست أدّعي أن لي قصب السّبق في فتح هذا الموضوع، فقد تناولته دراسات أكاديمية كثيرة.

منها ما تناولت الخطاب الصوفي في القرون الأولى لازدهاره ومن ذلك:

- **(الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، لـــ "آمنة بلعلى" الصـــادرة ســـنة 2000م**، حيث حاولت الباحثة فيها تجاوز البعد الأيديولوجي في دراســـة الخطاب الصـــوفي، ومحاولة الكشـــف عن البنى النصـــية وكيفية تشـــكل المعنى فيه، وذلك بإخضاعه للمناهج النقدية المعاصرة إلا أنها حصرت الدراسة في القرنين السادس والثامن الهجريين كما هو مبين في العنوان.
- **(أسئلة المعنى في الكتابة الصوفية)لـ:"نصيرة صوالح" الصادرة سنة 2012م**، وقد أسهبت الباحثة في الحديث عن الخطاب الصوفي بوصفه عينة لغوية لها سماتها الأسلوبية والبلاغية، مقتصرة على النماذج الصوفية التراثية.

ومنها مادرس الخطاب الصـــوفي في الشـــعر الجزائري المعاصـــر مقتصـــرا على شـــاعر واحد كأنموذج للدراسة ومن ذلك:

- **(الرؤية الصـــوفية وتجلياتها في الشـــعر الجزائري المعاصـــر–فاتح علاق أنموذجا–) لمحمد رغميت الصادرة سنة 2017م.**

ومنها ما حاول رصد نقاط الالتقاء بين التصوف والحداثة ممثلا عن ذلك بنماذج من الشعر العربي كدراسة:

- **(المؤتلف بين التصوف والحداثة في الخطاب الشعري العربي المعاصر) لـ:"عبد الله شنيني"، الصادرة سنة 2019م.**

وقد حاولنا في هذه الأطروحة تدارك ما أغفلته الدراســات الســابقة، وذلك بدراســة الخطاب العرفاني عند أهم أعلام الشـــعر الجزائري المعاصـــر، وربط الدراســـة اللغوية بالنموذج المعرفي العرفاني المؤسس لهذا الخطاب.

وكان للخطاب العرفاني في الشّعر الجزائري المعاصر مجاهيل متمنعة، وكلما أزمعت على ارتياد حدود مغامرة المقاربة ازداد الخوف من محاورة نص يبدو بلا ضـــفاف، ويتحول المعنى فيه من معنى

ظاهر حاضـــر إلى معانٍ محتملة، قد يدخلنا في متاه معرفي والخروج منه لا يتأتّى إلا بقراءة جديدة وتأويل مختلف. ومع ذلك، توطد العزم انطلاقا من اجتذاب خفي، تعانقت فيه المتعة بالتمنع، وصـيغ العنوان نهاية كما يلي: (**الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر – دراسة معرفية تأويلية –**) ، وهو يسـتبطن إشـكالية محورية، نراها من الأهمية بمكان في الوقت الحالي، نصـوغها في السـؤال الآتي: **ماهي مبررات اسـتدعاء الخطاب العرفاني في الشـعر الجزائري المعاصـر، وماعلاقته برؤيا الكون؟،** وبالضرورة ستنبثق عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات التي سنفصل في أبعادها أكثر:

- كيف تم اســتدعاء الخطاب العرفاني في الشــعر الجزائري المعاصــر؟ وماهي المبررات المعرفية والسوسيوثقافية الموجهة لهذا الاستدعاء وهل أثر هذا على رؤيته الكونية؟
- لماذا طغى الخطاب العرفاني على الخطابات الأخرى في الشعر الجزائري المعاصر فشكل بذلك ظاهرة لافتة وداعية للدراسة والتحليل؟
- ماهي مرتكزات الخطاب العرفاني؟ وماهي آلياته وأدواته الإجرائية؟ وكيف أعاد النظر في اشتراطات المعرفة فأعاد ترتيب ملكات الإنسان وقواه الإدراكية؟
- ماعلاقة الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر بالنموذج المعرفي الكامن لدى الشاعر
- كيف تمثّل الشــاعر هذا النمط من الخطاب وفق ســياقاته الراهنة؟ وكيف اســتطاع أن يبعث رموزه العتيدة حية لتعبر عن واقع يومي ومستقبل مستشرف؟
- هل كان استدعاء الخطاب العرفاني ضرورة فرضها السياق السوسيوثقافي؟ أم كان مجرد بديل لغوي جديد وواحد من الممكنات الأســلوبية الحداثية التي تشــتغل على اللغة بعيدا عن التجربة اللاّهوتية؟

ولمعالجة هذه الإشكالية وضبط معالم إجابتنا عن أهم أسئلتها ارتأينا أن تكون **المقاربة معرفية تأويلية**، لأن هذا الخطاب الذي وُصف بالانفتاح، والقائم بالأساس على ثنائية الظّاهر والباطن، أفرز لغة برزخية لا تفهم إلا تأويلا، لغة تحاول الوصـــل بين عالمين متمايزين: عالم الحسّ الذي تنتمي إليه اللغة؛ وعالم الروح الذي يقترب منه الشـــاعر ويحاول أن يمتاح من معينه، تلك اللغة

المعلقة بين أرضـــية الدّال وسمائية المدلول كانت المادة الخام التي تطلبت بحثا جادّا للوصـــول إلى النموذج المعرفي الذي يستبطنه الشاعر.

وللإلمام بهذا الموضوع المتشعب الأطراف، والإجابة عن أهم التساؤلات تم وضع خطة تتألف من مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

تناولنا في المدخل إشكالية **الشعر والعرفان**، مبينين تغير مفهوم الشعر بين القدماء والمحدثين، وكيف تكثفت وظيفة الشعر حين اضطلع بمهمة أسمى وجمع بين الجمالي والمعرفي في توليفة رائعة، كما تناولنا مفهوم العرفان في الثقافة العربية الإسـلامية وفي الوافد الغربي، معرّجين على رحلته من الدين إلى الشعر، لنخلص أخيرا إلى مفهوم العرفانية كنظام خطاب.

أما **الفصـــل الأول فعنوانه: النموذج المعرفي في الخطاب الشـــعري العرفاني**. قســـمناه إلى ثلاثة مباحث رئيســـة تناولنا فيها: مفهوم النموذج المعرفي وحاولنا تحديد أوجه الاختلاف بين النموذج المعرفي والأيديولوجيا، وبينه وبين رؤية الكون. كما تحدثنا عن نظام الخطاب العرفاني وأهم مرتكزاته ومقاصده وختمنا بمبحث تطبيقي حاولنا فيه استنطاق بعض النصوص من الشعر الجزائري المعاصر، وذلك من خلال تتبع الصـــور المجازية المتواترة واللغة الإيحائية التي تتكيء على الرمز والإشـــارة لتمرير تحيزات الشاعر الفكرية والنموذج المعرفي الذي يستبطنه.

أما **الفصل الثاني الموسوم: تحولات الشعر الجزائري المعاصر**، فقد قسمناه أيضا إلى ثلاثة مباحث، تناولنا في الأول مبررات استدعاء العرفان في الشعر المعاصر وحاولنا رصد المؤتلف بينه وبين الحداثة، أما الثاني فقد تناولنا فيه إرهاصات العرفانية في الشعر الجزائري المعاصر، وحاولنا تتبع الخطاب العرفاني في الشـــعر الجزائري منذ القرن الســـابع الهجري وصـــولا إلى العصـــر الحديث. أما في المبحث الأخير، فقد تناولنا تحوّل الخطاب العرفاني من نزعة صوفية إلى وعي عرفاني يتمثل التجربة ويعيد بعثها وفق رهانات الواقع.

وثالث الفصـــول تمحور حول: **تشـــكلات الخطاب العرفاني وســـؤال التأويل**، ويحوي ثلاثة مباحث درسنا في الأول الخيال بين الشعر والعرفان وكيف تحول الخيال في الفكر العرفاني من مجرد زينة

لغوية إلى آلية معرفية تســـعى للاقتراب من ضـــفاف الحقيقة، أما المبحث الثاني فدرســـنا فيه المتخيل الشعري في الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر من خلال أهم الصور المجازية المتواترة فيه، وفي الأخير تحدثنا عن تعدد المعنى وسؤال التأويل في الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر متناولين التجربة العرفانية وحدود اللغة معرّجين على أهم الرموز العرفانية في الشعر الجزائري المعاصر.

هذا، وقد جاءت الخاتمة في آخر البحث لتورد أهم النتائج المتوصل لها.

أما عن الصـــعوبات والعوائق التي واجهتنا، فلعل أهمها: الفصـــل في ذلك الزخم الهائل من المصطلحات والمفاهيم المتداخلة في هذا المجال، والتدقيق في اختيار أكثرها قدرة على خدمة موضوعنا، وتيسير عملية البحث.

وقد اخترنا مجموعة من الدّواوين الشعرية الجزائرية نرى أنها تمثل ما كنا ننظر ونؤسس له، وهي كالآتي:

- **(ولعينيك هذا الفيض) لـ:"عثمان لوصيف"**
- **(معراج السنونو) لـ:" أحمد عبد الكريم"**
- **(بلاغات الماء) لـ: "مصطفى دحية"**
- **(مرثية الرجل الذي رأى) لـ:"الأخضر فلوس"**
- **(شاهد الثلث الأخير) لـ:"حسين زيدان"**
- **(تحولات فاجعة الماء) لـ:"عبد الحميد شكيل"**
- **(صباحات طارئة) لـ:"عبد الله الهامل".**
- **(البرزخ والسكين) و(أنطق عن الهوى) لـ:"عبد الله حمادي"**
- **(مقام البوح) و(صحوة الغيم) ولـ:"عبد الله العشي"**

وقد استعنت في هذه الأطروحة بمراجع عديدة منها التراثية ومن أهمها:

- **(فصوص الحكم) و(الفتوحات المكية) و(ترجمان الأشواق) لـ:"ابن عربي".**
- **(اللمع) لـ:"الطوسي".**

- **(الرسالة القشيرية) لـ: "القشيري".**
- **(كشف المحجوب) لـ:"الهجويري"**

ومنها الدراسات النقدية الحديثة ولعل أهمها:

- **(العالم من منظور غربي) و(الحلولية ووحدة الوجود) لـ:"عبد الوهاب المسيري".**
- **(العقل الديني وتجديد العقل) و(روح الدين من ضـــيق العلمانية إلى ســـعة الإئتمانية)لـ:"طه عبد الرحمن"**
- **(فاعلية الخيال الأدبي) لـ:"سعيد الغانمي".**
- **(العقل الشعري) لـ:"خزعل الماجدي".**
- **(حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر) لـ:"صلاح بوسريف".**
- **(شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي) لـ: "العربي الذهبي"**

ومنها المترجمة مثل:

- **(بنية الثورات العلمية) لـ: "توماس س كون" .**
- **الاستعارات التي نحيا بها لـ:" جورج لايكوف ومارك جونسون"**

أخيرا، أتقدم بأسمى آيات التقدير والامتنان للدكتور"**شـــراف شـــناف**" الذي كرمني بإشـــرافه على هذه الأطروحة، وأحيي فيه صـــبره وتحمله وإصـــراره على أن يســـتوي هذا العمل على ســـوقه وينكشف هذا الجهد في أفضل ما يكون، والله أسأل أن يجزيه عني خير الجزاء.

والله نسأل التوفيق والسداد، وله الحمد من قبل ومن بعد.

اللهم هذا الجهد وعليك التكلان.

مدخـــل

الشعر والعرفـــــان

أولا: المنعطف المفهومي في وعي الشـــعر

ثانيـا: مفهوم العرفـان وإشـــكـاليـة المصـــطلح

ثالـثـا: الـعـرفـانـيـة كـنـظـام خـطـاب

تمهيـــــــد

ما كان الشـــعر يوما ترفا فكريا ولا بذخا ثقافيا، إنه ضـــرورة تدفعنا إليها ســـيرورة الحياة وصـيرورتها؛ يحدونا لها حب الإمســاك بلحظة متفردة وهوس تخليدها. لقد صــاحب الشــعر الإنســان منذ وجوده، فلخص خبرات الذات وترجم وعيها بالعالم، عبر تنظيم وترتيب العلاقات بين: الله والإنســان والطبيعة، فعكس بذلك فلسـفة الإنسـان عبر العصـور؛ كما عُد نشـيد الروح وحامل سرها، حتى ظُن أن الشعراء أنصاف آلهة؛ وهمزة وصل بين أهل الأرض وملكوت السماء.

ولعل الحديث عن الشعر والبحث في مقوماته الفنية والجمالية من أكثر المسـائل التي شـغلت النقد ولا تزال، ذلك أن البحث في مفهوم الشـــعر ونظريته ومدارســـه واتجاهاته قائم برمته على تعدد وجهات النظر واختلاف الرأي والمذهب. إنه مفهوم شـــائك كونه متصـــلا بمختلف المعارف وجوانب الحياة الإنسـانية، وهو مفهوم إشـكالي؛ إذ يبقى الإبداع في تغير مسـتمر، والتغيرات الفنية ماهي إلا اسـتجابة لضـرورات ثقافية اجتماعية، فالشعر يحاول في كل حقبة زمنية استشكال القضايا المصيرية للإنسان، في صيغة جمالية بعيدة عن ضـبطية العقل وقوانين العلوم والفلسـفات. لهذا كله يبقى الشـــعر عصـــيا على التحديد ومتفلتا من قبضـــة التعريف.

إن الشعر ـ إبداعا وتلق ـ موقف جمالي، والجمال دائما نسبي، ولعله أول الفنون التي عرفتها العرب وأجادتها، فكان دستورهم الذي صان اللغة وحفظ التاريخ والمآثر، لذلك حاول الشعراء والنقاد على مر العصور ضبط مفهومه الذي ظل مرتبطا ومحكوما بوظيفة الشعر وأهمية الخيال كعنصر أساس فيه.

وعلى هذا الأسـاس نسـعى جاهدين لتتبع مفهمات الشـعر عبر تاريخ تشـكلها، لنقف على المفهوم الكلي الذي نراه يخدم بحثنا وطبيعة موضوعه.

أولا. المنعطـف المفهـومي في وعي الشعـر

1. مفهوم الشعر عند القدماء:

يعد الشـــعر عند العرب ديوانهم الذي ســـجل مآثرهم وحفظ آثارهم وأنســـابهم، فكان أجل علومهم. وقد كان عندهم نوعا من الإلهام الذي تهبه شياطين الشعر لمن ارتضته سفيرا لها، «**ولم يكن الشـــاعر باحثا عن المجهول بقدر ما كان مراعيا الترتيب والصّـــنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصـوير الكليات العامة التي يشـترك في فهمها الناس جميعا**»[1]، وارتبط أول الأمر بالأخلاق والقيم؛ إذ كان الشـــاعر الناطق الرسمي باســـم كل قبيلة لهذا عرفه "**حســـان بن ثابت**" في بيتين لخصـــا مفهوم الشعر في ذلك الوقت:

وَإِنَّمَا الشِّعْرُ لُبّ المَرْءِ يَعْرِضُهُ ... عَلَى المجالس إِنْ كِيسًا وَإِنْ حُمُقًا

وَإِنّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُـــهُ ... بَيْتٌ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدْتَهُ صِدْقَا[2]

ثم حاول النقاد والشـــعراء إعطاءه مفهوما بيّنا واضـــحا؛ فتباينت الآراء واختلفت وجهات النظر، فهاهو "**ابن ســـلام الجمحي**" يعرفه بأنه:«**صـــناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كســـائر الصـناعات**»[3]، فقد ابتعد به عن الإلهام وشـياطين الشـعر وربّاته، حين اعتبره صـناعة تُحترف كسـائر الصناعات الأخرى لها مقوماتها وخصائصها، ويومها لم يكن الشعر إلا محاكاة للطبيعة والواقع، إلا ما ندر.

لقد كان الشعر مرآة عاكسة لوضع المجتمع وكان الشاعر لسان حال القبيلة «**وهو ما أدى إلى ســـقم في الخيال، وكبح لقوة الخلق والإبداع**» [4] ، حتى عُدّ أجود الشـــعر أقربه إلى لحقيقة، إذ كان مرآة للحياة السياسية والفكرية ومن هنا جاء وصفهم للشعر أنه ديوان العرب.

---

1 السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، ص76.

2 حسان بن ثابت الأنصاري، الديوان، شرح: يوسف عيد، دار الجليل، بيروت، ط1، 1992، ص274.

3 محمد ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السفر الأول ،د ط، د ت، ص5.

4إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق ، عمان، ط2،2011، ص25.

وهو عنـد "**ابن طبـاطبا**": «**كلام منظوم بائن على المنثور الـذي يســـتعملـه النـاس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم، الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفســد على الذوق**»[1]، "**فابن طباطبا**" رأى أن النظم هو ميزة الشـعر التي يخالف بها النثر ويسـتثير بها الأذواق والأسماع، ولم يخالفه كثيرا "**الأصـفهاني**" حين عرفه بقوله: «**والشـعر في الأصـل اسـم للعلم الدقيق في قولهم:ليت شعري، وصـار في التعارف اسما للموزون المقفى من الكلام والشـاعر للمختص بصـناعته**»[2]. فهو عنده صـناعة عمادها الوزن والقافية، إنهما خاصـيتا الشـعر الأسـاسـيتين؛ وبهما يخالف سـائر الكلام، ويتميز عن غيره من الأجناس الأدبية.

واستمر تطور مفهوم الشعر، ليبلغ ذروته في نظرية عمود الشعر عند "**المرزوقي**"؛ غير أنه ظل مرتبطا بالوزن والقافية إلى أن أضـــاف له الفلاســفة عنصــري المحاكاة والتخييل، خصــوصــا على يد "**الفارابي**" و"**ابن سينا**" و"**ابن رشـد**"، بعد أن قدموا قراءة جديدة للشعرية الأرسطية، التي اعتني فيها بالتخييل على اعتباره مكونا جوهريا للشــعر، فحاولوا اســتجلابه لعالمه، حينها اعتبرت نظرية الشــعر جزءا من التفكير الفلســفي العام، وهو ما فعله "**الفارابي**" حين اجتاز بالخيال تلك المراحل الأولى التي تعتبره مجرد أداة لاســـترجاع الصـــور، إلى اعتباره آلية معرفية تقوم بوظائف عديدة كتمثل الأشـــياء واستحضار صورها ومجاوزة الواقع نحو استشراف المستقبل؛ إذ يرى"**الفارابي**" أن «**القول إذا كان مؤلفا بما يحاكي الشـيء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شـعرا، ولكن يقال هو قول شـعري، فاذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا. فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه فليس بضروري في قوام جوهره وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشعر وجوهره هو المحاكاة وعلم الأشـــياء التي بها المحاكاة وأصـــغره الوزن**»[3]، ففي هذا الكلام إغفال لدور القافية وتأكيد على أن المحاكاة عنصر مهم في تكوين الشعر إن لم نقل العنصر الأساس فيه، بل قوامه، وفيه

1 محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط2، ص9.

2 أبو القاسـم الحسـين بن محمد الأصـفهاني، المفردات في غريب القران، ج1، تح: نزار مصـطفى الباز، مكتبة نزار مصـطفى الباز، ط1 ،1917، ص5.

3 الفارابي، كتاب الشعر، تح:محسن مهدي، مجلة شعر، بيروت، العدد12، 1959، ص92.

أيضـــا إشـــارة إلى تفضـــيله على المكون الإيقاعي، "**فالفارابي**" بهذا يكون قد أدرك الجوهر التخييلي للشـعر. وليسـت المحاكاة عنده النقل المباشـر الحرفي للواقع كما قد يُتَصـور، بل هي طريقة الشـعر في تشكيل ظواهر الواقع ومعطياته بصورة مشابهة لحضورها العيني.

أما "**ابن ســينا**" فقد عرفه بقوله: « **كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متســاوية، وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متســاوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية**»[1]؛ إذ في كلامه تركيز على أن الوزن والخيال هما عماد الشـعر في كل اللغات وعند جميع الأمم، غير أن العرب ينفردون بإضافة القافية لهما.

أما عند "**حازم القرطاجني**" فالتخييل هو عنصـر أسـاس في بناء الشـعر إذ انطلاقا من ذلك يظل الشـــعر محتفظا بوظيفته النفســـية المتمثلة في التأثير في المتلقي ولذلك عرفه بقوله: «**كلام موزون مقفى من شـأنه أن يحبب إلى النفس ما قصـد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصـد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضـــمن من حســـن تخييل له، ومحاكاة مســـتقلة بنفســـها أو متصـــورة بحســـن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صـــدقه، أو قوة شـــهرته، أو بمجموع ذلك**»[2]، فقد أضـاف "**القرطاجني**" لتعريف الشـعر زيادة على التأثير النفسـي للتخييل، الاعتناء بالأسـلوب والنظام والوزن مع الاحتفاظ بالأثر الحاصل لدى المتلقي.

في حين أن "**ابن خلدون**" عرفه بقوله: «**الشـعر هو الكلام البليغ المبني على الإسـتعارة والأوصـاف، المفصـل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مسـتقل كل جزء منها في عرضـه ومقصـده، عما قبله وبعده، الجاري على أسـاليب العرب المخصـوصـة به**»[3]، ففي كلام "**ابن خلدون**" يظهر عنصر اللغة والمجاز؛ إذ تفطن صاحب المقدمة لخصيصة الشعر الأساسية وهي اللعب باللغة والانزياح

1 أرسطو طاليس، فن الشعر(مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر و تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1973، ص161.

2 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ،ط3، 1986، ص61.

3 ابن خلدون، مقدمة كتاب العبر وديوان المبتدأ و الخبر،ج3، تح: أبو عبد الله الســـعيد المندوة، المكتبة التجارية، مكة المكرمة، ط3 ، 1997، ص1305.

بها عن العادي المألوف إلى تراكيب جديدة قائمة على الاستعارات والتشبيهات، وهو بذلك يوضح دور التخييل في الشعر ويخرجه من دلالاته النفسية الضيقة إلى عالم رحب يؤثثه التخييل كما يشاء.

إذن، تباينت تعاريف الشـــعر واختلفت مفاهيمه؛ إذ عرفه الشـــعراء والنقاد أول الأمر بكونه إحساسا داخليا يترجم في كلمات، تعبر غالبا عن قيم القبيلة وأخلاقها، فقد كان الشاعر ترجمان وعي القبيلة وكان الشعر محاكيا للطبيعة والواقع، ثم عده النقاد صناعة وحرفة يتقنها المتفاني في صقل موهبته يكون الوزن والقافية الركن الأســـاس فيها، ثم صـــار قولا يعتمد على المحاكاة والتخييل بعد أن لقح مفهومه البلاغي فلاسفة مقتدرون.

2. مفهوم الشعر عند المحدثين:

صـار الخيال في الشـعر بعد هذه الرحلة الشـاقة مبدءا أسـاسـا فيه، خصـوصـا عند النقاد والشـعراء المحدثين، ويُسـتهل الحديث عن مفهوم الشـعر عندهم برائد الإحياء **"البارودي"** الذي عرفه بقوله: «**الشـعر لمعة خيالية يتألق وميضـها في سماوة الفكر، فتنبعث أشـعتها إلى صـحيفة القلب، فيفيض بألألئها نورا يتصـل خيطه بأسـلة اللسـان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك**»[1]، والواضح أن **"البارودي"** لم يعط مفهوما بيّنا للشعر بقدر ما كان يصف الحالة النفسـية للشـاعر أثناء وقبل الكتابة، لكنه يصـر على الجانب التخييلي فيه حين اعتبره لمعة خيالية، كما أنه يؤكد أن الشعر يمتاح من ينابيع الحكمة التي يهتدي بها الإنسان وفي هذا بيان لرسالية الشعر وأهميته في بناء المجتمعات.

في حين انتبه **"العقاد"** إلى أن في الشـعر قدرة كبيرة على توليد العواطف ودغدغة المشـاعر الإنسـانية؛ واعتبر أن كل عارف بأسـاليب تحريك المشـاعر والتأثير فيها هو شـاعر متمكن؛ فقال: «**الشعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام. والشاعر هو كل عارف بأساليب توليدها بهذه الواسطة، يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث توّا في نفس القارئ مايقوم بخاطره ــ أي الشاعرــ من صور ذهنية**»[2]. هذا يعني أن **"العقاد"** يبتعد بالشعر عن نقل الواقع؛ إذ يرى أن الشـعر الحق هو الذي يتمكن بواسـطته الشـاعر من امتلاك ناصـية عواطف المتلقين، والتأثير فيهم بواسطة الاستخدامات التخييلية للغة مثل الاستعارات التي تجعل السامع يتمثل ما يتلقاه وكأنه حاضر أمامه.

وقد عضّـد **"المنفلوطي"** هذا القول، حين اعتبر أن الخيال سمة الشـعر الأسـاسـية، وأن الوزن والقافية أهون ما في الشعر وأسهل ما يستطيع الشاعر تحصيله؛ إذ قال: «**الكاتب الخيالي شاعر بلا قافية ولا بحر، وما القافية والبحر إلا ألوان وأصـــباغ تعرض الكلام فيما يعرض له من شـــؤونه**

1 محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة ، بيروت، د ط، 1998، ص33، 34.
2 عباس محمود العقاد ، خلاصة اليومية والشذور، مؤسسة هنداوي ، مصر، د ط،2013 ، ص13.

وأطواره التي لا علاقة بينهما وبين جوهره وحقيقته»[1]. فهو يرى أن جوهر الشـــعر في الرؤيا التي يحملها الشاعر وليست في الأوزان والقوافي، وقوة الخيال المبدع الذي يصنع به الشاعر صورا وتراكيب مختلفة ومميزة هي أساس الشعر الحق وقوامه.

ثم تصـاعدت أصـوات تنادي بالتحرّر من الوزن والقافية والعمل على إبراز خصـائص أخرى للشّـعر، فاسـتمر تطور مفهومه في العصـر الحديث خصـوصـا على أيدي من اصـطلح على تسـميتهم برواد الحداثة من أمثال :"**نزار قباني" و"صـلاح عبد الصـبور" و"البياتي "و"أدونيس"**، وصـار الشـعر خلقا للواقع بعد أن كان انعكاســا له؛ وتحولت القصــيدة إبداعا لواقع من صــنع الخيال الفعّال الذي ظُن قديما أنه وهم العقل وخطؤه، لكنه اليوم وبعد أن تربع على عرش كثير من الدراســـات في الأدب وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها، أقر كثير من الفلاسـفة والمفكرين بقدرة هذه الملكة التي همشـت قديما، واعترفوا بنديتها للعقل، بل بكونها ظلا ملازما له يسند كل منهما الآخر ويعضـده للوصـول إلى الحقيقة، وهو الأمر الذي أدركه بعض المفكرين المتصـــوفة منذ أمد حين اعتبروا الخيال أداة معرفية موصــلة للحق، فهو همزة الوصــل بين عالم محســوس مادي وعالم المعاني والحقائق المجردة، وتعد طبيعته التوسـطية بين مرحلتي المعرفة (**العقل والكشـف**) أهم محدداته؛ لقد أصـبح الخيال في الشـعر الحديث آلية معرفية تحاول استشراف المستقبل بقراءة دقيقة لتفاصيل الواقع، فالشعر بهذا المعنى: «**رباط خلاق بين الحاضر والمستقبل، والحضور والغيب، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع**»[2].

إن الخيال في القصيدة الحديثة لا يستدعي صورا ليعيد تركيبها، ولا يسترجع أشكالا لأحداث ماضـــية، «**بل يعبر عن نضـــج مفاجئ لكافة مدركات المبدع المختزنة وقد تراكبت نتيجة تجارب حســـية متعددة، شـــغل الذهن عنها (...) ولكنها فجأة (...) تتحول إلى فكرة تلح على المبدع وتقلقه وتدفعه إلى التعبير، وبخاصـــة إذا تعرض إلى مثير ما**»[3]. فالخيال يســـتثير في النفس مدركات مختزنة في ذاكرة المبدع كان يحســـب أنه نســـيها، إلا أنها فجأة تتحول إلى فكرة ملحة تبحث عن

1 مصطفى لطفي المنفلوطي، النظرات، ج 2، دار تلانتيقيت للنشر، الجزائر، د ط، 2002، ص 217.

2 أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت، ط1، 1972 ، ص14.

3 محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشـعر العربي الحديث (السـياب ونازك والبياتي نموذجا)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2003، ص26.

التجسـيد وتسـعى لإيجاد معادل لغوي يحملها. وبهذا بدأ مفهوم الشـعر يتغير، ولم يعد هو القصـائد المبعثرة هنا وهناك. لقد آن للعالم أن يعرف –كما يقول **"خزعل الماجدي"**– أن الشـــعر «**هو الرؤية المرهفة السـاطعة للحياة والتاريخ والكون والإنسـان، إن الشـعر يقدم رؤية أعمق بكثير مما تقدمه أصناف المعرفة الأخرى لكل ما حولنا**»[1].

وعلى عكس النقاد الباحثين عن نظرية موحدة للشـــعر، فإن معظم الشـــعراء أكدوا أن لا نظرية واحدة له؛ إذ يرى **"نزار قباني"** أن: «**ليس للشـــعر نظرية،كل شـــاعر يحمل نظريته معه**»[2]، والحقيقة –كما يبين **"عز الدين إسماعيل" –** أن «**النظرية لا تتعدد، وإنما تتعدد المفاهيم**»[3]، فللشعر مفهوم زئبقي؛ ومما لا شك فيه أن ما يحسبه الشعراء تعريفا للشعر إنما هو تعبير عن مفهومهم الخاص له، ووصـف للرحلة الجوانية التي يعيشـها كل منهم في تجربته معه، وهذه المفاهيم المختلفة هي الأرض الخصبة التي تنمو فيها نظرية الشعر وتتطور.

فهو عند **"نزار قباني"** كما يقول: «**رقص باللغة، أعيدها مرة ثانية، رقص بكل أجزاء النفس، وبكل خلجاتها الإرادية واللاإرادية، وبكل طبقاتها الظاهرة و المسـتترة، وبكل أحلامها الممكنة وغير الممكنة، وبكل نبوءاتها المعقولة واللامعقولة**»[4]. فالشـــعر كما الرقص؛ يبعث نشـــوة عارمة في النفس تخلخل كيان الشـــاعر، وتجعل كل ملكاته تموج بداخله؛ وقتها تنســـجم المتنافرات؛ فيلتقي المعقول واللامعقول، الإرادي واللاإرادي، الظاهر والمخفي. إنه عنده توليفة تتضـافر في نسـجها كل أجزاء النفس وتترجمها اللغة على أرض الواقع.

لقد أصـــبح الشـــعر مغامرة بعد أن كان حرفة وصـــناعة، إنه ســـفر إلى أقاصـــي الأمور ومكنوناتها، وكشـــف عن جوهر الأشـــياء التي لا يدركهما العقل والمنطق، ولكن يدركها الحلم والخيال

1 خزعل الماجدي، العقل الشعري، النايا للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا، ط1، 2011 ، ص 337.

2 نزار قباني ، قصتي مع الشعر ، ص20، الرابط الإلكتروني: www .noor book.com

3 عز الدين اسماعيل، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين ، مجلة فصول ، مج 1، العدد 4 ، يوليو، 1981،ص 49.

4 نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص17.

بواسطة الرؤيا وهو «**لذلك يعد ضربا من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم إنه في إيجاز يوحي ولا يعلم لأن الشاعر لا يعرض آراء بل رؤيا، ولا يقدم موعظة بل حلما**»[1].

يقدم الشعر –إذن– معرفة نوعية مختلفة عن غيرها، فهو يضعك في مناخات وحالات معرفية أقرب ما تكون للحلم، إنه يوحي ولا يعلّم بالتفصيل، يوميء ولا يحدد.

إنه ليس صيغة معرفية مباشرة، بل سديم من المشاعر والأحاسيس والعلوم والمعارف؛ تختمر داخل الشاعر لتطفو فجأة على السطح دون سابق إنذار. فتأتي القصيدة في هجمة مباغتة يتلقاها الشاعر مستسلما؛ بل هي أقرب مايكون للزلزال –كما يصفها "**نزار قباني**"– فيقول: «**أنا أتلقى الزلزال مستسلما و مدهوشا ...وأخرج من تحت رمادي وخرائبي ولا أدري ماذا حصل**»[2]، إنه زلزال عنيف يهز كيان الشاعر، ويرج ما يختبئ داخله فيطفو على السطح، حينها تنفجر القصيدة قولا لم يتهيأ الشاعر له قبلا، لهذا يردف "**نزار قباني**" قائلا: إن بداياتها «**ضاربة في عالم ضبابي ليس من السهل التعرف على حدوده ومحتوياته**»[3]، ونهاياتها مفتوحة على كل الإحتمالات، تجربة يخوضها الشاعر ولا يدري على أي السواحل سترسو به سفينة الشعر العصية على الانصياع.

إن الشعر الحداثي هجمة شرسة على كيان الشاعر، وإن كانت هذه الهجمة لا تخلف إلا أثرا جماليا بعدها، فهي قراءة مرهفة للعالم وأشيائه كما يقول "**أدونيس**": «**وهذه القراءة هي، في بعض مستوياتها، قراءة لأشياء مشحونة بالكلام، ولكلام مشحون بالأشياء**»[4]. وماذلك إلا لأنها ترى غور العالم حين تهتك أستار الألفة، وتتجاوز حدود المنطق والعقل؛ وقتها تتحول الكلمات «**من مجرد أبنية صوتية تحمل معنى إلى كائنات فياضة بالدلالة والحيوية. إنها دائما تشير إلى أكثر مما تقول وتوحي أكثر مما تعني**»[5]، إنها اللغة – الوجود التي تختصر العالم في كلمات ينضغط فيها الكون، وتلخص رؤيا متكاملة للإنسان في علاقته بالله والكون والموجودات. بل هي خلاصة عمر من

1 عز الدين اسماعيل، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين ، مجلة فصول، ص 53.

2 المرجع نفسه، ص 19.

3 المرجع نفسه، ص 50.

4 أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000، ص78.

5 عز الدين اسماعيل، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، ص55.

التجارب والخبرات. ولذلك، لم تعد تعتبر الشعر كما كان قبلا «**تسلية أو جنسا أدبيا حتى نبث فيه همومنا العابرة بل هو أعلى ذروة في مناطق إدراكنا** »[1]، إنه نفاذ إلى ما وراء المرئيات إلى جواهرها، وكشف عما تخفيه حجب الظاهر.

لقد أصبح الشاعر اليوم متصوفا في محراب الشعر، والمتصوف يرى العالم ببصيرة المؤمن ولا يراه ببصـــره، وإنه إذ يفعل ذلك ينفذ إلى دواخل الأشـــياء ويجتاز ظاهر الأمور نحو عمقها، هنالك تتراءى له عوالم بكر لم يعرف لها العلم والمنطق طريقا، فيترجم هذه الرحلة في أعماق النفس وفي آفاق الكون شـعرا و«**لا يمكن للشـعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم**»[2]، تلخص فلسـفة الشـــاعر في الوجود، هذه الرؤيا التي تمنح للأشـــياء التجدد بعد رتابتها اليومية، فتراها في غناها الأول وكأنها تخلق توّا.

إن الشـعر اليوم «**تحرر كامل وكشـف خارق يرفض الوضـع الراهن ويحيا في التخييل وعالم المخيلة، في الغيب والبحث عنه في العجيب المدهش وفي الإشـراق**»[3]. فالتجربة الحديثة أصـبحت تمثل فيها الرؤيا ذروة ســـنام الشـــعر وركنه الركين الذي إذا تزعزع تداعى كل البناء. لذلك، يرى "**أدونيس**" أن الشـعر الحديث قائم بالأسـاس على الرؤيا التي تأسـر الروح وتشـاكس المألوف العادي؛ لتحفز غريزة الجمال فينا وتبعثنا على الدهشـــة أمام الخلق الجديد، فهي كما يقول: «**قفزة خارج المفاهيم السائدة**»[4] وهي محاولة للغوص في مجاهيل الحياة، والبحث عن سرها الدفين. فهي رؤيا تجاوز الحاضر وتهفو إلى استشراف المستقبل ومعانقة المطلق.

والقصـيدة الرؤيوية «**ليسـت مجرد شـكل من أشـكال التعبير، وإنما هي أيضـا شـكل من أشـكال الوجود**»[5]، فهي سـفر حياة الشـاعر، لهذا ربطت الحداثة بين الرؤيا واللغة؛ فالشـعر تأسـيس باللغة، والرؤيا تأسـيس عالم خيالي تصـنعه لغة مختلفة وتجربة مغايرة يعيشـها الشـاعر بكل تفاصـيلها

1 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 437.

2 أدونيس، زمن الشعر، ص12.

3 أدونيس ،فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1980،ص 31.

4 أدونيس، زمن الشعر، ص9.

5 المرجع نفسه، ص219.

ودقائقها، الأمر الذي يقودنا إلى الكلام عن الشعر الحديث المتجاوز في توجهه العام للتجربة العروضية والمنفتح على المعارف الإنسانية جميعا.

3. تكثيف وظيفة الشعر؛ جدل الجمالي والمعرفي

الشعر فن متاخم للعلوم والمعارف، وعلم أمة جمع كل فنونها؛ إذ يعد فنا ولد في مناخ مقدس أحاطه به الدين، ويعتبر إلى ذلك من أكثر الفنون قربا من الفلسفة والأسطورة والتاريخ. فارتبط أول الأمر بالتراتيل الدينية؛ فقد ولد الأدب ككل والشعر على وجه الخصوص «**في حاضنة الاحتفالات الدينية، نشـأ متدرجا من أناشـيد وتراتيل دينية تزجى للآلهة، تراتيل كانوا يرسـلونها للآلهة ملتمسين منها النصر لأبطالهم والظفر بأعدائهم والغفران لمن يقضون نحبهم وهو ما تحول فيما بعد إلى قصـائد المديح والرثاء والهجاء**» [1]، فأخذ منها ذلك الجانب القدسي فيه، ثم تملّص من تلك الحلقات الإنشادية، لكنه حافظ على علاقته بعالم الخرافة والأساطير منجذبا إلى سحر لغتها، فحين «**انسـلخ الشـعر عن المعبد احتفظ بعلاقته بالأسـطورة، فكل لغة شـعرية تبدأ بكونها لغة أسرار**»[2].

وتاخم الشعر الفلسفة، فكل منهما تشغله الحكمة ويغريه البحث في تفاصيل أغفلها العلم؛ «**فالشعر بمعنى آخر فلسفة من حيث إنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم أي الجانب الميتافيزيقي كما نعبر فلسـفيا، كل شـعر عظيم لا يمكن من هذه الزاوية إلا أن يكون ميتافيزيقيا**»[3]. لقد قاسم الشعر الفلسفة رغبتها في خوض المجهول، وبحثها عن أوجه الحقيقة، واشترك مع التاريخ في كون كليهما يجسد موقفا مما جرى، لكن أدواتهما ووسائلهما مختلفة، فلكل طريقته في نسج الأحداث.

لقد كان الشعر دستور أمة تعود إليه كلما أشكل عليها أمر، حتى قيل «**إن الشعر قد حفظ لنا ما ضـيعه التاريخ**» [4]، لكنه ظل حاميا لتلك المعارف محتميا بها، ولم ينفصـل كعلم وفن مستقل بذاته إلا بعد زمن؛ إذ «**نشـأ في رحم أولى هواجس الإنسـان(...)، لقد كان هامشـا ينمو على متن، ولم يكن متنا قائما بذاته، وكان الإنسـان يقول أفكارا من خلال الشـعر إذ لم تكن**

1 شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان ، ط1، 2005، ص145.

2 محمد عبد الرحمن يونس، الأسطورة في الشعر والفكر، الحوار المتمدن، العدد 1214، الرابط الإلكتروني:www.alhewar.org

3 أدونيس، زمن الشعر، ص255

4 أحمد الناجي، الشعر والتاريخ (تصالح أم تضاد) ،الحوار المتمدن، العدد 2342، الرابط الإلكتروني:www.alhewar.org .

الغاية تمثل فن الشـعر»[1]. لقد عاش الشـعر ردحا من الزمن باعتباره هامشـا لا يقدم علما أو معرفة، بل كان الإنســان يســتعمله للتعبير عن أفكار ورؤى تخدم الحياة الاجتماعية وتعضــد مفاهيم كانت القبيلة قد أرست أسسها، ولم تكن الغاية منه اعتباره مجالا خصبا يقدم معرفة مختلفة؛ لهذا كله لم يبدأ الحديث عن معرفية الشعر إلا من حوالى القرنين، على الرغم من أن أصله اللغوي شعر «**يعني علم وفطن وعقل ولهذا تقول العرب" ليت شعري" أي ليت علمي أو ليتني علمت والشعر(...) ولما كان كل علم شعرا (...) قائله شاعر لأنه يشعر مالا يشعر غيره أي يعلم**»[2].

فالشعر، إذن، أصل كل علم، والمعرفة بهذا المفهوم ليست دخيلة على الشعر ولا أمرا طارئا عليه، فبالعودة إلى الشـعر الجاهلي نجد أنه إضـافة إلى كونه نشـيد القوم كان «**نهجا خاصـا من المقاربة الفكرية للأشياء والعالم وأنه لم ينهض على تجربة انفعالية وحسب، وإنما كان ينهض أيضا على تجربة فكرية**» [3]. لهذا فإنه، من نافلة القول التأكيد أن رموز القصـيدة الجاهلية من وقوف على الطلل أو وصـف للرحلة والراحلة لم تكن مقصـودة لذاتها، إنما كانت تحمل رؤية فلسـفية عميقة؛ إذ لم يكن البكاء على الطلل إلا بكاء على النفس البشـــرية الآيلة إلى الزوال، فلا يبقى منها إلا الأثر وهو مارمز له بالطلل، وكذلك الرحلة التي كان يكني بها الشـــاعر عن الحياة الدنيا التي لاتعدو كونها رحلة قد تطول أو تقصر؛ ورغم هذا ظل الحديث عن الشعر ونقده ـ ردحا من الزمن ـ منحصرا في اعتباره تجربة جمالية؛ تعتمد على إثارة العواطف والوجدان؛ بعزفها على أوتار النغم الجميل والكلمة الرقراقة، لكنها اليوم تتعدى ذلك لتصبح تجربة معرفية. وحينئذ، لا يصبح تلقي الشعر انفعالا، بقدر ما يكون تفكرا وتأملا. ووقتها لا يثير فينا الشـعر عاطفة ما، بل يجعلنا نفكر على نحو ما، فهو بمعنى أدق يحملنا على إعادة بناء وعينا بالأشياء والعالم والذات، وإنه إذ يفعل ذلك يتجاوز التفسير الذي هو غاية كل معرفة عقلية إلى التغيير الذي هو غاية الإبداع الحق. «**وهذا يعني تجاوز العقل الذي يقف**

1 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص29.

2 ابن منظور، لسان العرب، ج4، دار صادر، بيروت، د ط، مادة شعر ، ص409، 410.

3 أدونيس، الشعرية العربية، ص59.

عند حدود تفسير العالم وتفعيلا لفاعلية الشعر باعتبارها اختبارا ثوريا يهدف إلى تغيير رؤى العالم تغييرا جوهريا يكشف علاقات الوجود الكامنة»[1].

إن الشـــعر إذ ينطلق من لحظة المابين غائصـــا في ســـديم الكون، مرتبط بالمعرفة حدّ التماهي«**ذلك أن ما يوحدهما معا هو البحث الســـري عن المجهول**»[2]. وإذا كان العلم يحاول إثبات المجهول في قوانين وقواعد؛ يحصـر داخلها المعارف والعلوم، ويضـبطها خوفا من التفلت، فإن الشعر يسعى لجسّ هذا المجهول دون تقييده، ففي حركته نبض حياته، وقدرته على الإبداع والتجدد؛ وطموحه في ذلك أن يبعث الجزء الموات من عالمنا خلقا إبداعيا متجددا باستمرار«**لا ينتج أشكالا وصورا وأنماطا تعبيرية فحسب، بل لينتج في الآن ذاته أفكارا ولكنها ليست أفكارا مجردة كما في المفاهيم الفلسـفية وليسـت وسـائل مباشـرة وكونها كذلك لا ينقص من قيمتها كتجارب فكرية**»[3] ، فهي تجارب تومئ إلى الشئ ولا تحدده، تشير إليه ولا تعينه.

عطفا على ما سبق؛ لم تعد مهمة الشعر مجرد ملاحظة العالم واستعادة تفاصيله في مشهد كأنك تراه، بل وكلت له مهمة أسمى وهي «**أن يعيد النظر أصلا في هذا العالم أن يبدله، وأن يخلق ويجدد، الشعر العربي الآن مغامرة في الكشف والمعرفة ووعي شامل للحضور الانساني**»[4] حتى أصـبحت التجربة الشـعرية اليوم تزداد أهمية «**كلما توغل الإنســان في المعرفة لأنه يســعى إلى الإختلاف والمغايرة**»[5]؛ وتغيرت بهذا وظيفة الشعر؛ فبعد أن كان وصفا صار خلقا وأصبح منهلا للمعرفة والفكر، فتخلى بذلك عن تصـوير الوقائع واسـتحال فتحا لعوالم جديدة. وهذا التغيير في مفهوم الشـــعر ووظيفته ألزم النقد المعاصـــر بالحديث اليوم عن الفكر الذي ينتجه الأدب بعد أن تحدث طويلا عن الفكر الذي ينتج الأدب، «**ذلك أن الشـعر في مزاجه المتعالي هو طريقة من**

1 عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان(رؤية فلسفية للشعر)، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط ، 2002، ص10.

2 المرجع نفسه، ص11.

3 بيار ماشيري، بم يفكر الأدب؟ (تطبيقات في الفلسفةالأدبية)، تر: جوزيف شريم، مرا:بسام بركة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1 ،2009، ص14 .

4 أدونيس، زمن الشعر، ص 52.

5 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص75.

الطرق غير العقلية الموصلة إلى معرفة أرقى للحقيقة»[1]. وإنه إذ يفعل ذلك، يحتاج إلى رصيد معرفي تستند القصيدة إليه، ويتطلع إلى الانفتاح على أفق ثقافي تتكامل فيه المعارف وتتلاقح، فتجسر الهوة بين ما كنّا نعتقد يوما أنها متناقضـــات، لتنتج معرفة شـــعرية مميّزة تجدّد اللغة والحياة بإمكانات العقل والخيال.

1 محمد صابر عبيد، إشكالية التعبير الشعري (كفاءة التأويل)، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2007، ص11.

ثانيا. مفهوم العرفان وإشكالية المصطلح

أنتجت الثقافة الإسـلامية المعاصـرة بفعل البحث والتحقيق نماذج معرفية مختلفة، فهي تميز بين علوم تعتمد على النقل في تأسيس مفاهيمها؛كالعلوم الشرعية، وأخرى تعتمد على البرهان العقلي والتجربة الحسـية؛ كالفلسـفة والعلوم التجريبية، وغيرها تعتمد الحدس والذوق أسـاسـا لتأصـيل مفاهيمها؛ كالعرفان والتصـوف، ولأنهما آليتان بعيدتان عن القياس والتقعيد، أثار العرفان مسـألة حدود المعرفة الإنسانية؛ فإلى أي حد قد تصل قدرة الإنسان على فك شفرة الوجود، ومعرفة أسراره؟ وهل قدراته لا تتجاوز العالم المحسوس المرئي؟ وما مدى دقّة طرق المعرفة المعتمدة على التجربة الحسيّة والعقلية في تقديم مفهوم شامل للكون والإجابة الوافية عن الأسئلة الملحة التي تواجه الإنسان؟

ونتيجة لذلك، أثيرت تساؤلات عديدة حول قيمة اعتراضات أنصار العرفان على وسائل المعرفة المعهودة كالعقل والتجربة، وعلى المكانة الأثيرة التي تعطى للعقل باعتباره ملكة لا يعتريها النقص أو الخطأ، وفي المقابل يثار جدل واسـع حول مشـروعية العرفان كنموذج معرفي يقوم منهجه بالأسـاس على نفي الوسـاطة بين الذات العارفة والموضـوع، ويعتمد أسـاسـا على الذوق والحدس؛ ويتخذ المجاهدات والرياضـات الروحية آليات للوصـول إلى المعرفة، ويرى القلب محلا مهيئا لانعكاس الأنوار الإلهية ومظنّة المعرفة اليقينيّة الحقّة.

ولما كانت المعرفة العرفانية تعتمد على غيبة العارف عن الإحساس بالذات والعالم والفناء في الله، كانت معرفة مثيرة للجدل، ولم ينصفها إلا قلة من الفلاسفة و المفكرين، باعتبارها منهجا معرفيا مستقلا بذاته، يسعى لمكاشفة الوجود ومعرفة أسراره، ومحاورة الكون بلغة إشارية عالية الإيحاء تنزاح عن الكلام المألوف؛ وهو ما يشـترك فيه مع اللغة الشـعرية،كما يشـتركان كذلك في كونهما عقلين شاملين يؤمنان أن المعرفة كلٌّ لاتؤتى بالطرائق العقلية التي يعتمدها العلم والفلسفة.

1. مفهوم العرفان:

أ. لغـــة:

ورد في (لسـان العرب): «**عرف:العرفان: العلم، قال ابن سـيدة: وينفصـلان بتحديد لا يليق بهذا المكان، عرفه، يعرفه، عرفة وعرفانا و معرفة واعترفه، قال "أبو ذؤيب" يصف سحابا:**

مَرَتْهُ النَّعَامَى فَلَمْ يَعْتَرِف خِلَافَ النّعَامَى مِنَ الشَّامِ رِيحَا

ورجل عروف وعروفة: عارف يعرف الأمور ولا ينكر أحدا رآه مرة، والهاء في عروفة للمبالغة، والعريف والعارف بمعنى، مثل عليم وعالم قال طريف بن مالك العنبري، وقيل "طريف بن عمرو:

أَوَكُلّمَا رَدّتْ عُكَاظُ قَبِيلَةً بَعَثُوا إِلَيّ عَرِيفَهُمْ يَتَوَسّـــمُ؟

أي عارفهم، قال سـيبويه: هو فعيل بمعنى فاعل كقولهم ضـريب قداح، والجمع عرفاء(...).والعرف بالكسـر: من قولهم ماعرف عرفي إلا بآخرة، أي ما عرفني إلا أخيرا. ويقال أعرف فلان فلانا وعرفه إذا وقف على ذنبه ثم عفا عنه. وعرفه الأمر: أعلمه إياه(...). والتعريف: الإعلام، والتعريف أيضـا: إنشـاد الضـالة(...). ويقال للحازي: عرّاف، وللقناقن عرّاف وللطبيب عراف لمعرفة كل منهم بعلمه، والعرّاف: الكاهن(...) والمعارف: الوجوه. والمعروف الوجه، لأن الإنسان يعرف به(...).والمعراف واحد. والمعارف:محاسن الوجه وهو من ذلك. وامراة حسـنة المعارف: أي الوجه وما يظهر منها: واحدها معرف(...)، وعريف القوم سيدهم. والعريف: القيم والسيد لمعرفته بسياسة القوم(...). والعرف بالضم والعرف بالكسر: الصبر(...) والمعروف: ضد المنكر، والعرف ضد النكر»[1].

1 ابن منظور، لسان العرب،ج 9، دار صادر، بيروت، د ط، 2003، مادة عرف، ص236 – 238.

للعرفان في اللغة العربية مســـتويات دلالية عدة منها ما ارتبط بالعلم وبيان الأمور، ومنها ما ارتبط بالبحث كنشـدان الضـالة، ومنها ما تعلق بالأمور والأشياء البارزة البينة كمحاسـن الوجه وسيد القوم، ومنها ما تعلق بالصبر و المعروف.

ولعل المســـتوى الذي يهمنا في البحث هو ارتباط العرفان في الثقافة العربية بالمعرفة والعلم، وهو ماتؤكده المعاني التي وردت في لسـان العرب، إلا أنه لم يتم تحديد طرق اكتسـاب هذه المعرفة، ولا آليات تحصيلها، وهو ما سنحاول تحريه في التعريفات الإصطلاحية.

ب . اصطلاحا:

أما اصـطلاحا، فللعرفان تعريفات كثيرة يصـعب الوقوف عليها جميعا، إلا أننا سـنحاول الأخذ بأكثرها وضوحا وبيانا و أقربها لما يخدم البحث، ومن ذلك تعريف "**محمد تقي الدين مصباح اليزدي**" إذيؤكد أن العرفان –اصطلاحا– «**يطلق على المعرفة الحاصلة عن طريق المشاهدة القلبية لا بواسطة العقل، ولا بفضل التجربة الحسية، فالعارف الذي قد حقق تقدما في سيره العرفاني ينظر إلى عالم الوجود على أنه مظاهر لنور الباري جل وعلا، وكأن كل ظاهرة من ظواهر العالم مرآة تعكس الجمال الأحدي، وهو لا يرى وجودا استقلاليا لأي موجود ماعدا الذات الإلهية المقدســـة**»[1]. فالعرفان –إذن– لايعتمد العقل وســـيلة للمعرفة، ولا يؤمن بالتجربة الحســـية آلية لتحصيلها. فهو نموذج يعتمد على المشاهدات القلبية؛ والمكاشفات الإلهية، بل إن الوجود كله في نظر العارفين تجل لله تعالى؛ يعكس جماله وجلاله.

والعارفون –كما يؤكد ذلك "**ابن القيم الجوزية**"– طائفة «**ترجح المعرفة على العلم جدا. وكثير منهم لا يرفع بالعلم رأسـا. ويعده قاطعا وحجابا دون المعرفة وأهل الاسـتقامة منهم أشـد الناس وصية للمريدين بالعلم**»[2]. فالعلم الذي يقوم أساسا على التجربة والبرهان تراه هذه الطائفة قاصرا عن بلوغ الحقيقة، وحجابا عن المعرفة الحقة، التي لا تتأتى إلا بتجاوز مسلمات العلم إلى معرفة

1 محمد تقي الدين مصباح اليزدي، الأيديولوجية المقارنة، تر:عبد المنعم الخاقاني، دار المحجة البيضاء ومكتبة الرسول الأكرم، بيروت،ط1، 1992، ص21.

2 ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، ج3، تحقيق، محمد حامد الفقي، دار الفكر، بيروت،د ط، د ت، ص335.

كشـــفية، يكون القلب محلها لا العقل؛ إذ يهبها الله للعارف الذي أنيرت بصـــيرته، فرأى الكون كله تجليا للذات الإلهية، ومن ثم فإنه يصدح تاليا بعض التجليات التي انعكست على مرآة قلبه الصقيلة، ثم يردف "**اليزدي**" تعريفه للعرفان بشروط الحصول على هذه المعرفة، فيقول: «**ونحن نعتقد بأن هذا النوع من المعرفة لا يحصـــل إلا في ظل العمل المخلص بأحكام الدين، وفي الواقع فإنه الثمرة الرفيعة والنهائية للدين الحقيقي. وهذا هو النور المعنوي الذي يفيضـه الله سبحانه على قلوب أحبائه**»[1].

فالعرفان –إذن– ثمرة المجاهدات والرياضات القلبية التي يقوم بها العبد تقربا إلى الله؛ وتخلصا من أثقال المادة الجاثمة على بصره وبصيرته ليلقى في قلبه نورا كشفيا ويوهب علما لدنيا. وهذا لايكون إلا في إطار صـــارم، يتحرى فيه العارف الحلال والحرام، ويتمســـك بأوامر الله ويخلص في عبادته له. وخلاصة الأمر –كما يشير إلى ذلك "**طه عبد الرحمن**"–: «**أن الصوفي تستولي عليه تجربة التعظيم للشرع، فتجعله يعنى بتزكية أعماله. حتى تصير موافقة لمعارفه، ثم يعنى بترسيخ هذه الموافقة حتى تجلب له معارفه معرفة الله، وتجلب له أعماله محبته الخالصـــة**»[2]. إن هذه الطائفة لا تنال المعرفة بالطرق العلمية المعهودة، بل تنالها في القرب من الله وبإخلاص العبادة له. حينها تتحول العبادات من مشـــقات ومجاهدات إلى معارف تقرب العبد من ربه، وتدخله في زمرة من ذكرهم الله في كتابه العزيز وجعل الحب ميثاقا بينه وبينهم؛ فقال تعالى: ﴿ **يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مَن يَرۡتَدَّ مِنكُمۡ عَن دِينِهِۦ فَسَوۡفَ يَأۡتِي ٱللَّهُ بِقَوۡمٖ يُحِبُّهُمۡ وَيُحِبُّونَهُۥٓ أَذِلَّةٍ عَلَى ٱلۡمُؤۡمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى ٱلۡكَٰفِرِينَ يُجَٰهِدُونَ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوۡمَةَ لَآئِمٖۚ ذَٰلِكَ فَضۡلُ ٱللَّهِ يُؤۡتِيهِ مَن يَشَآءُۚ وَٱللَّهُ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ ۝٥٤** ﴾[3]، إنه فضل يؤتيه الله من يشاء من عباده ويصطفيه، فيهبه علما لدنيا، فالعرفان إنما يدل على كلمة «**ظهرت عند المتصوفة الإسلاميين لتدل عندهم على نوع أسمى من المعرفة يلقى في القلب على صورة كشف أو إلهام**»[4].

1 محمد تقي الدين مصباح اليزدي، الأيديولوجية المقارنة، ص21.

2 طه عبد الرحمن، العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط4، 2013، ص155.

3 المائدة، الآية 54.

4 محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي،ج2، بنية العقل العربي(دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية) ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط13، 2018 ، ص215.

ويؤكد هذا **"داوود القيصري"** في رسائله، فيقول: «**هذا العلم وإن كان كشفيا ذوقيا، لا يحظى منه إلا صـــاحب الوجد والوجود وأهل العيان والشـــهود**»[1]. وللمعرفة عند هذه الطائفة تعريفات مختلفة عن غيرهم؛ فهي في نظرهم فيض إلهي، ووهب لدني لأخذها يتجرد الإنســـان من قدراته البشرية ويسلم الأمر كله لله؛ فهي: «**أخذ الله للعبد أخذا لا يعرف له أصلا ولا فصلا، ولا سببا يتعلق فيه بكيفية مخصوصة ولايبقي له شعورا بحسه ولا شواهده**»[2]. فالعارف يفنى عن نفسه وعن العالم من حوله ولا يرى إلا الله، فهو يتجرد من قدرته وحوله ويأوي إلى الله؛ فإذا حط العبد رحاله على أعتاب باب الله مســتســلما لأمره وقدرته يلقى الله بعجزه وضــعفه «**يفيض عليه أنوار قدسه فيضا يعطيه كمال التمييز والتفضييل بين المراتب وخواصها، وما تعطيه حقائقها في جميع أحكامها و مقتضياتها ولوازمها وتفصيل الصفات والأسماء ومراتب آثارها ومعارفها وعلومها**»[3]. فهذا العلم فيض من الله يهبه من يشاء من عباده الصالحين، وصاحبه يؤتى كمال المعرفة ويقينها، فهي معرفة لا تؤخذ منجّمة، بل تؤتى دفعة واحدة.

وينقسم العرفان إلى قسمين رئيسيين:

أ. **العرفان العملي**

وهو «**عبارة عن علاقة الإنســـان وواجباته اتجاه نفســـه والكون وخالقه، وبذلك يكون العرفان كالأخلاق أي أنه علم عملي (..) وهذا القســـم من العرفان يســـمى (علم الســـير والســـلوك) الذي يتعرض إلى بيان البداية التي ينبغي على الســـالك أن يخطوها للوصـــول إلى التوحيد**»[4]، إذ يعتني في الغالب بالسير والسلوك العرفاني وكيفية وصول الإنسان إلى الكمال البشري، والأعمال التي يتمكن من خلال القيام بها من التحرر من القيود الجزئية المادية، هذا التحرر «**الموجب**

1 داوود القيصري، الرسائل، تح:محمد بايراقدار، د ط، دار قيصري، Kayseri Metropolation Municidality، 1997، ص111.

2 أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفية (دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفا من كلام خاتم الأولياء)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 2000، ص87.

3 المرجع نفسه، ص88.

4 مرتضى المطهري، العرفان، دار الولاء، بيروت، ط2، 2010، ص12، 13.

للقرب من مقام الحق تعالى وتحقق الوصـــال»[1]، وهو القســـم الذي شـــبه بالأخلاق مع اختلاف بينهما، ويســـعى لتغيير الإنســـان والوصـــول به إلى درجات الكمال؛ وهو الأمر الذي جعل**"طه عبد الرحمن"** يصـــف هذه التجربة بقوله: «**إنها تجربة إيمانية عميقة بدلت أحوالنا وأوصـــافنا، ووســـعت آفاق مداركنا ومشـــاعرنا، وأيقظت فينا أســـباب المواظبة على العمل؛ ودواعي الألفة والمحبة للخلق**»[2]، فقد ربطها **"طه عبد الرحمن"** بالإيمان؛ فهي وثيقة الصـــلة به؛ إذ ينجم عن هذا الوصـــال بينهما تغير حميد في الأحوال والصفات؛ واستعمال لمدارك باطنية مغفلة تزيد قدرة العارف على ادراك ما حوله وذلك عن طريق تفعيل قوى إضافية؛ كم أنه يحث الإنسان إلى العمل والتقرب لله بالطاعات والعبادات، بدافع الحب والألفة للخلق والخالق.

ب. العرفان النظري:

وهو الذي «**يرتبط بدراسة الوجود، أي معرفة الله والعالم والإنسان، والعرفان في هذا القسم مثل الفلسـفة التي تريد أن تفسـر** »[3]؛ إذ يحاول تفسير الوجود، ويبحث في شأن الخالق والإنسان والكون، فيكون العرفان من هذه الناحية مشابها للفلسفة، يهدف إلى تنظيم المعرفة الإسلامية التي تحاول أن تقدم تفسيرا شاملا للوجود ومراتبه وتجلياته؛ ضمن نموذج معرفي وذلك من خلال معطيات الكشف والشهود، إنه محاولة لتقديم العرفان ضمن رؤيا متكاملة تقدم تفسيرا شموليا، وتعطي إجابات وافية لكل أسئلة الإنسان المصيرية؛ وهو ما يمكن أن نسميه بالنموذج المعرفي العرفاني.

وهنا يمكن الإشـــارة إلى أقســـام ثلاثة مهمة في الفكر العرفاني، وهي التي يطلق عليها أهل العرفان: (**الشـــريعة**)، و(**الطريقة**)، و(**الحقيقة**)، وينضـــوي تحت القســـمين الأخيرين العرفان النظري والعملي معا، ويقدم **"اللاهيجي"** تعريفا دقيقا لهذه المصطلحات، فيقول: «**الشريعة في الاصطلاح: هي عبارة عن الأمور الدينية التي أنزلها حضـــرة العزة(عز شـــأنه) لعباده الأنبياء(...) والطريقة في الاصـــطلاح: هي الســـير الخاص للســـالكين إلى طريق الله، والحقيقة: ظهور الحق تعالى بعد زوال**

1 يد الله يزدان بناه، العرفان النظري مبادئه وأصـــوله، تر: علي عباس الموســـوي، مركز الحضـــارة لتنمية الفكر الإســـلامي، بيروت، ط1، 2014، ص70، 71.

2 طه عبد الرحمن، العمل الديني وتجديد العقل، ص11.

3 مرتضى المطهري، العرفان، ص 15.

حجاب التعينات ومحو الكثرات الموهومة»[1]. فالشريعة هي الدين الحق الذي أنزله تعالى على الأنبياء عن طريق الوحي، والطريقة هي كيفية تطبيق هذه الأحكام وطرق الوصـــول إلى معرفة الله ومحبته، والحقيقة هي الوصـول إلى اليقين حيث لا يرى العارف في الكون سـوى الله وتصـبح كل الموجودات تجليا له.

والمتأمل في هذه التعريفات، يتأكد له أن العرفان كنظام معرفي مستقل بذاته يقوم كسب المعرفة فيه على إرادة العارف القرب من الله وتحصيل علم كشـفي لا ينال بغير هذه الطريقة، فهو يرفض أن يكون العقل هو الوسيلة الوحيدة لتقصي الحقيقة، إنه –كما يرى" **الجابري** – يقوم «**على تجنيد الإرادة وليس على شـحذ الفكر، بل يمكن القول إنه يعمل على جعل الإرادة بديلا عن العقل**»[2]. كما أنه ليس علم "**العامة**"، إنما هو هبة لنخبة مختارة من أولياء الله الذين جاهدوا للوصـول إلى الحق والتماس نوره، «**حيث تتشـوق نفوس هؤلاء إلى نوع من الكشـف والإشـراق المفاجئ الذي يختزل المعرفة كلها، وهو نوع من تلقي المعرفة الإلهية مباشـرة لنفوس معينة من البشر وهي معرفة قلبية ذوقية أكثر منها عقدية تقليدية**»[3].

نتيجة لما سـبق؛ فإن المنهج الذوقي الذي اعتمده العرفان لا ينفي العقل ولا يناقضـه، وإنما يتجاوزه. إنه يسعى لأن يتعاضد العقل والقلب لبلوغ الحقيقة ونيل درجات الكمال البشري، وذلك في لحظات القرب من الله. وهو يفعّل البصيرة الكاشفة التي بوسعها أن تدرك في لمحة ما يؤرق العقل لأمد طويل. فالعقل لا يمثل أجلّ ما يملك الإنســان من قدرات، فهذا الكيان المفعم بالأســرار لازال يخفي أكثر مما يبدي، إن له طاقات أخرى تســعفه لقراءة الكون والإجابة عن الأســئلة الكلية المحركة دوما لطاقاته المكتنزة، فقد أدرك الإنســـان أن الاعتماد على العقل وحده يجعله كالأعرج يعتمد على رجل واحدة، وهو ما جعله يتمسـك بالعرفان الذي يؤمن بقدرات العقل، لكنه يراه قاصـرا عن إدراك بواطن

1 محمد اللاهيجي، مفاتيح الإعجاز في شرح كلشن راز، مقدمة كيوان سمعي، انتشارات سعدى، طهران، 1371 هـ، ص290، 291.

2 محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي، ج2، بنية العقل العربي(دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية)، ص253.

3 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص331.

الأمور وماهياتها العميقة، فسـدّ هذه الثغرة باسـتثارة ملكات إنسـانية أخرى مغفلة، واعتبار القلب أهم مرتكزات المعرفة العرفانية.

2. العرفان في الوافد الغربي (الغنوص)

يؤكـد البـاحثون أن "**الغنوص**" هو المرادف الغربي لمصـــطلح "**العرفـان**"، ويعرفـه معجم "لاروس" Larousse بما يلي: «**إذا كان مصطلح "gnosis" يشير إلى أي شكل من أشكال المعرفة الباطنية التي تجلب التنوير أو الخلاص، فإن "الغنوصية" تشير بدقة شديدة إلى تيار فكري تطور من القرن الأول إلى القرن الخامس الميلادي على هامش المسـيحية، باسـم تفسـير متفوق لنصوصها. وفقا لتقليد سري يقوم على ازدواجية قوية، ومن المفترض أن توفر لحاملها الخلاص**»[1].

وفي هذا التعريف يبدو جليا الفرق بين "**الغنوص**" كمعرفة باطنية تبحث عن تحرير الروح من قيودها، والعودة إلى الموطن الأصلي لها، وبين "**الغنوصية**" كتيار فكري ازدهر في القرن الخامس للميلاد، وكان يختص بتفسير النص المقدس.

ويذكر "**علي سامي النشار**" أن «"**الغنوص**" أو "**الغنوسيس**" **كلمة يونانية الأصل معناها "المعرفة"، غير أنها أخذت بعد ذلك معنى اصطلاحيا هو التوصل بنوع من الكشف إلى المعارف العليا، أو هو تذوق تلك المعارف تذوقا مباشـــرا بأن تلقى في النفس إلقاء فلا تســـتند إلى الإســـتدلال أو البرهنة العقلية**»[2]. وهذا يعني أن الغنوص هو تلك المعرفة المباشـــرة التي تنتفي فيها الواسـطة بن الذات والموضـوع، ولا تسـتند إلى الأدلة العقلية والبراهين العلمية، بل هي معرفة تلقى في روع العارف إلقاء مباشرا.

وقـد عرفـه "**عبـد الرحمن بـدوي**" بقولـه: «**الغنوصـــيـة من الكلمـة اليونانيـة HVWOIS(=معرفة،عرفان)، ويمكن أن تترجم بـــ "العرفانية " نزعة فلسفية دينية صوفية معا. وسميت بهذا الاسم لأن شعارها هو أن:"بداية الكمال هي معرفة(غنوص)الإنسان، أما معرفة الله فهي الغاية والنهاية (...) والغنوص يتم بوصـفه عرفانا بالإنســان، وهذا العرفان يفضـي إلى**

[1] Pascal mougin et karen hadad, larousse dictionnaire mondial littératures, édition aurbé mydlarz, paris, 2002, p505.

2 علي سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام،ج1، دار المعارف، مصر، ط9، د ت، ص186.

عرفان الله»[1]. فالغنوص نزعة بدأت دينية ثم تلقفتها الفلسفة، وقد كانت تنادي بمعرفة الإنسان لنفسه أولا، لأن ذلك ســـيؤدي بالضـــرورة إلى معرفة الله التي هي غاية العارف ومبتغاه. وهو تيار قديم؛ إذ «**تعمق التيار الغنوصي وتوسع وكثر متبنوه منذ العصر الهيليني، ثم أصبح الغنوص مذهبا سمي Gnosticisme أو العرفانية في العهد المســيحي، ودعا إلى المعرفة الحقة بالله والدين، عبر تعميق الحياة الروحية واعتماد الحكمة في السلوك، وذلك باستخدام قوى النفس، ولاسيما تلك الخاصة بالإدارة والمجاهدة النفسية**»[2]. يؤكد الغنوص على المجاهدات النفسية والرياضات القلبية التي يمارسها العارف كيما يتخلص من الشوائب المادية والنقائص البشرية، ليصل بوساطتها إلى الكمال البشري، حيث يعكس قلبه الأنوار الإلهية ويصل إلى المعرفة الحقة بالله.

وعرفه "**جميل صليبا** "تحت مصطلح "**العرفان**" بقوله: «**الغنوص:**

في الفرنسية: gnose

في الانجليزية:gnosis

في اليونانية :gnosis

العرفان هو العلم بأســـرار الحقائق الدينية، وهو أرقى من العلم الذي يحصـــل لعامة المؤمنين، أو لأهل الظاهر من رجال الدين»[3]، فيرى "**جميل صـــليبا**" أن الغنوص معرفة أرقى من العلم، وهي توهب لنخبة من الناس في حين أن العلم مشاع للعامة.

ومن الأفكار الأساسية في الغنوصية[4]:

1.**الثنوية: DUALISME**: والتي تعني أن العالم صادر عن أصلين أزليين قديمين وهما النور والخير والآخر الظلمة والشر.

1 عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة،ج2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص86.

2 Lalande A, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, Vrin, 1968, p 386.

3 جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، 1982، ص72.

4 ينظر علي سامي النشار،نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ص186-197.

2.**الصانع:DEMIURGE**: وهو الإله الذي يصنع عالم المادة وهو في مرتبة تتوسط الإله المتعالي، وعالم المادة.

3.العرفان:GNOSE ويعني أن «**الإنسان لا يستطيع بنفسه أن يبلغ الدرجة العليا من المعرفة، لهذا لابد من قوة علوية هي التي تلهمه هذه المعرفة العلوية**»[1]

4.الخلاصSALVATION: وهي فكرة تعني أن النفوس البشـــرية مســـجونة في أجسامها، وهي تهفو إلى العودة لموطنها الأصلي.

ورغم أن كثيرا من الباحثين والنقاد قد جعلوا "**الغنوص**" مرادفا "**للعرفان**"، فإن منهم من رأى أن "**الغنوص**" و"**العرفان**" يختلفان جذريا؛ فالأول ينطلق من فكرة ثنائية الخير والشر والإله الأول والإله الصانع؛ والثاني كان مؤمنا بفكرة وحيدة جاء ترجمانا لها وهي "**التوحيد**" فـ «**ما كان للديانات الغنوصـــية والفرق في منطقة ما بين النهرين ما يدفعها أن تأمل من الإســـلام خيرا، إذ أن الثنائية الظاهرة أو المستترة القائلة بوجود الإله الأول والإله الصانع(الخالق)، أو المذهب القائل بانتشار الإلـه الأعـلى المشـــكـل لأعـداد كـثيرة مـن الـفـيـوضـــات Emanationen والأقانيمHypostosen كما تتسم بها جميع المدارس الغنوصية، كانت تشكل تماما النقيض الأحد لأهم ما في الإسلام من عقيدة، بل لعقيدته الوحيدة،ألا وهي "التوحيد"**»[2]، واعتبروا إلصاق الغنوصية بالعرفان الذي يستمد أصوله الجوهرية من الإسلام اتهاما باطلا ومكيدة للنيل من الإسلام والمسلمين.

1 عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة ،ج2، ص88.

2 هاينس هالم، الغنوصية في الإسلام، تر:رائد الباش، منشورات الجمل ، بيروت، ط2، 2010، ص 6.

3. رحلة العرفان من الدين إلى الشعر

رفع العرفان –منذ البدء– لواء الإنســان باعتباره أهم مجلى للجلال والجمال الإلهي؛ وأثر النفخة الإلهية الأزلية؛ لأن «**معرفة الذات الإنسـانية هي منطلق معرفة الله، وأن معرفة الإنسـان هي أصـل معرفة الله في تجلياته اللانهائية والمحيطة**»[1]. لهذا دافع عن قدرته في الوصـول إلى المعرفة بدون وسـائط خارجية، حتى أنه في مراحل عديدة كاد أن ينكر بعض المتطرفين النبوة، ذلك أن أنصـار هذا المذهب يؤمنون أن الإنسـان قادر على الوصـول إلى أعلى درجات النبوة من غير وحي، بل بواسـطة الرياضـات والمجاهدات التي ترفع الحجب أمام العارف لينكشـف له الحق ويمنحه ذلك العلم اللدني. «**فالغنوص (العرفان) هو في الأسـاس نوع متعال من المعرفة، لا يتجه نحو العقل بالتدرج من العلوم والفلسـفة بل هو يضـرب مثل (الكشـف)أو(الإلهام) لذلك يقترب مفهوم الغنوص أساسا من الشعر، لأن الشعر هو الذي يتلازم مع الكشـف والإلهام ويتجنب المعرفة العقلية**»[2] .

إن كلا من العرفان والشـعر يعتمدان على الإلهام والكشـف؛ ولايؤمنان بالمناهج العقلية المبنية على مقدمات توصل لنتائج محدّدة، وكلاهما يبحث في أسرار الكون وخباياه محاولا جس هذا المجهول وسـبر أغواره؛ فالعارف باحث عن أسـرار الجلال في خلق الله؛ والشـاعر باحث عن أسـرار الجمال فيه، والشـاعر العارف جمع أسـرار الجمال والجلال باعتبار كل مظاهر الكون تجليات جميلة لخلق الله تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها. «**فالأسـرار التي يبحث فيها الشـاعر ليست أسـرارا علمية أو عقلية، بل هي مشـاهدات لمناطق الغموض والجمال والخوف والدهشـة في عوالم المادة والحياة والطاقة واللغة، وهو يصـفها ولا يدعي امتلاكها أو حلها.. لأن العلم والعلم وحده هو الذي يكشـف الأسـرار تدريجيا وحيثما بقي غموض في هذا العالم فسـيكون من نصـيب الدين**

1 رشـيد سـعدي، الدين بين الحقيقة الحصـرية والعرفان الصـوفي (أوهام الهوية الدينية، في نظرية الصـراطات المسـتقيمة)، إفريقيا الشـرق، المغرب، د ط، 2011، ص23.

2 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص335.

والشـعر»[1]، إنها معرفة يغريها الغامض الملغز، لهذه الأسـباب كانت للتجربة الشـعرية صـلات متينة بالتجربة العرفانية.

إن الشـاعر الحق عارف والعارف الحق شـاعر، حتى أن بعض التجارب يبلغ فيها التماهي حدا يصعب فيها التمييز بين الشعري الجمالي والذوقي الروحاني، كما أنهما يشتركان في إدراك الجمال ومفهومه، فالجمال في التفكير العرفاني هو تجربة ذوقية وجودية متعالية، إنه تجربة إنسانية تحفل بالجانب الروحي، وتحتفي بالنفخة الإلهية فيه قبل أن تسـعى لتلبية حاجات فطرية طبيعية، فهي تبني التجربة الجمالية على أفق روحي كوني يتجاوز العالم الحسي وكل أشكال الانغلاق الذي تفرضه المادية المتغولة أو التعصـب الديني، جمال يعاش ويذاق من خلال مجالٍ إبداعية مختلفة هي في الوقت ذاته جزء من التجربة العرفانية وتعبير عنها.

إن العرفان –كما الشـعر– يسـعى لتشـييد صـرح معرفي يتواشـج فيه الجمالي مع الروحي، وتكون فيه المعرفة بنت المحبة، فالمحبة في عرف العارف هي أساس القرب من الله الذي يهدي إلى علم لدني يختزل كل أشكال المعرفة الأخرى؛ أي أن "**العرفان**" عند أهله مصطلح يستدعي علاقة متوارية بين المعرفة والمحبة، إنه صرح «**يعمل على فتح باب رحب لمعاودة النظر في كل نزوع إنسي يقصي التعالي من اعتباره، وفي كل نزوع تديني يلغي الإنسان كأولوية كونية من أفقه**»[2]، إنهما يسعيان معا لتتبع آثار هذا الجمال الذي كان مصدره أولا وقبل كل شئ صفاء الباطن حتى صار يضطلع به «**قلب تجمل بالمعنى الإلهي ليرى بعين القلب، عين الصـــوفي الثالثة بهاء مطلقا لا نهائيا في الكلمات والأشـــياء، في الذات والعالم، في المرئي واللامرئي**»[3]، فهو جمال يغذي الروحانية التي تسعى اليوم لتحرير الإنسـان من المادية الماجنة، وتفك أصـفاد التجربة العرفانية التي ظلت تعاني منذ ولادتها آفتي التسييس والتطقيس بتعبير "**محمد التهامي الحراق**".

1 المرجع السابق، ص334.

2 محمد التهامي الحراق، في الجمالية العرفانية مطلات على أفق إنسي روحي في الاسلام، مؤمنون بلا حدود، الرباط، أغسطس2016، ص3، الرابط الإلكتروني:www.mominon.com

3 المرجع نفسه، ص5.

كما أن كليهما تجربة إنســانية تحركها فكرة **الخلاص**، أما الأول (**العرفان**) فهو مؤمن أن الخلاص في القرب من الله والإمساك بعروته الوثقى، والنهل من نوره إذا ما تكشفت الحجب، والثاني (**الشعر**) يائس من الخلاص رغم محاولاته الدائبة؛ فالشاعر يعاني: غريب عن العالم غريب فيه، ولهذا اختار أن يحتمي بالخيال واللغة عله يجد فيهما ما يعينه على تجاوز بعض مما يعانيه لتصبح التجربة الشعرية تجربة عرفانية تسعى للخلاص عن طريق الخيال الخصب حينما «**يتحول إلى نوع من الكلام المعجز، ويكشف عن جسارة الخيال الشعري وحرارته وقوته روحيا**»[1].

لعل هذه أهم الأسباب التي ساعدت على ارتحال العرفان من الدين إلى الشعر، على الرغم من أنه ما كان يوما منفصلا عن الأدب؛ إذ بدأ مع الأناشيد الدينية والأساطير القديمة يوم لم يكن الإنسان يعرف غيرها أدبا وعلما، فالعارف شاعر؛ لأنه لا يستطيع التعبير عما تجلى له إلا بلغة مجازية عالية الإيحاء، لأن اللغة العادية قاصرة على نقل تجارب العرفان المتعالية على الزمان والمكان، والشاعر لا يكون إلا عارفا؛ لأن الكون لا يهب أسراره إلا لمن خطا فيه بهيبة المقترب من جلال الله وعظمته، ودهشة جمال الخلق وروعته،كما أن كليهما تجربة روحية متفردة متميزة عصية على التقنين والتقعيد.

1 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص343.

ثالثا. العرفانية كنظام خطاب

1. مفهوم الخطاب

يرتبط مفهوم الخطاب في الثقافة العربية ارتباطا وثيقا بعلم الأصـــول؛ وهو موروث ضـــخم تعددت فيه زوايا النظر واختلفت فيه وجهات الرأي؛ ولأنه الركن الأســـاس الذي كوّن الثقافة العربية في جلّ مجالاتها كان له الأثر البيّن في تشـكيل جهازها المصـطلحي، ومصـطلح **"الخطاب"** نموذج على ذلك، وجدير بالذكر أن **"الخطاب"** في اللغة العربية يحيل مباشـــرة إلى الكلام[1]، ومن ذلك ماجاء في **"لسان العرب"** مثلا: «**والخطاب والمخاطبة : مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان**»[2]، وما اسـتمد هذه الدلالة إلا من السـياقات التي ورد بها في القرآن الكريم مثل قوله تعالى: ﴿ **فَقَالَ أَكۡفِلۡنِيهَا وَعَزَّنِي فِي ٱلۡخِطَابِ ٢٣** ﴾[3]؛ وفي قوله تعالى أيضـا: ﴿ **وَشَدَدۡنَا مُلۡكَهُۥ وَءَاتَيۡنَٰهُ ٱلۡحِكۡمَةَ وَفَصۡلَ ٱلۡخِطَابِ ٢٠** ﴾[4]، إذ فسر **"النيسابوري"** فصل الخطاب بقوله: «**هو القدرة على ضبط المعاني والتعبير عنها بأقصـى الغايات حتى يكون كاملا مكملا فهما مفهما**»[5]، وفسـر**"الزمخشـري"** هذه الآية بقوله: «**البيّن من الكلام الملخص الذي يتبينه من يخاطب به ولا يلتبس عليه**»[6].

وتفسـير **"الزمخشـري"** وإن كان يعيّن بوضـوح عناصـر الخطاب الأسـاسـية، إلا أنه لا يتعدى الشـرح اللّفظي لها ولا يتجاوز المعنى الحرفي، أما **"التهانوي"** فقد عرفه بقوله: «**اللفظ المتواضـع عليه، المقصـــود به من إفهام من هو متهيء لفهمه، فاحترز باللفظ عن الحركات والإشـــارات المفهمة بالمواضـعة، وبالمتواضـع عليه من الأقوال المهملة، وبالمقصـود به الإفهام عن كلام لم يقصـد به**

1 ينظر: ابن منظور لسان العرب، والجواهري الصحاح في اللغة والعلوم، والفيروزآبادي القاموس المحيط ، مادة خطب.

2 ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة خطب، ص362.

3 ص، الآية 23.

4 ص،الآية 20.

5 النيسابوري، غرائب القرآن ورغائب الفرقان، مج 5، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1996، ص 587.

6 الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2009، ص921.

إفهام المســتمع ، فإنه لا يســمى خطابا»[1]. ونســتخلص من هذا التعريف أمرين مهمين في تحديد مفهوم الخطاب وهما:

- ربط "**التهانوي**" بين الكلام والخطاب والتحدث عن العلامة المسموعة.
- الخطاب عنده هو كل مجموعة من الألفاظ انتظمت في ضــرب من التركيب جرت عليه المواضعة وقصد به الإفهام المباشر.

وبهذا يتضــح أن مفهوم الخطاب في الثقافة العربية قد تطور بشــكل طبيعي في حاضــنته التاريخية والدينية واللغوية، فقد عرف العرب الارتباط الوثيق بين بنية القول ودلالته؛ بل تفطنوا لدور السياق في توجيه فهم المتلقي ماجعل "**منذر عياشي**" يؤكد أنهم: «**حاولوا أن يطوروا نظرية في النص خدمة لآداء المعنى و دراسته. وهذا يعني أنهم قد تجاوزوا المعنى اللفظي للكلام، والمفهوم الجملي، ليســتقر عندهم أن المتكلم، في تعبيره عن حاجاته لا يتكلم بألفاظ، ولا بجمل، ولكن من خلال نص، فاتســعت بهذا أمامهم دائرة البحث الدلالي. وانتقلوا من البحث في مفردة أو جملة إلى البحث في خطاب يتم فيه تحميل المفردات والجمل بدلالات يقتضيها موضوع الخطاب**»[2].

هذا ما يؤكد أن مصطلح الخطاب في الأصول لا يثير إشكالات من حيث المفهوم والممارسة؛ إلا أن الدراســات الحديثة ضــيّقت على المفهوم التقليدي وأزاحته جانبا واســتبدلته بالمصــطلح الغربي "**discours**" «**الذي تغلغل في ثنايا الشــبكة الدلالية لمصــطلح الخطاب العربي، وقوضــه، أو كاد، من الداخل، بحجة تحديث دلالة المصــطلح من جهة، وما تقتضــيه الثقافة الحديثة من جهة أخرى. وهنا بدأت، فيما يخص هذا المفهوم، تتداخل الأنســاق الثقافية الحاملة له، بما حول ذلك التداخل إلى نوع من الإقصــاء والاســتبعاد للشــبكة الدلالية الأصــلية التي كانت تمثل مفهوم المصــطلح، واســتبدلت بشــبكة دلالية تنتمي إلى نســق ثقافي مختلف**»[3]، والخطاب **discours**: هو مرادف "**القول**" كما جاء في المعجم الفلسفي "**لجميل صليبا**" ويعرفه بقوله هو: «**الكلام، الرأي،**

1 محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح:رفيق العجم، علي دحروج، مكتبة لبنان، ط1، 1996، ص749.

2 منذر عياشي، اللسانيات والدلالة (الكلمة)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996، ص7.

3 عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص 136.

و المعتقد، وهو عملية عقلية منظمة تنظيما منطقيا، أو عملية عقلية مركبة من ســـلســـلة من العمليات العقلية الجزئية، أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ أو القضايا التي يرتبط بعضها ببعض»[1].

أما في الفكر الغربي فقد ارتبط مفهوم الخطاب بالفلســفة وظلت ركيزة له؛ إذ على الرغم من تطور المفهوم واتساع دلالته وتشعب العلوم والمعارف المرتبطة به؛ ظل يرتد إلى الأصل الفلسفي ويوثق الروابط بينه وبين الموروث المعضــد له، هذا ما تتفوق فيه المنظومة المفاهيمية الغربية على نظيرتها العربية التي يكاد مفهوم الخطاب فيها ينقطع تماما عن موروثه ويتكئ بكامل ثقله على الفكر الغربي، فـــهو «**discours: حوار ذو طبيعة رسمية بصفة خاصة ، التعبير الفصيح والمنظم عن الفكر شفاهة أو كتابة، وأيضـــا في صـــورة موعظة أو مقالة...إلخ. فقرة أو وحدة من حديث متصـــل أو نص مكتوب**»[2]، وهو ما جعل الفلسفة تنشتغل بالخطاب وتحاول تطوير مفهومه منذ أفلاطون؛ الذي يعد أول من رســـم ملامح المفهوم؛ مرورا بما جادت به قريحة "**ديكارت**" في كتابه"**خطاب في المنهج**" في عصر النهضة؛ وصولا للعصر الحديث حيث شغل المفهوم كثيرا من الفلاسفة.

يعد "**ميشال فوكو**""***Michel Foucault***"(**1926ـ1984**) أطول الفلاسفة باعا في الحديث عن الخطاب والتنظير له؛ وأكثرهم تأثيرا في تشكل المفهوم عربيا في العصر الحديث، حيث اعتبره ميدانا رحبا يمكننا تعريفه «**بأنه يتكون من مجموع العبارات الفعلية (ملفوظة كانت أم مكتوبة) في تبعثرها كأحداث، وفي اختلاف مســـتوياتها. وقبل أن نتناول، بثقة نفس، علما من العلوم أو بعض الروايات أو الخطابات الســـياســـية أو عمل مؤلف ما أو كتابا من الكتب، فإن المادة التي ســيكون علينا مواجهتها، في حيادها الأول، هي على العموم عبارة عن ركام من الأحداث داخل فضـاء الخطاب، ومن هنا يبرز مشـروع وصـف الأحداث الخطابية كأفق للبحث في الوحدات التي تتشـكل فيه** »[3]، فهو يرى أنه وجب علينا قبل دراسة أي علم أو رواية أو عمل أو كتاب، العودة إلى

1جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج2، ص204.

2 سارة ميلز، الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016، ص14.

3 ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط2، 1987، ص26.

المادة الأولية المشـكلة له وهي تلك العبارات التي تمثل وصـفا لأحداث خطابية. كما يرى أن المقال أو الخطاب قد تغير بعد أن أعلن نيتشه **"موت الإله"** أي موت الإنسـان الصـانع للخطاب، وبذلك «**ما عاد المقال طريقة في التعبير أو حديثا متســـاوقا، أو مجموعة عمليات فكرية مترابطة، أو تجليا لذات واعية، تتأمل أو تعرف وتعبر، وإنما أصبح حقل إمكان وشرط وجود و نظام معرفة. أصبح حقلا تتمفصـل فيه الذوات، ومجموعة علاقات تجد فيها مرتكزا له.وهذا التحول الإبستيمولوجي في تناول أقاويل البشر يعتبر رائده المفكر الفرنسي ميشال فوكو الذي هو أول من أنشأ نظرية في وصف المقال كميدان مستقل**»[1]. لقد أصبح للخطاب مع **"ميشال فوكو"**، ميدانا مستقلا لدراسته ووضع له أسسا ومعايير تنظمه، فهو يعتبر كل خطاب حدثا نوعيا لا يمكن استبداله أو تغييره.

إذن؛ مصـطلح الخطاب يشـير إلى الطريقة التي تشـكل بها الجمل نظاما متتابعا –سـواء كانت ملفوظة أو مكتوبة– تسـهم به في خلق نسـق كلي متّحد الخواص والسـمات مختلف عن غيره؛ وذلك على نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في نظام بعينه لتشـكل نصـا مفردا، أو تتألف النصـوص نفسـها مشكلة خطابا، وقد تطور هذا المفهوم عربيا في حاضنته الثقافية والتاريخية الطبيعة، وهو في الأصول لا يثير إشـكالات مفهوما وممارسـة، غير أن تضـييق بعض الدراسـات الحديثة حول هذا المفهوم ومحاولة استبداله بالمفهوم الغربي ساهمت باقصاء الشبكة الدلالية الأصلية للمصطلح لصالح أخرى تنتمي إلى سياقات ثقافية وحضارية مختلفة.

1 معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، ج1، معهد الإنماء العربي، بيروت ، ط1، 1986، مادة مقال، ص771.

2. العرفان كنظام خطاب

إن الخطاب العرفاني خطاب متميز يترجم عقيدة فكرية وجمالية مختلفة عن الســـائد، و هذه الحمولة المفارقة للخطابات الثقافة والســـياســـية الرسمية، جعلته خطابا مهدّدا للســـلطة؛ مما عرضـــه للتهميش والإقصاء لزمن طويل.

وقد ركز المشتغلون على مفهوم الخطاب على خاصية أساسية وهي الفهم والإفهام؛ أي على الوظيفة التواصلية في اللغة، وهذا بالضبط ما فقده الخطاب العرفاني «**فالتجربة الصوفية التي قدمت نفسها في خطاب الحب متجاوزة ـ في مواضع كثيرة ـ قوانين الخطاب المتداولة، وهي الإفادة**»[1]، و لهذا غالبا ما لاقت استنكارا في الأوساط الثقافية والدينية، وماكان ذلك إلا لأن هذا الخطاب يدك جسـر التواصـل المباشـر بين المرسـل والمتلقي، ويبني جسـورا أخرى للتواصـل قائمة على تجاوز المعنى الظاهري إلى معانٍ محتملة تتعدّد وتتشـــعب. ذلك لأن الكتابة في التجربة العرفانية لاحقة للتجربة نفسها وليست متزامنة معها.

وإذا كان الخطاب الأدبي الحداثي غالبا ما يتميز «**بانقطاع وظيفته المرجعية .لأنه لا يرجعنا إلى شـــئ ولا يبلغنا أمرا وإنما هو يبلغ ذاته، وذاته في المرجع والمنقول في نفس الوقت، ولما كف النص عن أن يقول شيئا عن شـئ إثباتا ونفيا فإنه غدا هو نفسـه قائلا ومقولا وأصـبح الخطاب الأدبي من مقولات الحداثة التي تدك تبويب أرســـطو للمقولات مطلقا**»[2]، فإن الخطاب العرفاني الذي يعده "**طه عبد الرحمن**" خطابا أدبيا لأنه يقوم على ما يسميه مرتبة "**التحاور**"، **فـــ**«"**الخطاب الأدبي العربي" الذي تجري عليه قوانين" مرتبة التحاور" كما تجري على"الخطاب العرفاني"**»[3]؛ إذ يرتكز هذا الخطاب كما يرى على آلية يطلق عليها اسـم" **التعارض**"، وهي آلية تقوم على أسـاسـين اثنين هما من ركائز الخطاب العرفاني: "**الطواعية" و"الاســـتعارة** "، ومن «**سمات "طواعية" اللغة أن المضـــمون يتقلب في النص في أحوال كثيرة فيصـــير في نهايته غيره في بدايته**»[4]، هو خطاب يعيد

1 آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل، الجزائر، ط3، 2009، ص26.

2 عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، دت، ص116.

3 طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص160.

4 المرجع نفسه، ص49.

تحرير علاقتنا بمرجعيتنا، ويوسّـع نظرتنا للأشـياء والعالم. إن لغته التي تعتمد على الخيال والرمز تضـفي على العبارة ظـــــلالا فلا تفهم إلا تأويلا، وبذلك تتجاوز المعنى الواحد إلى معان متعددة. وبالتالي، يتغير معنى النص وينفتح على تعدد الدلالات في كل مرة، كما أنه «**من خصـائص "اسـتعارية" اللغة أن المعنى الحقيقي والمعنى المجازي يتلازمان في التعبير أو يتعاندان فيه، وما تلازم منهما، تضـاعفت فيه ذات المتعارض تضـــاعف تماثل، وما تعاندت منهما، تزاوجت فيه تزاوج تباين، وفي الأخير وحده يتكامل معنى التحاور**»[1]، وهذا ما يجعل الخطاب العرفاني قابلا للقراءات والتأويلات العديدة.

لكن الناظر في هذا الإرث الإنسـاني المميز يرى أنه هُمّش بطريقة غريبة، فقد عرفت السـلطة الدينية والسـياسـية حجم الخطر الذي يشـكله الخطاب؛ إذ يفترض "**ميشـال فوكو**" «**أن إنتاج الخطاب، في كل مجتمع، هو في نفس الوقت إنتاج مراقب، ومنتقى، ومنظم، ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سـلطاته ومخاطره، والتحكم في حدوثه المحتمل، وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة**»[2]. لذلك، سـارعت إلى الحد من خطر الخطاب العرفاني وإقصـائـه إلى الهـامش في أغلـب الأحيـان، معتبرة إياه «**خطـابا يقع بالموازاة مع الـدين (parareligion) لاعتقاد كذلك فيه الكثير من الخطأ، وهو أن الخطاب الديني، يشـتغل بلغة حرفية لا مجال فيها للتخييل (...) فاللفظة في اللغة غير اللفظة في الخطاب الذي لا يريد المتكلم باسـتعمالها إلا معنى يقصـده**»[3]. أجل، إن اللفظة في الخطاب الديني تعني المعنى الحرفي لها بعيدا عن ظلال الخيال ومجازاته، في حين أنها في الخطاب العرفاني، تتجاوز ما تحمله القواميس من معان. إنّ معناها يتخلّق مع التجربة ولا تكسـب معناها خارج السـياق الذي وردت فيه، وهو الأمر الذي أغفلته القراءات التقليدية للخطاب العرفاني، فقد «**عرفت الصـوفية بكونها حركة دينية، ولم يدرس نتاجها إلا بوصفه وثيقة تفصح عن آرائها ومعتقداتها الدينية (...) غير أن هذا كله يوضح بؤس القراءة النقدية للصـوفية وبؤس فهمها، ويوضـح بعامة بؤس المسـتوى النظري المعرفي عند**

1 طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص49.

2 ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، مكتبة التنوير، د ط، د ت ، ص4.

3 آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص20.

دارســي الثقافة العربية، وبؤس الصــورة التي قدمت لنا بها هذه الثقافة نفســها»[1]. ولعل هذا من أكثر الأمور التي أسـهمت في تهميش الخطاب العرفاني فالأشـياء في الرؤية العرفانية «**متماهية متباينة، مؤتلفة مختلفة وهي في ذلك تتناقض مع اللغة الدينية – الشرعية حيث الشئ هو ذاته لا غير**»[2]، فالإنتاج العرفاني من شــعر ونثر يعد رأس مال معنوي ثمين جدا، جاء خلاصــة لتجارب فكرية رائدة كان جديرا بالثقافة العربية احتواؤها والإفادة منها.

ويرى "**محمد مفتاح**" أنه لابد من توافر أربعة أركان في كل كتابة – ومن ضـــمنها الكتابة الصـــوفية –حتى تعتبر جنســـا نقيا غير مشـــوب بغيره من الأجناس، وهذه الأركان هي: «**الغرض المتحدث عنه، والمعجم التقني، وكيفية استعماله، والمقصدية وهذه جميعا تكون وحدة واحدة غير قابلة للتجزئة**»[3]، فالخطاب العرفاني كغيره من الخطابات يســتعمل كل هذه الأركان لتحقيق كيانه المسـتقل؛ فما اجتمعت هذه الأركان إلا واعتبر النص نقيا، و«**مما لا شـك فيه أن الخطاب الصـوفي شأنه شأن باقي الخطابات، هو فعالية خطابية تمتلك من الآليات والشروط التي توفر لها النصية، ما يجعله يكتسـب الأبعاد المختلفة التي تضـمن له الإنسـجام وشـروط التواصـل من خلال دورانه ضـمن معايير الاتصـال الأدبي العام**»[4]، وهذه المعايير هي التي تحدد التصـنيف الأجناسـي للخطاب وتعتبره خطابا عرفانيا.

لكن الإخلال بأحد هذه الشـــروط يخرجه من هذه الدائرة إلى أخرى مغايرة، وهو ما حدث مع الخطاب العرفاني؛ الذي استعمل قاموسا واصطلاحات جنس محدد لغرض ومقصدية مختلفة، ما أنتج خطابا مختلفا تجتمع فيه المتنافرات وتنســـجم الأضـــداد. لقد حملت لغة هذا الخطاب معاني لم تعهدها الذائقة العربية،حين أخرجت مصـطلحات ومفاهيم من سـياقاتها إلى أخرى جديدة صـدمت المتلقي وأربكت أفق تلقيه.

1 أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، د ت، ص 15.

2 المرجع نفسه، ص23.

3 محمد مفتاح، دينامية النص(تنظيرا وانجازا)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1990، ص129، 130.

4 آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص19.

هذا ما جعل العارف يعيش بين إكراهين: فقد كان نصه متمنعا عن الكتابة لأنها تجربة أعمق وأثرى من اللغة العادية؛ ممنوعا من القراءة لأنه نص صـــنف في دائرة المحظور ثقافيا واجتماعيا، ولكي ينتقل هذا الخطاب إلى مدار الإمكان كان لابد له من أن يراود اللغة لعلها تنصـــاع له بألفاظها وتراكيبها لحمل هذا الثقل المعرفي، مزورا عن الخصائص النوعية للأجناس الأدبية، صادما بذلك ذائقة المتلقي العربي الذي تعوّد على نمط كتابي معين، فلقد «**عبّر المتصـــوفة باللغة، والتي يعاد بفضـــلها إنتاج أو تمثيل أو نمذجة الواقع والحدث أيا كان مصدره، وتوسعوا في أشكال التعبير التي سمحت بها اللغة، وشـكّلوا نسـقا خطابيا مختلف المكونات والظواهر النصـية**»[1]، ويرتكز الخطاب العرفاني على نقاط لعل أهمها:

1.معرفة النفس لا كجزء من العالم بل كجزء أسمى منه؛ لأنها امتازت عن كل ما خلق الله بأنها نفخة من روحه، فحملت الســر الإلهي الذي أودعه فيها الله ســبحانه وتعالى، لهذا يقول "**ابن عربي**":

وَغُصْ فِي بَحْرِ ذَاتِ الذّاتِ تُبْصِر عَجَائِبَ مَا تَبَدّتْ لِلْعَيَـانِ

وَأَسْـــــرَارًا تَرَاءَتْ مُبْـهِمَاتٍ مُسَتّرَةٍ بِأَرْوَاحِ المَـــــعَانِي [2]

فهي باختصـــار قاعدة عرفانية تؤكد أن "**من عرف نفســـه عرف الله**" لهذا يقول "**الراغب الأصـفهاني**": «**من عرف نفسـه أحسـن أن يسـوسـها، ومن أحسـن أن يسـوس نفسـه أحسـن أن يســوس العالم**»[3]. هكذا قال العارفون مند أمد، ذلك لأن الله عز وجل كما يقول "**الغزالي**": «**أنعم على آدم، فأعطاه صـــورة مختصـــرة جامعة لأصـــناف مافي العالم ،حتى كأنه كل مافي العالم**»[4]. فالإنســـان هو العالم الأصـــغر الذي انعكســـت في مرآته كل الكمالات الأخرى، و«**معرفة الذات الإنســـانية هي منطلق معرفة الله، وأن معرفة الإنســـان هي أصـــل معرفة الله في تجلياته اللانهائية**

1 آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء القراءات النقدية، ص20.

2 ابن عربي، الإسرا إلى المقام الأسرى أو كتاب المعراج، تح: سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1988، ص58.

3 الراغب الأصفهاني، تفصيل النشأتين وتحصيل السعادتين، مكتبة الحياة، بيروت، د ط، 1983، ص18.

4 أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار، تح وتقديم: أبو العلا عفيفي، الدار القومية، مصر، د ط، 1964، ص71.

والمحيطة»[1]، فكانت رحلة العارف رحلة تغوص داخل بواطن النفس البشـرية لتعرج للسّـماء فهي تعد «**بحثا متواصلا عن إمكانيات تجاوز حدود الإدراك البشري القاصر، وشكلا من أشكال التطلع البشري إلى تحقيق مفهوم "الكلية" في المعرفة /القدرة/الحضور**»[2].

إلا أن "**محمد عابد الجابري**" يرى أن احتفاء العارف بأناه ما هو إلا انتقام لها من الوضـعية المزرية التي يعيشـها؛ فهو كما يؤكد غريب عن العالم غريب فيه؛ ويعوض هذا الشـعور السـلبي بتعظيم أناه فيقول إن العرفان كموقف عام من العالم «**يشمل الحياة والسلوك والمصير: والطابع العام الذي يسـم هذا الموقف هو الانزواء والهروب من العالم والتشـكي من وضـعية الإنسـان فيه.وبالتالي، الجنوح إلى تضخيم الفردية والذاتية، تضخيم "العارف" لـ "أناه"** »[3] ؛ إذن فالظاهر أن العارف بين التبجيل والشعور بالظلم ينتصر لأناه فيخلدها شعرا.

ولعل "**الحلاج**" أول شـاعر يحتفي "**بالأنا**" كمفهوم شـعري عرفاني بذلك القدر الكبير، فكان «**نقطة تحول حقيقية في الفكر الصوفي عامة وفي الشعر الصوفي على وجه الخصوص، حيث كشف سـرّا من أسـرار الوجود وفي اعتقادي أن كل ما لحق الحلاج من أذى وهلاك كان ناتجا عن محاولته الجريئة في تأسـيس رؤية للأنا الصـوفية في التجربة الشـعرية**»[4]. لقد سما العارف بنفسـه وراح يجاهد ملذات الحياة حتى تتطهر وتصبح قادرة على الاقتراب أشد القرب من النور الإلهي، فتتملى به وتسبح في ملكوته وتسكر بلذة القرب من عالم الطهر حتى تفنى عن نفسها ولا ترى إلا الله.

2.يحتل الزوج: **ظاهر/باطن** مرتبة علية في الخطاب العرفاني؛ فهو يقابل اللفظ/المعنى في النموذج البياني؛ إذ يرى القوم أن لكل لفظ معنى ظاهرا وهو ما يقصـد به الدلالة اللغوية (التفسـير)

1 رشيد سعدي، الدين بين الحقيقة الحصرية والعرفان الصوفي(أوهام الهوية الدينية، في نظرية الصراطات المستقيمة)، ص23.

2 عبـد الرحيم علمي، أدب الرحلـة الصـوفيـة في الغرب الإسـلامي، دعوة الحق مجلـة، المغرب، العـدد350، مـارس2000، الرابط الإلكتروني: www. Habous. Gov. ma

3 محمد عابد الجابري،نقد العقل العربي،ج2، ص 255.

4 عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض نموذجا)، دار الحوار، سورية، ط2، 2009، ص199.

وآخر باطنيا وهو ما اصـطلح على تسـميته بالدلالة الإشـارية(التأويل)، ودليلهم في ذلك قوله تعالى: ﴿وَأَسۡبَغَ عَلَيۡكُمۡ نِعَمَهُۥ ظَٰهِرَةٗ وَبَاطِنَةٗۗ﴾[1]، وقوله تعالى أيضا: ﴿ هُوَ ٱلۡأَوَّلُ وَٱلۡأٓخِرُ وَٱلظَّٰهِرُ وَٱلۡبَاطِنُۖ﴾[2].

فلكل شيء من الموجودات عند العارف ظاهر يراه سواد الناس، وباطن لا يبصره إلا من فتح الله عليه وكشـف الحجب عن بصـيرته. ولذلك، فعادة ما تعجز اللغة عن التعبير بكلماتها القاموسـية عن بواطن الأشـياء، فالعارف «**يسـتخدم اللغة لا لكي يعبر بالكلمات، فهذه عاجزة وإنما لكي يعبر بما يقدر أن ينسـج بها من علاقات هي رموز وإشـارات** (...) **إنها تخرج ما تفيده الكلمات عن موضعه من العقل، إلى ما لا يمكن فهمه إلا تأويلا**»[3].

هذه الخاصـــية تتجدّد بها الثقافات وتعاود ترميم ما تآكل من هيكلها العام؛ إذ إن «**الثقافة تنمو بإعادة تأويل الأصـول والأسـس، وهذا ينطبق على الثقافة الإسـلامية، بل يصـح القول إن ميزة هذه الثقافة أنها كانت تتجدد من خلال مبدأ التأويل**»[4]. فالكون كله عبارة عن إشـــارات يســـعى العارف إلى تأويلها، ولا يكون ذلك بإلغاء الظاهر ولا بإنكار الباطن، بل يعتمد على قاعدة العبور من الظاهر المادي إلى الباطن الروحي، والأمر لا يقوم على التناقض والتضـــاد بقدر ما يسـتلزم التداخل والتفاعل.

3. يعد الخطاب العرفاني «**خطاب معرفة لما يسـعى إليه من نشـر معرفة صـوفية** (...) **ينطلق صـاحبه من موقع هامشـي معلنا ماهو، في اعتباره الحقيقة، وسـاعيا إلى شـحذ الأذهان وشرعنة ما هو هامشي**»[5].

والمعرفة في العرفان تجربة ذوقية و«**الذوق مسـألة ذاتية، والسـبيل إليها هو التجربة وحدها**»[6]، ومحلها كما لا يخفى على أحد القلب فهي تقع خارج الإدراك العقلي المجرد، والذوق

1 لقمان، الآية 20.

2 الحديد، الآية 3.

3 أدونيس، الشعرية العربية، ص 65.

4 علي حرب، التأويل والحقيقة (قراءة تأويلية في الثقافة العربية)، دار التنوير، بيروت، ط2، 2007، ص190.

5 ينظر: محمد بالأشهب، التلقي المكاشف، شروطه وحدوده (ابن عربي نموذجا)، مجلة علامات ، العدد10، 1998، المغرب ، ص68، 69.

6 محمد بن بريكة، التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، دار المتون، الجزائر، ط1، 2006، ص 84.

«على بســاطته، له خطورة كبرى في بنيان العرفان الصــوفي (...) فالذوق عندهم طريق العرفان، وحيث إنه لايمكن معرفة ما ينتج عن الذوق إلا بالذوق، لذا انحصـــرت قناعة هذا العلم بالذائق»[1].

فالعارفون –إذن– يؤمنون بالذوق آلية للاقتراب من الحقيقة، ولا ينكرون قدرة العقل، بل يرون أن المعرفة «**لا تنحصـر بالمنهج العقلي، بل تحتاج إضـافة إليه إلى كشـف يمثل كمال الحقيقة، وإلى نص مقدس يمثل الإطار الهادي الضابط للحقيقة**»[2].

هذه أهم خصـائص الخطاب العرفاني. الذي سـتتضـح معالمه بالتدريج مع الفصـول القادمة من البحث، وجدير بالذكر أن الخطاب العرفاني يقوم على ثنائية تقابلية تشـــكل جوهره: فهو أولا خطاب رافض للسـائد على الصـعيد المعرفي والديني والإجتماعي، وثانيا هو خطاب تأسـيسـي لأنه يســـعى لخلق تصـــور جديد للتلقي يربك فيه الذائقة العربية التي تعودت على نوع نمطي من الكتابة ويطمح للارتقاء بها نحو مدارج الحقيقة الكونية جمالا وجلالا.

1 سعاد الحكيم، المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، دندرة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1981، ص492.

2 فؤاد بن عبيد، الإبستيمولوجيا العرفانية عند"ملا صدرا" وعلاقتها بالحكمة المتعالية ، مجلة دراسات، ع3، ديسمبر 2015، ص13.

الفصـل الأول

النموذج المعرفي في الخطاب الشعري العرفاني

أولا: النموذج المعرفي بين نظرية المعرفة ونظرية الشـــعر

ثانيـا: نظـام الخطـاب العرفـاني؛ مقـاصـــــده ومرتكزاتـه

ثالثا: النموذج المعرفي العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر

تمهيـــــد:

أدرك العلم الحديث أن الإنسان لا يستوعب الواقع بشكل آلي، ولا يتلقى تفاصيله بطريقة سلبية، بل يدركه من خلال نموذج معرفي قائم على التجريد والانتقاء، إنه يبدأ بعملية تمشيط عقلية تتقصى الواقع، ثم تقوم بتجريد وقائعه للحصول على هيكل أولي يتقوّم بتنظيم وترتيب العلاقات بين ثالوث النموذج: **الله، الإنسان، الطبيعة**. هذه العلاقات التي غالبا ما تفرز إما نموذجا ماديّا يرى مركز الكون حالّا فيه، ويجسد ذلك إما بتأليه الإنسان أو اعتباره جزءا لا يتجزأ من الطبيعة، أو نموذجا معرفيا توحيديّا يرى الإنسان أمينا على الكون بحكم الخلافة بإرادة الله.

ولأن النموذج ينتقل من السرد المعلوماتي إلى بناء منظومة معرفية، فإنه يعتمد على الانتقاء؛ إذ يقوم العقل باستبقاء و إبراز بعض التفاصيل واستبعاد وعزل بعضها الآخر، مكونا بذلك خريطة إدراكية تنتظم فيها مبادئ وقيم رئيسية يقدم من خلالها النموذج المعرفي تصورا للعالم، وإجابات عن الأسئلة الإنسانية الملحة.

أما في النقد والأدب فقد استعمل"**عبد الوهاب المسيري**" النموذج المعرفي أداة تحليلية للظواهر الاجتماعية والسياسية وللنصوص الأدبية كذلك، محاولا استكناه التصور المعرفي الكلي الكامن فيها، الذي يستبطنه الكاتب بوعي منه أو بغير وعي.

إن دراسة الخيال و تحليل الصور المجازية الواردة في أي عمل أدبي، غالبا ما تؤدي إلى جمع ما كان يراه الباحث شتاتا حول بؤرة مركزية، تفضي بالضرورة إلى اكتشاف التحيزات الفكرية للكاتب، وبالتالي، إدراك النموذج المعرفي الذي يستبطنه، وهذا ما سنسعى إلى تقصيه في قادم العناصر من البحث.

أولا. النموذج المعرفي بين نظرية المعرفة ونظرية الشعر

1. مفهوم النموذج المعرفي:

يعد النموذج المعرفي من المرتكزات الأساسية التي لا يمكن تجاوزها في مجال البحث العلمي، بل في المجال الثقافي عموما، وربما يعود ذلك لكونه موضوعا طالما ارتبط بالفلسفة، وله صلة محدودة في المجال الديني بالعقيدة وعلم الكلام، «**ومما يزيد في عدم الاهتمام بالنظام المعرفي أن مفهوم هذا النظام ذو دلالات غير مستقرة ومعان غير محددة**»[1]، ولكن على الرغم من هذا وجب الوقوف عند هذا المفهوم البالغ الخطورة والأهمية، فمن الجدير بالذكر التأكيد على أن «**الاهتمام بالنظام المعرفي ليس تكلفا لما لا حاجة له ولا تنظيرا لما لا فائدة فيه، وليس مقصورا على الدوائر الفلسفية والبحوث المتخصصة، فجميع الناس ينطلقون في تفكيرهم وفي عمليات الإدراك التي يمارسونها من نظام معرفي سواء بوعي منهم على ذلك أو بدون وعي**»[2]، إضافة إلى كونه يتحكم في طريقة تفكيرنا وحكمنا على الأمور بشكل عام، بل إن كل حضارة تقوم على نموذج معرفي يختلف عن غيرها ويخط لها مسارا متميزا مادامت تحتكم إليه، فكل الثقافات الإنسانية تشتمل على نظام معرفي معين. وهذا النظام هو الذي يؤسس خصوصية الثقافة ويميزها عن الثقافات والحضارات الأخرى، لذلك قد يكون من شدة عمق النموذج المعرفي وتغلغله في الفكر الإنساني أنه لم يعرف، ولم تنفق جهود في تحديده لأنه بديهي.

