وزارة التعليم العـــالي والبحـــث العلمي
جامعة باتنة 1
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

الحضور الصوفي في زمن العولمة

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالبة: نجلاء بوجه

إشراف الأستاذ الدكتور: أحمد جاب الله

كمال عجالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة1	رئيسا
محمد جاب الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة1	مشرفا ومقررا
جمال سعادنة	أستاذمحاضر	جامعة باتنة1	عضوا مناقشا
بشير تاوريريت	أستاذ التعليم العالي	جامعةبسكرة	عضوا مناقشا
بلقاسم مالكية	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
رضا عامر	أستاذمحاضر	جامعة ميلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1437_1438هـ

2016 -2017 م

مقـــــــــدمـــة

الطفولة هي أولى مراحل حياة الإنسان، خلالها يتذوق ويعيش معنى السعادة والفرح، بغض النظر عن ما يحيط به من ظروف تختلف من شخص لآخر، وأيا كانت هذه الظروف، ومهما كانت أنماط الحياة المختلفة، لا يمكنها أن تمنع الإنسان عن ملامسة تلك المشاعر النقية، التي تحيط الطفل وتحضنه ضمن هالة من الصفاء والبراءة، ذلك لأن الطفولة هي مرحلة تكون فيها النفس البشرية في آخر مراحل اتصالها بالعالم العلوي، الذي جاءت منه.

تمر مرحلة الطفولة لتنفصل الروح عن عالمها، ورويدا رويدا تدخل ضمن نطاق عالم آخر، ربما يكون افتراضيا، أو على الأقل هو نتاج محاكاة العقل للواقع المعيش، والذي يتم فيه وخلاله محاكاة ذلك العالم، الذي تم الانفصال عنه، لكن المحاكاة تتم وفق معطيات مخادعة غير حقيقية، ينخدع بها العقل العاجز عن التصور المطلق للعالم الذي جاء منه، فتكون الصورة في النهاية مشوهة تكون ما يسمى بالواقع.

منذ أن تنتهي مرحلة الطفولة، وهذه الروح البشرية في بحث دائم وحثيث عن ما يدلها ويعيدها إلى ذلك العالم، الذي جاءت منه، وبتقدم العمر يزداد الإنسان إحساسا بالضياع في هذا العالم، الذي يكتشف أن الحقيقة هي الغائب الأكبر عنه، هي المجهول، الذي نسعى للوصول إليه لإشباع رغبة كامنة في أعماقنا تنتفض بين الحين والآخر، في رغبة شديدة في الاتصال بعد طول انفصال.

من هذا المنطلق، دأب عديد من المفكرين -على اختلاف مذاهبهم وجنسياتهم وأزمانهم-، دأبوا على البحث وإعلان هذا الشعور والرغبة في الانتفاض على الواقع المعاش، الذي لا يعدو حسبهم إلا أن يكون سرابا جسده العقل وفرضه على الإنسان، أما الحقيقة التي يأملون الوصول إليها لا بد أن تكون قابعة في مكان ما، تنتظر أن يرفع الحجاب عنها، وعند كثيرين منهم مثل لا وعي الإنسان وباطنه المنطلق، الذي يجب البحث فيه وبه عن هذه الحقيقة.

من هؤلاء المفكرين، الذي اختاروا هذا المنهج في البحث كان المتصوفة، الذين رسموا وأنتجوا طريقا خاصا بهم، يعرجون من خلاله إلى الذات العليا، التي تعتبر عندهم منشأ الروح ومنبعها،وهذه الطريقة المختلفة في التفكير ، التي تحاول جاهدة إنتاج فكر جديد، مغاير لما هو موجود، من فكر نمطي قتلته الرتابة، كانت مصدر إعجابي الدائم بالفكر الصوفي، الذي أمضيت سنوات عديدة من عمري وأنا أبحر في فظاءاته الرحيبة، التي تتوالد فيها الأفكار في انسيابية وحركية متجددة، مفعمة بالحياة والروحانية.

إن التصوف طريقة تفكير تسعى لإماطة اللثام عن الواقع الحقيقي، الذي لابد أن يتعرف عليه الإنسان، ليعيد به وصل روحه بعالمها، وإنهاء حالة العذاب والضياع التي تعانيها هذه الروح في واقع مزيف ومخادع، والتصوف وفق هذا المفهوم هو طريقة تفكير لابد أن تكون موجودة ومتغلغلة في أعماق الفكر الإنساني باختلاف مذاهبه ومشاربه، لذلك دأبت خلال هذا العمل على البحث عن المفاهيم الصوفية في ما أنتجه الإنسان من آداب ترجمت أحاسيسه ورغباته، وأيضا همومه وانشغالاته، ولا يوجد أحسن من الأدب كمعبر حقيقي عن هذه الانشغالات، لذلك حاولت خلال هذا البحث المرور على أهم المذاهب الأدبية، التي أنتجها وأبدعها الإنسان، والبحث خلالها عن آثار المذهب الصوفي، ومدى تأثيره وتأثره بهذه المذاهب، ورغم أننا نعرف النتيجة مسبقا باعتبار أن التصوف بمفهومه لا بد أن يكون حاضرا في كل مذهب يسعى لأن يكشف الستار عن حقيقة الإنسان، إلا أن النتيجة كانت مدهشة، لم نتصور إطلاقا حجم هذا التوغل، الذي سنترك المجال للبحث حتى يكشف لنا مدى عمقه وتأثيره.

في البداية كانت النوايا منصبة على تقفي آثار أفكار المذهب الصوفي في زمن العولمة، والأدب هو المعبر الأفضل عن ميزات وخصائص هذه العولمة، لكن البحث الدقيق أسفر عن نتائج صبت في النهاية في صالح الأدب الحداثي كأهم معبر عن الأدب بشكل عام في زمن العولمة.

عرف الإنسان المعاصر أنماطا ومذاهب أدبية مختلفة، ومع أن هذه المذاهب تدرجت في الظهور ، وكان ميلاد كل مذهب بمثابة شهادة وفاة للمذهب الذي سبقه، أو على الأقل هكذا أراد منظرو ومؤسسو هذه المذاهب، إلا أن الواقع أثبت شيئا آخر، لقد ظلت هذه المذاهب متواجدة كلها، متزامنة، ومتوازية التواجد والحضور، ونحن هنا نتحدث عن الرومانسية والرمزية والسريالية، ولم نتحدث عن الواقعية باعتبار أن هذا المذهب عاصر الإنسان في أولى الفترات الممهدة لتطوره وتمدنه، ولم يكن لهذا المذهب الحظ في أن يستمر في التواجد، لما حمله من استبداد وظلم لا يليق بالإنسان المعاصر، وبالعودة إلى المذاهب الثلاثة التي سبق ذكرها، فقد شملتها العولمة فيما عرف بالأدب الحداثي، وتلتها مذاهب شكلت أدب ما بعد الحداثة، كالبنيوية، وما بعد البنيوية،والتفكيكية، وما عرف أيضا بـ (بعد ما بعد الحداثة) ، التي لم تستطع دحر الأدب الحداثي، ولم تستطع حتى أن تكون ندا له، أو بديلا عنه، لقد بقي الأدب الحداثي محافظا على هيبته، وكيانه، وما جاء بعده مجرد شطحات ما لبثت أن زالت دون أن تترك أثرا، ذلك لأنها لم تستطع الخروج من عباءة الأدب السريالي، لذلك ركز البحث على الأدب الحداثي ورأى فيه ناطقا رسميا باسم العولمة .

يعتبر الغرام بالفكر الصوفي الحي والدائم التجدد أهم سبب جعلني أصب اهتمامي ومجال بحثي في هذا الاتجاه، وإضافة إلى ذلك هناك عديد من الأسباب التي جعلتني لا أكاد أبتعد عن عالم الصوفية وفكرهم إلا وأعود إليه، وكل هذه الأسباب هي في النهاية تصب في خندق واحد، أهمها إيماني العميق بقدرة هذا المذهب على الذهاب بعيدا بآمال الإنسان في والوصول إلى سدرة المنتهى، منتهى الحقيقة وجوهر الوجود، إن التصوف بالإرث الأدبي الذي خلفه يعتبر ثروة وكنزا للأدب العربي، الذي يستطيع أن يجد فيه أسباب انبعاثه من جديد، وأقصد بذلك مختلف النظريات الأدبية، التي أبدعها شيوخ المتصوفة، والتي يمكن أن تكون طرائق جديد تؤسس لنمط جديد من الكتابة الأدبية، ومواقف النفري أكبر دليل على ذلك، يضاف إلى هذا ما لاحظته من قلة اهتمام بالمذهب الصوفي، الذي وإن كثرت العناوين التي تدور

ضمن فلكه، إلا أن الدراسات التي تتناوله كمادة للبحث تكاد تكون نادرة، وربما يتساءل القارئ عن هذه الندرة، وأجيب أن الدراسات الموجودة تتشابه تشابها كليا في طريقة التناول والبحث، الذي يحصر دائما في إعادة التذكير بشيوخ الصوفية، وكذا التعريف بمختلف المفاهيم الصوفية كالفناء والحلول والهباء وغيرها، إلا أننا سنتعب كثيرا إذا قررنا البحث عن دراسات تتناول أصل هذه الأفكار وماهية هذه النظريات، التي نجدها ضمن مؤلفات ابن عربي والنفري وغيرهما من المفكرين الصوفيين .

أما فيما يخص الدراسات السابقة، التي تناولت الموضوع نفسه ، أي تقصي آثار المذهب الصوفي في المذاهب الأدبية العالمية، أستطيع أن أقول أنه فيما وصلت إليه من خلال بحثي هذا، الذي استمر لسنوات عدة، لم أصادف خلالها نفس هذا الموضوع بنفس طريقة الطرح التي تبنيتها، كذلك أستطيع أن أقول أنني ربما وفقت إلى حد ما في طرح هذا الموضوع بتوسع وشمولية أكثر، رغم أن هذا ربما يكون إيجابيا، كما أنه يمكن أن يعتبر عيبا لاتساع مجال البحث، الذي يعطي فرصة للتشتت وعدم التخصيص، إن ما وجدته من دراسات تناولت بشكل مقتضب أثر التصوف في كل مذهب أدبي على حدا، كما أن الدراسات اختلفت في تحديد نطاق البحث، وكل منها اهتم بجانب معين، أي هناك من الدراسات التي اهتمت بتقفي أثر التصوف في المذاهب الأدبية العربية، كل مذهب على حدا، أو البحث عن الفكر الصوفي في النتاج الأدبي للأدباء، في كل مرة يصب الاهتمام على أديب معين، لكنني لم أصادف وجود بحث يدرس تأثير المذهب الصوفي على المذاهب الأدبية الكبرى – والتي شكلت المعرفة العالمية التي التقت على أطرافها ثقافات شعوب العالم - ، سواء في طابعها الغربي أو العربي، وإنشاء بعض المقارنات بين الطابعين و علاقتهما بالمذهب الصوفي، وهذا ما جهدت في البحث عنه، لكنه من الغرور أن أجزم بعدم وجود مثل هذه الدراسات، لكنني أستطيع القول أنها نادرة ومحدودة.

وربما يكون السبب الأكبر في نقص مثل هذه الدراسات عائدا إلى نقص المراجع والكتب المترجمة، حيث كان هذا من بين أهم الصعوبات التي لاقيتها في بحثي هذا، لأنني حاولت البحث في الإبداعات الأدبية العالمية واستعمالها كتطبيقات لإثبات علاقة التصوف بالمذاهب الأدبية، التي تنتمي إليها هذه النصوص، لكنني صدمت بقلة النصوص المترجمة تارة، وانعدامها تارة أخرى، رغم أن هذه النصوص الأدبية هي لأهم وأبرز الأدباء، الذين أسسوا لمختلف هذه المذاهب الأدبية في الغرب، وأذكر كمثال على ذلك التأملات للكاتب الفرنسي الشهير فيكتور هيقو، والذي يعتبر أب وروح الأدب الرومانسي، لم أجد له ولو ترجمة واحدة إلى اللغة العربية، رغم أنها ترجمت إلى عدد كبير من اللغات العالمية، وإذا تحدثنا عن الأدباء الفرنسيين، فالأمر سيكون هينا بالمقارنة مع الأدباء الإنجليز كوردزورث، والأدباء الأمريكان كإدغار آلن بو، وكل ما حصلت عليه كان بعض الترجمات المتناثرة لمقاطع صغيرة لنصوص هؤلاء، الذين يعتبر أدبهم أساسا لنشوء أي دراسة من هذا النوع، أما إذا تحدثنا عن الأدب السريالي ومؤسسيه كبروتون وآراغون، فالأمر يصبح مستحيلا في وجود أية إشارة ولو من بعيد إلى أعمالهم باللغة العربية.

كذلك من الصعوبات التي لاقيتها في بحثي هذا اتساع رقعة البحث، فكون الدراسة تشمل أهم المذاهب الأدبية العالمية، وأقصد بذلك المذهب الرومانسي والرمزي، وكذلك السريالي، فهذا يعني أنني فتحت مجال البحث على مصراعيه، مما جعل هذا العمل شاقا جدا، أخذ مني سنوات عديدة أوصلتني إلى درجات عليا من الإرهاق الجسدي والمعنوي، كما أن هذه الشمولية لابد أن تعود على البحث ببعض النقص، الذي لا يمكن أن أنكره، ورغم ذلك فإنني أعتبر هذه المحاولة أمرا إيجابيا وجيدا، على الأقل على المستوى الشخصي، لأنه أعطاني فرصة ثمينة للتعرف على الآداب العالمية وملامسة روعتها وجمالها.

إن هذا العمل يعد خطوة أولى في مجال البحث في إحياء التراث الصوفي العربي، وتغيير طريقة النظر إليه، وهو دعوة جادة إلى الاهتمام أكثر بالكتابة

الصوفية، ودراسة إمكانية تجدد الأدب العربي المعاصر عبر إحياء هذا النوع من الكتابة، واستقراء أسباب صمودها وجمالها، وكذا قدرتها الرهيبة على التأثير والاحتواء، إنها تعمل كالسحر؛ تأسر القارئ وتنقله بخيال مبدع إلى عالم آخر، يفسح فيه المجال للاوعي الإنساني، وتمنحه الفرصة كاملة لإثبات أحقيته في قيادة النفس البشرية وإعادة وصلها بعالمها.

وفيما يخص منهجية هذا البحث، فقد عملنا على تقسيمه إلى أربعة فصول إضافة إلى الفصل التمهيدي؛ هذا الفصل الذي اخترنا أن يكون بوابة لهذا البحث عن طريق إبراز بعض المفاتيح الهامة للدخول إلى هذه الدراسة، حيث تكلمنا عموما عن عنوانين رئيسين هما التصوف والحداثة، ذلك لأن البحث عني بتقصي التصوف في الأدب الحداثي المؤسس لزمن العولمة، فكان لزاما علينا التذكير بهذين المصطلحين من خلال التعريف بهما.

وجاء الفصل الأول لفسح المجال للإسهاب في الأدب الصوفي، والتعرف عن قرب على مختلف أغراضه، التي أبدع الصوفيون في الكتابة فيها، كما كان فرصة للحديث عن الشعر ومكانته في الأدب العربي، وكذا علاقته بالتصوف والمتصوفة، الذين كان الشعر عندهم أهم أشكال الكتابة والإخراج.

وبالفصل الثاني ندخل إلى عالم المذاهب الأدبية الكبرى، بداية بالمذهب الرومانسي، الذي حاولنا من خلال دراسته التعرف بصفة تدقيقية على الأدب الذي يدخل ضمن نطاقه، والتعريف برواده ومؤسسيه، والبحث ضمن إبداعاتهم عن المفاهيم الصوفية،واكتشاف أهم القواسم المشتركة، التي تربط بين المذهب الرومانسي وبين التصوف. ثم انتقلنا إلى دراسة الأدب العربي المنضوي تحت لواء الأدب الرومانسي، وتتبعنا هنا أيضا آثار المذهب الصوفي.

ثم يأتي الفصل الثالث، الذي خصصناه للحديث بنفس الطريقة ونفس المنهجية لكن عن الأدب الرمزي، وحاولنا فيه استقصاء الأواصر التي ربطت بينه وبين

التصوف، سواء في نسخته الغربية من خلال أهم الأدباء الرمزيين الغرب، أو في نسخته العربية من خلال النصوص الأدبية الرمزية العربية.

والفصل الرابع احتله الأدب السريالي، الذي نال قسطه من البحث والدراسة، على الرغم من قلة النصوص السريالية المترجمة.

وتجدر الإشارة هنا إلى نقطتين مهمتين؛ الأولى هي أنه وفي كل من الفصول الثلاثة الأخيرة حاولنا دراسة القواسم المشتركة بين كل مذهب من جهة وبين المذهب الصوفي من جهة أخرى، لكن هذه لا يعني أن هذه القواسم هي الوحيدة التي تربط بين المذهب الأدبي وبين المذهب الصوفي، بل فقط حاولنا أن نجمع أهم القواسم، وليس كلها،أما النقطة الثانية فنشير إلى أننا ركزنا على النصوص الشعرية، وذلك لمكانة الشعر سواء في الأدب ، أو عند المتصوفة، فكلى الجانبين ينظر إلى الشعر على أنه الأقدر على ترجمة المشاعر الإنسانية، واستقراء اللاوعي الإنساني.

ونهاية البحث لابد أن تكون بخاتمة ترصد فيها النتائج المستخلصة، التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة.

أما فيما يخص المناهج المستعان بها في هذا البحث، فلم بعد بالإمكان الحديث عن منهج واحد في بحث كامل، فالدراسة تحتاج إلى مناهج متكاملة يخدم بعضها بعضا، للإحاطة بعناصر الموضوع المتشعبة والمتنوعة، والبداية كانت مع المنهج التاريخي، الذي كان الوسيلة الأقدر على تقصي ومتابعة تطور الأدب الصوفي على مر التاريخ، وكان أيضا معنا وإلى جانبنا في البحث عن مصطلح الحداثة، ورصد حيثيات نموه وتطوره، وعندما دخلنا إلى أعماق الآداب العالمية كان لزاما علينا الاستعانة بالمنهج البنيوي ، الذي حاولنا به تحليل النصوص الشعرية واستحضار دلالاتها،أما المنهج السيميائي فكان المعين على فك رموز وشفرات النصوص الأدبية، خاصة منها الصوفية، وكذا النصوص المنتمية إلى الأدب الرمزي، دون أن نغفل عن المنهج النفسي، الذي كان حاضرا في تحليل وتأويل سلوكات بعض الأدباء، وتحليل أسباب ولعهم في الكتابة بشكل دون الأشكال الأدبية الأخرى.

وعموما نستطيع القول أن الدراسة احتاجت إلى تضافر مجموعة من المناهج للإلمام بالمناحي التي عنيت بالبحث فيها.

بالنسبة للمصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في إعداد هذا البحث فقد كانت متشعبة تشعب عناصر البحث؛ فبالنسبة للمصادر، معظمها كان عبارة عن أمهات الكتب الصوفية وما تركه كبار الصوفية من كتب لابد من العودة إليها في أي بحث يتناول التصوف كمجال للبحث، كما كان للدواوين الشعرية لشيوخ الصوفية نصيبا وافرا، حيث اعتمدنا عليها بشكل كبير جدا لاستقراء مختلف المفاهيم الصوفية،التي اختار أصحابها أن يضعوها ضمن بوتقة الشعر، وقد عملنا على إنشاء بعض المقارنات بين وجودها في المذهب الصوفي ووجودها في مختلف المذاهب الأدبية.

وبالنسبة للمعاجم فقد كانت في مجملها إما معاجم صوفية تحوي اللغة والمصطلحات الصوفية، وإما معاجم لغوية خاصة باللغة العربية.

أما المراجع فكانت متخصصة استعنت في كل فصل بما يخدمني منها، فكانت إما مراجع خاصة بدراسة المذهب الأدبي، أو بدراسة المذهب الصوفي، أو بدراسة مقارنة بين المذهب الأدبي والصوفي، كما استعنت بمراجع خاصة عنيت بدراسة النصوص الشعرية لأديب من الأدباء على حدا، وقد أعانني هذا النوع من المراجع على فهم أوضح لتوجهات بعض الأدباء، وفك شفرات نصوصهم الأدبية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه المراجع بعضها في الأصل عربية، والبعض الآخر هي مراجع أجنبية مترجمة.

ولا يمكن هنا أن نغفل دور الشبكة العنكبوتية (الأنترنيت) التي أعانتني في حالات العجز التام، التي مررت بها، وأقصد بذلك الصعوبات التي لاقيتها في البحث عن بعض النصوص الغربية المترجمة، ووجدت ضالتي في بعض المواقع الإلكترونية، التي قدمت بعض الترجمات التي استعنت بها مضطرة.

في الأخير لا يسعني هنا إلا أن أحمد الله عز وجل على أن أعانني على إنهاء هذا البحث، الذي أتمنى أن يكون في مستوى ما بذلته من مجهود مضني خلال هذه السنوات، وأن يرقى إلى أن يكون محلا للقراءة والاستفادة.

فصـــل تمهيـــدي

أولا: التصوف

1_ أصل الكلمة

2_ أصل الاشتقاق

ثانيا: الحداثة

1_ المصطلح والمفهوم

2_ الأصول التاريخية والفلسفية للحداثة

3_ خصائص ومميزات الحداثة

3_1_ دور الإنسان في عالم الحداثة

3_2_ العلمانية جوهر الحداثة

3_3_ الوضعية منهج الحداثة

3_4_ العقل أساس للمعرفة

3_5_ اللغة نظام علائقي

4_ الحداثة الأدبية

5_ الحداثة في الأدب العربي

أولا: ماهية التصوف:

1_ أصل الكلمة: من المنطقي أن يجمع المؤرخون على أن الصوفية وجدت قبل وجود المصطلح؛ باعتبارها نوعا أو نمطا معينا يسلكه الإنسان في طريقة حياته وعلاقته مع الله، فمنذ وجد الإنسان كان هناك دائما عبر العصور والأزمنة من يفضل الابتعاد عن ترف الحياة والزهد فيها، والتوجه بصفة كاملة نحو التأمل والتعبد، لكن ظهور هذا الاسم – الصوفية، أو التصوف- حمل معه مميزات وممارسات معينة تفرعت من خلالها مذاهب وطرق ومدارس مختلفة." يقال: رجل صوفي وللجماعة صوفية، ومن يتوصل إلى ذلك يقال له: متصوف، وللجماعة المتصوفة" [1]

ويذكر المؤرخون أن أول ظهور لهذه الكلمة بصفة المفرد كان في العراق، وبالتحديد في الكوفة؛ حيث أطلق على شخص معروف بزهده وتقشفه "ولقد ظهر هذا الاسم أول مرة، حسب الوثائق المعروفة الآن سنة 776 للميلاد، ونسب إلى متزهد عراقي. وابتداء من القرن التاسع الميلادي كان مصطلح الصوفية يدل في الكوفة وبغداد على جماعة من الزهاد والمتصوفين اشتهروا بتقشفهم"[2] ويرى بعض الباحثين أن هذا الشخص الزاهد هو جابر بن حيان، ورجل آخر يدعى أبو هاشم الكوفي" وورد لفظ الصوفي لقبا مفردا لأول مرة في التاريخ في النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي،إذ نعت به جابر بن حيان، وهو صاحب كيمياء شيعي من أهل الكوفة، له في الزهد مذهب خاص، وأبو هاشم الكوفي المتصوف المشهور" [3] في حين يرى آخرون كالطوسي وابن تيمية أن منشأ الكلمة كان في البصرة العراقية باعتبار أن الحسن البصري كان من أوائل الصوفية في الإسلام كونه أنشأ " مدرسة بصرية في التصوف، وبفضل الحسن البصري استقرت زعامة التصوف في البصرة"[4]. أما بصيغة الجمع فقد أطلق لفظ الصوفي على جماعة في الإسكندرية

[1] أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق أحمد عناية-د/ محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي،بيروت 2005، ص262.
[2] جان شو قليي، التصوف والمتصوفة، ترجمة: عبد القادر قنيني ، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان1999، ص 7.
[3] ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية، دار الكتاب اللبناني مكتبة المدرسة، الطبعة الأولى 1984، ص 26.
[4] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي،دار غريب للطباعة،القاهرة، د.ت، ص 14-15.

" وظهر في الإسكندرية سنة 821 ميلادية جماعة من (المتطهرين) الذين ثاروا على فساد السلطة. وفي سنة 980 للميلاد تأسس في مسجد القاهرة أول مجلس للتعليم الصوفي" [1]

ويرى صاحب الرسالة القشيرية أن مصطلح التصوف أطلق على أفاضل الناس المراعين لله والحافظين قلوبهم من الغفلة من أتباع أتباع التابعين الذين جاءوا بعد جيل صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم " إن المسلمين بعد رسول الله صلى الله عليه وسلم لم يتسم أفاضلهم في عصرهم بتسمية علم سوى صحبة رسول الله صلى الله عليه وسلم، إذ لا فضيلة فوقها فقيل لهم: الصحابة، ولما أدركهم أهل العصر الثاني سمي من صحب الصحابة: التابعين، ورأوا ذلك أشرف سمة، ثم قيل لمن بعدهم: أتباع التابعين، ثم اختلف الناس وتباينت المراتب فقيل لخواص الناس ممن لهم شدة عناية بأمر الدين: الزهاد والعباد، ثم ظهرت البدع وحصل التداعي بين الفرق، فكل فريق ادعوا أن فيهم زهادا، فانفرد خواص أهل السنة المراعون أنفاسهم مع الله تعالى الحافظون قلوبهم عن طوارق الغفلة باسم التصوف، واشتهر هذا الاسم لهؤلاء الأكابر قبل المائتين من الهجرة"[2].ومع مرور قرنين من الزمن اكتسب هذا اللفظ حيزا هاما في التاريخ الإسلامي وأصبح يطلق على كل أهل الباطن من المسلمين " ثم أخذ هذا الاسم يطلق بعد ذلك بقرنين على جميع أهل الباطن من المسلمين كما هو حالنا اليوم في إطلاق كلمة (صوفي) و(صوفية)" [3]

وهناك رأي آخر يستند إلى استنتاجات بعض المؤرخين، وأهمهم أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي (ت 378هـ-988م) ، والذي يرى أن كلمة صوفي جاهلية الأصل عرفت قبل الإسلام، واستدل على ذلك بكلام بعض القدماء الذين وردت هذه الكلمة في كلامهم " وأما قول القائل : إنه اسم محدث أحدثه البغداديون، فمحال، لأن في وقت الحسن البصري رحمه الله كان يعرف هذا الاسم، وكان الحسن قد أدرك جماعة من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ورضي عنهم ، وقد روي عنه أنه قال: رأيت صوفيا في

[1] جان شو قليي، التصوف والمتصوفة، ص 7.
[2] القشيري، الرسالة القشيرية ، ص 23.
[3] ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، ص 27.

الطواف فأعطيته شيئا فلم يأخذه وقال: معي أربعة دوانيق فيكفيني ما معي" [1] كما أنه دعم فرضيته بالرجوع إلى ما ورد على لسان كبار المتصوفة القدماء وما روي في كتاباتهم " وروي عن سفيان الثوري رحمه الله أنه قال: لولا أبو هاشم الصوفي ما عرفت دقيق الرياء، وقد ذكر في الكتاب الذي جمع أخبار مكة عن محمد بن إسحاق بن يسار وعن غيره يذكر فيه حديثا: أنه قبل الإسلام قد خلت مكة في وقت من الأوقات، حتى كان لا يطوف بالبيت أحد، وكان يجيء من بلد بعيد رجل صوفي فيطوف بالبيت وينصرف؛ فإن صح ذلك فإنه يدل على أنه قبل الإسلام كان يعرف هذا الاسم، وكان ينسب إليه أهل الفضل والصلاح والله أعلم" [2]

2_ أصل الاشتقاق :اختلف المؤرخون في أصل اشتقاق هذه الكلمة، ونحوا في ذلك في اتجاهات مختلفة، لكل وجهة جماعة من المؤيدين والمنحازين بمجموعة من الأدلة والبراهين.

ولعل أكثر الآراء قربا إلى المنطق والعقل هي القائلة بكون هذه الكلمة مشتقة من الصوف " التصوف مصدر الفعل الخماسي المصوغ من (صوف) دلالة على لبس الصوف،وإذا عدنا إلى قواميس اللغة ، فإننا نجد كلمة صوف تعني المعنى المتعارف عليه وهو الصوف الذي يغطي الضأن وما شابه، " ابن سيدة: الصوف للغنم كالشعر للمعز والوبر للإبل والجمع أصواف" [3] ومن ثم كان المتجرد لحياة الصوفية يسمى في الإسلام صوفيا" [4] ويؤيد هذا الرأي كثير من الباحثين نظرا لأسباب عدة منها : أن الصوف كان لباس الأنبياء والصالحين،وكان النبي صلى الله عليه وسلم يفضله "فهكذا روت عنه عائشة –رضي الله عنها- وقالت: كان يلبس الصوف وينتعل المخصوف، ويرفع ثوبه"[5] ، كما كان لباس الكثير من سلف الصوفية من القدماء "لباس الصوف كان غالبا على المتقدمين من سلف الصوفية لكونه أقرب إلى الخمول والتواضع والزهد، ولكونه لباس الأنبياء عليهم

[1] أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، تحقيق وتقديم: عبد الحليم محمود، و طه عبد الباقي سرور، طباعة ونشر: دار الكتب الحديثة بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، 1960، ص42.
[2] المصدر نفسه، ص43،42.
[3] ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت، طبعة 1992، المجلد 9، مادة: صوف، ص 199.
[4] ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، ص 25.
[5] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة2003، ص839.

الصلاة والسلام"[1] وهذا لا يعني أن الصوفية يلبسون الصوف دائما ، "وهو علامة على فقر ظاهر أو على الأقل يدل هذا اللباس على إرادة الانقطاع"[2]، وقد أورد القشيري في رسالته أخبارا يربط فيها بين الفقر والزهد ولبس الصوف؛ فقد ذكر أبا إسحاق إبراهيم بن أدهم بن منصور الذي كان من أبناء الملوك " فخرج يوما متصيدا فأثار ثعلبا أو أرنبا وهو في طلبه فهتف به هاتف يا إبراهيم ألهذا خلقت؟ أم بهذا أمرت؟ ثم هتف به أيضا من قربوس سرجه والله ما لهذا خلقت ولا بهذا أمرت، فنزل عن دابته وصادف راعيا لأبيه فأخذ جبة للراعي من صوف ولبسها وأعطاه فرسه وما معه، ثم إنه دخل البادية"[3] وفي هذا دليل على ربط القدماء بين معنيي الفقر والزهد وجعل لبس الصوف عاملا مشتركا بينهما، ورغم هذا الربط بين الزهد ولبس الصوف إلا أن القشيري أبدى عدم انحيازه الكامل إلى فرضية اشتقاق كلمة تصوف من الصوف، وأعزى ذلك إلى أن لبس الصوف لم يكن من خصائصهم " فأما قول من قال: إنه من الصوف وتصوف إذا لبس الصوف كما يقول: تقمص إذا لبس القميص، فذلك وجه، ولكن القوم لم يختصوا بلبس الصوف"[4] إذن لم يكن المريدون يلبسون "جميعا ودائما الصوف؛ ولكنهم جميعا يطلبون بتقشفهم الانقطاع الباطني باتخاذهم هذه الرموز"[5] ولباس الصوف لا يمنع من لباس الأثواب الفاخرة من لباس ذلك الزمن، ولكن الانحياز إليه لكونه يدل على الإجلال والهيبة، كما أنه يدخل ضمن مراسم الانضمام إلى جماعة المتصوفة التي " تقتضي لبس الخرقة. وقد يكتفي الشيخ أحيانا بأن يضع طرفا من ردائه على كتف الطالب المريد ثم على رأسه وقتا معينا. ويعتقد أن لباس الصوف هذا يحمل ريح الجنة وعرفها مما كان قد علق به منها. وكذلك قد يحدث وقت السماع، عندما ينخلع المتصوف من ثوبه، فيجمعونه ويقتسمونه خرقا كأنها آثار منطوية على قوى إلهية؛ وحينئذ يكون بيع هذه الخرق تدنيسا لها"[6]

إن هذا الرأي الذي يرجع أصل الكلمة واشتقاقها من الصوف يفسح المجال أمام احتمالية كون أصل لبس الصوف عند الصوفية نصرانيا لكون المسيح عيسى عليه السلام كان يلبس

[1] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مطبعة الرسالة، الطبعة الأولى 1938م، ص 54.
[2] جان شو قليي، التصوف والمتصوفة، ص 8.
[3] القشيري، الرسالة القشيرية ، ص 24..
[4] المصدر نفسه، ص262.
[5] جان شو قليي، التصوف والمتصوفة، ص 8.
[6] المصدر نفسه ، ص 8

الصوف ويفضله؛ فقد روى ابن قتيبة " قال: وبلغني أن عيسى خرج على أصحابه وعليه جبة من صوف وكساء وتبان حافيا مجزوز الرأس والشاربين باكيا شعثا مصفر اللون من الجوع يابس الشفتين من العطش، طويل شعر الصدر والذراعين والساقين؛ فقال: السلام عليكم يا بني إسرائيل، أنا الذي أنزلت الدنيا منزلها، ولا عجب ولا فخر، أتدرون أين بيتي؟ قالوا: أين بيتك يا روح الله؟ قال: بيتي المساجد، وطيبي الماء، وإدامي الجوع، ودابتي رجلي، وسراجي بالليل القمر، وصلائي في الشتاء مشارق الشمس، وطعامي ما تيسر، وفاكهتي وريحاني بقول الأرض، ولباسي الصوف، وشعاري الخوف، وجلسائي الزمنى والمساكين، أصبح وليس لي شيء، وأمسي وليس لي شيء، وأنا طيب النفس غني مكثر، فمن أغنى وأربح مني !"[1].

إن لبس المسيح عليه السلام للصوف وتفضيله له، وهو من هو في الزهد والتبتل، ويضاف إلى ذلك نضرة المسلمين الأوائل إلى النصرانية، والتي بنيت على التقدير والاحترام لما ورد في القرآن الكريم من تبجيل وتفضيل لهم؛ يقول تعالى : {لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَدَاوَةً لِلَّذِينَ آمَنُوا اليَهُودُ وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُمْ مَوَدَّةً لِلَّذِينَ آمَنُوا الَّذِينَ قَالُوا إِنَّا نَصَارَى، ذَلِكَ بِأَنَّ مِنْهُمْ قِسِّيسِّينَ وَرُهْبَانًا وَأَنَّهُمْ لا يَسْتَكْبِرُونَ(82) وَإِذَا سَمِعُوا مَا أُنْزِلَ إِلَى الرَّسُولِ تَرَى أَعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُوا مِنَ الحَقِّ، يَقُولُونَ رَبَّنَا آمَنَّا فَاكْتُبْنَا مَعَ الشَّاهِدِينَ(83)}[2] كل هذا يمنح احتمالية رجوع أصل الاشتقاق إلى النصرانية أرجحية أكبر.

وهناك رأي آخر يقضي باشتقاق كلمة التصوف من الصفاء "فعندما ينقطع الصوفي عن الدنيا ويعود إلى باطنه فإنه يتطهر من الخفي من شهواته. وتقوم حياته الروحية على أن يطهر جميع حركاته وسكناته وأفعاله حتى ينتهي إلى صفاء نية القلب: مصدر إلزامه الخلقي"[3] لكن هذا الرأي ضعيف لطعن كثير من العلماء فيه، وعلى رأسهم القشيري وهو من أقطاب المتصوفة ويرى أن هذه الكلمة (الصوفية) اسم جامد غير مشتق " وليس يشهد لهذا الاسم من حيث العربية قياس، والاشتقاق والأظهر فيه أنه كاللقب"[4] واشتقاق كلمة

[1] أ بو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، عيون الأخبار،طباعة دار الكتب المصرية القاهرة 1996،المجلد الثاني، ص 269.
[2] سورة المائدة:05/ 82-83.
[3] جان شو قليي، التصوف والمتصوفة، ص 8،9.
[4] القشيري، الرسالة القشيرية ، ص 262.

صوفي من الصفاء غير مقبول من ناحية اللغة " ومن قال إنه من الصفاء فاشتقاق الصوفي من الصفاء بعيد في مقتضى اللغة"[1] وقد ذهب الدكتور زكي مبارك بعيدا في نفي العلاقة بين الصوفية والصفاء حينما جعل ذلك دليلا على غرور المتصوفة ليس إلا "والغرض الثالث نسبتها إلى الصفاء، وليس هذا الغرض إلا حذلقة من بعض الصوفية، الذين عبر أبو الفتح البستي عن غرورهم حين قال:

تَنَازَعَ النَّاسُ فِي الصُّوفِيِّ وَاخْتَلَفُوا فِيهِ وَظَنُّـــوهُ مُشْتَقًّا مِنَ الصُّوفِ

وَلَسْتُ أَنْحَلُ هَذَا الاسم غَيْرَ فَتًى صَافَى فَصُوفِي حَتَّى لُقِّبَ بالصُّوفِي "[2]

ورغم هذا الهجوم على أصحاب هذا الرأي إلا أنه يبقى افتراضا قائما ، ويضاف إليه إمكانية اشتقاق " لفظ الصوفية من معنى التطهير الكيميائي (الصوفيا) للكبريت الأحمر "[3].

وهناك رأي ثالث يرجع كلمة صوفي إلى أصول جاهلية، وينسبون هذه الكلمة إلى رجل بمكة اسمه (الغوث بن مر) انقطع في حياته إلى الله بالتعبد وخدمة بيته الحرام، ونسبت إليه الجماعة لما كان بينهما من عظيم الشبه في الزهد في الدنيا والانقطاع إلى الله ، وقد أخذت هذه الرواية من خبر ذكره ابن الجوزية في كتابه

(تبليس إبليس) إذ يقول " كان قوم في الجاهلية؛ يقال لهم صوفة، انقطعوا إلى الله عز وجل،وقطنوا الكعبة، فمن تشبه بهم؛ فهم الصوفية، قال عبد الغني: فهؤلاء المعروفون بصوفة ولد الغوث بن مر بن أخي تميم بن مر. وبالإسناد إلى الزبير بن بكار قال: كانت الإجازة بالحج للناس من عرفة إلى الغوث بن مر بن أد بن طابخة، ثم كانت في ولده، وكان يقال لهم: صوفة، وكان إذا حانت الإجازة قالت العرب: أجز صوفة، قال الزبير: قال أبو عبيدة: وصوفة وصوفان يقال لكل من ولي من البيت شيئا من غير أهله أو قام بشيء من أمر المناسك يقال لهم: صوفة وصوفان"[4] ومع أن الكثير من المؤرخين والدارسين يقللون من شأن هذه الفرضية إلا أن هذه الرواية قد ذكرت في أكثر من موضع، ولم تكن قاصرة

[1] القشيري، الرسالة القشيرية ، ص262.
[2] د/ زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 65.
[3] جان شو قليي، التصوف والمتصوفة، ص 9.
[4] ابن الجوزي، تبليس إبليس، حققه وخرج أحاديثه وعلق عليه: محفوظ بن ضيف الله شيحاني، دار الإمام مالك، طباعة ونشر وتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى 2007، ص 188.

على ابن الجوزية؛ " وهذا الكلام المهم في موضوعه لم يخترعه ابن الجوزي، فقد كان معروفا وأشار إليه الزمخشري في أساس البلاغة، والفيروزأبادي في القاموس المحيط"[1].

إن هذا الكلام إن صح فهو ينفي تماما فرضية الأصول المسيحية في وجود هذه الفرقة، كما أنه من شأنه أن يبرئ ساحة المتصوفة من ابتداع ظاهرة أو نمط حياة لم يكن موجودا في عهد النبي صلى الله عليه وسلم، ولا في عهد صحابته الكرام رضي الله عنهم جميعا.ولا حتى في عهد التابعين، ومما يدعم هذه الفرضية، أن التاريخ يثبت أن العصر الجاهلي كان قد عرف الزهد والانقطاع إلى عبادة الله، وقد نقل إلينا الدكتور زكي مبارك في كتابه (التصوف) روايات عن أشخاص عرفوا بتنسكهم في الجاهلية، كما أشار إلى لفظة (الديان) التي كانت مستعملة في الجاهلية وتعني النسك "وكان في الجاهلية لفظة هي (الديان) وكان في الجاهليين يزيد وعبد المسيح (ابنا الديان) ...والديان المتنسك في الدين، ومثله الرباني وهي كلمة قديمة عرفتها العربية (والسريانية) وظلت من ألفاظ التمجيد"[2] كما أنه في الجاهلية وجد المتحنفون، الذين عرفوا بتوحيدهم الله عز وجل ومن بينهم ورقة بن نوفل.

أما الرأي الأخير فيرجع مصدر الصوفية إلى أصول يونانية، ويرى أصحابه أن اللفظ (صوفي) مشتق لغويا من اللفظ الإغريقي الأصل وهو Sophos, Sophia ويعني الحكمة، لكن هذا الرأي لقي معارضة شديدة لكنها منطقية، وعرض المعارضون لهذا الرأي الكثير من النقاط التي تنأى بالتصوف عن المرجعية الغربية، بل أكثر من ذلك فهي ترجع كلمة (الحكمة) اليونانية إلى أصول إسلامية.وقد برر المستشرق الغربي (ماسيون) معارضته لهذا الرأي بالاستدلال بقواعد لغوية، وأسس تخضع لها الترجمة من اليونانية إلى العربية "أو أن اللفظ مشتق من (صوفي)، مطاوع صافي والأصل صفا. وقد استعمل هذا اللفظ المطاوع منذ القرن الثامن الميلادي للتورية مع كلمة صوفي بمعنى المتنسك لابس الصوف، ومع الكلمة اليونانية سوفوس التي حاولوا فيها المحال بالمعادلة بين (ثيوسوفيا) Theosophie و(تصوف). وقد رد نولدكه Noeldeke هذا المذهب الأخير في أصل

[1] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 52.
[2] المرجع نفسه ، ص 53.

كلمة (صوفي) مبينا أن السين اليونانية تكتب باطراد في العربية سينا لا صادا، وأن ليس في اللغة الآرامية كلمة متوسطة للانتقال من (سوفوس) اليونانية إلى (صوفي) العربية"[1] . كما ذكر الدكتور زكي مبارك أسبابا منطقية تضعف فرضية الأصول اليونانية؛ فكلمة (حكمة) اليونانية كانت مرتبطة عند اليونانيين بالطب والفلسفة، وكان معظم الفلاسفة أطباء، كما أن اليونانيين عرفوا بولعهم بالعلوم التجريبية، وقد نقل العرب عنهم مؤلفاتهم العلمية والفلسفية عن طريق الترجمة، لكنه يستبعد أن ينقلوا عنهم علومهم الروحانية، لأنه كان معروفا لدى العرب أن اليونان من عبدة الأوثان، كما أن العرب كانوا دقيقين في تسجيل المصطلحات الغربية التي ينقلونها إلى العربية، ولم يشر إلى وجود علاقة بين كلمة (تصوف) العربية وكلمة (سوفيا) اليونانية في أي من مؤلفاتهم[2] ويذهب الدكتور زكي مبارك بعيدا في افتراضه مرجعية الكلمة اليونانية إلى أصول إسلامية "على أنه مالذي يمنع أن تكون (سوفيا) بمعنى الحكمة الروحانية جاءت من كلمة صوف، وهي قديمة في العربية؟ إن التصوف قديم جدا عند العرب، وهو أساس المسيحية، ولبس الصوف كان علامة التقشف، فليس من المستبعد أن ترحل كلمة صوف إلى معابد اليونان "[3]

أما القول بنسبة (صوفي) إلى (أهل الصفة) في مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم، أو إلى (صوفة القفا) وهي الشعيرات النابتة عليه، أو إلى (الصف الأول)، كل هذه الفرضيات ضعيفة جدا استنكرها معظم الباحثين والمِؤرخين.

وإذا عدنا قليلا إلى الوراء، وتأملنا منحى هذه الاشتقاقات، بغض النظر عن الأصح منها، فمجرد افتراضها يكون مبنيا على وجود عوامل مشتركة بينها وبين ظاهرة التصوف، إن التأمل في هذه الفرضيات يحيلنا إلى استخلاص معاني وأسس ارتكزت عليها الصوفية، وهي: الزهد في الدنيا والانقطاع إلى الله عز وجل بالعبادة، وطهارة القلب من كدورة الحياة، والحكمة بمعناها الروحاني.

[1] ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، ص 26.
[2] انظر د/ زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 66.
[3] المرجع نفسه، ص 66

ثانيا: الحداثة

1_ المصطلح والمفهوم:

يعود أصل كلمة الحديث سواء بالفرنسية (moderne) أو بالانجليزية (modern) إلى اللاتينية (modernus) وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة في القرن الخامس ميلادي لتمييز الحاضر المسيحي عن الماضي اليوناني الوثني، ولم يكن المصطلح يعني ما هو حديث، بل ما هو راهن ومعاصر، ثم بعد ذلك عرفت ظاهرة التحديث انتشارا واسعا في أوروبا عقب النهضة الأوروبية التي تلت الثورة الفرنسية، وبالتحديد بعد عصر التنوير الذي شهد نهضة فكرية قام بها الفيلسوف والمفكر ديكارت على أفكار القديس أوغسطين. وحسب القاموس الفلسفي، فإنه يمكن وصف أي وقت بالحديث، إذا تميز عما قبله بشيء جديد .

والحداثة باللغة الفرنسية (modernity) مشتقة من الحدث، وتعني الحضور، أو الراهنية، أو الحينونة، فالحداثة هي حركة الحدوث، والعصرنة، وقد استعمل هذا المصطلح من قبل بلزاك بمعنى العصر الحديث، وعند بودلير بمعنى بؤس الحاضر، أما نيتشيه فعنى به العدمية، ويذكر بعض المؤرخين أن مصطلح الحداثة استخدم لأول مرة في اللغة الانجليزية في كتاب (مخطط أو مسح لشعر الحداثة- asurvey o uodernistpoetry) للكاتب الانجليزي جريفز ورايدنج - Graves and riding* وقد أعطى لهذا المصطلح مفهوما "يشير إلى نظرة موضوعية محايدة إلى الفن كتعبير أو أسلوب في استخدام اللغة ودرجة من الغموض تفوق توقعات القارئ العادي ومشاعره"[1].

أما كلمة حديث (modern) فتعني المحدث من الأمور والآراء وهو الحديث الطارئ منها، والذي لم يكن معروفا ولا شائعا.وتستعمل هذه الكلمة بمعنيين متضادين؛ فيقصد بها الذم، إذا كان هذا الحديث عبارة عن جديد سلبي سعى وراءه الإنسان لمجرد التجديد، فيكون بذلك الماضي بريئا من الفساد ، وهجرته لكونه قديما ليس إلا، كما يمكن أن يقصد بهذه

[1] رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2003، ص 18،19.

اللفظة معنى المدح إذا حمل الجديد ما هو إيجابي لم يكن موجودا في القديم أو الماضي، ويعني بذلك تفتح الفكر واطلاعه على ما جد من المعارف وانعتاقه من التقليد، وقد رأى الناقد فرانك كيرمود في أواسط الستينيات أنه من الواجب التفرقة بين كلمة(حديث Modern) وكلمة (جديد New) أو (معاصر Contemporary) ويرى أن كلمة حديث أكثر ثقلا وتحتاج إلى إعادة نظر نقدية.

أما في اللغة العربية فالحديث نقيض القديم، وهو أيضا يحمل معنيين مختلفين ، فيقصد به المدح، ويستدل به على الإنسان المتفتح الذهن الآخذ بحقائق العلوم، والمدرك لمعارف العصر وحقائقه ومذاهبه، كما يقصد به الذم دلالة على الإنسان الجاهل لمعارف عصره، المنشغل بالتوافه دون لبائب الأمور، فيكون تركه للقديم لمجرد أنه قديم ومن الماضي.

كما تعني الحداثة في اللغة العربية الانتقال من اللامتحقق إلى الوجود كأن نقول أحداث تاريخية، وحديث السن أو حداثة السن.

أما إذا قرأنا هذا المصطلح وفق المنظور الفلسفي والفكري، فإننا سنجد أنفسنا أمام نضرة إيجابية لمفهوم الحداثة؛ نظرة تتسم بالجديد الايجابي دون التخلي عن إيجابيات القديم لمجرد كونه قديما، والحل هنا يكمن في الجمع بين محاسن القديم والحديث، ويشترط هنا مبدأ الوسطية في النظرة إلى الأمور سواء عند مؤيدي التراث أو القديم، أو عند مؤيدي العصرنة والجديد، بحيث يجب على الفئة الأولى أن تتخلى عن النظرة إلى تراث القدماء على أنه مسلمات، فتكون لديها القدرة على تمحيص هذا التراث وإخضاعه للعقل ولروح العصر، والتخلي عن كل ما لا يوافق الوعي الإنساني الحاضر، كما يجب على مؤيدي العصرنة والحديث أن يتسموا بالوعي في نظرتهم للقديم بحيث، يكون بمقدورهم التفريق في هذا التراث القديم بين الجديد بإيجابيته، والقديم بسلبيته، وهذا ما يجعل من الحداثة تجديدا خاضعا للوعي والمنطق في رؤية حقائق الأمور.

2_ الأصول التاريخية والفلسفية للحداثة :

لا يمكن لأحد أن يشكك في الأصول الغربية لمفهوم الحداثة التي ارتبطت أساسا بالحضارة الغربية، وكانت نتيجة لأحداث تاريخية عاشها الغرب في مجالات مختلفة، فالحداثة ليست مذهبا أدبيا فقط بل هي مفهوم شامل يشمل مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية وحتى الدينية، إلى جانب المجال الفكري والفني والأدبي، لكن أول استخدام له كان في المجال الأدبي ثم ذاع صيته في بقية المجالات "مصطلح الحداثة نشأ كما رأينا ضمن حقل النقد الأدبي، ثم استثمر ووظف في حقول معرفية أخرى كالاجتماع والسياسة والتحليل النفسي والتقنية والألسنية والاقتصاد واللاهوت ليشير إلى فترة زمنية تاريخية مر بها الغرب"[1]

لقد كانت الثورة الفرنسية المحرر الأكبر لأوروبا من قيود العصور الوسطى، التي جمدت أوروبا زمنا طويلا وجعلتها تغرق في لجج من الظلام، وأثقلت كاهل الإنسان بجملة من القوانين الاستعبادية التي كان مصدرها الرئيس هو الكنيسة، لذالك كان مفهوم الحرية التي جاءت به الثورة الفرنسية موجها أساسا نحو فصل الدين عن الدولة وإبطال قيوده، لكن الملاحظ هنا أن الثورة الفرنسية كمفهوم سياسي قامت أساسا على أفكار فلسفية وفكرية؛ حيث بنيت على فكرة العقد الاجتماعي التي نادى بها "جان جاك روسو" وقد أحدثت هذه الطبقة تغييرا أساسيا في العلاقات القانونية بين الناس لتصل إلى غايتها في السيادة والسلطان، فأحلت فكرة (العقد) محل (المركز الاجتماعي) كأساس قانوني لبناء المجتمع، وأخلت العقيدة الدينية الطريق لمعتقدات متعددة، وجد فيها حتى مبدأ الشك حقه في التعبير عن نفسه"[2]

إن التحرر من قيود الكنيسة، صاحبه تحرر الذهنية الأوروبية من قيود الخرافات والأساطير، التي اتكأ عليها لوقت طويل في تفسيره للظواهر الطبيعية والكونية، لكن أهم الثورات التي أخرجت أوروبا من ظلام العصور الوسطى، كانت الثورة الفلكية التي

[1] رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم، ص 19.
[2] حلمي مرزوق، الرومانتيكية والواقعية في الأدب "الأصول الإيديولوجية"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ص، ب 749، 1983، ص 19.

دحضت معارف كانت بمثابة المسلمات بالنسبة للإنسان الأوروبي، وأهمها اعتقاده بمركزية الأرض ودوران الشمس حولها، وتغير هذه الحقيقة، زعزع ثقة الإنسان بنفسه؛ حيث كان يرى نفسه مركزا للكون، ثم أصبح نتيجة هذه المعارف الجديدة مجرد جزء من كل يدور في فلك هذا الكون[1] ثم بعد ذلك جاء العالمين داروين Darwin وأوغست كونت conte بنظريتين هما على التوالي : نظرية التطور، ونظرية الاجتماع، هاتان النظريتان جعلتا من الإنسان خاضعا لإرادة الحياة من جهة حسب نظرية التطور، وخاضعا للمجتمع من جهة أخرى حسب نظرية الاجتماع، وبذلك فقد الإنسان مكانته تماما. وأسست هاتان النظريتان لفكر الحداثة الذي يمجد العقل، ويخضع لسلطته جميع المعارف الإنسانية بما في ذلك الأدب واللغة اللذان أصبحت دراستهما والنظرة إليهما خاضعة لنظرية التطور التي جاء بها داروين "ويجيء بروتنير Bruneitere (1849_1906)، الناقد الأدبي، وقد آمن هو الآخر بالتطورية، ليأخذ بها وبمصطلحاتها في درس الأدب والنقد، لأنها- وقد عملت عملها في الحقل العلمي- لابد أن يكون لها نفس العمل في الأدب وتطوره عبر التاريخ، فكتب في (تطور الأجناس الأدبية في تاريخ الأدب)، كما كتب عن (تطور الشعر الغنائي في القرن التاسع عشر) "[2]

وتبعا لهذا النمط الجديد أصبح الأدب يدرس من منظور تطوري، وأصبح النقاد والأدباء يبحثون عن الجذور الأولى لتطور أدب من الآداب؛ بحيث أن مؤيدي هذه النظرية لا يؤمنون بولادة جنس من الأجناس الأدبية كاملا وعملاقا، بل لابد من إرهاصات أولية وبدايات محتشمة له.

وبهذا المفهوم ظهر أدب الحداثة وقد عرف ازدهارا كبيرا، وبلغ ذروته في الربع الأول من القرن العشرين.

[1] انظر حلمي علي مرزوق، في النظرية الأدبية والحداثة، دار الوفاء دنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ت،ص 7،8.
[2] حلمي مرزوق، الرومانتيكية والواقعية في الأدب "الأصول الإيديولوجية"، ص 22.

3_ خصائص ومميزات الحداثة :

ككل المذاهب الفكرية والأدبية والفلسفية، لابد لفكر الحداثة من مميزات وأسس بنا عليها الحداثيون رؤيتهم للأمور في كافة مجالات الحياة، هذه الأسس التي هي بمثابة القواعد التي رسموها ليلتزموا بها، وكانت في الحقيقة - وكما سنرى فيما بعد- السبب في إعادة الغرب التفكير في هذا المذهب الذي سرعان ما اختفى ليترك الساحة لفكر ما بعد الحداثة، وهو فكر مغاير تماما لما سبقه، وأعيد من خلاله التفكير في طريقة التحليل وكيفية النظر إلى الأمور، وإذا عدنا إلى مميزات مذهب الحداثة فسنلخص منهجيته في عدة نقاط وهي:

3_1_ دور الإنسان في عالم الحداثة:

سبق وأن ذكرنا أن الإنسان قد بدأ يفقد هيمنته على العالم ومركزيته، من خلال الثورة الفلكية التي تبعت العصور الوسطى، ومن بعدها كل الثورات التي شهدتها أوروبا في مجال العلم والتطور الاجتماعي، هذه الثورات حملت تطورا كبيرا في العلوم أدى إلى اكتشافات علمية غيرت النظرة إلى الكون، وأصبح معها الإنسان مجرد جزء من هذا الكون الفسيح، بعد أن كان يعتقد لأزمان طويلة أنه محور الكون "وأصبح فرعا على الفرع وتبعا للتابع، بعد أن كان مركز الأرض، والأرض مركز الكون والأفلاك جميعا، وليس هذا بالقليل في لغة الاعتزاز بالنفس والإحساس بالكيان وغرور الوجدان، وقد أفضى به هذا الوضع، أو قل التصور الجديد لمنظومة الكون ومكان الإنسان منه إلى الارتياب في سيادته على العالم، وأفضى به هذا الإفضاء إلى أن يداخله الشك في أنه هو الحاكم المطلق على الأرض"[1] ثم تلى بعد ذلك نظريات زادت من تدهور مرتبة الإنسان وأهميته لحساب عناصر أخرى، إلى أن أصبح في عصر الحداثة مجرد ضيف "وسوف يظل الفلاسفة في التنزل به حتى تأتي الحداثة وما بعد الحداثة، فتقول على الإنسان ضيفا على العالم، وكان العالم ولم يكن الإنسان وسوف يظل العالم، ولم يظل معه الإنسان بعد، لأن الإنسان طفيلي"[2] .

[1] حلمي علي مرزوق، في النظرية الأدبية والحداثة ،ص8.
[2] المرجع نفسه ، ص9.

إضافة إلى هذه النظرة التقزيمية للإنسان، فقد صاحب هذه الرؤيا نظرة أخرى أبدعتها الحداثة ونادت بها، وهي محورية الإنسان واستقلاليته، وهذا لا ينافي النظرة السابقة، وإنما يؤيدها؛ فالاعتقاد بمحورية الإنسان ليس إجلالا له، واعترافا بقدراته وأحقيته في قيادة العالم بعقله وعلمه، وإنما يرجع ذلك لمحاولة عزل الحداثيين له وقطع أية علاقة له مع الإله، ونفي فكرة الوحي الإلهي، فقد اهتم الحداثيون بنفي الروح الدينية في هذا العصر، وبوتقة الأشياء كلها في العنصر البشري، وجعل البشرية تتحمل أعبائها وتبعات تبعات أعمالها وفق رؤية إنسانية بحتة.

3_2_ العلمانية جوهر الحداثة:

أشرنا فيما سبق إلى إصرار الحداثيين على فصل الإنسان عن الإله، وهذا مبدأ المبادئ عندهم؛ فهم لا يؤمنون تماما بالعالم الميتافيزيقي أو ما وراء الطبيعة، إن الحداثة تعني رؤية مادية بحتة للأشياء، كما هي رؤية دنيوية تعتقد بدنيوية الحياة البشرية، وهذا ينجر عليه رؤية مادية للأخلاق أيضا؛ فالأخلاق عندهم تخضع للمصالح البشرية، بحيث تحافظ على ما يمكن به التعامل بين البشر (أي الحد الأدنى من الأخلاق) بما يضمن عدم تداخل المصالح، دون أن ترعي انتباها للمثاليات أو قل للأخلاق التي نادى بها أفلاطون من قبل وكثير من فلاسفة وعظماء البشر من قبل.

إن هذه النظرة المادية أرادت أن تفقد الدين مركزه وأهميته، بل أصبح عديم الفائدة ليس له حق التدخل في الحياة السياسية للبشر، وأصبح ينظر له نظرة براغماتيكية بحتة، بحيث يؤخذ منه فقط ما يفيد ويخدم المصالح المؤقتة للأفراد ،وبالتالي علمنت في عصر الحداثة الحياة الاجتماعية والسياسية، ولم يبق للدين مكان إلا في اعتباره جزءا من التاريخ الذهني للبشرية، ومرجعا شخصيا للأفراد، مؤطرا ضمن عبادات ومبادئ يلزم بها الفرد نفسه دون غيره، حتى أن هيڤل اخترع دينا جديدا، فميز بين الدين الوضعي الذي يمنع النقاش في مقابل التسليم المطلق، وهذا ما جعله يرى فيه رمزا للعبودية، وبين الدين الوضعي المنطلق أساسا من ذات الإنسان، ويكون ترجمة حقيقية لأحاسيسه وانفعالاته، وهذا هو الدين الحقيقي عنده، أما فيورباخ فقد وصف الدين بكونه وهما، وتأسست أفكاره على تخليص الإنسان

ورده من عالم الماوراء إلى الواقع، واستعادة صفاته، التي اغتربت عنه في الذات الإلهية إلى عالم الإنسانية"[1].

إن هذه النظرة الجامدة والمجحفة للدين، من أهم وأولى الأسس والدعائم التي انهارت بالحداثة، وكانت سببا في اندثارها؛ فالعلم وحده لا يمكن أن يؤمن للإنسان الراحة النفسية أمام الغزو اللامتناهي لأسئلة جوهرية ميتافيزيقية، تتخذ من نفس الإنسان ساحة للحرب "إن التشكيك في الدين لا يلغي الأعماق المظلمة في باطن الإنسان، ولا يحولها إلى قاعات فسيحة مرتبة. من هذه الأعماق تتصاعد أسئلة لا يجد العلم حلا لها، أسئلة مغلفة بالغموض، كغمغمة الطفل الرضيع"[2].

لقد حاول الحداثيون إيجاد عوض عن العنصر الديني، ومن أجل ذلك استحدثوا ما يسمى دين العقل، أي عقلنة الدين، وهنا برز الدور الأهم للأدب، حيث كان ملجأ الحداثيين وسبيلهم إلى حل الأزمة، وملأ الفجوة التي اختلقتها أيديهم، ولعب الأدب دورا كبيرا في محاولة الإجابة عن تلك الأسئلة وفق منظور بشري "ولكن الأهم بالنسبة إلى الأدب هو أنه أصبح مدعوا لملء الفراغ، ومعنى ذلك أن يشغل في بعض الأحوال بالتعبير عن مشاعر مبهمة، لا تمكن ترجمتها إلى لغة يرتضيها العقل، وفي أحوال أخرى إلى تحكيم العقل في أعتى العواطف الإنسانية"[3] .

3_3_ الوضعية منهج الحداثة :

لقد جعلت الحداثة الوضعية منهجا لها، احترمته وعملت به في كافة العلوم الإنسانية والاجتماعية وكذا السياسية، وتعني الوضعية إخضاع الفرضيات والنتائج لمنطق العقل البحت، فكانت بذلك ثورة عارمة ضد الفلسفة والميتافيزيقا.

نضرت الوضعية للدين على أنه جزء من التاريخ الذهني للبشر، وأهم وسيلة استعانت بها لهزم المعتقدات الدينية كان مبدأ التشكيك في صدق القضية الدينية، كما سبقت الإشارة إليه، وأيضا عملت على دعم هذا المبدأ بمحاولات عقلنة الدين " ومن هنا كانت المحاولات

[1] حسن محمد حسن، النظرية النقدية عند هاربرت ماركيوز، الطبعة الأولى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1993، ص72،73.
[2] شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، مطابع السياسة، سبتمبر 1993،الكويت، ص156.
[3] المرجع نفسه ، ص156

المستمرة لإيجاد بديل للدين يقبله العقل يسمى دين العقل، أو دين الإنسانية، أو الدين بلا وحي. ومن هنا أيضا –وفي الاتجاه الآخر- كانت محاولة إعطاء تفسير عقلي للدين. وفي هذين المجالين ترد على الخاطر أسماء كثيرة: روبسبيير، أوجست كونت، جاك ماريتان، ت.س.إليوت"[1].

3_4_ العقل أساس للمعرفة:

حاولت الحداثة من خلال معتقداتها أن تمسك بخصوصية العصر الراهن، وتميزه عن الماضي، لقد جاءت بعد عصر التنوير الذي أخرج أوروبا من ظلامية العصور الوسطى التي بنتها الكنيسة عبر كم كبير من الخرافات والأساطير، استطاعت بها أن تطمس الشخصية الأوروبية وتستبد بعقلها لقرون عدة، لذلك كان من الطبيعي بعد التخلص من هذه المعتقدات، أن تبني الحداثة كل استنتاجاتها وتحليلاتها على أساس العقل، الذي مجد في هذه الفترة لدرجة كبيرة حتى أنه أصبح في نظر الحداثيين إله العصر، كما يمكنه التعويض عن وجود الدين في حياة الإنسان؛ فاستعمال العقل بذكاء يمكن من توفير السعادة المادية والروحية على السواء "وتؤكد الحداثة على أن تقدم العقلانية والتقنية لم ينجم عنه فقط تصفية المعتقدات والأعراف والفضائل الموروثة من الماضي، ولكنه خلق أيضا مضامين ثقافية جديدة. فالحداثة تؤكد على تكاملية العقل والمتعة، وعلى أنه صار من الممكن الجمع بين متع الجسد ومتع الروح وانفعالات النفس. فالفرد الحديث عليه أن يكون بارعا وحساسا بمقدار ما هو ذكي"[2].

إن تمجيد الكنيسة للدين جعل علمائها ورجالها يسوقون لأهمية الإيمان،فأعلوه على العقل، واعتبروا أن الكتاب المقدس أعلى من قدرات العقل البشري، مما حث الحداثة أن تتخذ موقفا معاديا للدين، فجعلت العقل مقابلا للدين، بعلاقة لا تكاملية وإنما تضادية؛ فمن غير المقبول لدى مؤيدي أصالة العقل من الحداثيين، أن تكون المكاشفة والشهود أساسا للمعرفة، وإنما البراهين الرياضية المبنية على القياس والاستقراء هي وحدها الكفيلة

[1] شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ص156.
[2] ألن تورين، في الحداثة وما بعدها، مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد ومحمود موعد، الكرمل (مجلة فصلية ثقافية)، العدد 57، مؤسسة الكرمل الثقافية ، رام الله 1998، ص82.

بضمان النتائج الصحيحة. ويمكن القول أن النظرية النقدية قد تشكلت أساسا من حرية استعمال الحداثيين لملكة العقل؛ لذلك اعتبر هيقل أن الثورة الفرنسية كانت تحولا جذريا في الحياة البشرية ، حيث مكنت الإنسان من " أن يخضع الواقع المعطى لمعايير العقل، وأن ينظم مفردات الواقع وفقا لمتطلبات تفكيره العقلي الحر، بدلا من الخضوع للنظام القائم والقيم السائدة"[1]

إن هذه النزعة العلموية للحداثة جعلت العقلانية تهيمن هيمنة كاملة على حياة الإنسان؛ حيث أخضعته بكل مجالات حياته لقوانين نيوتن الفيزيائية، حيث يمكن من خلال هذه القوانين استقراء رد فعل الإنسان وسلوكاته، من خلال قراءة ماضيه قراءة دقيقة، وهذا ما جرده من مبدأ الحرية التي نادت بها الثورة الفرنسية بالأساس، فقد أصبح مع الحداثة ماكنة مبرمجة، وهذه نظرة خطيرة، لأنها أسقطت على كافة مجالات الفكر، حيث أصبح الأدب وفق هذه النظرية خاضعا للعلوم التجريبية، وهو حسبهم مجرد تعبير عن العاطفة والوجدان، خال من كل دلالة معرفية.

3_5_ اللغة نظام علائقي :

إن بناء الحداثة لمناهجها على أساس العقل المجرد أخضع الأدب الحديث لنقد مبني على أساس العلم، وهو عندهم ليس نتاجا بتفرد بشري قائم على كينونة لها مميزاتها وإبداعها، بل هو نتاج مجتمع، ودراسته تخضع لدراسة المجتمع بعينه وتطوره عبر التاريخ، "والأدب ما هو -آخر الأمرعندهم- إلا البنية الفوقية (Suprastructure) التي تنبثق من غيرها من وجوه الثقافة القانونية والأخلاقية والسياسية من تركيب البنية التحتية للمجتمع (Infra structure)، أو نوع العمل وطرائق الإنتاج، ثم ما تقضي إليه من مراحل الصراع الطبقي المتحكم به في مجرى التاريخ"[2].

وقد بنى الناقد البنيوي – والبنيوية هي الحداثة " والحداثة نعني بها هنا ما يعنونه بالبنيوية (Structuralism) كما يقول (Sarup) "[3]- بنى نقده على نظام العلاقات التي

[1] حسن محمد حسن، النظرية النقدية عند هاربرت ماركيوز، ص65.
[2] حلمي علي مرزوق، في النظرية الأدبية والحداثة، ص54.
[3] المرجع نفسه، ص53.

تحكم العلاقة بين جميع مجالات الحياة الإنسانية والاجتماعية والتاريخية، والأدب ما هو إلا جزء من هذه المجالات، وبالتالي فهو حتميا خاضع لهذا النظام، ووفقا لهذه الطريقة من النقد يصبح الأدب ظاهرة تدرس من ناحية الشكل فقط؛ فالناقد لا يهتم بالمنابع المبدعة للنص، ولا بكم العواطف والخيالات المستلزم التمكن منها لإنتاج نص أدبي، وإنما يهتم فقط بإظهار العلاقات التي تربط بين كلمات النص " النقد العلمي الصحيح هو الذي يعلق بالشكل لا يعدوه ، فإذا عداه أي المشاعر والعواطف أو الخيال والجمال لا يكون نقدا علميا، لأن الظواهر كلها محكومة بالعلاقات الكامنة في صميم الأشياء"[1]

ويرى البنيويون أن أهم ما يبنون عليه نظام العلاقات في دراسة النص الأدبي، هو وجود الثنائيات في هذا النص كالخير والشر، والنور والظلام، وغيرها من الثنائيات المبنية على أساس التضاد، ويرى البنيويون أن دراسة هذه التقابلات الموجودة في النص هو الدراسة العلمية الصحيحة والأقرب للحقيقة، كون هذه الثنائيات هي الملموس والمعبر عن المضمون، في حين أن أي دراسة تبنى على أساس الجوهر أو الصميم، أو ما نسميه بالقراءة بين السطور، كل هذا ما هو إلا اختلاق من الناقد أو القارئ فيه تعد على نص نحاول أن نستنطقه بما لا يريد البوح به على حسب رؤية الحداثيين. إن مثل هذه النظرة تفرغ الأدب تماما من مضمونه؛ فجوهر الموضوع الذي نصل إليه عبر إقامة العديد من التقابلات التي لا تقوم بالضرورة على الثنائيات، ليس فيه تعد على النص بقدر ما هو رفع غطاء على ما يخبئه النص بالاستعانة بتوجه كم العاطفة والوجدان الموجودان داخل النص، والخيال الذي يخلقه الكاتب عبر كلماته ومعانيه.

4_ الحداثة الأدبية:

لابد هنا من الإشارة إلى أن ما يقصد بالأدب الحداثي جاء في معظمه مغايرا لما بنيت عليه الحداثة من منظور اجتماعي وفلسفي، وهو أقرب إلى ما يعرف بما بعد الحداثة، كونها رفضت العقل كوسيلة وحيدة للمعرفة، وعندما نتكلم عن أدب الحداثة، وما بعد

[1] حلمي علي مرزوق، في النظرية الأدبية والحداثة ، ص54.

الحداثة، فإننا نتوقع أن نصادف كما كبيرا من المتناقضات في المبادئ والأسس المحترمة، وهذا التناقض دليل على توتر واضطراب كبيرين رافقا هذا الأدب بمختلف مذاهبه.

رغم أن بعض النقاد يرجعون أول ظهور للحداثة الأدبية في الغرب إلى عام 1855 " عندما صدر في أمريكا ديوان شعر اسمه (أوراق العشب) لشاعر اسمه (وولت وثمن)، كان هذا الديوان يحوي قصائد خرجت عن قيود الوزن والقافية خروجا تاما، وتستخدم لغة هي على النقيض من لغة الشعر المشذبة المنتقاة"[2] إلا أن السبب الأقوى في ظهور الحداثة كموجة عارمة وليست حالة فردية، كان الحربين العالميتين الأولى والثانية، اللتان كان لهما عظيم الأثر على نفس الإنسان، الذي وجد نفسه وجها لوجه مع دمار شامل جعل العالم يبدو عبثيا، تملأه الفوضى، هذه العبثية جردت الحياة من معانيها المقدسة، فأصبحت بالنسبة للإنسان مجرد عمر يجب أن يستغل في تصيد الفرص، والجري وراء المطامع والحاجات الشخصية.

هذا الانكسار الذي حدث في أسس ومفاهيم الحياة، أحدث شرخا عميقا داخل الإنسان، وانعكس هذا الهدم والدمار الهائلين سلبا على رؤية الإنسان بشكل عام، ونظرته للأدب، الذي أصبح عنده وسيلة ينعكس فيها الواقع ، ونال الشعر نصيبه من عمليات الهدم والانكسار، فاستغنى الشاعر عن القافية والوزن، والشكل التقليدي للقصيدة، وصب شعوره العام بالعبثية والإحساس بالضياع على الشعر، وانعكست فوضى روحه على شعره الذي جاء هجينا، وجدت فيه رموز متنوعة وثقافات مختلفة مكانا لها.إذن الشعر هو حالة رفض تامة وعنيفة للواقع المعاش، هذا الرفض كفيل بأن يطلق العنان للخيال ويمنحه مجالا لا محدودا من الحرية، من أجل البحث عن مفهوم الحياة الحقيقي " والحالة الشعرية ليست سوى حالة الرفض المنطقي، والسذاجة، التي تسمح للخيال المحرر من القيد المنطقي، أن يضع بين عناصر الواقعي نظاما جديدا غير متوقع على الإطلاق"[3].

[2] محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1996، ص 52،53.

[3] فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الثالثة 1983، ص 313.

بهذا التعريف يصبح كل شيء له قيمة، ويمكن أن يصبح حالة شعرية، ما كان مقدسا في الماضي، أصبح لا معنى له، وقد أثبت الواقع ذلك، وما هو تافه وصغير في الماضي أصبح محل الاهتمام، البحث عن الحقيقة الذي هو وظيفة الشعر الأسمى يقتضي النظر إلى النفس الإنسانية، واحترام حالاتها وظروفها المختلفة، وعلى الشاعر" أن يلتقط القيمة الشعرية للأغراض، وحالات النفس، والظروف، التي كانت مهملة فيما مضى من وجهة النظر هذه، وليس من شيء، في الواقع، إلا ويحتوي قيمة شعرية"[1].

وكما نعرف، فإن الحداثة تأسست بشكل مباشر على إلغاء فكرة الدين، وتجاهل مصادره، وبالتالي تحطيم كل القيم الدينية والأخلاقية، هذه القيم التي أثبتت نتائج الحربين العالميتين أنها مجرد أفكار واهية، لا مكان لها في واقع الإنسان وحياته.

ومن جهة أخرى أطلق العنان لغرائز الإنسان ومكبوتاته، تحت مسمى البحث عن الحقيقة ، مما مهد لعملية تحرر كبيرة استبيحت فيها جميع معتقدات الإنسان، التي تم تجاهلها بشكل كلي من أجل النفاذ إلى أعماق الروح البشرية، بحثا عن الحقيقة التي أدرك الإنسان بشكل عام، والكاتب أو الشاعر بشكل خاص أنها تكمن داخله .

هذه العبثية أنتجت أدبا جديدا، حاول النفاذ إلى أعماق النفس البشرية بأساليب مختلفة، ولكل مذهب أدبي من المذاهب التي ظهرت في ظل الحداثة، طريقه في استكشاف هذا الباطن.

لا يمكن هنا أن نتجاهل أن الإرهاصات الأولى للحداثة، مبنية على احترام سلطة العقل، حيث علمن كل شيء في أوروبا في القرن الثامن عشر، وألغي بذلك كل ما يمكن أن يصدر عن طرق معرفية أخرى، هذه العلمنة طغت على كافة العلوم الإنسانية والآداب، التي أريد لها أن تدرس وفق المناهج الفيزيائية، لكن الحربين العالميتين هدمتا هذه السلطة، عندما ظهر للجميع بوضوح أن هذا العلم الذي ارتاح له البشر واطمأنوا إلى نتائجه، هو نفسه العلم الذي أنتج السلاح وخلف الدمار" كذلك أخفق العلم الذي تكمن أجمل اكتشافاته في

[1] فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الثالثة 1983، ص 313.

إيجاد نوعية جديدة لأحد المتفجرات، أو في تحسين إحدى آليات الدمار"[1] وأدرك الإنسان بذلك أنه لابد أن هناك طرقا معرفية أكثر قدرة على إنارة الطريق، لقد نظر المفكرون إلى وسائل المعرفة آنذاك، فوجدوها عاجزة عن اكتشاف ماهية العالم الحقيقي " قد ضللنا، فالعالم الحقيقي ليس العالم الذي ضننناه، وأحسن التصورات استقرارا لا تصلح إلا لحياتنا اليومية، وفيما وراء ذلك، تبقى نظريات مخطئة... والحقيقة، هي غير ما نرى، ونسمع، ونلمس، ونشم، ونذوق، هناك قوى مجهولة تتحكم بنا ولكننا نأمل أن نتمكن من التأثير فيها، فلنسع إذن إلى اكتشافها"[2] ، لقد وجدوا أن الحب والحلم والحدس، هي طرق المعرفة الكفيلة باستكشاف المجهول، وهي نفسها الركائز التي بنيت عليها المذاهب الأدبية الكبرى؛ فالرومانسية بنيت على احترام الحب وتقديسه، والرمزية بنيت على الحدس وتحري المجهول بأساليب مغرقة في الرمز، أما السريالية فقد بنيت على الحلم والرؤيا " تتجاذب الإنسان قوتان تمزقانه، عقل متشامخ دائما حتى في احتضاره من جهة، وعالم مجهول يشعر بأنه المحرك الحقيقي لجميع أعماله وأفكاره، وحياته، ينجلى له أثناء النوم الذي يكرس له حوالي نصف حياته"[3] وإن كنا لا نستطيع أن نفصل بين هذه الأسس بهذه الطريقة؛ فكل مذهب وإن كان يعتمد بشكل كبير على ركيزة معينة، إلا أنه لا بد أن نجد فيه أثرا للركائز الأخرى، فعملية الفصل لن تكون صحيحة، والدليل على ذلك أننا سنجد الكثير من الشعراء المحسوبين على مذهب من المذاهب، ثم نجد لهم أثرا في مذاهب أخرى؛ كالحديث مثلا على رامبو بين الرومانسية والرمزية، ثم بين الرمزية والسوريالية، إن هذا التواجد في أماكن مختلفة يعود أساسا إلى حالة الضياع والفوضى التي لم يستطع الإنسان التخلص منها، فجاء نتاجه الأدبي مكرسا حالة الضياع والغموض، التي تعانيها نفسه.لقد أصبح الوجود عند هؤلاء الشعراء مجالا خصبا لممارساتهم النصوصية، التي أريد لها أن تسبر أغوار المجهول دون حدود أو قيود، لذلك كانت السمات التي اشتركت فيها المذاهب الأدبية المنضوية تحت ظل الحداثة -وعلى يد مؤسسيها- أكثر مما اختلفت فيه أو عليه، وأصبح العلم بالنسبة لهؤلاء الشعراء حاجزا أمام تطلعاتهم لكشف الحقيقة ، وبالنسبة لهم،

---

[1] موريس نادو، تاريخ السريالية،ترجمة نتيجة الحلاق، مراجعة عيسى عصفور، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق 1992،ص 11.

[2] المصدر نفسه ،ص15،16.

[3] موريس نادو، تاريخ السريالية ، ص 16.

فإن ما يرى من الأشياء وتثبته الحواس ما هو إلا زيف ووهم يخفي الحقيقي الذي هو بالنسبة لهم الغير مرئي واللامحسوس " هذا هو عالم ما وراء الواقع، إنه جزء من الذات، وهو موجود ولكنه غير مرئي ولا ملاحظ، كالوجه الآخر للقمر"[1] إن الجزء اللاواعي هو الجزء الأهم من الكيان الفردي، هذا الجزء الذي يظل قابعا في الأعماق وراء الذات الواعية، لكنه يطفو إلى السطح بين الفينة والأخرى، في حالات وظروف معينة.

تبعا لهذا السرد الذي تقصى منشأ الحداثة، من المنطقي القول بأنها غربية المنشأ، تولدت من إحساس الشاعر الغربي بالعوز والافتقار، في ظل محيط لا يلبي حاجياته الفكرية، ولا يرضي غروره بالإجابة على تساؤلاته الفلسفية، مما جعل من التصوف الحل الأمثل الذي أتاح لهؤلاء الشعراء الركون إلى قليل من الهدوء، باعتباره فضاء لا متناهيا، يفتح المجال واسعا أمام جنوح الخيال لاختراق عوالم مجهولة وغير مرئية، وسنعرف فيما يلي من الفصول المقارنات العديدة التي تمت بين النصوص الشعرية لمؤسسي ورواد المذاهب الأدبية، وبين النصوص الصوفية، أو المذهب الصوفي على العموم، على غرار رامبو وبودلير ومالارميه وغيرهم.

نقطة أخرى لن نهمل الحديث عنها في خلال هذا العرض لمفهوم الحداثة وظروف نشأتها، وكذا مميزاتها، هو عنصر اللغة التي أصبحت بالنسبة للحداثيين شأنها شأن ماهية النظر إلى عنصر الدين، قديمة، يجب أن يموت شكلها الحالي، لتبعث في حلة جديدة تواكب الأفكار الحديثة، لم يعد يقبل الحداثيون تلك اللغة البسيطة التي قيدت معاني ألفاظها في معاجم لغوية لا حصر لها، كان لا بد أن يشوبها شيء من الغموض والإبهام، لذلك اعتمد الحداثيون على لغة الرمز كبديل للغة القديمة، ولا يخفى على أحد ما للرمز من مكانة هامة في المذاهب الأدبية الحديثة، التي نظرت إليه على أنه اللغة الجديدة التي بإمكانها أن تلمس المجهول، وتواكب الخيال الجانح.

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها،مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق1999،ص 170.

5_ الحداثة في الأدب العربي:

على الرغم من أن أغلب الآراء تشير إلى غربية الجذور التاريخية للحداثة، إلا أن هناك من يصر على أن الأدب العربي في نشأته وتطوره عاصر بعض الإرهاصات، التي تؤكد أن العرب حاولوا التجديد وكسر القيود، وإنتاج أدب عربي جديد بحلة حداثية مختلفة عما كان الشعر عليه في الماضي "فالمساهمات الإبداعية والنقدية العربية لم تكف منذ القرن التاسع على أقل تقدير عن طرح مسألة الحداثة واستدعاء التداول بشأنها"[1] فالتجديد سمة بشرية لا يختص بها قوم عن قوم، بل هي رغبة ملحة لدى كل البشر " إن الرغبة في التجديد في كل مجالات الحياة تبدو وكأنها سنة طبيعية توافق قانون التطور الذي ينشد فيما ينشد تعزيز موقع الإنسان في هذا الكون"[2].

لقد اتسم الشعر العربي القديم في طبعته الجاهلية، بإرساء مجموعة من القيود والأسس، التي حرم على الشاعر تحريما قطعيا الخروج عنها، واعتبر كل خروج عن هذا الهيكل العام تدنيسا لموروث أقل ما يقال عنه أنه مقدس " والشعر العربي كان واحدا من أبرز المجالات الفكرية والحضارية التي أحاطها العرب بهالة من القداسة، جعلت كل رغبة في التغيير والتجديد تصطدم بسد منيع من المحافظة لا يلبث أن يجعل من محاولات التجديد صدى يضيع ويتجاوب في وهدة المحافظة السحيقة"[3].

ويرجع النقاد هذا التشديد في حصر الشعر ضمن إطار معين، يحرم الخروج عن نسقه إلى ابن قتيبة ، الذي يعتبر بكتابه (الشعر والشعراء) أشد المتشددين الذي حرم الشعر فرصة التطور منذ أزمان بعيدة، واعتبر كتابه هذا بمثابة الدستور الذي لم يتجرأ الكثير من الشعراء مخالفته، خوفا من العقاب المتمثل في إخراجهم من منظومة الشعر والشعراء.

لقد حددت الأسس التي ينبغي أن يقوم عليها الشعر على يد ابن قتيبة وغيره من القدماء، الذين نظروا إلى الشعر على أنه كل كلام موزون ومقفى، تكون الغاية منه فنية خالصة، وتقاس جودته بما فيه، دون مراعاة صدق الشاعر من عدمه "أما غاية الشعر عندهم فنية

---

[1] سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1997، ص9

[2] محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها،ص 13.

[3] المرجع نفسه ، ص13.

فكانت فنية خالصة ومقياسه هو جودته من حيث أنه قول...ولا حاجة للشاعر لأن يكون صادقا فيما يقول"[1] كما لا ننسى النسق العام الذي يجب على الشاعر تتبعه في نظمه للقصيدة؛ من وقوف على الأطلال، ومن ثم وصف الرحلة وانتهاء بتبيان الغرض من القصيدة، وقد دقق القدماء في تحديد هذه الأغراض التي لا يمكن بأي حال الخروج عنها " جاء في العمدة أن قواعد الشعر أربع: الرغبة والرهبة والطرب والغضب، فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع"[2] وبلغت بهم الدقة في التقييد إلى حد تحديد ما يجب أن يقال في كل غرض، فحددت خصال المدح، وبينت خصال الهجاء، وكذا الرثاء.

أما بالنسبة للغة، ونقصد بذلك اللفظ، فقد أولي أهمية قصوى، وقيست نجاعته على حسب حسنه وبهائه ونزاهته ونقائه، أي بمعنى أن اللفظ هو الوحدة التي بني عليها جمال القصيدة، فكان لابد أن يختار بعناية وانتباه" وقد أولى النقاد القدامى اللفظ أهمية قصوى وذهب بعضهم إلى حد اعتباره مقياس الشاعرية. فقد التقى ابن قتيبة مع ابن رشيق على اعتبار اللفظ عنصرا أساسيا كالمعنى في الشعر"[3]

إن هذه الأسس الصارمة التي وضعها النقاد القدامى لنظم الشعر، جعلت من الصعب على الشعراء مجرد التفكير والجرأة على الخروج عن هذا النسق العام، مما انجر على الشعر العربي بخسائر جسيمة، كونه سقط في فخ التقليد الأعمى والرتابة، فجاء على مدى قرون عديدة، أجوفا رتيبا خاليا من روح التجديد، بل إنه وصف بمثابة الميت كون كل أغراضه ومعانيه بقيت في ثوبها القديم، وكرد فعل تلقائي وطبيعي من الشعراء، الذين وجدوا أنفسهم مقيدين ومكبلين بشتى أنواع المحرمات، مما جعلهم يصبون جهودهم على البيان والبديع فـ" تحجرت خيالاتهم، وجفت عواطفهم، ورثت أفكارهم، فعمدوا إلى التبرج والزينة، فأسرفوا في التورية والتضمين والاقتباس والتخميس والتشطير... وتسابقوا في اكتشاف أنواع البديع واصطياد أسمائها والإغراق فيها حتى أصبحت قصائدهم بمعظمها

[1] محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، ص14.
[2] المرجع نفسه ، ص15
[3] المرجع نفسه ، ص 16.

جوفاء الرؤوس مثقلة بالأقراط والخلاخيل استحال فيها الطباق والجناس إلى رنين حلي وطنين نحاس"[1]

هذه القيود التي وضعت، رغم قوتها، لم يكن بإمكانها أن تصمد إلى الأبد، فرياح التغيير لابد لها أن تعصف من هنا، أومن هناك، وبدأ التغيير مع العصر العباسي، الذي شهد انتقالا بيئيا ، من بيئة بدوية إلى بيئة حضرية، واكبه تطور كبير من الناحية الاجتماعية، وطرق المعيشة، وعرف الناس ألوانا من الترف والرفاهية، مما انعكس على سعة الخيال، ولطافة الذوق، لا سيما بعد التلاقح الكبير الذي تم بين ثقافات مختلفة ومتعددة كالفارسية واليونانية وغيرهما، مما أسهم في إثراء وارتقاء عقلية الممارسة للشعر، كل هذا انعكس على الشعر إيجابيا، فأحدث به تغييرات على مستوى المعنى والوزن والهيكل" فعلى صعيد المعاني وقف أبو نواس أمام الطلل وعيناه تفيضان ازدراء لهذا الذي سيجه التقليد بقدسية عبر القرون ونفسه ممتلئة بروح البيئة الجديدة"[2].

من أهم التغييرات التي حدثت في هذا العصر ارتكاز بعض الشعراء على الغموض في أشعارهم، وبدأ الاهتمام بطرح الأفكار المجردة، واستعمال الإشارة للمعنى بدلا من توضيحه، كما دخلت الفلسفة بدورها في النصوص الشعرية، ولزوميات المعري أفضل دليل على ذلك، ونشير هنا إلى أن الأفكار الفلسفية كانت نتيجة لاطلاع الشعراء على أعمال أرسطو، وتم ذلك بفضل الترجمة التي عرفت تطورا وازدهارا كبيرين في العصر العباسي.

وللتصوف الأثر الكبير في الانتقال النوعي الذي عرفه الشعر العربي نحو الحداثة،ويعود ذلك إلى الخصائص الأساسية التي تميز الأدب الصوفي، الذي يجنح إلى استعمال الرمز والإشارة، وتحري الإبهام والغموض، وهي نفسها الخصائص التي تميز الأدب الحداثي " ومن الجدير بالذكر أخيرا أن الشعر الصوفي تضمن ظواهر جديدة مختلفة منها تغزل الصوفيين بالخمر الإلهية ونشوتها، وبالذات والصفات، واتفاقهم على مصطلحات مخصوصة استعملوها في شعرهم ونثرهم.كذلك كان من نتائج الغيبوبة الصوفية أن أفضت

[1] محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها ، ص17.
[2] المرجع نفسه ، ص 19.

بابن الفارض في التائية الكبرى والحلاج وابن عربي إلى نتاج منطو على شيء من الغمغمة التي لا تفهم. وهذه الغمغمة شبيهة جوهرا بالتعبير عن الحالة اللاواعية التي عني باستبطانها جماعة الرمزية "[1]

وتوالت التغييرات مع مرور الزمن،ومع أن الكثيرين لا ينظرون إليها بعين الاهتمام، ولا يرونها مقدمات للحداثة في الأدب العربي، إلا أن أحدا لا يمكن أن ينفي حدوثها، مع الاختلاف على نسبة تأثيرها على تطور الأدب العربي بشكل عام، والشعر بشكل خاص.

ومن العناصر التي يمكن أن يكون لها أثر على السير العام للأحداث ظهور الدوريات والمجلات التي فتحت الباب أمام النقاد والشعراء لإبداء آرائهم حول القضايا الشعرية، فتعالت أصوات تنادي بالتغيير والتجديد، والاقتداء بالغرب.

كما أن لشعراء المهجر دور في هذه التغييرات إذ استجابوا لنداءات التغيير، فجاء أدبهم شبيها بالنمط الغربي في معالجة الأفكار والمواضيع، لاسيما أنهم يعيشون بين أحضان الفكر الغربي، وعلى أراضيه" الأدب المهجري أدب يشع بروحانية الشرق، يتطلع بروحه إلى المثل العليا في الحياة ويتعاون مع قوى الخير، لإيجاد عالم أفضل شأن الأدباء العالميين"[2]

لقد انعتق أدب المهجر من كل ما هو قديم؛ سواء على مستوى شكل وهيكل القصيدة، أو على مستوى الموضوعات والأفكار المعالجة،فانفلتوا من قيود الوزن والقافية، وولد على أيديهم ما يسمى بـ(الشعر المنثور) أو (النثر الشعري)، كما أنهم ابتدعوا ما يسمى بوحدة القصيدة، التي يكون فيها البيت الشعري عنصرا يستمد قوته ومعناه من التحامه مع كل أبيات القصيدة.

ومع أن الحداثة الغربية صاحبها انعتاق كلي ورفض تام للدين، إلا أن جماعة المهجر كانوا أكثر ليونة في تعاملهم مع المعتقدات الدينية، هم لم يرفضوا فكرة الدين، لكنهم رفضوا

[1] محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، ص21،22.
[2] المرجع نفسه ، ص 38.

استخدامه للظلم والتعدي على الحريات، كما أنهم وقفوا ضد التعصب والتطرف الديني، لكن هذا جر عليهم سخط المجموعات الدينية المتشددة، التي كفرتهم.