وقد بدأ الحديث عن النموذج المعرفي – كما لا يخفى على كل باحث – مع العالم "**توماس سامويل كوين**""**Thomas Samuel Kuhn**"(**1922م–1996**) **سنة 1962 في كتابه الشهير: "بنية الثورات العلمية"**؛ إذ قام في هذا الإنجاز العلمي بإعطاء مفاهيم جديدة لتأطير العلوم والمعارف، ورأى أن العلم لا يتقدم ببطء شديد عبر تراكم النظريات كما كان يعتقد كل الفلاسفة قبله، بل يتقدم في صورة انقلابات شاملة يسميها هو بـ:"**الثورات العلمية**" معتمدا في ذلك

1 فتحي حسن ملكاوي، طبيعة النظام المعرفي الإسلامي وأهمية البحث في موضوعه، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، تحرير: فتحي حسن ملكاوي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، مكتب الأردن، عمان، د ط، 2000، ص29.

2 المرجع نفسه، ص36، 37.

على مفهـوم أساسـي ورئـيس هـو: **الـبراديغم (paradigm)**، وقـد اشـتغل عليـه داخـل مجـال النظريات العلمية منذ "**اقليدس**"؛ فربط "**توماس كوين**" بين النموذج المعرفي وتطور العلم، فكل نموذج جديد يُحدث بالضّرورة ثورة في بنية المعرفة، فهو يرى أن ما يسميه "**العلم العادي**"؛ أي ذلك البحث المؤسس بصورة أو بأخرى على تجارب وإنجازات علمية سابقة؛ كان يتميز أساسا بخاصيتين جوهريتين هما: «**جذب مجموعة من الأتباع الثابتين بعيدا عن أشكال النشاط العلمي المتنافسة، وفي الوقت نفسه، كان مفتوحا بابه لحل كل أنواع المشكلات لمجموعة جديدة من المشتغلين التي يعاد تحديدها، إني أسمي تلك الإنجازات التي تتمتع بتينك الخاصيتين "براديغمات" (...) بعض الأمثلة المقبولة من الممارسة العلمية الفعلية (...) تقدم نماذج تصدر عنها تقاليد للبحث العلمي متناسقة منطقيا**»[1]. فالبراديغم عنده يفسر التغير الذي يحدث في إطار نظرية علمية محددة بمقدمات وفرضيات مسبقة؛ تصبو للوصول إلى نتائج معينة وتعمل ضمن قانون يقبله المنطق ويسلم له العقل؛ فتكون بذلك لها السيطرة في المجال العلمي لفترة زمنية محددة. وما الثورات العلمية إلا انقلابات في البراديغم المسيطر في تلك الفترة؛ إذ «**إنه عندما تتغير البراديغمات، فإن العالم نفسه يتغير معها. فالعلماء الذين يقودهم براديغم جديد يتبنون أدوات جديدة وينظرون في أمكنة جديدة**»[2]، فيطرحون بذلك أسئلة جديدة غابت عن النموذج القديم أو لم تدركها أدواته البحثية، فتتغير هذه الأدوات بمحاولة الإجابة عنها أو بتغير نظرتهم للعالم ويحدث ذلك انقلابا علميا سماه "**توماس كوين" بـ "الثورات العلمية**".

ثم تمت استعارة هذا المفهوم من مجال النظريات العلمية إلى الثقافة عموما وقد تعددت ترجماته عربيا، لعل أبرزها "**النموذج الموجه**" أو "**الإرشادي" أو "النظام المعرفي**"، لكن الترجمة الأكثر انتشارا ورواجا في العالم العربي هي(**النموذج المعرفي**)*؛ المصطلح الذي اعتمده "**عبد الوهاب المسيري**"، صاحب اليد الطولى في هذا المجال؛ إذ وسع دائرة المفهوم لتصل إلى المجال الثقافي عموما ليمثل بذلك

1 توماس س كوين، بنية الثورات العلمية، تر:حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007، ص 64.

2 المرجع نفسه، ص205.

* نتبنى في دراستنا مصطلح (النموذج المعرفي): ذلك لأن كل نظام معرفي ينطلق من رؤية معينة؛ تنظم العلاقات الكامنة بين الله والإنسان والطبيعة، هذه العلاقات هي التي تحكم نوع النموذج المعرفي الذي يقوم بدوره بتوجيه النظام المعرفي ككل وتأطيره، والذي يعرف بكونه منظومة المعتقدات والقيم والأفكار والمشاعر لمجتمع ما، فالرؤية هي التي تحدد نوع النموذج المعرفي الذي يهيكل بدوره النظام المعرفي لثقافة ما.

منطلقا للكثير من الدراسات، فبعد أن كان النموذج عند **"توماس كوين"** يُعنى فقط بالنظريات والفرضيات العلمية، ويدافع بإصرار عن التفكير المنضبط والمنظم؛ أي يمكن اعتباره نموذجا تفسيريا، صار مع **"المسيري"** يعبّر عن تحيزات تترجم رؤى ثقافية ودينية للعالم ويحدد انتماءات شعوب وجماعات بشرية مختلفة.

ولأن التحيز طبيعي عند البشر؛ إذ يتحيز الإنسان بالضرورة لنماذج معينة إنه «**مسألة حتمية في الخطاب الإنساني، فهو مرتبط ببنية العقل الإنساني ذاتها، لأنه عقل ليس سلبيا أو متلقيا يسجل تفاصيل الواقع كالآلة الصماء دون اختيار أو إبداع، وإنما هو عقل فعال لا يدرك الواقع مباشرة وإنما يدركه من خلال نموذج معرفي محمل بالأشواق والأوهام والأهواء والذكريات والأساطير والمصالح**»[1]. فالعقل الإنساني –إذن– عقل فعّال لا يتقبل الواقع كما هو، ولا ينقله مستسلما لتفاصيله، بل ينتقي من الواقع ما يلائم تحيزاته المختلفة؛ دينية أم ثقافية أم سياسية أم اجتماعية ...، وذلك بما يتماشى والنموذج المعرفي الذي يؤطر تفكيره ويترجم رؤيته للعالم، هذا ما يعضده قول **"محمد الحسن بريمة"** في تعريفه للنموذج المعرفي بقوله: هو «**شبكة مترابطة من المفاهيم الجامعة والمسلمات الكلية، التي تم استنباطها من الرؤية الكلية (worldview) والفرضيات النظرية، ولها اتساق وانسجام فيما بينها، وتدعي التعبير الحقيقي عن ما يدور في الواقع الاجتماعي**»[2]. فالنموذج المعرفي في عمقه يتسم بالاتساق والانسجام في المسلمات الكلية والمفاهيم الجامعة التي تنبثق من رؤية معينة، وتكون له بالضرورة القدرة على الإجابة عن الأسئلة الكبرى والمصيرية للإنسان.

أما **"عبد الوهاب المسيري"** فيعرفه بقوله: «**هو صورة عقلية للعالم تشكل ما يمكن تسميته خريطة معرفية، ينظر الإنسان من خلالها للواقع، والنموذج لا يوجد جاهزا في الواقع. فهو نتيجة عملية تجريد عقلية مركبة (تفكيك و تركيب) إذ يقوم العقل بجمع بعض السمات من الواقع فيستبعد بعضها ويبقي البعض الآخر، ثم يقوم بترتيبها بحسب أهميتها ويركبها، بل أحيانا**

1 عبد الوهاب المسيري، العالم من منظور غربي، دار الهلال، مصر، د ط، 2001، ص 48.

2 محمد حسن البريمة، الظاهرة الإجتماعية ونظامها المعرفي، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص237.

يضخمها بطريقة تجعل العلاقات تشكل ما يتصوره العلاقات الجوهرية للواقع»[1]. **"فالمسيري"** يؤكد هنا على عملية الانتقاء التي يخضعها العقل للواقع ويقوم بعمليات تجريد ذهنية فيستبقي من المعطيات ما يلائم نظرته الكلية ويستبعد الباقي، مكونا بذلك نموذجا معرفيا مختلفا، وعادة ما تحتوي هذه النماذج على بعد كلي ونهائي يحاول الإجابة عن التساؤلات المصيرية والوجودية الكبرى، هذه الإجابات هي التي تشكل في مجموعها النظام الفكري والفلسفي الذي يتبناه الإنسان في نظرته إلى العالم ومافيه. ولابد من الانتباه إلى العلامة الفارقة كما يرى "**المسيري**" بين النموذج المعرفي الموحد بين أبناء أمة وحضارة واحدة، وبين آخر يختلف من علم لآخر ومن جماعة لأخرى.

والنموذج المعرفي قائم على محاولة كشف العلاقات بين المقولات الثلاث الأساسية في الوجود: الله – الإنسان – الطبيعة؛ «**إذ يشير مفهوم النظام إلى مجموعة من العناصر التي تتكامل فيما بينها لتعطي للنظام هويته، بحيث لا يعود النظام هو المجموع الجبري لهذه العناصر، وإنما تولد – هذه العناصر– نتيجة تكاملها وتداخلها وتفاعلها، خصائص جديدة (...) والنظام في هذا السياق هو منظومة من الأفكار التي يعطي تكاملها رؤية كلية وفهما شموليا للكون والحياة والإنسان**»[2]، الأمر الذي يستدعي إعادة ترتيب وتنظيم العلاقات بين العناصر الثلاثة السالفة الذكر، ويتم خلال هذه العملية تحصيل المعرفة وليس المقصود بالمعرفة تلك الخبرات الفردية التي يكتسبها الإنسان، بل كما يسميها "**عبد الوهاب المسيري** " (**المستوى المعرفي**) هذه العبارة «**التي تعني المستوى الذي يتم فيه إدراك الحقيقة الكلية والنهائية الكامنة وراء ظاهرة أو نص ما، ويتم ذلك من خلال عملية تجريدية تزيح جانبا التفاصيل التي يراها الباحث غير مهمة، وتبقى السّمات الأصلية الجوهرية للشيء، والتي تشكل في واقع الأمر إجابة النص أو الظاهرة على الأسئلة الكلية والنهائية**»[3]، معتمدا على نموذج معرفي للإجابة عن الأسئلة الإنسانية الملحة.

1 عبد الوهاب المسيري، العالم من منظور غربي، ص15.

2 فتحي حسن ملكاوي، طبيعة النظام المعرفي الإسلامي وأهمية البحث في موضوعه، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص29، 30.

3 عبد الوهاب المسيري، أهمية البحث في النظام المعرفي، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص44.

ولكل نموذج بعده المعرفي الذي يتكون «**من معتقدات وفروض ومسلمات وإجابات عن أسئلة كلية و نهائية تشكل جذوره الكامنة وأساسه العميق وتزوده ببعده الغائي**»[1]. وهو الشرط الأساس لتحقيق الاستقلال الثقافي. وهذا لن يحدث إلا إذا تحقق وعي عال «**بتلك المقولات والافتراضات والقيم الكامنة في مصادر المعرفة السائدة (فهو) أمر ضروري وشرط حاسم للاستقلال الثقافي والتميز الحضاري. ولن يتوافر مثل هذا الوعي في غياب النظام المعرفي، وغياب الإدراك العميق لطبيعة القضايا الكلية والأسئلة النهائية التي يوفرها ذلك النظام**»[2].

ولما كان لكل نموذج معرفي خلفيته العقدية أو الفلسفية وكانت «**المعرفة في جوهرها هي تجريد نموذج من النص المقدس(الكلي) يساعدنا على تفسير الجزئي في إطار الكلي، وعلى الحكم عليه، والمسافة التي تفصل القرآن عن الواقع هي مجال الجهد المعرفي وهي الدعوة الإلهية للاجتهاد**»[3]، وكان الخطاب القرآني الإلهي حافظا لهذه المسافة بين الواقع والقرآن الأمر الذي ضمن له البقاء طيلة هذه القرون غضّا طريّا، قابلا للقراءة والتأويل واستنباط رؤية كلية تؤطر النشاط المعرفي الإسلامي، و«**التوصل إلى مقولات تحليلية تستند إلى النموذج الإسلامي وذات مقدرة تفسيرية عالية**»[4] كما يؤكد ذلك "**عبد الوهاب المسيري**"، فالإنسان في هذا النموذج المعرفي له مكانة علية وعلاقته بما سواه قائمة على أنه هو الكائن المستخلف الذي يجب أن يعمر الأرض، فهو فاعل وفعّال ويجب أن يقوم بدوره في عمارة الأرض.

وقد يتم الخلط بين (**النموذج المعرفي**) من جهة وبين (**رؤية العالم**) من جهة أخرى؛ إذ أصبح مفهوم (**رؤية العالم**) مفهوما شائعا في العقود الأخيرة وأثبت حضوره بقوة في كل الدّراسات التي تعنى بالأسئلة الكبرى المؤرقة للإنسان؛ على اعتبار أن الإنسان في كل زمان ومكان يتدبر العالم من حوله ويحاول صياغة مفهوم للعالم القريب (المرئي) والعالم البعيد (الماورائي)، وقد ظهر هذا المصطلح

1 عبد الوهاب محمد المسيري، العالم من منظور غربي، ص21.

2 عبد الوهاب المسيري، أهمية البحث في النظام المعرفي، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص38.

3 المرجع نفسه، ص52.

4 المرجع نفسه، ص 54.

* يترجم هذا المصطلح إلى العربية إما بـ: رؤية العالم أو رؤية الكون.

"**weltanschauung**"* في الدراسات الألمانية وأولها ماجاء به "**إيمانويل كانت**""**Immanuel Kant**" (**1729–1804م**) في كتابه :(**نقد ملكة الحكم**) الذي عرّف فيه «**ملكة الحكم بشكل عام هي ملكة التفكير بالجزئي منضويا تحت الكلي. إذا أعطي الكلي (أي القاعدة أو المبدأ أو القانون)، فإن ملكة الحكم التي تضم الجزئي تحته هي ملكة الحكم المحددة**»[1]، فملكة الحكم تعمل تحت قاعدة منطقية وهي الجزئي في ضوء الكلي، الذي يمثل القانون العام أو المبدأ الذي يعود إليه الشخص لإصدار الحكم، وقد حاول في هذا الفصل إثبات عدم وجود قاعدة عامة يستطيع أن يحكم بها الناس على الأشياء حكما موضوعيا، وبخاصة إذا ما تعلق الأمر بالموضوعات الجمالية؛ «**إذ يشكل الجزء الذي يحتوي على ملكة الحكم الجمالية دورا جوهريا، لأن هذا وحده يحتوي على مبدأ تضعه ملكة الحكم قبليا تماما على أساس تأملها في الطبيعة**»[2]، إذ يخضع الحكم حينها لأهواء الناس ومشاربهم، وشكل هذا البحث اللبنة الأولى التي تمحورت حولها الدراسات حول (**رؤى العالم**)؛ تلته دراسات أخرى معمقة للفيلسوف الألماني "**فلهلم ديلتاي**" " **Wilhelm Dilthey**" (**1833– 1911م**)، وقد رأى أن «**تغير النظريات وطرق التفكير في أنساق ميتافيزيقية وأنساق فلسفية و أنساق دينية إنما يقابله سعي موضوعي يمكن من تحديد موقع الإنسان وغايته**»[3]، ويعد مفهوم "**ديلتاي**" لرؤية العالم بهذا المعنى تأويلا كليا للذات وتفاعلها مع عناصر التاريخ والثقافة والمجتمع، وربما يكون هذا الفهم هو الذي «**دعا فلاسفة التأويل وخاصة هوسرل وهايدغر وجادامر، اللاحقين إلى النزول بمفهوم رؤية العالم إلى الإنسان الفرد الفاعل. ولم تعد الفلسفة هنا هي الأداة لتقديم رؤية العالم، بل فهم الطرق التي تتكون بها هذه الرؤى في الوعي**»[4]، وقد توسّع هذا المصطلح وتعددت ترجماته، فنجم عن هذا التوسع مصطلحات عدة منها «**نظرة أو رؤية وصورة، أو توجه معرفي، ورؤية معرفية ومنظور ورؤية**

1 إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2009، ص100.

2 المرجع نفسه، ص115.

3 صالح مصباح، ديلتاي ومفهوم رؤية العالم في الدين والفن والفلسفة، مجلة التفاهم، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، سلطنة عمان، ع 26، 2009، ص3.

4 أحمد زايد، مفهوم رؤية العالم في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا، مجلةإضافات (المجلة العربية لعلم الإجتماع)، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ع6، 2015، ص 12.

للعالم، ومبادئ مضمنة، وافتراضات أساسية، وروح الثقافة، وخرائط المعرفة، ومن هنا رؤية العالم تشير إلى: الأنساق الإدراكية والرمزية، فضلا عن العقيدة وأنساق المعرفة، والقيم والثقافة والفلك والتفكير»[1]. وهذا التعدّد اللّغوي والدلالي يشوّش الرؤية على الباحث، لذا حاول **"جابر عصفور"** تحديد ثلاث دلالات لمفهوم رؤية العالم: «**الدلالة الأولى وهي الدلالة الحسية التي تشير إليها رؤية العالم، والمؤكد الرؤية الحسية أو النظر إلى ما يقع في مدى الإبصار من مفردات العالم التي يمكن أن يشير البعض منها إلى الكل، أما الدلالة الثانية فهي الدلالة المجازية أو التأويلية للرؤية التي تنتقل فيها الرؤية من دلالة الإبصار الحسي إلى النظر العقلي، وأخيرا الدلالة التي تنتقل فيها من المجازي التأويلي إلى الروحي أي من الوعي إلى اللاوعي**»[2]. ويظهر في هذا التعريف إنتقال الرؤية من الحسي إلى العقلي إلى الروحي، لهذا غالبا ما تجيب **(رؤى العالم)** عن الأسئلة المعرفية الوجودية الكبرى.

وقد قام **"آية الله المرتضى مطهري"** بتقسيم «**(رؤى العالم) على اعتبارها محاولة لمعرفة الكون ومرتبطة كل الارتباط بمشكلة "المعرفة" إلى ثلاثة أنواع تمكن استلهامها من ثلاثة منابع: العلم والفلسفة والدين تنبثق عن الأولى رؤية علمية وعن الثانية رؤية فلسفية وعن الأخيرة رؤية دينية**»[3].

ولكل رؤية أبعاد لعل أهمها ما لخصه الباحث الأردني **"أحمد بركات"** في هذه النقاط[4]:

1. **البعد الابستيمولوجي المعرفي***: ويطرح هذا البعد تساؤلا عن كيفة صياغة تصورات عن العالم تساعدنا على الوصول إلى إجابات قاطعة للأسئلة الثلاث الأولى؟ كيف يمكننا اكتساب المعرفة؟

1 سيف الدين عبد الفتاح، العولمة والإسلام (رؤيتان للعالم)، دار الفكر، دمشق، ط1، 2009، ص30.

2 جابر عصفور، رؤى العالم (عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1 ،2008، ص05.

3 ينظر آية الله المرتضى المطهري، الرؤية الكونية التوحيدية، تر:محمد عبد المنعم الخاقاني، فجر الإسلام، طهران، د ط، 1403 هـ، ص11-20.

4 أحمد بركات، رؤى العالم، يوم : /25/ 2013/02، الرابط الإلكتروني: www.islamonline.net

*أعدنا ترتيب هذه الأبعاد بما يخدم البحث، إذ تذيل البعد الابستيمولوجي الترتيب عند الباحث"أحمد بركات" لكننا نراه البعد الأهم المفضي إلى البعد الأنطولوجي ومن ثمّ الأبعاد الأخرى.

2.**البعد الأنطولوجي أو الوجودي**: والذي يمكن التعبير عنه بسؤال ماذا؟ وينطوي بدوره على عدد من التساؤلات مثل: ما طبيعة عالمنا الذي نعيش فيه؟ ما هي تركيبته؟ وكيف يتم توظيفه؟ ما علة وجود شيء ما؟ وما علة انتفاء وجود شيء آخر؟

3.**البعد التفسيري**: يقدم هذا البعد إجابات عن وظيفة العالم، وما هي المبادئ التفسيرية العامة التي يمكن تطويرها، كيف نشأ العالم ؟ (الإجابة: الله، الانفجار العظيم، المادة...) ومن أين بدأ؟ وانطلاقا من هذه الإجابة يمكن أن تفسر كل الظواهر طبيعية أو اجتماعية بحسب هذه الرؤية.

4.**البعد التنبؤي**: فإذا كان السؤال الثاني معني بالماضي والأحداث السابقة، فهذا السؤال معني بالمستقبل، ما مصير الحياة على الكون؟

5.**البعد الايكسولوجي القيمي**: الذي يؤكد على الجانب القيمي في تساؤلات رؤية العالم، ما الذي ينبغي علينا أن نناضل من أجله؟ ما هو الخير وما هو الشر؟ ما هي غاية الحياة؟ وهي الأسئلة التي تصب في مبحث (الأكسيولوجيا) (علم القيم) الذي يتضمن الأخلاقيات والأدبيات والجماليات.

6.**البعد البراكسيولوجي السلوكي**: ومن بين التساؤلات التي يطرحها هذا البعد:كيف ينبغي أن نتصرف؟ وما هي المبادئ العامة التي يجب أن تنتظم في ضوئها أفعالنا؟ ويساعد هذا المبحث على وضع الخطط وصياغة النظريات الكامنة وراء الأفعال موضع التنفيذ بحسب ما يقتضيه الجانب القيمي، ليجسر بذلك الفجوة العميقة بين النظرية والفعل.

وبناء على ما سبق، يتضح الفرق بين النموذج المعرفي و رؤية العالم فـ«**في حين إن رؤية العالم تمثل إجابة عن الأسئلة النهائية حول الإله والإنسان والكون والحياة، ومن ثم تمثل أساسا للنظام المعرفي، وقاعدة عليها يؤسس، ومنها ينطلق وليست في النظام المعرفي، وإن كان لا يخرج هو عنها ـ أي رؤية العالم ـ الأصل وعليها ينبني النظام المعرفي، ومن ثم لا يمكن اعتبارهما مترادفين**»[1]، فرؤية الكون **هي** «**تلك الصورة المنعكسة في أذهاننا عن الوجود لها تأثير مباشر في عملنا، وسلوكنا الاجتماعي، وحياتنا الفردية والاجتماعية،أي أن كل شخص يعيش وفق رؤيته للكون**»[2] التي يترجمها نموذج معرفي ينطلق من هذه الرؤية ويعود إليها، فهي تمثل خيطا ناظما لكل الأفكار

1 نصر عارف، مفهوم النظام المعرفي والمفاهيم المتعلقة به، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص 67.

2 علي شريعتي، الإنسان والإسلام، تر: عباس الترجمان، دار الروضة، بيروت، د ط، 1992، ص29.

المنتجة للمعارف المختلفة. إن رؤية العالم باعتبارها مصطلحا «**يشير إلى طريقة الإحساس وفهم العالم بأكمله، ومن ثم يمثل الإطار الذي يقوم من خلاله كل فرد برؤية تفسر العالم المحيط به، والتفاعل معه ومع مكوناته**»[1]، تختلف عن النموذج المعرفي وإن كانت لا تخرج عنه، فهو ينبثق من الرؤيا الكونية أو من رؤية العالم التي يتبناها الإنسان والخلط المنهجي بين رؤية العالم والنموذج المعرفي يؤدي إلى إرباك في التصور لطبيعة النموذج المعرفي، فالرؤية هي البعد الميتافيزيقي الذي يتأسس عليه النموذج وليست النموذج؛ ومثال ذلك ما يشير إليه الباحث الجزائري"**الحاج دواق**" حين تحدث عن النموذج المعرفي التوحيدي معتبرا «**أن المنهج المعرفي التوحيدي ـ المنبثق رؤيويا . من المرجعية المعرفية التوحيدية، المستصحبة للتجربة البشرية كلها، في تعاطيها مع التوجيه الوحياني المتجاوز، وتنزيل الخلاصات المعرفية المستقاة من تلكم المرجعيات**»[2].

فالنموذج المعرفي ينبثق من رؤية محددة ويتأسس عليها، وبهذا يتحدد الفرق بين النموذج المعرفي والرؤية. كما قد يتم الخلط بين النموذج المعرفي والأيديولوجيا وهو ما سيتم تناوله بالبحث فيما سيأتي بحول الله.

1 الحاج دواق، الرؤية الوجودية التوحيدية والتأسيس الإبستيمولوجي للتكامل المعرفي، ضمن كتاب: التكامل المعرفي أثره في التعليم الجامعي وضرورته الحضارية ،تحر: رائد جميل عكاشة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، ط1، 2012، ص60، 61.

2 المرجع نفسه، ص157.

2. النموذج المعرفي والأيديولوجيا

تعتبر كلمة (**أيديولوجيا**)كلمة دخيلة على كل اللغات الحية، فهي «**تعني لغويا في أصلها الفرنسي، علم الأفكار، لكنها لم تحتفظ بالمعنى اللغوي، إذ استعارها الألمان وضمنوها معنى آخر، ثم رجعت إلى الفرنسية، فأصبحت دخيلة حتى في لغتها الأصلية. ليس من الغريب في هذه الحالة أن يعجز الكتاب العرب عن ترجمتها بكيفية مرضية**»[1]؛ إذ يقابلها في العربية مصطلحات عدة منها: منظومة فكرية، ذهنية، عقيدة فكرية، فكرانية، .... وغيرها، إلا أنها لا تعطي إلا معنى من معاني الكلمة فقط. فـ«**للأيديولوجيا تعريفات كثيرة تتوازى وتتقاطع فيما بينها، لكن الأيديولوجيا هي – في كل الأحوال – نتيجة لحاجة الإنسان إلى فرض نظام كلي على العالم كما يقول لنا إدوارد شيلز. ولكن العقيدة الدينية – على النقيض من ذلك– هي نتيجة لحاجة الإنسان إلى وجود معنى وهدف لهذا العالم وفيه**»[2].

يعد الفيلسوف الفرنسي "**أنطوان دستوت دي تراسي**" " **Antoine–Louis–Claude Destutt de Tracy**" (**1745–1836م**) أول من أرسى مصطلح الأيديولوجيا بصيغته الأولى (**Idéologie**) وذلك في كتابه الشهير: (**عناصر الأيديولوجيا**[3]) **Élémens d'idéologie** عام **1825م**. وكان يرمي في هذه الدراسة إلى أن يخضع هذا المصطلح إلى دراسة علمية بحتة باتباع قوانين واضحة ومضبوطة، فحاول التأكيد على ضرورة اتباع المنهج العلمي التجريبي في دراسة الأفكار، ومدى قابلية هذه الأخيرة للخضوع للقوانين التجريبية، فاستطاع من خلال دعوته للدراسة العلمية أن يؤسس لمفهوم (**الأيديولوجيا**) من خلال تقديم أهم مبدإ من مبادئها وهو: الخضوع للمنهج التجريبي، بل صار لزاما معه دراسة

1 عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط8، 2012، ص9.

2 فتحي حسن ملكاوي، نحو نظام معرفي إسلامي، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص190.

3 David Hart, Destutt de Tracy (1754-1836), An Annotated Bibliography,1/2002 http://oll.libertyfund.org/index.phpoption=com_content&task=view&id=41&Itemid=259 1/1/2010

الأفكـار دراسـة علميـة تنطلـق مـن الواقـع المـادي وتعـود إليـه مسـتبعدة بـذلك الجانـب الميتـافيزيقي، فكانت بذلك تمثل قطيعة بينها وبين ما كرست له الكنيسة من الخضوع للأفكار والمعتقدات دون أدنى نقـد ولا تفكـير، هـذا عـن (**الأيـديولوجيا**) باعتبارهـا مقـابلا لعلـم الكـلام أو (**التيولوجيـا théologie**)،كما يصطلح عليه لدى الغربيين.

أما لدى الفلاسفة فيرى الكثير أن (**الأيديولوجيا**) لها مفهوم أعمق من هذا إذ؛ يعرّفها "**لوي ألتوسير**""**Louis Pierre Althusser**"(**1918–1990م**) بقوله: «**نسق (له منطقه ودقته الخاصتين) من التمثلات (من صور وأساطير وأفكار وتصورات حسب الأحوال) يتمتع، داخل مجتمع ما، بوجود ودور تاريخيين**»[1]. يشير هذا التعريف إلى خاصيتين مهمتين جدا في فهم المصطلح وتحديد دوره في المجتمعات؛ فالأولى هي (نسق التّمثلات)، أما الثانية فهي (الفاعلية التاريخية) للتّمثل في المجتمع.

وقد توسع مفهوم هذا المصطلح وضمّ أبعادا جديدة إضافة لما سبق؛ ومن ذلك ما ذهب إليه "**عبد الوهاب المسيري**" حين اعتبر أن الأيديولوجيا «**لا تدل فقط على المعتقدات التي توجد لدى الناس، أو نسق القيم أو محصلة الأهداف والمعايير، وإنما تتضمن كل هذه الجوانب مجتمعة، بالإضافة إلى نظرة الإنسان للأشياء المحيطة به والتصور الذي يشكله عن العالم، وهي في الوقت نفسه تشير إلى مجموعة الخبرات والأفكار والأراء التي يستند عليها في تقويمه للظواهر المحيطة به**»[2]. وهو الأمر الذي جعل مفهومها يقترب من "**رؤية العالم**" ويكاد يتقاطع أيضا مع مفهوم "**النموذج المعرفي** ".

1 لوي ألتوسير، ماهي الأيديولوجيا؟، ضمن كتاب: الأيديولوجيا، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط3، 2006، ص8.

2 عبد الوهاب محمد المسيري، الأيديولوجية الصهيونية (دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1982، ص135.

لقد أصبح لمصطلح "**الأيـديولوجيا**" استخدامات عديدة، ولعل ذلك يتوقف على الأساس المعرفي الذي تصدر منه، إلا أنها تشترك كلها فيما رآه "**حاج حمد**" في قوله: «**منظومة أفكار متناسقة تحاول أن تشترك عضويا لتبني نظرة وموقفا متجانسين إلى كل من الكون والمجتمع وكل مكونات الواقع العيني، وتحدد موقفا إزاء كل ما هو ميتافيزيقي على المستوى الكوني الخارج عما هو ملموس عيانيا، فهي بناء فكري يسير في اتجاهين، أولا: الواقع، وثانيا: الكون، وهي منظومة متعالية بالنسبة إلى نفسها، نسبية أو كلية الخطأ بالنسبة للواقع الذي تحاول احتواء شموليته ضمن حدود نظامها الفكري**»[1]. فهو يرى أن كل الأيديولوجيات هي عبارة عن مجموعة منسقة من الأفكار تحاول أن تتبنى نظرة متجانسة حول الكون والمجتمع، إلا أن مشكلة العقل الأيديولوجي تكمن دائما في محاولة اختزال الواقع الشمولي والمتعدد ضمن قالب فكري محدد.

وقد لخص "**عبد الله العروي**" استعمالات مصطلح "**الأيديولوجيا**" فيما يلي[2]:

أولا: تستخدم في المجال السياسي، وفي هذه الحالة فإنها لا تعبر عن الحق والباطل أو الصواب والخطأ بقدر ما تمثل عقيدة الأحزاب الفكرية وأهداف أصحابها وطرق تحقيقها .

ثانيا: يستعمل مصطلح "**أديولوجيا**" اجتماعيا ليعبر عن المجتمع كبنية موحدة تخضع لنفس القيم وتؤمن بذات المفاهيم وتخضع لمنطق واحد.

ثالثا: يستعمل هذا المفهوم أيضا في نظرية المعرفة؛ أي كيف يتعامل الإنسان بوصفه كائنا حيا مع محيطه؛ وتقوم "**الأيديولوجيا**" حينها على فكرة أساسية هي: أن الإنسان يرى الأشياء والعالم طبقا لتصوراته القبلية وانطلاقا من موقعه في الحياة والمجتمع.

1 محمد أبو القاسم حاج حمد، منهجية القرآن المعرفية (أسلمة فلسفة العلوم الطبيعية والإنسانية)، دار الهادي، لبنان، ط1، 2003 ، ص245، 246.

2 ينظر عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، ص 10-12.

رابعا:والمجال الرابع مشترك بين الثلاثة جميعا؛ وهنا ندرس تأثير أي أيديولوجيا على الفكر، وذلك بدراسة تأثيرها سياسيا بدراسة حدود الانتماء السياسي، واجتماعيا ويتضمن ذلك حدود الدور التاريخي الذي يمر به المجتمع، وأخيرا دور الإنسان في حدود موقعه الطبيعي.

ويلاحظ أخيرا أن مصطلح **"الأيديولوجيا"** قد توسعت دائرته من استعمال لآخر، فبعد أن كان مجموعة من الأفكار والآراء التي يؤمن بها ويدافع عنها حزب سياسي معين، تحولت إلى بنية تعبر عن المجتمع كتنظيم متناسق يدافع عن ذات المبادئ والأفكار؛ فهي بالنسبة للفرد ليست «**قناعا بقدر ماهي أفقه الذهني. يجد الفرد فيها كل العناصر التي يركب منها أفكاره في صور متنوعة، يوظف منها لأغراضه القليل أو الكثير، لكنه لا يستطيع القفز فوق حدودها. هي مرتعه الذهني والمنظار الذي يرى به ذاته ومجتمعه والكون كله**»[1]، ثم إلى مصطلح ينتمي إلى نظرية المعرفة يشير إلى كيفية تعامل الإنسان مع محيطه وتفاعله مع ما حوله انطلاقا من رؤية كونية يتبناها، «**فالأدلوجة قناع لمصالح فئوية إذا نظرنا لها في إطار مجتمع آني، وهي نظرة إلى العالم والكون إذا نظرنا إليها في إطار التسلسل التاريخي**»[2]، وتعتبر العقيدة أو الدوغما ضرورية لتبني تصور ما يدفع الأفراد والمجتمعات للإنجاز والفاعلية، فالإنسان يزداد عطاؤه كلما ربط فكرة الإنجاز بتصورات عليا، ذلك لأن «**الدوغما أو العقيدة هي صياغة محكمة للحقيقة العامة، والتي تستقل بقدر الإمكان عن النماذج العملية. وهذه الطريقة في التعبير هي في المدى الطويل شرط للتحقق والإنجاز، والفاعلية، ولظهور التصورات الكبرى ذات المديات البعيدة، وللاستمرار في الحياة.**»[3] ويؤكد **"رايمون بودون""Raymond Boudon"(1934–2013م)** أن الأيديولوجيا تتميز عن المنظومات المعتقدية الأخرى بما يلي:

1 عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، ص 65، 66.

2 المرجع نفسه، ص 66.

3 ألفريد نورث هوايتد، كيف يتكون الدين؟، تر:رضوان السيد، جداول للنشر والتوزع، لبنان، ط1، 2017، ص93.

1. «**الطابع الصريح والواضح لصياغتها**
2. **وإرادتها في الالتفاف حول معتقد إيجابي أو معياري خاص**
3. **إرادتها في التمييز بالنسبة إلى منظومات معتقدية أخرى ماضية أو حالية**
4. **انغلاقها أمام التجديد**
5. **الطابع المتشدد لاقتناعاتها**
6. **الطابع الأهوائي passionnel**
7. **مطالبتها بالانتماء**
8. **وأخيرا ارتباطها بمؤسسات مكلفة بدعم وتحقيق المعتقدات المعنية.**»[1]

وقد ميز بعض الباحثين بين "**الأيديولوجيا**" و"**العلم**"؛ حيث إن الأولى «**تتميز عن العلم من حيث إن وظيفتها العملية المجتمعية تفوق، من حيث الأهمية، وظيفتها النظرية(وظيفتها المعرفية)**»[2]. فالأيديولوجيا تعمل على تعزيز دور الفرد مجتمعيا؛ فهي تدرك أن الذوات الفاعلة في التاريخ على مر عصوره، إنما هي مجتمعات بشرية معينة، وهو ما يعضده قول "**مالك بن نبي**" «**أن النشاط البشري لا يمكنه أن يحدد بمعزل عن الطرائق التي تشرط إنجازه العملي ولا بمعزل عن بواعثه المعللة (ses motivations). ولهذا فهو يتضمن بالضرورة محتوى فكريا يتلخص في كل التقدم الفني والإجتماعي والأخلاقي لمجتمع ما**»[3]. فالتقدم على الصعيد العلمي والسياسي والاجتماعي والفني وحتى الأخلاقي لا يكون بمعزل عن التطور الفكري الذي تؤطره أيديولوجيا ما، فهذه المجتمعات غالبا ما تتبدى على شكل كليات متمايزة عن غيرها موحدة في ذاتها، وتتشكل هذه الوحدة عن طريق نموذج نوعي ومختلف من العلاقات المعقدة والمتداخلة، والتي تقوم أساسا على استخدام المستويات الثلاثة الفاعلة في كل مجتمع وهي: **الاقتصاد، السياسة، والأيديولوجيا**، بما

1 ر. بودون، ثمانية معايير مميزة للمنظومات الأيديولوجية، ضمن كتاب: الأيديولوجيا، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ص19.

2 لوي ألتوسير، ماهي الأيديولوجيا؟، ضمن كتاب: الأيديولوجيا ، ص8.

3 مالك بن نبي، مشكلات الحضارة (القضايا الكبرى) ، دار الفكر، دمشق، ط1، 1991، ص99، 100.

تحملـه مـن تمـثلات (أفكـار، ديـن، أسـطورة، أخـلاق، قـيم ...)، ومـن الضـروري أن نـدرك أن الأيديولوجيا غالبا لاتنتمي إلى الفكر الواعي، بل هي كما يرى **"عبد الله العروي"** « **تؤثر من وراء الوعي**»[1]. فالأيديولوجيا عبارة عن تمثّلات يؤمن بها الفرد لكنها في الحقيقة بعيدة تماما عن الوعي «**فهي تكون في معظم الأحيان صورا و أحيانا تصورات، ولكنها لا تفرض نفسها على الغالبية الساحقة للبشر إلا كبنيات قبل كل شيء ودون (أن تمر بوعيهم). إن هاته التمثلات هي عبارة عـن موضـوعات ثقافيـة تـدرك و– تقبـل – وتعـانى فتـؤثر علـى البشـر وفـق عمليـة يجهلـون مدلولها**»[2].

إنه لمن الضروري بعدما تقدم من البحث التمييز بين (**النظام المعرفي**) و(**الأيديولوجيا**)، لأنهما وإن اشتركا في نقاط التقاء كاعتماد كل منهما على أفكار ناظمة لنسقهما «**فالفكرة لا تستطيع التحرك في الفراغ: فهي تحيا باعتبارها جزءا أو حلقة في سلسلة أو منظومة من الأفكار**»[3]، لهذا فهناك من يرى أنه لاغنى للأفراد والمجتمعات عن تبني نموذج معرفي أو أيديولوجيا ما «**فالمرء الذي يعتنق أيديولوجيا ما يعثر فيها على مرساته ومرتكزه، مثلما أنها تزوده "بالمعرفة" واليقين عن مغزى حياته ومعناها وتمنحه طمأنينة تشكل الحياة وتشيد صرحها، هنا يقع مغزى الأيديولوجية وتكمن أهميتها بالنسبة للحياة العملية**»[4]، فإن ذلك لا ينفي اختلافهما الأكيد، فالأيديولوجيا –كما هو معروف– تقوم على الانتقاء في اختياراتها العلمية والمعرفية، ثم تنتظم هذه الاختيارات في نسق مغلق وثابت من البراهين يرفض الاختراق من خارجه، إنها تحاول أن «**تضم كل العناصر (السياسية والحضارية والنفسية والاجتماعية) في نسق متكامل يماثل الواقع (الحقيقي والنفسي) الذي تدعو له الأيديولوجية**» [5]، لكن ارتكازها على الصياغة الوحيدة الجانب – التي قد تكون

1 عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، ص 65.

2 لوي ألتوسير، ماهي الأيديولوجيا؟، ضمن كتاب: الأيديولوجيا، ص 9.

3 ألفريد نورث هوايتد، كيف يتكون الدين؟، ص96.

4 باب باربون، معنى الأيديولوجيا وضرورتها، ضمن كتاب: الأيديولوجيا، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ص15.

5 عبد الوهاب المسيري، الأيديولوجية الصهيونية (دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة)، ص138.

صحيحة –«**لكنها من خلال تأكيدها على نقطة معينة يمكن أن تكون لها تأثيرات الكذبة. وهذه النزعة التجزيئية لا تملك بحد ذاتها طبيعة الحقيقة**»[1]، فالتركيز على جزئية دون أخرى يجعل الحقيقة ناقصة ويمدنا بوجه واحد فقط من أوجهها الكثيرة، في حين أن الاختيارات هذه في النظام المعرفي أو في ابستيمولوجيا العلم، تظل نسقا منفتحا مرنا لتقبل اقتراحات من خارج إطاره؛ إذ إن تلك الاختيارات تظل مجرد فرضيات قابلة للتعديل، وهذا لا يعني أن النظام المعرفي لا يعتمد على مرتكزات أساسية في بنائه يعد المساس بها تشويها له، فهو يقبل التعدد في إطاره العام، لكنه يرفض الاقتراب من ثوابته الأساسية.

1 ألفريد نورث هوايتد، كيف يتكون الدين؟، ص 94.

3. النموذج المعرفي الإسلامي

قد بات من المعلوم بالضرورة أن لكل نظام معرفي خلفية عقدية أو فكرية أو أيديولوجية ينطلق منها، وهنا يمكن الحديث عن مرجعيتين أساسيتين تحددان طبيعة النموذج؛ «**مرجعية نهائية متجاوزة ترتكز إلى نقطة خارج عالم الطبيعة والمادة والحواس الخمس، هي في النظم التوحيدية الإله الواحد. المنزه عن الطبيعة والتاريخ، الذي يحركهما ولكنه لا يحل فيهما، ولا يمكن أن يُردّ إليهما. أما في النظم الإنسانية الهيومانية (التي لا تعترف بالضرورة بوجود الإله) فهي الجوهر الإنساني ورؤية الإنسان باعتباره مركز الكون المستقل، القادر على تجاوزه، ومن ثم يصبح له أسبقية على الطبيعة/المادة**»[1]. وتتمحور المعايير الداخلية والمنطلقات الأساسية لهذا النموذج حول واحدة من المرجعيتين سالفتي الذكر، وتشكل أعمدته الكبرى وركائزه الأساسة لبناء صرح حضاري، وتقدم أجوبة كلية ونهائية، فيقابل النموذج الإسلامي القائم على المرجعية المتجاوزة نموذج غربي مادي قائم على النفعية، ويعبر النموذج المادي عن نفسه من خلال نموذج كمي يضع الربح قبل الإنسان ويسمي ذلك موضوعية وحيادية، ويعتبر هذا النموذج أن مركز الكون كامن فيه وليس متجاوزا له، وهذا يعني بالضرورة إما أن لا إله في الكون أو أنه موجود ولا علاقة له بالمنظومة الأخلاقية والمعرفية والدلالية والجمالية. و«**إذا كانت الأيديولوجيا تقدم – بحسب تعبير ألتوسير– إجابات زائفة عن أسئلة حقيقية فإن حركة الفكر في المعرفية الإسلامية تقدم إجابات حقيقية عن أسئلة حقيقية. وفي ذلك ما يثبت مرة أخرى أن نظام المعرفة في الإسلام لا يشكل، في صميمه إيديولوجيا بأي صورة من الصور**»[2]، فالنظام المعرفي الإسلامي أوسع من الأيديولوجيا، لأن كل إيديولوجيا تطرح نظاما معرفيا خاصا بها، وهي قائمة على الانتقاء لا محالة؛ إذ إنها تتبنى زاوية نظر معينة معتبرة إياها الحقيقة كلها – على عكس هذا – كان النظام المعرفي الإسلامي ينبع «**من تحاور المنظورات المختلفة داخل سياق واحد يجد مردوده الأصيل في مفهوم "التوحيد" وتتمثل تأسيساته الجذرية في التفاعل الزمني المتبادل بين ثلاثة أطراف: الله، الكون، الإنسان**»[3]. فهو نظام يقبل التعدد والاختلاف، بل يرى أن

1 عبد الوهاب المسيري، العالم من منظور غربي،ص 47.

2 وليد منير، أبعاد النظام المعرفي ومستوياته، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص 196.

3 المرجع نفسه، ص168.

لكل زمن ظروفه وحيثياته التي ينطلق منها في حل الإشكالات المطروحة في ذلك الزمن، ويصبح التوحيد مرتكزا للحياة ككل وليس خصيصة عقدية فقط.

فالنموذج المعرفي الإسلامي قائم أساسا على مباديء الدين الإسلامي، و لهذا فهو يستثني استثناء قاطعا الدين من التشكل الأيديولوجي أيا كان نوعه، «**لأن الدين متنزل من وراء الواقع، أي من الله سبحانه وتعالى، فالأيديولوجية في استخدامنا لها ضمن منهجنا ترتبط بالمفهوم البشري المنتج ضمن الدين الإلهي المتنزل، وليس الدين كنص إلهي مطلق هو فوق تاريخانية الأفكار ونمط إنتاجها**»[1].

ولأن "**التوحيد**" هو الركيزة الأساسية للدين الإسلامي الذي جاءت الرؤية الكونية الإسلامية مترجمة له والتي تعني «**إدراك أن الكون قد أبدع بإرادة حكيمة واحدة وأن نظام الوجود مشيد على أساس الخير والجود والرحمة وإيصال الموجودات إلى كمالاتها اللائقة بها. وتعني أيضا أن للكون قطبا "واحدا" و"محورا واحدا". وتعني أن ماهية الكون "هي منه" (إنا لله)، وأنها (إليه تتجه) (إنا إليه راجعون)**»[2]، الأمر الذي جعل النموذج المعرفي الإسلامي يتمحور حول مركز متجاوز للكون وموجوداته إلى الموجد الفعلي له، والاقتراب من هذا المطلق محاولة للوصول إلى الكمال الإنساني المحمود، ولهذا أطلقت مبادرات في العقود الأخيرة مطالبة بأسلمة المعرفة لا بإصباغ صياغة إسلامية تعتمد على المصطلحات الدينية للعلوم والتكنولوجيات الحديثة، فالأمر أعمق من هذا، لأن إسلامية المعرفة هي فلسفة تعتمد على فكرة "**التوحيد**" التي تدرك أننا من الله وإليه، فيصبح الإنسان جندا من جنود الله لتحقيق حكمته في الأرض، وذلك يعتمد أساسا على اعتبار إسلامية المعرفة رؤية «**تنبثق من عقيدة كلية عن الإنسان والكون والحياة، وكذلك تنبثق عن الإجابة عن الأسئلة الكلية والنهائية المتعلقة بالوجود والقيم، هي باعتبارها منهجية ينبثق منها نظام معرفي وإجراءات**

1 محمد أبو القاسم حاج حمد، منهجية القرآن المعرفية (أسلمة فلسفة العلوم الطبيعية والإنسانية)، ص 248.

2 آية الله المرتضى المطهري، الرؤية الكونية التوحيدية، ص 20.

ومبادئ»[1]، هذا ما يقصد بإسلامية المعرفة التي لازالت مجرد محاولات فردية لم تعط ثمارها المرجوة لأنها محاولات معزولة ولم تدخل غمار العلوم والمعارف الحديثة، غير أنها مشروع لو اكتملت جوانبه لكان غرسا طيبا أصله ثابت وفرعه في السماء، ويعطي أكله على جميع أصعدة الحياة في كل حين، ذلك لأن المعرفية الإسلامية في جوهرها الموضوعي هي محاولة دائبة للتطور والتجدد «**في اندفاعها إلى الأمام عبر التاريخ، ولذلك فإن المعرفية الإسلامية تنطوي في مكنونها على طاقة الاكتمال الحيوية التي تعكس في صورتها المتوازنة خصائص النموذج الكلي paradigme وفاعلية الإحاطة التي تمتلكها الرؤية الشمولية worldview** »[2]. هذه الرؤية الشمولية التي أدركت خصوصية الأنا وفرادته واختلافه عن الآخر، وحاولت إيجاد منهج وسط يستطيع من خلاله الفرد التعامل مع الآخر والإستفادة منه، بعيدا عن الإنبهار المفرط المؤدي لا محالة إلى محاولات بائسة يائسة للذوبان فيه، وبعيدا أيضا عن الشعور بتضخم الأنا وازدراء الآخر. وبالتالي، إقصاؤه وتغييبه تماما عن مضامير الحياة، يحدوه إيمان مطلق أن قوة القيمة لا قيمة القوة هي الفاعلة في بناء المجتمعات. لهذا فالنص القرآني يقرر حقيقتين مهمتين، بل أساسيتين في التعامل مع الآخر بتوازن بعيدا عن إقصائه أو الذوبان فيه وهما: الإختلاف والتواصل، فإذا كان النموذج الغربي يقوم دائما على إقصاء الآخر لحساب ظهوره هو، فإن النموذج المعرفي الإسلامي أقر حقيقة الاختلاف بين الشعوب وضرورة التعارف والتواصل في قولـــــه: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ ١٣ ﴾[3]، وتصبح بذلك قوة القيمة الأخلاقية جامعة للإنسانية على اختلاف مشاربها، بدل أن تكون قيمة القوة مفرقة لها على حساب الجنس أو العرق أو الأيديولوجيا أو المصلحة الفردية.

1 علي جمعة محمد، تقديم كتاب: إسلامية المعرفة ين اليوم والأمس، طه جابر العلواني، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا-الولايات المتحدة الأمريكية، ط01 ،1999، ص08.

2 وليد منير، أبعاد النظام المعرفي ومستوياته، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص174.

3 الحجرات، الآية 13.

4. خصائص النموذج المعرفي الإسلامي

يتشكل النموذج المعرفي الإسلامي من ثلاثة أقسام كما أسلفنا الذكر وهي: **البيان والبرهان والعرفان**؛ وهي تشكيلات فكرية متجانسة وإن كان ذلك لا ينفي تمايزها، فتجانسها نابع من مهادها المرجعي، في حين أن تمايزها ناتج عن اختلاف المنظور والأدوات الإجرائية، فقد «**كان تكامل التشكيلات الثلاثة في المعرفية الإسلامية وتفاعلها على، المستوى النظري، هو مصدر الإمكانية لزخم المنظور المعرفي الإسلامي (...) واستمرار تجدده وحيويته وتأثيره. ولكن الإعتراك الماثل بين هذه التشكيلات، على مستوى الواقع التاريخي العملي، هو ماحرمنا، في ظروف كثيرة، ثمرة التركيب بينها في بناء واحد متماسك وقوي**»[1]. وبذلك، عانت الثقافة العربية الإسلامية طيلة قرون من المقابلة بين التشكيلات المختلفة لمكوناتها، وبدل الاستفادة من هذا الزخم المعرفي فيما يفيد ويثري الساحة الثقافية والعلمية الإسلامية، كان الجدال المحتدم بينها يحرمنا من ثمارها المعرفية.

لابد من إدراك أن النموذج المعرفي الإسلامي ينبع -كما قد أسلفنا الذكر- من تحاور المنظومات المختلفة داخل سياق واحد تتمحور كلها حول مفهوم (**التوحيد**) الذي تجد فيه مردودا فعليا وأصيلا لمفهوم العقل المنتج والفعّال دون تأليه له، ضمن منهج إسلامي فاعل مؤطَّر بالنص القرآني المنزه عن الخطأ والمضيف لهذا المنهج مركزا كونيا متعاليا، إذ تتفاعل أطرافه الثلاثة:(**الله، الكون، الإنسان**) تفاعلا إيجابيا لا يقصي ملكات الفرد وإن كان يقننها، ويفعّل قدرته على قراءة الكتابين؛ المسطور والمنظور، وذلك بتعزيز مفهوم الاجتهاد، ولا يغيّب الجانب الميتافيزيقي الذي يمثل مركز الكون المتعالي (الله) بحجة قدرة العقل على السيطرة على التاريخ، إنها وسطية قائمة بالأصل على استجابات مرنة لأفعال التاريخ، ولعل أهم خصائص النموذج المعرفي الإسلامي مايلي:

1. مركزية التوحيد: لا يعني هذا التوحيد من جانبه العقدي فقط، بل باعتباره «**إطارا نظريا ومرجعيا، وخلفية فلسفية، موجهة ومسددة للعلم والمعرفة**»[2]، وهو ما نلمسه في تعريف "**عبد**

1 وليد منير، أبعاد النظام المعرفي ومستوياته، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص 174.

2 عبد الحافظ صخبوش، مركزية التوحيد في النظام المعرفي الإسلامي (دراسة في نماذج)، قراءات، مركز نماء للبحوث والدراسات، أكتوبر 2019.الرابط الإلكتروني: www.nama-centre.com

الوهاب المسيري"؛ إذ يقول: «**التوحيد هو الإيمان بوجود مبدأ واحد هو مصدر وحدة العالم، وهو الإله، خلق الإنسان والطبيعة والحياة والتاريخ، وهو الذي يحركهم ويحدد أهداف الوجود الإنساني على الأرض والقيم الأخلاقية التي يجب على الإنسان الإلتزام بها. وهذا الإله ليس جزءا من الطبيعة ولا من مادتها (فهو ليس كمثله شيء)، وهو كذلك ليس حالًّا في الإنسان والطبيعة بل يتجاوزهما**»[1]، لقد حاول "**عبد الوهاب المسيري**" وثلة من الباحثين المقتدرين بناء مشروع حضاري إسلامي، ينطلق من فلسفة إسلامية خالصة، ويقوم على إعادة تفعيل النموذج المعرفي الإسلامي، وذلك انطلاقا من تحويل (**التوحيد**) من مقولة غيبية اعتقادية ترددها الألسنة ولا تفقهها العقول، إلى مقولة معرفية تسعى إلى عملية بلورة المعرفة الإنسانية المتمحورة حول مركزية (**التوحيد**)، فالتوحيد «**الذي يمثل الله موضوعه (وليس الوحدة) هو ما يدفع بالنظام المعرفي الإسلام إلى آلة بناء**»[2]، فالمعرفة الإسلامية تعتبر أن كل شيء من الله وإلى الله مرده، و في نطاق المعرفة ترى أن كل الأسباب إنما تحقق غاية أرادها الله، أو تخدم غاية أخرى هي مقدمة متدرجة لبلوغ غايات مؤجلة هي أيضا مكرسة لتحقيق إرادة الله تعالى، وحينها «**يصبح نظام الأسباب في هذا الكون نظاما من الغايات على قمتها تقف الإرادة الإلهية لتحدد غاية كل موجود فرد، وغاية كل سلسلة من الغايات، وغاية النظام العام كله**»[3].

ولهذا لما اختلّت فكرة التوحيد في نظر المسلمين وأفهامهم اختلت معها غاية المعرفة، وفقد النظام المعرفي الإسلامي توازنه، بمحاولات التلفيق والتوفيق ولعل أخطر «**ما أصاب النظام المعرفي عند المسلمين من تشوهات وانحرافات التحول التدريجي المستمر من نظام للمعرفة ينبت في عقيدة التوحيد، ويتطور بالاجتهاد والتجديد، إلى نظام قائم على الازدواجية بين ما هو (علماني) وما هو (ديني)، وعلى الخصومة بين ما هو وحي وما هو اجتهاد بشري، نظام قائم على التقليد**

1 عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية، دار الشروق، القاهرة، ط3، 2006، ص25.

2 وليد منير، أبعاد النظام المعرفي و مستوياته، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص175.

3 إسماعيل راجي الفاروقي، أسلمة المعرفة (المبادئ العامة و خطة العمل)، تر:عبد الوارث سعيد، دار البحوث العلمية، الكويت، د ط، 1983، ص55.

والجمود»[1]. فالتقليد هو محاولة فاشلة للاقتراب من الآخر المتفوق، واقحام منظوماته الفكرية والعلمية والقيمية التي وجدت لحل مشاكل في منبتها الأصلي في وسط حضاري مختلف لا تجيب المنظومات الوافدة عن أسئلته الحقيقية ولا تروي ظمأه الوجودي والمعرفي. هذا ما جعل **"طه جابر العلواني"** يدرك أنه لو «**اختل النظر إلى العقيدة يحدث فينا ماهو حادث الآن، أكثر الناس صفاء في عقيدتهم أكثر الناس إصرارا على تجاوز قضايا المعرفة، هذا النظام المعروف الآن منزوي، منكمش، النظام المعرفي الإسلامي، مقهور، منحسر، في بلادنا وبلاد غيرنا»**[2]. فالنظام المعرفي الإسلامي المبني أولا على **(التوحيد)** البيّن هو الذي يؤدي إلى صفاء تام في العقيدة، المؤدي بدوره إلى العمل على الإنتاج وعمارة الأرض. وبالتالي، الإقرار بمبدأ خلافة الإنسان، وحمل الأمانة، هذا الأمر الذي يفتقده المسلمون اليوم، لهذا فإن ابتعاد الإنسان المسلم عن عقيدته كمنهج حياة هو الذي أدّى إلى فقده أهلية الريادة والتفوق الحضاري.

2. إمامة القرآن الكريم: إن النموذج المعرفي الإسلامي هو «**نظام يقوم على الإيمان أن الحقيقة واحدة، لكن لا يستطيع إنسان منفرد الإمساك بها، أو ادعاء تمثيلها، أو احتكارها، أو الإحاطة بها**»[3]. فالحقيقة –كما هو معلوم– أمر مطلق وحواس الإنسان وقدراته نسبية، ولهذا كان الإمساك بتلابيبها كلها عند فرد معزول هو أمر غاية في الصعوبة إن لم نقل ضرب من المستحيل. ومن ثمّ، جاءت تعاليم الإسلام حاثّة على قراءة القرآن الكريم وتدبّر آياته وجعله إماما وهاديا في الحياة، وقد أصبح هذا اليوم ضرورة ملحّة، لأن كل الشواهد تؤكّد «**على خطل أي مسعى فكري لا يتخذ من القرآن الكريم إماما له، لما للنّص القرآني من قدرة تكوينية على الوعي الجمعي للأمة، فهو يرسم المعالم ويضع الحدود، ويقرر العقيدة، ويقيم الميزان الأخلاقي، ويؤطر الهوية الإجتماعية المشتركة**

1 محمود عايد الرشدان، حول النظام المعرفي في القرآن الكريم، مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، و م أ، السنة 3، ع 10، 1997، ص 10.

2 طه جابر العلواني، مقدمة في إسلامية المعرفة، دار الهادي، بيروت، ط1، 2001، ص51.

3 فتحي حسن ملكاوي، طبيعة النظام المعرفي الإسلامي وأهمية البحث في موضوعه، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص 69.

للأمة المسلمة»[1]. إنه دستور الأمة الذي ينظّم كل علاقاتها وتعاملاتها سواء كانت بين العبد وربه أو بين البشر.

ولأن الحضارة بمعناها الصحيح لا تقوم إلا على عقيدة صحيحة تدرك قيمة الإنسان وتحتفي بالجانب الروحي فيه، وتقر بضرورة وجود مركز للكون متعالٍ عما فيه، والتّاريخ يشهد بذلك كما يؤكد **"مالك بن نبي"**. «**فالحضارة لا تظهر في أمة من الأمم إلا في صورة وحي يهبط من السماء، يكون للناس شرعة ومنهاجا، أو هي – على الأقل– تقوم أسسها في توجيه الناس نحو معبود غيبي بالمعنى العام، فكأنما قدر الإنسان أن لا تشرق عليه شمس الحضارة إلا حيث يمتد نظره إلى ما وراء حياته الأرضية**»[2]، حين يسعى الإنسان نحو هدف أسمى تصبح وقتها الحضارة خادمة لهذا المعبود الغيبي، فإذا حدث العكس تملّكت المادة الإنسان وطمست فطرته السليمة المرتبطة دوما بمركز متعال، هذا ما جعل نظرية المعرفة في الإسلام تقرّ أن الوحي في نظامها المعرفي يعد مصدرا تكوينيا، ويعتبر القرآن أوثق هذه المصادر على الإطلاق، وأقدرها تحديا للزمن لأنه «**حين يقرأ الإنسان اليوم القرآن والوجود معا قراءة تلاحم سوف يقدم زادا فكريا ومعالجات ثقافية تعالج مشكلات الحياة وقضاياها**»[3]. وحينها سينطلق الإنسان في بناء صرح حضاري يعتمد أساسا عل نظام أقره الخالق سبحانه وتعالى وإن تعدّدت قراءاته، مستفيدا من تراثه الأصيل ومحاولاته الكثيرة لقراءة الكتابين؛ المسطور والمنظور.

3. المرونة: فهو نموذج –كما يقول **"عبد الوهاب المسيري"**– «**لا يطمح إلى أن يصل إلى قوانين صارمة أو إلى إجابات موضوعية نهائية جبرية بسيطة تفسر كل شيء**»[4]، إنه لا يخضع للنسق المغلق، بل يفتح المجال واسعا للاجتهاد البشري؛ وللقراءات المتجدّدة. إذ إن المعرفة في المنهج الإسلامي «**جهد متصل وغزو مستمر من أجل الكشف عن الحقيقة، المصفاة من الدغل**

1 عرفان عبد الحميد، نظرية المعرفة في القرآن، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص 158.

2 مالك بن نبي، شروط النهضة، تر:عمر كامل مسقاوي وعبد الصبور شاهين، دار الفكر، سوريا، ط1، 1986، ص51.

3 طه جابر العلواني، نحو منهجية معرفية قرآنية (محاولات في بيان قواعد المنهج التوحيدي للمعرفة)، دار الهادي، بيروت، ط1، 2004، ص149.

4 عبد الوهاب المسيري، العالم من منظور غربي، ص 289.

والتلبيس والتدليس»[1]، فمن المعروف أن للحقيقة أوجها كثيرة ومن الصعب على الإنسان منفردا مهما بلغ من العلم والمعرفة الإحاطة بهذه الأوجه جميعها. هذا ما جعل من الاجتهاد مشروعا تراهن عليه الثقافة الإسلامية كلها، ويعتبره النظام المعرفي الإسلامي أهم ركائزه التي ضمنت له التجدد والاستمرار على مرّ العصور، بل بفضله أصبحت المعرفة فيه مشروعا مفتوحا «**منفتحا على النماء المستمر، والتطوير الدائم، وبمقتضى هذا الفهم أيضا، تقف المعرفة التي هي الاجتهاد، طرفا نقيضا مقابلا للمعارف السلطوية التي تدعي الإطلاق**»[2]. فالاجتهاد يبدأ أولا بدستور هذه الأمة (**القرآن الكريم**)، فالقراءات المستمرة لعلماء الأمة ومفكريها جعلتهم «**يتجهون إلى مكنون الكتاب الكريم يستنطقون الحلول لمشكلات العالم ويستمدون من مكنوناته التي قضى الله أن تتكشف طبقا لحالات الإستدعاء الزماني، ويتجدد عطاؤها لتهيمن على أي واقع و تعالج أي مشكل**»[3]، وهو ما أشار إليه "**عبد الله بن مسعود**" "**بتثوير القرآن**"؛ إذ يُروى عنه أنه قال: «**من أراد العلم فليثوّر القرآن، فإن فيه علم الأوّلين والآخرين**»[4]، والتثوير هو نوع من التنقيب عن خفايا النصوص، واستنطاق خباياها، ويقول "**وليد منير**" في هذا الصدد: «**والتثوير كما أفهمه، اجتهاد فيه تأويل، واستبصار فيه تحليل، وتدبر فيه تدليل، وهو ليس انحرافا ولا مناقضة، ولا زيغا ولا معارضة، بل استلهاما واستهداء وإعمالا للفكر والتأمل، إنه استنهاض واستنباط ومساءلة وترجيح**»[5]. وبهذه المقومات كلها يصبح القرآن مصدرا للمنهاج وللشرعة ومنتجا للمعرفة، وخزانا لا ينفذ لإنتاج النماذج المعرفية الضرورية لبناء حضارة راسخة، وبذلك يصبح الموجه الأكبر لمقومات النّماء الحضاري والعمراني.

4. الاجتهاد كآلية معرفية : إذا كان النموذج المعرفي المادي الغربي يقوم على أساسين متباينين؛ فهو إما مناد بالموضوعية التامة ـ وهذا هو القطب الأول ـ التي تعني موضوعا للرّصد دون تدخل الذات الراصدة له. وبالتالي، يعتبر العقل في هذه الحالة متمكنا ومحيطا وملمّا بكل المعطيات وقادرا على

1 عرفان عبد الحميد، نظرية المعرفة في القرآن، ضمن كتاب:نحو نظام معرفي إسلامي، ص161.

2 المرجع نفسه، ص 162.

3 طه جابر العلواني، نحو منهجية معرفية قرآنية (محاولات في بيان قواعد المنهج التوحيدي للمعرفة)، ص 149.

4 الطبراني، المعجم الكبير، ج9، تح: حمدي عبد المجيد السلفي، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، د ط، د ت، ص146.

5 وليد منير، أبعاد النظام المعرفي ومستوياته، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص 195.

الوصول إلى المعرفة لوحده، و إما منحازا إلى الذاتية التامة – وهو القطب الثاني– معتبرا الذّات خارج الموضوع بعيدة عنه، بل هي متمحورة حول نفسها لا تستطيع فهم الواقع فضلا عن تغييره، بل تزدري العقل ولا ترى طائلا منه، فالواقع شديد العمق والتشابك ولا يمكن الإحاطة به و«**هما حالتان مستحيلتان (يتأرجح بينهما النموذج الغربي). بدلا من هذا سيحل مفهوم الإجتهاد(وهو نقطة وسط بين نقطتين مستحيلتين متطرفتين) الذي يفترض أن عقل الإنسان لا يمكنه أن يحيط بكل شيء وأن محاولة المعرفة الكاملة مستحيلة بروميثية فاوستية شيطانية مقضى عليها بالفشل وأن الموضوعية والحيادية الكاملة مستحيلة وأنه لا يمكن الوصول للعقل العام لأن عقل الإنسان محدود وفعال: محدود فلا يحيط بكل شيء، وفعال فلا ينسخ كل شيء**»[1].

لقد جاء الإسلام ليخرج الإنسانية من الظلمات إلى النور، بل جاء «**ليهز هذا الكيان البشري ومن خلال أهم مافيه .. من خلال عقله، ومن خلال وجدانه، وذلك لكي يغير سلوكه، ويوجه تصرفاته**»[2]. إن من أهم ما يميز النموذج المعرفي الإسلامي هو تقديره للعقل وإعطاؤه حجمه الحقيقي دون مبالغة ولا ازدراء، والمتأمل في الكتاب الكريم يرى كيف أن الخطاب القرآني كما يأمر الإنسان بالتّسليم بأمور غيبية أقرّها الشارع الحكيم، فإنه يحثه كذلك على إعمال عقله والتفكر في خلق الله والاجتهاد إذ «**عبر المد الزمني لتنزل القرآن، ينهمر السيل ويتعالى النداء المرة تلو المرة: اقرأ، تفكر، اعقل، تدبر، تفقه، انظر، تبصر.. إلى آخره.. ويجد العقل المسلم نفسه ملزما، بمنطق الإيمان نفسه، بأن يتحول، أن يتشكل من جديد لكي يتلاءم مع التوجه (المعرفي) الذي أراده الدين الجديد**»[3]. فالنموذج المعرفي الإسلامي يؤكد على دور العقل في فهم الكون وتغييره، ويعتبره من أهم ملكات الإنسان، فهو يعتبر أن «**الإنسان ليس إله الكون الأخير كما نلمح في الأدبيات الحديثة للمعرفة الغربية التي يتأسس جزء مهم من نزوعها على مشروع نقد الميتافيزيقا**

1 عبد الوهاب المسيري، العالم من منظور غربي، ص 289.

2 عبد الرحمن الطريطري، العقل العربي وإعادة التشكيل، وزارة الأوقاف، قطر، ط1، 1413 هـ، ص 76.

3 المرجع نفسه، ص 56.

(نيتشة،وسارتر، وفوكو، ودريدا..الخ)، ولكن الإنسان هو الأمين على الكون بحكم خلافته في هذا الكون بإرادة الله ذاته»[1]. هذا هو الأساس الذي قامت عليه الحضارة الإسلامية، ذلك لأن «**أهداف الحضارة الإسلامية هي أهداف أخلاقية، وأن الأخلاقيات الإسلامية هي دعوة عالمية، وأن عالمية الدعوة تنبع من إنسانية الفرد**»[2]، فالإنسان هو محور هذا النموذج وهو خليفة الله في الأرض، لذلك حثه الشارع الحكيم على تحرير عقله من الأوهام والإعتقادات الخاطئة وتفعيله بآليات الاجتهاد والبحث والتجديد.

5. التمدّد: تُعدّ هذه الخاصية من أهم ميزات النموذج المعرفي الإسلامي؛ إذ «**ينبني على هذه القابلية ويؤكد عليها، مما يدفع العقل الإنساني للمزيد من البحث والسعي**»[3]، فهو يتقبل الآخر المختلف ويسعى إلى تفهّمه مادام لا يخرج عن الأطر الكبرى للمرجعية الإسلامية، إنه يؤمن بإنسانية مشتركة تقبع في داخلها طاقة كامنة تتولد منها أشكال حضارية مختلفة متمايزة عن بعضها؛ وبها نفرق بين أمة وأخرى، وفرد وآخر. هذا ما يعني أنه «**لاتوجد نقطة تاريخية نهائية واحدة ولا قانون (مادي) واحد يسري على الجميع، فالنهائي هو الإنسانية المشتركة والطاقة الإنسانية الكامنة التي تسبق كل الظواهر الإنسانية ذاتها (التي تُدرس وتُرصد) بكل أشكالها اللاّمتناهية**»[4]. فهذا النظام يستطيع استيعاب الاختلاف، فهو يتمتع بمرونة عالية تمنح الإنسان القدرة على التفاعل مع الآخر المختلف من دون الذوبان فيه، فالإنسان في النظام المعرفي الإسلامي قيمة معنوية قادرة على الخلق والاختيار و«**ليس كإنسان المادية والطبيعية والحتمية والاشتراكية شجرة بلا إرادة (...) وليس كإنسان الوجودية والليبرالية والراديكالية والإنسانية إرادة حرة واعية بذاتها وقع في دنيا العناصر والطبيعة المادية هذه ميتا شريدا بلا مسؤولية وغريبا عن الوجود وعاريا من الجمال، بل هو إرادة**

1 وليد منير، أبعاد النظام المعرفي ومستوياته، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص 179.

2 شهاب الدين أحمد بن محمد بن أبي الربيع، سلوك المالك في تدبير الممالك، تح:حامد عبد الله الربيع، دار الشعب، القاهرة، 1980،د ط، ص 212-214.

3 نصر عارف، مفهوم النظام المعرفي والمفاهيم المتعلقة به، ضمن كتاب:نحو نظام معرفي إسلامي، ص 70.

4 عبد الوهاب المسيري، العالم من منظور غربي، ص 296.

واعية قادرة على الاختيار والخلق وصنع مصيره وفي نفس الوقت مسؤول أمام الوجود»[1]. فهذه المرونة العالية التي يتمتع بها هذا النموذج هي التي جعلت طرائق السالكين تختلف وإن اجتمعت على الغاية الواحدة وهي القرب من الله عز وجل، إذ انطلاقا من النموذج «**المعرفي الإسلامي الكلي يتم صياغة نماذج معرفية فرعية تختص بالحقول المعرفية المختلفة، تستمد من النموذج الأصلي المقولات المركزية المعرفية، في حركة تصاعدية أو تنازلية، وتدفع الممارسة العملية الإنسان إلى توليد المعرفة، من خلال نقل تلك العلوم المتولدة من عالم الحبر والمداد إلى عالم الحركة في الحياة والتاريخ**»[2]. وهنا يقوم الواقع باختبار فاعلية النموذج، وذلك من خلال عمليات النقد والتصحيح التي تطاله ليصل النموذج إلى مرحلة التوازن بين مكوناته، فيعطي دفعا حضاريا للأمة الإسلامية.

6. هو نموذج واحد في المستوى الأعلى، لكنه يقبل التعدد فيما دون ذلك: يقر بمحورية الخالق الواحد في الوجود. «**إن التوحيد الذي يمثل الله موضوعه (وليس الوحدة) هو ما يدفع بالنظام المعرفي في الإسلام إلى بناء النموذج الكلي وبلورة الرؤية الشمولية، فالواحد (الله تعالى)لا يعني في تجسيده للقيمة الزمنية اتحاد الأشكال في نمط، ولكنه يعني اتحاد الأنماط في شكل. وهذا هو المعنى الأصيل للاختلاف والتواصل، ومناط الاختبار الذي قرره الممتحن**»[3]، ففي مقابل نموذج غربي قائم على محورية الإنسان في الكون، ينطلق هذا النظام من اعتبار الإنسان كائنا فريدا ومركبا؛ مميزا عن الطبيعة أو المادة، مشرَّفا بالعقل الذي لا ينسخ الواقع بل يعيه ويتفاعل معه بما يلائمه، يقر بواحدية الخالق وعلى هذا الأمر تتمحور كل أركان هذا النموذج، إنه يقبل التعدد والتنوع في الآراء والأفكار والطرائق لكنه يؤمن بأن مركز الكون خارجه، ويتمثل في الإله الواحد الأحد، وهو وإن كانت مرجعيته الوحي الربّاني؛ قرآنا وسنّة، فإنه جهد بشري قائم على الاجتهاد يقبل إعادة الصياغة والتصحيح في كل دورة حضارية، حتى نتمكن من تجديد وإبداع منهج أو مناهج نستطيع

1 علي شريعتي، العودة إلى الذات، تر: إبراهيم الدسوقي شتا، الزهراء للإعلام العربي، مصر، ط1، 1986، ص 363، 364.

2 مهور باشة عبد الحليم، التأصيل الإسلامي لعلم الإجتماع (مقاربة في إسلامية المعرفة)، أطروحة دكتوراه، جامعة سطيف ،2014/2013، ص228.

3 وليد منير، أبعاد النظام المعرفي ومستوياته، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص 175.

من خلالها توليد المعرفة في مختلف مجالات الحياة الإنسانية. وهذا ما يؤكد «**انتفاء أو تضاؤل المكون الأيديولوجي في هذا النظام وترسخ الطابع المعرفي له، الذي يعطي إمكانية أكبر للوصول إلى أقرب نقطة من الحقيقة، يصبح هذا النظام إنسانيا قابلا لأن يقود البحث والتفكير لبني البشر على الرغم من اختلاف أديانهم وأعراقهم وثقافتهم**»[1]. لهذا كان هذا النظام المتكئ على المرجعية الإسلامية أقرب الأنظمة للوصول إلى الحقيقة، وأقدرها على الوصول ببني البشر إلى بر الأمان.

1 نصر عارف، مفهوم النظام المعرفي والمفاهيم المتعلقة به، ضمن كتاب:نحو نظام معرفي إسلامي، ص71.

ثانيا. نظام الخطاب العرفاني؛ مقاصده ومرتكزاته

1. الجذور والمقاصد

ينطلق الخطاب العرفاني من الرؤية الكونية العرفانية والتي يقصد بها «**ذلك التفسير للعالم والوجود المبني على أساس هذه المعرفة القلبية ولا يعتمد إطلاقا على الإستدلالات العقلية ولا التجريبية**»[1]. و قد عرف العرب التصوف والعرفان منذ الجاهلية، فالمتأمل للشعر الجاهلي يرى فيه بعض الشذرات الروحية متناثرة هنا وهناك، وبمجيء الإسلام تعزز هذا التيار، حتى بلغ أوجه في القرن السابع الهجري مع "**ابن عربي**" و"**الحلاج**" و"**النفري**" وغيرهم، غير أنه لم يأخذ حظّه من الدراسة الجادة لأسباب تعددت؛ إما سياسية أو دينية أو اجتماعية، ومنذ القرن التاسع عشر بدأ المستشرقون معالجة هذا الموضوع وقد كانوا في بداية دراستهم لنشأة العرفان الإسلامي يصرّون على البحث عن جذوره في تصوف غير المسلمين؛كالتصوف الهندي، المسيحي، الغنوصي، والأفلاطونية المحدثة، لكن الدراسات التي توسعت بعد ذلك من المستشرقين من أمثال "**لويس ماسينيون**" **louis Massignon**"(**1883–1962م**) و"**رينولد نيكولسون**" "**Reynold Nicholson**"(**1868–1945م**) و"**هنري كوربان** " "**henry corbin**"(**1903–1978م**)، اتجهت إلى إثبات أن النشأة الأصلية للعرفان الإسلامي لا يمكن البحث عن جذورها إلا في المفاهيم الإسلامية ذاتها، لأنها من صميم تعاليمه الداعية للزهد والتخفف من الدنيا بحثا عن القرب من الله، وأصبح البحث بعدها عن جذور نشأة التصوف الإسلامي عند غير المسلمين أمرا مرفوضا ولا يمتلك أي مسوغات علمية ومنهجية، غير أن هذا لا ينفي أن العارفين المسلمين قد أضافوا وعبر أزمنة طويلة «**وبسبب اطلاعهم على الإتجاهات الفكرية الأخرى – إسلامية كانت أم غيرها –، عناصر من تلك الإتجاهات متى وجدوا أن تلك العناصر تنسجم مع البناء المعرفي المتبنى لديهم فأغنوا بذلك ما عندهم**»[2]. وهذا الأمر ليس بدعة في الحضارات؛ إذ أنه من نافلة القول إن الأمم على اختلافها، وعلى مر الأزمنة،كانت بسبب احتكاك الشعوب ببعضها تتبادل الثقافات فيما

1 محمد تقي الدين المصباح اليزدي، الإيديولوجية المقارنة، ص21.

2 يد الله يزدان بناه، العرفان النظري (مبادئه وأصوله)، تر: علي عباس الموسوي، ص25.

بينهـا، فتتلاقح العلوم والمعارف، ويأخذ كل واحد من الآخر ما يناسب منظومته المعرفية والقيمية والاجتماعية وغيرهـا، ولا ينكر عاقل أن العرفان كما يقول " **يوسف زيدان**" هو تلك «**النزعة الإنسانية العميقة التي نسميها في تراثنا "التصوف" هي ذاتها المسماة في التراث المسيحي "الرهبنة" وفي التراث اليهودي "الكبالا" ومن قبلها في الديانات الشرقية: النسك..وقد تختلف المسميات داخل الثقافة الواحدة. ففي تراثنا القديم لم تكن كلمة "التصوف" مستعملة خلال القرنين الأول والثاني الهجريين، فكان ما نسميه اليوم "صوفية.متصوفة" يعرفون باسم الزهاد، النساك، وقبل ظهور الإسلام، كان يقال لهم الحنفاء، وغير ذلك من التسميات التي لم تصلنا**»[1].

وقد ظهر(**العرفان**) في الثقافة الشرقية تحديدا في العراق ومصر، ثم في العقائد والديانات الشرقية القديمة تحت مصطلح (**الغنوص**) ـ كما قد أسلفنا الذكر ـ وكانت الفكرة الأساسية التي قامت عليها هذه الديانات؛ هي البحث عن خلاص الإنسان، فبحثت عنه عن طريق فكرة الخلود التي ملأت الأساطير في هذه المرحلة، وتجلى ذلك بكل وضوح مع أبطالها مثل (**جلجامش وآدابا**) اللّذين اصطدما بفكرة الموت فبحثا عن بدائل للخلود إما بالتكاثر أو بالمعرفة «**لكن عقيدة الخلاص من الخطيئة لم تكن وجودية وعلمية فقط، بل هناك منحى معرفيا لها.. أي أن الإنسان يستطيع الخلاص من الخطايا عن طريق المعرفة، ومن هنا بدأت أول فكرة عن (الغنوص) أو (العرفان)**»[2]، هكذا ارتبط العرفان بالمعرفة في بحثه عن الخلاص ولم تكن المعرفة وقتها إلا معرفة الله وأسرار الألوهية.

أما في العالم العربي والإسلامي فقد بدأ (**العرفان**) ـ كما سبق الذكر ـ كتجارب روحية قبل الإسلام ثم ظهرت فكرة الزهد التي قادت إلى التصوف الإسلامي، وأخيرا تحول العرفان إلى «**اتجاه ثقافي وفكري يتميز عن الاتجاهات المعرفية الأخرى كعلم الكلام والفلسفة وغيرها .. وله منهجه الخاص ورؤيته الكونية المستقلة فهو طريقة كلية متكاملة تقوم على أساس وحدة الحقيقة ووحدة الوجود الإيجادي، وتعمل على تنظيم كل ألوان النشاط العقلي والروحي، ويعتقد الأستاذ الشهيد مرتضى المطهري أن أصحاب هذا الإتجاه قد أشير إليهم من الناحية الإجتماعية بعنوان**

1 يوسف زيدان، مفهوم التصوف، موقع المصري اليوم، 2016/6/21الرابط الإلكتروني: www.almasryalyoum.com

2 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص328.

(المتصوفة)، وهو ما يؤكد الطابع المعرفي للعرفان»[1]. في هذه المرحلة، إذن؛ انقسم العرفان شطرين: عرفان عملي وآخر نظري؛ فالأول يهتم بمعاينة الحقائق لدى العارف، أما **الثاني**، وهو محل اهتمام الدراسة، فيعنى بنظم «**المعرفة الإسلامية التي تحاول أن تقدم تفسيرا شاملا للوجود ومراتبه وتجلياته وذلك من خلال معطيات الكشف والشهود»**[2]. فالعرفان العملي يركز على التخفف من ملذات الدنيا ومجاهدة النفس بالرياضات القلبية للوصول إلى القرب من الله تعالى، وهذا هو ما يمكن أن نطلق عليه من الناحية الاجتماعية مصطلح: التصوف، أما **العرفان النظري** والذي يرى **"عبد الجبار الرفاعي"** أنه «**هو نفسه التصوف المعرفي والذي جاء أصلا لإعادة قراءة النص الديني بأدوات جديدة، فمنح هذا النوع من التصوف أو "العرفان المسلم" أفقا رحبا في التأويل، وإنتاج قراءات تتوالد منها على الدوام قراءات حية، في فضاء يلهم الحياة الروحية الأخلاقية للمسلم** (...) **كما أعاد الاعتبار للذات المستلبة، والعالم الجواني المطموس للشخص البشري، وعبد دروب القلب في رحلته الأبدية نحو الحق، وانشغل بإرواء ظمأ الروح للمقدس»**[3].

وبهذا ظهر العرفان تاريخيا كنظام معرفي منسجم لمعرفة الوجود، وماكان ذلك إلا نتيجة لجهود العارفين المسلمين على مر أزمنة متواصلة، تكلّلت بما وصل إليه **"ابن عربي "** وأتباعه في القرن السابع الهجري، حينما بلغ العرفان أوجه كمنهج معرفي مستقل، وأصبح في مصافّ منافسين جديين عقليين في العالم الإسلامي هما الفلسفة وعلم الكلام. «**فالدقة والعمق اللّتين امتاز بهما هذا النظام وماقدمه بالخصوص من فهم في حل معضلات المفاهيم الدينية العميقة جعل كثيرا من المتكلمين والفلاسفة يخضعون له ويلجأون في كثير من المواطن لترك نظامي الفلسفة والكلام والولوج إلى ساحة العرفان»**[4]، والتاريخ قد حفظ أسماء كبيرة شهدت هذا التحول.

تقوم التجربة العرفانية على الذاتية والفردية «**ففي ميراث التصوف المعرفي أو العرفان النظري تعثر على شروح وتفسيرات، تضيء لنا حقيقة التجارب الدينية، وطبيعتها، وحدودها، وأنماطها،**

1 الشيخ علي جابر، نظرية المعرفة عند الفلاسفة المسلمين، دار الهادي، لبنان، ط1، 2004، ص100.

2 المرجع نفسه، ص100.

3 عبد الجبار الرفاعي، الدين والظمأ الأنطولوجي، دار التنوير، بيروت، ط3، 2018، ص 140.

4 يد الله يزدان بناه، العرفان النظري (مبادئه وأصوله)، ص 61.

ووسائل تحققها، وآثارها في بناء الحياة الروحية، وبيان العلاقة العضوية للتجارب الدينية بإرواء الظمأ للمقدس»[1].

وقد كانت –ولا تزال– هذه التجربة الروحية مربكة للعقل والحواس، فهي قبل كل شيء تجربة روحية مدهشة بعمقها وتفردها والتباسها بما يقع خارج مجالات الإدراك العقلي المجرد، فقد ظل أربابها يؤكدون على أن الذوق هو مناط العرفان. لكن السؤال الذي يطرح نفسه وبشدة في هذه المرحلة هو ما سبب هذه العودة القوية للخطاب العرفاني الذي أُعتبر لفترة طويلة خطابا خارج العقل ولا طائل من ورائه سوى اتباع الهوى، واستدراج الأوهام. لقد أصبح العرفان مطلبا عالميا يبحث عنه الغرب المتفوق علميا وحضاريا قبل الشرق المهزوم التابع، وهنا تبرز بشدة فكرة الظمأ الأنطولوجي للمقدس وللمتعالي الرمزي الذي «**يجتاح حياة كل كائن بشري بوصف هذا الكائن يتعطش للامتلاء بالوجود، كي يتخلص من الهشاشة، ويجعل حياته ممكنة في هذا العالم الغارق بالآلام والأحزان، وتكون له القدرة على العيش بأقل ما يمكن من المرارات والآلام، ويخرج من حالة القلق إلى السّكينة، ومن اللامعنى إلى المعنى، ومن الظلام إلى النور**»[2].

هذه الفرضية هي غالبا أقرب الاحتمالات لحقيقة الظمأ الروحي الذي يسود العالم اليوم، وللعودة القوية للخطاب العرفاني في جميع المجالات، وبخاصة الأدب؛ حيث ظهرت نزعة جلية تخاطب الروح وتعيد إشعال جذوتها التي أطفأها الغزو المادي والتكنولوجي، وتخاطب في الإنسان إنسانيته المسلوبة، فبدأ انتشار البوذية والكابالا والغنوصية في الغرب، والتصوف والعرفان في الشرق، وكل بحسب بيئته، ومشهده الثقافي وإرثه الحضاري. غير أن هناك تجارب في التراث العربي الإسلامي تجاوزت هذا التقسيم واستطاع ذلك التراث العرفاني الضخم الذي مثله "**ابن عربي**" و"**جلال الدين الرومي**" و"**الحلاج**" وغيرهم أن يتجاوز المشهد العربي الإسلامي إلى العالمية، ليحل محل الخطاب المؤسس على مبان عقلية وتكاليف إلهية إلى حالات من الوجد والطرب، وأحيانا تصل إلى صياغات

1 عبد الجبار الرفاعي، الدين والظمأ الأنطولوجي، ص 134.

2 المرجع نفسه، ص134

أيديولوجية مقاومة للمد الغربي الذي راح يحاول طمس كل هوية مختلفة، وجعل الإنسان مجرد كائن خواء من القيم الروحية .

إن هذا الواقع المرير الذي تعانيه البشرية في هذا العصر الذي يمتاز «**برتمه السريع، وبماديته البحتة، قد استدعى تراث الإنسانية الروحي في محاولة لتخليص الإنسان من ثقل حمله ومساعدته على التوازن فيه، خصوصا أن الغرب المتطور آليا، لم يتطور إنسانيا**»[1]؛ إذ لم يستطع بناء منظومة خلقية وقيمية تضاهي المنظومة التكنولوجية قوة وازدهارا، بل على العكس من ذلك فقد عانى من اطراد عكسي، إذ كلما تفوق ماديا استمر انحطاطه إنسانيا، وصار الإنسان في هذه المنظومة المادية مجرد آلة تعمل على تطوير الحياة الاقتصادية حتى استنزفت كل مكنوناته الروحية.

1 علـي الكـوراني العـاملي، العرفـان والتصـوف (إشـكاليات ومحـاورات)، شـبكة الفكـر:ALFEKER .NET، ط1 إلكترونيـة ،2017، ص21، 22.

2. المرتكزات

لكل نموذج معرفي قواعد أساسية ومرتكزات قارّة يقوم عليها ولا يقبل المساس بها، فهي بمثابة مبادئ ومقولات كبرى يستند إليها النموذج، وهي بدورها تقوم بترجمة الرؤية التي ينطلق منها، فهي خلفيته المعرفية، يقوم المنهج العرفاني على مرتكزات أساسية، لعل أهمها ما يلي:

أ. **القلب أداة معرفية**: لكل نموذج معرفي أدواته وآلياته الإجرائية، وهي تختلف من نموذج لآخر، فإذا كان النموذج البياني يعتمد على النقل والدليل من القرآن والسنة، وكان النموذج البرهاني يركز على العقل كآلية إجرائية فعالة قادرة على الإحاطة بالواقع وفك ألغازه، فإن النموذج العرفاني يعتمد «**على قلب الإنسان كأداة معرفية وحيدة في كشف الحقائق، (...) إذ ترى أن قلب الإنسان ـ بما أنه من سنخ عالم الغيب والمجردات ـ مرآة صافية تحمل الإستعداد التام لإشراق العلوم الغيبية عليها لولا الموانع والحجب التي لحقتها بعد تعلقها بالبدن**»[1]، إذ يعد القلب في هذا النموذج أهم آلياته الإجرائية ومرآة تجلوها المجاهدات والرياضات فتصبح عاكسة للأنوار الإلهية.

ولتحصيل المعرفة في القلب لذة فائقة الوصف عند العارف، هذه المعرفة التي يعد العلم بالله وصفاته وأسمائه مبحثها الأهم، أما موضوعها فـ«**هو كل الوجود، مطلق الوجود، كل مظاهر وتجليات الوجود، وبالتالي فإن العرفان لا يعنى بمساحة وجودية دون الأخرى، ولا يهتم بمظهر وجودي دون الآخر**»[2]، وهو بذلك يقربه من أصله الرباني فيرتاح القلب بهذا القرب من أنوار الحق، ويقول "**ابن خلدون**" في هذا السياق: «**فاللذة على ضربين:لذة الغرائز البدنية بحصول مقتضى طباعها، ولذة القلب بحصول مقتضى طباعه وغريزته وهو العلم وأعلاها لذة معرفة الله تعالى وصفاته**»[3]، فللبدن عند تحصيله لمبتغاه لذة وراحة، وللقلب كذلك لذة بتحصيله للعلم والمعرفة، وأشرف المعرفة هي معرفة الله والقرب منه.

1 أيمن المصري، أصول المعرفة والمنهج العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، د ط، د ت، ص112.

2 محمد شقير العاملي، فلسفة العرفان، دار الهادي، بيروت، ط1، 2004، ص10.

3 عبد الرحمن ابن خلدون، شفاء السائل وتهذيب المسائل، تحقيق: محمد مطيع الحافظ، دار الفكر المعاصر، بيروت – دمشق، ط1، 1996، ص66.

فمما سبق، يتبين أن الأداة التي يستعملها العارف هي القلب النقي من الدنس، ولا يصل القلب إلى هذه الرتبة التي تخول له نيل العلم اللدني، إلا إذا اجتاز مراحل عديدة من جلاء «**البصيرة و المجاهدة وتزكية النفس وتهذيبها و الحكمة والصراع الباطني**»[1]، إنها مراحل لتزكية النفس وتهذيبها لكي تستطيع تلقي العلم الرباني الذي محله القلب.

ب. ذاتية التجربة: المعرفة في هذا النموذج ذاتية فردية، لذلك فإن التنظير لها من أصعب ما يكون، فالمعرفة في هذا النموذج لا تقبل التنظير من خارج التجربة، فكل عارف يحاول ترجمة ما تلقاه من معارف في لحظات القرب الشديد من الله، بما أسعفته اللغة التي عادة ما تخونه راغمة، ذلك أن الرؤيا أوسع من العبارة، فيقع العارف بين فكي قول ما لا ينقال بلغة عادية، وعدم القدرة على الصمت وكتم الأسرار، هذه المعادلة الصعبة المتعددة المجاهيل جعلت هذا التراث يثير على الدوام أشد المواقف تضاربا واختلافا، بل في كثير من المرات تناقضا حادا في عصره حتى وقتنا الحاضر، لذلك رأيتَ "**الجنيد**" يقول "**للشبلي**": «**يا أبا بكر إذا وجدت من يوافقك على كلمة مما تقول فتمسك به**»[2]. وما ذلك إلا دلالة على كثرة الاختلاف بين العارفين، وما أخطأ القوم؛ فكل يصف ما عاناه في تجربته بلغته الخاصة، التي قد تحير العلماء الباحثين ناهيك عن العامة من الناس، حتى أن بعض الدارسين في هذا المجال رأى أن «**ما اشتملت عليه قلوب العارفين من المعارف، و أسرار التوحيد وغوامض العلوم التي لا تطيقها جل الفهوم هو سر من أسرار الله، وهم أمناء الله عليها**»[3]. إنها سر بين العبد وربه، وللأسرار رهبتها فما بالك والسر بين المحبين. إن العارف في تلك اللحظة إما أن يبوح بالسر فيهلك، وإما أن يسكت فيهلك أيضا، لهذا اختار جلهم لغة تقول ولا تفصح، إنها إذ تحاول إفشاء الأسرار تستنفذ قدرة الدارس في فك ألغازها وتلطيف كثافتها الرمزية.

ج. استبعاد العقل والحواس: في العرفان يتم إستبعاد ملكات الإنسان المعهودة، التي اعتاد الاستعانة بها في الاطلاع على ما يحيط به من حواس ظاهرة وباطنة، وعقل يرتكز عليه ويحتكم إليه،

1 مرتضى المطهري، العرفان، ص 20.

2 أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، تح: أحمد الشرباصي، دار الشعب، مصر، ط2، 1998، ص50.

3 أحمد بن محمد بن عجيبة الحسيني، إيقاظ الهمم في شرح الحكم، مرا:محمد أحمد حسب الله، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 406.

وكل ما تقتضيه هذه القوى من أساليب برهانية وجدلية وإيحائية؛ إذ يرى العارفون أن المعرفة الإنسانية عموما قائمة على العقل والجسد (الحواس)، ويصطلحون على تسميتهما بالنعلين اللذين يعتمدهما الإنسان في تحصيل علمه. وبالتالي، ترجمة رؤيته للحياة، وقد وجب خرقهما وخلعهما ليتخفف بذلك الإنسان من الجزء المادي فيه، ويستطيع الابحار في عالم القدس الإلهي، المتمثل في المعرفة الخاصة بالحق تعالى، ألا وهي (**العرفان**).

والعقل عندهم قاصر عن بلوغ الحقيقة «**فالقوة العقلية التفكيرية وإن تعلقت بالأمور المعنوية الشريفة، لكنها عاجزة في نفسها عن الوصول إلى حقائق الأشياء (...) بالإضافة إلى أن كثرة استعمالها يعد من أكبر الشواغل والموانع للإنسان عن السلوك العرفاني الصحيح**»[1]، وهم على الرغم من ذلك لا ينكرون قدرته على تحصيل المعرفة، غير أن المعارف الروحية والعلوم اللدنية لا تحصل بإعمال العقل، بل يهبها الله من يشاء من عباده الصالحين، ولأنه لا يستطيع وحده إدراك الحقيقة أضافوا له عددا من الأعوان، ومنهم من أحصى خمسينا عونا، منها: الفراسة، والإنابة، والحفظ، والقناعة والتفكر، والتدبر، والعبرة حتى قالوا: «**إن من بين هؤلاء الأعوان ما يمثل ملكات الإدراك البدني مثل الذهن والفهم والبصر والحفظ، ومنها ما يمثل الحكمة بمذاهبها المختلفة**»[2]، ومنهم من اعتبر أصحاب المنهج العقلي والدعاة له "**أهل الحجاب**" أي أنهم المحجوبون عن الاقتراب من نور الحق وتأمل تجلياته، فحين يتأمل العارف الكون يرى بنور بصيرته الخالق المبدع للكون، لكن المحجوبين «**لا يحل لهم التفكير إلا في المصنوعات، وأما أهل العرفان فلا يتفكرون إلا في عظمة الذات، أي في عظمة الصانع وتوحيده وقدمه وبقائه وظهوره واحتجابه، وفي الغيبة عن الحس وشهود المعنى**»[3]. فأنصار العقل يرون الحقيقة فيما تثبته الحواس، أما العارفون فيرونها بعيدة عن الإدراك الحسي، فلا يتمكنون من تحصيلها إلا إذا تعطلت الحواس لحظة التجلي وانكشاف الحجب، إلا أنهم استعملوا الأدلة العقلية والتبرير المنطقي في مقام الإثبات العلمي، وقد وصلت هذه الأساليب ذروتها مع "**صدر الدين الشيرازي**" المعروف "**بالملّا صدرا**" وذلك في مدرسته الخاصة والتي سماها

1 أيمن المصري، أصول المعرفة والمنهج العقلي، ص112.

2 عامر النجار، التصوف النفسي، دار المعارف، القاهرة، ط1، د ت، ص155.

3 أحمد بن محمد بن عجيبة الحسيني، إيقاظ الهمم في شرح الحكم، ص 540.

"**بالحكمة المتعالية** " التي حاول من خلالها الجمع بين النموذج المعرفي البرهاني والنموذج العرفاني؛ إذ يرى «**أن المعارف القلبية تتكامل مع معارف العقل والحس والشعور لدى الإنسان متوجة بالوحي لتصل معه إلى الذروة كمّا ونوعا وبالتالي، من الخطأ تصور التعارض والتكاذب بين هذه المناهج**»[1]. وقد لاقت هذه المدرسة استحسانا كبيرا، ونالت رواجا واسعا، لكونها حاولت الجمع بين تشكيلات مختلفة للعقل العربي والإسلامي في توليفة جادة.

د. الأدوات الإجرائية: تعددت النماذج المعرفية، وتمايزت أدواتها وآلياتها الإجرائية، وقد أنكر بعض المغالين موضوع النموذج العرفاني كله فضلا عن أدواته المعرفية وآلياته الإجرائية، إلا أن في هذا إجحافا كبيرا في حق العرفان وأهله، وهو ما جعل "**ابن خلدون**" يقر أن «**الوجود عند كل مدرك منحصر في مداركه لا يعدوها، والأمر في نفسه بخلاف ذلك والحق من ورائه، ألا ترى الأصم كيف ينحصر الوجود عنده في المحسوسات الأربع والمعقولات، ويسقط من الوجود عنده صنف المسموعات، وكذلك الأعمى أيضا يسقط عنده صنف المرئيات، فإذا علمت هذا، فلعل هناك ضربا من المدركات غير مدركاتنا، لأن إدراكاتنا مخلوقة محدثة وخلق الله أكبر من خلق الناس، والحصر مجهول والوجود أوسع نطاقا من ذلك**»[2]. فمداركنا عاجزة عن الإحاطة بالوجود كله؛ إذ إن مثلنا في ذلك كمثل الأصم الذي يفتقد إلى المسموعات ولا يدركها، والأعمى الذي تسقط من إدراكاته المرئيات، فما بالك إذا تعلق الأمر بالجانب الروحي الذي لا تحيط به الحواس، ولما كانت «**الحركة المعرفية الصوفية ليست حركة تفكيرية في المعقولات بهدف معرفة الأشياء بالحد والبرهان، بل هي حركة وجدانية في التعلقات النفسانية، بالانتقال من حالة نفسانية مادية خسيسة إلى حالة معنوية شريفة، بهدف الوصول إلى الحق تعالى**»[3]، لاقت على مر تاريخها معارضة شديدة، وواجهت صدامات حادة مع النماذج الأخرى، فالحقيقة التي يصبو إليها

1 الشيخ علي جابر، نظرية المعرفة عند الفلاسفة المسلمين، ص70.

2 عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة كتاب العبر وديوان المبتدأ و الخبر،ج3، تح: أبو عبد الله السعيد المندوة، المكتبة التجارية، مكة المكرمة، ط3 ، 1997، ص1305.

3 أيمن المصري، أصول المعرفة والمنهج العقلي، ص113.

العارف ليست حسية عقلية ينالها بإعمال العقل واعتماد المنهج البرهاني، ولا هي نقلية شرعية يستقيها الباحث من القرآن والسنة المطهرة، بل هي وجدانية ذوقية يصعب البرهان عليها، خصوصا أن «**العرفان النظري من حيث المنهج هو من العلوم التي تعتمد منهج (الكشف والشهود) والمنهج الشهودي هو عبارة عن منهج العرفان النظري بشكل عام**»[1]، وقد جاءنا العلم المتعلق بالروحانيات وعالم الغيب عن طريق الرسالات السماوية (الوحي)، وماكان للمؤمن إلا أن يقر بوجودها ويسلم بقدرة الله في كل شيء، لكن المنهج العرفاني يؤكد أن الإنسان يستطيع أن يتوصل إلى مثل هذه الحقائق إذا ما جاهد نفسه حتى تصفو مرآة قلبه وتصبح قادرة على عكس الأنوار الإلهية؛ إذ إن القلب المستضيء بنور الله يجعل صاحبه في حالات التجلي أقرب ما يكون إلى أصله الرباني فيتلقى بذلك العلوم اللدنية.

هـ. آليات التلقي: لاشك في أن سلوك العارف ليس سلوكا علميا نظريا تفكيريا، بل هو سلوك عملي ذوقي وجداني؛ يهدف من خلاله إلى تحقيق مرتبة النفس الشريفة التي تستطيع أن تتلقى الأنوار الإلهية، إذ «**مع استمرار حركة السّالك في رياضاته ومجاهداته وإزالة الحجب وانتقاله من حالة إلى حالة تصفو نفسه وتشرق على قلبه أنواع المعارف الغيبية الصورية والمعنوية المسماة بـ(المكاشفات)، وذلك بحسب استعداداته المختلفة**»[2]، والاستعدادات هذه تختلف من عارف إلى آخر بحسب مجاهداته الروحية ورياضاته القلبية للوصول إلى مرحلة تهيئه لرؤية الحق، والرؤية عندهم وصال، فالعلاقة بين الإنسان وربه «**في لاهوت العرفاء والمتصوفة أفقية، والصلة بالله في منظورهم ليست سوى وصال حبيبين**»[3]، وبذلك يستنير عقل العارف بأنوار الحكمة الإلهية ومن فعل ذلك زاده الله فضلا «**بتأييد البصيرة فاطلع على الملكوت، والملكوت باطن الكائنات، اختص بمكاشفته أرباب البصائر والعقول، دون الجامدين على مجرد العقول**»[4]. فالكشف في مصطلح

1 يد الله يزدان بناه، العرفان النظري (مبادئه وأصوله)، ص83.

2 أيمن المصري، أصول المعرفة والمنهج العقلي، ص113.

3 عبد الجبار الرفاعي، الدين والظمأ الأنطولوجي، ص 140.

4 شهاب الدين أبي حفص عمر السهروردي، عوارف المعارف، ج2، تح: عبد الحليم محمود و محمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة،د ط، دت، ص 255.

القوم هو كرامة من الكرامات التي يهبها الله للمؤمن الملتزم بالكتاب والسنة غير المبتدع، وهي حالة من الشفاف الروحي التي يبلغها الإنسان بعد مجاهدات ورياضات عظيمة، بغية تطهير النفس حتى تبلغ مدارج المقربين من الله تعالى، فتُكشف لها بعض الأمور الغيبية، إنها إذن؛ ثمرة من ثمار القلب الوضّاء والعقل المشرق بنور الله، حين يحياها العبد ترفع الحجب بينه وبين ربه، يصبح وقتها من أهل الشهود والعيان، وتسير الروح سائحة في عالم الأنوار تستقي من علوم الغيب ما منحها الله إياه.

ثالثا. النموذج المعرفي العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر

1. النموذج المعرفي كأداة تحليل

لا يكتب الشاعر الحق من فراغ، ولا يعتبر القصيدة زخرفة لغوية يستعرض فيها قدرته على تطويع اللغة، بل يؤمن أن للشعر رسالة تتجاوز العصور وتتخطى الأزمنة. لذلك، حق لكل شاعر، بل وجب عليه أن يتبنى نموذجا معرفيا يوجه رؤيته لله وللكون وللإنسان، ويؤطر خطابه بشكل مباشر أو غير مباشر، ذلك «**أن النموذج المعرفي الإدراكي يحدد مجال الرؤية وأن المقولات التحليلية توجه مسار البحث**»[1]، والبحث في النموذج المعرفي في الشعر أمر مضن وعسير؛ إذ تصبح القصيدة نموذجا مصغرا عن الواقع وبدلا من أن يتلقى الباحث «**الإشارات من الواقع دون تدقيق أو تمحيص، يبحث عن التحيزات المتضمنة في النماذج المعرفية الكامنة في هذه الإشارات**»[2]، عساه يكشف النموذج المعرفي الذي يستبطنه الشاعر.

إن الشعر قبل أن يكون بنيات أسلوبية متميزة، وجماليات إيقاعية بديعة، هو بالأصل رؤية وجودية تترتب وتنتظم داخلها العلاقات بين الله والإنسان والكون، منتجة نموذجا معرفيا يستند إلى رؤية كونية يترجمها الشاعر إلى قصيدة تكون شكلا ومضمونا انعكاسا لما يؤمن به، وهو ما أغفلته جل الدراسات النقدية زمنا طويلا، مركزة على جوانب أخرى في القصيدة معتبرة إياها جوهر الشعر، والشعر والعرفان تجربتان ذوقيتان تقومان على تجاوز العقل عبر تفعيل تجربة حدسية باطنية. لذلك، اعتبر الشعر منذ القدم إلهاما من شياطين عبقر. فالتجربتان الشعرية والعرفانية متواشجتان حد التماهي، لا باعتبار ارتباطهما الوثيق معا بالوعي الداخلي للإنسان ومحاولته الملحة في العيش بعيدا عن الواقع الفيزيقي، الذي تغولت فيه المادة، فأصبحت البشرية تشكو فراغا وجدانيا وخواء روحيا فضيعا، يرتجى في التجربة العرفانية والشعرية تخفيف وطأته، بل لأنهما تجربتان كونيتان والشعر سريع التعالق بما هو كوني، أما العرفان ـ باعتباره نموذجا معرفيا مستقلا بذاته ـ فهو يقوم أساسا، على مجاوزة

1 عبد الوهاب المسيري ،العالم من منظور غربي ،ص42

2 المرجع نفسه، ص202.

العقل ورميه بالتوهم والغلط، واستبداله بالقلب العاكس للأنوار الإلهية، فكانا معا يعتمدان آليات عصية على البرهنة والقياس، الأمر الذي أثار جدلا واسعا وأسال حبرا كثيرا .

والتجربة العرفانية كما الشعرية مهما تباينت صورها، وتعددت أنماطها، تجربة فردانية خالصة تنزع إلى الاحتجاز دون المشاركة، ولا تستهوي بل لا يقوى على خوض غمارها إلا القلة من الناس. ولأن العرفان منذ البدء رفع لواء الإنسان باعتباره أهم مجلى للجلال الإلهي وأثر النفخة الإلهية الأزلية و«**معرفة الذات الإنسانية هي منطلق معرفة الله، وأن معرفة الإنسان هي أصل معرفة الله في تجلياته اللانهائية والمحيطة**»[1]. لهذا دافع عن قدرته في الوصول إلى المعرفة دون وسائط، فبمداومة الرياضات والمجاهدات القلبية ترفع الحجب أمام العارف لينكشف له الحق ويمنحه ذلك العلم اللدني، وهو «**نوع متعال من المعرفة، لا يتجه نحو العقل بالتدرج من العلوم والفلسفة بل هو يضرب مثل (الكشف) أو (الإلهام) لذلك يقترب مفهوم الغنوص أساسا من الشعر، لأن الشعر هو الذي يتلازم مع الكشف والإلهام ويتجنب المعرفة العقلية**»[2].

إذن، فالشعر والعرفان يصدران من مشكاة واحدة ويعتمدان الكشف والإلهام ويتجاوزان المعرفة العقلية، والبحث في النموذج المعرفي في الشعر هو بحث يتحول فيه النموذج المعرفي من مجرد تحيزات توجه التفكير الإنساني إلى منهج للتحليل الأدبي والمقاربة النقدية؛ إذ يتبنى "**عبد الوهاب المسيري**" الرائد في هذا المجال عربيا النماذج بوصفها أدوات تحليلية، فإذا كان النموذج المعرفي يعني «**بنية تصورية يجردها العقل البشري من كم هائل من العلاقات والتفاصيل والوقائع والأحداث، فيستبعد بعضها لعدم دلالتها (من وجهة نظر صاحب النموذج) ويستبقي البعض الآخر ثم يرتبها ترتيبا خاصا وينسقها تنسيقا خاصا بحيث تصبح (من وجهة نظره) مترابطة بشكل يماثل العلاقات الموجودة بالفعل بين عناصر الواقع**»[3]، فإنها في النقد الأدبي عند استعمالها كمنهج في تحليل الأعمال الأدبية سواء كانت شعرا أم نثرا تصبح محاولة لتجميع تلك الصور المتفرقة المتناثرة عبر كامل العمل من أجل اكتشاف أهم محور يدور حوله، ومعرفة ذلك الخيط الناظم لأجزاء النص

1 رشيد سعدي، الدين بين الحقيقة الحصرية والعرفان الصوفي (أوهام الهوية الدينية) ، ص23.

2 خزعل الماجدي، العقل الشعري،ص.335

3 عبد الوهاب المسيري، دفاع عن الإنسان (دراسات نظرية وتطبيقية في النماذج المركبة)، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2006، 298.

والعامل على تسلسل أفكاره وترابطها، وبذلك يزداد مفهوم النموذج عمقا وثراء، فبالإضافة إلى تلك البنية التصورية التي يجردها العقل من تفاصيل الواقع وحيثياته يتحول النموذج إلى تلك «**الفكرة المجردة والمحورية في عمل أدبي ما والتي تتجاوز العمل ولكنها مع هذا كامنة فيه وفي كل أجزائه، تمنحه وحدته الأساسية وتربط بين عناصره المختلفة**»[1]. فالعمل الأدبي شكلا ومضمونا يترجم نموذجا معينا كامنا في تفاصيله وثناياه، وله القدرة على الربط بين أجزاء النص ليمنحه الوحدة التي يتسم بها النص الجيد، الذي يخفي وراء تنوع مشاهده وصوره وحدة أساسية يدور في فلكها العمل ككل، والناقد الحق يحاول البحث في تلك التفاصيل لإدراك الرؤية التي ينطلق منها الكاتب والتحيزات التي يتبناها؛ ولا يتسنى لنا ذلك إلا بدراسة لغة العمل وتفحص مجازها؛ لأن «**التوصل إلى النموذج الكامن في نص ما من خلال تحليل الصور المجازية، يقوم (فيه) الدارس بقراءة النص عدة مرات حتى يضع يده على الصور الأساسية المتواترة، ويحاول أن يربط بينها، ويعرف دلالتها من خلال السياق الذي ترد فيه، ثم يجرد منها نموذجا معرفيا، وبالتالي تتحول أجزاء النص التي قد تبدو مبعثرة إلى كل متماسك**»[2]. فحين يقوم الناقد بالربط بين الصور المتناثرة في أجزاء النص، ويقوم بالدراسة الفعلية للغته القائمة بالأصل على المجاز، ثم يحاول أن يجرد منها مقولات تفسيرية كبرى ونمطا أساسيا، يجد وحدة كامنة وراء ذلك التنوع وخلف تلك التفاصيل، إلى أن يصل إلى الموضوع المباشر الذي يتمحور حوله العمل. فاللغة، إذن، ليست بريئة، فهي ولا شك تعكس طريقة تفكيرنا ورؤيتنا للكون، واستخدامنا للمجاز هو دليل على أن اللغة العادية لا تستطيع نقل ظواهر إنسانية بالغة التعقيد والتشابك والتداخل أيضا؛ لذلك «**يمكن استخدام المجاز كوسيلة تعبيرية تحليلية مشروعة، فالمجاز هو اعتراف ضمني بتركيبية العالم واستحالة رده إلى عالم الطبيعة/المادة الأحادي. والمجاز ليس مجرد زخرفة وإنما هو أداة لغوية مركبة طورها الإنسان لتساعده على إدراك حالات إنسانية بعينها لا يمكن للغة النثرية العادية أن تحيط بها**»[3]. ولذلك، فإن محاولة دراسة المجاز اللغوي لا تخرج عن تلك المحاولات الجادة لفهم السلوك الإنساني وكيفية إدراكه للواقع والأحداث من حوله،

1 المرجع السابق، ص300.

2 عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز (بين التوحيد ووحدة الوجود)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2002، ص 18.

3 عبد الوهاب المسيري، العالم من منظور غربي، ص314.

إنها محاولة « **لتفسير سيرورات الإدراك البشري وعلاقته بالسلوك اللغوي**»[1]، فحينما تعجز اللغة النثرية عن إيصال بعض الحقائق المركبة، وجب تدخل المجاز الذي يمثل في أكثر الأحيان جزءا أساسيا من التفكير الإنساني وهو إلى جانب ذلك جزء مهم من اللغة الإنسانية، التي تجسد بدورها جزءًا لا يتجزأ من الإدراك البشري للعالم، فهي تنقل رؤيتنا للعالم والكون بطريقة رمزية إيحائية، إذ تتداخل «**علاقة اللغة والمجاز برؤية الإنسان للكون وتصوره لعلاقة الخالق بالمخلوق، أي أننا نربط بين مجالات من النشاط الإنساني (الدراسات اللغوية ـ الدراسات الدينية ـ الدراسات النفسية)، ونحن نذهب إلى أن ثمة نموذجا معرفيا كامنا وراء كل قول أو ظاهرة إنسانية هذا النموذج هو مصدر الوحدة وراء التنوع، وهو الذي يربط بين كل التفاصيل، فتكتسب معنى ودلالة، وتصبح جزءا من كل، وليس مجرد معلومة جديدة أو طرفة فريدة**»[2].

ولأن الشعر سعى دوما لمكاشفة الوجود، والإجابة عن الأسئلة الملحة الشاغلة للفكر في محاولة دائبة للتخلص من تغول المادة وتفعيل الجوانب الروحية في الإنسان، والشعر العرفاني خصوصا «**هو الماء الحي النابع من المعرفة والمحبة الغائرتين في ذات الإنسان المشرقة بجلال الله وجماله**»[3].

إذن، الشعر العرفاني يقوم على ركيزتين مهمتين هما المحبة والمعرفة وكلاهما موصل لله، فالمحب يسلك طريقه لمعرفة الله وكذلك العارف وإن اختلفت وسائلهما وأدواتهما الإجرائية، فإنهما يتفقان على الغاية والهدف، ولأن العرفان «**يقدم فلسفة حدسية وكشفية وإشراقية للحقيقة، فيفتح النص على ثراء التأويل الدلالي من ناحية ويقاوم تحول المبدأ الروحي الأول إلى مؤسسة سياسية تحتكر تفسيرا واحدا لسلطة القائم بالنص من أجل تكريس مصالحها الدنيوية من ناحية أخرى**»[4]، فمن الإجحاف في حق نص كهذا أخذه على الظاهر واعتباره وثيقة دينية أو تاريخية يؤاخذ صاحبها بما يقول على وجه الحقيقة، بل وجب التعامل معه على أساسه الأدبي المنفتح على القراءة والتأويل لمحاولة اقتناص النموذج المعرفي الموجه له.

1 جورج لايكوف ومارك جونسون، الإستعارات التي نحيا بها ،تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط2، 2009، ص5.

2 عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز (بين التوحيد ووحدة الوجود)، ص5.

3 أحمد بلحاج آية وارهام، شجرة الماء الحي، 12أوت 2007 الرابط الإلكتروني: www.diwanalarab.com

4 وليد منير، أبعاد النظام المعرفي ومستوياته، ضمن كتاب: نحو نظام معرفي إسلامي، ص173 .

2. النموذج المعرفي العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر:

ولتتبع النموذج العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر ارتأينا أن نقسم البحث في هذه النقطة إلى قسمين أساسيين نتناول فيهما بعض النماذج الشعرية بالدراسة والتحليل:

1. شعر عرفاني قائم على المحبة وداع لها:

باعتبارها أقصر طريق للوصول إلى الله والأخذ من أنواره، والحب عند العارف فيض يشمل علاقة الخالق بالمخلوق وعلاقة المخلوقات فيما بينها، إنه «**لدى الصوفي كيمياء كونية، لها بلاغة التشميل التي ينصهر فيها الكل وتنصهر فيه**»[1]، وقد أكد الشيخ الأكبر"**ابن عربي**" على أهمية المحبة في العلاقة العمودية بين العبد وربه، وكذلك في العلاقات الأفقية بين البشر، فقال:

أَدِينُ بِدِينِ الحُبِّ أَنَّى تَوَجّهَتْ رَكَائِبُهُ فَالحُبُّ دِينِي وَإِيمَانِي[2]

ومن الشعراء العارفين الذين تتجلى المحبة في نصهم الشعري: الشاعر "**عبد الله العشي**" في ديوانه: (**صحوة الغيم**) الذي يعد فيضا من المحبة يخاطب بها الشاعر أنثى غائبة، رمز لها في كافة الديوان **بـ "ها" "الغائبة الحاضرة"**، ولأن «**الشعر في المبتدأ والمنتهى هو فيض غمامة تتلى، كثيرا ما أظلت بفيئها الأنبياء، ومن وحيها المزجى تدلت قناديل السماء فالشعر وحي إلهام يأتي على صهوة غمامة تسكنها الريح، وموجات النور لتستسلم على راحتي هذا المدى الممتد على خارطة الغواية واللظى**»[3]، فإن (**صحوة الغيم**) فيض إلهي منتظر يروي شغف الشاعر الذي تخونه اللغة المتعارف عليها لحظة التجلي،كما ترتوي الأرض بعد السقيا، وقد جاء العنوان مترجما لحالة من الوجد، يعيشها الشاعر في تلك اللحظات و«**لا يمكن شرحها بعبارات صريحة جلية وإنما بألفاظ مقتضبة تشير إلى معان خفية لا يدركها إلا من نازل تلك الأحوال، وعاش تلك المقامات**»[4].

والقراءة الأولية تراهما كلمتين متضادتين (**الصحو/ الغيم**)، لكنهما في المصطلح الصوفي العرفاني حالين

1 أحمد بلحاج آية وارهام، الرؤية الصوفية للجمال (منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية)، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014،، ص 139.

2 ابن عربي، ترجمان الأشواق، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005، ص62.

3 عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، دار الألمعية، ط1، 2011، ص9.

4 أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014، ص29.

متكاملين، أحدهما سبب للآخر بالضرورة والثاني نتيجة للأول لا محالة، فكأنما الشاعر يرمز بالغيم لتلك اللحظة التي يغيب فيها عن نفسه ويتعطّل إدراكه، وتقصر حواسه عن بلوغ الحقيقة، إنها الغمامة التي تسبق مرحلة الكتابة فتدخله في حالة من الضبابية والغموض والتوتر والغيبة «**والغيبة عن النفس طريق إلى الحق (...) فكل من يغيب عن نفسه يكون لا محالة حاضرا بالحق**»[1]. الغيبة التي يعقبها تعطيل الحواس وتفعيل القلب لتلقي الأنوار الإلهية، وهي تعدّ مرتكزا أساسيا في النموذج المعرفي العرفاني، حيث تمثل لحظة "**المابين**" ما بين الحضور والغياب ما بين «**الوعي واللاوعي، ما بين الصحوة والحلم، ما بين يقظة الروح وحرارة الوجدان**»[2]، فهو حاضر بالله غائب عن نفسه وهي لحظة السكر عند المتصوفة العارفين، والسكر أو الغلبة كما يسميها القوم «**عبارة صاغها أرباب المعاني للتعبير عن غلبة محبة الحق تعالى، والصحو عبارة عن حصول المراد**»[3]، وعادة ماتكون حالة مرافقة للحظات التجلي، وفي كل هذا تتجلى مرتكزات النموذج العرفاني. ولأن للحب نشوة تأخذ بعقول المحبين، ولحظة القرب تلك، لحظة فارقة في حياة الشاعر والعارف، يغرف فيها من نور الله ويرجو كرمه، دون أن يدرك ما سيهبه الله من علم لا يمنح إلا للخاصة من الناس، لأن ما سيأتي بعدها مدد منه سبحانه عز وجل﴿ **وَمَا يَعْلَمُ جُنُودَ رَبِّكَ إِلَّا هُوَ** ﴾[4]، وفيها تمّحي المسافة الفاصلة بينهما، وتتكشف الحجب ليرى لحظتها الشاعر بعين البصيرة:

غَابَ حتّى إذَا ماتمَازجَ بالغَيبِ

أَيْقظَهُ زَمَنٌ

خَارِجٌ مِنْ تُخُومِ الفُصُولِ

عَادَ يَنْسِجُ لِلْكَلِمَاتِ

1 الهجويري، كشف المحجوب، تح: إسعاد عبد الهادي قنديل، ج 2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 2007، ص 490.

2 عبد الله العشي، أسئلة الشعرية (بحث في آلية الإبداع الشعري)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص37.

3 الهجويري، كشف المحجوب، ج2، ص414.

4 المدثر، الآية 31.

خَيَالاَتِهَا وَاحْتِفَاءَاتِهَا [1]

إنها لحظة خارج الزمن، لأنها تعانق حينها الغيب، فتتحدى عقارب الساعات، وتتخطى منطق الوقت، فالزمن الشعري العرفاني «**هو زمن أسطوري ينتمي إلى الزمن البدئي زمن الخلق الذي يقع فوق/تحت الزمان** (...) **أي أن هذا النص هو نص يكتبه الشاعر ليستعيد الزمن المفقود، زمن الخليقة والأساطير في جوهره**»[2]. إنه زمن الخلق الشعري، لهذا يستدعيه الشاعر لينسج إذا ما داهمته الصحوة من خيوط النور التي تغشاه مدونات شعرية تحتفي بالحب والحياة.

إن الشاعر ينتظر صحوا من سكرة الحب، ليعرف ما قذف الله في قلبه، وما أجرى على لسانه، ليعيش لحظة خلق جديدة. فهو العارف الذي يحيا بين رجاء وخوف، بين أمل وسعي وبعبارته العرفانية (**بين صحوة ينتظرها تنجلي عن مشاهدات قلبية ومكاشفات سرية، وغيمة يتوقعها العارف، لهذا يسعى جاهدا لينال لحظات القرب من الله ويتملى فيها بنوره**)، وقد جاءت قصائد الديوان مصدقة لعنوانه، فالمتأمل لخريطة تموضع الصحو والغيم في نصوص الديوان، يجد أن كلمة (**الصحو**) ومشتقاتها قد شغلت جل الجزء الأول من الديوان، في حين قد احتلت كلمة (**الغيم**) ومشتقاتها أيضا الجزء الأخير منه إلا بعض الاستثناءات البسيطة:

الصحو:	الغيم:	الصحو والغيم معا:
ـ من الحلم في صحونا (ص 14). ـ ويصحو المدى المحتجب(ص 19). ـ ألوانه نهر سال في صحونا(ص 38). ـ كان صحو ندي يطل على البحر(ص49). ـ صحو الضحى، زهر الياسمين(ص61). ـ وصحت في البلاد أساطيرها(ص106). ـ وارتدت صحوها(ص 109).	ـــ بين ثنايا الغيم وأندائها(ص19). ـ مر غيم وأومأ(ص65). ـ وأمر كما الغيم (ص89). ـ خذ يدي أيها الغيم(ص94). – ذاهل يتدحرج من قمة الغيم (ص97). ـ وبخطوي غمام(ص105).	ـــ فالصحو مر، ومرالغمام(ص38)

1 عبد الله العشي، صحوة الغيم، فضاءات، عمان، د ط، د ت، ص 97.

2 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص345.

ـ سال من سرها شفق غطني صحوه(ص110). ـ نون الصحو (ص111). ـ غيمة تتناثر في صحوها(ص113).	ـ غيمة سكبت سرها(ص105). ـــــ غيمـــــة تســـــكب الآن ألوانها(ص105). ـ برذاذ الغيوم(ص110). ـ عند منحدر الغيم(ص113). ـ غيمة...(ص121).	

وقد جاء هذا التموقع معضدا للعنوان والإهداء، حيث إن الشاعر أشار إشارة بينة لا تخفى على ذي لب إلى النموذج العرفاني، الذي يتبنى الصحو والسكر (الغيم) كمقامين مفضيين إلى الكشف الذي يعتبر آلية معرفية، والصحو كما يقول العارفون صحوان: صحو غفلة وصحو محبة، و«**صحو الغفلة هو الحجاب الأعظم، وصحو المحبة هو الكشف الأبين**»[1] ففي قوله في الإهداء:

إِلَى...

صَحْوَةٍ أَنْتَظِرُهَا

وَغَيْمَةٍ أَتَوَقّعُهَا

وَأَبْجَدِيّةٍ تَعْبُرُ بِمَائِهَا سُلْطَانَ المَسَافَات[2]

إشارات للنموذج العرفاني، فقد سبّق الشاعر الصحو على الغيم، لأن الشعر في نظره نتاج صحوة بعد سكرة الحب (**الغيمة المتوقعة**)، كما أن قوله: (**صحوة أنتظرها**) دليل على الترقب بيقين، فالصحوة لا محالة نتيجة لغيمة سبقتها، أما قوله (**غيمة أتوقعها**) ففيه ترقب بخوف لأنها حالة من حالات الترقي في مدارج السالكين الدرب إلى الله، ولا تحصل إلا لمن صفا قلبه وطهرت سريرته. لهذا كان التخوف باديا في لغته، فالرجل يخشى أن لا يكون أهلا لهذه المكانة العلية، لكن الرجاء يمنعه من اليأس فلا يقنط من روح الله إلا الكافرون، فراح الشاعر ينتظر صحوة تتكشف من ورائها درر الكلم، ويلهمه الله بعدها فيض المعاني، وهو ما أشار له بقوله (**أبجدية تعبر بمائها سلطان**

1 الهجويري، كشف المحجوب، ص417.

2 عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص5.

المسافات)؛ إذ تكني العرب عن الجريان والشفافية والسهولة بالماء، فما بالك بقوة الدفق والقول فيض رباني، وكأن الشعر محاولة لتقريب المسافة بين المحبوبين **(الله والعارف)** وتقريب أيضا فكرة المحبة للناس:

لَمْلِمِي مَا تَنَاثَرَ مِنْ بَوْحِنَا

يَا رَسَائِلَ أَيَّامِنَا

وَانْثُرِي حِبْرَ أَضْلُعِنَا فِي دَفَاتِرِ أَحْفَادِنَا

كَيْ تَهُبّ البِلَادُ إِلَيْه

أَرِّخِي لِفُيُوضَاتِنَا:

كُلّ مَعْنَى يُرَتِّبُ أَحْرُفَهُ بِيَدَيْهِ[1]

إن ما يوهب العارف بعد سكرته فيض إلهي، يغشى النفس المطمئنة بالقرب من أنوار الله، ذلك لأن «**التجربة الصوفية تجربة كشف وذوق، يلهم صاحبها إلهاما من لدن العزيز الحكيم، فتفاض عليه المعرفة فيضا دون أن يكون للعقل الواعي دور في هذا الفيض**»[2].

والشعر كما يؤكد "**عبد الله حمادي**" «**فيض الإلهام، وبدونه لا يكون حضور الكلم المصفى المتألق، لهذا كان هنالك الكثير من الشعراء الذين ليس لهم من الشعر سوى رسمه بسبب افتقارهم لهذه الهالة الفيضية الرابطة بين خيوط النور والأزل، والمعرفة في قاموس أصحاب الوحي السابقين الأولين بالغمامة (...)، فأنت لا يمكن أن تكون شاعرا دون غمامة المبتدأ**»[3]، فالحالة الضبابية التي تسبق قول الشعر والتي أشار لها "**عبد الله حمادي**""**بالغمامة**" يفقد فيها الشاعر قدرا كبيرا من قدرته على التبين والتمييز، لأنه بصدد الخلق، لا خلق لغة جديدة ولكن خلق علاقات جديدة ومختلفة بين مفردات اللغة وتراكيبها، لغة تحاول قول ما لا ينقال، لغة تعاني صعوبة بل استحالة مواجهة ذلك الفيض الغامر من التجليات التي تتنزل على قلب العارف، والقلب هو الآلية

1 عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص90.

2 عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض نموذجا)، ص23.

3 عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص9، 10.

المعرفية التي تتلقى العلوم و المعارف في النموذج العرفاني، فجاء العنوان "**صحوة الغيم**" اختصارا لرحلة عرفانية صوفية يحياها الشاعر باللغة ومع اللغة، وقد اختار الشاعر أن يهدي "**ها**" ديوانه موقعا بانتظار صحوة وتوقع غيمة.

والمحبة كما يعلم العارفون «**هي استعداد ينشأ في خيال المحب أولا، ويقوى في غيابه ثانيا**»[1]، وبهذا يدحض المتصوفة العارفون مثلا ذاع صيته بين العوام مفاده «**أن الغائب عن العين بعيد عن القلب**"، فالمحبة طريق توصل العارف للحقيقة «**التي هي شجرة ربانية أنبتها الله تعالى في تربة القلوب الواهة به، والساعية إليه، المحبة ماؤها، والمعرفة نورها، والفيوضات الإلهية ثمارها**»[2]، فكان الديوان نصا عرفانيا يطغى عليه الرمز والمجاز، فاتحا بذلك الباب مشرعا لتعدد القراءات وتفعيل آلية التأويل وتحفيز عقل القارئ للبحث في إرثه الثقافي وتحريك رماد معارفه المسبقة، لتتوهج من جديد فيعيد «**تشكيل ذلك المتصور الذهني الذي جسده المؤلف في نصه، أو على الأقل أن يعيش معه لحظة ولادة النص. فإذا كان المؤلف قد أوجد الخطاب وأضمره في شكل معين ، فإن القارئ هو الذي يضمن حياة ذلك الخطاب الصوفي ـ بوصفه خطابا أدبيا ـ لم يقص دور المتلقي باعتباره جوهر العملية التواصلية**»[3]، معلنا أن نصه المثقل معرفيا قائم بالأساس على الخيال إذ «**لجأ الصوفي إلى الوسيط البرزخي ـ على صعيد اللغة ـ الذي أوقفه بين استحالة الصمت واستحالة التعبير، فمكث على أعراف اللغة بين الصمت والعبارة وأسس لنفسه معادلا إشاريا يتخذ له موقعا وسطيا ينقذه من مأزقي "الكتمان والبوح"**»[4]، فكانت لغة هذه التجربة المتميزة لا تستدعي الرمز الصوفي العرفاني ضيفا يفد من مرقده الأثير ليؤثثها فقط، أوتستعير بعض تيمات التجربة العرفانية لإثراء إمكانات الكتابة في محاولة لتجديد نفس القصيدة، إنها تجربة تستبطن النموذج المعرفي العرفاني متكئة على كل مرتكزاته، وأولها الخيال، وهذه المقطوعة تأكيد على الطابع الرمزي لتجربة "**عبد الله العشي**" التي لا يجوز قراءتها إلا باطنا لأن ظاهرها لا ينبيء بحقيقتها إذ يقول:

1 أحمد بلحاج آية وارهام، شجرة الماء الحي، الموقع الإلكتروني: www .diwanalarab.com

2 المرجع نفسه

3 لطفي فكري محمد الجودي، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2011، ص 68.

4 نصيرة صوالح، أسئلة المعنى في الكتابة الصوفية، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان،2012/2011، ص172.

فِي الفَضَاءِ البَهِيّ البَعِيد..

عِنْدَ مُبْتَدَأ الضَّوْءِ وَالصَّوْتِ وَاللَّوْنِ وَالكَلِمَات...

لاَ نَشِيدَ سِوَى بَوْحِهَا

مِنْهُ تُولَدُ أَفْرَاحِنَا

وَتَتِيهُ بِمِعْرَاجِهنّ السُّحُب

مَا أَرق الصّبَاحَ، وَمَا أَجْمَلَهُ

(لَسْتُ أَعْنِيه،

إِنِّي أُ صَرّحُ بِاسْمِ وَلَا أَقْصِدُه)

لِي صَبَاحِي، وَلِي زَهْرُ أُغْنِيَتِي

لِي فَجْرِي أَطْوِيهِ وَأَنْشُرُه

لِي جَمْرُ المَعَانِي، وَلِي صَهْد

كُلّمَا هَزَجَت بِالأَغَانِي انْسَكَب

.....

.....[1]

تقصر اللغة عن نقل التجربة الباطنية للشاعر العارف، ومن مأثور القول عند أصحاب النموذج العرفاني **"أن الرؤيا أوسع من العبارة"**، لهذا كان استعمال الرمز أمرا ضروريا وحتمية لا مراء فيها، فالمعنى في التجربة العرفانية، يدخل في نطاق اللطف الذي لا تسعه العبارة، لهذا راح الشاعر يبحث لهذه التجربة عن معادل فما وجد غير الرمز والتورية فقال:

1 عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص20، 21.

تَرَكْتُ إِيقَاعَهَا يَحْكِي بِلَا لُغَةٍ

عَنْ وَرْدَةِ الكَوْنِ

عَنْ أَسْرَارِ أَخْيِلَتِي

عَنْ بَهْجَةِ الرّمْزِ

عَنْ إِغْوَاءِ تَوْرِيَتِي[1]

وبذلك يصبح المجاز اللغوي صورة مركبة تسعى لنقل الواقع الذي يقوم على مسافة بين الدال والمدلول، هذه المسافة التي يحاول المجاز بكل أنواعه تقريبها، لأنه «**لا يمكن عبورها، ولكن يمكن تقريبها وتحويلها إلى مجال للتفاعل عن طريق المجاز، الذي يوسع من نطاق اللغة الإنسانية، ويجعلها أكثر قدرة على التعبير الإنساني و المركب واللامحدود**»[2]، ووقتها تتحول الصور المجازية إلى وسائل إدراكية لا يستطيع الإنسان فهم واقعه من دونها، بل لا يمكنه التعبير عن مكنونات نفسه إلا بالإستعانة بها، ذلك لأن جزءا كبيرا وهاما من تجاربنا وسلوكاتنا وانفعالاتنا قائم على الاستعارة من حيث طبيعته «**وإذا كان الأمر كذلك، فإن نسقنا التصوري يكون مبنيا جزئيا بواسطة الاستعارة وبهذا لن تكون الاستعارات تعابير مشتقة من "حقائق أصلية" بل تكون هي نفسها عبارة "حقائق" بصدد الفكر البشري والنسق التصوري البشري**»[3]. إن ما يعتبره البعض وهما ولا يمت للواقع بصلة، أو ما نستطيع التعبير عنه بظاهرة اختفاء المرجع في النص العرفاني، والتي عادة ما يعتبرها الدارسون إهدارا لجهد القارئ في محاولة سيزيفية لتصيد المعنى لا طائل منها، هي أيضا على النقيض من ذلك «**تعفي المتلقي من استحضار المرجع المحدد و تترك له خيار استحضار أو تقديم مرجع خاص به**»[4]، وفي ذلك فرصة لتعدد القراءات، ومحاولة جادة لإمساك النص العرفاني بتلابيب الخلود، فالرمز القائم على المجاز، والذي يعبر بواسطة تركيبيته عن حقائق يراها الإنسان من عمق تجربته،

1 عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 45.

2 عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز (بين التوحيد ووحدة الوجود)، ص 14.

3 جورج لايكوف و مارك جونسن، الإستعارات التي نحيا بها، ص 12.

4 عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1996، ص118.

بل يراها في تصوره حقيقة ماثلة أمامه، وهي التي تمثل نسقه التصوري وبتتبعها يتكشف النموذج المعرفي الذي ينطلق منه الشاعر. وفي تجربة **"عبد الله العشي"** شكل المعجم العرفاني بما انطوى عليه من طاقة روحية وفاعلية رمزية إشارية وقوة حدسية، تقنيات تضمن للنص الشعري الإفلات من سلطان القصيدة النمطية السائدة، والقراءة الواحدية التي تقتل النص "قرائيا"، ولأن هذا الشاعر العارف يدرك أن سعة الرؤيا لا تحويها العبارة، ترك للقارئ بياضا يملؤه من وحي تجربته القائمة على الفرادة والتميز، ومن ثم تتضح فكرة البياضات الغالبة على جل المدونات العرفانية والتّي هي بالضرورة جزء مكمل للتجربة الجمالية كلها أوليست:

تِلْكَ مِحْنَتُهُ..

هَلْ يُفَصِّلُ أَوْجَاعَهَا؟

هَلْ يَبُوحُ بِأَسْرَارِهَا؟

هَلْ يَقُول؟؟[1]

لله در الشاعر أي محنة هاته التي يحياها حين يصبح السكوت كما البوح كلاهما مفضيا للهلاك، حينها تغدو العبارة الصريحة مقصلة للمعنى يتجنبها العارف، فهي ولا شك قاصرة عن وصف التجربة وتقريبها للمتلقي، ويصبح التلميح بديلا عن التصريح وتأخذ الإشارة مكان العبارة لأن «**العرفان (...) يقع في فضاء اللامنطوق**»[2]، ومن هنا انبثقت معاناة العارف.

إن الشاعر لا يخلق لغة جديدة ولكنه يزج بما ألفناه من مفردات في تراكيب مختلفة مثيرة للدهشة، فيخلق علاقات جديدة بين الألفاظ «**تلك العلاقات التي تولد شعورا بالغامض اللامنتهي، ولما يتجاوز أطر المنطق والعقلانية**»[3]، واستعماله للمجاز ليس من قبيل الصدفة أو العشوائية فالمجاز «**أكثر الأحيان جزء أساسي من التفكير الإنساني، أي جزء من نسيج اللغة،**

1 عبد الله العشي، صحوة الغيم ، ص98.

2 محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002، ص91.

3 أدونيس، الصوفية والسريالية، ص235.

التي هي جزء لا يتجزأ من عملية الإدراك»[1]، إذ يستدعي الشعر العرفاني لغة تقوم على علاقة متوارية بين الظاهر والباطن، وهو ما أشار إليه الشاعر بقوله (**عن بهجة الرمز/ عن إغواء توريتي**)، هذه اللغة تغتني بالرمز والإشارة بعد أن ضاقت العبارة برؤيا الشاعر، لذلك كانت القصيدة العرفانية تحتمل قراءات متعددة، تعتمد أساسا على سعة اطلاع وثقافة المتلقي، فهي تجربة «**تبحث عن الأسرار الإلهية في الكون، أسرار الحياة والموت، والنفس والروح، والعقل والقلب، وهي تجربة مختلفة من صوفي لآخر، لأنها علاقة بين الذات الفردية للصوفي، والذات الكلية للمطلق، تجربة انعتاق من الأعراف وتجاوز للحدود، يختبر فيها الصوفي الإنفصال عن عالم الأرض والإنسان والاتصال بعالم السماء**»[2]. لهذا جاء الشعر العرفاني كما التجربة السلوكية العرفانية تجربة مختلفة من عارف لآخر فكل يصف ما عاناه وقت التجربة ذاتها، غير أنها تجربة تقوم كلها على الرمز والتورية؛ فالعبارات لا تنطق بظاهرها المعجمي بل تقصد آخرا باطنيا لا يعلمه إلا أهل الذوق والخاصة من القوم الذين فتح الله عليهم بعلم كشفي، لا يناله إلا من جاهد للوصول إلى تلك المراتب.

ومن الإشارات التي تحيل إلى النموذج المعرفي العرفاني والتي تكرر ورودها في الصور المجازية في الديوان – ما يؤكد أنها تمثل ركنا أساسا في هذا النموذج، وتترجم الرؤية التي ينطلق منها الشاعر– ما أورده الشاعر في قصيدة "**فاتحة الأبجديات**" من إيحاءات تحدد أهم آلية ينطلق منها الخطاب المعرفي العرفاني، بل تعد من أهم مرتكزاته، فهي المضغة التي إن صلحت صلح الجسد كله، وإن فسدت ما زادته إلا رهقا إنها: "**القلب**"، الذي يمثل في النموذج العرفاني وسيلة المعرفة وأهم آلياتها، فالقلب النقي الطاهر هو مرآة صقيلة تستطيع عكس الأنوار الإلهية وتلقي العلوم اللدنية، لذلك راح الشاعر يشكو لله وقتا انطفأ فيه وهج القلوب وخلت من نور الله فأصبحت كأنها بيوت خربة فقال:

الله يَا الله

أَنَرْتَ مِنْ أَمَامِهِ أَضْوَاءَكَ الخَضْرَاء

فَّسَاقَطَتْ عَلَى يَدَيْهِ

1 عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز (بين التوحيد ووحدة الوجود)، ص13.

2 وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، د ت، ص 106.

لَكِنّهُ...

مُنْطَفِيءُ القَلْبِ ،، وكُلّ نَبْضٍ فِيه

مَدِينَةٌ عَمْيَاء .

الله يَا الله[1]

«**إن التجلي المعرفي على القلب يرفع الحجب الكثيفة التي تمثلها صور أعيان الممكنات، وذلك على أساس أن القلب هو بيت الله**»[2]، والبيوت التي تخلو من ذكر الله بيوت خربة ظلماء، تنطمس فيها الفطرة الإنسانية الهادية لله، فلا يرى الإنسان مهما أضاء الله حوله من إشارات دالة، لأن القلب منطفيء، والقلب في هذ النموذج المعرفي يتحول «**من كتلة لحمية صنوبرية إلى عالم حقيقي للمعرفة وجهاز كامل للإدراك**»[3]، إنه أعز ما في الإنسان لهذا كان الاهتمام الرئيس في النموذج العرفاني به، فهو مناط الحكمة وعماد تحصيل المعرفة، فإذا ران على القلب ما كسب من السيئات والذنوب حُجب ومنع من رؤية الحق واتباعه، فانطفأت جذوته التي تضيء بنور الله، حينها لا يستطيع الإنسان الوصول إلى الحقيقة حتى وإن كان الإدراك الحسي فعالا، وهو ما يشير إليه الشاعر بقوله: (**أنرت من أمامه أضواءك الخضراء/ فاساقطت على يديه**)، فالمشهد عامر بالنور حتى كأن الأضواء تتساقط على يدي العبد لكنه لا يستطيع الابصار، لأن القلب منطفيء بالذنوب واتباع الشهوات فليس يستطيع تقبل الأنوار الإلهية البالغة اللطف وهو يموج في هذه المادية الماجنة، حتى صار مدينة عمياء.

إن الشاعر يعوذ بالله من حالة كهذه لهذا تراه يتضرع إليه لينجيه منها، فراح يسأل الله السلامة ويرجوه مبتهلا: **الله يا الله** في مستهل القصيدة وختامها، وهو ديدن العارف الذي يبدأ كل عمل راجيا التوفيق من الله ويختتمه طالبا القبول، إنها مناجاة بين حبيبين يرجو فيها الشاعر طهر القلب وصفاءه

1 عبد الله لعشي، صحوة الغيم، ص9.

2 أحمد بلحاج آية وارهام، الرؤية الصوفية للجمال (منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية)، ص 150.

3 الشيخ علي جابر، نظرية المعرفة عند الفلاسفة المسلمين، ص93.

كي يستطيع خوض غمار هذه الرحلة التي تقوم أساسا على صفاء القلب، ووقتها يرى العارف بنور الله فلا يحتاج البصر، فتراه يقول في مقطوعة شعرية أخرى من نفس الديوان:

هَا هُنَا:

سَوْفَ أُغْمِضُ عَيْنَي

حَتّى أَرَى كُلّ شَيْء،

مِنَ البِئْرِ ...

حَتّى مَحَطِّ الحَمَام[1] .

ما حاجة العارف للبصر– والاعتماد على الأسباب في عرف القوم منقصة في الإيمان ومدعاة لحجب القلب عن ربه عز وجل – وقد وهبه الله نور البصيرة، إنه في تلك اللحظة من الصّفاء الرّوحي يرى بنور الله كل الخبايا والأسرار (من البئر/حتى محط الحمام)، وأصبح كما يرى "**يوسف وغليسي**" «**يمتهن البوح لأنه خَبر الحالة العرفانية وسيطر على اللغة، فكان الأجدر بفضح أسرارنا، والأقدر على كشف الأستار الكونية والأسرار اللّدنية، والأولى بالتربع على هذا المقام الروحي اللغوي**»[2]، فالشعر حالة روحية سامية والعرفان كذلك فما بالك إذا اجتمعت التجربتان. وحتى تصفو الرؤية وتتضح المشاهدة يغمض الشاعر عينيه، لأنهما تشوشان عليه بهاء الصورة، وتشغلانه بالخلق عن الخالق. فتراه يصرخ في موضع آخر:

...إِنِّي أَرَى

ضَاقَ بِي الأُفُق. إِنِّي أَرَى [3]

إذا تمكنت المحبة من قلب العارف، تنزاح الحجب عن البصر، فيرى الشاعر مالا يراه إلا في هذه الحضرة الربانية «**بقلب مليء بالله ولله، يسع الحضرة التي لا تسعها السماوات والأرض**»[1]، وهو

1 عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص26.

2 يوسف وغليسي، في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2012، ص173.

3 عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص31.

الأمر الذي تعضده إشارة الشاعر حين قال: **(ضاق بي الأفق)**، فإذا انزاحت الحجب رأى العارف عوالم أخرى، واستأنس في القرب من الله بتجليات لا تدركها الحواس، إنه باختصار يرى بنور الله.

أخيرا فإن حياة العارف كلها لله وبالله، وليس يبغي من الدنيا كلها إلا وجهه الكريم، فكل تفاصيل أيامه يعيشها ناسكا عابدا راجيا رضوان ربه، يصدق في ذلك قوله تعالى: ﴿ **قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴿١٦٢﴾ لَا شَرِيكَ لَهُ وَبِذَٰلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ ﴿١٦٣﴾** ﴾ [2]، لقد استهل الشاعر ديوانه بمناجاة يطلب فيها عون الله ورضوانه حين قال مبتهلا: **الله يا الله**. فهو العارف الذي يعبر عن مواجيده الحرة، في خلوة بين الحبيبين، وإن مناجاة المحبين «**تغلب (عليها) الرياضة الروحية في خلواتهم على العبادة، فيتخذون من الخلوة وسيلة للفناء في المحبوب أو مشاهدته ومن هنا كانت الخلوة هي التي يسبح فيها المتصوفة على أجنحة من الرياضة إلى عوالم الغيب التي لا يشهدها غيرهم من الناس**»[3].

والشعر العرفاني محاولة لمعانقة المطلق، ورصد قلق الذات المحبة وبوح روحها بجميل الكلم، فهو سعي حثيث للقرب من الجوهر الرباني في الإنسان، وهذا ما نرصده في قول الشاعر:

نَحْنُ أَوّلُ مَاكَانَ فِي أَوّلِ الكَوْنِ

آخِرُ مَا سَوْفَ يَبْقَى

لَنَا هَبّةُ الرّوحِ فِي خَفْقَةِ الرّمْلِ

.

.

يَا قَنَادِيلُ، يَاسِرّ أَسْرَارِنَا

1 أحمد بلحاج آية وارهام، شجرة الماء الحي، الموقع الإلكتروني: www.diwanalarab.com .

2 الأنعام، الآية 161، 162.

3 عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي (نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري)، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2003، ص280.

لَاتَبُوحِي،

فَقَدْ يَجْرَحُ الطِّينُ أَمْوَاهَنَا [1]

إن لحظة المناجاة هي لحظة العودة إلى الفطرة والبحث عن روح الله في ذلك الطين اللازب لذلك قال: **(لنا هبة الروح في خفقة الرمل)**، فحينما تفيض المواجيد ويستغرق العارف في لحظات القرب من محبوبه، حينها تمحي المسافة الفاصلة بين الشعر والعرفان فيتفقان «**في أفق الحلم والوجد وساحة التوتر وزخم العاطفة وفيض المواجيد** (...) **ذلك أن النص الصوفي منبثق من اللحظة الصوفية للعارف المحب، هذه اللحظة الممتدة في الزمن، تتجلى فيها مواجيد الصوفي ومكاشفاته القلبية، ويتجلى فيها الحب الإلهي في تجرده وشموليته، كما يتجلى الحضور في الحضرة**»[2]، إنها تمثل لحظة الصراع بين المقدس والمدنس في الإنسان، بين طهر الروح ونزق الشهوة، بين النازع الأصلي الذي ينبثق ويتدفق من داخل الروح التواقة إلى السمو ابتغاء الالتقاء بالمطلق والتماهي بأنواره، وبين النوازع الدنيوية، هذا الأمر الذي عززه حنين الروح إلى موطنها الأصلي(**هبة الروح**). ولأن ما يعاينه العارف وما يتجلى له في حضرة الله بعيد عن المنطق ولا يقبله العقل، فإن التصريح به لعامة الناس مشروع فاشل، لذلك ظل سرا بين العبد وربه، لا يشاركه أحدا من العوام إلا هتك حرمة الحضرة وقداسة السر، فالشاعر يلح على الكتمان، لأن في البوح هلاك العارف وإن كان في الكتمان هلاك المحب **(يا سر أسرارنا/ لاتبوحي)** فالعارف يسعى إلى «**تقطير الروح والابقاء على سماتها الأثيرية الشفافة ، بحيث تصبح مرآة صقيلة تصلح لاستقبال الأنوار العلوية**»[3]، ولأنها كذلك فهي من الحساسية بمكان فقد يؤذيها ما يقوله العوام وهوما أشار له بقوله **(فقد يجرح الطين أمواهنا)**، فهو يواجه عالم الحس بكل ما يعتريه من ظلم ونقص ويحاول أن يجمع شتاته ويرمم نقصه، وهو في ذلك عابد لله في كل حين وفي كل التفاصيل لهذا يقول **"العشي"** في هذا الصدد:

كُلّ نَبْضٍ تَفِيءُ إِلَيْهِ الحُقُول

1 عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص27.

2 أمال محمد عامر، المناجاة الصوفية: تجليات الفناء ورمزية اللغة، مجلة الآداب، جامعة مصراتة ،ع14، ديسمبر 2019، ص12.

3 يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري (دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري)، دار الينابيع، دمشق، د ط، 1997، ص 39.

هُوَ أَرْضٌ لَنَا.

الفَرَاغُ، الغِيَابُ، الشّرُوقُ، الأَصِيلُ، الغُرُوبُ، الغَسَق

السُّؤَالُ، الجَوَابُ، الذَهَابُ، الإِيّابُ، الشّفَق

الغِنَاء، المَدَى، دَفْقَةُ النّبْعِ، وَقْعُ الصَّدَى، زَهْرَةُ اليَاسَمِينَة،

أُنْشُودَةُ الصّمْتِ، دَمْعُ الصّلَاةِ،،الدُّعَاءُ،،التّهَالِيلُ،،وَهْجُ

التّرَاوِيحِ،، تَسْبِيحَةُ الكَائِنَات،، خُشُوعُ السَّمَاءِ،،، المَعَارِجُ

وَالمُنْتَهَى..

هِيَ أَرْضٌ لَنَا ، هِيَ أَرْضٌ لَنَا.[1]

إذن ؛كل حياة العارف المحب لله، ففيها كلها تتجلى صفاته و أسماؤه .

مما سبق؛ نستنتج أن الشاعر العارف والصوفي يبحثان عن صفاء القلب ونقاء البصيرة في القرب من الله، لكي يستطيع القلب الطاهر الصقيل عكس الأنوار الإلهية، وإن اختلفا في الطرائق والآليات والغايات فإن اللغة تجمعهما، تلك اللغة العالية الإيحاء التي تنقل الإشارة عن طريق الشطح من الباطن إلى الظاهر في كثافة لغوية تشبه البرق إذ يقول الشاعر في آخر قصيدة في الديوان:

غَيْمَةٌ...

سَوْفَ أَمْحُو صَدَاهَا

سَوْفَ أَعْصِرُ ذَاكِرَتِي

كَيْ أُطَهِّرَهَا مِنْ تَوَارِيخِهَا [2].

1 عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 74.

2 المصدر نفسه، ص121.

إن الصوفي العارف يسعى لتجديد طاقاته الروحية والمعرفية في حضرة التجليات الإلهية، لكن الشاعر العارف يبحث عن تجديد اللغة وغسلها من الصدأ في تلك اللحظة العامرة بالأنوار ساعة الحضرة، فالتجاوز والتجديد من صميم النموذج العرفاني الذي يسعى لإعادة قراءة الوجود، وتخطي حدودة الحسية، إذ «**امتازت التجربة الصوفية فكرا ولغة وممارسة بالتجاوز والتخطي وهدم كل أنظمة المعرفة والكتابة التي سنتها منظومة الفكر والإبداع، حيث تفرد الصوفي بخط سير خاص به إن على المستوى المعرفي أو على المستوى التمثل الإنشائي والتمظهر الخطابي**»[1]. هذا ما يشير إليه الشاعر في قوله (**سوف أعصر ذاكرتي/ كي أطهرها من تواريخها**)، إنها تجربة تسعى دوما للاكتشاف والمغايرة، وتتخفف من ضغط الذاكرة (**سوف أمحو صداها**)، وتتنصل من قوانين الأقيسة والمعايير، فالشعر العرفاني نوع يصعب تحديده وتقعيده «**فهذه الكتابة حركة دائمة من اكتشاف مالا ينتهي، تتضمن هدما مستمرا للأشكال. فهي لا تستقر على شكل. ذلك أن الشكل هنا، كالصورة، ابتكار. لا يكرر. لا يصنع، لا يؤخذ، ولا يقتبس (...) إنه فضاء. إنه فضاء متموج. حركة الشعور والفكر- إيقاع القلب**»[2]، لهذا تعد خرقا لقوانين المنظومة الإبداعية، كما كانت خرقا لقواعد المنظومة الفكرية، فيقول الشاعر مردفا:

سَأُغَيّرُ حِبْرِي

وَأُغَيّرُ أَبْجَدِيّاتِي

وَأُسْطُورةً مِنْ دَمٍ كَذِبٍ

أَخْطَأَتْهَا حُرُوفِي

وَأُعِيدُ مِيَاهِي إِلَى نَبْعِهَا

وَأَنَاشِيدُ بَوْحِي إِلَى صَمْتِهَا

وَ أُعِيدُ النّهَايَةِ وَهْمًا إِلَى بَدْئِهَا

1 نصيرة صوالح، أسئلة المعنى في الكتابة الصوفية، ص166.

2 أدونيس، الشعرية العربية، ص78.

ثُمّ أَمْضِي...

وَخَلْفِي صَدَى صَامِتٌ وَحُطَام[1]

يتحول الشعر في هذه اللحظة «**إلى نوع من الكلام المعجز يكشف جسارة الخيال الشعري وحرارته وقوته روحيا والتي تنتج عنها بروق تكشف عن معان صادقة مفاجئة**»[2]، وتترك هذه التجربة المجال واسعا للتأويل فالشاعر يعود للصمت بعد البوح وتنتهي مهمته بعد كتابة هذا الأثر. وينتهي الديوان بمقطع يثبت فيه الشاعر أن الشعر العرفاني رحلة مضنية من المجاهدات والرياضات يطلب فيها العارف القرب من الله لينال بعض رحماته، بتجليات لدنية، تمنحه الغبطة والفرح، ويتمتع بعدها بالسلام الداخلي لأنه يعود للأصل الرباني الذي خلق منه، فيستأنس بالقرب من منابع النور والنقاء ويتجه رويدا رويدا إلى الصمت لهذا يقول:

وَسَأَخْرُجُ مِنْ وَهْمِهَا

مُثْقَلًا، غَيْرَ أَنِّي ...

سَأَمْشِي إِلَى غِبْطَةِ الكَوْنِ،

لَا بَهْجَةً تَحْتَوِينِي

وَلاَ شَارِدٌ مِنْ بَهِيّ الأَحْلَام

سَيَكُونُ لَنَا آخِرٌ

مِثْلَمَا كَانَ،قَبْلٌ، لَنَا أَوَّلٌ

فَالسّلَامُ عَلَى الخَبَرَيْنِ

السّلَام...السّلَام...السّلَام

1 عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص122.

2 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص342.

السَّلَام ..السَّلَام

السَّلَام .[1]

تَفَضية القصيدة بالخصوص الأسطر الأخيرة منها . يؤكد أن الشاعر أضنته محاولة ترويض اللغة لجعلها تعبر عن تجربة متفردة تخرجها من دفتي القواميس، فهي حجاب من حجب عالم السّوى كما يرى القوم؛ لهذا يقول النفري: «**وقال لي: إن سكنت إلى العبارة نمت، وإن نمت مت، فلا حياة ظفرت، ولا على عبارة حصلت**»[2]، فهي تتحول في نقطة ما من أداة اتصال إلى أداة حرمان، ومن ثمة إلى عقبة في طريق السالك، فاتجه نحو الصمت، باعتباره قرين الهيبة، ولغة خارج منطق اللغة كلها، فإذا كان أهل الموسيقى والفن يرون أن للحزن مقاما هو مقام الصبا، وللفرح مقاما هو مقام النهاوند، فإن الصمت في النموذج المعرفي العرفاني هو مقام التأمل والتدبر والهيبة، إذ يتعطل القول وتضمحل اللغة عند بالغي هذا المقام، وبهذا تستمد القصيدة من أثر الصمت عظم الأثر وهو الوصول إلى السكينة والسلام.

أخيرا؛ يمكن القول أن في ديوان (**صحوة الغيم**) ينطلق الشاعر "**عبد الله العشي**" من النموذج المعرفي العرفاني القائم على المحبة، ويحاول نشرها باستعمال رمز صوفي أثير وهو "**الأنثى**" مكنٍّ بها عن جمال التجليات الداعية للحب والوجد، وقد حاولنا رصد أهم الإشارات التي تثبت هذا التوجه بدءا بالعنوان إلى آخر قصيدة في الديوان، لأن الشعر عند "**العشي**" «**يعتمد الرؤية والمجاهدة القلبية والمعرفة الذوقية ويكون هدفه الوصول إلى جوهر الوجود كله**»[3] وهذا ما تبين بعد هذه الدراسة.

في نموذج آخر للشاعر "**عثمان لوصيف**" في ديوان "**ولعينيك هذا الفيض**" يتضح جليا النموذج المعرفي العرفاني المرتكز على المحبة كمطية لبلوغ الحقيقة ونيل المعرفة التي هي عندهم بنت المحبة وسليلتها، فالعرفان يعتمد على الحدس والكشف كأدوات معرفية، متخذا من الخيال مطية للوصول إلى المطلق ومعانقة اليقين وهو الأمر الذي شاركه الشعر فيه راغبا في الخلود والإمساك بلحظة متفردة،

1 عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 121، 122.

2 محمد عبد الجبار النفري،كتاب المواقف والمخاطبات، تح:أرثر يوحنا أروى، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1997، ص91.

3 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 344.

لذلك وجد الشاعر"**عثمان لوصيف**" في العرفانية مرامه فهي تقر بالعلوم الوهبية وتؤمن بالتجارب الذوقية وتعيد للقلب دوره المعرفي الذي صادره العقل ردحا من الزمن، وهو ما يتبدى جليا في ديوانه الذي وسم بـ" **ولعينيك هذا الفيض**" فأول البوح عتبة العنوان، وهو أول مايشد انتباه القارئ «**بوصفه نصا أوليا يشير،أو يخبر،أو يوحي بما سيأتي**»[1]، ذلك لأننا أصبحنا نتحدث اليوم عن شعرية العنوان إذ له دور فعال في تجسيد شعرية النص والإحالة إليها، «**فيتبدى بمظهر مغر، ويرتقي أسلوبه إلى درجات السلم الشعري، من حيث إنه مركز دلاليا ورمزيا، ويدفع القارئ إلى أن يكشف عن أبعاده الجمالية ومنطلقاته الأيديولوجية**»[2].

يظهر جليا من العنوان أن الديوان فيض نوراني إلهي، وكشف لدني، يؤكد المقام العرفاني والرؤيا الصوفية في حضرة أنثى تهُدى لعينيها خلاصة العمر وثمرة الجهد، قصيدا يكتب بمداد الروح، لأن العين مرآة النفس وحاملة الرؤى، فالشاعر يستفز في القاريء «**كفاءته القرائية من خلال كفاءة العنوان الشعرية**»[3]، ليؤكد أن الشعر هبة علوية وفيض نوراني وهو ما يؤيده قوله في إشارة لافتة «**كتبت هذه القصائد خلال خمسة عشر يوما**»[4]، ليتناسل العنوان بعد ذلك قصائد كلها تؤكد أن الشعر بعض تجليات نورانية وفيض إلهي فيقول:

فُيُوضَاتٌ..فُيُوضَات

طُوَالَ النَّهَارَاتِ الخَرِيفِيّةِ

أَتَمَلَّى

بِحَارَ الضَّوْءِ فِي عَيْنَيْكِ اللَّامُتَنَاهِيّتَيْنِ

طُوَال النّهَارَاتِ

أَغْتَسِلُ بِالحُبَاب اللَّبَنِي

1 بسام قطوس، سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة الأردن، الأردن ،د ط، 2002،ص53.

2 شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 34.

3 بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص58.

4 عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، مطبعة هومة، 1997، ص4.

لِهَذَا الوَجْدِ السَّاطِع

عَلَى الأَثْبَاجِ المُتَرَامِيَة

مِنْ وَرَاءِ السّعَفِ السَّكْرَان

لِأَهْدَابِك الأَلِيفَةِ

تَتَرَاقَصُ عَرَائِسُ النُّورِ

فِي حَلَقَاتٍ دَائِرِيّةٍ

.

.

.

طُوَال النَّهَارَاتِ

أَغْرِفُ مِنْ فُيُوضَاتِكِ الرّبَانِيّةِ

وَعِنْدَمَا تُسْدِلُ اللَّيَالِي

سَتَائِرَهَا بَيْنِي وَ بَيْنَكِ

أُصْغِي لِنِدَاءَاتِكَ المُتَصَادِيَة

مِنْ كُلِّ الجِهَاتِ

مُسْتَسْلِمًا

.

.

يَمْتَزِجُ الرَّفِيفُ بِالزّقْزَقَاتِ اللَّبَنِيَّةِ

فَيَنْهَمِرُ الضّوْءُ مِدْرَارًا

فُيُوضَاتٌ ..فُيُوضَات .[1]

إنه فيض إلهي ومدد رباني لا يهبه الله إلا لأوليائه وخاصّته، عارفا أو شاعرا، فالشاعر بطبيعته عارف لأن الحقيقة عنده قضية وجودية والعارف شاعر لأنه لا يستطيع أن يبوح بما تكشف له من أسرار إلا بلغة مجازية، إن افتتان الشاعر باللغة يوازي نشوة الصوفي لحظة التجلي، تلك اللّحظة التي يتلاشى فيها الجسد وتنعتق الروح من إسارها فتتوهج الرؤيا ويندفع القول إلى أقصاه لذلك يقول **"لوصيف"**:

أَيّتُهَا المَرْأَةُ المُنْبَثّةُ فِي كُلّ ذَرّةٍ

أَجّجِي مُخَيّلَتِي فِيكِ

وَلَكِ مِنّي مَجْدُ الحُدُوس

وَسَلَامُ الفُيُوضَات [2]

فالصوفي يرى أن «**كل ما في الدنيا تجليات وتنزلات أسمائه الحسنى وصفاته.كل مظاهر الكون رموز من حيث تشير إلى الحقائق الإلهية والتجليات الأسمائية، فما ثم شئ عادي وإنما كل شئ في نظر الصوفي يدعو إلى الدهشة، والوجود كله عجب، لأن كل ما يبدو له يحدث عنه ذكرا ويكشف حكمته ويجلو أمرا.وهو أينما تلفت يقول مبهورا:الله..الله**»[3].

إنه امتلاء الصوفي بالكون يجعله يشعر بتجلي الله في كل ذرات الخلق، فيستمر المدد الإلهي في هيبة الإنصات لهسيس الوجود، فيضا نورانيا لحظة الكشف وانزياح الحجب، إنه الصوفي الشاعر الذي عُلم من تأويل الأحاديث وتفسير الرؤى، فالشعر أيضا عنده وهب إلهي وكشف لدني

1 عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص 101-104.

2 المصدر نفسه، ص 80.

3 مصطفى محمود، سر الصوفية الأعظم، دار المجدد، الجزائر، د ط، 2017، ص15.

وفيوضات نورانية، تمنح لمن يتعبد في محراب اللغة ويتقرب للحق بها، ويعد الخيال فيها ركنا عتيدا وشرطا أساسا. فالعارف لا يعتبر بلاغة الخيال بلاغة أسلوبية تزيينية بل بلاغة وجودية تربط بين عالم محسوس وعالم المعاني حيث يغدو الكون كله كلمات الله، وهذا ولا شك ركن أساسي في النموذج المعرفي العرفاني الذي يرى أن لكل ظاهر باطن لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه، ولهذا كان لزاما على الشاعر الإستعانة بالخيال كي يجوز ويعبر من ظاهر الأمور إلى أعماقها، فترجع اللغة إلى براءتها الأولى حاملة سر الخلق المقدس، وتغري الشاعر بها وفي طلب الوصال يفني العمر، فالوجود «**بهذا المعنى هو كلام إلهي تظهر فيه حقائق الموجودات**»[1]، وأينما توجه العبد فثمة وجه الله وآية من آياته، ومن ذلك قوله:

يَا وَجْهَ طِفْلَةٍ

يَا فَاتِحَةَ التَوّابِين

الأَوّابِين

آه عَيْنَاكِ نَضّاخَتَان

بِالرُّؤَى ..وَالأَلْوَان

فَيرُوزَتَانِ تَتَنَدّيَانِ

وَنَجْمَتَانِ تَتَغَامَزَانِ

فَيَنْجَذِبُ الشّعَرَاءُ

مَصْعُوقِينَ

مِثْل الدّرَاوِيشِ

1 وفيق سليطين، الشعر والتصوف، دار الحوار، سورية، ط1، 2013، ص 56.

إِلَى مَدَارِهِمَا الآسِر[1]

ويقول أيضا:

أَرْقُصُ دُونَ هَوَادَة

لِهَذَا الحُبّ القُدّوسِ

لَا رُوحُكِ الظّمْأَى ثَمِلَت

ولَا أَحْوَالِي الصّوفِيّة سَكَنَتْ

عِنْدَمَا أُحِبّكِ فَقَطْ

أَغْدُو قُطْب الأَقْطَاب [2]

في هذين المقطعين يبدو جليا امتلاء كيان الشاعر بحب الله وتجلياته لتعوض الفراغ الوجداني الذي صنعه الشعور بالاغتراب، فيغدو الحب مقدسا يؤمن به الشاعر العارف ليصبح قطب الأقطاب، بل به يعبد الله ويتقرب إليه، ولا عجب فالحب كان دين الشيخ الأكبر" **ابن عربي**"، ففي العرفان وحده يصبح الحب هو مركز التقاء البشر وشرط وجودهم لأنه يمثل «**الوعي لحظة الميثاق وانعقاد الرباط بين المحب والمحبوب، وذلك منذ لحظة الوفاء والميثاق الأول**»[3]، فالنموذج المعرفي العرفاني يرى الحب شرط الوجود ويلغي الفوارق بين الناس، فما يجمعهم هو النفخة الإلهية والميثاق الذي أخذه الله منهم لحظة الخلق.

اللغة إذن، عند "**عثمان لوصيف**" ليست مجرد تعبير خارجي عن تجربة القلق الإنساني بل هي تجربة المعاناة والألم، وكيف لا وهو المغترب عن العالم والمغترب فيه، وهو الشاعر الذي يعيش التجربة العرفانية بكل كيانه، فيعاني كتابة التجربة وتجربة الكتابة، لهذا جاء نصه متمنعا منفتحا على التأويلات

1 عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص29، 30.

2 المصدر نفسه، ص99، 100.

3 رشيد سعدي، الدين بين الحقيقة الحصرية والعرفان الصوفي(أوهام الهوية الدينية)، ص 13.

في ذات الوقت. ويمكن دراسته وتقصي النموذج الكامن فيه وفق نقطتين تيسران السير الحسن للبحث وهما:

- **الحب الصوفي وجمالية الكون**
- **جدلية الأنثى/الكتابة في متن (ولعينيك هذا الفيض)**

أ. الحب الصوفي وجمالية الكون

الجمال حقيقة عرفانية وبخاصة عند الشاعر العارف، بل هو أصيل في فكر كل متصوف عاشق للمعرفة وباحث عن الحقيقة، فالفلسفة «**الجمالية لا تخرج في صميمها عن نسق تجربة العرفان .تلمس الحقيقة عند العارف ليس فقط من باب التدين الخالص الزاهد في لذائذ الدنيا، بل من باب التذوق المرهف لأسرار الوجود، وليس من سبيل إلى معرفة الخالق والوصول إلى منتهى الحقيقة مالم تكن الذات العارفة مسكونة بالجمال**»[1]، والنظرية المعرفية عند المتصوفة تتوق لبناء صرح معرفي يتواشج فيه الروحي مع المعرفي فتصبح المعرفة وليدة المحبة، إذ يورد "**فريد العطار**" في مؤلفه (**تذكرة الأولياء**) **عن** (**سمنون الحب**) أنه يقول «**المحبة أصل وقاعدة الطريق إلى الله والأحوال كلها والمقامات بالنسبة إلى المحبة لهو**»[2]، أما عند المتأخرين فأصبح الحب مبدأ حياة العارف ومنتهى غايته، حتى عد الحب من أركان النموذج المعرفي العرفاني، والمتن الشعري (**ولعينيك هذا الفيض**) "**لعثمان لوصيف**" فيض من الحب، إنه مهر أنثى أغراها الحرف واستبد بها، تجربة الحب عنده مرتبطة بصميم الحياة، فهي كما يقول "**ابن عربي**" مقام إلهي، وهو الدافع للخلق، فالله عند العارفين هو الحب المطلق لهذا سموا بمشاعر الحب من اللّذة البشرية اللحظية إلى المطلق الكوني، فهو عندهم «**حركة افتتان وعشق للجمال الإلهي كما يتجلى عبر المحبوب**»[3].

1 محمد خطاب، استيطيقا التصوف عند محي الدين بن عربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017، ص80.

2 عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية (الحب ،الإنصات ،الحكاية)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 2007، ص67.

3 المرجع نفسه، ص92.

والشاعر العارف صاحب رؤية شمولية للكون والحياة بعامة، يرى الكون تجليا للجمال الإلهي، لذلك يصبغ حبه على كل مظاهر الحياة إذ «**لا يمكن أن يعبر عن إحساسه بالجمال بمعزل عن روعة الكون وتمام الخلق وعظمة الوجود**»[1]، لهذا استلهم "**لوصيف**" الحب في الطبيعة فقال:

الطّبِيعَةُ كُلّهَا سَكْرَى مِنْ عِشْقٍ

وَالسّمَاوَاتُ تَتْرُكُ مَوَاقِعِهَا

لِتَتّحِدَ بِكِ

فِي سَنْفُونِيّةَ خَالِدَة[2]

إنّ المحبة عقيدة الصوفي العارف «**فالمحبة ماهي إلا نقطة تقاطع الله مع العالم في نظر العرفاني الذي ألزم نفسه بالرؤية الحدسية لفعل الخلق. المحبة لا تراعي إلا صورة الجمال، والجمال يجتذب العارف ليدخل في فعل المحبة فالعالم بما فيه من جمال صورة عاكسة للجمال الإلهي**»[3]، فالمعرفة عند المتصوفة بنت المحبة ذلك أن العارف في طريق «**الترقي في مراتب معرفة الله معرفة لانهائية يتواشج ويتوالج فيها طلب المعرفة بطلب الفناء على بساط المحبة**»[4]، فيرى جمال المخلوقات رمزا لجلال الله، ويبصر بعين حدسه تلك المحبة التي أصبغها الله على كل مظاهر الكون، فيؤمن بالحب دينا موصلا لأعلى مراتب الإيمان، ثم يربط الشاعر بين الحب الكبير وثورة الطبيعة لأنه يرى فيها جلال التجلي فيقول:

أَتَذَكّرُ نَبْضِي الأَوّل

مَلَكُوتَ الله

وَوَغْوَغَاتِ الأَجْنِحَة

1 محمد خطاب، استيطيقا التصوف عند محي الدين بن عربي، ص82.

2 عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص 51.

3 محمد خطاب، استيطيقا التصوف عند ابن عربي، ص 92.

4 محمد التهامي الحراق، في الجمالية العرفانية مطلات على أفق إنسي روحي في الإسلام، ص05.

أَتَذَكّرُ حُمّى المَخَاض العَسِيرُ

وَعُنْف الوِلَادَة..

لِهَذَا أُحُبّكِ أَكْثَر

عِنْدَ انْفِجَارِ الصّوَاعِقِ

وانْهِمَارِ المَطَر [1]

في ثورة الطبيعة وعنفها تجل لعظمة الله الذي يراه لوصيف وجها آخر للولادة والمخاض العسير.

كما استلهم "**لوصيف**" الحب في الروحانيات فقال:

مِنْ مَلَايِين السّنِين

كُلّ الدّيَانَاتِ وَ الطُّقُوسَات

تَمُوتُ لِتَحْيَا فِيك[2]

وقال أيضا:

ثَمِلًا بِعِطْرِ الحِنّاءِ

أَقْرَأُ سُورَةَ التّوْبَةِ

وَأُصَلّي صَلَاةَ أَيُّوب [3]

إن تعظيم الله في الأديان عامة ليست وصاية على إرادة الإنسان أبدا «**فرعاية حقوق الله قد تفهم من خلال العناية بالإنسان وحقوقه، وعبودية التكليف هي تشريف له بالحرية**»[4]، والطقوس والعبادات عند العارف ماهي إلا مظاهر حب وعشق متبادل بين الخالق والمخلوق، فالدّين كله ما

1 عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص45.

2 المصدر نفسه، ص60، 61.

3 المصدر نفسه، ص 46.

4 محمد التهامي الحراق، في الجمالية العرفانية مطلات على أفق إنسي روحي في الإسلام، ص20.

جاء إلا ليحيي أنسنة الإنسان ويحتفي بالأثر الرباني فيه، بل ما جاء إلا ليحرره ويعضد معاني الإخاء بين البشر، لهذا رسم الحب عوالم متخيل **"عثمان لوصيف"** الشعري وارتسم به، بل هكذا رسم حياته كلها، وهو الذي نذر عمره للحب قضية وجودية فأحب الخالق ومخلوقاته.

ب. جدلية الأنثى/اللغة:

المرأة في العرف الصوفي ليست مظنة الشهوة الآنية والرغبة العابرة رغم وصفهم الحسي لها أحيانا، فهم يرونها أقرب التجليات للذات الإلهية لذلك «**حاولوا تصويرها بصور بديعة تفيض سموا وتشرق نورا كاشفا**»[1]، إن جسدها يذكره بأول الخلق وبداية الحياة، فهي رحم الوجود، «**فالجسد الأنثوي هو الأرض ـ الأم لكل وجود**»[2] فيقول:

يَا إِلَهِي

وَأَنْتِ مُكْتَظّةٌ بِكُلّ الرّمُوزِ

مَوْشُومَةٌ بِكُلّ النّوَامِيس

مَاذَا يُمْكِنُنِي أَن أَتَهَجّى

وَكُلّ لُغَاتِ العَالَمِ

لَهَجَاتُه

أَبْجَدِيّاتُه ..وَ إِشَارَاتُه

تَغْرقُ فِيكِ

كُلّ أَسَاطِيرِ البَشَرِ تَجِدُ مُتّسَعًا فِيكِ

1 أحمد غانم، نظرية المعرفة في التصوف الإسلامي، دار الحوار، سورية، ط3، 2017، ص 233.

2 عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص 126..

إِلَى مَدَارِهَا الآسِر[1]

أما في حبه للأنثى فيكسر"**لوصيف**" أفق توقع القارئ، إنه يهيم بحب أنثى خارقة الصفات مترعة المعاني لا تكاد تحيط برسمها وتتملى ملامحها حتى يغيرها، إنها أنثى يختصر فيها العالم وتحتزل الأكوان لهذا فإن «**صورة الأنثى المعشوقة في النص الصوفي تكون مربكة وفاقدة القيمة إذا تدبرناها بأفق غزلي فحسب، ذلك لأن السياق الرمزي للأنثى الصوفية منزاح كلية عما رسخته القصائد الغزلية عذرية كانت أم إباحية إنها رمز الحكمة والحب، وإن جمالها ما هو إلا أمارة على الجمال الكلي الدائم**»[2]، وهذا ما يؤكده قوله:

جَسَدُكِ..

مُشْتَبِكُ الجُذُورِ

شَظَايَا المَاء

يَنْدَلِعُ حَرَائِقَ..وَذُهُولَاتٍ

أَفْوَافُ الضّوْءِ مَنفُوشَات

سَبَائِخُ السّهْوِ

تَعَارِيشُ النّجْوَى

.

.

جَسَدُكِ مَا خَابِيَةَ الفِرْدَوْسِ

مَا أُتْرُجّةَ المَعْنَى إِذْ تَنْفَلِق

1 عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص29، 30.

2 أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص 58.

مَا عَنَاقِيدُ النُّورِ المُتَقَطِّر

وَمَا سَقْسَقَةُ الشّفَق[1]

إن حضور الأنثى في تجربة "**عثمان لوصيف**" الشعرية حضور باذخ، لا باعتبارها جزءا من الحياة بل لكونها جوهر الحياة وأم الوجود كله، إنها تمثل في النموذج العرفاني تجلي الله في أسمى الصور، بل هي سره الثاوي في كل تجلياته الجميلة والجليلة الأخرى، إنها رحم الإنسانية، لهذا دائما يسوقه الحنين إليها لأنها «**أكثر قربا من الصوفي وأكثر نفاذا في شخصيته. وبقدر ما كانت تفتحه على خاصيتها الأنثوية، بقدر ما كانت تفتحه أيضا على الألوهية من جهة، والطبيعة من جهة أخرى**»[2] فيقول:

أَتَذَكّرُ مَاءَ المَشِيمَةِ

أَتَذَكّرُ الرّحِمَ الأُولَى

.

.

أَتَذَكّرُ عَرْشَ اللّازَوَرْدِ

صَوْلَجَان البَرْقِ

والزّغَب الدّافِئ

أَتَذَكّرُ بُخُورَ أَنْفَاسِكِ

وَهْج لَيَالِيكِ

حَرِيرَكِ

1 عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص13.

2 عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص 126.

يّتُهَا المَرْأَةُ الغَارِقَةُ

النّشْوَى

الكَسْلَى

المُتَيّمَةُ

أَتَذَكّرُ نَبْضِي الأَوّل

مَلَكُوتَ الله[1]

المرأة عند "**لوصيف**" التجلي الذي يذكره أصل الكون وبداية الخلق، وهي الباعثة على تلك الرغبة العارمة عنده بالخلود، لكن أنثاه ليست عادية إنها صورة الله وتجلي المعاني، ولما كان "**عثمان لوصيف**" يؤمن أننا «**باللغة نتجسد ننتقل من الفكر إلى الواقع، من الإنسان إلى الإنسانية من المكان إلى الكون**»[2]، كانت التجربة العرفانية عنده تجربة انفتاح المعنى الأنا على المعنى الباطني، فالتجربة الشعرية هي تحرر وانفتاح على المطلق لحظة الخلق الإبداعي، إن الأنثى هنا هي رمز للغة ذاتها، للكتابة كنشاط محكوم بالتجدد المستمر تحكمه طقوس رغبة الكشف وسكينة الخشوع أمام التجليات العظمى فيقول:

أَتَذَكّرُكِ

فِي كُلّ صَلَاةٍ

فَأَنْحَنِي فِي خُشُوعٍ

وَأَغْمِضُ عَيْنِي مِنْ رَهْبَةِ

أُسَبّحُ بِحَمْدِكَ

1 عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص 45.43.

2 أدونيس، فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، ص62.

وَأَتَضَرّعُ

إِلَى عَيْنَيْكِ اللّامُتَنَاهِيَتَيْن

يَا صُورَةَ الله

فِي بَهْوِ المِرْآة

وَيَارَاهِبَةَ المَعَانِي

مِنْ كُلّ نَارٍ

وَعَلَى كُلّ قَافِيّة ضَامِرَةٍ

يَتَوَافَدُ الحَجِيجُ أَفْوَاجًا أَفْوَاجًا

شُعَرَاء

صُوفِيّة

وَمُتَيّمُون[1]

ويقول في مقام آخر:

قَالُوا عَنْكِ مَحْبُولَة

واتّهَمُوك بِالغِوَايَةِ

آهٍ يَا قِدّيسَةَ الشّعَرَاء

آه يَا امْرَأَةً مِنْ نَوَافِح عَبْقَر [2]

1 عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ،ص 34، 35.

2 المصدر نفسه، ص40.

كتابة التجربة وتجربة الكتابة وجهان لما يلقاه الشاعر العارف في رحلته العرفانية، فالكتابة عند العارفين كما يقول الشيخ الأكبر «**مشدودة إلى المطلق، وهي تتحصل عن وارد أو تتولد استجابة لأمر يتحصل في الرؤيا**»[1]، فلا يكتب الشاعر نصه عن رغبة مسبقة ولا تخطيط أولي إنه هبة ربانية يمنحها الله لمن يصطفي من عباده، و«**بالانتقال إلى كتابة التجربة ينفتح إشكال اللغة، ولا تتحدد اللغة، في هذا السياق، بمعزل عن التجربة ،بل إنها تغدو جزءا منها** »[2]، وفي تجربة "**عثمان لوصيف**" الشعرية تتجسد أيضا «**فكرة الصمت مقابل شهود المعنى الإلهي الذي لا كلام معه**»[3]، ومن ثم تتضح فكرة البياضات الغالبة على هذه المدونة أيضا، والتي لا يمكن اعتبارها على الإطلاق ترفا فنيا، بل هي من صميم التجربة الشعرية العرفانية، فحين تتجلى الأنوار الربانية يحل الصمت مكان الكلام لأنه أبلغ، ويغدو البياض الوجه الآخر للمعنى؛ فالكتابة عند "**عثمان لوصيف**" ليست خلقا للغة جديدة، بقدر ماهي وصف لعلاقة جديدة يعيشها مع اللغة، إنه إذ يكتب نصه يكتب الوجود الذي يعتبره العارف كله كتابة رمزية، فالكتابة عنده تعكس الكتابة الوجودية بالهيئات والأشكال، إذ تقدم صورة موازية لها، فهي لم تكن «**مجرد مجال للتخاطب والتحاور، إنها الأفق الذي من خلاله يتم الاتصال بالآخر باللامتناهي، بالمطلق**»[4]، فكانت محبوبته المتمنعة، وكان النص حضرة عرفانية شعرية المقام، وكان الفيض نورانيا مهدى لعينيها.

2. **شعر قائم على المعرفة**: التي بواسطتها تتجلى الحقائق اللدنية التي يهبها الله للعارف، ومن النماذج التي يتبدّى فيها هذا النوع مطولة "**عودة حي بن يقظان**" للشاعر "**حسين زيدان**".

لقد دافع الشعراء دوما عن فكرة رسالية الشعر واعتبروه لب الحياة وجوهرها، لذلك لم يكن الشعر عندهم تلك القصائد المبعثرة هنا وهناك، بل هو عندهم تلك الرؤية الوجودية، التي تعيد النظر في مفاهيم راسخة للحياة والتاريخ والكون والإنسان، وتحاول دوما تقديم رؤية متجددة لها، تقودنا لتحصيل معرفة مختلفة ومغايرة عن أصناف المعارف الأخرى، وقصة (**حي بن يقظان**) هي قصة

1خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2004، ص 97.

2 المرجع نفسه، ص96.

3 محمد خطاب، استيطيقا التصوف عند محي الدين بن عربي، ص 157.

4 عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص 219.

يتبدى فيها مفهوم "**النموذج المعرفي**" بشكل جلي، فهي بالأساس تقوم على ترتيب وتنظيم العلاقات بين العناصر الثلاثة الأساسية في الوجود: الله – الإنسان – الطبيعة، وهي قصة أبدعها "**ابن سينا**" الذي التقط فكرتها من الأفكار الفلسفية القديمة للفلاسفة الإسكندرية، وقد أعيدت كتابتها بعده بصياغات مختلفة تحمل كل واحدة اتجاه صاحبها وعقيدته الفكرية، فاستلهم منها شيخ الإشراق "**السهروردي**" قصته (**الغربة الغريبة**)، ثم أعاد صياغتها "**ابن طفيل**"، ليتسلمها بعده "**ابن النفيس**" ويعيد قراءتها وإنتاجها من جديد بما يتوافق واتجاهه الفكري وسماها (**فاضل بن كامل**)، وهي قصة تقوم أساسا على إبراز طريقة تحصيل المعرفة أو بمصطلح عرفاني طريقة معرفة الله، إذ ليس المقصود بالمعرفة تلك الخبرات الفردية التي يكتسبها الإنسان، بل كما يسميها "**عبد الوهاب المسيري**": "**المستوى المعرفي**" هذه العبارة «**التي تعني المستوى الذي يتم فيه إدراك الحقيقة الكلية والنهائية الكامنة وراء ظاهرة أو نص ما، ويتم ذلك من خلال عملية تجريدية تزيح جانبا التفاصيل التي يراها الباحث غير مهمة، وتبقى السمات الأصلية الجوهرية للشئ، والتي تشكل في واقع الأمر إجابة النص أو الظاهرة على الأسئلة الكلية والنهائية**»[1]، وذلك من خلال تقصي كيفية تدرج الإنسان من الإدراك الحسي (**الذات بوصفها جسدا**)،إلى الإدراك العقلي (**الذات بوصفها عقلا**)، إلى تجربة الكشف العرفانية الصوفية (**الذات بوصفها مرآة عاكسة للأنوار الإلهية**)، وذلك بعد عزلة يعرف فيها البطل خبايا نفسه "**فمن عرف نفسه عرف الله** "، ثم يبدأ في اكتشاف العالم من خلال ما تنقله الإدراكات الحسية ويعمل العقل في فهم الظواهر الكونية من حوله، ليصل أخيرا إلى الإيمان بوجود خالق أعظم يتجلى جماله وجلاله في كل هذه المخلوقات، وذلك في طابع قصصي أخاذ يمرر من خلاله الكاتب عقيدته الفكرية بشكل سلس، معتمدا على نموذج معرفي للإجابة عن الأسئلة الإنسانية الملحة، أما عن ترجماتها في الغرب فتعتبر قصة "**روبنسون كروزو" لـ: (دانييل ديفو)** أهمها إطلاقا، وقد لاقت رواجا كبيرا في الغرب وحولت إلى أفلام ومسلسلات نالت شهرة عالمية، و«**مذ ذلك الحين ـ كما يقول حسين زيدان ـ غابت أخبار حي بن يقظان عن الأمصار ..إلى أن جاء**

1 عبد الوهاب المسيري، في أهمية الدرس المعرفي، ضمن كتاب: نحونظام معرفي إسلامي، ص44.

شاعر مغمور، يدعى حسين زيدان، حدثنا عنه في هذا البيان»[1]، ولعل القارئ الحذق يستفسر عن جدوى إعادة قصة تراثية ذاع صيتها حتى عمت الأمصار وتداولتها الأمم، قصة تقوم أساسا على اعتبار العقل آلية قاصرة لوحدها عن الوصول إلى المعرفة، في عصر تغولت فيه التكنولوجيا وتأله العقل؟ إنها أزمة الإنسانية اليوم التي وجدت نفسها تتفوق علميا واقتصاديا وتنهار أخلاقا وقيما، يخترقها نموذج قائم على المادية النفعية ويضع الحاجة الروحية للإنسان في آخر اهتماماته، أزمة اغتراب يعيشها الآخر المتفوق قبل المسلم المهزوم.

إن قصيدة (**عودة حي بن يقظان**) تجربة جمالية عرفانية متناغمة تتسم بنضوج فكري عال، تمثل المعرفة ركنا أساسا في تشكيل بنائها الفني، إنه نص تواشجت في بنائه الفلسفة والدين والتراث، فهي تجربة «**يتضام فيها الحسي والتخييلي، والمقيد والمطلق، والإنساني والإلهي، والأرضي والسماوي، على نحو يحيل كل منها إلى الآخر من حيث تركيبه ودلالته**»[2]، فهي معاناة التجربة ذاتها، لا الحديث عنها ونقلها باللغة والبيان، لذلك جاء نص هذه المطولة مربكا مبهرا، إذ يصدمك أول وهلة، فلست تعرفه إن كان نصا قصصيا أو نظما شعريا، فهو نص متعدد، يواجهك ومخزونك الثقافي لتقف مشدوها أمام هذا الثقل المعرفي لدرجة البذخ.

تعد هذه المطولة من القصائد العامرة بالإشارات الدالة على النموذج المعرفي الإسلامي عموما والعرفاني على وجه الخصوص، وهو نص إضافة إلى كونه يتمتع بجمالية لافتة، هو نص مثقل معرفيا، وهذا ديدن النصوص العرفانية الصوفية، فالشعراء العارفون «**وحدهم عودونا الجمع بين علو المعنى وعمقه، وبين رقة الكلمة وحلاوتها (...) فالإنسان الصوفي بتفتح بصيرته ورقي وجدانه، لا يرضيه ولا يعبر عنه إلا نص مثقل بثمار المعرفة، مشتهى في السمع والبصر**»[3]، وهذا ما حاولنا

1 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير (ويليها عودة حي بن يقظان ونهار لأهل الكهف)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002 ، ص 35.

2 عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض نموذجا)، ص 59.

3 ابن عربي، الإسرا إلى مقام الأسرى أو كتاب المعراج، ص17.

تقصيه من خلال تقسيم الدراسة والتحليل وفق العناصر التالية لاكتشاف النموذج المعرفي الكامن في هذه القصيدة المطولة:

أ. ظهور حي بن يقظان (معرفة الذات)

أول ما يبدأ به **"حسين زيدان"** نصه عنوان مطول لأول مقاطع القصيدة يقول فيه "**فجأة ..عاد حي بن يقظان"، و"حي بن يقظان"** عنده هو رمز للفطرة الإنسانية السليمة، التي أودعها الله سره حين سواها ونفخ فيها من روحه، فظلت مهتدية بالميثاق الأول الذي عاهدت به ربها يوم خلق البريـــة في قولـــه: : ﴿ **وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنۢ بَنِيٓ ءَادَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْۖ قَالُواْ بَلَىٰ شَهِدْنَآۛ أَن تَقُولُواْ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَٰفِلِينَ ﴿١٧٢﴾** ﴾[1]، إنه الإنسان الذي يشده الحنين إلى نفخة الله الأزلية فيه ويُعمل «**العقل الإنساني الذي يغمره نور العالم العلوي، فيصل إلى حقائق الكون والوجود بالفطرة والتأمل بعد أن تلقاها الإنسان عن طريق النبوة**»[2]، هو عماد إصلاح الأرض بعدما انقطع الوحي، وبه انقطع الوصال المباشر بين الأرض والسماء بموت خاتم النبيين (**محمد صلى الله عليه وسلم**) وانتهت بذلك المعجزات واقترن تصحيح عقيدة الإنسان «**بالفطرة الفائقة أكثر من حضور المدد العلوي في شكل كرامات ومعجزات .. وكانت وفاة الرسول الأعظم نهاية لهذا الضرب من المدد .. وبداية البحث عن "حي بن يقظان"**»[3] فقال:

يَئِسَ الأَنَامُ مِنَ الحُرُوب

وَمَا جَرَى بِاسْمِ السّلَامِ..

فَإِذَا البَرِيّةُ بِرْكَةٌ

أَسِنَتْ بِلَغْوٍ فِي الكَلَام..

1 الأعراف، الآية 172.

2 يوسف زيدان، حي بن يقظان النصوص الأربعة ومبدعوها، دار الأمير، مصر، ط2، 1998، ص 49.

3 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 33.

وَ إِذَا أَعِزُّة أَهْلِهَا

بَيْنَ البَرِيّةِ كَاللّئَامِ..

وَإِذَا أَذِلّةُ أَهْلِهَا

صَارُوا السُّرَاةَ بَنِي الكِرَام ..

وَإِذَا الصّرَاطُ طَرَائِقُ

تَخْشَى إِذَا العُودُ اسْتَقَام..

.

.

إِلّا حَدِيثًا فِي الوَرَى

فِي ذَاتِ حَشْدٍ مِنْ زِحَام..

قَالُوا:سَمِعْنَا عَنْ فَتى

فِي الغَابِرِينَ...وَأَيّ عَام..

"حَيّ بْنُ يَقْظَان" يُقَال

أَنّهُ صَارَ الإِمَام..

لِيَقُودَ مَنْ قَدْ زُلْزِلُوا

فِي الأَرْضِ مِنْ أَدْنَى مَقَام ..[1]

1 المصدر السابق، ص 38.

"وعاد حي" "حي" الذي انتهت به القصة التراثية بالعودة إلى العزلة في جزيرته بعد أن رأى من البشر إعراضهم عن تعاليم الوحي ومخالفة الفطرة، فقد رافق "**إبسال**" «**وودعاهم وانفصلا عنهم وتلطفا في العود إلى الجزيرة حتى يسر الله عز وجل عليهما العبور إليها .وطلب حي بن يقظان مقامه الكريم بالنحو الذي طلبه أولا حتى عاد إليه واقتدى به ابسال حتى قرب منه أو كاد، وعبدا الله في تلك الجزيرة حتى أتاهما اليقين**»[1]، إذ يُنبّأ في جزيرته أن القوم بعده تأزم حالهم وعاثوا في الأرض فسادا، فيصف في هذا المقطع كيف أن النموذج المادي سيطر على البشرية وأنهك كاهلها، فتغولت وتسلطت على رقاب المستضعفين.

"عودة حي" هي رجوع الإنسانية إلى فطرتها بعد غي، إنه رمز لما يسميه الألماني " **Utke Alen**" إنسان عصر ما بعد الحداثة أو عصر الأنوار الجديد الذي سيعلن «**انقلابا منهجيا يبتعد عن التأكيد على الفردية، سواء كانت الأنا الشخصية، أو الأنا القومية، أو الأنا الدينية، ويعيد التأكيد على الـ (نحن) الإنسانية في مستقبل العالم**»[2].

يؤكد "**زيدان**" أن الإنسان منذ وفاة الرسول (**صلى الله عليه وسلم**) وهو يبحث عن "**حي**"، لقد بحث عنه «**في مراحل روحية بسفينة التصوف والزهد .. وبحث عنه الإنسان في مراحل عقلية بسفينة الفلسفة والفكر ...وبحث عنه في مراحل "العاطفة المستثناة "بسفينة الثورة والتمرد(...) ومن سنة الله في خلقه أن "حي بن يقظان" يأتي بذاته في السفينة الأولى.. وقد يكلف إبسالا ليكون ربان السفينة الثانية**»[3]. إن عودة "**حي بن يقظان**" الطوعية (ليقود من قد زلزلوا/ في الأرض من أدنى مقام) لدليل واضح على النموذج المعرفي الذي يستبطنه الشاعر"**حسين زيدان**" وإشارة بينة له، "**فحي**" عاد ليقود الإنسانية بنفسه ويكون إمامها ولا يأتي هكذا إلا في سفينة التصوف والزهد التي يقودها النموذج العرفاني، الذي يرتقي من الإدراك الحسي عبر الاتصال بالأشياء والتعاطي معها،

1 ابن طفيل، حي بن يقظان، دار هنداوي، مصر، د ط، 2002، ص54.

2 فتحي حسن ملكاوي، مفاهيم التكامل المعرفي(التكامل المعرفي وأثره في التعليم الجامعي وضرورته الحضارية)، تحرير رائد عكاشة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 2012، ط1، ص24.

3 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص33، 34.

إلى الإدراك العقلي من خلال التأمل، ومنه إلى تجربة الكشف العرفاني والتي تمثل أعلى درجات الإدراك الإنساني، وإنه يدرك جيدا مآزق الإنسانية في هذا العصر الذي ألّه العقل وسفه طرائق المعرفة الأخرى.

كما ينطلق "**زيدان**" من قاعدة عرفانية تختصر المعرفة عند القوم وهي "**أن من عرف نفسه عرف الله**" فيقول:

أَفَلَا أَقُولُ لَكُمْ:

فَلْتَذْهَبُوا لِلْفَتْحِ، لَكِنْ

فَتْحَ أَنْفُسِكُمْ أُرِيد..

هُوَ أُمّ مَعْرَكَةِ الشّرَف..

فَلْتَذْهَبُوا..

هِيَ أَطوَل الرّحَلَات، أَدْنَاهَا إِلَيْنَا..

إِنّ أَشْقَاهَا عَلَيْنَا ..

حِينَ نُصْلِحُ مَا تَلَف..[1]

هكذا قال العارفون منذ أمد، ذلك لأن الله كما يقول "**الغزالي**": «**أنعم على آدم، فأعطاه صورة مختصرة جامعة لأصناف مافي العالم ، حتى كأنه كل مافي العالم**»[2]، فالإنسان هو العالم الأصغر الذي انعكست في مرآته كل الكمالات الأخرى، لذلك يرى "**حسين زيدان**" أن أصعب الرحلات هي رحلة تغوص داخل النفس البشرية لتعرج للسماء فهي تعد «**بحث متواصل عن**

1 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 39 – 41.

2 أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار، تح وتقديم: أبو العلا عفيفي، الدار القومية، مصر، د ط، 1964، ص71.

إمكانيات تجاوز حدود الإدراك البشري القاصر، وشكلا من أشكال التطلع البشري إلى تحقيق مفهوم "الكلية" في المعرفة /القدرة/الحضور»[1]، فإذا انصلحت النفس، انتهت كل الأزمات وآبت البشرية إلى ربها وعادت إلى رشدها بعد غي.

ب. مدارج الوصول إلى المعرفة (الحقيقة) في مطولة "عودة حي بن يقظان"

إن المعرفة في الفكر العرفاني هي بحث حثيث للوصول إلى الحقيقة أو اليقين، وذلك عبر مراحل عديدة ومختلفة، شأنها في ذلك شأن النماذج المعرفية الأخرى، وقد رتبها العارفون من البسيطة إلى المعقدة:

1.**المرتبة الأولى أو علم اليقين: «هي الموجودات في عالم الخارج أو المادة، حيث يكون لها تعين محسوس لتلبسها بالمادة. وهذه أضعف مراتب الحقيقة نظرا لشوائب المادة»**[2]، تقوم هذه المرحلة على الدليل والاستدلال العقلي، لهذا استغرب **"حي بن يقظان"** حال قوم لا زالت مداركهم الحسية وحدها تكون نموذجهم المعرفي وتوجه نظامه، فلا يؤمنون إلا بما ينقله لهم الإدراك الحسي عبر الإتصال المباشر بالأشياء فيقول:

عَجَبًا لِقَوْمٍ مَا رَأَوْا شَمْسًا تَطُلّ عَلَى

الرّوَابِي مَرّةً، إلّا وَظَنُّوا أَنّهُمْ لِلشّمْسِ

حَقًّا مُبْصِرُون..

عَجَبًا لِقَوْمٍ يَحْسَبُونَ اللّوْنَ لَوْنًا

والسّحَاب الحُرّ مَا أَسَرَتْهُ دَائِرَةُ

1 عبد الرحيم علمي، أدب الرحلة الصوفية في الغرب الإسلامي، مجلة دعوة الحق، المغرب، العدد350، مارس 2000، الرابط الإلكتروني: www. habous. Gov. ma

2 الشيخ علي جابر، نظرية المعرفة عند الفلاسفة المسلمين، ص102.

العُيُون..عَجَبًا لِمَنْ كَانُوا، وَأَعْجَبُ

حِيَن يجهل مَا يَكُون..[1]

عَجب **"حي"** لحال قوم مازالوا يظنون أخيلة الأشياء حقيقتها، فالعارف يدرك أن كل الصور خيالات عن الحقيقة، إذ أن كل موجود عن عالم الظواهر «**إنما هو مجلى أو مظهر للواحد الحق أي هو صورة جزئية للكل المطلق ولذا لا يقال في أي موجود إنه الحق إطلاقا وإنما يقال إن الحق تجلى فيه في صورة من صوره التي لا تحصى**»[2] كما يرى" **ابن عربي**"، وما الشمس إلا إشارة قد زخر بها الشعر الصوفي العرفاني إنها «**رمز أنثوي معروف في الشعر القديم، وهي رمز على الذات الإلهية**»[3]، وهذا ما جعل **"حي"** يدرك أن بصيرتنا ترى صور الحق أكمل وأصفى من بصائرنا:

أَصْفَى المَشَاهِدَ:كُلُّ مَا حَضَرَ الوُجُود

وَمَا تَغِيبُ سِوَى العُيُون

والشّمْسُ، لَا شَمْسٌ سِوَى مَا قَد تَرَانَا

والسّحَابُ الحُرّ مَا الْتَحَمَ اعْتِلَاءً أَوْ سُكُون

عَجَبًا لِقَوْمٍ مَا وَعَوْا أَنّ الوُجُودَ الحَقّ

لَيْسَ مَا نَرَاهُ، وَإِنّمَا مَا قَدْ يَرَانَا [4]

ويستمر**"زيدان"** في التطواف **"بحي"** في ملكوت الله، فالعارفون «**يرمزون للجمال المطلق بالشمس، وللجمال النسبي بأشعتها، حيث يعتبرون الشمس هي الذات الكونية، وأشعتها هي**

1 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص43، 44.

2 أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص55.

3 إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، الأمين للنشر والتوزيع، مصر، د ط، د ت، ص 57.

4 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص44.

الذوات الفردية»[1]، ويتدرج به من مقام إلى مقام ليؤكد على لسانه أن المعارف العقلية التي تتأتى بالتأمل الفكري الموصل للحكمة، تقف حائرة أمام عظمة المعرفة اللّدنية التي تهبها الرحلة العرفانية للمتصوف السالك طريقه إلى الله.

إن العرفان كنموذج معرفي آمن به" **حسين زيدان**" ورآه أقرب نموذج للمعرفة الشعرية لا يرفض العقل كآلية معرفية تقوم عليها العديد من النماذج، لكنه يراه قاصرا عن بلوغ مراحل متقدمة من المعرفة اللدنية، ففي هذه المعارف كما يشير "**إبسال**" يصبح العقل مهد المعرفة وأولى خطواتها فقط **(وبمهده صاح، اعترفت بدهشتي)**، إذ كلما اقترب العارف من الجمال الإلهي المطلق يبطئ العقل المسير وينطلق القلب والذوق العرفاني مهرولا تجذبه أنوار الله إليها، إنه نموذج لا ينفي العقل ولا يناقضه، إنما يتجاوزه، فالبصيرة الكاشفة بوسعها أن تدرك في لمحة خاطفة ما يعجز العقل عن إدراكه في أمد طويل،كما أنه يقوم في كسب المعرفة على إرادة العارف القرب من الله وتحصيل علم كشفي لا ينال بغير هذه الطريقة، فالروح تتشوق للقرب من الله والتعرض لنفاحاته **(إني أعترف بما أعاني،باحتراقي ..باشتياقي..)**، حينها يعلم "**حي**""**إبسال**" «**بأنه لم يبلغ بعد النضج المنشود، وأنه لما يزل أسير عقله وعبد تخميناته**»[2] ويخبره قائلا:

إِبْسَالُ قَدْ غَيّرْتَ جِسْرًا ،رُبّما ..

أَوْ قَدْ عَرَفْت الإِنْكِسَار ..

وَالحَقّ حَقٌّ أَنْ أَقُول:

لَمْ تَدْرِ بَعْدُ، مَقَامَنَا..أَحْوَالَنَا..

يَا سَالِكًا هَذَا الحِصَار..

1 أحمد بلحاج آية وارهام، الرؤية الصوفية للجمال (منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية)، ص 235.

2 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 48.

مَازِلْتَ عَبْدًا فانْفَجِرْ

إِنْ كُنْتَ تَهْوَى الإِنْفِجَار..[1]

في العرفان تنتفي الواسطة بين الذات العارفة وموضوعها لهذا يجب التحرر من إسار العقل وقوانينه الصارمة، ما يعيشه **"حي"** لن يتأتى **"لإبسال"** إلا إذا غير الجسر الواصل بينه وبين الله **(إبسال قد غيرت جسرا ، ربما ..أو قد عرفت الإنكسار ..)**، إذ أن «**معرفة الذات باب معرفة الله، وكل مشروع غايته عالم الألوهية فلابد أن ينطلق من الذات الإنسانية**»[2]، فلابد أن يدرك الإنسان قيمة ذاك الرباط الوثيق بين الله وذاته ليؤتى في القرب من الله فيضا من العلم والحكمة، وليؤكد **"زيدان"** قصور المعرفة الحسية عن بلوغ الحقيقة **(يا سالكا هذا الحصار/مازلت عبدا فانفجر)**، والافتتان بالنموذج المعرفي المادي الذي تقوم عليه المنظومة الفكرية الغربية أشار إلى **"روبنسون كروزو"**، نظير **"حي بن يقظان"** في الثقافة الغربية لكن لكل منهما توجهه الفكري الخاص، إذ حين «**يعتزل الإنسان وحيدا، ينتابه شعور بالفراغ الكوني، لكن طريقته في ملء هذا الفراغ الكوني هي التي تحدد طراز ثقافته وحضارته**»[3]، وهو رمز للعقل المادي الذي طغى على إنسان هذا العصر فصار يعاني خواء روحيا قاتلا، «**وقد تأزم حال القوم بتيه مرعب بعدما ظهر قرين سوء لحي بن يقظان في بلاد الإفرنج يدعى "روبنسون كروزو" كان مطيعا لشهريار سليل ألف ليلة وليلة أكثر من طاعته للسيمرغ سليل منطق الطير**»[4]، وفي هذا المقام أراد **"زيدان "** وهو المتشبع بثقافة **"مالك بن نبي"** مقارنة بين البطلين فقال:

وَأَرَادَ رُوبَنْسُنْ جِدَالًا ، قِيلَ حَيُّ

مُنَاظَرُ:

1 المصدر السابق، ص49.

2 سعيد الشبلي، الإنسان بين القرآن والعرفان، مكتبة حسن العصرية، بيروت، ط1، 2010، ص145.

3 مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، تر:بسام بركة، أحمد شعبو، دار الفكر، سورية، ط1، 1988، ص 17.

4 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 35.

ـ اللهُ عِنْدَكُمْ غُمُوضٌ ، لَيْسَ يَعْنِيكُمْ لِذَاتْ

هُوَ عِنْدَكُمْ وَهْمٌ نَرَاهُ..صِفَاتُهُ لَا كَالصِّفَاتْ

فَكَأَنَّكُمْ تَخْشَوْنَ رَبًّا ، إِذ رَغِبْتُمْ فِي

الحَيَاةْ ..

حَيٌّ تَبَسّمَ، ثُمَّ قَال:

ـ لَقَدْ نَطَقْتَ، فَيَا لِحُبّكَ ،كَمْ يُشَوِّقُنِي

إِلَى كَهْفِ الجَزِيرَةِ حِينَ أَرْمُقُهَا جِبَالًا ..

قَدْ حَسِبْتَ اللهَ جِسْمًا تَدّعِيهِ

وَكَأَنّهُ أُقْصُوصَةٌ لَا بُدّ أَنْ تَجِد المَآلَا ..

وَإِذَا طَلَبْتَ الشّئَ شَاءَ خَيَالُكُمْ

والله شَيْءٌ حِينَهَا ..أَوْ رُبّمَا صَارَ المُحَالَا..

الله أَخْفَى بِالجَمَالِ جَلَالَهُ

واللهُ أَبْدَى بِالجَمَالِ جَلَالًا..[1]

إذا كانت المادية العلمانية التي يرمز إليها **"روبنسون كروزو"** تضيق حيز الحياة «**قاصرة الوجود الإنساني على العالم المرئي المغيب، فإن الديانة تقوم بالوصل بينهما، مراعية امتداد الوجود الإنساني إلى العالم الغيبي**»[2]، لهذا كان رد **"حي"** على اختصاره شديد البلاغة (**الله أخفى**

1 المصدر السابق، ص54.

2 طه عبد الرحمن، روح الدين من ضيق العلمانية إلى سعة الإئتمانية، المركز الثقافي المغربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2013، ص 447.

بالجمال جلاله، والله أبدى بالجمال جلالا)، فالله عند العارف يتجلى في كل المخلوقات فتدركه البصيرة فيما تبدى لها من جمال وجلال، إجابة تمثل نمطا فكريا يرتكز على الفكرة لا على الشئ و«**تلكم هي الحضارة في أحايينها وتقلباتها:تكون في الأوج حضارة ترتكز فيها الأشياء حول فكرة حينا، وحينا تبلغ الأوج حضارة أخرى ترتكز فيها الأفكار حول شئ**»[1]، وهما النمطان اللذان يمثلهما كل من "**حي بن يقظان**" و"**روبنسون كروزو**" .

2.**المرتبة الثانية أو عين اليقين**: هي مرحلة ثانية من مراحل الوصول إلى المعرفة وفيها يترقى الإنسان من الإدراك الحسي القائم على العقل إلى البحث عن الحقيقة بتطهير الروح والمداومة على المجاهدات والرياضات الروحية «**وهو ماكان بحكم البيان كما في علوم الأنبياء بالوحي، وعلوم الأولياء بالإلهام**»[2]، ومن ذلك ما كان يشير إليه "**حسين زيدان**" حين استغاث بطفل المعاني قائلا:

حَيَّا عَلَى طِفْلِ المَعَانِي

وَلْتَقُلْ مَا لِلْعِبَاد؟

.

.

حَيّا عَلَى طِفْلِ المَعَانِي

حَيّا عَلَى طُهْرٍ بِمَرْيَمَ

أَوْ بِزَمْزَمَ وَ الشّرَاب ..[3]

1 مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، ص 19.

2 الشيخ علي جابر، نظرية المعرفة عند الفلاسفة المسلمين، ص102.

3 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير،ص57.

فالطفل هو رمز الطهارة والنقاء، والرحلة العرفانية هي سير حثيث نحو عالم الطهر والصفاء، الأمر الذي جعل "**عبد القادر الجيلاني**" يرى أن كل إنسان يحمل في عمق الدهاليز الغامضة لنفسه طفلا طاهرا، يمثل إنسانيته الحقيقية وفطرته السليمة المنزهة عن الشوائب والآفات، التي قد تشوه صفاءه الداخلي، وأطلق على هذا الإنسان الكامن في لب القلب الإنساني إسم (**طفل المعاني**)، وذلك الطفل من المعنويات القدسية، خلق في عالم اللاهوت «**والمراد من الروح القدسي الإنسان الحقيقي الذي أودع في لب القلب ويظهر وجوده بالتوبة والتلقين، وملازمة كلمة لا اله إلا الله بلسانه أولا، وبعده بحياة القلب وبعد حياة القلب يحصل بجنان اللسان، وتسمية المتصوفة طفل المعاني لأنه من المعنويات القدسية**»[1].

إن هذا الطفل هو الإنسان المرجو الذي يبحث عنه "**زيدان**" والذي سماه بذي الفطرة الفائقة وهو المرموز له "**بحي بن يقظان**"، والبحث عن"**لطائف طفل المعاني**" محاولة لاستدعائه، إذ يدعوهم "**حي**" إلى البحث بين ثنايا نفوسهم عن طفل المعاني الرامز للطهر والنقاء، عن هذا الجزء المقدس فيهم الذي لازالت لم تدنسه آثام البشر وما تقترفه اليدان – فولادة الإنسان على الفطرة تثبت أن طفل المعاني فطري فيه، لكن ملامحه الجمالية تشوهت لما جاء إلى هذا العالم ونسي ذلك العالم النوراني الذي منه قدم – لتحصل لهم المعرفة الحقة بالله وتنكشف عنهم الحجب وتنزاح الهموم، «**فالمعرفة إنما تحصل بكشف حجاب النفس عن مرآة القلب بتصفيته، فيرى فيها جمال الكنز المخفي في سر لب القلب**»[2]، لذلك يقول "**زيدان**":

إِذْ قُلْتُم.. مَا قُلْتُم

واللّيْلُ فِيكُمْ سَيّد

وَ العَقْلُ مِنء وَإِد لِوَادٍ..

1 عبد القادر بن موسى الجيلاني، سر الأسرار ومظهر الأنوار فيما يحتاج إليه الأبرار، تح:أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2007، ص10، 11.

2 المرجع نفسه،ص10.

.

.

لَمْ تُؤْمِنُوا – يَا وَيْحَكُمْ – بِالبَعْث

وَالإِنْسَان..

ذِي فِطْرَةٍ فَاقَت

ذُرَى عَقْلٍ مَعَ الوِجْدَان..

لَمْ تُدْرِكُوا أَنْفَاسَ رُوحِ الرُّوحِ وَالرّيْحَان..

أَنْتُمْ قَتَلْتُمْ بِالحِجَابِ وَصِيّنَا

طِفْلَ المَعَانِي..[1]

لهذا يرى "**زيدان**" أن هذا الإنسان صاحب الفطرة الفائقة، لا يتحرر إلا إذا أطلق هذا الطفل المسجون خلف حجب النفس وظلماتها، فيعرف الإنسان كنه الوجود ويدرك قدر الله، كما تحدث عن "**السيمرغ**" هو أحد الطيور الخرافية التي كثر ذكرها في الأساطير الآرية التاريخية، لكن أول من استعمله أدبيا في قصيدة شعرية بديعة يفوق عدد أبياتها الأربعة الآلاف وستمائة بيت هو "**فريد الدين العطار**"، إذ في (**منطق الطير**) تجتمع الطيور باحثة عن ملك لها يدعى "**السيمرغ**" يعتلي جبل "**قاف**"، فيتزعم الهدهد الحكيم قيادة الرحلة الملأى بالمشقات والصعاب قائلا: «**أيتها الطير، إنني بلا أدنى ريب مريد الحضرة ورسول الغيب، جئت مزودا من الحضرة بالمعرفة، جئت وقد فطرت أن أكون صاحب أسرار**»[2]، ويُدْبر جل الطيور مخافة المشقة وما يقبل على الرحلة غير ثلاثين طائرا بحثا

1 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص58.

2 فريد الدين العطار النيسابوري، منطق الطير، دراسة وترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، د ط، 2002، ص 184.

عن "**السيمرغ**"، وفي استدعائه إشارة للتجربة العرفانية ونموذجها المعرفي الذي يمثل فيه هذا الطائر الجمال الإلهي المطلق والحقيقة التامة التي لا يشوبها زيف، وقد وفق الشاعر حين استعمل مصطلح "**الرؤيا**" التي تتجاوز الإدراك الحسي بالبصر إلى تفعيل آلية أعلى مرتبة وهي: البصيرة النافذة للأعماق والبواطن، وهو ما يتماشى ورمزية "**السيمرغ**" المشيرة إلى الجمال والجلال الإلهيين فيقول "**زيدان**":

الطّيْرُ تَحْمِلُهُ إِلَى أَعْلَى التُّخُوم

وَبَيْنَ عَالِيهَا وَأَسْفَلِهَا رَبِيعٌ كَالشّتَاء ..

فِي{ مَنْطِقِ الطّيْرِ} اسْتَرَاحَ إِلَى البَهَاء ..

هِيَ سِدْرَةٌ لِلْمُنْتَهَى.

أَدْنَاهُ سَيَمْرَغُ الطّيُور [1]

في قول "**زيدان** "إشارة إلى الرحلة العرفانية التي يعيشها طمعا في القرب من ملكوت الله وتجلي أنوار المعرفة اللدنية له، ولما كانت رحلة الطيور عند "**العطار**" قد انتهت بتجلي" **السيمرغ**" إذ ما إن تبلغ الطيور أعلى الجبل حتى يتبين لها أن "**السيمرغ**" ماهو إلا الثلاثون طيرا أنفسهم ففي «**تلك الآونة رأى الثلاثون طائرا طلعة السيمرغ في مواجهتهم، وعندما نظر الثلاثون طائرا على عجل، رأوا ان السيمرغ هو الثلاثون طائرا، فوقعوا جميعا في الحيرة والإضطراب، ولم يعرفوا هذا من ذاك،حيث رأو أنفسهم السيمرغ بالتمام**»[2]. ولعلها اللحظة التي تمثل في العرفان لحظة الفناء والتجلي وهي «**الحال التي تتوارى فيها آثار الإرادة الشخصية والشعور بالذات وكل ما سوى**

1 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 59.

2 فريد الدين العطار النيسابوري، منطق الطير، ص 421.

الحق، فيصبح الصوفي وهو لا يرى في الوجود غير الحق»[1]، فيقول "**زيدان**" لحظتها على لسان "**حي**":

وَشَقّ مَا فِي صَدْرِه

فَصْلَ السّوَى.. فِعْل اسْتِوَاء..

وَإِذَا بِصَوْتٍ لَيْسَ يَدْرِي النّبْر أَوْ مِنْ

أَيْنَ جَاء:...

الأَمْرُ أَوْضَحُ مِنْ وُضُوحِ الشّمْسِ فِي

كَبِدِ السّمَاء..

سَتَظَلّ مُنْسَحِبًا تُفَتّشُ عَنْ يَنَابِيعِ

الضّيَاء..

لَكِنّ كَوْكَبَكَ المُنِير أَسِيرُ فِكْرِ اللّانْتِمَاء..

فَعَدُوّكَ العَاتِي أَنْتَ ، وَدَاخِلَ اللّغْز

الخَفَاء..

فَاخْلَع نِعَالَ الخَوْفِ عَنْكَ ، وَسِرْ إِلَى مَا

لَاانْتِهَاء..

إِنْ لَمْ تَذُقْ عُسْرًا فَقُلْ:

1 أبو العلاء عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت، د ط، د ت، ص 167.

لَا سَير يَأْتِي ،لَا صَفَاء..[1]

لما تجلت "**لحي**" الأنوار خاطبه صوت ليس يدري كنهه مخبرا إياه أن أعتى الأعداء نفس بين جنبيه، تحمله على طلب الشهوات، وتخوفه من رحلة السير في الطريق إلى الله، ذلك أنها ولا شك رحلة عامرة بالمتاعب والمشقات، وذلك مهر معرفة لدنية يهبها الله خاصته وأوليائه «**وذلك لا يحصل إلا بترك الرسومات التي هي مخالفة للشريعة والطريقة، وحصوله بقبول المشقات النفسانية والروحانية لرضاء الله تعالى بلا رياء ولا سمعة**»[2]، يقوده شوق الظامئ إلى القرب من الله والتعرض لنفحاته:

رَبّاهُ مَا أَحْلَى العُرُوجَ إِلَيْك

رَبّي لَو أُطِيقُ الصّبْر جِئْتُ عَلَى أَحَرْ..

فَإِلَيْك قُدْنِي.. يَا إِلَهِي ..

إِنّ لِي زَادًا قَلِيلًا

مَرْمَرِيَ الحُلْمِ ،أَحْيَا ظَامِئًا،

أَهْفُو لِمَاءٍ – لَيْسَ بَعْدَ روَائِه – مُرٌّ لِمُرْ..[3]

إنه الشوق للحبيب الذي يُهَوّن ما سيلقاه "**حي**" من مشقات وصعوبات تنهك قواه وهو ما يعبر عنه "**زيدان**" في أكثر من مقطع فيقول:

مَا أَتْعَبَ الدّنْيَا اغْتِرَابًا فِي اغْتِرَاب

سَلَمَانُ خَانَكَ إِذْ ـ أَكَلْتَ ـ

1 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص59، 60.

2 عبد القادر موسى الجيلاني، سر الأسرار ومظهر الأنوار فيما يحتاج إليه الأبرار، ص10.

3 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 62.

أَمْ اشْتَهَى إِبْسَالُ عُذْرَكَ

فارْتَمَيْتَ مِنَ العَذَابِ إِلَى عَذَاب[1]

ويقول أيضا:

مَا أَغْرَبَ الأَلْحَانَ حِينَ تُخَبِّئ الدّنْيَا لَنَا

عُصْفُورَةً مَا بَيْنَ أَشْجَارِ المَمَاتِ..[2]

3.**المرتبة الثالثة أو حق اليقين:** وهي ثالث مراتب المعرفة عند القوم، وفيها تتكامل آليات المعرفة؛ إذ تعرف بقولهم «**هو ماكان بنعت العيان، كما يحصل للأنبياء الأولياء الكمل الذي جمعوا بين الاستدلال والبرهان والكشف والشهود**»[3]، فقد اتضحت الرؤيا لـ "**حي**"؛ إذ تجلت له أنوار الله بعد رحلة عرفانية شاقة، كان مبتغاها تطهير النفس لترى بنور الله الحق في كل تجلياته، وبذلك يتسلم "**حي**" رسالة قيادة القوم إلى بر النجاة، بكل أطيافهم وهنا تظهر نزعة العرفاني المؤمن بالإنسان أيا كان دينه وتوجهه، والمحتفي بأثر النفخة الربانية في كل البشر وهو تأكيد «**على ضرورة الانتقال من إنسان الهوية إلى إنسان الكونية العرفانية**»[4] فيقول:

وَالآنَ دَوْرُكَ أَنْ تَقُودَ إِلَى الجَزِيرَةِ

فِتْيَةً قَدْ آمَنُوا

وَتَقُودَ يَا حَيُّ إِلَيْهَا كُلّ مَنْ نَبَذَ الخَلِيل

وَقَوْمَ نُوحٍ:بَيْنَ مَنْ سَخِرُوا بِهِ

1 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص64.

2 المصدر نفسه، ص66.

3 الشيخ علي جابر، نظرية المعرفة عند الفلاسفة المسلمين، ص102.

4 رشدي سعدي، الدين بين الحقيقة الحصرية والعرفان الصوفي، ص 28.

أَوْ سَامِرِيّ مُبْهَرٍ بِالعِجْلِ وَالمُسْتَوْرَد..

وَعَلَيْكَ أَنْ تَعْفُو يَوْمَ الزّينَةِ الكُبْرَى

عَلَى سَجّانِ يُوسُف

وَالذّي الْتَمَسَ الرُّقَى ..

وَتَقُولَ يَوْمَ الفَتْحِ : يَا مَنْ قَاتَلُونِي؛

أَنْتُمُ الطُّلَقَاء،

وَ اطْلُبْ مُطْلَقًا..

وَ تَقُودَ مَنْ صَفَعَك..

وَتَقُودَ مَنْ عَقَرُوا.. وَ مَنْ أَكَلُوا الرّبَا ..

وَتَقُولَ يَا هَابِيلُ "لَا لَنْ أَقْتُلَكْ"..

وَتَقُودَ مَنْ يَرْمِي البَتُولَ بِإِفْكِهِ

وَتَقُودَ مَنْ ظَلَمَكْ..[1]

ويقول أيضا:

تِلْكَ الجَزِيرَةُ ..وَالمَقَامَاتُ العُلَى ..

لَيْسَتْ لِهَذَا وَحْدَهُ

وَسِعَتْ جَمِيعًا هَؤُلَاء..

1 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص66، 67.

فَخُذِ الرِّسَالَةَ ..يَابْنَ يَقْظَان

وَعِشْ أَلَمَ الجَمِيع [1]

لقد تسلم "**حي**" الرسالة وبدأ رحلته نحو إنقاذ القوم من التيه الذي يعيشونه، متقبلا كل الاختلافات بينهم يؤمن أن الإنسان له الحق في اختيار دينه وعقيدته وفكره وما عليه إلا التبليغ بعد الوصول إلى بر الأمان:

سَارُوا إِلَى بَدْرِ السّلَام
مِنَ الفُتُوحِ إِلَى الفُتُوح..
مَاكَانَ يَمْنَعُهُمْ شَقِي
إِنّهُمْ لِلرُّوحِ رُوح.. [2]

ثم قال:

سَارُوا إِلَى قَلْبِ الجَزِيرَةِ فَرْحَةً
أَوْ وَصْلَةَ الشّادِي ..
مَنْ كَانَ يَحْمِلُهُم؟
وَأَيْنَ هُوَ الحَادِي؟
ـ يَا حَيُّ ؟..
صَاحُوا:
ـ أَيْنَ حَيّ ؟..
ـ لَا أَحَد..
وَصَلُوا، وَفِي أَذْهَانِهِمْ حُلْمٌ غَرِيب:

1 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص68.
2 المصدر نفسه، ص72.

ـ أَتَرَاه أَرْسِلَ بَيْنَنَا؟..

ـ أَمْ أَنّهُ فِينَا وُلِد؟..[1]

بعد أن نجا القوم من المآزق التي كانوا يواجهونها، إذ صفت نفوسهم بعد أن تابوا إلى الله فأبدلهم «**الله بالحزن فرحًا، وبالذل عزا، وبالظلمة نورًا، وبالحجاب كشفًا**»[2]، فراحوا يتساءلون عن كنه "**حي بن يقظان**" (**أين حي/لا أحد /وصلوا/وفي أذهانهم حلم غريب/أتراه أرسل بيننا؟/ أم أنه فينا ولد؟**) هل كان حي نبيا مرسلا ؟ أم أنه واحد منهم، هذا ما سيجيب عنه "**زيدان**" في آخر مقطع فتتكشف حقيقة "**حي بن يقظان**".

ثالثا. حقيقة "حي بن يقظان":

بعد أن اتضحت الرؤية بيّن "**زيدان**" حقيقة "**حي**" فقال: «**أنه هو نفسه روح بن قرآن، والمعروف أيضا بعقل بن قرآن**»[3]، إن "**حيا** " الذي كان يبغيه "**زيدان**" هو المسلم الذي رباه القرآن وهذبه وزكى نفسه، فصفت روحه وطهر قلبه "**وإذا تخلص القلب من الذنوب فقد استفرغ من تخليطه، فتخلصت قوة القلب وإرادته للخير فاستراح من تلك الجواذب الفاسدة**"[4]، وإن في ابتداء "**زيدان**" تسميته "**بروح بن قرآن**" وأسبقية الروح على العقل إشارة إلى النموذج العرفاني، ذلك أن الروح عند العارف «**هي التي قام بها البدن، واستحق بها اسم الحياة، وبالروح ثبت العقل، وبالروح قامت الحجة، ولو لم يكن الروح كان العقل معطلا، ولا حجة عليه ولا له**»[5]، والارتقاء في الطريق الروحي يجد ضالته في قلب المؤمن «**الذي انفتحت أقفاله، وانفسحت أرجاؤه، وأشرق معنى الحب في جوانبه، فهو متعلق بربه متتبع لآثاره في كونه، عاشق للخير مبغض للشر**»[6].

1 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص73.

2 أحمد بن عطاء الله السكندري، التحفة في التصوف المسمى تاج العروس الحاوي لتهذيب النفوس، دار ابن القيم، دمشق، ط1، 1999، ص 3.

3 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص73.

4 محمد بن عمربن سالم بازمول، تدبر القرآن وأثره في تزكية النفوس، دار الإستقامة، ط1، 2008، ص30.

5 أبو بكر بناني، الفتوحات القدسية في شرح قصيدة في حال السلوك عند الصوفية المسماة"القصيدة النقشبندية"، تح:عبد الرحمن الحداوي، اسماعيل بن عبد الرحمن المساوي، كتاب ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص 9.

6 محمد الغزالي، ركائز الإيمان بين العقل والقلب، دار الشروق، القاهرة، د ط، د ت، ص 95.

فبدأ "**زيدان**" المقطع بقوله:

قَالُوا :عَصَى حَيّ أَبَاه..

حَيّ: ابْنُ مَنْ ؟؟..[1]

يبين "**زيدان**" في هذا المقطع بذكاء شديد أن المعرفة التي نالها "**حي**" ليست وليدة العقل فقط، على الرغم من إيمانه العميق بدور العقل الفعال في تحصيل المعرفة لكن «**دور العقل أن يتلقى عن الرسالة، ووظيفته أن يفهم ما يتلقاه عن الرسول، ومهمة الرسول التبليغ، ويبين ويستنقذ الفطرة الإنسانية مما يرين عليها من الركام، وينبه العقل الإنساني إلى تدبر دلائل الهدى وموحيات الإيمان في الأنفس والآفاق، وأن يرسم له منهج التلقي الصحيح**»[2]. إنه وحده غير قادر على الوصول إلى المعرفة الحقة بالله على الرغم من كونه «**الطريق إلى الوعي، والوعي ليس حالة عقلية فقط، إنما هو حالات عقلية ونفسية وروحية وحتى جسدية**»[3]، ولا يستطيع العقل وحده إيصال الإنسان إلى درجات قصوى من المعرفة، على عكس "**حي**" الذي كان في النسخة الأصلية "**لابن سينا**" يرمز للعقل القادر على بلوغ أعلى درجات الحقيقة؛ إذ من خلاله شخصيته وصف رحلة العقل الإنساني إلى الملكوت الأعلى فكان "**حي**" «**الذي يرمز إلى النوع الإنساني وهو بن يقظان أي العقل اليقظ في الإنسان**»[4]، لكن "**زيدان**" يخبرنا أن حيا لم يمتثل كليا لصرامة أوامر العقل (**عصى حي أباه**)، إذ أن تدرج العارف في سيره إلى المطلق «**يبدأ فيه الإنسان برفقة العقل، فإذا قطع المرء أشواطا نحو ربه، فالمدار يكون على القلب لا على العقل ..فالحقائق الربانية تعلو عن طور العقل والبصر، ولا يستشف معانيها غير القلب والبصيرة**»[5]، لذلك ربط "**زيدان**" العقل والروح بالقرآن فسماه "**عقل بن قرآن**" و"**روح بن قرآن**"، إذ لا يأمن من قطع صلته بالوحي القرآني الوقوع بالزلل

1 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، 73.