لقد واكبت الحداثة العربية حركات التحرير من العبودية والظلم التي سادت المجتمعات العربية آنذاك، وكانت وقود ثورات التحرير " ارتبطت الحداثة تاريخيا بحركة التحرير الاجتماعي ... وتقدمت الحداثة صنوا للثورة والتوق إلى التغيير"[1]

ويرى النقاد أن ملامح الأدب الرومانسي والرمزي ظهرت في أدب المهجر " ولا ينكر أحد أن بواكير الرومانسية والرمزية قد ظهرت في نتاج شعراء المهجر، فعرض الذات والعاطفة الجياشة ومسحة الكآبة والتشاؤم وتمجيد الألم والالتجاء إلى الطبيعة ومشاركتها، كلها موضوعات عرفها الشعر المهجري، وهي موضوعات رومانسية"[2]

ويبدو مما سبق أن بوادر ظهور المذهب الرومانسي في الأدب العربي، كانت على يد أدباء المهجر، وقد كان ذلك قبل أن تتسلل خصائص المذهب الرمزي إلى هذا الأدب، هذا المذهب الذي تأخرت بوادر وجوده على الظهور في الحاضنة الأدبية العربية، إلى غاية عام 1926 " وتعتبر المقدمة التي كتبها سعيد عقيل لمطولته (المجدلية) 1937 (البيان الرمزي) في الشعر العربي المعاصر. وأبرز ما جاء في هذه المقدمة أن اللاوعي هو خاصة الشعر الأساسية...فالشعر يقوم على الهدوء الخالص، لا تتلاطم فيه عواطف وفكر وصور بحيث تصبح النفس منطوية على ذاتها، أعماقها على أعماقها، فتصبح أكثر تآلفا مع حقائق الكون، بل تصبح وحقائق الكون شيئا واحدا، فإذا هي فوق هذا العالم وأوجاعه ونقائصه"[3].

ورغم أن الاتجاه الرمزي قد تأخر في الولوج إلى عالم الفكر والأدب العربي، إلا أنه كان الأكثر تأثيرا، بحيث اهتمت به طبقات عديدة من المفكرين والكتاب، وذلك يعود إلى الإغراءات التي يمارسها الرمز على التفكير الذهني، فهو يفتح مجالات لا حصر لها للذهن من أجل التعبير عن حالات وجدانية تكون أقرب إلى التجريد منها إلى التجسيد، ورغم ذلك

[1] سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة ، ص 17.
[2] محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها ، ص 41.
[3] المرجع نفسه ، ص 43.

فإن هذا الاهتمام لم يمكن الكاتب والأديب من الولوج إلى العمق الإنساني والتعبير عنه، فالرمزية في هذا الوقت لم تكن إلا أفكارا سطحية، ويعود ذلك بطبيعة الحال إلى حداثة التجربة، وعدم امتلاك الشاعر العربي لإمكانيات تؤهله إلى التمكن من القدرة على التعبير بالشكل الرمزي، ونقصد بالإمكانيات على العموم، الثقافة والمخزون الفكري والتاريخي الذي يجب أن يمتلكه الشاعر، وكذا التفكير الفلسفي الذي يعين على اكتساب تقنيات الرمز.

إن الدعوة التي نادى بها الغرب إلى تكسير هيكل الشعر العام من وزن وقافية، تلك الدعوة إلى المرور إلى ما يسمى بالشعر الحر، تلقفها الأوروبيون من الأديب الأمريكي وولت ويتمان، ثم طعموها بمشاعر الرفض والغضب التي اعترتهم بعد الحربين العالميتين، هذه الدعوة انتقلت إلى العرب بعد سنوات قليلة حين نشأت " دعوة إلى تطوير أوزان الشعر وقوافيه بما عرف خطأ بحركة الشعر الحر، ثم بدأت في لبنان حركة جديدة تدعو إلى تطوير مضمون الشعر العربي ... حركة تدعو إلى فلسفة الشعر العربي ليجد له مكانا في صورة الشعر العالمية المتطورة"[1].

لقد دافع أنصار هاتين الحركتين عن أرائهم.هذه الآراء التي تمحورت أساسا حول مفهوم الشعر ووظيفته الأساسية، لطالما عرف العرب قديما الشعر بأنه كلام موزون ومقفى، لكن هؤلاء الأدباء الجدد نظروا إلى الشعر على أنه عملية هز عنيفة للوجدان والروح " بهذا كان الشعر حتى منتصف القرن العشرين صناعة تتوخى هز الوجدان والعقل"[2] وهنا لا بد من الإشارة إلى أن هؤلاء الأدباء لم يفعلوا شيئا سوى أنهم نقلوا آراء الأدباء الغربيين في الشعر في تلك المرحلة ، " الشعر هو إحدى الوسائل الأكثر فعالية للتغلغل في جوهر العالم"[3] وكما أنه " أداة بحث نفسي وكوني، فهو كذلك مصدر لقاعدة حيائية. وليس هو (صيدا روحيا) فقط، بل إنه يبرر ذاته، قبل كل شيء، لأنه (يوحي حلا خاصا لمشكلة حياتنا)، وهذا الحل هو تحرير حقيقي للإنسان"[4].

[1] محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، ص54.
[2] المرجع نفسه ، ص55.
[3] فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 316.
[4] المصدر نفسه ، ص 318.

هكذا كانت بدايات الحداثة الأدبية عند العرب، وبين اختلاف الآراء، بين من يقول بمنبعها الغربي الخالص، وفيمن يقول بوجود جذور تاريخية لها في أحضان الأدب العربي، بدليل أن الحداثة ليست أمرا طارئا، ولا هي مقترنة بزمن معين، بين هذا وذاك ما يبقى مؤكدا أنها دخلت بقوة إلى قاموس الأدب العربي، وسبغت الشعر المعاصر بألوان الآداب العالمية.

الفصـــل الأول

الأدب الصـــــــــــوفي

1_ الأدب الصوفي

2_أغراض الأدب الصوفي

2_1_ النصائح والوصايا

2_2_ المناجاة

2_3_ الحكمة

2_4_ الزهد

2_5_ الحب الإلهي

3_ مكانة الشعر عند العرب

4_ العلاقة بين الشعر والتصوف

5_ الشعرية الصوفية

6_ خصائص الشعر الصوفي

1 _ الأدب الصـــوفي :

للصوفية في الأدب نموذج متفرد ومتميز عن الآداب الأخرى، بجودة النظم وكم التجديد في معاني الأدب، واتساع مساحة الخيال التي أثرت أدبهم وسمحت لهم بالدخول إلى عوالم مستعصية، تستغلق وتستعصي على غيرهم من الأدباء. ورغم اختلاف طبقاتهم وطرقهم، إلا أن عمق التجربة التي خاضوها، وصدق عواطفهم في رغبة الوصول إلى المنتهى، منح أدبهم سموا ورفعة، لا يصل إليها إلا من جمع في أدبه بين الخلق والبيان.

إن الأدب الصوفي الذي ترجم بحق رسالة الإسلام بجمعه بين الفكر والروح، وبفكره الداعي إلى وحدة الوجود وتلاشي الحدود، قمع الطابع الفردي والقبلي الذي تميز به العرب قبل الإسلام " ولقد ساد الأدب العربي في العصر الجاهلي الطابع الفردي القبلي، من حيث اصطبغ في عصر صدر الإسلام وما يليه بصبغة إسلامية إنسانية تمثل مذهبا مستقلا، فالأفكار والروح الإسلامية قد بدأت تفرض وجودها على الأدب والأدباء، ... ولكن لم تلبث النزعات القبلية أن فرضت نفسها من جديد على الأدب نفسه، واختفى الطابع الإسلامي الذي كنا نجده في أمثال شعر حسان، وفي نثر صدر الإسلام، وحل محله طابع عقلي واجتماعي في أدب العباسيين. فإن الأدب الإسلامي بدأت تتضح معالمه شيئا فشيئا، وبخاصة بعد أن ، ظهر الأدب الصوفي، الذي يعد من أروع صور الأدب الإسلامي"[1]

لقد استمد الصوفية - سواء في منطلقاتهم الفكرية الأولية، أو في تطور وعيهم الأخلاقي- الكثير من روح الإسلام في عهده الأول، قبل أن يشوبه مكر السياسة وشهوة السلطة، وانعكس ذلك على أدبهم، الذي وإن تشابه مع أدب السلوك الإسلامي التقليدي والسني، إلا أنه اختلف عنه، في أن بدايته هي نهاية الأدب التقليدي من ناحية الغاية والمبتغى؛فالتصوف ليس عرضا للأخلاق بمفهومها العام، والتي من شأنها تقنين وتهذيب النفس، بل هو تحرير للنفس من جميع القيود، والإبحار في أغوارها من أجل الوصول إلى مرحلة انقشاع قواعد

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، د.ت، ص 63.

الجهل المعرفي لإرساء قواعد التصوف، التي تصبح أسلوبا ونمطا حياتيا يعين الصوفي على الاقتراب من عالم المطلق المنشود.

إن الأدب الصوفي بهذا المعنى هو نتاج لظاهرة الإسلام، لكنه في الوقت نفسه مخالف في منهجه لطريقة العوام وأدبهم، ورأى الصوفية في منهجهم النموذج الأمثل لفهم فكر الإسلام المقدس للعلم والعمل مقترنان بالأخلاق؛ ومن هنا انطلق المتصوفة في استعراض مقدمات الأدب الصوفي من خلال استقراء الآيات القرآنية؛ " سمعت أبا نصر الطوسي يقول: سئل رويم عن أول فرض افترضه الله عز وجل على خلقه؟ فقال: المعرفة، لقوله جل ذكره { وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ} (الذاريات 56) قال ابن عباس: إلا ليعرفوني" [1]، كما فسر السهروردي في كتابه (عوارف المعارف) التقوى في القرآن الكريم بالعلم " فمشايخ الصوفية أحكموا أساس التقوى، وتعلموا العلم لله تعالى، وعملوا بما علموا لموضع تقواهم، فعلمهم الله تعالى ما لم يعلموا من غرائب العلوم ودقيق الإشارات، واستنبطوا من كلام الله تعالى غرائب العلوم وعجائب الأسرار، وترسخ قدمهم في العلم. قال أبو سعيد الخراز: أول الفهم لكلام الله العمل به؛ لأن فيه العلم والفهم والاستنباط" [2] وقد استدل الشيخ في رأيه هذا بحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم: " إن من معادن التقوى تعلمك -إلى ما قد علمت- علم ما لم تعلم، والنقص في ما علمت قلة الزيادة فيه، وإنما يزهد الرجل في علم ما لم يعلم قلة الانتفاع بما قد علم "(رواه مسلم والطبراني)[3] كما يرى في قوله تعالى: { إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ } [4] دليلا على أن إلقاء السمع والمشاهدة أي التأمل هما أول مراحل الفهم [5]

[1] القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص15.
[2] شهاب الدين أبو حفص عمر السهروردي، عوارف المعارف، تحقيق: عبد الحليم محمود، محمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، الجزء الثاني، د.ت، ص 315.
[3] المصدر نفسه، ص 315.
[4] سورة ق: 50/ 37 .
[5] أنظر السهروردي، عوارف المعارف، الجزء الثاني، ص 315.

أما القشيري فاستند إلى قوله تعالى: {مَا زَاغَ البَصَرُ وَمَا طَغَى}[1] على أنها التمثيل الأعمق لحفظ آداب الحضرة الإلهية [2] أما في قوله تعالى: { قُوا أَنْفُسَكُمْ وَأَهْلِيكُمْ نَارًا}[3] فرأى أنها تعني الوقاية كما تعني التأديب [4].

لقد اهتم المتصوفة بالغ الاهتمام بالأدب، حتى أنهم افترضوا وجود آداب الحضرة الإلهية، فكونوا نموذج الإنسان المطلق في الإسلام الذي يجمع بين الأدب والأخلاق في الظاهر والباطن، وجعلوا من رسول الله صلى الله عليه وسلم مجمعا للآداب ظاهرا وباطنا " قال يوسف بن حسين: بالأدب يفهم العلم، وبالعلم يصلح العمل، وبالعمل تنال الحكمة، وبالحكمة يقام الزهد، وبالزهد تترك الدنيا، وبترك الدنيا يرغب في الآخرة، وبالرغبة في الآخر تنال الرتبة عند الله تعالى" [5]

إن المتصوفة في تنظيرهم لأدب السلوك لم يهتموا بالآداب الظاهرة على حساب نوايا القلب، بل عنوا بأدب الفعل المنبعث من الروح وفق قناعة ذاتية، " قال بعضهم: الزم الأدب ظاهرا وباطنا؟ فما أساء أحد الأدب ظاهرا إلا عوقب ظاهرا، وما أساء أحد الأدب باطنا إلا عوقب باطنا...قال بعضهم -هو غلام الدقاق-: " نظرت إلى غلام أمرد، فنظر إلي الدقاق وأنا أنظر إليه، فقال: لتجدن غبها ولو بعد سنين !! قال: فوجدت غبها بعد عشرين سنة أن أنسيت القرآن " [6]

إن هذا الاهتمام الكبير بالأدب منح المتصوفة مجالا واسعا لتنوع المفاهيم ضمن مفهوم الوحدة، مع المحافظة على التجربة الفردية القائمة على الذوق والكشف، مما يمنح أدبهم خصوصية تميزه عن أدب العوام الممتثل للشريعة؛ فهم استبدلوا أدب الشريعة بأدب الحق.

وقد عرف الصوفية بجمعهم بين الأدب والبيان، كما أنهم كانوا يلقبون بالزهاد والنساك، وقد جمع الجاحظ في كتابه البيان كلام الزهاد والنساك ، ويظهر في كثير منه الجمع بين جودة النظم والأدب وبين رفعة الخلق والحكمة، يقول أبو حازم : " الدنيا غرت أقواما

[1] سورة النجم: 53/ 17 .
[2] انظر القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص266.
[3] سورة التحريم: 66/ 6.
[4] انظر القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص266.
[5] السهروردي، عوارف المعارف، الجزء الثاني، ص 99.
[6] المصدر نفسه، ص 101.

فعملوا فيها بغير الحق، فلما جاءهم الموت خلفوا مالهم لمن لا يحمدهم، وصاروا إلى من لا يعذرهم، وقد خلفنا بعدهم فينبغي لنا أن ننظر إلى الذي كرهناه منهم فنجتنبه، وإلى الذي غبطناهم به فنستعمله "[1]

ويعتبر الحسن البصري وهو من أشهر المتصوفة جامعا بين شدة الورع والزهد والبيان "كان الحسن البصري جنديا، وقاضيا، وموظفا ساميا. وكان في ذات الوقت عابدا ناسكا، كثير العلم خطيبا بليغا"[2] وقال عنه القشيري " عجيب الحال واللسان، شيخ وقته"[3] حتى أن الناس كانوا يتوقون وينتظرون بشوق كلماته وخطبه، وقد عرف بشدة الفصاحة وروعة البيان "وقال له رجل -أي للحسن البصري- أنا أزهد منك وأفصح، قال أما أفصح فلا "[4] وكان معروفا عنه أنه يجلس إلى الناس، ويقص لهم القصص والأحاديث، في محاولة منه أن يذكرهم بالآخرة ويعيدهم إلى الحياة الدينية؛ فمعروف أنه عاش في وقت كثرت فيه الفتن، وابتعد الناس عن الحياة الاجتماعية والدينية " وقال شيخ من أهل المدينة: ما كنت أريد أن أجلس إلى قوم إلا وفيهم من يحدث عن الحسن وينشد للفرزدق"[5] واقتران اسم البصري مع اسم واحد من أشهر وأبلغ الشعراء وهو الفرزدق، وتوق الناس لاجتماعهما معا، دليل على المتعة الأدبية التي يجدها الناس في حديث البصري، ولا تحصل المتعة إلا إذا توفرت في الكلام عناصر البيان من صور وبلاغة ومجاز، ومما يزيد البلاغة جمالا والأدب رقيا وسموا، أن يكون موضوعه الخير والسمو بالروح، وهذا كنه التصوف ورسالة المتصوفة؛ فأدبهم هو أدب الروح، الذي يغذيه النور المتقد في الأعماق، وهو يهفو ويصبو إلى عالم الحق والحقيقة.

ومن الصوفيين الذين عرف عنهم الجمع بين الورع والزهد والبيان رابعة العدوية وقد روي عنها هذا الحوار الذي دار بينها وبين سفيان الثوري" ولقي سفيان الثوري رابعة وكانت زرية الحال، فقال لها : يا أم عمرو أرى حالا رثة، فلو أتيت جارك فلانا لغير بعض

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة السابعة 1998، الجزء الثالث، ص 127،128.
[2] جان شو قليي، التصوف والمتصوفة ، ص25.
[3] السهروردي، عوارف المعارف ، الجزء الثاني، ص 71.
[4] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق : إحسان عباس، دار صادر بيروت،الجزء الثاني، د.ت، ص 70،71.
[5] الجاحظ، البيان والتبيين، الجزء الثالث، ص 113

ما أرى، فقالت له: يا سفيان، وما ترى من سوء حالي؟ ألست على الإسلام فهو العز، الذي لا ذل معه، والغنى الذي لا فقر معه، والأنس الذي لا وحشة معه؛ والله إني لأستحي أن أسأل الدنيا من يملكها، فكيف أسأل من لا يملكها؟ فقام سفيان، وهو يقول: ما سمعت مثل هذا الكلام، وقالت رابعة لسفيان: إنما أنت أيام معدودة، فإذا ذهب يوم ذهب بعضك، ويوشك إذا ذهب البعض أن يذهب الكل وأنت تعلم فاعمل"[1]

وإذا تحدثنا عن اقتران الفكر والمضمون بالشكل والبيان، لابد أن يحضر ابن عربي بمخزونه الصوفي، الذي يعتبر عمود الصوفية وأساسها المتين؛ فإلى جانب فكره وآراءه لابد أن نقف أمام روعة البيان في أدبه النثري منه والشعري، ومن كلامه الذي يبرز اهتمامه بالبيان، إضافة إلى المعنى والمضمون، قوله عن الهوى " لولا الهوى ما هوى من هوى به كان الابتلا، فإما إلى نزول وإما إلى اعتلا، وإما إلى نجاة وإما إلى شقاء. ليس العجب ممن عرف وإنما العجب ممن وقف، أو ناداه الحق فتوقف، ما أيه بأحد إلا ورد، ولا ورد إلا منح، ولا منح إلا ليبتلى فيفصح، وذلك أنه ادعى المكلف ما ليس له، وفصل ما كان له أن يوصله، كلفه الحق ما كلفه وعرفه ما عرفه، ولا يغنيه بعد تقرير البلوى تبرؤه من الدعوى، ما قويت أمراسه وبقيت عليه أنفاسه، فإذا جاء الأجل المسمى، وفك العمى وأبصر الأعمى، جاء التعريف وزال التكليف وبقي التصريف، وانتقل في صورة مثالية إلى حضرة خيالية، أبصر فيها ما قدم، فإما أن يفرح أو يهتم، وكان ما كان فلا بد أن يندم، وكيف لا يندم، والجدار قد تهدم، وقتل الغلام صاحب السكينة والرتبة المكينة، لما خرق السفينة، ندم الواحد كيف لم يبذل الاستطاعة، وندم الآخر على تفريطه ومفارقة الجماعة..."[2] وكلام ابن عربي جله من هذا الشكل الجامع بين المحتوى الغزير والبيان الساحر .

ويمتاز أدب الصوفية برقة الألفاظ التي تسمو بالنفس، وتحملها على استشعار وتذوق التجربة الإنسانية بكل مكابداتها، وتحمل القارئ على إعادة النظر في زاوية الرؤيا التي ينظر من خلالها إلى الظواهر المختلفة، فينقلب معها الحزن والموت من كونهما معبرا عن النهاية، إلى طريق تستشعر من خلاله نعم الله ورحمته . وقف عمر بن ذر على قبر ابنه

[1] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، الجزء الثاني، ص286.
[2] .محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، المجلد الثامن،الطبعة الثانية 2006، ص 148

يوم مات وقال: " يا ذر: والله ما بنا إليك من فاقة، وما بنا إلى أحد سوى الله من حاجة. يا ذر: شغلني الحزن لك عن الحزن عليك، ... اللهم إنك وعدتني بالصبر على ذر، صلواتك اللهم ورحمتك، وقد وهبت ما جعلت لي من أجر على ذر لذر، فلا تعرفه قبيحا من عمله، اللهم وقد وهبت له إساءته إلي، فهب لي إساءته إلى نفسه، فإنك أجود وأكرم" [1]

تميز الأدب الصوفي وفقا لهذا التنوع الهائل في المفاهيم بزخم هائل من المعاني والأخيلة، وعبر بصدق عن عمق التجربة الإنسانية، ومنحها أبعادا كونية، كما حفل بأجمل وأعذب العبارات التي قيلت في الحب الإلهي؛ يقول ابن عربي في حبه لله تعالى:

"مُذْ حَلَّ كَاتِبُ حُبِّ اللهِ فِي خَلَدِي ... وَخَطَّ سَطْرًا مِنْ الأَشْوَاقِ فِي كَبِدِي

ذُبْتُ اِشْتِيَاقًا وَوَجْدَا فِي مَحَبَّتِـهِ ... فَآهٍ مِنْ طُولِ شَوْقِي وَآهٍ مِنْ كَمَدِي

يَا غَايَةَ السُّؤلِ والمَأمولِ يَا سَنَدِي ... شَـــــوْقِي إِلَيْكَ شَدِيدٌ لَا إِلَى أَحَــدِ

يَدِي وَضَعَتُ عَلَى قَلْبِي مَخَافَةً أَنْ ... يَشُقَّ صَدْرِي لَمَّا خَانَنِي جَـــلَدِي

مَا زَالَ يَرْفَعُهَا طَوْرًا وَيُخْفِضُهَا حَتَّى ... جَعَلَتْ اليَدُ الأُخْرَى تَشُـــــدُّ يَدِي

مُرُّ الفُؤَادِ مِنْ التَّرْكِيـبِ مرتحــلا ... إِلَى الحَبِيبِ الَّذِي يَفْنَى وَلَيْسَ يَدِي

مَا زِلْتُ أَطْلُبُـــهُ وَجِدًّا وَأَنْــدُبُهُ ... بِعَبْــرَةِ حَيرتهـَا زفــرة الخلَدِ

حَتَّى سَمِعْتُ نِدَاءَ الْحق مِنْ قَلْبِي ... مَنْ كَانَ عِنْدي لَمْ يَنْظُـرْ إِلَى أَحَد

فَمُت بِوَجْدِكَ أَوْ مُت إِنْ تَشَأْ طَرَبًا ... فَإِنَّ قَلْبَكَ لَا يَلْوِي عَلَــى الجَسَـدِ

فَقُمْتُ وَالشَّوْقُ يَطْوِينِي وَيَنْشُرُنِي ... وَصِحْتُ مِنْ شِدَّةِ الأَفْرَاحِ وَاكَبِدِي

لَمَّا شَهِدْتُكَ يَا مِنْ لَا شَبِـــيهَ لَهُ ... لَا فَرْقَ عِنْدِي بِين الْغَيِّ وَالرُّشْدِ

فَالنَّفْسُ تَعْرِفُهُ عِلْـــمًا وَتُبصرُهُ ... عَيْنًا وَتَشْهَدُهُ فِي الوَقْتِ وَالأَبَـــدِ

[1] الجاحظ،البيان والتبيين، الجزء الثالث،ص 144،145.

مَنْ عَايَنَ الذَّاتَ لَمْ يَنْظُرْ إلَى صِفةٍ فَإنَّ فِيهَا حِجَاب الصَّفِّ بالصفد "[1]

وعرف الصوفيون بشدة الحفظ وسعة الإطلاع، مما منحهم وجودا أدبيا مكثفا وملحوظا، حتى أنهم أنتجوا لغة جديدة خاصة بهم بما خلقوا من مصطلحات وألفاظ، وضعوا لها معان خاصة بهم غيرالمتعارف بها في اللغة العربية، كما جعلوا لألفاظ معروفة في اللغة معاني غير معروفة خاصة بهم، مما منحهم ثروة لغوية هائلة لا يمكن تحاشيها، والدليل على ذلك، تسابق المؤرخين والكتاب على نقلها وتدوينها في مؤلفات عدة، حتى أنها أصبحت تدرس كخطوة أولى من أجل قراءة الأدب الصوفي. "سئل الصوفي الكبير ابن عطاء: ما بالكم أيها المتصوفة قد اشتققتم ألفاظا أغربتم بها على السامعين وخرجتم بها عن اللسان المعتاد. فهل هذا للتموييه أو لستر عوار المذهب؟

فقال ابن عطاء: ما فعلنا ذلك إلا لغيرتنا على المذهب، ولعزته علينا كيلا يشربها غيرنا. وأنشد:

إذَا أَهْلُ العِبَـــارَةِ سَاءَلُونَا أَجَبْنَاهُمْ بِأَعْـــلام الإِشَارَةِ

نُشِيرُ بِهَا فَنَجْعَلُهَا غُمُوضًا تُقَصِّرُ عَنْهُ تَرْجَمَة الإِشَارَةِ "[2]

ومن هذه الألفاظ نذكر بعض ما يهمنا ويصادفنا في هذا البحث:

"الكشف: الإطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجودا وشهودا"[3].

"الذوق: نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه، يفرقون به بين الحق والباطل من غير أن ينقلوا ذلك من كتاب أو غيره"[4].

[1] محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، مطبعة الكاتب العربي دمشق، الطبعة الثانية1992، ص 170.
[2] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص621.
[3] المصدر نفسه ، ص925،924.
[4] المصدر نفسه ، ص 756.

"المشاهدة:تعني المحاضرة والمداناة، وقيل هي رؤيا روحانية لأن الله ليس بمحدود فيشاهد"[1].

"الحجب:هي انطباع الصور الكونية في القلب لأنها مانعة من قبول التجلي الإلهي"[2].

"الستر: كل ما يسترك عما يفنيك، ويقابله التجلي.والصوفية عيشهم في التجلي وبلاؤهم في الستر. وأما الخواص فهم بين طيش وعيش، لأنه إذا تجلى لهم طاشوا، وإذا ستر عليم عاشوا"[3].

"التجلي: ظهور ذات الله وصفاته، وهذا هو التجلي الرباني، وتجلي الروح أيضا.وقيل التجلي إشراق أنوار إقبال الحق على قلوب المقبلين عليه"[4].

"الوجد: الوجد ما يكون عند ذكر مزعج، أو خوف مقلق،أو توبيخ على زلة، أو محادثة بلطيفة، أو إشارة إلى فائدة، أو شوق إلى غائب، أو أسف على فائت، ...أو مناجاة

بسر...وكل ما صادف القلب من غم أو فرح فهو وجد، والوجد مكاشفات من الحق"[5].

"المريد: من انقطع إلى الله تعالى عن نظر واستبصار، وتجرد عن إرادته، لما علم أنه ما يقع في الوجود إلا ما يريده الله تعالى، لا ما يريده غيره، فيمحو إرادته، فلا يريد إلا ما يريده الحق"[6].

"الحال: هو ما يرد على القلب أو يحل به من كرب أو حزن أو بسط أو قبض، وتسمى الحال بالوارد أيضا، ولذا قالوا لا ورد لمن لا وارد له"[7].

"المقام: هو مقام العبد بين يدي الله عز وجل، بما يقوم به من مجاهدات ورياضات وعبادات، وشرطه أن لا يرتقي من مقام إلى مقام إذا لم يستوف أحكام ذلك المقام.

---

[1] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية ، ص956.
[2] المصدر نفسه ، ص716.
[3] المصدر نفسه ، ص790.
[4] المصدر نفسه ،ص678.
[5] المصدر نفسه ، ص996.
[6] المصدر نفسه ، ص953.
[7] المصدر نفسه ، ص 713.

والمقامات مثل: التوبة، الورع، الزهد، الفقر، الصبر، الرضا، التوكل، وغير ذلك"[1].

"الخيال: الخيالي ضد الواقعي، والناس يعيشون في خيال، أي أنهم لا يعيشون الواقع وإنما يحيون في عوالم متوهمة من صنعهم، ترين عليهم الغفلة"[2].

"الجمال:وهو الجمال الإلهي، وهو صفة أزلية لله تعالى شاهده في ذاته مشاهدة علمية، فأراد أن يراه في صنعه مشاهدة عينية، فخلق العالم كمرآة شاهد فيه جماله عيانا"[3].

"الجلال: صفة العظمة والكبرياء والمجد والسناء، وكل جمال فإنه لشدة ظهوره يسمى جلالا"[4].

"وحدة الوجود: اصطلاح أطلقوه على معتقدات بعض الفرق الصوفية من أن الحقيقة الوجودية واحدة، وأن الكثرة الظاهرة مظاهر وتعينات فيها، أي أن الخلق الظاهر هو الحق الباطن، ويعرف أهل هذه الفكرة بأصحاب وحدة الوجود، أو القائلين بالإتحاد"[5].

ويدافع الدكتور زكي مبارك عن هذه المصطلحات، ويرى أنها ثروة أدبية إلى جانب كونها ثروة لغوية "وقد يقال: إن لكل قوم ألفاظا وتعابير حتى النجارين والحدادين، ولا يكون ذلك عنوانا على سلطتهم الأدبية، ونجيب بأن ألفاظ الصوفية جرت في الأغلب حول معان وجدانية وروحية ونفسية واجتماعية: فهي ألصق بالحياة الأدبية"[6]

إن الصوفي يستخدم اللغة للتعبير عن حالاته ومقاماته المختلفة، وهي مقامات خاصة به لا يعيشها غير المتصوفة، والصوفي في تنقل دائم بين أحوال مختلفة من حضور إلى غياب، ومن صحو إلى سكر، وهو أثناء مجاهداته ينتقل بين عوالم مختلفة وصولا إلى عالم الحق، وفي أثناء هذه الرحلة الشاقة الغير اعتيادية تصبح اللغة العادية عاجزة عن مواكبة مشاهداته، فيلجأ إلى استخدام لغة خاصة يستعير أثنائها من اللغة الاعتيادية، مع كسر لقواعدها التي لا تتماشى واحتياجاته، فتلبس لغتهم ثوب الغموض والرمز، رمزية في

[1] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية ، ص963.
[2] المصدر نفسه ، ص743.
[3] المصدر نفسه ، ص 707.
[4] المصدر نفسه ،ص706.
[5] المصدر نفسه ، ص998.
[6] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 71.

الأسلوب والمعنى بدعم من خيال واسع لانهائي ينتج أدبا راقيا صخبا ثريا، لكنه مرموز غامض يحتاج إلى مفاتيح.

يقول عفيف الدين التلمساني:

" عَلَى عطفة حتَّى مِنْ الورق غَيْرَتِي ألم تَرَهَا هَاجَتْ عَلَى الغُصْنِ الرَّطبِ ؟ !"[1]

ويقول:

" دَعَانِي إِنْكِسَارُ الجَفْنِ مِنْهُ لِضَمِّهِ، فَجَاوَبَنِي مَا لِلغُصُونِ سِوَي الهضبِ

وَغَرَّدَتُ تَعْرِيدَ الحَمـــــــامِ توصلًا إِلَيْهِ لِما بَيْنَ الحَمَائِـــــــمِ وَالقُضبِ

وَقُلْتُ: زَكَاةُ الحسنِ فَرْضٌ فَقَالَ: مَا تُحيلُ الغُصُونُ الوَرقَ إِلَّا عَلَى النُّدبِ "[2]

فالشاعر هنا تجاوز حسية الحمام ليرمز به إلى حياة الروح في مجاهل الأعماق، فالروح تحلق تحليق الحمام، زاهية طربة وفرحة تنشد الاتحاد والفناء في عالمها الحقيقي والأصلي.

كما يستعمل الصوفية الرمز حتى في وصفهم للصوفيين الكبار" الجنيد إمام في الشرع والتصوف، والحسن البصري متكلم سني، وسلفي صوفي... والقشيري عالم صوفي تشرع قبل أن يتشرف، والحلاج محب للحقيقة لم تحنكه الشريعة، وإبراهيم بن أدهم متشرع ورع وصوفي من أهل الفتوة، والقاشاني شيعي تصوف، ولما تعرف شطح ولم يتشرف، ولم يشفع له شرح النصوص في أن يكون من أهل الخصوص، وهو من مؤسسي إخوان الصفا وقد شوش في التشريع فما استوفى ولا وفى، وابن الفارض محقق غمره الحب، واستغرقه السكر، وابن عربي عالم متعرف، وأديب متسام، وفيلسوف متصوف لم يرسخه الاتصال ولم تحكمه الحال..."[3]

فالغموض إذا مذهب الأدب الصوفي، وسواء كان لجوءهم للرمز نتيجة عجز اللغة عن مسايرة أفكارهم وأحوالهم،أو كان ذلك خوفا من السلطة، أو هروبا من ملاحقة الفقهاء الذين

[1] عفيف الدين التلمساني الصوفي، الديوان، تحقيق وتعليق :العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1994، ص 60.
[2] المصدر نفسه ، ص 61.
[3] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي ، ص 70.

كانوا يتتبعون شطحاتهم، فإن مبدأ التأويل وحمل العبارات الصوفية على غير دلالاتها المعجمية، هو ما يحتاجه القارئ لقراءة النص الصوفي، فإذا نظرنا مثلا إلى التأويل الصوفي للقرآن الكريم، بالاستعانة بثنائية الظاهر والباطن، ننظر مثلا في قوله تعالى: {وَلا تَأْكُلُوا مِمَّا لَمْ يُذْكَرْ اسْمُ اللهِ عَلَيْه}[1] فمع أن الآية واضحة الدلالة في ذكر اسم الله تعالى عند ذبح الحيوان،إلا أن التفسير الصوفي يذهب بالآية إلى اتجاه آخر "وفهم الصوفي من ذلك، بعد القيام بظاهر التفسير: أن لا يأكل الطعام إلا مقرونا بالذكر، فقرنه فريضة وقته وأدبه،ويرى أن تناول الطعام والماء ينتج من إقامة النفس ومتابعة هواها، ويرى ذكر الله تعالى دوائه وترياقه"[2]

إن اتسام الأدب الصوفي بالغموض لا ينقص من قيمته الأدبية، فمذهب الغموض مذهب مقبول ومستخدم، حتى أن المذهب الرمزي وهو مذهب يعتمد أساسا على الرمز، هو من أشهر المذاهب الأدبية وأكثرها قدرة على التعايش والصراع من أجل البقاء، كما أنه المذهب الأكثر جاذبية للأدباء في عصرنا هذا، وبالتالي لا يمكن التغاضي عن هذا التجاهل للأدب الصوفي في عصرنا بحجة الغموض والإبهام، ذلك أنه أدب رفيع وهو خلاصة عصارة قلوب ملئت حبا وخيرا " وجملة القول أن كتب الصوفية تفيض بالأخيلة والصور والتعابير في روعة وقوة، ويزيد في جمال الأدب الصوفي أنه موصول بعلم النفس وأن له غاية نبيلة هي غرس الخلق الشريف في أنفس الرجال"[3]

ورغم أننا نرى التصوف في كل مكان، ولا يخفى على أحد اهتمام الأدباء والشعراء بالنهل من المخزون الصوفي، لكنه نهل يستهدف استعارة الألفاظ والعبارات وكذلك المعاني الصوفية،بصيغة التجزئة والتفكيك دون النظر إلى هذا الأدب كمادة متكاملة لا بد من دراستها بصيغة إجمالية، تستهدف نواحي مختلفة سواء من جانب اللغة والتركيب والبلاغة، أو من جانب التربية وعلمي النفس والاجتماع" ولو أن رجال الأدب وعلماء البلاغة نظروا

[1] سورة الأنعام: 06/ 121.
[2] السهروردي، عوارف المعارف ، الجزء الثاني، ص 152.
[3] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 124.

في الأدب الصوفي نظرة جدية لاتخذوا منه شواهد في المجازات والتشبيهات، ولرأوا فيه كلمات متخيرة تصلح نماذج لإصابة المعنى والغرض"[1].

وللتعرف عن قرب عن ماهية الأدب الصوفي نستعرض فيما يلي مختلف الأغراض والمجالات التي كتب فيها الصوفية، وأبدعوا بها لغة أدبية بليغة.

2_ أغراض الأدب الصوفي:

2_1_ النصائح والوصايا :

إن المتصوفة هم أناس اختاروا طريق الله وارتضوه لأنفسهم، وباعوا في سبيل ذلك الدنيا بزخرفها ومغرياتها؛ لذلك فهم أولى الناس بالنصح والإرشاد، كونهم لا يخشون في الحق لومة لائم، فكانوا أكثر الناس اهتماما بنصح الحكام وأولي الأمر، وتصويب اعوجاجهم بإرشادهم إلى أخطائهم، دون خوف من جبروتهم، ولا طمعا في سلطانهم وجاههم،فكانت نصائحهم منزهة عن النفاق، بعيدة عن كل ما يمكن أن يشوبها من تشويه وتزوير للحقائق.

إن أدب النصائح والوصايا هو أدب غزير عند الصوفية، أولوه اهتمامهم، واعتنوا بإخراجه في أحسن صورة - شأنه شأن جميع ألوان فنونهم- في قالب متين من جمال اللغة وإشراق المعاني، وهو - أي هذا الأدب- إلى جانب روعة البيان فيه، يظهر أيضا نظرتهم إلى الحياة الاجتماعية والأسس المثلى التي تقيم أواصر مجتمع سليم، كما يبرز آرائهم وتنظيراتهم الفكرية في الطريقة المثلى للحكم.

النصيحة في اللغة هي كلام ذو حكمة، يوجه عادة من محكوم حكيم وذو دراية بالسلطة والحكم إلى حاكم يحتاج إلى من يعينه، من أجل حكم سديد برؤية سديدة للأمور. وإذا بحثنا في الأدب الصوفي عن النصائح فسنجده يعج بها، ويعتبر الحسن البصري من أوائل الصوفية الذين رويت عنهم نصائح ووصايا للحكام إما بطلب منهم، أو بمبادرة من البصري وذلك عند رؤيته للأمور التي تستدعي إيقافهم وتنبيههم، وقد ذكرنا فيما سبق أن الحسن البصري من أكثر الصوفيين الذين عرفت عنهم البلاغة والبيان إلى جانب الزهد

[1] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق ، ص 113.

والتصوف، وقد ذكره الجاحظ في كتابه البيان والتبيين على أنه من أصحاب البيان. وروي عن البصري أن رجلا يدعى عمر بن هبيرة تولى العراق في عهد يزيد بن عبد الملك، وقد خاف أن يحكم الناس ظلما تنفيذا لأوامر يزيد، فطلب النصح من الحسن البصري، فقال له: " يا ابن هبيرة خف الله في يزيد، ولا تخف يزيد في الله، إن الله يمنعك من يزيد، وإن يزيد لا يمنعك من الله، وأوشك أن يبعث إليك ملكا فيزيلك عن سريرك ويخرجك من سعة قصرك إلى ضيق قبرك، ثم لا ينجيك إلا عملك..."[1] لقد عرف عن الحسن أنه صارم في أقواله، شديد في نصحه، رغم أن هذه الشدة كثيرا ما أزعجت الحكام منه، فابن هبيرة قد طلب النصح من الحسن، إلى جانب نصح ابن سيرين والشعبي، اللذان جاء في نصحهما الكثير من الرقة والمحاباة، فلان ابن هبيرة لنصحهما وانزعج من نصح البصري " فأجزاهم ابن هبيرة وأضعف جائزة الحسن، فقال الشعبي لابن سيرين: سفسفنا له فسفسف لنا"[2]

لكن ابن عربي روى أيضا هذه الحادثة في كتابه الفتوحات المكية بشيء من الاختلاف؛ فقد ذكر تأثر ابن هبيرة بنصح الحسن، وإجزاله العطاء له " فبكى عمرو بن هبيرة وقام بعبرته، فلما كان من الغد أرسل إليهما بإذنهما وجوائزهما، فأكثر جائزة الحسن وأنقص جائزة الشعبي، فخرج الشعبي إلى المسجد فقال: أيها الناس: من استطاع منكم أن يؤثر الله على خلقه فليفعل، فوالذي نفسي بيده ما علم الحسن منه شيئا فجهلته، ولكني أردت وجه ابن هبيرة فأقصاني الله منه"[3]

وأيا تكن الرواية الأصح، فكلاهما تبرزان أمانة البصري في نصحه للحكام، لكن رواية ابن عربي تظهر تمكن قوة معاني البصري من التأثير على نفوس الحكام، ومما يساهم في ذلك حسن استخدام البصري للغة، وتمكنه من الجانب البلاغي الذي يلين من شدة المعاني بجمالية النص التي تجعل السامع أكثر تقبلا للحديث.

[1] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، الجزء الثاني، ص 71.
[2] المصدر نفسه ، ص 72.
[3] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الثامن، ص359.

وبذكر ابن عربي، لا بد أن تحضر معه نصائحه العديدة التي ضمنها كتابه الفتوحات المكية، منها نصيحة كتب بها إلى السلطان الغالب بأمر الله كيكاؤوس ينصحه فيها بطلب من هذا الأخير " ...احذر أن أراك غدا بين أئمة المسلمين من أخسر الناس { أَعْمَالًا الَّذِينَ ضَلَّ سَعْيُهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعًا } الكهف: الآية 103_104 ولا يكون شركك لما أنعم الله به عليك من استواء ملكك بكفران النعم، وإظهار المعاصي، وتسليط الثواب السوء بقوة سلطانك على الرعية الضعيفة، فإن الله أقوى منك، فيتحكمون فيهم بالجهالة والأغراض وأنت المسؤول عن ذلك، فيا هذا قد أحسن الله إليك وخلع النيابة عليك، فأنت نائب الله في خلقه، وظله الممدود في أرضه، فأنصف المظلوم من الظالم، ولا يغرنك أن الله وسع عليك سلطانك وسوى لك البلاد ومهدها، مع إقامتك على المخالفة والجور وتعدي الحدود، فإن ذلك الاتساع مع بقائك على مثل هذه الصفات إمهال من الحق لا إهمال، وما بينك وبين أن تقف على أعمالك إلا بلوغ الأجل المسمى، وتصل إلى الدار التي سافر إليها آبائك وأجدادك..."[1]

وكما سبق الإشارة إليه مع نصيحة الحسن البصري، فإن ما يميز وصايا ونصائح الزهاد والمتصوفة حرصهم على النصح، وهم في ذلك لا يخشون لومة لائم، لذلك كانوا يتجرؤون على الأمراء والملوك، ويدفعهم إلى جرأتهم إيمانهم العميق، وعقيدتهم الراسخة بملك الله وحده لا شريك له في الحكم " قال سعيد بن سليمان: كنت بمكة وإلى جانبي عبد الله بن عبد العزيز العمري وقد حج هارون الرشيد فقال له إنسان: يا أبا عبد الله هو ذا أمير المؤمنين يسعى وقد أخلي له المسعى، قال العمري للرجل لا جزاك الله عني خيرا كلفتني أمرا كنت عنه غنيا ثم قام فتبعته فأقبل هارون الرشيد من المروة يريد الصفا فصاح به: يا هارون. فلما نظر إليه قال: لبيك يا عمري، قال: ارق الصفا لما رقيته قال: ارم بطرفك إلى البيت، قال هارون قد فعلت، قال: كم هم؟ قال: ومن يحصيهم؟ قال: فكم في الناس مثلهم؟ قال: خلق لا يحصيهم إلا الله، قال: اعلم أيها الرجل، أن كل واحد منهم يسأل عن خاصة نفسه، وأنت وحدك تسأل عنهم كلهم، فانظر كيف تكون، قال: فبكى هارون، وجلس، وجعل يعطونه منديلا للدموع، فقال العمري: وأخرى أقولها، قال: قل يا عم، والله إن الرجل ليسرع في

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الثامن ، ص379،380.

ماله، فيستحق الحجر عليه، فكيف بمن أسرع في مال المسلمين؟ ثم مضى وهارون يبكي، قال البغوي: فبلغني أن هارون الرشيد كان يقول: إني لأحب أن أحج كل سنة، ما يمنعني إلا رجل من ولد عمر يسمعني ما أكره"[1]

ويبدو أن الحج كركن من أركان الإسلام الخمسة، كان يؤدي وضيفته الحقيقية في الإسلام من حيث أنه ملتقى المسلمين من كل مكان، كما أنه فرصة للقاء الرعية بولاة أمورهم، لذلك كانت العديد من النصائح التي وجهت لأمراء المؤمنين قد قيلت في مناسبة الحج، وهذا أمير المؤمنين أبو جعفر المنصور خلال حجه ينصحه أحد الزهاد فيقول: " ...يا أمير المؤمنين، إن للناس أعلاما يفزعون إليهم في دينهم، ويرضون بهم في دنياهم، وهم العلماء، وأهل الديانة، فاجعلهم بطانتك، يرشدوك، وشاورهم يسددوك، فقال: قد بعثت إليهم فهربوا مني، فقال: خافوا أن تحملهم على طريقتك، ولكن افتح بابك وسهل حجابك وانصر المظلوم واقمع الظالم، وخذ الفيء والصدقات على وجوهها وأنا ضامن عنهم أنهم يأتونك ويساعدونك على صلاح الأمة"[2]

إن ما يسترعي الانتباه من خلال هذه النصائح، أنه على قدر إيمان هؤلاء الزهاد وجرأتهم في الحق، على قدر ورع هؤلاء الأمراء وخوفهم من الحق، فإن هذه الوصايا التي اهتم المؤرخون بنقلها، وحرص ابن عربي في تضمينها كتابه الفتوحات المكية، وإن كان المراد من خلالها التأريخ لهؤلاء العارفين والزهاد، لكن هذا لا يمنع أن نحاول قراءتها من جوانب عدة، فهي تظهر التواصل الموجود في علاقة الرعية بولاة أمورهم، وأن هؤلاء الولاة منهم الكثير ممن عرف عنه الورع والزهد، حتى أن منهم من نقلت عنه وصايا أوصى بها في التدبر في حقيقة الخلق، وأمر الدنيا والآخرة، ومن هؤلاء أمير المؤمنين عمر بن عبد العزيز - خامس الخلفاء الراشدين -، وهو حاكم عرف عنه العدل في الحكم والاستقامة في الدين، وله وصية يوصي بها المسلمين ويذكر بها نفسه فيقول: "إن الله عز وجل لم يخلقكم عبثا، ولم يدع شيئا من أموركم سدى، إن لكم معادا ينزل الله فيه للحكم والقضاء بينكم، فخاب وخسر من خرج من رحمة الله عز وجل، وحرم الجنة التي عرضها

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الثامن، ص360.
[2] المصدر نفسه ، ص 361.

السموات والأرض، فاشترى قليلا بكثر، وفانيا بباق، وخوفا بأمن، ألا تروا أنكم في أسلاب الهالكين، وسيخلفها بعدكم الباقون، كذلك حتى ترد إلى خير الوارثين، في كل يوم تشيعون غاديا ورائحا إلى الله تعالى، قد قضى نحبه، وانقضى أجله، حتى تقبره في صدع من الأرض في بطن صدع، ثم تدعوه غير ممهد ولا موسد، قد خلع الأسباب، وسكن التراب، وواجه الحساب، مرتهنا بعمله، فقيرا إلى ما قدم غنيا عما ترك، فاتقوا الله قبل نزول الموت، وأيم الله إني لأقول لكم هذه المقالة، وما أعلم عند أحد من الذنوب ما أعلم عندي..."[1]

وكما تظهر هذه الوصايا ورع بعض حكام المسلمين، ممن عرف عنهم الزهد واتصفوا به، فإنها تظهر أيضا بلاغة ألسنتهم، وتفقههم في الأدب، كتفقههم في الحكم والدين على السواء. إن عمر بن عبد العزيز يعتبر امتدادا لعصر الخلفاء الراشدين، الذين كانوا أوائل الزهاد، والنواة الأولى والحقيقية للزهد، ومن بعده التصوف بمفهومه الصحيح والعميق، وقد ذكرت كتب التاريخ، وبالخصوص المؤرخة لتاريخ التصوف،ذكرت هذه الكتب كلا من أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب، وصنفتهم على أنهم من أعلام الصوفية، كما صنفتهم كتب البلاغة كالبيان والتبيين للجاحظ على أنهم من أعلام البيان، فجمعوا بين التصوف والبيان، فحفظ التاريخ مقولاتهم وخطبهم، وصنفها على أنها من أجمل ما قالت العرب في الزهد والورع والتصوف، وفي البلاغة والإبداع والبيان، ووصية أبي بكر الصديق - الذي كان " أكثر الصحابة اشتهارا بأحوال الصوفية"[2] - عند وفاته لعمر بن الخطاب - رضي الله عنهما- أبلغ دليل على ذلك " إني مستخلفك من بعدي، وموصيك بتقوى الله، إن لله عملا بالليل لا يقبله بالنهار، وعملا بالنهار لا يقبله بالليل، وإنه لا يقبل نافلة حتى تؤدى الفريضة، وإنما ثقلت موازين من ثقلت موازينه يوم القيامة، بإتباعهم الحق في الدنيا، وثقله عليهم؛ وحق لميزان لا يوضع فيه إلا الحق أن يكون ثقيلا، وإنما خفت موازين من خفت موازينه يوم القيامة بإتباعهم الباطل، وخفته عليهم في الدنيا؛ وحق لميزان لا يوضع فيه إلا الباطل أن يكون خفيفا، إن الله ذكر أهل الجنة، فذكرهم بأحسن أعمالهم،

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الثامن، ص 357،358 .
[2] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص79.

والتجاوز عن سيئاتهم، فإذا ذكرتهم قلت: إني أخاف ألا أكون من هؤلاء، وذكر أهل النار فذكرهم بأسوأ أعمالهم، ولم يذكر حسناتهم، فإذا ذكرتهم قلت: إني لأرجو ألا أكون من هؤلاء، وذكر آية الرحمة مع آية العذاب، ليكون العبد راهبا، ولا يتمنى على الله إلا الحق، ولا يلقي بيده إلى التهلكة، فإذا حفظت وصيتي فلا يكونن غائب أحب إليك من الموت؛ وهو آتيك، وإن ضيعت وصيتي، فلا يكونن غائب أبغض إليك من الموت؛ ولست بمعجز الله..."[1]

إن نظارة الأسلوب وإشراقه، وبلاغة البيان وإبداعه، واضحة وضوح قوة المعنى، وعمق العقيدة، وشدة التصديق لرسالة صديقه، ورفيق دربه ونبيه محمد عليه الصلاة والسلام. إن هذه المعاني كلها، عندما تجتمع لبناء وصية، يكون الهدف منها نقل صادق لخبرات كثيرة، وخلاصة لتجارب عمر بأكمله، لابد أن تنتج في الأخير كلاما روحيا، يرسخ في أعماق كل روح قد هفت بجانبها نسمات هذا الدين الحنيف.

وهذا عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- لم يكن بحاجة إلى الوصية، فحياته كلها عبر ووعظ وإرشاد، ونجد اسمه أيضا مدونا في كتب الصوفية فقد كان " أعظم أهل الزهد والتصوف، وكان عمر يقول فيهم أو في نفسه:(إن لله عبادا يميتون الباطل بهجره، ويحيون الحق بذكره، رغبوا فرعبوا، ورهبوا فرهبوا، خافوا فلا يأمنون، وأبصروا من اليقين ما لم يعاينوه، فخلطوه بما لم يزاولوه، أخلفهم الخوف، فكانوا يهجرون ما ينقطع عنهم لما يبقى لهم، الحياة عليهم نعمة، والموت لهم كرامة) وهؤلاء هم الصوفية حقا"[2] وكان من أعظم انجازاته ما وصل إليه في مجال القضاء، فحرص على إرساء قواعد العدل، وتعزيز مكانة القاضي، بكف أيدي الحكام عنه، وقد لقبه رسول الله صلى الله عليه وسلم بالفاروق لشدة تفريقه بين الحق والباطل، وهذه الوصية التي بعث بها إلى أبي موسى الأشعري يوصيه فيها بتقوى الله في القضاء، ويرسم له بها خطوات ثابتة، إن اتبعها حكم بين الناس بالعدل، بل إن هذه الوصية تصلح أن تدرس على أنها دستور القضاء. يقول عمر بن الخطاب- رضي الله عنه- " بسم الله الرحمن الرحيم، أما بعد، فإن القضاء فريضة محكمة، وسنة

[1] الجاحظ،البيان والتبيين، الجزء الثاني، ص 45.
[2] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية ، ص436.

متبعة، فافهم إذا أدلي إليك، فإنه لا ينفع تكلم بحق لا نفاذ له، آس بين الناس في مجلسك ووجهك، حتى لا يطمع شريف في حيفك، ولا يخاف ضعيف من جورك، البينة على من ادعى واليمين على من أنكر، والصلح جائز بين المسلمين إلا صلحا حرم حلالا، أو أحل حراما، ولا يمنعنك قضاء قضيته بالأمس فراجعت فيه نفسك، وهديت فيه لرشدك، أن ترجع عنه إلا الحق، فإن الحق قديم، ومراجعة الحق خير من التمادي في الباطل، الفهم الفهم عندما يتلجلج في صدرك، مما لم يبلغك في كتاب الله، ولا في سنة النبي صلى الله عليه وسلم، اعرف الأمثال والأشباه، وقس الأمور عند ذلك، ثم اعمد إلى أحبها إلى الله، وأشبهها بالحق فيما ترى، واجعل للمدعي حقا غائبا أو بينة، أمدا ينتهي إليه، فإن أحضر بينته أخذت له بحقه، وإلا وجهت عليه القضاء، فإن ذلك أنفى للشك، وأجلى للعمى، وأبلغ في العذر..."[1].

إن هذه الوصية تصلح بحق على أن تكون دستورا ومنهجا للقضاء العادل في أي زمان ومكان،لكن ما يهمنا هنا أنها تبدي لنا بوضوح الغريزة الأدبية عند الصحابي الصوفي عمر بن الخطاب- رصي الله عنه - إن مثل هذه الوصايا تؤكد مرة أخرى أن كلا المجالين الفكري والأدبي يسيران وفق خطين متوازيين جنبا إلى جنب، ويؤثران في بعضهما البعض، كما يغذيان بعضهما البعض فيمنحان الصوفي الأديب أو الأديب الصوفي فضاء أوسع للإبداع وقوة التأثير.

أما علي بن أبي طالب - رضي الله عنه - صاحب نهج البلاغة، فلا يمكن للكلمات أن تصف مدى بلاغته ورهافة إحساسه الفني، ربما لو كان بيننا، لكان أكثر الناس قدرة على وصف جمالية خطبه، التي تعتبر تراثا غنيا ونادرا، مثل جانبا مهما من التراث الأدبي العربي، أما من الجانب الصوفي، فقد قال فيه الصوفية أنه " مستنبط الإشارات، ونور المطيعين، وولي المتقين، وإمام العادلين ...وهو زينة العارفين، المطلع على حقائق التوحيد، العارف بعلم التفريد، والممسوس في ذات الله، والأخيشن في دينه،والتصوف مرامقه ومصارمه"[2] وليس أبلغ من هذه الكلمات تصف مقامه الصوفي - رضي الله عنه -

[1] الجاحظ ، البيان والتبيين، الجزء الثاني، ص 49.
[2] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص422، 424.

ونحن إذ ننقل هذه الأوصاف لعلي من كتاب الموسوعة الأدبية، لصاحبه الدكتور عبد المنعم الحفني، لابد أن نشير للأمانة، أن هذا الحديث قد نقله الدكتور على لسان المتصوفة، في حين أنه أبدى برأيه تحاملا كبيرا على شخصية علي بن أبي طالب –رضي الله عنه- كما أنه حاول أن ينزع عنه صفة الزهد والتصوف، بحجج رأى وفق سرده لها أنها منطقية، ونحن هنا لسنا بصدد المجادلة، لكننا ببساطة ننهج منهاج رسول الله صلى الله عليه وسلم في التعامل مع الصحابة الكرام - رضي الله عنهم - حينما نهى عن سبهم في قوله: {لا تسبوا أصحابي، فوالذي نفسي بيده، لو أن أحدكم أنفق مثل أحد ذهبا؛ ما أدرك مد أحدهم ولا نصيفه}[1] .

أما صاحب اللمع فقد نقل عن الجنيد قوله " رضوان الله على أمير المؤمنين علي، رضي الله عنه، لولا أنه اشتغل بالحروب، لأفادنا من علمنا هذا معاني كثيرة، ذاك امرؤ أعطي علم اللدنى، والعلم اللدنى هو العلم الذي خص به الخضر عليه السلام، قال الله تعالى:{ وَعَلَّمْنَاهُ مَنْ لَدُنَّا عِلْمًا }[2]"[3] . كما ذكر سؤال رجل لعلي بن أبي طالب - رضي الله عنه - عن الإيمان فأجاب :" الإيمان على أربع دعائم: على الصبر، واليقين، والعدل، والجهاد، ثم وصف الصبر على عشر مقامات، وكذلك اليقين والعدل والجهاد،فوصف كل واحد منها على عشر مقامات"[4] وعلق صاحب اللمع أنه إن صح هذا عنه، فهو أول من تكلم عن الأحوال والمقامات.

وأيا يكن فلا يمكن أن يختلف اثنان في ورع علي بن أبي طالب - رضي الله عنه - فتراثه الذي خلفه من خطب شديدة البلاغة، هو بمثابة الشاهد الحقيقي على زهده وتصوفه، وهذه الوصية التي أوصى بها الناس في خطبة من خطبه، ستجعل القارئ لها أمام شخصية شديدة الوضوح، من ناحية اتجاهها الروحي. يقول علي بن أبي طالب:" أما بعد، فإن الدنيا قد أدبرت وآذنت بوداع، وإن الآخرة قد أقبلت وأشرفت باطلاع، وإن المضمار اليوم والسباق غدا، ألا وإنكم في أيام أمل من وراءه أجل، فمن أخلص في أيام أمله قبل حضور

[1] زكي الدين عبد العظيم المنذري، مختصر صحيح مسلم، تحقيق هاني الحاج، المكتبة التوفيقية، القاهرة ، د.ت، ص575.
[2] سورة الكهف: 18/ 65 .
[3] أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص 179.
[4] المصدر نفسه ، ص 180.

أجله، فقد نفعه عمله ولم يضرره أمله، ومن قصر في أيام أمله قبل حضور أجله، فقد خسر عمله، وضره أمله، ألا فاعملوا لله في الرغبة، كما تعملون له في الرهبة، ألا وإني لم أر كالجنة نام طالبها، ولا كالنار نام هاربها، ألا وإنه من لم ينفعه الحق يضره الباطل، ومن لم يستقم به الهدى يجر به الضلال، ألا وإنكم قد أمرتم بالظعن،ودللتم على الزاد،وإن أخوف ما أخاف عليكم إتباع الهوى وطول الأمل."[1] هل يمكن لموص بمثل هذه الوصية أن يكون إلا زاهدا، إن معظم خطب علي بن أبي طالب - رضي الله عنه - هي وصايا للمسلمين في الزهد في الدنيا والعمل للآخرة، إن مثل هذه الوصية، وغيرها كثير، تلخص لنا منهجه الصوفي المتأمل لكنه الحياة، القائم على التدبر والتفكير في ما وراء الأشياء، والمبتغى من الأمور، لكن المنهج الصوفي في وصيته واضح لا يحتاج إلى تبرير، أما ما أشعر بالحاجة إليه، هو التعقيب على الجانب البلاغي في هذه الوصية، إن الإبداع في خطبته لا يحتاج أيضا إلى توضيح، لكننا إزاء هذه اللغة البديعة نحس أننا نظل لها عطشى، ونشعر بالرغبة في القراءة مرة ثانية وثالثة، إننا أمام أسلوب جذاب، يأسر القارئ ضمن كلماته، ويجبر عقله على التفكير فيها وفيما وراءها، إنها البلاغة العذبة القوية، التي تجعل من اللغة وسيلة فعالة للتأثير والجذب، وهذا هو ما منح خطبه - رضي الله عنه - هذه المكانة المتميزة في تاريخ الأدب العربي.

وقبل الحديث عن تراث أعلام المتصوفة من بعد الصحابة الكرام - رضي الله عنهم جميعا- وقد سبقت الإشارة إلى نتاج بعضهم، لابد أن نستدرك نقطة مهمة، هي أن هذا اللون من ألوان الإبداع الأدبي لدى الصوفية لم يكن خاصا بهم وحدهم، ولم يكونوا أول القائلين به، بل الوصية والنصيحة هي أسلوب من أساليب القرآن الكريم، الذي شكل النواة الأولى في مبدأ الحث على محاولات تقويم الآخرين بالكلمة الطيبة، بل إن وصايا القرآن الكريم هي أصدق الوصايا وأنفعها، وهي كثيرة في كتاب الله عز وجل، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر قوله تعالى:{ اُذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ (40) وَآمِنُوا بِمَا أَنْزَلْتُ مُصَدِّقًا لِمَّا مَعَكُمْ (41) وَلَا تَكُونُوا أَوَّلَ كَافِرٍ بِهِ وَلَا تَشْتَرُوا بِآيَاتِي ثَمَنًا قَلِيلًا وإياي فاتقون وَلَا تَلْبِسُوا الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ وَتَكْتُمُوا الْحَقَّ وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ (42) وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ

[1] الجاحظ ، البيان والتبيين، الجزء الثاني،ص 52،53.

وَارْكَعُوا مَعَ الرَّاكِعِينَ (43)}[1] وقوله تعالى: { وَلَا تَتَّخِذُوا آيَاتِ اللهِ هُزُوًا وَاذْكُرُوا نِعْمَةَ اللهِ عَلَيْكُمْ وَمَا أَنْزَلَ عَلَيْكُمْ مِنْ الكِتَابِ وَالحِكْمَةِ يَعِظُكُمْ بِهِ }[2] .

إن الله عز وجل أرحم بعباده من أنفسهم، لذلك لن نجد أصدق من وصاياه عز وجل، وهي عند الصوفية محور تفكيرهم، والمنهج الذي بنوا عليه أفكارهم ووصاياهم، كما أشار القرآن الكريم إلى وصايا لقمان لابنه، وهذه الإشارة تظهر أهمية الوصية، واهتمام الإسلام بهذا الأسلوب للتقويم السديد. وقد ذكر ابن عربي إحدى وصايا لقمان لابنه قال له:" جالس العلماء وزاحمهم بركبتيك، فإن الله عز وجل ثناؤه يحي القلوب الميتة بنور العلم، كما يحي الأرض الميتة بوابل السماء، وإياك ومنازعة العلماء، فإن الحكمة نزلت من السماء صافية، فلما تعلمها الرجال صرفوها إلى هوى نفوسهم"[3] ورغم أن الفائدة المرجوة من الوصية موجودة فيما نقله ابن عربي، لكننا لا نجد أي جانب من الإبداع الأدبي في هذه الوصية، عكس الوصايا التي أشار إليها القرآن الكريم فيما يخص وعظ لقمان لابنه، وهذا منطقي من جهة أن القرآن الكريم هو أبلغ ما قيل باللغة العربية، وهذا لا جدال فيه، لكننا نريد هنا الإشارة إلى أننا وجدنا كلام ابن عربي المنثور أقل إبداعا واهتماما بالجانب البلاغي، عكس ما هو موجود في شعره، كما أننا وجدنا أن ما قاله بعض أعلام الصوفية من أمثال الحسن البصري، وإبراهيم بن أدهم، وغيرهم، إلى جانب الصحابة الكرام، في الجانب النثري أبلغ مما وجدناه عند ابن عربي، وإن كان هذا الأخير قد تميز بفكره الطاغي، الذي شكل محور وأساس المذهب الصوفي لمعاصريه من الصوفية، ولمن جاء بعده، لكن هذا لا ينطبق على كل كلامه، فمنه ما تميز بحلاوة التعبير وجمال البيان، لكنه يبقى قليلا بالنسبة إلى كل كلامه النثري.

إن الصوفية كما سبق الإشارة إليه، قوم تمتع أغلبهم بموهبة الجمع بين الفكر الصوفي والبيان المبدع، ومعظمهم، إن لم نقل جلهم قد خاض في هذا الفن، وترك لنا إرثا تتوارثه الأجيال، من الوصايا التي تتزاحم فيها الآراء والتنظيرات الصوفية، والصور البيانية والمحسنات البديعية، ومن أعلام الصوفية نذكر أبو الفيض ذي النون المصري، الصوفي

[1] سورة البقرة: 02/ 41،42،43،40.
[2] سورة البقرة، 231/02.
[3] ابن عربي، الفتوحات المكية،المجلد الثامن، ص 330،331.

المشهور، وقد اهتم ابن عربي برواية أخباره، والكلام المنقول عنه، ومن وصاياه قوله:"عليك بصحبة من يذكرك الله عز وجل رؤيته، وتقع هيبته على باطنك، ويزيد في عملك منطقه، ويزهدك في الدنيا عمله، ولا يعص الله مادمت قربه، يعضك بلسان فعله ولا يعضك بلسان قوله، وهو تارك لما يدلك عليه، أي هو خال من الفضائل، لأن الرجل قد يكون على عمل من أعمال البر، يقتضيه حاله، ويدلك بقوله على عمل من أعمال البر، يقتضيه حالك، ولا يقتضيه حاله في الوقت، فيريد بقوله بلسان فعله، أي أفعاله مستقيمة، وهذا معنى قول الله تعالى: {أتأمرون الناس بالبر} وما عين برا من بر { وَتُنْسَوْنَ أَنْفُسَكُمْ وَأَنْتُمْ تَتْلُونَ الكِتَابَ أَفَلَا تَعْقِلُونَ } (البقرة:44)"[1] ورغم أن ذي النون قد حذر في وصيته هذه، من الانصياع إلى من يكون وعظهم بالكلام لا بالفعل، وهذا أمر منطقي ومقبول، لكن أن يتوفر في الواعظ صدق النية والفعل مع حلاوة اللسان، فهذا يجعل من الوصية نغما تستسيغه القلوب، فيكون عونا للواعظ على كلامه، ومعينا للمتعظ على الانصياع لهذا الوعظ.

ورغم أن حديث الصوفي غالبا ما يأتي في قالب بلاغي جميل، إلا أن هذه البلاغة لا تملك القدرة في بعض الأحيان على إخفاء الأسلوب الخشن في الوعظ، الذي ربما يرجع إلى طريقة حياة الصوفية التي تتميز بالخشونة والقسوة، لا في الطباع وإنما في الحياة اليومية، ورغم أن هذه الخشونة وإبداء النصيحة بطريقة ربما لا تستسيغها الكثير من النفوس، إلا أنها تبقى معبرة عن حال الصوفية الذين يأخذون بكل السبل، في سبيل تحقيق الهدف من الوعظ والإرشاد، ووصية الشبلي تدخل في هذا الباب؛ حيث قال:" إن أردت أن تنظر إلى الدنيا بحذافيرها، فانظر إلى مزبلة فهي الدنيا، وإذا أردت أن تنظر إلى نفسك، فخذ كفا من تراب، فإنك منها خلقت وفيها تعود، ومتى ما أردت أن تنظر ما أنت، فانظر إلى ما يخرج منك في دخولك الخلاء، فمن كان حاله كذا،فلا يجوز له أن يتطاول أو يتكبر على من هو مثله."[2]إن مثل هذه الطريقة تعد في رأيي غير لائقة، لأنها تبعث على التقزز، أكثر مما تبعث على التفكير في المحتوى والمضمون، كما أن الدنيا هي فعلا دار فناء، وأن الإنسان

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الثامن، ص 327.
[2] المصدر نفسه ، ص377.

مخلوق ضعيف، لكن هذا لا يعني الترخيص بالتحقير والامتهان، فهذه الدنيا عاش فيها أكرم الخلق - صلوات الله عليه - وعاش فيها الأنبياء والأولياء والصالحين، كما أن الإنسان مخلوق مكرم، ويكفي أن الله عز وجل قد جعله خليفته على الأرض، ويكفي البشرية فخرا أن الرسول صلى الله عليه وسلم، هو إنسان ينتمي إلى فئة البشر، ورغم إدراكه بهوان الدنيا، إلا أنه عاش فيها وتزوج وأنجب الأبناء، وتعامل مع أهلها بحب ورضا. إن هذا الكلام ليس نقاشا حول جدوى الزهد، أو طريقته ومعناه، بقدر ما هو إشارة إلى أن طريقة صياغة الأفكار جزء مهم من نسبة تقبلها لدى الآخرين.

وفي هذا الباب أجدني أكثر تقبلا لوصية إبراهيم ابن أدهم الذي راعى في نصحه انتقاء الحسن من الألفاظ: " بسم الله الرحمن الرحيم أما بعد: فإني أوصيك بتقوى الله من لا تحل معصيته، ولا يرجى غيره، ويدرك الغنى إلا به، فإنه من استغنى عز وشبع وروى وانتقل، عندما أبصر قلبه عما أبصرت عيناه من زهرة الدنيا، فتركها وجانب شبهها، فارض بالحلال الصافي منها، أي ما لا بد منه من كسرة يشد بها صلبه، وثوب يواري به عورته. وأغلظ ما يجده وأخشنه والسلام"[1]

إن كلا الوصيتين تدعوان إلى الزهد في الدنيا، والرضا بالقليل والزهد في الكثير، لكن وصية إبراهيم بن أدهم أكثر تأثيرا وتقبلا لما جاءت عليه من قالب حسن الصورة .

من أنواع الوصايا التي تميز بها الصوفية أيضا تلك التي كانوا يوصون بها بعضهم البعض، وهي أيضا كثيرة وبديعة؛ وهذه رابعة العدوية التي لا يخفى ورعها على أحد، في حين أن الجانب البلاغي في كلامها لم يأخذ نفس الصيت الذي أخذه تصوفها وزهدها المنقطع النظير، مع أن البلاغة حاضرة بقوة في الإرث الذي تركته، في جانبيه النثري والشعري، وإن كان في الشعري أوضح وأبرز، ومن وصاياها لصاحبها في مذهب التصوف سفيان الثوري:" إنما أنت أيام معدودة، فإذا ذهب يوم ذهب بعضك، ويوشك إذا

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الثامن ، ص 377

ذهب البعض أن يذهب الكل، وأنت تعلم فاعمل."[1] وما أشبه كلامها بما جاء في الأثر: يا بن آدم إن يومك عليك شهيد، فاغتنمه، فإنه إذا ذهب لا يعود .

وقد ذكر ذو النون المصري وصية قد أوصاه بها رجل زاهد " قال ذو النون رحمه الله: بينا أنا أسير في جبل المقطم، إذا أنا برجل على باب كهف، فسمعته يقول: سبحان من عطل قلبي من الإياس وعمره بالآمال، فاليأس منه قد فارقني، والأمل فيه قد أوصلني، فتأملته، فإذا هو رجل قد أكمدته العبادة، وأقرحته الزهادة، فدنوت منه، فتركني وولى، فقلت له: أوصني، قال: انظر أن لا تقطع أملك عن الله تعالى طرفة عين، واجمع بين السراء والضراء، وصل بينك وبين الله تعالى، تر السرور في يوم يخسر فيه المبطلون"[2]

إن توصية الزهاد بعضهم بعضا، تنزع عنهم صفة الغرور، وتثبت لهم النية الصادقة في استقصاء السبل المثلى للتقرب من الله عز وجل، فالطريق تبقى دائما طويلة ، تحتاج إلى التزود الدائم بكل ما يصلح أن يكون زادا معينا على هذه الطريق.

وكما يحرص ذو النون على أخذ الوصية من الزهاد، فهو لا يبخل بها على من يطلبها منه؛ وها هو يوصي رجلا فيقول له: " لا تؤثرن الشك على اليقين، ولا ترض من نفسك بغير التسكين، وإن تأتك نائبة الدهر، فتحملها بحسن العبر، وارم بآمالك نحو الدائم الخبير، تجده بآمالك قائما، واغتنم مواصلة الله تعالى، فإن لله عبادا أنسوه فاستأنسوا به، وعرفوه فأملوه على معرفته، وواصلوه على عين يقين، فسمت أبصارهم نحو عظيم، جليل قدرته، فسقاهم من حلاوة مواصلته، وألعقهم من لذاذة مخالصته، فلبكائهم حول العرش دوي، ولدعائهم حنين، تتقعقع أبواب السماء لسرعة تفتحها لإجابة دعائهم."[3]

إننا عندما نخوض في مسألة النصائح والوصايا الصوفية، فإننا نفتح بابا على تراث ثري، شكل رافدا من روافد الأدب الصوفي الغزير.وكما كان هذا اللون من ألوان الأدب الصوفي صورة دالة على نقاء عقيدتهم، وصفاء نيتهم، في طلب الوصول إلى أقصى درجات القرب من ذات الله عز وجل، فإن هذا الباب قد أظهر أيضا اهتمامهم بالجانب

[1] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ،الجزء الثاني، ص 286.
[2] أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص 336.
[3] المصدر نفسه ، ص 336،337.

الأدبي في ما قالوه وكتبوه، وإن كان الاختلاف واضحا بينهم، في درجة التحكم في اللغة، وتطويعها لخدمة أفكارهم، إلا أن العامل المشترك بينهم هو أنهم في معظم الأحيان، على درجات راقية من التعامل مع عناصر تشكيل البلاغة والبيان، كما أن هذا الاختلاف يظهر حتى في كلام كل واحد منهم على حدا، فتجده يبدع في مكان ، ثم تجده في مكان آخر أقل إبداعا، وربما تجد الإبداع عنده منعدما في مكان آخر، وهذا نادر، ويبقى أكثرهم إبداعا وتمكنا وجمعا بين الفكر والأدب صاحبي رسول الله صلى الله عليه وسلم (أبو بكر الصديق وعلي بن أبي طالب)، وكذا الحسن البصري، الذي كان حجة في الأدب، كما كان حجة في الزهد والتصوف.

2_2_ المنـاجـــاة:

" النجوى والنجي: السر. والنجو: السر بين اثنين، يقال نجوته نجوا أي ساررته، وكذلك ناجيته، والاسم النجوى؛ وقال:

فَبِتُّ أَنْجُو بِهَا نَفْسًا تُكَلِّفُنِي مَا لا يَهُمُّ بِهِ الجَثامةُ الوَرِعُ "[1]

وفي قوله تعالى:{ وَإِذْ هُمْ نَجْوَى }[2] جعلهم الله هم النجوى في حين أن النجوى هي فعلهم، دلالة على قوة الصلة بالله عز وجل وشدة القرب منه.

" وفي حديث الدعاء: اللهم بمحمد نبيك وبموسى نجيك؛ هو المناجي والمخاطب للإنسان والمحدث له،... وفي حديث علي- كرم الله وجهه- دعاه رسول الله صلى الله عليه وسلم يوم الطائف فانتجاه، فقال الناس: لقد طال نجواه، فقال: مانتجيته، ولكن الله انتجاه؛ أي أمرني أن أناجيه"[3]

وأدب المناجاة هو أحد الألوان الأدبية التي اختص بها المتصوفة، وأنشئوها لاستغراقهم في مناجاة الله عز وجل، والتضرع إليه، فجوهر أعمالهم وروحها هو تبتل إلى الله، وخلوة مع الله، وتأمل في ملكوت الله؛ فكان لزاما أن يبدعوا في فن المناجاة، ويتركوا إرثا لا

1 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت ، طبعة 1992، المجلد الخامس عشر،ص 308.
[2] سورة الإسراء:17/ 47 .
[3] ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس عشر،ص 308

يستهان به في هذا الفن، الذي اختصوا به دون غيرهم، وقد نقل عن ذي النون المصري قوله: " إذا صحت المناجاة بالقلوب استراحت الجوارح"[1]

وأيا نذكر من المتصوفة، نجد له إبداعات في هذا اللون الأدبي الرفيع، وقد اجتهد كل واحد منهم في أن يبث في هذا اللون كل ما تحدثت به نفسه، وهفت به شوقا إلى لقاء الله عز وجل، وهم من خلال مناجاتهم فسحوا لنا المجال للتعرف على ماهية أنفسهم، وبواطن أحاسيسهم؛ وهاهو ابن عطاء السكندري يبدع أيضا في هذا الفن حينما قال:

" إلهي: أنا الفقير في غناي، فكيف لا أكون فقيرا في فقري، وأنا الجهول في علمي، فكيف لا أكون جهولا في جهلي.

إلهي: مني ما يليق بلؤمي، ومنك ما يليق بكرمك. إن ظهرت المحاسن مني فبفضلك، ولك المنة علي، وإن ظهرت المساوئ مني فبعدلك، ولك الحجة علي.

إلهي: كيف أضيع وقد توكلت عليك،وكيف أضام وأنت الناصر لي، أم كيف أخيب وأنت الحفي بي، وكيف أشكو إليك حالي، وهو لا يخفى عليك،أم كيف تخيب آمالي، وهي قد وفدت عليك، أم كيف لا تطيب أحوالي، وبك قامت وإليك"[2]

إن هذا اللون من أكثر الآداب تأثيرا وتهذيبا للنفوس، كونها تصل بين العبد وربه، فيكون الخطاب مباشرا دون وسائط، وتكشف النفس عن خلدها دون خجل، ويقف الإنسان أمام ربه وقفة الحبيب أمام حبيبه، مع رغبة كاملة في الإفصاح، دون الحاجة إلى التخفي والمواراة، فالإفصاح مريح مادام الحبيب يسمع بحب، دون الرغبة في العتاب.

إن ابن عطاء يشعر بالقوة والأمل والانتشاء، إن إحساسه بأن الله يسمعه يمده بكل هذا العنفوان وهذا الفرح، ورغم أنه يعترف بصغره وجهله، لكن شعوره برحمة الله عز وجل لا يدع للجهل مكانا، ولا للؤم وجودا، فعندما يحضر الله تغيب بحضوره صفات البشر الدنيئة.

[1] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص 316.
[2] أحمد ابن عطاء الله السكندري، تاج العروس الحاوي لتهذيب النفوس،دار جوامع الكلم، القاهرة، د.ت، ص 88،89.

"إلهي: ما ألطفك بي مع جهلي، وما أرحمك بي مع قبيح فعلي، وما أقربك مني وما أبعدني عنك، وما أرأفك بي، فما الذي يحجبني عنك.

إلهي: كلما أخرسني لؤمي، أنطقني كرمك،وكلما أيئستني أوصافي، أطمعني عفوك.

إلهي: من كانت محاسنه مساوئ، فكيف لا تكون مساويه مساوئ، ومن كانت حقائقه دعاوي، فكيف لا تكون دعاويه دعاوي.

إلهي: كيف أهزم وأنت القاهر، وكيف لا أعز وأنت الآمر، ترددي في الآثار يوجب بعد المزار، فاجمعني عليك بخدمة توصلني إليك"[1]

وفي كثير من الأحيان يكون أدب المتصوفة يشرح بعضه بعضا، وتكون المناجاة أكثر الشروح بساطة وأقربها إلى الفهم، وفي مناجاة السكندري نجد الكثير من المعاني، التي سبق وصادفناها في حكمه.

" إلهي: كيف يستدل عليك بما هو في وجوده مفتقر إليك، أيكون لغيرك من الظهور ما ليس لك حتى يكون هو المظهر لك.

إلهي متى غبت حتى تحتاج إلى دليل يدل عليك، ومتى بعدت حتى تكون الآثار هي التي توصل إليك."[2] وهذه المعاني هي نفسها التي جاءت في الحكمتين الرابعة عشر والتاسعة والعشرين من حكمه التي سبق التطرق إليهما.

لقد كانت المناجاة الصوفية ساحة تبارى فيها الصوفيون، لإظهار مقامات الحب الإلهي عندهم، فغرد كل واحد منهم بحبه وأنشد ترانيم في عشق الذات الإلهية

"إلهي: يا من أذاق أحبائه حلاوة مؤانسته، فقاموا بين يديه متعلقين، ويا من ألبس أوليائه ملابس هيبته فقاموا بعزته مستعزين، أنت الذاكر من قبل الذاكرين، وأنت البادئ بالإحسان من قبل توجه العابدين، وأنت الجواد بالإعطاء من قبل طلب الطالبين، وأنت الوهاب لنا ثم

[1] أحمد ابن عطاء الله السكندري، تاج العروس الحاوي لتهذيب النفوس، ص89.
[2] المصدر نفسه، ص 89،90.

أنت لما وهبتنا من المستقرضين، فاطلبني برحمتك حتى أصل إليك، واجذبني بمنتك حتى أقبل عليك"[1]

وعرف عن ذي النون المصري غرامه وولعه بالطبيعة، فأصبغ مناجاته بروحها، ورأى في جمالها انعكاسا لجمال الله وجلاله، ودليلا على وحدانيته " إلهي ما أصغي إلى صوت حيوان، ولا حفيف شجر، ولا خرير ماء، ولا ترنم طائر، ولا تنعم ظل، ولا دوي ريح، ولا قعقعة رعد، إلا وجدتها شاهدة بوحدانيتك، دالة على أنه ليس كمثلك شيء"[2]

كما عرف عنه نقله لأخبار النساء من عصره، اللواتي عرف عنهن الزهد " وكل النساء اللاتي يردن في روايات ذي النون عابدات زاهدات، أو لهن قصص مأساوية"[3] وفي هذه الأخبار اهتم ذو النون المصري بنقل مناجاتهن ،كهذه المرأة التي وجدها متعلقة بأستار الكعبة، حينما هم بالطواف حول الكعبة في حجه، رآها تبكي وسمعها تقول: " كتمت بلائي من غيرك، وبحت بسري إليك، واشتغلت بك عمن سواك، عجبت لمن عرفك كيف يسلو عنك؟ ولمن ذاق حبك كيف يصبر عنك؟"[4] ، كما نقل مناجاة جارية وجدها متعلقة أيضا بأستار الكعبة

" أَنْتَ تَدْرِي يَا حَبِيبِي يَا حَبِيبِي أَنْتَ تَدْرِي

وَنُحولُ الجِسْمِ والرو ح يَبُوحَـــانِ بِسِرِّي

يَا عَزِيزِي قَدْ كَتَمْتُ الحُبَّ حَتَّى ضَاقَ صَدْرِي "[5] .

وحديث ذي النون عن اختفاء المرأة بمجرد أن أدار وجهه، يفسح المجال للشك حول ماهية هذه المرأة، وهل كان ذلك حقيقة أم أن ما نقله على لسان الجارية إنما كلامه هو، وإن كان هذا الافتراض صحيحا، فهذا يعني أن كلام المناجاة الذي نسبه لنساء عدة هو في الحقيقة مناجاته هو لله عز وجل، وأيا تكن الحقيقة ففي النهاية هذه المناجاة هي لأناس

[1] أحمد ابن عطاء الله السكندري، تاج العروس الحاوي لتهذيب النفوس ، ص91.
[2] د/ عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 223.
[3] المصدر نفسه، ص 224.
[4] محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، ص 162.
[5] المصدر نفسه ، ص 163.

عرفوا بالزهد والتصوف، وقد ذكر أئمة الصوفية الكثير من أخبارهم ومناجاتهم على الخصوص في كتبهم، ولم يهتموا بذكرها ويحرصوا على نقلها إلا لما يوافق فيها هواهم وفيض أنفسهم؛ وقد ذكر القشيري مناجاة شاب تعلق بأستار الكعبة: "إلهي لا شريك لك فيؤتى، ولا ووزير لك فيرشى، إن أطعتك فبفضلك ولك الحمد، وإن عصيتك فبجهلي فلك الحجة علي، فبإثبات حجتك علي، وانقطاع حجتي لديك إلا غفرت لي، فسمع هاتفا يقول: الفتى عتيق من النار"[1]

ومناجاة الصوفية استشعار كلي للحضرة الإلهية، واستغراق في كنهها، لذلك نجد أنهم كثيرا ما يستشعرون الرد على مناجاتهم ، وهذه رابعة العدوية ، وهي أشهر من نار على علم في عالم الزهاد والصوفية، تناجي ربها فتقول:" إلهي تحرق بالنار قلبا يحبك؟ فهتف بها مرة هاتف: ما كنا نفعل هذا، فلا تظني بنا ظن السوء"[2]

ولابن عطاء السكندري لون مميز في المناجاة اختص به، وهو مناجاة الله لعبده على لسان هواتف الحقائق، ويظهر هذا اللون الدرجات العليا التي وصل إليها السكندري من الصفاء والتواصل مع الله عز وجل، حيث أنه أصبح يستشعر مخاطبة الله له، وتشكل هذه المناجاة خلاصة فلسفة السكندري الصوفية، ورؤيته إلى ماهية العبادة وشكل العلاقة مع الذات الإلهية. يقول ابن عطاء الله السكندري على لسان الله عز جل :

" أيها العبد ألق سمعك وأنت شهيد، يأتيك مني المزيد، وأصغ سمعك فأنا لست عنك ببعيد"[3]

وتظهر هذه المناجاة تدبر السكندري للقرآن الكريم، واستعانته به لفهم كنه العلاقة مع الله عز وجل؛فما أشبه هذا الكلام بقوله سبحانه وتعالى: { وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ فَلْيَسْتَجِيبُوا لِي وَلْيُؤْمِنُوا بِي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ }[4]

كما يظهر السكندري من خلال هذه المناجاة رحمة الله المطلقة بعباده ورعايته لهم.

[1] القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص251.
[2] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، الجزء الثاني، ص 285.
[3] أحمد ابن عطاء الله السكندري، تاج العروس الحاوي لتهذيب النفوس، ص83.
[4] سورة البقرة: 02/ 186.

" أيها العبد: كنت بتدبيري لك قبل أن تكون لنفسك، فكن لنفسك بأن لا تكون لها، وتوليت رعايتها قبل ظهورك وأنا الآن على الرعاية لها"[1]

هو الخالق والمصور، وهو إذن الأولى بالحكم والتدبير" أيها العبد: أنا المنفرد بالخلق والتصوير،وأنا المنفرد بالحكم والتدبير، لم تشاركني في خلقي وتصويري، فلا تشاركني في حكمتي وحكمي وتدبيري، أنا المدبر لملكي وليس لي فيه ظهير، وأنا المنفرد بحكمي فلا أحتاج إلى وزير.

أيها العبد: من كان لك بتدبيره قبل الإيجاد، فلا تشاركه في المراد، ومن عودك حسن النظر منه إليك، فلا تقابله بالعناد.

أيها العبد: عودتك حسن النظر مني لك، فعودني إسقاط التدبير منك معي، أشاك بعد وجود التجربة، وحيرة بعد وجود البيان، وضلالا بعد وضوح الهدى، وقد سلمت لي قيامي بمملكتي، وأنت من مملكتي فلا تنازع روبوبيتي ولا تضادد بتدبيرك مع وجود ألوهيتي"[2]

وتؤكد هذه المناجاة في هذا الجزء منها فلسفة السكندري، الداعية إلى التوكل الكامل على الله عز وجل، والرضا بقدره وتدبيره، بل الفرح والتفاؤل بهذا القضاء الذي هو في ظاهره خير وشر، والاقتناع التام بأنه في باطنه وكنهه كله خير،.كما يظهر جليا استناده الكلي إلى الشرع في جزأيه؛ القران الكريم والسنة النبوية الشريفة.

وفي مناجاته أيضا استناد كلي إلى المنطق الذي يفهمه ويقتنع به عقل الإنسان، فجاءت التساؤلات التي حملتها هذه المناجاة منطقية، فأجبرت القارئ على الإجابة عنها، لتضعه تلك الإجابات وجها لوجه أمام الحقيقة الكاملة، فيراها بكل وضوح، ويستشعر وحدانية الله عز وجل وربوبيته

" أيها العبد: متى أحوجتك إليك حتى تحتال علي.

[1] أحمد ابن عطاء الله السكندري، تاج العروس الحاوي لتهذيب النفوس ، ص83.
[2] المصدر نفسه ، ص83، 84.

أيها العبد: متى وكلت شيئا من مملكتي لغيري، حتى آكل ذلك إليك، متى خاب من كنت له مدبرا، ومتى خذل من كنت له ناصرا.

أيها العبد: لتشغلك خدمتي عن طلب قسمتي، وليمنعك حسن الظن بي عن اتهام ربوبيتي، لا ينبغي أن يتهم محسن، لا أن ينازع مقتدر، ولا أن يضاد قهار، ولا أن يعترض على حكيم، ولا أن يعال هم مع لطيف، لقد فاز بالنجاح من خرج عن الإرادة معي، ولقد ذل من احتال علي، ولقد استوجب النصر مني عبدا إذا تحرك يتحرك بي، ولقد استمسك بأقوى الأسباب من استمسك بي"[1]

إن هذا الشكل من المناجاة ، هو في كنهه مقام من مقامات الصوفية المرتقية في التعامل مع الله عز وجل، فهم يطورون أنفسهم بشكل دائم للتواصل مع الله، وهم مع رقيهم ومجاهداتهم يبدعون فنونا جديدة، أثروا بها الفكر الصوفي من جهة، والأدب العربي من جهة أخرى؛ فالمناجاة وإن لم تكن ابتكارا خاصا بالمتصوفة، لأن الإنسانية عرفت هذا الفن منذ وجدت الآلهة في حياتها، وكل كان يناجي آلهته وفق عاداته وتراثه وقيمه، لكن المتصوفة يرجع لهم الفضل في إبداع أدب المناجاة، الذي أخرجوه بذوق رفيع، يطرب الأذن قبل أن يدق باب القلب، ليملأه إشراقا وحبا لله تعالى.

ولست مع من يقول أن هذا الشكل من المناجاة قد وجد على يد ابن عطاء السكندري، لأن أصل هذا النوع يعود إلى الأحاديث القدسية التي قالها رسول الله صلى الله عليه وسلم، والتي في مضمونها نداء من الله تعالى لعباده للتوبة والمغفرة، وهي تدخل ضمن مجال الأدب؛ لتوفرها على كامل مقومات النص الأدبي من شكل وصورة وإبداع ومعنى، ونذكر هنا مثلا الحديث القدسي المشهور "عن النبي - صلى الله عليه وسلم - قال: فيما روي عن الله - تبارك وتعالى - أنه قال: يا عبادي، إني حرمت الظلم على نفسي، وجعلته بينكم محرما، فلا تظالموا، يا عبادي، كلكم ضال إلا من هديته، فاستهدوني أهدكم، يا عبادي كلكم جائع إلا من أطعمته فاستطعموني أطعمكم، يا عبادي كلكم عار إلا من كسوته، فاستكسوني أكسكم، يا عبادي، إنكم تخطئون بالليل والنهار وأنا أغفر الذنوب جميعا، فاستغفروني أغفر

[1] أحمد ابن عطاء الله السكندري، تاج العروس الحاوي لتهذيب النفوس، ص84.

لكم، يا عبادي إنكم لن تبلغوا ضري فتضروني، ولن تبلغوا نفعي فتنفعوني، ...إنما هي أعمالكم أحصيها لكم، ثم أوفيكم إياها، فمن وجد خيرا فليحمد الله، ومن وجد غير ذلك، فلا يلومن إلا نفسه"[1].

وقد روى ابن قتيبة هذا الكلام، الذي أوحاه الله تعالى إلى عبده ونبيه داوود عليه السلام: " يا عبدي الشكور ! إني قد وهبت لك الزبور، وأتبعته بنصح مني من أعين السطور، ومن الوحي المحفوظ المحجوب من وراء الستور، فاعبدني به في الأيام والليالي والشهور، وأحببني من كل قلبك، وحببني إلى خلقي، وأبغض من عبادي كل منافق جهول، قال: يا رب، كيف أحببك إلى خلقك؟ قال: تذكرهم آلائي"[2] .