2 وصفي عاشور أبو زيد، أهمية القرآن في حياة المسلم، الألوكة الرابط الالكتروني: www.alukah.net

3 حسن الباش، القرآن وحوار العقل، دار الكتب الوطنية، ليبيا، د ط، د ت، ص2.

4 يوسف زيدان، حي بن يقظان النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 47.

5 المرجع نفسه، ص113.

والضلال، و«**المؤمن هو الذي يقوم إيمانه على العقل والوجدان معا، فالعقل يلتقي بالقلب على الغاية الواحدة، وظيفة العقل النظر في الغايات والأسباب والمسببات والوجدان يطلعنا على الشعور الروحي الباطني، وما يحدث في النفس من لذائذ وآلام**»[1]، ثم يزيدنا تعريفا له لنتمكن من رسم ملامحه فيقول:

حَيّ بْنُ يَقْظَان تُرَى

أَمْ حِكْمَةُ العِرْفَانِ قَامَت

فِي الجَزِيرَةِ ..رِحْلَة؟..[2]

يبدو جليا أن "**حي بن يقظان**" هو رمز لتلك الرحلة العرفانية التي قام بها "**زيدان**" في طريقه إلى الملكوت الأعلى في محاولة للقرب من الحضرة الإلهية وكسب علم لدني، فالرحلة عند الصوفي العارف «**رحلة ذوقية ..فهي ليست بمثابة ارتحال في المكان، إنما هي سفر الروح وعروجها لعالم الملكوت الأعلى**»[3]، إنها رحلة روحية غاص خلالها الشاعر في ذاته، فعرف قدر ربه وأدرك نسبه الرباني فتدرج صاعدا يتكامل حسه وعقله وروحه، يحدوه الحنين لأصله مهتديا بالقرآن المسطور والمنظور، هذا هو النموذج المعرفي الذي رآه "**زيدان**" موصلا للمعرفة الحقة أو اليقين إذ تتآزر كل ملكات الإنسان (**حس وعقل وروح**)، متمسكة بالمصدر المتعالي المبعد من النماذج المعرفية المادية المتمثل في الوحي القرآني فقال:

عَصَتِ الجُمُوحُ، وَكَلّتِ الأَكْنَاه ..

حَيّ..وَهَذَا الحَيّ مِنْ يَقْظَان..

1 عبد الكريم نوفان عبيدات، الدلالة العقلية في القرآن الكريم ومكانتها في تقرير مسائل العقيدة الإسلامية، دار النفائس، الأردن، ط1، 2000، ص35.

2 حسين زيدان ،شاهد الثلث الأخير، ص74.

3 يوسف زيدان، حي بن يقظان النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 112.

وَأَمَامَ سَيَمْرَغِ الْهُدَى

هُوَ مُسْلِمٌ قُرْآني ..[1]

أخيرا يكشف الشاعر كنه **"حي بن يقظان"** إنه المسلم القرآني الذي جعل القرآن حاديا له يقربه من الله تعالى فيقتبس من نوره ما يهديه سبل النجاة.

عطفا على ما سبق؛ يبدو جليا أن **"حسين زيدان"** من الشعراء المشهود لهم بسعة الإطلاع وحسن قراءة وتوظيف التراث في الشعر، وهذا ما اتضح في مطولته **"عودة حي بن يقظان"**، فقد تعاضد في بناء متنها معارف مختلفة (الفلسفة، الدين، الأسطورة، التراث)، وهي إعادة صياغة لقصة **"حي بن يقظان"**، وربما كان **"حسين زيدان"** أول من فعل هذا شعرا، لا ليعيد سرد أحداث القصة كما جاءت في التراث وعبر تخريجاتها الكثيرة، بل ليحملها عقيدة فكرية ومنهجا حياتيا يؤمن أن النموذج المعرفي العرفاني لا يعارض النموذج المعرفي البرهاني القائم على العقل، ولا ينكر الكشف كآلية للوصول إلى الحقيقة، ولا يبعد المصدر المتعالي الذي يمثله القرآن، ولم يكن هدفه في هذه المطولة بيان كيفية ترقي الإنسان من الادراك الحسي إلى التأمل العقلي وصولا للكشف العرفاني فقط، بقدر ماكان يحاول لفت انتباه القارئ إلى أن الإنسانية رغم إعراضها عن الهدي القرآني، هي لا محالة متجهة إلى العمل بالنموذج المعرفي العرفاني الإسلامي الذي يضيف إلى المنظومات الفكرية المعتمدة على المدركات الحسية والعقلية المصدر المتعالي المبعد منها، الذي جعل الحس والعقل والروح ظهيرا للوحي فكان نهجا للحياة ودليلا للسير فيها والوصول بكلام الله إلى حضرته التي بها تتكشف الحجب وينال العبد رضا وعلما وحكمة.

ختاما، وجب القول أن النماذج المعرفية على اختلافها ماهي إلا ترجمة لرؤية كونية يتبناها الفرد أو المجتمع، وإذ كان الغرب يعتبر الإنسان مركز الكون ويمنح العقل مكانة علية، تجعل الإنسان في كثير من الأحيان إلها، فإن النموذج المعرفي الإسلامي يؤمن بمركز كوني متعال عن الكون وهو الله عز وجل،

1 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 74.

ويقدر الإنسان باعتباره أكرم مخلوق على وجه البسيطة، فضله الله بعقل محدود وإن كانت قدراته كبيرة، وحثه على التدبر والتفكر، وذلك بتفعيل آلية الاجتهاد التي تضمن للحضارة الإسلامية دوام التطور والتجدد، ويعد النموذج العرفاني الذي فعل القلب كآلية معرفية من النماذج التي أثارت الجدل باعتمادها آليات خارجة عن منطق الأقيسة وقوانين المعايير.

أما في الشعر الجزائري المعاصر فإن البحث عن النموذج العرفاني الكامن في بعض متونه، يعد بحثا مضنيا وشاقا، لأن الشاعر غالبا لا يتبنى نموذجا معرفيا هكذا صراحا، بل يبقى هذا النموذج كامنا في الصور المجازية المتواترة وفي لغته الإيحائية، وعلى الباحث الجاد تتبع هذه الإشارات عبر كامل المدونة للظفر بما يخفيه الشاعر، كما أن لغة الشعر وصوره الخلابة عادة ما يستعملها الشاعر ليمرر من خلالها تحيزات فكرية ونماذج معرفية بطريقة سلسة وبلغة رقراقة، يطغى عليها الرمز، وغالبا ما يتخللها صمت يتجلى في بياضات تملأ المدونة، فالعارف دائما ما تضيق العبارة برؤياه.

الفصـل الثاني

تحولات الشعر الجزائري المعاصر

أولا: مبررات استدعاء العرفان في الشعر الجزائري المعاصر

ثانيا: إرهاصـات العرفانية في الشـعر الجزائري المعاصـر

ثالـثـا: مـن الـتصـوف إلى الـوعـي الـعـرفـاني

تمهيـــد

شهد الشعر الجزائري المعاصر تحولات جوهرية طالت شكل القصيدة ومضمونها، وقد كان لكل مرحلة منطلقاتها وتوجهاتها؛ التي حددت الشكل العام للمشهد الأدبي والشعري على وجه الخصوص، وما ذلك إلا لأن التغيرات التي تطرأ على الجوانب الفنية في النص الشعري مرتبطة أساسا بتغيرات ثقافية؛ هي استجابة بدورها لضرورات فرضها سياق اجتماعي حامل لمتغيرات جذرية في تلك المرحلة.

لقد ارتهن الشعر الجزائري بُعيد الاستقلال بخيارات أيديولوجية كانت انعكاسا لتوجه سياسي واجتماعي، فعرف الشعر في هذه الفترة التزاما بأفكار محددة تُرجمت في موضوعات كبرى وهواجس ذاتية سيطرت على الخطاب الشعري وقتها.

ومع الإستقرار النسبي الذي عرفته الجزائر نهاية التسعينات، شهد الشعر انفتاحا على العالم، واستقبل تيارات حداثية وافدة، ونتيجة لذلك ظهرت حساسيات شعرية جديدة نابعة من تحول في الحس الجمالي، وتغير في الوعي والإدراك صاحبه تغير في تمثل مفهوم الذات والعالم، فراهن الشعراء الجزائريون على الكتابة بوصفها فعلا جماليا، وحاولوا الخروج بالشعر من ضيقه الأيديولوجي نحو كتابة معرفية تستعيد أسئلة الإنسان الوجودية الكبرى، وتغامر في التعدد والإختلاف وتراهن على حساسيات شعرية جديدة؛ فتبحث عما هو كوني يترجم قلق الذات التي تعيش لحظة الكتابة أزمة كيانية صارخة مخيلة ووعيا ومعرفة وموقفا من العالم.

سمحت الحداثة للشعر بالانفتاح على تجارب فكرية متاخمة له لعل أهمها: العرفان، باعتباره نموذجا معرفيا يقوم على تفعيل الخيال؛ إذ يحرره لا باعتباره ميكانيزم للهروب من الواقع وإكراهاته بل باعتباره آلية معرفية تضطلع بوظيفة مختلفة، تعيد إنشاء علاقات جديدة بين كائنات العالم وأشيائه، كما أنها –الحداثة– حثت الشعر على الخوض في نقاط مظلمة وهوامش منسية فتوالدت الأشكال والموضوعات والنصوص والتجارب.

تعالقت التجربتان الشعرية والعرفانية في الشعر الجزائري المعاصر لدواعٍ وأسباب سنذكرها لاحقا، فأنتجت خطابا عرفانيا طغى على شعر هذه المرحلة، وحوى هموم الإنسان وحمّل القصيدة ثقلا

معرفيا حولها من انفعال آني إلى رؤيا يؤطرها نموذج معرفي.

أولا. مبررات استدعاء العرفان في الشعر المعاصر

تعد الحداثة منجزا معرفيا متعدد الأبعاد، إذ تتقاطعه تخصصات عدة ومجالات كثيرة، ومن ثم فهي تؤسس لمُفهومات متنوعة تحيل في معظمها على هدف واحد وهو ضرورة تحسين الراهن المعيش للإنسان وتوسيع هامش الحرية الفردية، وإن كانت الحداثة قد قامت بالأساس على تمجيد العقل فإنها انتهت أخيرا إلى محاولة تقليص دوره وتفعيل ملكات إنسانية أخرى مهمشة، يعد الحدس والذوق على رأسها، وفي هذا الأمر تلتقي الحداثة بالعرفان الذي أنشأ منظومة معرفية ركزت على نقد العقل كأساس معرفي، ومن ثم «**سيكون نزوعها نحو "اللاعقل"، هو أحد شروط بنائها لـ(نسقها) المعرفي المغاير**»[1]، فكان "**العرفان**" خطابا بارزا في الشعر العربي المعاصر الذي راهن على حداثة الشكل والمضمون وأبان عن وعي جديد بمتغيرات الحياة ومستجداتها.

سبق العرفان الحداثة إلى فكرة محورية كانت ركيزة المنظومتين الفكريتين وهي فكرة الخلاص البشري؛ إذ كانت بمثابة وعد مركزي لهما، وإذا كان العرفان يرى الخلاص في إذكاء جذوة الروح في القرب من رحاب الحق، وذلك بالعبور من مدارك النفس إلى مدارج القدس، فإن الحداثة تراه في القطيعة التامة مع الماضي، والتحرّر من الارتباط بالسّلف، وذلك في ضوء الفلسفات الحداثية المعلية من شأن العقل في مقابل ملكات الإنسان الأخرى، فأصبحت الحداثة حداثات مختلفة متغايرة، بل حديثا دائما ومتجددا، وحدثا مستجدّا في ساحة التجربة الإنسانية كلما فتحت سجالات التطور والنماء.

مما لا شك فيه أن تاريخ الإنسانية شهد نقلات نوعية، لعل أهمها ظهور الإسلام كرسالة خاتمة، ونزول القرآن كدستور شامل، أخرج البشرية من تيه الخرافة والأسطورة، وحرّر العقل من كل أصناف العنصريّة وأشكال العبوديّة المنحرفة؛ فعرف العالم حضارة إسلامية مبهرة قامت على اعتبار الإنسان خليفة الله في الأرض بأمره، غير أنه من نواميس الكون وسنن الحياة أن تنتهي دورة الحضارة وتعود البشرية إلى غيّها منتظرة طفرة تاريخية أخرى وهو ما فعلته الحداثة الغربية حين أسهمت من جديد في إحداث نقلة نوعية في تاريخ الإنسانية، فانتقلت بالتفكير البشري من الخرافة والأسطورة،

1 صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 2012، ص49.

إلى مرحلة التفكير العلمي المضبوط بشروط وقواعد صارمة. لكن في ذات الوقت أدت إلى القضاء على الارتباط الديني للإنسان، وتهميش عالم الغيب، ونشر الخواء الروحي، وطغيان المادية؛ بل كانت سببا رئيسيا في ضياع هوية الفرد بين الحضارات والثقافات المختلفة، حين فرضت نموذجا موحدا على العالم، وكرّست ما يعرف بمصطلح العولمة إذ «**انتصرت الفلسفة لثقافة براغماتية، عولمت العالم مقاما لنظام واحد، طمست معالم الاختلاف الثقافي ليصبح الفكر الغربي في ظل العولمة السياسية والثقافية مطالبا بتسويغ رؤية جديدة لعالم أضحى في حاجة إلى معنى، وإلى استراتيجية ترسم معالمه من جديد، وتفسح في المجال لمجاوزة تعثر خطابه وغموض موقفه من سؤال وجود وأزمة راهنة**»[1].

لقد قامت الحداثة على أسس كثيرة بيّنة لعل من أهمها[2]:

أ. العقلانية

يقوم هذا المبدأ على مسلمتين أساسيتين، **الأولى**: إخضاع المحيط الخارجي وجميع مؤسّسات المجتمع البشري إلى العقل، وبالتالي يصبح العقل مسيطرا على الكون بأسره، فهو المرجعية الأولى والأخيرة للحكم، **والثانية**: استقلال العقل ورفع الوصاية عنه وهي نتيجة حتمية لما كانت تكرسه الكنيسة من سيطرة على العقول وتهميش لها، وفرض سيطرتها اللّاهوتية على المجتمع الغربي، إلا أنّ العقل الذي نادت به الحداثة هو مادي بحت، سجين التّجربة والخبرة الحسّية فقط، لتصبح بذلك القضايا الغيبية والكلّية خارجة عن نطاق هذا العقل المادي، ولهذا حاول مؤسسو الحداثة وأقطابها الفصل بين الدّين والسياسة، ولم يكن ذلك عبثا بل كان القصد منه بعيد المدى و«**هو إرادة الفصل بين الوجود المرئي للإنسان ووجوده غير المرئي، حتى يؤخذ بالأول وينسى الثاني**»[3]، ويخفي ذلك رغبة ملحة في تكريس فكرة أن الإنسان قادر بتحكيم عقله على فرض سيطرته على الكون برمته، فلا

1 عبد الحبيب الفريوي، مارتن هايدغير (نقد العقل الميتافيزيقي قراءة أنطولوجية للتراث الغربي)، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008، ص13.

2 ينظر جعفر العلوي، كلام عن الدين والحداثة، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، الرابط الإلكتروني: www.iicss.iq، ص 74.

3 طه عبد الرحمن، روح الدين من ضيق العلمانية إلى سعة الإئتمانية، ص24.

يحتاج بعد ذلك إلى مركز متعال عنه، بل يصبح هو المركز المرجو في محاولة لتضييق الوجود، رغم أن ما يراه الإنسان في هذا الوجود يضاهي مالا يراه منه، بل يجاوزه قدرا ومقدارا.

ورغم كل تلك الجهود لم تستطع "**العقلانية**" فرض هيمنتها على كل التيّارات الحداثيّة؛ إذ بدأت تظهر بواكير اللّاعقلانية «**في نسبية كانت في الفصل بين الشئ لذاته والشئ كما ندركه**»[1]، وهذه المسافة التي رسمها "**كانط**" بين الذات وموضوعها هي التي تمنح للإنسان فرصة ممارسة إنسانيته وهو الأمر الذي يحيلنا للنقطة الثانية التي تعتبر ركيزة مهمة من ركائز الحداثة.

ب.مركزية الإنسان

تقوم الحداثة ـ في جل تياراتها ـ على مركزية الإنسان بل تأليهه في بعض الأحيان، إذ إنه المالك للعقل المسيطر على الواقع الخارجي، وتعلّقا بهذا المبدأ رأى "**طه عبد الرحمن**" أنهم أضفوا على الإنسان صفات الكمال والجلال واصطلحوا عليها بـ(**السيادة**) «**وجعلوا طلبها علامة على تحمل الإنسان أمر تدبير شؤونه بنفسه، مع إيهامه بأنه قادر على أن يبسط سلطانه على العالم المرئي بسط الإله لسلطانه على العالم الغيبي، قسمة بينهما**»[2]، إنها قسمة ضيزى توهم الإنسان بقدرته على التحكم في الكون كله؛ بل فرض سيطرته على ظواهره ونواميسه، وهذه المركزية تفترض وجود ثلاثة شروط وهي:

- **الحرية**: وتعد من أهم مرتكزات الحداثة، ويطلق «**مذهب الحرية على القول بوجوب احترام استقلال الأفراد، أو القول بضرورة التسامح في شؤونهم، أو القول بوجوب الثقة بما ينشأ عن نظام الحرية من النتائج المسعدة. وجملة القول أن أنصار مذهب الحرية يدعون إلى تنمية الحريات الفردية، أو إلى تحديد سيطرة الدولة**»[3].
- **العلمانية**: «**العلمانية بالإنجليزية (secularism) وترجمتها الصحيحة: اللادينية أو الدنيوية وهي دعوة إلى إقامة الحياة على غير الدين، وتعني في جانبها السياسي بالذّات اللادينية**

1 جعفر العلوي، كلام عن الدين والحداثة، ص80.

2 طه عبد الرحمن، روح الدين من ضيق العلمانية إلى سعة الإئتمانية، ص25.

3 جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج1، ص 466.

في الحكم (...) وقد اتسع المجال الدلالي للكلمة على يد جون هوليوك (1817ـ 1906) الذي عـرف العلمانيـة بأنهـا "الإيمـان بإمكانيـة إصـلاح حـال الإنسـان مـن خـلال الطـرق الماديـة دون التصدي لقضية الإيمان سواء بالقبول أو الرفض"»[1].

- **الفردية:** وهي «**مذهب من يرى أن الإنسان أساس كل حقيقة وجودية، أو مذهب من يفسر الظواهر الاجتماعية والتاريخية بالفاعلية الفردية، أو مذهب من يرى أن غاية المجتمع رعاية مصلحة الفرد، والسماح له بتدبير شؤونه بنفسه**»[2].

لعل هـذه العناصـر الثلاثـة تتفـق كلهـا حـول حريـة الفـرد عقـديا وفكـريا واقتصـاديا واجتماعيـا كذلك، فهو مركز الحضارة الغربية المادية التي ترى "**مذهب الحرية**" مذهب يعود بالرخاء على المجتمع وبالسعادة على الفرد.

إن مركزية الإنسـان في الفكـر الحـداثي لا تُعنى بجانبه الروحي ولا باستقلاله عـن الطبيعـة/المادة، إنهـا تـراه مـادة تخضـع لقـوانين الطبيعـة ككـل مـا في الكـون، وهـو جـزء لا يتجـزء مـن نظـام عـام مغلـق مكتـف بذاتـه. هـذا مـا يرفضـه النمـوذج المعـرفي الإسـلامي، بـل يرفضـه كـل عاقـل منصـف؛ إذ هنـاك اختلافات عديدة بين الطبيعة والإنسـان تجعل هـذا الأخير مستقلا عـن الطبيعة منفصـلا عنهـا، لعل أهمها: «**أن الظاهرة الطبيعية بسيطة، مكونة من عدد محدود من العناصر المادية يمكن حصرها ورصدها، على عكس الظاهرة الإنسانية فهي مركبة، إذ يدخل في تكوينها عناصر مادية ونفسية وثقافية وتراثية (...)كما أن معدل التحول في الظواهر الطبيعية يكاد يكون منعدما، ويتم على مقياس كوني، أما معدل التحول في الظاهرة الإنسانية فهو أسرع بكثير، لذا فإن الإنسان كائن له تاريخ، وهو تاريخ ثري ومتنوع يمنح الإنسان قدرا كبيرا من الإستقلال عن الظواهر الطبيعية** »[3]، إنه ظاهرة مركبة يشترك في نسيجها تواشج عالم الغيب والشهادة، الراهن والماضي، يتفاعل داخله جزء مادي كثيف وآخر روحي لطيف، ويعضد هذا كله إرث تاريخي وثقافي مميز له عن كل مافي الكون.

1 مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر، الأردن، ط1، 2009، ص345.

2 جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج2، ص141.

3 عبد الوهاب المسيري، رحابة الإنسانية والإيمان (دراسات في أعمال مفكرين علمانيين و إسلاميين من الشرق والغرب)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2012، ص27.

وتعد الحداثة .كمذهب . حركة ذات صلات وطيدة بالفن ثم الأدب ثم عموم الفكر؛ «**إذ تمثلت الحداثة الأوروبية منذ بداياتها في الصراع مع المؤسسات الدينية وقوانين الكنيسة والتقاليد الاجتماعية والمفهومات الموروثة، ثم في مرحلة متقدمة مع التقاليد الأدبية لصالح مباديء الحرية الفردية والابتكار والعفوية**»[1]، إلا أنه داخل الحداثة نفسها كان هناك بعض المنشقين عنها الذين وسموا بالمنقلبين على الحداثة كأمثال "**نيتشه**""**Friedrich Nietzsche**"(**1844م – 1900م**) و"**هايدغر**""**Martin Heidegger**"(**1889م ـ 1976م**) واللّذين رفضا سلطة العقل وأعلنا انقلابا على العقلانية الصارمة، التي ألّهت العقل، وخضعت لضبطية المناهج العلمية، ونفت الغيب كمعطى معرفي، الأمر الذي جعل "**جان فرونسوا ليوتار**"" **Jean–François Lyotard**"(**1924م ـ 1988م**) يقول: «**أننا نعيش الآن في حقبة تمر فيها "النصوص السردية الرئيسية" المشرعة بأزمة وتشهد تراجعا. تضم الفلسفات الكبرى، إذ تزعم هذه الفلسفات أن التاريخ تقدمي، وأن المعرفة ستحررنا**»[2]، وإنها إذ تقرر هذا تنحاز الحداثة للعقل وللعلوم القائمة على مناهج صارمة، وبذلك لخصت الإنسان في جوهره البيولوجي البحت مساوية إياه بالطبيعة «**التي لا تملك إرادة حرة ولا وعيا ولا ذاكرة ولا حسا أخلاقيا ولا مقدرة على التصرف خارج نطاق قوانين المادة، وهي صفات من صميم إنسانية الإنسان**»[3]؛ إذ أصبحت الحداثة تتسم مع الفلاسفة والمفكرين الرافضين لتأليه العقل « **إلى جانب محمولاتها ومضامينها الكثيرة، بالنسبية، وهذه النسبية، إلى جانب تعدديتها وتنوعها، نسبية أيضا، فهي، أي الحداثة، ليست مطلقة من أي قيد، ولا محدودة بقيد يلزمها اتخاذ مسار بعينه، إنها نشاط إنساني نوعي مرتهن بجملة من العلائق التي تفتح أمامه السبل وتقود وجهته**»[4].

لقد ثار "**نيتشه**" و"**هايدغير**" على الحداثة الغربية التي انتصرت للعلم والمنهج العلمي غير أنها أصبحت خاضعة له؛ إذ تسلط على رقابها حتى أصبح العلم خاضعا للمنهج العلمي خادما له. «**وقد**

1 خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مج 4، ع3، 1984، ص27.

2 كريستوفر باتلر، ما بعد الحداثة (مقدمة قصيرة جدا)، تر: نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ط1، 2016، ص19.

3 عبد الوهاب المسيري، رحابة الإنسانية والإيمان (دراسات في أعمال مفكرين علمانيين و إسلاميين من الشرق والغرب)، ص27.

4 عزت السيد أحمد، الحداثة بين العقلانية واللاعقلانية (انهيار دعاوى الحداثة)، دار الفكر، دمشق، ط2، 1999، ص56.

انتبه "نيتشة" وهو يعيش جنونه ضد الحداثة الفلسفية والعلمية في الغرب ـ إلى سلطة المنهج في العلم (...) وليس المنهج كما يستخلص"هايدغر" أداة في يد العلم داخل الأزمنة الحديثة، بل بالعكس إن العلم هو الذي يخدم المنهج»[1]. من هنا انطلقت فكرة البحث عن الجزء المقدس في الإنسان، بعيدا عن اعتباره شيئا ماديا، أو اعتباره كيانا بيولوجيا تتلخص كل احتياجاته في إرضاء غرائزه وإشباع شهواته، حتى عرّفه الفكر الحديث بكونه «**مجموعة من الدوافع والحاجات، ليس لها مضمون أخلاقي أو ذات جوانب مستقلة و أصبح كيانه مرتبط تماما بأنماطه الإستهلاكية، أي أصبح إنسانا ذا بعد واحد (ماركوز)* مجرد عقل أداتي (مدرسة فرانكفورت)****شيئا مجردا من القداسة والسمات الشخصية والإنسانية»**[2].

حاولت الحداثة ـ إذن ـ ترسيخ فكرة الإنسان ذي البعد الواحد الذي تختزل حاجياته في متطلباته المادية ورغباته الغريزية، أو كما يسميه **"طه عبد الرحمن"**: «**الإنسان الأفقي في مقابل الإنسان العمودي أو المتعدي**»[3]، المتجاوز للعالم المادي إلى عوالم أخر تحظى فيها الروح بمكانة تليق بذلك الجزء المقدس في الإنسان، وبتلك النفخة الإلهية فيه، إنها **(الحداثة)** محاولة جادة لتأجيج رغبة الإنسان في السيطرة على العالم والتحكم في نواميسه بما أتيح له من قوة عقلية طوّرها العلم الحديث.

والحقيقة أنه من غرائب الحداثة ظهور «**الفكر الهيوماني المتمركز حول الإنسان في ذات الوقت الذي ظهر فيه الفكر الهيوماني المعادي للإنسان المتمركز حول الطبيعة/المادة**»[4]، **الأول:** يعلي من شأن الإنسان باعتباره كيانا منفصلا عن الطبيعة متجاوزا لها، ولا يخضع لقوانينها بل يسخرها لخدمته، **والثاني:** يراه جزءا لا يتجزأ من نظام عام مغلق خال من الثغرات والاستثناءات تنطبق عليه نفس القوانين وذات السنن، من ثمّ راح بعض الفلاسفة والمفكرين يحاول الانتصار

1 عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية (الحب، الإنصات ،الحكاية)، ص243.

* الإنسان ذو البعد الواحد (**One Dimensional Man**) كتاب ألفه الفيلسوف الألماني "**هربرت ماركوزه**"عام 1964.

** العقل الأداتي يقصد به ذلك النمط من التفكير الذي يركز فيه الإنسان على إيجاد حلول لمشكلة ما، دون التركيز على مضامين هذه الحلول إن كانت إنسانسة أم لا.

2 عبد الوهاب المسيري، دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1، 2006، ص29.

3 ينظر: طه عبد الرحمن، روح الدين من ضيق العلمانية إلى سعة الإئتمانية ، ص31 وما بعدها.

4 عبد الوهاب المسيري، رحابة الإنسانية والإيمان (دراسات في أعمال مفكرين علمانيين و إسلاميين من الشرق والغرب)، ص33.

للإنسان و«**الإفلات من قبضة الفلسفة المادية بكل عدميتها. ويمكن أن نذكر كلا من فيكو وكانت وماكس فيبر على أنهم من أعلام هذا الاتجاه**»[1]. كما أسهم الفن عموما والأدب على وجه الخصوص في إعادة الإنسان إلى مركزه باعتباره كائنا مركبا من المادي والروحي، وظهرت إبداعات محتفية بالإنسانية وباحثة عن أعماق أغفلتها المادية التي في خضمّ بحثها عن خلاص ورفاهية الإنسان ضيّقت حدود وجوده، إن «**الغرب الحديث، وبعد أن تطورت تجربته ونمت، أحس بحاجته إلى الروح، لتكمل بانفساحها عوالم الحس المحدود، ففتح من جديد عوالم الشرق المطوية، واهتم خاصة بالأوراق الصوفية**»[2]. ولهذا راح الأدب يبحث عن تلك الفضاءات الكونية الرحبة والمنسية التي عملت الحداثة على تجاهلها، لأنها بعيدة عن الإدراك الحسي والتقنين العلمي، بل غاص في ذات الإنسانية أيضا بحثا عن أعماق قصية لا يصلها الفكر المادي ولا يؤمن بها. ولذلك، «**لا يجب أن نعتقد أن بعض كتابات الحداثة الإبداعية هي استجابة لزمن الحداثة بوصفه تقدما وتطورا متصلين، بل هي في العمق استجابة للضيق الذي تخلفه الحداثة بالنسبة للإنسان. إنها تبحث ـ عبر رفضها لفضاء الحداثة ـ عن فضاءات أخرى تفتح الإنسان على الكينونة المنسية للأشياء (الطبيعة، الأنثى، اللاشعور....) إن الوعي الإبداعي في المجتمعات الحديثة يرفض الفضاءات الهندسية ويبحث عن أعماق يكتشف فيها الإنسان حساسية جديدة وعلاقاته الفنية المحتجزة مع الأشياء التي تتكلم وتشير إلى فضاء الأعماق**»[3].

وظهر نموذج متمركز حول الإنسان باعتباره قيمة أخلاقية لا شيئا ماديا صرفا «**وجعله الركيزة النهائية باعتباره إرادة حرة واعية وقوة مبدعة. ذلك لأن قدرته العقلية لا متناهية، ولأن حواسه قادرة على استنباط المعرفة من الواقع، وهذا النموذج يؤكد أن الإنسان ككائن يتمتع بقدر من الإستقلالية عن الطبيعة**»[4]. وأصبحت فكرة البحث في الأعماق المنسية، بدءًا بالغوص في الذات نفسها فكرة جوهرية في الأعمال الإبداعية الثائرة على الحداثة المادية المغفلة لأهمية الروح الإنسانية،

1 المرجع السابق، ص 43.

2 سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، دندرة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1991، ص10.

3 عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية (الحب، الإنصات ،الحكاية)، ص 247.

4 عبد الوهاب المسيري، رحابة الإنسانية والإيمان (دراسات في أعمال مفكرين علمانيين و إسلاميين من الشرق والغرب)، ص29، 30.

التي تعتبر الإنسان شيئا ماديا بحتا؛ إذ «**من داخل هذه الأعماق لا تنبثق فقط لغات الأشياء المفقودة داخل العقلانية الحديثة، بل أيضا لغات التراث الإبداعي المنسية التي أقصيت بدعوى الحداثة والتقدم والعقلانية التقنية**»[1]، في ظلّ هذه المفاهيم التي غزت العالم، عُزل الإله باعتباره مركزا للكون متعال عنه، واستبدِل بالعقل البشري الذي رسم ضوابط منهجية لا يحيد عنها، وأُهملت ملكات الإنسان الأخرى التي لا تقل أهمية عنه، بل أحيانا يمكن اعتبارها أكثر كفاءة منه.

من عمق هذه الحداثة المادية الصمّاء تعالت أصوات منادية بالمعرفة الذوقية المعتمدة على القلب وعليها قامت الحداثة الشعرية، وعادت المدونة العرفانية للظهور من جديد لتكرس خطابا معرفيا مختلفا، قامت المعرفة فيه أساسا على إصرار بالغ على هدم صوامع النمذجة والنمطيّة والثبات، معتمدة على آليات مغايرة لما فرضته المعرفة العقلية التي كرست سلطة المركز، فراحت تتقصى الهوامش وتستنطقها.

غير أن السؤال الذي قد يتبادر إلى أذهاننا ونسعى جاهدين إلى الإجابة عنه هو: ما الذي يمكن أن يقدمه الخطاب العرفاني للفكر بعامة وللأدب على بخاصة اليوم بأقطابه الثلاثة: **قراءا ونقادا ومبدعين** باعتباره تراثا هامشيا، في زمن وسم بالحداثة «**وغالبا ما ارتبطت حركة الحداثة بالتجديد الذي يسير في اتجاه المستقبل (...) إن الوعي الحداثي وعي راهني ليس له ذاكرة. إنه يتجه دوما نحو ما يخلقه** »[2]، ما الذي يجعل الحداثة الساخطة على الماضي والذاكرة، تعود إليهما وتبحث في طياتهما عن هامش منسي متناس ؟

لقد لاقت المعرفة العرفانية ـ منذ بداية تاريخها ـ رفضا، بدءا بالدّرس الفقهي الذي كان يرى أن دعواها للتأويل وقراءة الباطن إنما هو تحريف لحقيقة النص، فكان ذلك حجابا منع المعرفة العرفانية من الظهور وأخّر بزوغ شمسها، و«**لهذا الحجاب الفقهي امتداد في الزمن الحديث وإن تخفى في أسماء متباينة. فطورا ينتسب إلى العلم، وآخر الى العقلانية أوغيرها من التسميات. وقد دأب على**

1 عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية (الحب، الإنصات ،الحكاية)، ص 247

2 المرجع نفسه، ص 238.

تعليل رفضه للتصوف بدعوى انفصال هذا الأخير عن الواقع»[1]. ولعل كلام **"أدونيس"** بشأن التراث الصوفي العرفاني مهم جدا، حين يؤكد «**أن أهمية الصوفية اليوم لا تكمن في مدونتها الاعتقادية بقدر ما تكمن في الأسلوب الذي سلكته، أو في الطريقة التي سلكتها كي تصل إلى هذه المدونة، إنها تكمن في الحقل المعرفي الذي أسست له، وفي الأصول التي تولدت عنها، وبخاصة النظرة الجديدة إلى اللغة، لا اللغة الدينية وحدها، ولكن اللغة بوصفها أداة كشف وتعبير، لقد تجاوزت تراث القوانين لكي تقيم تراث الأسرار**»[2]. لهذا كان من العمل المنظم والمنهجي البحث في تعالقات الحداثة والعرفان واكتشاف مسوغات استدعائه في الشعر المعاصر، وهو ما سنتناوله في الصفحات التالية، إذ حاولت الحداثة الشعرية بصورة دقيقة التعبير عن المهمة الجوهرية التي ينهض بها الشعر، وهي الارتباط الوثيق والصميمي بفكرة الوجود، وسؤال المبدأ والمنتهى، على اعتبار أن هذا الأخير هو شاغل الذات الإنسانية الباحثة عن أصولها ومآلاتها، وسوف نحاول تلمس هذا البعد الذي تعلق به شعراء الحداثة وكيف أنه لا يبتعد كثيرا عما يخوض فيه العرفان، وذلك بتحديد أهم نقاط الالتقاء بين الحداثة الشعرية والعرفان، وإبراز المؤتلف بينهما الذي جعل الشعر المعاصر يستدعي هذا الخطاب ويستنطقه من جديد في عدة نقاط لعل أهمها:

1 خالد بلقاسم، مدخل إلى العلاقة بين الشعر والتصوف، مجلة البيت، دار أفريقيا الشرق، المغرب ،ع 1، أكتوبر 2000، ص72.

2 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص25، 26.

1. المعرفة الحدسية

يكاد يتفق النقاد اليوم على أن الشعر لم يعد يرتكز على الانفعالية، كما لم تعد الغنائية مبتغاه، بل يمكن أن نقول إنه حتى الشعر الجاهلي الذي كان غنائيا بالدرجة الأولى، فإنه كان «**نهجا خاصا من المقاربة الفكرية للأشياء والعالم و أنه لم يكن ينهض على تجربة انفعالية وحسب وإنما كان ينهض أيضا على تجربة فكرية** »[1]. ومع الشعر الحديث أصبحت المعرفة مكونا أساسيا فيه، بل أصبحت أحد أركانه القارة؛ إذ لم يعد الشعر انفعالا بقدر ما أصبح تفكّرا وتأمّلا، ولهذا لم يعد يثير الشعر فينا عاطفة ما، بقدر ما أصبح يجعلنا نفكر على نحو ما، فهو بعبارة أدق يحملنا على إعادة وعينا بالأشياء والعالم والذات، فالشعر اليوم ينتج معرفة؛ إلا أنها معرفة مغايرة للعلم بل هو في اعتقاد البعض" **مصدر المعرفة ومصدر الفلسفة، وأعني الشعر الحديث لذلك يعتني هذا الشعر بالكلي والكوني قبل الفلسفة والعلم والمعرفة الأخرى**"[2].

حصرت الحداثة الفكر ـ أو كادت ـ في تلك الطرائق والاستدلالات الذهنية المعروفة القائمة على العقل والمعضدة بالتجربة، وجرها هذا الاتجاه إلى الهروب «**مما وضعه الناس إلى ما هو حقيقي، والهرب من المعقول إلى اللامعقول، ومن التزمت إلى العدمية، ومن تقديس القيم إلى إدانتها، ومن جمال العالم إلى قبحه، ومن أزليته إلى تلاشيه وزواله، ومن عظمة الإنسان إلى تفاهته**»[3]، وفي هذا المنعطف الخطير الذي شهدته الإنسانية وانعكس على التفكير البشري، أدرك دعاة الحداثة أن العقل ليس الميزة الأعظم للإنسان، وأن هناك ملكات أخرى؛ إذ يستخدمها الإنسان يزداد الفكر ثراء وغنى، وهو ما اكتشفه العارفون مبكرا حين ميزوا «**بين علم النظر وعلم الأحوال وعلم الأسرار، وكشفوا عن محدودية الأول بينما مجدوا علمي الأحوال والأسرار لأنهما ينبنيان على الذوق والتجربة ويتجاوزان طور العقل**»[4]، فإذا كان العلم يسعى إلى إدراك الجزء المكتشف من العالم وضبطه في قوانين صارمة لا يحيد عنها، فإن الشعر فن الجزء المعتم الغامض منه، فهو يضيق بالواضح البيّن ويغريه

1 أدونيس، الشعرية العربية، ص59.

2 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص185.

3 حنّا عبود، الحداثة عبر التاريخ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1989، ص280.

4 خالد بلقاسم، مدخل إلى العلاقة بين الشعر والتصوف، ص 74، 75.

تلمس الحقائق في عتمة المجهول، وإذ يفعل ذلك يتجاوز التفسير الذي هو غاية كل معرفة عقلية إلى التغيير الذي هو غاية المعرفة الشعرية الحدسية «**وهذا يعني تجاوز العقل الذي يقف عند حدود تفسير العالم وتفعيلا لفاعلية الشعر باعتبارها اختبارا ثوريا يهدف إلى تغيير رؤى العالم تغييرا جوهريا يكشف علاقات الوجود الكامنة**»[1].

والحدس ليس من منتجات الحداثة، بل هو قرين الفكر إذ يعرفه "**أفلاطون**""**Plato**" (**424ق.م – 347 ق.م**) بقوله «**هو إدراك الماهيات والمثل بواسطة العقل**»[2]، فهو عنده نتاج إعمال العقل والتفكير المنطقي إلا أنه إدراك لا ينتقل من المقدمات إلى النتائج بل هو إدراك كلي للأشياء والماهيات، أما تلميذه "**أفلوطين**" **Plotinus**"(**205م ـ 270م**) فقد تحدث عن الحدس باعتباره إبصارا يختلف عن الإبصار الحسي الذي يرتكز على الحواس ويقترب من إدراك البصيرة التي ترى ماوراء الواقع الفيزيقي لهذا يقول: «**والإبصار آنذاك إنما يبصر نورًا بنور، ولا يكون بوساطة شيء يختلف عن النور، فنور يشاهد نورًا، والشيء يشاهد ذاته** »[3]، والحقيقة أن تعريف"**أفلوطين**" للحدس يقترب كثيرا من تعريف الصوفية للتجلي باعتباره نورا ينكشف للعارف في حضرة الذات الإلهية رغم اختلاف المنطلقات والمرامي.

أما الفلاسفة المحدثون من أمثال:"**رينيه ديكارت**""**René Descartes**"(**1596م ـ 1650م**) فيرون أن «**لا وجود إلا لطريقين اثنين للعلم هما الحدس والاستدلال، مع العلم أن المبادئ الأولى نفسها تعرف بالحدس، وبالعكس فإن النتائج المستخلصة لا تكون إلا بواسطة الاستدلال، وهما طريقان للعلم الصحيح (...) لا يمنعنا شيء من الاعتقاد بأن ما كان موضوعا للوحي الإلهي هو أكثر يقين من المعارف الأخرى**»[4]، فالحدس عنده إنما هو مقدمات للعمليات

1 عبد لعزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان (رؤية فلسفية للشعر)، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000،ص10.

2 مصطفى النشار، نظرية المعرفة عند أرسطو، دارالمعارف، القاهرة، ط3، 1995، ص108.

3 أفلوطين: تاسوعات، تر: فريد جبر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص 455.

4 Descartes, Règles Pour La Direction De L'esprit, Traduction et Notes de J. Sirven, Librairie , philosophique J. Vrin, Paris, 2003, p17.

الذهنية، وهو عمل ذهني مرتبط ارتباطا وثيقا بالعقل ولم يخرج من قوقعته، وبالتالي ما هو إلا تمهيد للتفكير العقلي القائم على الإستدلال.

في حين ركز الفيلسوف"**جون لوك**""**John Locke**"(**1632م ـ1704م**) على(**الحدس الحسي**) باعتباره مصدرا أوليا للمعرفة قبل الاستدلال، دون أن ينفي الأفكار الأولية؛ كالبديهيات الرياضية. فالحدس إدراك كلي شمولي للأمور والأشياء،كأن يدرك العقل مثلا عدم انسجام قولين أو فكرتين منذ أول وهلة لطرحهما، وهو ما يسميه بالمعرفة الحدسية «**هذا النوع من الحقيقة يدرك بواسطة الفكر من الرؤية الأولى لحدوث الأفكار. ويقوم على يقين وصواب لكل معرفتنا، هذا الحدس الذي يعد بداية كل تفكير استدلالي، دون أن يترك أي مجال للشك**»[1]. فالحدس عند "**جون لوك**" معرفة كلية تؤخذ من الوهلة الأولى لطرح الأفكار وهي بداية للعمليات الذهنية الأخرى كالاستدلال، ويضيف "**جون لوك**" لهذا التعريف أمرا مهما وجللا ألا وهو "**اليقينية**"؛ إذ إن المعرفة الحدسية معرفة يقينية لا مجال فيها للشك أو الخطأ.

أما "**إيدموند هوسرل**""**Edmun Gustav Albrecht Husserl**" (**1859م ـ1938م**) «**فالحدس عنده ليس تمثلا وجوديا، بل هو رؤية بسيطة لشيء ما بدون توسط أشياء أو رموز**»[2]، والملاحظ في هذا التعريف أن الحدس عنده مازال معرفة أولية بسيطة لا تستطيع أن تضاهي المعارف التي ينتجها العقل، وبذلك فهي لا تستطيع تكوين تصورات فكرية كلية تعنى بالوجود ككل (الغيب والشهادة معا)، إلا أنه أضاف مزية أخرى له وهي: انتفاء الواسطة بين الذات والموضوع إذا لا يتوسط بينهما إشارات ولا رموز، وبعبارة أخرى يمكننا القول: «**إنه التوجه نحو كل معرفة مباشرة دون أي واسطة زمنية أو منطقية**»[3].

1 John Locke, Essai Sur L'entendement Humain, livre IV, Traduit par J.M Vienne, Librairie, philosophique, J. Vrin, Paris, 2002, p44

2 إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، تر: فتحي إنقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007، ص130.

3 Noëlla Braquin et autres, Dictionnaire de Philosophie, 3ème édition, revue et augmentée Armand Colin, Paris, France,2007, p193

أمـا الفيلسـوف الفرنسـي"**غـارانجي**""**Gilles Gaston Granger**"(**1920م . 2016م**)، فقد عرّف الحدس انطلاقا من تقسيم العقل إلى درجات متأثرا "**بـديكارت**" إلى العقل الحدسي والعقل الاستدلالي، «**فالعقل الاستدلالي (...) هو التفكير المتمفصل في أحكام مترابطة كما في البرهان الرياضي أما العقل الحدسي، فهو على العكس من ذلك يبلغ الحقائق دفعة واحدة ويدرك مباشرة "الماهيات" دون الحاجة إلى مسار برهاني مجزّأ.**» [1].

بنـاء علـى ماسـبق، نسـتنتج أن المعرفـة الحدسـية ارتبطـت في الفكـر الحـداثي في جـل تياراتـه وفلسفاته بالعقل منذ "**ديكارت**" الذي عدّه معرفة واطّلاعا عقليا مباشرا. لكن الحدس الحداثي رغم كونه معرفة عقلية بسيطة إلا أنها تدرك الأشياء مباشرة من دون وسائط، فهو«**عملية ذهنية تدرك الأشياء إدراكا مباشرا وتقدم لنا بخصوصها معرفة مطلقة تختلف عن تلك المعرفة النسبية التي يعطيها لنا العلم** »[2]، فإذا كـان العلـم الحـديث قائمـا علـى النسـبية، وتتخلله نزعـة الشـك في جـل الأمور، فإن المعرفة الحدسية معرفة كلية تدرك العالم كما يدركه الشعر بصفة كلية، إنها تراه كلّا متناغما لا يمكن فصل أجزائه وبحثها جزءا جزءا.

ومن الفلاسفة الذين أسهبوا في الحديث عن (**الحدس**)، وقرّبوه للمعرفة الشعرية وأعطوه المكانة التي تليق به باعتباره ملكة غاية في الأهمية تحوزها الذات البشرية، لا باعتبارها لصيقة بالعقل، ومقدمة بسيطة لعملياته الذهنية المعقدة، بل باعتبارها مختلفة عنه مقابلة له، تضاهيه كفاءة ونجاعة في تحصيل المعرفة هو"**برغسون**""**Henri Bergson**"(**1859م ـ 1941م**)، الذي يرى «**أن الحدس هو ذلك الإحساس بالتعاطف sympathie الذي يسمح لنا بالدخول إلى عمق الأشياء، بهدف معرفة جوهرها وتفردها**»[3]. إنه منهج معرفي يتجاوز ظواهر الأشياء إلى أعماقها لاستكناه بواطنها واكتشاف عالمها الداخلي، ولكنه كما يقول: «**يدركها من داخلها إدراكا مختلفا عن الإدراك الذي تتم به عملية المعرفة، أي يدركها بحدس (يحيا فيه من غير أن يتصوره) شبيه بلا**

1 جيل غاستون جارانجي، العقل، تر: محمد بن جماعة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2004، ص15.

2 يحي هويدي، مقدمة في الفلسفة العامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط9، 1989، ص155.

3 Henri Bergson; la pensée et le mouvant; P.U.F, 9édition: 1985, paris presses universitaires de France, 1938, P181.

ريب بما نسميه بالتعاطف المتكهن بالغيب (...) أما الحدس فإنه يقودنا إلى داخل الحياة ونعني بالحدس الغريزة، الخالية من الغرض، الشاعرة بنفسها، والقادرة على تأمل موضوعها وتوسيعه توسيعا غير محدود »[1].

إن الذات إذ تتعاطف مع الأشياء كما يؤكد **"برغسون"** ولا تتماهى فيها، بل تظل منفصلة عنها وفي نفس الوقت قادرة على الولوج إلى داخل عوالم الأشياء، إنه التشارك بين الذات والموضوع، وهو نوع من الإدراك مختلف عن الإدراك العقلي. هذا هو إدراك الشعر الحداثي للعالم، إنه يعيد النظر في العالم «**لا لينتج أشكالا وصورا وأنماطا تعبيرية فحسب، بل لينتج في الآن ذاته أفكارا ولكنها ليست أفكارا مجردة كما في المفاهيم الفلسفية وليست وسائل مباشرة وكونها كذلك لا ينقص من قيمتها كتجارب فكرية**»[2]. هذا هو الحدس الذي ارتبط في الشعر الحداثي بالذوق والوجدان، وقد عرفه قاموس **"لاروس"** باعتباره ملكة منفصلة عن العقل «**فالحدس هو ملكة (Faculté) التوقع أو التنبؤ والحدوث والصيرورة والتحرك. وهو إدراك سريع للحقيقة دون مساعدة من العقل**»[3]، فقد أُعتبر ملكة مختلفة عن العقل متمايزة عنه تمتاز بالسرعة والقدرة العالية على التنبؤ.

كما يعرف **"أندري لالاند"** الفكر الحدسي بقوله: «**فكر حدسي في مقابل فكر استنتاجي وهو ذلك الذي يرى توليفيا والذي يتنبأ، بدلا من الاستدلال العقلي بتحليل وتجريد**»[4]، إذ يُعتبر فكرا مقابلا للفكر الاستنتاجي، وتبعا لذلك فلكل منهما آلياته وإجراءاته للوصول إلى المعرفة ولا يجب أن تحاكم المعرفة الحدسية وفق المنهج العقلي ولا العكس.

إذن، تعتبر الحداثة الشعرية التي تنهض على الحدس كآلية للوصول للحقيقة أن الشعر يشكل مصدرا للمعرفة، ولكنها معرفة ذوقية باطنية لا تستخدم العقل للسيطرة على العالم واكتشاف أسراره، بل تطرح المعروف لتحدس سرّ الكون. إن تلك المعرفة القائمة على الذوق والحدس توكل للشعر مهمة جديدة، لذلك وجب عليه أن «**يعيد النظر أصلا في هذا العالم، أن يبدله، أن يخلق ويجدد، الشعر**

1 برغسون: التطور المبدع، ترجمة جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، لبنان،د ط، 1981،ص160، 161.

2 بيار ماشيري، بم يفكر الأدب؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبية، ص14.

3 Le Grand Larousse Encyclopédique, volume 1/A, ISBN Kingsley, 2007, p1291.

4 أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية،ج2، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001، ص701.

العربي الآن مغامرة في الكشف والمعرفة ووعي شامل للحضور الإنساني»[1]. لقد أصبح الشعر الحديث يسعى لخلق عالمه، لا وصف ماهو موجود، وهو إذ يفعل ذلك يحدس سر الكون، ويقترب الهوينا من جوهره، « **ذلك أن الشعر في مزاجه المتعالي هو طريقة من الطرق غير العقلية الموصلة إلى معرفة أرقى للحقيقة»**[2].

هكذا اقترن الحدس في الفكر الحداثي بالمعرفة الأولية البسيطة المقدمة للعمليات العقلية، مع اعتباره معرفة يقينية بعيدة عن النسبية العلمية، حتى جاء "**برغسون** " واعتبره ملكة قادرة على معرفة الحقيقة والولوج إلى أعماق الأشياء بنوع من التشارك المعرفي بين الذات وموضوعها بعيدا عن الإشارات والرموز الوسيطة، وذلك باستخدام طاقة عرفانية، ولهذا فهو يؤكد في مقام آخر أن الحدس يتجاوز «**اللغة والحواس والعقل، باستخدام طاقة عرفانية مباشرة من أجل النفاذ إلى صميم الأشياء والكائنات. وإذا كان العقل ذا طبيعة عيانية، فإن الحدس ذا طبيعة وجدانية وقلبية خارقة، تتخطى الحواجز المادية والحسية، (...) وهنا، نتحدث عن ميتافيزيقا صوفية عرفانية تتجاوز العقل إلى الروح، والوجدان، والعاطفة، والقلب. كما يتجاوز الحدس اللغة البشرية؛ لأن اللغة عاجزة عن إدراك الأسرار الباطنية»**[3]، وهنا تتقاطع الحداثة الشعرية مع العرفان في فهمها للحدس.

أما في الثقافة الإسلامية فقد تعددت روافد المعرفة عبر تاريخها واختلفت مسالكها وآلياتها ومناهجها، لكن اتفقت كلها على اختلافاتها وتنوعها على منطلق واحد كحد وأساس مرجعي ألا وهو: "**التوحيد**"، وأنتجت هذه الروافد مدارس فكرية متعددة، اعتمدت مناهج مختلفة منها: المنهج العقلي، والمنهج الفقهي أو المنهج الأصولي، والمنهج العلمي التجريبي، والمنهج الذوقي العرفاني أو ما يمكن تسميته بالمنهج الحدسي والذي انتصرت له العرفانية واتخذته منهجا أثيرا للمعرفة؛ إذ يعرفه "**جميل صليبا**" بقوله: إن الحدس «**عند بعض الإشراقيين هو ارتقاء النفس الإنسانية إلى المباديء العالية حتى تصبح مرآة مجلوة تحاذي شطر الحق، فتمتليء من النور الإلهي الذي يغشاها، من**

1 أدونيس، زمن الشعر، ص52.

2 محمد صابر عبيد، إشكالية التعبير الشعري (كفاءة التأويل)، ص115.

3 جميل حمداوي، الفلسفة الحدسية عند هنري برغسون، دار الريف للطبع والنشر، المغرب ،ط1، 2019، ص26.

دون أن تنحل فيه انحلالا تاما، ويسمى هذا الامتلاء من النور الإلهي كشفا روحيا، أو إلهاما.» [1].

إن هذا النوع من الإدراك، إذن، هو إلهام إلهي ينزل على العبد المؤمن وقت ارتباطه بالعالم العلوي الإلهي، حيث تنكشف أمامه الحقيقة بشكل يزول معه أي ريب.

والحدس عند القوم شعور داخلي صعب التعريف، بل هو رؤى يقينية لا تستوعبها الألفاظ؛ إذ تمحي لحظتها المسافة بين الذات والموضوع لتصبح المعرفة حينها خطابا من الله للعارف كما يؤكد ذلك **"ابن عربي"** فيقول: «**المعرفة خطاب مخصوص من الحق لعبده يسمى به عارفا**»[2]، وهذا من صميم اعتقادهم أن المعرفة بالله والوجود تكبر بقدر ما تتضاءل المسافة بين الذات والموضوع، لأن العارف لا يعتبر الوجود موضوعا خارجيا يدرك بالحواس أو العقل والمنطق، ذلك أن «**مقاربة الوجود بواسطة العقل التحليلي المنطقي لا تزيد الإنسان إلا حيرة وضياعا: تبعده عن نفسه وعن الوجود في آن فهذه الآلية المعرفية تشبه كما يرى الصوفي العين التي تحدق في الشمس لكي تراها، فيعميها البريق والتوهج**»[3].

إن المعرفة عند العارف تجربة يحياها ولهذا اهتمت هذه الطائفة بالتجربة ذاتها لا بوصفها، لأن الحدس يتجاوز اللغة التي هي من صميم العقل كما يؤكد **"برغسون "**، لهذا غالبا ما حسبت في إطار التهويمات الكسيحة التي لا تنقل أي معرفة، إلا أن العلم الحديث . وبالخصوص الفيزياء الحديثة . انتصر لهذه المعرفة الحدسية وإن كانت «**ولادة العلم الحديث مسبوقة ومصحوبة بتطور الفكر الفلسفي الذي أدى إلى صيغة متطرفة لثنائية الروح/المادة، ظهرت هذه الصيغة في القرن السابع عشر في فلسفة "رينيه ديكارت" الذي أسس نظرته إلى الطبيعة على تقسيم أساسي لمملكتين منفصلتين ومستقلتين، مملكة العقل "ري كوجيتان" ومملكة المادة "ري اكستنسا"**»[4]، فإن قوانين

1 جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج 1، ص453.

2 ابن عربي ، رسائل بن عربي، تح: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص77.

3 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص29.

4 فريتجوف كابرا، الطاوية والفيزياء الحديثة (استكشاف التماثلات بين الفيزياء الحديثة والصوفية الشرقية): تر: حنا عبود، دار طلاس، دمشق، ط1، 1999، ص27.

الفيزياء الحديثة –كما قلنا– هي قوانين ميتافيزيقية، ولا يستطيع أحد أن ينكر الطاقات التي تتجاوز الحواس والعقل معا وتصدر عن الحدس.

إن المعرفة العرفانية معرفة حدسية وهي تجربة شخصية، فردية وحيّة، عمادها المعرفة الذوقية ومقياسها درجة القرب من الذات الإلهية، وتعابيرها رمزية مبتدعة تعبر عن الأحوال والأذواق، فكل عارف وصفها بما ذاق وقت التجربة، ذلك لأن «**الإنسان من وقت رقيه في سلم المعراج يكون له تجل إلهي بحسب سلم معراجه ، فإنه لكل شخص من أهل الله سلم يخصه لا يرقى فيه غيره**»[1]، إنها تجربة ذاتية ومختلفة تنحو بالعارف نحو الزهد والعزلة بغية الوصول إلى المطلق الذي في حضرته يوهب العارف علما لدنيا، ويعطى معرفة خاصة يصطفيه الله بها، فـ «**العزلة طبع صوفي...، فلا يكاد المتصوف يقطع مسافة في منازل السائرين حتى تتعشق روحه العزلة، وتتجافى عن المخالطة (...)، وهذه الوحدة أو العزلة العفوية لها مردودان: الأول: أنها تمكن الصوفي من اكتشاف طريقه الخاص، ومن عيش تجربته الفردية، والمردود الثاني للعزلة هو تفرد الصوفي في لغته الخاصة الناتجة عن تجربته المخصوصة**»[2].

كما تعد الإدراكات المباشرة التي يُتوصّل إليها بهذا المنهج إدراكات خاصة، لا يمكن إخضاعها للملاحظة الخارجية، وفي هذا كله تتقاطع مع الشعر وتؤيد حقيقته وجوهره الذاتي، فهي عادة تخترق قوانين الطبيعة البشرية، وعندها تصبح التجربة العرفانية روحية خالصة، تتعدى حدود الزمان والمكان، لتتجلى الحاسة المدركة لله إدراكا ذوقيا، إدراكا تختفي فيه أنا العارف، «**إذ لا يدرك الوجود حقا إلا بتجاوز الأنا، حيث يزول الوعي بها. زوال هذا الوعي هو ما تسميه الصوفية بالفناء. الفناء بهذه الدّلالة هو البقاء في أبهى درجاته وأغناها .فالفناء هو زوال العائق وامحاء الحجاب**»[3]، وهي حاسة كونية، متعالية على الطبيعة، تتجاوز حدود العالم الحسي وقيوده، إنه الحدس أو الإلهام، أو إن شئت قلت أنها تلك المعرفة اللدنية التي لا تتأتّى إلا بالإلهام أو الكشف أو الإشراق، الأمر الذي جعل "**عبد الكريم الجيلي**" يقر بأن «**مكالمات الحق تعالى لعباده وإخباراته مقبولة بالخاصية لا يمكن**

1 ابن عربي، الفتوحات المكية، ضبط: أحمد شمس الدين،،مج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د ت، ص254.

2 سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص35.

3 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص40، 41.

لمخلوق دفعها أبدا»[1]، وهي فتوحات توهب للسّالك في مراحل سيره إلى الله بغير جهد، ويعدّها من نعم الله التي ينبغي إجلالها.

إذن، يصطنع العارفون منهجا ذوقيا خاصا بهم ليس من السهل إخضاعه للدراسة العلمية، فهو منهج خاص بهم مقتصر عليهم، يعتمد على مجاوزة ظاهر الأشياء بحثا عن بواطنها، لأن «**جميع ما خلقه الله وأوجده في عينه مركبا له ظاهر وباطن**»[2]، لكنها معرفة غير عقلية أي لا تتدرج من المقدمات إلى النتائج، بل تأتي بغتة وكأنها إلهام، هذا الذي يندرج في الفكر الصوفي تحت باب خوارق العلم، وقد فصّلها **"ابن تيمية"** بقوله: فتارة «**يسمع العبد ما لا يسمعه غيره، وتارة بأن يرى ما لا يراه غيره يقظة أو مناماً وتارة بأن يعلم ما لا يعلم غيره وحياً وإلهاماً، أو إنزال علم ضروري، أو فراسة صادقة، ويُسمى كشفاً ومشاهدات، ومكاشفات ومخاطبات، فالسماع مخاطبات، والرؤية مشاهدات، والعلم مكاشفة، ويُسمى ذلك كله كشفاً ومكاشفة، أي كشف له عنه**[3]»، ومحل هذه المعرفة ـ كما سبق ذكره ـ هو القلب لقدرته على عكس الصور المبثوثة في الكون، لأنه كالمرآة الصقيلة صقلته المجاهدات والرياضات الروحية لذلك يقول: **"ابن عربي"** في تفسيره لقول الله عز وجل: ﴿ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكۡرَىٰ لِمَن كَانَ لَهُۥ قَلۡبٌ أَوۡ أَلۡقَى ٱلسَّمۡعَ وَهُوَ شَهِيدٞ ٣٧ ﴾[4] بقوله: « **إن في ذلك لذكرى لمن كان له "قلب" لتقلبه في أنواع الصور والصفات، ولم يقل لمن كان له عقل، لأن العقل قيد فيحصر الأمر في نعت واحد، والحقيقة تأبى الحصر في نفس الأمر**»[5].

إن العقل يبحث عن جواب قوامه المنطق، فهو يتناول الوجود على اعتباره مجموعة من المشكلات يحاول إيجاد حلول لها، فيعمل بمنطق الفصل والإقصاء بغية تضييق دائرة الاحتمالات والحصول على جواب مقنع، غير أن العارف يتعامل مع الوجود باعتباره سرا من أسرار الذات الإلهية،

1 عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، تحقيق: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1997، ص 12.

2 ابن عربي، الفتوحات المكية، ص255.

3 ابن تيمية، المعجزات والكرامات وأنواع خوارق العادات ومنافعها ومضارها، تح: أحمد العيسوي، دار الصحابة للتراث، مصر، ط1، 1990، ص11، 12.

4 ق، الآية 37.

5 ابن عربي، فصوص الحكم، شرح: عبد الرزاق القاشاني، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016، ص122.

كلما اقترب منه تحرر من سيطرة العقل، وفتح المجال واسعا أمام القلب ليتلقي انعكاسات صور الوجود عليه، لهذا شرُف قدر القلب عند المتصوفة العارفين حتى شبه بالبيت العتيق بل زاد عليه شرفا ومقاما، فرأيت "**ابن عربي**" يقول في قدره ومكانته مايلي: «**ولما جعل الله تعالى قلب عبده بيتا كريما وحرما عظيما وذكر أنّه وسعه حين لم يسعه سماء ولا أرض، علمنا قطعا أن قلب المؤمن أشرف من هذا البيت**»[1]، ويؤكد أن المعرفة بالذات الإلهية وأسمائها وصفاتها باعتبارها أقصى غايات المعرفة عند العارف تحج إلى القلب حجا ولا يبذل في سبيل الوصول إليها جهدا يذكر سوى ما سبقها من مجاهدات ورياضات تجعل القلب مهيئا لاستقبالها فيقول: «**كذلك القلب تقصده الأسماء الإلهية في حال مخصوص، إذ كل اسم له حال خاص يطلبه، فمهما ظهر ذلك الحال من العبد طلب الاسم الذي يخصه فيقصده ذلك الاسم فلهذا تحج الأسماء الإلهية بيت القلب**»[2].

التجربة العرفانية، إذن، قلبت موازين المعرفة، وجعلت القلب مظنة المعرفة بدل العقل وهي تحاول في ذلك أن «**تحرر الأنا من قيود التناهي الحسي والعقلي وتدفع بها تجاه مغامرة الوجود ذات الأبعاد اللامتناهية المفتوحة علي احتمالات تختبر طاقات الخلق الكامنة وهي طاقات الهوس بإزاحة المواضعات واستبدالاتها الحيوية حيث يلعب الكائن في العالم دوره في الخرق الجوهري لأبنية العالم وللكشف عن إضاءات الكينونة**»[3]، إنها معرفة تسعى لتخطي المرئي نحو اللامرئي لاكتناه معرفة غاية في التعقيد، عصية على التنظير إنها **المعرفة الحدسية**.

عطفا على ما سبق، نستخلص أن هناك أنواعا كثيرة من الحدس لكنها تتفق جميعا في أنها ضرب من المعرفة المباشرة أو الإدراك الكلي، فهناك الحدس الرياضي الذي تحدث عنه "**ديكارت**" وعلماء الرياضيات، ويقصدون به الرؤية العقلية المباشرة للمسائل الرياضية الواضحة جدا التي لا تحتاج لإعمال العقل، والتي يتفق الجميع على يقينيتها، وهناك أيضا الحدس العرفاني أو الصوفي وهو نوع من الإدراك المميز الذي يحصل عليه السالكون من رجال العرفان، ويعتمدونه للوصول إلى الحقيقة عن طريق ما يسمونه بالكشف أو الإشراق أو الفيض «**وعليه، فالحدس منهج إدراكي عرفاني ولدني،**

1 ابن عربي، الفتوحات المكية، ج2، ص420.

2 المرجع نفسه، ص423.

3 عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان (رؤية فلسفية للشعر)، ص11.

لايفصل بين الذات والموضوع، بل يعترف بتشاركهما وتداخلهما في التعامل مع الظواهر الشعورية والحدسية واللدنية والذوقية. ومن هنا، فالحدس هو الطريق الوحيد لتحصيل الحقيقة المطلقة، وهو الأداة الوحيدة التي تنفذ إلى أعماق الكائنات عن طريق المشاركة والتواصل والمعايشة الحية والحرة.»[1].

ويمكن تلخيص الأمر في القول: إن الحداثة الشعرية والعرفان يتفقان على تقليص دور العقل في تحصيل المعرفة، وإن كانا لا يلغيانه، ويعتبران القلب مناط المعرفة، ويعتمدان على فهم كلي للوجود بكل متعلقاته. هذا الأمر هو الذي جعل الحداثة الشعرية في هذا الجانب بالذات تعبر بشكل واضح وجلي عن المهمة التي يضلع بها الشعر الحق منذ غابر الأزمان، والمتعلقة بجوهره وحقيقته باعتباره فنا وثيق الصلة بسؤال الوجود وفكرة الأصل والمصير، الأمر الذي جعل العرفان يجد في الشعر ضالته على اعتبار أن هذا الأخير هو روح الذات الإنسانية وعمقها؛ إذ إن الشعر الحديث والعرفان ينطلقان من فكرة الإدراك الكلي للكون و«**أن ما يوحدهما معا هو البحث السري عن المجهول**»[2]، إنه شغف البحث عن أسرار الكون، والمثول أمام آيات الجلال والجمال الإلهيين الذي يزداد كلما تذوق العارف والشاعر لذة القرب، ونالا قسطا من مدد التجليات والفيوضات.

1 جميل حمداوي، الفلسفة الحدسية عند هنري برغسون، ص28.

2 عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان (رؤية فلسفية للشعر)، ص10.

2.الكشف

يعتبر الكشف من المفاهيم الأساسية التي يتكرر ذكرها بصورة لافتة في كتابات الحداثيين سواء كانوا شعراء أو فلاسفة؛ كالفلاسفة الظاهراتيين ومذهب التأويل عند "**مارتن هيدغر**""**Martin Heidegger**" (**1889م ـ 1976م**)، وهذا المفهوم بالذات هو من صميم الشعر منذ القديم، ذلك أن للشعر قدرة على اختراق المجهول وكشف أسراره، لهذا ربطه الأولون بالإلهام، وهو ما عززته الحداثة حين أكدت أن لب الشعر وجوهره هو الكشف عن عالم خفي، حتى اعتبرت أن «**ما يحدد ماهية الشعر وجوهر إبداعيته هو عنصر الكشف عما هو منحجب عن الرؤية، ولا يتم إلا باختراق الواقع بتجسداته وتمظهراته العيانية، والنفاذ عميقا إلى دواخل الأشياء لخلق علاقات متماهية تحدد البعد المستور الذي يخفي عالما تخييليا خصبا ومعقدا**»[1]،كما اعتبرت الشاعر الحديث (**رائيا**) له القدرة على النفاذ إلى دواخل الأمور وتلمّس روح الأشياء وهو ما يغذي قدرة الشعر على الكشف.

لقد أكدت الشعرية الحديثة أن الشعر يباغت الشاعر، فالشعر الحقيقي بعيد عن التفكر العقلي والمنطقي، والقصيدة «**لا موسم لها، فهي تأتي للشاعر وقتما تشاء، دون أن يتهيأ لاستقبالها**»[2]، وهي إذ تأتي فجأة تتكشف أمام الشاعر عوالم من الخيال الخصب والإبداع الأصيل، وهو ما جعل الشعراء يشبهون "**لحظة الكتابة**" بلحظة "**الكشف الصوفي**"، الذي يبتعد تماما عن تأملات العقل وإعمال الذهن، بل هو مرتبط بانقداح فجائي في القلب، يرفع الحجب أمام العارف الرائي لتتجلى له أنوار الحق، وتتفتح أمامه عوالم الطهر والنقاء، لهذا ربط العارفون دائما الكشف بفكرة التعالي عن الحس والرقي إلى مدارج الروح.

والشعر اليوم لم يعد محاولة لتقريب المتشابهات، ولا دعوة لوصف الواقع، إنه اليوم محاولة لخلق واقع جديد مواز للواقع المعاش، وإن كان ينطلق منه في محاولة لرأب صدعه وتجاوز النقص الذي يؤرق الشاعر باعتباره كائنا ينشد الكمال، إنه وسيلة الشاعر لرفض الواقع والتمرد عليه، وإذ يفعل ذلك

1 عبد العزيز بوسهولي، الجسد رؤية واكتشاف المختلف، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، مج7 ، ع25، 1995، ص 36.

2 عبد الله العشي، أسئلة الشعرية (بحث في آلية الإبداع الشعري)، ص38.

تتجلى وتنكشف الهوة عميقة «**بين إحساسات مرهفة تغرق بفيض عواملها الشفافة، وبين واقع أرضيّ جحيمي**»[1]، لتعلن الذات الشاعرة ـ بوعيها الحاد ـ انفصالها المؤقت عن الواقع، والبحث عن البديل، وهذا البحث لا يعني بتاتا اعتزال الحياة، إنه ليس انكفاء الذات على نفسها استسلاما، بل هي لحظات للصفاء الروحي حيث الغوص في أعماق الذات أو التحليق في الآفاق لتنكشف أمامها الحجب ويغشاها نور الحق، وتتجلى أمامها عوالم أخر، ولهذا رأى دعاة الحداثة في الغرب «**أن الشرط الأولي لظهور البروق الإشراقية يتمثل في انسحاب الإنسان داخل ذاته، حيث يعيش هذا الداخل، ويعيش فيه قاطعا صلاته مع العالم الخارجي من جهة، ومع منهج المعرفة العقلية من جهة ثانية**»[2]، هذا الانسحاب نحو الداخل هو ما يجعل الشعر يحاول معانقة الغيب وتخطي عوالم الحس، يحدوه شغف البحث الحثيث عن منابع النقاء والإبداع الأصيل، فالشعر الحديث هو محاولة للكشف عمّا هو خفي في عالم يحتاج دائما لإعادة الكشف والتنقيب، إنه«**بحث مستمر عن الجوهر يحاول أن يكشف عن الأشياء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة عن وجودها ومصيرنا على حد السواء**»[3].

هذا الهوس الدّائم والشغف اللامتناهي بالبحث عن الحقيقة ومعانقة المطلق هو الذي جمع الكشف العرفاني بالشعري «**فالقلب المعرفي الذي مارسه الصوفي على المعرفة التقليدية، ومفارقته للرؤية البيانية جعل من الكتابة لديه تعيد ترتيب أوضاعها التعبيرية، وتبحث بالتالي، عن لغة تستجيب لطبيعة هذا القلب، وتحمل ثقله الذي لم تعد لغة التداول قادرة على حمله، فرؤية الصوفي "اتسعت" ولم يعد "التعبير" قادرا على استيعاب اتساعها**» [4]، لهذا استعان المتصوفة والعارفون بالرمز والإشارة –منذ ظهورهم– ولهذا السبب أيضا توسلوا الشّعر مطيّة للتعبير عن تجاربهم ومواجيدهم. ففي الشعر يتمثل وعي الأنا بذاتها، سواء كان تماسكا وتصالحا أم تصدعا وانهيارا، ووعيها بعالمها الخارجي وموضوعاته، وهذا في طليعة الأسباب التي تفسر الترابط بين الشّعر والتجربة

1 عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبيّة في الشّعر الجزائري المعاصر (شعر الشّباب أنموذجا)، مطبعة هومة، الجزائر، ط1 ،1998 ،ص95.
2 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص53، 54.
3 أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996، ص 27.
4 صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر، ص5.

العرفانية بما هي «**احتفال برؤية مغايرة للعالم، يحاول أن يحتفظ لها في الشعر بحرارة التجربة والكشف والتجاوز** »[1]، إنها إعادة نظر في علاقة الذات بالله والعالم وبنفسها كذلك.

رغم تنامي قدرة العقل ـ في سياق الحداثة الغربية على التحكم في كثير من الظواهر الكونية، كان بعض المفكرين والشعراء يبحثون عن إعادة بعث الروح في الفكر الإنساني المادي النفعي، وإحياء جذوتها من جديد، وهنا يبدو "**نتشه**" من الذين ثاروا على ما خلفه التسلط الكنسي وراح يبحث عن نوع من المعرفة تتجاوز سلطة العقل وأحكامه الصارمة، وكذلك نجد أن "**هيدغر**" صاحب فكرة التأويل الكلي للوجود والتي كثيرا ما تتقاطع مع النظرة الصوفية للعالم والأشياء التي ترى الألفة حجابا للحقائق، وذلك بالعودة بالأشياء إلى بداياتها الأولى بعيدا عن التحيزات الذاتية والإنتماءات الأيديولوجيا، وبالتالي لا تسقط الذات فهمها الشخصي على الموجودات، بل تتعلم الإنصات للأشياء حتى تفصح هي ذاتها عن نفسها وتكشف وجهها الحقيقي، وذلك بالإلتفات إلى الظواهر لا بوصفها واضحة جلية بل باعتبارها محجوبة متخفية، لأن الوجود الخفي هو الذي يشمله التأويل الهيدغري، ولعل الفن عنده يمارس هذه المهمة باقتدار، فهو يرى أن «**الفن هو: المحافظة الخالقة للحقيقة في العمل الفني. وعلى هذا فالفن هو صيرورة الحقيقة وحدوثها**»[2]. وهنا يبدو أن مفهومي الكشف الشعري الحداثي والكشف الصوفي العرفاني متقاربان لأنهما يصدران معا عن القلب ويدوران في فلكه، وأفعال القلب لا تنفصل عن المشترك الإنساني، ولهذا فإن نزوع الحداثة نحو الكشف يشترك مع ما بعض ما يخوض فيه العرفان لأن منطق الكشف بالضرورة يعني أن العالم الحسي عامر بالحجب، و«**أن المطلق خفي، محجوب بالأشياء، وأنه لا يعرف إلا بزوال الحجب**»[3].

ويعتبر "**رامبو**" من الشعراء الأوائل الذين نادوا بقدرة الشعر على كشف المخفي في (**رسالة الرائي**)، التي خطّ فيها ما يتعلق بمهمة الشاعر ودوره في الكشف والتجاوز والرؤيا؛ إذ يعتبر أن مهمة الشاعر هي استكشاف المجهول وإيجاد لغة ترفض الانصياع لطقوس النمط والتقليدية، ولا يستقيم هذا بالنسبة له إلا إذا عطّل حواسه وفعّل آلية الحدس (القلب) حتى يتمكن من الغوص في المجهول وسبر

1 محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1998، ص16.

2 مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، ط1، 2003، ص143.

3 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص42.

أغواره «**إنه مثل الصوفي لدى خروجه من النشوة، على الشاعر الرائي أن يصف تجربة لا توصف بالمعنى الدقيق للكلمة، وأن يجعل الناس تشعر من خلال استخدامه للكلمات اليومية بحالات خارقة للقوانين الإنسانية إن الكلمات تعوز الصوفيين كي يحكوا عن تجاربهم**»[1].

أما عربيا، فقد كان " **أدونيس**" من الروّاد الذين تكلموا عن (**الكشف**) في الشعر رابطا إياه بالكشف العرفاني، لأنه يرى «**أن من طبيعة الشعر الذي هو نبوءة ورؤيا وخلق أن لا يقبل أي عالم مغلق نهائي وأن لا ينحصر فيه، بل يفجره ويتخطاه، فالشعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له**»[2]. إنه في رأيه اكتشاف جديد لقارات منسية أو مجهولة، وفي هذا إغراء له بالاستمرار في الخوض في المجهول، لأن نشوة الإبداع أو الخلق كما يصفها تقوده لمزيد من الكشف، كما يرى أن الشعر«**يصدر عن حساسية ميتافيزيقية تحس الأشياء إحساسا كشفيا وفقا لجوهرها وصميمها اللّذين لا يدركهما العقل والمنطق، بل يدركهما الخيال والحلم**»[3]. وفي هذا الكلام تأكيد على دور الشعر المعرفي إضافة إلى كونه ظاهرة جمالية، لكن طرقه لتحصيل المعرفة مختلفة؛ إنها تعتمد على الكشف الذي ينفذ إلى لب الأشياء وجوهرها محاولا استكناه روحها على عكس المعرفة العقلية التي تعتمد عل التفكير المنطقي.

ولما كان البعد الحدسي هو الطاغي على المعرفة الشعرية أدّى إلى تفعيل طاقة المعرفة الفجائية التي تنكشف بلا وسائط مباشرة، وهي ـ كما قد أسلفنا الذكر ـ لا تنطلق من مقدمات واضحة ومصرح بها، ولا تصل إلى نتائج بينة الدلالة وذات بعد أفقي، فالشعر «**دخول في المجهول لا في المعلوم**»[4]، إنها معرفة كشفية وهي هبة ربانية للعبد. ولما كان الغامض والسري والمخفي هو لباب الوعي العرفاني والشعري ومقصدهما معا، بل إن محاولة تجاوز عالم الملك والشهادة إلى عالم الملكوت والغيب هو غرضهما الأول، كانت المكاشفة هي الطريق الوحيد للوصول له، وفي هذا تأكيد مرة أخرى على أن الشعر الحداثي والعرفان يشتركان في محورين هامين؛ «**الأول هو: أن محاولة الكشف عن الغيب لا**

1 سوزان برنار، قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، تر: راوية صادق، مرا: رفعت سالم، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1998، ص206.

2 أدونيس، زمن الشعر، ص50.

3 المرجع نفسه، ص10.

4 أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، ج3، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت،ط1، 1978، ص312.

توصل إلا إلى مزيد من الحاجة إليها (...) والثاني: هو أن تجربة الكشف تفترض للتعبير عنها كلاما يفلت في آن من أغلال العقلانية والمنطق، ومن أغلال المشترك الشائع»[1].

إن العرفان كما أنه يمثل بدعة دينية، فإنه يمثل كذلك بدعة كتابية، حاولت إيجاد علاقات جديدة في اللغة وخلق لغة أخرى قادرة على التعبير عن المواجيد والكشوفات.

أما الكشف عند العارفين فهو من أهم ركائز المعرفة، ومن أجلِّ مصادر التلقي التي يؤمنون بها، لأن الهدف الأول والأخير من المعرفة عندهم هو معرفة الله تعالى التي لا تتأتى إلا بالقلب، «**فلا شيء في الوجود يعقل آثار الحق ويعرف ما يستحقه كما ينبغي إلا القلب، لأن كل شيء سواه إنما يعرف ربه من وجه دون وجه، وليس لشيء غير القلب أن يعرف الله من كل الوجوه**»[2]، وهو مظنة الكشف طبعا ومدار الرحى عند القوم، وذلك بغية «**الإطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية، والأمور الحقيقية وجودا وشهودا**»[3]، وتنطوي تحت الكشف العديد المصطلحات الصوفية وكلها قادرة على اختراق المجهول وهتك أستاره، لعل أهمها :

- **الإشراق:«والإشراق في اصطلاح الحكماء هو ظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها على الأنفس الكاملة عند التجرد عن المواد الجسمية (...) وحكمة الإشراق هي الحكمة المبنية على الكشف»**[4].
- **الفراسة: وهي «سواطع أنوار لمعت في القلوب، وتمكين معرفة حملت في السرائر في الغيوب، من غيب إلى غيب، حتى يشهد الأشياء من حيث أشهده الحق، سبحانه، إياها، فيتكلم على ضمير الخلق»**[5].

1 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 140.

2 عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر، ص162.

3 علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة،دط، دت، ص155.

4 جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج1، ص93، 94.

5 القشيري، الرسالة القشيرية، تح: عبد الحليم محمود ومحمود الشريف، مطابع دار الشعب، القاهرة، د ط، 1989، ص398.

- **الذوق وهو «في معرفة الله عبارة عن نور عرفاني، يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه»**[1].

يتبين لنا مما سبق، أن كلّا من الكشف والإشراق والفراسة والذوق تعدّ من مصادر تلقي المعرفة عند العارفين، التي حضيت بمكانة أثيرة ومنزلة رفيعة عندهم، وأنها جميعا تتجاوز العالم الحسي إلى عالم الغيب والملكوت، كما أن كلّا منها عُرِّف على أساس أنه نور إما يفيض على العقول الحكيمة والأنفس الكاملة، أو ينعكس على مرآة القلب الصقيلة التي جاهدت في الله للوصول إلى أعلى مراتب الطهارة والرقي الروحي، مما يجعلها قادرة على عكس الأنوار الإلهية. هذا الأمر الذي جعل "**الغزالي** "يؤكد أن علم القوم لا يؤخذ من الكتب ولا سبيل لتذوق حلاوته إلا عن طريق الممارسة الحية للتجربة فقال: «**وظهر لي أن أخص خواصهم، ما لا يمكن الوصول إليه بالتعلم بل بالذوق والحال وتبدل الصفات**»[2].

يتبدى لنا بوضح ـ إذن ـ أن المعرفة الصوفية تتجاوز الوسائط بين الذات والموضوع، وهي «**من قبيل العرفان المباشر، ووسيلتها الإدراك الصوفي الوجداني المباشر، ويمكن تسميتها بلغة علم النفس الحديث، بالمعرفة الوجدانية الصوفية المباشرة، ووسيلتها الإدراك الصوفي الوجداني المباشر، وهذا المعنى ينطبق على ما يطلق عليه الصوفية كلمة كشف**»[3]، والعارف في لحظات الكشف يؤخذ لبه؛ إذ اتفقوا جميعا أن العقل في تلك اللحظة يتعطل عن الإدراك، ويحيا القوم حينها حالة من السكر والنشوة وفي قول "**الغزالي**": «**العارفون ـ بعد العروج إلى سماء الحقيقة ـ اتفقوا على أنهم لم يروا في الوجود إلا الواحد الحق. لكن منهم من كان له هذه الحال عرفانا علميا، ومنهم من صار له ذلك حالا ذوقيا. وانتفت عنهم الكثرة بالكلية واستغرقوا بالفردانية المحضة، واستوفت فيها عقولهم، فصارو كالمبهوتين فيه ولم يبق فيهم متسع لا لذكر غير الله، ولا لذكر أنفسهم أيضا. فلم يكن عندهم إلا الله تعالى فسكروا سكرا رفع دونه سلطان عقولهم، فقال**

1 علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، التعريفات، ص93.

2 أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال،تح: محمد محمد أبو ليلة ونور شيف عبد الرحيم رفعت، جمعية البحث في القيم والفلسفة، واشنطن، د ط، د ت، ص245، 246.

3 صادق سليم صادق، المصادر العامة للتلقي عند الصوفية عرضا ونقدا، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 1994، ص210.

أحدهم :"أنا الحق" وقال الآخر :"سبحاني ما أعظم شأني" وقال آخر :"ما في الجبة إلا الله " وكلام العشاق في حال السكر يطوى ولا يحكى»[1] ما يؤكد هذا .

فشطحات الصوفي العارف وهو يحاول أن يقيد بعض ما رأى من تجليات، مماثلة لما يقع للسكران لحظة يغيب عقله من أثر المسكر؛ إذ لحظتها يسقط سلطان العقل وتغيب ضبطيته فيقول ما قد يورثه مالا يحمد عقباه. هذا التهافت الآلي للكلام دون العودة لمراجعة العقل وتنقيح الوعي يشكل واحدا من أهم الروابط التي تتشارك فيها الحداثة مع العرفان؛ إذ يحيلنا بشكل سريع إلى ربطه مباشرة بإحدى المدارس الفكرية الحداثية الرائدة في الغرب ألا وهي **"السوريالية"** التي اتخذت من السكر والتخدير آليتين مهمتين لإنتاج الشعر بعيدا عن سلطة العقل ورقابته، وتحرير اللاوعي والمكبوت المخبوء بين طيات النفس لكتابة نصّ أصيل ومباغت للذائقة، وبعيد عن الأشكال المعروفة والنمذجة المفروضة من طرف المؤسسة.

إلا أن **"أدونيس"** يعود ويؤكد مرارا أن غايته من مقارنة الصوفية والسوريالية لا يرجع لاعتبارهما شيئا واحدا أو تجربتين متطابقتين، إذ لا يفوتنا أن «**اللغة الصوفية نشأت وتكونت باتصال دائم مع نص إسلامي عربي هو القرآن الكريم**»[2]، وهو ما جعلها تتغذى من هذا المنبع العذب، على عكس التجربة السوريالية، ويؤكد قائلا:«**إن غايتي من هذا البحث ليس القول إن الصوفية والسوريالية شيء واحد، أو إن الأولى بوصفها تجربة متقدمة زمنيا أثرت على الثانية بشكل مباشر أو مداور، إن غايتي هي التوكيد على أن في الوجود جانبا باطنا لا مرئيا مجهولا، وإن معرفته لا تتم بالطرق المنطقية ــ العقلانية ــ وأن الإنسان دونه –دون محاولة الوصول إليه– كائن ناقص الوجود والمعرفة، وأن الطرق إليه خاصة وشخصية ، وأننا نجد استنادا إلى ذلك قرابات وتآلفات بين جميع الإتجاهات التي تحاول أن تستشرف هذا الغيب، وبينها بخاصة الصوفية والسوريالية** (...)

1 الغزالي، مشكاة الأنوار ومصفاة الأسرار، تح:عبد العزيز عز الدين السيروان، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1986، ص139، 140.
2 سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص30.

وسوف أحاول أن أصف هذا التلاقي بين الصوفية والسوريالية، وأن كلا منهما سلكت الطريق المعرفي نفسه، ولكن بأسماء مختلفة ومن أجل غايات مختلفة»[1].

على اختلاف غايات ومرامي كل من الصوفية والسوريالية فإنهما يلتقيان في محاولة استشراف الغيب، وخرق حجب الحس بغية الوصول لنقطة متعالية يمثلها **"الله"** في التجربة العرفانية، أما في **"السوريالية"** فتمثلها أبعد نقطة حيث يتحرر الإنسان من ضبطية العقل وتمحي الحدود الصارمة للوعي وتزول التناقضات ويتم حينها الانعتاق من عالم الظواهر.

إن الكشف الذي يتقاطع فيه العرفان مع الحداثة الشعرية يشير من زاوية أخرى إلى قوة إبداعية خالصة، يحوزها كل من العارف والشاعر وهي تلك القدرة على تجاوز المنظومة المعرفية السائدة القائمة على المنطق والعقل، وهو ما يقودهما حتما إلى تجاوز لغة المألوف المرتبطة بهذه المنظومة، إنهما يكسران معا تلك الحالة التوافقية التي خلقتها المؤسسة بين التسمية أو الوصف وبين الموصوف المسمى، ورفضها التام للمراجعة أو إعادة النظر. وقد اتخذ الشعراء من الكشف ولغته الجديدة مطية للتعبير عن مواجيدهم القلبية وكشوفاتهم اللدنية، لتحويل رؤاهم من عالم التخييل عبر لغة رامزة، تأخذ معناها لحظة الخلق؛ إذ تبت الصلة بماضيها وما تواضع عليه الناس، ولذلك، فإن هذه النزعة قريبة إلى تجربة العرفان من هذا الباب بالذات، لأن لغة الكشف ذاتية، غالبا ما تخرق التواضع، وتقوم أساسا على إعادة التسمية والرمز.

لعل هذه الأسباب هي التي أعادت الاحتفاء بالمتن الشعري العرفاني، لاباعتباره فقط، تجربة مختلفة في تحصيل المعرفة، وإدراك الكون، بل باعتباره بدعة كتابية نافرة من النسق؛ إذ «**ليست التجربة الصوفية، في إطار اللغة العربية، مجرد تجربة في النظر، وإنما هي أيضا، وربما قبل ذلك، تجربة في الكتابة**»[2]. وبالتالي «**نجم عن الصوفية ازدهار أدب غني بالإشارة النفسية والكشف عن الآلام التي يحسها الشاعر في توقه إلى عالمه المثالي، وارتطامه بالواقع المحسوس، وقد لاحت في**

1 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 15.

2 المرجع نفسه، ص 22.

هذا المذهب ملامح واضحة عن الرومنسية والرمزية، وإن كان منطق هذين المذهبين مختلفا في جوهره عن بواعث الصوفية »[1] .

نستنتج مما سبق أن الحداثة الشعرية تتعالق مع العرفان في اعتماد كل منهما على آلية الكشف للوصول إلى المعرفة، والكشف الذي يعد قوام الشعرية الحديثة ضد الوصف الذي من أهم ركائز الشعر سابقا، ذلك أن الوصف يعتمد على تراتبية في الزمن، في حين أن الكشف يقوم على تعطيل حركيته، ولأن الكشف هو ولوج عالم مجهول واستمتاع بخلق جديد، كانت للتجربة العرفانية والنصوص الحداثية لغتها الخاصة الفارة من نسق الاصطلاح والتواضع، فكان الشعر الحديث يمتح من هذا المعين الغض الثري، وهو ما جعل الشّعر الذي يستند إلى الخطاب العرفاني يقدم نماذج جديدة ومختلفة، نماذج تحمل رؤى مغايرة تتجاوز المألوف وتربك المتلقي بزخم خيالي مائز ولغة تتخلّق لحظة الكتابة، فأثرى المدونة الشعرية المعاصرة بإبدالات إبداعية جديدة، وكان في كثير من إصداراتها إضافة نوعيّة للساحة الأدبية.

1 جبور عبد النور، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين، بيروت، ط2 ،1984، ص 160.

3.الذاتية والعودة للفطرة

يفضي الحديث عن الذاتية إلى الحديث بالضرورة عن **"الأنا"**، هذا المفهوم الذي قامت الحداثة برمتها على تبجيله، فالأوروبي أعلن في عصر النهضة ولادة الإنسان، وحوّل الذات إلى مركز واستمرت عملية التحويل عبر ثورات عديدة؛ ثورة فكرية، ثورة علمية، ثورة اجتماعية وحتى ثورة إنسانية تنادي بتحرير **الذات** . حتى أصبح الغربي متخما بالذات فراح يعلن موتها في فلسفة مابعد الحداثة . ومحاولة تحرير **"الأنا "** من قيودها سواء الدينية أو الاجتماعية أو السياسية وغيرها... فأصبح التفكير هو مبرر وجودها حين أسس **"ديكارت"** الكوجيتو المعروف «**أنا أفكر إذن أنا موجود**»، وبذلك أصبح «**الإنسان هو المركز وهو الغاية في الوقت نفسه، وذلك من حيث إنه كائن واع أو عاقل، وحر ومريد، وفعال ومسؤول**»[1]. ومعنى كونه مركزا وغاية: أي أنه محور الكون وتحقيق رغباته وإشباع غرائزه الهدف الأجلّ.

وهذا ما انعكس على الفكر عموما وعلى الأدب بالأخص؛ إذ إن التجربة الشعرية الحديثة التي يمكن القول عن طبيعتها الإبداعية «**إنها بشكل أساسي وجوهري "تجربة فعل" لا" تجربة وصف"، فالذات في هذه التجربة تتحول من " وصف التجربة" إلى "معاناة التجربة"**»[2]، إنها تتحول من وصف خارجي لاحتكاكها مع العالم، إلى عيش التجربة ومعاناة تفاصيلها، لأن الوجود في الفكر الحداثي أصبح يعني وجود الذات كما يقول **"عبد الرحمن بدوي"** حين يعرف الوجود بقوله: «**هو أولا وجودي أنا، أنا الذات المتفردة**»[3].

وكون الشعر الحداثي تجربة ذاتية لا يعني أنها تبتعد عن المشترك الإنساني، بل بالعكس إذ «**ليس معنى التّجربة الذاتيّة أنّها مقصورة على حدود المعبّر عنها بل هي إنسانيّة، في طبيعتها؛ إذ إنّ جهد الشّاعر منصرف إلى التّعبير عن مشاعره بعد أن يتمثّلها**»[4]، فالشاعر الحداثي يصف إدراكه الذاتي للتجربة الخاصة به. وهذا لا يعني أنّها تخصّ الشاعر في حد ذاته فقط، بل تتعدّاه لأن تكون

1 محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص104.

2 عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999، ص37، 38.

3 عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1996، ص19.

4 مجموعة من الباحثين: محمد غنيمي هلال ناقدا ورائدا، دار الثقافة، بيروت،د ط، 1978، ص83.

إنسانيّة مشتركة، وما ذلك إلا لأن الحداثة كما العرفان مأخوذة بالمشترك الإنساني وهمها هو البحث عن نقاط التقاء بين البشر جميعا، بعد أن عاثت المادية بالأنفس فسادا وصنفت البشر تصنيفات خبيثة وماكرة و عنصرية على أساس العرق والدين واللّون.

إن التأكيد على الذات في الشعرية الحديثة إنما هو على نحو ما تأكيد على الاختلاف وابتعاد عن التنميط الذي فرضته العقلانية، فأهم ما جاءت به الحداثة هو وعي الإنسان بذاته، لهذا كانت الذاتية هي أول المفاهيم التي شكلت قاعدة الحداثة فـ «**الحداثة هي أولوية الذات، انتصار الذات، ورؤية ذاتية للعالم**»[1].

ولأن العودة إلى الفطرة والاحتفاء بالذاتية سمة واضحة في الحداثة الشعرية، التي كانت تدعو إلى استعادة ما قبل الخبرة العقلية والجمالية التي صارت نمطا يحتذى به، إذ يعد ذلك انقلابا معرفيا على العقل في فلسفة الأنوار، وهروبا من ضبطيته التي تحد من قدرات الإنسان، لهذا نادت بضرورة تحرير الغرائز من سلطة العقل والعودة إلى حياة الإنسان البدائي حين كان يعيش عصر ما قبل تشكل العقل، وتحتفي بخوض التجربة والانقياد لها بالمعنى الفطري الغريزي، بل في أحيان كثيرة تعيده إلى درك الحيوانية حين يستسلم لشهواته ورغباته، ويصبح الإنسان مستجيبا لنداء الحق بالفطرة كأي دابة على الأرض. إن محاولة تحرير الإنسان من سلطان العقل وإخضاعه لنظام الغريزة أو النزول به إلى الحيوانية نجدها عند العارفين خصوصا عند "**ابن عربي**"؛ إذ يقول في هذا المقام فمن أراد العثور على هذه الحكمة «**فلينزل عن حكم عقله إلى شهوته، ويكون حيوانا مطلقا حتى يكشف ما تكشفه كل دابة ماعدا الثقلين، فحينئذ يعلم أنه قد تحقق بحيوانيته. وعلامته علامتان الواحدة هذا الكشف، (...) والعلامة الثانية الخرس بحيث إنه لو أراد أن ينطق بما رآه لم يقدر فحينئذ يتحقق بحيوانيته**»[2]، وإن كان "**ابن عربي**" لا يقصد بذلك غلبة الشهوة و تسلط الغريزة على الإنسان حتى يُعد في درك الحيوانات، بل يقصد بذلك تعطيل العقل الذي طالما ميز الإنسان وجُعل مناط التكليف، لكنه أفرط باستخدامه حتى ظن أنه يملك زمام أمره وكونه، فالحيوان يقر بالوحدانية ويسبح

1 محمد الشيخ وياسر الطائي، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة (حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر)، دار الطليعة، بيروت، د ط، دت، ص12.

2 ابن عربي، فصوص الحكم، ص186.

الله بالجِبِلَّة والفطرة ولا يحتاج في ذلك إلى إعمال العقل أو التفكير المنطقي، إنها الفطرة التي تعني تغييب العقل فتستجيب بلا منازعة للأمر الإلهي، وتعد هذه الفكرة من مرتكزات الحداثة الأدبية ككل والشعرية على وجه الخصوص لهذا يقول **"داريوش شايغان"**: «**لا يوجد اختلافات جوهرية بين الإنسان والحيوان، بل مجرد اختلاف في الدرجة**»[1].

وبالحديث عن مفهوم الفطرة وعلاقتها بالبعد الغريزي الذي لوحظ في كتابات الحداثيين كما لوحظ في كتابات بعض العارفين الذين كانوا يرون في الأنثى مرادفا للكينونة وتجل للجمال الإلهي؛ إذ «**في معنى العلاقة بين الرجل والمرأة أو الذكر والأنثى وجه آخر من وجوه التعاشق الذي له ينسجم الكون، وتنمو علاقاته، وهناك من وسع هذه الدائرة لينتقل فيها معنى الذكورة والأنوثة إلى الأفلاك كالشمس والقمر وغيرهما، فبعضها يرمز للذكورة، والآخر للأنوثة، وهذا الجذب بينها يدخل في المعنى المذكور**»[2]، و**"ابن الفارض"** خير نموذج مثل القدرة على المزاوجة في شعره الغزلي بين اللذة الجسدية والإشارات العرفانية الروحية، فالعارف له علاقة مختلفة بالأنثى التي هي عادة مناط الشهوة، بحيث «**يخفي الحب الصوفي إذن رغبة شديدة في الأنوثة المطلقة التي تتخلل الوجود بأكمله، وقد حاول العاشق الصوفي أن يرقى بهذه الرغبة من مستوى الرغبة العادية –التي تريد الإستهلاك الفوري بموضوعها وتحقيق إشباعها كاملا– إلى مستوى الرغبة الكونية التي تلاحق السر الكوني المطلق في شموليته**»[3].

إن تسامي التجربة العرفانية عن الحسي وتعاليها عن ظواهر الأمور، لم يمنع من الحضور المكثف للجسد وتقاطيعه في مدونتها الشعرية أو النثرية، إذ اتخذ **الجسد/المرأة** مجلى من مجالي الجمال الذي يشهد فيه العارف عظمة الله، لهذا فللعارف علاقة مختلفة بالجسد، فهو لا يمثل فقط نزق الشهوة بل له أبعاد روحية أخرى، فكانت كتابة تفاصيل هذا الجسد كما هي في النص العرفاني محاولة جادة لاستنطاقه وفك رموزه والعبور من ظاهره المادي إلى باطن روحي وذلك باعتباره مدونة كبرى، إنها

1 داريوش شايغان، أوهام الهوية، تر: محمد علي مقلد، دار الساقي، بيروت،ط1، 1993، ص 45.

2 عبد الله شنيني، المؤتلف بين التصوف والحداثة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، أطروحة دكتوراة، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة،2018/2017، ص135.

3 عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية (الحب ،الإنصات ،الحكاية)، ص169.

كتابة تحاول تجاوز تاريخ طويل حطّ من قيمة الجسد باعتباره رمزا للمدنس ومدعاة للرذيلة، أمام أفضلية الروح، التي تمثل الجانب المقدس.

وفي مقابل هذا، نرى كذلك انغماسا متعمدا في اللّذة في كثير من الكتابات الحداثية وبخاصة الشعرية منها؛ بدعوى تحرير المكبوت واستنطاق اللّاوعي لهدم جدران الصرامة العقلية وتحرير الشعرية من ضوابط الوعي، فالحداثة الشعرية هي مطالبة حثيثة بأن يغادر كل شيء في هذا الكون ثابته الذي نمّط التفكير الإنساني . وهو ما انعكس على الكتابة الشعرية . والبحث عن متحول مغاير، وبذلك فقد وضع الحداثيون العقل أمام أزمة حادة لمحاولة التخلص من قوانينه الصارمة وطرائقه المعتادة في الوصول إلى المعرفة، وهو ما يعتبر هروبا من السلطة التي يفرضها العقل على مكونات الإنسان الأخرى، وهذه الفكرة هي التي قامت عليها المذاهب الطبيعية في الفن والفكر الحداثي.

ولأن لحظة الكتابة الشعرية هي اللّحظة التي يحاول فيها الشاعر الإمساك بتلابيب الجمال، يحدوه سعي جاد لتغطية أحداث قد تكون يومية وبسيطة ومهملة، ليكشف من خلالها عن تفاصيل إنسانية متعالية، فتنفتح له آفاق غير محدودة، فاللّحظة الشعرية التي تحاول استجلاء التفاصيل الحياتية الصغيرة لتكشف إنسانيتها، هي بهذا الفعل تغوص في ثنايا **"الأنا"** وفي آفاق كونيّة غير محدودة أيضا، في الوقت ذاته متخطية ما كان، مستشرفة ما سيكون.

إن تلك اللّحظة الفارقة التي يحياها الشاعر، تعتمد أساسا على اللّغة في تمثيل الحالة النفسية للذات وتحولاتها، لقادرة على تحقيق انزياح لتفرد **"الأنا"** واختبار قدراتها الخاصة، وتحقّق بذلك الشّعريّة عن طريق الاتّساق مع الآخر ومحاورته، دون نفيه أو إزاحته. وبهذا تتحقّق الذاتيّة الخاصّة للكون والإنسان، وهو يحاول القبض على تلك اللّحظة الشّعريّة الفارقة، فالشاعر إذ يسعى لخلق عوالم جديدة مستبصرا "**أناه**"،يكتشف منابع ثرة، تدفعه إلى ابتكار عالم جديد و لغة شعرية جديدة، قائمة على خلق علائق جديدة ومكثفة بين الذات والوجود من جهة، وبين الذات واللغة من جهة أخرى، وهذا لا ينبع إلا من ذات متفردة، تقدر تميزها ولا تبخس الآخر حقه في الاختلاف.

إن الشاعر غالبا لا يستطيع التعايش مع العالم الخارجي بكل تناقضاته، لذلك يخلق عالما موازيا حمالا لأفكاره وهواجسه، التي تتجاوز النظرة العادة الأفقية للأمور والأشياء «**فالفكرة تقوم على أناه**

المعرفية التي لا تستطيع أن تستوعبها أنا البشرية العادية»[1]، وهو إذ يفعل ذلك تبهجه لحظة الخلق والإبداع، لأنها بالنسبة له ولادة من رماد الرتابة والنمطية وهو ما يؤكده "**أدونيس** "حين يحتفي بهذه اللّحظة فيقول :«**يجب أن نوجّه النظر إلى الحركة الخلاقة التي أنتجت هذه القصيدة، إلى الطاقة الإبداعية الكامنة وراءها، فالنتاج الأول للمبدع ليس أن ينتج نتاجه، بل أن ينتج ذاته»**[2]. إنه إعادة بعث للذات أولا ثم للشعر بعدها.

الشعر الحديث –إذن– خلق على غير مثال، فهو خاضع لرؤيا الذات المبدعة على ما تحمله من تناقضات ونقائص وعقد أحيانا، ليصبح «**العالم خاضعا لرؤيا الذات المتخيلة، ومن ثم فالذات هي التي تنتج صور العالم التي لن توافق بالضرورة العالم ذاته، بقدر ما تكون معبرة عن الحقيقة الباطنية بما هي نتاج التجربة الذاتية، التي تحدس الوجود وتستكنهه وفقا لمنطق مغاير تتطابق فيه الذات مع متخيلها وحدوساتها»**[3].

لقد أصبح من صميم الحداثة الشعرية النأي عن النمطية، فصار الشعر يربأ عن السائد المألوف، ويسعى دوما لخوض التجربة، وفك أسرارها لا وصفها فقط "**فليس من رأى كمن سمع**"، وبالعودة إلى العرفان، فإننا نجد أن هذا المبدأ هو ركن أساس عند القوم؛ إذ تلاحظ أن العارفين يصرّون على خوض التجربة مسلكا، لذلك يحضّون على ركوب المجهول ومحاولة استجلاء كوامن الأمور، لا الوقوف على أعتاب الظاهر لهذا رأيتهم يقولون: «**إذا حصل المعنى لا يفقد بالعبارة، وإذا فقد المعنى لا يوجد بالعبارة، لأن الوهم يظهر فيها»**[4]، وحصول المعنى هو كناية عن تحصيل المعرفة اللدنية وخوض غمار التجربة العرفانية بكل تفاصيلها.

إن ذاتية التجربة العرفانية قد جعلت من مشروع الاتفاق في هذا البحث مشروعا حُكم عليه مسبقا بالفشل الذريع، لأن الطريق العرفاني يختلف من عارف إلى آخر فلا قانون يحكمه، ولا ضوابط تنظمه، فمنظومة العرفان قائمة بالأساس على الذوق والتجربة الفردية، فحين حوّل العارف آلية المعرفة

1 أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق، ط1، 2009، ص 426.

2 أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، صدمة الحداثة، ص313.

3 عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان (رؤية فلسفية للشعر)، ص112.

4 الهجويري، كشف المحجوب، ج1، ص365.

من العقل إلى القلب، معتبرا أن تلك المضغة الصنوبرية الصغيرة تمثل عنده «**لطيفة ربانية غير مادية يدرك بها الإنسان الحقيقة الوجودية، وفيها يتجلى الحق لعبده، وبها يحب العبد ربه، بعبارة أخرى هو مركز الإدراك الذوقي في الإنسان**»[1]، وذلك تصديقا للآية الكريمة التي يقول فيها الله تعالى: ﴿ أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ ٱلْقُرْءَانَ أَمْ عَلَىٰ قُلُوبٍ أَقْفَالُهَآ ﴿٢٤﴾ ﴾[2]، زالت تلك المراحل العقلية التي فرضتها المعرفة التجريبية أو البرهانية. فمعرفة تقوم على الذوق لا تقدر بأي حال كان أن ترسم للسالك طريقا واضح المعالم، فلكلٍّ طريقه ومنهجه الموصل إلى الله، وذلك لأنها تجربة ذاتية يخوضها العارف بغية الوصول إلى معرفته، وهو ما يعضده قول "**الطوسي**" حين سئل عن العارف فأجاب بقوله: «**لون الماء لون إنائه إن صببته في إناء أبيض خلته أبيض، و إن صببته في إناء أسود خلته أسود، وكذلك الأصفر والأحمر**»[3]، فالمعرفة العرفانية والخطاب المنتجة له، يخضع بالضّرورة إلى الذّات الباثّة له والسياقات الحافّة به، لهذا يعسر الولوج إليه والتفطن إلى خباياه واكتشاف أسراره، لمن لم يقتحم التجربة ويخض غمارها، ويذق حلاوتها، بل ويتجرع مرارتها أيضا، خاصة وأنّه قد رسم لنفسه نهجا في التعبير ينأى عن المواضعات، ويغوص في الرمز والإيحاء ويلح على البعد الفردي والذاتي في توليد المعاني، لكونها تنطق بهوية صاحبها وتهجس بمقاصده لهذا راح يتهم لغة عصره بالقصور و يبتكر لغته الخاصة والذاتية .

إن الحداثة كما العرفان تجربة قائمة بالأساس على الذاتية وملونة بتفاصيل صاحبها، فحين حاولت الحداثة تجاوز الواقع وتخطي حجبه غاصت في أعماق الذات، وطالبت بتحرير الملكات والغرائز والشهوات التي تضاهي العقل أهمية في نظر روادها. فكان العارفون يرون أن درجة الحيوانية لا تعد انقاصا من صفة الإنسانية ولا بخسا لحقها، بل يعتبرونها عودة للفطرة السليمة التي خُلق عليها الإنسان، فالحيوانية تعني عبادة الله بالجِبِلّة والفطرة، والالتزام بأوامره ونواهيه بعيدا عن العقل ومركزيته. وقد كانت الحداثة الشعرية تبحث عن الوصول إلى اللّاوعي والمكبوت في الذات الإنسانية بغية تحريره من سلطان العقل ليأتي الشعر وقتها قولا آليا خاليا من الصّنعة وبعيدا عن إعمال الفكر، كما كانت

1 أبو العلاء عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، ص 242.

2 محمد، الآية 22.

3 أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، تح: عبد الحليم محمود و طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، د ط، 1960، ص57.

الذّات في العرفان مغيّبة وتقنعت في كثير من الأحيان بباث مغاير فكانت غالب الوقت مجرد قناة لتمرير خطاب مقدس.

4. التجاوز والتعالي على الزمن

إن فكرة التعالي على الزمن من المفاهيم الأساسية التي قامت عليها الحداثة الشعرية، وإن شئت قل إن الحداثة في نظر مؤسسيها قيمة لا تاريخية بالأصل، ومفهوم متعال على الزمن، ونجد ذلك ماثلا بوضوح في علاقتها بالتراث، إلا أننا نؤكد أن كل جهد بشري وكل إبداع إنساني – مهما عظُم – لا يمكنه بأي حال من الأحوال التعالي على الزمن أو تجاوزه، بل يمكنه فقط استشكال علاقة الإنسان به،أو تجاوز بعده الكرونولوجي. وهذا ما يثبته تاريخ الشعر الطويل الذي يؤكد لنا أن الشعر الحق حداثي بامتياز بعيدا عن الأحكام الفيزيائية للزمان والمكان فـ«**السياق التاريخي ليس كبير الأهمية بالنسبة للأعمال العظيمة، والنص العظيم لا يحمل بعد أثر تاريخيته، وليس في حاجة إلى ما ينير جوانبه، إنه يهدم حدود الزمن والمكان ويصير تحفة ذات قيمة خالدة**»[1]، ولأن العقل لم يعد قادرا على تزويدنا بتفاصيل المعرفة بالمطلق؛ إذ إن «**الحس الباطني له زمان خاص مختلف عن الزمان المادي المرتبط بالمكان، والعقل لا يستطيع أن ينفذ إلى هذه المنطقة الخاصة بالحس أو الزمان الباطني ولا يستطيع أن يخضعها لمقولاته، فيجب إذا أن نبحث عن ملكة أخرى تستطيع وحدها أن تختص بالحس الباطني وبالزمان الشعوري، وهذه الملكة هي الحدس**»[2].

اعتمدت الحداثة الشعرية على القلب والحدس بدلا من العقل لأن أحكامه مضلّلة وآلياته محدودة، و هذا الزمن الباطني الذي لا يخضع للمقاييس الفيزيائية هو ما يطلق عليه "**برغسون**" "**زمن الديمومة**" "**la duréo**" وأهم ما يتصف به هذا الزمان[3]:

- **أنه زمان لا يخضع للمقاييس التي يخضع لها الزمان العادي.**
- **أنه زمان تتجدد لحظاته دائما، وتتعاقب الواحدة منها تلو الأخرى في جدة مستمرة غير قابلة للإعادة.**
- **أنه زمان لا صلة له بالمكان لأنه خاص بمجرى الحياة الشعورية.**

1 إرود إبش وجان كوهين وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1997، ص17.
2 يحي هويدي، مقدمة في الفلسفة العامة، ص151.
3 المرجع نفسه، ص153.

- **أنه زمان لا تخضع لحظاته للمعية، وهذا بعكس الزمن الآلي الفيزيائي الذي تبدو لحظاته في تآن ومعية.**

إذن، للزمن الفيزيائي أحكامه التي يدحضها اليوم العلم الحديث، فإذا «**كان زمن الفيزيائي قد استطاع أن يتراءى حتى أيامنا هذه كأنه زمن واحد ومطلق، فمرد ذلك لكون الفيزيائي قد وضع نفسه، منذ الوهلة الأولى، على صعيد اختباري خاص، فقد ظهرت التعددية الزمانية مع النسبية، فبالنسبة إلى النسبية ثمة عدة أزمان تتوافق، بلا ريب**»[1]، وهو ما جعل "**غاستون باشلار**" في كتابه: (**جدلية الزمن**) يفرق بين الزمن الفيزيائي والزمن المعاش فعلا، أو كما يسميه علم النفس الحديث الزمن النفسي، الخارج عن الأطر العقلية والمنطقية، التي يتمظهر بها الزمن الفيزيائي، فهو زمن روحي ميتافيزيقي يقترب من مفهوم الزمن في الحلم «**ونظن أننا انتقلنا من الزمن الأبيض والمجرد حيث يفترض اصطفاف إمكانات الوجود المحض،إلى الزمن المعاش، المحبوب، المغنى، المحكي. فلنعاود تصميم هذه التراكبات: فالزمن من حيث هو حياة، يعتبر تضامنا وتنظيما لمهام متتابعة ـ إن الحياة حلم في إستيعائها المتواصل ـ والحلم ذاته أنشودة روحية** »[2].

إن الزمن في الحلم يكسر قواعد الزمن الفيزيائي، لأن الأحداث فيه حرة وتقع بشكل متناقض. فالحلم لا يخضع لقاعدة العلاقة بين الزمن والحركة في الحالة الحلمية، لأن الأحداث في هذا الزمن لا تقع بنفس تفاصيل واشتراطات زمن الواقع، بل له منطقه الخاص، ذلك لأن الزمن المعقول والزمن المعاش ليس لهما مبادئ التسلسل ذاتها؛ فما قد يعيشه الشخص في لحظة شعوريا قد يعادل أزمنة عديدة في الزمن المعقول، فلا يمكن طرحهما كأنهما متساوقان ويخضعان لنفس الحكم.

للشعر زمنه الخاص، إنه زمن الروح، الذي يستمد خصائصه من لطافتها، فما تشعر به النفس من هناء ساعات الانتشاء والفرح يقلصه الزمن الروحي في بعض الهنيهات، في حين تترصد الأحزان تلك الهنيهات لتشعرك أن لحظات الألم كألف سنة مما يعدون، لهذا كانت الحداثة لا تاريخية تحتكم لزمن مختلف؛ إذ «**يبدو أن التقليد متمركز على الماضي بينما الحداثة متمركزة على المستقبل، لكن**

1 غاستون باشلار،جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1992، ص 109.
2 المرجع نفسه، ص133.

الحداثة وحدها هي التي تعكس ماضيا في الوقت نفسه الذي تعكس مستقبلا، وفق جدلية خاصة بها »[1]، زمن لا يمضي وفق اتجاه واحد من الماضي نحو المستقبل، إنه زمن دائري متجه نحو الأعلى، إنه يمثل زمن «**سيرورة الإنسان التي لاتنتهي نحو ذاته وعالمه. وهي لا تنتهي لأن نقطة الوصول مرتبطة بنقطة الإنطلاق، كل منهما تستدعي الأخرى**»[2].

والشعر محاولة للإمساك بلحظة خالدة متميزة يتظافر فيها المستقبل مع الحاضر والماضي، تلك اللحظة الهاربة من منطقية الزمن الفيزيائي، ذلك لأن «**ماهية الزمن، الماهية المجردة والفارغة التي شرع هيجل في تحطيمها، وهو يصف لنا، كيف يتكون الزمن في الواقع الحي للروح (...)، منذئذ، يتبين لنا أننا حين نحاول الصعود نحو الزمن الروحي المحض، إنما نصل في آن واحد إلى أقانيم التناقض الحميم وتجاذب الوجود والعدم**»[3]. هذا ما جعلنا نؤكد أن العمل الأدبي الحداثي بعامة والشعر بالخصوص يبحث دائما عن الإفلات من عقال الزمن، لأن ما ارتبط بشرط تاريخي يعبر عن ظاهر الحدث دون الغوص في جوهره الذي غالبا ما يمثل المشترك الإنساني في كل الأزمان والأمكنة، ينتهي بانتهاء شرط وجوده، فهو «**عمل يسعى واعيا إلى تحديد هويته، أي عمل يناهض النتاج الفني للماضي القريب ويتجاوزه سعيا إلى تأسيس قواعده الخاصة، واكتشاف شروطه الفنية المتفردة التي تؤسس شرعيته**»[4]، إنه يبحث عن الإمساك بلحظة "**الآن**" كما يسميها "**ايكهارت تول**" وعيشها بكل تفاصيلها، لأن الخلق الشعري ابن اللحظة الحاضرة التي يحياها الشاعر في صفاء نفسي وروحي، تلك اللحظة التي تتخطى الحواجز ويتعانق فيها الماضي والمستقبل، إنها «**الآن (اللحظة الحاضرة) و هذا هو الثمين فعلا. وكلما ركزت على الزمن ـ ماض أو مستقبل ـ افتقدت الآن(اللحظة الحاضرة) التي هي أثمن شئ في الوجود**»[5] .

1 محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، الحداثة، دار توبقال، المغرب، ط3، 2008، ص 63.

2 المرجع نفسه، ص67.

3 غاستون باشلار، جدلية الزمن، ص112.

4 نك كاي، مابعد الحداثية والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1999، ص هـ من المقدمة.

5 ايكهارت تول، قوة الآن (الدليل إلى التنوير الروحي)، تر: مؤيد يوسف حداد، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2009، ص 44.

الحداثة الشعرية –إذن– لا زمانية والشعر محاولة جادة للتعالي عن الخطية الزمانية، والعيش في هالة لحظة أبدية، تقدس جوهر الأمور وتبتغي محاورة المشترك الإنساني، هذا ما يجعلك تشعر أن زمنه «**زمن مطلق. وفيه تتسنى رؤية الأبد**»[1]، لأنه مرتبط بالحلم والإستشراف ويحاول تجاوز سلطة الحاضر.

عطفا على ما سبق، يتبين لنا أن الحداثة الشعرية تتعالق مع العرفان في فكرة التعالي على الزمن، فالحداثة لحظة لا تاريخية لأنها تحاول بت الصلة بينها وبين الماضي والمستقبل، لأنها لحظة وعي شامل وهي مرتبطة أساسا بكونها ثورة على الرتابة والنمطية، وإعادة نظر في منظومة كاملة من المفاهيم والمصطلحات.

في المقابل يكاد يجمع الباحثون أن العرفان أيضا معرفة متعالية على الزمن، إذ حاول العارف قطع امتداده عبر الزمن الخطي المعقول، لعيش زمن روحي خاص لا علاقة له بالزمن الفيزيائي، وما العزلة والزهد والتجرد من متاع الحياة الدنيا إلا محاولة لعيش زمن مختلف عن حاضرهم، والإمساك بلحظة تتحرر فيها الروح من قيود المادة وتنطلق في رحلة روحية تتجرد فيها من "**الماقبل**" و"**المابعد**".

وإذا كانت اللحظة "**الآن** " مهمة وفارقة في الحداثة الشعرية، فإنها لا تقل أهمية عنها في العرفان والتصوف «**الآن هي أيضا مسألة مركزية في تعاليم الصوفية (...) وللمتصوفة قول مأثور "إن الصوفي هو ابن الزمن الحاضر"، والرومي الشاعر الكبير ومعلم الصوفية يصرح:"الماضي والمستقبل يحجبان الله عن بصرنا، احرق كلاهما بالنار**»[2]، ولأنها تجربة ذوقية كشفية، تمثل فيها اللّحظة الراهنة لحظة مركزية ونقطة محورية في تحصيل المعرفة اللدنية، لأن لحظة انزياح الحجب وتجلي الذات الإلهية هي لحظة "**الآن**" التي يجب على العارف أن يحياها بكل تفاصيلها، فالحياد عنها نحو الماضي أو نحو المستقبل يعيده إلى الغياب وكثافة الحجب والأستار. إن الزمن الفيزيائي عند العارف هو زمن غيري و« **ليس الزمن الغيري القائم على مقاييس العامة إلا وجها آخر للمكان القائم على الحصر والمسافة. فالتداخل بينهما، من موقع السوى، مبني على الحدّية. وما يطرأ على**

1 خالد بلقاسم ، الصوفية والفراغ (الكتابة عند النفري)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2012، ص134.

2 ايكهارت تول، قوة الآن (الدليل إلى التنوير الروحي)، ص 47.

أحدهما، في التجربة يمتد إلى الآخر، إذ كل اتساع يمس المكان ويحرره من الحد إلا ويشمل الزمن أيضا. الحد المقيد للمكان مقيد للزمن في آن.وهذا ما نعنيه بكون الزمن الغيري المقيس وجها آخر للمكان القابل للحصر»[1]، والتجربة العرفانية المأخوذة بالمطلق واللانهائي يخنقها الحصر زمانا ومكانا، لهذا تجردت من مقاييسهما معا، لأن الزمن الفيزيائي أو زمن العامة كما يسمونه حصر وتضييق للأفق الرحب الذي تحيا فيه التجربة، إنه وأد لها لأن الزمن يتعلق عندهم بمستوى آخر يسمونه عالم الملكوت.

إن الزمن أو كما يسميه العارفون في المصطلح الصوفي" **الوقت**"، إذ يؤكد "**الجابري**" أن لفظ الزمن نادر في الاستعمال الصوفي، ويستعملون بدله لفظ "**الوقت**" ويعرفه "**الهجويري**" **بقوله:** «**هو ما يكون العبد فيه فارغا من الماضي والمستقبل عندما يتصل وارد من الحق بقلبه، ويجعل سره مجتمعا فيه، بحيث لا يذكر في كشفه الماضي ولا المستقبل، فليس لكل الخلق قدرة في هذا، ولا يعرفون علام مرت السابقة، وعلام ستكون العاقبة. وأرباب الوقت يقولون: علمنا لا يستطيع إدراك العاقبة ولا السابقة، ولنا في الوقت سرور مع الحق، فإذا ما انشغلنا بالغد أو خطر على قلبنا التفكير نحجب عن الوقت، والحجاب تشتت، فكل مالا تصل إليه اليد يكون التفكير فيه محالا، كما يقول أبو سعيد الخراز رحمه الله: لا تشغل وقتك العزيز إلا بأعز الأشياء، وأعز أشياء العبد شغله بين الماضي والمستقبل** »[2]. فلحظة الكشف كما يؤكد "**الهجويري**" هي لحظة ينفصل فيها العبد عن زمانه بالكلّية فليس يفكر في ماض ولا في مستقبل لأن ذلك يحجبه مرة أخرى، ويمنعه من الانشغال بأهم الأمور وهو الاستغراق في لحظة القرب من الله، والتمتع بمدد التجليات.

زمن العارف زمن روحي محض لا علاقة له بخطية الزمن الفيزيقي، لأنه متعال عن منطقه، بل له منطقه الخاص ، لهذا يعرف "**ابن عربي**" الوقت بقوله: «**الوقت: فعبارة عن حالك في زمن الحال لا تعلق له بالماضي والمستقبل**»[3]، فمفهوم الوقت يقوم على عدم الانخراط في الزمن العادي. لهذا

1 خالد بلقاسم، الصوفية والفراغ (الكتابة عند النفري)، ص133.

2 الهجويري، كشف المحجوب، ج2، ص 613، 614.

3 ابن عربي، رسائل بن عربي، ص408.

يقـول **"محمـد عابـد الجـابري"**: «**إن العـارف لا يعـترف بالزمـان كإطـار للحـوادث، ولا كديمومـة للحالات الشعورية، ديمومة متصلة لا تقبل الرجوع القهقرى ولا القفز إلى الأمام، بل إن الزمان عنده كالمكان: يمكن أن يسافر فيه وفي أي اتجاه شاء، إلى أمام أو إلى وراء، يمكن أن "يحضر" فيه و"يغيب"**»[1].

ومما سبق يدرك الباحث أن الوقت أو الزمن عند العارف هو قطيعة مع الماضي والمستقبل واستغراق في الحال «**الذي يحتوي خط الزمان احتواء ويستوعب تعاقب الديمومة في "لحظة" واحدة ممتدة بدون بداية ولا نهاية. إن "الوقت" الصوفي من هذه لزاوية هو نفي للزمان الطبيعي والسيكولوجي معا**»[2]. فالوقت عند العارف **"لحظة"** تنضغط فيها الأزمنة جميعا؛ ماضيا وحاضرا و مستقبلا، إنه يحيا تلك اللحظة التي قد تمتد من زمن الخلق إلى البعث.

أما **"القشيري"** فيرى أن الوقت هو الحال الغالب على الإنسان؛ فيقول «**الوقت: ما أنت فيه، إن كنت بالدنيا فوقتك الدنيا، وإن كنت بالعقبى فوقتك العقبى، وإن كنت في السرور فوقتك السرور، وإن كنت بالحزن فوقتك الحزن. يريد بهذا أن الوقت ماكان هو الغالب على الإنسان**»[3]، وفي هذا القول أيضا إثبات لفرضية أن الزمن الصوفي لا علاقة له بالزمن الواقعي **"فالقشيري"** لا يقسمه وفق خطيته من ماض إلى حاضر إلى المستقبل، بل يرى أنه زمن نفسي يخضع للحالة النفسية التي تغلب على الإنسان.

يتضح -إذن- مما سبق أن الزمن عند العارفين هو «**زمان منكسر، إنه زمان الغيبة والحضور، زمان السكر والصحو، زمان التقلب في الأحوال والمقامات هذا الزمان زمان نفسي وبعبارتهم"زمان الأنفس"**»[4]، وزمان الأنفس كما يراه **"الهجويري"** هو زمن الذين صفت سريرتهم، وطهرت قلوبهم لهذا فرق بين أصحاب القلوب وأصحاب الأحوال وأصحاب الأنفاس في استيعابهم للوقت فقال: «**وصاحب الأنفاس أرقّ وأصفى من صاحب الأحوال. فكان الوقت مبتدئا،**

1 محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي، ج2، بنية العقل العربي (دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية)، ص252، 253.

2 المرجع نفسه، ص353.

3 القشيري، الرسالة القشيرية، ص130.

4 محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي، ج2، بنية العقل العربي (دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية)، ص355، 356.

وصاحب الأنفاس منتهيا، وصاحب الأحوال بينهما. فالأحوال وسائط، والأنفاس نهاية الترقي. فالأوقات لأصحاب القلوب، والأحوال لأرباب الأرواح، والأنفاس لأهل السرائر»[1]، إن الوقت في تقدير العارفين يختلف باختلاف القدرة على الحضور لحظة القرب من الله، فهو انشغال دائم برؤية المطلق ولأنه أقرب إلى المستحيل وإن انطوى على قدر ضئيل من التحقق كان دائما مرهونا بالمدد الإلهي، الذي يهب العارف لحظة واحدة تمكنه كما يرى **"عفيف الدين التلمساني"** من الإقامة « **بين الأبد والأزل، وذلك فوق الزمان المقدر بالحركة»**[2]، إنها اللحظة التي تجمع بين متقابلين مستقبل بعيد ليس له نهاية وماض سحيق ليس له بداية.

زمن العرفان –إذن– مختلف عن الزمن الواقعي أو الفيزيقي قولا واحدا، ذلك لأن العارف إنسان مختلف متميز، ولهذا كان «**الزمن الصوفي يختلف عن الزمن الفلسفي، والمجتمع الصوفي يختلف عن المجتمع الاجتماعي، فالصوفي يقف أمام زمان يمتد من آدم إلى يوم القيامة، ويعيش في مجتمع يختلط أحياؤه بأمواته»**[3].

إن علاقة التجربتين (**الحداثة والعرفان**) بالزمن يمكن تلخيصها في كونهما تجربتين تتأسسان بمعزل عن الزمان الفيزيقي، ولا تندرجان في خطيته المنطقية، فهما تنطلقان من فكرة محورية هي التعالي على الزمن. ومن هنا جاءت المراهنة على وضعية معرفية إبيستيمية خارجة عن قواعد الزمن ولا تحتكم إلى قوانينه، في محاولة للإمساك بلحظة تخلد جوهر الوجود، والبحث عن نفحات روحية تجمع المشترك الإنساني في كل مكان وزمان، وكأنها تترجم لحظة متفردة ينضغط فيها زمن الجنس البشري منذ بدأ الخليقة إلى يوم البعث.

1 القشيري، الرسالة القشيرية، ص 168.

2 عفيف الدين التلمساني، شرح مواقف النفري، تح : جمال المرزوقي، مركز المحروسة، القاهرة، ط1، 1997، 433.

3 سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص37.

ثانيا. إرهاصات العرفانية في الشعر الجزائري

1. الشعر العرفاني في الجزائر في القرن السابع الهجري

إن الحديث عن إرهاصات العرفانية في الشعر الجزائري يقودنا -لا شك- للحديث عن بدايات الشعر الصوفي في المغرب العربي الكبير، وذلك لمقومات جغرافية وتاريخية وسياسية، كانت موحدة للمنطقة ككل، جاعلة منها لحمة واحدة تشترك في الدين واللغة والثقافة والمصير المشترك.

يؤكد المؤرخون «**أن أقطار العالم العربي بالمفهومين السياسي والجغرافي معا قد عرفت ظاهرة التصوف في الخمسية الهجرية الثانية بصورة جلية، وتجاوب رجالها وعلماؤها مع هذا التيار الذي وصل إليهم بواسطة النزوحات ونسخ المخطوطات أو إرسالها إلى هذه الربوع أو إحضارها عن طريق قوافل التجارة التي كانت ترحل إلى المشرق العربي**»[1]، فقد عرف العالم الإسلامي في هذه المرحلة تغيرات كبيرة في خارطته الثقافية والسياسية، إذ «**اختفت دول وحركات، وانتقلت مراكز الثقل السياسي والثقافي من أقطار إلى أخرى، وبرزت في الثقافة والاجتماع والأخلاق اتجاهات وخصائص لم تكن من قبل، وفي ذلك العصر شهد المغرب ظهور أعظم فلاسفته ومتصوفيه**»[2]، لقد كبرت الرقعة الجغرافية للعالم الإسلامي، وضمّ إلى حاضرته بلدانا تمتاز عن بلاد المشرق بتاريخ مغاير وثقافة مختلفة، وقد أسهمت الرحلات التجارية أو الدينية في تعريفهم بالتراث الصوفي، إذ عبر تلك «**الديار العربية التي كانوا يمرون عليها في رحلاتهم إلى الديار المقدسة بغية آداء مناسك الحج مصبحين وبالليل، ذلكم كله أتاح لهم الإلتقاء بشيوخ أجلاء اتخذوا من التصوف مذهبا ومن الزهد لباسا**»[3].

دخل التصوف بلاد المغرب الإسلامي بعامة والمغرب الأوسط على وجه التحديد .كما كانت تسمى الجزائر وقتها . عبر بوابة قوافل التجارة وزوار الديار المقدسة قصد الحج والاعتمار، تلك القوافل

1 محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب في الخمسية الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، د ط، ص8.

2 محمد جابر الأنصاري، التفاعل الثقافي بين المغرب والمشرق في آثار ابن سعيد المغربي ورحلاته المشرقية وتحولات عصره، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1992،ص5.

3 محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب في الخمسية الهجرية الثانية،ص9.

التي كانت تيمّم وجهها شطر المشرق العربي حيث التقى هناك رجال المغرب بأعمدة الفكر والتصوف، وحينها تلاقح الفكر وتبادل علماء الحاضرتين الثقافيتن العلوم والمعارف، وقد «**ظل متصوفة المغرب الإسلامي على اتصال دائم ووثيق بمتصوفة المشرق الإسلامي، أبو مدين الغوث، عبد القادر الجيلاني، ويذكر الغبريني الكثير من متصوفة المغرب الذين انتقلوا إلى المشرق وأخذوا مختلف العلوم ومنها التصوف**»[1].

وقد ظهرت بواكير التصوف في ذلك الزهد والتعفف عن ملذات الحياة التي رأى فيها الصوفي سجنا لروحه التوّاقة للتحليق في آفاق الكون والاقتراب من أطياف المطلق، للاغتراف من هذا المعين الطاهر النقي، وقد كان وقتها «**الصوفية يعرفون باسم القراء والزهاد والنساك، وكان ملحوظا فيهم أنهم من أقطاب الأدب والبيان، ومن المؤكد أن الجاحظ حين اهتم بهم لحظ فيهم شيئين: جودة الأدب وقوة الخيال**»[2]، وانطلاقا من هاتين الخصّيصتين ارتبط التصوف بالأدب، لأن التصوف كما هو معلوم يعتمد على قوة الخيال لا على إعمال العقل وهو ما يرتكز عليه الأدب في كل عصوره عبر التاريخ.

أما في الجزائر ازدهر الأدب الصوفي ولمع نجمه في «**القرن السّابع فقد عج بأسماء جزائرية تعود أصلا إلى بيئات ثقافية إبان هذه الفترة في كل من مليانة، وبجاية، وزواوة، وتلمسان، وهؤلاء صاغوا مع زملائهم من فاس ومراكش قلادة مضيئة في جيد تصوف القرن المذكور، والقرون التالية له**»[3]، لازال يذكرها التاريخ بإجلال كبير فقد كانت نماذج بهية تطفح بالجمالية، وقد كانت ترتكز على متكأين أولهما: **الزهد** –كما ذكرنا– فالتصوف قد استبطن منذ القديم «**تجربة الزهد المتطورة بشكل تدريجي ومستمر**»[4]، وثانيهما: **الحب** الذي طوّره الصّوفية ليتجاوز الحسّية إلى عالم معنوي مليء بالطهر والنقاء، تفيض فيه مواجيدهم حبا للذات الإلهية وكل تجلياتها في الوجود،

1 عبد المنعم القاسمي الحسني، أعلام التصوف في الجزائر منذ البدايات إلى غاية الحرب العالمية الأولى، دار الخليل القاسمي، الجزائر، ط1، 1427هـ، ص 27.

2 زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1،مطبعة الرسالة، القاهرة، ط1، 1938، ص68.

3محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية ، ص15.

4 عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرشيد للنشر، العراق، د ط، د ت، ص26.

و«**كان من الأوائل الذين نشروا التصوف بالجزائر، الشيخ عبد السلام التونسي، أبو مدين الغوث، ومن أقطابه أيضا نذكر على سبيل المثال: عبد الرحمن الثعالبي، أحمد بن عبد الله الزواوي، وإبراهيم التازي، الإمام السنوسي، إبن زكري، أحمد زروق، أحمد بن يوسف، المليانى،... وغيرهم**»[1]، ولعل هؤلاء يعدّون من أهم أعلام التصوف في العالم الإسلامي وقتها . بالرجوع إلى ما كتبوا في هذا المجال . وليس فقط في المغرب العربي، إلا أنهم لم ينالوا حظهم من الدراسة ولم يقدم نتاجهم الفكري كتجربة فريدة حرية بالتحليل والتمحيص، وقد كان لهؤلاء كبير الأثر في توجيه الناس في مجتمعاتهم وتقويمهم «**بسلوكهم: حيث كانت الناس ترى فيهم أنموذج الصلاح والتقوى وبعلمهم: إذ إن معظم أعلام التصوف وعلمائه تولوا مهمة التدريس**»[2]، وهذا ما جعلهم يكتسحون مناصب الريادة الفكرية والثقافية والإجتماعية.

وليس غريبا أن نقول إن التصوف الأدبي في الجزائر يعود إلى هذه الفترة، وقد ارتبط التصوف كثيرا –كما أسلفنا الذكر– بالشعر منذ وجوده، وليست التجربة الجزائرية استثناء لهذه القاعدة العامة، فالخطاب العرفاني أشد وضوحا وأكثف حضوراً في الشعر منه في خطابات أخرى، وهذا يعود إلى مدى رحابة وقدرة الشّعر على امتصاص الرّوح العرفانية ونفحاتها، ولمدى ارتباطهما معا بعلائق ووشائج متينة، وهذا ماجعل الخطاب العرفاني يتجلّى بوضوح في التجربة الشّعرية، وذلك لوجود ارتباط تاريخي وثيق منذ أزمنة غابرة بهذا الجنس الأدبي منذ وجوده، ولعل التجربة الفردية المعتمدة على الذوق في كلّ من الشّعر والعرفان أهم أسباب هذا الارتباط الذي أثبتت التجربة مدى صلابته.

والتجربة الشعرية الصوفية «**هي مجموعة من التجليات الوجدانية المؤيدة بأطوار روحانية يسلكها جملة من الشعراء الذين يجتازونمرحلة الزهد إلى مراحل تتدرج حتى تبلغ بهم مدارج السالكين الواصلين** »[3]، ولكي تتضح الفكرة ويكتمل التحليل كان لزاما التمثيل لهذه الفترة بنماذج شعرية انتقائية تبين تباين قدرة الشعراء الجزائرين في تمثل روح العرفان ورموزه وترجمة ذلك شعرا، ومن

1 عبد المنعم الحسني، أعلام التصوف في الجزائرمنذ البدايات إلى غاية الحرب العالمية، ص26.

2 المرجع نفسه، ص26.

3 عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، الجزائر،ط1، 2004، ص97.

هؤلاء الذين دبجوا قصائد في العرفان نذكر الشاعر الجزائري:"**أبو عبد الله محمد بن صالح الكناني الشاطبي**" (**ت699هـ /1297م**) إذ يقول في الزهد الذي هو أول درجات العرفان:

جَعَلْتُ كِتَابَ رَبِّي لِي بِضَاعَة فَكَيْفَ أَخَافُ فَقْرًا أَوْ إِضَاعَة

وَأَعْدَدْتُ القَنَاعَةَ رَأْسَ مَالٍ وَهَلْ شَيْءٌ أَعَزّ مِنَ القَنَاعَة[1]

في هذه الأبيات بيان لزهد الشاعر في الدنيا والتعفف عن ملذاتها، وهو يترجم قناعة عرفانية قام عليها فكر القوم، وانعكست في جل تراثهم الشعري والنثري، فهم يحاولون التخفف من ماديات الحياة، تركيزا منهم على تفعيل قدرات الروح التوّاقة إلى اللّانهائي والمطلق، فإذا تنافس أهل الدنيا على نصيبهم من ملذاتها، تمسّك الصوفي فيها بنصيبه من كتاب الله (**جعلت كتاب الله لي بضاعة**)، وسنة رسوله الأكرم، ذلك لأنّهم اشتروا الحياة الدنيا بالآخرة، فآثروا «**الحياة الأخروية الأبدية الباقية على الحياة الدنيا الدنيئة الفانية، وباتصاف الإنسان بهذا الوصف (الزهد) يقدر أن يعيش هذه الدنيا آخذا منها نصيبه بقدر زاد الراكب، فيقلل في ملذاتها، ولا يغتر بمفاتنها، ويتوكل على الله، ويخافه ويرجو منه. لينال أجره عند الله**»[2]، وهو يرى في ذلك غناه المادي والروحي، وما مرد هذه السّكينة إلا إلى القناعة التي وهبها الله للسالكين طريهم إليه، فهم يرون فيها كنزهم الذي لايفنى(**وهل شئ أعز من القناعة**) ورزقهم الذي لا ينفذ.

هكذا بدأ الشعر العرفاني شذرات روحية داعية إلى الزهد، لكنه سرعان ما استطاع أن يتشرب روح العرفان النظري القائم على الرمزية والإشارة الموغلة في الإيهام والتعتيم، حتى صار للعارفين معاجم اصطلاحات نخبوية، ولعل أهم تلك الرموز هي: **الحب، الأنثى، والخمرة**، ومن ذلك قول الشاعر: "**أبو محمد عبد الحق بن ربيع(ت 675 هـ /1285م**) في إحدى قصائده:

سَفَرْتُ عَلَى وَجْهِ الجَمِيلِ فَأَسفَرَا وَبَدَا هِلَال الحُسْنِ مِنْهَا مُقْمِرَا

1 أبو العباس الغبريني أحمد بن أحمد بن عبد الله، عنوان الدراية في من عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تح: عادل نويهض، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979، ص79.

2 وكيع بن الجراح، كتاب الزهد، ج1، تح: عبد الرحمن عبد الجبار الفريوائي، مكتبة الدار، المدينة المنورة، د ط، د ت، ص127.

وَدَنَـــتْ فَكَاشَـــفَتِ القُلُـــوبِ بِسِـــرِّهَا وَسَـــقَتْ شَـــرَابَ الأُنْـــسِ مِنْهَـــا كَـــوْثَرَا

وَ رَأَيْتُهَـــا فِي كُـــلّ شَـــيءٍ أَبْصَـــــرَتْ عَيْنَـــايَ حَـــتّى عُـــدْتُ كُلِّـــيُ مْبـــصِرَا

وَسَمِعْـــتُ نُطْـــقَ النَّاطِقِيـــــنَ فَكُلُّهُـــمْ بِالحَمْـــدِ وِالتّسْـــبِيحِ عَنْهَـــا أَخْـــبَرَا

.

.

.

وَبِهَـــا فَنَيْـــتُ عَـــنِ الفَنَـــاءِ وَغُصْـــتُ فِي مَـــــاءِ الحَيَـــــاةِ مُسَـــــرْمَدًا وَمُدَهّـــــرَا

فِي المَـــاءِ يَظْهَـــرُ كُـــلّ شَـــيءٍ كَـــائِنٍ وَبِـــهِ يُـــرَى مِثْـــلُ الوُجُـــودِ مُصَـــوّرَا

وَأنـــــا أَرَى فِي كُـــــلّ مَـــــاءٍ مـــــاءَهُ وَأَرَى وَرَاءَ المـــــاءِ مـــــاءً آخَـــــرَا

▪

▪

▪

إِفْصَـــاحُ قَـــوْلِي لَا يَفِـــي بِمَوَاجِـــدِي وَبَيَانُـــــهُ لَا يَسْتَقِـــلّ بِمَـــا جَـــرَى

لَـــوْ كَـــانَ سِـــرّ اللهِ يُكْشَـــفُ لَمْ يَكُـــنْ سِـــرًّا وَلَكِـــنْ لَمْ يَكُـــنْ لِيُـــذكرا"[1]

إن هذه المقطوعة تفيض برموز الخطاب العرفاني، إذ تبدو جلية قدرة الشاعر على تمثل الرمز العرفاني وإعادة بعثه من خلال تجربته الشعرية باعتماده على الإشارة؛ حيث يخاطب الشاعر في مطلع

1 أبو العباس الغبريني، عنوان الدراية في من عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية ، ص59.

القصيدة أنثى بهية الجمال والألق(**سفرت على وجه الجميل فأسفرا /وبدا هلال الحسن منها مقمرا**). والرمز الأنثوي من الرموز الرائجة في الشعر العرفاني، وهو ما أدى غالبا إلى استعانته بمعجم الشعر العذري للإفصاح عن مواجيده مخضبا إياه بلطافة الروح ونقائها، وإذ استعملت العرفانية ذلك فعّلت المخيال الشعري للعارف وأزكت روح الغموض فيه. ثم يحدثنا عن الكشف وانزياح الحجب المادية لحظتها(**ودنت فكاشفت القلوب بسرها/وسقت شراب الأنس منها كوثرا**)، لتسفر عن جمال وجلال أخّاذين جعلا الشاعر يعيش لحظة مابينية: بين الوعي واللاوعي، بين الصحو والسكر، بين الحضور والغياب، تلك اللّحظة التي يتساوى فيها الشاعر والعارف أي «**حين يصل الصوفي إلى درجة (الفناء) التي يتم فيها تعطيل الإحساس عن كل موجود يتساوى معه الشاعر في حالة الإلهام أو الحدس**»[1]، ليرى الوجود كله انعكاسا لجمال الذات الإلهية ويصدح العارف وقتها "**أن لا موجود سوى الله**"، فلا يرى بعد ذلك إلا تجليات له في الكون، ولا تسمع أذنيه إلا تسبيحا بحمده من كل الموجودات (**ورأيتها في كل شيء أبصرت/ عيناي حتى عدت كلي مبصرا، وسمعت نطق الناطقين فكلهم/بالحمد والتسبيح عنها أخبرا**).

لقد أصبح الشاعر كله مبصرا، فأشار إلى البصر بالماء الذي يعكس صور الأشياء حتى تبدو وكأنها حقيقية (**في الماء يظهر كل شئ كائن/ وبه يرى مثل الوجود مصورا**)، إلا أنه يعكس الوجود المحسوس المرئي فقط، فأشار إلى نور البصيرة، التي تمثل رؤية القلب الطاهر محل أنوار الله والتي تتعدى رؤية المحسوس إلى رؤية اللّامحسوس، إنها تخترق ظاهر الأشياء لرؤية بواطنها، فهي تستبطن جواهر الأمور، لهذا فهي قادرة على تخطي "**عالم الشهادة**" إلى "**عالم الغيب**" وفي قوله (**وأنا أرى في كل ماء ماءه/ وأرى وراء الماء ماء آخر**) مايعضد ذلك.

إن هذه اللحظة التي يتخطى فيها الشاعر عالما محسوسا تحكمه قوانين وضوابط عقلية، إلى عالم آخر يحتكم إلى مقاييس أخرى تتعدى ضبطية العقل، يتجاوز بذلك مقام "**الكشف**" إلى مقام آخر وهو "**الفناء**" هذا المصطلح الذي تكرر كثيرا على ألسنة العارفين المتصوفة فقال:

1 مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص 107.

وَبِهَـا فَنَيْـتُ عَـنِ الفَنَـاءِ وَغُصْـتُ فِي مَـــاءِ الحَيَـــاةِ مُسَـــرْمَدًا وَمُـــدَهّرَا

إنه "**الفناء**" هذا المصطلح الأثير في الفكر العرفاني ويعرفه "**القشيري**" بقوله «**أشار القوم بالفناء: إلى سقوط الأوصاف المذمومة**»[1]، من الإنسان لتبقى أوصافه المحمودة. غير أنه يؤكد أن هذا أول الفناء وبدايته، وأقصى درجاته هو الفناء عن الفناء ذاته، أي الفناء عن الخلق فلا يشعر العارف بمن حوله والفناء عن النفس فلا يشعر بها ولا يدرك أنّه ذاهل عنها.

هذا الذهول هو ما عبرت عنه آية النسوة في سورة "**يوسف** " من القرآن الكريم تعبيرا معجزا مبهرا، حين قال عز وجل ﴿ **فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَئًا وَءَاتَتْ كُلَّ وَٰحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ ٱخْرُجْ عَلَيْهِنَّ ۖ فَلَمَّا رَأَيْنَهُۥٓ أَكْبَرْنَهُۥ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَآ إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴿٣١﴾** ﴾[2]، فذهول النسوة جعلهن في حالة تقترب من الغيبوبة، فذهلن عما حولهن فقلن: إنه ليس بشرا؛ وهو كذلك. وقالن إنه ملك و ماهو بملك، وهي صورة دقيقة لتعطيل عمل العقل حيث يفقد الإنسان القدرة على التمييز وقراءة معطيات وصور الواقع، بل ذهلن حتى عن أنفسهن لدرجة أن قطعن أيديهن وهن لا يشعرن بوخز الألم الذي غطته نشوة الروح بالجمال، «**فهذا تغافل مخلوق عن أحواله عند لقاء مخلوق آخر، فما ظنك بمن تكاشف بشهود الحق سبحانه؟ فلو تغافل عن إحساسه بنفسه و أبناء جنسه، فأية أعجوبة فيه؟؟**»[3].

في هذه اللحظة يختار العارف الصمت لأن لغته لا تسعفه " **فقد ضاقت العبارة بالرؤيا** "، وتجربته يستشكل فيها التعبير وإنتاج خِطاب الذات، لأنّ (الحال) أقوى من أن تحتويه اللّغة، ولهذا انفصلت في العرفان لغة الحال عن لغة المقال، واكتنف الغموض الخطاب العرفاني انطلاقاً من هذا الانفصال.

1 القشيري، الرسالة القشيرية، ص148.

2 يوسف، الآية 31.

3 القشيري، الرسالة القشيرية، ص 149، 150.

والصمت في الخطاب الشعري العرفاني نسق خفي ولكنه حاضر-حاضر بقوة-، ذلك لأن صمت الذات في هذه اللحظات نابع من قوة الموقف وخشوع اللحظة، إنه صمت يعكس فلسفة تراهن على الهدوء بدل ضجة الكلام وثرثرته، في حين يختار الشاعر الكلام لأن الصمت هالكه، ويحتدم داخله صراع بين الرغبة في التعبير واستحالة الصمت.

إن التجربة العرفانية -كما نعلم - تجربة متمنعة عن الكتابة، ومحاولة القبض بتلابيبها شعرا يحدث صدعا على مستوى التعبير، ولهذا فهي تبحث عن «**بعد اللانهائية في مجال التعبير الذي يستجيب لبعد اللانهائية في المعرفة**»[1]، الأمر الذي جعل اللغة والتجربة معا في صراع، فلا الأولى أقنعت الثانية ولا الثانية اقتنعت بالأولى لهذا قال الشاعر"**أبو محمد عبد الحق بن ربيع**":

إِفْصَاحُ قَوْلِي لَا يَفِي بِمَوَاجِدِي وَبَيَانُهُ لَا يَسْتَقِلّ بِمَا جَرَى

إنه سر من الأسرار التي منحها الله لعبده، فهو علم لدني، لهذا كان ستر هذه العلوم والمواهب اللّدنية أحرى من المجاهرة بها (**لو كان سر الله يكشف لم يكن/سرا ولكن لن يكن ليذكرا**)، فما توصل إليه الشاعر " **محمد عبد الحق بن ربيع**" بعد أخذ ورد، ورغبته في البوح أمام عجز اللغة العادية عن الإفصاح عن مواجده، هو ما اقتنع به قبلا "**ابن عربي**" فقال «**هذا الفن من الكشف والعلم يجب ستره عن أكثر الخلق لما فيه من العلو، فغوره بعيد والتلف فيه قريب، فإن من لا معرفة له بالحقائق ولا بامتداد الرّقائق ويقف على هذا المشهد من لسان صاحبه المتحقق به وهو لم يذقه ربما قال: أنا من أهوى ومن أهوى أنا فلهذا نستره ونكتمه**»[2]، فهو يرى أن الأجدر بالعارف كتم هذه الأسرار وسترها حتى تبقى علما للنخبة القادرة على فهم رموزها وكشف شيفراتها.

إلا أن هناك من له قول آخر، ويرى ضرورة الإفصاح عن تلك المواجد والكشوفات ومنهم الشاعر:"**عفيف الدين التلمساني**" (**ت 960هـ/ 1291م**): ومن ذلك قوله:

وَمَنْ نَاوَلْتُهُ الكَأْسَ مَعْشُوقَةَ الحمَى يَرَى سِرّهَا أَنْ يَشْرَبَ الخَمْرَ وَالدّنَا

1 أدونيس، الشعرية العربية،ص77.

2 ابن عربي، رسائل بن عربي، ص17، 18.

وَمَــا صَــرّحَ العُشّــاقُ جَهْــلًا وَإِنّمَــا إِذَا سَـكَرَ المُشْتَــاقُ مِـنْ طَـرَبٍ غَنـا[1]

ففي هذين البيتين يبين الشاعر"**عفيف الدين التلمساني**" أنّه وإن باح ببعض تلك الأسرار الإلهية، والكشوفات اللّدنية التي منحها الله له، فما ذلك لرغبة منه في هتك أسرار هذا العلم، ولا لجهله بضرورة كتمانها عن العامة، مخافة أن يكفر القائل، وخوفا على عقيدة المتلقي الذي لم يتفقه في فن القوم وقولهم الإشاري الذي يقبل تعددا دلاليا لا حصر له، ولا يؤخذ أبدا بظاهره، فذلك مضلل للفهم. بل لأن فيض تلك العلوم تجعل العارف العاشق المتيم يصرح بذلك، لأنه تحت وطأة السكر المعنوي، والنشوة الغامرة في القرب من الذات الإلهية كالسكران الذي تذهب الخمرة بلبه فيغني طربا.

بناء على ماسبق، يتبن لنا أن العارفين في هذا العصر من تاريخ المغرب عموما وتاريخ الجزائر على وجه الخصوص قد تشربوا الفكر العرفاني الذي بدأ بنزعة زهدية أول الأمر، تدعو إلى التخفف من متاع الحياة الدنيا قصد التقرب من الله ونيل درجات علا في الجنة، لكن سرعان ما تحولت تلك النزعة إلى فكر عرفاني خصب وذلك راجع لتلاقح المعارف إثر التبادل العلمي والثقافي بين المشرق والمغرب الإسلاميين، وظهر جيل من الشعراء الذين تمكنوا من تشرب هذا النوع من المعرفة و إعادة تمثله وفق وعيهم الخاص وترجمة لتجربتهم الذاتية معتمدين على الرمز«**والإشارات والإحالات للتعبير عن إنجازاتهم في الإشراق و وحدة الوجود، والوحدة المطلقة في قالب المحسنات البديعية والبيانية، تميل إلى الغموض. غلبت عليهم فيها عاطفة الحب الإلهي، التي كانوا يرتشفون منها حتى الغياب عن الوعي . السكر. فضلا عن جنوحهم إلى توظيف الألفاظ الغزلية والخمريات للدلالة على حقائقهم الصوفية**»[2].

1 ابن الجزري، تاريخ حوادث الزمن وأنبائه ووفيات الأكابر والأعيان من أبنائه المعروف بتاريخ ابن الجزري، تح: عمر عبد السلام تدمري، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1998، ص85.

2 الطاهر بونابي، التصوف في الجزائر خلال القرنين 6 و7 الهجريين 12 و13 الميلاديين، ص 259.

2. الشعر العرفاني في الجزائر قبل الاستقلال

استمر الشعر العرفاني يؤتي أكله منذ هذه الفترة حتى العصر الحديث لتاريخ الجزائر، وبدخول الاستعمار الفرنسي للأرض الجزائرية الطيبة، تأثرت الحركة الفكرية والثقافية ككل، وعرفت تراجعا كبيرا وخصوصا الشعر، الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بالحركة الإصلاحية في الجزائر، لأنه كان خادما لأهدافها المتمثلة أساسا في إعادة إحياء اللغة العربية، وبعث قيم الدين الإسلامي من جديد، التي حاول المستعمر الغاشم طمس معالمها بكل الطرق. ومع بداية المقاومات الشعبية برز نجم "**الأمير عبد القادر الجزائري**" مجاهدا وشاعرا متصوفا «**بايعه أهل الجزائر وولوه القيام بأمرهم ومحاربة العدو المحتل، بعد أن طلبوا مبايعة والده فاعتذر عن قبولها، فلما بايعوه قام بالأمر أحسن قيام، وأحسن سياسة الرعية مقتفيا آثار أسلافه السادة الأدارسة، فتمكن حبه في القلوب وامتثل لأمره الناس**»[1]، وتاريخ الأمير الجهادي طويل جدا وحافل بالإنجازات، إلا أن ما يهمنا في البحث هو الحديث عن أدبه خصوصا شعره الصوفي وبيان مدى تأثره بالفكر العرفاني وكيف ترجم ذلك في شعره، ومن المعلوم أن «**أهم مرحلة من مراحل التصوف عنده هي تلك التي تلت إطلاق سراحه، وفك أسره، ففيها تغلغل الأمير في العلوم وأظهر من دقائق الحقائق وعوارف المعارف ما يؤذن بسمو مقامه وعلو قدره. ولذلك يرجح أن يكون [الأدب]* أول اتجاهات الأمير...أما التصوف نفسه فآخر ما اتجه إليه**»[2]، وذلك بعد أن استقر به المقام في دمشق، ومال إلى الهدوء والاستقرار «**ووجد في التصوف شعرا ونثرا ما يشبع نوازعه الدينية، مما جعله في نهاية حياته شاعر التصوف بلا منازع**»[3] .

أكد الباحثون أن الشعر العرفاني الحديث في الجزائر يمتد تاريخياً إلى التصوّف الذي قرأناه في شِعر "**الأمير عبد القادر الجزائري**"، وقد منح شعره العرفاني رغبة لدى الشعراء اللاحقين بأن

1 عبد المنعم القاسمي الحسني، أعلام التصوف في الجزائر، ص210.

*وردت في المرجع "أديبا"

2 عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطي للإبداع الشعري، د ط، 2000، ص154.

3 عبد الوهاب عبوسي، ملامح الخطاب الصوفي في شعر الأمير عبد القادر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، تمنراست، مج9، ع5، 2019، ص458.

يقتحموا هـذا النوع من الشعر، الـذي عـرف رواجـا واسـعا منـذ **"رابعـة العدويـة" و"الحـلاج"** مـرورا بالشيخ الأكبر: **"ابن عربي"**، وهو كذلك لأنه مرتبط بالتجربة الإنسانية في شموليتها وبعيد عن الآنية والانفعالية التي ميزت الشعر القديم، و قد عرف أن الأمير «**عبـد القـادر واسـع الاطـلاع، وأنّ لـه أسلوبا واضحا يختلف عن أسلوب القرون الوسطى المسجع المتكلف المنمق بالبديعيات الذي كـان سـائدا في عصـره.لذا يعـد عبـد القـادر واحـدا مـن تلـك الفئـة المحـددة الـتي جفـت الطـرق المتكلفة، وأسست إلى الأسلوب المرسل المطبوع**»[1]، وما كان ذلك إلا لأن الاحتلال قد أثّر على كل جوانب الحياة سياسيا واقتصاديا وثقافيا واجتماعيا، خصوصا وأنه اتّبع طرقا ممنهجة ومنظمة لالغاء اللغة العربية وطمس معالم الهوية الجزائرية، وهذا ما انعكس بشكل واضح على أدب هذه الفترة بكل اتجاهاته؛ إذ اعتمد على السجع والتكلف، فجاء هشا مهلهلا متكلفا، وكان **"الأمـير عبـد القـادر"** الرجل المتمكن من علوم الأدب واللغة والمتشبع بالفكر العرفاني، مجدِّدا في أغراض الشعر ومضامينه، فكان شعره جزلا بعيدا عن الكلفة والتنميق، حتى عد «**أول شـاعر جزائـري كتـب في التصوف نثرا وشعرا، وترك تراثا ضخما بالقياس إلى غيره من العلماء والشعراء في عصره**»[2].

بدأ الشعر العرفاني عند" **الأمير عبد القادر**" بسيطا، إذ كان يستعمله للتذكير بقيم الإسلام وشحذ همة الجنود لمقاومة المستعمر الغاشم، فقد كانت مقاومة المستعمر ودرء مفاسده من أوليات الأمير، مستعينا في ذلك بكل أساليب الكفاح سلمية ومسلحة، فاستعمل تلك اللغة الصوفية التي تشبع بها جاعلا منها خادمة لتعزيز فكر المقاومة وبثّ قيم الثورة، وقد حاول **"الأمير"** بذلك تزويد الجيش بقوة روحية تنضاف إلى القوة العسكرية، محاولا بلورة فكر التصدي والمقاومة، وذلك باستعمال التعاليم القرآنية والدينية لتقوية العزائم واستمرار المقاومة، ف «**أول قصيدة له دونت، كانت في تمجيد شعراء معركة خنق النطاح**»[3] فقال فيها:

أَلَمْ تَـــرَ فِي "خَنْـــقِ النّطَـــاحِ" نِطَاحَنَـــا غَـدَاةَ التَقَيْنَـا كَـمْ شُـجَاعٌ لَهُـمْ لَـوَى؟

1 محمد طمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت، ص265.

2 عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 1981، ص241.

3 الأميرة بديعة الحسيني الجزائري، الأمير عبد القادر، حقائق ووثائق بين الحقيقة والتحريف، دار المعرفة، الجزائر، دط، دت، ص346.

وَكَـــمْ هَـــامَةٍ ذَاكَ النّهَـــار قَـــدَدْتُهَا بِحَـدّ حُسَـامِي وَالقَنَـا طَعْنُـهُ شَـوَى

وَأَشْـــقَر تَحْـــتِي كَلمَتْـــهُ رِمَـــاحُهُمْ ثَمَـانٍ وَلَمْ يَشْـكُ الجَوَى بَـلْ وَمَـا الْتَـوَى

بِيَـــوْمٍ قَضَـــى نَحْبَـــهُ أَخِـــي فَـــارْتَقَى إلى جِنَـانٍ لَـهُ فِيـهَا نَـبِيُّ الرِضَـا أَوَى

وَمِـــنْ بَيْـــنِهِمْ حَمَلْتُـــهُ حِيـــنَ قَضَـــى وَكَـمْ رَمْيَـةٍ كَـالنّجْمِ، مِـنْ أُفُقِـهِ هَـوَى[1]

في هذه الأبيات تبدو واضحة النزعة الثورية، وتظهر فيها نغمة الحماس عالية، وذلك لأن "**الأمير**" يحاول تقوية الإيمان بفكرة البطولة والانتصار، وشحذ همم الجنود، فقد امتاز التصوف الذي اعتنقه "**الأمير عبد القادر**"، بأنه أقرب ما يكون إلى روح الشريعة الإسلامية وجوهرها، بل هو التصوف الثوري الصحيح الذي يدفع بالمسلم إلى معترك الحياة للذود عن حقوقه، فهذه المقاومة القائمة على صدامية «**تنهض بين الذات والسلطة، فبينما تحاول الأولى إيجاد مخرج (ثوري/تحرري) تلجأ الأخرى إلى قهرها ونفيها.وتنعكس هذه الصدامية في حالة الإقدام المنبعث من غريزة الحياة، وجانب الصد الناتج عن غريزة الدمار لتظل المواجهة مستمرة**»[2]، هكذا كان حال "**الأمير**" وقت المقاومة التي استعمل فيها كل سلاح أتيح له، ولم يكن الشعر وقتها إلا أداة لشحذ الهمم وتقوية العزائم.

إلا أن الأمير المجاهد العارف وبعد أن انتقل إلى العيش في بلاد الشام ركن إلى الهدوء والراحة، ووقتها تفرغ للمعرفة العرفانية التي آمن بمنهجها «**الذي لا يقوم على الممارسة الحسية والاستدلال العقلي، وإنما ينهض على القلب وأسراره، والذوق وإدراكه،، فهو يأخذ بمنهج الذوق المدعم بالعقل**»[3]، وبهذا ضرب "**الأمير**" بسهم وافر في الصوفية والعرفان، ودبج كتبا ونظم قصائد كثيرة تقوم

1 الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، تح: العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط3، 2007، ص53.

2 عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، دار الوصال، الجزائر، ط1، 1994،ص15.

3 امحمد سحواج، المصطلح الصوفي العرفاني في شعر الأمير عبد القادر من الكشف إلى الحقيقة، مجلة الأكاديمية،2017، ع18، ص66.

على هذا المنهج وتحتفي بهذه المعرفة، ومن ذلك قوله في كتابه الموسوم بـــ: (**المواقف الروحية والفيوضات السبوحية**): «**هذه نفثات روحية، وإلقاءات سبوحية، بعلوم وهبية، وأسرار غيبية، من وراء طور العقول، وظواهر النقول، خارجة عن أنواع الإكتساب والنظر في كتاب**»[1]، وهو ما ترجمه شعره؛ إذ يقول في إحدى قصائده المشبعة بالفكر العرفاني ورموزه:

أَنَا حَـــــــــقٌّ أَنَا خَلْـــــــــقٌ أَنَـــــــــا رَبٌّ أَنَا عَبْـــــــــدٌ

أَنَا عَـــــــــرْشٌ أَنَا فَـــــــــرْشٌ وَجَحِيـــــــــمٌ أَنَا خُلْـــــــــدٌ

أَنَا مَـــــــــاءٌ أَنَا نَـــــــــارٌ وَ هَـــــــــوَاءٌ أَنَا صَلْـــــــــدٌ

أَنَا كَـــــــــمٌّ أَنَـــــــــا كَيْـــــــــفٌ أَنَا وَجْـــــــــدٌ أَنَا فَقْـــــــــدٌ

أَنَا ذَاتٌ أَنَا وَصْـــــــــــــــفٌ أَنَا قُـــــــــــرْبٌ أَنَا بُعْـــــــــدٌ

كُـــــلّ كَـــــوْنٍ ذَلِـــــكَ كَـــــوْنِي أَنَا وَحْـــــــــدِي أَنَا فَـــــــــرْدٌ[2]

نستطيع أن نرى من خلال هذه الأبيات الجمع بين المتناقضات (**الحق /الخلق، الرب/ العبد، العرش/الفرش، الماء/ النار،الكم / الكيف، القرب/ البعد**)، ولا عجب أن يكون ذلك فعل عارف له باع طويل في العرفان، ذلك أن «**الصوفية عشاق صلح بين متعارضات**»[3] ، وهو نوع من الإقرار بوحدة الوجود «**التي تجمع بين المتضادين في زمن واحد دون أن ينفي الضد ضده**

1 الأمير عبد القادر الجزائري، المواقف الروحية والفيوضات السبوحية،تح: عاصم ابراهيم الكيالي، ج1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، ص27.

2 الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، ص118.

3 يوسف سامي اليوسف، ما الشعر العظيم؟، تقديم: نزار بريك هنيدي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 2013، ص46.

وجوديا»[1]، وهي -كما هو معلوم - مذهب **"ابن عربي"** طوره حتى كاد يكون كل ما أنتجه ترجمة لهذا المبدأ، سواء كان شعرا أو نثرا إذ «**يرى ابن عربي أن الوجود بأسره حقيقة واحدة ليس فيها ثنائية ولا تعدد على الرغم مما يبدو لحواسنا من كثرة الموجودات في العالم الخارجي وما نقرره بعقولنا من ثنائية الله والعالم. الحق والخلق. لكن الحق والخلق عنده إسمان أو وجهان لحقيقة واحدة إذا نظرت إليها من ناحية وحدتها سميتها حقا، وإن نظرت لها من ناحية تعددها سميتها خلقا**»[2]، فهذه الصفات التي تراها عين البصر متناقضة مختلفة، تراها عين البصيرة واحدة، فما هي إلا مجال للذات الإلهية وصفاتها وأسمائها، إلا أن العقل وحده من دون تأييد الذوق والكشف لا يقوى على رؤية هذه الحقيقة البيّنة، ذلك لأنه قوة محدودة الإدراك لا تستطيع تخطي العالم المحسوس، وهو ما يؤكده **"ابن عربي"** بقوله:

فَالحَقّ خَلْقٌ بِهَذَا الوَجْهِ فَاعْتَبِرُوا وَلَيْسَ خَلْقًا بِذَاكَ الوَجْهِ فَادَّكِرُوا

مَنْ يَدْرِ مَا قُلْتُ لَمْ تُخْذَلْ بَصِيرَتُهُ وَلَيْسَ يَدْرِيهِ إِلَّا مَنْ لَهُ بَصَرُ[3]

إن هذا التعدد الجامع للمتناقضات ماهو إلا تعبير على أن الحق واحد كحقيقة مطلقة، أما تجلياته فهي متعددة، فهي صور عن أسمائه وصفاته. وهو ما يذهب إليه **"الأمير عبد القادر"** في المقطوعة السالفة التي تقوم على مبدأ **"وحدة الوجود"** .

وفي قصيدة أخرى **"للأمير عبد القادر"** يقول:

أَمَطْنَا الحِجَابَ فَانْمَحَا غَيْهَبُ السّوَى وَزَالَ أَنَا وَأَنْتَ وَهُوَ فَلَا لُبْس

وَلَمْ يَبْقَ غَيْرُنَا وَمَا كَانَ غَيْرُنَا أَنَا السّاقِي وَالمَسْقِي وَالخَمْرُ وَالكَأْسُ

1 حسن السمان، التماثل والخطاب الصّوفي (نظرية كونية البنية وشمولية الوعي)، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2011، ص395.

2 أبو العلا عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، ص 176.

3 ابن عربي، فصوص الحكم، ص79.

تَجَمّعـــتِ الأَضْـــــدَادُ فِيّ وَإِنّنِـــــي أَنَا الوَاحِـدُ الكَثِيــرُ وَالنّــوعُ وَالجِـنْسُ

فــلَا تَحْتَجــبْ بِمَــا تــرَى مُتَكَثّــرَا فَمَـا هُـوَ إِلّا شَخْصُـنَا النّـزِهُ القُــدْسُ [1]

لقد حطم العارف الحواجز والحدود التي تفصل بين الأشياء، فجعل منها عالما واحدا يذوب بعضه في بعض، لأنه يرى أن مصدره واحد رغم تجلياته الكثيرة (**تجمعت الأضداد في وإنني/ أنا الواحد الكثير والنوع والجنس**) والتفرقة بين الواحد وتجلياته تفرقة يقوم بها العقل والمنطق، لكن لا يقبلها الذوق العرفاني، فـ «**لقد كان الخطاب الصوفي السباق إلى تأسيس شعرية المفارقة عربيا، معتمدا في ذلك على الرؤيا المختلفة التي انطلق منها جاعلا من خطابه الشعري أفقا لاكتناه جميع العناصر مهما بدت متناقضة أو متعارضة**»[2]، إن هذه المعرفة التي تعتمد على الحدس الذي يراه "**أدونيس**" «**طريقة حياة وطريقة معرفة في آن: بهذا الحدس نتصل بالحقائق الجوهرية، وبه نشعر أننا أحرار قادرون بلا نهاية، إنه يرفع الإنسان إلى ما فوق الإنسان**»[3]، ولا يفعل ذلك ليؤلهه كما ترى فلسفة الحداثة ولا ليجعله مركز الكون دون إله متعال، بل ليحرّره من قواعد العقل وآلياته المحدودة ويساهم في توسيع قدرته على ادراك الحقيقة وتحصيل المعرفة، هذه الفوقية لا تجعل منه جبارا في الأرض مترفعا عن إلهه، بل تزيده ذلة وقربا من الله وتجعله أقرب إلى مقام العبودية الذي يدنيه من الحق وأنواره.

إن لغة الخطاب العرفاني القائمة على الأضداد ليست بسبيل للتنميق، بل هي محاولة لوضع المتلقي في قلب التجربة العرفانية التي لا تتحمل ثقلها اللغة العادية، ولا تفهم بالأخذ بظاهرها، لهذا كتب "**زكي مبارك**" يوما يرجو من القارئ أن «**ينظر إلى أدب الصوفية برفق، فهم يؤثرون المعاني ويسيرون في ظلال الأذواق، وقد تكون اللّمحة منهم أصدق شعرا وأوفى معنى من ديوان ينظمه**

1 الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، ص125.

2 محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسرا، الجزائر، د ط، 2013، ص 81.

3 أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص131،132

أديب من أهل الاحتراف»[1]، وما ذلك إلا لأن أهل الصنعة رأوا في تنميق العبارات وتزويق الكلام لبّ الشعر، أما العارفون فقد رأوا تناغم الكون وجمال تجلياته بواسطة نظرة «**تأملية باطنية، تختلط فيها معاني اللغة، وتتساوى فيها الأضداد، ويتوازى فيها المعنى باللّامعنى»**[2]، فكان كلامهم أقرب إلى روح الشعر، ويقول "**الأمير عبد القادر**" في هذا المقام:

أَنَا العَبْـدُ وَالمَعْبُـودُ فِي كُـلّ صُـورَةٍ فَكُـنْتُ أَنَـا رَبًّا وَكُنْـتُ أَنَـا عَـبْدًا

فَطَـوْرًا تَـرَانِي لِلْكَنَـائِسِ مُسْرِعًـا وَفِي وَسَطِـي الـزّنّارِ أَحْكَمْتُـهُ شَـدّا

أَقُـولُ بِاسْـمِ الإِبْـنِ وَالأَبِ قَبْلَـهُ وَبِالـرّوحِ رُوحِ القُـدْسِ قَصْـدًا وَلَا كَيْـدًا

وَطَـوْرًا بِمَـدَارِسِ اليَهُـودِ مُدَرّسًـا أَقْـرَأُ تَـوْرَاةٍ وَ أُبْـدِي لَهُـمْ رُشْـدَا[3]

في هذه الأبيات يرى الشاعر أن اختلاف الأديان ماهي إلا طقوس شكلية، لأن الفكر العرفاني الذي ينطلق منه يرى أن «**الأديان أصلها واحد وفروعها كثيرة، وانتساب كل دين إلى فروع منها ليس باختيارهم، ومن ثم لا لوم على أحد ولا اختيارا له كما يظن المعتزلة و"القدرية مجوس هذه الأمة". اليهودية والنصرانية و الإسلام فروع لدين واحد، وهدف واحد»**[4]، فالعبادة عند القوم منطلقها المحبة والفناء في ذات الله، ولأن «**المحبة تجمع بين الديانات الثلاث، والكتب المقدسة الثلاث (التوراة والإنجيل والقرآن)»**[5].

ويقول "**الأمير**" في موضع آخر:

1 زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 88.

2 شادية شقروش، سيميائية الخطاب الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص 101.

3 الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، ص120.

4 حسن حنفي، من الفناء إلى البقاء (محاولة لإعادة بناء علوم التصوف)، ج2، الوعي الذاتي، دار المدار الإسلامي، ليبيا، ط1، 2009، ص623.

5 المرجع نفسه، ص624.

تَجَلَّـى لَـهُ المَحْبُـوبُ مِـنْ حَيْـثُ يَـرَى فَأَعْـجَبَهُ أَرَاهُ مِـنْ حَيْـثُ لَا أَرَى

وَغَـيْبَتِي بِـهِ فَغَـابَ رَقِيـبُنَا وَزَالَ حِجَـابُ البَـيْنِ وَ انْحَسَـمَ المـرَا

فَصِـرْتُ أَرَاهُ كُـلّ حِيـنٍ وَلحَظَـةٍ وَقَـدْ كَـانَ غَـائِبًا وَقَـدْ كَـانَ حَاضِـرَا

وَلاَطَفَنِـي بِقَوْلِـهِ الحَـقّ مُعْـلِنَـا إِنِّي قَـدْ اخْـتَرْتُ قَـدْ اصْـطَفَيْتُ بِـلَا أَمْـترَا

وَبَاسَطَنِـي يَامَـا أَلَـذّهُ قَائِـلًا تَـمَتّعْ وَكَـحِّـلْ بِالجَمَـالِ نَوَاظِـرَا

فَقَـدْ طَـالمَا قَـدْ كُنْتَ تَصْبُو إِلَى اللّقَـا وَكَـانَ جَمَـالِي بِالحِجَـابِ مُسَـتّرَا

وَكَـمْ مِـنْ شَـهِيدٍ مَـاتَ بِالشّـوْقِ وَأَلِفْـنَا مُـحِبٌّ لِـذَاكَ الحُسْـنِ لَـوْ كَـانَ قُـدّرَا

وَكَـمْ مِـنْ شَهِيـدٍ لِلغَـرَامِ مُشَـاهِدٍ لِـبَعْضِ الـذّي شَـاهَدْتُ مَـاتَ فَأُقْـبِرَا

وَذَا قَـيْسُ عَـامِرٍ تَـخَيّـلَ نُـورَنَا فِي لَيْـلَي فَمَـاتَ وَالِـهًا مُتَحَيّـرَا

وَقَـدْ شَـرِبَ الحَـلّاجُ كَـاسَ مُـدَامَـةٍ فَكَـانَ الـذّي قَـدْ كَـانَ مِـنْ مسـطَرَا

وَإِنِّي شَـرِبْتُ الكَـأْسَ وَالكَـأْسَ بَعْـدَهُ وَكَـأْسًا وَكَـأْسًا شَيّـا مَـا أَنَا حَاضِـرَا

وَمَـازَالَ يَسْـقِينِي وَمَـا زِلْـتُ قَائِـلاً لَـهُ زِدْنِي مَايَنْفَـكّ قَلْبِـي مُسَعّـرَا

وَفِي الحَـالِ حَـالُ السّـكْرِ وَالمحْـوِ وَالفَنَـا وَصَـــلْتُ إِلَى لَا أَيْــنَ حَـــقّا ولَا وَرَا[1]

إن هـذه القصيدة لحظة تجل ومكاشفة بين "**الله**" و"**الأمير**" (**تجلى لي المحبوب**)، كما تُصور وبضوح الحب الإلهي إذ يقول (**وباسطني ياما ألذه قائلا/ متع وكحل بالجمال نواظرا**)، فقد شكل المعجم الغزلي رمزا له وما ذلك بالطارئ على التجربة العرفانية «**إذ من المعقول أن ينشأ الحب الإلهي تطورا للحب العذري وسموا به(...) والحق كما يصوره الشعراء المحبون هو الجمال الأزلي المطلق المعشوق على الحقيقة في كل جميل، ويلح الصوفي في تصوير مظاهر الحب الحسي تعبيرا أو رمزا عن الحب الإلهي، لأن الجمال المحسوس هو وسيلتهم إلى الجمال المطلق**»[2].ولهذا يقر أن حب قيس لليلى لا يساوي في بحر حبه لله مثقال ذرة.

كما أكد أن "**الحلاج**" -رمز الحب والفناء في الذات الإلهية- شرب من كأس الحب نزرا قليلا فغاب به عن ذاته، وذهل عن الخلق، لكن "**الأمير**" المحب الولِه كلما زاد شربا من الحب ازداد عطشا (**وإني شربت الكأس والكأس بعده/وكأسا وكأسا شيا ما أنا حاضرا، ومازال يسقيني وما زلت قائلا/له زدني ماينفك قلبي مسعرا**) وهو بهذا يستعين بالمعجم العرفاني ليصف لذة القرب من الله بنشوة السكر فقد «**ظل حديث الصوفية في الحب الإلهي متصلا، وطالما تغنوا بالسكر الروحي، واستعانوا بالخمرة الحسية في توضيحه، مما كان سببا للطعن فيهم**»[3].

حتى وصل به الأمر إلى مقام رفيع في الحب، ذلك لأن «**الصوفي يعرف من أين يبدأ لكنه لايعرف إلى أين ينتهي، إلاّ في الحبّ الذي ينتهي عنده بالتوحد بالمحبوب**»[(4)]، وهذه الصورة هي معادل موضوعي للحلول والذوبان في المحبوب وهو الله خالق البرية، وهي آخر مقامات الحبّ. وهنا نجد "**الأمير عبد القادر الجزائري**" مولعا بحبٍ أعلى مقاماته لحظة فناء يغيب فيها العاشق عن ذاته، ويذهل عن الخلق، فلا يرى إلا الله، حتى يخيل له من نشوة السكر بقربه أنه اتحد مع محبوبه، إنه مكتوٍ بنار الجوى، التي تلفح روحا لا يملك منها شيئا؛ لأنها باتت بيد المعشوق الذي في قربه يزداد فناءً عنها فيه.

1 الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، ص121، 122.

2 محمد عبد المنعم الخافاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب ، القاهرة، د ط، د ت، ص203، 204.

3 المرجع نفسه، ص203

4 عادل كامل الآلوسي، الحبّ والتصوّف عند العرب،ص75.

إن الحب الإلهي الذي ترجمه العارف في عشق غير مشروط للذات الإلهية ولكل تجلياتها هي نقطة الوصل بين العالم المرئي واللّامرئي، فيصبح العاشق في حالة من الغيبة، يبصر فيها مالا يرى غيره، «**وقد سئل أبو سعيد الخراز، رحمه الله، عن المحبة فقال: طوبى لمن شرب كأسا من محبته، وذاق نعيما من مناجاة الجليل وقر به بما وجد من اللذات بحبه فملئ قلبه حبا وطار بالله طربا، وهام إليه اشتياقا**»[1]، ويقول "**ابن عربي**":

ذُبْتُ اشْتِيَاقًا وَوَجْدًا فِي مَحَبَّتِهِ ... فَآهٍ مِنْ طُولِ شَوْقِي وَآهٍ مِنْ كَمَدِي

يَا غَايَةَ السُّؤالِ المَأْمُولِ يَا سَنَدِي ... شَوْقِي إِلَيْكَ شَدِيدٌ لَا إِلَى أَحَدِ

يَدِي وَضَعْتُ عَلَى قَلْبِي مَخَافَةَ أَنْ ... يُشَقّ صَدْرِي لَمَّا خَانَنِي جَلَدِي

مَازَالَ يَرْفَعُهَا طَوْرًا وَيَخْفِضُهَا ... حَتّى جَعَلْتُ اليَدَ الأُخْرَى تَشُدّ يَدِي[2]

إن الخطاب العرفاني وما يحملته من حمولات متداخلة في بنية النص الأدبي، لتشكل بذلك مفارقة كبيرة في تلقي هذا الإرث المشحون بتعدد ثقافي إنساني كبير، منفتح على القراءة والتعدد الدلالي تجسده وباقتدار كبير قصيدة (**تجلي المحبوب**)، التي تعكس جانبًا هاما من الثقافة العرفانية العربية الإسلامية عامة و الجزائرية على وجه الخصوص، فكان الخطاب الشعري العرفاني "**للأمير عبد القادر الجزائري**" امتدادا صريحا للثقافة العربية الإسلامية وللخطاب العرفاني الذي تشكل وتطور في أحضانها بشكل بيّن، فقد تشرب "**الأمير**" من راحِ العرفان نفسها حتى الثمالة، ومع ظهور الفكر الإصلاحي تكاد تخفت هذه النبرة العرفانية لظروف وملابسات سيتناولها المبحث القادم.

1 أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص87.

2 ابن عربي، رسائل بن عربي، ص150.

3.الشعر العرفاني بعد الاستقلال

بعد هذه التجربة العرفانية الناضجة، التي كان يفترض أن تجد لها أصداء قوية في الأوساط الشعرية الجزائرية، إلا أن الحركة الإصلاحية وتيار المحافظة والتقليد قد ثبّطا ذلك، إضافة إلى الثورة وسيطرة فقه الواقع، هذه الأمور كلها جعلت من التيار العرفاني يخفت، وما ذلك إلا لأنه يتطلب نوعا من التسامي على الواقع والتعالي الروحي اللذين كانا غائبين زمن الثورة وبعيدها، إضافة إلى ثقافة الأدلجة أو الانتماءات المتناقضة في زمن الاستقلال، «**لذلك لم يستطع شاعر مثل محمد العيد ومن بعده الغماري مثلا وهما المرشحان للتصوف أن يكونا شاعري الوحدة والحلول لأنهما عانقا بداية التصوف من خلال الواقع الذي فرض عليهما ألا يتجاوزا مرحلة الصراع المادي والروحي. وألا يتصوفا إلا في ظل زاوية إسلامية سليمة**»[1].

لقد كانت الظروف المحيطة بالحياة الثقافية حينها، ظروفا صعبة للغاية لاسيما وأن الجزائر كانت تعيش منعطفا خطيرا، وذلك لما كانت تعانيه من نسبة أمية عالية وجهل متفش، ناهيك عن حالة اللغة العربية التي سعى الاستعمار لتهميشها بكل الطرق، فكان من الصعب جدا في ظل هذه الأزمات المتتالية أن تجد التجربة العرفانية مناخا مناسبا يساعد على تطورها وتبلورها من جديد، ورغم ذلك بقي الصوت العرفاني يمثل اتجاها بينا وواضحا في شعر هذه المرحلة، ذلك لأن التجربة العرفانية مهما أحيطت بظروف حالكة «**ستظل تستحوذ على إعجاب كل أولئك الذين تستجيب قلوبهم للجمال ويتعطشون إلى المطلق، فهم يستطيعون أن يجدوا فيها عندما تتاح لهم الفرصة غذاء لتشوقهم الروحي**»[2]، ومن شعراء هذه الفترة الذين برز الخطاب العرفاني في شعرهم نجد" **محمد العيد آل خليفة**"، الذي يعد شاعرا مخضرما عاصر مرحلة الاستعمار كما عاش في ظل الجزائر المستقلة، إلا أنه –وكما أسلفنا القول– ظل العرفان عنده لا يتجاوز تأملات تفيض بمواجيد القلب المعلق بحب الله، وزهد وتعفف عن متاع الحياة الدنيا، وظل ذلك كله لا يخرج عن مظلة الحركة الإصلاحية المعلية من شأن القيم الإسلامية واللغة العربية والهوية الجزائرية، وبالتالي فإن "**محمد العيد آل خليفة**" قد «**عاش تجربة التصوف من خلال المناجاة الروحية التي تأتي في رحلات تموج بالابتهال الذي ترسله**

1 عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائي المعاصر، ص100.

2 حسن نافعة وكليفورد بوزورث، تراث الإسلام، ج2، تر:حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1978، ص79.

صيحات إيمانية»[1]، لذلك كان يرى في كتاب الكون موعظة لمن يتفحصه ويقرأ بين سطوره، خير من ألف واعظ وداعٍ ومن هذا قوله:

كَـذَلِكَ سِـفْرُ الكَـوْنِ وَعْـظٌ وَحِكْمَـةٌ وَزَجْــرٌ وَتَوْبِيـــخٌ وَقَـــرْعُ بُغَـــاةِ

لَـــوِ اتّعَـــظَ القُـــرّاءُ مِنْـــهُ بِخَتْـمَـــةٍ لَكَانَـــتْ عَلَـــيْهِمْ أَيْمَـــنَ الخَتَمَـــات[2]

هذا التأمل هو الذي قاده في مراحل كثيرة إلى الوقوف أمام متناقضات الحياة، مستغربا كيف تستوعب الحياة كل هذه المتنافرات، وفي هذا ما يثبت أن تجربة التصوف عند الشاعر لم ترق إلى مصاف التجارب العرفانية العربية الكبرى كتجارب **"ابن عربي" و"النفري" و"الحلاج"** الذين رأوا أن الضدين وجهين لعملة واحدة وصور لتجليات الذات الإلهية، ولهذا راح يقول في مقطوعة تعكس هذاه الحيرة:

بِـــيضٌ وَسُـــودٌ وَأَخْيَـــارٌ وَ أَشْـــرَارُ كَـــمْ تَحْتَـــوِينَ عَلَـــى الأَضْـــدادِ يَا دَارُ

العَـرْشُ وَالفَـرْشُ وَالأَحْـدَاثُ بَيْنَهُمَـا خَـــيْرٌ وَشَـــرّ فَإقْـــلاَلٌ وَإكْثَـــارُ

وَاللّيْـلُ وَالصُّـبْحُ وَالإِنْسَـانُ عِنْدَهُمـَا نَعْسَـــانٌ مُسْـــتَيْقِظٌ وَالمَـاءُ وَالنّـــارُ

وَكَيْـفَ صَـحّتْ مِـنَ الإِنْسَـــانِ تَفْرِقَـةً بَـينَ الحَصَـا وَالـلآلِي وَهِـيَ أَحْجَـــارُ

يَادَارُ هَـلْ فِيـــكِ مِـنْ هَـادٍ لِيُرْشِـدَنِي ؟ فَـــإِنّي مُسْـــتَرِيبٌ فِيـــكِ مُخْتَـــارُ[3]

و**"الحيرة "** صفة ملازمة لأهل العرفان، وقد اعتبرها بعض العارفين صفة من كمال التوحيد،

1 عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص102.

2 محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى ، الجزائر، د ط، 2010، ص 17.

3 المرجع نفسه، ص14.

ومن ذلك قولهم «**أما التوحيد: فهو الذي يعمّي البصيرة، ويحيّر العاقل، ويدهش الثابت**»[1]، وما ذلك إلا لأن العارف يحيا بين تأمل وتفكر في الله وصفاته وتجلياته، ورجاء في القرب منه، وخوف من أن يحرم ذلك، فهو متقلب بين اليأس والأمل، والخوف والطمع، والتوكل والعمل، إلا أن "**محمد العيد آل خليفة**" لازال متحيرا في مظاهر الخلق، والعارف الراسخ في هذا العلم تحير في صفات الحق وهام بحبه، ولم يقف عند تجلياته الجميلة والجليلة إلا ليُكبِر فيها قدرة الله وقوته، فتزيده يقينا، كما يزداد بها تحيرا، وهو ما جعل واحدا من كبار المتصوفة وهو "**أبو يعقوب النهرجوري**" **يقول**: «**أعرف الناس بالله أشدهم تحيرا فيه**»[2]، غير أن هذه المقطوعة تفرض علينا مقارنة بسيطة بما قاله "**الأمير عبد القادر الجزائري**" في مقطوعة سابقة حين أنشد:

أَنَا حَـــــــقٌّ أَنَا خَلْـــــــــــقٌ أَنَـــــــــا رَبٌّ أَنَا عَبْـــــــــــدٌ

أَنَا عَـــــــــرْشٌ أَنَا فَـــــــــرْشٌ وَجَحِيـــــــــــمٌ أَنَا خُلْـــــــــــدٌ[3]

والفرق واضح بين المقطوعتين فالمظاهر التي لا تزال تشغل بال "**محمد العيد**" وتحير عقله باجتماعها، تجاوزها "**الأمير**" نحو يقين يدرك به أن المظاهر المتعددة تخرج من مشكاة واحدة، وبالتالي ماهي إلا مجال مختلفة تقود جميعها إلى توحيد الله تعالى، وهو الأمر الذي يتداركه الرجل في قصائد أخرى، ليتبرأ من الحيرة أمام تعدد المظاهر وكثرتها ويفر إلى الله فيقول في إحدى القصائد:

هُنَـاكَ تَـرَى مَـالَمْ تَكُـنْ قَبْـلُ رَائِيَـا وَتَسْـمَعُ مَـا لِلْعَقْـلِ فِي ذِكْـرِهِ ذِكْـرُ

بَـواهِرُ آيَـاتٍ مِـنَ الغَيْـبِ فُصّـلَتْ عَلَـى الكَـوْنِ لَمْ يَجْمَـعْ حَقَائِقَهَـا سِـفْرُ

مُجَـدّدَةً بِالكَـوْنِ فِي كُـلّ لَحْظَـة فَمَـاذَا عَسَـى تُحْصِـي اليَرَاعَـةُ وَالحِبْـرُ

1 أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص52.

2 أبو عبد الرحمن السلمي، الطبقات الصوفية، ص131.

3 الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، ص118.

تَعَاصَـى عَلَـى الأَفَـوَاهِ نَشْـرُ عِضَـاتِهَا عَلَـى أُمَـمِ الـدُّنْيَا فَمِنْهَـا لَهَـا النّشْـرُ

بَرِئْـتُ مِـنَ الإِيغَـالِ فِي العَـدّ رَاجِعًـــا إِلَى اللهِ مَشْدُوهًـــا يُحِـيطُ بِي العُـــذْرُ

أَلَا إِنّ هَـذَا الكَـوْنِ أَصْـدَق شَـــاهِدٍ بِأَنّ كَمَـــالِ اللهِ لَـيْسَ لَـهُ حَصْـــرُ[1]

إذ كلما أجال الشاعر بصره في الكون ارتدّ مسبحا بآيات الله، وهو ما يجعل ذلك أكبر دليل على كمال الله وجلال قدرته، فتجليات الله تمنح الشاعر دافعا للعروج إلى مقامات علية تحياها الروح، في رحاب الحضرة الإلهية، ولهذا «**لا يكون الشاعر مسلما معتقدا إلا إذا ملك أسباب الروح التي تمنحه رحلات علوية إيمانية ينشئها لنفسه، ويشكلها معادلا له في واقع غاب فيه روح المعادل**»[2].

كما عانى "**محمد العيد آل خليفة**" إشكالية اللغة القاصرة عن الإفصاح عن عمق التجربة الشعرية والعرفانية معا، وما ذلك إلا لأن الخطاب العرفاني هو محاولة الذات للانصات لهسيس الكون وهي تحكي علاقتها بذاتها، وعلاقتها بالله والخلق «**لقد أراد الخطاب الصوفي أن يتوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وماديتها وحطتها، وأن يخلص الأنا من سجنه ويخرجه من هشاشة الواقع ويحلق به في سماوات المطلق اللامتناهي بغية تجديد النبض الروحي و ارتقاء أعلى درجات الصعود نحو المتعالي**»[3]، فكانت تحتاج إلى لغة تحمل طاقة وجودية للتعبير عن تجربة هي من صميم الوجود، وهو ما حاول أن يفعله "**محمد العيد آل حليفة**" إلا أن اللغة لم تسعفه حين صرح قائلا:

هَـــلْ لِلْحَقَـــائِقِ فِي الحَيَـــاةِ وُجُـــودُ كَـادَتْ عَلَـى عَقْلِـي الشّـكُوكُ تَسُـودُ

مَـــا فِي الحَيَـــاةِ حَقِيـــقَة مَحْـــدُودَة إِلّا اصْطِلَاحَـــات بِهَـــا وَقُيُـــودُ

1 محمد العيد آل خليفة، الديوان، ص23.

2 عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص104.

3 عبد القادر فيدوح، الرؤيا و التأويل، ص56.

تَــدْعُو إِلَى العِرْفَــانِ وَهِــيَ جَهَالَــةٌ وَتُشِــيدُ بِالإِيمَــانِ وَهِــيَ جَحُــودُ

مِثْــلُ الــدّفُوفِ عَلَــى المَسَــامِعِ رَنّــة خَــلّابَة، وَعَلَــى الأَكُــفّ جُلُــودُ

أَوَكُلّمَــا أَوْشَــكْتُ أَجْــلُو مَبْحَثًــا ضُــرِبَتْ عَلَيْــهِ مِــنْ الشّكُــوكِ سُــدُودُ

لَا رَيْــبَ سِــرّ الكَــوْنِ وَهُــوَ لَطِيفَــةٌ لاَ يَحْتَوِيــهِ اللّفْــظُ وَهُــوَ جَمُــودُ[1]

بعد محاولات عديدة للوصول إلى حقيقة الوجود، التي هي عند العارفين لا تمثل سوى الله، يدرك الشاعر أن هذه التجربة العرفانية التي تبحث عن معادل كتابي لتجربة وجودية نافرة من النسق، محاولة مستحيلة لأنها لغة جامدة مقابل تجربة حية: (**لاريب سر الكون وهو لطيفة/لا يحتويه اللفظ وهو جمود**)، وهي مقابلة بين عالم محسوس وآخر لا محسوس، بين لطافة الروح وكثافة المادة، بين قوانين عالم الشهادة وعالم الغيب. هذا ماقاده في فترة حياته الأخيرة إلى العزلة والصمت الذي يكاد يكون مطبقا، خصوصا بعد ما آلت إليه الجزائر بعد الاستقلال من تناقضات وأزمات، جعلت الشاعر يجنح إلى الابتعاد عن معترك الحياة وعزلة الناس إلا قليلا، وهو مازادت حدته بعد ما أدى الرجل فريضة الحج سنة 1966 م.

بناء على ما سبق يتضح لنا أن تجربة الشاعر "**محمد العيد آل خليفة**" وإن كانت تعتبر في أكثرها ذات طابع اصلاحي ثوري، فإنها تحوي شذرات للتصوف والعرفان، وإن كانت لم ترق إلى مصاف التجارب العرفانية الكبرى في تاريخ الأدب العربي، كما أنها لم تصل إلى نضج تجربة "**الأمير عبد القادر**" العرفانية، بل كانت في أغلبها ذات طابع زهدي يترفع عن ملذات الحياة ويحاول ترويض النفس للوصول إلى درجات عليا في القرب من الله، وتأمّلات تحاول تخطي المحسوس إلى اللّامحسوس واستجلاء الماوراء، لكنه سرعان ما يرجع مستغفرا مسبحا فلا تتعدى كونها تأملات شعرية نابعة من الثقافة الإسلامية، والخلفية الإصلاحية للشاعر.

1 محمد العيد آل خليفة، الديوان، ص24.

كما يلاحظ في تجربته غياب الرموز العرفانية الهامة: كوحدة الوجود، ورمز الأنثى، والمعجم الغزلي، والخمرة والمصطلحات الصوفية: كالسكر والوجد والفناء والغيبة وغيرها... ، وبهذا كانت تجربته الشعرية أقرب للروحية منها إلى العرفانية، وما ذلك إلا للظروف القاهرة التي كانت تحف حياة الشاعر، ولما تتطلبه التجربة العرفانية من سكينة وهدوء تساعد على التسامي الروحي والتعالي على مؤثرات الواقع الخارجي.

تاريخيا بعد "**محمد العيد آل خليفة**" سطع نجم " **مصطفى محمد الغماري**" و"**عثمان لوصيف**" و"**بلقاسم خمار**"و" **الأخضر فلوس**" وغيرهم، في فترة تنازعتها الانقسامات، وطبعتها بطابعها الأيديولوجي، فامتازت هذه الفترة التي أعقبت الإستقلال بكثير من الانشقاقات حتى سماها "**عبد القادر جغلول**" بـ (**عصر الارتباك**)[1]، هذا العصر الذي انفتحت فيه الجزائر على اتجاهات مختلفة وتيارات متباينة، وهو ماعكسه الأدب بعامة والشعر على وجه الخصوص، إلا أن «**بروز الصراعات السياسية والأيديولوجية بين مختلف التيارات التي شاركت في الثورة المسلحة منذ صيف 1962، جعل "الإجماع الوطني" يتصدع ويفقد معناه. وتلاحقت الأحداث منذ انقلاب 19 جوان1965 وما لحقه من قمع وتعذيب واغتيالات للمعارضين...إلى أن أحكم النظام على فئات مختلفة من الشعب الجزائري بقبضة من حديد**»[2]، كما أن غياب الصحف والمجلات وإن شئت قل غياب القارئ المتذوق للأدب بعامة وللشعر خاصة، أوجد ثغرة ساهمت وبشدة في انزواء الشعر وقلة الإصدارات، ثم إن الرواد قد «**انسحبوا من الميدان الشعري تحت تأثير أسباب موضوعية مختلفة**»[3]، فمنهم من انصرف الى استكمال الدراسات العليا وتحمل المسؤولية الأكاديمية، وهو ما حدث مع "**أبو القاسم سعد الله**"، ومنهم من اتجه إلى وظائف أخرى كرجوع "**محمد صالح باوية**" إلى عمله الأصلي وهو الطب، ومنهم من سارع إلى سد الفراغ في الإدارات والمرافق العمومية، كل هذه الأسباب وغيرها ساهمت في نقص الإنتاج الشعري ومروره بأعوام عجاف، إلا أن ديدن الشعر أن ينبعث من رماده فيصبح أقوى، فظهرت أصوات صادحة، لكن تحت وطأة هذه الظروف

1 عبد القادر جغلول، تاريخ الجزائر الحديث دراسة سوسيولوجية، تر: فيصل عباس، دار الحداثة، بيروت، ط2، 1982، ص143.

2 محمد داوود، الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، مجلة إنسانيات الإلكترونية، ماي 2019 ، الرابط الالكتروني: http://journals.openedition.org

3 محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط2، 2006، ص161، 162.

الصعبة كان لزاما على الشاعر أن يستخدم لغة رامزة تحميه من ضبطية النظام، وتوسع هامش حريته التي ما فتئت تنقص، والشعر نديم الحرية وحامي سدنتها، لهذا فقد حلق الشاعر الجزائري في سماوات الإبداع مستعينا بالرمز العرفاني، الذي شحنه بمدلولات شعرية نابعة من عمق تجربته الخاصة، وبهذا شهدت الساحة الأدبية موجة من التوجه نحو العرفان واستدعاء رموزه ومصطلحاته.

ولا يمكن أن نتحدث عن الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر دون أن نعرج على الشاعر "**مصطفى محمد الغماري**" الذي كانت تجربته عميقة الصلة بالعرفان وهو ما يتبدى واضحا في قصائده، التي غالبا ما «**جاءت تجليات ومشاهدات يبلغ الغماري من خلالها رحاب الله، وقد تأتي رامزة لغزل صوفي أو سكر ذاتي، أو خمرة عرفانية، هذه التجليات التي يمكن أن تكون مدخلا لمن يريد أن يدرس التصوف لدى الغماري**»[1]، فمثلا في قصيدته "**غيم ونور**"[2] يقول:

غَازَلْتُ فِي عَيْنَيْكِ وَرْدَ تَوَحُّدِي
فَرَأَيْتُ مَالَمْ تُبْصِرِ العَيْنَانِ
وَضَمَمْتُ أَشْهَى مَا تَضُمّ سَرَائِرُ
وَهَرَصْتُ أَمْتَعَ مَا تَرُومُ يَدَانِ
وَاسَّابَقَتْ هَيْمُ الخَوَاطِرِ مِنْ دَمِي
وَتَعَطّرَتْ بِرُؤَى الهَوَى أَجْفَانِي
وَرَأَيْتُ... ثَمّةَ كَمْ سَتَفْضَحُ مُقْلَتِي
مُقَلٌ بِأَهْدَابِ الخُلُودِ رَوَانِ

يتوجه "**الغماري**" بخطابه في هذه القصيدة لأنثى امّحت الفواصل والحدود بين ذاتيهما، فانجلت الحجب ورأى الشاعر عوالم مبهرة لم تبصرها عينا آدمي قبله (**ورأيت ثمة كم ستفضح مقلتي/ مقل بأهداب الخلود روان**)، لقد تجلت له صور من عالم الخلد، فما استطاعت اللغة حمل ثقل الرؤى فـ «**الطقس الشعري الحداثي في هذا الخضم هو برزخ تتوحد فيه الكائنات وتمحي في جلاله**

1 عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص115.

2 مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت، ص170، 171.

الفواصـل والحـدود بـين الموجـودات لهـذا تهـوي أمـام أنظـارنا حصـون التقليـد في الشـعر والثقافـة والسياسة ويسقط الأصل وتتسع آفاق المغامرة»[1].ثم يردف قائلا في نفس القصيدة:

نَجْوَايَ ..أَمْ خصَلُ الضِّيَاءِ مَطِيرَةً
أَمْ وَاحَةُ الأَشْوَاقِ عَبْرَ كَيَانِي؟
أَمْ لَيْلَكُ الأَحْزَانِ يُورِقُ فِي دَمِي
هَمْسًا، فَأَسْكَرَ مِنْ شَذَى وَ أَغَانِ؟
يَا وَاحَةَ الأَشْوَاقِ يَا فَرَسَ الضّحَى
كَمْ ذَا يُهَاجِرُ عَاشِقٌ، وَيُعَانِي
كَمْ يُعْدَمُ الأَلَمُ الخَضِيرُ.. وَيَنْتَخِي
بَرَقًا ..يَدُكّ مَلَامِحَ الأَكْفَانِ
لِيُعَانِقَ الأَسْفَارَ نَهْرًا عَاشِقًا
تَمْتَدّ فِي أَبْعَادِهِ أَحْضَانِي

إنها تجليات تعجز أمامها اللغة، فليس يعرف الشاعر ما كنهها، أهي حقيقة أم خيالات سكران منتش، «**والملاحظ في صوفية التجلي والمشاهدة عند الغماري أنها تحتوي على مفردات الغلو الصوفي كالسكر والعشق وهتك الستار...لكنها لا ترقى لتشكل الظاهرة في شعره**»[2]، لهذا يعود فيقول:

أَنَا لِلضُّحَى القُدُسِيُّ شَدْوٌ مُزْهِرٌ
وَقَصِيدَةٌ سَكَرَتْ مِنَ الإِيمَانِ
فَلْتَنْتَحِرْ بِاللّيْلِ فِيكِ خُرَافَةٌ
لِلصّمْتِ ،مَا تَجْنِي ،،وَلِلنِّسْيَانِ

إن الشاعر"**الغماري**" يركن للثقافة الإسلامية، وجل خطابه الشعري العرفاني بعيد عن العرفانية القائلة بالتوحد والحلول، بل يغلب عليه الحنين الجارف لتطبيق التعاليم الإسلامية، وهو ما يعضده ما ذهب إليه "**الطاهر يحياوي**" حين أكد أن "**الغماري**" «**ذو نزعة صوفية من حيث هي ملكة نفسية**

1 عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، دار هومة، الجزائر، ط2، 2002، ص8.
2 عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص118.

لازمة لمن وجدت في طباعهم، وهي نزعة روحية إلى ذلك العالم الديني أقل ما يقال فيه أنه عالم الطهر والصفاء»[1]، هذا الحنين أو تلك النزعة الروحية يتجلى في قصائد كثيرة ومن ذلك قوله:

لِي فِيكَ أَلْفُ قَصِيدَةٍ عُذْرِيّةٍ
يَنْسَابُ فِي أَضْوَائِهَا .. وُجْدَانِي
لِي فِيكَ..فَتّشْ فِي ضَمِيرِي..هَلْ تَرَى
إِلّاكَ ..يَا أُنْشُودَةَ الأَكْوَانِ
مَا الكَوْنُ؟ لَوْلَا نُقْطَةً قُدْسِيّةً
رَفّتْ.. وَلَوْلَا الحُبّ ..مَا أَوْطَانِي؟
مَمْجُوجَةٌ كَلِمِي عَلَى شَفَةِ الأَسَى
مَشْلُولَةٌ فِي خَاطِرِي أَلْحَانِي
وَصَدَى أَنَا ..إِنْ رُحْتُ أَسْأَلُ مَا الهَوَى
الحُبّ..إِلّا فِيكَ .. وَحْلُ هَوَانِ
سَفَرٌ مُقِيمٌ فِي الحَنَايَا ..مُبْحِرٌ
فِي العِشْقِ.. يَنْهَلُ مِنْ سَنَى القُرْآنِ[2]

إن حبه مخصوص للذات الإلهية، وخطابه العرفاني حنين للعيش في رحاب جنات الله، وربما كان هذا الركون للإسلام والمحاولة الحثيثة لشد الوثاق بعراه، ما كان إلا نتيجة للتجاذبات السياسية والثقافية التي كانت تتقاسم الساحة الجزائرية وقتها، لقد كان الرجل يحلم بتطبيق تعاليم الإسلام في واقع الحياة، هذا ما جعل **"عمر بوقرورة"** يؤكد «**أن تجربة الرجل الصوفية لا تعدو أن تكون نزعة إسلامية وحنينا للعودة لتعاليمه الحنيفة أما في مجال الكتابة فالأمر لا يتجاوز تأثرا بألفاظ صوفية ترد في شعره لتؤكد على حنين جارف مؤيد برغبة جامحة في إسلامية لم يجدها كما يريدها في واقعه**»[3]، إذن كانت تجربة **"الغماري"** العرفانية محاولة لاسترجاع مجد الإسلام التليد لكي ينكشف الزمان عن غد أفضل للجزائر بخاصة وللأمة الإسلامية بعامة.

1 الطاهر يحياوي، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،د ط، 1983، ص132.
2 مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2 ،1982، ص85، 86.
3 عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص121.

كمـا بـرز الشـاعر"**عثمـان لوصـيف**" كمثـال للتجربـة العرفانيـة أيام الثمانينـات، وقـد ترجم هـذا التوجه في دواوين شعرية عديدة ومن ذلك ديوانه "**أعراس الملح**"؛ إذ يقول في إحدى القصائد:

رَاحَ فِي رَكْبِ النُّجُومِ
يَزْرَعُ الأُفُقَ زَنَابِقَ
وَيُغَنّي
لِلْعَصَافِيرِ لِأَطْفَالٍ تَهِيمُ
فِي الدّيَاجِر
وَسَيَبْنِي
جَنّةً بِالحُبّ تَزْهُو وَحَدَائِق[1].

إذا كـان "**مصـطفى الغمـاري**" قـد واجـه مـا أسلفنا ذكره من ظروف وانقسامات كانت تعرفها الجزائر بالحنين إلى التعاليم الإسلامية ومحاولة إحيائها من جديد، فإن "**عثمـان لوصـيف**" قد حـاول مواجهتها بالتمسك بمبادئ العرفان القائم بالأساس على المحبة بين العبد وخالقه، وبينه وبين غيره من المخلوقات، ذلك لأن الشعر رغم كل شئ «**عـاش فوق الصـراع، وفوق الضياع، فاستطاع بهدي من تجاوبه مع التراث الفكري والحضاري، أن يظل حصين الموقف، وفيا للمصلحة العليا، أمينا عليهـا، ذكيـا في الاحتجـاج لهـا بالوقـائع. فعـاش فـوق الأحـزاب، وانتصـب حكمـا بينهـا، داعيـة وحـدة، وحـادي شـعب، ورسـول مـاض إلى حاضـر**»[2]، لقـد كـان الحـزن كمـا الألم ملمحين عـامّين للحياة وقتها، فكان يجب على الشعر حينئذ أن ينشر عبير الحب، والحب دين وعقيدة العارف، ألم يقل شيخهم الأكبر :

أَدِينُ بِدِينِ الحُبّ أَنّى تَوَجّهَتْ رَكَائِبُهُ، فَالحُبّ دِينِي وَإِيمَانِي[3]

إن الشاعر يحاول أن يزرع الفرح وهو يصور لنا مغنّيا يجمع ما فرقته الظروف السياسية للبلاد، والمغني كما الشاعر والعارف كل منهما يحتفي بإنسانية الإنسان ويحاول مواجهة الصراعات بقيمة الحب، وإنه إذ يصنع الفرح يصنع معه مجد الشعر التليد، أو ليست صناعة الفرح من سمات الشعر

1 عثمان لوصيف، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت، ص 78.
2 صالح خرفي، الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت، ص26.
3 ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص62.

العظيم؟ التي لا تتأتى «**إلا في حضرة وجدان الغبطة، أو آن الذهول في قلب المسرة، ضربا من صبورة التضرع تجيء بمثابة انكشاف مباغت يشف عن المطلقات المتعالية جملة في لمعة واحدة**»[1].

لقد حاول"**عثمان لوصيف**" استعارة المعجم العرفاني واستخدام مصطلحاته وهو ما يظهر في قصيدة أخرى، حيث يقول:

تَفِيضُ بِقَلْبِي نُهُورُ الحَنِينِ
فَأَنْهَضُ فِي صَبْوَةٍ
وَأَشُقّ سُتُورَ الكَثَافَةِ
وَأَصْرُخُ، أَصْرُخُ مِنْ دَرَكَاتِ المَنُونِ
"أَلَا إِنّ عُمْرِي لَيْسَ خُرَافَة"[2]

في مطلع القصيدة يذكر الشاعر"**عثمان لوصيف**" مظنة المعرفة عند المتصوف العارف، ومرتكزها في المنهج العرفاني، إنه "**القلب**" هذه المضغة اللحمية الصنوبرية التي يتعاظم شأنها عند العارفين لتصبح محل الإدراك وأداة المعرفة، والمعرفة عندهم –كما أسلفنا – كشف وفيوضات إلهية، كلما زادت زاد الشوق لله صاحبها (**تفيض بقلبي نهور الحنين**)، وما إن تتجلى له الأنوار الإلهية حتى تنشق أمامه ستور الكثافة المادية وترفع الحجب (**أشق ستور الكثافة**)، ليؤكد أن الله الذي منحه نفخة علوية من ذاته لا يمكن أن يخلقه إلا لرسالة سامية (**ألا إن عمري ليس خرافة**).

هذه بعض النماذج التي خاضت التجربة العرفانية في الشعر الجزائري، ويبدو جليا للباحث أن هذه التجارب وغيرها انقسمت بين من سقط في فخ استدعاء رموز التجربة ولغتها ظانا منه أن بهذا يصبح شاعرا عارفا، وقسم آخر أثقل كاهل القصيدة بمصطلحات العرفان دون دمجها في تجربته الشعرية والشعورية لتكتسب رؤى صاحبها وتتلون بملامحه، وقليل منهم استطاع تمثل التجربة وترجمتها شعرا، فعايش بذلك الروح الإسلامية للعرفان وتمثلها شعرا.

1 يوسف سامي اليوسف، ما الشعر العظيم؟، ص148.

2 عثمان لوصيف، أعراس الملح، ص66.

ثالثا. من التصوف إلى الوعي العرفاني

لقد تبين لنا مما سبق، أن جل الشعر العرفاني في الجزائر حتى الثمانينات لم يبلغ أشده، بل كان شذرات روحية ونفحات إسلامية وحنينا للشريعة الحقة، حتى وإن استعمل القاموس العرفاني الغني بالمصطلحات، فإنه لم يتمكن من بلوغ عمق التجربة . إلا ما ندر . لهذا كان لزاما التفريق بين الشعر الذي موضوعه العرفان والذي يتماس مع التجربة العرفانية تماسا سطحيا باستعمال قاموسها الثري، وبين التجربة الشعرية العرفانية التي تغوص في عمق الأسئلة الوجدانية والوجودية الكبرى للإنسان، وفق رؤيا مجازية للكون، تعمق الجانب الوجداني في التعامل مع قضايا الذات والعالم، معتمدة على وعيها بالنموذج المعرفي العرفاني وركائزه، وبذلك فإنها تعيد تفعيل مقولاته الأساسية وآلياته المعرفية.

إن هذا الوعي الذي امتازت به ثلة من الشعراء هو الذي صنع الفرق بين شعر يلامس عرضا التجربة العرفانية وآخر يتغذى من معينها النقي، بل يتكيء عليها ويعتبرها ركنا أساسا في تجربته الشعرية، لأن وعي هذه الثلة هو الذي «**يطلق شرارة في كل مجتمعها بحيث يصير كل فرد فيها "بروموثيوس" الذي كان يقبس النار الإلهية ويأتي بها إلى أرضه و يوصلها إلى قومه فيهتك أستار الظلمة**»[1]، والشّعرية الجزائرية حافلة بالمنجز العرفاني داخل مستوياتها التعبيرية، وبظهور هذا الوعي في الجيل المعاصر تجلت تجارب شعرية عرفانية غاية في الجمال والترابط، وأصبح العرفان ورموزه ومصطلحاته لا تمثل فقط لبوسا يتزين به الشعر بل صار يمثل بنية أساسية في تركيبها، فهو خيط من نسيج القصيدة وسداة لحمتها، وبذلك «**جاء جيل الخلق في الجزائر مجسدا مرحلة التأميم الشعري بكل تفاصيله معيدا تشكيل القصيدة انطلاقا من رؤى لا تلغي الواقع، لكنها أيضا لا تصوغ لنا حقيقته صياغة تسجيلية مباشرة**»[2]، ولم تعد بذلك التجربة العرفانية في الجزائر قائمة على اقتناص رموز ومصطلحات العرفان والزج بها في المتن الشعري، بل أصبحت من صميم الوعي، حتى صار المشروع الشعري عند بعضهم يقوم بالأساس على النموذج المعرفي العرفاني، يتبناه الشاعر كاتجاه واضح في تجربته، حيث تبدو التجربة العرفانية في نتاجهم الشعري تتخذ منحى تصاعديا، لتصل إلى أقصاها في دواوين بعض الشعراء نذكر منهم: عثمان لوصيف، عبد الله حمادي، عبد الله العشي، وحسين زيدان، وربما بدرجة أقل:الأخضر فلوس، وعبد الحميد شكيل.

1 علي شريعتي، العودة إلى الذات، ص31.

2 نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة ابداع الثقافية، الجزائر،ط1، 2003، ص31.

ولعله من نافلة الحديث القول إن الشعر الجزائري طيلة فترة السبعينات والثمانينات رزخ تحت وطأة ظروف قاهرة، جعلته موسوما بالقصدية وخادما للأيديولوجيا، غير أن التجربة الشعرية الجديدة ضاقت بهما؛ إذ قامت على حساسية شعرية مختلفة وما عادت التحيزات الثقافية والسياسية همّا يشغلها.

لقد تبرأ هذا الجيل من الشعراء المتصوفين العارفين من الانتماءات السياسية والأيديولوجية فـ «**مع تنامي الوعي الصوفي الثوري في المجتمع العربي، صار ينظر إلى التصوف على أنه رمز للتسامي الروحي على الآلام والهموم الفردية ويتجاوزها إلى القضية الكبرى قضية الحرية**»[1].

أجل لقد تحرر الشعراء العرفانيون من الانتماءات والتحيزات، وأعلنوا ولاءهم للإنسان وللنفخة الإلهية فيه، بعيدا عن أي تمييز عرقي أو ديني؛ وهو ما قامت عليه التجربة العرفانية، وما ترجمه الجانب الشعري منها عند القلائل الذين فقهوا مرتكزات هذه التجربة، وخاضوا غمارها مستلهمين منها القدرة على عطف القلوب، ومن هؤلاء الشاعر "**حسين زيدان** " الذي انتصر للإنسان في شعره فيقول في قصيدة "**استثناء**" [2]:

كُنْ مَاتُرِيدُ أَنْ تَكُونْ.. لَا تَخَفْ
حَدّدْ لِأَسْمَائِكَ لَوْنًا لَيّنًا
لَمْ يَتْرُكِ الرّقِيبُ شَيْئًا يُكْتَشَفْ
كُنْ يَعْرُبِيًّا فَارِسًا
كُنْ دَاحِسًا
كُنْ جَهْرَ سِرّ الحُلْمِ ..كُنْ حَلِيمَة
وَاشْرَبْ كُؤُوسَ التّائِهِين
كُنْ سَيّدَ الكَنْعَانِيّينَ
أَوْ مِثْلَ أَهْرَامَاتِ مِصْرَ..تِهْ بِهَا كَالنّيلِ
أَوْ كُنْ هَا هُنَا "الاغْلِيد".. وَاقْرأ دَعْوَةً لِلْفَاتِحِين
كُنْ اشْتِرَاكِيًّا .. وَكُنْ قَوْمِيّةَ القَوْمِ الذِينَ...

1 عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، ص268.

2 حسين زيدان ، اعتصام، منشوراتSED، الجزائر، دط، د ت، ص9.

وَامْلَأْ الكَأْسَ مِنْ رُوحِ اليَقِين
كُنْ مَارْكْسِيّا، أَوْ حَفِيدًا لِبِنِين
أَوْ انْتَسِبْ مَاشِئْت لِلْأَدْيَانِ،كُنْ:
يَهُودِيّا..نَصْرَانِيّا..أَوْ بُوذِيّا.. وُجُودِيّا.
كُنْ آبِقًا ..أَوْ مُتْ.. بِلَا دُنْيَا وَدِين

.

.

كُنْ مَا تُرِيدُ أَنْ تَكُونَ.. لاَ تَخَفْ..

إن انتماء الشاعر **"حسين زيدان"** للتيار الإسلامي لا ينكره باحث؛ إذ أن كل شعره ينطلق من هذا المرتكز، وهو ما يؤكده قوله في نهاية القصيدة:

أَمّا أَنْ تَكُونَ مُسْلِمًا
فَالأَمْرُ يَخْتَلِف..

إلا أنها رؤية إسلامية منفتحة، لا تلغي الآخر ولا ترفضه بل تدعو إلى سبيل الله بالحكمة والموعظة الحسنة، ذلك لأن التصور الفني «**الإسلامي للكون و الحياة والإنسان، هو تصور كوني إنساني.. مفتوح للبشرية كلها، لأنه يخاطب الإنسان من حيث هو إنسان ويلتقي معه كذلك من حيث هو إنسان، ومن ثم يستطيع أي إنسان أن يتجاوب مع هذا التصور**»[1]، وقبول الآخر في الفكر العرفاني نوع من الاعتراف بالأنا والآخر في الوقت نفسه، واحتفاء بالإنسانية جمعاء. لذلك، ترى الشاعر يجمع بين انتماءات مختلفة حد التناقض، وليس يشغله ذلك، لأن الاختلاف من صميم التجربة العرفانية القائمة على الفردية وتميز الذات عن غيرها، فتراه يقول (**أوانتسب ماشئت للأديان،كن:/يهوديا..نصرانيا..أو بوذيا.. وجوديا./كن آبقا ..أو مت.. بلا دنيا ودين**)، والاختلاف جوهر التجربة العرفانية منذ نشأتها، فحتى العارفون الأوائل لم يتوصلوا إلى الاتفاق التام حول آرائهم ووجهات نظرهم، وفسروا ذلك بقولهم: أن كل واحد منهم حدّث بما وقع في قلبه، فاختلفت أسهم العارفين بقدر استعداداتهم لتلقي التجليات: فهذا ذاق، والثاني شرب، وآخر سكر، والأخير شطح.. وغيرها من المقامات.

1 محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، القاهرة، ط6، 1983، ص183.

إن الاختلاف صميمي في هذه التجربة، ولأن النموذج المعرفي العرفاني يرى بأن الأديان ماهي إلا مظاهر، فهو لا يهتم بالوسيلة مادامت الغاية هي معرفة الله «**يصبح فيها الانتماء الظاهري للدين نوعا من الاستلاب مادام أن العلاقة الدينية لا تزال حبيسة الأنا والآخر، يتدرج الوعي العرفاني في إلغاء كل أشكال الثنائية أو التعدّد للوصول للأصل المتعالي**»[1]، إنه بحث متجدد ومحاولات حثيثة للوصول إلى المطلق بعيدا عن الانتماءات والانقسامات التي استعبدت الإنسان، فالانتماء إلى حزب الإنسان والإنسان وحده هو ما جعل العارف أكثر الناس حرية؛ إذ تخلص من القيود التي تفرضها الولاءات، ف «**التلازم بين مبحثي الإنسان والحرية هو أحد أهم سمات العرفان الصوفي الذي نقدر أنه كان المجال المعرفي الأهم الذي طرحت ضمنه المسألة الوجودية في الحضارة الإسلامية**»[2].

وإذا كان الشاعر المسلم يحتفي بالإنسانية ككل ويتقبلها على اختلاف مشاربها وانتماءاتها، ذلك «**أن حضرة الإمداد الشعري هي مرتبة وجودية تتسم بالجمال والحس، إذ الشاعر يتجاوز فيها سجن الذات ليحتضن العالم بأسره، بكل ما فيه من رؤى ومشاهد وجمال باذخ فيغدو بذلك الشعر كشفا، وحدسا، وتصويرا للجمال وليس مجرد صدى لواقع منطفيء أو إيديولوجيا بائدة**»[3]، إنه إذ يتقبل الآخر يعتز بإنتمائه إلى دين هو أكمل الأديان وأكثرها انتصارا للإنسان (**أما أن تكون مسلما/فالأمر يختلف**)، وإنه ديدن كبار العارفين ألم يقل قبلا "**ابن عربي**":

لَقَدْ صَارَ قَلْبِي قَابِلاً كُلّ صُورَةٍ فَمَرْعَى لِغِزْلَانٍ، وَدِيرٌ لِرُهْبَانٍ

وَبَيْتٌ لِأَوْثَانٍ وَكَعْبَةُ طَائِفٍ وَأَلْوَاحُ تَوْرَاةٍ، وَمُصْحَفُ قُرْآن

أُدِينُ بِدِينِ الحُبّ أَنّى تَوَجّهَتْ رَكَائِبُهُ، فَالحُبّ دِينِي وَإِيمَانِي[4]

1 رشيد سعدي، الدين بين الحقيقة الحصرية والعرفان الصوفي (أوهام الهوية الدينية، في نظرية الصراطات المستقيمة)، ص 30.

2 سعيد الشبلي، الإنسان بين القرآن والعرفان، مكتبة حسن العصرية، بيروت، ط1، 2010، ص165.

3 الحسين الوكيلي، مظاهر الوعي الجمالي في الخطاب الصوفي، مجلة متون، جامعة سعيدة، مج 14، ع3، 2021، ص 37.

4 ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص62.

ما جُعل الدّين إلا ليقرب الناس من الحق، ويحببهم في تجلياته، وهي مهمة كل الأديان، حتى لكأن الأديان تصبح عند العارفين «**أسماء الله تعالى والإسلام جامع تلك الأسماء وكل دين يمثل تمظهرا من تمظهراته**»[1]، إذ أنها مجرد مظاهر يسعى الإنسان بها للوصول إلى الحق، غير أن تطرف الإنسان عادة ما يؤدي به إلى تحريف الدين، وبالتالي الانحراف عن الطريق القويم الموصل لله تعالى، وهذه منقصة في الإنسان لا في الدين ذاته، لهذا تراه يصدح في قصيدة أخرى مقرّا أنه أخ لكل الإنسانية فيقول:

قَدْ آنَ لِي أَنْ أَسْتَرِيح ..
كُلّ البَرِيّةِ إِخْوَتِي
إِنّي عَلَى دِينِ المَسِيح..
سَأُدِيرُ خَدّي لِلّذِي صَفَعَ الفُؤَاد
وَسَوْفَ أُهْدِي الرُّوحَ إِنْ وَاجَهْتُ رِيح..
مَا أَضْيَقَ الدّنْيَا وَلِي مَلَكُوتُ مَا فَوْقَ
السَّمَاء[2]

في هذه الأبيات يبين الشاعر العارف أن راحة الإنسان في تدارك الانقسامات التي صدعت لحمة البشرية، و الترفع عن الصراعات التي باتت تقتات عليها الفتن والحروب، ولم يعد من سبيل للنجاة من هذه الدوامة المهلكة إلا التسامي عن هذه الأمور، وهو ما يوفره الشعر فما «**تتبع بؤر الشعر المضيئة في عالمنا اليوم سوى احتماء بالكلمة، هذه الكلمة الشعرية الجميلة المثابرة التي تحولت بمثابة الملاذ الرحيم من هول هذه القيامة التقنية المدمرة لذواتنا**»[3].

إن هذا الخطاب الشعري العرفاني الذي ميز شعر جيل كامل من شعراء الجزائر في العصر الحديث، صاحبه تحول في الحس الجمالي، إنه تغير في الوعي والإدراك عضّده تغير في تمثل مفهوم الذات والعالم، أنتجته ضرورة فرضها سياق سوسيوثقافي ضاغط، فـ «**في زعمنا أن الصوفية هي واحدة من التجليات الكبرى للأصالة لأصالة الثورة العربية، على الرغم من الطابع الانهزامي أو الانسحابي الظاهري لمضموناتها، وعلى الرغم من بحثها عن الطوبى في داخل الذات لا**

1 رشيد سعدي، الدين بين الحقيقة الحصرية والعرفان الصوفي (أوهام الهوية الدينية، في نظرية الصراطات المستقيمة)، ص37.
2 حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ، ص31.
3 عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص8.

خارجها»[1]، أفرز هذا الوعي بدوره إبدالات جمالية طالت فضاء الشعر شكلا ومضمونا، وبهذا اتخذ الشعراء «**من الكتابة معراجا إلى برزخ الصوفية، وآفاق الروحانية المطلقة**»[2]، بل يمكن اعتبارها في المتن الشعري الجزائري بحثا مستمرا عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى، باعتباره نفخة إلهية، ومحاولة وصل الذات المتشظية المنهكة من عذابات الواقع وآلامه، بهذا المعنى بوصفه امتدادا روحيا لأصالة الذات في نشدانها للمتعالي عبر جدلها الدائم مع الواقع ومحاولة تجاوزه.

لقد تناول البحث في صفحات سابقة طبيعة المعرفة العرفانية القائمة على الذوق، والتي تعتبر أن الجمال حقيقة عرفانية، بل هو ركن أصيل في فكر كل عارف عاشق للمعرفة باحث عن الحقيقة؛ إذ ارتبطت المعرفة عندهم أساسا بالإدراك الجمالي وانعكس هذا على كل إحساساتهم، فرأوا الجمال في كل الموجودات لأنها تجل للخالق، وكانت التجربة الشعرية العرفانية تجربة ذوقية روحية، تروم إقامة علاقة تحبب مع الكون، كما تسعى إلى إقامة علاقة تودد مع الموجودات، فكان العارف يتقلب بين شعور بالجمال وآخر بالجلال، خصوصا وأن «**الجلال والجمال مما اعتنى بهما المحققون العالمون بالله من أهل التصوف وكل واحد منهما نطق فيهما بما يرجع إلى حاله وإن أكثرهم جعلوا الأنس بالجمال مربوطا و الهيبة بالجلال مربوطة**»[3]، ومعنى هذا أن إدراك الجمال يختلف من شخص لآخر كما يؤكد ذلك "**ابن عربي**" وذلك حسب الحالة التي كان يعيشها. ولأن الشعراء أكثر الناس حساسية وإنصاتا لهسيس الكون، وتذوقا مرهفا لأسرار الوجود، كانت نفوسهم مسكونة بالجمال، وكان أنسهم بالجمال مرتبطا بتحببهم لتجلياته التي رأوها في كل شيء، والمحبة مقام عرفاني فـ «**إذا كانت التوبة أول المقامات فإن المحبة آخرها، من أول الطريق إلى نهايته، التوبة وسيلة والمحبة غاية، كما أنه ليس قبل التوبة مقام، فكذلك ليس بعد المحبة مقام(...)، وتكثر فيه الأدلة النقلية والشواهد الشعرية فالشعر أكثر قدرة على التعبير عن تجارب الحب من الصياغات النظرية**»[4]، فكانت علاقتهم بالكون قائمة على تصور جمالي لا يفصل بين الذات والعالم، ولا يرى في الأشياء مظاهرها بل يرى أرواحها، ومن ذلك قول الشاعر "**ميلود خيزار**":

وَأَنَا أَلْبسُ التِّلَالَ

1 يوسف اليوسف، الصوفية حركة اليسار في الفكر العربي، مجلة الآداب، ع1، يناير، 1975، ص5.

2 عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجا)، ص11.

3 ابن عربي، رسائل بن عربي، ص25.

4 حسن حنفي، من الفناء إلى البقاء (محاولة لإعادة بناء علوم التصوف)، ج 2، الوعي الذاتي، ص367.