والمناجاة باعتبارها حديثا وتواصلا مع الله تعالى، وافتقارا إليه، يدخل ضمن مفهومها العام ما يعرف بالدعاء؛ باعتباره أيضا افتقار لله تعالى، واعتراف بالضعف والعجز، أمام قدرته المطلقة، يرجو من خلاله الداعي المغفرة، فيدق أبواب خزائنه، ويرجو فضله ورضوانه.

وقد اهتم الصوفية بالدعاء عظيم الاهتمام، حتى أنهم أفردوا له أبوابا في كتبهم؛ لما فيه لأنفسهم المشتاقة دوما لراحة تطلبها بين يدي الحبيب " الدعاء مفتاح الحاجة وهو مستروح أصحاب الفاقات، وملجأ المضطرين ومتنفس ذوي المآرب، وقد ذم الله تعالى قوما تركوا الدعاء فقال: ويقبضون أيديهم، قيل: لا يمدونها إلينا في السؤال"[3]

والدعاء في الإسلام أسس له نبيه الكريم صلى الله عليه وسلم، وله من الأدعية المأثورة، ما يعتبر إضافة وإثراء للمكتبة العربية لما يميزها من متانة الأسلوب وبلاغة البيان، ورقي في المحتوى والمضمون، ومن أدعيته صلى الله عليه وسلم ما سماه سيد الاستغفار: " اللهم أنت ربي لا إله إلا أنت، خلقتني وأنا عبدك، وأنا على عهدك ووعدك ما استطعت، أعوذ بك من شر ما صنعت، أبوء لك بنعمتك علي، وأبوء لك بذنبي فاغفر لي، فإنه لا يغفر

[1] درويش جويدي، الأحاديث القدسية، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع،المكتبة العصرية،ص صيدا، بيروت، 2005، ص 209،210.
[2] ابن قتيبة الدينوري، عيون الأخبار،المجلد الثاني، ص263.
[3] القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص247.

الذنوب إلا أنت" [1] والنبي الكريم صلى الله عليه وسلم، هو إمام الزهاد، وأدعيته فيها من التوكل على الله عز وجل، والخضوع لإرادته الكاملة، ما يلامس فكر الصوفية ومعتقداتهم؛ يقول عليه الصلاة والسلام: " اللهم أسلمت نفسي إليك، ووجهت وجهي إليك، وفوضت أمري إليك، وألجأت ظهري إليك، رغبة ورهبة إليك، لا ملجأ ولا منجا منك إلا إليك، آمنت بكتابك الذي أنزلت، ونبيك الذي أرسلت"[2].

والتعوذ أيضا من الدعاء، وللرسول صلى الله عليه وسلم أدعية مأثورة في هذا الباب، ومن أشهرها: " اللهم إني أعوذ بك من الكسل والهرم، والمأثم والمغرم، ومن فتنة القبر، ومن فتنة النار وعذاب النار، ومن شر فتنة الغنى، وأعوذ بك من فتنة الفقر، وأعوذ بك من فتنة المسيح الدجال، اللهم اغسل عني خطاياي بماء الثلج والبرد، ونق قلبي من الخطايا كما نقيت الثوب الأبيض من الدنس، وباعد بيني وبين خطاياي كما باعدت بين المشرق والمغرب"[3]

وقد أخذ الصوفية هذا الفن عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، باعتباره الإنسان الكامل، والمعلم الأكبر الذي يسيرون على نهجه، أخذوا هذا الفن وأبدعوا فيه بما عرف عنهم من أدعية نسبت إلى كبار المتصوفة، بل كل الصوفية المعروفين، عرف عنهم اهتمامهم بهذا النوع من التواصل مع الله تعالى، باعتباره ملخصا لفكرهم، الذي هو بحث دائم عن علاقة مباشرة مع الذات الإلهية، دون وسائط أو صكوك. ومن الأدعية المعروفة دعاء للصوفي الجليل معروف الكرخي : "حسبي الله لديني، حسبي الله لدنياي، حسبي الله الكريم لما أهمني، حسبي الله الحليم القوي لمن بغي علي، حسبي الله الشديد لمن كادني بسوء، حسبي الله الرحيم عند الموت، حسبي الله الرؤوف عند المسألة في القبر، حسبي الله الكريم عند الحساب، حسبي الله اللطيف عند الميزان، حسبي الله القدير عند الصراط، حسبي الله لا إله إلا هو عليه توكلت وهو رب العرش العظيم"[4]

[1] القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف ، ص469.
[2] المصدر نفسه ، ص470.
[3] المصدر نفسه ، ص 471،472.
[4] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين،مكتبة ومطبعة كرياطة فوترا، سماراغ،إندونيسيا ، الجزء الأول، د.ت، ص 319.

ولذي النون المصري أدعية كثيرة رويت عنه، لازم مناجاة ربه بها ، فأظهرت شدة ورعه، وكمال تسليمه، وخضوعه الكامل لإرادة الله عز وجل، التي شاهدها في عظمة خلقه، ودلائل وحدانيته، كما أظهرت هذه الأدعية جانب البلاغة والبيان، وحسن التصوير في كل جملة من دعائه، وهذا الدعاء مثال على اجتماع البيان وقوة المعنى في مناجاة ذي النون المصري؛ حيث يقول: "اللهم الحول حولك، والطول طولك، ولك في كل خلقك مدد قوة وحول، وأنت الفعال لما يشاء، لا العجز ولا الجهل يعارضانك، ولا النقصان والزيادة يحيلانك، وأنى يعارضانك وهما ما أحدثت؟ أو يرومان إحالتك وهما ما خلقت؟ وكيف لا يكونان مما أحدثت وما خلقت، وأنت الموجود بالدلائل عليك؟ فلن يخلق خلقك غيرك أنت؟ فتباركت يا من كل مدرك من خلقه، وكل محدود من صنعه، أنت الذي لا يدركك في الدنيا العيان، ولا يستغني عنك مكان، ولا يعرفك غيرك إلا بإقراره لك بالوحدانية، ولا يجهلك من خلقك إلا ناقص المعرفة، ولا يسهيك شيء عن شيء، ولا يحد قدرتك أحد، ولا يخلو منك مكان، ولا يشغلك شأن عن شأن"[1] وله دعاء آخر قوي المعنى شديد البيان " اللهم اجعل العيون منا فوارات بالعبرات، والصدور منا محشوة بالعبر والحرقات، واجعل قلوبنا غواصة في موج قرع أبواب السموات، تائهة من خوفك في البوادي والفلوات، افتح لأبصارنا بابا إلى معرفتك، ولمعرفتنا أفهاما إلى النظر في نور حكمتك، يا حبيب قلوب الوالهين، ومنتهى رغبة الراغبين"[2]

إن الدعاء ملازم للصوفي، يحيا به ويستعين به على أمر دينه ودنياه، حتى أنه عرف عنهم أن لهم أدعية مخصوصة، اتخذوها أورادا يذكرونها بانتظام؛ فإبراهيم بن أدهم كان له دعاء جعله وردا، يقوله كل يوم جمعة في الصباح والمساء يقول فيه: " مرحبا يوم المزيد والصبح الجديد والكاتب والشهيد، يومنا هذا يوم عيد، اكتب لنا فيه ما نقول بسم الله الحميد المجيد الرفيع الودود الفعال في خلقه ما يريد، أصبحت بالله مؤمنا، وبلقائه مصدقا، وبحجته معترفا، ومن ذنبي مستغفرا، ولربوبية الله خاضعا، ولسوى الله في الآلهة جاحدا، وإلى الله فقيرا، وعلى الله متكلا، وإلى الله منيبا ، أشهد الله وأشهد ملائكته وأنبيائه ورسله وحملة

[1] أبو نصر السراج الطوسي، اللمع ، ص 328.
[2] المصدر نفسه ، ص 328.

عرشه ومن خلقه، ومن هو خالقه، بأنه هو الله الذي لا إله إلا هو وحده لا شريك له، وأن محمدا عبده ورسوله صلى الله عليه وسلم تسليما، وأن الجنة حق، وأن النار حق، والحوض حق، والشفاعة حق، ومنكرا ونكيرا حق، ووعدك حق، ووعيدك حق، ولقائك حق، والساعة آتية لا ريب فيها، وأن الله يبعث من في القبور، على ذلك أحيا وعليه أموت وعليه أبعث إن شاء الله. اللهم أنت ربي لا إله إلا أنت، خلقتني وأنا عبدك، وأنا على عهدك ووعدك ما استطعت، أعوذ بك اللهم من شر ما صنعت، ومن شر كل ذي شر، اللهم إني ظلمت نفسي فاغفر لي ذنوبي، فإنه لا يغفر الذنوب إلا أنت، وأهدني لأحسن الأخلاق، فإنه لا يهدي لأحسنها إلا أنت، واصرف عني سيئها، فإنه لا يصرف سيئها إلا أنت، لبيك وسعديك والخير كله بيديك، وأنا لك وإليك أستغفرك وأتوب إليك، آمن اللهم بما أرسلت من رسول، وآمن اللهم بما أنزلت من كتاب، وصلى الله على محمد النبي الأمي، وعلى آله وسلم تسليما كثيرا، خاتم كلامي ومفتاحه وعلى أنبيائه ورسله أجمعين، آمين يا رب العالمين، اللهم أوردنا حوض محمد، واسقنا بكأسه مشربا رويا سائغا هنيا لا نظمأ بعده أبدا، واحشرنا في زمرته غير خزايا ولا ناكثين للعهد، ولا مرتابين ولا مفتونين، ولا مغضوب علينا ولا ضالين، اللهم اعصمني من فتن الدنيا، ووفقني لما تحب وترضى، وأصلح لي شأني كله، وثبتني بالقول الثابت في الحياة الدنيا وفي الآخرة، ولا تضلني وإن كنت ظالما، سبحانك يا علي يا عظيم، يا بارئ يا رحيم، يا عزيز يا جبار، سبحان من سبحت له السماوات بأكنافها، وسبحان من سبحت له البحار بأمواجها، وسبحان من سبحت له الجبال بأصدائها، وسبحان من سبحت له الحيتان بلغاتها، وسبحان من سبحت له النجوم في السماء بأبراجها، وسبحان من سبحت له الأشجار بأصولها وثمارها، وسبحان من سبحت له السموات السبع، والأرضون السبع، ومن فيهن، ومن عليهن، سبحان من سبح له كل شيء من مخلوقاته، تباركت وتعاليت سبحانك، سبحانك يا حي يا قيوم يا عليم يا حليم، سبحانك لا إله إلا أنت وحدك لا شريك لك، تحيي وتميت، وأنت حي لا تموت، بيدك الخير، وأنت على كل شيء قدير"[1]

[1] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، الجزء الأول، ص 320، 321.

إن طول هذا الدعاء الذي هو ورد لأحد كبار الصوفية وأعلامهم، دليل على الاستغراق الكامل لهم في مناجاة الله سبحانه وتعالى، يرمون عليه آمالهم، ويحتسبون عنده أعمالهم، ويرجون ثوابه والنجاة بوصله، يعيشون به وله، ويجدون في الدعاء حياة معه، فيلجون إلى حضرته، فتصغر الدنيا في أعينهم، وتمحى من ذاكرتهم، وتعظم عندهم لذة الوصال التي تدوم دوام هذا الاستغراق، فيأبون ختام الدعاء، لذلك نجد أدعيتهم ملأى بالتسبيح والتهليل، والإكثار من الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، كما يعمدون إلى تكرار أسماء الله الحسنى والدعاء بها، وهذا شأن معظم أدعيتهم ومناجاتهم.

ومن أعلام المتصوفة عتبة بن غلام، وهو من نساك البصرة، ومن الشهداء الذين قتلوا في حرب الروم، وكان كثير الحزن حتى أنه شبه بالحسن البصري، وكان يدعو الله أن يمن عليه بالصوت الحزين والدمع الغزير، ولشدة ورعه وتصوفه، فوضل بينه وبين إبراهيم بن أدهم، فقال فيه مخلد بن الحسين: ما رأت عيناي أفضل من عتبة[1] ،ولعتبة دعاء رأى في المنام أنه منجيه بعد الموت، وسبب دخوله الجنة " اللهم يا هادي الضالين، ويا راحم المذنبين، ويا مقيل عثرات العاثرين، ارحم عبدك ذا الخطر العظيم، والمسلمين كلهم أجمعين، واجعلنا مع الأخيار المرزوقين، الذين أنعمت عليهم من النبيين والصديقين والشهداء والصالحين، آمين يا رب العالمين"[2]

وكون الدعاء جزءا من المناجاة، فإن له مكانا دائما في مناجاة رابعة العدوية، حيث نادرا ما تخلو مناجاتها لربها من الدعاء، تقول رابعة وهي تناجي ربها في جوف الليل " إلهي هدأت الأصوات وسكنت الحركات، وخلا كل حبيب بحبيبه، وقد خلوت بك أيها المحبوب، فاجعل خلوتي منك في هذه الليلة عتقي من النار"[3] ومعروف عن رابعة مذهب الحب الذي هو جوهر علاقتها بالله عز وجل.

إن هؤلاء الصوفية الذين استشهدنا ببعض أدعيتهم هم قطرة من فيض، لكنهم من أعلام الصوفية وكبارهم، أما المؤسسين الأوائل للتصوف فكانوا صحابة الرسول- صلى الله عليه

[1] انظر عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 401،402،403.
[2] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين ، الجزء الأول، ص 319.
[3] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، الجزء الثاني، ص 285،286.

وسلم- الكبار، فهم أول من اعتنق الزهد مذهبا في الحياة، والعيش بروحانية عالية، تعلو بهم على دونية الحياة، وترقى بهم إلى عالم التجلي والمكاشفات، ومن الطبيعي أن يكونوا الأحرص على مناجاة الله عز وجل ودعائه. ومن الصحابة الكبار- رضوان الله عليهم أجمعين- الذين عرف عنهم الزهد والتصوف صاحب الرسول –صلى الله عليه وسلم- ورفيق دربه أبو بكر الصديق - رضي الله عنه - وله دعاء علمه إياه رسول الله- صلى الله عليه وسلم- يقول فيه: " اللهم إني أسألك بمحمد نبيك، وإبراهيم خليلك، وموسى نجيك، وعيسى كلمتك وروحك، وبتوراة موسى وإنجيل عيسى، وزبور داوود، وفرقان محمد- صلى الله عليه وسلم - وعليهم أجمعين، وبكل وحي أوحيته، أو قضاء قضيته، أو سائل أعطيته، أو غني أفقرته، أو فقير أغنيته، أو ضال هديته، وأسألك باسمك الذي أنزلته على موسى صلى الله عليه وسلم، وأسألك باسمك الذي بثثت به أرزاق العباد، وأسألك باسمك الذي وضعته على الأرض فاستقرت، وأسألك باسمك الذي وضعته على السماوات فاستقلت، وأسألك باسمك الذي وضعته على الجبال فرست، وأسألك باسمك الذي استقل به عرشك، وأسألك باسمك الطهر الطاهر، الأحد الصمد، الوتر المنزل في كتابك من لدنك، من النور المبين، وأسألك باسمك الذي وضعته على النهار فاستنار، وعلى الليل فأظلم، وبعظمتك وكبريائك، وبنور وجهك الكريم، أن ترزقني القرآن والعلم به، وتخلطه بلحمي ودمي وسمعي وبصري، وتستعمل به جسدي، بحولك وقوتك، فإنه لا حول ولا قوة إلا بك يا أرحم الراحمين"[1]

وإن ذكر الصحابة الكبار، فلا بد أن يذكر إمام البلغاء وشيخ الزهاد، ابن عم رسول الله - صلى الله عليه وسلم- وصاحبه وصهره علي بن أبي طالب- رضي الله عنه -هو من له في الزهد صولان وجولان، وله في البلاغة روعة وبيان، وأدعيته تطرب السمع والآذان، وتغزو القلب فتعمره وتغمره دون استئذان، ومن أدعيته التي رواها عن رسول الله - صلى الله عليه وسلم -:" إن الله تعالى يمجد نفسه كل يوم، ويقول إني أنا الله رب العالمين، إني أنا الله لا إله إلا أنا الحي القيوم، إني أنا الله لا إله إلا أنا العلي العظيم، إني أنا الله لا إله إلا أنا لم ألد ولم أولد، إني أنا الله لا إله إلا أنا العفو الغفور، إني أنا الله لا إله إلا أنا مبتدئ كل

[1] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين ، الجزء الأول، ص 317.

شيء وإلي يعود، العزيز الحكيم الرحمن مالك يوم الدين، خالق الخير والشر، خالق الجنة والنار، الواحد الأحد، الفرد الصمد، الذي لم يتخذ صاحبة ولا ولد، الفرد الوتر، عالم الغيب والشهادة، الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر الخالق البارئ المصور الكبير المتعال المقتدر القهار الحليم الكريم، أهل الثناء والمجد، أعلم السر وأخفى، القادر الرزاق فوق الخلق والخليقة" [1] وكل من أراد أن يدعو بهذه الأسماء فليقل إنك أنت الله لا إله إلا أنت بدل إني أنا الله لا إله إلا أنا.

وقد حرصت على أن أورد هذين الدعاءين لصاحبي رسول الله - صلى الله عليه وسلم - لأحاول إظهار بعض الميزات التي تميزا بها في أدعيتهما، أولها أن معظم أدعيتهما هي من تلقين رسول الله - صلى الله علي وسلم - والسبب الأول الذي يتبادر إلى الذهن في ذلك أنهما كانا ملازمين للرسول - صلى الله عليه وسلم - فطبيعي أن يأخذا عنه، لكن هذا لا يخفي سببا آخر مهم، وهو أن عقيدتهما الصوفية، أو لنقل مذهبهما في الزهد، قائم على الذوبان والفناء في شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام ، إن حب الله عز وجل، لابد أن يمر على حب الرسول - صلى الله عليه وسلم - وهذا صلب العقيدة الإسلامية، وتطبيق لقوله تعالى { قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَاللهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ }[2] وهذا لا يعني أن أعلام الصوفية من غير صحابة النبي لا يدركون هذه الحقيقة، بل ذلك مؤشر إلى كنه عقيدة الصحابة المبنية على الاستسلام مع الرضى والحب، المختلفة في بعض نقاطها عن عقيدة الصوفية التي فيها شيء من حب البروز والتميز في التعبد، ذلك ما لم يكن يعير له الصحابة أي اهتمام.

الميزة الأخرى في أدعيتهما أنهما يكثران من ذكر أسماء الله الحسنى بشكل لافت، أكثر منه عند أعلام المتصوفة الآخرين، كما أنهما، أو بالأحرى الرسول - باعتباره صاحب هذه الأدعية - يؤكد على ذكر من سبقه من الرسل والنبيين، وحرص الصحابة على ذكر هؤلاء الرسل والثناء عليهم، دليل على الإيمان الكامل الذي لا يقبل التجزئة والتقسيم برسالة محمد - صلى الله عليه وسلم - في حين نجد أن أعلام الصوفية يحرصون على إعطاء الرسول

[1] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين ، الجزء الأول ، ص 319.
[2] سورة آل عمران: 31/03 .

المكانة الأكبر والأهم، باعتباره عندهم الإنسان الكامل، وأحد أهم مراجع ومنابع الفكر الصوفي.

إن باب الأدعية يفتح على كنز عظيم تركه الصوفية، الذين حرصوا على أن يبثوا أشواقهم وهيامهم بالذات الإلهية من خلاله، وفي تمام الاستغراق، وفي عز التواصل والانتشاء، لم يغفلوا إخراج هذه الكنوز في حلة جميلة، رصعت بجمال البيان وحسن التصوير، مع التنويع في استعمال عناصر البيان.

وللصوفية أيضا ما يعرف بالأحزاب؛ وهي الأدعية التي لا يلزم في الدعاء بها وقتا معينا، وهي كثيرة من أشهرها حزب الوقاية، أو ما يعرف بالدور الأعلى لابن عربي، والمميز لهذا الحزب أن ابن عربي ضمنه الكثير من أسماء الله الحسنى، المروية بسند من رواية الترمذي عن أبي هريرة، والمعروف عن ابن عربي أنه اهتم بأسماء الله الحسنى وجعلها من بين سبع مسائل، من عرفها لم يغمض عليه شيء من علم الحقائق،من بين ما دعا به في هذا الحزب: " اللهم وإن كان أقرب إليك من حبل الوريد قربا معنويا، لكن لما كان محجوبا عن الأبصار في هذه الدار، والغفلة غشيت أكثر الأفكار، حسن نداؤه بهذا الاعتبار... يا حي، الموصوف بالحياة في كل شيء، فمن داوم فكره أحي الله قلبه ... يا قيوم، القائم ببأسه، لا يفتقر لغيره وبأوائل الأمور وآخرها ظاهرها وباطنها ...أنت خبير باب الأدعية، كالخطب مبناه على كمال البسط في المناجاة والخطاب، فلا يضر كون كلماته هنا وفيما يأتي متقاربة المعنى تارة، أو متساوية، أو مترادفة، لأن ذلك مفتقر ومرغوب، مستلذ يطيب عند المحب والمحبوب؛ كما قال شعر،

بِالله يَا ظبيات القَاعِ قُلْنَا لَنَا، لَيْلايَ مِنْكُنَّ أَمْ لَيْلَى مِنْ البَشَرِ

...وأدخلني بقطع الهمزة يا أول الذي لا مفتح لوجوده يا آخر الذي لا نهاية لثبوت قدمه واستحالة عدمه وكل شيء منه بدا ومنه يعود...يا حليم الذي لا يستقر غضبه ولا يحمله على استعجال عقوبة وتسارع انتقام ... يا ستار كثير الستر على عباده المذنبين في الدنيا والآخرة ... يا محيط المحيط بجميع مخلوقاته ...يا قادر المتمكن من الفعل بلا معالجة ولا

واسطة ...يا مجيب الذي لم يسبق السائل بما مولاه حالا ومالا ومن عرفه مجيبا لدعائه لم يزل دائما فيما قل وجل سائلا ولم يسأل سواه..."[1].

وقد كتب الجزولي كتابا سماه (دلائل الخيرات وشوارق الأنوار في ذكر الصلاة على النبي المختار)، و هو من أشهر الكتب الصوفية التي ألفت؛ جمع من خلالها المؤلف الكثير من الأوراد والأحزاب الصوفية، والجزولي أحد بطون البربر من سوس المراكشية من مريدي الطريقة الشاذلية، ذو ثقافة واسعة بالطرق الصوفية.[2] وقد اهتم الجزولي في كتبه بوصف ضريح النبي- صلى الله عليه وسلم - وذكر أسمائه، وغير ذلك، كما نقل مجموعة صلوات على النبي - صلى الله عليه وسلم - وقد سماها أحزابا، رتبها حسب الوقت الذي تقال فيه، على حسب أيام الأسبوع؛ فليوم السبت مثلا حزبه الذي يقوله الداعي يوم السبت فقط، وليوم الأحد الحزب الذي يقال يوم الأحد دون سائر الأيام، وهكذا دواليك؛ فمن الأحزاب التي تقال في يوم الخميس مثلا: " اللهم صل على محمد عبدك ورسولك النبي الأمي وعلى آل محمد، اللهم صل على محمد وعلى آل محمد صلاة تكون لك رضاء، وله جزاء، ولحقه أداء، وأعطه الوسيلة والفضيلة والمقام المحمود الذي وعدته، واجزه عنا ما هو أهله، واجزه أفضل ما جازيت نبيا عن قومه، ورسولا عن أمته، وصل على جميع إخوانه من النبيين والصالحين يا أرحم الراحمين، اللهم اجعل فضائل صلواتك وشرائف زكواتك ونوامي بركاتك وعواطف رأفتك ورحمتك وتحيتك وفضائل آلائك على محمد، سيد المرسلين ورسول رب العالمين، قائد الخير وفاتح البر ونبي الرحمة وسيد الأمة، اللهم ابعثه مقاما محمودا تزلف به قربه، وتقر به عينه، يغبطه به الأولون والآخرون..."[3] .

والصلاة على النبي المختار - صلى الله عليه وسلم - من بين الأدعية التي أولاها الصوفية عظيم الاهتمام طلبا منهم للأجر والثواب، وذلك لجملة الآيات والأحاديث النبوية التي جاءت في فضل الصلاة على النبي - صلى الله عليه وسلم - والصوفية أكثر الناس حرصا على نيل الأجر والثواب؛ فقد قال الله عز وجل في كتابه العزيز:{ إِنَّ اللهَ وَمَلَائِكَتِهِ

[1] محمد التافلاتي، مفتي القدس، شرح الدور الأعلى، مخطوط.
[2] انظر عبد النعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص123،124.
[3] الجزولي، شرح دلائل الخيرات وشوارق الأنوار في ذكر الصلاة على النبي المختار، شرح الشيخ عبد المجيد الشرنوبي الأزهري، نشر مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى 1994، ص38.

يَصلُونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صلُوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا }[1] كما قال الرسول صلى الله عليه وسلم: " من صلى علي صلت عليه الملائكة ما صلى علي، فليقلل عند ذلك أو ليكثر"[2] وروي أنه صلى الله عليه وسلم " جاء ذات يوم والبشرى ترى في وجهه فقال صلى الله عليه وسلم: إنه جاءني جبريل عليه السلام فقال: أما ترضى يا محمد أن لا يصلي عليك أحد من أمتك صلاة واحدة إلا صليت عليه عشرا ولا يسلم عليك أحد من أمتك إلا سلمت عليه عشرا"[3] .

وكتاب دلائل الخيرات لصاحبه الجزولي من أهم الكتب الصوفية التي ألفت في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم والصلاة عليه، لكنه إلى جانب هذا الهدف الذي ألف الكتاب من أجله، فهو يتميز أيضا بكونه دليلا على مدى تمكن الصوفية وأعلامهم من البلاغة والبيان؛ فقارئ الكتاب يشده في المقام الأول مدى تحكم الجزولي وهو أحد أعلام الصوفية من اللغة، وقدرته على تطويعها لخدمة فكرته، وإخراجها في قالب متين من روعة الأسلوب، ولن نعرج على أي من صلواته إلا وتشدنا الجودة في التعبير بأساليب يحكمها السجع والجناس ومختلف الصور البيانية التي تشكل جمال اللغة العربية.يقول الجزولي في إحدى صلواته: " اللهم صل على صاحب العلامات، اللهم صل على صاحب البينات، اللهم صل على صاحب المعجزات، اللهم صل على صاحب الخوارق العادات، اللهم صل على من سلمت عليه الأحجار، اللهم صل على من سجدت بين يديه الأشجار، اللهم صل على من تفتقت من نوره الأزهار، اللهم صل على من طابت ببركته الثمار، اللهم صل على من اخضرت من بقية وضوءه الأشجار، اللهم صل على من فاضت من نوره جميع الأنوار، اللهم صل على من بالصلاة عليه تحط الأوزار، اللهم صل على من بالصلاة عليه تنال منازل الأبرار، اللهم صل على من بالصلاة عليه يرحم الكبار والصغار، اللهم صل على من بالصلاة عليه نتنعم في هذه الدار وفي تلك الدار، اللهم صل على من بالصلاة عليه تنال رحمة العزيز الغفار، اللهم صل على المنصور المؤيد،اللهم صل على المختار الممجد، اللهم صل على سيدنا ومولانا محمد، اللهم صل على من كان إذا مشى في البر الأقفر

[1] سورة الأحزاب: 33/ 56.
[2] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، الجزء الأول، ص 311.
[3] المصدر نفسه ، ص 311.

تعلقت الوحوش بأذياله، اللهم صل عليه وعلى آله وصحبه وسلم تسليما والحمد لله رب العالمين"[1]

عندما نلمس هذا الجمال وهذه الروعة في البيان، مع هذا الفيض الروحي العميق، نتساءل أيهما يؤثر في الصوفي فيجعله يبدع في الجانب الآخر، هل الصوفي هو في الأصل أديب رفيع المستوى، فيساعده أدبه على إبراز ما يدور في خلده ويعمر قلبه من عشق للذات الإلهية، أم هو هذا العشق يصل بالصوفي إلى درجات عليا من السمو تجبر اللغة على أن تطوع له وتأخذ شكله ومقاسه، فتكتسب الجمال من جمال المعاني التي تكتسيها؟ فالمرأة الجميلة تظهر دائما جميلة، بأي لباس ارتدت، حتى وإن كان اللباس رديئا فإنه يستعير جمالها ويبدو جميلا، أيا كان الجواب، فاليقين هنا أن الأدب هو فن رفيع يؤثر ويؤثر عليه، وهو لا يليق إلا بأصحاب المشاعر المرهفة والأحاسيس الفياضة، وهو يصل إلى مرتبة التقديس، حينما يكون أداة طيعة، بين أيدي أناس يسمون إلى الأعلى بأرواح لا تتنفس إلا في رحاب الحضرة الإلهية والتجلي الإلهي.

ويدخل أيضا ضمن باب الأدعية والمناجاة ما يسمى بالتعوذ؛ وهو دعاء يبدأ بالاستعاذة (أعوذ) يرجو من خلاله الداعي أن يجيب الله عز وجل دعاءه بأن يبعد عنه شر ما دعا به، " ومن أشهر ما تعوذ منه الرسول- صلى الله عليه وسلم - قوله: " اللهم ! إني أعوذ بك من فتنة النار وعذاب النار، وفتنة القبر وعذاب القبر، ومن شر فتنة الغنى، ومن شر فتنة الفقر، وأعوذ بك من شر فتنة المسيح الدجال، اللهم ! اغسل خطاياي بماء الثلج والبرد، ونق قلبي من الخطايا كما نقيت الثوب الأبيض من الدنس، وباعد بيني وبين خطاياي كما باعدت بين المشرق والمغرب، اللهم إن أعوذ بك من الكسل والهرم، والمأثم والمغرم"[2]

إن الدعاء بالنسبة للإنسان العادي أمل فياض وقوة دافعة، تدفعه للمضي في تحقيق آماله ومواجهة مشاكله وعوائق الحياة المختلفة، لكنه بالنسبة للصوفي ليس أملا في الحياة، بل هو الحياة نفسه؛ الحياة عند الصوفي تنتهي إذا انقطع وصاله بربه، حتى وإن بسطت له الدنيا، وغنم منها برغد العيش، الحياة عنده هي تلك الأنفاس التي يلتقط أريجها عندما يناجي ربه

[1] الجزولي، شرح دلائل الخيرات وشوارق الأنوار في ذكر الصلاة على النبي المختار، ص29.
[2] زكي الدين عبد العظيم المنذري، مختصر صحيح مسلم ، ص625.

في لحظات روحانية، تملأ روحه ضياء، وتشرق على قلبه بنسمات الحب، فتمتد اللحظة لتصبح دهرا، ويمتد الدهر ليصبح أبدا، فيفتح عبر قلبه نافذة إلى المنتهى، حيث يستقر خياله ويرضى.

2_3_ الحكمـــــة:

تعد الحكمة لونا من ألوان الأدب العربي، وهي خلاصة تجارب رجال عاشوا الحياة وخبروا المصاعب، واستخلصوا العبر والنتائج، عبر أرادوا أن ينتفع بها العامة، فقدموها لهم في قالب ممتع، يضع بين أيديهم خبرات ومعارف ثمينة، تعينهم على خوض معارك الحياة، دون مكابدة التجارب والمحن التي مر بها هؤلاء الحكماء لاكتساب هذه الخبرات والمعارف.

خلق الإنسان لمكابدة الحياة وتحمل مشاقها؛ قال تعالى:{ لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي كَبَدٍ }[1] لكن ليس كل الناس يصلون في نهاية تجاربهم الحياتية إلى استخلاص العبر، وصياغتها في قالب أدبي يتذوقه غيرهم ويستفيدون منه، لذلك لابد أن يكون الحكيم ذا ميزات خاصة، تؤهله لأن يسطو على عقول الناس بآراءه وأفكاره، فهو لابد أن يكون رجلا ذكيا ذو رأي سديد، قد عاش بعمق وصدق كبيرين تجربته، لدرجة التأثير الموصل لاستنطاق كامل وتام لمعاني التجربة، ولا بد إلى جانب هذا أن يكون رجلا بليغا يملك القدرة على نقل تفاصيل تجربة عميقة وطويلة في كلمات قليلة موجزة ومختصرة، وهذا جوهر روح الأدب وأسمى معانيه." فألفاظ الحكمة موجزة تجمع بين دقة المعنى وغزارته، وجلال الهدف وسموه، فهي تغذي العقل بنور اليقين، وتصقله بالفكرة الصائبة، والحقيقة الفطرية التي انطوت أصداؤها بين طيات الزمن "[2]

وقد عرف عن العرب أنهم قوم عاشوا ضنك الحياة في بيئة صحراوية قاسية، لذلك كانت تجاربهم الحياتية مفعمة بالمعاني والمفاهيم التي تخاطب كنه الإنسان وماهيته، ولأن العرب عرفوا أيضا بالبلاغة والبيان، فكان جل كلامهم شعرا، كان من السهل عليهم صياغة

[1] سورة البلد:4/90

2 أبو منصور الثعالبي، درر الحكم، ضبط النص وتقديم يوسف عبد الوهاب، دار الصحابة للتراث للنشر والتحقيق والتوزيع، الطبعة الأولى 1995، ص6.

خلاصة هذه التجارب في عبارات قصيرة، تحمل الكم الكبير من المعاني والعبر،حتى أنها – الحكم - تتردد على ألسنتهم في جميع أحوالهم، يدعمون بها أقوالهم ويعللون أعمالهم، فإذا بها سلوى للقلب، وشفاء للنفس عند كل فرحة أو قرحة، ولم تزل بيننا ذخرا على مر الدهر"[1]وبمجيء الإسلام، ونزول القرآن الكريم، الذي حمل معه إجابات عن أسئلتهم الوجودية، صوبت آرائهم، ونقحت معارفهم الحياتية، فجادوا بأجمل وأرقى الحكم التي مازلنا نقرأها إلى يومنا هذا، فقد اهتم الكثير من الأدباء والمؤرخين بنقل هذه الحكم، فنجدها منثورة في كتب القدماء كالبيان والتبيين للجاحظ، وعيون الأخبار لابن قتيبة، والأغاني، وغيرها كثير، لكنها في هذه الكتب كانت جزءا مما نقل من أخبار عن حياة القدماء، لكننا في كتاب درر الحكم للثعالبي ، نجد أن الكاتب قد اهتم على وجه الخصوص بنقل حكم العرب، خاصة منها ما قيل بعد مجيء الإسلام، وقد اهتم الكاتب بنقل مجموع الحكم الذي قيلت في نفس الموضوع مع بعضها البعض، ثم سرد مجموعة أخرى من الحكم في موضوع آخر وهكذا؛ ففي موضوع الموت مثلا، نقل مجموعة من أرقى وأسمى العبارات التي تستقرئ تجربة ومشكلة الموت، وتلامس حقيقته وجوهره " قال النبي صلوات الله عليه وسلامه، من خطبة خطبها على ناقته العضباء: { أيها الناس كأن الحق فيها على غيرنا وجب، وكأن الموت فيها على غيرنا كتب، وكأن من نشيع من الأموات سفر عما قليل إلينا راجعون، نبوئهم أجداثهم ونأكل تراثهم، كأنا مخلدون بعدهم}

قال علي رضي الله عنه: إنكم في أجل محدود، وأمل ممدود، ونفس معدود، ولا بد للأجل أن يتناهى.وللأمل أن يطوى، وللنفس أن يحصى.

أنشد العتبي وقد وقف بمقبرة:

سُقْيًا وَرَعْيًا لِأَقْوَامٍ لَنَا سُلِّفُوا أَفْنَاهُمْ حَدَثَانُ الدَّهْر وَالأَبَد

نَمُدُّهُمْ كُلَّ يَوْمٍ مِنْ بَقِيَّتِـــنَا وَلا يؤوب إِلِينَا مِنْهُمْ مِنْ أَحَدِ

[1] أبو منصور الثعالبي، درر الحكم ، ص6.

قال رجل لأبي الدرداء: ما بالنا نكره الموت؟ فقال: لأنكم أخربتم آخرتكم، وعمرتم دنياكم، فأنتم تكرهون أن تنقلوا من العمران إلى الخراب "[1]

إن امتزاج التجربة الحياتية العميقة بالأخلاق الإسلامية الرفيعة، أنتج تراثا أدبيا راقيا، لكن هذا التراث يصبح كنزا أدبيا راقيا، من أجمل ما يكون، عندما يصادف قلبا نقيا، وروحا شفافة تعتنق التوحيد معتقدا، والحب مذهبا، والوصول إلى المعرفة الكلية هدفا في الحياة، ذلك هو نوع الحكم التي ورثنا إياها الأدباء الصوفيون " لقد مزج الصوفيون الحكمة بصبغة روحية عالية وأكثروا من الحديث فيها، وأفاضوا في الكلام على تجاربهم الروحية، مع الإشراق الإلهي، وخاضوا لجج هذه الرحلات الروحية، مع الذات الإلهية والروح القدس"[2]

ومن بين أشهر الكتب التي تناولت موضوع الحكم الصوفية من منظور صوفي فلسفي نجد كتاب فصوص الحكم لابن عربي، الذي يعد من أهم الكتب التي نقلت لنا نماذج الحكمة الصوفية، ويكفي أن نعرف أن هذا الكتاب هو أعظم ما ألف الشيخ الأكبر من مؤلفات؛ حيث كان خلاصة وعصارة مذهبه في التصوف، جمع فيه معتقداته النهائية، وشرح فيه مذهبه النادي بوحدة الوجود، فكان كتابا ذا عمق وأثر كبيرين، ساهم في تشكيل الوعي الصوفي في ذلك العصر، وكان أساس هذا الوعي في أذهان من جاء بعده من المتصوفة.

لقد جاء هذا الكتاب بدرر من الحكم الصوفية، ممزوجة بالعاطفة الصادقة، والتجربة العميقة، والفكر الجاد المبني على الكشف والذوق، لكنها كما الأدب الصوفي عموما، جاءت مشفرة بلغة رمزية صوفية خاصة، يستعصي فهمها وتستوجب التأويل "وما أكثر حكم ابن عربي في هذا الكتاب، الذي قام على منهج صوفي مبني على التصوير العاطفي، واستخدام الرموز والإشارات وأساليب الخيال في التعبير، مع العزوف عن المنهج العقلي، الذي يقوم على التحليل والتركيب والاستنتاج"[3]

رغم أن ابن عربي كان قد ألف قبل كتابه هذا العديد من المؤلفات ذات الشأن العظيم في عالم التصوف، وكان قد بثها نظرياته الصوفية، كما أن كتابه الذي ألفه من قبل (الفتوحات

[1] أبو منصور الثعالبي، درر الحكم، ص 25،26.
[2] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي ، ص 85.
[3] المرجع نفسه ، ص 86

المكية) يعتبر موسوعة صوفية، تعتبر من أمهات الكتب في هذا المجال، ولا يمكن لأي متصوف سواء في ذلك العصر، أو في العصور التالية، حتى يومنا هذا، لا يمكن له أن يصوغ ويشكل نظرة خاصة به في التصوف إلا بعد المرور على هذا الكتاب العظيم، لكن الفصوص يتميز عن الفتوحات المكية، في أنه الكتاب الأول والوحيد لابن عربي الذي جاء بمفهوم شامل وكلي وواضح لنظرياته الصوفية، إن الفصوص هو المؤلف النهائي الذي بث فيه ابن عربي عصارة استنتاجاته، ومفهومه النهائي حول أهم نظرية قال بها، وهي نظرية وحدة الوجود،وقد شكل نظريته هذه بالاستناد إلى القرآن الكريم، والأحاديث النبوية الشريفة، كما أنه لم يغفل النظر في الطرق الكلامية المختلفة كالمعتزلة والجبرية، وغيرها من الطرق التي تكلم فيها الفلاسفة المسلمون، وناقشوا من خلالها العديد من المسائل الفلسفية والوجودية، كما أنه نظر في الفلسفات الأجنبية كاليهودية واليونانية، وغيرها، أي أنه اطلع على كل مذهب تطرق إلى مسألة الوجود واهتم بها، لكنه صبغ هذه النظريات بصبغته الخاصة، وشكلها بمفهومه الخاص حول مسألة وحدة الوجود، فجاء مذهبه متفردا، لم يقل به أحد من قبله ولا حتى من بعده، وأخذت نظريته في هذا الكتاب شكلها المتميز والمتفرد متحدة الأجزاء ومتسقة المعالم، بطريقة لا نكاد نجدها في مؤلف آخر من المؤلفات الصوفية، حتى أنه أصبح فيما بعد عمود التصوف العالمي، وكل ما جاد به المتصوفة الفرس والأتراك وأبدعوا من شعر وأدب في التصوف ذاع صيته في العالم كله، كل ذلك الإبداع كان نهلا من نظرية وحدة الوجود لابن عربي، واعتناقا لمعانيه وتعريفاته المختلفة " وليس ما خلفه شعراء الفرس من تراث شعري صوفي رائع سوى صدى لتلك المعاني التي ابتكرها صاحب الفصوص، وورثتها عنه العبقرية الفارسية فأبدعت في تصويرها وفي أساليب التعبير عنها، فاضت قلوب الشعراء الفرس والترك بمعاني الوحدة الوجودية الشاملة وبالحب الإلهي القاهر القائم عليه كل شيء. وقالوا إن الحق أصل كل موجود، وإنه يتخلل العالم بأكمله فيضا عن فيض،وإنه الفاعل على الحقيقة لكل شيء في كل شيء، تصدر عنه الأشياء وتفيض عنه الحركات، يلبس في كل آن صورة جديدة - بل ما لا نهاية له من الصور الجديدة - يخلعها عن نفسه إلى صور جديدة أخرى"[1] لقد كان الفصوص

[1] ابن عربي، فصوص الحكم، أبو العلا عفيفي، دار إحياء الكتب العربية 1946، ص 8.

بنظريته الشاملة حول وحدة الوجود المنبع الرئيس لكل الإبداعات الصوفية العربية والفارسية والتركية أيضا.

ولم يكن تفرد الكتاب (فصوص الحكم) لما احتواه فقط حول نظرية وحدة الوجود، بل إنه احتوى ميزة أخرى، وهي أنه كان بحق موسوعة صوفية شاملة وكاملة، من ناحية المصطلحات؛ فصياغة نظرية وحدة الوجود بشكله النهائي استلزمت من ابن عربي - وهو الذي ينفي العقل، ويعتمد الذوق والكشف أسلوبا ومنهجا - أن يصبغها بلغته الخاصة التي تحتاج للتأويل من أجل فك شفراتها ورموزها، وبذلك أنتج كما رهيبا من المصطلحات الصوفية، التي تعد الآن موسوعة شاملة لابد من المرور عليها لفهم نظريات ابن عربي المختلفة، كما أنها تعتبر الزاد الذي يتزود به الباحثون من أجل فك رموز النظريات الصوفية بشكل عام، لأن هذه المصطلحات اعتنقت وأخذ بها من طرف المتصوفة الآخرين، الذين اعتمدوها كلغة صوفية عامة.

وإن يكن هذا الكم الكبير من المصطلحات ميزة تفرد بها كتاب فصوص الحكم، إلا أنها تعتبر في الوقت نفسه أهم عائق يواجه قارئ الكتاب من الباحثين من المفكرين والفلاسفة، وهذا يعني أنه يستحيل على القراء الأقل معرفة بخبايا التصوف قراءة مثل هذا الكتاب، حتى الدكتور أبو العلا عفيفي الذي قدم كتاب فصوص الحكم وعلق عليه - وهو من هو في عالم البحث - كما أنه ذو باع كبير في مجال التصوف، هذا الدكتور يذكر صراحة أنه أخذ الكتاب كمادة للبحث أخذا بنصيحة أستاذه المستشرق الإنجليزي المعروف (نيكلسون) لكنه فوجئ بلغته الغامضة المستعصية، ويذكر أنه حاول الولوج إلى عالم هذا الكتاب مرات عدة بطرق مختلفة، إلا أنه أدرك استحالة ذلك، وبلغ استسلامه لنيكلسون الذي نصحه بأن يطالع كتابات ابن عربي الأخرى، منها مؤلف الفتوحات المكية، وعمل بنصيحة أستاذه واستغرق في ذلك سنوات طويلة، وكان ذلك السبيل الوحيد من أجل العودة إلى قراءة الفصوص وفهمه، ووجد أمامه بحرا من المفاهيم كانت مستعصية عليه من قبل، وخلص بعد ذلك إلى أن الكتاب يعتبر بحق خلاصة أعمال ابن عربي، كما أنه ذكر أن نيكلسون ذاته قد هم بترجمة الكتاب إلى اللغة الإنجليزية، بعد قراءة الكثير من الشروحات والتعليقات

التي قدمت على الكتاب، لكنه تراجع عن ذلك، كون أن الكتاب يستعصي فهمه بلغته الأم فكيف إن نقل إلى لغة أخرى !.

سمي الكتاب بالفصوص لأن صاحبه قسمه إلى سبعة وعشرين فصا، سمى كل فص باسم نبي من الأنبياء، كالفص التاسع مثلا الذي سماه (فص حكمة نورية من كلمة يوسفية) نسبة إلى سيدنا يوسف عليه السلام، والفص الخامس عشر (فص حكمة نبوية من كلمة عيسوية)، وهكذا سمى جميع الفصوص.

يعمد ابن عربي في كل فص إلى سرد قصة نبي من أنبياء الله، وذلك اعتمادا على القصة التي سردها القرآن الكريم حول هذا النبي، الذي يمثل الكلمة (كلمة الله) وهو عنده نموذج الإنسان الكامل الذي يعرف الله حق المعرفة، ويجعل من النبي بطلا للقصة، لكنه يعتمد مبدأ التأويل في أحداث القصة بشكل يمكنه من أن يقمص هذا النبي دورا خاصا يتماشى ووجها من وجوه مذهبه الخاص، وبالتأويل يصبح البطل (النبي) ناطقا بمفاهيم ابن عربي الخاصة، وفي النهاية يخلص إلى استنتاج الحكمة الإلهية المرادة من خلال بعث هذا النبي.

وعلى هذا النحو يعتبر هذا الكتاب من أكبر الكتب التي نطقت بالحكم الصوفية، وإن كان يبقى عيبه، أنها حكم نابعة عن التأويل، تفتقد إلى أهم خاصية تتميز بها الحكمة، وهي أن يكون الهدف منها ، استفادة الناس ، والأخذ بها، لكن حكم ابن عربي تبقى قاصرة على خواص المتصوفة، وعلى خواص الخواص من الباحثين،كما أنها تفتقر إلى عنصر آخر، وهو أن الحكمة بشكل عام تنبع عن صدق الرؤية، إلا أن الحكمة الفصوصية، وإن كانت تنبع عن تجربة عميقة، إلا أنها تفتقر إلى عامل الصدق، كون ابن عربي قد فسر قصص الأنبياء على نحوه الخاص، بعيدا عن المفهوم العام الذي يفهمه الفقهاء والمسلمون لهذه القصة، من القرآن الكريم بشكل منطقي عقلي بحت.

وفي البحث في مجال الحكم الصوفية لا يمكن أن نغفل كتاب الحكم العطائية لابن عطاء الله السكندري، الذي لا يختلف اثنان درسا الأدب الصوفي وتعرفا على الصوفيين الذين أبدعوا في مجال الحكمة، على أن العارف بالله الصوفي ابن عطاء الله السكندري يعد بحق أشهر الصوفيين، الذين أورثونا كنزا من الحكم الروحية الصوفية، التي تعد " سفرا من

أسفار الأدب العالي"[1] وإن كان قد تقدم الكلام على كتاب فصوص الحكم لابن عربي، والذي هو في نفس المجال، كما أنه كتاب عظيم كما سبق التطرق إليه، إلا أن كتاب الحكم للسكندري يتميز عنه في وضوح الحكمة، واستيفاءها لشروط قبولها، وهي الوضوح وقدرة الناس على الاستفادة منها ومن تجارب هذا الصوفي الشهير مباشرة دون الحاجة للتأويل، ولا الشرح من قبل باحثين مختصين "جاءت حكم ابن عطاء الله السكندري رسوما واضحة لحال السالكين وطريق المتصوفين الزاهدين في الدنيا، والراغبين في الآخرة، مبينة أنه من الواجب على العبد الشكر لله تعالى والتسليم له في كل حال، حيث هو المدبر لشؤون الخلق أجمعين، وليس للعبد دخل فيها سوى أن يذعن ويسلم" [2]

يبلغ عدد الحكم العطائية مائتان وأربع وستون حكمة، وهي تنتمي إلى ذلك الأدب الرفيع والبليغ، الذي يستطيع أن يحمل المعاني الكثيرة في ألفاظ قليلة؛ فحكمه جاءت عبارة عن عبارات قصيرة، عمل من خلالها ابن عطاء السكندري، على شرح طرق وسلوك العارفين والمريدين من أهل التصوف، وبيان سلوكاتهم المختلفة في الحياة، وبالخصوص فيما يتعلق بتعاملهم مع الذات الإلهية، وفيما يخص السلوك القويم للإنسان، الذي يريد أن يرقى إلى درجات عالية من التعامل مع الله تعالى، ومع قدره، فهو - أي السكندري - يرى من خلال حكمه أن التعامل مع قضاء الله عز وجل يستوجب من الإنسان الإذعان والتسليم، دون إبداء الاعتراض، أو حتى التساؤل حول الهدف من ذلك القضاء" والدعاء لا يغير القضاء، فلا يستجيب الله لأحد إلا فيما قدره له وقضى به عليه، وكرامات الأولياء لا تتحقق في شيء مما لم يكن مقدرا حصوله أزلا"[3]

ومما يدل على أهمية هذه الحكم، كثرة الشروح لها، لكن أهمها يبقى شرح ابن عباد النفزي الرندي، كما أنها مازالت تحضا بالاهتمام والتدريس من قبل علماء وصوفية العصر الحديث، ذلك لأنها حكم واضحة المعنى على عكس أغلب الكتابات الصوفية، وإن كان يظهر في بعض الأحيان غموض فيها، فذلك يعود إلى نوعية المتلقي ومستواه البلاغي من جهة، ومن جهة أخرى فهي تخضع لمدى تقبل الناس لها أو لبعضها، لاختلاف الآراء

[1] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 136.
[2] علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، ص 55.
[3] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي ، ص 88.

الفكرية في القضايا التي تعالجها هذه الحكم.ومع ذلك تبقى الحكم العطائية بحكم انتمائها إلى الكتابات الصوفية التي كتبت من طرف أولياء الله والعارفين، تبقى لآلئ منثورة، وكنوزا مدفونة، تستخرج دررها بكميات قليلة، وتبقى دائما منطوية على جواهر مكنونة، لا يعرف مكانها إلا هؤلاء العارفين، أو من يتلقون العلم على أيديهم.

اعتمد ابن عطاء الله في نظمه لحكمه على الإيجاز البليغ، مع كثرة الأخيلة واستعمال الصور البيانية والتشبيهات؛ مما يضفي عليها عنصر التشويق، الذي يجلب القارئ للولوج معه إلى هذا العالم الساحر من الأفكار الصوفية، التي تتخذ من ملكوت الله فضاء لأخذ النفس، وإعادة التفكير في ماهية الحياة الإنسانية وتدبر قيمتها.

ويختلف الباحثون في شأن وجود صلة أو وجه للترابط بين هذه الحكم؛ فمنهم من يرى عدم وجود هذا الترابط، وإنما هي خواطر تخطر ببال الشيخ أثناء مشاهداته عن طريق الذوق، فيعمد إلى تدوينها كما جاءت، ومن هؤلاء (النفتازاني) الذي كان أحد الشارحين والمقدمين لهذه الحكم.

ومنهم من يرى العكس، فيقيم أصر الترابط بينها، ومنهم الشيخ (زروق) في شرحه والذي يرى أن حكم ابن عطاء الله " رائقة جامعة، وإشاراته فائقة نافعة، تثلج الصدر وتبهج الخاطر، وتحرك السامع لها والناظر، مع تداخل علومه وحكمه، وتناسب حروفه وكلمه؛ إذ كله داخل في كله، وأوله مرتبط بالأخير من قوله، بل كل مسألة منه تكملة لما قبلها، وتوطئة لما بعدها، وكل باب منه كالشرح لما قبله،والذي قبله أيضا كأنه شرح له، فكل حكمة أو كلمة إنما هي كالتكملة أو كالمقدمة، فأوسطه طرفاه، وآخره مبتداه، وأوله منتهاه، يعرف ذلك من اعتنى بتحصيله"[1]

تعد حكم ابن عطاء الله السكندري - كما كان الشأن بالنسبة لفصوص الحكم لابن عربي - عصارة أرائه ومذهبه في التصوف، وذلك يجسد فعلا ماهية الحكمة وقيمتها في كونها وليدة مخاض عسير، أطواره تجارب حياتية طويلة وشاقة.

[1] ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية، شرح ابن عباد النفزي الرندي، إعداد ودراسة محمد عبد المقصود هيكل، إشراف ومراجعة عبد الصبور شاهين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى 1988، ص38.

تتناول الحكم العطائية جوانب مختلفة من حياة السالكين والمريدين؛ فهي تتعرض لمدى تقبلهم للأحكام الشرعية وتجاوبهم معها، كما أنها تختصر آراءهم الفلسفية والصوفية فيما يخص المعارف التي اهتموا بها ، ويأتي في مقدمة هذه الأفكار مسألة وحدة الوجود، ودور الذات الإلهية فيها، وأيضا مكانة الإنسان وموقعه من هذا الوجود. كما تنقل أيضا آداب السالك التي يجب أن يراعيها في مجاهداته ورياضاته المتنوعة، والهادفة إلى الوصول إلى الحقيقة الأزلية الصوفية، وهي معرفة الله وتجلي الحضرة الإلهية.

تنتمي الحكم العطائية إلى أدب الرمزيات، وتعود رمزية الحكم إلى كونها تتعرض لأحوال النفوس المتغيرة من آن إلى آن " الحكم العطائية نظمت نظما غنائيا روعي فيه أن تكون إشارات إلى أحوال النفوس، والنفوس تتغير وتتبدل، وتعتورها ألوان من الكدورة والصفاء، فما يفهمه هذا قد لا يفهمه ذاك، وما يرتضيه قوم قد يرفضه آخرون. ومن أجل هذا أضيفت حكم ابن عطاء إلى الرمزيات، وتهيبها الشراح "[1] كما يعود الرمز أيضا إلى استخدام اللغة الصوفية " فيكون للعبارة معنيان: أحدهما يستفاد من ظاهر الألفاظ، والآخر يستفاد بالتحليل والتعمق، وهو المعني عندهم بالرمز"[2]

كما أن للرمز معنى آخر عند الصوفية "دمج كثير المعنى في قليل اللفظ"[3] وهذا ما يوافق مفهوم الحكمة وخصائصها.

إن أول ما يخلص إلى الذهن من خلال قراءة هذه الحكم أن صاحبها - ابن عطاء الله السكندري - شديد الصلة بالشرع، كما أنه يستند بآرائه إلى القرآن الكريم وإلى أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو في أغلب حكمه بلامس الشرع، ويستند عليه مبتعدا عن التأويل كما في قوله " لا ترحل من كون إلى كون؛ فتكون كحمار الرحى، يسير والمكان الذي ارتحل إليه هو الذي ارتحل منه، ولكن ارحل من الأكوان إلى المكون (وَأَنَّ إِلَى رَبِّكَ الْمُنْتَهَى)، وانظر إلى قوله صلى الله عليه وسلم: فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله، فهجرته إلى الله ورسوله، ومن كانت هجرته إلى دنيا يصيبها، أو امرأة يتزوجها، فهجرته

[1] د/ زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 137.
[2] ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية، ص39.
[3] المصدر نفسه ، ص39.

إلى ما هاجر إليه، فافهم قوله عليه الصلاة والسلام، وتأمل هذا الأمر، إن كنت ذا فهم والسلام"[1]

يقصد الكاتب بالرحيل من كون إلى كون، سعي الإنسان الدائم إلى طلب المناصب، والترقي في الدرجات والمراتب، والكاتب ينهى صراحة عن هذا، لأنه يبقي الإنسان ضمن دائرة هذا الكون الذي نعيش فيه، وما ذلك الترقي إلا وهم ينتج عن شهوة الإنسان في الترفع عن الآخرين، مادام هذا الترقي يبقي الإنسان ضمن هذه الدائرة المغلقة، ويدعوه إلى النظر في قول الله تعالى: { وَأَنَّ إِلَى رَبِّكَ الْمُنْتَهَى }[2] فالرحيل الحقيقي يكون من هذا الكون بجميع درجاته وأوهامه إلى الله تعالى، وذلك ما يشير إليه حديث الرسول صلى الله عليه وسلم، والذي استند إليه في دعم رأيه؛ فإشارة الرسول صلى الله عليه وسلم إلى الدنيا والمرأة كمنتهى للسعي، تنبيه للإنسان أنها أوهام من صنيع شهوات النفوس، والوهم فيها أنا تبقيه -أي الإنسان - ضمن هذا الكون، أما الهجرة إلى الله ورسوله، فهي الانتقال الحقيقي من هذا الكون إلى خالق الأكوان ومدبرها.

ويصر ابن عطاء الله من خلال حكمه على الاعتماد الكلي على الله تعالى، فهو يدعو إلى الرضا الكامل، لأن الإنسان مدبر ومدبره على علم بكل أحواله " من علامات الاعتماد على العمل، نقصان الرجاء عند وجود الزلل"[3] ويدعو السكندري العارف من خلال هذه الحكمة إلى الاجتهاد في طلب أعمال الخير دون الاعتماد على فضلها، وإنما الاعتماد يكون على فضل الله سبحانه وتعالى.وفي هذا إشارة إلى قوله تعالى: { وَهُوَ الَّذِي يَقْبَلُ التَّوْبَةَ عَنْ عِبَادِهِ، وَيَعْفُو عَنْ السَّيِّئَاتِ، وَيَعْلَمُ مَا تَفْعَلُونَ }[4] فالله سبحانه وتعالى هو من بيده الفضل كله، وأعمالنا لا تدخلنا الجنة مهما ارتفعت وعلت، وإنما هي رحمة الله تعالى وحدها كفيلة بإنقاذنا من غضبه جل وعلا.

وفي باب رحمة الله تعالى يشير ابن عطاء الله إلى حقيقة الدعاء والاستجابة " لا يكن تأخر أمد العطاء مع الإلحاح في الدعاء موجبا ليأسك، فهو ضمن لك الإجابة فيما يختاره

[1] ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية، ص53.
[2] سورة النجم:53/ 42.
[3] ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية، ص46.
[4] سورة الشورى:42/ 25.

لك، لا فيما تختار لنفسك، وفي الوقت الذي يريد، لا في الوقت الذي تريد"[1] فالحكمة تدعو العارف إلى الدعاء مع اليقين في الاستجابة، ومع هذا اليقين تأكيد آخر على وجوب استسلام العبد لقدر ربه أيا كان هذا القدر، سواء كان ظاهره خيرا أو شرا، فهو في كلتا الحالتين جاهل لباطن الأمر المدبر من خالق الأكوان، وهو خير له في كلا الأمرين؛ فالله مجيب الدعاء على المطلق تبعا لقوله تعالى: { وَقَالَ رَبُّكُمُ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ }[2] كما قال سبحانه وتعالى:{ وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الداع إِذَا دَعَانِّ }[3] لكن هذه الاستجابة ربما تكون في الحين، فتكون خيرا له، وربما تكون بعد حين، وتكون لخير أكبر له، كما أنها يمكن أن تكون بدفع بلاء أشد عليه مما طلبه، فتكون أيضا خيرا أكبر له.

والحكم العطائية لا تخلو من الآراء والأفكار الصوفية، بل هي باب يفتح على عالم التصوف وينير ظلماته؛ لقد استطاعت وبشكل كبير نزع بعض الغموض على المعارف الصوفية، وتقريبها إلى ذهن القارئ، ومن هذه الحكم قوله: "الكون كله ظلمة، وإنما أناره ظهور الحق فيه، فمن رأى الكون ولم يشهده فيه أو عنده، أو قبله أو بعده، فقد أعوزه وجود الأنوار، وحجبت عنه شموس المعارف بسحب الآثار"[4] فالكون في الأصل ظلمة، ووجود الحق فيه هو من ينيره، ومن شاهد الكون ولم يشاهد المكون فهو في ظلمة الأكوان، أما من لم يحجب بالأكوان عن المكون ففيه تفصيل" فمنهم من شاهد المكون قبل الأكوان، وهؤلاء هم الذين يستدلون بالمؤثر على الآثار، ومنهم من شاهده بعد الأكوان، وهؤلاء هم الذين يستدلون بالآثار على المؤثر، ومنهم من شاهد مع الأكوان، والمعية هاهنا إما معية اتصال، وهو شهوده في الأكوان، وإما معية انفصال، وهو شهوده عند الأكوان"[5] وفي هذا التفصيل غموض يحتاج إلى التأويلات الصوفية، التي ربما توصل القارئ إلى الخوض في ما لا يجب الخوض فيه، وهي بذلك تحيله من الفهم، إلى عدم الفهم، لكن النظر في الحكمة على العموم يمنح القارئ استفادة أكبر.

[1] ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية، ص 47.
[2] سورة غافر:40/ 60.
[3] سورة البقرة:02/ 186.
[4] ا بن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية، ص 48.
[5] المصدر نفسه ، ص 124،125.

ومن الحكم ما يظهر فيها جليا أن ابن عطاء يقصر فهمها على العارفين والخواص، ولا يريد لغيرهم الولوج في معانيها" شتان بين من يستدل به،أو يستدل عليه: المستدل به عرف الحق لأهله،فأثبت الأمر من وجود أصله، والاستدلال عليه من عدم الوصول إليه، وإلا فمتى غاب؛ حتى يستدل عليه، ومتى بعد؛ حتى تكون الآثار هي التي توصل إليه؟"[1].

ومن الحكم ما يرى فيها تركيز السكندري على القافية والبيان أكثر من التركيز على المعنى، فيدور حول معنى واحد لكن بعبارات كثيرة تربطها القافية، لكنها في النهاية تفضي إلى نفس المعنى؛ يقول ابن عطاء الله في إحدى حكمه:

" كيف يتصور أن يحجبه شيء، وهو الذي أظهر كل شيء؟

كيف يتصور أن يحجبه شيء وهو الذي ظهر بكل شيء؟

كيف يتصور أن يحجبه شيء، وهو الذي ظهر في كل شيء؟

كيف يتصور أن يحجبه شيء، وهو الذي ظهر لكل شيء؟

كيف يتصور أن يحجبه شيء، وهو الظاهر قبل وجود كل شيء؟

كيف يتصور أن يحجبه شيء، وهو أظهر من كل شيء؟

كيف يتصور أن يحجبه شيء، وهو الواحد الذي ليس معه شيء؟

كيف يتصور أن يحجبه شيء، وهو أقرب إليك من كل شيء؟

كيف يتصور أن يحجبه شيء، ولولاه ما كان وجود كل شيء؟

يا عجبا ! كيف يظهر الوجود في العدم !؟

أم كيف يثبت الحادث مع من له وصف القدم !؟"[2]

[1] ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية ، ص 51.
[2] المصدر نفسه، ص 49.

لقد حاولنا أن نحيط ببعض مما جاء في هذه الحكم، وما يمكن أن نخلص إليه، أنها بحق من أجمل ما كتب الصوفية في هذا الباب، فأبدعوا في المعنى كما أبدعوا في البيان على السواء.

وليس ابن عطاء وابن عربي هم فقط من أبدعوا في هذا المجال؛ فالمعروف أن معظم المتصوفة تركوا دررا من الحكم، بداية من عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم وصحابته، باعتبارهم أوائل الصوفية، إلى عهد المتأخرين من الصوفية والزهاد؛ فالإمام علي رضي الله عنه هو من بين الذين قرأنا حكمه في كتاب (نهج البلاغة) وكانت إلى جانب المعنى الهادف والصائب، كانت من أجمل ما كتب العرب في البلاغة والبيان، والحسن البصري،عرف عنه أن كلامه في غالبيته كان حكما، وكتب العارف بالله الإمام السهروردي في معظمها في باب الحكم؛ ومنها: عوارف المعارف، الحكمة الإلهية، حكمة الإشراق، وهياكل النور.كما أن كتاب إحياء علوم الدين للإمام الغزالي لا يخلو من الحكم ودرر الكلم، ولا يتسع المجال لذكر كل من كتب في هذا الباب من المتصوفة، فأدب الحكمة أدب واسع، استفاض فيه المتصوفة وبثوا فيه من إشراقاتهم، واستطاعوا أن يتميزوا فيها كما تميزوا في الكثير من ألوان الأدب العربي.

إن موضوع الحكم هو من أكثر المواضيع التي استهوت الصوفيين، الذين وجدوا فيها فرصة لا تعوض، من أجل أن يتبوؤوا مقعدهم من السلطة، وفتحت لهم المجال واسعا من أجل أن يظهروا قدراتهم اللامتناهية على التزعم والقيادة، فلطالما اعتبروا أنفسهم الأقدر والأحق على إبداء النصيحة، وإنارة الطريق إلى الله.

2_4_ الزهـــــد:

أدب الزهد كثير ، بل هو من أشهر ما كتب فيه الصوفية، فالزهد كان بداية التصوف، والمتصوفة هم في الأصل كانوا زهادا، لذلك اهتموا كثيرا بالحديث عن زهدهم وشرح ماهيته، وتركوا كلاما كثيرا عنه اتسم بروعة البيان ، ما يجعله يدخل في خانة الأدب.

وإمام الزهاد هو رسول الله صلى الله عليه وسلم، والذي يؤخذ عنه الصوفية فكره، ويعملون عمله، يقول الرسول صلى الله عليه وسلم عن الزهد: " إذا رأيتم الرجل قد أوتي زهدا في الدنيا ومنطقا فاقتربوا منه فإنه يلقن الحكمة"[1] والزهد في الحرام واجب، وهو في الحلال فضيلة " قال أحمد بن حنبل: الزهد على ثلاثة أوجه: ترك الحرام وهو زهد العوام، والثاني: ترك الفضول من الحلال وهو زهد الخواص، والثالث: ترك ما يشغل العبد عن الله تعالى وهو زهد العارفين"[2]

" قال الحسن: يا ابن آدم، بع دنياك بآخرتك تربحهما جميعا، ولا تبع آخرتك بدنياك فتخسرهما جميعا، يا ابن آدم، إذا رأيت الناس في الخير فنافسهم فيه، وإذا رأيتهم في الشر فلا تغبطهم به"[3]

وقد ورد عن الرسول - صلى الله عليه وسلم- أحاديث كثيرة في ذم الدنيا والزهد فيها، وهوانها على الله عز وجل، حثا منه على إعلاء شأن الآخرة، والانشغال بالعمل لها،وقد روي عنه - صلى الله عليه وسلم - أنه " مر بالسوق داخلا من بعض العالية، والناس كنفتيه (وفي رواية: كنفته)، فمر بجدي أسك ميت، فتناوله، فأخذ بأذنه، ثم قال: أيكم يحب أن يكون هذا له بدرهم؟ فقالوا: ما نحب أنه لنا بشيء، وما نصنع به؟ قال: أتحبون أنه لكم؟ قالوا: والله؛ لو كان حيا؛ كان عيبا فيه لأنه أسك؛ فكيف وهو ميت؟ فقال: والله للدنيا أهون على الله من هذا عليكم"[4] وقال أيضا- صلى الله عليه وسلم - متعجبا من أهل الدنيا كيف يظهرون الإيمان بالآخرة، وهم متعلقون بالدنيا، يلهثون وراء ملذاتها: "يا عجبا كل العجب للمصدق بدار الخلود وهو يسعى لدار الغرور"[5]

وقد نقل الإمام الغزالي الكثير من الكلام عن الزهد، وفي الزهد، على لسان الأنبياء - عليهم الصلاة والسلام- ومما أورده نذكر هذا الكلام، الذي وإن كان يظهر فيه شيء من المبالغة، يجعلنا نتساءل عن مصدر مثل هذه الأحاديث، لكننا نذكره لما جاء بين سطوره

1 القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص119.
[2] المصدر نفسه ، ص122.
[3] الجاحظ، البيان والتبيين، الجزء الثالث، ص132.
[4] زكي الدين عبد العظيم المنذري، مختصر صحيح مسلم، ص689.
[5] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ص 198.

عن زهد المسيح - عليه السلام - ومكانة الزهاد عند الله تعالى: " روي أن عيسى عليه السلام اشتد عليه المطر والرعد والبرق، فجعل يطلب شيئا يلجا إليه، فوقعت عينه على خيمة من بعيد، فأتاها، فإذا فيها امرأة فحاد عنها، فإذا هو بكهف في جبل فأتاه، فإذا فيه أسد، فوضع يده عليه، وقال: إلهي جعلت لكل شيء مأوى، ولم تجعل لي مأوى، فأوحى الله تعالى إليه، مأواك في مستقر رحمتي، لأزوجنك يوم القيامة مائة حوراء خلقتها بيدي، ولأطعمن في عرسك أربعة آلاف عام، يوم منها كعمر الدنيا، ولآمرن مناديا ينادي أين الزهاد في الدنيا، زوروا عرس الزاهد في الدنيا عيسى بن مريم"[1] وهذا الكلام وإن كنا لا نأخذ به كله، خاصة أن الإمام الغزالي لم يذكر شيئا عن مصدره، لكن الأكيد المستخلص منه، هو أن صفة الأنبياء التي يحبهم الله عز وجل من أجلها هي زهدهم في الدنيا، وهوانها عليهم، وأن الله عز وجل ينظر إلى الزهاد من الأنبياء وغير الأنبياء بالرضى والفخر.

والزهد من مقدمات التصوف الإسلامي؛ فقد كان المتصوفة في بداية أمرهم زهادا، لكن الزهد اتخذ أشكالا وصورا وتعاريفا مختلفة، منذ بدايته مع بداية الإسلام، مرورا بمراحل مختلفة واكبت تاريخ الإسلام، وتطور الأفكار من عصر إلى آخر، لكنه في أصله كان زهدا في الدنيا، لكن بدون مفارقتها؛ فالرسول صلى الله عليه وسلم، ومن بعده الصحابة الكرام - رضي الله عنهم أجمعين - قد وصفوا بالورع الشديد، ما جعلهم يزهدون في الدنيا بمعنى إدراك معناها؛ فهم أدركوا ووعوا أن الدنيا دار فناء، لذلك زهدوا عن مغرياتها، لكن زهدهم لم يجعلهم يبتعدون عن الحياة اليومية، فكما أدركوا فنائها، أدركوا أيضا أنها دار عمل ومجاهدة، والمجاهدة تكون بالاحتكاك مع الناس، والتعامل معهم للصالح العام والخاص، فتزوجوا وأنجبوا وتاجروا، لكن الطبقة الثانية من الزهاد قد نظرت للزهد على أنه اعتزال للدنيا والناس، فكانوا أكثر تقشفا في التعامل مع الحياة اليومية.

هذا التطور الذهني في تعريف الزهد أثر على نوعية الأدب، الذي تركه الزهاد في هذا المجال؛ بحيث كان أكثر عمقا مع الزهاد الأوائل، وعلى رأسهم صحابة رسول الله - صلى الله عليه وسلم - ومن بعدهم أوائل من سموا بالمتصوفة، وعلى رأسهم الحسن البصري،

[1] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين ، ص 200.

الذي يبقى كلامه من أجمل ما قيل في كل المعاني التي تخص الصوفية، وقد قال عن الزهد:" يا ابن آدم، بع دنياك بآخرتك تربحهما جميعا، ولا تبع آخرتك بدنياك فتخسرهما جميعا، يا ابن آدم، إذا رأيت الناس في الخير فنافسهم فيه، وإذا رأيتهم في الشر فلا تغبطهم به، الثواء هاهنا قليل، والبقاء هناك طويل، أمتكم آخر الأمم وأنتم آخر أمتكم، وقد أسرع بخياركم فماذا تنتظرون؟ آلمعاينة؟ فكأن قد، هيهات هيهات، ذهبت الدنيا بحاليها، وبقيت الأعمال قلائد في أعناق بني آدم، فيا لها موعظة لو وافقت من القلوب حياة، أما إنه والله لا أمة بعد أمتكم، ولا نبي بعد نبيكم، ولا كتاب بعد كتابكم، أنتم تسوقون الناس والساعة تسوقكم، وإنما ينتظر بأولكم أن يلحق آخركم، من رأى محمدا صلى الله عليه وسلم فقد رآه غاديا رائحا، لم يضع لبنة على لبنة، ولا قصبة على قصبة، رفع له علم فشمر إليه، فالوحاء الوحاء، والنجاء النجاء، علام تعرجون، أتيتم ورب الكعبة، قد أسرع بخياركم وأنتم كل يوم ترذلون، فماذا تنتظرون، إن الله تعالى بعث محمدا عليه السلام، على علم منه، اختاره لنفسه، وبعثه برسالته، وأنزل عليه كتابه، وكان صفوته من خلقه، ورسوله إلى عباده، ثم وضعه في الدنيا موضعا ينظر إليه أهل الأرض، وآتاه منها قوتا وبلغة، ثم قال: { لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ } الأحزاب:21، فرغب أقوام عن عيشه، وسخطوا ما رضي له ربه، فأبعدهم الله وأسحقهم، يا ابن آدم، طأ الأرض بقدمك فإنها عما قليل قبرك، واعلم أنك لم تزل في هدم عمرك مذ سقطت من بطن أمك، فرحم الله رجلا نظر فتفكر، وتفكر فاعتبر، واعتبر فأبصر، وأبصر فصبر، فقد أبصر أقوام فلم يصبروا، فذهب الجزع بقلوبهم، ولم يدركوا ما طلبوا، ولم يرجعوا إلى ما فارقوا..."[1]

إن كلام الحسن البصري يذهلنا في كل مرة نصادفه فيها، يذهلنا بقوة معانيه، وبقوة إدراكه لأهداف القرآن الكريم، وبعمق فهمه لحقائق الأمور، ونذهل بعد الذهول بجمال هذا الأسلوب، وروعة هذه الصور، التي يحملها هذه المضامين، التي نادرا ما تجتمع في قلب أحد، والأندر منه أن تجتمع في قلب من يستطيع أن يترجمها في هذا القالب الإبداعي، الشديد البلاغة والتميز الأدبي. لقد استطعت بصعوبة الاكتفاء بهذا القدر من كلامه عن الزهد؛ فكلما قررت التوقف وجدتني أمام صيغ أجمل وعبارات أكثر إغراء، عندما تقرأ

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، الجزء الثالث، ص 132،133.

كلاما كهذا عن الزهد تتصور مباشرة، أنه لا يمكن أن يقال أكثر مما قيل، وتتساءل ماذا ترك البصري لغيره حتى يتكلم عن الزهد، وهذا إن دل على شيء، فهو يدل على تمكن البصري واحترافيته سواء في مذهبه- مذهب التصوف- أو في أسلوبه الأدبي. لكنك عندما تواصل البحث ستجد كلاما عن الزهد فيه من الجمال ما يغريك، ومن الحسن ما يجذبك ويشدك، وهذا كله يصب في ميزان ثراء التراث الأدبي الصوفي وتميزه.

إن الصوفية بزهدهم وقلة حيلتهم وشظف عيشهم يرون أنفسهم أغنى الناس، إن الإسلام بالنسبة لهم هو الغنى والعز، هو الترف الذي حرموا أنفسهم منه في الدنيا، لينالوه أضعافا في الآخرة،والمعطي هو الله وما دونه فقير يحتاج إلى عطاء، " لقي سفيان الثوري رابعة - وكانت زرية الحال - فقال لها: يا أم عمرو أرى حالا رثة، فلو أتيت جارك فلانا لغير بعض ما أرى، فقالت له: يا سفيان وما ترى من سوء حالي؟ ألست على الإسلام فهو العز الذي لا ذل معه، والغنى الذي لا فقر معه، والأنس الذي لا وحشة معه؛ والله إني لأستحي أن أسأل الدنيا من يملكها، فكيف اسألها من لا يملكها؟ فقام سفيان، وهو يقول: ما سمعت مثل هذا الكلام"[1]

لابد للراغب في القرب من الحضرة الإلهية، أن يستوعب أن الزهد هو بمثابة وضع القدم في الطريق الصحيح والأوحد، في سبيل الوصول إلى معرفة الذات الإلهية، والانقطاع لها ، والوجود بها ولها فقط، ويؤيد هذا الرأي كلام شيخ من كبار الصوفية، وهو أبو سراج الطوسي " الزهد مقام شريف، وهو أساس الأحوال الرضية، والمراتب السنية؛ وهو أول قدم القاصدين إلى الله عز وجل، والمنقطعين إلى الله، والراضين عن الله، والمتوكلين على الله تعالى، فمن لم يحكم أساسه في الزهد لم يصح له شيء مما بعده، لأن حب الدنيا رأس كل خطيئة،والزهد في الدنيا رأس كل خير وطاعة"[2]

وقد جعل الطوسي الزهاد على ثلاث مراتب، بحسب نوعية مجاهداتهم، وتفاوت قدراتهم على التحمل، وبحسب درجات وعيهم وفهمهم لحقائق العبادات وجوهرها.

[1] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ،الجزء الثاني، ص 286.
[2] أبو نصر السراج الطوسي ، اللمع، ص72.

"والزهاد على ثلاث طبقات:

فمنهم المبتدئون، وهم الذين خلت أيديهم من الأملاك، وخلت قلوبهم مما خلت منه أيديهم...وفرقة منهم متحققون في الزهد،ووصفهم ما أجاب رويم بن أحمد رحمه الله، حين سئل عن الزهد فقال: ترك حظوظ النفس من جميع ما في الدنيا، فهذا جهد المتحققين... والفرقة الثالثة: علموا وتيقنوا : أن لو كانت الدنيا كلها لهم ملكا حلالا، ولا يحاسبون عليها في الآخرة، ولا ينقص ذلك مما لهم عند الله شيئا ثم زهدوا فيها لله عز وجل، لكان زهدهم في شيء منذ خلقها الله تعالى ما نظر إليها، ولو كانت الدنيا تزن عند الله جناح بعوضة، ما سقى الكافر منها شربة ماء، فعند ذلك زهدوا في زهدهم، وتابوا من زهدهم"[1]

إن هذه التعريفات التي أقل ما توصف به أنها مثالية وراقية، ترقى بالإنسان الزاهد المتزهد إلى مصاف الأنبياء الأتقياء، لكن التفكر والتمعن في ماهية الزهد على حسب رأي الطوسي، ومعه فريق كبير من المتصوفة، يجعلنا نلاحظ بوضوح، أن مثل هذه التعريفات هي أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع، فالزاهد بهده الطريقة هو أكثر التزاما، وأشد ولعا بالفوز برضا الله عز وجل، حتى من الأنبياء أنفسهم، وعلى رأسهم سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم، لذلك لابد من تحري المنطق في تعريف الزهد، وإسقاط معناه الحقيقي على أهله من الأولياء والمتصوفة، لذلك نعود إلى صاحب الرسالة القشيرية الصوفي الإمام القشيري الذي أشار إلى جانب مهم من هذه الإشكالية، وهو التناقض الواضح بين هذه التعريفات " قال الأستاذ الإمام أبو القاسم رحمه الله: اختلف الناس في الزهد فمنهم من قال: الزهد في الحرام لأن الحلال مباح من قبل الله تعالى، فإذا أنعم الله سبحانه على عبده بمال من حلال، وتعبده بالشكر عليه، فتركه له باختياره، لا يقدم على إمساكه بحق إذنه. ومنهم من قال: الزهد في الحرام واجب، وفي الحلال فضيلة، فإن إقلال المال والعبد صابر في حاله، راض بما قسم الله تعالى له، قانع بما يعطيه، أتم من توسعه وتبسطه في الدنيا، وأن الله تعالى زهد الخلق في الدنيا بقوله { قُلْ مَتَاعُ الدُّنْيَا قَلِيلٌ وَالآخِرَةِ خَيْرٌ لِمَنْ اِتَّقَى }[2] ... ومنهم من قال إذا أنفق ماله في الطاعة، وعلم في حاله الصبر، وترك التعرض لما نهاه

[1] أبو نصر السراج الطوسي ، اللمع ، ص72،73.
[2] سورة النساء:04/ 77 .

الشرع عنه في حال العسر، فحينئذ يكون زهده في المال الحلال أتم. ومنهم من قال: ينبغي للعبد أن لا يختار ترك الحلال بتكلفة، ولا طلب الفضول مما لا يحتاج إليه، ويراعي القسمة، فإن رزقه الله سبحانه وتعالى مالا من حلال شكره، وإن وفقه الله تعالى على حد الكفاية لم يتكلم في طلب ما هو فضول المال، فالصبر أحسن بصاحب الفقر، والشكر أليق بصاحب المال الحلال "[1]

إن هذا الطرح المنطقي، والمقارنة الواقعية بين هذه التعريفات، تعيد الزاهد إلى مكانه حيث البشر، وتحتفظ له برقي المكانة وعلو المرتبة، فالأنبياء هم أتقى الناس وأزهدهم، كانوا يعيشون الحياة، يفرحون حين الفرح ويحزنون عند لزوم الحزن، ويبتهجون لمسار الحياة، ويبقى القلب ذلك الفضاء الواسع موطن المنافسة، وجوهر الزهد، به ومنه تنبعث الاختلافات والفوارق البشرية، وتظهر المواهب والقدرات، وتتميز الأنفس الشغوفة بحب الله، المتعلقة بحضرته وذاته سبحانه وتعالى.

لقد كتب المتصوفة في مقام الزهد الكثير، وأبدعوا به أدبا رفيعا زاد برفعته ورقيه من جمالية هذه الأحوال والمقامات، التي يجاهد الصوفية أنفسهم للوصول إليها، فكانت اللغة قالبا خزنوا فيه معارفهم ومفاهيمهم الخاصة، وهذا ابن عطاء السكندري يعرف الزهد بلغته الجميلة فيقول: " همة الزاهدين في كثرة الأعمال،وهمة العارفين في تصحيح الأحوال، أربعة تعينك على جلاء قلبك: كثرة الذكر، ولزوم الصمت، والخلوة، وقلة المطعم والمشرب. أهل الغفلة إذا أصبحوا يتفقدون أموالهم، وأهل الزهد والعبادة يتفقدون أحوالهم، وأهل المعرفة يتفقدون قلوبهم مع الله عز وجل، ما من نفس يبديه الله تعالى فيك من طاعة أو مرض أو فاقة، إلا وهو يريد أن يختبرك بذلك، ومن طلب الدنيا بطريق الآخرة، كان كمن أخذ ملعقة ياقوت يغرف بها العذرة، فما بعد هذا أحمق، لا تعتقد أن الناس فاتهم العلم، بل فاتهم التوفيق أكثر من العلم، أول ما ينبغي لك أن تبكي على عقلك، فكما يقع القحط في الكلأ، يقع في عقول الرجال"[2].

[1] القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص119.
[2] أحمد ابن عطاء الله السكندري، تاج العروس الحاوي لتهذيب النفوس، ص 34.

وليس هناك أجمل من كلام الحسن البصري عن الزهد، وغيره من المقامات الصوفية، وقد قال في زهد الدنيا وذم متاعها " يا بن آدم، إن كان لا يغنيك ما يكفيك، فليس ها هنا شيء يغنيك، وإن كان يغنيك ما يكفيك، فالقليل من الدنيا يغنيك، يابن آدم، لا تعمل شيئا من الحق رياء، ولا تتركه حياء،وكان يقول: إن العلماء كانوا قد استغنو ا بعلمهم من أهل الدنيا، وكانوا يقضون بعلمهم على أهل الدنيا، مالا يقضي أهل الدنيا بدنياهم فيها، وكان أهل الدنيا يبذلون دنياهم لأهل العلم رغبة في علمهم، فأصبح أهل العلم اليوم يبذلون علمهم لأهل الدنيا رغبة في دنياهم، فرغب أهل الدنيا بدنياهم عنهم، وزهدوا في علمهم، لما رأوا من سوء موضعه عندهم."[1] .

وخير ما نختم به كلام الزهد أجمل ما قيل في زهد الدنيا، والانشغال بمحبة الله عز وجل عما سواه، كلام الزاهدة العارفة رابعة العدوية، حين قالت:

" أُحِبُّكَ حُبَّيْنِ حُبُّ الهَوَى وَحُبًّا لِأَنَّكَ أَهْلٌ لِذَاكَ

فَأَمَّا الَّذِي هُوَ حُبُّ الهَوَى فَشُغْلِي بِذِكْرِكَ عَمَّنْ سِوَاكَا

وَأَمَّا الَّذِي أَنْتَ أَهْلٌ لَهُ فَكَشْفُكَ لِلحُجْبِ حَتَّى أَرَاكَا

فَلَا الحَمْدُ فِي ذَا وَلَا ذَاكَا لِي وَلَكِنْ لَكَ الحَمْدُ فِي ذَا وَذَاكَا "[2]

2_5_ الحب الإلهي:

زخر الأدب العربي منذ بداياته الأولى، التي وصلتنا بألوان الغزل والحب، وتنوع هذا الغزل واختلف، من حيث المبدأ والمقصد، فوصلنا ما عرف بالغزل العذري الذي ينأى صاحبه عن المفاتن الجسدية للمحبوبه ، وينشد ذلك المفهوم الخيالي والعفيف من الإحساس بالشوق والانجذاب نحو هذا الحبيب،وهذا أكثر الألوان حضورا في الشعر الجاهلي، ووصلنا منه شعر مجنون ليلى، وجميل بثينة، وكثير عزة. وارتأت فرقة أخرى من الشعراء، الذهاب في منحى آخر، يجسد بصفة مادية محسوسة أحاسيسهم ومشاعرهم نحو

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، الجزء الثالث، ص 136.
[2] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 287،288.

الطرف الآخر؛ فغلب على شعرها التصوير المادي لمواطن الفتنة والجمال، في هذا المعشوق الذي تحقق صفاته الظاهرة لذات وشهوات هؤلاء الشعراء، وقد اشتهر هذا النوع من الغزل بما يعرف بالغزل الإباحي أو المادي، وقاد قاطرة هذا اللون طائفة من الشعراء، على رأسهم عمر بن أبي ربيعة.

أما الحب عند الصوفية فلم يستطع الخروج من هذا القالب، الذي رسمه الأدب العربي في بداياته، وفي أزهى عصوره، وإن كان قد حاول التميز والاختلاف من حيث المفهوم، والسمو بالمعنى على ألوان الغزل المعروفة، وما كان له ذلك إلا تناغما مع روح المفاهيم الجديدة، التي ظهرت في الحياة الاجتماعية بظهور الإسلام، الذي قلب منطق التفكير، وغير بصورة جذرية طريقة النظر إلى الأشياء، لكن هذا النوع من الحب، الذي بدا جديدا من حيث المعنى والمفهوم، إلا أن أصحابه لم يستطيعوا الانفلات - من ناحية الشكل على الأقل- من ذلك القالب المرسوم لهذا اللون مسبقا.كما يمكننا القول أن الحب الصوفي هو امتداد طبيعي للحب العذري في العصر الجاهلي " إن الحب الإلهي سمو بالحب العذري في الإسلام، وتطور له، هذا الحب الذي نطق به مجنون ليلى ، وغنى له قيس بن ذريح، وهتف به جميل وكثير، ثم العباس بن الأحنف، وسواهم من الشعراء، والإسلام يبعث على السمو الروحي والتأمل العاطفي، وحياة الصحراء توحي بالفناء في الحب وتقديسه، وكذلك حياة الصوفيين في الفلوات والجبال والصحاري"[1] لذلك اقترن تعريف الحب عند الصوفيين بترك الشهوات والملذات، التي غرق فيها أهل الحب الإباحي " كان عطاء السلمي من الخائفين، ولم يكن يسأل الله الجنة أبدا، إنما كان يسأل الله العفو، وقيل له في مرضه ألا تشتهي شيئا فقال: إن خوف جهنم لم يدع في قلبي موضعا للشهوة"[2] كما روى مالك بن دينار أنه كان يطوف بالبيت فرأى " جويرية متعبدة متعلقة بأستار الكعبة، وهي تقول: يارب: كم شهوة ذهبت لذاتها وبقيت تبعاتها، يارب: أما كان لك أدب وعقوبة إلا النار وتبكي، فمازال ذلك مقامها حتى طلع الفجر"[3]

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص 203.
[2] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، الجزء الرابع، ص 182.
[3] المصدر نفسه ، ص 181

قبل الخوض في تطور الحب الإلهي عند الصوفية، لابد أن نشير إلى إشارة القرآن الكريم إلى هذا النوع من الحب، فقد قال تعالى في كتابه الكريم: { فَسَوْفَ يَأْتِي اللهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٍ عَلَى المُؤَمِّنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الكَافِرِينَ يُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوْمَةَ لَائِمْ ذَلِكَ فَضْلُ اللهِ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَاللهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ }[1] ، كما تمت الإشارة إلى أن حب الله عز وجل يقتضي حتميا حب الرسول صلى الله عليه وسلم؛ يقول تعالى:{ قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَاللهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ }[2]، كما بين عز وجل أن الإيمان شرط أساسي لوقوع المحبة، وأنه لا يعرف الحب إلا من ذاق طعم الإيمان؛ يقول عز وجل: { وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لِلهِ }[3].

كما جاء الحديث عن المحبة في كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم، ونكتفي هنا بالإشارة إلى حديث داوود عليه السلام الذي سنسرده بعد قليل، وهو حديث منقول على لسان رسول الله صلى الله عليه وسلم، مروي عن أبي الدرداء.

لقد ظهر الإسلام في حياة العرب، ومحى ظهوره آثار الوثنية، التي غلب عليها عنصر المادة والمصلحة، وظهر ذلك جليا في علاقة الناس بالأوثان،ولكن هذا لا يعني خلو العصور القديمة من وجود هذه العلاقة الحميمة، بين العبد وربه؛ فقد روي عن داوود أنه كان يقول: " اللهم إني أسألك حبك، وحب من يحبك، والعمل الذي يبلغني حبك، اللهم اجعل حبك أحب إلي من نفسي وأهلي، ومن الماء البارد"[4] لكن هذا النوع من الحب كان سمة المتبتلين، الذين هم خاصة الناس ونخبتهم، أما ظهور الإسلام فكان إيذانا عاما لتغيير الحياة الروحية للناس، فظهر بدلا من الأوثان معبود من نوع آخر، فرض جلاله وعظمته على القلوب، كما فرضها على العقول والأبصار، وتبعا لآيات القرآن الكريم -الشريعة التي بدأ الناس يلونون حياتهم بتعاليمها- تبعا لهذه الآيات، طغت على قلوب الناس مشاعر محددة وجديدة، تنظم وتشكل وجه العلاقة التي تربط العابد بالمعبود، وأكثر الأحاسيس التي ميزت هذه العلاقة هي عاملي الخوف والشوق.

---

[1] سورة المائدة:05/ 54.
[2] سورة آل عمران:03/ 31.
[3] سورة البقرة:02/ 165.
[4] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 284.