وَأَلْتَحِفُ الشّمْسَ
وَتَخْضَوْضِرُ المَزَارِعُ فِيّ
وَأَنَا مِعْطَفِي الغَمَامُ
وَبَيْتِي شَجَرُ البَرْقِ
وَالمَدَى خَفِيّ
كَمْ رَبِيعًا شَيّعْتُ
عِنْدَكَ يَا تَلّ
وَشَالُ الشّذَا ... عَلَى كَتِفَيّ.[1]

إن المحبة في الفكر العرفاني ركن أساس، وما أوجد الله الكون إلا بحركة حب «**فكانت الحركة التي هي وجود العالم حركة حب**»[2] كما يقول "**ابن عربي**"، وتنعكس المحبة في الشعر العرفاني على الموجودات، فيتعامل الشاعر مع كل الموجودات بحب وتودد ذلك لأن «**من أحب الله لجماله وليس جماله إلا ما يشهده من جمال العالم فإنه أوجده على صورته، فمن أحب العالم لجماله فإنما أحب الله وليس للحق منزه ولا مجلى إلا العالم**»[3]، إنه يصمت لينصت للغتها، لأن لكل من الأشياء لغته التي يسمعها الشاعر العارف، أو ليست كل الموجودات تسبح خالقها؟ فلها –إذن– كلها لغتها التي يفقهها الشاعر، لهذا تراه يلبس التلال، ويلتحف الشمس، وينبت داخله زرع أخضر، بل يشيع الربيع وعلى كتفيه شالا من شذا زهره، إنه يتجاوز مرحلة الإنصات إلى «**المعنى الأكثر اتساعا فيفترض أننا ندخل في حوار مع العالم والأشياء ذاتها، ذلك أن للأشياء لغتها التي لا ينفذ إلى قراءتها إلا الملهمون القادرون على فض ما تنطوي عليه من رموز و شفرات**»[4].

والجمالية العرفانية تتسم بكونها تستوعب التناقضات، وربما هذ ما جعلها ملاذا لشعراء هذا الجيل الذي وسم باجتماع المتنافرات في زمنه، بل إن «**جمالية التصوف تقوم على التناقض. وهو يعني أن الشيء لا يفصح عن ذاته إلا في نقيضه، الموت في الحياة والحياة في الموت، النهار في**

1 ميلود خيزار، إني أرى، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2011، ص12، 13.
2 ابن عربي، فصوص الحكم، ص203.
3 ابن عربي، الفتوحات المكية، ج7، ص 395.
4 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس/ دار الكندي، بيروت، ط1، 1978، ص 63.

الليـل والليـل في النهـار، هكـذا تتلاقـى الأطـراف في وحـدة تامـة»[1]، ومـن ذلـك مـا يقولـه "**عبـد الحميد شكيل**" في إحدى قصائده:

مَارَسْتُ العِشْقَ، بِالعِشْقِ، لِلْعِشْقِ، اِرْتَطَمَ
الطّرِيقُ بِشَاهِدِهِ الوَحِيدِ، وَتَوَحّدَ المَاءُ بِالصّخْرِ،
صَوْتُ البُرْتُقَالِ بِالرّصَاصِ، القُبُلاَتُ السُّمْرُ، يُفْرِزُهَا
الجِدَارُ المُسْتَقِيمُ
اِخْتَلَطَ الصّفَاءُ، تَخَلّتْ عَنْ زِينَتِهَا مَصَابِيحُ الطّرِيقِ
اِسْتَوْطَنَتْ الرّيحُ القُرَى المُسَيّجَاتُ بِالحُبّ المُحَرّمِ
وَبِصَوْتِ الشّيْخِ، وَالفَتْوَى الجَدِيدَةِ
اِنْتَفَضَ الوُجُودِ عَلَى الوُرُودِ، الطّوَاوِيسُ عَلَى رِيشِهَا المُرَصّعِ بِالوَجَاهَةِ[2]

تجتمع المتناقضات في هذه المقطوعة في توليفة بهية، فيجتمع الماء بالصخر وهما من طبيعتين مختلفتين، ويصبح للبرتقال صوت يشبه الرصاص، والجدار هذا الأصم يرسل قبلات سمرا.... وغيرها من الصور التي تأتي تباعا وكأنها تجليات تتبدى للشاعر لحظتها، إنه ما يسمى في العرف العرفاني بالغلبة «**والسكر والغلبة عبارة صاغها أرباب المعاني للتعبير عن غلبة محبة الحق تعالى**»[3]، حينها ينطق العارف بما يرى، دون أن يقف العقل رقيبا على كلامه، ويوثقها بكتابة تقترب من الكتابة الآلية السوريالية العفوية التي تتحرر من ضبطية العقل، وهنا يحتفي النص العرفاني بالطبيعة (**انتفض الوجود على الورود/الطواويس على ريشها المرصع بالوجاهة**)، لا باعتبارها قطعا متناثرة بل كأنها جسد أو كائن رمزي، غير أن مطلع القصيدة الذي يقر فيه الشاعر بأنه لا يكتب ترفا (**مارست العشق، بالعشق، للعشق**)، بل يمارس عشقا مع تجليات الله في كونه «**فالحق كما يصوره هؤلاء الشعراء هو الجمال الأزلي المطلق، والمعشوق على الحقيقة في كل جميل، وقد تجلى في جميع صور الجمال لكي يعشق**»[4]، هذا ما يؤكد أن الشاعر يمارس طقسا من طقوس العبادة. إن هذه الصور التي قد تمر على

1 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص140، 141.

2 عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص24.

3 الهجويري، كشف المحجوب، ج2، ص44.

4 ريلوند ألن نيكولسن، في التصوف الإسلامي وتاريخه، تر: أبو العلا عفيفي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ، د ط، 1947، ص92.

الإنسـان العـادي دون أن يلقـي لهـا بالا، لكنهـا تسـتوقف العـارف، فترتـوي روحـه بجمالهـا الـذي هـو انعكاس لجمال الحق.

ومن ذلك قول "**الأخضر فلوس**" في قصيدته (**نزيف**):

جَرَى مَا جَرَى لَمّا رَأَيْتُ جَبِينَهَا

كَنَارٍ عَلَى مَاءِ الغَدِيرِ تَطُوفُ

وَرَجّتْ عِظَامُ الرّوحِ أَلْفَ قَصِيدَةٍ

عَلَى كَتِفِي اليُسْرَى تَمُوجُ.. وَتَهْتِفُ

وَنَادَمْتُ صَمْتِي كَيْ أَرَانِي وَ لَمْ أَزَلْ

أُفْزِّعُ رُوحِي إِذْ أَقُولُ سَأَعْرِفُ

وَمَا عَرَفَ الأَسْرَارَ غَيْرِي وَإِنّمَا

دَهِشْتُ عَلَى أَيّ الفِجَاجِ سَأُشْرِفُ

كَأَنّ جِرَاحَاتِ الفَلَاةِ تَلُمُّنِي

تُعِيدُ تَرَاتِيلَ الزّمَانِ ..وَأَعْزِفُ[1]

إن الشعر العرفاني يؤلف بين أطراف متجاذبة وهو ما يصرح به الشاعر حين جعل النار تطوف على الماء برغبة منها. لله در الشعر كيف جمع بين أشياء وكل منها نقيض الآخر ظاهريا، لكن هذا التناقض ذو جوهر واحد، فكل منهما رمز للطهر، وهو ما حرّك لهب الروح فقال الشاعر(**ترج عظام روحي**)، إنها قدرة الشعر العرفاني على الالتحام بالطبيعة، فيتداخل الماء والنار في رمزية التطهير، فالنار كما الماء تطهر الأشياء من الشوائب لتصل لجوهرها وتكشف عن حقيقتها، ولعله الشعر وحده يستطيع المزج بين الأضداد بحثا عن جوهر يوحدهما، دون أن يلغي الواحد منهما الآخر، هذا ما

1 الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص21، 22.

جعل الشاعر **"عبد الله حمادي"** يقول حين أراد تعريف الشعر: «**ماذا أقول عن الشعر أهو سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف و مرادفة للخلق على غير منوال سابق؟؟**»[1]، إنها حيرة من يكتب الشعر، فكيف بمن يقرأه؟

لقد أشعلت صورة رآها الشاعر وأشار لها بالجبين(**لما رأيت جبينها**) فتيل القول فراح يخلق عالما جديدا ومختلفا تجتمع فيه المتناقضات النار والماء، اللطيف والكثيف، الصمت والكلام، وغيرها و« **هذه الوحدة بين العالم المرئي والعالم غير المرئي، هي وحدة النقيضين . وهي واحد من الأسس الجمالية في الكتابة الصوفية** »[2].

إن هذه الإشارة البارقة هي التي ألهمت الشاعر، فكل من الشاعر والعارف يشتركان في الإلهام، فإن كان عند العارف يمثل مصدرا غيبيا، فإن الشاعر يستمد إلهامه من مصدر عيني متراء، هذا المعطى يجعل التجربة الشعرية العرفانية تتلبس بزي القداسة لأن مصدر الإلهام فيها فيض رباني فيصير الإلهام حجة وليس ترفا إبداعيا .

ففي لحظات التأمل المركزة يختل توازن **"الأنا"** بحيث يغدو التعبير أمرا لا مناص منه، لابتكار طرق جديدة لتفعيل قنوات التواصل مع **"النحن"** «**ومن المحقق أن هذا النشاط يكون مدفوعا بضغط جهاز أشد اتساعا هو جهاز النحن، فإن اختلال اتزان الأنا ككل و اندفاعه إلى تحصيل اتزان جديد يعني اختلال الصلة بينه وبين النحن واندفاعه إلى إعادة هذه الصلة على أسس جديدة**»[3]، إن هذا الاختلال يدفع العارف للصمت كي يستعيد توازنه ويدفع الشاعر للكلام لنفس السبب، وإذ يحاول الشاعر أن يلوذ بالصمت حتى تستقر نفسه وتنزاح الحجب أمامه كي يعرف أسرار الوجود (**ونادمت صمتي كي أراني و لم أزل/أفزع روحي إذ أقول سأعرف/وما عرف الأسرار غيري وإنما**).

1 عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص5.

2 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 141.

3 مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر ط4، د ت، 290.

إلا أنه لا يقوى على ذلك، فتغريه نفسه بخوض غمار التجربة، وإن كان الشاعر يدرك أن التجربة لن تمكنه من معرفة الأسرار والاطلاع على غيب الحياة (**وما عرف الأسرار غيري**)، إلا أنها تجربة مدهشة لأنها تخوض في المجهول وتبحث عن المطلق واللانهائي (**دهشت على أي الفجاج سأشرف**)، هذا مايؤكد أن التجربة العرفانية لا تقدم أفكارا «**وإنما تقدم حالات ومناخات وهي لا تسرد ولا تعلم وإنما توقظ الأشياء وتفجر أسرارها**»[1]، إنها تجعلك تعيد التفكير في الأشياء، وتجعل تلقيك للشعر لا يقوم على الانفعال به لحظتها، بل تحرك ملكاتك نحو المتعالي، فقراءة الشعر العرفاني كما كتابته سفر من الأرضي نحو السماوي وبحث حثيث للوصول إلى المطلق.

يحاول الشعر العرفاني كما التصوف تجاوز العالم المادي المبتلى بالنقص إلى عالم أكثر كمالا، ولا يتسنى له خلق عالم جديد إلا إذا فارق العالم الأرضي، تجاوز الواقعي والكثيف بحثا عن الممكن واللطيف، لهذا يقول "**أبو عمرو الدمشقي**": «**التصوف رؤية الكون بعين النقص، بل غض الطرف عن كل ناقص، ليشاهد من هو منزه عن كل نقص**»[2]، فمحاولة رأب الصدع، وإتمام النقص في الواقع من أهم الأسباب التي دفعت الشعراء الجزائريين للتمسك بتلابيب الشعر العرفاني، حيث يتسامى الشاعر عن الواقع وإكراهاته، ويحاول تخفيف وطأة الظروف والانقسامات التي كانت تحكم قبضتها على الإبداع وقتها، وما كان ذلك هروبا من الواقع إلى عالم طوبوي بقدر ماكان محاولة لإعطاء بديل روحي في زمن المادية الطاغية والتقنية الجبارة، التي ساهمت بتوسيع غور الشروخ والتصدعات في نفس الشاعر، والتي يحاول لملمتها بميسم الشعر العرفاني، وفي قصيدة "**ستر الستور**" "**لعبد الله حمادي**" يتبدى هذا بوضوح جلي إذ يقول:

يُسَاوِرُ النّفْسَ
هَمّ لَا ضِفَافَ لَهُ
وَيَرْتَجِي القَلْبُ
مِيقَاةً
لِمَسْرَاهُ
..هُوَ الشّرُودُ الذِي مَا دُونَهُ

1 أدونيس، الصوفية والسوريالية ، ص142.

2 أبو عبد الرحمن السلمي، الطبقات الصوفية، ص 92.

أَمَلٌ
وَلَا اكْتِنَاهَ يُفكُّ
لُغْزَ فَحْوَاهُ...
تَلَاطَمَ المَوْجُ
وانْدَاحَتْ خَوَاطِرَهُ
وَهَامَ بِالسّاحِلِ المَوْعُودِ
مَجْرَاهُ،
وَحَنّتِ النّقْطَةُ الأَنْقَى
لِفَالِقِهَا[1]

يسلي الشاعر"**عبد الله حمادي**" نفسه بالشعر، ويحاول الترقي به في درجات السالكين للتقرب من الحق حيث يلقى المسرة والفرح، إنه ينشد عالما مغايرا للعالم الأرضي، عالم يحفه الكمال، حيث تتسامى الروح فـ « **الشاعر كالصوفي يسعى لإنهاء نقص العالم، وعلى هذا فإن الصلة بين التصوف والشعر تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع، ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفضاعة الواقع وشدة وطأته على النفس، وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا**»[2]، هكذا راح الشاعر يكتب قصيدته، تحت ضغط الشوق العارم الذي تمارسه أطهر نقطة في كيانه وهي روحه للقرب من الله، «**والشوق اهتياج القلوب إلى لقاء المحبوب**»[3]، هكذا تحدث عنه العارفون قبلا، والتزود في حضرته بما يحيي مواتها في زمن ألقى على النفس هما لا ضفاف له، والشاعر وقتها يعيش لحظة صراع بين روحه التوّاقة لعالم النقاء والطهر، وبين نفسه وجسده الذي خلق من طبيعة مغايرة واختاره الله خليفة في الأرض ليغير بأمر الله (**تلاطم الموج/وانداحت خواطره**)، ولأن «**كلا من تجربة الشاعر والصوفي تعتمد على "الصراع" في بدء المسار. بيد أن هذا الصراع ـ على ما فيه من تفاوت ـ يلازم الشاعر في أغلب تجاربه، ولا يتخلص منه إلا في حالات عالية من**

1 عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص58.
2 عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد و ظهور الغزالي، ص29.
3 القشيري، الرسالة القشيرية، ص532.

الصفاء والتركيز والاستغراق، وهو حينذاك يقترب من الرؤيا الصوفية »[1]، أجل يقترب الشاعر في لحظات صفائه من ذلك العالم الطّاهر النقي فتستقر نفسه وتهدأ خواطره، بل تنتشي روحه فيقول:

وَأَلْهَبَ السّكْرُ
دُنْيَاهُ وَأُخْرَاهُ
وَأَيْنَعَ الغَيْبُ فِي أَوْتَارِ
غَيْبَتِهِ
وَهَامَ بِالوَهْمِ
مَجْرَاهُ وَمَرْسَاهُ[2]

لله در المحبين العاشقين، تشتاق أنفسهم للقيا المحبوب فيسكرون بهذا الشوق الغلاب، وهذا المقطع من القصيدة يذكرنا بقصة معروف الكرخي التي أوردها **"القشيري"** في رسالته حين رأى **"الحسين الأنصاري"** في منامه رجلا تحت العرش قيل من هذا فأجابهم الله عز وجل «**هذا معروف الكرخي سكر من حبي فلا يفيق إلا بلقائي**»[3].

ثم يردف **"عبد الله حمادي"** قائلا:

هَوًى بِنَفْسِكَ
لَا سِتْرٌ وَلَا وَجَلٌ
وَلَا انْكِفَاء يَحُولُ
دُونَ مَغْنَاهُ
فَفِي التّوَسّلِ بَعْضٌ
مِنْ مَلَاحِنِهِ
وَفِي الطّرِيقِ بَقَايَا
مِنْ بَقَايَاهُ...
وَفِي التّرَجّي
ضِيَاءٌ

1 عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، ص30.
2 عبد الله حمادي، انطق عن الهوى، ص 59.
3 القشيري، الرسالة القشيرية، ص 533.

يُسْتَضَاءُ بِهِ

وَبِالتّدَانِي

شُعُورٌ قَدْ تَوَلّاهُ...[1]

يتكثّـف المعـنى ويتفاعـل اللفـظ البشـري بالحضـور المقـدّس للحـب الإلهـي في نـص "**عبـد الله حمـادي**"، فيولـد النـص مـن رحـم الـرّوح ولطافـة معانيهـا لا مـن رغبـات الفكـرة وإلحاحاتهـا، فرفعـت القصيدة إلى أجواء عرفانية حيث يمثل هذا المقبوس الشعري لحظة الغياب، ومرحلة ما قبل الاتصال أو الاتحاد وفيها «**تصبح الكتابة مجاهدة روحية مضنية، تبغي الاتحاد بجوهر الأشياء، والنفاذ إلى بدئية اللغة**»[2]، إن هـذه المناجـاة، وهـذا الوقـوف على أعتـاب أبـواب الـرحمن رجـاء الوصـول إلى رحـاب أنـوار الحـق حيـث تُـزال الغشـاوات، وتنـزاح الحجـب، ويتملـى الحبيـب برؤيـة محبوبـه الـذي رمـز لـه بالضـياء والنور«**ولا تكاد تخرج دلالات هذا الرمز عن السر الكوني العرفاني الذي يطمح الصوفي إليه في رحيله. هو الصورة المعرفية لحالة الكشف التي يحلم بها..هو الإشراق الروحي الفياض الذي يأمل أن يفيض قلبه إليه**»[3].

إذن، ينطلق الشعر العرفاني من الواقع، لا لكي ينقله بأمانة بل ليثور عليه، ويحاول إكمال ما فيه من نقص، ويرمم ما فيه من تصدعات «**فالإنسان في الفكر الصوفي لا يعيش حالة من اللاوعي أو السلبية، بل إن الإنسان هو الحقيقة الأكثر حياة في هذا الوجود**»[4]، لهذا فهو يمارس بحثا دائما وحثيثا عـن الكمـالات في الوجـود فـتراه لا يثبـت علـى شـكل ولا يـركن للهـدوء، ولا يبتغـي في حربـه استراحة ذلك «**أن الشعر لا يصدر عن جمود وطبيعة ثابتة. إنه تغير مستمر دائب ومعاناة**»[5]، إن

1 عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص59، 60.

2 اعتدال عثمان، إضاءة النص (قراءة في الشعر العربي الحديث)، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1988، ص91.

3 حسين خمري وآخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2001، ص 102.

4 مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص119.

5 المرجع نفسه، ص 107.

هذا القلق الدائم والبحث عن طرق إبداعية جديدة تمكن الشاعر من التعبير عما يختلج في صدره وما يراه من تجليات تخفى عن العامة هو ما جعل " **عبد الله العشي**" يقول :

الصّحْوُ فِي عَيْنَيْكِ

لَا يُرِيحُنِي

وَالغَيْمُ لَا يُرِيحُنِي

وَهِذِهِ الكِتَابَةُ الكَسِيحَةُ الأَطْرَافُ لَا تُرِيحُنِي

وَلَا

فَخَلْفَهَا يَلُوحُ ظِلّ أَبْيَضٌ يَسِيلُ

وَتَلّةٌ خَضْرَاء

تَكَادَ مِنْ إِيقَاعِهَا تَمِيلُ

وَرَاءَ هَذَا البَحْرِ لَيْلٌ

وَرَاءَهُ بَيْدَاء

وَرَاءَهَا سِرّ وَرَاءَهُ أَصَابع مُحْمَرّةٌ شَوْهَاءُ

تُشِيرُ لِي هُنَا، هُنَا ،هُنَا

عَرَفْتُ مَا تَقُولُ

أَغْلَقْتُ قَلْبِي

قُلْتُ لَهُ اسْترِحْ

الآنَ يَدْخُلُ الكَلَامُ فِي مَدَائِنِ الذّهُولُ

.....

.....

وَغَادَرَتْ فَمِي إِلَى كَوْكَبِهَا الأَسْمَاءُ

فَالشّعْرُ ذَوْبُ صَبْوَة وَفَيْضُ مَاء [1]

يستلهم الشاعر العرفاني الباطن في خوض تجربته، لذلك لا تريحه ظواهر الأمور(**الصحو في عينيك/لا يريحني/والغيم لا يريحني**) حتى هذه اللغة المخبوءة في القواميس، لغة التجارب الماضية لا تريحه ولا يركن لها، إنه البحث عن التجدد «**فالأفق الشعري، بالمعنى الذي يجعله متكثرا، وليس شكلا مغلقا ونهائيا، سيتيح للصوفي أن يخوض في تسمية الأشياء، فماهية الشعر، كما يقول هايدغير، تقوم على أساس أنه يسمي جميع الأشياء**»[2].

إن الشاعر العارف يبحث عن ما وراء المظاهر الكونية، يحاول الولوج إلى بواطن الأشياء ليدرك كنهها، ويبرز الجمال الداخلي الذي تحتويه، فللجمال كنه غائر يحتاج لمن يميط اللثام عنه فينجلي عن درر، غير أن هذه اللغة لا تسعفه حاله في ذلك حال كل العارفين، فالترحل والتجدد هو من أهم مميزات التجربة العرفانية، فهي لا تستقر على حال بل تحاول دائما «**النفاذ إلى المستويات الأعمق في النفس البشرية وفي الكائنات، وهي نوع من الإستبطان الواعي. وخاصية التأمل جزء أصيل في التجربة الصوفية. وعند الشعراء الذين ينزعون منزعها**»[3]، فهو خطاب يمثل نقدا للمسكوك، وللمتداول والرسمي مذ نشأته، ويحاول ريّ الظمأ النفسي لمعانقة المطلق، وتخطي عالم الشهادة إلى عالم الغيب في المتن الشعري، ذلك أن الإنسان في النموذج العرفاني «**يكمن في ذاته ماهو أبعد من ذاته، فإن هويته كامنة في هذا الغيب**»[4]، و بما أن الرؤية العادية للأشياء لا تصل إلى إدراك المطلق، كان على العرفان أن يستعين بالحدس الذي ينشأ نتيجة اتحاد مباشر بين الذات وبين الموضوع، فيرى الشاعر ماوراء الظاهر، لهذا تراه يقول:(**فخلفها يلوح ظل أبيض يسيل/ وتلة خضراء/ تكاد من**

1 عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر،د ط،، 2009، ص47، 48.

2 صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص61.

3 مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص115.

4 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص139.

إيقاعها تميل)، إنه محاولة لتجاوز الخواء الذي يسكن الظاهر المادي، إلى الملاء الخصب الثري الذي يمثله عالم الروح، وهذا مرد ذلك الفزع النازف والبحث اللامنتهي، و طلب الاستزادة من المغامرة والغوص في المجهول، وهو ما أشار له بقوله **(وراء هذا البحر ليل/وراءه بيداء/وراءها سر)**. وأخيرا تنجلي الحجب وتشير له ذات متخفية بأسرار الجمال والجلال قائلة: هنا، هنا، لقد أشارت إلى قلب الرجل، ومع تلك الإشارة انفتحت المغاليق وفهم الشاعر ما تقصده **(عرفت ما تقول/ أغلقت قلبي/قلت له استرح/الآن يدخل الكلام في مدائن الذهول)**، فيكتشف الشاعر أن ما يبحث عنه ليس بعيدا «**ليس غائبا، بل حاضر، والشعر ليس البحث عن العدم، ولا إحالة إلى مالا وجود له، بل هو غوص في الذات، في المنزه والمبرر، وما من مسكن لهذا الحاضر إلا القلب البشري**»[1]، ويؤكد ذلك التصور كون الكثير من العارفين هم شعراء لكن من حيث الموضوع تصف هذه التجربة أحوالا ومقامات قلبية، «**هذا الغيب/الحضور هو المدى الذي تتحرك فيه رؤية الإنسان ورؤياه. إنه مدى الكشف الذي تتأسس عليه جمالية التصوف**»[2].

لقد أحكم الشاعر غلق قلبه حتى لا تفشى الأسرار، ولا يطمع فيها من ليس أهل لحملها، ليدخل في حالة من الغياب ويدخل الكلام مدائن الذهول، فلا لغة تستطيع وصف ما يمنح العارف من تجليات مبهرة، إنها كما سبق وقال لغة كسيحة الأطراف، لهذا احتمى الشاعر بالصمت وترك البياض أمانة يحملها القارئ، وهي تقنية يلوذ بها الشاعر لينجو من مأزق قول مالا ينقال «**وبذلك نجت بنفسها (العرفانية) من أسر القصيدة كشكل كلي مغلق، لأنها داخل هذا الشكل الكلي المغلق فتحت شقوقا وانفراجات مكنتها من تجاوز مضايق الانغلاق**»[3].

ترك الشاعر بياضا للقارئ كي يكمله كيفما شاء، ويفتح المجال واسعا للخيال الخصب الخلاق الذي يتقوم به النموذج العرفاني ككل، الباحث عن معادل كتابي يصغي لنداءات الذات القصية، فيدخل في متاهات التجربة االعرفانية بلطافتها وغموضها وتناقضها وذاتيتها وتجريدها، ف «**ما يكتبه**

1 يوسف سامي اليوسف، ما الشعر العظيم؟، ص127.

2 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص140.

3 صلاح بوسريف، حداثة الكتابةفي الشعر العربي المعاصر، ص65.

الصوفي وما يراه وهو ينصت مندهشا حالما لا يصفه، بل يفتح فقط في كتابته مسالك في اتجاهه، إنه يرمز ويلمح ويشير، وكلما اشتدت نشوة الصوفي تقلص وضوح العبارة»[1].

إن الكلام ينقص من بهاء اللحظة ويخفي ألقها لذلك رأيته صامتا أمام ما تجلى له، ليؤكد الشاعر أخيرا أن الشعر هو كيان متجدد وفيض رباني، وهو ما يذهب إليه **"ابن عربي"** حين يؤكد أن «**التجلي المتكرر في الصورة الواحدة لا يعول عليه**»[2]، لأنه يستحيل إلى طريقة مكررة وعمل نمطي والشعر شغوف بالتغيير المستمر، وهو شكل لا منته من الانفتاح والتصير وهو مارمز له بالماء الدال على الخصب والاستمرار والديمومة، إنه نبع الحياة وبه تزداد التجليات بهاء وثراء وغنى.

هذه بعض نماذج الشعر العرفاني الجزائري المعاصر، التي حاولنا رصد الوعي العرفاني من خلالها، والوقوف على أهم الأسباب التي جعلت من الشعر العرفاني تيارا لا يستهان به، وقد كان الفرق فيه واضحا وجليا بين الشعراء الذين تتماس تجربتهم الشعرية مع التجربة العرفانية تماسا سطحيا مستعملة القاموس العرفاني واصطلاحات الصوفية، وبين الأخرى التي تقوم على النموذج العرفاني، مرتكزة على أدواته وآلياته الإجرائية، ومفعلة مقولاته الأساسية، خصوصا وأن التجربة العرفانية والتجربة الفنية منبعهما واحد، هو المنبع الروحي، وتلتقيان عند نفس الغاية، فالشاعر كما العارف باحث عن التجلي والكشف عن المستور وساع إلى لحظات الصفاء التي تلهمه فيضا شعريا مختلفا، وهي إحدى منطلقات شعراء العرفان للبحث عن لغة التجلي ولغة الأحوال والمقامات والولوج إلى عالم لغوي رمزي إيحائي، تحاول فيه اللغة تجاوز عجزها، وتوسيع حدودها، فتتعدى بذلك من النقل الأمين إلى الخلق الشعري المفضي إلى التعدد الدلالي، وانفتاح الشعر على القراءات المتعددة.

لقد شكّل العرفان –إذن– عاملا مهما أسهم بشكل واضح في إثراء المتن الشعري الجزائري المعاصر، بما فتح له من آفاق واسعة، فاستطاع تعميق الفكرة، بما يحوي من رؤى روحية خصبة، حاولنا الوقوف على أثرها في المنجز الشعري، إذ عد آلية أسهمت في تشكّل النص الشعري الجزائري الحديث، وتحدد شكله ومضمونه، منذ الفترة الاستعمارية حين عتق الشعراء خمرتهم العرفانية بحب

1 عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية (الحب ،الإنصات ،الحكاية)، ، ص 231.

2 ابن عربي، رسائل بن عربي، ص193.

الوطن فحلقوا في سماء الشعر بجناحي الجهاد والتصوف، إلى أن أصبحت العرفانية تعكس وعيا شعريا لجيل جديد، وتمثل واحدة من الإبدالات الجمالية الحداثية.

لقد بدأ الشعر العرفاني الجزائري كنزعة زهدية تدعو للتخفف من متاع الحياة، والتمسك بعرى العمل الصالح، فكانت شذرات روحية، ومناجاة ربانية وحنينا لتطبيق الشريعة الحقة، ثم أصبحت هذه المحاولات المتفرقة، تجربة عرفانية ناضجة وعلى قدر كبير من العمق، وبديلا كتابيا لشعراء جيل بأكمله كان همه الدفاع عن الإنسان، والاحتماء بالعرفان من رمضاء المادية المشوه لجمال الروح، واستعماله لرأب تصدعات الواقع ، وتجاوز نقصه.

إن تجربة الكتابة الشعرية العرفانية الجزائرية المعاصرة تجربة نافرة من النسق، لا تخضع لقوانين قبلية . وإن كانت لا تجب ما سبقها . فإنها تفرض قواعدها الخاصة، فقد حاولت التملص من قبضة الأيديولوجيا التي كان الشعر مرتهنا لها باحثة عن فتوحات إبداعية مستجدة، يعود فيها الشعر إلى أسئلته الكبرى فيبحث عما هو كوني يترجم قلق الذات التي تعيش لحظة الكتابة أزمة كيانية صارخة مخيلة ووعيا ومعرفة وموقفا من العالم، فيتحرر الخيال لا كميكانيزم للهروب من وطأة الواقع بل كآلية معرفية تضطلع بوظيفة مختلفة؛ إذ تعيد إنشاء علاقات جديدة بين كائنات العالم وأشيائه، وهو ما حرر الشعر من شكل القصيدة النمطي، وأسلوبيتها الخاضعة لقوانين قارة إلى متعدد الأشكال وحساسيات مختلفة في تراكيب تراهن على تلق مختلف.

الفصـل الثالث

تشكلات الخطاب العرفاني وسؤال التأويل

أولا: الخـيـال بـين الشـعـر والـعـرفـان

ثانيـا: المتخيـل في الشـعر العرفـاني الجزائري

ثالـثـا: تـعـدد المـعـنى وسـؤال الـتـأويـل

تمهيـــــد:

تتأسس التجربة العرفانية على الخيال باعتباره ركنا أساسا في نظرية المعرفة، إذ مُنح عند العارفين مكانة علية لم يحظ بمثلها في الثقافة العربية يوما، بعد أن كان سابقا مجرد زينة لغوية تضفي على القصيدة لمسة من الجمال، كما نبذته الفلسفة بعدّه وهما يبعد عن الحقيقة، إلى أن تبناه النموذج العرفاني الذي اعتبره آلية معرفية وأداة للوصل بين عالمين متمايزين؛ لا ميكانيزما للهروب من الواقع.

يعتمد الخطاب العرفاني على ثنائية الظاهر والباطن التي يتقوم بها المعنى، إذ إن اللغة العادية قاصرة على حمل ثقل التجربة الروحية التي تقترب من المطلق، وهو ما جعل إيجاد مكافئ لغوي لها من الصعوبة بمكان، فاللغة التي تنتمي إلى عالم الحس والمادة محدودة ونهائية مهما بلغ ثراؤها، والتجربة العرفانية لامحدودة ولا نهائية، فكيف لهذه المعادلة أن تستقيم بهذه المعطيات القاصرة؟

ولقد وجد الخطاب العرفاني في الرمز حلا لمعضلته، وهو الذي يفعّل تقنية الظاهر والباطن، ويفتح المجال لاتساع الدّلالة وتعدد القراءات، هذا ما جعل الشعر يستظل بفيء الرمز ليمنح النص إبدالات تعبيرية جديدة. وقد استعانت القصيدة الجزائرية المعاصرة برموز العرفان لتخرج من دائرة الرتابة والتكرار، وانفتح النص بذلك على التأويل، فقد كانت ظلال الرمز حقلا خصيبا لإمكانات كتابيّة وقرائية جديدة، وأصبح للمتلقي دور هام في العملية الإبداعية، لا باعتباره متلقيا سلبيا بل باعتباره مشاركا فعّالا وعضوا رئيسا في إنتاج الدلالة.

أولا. الخيال بين الشعر والعرفان

حضي الخيال باهتمام واسع لدى الفلاسفة والنقاد منذ أزمنة غابرة، وذلك لأهمية هذا الأخير في مجالات معرفية عديدة: كعلم النفس والفلسفة، وغيرها...، كما أن حضوره جوهري وضروري في فنون عديدة كالموسيقى، والرسم ، والرقص ، والأدب...، ولا شك أن الخيال يعد قوام الأدب بعامة، وركيزة الشعر على وجه الخصوص، ذلك أن الشعر محاولة لتجاوز الواقع المعيش، وتخطي أزماته، ورأب صدوعه. وقد اختلف مفهوم الخيال وتطور بتطور الظواهر والأشكال الأدبية ككل، هذا ما تفطن إليه **"سعيد الغانمي"** حين ربط دراسته للخيال الأدبي بفكرة محورية تتمركز عليها وهي فكرة **"الثالوث الدلالي"** التي قدمها كل من **"ريتشاردز و أوغدن " في كتابهما (معنى المعنى)** والتي تقوم على ثلاثة أبعاد تنطوي على ثلاثة عناصر«**هي التصور الذي ينتمي إلى الفكر، والاسم الذي ينتمي إلى اللغة، والشيء الذي ينتمي إلى الواقع الخارجي**»[1]، والتركيز على ضلع من أضلاع هذا المثلث يولد نمطا معينا من الخيال، الذي بدوره يسيطر على الأدب في فترة تاريخية معينة، فالخيال عند **" سعيد الغانمي"** ينطلق من نموذج معرفي معين، يحدد وظيفته وأهميته في الأدب بعامة والشعر على وجه الخصوص، أي «**أن التركيز على أي عنصر من هذه العناصر يعطينا نظاما معرفيا محدّدا، يعطينا التركيز على الكلمة مبدأ الاسم أو النظام الأسطوري الذي حكم الفكر البشري آلافا من السنين، وأعطانا التركيز على التصور النظام العقلي الكنائي الذي استمر منذ عصر سقراط و أفلاطون وأرسطو قرابة ألفي سنة أو يزيد، وبدءا من القرن السابع عشر، صار التركيز على الشيء يعطينا النظام الموضوعي الوصفي الذي مازلنا نعيش في عصره**»[2]. وبالتالي، يقدم ثلاثة أنماط من الخيال وهي: **الخيال الأسطوري** الذي اشتغل على مستوى الكلمة والإيمان بقوة الألفاظ وهنا يجد الشعر مكانته العلية، ويتربع ملكا على عرش الخيال، **والخيال اليوتوبي** وهو الذي أُستثمر على مستوى التصور حيث بنت الفلسفة مدنها الفاضلة ويوتوبياتها المثالية، **والخيال العقلي** الذي

1 سعيد الغانمي، فاعلية الخيال الأدبي(محاولة في بلاغية المعرفة من الأسطورة حتى العلم الوصفي)، منشورات الجمل، بيروت، د ط، 2015، ص31.
2 المرجع نفسه، ص286.

اشتغل على مستوى المرجع الخارجي وهو ما ميز العصر الحديث بفكرة الخيال العلمي الذي يحاول المطابقة بين الفرضية والمرجع الخارجي.

وهو الأمر الذي يجعلنا ندرك أن «**الفكر البشري كان يطور باستمرار معرفته بالعالم المحيط به من خلال بناء نماذج معرفية، ثم يقوم بتوسيع هذه النماذج المعرفية لكي تشمل كامل منظوره للعالم(..)، إذ من طبيعة الفكر البشري أن ينظم أفكاره، مثل قطع الميكانو، استنادا إلى نموذج نسقي معرفي،(...)، ويعتمد هذا النموذج النسقي على اللغة اعتمادا كليا. وفي جميع الحالات، سواء أكان الخيال المؤسس أسطوريا أو عقليا أو علميا، فإنه يستعمل الاستعارة أحيانا على نحو صريح، أو يلجأ للكناية في الغالب للمراءاة بالموضوعية والحيادية، وهكذا يترعرع النموذج المعرفي في أحضان الاستعمال البلاغي**»[1]. فلا يمكن فهم النماذج المعرفية بعيدا عن دراسة الخيال المتحكم فيها، وبالتالي الدراسة البلاغية للنموذج المعرفي. هذا ترسيخ لفهم بدأ يتكون منذ مدة وصارت الدراسات اليوم تؤكده. إن اللغة ليست بريئة، فالخيال ينقل عبر صوره الإيحائية تحيزاتنا التي تشير إلى النماذج المعرفية التي تؤطرها.

لقد انتقل الخيال في رحلته الطويلة والشاقة، من كونه مجرد قدرة على استرجاع الصور وإعادة تمثلها، سواء كانت حاضرة أو غائبة، إلى قوة قادرة على خلق صور مبتكرة، والتقريب بين عالمين متمايزين، لقد استحال من أداة للمقاربة وتصوير الواقع، إلى آلية معرفية قادرة على الاقتراب من المطلق وإدراك بعض الحقائق التي يغفل عنها العقل أو لا يستطيع استيعابها. وقبل ولوج هذه العوالم الشائكة كان لزاما تعريف الخيال.

1 المرجع السابق، ص284.

1. تعريف الخيال

أ/ لغة

ورد في لسان العرب: «**خال الشيء، يخال خيلا وخيلة وخالا وخيلا وخيلانا ومخالة ومخيلة فتخيل وخيلولة، ظنه وتخيل الشيء له، والخيال والخيالة، ما تشبّه لك في اليقظة والحلم**»[1].

وفي معجم (**مقاييس اللغة**) فمادة "خيل": «**تدل على الحركة والتلون(...) والخيال هو الشخص وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه لأنه يتشبه ويتلون. ويقال خيلت الناقة إذا وضعت لولدها خيالا يفزع منه الذئب فلا يقربه (...) وخيلت على الرجل تخييلا، إذا وجهت التهمة إليه، فهو من ذلك لأنه يقال: يشبه أن يكون كذا**»[2].

أما في المعجم الوسيط: «**تخيلت (...) الشيء تمثلته وتصورته يقال: تخيلته فتخيل له (...) والخيال الشخص والطيف ومن تشبه لك في اليقظة والمنام من صورة**»[3].

والملاحظ مما سبق؛ أن الخيال ارتبط في اللغة العربية بالطّيف والظل والوهم والاشتباه، وهي دلالات حسية بصرية، كما ارتبط بالحركة والتّلون والتشبه وهي معان نفسية لهذا المصطلح، وفي هذا ما يدل أن العرب عرفت منذ وقت مبكر ارتباط الدلالة الحسية للخيال بالمعاني النفسية، ثم ما فتئ هذا المصطلح يتلقح بمعان أخرى بازدهار الترجمة، خصوصا كتب أرسطو، فاعتبر الخيال ملكة واصلة بين الحس والعقل، وطاقة خلاقة مبدعة.

ب/ اصطلاحا:

إذا كان الإجماع على مفهوم الخيال لغة هو السمة الغالبة على القواميس والمعاجم العربية التي بقيت تدور في فلك الوهم والاشتباه، فإن الخيال اصطلاحا اختلفت مفاهيمه وتعددت من باحث إلى آخر، فانقسموا بين مؤيد لنظرية الاسترجاع والتمثل، وبين مناد بقدرة الخيال على الخلق والإبداع.

---

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة خال، ص225-228.

2 ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، د ط، د ت،ج2، مادة خيل، ص235، 236.

3 إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، مصر، ط4، 2004، مادة خيل، ص266.

وقد عرفه **"لالاند"** في موسوعته بقوله: «**نسخ حسي أو ذهني، لما أدركه البصر مع أو بدون تركيب جديد للعناصر التي تؤلف هذه الخيلة**»[1]، وفي هذا التعريف لا يخرج **"لالاند"** عن فكرة التمثل أو الاسترجاع وهو ما أشار له صراحة في قوله"نسخ"، والنسخ هو نقل صورة طبق الأصل عن الحقيقة.

أما " **جبور عبد النور** " فيعرفه بقوله: «**إن الخيال ملكة من ملكات العقل، بها تمثل أشياء غائبة كأنها ماثلة حقا لشعورنا ومشاعرنا**»[2]، إذن يعتبر الخيال من ملكات الإنسان الفاعلة والمهمة، وذلك لما لها من دور في استرجاع وتمثل الصور الغائبة عن الذهن، ثم إيهام الإنسان بمشهادتها حقيقة لا خيالا، لكنه يراها ملكة تابعة للعقل مؤتمرة بأمره، وليست مستقلة عن نظامه الصارم.

في حين يرى **"سعيد علوش"** «**بأنه القدرة على تشكيل صور الأشياء، الأشخاص ومشاهد الوجود**»[3]، وفي هذا التعريف تتضح ميزة جديدة للخيال أغفلها بعضهم، وهي القدرة على التشكيل، التي تتجاوز مجرد استرجاع الصور الغائبة عن الحس، إلى القدرة على التركيب والخلق والإبداع. وبالتالي، ولوج عوالم جديدة لم تطأها قدرات العقل والحس.

أما في علم النفس الحديث فقد قُسّم الخيال نوعين:

- **خيال إرجاعي**: وهو الاستعادة العفوية للمشاهد والأحداث، وهو ما يعرف علميا بالتذكر، وهذا النوع ميز الشعرية العربية القديمة، بل كان ركيزتها الأساسية.
- **خيال إبداعي**: «**وهو الخيال الحقيقي الذي يستطيع أن يجمع أجزاء الصورة من الواقع ليصنع صورا مغايرة، فعناصر الصورة الفنية من الواقع ولكن معناها المقروء من خلال الصورة هو الإبداع عينه**»[4]، وفي هذا النوع من الخيال تظهر القدرة على تشكيل الصور

1 أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ص617.

2 جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص102.

3 سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص87.

4 مصطفى غالب، الذاكرة، منشورات الهلال، بيروت، د ط، 1985، ص5.

وإبداعها إلا أنه يرتبط بالواقع، فأجزاء الصورة الخيالية من صميم الواقع، لكن عمل الخيال المبدع هو تشكيل صورة جديدة قد لا تمت للواقع بصلة.

2. بين الخيال والتخييل

لقد استخدم النقّاد والفلاسفة العرب مصطلح (**التخييل**) قبل استخدامهم لمصطلح (**الخيال**)، الذي انتشر عند المتصوفة والعارفين ثم من جاء بعدهم من الرومانسيين، وربما يعود استخدام الفلاسفة والنقاد لمصطلح (**التخييل**) بدلا من (**الخيال**)، لأنه كان عندهم منافيا للحقيقة، وقائما بالأساس على استدعاء الوهم وتزييف الوقائع، وهو ما أبعده عن الفلسفة، فقد جاء في مفهوم الخيال لغة، أنه يعني الظّن والاشتباه والوهم، وهذا ما كرسته الفلسفة ردحا من الزمن؛ إذ كانت تشير بالخيال إلى ما ينافي الحقيقة، وما لا يتقبله العقل الذي كان مربط الفرس فيها، وهو ما استقر في الثقافة العربية فيما بعد، ولا نكاد نستثني من هذا الأمر إلا ما جاء في الفكر العرفاني الذي أعلى من شأن الخيال واعتبره أداة للوصول إلى الحقيقة، والعروج نحو مدارج القدس.

و(**التخييل**) مصطلح فلسفي وهو متعلق بدراسات "**أرسطو**" النفسية وقد أفرد له" **أرسطو**" مباحث مستقلة «**و تأملات عميقة في ماهيته الإدراكية، وطبيعته الذهنية ووظيفته النفسية، لم يأت على ذكره مرة واحدة في الشعر، ومن ثم لم تبرز طبيعة الحركة الإبداعية للخيال وخصوصيته الجمالية**»[1]، وهو ما انتقل إلى الفلسفة الإسلامية التي كانت تحاول بناء منظومة فكرية قوية وغير مخترقة، ما جعل الخيال يتراجع قليلا لصالح العقل، خصوصا وقد كان الفقه آنذاك هو العلم الأهم عندهم، وكان معليا من قدر العقل على اعتباره مناط التكليف، ومظنة التشريف الإنساني على غيره من المخلوقات، وأهم ملكاته لإدراك الحقيقة.

وقد ورد مصطلح (**التخييل**) أول مرة بهذا اللفظ تحديدا على لسان "**متى بن يونس**" في ترجمته لكتاب (**فن الشعر**) "**لأرسطو**"، إلا أن المُراجع للترجمات والنقول العربية لكتاب "**أرسطو**" يجدها متذبذبة متباينة، لا تكاد تستقر على مصطلح محدد، ولا تتفق على مفهوم بيّن، وربما يعود ذلك إلى خصوصية المرحلة، حيث كانت تمثل البدايات الأولى لتشكل المصطلح، إلا أنها ظلت تجتمع

1 مصطفى المويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار، سوريا، ط1، 2005 ،ص87، 88.

على فكرة واحدة وبقي الخيال لا يتجاوز كونه « **يوهم الإنسان بحقيقة المواضيع المخيلة إليه ويدفعه إلى التفاعل النفسي والسلوكي معها كما لو كانت ماثلة أمامه**»[1].

لكن يرى"**يوسف الإدريسي**" أن الانتقال الفعلي لمصطلح (**التخييل**) إلى الثقافة العربية لم يتم إلا بفضل " **الفارابي**" **و** "**ابن سينا**" **و**" **ابن رشد**"، بعد أن قدّموا قراءة جديدة للشعرية الأرسطية، اعتمدت بالأصل على دراسات سابقة لكنها تجاوزتها نحو وضع مصطلحات ومفاهيم جديدة.

لقد تأثر النقد العربي بأهم مصطلحين وردا في النقد اليوناني سواء عند "**أفلاطون**" **أو** "**أرسطو**": (**المحاكاة والتخييل**)، إذ يعد "**الفارابي**" من الفلاسفة المسلمين الأوائل الذين اهتموا بترجمة مصطلح (**المحاكاة**)، وليست المحاكاة عنده بمعنى النقل الحرفي للواقع كما قد يتصور البعض، بل هو مصطلح قريب من تلك الصورة التي يشكلها الخيال عن طريق التشبيه الجيد القوي، لذلك تراه يفرق بين المغلّط والمحاكي في الأقاويل الشعرية في رسالته: (**رسالة في قوانين صناعة الشعراء**) بقوله: «**إذ المغلّط هو الذي يغلّط السامع إلى نقيض الشئ حتى يوهمه أن الموجود غير موجود وأن غير الموجود موجود. فأما المحاكي للشئ فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه**»[2]، وفي هذا إشارة إلى أن "**الأقاويل الشعرية**" مبنية على الخيال؛ فهي لا توهمك بما يناقض الأشياء في الواقع بل بما يشابهها، كما ركز "**الفارابي**" على فكرة إثارة مشاعر المتلقي وفي ذلك إشارة واضحة إلى الجانب النفسي للتّخييل، فتراه يقول في مقام آخر: «**والأقاويل الشعرية–هي التي تؤلف من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة خيالا ما أو شيئا أفضل أو أحسن. وذلك إما جمالا أو قبحا، و جلالة أو هوانا**»[3].

استمر انفتاح الفلسفة العربية على ثقافة اليونان، وتعددت ترجمات كتب "**أرسطو**" ولعل من أهمها ماجاء به "**ابن سينا**" الذي مشى على خطى "**الفارابي**" حين اعتبر المحاكاة نوعا من التخييل

1 يوسف الإدريسي، التخييل والشعر(حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية)، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص90، 91.

2 أبو نصر الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب: فن الشعر لأرسطو طاليس،تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، د ط، 1953،ص150.

3 أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، تح: عثمان محمد أمين، مطبعة السعادة، مصر، د ط، 1931، ص26.

فقال: «**والمحاكاة هي إيراد مثل الشئ وليس هو هو**»[1] ، كما فعّل مصطلح (**التخييل**) حين أكد أنه قوام الشعر إضافة إلى الأوزان والقوافي فقال: «**إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية**»[2].

أما "**ابن رشد**" فقد اعتبر أن «**الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة**»[3]، وبالتالي يتفق جل الفلاسفة المسلمين أن التخييل من أهم ركائز القول الشعري، إضافة إلى تأثيره النفسي.

لقد اعتبر الفلاسفة المسلمون "**المخيلة**" أو القدرة على "**التخيل**" قوة بينية بين العقل والحس، لكنها تباينهما معا؛ إذ تختلف عن العقل في كونها تستطيع إدراك المعاني المجردة الآتية من عالم المثال والبعيدة تماما عن الحس، كما تختلف عن الحس في استطاعتها تجاوز هذا العالم المادي إلى عوالم أخر، تبتكر فيها صورا خارقة ومختلفة عن الواقع، فالخيال عندهم قوة أرقى من الحس وأدنى من مرتبة العقل، والفرق الجوهري بين الحس والعقل والتخييل هو في قدرة هذه الملكات على التجريد، والاقتراب من عوالم المطلق واللّانهائية.

ولكي يستطيع مصطلح "**التخييل**" أن يحضى بمكانة جليلة تليق بقدراته الإبداعية في الفن بشكل عام والشعر على وجه الخصوص «**كان من الضروري استخلاص دلالته النوعية الدقيقة وربطها بالعملية الشعرية وخصائصها الفنية**»[4]، فكان هذا عملا جبارا، يتطلب عقولا متمكنة من الفلسفة، منفتحة على الأدب والشعر، ولكي يتم هذا ويتمكن هذا المصطلح من الهجرة واستيطان أرض الشعر كان لا بد له من نقلة نوعية «**وماكان يمكن للمصطلح أن ينتقل هذه النقلة عند العرب لو لم يوجد الفيلسوف الذي يوحد مابين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي، أو الذي يجعل نظرية الشعر قسما من أقسام تفكيره الفلسفي العام، وذلك ما صنعه الفارابي**»[5].

1 ابن سينا، كتاب الشفاء، ضمن كتاب: فن الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص168.

2 المرجع نفسه، ص162.

3 ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ضمن كتاب: فن الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص201.

4 يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص158.

5 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص 21.

لقد استطاع **"الفارابي" "وابن سينا"** وغيرهما أن يمنحوا مصطلح **"التخييل"** هذه القفزة النوعية، حين اعتبروا التخييل أداة معرفية لها القدرة على تحقيق وظائف عديدة:كتمثل الأشياء واستحضار صورها، وإيهام المتلقي بحقيقة الأشياء المتخيلة والتأثير عليه، إلا أن الفلاسفة العرب ركزوا على الجانب الوظيفي للخيال وأثره النفسي، وأغفلوا خصائصه الجمالية وقدراته الأسلوبية، إذ يرى **"جابر عصفور"**: «**أن التخييل مصطلح متعدد الدلالات لأنه يقوم على أسس معرفية متمايزة،(...)، ومن هنا يأخذ المصطلح أبعادا ثلاثة محددة:بعد منطقي، وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي صرف، هذه الأبعاد قد تتباين أحيانا وقد تتنافر لكنها في أحيان أخرى تتداخل و تتناغم بحيث يصعب فصل أحدهما عن الآخر**»[1]. ففي ضوء التصور الأول يصبح الشعر نوعا من أنواع الأقيسة المنطقية التي لا تتجاوز الأطر العقلية العامة، وفي ضوء الثاني يصبح الشعر إثارة خيالية للمتلقي وعزفا على أوتار مشاعره، أما في الثالث يصبح التخييل قرين وسائل التصوير البلاغي؛ كالتشبيهات والاستعارات[2].

وهكذا ولج مصطلح (**التخييل**) عالم الشعر وأصبح من أهم ركائزه، وأولى مقوماته، إلا أنه لم يستطع التخلص من حمولاته الفلسفية بسهولة، فقد واجه الخيال تاريخا صعبا في الفلسفة؛ إذ اعتبر أحيانا عملا من اختصاص الذاكرة، وتعاملت معه الفلسفة في أحايين كثيرة على اعتباره مكمن الزيف والخطأ، هذا إضافة إلى اعتباره وسيلة نفسية مرتبطة بالشعور حين يحاول الإنسان الانكفاء على ذاته وقطع صلته بالواقع وخلق عالم وهمي يعوّض به عن الحقيقة.

إذن، لقد تعاملت الفلسفة مع الخيال كعنصر يجب إقصاؤه من مجالها، وربما هذا أهم الأسباب التي جعلت الفلاسفة المسلمين يستخدمون مصطلح (**التخييل**) بدلا من "**الخيال**"، لما للمصطلح من تاريخ طويل يتعارض مع الحقيقة والمعرفة اليقينية، وربما لذات السبب أقصت الفلسفة جل الأنماط الفكرية التي تستند إلى الخيال كالأسطورة والحكي والشعر، بدعوى كونها لا تنتمي إلى اللوغوس. لكن كيف للفلسفة أن تسقط الخيال من حساباتها إذا كانت تشتغل على لغة يسكنها الخيال بالأصل؟

1 المرجع السابق، ص 156.

2 ينظر جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص156، 157.

إنه جزء هام لا يتجزأ من نسيجها المتداخل. هذا ما تفطن إليه الفلاسفة والأدباء المحدثون فأعادوا النظر في مفهوم الخيال ووظيفته، ولهذا وجد كما -أسلفنا الذكر- مكانة علية في الفكر الصوفي العرفاني وفي المذهب الرومانسي.

3.الخيال في الشعر

بنت القصيدة الحديثة صرحها على قواعد متينة للخيال، بعد أن أدركت قيمته المعرفية، وأسقطت عنه تهما ظلت تحاصره طويلا، وصار معلوما بالضرورة أن مفهوم الخيال الذي حاول المتصوفة والعارفون التأصيل له، يتجاوز حرفية المعطيات الخارجية إلى دواخلها، بل كما يقول "**جابر عصفور**": «**لا تنحصر فاعلية هذه القدرة على الاستعادة الآلية لمدركات حسية في زمان و مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ماهو أبعد و أرحب من ذلك، فيعيد تشكيل المدركات ويبني منها عالما مميزا في جدته وتركيبه، ويجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة**»[1]. وقد تفطن المسلمون الأوائل إلى أهمية الخيال في الشعر منذ "**الفارابي**" إذ كان يعتبر التمثيل أو المحاكاة من أهم خصائص الشعر إضافة إلى الوزن والقافية، وبهذا يكون الفلاسفة المسلمون قد أدركوا مبكرا الجوهر التخييلي للشعر، وليست المحاكاة كما قد يتبادر للذهن أول وهلة نقلا حرفيا ومباشرا للواقع، بل هي طريقة الشاعر في إعادة تشكيل معطيات الواقع وظواهره بعد مرورها بمصهر الخيال.

وقد مر الخيال بمراحل عديدة للوصول إلى مكانته اليوم، فقديما «**لم يكن الشاعر باحثا عن المجهول بقدر ماكان مراعيا للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس**»[2]، فكان الشعر صنيع الذاكرة التي تمتح من الماضي، وبقي بذلك رهين الحس محافظا على النظام، يسجل مظاهر الصور الكلية للأشياء، ويحاول محاكاة الطبيعة بحرفية بالغة، فكانت قوته لا تتجاوز القدرة على صياغة «**الصور من عناصر كانت النفس قد تلقتها عن طريق الحس والوجدان وليس في إمكانها أن تبدع شيئا من عناصر لم يتقدم للمتخيل معرفتها**»[3]، إنه آلة لاسترجاع صور غابت عن البصر، لتوهم النفس بحقيقتها، فكلما كان نصيب الشاعر من الصور المخزنة وفيرا كانت شعريته أخصب، وكلما قل نضبت قريحته وجفت، وكانت خيالاته هزيلة مفككة، وفي هذا المقام يرى "**الشابي**" أن الأمة العربية كانت ضحلة الخيال

1 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص13.

2 السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2009، ص76.

3 محمد الخضر حسين التونسي، الخيال في الشعر العربي، ص13.

على عكس غيرها من الأمم السابقة، ولم تعرف من جمالياته إلا النزر اليسير، بل يرى أنه «**من المحال أن يجد الباحث فيها ما ألف أن يجده في أساطير اليونان والرومان من ذلك الخيال الخصب الجميل**»[1]، وأرجع ذلك إلى كون الإنسان بن بيئته، ولكل شاعر نصيب بيئته من الجمال خيالا «**فالجمال الطبيعي هو القسطاس العادل الذي ينبغي أن توزن فيه نفسيات الأمم وشاعريات الشعوب ليعلم ما هي عليه من قوة أو ضعف ومن صحة أو فساد**»[2]، فكان للشاعر العربي نصيب صحرائه وانتقل شحوبها إلى خياله عدوى فتكت بملكاته التخييلية.

ولما كان الخيال عند العرب قديما بعض توهم، لم يعط للخيال ذاك الدور الفعال والأهمية البارزة في صناعة الشعر عند البلاغيين رغم انصرافهم لدراسته «**فقد ولوا وجوههم شطره حتى توغلوا في طرائقه، وكشفوا النقاب عن حقائقه، ومن أبعدهم نفوذا في مسالكه الغامضة و أسلمهم ذوقا في نقد معانيه وتمييز جيدها من رديئها الإمام عبد القاهر الجرجاني**»[3]، إلا أن "**الجرجاني**" كان يرى أن الخيال يحيل بالضرورة إلى الادعاء والخداع، فقال: «**وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا، ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها مالا ترى**»[4].

أما "**حازم القرطاجني**" فقد أسهم في إخراجه من الدلالة النفسية إلى الاعتناء بالأسلوب: حيث يقول «**الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام**»[5]، إلا أنه ظل رهين المحبسين: المدرك الحسي والتشبيه المماثل أو التقريبي، واستمر كذلك حتى مع الإحيائيين وإن كان يحسب "**للبارودي**" التحول من مصطلح "**التخييل**" إلى "**الخيال**" حين قال: «**فإن الشعر لمعة خيالية يتألق**

1 أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، مؤسسة هنداوي، مصر، د ط، د ت، ص12.

2 المرجع نفسه، ص28.

3 محمد الخضر حسين التونسي، الخيال في الشعر العربي، المطبعة الرحمانية، دمشق، د ط، 1922، ص3.

4 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: حمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د ط، د ت، ص275.

5 أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، ج2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص71.

وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب»[1]، وبهذا فالخيال خصيصة لازمة في كل نص شعري قديما وحديثا.

ولما عرف العالم الرومانسية تحقق أعظم تحول في مفهوم الخيال بفضل الفيلسوف الألماني **"كانط"**، الذي يرى أن الخيال أجل قوى الإنسان، وأنه لا غنى لقواه الأخرى عنه، وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره، فهو عند الرومانسيين الملكة القادرة على التأليف بين الحس والفهم لكنه تأليف منتج وليس معادا مكررا، وهذا المفهوم الجديد للخيال «**أفسح المجال لمركزية الذات ومركزية الذهن فانتقل المركز من الله والواقع إلى الذات الإنسانية، أي أن الإنسان صار قادرا على خلق الكينونات**»[2].

وازدادت أهمية الخيال عند **"وردزورث"**؛ إذ اعتبره ترجمان العواطف القوية، واكتملت نظرية الخيال مع **"كولريدج"** عندما فرق بين الخيال الأولي والثانوي، فاعتبر الخيال الأولي: «**تلك القدرة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك إنساني (...) ويقابل ما يدعوه "كانت" الخيال الإنتاجي، إذ يعتبره "كولردج" الطاقة الحية والعامل الرئيسي في كل إدراك إنساني، والتكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في الـ "أنا" اللامتناهي**» [3].

أما الخيال الثانوي: فقد اعتبره «**صدى للأول، يوجد مع الإرادة الوجدانية، ومع ذلك ما يزال متحققا مع الأول من حيث نوع عمله ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وفي طريقة عمله. إنه يحلل وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد**»[4]. إن الخيال الثانوي –إذن– «**يصطحب دائما بالوعي الإرادي (...) إنه يحلل الأشياء و يؤلف بينها، أو يوحدها أو يتسامى بها ليخرج من كل ذلك بخلق جديد**»[5].

1 محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، دار العودة، بيروت، د ط، 1998، ص33، 34.

2 محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والمثاقفة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص26.

3 كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة أدبية لكولريدج، تر:عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر،د ط، 1971، ص 240.

4 المرجع نفسه، ص 240.

5 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د ط، 2001، ص388.

إن الخدمة الجليلة التي أسدتها الرومانسية بشكل عام للأدب لم يكن تأثيرها على مذهب أو مدرسة معينة، إذ بلغ تأثيرها مداه، فوصل إلى الفن بشكل عام، فقد أسهم في توثيق إيمان الأدباء والنقاد بقدرة الخيال وبالتالي بقدرة الفن بعامة والشعر خصوصا على كشف الحقيقة. «**إنهم ينظرون إليه كوسيلة إيجابية للوصول إلى الحقيقة، أي إنهم أحالوها محل العقل الذي كان النقاد الكلاسيكيون يحتكمون به**»[1]، فتبنى الرومانسيون هذا الموقف من الشعر، ونافحوا على قدراته الخيالية في عالم غلبت عليه المادية والروح العلمية، فصارت عند الشاعر الرومانسي تمثل «**الملكة الوحيدة التي تمكن الشاعر أو الفنان بل وحتى الفيلسوف من الوصول للحقيقة وهي عنده قوة سامية تستطيع جمع الصور من الطبيعة وإعادة تنظيمها وتوفيق متناقضاتها**»[2]. وبذلك رفضت التجربة الشعرية النقل الحرفي للواقع، وأوقفت موكب العقلانية المنتصر للمادة، وفتحت المجال أمام الروح فازداد بذلك الاهتمام بتجربة الخلق والفن.

لقد سيطرت النزعة الحسية على النظرة الجمالية في الشعر العربي، تلك النزعة التي تعتمد على الإقناع وإمتاع الحواس أكثر من اعتمادها على الإيحاء والغموض، وهو ما أيّده النقد وقتئذ مع كل من "**الجرجاني" والقرطاجني**" وغيرهما، إذ لم تكن الصورة الخيالية ضرورة لبناء المعنى، بل كانت زائدة عنه لذلك جاءت متداعية مفككة في معظم الأوقات، فهو خيال حبيس الحسية والواقعية مهما حاول تزيين لبوسه، «**فالكتابة البيانية كانت تستنفر كل مكونات القصيدة لأجل أن تصب في المعنى. في الإبانة والتبيين. وهو ما أرغم دوال مثل الخيال أن تتراجع وتنزوي في منطقة معتمة وصامتة في القصيدة، تاركا للتشبيه أن يعلن حضوره كضرورة لكشف المعنى وإبلاغه**»[3].

وبعد أن وفدت الرومانسية للعالم العربي (وإن كان قد أفل نجمها في العالم الغربي؛ إذ وصلت للعرب بعد حوالى قرن من ظهورها الفعلي)، وجد الشاعر فيها ملاذه بعد الهزائم المتتالية التي منيت بها الذات العربية، فبدأت الرومانسية بمبادئ نظرية تمثلت في آراء كل من"**العقاد" و "المازني" و "نعيمة**" وغيرهم، وتجلت هذه الآراء في شعر"**أبولو" و"المهجر**"، فكانت الرومانسية مظنة الخيال كما عرفنا

1 محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، مصر، ط2، د ت، ص80.

2 علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار صفاء، بغداد، ط1، 2012، ص40.

3 صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص69.

ورغم أنها ربطت الشعر بالخيال كما عند التقليدين «**لكن معناه يختلف بينهما إلى حد القطيعة (...)الخيال عند الرومانسيين مناهض لأمبريالية العقل، فيما هو عند التقليديين ملزوم بالامتثال للعقل**»[1]. والمراهنة على الذاكرة التي تنساق إلى النظام والترتيب ف «**وحدات الذاكرة محفوظة أما المخيلة فتعني اللعب الشامل بوحدات الذاكرة وبوحدات لا تحتويها الذاكرة وهي سجن العقل، والمخيلة خروج عن الماضي والمستقبل لأن المخيلة لا تعيش في زمن ما بل تكاد تعيش في المطلق**»[2]، إن الذاكرة رديفة التقليد، والخيال رديف الإبداع، فالذاكرة تعمل على الحفاظ على النظام الذي كرسته القصيدة الكلاسيكية، لكن الخيال يعمل باصرار على هدم الأطر وخرق القوانين وتشوّف الجديد.

لقد برزت في هذا الجيل سمة قوية، وهي حب خوض غمار التجارب الجديدة بعيدا عن تقديس القديم والخوف من إحداث تغييرات على هيكله العام مهما كانت طفيفة، فكان "**الشابي**" صوت هذه المرحلة بامتياز في ديوان (**أغاني الحياة**)، إضافة إلى كوكبة من الشعراء من أمثال "**محمود طه**" و "**علال الفاسي**"و"**رمضان حمود**"... وغيرهم، وجدير بالذكر التنويه بأن الرومانسيين العرب لم يأخذوا من الرومانسية الغربية إلا ما يتماشى مع أوضاعهم السياسية والثقافية، ولم يتبنوا أبعادها الفلسفية القائمة على نموذج معرفي مغاير تماما لما هو في العالم العربي، إلا أنه وبالرغم من هذا فقد كانت الرومانسية العربية مهادا لتغييرات جذرية جاءت بعدها؛ إذ استطاعت أن تحدث هزة غير عادية في المفهوم الشعري وأسس التذوق الفني، وكان من نتيجة هذا أن بدا كل شيء قابلا للتغيير، وأصبح الشعر يغري بالتجربة والمغامرة بعد أن كان قائما على أسس قواعد متينة لا يخرج عنها الشعراء -إلا ما ندر-.

إن نظرية الخيال الرومانسية «**ترتكز على اللاهوت والناسوت والوجود ومن ثم فهي مزيج من التصوف ومن الأفلاطونية المحدثة ومن فلسفة التعالي**»[3]، فكان للخيال فيها مرتبة جليلة؛ إذ لم يعد بعدها دوره يقتصر فقط على استرجاع الصور الغائبة، أو إيجاد العلاقات بين الأشياء ومحاولة

1 محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته و إبدالاتها)، ج2، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص129.
2 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص434.
3 محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والمثاقفة)، ص26.

التقريب بين المتشابهات، ولم يعد «**يتلقى مصادره وصوره من الخارج بل أصر على أن يخلقها بنفسه وأصبحت الصورة الشعرية بالتالي صورة بالألوان والأضواء والأصوات والرؤى المختلطة المتداخلة**»[1]، فعالم اليوم يختلف عن عالم أسلافنا الذي كان يتسم بالانسجام والتناسق، على عكس الحياة الإنسانية اليوم التي صارت تطبعها الحيرة والقلق، إنه عالم أرهق الإنسان، وأتعبته عقلانيته الجافة، فصار يبحث عما يروي ظمأه الروحي، فوجد في الخيال بعض ذلك، لذا فالشعر اليوم «**ذهاب إلى أقصى حدود المخيلة، وفتح كنوزها الغامضة وعوالمها الفتية، إنه انتزاع المخيلة من بركها الساكنة وإشعال رفيف أجنحتها وجعلها ترتطم بكل الجهات طائرة... مهيجة**»[2] .

لقد تخلت التجربة الشعرية الحديثة عن الخيالات المتفككة، واستعانت بالصورة الشعرية المتكاملة لتشكل وحدة عضوية متماسكة وتنقل التجربة في جمالية عالية، ولم تعد قائمة على التقريب «**بين طرفي المشبه والمشبه به بل تصبح شيئا آخر إنها المقاربة بين عالمين: عالم القصيدة الشعري وعالم الواقع الاجتماعي، المقاربة بين هذين العالمين تأتي على حد مرهف حد فضائي جدول متفجر بالإيحاء**»[3]، إنه الخيال الإبداعي «**الذي ينتقل بين منطقتين الأولى مادية التي تشمل المرئيات والحسيات والثانية مثالية تشمل المجردات، وهو خيال مبدع لأنه يحول الواحدة إلى الأخرى فالإبداع يكمن في تحويل المادي إلى مثالي والعكس أيضا**»[4]، هذا الخيال يقود إلى متاهة من المعاني، تتوالد وتتناسل عبرها دلالات مختلفة ومتعددة للنص الواحد، ولم يعد الإنسان اليوم حيوانا عاقلا كما قيل عنه قبلا، «**بل إنه لقريب من الحقيقة أن يقال إن الإنسان يتفرد بكونه حيوانا متخيلا**»[5].

إذن، حاول الشاعر الحديث أن يستعين بالصورة المكثفة والمركزة في مقابل الاستغراق الرومانسي في الصور الخيالية، فالتخييل في الشعر الحديث ينبع من رؤيا تستشف ما وراء الواقع وإن

1 السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث(مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية)، ص432.

2 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص432.

3 يمنى العيد، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1983، ص 102.

4 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص436.

5 محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والمثاقفة)، ص31.

كانت تنطلق من واقع عيني أو نفسي، فهو القوة التي باستطاعتها أن تطل على عالم الغيب وتعانقه،والشعر بهذا المعنى «**رباط خلاق بين الحاضر والمستقبل، والحضور والغيب، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع**»[1]، فالخيال في القصيدة الحديثة لا يستدعي صورا ليعيد تركيبها محافظا على نظامها المنطقي، بل «**يعبر عن نضج مفاجيء لكافة مدركات المبدع المختزنة وقد تراكبت نتيجة تجارب حسية متعددة ، شغل الذهن عنها(...) لكنها فجأة(...)تتحول إلى فكرة تلح على المبدع وتقلقه وتدفعه إلى التعبير، وبخاصة إذا تعرض لمثير ما**»[2].

هذه رحلة الخيال، فقد بدأ غريبا منفيا من مملكة العقل، ثم منزويا في ركن قصي في الكلاسيكية كأحمق في قرية حكماء، ليجد ضالته في الرومانسية، فكان أنيس المتألمين وصوت زفراتهم، ليتحول إلى أهم آليات القصيدة الحديثة، ويبقى في ذلك الفضل أول الأمر إلى العرفانية التي ميزته باعتباره منطقة برزخية تجمع بين عالم مثالي وآخر مادي، وتفردت بإعطائه مكانا عليا أوصله إلى أن اعتبر في أحيان كثيرة أداة معرفية، بل وسيلة لمعرفة الحق والاقتراب من نوره.

1 أدونيس، زمن الشعر، ص 114.

2 محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي نموذجا)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2003، ص26.

4.الخيال في الفكر العرفاني

حول الخطاب العرفاني مسار المعرفة من العقل إلى القلب، لمّا تبيّن له قصور العقل عن بلوغ الحقيقة ونيل اليقين، وجعل الخيال ركيزته الأهم في هذه الرحلة المعرفية، إذ يعد عند القوم –كما أسلفنا الذكر– حجر الزاوية، وأهم الأدوات المعرفية، وما ذلك إلا لأنه في عرفهم همزة وصل بين العالم المحسوس المرئي وعالم المعاني والحقائق المجردة، وتعد طبيعته التوسطية — فهو همزة وصل بين مرحلتين أساسيتين في المعرفة هي العقل والكشف– أهم محدداته، إذ اعتبره"**ابن عربي**" مرحلة برزخية بين العالمين، فما هو مفهوم الخيال عند العارفين؟

قامت نظرية المعرفة في الفكر العرفاني بالأساس على الخيال، فهو ركيزة المعرفة عند القوم، وما كان أبدا زينة إبداعية ولا ترفا فنيا، فقد قدّم هذا الفكر نفسه انطلاقا من المتشابهات والمشاكلات والاستعارات والكنايات.

هذا ما يبدو جليا عند الشيخ الأكبر "**ابن عربي**" حين حاول تنضيد نظرية للمعرفة بنيت على قواعد أساسية لعل أهمها مبدأ (**انتظام الكون**) **و** (**مكانة الإنسان فيه**) –حسب ما يرى محمد مفتاح–

أ/ انتظام الكون

إن انتظام الكون فكرة تسلم بوجود شيء ما تتوالد عنه كل الموجودات، وبالتالي بضرورة وجود روابط وصلات بينها، وقد قامت هذه الفلسفة على مبادئ لخصها "**محمد مفتاح**" في كتابه (**رؤيا التماثل**)[1]، ولعل أهمها:

- **المحبة**: و تقتضي أن المحبة طريق لمعرفة الله ناهيك عن معرفة مخلوقاته، فهي ركن أساسي في نظرية المعرفة عندهم؛ إذ أن الحب هو المحرك الفعال للعارف للتقرب من الحق والاقتراب من الحقيقة، «**ومن أوصاف المحبة أن يجمع المحب في حبه بين الضدين ليصح كونه على**

1 محمد مفتاح، رؤيا التماثل(مقالة في البنيات العميقة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005، ص16 وما يليها.

الصورة لما فيه من الاختيار»[1] ، فالمحبة دين القوم وهي طريقه لمعرفة الله، بل إن المحبة عندهم بنت المعرفة، فكلما عرف المتصوف الله واقترب من حضرته زاد حبه لله وتعلقه بصفاته وأسمائه.

- **السريان:** وهو مبدأ يحيل إلى مفهوم واسع، ويعني أن نور الله يسري في كل المخلوقات «**فليس بالإمكان أبدع من هذا العالم، لأنه على صورة الرحمن، أوجده الله أي ظهر وجوده تعالى بظهور العالم كما ظهر الإنسان بوجود الصورة الطبيعية، فنحن صورته الظاهرة، وهويته روح هذه الصورة الظاهرة المدبرة لها**»[2]، هذا يعني أن لله تجليات لا تنتهي فهو يتجلى على أكمل صورة في الإنسان خصوصا المرأة، كما يتجلى في مظاهر الكون الأخرى التي توحي بالجلال والجمال.
- **الحياة:** فالعارف يرى أن الروح تسري في كل المخلوقات، وكلها تلهج بذكر الله حتى الجمادات، لذلك يقول "**ابن عربي**": «**وما ثم شيء إلا وهو حي، فإنه ما من شيء إلا وهو يسبح بحمد الله لكن لانفقه تسبيحه إلا بكشف إلهي. ولا يسبح إلا حي، فكل شيء حي.**»[3]، ويستشهدون في هذا بقوله تعالى:﴿ تُسَبِّحُ لَهُ ٱلسَّمَٰوَٰتُ ٱلسَّبۡعُ وَٱلۡأَرۡضُ وَمَن فِيهِنَّۚ وَإِن مِّن شَيۡءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمۡدِهِۦ وَلَٰكِن لَّا تَفۡقَهُونَ تَسۡبِيحَهُمۡۚ إِنَّهُۥ كَانَ حَلِيمًا غَفُورٗا ٤٤ ﴾[4]، للدّلالة على مبدأ الحياة الذي يسري في كل المخلوقات.
- **التجاذب:** وهذا يعني أن الله خلق من كل شيء زوجين اثنين، وجعل التجاذب بينهما لزاما، فلم يقصر التكاثر على الكائنات الحية فقط، بل تجاوزها إلى الجمادات أيضا من أفلاك ونجوم وكواكب وغيرها.

1 ابن عربي، الفتوحات المكية، ج4، ص 490.
2 ابن عربي، فصوص الحكم، ص172.
3 المرجع نفسه، ص170.
4 الإسراء، الآية 44.

- **الاختلاف:** وهومبدأ ناتج بالضرورة عن تعدد الخلق وتمايز المخلوقات، وهو ما يشير إليه العارفون بتعدد التجليات، فالتجليات لا تتكرر فهي بقدر الأنفاس، وهو ما يشير له قول **"ابن عربي"**: «**ما يتكرر لا يعول عليه**».
- **الاستحالة والاتصال:** فالاستحالة هو ما يحقق مبدأ المنافرة من جهة والمناسبة من جهة أخرى، «**وهو مبدأ عام يمزج بين كل أنساق العالم من عناصر ومكونات، أكانت جمادا أم نباتا أم حيوانا، وهكذا فإن عناصر النار والهواء والماء والتراب بينها منافرة من كل وجهة، إلا أن توسط الماء بين الهواء والتراب، والهواء بين الماء والنار، جعل بين العناصر منافرة من وجه، ومناسبة من وجه**»[1]، هذا المبدأ يضمن التحول والتجدد في الحياة ككل فيظل الاتصال بين المخلوقات قائما، وبالتالي تتلاقح مميزاتها وخصائصها، الأمر المؤدي لزاما إلى الاستحالة والتجدد.

كما اهتم العارفون بفكرة ترتيب الأكوان وانتظامها، الأمر الذي أشعل جذوة الخيال، لرسم ملامح مبحث غيبي وقتها- وإن كان العلم الحديث قد أضاء بعض جوانبه-؛ إذ اهتم **"ابن عربي"** كثيرا بهذا المبحث طيلة حياته الفكرية، ولعل كتبه أصدق دليل على ذلك، فقد قسم العالم إلى قسمين: عالم مطلق مجرد، وآخر مشاهد محسوس، وراح يصطنع تراتبية ونظاما فريدا ينسجه الخيال، وتعضده بعض القراءات التراثية والأسطورية، إذ لا يكاد يخلو مصنف منه، وليس يهمنا البحث في ترتيب الأكوان ولا فلسفة الرجل في هذا الموضوع، بقدر ما يهمنا منطلقه الفكري القائم على الخيال كله، وقد فصل **محمد مفتاح**[2] في هذا الأمر لمن تهمه الاستزادة.

ب/ مكانة الإنسان

يرى العارف أن المخلوقات هي تجليات الله، وأعظمها على الإطلاق هو الإنسان، لهذا ترى **"ابن عربي"** يقول: «**اعلم أن هذه النشأة الإنسانية بكاملها روحا وجسما ونفسا خلقها الله على**

1 محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية(اللغة – الموسيقى – الحركة)، ج1، مباديء ومسارات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2010، ص184.

2 ينظر محمد مفتاح، رؤيا التماثل(مقالة في البنيات العميقة)، ص21 وما يليها.

صورته»[1]، لذلك انبنت نظرية المعرفة عندهم على إعطاء الإنسان المكانة التي تليق بمن نال منصب خلافة الله في الأرض، فحظي بذلك الإنسان في الفكر العرفاني –كما أسلفنا الذكر– بمكانة عالية ورفيعة، ومرد ذلك اعتبار المتصوفة أن الإنسان كون صغير يختصر العالم الأكبر، بل بالإنسان يعرف الله فهو مرآة يرى فيها العارف ربه، ويرى فيها الله صورة مخلوقاته، **فـ «اعلم أيها الانسان أنك حضرة كاملة مستوية جامعة للواقع وغير الواقع، فأنت الكتاب الذي ما فرط فيه شيء، و أنت الوصل الشامل للتجليات الإلهية، والأصل الذي نبأ عن كتب مرآة الألوهية، ومراتب الحضرات العلية، و أنت البرزخ بين البحرين»**[2] .

هذا التصور كانت له نتائج دينية، وثقافية ومعرفية بالضرورة، ذلك لأن «**التصورات التي تتحكم في تفكيرنا ليست ذات طبيعة ثقافية صرف. فهي تتحكم، أيضا، في سلوكاتنا اليومية البسيطة بكل تفاصيلها. فتصوراتنا تبنين ما ندركه وتبنين الطريقة التي نتعامل بواسطتها مع العالم**»[3].

حاول العرفان من خلال هذا النموذج المعرفي دفع الإنسان لبلوغ درجات الكمال، والترقي في مقامات الوصول للدنو من الحضرة الإلهية، وبهذا «**صاغ التصوف الإسلامي برنامجا تربويا وتعليميا لإبلاغ الإنسان إلى درجة الولاية ثم إلى مرتبة الإنسان الكامل الذي هو برزخ بين الإنسانية والألوهية**»[4]، إنه تركيبة متفردة فيها نصيب من الألوهية وحظ من الإنسانية.

إن الإنسان هذا الكون الأصغر ظل لغزا حاولت العرفانية الوصول إلى خباياه، فوجدته يحوي الكثير من الكمالات «**كمالات متداخلة متكاملة يسلم بعضها إلى بعض في ترتيب، وتنظيم، وفي استقصاء، واستيفاء، التشبيهات، والاستعارات، والمجازات، محققة تناغم الأكوان، وضامنة انسجامها، وعاملة على التوحيد بينها، إنها كناية عن كمال الواحد الأوحد**»[5].

1 ابن عربي، فصوص الحكم، ص 167.

2 ابن عربي، الرسائل الإلهية، تح: قاسم محمد عباس، دار المدى، سورية، ط1، 2007، 35.

3 جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص21.

4 محمد مفتاح، رؤيا التماثل(مقالة في البنيات العميقة)، ص33.

5 محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية(اللغة– الموسيقى –الحركة)، ص215.

إن هذين المبدأين (**انتظام الكون، ومكانة الإنسان**) ينطلقان من رؤيا واحدة تؤمن بالكمال: فالله جل وعلا كامل وتجلياته انعكاس لهذا الكمال، سواء الكون الأكبر أو الأصغر، وهو ما ترجمته نظرية المعرفة العرفانية التي لعب فيها الخيال دور المتمم المرمم لما قصر العقل عن فهمه والوصول إلى حقيقته.

إذن، تجاوز العارفون مفهوم الخيال البسيط الذي يعني مجرد احتفاظ الذاكرة ببعض الصور وتخزينها وإعادة استرجاعها عند الطلب، إلى عمل إبداعي ضخم يعمل فيه الخيال على تجاوز صور المدركات الحسية إلى تركيب صور جديدة، «**يذهب هذا التصور الجديد للخيال إلى مفارقة التصورات التقليدية التي طبعت الخيال بالوهم، وربطته بالكذب والضلال، لأنها في تصورها المعرفي، كانت تتخذ من العقل حدا لقياس انفلاتات المقاربة وسديميتها**»[1]، وفي هذا النص"**لابن عربي**" ما يؤكد على مكانة الخيال ووظيفته عند العارفين؛ إذيقول عنه: «**وهذا ركن عظيم من أركان المعرفة، وهذا هو علم البرزخ، وعلم عالم الأجساد التي تظهر فيها الروحانيات، وهو علم سوق الجنة، وهو علم التجلي الإلهي في القيامة في صور التبدل، وهو علم ظهور المعاني التي لا تقوم بنفسها مجسدة مثل الموت في صورة كبش، وهو علم ما يراه الناس في النوم، وعلم الموطن الذي يكون فيه الخلق بعد الموت وقبل البعث وهو علم الصور، وفيه تظهر الصور المرئيات في الأجسام الصقيلة كالمرآة، وليس بعد العلم بالأسماء الإلهية ولا التجلي، وعمومه أتم من هذا الركن فإنه واسطة العقد إليه تعرج الحواس وإليه تنزل المعاني وهو لا يبرح من موطنه، تجبى إليه ثمرات كل شيء، وهو صاحب الإكسير الذي تحمله على المعنى فيجسده في أي صورة شاء لا يتوقف له النفوذ في التصرف والحكم تعضده الشرائع وتثبته الطبائع، فهو المشهود له بالتصرف التام، وله التحام المعاني بالأجسام، يحير الأدلة والعقول**»[2]

إنه لمن الضروري لفهم وظيفة الخيال عند العارفين إدراج هذا النص على طوله لتبين المقصد، ولعل أهم النتائج التي نخلص إليها من هذا النص:

1 صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص51.

2 ابن عربي، الفتوحات المكية، ج3، ص465.

- **أولا**: يعد الخيال عند المتصوفة أداة معرفية، ناهيك عن كونه ملكة من أعظم ما وهب الإنسان حتى قال "**ابن عربي**": «**فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودا من الخيال، فبه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي**»[1]،كما أنه يصفه بالعلم: أي أنه ليس زينة بلاغية ولا تزويقا لفطيا، ولا يعد وهما ولا تزييفا للحقيقة، ويقول أيضا: «**ومن لا يعرف مرتبة الخيال فلا معرفة له جملة واحدة، وهذا الركن من المعرفة إذا لم يحصل للعارفين فما عندهم من المعرفة رائحة**»[2]، إنه العلم الحق، وبه تتجلى للعارف عوالم ماكانت قبلا قد انفتحت لغيره، فهو يقرب المسافة بين المتباعدات ويؤلف بين المتنافرات، وفيه تتجلى عظمة الخالق.
- **ثانيا**:أنه معرفة متعددة المظاهر؛ إذ تتجلى في صور ومسميات كثيرة لا تكاد تتكرر قط، وهو ما أشار إليه "**ابن عربي** " بقوله: «**وهو علم سوق الجنة، وهو علم التجلي الإلهي في القيامة في صور التبدل، وهو علم ظهور المعاني التي لا تقوم بنفسها مجسدة مثل الموت في صورة كبش...**» لهذا تراه يقول في مقام آخر:«**ولولا قوة الخيال ماظهر من هذا الذي أظهرناه لكم شيء فإنه أوسع الكائنات وأكمل الموجودات، ويقبل الصور الروحانيات وهو التشكل في الصور المختلفة من الاستحالة الكائنة**»[3].
- **ثالثا**: أنه واسطة بين عالمين: عالم الحواس وعالم المعاني، وهذه الطبيعة التوسطية هي ما جعلته يسميه عالم البرزخ، و«**البرازخ أتم المقامات علما بالأمور، فإن البرزخ يعم الطرفين، وهو مقام الأسماء الإلهية، فإنها برزخ بينها وبين المسمى(...) فعلم البرازخ له من القيامة الأعراف، ومن السماء الاتصاف، فقد حاز الأنصاف، فما هو عين الاسم ولا عين المسمى، ولا يعرف هويته إلا من يفك المعمى**»[4]، إنه عالم مخضرم تتحقق فيه التجليات الروحانية في أشكال حسية، إلا أن هذه التجليات لا تنتمي إلى عالم المثال ولا إلى عالم الحس

1 المرجع السابق، ج6، ص309.

2 ابن عربي، الفتوحات المكية، ج3، ص470.

3 المرجع نفسه، ص467.

4 ابن عربي، الخيال عالم البرزخ والمثال من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي،جمع وتح:محمود محمود الغراب، دار الكتاب العربي، دمشق، ط2، 1993، ص8.

بل هي برزخ بينهما، و «**الوجود الخيالي، وهو البرزخ بين الوجود والعدم، وموطن الممكنات التي لا تتناهى**»[1].

- **رابعا:** للخيال قدرة سحرية عجيبة، فهو "**كالإكسير**" له القدرة على تحويل المعاني المجردة إلى صور، «**وذلك أن الخيال وإن كان من الطبيعة فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله به من القوة الإلهية**»[2]، فيعتبر"**ابن عربي**" الخيال أعظم ما خلق الله وذلك لما يتمتع به من قدرة على جعل الحقائق المثالية تتجلى في صور حسية؛ إذ إنه وإن كان ينتمي إلى العالم الحسي المادي فهو مؤيد بقوة من عالم المثال، وهو ما جعل هذا العالم البرزخي أو «**عالم الخيال الذي هو أكمل العوالم، وأصل العالم، له الوجود الحقيقي والتحكم في الأمور كلها، يجسد المعاني، ويجعل ما ليس قائما بنفسه قائما بنفسه، ويجعل صورة لما لا صورة له، ويجعل المحال ممكنا**»[3]. وربط "**ابن عربي**" الخيال بالمركب الكيمياوي أو "**الإكسير**" للدلالة على قوته وقدرته على تحقيق التجليات وإدخال الحقائق المثالية في قوالب الصور: «**هكذا ترتبط رمزية المركب الكيماوي بدلالة على أن الخيال يشخص المجرد ويجسد المعنى بإدخاله في قوالب الصور، مما يعني أن في الخيال قدرة على أن يجعل الأشياء تخالف طبائعها الأولية**»[4].
- **خامسا:** هو فطرة في النفس البشرية، وتقر به جميع الأمم والشعوب، و«**تعضده الشرائع وتثبته الطبائع**»، وهو مدعاة لحيرة العقول، وإمتاع للنفوس.

وعلى هذا اتجهت العرفانية «**إلى التمثيل الرمزي لعالم الخيال "بالإكسير" والمرايا و طينة الخلق الأول، وهو تمثيل تنتهي دلالاته إلى تجسيد المعاني في الصور، وإرساء جدلية التقابل،**

1 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص75.

2 ابن عربي، الفتوحات المكية، ج6، ص309.

3 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص83.

4 عاطف جودة نصر، الخيال (مفهوماته ووظائفه)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984، ص88.

وتأسيس الوجود الأولاني في شكل ما وصفه ابن عربي بالخيال المنفصل تمييزا له عن الخيال المتصل»[1]، فالخيال المنفصل هو المتعلق بالمطلق أما المتصل فهو المتعلق بالإنسان.

فالأول لا يتغير ولا يتبدل لأنه أصل الحقائق، والثاني قابل لكل صورة وشكل «**فالحقائق لا تتبدل، وحقيقة الخيال التبدل في كل حال والظهور في كل صورة فلا وجود حقيقي لا يقبل التبديل إلا الله فما في الوجود المحقق إلا الله»**[2]. فالخيال المتصل هو الخيال «**الذي ورثه ابن عربي من الفلسفة العربية، هو مجموع الوظائف التي يقوم بها الإنسان لإحضار صورة الشيء في غيابه، إما لحفظ الصور أو خلقها أو استعمالها في الحض على الأفعال أو الإثناء عليها. أما الخيال المنفصل، الذي استلهمه من النصوص الدينية ومن الأدبيات الغنوصية، فهو عبارة عن حضرة أو عالم ميتافيزيقي قائم بذاته، عالم منفصل عن الانسان وعن الوجود الطبيعي»**[3].

إذن، تتوسع دائرة الخيال عند العارفين عموما ولدى "**ابن عربي**" على وجه الخصوص، حتى يراه أهم ما خلق الله بالمطلق، ويصل إلى قناعة تؤكد أن الحياة كلها خيال، فهو قوة في النفس البشرية تحفظ الصور إذا غابت عن الحواس الظاهرة و تركب صورا جديدة، كما أنه برزخ بين أمرين مختلفين فاصل وواصل بينهما، فالخيال عنده «**نور يهبه الله من يشاء من عباده ليرى به المطلق وعالم الغيب فلا يحتاج للبصر بعد ذلك، إذ إن الخيال الإنساني في اتصاله بالمطلق تأتي له قدرة إلهية تفسح له المجال لتشكيل ما يشاء وما لا يشاء من الصور التي كانت تبدو مستحيلة وغريبة لأنه يتحرر من قيود المنطق وكل ما يكبل ذهن الإنسان بأغلال المحسوس»**[4]، إنه يراه كقدرة خلاقة للمعاني.

لقد اعتبر الخيال في نظرية المعرفة عند العارفين ركنا أساسا، حتى مكّنوه من إدراك ما لا يقوى عليه العقل، «**فالنفس بترقيها من الحس إلى الخيال إنما تستعد لعملية تطهير أو تجريد أو كما يسمى شجارا حتى تصل إلى مرتبة تستعد فيها لقبول المعاني التي تفيض عليها»**[5] ، وبهذا يكون

1 المرجع السابق، ص94.

2 ابن عربي ، الفتوحات المكية، ج3، ص470.

3 محمد المصباحي، نعم ولا (الفكر المنفتح عند ابن عربي)، منشورات الاختلاف، دار الامان، الرباط، ط1، 2012،ص63

4 ساعد خميس، نظرية المعرفة عند ابن عربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص116.

5 عامر عبد زيد الوائلي وآخرون، التصوف أبحاث ودراسات، دار الأمان ، الرباط،ط1، 2015،ص251.

الخيال بريئا من تهمة التزييف والإيهام، هذه التهمة التي ردّها العارفون إلى الإستنتاج العقلي ونفوها بالضرورة عن الكشف النوراني الرباني الذي يعتمد كلية على الخيال، إذ يعتبر «**مكان التقاطع بين المحسوس واللامحسوس، يختصر العالم الأكبر أي الكون كله في العالم الأصغر أي الإنسان**»[1].

إن المعرفة عند العارفين المتصوفة لها علاقة وطيدة بالخيال لفهم هذا الرابط بين الخالق ومخلوقاته؛ إذ لابد من تدخل الخيال لفهم فكرة الانعكاس أو التجلي، تجلي الصور التي تتحول فيما بعد إلى معاني، « **فمن أراد أن يعرف النفس الإلهي فليعرف العالم فإنه من عرف نفسه عرف ربه الذي ظهر فيه**»[2] .

مما سبق، يتضح أن مابين التخييل والخيال العرفاني لا يعد فرقا بسيطا بل هو قطيعة معرفية، فبينما اعتمد الأول على استعادة صور المدركات الحسية وإعادة تشكيلها، فكان وسيلة فنية في أعلى مقاماته، فإن الثاني قد سما به العارفون إلى إدراك معارف لدنية وكشف الغيب فصار آلية معرفية «**فيه يتواشج الخيال المعلوم بالمجهول، أي أنه مفهوم جامع بين المجرد والمحسوس**»[3]، تحاول محو صور المدركات السابقة، وتجعلنا نشعر كما لو أن كل شيء يخلق من جديد، فنقف منبهرين أمام صور جديدة ومختلفة، كما وقف الإنسان الأول مندهشا في لحظات اكتشافه للعالم من حوله أول وهلة. إنه «**حضرة وجود يدهشنا بقربه وبعده، بعلوه ومحايثته، بانكشافه واحتجابه**»[4]، هذا العالم الذي ما انكشف إلا في حضرة العارفين فرأوا عوالم مبهرة الجمال، فكان في إفساح المجال أمام الخيال «**وتجاوز الحد الذي أقامته آلية المقاربة، باعتمادها التشبيه كوسيلة لتوصيل المعنى، هو ما جعل من لغة الصوفي تذهب إلى "أقصى كل شيء"**»[5]، فكانت لغة الخطاب العرفاني مماثلة للفكر العرفاني الذي يذهب إلى نقطة الأقاصي ويحاول استكناه سرها، فصارت لغة العارف لغة ثانية في باطن اللغة الأصل، وانفتح هذا النص على القراءة والتأويل بفضل الخيال.

1 أدونيس، الصوفية والسوريالية ، ص163.

2 ابن عربي، فصوص الحكم، ص145.

3 صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص53.

4 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص65.

5 صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص59.

ثانيا. المتخيل في الشعر العرفاني الجزائري

1. مفهوم المتخيل الشعري

لما كان الشعر محاولة لتجاوز ثغرات الواقع وخلق واقع أجمل، كان مظنة الإبداع وفاتح آفاق الخيال ومواكبا للفتوحات الإبداعية المستجدة في مجال الفن والأدب، وهو منطوق اللغة جماليا، وكان شرط الإبداع تجاوز المألوف والسائد نحو المختلف والمغاير والمباغت، كان الشعر الحديث يتعدى التلاعب بالواقع ليصبح فن إنماء المتخيل السائد وتزكيته أحيانا، وتغييره ومنحه إبدالات جديدة أحيانا أخرى.

لهذا كان امتلاك أسرار اللغة والإمساك الجيد بخيوطها، هو امتلاك لخبايا العالم وأسراره وخفاياه، والمتخيل الشعري بهذا ليس فقط مجاوزة الواقع بخلق صور جديدة، بل هو خلق رؤى جديدة مختلفة عن السائد واليومي، «**وبذلك فهو لا يبهج ويمتع فحسب، بل هو يحيي ويؤصل فينا المطلقات التي لا تملك النفس اقتناص بهائها ورونقها وعمق فرديتها، إلا من خلال التخييل وحده**»[1].

والمتخيل وثيق الصلة بمملكة النفس وما تحويه من مخفي وسري ولا واقعي*، إنه يعرف دروب متاهتها، ويجيد فك أسرارها وطلاسمها، وإذ «**تختلط كثير من الاصطلاحات حول هذا المفهوم إلا أنها تتفق من حيث المضمون الذي يتحدد في كونه استحضار العالم والوعي به في شكل صورة ترتسم في الذهن، فكل عملية تخيل تفترض وجود الذات المتخيلة وموضوع تخيلها وجودا عضويا متلازما**»[2]، فالمتخيل هو وعي بالعالم وتمثل له، وإن كان هذا التمثل يستعين بعناصر من الواقع، فإن هذه الأجزاء تذوب داخل مصهر الخيال لتعطي صورة مختلفة تماما عن الأجزاء المكونة لها، وقد «**استعيرت كلمة(imaginaire) متخيل من الكلمة اللاتينية imaginarius سنة1480م، ودلت على المعطيات الذهنية التي لا تتطابق مع الواقع المادي، واستعملها**

1 يوسف سامي اليوسف، ما الشعر العظيم؟، ص129.

*اللاواقع هو توصيف لذلك العالم الافتراضي الذي يصنعه المبدع عن طريق الخيال لا هروبا من الواقع بل لمحاولة تجاوز نقصه ورأب صدعه.

2 وسام حسين جاسم العبيدي، صورة المجنون في المتخيل العربي منذ العصر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجري، ابن النديم ، الجزائر، ط1، 2016، ص16.

باسكال في سنة 1659م، لوصف الأشيـاء التي لا وجود لها إلا في مخيلة الإنسان، بينما دلت سنة 1820م، مع دوبيرانM DEBIRAN على مجموع نتاجات الخيال»[1]، لقد تغير مفهوم المتخيل عبر الزمن؛ إذ ظهر أول الأمر ليشير إلى المعطيات الذهنية التي لا تمت بصلة للواقع، واستقر مفهومه مع **"دوبيران"** ليشير إلى ما ينتج الخيال من صور وإبداعات، «**وتبدو صعوبة تحديد مفهوم دقيق للمتخيل، وذلك لامتداداته في حقول دلالية متعددة مثل النقد الأدبي، وعلم النفس الاجتماعي، والفلسفة، وعلم الأناسة(الأنثروبولوجيا)هذا من جهة، ومن جهة أخرى لكون هذا المفهوم يدرك بوصفه نقيضا للواقعي، الذي يعد هو الآخر من المفاهيم الأكثر غموضا»**[2].

إن صعوبة تحديد مفهوم دقيق جامع مانع للمتخيل مرده أن له صلات مع مجالات معرفية كثيرة، فهو وثيق العلاقة مع علم النفس والفلسفة والأدب وغيرها، كما أنه يأتي دائما مقابلا لمصطلح الواقع الذي يعد هو الآخر من المفاهيم التي تثير كثيرا من الجدل والنقاش.

ويكاد يجمع الباحثون أن «**كلمة متخيل تدل على شيء متشكل تاريخيا في الذاكرة الجماعية أو في الذهن، وهو قابل للاستثارة والتحريك كلما دعت الحاجة لذلك، (...)إن المتخيل هنا هو عبارة عن شبكة من الصور التي تستثار في أي لحظة بشكل لا واع**»[3]، في هذا الكلام إشارة إلى المتخيل الجمعي أو ما يعرف باللاوعي الجمعي*، وهو ماتكون من صور وتمثلات لفئة أو جماعة معينة لفترة من الزمن، وظلت تتراكم تاريخيا من جيل إلى جيل آخر. هذا المتخيل الذي يسكن اللاوعي لهذه الجماعة، ويبقى يعمل في هدوء وقد يبدو عديم التأثير، إلا أنه يُستثار فجأة لتتحرك كل تلك الصور وكأنها حية أمام صاحبها، ويعد هذا المتخيل مما يكون النماذج المعرفية المتحكمة في فكر وثقافة وأدب الأمم، حيث تبرز هذه التحيزات دون وعي من صاحبها.

1 يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،ط1، 2005، ص27.

2 وسام حسين جام العبيدي، صورة المجنون في المتخيل العربي منذ العصر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجري ، ص18.

3 محمد أركون، أين هو الفكر الإسلامي المعاصر؟، تر: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995، ص12.

*وهو مصطلح صاغه كارل غوستاف يونغ خلال القرن العشرين، حيث قسم اللاوعي إلى قسمين رئيسن هما: اللاوعي الشخصي واللاوعي الجمعي،ينظر:(النماذج البدئية واللاوعي الجمعي) لـ "يونغ".

واختلفت آراء النقاد حول اعتماد مصطلح (**المتخيل**) **أو**(**المخيال**) ولكل رأيه ووجهته، ففي حين يقول:"**هاشم صالح**" مثلا:«**في البداية كنت أترجم هذا المصطلح بالمخيال، وبعدئذ غيرت رأيي بناء على نصيحة بعض المثقفين ورحت أستخدم مصطلح المتخيل واستقر رأيي عليها**»[1]، فقد استقر رأيه على مصطلح(المتخيل) بعد أن استعمل مصطلح المتخيل أول الأمر، لما رأى فيه من مقومات تجعله أقدر على ترجمة المصطلح الفرنسي **imaginaire**.

أما الباحث "**محمد الجويلي**" فيقول: «**فضلنا كلمة مخيال على خيال(...) ومخيال على وزن مفعال صيغة اسم الآلة في العربية، وذلك ما نقصده من استعمال هذا المفهوم. فما يهمنا هو الآلة التي بواسطتها ينتج العربي المسلم قديما الصور أو التخيلات**»[2]، فهو يفضل مصطلح(**المخيال**) لأنه على صيغة مفعال وهي صيغة اسم الآلة، وهو ما يهمه البحث فيه، لأنه يرى أن المخيال آلة لإنتاج الصور التخييلية التي كونت الذاكرة العربية، وصبغت بألوانها فكرها وأدبها، وهو الأمر الذي تفطن له العلم الحديث، بمعرفته مدى تأثير اللاوعي في بناء شخصية الإنسان، ويتكون جزء كبير من المتخيل البشري في نطاق اللاوعي. وبالتالي، فإن «**للمتخيل قيمة كبيرة وتأثيرا مطلقا في الحياة اليومية للإنسان**»[3].

ويعرف "**العربي الذهبي**" المتخيل بقوله: «**هو ما يتجلى ويظهر من خلال تقديم أو عرض خيالي، ليشمل الكيانات والأحداث وحالات الوقائع، أي مجموع الأفعال والأشياء التي يتركز حولها انتباهنا أثناء العملية الخيالية، في ظل إطار زمني ومكاني(إطار العالم المتخيل)**»[4]. إنه يحدد للمتخيل إطارا عاما يتكون من زمان ومكان محددين يتحرك فيهما ما تكون أثناء العملية التخييلية من أحداث وأشخاص وكيانات رسمها الخيال، فهو عنده عالم متكامل لا يختلف عن الواقع سوى في كونه ذهنيا.

1 محمد أركون، أين هو الفكر الإسلامي المعاصر؟، ص13.

2 محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس، دار سراش للنشر، تونس، د ط، د ت، ص 24.

3 يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل، ص143.

4العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص158، 159.

في حين يرتبط المتخيل عند "**آمنة بلعلى** " بالعقل فتقول: «**إنّ المتخيل مرتبط بشكل حميمي بالعقل والمعرفة، الأمر الذي يعني أنّه لا توجد معرفة تخيلية صرفة، لأنّ كلّ معرفة هي معرفة عقلية في بنيتها أو طبيعتها، وما المتخيل إلاّ وسيلة لتفعيل وتحيين الماهية**»[1]، ففي هذا الكلام تربط "**آمنة بلعلى**" بين العقل والمتخيل لتؤكد أن لاوجود لمعرفة تخييلية صرفة، وعالم الخيال يستمد عناصره من المعرفة العقلية لأنها مبدأ كل المعارف، والمتخيل يعمل فقط على تحيين هذه الصور من جديد وإعادة بعثها وقت الطلب.

لهذا، فإن المتخيل بشكل عام يشير «**إلى مجموع المعطيات التمثيلية والرموز الإيحائية والترسيمات المتعالقة في مكوناتها وبنياتها ودلالاتها، ويشمل مختلف المظاهر الفكرية والعلامات الثقافية في حياة الإنسان**»[2]. فالمتخيل عالم متكامل يشمل كل المعطيات الخيالية والرموز الإيحائية، وبفضله يغدو الخارق وما يرفضه العقل ممكن الوجود، إنه يمثل حجر الزاوية في الحياة الثقافية والفكرية والأدبية.

« **ونستعمل كلمة متخيل في اللغة، بثلاث دلالات على الأقل:**

1. **كصفة، وتعني ما لا يوجد إلا في المخيلة، الذي ليس له حقيقة واقعية**
2. **كاسم مفعول، للدلالة على ماتم تخيله**
3. **كاسم، وتعني الشيء الذي تنتجه المخيلة، كما تعني ميدان الخيال** »[3].

إن ما يبدو جليا أن هذه الكلمة في استعمالاتها العربية، لا تخرج دلالتها عن ما يرسمه الخيال من رموز وصور، سواء كان لها أصل واقعي وانضافت لها صفات تخييلية، أو ما لا يوجد بالمطلق إلا في عالم الخيال، هذا ما جعل بعض النقاد ينفون وجود حقيقة في العمل الفني، كما يرفضون وجود عمل إبداعي خال من بعض العناصر الواقعية، لهذا يقول "**هيدغر**" «**صيرورة العمل الفني إلى عمل هو**

1 آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، ط1، دت، ص19.

2 يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل، ص142.

3 مصطفى النحال، من الخيال إلى المتخيل: سراب مفهوم، الرابط الالكتروني:http//emprztor.com

طريقة لصيرورة الحقيقة وحدوثها. ففي جوهرها يكمن كل شيء»[1]، فللعمل الفني حقيقته الخاصة التي ينقلها بأسلوبه الفني، وفي كثير من الأحيان قد لا تمت هذه الحقيقة بصلة للواقع لأن أحداثها وحيثياتها وشخصياتها تكون من نسج الخيال المبدع الذي يخلقها لحظة الكتابة، أي «**إن إرساء الحقيقة في العمل الفني هو إظهار لموجود على نحو لم يظهر عليه من قبل، ولن يحدث أبدا مرة أخرى(...) والإبداع هو ذلك الإظهار»**[2].

ينطلق العمل الفني عموما والشعر على وجه الخصوص من الواقع مهما حاول الانفصال عنه، وهو لا ينقل حقيقة واقعية، بل ينقل عالما افتراضيا لا وجود له إلا في خيال المبدع، فهو كما يقول "**عبد الله الغذامي**": « **هو اللاواقع واللاحقيقة، و هذا لا يعني أن الشعر ضد الحقيقة، ولكنه يعني أن الشعر انعتاق منها ومغايرة لها فحسب»**[3].

ولأنه عمل يمتاز بالفرادة فإنه لا يمكن تكرار متخيل ما، ولا استعادة تفاصيله الدقيقة، فهو وليد لحظة الإبداع وابن خيال المبدع الذي لا يولد مرتين، والإبداع عنده في طريقة تخليص هذا الواقعي من صفاته الحقيقية، وفي قدرة المبدع على جعلك ترى الأشياء كما لو أنك تبصرها لأول مرة، فتقع أسير الدهشة والجمال الذي يحملك من عالم الواقع إلى عالم الخيال، فالمتخيل إذن –استنادا إلى ما سبق– «**ليس معطى في وجود ملموس على شكل قصة أو قصيدة، أو رواية، و إنما هو وسيط لفعل القراءة و التأويل الذي يقوم به القاريء للعمل الأدبي»**[4].

وبناء على تتبعنا لتاريخية تشكل المفهوم، يمكن أن نعتبر المتخيل بنية "ذهنية" تعتمد الرموز والصور والإيحاءات لتبني عالما خياليا في مقابل الواقع الذي يمثل معطى خارجيا، كما أنه وإن استقى بعض عناصره من الواقع، فإنه ينتج عالما خياليا قد يكون في كثير من الأحيان صادما للتوقع. والعمل الإبداعي بوصفه متخيلا، فإنه لا ينقل الحقيقة، فحقيقته الوحيدة هي طريقته التي يؤثث بها عالمه، وينقلها بصورة مختلفة عما عهدناه، كما يمكن اعتبار المتخيل تلك العملية التي تقوم على إيهام المتلقي

1 مارتن هيدجر، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، ص126.

2 سعيد توفيق، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992، ص113.

3 عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص270.

4 آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، ص30، 31.

ببعض الصور لاستثارة شعوره واستدراجه للتفاعل مع النص الأدبي، وهو ما سعى إليه الخطاب العرفاني بتفعيل المتخيل المترجم للبنيات المعرفية والذهنية التي توجه الوعي الشعري.

2. الصورة المجازية في المتخيل الشعري العرفاني الجزائري المعاصر

بعد أن تحدثنا عن الخيال والمتخيل وعلاقتهما بخلق عوالم الشعر في المباحث السالفة، ولأن الحديث عن الصورة الشعرية المجازية يتطلب بالضرورة تمهيدا عن الخيال والمتخيل الشعري «**فليس ثمة تصوير يتشكل من دون اللجوء إلى المجاز بمفهومه الواسع، ذلك أن الصورة عمادها الخيال الذي يقوم بالتقاط العلاقات المرهفة والخفية بين الأشياء**»[1]. ولهذا، وعلى الرغم من كل الاختلافات في تحديد مفهوم الصورة عند النقاد، فإنهم يجمعون قولا واحدا أن «**أي مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن إلا أن يقوم على أساس مكين من مفهوم متماسك مع الخيال الشعري**»[2].

هذا ما فهمه ووعاه النقد الحديث حين اعتبر الشعر «**الجديد هو الشعر النشيط والمغاير، الذي يعتمد على المخيلة ويقصي الذاكرة بل يستخدمها في التخيل لا في الاستعادة**»[3]. وبالتالي، فهو يفعّل وينشّط دور الخيال في خلق الشعر، ويبعد الذاكرة التي تعد مرادفا لمفهوم التقليد، فالخيال والمجاز يساعدان الإنسان على فهم العالم الحسي، وذلك بالالتفات إلى العلاقات الخفية بين الأشياء، وتجاوز العالم المحسوس في كثير من الأحيان بربط علاقات مع عالم المطلق والمثال، إذ «**لا يمكن إدراك بعض الظواهر الإنسانية المركبة، ولا الإفصاح عنها، دون اللجوء إلى المجاز المركب**»[4].

ويعد مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية التي كانت ولا تزال محل اختلاف، لا حول مفهومها فقط، بل يطال الاختلاف حتى محاولة تأصيلها وتطورها.

ولئن كان مصطلح الصورة الفنية بهذه الصياغة مصطلحا جديدا، فإن القضايا التي يثيرها ويطرحها موجودة ولا شك في التراث، هذا ما جعل عددا غير يسير من الدارسين يؤكد على أصالة المفهوم وتجذره في النقد العربي، ويعد "**الجاحظ**" من الأوائل الذين أشاروا إلى هذا المصطلح في الشعر حين قال: «**المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي. و إنما الشأن**

---

1 كلبوتي قندوز، أصول الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي ذاكرة الوعي واللاوعي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، غرداية، المجلد7، العدد2، 2014، ص 14.

2 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص14.

3 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص434.

4 عبد الوهاب المسيري، الحلولية ووحدة الوجود، ص152.

في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[1]، إلا أن المفهوم وقتها لم يتبلور ولم تتضح معالمه، ولم يكن الجاحظ يقصد بالتصوير سوى ذلك الأسلوب الشعري القائم على «**إثارة الانفعال واستمالة المتلقي بكيفية خاصة في صياغة الأفكار والمعاني وتقديمها بطريقة حسية، تقترب إلى حد كبير من مفهوم التجسيم**»[2]، وإن كان "**الجاحظ**" كما يؤكد "**جابر عصفور**" قد استخدم مصطلح التصوير بمفاهيم عديدة ومختلفة في كتبه ورسائله، فإن له قصب السبق؛ إذ «**يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي**»[3]، ثم أتى بعده "**الجرجاني**" ليؤكد على أهمية الصورة في الشعر، حتى تصبح عنده هي الشعر نفسه.

أما في النقد الحديث، فقد أخذ مفهوم الصورة يتشعب أكثر ويزداد تعقيدا؛ إذ أخذت الصورة مفاهيم مختلفة ومتباينة، وأصبح العثور على مفهوم جامع مانع لها ضرب من المستحيل، فإن قصر الجهد عن ذلك، فلا أقل من تحديد الملامح العامة المميزة لها، ويعود هذا ولا شك للمكانة الجليلة التي نالها الخيال في الشعر الحديث، الأمر الذي انعكس بالضرورة على أهمية الصورة وبروز دورها في تأسيس جمالية القصيدة المعاصرة، ذلك أن الصورة الشعرية اليوم تقوم على فلسفة مغايرة ربأ فيها الخيال بنفسه أن يكون مجرد انعكاس للواقع أو نقل لما غاب من صوره، بل أصبح نبضا للتجربة النفسية الزاخرة بفيض من المكنونات القادرة على خلق صور على غير مثال سابق، «**فالتشكيل المكاني في القصيدة كالتشكيل الزماني معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها**»[4].

لهذه الأهمية البالغة للصورة في الشعر، بل في إدراكنا للعالم فهي تعكس فهمنا ورؤيتنا الخاصة له، ارتأينا أن ندرس المتخيل العرفاني انطلاقا من الصور المجازية المتكررة في مدونات شعرية جزائرية

1 الجاحظ، الحيوان، تح:مصطفى البالي الجلبي، ج3، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1980، ص286.

2 محمد علي الكندي، الرمز و والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي نموذجا، الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2003،ص19.

3 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص286.

4 عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر،ط3، دت، ص126.

معاصرة والعمل على تحليلها، ذلك أن «**كل أشكال المجاز، مهما بلغت من تجريد وتنوع واختلاف، تحوي على صورة مجازية** »[1].

كما أننا لا نستطيع دراسة اللغة بعيدا عن المجاز، فـ «**المجاز جزء من نسيج اللغة (عين الماء ـ رجل الكرسي ... إلخ). والمجاز لا يعكس الواقع وكأنه آلة تصوير، بل هو مثل الفلتر الذي يلون المادة التي تمر من خلاله**»[2].

فالصورة المجازية وسيلة إدراكية لا يمكن للمرء فهم وإدراك عالمه من دون استعمالها، وهي بذلك مترجمة للنموذج المعرفي الكامن للباث وللمتلقي معا. «**وللتوصل إلى النموذج الكامن في نص ما، من خلال تحليل الصور المجازية، يقوم الدارس بقراءة النص عدة مرات حتى يضع يده على الصور الأساسية المتواترة، ويحاول أن يربط بينها، ويعرف دلالتها من خلال السياق الذي ترد فيه، ثم يجرد منها نموذجا معرفيا** »[3].

وللصورة عدة أنماط، ولكنها تتفق جميعا على أن كل أشكالها مجازية، و « **كل صورة هي خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير** »[4]. لهذا فإن دراسة الصورة هي تتبع لتطور الإبداع وتجدده عند الشاعر. وبالتالي، الاهتمام بلب الشعر وروحه.

وقد حفل المنجز الشعري الجزائري بصور عرفانية كثيرة، حاولت توظيف الرموز الصوفية كالخمرة ووحدة الوجود و الحب الإلهي وغيرها، مستخدمين العرفان كنوع من التسامي الروحي لمواجهة إكراهات الواقع أحيانا، في حين استخدم أحيانا أخرى للهروب من الراهن المتردي، كما استخدمه بعض الشعراء كآلية جديدة في الكتابة واعتبروه من الإبدالات الأسلوبية التي استعانت بها القصيدة الحداثية بعيدا عن التجربة العرفانية الروحية.

1 عبد الوهاب المسيري،الحلولية ووحدة الوجود، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط 1، 2018، ص156.

2 عبد الوهاب المسيري، العالم من منظور غربي، ص50.

3 عبد الوهاب المسيري، الحلولية ووحدة الوجود، ص157.

4 إحسان عباس، فن الشعر، ص219.

هذه الرموز التي أفاضت الدراسات النقدية في البحث فيها، وهو الأمر الذي تطلب البحث عن صور أغفلتها هذه الدراسات، أو إن شئت قل لم تسهب البحث فيها ومن ذلك اخترنا هاتين الصورتين:

أ.صورة البرزخ

إن الصورة مهما اختلف نمطها فهي تقوم بالأساس على المجاز، وتحاول إبداع استعمال جديد للغة وإن كانت اللغة تبدو «**وكأنها "خزان" كبير، نغترف منه دون أن ندرك أننا غاطسون فيه حتى النخاع، أو كما يحلو لسارتر أن يقول، كأنها "شبكة عملاقة" تغلف وجودنا دون أن ندرك أننا نتخبط فيها**»[1]، والصورة هي أقدم أدوات الشعر؛ إذ يعتبر التصوير جوهر الشعر منذ القديم، وعن طريق الصورة كأداة والتصوير كآلية يبدع الشاعر أشكالا يصنع بها عوالمه المتفردة، حتى أن العلماء أجمعوا «**أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للإستعارة مزية وفضلا، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة**»[2].

فالصورة تعتمد المجاز للعبور من العالم الحسي المحدود إلى العالم الروحي المطلق المتسع الآفاق، لذلك يقول "**عبد المالك مرتاض**": «**إن الصورة الفنية في النقد الحديث عوضت علم البلاغة بأكمله**»[3]، وقد فضل النقاد مصطلح (الصورة الفنية) على غيره من المسميات البلاغية، ولذلك تظل الصورة المجازية من أهم الطرق التي استعملتها العرب للتعبير عن وجودها ورؤيتها للكون.

حاولنا في هذه الدراسة الاقتراب من تلك الصور المجازية في بعض المدونات الشعرية الجزائرية، وذلك بتلمس البعد العرفاني فيها، الذي ينطلق من نموذج معرفي عرفاني سواء كان ذلك بوعي من الشاعر أو من دون وعي، يشتغل المجاز في النص العرفاني الجزائري بدءا من فاتحة العناوين «**مادام العنوان يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة به، فإنه يقوم بتلخيص ماهو مكتوب بين دفتي**

1 سعيد الغانمي، فاعلية الخيال الأدبي(محاولة في بلاغية المعرفة من الأسطورة حتى العلم الوصفي)، ص13.

2 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي مطبعة المدني، مصر،د ط، د ت،ص70.

3 عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري(دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991، ص50.

المصنف، ويحيل بسرعة إلى خارج النص. وبناء على ذلك تتحدد علاقة العنوان بالنص بوصفها علاقة ضمن متبادل، حيث يتضمن العنوان النص، ويتضمن النص العنوان»[1].

ومن ذلك ديوان" **عبد الله حمادي**": **(البرزخ والسكين)**، فهذا التركيب اللغوي يحيل في شقه الأول على المصطلح العرفاني، في حين يكسر شقه الثاني أفق التوقع، فهذه المعية تخرج بالنص من الحقيقة إلى المجاز، وهي معية لا تفيد الاشتراك والجمع فقط، بل تترجم رؤيا عرفانية تستوعب المتناقضات، بل تستسيغ جمعها وتأليفها ضمن نسيج يخرج اللغة من العادي اليومي إلى الإبداع، وذلك عن طريق تفعيل الخيال الذي يمثل عنصر بناء مركزي في النص العرفاني، باحثا عن علاقات خفية تؤلف بين ما نراه متناقضا.

قصيدة **"البرزخ والسكين"** نص مضغوط يترجم رؤيا تعتمد الخيال آلية معرفية، وهو نص تفعل فيه صورة البرزخ بطريقة مختلفة، تمثل حجر الزاوية في القصيدة ككل، وتعتمد الاختلاف والمغايرة، فالتقليد يقتل روح الشعر، وما جاء الخيال إلا ليبث الروح في تلك الأجزاء الميتة منه، لأنه مبعث الإختلاف، وهو ما يقر به الرجل حين يعتبر«**الشعر، خرقا للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء»**[2].

يتخطى **"عبد الله حمادي"** العادة و ينتهك المألوف بدءا من شكل القصيدة التي اختار لها تفضية مختلفة، فكتبها من اليسار إلى اليمين وكأنها باللغة اللاتينية، وهي عادة الشعر الذي يفر من المألوف نحو عوالم التجريب والمغامرة. «**ولما كان الشعر يقوم على انتهاك وخرق العادة المعرفية والتعبيرية، فإنه من غير المتوقع أن يبقى النسق المعرفي المعهود ثابتا كما هو، بعيدا عن التغير داخل البناء الشعري النابض بالحركة والحياة والتأثير»**[3].

ألا ترى أن **"البرزخ"** كما يؤكد **"عبد القادر فيدوح"** «**طاقة وجدانية تتفجر بالمدهش واللامنظور، وتطفح بالمحسوس والمعقول، والبرزخ في مثل هذه الحال لا يهبط إلى درك العالم**

1 يوسف الإدريسي، في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015، ص46.

2 عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص5.

3 نوال مصطفى إبراهيم، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي (مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل)، دار جرير، عمان، ط1، 2008، ص 217.

السفلي فيجرده من فعاليته وينعدم، ولا يرتفع إلى العالم الأسمى فيفقد معقوليته، ذلك أنه حس باطن بين المعقول والمحسوس»[1] وفي هذا المقام يقول **"عبد الحميد شكيل"**:

أَعِدْ، أَعِدْ قَوْلَكَ يَاهَذَا،

قُلْتَ الوَطَنْ؟

إِذَنْ، قُلْ لِي: مَاذَا يَحْدُثُ فِي بَرْزَخِ النّفْسِ؟[2]

للوطن الولاء التام، وله صورة التبجيل والوقار التي لا تقبل المساومة ولا التبدل، غير أن ما يعتري هذا الوطن من اختلالات ومفارقات، جعلت بعض القناعات تتزعزع عند الشاعر، وهو ما جعله يتساءل ماذا يحدث في برزخ النفس، لأن البرزخ هو الذي يتلون ويتشكل بسرعة وتتضارب فيه المتناقضات وتتلاقى فيه الأضداد، وهي إشارة يعبر بها الشاعر عمّا يعانيه من حيرة واضطراب.

إن النص العرفاني في الطرح الحداثي نص تخييلي بامتياز، وفق مفهوم الحداثة للخيال فتعتبره واسطة بين عالم الحس المادي وعالم المعاني والمثل، وهو طاقة خلّاقة لها قدرة عالية على الابتكار وخلق الصور، وهو نور تدرك به التجليات الإلهية. إنه الخيال «**موطن الممكنات التي لا تتناهى**» و التجليات التي لا تتكرر، إنه فضاء زاخر بالصور والحقائق التي يراها الشاعر العارف، لكن اللغة لا تسعفه لنقل ما يمنحه الله من تجليات.

إن البرزخ **"زمكان"** فيه يعبر العارف من ظاهر الشيء إلى باطنه، وهو في هذا العبور«**في حاجة إلى لغة تصمد أمام هذا "العلو"(...)، وآلية التعبير عن هذا المطلق لدى الصوفي هي الخيال**»[3]، فأي لغة تستطيع تحمل كل هذا النور، وهذه التجليات، هاهنا تبدأ معاناة الشاعر أمام لغة قاصرة عن ترجمة الرؤى، عاجزة عن تمثّل التجربة العرفانية، وهو ما جعل «**الكتابة بهذا المعنى أصبحت معاناة، وأصبح الكاتب بالتالي، ذاتا تعيش ألم الكتابة وتنخرط فيها كلية**»[4].

1 عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، ص72.

2 عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص59.

3 صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص51.

4 المرجع نفسه، ص69.

إن اللغة اليومية تقصر عن التعبير عن مواجيد الشاعر العارف، لهذا صار يراها سكينا تنخر ذاته التي تغشاها أنوار الحق، وتجلياته العظمى لأن العبارة تضيق بالرؤيا. وإذا كان الخيال عالما برزخيا يقع بين الوصل والفصل، وتتجلى فيه تلك الصور الممكنات، فإن كتابة التجربة فصل في الأمر؛ إذ إن اللغة متى كتبت أقرت شيئا ما، إنه سكين الفصل دون وصل، لهذا كان المجاز في اللغة محاولة لإعادة وصلها بالتجربة وفتح أفق القراءة على تأويلات تمنحها حياة أخرى، هذا ما يؤكده **"حمادي"** في هامش قصيدة **(البرزخ والسكين)** قائلا:«**خلاصة القول إن البرزخ هو كل ما توسط أمرين ففصل بينهما أو وصلهما وما هو إلا الخيال. لهذا قال "ابن عربي":إن الكون كله خيال في خيال، لذا جاء الصراع محتدما في عنوان القصيدة بين البرزخ والسكين فكلاهما يفصل بين شيئين إلا أن السكين لا يعد بالوصل بعد الفصل**»[1]. إن السكين تفصل دون وعد بالوصل، إنه فصل نهائي وهو ما يورث في نفس الشاعر حزنا وألما تشير السكين لبعض آثاره.

"البرزخ والسكين" نص يؤطره النموذج العرفاني –والبرزخ إشارة إليه– وهو باختصار ترجمة للعبارة الصوفية الشهيرة **"كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة"**، وعانى وقتها الشاعر بين البوح والصمت، **لـ** «**تصبح الكتابة مجاهدة روحية مضنية، تبغي الاتحاد بجوهر الأشياء، والنفاذ إلى بدئية اللغة**»[2].

وقد اختار الشاعر الخيال وسيلة يراود بها اللغة عن نفسها لتمنحه دلالات جديدة، لعله يخفف من وطأة هذا الألم، ويحلق في عوالم الطهر والنقاء مستعينا بالصور المجازية التي «**يمكن استخدامها كوسيلة لتمرير التحيزات وفرضها بشكل خفي فالمجاز يقوم بترتيب تفاصيل الواقع لنقل رؤية معينة**»[3] ، وصورة **"البرزخ والسكين"** أو الوصل والفصل هي الصورة المركزية في الديوان وعليها تنبني رؤية الشاعر ككل، فالبرزخ عالم ما بيني، وهو يشير إلى الحالة التي تغشى العارف والشاعر لحظة التجلي، هذه الصورة هي الفلك الذي تدور فيه القصيدة ككل والتي تنتهي وتنقطع بمجرد الكتابة.

1 عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص146، 147.

2 اعتدال عثمان، إضاءة النص(قراءة في الشعر العربي الحديث)، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1988، ص91.

3 عبد الوهاب المسيري، الحلولية ووحدة الوجود، ص158.

وهو ما يتجلى في القصيدة التي تحمل العنوان نفسه والتي تبدأ بتصدير **"لابن عربي"** يقول فيه: «**له النزول ولنا المعراج**»[1]، والتصدير هو: «**تركيب لغوي يقوم على الاقتباس أو الاستشهاد بنص أو نصين من ثقافة معينة أو مصاغ صياغة تتكيء على معطى معين من معطيات تلك الثقافة**»[2]، فهو عتبة مفتاحية إجرائية تعين المتلقي على استكشاف الآليات التي ينبني وفقها النص، لاستنطاقه ومن ثمَّ تأويله؛ إذ إنه عامل إغراء أولي يقودنا بوعي أو بغير وعي أحيانا إلى ولوج عوالم خفية ينطوي عليها الأثر الأدبي.

والتصدير غالبا ما يمثل جوهر النص، ووجهة النظر الأساسية للكاتب، يوجزها في بعض الكلمات أو بعض الأسطر، لهذا اهتم النقد الحديث بتلك الحواشي والتصديرات واعتبرها عتبات نصية مفضية لجوهر النص ولبه، فهي التي تختزل شفرات النص، وتنضغط فيها رؤى الكاتب. وفك طلاسمها وأسرارها يفتح المجال واسعا لفهم النص ككل.

يستهل **"حمادي"** قصيدته بقوله:

فِي عَمَاءٍ بِالقَصْرِ

وَالمَدْ...

تَمَثّلَ بَشَرًا سَوِيًّا،

يَتَمَاهَى البَرْزَخُ الوَهّاجُ

مُوفَدٌ "بِدِحْيَةَ الكَلْبِي"...

يَهَبُ المُطْلَق...

كَانَ ذَلِكَ ...قَبْلَ العَمَاء...

1 عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص124.

2 هشام محمد عبد الله، اشتغال العتبات في رواية من أنت أيها الملاك(دراسة في المسكوت عنه) ، مجلة ديالي، المستنصرية، ع 47، 2010، ص687.

قَبْلَ أُغْنِيّةٍ مِنْ ظُلَلِ الغَمَام ..

وَفُصُوصٍ مِنْ حِكْمَةٍ

تَلْعَقُ مَنْطِقَ النّورِ

يُورِقُ فِيهَا سَدِيمُ الوَاحِدِ الفَرْدِ

وَتَقْطِفُ نُسَيْمَات

يُسْجَى بِهَا شَجَرُ الغَضَا

بَرْدًا.. وَسَلَامًا..

مَنْبَعُ النّارِ

وَمَنْهَلُ الصّالِحِينَ(...)[1]

يبدأ "**عبد الله حمادي**" قصيدته واصفا الخيال المطلق الذي يسميه "**ابن عربي**" بـ: "**العماء**" وفيه تتشكل الصور وتظهر الممكنات، إنه عالم برزخي تأخذ فيه المعاني أشكالها، فـ : «**حقيقة الخيال المطلق هو المسمى بالعماء ... ففتح الله تعالى في ذلك العماء صورة كل ما سواه من العالم، إلا أن ذلك العماء هو الخيال المطلق، ألا تراه يقبل صور الكائنات كلها ويصور ماليس بكائن. هذا لاتساعه فهو عين العماء لا غيره**»[2]، هذا ماعبر عنه "**مصطفى دحية**" بقوله:

شَغَفُهُ بِالتّحَوّلِ مِنْ إِقْلِيمٍ نُخَاعِي إِلَى آخَر عَبْرَ

بَرَازِخَ وَهْمِيّة[3]

إنه عالم الخيال الذي يقبل تشكل المعاني، ويصور الممكنات بشكل حسي، ويعطيها قوالب وصورا، إنه شغف بالتحول والتكثر. و«**العماء هو جوهر العالم كله فالعالم ماظهر إلا في خيال**»[1]،

1 عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص125.

2 ابن عربي، الفتوحات المكية، ج2، 310.

3 مصطفى دحية، بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص16.

وهذا ما يعضده قول **"حمادي"**: **(تمثل بشرا سويا/ البرزخ الوهاج/ موفد بدحية الكلبي الذي كان يتنزل جبريل على النبي عليه الصلاة والسلام على صورته / يورق فيها سديم الواحد)** هذه المقبوسات الشعرية إنما تدل على مكانة الخيال عند الرجل، وهو الناهل من المعين العرفاني الأكبري بدليل التصدير، فالتمثل، وصورة **"دحية الكلبي"** إنما دليل على التجليات التي تظهر في عالم الخيال أو العالم البرزخي القابل للتشكل والتلون الذي يصفه **"حمادي"** قائلا:

آنَسْتُ نَارًا....وَرِيَاضًا لِلْعَارِفِين

يَتَسَاوَى المَحْدُودُ وَالمُطْلَق

حَمَامَاتٌ لَهَا وَقْعُ الصّبَايَا

عَلَى فِرَاشِ القَلْبِ[2].

مشيرا إلى مظنة المعرفة عند العارف، وهي **"القلب"** الصقيل القابل لعكس التجليات النورانية، وذلك بعد التخلي عن طينيته والاحتفاء بالنصيب الإلهي فيه، ليرتقي في مدارج السالكين ويوهب من نور الحق قبسا:

مِنْ حَمَأٍ مَسْنُونٍ

تُرْهِقُهَا الخَطِيئَةُ

وَالبَحْثُ فِي عَمَاءٍ

لاَ يُدْرِكُهُ البَصَر [3]

هذه التجليات التي تمنح العارف نشوة القرب في الحضرة الإلهية، هي ذاتها التي تلقى في روع الشاعر الملهم وقت الكتابة، فالشعر عند**"حمادي"**: «**وحي إلهام يأتي على صهوة غمامة تسكنها**

1 ابن عربي، الفتوحات المكية، ج2، 313.

2 المرجع نفسه، ص128.

3 المرجع نفسه، ص129.

الريح، وموجات النور لتستسلم على راحتي هذا المدى الممتد على خارطة الغواية واللظى»[1]، ما يدفعه لطلب الاستزادة والمدد حين قال:

نُورٌ يُرَاوِدُهُ نُورٌ

يَتَجَلّى السّاحِلُ العَاجِي

مُمْتَدٌّ

وَعَرْشُهُ المَعْمُورُ

فِي غَيْمَةٍ مِنْ عَمَاءٍ[2]

والعارف مأخوذ بحب الله، يدفعه العشق الإلهي للترقي في مقامات الوصول :

عَاشِقًا جِئْتُ

وَمِنْ خَلْفِي قَوَافِل

وَأَمَامِي بَرْزَخ

.

.

والسّفرُ العَاشِقُ مَوْعِدُهُ العَمَاء[3]

إن الوصول إلى عالم البرزخ أو الخيال هو المعرفة التي يطمح لها كل عارف عاشق للذات الإلهية وصفاتها وأسمائها، وفي الخيال تلتقي المتناقضات دون أن يلغي الواحد منها الآخر، بل ينسجمان في محبة حتى قيل قبلا إن «**المحبة تقتضي الجمع بين الضدين**»[4]، و في قوله:(**وبرزخ ما بين عافية**

1 عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص9.

2 عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص126.

3 المرجع نفسه، ص129.

4 ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص41.

وعاقبة/ الطين والماء/ النار والهواء/ بدايتها نهايتها/ آنست نارا ورياضا للعارفين/ المحدود والمطلق/) وغيرها جمع الشاعر متقابلات كثيرة، «**والتقابل في النصوص هو انعكاس لنقائض الذات، وخلاصة جدلها بالواقع والزمن في تحديد علاقتها بتشخيص الحياة**»[1] ، لكن التقابل عند العارف لا يوقع شرخا بين متمايزين، بل يصنع توليفة رائعة تتلاقى فيها المتناقضات في ألق جميل، ذلك لأن الخيال ليس تخيلا نزويا عابرا، «**بل طاقة و قوة ذات بعد حقيقي واقعي يسعى إلى التحقق في الحس بشكل دائم أبدي أزلي، ينتمي إلى عالم له مقاييس خاصة به وحقائق وسطية برزخية**»[2]، هذا هو العالم التوسطي الذي يحيا فيه الشاعر، لهذا ترى جل أوصافه ما بينية، وهي الحالة التي يعيشها العارف وقت التجلي، والشاعر لحظة الإلهام بين وعي ولا وعي بين حلم وحقيقة وبين صحو ونوم.

هذه الصور البرزخية التي تتوالى تترى تؤكدها صورة أخرى تتجلى فيها صورة الوصل والفصل التي أشار لها "**بالبرزخ والسكين**"، حين يصف عالم الخيال بقوله:

وَالعِبْرَةُ فِي "كَأَنْ"

وَتَرَاه

فَهُمَا الوَصْلُ

وَالفَصْل

وَهُمَا العِلّةُ وَالمَعْلُول[3]

في هذا المقطع إشارة واضحة للحديث النبوي الشريف الذي فيه يسائل "**جبريل**" **رسول الله –صلى الله عليه وسلم–** عن بعض المواضيع البالغة الأهمية في حياة المسلم، فسأله عن مفهوم الإيمان و مفهوم الإسلام، ثم عن الإحسان، فقال:«**حدثنا إسماعيل بن إبراهيم أخبرنا أبو حيان التيمي،**

1 عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993، 90.

2 سعاد الحكيم، المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، ص447.

3 عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص133.

عن أبي زرعة، عن أبي هريرة قال: كان النبي صلى الله عليه وسلم بارزا يوما للناس فأتاه جبريل: (...)،قال ما الإحسان؟ قال:"أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فإنه يراك(...)»[1]

"**فكأن**" هي إشارة لعالم الخيال حيث تتجلى الممكنات، وتلبس لبوسا حسيا، وتتلون بألوان وأشكال مختلفة، يقصر العقل عن إدراكها، حيث التبدل والتغير هو الحقيقة الثابتة، هذا ما يعبر عنه "**مصطفى دحية** " في قوله:

جَوْهَرٌ لَوْنُك

"اللّوْنُ هُوَ أَنْتَ"

وَفِيمَا أَنْتَ مُدْمِنٌ عَلَى تَبَدّلَاتِك[2]

في عالم الخيال لا شكل ثابت للحقيقة، فهي سلسلة من التغيرات والتبدلات لاتتكرر، إلا أن جوهرها ثابت وأصيل(**جوهر لونك**)، فـ «**الإنسان وسائر المخلوقات والمظاهر الكونية، التي تشف سطوحها وأجرامها عن المعاني الإلهية القائمة خلف صورها الوجودية، وهو ما يجعل منها جميعا محلا لانكشاف الجمال الإلهي، ومجالي خاصة له، تتيح تأمل الجمال الخالق في الحضور المتناهي للمخلوق، ومن طبيعة الصورة البرزخية أنها تبدي وتحجب، وتمنح وتمنع، وتجمع بين الأمرين في وقت واحد**»[3].

غير أن تفضية القصيدة في كتابته "**كأن**" و"**تراه**" في سطرين مختلفين، تشير إلى رؤية محددة وتوجها بيّنا، "**فكأن**" التي تستدعي عالم الخيال، حيث الصور والممكنات، ذلك العالم البرزخي الذي يحمل في ثناياه وعدا بالوصل، حيث السكر والغيبة عن العالم والنفس أين تفعّل البصيرة؛ فترى بنورها أنوار الحق وتجلياته ويحدث الوصل .و"**تراه**": هي إشارة لتحقق التجلي حيث الفصل؛ إذ بعد الغيبة يحدث الصحو ويعود إلى العالم الحسي الذي منه جاء، وفيه إشارة إلى الرؤية البصرية التي لا تقوى

1 البخاري، صحيح البخاري، اعتنى به:أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية للنشر، الرياض، د ط، د ت، ص33.

2 مصطفى دحية، بلاغات الماء، ص17.

3وفيق سليطين ، رمزية الناي في الشعر الصوفي، مجلة ثقافات، البحرين، ع 14، 2005، ص72.

على رؤية تجليات الله فهو لا يدرك بالبصر كما قال سالفا (**والبحث في عماء/ لا يدركه البصر**)، وهنا يقع الفصل بين عالمين مختلفين عالم المعاني وعالم الحس، هذا ما لخصه "**حمادي**" بقوله: (فهما الفصل/ والوصل)، حينها يغير الشاعر التصدير الذي بدأ به، ويعترف أن الفصل نهاية التجربة وخاتمتها؛ حيث تختفي التجليات ويعود كل لعالمه فيقول "**لنا النزول وله المعراج**".

إن عالم البرزخ حيث المثال يتلبس بالمحسوسات، هو عالم الشعر؛ «**إذ يقدم الكلام الشعري تجربة عميقة في امتزاج الروح بحركية الأشياء والمعاني داخل الإنسان، ومن ثم تولد صور غير معيشة من قبل ، وتدعوا الآخر ليعيشها**»[1] .

إن"**البرزخ والسكين** " حكاية شاعر مع معاناة الكتابة حيث العروج إلى عوالم الشعر البهية التي تمثل برزخا بين الحقيقة والخيال، بين الصحو والسكر، بين الرفض والقبول، حيث يركض الشاعر دائما وراء وعد بالوصال بينه وبين لغة متأبية على الانصياع، عاجزة على حمل الرؤيا، وحيث الكتابة تمثل سكين الفصل والعودة إلى العالم المادي، فقول الشعر وإن بدأ في لحظة المابين بين الوعي والغيبة، فإن كتابته تستدعي نوعا من الحضور العقلي والوعي به، وبالتالي الانفصال عن عالم البرزخ.

فالشعر-إذن- عند "**حمادي** " فيض إلهي، وبعض تجلياته الجميلة لخلقه، وقوله يحتاج نفسا زكية وقلبا طاهرا، لأن قدسية ولوج عواله كقداسة الاقتراب من الحضرة الإلهية عند العارف لذا تراه يقول: «**فالوقوف في حضرة الشعر يستوجب الطهارة من الدنس والتخلص من الذنوب والجريمة**»[2].

أخيرا في هذه الصورة التي يقدمها "**حمادي**" عن "**البرزخ** "يتجلى النموذج العرفاني الذي يتقوم بالأساس على الخيال، إذ يتجلى النموذج المعرفي من خلال الصور المجازية وقد أفاضت الصور في هذه القصيدة الحديث عن عالم البرزخ والخيال، حيث الوصل والفصل وهو رمز للحالة الشعرية التي تتراوح بين وصل وفصل مع اللغة، فاللغة وإن كانت تعبر عن عجزها عن تمثل رؤيا الشاعر العارف، فإنها

1 العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، ص189.

2 عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص5.

المخرج الوحيد للاقتراب من هذا العالم، وبذلك يتضح الخيط الناظم للصور المبعثرة في النص ويتبدى النموذج المعرفي المؤطر لتجربة الشاعر.

إن **"البرزخ"** في الخطاب العرفاني في الشعر تعبير عن حالة وصل وفصل مع اللغة، فالشاعر لحظة الكتابة أقرب ما يكون للعارف لحظة التجلي إنها لحظة الوعد بالوصل، حينها تضيق العبارة بالرؤيا وتغدو اللغة اليومية عاجزة، وتلك هي لحظة الفصل التي يحاول الشاعر تخفيف وطأتها بالاستعانة بالرمز والإشارة.

نخلص نهاية أن العارفين لم يختاروا **"البرزخ"** رمزا عبثا ولا صدفة؛ فهو إذ يفعل آلية التخييل بحوزته طبيعة توسطية بين عالمين حرر طاقة الإبداع والخلق والتجديد، ألا ترى أنه عالم تحقق الممكنات والصور اللّامتكررة. إنه معين لا ينضب وهو بذلك يحرر العقل من قيود الرتابة والنمطية، لا في الشعر فقط بل ثقافيا وحضاريا.

لقد كان في قول **النبي صلى الله عليه وسلم**: «**أن تعبد الله كأنك تراه**» مبدأ تعامل به العارفون؛ حرروا من خلاله طاقة الخيال واستثاروا قواه المستكينة. «**كأنك تراه**» تجعلك تتخيل عالم الغيب وتتشوق له، وترسم لوحاته من بنات خيالك فتحث الخطى إلى الله، وتعمل لدنياك(إبداعا وتجديدا) كأنك تعيش أبدا، وتعمل لآخرتك كأنك تموت غدا.

ب.صورة الماء

للماء في النموذج المعرفي العرفاني رمزية كبيرة، فهو يشير إلى عرش الرحمان فـ «**في الثيوصوفية الإسلامية امتزج عنصر الماء بتصورين أساسيين، الأول الحياة المتغلغة في الطبيعة بأسرها و الثاني تصور مشتق من لغة الوحي القرآني، يحيل إلى عرش الرحمن**»[1]. **فالتصور الأول**: يحيل إلى مبدأ **"السريان"** الذي جاء به **"ابن عربي"**، والذي يؤكد أن الحياة تسري في جميع الموجودات في الكون الحية منها والجامدة،كما أنه يعني أصل الحياة وسرها؛ لهذا يقول:«**اعلم أن سر الحياة سرى في الماء**

1 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص274، 275.

فهو أصل العناصر والأركان، ولذلك جعل الله من الماء كل شيء حي»[1]. إذن قد يشير الماء إلى الخلق وسريان الحياة ومن ذلك ما يقول "**عبد الحميد شكيل**" في إحدى قصائده:

أَسْتَلّ مِنَ المَاءِ لَهْجَتَهُ المَعْدَنِيّة..

أُهَيّئُ للرّيحِ قُبّرَةً، نَشِيدًا، لِوُصُولَاتِ المِيَاه..

أَجِيءُ بِالفَرَحِ، أُبَعْثِرُهُ فِي عَرَاءِ المَدِينَةِ، فَضَاءٌ لِلْبَوْحِ،

أَتَشَبّثُ بِالصّبْوَةِ القَاتِلَةِ، بِالرّيْحَانَةِ، مَشْتَلَةُ الرّوحِ المُؤْتَلِقَةُ،

أُولِمُ لِلنّوَارِسِ مِنْ دَمِ القَلْبِ، حَشَاشَةَ الزّهْوِ، أَلَقُ السّاقِيَةِ

أُجَرّدُ الجُوزَ مِنْ فُحُولَتِهِ وَالبَهَاء الجَلِيل..[2]

في هذه المقطوعة يجعل الشاعر من الماء نسغ الحياة الذي به تعود البهجة لكل الموجودات، فهو إذ يستل من الماء تلك اللهجة المعدنية الجافة، تزهر الحياة في كل الموجودات، وهو ما يؤكده قوله: **(أجيء بالفرح/أبعثره في عراء المدينة/ فضاء للبوح)** فتمسي كلها حية تسبح بحمد الله.

أما **التصور الثاني**: فإنه يحيل إلى عرش الرحمان المذكور في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ وَهُوَ ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ فِى سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُۥ عَلَى ٱلْمَآءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ۗ وَلَئِن قُلْتَ إِنَّكُم مَّبْعُوثُونَ مِنۢ بَعْدِ ٱلْمَوْتِ لَيَقُولَنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓا۟ إِنْ هَٰذَآ إِلَّا سِحْرٌ مُّبِينٌ ﴿٧﴾ ﴾[3].

إن للماء دلالات بالغة الأهمية في الخطاب العرفاني، وحيث إن هذا الخطاب قائم بالأساس على الخيال، حاولنا تتبع هذه الصورة في بعض النصوص العرفانية في الشعر الجزائري المعاصر، ولأن الخيال لا يهدف «**إلى أن يقنع، بل يهدف إلى أن يخلق التعجب واللذة، ولا يهدف إلى مجرد**

1 ابن عربي، فصوص الحكم ، ص170.

2 عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء، ص14.

3 هود، الآية7 .

الطرافة، وإنما يهدف إلى إغناء الحساسية وتعميق الوعي»[1]،كان هدفنا هو استكشاف دلالات الماء وطبقات المعنى لفهم كيفية انبناء الخطاب العرفاني، ومن هذه النصوص المختارة نجد ما كتبه: "**مصطفى دحية**" في ديوانه "**بلاغات الماء**". إن الجمع بين البلاغة و الماء لهي محاولة صريحة للعبور من اللغة اليومية إلى اللغة الإيحائية، من لغة التواصل إلى لغة الإبداع المبنية أساسا على الخيال والحبلى بالمعاني؛ إذ «**تبقى الصور المجازية موضع شك على نحو متأصل لأنها تبتعد عامدة عن اللغة الحرفية المرجعية. إحدى مشاكل المفاهيم الأحادية للحقيقة أنها تترك مجالا ضيقا للابتكار الدلالي. بالمقابل يدين العالم التعددي بوجوده لإمكانية التغيير والتنوع الدائمة التي يأتي بها الابتكار الدلالي**»[2] ، ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة أخرى:

قُلْتُ:

يَا مُصْطَفَى:

كَمْ يُعَذّبُنِي المَاء.

2

قُلْتُ لِلْمَاءِ:

يَا وَطَنَ الله.

3

هَذَا...

وَيَسْرِقُنِي اللهُ مِنْ غَفْوَتِي

كُلّمَا حَلمْتُ بِعَرْشٍ عَلَى المَاءِ.

1 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص93.

2 بول.ب آرمسترونغ، القراءات المتصارعة (التنوع والمصداقية في التأويل)، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009، ص105.

يشير "**دحية**" في هذه المقاطع إلى "**عرش الرحمان**" والذي يرى "**ابن عربي**" أنه حي وما كان وضعه فوق الماء إلا لينحفظ وذلك مصداقا لقوله تعالى ﴿ أَوَلَمْ يَرَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَنَّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَٰهُمَاۖ وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّۖ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ ﴿٣٠﴾ ﴾[1]، وهو ما جعل "**ابن عربي**" يقول: «**ولو لم يكن العرش على الماء ما انحفظ وجوده، فإنه بالحياة ينحفظ وجود الحي، ألا ترى الحي إذا مات الموت العرفي تنحل أجزاء نظامه، وتنعدم قواه عن ذلك النظم الخاص**»[2]، وأنت تدخل عوالم مثل هذه القصائد المترعة بالرموز، تتبين أن الرؤيا فعلا أوسع من العبارة، فهذه الصور التي تتوالى تترى لابد أن لها دافعا قويا، وهو ما يحرك الشاعر العارف، إن هذا العجز البين للغة يجعلها تحتمي بالرمز من رمضاء الصمت و مهلكة البوح، **فـ** «**هذه الكتابة تفصح عن عالم هو نفسه غريب غامض محير، إنها كتابة ـ تيه، لعالم هو نفسه عالم ـ تيه، فحين يدخل الشاعر عالم التحولات، لا يقدر أن يخرج منه إلا بكتابة تحولية: أمواج من الصور الإشراقية، التي لا تخضع لمعايير العقل والمنطق، والتي يتحول فيها الواقع نفسه إلى حلم**»[3].

يتجلى بوضوح أن الماء المتكرر ليس له نفس الدلالة، ففي قوله: (**قلت/ يامصطفى/ كم يعذبني الماء**) إشارة إلى بني الإنسان أولم يخلق الإنسان من ماء مهين كما تؤكده الآية: ﴿ **ثُمَّ جَعَلَ نَسْلَهُۥ مِن سُلَٰلَةٍ مِّن مَّآءٍ مَّهِينٍ ﴿٨﴾** ﴾[4]. إن الشاعر العارف غريب عن الناس، غريب بينهم، هذا ما جعل "**دحية**" يشعر بألم الاغتراب الذي يعذبه، فراح يتوسل بالعرفان لعله يخفف عنه وطأة هذا الألم ويخرجه من عالم المادة الضيق إلى عالم روحي واسع الآفاق، وهو ما يشير له بقوله:(**قلت للماء/ ياوطن الله**) في إشارة إلى الآية الكريمة التي تؤكد أن عرش الرحمان على الماء، إلا أن محاولاته هذه تنتهي بالفشل وهذا مايعضده قوله: (**ويسرقني الله من غفوتي /كلما حلمت بعرش على الماء**). إن الشاعر يحاول التخلص من آصار المادية وأغلالها؛ والتحليق في سماوات الروح، إلا أنه لا ينجح في ذلك، وهو ما جعله يشعر بألم الاغتراب بين الماءين(**ماء الإنسان، وماء العرش**)، فهو لا يقوى على

1 الأنبياء، الآية30.

2 ابن عربي، فصوص الحكم، ص171.

3 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص138.

4 السجدة، الآية8

الاندماج في الحياة الاجتماعية، كما تقصر خطاه عن الوصول لمراتب العارفين؛ السالكين الطريق إلى الله.

كما قد يشير الماء إلى تعدد الأشكال وتنوع الرؤى. وبالتالي، تعدد المعنى وتحرر الدلالة، وهو ما تسعى إليه القصيدة الحديثة بفتح أفق التأويل ومحاولة البحث في طبقات المعنى، إنه «**يريد أن يمهد السبيل لمشروع بلاغة جديدة يعيد بدءا فتح الفضاء البلاغي الذي تم انسداده بشكل تدريجي**»[1]؛ إذ يشير الماء إلى معاني كثيرة عند العارف، وكثيرا ما دل على التعدد والتكثر وشبه بالإنسان صاحب «**الوجه الواحد الكثير في مرائي مراياه، فمراتب الموجودات كلها كالأشكال وأنت لها روح .الخيال، والمثال، كالماء المطلق وتلونه بكل إناء محقق**»[2]. ومعنى هذا أن التجليات الإلهية لا محدودة ولا منتهية، وهو ما يؤكده "**عبد الرحمان الجامي**" في قوله إن «**حضرة الحق سبحانه و تعالى يتجلى في كل نفس بتجل مختلف، وليس في تجليه أصلا تكرار، أي أنه لا يتجلى في آنين بتعين واحد وشأن واحد بل يظهر في كل نفس بتعين مختلف ويتجلى في كل آن بشأن آخر**»[3].

وقد يستلهم هذا المعنى الشاعر العارف للدلالة على تكثر المعنى وتعدد الدلالة، وانفتاح القصيدة على التأويل، وذلك بتفعيل آلية الخيال والولوج إلى عالم برزخي مليء بالصور والأشكال، حيث «**الخيال في هذه الحالة يهدف إلى أن يكون نسخة ثانية عن واقع محتمل**»[4]، ومن ذلك ما يقول "**مصطفى دحية**":

اللهُ فِي جَنَازَتِي

يَا مَاسِحِينَ الأَرْضَ بِالعَسَل

صُبّوا عَلَى قَصِيدَتِي

سَطْلًا مِنَ المَعَانِي وَالقُبَل

1 بول ريكور، الاستعارة الحية، تر:محمد الوالي، مرا: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016، ص106.

2 ابن عربي، الرسائل الإلهية، ص37.

3 نور الدين عبد الرحمن الجامي، لوائح الحق ولوامع العشق، ترو تح:محمد علاء الدين منصور، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص45.

4 كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، تر:أنيس زكي حسين، دار الآداب، بيروت، ط4، 1978، ص5.

أَخَافُ يَعْتَرِينِي المَاء

ثُمّ لَا تَسْتَطِيعُ قَتْلِي الجُمَل

يَا مَنْ رَآنِي

أَحْمِلُ قِرْبَةَ المَعْنَى

وَأَسْقِي فِطْرَةِ الأَوْلَاد

أَقْتُلُ فِيهِم الجَّد

أَبْتَعِثُ الأَحْفَاد

هَذَا أَنَا الآنَ أَمْعِنِينِي

مَاكَانَ لِي أَكُون

حَتّى صَدِيءَ أَبِي وَمِنْ قَبْلِهِ جَدّي

وَبِصَرَاحَةٍ

قَتَلْتُ المَعْنَى فِيهِمَا

فَلِلْمَعْنَى وِجْهَةٌ وَاحِدَةٌ

أَنْ تَرَاهُ وَلَا يَرَاك[1]

إن **"الماء"** في هذه القصيدة لدلالة على المعنى المنفتح والدلالات المتعددة التي تتمتع بها القصيدة الحديثة والعرفانية على وجه الخصوص، إذ يقول:(**صبوا على قصيدتي/ سطلا من المعاني والقبل)** ثم يردفها بقوله،(**أخاف يعتريني الماء/ ثم لا تستطيع قتلي الجمل)**، إن هذا الماء هو ماء الشعر الذي إذا ما انسكب على الشاعر لم تعد اللغة قادرة على حمل معانيه ورؤاه، ثم يعضد هذا

1 مصطفى دحية، بلاغات الماء، ص25.

الاتجاه بقوله (**أحمل قربة المعنى/ وأسقي فطرة الأولاد /أقتل فيهم الجد/ وابتعث الأحفاد**)، إن هذا المقبوس الشعري يؤكد أن "**دحية**" يعطل عمل الذاكرة التي تحتفظ بنظام ومعاني القصيدة الكلاسيكية التقليدية؛ التي تمثل الجد وبقتله يتجاوز هذه المرحلة نحو مرحلة أخرى تفتح الأفق أمام الخيال الخلاق فـ«**خلق صور مجازية مبتكرة يجدد العالم و يفتحه باقتراح ترتيبات خلاقة و بديلة للأجزاء و الكليات** »[1]، وذلك كي يبتعث في الشعر معاني جديدة خلاقة، لأن الشعر الحق «**هو حيث تتجاوز الكلمة نفسها متفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر**»[2]. لهذا كانت رمزية الماء صورة من عمق الخطاب العرفاني الذي يلوذ به الشعر؛ «**لقد أضحت الصورة خطابا مستقلا بذاته، بل خطابا مضغوطا يتجاوز حدودا قاصرة فيكملها ويتعقب رسائل متفرقة فيجمعها، فهو خطاب إطار لكل شيء، حيث إن الصورة في أعلى مستوياتها تستوعب الأصوات والصور والموسيقى والحركة والألوان والحوار والمعاني والمحادثات وتعبيرات الصمت وسلوكات الكائنات العاقلة وغير العاقلة**»[3]، ثم يزيد المعنى قوة ويعضده بصورة أخرى تؤكد هذا التأويل حيث يقول:(**ماكان لي أن أكون/ حتى صديء أبي ومن قبله جدي / وبصراحة / قتلت المعنى فيهما**)، إذن لم يكن للشعر أن يتحرر من سلطة الموروث، حتى تخلى عن المعاني والصور المتواترة والمكررة، وأعاد بعثه من جديد عن طريق الخيال، إذ «**تكمن شعرية المجاز في لا مرجعيته، أي في كونه ابتكارا، كأنه بدائية دائمة، ولا ماض له. وهو، بوصفه طاقة لتوليد الأسئلة يجدد الإنسان، فيما يجدد الفكر واللغة والعلاقة بالأشياء**»[4].

في الخطاب العرفاني يرتبط "**الماء**" بقوة الخلق واستمرار الحياة، ولعل هذا ما جعل "**دحية**" يتكئ على هذا الخطاب ويستظل برمزية "**الماء**" حين ربطه بسقي فطرة الأطفال، فللأطفال قوة لا تُضاهى في الإبداع والابتكار، لأن الطفل لا توجهه ذاكرة بل يصنع المعنى بنفسه، كذلك الشاعر المبدع الذي يخلق علاقات جديدة بين الكلمات، ثم يزج بها في سياقات غير مألوفة، فينكسر بذلك

1 بول.ب آرمسترونغ، القراءات المتصارعة (التنوع والمصداقية في التأويل)، ص105.

2 أدونيس، الشعرية العربية، ص78.

3 محمد الأمين خلادي، بلاغة المشهد وسيمياء الصورة في الخطاب الجمالي، مجلة علوم اللسان، الأغواط، العدد1، 2012، ص78.

4 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص144.

أفق التلقي وينفتح النص على القراءات المتعددة والتأويلات اللانهائية، إنها "**الذاتية**" في خوض التجربة والتي تعتبر من ركائز النموذج المعرفي العرفاني؛ الذي يؤمن أن الحقيقة لا تؤتى إلا باقتحام غمار التجربة ومعاناتها شخصيا، لهذا رأيت أن العارفين اختلفوا في وجهات النظر وفي وصف التجربة ونقل المعنى، حتى قيل"**لون الماء لون الإناء**" فكل حدّث بما رأى ونقل ما عانى.

كما قد يشير "**الماء**" إلى المعرفة، وذلك في قوله تعالى:﴿ **أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَسَالَتۡ أَوۡدِيَةُۢ بِقَدَرِهَا فَٱحۡتَمَلَ ٱلسَّيۡلُ زَبَدٗا رَّابِيٗاۚ وَمِمَّا يُوقِدُونَ عَلَيۡهِ فِي ٱلنَّارِ ٱبۡتِغَآءَ حِلۡيَةٍ أَوۡ مَتَٰعٖ زَبَدٞ مِّثۡلُهُۥۚ كَذَٰلِكَ يَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡحَقَّ وَٱلۡبَٰطِلَۚ فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذۡهَبُ جُفَآءٗۖ وَأَمَّا مَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ فَيَمۡكُثُ فِي ٱلۡأَرۡضِۚ كَذَٰلِكَ يَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡأَمۡثَالَ ١٧** ﴾[1]، وقد فسر"**الغزالي**" هذه الآية بقوله:«**إن الماء هو المعرفة والقرآن، والأودية هي القلوب**»[2]، التي تتفاوت سعتها في حمل القرآن والمعارف الربانية، وقوله كذلك: «**ومنه تنفجر إلى أودية القلوب البشرية مياه المعارف، ونفائس المكاشفات**»[3]، كما أن في هذه الآية ما يتأوله العارفون ببيان الحق والباطل، فالزبد وهم الحقيقة والماء الحقيقي هو باطنها، ومن ذلك ما يقول "**أحمد عبد الكريم** ":

جَبِيني

لِأَمْطَارِ هَذِي المَدِينَةِ

إِذْ تُشْعِلُ الرُّوح

بِاللّغَةِ الوترِيّةِ،

وَصَدْرِي سَرِير

لِكُلّ الرّذَاذِ [4]

1 الرعد، الآية17.

2 أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار ومصفاة الأسرار، ص159

3 المرجع نفسه، ص156.

4 أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002،ص35، 36.

إن الخطاب العرفاني يقوم على المجاز، و«**المجاز احتمالي لا يؤدي إلى تقديم جواب قاطع** »[1]، هذا ما يغري القاريء بانفتاح الدلالة وتقبل النص لتخريجات عدة، ألا ترى أن نص"**أحمد عبد الكريم**" يقبل طوعا أن تؤول الأمطار إلى المعرفة والصدر إشارة إلى قلوب العارفين والشعراء التي تكون أودية حمالة للمعنى والتأويل؟

إن "**صورة الماء** "في الخطاب العرفاني صورة متواترة بشكل ملحوظ، وربما يرجع ذلك إلى قدرة هذا الرمز على التكثر والتعدد وتقبل دلالات مختلفة، وقد تبين من خلال تحليل صور هذه العينة الشعرية اعتمادها على النموذج المعرفي العرفاني.

1 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص144.

ثالثا. تعدد المعنى وسؤال التأويل

1.التجربة العرفانية وحدود اللغة

يؤسس النموذج المعرفي العرفاني لخطاب خصيب ومكثف ورامز، وكل هذه الخصائص لا يمكن أن تفهم خارج إطارها الفكري العام المؤسس للوعي العرفاني، على أساس أن العارفين ينظرون إلى الوجود باعتباره رقا منشورا يستوجب التأمل والإنصات ثم التفاعل الجمالي معه، وذلك لأن اتجاهات الزهاد والمتصوفة تبدو «**شديدة القرب من الحس الأدبي ، على مستوى الآداء و منهج الصياغة الجمالية، سواء أدارت في باب الشعر أو أبواب النثر، وكأن الزاهد أو المتصوف ـ حينذاك ـ يؤدي رسالته و يصور دوره من خلال عالم الشعراء أو كتاب النثر الفني**»[1]. لهذا، جاء الخطاب العرفاني يحمل إمكانات لغوية وطاقات كامنة حبلى بالأسرار، فكان التعامل معه بالضرورة يستوجب الوقوف على علاقته باللغة و محاولة استنطاقها من جديد، لعلها تبوح ببعض أسرارها.

إن التجربة العرفانية تجربة خصبة على مدار التاريخ «**باعتبارها علاقة دينامية حية بين الإلهي والإنساني**»[2]، سواء ممن أيدها معايشة أو دفاعا مستميتا، أو ممن رفض وجودها وحاربها حربا شرسة، بدعوى انتهاك المقدس وتشويش الذوق العام.

وإذ تسعى التجربة العرفانية لمعانقة المطلق والبحث فيما وراء عالم الحس والمادة، فإنها محاولة دائمة للبحث في مجهول الكون، واستقصاء خباياه. هذا الأمر بالذات ما يجعله قريبا من الفن بعامة والشعر على وجه الخصوص، ففي هذه التجربة نلتمس استعادة الشعر لمكانته المعرفية، إذ يعد الشعر في هذه التجربة معرفة لا تقل أهمية عن غيرها من المعارف. هذا الأمر هو الذي حاولت المنظومة المعرفية للنموذج العرفاني التركيز عليه، وذلك باستعادة الشعر من هامش الحياة الثقافية إلى متنها باعتباره معرفة تحاول تخطي العالم المادي نحو عوالم أخرى أكثر رحابة فـ «**ليس الشعر إلا محاولة الإنسان أن يقول، مجازا ورمزا مالا يقال، وهو بوصفه كذلك لا يحده العقل أو المنطق. لا يمكن القصيدة، إن كانت شعرا حقا، أن تندرج في إطار المعقولية الحقيقية المنطقية، فالقصيدة كمثل**

1 عبد الله التطاوي، حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر، القاهرة، د.ط، 1992 ،ص 383

2 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص505.

الشيء الذي تقوله لا تفهم ولا تشرح بشكل يستنفذها نهائيا، مالا يفهم منها يضيئها، ولا يستنفذ ما تنطوي عليه. فما لا يوصف لا يدرك، اللاإدراكية تتطابق مع اللاموصوفية. هكذا يجد كل قارئ في القصيدة الواحدة قصيدته الخاصة، وهذا هو الشأن في الكتابة الصوفية»[1]. لقد كان أدونيس مؤمنا بالنص الصوفي مدافعا عنه، لا باعتباره وثيقة تاريخية و مرجعا دينيا يعتد به، بل بوصفه نصا أدبيا قائما على التخييل، يحاول تلمس بواطن الأمور ورفع حجب الألفة عن العالم، لاكتشاف ما خفي عن عين الحس بعين البصيرة، وتفعيل الحدس مؤازرة للعقل، فـ «**النص الصوفي يصير نصا شعريا أو أدبيا بواسطة هذا الاقتراب من الغامض أو المستور، أو قل إن مثل هذا النازع من شأنه أن يقلص المسافة بين الفن والتصوف**»[2]. إنها محاولة لانتزاع الإنسان من براثن المادة، والعلو به نحو مدارج الطهر والنقاء؛ إذ لا يصبح الإعلاء من شأن الروح والعمل على السمو بها إلى مكانتها الحقيقية باعتبارها رمزا للنصيب الإلهي في الإنسان، عمل رجل الدين والمدافعين عن العقائد الصحيحة فقط، فـ «**في الصوفية قبل سواها يكف العلو عن أن يكون مجرد عقيدة، أو نظام تشريع، أو موضوعا برسم التفكير، ويتحول إلى تجربة شخصية أصيلة تنزع صوب الغبطة الصافية التي من شأنها أن تنعش الروح بما تنطوي عليه من وصال مع السر الحميم. فلئن لم يكن التصوف تماسا فوريا مع الكائن المتفوق على الكون، فإنه تماس بين وعينا وبين ماهيتنا العميقة المترعة بالحنين إلى ما يملأ ويدحر وحش الخواء والتشيؤ المرير**»[3].

ولعل من أشد مآزق الخطاب العرفاني أنه أسس لكتابة تمليها التجربة الذاتية، ضمن ثقافة تؤطرها المؤسسة و المجتمع، فأحدث بذلك هزة عنيفة قوضت أركان اللغة المتعارف عليها وراحت تؤسس للغة أخرى تمتاح من فيض التجربة العرفانية، فتجاوزت بذلك المحمول الدلالي الذي ألفته الذائقة العربية، بآخر مفارق للأطر المرسومة سلفا ومجاوز لما عهدته.

ولأنها تجربة ذوقية تقوم على الفردية والفرادة والتميز، وتحاول الإبحار في فلك المجهول واستنطاق المطلق الوجودي، ولما كانت تجربة وجودية باذخة التعالي، كان التقريب بين عالم المثال

1 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص24.

2 يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري (دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري)، ص115.

3 المرجع نفسه، ص149.

حيث اللامنطوق واللاكتابة، وعالم الشهادة والحس أمرا بالغ الصعوبة والعسر، إذ أن علم القوم أسرار بينهم وبين الذات الإلهية فكيف تفشى الأسرار؟ وكيف يكتب اللامحدود بلغة حسية محدودة؟ فالقوم يؤكدون أن أسرارهم الروحية وتجلياتهم الذوقية من جنس مالا ينقال أو يكتب، فالعارف في رحلة الترقي يعبر «**عن كوجيتو النقص الذي ينخره من الداخل. حيرته تمزق غشاءه اللغوي ونسيجه الخطابي بحيث يرتد تعبيره إلى مجرد حكاية " اللامنطوق" عبر الـ"هذا" الذي يتكلم في أعماقه ويصرخ في باطنه**»[1].

إن محاولة تخريج العرفاني في ثوب شعري لغوي، أو إيلاج هذه التجربة الروحية عوالم الحرف والتوثيق، وانتقالها من الخفاء إلى التجلي، من السر إلى العلن، من المعاينة إلى التعين ومن الصمت إلى الكلام، أمر من الصعوبة والعسر بما كان، هذا ما أكده "**اليافي**" في دراسته للشعر الصوفي متسائلا: كيف للصوفي أن يقول مالا ينقال، ويصف مالا يوصف؟ إنه «**يدرك ما في من تجربته من أسرار تتأبى على أدق أساليب البيان، وتتصعب على أغنى وسائل التعبير، وتعتاص على ألين وجوه القول. وعندئذ يتكلم فإذا هو لا يكاد يبين، وينطق فإذا هو إلى العي والفهاهة أقرب منه إلى البلاغة والفصاحة، ويحاول أن يترجم فإذا هو يتلكأ ويعيد ويتمتم ويجمجم**»[2]، وما ذلك إلا لأن لغة الحس لا تستطيع الاستجابة لنداءات بعيدة الغور، شديدة اللطافة، لهذا يصعب علينا الحديث عن كونية التجربة العرفانية بعيدا عن مقولة اللغة، التي تقوم على تناسب عكسي مع الرؤيا، «**ولعل فيض اللغة في بنية النص يتشوف كينونة الرؤيا. التي تنهل من المعين الفكري والنبع الوجداني، ومن الرؤية الغيبية، والإشراق الصوفي. حيث اجتماع العقل والحس، اليقين والتطلع، في كل ما يكتب من رؤيا كشفية تشكل المنحى الباطني سمته الأساس**»[3]. إن الخطاب العرفاني وفق هذا المنظور يشكل مجمع بحر تتآزر في صنعه ملكات وقدرات الإنسان، ويكون بعضها لبعض ظهيرا محاولة منه لمجاراة هذا الفيض.

1 محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات(فصول في الفكر العربي المعاصر)، ص101.

2 عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1996، ص 200.

3 عبد القادر فيدوح، سمت النص الصوفي من بلاغة الصورة إلى شعرية السمة، مجلة كلمة لإلكترونية:الرابط:http//kalema .net

هذا العالم السامق السمو والفائض بأنوار الطهر، قد تفوق على كل المتاحات التعبيرية وأعلنت أمامه اللغة عجزها ومحدوديتها، فأي لغة تطوق المطلق وتحوي اللامحدود، إنها تقر بمحدوديتها أمام تجربة تجوب أعماق الذات وآفاق الكون الرحب بيسر ولطافة، اللغة حجاب عند العارف لهذا يقول "النفري": «**وقال لي : إذا جئتني فألق العبارة وراء ظهرك، وألق المعنى وراء العبارة، و ألق الوجد وراء المعنى**»[1]، هذه الظلمات الثلاث، جعلت المعنى العرفاني كيونس في جوف الحوت، ولولا لطائف الرحمان لما استطاع العارف تحمل ذلك الفيض وتلك المواجيد، فما كان له إلا أن يلفظ ما يكتم، وكانت لغة الإشارة ظل شجرة اليقطين التي حمى الله بها نبيه، حتى يستطيع تحمل نور تلك اللوامع ويستعيد مجددا توازنه.

لقد حاول العارف تطويع اللغة وإخراجها من دائرة المتداول، ليسمو بها نحو عوالمه الوضاءة، فأكسبها بعدا وجوديا يستجيب لمظان الطهر والنقاء، بغية أن يرمم النقص الذي يعتريها أمام لطافة معانيه، وتصبح اللغة بذلك وسيلتنا الوحيدة لمجاوزة عالم الحس، فتضعنا «**في حضرة وجود يدهشنا بقربه وبعده، بعلوه ومحايثته، بانكشافه واحتجابه، فاللغة وإن لم تبلغ وصيد الكمال في التعبير عنه، يكفيها أن تشهد عليه بوصفه الكينونة المتجلية في الحضور الدائم، الظاهر في الزمان والمكان، والمنبثقة خارجهما في آن واحد**»[2].

تبدو اللغة مع العارف كأنها تأتي من عالم آخر بعيدا عن هذا العالم الماي الذي لا يقدر أن يكون نسخة ثانية لعالم مثالي، يراه العارف بعين البصيرة، عالم لا عهد لنا به قبلا. و هو إذ يعيد تشكيلها وخلق علاقات جديدة بين دوالها، يضع نفسه أمام تاريخ يمتد حتى العصر الجاهلي، كان شغل العربي الأهم خلاله الحفاظ على تقاليد اللغة ونظامها من أن يخرقه شاعر أو مبدع، إنه يبهرنا إذ يخرق هذا النظام باستخدامات جديدة وساحرة للغة، إذ يزج بها في سياقات غير معهودة «**وهو إغراء لنا جميعا بتخريبه لإعادة بنائه نقيا من كل استعمال سابق**»[3].

1 عفيف الدين التلمساني، شرح مواقف النفري، تح: جمال المرزوقي، مركز المحروسة، مصر، ط1، 1997، ص418.

2 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص65

3 موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر:نعيمة بنعبدالعالي و عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص41.

إن الشعر عموما والشعر العرفاني على وجه الخصوص هو محاولة حثيثة لهتك الحجب، واستنطاق الماوراء إنه كما يحلو "**ليوسف سامي اليوسف**" تعريفه بقوله: الشعر هو «**اللغة في أقدر آنائها على افتضاض أختام الصمت الكوني المطبق على الموجودات**»[1]، وإن كان ما يراه "**اليوسف**" صمتا مطبقا يراه العارف حوارا وتسبيحا وصلاة؛ لأن رهانه الأول هو نشدان الجمال في ما وراء الظاهر المادي. وبالتالي، الخروج باللغة من مألوف عادتها إلى عالم لم يألفه المتلقي ولم تعهده الذائقة الجماعية – إلا ما ندر– و «**اللغة هنا، جوهريا، مجازية. إنها تخرج ما تفيده الكلمات عن موضعه من العقل، إلى ما لا يمكن فهمه إلا تأويلا. لذلك تبدو الكلمات مغمورة بما لا يحدد. وما تنقله ليس فيها بل هو فيما يختبيء وراءها. فكأنها، بشكل مفارق، تعبر عما لا تقدر أن تعبر عنه**»[2].

يفعّل العرفان الخيال ليسمو باللغة من وظيفتها التواصلية القائمة على الإبلاغ والإفهام، إلى لغة ثانية تقوم على المجاز والتخييل، هذه اللغة التي تقف موقفا برزخيا بين الإفصاح والكتمان، وبين الكلام والصمت، معتمدة على الرمز الذي يضفي ظلالا على المعنى الحقيقي، فيفتح الأفق واسعا أمام التأويل.

وإذا كانت المعارف العقلية تستخدم اللغة في عرفها السائد، «**فكل معرفة نظرية تنطلق من عالم كانت اللغة قد شكلته أصلا: فلا يعيش العالم، أو المؤرخ، أو حتى الفيلسوف، مع موضوعاته إلا بقدر ما تقدمها له اللغة**»[3]، فإن لغة العارف على العكس من ذلك، إنها تتخلق معه لحظة التجربة، فالصوفي العارف يسعى لإيجاد لغة تكون معادلا موضوعيا للنداءات القصية التي ينصت لها العارف، فتترجم ما يعانيه من وجد وما يعاينه من تجليات. «**إن التجربة التي تؤسس هذا النص هي تجربة طهر أصيل تقترب اللغة من خلالها من وظيفتها الحقيقية، المتمثلة في التقاط الحقيقة وقولها بإخلاص إلهي، ليتخلى الإنسان بعدها عن تخريب اللغة عبر تشويشها واستخدامها**

1 يوسف سامي اليوسف، ما الشعر العظيم؟، ص48.

2 أدونيس، الشعرية العربية، ص65.

3 أرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، تر: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث كلمة، أبو ظبي، ط1، 2009، ص62.

بأشكال مزيفة»[1]. فالعارف إذ يحاول القبض على تلك اللحظات الجليلة التي يقترب فيها من الحضرة الإلهية، يحاول أن يصف في الوقت نفسه تلك التجربة الغامضة بلغة تمتاح من منابع الطهر والنقاء، ولا يستطيع ترجمة تلك المواجيد الصادقة عبر لغة تخللها الاستعمال المبتذل والزائف. فالعارف يتعامل مع اللغة بنفس الصدق الذي يعانيه في التجربة، بل«**يفتنه ويسترقه الحدس الذي يواجهه فجأة وهو يستقر عند التجربة المباشرة و يكون الحاضر المحسوس من الضخامة بحيث يتضاءل أمامه كل ما سواه**»[2]، فتكون اللغة وليدة تلك اللحظة المنبهرة بجمال التجربة، و تفقد وقتها قدرتها على التواصل لتصبح لغة فردية جديدة، مفرغة بذلك الدوال من مدلولاتها القديمة.

إن التجربة العرفانية في شكلها الفني؛ شعرا ونثرا لا تقدم «**أفكارا بالمعنى الفلسفي التجريدي، وإنما تقدم حالات ومناخات. وهي لا تسرد ولا تعلم، وإنما توقظ الأشياء وتفجر أسرارها**»[3]، ذلك لأنها تجربة متعالية عن اليومي والسائد، فهي لا تقدر أن تصف علاقة حميمة مع السر الكوني، ولا أن تفسر حالة من الوجد الذي يعتري العارف، إن أقصى ما تستطيعه اللغة في هذه التجربة هي إحاطة المتلقي بهالة من المعاني التي تهجم على العارف فجأة ويحاول أن يقربها لمتلقيه، **ف**«**مايميز شعرية هذا النص هو أن تفجر الفكر فيه هو تفجر اللغة نفسها**»[4]، إنها طاقة جديدة تملأ اللغة إذ تستعد لاستقبال فيوضات إلهية، فتلك اللطائف لا يمكن التعبير عنها بلغة يومية يراها العارف خواء من الروح، وهو ما جعل كثيرا منهم يلوذ بالصمت، ويؤكد أن «**مشاهدات القلوب ومكاشفات الأسرار لا يمكن العبارة عنها على التحقيق، بل تعلم بالمنازلات والمواجيد، ولا يعرفها إلا من نازل تلك الأحوال وحل تلك المقامات**»[5].

إنها إذ تنضاف إلى الفكر والثقافة، باعتبارها تجارب فذة، تفعّل طاقات كامنة في الإنسان، يؤازر بعضها بعضا لإدراك الحقيقة والاقتراب من المطلق، كذلك تفجر اللغة وتغسل صدأها

1 أبو يزيد البسطامي، المجموعة الصوفية الكاملة ويليها كتاب تأويل الشطح، تح: قاسم محمد عباس، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط1، 2004، ص14.

2 أرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة ، ص68.

3 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص142.

4 أدونيس، الشعرية العربية، ص66.

5 عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2003، ص639.

باستعمالات جديدة ومختلفة، إنهم يحاولون العودة إلى بدء الكون وبدء اللغة، حيث لاذاكرة تؤطر تفاعل الفرد مع عالمه، فكأنه يحيا تلك التجارب أول مرة، آدم عصره، وينقلها بلغة تحتك بالعالم لحظتها وتفجر أسرارها، فتتفاعل معه دون أحكام سابقة، ولا تجارب قبلية، وما ذلك إلا ليهتكوا حجب الألفة التي تجعل الإنسان يقف أمام الجمال والجلال الإلهيين متبلد المشاعر، فلا يحرك ذلك فيه ساكنا، ناهيك عن اكتشاف الجمال المستور، «**فقد راقب الصوفية حواسهم وسعوا إلى إفراغها مما يوجه الحس العام، بغية الارتقاء إلى رؤية مالا يرى، وسماع مالا ينقال، وتذوق المعاني، واستكناه الوشائج الصامتة بين ما تكرس في العادة أنه تضاد**»[1]. يرى العارف بعين البصيرة فيآلف الحب عنده بين ما نراه متناقضا متضادا، ويخلق انسجاما أخاذا بين ما نراه متباعدا متنافرا، لهذا «**تعد النتاجات الصوفية من أخصب أنماط الكتابة في اللسان العربي، وتتوفر على عمق وثراء قل نظيره في الكتابات العربية، بل لعلها الأسبق في تشكيل النص المتمنع، وفتح آفاق الاحتمال، وقابلية النص الأدبي لقراءات متوالية ولا نهائية**»[2].

إلا أن بلورة التجربة الروحانية في شكل خطاب، ظل متعثرا. فالخطاب الإنساني العاجز بطبيعته يزيد من صمت العارفين، ومن ذلك ما أورده "**الكلاباذي**" في كتابه حين قال: «**فقال يا هذا الكون توهم في الحقيقة ولاتصح العبارة عما لا حقيقة له. والحق تقصر الأقوال دونه، فما وجه الكلام؟ وتركني ومر**»[3]، فالعارف يرى الكون كله خيالا ولا حقيقة فيه إلا الله، لهذا آثر كثير منهم الصمت على البوح، إلا من زادت مواجيده وقلّت حيلته ولم يكن له من البوح بدّ، وهو الأمر الذي أسهم «**في إنتاج لغة ثانية في باطن اللغة، لغة تجمع بين قدرة الكلام وبلاغة الصمت، وتوحد بين الإبلاغ والامتناع، وتلاقي بين إرغام الكلام على الصمت وإرغام الصمت على الكلام، وتحققهما معا في اللحظة نفسها**»[4]، إنها لغة عاجزة أمام جمال وجلال التجليات الإلهية،

1 خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص121.

2 محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010،ص17.

3 الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، تح: أرثر جون أربري، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994، ص114.

4 وفيق سليطين، الشعر والتصوف، ص16.

فهي لا تقوى على حمل الأسرار اللدنية التي يمُنحها العارف والشاعر، لذلك رأيت "**النفري**" **يقول:«وقال لي: الحرف يعجز أن يخبر عن نفسه فكيف يخبر عني»**[1].

إن الخطاب العرفاني هو محاولة لجعل اللغة تنصاع للمعنى العرفاني الجموح، هذا الذي يمثل مددا متجدّدا من الدلالات التي لا تنتهي ولا تتشابه ولا تتكرّر، إنها ترجمة لذلك الفيض اللامحدود من التجليات، ولعلّ "**النفري**" من الأوائل الذين استطاعوا تطويع اللغة، فـ «**سلطة هذا الرجل على اللغة قل أن يتمتع بمثلها أي كاتب عربي آخر، فهو شديد القدرة على التعبير حتى لكأنه قد سحر الألفاظ فصارت تأتيه طوعا لا كرها**»[2].

تفقد اللغة في السياق الإشاري قدرتها التواصلية، بل تصبح أداة للتلبيس حجبا للسر العرفاني وحفاظا على أسرار القوم، وغيرة منهم أن ينال هذه المعرفة من ليس أهلا لها، لذلك يقول "**القشيري**": «**وهذه الطائفة يستعملون ألفاظا فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والإجمال والستر على من بانهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مشتبهة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها**»[3]، هذه اللغة الإشارية التي وجد فيها الشعر ضالته، فاحتفى بها وحاول توسيع نطاقها، لأن لغة الشعر والعرفان، هي لغة الحدس والكشف، تلك اللغة القادرة على العيش في منطقة برزخية بين الحقيقة والخيال، إذ تنتعش فيها بذور الاحتمال ويقصى اليقين، وتتفتح تلك الظلال على عدد لا محدود من التأويلات والرؤى، فتكفّ اللغة حينها عن التحديد، ويتفتق القول معها في اتجاهات عديدة ومناح مختلفة.

تعيش اللغة في التجربة العرفانية —إذن– لحظة برزخية بين مواجيد روحانية تنتمي إلى عالم الغيب ولغة حسّية تنتمي لعالم الشهادة، وهو ما يجعل اللغة تلوذ بالإشارة لتلمح لبعض مالا يُستطاع الإفصاح عنه، والإشارة: «**هي صوت الحقيقة، لأنها تكشف عما لا يرغب في كشفه، وأن الذي يعرف فك غموضها مثل ذلك الذي يرفع الأحجار من أجل الكشف عما تحتها**»[4]، الإشارة هنا

1 النفري، الأعمال الصوفية، تح،: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2007، ص113.

2 يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري (دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري)، ، ص57.

3 القشيري، الرسالة القشيرية، ص130.

4 محمد السرغيني، محاضرات في السميولوجيا، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص39.

حجاب يخفي وراءه عمقا بعيد الغور، ذلك لأن المجاز والصور التخييلية غالبا ما تمرر تحيزاتنا الفكرية والثقافية والعقائدية، بصورة سلسة قد لا ينتبه لها إلا أصحاب الألباب المتوقدة، وهنا تلعب ثقافة المتلقي وزاده المعرفي دورا محوريا في تأويل نص عصيّ على القراءة، في زمنه ووقته، فكيف يكون إذا ما مر عليه بعض الوقت، هذا النص الذي تعد اللغة لعبته الأساس، و محور تكونه، فهو يسعى لإيجاد لغة كونية «**تعبر عن المطابقة بين اللامنتهي(المعنى) والمنتهي(الصورة)، وهذه اللغة تتكلم دون وساطة العقل، إنها لغة تخطف القاريء ـ تنقله إلى اللامنتهي ـ، فكما يسكر الصوفي، تسكر لغته، إنه يخلق للغة نشوتها الخاصة في أفق نشوته**»[1]. لهذا، فهو يعطي المعنى بالقدر الذي يخفيه، يفتح الباب مواربا ليبقي القارئ على مسافة من اللّايقين، تضمن له استحالة القراءة اليقينية الواحدة، وهي إذ تفعل ذلك تمده بنسغ الحياة لأزمنة عديدة، ففي الشعر والعرفان تكون اللغة «**من طور آخر مجانس للذهول والانخطاف، ومؤثث بالفجوات والانقطاعات، وصادم لأفق التلقي العام الذي ينشط في مدار انتظار التحصيل والإشباع واستهلاك المعنى**»[2].

إن الخطاب العرفاني منبع ثر غني، ويجد فيه القاريء الحذق ضالته، لأنه نص حمال أوجه وقابل لتخريجات عديدة، لهذا فقد أصبح في النقد الحديث نصا تتصيده القراءة من كل حدب وصوب، وهذا وحده دليل على أنه نص تفوقت فيه اللغة – وإن أعلنت عجزها عبره – وأجادت الإمساك بخيوط المعنى فيه، فكانت لغته لعبة في دهاليز المعنى تتأبى الانفتاح إلا لمن ملك ناصية النقد وتمكن من آلياته. وهو ما يقودنا للحديث عن التأويل في قادم الصفحات.

1 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص159.

2 وفيق سليطين، الشعر والتصوف، ص19.

2. اللغة الرمزية؛ إشكالية المعنى وتحرر الدلالة

لما كانت اللغة العادية قاصرة عن حمل رؤيا الشاعر العارف، وكان المجتمع رافضا لما تحمله رؤيا العارفين من شذوذ عن التفكير العام للمجتمع، وتصريحات غالبا ما يؤاخذ بها القوم، بدعوى تدنيس المقدس، إضافة إلى خوف القوم أن تشيع أسرارهم بين من هم ليسوا أهلا لها، فقد التجأوا للرمز، والتستر بالرمز رغبة طبيعية «**عند قوم يدعون أنهم خصوا دون غيرهم، بمعرفة الباطن وفوق ذلك فإن التصريح البين بما يعتقدون، لعله أن يهدد حريتهم، بله حياتهم**»[1]، لهذا ترى "**ابن عربي**" يحذر من تجلت له أنوار الله وتبدت له أسرار ومكاشفات الرحمان من إفشائها بقوله:

وَغُصْ فِي بَحْرِ ذَاتِ الذّاتِ تُبْصِرْ ... عَجَـائِبَ مَا تَبَدّتْ لِلْعِيَانِ

وَ أَسْـــرَارًا تَـــرَاءَتْ مُبْهَمَـــاتٍ ... مُسَتّرَةً بِأَرْوَاحِ المَعَـــــانِي

فَمَنْ فَهِمَ الإِشَـــــارَةَ فَلْيَصُنْهَا ... وَإِلّا سَوْفَ يُقْتَلُ بِالسِّنَـانِ

كَحَـــلّاجِ المَحَبّـــةِ إِذْ تَبَدّتْ ... لَهُ شَمْسُ الحَقِيقَةِ بِالتّـدَانِي

فَقَـالَ: أَنَا هُوَ الحَـــــقّ الذِي ... لَا يُغَيّرُ ذَاتَـهُ مَرّ الزّمَـانِ[2]

ففي هذه الأبيات دعوة صريحة للتستر بالرمز والإشارة خوفا من أن يلاقي العارف المفصح مصير "**الحلاج**" الذي صرح بما لم تتقبله الأفهام وقتها فلاقى حتفه، فالخطاب العرفاني إذا حوكم بوصفه حقيقة أو نقلا واقعيا، كان بمثابة الكفر الصراح والزندقة المعلنة، لهذا أكد العارفون أن لغتهم مجازية تحترف الرمز وتصطنع الإشارة، و«**يبدو أن الشعراء الصوفيين هم أبرز من مارس إعادة التشفير اللغوي في الشعر قديما، عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والدنيوية لكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس لإدراجها في أنساق رمزية جديدة مرتبطة بمواجدهم وعالمهم**»[3].

1 رينولد نيكولسن، الصوفية في الإسلام، تر: نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط2، 2002، ص102.

2 ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص 59.

3 صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية المعاصرة، ص192.

والرمز كما يعرفه "**الطوسي**" «**معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله**»[1]، وهذا ما يؤكد ما أسلفنا قوله، من أن العارفين قد اضطروا لأسباب معلنة وأخرى خفية أن يدبجوا قواميس لمصطلحاتهم ومفاهيمهم الخاصة بهم، لا يدرك معانيها إلا من كان من أهل النسبة، أو من تبحر في علوم التصوف والعرفان، فنال بعضا من معارف القوم، وهوبالضبط ما يحيل بالضرورة إلى الكلام عن لغة الباطن التي لا تعكس بتاتا ما ظهر من القول، فما يقوله المتصوف العارف أو ما يكتبه لا يأخذ بظاهره من حاول أن يقترب من عالم انبنى بالأساس على فكرة الخيال الذي يجمع بين عالمين متباينين، فكان للمجاز دور بالغ الأهمية في فكر هؤلاء بعيدا عن اعتباره زينة لغوية وزخرفا لفظيا؛ إذ «**يخلق الصوفي، بقوة المجاز ولغته، عالمه "المثالي "، وهو عالم يحس ويدرك بالتخيل، وهو يعاش بوصفه عالم أحداث خاصة بالتاريخ الداخلي. هذه العلاقة بين الداخل والخارج، الباطن والظاهر، هي مصدر رؤيا الأحداث الداخلية الأكثر عمقا**»[2]. إن ما يكتبه العارف هو بعض مما يمور داخله من أحداث عظام. وهو إذ يصور عالمه فإنه لا يرسم إلا ما يتراءى له وهو مبحر في أعماق ذاته التي يعتبرها عالما أصغرا موازيا للعالم الأكبر، أو محلقا في آفاق الكون بأسره.

إن هذا الوعي الرمزي إنما «**يثبت بالصورة الحسية أمرا كليا فوق المحسوس، والصورة في الرمز إنما تتقوم بما يلابسها من المعاني التاريخية والاجتماعية (...)أما الصورة التخييلية في المجال الاستيطيقي فإنها وإن كانت تتكيء على شيء من هذه المقومات فإنها لا تلبث أن تتحرر من الأنماط الدينية والعرفية، ولا تعتمد إلا على اختيار الشاعر والفنان، ثم لا يكون لها مرجع إلا في العمل الفني ذاته**»[3]، أي أن الصورة في الرمز خاضعة للبيئة الفكرية والثقافية المنتجة لها، ومذعنة قصرا لسياقها الإجتماعي الواردة فيه، لكن الصورة التخييلية وإن حملت في طياتها رموزا، فإنها تتخطى ذاكرة الرمز وتاريخه، لتعيد بناء صرح جديد يفض الشراكة بين الدال والمدلول، لتتخلق الدلالة من رحم التجربة ووحي اللحظة، ولأن اللغة حجاب كما يقال في عرف الصوفية، وهي غالبا عاجزة عن تحمل ثقل المعاني القادمة من وراء الغيب، كان «**اختيار الصوفي للخيال كدال، يكون الرمز ضمنه**

1 أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص338.

2 أدونيس، الصوفية والسوريلية، ص163.

3 لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا)، دار المريخ، الرياض، د ط، 1989، ص192، 193.

أحد الوسائل الناجعة في جعل الكلمة ذات وضع تعبيري جديد، جاء كاستجابة لشساعة الرؤية وانشراحها، فلغة "اللسان" عجزت أمام رؤية الصوفي»[1]. إن هذا المأزق الذي عانى منه العارف دوما ظل يلاحقه، فتلك اللغة التي يتوسل بها للتعبير عن تلك المواجيد الحرّى التي يعانيها، خيّبته دوما، بل كثيرا ما أسلمت رقبته لقطعها، فهي إذ تحاول إيضاح المعنى تمعن في حجبه، وإذ تروم كشف المعاني تكرس غموضها، وإذ تتغيا تقريب رؤيا العارف ومتلقيه تجعل بينهما حجرا محجورا.

ولأن «**الشعر الأصيل هو اللغة التي تتصل بالسماوي والأرضي، وتمت في آن واحد إلى العلو وإلى صوت الجماعة، لترسي من خلالها كينونة الأشياء. فإنه لا يتم للشعر ذلك إلا إذا أهاب بالشفرات والرموز»**[2]، فلغته تبحث عن بديل برزخي يكون واسطة بين عالمين متمايزين عالم المثال السماوي وعالم الحس الأرضي، تلك اللغة المعلقة بين سمائية المدلول وأرضية الدال. هذا ما جعل الشاعر والعارف يضع الكلمات في فضاء لم تعهده فيخلق بذلك –بالضرورة– جمالا لم تعهده الذائقة العربية، ويرمز لعوالم خفيت عن عامة الناس وسوادهم. فالخطاب العرفاني كجبل الجليد لا يظهر منه إلا اليسير وما خفي منه كان يمثل جوهره وعمقه.

والرمز كما يؤكد "**أدونيس**": «**هوما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء.إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر**»[3]. إن الرمز لغة ثانية ونص بديل، فهو كما يتيح للعارف الاختباء وراء كثافته، وقدرته على التأول، فإنه يتيح للقارئ إنتاج قصيدته من وحي ثقافته ورصيد ذاكرته، متجاوزا بذلك ممكنات الكتابة التقليدية التي استهلكها دوام الاستعمال والتكرار، ومطيحا بآفاق انتظاره القديمة، «**فالشاعر يريد أن يجعل من قصيدته تجربة باطنية كاملة، وهو يهز اللغة هزا عنيفا في سبيل الوصول إلى مدلولات أبعد كثيرا من ظواهر الألفاظ، ومن هنا يستغرقه الغموض والإبهام ويحس القارئ الجو العام الذي يحيط بتجربة**

1 صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص59.

2 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص110.

3 أدونيس، زمن الشعر، ص160.

الشاعر، دون أن يصل إلى مفهوم أكيد لما أثاره من معان وصور»[1]، هذا الغموض الذي يكتنف الخطاب العرفاني عموما، والذي يؤطر التجربة ككل، غالبا ما يكون ناتجا عن استعمال الرمز أو الإشارة، و«**الإشارة هي نفي ليقين العبارة، وتشويش لها يقضي بتعكير مجراها، وخلخلة انتظامها وتعليق بعدها التواصلي. في الإشارة قوة الغبش الإيحائية»**[2]، تلك القوة الإيحائية التي تواري شطحات القوم الخارجة عن نطاق المنطق والعقل، والمتجاوزة لحدود لغة التواصل، ومفاهيمها المصطلح عليها ، والشطح كما يعرفه "**الطوسي**": «**كلام يترجمه اللسان عن وجد»**[3]، هذا الكلام الذي يتستر بالإشارة لأنها لغة الستر والكتمان، هو محاولة من العارف لإيجاد معادل قولي للإفصاح عن أسرار لا تنقال وكتابة مالا يكتب؛ إذ أي لغة قادرة على تحمل تلك المعاني المثقلة بالتجليات والكشوفات؟ و أي كلمات قد تستوعب كل هذا الفيض النوراني الرباني، وهذا المدد اللّدني؟

لهذا رأيت "**الجنيد**" يصف الحكيم بقوله: «**من إذا قال بلغ المدى والغاية فيما يتعرض لنعته بقليل القول، ويسير الإشارة ومن لا يتعذر عليه من ذلك شيء مما يريد، لأن ذلك عنده حاضر عتيد»**[4]. وفي هذا المقام يقول الشاعر "**أحمد عبد الكريم**":

وَكَانَتْ رِيحُ اللهِ تَرفّ عَلَى العُمْر.

لَكِنْ...،

مَنْ يُعْطِينِي نَارًا لِفَرَاشَاتِي؟

مَنْ... يَمْنَحُنِي لُغَةً بِشَسَاعَةِ أَهْوَالِي؟[5]

تعترف اللغة بعجزها أمام تجليات العارف الشاعر، لهذا ترى الشاعر"**أحمد عبد الكريم**" يبحث عن لغة ثانية تكون مقابلا كتابيا لهذه التجربة المتعالية. إن لغة الرمز هي محاولة لإيجاد منطقة

1 مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص121.

2 وفيق سليطين، الشعر والتصوف، ص17.

3 أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص338.

4 أبو نعيم الأصفهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، مكتبة الخانجي و دار الفكر، ج 10، بيروت، د ط، د ت، ص262.

5 أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص14.

برزخية تكون فيها الكلمة واسطة بين عالمين: فتشير ولا تفصح، وتوميء ولا تعين، هذا بالذات ما أغرى القصيدة الحداثية بهذا النص المثخن بالمعاني. إنه لا يمنحك المعنى طوعا عن يد صاغرة، بل يضعك في مناخاته فيهبك إحساسا بالجمال والعظمة دون أن تفهم القصد الصّراح.

إن الرمز المترجم لحالات الشطح كما يسميه أهل العرفان «**هو صفة البكارة اللغوية يلبسها النطق.إنه غيبوبة عن اللغة – الاصطلاح، شأن التصوف الذي هو غيبوبة عن العالم– الإصطلاح. إنه باطن اللغة الموازي لباطن الألوهة. وكما أن باطن الألوهة لا نهائي، فإن باطن اللغة أو الشطح يوحي بأبعاد لا نهائية. إنه اللغة فيما وراء اللغة**»[1]. لقد كانت تجربة العرفان محاولة للاقتراب من الجوهر وتجاوز ظاهر الأمور التي غطتها الألفة والاعتياد، فكانت بحثا عن علاقة جديدة بين الله والإنسان بعيدا عن الخوف منه والطمع فيما عنده، إنها علاقة قائمة بالأساس على المحبة، وهي بذلك محاولة تجديد على مستوى الفكر والثقافة واللغة والاصطلاح، بل هي ثورة تبدأ روحية لتنعكس على جميع مظاهر الوجود، وإنها إذ تفعل ذلك تخلق لغة بكرا تليق بعمق هذه التجربة وثرائها وتمتاح من الأنوار والتجليات الإلهية، هذه اللغة العليا –كما يسميها "**جون كوين**"– هي بالضبط لغة الشعر التي عدها «**قوة ثانية للغة، وطاقة سحر وافتتان وموضوع "الشعرية" هو الكشف عن أسرارها**»[2].

الشعر لا يخلق الأشياء ويخترعها بقدر ما يحاول اكتشاف علاقات متوارية غائبة عن إدراكنا، تعيد نبض الحياة للأجزاء الميتة، ويطلق العنان لقوى كانت خفية أو ظنها الإنسان محدودة القدرة وضعيفة الإنجاز ف «**مهمة الشاعر ليست مختلفة عن عمل التاريخ، فهو أيضا أقرب إلى "الإكتشاف" منه إلى "الإختراع"، فالتاريخ، مثل الشعراء، يكشف الغطاء، في مواقف جديدة دوما، عن إمكانات بشرية كانت خفية**»[3].

1 أدونيس، الثابت والمتحول، ج2 (منذ نهاية العهد الأموي حتى بداية القرن الرابع الهجري) ، دار العودة، بيروت، د ط، د ت، ص 96.

2جون كوين، النظرية الشعرية،ج2 اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، د ط، 2000، ص259.

3 زيجمونت باومان، الحداثة السائلة، تر: حجاج أبو جبر،الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2016، ص279.

لقد تعالق العرفان والشعر في موضوعات عديدة سبق ذكرها، لكن تبقى اللغة هي ركيزة التجربتين ونسغ حياتهما معا، فلما استعان العرفان بلغة الشعر التي عرفت بكونها حمّالة أوجه، لنفي تهمة الكفر والزندقة، استعان الشعر برموز العرفان التي تعد منبعا ثرا غنيا لا يطاله الجفاف ولا ينال منه التكرار، لهذا «**تعد الرموز الصوفية من أهم وسائل التخصيب النصي والانفتاح على العالم في المدونة الشعرية العربية**»[1]، فقد كانت اللغة تمثل مأزقا للشاعر كما هي للعارف لهذا تجد الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" يقول:

رَجُلٌ عَتِيقُ الصّوْتِ...قَال

وَيْلٌ لِرَأْسِكَ يافتَى

مِنْ مُدْيَةِ الأَشْعَار

وَاللّغَةِ الفَجِيعَة [2]

يبدو أن الشاعر يكتوي بنارين، فلا هو قادر على الصمت، لأن إلحاح الشعر يمزق أستار الكتمان بمُديته، ولا هو قادر على الإفصاح لأن لغته قاصرة عن حمل ثقل المعنى. إن هذه المعادلة لا تنحلّ إلا باستعمال اللغة الرمز؛ ف «**التعبير بالرمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة، والذي يمكن بالتالي أن يخلق المعادل التخيلي لهذه الحالة، إنّه تعبير لا يخاطب العقل بل القلب... فكما أنّ الحالة الصوفية لا يحكمها مقياس الحس و العقل، ليس في مقدور لغة الاصطلاح والوضع أن تعبر عما يتناقض مع الإصلاح و الوضع**»[3]. إذن، هاهنا تبدأ لغة الإشارة حين تصمت العبارة وتكف عن الإبلاغ، وقتها يتحدث العارف عن مواجيده رمزا وتلميحا وإيماء، فهو كما يخلق علاقات جديدة مع العالم تختفي فيها النفعية، بل يغشاها الحب لأنه يرى فيها تجليات للحب المطلق وهو "**الله**"، فإنه يخلق أيضا علاقات جديدة مع اللغة من خلال استعمال رمزي خاص به، و«**على الرغم من تواتر استخدام عدد من الرموز الأساسية في نصوص**

1 عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري (دراسة سيميائية)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2010، ص79.

2 أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص69.

3 أدونيس، الثابت والمتحول، ج2 ،(منذ نهاية العهد الأموي حتى بداية القرن الرابع الهجري) ، ص 95.

الشعر الصوفي – بحيث تبدو مرتكزات للتجربة، وحوامل فنية وتعبيرية تنبني بها، وتشف عن طبيعتها، وتفتح على عمق رؤاها ومكابداتها–»[1] .

إن القصيدة العرفانية تستعمل تلك الرموز وفق تجربة الشاعر الخاصة، فإن كانت **"المرأة"** مثلا في النموذج المعرفي العرفاني تمثل أجمل تجليات الله، بل يرمز بها في كثير من الأحيان للذات الإلهية، فإن الشاعر المعاصر خصوصا قد يرمز بها لأشياء أخرى كثيرة فقد تكون: رمزا للأرض، أو الهوية، وفي أحايين كثيرة ترمز للغة والكتابة ذاتها، لهذا «**تعد قراءة النص الشعري نوعا من الكشف عن عوالم عصية على الإدراك. أو خبطا لشق طريق في أرض مجهولة التضاريس و الامتدادات**»[2]. والخطاب العرفاني على وجه الخصوص مغامرة تيه في دهاليز المعنى، إنه خطاب مفارق وهو كما كان بدعة فكرية ومروقا عن السائد، فكذلك هو على مستوى الشعر شكلا ومضمونا، إنه خطاب الاختلاف والمغايرة والتميز، وقد حاولت القصيدة الحداثية المستعملة للخطاب العرفاني، مجاوزة تقاليد الشعرية العربية، والبحث عن بدائل كتابية جديدة، تخرج الشعر الحديث من مأزق التكرار والرتابة، وتعطي دفعا جديدا للتجربة المعاصرة. لقد «**أدرك أكثر من باحث، ممن اشتغلوا على الشعر الصوفي، المأزق الذي واجهه الصوفي في تعامله مع الشكل الفني للشعر، ومع بعض الصور والأخيلة والأساليب التي كانت بمثابة كليشيهات، حرصت القصيدة على ثباتها و تكرارها**»[3].

إن التجربة الشعرية العرفانية خرقت قوانين المنظومة الإبداعية الرسمية، لتطيح بمقولة الأشكال الخطابية التي لم تكن تهم الشاعر العارف بقدر ما كان يهمه البحث عن معادل خطابي لمواجيده وأذواقه، معادل لتلك التجربة المتاخمة للمتعالي والمطلق واللانهائي. هذا ما جعل العارف يحاول أن «**يخفف من قيد القصيدة التي كانت تفرض عليه نمطها، وتجعله يبقى أسير شكل، لا يحتمل تلك اللغة القادمة من وجدان مشتعل**»[4]. فاللغة إذن، في العرف الصوفي العرفاني لا تنقل التجربة وتصف رحلة الذات نحو الأصقاع القصية، بل هي التجربة ذاتها، لهذا كانت معاناة العارف في وصف تجربته

1 وفيق سليطين ، رمزية الناي في الشعر الصوفي، ص71.

2 عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، دار جرير، عمان، ط1، 2009، ص173..

3 صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 64.

4 المرجع السابق، ص62.

وإيجاد لغة تكافئها ثراء وقوة أقسى من التجربة ذاتها، وفي ظل الرمز والإشارة احتمى الشاعر من وصيد التجربة و ضرورة الإفصاح واستحالة الصمت، فكان الرمز عالما برزخيا يخفي بقدر ما يفصح ويوحي بدلالات كثيرة. «**بناء على هذا تتعدد إنتاجات النص بتعدد القراءات الذكية المنتجة، لكن التداخل بين ظلال الكلمات والصور والإيقاعات وظلال السياق العام للنص الأساسي يبقى قاعدة لازمة لهذا الإنتاج**»[1].

1 عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، ص10.

3.الرمز العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر وسؤال التأويل

أ. مفهوم التأويل

التأويل فعالية ذهنية إنسانية، تتيح للمتلقي تعمق أغوار النص، والبحث عن حقائقه المضمرة، وقد تبدّت أبعاده بشكل واضح وجليّ في الفكر الغربي الحديث «**الذي يعتبر الهيرميوطيقا فنا لتأويل النصوص**»[1]، إلا أنه ليس طارئا على الفكر العربي ولا وافدا جديدا عليه، والمتأمل في هذا المفهوم عربيا يجد القواميس تكاد تجمع على معان مشتركة وهي: **الرجوع والمآل والعاقبة، والتفسير والتدبر** وغيرها مما يدور في هذا الفلك، وقد ورد في "**تهذيب اللغة**": «**آل يؤول، أي رجع أو عاد(...) وألت الشيء: جمعته و أصلحته، فكان "التأويل" جمع معان مشكلة بلفظ واضح لا إشكال فيه**»[2].

وقد ورد مفهوم "**التأويل**" في القرآن الكريم قريبا من معناه اللغوي، ومن ذلك قوله تعالى:﴿ هَلۡ يَنظُرُونَ إِلَّا تَأۡوِيلَهُۥۚ يَوۡمَ يَأۡتِي تَأۡوِيلُهُۥ يَقُولُ ٱلَّذِينَ نَسُوهُ مِن قَبۡلُ قَدۡ جَآءَتۡ رُسُلُ رَبِّنَا بِٱلۡحَقِّ فَهَل لَّنَا مِن شُفَعَآءَ فَيَشۡفَعُواْ لَنَآ أَوۡ نُرَدُّ فَنَعۡمَلَ غَيۡرَ ٱلَّذِي كُنَّا نَعۡمَلُۚ قَدۡ خَسِرُوٓاْ أَنفُسَهُمۡ وَضَلَّ عَنۡهُم مَّا كَانُواْ يَفۡتَرُونَ ٥٣ ﴾[3]، وقد قال "**أبو إسحاق الزجاج**" «**(هل ينظرون إلا تأويله) معناه هل ينظرون إلا ما يؤول إليه أمرهم من البعث، وهذا التأويل ـ والله أعلم ـ هو قوله (وما يعلم تأويله إلا الله)، أي ما يعلم متى يكون البعث، وما يؤول إليه إلا الله**»[4]، فلم يبتعد بذلك معنى التأويل في الخطاب القرآني عن معناه اللغوي.

لقد ارتبط مصطلح التأويل في التراث الأدبي العربي بالقراءة والتلقي، غير أنه مرهون بالوقائع الثابتة والحقائق النهائية التي تفترض القراءة التأويلية وجودها سلفا في النص. وبذلك، لم تتعد محاولة

1 بول ريكور، البلاغة والشعرية والهيرمنيوطيقا، تر: مصطفى النحال، مجلة حكمة الالكترونية، ماي 2016، الرابط الإلكتروني.:https//hekmah.org

2 الأزهري، تهذيب اللغة ج15، دار الكتاب العربي، القاهرة، د ط، 1967، ص437، 438.

3 الأعراف، الآية53.

4 أبو اسحاق الزجاج، معاني القرآن وإعرابه،ج 2، تح: عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1988، ص341.

إثبات ما فرض مسبقا، حتى ظهرت المدارس النقدية الحديثة ووضعت مفهوما جديدا للقراءة، وربطت فعل القراءة بفعل التأويل؛ إذ «**لا تتحقق الكتابة إلا لأنها تحمل في داخلها إمكانية للقراءة**»[1]، وبدأت القراءة أو ما يسمى حديثا بالمرحلة الاستكشافية تتعدى فكرة الفهم نحو مرحلة التأويل، وإنتاج نص جديد.

أما في الأدب فقد ظهرت فكرة التأويل خصوصا في الشعر، لما كانت له من مكانة مرموقة عند المتلقي العربي، وقد تحدث "**القيرواني**" عن فكرة التأويل في كتابه "**العمدة**" ضمن باب الاتساع في معاني الشعر وعلاقة هذا بالمتلقي الحصيف، الذي يحاول استنباط المعاني الخفية وتأويل النص بما يمتلكه من ثقافة وسعة اطلاع: «**يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد ـ أي من القراء ـ بمعنى و إنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوته، واتساع المعنى**»[2]. وهذا دليل على قوة الشاعر وقدرته على تطويع اللغة، ويقابل ذلك ثقافة واسعة عند المتلقي يستطيع بها إيجاد تخريجات عديدة لنص واحد، وهذا ما يؤكده "**البغدادي**" في موقع آخر؛ إذ يقول: «**وإنما الكلام إذا كان قويا(...)احتمل لقوته وجوها من التأويل بحسب ما تتحمل ألفاظه، وعلى مقدار قوى المتكلمين فيه**»[3]، وفي كلام "**البغدادي**" تأكيد على دور القارئ في توجيه معنى النص، وقد فاضل بين القراء، فمعاني النصوص تتفتح لكل حسب سعة اطلاعه وزاده المعرفي.

ومن ذلك نخلص إلى أن التأويل وتعدد القراءات لم تكن فكرة من فتوحات الحداثة، بل هي من صميم التراث العربي الأصيل، إلا أن النقد لم يوله اهتماما إلا بعد ظهور نظريات القراءة والتلقي، التي صبت اهتمامها على القارئ بالدرجة الأولى، في الفكر الغربي الحديث، وهو ما جعل النقد العربي يعاود الاهتمام بهذه الفكرة وقد ترجمت في النقد الحديث "**بفن التأويل**" حيث يقول" **محمد شوقي الزين** " «**تجدر الإشارة إلى أننا ترجمنا كلمة "herméneutique" بـ"فن التأويل" تمييزا لها عن "التأويل" بمعنى "interprétation" والعلة في ذلك سنذكرها في معرض تحليلنا**

1 وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط1، 1987، ص25.

2 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 5، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1981، ص93.

3 عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ج 3، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط4، 1997، ص160.

الاشتقاقي لكلمة."herméneutique" بالإغريقية herméneutikè التي تتضمن في اشتقاقها اللغوي كلمة "technè" التي تحيل إلى "الفن" بمعنى الاستعمال التقني لآليات ووسائل لغوية ومنطقية وتصويرية ورمزية واستعارية. وبما أن "الفن "كآلية لا ينفك عن الغائية (téléologie finalité)فإن الهدف الذي لأجله تجند هذه الوسائل والآليات هو "الكشف" عن حقيقة شيء ما»[1] ، **"ففن التأويل"** عند **"محمد شوقي الزين"** يختلف عن "**التأويل**"، باعتباره تجنيدا للوسائل والآليات التي بواسطتها يتحقق الكشف عن غاية وحقيقة شيء أو نص ما. في حين ترجمها بعض النقاد ترجمة حرفية **"هيرمنيوطيقا"** هذا مارفضه الناقد " **عبد الملك مرتاض"** بقوله: « **وهو من أقبح ما يمكن أن ينطقه الناطق في اللغة العربية، ونحن لا نقبل بهذه الترجمة الهجينة الثقيلة مادام العرب عرفوا هذا المفهوم وتعاملوا معه تحت مصطلح التأويل، فلم يبق لنا، إذن، إلا أن نستعمل "التأويلية" مقابلا للمصطلح الغربي القديم»**[2]، لقد رأى "**عبد المالك مرتاض"** أن "**للهرمينيوطيقا"** جذورا موغلة في القدم في تاريخ الثقافة العربية. وبالتالي، لا مسوغ لترجمة هذا المصطلح ترجمة حرفية مادام يوجد له مقابل عربي.

أما في الفكر الغربي: فقد عرف مصطلح التأويل في الفكر الغربي (بالهرمينيوطيقاhermeneutics)، و هي مشتقة من الفعل الإغريقي(**hermeneuein**)، وقد استلهم هذا المصطلح من اسم مشتق للإله الإغريقي هرمس «**ومن اللفظ الإغريقي اشتقت الكلمة الإنجليزية(hermeneutics)، والتي درج الباحثون العرب على ترجمتها بـ (الهرمينيوطيقا). وهي وصف للجهود الفلسفية والتحليلية التي تهتم بمشكلات الفهم والتأويل»**[3].

تاريخيا ارتبط فن التأويل بإشكالية قراءة الكتب اللاهوتية والنصوص المقدسة، «**ولهذا فإن فن إدراك وتحديد المعنى المختبيء في النصوص كان يشغل دائما مكانة عظيمة في نظرية**

1 محمد شوقي الزين، الفينومينولوجيا وفن التأويل، الرابط الإلكتروني:www. Aljabriabed.com

2 عبد الملك مرتاض، التأويلية بين المقدس والمدنس، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 29، ع1، 2000، ص263.

3 لطفي فكري محمد الجودي، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، ص28.

الهرمنوطيقا»[1]، بل كان همها الأول تأويل النصوص المقدسة التي كلما تباعد عهدها صار المتلقي أبعد ما يكون عن الفهم الصحيح لها، وهذا ما يؤكد أن مصطلح "**الهرمنيوطيقا**" «**مصطلح قديم بدأ إستخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس)**»[2].

أما عن بداية الاهتمام الفلسفي بالبحث الهرمينوطيقي في الفكر الغربي الحديث، فيمكن أن نقف عند كثير من الفلاسفة التأويليين مند القرن الثامن عشر الميلادي ومن أبرزهم **"شلاير ماخرschleirmacher"(1768م–1834م)**؛ إذ يعد بمثابة فتح جديد في فلسفة التأويل، فقد تحرر التأويل معه من قراءة النص المقدس إلى فحص وتمحيص مختلف النصوص من مجالات مختلفة (الفن، الأدب، الفلسفة) وغيرها، وتقوم "تأويلية" **"شلاير ماخر"** «**على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القاريء.وبالتالي فهو يشير ـ في جانبه اللغوي ـ إلى اللغة بكاملها. ويشير ـ في جانبه النفسي ـ إلى الفكر ذاته لمبدعه. والعلاقة بين الجانبين ـ فيما يرى شلايرماخر ـ علاقة جدلية**»[3]، فكلما تقادم عهد النص كان القارئ قريبا لسوء الفهم منه إلى الفهم. وبالتالي، فهو بحاجة إلى فن أو علم يمكّنه من سبر أغوار النص وفك شيفراته، وتقريبه من الجو العام لعصر متلقيه.

إلا أن التأويل –رغم ذلك– ظل مرتبطا بالنص المقدس، إلى أن جاء **"أوريجين"** فحاول تأويله منطلقا من «**موازنة بين معنيين: المعنى الحرفي، وهو العهد القديم، والمعنى الروحي، وهو العهد الجديد. وقد تجاوز هذه الثنائية إلى ثلاثية فرباعية، وهي أن النص يحتوي على المعنى الحرفي أو المعنى التاريخي، والمعنى الأخلاقي، والمعنى الصوفي أو المعنى الروحي**»[4]. وبالتالي، يخرج النص من

1لانجلو أوسينوبوس، المدخل إلى الدراسات التاريخية: تر: عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب النقد التاريخي، وكالة المطبوعات الكويتية، الكويت، ط4، 1981، ص118.

2 نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2014، ص13.

3 المرجع نفسه، ص20.

4 محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990، ص 90، 91.

الدلالة الواحدة إلى دلالات متعددة، منها ما هو متعلق بتركيبه اللغوي ومنها ماهو مرتبط بسياقه التاريخي، ومنها ما ارتبط بالمعنى الأخلاقي والمعنى الروحي الذي يتماشى مع مقتضيات العصر.

وعلى الرغم من الجهود المحمودة التي بذلها "**شلاير ماخر**" حتى يوسع أفق التأويل، إلا أنه لم يسلم من النقد وذلك لما فرضه على القاريء من مسافة تباعد بينه وبين ذاته حتى يكون التأويل موضوعيا، وهذا ما اعتبر مستحيلا وهو ما حاول تجاوزه كلا من :**ويلهلم دلتاي ومن بعده هايدغر وغادمير**.

ثم تبدت بوضوح جهود كل من: "**جياني فاتيمو**" **Gianteresio Vattimo**"(**1936م**) و"**أمبرتو إيكو**""**Umberto Eco**"(**1932م–2016م**) الذين تغير بعدهما منحى"**التأويلية**" في ظل فهم جريء ومتجاوز«**للكثير من الآراء والمقولات والنظريات التأويلية، يتحتم علينا فهم الهيرمينوطيقا أو الثقافة كتأويل، وفق مقولة جدلية بين المنغلق والمنفتح، بحيث تصبح عملية الفهم احتواء نسبيا للآخر من حيث هي فهم نسبي للأنا المؤولة**»[1]. وهنا، تتجلى جدلية الأنا والآخر، فالذات المؤَوِّلة تحاول اكتشاف نفسها وهي تكتشف الآخر، وتتبع أغوار النص لتستكنه خباياه، ذلك لأن «**الفرضيات التي يسعى المؤول بها إلى تصور عمل ما على وفق الافتراضات المسبقة بصدد الأدب والحياة التي يؤمن بها بعمق، هي محاولة لممارسة القوة على النص**»[2]. فكل قراءة تأويلية هي محاولة لاستنطاق النص وفرض رؤية القارئ عليه.

قد يطول تتبع تشعبات الفكر التأويلي في الفلسفة الغربية، وهو عمل لا يقوى عليه إلا عصبة من أولي القوة والفهم بتاريخ الفلسفة الغربية، غير أن جل التيارات الغربية تتفق على فكرة جوهرية هي أن العمليات التأويلية تتوخى «**الوصول إلى (الفهم) الكامل المترابط مع المعنى الكلي**

1 وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل (قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 20.

2 بول.ب آرمسترونغ، القراءات المتصارعة (التنوع والمصداقية في التأويل)، ص191.

الظاهر والذي أسماه غادمير بـ "الفهم الناجح"، وبالتالي كل تأويل هو محاولة إعادة الحوار بين المؤول والنص»[1].

إن التأويل حوار بين النص والمتلقي، ومحاولة لاستنطاقه بطريقة ذكية تجعل دلالاته تنفتح أمام المتلقي، وهو عملية مترابطة تحاول وصل أجزاء النص بعضها ببعض، للوصول إلى الفهم الكلي والشامل، والقول بأن التأويل لامحدود «**من الوجهة الإمكانية لا يعني أن التأويل لا يملك موضوعا، وأنه يجري جريان النهر لا لشيء سوى ذاته، والقول بأن النص لا يملك نهاية من الوجهة الاحتمالية، لا يعني أن كل فعل للتأويل يمكنه أن يحوز نهاية سعيدة**»[2]. إن القراءة التأويلية التي تخلو من وجهة نظر واضحة وتنعدم فيها قدرة المتلقي على التحكم بآليات التأويل لا تفضي إلا إلى قراءة مشوشة لا قيمة لها، ولا تضيف للنص الأصلي شيئا، فالقراءة التأويلية الناجحة أوما يسميه "**بول ريكور**":«**القول الهيرمنيوطيقي هو إعادة القول الذي ينعش قول النص**»[3].

1 عبد الله خضر حمد، التصوف والتأويل، دار الأكاديميين للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2018، ص194.

2أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط1، 2009، ص32.

3 بول ريكور، من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)، تر: محمد برادة و حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، القاهرةط1، 2001، ص122.

ب. التأويل في الشعر العرفاني

إن تمركز الخطاب العرفاني حول نسق كلامي متعال جعله يعيد إنتاج علاقة الدال بالمدلول المبنية على الخيال أصلا، و«**بما أن المجاز يخرج الكلمات من حدودها الحقيقية، فإن العلاقات التي يقيمها بينها وبين الواقع، إنما هي علاقات احتمالية ـ يتعدد بها المعنى، مما يولد اختلافا في الفهم، يؤدي إلى اختلاف في الرأي وفي التقويم، ومن هنا لا يتيح المجاز إعطاء جواب نهائي ، لأنه في ذاته مجال لصراع التناقضات الدلالية**»[1]. فالخطاب العرفاني لايفهم إلا بصرف الظاهر إلى الباطن ومحاولة استنطاق هذا الباطن، لأنه نص لا يقرأ إلا تأويلا، و «**تتجسد فاعلية الفهم التأويلي – ضمن مستويات نظرية القراءة – في صرف الظاهر إلى الباطن، باعتباره مؤشرا عليه، واعتماد مبادئ الحدس والرؤية التأملية في فهم النصوص وفق دلالاتها المختزنة، كما تتجد هذه الفاعلية أكثر في إسهام المتلقي في تحليل معادلة التأويل ليس بوصفه"أنا" متقبلة، وحسب، ولكن بصفته أيضا "أنا" فاعلة توحي بمقدرتها على تفكيك النصوص بما تمتلكه من رؤى بحيث تعلن كل قراءة جديدة عن ولادة جديدة للمعنى أو الدلالة المتضمنة** »[2].

لقد انصب اهتمام نظريات القراءة والتلقي على القارئ، لاباعتباره مستقبلا سلبيا للإنتاج الأدبي، بل بوصفه عنصرا مسهما وعضوا فاعلا في إنتاج النص. وذلك بما يقدمه من تأويل، وقراءة تختلف من قارئ لقارئ آخر. إن آلية التأويل التي أسهمت بشكل واضح في دمج الذات المتلقية في عملية الإبداع الشعري وبعدما كان إبعادها في القرون الأولى سببا رئيسيا في الأزمة التواصلية التي عانى منها الخطاب العرفاني، فقد فقدت الحياة الثقافية وقتها «**شرطين ضروريين للصراع الهرمينيوطيقي المنتج: دفاع قوي عن معتقدات المرء ومصالحه، يرافقه تفاوض وتنافس مع الآراء المضادة لتختبر المجموعات منظورات بعضها بعضا وتكتشف ما يمكن من تعديلات ممكنة**»[3]، فسبب ذلك أزمة تواصلية خانقة لاقى فيه العارفون صعوبات كثيرة، انتهت عند بعضهم بإباحة دمائهم، ومن حسن حظ الصوفي العارف أن جادت عليه التأويلية بممكنات قرائية تنقله من دائرة الحظر والرفض إلى مدار

1 أدونيس الشعرية العربية، ص75.

2 عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، ص73.

3 بول ب. آرمسترونغ، القراءات المتصارعة (التنوع والمصداقية في التأويل)، ص192.

الانفتاح، ويمنحه التأويل القدرة على التناسل حتى يظل نصا مغريا بالقراءة لوقت طويل، فـ«(معنى)**أي شيء في التجربة الصوفية له كثير من الدلالات ، أو هو كما يقول كولن ولسن كالشظية من العظم التي يمكن أن يتصور منها الباحث الأثري هيكلا كاملا لحيوان منقرض** »[1].

عمدت الصوفية كفكر إلى إيقاظ القدرة التأويلية عند الإنسان لمواجهة الكون وخفاياه، والخطاب العرفاني بما يحتويه من لغة إشارية ورموز مكثفة، «**وبفعل قوانينه واستراتيجيات التواصل المعقدة فيه، يمتلك من سمات الإطلاق واللاتحديد، ما يجعله بمثابة الآلية الكامنة التي تشكل وضعها في التلقي آليات انفتاحه، وهو وضع تأويلي**»[2]، كان نصا مغريا بالتأويل، فسمات اللاتحديد والإطلاق التي تترك فراغات داخل النص لا يتم فهمه وتأويله إلا من خلال عملية فاعلة في ملء الفراغات وإعادة الاتساق للنص من جديد، ذلك لأن الصور الخيالية التي يعتمدها الشعر بعامة والعرفاني على وجه الخصوص، شذوذ في الاستعمال اللغوي، وهو بوصفه كذلك يرفض التوافق مع السياق الوارد فيه، هنا ينفتح المجال واسعا أمام التأويل، «**فهذا التعارض هو الذي يدفع القاريء إلى توسيع المعنى ولاستعادة الاتساق**»[3] .

إن أهم ما يواجه دارس الخطاب العرفاني في الشعر هو تأويل معناه، وإيجاد تخريج للغامض منه، يتقبله العقل ولا يتعارض مع المنطق، و«**لأن الشعر بطبيعته يبتعد عن الانكشاف والوضوح، وهو لا يعيش إلا في جو من التستر والتخفي، فمثل هذا الجو يبقيه عزيزا مصونا**»[4] ، كان هذا النص مجالا خصبا للتأويل والقراءات المتعددة.

إن تعدد القراءة وانفتاح الدلالة في الخطاب العرفاني جعل من القصيدة الحداثية تحاول التخلص من اللحظة والإمساك بالأبدية، فالرمز والإشارة جعلاها نصا لا تنضب معانيه، فكلما قُرئ وجدت فيه دلالات جديدة، وقد أسهمت النظريات الحديثة القائمة على اعتبار القارئ عنصرا فعالا،

1 مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص114.

2 آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص19.

3 بول ب. آرمسترونغ، القراءات المتصارعة (التنوع والمصداقية في التأويل)، ص108.

4 عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري التشكيل والرؤيا، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص17.

لا باعتباره متلقيا سلبيا، بل باعتباره عضوا مهما في إبداع النص وإعادة انتاجه من جديد وذلك عبر آلية التأويل.

وقد حفل الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر برموز وإشارات عديدة، جعلته نصا منفتحا على القراءة والتأويل، ومن الرموز التي غصت بها هذه المدونة:

أولا.رمز المرأة

يعد الخطاب الغزلي من أكثر إنتاجات الأدب العربي بعامة، وذلك لما يلقاه هذا الخطاب من رواج لدى الذائقة العربية حتى في عهد **النبي صلى الله عليه وسلم**، وقصيدة **"بانت سعاد" "لكعب بن زهير"** دليل قاطع على ذلك، وقد تنبه العارفون إلى هذا، فكان همهم الأول كسب رهان التلقي. ولما كان للعربي باع طويل في الغزل رأى العارفون استخدام هذا الغرض لما تطرب له الآذان، فكان الغزل بالمرأة وموضوعاتها أفقا استبداليا لعالم مطلق مثالي، أو إن شئت قل كانت المرأة رمزا للحب الإلهي وللحنين للموطن الأصلي للإنسان إلا أنه وعلى الرغم من «**حضورها في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، لم تكن حاضرة إلا باعتبارها ذلك الفضاء الذي ترسو فيه رغبة الرجل، ولم يحصل تواصل في الكتابة بينها وبين الشاعر**»[1].

ومما يؤكد أن المرأة في الفكر العرفاني بعامة والشعر على وجه الخصوص كانت رمزا حسيا للمثالي والمطلق، قول **"ابن عربي"** في ديوانه **"ترجمان الأشواق"** : «**وجعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب لتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها، وهو لسان كل أديب ظريف، روحاني لطيف**»[2]. فكانت شطحات العارفين وخروجهم عن مألوف القول والفكر مدعاة لنبذهم إلى هامش الحياة الاجتماعية والثقافية، وقد كان نتاجهم الأدبي متمنعا عن الكتابة ممنوعا من القراءة لفترة زمنية ليست باليسيرة، بل كان منهم من لاقى حتفه نتيجة لبعض الشطحات الفارة من منطق العقل، لقد كان أفق التواصل بين العارف والمتلقي مشروخا، وما ذلك إلا لأن كل جديد مستنكر في العرف الإنساني، وما فعل العارف ذلك راغبا، بل كان مضطرا لركوب

1 آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص76.