في البداية كان عامل الخوف أكثر الأحاسيس طغيانا على قلوب الناس، وقد ذكر الله تعالى الخوف، وقرنه بالإيمان؛ فقال عز وجل: { فَلَا تَخَافُوهُمْ وخافون إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ }[1] كما اقترن الخوف بالترغيب في الجنة؛ فقال عز وجل: { وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ }[2] وقرن الخوف أيضا بيوم القيامة وأهواله، وعذاب الله وسخطه؛ فقال تعالى: { يَخَافُونَ يَوْمًا تَتَقَلَّبُ فِيهِ الْقُلُوبُ وَالْأَبْصَارُ }[3] فالحياة الروحية في الإسلام بدأت بالاعتدال، وكانت حياة الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم نمطا يحتذي به الصحابة الكرام - رضي الله عنهم -، وإن كانت هذه الفترة لا تخلو من مشاعر الخوف والوجل من عذاب الله عز وجل، وجهنم كمصير للعاصين،وقد وصلنا من أخبار الصحابة والخلفاء الراشدين، ما يثبت وجود عامل الخوف في علاقتهم مع الله عز وجل " روي أن فتى من الأنصار دخلته خشية النار، فكان يبكي حتى حبسه ذلك في البيت، فجاء النبي صلى الله عليه وسلم، فدخل عليه، واعتنقه، فخر ميتا، فقال صلى الله عليه وسلم: جهزوا صاحبكم، فإن الفرق من النار فتت كبده"[4]. كما "روي أن أبا بكر الصديق رضي الله عنه قال لطائر: ليتني مثلك يا طائر، ولم اخلق بشرا ... وقال عثمان رضي الله عنه: وددت أني إذا مت لم أبعث ...وروي أن عمر رضي الله عنه كان يسقط من الخوف إذا سمع آية من القرآن مغشيا عليه، فكان يعاد أياما، وأخذ يوما تبنة من الأرض؛ فقال: يا ليتني كنت هذه التبنة، يا ليتني لم أك شيئا مذكورا، ياليتني كنت نسيا منسيا، ياليتني لم تلدني أمي. وكان في وجه عمر خطان أسودان من الدموع، وقال رضي الله عنه: من خاف الله لم يشف غيظه، ومن اتقى الله لم يصنع ما يريد، ولولا القيامة لكان غير ما ترون "[5].

إن الخوف هنا هو طريقة تعبير عن حب خالص للذات الإلهية، " قال الشيخ: فأما حال الخوف فإنما ذكرنا الخوف والمحبة، لأن حال القرب يقتضي حالين: فمنهم من يغلب على قلبه الخوف من نظره إلى قرب الله منه، ومنهم من يغلب على قلبه المحبة، وذلك على حسب ما قسم الله للقلوب، من التصديق وحقيقة اليقين والخشية، وذلك من كشف الغيوب؛

[1] سورة آل عمران :03/ 175.
[2] سورة الرحمن:55/ 46.
[3] سورة النور:24/ 37.
[4] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين ، الجزء الرابع، ص181،182.
[5] المصدر نفسه ، ص 180.

فإن شاهد قلبه في قربه من سيده عظمته وهيبته وقدرته، فيؤديه ذلك إلى الخوف والحياء والوجل، وإن شاهد قلبه في قربه لطف سيده وقديم عطفه وإحسانه له ومحبته، أداء ذلك إلى المحبة والشوق والقلق والحرق"[1] وقد أخذت المشاعر تتطور تبعا للحياة السياسية، التي ظهر فيها الكثير من الفتن، فاتجهت نحو الزهد كطريق اختاره فئة من الناس للابتعاد عن فتن الدنيا وشرور السياسة والساسة ، والاقتراب أكثر من العالم الآخر، وولوج عالم الحضرة الإلهية، التي كانت مقصد وهدف ومبتغى هؤلاء الناس، وقد طالعتنا الكثير من الكتب عن مجاهدات هؤلاء الزهاد ورياضاتهم، التي اعتمدت كليا على التقشف والورع، وكان عامل الخوف من النار والرغبة في الجنة الأساس، الذي يوجه ويغذي هذه العبادات والمجاهدات، وقد امتلأت الكتب بأخبار شيوخ الصوفية الأوائل، الذين طغى الخوف على قلوبهم، كأن النار لم تخلق إلا لهم " وقال موسى بن مسعود: كنا إذا جلسنا إلى الثوري كأن النار قد أحاطت بنا لما نرى من خوفه وجزعه "[2] وذكر عن عطاء وعتبة الغلام أنهم خرجوا في جماعة ومعهم " كهول وشبان يصلون صلاة الفجر بطهور العشاء، قد تورمت أقدامهم من طول القيام، وغارت أعينهم في رؤوسهم، ولصقت جلودهم على عظامهم، وبقيت العروق كأنها الأوتار، يصبحون كأن جلودهم قشور البطيخ، وكأنهم قد خرجوا من القبور، يخبرون كيف أكرم الله المطيعين، وكيف أهان العاصين، فبينما هم يمشون إذ مر أحدهم بمكان، فخر مغشيا عليه، فجلس أصحابه حوله يبكون، في يوم شديد البرد، وجبينه يرشح عرقا، فجاءوا بماء فمسحوا وجهه، فأفاق وسألوه عن أمره فقال: إني ذكرت أني كنت عصيت الله في ذلك المكان "[3]

عندما نتأمل خوف هؤلاء الناس، ندرك أن حبهم لله تعالى مشوب بغرض المصلحة؛ فهم بخوفهم يطمعون أن ينجيهم الله عز وجل من النار، ويثيبهم بإدخالهم الجنة " كما قال أبو سعيد الخزار، رحمه الله في كلام له قال: شكوت إلى بعض العارفين الخوف فقال: لي؛ إني أشتهي أن أرى رجلا يدري أيئس الخوف من الله؟ ثم قال: إن أكثر الخائفين خافوا على

[1] أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص 89.
[2] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، الجزء الرابع، ص 181.
[3] المصدر نفسه ، ص 182.

أنفسهم من الله شفقة منهم على أنفسهم، وعملا في خلاصها من أمر الله عز وجل"[1] وكانت شخصية الحسن البصري(21هـ_110هـ) أكثر شخصيات العصر تمثيلا لهذا المنحى "ومر الحسن بشاب وهو مستغرق في ضحكه وهو جالس مع قوم في مجلس، فقال له الحسن: يا فتى هل مررت بالصراط؟ قال: لا ،قال: فهل تدري إلى الجنة تصير أم إلى النار؟ قال: لا، قال: فما هذا الضحك؟ قال: فما رؤي ذلك الفتى بعدها ضاحكا"[2].

أما العامل الثاني، الذي أسهم في تطور العلاقة بين العبد وخالقه، ونقلها نقلة نوعية، فهو عامل الشوق " اعلم أن الشوق إلى الحضرة الإلهية ذاتي للعارف، والصبر عرضي، والشوق للمحبة وصف لازم تابع لها، فإن الحب يتحكم بسلطانه في المحب، فيؤثر فيه على البعد الشوق، وعلى القرب الاشتياق، فسواء بعد الحبيب أو قرب، فإن أثر الحب في المحب أمر لازم، فالشوق يسكن باللقاء، والاشتياق يهيج بالالتقاء، لا يعرف الاشتياق إلا العشاق، من سكن باللقاء قلقه فما هو عاشق، عند أرباب الحقائق"[3] إن الشوق للقاء الحبيب هو نار تسكن صاحبها تدفعه دوما إلى القلق والاضطراب، هذا القلق هو ما يجعله دائم التفكير في لقاء محبوبه، هو منشغل به قبل اللقاء، وأثناء اللقاء، وبعد اللقاء، الشوق حركة دائمة متجددة، تكمن داخلها قوة دافعة، لها وجهة واحدة، لا سكون معها، السلطة المطلقة فيها هي لذلك المعشوق " من قام بثيابه الحريق كيف يسكن؟ وهل مثل هذا يتمكن؟ للنار التهاب وملكة، فلا بد من الحركة، والحركة قلق، فمن سكن فما عشق، كيف يصح السكون؟ ! وهل في العشق كمون؟ ! هو كله ظهور، ومقامه نشور ، العاشق ما هو بحكمه، وإنما هو تحت سلطان عشقه"[4].

إن عامل الشوق غير تماما من مفهوم الحب الإلهي، هذا الحب الذي لبس في السابق ثوب المصلحة، فالزهاد كانوا شديدي الخوف من النار، شدة الخوف على أنفسهم كانت وراء الحب الذي كانوا يكنونه للذات الإلهية، وقد مرت معنا أمثلة كثيرة على ذلك، لكن تطور التصوف رافقه ظهور نوع آخر من العلاقة بين العبد المحب والذات الإلهية، التي

[1] أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص 90.
[2] أبو حامد الغزالي ، إحياء علوم الدين، الجزء الرابع، ص 181
[3] محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، ص 118.
[4] المصدر نفسه ، ص 118.

تمثل المحبوب والمعشوق، لكن العلاقة هذه المرة بنيت على أساس غير مصلحي، إنه فقط الشوق والهيام للقاء الحبيب دون خوف من النار، أو رغبة في الجنة " قال الثوري لرابعة: ما حقيقة إيمانك، قالت: ما عبدته خوفا من ناره ولا حبا لجنته، فأكون كالأجير السوء، بل عبدته حبا له وشوقا إليه"[1] وهذا النوع الجديد من الحب الإلهي ظهر على يد هذه العابدة المتصوفة رابعة العدوية " وأغلب الظن أن أول من أخرج التصوف عن تأثره بعامل الخوف، وأخضعه لعامل الحب، هي هذه الزاهدة العابدة العاشقة: رابعة العدوية"[2] ويؤكد هذا الطرح المستشرق ماسيون، كما يؤكد أنها في ذلك اعتمدت على ما جاء في القرآن الكريم " إنها استعملت في غير تهيب كلمة الحب في العشق الإلهي معتمدة على ما ورد في القرآن من ذلك، وكان من قبلها يتحرجون من كلمة الحب في ذلك المقام"[3].

ويرى الدكتور زكي مبارك أن تخليص الحب الإلهي من النفعية، التي طغت عليه في مراحل التصوف الأولى، عاد على الأدب بمنفعة عظيمة، حيث أطلق المحبون والعاشقون المتيمون بحب الذات الإلهية العنان لقلوبهم وأقلامهم، فأبدعوا شعرا لا أجمل منه ولا أطهر، كيف لا وهو يتغنى بأسمى وأرقى معاني الحب والهيام " وهذا السمو الروحاني عاد على الأدب بأجزل النفع، فقد رويت عن المحبين أبيات وفقرات على جانب عظيم من الجمال، وانظروا هذه الأبيات:

" لَمَّا عَلِمْتُ بِأَنَّ قَلْبِي فَارِغٌ ... مِمَّنْ سِوَاكَ مَلَأْتُهُ بِهواكَا

وَمَلَأْتُ كُلِّي مِنْكَ حَتَّى لَمْ أَدَعْ ... مِنِّي مَكَانًا خَالِيًا لِسواكَا

فَالقَلْبُ فِيكَ هيامه وَغَرَامُهُ ... وَالنُّطْقُ لَا يَنْفَكُّ عَنْ ذِكراكَا

وَالطَّرفُ حَيْثُ أُحِيلُهُ مُتْلفتًا ... فِي كُلِّ شَيْءٍ يَجْتَلِي مَعناكَا

وَالسَّمْعُ لَا يُصغِي إِلَى مُتَكَلِّمٍ ... إِلَّا إِذَا مَا حَدَّثُـــوا بِحَلاكَا "[4]

[1] أبو حامد الغزالي ، إحياء علوم الدين، الجزء الرابع، ص 302.
[2] محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة1985، ص 140.
[3] ماسيون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، ص 123.
[4] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 285.

وهنا لابد أن نشير إلى أن الفضل يعود إلى رابعة العدوية في استعمالها للفظة الحب التي كانت غير مشروعة قبلها، حيث كانت تستعمل فيما سبق لفظة الشوق بدلا من الحب، وبعدها بدأ تداول هذه اللفظة " أخذت لفظة الحب تشيع في أقوال الزهاد والعباد الذين عاشوا بعد رابعة: فهذا هو معروف الكرخي المتوفى سنة 200أو 201هـ، تبين لنا أقواله على قلتها وقصرها، أنه قبل اللفظتين التي كانت تدور حولهما المناقشات في مدرسة بغداد؛ وهما الطمأنينة (= المعرفة) والمحبة. وهذا أيضا هو الجنيد المتوفى سنة 297هـ، قد استعمل لفظة المحبة، وقال فيها كلاما يعده صوفية وقته خير ما قيل في تحديدها"[1] وأجمل وأول الأبيات التي قيلت في الحب الإلهي باستعمال لفظة الحب تعود بطبيعة الحال لرابعة العدوية؛ حين قالت :

" أُحِبُّكَ حُبَّيْنِ حُبُّ الهَوَى وَحُبًّا لِأَنَّـــكَ أَهْـــلٌ لِذَاكَ

فَأَمَّا الَّذِي هُوَ حُبُّ الهَوَى فَشُغْلِي بِذِكْرِكَ عَمَّنْ سِواكَا

وَأَمَّا الَّذِي أَنْتَ أَهْلٌ لَـــه فَكَشْفُكَ لِلحُجْبِ حَتَّى أراكا

فَلَا الحَمْدُ فِي ذَا وَلَا ذاكا لِي وَلَكِنْ لَكَ الحَمْدُ فِي ذَا وذاكَا "[2]

لقد فتحت رابعة العدوية الباب على مصراعيه للمتصوفة، الذين جاءوا بعدها، للحديث ونظم الشعر في الحب الإلهي، وانتشرت مسألة المحبة وأصبحت تحتل المكان الأرفع في مؤلفات الصوفية، الذين وجدوا فيها ضالتهم، لترجمة وكشف أحوالهم ومواجيدهم، ومن أكثر المتصوفة الذين أبدعوا في كلام الحب الإلهي نذكر بطبيعة الحال رابعة العدوية، ومن بعدها الجنيد الذي خلف إرثا هائلا اغترف منه من بعده، وسمنون الحب، وذو النون المصري، ولا يمكن أن نتحدث عن الحب الإلهي دون أن يحظر بين السطور سلطان العاشقين ابن الفارض، والقائمة تطول وتطول " من أشهر من تكلموا في الحب سمنون الذي سموه (سمنون الحب)والذي حدثوا أن الطير كانت تسقط عن الشجر حين تسمع كلامه عن الحب، ومنهم ذو النون الذي كان يتكلم في الحب فيموج مجلسه بالصارخين

[1] محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، ص 143.
[2] أبو حامد الغزالي ، إحياء علوم الدين، الجزء الرابع، ص 302.

والباكين، وما نريد أن نستقصي أخبار من تكلموا في الحب، أو نظموا في الحب من الصوفية، فذلك باب يطول، ويكفي أن نتكلم عن الشاعر المحب عمر ابن الفارض الذي سموه سلطان العاشقين"[1]

3_ مكانة الشعر عند العرب:

الشعر كلام العرب، ولغة حياتهم، وجوهر تواصلهم، فلم يكن عندهم فنا ومجالا للإبداع، بقدر ما كان حاجة يومية، يبثون فيها ومن خلالها همومهم، وانشغالاتهم، والمبهم مما يحيط بهم، من مجاهيل عديدة، كما كان وسيلة فرح وتباهي وتسلية، يخففون بنغماته شقاء حياتهم، وقساوة بيئتهم.وقد علم الرسول - صلى الله عليه وسلم - حاجة العرب إلى الشعر، وأدرك أنه يجري فيهم مجرى الدم في العروق " لما قسم رسول الله صلى الله عليه وسلم الغنائم يوم حنين أمر للعباس بن مرداس بأربع قلائص فاندفع يشكو في شعر له وفي آخره:

وَمَا كَانَ بَدْرٌ وَلَا حَابـــــس يُسَوِّدَانِ مرداس فِي مَجْمَعِ

وَمَا كُنْتُ دُونَ اِمْرِئٍ مِنْهُمَا وَمَنْ تَضَعِ اليَـــوْمَ لَا يُرْفَعِ

فقال صلى الله عليه وسلم: اقطعوا عني لسانه، فذهب به أبو بكر الصديق - رضي الله عنه- حتى اختار مئة من الإبل، ثم رجع وهو من أرضى الناس، فقال له صلى الله عليه وسلم: أتقول في الشعر؟! فجعل يعتذر إليه ويقول: بأبي أنت وأمي، إني لأجد للشعر دبيبا على لساني كدبيب النمل، ثم يقرصني كما يقرص النمل، فلا أجد بدا من قول الشعر، فتبسم صلى الله عليه وسلم وقال: لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين"[2]

إن أول ما عرفنا من شعر العرب كان الشعر الجاهلي، الذي اتسم ببلاغته الشديدة، ولغته التي كانت في أغلب الأحيان ذات سمة فلسفية، تطرح الأسئلة في بيئة تندر فيها الإجابات، ولأنه كان لغة حياة، فإن الشعراء الجاهليين ضمنوه جميع اهتماماتهم، وجعلوه مصبا لمشاعرهم اتجاه ما يعايشونه في حياتهم اليومية؛ فبرزت أنواع الشعر الجاهلي، وانقسمت على حسب المواضيع المتناولة، والتي كانت تمثل جوهر حياتهم وأهم أمورها ؛ فكان شعر

[1] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 288.
[2] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، الجزء الثالث، ص 123،124.

الخمريات؛ نظرا لكون الخمر أهم مرافق وجليس ومخدر لهذه العقول، التي سئمت السؤال في زمان لا يملك الجواب، وكان شعر الغزل المرتبط أساسا بالوجود الأنثوي، الذي مثل الشق الآخر من مخدرات العصر إلى جانب الخمر، وإن كان هذا النوع من الشعر قد عرف بشقين؛ أحدهما شعر الغزل العذري والذي اتسم بالوصف الوجداني أكثر من الوصف الحسي، وهذا كان نوعا راقيا من الكلام في الحب والولع، لكن النوع الثاني من شعر الغزل كان الأطغى والأكثر كما، وهو شعر المجون، والذي طغى عليه الوصف الحسي وارتبط بمجالس الأنس والخمر،وإلى جانب هذين النوعين من الشعر، اللذان احتلا المساحة الأكبر من كلام الشعراء الجاهليين، هناك أيضا أنواع أخرى ترتبت ونتجت عن ضرورات حياتية أخرى، كشعر المدح والذم والوصف.

وجاءت رسالة الإسلام لتبعث الحياة في هذه البيئة الصحراوية القاسية، وكما كان تأثير الإسلام واضحا في مجالات عدة، فإن الشعر لم يكن ببعيد عن التأثر بمفاهيم جديدة جاء بها هذا الدين الحنيف، وقد تفاوتت الآراء في نظرة الإسلام للشعر من خلال أحاديث الرسول - صلى الله عليه وسلم-،لكن المتأمل لكلامه في هذا الخصوص، يلحظ جليا أنه لم يكن معاديا للشعر ولا كارها له، بل على العكس فهناك أحاديث تؤكد استساغته لهذا الفن واستمتاعه به؛ فقد روي عن الشريد رضي الله عنه أنه قال: { ردفت رسول الله - صلى الله عليه وسلم- يوما، فقال: هل معك من شعر أمية بن أبي الصلت شيء؟. قلت: نعم. قال: هيه. فأنشدته بيتا، فقال: هيه. ثم أنشدته بيتا، فقال: هيه. حتى أنشدته مئة بيت}[1]أخرجه مسلم.

لم يكتف الرسول - صلى الله عليه وسلم - بسماع بيت أو بيتين، بل طلب أكثر فأكثر إلى حد أن أسمعه الشريد مئة بيت، والمستمع العادي يمل عادة بعد سماع عدد من الأبيات، ومثل هذا العدد يدل على أن الرسول - صلى الله عليه وسلم - كان يملك أذنا تتذوق هذا الفن، وتعرف أسراره، كما أنه كان من محبي شعر ابن الصلت، حيث أنه هو من طلب السماع إلى شعره بالخصوص، كما أنه كان يطرب ويسر بكل شعر جميل أيا كان قائله "قالت عائشة رضي الله عنها: كان رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يخسف نعله، وكنت

[1] زكي الدين عبد العظيم المنذري، مختصر صحيح مسلم، ص482.

جالسة أغزل، فنظرت إليه، فجعل جبينه يعرق، وجعل عرقه يتولد نورا قالت: فبهت فنظر إلي فقال: مالك بهت فقلت: يا رسول الله نظرت إليك فجعل جبينك يعرق، وجعل عرقك يتولد نورا، ولو رآك أبو بكر الهذلي لعلم أنك أحق بشعره قال: وما يقول يا عائشة أبو بكر الهذلي؟ قلت: يقول هذين البيتين:

وَمبرأ مِنْ كُلِّ غَبْر حِيضةٍ وَفَسَادُ مُرْضِعَةٍ وَدَاءٌ مغيل

وَإِذَا نَظَرْتُ إِلَى أُسرَةِ وَجْهِهِ بَرَقْتَ كَبَرْقِ العَارِضِ المُتَهَلِّلِ

قال: فوضع صلى الله عليه وسلم ما كان بيده، وقام إلي وقبل ما بين عيني، وقال: جزاك الله خيرا يا عائشة ما سررت مني كسروري منك (رواه البيهقي) "[1].

وأكثر من هذا، فقد نقل لنا القدماء في كتبهم أن الرسول - صلى الله عليه وسلم - لم يكن فقط يحب الشعر، بل كان يرى فيه منبرا للحكم " قال عليه السلام: {إن من الشعر لحكمة}"[2] كما أنه كان وصحابته الكرام من منشدي الشعر" أنشدت عائشة رضي الله عنها:

ذَهَبَ الَّذِينَ يُعَاشُ فِي أَكْنَافِهِمْ وَبَقِيتُ فِي خَلْفٍ كَجِلْدِ الأَجْرَبِ

وروي في الصحيحين عن عائشة - رضي الله عنها - أنها قالت: لما قدم رسول الله - صلى الله عليه وسلم - المدينة، وعك أبو بكر وبلال - رضي الله عنهما - وكان بها وباء فقلت: يا أبت كيف تجدك، ويا بلال كيف تجدك؟ فكان أبو بكر - رضي الله عنه - إذا أخذته الحمى يقول:

كُلُّ اِمْرِئ مُصبْحٌ فِي أَهْلِهِ وَالمَوْتُ أَدْنَى مِنْ شِرَاكِ نَعْلِهِ

وكان بلال إذا أقلعت عنه الحمى يرفع عقيرته ويقول:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً بَوَادٍ وَحَوْلِي اُدخرٌ وَجَلِيلٌ

وَهَلْ أَرِدَنْ يَوْمًا مِيَاه بِجَنَّةٍ وَهَلْ يبْدُونَ لِي شَامَةَ وطفيل

[1] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين،الجزء الثالث، ص 123.
[2] المصدر نفسه ، ص 271.

قالت عائشة - رضي الله عنها -: فأخبرت بذلك رسول الله - صلى الله عليه وسلم - فقال:{اللهم حبب إلينا المدينة كحبنا مكة أو أشد} ، وقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم ينقل اللبن مع القوم في بناء المسجد؛ وهو يقول:

هَذَا الحَمَّالُ لَا حَمَّالُ خَيْبَرِ هَذَا اَبَرُّ رَبنَا وَأَطْهَرُ

وقال أيضا - صلى الله عليه وسلم - مرة أخرى:

لَا هَمَّ إنَّ العَيْشَ عَيْشُ الآخِرَةِ فَأَرْحَمِ الأَنْصَارَ وَالمُهَاجَرَة "[1]

أما تلك الأحاديث التي يتحجج بها البعض، ويستدلون بها في النهي عن قول الشعر، فهي في رأي لا تنهى عن الشعر الحسن الذي يحمل المعنى والفن والذوق بين أبياته، إنما المنهي عنه هو الكلام القبيح، الذي يسيء إلى الأخلاق، التي جاء النبي والإسلام من أجل إظهارها وتمجيدها،وكذلك الكلام الذي يحمل النفاق، ويهدف إلى جني الأموال، من خلال خداع المستمع، ووصفه بما ليس فيه، كشعر المدح، الذي عاش الكثير من الشعراء من وراء نفاق الملوك والأمراء به، وهذا ما يفسر كلام الرسول صلى الله عليه وسلم: { عن همام بن الحارث؛ أن رجلا جعل يمدح عثمان - رضي الله عنه -، فعمد المقداد، فجثا على ركبتيه، وكان رجلا ضخما، فجعل يحثو في وجهه الحصباء، فقال له عثمان: ما شأنك؟ فقال: إن رسول الله - صلى الله عليه وسلم - قال: إذا رأيتم المداحين؛ فاحثوا في وجوههم التراب (أخرجه مسلم) }[2] ، وجثو المقداد وما فعله لم يكن لعدم علمه في عثمان ما قال فيه الشاعر، وإنما لاقتناعه أن الشاعر قال ما قال نفاقا ومواراة، لا إيمانا واقتناعا بشخص عثمان بن عفان - رضي الله عنه -.

4_ العلاقة بين الشعر والتصوف:

إن الشعر الصوفي هو فرع من فروع الشعر العربي بامتداده عبر الزمن، رجوعا إلى الماضي حتى البدايات الأولى المؤرخة للشعر العربي، بما نعرفة من تراث الشعر الجاهلي، وعودة إلى الحاضر، إلى حيث وصلت سفينة الشعر العربي بكل ألوانه وأنواعه،

[1] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، الجزء الثاني، ص 271.
[2] زكي الدين عبد العظيم المنذري، مختصر صحيح مسلم، ص482.

لكن الإشكال هنا يكمن في كون عجز النقاد والدارسين على إيجاد مفهوم واضح ومحدد لكلمة تصوف، هذا المعنى الواضح الذي نحتاجه كمقياس من أجل تحديد مجال الشعر الصوفي ومعايير ضبطه وتعريفه.

إن اختلاف النقاد والدارسين في ضبط مجال التصوف تمحور حول إشكاليتين اثنتين: النقطة الأولى نتجت عن اللغة الإشارية الاصطلاحية الخاصة بأهل التصوف؛ فكما هو معروف، فالصوفية قد أنتجوا لعلمهم لغة خاصة بمفاهيم رمزية، حماية لفكرهم وترفعا عن بقية العلوم والآداب، لكن هذه المصطلحات وإن كانت تحمل مفاهيم خاصة بهم ، إلا أنها تبقى اصطلاحات تنتمي إلى اللغة العربية، التي نهل منها كل شاعر كتب بهذه اللغة، لكنهم أخذوا هذه الكلمات، وجعلوا لها معاني جديدة، حفظوها في كتبهم ومعاجمهم المعروفة، والإشكالية هنا تكمن في كون مجموعة من الباحثين اعتمدوا في تصنيفهم للشعر الصوفي على وجود هذه اللغة الاصطلاحية؛ فكل شعر ينطوي على مصطلح عرف عند أهل التصوف، يجعل منه شعرا صوفيا، وهذا ما جعل هؤلاء الباحثين يحكمون على الكثير من الشعر الجاهلي والشعراء الجاهليين بأنهم كانوا اللبن الأولى في عالم التصوف؛ فمثلا كلمة الحدس؛ وهي مصطلح صوفي فلسفي معروف، يشير إلى تبني الصوفية المعرفة الذوقية في مكاشفاتهم وتجلياتهم، هذا المصطلح استخدم في الشعر الجاهلي من قبل الكثير من الشعراء الجاهليين، وذلك ليس بغريب، كونهم استخدموا الكلمة على حسب معناها الأصلي في اللغة العربية، أي بمعنى الظن والتخمين؛ فالشعراء الجاهليون كانوا وكما سبقت الإشارة إلى ذلك كثيرا ما يقفون على الأطلال، ويستغرقون في الحدس بمعنى التفكر والتخمين في أحبائهم، الذين سكنوا هذه الديار، كما كانوا يستغرقون في التأمل في ما يحيط بهم، في رغبة جامحة إلى فهم ذلك الإبهام والغموض، الذي كان يلف ظلمتهم وجهلهم، فاستعمالهم لهذه الكلمة لم يدخل أبدا ضمن إطار معناها الصوفي، الذي لم يظهر إلى الوجود إلا في القرن الرابع الهجري، عندما أشار إليه ابن سينا، وجعله مرادفا للمعرفة الذوقية، وجاء بعده الإمام الغزالي، الذي فصل في كنه هذه المعرفة، وأطلق عليها مصطلح الإلهام، وفرق بينها وبين العلم "اعلم أن العلوم التي ليست ضرورية وإنما تحصل في القلب في بعض الأحوال تختلف الحال في حصولها، فتارة تهجم على القلب كأنه ألقي فيه من حيث لا يدري، وتارة

تكتسب بطريق الاستدلال والتعلم، فالذي يحصل لا بطريق الاكتساب وحيلة الدليل يسمى إلهاما، والذي يحصل بالاستدلال يسمى اعتبارا واستبصارا، ثم الواقع في القلب بغير حيلة وتعلم واجتهاد من العبد ينقسم إلى: ما لا يدري العبد أنه كيف حصل له ومن أين حصل وإلى: ما يطلع معه على السبب الذي منه استفاد ذلك العلم، وهو مشاهدة الملك الملقى في القلب، والأول يسمى إلهاما ونفثا في الروع، والثاني يسمى وحيا ويختص به الأنبياء، والأول يختص به الأولياء والأصفياء ، والذي قبله المكتسب وهو بطريق الاستدلال، يختص به العلماء"[1]

إن هذا التعريف الجديد لمصطلح الحدس لم يكن حاضرا في أذهان الشعراء الجاهليين، الذين استخدموا هذه الكلمة في أشعارهم بناء على حالات وجدانية خالصة، وعاطفة فطرية نابعة من القلب، دون معرفة مسبقة بأسرار هذا العضو الذي تفنن الغزالي في شرح أعاجيبه - أي القلب -، وبالتالي فإن احتكام الدارسين إلى المعجم الصوفي، وجعله معيارا لتصنيف الشعر الصوفي هو برأيي استناد يخلو من المنطق ومن العقل، وربما يعود هذا اللبس لعدم وجود معاجم لغوية تتتبع التطور في معنى الألفاظ ودلالاتها عبر التاريخ.

أما النقطة أو الإشكالية الثانية، فقد كانت الأكثر تأثيرا وإثارة للالتباس والغموض، في شأن ماهية الشعر الصوفي، كونها ناجمة أساسا عن تحديد مفهوم التصوف؛ فالكثير من الدارسين، خاصة منهم الذين ينشطون في مجال البحث في الأدب المعاصر، يحبذون الربط بين مفهومي التصوف والحب العذري أو لنقل الحب الرقيق، وإن صحت هذه العلاقة، فإن هذا يجعل كل ما يندرج ضمن الغزل العذري أو الحب العفيف منذ بداية الشعر الجاهلي إلى غاية الشعر المعاصر والحديث، كل هذا الشعر يدخل بهذا المنطق ضمن الشعر الصوفي " والقصص الصوفي كالقصص الغرامي فيه الصحيح والسقيم، والمبتذل والطريف، والمهم أن نسجل هذه الظاهرة الأدبية التي تمثل الاستشهاد في الحب، حب الله، فقد كان ما أوحته من الأقاصيص متعة الأسمار حينا من الزمان. ومن المؤكد أن القصص الصوفي فرع من

[1] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين ، الجزء الثالث، ص 17،18.

القصص الغرامي، والذين وضعوا الأقاصيص الصوفية لحظوا في الصياغة ألوان الأقاصيص الغرامية، والرواة في الحالين من أهل الأدب والبيان"[1]

لقد حاول الدكتور زكي مبارك، وغيره من الباحثين في مجال التصوف إقامة أصر علاقة بين الحب العفيف والتصوف، من خلال تعداد نقاط التشابه بينهما " ولنذكر في ختام هذا الفصل أن أخبار الصوفية تشبه أخبار العشاق، فقيس بن الملوح فتنته ليلى، فترك أهله وخرج هائما، ينتقل تنقل المجنون من أرض إلى أرض، وإبراهيم ابن أدهم أحب الله، فخرج من ماله وجاهه وهام مع الهائمين،وشهداء الحب في الحالين فتيان صباح الوجوه، لهم قلوب وأذواق، وفيهم شمائل الملوك، والرواة في الحالين قوم تفتنهم المشاهد المحزنات، وتروقهم حلاوة الأشعار والأسجاع، ولو جمعت الأقاصيص الغرامية والأقاصيص الصوفية في كتاب واحد لكانت المأساة واحدة، وإن اختلف اسم المحبوب"[2] وكما سبق الإشارة إليه فإن وجود مثل هذه الالتباسات مرده إلى التعريفات المبهمة والغامضة، التي حرص الصوفيون على أن يحيطوا بها علمهم وأفكارهم؛ فأينما بحثت في كتب ومعاجم الصوفية تجد مثل هذه التعريفات، التي تمنح التصوف ماهية زئبقية، تسمح له بالمرور إلى بقية المذاهب والتداخل معها، وقد نقل لنا صاحب اللمع جملة من هذه المفاهيم الغامضة على لسان مشايخ الصوفية وكبارها " وقيل لأبي عبد الله أحمد بن محمد بن يحي الجلاء رحمه الله ما معنى الصوفي؟ قال: ليس نعرفه في شرط العلم، ولكن نعرف فقيرا مجردا من الأسباب، كان مع الله عز وجل بلا مكان، ولا يمنعه الحق من علم كل مكان سمي صوفيا"[3] إن مثل هذا التعريف الغامض والذي يهدف في باطنه إلى تأكيد المعرفة الذوقية والحدسية، التي يتبعها الصوفي منهجا لتحصيل الحقائق، إلا أنه أيضا يميع مفهوم التصوف، ويجعلنا نبحث عن الصوفي في كل مجال، كما أننا يمكن أن نجده وفق هذا التعريف في كل الأمكنة.وتعريف آخر ينقله لنا صاحب اللمع على لسان أحد الصوفية عندما سئل عن معنى الصوفي قال: " معناه أن العبد إذا تحقق بالعبودية وصافاه الحق حتى صفا من كدر البشرية، نزل منازل الحقيقة وقارن أحكام الشريعة، فإذا فعل ذلك فهو صوفي،لأنه قد

[1] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 335.
[2] المرجع نفسه، ص 336.
[3] أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص 46.

صوفي"[1] لكن مثل هذا المفهوم إما أنه يقصر الوصول إلى الحقيقة على الصوفي، فهو وحده القادر على إدراك الحقائق، أم أنه يعمم مفهوم الصوفية وينسب لها كل من يستطيع الوصول إلى الحقيقة.وحتى صاحب اللمع نفسه يسرد لنا مفهومه الخاص عن التصوف والصوفية، والذي لا يخلو أيضا من الغموض " قال الشيخ رحمه الله: فإذا قيل لك الصوفية من هم في الحقيقة؟ صفهم لنا فقل: هم العلماء بالله وبأحكام الله، العاملون بما علمهم الله تعالى، المتحققون بما استعملهم الله عز وجل، الواجدون بما تحققوا، الفانون بما وجدوا، لأن كل واحد قد فنى بما وجد"[2] .

أما صاحب الرسالة القشيرية فيقول عن التصوف على لسان الجنيد " التصوف ذكر مع اجتماع، ووجد مع استماع، وعمل مع إتباع"[3] ويقول أيضا " إنه كالأرض يطؤها البر والفاجر، وكالسحاب يظل كل شيء، وكالقطر يسقي كل شيء"[4] وهي تعريفات مبنية أساسا على الجمع بين المتناقضات، مما يزيل عنها صفة التعريف، فالهدف من التعريف هو وضع مفهوم محدد لما نريد التعريف به، بحيث تصبح ماهيته وصورته واضحة في الذهن، أما ما قاله القشيري عن التصوف فلم يزد القارئ إلى ضياعا وابتعادا عن المفهوم الحقيقي للتصوف.

لقد حاولنا جمع هذه التعريفات لنبين أن أهل التصوف قد ساهموا بشكل كبير في جعل هذا المذهب غامض المعالم، وربما يكون ذلك عن قصد، إما لأجل التورية أو الترفع أو الاستفادة من بقية المذاهب والأفكار، من خلال تقمصها ولبس ثوبها، لكن الحقيقة حسب رأيي واضحة؛ فالتصوف مذهب مبني أساسا على علاقة روحية طرفاها الإنسان والذات الإلهية، وهو مذهب يدور ضمن دائرة واحدة مركزها الذات الإلهية، التي تمثل الهدف والمبتغى وسدرة المنتهى لدى كل صوفي، وإني لأستغرب من الباحثين حينما يحاولون الربط بين التصوف وبعض الموضوعات الأخرى، وهم خلال محاولاتهم يقرون بجوهر الاختلاف بين التصوف وهذه المجالات؛ فالدكتور زكي مبارك أسرد فصولا كثيرة في

[1] أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص 47.
[2] المصدر نفسه ، ص 47.
[3] القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف ، ص264.
[4] المصدر نفسه ، ص264.

محاولة الربط بين الشعر الصوفي وبين الشعر العفيف، متناسيا أنه أقر باختلاف المحبوب، وكأن اختلاف المحبوب الذي هو في الشعر العفيف كائن بشري سواء كان رجلا أو امرأة، لكنه في الشعر الصوفي هو خالق هذا الكائن البشري وخالق الأكوان الله عز وجل وتعالى اسمه" ولو جمعت الأقاصيص الغرامية والأقاصيص الصوفية في كتاب واحد لكانت المأساة واحدة، وإن اختلف اسم المحبوب"[1] إن هذا الاختلاف هو اختلاف جوهري وأساسي، يزيل كل علاقة بين الشعر الصوفي والشعر العفيف، وإن قلت العلاقة مازالت قائمة؛ فكلا الحبين حب وكلا العلاقتين روحية نفسية متسامية عن رغبات الجسد الدونية، لكن إن اتخذنا مثل هذا المنهاج مقياسا لإقامة أواصر العلاقة بين الأشياء،فإن مثل هذا المقياس يصل بك إلى حد الربط بين المتناقضات؛ فكل ما في الوجود لابد أن يكون هناك من نقاط متشابهة تجمع بينه، فلنأخذ كتابا مطبوعا في التصوف وكتابا آخر في الكيمياء مثلا، كلاهما كتاب، وكلاهما يحتوي عل غلاف داخله عدد من الأوراق التي كتب عليها بنفس الحبر، لكن هل يمكن أن نقول أنهما متشابهان، فهذا موضوعه علم، والآخر علم آخر بعيد كل البعد.وربما ما يربط بين الشعر العفيف والتصوف هو أنهما كلاهما تجربتين إنسانيتين، ينشد من خلالهما الشاعر بلوغ منتهى العشق عن طريق الأخلاق التي يقدسها الصوفي وينشدها خلال رحلة بحثه عن المجهول.

5_ الشعرية الصوفية:

إن ما سبق الحديث عنه من محاولات الربط بين التجربة الصوفية وبقية التجارب الإنسانية، بعامل مشترك وهو عمق الأحاسيس الوجدانية، والنزوع إلى المطلق هو في رأي تشويه لماهية التصوف، الذي ينطلق ويتأسس على عناصر شديدة الاختلاف عن منطلقات الحب العذري، وغيره من التجارب الوجدانية.

إن العالم الحقيقي للتجربة الصوفية هو عالم البرزخ أو الخيال؛ فكما هو معلوم فإن الصوفية ينطلقون من تقسيمهم الكون إلى مراتب، أدناها هو العالم السفلي وهو عالم المحسوسات، وهو العالم الذي يسير وفقا للقوانين الطبيعية الخاضعة للعقل، ثم عالم

[1] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 336.

البرزخ، وهو عالم الخيال، الذي يعتبر بالنسبة للصوفية مجال المجاهدات والمكاشفات، من أجل الوصول إلى العالم العلوي، أين تتكشف الذات الإلهية. وفقا لهذه الرؤية فإن التجربة الشعرية الصوفية هي تجربة ذهنية خالصة، تعمل على تحويل المعاني المحسوسة إلى معاني مجردة، خاضعة ونابعة عن عالم الخيال، ومتماشية مع طبيعته المعنوية المجردة، وهذا يعني أن التجارب الحسية، التي يمكن أن نصادفها في الشعر الصوفي، لا يمكن قراءتها من منطلق دنيوي، فالتعبير عن الحب العذري في الشعر الصوفي ليس مرده إلا تهيئة النفس، من أجل الدخول إلى عالم البرزخ والخيال، ومن ثم لا يمكن تصنيف شعر على أنه صوفي، إلا إذا كان وجوده ضمن عالم الخيال،

إن اهتمام الشعراء الصوفيين بعالم البرزخ، وحرصهم على انطلاق تجاربهم الشعرية منه من جهة، وعدم اهتمامهم بفنية هذا القالب الشعري، الذي يصبون فيه تجاربهم الذهنية من جهة أخرى، إن هاذين العنصرين جعلا الشعر الصوفي يتفاوت من حيث القيمة الفنية والإبداعية؛ فليس كل شاعر صوفي هو شاعر مبدع، فهناك الكثير من الصوفية الذين أبدعوا على مستوى التجربة الصوفية، لكنهم أخفقوا في أن يكونوا على نفس المستوى من الجانب الإبداعي الشعري، وإن خلفوا الكثير من الأشعار، التي ترجموا فيها معانيهم الصوفية السامية،كالحلاج مثلا الذي لا يخفى على أحد مرتبته الصوفية وقيمة أفكاره وآراءه، التي مثلت نبعا صوفيا غزيرا لا يمكن دراسة الصوفية بغنى عنه، لكن شعره الصوفي لم يكن له أي قيمة إبداعية،وإصرار هؤلاء الشعراء على خوض تجربة الشعر، دون الاستناد على موهبة شعرية ذاتية، جعلهم ينتجون شعرا ليس في حقيقته إلا اتكاء على المخزون الشعري العربي في شقه الجاهلي،فنصادف الكثير من الأشعار التي ما إن نقرأها إلا ونتذكر بها الشعر الجاهلي، لتشابهها معه سواء في المطلع أو القافية أو حتى الوزن، وإن حاولوا طمس هويتها الظاهرة، بإدخال لغتهم الإشارية عليها ومحاولتهم ترميزها، وربما يعود هذا الاتكاء إلى عجز الصوفية على تطبيق أفكارهم على أرض الواقع، فهم ينطلقون من عالم الخيال، وبالتالي يبتعدون عن كل ما هو حسي، وهذا من حيث الواقع صعب التحقيق، لذلك نجدهم يستعينون بالعالم المادي، من خلال الوصف الحسي للدلالة والوصول إلى العالم المعنوي. وهناك على النقيض الكثير من الصوفية الذين كان إبداعهم

الشعري الرفيع، على نفس مستوى إبداعهم الصوفي؛ كابن عربي ورابعة العدوية وغيرهما كثير.

إن إخفاق الشعراء الصوفيين في تجاوز العالم الحسي، والبقاء مطلقا ضمن عالم الخيال، يعيدنا مرة أخرى إلى طرح إشكالية ماهية الشعر الصوفي وحدوده، وإن كنا ننظر إلى وجود سمات وآثار الشعر الجاهلي في الشعر الصوفي، على أن الصوفيين يقتبسون من الشعر الجاهلي ويلبسونه ثوبهم، فهناك جهة أخرى يمكن أن ننظر منها إلى هذا التقمص، وهو أن الشعر الصوفي هو امتداد للشعر الجاهلي الذي حمل مضامين صوفية، من حيث أنه مبني على المزج بين العالم الحسي والصور الخيالية، حين البكاء على الأطلال وتذكر الحياة الماضية بتفاصيل متخيلة ، وتذكر الحبيبة وتصورها في أمكنة عدة، لكن يبقى الاختلاف موجودا من خلال أن الخيال المستعمل في الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام، يكون الهدف منه الاستعانة به من أجل وصف الحياة الحسية ومظاهر الطبيعة، التي هي في النهاية من العالم المحسوس، أما الشعر الصوفي فالغاية منه دائما متعالية، فهو ينطلق من الوصف الحسي، لكنه ينشد العالم العلوي والمعنوي.

6_ خصائص الشعر الصوفي:

ظل الشعر على الدوام الملجأ الآمن للصوفية من أجل بث حقائق طريقتهم، وكشف أحوال مقاماتهم وتدوينها بعناية، كما كان دائما ذالك النبع الصافي، الذي يردونه من أجل الارتواء بخلاصة مكاشفاتهم؛ فهو الشكل التعبيري الأقدر على تجسيد روحانيتهم، وتصويرها بشكل يتلمسون به تلك النورانية، التي يحلقون في فضائها وينشدون بها لذة أكبر، هي لذة القرب من الذات الإلهية.

ولقد حاول الصوفية التعبير عن هذه الرغبة، وإخراج مكنوناتهم في أشكال تعبيرية عدة؛ فأبدعوا عندما كتبوا بلغة نثرية، طبعت ولفت بلغة اصطلاحية شديدة الغموض، كما أبدعوا عندما كتبوا في الفن القصصي، الذي حولوا به طريقتهم إلى ما يشبه القصص، ولم يغفلوا في ذلك أن يلفوا قصصهم بتلك اللغة الغامضة، التي لا يستغنون عن الكتابة بها، لكن الكتابة الشعرية كانت أبرز الأشكال التعبيرية، التي كتبوا بها، كما كان الشعر الوسيلة الأكثر

ملائمة للطريقة الصوفية؛ لما يتميز به من إيجاز وروحانية تلاءم روحانيتهم، والإيجاز الذي يتمتع به الشعر حصن الصوفية من الوقوع في شرك اللغة النثرية، التي يمكن أن تظهر ما يخفونه، فتجعلهم فريسة سهلة في أفواه الفقهاء الذين يتربصون بهم في كل زمان ومكان؛ ذلك الأمان الذي يمنحه الشعر جعل الصوفية يرتاحون ويصرحون في أشعارهم بخفايا قلوبهم، فكان الشعر أكثر الأساليب التعبيرية احتواء على خفايا الطريقة الصوفية.

ولفهم الشعر الصوفي وإدراك معانيه لابد من التعرف على خصائصه التي تميزه عن أي نوع شعري آخر.

إن أهم خاصية يتميز بها الشعر الصوفي، هي تلك الرمزية العجيبة الموغلة في الغموض والإبهام، وقد عرفنا سابقا أن الصوفية قد لجئوا إلى استعمال الرمز في كتاباتهم، بل جعلوه الأساس في هذه الكتابات، بحيث لا يكاد يخلو سطر واحد ولا بيت واحد من هذه الرموز، التي لجئوا إليها كطريقة لحفظ مذهبهم والتعالي به عن بقية المذاهب والآراء، كما كان وسيلة تحميهم من ألسنة الفقهاء، ولا نستثني أحدا من الصوفية، في الاتكاء على اللغة الرمزية، حتى أن كبار الصوفية قد صرحوا في كتاباتهم، بأن ما يقولونه مبني على الرمز، ولا يفهم إلا ضمن دائرة اللغة الصوفية، التي حافظ عليها الصوفية من خلال تدوينها في كتب معروفة، أصبحت السبيل الوحيد لفهم المذهب الصوفي، كاللمع للسراج الطوسي والرسالة القشيرية لصاحبها القشيري، واصطلاحات الصوفية لابن عربي، وغيرها من الكتب التي تمثل قاموس اللغة الصوفية، كما تمثل أيضا دليل الدخول إلى العالم الصوفي للمريدين. ومن بين الصوفية الكبار الذين كشفوا عن وجود الرمز في كتاباتهم ابن عربي؛ الذي دعا قارئ ديوانه ترجمان الأشواق إلى عدم حمل كلامه على ظاهره ، واعترف له أن ما سيصادفه من أقاويل في الغزل والتشبيب، إنما يقصد بها أسرار الذات الإلهية، وقد نظم قصيدة من أجل هذا الغرض قال فيها:

" كُلَّـــمَا أَذْكُرُهُ مِنْ طَلَـــلٍ أَوْ رُبُـــوعٍ أَوْ مَغَانٍ كُلَـــمَا

وَكَذَا إِنْ قُلْتُ هَا أَوْ قُلْتُ يَا، وَأَلا، إِنْ جَـــاءَ فِيهِ أَوْ أَمَا

وَكَذَا إنْ قُلْتُ هِيَ أوْ قُلْتُ هُوَ، أوْ هُمُوا أوْ هُنَّ جَمْعًا أوْ هُمَا

وَكذَا إنْ قُلْتُ قَدْ أنجـــدَ لِي قَدر فِي شِعــرنَا أو أتهـــمَا

وَكذَا السُّحبُ إذا قُلتُ بَكتْ، وَكذَا الزَّهـرُ إذَا مَا بْتَسمَـــا

أو أُنَادِي بِحَـــداةٍ يَممُـــوا بَانَة الحَاجِرِ أوْ وُرْقَ الحِمَى

أوْ بُدُور فِي خُدُورٍ أفِلــتْ، أوْ شُمُوس أوْ نَبَــاتٍ أنْجُمَـــا

أوْ بُرُوقٍ أوْ رُعُودٍ أوْ صِبَا، أوْ رِيَاحٍ أوْ جَنُــوبٍ أوْ سَمَا

أوْ طرقٍ أوْ عَقِيقٍ أوْ نَقَــا، أوْ جِبَــالٍ أوْ تِلاَلٍ أوْ رَمَـــــا

أوْ خَلِيلٍ أوْ رَحِيــلٍ أوْ رُبَى، أوْ رِيَاضٍ أوْ غِيَاضٍ أوْ حِمَى

أوْ نِساءٍ كَاعِــباتٍ نُهَّـــــدٍ طَالِعَاتٍ كَشُمــوسٍ أوْ دُمَــى

كُلَّمَا أذْكُـــــرُهُ مِمَّا جَـرَى ذِكْرُهُ أوْ مِثْـلُهُ أنْ تَفْهَـــمَا

مِنْهُ أسْرَارٌ وَأنْوارٌ جَــلتْ، أوْ عَلتْ جَاءْ بِهَا رَبُّ السَّـمَا

لِفُؤادِي أو فُــؤادِ مَنْ لَـــهُ مِثْلُ مَالِي مِن شُروطِ العــلمَا

صِفَةٌ قُدْسِــيَّةٌ عُلـــــويَّةٌ أعلمتَ أنَّ لِصِـــدْقِي قدمَــا

فَاصْرِفْ الخَاطِرَ عَنْ ظَــاهِرِهَا، وَاطْلُبِ البَـاطِنَ حَتَّى تَعْلَــمَا "[1]

أما ابن الفارض، فتائيته الكبرى من أكثر القصائد استغراقا في الرمزية، التي أراد من خلالها التخفي وحماية نفسه من الأذى، الذي يمكن أن يلحق به إذا ما صرح بما في قلبه، فنقرأ مجموعة من الأبيات نجد أنفسنا بها أمام كم من المتناقضات، التي تصعب علينا تحديد المجال الذي رسمه لنفسه، ومن ثم تحديد ماهيته أمام ماهية الذات الإلهية، عندما يقول مثلا:

"وَتُكْرِي لِي، وَالبرُّ مِنِّي وَاصِلٌ إلَيَّ، وَنَفْسِي، بِاتِّحَادِي، اسْتَبَدَّتِ

[1] محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، ص 10،11.

وَتَمَّ أُمُور تَمَّ لِي كَشْفُ سِتْــرِهَا بِصَحْوٍ مُفِيقٍ عَنْ سِوَايَ تَغَطَّتِ"[1]

لمن الشكر؟ وممن الشكر؟ ولمن البر؟ وممن البر؟ هذين البيتين يشيران إلى مفهوم الاتحاد مع الذات الإلهية، الذي يخشى الصوفية التصريح به، وابن الفارض يعلن صراحة، أنه لا يمكن فهم شعره على ظاهره، فيقول:

"وَعَنِّي بِالتَّلْــويحِ يَفهــمُ ذَائـــــقٌ، غَنِيٌّ عَنِ التَّصْرِيحِ لِلمتعنِّتِ

بِهَا لَمْ يَبُحْ مَنْ لَمْ يُبِحْ دَمهُ، وَفِي الـ إِشَارَةُ مَعْنًى، مَالِعْبارَةُ حَدَّتِ"[2]

فأهل الذوق ليسوا بحاجة للتصريح لفهم كلام ابن الفارض، الذي يفضل التلويح والإشارة، التي تغني قارئه عن التصريح، وتحميه من شر الغوغاء من البشر، وتحقن دمه، فهو بالرمز يستأثر السلامة لنفسه، ويكفيه أن الإشارة تحمل معاني أكبر من أن تتضمنها العبارات.

ومما يعد من الرمز تلك التورية والجمع بين الأضداد، من قبيل الطباق والجناس وغيره من ألوان البديع، والتي كثيرا ما نصادفها في الشعر الصوفي، يقول ابن الفارض:

" عَتَبٌ لَمْ تَعْتِبْ، وَسَلْمَى أَسْلَمَتْ ، وَحمَى أَهْلٌ الْحِمَى رُؤْيَة رَيْ "[3]

وما عتب، وسلمى، وري إلا أسماء لعشيقاته اللواتي يقصد بهن الذات الإلهية؛ فمحبوباته في النهاية تجليات للذات الإلهية، ونعرف كيف ينظر الصوفية إلى الأنثى، التي تعتبر حسبهم أهم تجلي للذات الإلهية، وفي بيت آخر يقول:

" وَغَيْرِي عَلَى الأَغْيَارِ يُثْني، ولِلسِّوَى ، سِوَاي، يُثْني مِنْهُ عَطْفًا لعطفتي "[4]

فمثل هذه التوريات من شأنها أن تصعب الفهم، بل تجعله مستحيلا على القارئ العادي، فتلزمه العودة إلى معاجم الصوفية من أجل فك هذه الطلاسم.

[1] ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت،د.ت، ص 83.
[2] المصدر نفسه ، ص 83.
[3] ابن الفارض، الديوان، ص 22.
[4] المصدر نفسه ، ص 83.

ومن أبرز الرموز التي يستعملها الصوفية رمز المرأة؛ فهم يشيرون إلى الذات الإلهية ويسمونها بأسماء محبوبات العرب الشهيرات كليلى وسلمى وعبلة وغيرهن من الأسماء التي عهدناها في الشعر الجاهلي،فهم ينظرون إلى الأنثى على أنها إله، ويرون أن آدم الرجل محصور بين ذاتين، والذات مؤنث. ذات ظهر عنها وهي ذات الله عز وجل، وذات ظهرت عنه وهي المرأة " كآدم بين الذات الموجود هو عنها، وبين حواء الموجودة عنه، وإن شئت قلت: القدرة، فمؤنثه أيضا، فكن على أي مذهب شئت، فإنك لا تجد إلا التأنيث يتقدم"[1] إذن المرأة في الخيال الصوفي هي أهم تجلي للذات الإلهية، لذلك يتكئون على أسماء معشوقات العرب الكثيرات، فهذا عفيف الدين التلمساني يقول في ليلى:

" إِذَا اِبْتَسَمَتْ لَيْلَى بَكَى مُسْتَهَامُهَا ، فَمِنْهَا، وَمِنَّهُ بارق وَرُعُودٌ "[2]

ويقول أيضا:

" رَأَوْا عَطْفَ لَيْلَي قَدْ تَثَنَّى، فَأَشْرَكُوا وَقَدْ يَتَثَنَّى حُسْنُهَا وَهُوَ مُفْرَدٌ! "[3]

وفي هذا البيت إشارة إلى الأحادية، التي يؤمن بها الصوفية، وينظرون إليها من خلال التعددية، فقد يتثنى الحسن ويتعدد، لكنه في النهاية حب لذات واحدة، يتجلى حسنها من خلال ذوات متعددة.

كما يقول في ليلى أيضا:

" هَذِهِ أَنْوَارُ لَيْلَيْ قَدْ بَدَتْ فَلِسَلْبِ الرُّوحِ يَا صَاحُ تهي

فَالفَتَى مَنْ سَلَبَتْهُ جُمْلَةً إِنَّمَا مَيِّـتُ هَوَاهَا ذَاكَ حَيْ "[4]

أما سلمى فيقول فيها:

" قِبَابٌ بِالعَوَاصِمِ ذَاتِ سَفْحٍ لِسَلْمَى دَائِمُ الدَّمْعِ السُّفُوحِ

[1] صابر طعيمة، الصوفية معتقدا ومسلكا، دار عالم الكتب للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، الرياض1985، ص172.
[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص 91.
[3] المصدر نفسه ، ص 77.
[4] المصدر نفسه ، ص 268.

تَبَسَّمَ ثَغْـرُهَا واللَّيْـــلُ دَاجٍ فَنَبَّهَتِ النَّدَامَى لِلصَّبُـوحِ "[1]

ولأسماء من حب الشاعر نصيب، فهي التي قال فيها:

"أَقَامَتِ عَلَيَّ الحَدَّ أَسْمَاءُ ذَاتُهَا فَهَلَّا أُقِيمَ الحَدُّ فِي مَنْ يُحَدِّدِ "[2]

ويعبر عن رؤيته لجمال الذات الإلهية في الكون المتجلي في حبيبته أسماء؛ فيقول:

"مَنَعَتْهَا الصِّفَاتُ، وَالأَسْمَـاءُ أن تَـــرَى دُونَ بَـــرقعٍ أسماءُ

قَدْ ضَلَلنَا بِشعرهَا وَهُو مِنهَا، وَهَدتـــنَا بِهـــا لَها الأضـواءُ !

كَيفَ بِتنا مِن الظَّمأِ نَتشاكَى، يَا لقومِي وَفِي الرِّحالِ المَاءُ؟ !

كَمْ بَكينَا حُزنًا بِمن لَو عَرفنا كان من شِـــدَّةِ السُّرُورِ البُكاءُ

نَحنُ قَومٌ مِتنا -وَذلكَ فَرضٌ- فِي هَـــــواهَا فَلْيَيْأسِ الأحياءُ! "[3]

فما عشق سلمى أو ليلى أو أسماء أو علوة في مكان آخر إلا عشق لذات الله، التي يؤمن العفيف مثله مثل جميع الصوفية أنها تتعين في كامل الموجودات، وأن الإنسان هو الصورة الكاملة له، وأن المرأة هي أصدق وأدق وأكمل الصور التي يتجسد فيها الله عز وجل حسب فكرهم.وقد نبه ابن عربي في كتابه ترجمان الأشواق إلى أن تغزله في شعره، إنما يقصد به كشف الأسرار الإلهية، وأنه لجأ إلى أسلوب الغزل والتشبيب رغبة منه في جذب القارئ، فالنفوس المرهفة تهوى حديث العشق والأنس " فاستخرت الله تعالى تقييد هذه الأوراق، وشرحت ما نظمته بمكة المشرفة من الأبيات الغزلية، في حال اعتماري في رجب وشعبان ورمضان، أشير بها إلى معارف ربانية، وأنوار إلهيه، وأسرار روحانية، وعلوم عقلية، وتنبيهات شرعية، وجعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب، لتعشق النفوس بهذه

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص 72.
[2] المصدر نفسه ، ص 77.
[3] المصدر نفسه ، ص 31.

العبارات، فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها، وهو لسان كل أديب ظريف، روحاني لطيف"[1]

أما الرمز الثاني الذي يضاهي رمز المرأة من ناحية الكم في الشعر الصوفي، فهو رمز الخمر، هذا المصطلح ذو الأصول الجاهلية وجد مكانة مرموقة عند الشعراء الصوفيين، الذين ألبسوه ثوب العرفانية والربوبية، بعد أن كان رمز البذخ والمتعة في الشعر الجاهلي، ومن بعده عصر الإسلام في شقه العباسي.

لقد دأب العرب منذ القديم على وصف الخمر، واهتموا بها شديد الاهتمام، فتفننوا في وصف أنواعها، وألوانها، وطريقة عصرها وطبيعة مزجها، كما اهتموا بأصلها والبلاد التي جاءت منها " وقد تصرف العرب في أسماءها وكناها، بحسب اللون، ودرجة الإسكار، والبلاد التي كانت تجلب منها، ومن ذلك أنهم كانوا يسمون نبيذ الشعير الجعة، ونبيذ العسل البتع، أما المزر فنبيذ الحنطة، والسكركة اسم معرب لخمر الحبشة"[2]

والخمر في الشعر العربي تدخل ضمن الأدب الصريح،لكن ألفاظها قد عرفت تطورا تدريجيا ملحوظا، منذ العصر الجاهلي إلى أن وصلت إلى مقامات عليا من الإبداع؛ سواء من ناحية الألفاظ، أو من ناحية الصور والتشبيهات، التي أبدعها خاصة شعراء العصر العباسي، هذا العصر الذي عرف حالة غير مسبوقة من الترف والمجون، كانت أرضا خصبة لتطور لفظ الخمر وتطور الذوق الشعري في وصفها.

" وقول أبي الهندي:

سَيُغنِي أبا الهنديِّ عن وَطبِ سَالمٍ أباريقٌ لم يعلقْ بِهاَ وضـــر الزَّبَدِ

مُقــدِّمَةٌ قَـزا كَـــــــأنَّ رِقَابــهَا رِقابُ بَناتِ الماءِ رِيعتْ منَ الرَّعدِ

ولا يخفى أن وصف أباريق الخمر من خلال هذه التشبيهات، قد تطور بتطور الذوق الذي أرهفته المدينة، فبينما بدا الإبريق المجلل بالكتان الأبيض في هيئة ظبي بربوة، بدا من

[1] محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، ص 10.

[2] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الاندلس، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى 1978، ص328.

بعد صورة إوز معوج الرقاب، وزاد أبو الهندي من الصورة المستوحاة من الطيور المائية (بنات الماء) أنها تسبح مفزعة من قصف الرعود، ونلاحظ من خلال هذه التشبيهات كيف انتزع الشعراء المشابهة بين المتضايفين من خلال إدراك حسي للموضوع، أو للشكل الخارجي في كليته وشموله، ولئن كانت الصورة قد خصصت من الموضوع جزءا بعينه (رقبة الإبريق) التي تناظر في انحنائها رقاب بنات الماء، إلا أننا لا يمكن بحال أن ندرك هذا الجزء إلا بوصفه محيلا على كل واحد متماسك."[1]

وجاء الصوفية ليجدوا أمامهم إرثا غنيا من شعر الخمريات العربي، وتناولوه بطريقتهم فحولوه من شعر صريح إلى شعر عرفاني روحي، اتكأ عل الكم الكبير من الصور

والأخيلة، التي أبدعها الشعراء العرب، بعد أن جردوها من الإباحية والمجون، التي كانت مصاحبة لوجودها، وكانت بداية تناول مصطلح الخمر مع ذي النون المصري، الذي استعمل ألفاظ الكأس والشراب مجازا، دالا بهما على حالة متقدمة من الغياب والفناء في الذات الإلهية، وقد تحدث القشيري في رسالته عن قدم هذه الألفاظ في المذهب الصوفي، عندما تناول رسالة كتبها يحي بن معاذ الرازي (258هـ- 874م) إلى أبي يزيد البسطامي (261هـ- 877م) قال فيها: " هاهنا من شرب كأسا من المحبة لم يظمأ بعده، فكتب إليه أبو يزيد: عجبت من ضعف حالك ! هاهنا من يحتسي بحار الكون وهو فاغر فاه يتزيد. واعلم أن كاسات القرب تبدو من الغيب ولا تدار إلا على أسرار معتقة، وأرواح عن رق الأشياء محررة"[2] ، وأبو يزيد البسطامي يفسر لنا بإجابته هذه المعاني الحقيقية للشرب والخمر عند الصوفية؛ فالإنسان متى صدقت نيته في التعامل مع الله عز وجل من خلال مجاهداته، تتولد في نفسه حاسة الذوق، فيتذوق كل المعاني التي يجدها في تلك المجاهدات، وهذا ما يدعوه إلى الشرب، وهو شرب معنوي، والشرب مع الذوق لذة تدعوه للمزيد، فيصل إلى مرحلة يصبح فيها هذا الشرب صحوا لا سكرا، وهذا معنى قوله: " من يحتسي

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص337.
[2] القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف ، ص86،87 .

بحار الكون وهو فاغر فاه يتزيد"[1] أي أنه لا يرتوي ولا يشبع من لذة الصحو مهما شرب من دلو المحبة الإلهية.

لقد رأى الصوفية أن مجاهداتهم تدخلهم في حالة من الغياب ومن ثم الفناء في الذات الإلهية، ورأوا في ذلك شبها كبيرا بما يحدث لشارب الخمر من غياب عن الوعي، فاستعاروا هذه الألفاظ واستعانوا بها عندما استحال عليهم إبداع ألفاظ أخرى تصف حالات غيابهم وفنائهم، " ومن جملة ما يجري في كلامهم الذوق والشرب، ويعبرون بذلك عما يجدونه من ثمرات التجلي ونتائج الكشوفات وبوادر الواردات، وأول ذلك الذوق ثم الشرب ثم الري، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الري، فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الري صاح، ومن قوي حبه تسرمد شربه، فإذا دامت به تلك الصفة لم يورثه الشرب سكرا، فكان صاحيا بالحق، فانيا عن كل حظ، لم يتأثر بما يرد عليه ولا يتغير عما هو به، ومن صفا سره لم يتكدر عليه الشرب، ومن صار الشراب له غذاء لم يصبر عنه ولم يبق بدونه."[2]

وهذا عفيف الدين التلمساني يصف خمر المحبة، واختلافها عن الخمر الحقيقية، في أن مدمنها يصل بعد السكر إلى الصحو، ويدوم الصحو بكم السكر وشدة الإدمان :

"وَدَارَتْ عَلَيهم مِن سُلافَة ريقُــهَا طَلا قَبْل إعْصَارِ العَصِيرِ اعْتصَارُهَا

مُدَامٌ يُدِيمُ الصَّحوَ إدمانُ شُربِها، وإن أسْكرتْ صَرْفَ العِقَارِ عِقَارُهَا

وعِندي بها صَحوٌ، وسُكرٌ، كِلاهُمُ حَبَانِيـــــهِ خِمارٌ حَواهُ خِمــارُهَا! "[3]

وقد تحدث القشيري عن ثنائية السكر والصحو والعلاقة بينهما " فالصحو: رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة، والسكر: غيبة بوارد قوي...واعلم أن الصحو على حسب السكر، فمن كان سكره بحق كان صحوه بحق، ومن كان سكره بحظ مشوبا كان صحوه بحظ صحيح

[1] القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف ، ص 86،87.
[2] المصدر نفسه، ص86.
[3] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 123.

مصحوبا، ومن كان محقا في حاله كان محفوظا في سكره، والسكر والصحو يشيران إلى طرف من التفرقة، وإذا ظهر من سلطان الحقيقة علم أن صفة العبد الثبور والقهر، وفي معناه أنشدوا: (من الوافر):

إذَا طَلَعَ الصَّباحُ لِنجمٍ راح تَساوى فيه سَكْرانٌ وَصاحِ"[1]

إن هذه الخمر التي يشربها الصوفية، فيصلون بشربها إلى هذه الحالات المتقدمة من الغياب والفناء، هي خمر قديمة قدم الأزل، لا تعصر من الكرم، بل هي طيبة من أصل طيب، أسكرت هؤلاء الشيوخ الذين عرفوها من قبل أن يخلق الكرم، وفي هذا المعنى كتب ابن الفارض قصيدة طويلة سماها الشراح بالخمرية، لما كان فيها من وصف للخمر الصوفية وأحوال مكاشفاتها " ولعل أول ما يلاحظ على هذه القصيدة الميمية، أنه لم يؤثر عن ابن الفارض في شأنها تسمية سماها بها على نحو ما فعل بالتائية الكبرى، ومع ذلك فقد عرفت الميمية باسم الخمرية ؛ وأكبر الظن أن شراحها هم الذين أطلقوا عليها هذا الاسم، واستخلصوه من موضوعها وهو وصف المدامة أو الخمرة، التي كنى بها الشاعر عن المحبة الإلهية، أو المعرفة الإلهية. وليس من شك في أن هذه التسمية ملائمة كل الملائمة لما تشتمل عليه القصيدة "[2]

يقول الشاعر في هذه القصيدة:

"شَربنا، على ذِكرِ الحَبيـبِ مُدامَـةً، سَكِرنا بها، منْ قَبلِ أنْ يُخلقَ الكَرمُ

لَها البَدرُ كَأسٌ، وَهيَ شَمسٌ، يُديرُها هِلالٌ، وكَمْ يَبدُو إذا مُزِجتْ نَجمُ

وَلَولا شَذاها ما اهْتدَيـــتُ لِحــانِها؛ وَلَولا سَنَــاها ما تَصوَّرها الوَهْــمُ

وَلَم يُبقِ مِنها الدَّهرُ غَيرَ حَشاشَـــةٍ، كَأنَّ خَفاها، فِي صُدورِ النُّهى، كتمُ

فَإنْ ذُكِرتْ في الحَيِّ أَصْبحَ أهــلُهُ نَشاوى، وَلا عَارٌ عَلَيْــهمُ ولا إثْــمُ

وَمِنْ بَينِ أحْشاءِ الدِّنَانِ تَصاعــدتْ، وَلَمْ يَبقَ مِنها، في الحَقِيقةِ، ولا اِسْمُ

[1] القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص85،86.
[2] محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، ص 100،101.

وإن خَطَرَتْ يَومًا على خَاطِرِ امْرِئٍ أقامَتْ بِهِ الأفراحُ، وَارتَحَـلَ الهَـمُّ

ولَوْ نَظَرَ النَّدْمانُ خَتَــمَ غِنائِـــــها، لَأسْكرهمْ مِن دونِـها ذلك الخَـتْمُ

وَلَوْ نَضَحُوا مِنها ثَـرَى قَبرَ مَيِّـــتٍ، لَعادَتْ إلَيهِ الرُّوحُ، وانْتعشَ الجِسـمُ

وَلَوْ طَرَحُوا مِنْ فِيءِ حائِطِ كَرْمِها، عَلِيلا، وقَدْ أشْفى، لَفَـارَقَهُ السَّـقْمُ

وَلَوْ قَرَّبُوا مِنْ حانِها، مُقْعدا مَشَى، وَتَنطِقُ مِن ذِكْرى مَذاقَتِها البـــكْمُ

وَلَوْ عَبِقَتْ فِي الشَّرْق أنْفاسُ طِيبِها، وَفي الغَربِ مَزكـومٌ، لَعادَ لَه الشَمُّ

وَلَوْ خُضِّبَتْ، مِنْ كَأسِها، كَفُّ لامِسٍ لَما ضَلَّ في لَيلٍ، وَفي يَـدِه النَّجْمُ

وَلَوْ جَلَيتَ سِرًّا، على أكمه غَــدا بَصِيرا، وَمِن رَواوقِها تسمــعُ الصَّمُ

وَلَو أنَّ رَكْبًا يَمَّمُوا تُرْبَ أرْضِهـا، وَفي الرَّكْـبِ مَلْسوعٌ، لَما ضَرّهُ السُمُّ

وَلَوْ رَسمَ الرَّاقِي حُروفَ اِسْمِها، عَلى جَبينِ مُصابٍ جُـنَّ، أبْرَأهُ الرَّسْـمُ

وَفَوقَ لِـواءِ الجَيْشِ لَوْ رُقِمَ اسْمُهَا، لَأسْكَرَ مِنْ تَحتِ اللّـــوا ذَلكَ الرَّقْمُ"[1]

إن قراءة هذه القصيدة على ظاهرها يحيلنا إلى أن الشاعر في حالة عظيمة من النشوى، وهو يعاقر كؤوس الخمر، التي حملته إلى دنيا مغايرة ليس فيها إلا ما هو جميل، ومعها يصبح الصعب سهلا والمستحيل واقعا ملموسا. لكن من يقرأ القصيدة على هذا النحو ليس إلا واهما متوهما، بعيد عن عالم الصوفية، وجاهل لمقاصد ألفاظهم ومعانيهم.

يبدأ ابن الفارض قصيدته بذكره لحبيبه، الذي كان من أجله الشرب والسكر، إنه الله عز وجل، معشوق الصوفية ومقصد آمالهم وأفعالهم، إن ما شربه ابن الفارض ليس خمرا عادية، بل هو شرب وارتوى محبة وولعا بذات الله عز وجل، تلك المحبة التي خلقت في قلبه قبل أن يخلق الكرم وتعصر العنب، تلك المحبة أصبحت نورا يضيء قلب الشاعر فيهديه إلى طريق الحق، نور يضيء القلب ويضيء الطريق، ويشق طريقه من الأعماق

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص140،141.

ليضيء الفضاء، فيعم النور المكان، ويغمر قلب كل من ينشد المحبة، محبة الذات الإلهية، التي يصبح معها الحلم واقعا، والخيال عالم الحقيقة، وتتخلص معها النفس من قيودها الجسدية، وأمراضها الوهمية.

"تُهذِّبُ الأخلاقُ النَّدامى، فَيَهتــدي، بِها، لِطريقِ العَزمِ، مَنْ لا لَهُ عَزْمُ

وَيكرمْ مَنْ لَم يَعرفِ الجُــودَ كَفُّهُ، وَيَحلُمْ، عِنْدَ الغَيظِ، مَن لا لَهُ حِلمُ

وَلَوْ نالَ فدمُ القَومِ لُثمَ فدامِــها، لَأكسبَـهُ مَعنى شَمائِلِــها اللَّثــمُ "[1]

إن فهم مقصد الشاعر في الرمز بالخمرة للمحبة والفناء في حضور الذات الإلهية، هو وحده يفسر كيف أن هذه الخمر تهدي للحقيقة، وتهذب أخلاق السكارى. بالمحبة وحدها يصبح البخيل جوادا، ويتعلم سريع الغضب والمتهور الحلم والتعقل، بل أكثر من ذلك؛ فمجرد الاقتراب من الذات الإلهية يكسب الإنسان صفات الله عز وجل ،ويفيض عليه من نورانيته.

ونلاحظ في هذه القصيدة استعانة الشاعر بكل ألفاظ وأدوات الخمر العادية؛ كالمدامة، والكأس، والحانة، والكرم، والسكر، والفدام الذي هو غطاء إبريق الشراب، وغيرها من الألفاظ التي تؤكد في كل مرة عجز الشعراء الصوفيين، عن التخلي عن العالم المادي الذي ينبذونه في الحقيقة، ورغم أنهم ينشدون الخيال وعالم البرزخ، إلا أنهم يعيشون فيه بطاقة مستمدة من العالم الحسي، الذي يدعون نبذه ومفارقته.

"يَقُولونَ لي: صِفْها، فَأنتَ بِوصْفِها خَبيرٌ، أجَل !عِندي بِأوصافِها عِلْمُ

صَفاءٌ، ولا ماءٌ، ولُطفٌ، ولا هَوا ونُورٌ، ولا نارٌ، وروحٌ، ولا جِسمُ

تَقدَّمَ كُـــــلَّ الكائِنــاتِ حَدِيثُــها، قَدِيما، ولا شَكلَ هُناكَ، ولا رَسمُ

وَقامَتْ بِها الأشْياءُ، ثُمَّ، لِحِكمَــةٍ، بِها احْتَجَبتْ عَنْ كُلِّ مَنْ لا لَهُ فَهْمُ

وَهامَتْ بِها رُوحِي،بِحيثُ تَمازَجا، اتّـ حادًا، ولا جـرم تخللــه جـــرم

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص141،142.

فَخمرٌ، ولا كَـرمٌ، وآدمٌ لــي أبٌ، وكَرمٌ، ولا خَمـرٌ، ولي أُمُّها أُمُّ

ولُطفُ الأواني، في الحَقِيقةِ، تابــعٌ لِلطفِ المَعاني، والمَعاني بِها تَنمو

وقَد وَقعَ التَّفـريقُ، والكُلُّ واحِـدٌ، فَأرْواحُنا خَمرٌ، وَأشباحُنــا كَـرْمُ

ولا قَبلَها قَبـلُ، ولا بَعدَ بعــدَها، وَقَبلِيَّةُ الأبْعادِ، فَهيَ لَهَـــــا حَتْــمُ

وَعَصرُ المَدى مِن قَبلِهِ كانَ عَصـرُها، وَعَهدُ أبينَا بَعدَها، وَلَها اليُتـــــمُ "[1]

وتظهر هذه الأبيات أن الخمر التي يتحدث عنها الشاعر ويصف محاسنها ليست تلك الخمر العادية، وتظهر هنا رمزية الخمر، التي يصفها الشاعر الذي هو الأكثر علما بها، فهي عنده الأولى والأقدم، كانت عندما لم يكن شيء من الموجودات، هي الصفاء والنور.ولا شك أن الذي له علم قليل بمذهب الصوفية يكتشف بلا عناء أن هذه الخمر إنما يرمز بها الشاعر إلى الذات الإلهية، التي كانت قبل جميع الموجودات، التي هي أصلها وسبب وجودها، إلا أنها، ولحكمة إلهية احتجبت عن هذه الموجودات التي خلقتها، لكن هذه الموجودات تتوق إلى خالقها وخاصة النفس الإنسانية، حنينها جعلها تبحث عن هذه الذات، التي هي عندها جزء منها قد تفرق عنها، ونفس الشاعر في بحثها عن الذات الإلهية، إنما تنشد جمع ما تفرق، ولحظة الإتحاد هي لحظة الفناء والذوبان، هذه اللحظة التي إذا وصل إليها الإنسان وفاز بها، ظفر بالأبدية ونعم بها.

"وَقالُوا: شَرِبْتُ الإثْمَ !كَلاَّ، وَإنَّما شَرِبتُ الَّتي، فِي تَركِها، عِندِيَ الإثمُ

هَنِيئًا لِأَهْلِ الدِّيرِ !كَمْ سَكِرُوا بِها، وَما شَرِبُوا مِنْها، وَلَكِنَّهُمْ هَمُّــوا

وَعِنْدي مِنْها نَشْوَةٌ، قَبْلَ نَشْـأتِي، مَعِي أبَدًا تَبْقى، وَإن بَلِــيَ العَظْمُ

عَلَيكَ بِها صِرفًا، وإن شِئتَ مَزْجَها، فَعَذْلُكَ عَنْ ظُلْمِ الحَبِيبِ هُوَ الظُّـلْمُ

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص142.

فَدُونَكَها في الحَانِ، وَاسْتجلـها بِهِ، عَلى نَغَمِ الألحانِ،فَهيَ بِها غَنــمُ "[1]

وعندما تفهم الخمر بمعناها الحقيقي الذي يقصده المتصوفة، يصبح من حق الشاعر أن يستغرب ممن يعتبرون شربها إثما وحراما، هو يشرب المحبة، ويسكر بذكر المحبوب، الذي هو الله عز وجل،هذا الإله الذي يسكر بحبه كل من يعرفه من أي ديانة كان.وكل من ذاق حبه عاش الدهر، فالصحو الحقيقي لا يكون إلا بعد السكر.

"وَفي سَكْرَةٍ مِنها، وَلَوْ عُمرُ ســـاعَةٍ، تَرى الدَّهْرَ عَبدا طائِعا، وَلَكَ الحُكْمُ

فَلا عَيْشٌ، في الدُّنْيا، لِمَن عاشَ صاحِيًا، وَمَنْ لَم يَمُتْ سُكْرا بِها فاتَهُ الحَـزْمُ

عَلى نَفْسِهِ، فَلْيَبْكِ مَنْ ضـــاعَ عُمرُهُ، وَلَيْسَ لَهُ فِيها نَصِيبٌ، وَلا سَــهْمُ "[2]

وهذه الفكرة هي نفسها التي عبر عنها القشيري عند الحديث عن حقيقة السكر والصحو، التي أشرنا إليها فيما سبق.

والحقيقة أن الرمز ملائم تماما للمذهب الصوفي، الذي يقوم أساسا على عوالم خفية لا يقبلها العقل، ومن ثم كان لزاما عليهم أن يبدعوا لغة من نوع آخر، تلاءم مذهبهم القائم على الخيال والبرزخ، وهذا في الحقيقة من أهم الأسباب التي جعلت من الرمز الخاصية الأكثر طغيانا على الأدب الصوفي.

كما يرجع استعمالهم لهذه الرموز والألفاظ إلى أسباب أخرى لخصها القشيري في قوله: " من المعلوم أن كل طائفة من العلماء لهم ألفاظ يستعملونها انفردوا بها عمن سواهم، تواطئوا عليها لأغراض لهم فيها من تقريب الفهم على المخاطبين بها، أو تسهيل على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها، وهذه الطائفة مستعملون ألفاظا فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والإجمال والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص143.
[2] المصدر نفسه ، ص143.

أهلها، إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلف أو مجلوبة بضرب تصرف، بل هي معان أودعها الله تعالى قلوب قوم واستخلص لحقائقها أسرار قوم."[1]

لقد حاولنا في هذا الفصل أن نتحرى عن الأدب الصوفي، وعلاقاته المتداخلة مع الأنواع الأدبية الأخرى، التي تدخل ضمن نطاق الأدب العربي، واهتممنا بالشعر كونه اللون الأدبي الأكثر استعمالا من الجانبين؛ هو أكثر الأنواع الأدبية استعمالا في الأدب العربي منذ بداياته مع الأدب الجاهلي وصولا إلى عصرنا هذا، كما أنه أحب الأشكال الأدبية استعمالا عند أهل التصوف، كونه الأقدر على مواكبة مقاماتهم وأحوالهم المختلفة، كما أنه الأكثر قدرة على ترجمة مواجيدهم وحالاتهم النفسية المضطربة.

إن العلاقة ظاهرة شديدة التداخل، يصعب فك نقاط الاشتباك بينهما، لذلك بقي الجدال بين تحديد ماهية النوعين إلى يومنا هذا، ولا أعتقد أن التفريق بينهما بهذه الأهمية، كلاهما يعطي للآخر بقدر ما يأخذ منه، الشعر يقدم للتصوف قالبا جاهزا، يبث فيه ومن خلاله كل ما يجود به من تواصل وفناء في عالم الملكوت، والتصوف يقدم للشعر مخزونا كبيرا من المعارف التي تثري الأدب العربي وتزيد من قيمته.

[1] القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص72،73.

الفصل الثاني

الحضور الصوفي في الأدب الرومـــانسي

المذاهب الأدبية
المذهب الرومانسي
1_ المناخ الممهد لظهور الرومانسية
1_1_ الفلسفة التحررية وإرادة التغيير
1_2_ حركة الإصلاح والطبقة البرجوازية
1_3_ التطور العلمي ومرحلة العقل
1_4_ مبادئ الثورة ومتغيرات العصر
1_5_ الأسفار والرحلات
1_6_ التيارات الفلسفية
1_7- تأثير الأدباء
1_8_شعر القبور واكتشاف الأدب القديم
2_ خصائص المذهب الرومانسي
2_1_ نبذ العقل
2_2_ الدعوة إلى الهدم من أجل التقدم
2_3_ بطل رومانسي على أنقاض بطل أسطوري
2_4_ تدين بطابع جديد
2_5_ المرأة والحب
2_6_ الطبيعة
3_ الرومانسيون الأوائل
3_1_ جان جاك روسو
3_2_ مدام دو ستال
3_3_ شاتوبريان
3_4_ ألفرد دي موسيه
3_5_ لامارتين
3_6_فيكتور هوجو
4_ بين الرومانسية والتصوف
4_1_ المرأة والحب
4_1_1_ في الأدب الرومانسي
4_1_2_ في الأدب الصوفي
4_2_ الطبيـــعة
4_2_1_ في الأدب الرومانسي
- الطبيعة كائن حي
- الطبيعة مثال الحسن والجمال
- الطبيعة رمز الشباب والتجدد
- الطبيعة ملجأ ومهرب
- الطبيعة موطن السعادة
- الليل والعواصف وأمواج البحار العاتية

4_2_2_الطبيعة بين الشاعر الرومانسي والشاعر الصوفي
5_ الأثر الصوفي في شعر محمود حسن إسماعيل الشاعر الرومانسي

المذاهب الأدبية :

لقد عكف الكثيرون على الخلط بين مفاهيم مختلفة، بين الأدب والفلسفة والنقد، نظرا لقوة العلاقة بين هذه المجالات، وصعوبة الفصل بين محتوياتها، التي تتداخل فيها المشاعر والأفكار الإنسانية النابعة في الأصل من وحدة العقل البشري.لكن هذا لا يلغي ضرورة الفصل بين هذه الموضوعات لإعطائها مجالات أوسع، وتمكينها من المضي نحو مزيد من الدقة والتفصيل، للوصول إلى التعرف أكثر على كنه الذات البشرية وفهم مكنوناتها.

إن الأدب هو تطبيق للأفكار التجريبية بوسائل فنية، وتعني كلمة مذهب"جملة من الخصائص والمبادئ الأخلاقية والجمالية والفكرية تشكل في مجموعها المتناسق، لدى شعب من الشعوب، أو لدى مجموعة من الشعوب في فترة معينة من الزمان، تيارا يصبغ النتاج الأدبي والفني بصبغة غالبة تميز ذلك النتاج عما قبله وما بعده في سياق التطور"[1] إن نشأة أي مذهب من المذاهب الأدبية هو في الحقيقة وليد مجموعة من العوامل المتداخلة، التي تحصل في مكان وزمان معينين؛ وأهم هذه العوامل هي البيئة والإنسان؛ فالأديب يتأثر ببيئته ويتفاعل معها سلبا أو إيجابا، ويختلف تأثير الطبيعة باختلاف تضاريسها وتنوعها، وتختلف الأذواق والأحاسيس باختلاف الأمكنة والمناخات؛ ويتبع ذلك اختلاف الطبائع والأذواق،كما أن للمجتمع في حد ذاته تأثيرا كبيرا على الأديب وإنتاجه الأدبي، باعتباره كائنا يعيش ضمن هذا المجتمع ويتفاعل معه، وتختلف المجتمعات عن بعضها البعض باختلاف البيئة،واختلاف المؤثرات الاقتصادية والاجتماعية وكذا الحضارية، كما أن المجتمع الواحد يختلف من زمان إلى زمان بحسب العوامل الطارئة عليه.

إن حصول هذا الاختلاف من مجتمع إلى آخر أو داخل المجتمع نفسه، تترجمه ذوات ذواقة إلى فن أو أدب، تظهر سماته ومميزاته المختلفة والجديدة بعد مدة طويلة من الزمن، وهذا ما نسميه المذهب، وهو لا يولد بين ليلة وضحاها، وإنما هو يتدرج في النشوء كما

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، ص 7.

يتدرج في التطور ويتدرج أيضا في الفناء، ليترك الساحة أمام ميلاد مذهب آخر يكون أكثر قدرة على التعبير عن ماهية المجتمع المعاصر له.

وتبعا لهذا فإن التاريخ الإنساني قد رافق تطوره الفكري والحضاري عدة مذاهب أهمها كانت: الكلاسيكية؛ والتي تعد من أقدم المذاهب التي ولدت في أوروبا ، وكانت معبرة عن توجهات الأوروبيين آنذاك، الذين كانوا يحتكمون إلى سلطة الدين والإقطاع، ثم جاءت الرومانسية التي واكبت ثورة العمال ضد الإقطاع، وسمحت للذات الإنسانية أن تعبر بحرية أكبر عن جوهرها ، وأعطتها مساحات هائلة لأن تستشعر ما حولها، وتنظر إليه بأذواق مختلفة؛ فكان ذلك بداية لميلاد مذاهب جديدة كالرمزية ومن ثم السريالية. ومن خلال دراستنا سنحاول أن ندرس أهم هذه المذاهب، والسمات المشتركة بين خصائصها وخصائص الأدب الصوفي، وذلك محاولة منا لتقصي آثار الأدب الصوفي المتغلغل في أعماق روح هذه المذاهب .

المذهب الرومانسي :

إن كل عصر من العصور يحمل في طياته بذور التغيير، حبا في الاختلاف والتميز، على أساس يخدم أفكار ومبادئ المجتمعات التي تعيش هذا العصر، وتبعا للتغيرات التي تطرأ على هذه المجتمعات، تظهر في المجتمع أفكار واتجاهات أدبية، تنطق بروح هذا العصر، وتحمل همومه وانشغالاته، وكذا تطلعاته التي يصبو إليها؛ لذلك لا يمكن أن يتم ميلاد مذهب من المذاهب الأدبية بين ليلة وضحاها، بل هو عملية تطور تمر بمراحل مختلفة، تماما كتطور العصور والحضارات.

ووفقا لما مر، لا يمكن أن نتحدث عن المذهب الرومانسي كثورة، حدثت في المجتمع الأوروبي على الصعيد الأدبي، بمعزل عن بقية الثورات، التي حدثت في نفس المجتمع، في الوقت ذاته، على صعيد المجالات الفكرية والسياسية والاقتصادية؛ فتغير الأفكار في مجتمع من المجتمعات يحدث على أصعدة مختلفة، بشكل متداخل، ينمي بعضه بعضا، لذلك لابد من الإشارة إلى المذهب الليبرالي أو ما يسمى بالنزعة التحررية، التي ظهرت في أوروبا، وأفضت مبادئها إلى ميلاد الثورة الفرنسية، التي كرست مبادئ الحرية والمساواة والإخاء كشعارات وأسس تقوم عليها "فالرومانتيكية والليبرالية مذهبان متداخلان، كلاهما يستهدف التحرر، الرومانتيكية تستهدفه في الأدب والفن، والليبرالية في السياسة وشؤون الحكم"[1] ، فالليبرالية منهج فكري هو نتاج تطور على صعيد الأفكار الأوروبية، جعلها تتخلص بشكل كامل من كل أنماط الحياة والتفكير المنغلقة، التي كانت سائدة في أوروبا في العصور الوسطى، " فهي رد فعل لوطأة الواجبات التي أثقلت كواهل الناس في الحياة السياسية والاقتصادية والدينية والفكرية، فكانت التحررية هي المبدأ الجامع الذي التقت عليه أفكار المضطهدين من الشعب أو عامة الناس"[2] وبالتالي فالرومانسية هي جزء من هذه الثورة التي غيرت المجتمع الأوروبي، وحررته من قيود عصور الظلام (العصور الوسطى) .

[1] حلمي مرزوق، الرومانتيكية والواقعية في الأدب "الأصول الإيديولوجية"، ص 17.
[2] المرجع نفسه، ص 18.

اشتقت كلمة رومانسية من كلمة (رومانيوس Romanius) التي أطلقت على لغات العصور الوسطى القديمة التي كانت تعتبر لهجات عامية للغة اللاتينية، وأرجع البعض أصلها إلى كلمة رومان (Roman) التي تعني في العصور الوسطى حكاية المغامرات الشعرية أو النثرية، خيالية كانت أو واقعية، وتأخذ من المشاهد الريفية مادة لها بما فيها مما يثير الإعجاب والرهبة، وما يثير الفزع والوحشة، ثم أصبحت في الأدب الإنجليزي تعنى بالأشياء المرتبطة بالخيال فقط، وأول ظهور لهذا المصطلح كان في ألمانيا في القرن الثاني عشر، بشكل غير واضح وغير محدد المعالم؛ فأحيانا كان يطلق على القصص الخيالية، كما كان يطلق على التصوير المثير للانفعال، ويطلق أيضا على المغامرات والحب والفروسية، كما كان يعني الخروج عن القواعد والمألوف، وعنوا به أيضا الأدب المكتوب باللغات المحلية غير اللغات القديمة، كالفرنسية، والبرتغالية والإسبانية .

ويرجح أن أول ناقد استعمل هذا المصطلح أدبيا ونقديا هو الناقد الفرنسي (تيودونير 1776)، وأول من وضع مصطلح الرومانسية كنقيض للكلاسيكية كان (فريدريك شليجل) ثم تبعته بعد ذلك (مدام دي ستال) ؛ لذلك نعت بالرومانسية شعراء ومسرحيون عاشوا قبل عصر الرومانسية، لأنهم جاءوا في عصورهم بأفكار وأشياء جديدة، عكس ما كان سائدا في تلك العصور، من بينهم نذكر شيكسبير وموليير ودانتي ...؛وكان هذا اللفظ يطلق على هؤلاء الشعراء والمسرحيين، ويراد به وسمهم بالنقص لكونهم تحدوا السائد من القواعد الأدبية المترسخة، المكونة للمذهب الكلاسيكي فقد " كانت المبادئ الرومانتيكية في جملتها معارضة للمبادئ الكلاسيكية "[1].

وأيا كانت بذور هذا المفهوم، فإنها الآن تعني مذهبا أدبيا مستقلا له خصائصه المعروفة،وله مكانته المرموقة كأكثر المذاهب تأثيرا في تاريخ الحركة الأدبية الأوروبية "وتعد الرومانتيكية أهم حركة أدبية في تاريخ الآداب الأوروبية، لأنها بما اشتملت عليه من مبادئ، وبما مهد بها من اتجاهات في القرن الثامن عشر، قد يسرت للإنسان الحصول على

[1] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة_بيروت، الطبعة السادسة 1981، ص12.

حقوقه، إذ مهدت للثورات وعاصرتها، ثم كانت خطوة في سبيل نشأة المذاهب الأدبية المختلفة فيما بعد"[1]

والرومانسية عموما هي رفض للتقليد، ومحاولة للتخلص والتحرر من النماذج اليونانية والرومانية القديمة، كما أنها رفض للتقاليد والأعراف السائدة، بنيت على أساس فلسفي ظهر في أوروبا، وقام على أساس نظرية الجمال والذوق،وهو "التيار الفلسفي الذي مهد للحساسية والشعور، وظهر أثره فيما بعد في أدب أمثال روسو الفرنسي ورتشاردسن الإنجليزي وشيلر الألماني"[2] فالجمال عند الكلاسيكيين كان انعكاسا للحقيقة، لكنه أصبح عند الرومانتيكيين قائما على أساس "الذوق، والذوق فردي، وخلق الفنان للجمال يستتبع القريحة أو العبقرية... فبعد أن كان الجمال موضوعيا أصبح ذاتيا، وبعد أن كان مطلقا صار نسبيا، وبعد أن كان تطبيقا لقواعد تجريدية، صار مرده إلى تقاليد تجريبية خاصة أساسها الحاسة النفسية التي هي منبع ما فينا من مشاعر وعواطف" [3]

من هذه الأطر الفلسفية بدأ ظهور الانتصار للذاتية ولمشاعر الفرد الذي أراد أن يكون مخلصا لنفسه، معبرا عن مشاعره وقناعاته، مطلقا العنان لخياله، قامعا بذلك كل قواعد الكلاسيكية القديمة، مؤسسا لعصر يعترف بالمشاعر الإنسانية بما يلفها من لحظات الحزن والألم والحب والفرح، متجلية في كتابات الأدباء الرومانسيين، الذين أسسوا لواقع وموقف جديد من العالم، مبني على أساس الحرية والتقدم، والعاطفة والخيال.

ولفهم أكثر عمقا لأبعاد الرومانسية، بشكل يسمح بإقامة أصر المقارنة بينه وبين التصوف كمذهب إنساني، يوازي وجوده تتابع العصور والمذاهب، لابد أولا من فهم المناخ العام الذي سمح بظهور الرومانسية في أوروبا .

[1] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 18.
[2] المرجع نفسه، ص36.
[3] المرجع نفسه ، ص36.

1_ المناخ الممهد لظهور الرومانسية:

1_1_ الفلسفة التحررية وإرادة التغيير :

لابد من الإشارة هنا إلى أن ظهور الرومانسية لم يكن من العدم، فالمتتبع لتطور الفكر الأوروبي من العصور الوسطى إلى غاية العصر الحديث، يلاحظ تغلغل الفكر التحرري في أذهان الأوروبيين من كل ما يمت بصلة إلى العصور الوسطى، التي تمثل بحق عصور الظلام والاستبداد.

لقد بنت العصور الوسطى عقائدها على أسس عدة، كانت بالإجمال ثقلا كبيرا، لم يعد بالإمكان تحمله، من جانب الفقراء والمضطهدين من الشعب، الذين كانوا يمثلون عامة الناس؛ فالامتياز في أوروبا كان على أساس المكانة الاجتماعية ، والحقوق المقدسة كانت تقتصر على فئة صغيرة من المجتمع المتمثلة في الملوك، الذين اقتنصوا لأنفسهم جميع الامتيازات، وأيدهم في ذلك رجال الدين والكنيسة، الذين شرعوا هذه الحقوق، وجرموا كل محاولة للاعتراض، الذي يعتبر خطيئة كبرى لا تغتفر إلا بالموت والإقصاء.

1_2_ حركة الإصلاح والطبقة البرجوازية:

هذا الظلم الكبير الذي أثقل كاهل الإنسان الأوروبي، زرع في قلبه بذور التغيير والجرأة على التمرد، على هذه الحقوق المقدسة، فنشأت طبقة جديدة في المجتمع هي الطبقة البرجوازية، التي كانت أكثر طبقات المجتمع إحساسا بالظلم وتضررا منه، فأخذت على عاتقها مسؤولية تغيير هذه المبادئ والقوانين، هذه الطبقة تتمثل في التجار وأرباب الحرف والصناعة، الذين عملوا على تهديم مبدأ الامتياز، القائم على أساس الطبقة الاجتماعية، والذي يربط كل الحقوق بحيازة الأرض، فأحدثت تغييرا شاملا على مستوى العلاقات القانونية، ورسخت مبدأ التعامل بالعقود كأساس قانوني، ينضم العلاقات داخل المجتمع، كما عملت على إبعاد الدين على نظام الحكم، وأعطت للدولة طابعا علمانيا، يبعد الدين على الفكر السياسي، لكنه بالمقابل يسمح باحتواء وتقبل جميع الأفكار، مهما كانت حداثتها وغرابتها، ويعطيها المجال للتعبير والدفاع عن نفسها " وقد أحدثت هذه الطبقة تغييرا

أساسيا في العلاقات القانونية بين الناس لتصل إلى غايتها في السيادة والسلطان، فأحلت فكرة (العقد) محل (المركز الاجتماعي) كأساس قانوني لبناء المجتمع، وأخلت العقيدة الدينية الطريق لمعتقدات متعددة، وجد فيها حتى مبدأ الشك حقه في التعبير عن نفسه، وأفسحت إمبراطورية (الحق المقدس) المبهمة التي سادت العصور الوسطى طريقها للسيادة القومية الواقعية الغالبة" [1] .

هذا التغير في شكل العلاقات القانونية الذي أصبح التعامل فيه على أساس العقود، أعطى الفرصة لإعادة توزيع الأراضي وحق الملكية على أساس رأس المال، وسنحت بذلك الفرصة للتجار وأصحاب المصانع بملكية الأراضي وحيازتها، مما غير شكل أوروبا تماما وأضفى عليها نوعا من العدالة الاجتماعية.

1_3_ التطور العلمي ومرحلة العقل:

لقد كان للاكتشافات العلمية والتطور العقلي والفكري عظيم الأثر، في تخليص أذهان الناس من الأفكار السائدة، التي أضفت القداسة على الحقوق الملكية، التي أخذت الطابع الإلهي، الذي يجعل من التمرد جرأة وانقلابا على الإله، هذه المعتقدات السلبية التي تقف ضد كل محاولة للتغيير واجهها التطور العلمي، الذي غير هذه النظرة، وجعل القوانين العلمية تحل محل الحقوق المقدسة، ومنحها الحق في تسيير شؤون الناس، بدل الألوهية التي صممت المفاهيم بشكل يخدم مصالح الفئة الحاكمة "ولكن الكشوف العلمية وماستتبعها من التطور الفكري والفلسفي، نفى عن الناس هذا الحرج، وأمدهم (بالطبيعة) أو (القوانين الطبيعية) فلسفة غيرت نظرتهم إلى الألوهية، وأرابتهم فيما أضفاه العرف عليها من القداسة"[2] وبفضل هذه الاكتشافات العلمية عادت مكانة العقل، وقدرته على تبرير ظواهر الكون، وكذا تطور المجتمع الإنساني "فكانت كلمة العقل فصل الخطاب، لأنها حكم الطبيعة وصوت الفطرة، صوابها مفروغ منه لا يحتاج إلى دليل، لأن العقل يقاس عليه ولا يقاس

[1] حلمي مرزوق، الرومانتيكية والواقعية في الأدب "الأصول الإيديولوجية"، ص 19،20.
[2] المرجع نفسه ، ص21.

هو على غيره"[1] هذه المكانة الجديدة للعقل، التي جعلته مركز الحقيقة ومقياسها بشكل يضفي البلاهة والغباء على الخارج عنها، غير المحتكم لها.

1_4_ مبادئ الثورة ومتغيرات العصر:

هذا التغير الهائل في المفاهيم، لم يكن ليجد طريقه إلى النور، لولا الثورة الفرنسية، في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، والتي كان لها عظيم الأثر في مساندة هذه الأفكار،ومنحها القوة اللازمة للمواجهة، والتي حتمت على أوروبا هذه التغيرات الجذرية، على جميع الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وكذا الجانب الثقافي والأدبي؛فالجو السياسي الأوروبي الجديد، الذي أحكمت عليه الثورة قبضتها، ساهم في انتشار الرومانسية، التي رسم معالمها تطلع المثقفين إلى تحرير المضطهدين، وإنصاف المظلومين، بفضل الثورة التي منحت السلطة للشعب، عن طريق طبقة جديدة أعلنت الحرية، وبدأ الشعب يمارسها، فظهرت مصطلحات ومفاهيم جديدة، تواكب هذه المرحلة، والتي كان أهمها: الأمة والشعب والحرية والمساواة والعدالة، هذه المصطلحات انتشرت في كامل أوروبا، منذ نهاية القرن الثامن عشر، إلى أواسط القرن التاسع عشر .

1_5_ الأسفار والرحلات:

إن هذا التطور في الفكر الأوروبي، لم يكن ليصل إلى هذه الدرجة من النضج، لولا عامل مهم وهو السفر، الذي أتاح للعقلية الأوروبية فرصة المقارنة والموازنة بين العادات والفلسفات المختلفة، التي كرست مبدأ النسبية في الأدب، بعدما كانت العقلية الأوروبية معتادة منذ زمن طويل -إبان عهد الكلاسيكية- على ثبوت المبادئ ، وعدم قابليتها للتغير، وهذا ما سرب مبدأ الشك حتى في المعتقدات الدينية، التي كانت مقدسة، والتي يجرم كل من يجرأ على تعريضها للنقاش والتأمل، كما ساهمت هذه الرحلات في نمو عنصر الخيال، الذي سيلعب دورا رئيسيا في المذهب الرومانسي، وسيستخدم كوسيلة فعالة من أجل دمج

[1] حلمي مرزوق، الرومانتيكية والواقعية في الأدب "الأصول الإيديولوجية"، ص 21 ، 22.

العوالم المختلفة، التي شاهدها الرحالة في البلاد المختلفة، ونقلوها إلى شعوبهم، ومن ثم محاولة إسقاطها على أوطانهم، والحلم بأنهم يعيشون تلك الحياة.

1_6_ التيارات الفلسفية:

لقد أشرنا فيما سبق إلى ظهور تيارات فلسفية وفكرية في أوروبا إبان القرن الثامن عشر، طرحت قضايا فكرية جوهرية وعرضتها للنقاش، ومن بين هذه القضايا قضية الجمال وماهيته، هذه القضية لم تجد لها صدى في عهد المذهب الكلاسيكي، الذي كان رواده يتحاشون نقاش مثل هذه الأفكار، وينظرون إليها ببساطة كبيرة، فالجمال عندهم هو مجرد انعكاس للحقيقة؛ وبالتالي فهو ثابت وعام.

مثل هذه الأفكار والقضايا بقيت على الساحة، حتى جاء المفكر الرومانسي الذي منحها الحياة، من خلال رؤيا مختلفة وجديدة؛ فالرومانسيون يرون أن الجمال نسبي لاعتماده على الذوق، هذه الرؤيا فتحت الباب على مصراعيه لمناقشة العديد من الأفكار المترتبة على نسبية الجمال ؛ كالبحث مثلا في ماهية الذوق، وماهية العبقرية التي تمنح للأديب القدرة على استعمال الذوق لخلق الجمال، كل هذا أدى إلى هدم كامل للمعتقدات الكلاسيكية القديمة.

1_7- تأثير الأدباء:

كان للأدباء عظيم الأثر في كشف الكثير من الأفكار والعواطف الجدية، والتي أصبحت فيما بعد جوهر الرومانسية وروحها؛ ومن بين هؤلاء الأدباء الإنجليزي (وليام شكسبير) الذي انتظرت أوروبا مئة عام بعد وفاته، حتى تتعرف على عبقريته في تحليل النفس الإنسانية وكشف أغوارها، ويرجع الفضل في ذلك إلى فولتير، الذي كشف في رسائله الفلسفية، عن التجديد الذي أحدثه شكسبير، سواء من ناحية التصوير الدقيق لنزاعات النفس البشرية وآلامها، أو من ناحية الشكل الفني؛ حيث أضاف إلى مسرحه عناصر جديدة لم تكن موجودة؛ كالدمج بين المأساة والملهاة في مسرحياته، وعرض تفاصيل الحروب التي كان يكتفي الكلاسيكيون بسردها على ألسنة الممثلين، تفاديا لجرح شعور المتفرجين.

ومن بين المفكرين والأدباء الذين ظهرت في أدبهم بوادر الرومانسية إبان العهد الكلاسيكي؛ نذكر أيضا (جان جاك روسو)، الذي بدأ يتملص من قبضة العقل والتجريد، وأصبح أكثر جرأة على الميل في كتاباته إلى الاحتكام إلى العاطفة والهروب نحو الطبيعة، والعبث بالتقاليد والقيود الاجتماعية، كما نذكر أيضا (مدام دي ستال) التي بحثت خلال أدبها عن مفهوم الحرية، وتقصت أثرها في الأعمال الأدبية لغيرها من الأدباء، كما دعت إلى مراجعة طريقة دراسة الأدب وإخضاعه للبيئة.

1_8_ شعر القبور واكتشاف الأدب القديم :

عرفت أوروبا خلال منتصف القرن الثامن عشر إلى بداية القرن التاسع عشر ظهور مجموعة من الشعراء والفلاسفة، وهم عبارة عن قصص من الريف الانجليزي، دأب أصحابها على مناجاة أحبائهم من الموتى خلال الليل، الذي ولد في خواطرهم أفكارا تتعلق بالموت والخلود،وتعمقوا في التفكير في مصير النفس الإنسانية، مما جعلهم يضيقون ذرعا بالعالم الذي يعيشون فيه، ويتوقون إلى ما وراء هذا العالم.

إلى جانب هذا الأدب الذي أخصب الرومانسية، هناك عامل آخر ساهم بشكل كبير في تغذية مشاعر الحزن والكآبة، والتوق إلى عالم مجهول، هذا العامل تمثل في اكتشاف أدب شمال أوروبا القديم، الذي كان عبارة عن ملاحم يميزها الحب المأساوي الذي ينتهي عادة بالموت، هذا النوع من الحب شابه إلى حد بعيد الحب الرومانسي، وقد تكاثف هذين النوعين من الأدب معا لجر أفكار الرومانسيين نحو العزلة، والولع بعوالم أخرى مجهولة.

كل هذه العوامل مجتمعة أسهمت في ميلاد مذهب جديد، اكتسح أوروبا وأزاح الكلاسيكية، مذهب ناشد في نشوءه وتطوره مبدأ الحرية في كل جوانب الحياة، وأرسى سلطان العاطفة، وأطلق العنان للخيال، من أجل خلق عوالم جديدة لجأ إليها هروبا من عالم ضاق ذرعا به.

2_ خصائص المذهب الرومانسي:

كغيره من المذاهب الأدبية، استطاع المذهب الرومانسي أن يكون لنفسه كيانا خاصا به، له سماته المميزة، التي بني على أساسها، ومن أجلها، واستلهم منها روحه وأسباب بقائه واستمراره، ولعل أبرز هذه الخصائص:

2_1_ نبذ العقل: لقد بني المذهب الرومانسي، وأقيمت أواصره على أنقاض الأدب الكلاسيكي، الذي مجد العقل وأعلى سلطانه، ورغم أن الرومانسية ولدت في عصر العلم والثورة العقلية، إلا أن أهلها وجدوا في العقل قيدا كبل مشاعرهم وجمدها، ورغم أنهم احترموا سلطة العقل في أمور الحياة وتشريع قوانين المجتمع، إلا أنهم وجدوا أنفسهم غير قادرين على التحكم في نبض هذه المشاعر، فكان لزاما عليهم البوح والتفريج عنها، فابتعدوا عن العقل المكبل ولجئوا إلى القلب، موطن المشاعر ومنبعها، لقد اختلطت هذه المشاعر وتنوعت بواعثها، بين قلق وفزع ورهبة، وبين حب وفرح وسعادة، بين هدوء وسكينة، وبين شعور في الرغبة في الاندفاع والحماسة ، لكن هذه المشاعر في النهاية كونت مجتمعة مفهوما جديدا للجمال، المبني على التحرر والتعامل مع الذات الإنسانية بكل تناقضاتها.

2_2_ الدعوة إلى الهدم من أجل التقدم: لقد رأينا سابقا كيف تمرد الرومانسيون على الأنظمة الإقطاعية، والقوانين التي كانت تكبل حرية الإنسان، وتميز طبقة دون الأخرى، ورأينا كيف استطاعت الثورة أن تقلب الموازين، وتعيد للفرد حريته واعتباره دون أحكام مسبقة، ورست بذلك العدالة، التي فسحت المجال لعودة الأخلاق والتحرر الفكري، وبهدم هذه الأنظمة البائدة بني عالم جديد، عادل وخير " ومع هذا التمرد والتحرر كان يوجد بناء لعالم جديد قوامه الحق والخير والعدل والمساواة والحرية، إن رسالتهم كما يقول لامارتين الهدم في صالح التقدم البشري"[1].

2_3_ بطل رومانسي على أنقاض بطل أسطوري: لطالما غذت الأساطير اليونانية والرومانية الأدب الأوروبي، وعرفت خوارق اليونان والرومان تألقها ولمعانها بأبطالها

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمة ونصوص لأبرز أعلامها، ص 46.

الذين كانوا عادة من الآلهة أو أنصاف الآلهة والعمالقة، أو من البشر الذين بولغ في نسب الصفات الخارقة والمعجزات لهم، وجاءت الرومانسية فنبذت هذه المبالغة الخيالية، ورأت في الاعتماد على هؤلاء الأبطال تغييبا كبيرا للإنسان الحقيقي بصفاته وسماته البشرية، التي نظروا إليها بعين الاحترام، فرأوا ضعفه قوة، وحزنه جمالا وسحرا " فهنالك البطل العاشق اليائس البائس، والبطل الممثل للعظمة الملحمية والعبقرية القومية، والبطل المعذب الشديد الحساسية، والبطل الفاسد الملحد والبطل الطيب الشجاع، والبطل الذي تضافرت عليه مظالم المجتمع، إنها نقلة وسيطة باتجاه الواقعية "[1].

2_4_ تدين بطابع جديد: نبذ الرومانسيون الأساطير والخوارق اليونانية والرومانية، كما نبذوا ماهية الآلهة في هذه الأساطير، التي صورتها بصورة مادية، وحصرت سلطتها في كل ما يظهر ويبين القوة والبأس، ووجد الرومانسيون البديل والملاذ في الكتب السماوية (التوراة والإنجيل) فبحثوا في هذه الكتب عما يشبه الإنسان، ويؤنسه ويعزيه في أحزانه، وبالفعل وجدوا في الدين راحة تسكن أحزانهم وتؤنس نفوسهم المعذبة، ورغم أن اللجوء كان إلى الدين، لكن هذا الدين لبس عندهم ثوبا جديدا لم يعرف به من قبل، فالدين عندهم ليس ما تمثله الكنيسة وسلطتها، وإنما هو توحيد مطلق في رحاب ملكوت الإله " وقد وجد الرومانسيون في الدين ملاذا ترتاح فيه نفوسهم الحائرة المعذبة، وتسموا فوق الغرائز المادية، ووصلوا إلى درجة التصوف والتجلي الإلهي ووحدة الوجود"[2].

2_5_ المرأة والحب: احتلت المرأة في المذهب الرومانسي مكانة رفيعة، لقد أعيد الاعتبار لهذا المخلوق، ونُظر إليه نظرة فلسفية، فجمعت في هذا الكائن المتناقضات، كما وُضعت في يدها مفاتيح الحياة، ولطالما مثلت لدى الرومانسيين الساحر العظيم، الذي يلهم القلوب ويستحق العبادة، بيدها أن تجلب الشقاء والحزن، كما تجلب السعادة والفرح.

أما الحب عندهم فهو مرادف للمرأة، فهي المانح الحصري له، وهو عندهم شريعة الحياة " أما الحب فقد سما عندهم إلى مرتبة العبادة، إنه عند موسييه (دين السعادة) وعند

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمة ونصوص لأبرز أعلامها ، 47.
[2] المرجع نفسه ، ص 46.

شيلي (السلطان القاهر) وقد نظروا إليه نظرة شمولية تصوفية، فإذا به شريعة الكائنات كلها والمحرك الأكبر للكون"[1]

2_6_ الطبيعة: لم يمنح أدب من المذاهب الأدبية مكانة أرفع مما منح المذهب الرومانسي للطبيعة، لقد نظروا إليها كمخلوق عظيم جبار، مثل للإنسان الملاذ والمواساة، ورسم الجمال في أبهى صوره، لكنه أيضا زرع الخوف والرهبة والشعور بالدونية والاحتقار. كل مظاهر الطبيعة أصبحت موحية؛ فالعواصف الهوجاء والبحار العاتية إعلان صريح عن عظمة هذا المخلوق، أما المروج المديدة والسهول الخضراء فهي تصوير دقيق لأجمل ما يكون الجمال عليه، ولا يجد الرومانسي الهدوء والسكينة إلا في أحضان ليل مبهم، ينشد فيه الهدوء، كما ينشد العزلة والرغبة في الوحدة للنظر داخل الذات، وإفساح المجال لما خفي أن يظهر من مشاعر مكبوتة ورغبات كامنة " يقول نوفاليس: يمكن تشبيه الطبيعة بآلة موسيقية تتطابق كل أصواتها مع نار خفية توجد فينا "[2]

3_ الرومانسيون الأوائل:

3_1_ جان جاك روسو (1712_ 1778): ينتمي روسو إلى منظري المذهب العقلي، المعتمد أساسا على تمجيد العقل، والاعتماد عليه كأساس لخوض غمار الحياة وفهم مجاهيلها، لكن الواضح أن هؤلاء المفكرين أخلصوا التفكير، واستمعوا بل وأنصتوا بتمعن شديد لمشاعرهم وعقولهم، فظهرت الموضوعية بوضوح في مؤلفاتهم، إذ أن الإنسان تتصارع داخله أفكار ومشاعر متناقضة، وهذه طبيعته التي جبل عليها، ولذلك فإن من يقرأ لروسو، المدافع الأول عن العقل، يجد ضمن مؤلفاته بذور الرومانسية الأولى، ومنطقها المنصت للقلب البعيد عن العقل، وكتاباته (الاعترافات، أحلام المتجول الوحيد،...) خير دليل على ذلك " كان روسو يؤمن بالعقل والفكر والجدل، ولكنه انعطف نحو الغريزة والإحساس الفردي، وحس الطبيعة والأحلام، والتملص من القيود الاجتماعية، وكان يرى الإنسان طيبا بفطرته، والمجتمع هو الذي يفسده، وأن التقدم يحمل معه شقاء الإنسان، ولا

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمة ونصوص لأبرز أعلامها ، ص 47.
[2] المرجع نفسه ، ص 46.

علاج له سوى الإخلاد إلى الطبيعة واللجوء إلى حرم الدين"[1] وما يميز روسو أن الدين عنده ليس ما جاءت به المسيحية، لكنه يرى في الطبيعة الكائن الأعظم، الذي ينبغي استلهام مبادئ الأخلاق من خلال التوحد الصوفي معه[2] لكن هذا التآلف الكبير مع الطبيعة وإن غذى في البداية الرومانسية وأمدها بدافع كبير إلى الظهور والتميز، إلا أن أفكاره تبناها غيره مما سمح بتحوير هذه الأفكار، التي أصبحت تحمل بذور الفناء للمذهب الرومانسي " تآلفه مع الطبيعة جعل حركة (العاصفة والاندفاع) Sturm and drang تطور أفكاره والتي أدت إلى المأزق الرومانسي، الذي انتهى بفصل الفرد عن العالم الخارجي وفصل الذات عن الأشياء"[3]

3_2_ مدام دو ستال (1766_ 1817): لقد حاول الأدب الكلاسيكي الصمود بكل ما أوتي من قوة، واعتمد في ذلك على تقنين الخلق الأدبي، ووضع رواده أنفسهم ضمن حلقة مغلقة تنأى عن تأثير العالم الخارجي، وذلك بوضع قوانين وأطر صارمة " لقد كان صالونا له طقوسه، وبروتوكولاته، ومراتبه، ومواضيعه العادية في الحديث، حيث كان جمهور متشابه، وقليل الفضول، يبحث كيف يقول بشكل جيد ما سبق وقيل مائة مرة، وأبعد سلفا كثيرا من المواضيع أو من التعابير، التي قد تصدم ذوقا متزمتا، كان حلقة من المعلمين توافقت أذواقهم"[4] لكن العالم الخارجي استطاع في الأخير التسلل إلى داخل هذه المنظومة، وإن كان في البداية قد اضطر إلى تقمص بعض مبادئ الكلاسيكيين حتى يضمن التسلل دون إحداث أي اضطراب، وتمكن أن يدخل معه الشك، فجعلهم يشككون في المبادئ التي قيدوا بها أذواقهم ومشاعرهم،وبدأ القلب يحكم السيطرة ويزيح قليلا قليلا العقل عن عرشه " ولاحظوا أن فيهم نفوسا لم تستطع التعبير عن ذواتها في هذه الحلقة المهذبة، حيث القلب وحده بدأ يكون مقبولا، وأن نوعا من الاندفاع السري كان يتدفق في أعماق كيانهم"[5] وكانت مدام دو ستايل هي العاملة على هذا التغيير.

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمة ونصوص لأبرز أعلامها ، ص 44.
[2] انظر دونكان هيث/ جودي بورهام، الرومانسية، ترجمة: عصام حجازي، مراجعة وإشراف وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2002، ص56.
[3] المصدر نفسه، ص 32.
[4] فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 179.
[5] المصدر نفسه ، ص 180.

اهتمت مدام دوستايل بشكل كبير بالتوجه الأدبي بشدة نحو الرومانسية، وذلك من خلال بحثها عن الحرية كمبدأ أساسي في مؤلفات الأدباء المختلفة، لقد نظرت دوستايل إلى الأدب باعتباره النافذة الأهم التي تطل من خلالها الحرية والتجدد، فالحرية بالنسبة إليها أساس التقدم، ولا أهمية للأدب إذا لم يحمل بذور التقدم والتجرد من القيود الاجتماعية، وقد بنت تصنيفها للأدب والمؤلفات الأدبية على أساس مدى تأثرها وتأثر أصحابها بمبادئ الخير والفضيلة والحرية، وهي من أول من ربطوا بين الأدب والمجتمع، الأدب عندها خادم للمجتمع ومرآة له، يستخلص أحواله ليدرسها، ويقدم الحلول الجادة التي تدفع نحو التقدم والازدهار، كل هذه الآراء ظهرت جلية من خلال كتابها (من الأدب) كما أن كتابها (من ألمانيا) مهد للاتجاه الرومانسي، كما أنها ساهمت بإحداث نوع من التداخل بين المعارف والآداب الأوروبية (وعرفت القراء الفرنسيين الشعراء الألمان مثل غوته وشيلر والأدباء الروس والانجليز، وسبقت بأفكارها حول الرومانسية شاتوبريان، وأكملت آراءه ودعت إلى دراسة العمل الأدبي ضمن شروط البيئة والوسط الاجتماعي، وفي علاقته بالظروف التي أنتجته وكيفته، وبذلك أدخلت في النقد مفهومي النسبي والتاريخي"[1]

3_3_ شاتوبريان (1768_ 1848): واسمه الكامل فرانسوا رينيه الفيكونت دوشاتوبريان ، من جزيرة سان سالو بفرنسا، حفلت حياته بالأحداث والمغامرات، ولهذا عظيم الأثر على اتجاهه الأدبي ومنتوجه الفكري، عكفت أمه على تلقينه أصول الدين، وحرصت على تأصيل الجانب الديني في عقله، كما أن وصيتها له قبل الموت العودة إلى كنف الدين، وإلى جانب ذلك عرف عنه بروز واتقاد في الرياضيات، ألف الصالونات الأدبية والملتقيات الفكرية، كما أنه قام بعدة رحلات قادته إلى عديد من الدول المختلفة الثقافات، عمل في السلك العسكري ثم في السلك الدبلوماسي، هذه الحياة الحافلة أثرت مخيلته التي أبدعت (عبقرية المسيحية) التي كانت مزيجا من شغف الكاتب بالطبيعة وإيمانه الكبير بعظمتها، ومن شغفه واعتقاده المطلق بقوة الإله وعظمة الدين "... عاد إلى الكهوف صمتها، وإلى الغابات أحلامها؛ وصارت الصحراء أشد حزنا وأكثر غموضا

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمة ونصوص لأبرز أعلامها، ص 44.

وعظمة؛ وتشامخت قباب الغابات، وحطمت الأنهار أحواضها الصغيرة ليخلو المجرى للمياه المتدفقة من أجواف القمم، حينما عاد الإله الحقيقي إلى عمله منح الطبيعة سعتها..."[1]

3_4_ ألفرد دي موسيه (1810_ 1848): ولد في باريس لأسرة أدبية، عرفت عنه نزعته الأدبية ذات الطابع الرومانسي منذ سنوات شبابه الأولى، من أشعاره (الليالي، رسائل إلى لامارتين، الثقة بالله)

" فقدت قوتي وحياتي؛

فقدت خلاني وأفراحي؛

فقدت كبريائي، وهي قوام عبقريتي.

لما عرفت الحقيقة، توهمت أنها صديقتي؛

ولكني لما فهمتها وعشتها، صرت أتقزز منها.

لكن الحقيقة أبدية،

وكل الذين عبروا في هذه الدنيا جهلوها،

إن الله يتكلم، وعلينا أن نجيبه

إن المزية الوحيدة التي بقيت لي في هذا العالم

هي أني كنت أبكي في بعض الأحيان"[2]

3_5_ لامارتين (1790_ 1869) :حضي لامارتين في صغره بتنشئة دينية وأدبية، جعلته يخبر متعة التأمل والمطالعة وإطلاق الخيال، هذا الأخير اتخذ عنده منذ البداية طابعا رومانسيا، أنتج (التأملات) بعد تجربة حب عنيفة، وأتبع ذلك بـ(التأملات الجديدة، وموت سقراط، جوسلين، وسقطة الشيطان) اعتلى مناصب عليا في الحكومة الفرنسية (وزير

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمة ونصوص لأبرز أعلامها ، ص 57.
[2] المرجع نفسه ، ص 58.

الخارجية في الحكومة المؤقتة)، وتبقى أعظم مؤلفاته التأملات التي تعتبر بحق من أوائل الأعمال الرومانسية في تاريخ الأدب الفرنسي.ويدور أدبه حول ثلاثة ركائز وهي: تمجيد الطبيعة والتغني بجمالها وعظمتها، وتغليب الطابع المأساوي والحزين ، الذي يحاول جاهدا التغلب عليه من خلال الأمل بالله، الذي تدور حول وجوده وهيمنته أفكار الشاعر ومشاعره، وقصيدة الوحدة l'isolmement تجسد اجتماع هذه الخصائص الثلاثة في شعره؛

" على هذه القمم المتموجة بالغابات السوداء

يرشق الشفق شعاعه الأخير

وعلى جناح الأبخرة تنهض مركبة القمر، مليك الظلام

فتبيض منها حواشي الأفق

في ذلك الحين، ومن أعلى برج كنيسة غوطية

ينداح في الهواء صوت نداء ديني

فيتوقف المسافر، ويمزج الجرس الريفي

ألحانه المقدسة بأواخر ضجيج النهار

لكن روحي لا تبالي بهذه اللوحات الجميلة

ولا تحس أمامها أي سحر أو نشوة

فأنا أتأمل الأرض بروح ذاهلة

وشمس الأحياء لا تدفئ الموتى !

من تل إلى آخر، ومن الجنوب إلى الشمال

ومن الفجر إلى المغيب، عبثا أنقل ناظري

إني لأذرع ببصري كل نقطة في ذلك المدى الفسيح

وأقول: ما من سعادة تنتظرني في أي مكان ! "[1]

3_6_فيكتور هوجو(1802_ 1885): يعتبر فيكتور هوجو من أعظم وأبرز الأدباء الذين عرفتهم فرنسا إبان الحقبة الرومانسية، جال في الكثير من بلدان العالم صحبة أبيه العسكري، الذي كان يحضره لتوريثه خبرته ومجال عمله العسكري، إلا أن ميول فيكتور هوجو الأدبية حالت دون ذلك، وبالفعل بدأ في نشر إبداعاته في سن مبكرة، مع مجموعة من المقالات، ثم مجموعته الشعرية (القصائد les odes) ، وتلى ذلك الكثير من المؤلفات النثرية والشعرية، وأهمها (التأملات) و (البؤساء).

لم يكن فيكتور هوجو أديبا وشاعرا فقط، بل كان ناشطا سياسيا واجتماعيا ناضل مع جيل من الشباب الرومانسي ضد الانتهازية والقمع، اللذان انتشرا في بدايات القرن التاسع عشر "كان الشاعر والكاتب المسرحي فيكتور هوجو Victor Hugo (1802_ 1885) هو الصوت المعبر عن هذا الجيل، يعتبر هوجو أحد العمالقة الذين وصفو هذا العصر بأنه (عصر الميلاد المؤلم) فهو يتحدث قائلا: إن كتاب القرن التاسع عشر لديهم الفرصة الملائمة للارتقاء في هذا الوجود لتحقيق غاياتهم في الوجود ، لكي يحملوا المصابيح ويغيروا رموزا لبداية جديدة"[2]. وحرص فيكتور هوجو على تحقيق التنوير من خلال المذهب الرومانسي الذي أخلص له، وتألق معه كما تألق المذهب الرومانسي من خلال إبداعات فيكتور هوجو ،التي جسد من خلالها مبادئ وأسس الرومانسية الكبرى، المتمثلة في الوله الشديد بالطبيعة، والطوفان حول المفهوم الإنساني للذات الإلهية، التي تعتبر جوهر الوجود وماهيته؛ يقول فيكتور هوجو:

" النجوم الذهبية في جحافلها اللامتناهية،

بصوت جهير وصوت خفيض وبآلاف التناغمات،

كانت تقول خافقة بتيجانها النارية:

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمة ونصوص لأبرز أعلامها، ص 63،64.
[2] دونكان هيث/ جودي بورهام، الرومانسية، ص 150.

إنه الله .. المولى العظيم.. !

والأمواج الزرقاء التي لا شيء يكبحها أو يحكمها،

تقول وهي تطامن زبد قممها:

إنه الله.. المولى العظيم.. ! " [1]

4_ بين الرومانسية والتصوف:

4_1_ المرأة والحب:

4_1_1_ في الأدب الرومانسي:

لم يهتم مذهب من المذاهب الأدبية بالحب كما اهتم المذهب الرومانسي، ولم يكتب الرومانسيون في أدبهم عن موضوع كما كتبوا عن الحب، وقد كان القرن الثامن عشر موعدا للرقي بهذه العاطفة، ومنحها قراءات ومفاهيم جديدة، وصلت إلى حد الفضيلة والتقديس؛ فالحب عندهم يسمو إلى مرتبة العبادة؛ فهو عند موسيه " دين السعادة " ، وهم بذلك ينحون منحى معاكسا تماما لما كان ينظر به الكلاسيكيون إلى هذه العاطفة، التي كانوا يستخدمونها للدلالة على الشر والأهواء الشيطانية.

ويربط الأدب الكلاسيكي بين الحب والفضيلة ربطا وثيقا، فيبرر كل أشكاله، حتى التي تبدو في ظاهرها دعوة للرذيلة، طبقا لأحكام تقاليد وأعراف المجتمع "وليس الحب عند الرومانتيكيين مجرد فضيلة، بل هو على رأس الفضائل، وهو وسيلة تطهير النفوس وصفائها، حتى إذا أحبت البغي وأخلصت في حبها، كفرت بذلك عن ماضيها، واستعادت مكانتها بصدقها في عاطفتها"[2]، ويجد الرومانسيون لها المبررات في كونها تخضع لنواميس الطبيعة " لأن الإنسان فيها يطيع ناموس الطبيعة، وهو من وحي الله، فالطبيعة هي التي قدرت أن يكون المحب لحبيبته بإيقادها هذه الشعلة المقدسة في قلبيهما"[3] وهم بذلك

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمة ونصوص لأبرز أعلامها، ص 66.
[2] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص188،189.
[3] المرجع نفسه ، ص 184،185.

يفصحون عن تمردهم الكامل ضد هذه الأعراف الفاسدة حسب رأيهم، مادامت تمنع ما تشرعه الطبيعة وتقره، وهذا " يرفع من شأن العاطفة، ويقدمها على العقل، لأن فيها يتمثل صوت الضمير ووحي الطبيعة"[1]

وفضلا عن قداسة الحب فهم يرونه أيضا طريق الهداية ومعرفة الواجب، ولا يعرف شرعية الضمير ورقابته إلا من كان قلبه عامرا بالحب.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن الحب عند الرومانسيين غير مقترن بملذات الجسد، وليس الحب عندهم طريقا لبلوغ هذا الجسد، فهم يحبون الحب من أجل الحب ولذات الحب، وذلك يساعدهم على تحمل عذابات الفراق، بل إن منهم من يرى في عذاب الحب لذة تفوق ربما لذة الحب في حد ذاته، ومثل هذه النظرة نلمس جذورها في الرؤية المسيحية للمحبة، التي تقوم على التضحية والألم، وتدعو إلى العزوبة والرهبنة " ومعروف أن الرهبنة المسيحية قد دعت إلى العزوبة، وحقرت من شأن الزواج والاتصال الجسدي، بعكس الإسلام الذي دعا إلى الزواج،...والحق أن المسيحية لم تحرم الزواج، ولكنها دعت إلى الزواج الواحدي Monogamy الذي لا رجعة فيه، فوجهت بذلك طعنة حاسمة إلى (الإيروس) Eros أو العشق الجسدي"[2]

إن تجنب الرومانسيين إلوقوع في شرك إغواء الجسد، يفتح لنا بابا للتعرف على المنابع التي استقى منها الأدباء أفكارهم وفلسفاتهم، والتي لم تقتصر في جذورها على العقيدة المسيحية؛ فالحب العذري كان أيضا فلسفة أفلاطون، الذي رأى فيه طريقا للوصول إلى الخلود، وإلى معرفة الله " وحديث أفلاطون في (المأدبة) يتناول أشكال الحب الجسدي والإلهي، ولكنه يرى أن الحب له معنى أسمى مما شاع فهمه، فحتى الحب الجنسي يمكن أن يكتسب معنى روحيا إذا انتقل المحب من الصورة الجسمية إلى إدراك الجمال الإلهي الذي يجل عن الكيف"[3]، وأكثر من ذلك، هم يرون أن الحب هو الطريق إلى الله، مهما كانت

[1] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية ، ص185.

[2] إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر(1945_1995)، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع،مصر، الطبعة الأولى 1999،ص 53.

[3] المرجع نفسه ، ص45.

طبيعة هذا الذي يسير في هذه الطريق، حتى لو كان أشد الناس جرما وتوحشا، أو انحرافا إلى عالم الرذيلة، فإن ذرة من الحب إذا اخترقت قلبه، تكون كفيلة بمنحه صك غفران، يفتح له أبواب عدن المغلقة " والمعراج الوحيد الذي يصعد بكل الأرواح إلى السماء هو الحب، فإذا غمرت روح مخلوق، ولو كان أكثر الناس آثاما، بخفقة من خفقات الحب لغير منفعة له، أو بأريحية شفقة على أي مخلوق، ولو كان أقل المخلوقات شأنا، فإنه ينجذب حينذاك إلى الله"[1].

إن إجلال عاطفة الحب بهذه الطريقة، رفع من مكانة المرأة عند الأدباء الرومانسيين، واتجهوا صوبها، فمنحوها منزلة رفيعة، وأعادوا لها اعتبارها الاجتماعي، بعد ما أذلها الأدب الكلاسيكي، ورأى فيها يد الشيطان، التي تخرب في الأرض، هذه النظرة كان أشد منها إذلالا وتحقيرا نظرة إنسان العصور الوسطى إلى المرأة، التي كانت تحمل الكثير من الدونية والاحتقار، لكنها – أي المرأة - بلغت حد التقديس على يد الرومانسيين، الذين خضعوا لسلطانها، وهم في ذلك يخضعون للعاطفة الصادقة، التي كانت تجسدها المرأة في أسمى معانيها.

إن المرأة في الأدب الرومانسي هي رمز العفاف والطهر، لذلك يعتبرونها ملاكا سماويا نزل لتطهير الأرض، وتخليص البشر من الدونية " وأكثر الرومانتيكيون على أن المرأة ملك هبط من السماء، يطهر قلوبنا بالحب ويرقى بعواطفنا، ويذكي شعورنا، ويشجعنا على النهوض بأعباء واجباتنا الخلقية والسياسية والوطنية"[2].

إن اتجاه الأدباء الرومانسيين نحو تقديس المرأة، لم يمنع أرواحهم الشاعرة من الاختلاف في النظر إليها، فبينما وجد بعضهم فيها الحبيبة المعبودة، والملهمة والملاك، الذي هبط من السماء، رأى فيها آخرون تجسيدا لمكائد الشيطان، ومجلبة للشقاء والألم، وهذا بعض آثار الكلاسيكية، التي لازالت تظهر أفكارها من حين لآخر، والتي هي في الأصل متوارثة من الديانة المسيحية، ومع ذلك هي تبقى وسيلة أخيرة، يلجأ إليها الأدباء الرومانسيون في حالة

[1] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ،ص 192.

[2] المرجع نفسه ، ص 190،191.

الضرورة، لتصوير المرأة المخادعة، التي تخون حبيبها وتغدر به. وفي كل حالاتها تبقى المرأة عندهم القدر المحتوم الذي لا فكاك منه.

ويسمو الرومانسيون أكثر بالحب، عندما ينظرون إليه رابطا وصلة وثيقة بين كل البشر، ويتجلى ذلك في قولهم بوجوب حب الإنسان للإنسان؛ فالإنسان يجب أن يحب الإنسان لذاته، فإن كان خيرا أحبه لنبله ، وإن كان شريرا رثى له حبا فيه، والحب بهذه الطريقة " أساس مجتمع صالح لا بغض فيه، وفي هذا المجتمع ينظر إلى المذنب بعين العطف والإخاء"[1]،فحب الإنسان لأخيه الإنسان طريق لحب الله، الذي تتلاشى معه الاختلافات الطائفية و العرقية و غيرها مما يفرق بين الناس.

4_1_2_ في الأدب الصوفي:

هذه النظرة التجريدية للحب،التي جسدها الأدب الرومانسي وتبناها، تحيلنا مباشرة إلى دين الحب، الذي تغنى به، ونادى إليه ابن عربي شيخ الصوفية في أشعاره، إذ يقول :

" لَقدْ صارَ قَلبي قابِلا كُلَّ صُورَةٍ فَمَرعى لِغُزْلانٍ وَدِيرٌ لِرُهْبان

وَبَيتٌ لِأَوْثـــانٍ وَكَعْبَةُ طائِـفٍ وَأَلْواحُ تَوراةٍ وَمُصْحَفُ قُرْآنِ

أدينُ بِدينِ الحُبِّ أَنَّى تَوَجَّـــهَتْ رَكائِبُهُ فَالحُبُّ دينِي وَإيمانِـي

لَنا أُسْـــوَةٌ في بِشْرِ هِندٍ وَأُختِها وقَيسٍ وَلَيْلى، ثُمَّ مَيْ وَغِيلانِ"[2]

كل الأديان وكل الأعراف لها مكان في قلب ابن عربي، إذا كانت طريقا للوصول إلى الله، وقد تعمد أن يذكر أسماء العشاق والمحبين؛ ليقول أن للحب الطقوس نفسها، مهما اختلف المكان والزمان ، واختلفت معهما أسماء المحبين، الذين هم فقط من يملكون، ويعرفون، ويفهمون أسرار الحب.وكما يرى الرومانسيون أن الطبيعة، التي هي من وحي الله، هي التي قدرت أن يكون المحب لحبيبته، كما أشرنا فيما سبق، فإن ابن عربي يرى أن

[1] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية ، ص191.

[2] محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق ، ص43،44 .

الله هو الذي قذف الحب في قلوب المحبين " 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 عنهم لمشاهدات شواهد محبوبهم في خيالهم"[1]

والصوفية هم أهل الحب، وهو عندهم الدين والمعتقد، وتشريعهم في ذلك قوله تعالى: {وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لِلهِ }[2] وقوله تعالى: { قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللهَ فَاتَّبَعُونِي يُحْبِبْكُمْ اللهُ }[3]، وانظر إلى المصادر والأصول التي يرون أن كلمة الحب اشتقت منها" وأصل كلمة الحب ربما من الحب أي البذور، لأنها أصل النباتات، كما أن الحب أصل الحياة؛ وربما من الحب وهو قدر الماء لأن القلب مثله، والحب يملأ القلب كما يملأ الماء القدر؛ وربما من الحباب وهو غليان الماء كغليان القلب يشتاق للحبيب؛ وربما لأن الحب مثل حبة العين ، كما أن الحب يكون في سويداء القلب وهو أصل القلب"[4] ، وهذا التعظيم لهذه العاطفة يعود إلى كونهم يرون أن العقل لا يستطيع الوصول إلى الله " العقل عاجز لا يدل إلا على عاجز مثله"[5]، ومن هنا كان لجوؤهم إلى القلب كوسيلة لاستشعار الحب الإلهي،طلبا لنور الهداية والإشراق العلوي.

والاختلاف بين الصوفية وبقية المحبين هو في كونهم يجعلون من الذات الإلهية الطرف الآخر من هذه العلاقة،هذا الطرف الذي يكون في أغلب الأحيان باطنا، ظاهره عادة يكون أنثى، يوجه لها المدح لجمالها الذي يعتبرونه تجليا للذات الإلهية.

يقول عفيف الدين التلمساني:

"وَما كُنْتُ أدْري فِتنَةَ العِشقِ قَبلَها إلى أنْ رَأتْ عَيْنِي جَمالَكَ يُعبَدُ"[6]

[1] محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق ، ص44.

[2] سورة البقرة :02/ 165.

[3] سورة آل عمران03/ 31.

[4] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص714.

[5] المصدر نفسه ، ص876.

[6] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص77.

ويلجا المتصوفة عند تجسيد حبهم للذات الإلهية، إلى التغني بجمال الأنثى، لحاجتهم إلى وجود شيء ملموس، يخرجون به مكنوناتهم وعشقهم لمحبوب أسمى، لكنه معنوي غير محسوس وهو الله " يبدو أن الإنسان قد اضطر في كل الحالات، في حالة الفلسفة والفكر وفي حالة التصوف والتجربة إلى التدرج والانتقال من الحسي إلى الروحي، من الإنساني إلى الإلهي، ولم يكن مستطيعا أن يصنع شيئا حيال قدراته المحدودة، فهو يتصور الحق المطلق على صورة المحسوس الفاني، حتى يستطيع الإدراك المحدود أن يستوعب هذه العاطفة المتسامية، فاللجوء إلى التأويل شر لابد منه في سبيل التعبير عن الحب الإلهي"[1]

وتبرز هنا الأنثى في حضور كرنفالي بهيج ،في خضم هذه التجربة الصوفية،التي جعلت من حضور المرأة لزوما مقدسا،ومجالا للحلم والخيال المبدع، المنتشي بالوصول إلى تلمس العشق في حضور الذات الإلهية، وإذ نلحظ أن الشعراء الصوفيين قد ارتكزوا بشكل أساسي على خزائن الشعر العذري، الذي يفيض بالعبارات المتوهجة، والصور البديعة في وصف جمال المرأة وأنوثتها، إلا أن القليل من التمعن في الكتابة الصوفية يجعلنا نلاحظ بشكل لافت الصور التي أبدعها المتصوفة، وأضفوها على هذا الحضور الأنثوي بشكل جعله تجليا للجمال والجلال، وجامعا لنواميس الحياة بكل متناقضاتها.

يقول ابن الفارض :

"مَن لي بِإتلافِ رُوحي فِي هَوى رَشإ ، حُلو الشَّمـــائِل، بالأرْواح مُمْتــزج

مَن ماتَ فيهِ غَرامًا عــاشَ مُرْتقِـيا ، ما بينَ أهلِ الهَوى، في أرفَـع الدّرج

مُحجبٌ، لو سَرى في مِثــلِ طُـرَّتهِ ، أغْنتْهُ غُرَّتُه الغـرا عَـــن السّـــرَج

وإن ضَلَلـتُ بِلَيـــــلٍ ، مِنْ ذَوائِبِهِ ، أهْدى ، لِعَيْني الهُدى ، صُبْح مِنَ البَلَج

وَإنْ تَنفّسَ قالَ المِســـكُ ، مُعتـرِفًا ، لِعارفي طيـــبِهِ : مِن نشـرِهِ أرجـي

أعْوامُ إقْبالِهِ، كَاليَـــوم، في قِصـر ، وَيَومُ إعْراضِهِ، في الطُّول، كَالحُجَـج

[1] ابراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص46.

فَإنْ نَأى سائِـــرا، يا مُهْجَتي ارْتَحِلي ؛ وَإنْ دَنا زَائِرا ، يا مُقلتي ابْتَهجـي"[1]

إن قراءة هذه الأبيات يذكرنا بالشعر العذري، وما فيه من قدرة على الإبداع في تصوير الجمال الأنثوي ، لكن لمسات ابن الفارض وتوقيعه على هذا الشعر كشاعر صوفي يظهر جليا، من خلال تركيزه على ثنائية النور والظلمة (محجب- السرج- ليل-صبح- البلج) المحيلة على ثنائية الخير والشر ؛ وكأن المرأة جامعة لتفاصيل الحياة ونواميسها ؛ والتقاء الخير والشر فيها هو ما كون جمالها الأنثوي الفريد، الذي سحر ابن الفارض وغيره من المتصوفة.

وكما اقتبس المتصوفة القدرة على تصوير جمال المرأة وأنوثتها من الشعر العذري، فإنهم أيضا حافظوا على نفس أسماء المعشوقات التي تغنى بها الشعراء العذريون؛ يقول عفيف الدين التلمساني في ليلى:

"إذا ابْتَسَمَتْ لَيْلى بَكى مُسْتَهامُها، فَمِنْها ، وَمِنْهُ بارِقٌ، وَرُعودُ"[2]

كما يقول في ليلى أيضا:

" رَأوا عَطْفَ لَيْلى قَدْ تَثَنَّى، فَأشْرَكُوا وَقَدْ يَتَثَنَّى حُسْنُها وَهُوَ مُفردُ ! "[3]

ويقول أيضا:

"هَذهِ أنـــوارُ لَيـلى قَـــد بَـدتْ فَلِسلبِ الرُّوح يا صــاحُ تَهي

فَالفَـــتى مَـــن سَلبـتهُ جُمـــلةً إنَّما مَيِّتُ هَـواها ذَاكَ حَـي"[4]

ويقول أيضا:

"لا تَلُم صَبوَتي فَمَن حَبَّ يَصبُو إنَّما يَرحمُ المُحبَّ المُحبُّ

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص145.
[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص91.
[3] المصدرنفسه، ص 77.
[4] المصدرنفسه ، ص268.

كَيفَ لا يوقِدُ النَّسيمُ غَرامي وَلَهُ في خِيامِ ليلى مَهبُّ؟ ! "[1]

أما في سلمى فيقول:

قِبابٌ بالعَواصِمِ ذاتِ سَفحٍ لِسلمى دائِم الدَّمعِ السَّفوحِ

تَبسَّمَ ثَغْرُها وَاللَّيــلُ داجٍ فَنبَّهَت النَّدامى لِلصَّبوحِ"[2]

وفي أسماء يقول:

"أقامَت عَلَيَّ الحَدَّ أسْماءُ ذاتُها فَهَلا أُقيمَ الحَدُّ في مَنْ يُحدِّدِ"[3]

أما علوة فيقول فيها:

فَاسْقِنِيها عَلى اسْمِ عُلوة حتى لا تَرانِي أعِي مِنَ اللَّومِ حَرفَا"[4]

أما ابن الفارض فيستعرض أسماء المعشوقات في تائيته الكبرى فيقول:

"وَصَرِّحْ بِإطلاقِ الجَمالِ وَلا تَقُلْ بِتَقييـدِهِ، مَيلاً لِزُخرُفِ زِينَـــةٍ

فَكُلُّ مَليحٍ، حُسنُـــهُ مِنْ جَمالِـهَا، مُعــار لَهُ، بَلْ حُسنُ كُلِّ مَليحَـــةٍ

بِها قَيسُ لُبنَى هامَ، بَلْ كُلُّ عَاشِقٍ، كَمَجنــون لَيلى، أو كَثيـرِ عَــزَّةٍ"[5]

ويستمر في عرض هذه الأسماء:

"وَما بَرِحَت تَبدو وَتَخفِى، لِعــلة، على حَسبِ الأوقاتِ فِي كلِّ حِقبَـة

وَتُظهِرُ لِلعشَّـــاقِ فِي كلِّ مَظهرٍ، مِنَ اللَّبسِ، في أشكالِ حُسنٍ بَديـعَة

فَفي مُرَّة لُبــنى، وَأُخرى بُثينة، وآونـة تُـدعى بِعــــزَّة عـزَّتِ"[6]

---

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص39.

[2] المصدرنفسه، ص72.

[3] المصدرنفسه، ص77.

[4] المصدرنفسه ، ص 146.

[5] ابن الفارض، الديوان، ص 69،70.

[6] المصدرنفسه ، ص 70.

ويقول:

"وَما القَومُ غَيري فِي هَواها، وَإنَّما ظَهَـــرَت لَهُمْ، لُبس، فِي كلِّ هَيـئَةِ

فَفِي مرَّةَ قَيسًا، وَأُخـــرى كَثيرًا، وَآونة أبْـــــدو جَميـلَ بُثينـة"[1]

ويتغنى ابن عربي بسلمى فيقول:

"سَلامٌ على سَلمى وَمَنْ حلَّ بِالحِمى وَحقَّ لِمِثلِي، رقـــــة، أنْ يَسلَـما

وَمـاذا عَلَيــها أن تَـــــرُدَّ تَحِيَّـةً عَلينا، وَلَكِن لا احْتِكامَ عَلى الدُّمى"[2]

وربما يعود اتكاء الشعراء الصوفيين على الموروث القديم، إلى انبهارهم بما وصل إليه الشعراء العذريون، من إبداع وقدرة على التخيل، والسمو في تصوير جمال المرأة، مستوى لم يستطع الشعراء الصوفيين التفوق عليه، فاختاروا محاكاته.

ومهما يكن، فقد احتلت المرأة في الكتابة الصوفية كما هي في المذهب الرومانسي مكانة راقية، تحيط بها هالة من الجمال والجلال تصل إلى درجة التقديس والتأليه، فهي رمز الحسن والجمال، كما هي رمز العفة والطهارة؛ يقول عفيف الدين التلمساني :

"مَالِلمليحةِ غَيـــرِها مِن عاشِـقٍ، فَهيَ المَصُونَةُ فِي الحِمى المُتمنِّع

وَلَقدْ بَدتْ فَرأتْ بَديـــعَ جَمـالِها كلُّ القُلوبِ، حُجبُـــها لَم يُرفَع

لَكنْ وَعى مَن لا يَعِي من غَيرها، وَأنـا الَّذي هُو عَن سِواهَا لا يَعِي

وَبِحُسنِها البَـــاقِي الَّذِي أفْنـاهُمُ عَنهُمْ بِإطـلاقِ الجَمـالِ المُبدِعِ

قَـــالَتْ لِكلِّ مُتَيَّمٍ ظَهـرَتْ لَهُ: فارقْ وُجودَكَ فِي غَيـــرِ مُودِّعِ"[3]

[1] ابن الفارض، الديوان، ص71.

[2] محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، ص25.

[3] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص136.

ويلح الصوفية في استنطاق هذا الجمال، على ثنائيات عدة تظهر بشكل واضح حيرتهم وعدم رضاهم بما وصلوا إليه، من تصوير وتجسيد لهذا الجمال، الذي تمثله المرأة، والذي هو في النهاية وصف لجمال الذات الإلهية،ونرى العفيف يركز على ثنائية الهجر والوصال، هذه الثنائية المتخمة بمعاني الظمأ والارتواء والمنع والعطاء .

"سَكرَ الكِرامُ بِبِنتِ كَرمَتِها، وَما شَرِبُوا وَمَالُوا بِالشَّذا المُتضوِّعِ

مَنْ لَمْ يَمُتْ بِالسُّكرِ مِنها لَمْ يَعِـــشْ أبدًا ، وَمَنْ لَمْ تَدعُـــــهِ لَمْ يَســـمَعِ" [1]

إن عدم الرضى على ما استطاعوا أن يصلوا إليه، من إظهار الحب والهيام للأنثى دليل آخر، على أن الصوفية يدعون إلى التفاني في حب الإنسان لأخيه الإنسان، للوصول إلى الغاية الأسمى وهي حب الذات الإلهية.

لقد أشرنا فيما سبق إلى أن ابن الفارض وغيره من المتصوفة قد ارتكزوا في تصويرهم للجمال الأنثوي على خزائن الشعر العذري، الذي يمثل تيارا مضادا للشعر الماجن والفاحش، الذي ظهر على يد ابن أبي ربيعة في الحجاز، لكن ظهور الشعراء الغزليين من الزهاد كان الأسبق تاريخيا، مما يجعلهم المنبع الحقيقي الذي استنار المتصوفة بقبسه ، لقد كان "ظهور الغزليين من الزهاد والأتقياء في القرون الهجرية الأولى؛ كعبد الرحمن بن أبي عمار الشهير بالقس، وعروة بن أذينة ، ويحي بن مالك وغيرهم، إرهاصا بهذا التوفيق الذي تم في الشعر الصوفي بين الحب الإنساني والحب الإلهي، أو التعبير عن الحب الإلهي بلغة العواطف الإنسانية "[2] هذه العواطف التي قدست الجسد وسمت برغبات الإنسان الجنسية، وجعلتها وسيلة للسمو بالروح والتقرب من الله " فالمتصوفة لا ينكرون الجسد ولا بالحب الجسدي، على أنه مرحلة في الطريق إلى الله، أو هو جزء من الحب الإلهي نفسه، حيث يكون الحب عندهم بهذا المعنى سموا بالروح، وقربا من الله، ولكن عن طريق الحب الجسدي"[3] وهذا ما يفسر تواجد التصوير الحسي بشكل كثيف ولافت في الشعر الصوفي، وأحسن مثال على ذلك أشعار شيخ الصوفية ابن عربي، الذي بنى نظريته على اعتبار

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص 137.

[2] محمد غنيمي هلال،الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، الطبعة الثانية ، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر،د.ت، ص33.

[3] ابراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر(1945_1995)، ص49.

الإنسان " الكون الأصغر" الذي هو أعظم ما في الكون، والمرأة آخر من خلق من الإنسان وبالتالي فهي أجمل ما في الكون، وهذا يمنح جسدها خصوصية شديدة ترقى إلى التقديس والتأليه؛ وهذا ما يفسر الكم الرهيب من التصوير الحسي لجمال المرأة في كتابات ابن عربي؛ يقول في أحدى قصائده :

"بَينَ الحَشا والعُيونُ النُّجلِ حَربُ هَوى وَالقَلبُ مِن أجلِ ذاكَ الحَربِ فِي حَرب

لَمياء لَعســـــــاء مَعسولٌ مُقبِّلُها، شَهادَة النّحلِ ما يَلـقَى مِنَ الضَّـــربِ

رَيَا المُخلخلِ، دَيجور عَلى قَمـرٍ، فِي خـدِّها شَفق، غُصـــن عَلى كَـثبِ

حَسنـــاءُ حـــالِية لَيستْ بِغانِية، تَفتر عَنْ بَردِ ظلـمٍ وَعــنْ شَنَـــبِ

تَصد جدا، وتَلهو بِالهَوى لَعِبـا، وَالمَوتُ ما بَينَ ذاكَ الجِدِّ واللَّعِـــبِ"[1]

وبعيدا عن التأويل الصوفي لهذه القصيدة، فإن التتبع الدقيق لمعالم أنوثة المرأة واضح من خلالها،ومبرز لتفاصيل وتقاسيم عدة شدت الشاعر وسحرته، وأشبعته خيالا وحلما.

يقول أيضا :

"بأبِي الغُصونُ المَائِلاتُ عَواطِفًا، العَاطِفاتُ عَلَى الخُدودِ سَوالِفا

المُرسِلاتِ مِن الشُّعورِ غَدائِـرًا، اللَّينـاتِ مَعـاقِدًا وَمَعـاطِـــفًا

السَّـاحِبـــاتِ مِنَ الدَّلالِ ذَلاذِلا، اللاَّبِساتِ مِنَ الجَمالِ مَطارِفا

البَـاخِلاتِ بِحُسنِهـــنَّ صِيانَة، الواهِبات مَتالِـــدا وَمَطـارِفا

المُونِقـاتُ مَطارِحًا وَمَبَاسِـــما، الطيِّبـــاتِ مقبِـلا وَمراشِفا

النَّاعِمات مجـــرَّدا، وَالكاعِبات منهـــدا، وَالمهدِياتِ ظَرائِـفا

الحَالِبات بِكـــلِّ سِحرٍ مُعجـــبٍ عِندَ الحَديثِ مَسامِعًا وَلَطائِـــفا

[1] محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، ص168.

السَّاتِـــــــــراتِ مِنَ الحَياءِ مَحاسِـنًا، تَسبِي بِها القَلـبَ التَقيَّ الخائِـفا

المُبدِيات مِنَ الثُّغورِ لآلِيـــــا تَشفِـــي بِريقَتِها ضَعيفًا تَالِفا

الرَّاميـــاتِ مِنَ العُيونِ رَواشِقًا قَلبًا خَبيرًا بِالحروبِ مَثـاقِفًـــا

المُطلِعاتِ مِنَ الجُيوبِ أهلَّـــةً لا تَلفِيـــــنَ مَع التّمامِ كَواسِـفًا

المُنشِياتِ مِنَ الدُّموعِ سَحائِبًا، المُسمِعاتِ مِنَ الزَّفيرِ قَواصِفًا"[1]

جمال المرأة جعل الشاعر الصوفي يستنطق جسدها من النظرة الأولى، التي أعادت خلقه كائنا جديدا،مغمورا بالحب والعشق، وهذا ما يلح عليه ابن عربي في قضية الافتضاض حيث يفتخر بافتضاض أبكار الأسرار " الحمد لله الذي جعل فتح هذا المغرب فتح أسرار وغيره، فلا تفتض أبكار الأسرار إلا عندنا، ثم تطلع عليكم في مشرقكم ثيبات قد فرضن عدتهن فنكحتموهن بأفق المشرق فتساوينا، في لذة النكاح، وفزنا بلذة الافتضاض"[2]

أما ابن الفارض فهو يظهر أقل استعمالا للأوصاف الحسية ، لكن المرأة تبقى عنده أيضا المعشوقة التي تسكره بهيامها، فيقدم لها نفسه مع أشواقه المتوهجة، راضيا بفنائه في سبيل تحصيل حبه :

"أهفُو إلى كلِّ قَلبٍ، بِالغَـــرامِ، لَهُ شُغلٌ، وَكلّ لِسانٍ، بِالهَوى لَهِـج

وكلّ سَمعٍ، عَن اللاَّحي، بِه صَمَمُ، وَكلّ، جَفنٍ، إلى الإغفاءِ، لَمْ يَعج

لا كَـانَ وَجدٌ، بِهِ الآمـــاقُ جامِدَة، وَلا غَرامٌ، بِهِ الأشـواقُ لَمْ تَهِـج

عَذِّبْ بِما شِئتَ، غَير البُعدِ عَنكَ، تَجِد أوفَى مُحبٍّ، بِما يُرضيك، مُبتهِج"[3]

والملاحظ أيضا بالنسبة لاستعمال رمز المرأة عند الصوفية، امتزاجه بالطبيعة وما تحفل به من صور ومشاهد تداخلت مع رمز المرأة، فأصبحت مجلى آخر لهذه الصور الحسية؛

[1] محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، ص 123،124،125،126.

[2] محي الدين ابن عربي، رسائل ابن عربي،منشورات محمد علي بيضون،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2001، ص263.

[3] ابن الفارض، الديوان ، ص144،145.

فصور الغزلان الراتعة، والأغصان المائسة، والعيون الناعسة، كلها صور حسية تأخذ طابعا شهوانيا؛ يقول ابن الفارض :

"هَلْ نَارُ لَيلى بَـــدَتْ لَيلا بِذي سَلَمٍ، أم بْـارِقٌ لاحَ فِي الزَّوراءِ، فَالعَـلَمِ

أرواحُ نَعمانَ ، هــلا نَسمَة سِحرا ؛ وَمـاءُ وَجرَة ، هـــــلا نَهـــــلة بِفم

يا سَائِق الظَّعن يَطوِي البِيدَ مُعْتسفًا ، طَيَّ السِجلِّ ، بِذاتِ الشِّيح مِن إضَم

عُج بِالحِمى ، يا رَعاكَ الله ، مُعتمِدا خَميلَة الضَّال ، ذات الرَّندِ والحزَم

وَقِف بِسلع وَسَل بِالجزعِ : هَلْ مَطرَّت بِالرَّقمتين ، أثيــلات بِمنســـجِمِ ؟"[1]

ويقول في موضع آخر :

"خَفِّف السَّيــرَ واتَّئِد ، ياحادِي ، إنَّما أنـــــتَ سائِــق بِفُـؤادِي

ما تَرى العيسَ بَينَ سوقٍ وشوقٍ لِربيع الرُّبوع ، غرثَى ، صَوادي

لَمْ تُبقي لَها المَهـامِه جِســـــمًا غَيرَ حِلدٍ عَلى عِظـــــامٍ بَـــوادِ

وَتحفتْ أخْفــافُها ، فَهي تَمشـي ، مِن وَجاها ، فِي مِثلِ جَمرِ الرَّمادِ

وَبَراهـــا الوَنى ، فَحلَّ بَـراها ، خلـها تَرتَـوِي تُمـــادَ المهـــادِ

واسْتَبقــها ، وَاستَبِقها ، فَهيَ مِمَّا تَتـرامى بِـهِ إلى خَيــــــرِ وادِ

عَمرُكَ الله ، إن مَرَرتَ بِـــوادي يَنبع ، فَـــالدَّهنا ، فَبدر ، غـادي

وَسَلكتَ النَّقـــــا ، فَـأودان ودا نِ ، إلى رابـغ الرّوى الثُمـــــاد

وَقَطعت الحرار ، عَمـدًا ، لِخيما تِ قَديدٍ ، مَواطِـــــنَ الأمجـادِ

وَتدانيتَ مِن خَليـصٍ ، فَعَسفـــا نَ ، فَمرّ الظَّهران ، مُلقَى البَوادِي

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص128.

وَوردتَ الجَمومَ ، فَالقصر ، فالدَّك نـاءَ، طـرا مَنـاهِـــل الـوُرَّادِ

وَأتيتَ التنعيـــــمَ ، فالزَّاهِرَ الزَّا هِرَ نُورا ، إلى ذَرى الأطـــوادِ

وَعبَرتَ الحجونَ ، واجْتزتَ ، فَاختر تَ ، ازْدِيارا ، مَشاهِدَ الأوتـــادِ

وَبَلغت الخِيامَ ، فَابلِغْ سَـــــلامِي ، عَن حفاظ ، عَريبِ ذاكَ النَّـادِي"[1]

ونلاحظ من خلال هذه الأشعار اتكاء ابن الفارض الواضح على الشكل التقليدي للقصيدة، ومزجه فيها بين مظاهر الطبيعة القاسية وبين المرأة، وإن كان الشعر التقليدي يصور الأودية والأطلال وغيرها، فذلك مرده حنين الشاعر وشعوره بالاغتراب، وإن كان هذا الاغتراب وجدانيا عاطفيا في الشعر القديم ، فهو عند ابن الفارض اغتراب روحي ، يصوره من خلال مشاهد حسية متداخلة، من ذكر لرحلة الصحراء القاسية، وتقلب أحوالها، ثم يذكر الأماكن الجافة الحارقة، ويذكر معها مواضع الروي والماء، كل هذه الصور الحسية يضعنا الشاعر داخلها، ليدع الخيال يركب لنا الصورة الكاملة، التي تبدو من خلالها المرأة حاضنة لهذه التفاصيل، جامعة لهذه التناقضات، في وحدة كامنة ومكونة لجوهرها .

ومرة أخرى تظهر لنا ثنائية الظمأ والارتواء، إلى جانب ثنائية الهجر والوصال، وذلك من خلال تركيز الشاعر على المعاني الدالة على الجفاف، والأراضي التي أحرقتها شمس الصحراء من جهة، وعلى مواضع الماء القليلة تارة، والكثيرة تارة أخرى، فهو في رحلة روحية بين ظمأ شديد، إلى ارتواء، إلى تشبع وانتشاء؛إذن الشاعر ينطلق من رحلة في الصحراء إلى ديار المحبوب بكل قساوتها ومشاقها، ليصل إلى رحلة أخرى تنطلق فيها النفوس في سفر روحي نحو ذات الحق وجوهر الوجود.

ومن أشعار ابن الفارض التي تمتزج فيها الصور الحسية بالطبيعة: قوله :

"أبرِق ، بَدا مِن جانِبِ الغـــور ، لامِـع ، أمْ ارْتفَعَت ، عَن وَجهِ لَيلَى ، البَراقِعُ

أنارُ الغَضا ضاءَتْ ، وَسَلمى بِذي الغَضَا ، أمْ ابْتَسمتْ ، عَمَّا حَكَتهُ ، المَدامِـعُ

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص 130،131.

أنشرُ خزامَــى فـــاحَ ، أمْ عُرفُ حــاجِرٍ بِأمِّ القُرى ، أمْ عِطـرُ عَزَّة ضائِـعُ

ألا لَيـــتَ شِعرِي: هَلْ سُلَيـمَى مُقيـمَة بِوادِي الحِمَى ، حَيثُ المُتَيَّـم والِـعُ

وَهَلْ لَعـــــلَع الرَّعــدُ الهتــون بِلعلَـع ، وَهلْ جادَها صـوبٌ مِنَ المُزنِ هامِـع

وَهلْ أرَدن مـــــاءَ العذيــبِ وَحاجِــر ، جَهارًا ، وَسرُّ اللَّيلِ ، بِالصُّبحِ ، شائِـع"[1]

ويستمر هذا المزج الجميل الذي لا يزيد هذه الصور الحسية إلا وضوحا وقوة:

"وَهلْ عَذباتُ الرَّنـــدِ يُقطَـفُ نُــورُها ؛ وَهَل سلمــات ، بِالحِجــازِ ، أيـــانِع"[2]

وليس أجمل من الأنثى العفيفة، التي تقصر حسنها وجمالها على زوجها، جمال أكثر ما يثير فيه عين كعين بقر الوحش:

"وَهلْ قاصِرات الطَّرفِ عَيــن ، بِعالــجٍ على عَهدي المَعهـودِ ، أمْ هُو ضائِعُ"[3]

والمكان يزداد جمالا، بل ويستمد جماله من جمال الأنثى إذا دلت عليه

"وَهـــلْ فَتيـــــاتُ بِالغَويـرِ يُرينَـني مَرابِع نعـم ، نِعمَ تِـــــلكَ المَرابِـعُ"[4]

ويبقى جمال الأنثى الأكبر هو عندما تترك بصمتها وآثارها على كل ما يمت بصلة إلى العالم العلوي والذات الإلهية.

"وَهل رَقَصت ، بِالمَـأزَمين ، قَــلائِص ؛ وَهـلْ لِلقِبابِ البيضِ ، فيها تَـدافُـعُ

وَهَل لِي بِجَمع الشَّملِ فِي جَمع مسعِدٍ وَهَل للّيـــالي الحِيف بِالعمرِ بائِــع

وهَلْ سلَّمَت سَلمَى عَلى الحجرِ الَّـــذي بِه العَهدُ ، والتَقَّـت عَليهِ الأصابِعُ

وَهلْ رَضـعَت ، مِن ثَدي زَمـزَم ، رَضعـةً ، فَلا حُـرِّمت ، يَومًا عَليـها ، المَراضِعُ

[1] ابن الفارض، الديوان، ص .166.
[2] المصدرنفسه ، ص 167.
[3] المصدرنفسه ، ص 167.
[4] المصدرنفسه ، ص 167.

لَعلَّ أُصيحابِـي ، بِمـــــكَّة ، يَبـردوا ، بِذكـرِ سَلمى ، ما تُجـن الأضالِعُ"[1]

نلاحظ من خلال هذه القصيدة مزج الشاعر بين مظاهر الطبيعة، المتسمة تارة بالجمال من خلال الأعشاب الندية، وعيون النسوة التي تشبه عيون البقر، والنوق الراقصة ، والمتسمة تارة أخرى بالجلال من خلال وميض البرق ونار الغضا ،ولعلع الرعد الهتون ، وتظهر الأنثى لتطفأ نار الحر، وحرقة العشق ، وتهدأ الطبيعة الغاضبة . وإن كان واضحا هدف الشاعر من خلال عرضه لكل هذه الصور الحسية، التي يظهرها على أنها كلها تجليات للذات الإلهية ، إلا أن تركيزه على ظهور الأنثى، يوحي بأنها تمثل التعين الأكبر والتجلي الأوضح للذات الإلهية.لا سيما عندما يركز على إظهارها بطابع شهواني بمظاهر إغوائية طاغية جاذبة ، ويظهر المحب من جهة أخرى بمظهر العفة والفناء في عشق المحبوب ؛

"فِي هَواكُمْ ، رَمضَانُ ، عُمرُهُ يَنقَضِي ، مَا بَيْـــنَ إحْياءٍ وَطَي

صَادِيا شَوقًا لِصَدَا طَيفِـــكُمْ ، جِـــدّ مُلتـاحٍ إلى رُؤيَـــا وَرَيْ

حَائِرًا فِي مَا إليْـــهِ أمْـرُهُ ، حَائِر، وَالمرُّ ، فِي المِحنَةِ ، عَيْ"[2]

وفي عتاب لطيف، يشكو ابن الفارض هجرانه من طرف محبوبه، وهو الذي أضناه عشق هذه المرأة الناعمة، التي جلبت الشيب إلى رأسه من فرط الهوى، وهو في ريعان الشباب.

"يَا أُهَيلَ الـــــودِّ أنَّـى تُنْـكِرُو نِي كَهـلاً ، بَعْدَ عِرفـــانِي فتي

وَهَوَى الغَادَةِ ، عَمرِي ، عَادةً يَجلِبُ الشّيبَ إلى الشَّابِ الأَحَي

نَصَبا أكسبَنِي الشَّـوْقُ ، كَمَا تَكْسِبُ الأفعـالَ نَصبـًا لامُ كَي"[3]

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص 168.
[2] المصدرنفسه ، ص 8،9.
[3] المصدرنفسه ، ص9.

شوق أضناه، وسرع الكبر إلى جسده الهزيل، وتحولت صحته إلى مرض، ورغم ذلك فإن الشفاء والدواء له لا يملكه إلا هذا المحبوب، وربما ابتسامة صغيرة تعيد له كل الصحة والعافية.

"سَقَمِي مِنْ سَقَـــمِ أجْفانِـــكُمْ ، وَبِمَعسُـــولِ الثَّنـــايَا لِي دَوي"[1]

الشاعر يعلم جليا أن الكل سيلومه على مثل هذا الحب، لكنه يدعوهم إلى أن يدعوا اللوم جانبا، لا مكان للعتاب في حب عذري تذوب معه الروح اشتياقا، وتنفذ العبرات.

"عَاذِلِي عَنْ صَبَـوةٍ عُذرِيَّةٍ ، هِيَ بِي لافَتِئَـتْ ، هِيَ بْنُ بِي

ذابَتْ الرُّوحُ اشْتياقًا ، فَهِيَ ،بَعْـ دَ نَفَـاذِ الدَّمع ، أجْرَى عَبْرَتِي"[2]

ويتحرق الشاعر شوقا إلى أن يشرق وجهها ليروي عطش القلب برؤية الشفاه السمر.

"آهٍ ، وَأشْواقِي لِضاحِي وَجهِـها ، وَظمَا قَلبِي لِذيَّاكَ اللَّمِـــي"[3]

كما يظهر من خلال هذه الأبيات حرص الشاعر على تصوير معاناته وألمه في فراق من يحب، لكنه مع ذلك يجد لحبه مبررا وغاية مما يجعل لألمه معنى، ويكسب نفسه قدرة على المقاومة والتحمل؛

"وجدت بكم وجدا، قوى كل عاشق، لو احتملت من عبئه البعض، كلت"[4]

نفاذ الصبر وعدم القدرة على تحمل شدة الوجد أوهى الجسد وأضعفه،وتبقى البلية شاهدة على ما قاساه الشاعر في هذا العشق؛

"وَهَى جَسدِي مِمَّا وَهَى جَلـدِي، لِذا تَحمُّـــــلُه يَبلَى، وَتَبقَى بَلِيَّـــتِي"[5]

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص 10.
[2] المصدرنفسه ، ص11،12.
[3] المصدرنفسه ، ص 13.
[4] المصدرنفسه ، ص 37.
[5] المصدرنفسه ، ص 37.

يبدو الشاعر من خلال شعره منسلخا من ذاته متصلا بمحبوبه، هو يناجي هذا المحبوب ويشكو له متعجبا من عزته وكرامته، التي تنتفض بين الفينة والأخرى معارضة هذا الفناء، لكن هذه العزة لا تعلم أن ما يرضيها ليس بالضرورة هو ما يرضي نفس الشاعر ويسليها.

"إبَائِي أَبَى إلا خِـلافِي، نَاصِـــحًا، يُحاوِلُ مِنِّي شَيْمَةً غَيـــرَ شَيمَـتِي

يَلَذُّ لَـــهُ عَذْلِي عَليْـــكَ، كَأَنّمَـا يُرَى مِنْهُ مِنِّي، وَسَلَـــواهُ سَلْـوَتِي"[1]

وتتحدى هذه النفس الفانية في عشق المحبوب كل ألوان العذاب، لا الألم يصرفه عن عشقه، ولا حتى شماتة الحساد.

"غَرَامِي أَقِمْ صَبرِي انْصَرَمْ دَمْعِي انْسَجمْ عذْوِي احْتَكَمْ دَهْرِي انْتَقَمْ حَاسِدِي اشْمَتِ

وَيا جَلَدِي، بَعْدَ النَّقَا، لَسْتَ مُسْعِـدِي، وَيا كَبَـــــدِي عزَّ اللّقا، فَتَفَتَّـــــتِي"[2]

الشاعر يحفظ العهد الذي قطعه لمحبوبه، مثل هذا الحب لا يمكن أن يكون إلا لذات الله عز وجل، منتهى عشق الوالهين، ويأبى الشاعر إلا أن يسقطه ويجسده في حب امرأة تتجلى فيها أنوار العشق الإلهي.

"سلام على تلك المعـاهد من فتى، على حفظ عهد العامرية، ما فـــــتي"[3]

أما ابن عربي فيصف تباريح العشق بقوله:

"غادروني بالأثيـــل والنقا، أسكب الدمع، وأشكو الحرقا

بأبي من ذبـــت في كمـــدا بأبي من مـــت منه فـــرقا

حمرة الخجلة في وجنتـــه، وضح الصبح يناغي الشفقا

قوض الصبر، فطنـب الأسى، وأنـــا مابين هذيـــن لقـــا

من لبثي، من لوجدي دلنـي، من لحزني، من لصب عشقا

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص 41.
[2] المصدرنفسه ، ص44.
[3] المصدرنفسه ، ص 45.

كُلّما ضنّت تَبـــاريحُ الهَوى فَضحَ الدَّمعُ الجَوى وَالأرَقَا"[1]

وما أشبه تفاني ابن الفارض في عشق محبوبته، واصطباره على ألم الفراق، بما يلاقيه الشعراء الرومانسيون من معاناة الحب وتقديسهم له ، وذلك بغض النظر عما تعنيه المحبوبة لابن الفارض وغيره من المتصوفة، الذين لا يكتفون بالمعنى الفيزيائي والمادي للأشياء بقدر ما ينشدون الغاية الروحية المتمثلة في الحق؛ فذكر ابن الفارض لمشاهد حسية مختلفة تتراوح ما بين تصوير الجمال في الأنثى تارة، وفي أشكال الطبيعة المختلفة تارة أخرى، مرده تعقبه للصورة الكاملة المتعينة في كثرة الشهود، فهو يشاهد تجلي الذات الإلهية في كثرة الشهود، ثم يتوق للجمع مرة أخرى فخص جوهر الأنثى جامعا لهذه التعينات.

وهكذا كانت المرأة عند الرومانسيين كما كانت عند المتصوفة، كما كانت في مختلف الحضارات رمزا للجمال والجلال، وأخذت في مرات عدة مكانة مقدسة؛ فقد عبد المصريون ازيس بوصفها الآلهة الأم، كما أسقطت الوثنية في شبه الجزيرة العربية طابع الأنوثة على الملائكة وجعلتها بنات الله- وقد فند القرآن ذلك- وأصبحت مريم العذراء رمزا للتقوى والحكمة المقدسة التي انبثقت منها كلمة الله، كما أشربت رمز الحكمة الإلهية لدى المتصوفة. وبين هذا وذاك تبقى المرأة كيانا تبحث فيه الإنسانية عن الجميل فيها، فتغوص في جوهرها، ويغريها الخيال على الغوص أكثر في مكنوناتها ، فيخلق السلوى في أن يجعلها الغاية التي تنكشف فيها الحجب، فتنسجم المادة مع الروح، ويلتقي المطلق بالمقيد، ليصبح جمالها المقيد عتبة للانطلاق نحو عوالم المطلق.

4_2_ الطبيـــعة:

4_2_1 _ في الأدب الرومانسي:

لطالما كانت الطبيعة الحاضر الأكبر في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي، هذا العصر الذي بدت الطبيعة لأهله كيانا مبهما شديد الغموض، فتعاملوا معه بطريقة ونظرة فلسفية،

[1] محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، ص57،58،59.

أغفلت في كثير من الأوقات الجانب الجمالي فيها، وحولت مشاعر الجمال إلى مشاعر يطغى عليها التعجب والاستغراب، كما كانت الطبيعة القاسية في شبه الجزيرة العربية معينا ومساعدا على بعث مثل هذه المشاعر؛ فكثيرا ما نصادف في الشعر الجاهلي بكاء مريرا على الأطلال، ووقوفا عند ديار المحبوب وتذكر الماضي، وفي خلال ذلك لا يغفل الشاعر وصف المكان، وإبراز مظاهر الطبيعة القاسية التي يرى فيها انعكاسا لما في نفسه من شعور بالوحدة والعزلة وكذا الإحساس بشقاء نفسه وقسوة الحياة عليه.

وجاء العصر الإسلامي فخفف مشاعر الاستغراب بإجابته على كثير من الأسئلة التي كانت تغلف كيان الطبيعة بالغموض، مما سمح برفع الحجاب عن جمالها، فتغنى الشعراء بهذا الحسن البديع، الذي يرونه ويلمسونه في كل مظهر من مظاهر الطبيعة، وأحسوا بجمالها وحاولوا استنطاقه؛ فخاطبوا الشمس وتسامروا مع النجوم والقمر، وبلغ هذا الحوار درجات عليا من رهف الإحساس، وبديع المعنى في العصر العباسي وفي الأندلس" وكثيرا ما حاولوا أيضا تشخيص الطبيعة بقمرها ونجومها وشمسها ونوارها وليلها وريحها، فخاطبوها وجعلوها تشاركهم أفراحهم وأتراحهم. ولعل أدباء العصر العباسي ومعهم أدباء الأندلس قد بلغوا شأوا بعيدا صنعة وإبداعا"[1] . فقد كانت هاتين المرحلتين أكثر المراحل تناغما مع الطبيعة، وكان ذلك انعكاسا طبيعيا للرفاهية والتطور الذي عرف في ذلك الوقت، فقد اهتم الناس بالطبيعة وأحبوها فاهتموا بإقامة الحدائق وزرع الورود والأزهار، كما أولوا هندسة المياه عناية خاصة، فبنوا النافورات، وحرصوا على إقامة الخنادق التي تحافظ على جريان المياه في الحدائق، وهذا حرصا منهم على محاكاة طبيعة الماء المتحركة من خلال الوديان والأنهار.

وكان الأدباء الرومانسيون أكثر الأدباء تعاملا مع مظاهر الطبيعة وعناصرها، لما وجدوا فيها من ملائمة لأفكارهم وأحاسيسهم، فقد ألفوا الهروب من صخب الحياة والمدن، فوجدوا فيها العزاء والملجأ، كما كانت مصدر السعادة والراحة التي وجدوها في هدوء الليل عندما يرخي سدوله على الغابات الكثيفة، وفي حركة المياه وجريانها في الأنهار،

[1] فؤاد القرقوري، أهم مظاهر الرومانتيكية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، التونسية للطباعة وفنون الرسم، جوان 1988، ص 138

حركة كانت تعطي للحياة معناها الحقيقي الجميل بنشوة تحرك القلب، فتجعله يرقص على أنغام العصافير وهي تلاحق قطرات المياه كأنهم أطفال يلعبون وينشدون الفرح .

ولقد كانت هذه النظرة إلى الطبيعة من قبل الأدباء العرب وليدة النظرة الرومانسية الغربية، التي قلبت الطاولة على الكلاسيكيين، الذين لم يهتموا بالطبيعة، ولم يروا فيها ما يضاهي جمال الحياة العصرية في المدن، لكن الرومانسيين ضاقوا ذرعا بضوضاء المدن، وفساد المجتمعات المدنية، فوجدوا في أحضان الطبيعة الجمال والبراءة والسعادة، التي افتقروا إليها في مجتمعاتهم المدنية، وكان على رأس هؤلاء الأدباء (جان جاك روسو) عاشق الطبيعة الأول " فقد كان هؤلاء منطوين على ذات أنفسهم، ضائقين ذرعا بما تضطرب به المجتمعات من حولهم، فولعوا بترك المدن إلى الطبيعة.وكانت تروقهم الوحدة بين أحضانها، ليخلوا إلى ذات نفسهم، ورائد الرومانتيكيين جميعا في هذا الشعور هو جان

جاك روسو، عاشق الطبيعة وداعيتها الأول" [1]

ولإلقاء نظرة شاملة على ماهية الطبيعة في الأدب الرومانسي، سواء عند الغرب أو عند العرب، الذين ساروا على نفس الطريق، لابد من إبراز خصائص هذه الرؤية.

- **الطبيعة كائن حي:**

الخاصية الأولى التي تميزت بها النظرة الرومانسية للطبيعة، هي اعتبار هذه الأخيرة كائنا حيا، إن تلك القوة التي تتميز بها الطبيعة في الكثير من ظواهرها، وذلك الجمال الذي يطغى على الكثير من تقاسيمها وتضاريسها، ثم ذلك الهدوء الذي يعم على أطرافها، فتأنس له النفس البشرية وترتمي بين أحضانه، وفجأة تثور وتغضب فتخيف الكائنات وتلف نفسها بوشاح الهيبة والجلال.كل هذه الأحوال جعلتها شبيهة بالمشاعر الإنسانية في تقلباتها، فتخيلها الرومانسي روحا قوية خفية، تمارس الحياة من خلال ظواهرها " ويتخيلون في

[1] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 169.

المخلوقات أرواحا تحس مثلهم، فتحب وتكره وتحلم، فيشركونها مشاعرهم، ولذا يخاطبون الأشجار والنجوم والورود والصخور وأمواج البحار"[1]

لقد نزع الرومانسي العربي صبغة الجماد على الطبيعة محاكاة للنظرة الغربية في هذا المجال، وجعلها كائنا حيا، خلافا لما كانت عليه النظرة الجاهلية في الأدب العربي " لعل أساس النظرة الرومانتيكية العربية إلى الطبيعة يتمثل في اعتبارها كائنا حيا لا حسب التصور العربي التقليدي...فهي ليست جمادا يشخص بل هي مجال حي يزخر بالكائنات والقوى الخفية والمنظورة على حد سواء" [2]

هذا الكائن له قلب كما للإنسان قلب، وله مشاعر تتقلب تقلب مشاعر الإنسان، وله قدرة على الحب كما له قدرة على الكره، كما أنه يستطيع أن يكون ذا قلب ضعيف في حين، لكنه ذو قلب قوي وقدرة أكبر على التحمل أكثر بكثير من قدرة الإنسان وذلك في أحيان عدة، كهذه الصخرة الصماء التي تحدث عنها وأعجب بها خليل مطران في قصيدته المساء؛ التي يقول فيها:

" ثَاوٍ عَلى صَخرٍ أصمِ، وَليتَ لِي قَلبًا كَهذِي الصَّخرَةِ الصَمَاءِ !

يَنتابُها مَوجٌ كَموجِ مَكـــارِهِي، وَيفثُّــها كَالسّقمِ فِي أعضائِي "[3]

كما أنها لها عين تراقب من خلالها عجز الإنسان وعدم قدرته على الصمود، وتتابع لحظة بلحظة انهياره واستسلامه. يقول فيكتور هيقو في قصيدة الطبيعة:

" أما أنا في كل يوم أنحني

قد أنقضت ظهري الليالي الراكبة

وذات يوم أنطفئ كشمعة

[1] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية ، ص 178.
[2] فؤاد القرقوري، أهم مظاهر الرومانتيكية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها ، ص141.
[3] خليل مطران، ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، الجزء الأول، د.ت، ص 18.

ترمقني الشمس بعين حادبة."[1]

وهذه العين تدمع كعين الإنسان، وهي بذلك تملك مشاعر حقيقية

"وَالشَّمسُ تَبدُو وَهيَ تَغـ رُبُ شِبهَ دامِـعة العُيون

أمسَيـتُ أرقُبُـهَا عَلَـى صَخرٍ وَمَوجُ البَحرِ دُونِي"[2]

وربما تصبح الشمس عند خليل مطران عينا كبيرة تلخصت في دمعة حمراء هي آخر دمعة للكون

"وَالشّمسُ فِي شَفقٍ يَسيلُ نَضـاره فَوقَ العَقيق عَلى درَى سَودَاءِ

مَرَّت خِـلالَ غَمامَتيـن تَحدّرًا، وَتَقَطَّرتْ كَالدَّمعةِ الحَمـراءِ

فَكـأنَّ آخِر دَمعـةٍ لِلكـوْن قَـدْ مُزجَتْ بِآخِرِ أدمُـعِي لِرثائِي"[3]

لكن نظرة الرومانسي للطبيعة تتجاوز اعتبارها كائنا بشريا؛ بل إن قوتها وهيبتها فرضت عليه تخيلها متجسدة في أرواح خفية عديدة تشكل معا هذه الهيبة وهذه العظمة.

"الشمش في حضن السحاب ذائبة

يحدو بها حادي المساء غاربة

يأتي غد –غدا- بما يأتي به

فيض السحاب والرياح الغاضبة

ثم يؤوب الفجر في موكبه

بكل أنواع الأطياف الشاحبة

ما بين دورة صباح ومسا

[1] ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، الملتقى الفرنسي، قصيدة الطبيعة لفيكتور هوجو، ترجمة محمد أبو حفص السماحي،2013/04/03.
[2] إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، دراسة وإعداد: إسلام إبراهيم، فروس للنشر والتوزيع، د.ت، ص 393.
[3] خليل مطران، ديوان الخليل، ص 19.