2 ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص25.

هذه الأهوال الجسيمة، لأنه عانى كثيرا في البحث عن بدائل تترجم مواجيده الحرّى بصدق، خصوصا إذا تعلق الأمر بالحب الإلهي، الذي لم تعرفه العرب إلا مع الصوفية، ولم تكن لغة الحس لتنقل بأمانة هذا الحب الذي ينتمي لعالم المطلق، «**وسبب ذلك هو عجز الصوفيين في طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي تستقل عن لغة الحب الحسي كل الاستقلال، والحب الإلهي لا يغزو القلوب إلا بعد أن تكون قد انطبعت عليه آثار اللغة الحسية فيمضي الشاعر إلى العالم الروحي ومعه من عالم المادة أدواته وأخيلته التي هي عدته في تصوير عالمه الجديد**»[1]، ولهذا يقول "**ابن عربي**" في إحدى قصائده:

أَدِينُ بِدِينِ الحُبّ أَنّى تَوَجّهَت رَكَائِبُهُ، فَالحُبّ دِينِي وَإِيمَـانِي

لَنَا أُسْوَةٌ فِي بِشْرِ هِنْدٍ وَأُخْتِهَا وَقَيْسٍ وَلَيْلَى، ثُمّ مَي وَغِيلاَن[2]

ويردف "**ابن عربي** " بشرح لهذه الأبيات فيقول: «**الحب من حيث ماهو حب لنا ولهم حقيقة واحدة، غير أن المحبين مختلفون لكونهم تعشقوا بكون وتعشقنا بعين والشروط واللوازم والأسباب واحدة فلنا أسوة بهم، فإن الله تعالى ما هيم هؤلاء وابتلاهم بحب أمثالهم إلا ليقيم بهم الحجج على من ادعى محبته ولم يهم في حبه هيمان هؤلاء حين ذهب الحب بعقولهم وأفناهم**»[3].

إن الحب الإنساني عند "**ابن عربي**" ضروري جدا للوصول إلى الحب الإلهي، ولما كانت المعرفة عند المتصوفة مبنية على الحب من جهتي التقابل: **الإلهية والإنسانية**، فكان محاولة للانعتاق من الفردية وتجاوزها، وإكمال النقص البشري بردم الهوة بين العالمين بوساطة الخيال، ويصبح الحب مدار الكون وهو ما يعبر عنه أيضا "**عبد الله حمادي**" قائلا:

تَنَامُ الأَفْكَارُ الخُضْرُ

فِي ذَاكِرَتِي

1 محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، مصر، د ط، د ت، ص182.

2 ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص62، 63.

3المرجع نفسه، ص63

أُصَلِّي صَلَاةَ العِشْقِ

خَلْفَ مَلَامِحِهَا،

أَمُدّ رَاحَتَيْنِ إِلَى المَوْلَى

طَمَعًا أَنْ يَحْشُرَنِي

فِي قَائِمَةِ المَسْكُوتِ

عَنْ سَوَابِقِهِمْ...[1]

إن في قول "**عبد الله حمادي**"(**أصلي صلاة العشق/ خلف ملامحها**) لدليل على تمكن الحب ليس من قلب العارف فقط، بل صار نسغ حياته، وقوام دنياه. إن معرفة الله عندهم لا تتأتى إلا عبر وصال حميم من المحبة والاشتياق، لتصبح بعدها العبادات رموزا لطقوس المحبة والولاء التي يبديها العارف العاشق في حضرة معشوقه المعبود فتراه يقول: **أصلي صلاة العشق**.

وقد غص الشعر الجزائري المعاصر بهذا الرمز، "**فالمرأة**" هي رمز المبدأ الأنثوي الفعّال، وهي الآلهة/الأم، ولم يكن ذلك في الثقافة العربية الإسلامية فقط، بل هو أمر متجذر في التاريخ؛ إذ «**عبد المصريون "إيزيس" بوصفها الآلهة الأم، والمبدأ الأنثوى الفعال، وانتشرت عبادتها من بعد في المماليك اليونانية والرومانية ، وكانت زهرة "اللوتس" المقدسة رمزا لهذا الجوهر الأنثوي الذي تجسم في شخصية إيزيس**»[2]، وظلّت الأنثى مدعاة للغزل، ولوصف محاسنها وبذلك شق الغزل في تاريخ الأدب العربي طريقين متمايزين؛ **الأول**: أخذ لبه الجمال الحسي للمرأة ومنه خرج الغزل الماجن الذي تغنى بتفاصيل جسمها ومظهرها الحسي، **والثاني**: عفيف كان يقترب من روحها ويؤرقه جمالها الإلهي وهذا الذي منه انبثق الحب الإلهي عند المتصوفة؛ إذ «**لما جاء المتصوفة ارتقوا بالمرأة إلى جوهرها الأصلي، فهي مصدر الوجود، وهي تجلي الذات الإلهية، بل هي أرقى مظاهر تجليه**»[3]،

1 عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص 134.

2 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص125، 126.

3 عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، دار الأمير خالد، قسنطينة، دط، 2014، ص 243.

ولأنها أكمل تجليات الله وأجلها على الإطلاق، كانت المرأة أقدر الرموز على الإشارة إلى الجمال الإلهي ولهذا ارتبطت به، فجمالها غالبا ما يذكر الشاعر بعظمة الله، فيعود راجيا متضرعا له وفي قول **"حمادي" (أمد راحتين إلى المولى)** ما يؤكد ذلك، ولأن الدعاء هو توليفة الخوف والطمع، خوف من الله وطمع في مغفرته وعفوه، عقب **"حمادي"** بقوله:(**طمعا أن يحشرني/ في قائمة المسكوت/ عن سوابقهم**). إن المرأة ولا شك تمثل رمزا للجمال الإلهي في الخطاب العرفاني لأن «**الحق كما يصوره هؤلاء هو الجمال الأزلي المطلق، والمعشوق على الحقيقة في كل جميل. وقد تجلى في جميع صور الجمال لكي يعشق، (...)، بل إن مايسمى بالحب الإنساني ليس على الحقيقة إلا حبا إلهيا وبرزخا موصلا إليه**»[1].

لم يستعمل **"حمادي"** رمزية الأنثى ليشير فقط للذات الإلهية وتجلياتها الجميلة، بل ليَعْبُر بهذا الرمز إلى معارج أخرى لم تكن متاحة في الخطاب العرفاني؛ إنه إذ يتذكر ملامحها مصليا خلفها، يزداد ارتباطه بالله فيمد يده داعيا، ليسترجع قواه ويستنهض همته فيقول:

أَنْهَضُ مِنْ ذَاكِرَةِ

الأَوْجَاع،،،

أُمَنِّي النّفْسَ بِشِعْرٍ

لَمْ يَتَوَضّأْ مِنْ إِبْرِيقٍ

لَمْ يَرْكَعْ فِي مِحْرَابِ

البَوْحِ

أَوْ يَهْتِكَ أَسْتَارِ النُّور[2]

1 رينولد أ نيكولسون، في التصوف الإسلامي وتاريخه، ص92.

2 عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص135.

يحاول الشاعر أن يتجاوز عقبات تمنع قول الشعر الصادق الذي يتخطى الانفعال والآنية، ويحاول تفعيل قدرته على التغيير، فراح يتخطي الوجع، ومظاهر الترف والرفاهية والبهرجة التي كان إبريق الوضوء العثماني الفاخر يرمز لها، ويتصيد بذلك ذاك الشعر المتأبي الذي لاينصاع ولا يركع لمظاهر خارجية، فهو عنده سر مقدس كثيرا ما يقترب من هالة النور الإلهية لهذا فهو يبحث عن شعر لا(**يهتك أستار النور**).

لقد استلهم الشعر الجزائري المعاصر من الخطاب العرفاني بعض رموزه، فراحت "**المرأة**" تمثل رمزية متكثرة، فقد يكنّى بها عن الذات الإلهية باعتبارها أسمى تجلياتها. وإذا كان بعض الشعراء يكنّي عن الذات الإلهية ببعض الأسماء الأنثوية التي تروي حكايا المحبين والعشاق فإن الشاعر "**عثمان لوصيف**" «**يدخل إلى محراب الجمال الأنثوي دون تسمية مما يعني أن المرأة عنده رمز أيضا فليس ثمة امرأة محددة**»[1] فتراه يقول في إحدى قصائده:

حَيْثُمَا وَجّهْتُ شَبّابَتِي

يَنْبَلِجُ مُحَيّاكَ لِي

مُتَلَأْلِئًا..طُفُولِيًّا.. شَغُوبًا

تَنْبَلِجُ شَلّالَاتُكِ

وَشُمُوسُكِ السّكْرَى

بُخُورَاتُ الخَمَائِلِ الضّمِيخَةِ

نَافُورَاتُ اللّبَن

مَوَاوِيلُ الشّفَق

قِيعَانُ النّرْجِسِ المَغْسُولِ بِجَفْنَيْكِ

1 فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008، ص56.

كَمَائِمُ التِّبْرِ البَتُول

حُقُولُ المَرْجَان

وَالشّعْشَعَانُ الإِلَهِي الكَبِير[1]

يتملى الشاعر"**عثمان لوصيف**" تفاصيل أنثاه، وهو حال العارف المأخوذ بالتفاصيل الدقيقة، التي قد يمر عليها غيره دون أن يلقي لها بالا، لكنها أنثى من تفاصيل سحرية مقدسة، «**إن المزج بين الحب الإنساني و الحب الإلهي أو التعبير عن الأحوال الإلهية بأساليب الحب الإنساني، كان قد تم لدى الصوفية من العرب،(...) حتى إن رمز المرأة في الشعر الصوفي، لم يكتف فيما بعد بما شاع لدى العذريين من التحدث عن الأحوال الشعورية الباطنية التي تلم بالعشاق، بل أضاف إلى هذه الأحوال، الوصف الحسي المغرق لجمال المعشوقة، وفتنتها وشدة أسرها**»[2] .

إن الشاعر العارف لا ينساق وراء التفاصيل الحسية، بل يبحث عما وراءها من نداءات روحية تسبح الله في حضرة الجمال، وتقرّبه من الأصل المقدس الطاهر وهو مايشير إليه بقوله (**نافورات اللبن**)، فللبن دلالة الطهر والصفاء والفطرة السليمة، والصورة التي يصفها "**لوصيف**" صورة برزخية ينعكس فيها جمال الطبيعة على أنثاه، بل ربما كان جمال أنثاه فيضا ربانيا أغرق الطبيعة من حوله. «**إن الحب ينطوي على الكشف والترميز، ويزاوج بينهما، وهو، بوصفه خروجا من الذات وتجاوز لفرديتها، يطلق عمل الخيال على الجمع والتوحيد وتحقيق المشاركة الكونية، بتسهيل انخراط الأضداد في وضعيات جديدة لا قبل لها بها، وبتأمين انسجام المتباعدات والتوفيق بين المتباينات**»[3]، فقال:(**تنبلج شلالاتك/ وشموسك السكرى/ قيعان النرجس المغسول بجفنيك/ كمائم التبر البتول وغيرها**)، وحينها «**يغدو جمال المرأة رمزا للجمال الإلهي المبثوث في كل**

1 عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص78، 79.

2 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص137، 138.

3 وفيق سليطين، الشعر والتصوف، ص53.

عناصر الوجود، فتغيب المرأة/ الأنثى، وتولد المرأة/ الرمز، التي تتقمص الوجود، وتغمر الكون»[1].

هذا الاستعمال الرمزي للغة يعطل وظيفتها الأساسية وهي الإفهام والتواصل، بل يمنعها من أن تكون هي ذاتها «**أو ليس تشويش الأساليب المتعارفة هو فعلا نوعيا موازيا لتزلزل الكيان الصوفي في حمأة التجربة تزلزلا يعصف بواقع تناهيه وانحصاره، ويدفع به إلى التفلت من شروط الضبط والتقييد في تعقل النظام الاجتماعي اللغوي، فيعمل على هدمه وتشويش انتظامه، كما يعمل الرمز على تعكير صفاء اللغة و تعطيل قدرتها على الإفصاح والإبانة**»[2].

لقد سن الصوفية علاقة جديدة مع الله كان قوامها الحب، وصار الجمال مما يتعبد الله به. إن «**الله الذي صوره أوائل الزهاد بصورة(المعبود) الذي يجب أن يذل له العبد ويخشاه، صوره هؤلاء بصورة(المحبوب) الذي يحبه العبد ويناجيه ويستأنس بقربه يطمئن إلى جواره، ويشهد جماله في قلبه وفي كل ما ظهر في الوجود من آثاره**»[3] ، حتى اعتبر بعض الشعراء الأنوثة طقسا احتفاليا يزهو به الكون، فقال "**عبد الله الهامل**":

وَالأُنُوثَةُ احْتِفَالٌ أُولِمِي

وِالجُرْحُ الأَوّلُ آخِرُ الجُرْح

هَذَا مَا هَسْهَسَتْ بِهِ زَنْبَقَةٌ فِي سَهْوِي الصّبَاحِي اللّذِيذ

هَذَا..

الجُرْعَةُ التِّي تَنْقُصُ سُكْرَ الآلِهَةِ

صَوْتُك.[4]

1 عبد الحميد هيمة، الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر وآليات التأويل، مجلة المخبر، بسكرة، ع4، 2008، ص88.

2 وفيق سليطين، الشعر والتصوف، ص120.

3 أبو العلاء عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، ص191.

4 عبد الله الهامل، صباحات طارئة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008، ص28.

إن حضور المرأة في الشعر العرفاني حضور باذج الجمال، حتى أن نشوته تأخذ بالألباب وتعمل في العقول عمل الخمرة المعتقة. إن هذا المقام مقام عرفاني خالص فيه يسكر العارف بخمرة الجمال ويغرق في التسابيح إذ يسمع صوت حبيبته، «**فتصبح المرأة وعاء لخمرة روحية، فهي المرأة الخمر أو الخمر المرأة. إنها روح إلهية تسكر الشاعر وتحمله إلى مقام أعلى**»[1].

أما الشاعر"**أحمد عبد الكريم**" فإنه يستعمل اسما تراثيا مضمخا بالحب والتراتيل، وهو اسم "**حيزية**" فكل من «**(لبنى)، و(بثينة)، و(عزة)، ماهي إلا تجليات للمحبوب** »[2]، فهذا التعشق بالجمال المحسوس الذي تمثله المرأة «**ماهو سوى وسيلة للوصول إلى الجمال المطلق، إذ تعتبر المرأة لدى أقطاب الصوفية قمة التجلي الإلهي، فهي الوسيط الأمثل للوصول إلى الجمال المطلق**»[3]، وما"**حيزية**" إلا مثال على ذلك فقد استعملها للدلالة على أنثى من عالم مغاير ومختلف فيقول:

لِلْقَلْبِ طُقُوسٌ

تَعْرِفُهَا حَيْزِيّة

هَلْ ذِي امْرَأَةٌ

أَمْ فَرَسٌ ضَوْئِيّة؟

حَيْزِيّة

نَرْجَسَتِي الأُولَى

سَأُسَمِّي غَيْبَتَهَا

وَشْمُ الرُّوحِ الثّكْلَى ...

أَجْرَاسُ الشّاهِدَةِ

1 فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص56.

2 عبد الحميد هيمة، لغة الحب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر،مجلة الخطاب الصوفي، الجزائر، ع1، 2007، ص31.

3 محمد كعوان، شعرية الرؤيا و أفقية التأويل، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،ط 1، 2003، ص 74.

الأَزَلِيّةِ[1]

إن الخطاب العرفاني خطاب متعال، لهذا «**كان المحبوب في الحب الصوفي متعاليا لا يدرك وكان مثل هذا الحب حافلا بالأفكار والمعاني والأذواق متوجها إلى غاية لا تشبهها غاية كان أقوى وأعنف وأسمى من كل حب آخر، وكان أعلام العشق حقا وبلا مرية هؤلاء الصوفية الصادقين** »[2].

ولأنه متعال فعلا كنّى العارفون على هذا الحب برموز كثيرة، لقد سما "**أحمد عبد الكريم**" بأنثاه التي حولها إلى فرس من نور، مشيرا بذلك إلى براق **النبي عليه الصلاة السلام** ورحلة الإسراء والمعراج، إن هذه **الأنثى / الرمز**، هي رمز لرحلة الصوفي العارف إلى سماوات الطهر والنقاء، حيث يحضى بالقرب من الذات الإلهية، هذه الرحلة التي يغيب فيها العارف عن نفسه ولا يحضر إلا بالله، إنها غيبة غير أنها لا تدوم إلا للحظات، ويعود يحمل آلام الفقد من جديد، وتعود روحه إلى أسرها المادي ثانية (**وشم الروح الثكلى**)، **فـ** «**المرأة، بوصفها المحبوبة، رمزا للأنوثة الخالقة، للرحم الكونية. وهي، بوصفها كذلك، علة الوجود ومكان الوجود، والعاشق لكي يحضر فيها يجب أن يغيب عن نفسه ـ عن صفاته، يجب أن يزيل صفاته، لكي يثبت ذات حبيبته، وينوجد بهذه الذات**»[3].

كما طغى الشعور بالحنين والشوق للمرأة في الشعر العرفاني الجزائري المعاصر، وذلك لأن الحنين هو الميثاق الذي يربط الرجل بها، لا باعتبارها ذاتا، لكن باعتبارها الجزء المفتقد منه، لهذا تنكشف الأنثى في التجربة العرفانية بوصفها جسدا للحب الإلهي الذي يحيل إلى تجلي العلو في الصورة الفيزيائية المحسوسة.

إن الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر، لا يقف عند صور الحس، بل يعتبرها عتبة ينطلق منها نحو عوالم المطلق واللانهائي،«**واللانهائي امتداد بلا نهاية، أفق مفتوح، فهو طاقة**

1 أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص30.

2 عبد الكريم اليافي ، دراسات فنية في الأدب العربي، ص193.

3 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص107.

متجددة وانشراح دائم، فهو لا يتسم بالثبات، إنه ذو ماهية متصيرة، المتموج، الصائر يفترض لمحايثته لغة صائرة هي الأخرى. ..، و هذا الاقتراح الجديد تكون الكتابة الصوفية قد اختارت طريقها في التعبير ومعنى الطريق في التعبير هو الجانب الأسلوبي واللغوي »[1]. هذا اللانهائي المتكثر يعبر عنه العارف بطرق مختلفة وما الحنين للأنثى إلا رمز للحنين للأصل الرباني في الإنسان الذي دنسته المادة، و**"لابن عربي"** قول جميل في منبت هذا الحنين؛ إذ يقول إن الله خلق حواء من ضلع آدم ثم أخرجها فلما أفرغ الله مكانها «**عمر الله الموضع من آدم الذي خرجت منه حواء بالشهوة إليها إذ لا يبقى في الوجود خلاء، فلما عمره بالهواء حن إليها حنينه إلى نفسه لأنها جزء منه**»[2]، فكان شوقه إليها غلابا، وهو حال الإنسان العادي، فما بالك بالشعراء العارفين، وهم أرق الناس قلوبا، وأكثرهم إحساسا، وفي هذا المقام يقول الشاعر**"الأخضر فلوس"** معبرا عن شوقه العارم لأنثاه:

سَأَلْتُكِ هَلْ تَذَهَبِين؟

ضَحِكَتْ ـ وَمَدّتْ يَدًا لِلْوَدَاع

وَدَسّتْ عُيُونُكِ بَيْنَ ضُلُوعِي أُغْنِيّةً لِلْحَنِين[3]

ثم يقول:

تَرَجّلْتُ عَنْ مُهْرَةِ الشّوْقِ عِنْدَ

شَوَاطِيءِ (فِينُوس) فَسَاءَلَتُ نَسْمَةَ الرّيح

عَنِ الصّدفَاتِ التّي قَدْ حَوَتْ سِرّ ذَاكَ الجَمَال

وَعَنْ مَوْكِبٍ فِي المَحَارَة

فَمَرّتْ بِدُونِ جَوَاب..

1 صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 52

2 ابن عربي ، الفتوحات المكية،ج2، ص192.

3 الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص65، 66.

سَرَحْتُ بِطَرْفِي بَعِيدًا

رَأَيْتُكِ رَاحِلَةً كَالشّرَاع

وَتَبْتَسِمِينَ كَأَنّكِ فِي زُرْقَةِ البَحْرِ ضَوْءَ مَنَارَةٍ

فَأَسْرَجْتُ مُهْرَةَ شَوْقِي

وَأَيْقَنْتُ أَنّكِ فِينُوسَ رُوحِي اخْتَزَلَتْ

أَسَاطِيَر كُلّ العُصُورِ

وَأَنّكِ تَخْتَزِلِينَ جَمِيعَ الحَضَارَة[1]

إن لطافة المعنى العرفاني وشفافية عالمه الأصيل الذي يتسع ويمتد لمساحات سامية من النور تبعث في الذات العارفة نشوة العودة إلى الأصل؛ إذ لا وجود للإنسان بعيدا عن هذه النفخة الإلهية فيه فـ «**النفس الإنسانية التي وهمت أن لها وجودا غير وجود الحق فحجبت عنه، لا تزال تشتاق إلى الاتصال به، وتحن إلى الرجوع إليه لأنها مجلى من مجاليه**»[2]، والمرأة هي أعظم هذه المجالي وأكملها، لهذا يقول "**ابن عربي**": «**فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله**»[3].

إن الشاعر"**الأخضر فلوس**" يسائل أنثاه، بل يناشدها البقاء، إنها محاولة للإمساك بلحظة التجلي، التي تمتد للحظات قصيرة جدا، يظل العارف في شوق لعودة الوصال بمحبوبه. هذا ما يجعله في قلق دائم وخوف مستمر من أن ينقطع حبل الود هذا ويعيش غربة ثانية، (**سألتك هل تذهبين/ ضحكت ومدت يدا للوداع/ ودست عيونك بين ضلوعك أغنية للحنين**)، فحياة الشاعر العارف بين خوف ورجاء، خوف من انقطاع المدد الإلهي، ورجاء في عقد عرى الوصال والمحبة بينهما.

إن هذا الشوق للأصل الرباني الذي يتجلى في المرأة، إنما هو نتيجة للشعور بالاغتراب، فالعارف غريب بين الناس غريب عنهم، إنه يحيا غربتين، فلا هو قادر على الاندماج في الحياة

1 المرجع السابق، ص70، 71.

2 ريلوند ألن نيكولسون، في التصوف الإسلامي وتاريخه، ص92.

3 ابن عربي، فصوص الحكم، ص217.

الاجتماعية ولا هو قادر على تحمل نار الاغتراب عن موطن الطهر الذي منه خلق وإليه يحن، ذلك أن العزلة كما تقول "**سعاد الحكيم**": «**طبع صوفي..فلا يكاد المتصوف يقطع مسافة في منازل السائرين حتى تتعشق روحه العزلة، وتتجافى عن المخالطة، ويعيش رحلته الوجدانية الخاصة في عمق وحدته، وهذه الوحدة أو العزلة العفوية لها مردودان: الأول أنها تمكن الصوفي من اكتشاف طريقه الخاص، ومن عيش تجربته الفردية، والمردود الثاني للعزلة هو تفرد الصوفي في لغته الخاصة الناتجة عن تجربته المخصوصة .. لذلك قلما نجد صوفيا يرث تجربة أو لغة صوفي آخر**»[1].

هذه الغربة جعلته يحيا محاولات مريرة بحثا عن هذه النقطة الوضاءة، فهو لا يأنس إلا في حضرة الله، وهو لذلك دائم الاستعداد لتلقي الواردات الربانية، والاستزادة من المدد الإلهي، وهو ما أشار له بقوله :(**فأسرجت مهرة شوقي**) والمهرة رمز لرحلة السير في مدارج الوصول إلى الله، حينها يقر الشاعر العارف أن "**فينوس**" التي كانت على مر الحضارات رمزا للجمال والخصوبة، هي عنده رمزا للروح الكلية أو الجمال الإلهي المطلق، «**تلك هي جدلية اللقاء بين الحب الجسدي والحب الروحي، والتي يتولد عنها الحب الصوفي. يوصل هذا الحب إلى حالة من الوجود الأعلى، والوعي الأعلى: يتحد العاشق والمعشوق، في حب بلا حد**»[2]، يختصر الزمان والمكان، بل يختزل الحضارات كلها. وهو نفس الشعور بالشوق الذي ترجمه "**عبد الله العشي**" في قصيدة "**أجراس الكلام**"[3]فيقول:

أَحْيَانًا يَغْلِبُنِي الشّوْق
كَمَا لَمْ يَغْلِبْنِي مِنْ قَبْل...
فَأَخْرُجُ عَنْ صَمْتِي...
وَأَمُدّ يَدِي..
وَكَأَنّي أُمْسِكُ بِالصّوْت
لَكَأَنّ الصّوْتَ القَادِمَ نَحْوِي
أَنْت...
وَأَمُدّ يَدِي..

1 سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص35.

2 أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص156.

3 عبد الله العشي، مقام البوح، دار هومة، الجزائر، د ط، 2000، ص27.

أَنْت...

.....

.....

فَتَعُودُ يَدِي نَحْوِي

وَأَعُودُ أَنَا..

لِلصّمْت

تغزل الشاعر"**عبد الله العشي**" بصوت محبوبته كناية منه بالجزء على الكل، إنه صوت يأتي من مدائن بعيدة، ويختفي بسرعة كبيرة، لهذا يظل يكابد مرارات الشوق والحنين إليها، هذا ما جعله يتوهم حضورها ويمد يده لمعانقة ظلها، إلا أنه يصطدم بحقيقة غيابها فيعود منكمشا مقهورا، ويعود للصمت من جديد. إن هذه الأنثى التي عبر عنها الشاعر"**عبد الله العشي**" في غير موضع بصفات مختلفة كان غيابها دائما يقوده إلى صمت مطبق، إنما هي اللغة ذاتها التي تعبر عن عجزها أمام شساعة الرؤيا. «**فاللغة الصوفية لغة تجاوزية منفتحة على هاجسها الإلهي، والإلهي يحضر في كل شيء في المرأة**»[1]. إنه يمد لها يده لتأخذ بها وتفصح عن مواجيده الحرّى، وتتجاوز به عالم المادة الآسر لروحه، فتجربة التجاوز في العرفان إنما هي تعبير عن البحث الدائم عن وارد جديد، "**لأن ما تكررلا يعول عليه**"،كما يقول "**ابن عربي**"، وهي في الكتابة بحث عن طرائق تعبيرية جديدة «**وهو في الحداثة مسلك أصيل للتجريب والكتابة والإبداع والفرادة، وتعبير عن إيمان راسخ بالممكن، والقدرة على تحقيقه، وفي كليهما إرادة لتحقيق أبعاد جديدة للمعنى، وطرائق مختلفة للعبارة**»[2]، لكن أنثاه تسحب يدها، في إشارة إلى صعوبة إيجاد المعادل اللغوي لتجربة المطلق واللانهائي.

نخلص مما سبق إلى أن الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر قد استعمل رمز "**المرأة**" العرفاني الذي كان غالبا ما يشير إلى التجلي في الفكر العرفاني بعامة، إلا أنها استعمله بطريقة ذكية ليفرغه من هذا المحمول في مرات عديدة ويشغله بمضامين أخرى خادمة لسياقات التجربة، فكانت

1 عبد الحميد هيمة، لغة الحب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، ص47.

2 عبد الله شنيني، المؤتلف بين التصوف والحداثة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص146، 147.

المرأة رمزا للشوق والحنين وتعبيرا عن الاغتراب الذي يعيشه الشاعر، وكانت رمزا لرحلة العروج لعوالم الشعر والكلمة، كما كانت إشارة للغة العاجزة عن حمل ثقل الرؤيا.

إن رمز **"المرأة"** الذي ارتبط بالتجليات الإلهية في الفكر العرفاني، استخدم في الشعر الجزائري المعاصر باعتباره نبعا ثرّا يمتاز بالتعدد والتكثر والتجدد، والشاعر الجزائري إذ يستظل بفيء الرمز العرفاني، لا ليعلن استسلامه لضغوطات الحياة، بل ليجابه بوساطته الواقع ويواجه اكراهاته. ولما كانت المرأة رمزا للجمال وكان الشعر محتفيا بالجمال أينما وجد، فقد استخدم هذا الرمز في سياقات مختلفة وبدلالات متعددة؛ إذ أن لكل شاعر ما ينغص راحته وما يقض مضجعه، فمنهم من رأى فيها رمزا للشوق والحنين لعالم روحي رحب يتجاوز الواقع المعيش ويخفف به وطأة الاغتراب، ومنهم من رآها رمزا للغة المتأبية الانصياع لرؤى الشاعر، وماهذا إلا غيض من فيض تجارب عديدة موغلة في الجمال والإبداع و حرية بالدراسة والتحليل.

ثانيا.رمز الخمرة

تعد الخمرة وتوابعها من كأس وسكر وندام ....، من الرموز المتكررة في الخطاب العرفاني، وإن لم يكن العارفون أول من خاض في هذا الموضوع، إذ «**أن شعر الخمر وإن كان يرجع إلى العصر الجاهلي، إلا أنه لم يستكمل ملامحه النهائية إلا في عصر العباسيين، حيث بلغ في ذلك العصر الذي كان يموج بتيارات وافدة، تمام نضجه الاستيطيقي**»[1]. وكلنا يقف أمام قصائد **"أبي نواس"** مثلا ليرى كيف شغلت هذه الموضوعة جل ما كتب الرجل؛ إذ كانت الحضارة الإسلامية وقتها تعيش ترفا ماديا بيّنا وجليا، كما أن انفتاح العالم الإسلامي على حضارات جديدة جعلته أرضا خصبة لتعايش تيارات ثقافية وفكرية متناقضة تماما. وهو ما يؤكد «**أن الخمريات الصوفية، لم تكن لتبدأ من فراغ خالص، وإنما استلهمت ذلك التراث الهائل من الشعر الخمري، استلهمت صوره و أخيلته وأساليبه، ولم تستلهم ما حفل به من مجون وإباحية**»[2].

1 عاطف جودة نصر،الرمز الشعري عند الصوفية، ص339.

2 المرجع نفسه، ص339.

لقد تأكد لنا قبلا أن الشاعر العارف يتجاوز عالم الظاهر نحو الباطن، وهو إذ يفعل ذلك لا يجد معادلا لغويا لتلك التجربة الباذخة العلو والطهر، كما أن هذا العروج من عالم حسي مادي إلى عالم مثالي مطلق ولا نهائي، يلون الشاعر بمظاهره فيدخله محملا بأدواته وأساليبه وأخيلته الحسية، غير أنه يخرجها من سياقاتها المعهودة ويزج بها في أخرى خارجة عن مألوف العقل والقول «**فإن تلك الإشارية جعلت اللغة الصوفية تخرق مألوف اللغة الطبيعية ووظيفتها التواصلية، مما أضفى على اللغة الصوفية شعرية جمالية روحية متميزة، أذهلت وأدهشت القراء سواء كانوا من أهل النسبة أم من عشاق الشعر فقط**»[1]. فتأخذ بذلك دلالات جديدة وتكتسب معان مختلفة قد لا تمت للقديمة منها بصلة، بل كثيرا ما تكون على نقيضها تماما، ومن ذلك رمز الخمرة التي تحولت " **في الشعر الصوفي كما تحول الغزل العذري، إلى رمز عرفاني على ماكان الصوفية ينازلونه من وجد باطن** "[2]؛ إذ لم تصبح الخمرة تدل على حالات النشوة القصوى التي يحياها السكير العربيد، والتي تقوده إلى رعونة مستهجنة في الفعل والقول، حتى وصفت بأم الخبائث.

وتعد "**رابعة العدوية**" أول صوفية استعملت هذا الرمز للدلالة على الحب الإلهي ونشوته، وهذا القول مما ينسب لها :

كَأْسِي وَخَمْرِي وَالنّدِيمُ: ثَلَاثَةٌ وَأَنَا الْمُشَوّقَةُ فِي الْمَحَبّةِ: رَابِعَـــة

كَأْسُ الْمَسَرّةِ وَالنّعِيمِ يُدِيرُهَـا سَاقِي الْمُدَامِ عَلَى الْمَدَى مُتَتَابِعَة

فَـإِذَا نَظَرْتُ فَلَا أَرَى إِلّا لَهُ وَإِذَا حَضَرْتُ فَلَا أَرَى إِلّا مَعَــه[3]

إذن، للخمريات الصوفية بواكير ترجع إلى منتصف القرن الثاني الهجري،كما أنها استفادت من الازدهار الذي عرفه هذا النوع من الشعر في العصر الأموي والعصر العباسي خصوصا، فاستغل المتصوفة حقله الدلالي، واستفادوا من مصطلحاته التي شحنت بطاقة عرفانية فيما بعد، و منها:

1 محمد التهامي الحراق، التجربة الشعرية الصوفية وسؤال اللغة، موقع طواسين للتصوف والإسلاميات ، الرابط الإكتروني:http //TAWASEEN .COM

2 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص340.

3 عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الالهي رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية ، مصر، ط2، 1962، ص173.

الصحو والسكر، والغيبة والحضور، والشرب والري وغيرها...، إلا أن الخمريات الصوفية المطولة لم تظهر إلا متأخرا، ولعله من نافلة القول التأكيد أن الرمز الخمري لم يكتمل نضجه إلا مع **"ابن الفارض"** الذي خصص لهذا الرمز قصيدة كاملة عرفت **"بالميمية"**، «**والتي تعد بحق نموذجا لاكتمال الرموز الخمرية في الشعر الصوفي بشكل عام**»[1]، والتي أبانت عن قدرة فذة بالتعالي بهذا الرمز من الحسية إلى الروحية، بإضفاء أبعاد عرفانية خاصة به والتي يقول فيها:

شَرِبْنَا، عَلَى ذِكْرِ الحَبِيبِ، مُدَامَــةً، سَكِرْنَا بِهَا، مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الكَرْم

لَهَا البَدْرُ كَأْسٌ، وَهِيَ شَمْسٌ، يُدِيرُهَا هِلَالٌ، وَكَمْ يَبْدُو إِذَا مَزَجَتْ نَجْــم

وَلَوْلَا شَذَاهَــا مَا اهْتَدَيْتُ لِحَانِهَــا وَلَوْلَا سَنَاهَا مَا تَصَوّرَهَا الوَهْــــم[2].

وبالتالي، خلصها الشاعر العارف من ظواهرها المادية وأثبت مالها من صفات معنوية؛ كالصفاء والنشوة، بل زادها صفات أخرى أضفت عليها صبغة الرمز العرفاني، و«**ماكان للشاعر أن يلجأ إلى هذه الموضوعة، في صفتها الممقوتة والمحرمة شرعا، لو لم يجد في التعبير بها معادلا موضوعيا لحال من الأحوال الصوفية العالية، إن لم نقل أكملها وأعلاها على الإطلاق**»[3]. فوجدوا فيه أجنة لمعاني وافقت بعض ما كان يعتمل في نفوسهم، وقد استفاد الشعر الجديد من «**ما يلازم الخمر من نشوة وسكر، وما يكون في مجالسها من سماع وطرب، وما عبر عنه شعراؤها من غياب وفناء، وما استعملوه من ألفاظ وأوصاف كالعتق والقدم ونحوها كل ذلك كان دافعا لاستعمال الخمر وشعر الخمر في تعبير الصوفية عن حالات شبيهة بتلك التي يعيشها ، الشاعر مع الخمر ولو من وجه مخالف**» [4].

1 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص366.

2 ابن الفارض، الديوان، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص140.

3 مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، منشورات اتحاد العرب، دمشق، ط1، 2002، ص96.

4إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف(الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، ص 58.

أما في الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر؛ فقد أضحت الخمرة –في كثير من الأحيان–معادلا موضوعيا للارتواء بالحب الإلهي، و الهروب من واقع ذميم: ألا ترى "**عبد الله حمادي**" يقول:

هُوَ الشُّرُودُ الذّي مَا دُونَهُ

أَمَلُ

وَلَا اكْتِنَاهَ يَفُكّ

لُغْزَ فَحْوَاهُ..

تَلَاطَمَ المَوْجُ

وَانْدَاحَتْ خَوَاطِرُهُ

وَهَامَ بالسّاحِلِ المَوْعُودِ

مَجْرَاهُ،

وَحَنّتِ النّقْطَةُ الأَنْقَى

لِفَالِقِهَا

وَ أَلْهَبَ السُّكْرُ

دُنْيَاهُ وَأُخْرَاهُ،

وَأَيْنَعَ الغَيْبُ فِي أَوْتَارِ

غَيْبَتِهِ

وَهَامَ بِالوَهْمِ

مَجْرَاهُ وَمَرْسَاهُ..[1]

إن الشاعر في هذه التلويحات والتلميحات يصف واقعا مريرا يعيشه العربي أينما كان، فقد خلفت الانكسارات والانهزامات التي عانى منها شروخا في نفسه، وأصبح هذا الواقع الموبوء يؤزمه حتى إنه لا يُرى فيه بصيص أمل، لقد عمّت الهموم وتلاطم موجها، وأصبح الغد لايمثّل إلا هاجسا مخيفا بالنسبة له؛ إذ طغت المادية في زمن وصف بالسرعة والتكنولوجيا، وضاقت الروح بإسارها بما تراه من نقص ونشاز وقبح، ضمن نظام اجتماعي لا تحكمه المثل العليا بل تحكمه المصالح المادية ، وصار لزاما البحث عن الإنسان الحق وإعادة التوازن للحياة مرة أخرى، وبدلا من أن يلتمس العارف «**ذلك داخل الواقع نفسه، ويسعى إلى تغييره اجتماعيا، بوسائله العملية، فإنه على العكس يغض طرفه عنه، ويشيح بوجهه عما يعتمل فيه من صراع، تهربا من معضلات الحياة المتناقضة، وخشية من مغبة الولوج فيها، لينحى باللائمة على نفسه هو**، (...)، **وبذلك يتخذ من "ذاته الفردية" بديلا عن الواقع الاجتماعي**»[2]، إذن في ظل هذه الأزمات التي يحياها الشاعر العارف وبعده كل مثقف، يحن الشاعر لنقاء روحه وصفائها التي تمثل نفخة الله في هذا الجسد المادي، إنه يحتفي بالنقطة الأنقى فيه فهي أقرب ما فيه إلى الله لهذا ترى "**مصطفى دحية**" يقول في مثل هذا المقام:

جِئْتُ

مِنْ خَامَةِ الله

يَسْبِقُنِي البَرْقُ

يَقْتَفِي أَثَرِي تَوْأَمَان:

جَسَدِي...

1 عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص58، 59.

2عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص263، 264.

وَنَشِيجُ المَعَانِي [1]

إن هذه النقطة الأنقى التي سماها **"مصطفى دحية"** خامة الله هي التي يحن لها الشاعر ويتوق للاقتراب في صفائها من الحضرة الإلهية. إن هذا الشوق العارم هو الذي يسبق حالات التجلي والتي كنى عليها **"دحية"** بالبرق المشير إلى الواردات والتجليات، فالشاعر في مثل هذه الحالات كأنه يحيا حالة سكر، والسكر كما يعرفه أهل النسبة «**السكر غيبة بوارد قوي**»[2]. هكذا عرف الصوفية هذه الحالة من اللاوعي التي تغشى العارف فجأة عند تنزل الواردات الإلهية عليه في لحظات التجلي التي ينحسر فيها دور العقل، وتنقص قدرة العارف على التمييز بين الأمور، فهو كما يرى **"القاشاني"**:«**دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة ، لأن روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل لما انجذبت إلى جمال المحبوب بعد شعاع العقل عن النفس، وذهل الحس عن المحسوس ، وألم بالباطن فرح ونشاط وهزة وانبساط تباعده عن عالم التفرقة والتمييز، وأصاب السر دهش ووله وهيمان دونه لتحيز نظره في شهود الجمال، وتسمى هذه الحالة سكرا لمشاركتها السكر الظاهري في الأوصاف المذكورة**»[3]. إن هذا التوافق بين أوصاف السكر بخمرة حسية والسكر بخمرة روحية هو الذي جعل الشاعر يكني عن تلك اللحظات الجليلة في قرب الله بالسكر الذي يكون ناتجا عن تجليات عظيمة وواردات قوية لهذا يقول **"حمادي"** إنها لحظة (**أينع الغيب في أوتار غيبته**) وتبدى له ماكان خفيا، و**"الغيبة"** مصطلح عرفاني أيضا يرى **"القشيري"** أن السكر أقوى منه[4] .

لقد استعان **"عبد الله حمادي"** بالمعجم العرفاني وبالسكر خصوصا، ليعبر عن ذلك البعد الروحي والصفاء الداخلي الذي يعتاض به الشاعر عن رمضاء المادية وقبح الواقع ونشازه، إنه يبحث عن الانسجام داخل هذه الذات، لا في ظلال واقع موبوء.

---

1 مصطفى دحية، بلاغات الماء، ص43.

2 القشيري، الرسالة القشيرية، ص153.

3 عبد الرزاق بن أحمد القاشاني، كشف الغر المعاني في نظم الدرر(شرح تائية ابن الفارض)، تح:أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005، ص29.

4 ينظر القشيري، الرسالة القشيرية، ص153.

كما قد يستعمل الشاعر "**الخمرة والسكر**" للدلالة على الجمال الإلهي الذي ينعكس على الطبيعة ويتجلى فيها. وهذا الضرب من القول ليس جديدا على الشاعر "**عثمان لوصيف**" فقد أدرك العارف بحسه أن الطبيعة «**زاخرة بالحياة، والجدة الباعثة على دهشة طفولية، ومن ثم لم تكن الطبيعة، في تصوره شيئا هامدا ساكنا، وإنما بدت له على نحو ذاتي متشخص، مفعم بالوجدان، فمثلما أدرك نفسه، أدرك الطبيعة حية عاملة تفرح وتأسى، وتغضب وترضى**»[1]، بل تسكر وتصحو فقال:

الطّبِيعَةُ كُلّهَا سَكْرَى مِنْ عِشْقٍ

وَالسّمَاوَاتُ تَتْرُكُ مَوَاقِعِهَا

لِتَتّحِدَ بِكَ

فِي سَنْفُونِيّةٍ خَالِدَة[2]

تعتبر الطبيعة جزءا مهما في العرفانية، فالعارف في سفره يبحث عن سر هذا الكون، عن معرفة الحق تعالى والوصول إلى الحب الإلهي، الأمر الذي جعل العارف يرى كل شيء في الطبيعة، بل في هذا الكون رمزا للذات الإلهية وتجل من تجلياته، وهي عنده حية متحركة، لهذا يراها الشاعر "**عثمان لوصيف**" سكرى من سحر التجليات وعظمتها. فهي كالإنسان الذي تسكره رؤية الجمال، فـ «**إذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر، وطابت الروح، وهام القلب**»[3]، هكذا هي الطبيعة عند "**لوصيف**" تشعر وتحس، ترى وتسمع، بل تسكر بخمرة الجمال الروحية وتهيم به، ويقول أيضا:

تَبْرُزِينَ لِي فِي كُلّ وَاد

مَعَ سَقْسَقَةِ الفَجْر

1 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص288.

2 عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص51.

3 القشيري، الرسالة القشيرية، ص153.

وَعِنْدَ هَمْهَمَةِ الغَسَق

وَهَاهِيَ ذِي الطّبِيعَةُ كُلّهَا

تَتَهَدّجُ مَخْمُورَة

ثُمّ تَنْدَلِقُ فِي فَيْضِكَ الضّمِيخ

آمِنَةً... مُطْمَئِنّةً[1]

لقد أحب الشاعر العارف الطبيعة، لأنه رأى فيها تجليات الله، وهو ديدن العارفين؛ إذ يروي "**الطوسي**" عن "**أبي حمزة الصوفي**" أنه «**كان إذا سمع صوتا مثل هبوب الرياح، وخرير الماء، وصياح الطيور، فكان يصيح ويقول: "لبيك" فرموه بالحلول، لبعد فهمهم في معنى إشارته**»[2]، وإن كان "**الطوسي**" قد برأ "**أبو حمزة الصوفي**" من الحلول، فإننا ننزه الشاعر أيضا، وما ذلك إلا لأن الخطاب العرفاني الذي يؤطره النموذج المعرفي العرفاني يقوم على الرؤية التوحيدية المعتقدة أن العلاقة بين الإنسان والإله قائمة على بلاغة الفصل و الوصل « **وهو ما يكشف عن رؤية تحليلية تركيبية تأويلية عالية المستوى تنسجم مع طبيعة التكليف الاستخلافي الذي حمله الإنسان**»[3]، فقوله بهذا لا يعود إلا لشغفه بالطبيعة ورقة نفسه وصفاء روحه التي ترى في الطبيعة الجامدة روحا تحس وتشعر، «**وذلك أن أرباب القلوب، ومن كان قلبه حاضرا بين يدي الله، ويكون دائم الذكر لله، فيرى الأشياء كلها بالله، ولله، ومن الله، وإلى الله**»[4].

ومن المبتدع في الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر، أن يتغزل الشاعر بأنثاه باسم من أسامي الخمر إذ يقول : "**عبد الله حمادي**" في إحدى قصائده:

أَيّتُهَا الحَبِيبَةُ

1 عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص41.

2 أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص495.

3 شراف شناف، القراءة المعرفية (رؤية توحيدية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2021، ص37.

4 أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص495.

أَيّتُهَا العَجِيبَةُ

كَيْفَ للنّوَارِسِ أَنْ تَسْكُنَ المَقَابِرْ

.. النُّورُ يَا "سُلَافَتِي"

يَحْجُبُهُ المَغِيبُ عَنْ أَسَاوِرِ

يَدَيْك[1]

يجتمع في هذا المقطع رمزان عرفانيان عريقان وهما المرأة والخمر؛ فالأول نتيجة حتمية للثاني، ألا ترى ان المرأة تجل من تجليات الله، بل هي أعظم تجلياته وأكملها على الإطلاق، والخمر الذي من خصائصه السكر هو غيبة العارف عن نفسه وعن غيره حين التجلي، إنها توليفة جميلة يصنعها **"عبد الله حمادي"** بين هذين الرمزين، فتصبح بذلك المرأة وعاء الخمرة الروحية التي بها يسكر العاشق المحب، إلا أن هذه التجليات النورانية يحجبها الجسد المادي وتقنع بالظاهر من الأمور دون الولوج لباطنها (**النور ياسلافتي/ يحجبه المغيب عن أساور/ يديك**). لقد أنتج العارف لغة خاصة به، لأن «**لغة المنطق قاصرة عن أن تعبر عن تلك المعاني الذوقية التي يدركها الصوفي في أحوال وجده، فليس لديه إلا لغة الإشارة والرمز، ولغة الخيال والعاطفة، يوميء بها إيماء إلى تلك المعاني التي لا يدركها على حقيقتها إلا من ذاق مذاق القوم وجرب أحوالهم**»[2]، ولا تصبح الخمرة في «**هاته الحالة هدفا في حد ذاتها، بل تتجاوز لتصبح الطريق الوحيد الموصل إلى التجلي الشعري في صورته الحسية والمعنوية**»[3].

أخيرا، وجب التنويه إلى ما أشار إليه **"صلاح فضل"** باسم الصوفية الأسلوبية «**أي اصطناع الأسلوب الصوفي دون تجربته الغيبية اللاهوتية الحميمية، حيث يتم تبني اللغة و طرح**

1 عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص99.

2 ابن عربي، فصوص الحكم، ص19.

3 محمد بلحسين، شعرية الرمز الخمري عند الشاب الظريف (مقاربة نصية)، مجلة الخطاب الصوفي، جامعة الجزائري، ع1، 2007، ص228.

الأيديولوجيا التاريخية»[1]، وهو ما يلاحظ في تجارب شعرية عديدة سواء في الشعر العربي أو في الشعر الجزائري المعاصر، ومن ذلك قول "**مصطفى دحية**" واصفا الذات الإلهية بما لا يليق بجلالها:

أُقْسِمُ:

سَالَ اللهُ فَوْقَ جَبْهَتِي

وَحِينَ صَلّيْتُ:

رَأَيْتُ وَجْهَهُ الأَكْلَفَ ضَامِرًا[2]

إن هذه الصفات التي ينعت بها الشاعر الذات الإلهية لم ترد في الخطاب العرفاني الذي يعتبر الشعر ترجمان التجربة، والذي تقوّم فيه النموذج المعرفي العرفاني بالأساس على ركيزة محبة الله وتقديس ذاته وصفاته، ففي قوله (**رأيت وجهه الأكلف ضامرا**) مساس بالذات الإلهية وتجسيد حسي لها، حينها يصبح الخطاب العرفاني: «**يقوم على الخطيئة والمجون لا على التقوى، وعلى القراءة لا على التجربة، وعلى الشهوة لا على الزهد، وعلى التلاعب اللفظي لا الرؤيا الصادقة. وهو ما يدل على انحراف الروح وزيغ النفوس لا على تزكيتها والسمو بها إلى مراتب الكمالات** »[3]. ويصبح الخطاب العرفاني في هذه الحالة مجرد بديل كتابي ولعبة لغوية أسلوبية، يتصيد بها الشاعر بعض الأخيلة إذ يزج برموز عرفانية في سياقات جديدة وغير معهودة.

كما يقول "**أحمد عبد الكريم**":

أَنَا طَرَفَة

إِسْفَنْجَةُ الأَنْخَابِ

وَالخَمْرُ العَتِيقَةُ وَالأَذَى

1 صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995،ص192.

2 مصطفى دحية، بلاغات الماء، ص66.

3 فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص63.

وَأَنَا الغِوَايَةُ وَالنّبِيذُ وَقَدْ مَشَى

(حَتّى تَحَامَتْنِي العَشِيرَةُ كُلَّهَا)[1]

يصف" **أحمد عبد الكريم** " في هذا المقطع تمرده، واستعمل للتعبير عن ذلك رمز "**الخمر**" هذا الرمز العتيد في الخطاب العرفاني، غير أن الخطاب العرفاني يستعمله للتعبير عن حالات غيبة العارف عن الدنيا، بل حتى عن نفسه لحظة سكره بخمرة الجمال في حضرة تجليات الله، لكن "**أحمد عبد الكريم**" أضاف لخمرته صفة من صفاتها الحقيقية وهي "**الأذى**" ليخرجها بذلك من رمزيتها ومن إطار النموذج المعرفي العرفاني إلى مدلولها الحقيقي، فخمرة العارف لا أذى فيها.

وفي أنموذج آخر يقول "**عبد الله الهامل**":

بِك

عَابِرًا بَيْنَ

سَكِينَةِ اللهِ

وَالتّفّاحَةُ آدَما

بِقِنَاعِ مُهَرّجٍ

وَحِذَاءِ بَهْلَوَان[2].

في هذا المقبوس الشعري ينتهك "**عبد الله الهامل**" قداسة السكينة التي يحظى بها المؤمن في حضرة الله، ويستخف بهذه الحالة المتعالية، باستعمال كلمات وتراكيب قد لا تليق بهذا الموقف، حين يقول (**بقناع مهرج، وحذاء بهلوان**)، حينها يصبح الخطاب العرفاني أقرب ما يكون إلى المشروع "**الأدونيسي**" الذي جمعه نظريا في كتابه:"**الصوفية والسوريالية**"، ويصبح الخطاب العرفاني حينئذ خواء من جانبه الروحي وتجربته اللاهوتية الغيبية، ووقتها تصبح التجربة الشعرية والعرفانية «**لاتلتقيان**

1 أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص66.

2 عبد الله الهامل، صباحات طارئة، ص56.

إلا في تلك المنطقة المحدودة التي نسميها التجريد، وبشكل أساسي في هذه العملية السيميولوجية المتمثلة في إعادة تشفير اللغة»[1] ، ويصبح الخطاب العرفاني في الشعر مجرد بديل أسلوبي وتقنية حداثية تتزين بها القصيدة المعاصرة.

إن أهم ما يمكن أن نخلص إليه عطفا على ما سبق مايلي:

إن انتقال التجربة العرفانية من المعاينة إلى التعين، ومن الصمت إلى البوح، مسألة عسيرة جدا، وقد أسهمت اللغة بقسط وافر في هذا العسر، وذلك لأنها لغة المؤتلف، والخطاب العرفاني أسس وجوده على المغايرة والاختلاف، فكان إيجاد معادل كتابي يكافئ ثراء هذه التجربة المتعالية، يستوجب من اللغة إفراغ دوالها من محمولاتها القديمة وشحنها بطاقة روحية تقترب من عمق التجربة، فكان الرمز هو مخرج النجدة من هذا المأزق، وقد استعان الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر برموز عرفانية عتيدة كالمرأة والخمرة والبرزخ وغيرها، إلا أنه أضفى عليها محمولات جديدة تترجم فرادة التجربة الشعرية وتعكس ثراءها.

ولما كان الرمز على درجة عالية من الكثافة والإيحاء، فقد كان له دور بارز في بناء الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر، الذي جاء ردا على الخطابات الأيديولوجية التي أرهقت كاهل الشعر الجزائري فترة من الزمن، ومناهضة للفكر المادي الذي غزى العالم الإسلامي. وكان الرمز إضافة إلى ما سبق كتوما ضنينا بمضامينه لايبدي إلا بقدر ما يخفي منها، كان على القاريء أن يبذل جهدا مضاعفا لاستنطاقه، واكتناه أسراره وخباياه.

ولأن الخطاب العرفاني يجتاز ظواهر الأمور نحو معنى باطني؛ وكان الرمز يشتغل بنفس هذه التقنية، كان هذا النص حقلا خصيبا لممارسة التأويل وطرحه كبديل حضاري لتحرير العقل من النمطية وكل أشكال السلط والوصايا، وذلك بإعطائه مجالا أوسع لإعادة الانتاج عبر القراءات المتعددة، وهو ما أخرج الخطاب العرفاني قديما من دائرة الإتهام، ومنح النص الشعري الجزائري المعاصر بل المشهد الثقافي والحضاري كله بديلا عن الخطابات المؤدلجة، وممكنات إبداعية جديدة أخرجته من دائرة القالبية والتكرار.

1 صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية المعاصرة، ص193.

خـــاتمة

خـــاتمة:

بعد أن استكشفنا معالم الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر من خلال نماذجه الأصيلة ومدوناته الأساسية وعلاماته الفارقة، واجتهدنا في رصد مجمل المبادئ والأسس والأساليب والرؤى التي تبلورت عبر تاريخية تكوينه وتلقيه، نصل إلى رصد أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال مسيرة البحث:

-يمثل الخطاب العرفاني رأس مال معنوي ثمين جدا، جاء خلاصة تجارب فكرية رائدة، ومما لا شك فيه أنه كان مثار جدل في زمنه وفي الأزمنة التالية، وكان جدير بالثقافة العربية الإسلامية احتواءه والإفادة منه، بدل عزله وإقصائه باعتباره هامشا، إنه نبع فياض ثرٌّ لايزال -على الرغم من زخم الدراسات الفكرية والنقدية التي تناولته- فضاءً متجدّدا خصبا ومفعما بالمعاني. إنه خطاب متميز يترجم عقيدة فكرية وجمالية مختلفة، فهو يستدعي علاقة متوارية بين المعرفة والمحبة وتحركه فكرة الخلاص، وهذه الحمولة المفارقة للخطابات الأخرى جعلته مهدّدا للسلطة مما عرضه للتهميش والإقصاء، ولهذا فقد كان متمنعا عن الكتابة لأنها تجربة أعمق وأثرى من أن تحتويها لغة التواصل، ممنوعا من القراءة لأنه صنّف في دائرة المحظور.

-يعد الشعر المعاصر تجربة معرفية إضافة إلى كونها جمالية، ولم تعد مهمة الشعر ملاحظة الواقع واستعادة تفاصيله، بل أصبحت التجربة الشعرية اليوم تزداد أهمية كلما توغل الإنسان في المعرفة، لأنها تجربة تعد الذاتية لباب وعيها، وتسعى للاختلاف والمغايرة، وبهذا تغيرت وظيفة الشعر؛ فبعد أن كان وصفا صار خلقا، وأصبح معينا للفكر والمعرفة، فانتقل من تصوير الوقائع إلى فتح عوالم جديدة يتطلع -من خلالها- إلى أفق تتكامل فيه المعارف وتتلاقح فتجسر الهوة بين المعرفي والجمالي.

-يفكر الإنسان في إطار كلّي يسمى (**النموذج المعرفي**)، وهو هيكل عام يستنبطه الإنسان من خلال انتقاء وتجريد تفاصيل الواقع واستبقاء بعضها وتهميش بعضها الآخر. ويتقوم كل نموذج من ترتيب وتنظيم العلاقات بين الثالوث: الله والانسان والطبيعة، وهو الأمر الذي غالبا ما ينتج إما نموذجا ماديا غربيا يرى أن مركز الكون حالّ فيه وأن الإنسان جزء من نظام عام مغلق لاوجود للاستثناءات فيه،

وإما نموذجا توحيديا إسلاميا يرى مركز الكون متعال عنه ويعتبر الإنسان أكرم المخلوقات وخليفة الله في الأرض بأمره.

-يتشكل النموذج المعرفي الإسلامي من ثلاثة أقسام: البرهان والبيان والعرفان وهي تشكيلات متجانسة ولكنها متمايزة ومختلفة، فتجانسها نابع من مهادها المرجعي وتمايزها ناتج عن اختلاف المنظور والإجراء، وتتحاور هذه الأقسام الثلاثة داخل إطار كلي يتمحور حول مفهوم مركزي وهو "**التوحيد**". ففي النموذج المعرفي العرفاني تنتفي الواسطة بين الذات العارفة وموضوعها، ويعتمد العارف على الذوق والحدس، وهذا لا يعني أنه نموذج يتنافى مع العقل أو يناقضه، إنما يتجاوزه. إنه يعيد النظر في اشتراطات المعرفة وفي قوى الإدراك الإنساني، فهو يسعى لأن يتعاضد العقل والقلب لبلوغ درجات الكمال البشري وإنتاج معرفة متميزة تجدد اللغة والحياة بإمكانات العقل والخيال، ويفعّل البصيرة الكاشفة التي بوسعها أن تدرك في لمحة خاطفة ما أرّق العقل لأمد طويل، فالعقل لا يمثل أجلّ قدرات الإنسان، فهذا الكيان المفعم بالأسرار لا زال يخفي أكثر مما يبدي، إن له طاقات أخرى تسعفه لقراءة الكون والإجابة عن أسئلة الإنسان الكبرى.

-يرى بعض الدارسين أن (الغنوص) هو المرادف الغربي (للعرفان)، إلا أنهما في الحقيقة يختلفان جذريا؛ ذلك أن الغنوص ينطلق من فكرة الثنوية وهي ثنائية الخير والشر والإله الأول والإله الصانع أما العرفان فقد كان مؤمنا بفكرة وحيدة جاء ترجمانا لها وهي "**التوحيد**"، وهو ما يجعلنا نؤكد أن للعرفان جذوره الأولى في التصوف الإسلامي، وإن كنا لا ننكر وجود العرفان في الديانات والثقافات السابقة.

-ارتحل العرفان من الدين إلى الشعر لأسباب عديدة تجمعهما أهمها: إيمانهما بالإنسانية كنفحة ربانية مقدسة بعيدا عن الانتماءات والولاءات، واعتمادهما معا على الكشف والإلهام والإشراق بعيدا عن المناهج العلمية المبنية على مقدمات موصلة لنتائج، وبحثهما المشترك عن أسرار الكون وخباياه، وجس المجهول وسبر أغواره، واشتراكهما في إدراك الجمال ومفهومه، فالجمال فيهما معا هو تجربة ذوقية وجودية متعالية.

- يعتمد الخطاب العرفاني على مرتكزات أساسية لعل أهمها: اعتبار القلب آلية معرفية بوصفها مرآة صقيلة تعكس التجليات الإلهية، وهذا ماجعله يرتكز بالأساس على التجربة الذاتية التي يعد الذوق

والحدس أهم أدواتها متجاوزة بذلك دور العقل، لأن المعرفة في هذا الخطاب لا تؤتى إلا كشفا أو إلهاما، كما أنه يعتمد على زوج: الظاهر/ الباطن ، فلكل شئ ظاهر جلي وراءه باطن خفي، لهذا لا يمكن فهم هذا الخطاب إلا تأويلا، بالإعتماد على العبور من الظاهر المادّي إلى الباطن الرّوحي، والأمر لا يقوم على التناقض والتضاد بقدر ما يستلزم التداخل والتفاعل والتكامل، وبهذا أيقظت العرفانية القدرة التأويلية لدى الإنسان لمواجهة الكون وخفاياه.

-يعد البحث في النموذج المعرفي العرفاني في الشعر الجزائري من الصعوبة والعسر بمكان وذلك لأن الباحث يحاول فك شفرات اللغة واستنطاق الصور المجازية المتواترة في المتن الشعري بحثا عن الخيط الناظم للعمل. وبالتالي، النموذج المعرفي المؤطر للخطاب الذي يعكس رؤية الشاعر للكون ويوجهها، وهنا يتحول النموذج المعرفي إلى أداة تحليل تبحث عن الفكرة المجردة والمحورية في العمل الشعري.

-عرف الشعر الجزائري الخطاب العرفاني منذ القرن السابع الهجري، إلا أن استدعاءه في الشعر المعاصر لم يكن عبثا في زمن وسم بالعلمية واحتكم إلى قوانينها الصارمة، حتى صار الإنسان مجرد حلقة في سلسلة الإنتاج والاستهلاك، فكان خواؤه الروحي وبحثه عن مدد غيبي يذكره بالنفخة الربانية الأولى، ويدفعه لتغيير الواقع لا الاستسلام لإكراهاته، كما أن الانقسامات والولاءات السياسية التي عرفتها الجزائر بعيد الاستقلال جعلت الشعر خاضعا للخطاب الأيديولوجي —إلا ماندر-. هذه أهم مبررات استدعاء الخطاب العرفاني الذي قام بالأصل على تبجيل الروح و تقديسها، وبذلك فعّل هذا الخطاب ملكات الشاعر المغفلة وساعده على تجاوز منظومات معرفية سائدة، وانقسامات سياسية مفروضة، معلنا ولاءه للإنسان مدافعا منافحا عنه، فطغى هذا الخطاب على جل الخطابات الأخرى في الشعر الجزائري المعاصر، ومن هنا جاءت المراهنة على وضعية إبيستيمية فرضها سياق سوسيوثقافي خارجة عن المألوف ولا تحتكم لقوانين المنطق.

-ينقسم الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر إلى قسمين رئيسين: قسم قائم على المحبة وداعٍ لها فترى متنه غنيا بالقاموس الغزلي، وفيض المحبة الذي يطال الكون بكل تجلياته ويعد شعر"**عبد الله العشي**" و"**عثمان لوصيف**" نموذجا على ذلك ، فكانت المرأة في هذا القسم رمزا غنيا متجددا باعتبارها من أكمل تجليات الله، كما غصّ بالاحتفاء بمظاهر الكون وظواهر الطبيعة بوصفها مجالٍ

للعظمة الإلهية. وقسم قائم على المعرفة يحاول بث الخطاب العرفاني عن طريق فكرة فلسفية محورية، عادة ما يكون الشاعر واعيابها ومنظّرا لها، وما كتبه "**حسين زيدان**" خير مثال على ذلك.

-أبانت بعض النماذج الشعرية الجزائرية المعاصرة عن قدرة كبيرة على استيعاب التجربة العرفانية وتمثلها، وإعادة بعث رموزها من جديد وفق رهانات الواقع، وبذلك تحولت من مجرد التّماس السطحي مع الخطاب العرفاني باستعمال رموزه ومصطلحاته، إلى تجربة واعية تقوم على النموذج المعرفي العرفاني مرتكزة على أدواته وآلياته الإجرائية ومفعلة مقولاته الأساسية، ضمن إطارها الاجتماعي والسياسي وراهنها المعاش ومستقبلها المستشرف.

-استخدم الشعراء رموز الخطاب العرفاني لرسم صور المتخيل الشعري الذي انفتح على فضاء مفعم بالمعاني ومترع بالدّلالات، لكن ليس للهروب من الواقع والانكفاء على الذات التي أعلنت استسلامها واستخدمت الشعر مسكنا للألم، بل ليعاود الشعراء الزج بالشعر في معترك الحياة ويفعّلوا دوره في النهوض بالأمم وبعث دورة الحضارة من جديد، ففي صورة "**البرزخ**" تبين لنا أنه لم يمثل فقط تلك الحالة المابينية التي يعانيها الشاعر والعارف وقت التجلي حين تضيق الرؤيا بالعبارة، بل إن دوره في تفعيل آلية التخييل بما يحوزه من طبيعة توسطية بين عالمين يحرر طاقة الإبداع والخلق والتجديد؛ ألا ترى أنه عالم تحقُّق الممكنات والصور اللامتكررة. إنه معيين لا ينضب وهو بذلك يحرر العقل من قيود الرتابة والنمطية، لا في الشعر فقط بل ثقافيا وحضاريا، وكذلك بالنسبة لصورة "**الماء**" التي رمز بها الشعراء لفكرة التكثر والتجدد وهي فكرة محورية في مشروع التقدم والازدهار.

-يلاحظ في بعض التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة التي استعملت الخطاب العرفاني، انتهاكها للمقدس الذي تقوّم النموذج العرفاني بتقديسه وتبجيلة-بل كانت معرفة الله وهي أسمى المعارف لا تتأتّى إلا عن طريق المحبة والقرب من الله- فاستعملت عبارات مستهجنة وتراكيب شاذة في وصف الذات الإلهية، أو إضفاء بعض الإشارات على بعض الرموز العرفانية، تخرجها بذلك من معانيها العرفانية اللطيفة إلى معان حقيقية، ليصبح الخطاب العرفاني في هذه الحالة مجرد بديل كتابي ولعبة لغوية أسلوبية، وتنتفي التجربة اللاهوتية، وبذلك تختفي تلك العلاقة الحميمة التي نشأت بين العارف وربه وكانت قوام التجربة العرفانية بالأصل، ويصبح الخطاب العرفاني حينئذ خواء من جانبه الروحي وتجربته اللاهوتية

الغيبية، ووقتها تصبح التجربة الشعرية والعرفانية لاتلتقيان إلا في تلك المنطقة المحدودة التي نسميها التجريد، ويصبح الخطاب العرفاني في الشعر مجرد بديل أسلوبي وتقنية حداثية؛ إذ يتصيد به الشاعر بعض الأخيلة ويزج برموز عرفانية في سياقات جديدة وغير معهودة.

هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة. والله من وراء القصد وله الحمد من قبل ومن بعد.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا: المصادر

أحمد عبد الكريم:

- معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

الأخضر فلوس:

- مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

حسين زيدان:

- شـــاهد الثلث الأخير (ويليها عودة حي بن يقظان ونهار لأهل الكهف)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002

- **عبد الحميد شكيل:**

- تحولات فاجعة الماء، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.

عبد الله العشي:

- صحوة الغيم، فضاءات، عمان، د ط، د ت.

- مقام البوح، دار هومة، الجزائر، دط، 2000.

عبد الله الهامل:

- صباحات طارئة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1.

عبد الله حمادي:

- البرزخ والسكين، دار هومة، الجزائر، ط2، 2002.

- أنطق عن الهوى، دار الألمعية، ط1، 2011.

عثمان لوصيف:

- ولعينيك هذا الفيض، مطبعة هومة، 1997.

- أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت، ص78.

مصطفى دحية:

- بلاغات الماء،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

ثانيا: المراجع

أ. الكتب العربية

1. **إبراهيم محمد منصور**: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، الأمين للنشر والتوزيع، مصر، د ط، د ت.

2. **ابن الجزري**: تاريخ حوادث الزمن وأنبائه ووفيات الأكابر والأعيان من أبنائه المعروف بتاريخ ابن الجزري، تح:عمر عبد السلام تدمري، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1998.

3. **ابن الفارض**: الديوان، دار صادر، بيروت، دط، دت.

4. **ابن القيم الجوزية**: مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، تح، محمد حامد الفقي، دار الفكر، بيروت، د ط، د ت.

5. **ابن تيمية**: المعجزات والكرامات وأنواع خوارق العادات ومنافعها ومضارها، تح: أحمد العيسوي، دار الصحابة للتراث، مصر، ط1، 1990.

6. **ابن رشيق القيرواني**: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1981.

7. **ابن سلام الجمحي**: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السفر الأول ،د ط، د ت.

8. **ابن طفيل**: حي بن يقظان، دار هنداوي، مصر، د ط، 2002.

9. **ابن عربي**:

- الإسرا إلى المقام الأسرى أو كتاب المعراج، تح: سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1988.

- الخيال عالم البرزخ والمثال من كلام الشـــيخ الأكبر محي الدين ابن عربي، جمع وتح:محمود محمود الغراب، دار الكتاب العربي، دمشق، ط2، 1993.
- الرسائل الإلهية، تح: قاسم محمد عباس، دار المدى، سورية، ط1، 2007.
- الفتوحات المكية، ضبط: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د ت.
- ترجمان الأشواق، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005.
- رسائل ابن عربي، تح: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.
- فصوص الحكم ،شرح: عبد الرزاق القاشاني، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016.

16. **أبو اسحاق الزجاج**: معاني القرآن وإعرابه، تح: عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1988.
17. **أبو الحســـن حازم القرطاجني**: منهاج البلغاء وســـراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.
18. **أبو العباس الغبريني أحمد بن أحمد بن عبد الله**: عنوان الدراية في من عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تح:عادل نويهص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979.
19. **أبو العلاء عفيفي**: التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت، د ط، د ت.
20. **أبو القاسم الحسين بن محمد الأصفهاني**: المفردات في غريب القران، تح: نزار مصطفى الباز، مكتبة نزار مصطفى الباز، ط1، 1917.
21. **أبو القاسم الشابي**: الخيال الشعري عند العرب، مؤسسة هنداوي، مصر، د ط، د ت.
22. **أبو بكر بناني**: الفتوحات القدســـية في شـــرح قصـــيدة في حال الســـلوك عند الصـــوفية المسماة"القصيدة النقشبندية"، تح:عبد الرحمن الحداوي، اسماعيل بن عبد الرحمن المساوي، كتاب ناشرون، لبنان، ط1، 2010.
23. **أبو حامد الغزالي**:

- المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال،تح: محمد محمد أبو ليلة و نور شيف عبد الرحيم رفعت، جمعية البحث في القيم والفلسفة، واشنطن، د ط، د ت.
- مشكاة الأنوار ومصفاة الأسرار، تح:عبد العزيز عز الدين السيروان، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1986.
- مشكاة الأنوار، تح وتقديم: أبو العلا عفيفي، الدار القومية، مصر، د ط، 1964.

26. أبو عبد الرحمن السلمي: طبقات الصوفية، تح: أحمد الشرباصي، دار الشعب، مصر، ط2، 1998.

27. أبو نصر السراج الطوسي: اللمع، تح: عبد الحليم محمود و طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، د ط، 1960.

28. **أبو نصر الفارابي**: إحصاء العلوم،تح: عثمان محمد أمين، مطبعة السعادة، مصر، د ط، 1931.

29. **أبو نعيم الأصفهاني**: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، مكتبة الخانجي و دار الفكر، بيروت، د ط، د ت.

30. **أبو يزيد البسطامي**: المجموعة الصوفية الكاملة ويليها كتاب تأويل الشطح، تح: قاسم محمد عباس، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط1، 2004.

31. **إحسان عباس**: فن الشعر، دار الشروق ، عمان، ط2،2011.

32. **أحمد بلحاج آية وارهام**: الرؤية الصوفية للجمال (منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية)، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014.

33. **أحمد بن عطاء الله السكندري**: التحفة في التصوف المسمى تاج العروس الحاوي لتهذيب النفوس، دار ابن القيم، دمشق، ط1، 1999.

34. **أحمد بن محمد بن عجيبة الحسيني**: إيقاظ الهمم في شرح الحكم، مرا:محمد أحمد حسب الله، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت.

35. **أحمد زايد:** مفهوم رؤية العالم في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا، مجلةإضـــافات (المجلة العربية لعلم الإجتماع)، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ع 6، 2015.

36. **أحمد غانم:** نظرية المعرفة في التصوف الإسلامي، دار الحوار، سورية، ط3، 2017.

37. **أحمد ياسين السليماني:** التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق، ط1، 2009.

38. **أدونيس:**

- الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، منذ نهاية العهد الأموي حتى بداية القرن الرابع الهجري، دار العودة، بيروت، د ط، د ت.
- الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت،ط1، 1978.
- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000.
- الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، د ت.
- زمن الشعر، دار العودة ، بيروت، ط1، 1972.
- سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996.
- فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

46. **الأزهري:** تهذيب اللغة، دار الكتاب العربي، القاهرة، د ط، 1967.

47. **أسماء خوالدية:** الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014.

48. **اعتدال عثمان:** إضـــاءة النص قراءة في الشـــعر العربي الحديث، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1988.

49. **آمنة بلعلى:**

- المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، ط1، دت.
- تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل، الجزائر، ط3، 2009.

51. **الأمير عبد القادر الجزائري:**

- الديوان، تح: العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط3، 2007.
- المواقف الروحية والفيوضات السبوحية،تح: عاصم ابراهيم الكيالي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.

53. **الأميرة بديعة الحسيني الجزائري:** الأمير عبد القادر، حقائق ووثائق بين الحقيقة والتحريف، دار المعرفة، الجزائر، دط، دت.

54. **أيمن المصري:** أصول المعرفة والمنهج العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، د ط، د ت.

55. **بسام قطوس:** سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة الأردن، الأردن ،د ط، 2002.

56. **جابر عصفور:**

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
- رؤى العالم (عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1 ،2008.

58. **الجاحظ:** الحيوان، تح:مصطفى البالي الجلي، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1980.

59. **جميل حمداوي:** الفلسفة الحدسية عند هنري برغسون، دار الريف للطبع والنشر، المغرب،ط1، 2019.

60. **حازم القرطاجني:** منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986. البخاري، صحيح البخاري، اعتنى به:أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية للنشر، الرياض، د ط، د ت.

61. **حسان بن ثابت الأنصاري:** الديوان، شرح: يوسف عيد، دار الجليل، بيروت، ط1، 1992.

62. **حسن الباش**: القرآن وحوار العقل، دار الكتب الوطنية، ليبيا، د ط، د ت.

63. **حسن السمان**: التماثل والخطاب الصّوفي (نظرية كونية البنية وشمولية الوعي)، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2011.

64. **حسن حنفي**: من الفناء إلى البقاء (محاولة لإعادة بناء علوم التصوف)، الوعي الذاتي، دار المدار الإسلامي، ليبيا، ط1، 2009.

65. **حسين زيدان**: اعتصام، منشوراتSED، الجزائر، دط، د ت.

66. **حنّا عبود**: الحداثة عبر التاريخ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1989.

67. **خالد بلقاسم**:

- الصوفية والفراغ (الكتابة عند النفري)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2012.
- الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2004.

69. **خزعل الماجدي**: العقل الشعري، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011.

70. **داوود القيصري**: الرسائل، تح:محمد بايراقدار، د ط، دار قيصري، Kayseri Metropolation Municidality، 1997.

71. **الراغب الأصفهاني**: تفصيل النشأتين وتحصيل السعادتين، مكتبة الحياة، بيروت، د ط، 1983.

72. **رشيد سعدي**: الدين بين الحقيقة الحصرية والعرفان الصوفي (أوهام الهوية الدينية، في نظرية الصراطات المستقيمة)، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2011.

73. **زكي مبارك**: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مطبعة الرسالة، القاهرة، ط1، 1938.

74. **الزمخشري**: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2009.

75. **ســـاعد خميس**: نظرية المعرفة عند ابن عربي، دار الفجر للنشـــر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001.

76. **سعاد الحكيم**: ابن عربي ومولد لغة جديدة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991.

77. **سعيد الشبلي**: الإنسان بين القرآن والعرفان، مكتبة حسن العصرية، بيروت، ط1، 2010.

78. **ســـعيد الغانمي**: فاعلية الخيال الأدبي(محاولة في بلاغية المعرفة من الأســـطورة حتى العلم الوصفي)، منشورات الجمل، بيروت، د ط، 2015.

79. **الســعيد الورقي**: لغة الشــعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2009،

80. **ســعيد توفيق**: الخبرة الجمالية (دراســة في فلســفة الجمال الظاهراتية)، المؤســســة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992.

81. **الســـهروردي**: عوارف المعارف، ج2، تح: عبد الحليم محمود و محمود بن الشـــريف، دار المعارف، القاهرة،د ط، د ت.

82. **ســـيف الدين عبد الفتاح**: العولمة والإســـلام (رؤيتان للعالم)، دار الفكر، دمشـــق، ط1، 2009، ص30.

83. **شـادية شـقروش**: سـيميائية الخطاب الخطاب الشـعري في ديوان مقام البوح للشـاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

84. **شراف شناف**: القراءة المعرفية (رؤية توحيدية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2021.

85. **شـكري عزيز ماضـي**: في نظرية الأدب، المؤسـسـة العربية للدراسـات والنشـر، لبنان، ط1، 2005.

86. **شـهاب الدين أحمد بن محمد بن أبي الربيع**: سـلوك المالك في تدبير الممالك، تح:حامد عبد الله الربيع، دار الشعب، القاهرة، 1980،د ط.

87. **الشيخ علي جابر**: نظرية المعرفة عند الفلاسفة المسلمين، دار الهادي، لبنان، ط1، 2004.

88. **صادق سليم صادق**: المصادر العامة للتلقي عند الصوفية عرضا ونقدا، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 1994.

89. **صالح خرفي، الشعر الجزائري**: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت .

90. **صالح مصباح**: ديلتاي ومفهوم رؤية العالم في الدين والفن والفلسفة، مجلة التفاهم، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، سلطنة عمان، ع 26، 2009.

91. **صلاح بوسريف**: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2012.

92. **صلاح فضل**: أساليب الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

93. **الطاهر بونابي**: التصوف في الجزائر خلال القرنين6 و7 الهجريين 12 و13 الميلاديين(نشأته-تياراته دوره الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي)، دار الهدى، الجزائر، دط، 2004.

94. **الطاهر يحياوي**: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،د ط، 1983.

95. **طه جابر العلواني**:

- مقدمة في إسلامية المعرفة، دار الهادي، بيروت، ط1، 2001.
- إسلامية المعرفة ين اليوم والأمس، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا-الولايات المتحدة الأمريكية، ط01 ،1999.
- نحو منهجية معرفية قرآنية (محاولات في بيان قواعد المنهج التوحيدي للمعرفة)، دار الهادي، بيروت، ط1، 2004..

98. **طه عبد الرحمن**:

- العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط4، 2013.
- روح الدين من ضيق العلمانية إلى سعة الإئتمانية، المركز الثقافي المغربي، ط3، 2013.
- في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.

101. **عادل كامل الآلوسي**: الحبّ والتصوّف عند العرب، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1999.

102. **عاطف جودة نصر**:

- الخيال (مفهوماته ووظائفه)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984.
- الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس/ دار الكندي، بيروت، ط1، 1978.

104. **عامر النجار**: التصوف النفسي، دار المعارف، القاهرة، ط1، د ت.

105. **عباس محمود العقاد**: خلاصة اليومية والشذور، مؤسسة هنداوي، مصر، د ط، 2013.

106. **عباس يوسف الحداد**: الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض نموذجا)، دار الحوار، سورية، ط2، 2009.

107. **عبد الجبار الرفاعي**: الدين والظمأ الأنطولوجي، دار التنوير، بيروت، ط3، 2018.

108. **عبد الحبيب الفريوي**: مارتن هايدغير (نقد العقل الميتافيزيقي قراءة أنطولوجية للتراث الغربي)، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008.

109. **عبد الحق منصف**: أبعاد التجربة الصوفية (االحب ،الإنصات ،الحكاية)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 2007.

110. **عبد الحكيم حسان**: التصوف في الشعر العربي (نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري)، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2003.

111. **عبد الحميد هيمة**: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب أنموذجا)، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998.

112. عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، دار الأمير خالد، قسنطينة، دط، 2014.

113. **عبد الرحمن الطريطري**: العقل العربي وإعادة التشكيل، وزارة الأوقاف، قطر، ط1، 1413هـ.

114. **عبد الرحمن بدوي**:

- دراسات في الفلسفة الوجودية، النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1996.
- شهيدة العشق الالهي رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية ، مصر، ط2، 1962.

116. **عبد الرحمن بن خلدون**:

- شفاء السائل وتهذيب المسائل، تحقيق: محمد مطيع الحافظ، دار الفكر المعاصر، بيروت – دمشق، ط1، 1996.
- مقدمة كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، تح: أبو عبد الله السعيد المندوة، المكتبة التجارية، مكة المكرمة، ط3 ، 1997..

118. **عبد الرزاق بن أحمد القاشاني**: كشف الغر المعاني في نظم الدرر (شرح تائية ابن الفارض)، تح:أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، .

119. **عبد الرزاق بن السبع**: الأمير عبد القادر وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطي للإبداع الشعري، د ط، 2000.

120. **عبد السلام المسدي**: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، دت.

121. **عبد العزيز بومسهولي**: الشعر الوجود والزمان (رؤية فلسفية للشعر)، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط ، 2002.

122. **عبد القادر البغدادي**: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلا محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997.

123. **عبد القادر الرباعي**:

- جماليات المعنى الشـعري التشـكيل والتأويل والرؤيا، دار جرير للنشـر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
- جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، دار جرير، عمان، ط1، 2009.

125. **عبد القادر بن موسى الجيلاني**: سر الأسرار ومظهر الأنوار فيما يحتاج إليه الأبرار، تح:أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2007.

126. **عبد القادر فيدوح**:

- الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصـيدة الجزائرية المعاصـرة)، دار الوصـال، الجزائر، ط1، 1994.
- دلائلية النص الأدبي (دراسـة سـيميائية للشـعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993.

128. **عبد القاهر الجرجاني**:

- أسرار البلاغة، تح: حمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د ط، د ت.
- دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي مطبعة المدني، مصر،د ط، د ت.

130. **عبد الكريم الجيلي**: الإنسـان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، تحقيق: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية،،بيروت ط1، 1997.

131. **عبد الكريم اليافي**: دراسـات فنية في الأدب العربي، مكتبة لبنان ناشـرون، لبنان، ط1، 1996.

132. **عبد الكريم نوفان عبيدات**: الدلالة العقلية في القرآن الكريم ومكانتها في تقرير مسـائل العقيدة الإسلامية، دار النفائس، الأردن، ط1، 2000.

133. **عبد الله ابراهيم**: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

134. **عبد الله التطاوي**: حركة الشـعر بين الفلسـفة والتاريخ، دار الثقافة للنشـر، القاهرة، د.ط، 1992.

135. **عبد الله الركيبي**: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 1981.

136. **عبد الله العروي**: مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضـــاء، ط8، 2012.

137. **عبد الله العشي**:

- أسئلة الشعرية (بحث في آلية الإبداع الشعري)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
- يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر،د ط،، 2009، ص47، 48.

139. **عبد الله الغذامي**: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

140. **عبد الله خضـــر حمد**: التصـــوف والتأويل، دار الأكاديميين للنشـــر والتوزيع، الأردن، ط1، 2018، ص194.

141. **عبد المالك مرتاض**: بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 .

142. **عبد المنعم القاسم الحسني**: أعلام التصوف في الجزائر منذ البدايات إلى غاية الحرب العالمية الأولى، دار الخليل القاسمي، الجزائر، ط1، 1427هـ.

143. **عبد الواسع الحميري**: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999.

144. **عبد الوهاب المسيري**:

- الأيديولوجية الصـــهيونية (دراســـة حالة في علم اجتماع المعرفة)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1982.
- الحلولية ووحدة الوجود، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط 1، 2018.
- العالم من منظور غربي، دار الهلال، مصر، د ط، 2001.

- اللغة والمجاز (بين التوحيد ووحدة الوجود)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2002.
- دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1، 2006.
- دفاع عن الإنسان (دراسات نظرية وتطبيقية في النماذج المركبة)، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2006.
- رحابة الإنسانية والإيمان (دراسات في أعمال مفكرين علمانيين و إسلاميين من الشرق والغرب)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2012.
- موسوعة اليهود واليهودية، دار الشروق، القاهرة، ط3، 2006.

152. **عدنان حسين العوادي**: الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرشيد للنشر، العراق، د ط، د ت.

153. **العربي الذهبي**: شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.

154. **عز الدين اسماعيل**: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر،ط3، دت.

155. **عزت السيد أحمد**: الحداثة بين العقلانية واللاعقلانية (انهيار دعاوى الحداثة)، دار الفكر، دمشق، ط2، 1999.

156. **عصام واصل**: في تحليل الخطاب الشعري (دراسة سيميائية)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2010.

157. **عفيف الدين التلمساني**: شرح مواقف النفري، تح : جمال المرزوقي، مركز المحروسة، القاهرة، ط1، 1997.

158. **علي حرب**: التأويل والحقيقة (قراءة تأويلية في الثقافة العربية)، دار التنوير، بيروت، ط2، 2007.

159. **علي سامي النشار**: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعارف، مصر، ط9، دت.

160. **علي محمد هادي الربيعي**: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار صفاء، بغداد، ط1، 2012.

161. **عمر أحمد بوقرورة**: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، الجزائر،ط1، 2004.

162. **فاتح علاق**: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008.

163. **فتحي حسن ملكاوي**: مفاهيم التكامل المعرفي (التكامل المعرفي وأثره في التعليم الجامعي وضرورته الحضارية)، تحرير رائد عكاشة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 2012، ط1.

164. **القشيري**: الرسالة القشيرية، تح: عبد الحليم محمود و محمود الشريف، مطابع دار الشعب، القاهرة، دط، 1989.

165. **الكلاباذي**: التعرف لمذهب أهل التصوف، تح: أرثر جون أربري، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2.

166. **لطفي عبد البديع**: التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا)، دار المريخ، الرياض، د ط، 1989.

167. **لطفي فكري محمد الجودي**: النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2011.

168. **مالك بن نبي**: مشكلات الحضارة (القضايا الكبرى) ، دار الفكر، دمشق، ط1، 1991.

169. **محمد أبو القاسم حاج حمد**: منهجية القرآن المعرفية (أسلمة فلسفة العلوم الطبيعية والإنسانية)، دار الهادي، لبنان، ط1، 2003 .

170. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2،دت.

171. **محمد الأمين سعيدي**: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسرا، الجزائر، د ط، 2013.

172. **محمد الجويلي**: الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس، دار سراش للنشر، تونس، د ط، د ت.

173. **محمد الخضر حسين التونسي**: الخيال في الشعر العربي، المطبعة الرحمانية، دمشق، د ط، 1922.

174. **محمد السرغيني**: محاضرات في السميولوجيا، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.

175. **محمد العيد آل خليفة**: الديوان، دار الهدى ، الجزائر، د ط، 2010 .

176. **محمد الغزالي**: ركائز الإيمان بين العقل والقلب، دار الشروق، القاهرة، د ط، د ت.

177. **محمد اللاهيجي**: مفاتيح الإعجاز في شرح كلشن راز، مقدمة كيوان سمعي، انتشارات سعدى، طهران، 1371 هـ.

178. **محمد المصباحي**: نعم ولا (الفكر المنفتح عند ابن عربي)، منشورات الاختلاف، دار الامان، الرباط، ط1، 2012.

179. **محمد بن بريكة**: التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، دار المتون، الجزائر، ط1، 2006.

180. **محمد بن عمربن سالم بازمول**: تدبر القرآن وأثره في تزكية النفوس، دار الإستقامة، ط1، 2008.

181. **محمد بنيس**:

- الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001.
- حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1998، ص16.

183. **محمد جابر الأنصاري**: التفاعل الثقافي بين المغرب والمشرق في آثار ابن سعيد المغربي ورحلاته المشرقية وتحولات عصره، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1992.

184. **محمد خطاب**: استيطيقا التصوف عند محي الدين بن عربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017.

185. **محمد سبيلا**: مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009.

186. **محمد شقير العاملي**: فلسفة العرفان، دار الهادي، بيروت، ط1، 2004.

187. **محمد شوقي الزين**: تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002.

188. **محمد صابر عبيد**: إشكالية التعبير الشعري (كفاءة التأويل)، وزارة الثقافة، عمان، ط1،2007.

189. **محمد طمار**: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.

190. **محمد عابد الجابري**: نقد العقل العربي، بنية العقل العربي (دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط13، 2018.

191. **محمد عبد الجبار النفري**: كتاب المواقف والمخاطبات، تح:أرثر يوحنا أربري، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1997.

192. **محمد عبد المنعم خفاجي**: الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، د ت.

193. **محمد علي الكندي**:

- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي نموذجا)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2003.
- في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010.

195. **محمد غنيمي هلال**: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د ط، 2001.

196. **محمد قطب**: منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، القاهرة، ط6، 1983.

197. **محمد كعوان**: شعرية الرؤيا و أفقية التأويل، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،ط 1، 2003.

198. **محمد مرتاض**: التجربة الصوفية عند شعراء المغرب في الخمسية الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2009، د ط.

199. **محمد مصطفى بدوي**: كولردج، دار المعارف، مصر، ط2، د ت.

200. **محمد مفتاح**:

- دينامية النص (تنظيرا وانجازا)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1990.
- رؤيا التماثل (مقالة في البنيات العميقة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.
- مجهول البيان، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990.

_ مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والمثاقفة)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.

- مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة – الموسيقى – الحركة)، مباديء ومسارات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2010.

201. **محمد ناصر**: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 2006.

202. **محمود سامي البارودي**: ديوان البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، د ط، 1998..

203. **مختار حبار**: شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، منشورات اتحاد العرب، دمشق، ط1، 2002.

204. **مرتضى المطهري**: العرفان، دار الولاء، بيروت، ط2، 2010.

205. **المصطفى المويقن**: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار، سوريا، ط1، 2005 .

206. **مصطفى النشار**: نظرية المعرفة عند أرسطو، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1995.

207. **مصطفى سويف**: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر ط4، د ت.

208. **مصطفى غالب**: الذاكرة، منشورات الهلال، بيروت،د ط، 1985.

209. **مصطفى لطفي المنفلوطي**: النظرات، دار تلانتيقيت للنشر، الجزائر، د ط، 2002.

210. **مصطفى محمد الغماري**:

- أسرار الغربة، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2 ، 1982.
- قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.

211. **مصطفى محمود**: سر الصوفية الأعظم، دار المجدد، الجزائر، د ط، 2017.

212. **منذر عياشي**: اللسانيات والدلالة (الكلمة)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996.

213. **ميلود خيزار**: إني أرى، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2011.

214. **نسيمة بوصلاح**: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة ابداع الثقافية، الجزائر،ط1، 2003.

215. **نصر حامد أبو زيد**: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2014.

216. **النفري**: الأعمال الصوفية، تح،: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2007.

217. نوال مصطفى إبراهيم، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي (مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل)، دار جرير، عمان، ط1، 2008.

218. **النيسابوري**: غرائب القرآن ورغائب الفرقان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1996.

219. **الهجويري**: كشف المحجوب، تح: إسعاد عبد الهادي قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 2007.

220. **وحيد بن بوعزيز**: حدود التأويل (قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

221. **وسام حسين جاسم العبيدي**: صورة المجنون في المتخيل العربي منذ العصر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجري، ابن النديم ، الجزائر، ط1، 2016.

222. **وضحى يونس**: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، د ت.

223. **وفيق سليطين**: الشعر والتصوف، دار الحوار، سورية، ط1، 2013.

224. و**كيع بن الجراح**: كتاب الزهد، تح: عبد الرحمن عبد الجبار الفريوائي، مكتبة الدار، المدينة المنورة، د ط، د ت.

225. **يحي هويدي**: مقدمة في الفلسفة العامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط9، 1989.

226. **يمنى العيد**: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1983.

227. **يوسف الإدريسي**: التخييل والشعر (حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية)، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.

228. **يوسف الإدريسي**:

- الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،ط1، 2005.
- في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.

229. **يوسف زيدان**: حي بن يقظان النصوص الأربعة ومبدعوها، دار الأمير، مصر، ط2، 1998.

230. **يوسف سامي اليوسف**: ما الشعر العظيم؟، تقديم:نزار بريك هنيدي، اتحاد الكتاب العرب، د ط، 2013.

231. **يوسف سامي اليوسف**: مقدمة للنفري (دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري)، دار الينابيع، دمشق، ط1، 1997.

232. **يوسف وغليسي**: في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2012.

ب. الكتب المترجمة

233. **إدموند هوسرل**:

- فكرة الفينومينولوجي أرسطو طاليس، فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر وتح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1973.
- فكرة الفينومينولوجيا تر: فتحي إنقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007.

235. **أرسطوطاليس**: فن الشعر، فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر وتح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1973.

236. **أرنست كاسيرر**: اللغة والأسطورة، تر: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث كلمة، أبو ظبي، ط1، 2009.

237. **إرود إبش و جان كوهين وآخرون**: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1997.

238. **إسماعيل راجي الفاروقي**: أسلمة المعرفة (المبادئ العامة و خطة العمل)، تر:عبد الوارث سعيد، دار البحوث العلمية، الكويت، د ط، 1983.

239. **أفلوطين**: تاسوعات، تر: فريد جبر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997.

240. **ألفريد نورث هوايتد**: كيف يتكون الدين؟، تر:رضوان السيد، جداول للنشر والتوزع، لبنان، ط1، 2017.

241. **إمانويل كانط**: نقد ملكة الحكم، تر: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2009.

242. **أمبرتو إيكو**: التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط1، 2009.

243. **أندريه لالاند**: الموسوعة الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001.

244. **آية الله المرتضى المطهري**: الرؤية الكونية التوحيدية، تر:محمد عبد المنعم الخاقاني، فجر الإسلام، طهران، د ط، 1403 هـ.

245. **ايكهارت تول**: قوة الآن (الدليل إلى التنوير الروحي)، تر: مؤيد يوسف حداد، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2009.

246. **برغسون**: التطور المبدع، تر: جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، لبنان،د ط، 1981.

247. **بول ريكور**: الاستعارة الحية، تر:محمد الوالي، مرا: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016.

248. بول ريكور، من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)، تر: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، القاهرةط1، 2001.

249. **بول.ب آرمسترونغ**: القراءات المتصارعة (التنوع والمصداقية في التأويل)، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009.

250. **بيار ماشيري**: بم يفكر الأدب؟ (تطبيقات في الفلسفةالأدبية)، تر: جوزيف شريم، مرا:بسام بركة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.

251. **توماس س كون:** بنية الثورات العلمية، تر:حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007.

252. **جورج لايكوف ومارك جونسون:** الاستعارات التي نحيا بها ،تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط2، 2009.

253. **جون كوين:** النظرية الشعرية،ج2 اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، د ط، 2000.

254. **جيل غاستون جارانجي:** العقل، تر: محمد بن جماعة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2004.

255. **حسن نافعة و كليفورد بوزورث:** تراث الإسلام، تر:حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1978.

256. **داريوش شايغان:** أوهام الهوية، تر: محمد علي مقلد، دار الساقي، بيروت،ط1، 1993.

257. **ريلوند ألن نيكولسون:** في التصوف الإسلامي وتاريخه، تر: أبو العلا عفيفي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د ط، 1947.

258. **رينولد نيكولسن:** الصوفية في الإسلام، تر: نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط2، 2002.

259. **زيجمونت باومان:** الحداثة السائلة، تر: حجاج أبو جبر،الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2016.

260. **سارة ميلز:** الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016.

261. **سوزان برنار:** قصيدة النثر(من بودلير إلى أيامنا)، تر: راوية صادق، مرا: رفعت سالم، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1998.

262. **عبد القادر جغلول:** تاريخ الجزائر الحديث دراسة سوسيولوجية، تر: فيصل عباس، دار الحداثة، بيروت، ط2، 1982.

263. **علي شريعتي**:

- الإنسان والإسلام، تر: عباس الترجمان، دار الروضة، بيروت، د ط، 1992.
- العودة إلى الذات، تر: إبراهيم الدسوقي شتا، الزهراء للإعلام العربي، مصر، ط1، 1986.

264. **غاستون باشلار**: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1992. فريتجوف كابرا، الطاوية والفيزياء الحديثة (استكشاف التماثلات بين الفيزياء الحديثة والصوفية الشرقية): تر: حنا عبود، دار طلاس، دمشق، ط1، 1999.

265. **فريد الدين العطار النيسابوري**: منطق الطير، تر: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، د ط، 2002

266. **كريستوفر باتلر**: ما بعد الحداثة (مقدمة قصيرة جدا)، تر: نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ط1، 2016.

267. **كولريدج**: النظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة أدبية لكولريدج، تر:عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر،د ط، 1971.

268. **كولن ولسن**: المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، تر:أنيس زكي حسين، دار الآداب، بيروت، ط4، 1978.

269. **لانجلو أوسينوبوس**: المدخل إلى الدراسات التاريخية: تر: عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب النقد التاريخي، وكالة المطبوعات الكويتية، الكويت، ط4.

270. **مارتن هايدغر**: أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، ط1، 2003.

271. **مالك بن نبي**: شروط النهضة، تر:عمر كامل مسقاوي وعبد الصبور شاهين، دار الفكر، سوريا، ط1، 1986.

272. **مالك بن نبي**: مشكلات الحضارة مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، تر:بسام بركة، أحمد شعبو، دار الفكر، سورية، ط1، 1988.

273. **محمد أركون**: أين هو الفكر الإسلامي المعاصر؟، تر: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995.

274. **محمد تقي الدين مصباح اليزدي**: الأيديولوجية المقارنة، تر:عبد المنعم الخاقاني، دار المحجة البيضاء ومكتبة الرسول الأكرم، بيروت، ط1، 1992

275. **محمد تقي الدين مصباح اليزدي**: الأيديولوجية المقارنة، تر:عبد المنعم الخاقاني، دار المحجة البيضاء ومكتبة الرسول الأكرم، بيروت، ط1، 1992

276. **محمد تقي الدين مصباح اليزدي**: الأيديولوجية المقارنة، تر:عبد المنعم الخاقاني، دار المحجة البيضاء ومكتبة الرسول الأكرم، بيروت، ط1، 1992

277. **محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي**: الأيديولوجيا (مقالات مترجمة)، دار توبقال، المغرب، ط3، 2006.

278. **موريس بلانشو**: أسئلة الكتابة، تر:نعيمة بنعبدالعالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2004.

279. **ميشال فوكو**: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط2، 1987.

280. **ميشيل فوكو**: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، مكتبة التنوير، د ط، د ت.

281. **نك كاي**: مابعد الحداثية والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1999.

282. **نور الدين عبد الرحمن الجامي**: لوائح الحق ولوامع العشق، ترو تح:محمد علاء الدين منصور، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

283. **هاينس هالم**: الغنوصـــية في الإســـلام، تر: رائد الباش، منشـــورات الجمل، بيروت، ط2، 2010.

284. **وليم راي**: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوســـف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط1، 1987.

285. **يد الله يزدان بناه**: العرفان النظري مبادئه وأصـوله، تر: علي عباس الموسـوي، مركز الحضـارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، ط1، 2014.

ج. المعاجم والموسوعات

286. **إبراهيم مصطفى وآخرون**: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، مصر، ط4، 2004.

287. **ابن فارس**: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، د ط، دت.

288. **ابن منظور**: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ط، 2003.

289. **أيمن حمدي**: قاموس المصطلحات الصوفية (دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفا من كلام خاتم الأولياء)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2000.

290. **جبور عبد النور**: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2 ،1984.

291. **الجرجاني**: التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة،دط، دت.

292. **جميل صـليبا**: المعجم الفلسـفي بالألفاظ العربية والفرنسـية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب البناني، بيروت، د ط، 1982.

293. **سـعاد الحكيم**: المعجم الصـوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، دندرة للطباعة والنشـر، لبنان، ط1، 1981.

294. **سـعيد علوش**: معجم المصـطلحات الأدبية المعاصـرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

295. **الطبراني**: المعجم الكبير، تح: حمدي عبد المجيد السلفي، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، د ط، دت.

296. **عبد الرحمن بدوي**: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984.

297. **عبد المنعم الحنفي**: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2003.

298. **محمد علي التهانوي**: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح:رفيق العجم، علي دحروج، مكتبة لبنان، ط1، 1996.

299. **مصطفى حسيبة**: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر، الأردن، ط1، 2009.

300. **معن زيادة**: الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1986.

د. الكتب الجماعية

301. **حسين خمري وآخرون**: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2001.

302. **رائد عكاشة وآخرون**: التكامل المعرفي (أثره في التعليم الجامعي وضرورته الحضارية)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، ط1، 2012.

303. **عامر عبد زيد الوائلي وآخرون**: التصوف أبحاث ودراسات، دار الأمان ، الرباط، ط1، 2015.

304. **عبد الله إبراهيم وآخرون**: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1996.

305. **فتحي حسن ملكاوي وآخرون**: نحو نظام معرفي إسلامي، المعهد العالمي الفكري الإسلامي، الأردن، ط1، 2000.

306. **مجموعة من الباحثين**: محمد غنيمي هلال ناقدا ورائدا، دار الثقافة، بيروت،د ط، 1978.

307. **محمد الشيخ وياسر الطائي**: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة (حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر)، دار الطليعة، بيروت، د ط، د ت.

308. **محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي**: الحداثة، دار توبقال، المغرب، ط3، 2008.

هـ. الأطروحات الجامعية

309. **عبد الله شنيني**: المؤتلف بين التصوف والحداثة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، أطروحة دكتوراة، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2018/2017.

310. **مهور باشة عبد الحليم**: التأصيل الإسلامي لعلم الإجتماع (مقاربة في إسلامية المعرفة)، أطروحة دكتوراه، جامعة سطيف، 2013/ 2014.

311. **نصيرة صوالح**: أسئلة المعنى في الكتابة الصوفية، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان،2012/2011.

و. المجلات والدوريات

312. **أمال محمد عامر**: المناجاة الصوفية: تجليات الفناء ورمزية اللغة، مجلة الآداب، جامعة مصراتة، ع14، ديسمبر 2019.

313. **امحمد سحواج**: المصطلح الصوفي العرفاني في شعر الأمير عبد القادر من الكشف إلى الحقيقة، مجلة الأكاديمية،2017، ع18.

314. **الحسين الوكيلي**: مظاهر الوعي الجمالي في الخطاب الصوفي، مجلة متون، جامعة سعيدة، مج 14، ع3، 2021.

315. **خالد بلقاسم**: مدخل إلى العلاقة بين الشعر والتصوف، مجلة البيت، دار افريقيا الشرق، المغرب ، ع 1، أكتوبر 2000.

316. **خالدة سعيد**: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مج 4، ع3، 1984.

317. **عبد الحميد هيمة:**

- الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، مجلة المخبر، بسكرة، العدد4، 2008.
- لغة الحب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر،مجلة الخطاب الصوفي، الجزائر، ع1، 2007.

319. **عبد العزيز بوسهولي:** الجسد رؤية واكتشاف المختلف، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، مج7، ع25، 1995

320. **عبد الملك مرتاض:** التأويلية بين المقدس والمدنس، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 29، ع1، 2000.

321. **عبد الوهاب عبوسي:** ملامح الخطاب الصوفي في شعر الأمير عبد القادر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، تمنراست، مج9، ع5، 2019،

322. **عز الدين اسماعيل:** مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، مج 1، العدد 4، يوليو، 1981.

323. **الفارابي:** كتاب الشعر، تح:محسن مهدي، مجلة شعر، بيروت، العدد12، 1959.

324. **فؤاد بن عبيد:** الإبستيمولوجيا العرفانية عند "ملا صدرا" وعلاقتها بالحكمة المتعالية ، مجلة دراسات، ع3، ديسمبر 2015.

325. **كلبوتي قندوز:** أصول الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي ذاكرة الوعي واللاوعي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، غرداية، المجلد7، العدد2، 2014

326. **محمد الأمين خلادي:** بلاغة المشهد وسيمياء الصورة في الخطاب الجمالي، مجلة علوم اللسان، الأغواط، العدد1، 2012.

327. **محمد بالأشهب:** التلقي المكاشف، شروطه وحدوده (ابن عربي نموذجا)، مجلة علامات، العدد10، 1998، المغرب .

328. **محمد بلحسين**: شعرية الرمز الخمري عند الشاب الظريف (مقاربة نصية)، مجلة الخطاب الصوفي، جامعة الجزائري، ع1، 2007.

329. **محمود عايد الرشدان**: حول النظام المعرفي في القرآن الكريم، مجلة إسلامية المعرفة ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، و م أ، السنة 3، ع 10، 1997.

330. **مصطفى هدارة**: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، مجلد 1، ع4، 1981.

331. **هشام محمد عبد الله**: اشتغال العتبات في رواية من أنت أيها الملاك(دراسة في المسكوت عنه)، مجلة ديالي، المستنصرية، ع 47، 2010.

332. **وفيق سليطين**: رمزية الناي في الشعر الصوفي، مجلة ثقافات، البحرين، العدد 14، 2005.

333. **يوسف سامي اليوسف**: الصوفية حركة اليسار في الفكر العربي، مجلة الآداب، ع1، يناير، 1975.

ز. المواقع الإلكترونية

334. **أحمد الناجي**: الشعر والتاريخ (تصالح أم تضاد)، الحوار المتمدن، العدد 2342، الرابط الإلكتروني: www.alhewar.org .

335. **أحمد بركات**: رؤى العالم، يوم : /25/ 2013/02، الرابط الإلكتروني: www.islamonline.net

336. **أحمد بلحاج آية وارهام**: شجرة الماء الحي، 12أوت 2007 الرابط الإلكتروني: www.diwanalarab.com

337. **جعفر العلوي**: كلام عن الدين والحداثة، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، الرابط الإلكتروني:www.iicss.iq

338. **بول ريكور**: البلاغة والشعرية والهيرمنيوطيقا، تر: مصطفى النحال، مجلة حكمة الالكترونية، ماي 2016، الرابط الإلكتروني.:https//hekmah.org

339. **عبد الحافظ صخبوش**: مركزية التوحيد في النظام المعرفي الإسلامي (دراسة في نماذج)، قراءات، مركز نماء للبحوث والدراسات، أكتوبر 2019.الرابط الإلكتروني: nama-centre.com

340. **عبد الرحيم علمي**: أدب الرحلة الصوفية في الغرب الإسلامي، مجلة دعوة الحق، المغرب، العدد350، مارس 2000، الرابط الإلكتروني: www. habous. Gov. ma

341. **عبد القادر فيدوح**: سمت النص الصوفي من بلاغة الصورة إلى شعرية السمة، مجلة كلمة، الرابط الإكتروني: http//kalema .net

342. **علي الكوراني العاملي**: العرفان والتصوف (إشكاليات ومحاورات)، شبكة الفكر:ALFEKER .NET، ط1 إلكترونية ،2017.

343. **محمد التهامي الحراق**:

- التجربة الشعرية الصوفية وسؤال اللغة، موقع طواسين للتصوف والإسلاميات ، الرابط الإكتروني:http //TAWASEEN .COM
- في الجمالية العرفانية (مطلات على أفق إنسي روحي في الاسلام)، مؤمنون بلا حدود، الرباط، أغسطس2016، الرابط الالكتروني: https://www.mominoun.com

344. **محمد شوقي الزين**: الفينومينولوجيا وفن التأويل، الرابط الإلكتروني: www. Aljabriabed.com

345. **محمد عبد الرحمن يونس**: الأسطورة في الشعر والفكر، الحوار المتمدن، العدد 1214، الرابط الإلكتروني: www.alhewar.org

346. **مصطفى النحال**: من الخيال إلى المتخيل: سراب مفهوم، الرابط الالكتروني:http//emprztor.com

347. **نزار قباني**: قصتي مع الشعر، الرابط الإلكتروني: www.noorbook.com

348. **وصـــفي عاشـــور أبو زيد**: أهمية القرآن في حياة المســـلم، الألوكة الرابط الالكتروني: www.alukah.net

349. **يوســف زيدان**: مفهوم التصــوف، موقع المصــري اليوم، 2016/6/21الرابط الإلكتروني: www.almasryalyoum.com

ثالثا: الكتب الأجنبية

350. **David Hart**: Destutt de Tracy (1754-1836), An Annotated Bibliography,1/2002

351. **Descartes**: Règles Pour La Direction De L'esprit, Traduction et Notes de J. Sirven, Librairie ,philosophique J. Vrin, Paris, 2003.

352. **Henri Bergson**: la pensée et le mouvant; P.U.F, 9édition: 1985, paris presses universitaires de France, 1938 ,P181.

353. http://oll.libertyfund.org/index.phpoption=com_content&task=view&id=41&Itemid=259 1/1/2010

354. **John Locke**: Essai Sur L'entendement Humain, livre IV, Traduit par J.M Vienne, Librairie, philosophique, J. Vrin, Paris, 2002.

355. **Lalande A**: Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, Vrin, 1968.

356. Le Grand Larousse Encyclopédique, volume 1/A, ISBN Kingsley, 2007.
357. **Noëlla Braquin et autres**: Dictionnaire de Philosophie, 3ème édition, revue et augmentée Armand Colin, Paris, France,2007.
358. **Pascal mougin et karen hadad**: larousse dictionnaire mondialdes littératures, édition aurébé maydlarz, paris, 2002.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعـــــــات

مقدمة..... 7

مدخل: الشعر والعرفان

تمهيـــــــد..... 15

أولا: المنعطف المفهومي في وعي الشعر..... 16

1.مفهوم الشعر عند القدماء..... 16

2.مفهوم الشعر عند المحدثين..... 20

3.تكثيف وظيفة الشعر؛ جدل الجمالي والمعرفي..... 26

ثانيا: مفهوم العرفان وإشكالية المصطلح..... 30

1. مفهوم العرفان..... 31

2. العرفان في الوافد الغربي(الغنوص)..... 38

3. رحلة العرفان من الدين إلى الشعر..... 41

ثالثا: العرفانية كنظام خطاب..... 44

1.مفهوم الخطاب..... 44

2.العرفان كنظام خطاب..... 48

الفصل الأول: النموذج المعرفي في الخطاب الشعري العرفاني

تمهيـــــد.....

أولا:النموذج المعرفي بين نظرية المعرفة ونظرية الشعر..... 57

1.مفهوم النموذج المعرفي..... 57

2.النموذج المعرفي والأيديولوجيا..... 66

3.النموذج المعرفي الإسلامي..... 73

4.خصائص النموذج المعرفي الإسلامي..... 76
ثانيا:نظام الخطاب العرفاني؛ مقاصده ومرتكزاته..... 85
1. الجذور والمقاصد..... 85
2.المرتكزات..... 90
ثالثا: النموذج المعرفي العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر..... 96
1.النموذج المعرفي العرفاني كمنهج تحليل..... 96
2.النموذج المعرفي العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر..... 100
الفصل الثاني: تحولات الشعر الجزائري المعاصر
تمهيـــــــد:..... 158
أولا:مبررات استدعاء الخطاب العرفاني في الشعر الجزائري المعاصر..... 160
1.المعرفة الحدسية..... 169
2.الكشف..... 180
3.الذاتية والعودة إلى الفطرة..... 189
4.التعالي على الزمن..... 196
ثانيا:إرهاصات العرفانية في الشعر الجزائري المعاصر..... 203
1.الشعر االعرفاني في الجزائر في القرن السابع الهجري..... 203
2.الشعر العرفاني في الشعر الجزائري قبل الاستقلال..... 212
3.الشعر العرفاني في الجزائر بعد الاستقلال..... 222
ثالثا:من التصوف إلى الوعي العرفاني..... 233

الفصل الثالث:تشكلات الخطاب العرفاني وسؤال التأويل

تمهيـــــد..... **253**

أولا:الخيال بين الشعر والعرفان..... **254**

1.تعريف الخيال..... **256**

2.بين الخيال والتخييل..... **259**

3.الخيال في الشعر..... **264**

4.الخيال في الفكر العرفاني..... **271**

ثانيا: المتخيل في الشعر العرفاني الجزائري..... **280**

1.مفهوم المتخيل الشعري..... **280**

2.الصورة المجازية في المتخيل الشعري الجزائري المعاصر..... **286**

ثالثا: تعدد المعنى وسؤال التأويل..... **309**

1.التجربة العرفانية وحدود اللغة..... **309**

2.اللغة الرمزية؛ إشكالية المعنى وتحرر الدلالة..... **318**

3.الرمز العرفاني في الشعر الجزائري وسؤال التأويل..... **326**

خاتمة..... **360**

قائمة المصادر والمراجع..... **366**

ملخص:

شـهد مفهوم الشـعر تحولات عديدة عبر تاريخه الطويل؛ وذلك وفق تطور الوعي به، فبعد أن كان نظاما عروضـيا بالدرجة الأولى، صـار اليوم أفقا معرفيا مفتوحا على عديد الخطابات لعل الخطاب العرفاني أهمها، والعرفان نموذج عرفاني قائم بذاته له مرتكزاته وآلياتها ومسـتوياته؛ إذ تتكامل عناصـره وتتفاعل لتعطي للنظام هويته المغايرة، فقد اسـتدعاه الشـعر الجزائري المعاصـر ليخرج الشـعر به من ضـيق الخطابات الأيديولوجية لرحابة الوعي العرفاني الروحي، مسـتعينا في ذلك بمعجم شـعري خاص ولغة متفردة تعتمد على ثنائية الظاهر والباطن، مرتكزا على الخيال لا كزينة بلاغية بل كآلية معرفية ، لليصبح الشعر ترجمان وعي الذات.

The concept of poetry has changed over the ages according to the development of awareness of it. After it was primarily a presentation system, today it has become an epistemological horizon open to many discourses, perhaps the most important of which is mystical discourse. Gratitude is a stand-alone cognitive model that has its foundations, mechanisms and levels that integrate and interact to give the system its different identity. Contemporary Algerian poetry summoned it to draw poetry out of the narrowness of ideological discourses due to the spaciousness of spiritual secular consciousness, using a special poetic lexicon and a unique language based on the external / subconscious dichotomy, based on imagination not as a rhetorical adornment but as a cognitive mechanism, so that poetry becomes the interpretation of self-awareness and explains