ولى الزمان بخطاه الهاربة"[1]

أصبحت الطبيعة في عيني فيكتور هيقو مجموعة أرواح متحركة متناغمة، يخدم بعضها بعضا، يأتي حادي المساء كل مساء في وقته المعتاد فيسوق الشمس نحو الغروب، ليمهل الإنسان وقتا يلتقط فيه أنفاسه، في انتظار ما سيأتي به الغد المجهول، لكن الوقت لن يطول، عندما يتراءى الفجر قادما في موكب جليل يسوق تلك الأرواح الخفية التي تعود معها الحياة من خلال أشعة النور الأولى، هذه الدورة الأبدية التي يتابعها الشاعر ما هي في الحقيقة إلا سخرية القدر من هذا المخلوق الضعيف الذي يمثل الخاسر الأكبر في هذه الكوميديا، فعمره هو الذي يمضي هاربا في خطوات متسارعة.

كل ما في الطبيعة يتحرك، وكل ما في الطبيعة له عروق تضخ فيها الدماء فتمنحها طاقة متجددة تأبى التوقف عن الحركة، الكل يتحرك ضمن حركة دؤوبة متسارعة ومتناغمة، والإنسان ليس له إلا أن يقف متفرجا أما القدر وهو يخطف منه عمره، وأرواح أحبته ليضعها في طي النسيان.

" تمضي ليالي العمر في سرعتها

تمضي حشودا وحشودا دائبة

مرت على وجه البحار كالصبا

مرت على خد الربا مداعبة

مرت فهب الأيك من غفوته

ودغدغت نهر اللجين جانبه

مرت وفي طياتها تحمل أر

[1] ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، الملتقى الفرنسي، قصيدة الطبيعة لفيكتور هوجو، ترجمة محمد أبو حفص السماحي

واح أحبة توارت غائبة "[1]

ولأن الرومانسي يتخيل الطبيعة كائنا حيا، فنجده يخاطبها ويسامرها، كما ناجى لامارتين البحيرة متأملا منها تذكر ما كانت شاهدة عليه مما كان بينه وبين حبيبته.

"نَاجِ البُحيرَةَ وَحدَكَ الآنا

واجْلِسْ بِهذا الصَّخرِ مُنفرِدًا !

قُلْ لِلبُحيْرَةِ تَذكرِينَ وَقدْ

سَكنَ المَساءُ وَنحنُ بِاللّجِ

لا صَوتَ يُسمعُ فِي الدُّنى لأحدٍ

إلا صَدَى المِجدَافِ وَالمَوجِ

فَإذَا بِصوْتٍ غَيرِ مُعتَادٍ

هَزَّ السُّكونَ هِتافُهُ العَذْبُ

أصغَى العبابُ وَرجّعَ الوَادِي

أصداءهُ وَتَناجَتِ السُّحُبِ

يَا دَهرُ فِي وفقٍ وَلا تَدرِ:

سَاعَاتُهُ فِي هَيئَةٍ وَقفِي

حَتَّى تُتاحَ هَناءَةُ العُمرِ

وَتطُولُ لَذَّتُها لِمُقتَطِفِ"[2]

[1] ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، الملتقى الفرنسي، قصيدة الطبيعة لفيكتور هوجو، ترجمة محمد أبو حفص السماحي.
[2] إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ص 131،132.

ويصر الرومانسي على استنطاق ذاكرة الطبيعة في محاولة منه لاستعطاف هذه القوى الخفية اللامبالية بمعاناته

"هل يذكر البحر سفونا راسبة؟

أم يذكر الغاب وريقة هوت

وذهبت مع الرياح الذاهبة؟"[1]

ويستحلف لا مارتين الغابات على أن تتذكر غرامه

"ناج البحيرة والصخور وعد

فاستحلف الأغوار والغابا

قل! صن ذكر غرامنا فلقد

صين الشباب عليك أحقابا"[2]

ويحاكي الرومانسيون العرب الغربيين في مخاطبتهم للطبيعة فإبراهيم ناجي مثلا كثيرا ما نجده يخاطب الطبيعة في شعره؛ فهو هنا مثلا يخاطب البحر كأنه صديق يبث إليه خواطره:

" قُلتُ لِلبَحرِ إذْ وَقفْتُ مَسَاءً كَمْ أطَلتُ الوُقوفَ وَالإِصْغاءَ

وَجَعلْتُ النَّسِيمَ زَادًا لِرُوحِي وَشَرِبتُ الظِّـلالَ وَالأضواءَ "[3]

ويسأل أمواج البحر عما آلم الشمس وجعلها تغرب

"مَا تَقُولُ الأمْواجُ ! مَا آلَمَ الشَّمـ سَ فَوَلَّت حَزِينَةً صَفراءَ

[1] ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، الملتقى الفرنسي، قصيدة الطبيعة لفيكتور هوجو، ترجمة محمد أبو حفص السماحي.
[2] إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ص 132.
[3] شعر إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، وراء الغمام، ص 73.

تَرَكتْنا وَخَلَّفَــتْ لَيْـلَ شَـــكٍّ أبَدِيٍّ وَالظّلمَةُ الخَرسَاء ! "[1]

كما يحلو له أن يخاطب القمر وهو ظمآن لرؤياه

" أقْبِلْ بِمَوكِبِكَ الأغَرِّ مَا أظْمَأ الأبْصَارَ لَكْ

العَيْنُ بَعدَكَ يَا قَمَر عَمْياءُ ! وَالدُّنْيا حَلَكْ

****

تَمْضِي وَراءَ سَحابَةٍ تَحنُو عَلَيكَ وَتَلْثُمُكْ

وَأنا رَهِيـنُ كَآبةٍ بِخَواطِرِي أتَوهمُكْ ! "[2]

ويخاطب العقاد الكروان، ويرى في تغريده كلاما أحلى من البيان .

"يَا مُحيِيَ اللَّيــلَ البَهــيمِ تَهَجُّـدًا وَالطَّيْرُ آوِيَةٌ إلى الأوْكــانِ

يَحدُو الكَواكِبَ وَهُو أخْفى مَوضعًا مِن نَابغٍ فِي غَمرَةِ النِّسْيـانِ

قُلْ يا شَبِيهَ النَّابِغيــنَ إذا دعُــوا وَالجَهلُ يضْرِبُ حَولَهمْ بجرَّان

كَمْ صَيْحةٌ لَكَ فِي الظَّلامِ كَأنَّــها دَقَّاتُ صَدْرٍ لِلدجنة حَــانِ

هُنَّ اللُّغَاتُ وَلا لُغَاتَ سِوَى الَّتِـي رَفَعَت بِهِنَّ عَقِيرَةُ الوُجْـدانِ

إنْ لَمْ تُقَيِّدهَا الحُروفُ فَإنَّــهَا كَالوَحيِ نَاطِقَةٌ بِكُــلِّ لِسانِ

أغْنَى الكَلامُ عَنِ المَقاطِعِ وَاللَّغى بث الحَزِينِ وَفَرحَةُ الحِـذْلانِ

* * *

إنِّي لأسمَعُ مِنـكَ إذْ نَاديْتَنِــي مَعنَى يَقْصرُ عَنهُ كَلُّ بَيــانِ

لا عَيبَ أنَّكَ فِي لِسانِكَ أعجَـمُ إذْ كُنت نَاطِقَ مُهجَةٍ وَجِنَــانِ

[1] شعر إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، وراء الغمام ، ص74.
[2] المصدرنفسه، ص128.

وَالجَاهِلونَ بِســـرِ مَا رَجَعتهُ مِن نَغمَةٍ مَأثُـورَةٍ وَمَعـــانِ

لا يَسمعُونَ بِسرِ بَينَ جُنُوبِـــهِمْ صُمّا وَإنْ كَانُـــوا ذَوِي آذَانِ"[1]

وتجتمع عناصر الطبيعة عند جبران في سمفونية رائعة، يقودها البحر. الذي يصارعه الريح والنهر والغاب والصخر، وكذلك الفكر في ريادة هذا الكون، ويقف جبران أمام هذا الصراع موقف الإنسان من الطبيعة التي سلم لها الصراع ليكتفي بالمشاهدة والتفرج، وهذا اعتراف كامل بعجز الإنسان وضعفه أمام هذه القوى، وحتى عندما حاول الدخول في هذا الصراع، كان دخوله باحتشام وعلى استحياء عبر بوابة الفكر، التي لم يرى سواها قادرا على الدخول ضمن هذه المنافسة، غير أنه رأى الفوز لابد أن يعود إلى قوى الطبيعة.

" فِي سُكونِ اللَّيلِ لَمَّا تَنثَنِـــي يَقظَةُ الإنْسانِ مِن دُونِ حِجابِ

يَصرُخُ الغَابُ: أنَا العَزْمُ الَّذِي أنْبَتَتْهُ الشَّمسُ مِنْ قَلبِ التُّرابِ

غَيرَ أنَّ البَحرَ يَبقَى سَاكِـــنًا قَائِـلا فِي نَفسِهِ: العَـــــزْمُ لِي

وَيَقُولُ الصَّخرُ: إنَّ الدَّهرَ قَدْ شَادَنِي رَمزًا إلَى يَومِ الحِسابِ

غَيرَ أنَّ البَحرَ يَبقَـــى صَامِـتًا قَائِـلا فِي نَفسِهِ: الرَّمَـــــزُ لِي

وَتَقولُ الرِّيـــــحُ: مَا أغرَبَـنِي فَاصِـلا بَينَ سَدِيـــمٍ وَسَمَـــا

غَيْرَ أنّ البَحـــرَ يَبقَى سَاكِـــنًا قَائِـــلا فِي نَفسِـــهِ: الرِّيـحُ لِي

وَيَقُولُ النَّهـرُ: مَا أعـذَبنِي مَشربًا يَروِي مِنَ الأرضِ الظَّـمَا

غَيرَ أنَّ البَحرَ يَبـــقَى صَامتًا قَائِـلاً فِي ذَاتِـهِ: النَّهـــــــرُ لِي

وَيقُولُ الطَّـــــودُ: إنِّي قَائِـــمٌ مَا أقامَ النَّجمُ فِي صَـدْرُ الفَلـك

غَيـرَ أنّ البَحـرَ يَبقَى هَـادِئًا قَائِـــلا فِي نَفسِهِ: الطَّـودِ لِي

[1] فاروق شوشة، مختارات من شعر العقاد، المركز المصري العربي، الطبعة الأولى 1996، ص112،113.

وَيقـولُ الفِكـــرُ: إنِّي مَــلِكْ لَيسَ في العالمِ غَيــرِي مِن مَلكْ

غَير أنّ البحرَ يَبـقَى هَاجـعًا قَائلاً في نَومِه: الكُـلُّ لِـــي"[1]

أما الشابي، فإنه يرى في صوت الرعد صوتا للحق ترتله الكائنات نشيدا عذبا صاعدا من أعماق الحياة.

" فِي سُكـونِ اللَّيلِ لَمَّا عَانقَ الكَونُ الخُشوع

وَاخْتَفَى صَوتُ الأمانِي خَلفَ آفاقِ الهُجـوع

رَتلَّ الرَّعـــــدُ نَشيـدًا رَدَّدتــهُ الكَائِنــات

مِثلَ صَوتِ الحَقِّ إن صَا حَ بأعماقِ الحَيــاة "[2]

إن الطبيعة بجبروتها أجبرت الرومانسي على الانحناء أمام هذا الكيان الضخم، ورغم إدراكه في الكثير من المرات أنها أقوى حتى من مشاعره وهمومه،إلا أنه يحاول استعطافها والتقرب منها فيبثها همومه،

" شاكٍ إلى البَحرِ اضْطِرابَ خَواطِري فَيُجيبـنِي برياحِــه الهَـوجَاء"[3]

لقد نمت عند الشاعر الرومانسي مشاعر مختلطة من الحب والرهبة تجاه هذا المخلوق العظيم، لكن ضعفه وحاجته الماسة إلى مرفأ أمان يرسو عليه، وقلب حنون يشكو إليه ضعفه وهوانه، كل هذا نما هذه المشاعر التي تطورت إلى أن أصبح يرى في الطبيعة أما له،وهذا طاغور من أكبر شعراء الهند الرومانسيين فقد أمه في صغره ورثاها فقال:

"سأنظم بدموع آلامي عقودا من الدرر أزين بها عنقك يا أمــي

وحزني سيبقى لي وحدي، لقد انطفأ المصباح الذي كان ينير ظلماتي

[1] جبران خليل جبرن، المجموعة الكاملة لمؤلفاته، الشعر، جمع وتقديم: أنطوان القوال، دار الجيل، بيروت 2010، ص 85،86.
[2] ديوان أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة، دار صادر، بيروت، الطبعة الثاني2008، ص58.
[3] خليل مطران، ديوان الخليل، الجزء الأول، ص 18.

ويقول فيما بعد: لقد حرمني القدر أمي وأنا بعد فتى صغير، فأصبحت وحيدا ألوذ بنافذتي وأتأمل في الطبيعة وارتسم في مخيلتي ما يترقرق في الكون من صور شتى، لقد كانت الطبيعة رفيقي الذي وجدته إلى جواري دائما

وهكذا أصبحت الطبيعة الأم الثانية التي يأنس إليها طاغور ويناجيها ويتعلم منها"[1]

- **الطبيعة مثال الحسن والجمال:**

الخاصية الثانية التي تتميز بها النظرة الرومانسية نحو الطبيعة هي اعتبارها المثال الأعلى والأكمل للحسن والجمال، فهي رمز البهاء والأناقة، كل ما فيها؛ جميل هادئة كانت أو ثائرة، نور شمسها وحلكة ليلها؛حرارة صيفها وبرودة شتائها، كلها ألوان جمال مختلفة تلتقي في كونها مصدر إلهام وإغراء على السواء للشاعر الرومانسي المتيم بهذا الحسن اللامعقول؛ لذلك نجد الشعراء الرومانسيين يتفننون في وصف جمالها، وعندما فكر طاغور في إنشاء مدرسة، لم يجد أفضل من الغابة ليؤسس هذه المدرسة التي سماها مرفأ السلام (شانك نكتان) باللغة الهندية " وقد تراءى له أن تكون في الغاب وقد كان منهج التلاميذ فيها على نحو رائع فعند تنفس الصبح يرتل التلاميذ الأناشيد العذبة ...ثم يذهبون إلى الدرس الذي أعده لهم المعلم، وللطالب حينذاك أن يعتلي شجرة، أو يفترش الأرض مستمتعا بجمال الطبيعة وحلاوة الدرس في آن واحد"[2] وقد عبر طاغور عن مدرسته فقال :

حيث العلم حر لا قيد عليه..حيث تجمعت أشلاء الدنيا

التي مزقتها الشعوبية الضيقة..حيث ينطلق العقل من إسار الخوف

يرتفع رأس الإنسان عاليا" [3]

ونظرة طاغور إلى الطبيعة تتعدى الهيام بحسنها وجمالها، بل هي عنده موطن البراءة، ورمز الوحدة الواحدة، التي تجمع الكل تحت غطائها دون تمييز أو عنصرية.

[1] http://www.sudaneseonline.com/board/60/msg/1157104173.html 2013/06/16
[2] .http://www.sudaneseonline.com/board/60/msg/1157104173.html
[3] المرجع نفسه.

وهي عند الشابي رمز العذوبة والبراءة البعيدة عن التدنيس.

" إنَّ في الغَابِ أزَاهِرَ، وَأعشابًا عِذاب

يَنشُد النَّحلُ حَوالَيها، أهازِيجًا طِراب

لَمْ تُدنِّس عِطرهَا الطَّاهِرَ أنْفاسُ الذِّئاب

لا، ولا طافَ بِها الثَّعلبُ فِي بَعض الصِّحاب ! "[1]

ويصف العقاد جمال الربيع وحسن صور الكون فيقول:

"كُلَّما قُلتَ لِي الرَّبيعُ جَميلٌ قُلتُ: حَقًّا، وَزادَ عِندِي جَمالاً

عَجبًا لِي بَلْ العَجيبَة عِندِي صُورُ الكَونِ كَمْ يسَعْن كَمالاً "[2]

ويرى في عيشة العصفور جمالا وبراءة لا يضاهيها إلا جمال الطفل الصغير.

" حَطَّ عَلى الغُصنِ وَانْحدَر أقلَّ مِن لَمْحةِ البَصَر

مُغـــــرِّدًا قَــطُّ مَا نَوانَى مُرَفرِفًا قَطُّ مَا ستقَر

يَلمَسُ أيـــــــكًا بَعـدَ أيْكٍ كَأنَّـما يَلمسُ الإبَـــر

مُطـــــاردا لا إلى طَـرِيد مُسابِقًـا لا إلى وَطَـر

كَخِفَّةِ الطِّفـــــلِ فِي صبِـاه لَكنَّـــها خِفَّةُ العُمر "[3]

ويقول:

[1] ديوان أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة، ، ص206.
[2] فاروق شوشة، مختارات من شعر العقاد، ص46.
[3] المرجع نفسه ، ص55.

" هَذا هُوَ العَيشُ فَاغبِطُوه عَلَيْهِ يا أيُّها البَشَر "[1]

وليس أدل على حسن الطبيعة وجمالها من قصيدة الغاب لعاشق الطبيعة أبو القاسم الشابي، الذي صور بطريقة عذبة ورائعة جمال الغاب وتناغم عناصر الطبيعة الساحر.

"بَيتٌ، بَنتْهُ لِي الحَياةُ مِن الشَّذَى، وَالظِّل، وَالأضْواءِ، وَالأنْغامِ

بَيتٌ، مِن السَّحرِ الجَميلِ، مُشيَّد لِلحبِّ، وَالأحلامِ، وَالإلْهامِ

فِي الغابِ سِحـرٌ رائِعٌ مُتجدِّدٌ باقٍ عَلى الأيَّـــامِ والأعـوامِ

وَشَذًى كَأجْنِحةِ المَلائِكِ، غامِضٌ ساهٍ يُرفرِفُ فِي سُكونٍ سامِ

وَجداولٌ، تَشدُو بِمعسُولِ الغِنـا وَتسيرُ حالِمةً، بِغيرِ نِظـــامِ

وَمخارِفٌ نَسجَ الزَّمــانُ بِساطَـها مِن يابِسِ الأوْراقِ وَالأكْمامِ

وَحَنا عَليهَا الدَّوحُ، في جَبــروتِهِ بِالظلِّ، وَالأغْصانِ وَالأنْسامِ

فِي الغابِ، فِي تِلْكَ المَخارِفِ وَالرُّبَى، وَعَلى التِّلاعِ الخُضرِ، وَالآجَامِ

كَمْ مِن مَشاعِرَ، حُلوَةٍ، مَجهُــولَةٍ سَكْرى وَمِن فِكرٍ، وَمِنْ أوهامِ

غَنَّتْ، كَأسْرابِ الطُّيورِ، وَرفْـرفَت حَولِي، وَذابَت كَالدُّخانِ، أمامِي

وَلَكمْ أصَخْـتُ إلى أناشِـيدُ الأسَى وَتنـــــــهُّدِ الآلامِ وَالأسْــقامِ

وَإلى الرِّيــاحِ النَّائِحاتِ كَأنَّــها فِي الغَابِ تَبـكِي مَيِّتَ الأيَّامِ

وَإلى الشَّبابِ، مُغنِّيا، مُتــرنِّمًا حَولِي بِألحَانِ الغَرامِ الظَّــامِي

وَسمِعتُ لِلطَّيرِ، المُغرِّدِ فِي الفَـضا وَالسِّنْدِيانِ، الشَّامِخِ، المُتَسامِي

وَإلى أناشِــيدِ الرُّعــاةِ، مُرقّة فِي الغابِ، شَادِية كَسِربِ يَمامِ

[1] فاروق شوشة، مختارات من شعر العقاد.، ص56.

وَإلى الصَّدَى، المِمراحِ، يَهتِـفُ رَاقِصًا بَينَ الفِجاجِ الفِيــحِ وَالآكَـــامِ

حَتَّى غَدا قَلبِي كَنــاي، مُتــرَعٌ ثَمِلٌ مِن الألحانِ وَالأنْــغامِ"[1]

- **الطبيعة رمز الشباب والتجدد:**

والعقاد إذ يغبط العصفور على عيشته فهو أيضا يبرز لنا جانبا هاما في نظرة الرومانسي إلى الطبيعة التي لا يغفل فيها كون جمالها متجددا مستمرا، وهذه خاصية مهمة في النظرة الرومانسية للطبيعة؛ فالرومانسي يفتقر كإنسان إلى هذا التجدد، فالطبيعة رمز يظهر بتجدده عجز الإنسان وضعفه وفنائه، وقد خلد الشاعر الرومانسي هذه الفكرة في عدد كبير من القصائد والأشعار.

يتحدث العقاد عن هذه الفكرة في نفس القصيدة (عيش العصفور) فيقول:

"وَيَستحِثُّ الرِّياحَ ضَربًا بِخافِقَــــيــــــهِ فَتبتدِرْ

ِللهِ مَــا أهـوَلَ المَطــــايَا وَأضْعفَ الرَّاكِبَ الأشِرْ

طَارَ وَلِيدًا وطــارَ شَيخًا بَيْـــنَ البَساتِين وَالغَـدِرْ

لا أعيُنُ المَـاءِ نَاضِباتٌ وَلا خَلا الرَّوضُ مِنْ ثَمرْ"[2]

أما فيكتور هوجو فتجدد الطبيعة وشبابها الدائم جمال ما بعده جمال، لكنه يثير في النفس مشاعر دفينة تستفيق على خرير المياه الجارية دوما، واخضرار الغابات السرمدي.

"الماء يغدو ويروح كل يو

م، أبدا مغيرا مساربه

والغاب دوما يانع مخضوضر

قد ضمخت يد الندى ذوائبه

[1] ديوان أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص239.
[2] فاروق شوشة، مختارات من شعر العقاد، ص55.

والنهر من سفح الجبال قادم

إلى البحار حاملا عجائبه

طبيعة في كل يوم جددت

شبابها وأصلحت شوائبه "[1]

لقد أيقض شباب الطبيعة في نفس فيكتور هيقو مشاعر العجز والضعف، يرى الماء يجري أمامه في حركة دائمة النشاط والانسياب، ويرى اللون الأخضر يغطي الأشجار ويمنح الحياة بهجة وجمالا، ويجد نفسه وحيدا عاجزا في عالم متجدد، وهذا الزمان الذي يمنح التجدد لكل ما يحيط به، يأتي عليه فيسرق منه أيامه، ويستبدل شبابه بالعجز والضعف والهوان ، ليمضي قدما نحو العدم نسيا منسيا.

" أما أنا في كل يوم أنحني

قد أنقضت ظهري الليالي الراكبة

وذات يوم أنطفئ كشمعة

ترمقني الشمس بعين حادبة

أمضي كضيف ينثني مستخفيا

منسحبا ليلة حفل صاخبة

فعدمي مثل وجودي تافه

هل يذكر البحر سفونا راسبة؟

أم يذكر الغاب وريقة هوت

[1] ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، الملتقى الفرنسي، قصيدة الطبيعة لفيكتور هوجو، ترجمة محمد أبو حفص السماحي.

وذهبت مع الرياح الذاهبة؟ "[1]

وساعة الغروب مناسبة ملائمة للتذكر والتأمل يستغلها الشاعر إبراهيم ناجي ليقف أمام البحر ويستعرض هذه الحقيقة التي تطفو على الوجه في كل مرة تعلن فيها الطبيعة عن عظمتها وتجددها.

"إنَّما يَفْهمُ الشَّبـــــيهَ شَبِيــهًا أيُّها البَحْرُ ! نَحنُ لسنَا سَواءْ

أنْتَ بَاقٍ وَنَحنُ حَربُ اللَّيالِي مَزَّقتْنَـا وَصيَّرَتْـــنا هَبَــاءْ

أنْتَ عَاتٍ وَنَحنُ كَالزَّبدِ الذَّا هِبِ يَعلُو حِينًا وَيَمضِي جَفاءْ! "[2]

زمان الطبيعة دائم هو في طور البراءة والطفولة، وقطيع الخراف لن يمل وهو في حضن هذا الحسن المتجدد، هكذا ينظر الشابي للطبيعة، في حين أنه ينظر نظرة حزينة ومأساوية لحياة البشر المثيرة للشفقة.

" لَنْ تَملِّي، يَا خِرافِي، فِي حِمى الغابِ الظَّلِيلْ

فَزَمانُ الغابِ طِفْلٌ، لاعِبٌ، عَذبٌ، جَمِيلْ

وَزَمانُ النَّاسِ شَيخٌ، عَابِسُ الوَجهِ، ثَقِيلْ

يَتَمشَّى فِي ملالٍ، فَوقَ هاتِيكَ السُّهولْ "[3]

- **الطبيعة ملجأ ومهرب:**

يتميز الرومانيسون بطبيعة مأساوية كئيبة، تكونت لديهم من قساوة حياة الحضر، والشرور والآفات التي نمت في أنفس البشر، جراء حياة المدن، والنفس الرومانسية لم تعد قادرة على تحمل الأكاذيب والخداع، الذي أصبح الطابع الغالب في الحياة المدنية، لذلك

[1] ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، الملتقى الفرنسي، قصيدة الطبيعة لفيكتور هوجو، ترجمة محمد أبو حفص السماحي.
[2] شعر إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، وراء الغمام، ص74.
[3] ديوان أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص206.

هربوا بأنفسهم ولجئوا إلى الطبيعة، التي ارتموا في أحضانها، واستبدلوا كآبة المدن وقساوتها بجمالها وفرحها، فأفاضت على أرواحهم، وأوحت إليهم بأعذب الأشعار، التي لم يغفلوا فيها لجوئهم إليها" تمثل الطبيعة في النصوص الرومنطيقية العربية صخرة النجاة، التي يجلس عليها الأديب يلتمس الراحة مما ركب فيه من إشكال ...فإذا كان وجود الرومنطيقي في معظمه متدهورا، سواء في علاقته بنفسه أو بالعالم الخارجي فإن الطبيعة في نظره مهد القيم الأصيلة وإطارها"[1] وإن كان الرومانسيون العرب ينظرون إلى الطبيعة على هذا النحو، فإن فكرهم مأخوذ أساسا من النظرة الغربية، التي سبقتهم إلى اعتبار الطبيعة ملجأ ينشدون في العزاء " ولا يختلي الرومنتيكيون في الطبيعة ليفكروا ويستخلصوا الحجج أو يحلوا المشكلات، كلا ! كما كان يفعل روسو من قبل ... وكانت تعتريهم أمام مناظرها روعة امتاز بها أدبهم. وكانوا يصلون بأفكارهم فيها لا في كنائسهم، وينشدون بين مناظرها العزاء إذا مسهم ضر".[2]

ومازال الشابي يتغنى بالغاب الذي عشقه إلى حد الهيام، إنه عنده حرم الطبيعة الذي ينشد فيه السلام، بعيدا عن دنيا الناس المدنسة بالشرور والآثام، لكنه يعترف أن العالم الذي رمى نفسه في أحضانه قد منحه السلام الذي ينشده، لكن هذا السلام هو في دنيا الخيال؛ فالطبيعة تنسينا أحزاننا، لكنها لا تستطيع أن تمحوها، أو تحيلها إلى العدم.

"فِي الغابِ، فِي الغابِ الحَبيبِ، وَإنَّهُ حَرَمُ الطَّبيعَةِ والجَمالِ السَّامِي
طَهَّرتُ فِي نارِ الجَمالِ مَشاعِري وَلَقِيتُ فِي دُنْيا الخَيالِ سَلامِي
وَنَسيتُ دُنيا النَّاسِ، فَهِيَ سَخَافةٌ سَكْرى مِن الأوهامِ وَالآثامِ !
وَقَبستُ مِن عَطفِ الوُجودِ وَحبِّهِ وَجَمالِه قَبسًا، أضاءَ ظَلامِي
فَرَأيتُ ألوانُ الحَياةِ نَضيرَةٌ كَنظارَةِ الزَّهرِ الجَمِيلِ النَّامِي
وَوجدتُ سِحرَ الكَونِ أسمَى عُنصرًا وَأجلُّ مِن حُزنِي وَمنْ آلامِي

[1] فؤاد القرقوري، أهم مظاهر الرومانتيكية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، ص143.
[2] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 178.

فَأهَبتُ مَسحورَ المشاعِرِ، حُلـمًا نَشوانً بِالقلبِ الكَئيـبِ الدَّامِي:

المَعْبدُ الحَيُّ المُقدَّس هَهُـــنا ! يَا كَاهِنَ الأحْـــزانِ وَالآلامِ

فَاخْلَعْ مسوحَ الحُزنِ تَحتَ ظِلالِـهِ وَالْبسْ رداءَ الشِّعـرِ وَالأحلامِ

وَارْفعْ صَلاتَكَ لِلجَمــالِ، عَميقَةً مَشْبوبَة بِحَـــرارَةِ الإلْهـــامِ

وَاصدَحْ بِألحانِ الحَياةِ، جَميـلَةً كَجَمـــالِ هَذا العَـــالَمِ البَسَّـامِ

وَاخْفِقْ مَع العِطْرِ المُرْفرِف فِي الفَضا وَارقُص مَع الأضواءِ وَالانسـامِ"[1]

كما يعترف الشاعر ضمنيا، بأنه في حضن الطبيعة الساحر قد ترك أحزانه، أو لنقل قد أجل التفكير فيها إلى المساء وإلى الدجى. وهذا يعني أن الرومانسي لا يستطيع التخلص نهائيا من أحزانه، لكن سحر الطبيعة يعمل في نفسه عمل المخدر الذي يدخله في عالم من الأحلام الذي يحول ألامه إلى نشيد عذب ساحر.

"وَذروْتُ أفكاري الحَزينة لِلُّدجى وَنَثرتُـها لِعَواطِـــفِ الأيّامِ

وَمضيْتُ أشْدو لِلأشعَّة ساحِرا مِن صَوتِ أحْزانِي، وَبطشِ سِقامِي

وَهَتفتُ: يا رُوحَ الجَمالِ تَدفَّقِي كَالنَّهرِ فِي فِكـرِي، وَفِي أحلامِي

وَتَغلغلِي كالنُّورِ، فِي رُوحِي الَّتي ذَبُلـت مِنَ الأحـــزانِ والآلامِ

أنتِ الشُّعورُ الحيُّ يَزخرُ دَافقًا كالنَّـارِ، فِي رُوحِ الوُجودِ النَّامِي

وَيَصوغُ أحلامَ الطَّبيعةِ فَاجعلِي، عُمرِي نَشيدًا ساحِـرَ الأنغـامِ

وَشدَى يَصوغُ مَعَ الأشعَّةِ وَالرؤَى فِي مَعبدِ الحقِّ الجَليـلِ السَّامِي"[2]

ويميل الرومانسي دائما إلى المقارنة بين حياة الريف الحلوة، وحياة المدينة الغارقة في الكآبة والحزن، وهو إذ يصر على هذه المقارنة، فذلك حتى يؤكد أنه من المنطقي أن يلجأ

[1] ديوان أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص241،242.
[2] المصدر نفسه، ص242.

إلى الريف الجميل، الفرح والسعيد، وذلك بعد أن ينفر القارئ من حياة المدن، التي يصورها في أسوأ الأشكال، وهذا عين ما قام به الشابي في هذه القصيدة.

"وَإذا دَخلتُ إلى البلادِ فَإنَّ أفـ كاري تُرفرفُ في سُفوحِ الطورِ

حَيثُ الطَّبيعــةُ حُلـوةٌ فَتَّانةٌ تَختالُ بَيـــنَ تَبـرُّجٍ وَسُفـورِ

ماذا أودُّ مِن المَدينةِ، وَهيَ غَا رِقةٌ بِمــوارِ الدَّمِ المَهـدورِ؟

ماذا أودُّ من المَدينةِ، وَهيَ لا تَرثِي لِصوتِ تَفجُّعِ المَوتُـورِ؟

ماذا أودُّ مِن المَدينـةِ، وَهيَ لا تَعنو لِغيرِ الظَّالـــمِ الشرِّيرِ؟

ماذا أودُّ من المَدينةِ، وَهيَ مَر تادٌ لِكلِّ دَعــارةٍ وَفُجــورِ؟"[1]

المدينة عند الشابي قاسية لا تعرف الرحمة، ولا تبالي بأنين المفجوعين، الغلبة فيها للقوي، والقوي فيها لابد أن يكون ظالما شريرا، إنها مرتع للفاسدين من كل الأشكال والأنواع، لكن كيف هو الريف بالمقابل؟

"يَاأيُّها الشَّادي، المُغـرِّد هَهنا تَملأ بِغبطةِ قَلبِهِ المَسرورِ !

قَبِّل أزاهيــرَ الرَّبيعِ، وَغنِّها رَنِّم الصَّباحَ الضَّاحكَ المَحبورَ

وَاشرَبْ مِن النَّبعِ، الجَميلِ، المُلتَوي ما بَينَ دوحِ صَنوبرٍ وَغَدير"[2]

كما أنه استعمل لفظ القصور بدل المدينة، فاختار بذلك حسب رأيه أكثر أجزاء المدينة فسادا؛ فسكان القصور يعيشون في صراع دائم حول السلطة، باعتبار هذه القصور هي للحكام وولاة الأمور، والصراع حول السلطة تستعمل فيه جميع الأسلحة المشروعة وغير المشروعة، والقوي فيها يلتهم الضعيف التهاما،فيبرز فيها جشع الإنسان في أعلى حالاته، من اللاإنسانية، التي اختار الشابي الابتعاد عنها، والهروب منها، إلى عالم الطبيعة البريء.

[1] ديوان أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة ، ص120.
[2] المصدر نفسه، ص121.

"كَرهتُ القُصـورَ، وَقُطَّـانها وَما حَولَها مِن صِراعٍ عَنيفِ
وَكَيد الضَّعيـفِ لِسعي القَويِّ وَعَصف القَويِّ بِجُهدِ الضَّعيفِ
وَجاشَت بِنَفسي دُموعُ الحَياةِ وَعجَّتْ بِقلبي رِياحُ الصّروفِ
لِقلبِ الفَقيــرِ الحَطيمِ الكَسيرِ وَدمعِ الأيامَى السَّفيحِ الذَّريفِ
وَنَوحِ اليَتـامَى عَلى أُمَّهـاتٍ تَوارَينَ خَلـفَ ظَلامِ الحتوفِ
فَسِرتُ إلى حَيثُ تَأوِي أغانِي الرَّ بيعِ، وَتَدْوِي أمانِي الخَريـفِ
وَحيثُ الفَضـــاءُ شاعِرٌ حـالِمٌ يُناجِي السُّهولَ بِوحي الخَريفِ"[1]

إن هذه المقارنة بين الريف والمدينة هي من المبادئ التي كرسها الرومانسيون وعملوا عليها في كتاباتهم، وقصيدة المواكب لجبران من أشهر القصائد العربية، التي نسجت كلها على مقارنة بين حياة الناس في المدينة، التي يطغى عليها المجون والفساد، ونمط الحياة في الغاب البعيدة عن سوء النوايا؛

"وَقُل في الأرضِ مَن يَرضى الحَياةَ تَأتيهِ عَفوًا وَلَمْ يَحكُمِ بِه الضَّجـرْ
لِذاكَ قَد حَوَّلوا نَهرَ الحَيــاةِ إلى أكوابِ وَهمٍ إذا طافُوا بِها خَـدروا
فَالنَّاسُ إن شَربوا سَروا كَأنَّــهم رَهن الهَوَى وَعلى التَّخديرِ قَد فَطِروا
فَذا يُعربِدُ إن صـــلَّى وَذاكَ إذا أثرى وَذلِكَ بِالأحــلامِ يَختَــمِرُ
فَالأرضُ خَمَّارةٌ وَالدَّهرُ صاحِبُــها وَلَيسَ يَرضَى بِها غَيرُ الأُلى سَكِروا
فَإنْ رَأيتَ أخا صَحــو فَقُل عَجبًا ! هَل استَظَلَّ بِغيمٍ مُمــطرٍ قَمرُ؟
لَيسَ فِي الغاباتِ سُكرٌ مِن مُدامٍ أو خَيــالْ
فَالسَّواقِي لَيسَ فِيها غَيرَ إكسيرِ الغَمــامْ

[1] ديوان أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة ، ص113.

إنَّما التَّخـــديرُ نَديٌّ وَحَليـــبٌ لِلأنـــامْ

فَإذا شَـــاخوا وَماتُوا بَلَغوا سِنَّ الفطـــامْ"[1]

وعهد الرومانسيون في لجوئهم إلى الطبيعة،عهدوا الشكوى إليها وبثها أحزانهم،فهم اعتبروها روحا قوية تجري في عروقها الحياة، ووجدوا هذه الحياة فرحة مرحة فلجئوا إليها لينسوا همومهم، فمن الطبيعي وهم ينظرون إليها بهذا الشكل أن يثقوا بها كل الثقة فيبثوا إليها أحزانهم، متأملين منها أن تحتضن هذه الأحزان والمآسي كما احتضنتهم، وهذا إبراهيم ناجي يشكو إلى الصخرة التي شهدت حبه، وما قد صار إليه هذا الحب من فراق .

"وَيا صَخرةَ العَهدِ أبتُّ إليكِ وَقَدْ مزَّق الشَّملُ ما مزَّقا

أُريكِ مَشيبَ الفُؤادِ الشَّهيدِ وَالشَّيبُ مَاكلَّـل المَفرقَا

شَكا أسرَه في حِبالِ الهَوى وَودَّ عَلي اللهِ أن يَعتِـقا"[2]

- **الطبيعة موطن السعادة:**

إن طبيعة النظرة الرومانسية للطبيعة، المبنية أساسا على اعتبارها كائنا حيا، يمكن أن يسمع النجوى، كما يستقبل الشكوى، جعلت من الرومانسي يتأمل وجود السعادة في رحاب هذا الكائن، الذي لجأ إليه بكل قواه ومشاعره، وكثيرا ما يظهر الشعراء الرومانسيون هذه السعادة، التي وجدوها في أشعارهم؛ يقول جبران:

"لَيسَ في الغاباتِ حُزنٌ لا ولا فيها الهُمومْ

فَـــــإذا هَبَّ نَسيـــمٌ لَمْ تَجِئ مَعهُ السُّمومْ

لَيسَ حُزنُ النَّفس إلا ظِلُّ وَهمٍ لا يَـدومْ "[3]

[1] جبران خليل جبرن، المجموعة الكاملة لمؤلفاته، الشعر، ص20،21.
[2] إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ص 92.
[3] جبران خليل جبرن، المجموعة الكاملة لمؤلفاته، الشعر، ص20.

وقصيدة الشابي (من أغاني الرعاة) من أجمل القصائد التي استطاع فيها الشاعر أن يجسد الفرح تجسيدا، يجعلنا نحس به إلى أقصى درجة، فقد برع في تصوير الحياة الريفية التي عنوانها الأول هو السعادة والفرح، كما ساعده في ذلك انتقاءه للألفاظ الراقصة المعبرة في ذاتها عن النشاط والحيوية والحبور.

"أقبلَ الصُّبحُ يُغنِّي لِلحياةِ النَّاعِـسة

وَالرُّبى تَحلُم فِي ظِلِّ الغُصون المَائِسَة

وَالصِّبا تَرقص أوراقَ الزُّهورِ اليَابِسة

وَتَهادى النُّورُ فِي تِلكَ الفِجاجِ الدَّامِسة

***

أقبلَ الصُّبحُ جَميلا، يَملأُ الأُفُـقَ بَهاه

فَتمطَّى الزَّهرُ، وَالطَّيرُ، وَأمواجُ المِياه

قَد أفاقَ العالَمُ الحيُّ، وَغنَّى لِلحَيــاة

فَأفيقي يا خِرافِي، وَهلُمِّي يا شِيــاه

وَاتْبَعيني يا شِيَاهي، بَينَ أسرابِ الطُّيور

وَامْلئِي الوادي ثُغاء، وَمَرَاحًا وَحُبـور

وَاسْمعي هَمسَ السَّواقِي، وَانشقي عِطرَ الزُّهور

وَانظُري الوَادي، يُغشِّيهِ الضَّبابُ المُستنير"[1]

[1] ديوان أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص204،205.

- **الليل والعواصف وأمواج البحار العاتية:**

كثيرا ما يلجأ الرومانسيون إلى وصف قوة الطبيعة والتعبير عن جبروتها من خلال ذكر العواصف وأمواج البحار المترامية والرياح العاتية" ويفضل الرومانتيكيون كذلك مناظر العواصف، وأمواج البحار المترامية"[1] ويبدو أن إكثارهم من استعمال صور الطبيعة في غضبها وثورانها يعود إلى الإحساس الدائم بقوتها أمام ضعف الإنسان وعجزه، بالإضافة إلى كون هذه الصور الكئيبة هي انعكاس لأحاسيسهم ومشاعرهم، التي تتسم بالسوداوية والكآبة في كثير من الأحيان.

"يأتي غد –غدا- بما يأتي به

فيض السحاب والرياح الغاضبة"[2]

فالغد عند فيكتور هوجو دائما مجهول، ومهما كان ما سيأتي به عظيم جلل، إلا أنه يمر، لأنه لا يمثل إلا حلقة في سلسلة كبيرة تمثل دورة الحياة، والتي يخضع كل ما فيها إلى بداية ونهاية.

أما العواصف لدى إبراهيم ناجي فتقف منه موقف السخرية والاستهزاء به، وهو ينتظر يائسا في الظلام قدوم حبيبته.

"وَتَصطَخبُ العَواصِفُ ساخِرات وَتطعنَنِي بِأطرافِ الحرابِ

وَتُشفقُ بَعدَ ما تَقسو فَتمضِي لِتقرَعَ كلَّ نـــافِذة وَبــابِ

فَصِحتُ بِها إلى أنْ جَفَّ حَلـقِي فَحينَ سَكتَ كَلَّمَني إبائِـي

وَأشعرَني العَذابُ بِعمقِ جُرحِي وَأعمقَ مِنهُ جُرحُ الكِبرياءِ"[3]

أما أمواج البحر الغاضبة عند خليل مطران فهي انعكاس لكمد نفسه، وما يعانيه من اضطراب الخواطر.

[1] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 177.
[2] ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، الملتقى الفرنسي، قصيدة الطبيعة لفيكتور هوجو، ترجمة محمد أبو حفص السماحي.
[3] شعر إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، وراء الغمام، ص100،101.

" شاكٍ إلى البَحرِ اضْطِرابَ خَواطِري فَيُجيبُني برياحِهِ الهَوجـاءِ

ثَاوٍ عَـــــلَى صَخرٍ أصمّ وَلَيـتَ لي قَلبًا كَهذِي الصَّخرةِ الصَّماءِ

يَنتابُها مَـــــوجٌ كَموجِ مَكــارِهي وَيَفتُّها كالسُّقمِ فِي أعضائِي

وَالبَحرُ خَفَّـــــاقُ الجَوانِبِ ضَائِقٌ كَمدا كَصَدري سَاعَةَ الإمْساءِ"[1]

وكثيرا ما تعبر العواصف وغضب البحر على لامبالاة الطبيعة بمشاعر ومصائب الإنسان.

"لا يَسمَعُ البَحرُ الغضوبُ إلى شاكٍ ولا يُصْغي إلى أحدٍ !

كَمْ لاحَ لِي حَربُ الحَياةِ عَلَى أمْواجِهِ المَجنونَةِ الزَّبدِ

وَرَأيْتُ طَيفَ الضَّنكِ مُرْتَسِما فِي عاصِفِ الأنواءِ مُطَّرِدِ"[2]

كما يحضر الليل بقوة في الأدب الرومانسي، الذي لا يمثل لديهم وقت التفكير والتأمل كما كان عند الكلاسيكيين؛ لكنهم يولعون به لأنه " مليء بالأسرار التي لا تدرك، ولأنه مثار الأحلام ، ويولعون بوصفه خاصة قبيل غروب القمر أو بعيده، إذ تثور خواطرهم في هدأة الكون، حين تبدو الظلمات مشوبة بأضواء شاحبة في طريقها إلى الفناء . وهذا الفناء الذي يذكي الشعور بالموت يفتح أمام الرومانتيكيين باب الأبدية، لأنهم يعتقدون أن الحقائق الكبرى تتجلى في ظلمات الأحلام "[3]

والليل عند إبراهيم ناجي مأوى المحبين وملقاهم، هذه الفئة من البشر التي تستحق الشفقة لما لحق بها من وهن وضعف، فقد أضناها البعاد وحنين إلى اللقاء، ولها في الليل فرصة لالتقاط الأنفاس عبر اللقاء، سواء كان هذا اللقاء حقيقيا، أو عن طريق الأحلام التي يثيرها الليل.

[1] خليل مطران، ديوان الخليل، الجزء الأول، ص 18
[2] شعر إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، وراء الغمام، ص42،43.
[3] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 174.

"وَيَضمُّنا اللَّيْلُ العَظيمُ وَما كَاللَّيلِ مَأوَى لِلسَّاكِنينَ"[1]

ويجد الشاعر في الظلام فرصة للشكوى، فيطلق العنان لنفسه، ويخرج مكبوتات قلبه، فتخط دموعه شعرا هو مشاعر الشاعر ووجدانه.

"كَم مَرَّةً يا حَبيـبي وَاللَّيلُ يغشَى البَرايا

أهيمُ وَحدي وَمـا في الظَّلامِ شاكٍ سِـوايا

أُصيِّر الدَّمــعَ لَحنا وَأجعلُ الشِّعرَ نـايا"[2]

والليل عند العقاد فرصة لإطلاق العنان للخواطر.

"وَأُجيلُ في اللَّيلِ البَهيمِ خَواطِري لا شارِق فِيه ولا من مُسعدِ

وَتُعيدُ لي الذِّكراتُ سالفَ صَبوَتي شَوهاءَ كَاشِرةً كَما لَم أشهدِ"[3]

وظلمة الليل عند العقاد سر كبير، يُرى في الكروان القادر على ترجمة معاني الحياة التي تتلخص في هذه الظلمة التي يحيطنا بها الليل.

"اللَّيــلُ يـــا كَـروانُ فَأينَ مِنكَ البَيانُ؟

لَيلُ الطَّبيـعةِ صَمتٌ وَأنتَ فيهِ لِسانُ

وَظُلمـةُ اللَّيـلِ سِرٌّ فَاقرأهُ يا تُرجمانُ

ما في الظَّلامِ ظَلامُ الحَـ ـياةِ لَو يُستبـانُ

إلاَّ صَبــاحُ اشْتيــاقٍ تُروضهُ أَلحــانُ

نِصفُ الحَياةِ اضْطِـرابٌ وَنِصفُـها أوزانُ"[4]

[1] إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ص55.
[2] المصدر نفسه ، ص 57.
[3] فاروق شوشة، مختارات من شعر العقاد، ص70.
[4] المصدر نفسه ، ص118.

وهكذا ينحو الرومانسيون في نظرتهم لليل نحو بعضهم البعض، الكل يحاول النظر إلى ما وراء هذه الظلمة، وجبران خليل جبران يبصر النور في ظلمة الليل؛ فلليل عنده مخزن الأحلام، والبدر مرصد الأيام.

"سَكنَ اللَّيلُ وفي ثَوبِ السُّكون تَختبِئُ الأحـــلامُ

وَسَعى البَدرُ وَلِلبَدرِ عُيـونٌ تَرصُـدُ الأيَّـامَ"[1]

وهو عنده كاتم أسرار العشاق.

"لا تَخافِي يا فَتاتي فَالنُّجـومُ تَكتُـمُ الأخبـارَ

وَضَبَابُ اللَّيلِ في تِلكَ الكُرومِ يَحجُبُ الأســرارَ"[2]

أما الشابي فليله طويل كئيب، خلق جبروته من سكونه، وهيبته من أحزانه.

"أيُّها اللَّيلُ الكَئيبُ !

أيُّها اللَّيلُ الغَريبُ !

مِن وَراءِ الهَول، مِن خَلفِ نِقابِ الظُّلماتْ

فِي خَلاياكَ تَراءتْ لِي أحزانُ الحَيــاةْ

هَا أنا أرنُو فَألفيك كَجبَّـــارٍ حَطيـمْ

ساكِنًا، جَلَّلكَ الحُزنُ، وَأضْناكَ الوُجـومْ

هَاجِعًا طافَتْ بِأعشارِكَ أحلامُ غِضـــابْ

صَامِتا، تُصغِي لأنَّاتِ الأسَى، وَالانْتِحـابْ

رَابِضًا كَالهَولِ فِي إحْدى زَوايَا الهَـاوِية

[1] جبران خليل جبرن، المجموعة الكاملة لمؤلفاته، الشعر، ص82،83.
[2] المصدر نفسه، ص83،84.

سَاكِبًا فِي راحَةِ الفَجرِ، الدُّموعُ الدَّامِيــة

ضَلّ مَنْ سمَّاكَ، يا ليلَ بني الحزن، بهيـمْ

إنَّما أنتَ بِما تَحويهِ مِن شَجْــوٍ، رَحيمْ "[1]

إن الشابي يجسد النظرة الرومانسية الكئيبة والمأساوية، رغم أنه يحاول إن يفك أسرار الليل، ويبصر ما وراءه، إلا أن الحزن يسيطر على وجدانه، ولا يرى في هذا الكون إلا النحيب والنواح.

"أيُّها المَحزونُ يا شاعِرَ الدَّهرِ الكَئيــبْ

إنَّما أُنشودةُ الدَّهرِ نُواحٌ، وَنَحيـــبْ

هَيَّا يا لَيلُ لِنَسعى نَحوَ هاتِيــكَ الفَلاةْ

حَيثُ تَقضِي بِسُكونٍ، زَاهِرات ناضـراتْ

إنَّ ما بين أزاهيرِ الفَــلاةِ الواحِـمة

شاعِرا أيأسَهُ حُزنُ الحَيـاةِ السَّاهِمــة

وَعَلى التّرب، الَّذي اخَضلَّ، بِأنَداءِ الغَمامْ

خَطَّ: (دَعنِي فِي سُباتِي وَعلَى الدُّنْيا السَّلامْ) "[2]

لقد حاولنا بقدر الإمكان أن نحيط بكامل النظرة الرومانسية للطبيعة، وماهية هذه الأخيرة في الأدب الرومانسي ككل، وإن كنا قد ركزنا على الشعر، فلأنه ملائم أكثر للطبيعة الرومانسية، كما أنه المعبر الحقيقي على مشاعر ونفسيات الأدباء ، الذين يجدون فيه فرصة لإطلاق العنان لخواطرهم، والإفصاح عما تجيش به قلوبهم.

4_2_2_ الطبيعة بين الشاعر الرومانسي والشاعر الصوفي:

[1] ديوان أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص97.
[2] المصدر نفسه، ص98.

لطالما كانت العاطفة الصادقة مفتاح التقارب بين الشعر الرومانسي في كامل نواحيه مع الشعر الصوفي، الذي ناشد فيه الشاعر الصوفي -في شعره كما في مجاهداته- صفاء الروح وطهارة القلب من شوائب الدنيا ومغرياتها، وللطبيعة في الشعر الصوفي المكانة الأرقى والمكان الأكثر خصوبة، أين وجد الشاعر الصوفي المرتع الأخصب لإسقاط معانيه وأفكاره الملئى بالرموز والشفرات.

وكما نعرف مسبقا، فإن الشاعر الصوفي قد اتكأ كليا على الموروث الجاهلي من الشعر العربي، هذا الشعر الذي اعتمد في وصفه للطبيعة على الطابع المحسوس،وقد كانت الطبيعة منذ العصر الجاهلي موقعا مناسبا أسقطت عليها مشاعر وعواطف الإنسان المختلفة، فرأى الجاهلي في البيئة الصحراوية القاسية تعبيرا وترجمة لما يحس به من شعور بالوحدة وإحساس بقسوة الحياة عليه، أي أن الطبيعة قبل الشعر الصوفي كان ينظر إليها على أنها مرآة صافية تعكس دواخل النفس الإنسانية.مع العلم أن الترميز في هذه الفترة كان عفويا دون قصد " حفل الشعر الجاهلي بوصف الطبيعة حيها وجامدها في لغة شعرية تشبثت بالمحسوس الذي يلاءم التركيب النفسي والإدراكي والعاطفي للعربي القديم. ومعنى هذا أن الشعراء لم يتجاوزوا العيني والمباشر المحسوس إلى تركيب رمزي يتصل بالمجرد من خلال التيار الخيالي المتمثل في الطابع الحسي للصور والأشكال"[1] لكن استعمال الرمز بمعناه الوظيفي الواضح كان قصرا على الشعراء الصوفيين، الذين رأوا في الوجود بصفة عامة وفي الطبيعة بصفة خاصة بكل تفاصيلها ، مابين جامدها وحيها، ساكنها ومتحركها، هادئها وصاخبها، في كل أشكالها وصورها المتماثلة تارة، والمتناقضة تارة أخرى، كل هذه الصور كانت عندهم مجلى من تجليات الإله، ومظهرا لواحدية الكون والوجود " لقد أهاب المتصوفة كما فعلوا بشعر الغزل الذي تحول لديهم إلى مكافئ رمزي لأسرار غنوصية تدور على الحكمة المقدسة والتجلي الإلهي في الصور، والتضايف بين الفعل والانفعال، بنسق رمزي أشرب الكون تصورا لواحدية الوجود،سواء في شكلها المجرد، أو في مظهرها الوجداني المتدفق بالصور والمجازات"[2]

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 287،288.
[2] المرجع نفسه ، ص 289.

إن وحدة النفس مبدأ رئيسي تمسك به المتصوفة، الذين رأوا النفس جامعة لكل الأشكال والتعينات، فهي تمثل الوحدة والكثرة في الآن ذاته، هي واحدة من حيث تعينها الذاتي ومتعددة من حيث تعين الصور والأشكال فيها.ولغة الكشف وحدها كفيلة برفع الحجب والأستار عن أسرار النفس، التي هي في الحقيقة كل الوجود.

"وَأستْتارُ لبسِ الحسِّ لمَّا كَشفتُــها، وَكانَتْ لها أسرارُ حُكمي أرختِ

رَفَعت حِجابَ النَّفسِ عَنها بِكَشفي الـ ـنِّقابَ، فَكانتْ عَن سُؤالِي مُجيبتِي

وَكُنت جَلا مِرآة ذَاتِـــــي مِن صَدا صِفاتِي، وَمَنِّي أحدقت بِأشـــعَّةِ

وَأشهدتنِي أيَّاي، إذْ لا سِـــوايَ، فِي شُهودِي، مَوجودٌ، فَيقضِي بزحمَةِ"[1]

على الإنسان أن ينظر إلى نفسه حتى يرى الكون بأجمعه، فالنفس مرآة الوجود، وإن كان يلتبس عليه عندما ينظر في المرآة، لأنه لا يرى غير نفسه، ولا يسمع غير صدى صوته،إلا إن التجرد من شواغل النفس، ومغريات الحياة الدنيا تجعل الرؤية واضحة، والصور كاملة المعنى.

" وَشاهِد، إذا استْجليْتَ نَفسَكَ مَا تَرى، بِغيرِ مراءٍ، فِي المَرائِي الصَّقيلةِ

أغَيــــرُكَ فيها لاحَ، أمْ أنْت نَـــاظِرٌ إليكَ بها، عِندَ انْعِكاسِ الأشِّعـــةِ

وَاصْغِ لِرَجعِ الصَّوْتِ، عِندَ انْقطاعِهِ إليكَ، بِأكنـــافِ القُصورِ المُشيَّدة"[2]

ثم يقول:

"وَما هِي إلا النَّفسُ، عِندَ اشْتِغالِها، بِعالَمِها، عَن مَظهرِ البَشريَّةِ

تَجلَّتْ لَها بِالغَيبِ فِي شَكلِ عـالَمٍ، هَداها إلى فَهمِ المَعانِي الغَريبَةِ"[3]

ثم يقول:

[1] ابن الفارض، الديوان، ص 95.
[2] المصدر نفسه ، ص 108.
[3] المصدر نفسه، ص 109.

"وَلَو، أنّها قَبْلَ المَنامِ، تَجرَّدَتْ لَشاهَدتهَا مِثْلِي، بِعينٍ صَحيحَةٍ"[1]

إن كشف الأستار والحجب، يبين وحدة الفاعل.

"أهل كانَ مَن نَاجاكَ ثُمَّ، سَوَّاك، أمْ سَمِعتَ خطابًا عَنْ صَداكَ المصوتِ

وَقُل لِي: مَن ألقَى إليكَ عُلومهُ، وَقدْ رَكدتْ مِنكَ الحَواسُ بِغَفـــوَةِ

وَما كُنتَ تَدري، قَبلَ يَومِكَ، ما جَرى بِأمْسكَ، أو مَا سَوفَ يَجري بِغدوَةِ

فَأصْبحْتَ ذَا عِلمٍ بِأخبارِ مَنْ مَضَى وَأسرارُ مَن يَأتِي، مُدلاً بِخِبـــرةِ"[2]

إن وحدة النفس عند المتصوفة هي فكر يجعل من كل أشكال وصور الطبيعة المختلفة دليلا على وحدة الفاعل من جهة، وصورة كبرى لتجلي الذات الإلهية من جهة أخرى. وما يبدو للعين متناقضا، هو في الحقيقة يصب في مصب واحد، وتبعا لهذا المنطق، فالأشياء لا تتحرك من ذاتها ، فالصوفية يعزون حركتها إلى قوى تخفيها الحجب والأستار، وما يبدو للعين متناقضا، هو في الحقيقة يدور في فلك واحد بانسجام تام،

"فَطَيفُ خَيالِ الظِلِّ يَهدِي إلَيـــكَ، فِي كَرى اللَّهوِ، مَا عنْهُ السَّتائِرُ شُقَّتِ

تُرَى صُورَةَ الأشياءِ تُجلَى عَليك، من وَراءَ حِجابِ اللَّبسِ، فِي كلِّ خِلعة

تَجمَّعتِ الأضـــدادُ فِيـــها لِحكمَـــةٍ ، فَأشْكـــالُها تَبدُو عَلَى كلِّ هَيـــئَةِ

صَوامِتُ تُبدِي النُّطقَ، وَهيَ سَواكِنُ تحرِّكُ، تُهدي النُّورَ، غَيرَ ضَوِيَّةِ"[3]

وتبعا لذلك، تصبح عناصر الطبيعة وأشكالها المختلفة ،تظهر التوازن والتعايش، أكثر بكثير مما تظهر الصراع والتناقض.وكلها في النهاية جزء من كل، هي تنبعث من الأشياء، وتنبعث منها الأشياء.

"يَرى الطَّيرَ فِي الأغصانِ يُطربُ سَجعُها، بِتغريدِ ألْحانٍ، لَديكَ، شَجِـــيَّة

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص 109.
[2] المصدر نفسه ، ص 108.
[3] المصدر نفسه ، ص 110.

وَتَعجـــــبُ مِن أصْواتِـــــها بِلُغـــاتِها، وَقَدْ أعْرَبتْ عَن ألسُنٍ أعْجَمِيَّة

وَفِي البَرِّ تَسرِي العِيسُ، تَخْتَرِقُ الفَـــلا، وَفِي البَحرِ تَجرِي الفُلكُ فِي وَسَطِ لُجَّة

وَتَنظُرُ لِلجَيشَينِ فِي البـــــرِّ، مَـــــرَّةً، وَفِي البَحرِ، أُخرَى، فِي جُموعٍ كَثيرَة

لِباسُهمْ نَسجُ الحَديـــــــــــدِ لِبَـــأسِهمْ، وَهُمْ فِي حِمَى حَدَّي: ظبًى وَأسنَّة"[1]

ثم ينتهي ليؤكد مرة أخرى:

"وَتطرَحُ فِي النَّهرِ الشِّباكَ، فَتخرجُ الـ سِّماك يدَ الصيَّادِ مِنها، بِسُـــرعةٍ

وَيحْتالُ بالإشراكِ، ناصِبُـــــها علَى وُقوعِ خِماصِ الطَّيـــرِ فِيها بِحبَّة

وَيكسرُ سُفنَ اليَمِّ ضارِي دَوابِـــــهِ، وَتَظفِر آسادُ الثَّرى بِالفَريـــــسَة

وَيصطادُ بَعضُ الطَّيرِ بَعضا مِن الفَضا، وَيقنِصُ بَعضُ الوَحشِ بَعضًا بِقَفرَةِ

وَتلمحُ مِنها ما تَخطَّيْـــــــتُ ذِكرَهُ، وَلَمْ أعتمِدْ إلاَّ عَلى خَيـــرِ مُلحة

وَفي الزَّمنِ الفَردِ اعْتَبِر تَلقَ كُلَّ ما بَدا لَكَ، لا في مُدَّة مُستطِيـــــلَة

وَكلُّ الَّذِي شاهَـــــــدتهُ فِعلُ واحِدٍ بِمفردِهِ، لَكنْ بِحجبِ الأكـــنَّةِ

إذا ما أزالَ الستّرَ لَم تَـــرَ غَيرهُ، وَلَم يَبقَ، بِالأشكالِ، إشكالُ ريبِ

وَحقَّقت عِندَ الكَشفِ، أنَّ بِنورِهِ اهْـ تديتَ، إلى أفعالِهِ، بِالدجنَـــــــةِ"[2]

إن هذه النظرة الفلسفية عند المتصوفة، والتي ترى في الكون بأكمله امتدادا للنفس البشرية، التي هي بدورها انعكاس وتجلي للذات الإلهية، نجد نفس هذا الفكر يعتنقه الرومانسيون، الذين هم بدورهم يؤمنون بشساعة الأنا التي تمتد ليسكن كل الوجود فيها،

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص 110.
[2] المصدر نفسه ، ص 111،112.

ويتواجد بها، إنها الوحدة الكلية التي عبر عنها والت ويتمان في قصيدته التحية للعالم حيث قال:

" أي أنهار وأي غابات وأي ثمار هذه؟

ما اسم هذه الجبال؟

وما هي تلك المواد المعلقة في السحب؟

أمن الممكن أن تكون مأهولة هذه المليارات،

من المساكن؟

إن فِيَّ تزداد الرحابة تفتحا

ويكتسب الامتداد طولا.

وفي نفسي كل المناطق، والبحار،

الشلالات، والغابات،

وكل الجزر وكل البراكين."[1]

نفس النظرة الصوفية للطبيعة نجدها عند الشعراء الرومانسيين العرب، ونلتمسها عند أمين الريحاني في قصيدته "النجوى" حين قال:

" إنَّما أنا مَبدأُ الحياةِ الأزلّية

وَعينُ الحُبِّ والقُوَّة وَإنِّي حيٌّ فِيكَ، عَليمٌ بِنجَاويكَ

أنتَ الحَياةُ بِأجمعِها، أوَّلا وآخِرًا

وَإنِّي لأحيا بِكَ

[1] تاج السر الحسن، الابتداعية في الشعر العربي الحديث، دار الجبل، بيروت، الطبعة الأولى 1992، ص 136.

إنَّما أنا مَصدَرُ الإدراكِ البَشَريِّ

وَسأزيدُكَ إدراكًا لأنَّك جُزءٌ منِّي"[1]

إن الشاعر يرى نفسه مركز الوجود، ومصدر الوعي والإدراك، وحبيبته جزء منه، يزداد إدراكها بإدراكه، لأنهما وحدة واحدة، وقوتهما عظيمة مادامت كل الطبيعة جزءا منه وامتدادا له.

" إنَّ يَنابيعي لَفِي النُّجومِ وفيمَا يَربطُ بَينهُما

وَفيما يَنشأُ عَن هَذا الارْتِباطِ مِن قُوَّةٍ وَعافِيَة

إنَّ ينابيعِي لَفِي الحُقول،

وَفيما يَنْشأُ فيها مِنَ الأزهارِ

وَفيما يَنْبعثُ مِنَ الأزهارِ مِنْ أريجِ الحُبِّ، وَالجَمالِ

وَهيَ كلُّها أمامَ عَينيْكَ وَطَوْعُ يَديْكَ

يَدُ العَقلِ الكَشَّافِ، والرُّوحِ الخالِدَة "[2]

إن هذه الأبيات تناشد ما ناشدته الصوفية من " تضايف بين الوحدة والكثرة بحيث يشهد كل حد في الآخر، وإلى ما اعتقدته من أن الطبيعة في تكثر مظاهرها وتقابل أعيانها وصيرورتها وحركتها، ليست إلا انكشافا للألوهية المحايثة الباطنة فيها، ومتى اعتبر الصوفي العارف هذه المظاهر المتقابلة في الزمن الفرد، تجلت له الوحدة الوجودية ماثلة في وحدة الفاعل"[3]

إذن هو الله جل وعلى، يراه الصوفية كما الرومانسيون في كل مكان، وفي كل صورة، وفي كل شكل.الطبيعة كلها بما فيها تجلي للذات الإلهية. يقول فيكتور هوجو في قصيدته

[1] تاج السر الحسن، الابتداعية في الشعر العربي الحديث ، ص 134.
[2] المرجع نفسه ، ص 134.
[3] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 293.

(التأملات):

" فالبحر هو الله

الذي يشير إليه ويذكره كل إنسان

كل إنسان شقي وسعيد

والريح هو الله

والنجم هو الله

والسفينة هي الله."[1]

الله موجود في كل شيء، وبه توجد كل الأشياء، وبدونه يصبح العدم منعدما، هكذا يراه أيضا محمود حسن إسماعيل؛

" كُلَّما أبصَرتُ شَيئًا

كُنتَ فِيهِ كلَّ شَيْء...

..أُبصِرُ اللَّيلَ فَألقَاكَ بِهِ شَلاَّلَ ضَوء

أُبصِرُ الظِلَّ..فَألقاكَ بِهِ أنهارَ فيْء !

أُبصِرُ الزَّهرَ.. فَألقاكَ به مَوجَ عَبيرْ !

أبصِرُ الرَّوضَ.. فَألقاكَ به شطَّ غَديرْ!" [2]

إذن محبوب الشاعر الحق موجود في الطبيعة، متجلي في تعيناتها،نظرة رمزية للطبيعة ، يتفق فيه الصوفيون مع الرومانسيين، فابن الفارض أيضا كمحمود حسن إسماعيل يرى الله في كل مظاهر الطبيعة جميلها وقبيحها، وليس عند الصوفية ما هو قبيح في الطبيعة ، فالجمال عندهم يتعدى الظاهر إلى الباطن ليشمل كل ما تقع عليه عين عاشق.

[1] تاج السر الحسن، الابتداعية في الشعر العربي الحديث ، ص131.
[2] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الثالث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008، ص 481.

" تَراهُ ، إن غابَ عنِّي، كلّ جَارِحة فِي كلِّ مَعنًى لِطيفٍ، رائِـقٍ، بَهِج

فِي نَغمَةِ العودِ وَالنَّاي الرَّخيمِ، إذا تَألفا بَينَ ألحـــــانٍ مِنَ الهَـــزج

وَفي مَسارِحِ غزلانِ الخَمائِلِ، فِي بَردِ الأصائِلِ، وَالإصْباحِ فِي البَلَج

وَفي مَساقِطِ أنداءِ الغَمـــام، عَلى بِساطِ نُورٍ، مِنَ الأزهـــارِ مُنتسِج

وَفي مَساحِـــبِ أذيالِ النَّسيمِ، إذا أهدَى إليَّ، سحيرًا، أطيَبَ الأرَج "[1]

لقد رأى الشاعر الله في كل شيء ومعنى جميل، في أنغام العود العذب، وفي سحر شدى الناي الرخيم، في مراتع الغزلان وهي سارحة في أجمل أوقات اليوم، من أصيل وإشراق،في قطرات الندى وهي تختال فوق الأزهار الجميلة، وفي النسيم يهدي إلى الأرض نفحات من روح الرحمان وقت السحر.

يرى الرومانسي كما الصوفي الله في كل مكان، فتترسخ لديه قناعة وحدة الفاعل، لكن هذه القناعة لا بد لها من مجاهدة واحتراق حتى تصل به إلى رفع الحجب، لا بد من الموت حتى نعود إلى الحياة ، الحياة الحقيقية التي لا موت فيها ؛

" لا كانَ وَجدٌ بِه الآماقُ جـــــامِدةٌ ولا غَرامٌ بِه الأشـــواقُ لَم تَهـــج

عَذِّبْ بما شِئتَ غَيرَ البُعدِ عَنكَ، تَجدْ أوفَى مُحبٍّ، بِما يُرضيكَ، مُبتـــهج

وَخُذ بَقيَّـــة ما أبقَيـــتَ مِن رَمـــقٍ، لا خَيرَ فِي الحُبِّ، إن أبقَى عَلى المُهج

مَنْ لِي بِإتلافِ رُوحِي فِي هَوَى رَشإ حُـلوِ الشَّمائِلِ، بِالأرواحِ مُمتـــزج

مَنْ ماتَ فيهِ غَراما عـــاشَ مُرتقِـبًا، مَا بَينَ أهلِ الهَوى، فِي أرفَـعِ الدَّرج"[2]

نفس المعنى يعبر عنه الشاعر محمود حسن إسماعيل في قوله:

"..قَلقُ الشَّوق..وضجَّاتُ الهَوى في رئتِي

[1] ابن الفارض، الديوان، ص146،147.

[2] ابن الفارض، الديوان، ص 145.

عَصفَتْ كالرِّيح، كالإعْصار، تَشوِي جَانِبِي

أتلاشَى، ثُمَّ أحيا، ثُمَّ أغدُو كلَّ شيْء..

..فَأنا النَّظرةُ تَنبثُّ حَنينًا مِن عُيونِك

وَأنا الحَيرَةُ تنسابُ التِياعًا مِن جُفونِك

وَأنا التَّرتيلةُ الكُبرى علَى دير جَبينِكْ "[1]

إذن الشاعر يرى الله في تعينات الطبيعة، وبعد الرؤية لابد له من الاحتراق والمجاهدة للاتحاد، وحينما يحصل ذلك التداخل والفناء، يصبح الكل ذاتا واحدة، فتنفتح الذات على المطلق، لتتكشف الحقيقة الكاملة والواحدة.

هذه النفس التي تتوق إلى الفناء ومن ثم الاتحاد، لابد أنها ترى في الطبيعة بمظاهرها وعناصرها، ترى فيها مكملا لها، تسري فيها نفس الروح التي تسكن الذات البشرية، لذلك لم يكن من الغريب أن نجد الشاعر الرومانسي يخاطب الطبيعة ويبثها أشواقه وأحزانه، كما أنه ليس من الغريب أن نصادف نفس الرغبة عند الشاعر الصوفي، فهو وإن كان يظهر التعالي في كثير من الأحيان في لغة مخاطبته، التي طالما لفها بلغة تشفيرية بحتة، لكن رهف الإحساس، ورغبة الفناء كثيرا ما كانت تخونه فيبدو وهو يخاطب الطبيعة كأي إنسان عادي تعري الطبيعة بقوتها ضعفه وحزنه وشعوره الانهزامي، يقول ابن عربي وهو يبث حمامات الأراكة أشواقه وأحزانه :

"ألا يا حَماماتِ الأراكَة وَالبــان تَرفَّقنَ لا تُضعِفنَ بِالشَّجوِ أشجانِي

تَرفَّقنَ لا تُظهِرنَ بِالنَّوح وَالبُكا خَفيَّ صَباباتِي وَمَكنونَ أحــزانِي

أُطارِحُها عِندَ الأصيلِ وَبِالضُّحَى بحنـــة مُشتـــاقٍ وَأنَّةِ هَيــمان

تَناوَحت الأرواحُ فِي غَيضَةِ الغَضَا فَمالَت بِأفنـــان عَلي، فَأفنـــانِي

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الثالث، ص .481،482.

وَجاءَت مِنَ الشَّوقِ المُبرِّحِ والجَوى، وَمِن طَرفِ البَلوَى إليَّ بأفنـــانِي"[1]

الحمامات عند الشاعر هي واردات التقديس والنور، وهو يطلب منها أن تترفق بحاله، ويقصد بذلك الترفق فيما يرد عليه من خطاب العشق والمحبة، الذي يضعفه ويزيد شجوه، فالحوار هنا ليس بين الحمامة والشاعر، بل هو تخاطب أرواح تهفو إلى نسمات ونفحات الحضرة الإلهية، ونعرف المكانة التي أولاها الشعراء الصوفيون للطيور بشكل عام، وللحمامات بشكل خاص في خطابهم الصوفي" أما العرفانية الصوفية فقد احتفت من الحيوان بالبقرة التي أشربت رمز النفس المستعدة للرياضة Vache Ame en d'initiation، ومن عالم الطير رمزت بالعنقاء –وهي كما نعلم طائر خرافي- إلى الهباء الذي فتح الله فيه أجسام العالم، وبالحمامة الورقاء التي كثيرا ما توصف بالطوق، إلى النفس الكلية والروح المنفوخ في الصور المسواة، وبالغراب من حيث بعده وسواده،إلى الجسم الكلي الذي هو في غاية البعد عن عالم القدس، وبالعقاب إلى القلم الذي يناظر في لغة الفلسفة الأفلوطينية العقل الأول"[2] .

هذا الحوار بين الإنسان والطبيعة يتكرر كثيرا في الشعر الصوفي كما وجدناه جليا في الشعر الرومانسي، هذا الحوار كما يحمل تعظيما وتقديسا للطبيعة التي يرى من خلالها الشاعر الصوفي تعينا وحضورا للذات الإلهية، يحمل أيضا إعجابا وولها بهذا الجمال، الذي يلف الطبيعة بوشاح السحر والجلال، وكثيرا ما تغنى الشعراء الصوفيون بهذا الجمال، وهذا عفيف الدين التلمساني يفصح عن ولعه وغرامه بمظاهر الطبيعة الغناء، فيقول:

" وَورقُ حَمائِم فِي كُلِّ فَـنٍّ إذا نَطقَت لَها الحُسنُ صَواب

لَها لطـــل أزْرارٌ حِسانٌ، وَأطْواق، وَمن ورق ثِيـــاب

كَأنَّ النّهرَ سَيـفٌ مَشرفيٌّ، لَهُ فِي كَفِّ صيقيلَة اضْطِراب

تُجرِّدُه يَمينُ الشَّمسُ طورا، وَطَورا بالظّلالِ لَهُ قِـراب "[3]

[1] محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، ص 40، 41.
[2] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص298.
[3] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 46.

ثم يقول:

" وَلِلأغصـــان هَيْفهَة تُحاكِي حَبائِب رِق بَينَهم العِتاب

تَثنَّت وَالحَمـــــامُ بِها تَغنَّى كَشربِ مُدامَة شَربوا وَطابوا"[1]

عفيف الدين التلمساني يرى كل ما في الطبيعة جميلا، أعجب بالأغصان وأوراق الأشجار، كما ولع بحسن الحمامات والطيور، فناجاها وبكى لبكائها، وسحر بالغزلان والضباء، في كثير من قصائده .

"غَزالُـــكُم ذاك المُمنَّعُ وَصـــلُه أباحَ حِمى دَمعي، وَبـــالَغ فِي نَهبِـــي

هُوَ الظَّـــبي، لا بَلْ صَائِد الظّبي لحظه،وَياما أُحيلا الصَّيدِ فِي شَركِ الهـــدبِ

حَلا لَفظُه، وَالمرُّ فِي الحبِّ وَصلُه، وَلَمْ يحـــل حَتَّى مرَّ فِي ريقِهِ العَـذب

على عَطفهِ حتَّى مِن الورْق غَيرَتي ألَمْ تَرها هاجَتْ عَلى الغُصنِ الرَّطبِ؟ !

فَإن ذَبُلت أجفـــانُها وَهِي نَرجِس فَمِن طولِ ما أدمنْتُ فِيهنَّ مِن شُربِ "[2]

ويقول:

"وَغرَّدتُ تَغريدَ الحَمـــــــام توصلا إليهِ لما بَينَ الحَمـــائِمِ وَالقضـــبِ

وَقلتُ: زَكاةُ الحُسنِ فَرضٌ فَقالَ: مَا تُحيلُ الغُصون الورْق إلاَّ عَلى الندبِ"[3]

الشاعر الصوفي يتغنى بالطبيعة ويظهر إعجابه وغرامه بجمالها، لكنة يتخطى الجانب المادي والمحسوس من هذه المظاهر، التي يستغلها للإشارة إلى العالم الباطن الذي هو هدفه ومبتغاه؛ فالطيور جميلة بما تحمله من رموز وإشارات، وفرحها وغنائها إنما هو فرح الروح ونشوتها بالإتحاد، وفنائها الذي يحقق لها القرب من الذات الإلهية، وما بكائها ونوحها إلى لبعدها عن هذا العالم المنشود الذي تجاهد من أجل العودة إليه.

[1] المصدر نفسه ، ص46.
[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص 60،61.
[3] المصدر نفسه ، ص 61.

إذن النظرة الجمالية للطبيعة تدخل ضمن جوهر الرؤيا الصوفية للأشياء، وهذا عامل مشترك بين الشعراء الصوفيين، وبين الشعراء الرومانسيين،وإضافة إلى عنصر الجمال هم أيضا - أي الشعراء الصوفيين - يأخذون بعين الاعتبار خاصية الحركة كميزة تتميز بها عناصر الطبيعة، فهذا عفيف الدين التلمساني يستعمل رمز الغزلان للدلالة على جمال الطبيعة، ويستعمل الظباء للدلالة على الحركة والنفور وعدم الاستقرار،يقول في الغزلان:

"غَزالُ الحيِّ مِن أثلاثِ نَجدٍ لِوجهك وجهتِي، وَهواكَ قَصدِي

وَدِينك فِي مُداومَة التَّصابي عَلي، وَلي، وَفِي قَلبي، وَعِندِي !

أحنُّ إذا تَنَسَّمـــــت النَّعامَى مُعطَّرة بمسحب ذَيـــــــل هِند"[1]

فالغزال عند عفيف الدين التلمساني رمز جمال الذات الإلهية التي تهفو وتحن النفس البشرية للاتحاد معها والفناء فيها، ويرمز الشاعر للذات النافرة التي تأبى الوصال بظبي فلاة شرود.

"وَظَبي فَـــــلاةٍ آنس، فَكـــــأنَّهُ لِرائِيهِ عِندَ الالتِفاتِ شُرود

تَرقرقَ ماءُ الحُسن فِي وَجناتِه، وَلَيـــسَ لِظمآنٍ إلَيهِ وُرودُ؟

ألا هَلْ إلى عَصرِ الحِمى لِي عَودةٌ، وَهَيهاتَ مَنْ قَد مرَّ لَيسَ يَعودُ؟"[2]

5_ الأثر الصوفي في شعر محمود حسن إسماعيل الشاعر الرومانسي:

في نهاية دراستنا للأدب في المذهب الرومانسي، الذي حاولنا أن نستقرئ بعض نقاط التلاقي بينه وبين الأدب الصوفي، سنعرج على شعر أحد أهم الشعراء الرومانسيين في الأدب العربي الحديث، وهو المصري محمود حسن إسماعيل (1910_1977) ، ومن خلال شعره سنحاول أن نتتبع الأثر الصوفي من خلال الرموز الصوفية المتناثرة في قصائده.

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص87.
[2] المصدر نفسه ، ص91.

وكأي شاعر رومانسي، فلعاطفة الحب المكانة الأهم في شعر الشاعر؛ فقد سما بهذه العاطفة إلى درجات عليا من السمو والطهر، بل هو عنده جوهر الأشياء ومنتهاها؛ يقول الشاعر معظما لهذه العاطفة:

" مَعَ الحُبِّ

حَبيبي حَياه

وَحُبِّي حَياه

وَفِي وَجهِهِ كلُّ نُورُ الحَياة...

وَفيهِ الهَوى وَالأمل

وَفيهِ صَباح..أهل

وَفيهِ دُروبُ الضِّياء

إلى لَيلَى المُستهام الرَّجاء

وَفيهِ الربى، وَالغُصونُ

وَفِيهِ المُنى، وَالظُّنونْ

وَفيهِ صَفاءُ الجَداول

وَفيهِ غِناءُ البَلابِل

وَفيهِ سَماواتُ حُلمٍ تَغنَّى

وَأنهارُ سِحرٍ أراها بِعَينِي

وَأشرَبُ مِن كَأسِها كلَّ آنٍ

صلاةٌ تُجدِّدُ حُلمَ الزَّمانِ "[1]

ومن أول قراءة لشعره، نلمس سموه بهذه العاطفة، واعتناقه للفكر الرومانسي الذي يجل عاطفة الحب، ويسمو بها عن ملذات الجسد ؛ فالحبيب لا يعنى عنده شيئا من دون الحب ، ومع الحب يصبح الحبيب كل الحياة.

الحب هو المخلص، وهو المعين والزاد عند الصعاب؛ يقول الشاعر:

" وَلَكَ الحُبّ ساعِدي فِي وَغى الأيا م والقَلبُ وَهنان أعزَلُ "[2]

هو نور الكون وإشراقه، وهو منبع الفرح الذي يضيء القلوب الحزينة ؛

"فَانظُري تَهويمَةَ الوادِي، وَنادِي: يا حَبيبي

تُشرِقُ الدُّنيا، وَيندَى جَوِّها مِن كلِّ طيبِ

وَتَهلُّ الفَرحَةَ الكُبرَى علَى قَلبِي الكَئيبِ

وَيعودُ الأملُ الهاربُ لِي عود الغَريبِ! "[3]

الحب عالم الشاعر النابض بالحياة، لابد أن يتجلى في كائن لطالما كان رمز الحب الأول، وكما كانت المرأة الحاضر الأكبر في شعر المتصوفة، هي كذلك تحتل المكانة الأقدس في شعر الشاعر محمود حسن إسماعيل، هذا الكائن الذي حمله الشاعر الكثير من المعاني تصل إلى حد التقديس والتأليه، وفي أحيان أخرى تنزل إلى براثن الخطيئة والكفر، وذلك حال نظرة الرومانسية التي لا زالت تحمل بعض بقايا المذهب الكلاسيكي، وإن كانت تظهر بعض التناقضات، إلا أنها تعبر بشكل أوضح عن الصراع الداخلي الذي يحاول الشاعر أن يتعايش معه، هذه الحالة النفسية التي تقربه من عالم المتصوفة، الذين عاشوا

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الثالث، ، ص 420،421.

[2] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2004، ص 198.

[3] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الثاني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008، ص379،380.

أيضا مثل هذه الصراعات، التي لا تبرز التناقض في رؤيتهم للأشياء، بقدر ما تظهر محاولاتهم الحثيثة في البحث عن الحقيقة، وعن جوهر وماهية الأشياء.

حب الشاعر لحبيبته يصبح عنده الدين والمعتقد؛ إنه معبده الخاص، الذي يمارس فيه طقوسه، وهي المعبود الذي يتضرع إليه ويتذلل؛

"أنتَ دِيرُ الهَوى وَشِعري صَلاة لَكَ طابَت ضَراعتِي وَالتذلُّل"[1]

لقد أبدع الشاعر في تصوير جمال الأنثى في جانبيه الحسي والروحي، إن المرأة بالنسبة للشاعر ليست كائنا يتسامى، بل هو كائن متسامي في ذاته، إذا تحدر من عرشه فذلك لطف منه ورحمة لمن يتضرعون إليه، وينتظرون الارتواء من منابع حسنه؛

"أبدًا أُجنُّ إذا تَحـدَّر طَيفُـــها مِن عَرشِه السَّامي إلى مِحرابي

وَأَهَمُّ أرشُفُ مِن مَنابع حُسنِها فَيضُ الهَوى المُترقرِق المُنسابِ"[2]

وواضح أن الأنثى هنا أصبحت بالنسبة للشاعر تجليا للذات الإلهية؛ حيث أكسبها قدسية الله وجلوسه على العرش في السماء، كما أظهر نفسه على أنه أهم ما في الكون والأجدر على تلقي هذا الحسن، وهذا مبدأ المتصوفة الذين ينظرون إلى الإنسان على أنه أهم ما في الكون، والأحق بتلقي فيض الذات الإلهية

"عافَتْ شِفاهُ الكَون وَاعتزلَت، فَلَم تَجِد الحَبيب لَها سِوى أكوابي "[3]

إن الشاعر يصر في كل مرة على أن يبدي مظاهر الولاء والطاعة للأنثى؛ فتارة يقربها من الذات الإلهية فيجعلها شبيهة لها؛

"طَفَّاحة بِالطُّهرِ تَحسَبُ رِيحَـه مِن نَفحَة الأملاكِ وَالأربابِ "[4]

وتارة أخرى يجعلها هي نفسها الذات الإلهية فيسجد لها، ويفنى فيها؛

"صَدَحت عَلى قَلبِي الجَريح بُهاتِف مِن حُسنِها، سـادَ عَلى أعْتـابِي

سَجَدتْ لَهُ روحِي، وَصَفَّقَ خافِقِي وَتَدلَّهت نَفسِي، وَماتَ صَـوابِي !

وَنَهلتُ. أعذبُ مَا نَهـلتُ. رَوائِـعًا مِن لَحـــنِه. رَفـافة الأهـدابِ

طَوَّافة بِالـــزَّهرِ تَنشَّق عِطـره وَتُحيلُهُ فِي الطرس هَمس رَبابِ

---

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول، ص 196.

[2] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول ، ص27.

[3] المصدر نفسه ، ص27.

[4] المصدر نفسه ، ص28.

طَفَّاحةٌ بِالطُّهرِ نَحسَبُ ريـــــحَه مِن نَفحَةِ الأمـــــلاكِ وَالأربابِ
بسَّامَة.. لَولا ضَـــــنَى مُتصوِّف بَينَ الضُّلوع، وَهى لطل غِيـاب
مُتعبِّدٌ يَشكو الهَوى، فَتَخـــــالُه داوود يَتلُو الآيَ فِي المِحـراب!" [1]

إن الشاعر وهو يبدي مظاهر العبودية لهذه الأنثى، يحاول جاهدا أن يجمع في جوهرها مظاهر الفتنة والطهر وكذلك التعالي والتقديس لتكون جديرة بتعين الذات الإلهية وتجليها فيها؛

"عَبدتُها..روحًا إذا رَفرَفت طهَّرتْ فِي أنوارها سَجدَتي
لا بَهجَةُ الدُّنيا، وَلا صَفوُها يَشغلُ عَن تَقديسِـها فِكرَتي
فِي كلِّ لَمحٍ مِن سَناها هَوًى وَفِتـــــنَة جَنَـت بِهـا فِتنَتِي
وَكلُّ نَبر مِن صَدى صَوتِها دُنيـــا مِنَ اللَّحـنِ بِقِيتارَتي
عَبدتُها.. ما بَالُ مَن أرخصتُ روحِي لَها تمعن فِي جَفوَتي؟
قُدُسيَّةُ الألحـاظِ إمَّـــا رَنَـت قَبست مِن أجفانِـها عِفَّتي"[2]

إن إضفاء هذه الهالة من التقديس على الأنثى يجعلها رمزا للجلال والجمال، وإن يظهر في كثير من الأحيان أن الشاعر يقدس المرأة لذاتها، إلا أن القراءة المتأنية لشعره تبرز الأنثى على أنها بجمالها تجلي لجمال الذات الإلهية، وطهر جلالها طريق لمعرفة الله؛

"جَـلالُ الأنـوثَةِ فِي طُـهرِه بَعيدُ المَدَى، مُستحِيلُ الطَّلبِ
إذا ما تَنفَّستُ فِي سِحــرِه وَفِي عِطرِه المُستَرادُ المُحب
سَموتُ إلى عــالَمٍ أقـدَسٍ أتيهُ بِه فَــوقَ هــامِ السُّحـبِ "[3]

لقد حرص الشاعر على إضفاء هالة عظيمة من الجلال على ذات الأنثى، فصير الأشياء كلها على أنها قرابين بمحراب جمالها، إن الكون كله بكل موجوداته، وبكل تفاصيله الجميلة، بكل سحره ونوره يغدو سكرانا في حضرة من يستمد منه نوره وجماله وسحره، فيفنى سحر الكون في خيال الشاعر، ويفنى خيال الشاعر في سحر الأنثى وجلالها؛

"وَإذا ما لِفجر أضفَى نُورُه فَوقَ التِّـلالِ

[1] المصدر نفسه ، ص28.
[2] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ص 209،210.
[3] المصدر نفسه ، ص83.

وَزَكت مِئذَنةُ النَّاسِكِ مِن عِطرِ الهلالِ
وَإلى الله دَعا الدَّاعِي بِطُهرٍ وَابتِهالِ
وَأفاقَ الدِّيكُ يَنعى خَلفَ تابوتِ اللَّيالِي
وَانْتشَى الوادِي مِن النُّورِ وَصَهباء الظِّلالِ
وَمَضى الرَّاعي إلى دُنياه فِي سَفحِ الجِبالِ
وَاحتَسى العُصفورُ فِي الرَّوضِ عَبيرَ البُرتُقالِ
وَغدا النَّهرُ هَوى يَجري عَلى صَدرِ الرِّمالِ..
فَانظُري تِلكَ القَرابينُ بِمحـرابِ الجَمالِ
تسكرُ الدُّنيا لِمرآكِ تَسابِيـحُ الجَـلالِ
وَترينُ السِّحرَ سِحر الكَونِ يَفنَى فِي خَيالِي
أنتَ سِحري،وَفُتونِي،وَصلاتِي،وَابتِهالِي "[1]

وإن كان المتصوفة يجعلون من الخمر رمزا من رموز التجلي في الحضرة الإلهية، ووسيلة للفناء والمرور إلى العالم الغيبي ، إلا أنهم في معظم الأحيان يفصلون بينها وبين الأنثى، أو لنقل أنهم يجعلون منهما وسيلتين مختلفتين في الجوهر، إلا أنهما متشابهتين في كونهما يعتبران عند المتصوفة وسيلتين للعبور والفناء، إلا أن الملاحظ عند محمود حسن إسماعيل أنه في كل شعره يصف المرأة بأنها هي الخمر التي تسكره؛ فيفنى فيها ليعبر إلى عالم آخر؛

"هِيَ الخَمرُ !ما سُكبَت فِي الدِّنان وَلا عُصِرت مِن رَحيقِ العِنب
و\الا شَعشَعتْ جامَـــها فَاغتَـدتْ عَروسًـــــا مُكلَّلةً بِالحبـــب
إذا خلِعَت لِلنَّـــــــــديمِ العذار فَيا ضيعَةَ الرشدِ المُستَلب !
وَلكنَّـــــها مِن عَبيـرِ الجَمـالِ وَمِن نُورِه السَّاحِرِ المُختلـب "[2]

الخمر المسكرة للإنسان، المذهبة للعقل، المنكَرة في كل الشرائع والأديان، هي وسيلة العبور عند المتصوفة إلى عالم الفضيلة، وهي عند الشاعر أنثى تطهره بطهرها،فتمنحه

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الثاني، ص380.

[2] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول، ص80.

الحياة،فينتشي بلذتها، ويصبح قابلا للتوبة مريدا للهداية، قادرا على قهر شهوة الإثم في نفسه؛

"أنتِ كَأسِي، وكرمَتي وَمُدامي وَالطِّلا مِن يَديْكِ سُكر مُحلَّل
أنتِ فَجري عَلى الحُقول..حَياةٌ وَصـــــلاةٌ، وَنَشوَةٌ، وَتَهـلُّل
أنتِ تَغريدَةُ الخُلودِ بِألحـــــــا نِي .. وَشِعرُ الحَياةِ لَغو مُهلهَل
أنتِ طيفُ الغُيوبِ.. رَفرفَ بِالرَّحمـ ـةِ وَالطُّهرِ والهُدى وَالتَّبتُّل
أنتِ لِـي تَوبةٌ إذا زلَّ عُمـري وَصحا الإثمُ فِي دَمي وَتململ "[1]

ويؤكد الشاعر في كل مرة على أن خمرته هي المرأة ذاتها لا تلك التي تعصر من العنب، فيشربها طهرا، فتملأ كيانه نورا من نورها، فتغزو ظلمة نفس الشاعر، وتضيء فتتوقد نارا تشتعل في فؤاده؛

"وَأهمُّ أرشُف مِن مَنابِع حُسنِها فَيض الهَوى المُترقرِق المُنسابِ
خَمرًا مِن الأَلــقِ السَنى تَدفَّقتْ لا مِن جَنى التُفــاحِ وَالأعنــابِ
عافَتْ شِفاه الكَونِ وَاعتزَلت، فَلم تَجد الحَبيبَ لَها سِوى أكوابي
فَحَسوتُها لَم يَمتزِج فِي جامِها إلاَّ الحَنيـــــنَ بِنُورِها الخــــلاَّب
تَهناجُ في كَبِدي.. فَتُظمِئها عَلى رَيٍّ، وَتُضرِمُ لَوعتِي وَعَذابي
الطُّهرُ فِي لألائِها، وَالسِّحرُ في أضوائِها وَالنُّورُ فِي صَهبائِها، وَالنَّارُ فِي أعصابِي! "[2]

تكرار هذا الربط الذي يبدو غريبا بين المرأة والخمرة ورمز الطهر، نجده يتكرر في قصائده، مما يدل على أنه يعني ويقصد بوعي هذا التلاقي بين هذه العناصر، التي تبدو متناقضة، لكننا لا نعيب هذا التناقض مادامت الرؤيا العامة واضحة، ومادام فكر الشاعر ينأى عن المعاني السطحية للكلمات، إنه لا يرى من المرأة جسدا، ولا يرى من الخمرة شرابا، لكنه يصبو إلى عالم غيبي، غير حسي، يتسم بالطهر وبالفضيلة، ومن أجل العبور إلى ذلك العالم لابد له من المرور على هذا العالم الحسي الذي نعيشه وندركه؛

" لَو أنَّ "النَّواسِي" غنَّى بِها لَزين بِالطُّــهر شعرَ العَـرب

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول ، ص195.

[2] المصدر نفسه ، ص27،28.

تَدفّق أنهارُها فِي الأثيـــرِ بِشوقٍ عَلى مُهجَتي مُصطَخب !
إذا ما تَنفَّـــس فِي أضلُعي طَويتُ عَلى القَلبِ نَجوى اللَّهب
عَوالِم طفَّـاحة بِالطيـــوفِ تَرفُّ عَـــلى ثَغرِها المُقتـرِب
تُهـــدهِد لِلصَّارخ المُستهام أمانِي فَيَّـــــــاضة بِالأرب
جمعْنَ عَلى الحبِّ طُهرَ الهَوى وَأشرَقنَ لِلعاشِـــق المُكتـئِب
وَأسْكـــرنَ رُوحي فَأرسَبْتُها تُغنِّي لِفاتِنـــــها المُغْـــترِب
فَتسكُب ألحانَها الدَّاميـــات مُجـــرَّحة مِن وَراءِ الحُجُـب"[1]

إلى ان يقول:

" وَتَرشِفُ مِن كَوثَـــرٍ رائِقٍ كَحُلْمِ العَذارَى رَقيقَ السَّرَب:
مُدامًا مِنَ الطُّهرِ مَعصورَةٌ وَمِن نَفسٍ عَبقـــريِّ النَّسَب! "[2]

لقد أشرنا فيما سبق إلى أن المتصوفة، وكذلك أصحاب المذهب الرومانسي لم يستطيعا التخلص من شرك الجسد، ومن استعمال الأوصاف الحسية، كتعبير عن مشاعر تبدأ حسية شغوفة باستنطاق تفاصيل جسد المرأة، باعتباره مكمن الجمال الخالص النقي، الذي يتغنون ويهيمون به، لتنتهي إلى عوالم أخرى يفنى فيها الجسد ليتلخص الجمال مجردا، وتسود الفضيلة، إنه عالم لطالما بحث عنه الرومانسيون، واستمات في كشف حجبه الصوفيون، وهاهو محمود حسن إسماعيل يقر أنه مبتغاه وهدفه الأسمى؛

" مِن عُمقِ ذاتِي ، وَسرِّي
وَمِن سراديبِ صَـدرِي
وَمِن صَلاتِي الحَـزِينَـة
عَلَى ضِفـــافِ السَّكِيـنَة
وَمِـنْ تَلَفُّـــتِ نَفسِـــي
لِعالَمٍ غَيرِ حِسِّـــي "[3]

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول، ص81.
[2] المصدر نفسه ، ص82.
[3] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الثاني، ص 345.

لكن الوصول إلى هذا العالم استدعى المرور عبركم كبير من التصوير الحسي، ولم يشذ الشاعر عن هذه القاعدة؛ حيث تميز شعره بحضور كثيف للأوصاف الحسية، التي استعملها في وصف جسد المرأة المغري، ومع ذلك فإن هذه الأوصاف التي استعملها، تتسم باللطف وتبرز من خلالها العاطفة القوية أكثر من بروز الغريزة الحيوانية، وذلك يجعله شبيها بابن الفارض، ويبعده عن ابن عربي، الذي لطالما أصر على إشباع شعره بصور غريزية بحتة.

"مِن ثَغرِكِ الزَّاكِي رَشفتُ قَصائِدي وَمِن اللُّحاظِ قَبستُ وَمضَ شِهابِ
وَمِن العُيـــون الحَالِماتِ تَعلَّـمت عَينَاي سِرَّ الفَتـــــكِ بِالألبـــابِ
أرنُو لَهـــــا فَأرى خَيالِي خاشِعًا فِي مائِـــــــها، كَالعابِدِ التوَّابِ
فِي كلِّ هَدبٍ رَفَّ مِـــن أهدابِـــها رشد لِقَلـــبِ الحـائِرِ المُرتـابِ
مَن راحَ يَغويهِ الجَمالُ، فَإنَّني أُلهمتُ مِنكِ هِدايَتي وَصَوابي ! "[1]

والنيل العظيم مجرى الحياة لدى المصريين وباعثها، لا يساوي قطرة شهد من فمها؛

"مَا لنِّـيلُ؟ ما مَـــــاءُ الحَياةِ به؟ إذا أجرى الهَوى مِن فِيكِ شَهدَ رضابِ !
ما نَفحَةُ الفل المنوَّرُ فِي الضُّحى؟ ! إن فاحَ زَهرُ عَبيرك الوَثَّابِ !
مَا خطرة الرَّيحان يَرفَلُ مائِسًا؟ ! إن تاهَ عَطفك مِن هَوَى وَتَصابى !
مَا لسِّحرُ؟ ما تَيَّـارُه الخَـافِي !؟ إذا هَمَسـتْ شِفاهُكَ مـرة بِخِطـاب !"[2]

إن الحب عند الشاعر عاطفة تظل ساكنة هادئة، حتى تجد جسدا فاتنا يبعث فيها الحياة وينفخ فيها من روحه، ليصيرها وهجا ينير له روحه، ويملأ الكون عبيرا وعطرا؛

"بِروحِي إذا لاحَ فَجرُ الهَوى عَبير بِثغْرِك يُذكّي العَجـب !
إذا رَقَّ بِنفخ طِيـبِ الهَـوَى وَإن هاجَ يُضرِم حرَّ اللَّهـب
تَنفسته فِي سُكون الحَبيبِ فَنَم عَلَى وَلـــــه مُحتجَـب
كَتمت لَواعِجهُ فِي حَشـاك فَكشَفَها صَدرك المُضطَـرب
وَلحــظ تَغَلغـلَ بَينَ الأثيـرِ وَأمعنَ كالرَّاصِـــدِ المُرتَقب
كَأنِّي بِه حـارِسٌ لِلجمـــالِ فَمنْ مَالَ صرعُه بِالهُـــــدَب "[3]

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول، ص 30.
[2] المصدر نفسه ، ص31.
[3] المصدر نفسه ، ص83،84.

والملاحظ عند الشاعر أنه يضفي على مفاتن المرأة حالة من الحركية المضطربة التي يعبر عنها باستعمال مرادفات اللهب والوهج، ليكشف بذلك عن اضطراب روحه، والصراعات التي تعيشها نفسه، فتارة يكون الخد مصدر اللهب والتوهج؛

"مُرقْرقَة مِن شَفيفِ الخَيالِ عَلى خَدِّها المُشرِق المُلتهب"[1]

وتارة أخرى تلتهب الشفاه لتلهب روحه وتضرم النار بين ضلوعه؛

"وَمِن شَفَقٍ قُرمُزِيِّ الجَبين عَلى شَفةٍ صُوِّرَت مِن لَهبْ"[2]

وليس بعيدا عن حقل مرادفات النار من لهب ووهج، يصادفنا رمز طغى على قصائد الشاعر، وكان له حظ المساحة الأكبر في هذه القصائد، إنه رمز النور، الذي استخدمه الشاعر للإشارة إلى معاني عدة، ولا يخفى علينا أهمية هذا الرمز سواء عند أصحاب المذاهب والفلسفات المختلفة،أو عند المتصوفة؛ الذي هو عندهم " الحق، ويسمى نور الأنوار:لأن جميع الأنوار منه،... وقد يطلق النور على كل ما يكشف المستور"[3] أي أنهم يشيرون بالنور إلى الذات الإلهية؛ فهو عندهم نور الأنوار، ويشيرون به أيضا إلى كل ما يوصلهم إلى الله أي أنه طريق الهداية. والملاحظ عند الشاعر أنه ربط هذا الرمز بالأنثى وأشار به إلى كل ما يتعلق بها، فرمز به إلى خمرة الحب، وقد ذكرنا سابقا أن الخمر عنده هو مرادف للمرأة

"الطُّهرُ فِي لآلأها، وَالنُّورُ فِي صَهبائِها، وَالنَّارُ فِي أحشَائِي"[4]

ورمز به إلى هالة ووهج يحيط بكيانها، فيجعلها مصدر الارتواء من ظمأ لطالما صاحبه.

"وَاسْكُبي روحَكِ فِي رو حِي بِكأسِ الأبَديَّة

قَبلَ أنْ تَغـرُبَ شَمس بَينَ أطباقِ المَنيَّة !

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول ، ص81.

[2] المصدر نفسه ، ص82.

[3] د/عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية ، ص 985،986.

[4] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ص 28.

خَمرَةٌ مِن هالَةِ النُّـو ر وَبِعينيكِ رَوِيَّـة"[1]

كما أشار بهذا الرمز مباشرة إلى المرأة، فرأى في وجودها النور الذي يعينه على أحزانه؛

"أنتِ تَهويدَةُ الخَيالِ لأحزا نِي، بِأطيافِ نُورِها أتعلَّلْ"[2]

كما أنها طريق الهداية، فنورها يضيء السبيل ويوضح الرؤية، ويتلاشى معه الاضطراب والحيرة؛

"وَأومأت شَـوقًا لَعلّـي أراكَ

لَعلّي أرى شافِـعًا مِن لِقـاك

لَعلّي..بِقبضَةِ نُـور يَـداك

تُضيءُ السَّبيلَ !!فَصدَّت سَماك"[3]

ويربط الشاعر هذا الرمز برمز آخر احتل عنده أيضا مكانة هامة وهو رمز السر، وكلا الرمزين على علاقة وثيقة بحضور المرأة، هي عنده كل النور وهي السر، كيف لا وهي من ينير الطريق ويزيح ظلام المبهم الذي يكفن حياة الشاعر، هي منبع الوحي والإلهام، ووحيها لا يجود إلا بما هو سام وخالد.

" تَعلّقتُها عَذراءَ يَنـــــدَى حَديثُها صَفاءٌ تَجلَّى مِن عَفيفِ المَبـــاسِم

هِيَ النُّورُ..أو فِي النُّورِ مِنها ألاقَة هِيَ السِّر يَضوِي فِي غُيوبِ الطَّلاسِم

إذا نَظرَت..فَاحبِس بُخورَكَ دونَهَا فَقَدْ سحرَت سِحرَ الرّقَى وَالتَّمـــائِم !

تَلقَّبتُ مِنها وَحيَ شِعـــري سَامِيًا وَأُلهمتُ مِنهَا خَالِـــداتِ المَلاحِـم

وَلَمَّا تَلاقَينا وَكـــادَ صَفـــاؤُنا يَرِقُّهُ مِنْ وَجدِ القُلوبِ الهَوائِـــم

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول ، ص119.
[2] المصدر نفسه ، ص 195.
[3] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الثاني، ص351.

تَصاوَحتْ العِيدانُ فِي جَنَّةِ الهَوى وَجافَى رَفيقَ اللَّحنِ عُشَّ الحَمـــائِم

وَبدَّلت الأنسامَ بَيـــنَ أراكِـــها فَحيحَ أعاصِيـــــر، ولَفحَ سَمـــائِم

كَأنَّ اختِلاجَ النُّورِ فَـوقَ حُطامِها مِنَ الأَلَقِ الخابِي تَهاوِيـــلَ واهِمِ.."[1]

وربط الشاعر النور بالسر يقربه مرة أخرى من عالم المتصوفة ؛ فالسر عندهم " لطيفة مودعة في القلب كالروح في البدن، ونور روحاني هو آلة النفس"[2] فالسر نور يرشد النفس إلى طريق الهداية، والنور في أعلى مراتبه هو الحق وهو منتهى الحقيقة، والشاعر يقول عن المرأة أنها هي السر وهي النور، إن الشاعر يصبو إلى المطلق، لكن المطلق عنده عالم غيبي لا يلمس شيئا منه، فيجعل من المرأة السبيل إلى عالمه المنشود، ويرسم هذا العالم في خياله؛ فيجعل من المرأة ذاتها تجلي لهذا العالم، فيسقط عليها صفات غير بشرية تليق بمن هو وراء الحجب .

تكرار هذا الربط بين رمزي النور والسر في قصائد الشاعر وربطهما برمز المرأة يؤكد التوجه الصوفي لفكر الشاعر

" فاتِنتِي !! سِرُّ الهَوى سابِحٌ فِي نورِ عَينيكِ .. فَلا تَسألِي! "[3]

لقد تحدثنا سابقا على ارتكاز الشعر الصوفي على ثنائيات عدة، وجعلها إما من صفات الأنثى أو ترجمة لأحاسيسهم، وهي في كل الحالات تعبير عن الصراع النفسي الذي يعانون منه وهم يبحثون عن عالم الحقيقة، كما أنهم يعمدون بذلك إلى جعل الأنثى جامعة لهذه المتناقضات ليكسبوا حضورها جلالا وعظمة أكبر من حضورها الجسدي، ولا يخلو شعر محمود حسن إسماعيل من هذه الثنائيات وربطها بعالم المرأة ، ومن بين أهم الثنائيات المعلنة صراحة في شعره، ثنائية الظمأ والارتواء، وللشاعر قصيدة بعنوان (أنا ظمآن)

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول، ص 158،159.

[2] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية ، ص791.

[3] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الثاني، ص 378.

يجسد فيها هذه الثنائية ويعلن عن الظمأ الروحي الذي يعانيه، وتبرز المرأة على أنها منبع الارتواء

"أنا ظمـــآنٌ ! فَهـــاتِـــي خَمـــرَ عَينيكِ الشَّهيـــة

أنْهليني سِحـــرَها السَّـا مِـي وَروِّي شَفَتَيَّـــــه

واسْكُبـي روحَـكِ فِـي رو حِـــي بِكـأسِ الأبَـديَّة

قَبـلَ أن تَغـرُب شَمَـسٌ بَيـنَ أطبـاقِ المَنيَّـة !

خَمـرَةٌ مِن هـالَةِ النُّـو ر بِعينَيـــكِ رَويَّـــة

تَمسـحُ الآلامُ مِـن دُنـــ يـــا بِـآلامِي ثَـــريَّـة

وَتُنسيـنِي ضَنَـى عُـمـ ري وَأيَّـامِي الشَّـقيَّـة! "[1]

حياة الشاعر ملأى بالآلام، وأيام عمره يلفها الشقاء، والظمأ ظمأ عمر يخشى الفناء في ظلام موحش، وتبحث روحه عن النجاة، فتنهل سحرا حتى الارتواء، من أنثى تمنحه روحها الأبدية، لكن خمرة الأنثى التي يطلبها لتطفأ ظمأه تصبح إدمانا، ليصبح الارتواء ظمأ جديدا يطلب المزيد والمزيد، ويصبح إدمان هذه الخمرة عاجزا على أن يخلصه من عذابه وآلامه

"فَحسوْتُها لَمْ يَمتـزِج مِن جامِهـا إلا الحَنيـنُ بِنـورِهـا الخَـلاَّبِ

تَهتاجُ فِي كَبدي..فَتُظمئُهـا عَلـى رَيٍّ، وَتُضـرِم لَوعَتِـي وَعذابِـي

الطُّهرُ فِي لآلائِها،وَالسِّحرُ فِي أضوائِها وَالنُّورُ في صَهبائِها،وَالنَّارُ فِي أعصابِي!" [2]

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول، ص119.
[2] المصدر نفسه ، ص 27،28.

لكن هذه الروح تتوق إلى الخلاص، والظمأ مازال يبحث عن الارتواء، ليجد ضالته عند منبع الحقيقة، فيتخطى هالة الأنثى ليقف على أعتاب الحق، فيستجير بالله،ويطلب منه الخلاص، ويقر له بظمإه، ويبحث عنده عن ري روحه بمغفرة منه، تطفأ لهيب الخطايا.

"وَلا لِغيـركَ، دَوَّى يا رَبُّ يومًا نِدايَـا..

إليكَ أنتَ صباحِي مُصفَّدا فِي مَسايَـا

عَبدان فِي الشَّـوقِ تاها، وَتهتها بِالخَطــايَا

فاسكُب ضِياءَك، إنِّي ظمآنُ، ضــلَّ صَدايَـا

لَم أدرِ مِن أيِّ نَبعٍ أسقِـــي حَنيـــنَ الرَّكايـا..

وَالشَّطُ لا ماءٌ فـــيهِ يُطفي اللَّظى فِي حَشايـا..

رُحماكَ يا ربُّ..إنِّي، وَزورَقي، وَالخَطـــايَا

فِي لُجَّةٍ..لَيسَ فيـــها مِـنَ الضِّيـاءِ بَقـــايَـا

جَفَّتْ، وَغاضَت، وَلَكنْ، مازِلت أزجِي رَجايَا

غَفرتُ، أمْ لَمْ..فَإنِّي مازِلتُ أدعـــوكَ..يـا،يـا

...يـــا ربّ!! "[1]

إن ما يعانيه الشاعر يؤكد مرة أخرى ذلك الصراع النفسي الذي يختلج داخله، ويظهر في قصائده، إنه ذلك البحث المستميت عن الحقيقة المجردة، عن ذلك العالم الغيبي الذي يحاول أن يجد الطريق إليه، فتكون المرأة السبيل، لكن في غمرة الضياع وبكثير من الظمأ تتراءى له سرابا يصبح منتهى الطريق، فيضفي على هذا السراب هالة من الضياء تمنحها قداسة إلهية، ليطفأ ضمأه بها، إلا أن الارتواء يصبح ظمأ جديدا يعري السراب، ويدرك أن

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الثاني، ص 340.

الطريق مازال طويلا، وما نهاية الطريق إلا عالم أخر تعجز الموجودات على أن تعكس نوره، لكنه يدرك أنه موجود، وأنه يستحق البحث.

إن الوصول إلى هذه الحقيقة لا يعني نهاية البحث ولا نهاية العناء، مادامت هذه الحقيقة لم تلمس باليد، ولم تشاهد بالعين، لكن الملموس هو هذه الحيرة التي يعيشها الشاعر، وتكشفها ثنائيات مبنية على التناقض، تبرز صراعا متواصلا، واستماتة في المقاومة، ومن بين الثنائيات المتكررة في شعره، ثنائية الظلمة والنور، فالظلام عالمه وعذابه ولوعته، والنور عالم يصبو إليه، ودائما يجعل الأنثى تجلي لهذا العالم،

"جَلالُ الأُنوثَةِ فِي طُهرِه بَعيدُ المَدى، مُستحِيلُ الطَّلب
إذا ما تَنفَّست فِي سِحرِه وَفِي عِطرِه المُستَرادِ المُحب
سَموتُ إلى عالَمٍ أقدَسٍ أتيـهُ بِه فَوقَ هـــام السُّحُب
يُلاطِفني فِيه طيفُ الهَوى وَيُشرِق لِي فِي ظِلالِ الرّهب
وَيَمسَح مِن شَقوتِي في الحَياةِ ظلامُ الأسى، وَالضَّنى، والتَّعب!" [1]

ويشبع الشاعر الحضور الأنثوي بكم كبير من المرادفات المحيلة على النور والضياء بشكل قوي ولافت، وبطريقة تجعل القارئ يرى أن المرأة هي النور ذاته، وقد صرح بذلك في أكثر من موضع سبق ذكره،

"قُلتُ: والنَّارُ في دَمي كَيفَ تَهدأ إن حَجبت الضِّياءَ مِن قَسماتِك ؟
إنَّ زادِي في الحَيـــاةِ وَميضٌ رَشفَته العُيـــونُ مِـن بَسماتِـك
فَتَنتي إنْ رَنوتُ مَوجـةُ نـــورٍ أشرَقت فِي الجِنانِ مِن نَظراتِك

كَمْ طغَى البُؤسُ عابِثا بِشبـابِي فَقَبِستُ النَّعيـمَ مِن وَجَناتِـك! " [1]

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول، ص 83.

إن الشاعر وهو يستنطق جمال الأنثى يبالغ في وصف جمالها، إلى درجة يمنح لكل شيء فيها نوعا من الضياء، مما يبين أنه أيضا يعاني الحيرة وعدم الرضا عما وصل إليه من تجسيد لجمالها، وقدرته على محو الحزن في قلبه، وكأن هذا الجمال مطلق ليس له حدود.

"يَترشَّفُ القَلبُ الحَزينُ ضِياءَها راحًا تُميتُ الهمَّ فِي الأعصابِ

هِيَ مَأمَلي السَّامِي.. وَراحَةُ خاطِرِي وَالمَنهلُ الصَّافِي لِعذبِ شَرابِي..!! " [2]

وقد عبر الشاعر صراحة عن حيرته وإحساسه بالضياع، عبر عن حياة مثقلة بالأسى يلفها الغمام، ويبصر النور في الجانب الآخر، في وجود محبوبته، فسحرها ينعش الروح ويعيد الحياة.إن الحيرة هنا تعبير عن رحلة روحية تسافر في الوجود بأكمله، يصبح معها الموت والحياة لهما معنيين مختلفين.

"زَورَقي فِي الوُجودِ حَيرانٌ شاكِ مُثقلٌ بِالأسى، شَريدٌ، مُضلَّل

أزعَجتهُ الرِّياحُ، وَاغتـــالَه اللَّيـ ـلُ بِجُنحِ الدَّياجيـرِ مُسبَّـــــل

فَهو فِي ثَورَةِ الخضمّ غَريـــــبٌ خَلـط النَّوحُ بِالمُنَـى وَتَنقَّـل

أقبِلي يا غَرامَ رُوحِي ! فَالشطُّ بَعيدٌ ! وَالرُّوحُ بِاليَأسِ مُثقَل

وَغَمامُ الحَياةِ أعشَى سَوادِي وَنُـــورُ المُنـــى بِقلبِي تَرحَّل

أنا مَيِّـتٌ تَغـــافَلَ القَبـرُ عنِّـي وَهُو لَو دَرى شَقوَتِي ما تَمهَّل

فَاسكُبِي لِي السَّنا، وَطوفِي بِنعشِي يُنعِش الرُّوحَ سِحرُك المُتهلِّـل

أنتِ نَبعِي، وَأيكـتِي، وَظِـلالِي وَخَميلِي، وَجَدوَلِي المُتسلسِـل"[1]

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول ، ص 148.

[2] المصدر نفسه ، ص 32.

ومن الثنائيات التي نرصدها أيضا في شعره ثنائية الغياب والحضور،

"هِيَ صُورَة أنَا مِن جُنونِ غَرامِها وَغِيابِها .. فِي حُرقَةٍ وَعَذابِ !

كَالشَّارِدِ المَخمُورِ.. أمشِي ذاهِلا مِن بُعدِها..أبكِي عَظيمَ مُصابِي

يا بُؤسَ روحِي ..إن هَفا بِك خاطِر فِي غَيرِ آمال لَدي عَذاب..

نَستافُ ريحَ المَجدِ مِن أعطافِها وَنَعيشُ في يُسرٍ، وَفِي إخصابِ"[2]

ويحمل الشاعر هذه الثنائية معاني الألم، الذي يعانيه من خلال فراق محبوبته، فيبدع في تصوير معاناته التي تشبه إلى حد بعيد المعاناة التي صورها الصوفية في أشعارهم؛ فقد حرصوا على نقل معاناتهم في فراق محبوبهم، وكما الصوفية فقد حرص الشاعر أيضا على أن يجد المبرر لألمه، فيكسبه معنى مما يمنحه القدرة على التحمل ومتابعة البحث، كيف لا وهي رمز الارتواء والضياء ومنبع الوحي

"كمْ غَزا البَين قُربَنا فَتصبر ت وَرُمتُ السِّلوانَ مِن ذِكرياتِك !

قُلتُ: يا لَوعتا لِظمآنِ جُنَّت روحُهُ لَهفَـــةً عَلى رَشفاتِــك !

كَمْ وَقَفنا حِيالَ قَصرِك نَبكِي وَخَلَسنا الغَـرامَ مِن شُرُفاتِـــك !

وَشَدونا الهَوى مَلاحِنِ سِحرٍ رَقرَقَ النُّورُ طَيفَها مِن سِماتِك

وَشَكونَا النَّوى فَكادَ يَطيرُ الـ حُسنُ فَرطَ الحَنانِ مِن غُرفاتِك

آهٍ يا زَهرتِي ! لَقد شَفَّ روحِي ظمَأ محـــرِق إلـــى نفحَاتِك

فَارفَعي السِّترَ بَينَنا، وَدعيـني أتحسَّى الضِّيــاءَ مِن هـــالاتِك

رُبَّ وَمضٍ مِن لَحظِ عَينَيكِ ساجٍ فَجر الوَحَى مِن سَنا لَمَحاتِـك

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول ، ص 194.

[2] المصدر نفسه، ص 33،34.

نَهـــلتُهُ عَينَايَ فَانسـابَ شِعـرًا عَبقَريًّا يَفيـضُ مِن نَظراتِـك!" [1]

ولا تمر قصيدة من قصائد الشاعر إلا ويعبر فيها عن آلامه لفراق هذا المخلوق، الذي يصر على أن يحمله أوصافا غير بشرية

"هِيَ صورَةٌ أنا مِن جُنونِ غَرامِها وَغِيابِها. فِي حُرقَةٍ وَعَـذاب !

أبدا أُجـــنُّ إذا تَحـــــدَّرَ طَيفُـها مِن عَرشِهِ السَّامِي إلى مِحرابِي !!" [2]

لكنه لا يكاد يفصح عن هذا الألم حتى يبرره، ويلوم من يلومه في عشقه،ويرميه بعدم الفهم، حتى أنه بعث إلى هؤلاء الذين لا يتفهمون عذابات الحب بقصيدة (دنيا أدمع ومآتم) افتتحها بقوله "إلى الذين لا تشجيهم تأوهات العاشقين..."[3] يرى فيها أن حبه طاهر، وأن ألمه طريق للعبور إلى النور، الذي يهيل حضور الأنثى، فتلهمه وحي الشعر

"حَزينٌ أجلْ..وَالحُزنُ أضحى منادِمي فَدُنيـايَ دُنيا أدمُـعٍ وَمَـآتِـــم !

يَقولونَ: سوَّدت الأغانِي وَبشـرها وَأصبحَت تَهذِي بِاللُّحونِ القَواتِمِ

خَيالُكَ أضحَى ضُلـــــمَةً سَرمَديَّة تَرامَت عَلى لَيلٍ مِنَ البُؤسِ فاحِمِ

وَشعرُكِ هَدَتهُ المَآسِي، وَسوَّدتْ أغارِيدُه فِي الحبِّ بِيضُ المَعاصِمِ..

تَضجّ عَلى أُنثى تَجافَتكَ في الهَوى وَتبكِي بِدمعٍ مِن أسى الشَّوقِ عارِمِ؟

وَتغني شَبَابًا فِي الغَـــــرامِ وَذلّـه وَشَكواهُ مِن سِحرِ العُيونِ النَّوائِمِ؟

وَتُصبِح فِي الأكوانِ سُخريَّةُ الوَرى هَضيمِ الحَواشِي مُستخفُّ المَعالِمِ !

فَقُلتُ لَهُم: لا تُكثِروا اللَّـــومَ إنَّنِي تَحيَّرت فِي كَونٍ عَجيبِ المَظـالِمِ

شَقيتُ بِحُبِّي وَهُـوَ عَـف مطهـــــر وَغَيري سَعيدٌ فِي الهَوى بِالمَآثِمِ !

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول ، ص148،149.

[2] المصدر نفسه ، ص 35.

[3] المصدر نفسه ، ص 157.

تَعلَّقتُـــــــها عَذراءَ يَنــدى حَديثُــها صَفــاءُ تَجلَّى مِن عَفيف المَباسِمِ

هِيَ النُّورُ..أو فِي النُّور مِنها ألاقَـة هِيَ السِّر يَضوي فِي غُيوبِ الطَّلاسِمِ

إذا نَظَرت .. فَاحبِس بخورَكَ دُونَها فَقدْ سحرتْ سِحرَ الرّقى وَالتَّمائِمِ !

تَلقَّيتُ مِنها وَحيَ شِعـرِي سامِيـا وَألهمتُ مِنها خالِـــــداتِ المَلاحِـم"[1]

ميزة أخرى ظهرت في شعر محمود حسن إسماعيل، وهي مزجه في شعره بين المرأة والطبيعة؛ فأصبحت الطبيعة كما كانت عند المتصوفة مجلى لحسن الأنثى وانعكاسا لجمالها، وقد دعا الشاعر حبيبته باسم الزهرة في كثير من قصائده؛

"غَنَّيت لَمَّـا شاقَـــنِي المُلتـقَى باسمِكَ فِي الحِرمانِ يا زَهرَتِي! "[2]

كما كانت له حبيبته زهرة تروي مهجته

"أنتَ لِي زهرَةٌ عَلى شاطِئ الأحـ لامِ تَـروِي مُهجتِي وَتظـلّل"[3]

كما كانت له وردة تلهمه الشعر

"وَألهمَتني الشِّعـرَ..هلْ أسمعتَ أُذُنـاكَ لَحنًـا مِن شَـذا وَردَةٍ؟! "[4]

لقد كانت المرأة في شعر محمود حسن إسماعيل عالما خصبا بثه أشواقه وحنينه، وغزاه بصراعات نفسه، وملأه بأحلامه وأمنياته،فكانت قصيدة الهاربة من المعبد، ساحة أبرزت بوضوح نظرة الشاعر إلى المرأة، نظرة تملؤها التناقضات، تبين أن الأنثى ما هي إلى مرآة لصراعات نفسية عميقة.

في البداية يستهل الشاعر حديثه بالإصرار على أنه لن يرتدي مرة أخرى القناع، أي قناع يا ترى يقصده، هل هو تلك الحجب التي تفصله عن عالمه المنشود،

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول ، ص 157،158.

[2] المصدر نفسه ، ص209

[3] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول ، ص195.

[4] المصدر نفسه ، ص 210.

"لا..

لَن أقولَ الوَداعا

وَلَن أُعيدَ القِنـاعا..

َلى رَحيق رَشفـته

وَأي سِرٍّ كتمته"[1]

الأكيد أن هذا القناع يفصل بينه وبين عالم هذه الأنثى المخاطبة،هذه الأنثى تكتم ذلك السر الذي طالما بحث عنه، إذن ذلك القناع هو تلك الحجب التي تحجبه عن رؤية المستور، وقد عرفنا سابقا أن السر هو الحق أو هو النور الهادي إلى طريق الحق.

لكن هذه الأنثى التي تملك مفاتيح المعرفة، يصبح سرها ذنوبا يدعوها إلى التوبة منها، إن توبة الأنثى تخترق العوالم دون أن تعيقها حجب أو أستار

"فَلَيسَ لِلذَّنبِ عُمرٌ

وَليسَ لِلقلبِ سِرٌّ..

وَلا لِمَوجِ المتاب

فِي الدَّهرِ أي حِجاب.."[2]

ثم فجأة وبعد أن دعاها إلى التوبة، هاهو يطلب منها عدم الرحيل، وأكثر من ذلك؛ فإن هذه الأنثى العاصية، التي تستوجب ذنوبها التوبة، تصبح رمزا للخصب والنور

" سَمِعتُ مِنك دُعـاء

كَالعِطرِ فِي الفَجرِ جاءَ..

يَدورُ حَولَ الخَطيـئَة

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص341.
[2] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني ، ص 341، 342.

بِكلِّ بُشــرَى مُضيئَـة

مِنها أطــلَّ الصَّبـاحُ

وَلَـم تُهمهِم جِـراحُ..

وَأقبلَ النُّـورُ يَسـرِي

عَلى هَياكِل صَـدرِي"[1]

هذه الأنثى التي يخاطبها ويجعلها نورا يشرق على جسده المتهالك، تتغلغل داخل روحه فيطلب منها أن تحمل روحه وتسمو بها نحو الهداية.

"لا تُغلِقِي البَابَ..وَامضِي

مِن بَعضِ ذاتِي لِبَـعضِي

قَوافِـلا مِن ضَـراعَ

تَطيـرُ نَحوَ الشَّفـاعَة..

تَهلُّــلا وَارتِفــاعا

وَلا تَقــولِي الوَداعـا !! "[2]

ثم يطلب منها أن توغل في الأكوان والدهور، وأن تتبع طريق النور

"سِيري مَعَ النُّورِ، سِيري

وَغَلغِلِي فِي الأثيــرِ..

وَأوغِلِي فِي الدُّهــورِ

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص 342.
[2] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني ، ص342، 343.

وَفِي الزَّمانِ الكَبيــرِ..

وَكُلَّما انســدَّ دَربٌ..

سِيري سَيمتدُّ دَربٌ.."[1]

ويطلب منها ألا تخاف من الظلام، فالنور عم البقاع

" وَلا تَهابِي ظَلامًا

وَلَوْ تَلظَّى ضَرامًا

فَاللَّيلُ صَمتٌ وَآهَة

وَغَفلـةٌ وَانتِبـاهَه

وَلَيسَ لِلعَفوِ سَد

وَلا زَمان وَبُعــدٌ..

وَالنُّورُ عمَّ البِقاعا فَلا تَقولي وَداعا.."[2]

الأنثى ساكنة فيه، تشرق بنورها على كل ما في الكون، تمتد إليها أبصار الآثمين يرجون المغفرة، فيطلب منها أن لا تروي ظمأ خطاياهم، بل عليها فقط أن تنير لهم طريق الهداية بقبس من نورها

"إنْ خفَّ إثمٌ إليكِ

ظَمآنَ بِالدَّمع يَبكي،

فَذكِّــريهِ بِيَأسه

مِنَ المَتابِ وَأمسه،

---

[1] المصدر نفسه ، ص 343.

[2] المصدر نفسه ، ص 344،343.

وَذُلّه وَانكِســاره..

وَما ألـمَّ بِنــاره"[1]

إلى أن يقول:

"لا تَرحَميـهِ بِكأسِكِ

وَلا بِأحلامِ نَفسـكِ..

مُدِّي إلَيهِ شُعـاعًـا

وَلا تَقولِي الوَداعـا.."[2]

ثم يعلن الشاعر أنه لا يروم جسدا أو جمالا حسيا، بل هو يتوق إلى عالم غير محسوس تزول فيه الخطايا والمعاصي، في إشارة منه إلى أنه لا يطلب من المرأة جسدها، بل هو يرى فيها تجلي للوجود بأكمله

"مِن عُمقِ ذاتِي، وَسرِّي

وَمِن سَراديبِ صَـدري

وَمِن صَلاتِي الحَزيـنَة

عَلَى ضِفافِ السَّكينَـة

وَمِن تَلَفُّـتِ نَفـسِي

لِعـالَمٍ غَيـرِ حِسِّــي

وَمِن هَديرِ المَعاصِي

وَيَأسِها فِي الخَلاص

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني ، ص 344.
[2] المصدر نفسه ، ص 345.

وَمِن تَمزُّق قَلبِي

عَلى خُطا كُلِّ ذَنبِ

عَرفْتُ كلَّ وُجــودِي

سِحرًا لِهذَا النَّشيـدِ.."[1]

وهكذا كانت الأنثى في شعر محمود حسن إسماعيل رمزا خصبا تجسد فيه جمال الكون، فأكسبها ثوب القداسة والتأليه، وبحث داخلها عن نفسه، فأبصر جوهره بنورها، وتعلق بذلك النور ليأخذه إلى عالم آخر بحث عنه طويلا، عالم تزول فيه الحجب ويتجلى فيه الحق.

" وَقُلتَ لِي : اليَومَ قَبلَ الغَدِ

إذا كُنتَ لِلنُّورِ صَبَّ الحَنين

فَقرِّب شِفاهكَ مِن مَـوْرِدي

.. وَقرَّبتُ: حتَّى طَوانِي هَواك

وَذَوبتنِي قَطرَةٌ مِن صَفــاك

وَلَمَّا انْتَهى السرُّ طارَت خُطاكْ

وَأومَت لِسرّ بَعيد عَصـــاك..

فَولَّيتُ وَجهــي إلى سِحـرِه

كَأنِّي مُصــل بِــلا مَسجِد !

فَلاحَـتْ لِقلبِي سُفوح وضَـاء

وَروضٌ عَرفنـــاهُ مُنذُ الأزلْ

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني ، ص 345، 346.

فَألقَيـتُ عُمــري بِأعتــابِهِ

وَنادَيتُ حَتَّى تَلاشَــى الأمـل

وَأومَــأت شَوقًــا لَعلّي أراك

لَعلّي أرى شَافعًــا مِن لِقـاك

لَعلّــي.. بِقبضَةِ نُــور يَداك

تُضيءُ السَّبيلَ !! فَصدَّت سَمـاك"[1]

[1] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الثاني، ص 350،351.

الفصل الثالث

الحضور الصوفي في الأدب الرمـــــــــزي

1_ تاريخ نشأة وميلاد الرمزية
2_ الرمزية جذور وأجنحة
3_ الرمزيون الأوائل
3_1_ شارل بودلير
3_2_ ستيفان مالارميه
3_3_ آرثر رامبو
3_4_ بول فيرلين
4_ خصائص المذهب الرمزي
4_1_ الإلهام والإيحاء
4_2_ تراسل الحواس
5_ بين الرمزية والتصوف
5_1_ الرمز
5_1_1_ في الأدب الرمزي
- الرمز في قصيدة الغراب (إدغار آلن بو)

5_1_2_ في الأدب الصوفي
5_2_ الغموض والتأويل
5_2_1_ في الأدب الرمزي
5_2_2_ في الأدب الصوفي
5_3_ تمجيد اللاوعي والغوص نحو الباطن
5_3_1_ في الأدب الرمزي
- القارب السكران(رامبو)

5_3_2_ في الأدب الصوفي
5_4_ الحـــروف
5_4_1_ في الأدب الرمزي
5_4_2_ في الأدب الصوفي
6_ الأثر الصوفي في شعر أديب كمال الدين الشاعر الرمزي
6_1_ الحرف بين كمال الدين أديب وبين المتصوفة
6_2_ رمزية الحرف
- اللغـــة أنـــثى
- الألف
- اللام ألف
- البـــاء
- النـــــون
- نون والقلم
- نون النبوة

1_ تاريخ نشأة وميلاد الرمزية:

يعود أصل كلمة الرمز إلى اللغة اليونانية " Symbole" وتعني قطعة من الفخار أو الخزف كانت تقدم للضيف على سبيل الترحاب وحسن الضيافة، " وتكون هذه القطعة - الهدية- صلة وصل بين العائلتين: المضيفة والمضافة"[1].

أما لسان العرب فيعرّف الرمز على أنه " تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ، من غير إبانة بالصوت، إنما هو إشارة بالشفتين"[2]

ظهر الأدب الرمزي في فرنسا مع نهاية القرن التاسع عشر،وتحديدا في الربع الأخير منه، وكان ظهوره نتيجة حتمية لشح وضيق الأدب الواقعي، الذي اتجه كلية نحو التفسير المادي للأشياء، فقد نزع التفكير الأوروبي في ذلك الوقت نزعة كلية نحو التفسير العقلاني لمظاهر الكون والوجود، لكن هذه النزعة أظهرت عجزها أمام فك طلاسم النفس الإنسانية، ولم تكن قادرة على إشباع رغبات الإنسان، في الغوص نحو أعماق النفس، التي أحس الكثير من المفكرين آنذاك أنها مازالت ملأى بالأسرار، التي تمثل جوهر الوجود وماهيته،كما أن هذا الأدب لم يعد قادرا على استيعاب نوازع النفس الإنسانية، التي تغلغل علم النفس آنذاك في أغوارها، وبدأ يكتشف مناطق فيها، فكان لزاما على الأدب أن يطور أدوات جديدة، تكون قادرة على الغوص في اللاوعي الإنساني، الذي بدأ فرويد وآخرون معه التعرف على مناطق بعيدة منه. وقد نما هذا الإحساس بالعجز مبدأ جديدا في التفكير، يمنح السلطة الكاملة للاوعي، الذي رأى فيه هؤلاء المفكرون قوة كامنة، تعتبر المحرك الرئيسي لأفكارنا وتوجهاتنا في الحياة.

كما أن هذه النظرة الجديدة قد غذيت بأفكار وفلسفة (كانت) الوجودية، التي تشمئز من العقل وتراه عاجزا عن كشف المكنونات الغيبية؛ إذ أنه يسلم بوجود الأشياء لذاتها ، وأن

[1] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، المؤسسة الجامعية للدلراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1982، بيروت- لبنان، ص 8.
[2] ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، ص356.

الفهم لا يوجه الأشياء، وإنما يجب أن يتوجه وفقا لها[1]

إذن السبب الأول الممهد لظهور الرمزية كان الإحساس العام بقصر المذهب البرناسي؛ وهو مذهب أدبي فلسفي يعتبر الفن غاية في ذاته، لا وسيلة للتعبير عن الذات، كما يجعل من الشعر موضوعا شكليا همه استخراج الجمال من مظاهر الطبيعة، معتمدا على تحكيم العقل على الخيال، ومبعدا للشعور الشخصي والعاطفة القوية " والرمزية مدرسة أدبية خلفت البرناسية (الفن للفن) في الشعر واستقرت في الآداب الأوروبية منذ عام 1880م، وهي أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية. وقد تركت آثارا عميقة في الشعر العالمي حتى اليوم. والرمز هنا معناه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة، التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية "[2] .

وكما رفضت الرمزية النظرة الواقعية المادية، نبذت أيضا النظرة الرومانسية التي تعتمد على عواطف الشاعر، وتجعل من ذاته محور الكون؛ فالشاعر الرومانسي يرى تجلي العالم الأكبر في نفسه، فينطلق منها لفهم الكون، لكنه يسبغ على مظاهر الكون مسبقا أحاسيسه وشعوره، فيرى كل شيء وفقا لما يريد أن يراه.

وقد أعلن عن ميلاد هذا المذهب بواسطة مقال نشر في جريدة (Le Figaro) الفرنسية بعنوان مانيفستو، أعلن فيه مجموعة من الأدباء رغبتهم في إنشاء مذهب جديد يواكب تطلعاتهم الأدبية،" وقد ولدت المدرسة الرمزية – من حيث الإطار الإعلامي الفعلي – عام 1886 عندما أصدر (موریاس-Moréas) رسالة أدبية مؤرخة في 18 أيلول تتضمن تعريفا مفصلا لهذه الدراسة. واعتبرت هذه الرسالة أول منشور أو بيان للرمزية" [3]، وأتبع ذلك صدور قصيدة (المراسلات) للشاعر الفرنسي بودلير الذي كان واحدا من أولئك الأدباء الذين خططوا وكتبوا تلك الرسالة، والذي يعد المؤسس الأول لهذا المذهب، وقد أشبعت هذه القصيدة بالدلالات الرمزية، التي كانت إيذانا ببداية تطبيق هذا المذهب من

[1] انظر ، جمال محمد أحمد سليمان، إيمانويل كانت، أنطلوجيا الوجود، ، إشراف: أحمد عبد الحليم عطية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، طبعة 2009، بيروت، ص 252.

[2] نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1984، ص 461..

[3] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص22.

خلال الأدب، وواكب ذلك صدور مجلة الرمزي les ymboliste التي حددت بوضوح قواعد الرمزية.

وإلى جانب بودلير الذي يعتبر المؤسس الأول لهذا المذهب، يعتبر الشاعر الفرنسي مالارميه المنظر الأول لهذا المذهب، ويعود له الفضل في تحديد اتجاهات وسمات هذا النوع الجديد من الأدب " فبودلير رائده الكبير، ومالارميه منظره الحقيقي الذي وهب الشعر معنى الغموض والأسرار الخارقة التي لا توصف"[1].

2_ الرمزية جذور وأجنحة:

مما لاشك فيه أن أصول هذا المذهب ضاربة في القدم؛ فهو وإن كان وليد النصف الأخير من القرن التاسع عشر، على يد الفرنسيين الذين أسسوا له كمذهب جديد ذو سمات مميزة، إلا أن أبعاده التاريخية متوغلة في القدم، ضاربة في جذور الحضارات القديمة.

إن أقدم هذه الجذور مرتبط بالتفكير والنزعة الروحية لدى الإنسان القديم، الذي طالما بحث عن مخلص ينزع عنه قناع الجسد ويسمو بروحه نحو الحرية والانعتاق " وربما كانت الآداب الهندية القديمة، أعمق هذه الجذور ، لما حملته من نزعات روحية، تدفع الفكر والإحساس نحو آفاق من الحرية الخالصة في التخيل والتسامي، كما تدفع الشعور الديني نحو غيبة تستريح عندها النفوس من أدران المادة وأغلال الواقع"[2] وهذا يجعلنا نبحث عن الرمزية في الطقوس الدينية القديمة، التي طالما لفها الغموض والضبابية، اللذان كان يستعان بهما من أجل إضفاء طابع القداسة على هذه الطقوس، ومن هنا جاء تشبيه إيليا الحاوي للرمزية بالصوفية في كونهما ينشدان الحقيقة بقتل الوعي ونفي المنطق والعلم. " إن الشاعر الرمزي هو صوفي كبير قاتل وعيه وقتله، وانبرى إلى ما دونه وما إليه، وصفت فيه الحقيقة وراقت حتى أنها كمياه الغدير نائية ودانية" [3]

هذا التجذر الموغل في القدم للنظرة الرمزية للحياة دعم وغذي بالفلسفة الأفلاطونية، التي تبنت النظرة المثالية للصور والأشياء؛ وروجت لفكرة عالم المثل، الذي يرى أن الواقع

[1] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص 22.
[2] المرجع نفسه، ص9.
[3] انظر إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980،ص18.

المحسوس ما هو إلا صورة لصورة أصلية في عالم العقل سابقة لها في الوجود، وتبعا لذلك يصبح العالم المحسوس سرابا وصورة زائفة، صورتها لنا الحواس الخادعة.

هذه النظرة الأفلاطونية التي جعلت الحقيقة وهما كبيرا، امتزجت مع الطقوس الدينية القاتلة للوعي، لتمهد الطريق نحو فلسفة غيبية تتجه بالإنسان نحو اللاوعي واللا مدروك.

يضاف إلى ذلك الطبيعة المناخية القاسية لأوروبا الشمالية، التي ترجم أدبائها تلك الضبابية والبرودة، التي طغت على بيئتهم فانعكست ضبابية على النفوس، وشعورا بالقتامة والرغبة في الهروب نحو المجهول " فتطغى فيها قتامة السحب على زرقة السماء، وتحاول الطبيعة فيها أن تجعل من الأشياء الملموسة كائنات هاربة، غير ثابتة، ممسوحة بلون غريب"[1]

هذه النزعة الماورائية الغيبية انقضت على التطور العلمي والنهضة الأوروبية، واستطاعت أن تتخلص نهائيا من آثار المذهب الكلاسيكي، الذي يتبنى نظرة مادية محسوسة،فالرومانسية رغم أنها ادعت الثورة على مبادئ الكلاسيكية، وكانت تلك نواياها الحقيقية، إلا أنها لم تستطع الانعتاق كليا من الاستبداد الكلاسيكي، على مستوى اللاوعي الإنساني آنذاك، ونقصد بذلك عدم قدرة الرومانسية على التحرر المطلق من التفكير الكلاسيكي، ويظهر ذلك من خلال الوضوح الذي بقي طاغيا على النصوص الرومانسية، وهو سمة كلاسيكية بحتة، إلا أن الرمزية أعلنت الانفصال التام عن الكلاسيكية، من ناحية القدرة على التغلغل إلى كنه الأشياء وماهيتها، ولم تتوقف عند الظاهر منها، وهذا ما أعلنه الشاعر (إدغار آلن بو) أحد الممهدين لظهور الرمزية بإصداره لقصيدة بعنوان (أغنية إلى العلم) التي أثبت من خلالها أن الحقيقة العقلية هي تزييف للحقيقة الفعلية، التي تحتقر الواقع وتنظر إليه على أنه برقع يغشي الروح، كما أن ليس العلم غاية في ذاته، إنما هو كناية عن الأسلوب[2]

[1] درويش الجندي،الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، ص 77.
[2] انظر إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 28.

وكان إدغار آلن بو أول الممهدين لظهور المذهب الرمزي، لقد عاش هذا الأديب الأمريكي حياة قاسية مضطربة، جعلت منه شخصا غريب الأطوار، وقسوة الحياة عليه جعلته ينفر من الواقع، ويستسلم إلى اللاوعي والأحلام الغريبة، التي أخذته نحو عالم أرحب لا محدود، منح ذاته الشاعرة القدرة على الغوص في نفسيته العميقة، وتصوير الجمال الحقيقي[1]، في صورة مناقضة للتعريفات المعهودة؛ فهو شاعر عاش في عهد الأدب الرومانسي ، قبل ظهور المذهب الرمزي، لكنه كان ينتمي بروحه وأفكاره إلى المذهب الرمزي " لقد شعر وهو في المدى الأخير من حياته، أن الأدب الرومانطيقي لم يعد يلبي طموح الشاعر، ويترجم صراعه الجديد مع نفسه ومع الأشكال التعبيرية. وأن الشعر لا يجوز أن يستمر في نهجه الخلقي والتعليمي، الذي اتبعه فيكتور هوجو في زمانه. لذلك كانت دعوته البسيطة، والصريحة، إلى أن يصدر الشعر عن النفس، بمعزل عن الأخلاق والدين"[2]

لقد استطاع بو أن يلم بمعظم خصائص المذهب الرمزي من خلال مقاله المشهور (المبدأ الشعري) وفيه ينظّر لمنظومة الشعر كيف يجب أن تكون " وللتأثير بشعره يجتنب التصريح في التعبير، ويعمد إلى أيسر التلميح والإيماء، وإلى عبارات تتكرر تاركة صداها في السمع، وإلى وسائل يؤثِرها لما توحي به خواطر ومشاعر: الوصف الغامض، الذي لا يقدم صورا واضحة مفصلة، بل صورا غائمة غير محددة المعالم، والألفاظ التي يخرج بها عن معانيها المألوفة عن عمد، وأسماء الأعلام الموسيقية، أسماء نساء يركبها بحيث تشعر بالجمال والإشراق والأسى، وأسماء أمكنة لا وجود لها، يبتدعها لتشعر بالغرابة والبعد."[3]

إن مجموع هذه المميزات التي وضعها بو للشعر تؤسس فعلا للمذهب الرمزي، الذي اتكأ فيما بعد على هذه الأسس والمفاهيم، ويضاف إلى ذلك نظرته للموسيقى، التي يرى أنها يجب أن تسمع من تآلف الألفاظ وانسجامها " والموسيقى التي هي عنده خاصة أساسية من خصائص الشعر، من أظهر صفات شعره،وأقوى وسائل التأثير فيه، فقد كانت له أذن شديدة الحساسية، وموهبة خالصة في صياغة العبارة الموسيقية، ومقدرة على أن يدعو اللفظ

[1] انظر أمين روفائيل، إدغار آلن بو، دراسة ونماذج من قصصه، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة 1963، ص 17.
[2] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص 53،54.
[3] أمين روفائيل، إدغار آلن بو، دراسة ونماذج من قصصه، ص 42.

العذب النغم فيستجيب له، وكل ما يعمد إليه من عناصر موسيقية، يتخيره ليأتلف ويتعاون، مع صوره الموحية، لإشعارنا بالإحساس الذي يريده، بطريقة يقترب بها ما وسعه الجهد من طريقة التعبير بالموسيقى، والتأثير بها"[1].

لقد استحق إدغار آلن بو أن ينال لقب مهندس الأدب الرمزي، لما ضم مقاله من أسس بني عليها فعليا هذا المذهب بعد أكثر من ربع قرن من وفاته، كما أنه أكسب الشعر خاصة تصوفية بحتة بأن جعله مطلقا، ينفتح فيه الحرف على معالم روحانية لا منتهية، كما يعود له الفضل في جذب المفكرين نحو العوالم الغيبية، والاعتماد على الحدس في استكشاف الباطن ، تحت سلطة اللاوعي.

ورويدا رويدا أخذ الأدب الرمزي يتشكل، وأخذ المجددون الأوائل على كهولهم مسؤولية تشكيل معالم هذا المذهب الأدبي، مستندين في ذلك على مبادئ آل بو وأفكاره ذات النزعة الرمزية المتحررة، وأخذوا عن (كانت) نبذه للعقل ونظرته للواقع على أنه مجرد سراب، ويرجع الفضل كما سبق ذكره في خلق كيان هذا المذهب إلى أربع أدباء فرنسيين وهم:

3_ الرمزيون الأوائل:

3_1_ شارل بودلير (1821- 1867):

عاش الشاعر الفرنسي شارل بودليرالمولود بباريس طفولة قاسية، ميزها موت الأب في وقت مبكر، حيث لم يتجاوز عمر بودلير آنذاك ست سنوات، وأعقب ذلك زواج أمه من رجل لم يتقبل وجوده، فكان لانفصاله عن أمه بوضعه بمدرسة داخلية عظيم الأثر على إحساسه المرهف، ونظرته للحياة بشكل عام.ورغم أنه ورث ثروة طائلة عن والده، إلا أن عبثيته واستهتاره من جهة، وتحريض زوج الأم من جهة ثانية، جعل هذه الأخيرة تصعب من أمر انتقال الثروة إليه، بوضعها تحت يد وصي شرعي بخيل، وهذا جعله في النهاية يعيش حالة من المرض والفقر والأسى.

[1] أمين روفائيل، إدغار آلن بو، دراسة ونماذج من قصصه، ص 42.

هذه الأحداث المتداخلة، والحياة المضطربة ولدت في نفسه صراعات نفسية عنيفة،وكونت لديه جملة من المتناقضات اللامفهومة، حتى أن شعره بني كلية على مبدأ التناقض، هذا المبدأ هو نفسه ما أعطى صبغة مميزة وتأثيرا خلاقا لشعره، وأعطاه مكانة مرموقة في الأدب الرمزي، وقد دافع عن هذا التناقض واعتبره حقا مشروعا " من بين الحقوق التي كثر الخوض في شأنها هذه الأيام، ثمة حق منسي، قد يهم الجميع أن يعاد إليه الاعتبار، إنه الحق في التناقض..."[1] .

كما أن تلك الصراعات النفسية وجهت كليا مفهومه الخاص للأخلاق والجمال، كما كونت نظرته العامة للشعر ومبادئه وكذا القيم التي يجب أن يرسخها، لذلك لا يمكن فهم شعر بودلير، إلا بعد استيعاب حياته وإدراك منطلقات مفاهيمه وآراءه، فديوان (أزهار الشر- les fleures du mal) الذي يعتبر أعظم إبداعاته، ولّد آنذاك موجة كبيرة من الاستياء والنقد لقصائد هذا الديوان، فوصفتها الطبقة المحافظة بأنها صادمة منافية للأخلاق، بلغ فيها الشاعر مدى بعيدا مستفزا بوصفه للشهوة ومفاتن الجسد، حتى أنه حكم عليه بحذف بعض القصائد من هذا الديوان وتجريم طبعها ثانية.

رغم هذا النقد العنيف لشخصية بودلير المضطربة، إلا أنه بعد ذلك عدّ من مؤسسي المذهب الرمزي، ويعود له الفضل في تقنين الكثير من مبادئ هذا المذهب، وقد أشرنا سابقا إلى أنه كان ضمن الرواد من الأدباء الذي اشتركوا في نشر مقال (مانيفستو) الذي اعتبر المقال المؤسس للمذهب الرمزي.

وقبل الحديث عن سمات نظرته للشعر، لابد أن نشير إلى أن الفضل يعود إلى هذا الشاعر في تعريف الأديب الأمريكي (إدغار آلن بو) للفرنسيين، الذي يعتبر اللبنة الأولى وأحد أبرز الممهدين لنشوء المذهب الرمزي في عز انتشار المذهب الرومانسي، فقد أعجب بودلير أيما إعجاب بأشعار آلن بو؛ فقام بترجمة جزء كبير منها إلى الفرنسية، وقدم بذلك نظرة آلن بو إلى الأدباء الفرنسيين الذين ولدت على أيديهم وعلى أرضهم الرمزية" هل

[1] شارل بودلير، اليوميات، ترجمة آدم فتحي، منشورات الجمل ، الطبعة الأولى 1999، ألمانيا، ص 13.

تعرف لماذا حرصت على ترجمة إدغار آلن بو بهذا الحماس؟ لأنه يشبهني... شارل بودلير. الرسائل"[1]

أما فيما يخص شعر بودلير، فهو يمتاز إجمالا بالإيحاء والإيقاع والتناغم بين عناصر القصيدة، كما يلف بوشاح من الغموض والإبهام المثير.

يرى بودلير أن الشعر منظومة قائمة لذاتها، هدفها تحقيق المتعة واللذة، دون أن تحمل أي طابع تعليمي، أو يكون لها دور في تعظيم الأخلاق وتعزيز الوجدان " فرأى في الشعر، حالة لا تستهدف تعليما ولا فائدة، ولا حتى تعزيز الوجدان"[2] ، إذن الشعر عند بودلير ليست له وظيفة اجتماعية، ولا يمكن للشاعر أن يكون معلما وهاديا للبشر، يهديهم إلى طريق الصلاح، هذه ليست مهمة الشعر " كما رفض اعتبار الشعر موظفا اجتماعيا أو إديولوجيا، في خدمة الطبيعة أو الفلسفة، لذلك أعجب بتيوفيل غوتييه لوقوفه ضد الرومانسية ودفاعه عن (مجانية) الإبداع "[3]

ورغم أن أفكاره هذه تشير إلى استبعاده توظيف الشعر من أجل الرفع من مكانة الأخلاق السامية، إلا أن ذلك لا يتعارض مع سمو الأخلاق " وقد تنبه بودلير إلى علاقة الشعر بالأخلاق، وما ينجم عنه الشعر من ترقية النفس نحو مدارك الفضائل العليا، فأعلن أن الشعر لا يتعارض مع سمو الروح الخلقي، وترفعها عن الابتذال. ولكنه أي الشعر، لا يعود شعرا إذا هو اتبع هدفا خلقيا"[4]

ولا يمكن فهم نظرة بودلير وتعريفه للأخلاق دون تفهم نمط وظروف حياته المضطربة، ذلك الفهم سيحيلنا حتما إلى استيعاب أفكاره التي سيبدو واضحا من خلالها أنه لا يعادي الأخلاق، لكنه ينظر إليها من زوايا أخرى " الأخلاق عند بودلير ليست منهجا غايته تغليب

[1] شارل بودلير، اليوميات ، ص 41.
[2] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص 56.
[3] شارل بودلير، اليوميات، ص 20.
[4] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص 56.

الخير على الشر، إنها ممارسة يومية لصراع دائم بين الاثنين، مع اليقين بأن الشر غالب في النهاية، ولكن عدم التسليم بذلك هو الذي ينتج عنه الخير"[1]

إن الفهم العميق لأفكار بودلير تجعل منه ولا شك قديسا مترفعا بأخلاق فاضلة ومثالية، بعيد كل البعد عن التملق وعن أخلاق أهل النفاق " الداندي صعلوك نبيل، يكره الوعظ والإرشاد، ويمقت أخلاق (أغبياء البرجوازية) التي تُرتدى في المجالس والصالونات مثل الحلي والملابس، والتي تعني غالبا النفاق والدجل والنذالة المقنعة. لكنه يلزم نفسه بقواعد خاصة به، منهجية أخلاقة شخصية صارمة، من شأنها أن تجعله قديسا في نظر نفسه، نظيفا، مترفعا عن الصغائر والأوحال.أخلاق كائن أسمى من الترابية العامة التي يقام على أساسها الفصل بين الخير والشر"[2]

كما اشتهر بودلير أيضا بنظرية العلاقات التي أقامها وجسمها بين الألوان والعطور والأصوات والأذواق، فخلق بينها ارتباطا واتصالا وثيقين، إلى درجة أنها تنتمي إلى جوهر واحد تنبثق كلها منه، وهذا الجوهر هو في النهاية انعكاس لصورة الملأ الأعلى، وهذه نظرة صوفية بحته سنتحدث عنها تفصيلا فيما بعد.

"إلى التي لا أعز ولا أجمل

تلك التي تملأ قلبي بالضياء

إلى الملاك والمعبود الخالد

تحية له في خلوده

إنها تنتشر في حياتي

كالهواء المشبع بالملح

وتسكب في روحي الظامئة

[1] شارل بودلير، اليوميات، ص 35.
[2] المصدر نفسه، ص 34.

طعم الخلود

أيها الحق الدائم النداوة

الذي يعطّر الأجواء بعطر ثمين

يا جمرة منسية تعبق سرا خلال الليل

كيف نعبر عنك بصدق

أيها الحب الذي لا يقبل الفساد

يا حبة من المسك ترقد

مختفية في أعماق أبديتي

إلى التي لا أحلى ولا أجمل

وصانعة أفراحي وعافيتي

إلى الملاك والمعبود الخالد تحية له في خلوده"[1]

إن ديوانه الأشهر(أزهار الشر) بقدر ما ينطوي عليه من إباحية عالية، إلا أنه يظم نزعة روحية تصوفية؛ فبودلير بحث عن الله في الخمر والنساء والمخدرات، إنها نفس الطريق التي سلكها الصوفية حينما كانوا يعاقرون الخمر، ويتفنون في الوصول بعيدا إلى درجات لا متناهية من السكر رغبة في الصحو والفناء "هكذا كان استفزازه وصراخه وهجاؤه وتشاؤمه وإنذاره بالخراب القادم والهاوية التي يسير إليها العالم. هكذا كان سهره وخمره وحشيشه ونساؤه الغامضات. حياة أريد لها أن تكون فضيحة للجسد كي يفصح عن كوامنه، وللروح كي تكشف الأعمق"[2]

[1] شارل بودلير، أزهار الشر، ترجمة حنا الطيار، جورجيت الطيار، علي مولا، www. Alexandra. Ahlammontada.com، ص116.
[2] شارل بودلير، اليوميات، ص 31، 32.

لقد أراد بودلير أن يعرف الله ويدركه بشعره، إنه يؤمن بأهمية الدين في حياة الإنسان، لكنه في الوقت ذاته يؤمن أن هذا الدين لا يستقبله الإنسان واردا عليه من الخارج، وإنما ينبع من ذاته، التي يراها تجليا للذات الإلهية.

"ما من شيء مهم على هذه الأرض سوى الأديان

ما الدين الكوني؟ (شاتوبريان، الاسكندريون، دي ميستر،كابيه)

ثمة دين كوني صنعه خيميائيوا الفكر. دين يتصاعد من الإنسان

باعتباره تذكرة إلهية"[1]

3_2_ ستيفان مالارميه (1842- 1898):

ونحن نستقصى عن حياة هؤلاء الأدباء، الذين وضعوا اللبائن الأولى، ورسموا طريق الرمزية بمبادئ وأسس متينة، صدمنا بنمط حياة واحد عاشه آلن بو، وتكرر مع بودلير، وها هو ملارميه يتجرع ذات المرارة والبؤس، والطفولة القاسية، فلابد لهذا النوع من نمط الحياة أن يكون سببا مباشرا أو غير مباشر لكمية هذا الإبداع، الذي فاضت به أرواح هؤلاء الأدباء.

ستيفان ملارميه هو أيضا من مواليد العاصمة الفرنسية باريس، عاش طفولة قاسية، حرم من والدته وهو لا يزال طفلا في الخامسة من عمره، عرف الموت وذاق طعمه المر مبكرا ومرارا، بموت أمه ثم أخته، ثم محبوبته، فكان من الطبيعي أن يختار عالم العزلة والانطواء على النفس " إن حلقات الموت التي عرفها مالارميه ...جعلت منه إنسانا منطويا على ذاته، يحب العزلة، وينظر للآخرين نظرة لا ود فيها ولا ارتياح، أورثته كآبة وشجنا، ظل ينهل منهما أفكاره وصوره الشعرية القاتمة، حتى وهو في أوقاته الفرحة، فينقسم شخصه في صراعه مع نفسه إلى شطرين: الشخص العاطفي الحالم، والآخر البارد المغلوب على أمره"[2] .

[1] شارل بودلير، اليوميات، ص 149،150.
[2] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص 59.

لقد ظلت الرمزية اتجاها جديدا في الشعر مهد له إدغار آل بو، وجسده بودلير، إلى أن جاء مالارميه، الذي يعتبر بحق منظر المذهب الرمزي، ويعود له الفضل في إرساءه أسس وقواعد هذا المذهب، ويعد كتابه (propos sur la poésie) أول المراجع في ماهية الشعر الرمزي وقواعده.

نزع مالارميه في شعره إلى البحث عن المطلق من خلال الفن، لقد ناشد الفن الخالص، وبحث عن الكمال والصفاء الشعري،هذا الشعر أراد ملارميه به أن يعبر عن ذاته وجوهر نفسه، باستعمال الإيحاء والموسيقى، ووصف شعره بأنه متحف من أبيات جميلة.

وقد نحى الشاعر في استعماله اللغة مبدأ الإيحاء والإشارة؛ فالألفاظ لا تعني شيئا بدلالاتها ومعانيها، إنما هي تكتسب أهميتها من حجة تأثيرها على القارئ، أي أن الشعر عنده ليس وصفا لشيء، إنما هو رصد لتأثير ذلك الشيء "أصبحت اللغة عنده سحرا والكلمات أشياء، والأشياء رموزا موحية، لا تقصد لذاتها، ولذلك نعته بعضهم بالصوفية"[1]

نبذ مالارميه الواقع، وبحث في المطلق عبر الشعر، ونزع بذلك نزعة صوفية، فتش من خلالها عن الانغماس في عالم غيبي، خارج حدود المادة والمحسوس " راح يبحث عن المطلق، لكنه عجز عن الوصول إليه، ورأى الفن وحده الذي يدوم لينقذ شيئا من حطام العالم.. ! وبهذه الفلسفة المتشائمة التي تذكرنا بالرومانسية ، انفصل شعره عن الواقع، وتغرب عن الطبيعة والذات"[2]

ربما كانت حياة مالارميه الأدبية ستنحو منحى آخر لولا أنه تعرف على أعمال بودلير، فرغم طفولته المضطربة إلا أن تعرف والده على عائلة ديبوا الشهيرة، التي علا شأنها بقيام الجمهورية الثانية في فرنسا، ساعد أباه على أن يوفر له تعليما راقيا ومنتظما، جعله يفصح عن عبقريته بأعمال أدبية مبكرة، وفي خضم حماسه وانكبابه على دراسة أدب النهضة، صادف في مسيرته (أزهار الشر) المأساوية لبودلير، فعكف على دراستها، ووقع أسيرا لسحر موسيقى النظم وتناغم الألفاظ وعمق شاعرية بودلير،وكان يمكن أن يكون وقع هذه

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب- مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها-، ص91.
[2] المرجع نفسه، ص91.

الأشعار خفيفا على توجيه فكره، لولا أنه اصطدم بشعر إدغار آلن بو الأشد مأساوية وتعاسة، فاستسلم كلية لعالم آلن بو المأساوي، وتقمص أفكاره، فحمل شعره الكثير من الغموض والتناقض، شأنه شأن أشعار آل نبو وبودلير، وربما يكون لسوء الترجمة أثر على عدم فهمه الصحيح لأشعار إدغار آلن بو" ونظرا لكثرة الشعراء الذين تأثر بهم مالارميه، وعلى رأسهم بودلير، وسلفه: إدغار بو، وتيوفيل غوتييه، فإن شعره، حمل تداخلا الآثار من جهة –وتعقيدات حياته الأولى- من جهة ثانية، وصبغه بكثير من الغموض والالتباس، ومما يذكر في هذا السياق، أن عدم فهم مالارميه لشعر إدغارآلن بو تمام الفهم، جعله يذهب في شعره هو، مذهبا مماثلا في الغموض"[1]

إذن الغموض من بين المميزات الأساسية التي ميزت أدب مالارميه وفكره، شأنه في ذلك شأن رواد المذهب الرمزي، فقد آمن بضرورة أن يكون الشعر صعبا، حتى يكون محميا من أن يفهم لدى أصحاب الفهم السطحي، الذين لا يدركون بواطن الأشياء ولا يسعون إلى الغوص فيها، وذلك هو لب التفكير الصوفي، الذي ينظر أهله إلى العامة نظرة دونية، ويلفون شعرهم بأدوات الغموض والإبهام، حتى يخفوا معانيها عن القراء العاديين.

إن هذه الرغبة في الابتعاد عن الواقع، أكسبت الشاعر حدودا لا متناهية في شعره، إلى درجة أنه كان يبدو من خلال شعره أنه يحاول جاهدا أن يحمل البيت الواحد تجربة قصيدة بأكملها، بذلك الكم من الألفاظ والرموز المستعملة، مما جعل الفوارق بين شعره ونثره تكاد تتلاشى.

ونذكر أيضا عشق الشاعر للموسيقى ، فقد كان متيما بموسيقى فاجنر، الذي رأى فيه إلها من آلهة الفن، بسبب ما قدمه هذا الأخير من خدمة رفيعة للفن المسرحي الغنائي، حيث رفعه إلى مصاف العبادة، التي تجعل المشاهد يتوهم الحقيقة وهو في قلب حضوره المسرحي، لكنه كان يعتقد في الوقت ذاته أن الموسيقى لوحدها ليست قادرة على اختراق عوالم الذات البشرية، كما أنه يرى أن الشعر وحده من يجب أن تنبعث الموسيقى من رحمه، لأنه هو فقط بموسيقاه يستطيع استكشاف العوالم واختراقها.

[1] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص 60.

3_3_ آرثر رامبو (1854- 1891):

كشأن الذين يموتون باكرا، يعمل القدر جاهدا على أن يستفزهم ويكثف جهودهم، ليبدعوا أعمالا عظيمة مكتملة، وهم لا يزالون في فترة الصبا والمراهقة، ويذكرني هذا بحياة الشابي، الذي مازالت أشعاره التي أقل ما يمكن أن يقال عليها أنها عظيمة ورائعة، مازالت هذه الأشعار شاهدة على عبقرية صاحبه الذي فارق الحياة في عمر الزهور.

كذلك رامبو الذي لم يعش سوى سبعة وثلاثين سنة، لكنه ترك من الآثار ما كون مادة دسمة للتأمل والنقد والدراسة، من طرف النقاد لأزمان عدة، كما أن غزارة شعره وتنوعه جعلت النقاد يحسبونه على عدة مذاهب أدبية؛ فنجده حاضرا في الأدب الرومنسي، كما يحظر بقوة في الأدب الرمزي، وله في الأدب السريالي حضور بارز، ما جعل أدونيس يكتب عنه بغزارة، ويصنفه ضمن المؤسسين البارزين الذين تركوا بصمة لا تمحى في المذهب السريالي.

ولد رامبو في شارلفيل بفرنسا، وكتب أشهر أعماله وهو لا يزال في أواخر مراهقته، وتوقف كلية عن الكتابة قبل أن يبلغ الواحدة والعشرين من عمره،هذه الكتابة في مرحلة المراهقة جعلت شعره مشبعا بأسرار الطفولة ، وراح " يكتب في ظل هذه الطفولة الممتدة، أجمل قصائده وربما كانت أجمل قصائد الشعر الإنساني وأدعاها إلى التأمل والاستقراء، وهذا لا يعني أن رامبو في قصائده يكتب بأساليب الأطفال ولغتهم الساذجة، بل يعني أنه قد كتب بروح الأطفال ورؤاهم، وخيالهم الطاهر الساحر، مبدعا في التعبير إلى حدود الإعجاز... حتى إذا نضب الروح الطفولي في فكره وإحساسه، وهو في العشرينيات، كف عن الكتابة وآثر الصمت الطويل، وراح في سفر ذهني وتأمل لما مضى من أيام طفولته، يقارن بين ما كان عليه من متع الخيال والعاطفة والفرح، وما هو عليه من يقظة نافرة تجعل كل شيء محسوبا ومراقبا"[1]

[1] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص 66.

عرف رامبو خلال فترة حياته القصيرة بحب السفر، فقد سافر إلى ثلاث قارات، لذلك نما في قلبه الولع بالطبيعة، فكانت ملاذا له ولمشاعره المتقلبة، فاتحد معها، وبث فيها من خواطره، فلم تكن عنده ساكنة، بل متحركة متحولة على حسب مشاعره وخوالجه.

"في أمسيات الصيف الزرق، سأمضي عبر الدروب

موخوزا بالقمح، سأدوس على العشب الناعم:

حالما، سأحس بنداوته على قدمي،

سأدع الريح تغسل رأسي العاري.

لن أتكلم ولن أفكر بأي شيء:لكن الحب الغير متناهي سيتصاعد إلى روحي،

وسأمضي بعيدا، بعيدا جدا، كمثل بوهيمي،

عبر الطبيعة، سعيدا كما لو مع امرأة".[1]

يقترب رامبو بشعره ورمزيته، إلى حد التداخل مع الأدب الصوفي " على هذا النمط من الكتابة المسحورة، المرسلة على سجيتها، يستمر رامبو في تسجيل خواطره وصوره التي تجاوزت حدود الشعر والنثر المألوفين، ليصبا في محيط الأدب الصوفي"[2]

ومن بين السمات المشتركة نتوقف باهتمام أمام الأهمية التي أولاها رامبو للحروف؛ حيث عمل على استنطاقها وتحميلها معاني عميقة، فإحساسه بضيق اللغة وعدم قدرتها على احتواء مشاعره ومنطق تفكيره، جعله يلجأ إلى البحث داخل الحروف نفسها، عن عوالم جديدة، ولا يخفى علينا الأهمية الشديدة التي أولاها المتصوفون للحروف، ولرامبو قصيدة بعنوان (حروف العلة) نالت قسطا وفيرا من الدراسة والنقد لكمية الغموض، التي لف بها الشاعر قصيدته.

" A سوداء بيضاء، I حمراء، U خضراء، O زرقاء، : يا حروف علة.

[1] آرثر رامبو، الآثار الشعرية، ترجمة: كاظم جهاد، منشرات الجمل،د.ت، ص 154.
[2] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص 68،69.

سأقول ذات يوم ولاداتك الكامنة :

A هي البطن الأسود لذبابات ألقة

تطن حول نتانات فضيعة،

خلجان من الظلال، E نقاوة الأبخرة والخيام،

رماح المجالد الشموس، ملوك بيض، ارتعاشات خيميات؛

I أنسجة أرجوانية، دم منفوث، ضحك شفاه جميلة،

في الغضب أو السكر التائب؛

U دوائر، ارتجاجات إلهية لبحار خضر،

سلام المراعي الملأى بالحيوانات، سلام التجاعيد،

التي تطبعها الخيمياء على الجباه المجتهدة العظيمة؛

O بوق عملاق مترع بصرير شائق،

سكونات تعبرها عوالم وملائكة:

O هي الأميغا ، شعاع عينيه البنفسجي !"[1]

وقد اختلف النقاد في تفسير هذه القصيدة، وحاولو البحث عن السبب الذي دفع رامبو إلى ترميز هذه الحروف، وسر العلاقة التي من أجلها ربط رامبو بينها – أي الحروف – وبين الألوان، كما بحثوا في ماهية الصور الغامضة التي وهبها رامبو للحروف، والتداعيات التي أحدثتها في نفسه.

[1] آرثر رامبو، الآثار الشعرية، ص 297،298.

كما نلاحظ أيضا هوس رامبو بربط علاقات بين الصور والأشكال والألوان، بطريقة رمزية تستلزم الحيازة على أدوات خاصة بفك هذا التشفير،وهذا يعني دراسة دقيقة لهذه اللغة الرمزية؛ في هذه القصيدة التالية يحيل رامبو جسد امرأة إلى ألوان:

" بكت النجمة وردية في صميم أذنيك،

وتدحرجت اللانهاية بيضاء من عنقك إلى ردفيك

وتلألأ البحر أصهبَ عند حلمتيك الحمراوين

ونزف الرجل أسودَ عند خاصرتك المهيبة"[1]

لقد شعر رامبو من وراء إنشائه للعلاقات بين الأحاسيس المختلفة بأن جوهر الطبيعة والذات الإنسانية واحد، وهدف من خلال لا نظاميته إلى الاتحاد مع الكون، منطلقا من حدود النفس الضيقة إلى أبعاد لا متناهية داخل عوالم مجهولة، في نشوة صوفية غامرة، تحرر النفس من حدود الزمن، لتعيش الخلود والأبدية:

" إنها قد استعيدت

ما هي؟ - الأبدية.

هي البحر يمضي والشمس.

أيتها الروح الحارسة

فلنهمس ببوح

الليل الملغى

والنهار اللهاب

من نداءات البشر،

[1] آرثر رامبو، الآثار الشعرية، ص 299.

ووثبات العموم،

هي ذي أنت تتحررين

وتطيرين وفقا ...

ما دام منك وحدك

يا جمرات حريرية

ينبعث الواجب

دون أن نقول: أخيرا

هنا ما من رجاء

ولا من جديد؛

أن نعلم ونصطبر

لهو عذاب أكيد

إنها قد استعيدت

ما هي؟ - الأبدية.

هي البحر يمضي

والشمس."[1]

3_4_ بول فيرلين (1844- 1896) :

[1] آرثر رامبو، الآثار الشعرية، ص 396،395،394.

أشرنا فيما سبق إلى تقاسم الأدباء الرمزيين الذين كتبنا عنهم مظاهر طفولة قاسية، ولا يخرج بول فاليري الشاعر الفرنسي عن هذا النطاق، وإن كان يختلف عنهم في نقاط نراها جوهرية؛ فحياة الشاعر لفها الغموض والاضطراب، خاصة من ناحية السلوك الشخصي، الذي بدا عليه الكثير من الغرابة إلى حد الجنون، فقد عرف عنه ممارسته للشذوذ الجنسي، مما جعله شخصا منبوذا،يطرد من كل مكان قصده؛ سواء للدراسة أو العمل، إلى جانب ذلك عرف بمعاملته القاسية والمهينة لزوجته، إلى حد التطليق بواسطة المحكمة، ولم تسلم منه أمه، التي كثيرا ما تعرضت إلى الضرب ومحاولات القتل، ما نجم عنه صدور أحكام قضائية في حقه، دخل على إثرها السجن.

هذا السلوك المضطرب لف حياة هذا الرجل الغامض، الذي وجد في الشعر ملاذا له، يبث فيه خوالج نفسه المضطربة، لينتج لنا شعرا لا يقل غرابة واضطرابا عن صاحبه، شِعر فيه من الحزن والألم الكثير الكثير .

"ينهمر الدمع في قلبي

كما ينهمر المطر على المدينة

ما هذا السقام

الذي يقتحم قلبي؟

يا لصوت المطر العذب

على الأرض وفوق السقوف

ما أعذب صوت المطر

على مسامع قلب أصابه الملل

ينهمر الدمع دونما سبب

في القلب الذي أصابه القنوط

ماذا ! أما هناك أية خيانة؟

هذا الحزن هو إذن بلا سبب

إنه لأسوأ حزن

ألا أعرف لماذا

دونما حب، دونما كره

يحس قلبي بهذا القدر من الألم"[1]

هذا الإحساس بالحزن المجهول السبب، ما هو إلا نتيجة اضطراب نفسي كبير عانى منه الشاعر، نتيجة الكم الهائل من المتناقضات التي تتصارع داخل صدره، وتظهر في كل مرة وبصورة واضحة من خلال أشعاره " وفي عام 1869 وضع مجموعة أخرى تحت عنوان Fetes Galantes حاول فيها أن يحذو حذو الرسام (وتو) بما تشتمل عليه لوحاته من إيحاء وضباب، وابتهاج وكآبة، من حنان وعطف، ولذة وحزن وموسيقى، ومن حب شعري، يفكر ويحلم وتحدق به هالة من الحزن العميق"[2]

هذا التناقض ظهر جليا في قصائده التي عمد فيها إلى ملئها بالمتنافرات، حتى تكون ترجمة وإسقاطا صادقا لما في نفسه.

"شعرك أزرق، ومن أسفل أحمر

عيناك القاسيتان جدا، وادعتان جدا

جمالك الذي ليس له شبيه

نهداك اللذان نصبهما وعطرهما

مارد متوحش، وحتى

[1] فخاخ الكلام، رسائل إليهم، الموسوعة العالمية للشعر العربيcom ، بول فيرلين، أسوء حزن، 2015/01/29.
[2] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت 1949، ص46.

شحوبك المتطاير تحت أشعة القمر

... لا تغرزي أبدا هذه الأهداب،

(كاستا)، ولا هذا الفم الجذاب

دعيني أرشف كل مراهمك

السكرية، المالحة، المحرقة،

دعيني، يا بيانا، أشرب مراهمك المقدسة،

المالحة، السكرية، المحرقة !! "[1]

من المعروف أن فرلين كان برناسيا، ويظهر ذلك من خلال بواكير أعماله التي التزم فيها قواعد المذهب البرناسي، لكن من رحم هذه الأعمال ولدت بعض القصائد التي كانت تنبئ على تمرد وشيك على هذا المذهب " على أن فرلين اتبع النهج الذي اختطه جماعة البرناس لأنفسهم، من عناية بالإخراج، وتصوير العالم الخارجي في لوحات شعرية. وكثيرا ما أطلقوا عليه اسم (بودلير البرناسي)، وفي هذه المجموعة الأولى قصائد تنبئ بما سيكون من أمر فرلين، في عدم ملازمته الطريقة البرناسية ملازمة تامة"[2]

هذا التمرد والخروج عن قواعد المذهب البرناسي كان نتيجة حتمية للاضطراب النفسي الكبير، الذي عانى منه الشاعر من جهة، ومن جهة أخرى نتيجة تأثره الكبير ببودلير ورامبو، حتى أن هذا الأخير لقب بالزوج الجهنمي، نتيجة تأثيره العاطفي، الذي لا تستطيع أي امرأة أن تنافسه فيه " ولربا عاد انصرافه هذا إلى تأثير (رامبو) ذلك (الزوج الجهنمي) عليه، فكان أن وجه رامبو أنظاره إلى النهر الداخلي الأبدي الاندفاق، الكامن في النفس الإنسانية، وانشق على عمود الشعر القديم، وانفتح أمامه عالم مثالي وهمي في رؤى جديدة"[3]

[1] Casta Piana // www.poeme-amour.org/verlaine/4-97-3297.html : http 2015/01/29.
[2] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص46.
[3] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص 46.

وتظهر النزعة الصوفية جلية في شعر فرلين، التي استطاع أن يعايش بينها وبين بقية نزعاته التي غالبا ما تكون مناقضة، تنحو اتجاها معاكسا " ويكاد يكون من بين سائر الشعراء الرمزيين، أكثرهم جمعا للمتناقضات أو المتنافرات، وهكذا يتعايش في داخله التصوف والشبق الجنسي، التهكم والكآبة، الشعر والنثر، الكلمة النادرة الرفيعة، بجانب الكلمة الأكثر ابتذالا والأكثر سطحية، حيث يولد الجمال"[1]

ولكن الغلبة تعود لهذه النزعة الصوفية، فالسكر والجنس، وغيرها من نزوات النفس الشهوانية هي عنده حبل وصال ما بين الوضوح والإبهام، وإن شئت قل ما بين الغيبة والصحو " فالنشيد المسكر يصل ما بين الوضوح والإبهام، ويطل كالعيون الساحرة من خلال نقاب شفيف"[2]

كما أن اعتماده على الغموض والإبهام - شأنه في ذلك شأن المدرسة الرمزية -،هو أيضا جنوح نحو التصوف، الهدف منه البحث عن الجوهر بالتخلص من القيود، والتحليق في اللامحدود، فالشعر عنده هو ذريعة لتأملات فلسفية، والروح منبع الأفكار، التي تسمو نحو المطلق " فيتبين أن فرلين يحاول أن يعري الصورة من مادتها، ويخلصها من قيودها الحسية، ليخلع عليها لونا من الضباب المبهم، فهو لا يصف ولا يحدث، وإنما يتعمد الإيحاء، وهو لا يرسم ولا يصور، وإنما يضع هالة من الغرابة العجيبة"[3]

4_ خصائص الأدب الرمزي:

يؤمن الرمزيون أن الرمز هو الوسيلة الوحيدة القادرة على كشف أغوار النفس الإنسانية، هذه الأغوار التي طالما كانت ظلمات ومجاهل استعصت على الفهم والكشف، من قبل المذاهب الفكرية والأدبية السابقة، ففضل أهل تلك المذاهب تجاهلها، والاكتفاء بالتعامل مع الإنسان ظاهريا، أي مع ما يبدو جليا فيه، ومع المشاعر التي تفرض نفسها وتعلن حضورها، لكن هذا النوع من التفكير يبدو للرمزيين سطحيا لا جدوى منه، هم ينظرون للإنسان على أنه محور الكون، ولفهم هذا الكون لابد من فهم واستيعاب الذات الإنسانية،

[1] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص 62.
[2] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 49.
[3] المرجع نفسه، ص 49.

لابد من تمحيص أفعالها ومسببات هذه الأفعال، ثم الذهاب بعيدا إلى تلك الثقوب السوداء، التي تشكل لحظة الميلاد،أين تولد تلك المشاعر بمختلف تناقضاتها، لمشاهدة مختلف الصراعات التي تعانيها وتشهدها الذات الإنسانية، والأقوى في هذا الصراع سيشكل في الأخير ظاهر الإنسان وشكله النهائي.

واللغة العادية أمام هذه الصراعات تصبح عاجزة على مواكبة فصول الصراع ومشاهده، في منطقة اللاوعي داخل فكر الإنسان، لذلك استغنى عنها الرمزيون، واستخدموا الرمز كوسيلة أمثل للتعبير عن هذه الزوايا الغامضة في الذات البشرية " فحول العقل الواعي الذي تكونه ألفاظ حياتنا البيولوجية هالة مغمورة بالضباب والإبهام التي ينهد دونها التعبير العادي، ويجدر أن ينقشع هذا الستار المبهم الذي يكتنف الذات، فبينما نرى الألفاظ العادية مأسورة في حدود الشيء الذي تترجمه، نتبين أن الرمز يلج تلك الهالة العجيبة المسماة بمخبآة (اللاوعي)"[1]

والغموض في المذهب الرمزي لا يهدف إلى غلق كل المنافذ أمام الفهم، وإنما هو استغلاق جزئي، مبني على تحديد هوية من يسمح لهم بالدخول إلى عالم النص الأدبي، وفهم معانيه الحقيقية،وذلك بتحديد مؤهلاته التي تسمح له بالدخول؛ إذن الغموض عندهم هو " الذي يخيم على القطعة الأدبية، فيصبح الدخول إليها مقتصرا على ذوي الإحساسات الفنية المرهفة التي تهيأ لها مشاركة الأديب الرمزي بعض تأثراته وترسماته الذاتية. وإن امتنع الدخول إلى عالم الأديب، فعلى الأقل، النفاذ إليه من خلال ثقوب الصور والتهويمات المرتسمة على جوانب القطعة الأدبية"[2]

ومن ناحية أخرى، فالوضوح فيه ما ينفر الأديب منه، ويستفزه لتذوق لذة الغرابة والغموض؛ فالوضوح يكسب الشعر برودة، تنزع عنه روعته وإبداعه الذي هو روح وجوهر وجوده وكينونته، واللذة الحقيقية هي في اكتشاف تلك المعاني الغامضة، بربط مختلف أشكال العلاقات بينها، فيدخل هنا الذوق كعنصر أساسي لا غنى عنه، من أجل فك رموز العمل الأدبي، وهذا وحده كفيل بأن يجعل هذا العمل حيا متجددا تجدد وتعدد

[1] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 7.
[2] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص 33.

القراءات والرؤى، كل يرى النص كما يريد، وكل يرى فيه ما يريد، والكل يرى فيه نفسه وذاته، ويصبح النص بذلك معبرا عن وجدان القارئ كما عبر عن وجدان الأديب، فيتحقق للنص الأدبي الاندماج والوحدة مع القارئ، ما يحقق الوحدة الكلية التي ينشدها ويؤمن بها أصحاب المذهب الرمزي، وهذا في ذاته جوهر التفكير الصوفي المبني على تحقيق الوحدة الكلية.

كذلك من أركان التفكير الصوفي وطريقة تعامل الصوفيين مع أدبهم، تلك النرجسية التي عرفوا بها؛ حيث أنهم لا يرون العوام جديرين بفهم أدبهم، فاستعملوا الرمز حتى يحصنوا طريقتهم من اقتحامها من طرف أناس هم بالنسبة لهم من طبقات دونية، وامتلاك منحة الذوق والكشف هي صك لا يمتلكه إلا الصفوة من البشر، الذي وحدهم يسمح لهم بالدخول إلى عالمهم.

والغموض عند الرمزيين اختياري وملزم في نفس الوقت؛ فهو اختياري لما سبق الحديث عنه في رغبتهم في تحصين أدبهم من جهة، ومن جهة أخرى من أجل الحفاظ على إبداعية هذا الأدب، لكنه في الوقت ذاته نتيجة حتمية لا مفر منها، فالعوامل البعيدة المجهولة التي يراد استكشافها تستدعي انطلاق المخيلة، التي تجرد الصور من ماديتها، وتكسبها أبعادا غير معهودة، تمنح فيها للمخيلة كامل الصلاحيات في اختيار العلاقات بين الصور، والربط بينها، بمتتالية حسابية، ينتج عنها كم هائل لا محدود من الصور الجديدة، التي تصبح معها اللغة مكبلة عاجزة عن مواكبتها " ونتج عن زخرة هذه الصور ونسبيتها وازدحامها التجريد، ثم الغموض، فإن لغة الخطاب (Le discours) إذا غصت بالصور اشتبكت وصعب استخلاصها من بعضها البعض، فغمضت وأوصدت أبوابها بعض الشيء على المتفهم، فإذا غزرت الصور نزع الإنشاء إلى الغموض. زد على ذلك الرمز يتوخى الصفاء كما هي الحال في حروف علم الجبر، وعندما يحدق به الغموض تنقل على القارئ المعاني المبتغاة، ويرجع ذلك إذن إلى التزاحم الصوري أو إلى التجريدات الفكرية"[1]

4_1_ الإلهام والإيحاء:

[1] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 8.

يحتل اللفظ مكانة مرموقة في الأدب الرمزي، حيث أنه مع هذا المذهب تفتح له آفاق جديدة من المعاني؛ فالأدب الرمزي يترك مجال التخيل مفتوحا للقارئ، وحتى تواكب اللغة هذا الكم الهائل من المعاني الجديدة يجبر اللفظ على التخلي على معناه المحدود والمعروف في اللغة، ليلبس ثوبا فضفاضا يتقبل ويتقمص معه كل المعاني، التي تتحدد وتتغير بتغير أفق خيال كل قارئ على حدا.

إذن اللفظ هنا هو علاقة شفافة خفية تربط الكاتب بالقارئ، وتبعا لمطاطية اللفظ في هذا الأدب، فإن هذه العلاقة مبنية على الإيحاء؛ فالأدب الرمزي لا يهدف إلى نقل أفكار ثابتة ومعاني محددة من الكاتب إلى القارئ، وإنما يهدف إلى نقل حالات نفسية، وإشارات وجدانية، تعجز اللغة العادية على مجاراتها، أو الوصول إليها، فيكتفي الكاتب بأن يومئ ويشير إليها بواسطة لغة رمزية، هذه اللغة الجديدة ليست مهمتها إيصال القارئ إلى لمس هذه المعارف الوجدانية، وإنما تهدف إلى أن تكسب هذا القارئ أدوات معرفية، كفيلة بأن تفتح أمامه هذه العوالم النفسية، وعليه هو أن يستكشف هذه الأغوار بخياله وقدرته على التصور، دون أن يكون هناك أي نوع من التوجيه الفكري الذي يمارسه الكاتب على القارئ،وهذا من شأنه أن يخلق نوعا من التفاعل بين القارئ والنص الشعري، تختلط فيه فنية الشاعر الظاهرة من خلال النص، وذوق القارئ الأدبي، اللذان ينتجان معا نتاجا فنيا متجددا بتجدد واختلاف القراء، وتعمد الرمزيون لتحقيق الحيادية وعدم ممارسة أي ضغط لتوجيه القارئ حذف كل أنواع التشبيهات، وما يساعد على الشرح والتعليل.

ويمكن تشبيه الإيحاء باللفظ كرمز عند الرمزيين برمي حجر في الماء، فما على الكاتب إلا أن يرمي حجره، وعلى المتلقي أن يشكل تلك الدوائر على حسب كمية نشاطه الذهني،فالرمز يوحي بالحالة ولا يصرح بها، ويثير في نفس القارئ القدرة على تخيل الصورة التي تكتمل وفقا لخياله وتصوراته، كما تنشأ الدوائر في الماء تبعا لكمية الماء وحجمه وحالته.

وقد عرف لسان العرب الوحي على أنه: "الإشارة والكتابة والرسالة والإلهام والكلام الخفي وكل ما ألقيته إلى غيرك. يقال وحيت إليه الكلام وأوحيت. ووحى وحيا، وأوحى أيضا، كتب"[1]

والرمز أقدر على التعبير على الغامض والمبهم، وكذا الغريب من المشاعر الإنسانية، وترجمة الأحلام الكامنة داخل اللاوعي الإنساني، الذي هو جوهر التعبير الشعري ومحور اهتمامه عند الرمزيين، واللغة العادية عاجزة لا مكان لها في ذلك المكان السحيق من النفس الإنسانية.

ويجب أن نشير هنا أيضا إلى الفكر الأفلاطوني الطاغي على المذهب الرمزي، فمثالية أفلاطون أنكرت حقائق الأشياء المحسوسة، وتبعا لذلك فالرمزيون لا يؤمنون بالواقع المحسوس، ويبحثون عن عالم مثالي هو في نظرهم العالم الحقيقي، ويسقطون بذلك أي وجود لعالم المحسوسات، وأن ما هو موجود هو ما نستطيع أن ندركه بخيالاتنا وتصوراتنا الذهنية، ولا يوجد أفضل من الرمز قادر على استكشاف هذه العوالم الخفية. ونشير هنا إلى أن مرحلة الطفولة القاسية التي ميزت حياة معظم ممهدي ومؤسسي الأدب الرمزي، وكذا ضروب المعاناة النفسية، التي عاشها هؤلاء الأدباء، كان لها عظيم الأثر على حياتهم النفسية، ونتذكر على سبيل المثال فيرلين الذي كتب أهم أشعاره في مرحلة عانى فيها من اضطرابات نفسية خطيرة ، هذه المعاناة النفسية وجهت هؤلاء الأدباء نحو عالم المخدرات والخمور، التي أنتجت عوالم نفسية جديدة وإحساسات غريبة على النفس البشرية، كان لزاما معها خلق لغة جديدة تواكب هذه الصراعات النفسية الجديدة والمتدفقة. ومن هذا المنطلق ظل وله الرمزيين باستحداث لغة جديدة، مبنية على الإيحاء والإلهام، تتيح التعبير عن مكنونات العالم الداخلي، موصلة حالاته إلى المتلقي، وتعمل في ذلك على إثارة أحاسيس القارئ وتحريك قدراته التصورية والذهنية الكامنة، وتتسع مدلولاتها باتساع الخيال وقدرة الذهن على التصور والتخيل، وبذلك أنتج الرمزيون عالما لغويا جديدا يمتاز باللامحدودية في التعبير كما يتصف بالليونة، حيث أنه يتماشى مع جوانب نفسية معتمة،

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس عشر ، ص 379.

ومشاعر ضبابية تقتنص اقتناصا من أعماق النفس، وتفسح المجال للتعرف على أسرار النفس الإنسانية.

والإيحاء عند الرمزيين يسير موازيا للغموض ، يكمل أحدهما الآخر، فالغموض لدى الرمزيين لا يهدف إلى غلق مناخ النص الأدبي وملئه بالألغاز بحيث يستحيل فهمه، لا على الخاصة ولا على العامة "يعتبر الغموض أبا للإحاء، باعثا له، دون أن يعني ذلك انفصالا أو استقلالا، فهما يسلكان دربا واحدة، الواحد إلى جنب الآخر، وقد يندمجان معا فتصبح الكلمة الغامضة أو الصورة الغامضة هي ذاتها مثار وحي وتأثير على الآخرين"[1].

إن الإيحاء والتأويل عمود الأدب الصوفي وأساسه، لذلك مقت الرمزيون كل أنواع التشبيهات ، وتدخل في نطاق ممنوعاتهم جميع الاستعارات والمجازات، فرغم أن هذه الأخيرة تبدو نوعا من أنواع التأويل، إلا أن الفرق بينها وبين التأويل في الأدب الرمزي واضح؛ فالاستعارة مثلا تتصف بالازدواجية ، بينما الرمز يوحي ويستثير أكثر من معنى وعاطفة.بل هو أكثر من ذلك بحيث له القدرة على التعبير عما لا يمكن التعبير عنه، فحجبه للصور والأشياء كشف لها، كما أن كشفه لها هو الحجب عينه.

4_2_ تراسل الحواس:

يميل الرمزيون إلى خرق القواعد والخروج على المألوف، وذلك تحقيقا للغموض والإبهام، اللذان هما أساس الكتابة الرمزية، فهم يستخدمون عادة لغة عادية بعلاقات غير عادية وغير مألوفة، فيولدان عنصر المفاجأة لدى القارئ الذي يصطدم لدى قراءته للنص الرمزي بعبارات موغلة في الرمز، تتولد من مزج الرمزيين لمختلف الحواس (الألوان والروائح والأصوات) ما يفتح النص على دلالات جديدة غير متوقعة ولا مألوفة.

يقول رامبو في قصيدته الأشهر (القارب السكران):

" حلمت بالليل الأخضر المنبهر الثلج

كمثل قبلة تصاعد الهوينى في أعين البحار

[1] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص35.

حلمت بجريان الأنساغ العجيبة

وباليقظة الصفراء الزرقاء يقظة الفسفورات المغنية"[1]

والرمزيون يمزجون كثيرا بين مختلف الحواس نظرا لإيمانهم بأن جوهر الإحساسات واحد " والاختلاف البين بين مظاهر المادة إنما هو اختلاف عرضي، أما الجواهر فواحدة، فيستطيع الشاعر أن يرقى إلى المادة الملموسة إلى الجوهر، من النسبي الواقعي إلى المطلق المجرد، لأنه اتحد بجوهر المادة المحدقة به، فبودلير والرمزيون يعتبرون جميعا أن العالم الملموس صورة مشوهة لعالم أكمل "[2]

ويعتبر بودلير نسبيا من الأوائل الذين سنوا هذه الخاصية، بإنشائه لما يسمى بنظرية العلاقات، ويقصد بذلك إنشاء علاقات متعددة ومتداخلة بين مختلف الحواس كالألوان والروائح والعطور؛

"إلى أقبية لا يسبر حزنها نفاني القدر

أقبية لا يدخلها أبدا شعاع وردي فرح

فيها أجلس وحيدا مع الليل هذا الضيف العابس

كأني رسام حكم عليه إله ساخر

أن يرسم وأسفاه على لوحة من ظلام

أو كطباخ مأتمي الشهية

يعكف على سلق قلبه ليقتات به

وأحيانا يلتمع ويستطيل وينتشر

[1] آرثر رامبو، الآثار الشعرية، ص 353.
[2] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 44.

شبح صنع من غنج وروعة"[1]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن نظرية العلاقات لم تكن اختراعا خالصا لبودلير، بل كان لها جذور أيام المذهب الرومانسي، حيث أسس لها أدباء رومانسيون؛ على غرار Novalis وHoffman الذي قال: " إنني أجد مشابهة واتصالا وثيقا بين الألوان والأصوات والعطور، ويخيل لي أن كل هذه الأشياء انبثقت من شعاع واحد،وينبغي أن تتحد في نشيد عجيب،منسجم الأنغام "[2]

لقد آمن الرمزيون باتحاد الأشياء وانصهارها في بوتقة واحدة، وأن هذا العالم ما هو إلا نسخة مشوهة، وأن العالم الحق هو الملأ الأعلى، لذلك نجدهم كثيرا ما يمزجون بين مختلف الحواس، ثم يذهبون بعيدا حيث يخلصون أفكارهم من كل ما هو ملموس، ويجردونها لتنطلق نحو المطلق، غير متقيدة بمادة "فالحواس إذن تتحول بعضها إلى بعض، من حيث المفعول الذي تنقله إلى النفس، والاختلاف البين بين مظاهر المادة إنما هو اختلاف عرضي، أما الجواهر فواحدة،فيستطيع الشاعر أن يرقى من المادة الملموسة إلى الجوهر، من النسبي الواقعي إلى المطلق المجرد ، لأنه اتحد بجوهر المادة المحدقة به، فبودلير والرمزيون يعتبرون جميعا أن العالم الملموس صورة مشوهة لعالم أكمل"[3].

وقد تفنن بودلير في خلق تداخلات غريبة بين عوالم مختلفة،واستطاع أن يتذكر ما مضى ويستحضره دون الواقع الذي أحاط تلك الذكريات، وبدلا عنه، خلق عالما جديدا أحاط تلك الذكريات، عالم مجرد لا يخضع لقوانين الطبيعة؛

"أيها الشعر المجعد حتى العنق

أيتها الخصلات والعطر المحمل بالكسل

أيتها النشوة: لأجل أن أملأ المخدع المظلم

هذا المساء بالذكريات الراقدة في هذا الشعر

[1] شارل بودلير، أزهار الشر، ص 42.
[2] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 43.
[3] المرجع نفسه، ص 44.

يطيب لي أن أنفضه في الهواء كما ينفض المنديل"[1]

إلى أن يقول:

"فأنت أيها البحر الأبنوسي تحوي حلما رائعا

وأشرعة ومجدفين. ولهبا وصواري

أنت المرفأ الشهير الذي تستطيع فيه نفسي أن تعُبَّ

العطر والضوء واللون بجرعات كبيرة

وتستطيع في السفن المنسابة فوق الذهب والضياء

أن تفتح ذراعيها الواسعين لتعانق

مجد سماء نقية ترتجف فيها الحرارة الأزلية

سألقي برأسي المولع بالسكر

في هذا الخضم المظلم وروحي الصافية

التي يهدهدها اهتزاز الأمواج

ستعرف كيف تعثر عليك يا فتورا خصبا

ويا هدهدة من الفراغ المعطر ليس له نهاية

أيها الشعر الأزرق والرواق المفروش بالظلمات

جعلت زرقة السماء تبدو لعيني

هالة مستديرة"[1]

[1] شارل بودلير، أزهار الشر، ص31.

تكاد لا تخلو قصيدة من قصائد بودلير، من هذا المزج الغريب بين الحواس، وبمزجه يبعث القارئ على تخيل كم كبير من الصور الذهنية والنفسية، كما في هذا المقطع الشعري الذي تنصهر فيه الأحاسيس كلها في بوتقة واحدة، فتنتج عنها مادة تتحول إلى صوت، هذا الصوت يتحول بدوره إلى عطر

"أيتها التحولات الصوفية

لكل أحاسيسي المنصهرة في إحساس واحد !

إن لهاثها يبعث الموسيقى

كصوتها الذي يبعث العطر..."[2]

ولعل أكثر القصائد التي ظهر فيها اعتناق بودلير الواضح لنظرية العلاقات بين الحواس قصيدته المشهورة (تراسل).

أما رامبو فيهتم أكثر بالألوان، التي تأخذ عنده أبعادا نفسية عميقة. إن التفكير العميق والتأمل في عناصر الطبيعة والكون المختلفة، لا شك يوصل الإنسان إلى أماكن بعيدة، تتغير معها أنماط التفكير ومقاييس الملاحظة والمقارنة، وهذا يعني أن رامبو وغيره من الرمزيين لم يتوصلوا إلى هذا التفسير النفسي للألوان إلا بعد مشاهدة وتأمل، فيبدو من هذه الناحية هذه المقارنات وهذا الربط بين الألوان من جهة، وبين الحالات النفسية والمعنوية، ربطا منطقيا مقبولا إلى حد بعيد، ويكفينا أن نستدل على صحة هذا الرأي بدعوة القارئ وحمله على التأمل في رحاب الكون، وسيصل بدوره إلى كنه تلك العلاقات،وإن كنا نتفهم رؤية الرمزيين للألوان ومنطقية الروابط التي استخدموها، إلا أننا سنصادف مرات عديدة روابط وضعها الرمزيون، لا نرى فيها أي منطق، وربما يعود ذلك إلى أن طريقة التأمل والتفكير تبقى نسبية، وفردية، أي أن كل شخص سيرى ويضع علاقات مختلفة، تختلف باختلاف أنماط التفكير ووسائله.

[1] شارل بودلير، أزهار الشر ، ص 31،32.
[2] جولة في أروقة الشعر الغربي، منتديات بوابة العرب، شارل بودلير ، قصيدة كليا،2015/01/02.

وبالنسبة إلى رامبو فإننا نشير فقط إلى القصيدة التي أوردناها فيما سبق،والتي هي بعنوان (حروف العلة)

"A سوداء بيضاء، I حمراء، U خضراء، O زرقاء، : يا حروف علة.

سأقول ذات يوم ولاداتك الكامنة :

A هي البطن الأسود لذبابات ألقة

تطن حول نتانات فضيعة"[1]

5_ بين الرمزية والتصوف:

5_1_ الرمز:

5_1_1_ في الأدب الرمزي:

إن الدارس للأدب الرمزي -وكذلك فعلنا- يلمح في كل جزء من ثنايا هذا الأدب، سواء بالنسبة لأغراضه أو أهدافه، مرورا بدراسة أدب أعلامه والمنتسبين له، لاشك يلاحظ إن كان عارفا ببعض جوانب الأدب الصوفي، يلاحظ الكثير من نقاط التشابه، لكن ذلك لا يعني عدم وجود نقاط اختلاف، إلا أن الذي يهمنا في هذا البحث هو رصد مناطق التقاطع بين الأدبين الرمزي والصوفي.

لا يهدف الأدب الرمزي في شكله إلى معالجة الظواهر الكونية، وليس شكلا تعليميا يعنى بتسليط الضوء حول القضايا الأخلاقية، وليست له صلة عموما بالجانب الأخلاقي، لكنه مع ذلك يتخذ من الرمز سبيلا وطريقة لإظهار صراعات النفس الكامنة في اللاوعي البشري، صراعات نفسية يعانيها الأديب، تكون مرآة يرى من خلالها القارئ صراعات نفسه، ويتعرف إليها من الخارج نحو الباطن" إن الرمز وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا - وهي لغة الجوامد - أن تعرب عنها، فحول العقل الواعي الذي تكونه ألفاظ حياتنا البيولوجية هالة مغمورة بالضباب والإبهام، ينهد دونها التعبير العادي، ويجدر

[1] آرثر رامبو، الآثار الشعرية، ص 297.

أن ينقشع هذا الستار المبهم الذي يكتنف الذات، فبينما نرى الالفاظ العادية مأسورة في حدود الشيء الذي تترجمه، نتبين أن الرمز يلج تلك الهالة العجيبة المسماة بمخبآة اللاوعي"[1] وكذلك الأدب الصوفي، فإنه يتخذ من الرمز وسيلة وشكلا تعبيريا، يعبر بها عن التجربة الصوفية الروحية التي يمارسها ويعايشها العارف الصوفي، ومع أن استعمال الرمز مختلف الأسباب بين الرمزيين والصوفيين؛ فالأول اتخذه وسيلة تعبيرية رأى فيها الأصلح والأكثر قدرة على التعبير عن انفعالات نفسية عميقة، دون أن يكون لذلك أسباب سياسية أو أمنية، على عكس الصوفي الذي استعمل الرمز كوسيلة للتخفي والتعبير عن آراءه، دون الخوف من التعرض للعقاب، مع أن ذلك لم يجنبهم المسائلة في كثير من الأحيان، ورغم هذا الاختلاف إلا أن كلا الجانبين رأى في الرمز ترفعا عن الطبقة العادية من الناس، وكلاهما استعمل الرمز حتى يستعصي أدبهم على العامة، فليس لكل أحد الحق في ولوج عالمهم الذي يرونه أكثر رقيا.

كذلك كلا الفريقين لجأ إلى الرمز إحساسا منه بضيق اللغة وعجزها عن الوصول إلى أعماق النفس البشرية، والتعبير عن بواطن الأشياء وجوهرها " الرمز علاج ناجع للغة العاجزة التي لا تفي بكامل شروط الآداء، فهو متمم لها يرفعها من عثرتها"[2]

- **الرمز في قصيدة الغراب (إدغار آلن بو):**

سبق الحديث عن هذا الأديب الأمريكي، الذي اعتبر بأدبه أحد ممهدي ظهور الأدب الرمزي، حيث أنه رغم معاصرته للأدب الرومانسي، إلا أن أدبه كان تمردا على مقومات الأدب الرومانسي ومبادئه، وكان معظم أدبه يحمل مقومات الأدب الرمزي، ومن بين أشهر قصائده على الإطلاق قصيدة الغراب، التي استعمل فيها الرمز استعمالا مكثفا، بحيث لا يمكن الولوج إلى عالم هذه القصيدة بدون فهم هذه الرموز التي شفر بها قصيدته.

سبق الحديث عن أن حياة إدغار آلن بو كانت شديدة القسوة، عانى فيها اليتم والفقر والتشرد، وبصيص النور الذي ذاق به شيئا من حلاوة هذه الحياة كان زوجته (فيرجينيا)،

[1] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص7.
[2] المرجع نفسه، ص7.

لكنه سرعان ما فقد لذة الحياة بموتها جراء إصابتها بالسل، وقد تعلق بهذه المرأة إلى درجة أن طيفها لازمة حتى آخر لحظات حياته " وفي أحد مستشفيات تلك المدينة، ظل أربعة أيام على حافة الموت، تصدر عنه عبارات تنم عن أشد الندم، ويهذي حتى قبيل موته في 7أكتوبر سنة 1849، بالتحدث عن زوجة تركها وراءه، ومخاطبة أشباح على الجدران"[1]

قصيدة الغراب هي قصيدة رمزية، عبرت عن ذكريات أليمة، يتعايش معها الشاعر في كل وقت، عن تلك المرأة التي مثلت فرح حياته الحزينة، ثم استحالت بموتها إلى ألم مضاعف، يتجرع قسوته رغما عنه. تتحدث القصيدة عن زيارة غريبة قام بها غراب إلى عاشق حزين، نتابع من خلالها اضطرابه، وانحداره البطيء نحو الجنون؛ يقول الشاعر:

"ذات مرة في منتصف ليل موحش، بينما كنت أتأمل، ضعيف وقلق،

وفوق كتل عديدة من غرابة وفضول المعرفة المنسية

بينما كنت أومئ، بالكاد أغفو،

فجأة هناك جاء دق، وكأنه شخص يرق،

على باب حجرتي يطق،

إنه زائر ما ! تأففت، يدق باب حجرتي؛

هذا فقط، ولا غيره معي"[2]

الليل عند الشاعر رمز للظلام الذي تغوص فيه نفسه، وحيدة قلقة ومضطربة، وما إغفاءته إلا إشارة إلى حياته التي هي بين الحقيقة والحلم، فالاضطرابات النفسية التي عاناها جعلته لا يفرق بين الغيبة واليقظة.وفي تلك المنطقة من اللاوعي يفاجئ من دون استئذان بزائر غريب فرض نفسه عليه.

"والحزن الحريري بحفيف غير محدد لكل ستار أرجواني روعني

[1] أمين روفائيل، إدغار آلن بو، دراسة ونماذج من قصصه، ص13.
[2] Edgar Allan Poe http://www.adab.com.2015/01/29

ملأني بمخاوف رائعة لم أحسها من قبل، أتكبد التكرار،

ثمة زائر يستجدي دخولا عند باب حجرتي،

هذا فقط، ولا غيره معي

حاليا روحي تترعرع أقوى، متردد إذن لن يبقى،

سيد، قلت، أو سيدة، إنما مغفرتك أناشد،

ولكن الحقيقة أنني، كنت غافيا أرمق، وبرقة جئت أنت تطرق"[1]

ويستخدم الشاعر الألفاظ المتضادة رمزا دالا على الاضطراب والتناقض، الذي تعانيه نفسه (مخاوف رائعة)و(غافيا أرمق)، مازال يترقب ماهية هذا الزائر المفاجئ، بخوف شديد ولهفة أشد، والأهم من ذلك فهو يستسلم مسبقا، معلنا هشاشة النفس وضعفها أمام المجهول.

"إنني بالكاد كنت واثقا أنني سمعتك، هنا فتحت باتساع باب حجرتي؛

ظلام هناك، ولا غيره معي،

عميقا في تحديقة الظلام، طويلا وقفت هناك،

أتسائل، أتخوف

أتوجس، أتحلم أحلاما لم يجرؤ هالك على حلمها من قبل أبدا

لكن الصمت لا يقبل انكسارة، والسكن لا يعطي إشارة

وإنما الكلمة الوحيدة المثارة، كانت،

كلمة (لينور) الهامسة !

هكذا أهمس، والصدى يتمتم بعدي

[1] http://www.adab.com Edgar Allan Poe

كلمة (لينور !)

هكذا فحسب، ولا غيره معي

عدت إلى حجرتي تتقلب، وكل الروح بداخلي تتحرق،

مرة أخرى وبسرعة سمعت دقا، شيء أقوى منه قبل

بالتأكيد، قلت، ذاك شيء عند شبك نافذتي، دعني أرى ماذا سيكون هذا المخيف، وهذا الطلسم ينفضح

دع قلبي هادئا للحظة، وهذا الطلسم ينفضح

إنها الريح، ولا غيرها معي"[1]

والباب في هذه القصيدة رمز للحقيقة والواقع، الذي أراده الشاعر أن يكون، ففتح له الباب على مصراعيه(هنا فتحت باتساع باب حجرتي)، لكنه لم يجد شيئا غير الظلام الذي تقبع فيه نفسه، أما لينور فهي فرجينيا زوجته والتي غيبها الموت، وقد تمنى من أعماق قلبه أن يفتح باب الحقيقة فيرى فرجينيا تعود إليه من باب الواقع لا من باب الخيال، وسرعان ما يكتشف أن ما يتمناه مجرد وهم، وأن الزائر الحقيقي جاءه عبر النافذة وليس الباب.

"افتح هنا، ودفعت الدرفة، عندها، وبكثير من التغنج والرعشة

إلى الداخل خطا غراب جليل من الأيام التقية الغابرة.

من دون أقل احترام يفعله، ولا لوهلة تمنعه أو تمهله؛

لكن بشموخ الأمير أو السيدة، جثم فوق باب حجرتي

جثم على تمثالي بالاس، تماما فوق باب حجرتي

جثم، وجلس، ولا غيره معي

[1] http://www.adab.com Edgar Allan Poe

إذ ذاك الطير البهيم يحيل وهمي البائس إلى ابتسام"[1]

والغراب هو رمز المرأة الحبيبة التي غيبها الموت، وأصبحت ذكرى تراود خيال الشاعر من حين إلى آخر، واستخدام الغراب كرمز لهذه المرأة له دلالاته العميقة، فسواد الغراب هو الظلام الذي يعيش فيه الشاعر بفقدانه لحبيبته، كما أنه يشير إلى النظارة التي فقدها من حياته بموت حبيبته.

أما النافذة فهي فتحة الزمن التي تنفذ منها هذه الذكريات الشاحبة، وكما ترمز إلى هذه الذكريات التي تأتي دون استئذان فتسخر من ضعف الشاعر، وتزيد أيامه ضبابية وظلام، بأسرها إياه ضمن نطاقها، فلا هو قادر على العيش دونها، ولا هو قادر على العيش فيها، ترمز أيضا من جانب آخر، إلى ذلك المتنفس الوحيد الذي يمثل للشاعر نافذة للحلم، تنسيه للحظات واقعه المرير.ويشير إلى هذه الازدواجية في رمز النافذة بألفاظ ينثرها داخل قصيدته، ك(الخيال الحزين) و(الابتسام) ؛ فهذه الذكريات المنسلة من الماضي ترسم للحظات معالم الفرح والسعادة على محيا الكاتب، فالذكريات تأتي من الماضي لتأخذ صاحبها معها إلى الزمن الجميل، فيبتسم للحظات، ثم سرعان ما يكتشف أن ما يعيشه من فرح مجرد خيال، وأن من كانت فرح حياته ذهبت ولن تعود أبدا، فيتحول الفرح إلى حزن مرير، وسرعان ما ينهار من حوله خيال الذكريات ليعود إلى الواقع.

أما بالاس فهو إله الحكمة عند اليونانيين، ويرمز به الشاعر إلى عقله وقلبه اللذان هما في الجزء العلوي من جسده، وكذلك التمثال النصفي لم ينحت منه إلا الجزء العلوي، دلالة على أن ما يحويه هذا الجزء (العقل والقلب) هما أهم ما يحمله الإنسان، وبهما وفيهما تدور مشاهد الحياة، كذلك هما عند الشاعر ما يسمو بهما على هذا الواقع المتحول.

"يا هذا الغراب الشبحي الصارم،

تتسكع من شاطئ الليل،

أخبرني ما اسم جلالتكم هناك في شاطئ الليل البلوتوني !

[1] http://www.adab.com Edgar Allan Poe

كرع الغراب : أبدا ليس بعد ذلك

عجبت بهذا الطير الأخرق كيف أنه يستمع لهذا الحديث بلباقة،

مع ذلك يكون جوابه يفتقد معنى، يفتقد أدنى صلة،

وهكذا لا يمكن أن نتفق بعدم وجود كائن إنساني على قيد الحياة،

بورك بمجرد رؤية طائر فوق باب حجرته،

وباسم مثل هذا : أبدا ليس بعد ذلك

لكنما الغراب يجلس وحيدا على التمثال الهادئ، لا يلفظ إلا بتلك الكلمة التي يهذي،

لا شيء بعد ذلك لفظ،

ولا حتى ريشة تنتفض،

وهكذا إلا أنني بالكاد تمتمت

أصدقاء آخرون طاروا من قبل

وفي الغد سيتركني،

مثل آمالي التي تركتني من قبل

حينها قال الطير: أبدا ليس بعد ذلك

أفزع عند ذلك السكون المقطوع بتلك الإجابة الرصينة،

من دون شك، قلت،

ما يبديه هو المدخر والبقية الباقية،

حصل عليها من سيد تعيس

ظل يطارده بسرعة ويطارده سريعا إعصار غير رحوم

وهكذا حتى أغنياته ظلت تلازمه ضجرا

حتى مراثي أمله ظلت تلازمه سوداوية وضجرا

بـ أبدا أبدا ليس بعد ذلك،

لكن الغراب ما يزال يحيل روحي الحزينة إلى ابتسامة"[1]

يظهر لنا من خلال هذا الحوار، الذي دار بين الشاعر وبين الغراب، اضطراب الشاعر وتوتره من هذا الضيف، الذي يجهل سبب مجيئه، كما يظهر ثبات الغراب، وكأن لمجيئه هدفا معينا يسعى له، وهو إثارة الشاعر وتجديد أحزانه، ويرمز الحوار في حد ذاته إلى حوار نفسي بين الشاعر وذاته ، بين عقله الواعي المدرك لغياب زوجته الأبدي، وبين لاوعيه الذي يتوهم الحضور الخيالي والسرابي لهذه الزوجة، وما الإجابات المتكررة التي يجيب بها الغراب (أبدا ليس بعد ذلك) إلا إجابات الواقع والعقل الواعي للشاعر الذي يؤكد له كل مرة، أن الماضي لا يعود أبدا.

وهكذا تستمر القصيدة بين مد وجذب، طرفا الصراع فيه هما عقل الشاعر وخياله، جسده ينشد الراحة بالاستكانة إلى الواقع والرضى به، وروحه تطارد ذكريات بعيدة، لعلها تنعم فيها بالهدوء والطمأنينة، حتى وإن كانت ذلك مجرد سراب زائل.

من خلال هذه القصيدة التي اكتفينا ببعض منها نظرا لطولها، نستشف من خلالها كيف بنى إدغار آلن بو الشاعر الرمزي قصيدته من بدايتها إلى نهايتها على الرمز، الذي شكل عمودها الفقري، ومفتاحها الذي لا يمكن قراءة القصيدة وفهم معانيها بدون تحليل دقيق لهذه الرموز.

5_1_2_ في الأدب الصوفي:

أما عند الصوفية فالرمز مذهبهم في الكلام، ولا يمكن أن تجد بيتا شعريا صوفيا واحدا خاليا من استعمال الرمز،فالظاهر من الأشياء لا معنى له، أما الباطن فهو الجوهر، الذي

[1] http://www.adab.com Edgar Allan Poe

يجب البحث عنه لاستكشاف تجلي الذات الإلهية، والألفاظ العادية لا تقوى على الغوص داخل الصور، لذلك كان الرمز السبيل الأنسب للتعبير عما يقع فيما وراء ظاهر الأشياء، فكان عماد أدب الصوفية، الذين يبحثون عن العالم الجميل الأبدي، الذي يقبع داخل النفس الإنسانية.والشعر الصوفي " اتخذ لنفسه تركيبة فكرية ولغوية لا نكاد نجد لها شبيها في الأساليب الأدبية والفلسفية الأخرى، فهو نتاج معقد تشترك فيه القدرات الواعية وغير الواعية، والفكر الديني مع الفكر الفلسفي، ويخضع لنسق تعبيري قوامه لغة اصطلاحية يراعيها كل أديب متصوف أو ناقد للأدب الصوفي"[1]

وكثيرا ما صرح الصوفيون باستعمالهم للرمز، لأسباب عدة أهمها نأي أدبهم على أن يكون في متناول العامة، وكذلك إحساسهم بضيق اللغة وعجزها على مجاراة الخيال الإنساني، ونتذكر هنا أبيات ابن الفارض التي يقول فيها :

"وَعنِّي بِالتَّلويحِ يَفهـــــمُ ذَائِقٌ غَنيٌّ عَنِ التَّصـريحِ لِلمُتعنِّتِ

بِها لَمْ يَبحْ مَن لَم يبحْ دَمهُ وَفي الإشارَةِ مَعنىً وَالعِبارةِ حدَّتِ"[2]

فأصحاب الذوق فقط من لهم أن يفهموا كلامه، والإشارة تكفيهم وتغني الشاعر على أن يبوح بما يمكن أن يبيح دمه من طرف من لا يفهمون لا ظاهر القول ولا باطنه.، كما أنه هنا يشير إلى أهمية الرمز في فتح مجالات الخيال والصور الذهنية، على عكس المعاني العادية التي تحدد المعنى وتحصره.

وَأسماءُ ذاتِي عَن صِفاتِ جَوانِحي جَوازا لأسرارٍ بِها الرُّوحُ سرَّتِ

رَموز كُنوز عَن مَعاني إشـــارَة بِمكنونِ ما تَخفَي السَّرائِرُ حفَّتِ"[3]

[1] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص 127.
[2] ابن الفارض، الديوان، ص 83.
[3] ابن الفارض، الديوان ، ص 97.

إن بحث الصوفي في عالم غير موجود في الواقع، جعلهم يقعون في إشكالية عدم وجود معادل لفظي لهذه الصور الذهنية، التي لا يمكن تناولها لذاتها، ويستعان بالرمز لاختراق هذه العوالم المحسوسة للوصول إلى عالم الأفكار اللامحسوسة، والتي تقبع داخل ذهن الشاعر، وتنشد في مجملها عالما مثاليا أفلاطونيا.ومن ذلك إشارة ابن عربي إلى منازل الوجود؛

"مَنازِلُ الكَونِ فِي الوُجودِ مَنـــــازِلٌ كُلُّــها رُموزُ

مَنــازِلُ لِلعقــولِ فيــها دَلائِـــلُ كُلُّــها تَجــوزُ

لمــا أتَى الطَّالِبون قَصدًا لِنَيلِ شَيءٍ بِذاكَ جــوزُوا

فَيَا عَبيـــدَ الكَيانِ حُوزوا هَذا الَّذي ساقَكُم وَجوزوا"[1]

ولنأخذ كمثال عن استعمال الرمز في الأدب الصوفي هذه الأشعار لابن الفارض، التي يقول فيها:

" أوميضُ بَرقٍ، بِالأبْيــرق، لاحَا أمْ، فِي رُبى نَجدٍ، أرى مِصباحَا

أمْ تِلكَ لَيلَى العَامِرِيَّةُ أسْفَــرَتْ لَيلا، فَصيَّرتِ المَساءَ صَبــاحَا

يَا راكِبَ الوَجناءِ، وَقيتَ الرَّدَى، إن جُبتَ حُزنًا، أوْ طَويتَ بِطاحَا

وَسَلكْت نعمانَ الأراكِ، فَعجْ إلى وادٍ، هُناكَ، عَهــــدتَ فِيــاحَا

فَبِأيمنِ العَلَميــنِ، مِن شَرقيــهِ، عَــــرِّج، وَأمَّ أرينَــــه الفَــوَّاحَا

وَإذا وَصلتَ إلى ثَنيَّاتِ اللِّــوى، فَانْشُدْ فُؤادًا، بِالأَبَيطحِ، طاحَــــا "[2]

يرمز ابن الفارض بهذه الأبيات إلى تجلي الذات الإلهية في عالم الأرواح؛ فليلى العامرية رمز لحضور الذات الإلهية في قلب العارف، وهي رمز لكل ما تفيضه على هذا القلب من

[1] محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الأول، ص 265.
[2] ابن الفارض، الديوان، ص 123.

معارف إلهية ونفحات روحانية من العالم العلوي، أما الليل فهو رمز للظلمات التي يعيشها الإنسان في عالمه السفلي ، هذه الظلمات لا يجلوها إلا نور الإله.أما الأبيطح فيرمز به إلى المقام الذاتي الجامع لكل الأسماء والصفات، فلا يمكن أن نفهم المعنى الذي أراده ابن الفارض، بل لا يمكن أن نفهم القصيدة بأي حال من الأحوال، دون فهم الرموز التي شفر بها هذا الشاعر الصوفي قصيدته.

واللغة الصوفية هي كم كبير من المصطلحات والرموز، التي اجتمع واتفق عليها أقطاب الصوفية المعروفين، وقد أصبحت هذه الرموز معروفة في معظمها، حتى أن لها كتبا وقواميس حفظت فيها، ولعل من أشهر الرموز المستعملة هي أسماء النساء اللواتي اشتهرت قصص حبهن عبر الشعر العذري في العصر الجاهلي، هذه الأسماء أصبحت رموزا متداولة بين المتصوفة للدلالة على الذات الإلهية، ومعروف أن المرآة في الشعر الصوفي هي رمز للذات الإلهية،فابن الفارض مثلا كان يفتتح قصائده بذكر بعض أسماء هؤلاء النساء، اللواتي يزرنه ليلا عندما يختلي كل محبوب بمحبوبته، فيرمز بذلك إلى عشقه للحضرة الإلهية، التي هي محبوبه، الذي يعشق ويتوق كلما هدأ الكون إلى أن يختلي به، فيفتتح هذه القصيدة بليلى وأنوارها التي تبدد ظلمات الإنسان، الذي تختاره لتفيض عليه نسماتها، وما هذه النسمات إلا فيض روحاني من نور الرحمن:

" هَلْ نارُ ليلى بَدتْ لَيلا بِذِي سَلَم أمْ بارقٌ لاحَ بِالزَّوراءِ فَالعَلَمِ "[1]

ويفتتح قصيدة أخرى بليلى أيضا كرمز للضياء والنور وزوال الحجب.

" أبَرقٌ، بَدا مِن جانِبِ الغورِ، لامِعٌ، آم ارْتفعتْ، عَن وَجهِ ليلى البَراقِعُ "[2]

وقد أشبع ابن الفارض هذه القصيدة بأسماء النساء المعروفات في عالم الحب، واستعملها كلها رموزا لتجلي الذات الإلهية، وفيضها لأنوارها؛

" أنارُ الغَضا ضَاءتْ، وَسَلمى بِذي الغَضا أمْ ابْتَسمتْ، عَمَّا حَكتْهُ، المَدامِعُ

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص 128.
[2] المصدر نفسه، ص 166.

أنَشرُ خُزامَى فـــاحَ، أمْ عُـــرفُ حَاجرٍ بِأمِّ القُرى، أمْ عِطرُ عَزَّة ضائِع

ألا لَيْـــتَ شِعرِي: هَلْ سُليـــمى مُقيـــمَةٌ بِـــوادِي الحِمى، حَيثُ المَتَيَّمُ وَالِـــعُ "[1]

وقد تكرر هذا الرمز في الأدب الصوفي، ولا يكاد يخلو شعر صوفي من استعمال رمز المرأة لتجلي الذات الإلهية، وديوان عفيف الدين التلمساني يكتظ بأسماء هؤلاء النساء؛

فأسماء رمز للذات الإلهية التي يحجب نورها على العامة، ولا تتكشف أنوارها، التي تروي ظمأ القلوب، إلا للعارفين وأصحاب الذوق.

" مَنَعتها الصِّفاتُ والأسماءُ أن تَرى دُونَ بُرقُعِ أسماءُ

قَد ضَلَلْنا بِشِعرِها وَهُو مِنها وَهدَتنَا بِها لَها الأضواءُ ! "[2]

ومنازل سلمى علمت العارف مذاهب الشوق والهوى:

" عَلى رَبعِ سلمى بِالعَقيقِ سَلام وَجادَ ثَراهُ أدمعٌ، وَغمامُ

مَنازلٌ لَولاهُنَّ ما عُرِفَ الهَوَى وَلا رَنَّحتنَا لَوعَةٌ، وَغَرامُ "[3]

والصوفي يرمز باسم المرأة إلى الذات الإلهية، لكنه في نفس الوقت يحمل هذا الاسم رموزا أخرى، هي في المجمل صفات لله سبحانه وتعالى؛ فليلى مثلا رمز للنور والضياء:

" هَذِه أنـــوارُ ليـلى قَـــدْ بَـدتْ فَلِسلبِ الرُّوحِ يا صَـاحُ تَهي

فَالفَـــتى مَـــنْ سَلبـــتهُ جُمـلةً إنَّما مَيِّتُ هَـواهَا ذاكَ حَـي "[4]

وسلمى رمز للفرح والابتسام:

" قِبابٌ بِالعَواصِمِ ذاتُ سَفحٍ لِسَلمَى دَائِمِ الدَّمعِ السَّفوحِ

تَبسَّمَ ثَغـرُها وَاللَّيْـلُ داجٍ فَنبَّهتِ النَّـدامَى لِلصَّبوحِ "[1]

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص 166.
[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص 31.
[3] المصدر نفسه ،ص 192.
[4] المصدر نفسه ، ص 268.

وأسماء رمز للماء الذي يروي عطش القلوب :

" مَنَعتْها الصِّفاتُ وَالأسماءُ أن ترى دُونَ بُرقعٍ أسماءُ

قَدْ ضَلَّلنا بِشعرِها وَهُوَ مِنها وَهَدَتْــنا بِها لَها الأضْــواءُ

كَيفَ بِتنَا مِنَ الظَّمأ نَتشاكى يا لِقَومي وَفي الرِّحالِ الماءُ "[2]

وهي أيضا رمز للحب والعشق والوله، وكثيرا ما يحب الشاعر الصوفي أن يرمز لروحه، وهي تصبو إلى العالم العلوي، وتتحد بالذات الإلهية، وتفنى في حضورها بأسماء العشاق العذريين؛

" بَدوتُ لَها في كلِّ صَبٍّ مُتيَّـم بِأيِّ بَديـعِ حُسنــهُ وَبَـــأيّـــة

وَليسُوا بِغيري فِي الهَوى، لتَقدّم علَيَّ، لِسبقٍ فــي اللَّيالِي القَديمةِ

وَما القَومُ غَيري فِي هَواها وَإنَّما ظَهرَتْ لَهُم لِلَّبسِ في كلِّ هَيئَةِ

فَفِي مَرَّة قَيسًا وَأُخـــــرى كَثيرا وَآونةً أبـــدو جَميـلَ بُثيـــنَةِ

تَجلَّيتُ فِيهم ظاهِرا، وَاحتجَبتُ با طِنا بِهم، فَاعجَب لِكشفِ بسُترةِ

وَهنَّ وَهم، لا وَهنَ وَهم مَظاهِر لَنا بِتجلَّيـــــنا بِحـــبٍّ وَنَظـرة

فَكلُّ فَتى حُبٍ أنا هو، وَهي حُـ ـبٌّ كلِّ فتى، وَالكلّ أسماء لُبسة "[3]

لقد استعرضنا القليل من استعمالات الرمز في الأدب الصوفي، ورأينا أن الرمز كان وسيلة هامة اشترك في استعمالها الرمزيون والصوفيون، لأسباب عدة أهمها: إحساسهم المشترك بعجز اللغة، وعدم قدرتها على مواكبة وترجمة الخيالات الإنسانية اللامحدودة، إضافة إلى أنهم -أي الرمزيون وكذا الصوفيون- يشتركون في أن مادة بحثهم هي بواطن الأشياء واللاوعي الإنساني، والرمز هنا هو الوسيلة الأنسب للتعبير عن عوالم ليست لها

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص 72.
[2] المصدر نفسه ، ص 31.
[3] ابن الفارض، الديوان، ص 71.

مصطلحات ومرادفات في اللغة العادية،ويضاف إلى هذا أن الصوفيين كما الرمزيين ينظرون بتعالي إلى باقي طبقات البشر، وأنهم يرون أدبهم رفيعا، لا يجب أن يكون في متناول العامة من الناس، وكان هذا سببا لتشفير هذا الأدب لحمايته من التطفل، وليبقى عصيا على الفهم إلا على أهله.

كل ما سبق قواسم مشتركة بين الأدب الرمزي والأدب الصوفي في سبب استعمالهما للرمز، ولكن هذا لا يمنع وجود نقاط اختلاف بين الأدبين لا بد من الإشارة إليها، وهي:

- ينطلق الرمزيون من اللغة العادية وينشئون منها الرموز، التي تعبر عن بواطن أفكارهم ومختلف انفعالاتهم وصراعاتهم النفسية، أي أن الرمز عندهم مرتبط أساسا بنمط التفكير، والحالات النفسية التي يعبرون عنها، أما اللغة والمفردات المستعملة فهي اللغة العادية، التي يعرفها عامة الناس، وهذا يعني أن التجربة الرمزية تختلف من أديب إلى آخر، وتبعا لذلك تختلف الرموز المستعملة بينهم،أما الصوفيون فقد لجئوا إلى إنشاء لغة خاصة بهم، استعملوها كرموز للتعبير عن مواجدهم ومختلف أحوالهم ومكاشفاتهم، وهذه اللغة معروفة ومشتركة لدى جميع المتصوفة، فإذا وجد الاختلاف بين الصوفيين فهو في حجم مجاهداتهم، أما اللغة الرمزية فهي نفسها، وهي معروفة، جمعت على أيدي أهلها في قواميس، يمكن العودة إليها من أجل فك هذه الرموز

- الرمزية في الأدب الرمزي هي رمزية موضوعية، أي أن الرمز عندهم كان على مستوى الموضوعات والحالات النفسية المعالجة، في حين أن الرمزية في الأدب الصوفي هي رمزية أسلوبية وموضوعية في نفس الوقت؛ فالتجربة الصوفية اعتمدت على الصور البيانية وكذا البديع والمجاز، للوصول إلى مستوى أعمق من الرمزية الموضوعية، التي تناولت فلسفاتهم عن الحب الإلهي وعن الإنسان والنفس، وعن الكون والوجود برمته.

5_2_ الغموض والتأويل:

5_2_1_ في الأدب الرمزي:

الغاية من الشعر ليست الفكرة الواضحة، ولا الشعور الواضح المحدد، ولكن غموض الأحاسيس القلبية وغسق المشاعر النفسية، والحالات المبهجة للروح الإنسانية، هي الدافع والملهم للنفس الشاعرة لأن تجود وتبدع، وتصنع من الغيبي والمبهم عالما محسوسا، يرى فيه البشر أنفسهم.

على هذا النمط من التفكير بنى الرمزيون أدبهم،فالغموض عندهم كان السمة المميزة، التي غلفت مختلف المعاني والموضوعات، التي خاضوا في التفكير فيها، كما كان الغموض أيضا على مستوى مشاعرهم وأحاسيسهم.كما اعتمدوا على الإيحاء والتأويل، فأفكارهم تفهم على حسب الإشارات التي ينثرونها في أدبهم، وعلى حسب كيفية تلقي القارئ لها ، في طريقة عشوائية وتلقائية لا يحدد مسارها إرادة الأديب " الإيحاء لا يخضع لنظام معين وفقا لإشارات الكاتب، يتحتم على القارئ التقيد بها، بل غالبا ما يبحث القارئ وحده، وتلقائيا عن معاني القصيدة وإيماءاتها، ضمن حركة داخلية يشترك فيها الفن الشعري لدى الشاعر، والذوق الأدبي لدى القارئ."[1]

بمبدأ الغموض يجب أن نقرأ الأدب الرمزي، وكمثال على هذا الأدب نتناول ديوان بودلير المعنون بـ(أزهار الشر)؛ فالغموض يبدأ مباشرة من عنوان الديوان، الذي يفتح على القارئ أبوابا من الأفكار الغامضة، التي لا يمكن فهمها إلا بمبدأ التأويل، الذي يحدد مقداره واتجاهه الإيحاءات التي ينثرها الكاتب في ديوانه، وعلى القارئ أن يمسك بطرف الخيط، وعليه أن بغوص في عمق التجربة النفسية، التي عاشها الكاتب، حتى يمكن له أن يستقبل هذه الأفكار بذات واعية.فقصيدته (شفق المساء) لا يمكن أن تقرأ على ظاهرها، ولا يمكن أن نستخف بأفكار الشاعر ونقول أن هدفه كان وصف طبقة من البشر، الذين ينشطون في المساء من رواد المخامر والملاهي والعاهرات، ثم يمر على المرضى فيعرض آلامهم، القصيدة تبدو غامضة، وأول سؤال يتبادر إلى الذهن بعد قراءتها، مالعلاقة بين رواد الليل وبين المرضى؟

[1] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص 35،36.

" وفي المساء يسمع هنا وهناك صفير المطابخ

وصراخ المسارح وصخـــــب الموسيــقى

وتمتـلئ مـــوائــد الضيوف بالعــاهـرات

ومن تواطئ معهن من النصابين واللصوص

ليستأنفوا عملهم بلا وازع من ضمير

فيدهمون برفق الصناديق والبيوت

ليؤمنوا عيشهم لبضعة أيام

ويوفروا لخليلاتهم الكساء

فاستغرقي يا نفسي في التأمل

في هذه اللحظة العصيبة

وأصمي أذنيك عن هذا الهدير

فهذه هي الساعة التي تشتد فيها آلام المرضى

لأن الليل المظلم يأخذ بخناقهم

فتنتهي أيامهم ويندفعون إلى الهوة المشتركة

بعد أن تمتلئ المشافي بآهاتهم

ولن يأتي أكثرهم لتناول الحساء اللذيذ

قرب النار إلى جانب من يحب

لأن الكثيرين لم يعرفوا مطلقا حلاوة الالتفاف حول الموقد

ولا حلاوة العيش الحقيقي "[1]

تفتح لنا هذه القصيدة عوالم نفسية، بخلجات متصارعة إلى حد الاحتدام، داخل نفس الشاعر، المساء هو بداية الليل ، وهو إشارة إلى المجهول، وكل ما هو مبهم من حقيقة الإنسان وماهية وجوده، القراءة البسيطة لحقيقة الحياة تمنح للجاهل فرصا متعددة للاستمتاع المرتبط أساسا بالجانب الغرائزي، الذي يظهره الشاعر من خلال تركيزه على ذكر موائد الأكل والخمور والعاهرات، كل هذه الشهوات التي تزداد حماسا تنشط خلال الليل، إنها محاولات للهروب في ليل بهيم، تنعدم فيه الرؤيا، ويصبح فيه الهروب غير مجد، ما دامت الطريق غير واضحة، إنها محاولات للهروب من مواجهة الأسئلة المصيرية، المحيلة على حقيقة الإنسان وماهية الوجود، فهذه النفس التي تدعي الاستمتاع وتنشده، هي في ذات الوقت تصرخ مستغيثة من الآلام، والليل المظلم يأخذ بخناقها، فكأن الجهل وعدم المعرفة الكونية، التي يتوق إليها الإنسان، تمنعه من التمتع بالحياة، بل المتعة في نظر الشاعر هي أن يعرف الإنسان حقيقة وماهية وجوده؛

" لأن الكثيرين لم يعرفوا مطلقا حلاوة الالتفاف حول الموقد

ولا حلاوة العيش الحقيقي "[2]

لقد كانت حياة بودلير قاسية، زواج أمه مرة ثانية حطم نفسه، وأحدث فيها شرخا عظيما لم يشفى منه أبدا، وحوله إلى شخص غير مبالي ولا مسؤول، ورمى به في عالم الخمور والمخدرات، وعاش إلى نهاية حياته صراعات نفسية مدمرة، هذه الصراعات هي التي أنشئت هذا الشعر العظيم الموسوم بالغموض والإبهام، فظاهره يبدو سطحيا لا مسؤول، لشخص لا يعنى بالأخلاق، بل أنه يستخف بها، ويتفنن في عرض ما هو منافي للآداب، حتى أن حكومة دولته قد منعت بعض قصائده منعا كليا من النشر والطباعة، لما فيها من استهتار بالمبادئ الإنسانية، لكن القراءة المتأنية دون أحكام مسبقة يمكن أن تفتح للقارئ آفاقا جديدة لقراءة أدب بودلير، وتفتح أمامه كما كبيرا من الصور والرؤى، التي احتدمت

[1] شارل بودلير، أزهار الشر، ص 85.
[2] المصدر نفسه ، ص 85.

في نفسه، وقدمت لنا بودلير بصورة مغايرة،وترجمت صراعات نفسية غارقة في ضبابية مبهمة.

"مادامت هذه النار تحرقنا في الصميم، فإننا نريد

أن نغوص في أغوار الهاوية: جحيما أو نعيما، ماهم؟

في اعماق المجهول لكي نتوصل إلى الجديد ! "[1]

إن الشاعر كإنسان يتوق إلى معرفة سر الوجود، هو يبحث عن الحقيقة، دون اللتفات إلى ثمنها، عندما يعرف المصير ويدركه، تنتهي الآلام وتنعدم، إذن الألم عند بودلير غير مرتبط بالجسد، وإنما الألم الحقيقي هو الإحساس بالضياع والعيش في سراب، وهذا التأويل تؤكده قصيدة العميان التي يقول فيها:

" تأمليهم يا نفسي إنهم حقا بشعون

كأنهم تماثيل لعرض الأزياء بالتخمين مضحكون

مخيفون كالسائرين في نومهم شاذون

لا يعرف إلى أين بحدقاتهم المظلمة يتوجهون

وكأن عيونهم التي خبت فيها الشعلة الإلهية تبقى مرتفعة إلى السماء كأنما للبعيد يتطلعون

لا أحد يراهم أبدا برؤوسهم المثقلة الحالمة

نحو الأرض ينحنون

ويجتازون هكذا الظلام اللامحدود "[2]

لا يقول الشاعر صراحة ما يريد، بدايات قصائده دائما غامضة مبهمة، وإلا ماذا سنقول عن هذا الكلام، هل هو استهتار وسخرية مقيتة من العميان، لكنه يعترف أن البصر نعمة

[1] جولة في أروقة الشعر الغربي، منتديات بوابة العرب، شارل بودلير
[2] شارل بودلير، أزهار الشر، ص 82.

من الإله (وكأن عيونهم التي خبت فيها الشعلة الإلهية)، إذن كيف يسخر منهم وهو يعترف أن ما خسروه ليس ملكهم ولا بإرادتهم، وكيف يمكن أن نقبل أن كلامه سخرية، وهو يعترف أيضا أن ما خسروه هو عطية الله، رغم أن ظاهر الكلام سخرية إلا أنه لم ينس أن يضمن هذا الكلام إشارات تأخذ القارئ نحو معان أخرى ، لقد نجح بودلير في أن يحثنا على التفكير وطرح الأسئلة، وبمواصلة القراءة تتضح أشياء أخرى؛

" بينما أنت تضحكين حولنا وتغنين وتصرخين

يستغرقك السرور حتى الشراسة

انظري إلي كيف أجر نفسي أنا أيضا

وبأكثر مما يفعلون ذهولا وأقول:

عن أي شيء يبحث في السماء

كل هؤلاء العميان "[1]

هناك إحساس دائم لدى الشاعر أن الإنسان في حالة هروب مستمر من الواقع، بل هو تجاهل لكل الأسئلة التي تطرح ولا نجد لها الإجابة، ووسيلة الهروب هي الغوص في سعادة مزعومة وسرابية

" بينما أنت تضحكين حولنا وتغنين وتصرخين

يستغرك السرور حتى الشراسة "[2]

لكن ذلك الهروب لا يخفي الحقيقة الظاهرة، الكل أعمى والكل لا يرى شيئا، إذن البصر الذي يمقت الشاعر غيابه ليس بصر العين، وإنما هو بصر العقل والقلب، الشاعر يمقت تلك الظلمات اللامتناهية التي يسبح فيها الإنسان، ويقابلها بالهروب بالغوص في ملذات زائفة، وهو إذ ينشد الخلاص من هذا الجهل لا يرى بصيص النور إلا في اتجاه واحد

[1] شارل بودلير، أزهار الشر ، ص 82.
[2] المصدر نفسه ، ص 82.

" عن أي شيء يبحث في السماء

كل هؤلاء العميان "[1].

وعلى الرغم من سلوكاته المنحرفة، وواقعه الذي يشهد على مدى انحرافه واستهتاره، إلا أنه يعاني في أعماق قلبه من توق شديد نحو معرفة الإله.

تعرضنا لبعض شعر بودلير على أساس كونه من أهم الشعراء الرمزيين، اتكأ أدبه بصورة كلية على مبدأ الغموض، لكن هذا الغموض لا يمت بصلة إلى ذلك الذي يستعمله بعض الأدباء من أجل التظاهر برفعة أدبهم وتميزه، دون أن يكون لذلك وجه من الصحة، أدب بودلير غامض لكن فك شفراته يحيلنا على أدب رفيع يحوي آلام البشر وتطلعاتهم، وصراعاتهم النفسية والفكرية، في محاولات جاهدة لفهم الوجود ومبدأ الخلق، ولم ينس بودلير نثر الإشارات الموحية في أدبه بالمعنى الحقيقي، الذي يريد من القارئ أن يصل إلى إدراكه. وعلينا نحن قبل أن نفهم أدبه، علينا أن نستوعب منطلقاته الفكرية والنفسية على السواء، لأننا سنجد الكثير من التناقض في شعره، كما سنلاحظ تعدد الموضوعات في القطعة الواحدة، لكن ذلك يعود إلى وضعيته الغير مستقرة في رؤيته للعالم، وفي نظرته إلى ذاته أيضا .

" فيا تغير حواسي كلها الذائبة في واحدة

إن أنفاسها تصنع الموسيقى

وإن صوتها يصنع العطور "[2]

هذا المقطع هو نهاية أحد أشهر قصائد بودلير (بكاملها أو كليا) ، واخترنا هذا المقطع لما فيه من إيحاءات لا متناهية، تحفز الذهن على التخيل والتفكير، عرضناه بهذه الصورة ووجدناه بترجمة أخرى لعلها أكثر دقة؛

" أيتها التحولات الصوفية

[1] شارل بودلير، أزهار الشر ، ص 82.
[2] المصدر نفسه ، ص 44

لكل أحاسيسي المنصهرة في إحساس واحد

إن لهاثها يبعث الموسيقى

كصوتها الذي يبعث العطر..."[1]

ينظر الشاعر بدهشة إلى ذلك الكم من الصراعات المتحولة داخله بنظرة صوفية، يقدس معها هذه التغيرات، التي تستحيل معها كل الأحاسيس وحدة واحدة، وتستقر في قرار تصبح فيه منبع الجمال، والألفاظ التي اختارها الشاعر شديدة الإيحاء، كاللفظ (التحولات) الذي يحث الذهن على التصور، وتنشأ عنه مجموعة من الصور الذهنية، التي تعدد المعاني تعدد هذه الصور، فكل قارئ سيفهم من هذا الكلام على حسب التصور، الذي استطاع الوصول إليه، وعلى حسب نوعية المشاعر التي استطاعت هذه الصور أن تثيرها فيه.

5_2_2_ في الأدب الصوفي:

الغموض في الأدب الصوفي مختلف وغامض في حد ذاته غموض التجربة الصوفية، المعتمدة أساسا على تجريد كل ما هو حسي وإلباسه طابع الغموض، كبداية لمحاولة تأويله بما يتناسب وأفكارهم، المتعلقة أساسا باللاوعي، البعيد كليا عن الواقع؛ فالصوفيون شأنهم شأن الرمزيين لا يعترفون بالواقع،لكنهم مضطرون للانطلاق منه للوصول إلى أعماق النفس البشرية، وتقرير حالاتها النفسية، التي يرون فيها أصل العالم ومنشأ الكون.وهم في هذه الرحلة يشتكون من ضعف اللغة وعجزها أمام مجاراة طموحاتهم وآمالهم، ما جعلهم يجرؤون على كسر هذه اللغة، وإحداث تغييرات كبيرة بها؛ بإنشاء لغة جديدة تكون قادرة على استيعاب تجاربهم، وترجمة مواجدهم ومجاهداتهم، فنشأ عن ذلك لغة معقدة مبهمة وموحية، حية تتجدد معانيها وتتعدد دلالاتها تعدد الصور الذهنية والأخيلة الصوفية.

لكن الغموض يصبح سلبيا لا معنى له إذا لم يعتمد على الإيحاء، فالتقرير المباشر للصور والعواطف يزيل عن المعاني رونقها، وعن المواجد ذوق الإحساس بها، خاصة أن الشاعر لا يعتمد الإيحاء للتعبير عن مشاعره فقط، بل أيضا لترجمة معاني فكرية وفلسفية

[1] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، ص 37.

عميقة، لذلك كان من أسباب الغموض خلق متعة الشوق إلى استكشاف بواطن الأمور، وهذا نفسه ما يعتمد عليه الرمزيون في غموض أدبهم " فمن الإسفاف في رأيهم أن نصور الشيء المادي بكامله، لأن تلوين الشيء كاملا ووضعه خالصا، لا تميز في القارئ معنى السحر العجيب والغرابة التي تتئمم الحلم، فعلى الشاعر أن لا يعرض الحقيقة لنور ساطع، بل أن يرفعها في شيء من الحلم، فتطلع شيئا فشيئا وقد أحدق بها ظل...(الأظلال) و(الحلم) يمسحان الواقع بعطر الجمال."[1]

والغموض في اللغة الصوفية ممهد لمبدأ التأويل، فالصوفيون كثيرا ما يبطنون أشعارهم بمعاني لا يصلح التصريح بها لما فيها من مخالفة قواعد وأنظمة أهل زمانهم، ولما فيها من معاني فلسفية وفكرية مغايرة لما هو معروف ومتعامل به، فيلجأ الشاعر للتلويح بمراده، وتضمين شعره إشارات تقود القارئ إلى المعاني الحقيقية، وقد استعمل الصوفيون أنفسهم مبدأ التأول في شرح وقراءة الآيات والأحاديث النبوية الشريفة، وفسروها بما يتوافق ومذهبهم الفكري، ورضوا لأدبهم أن يؤول ويفسر بنفس الطريقة،كما أن التأويل يعد نوعا من أنواع الحدس المعتمد على الذوق، وهو يسمح للقارئ أن يستعمل قدراته الذهنية للدخول في هذا العالم الروحاني، مما يجعل ذهنه وروحه في حالة تماس والتقاء مع روح الصوفي المتشبعة بالنفحات العرفانية والربانية.وقد أقر كبار الصوفية وصرحوا باعتمادهم مبدأ الغموض في أدبهم وإنكارهم لكل ما هو واضح وصريح.

يقول ابن الفارض:

"أشرتُ بِما تُعطِي العِبارةُ، وَالَّذي تُغطِّى فَقدْ أوضَحتُهُ بِلَطيفةٍ" [2]

واللطيفة في اللغة الصوفية هي " إشارة تلوح في الفهم وتلمع في الذهن ولا تسعها العبارة لدقة معناها"[3]

فالتأويل هو وسيلة الصوفية من أجل توضيح المعاني المغيبة خلف العبارات المبهمة

[1] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص82، 83.
[2] ابن الفارض، الديوان ، ص 92.
[3] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 932.

"وَأوضِح بِالتَّأويلِ مَا كانَ مشْكِلا عَليَّ بِعِلمٍ نَالَهُ بِالوصيِّةِ"[1]

فابن الفارض كغيره من الصوفية يلجئون إلى الإخفاء، ويتجنبون التصريح بمعانيهم وأفكارهم، وإنما تفهم أشعارهم بما يضمنونها من إشارات تضيء وترشد القارئ، الذي يجب أن يمتلك الحدس والذوق الكافيين لكي يتمكن من فهم هذه الإشارات، التي تغني عن التصريح، بل التصريح غير ممكن لعجز اللغة عن الوصول إلى أسرار ودقائق المعاني التي ينشدونها.

وينبغي الإشارة هنا إلى أن التأويل المقصود في العرف الصوفي مغاير تماما للمعنى الاصطلاحي المعروف للكلمة؛ فالتأويل في لسان العرب هو ما نقل على لسان " ابن الأثير: هو من آل الشيء يؤول إلى كذا أي رجع وصار إليه، والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل، لولاه ما ترك ظاهر اللفظ "[2] إذن التأويل هو العودة إلى أصل الشيء لفهم معناه والمغزى منه، إلا أن التأويل نحى منحى مغايرا مع الصوفيين، الذين استخدموه لفهم المعاني القرآنية وفقا لأفكارهم وأذواقهم المعتمدة على الحدس، أي أنهم يخضعون المعاني لتحليلاتهم الشخصية وفقا لمنظور لا يعتمد على القياس أو التحليل والاستنتاج، بل يعتمد تماما على موروثهم الفكري وكذا حالاتهم النفسية المتقلبة، ومهما كان النص الذي يخضع لتأويلهم، فهو في النهاية يصبح تابعا وخادما للفكر والمنظور الصوفي.

وقد حرص الصوفية على التأكيد على أن الغموض الذي يمتاز به أدبهم ليس غموضا مبتذلا، من أجل إضفاء طابع الرقي والعلو لهذا الأدب، والدليل على ذلك أنهم كانوا يحملون هذه الأشعار بإشارات وإيحاءات تقود نحو المعاني الخفية، لكن غالبا ما كان الإيحاء المستخدم في حد ذاته ملفوفا بالغموض والإبهام، ولا يعزون ذلك إلى غموض التجربة الصوفية، ولكن إلى قصر فهم القارئ، الذي يجب أن يتمتع بالحدس والذوق لولوج عالم المتصوفة الروحاني، فابن الفارض يخاطب القارئ بما يبدو أنه يستوعب دهشة المتلقي من كلامه، المترتبة أساسا على بعد هذا المتلقي عن مقام الكشف،وهو يسعى إلى أن يزيل هذه الدهشة بإثبات رؤيته بالحجج والبراهين، لكنه ومن أجل إزالة الحجب عن أفكاره الغامضة

[1] ابن الفارض، الديوان، ص 105.
[2] ابن منظور، لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ص 33.

فيما يتعلق بالإتحاد وتصيير شيئين ذاتا واحدة، وأن الذات الإلهية حلت فيه، وكلامه هو ما يجري على لسانه، يستشهد على ذلك بمن مست من الجن فتتكلم لغة غريبة هي في الأصل كلام الجني وليس كلامها.

"فَإنْ لَم يَجوِّز رُؤيَهُ اثنيـــن واحِدا حِجاكَ، ولم يُثبِــتْ لِبعدِ تَثبُّتِ

سَأجلو إشاراتٍ، عَليكَ ، خَفيّـــةٍ، بها كَعبــاراتٍ، لَديكَ، جَليَّــةِ

وَأُعرِبُ عَنها، مُغربا، حَيثُ لات حيـ ن لَبسٍ، بِتبياني سَماعٍ وَرؤيةِ

وَأُثبتُ بالبُرهانِ قَولِي، ضَارِبــا مِثالَ مُحقٍّ، وَالحَقيقَةُ عُمــدَتِي

بِمتبوعَةٍ، يُنبيكَ في الصَّرع غَيرُها عَلى فَمهَا فِي مَسّها حَيثُ جُنَّتِ

وَمِن لُغةٍ تَبدو بِغيـــــرِ لِسانِــها عَليه بَراهينُ الأدلَّةِ صَحَّـتِ "[1]

الشاعر يقر بأن ما يقوله هو رموز وإشارات غامضة، وهي تحتاج إلى الإيضاح حتى يقتنع بها القارئ، لذلك هو يسعى لفك ذلك الغموض، ليس بالتصريح ولكن بسرد بعض الحجج التي يراها مقنعة، فالمرأة التي بها مس من الجن "" تخبر في الصرع عن المغيبات وفي الحقيقة ذاك المخبر غيرها يتكلم على فمها وعلى لسانها في حال كونها ممسوسة الجن، وكذلك تنبئ عن لغة تظهر منها وهي غير لغتها وغير لسانها كما يظهر من العجمية لغة العرب "[2] فابن الفارض يستدل ويبرهن أن الغموض والإبهام الذي يلف كلامه هو في الحقيقة واضح لو أن القارئ يفهم لغته، فالنقص والخلل ليس في المعنى ولكنه في عدم إدراك القارئ وعدم درايته باللغة التي يتكلم بها الصوفي، أو إن شئت قلت بالمعارف الإلهية التي وهبت ومنحت للصوفي ولم تمنح للعامة من البشر، وبهذا المثال يقتنع ابن الفارض بأنه استطاع أن يثبت أن " براهين الأمور الواقعة دالة، فكما أن النفوس الجنية تستولي على النفوس الإنسانية وتتصرف في أبدانها، كذلك التصرف في الملك والملكوت

[1] ابن الفارض، الديوان ، ص67،68.

[2] داوود بن محمود بن محمد القيصري،شرح تائية ابن الفارض الكبرى ، اعتنى به وعلق عليه أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 2004،ص 57، 58.

وعوالم الغيب والجبروت فالله أولى أن يتصرف في عبده ويتكلم بلسانه بكلام يريد ويختار ويفعل على يديه ما يشاء من الأفعال والآثار"[1]

وللصوفيين قدرة عجيبة على التكلم بشكل غامض جدا، بل أنهم لا يسمحون تماما بالتصريح والمعاني المباشرة في أقوالهم، فالمباشرة في عرفهم دليل على السطحية والخواء، ولكنهم يدعمون ذلك الغموض بطلاسم مثيرة تبدو كأنها حجج، تحمل القارئ على محاولة الفهم، ويحس معها أن النقص فيه ، وعليه هو أن يرقى بمفاهيمه وأن يجاهد نفسه حتى يستطيع أن يرى الحقيقة الجلية، والتي عليه فقط أن يفتح عينيه ليراها أمامه ، هذه الحقيقة وإن كانت غريبة، مبررها عندهم الاتحاد القائم على جواز أن يتكلم الحق بلسان عبده ويتصرف في ملكه وملكوته على يده، فيتفطن منه الطالب على أنه إذا جاهد وارتاض يمكن أن تتبدل بشريته فتقوم عنه الصفات الإنسانية وتظهر فيه النعوت الربانية.

" وَفي العِلمِ حقًّا أنَّ مُبدي غَريبِ مَا سَمعتَ سِواهَا وَهِيَ فِي الحُسنِ أبدَتِ

فَلوْ وَاحِدًا أمسيتَ أصبحتَ وَاجِـدًا، مُنازَلةٌ مَا قُلتُـــــــهُ عَن حَقيـــــقَةٍ"[2]

فالغرابة أصلها البعد، وعدم المجاهدة للاقتراب الذي هو سبيل الاتحاد ومن ثم الفناء في الذات العليا، التي هي مطلب الصوفية وأملهم، الذي يريدون أن يتم لكل البشر فـ " مظهر هذا المعنى الغريب الذي سمعته منها شيء غيرها والحال أنها أظهرته في الحس... فلو أمسيت واحدا مجردا عن الشواغل الجسمانية والتعلقات الروحانية كما مر ذكره، لانفتحت عين بصيرتك، فتصبح واجدا بالذوق والوجدان في مقام المنازلة ما قلته من اتحاد الرب والعبد بفناء البشرية وبقاء الربوبية عن حقيقة ويقين، لا بداخلك فيه شبهة، ولا تحظر على قلبك منه ريبة، والمنازلة عبارة عن تداني العبد من ربه وتولي الحق لعبده، كأنهما يجتمعان في منزل واحد"[3] .

وكل الصوفية ينحون هذا المعنى، فهم يلجئون إلى إضفاء طابع الغموض على شعرهم، ليستأثروا بمحبوبهم لأنفسهم من جهة، ومن جهة أخرى إذا فاض الشوق ولم يستطيعوا

[1] المصدر نفسه ، ص 58.
[2] ابن الفارض، الديوان ، ص 68.
[3] داوود بن محمود بن محمد القيصري،شرح تائية ابن الفارض الكبرى ، ص 58.

تحمله فإنهم يلجئون إلى الإيحاء والإشارة، فيمررون بعض ذلك الحب وذلك الوله إلى المتلقي لأقوالهم، يقول عفيف الدين التلمساني :

"فَذلِكَ دَاعِي الله بالمَنهَجِ الَّذِي بِهِ صُورَةُ التَّكميلِ فِي كُلِّ مَذهَبِ

شَرِيعَة حَقٍّ حَق كلِّ شَرِيعَةٍ مُقامُ خُصوصٍ عَنْ عُمومٍ مُرتَّبِ

مُشارًا إلَيهِ صُورَةٌ مِن جِهاتِها جَميعًا وَمَعنَى مِن حَقائِقِ غُيَّـــبِ"[1]

فالإشارة عند العفيف هي فقط سبيل التوضيح، ولا مكان للتصريح في كلامه،ففي النهاية، دعوة الصوفية هي إلى الله تعالى، فيجب أن يرتفع مقام المتلقي، لذلك يعتمد التأويل عندهم على محاولة ربط العلاقة بين ذات المتلقي وبين النص الصوفي، الذي على المتلقي أن يلج داخله فيعيشه بقلبه وروحه حتى يسلم له هذا النص مفاتيحه، ويفتح له أبوابه الموصدة.

5_3_ تمجيد اللاوعي والغوص نحو الباطن:

5_3_1_ في الأدب الرمزي:

يتجه الأدب الرمزي بصورة كلية نحو رؤية العالم والكون بأكمله بمنظور فلسفي، قائم أساسا على نظرية المثل لأفلاطون، هذه النظرية تتجاوز العالم الحسي وتتجاهله، وتعتبره صورة مزيفة تخفي ورائها العالم الحقيقي أو عالم الماوراء، الذي جاء منه الإنسان وهو يتوق إليه دوما،" عالم المثل هي نظرية أتى بها الفيلسوف أفلاطون، ويعني بها عالم ما قبل العالم الحسي أو المادي، يكون فيه الإنسان على علم بجميع العلوم والخفايا، وعند ذهابه إلى العالم الحسي أي حينما يولد يكون قد نسي كل هاته العلوم، وما عليه إلا أن يتذكرها في العالم الحسي"[2]

إذن العالم الذي ندركه بحواسنا ما هو إلا صورة مزيفة، بل أكثر من ذلك هو صورة مشوهة مشوبة بالنقص والابتذال، ومليئة بالأخطاء، تمتاز بالحركة والتغيير الدائمين،

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 320.
[2] عالم المثل، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.https://ar.wikipedia.org/wiki/2014/08/25.

وتتعرض لأشكال وأنماط الفساد دوما، هذه الصورة المشوهة تقبع ورائها الحقيقة الدائمة والثابتة " العالم الوضعي في مادته التي تقع تحت حواسنا، ليس إلا صورة قابلة التبدل والتغير، صورة شاحبة لحقيقة خالدة ثابتة، أرفع وأمثل، وقد تكون هي وحدها الحقيقة الكائنة، والكون رسم مشوه"[1] هذه الحقيقة الكامنة هي الأفكار والمثل التي هي موضوعات الفكر الخالص، وهذه النظرة الأفلاطونية تنظر إلى العقل باعتباره عاجزا، وتثبت عجزه بكونه لا يدرك هذه الحقائق الكامنة، رغم أنها أكثر واقعية من الموضوعات الحسية، وهي التي تعطي لعالم الحس نوعا من المشروعية، وبدلا من العقل الموضوع المقيد بالعالم الحسي، فإن الفكر المجرد والخيال وحدهما لهما القدرة على إدراك هذا العالم الحقيقي، الذي يمثل جوهر الوجود.

هذه النظرة الأفلاطونية المحتقرة للعالم المادي والمحسوس، هي في الواقع لا تتجاهله بصورة تامة لأنها أصلا تنطلق منه للوصول إلى عالم الجوهر؛ فهي ترى أن العالم المادي هو الدال على عالم المثل الذي تنظر إليه على أنه هو المدلول، فهذا العالم المثالي متعالي محتجب عن الرؤية، لذلك لابد من الانطلاق من العالم المرئي عبر تجاوز الحواس والمادة والاحتكام إلى التأمل، فالعالم إذن مادة وجوهر،والصور الحسية في عالم المادة مختلفة متفرقة ومتعددة لكنها في عالم الحقيقة تتآلف وتتحد في جوهر واحد " والأشياء تختلف بحسب مظاهرها المادية، أما في الجوهر فإنها تتقارب وتتشابه لأن الجواهر الشئيبة قسم من الجوهر المجرد الأمثل، الذي نجمت عنه وانبثقت، فينبغي إذن أن ننفي المظاهر الخارجية الكونية ولا نعتبر وجودها إلا بقدر ما ينبعث منها الجوهر الصحيح"[2]

هذه النظرة تشبه إلى حد بعيد النظرة الصوفية للعالم والكون، فهي من جهة تؤمن بزيف عالم الحواس الذي ندركه بحواسنا وعقولنا، وتجاهد في الوصول إلى العالم الحقيقي عن طريق الذوق والحدس، متجاهلة أي دور للعقل في إدراك جواهر وحقائق الأشياء، لكنها من جهة أخرى لا تستطيع تجاوز وتجاهل العالم المادي بصورة كلية، لأنها تعتمد عليه وتنطلق منه، أي من الصور الحسية لإدراك العالم المنشود، فالعالم المنظور والمدرك بالحواس ليس

[1] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 74.
[2] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص 74.

عالما حقيقيا لكنه صورة طبعت عليها صورة العالم الحقيقي " إذن عالمنا ليس عالم حقيقي لكنه عالم مبصومة أو مطبوعة عليها فكرة الحقيقة، لذلك يقول أفلاطون إن معرفتنا عن الحقيقة هي كمعرفة الجالسين في الكهف أمام النار، ويرون ظلال أشخاص يمرون من خلفهم على جدار الكهف، لذلك العالم المادي هو غير كامل، بل هو عالم الأخطاء، عالم النقص، ولا يعود نقصه إلى عالم المثل أو الحقيقي"[1] وهذه النظرة هي نفسها عند الصوفية وعند الرمزيين.

هذه النظرة المتجاوزة للعالم المحسوس سواء عند الرمزيين أو عند المتصوفة تنظر إلى الإنسان نظرة مختلفة، فيها الكثير من التقديس للذات البشرية، التي هي عندهم مركز ومحور الكون، الذي ينبثق بكل ما فيه من هذه الذات، لا وجود للكون إلا بقدر ما تلتقي فيه ذواتنا الجوهر، فنحن لا نبصر الكون إلا من خلال ذواتنا. وكينونة الكون إلا بنا، وكل المظاهر الكونية المادية في الـ (cosmos) إن هي إلا رموز، فكل ما يظهر إنما هو رمز للحقيقة الحقة"[2].

والشاعر الرمزي في نزعته المثالية، يملأ روحه الظمأ والتعطش إلى الانطلاق والتحرر من قيود العالم المحسوس، وحدود الزمان والمكان، إلى عالم لا حدود فيه ولا زمان ولا مكان، لكنه في نزعته هذه يعيش صراعا داميا أليما بين ما تشتهيه نفسه، وما يستلذ به جسده، وبين ما تتوق إليه روحه التي تأبى أن ترضى بالعيش في هذا العالم المتدني البعيد عن عالمها الحقيقي، لذلك دائما ما نلمس في النص الرمزي الواحد هذا الصراع، حيث لا يخلو نص من التغلغل في الموضوعات الحسية، حتى أن الكثير من الأدب الرمزي يصنف على أنه لا أخلاقي وأنه شهواني يمجد ملذات الجسد المحرقة، وفي نفس النص لا بد أن نرى اندفاعا لا مشروط ولا محدود للأحلام والمخيلة، فتنقل القارئ فجأة من الحسي المادي إلى عوالم ما ورائية مجردة، وهذا ما يجعل النقاد يحكمون كثيرا على النص الرمزي بأنه يعاني تعدد الموضوعات وتداخلها بشكل يبدو غير منطقي؛ والشاعر الرمزي هنا شاعر صوفي، كلاهما يعاني هذا الصراع التي تتجاذبهما فيه أطراف ذاتيهما.

[1] ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.https://ar.wikipedia.org/wiki
[2] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 74.

الأدب الرمزي أدب استطاع أن ينظر إلى الكون نظرة تأملية استشف من خلالها وجود روابط خفية بين مظاهره، وتفاعل الذات البشرية مع هذه المظاهر المادية يحيل أيضا إلى تشابه ناجم عن اتحاد جواهر الأشياء وانبثاقها من جوهر واحد منبعث من المطلق واللامحدود " تلمس أعلام الرمزيين هذا التقارب في جواهر المظاهر المادية في الكون، ولما حصل تشابه في أنفسهم من جراء تفاعل الذات مع العالم الخارجي استنتجوا أن التشابه في النتائج حاصل تشابه في جواهر الأشياء العاملة. وجوهر الأشياء يعود إلى الجوهر الأتم، إلى المطلق أو المجهول أو اللانهاية"[1]

هذه الآلام التي تحرق نفس الشاعر الرمزي، الذي يقف بين عالمين متناقضين، يتجاذبان روحه ونفسه، كونا لديه ملكة الشعر التي غذاها هذا الصراع،وجعلها تنمو وتصل إلى نقاط بعيدة من القدرة على الإبداع والتصوير، الذي يعجز العقل الواعي على الوصول إليه، وجعلت من الشاعر الرمزي صوفيا في اعتماده على الكشف والذوق لاختراق الوعي الإنساني وملامسة اللاوعي " وفي هذه المشادة بين الواقع والمطلق، بين المادي والمعنوي، بين النسبي والشامل تأرجحت نفوسهم هاربة من الأول نازعة إلى الثاني حتى اتفق لها أن تبلغ أحيانا ضربا من الكشف الصوفي،وبلغ إنتاجهم مبلغ الصلاة"[2]

ويعزي النقاد هذا التقارب في المنظور الفلسفي للكون بين الصوفي والرمزي إلى البحث المستميت والسعي الحثيث نحو الجمال، فالفطرة البشرية جبلت على حب الجمال؛ لذلك يقضي الإنسان حياته وهو يبحث عنه في أرجاء الكون الفسيح.وكثيرا ما لا يرض ما في الأرض من جمال غريزة الإنسان فيبحث عنه في السماء، ويطلق العنان لمخيلته لتفتح له الآفاق، فينشأ في أحلامه ما تصنعه ذاته وترسمه من صور لا مجال للعقل لاستيعابها، يقنع بها نفسه أنها الحقيقة المطلقة المنشودة، ولطالما كانت هذه النزعة التي تأخذ أرواحهم إلى اللانهايات، كانت تبعدهم عن الواقع وتنفرهم منه، فيلجؤون إلى تعاطي الخمور والمخدرات،أو التمحور والالتفاف حول الذات، وهذا ما كان يفعله الصوفية عندما كانوا يحتسون كؤوس الخمر ويمجدونها، ويرون فيها صك العبور إلى عالم الحق.

[1] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص75.
[2] المرجع نفسه ، ص 75.

- **القارب السكران(رامبو):**

يعد رامبو من أكثر الشعراء تأثيرا على من بعده رغم قصر عمره، ويعزو النقاد تأثيره العظيم إلى قدرته الفائقة على إطلاق العنان للمخيلة للخروج من براثن العالم الدنيوي، لتكتشف وجودا يسمو فوق الطبيعة، لقد حمل عالم رامبو الغير واقعي والمضطرب الخلاص لمن بعده ممن يتوقون إلى التحرر من الواقع، لقد بحث في شعره عن الحقيقة المطلقة، حقيقة تسمو فوق الواقع، وعلى الرغم من أنه لم يستطع الوصول إليها، إلا أن كل أدبه كان رحلة بحث عن حقيقة الذات البشرية، وعن عالمها الحقيقي التي أتت منه وتصبو إليه.

لقد عرف رامبو بالمبصر العظيم، ويعود أصل التسمية إلى ما كتبه في رسائله التي شرح فيها أفكاره، والتي وضح فيها أن الشاعر ينبغي أن يجعل من نفسه رائيا أو مبصرا، أي على الأحلام أن تكون بوابته التي ينظر منها إلى الحقيقة، وهذا يعني تعطيل الحواس، أو على الأقل إحداث اضطراب فيها بتغيير نمط عملها، وهذا لا يعتمد على البعد عن الصور الحسية، بل على العكس فهو يدعو إلى الانغماس في التجارب الحسية والانطلاق منها لمعرفة الحقيقة الجوهرية الكامنة وراء الظواهر الخارجية، وفكرة الرؤيا أو الإبصار هي نزعة أفلاطونية تدعو الشاعر إلى أن يسلم نفسه لما سمي بجنون الإلهام.

إن الهدف من الشعر عند رامبو هو تخطي الواقع والوصول إلى المجهول، والذي سماه أيضا باللاواقعي، وكثيرا ما نلمس هذه الرغبة المحمومة من التحرر من الواقع في أشعاره، ويعتمد في ذلك على تفكيك الواقع وتحطيمه ليحوله فيما بعد إلى صور غير واقعية.

وينظر الشاعر إلى الأنا التجريبية على أنها غير صالحة للرؤيا، لأنها ليست من يقرر ويغير، بل هناك قوى تحل في الأعماق لها حق القرار، ومن خلالها يمكن أن ننظر إلى المجهول، وهذه في الحقيقة رؤيا صوفية بحتة، فالأنا الدنيا تنتصر للذات العليا والإلهام الإلهي الذي يحل فيها، فتنبعث الأنا من الأعماق بقوة إلهية لتستكشف المجهول، وتصل إلى ما وراء الأشياء، لكن هذا التحرر لا بد أن يسبقه جهد من الذات البشرية التي عليها أن تندفع نحو الذات الإنسانية الواقعية التي يعرفها البشر بمقاييس هذا العالم المحسوس، والتي

ينظر إليها رامبو على أنها مسخ وحقيقة مزيفة، وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى نظرة الرمزيين المبنية أساسا على الانطلاق من العالم المحسوس لاستكشاف العالم الحقيقي.

هذا الأدب الذي يتولد من جهود جبارة وشاقة، سيصبح لغة جديدة تمتزج فيها المتناقضات، فتحمل على الانتشاء بالقدر الذي تحمل على النفور، وتسبر أغوار الأعماق لتطفو فجأة على السطح، تعتمد بشكل كلي على الانفعال والموسيقى، فيغني الفسفور، وتخضب السماء، ويستوي القبيح والجميل، النظيف والعفن.

وتعد قصيدة القارب السكران لصاحبها آرثر رامبو من أجمل القصائد الرمزية، التي أطلق فيها العنان للخيال عبر الأحلام لولوج عوالم مثيرة، تستفز اللاوعي الإنساني، وتحثه على الاستيقاظ لاحتلال مكانته المناسبة.

لقد عدت هذه القصيدة سفرا خياليا وبابا صوريا فتحه رامبو في الزمن، أطل منه على معالم زمنية أخرى، انطلق فيها من واقعه المعاش، الذي مثله بقارب يسري في نهر أمريكي، ثم فجأة تتلاشى حدود الزمان والمكان، وينتفض الشاعر ليجد نفسه بما صورت له أحلامه وأبدع له خياله من عوالم جديدة، شكلت مشاهد رهيبة، تدفقت من خلالها صور ذهنية خرافية من أرخبيل انكفئ على نفسه، وشواطئ لم ترها عين بشر، ومخلوقات عجيبة لم تعرفها مذكرة الإنسان في أي عصر من العصور.

" بينما أنزل أنهارا واجمة

لم أعد أحس بي مقطورا من لدن ساحبي الحبال

كان هنود حمر صارخون قد اتخذهم أهدافا

بعدما سمروهم عراة على الأعمدة الملونة

لم أعد مهموما بالفلاحين،

وأنا أنقل قمحا فلامنديا أو قطنا إنجليزيا.

عندما انتهت وساحبي تلك الضوضاء

تركتني الأنهار أنحدر حيث أردت"[1]

لا تمت هذه القصيدة بأي صلة للواقع، والقارئ معها يواجه خيالا جبارا محموما، يجبره على أن يذهب معه بعيدا في عالم اللاوعي، حيث تتلاشى معالم الحقيقة بمقاييس العالم المحسوس، فالشاعر منذ البداية يبطل فعل الحواس، فالأنهار الواجمة هي أنهار عديمة التأثر ولا تحس، ينطلق الشاعر معها من واقع محدود ليفنى في أفق لا محدود.تعطل الحواس فتنفتح أمامه البصيرة الجبارة التي يلج بها عالما ليس عالمنا " في القصيدة كما يتبين شيء من عدم الاتزان العقلي وبعد عن الترابط الصوري، فكأنما الحواس فقدت إمكاناتها، أو أنها أقلعت بإمكانات عجيبة، وابتلعتها البصيرة الجبارة فانبلج أمامها عالم ليس من عالمنا إلا ببداياته "[2]

تبدأ القصيدة بقارب كبير يسري في أنهار واجمة، هذا القارب يحمل على متنه جميع الأحداث، واتجاه حركة القصيدة بمجملها يجعل القارئ يفهم أن هذا القارب هو الإنسان في رحلة حياته، التي يتوق في كل لحظة فيها إلى اختراق هذه المجاهيل التي تلف مصيره،فتتدفق في مخيلة الشاعر صور ذهنية غريبة بعيدة عن الواقع، وكلما ازدادت هذه الصور غرابة ازدادت حسية، وهذا يذكرنا بعجز الرمزيين عن البعد التام عن العالم المحسوس، فرغم أنهم يرونه عالما مزيفا، إلا أنهم ينطلقون منه للوصول إلى عالم الحقيقة المطلقة، وهذا أيضا معتقد وفكر صوفي ينكر العالم المحسوس لكنه يبدأ سفره منه.

ينطلق القارب السكران انطلاقة ثابتة، وهو ينزلق بهدوء مع النهر،لكن سرعته بعد ذلك تضطرب بين ضعف وشدة، وهو يبطئ سرعته من أجل أن يندفع بقوة أكبر وأعنف، إلى أن يصل إلى حدود الانفجار الكلي.

تبدأ الرحلة بهدوء نسبي؛ فالشاعر يشير منذ البداية إلى أن القارب لفظ ملاحيه على الشاطئ، ولم يكترث بموتهم عندما أبيدوا إبادة جماعية وبكل فضاعة على يد الهنود الحمر،

[1] آرثر رامبو، الآثار الشعرية، ص 350، 351.
[2] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 52.

لكن القارب يواصل رحلته دون الالتفات إلى فضاعة ما حدث، ويجعل الشاعر من نفسه ومن القارب ذاتا واحدة ، تبدأ في البداية مختارة في الانحدار مع مجرى النهر.

"عندما انتهت وساحبي تلك الضوضاء

تركتني الأنهار أنحدر حيث أردت"[1]

وفجأة يتحول الهدوء إلى حركة سريعة، ويدخل القارب الذي هو نفسه الإنسان في رقصة هستيرية تقوده إلى بلدان عديدة.

"الشتاء الماضي، في تلاطم الأمواج الغاضب

ركضت أكثر صمما من أدمغة الأطفال

إن أشباه الجزر العائمة لم تشهد قط ما هو أكثر انتصارا من فوضاي

باركت العاصفة يقضاتي البحرية،

وبأكثر خفة من فلينة رقصت على الأمواج

التي تدعى مدحرجات الضحايا،الأزلية،

طيلة عشر ليال، دون أن آسف على مقلة الفوانيس البلهاء !

اخترق الماء الأخضر هيكلي الصنوبري

بألطف مما يفعل التفاح الناضج في فم الصغار،

ومن لطخ النبيذ الأزرق ومن القيء

نظفني، مفرقا الدفة والمرساة"[2]

[1] آرثر رامبو، الآثار الشعرية، ص 351.
[2] آرثر رامبو، الآثار الشعرية، ص352،351.

والعاصفة هي ذلك الكم الهائل من هذه الصور الذهنية الخيالية، التي تتدفق على ذهن الشاعر، وإن كان هذا التدفق هائلا مفاجئا، إلا أنه يوافق رغبات الشاعر الدفينة في سكرته وابتعاده عن الواقع، وتوقه إلى أن يعيش بسكرته صحوا حقيقيا.

ويستمر القارب في الرقص في الليالي الخضراء، ضمن العفن والأخطار، وتحت شعار الموت، وتندفع في ذهنه صور خرافية في حركة سريعة متتالية دونما انتظام، فالفسفور الذي يغني يندفع إيقاعه في الأثير، فيخضب السماء ويحدث فيها ثقوبا حمراء.

"مذ ذاك استحممت في قصيدة البحر اللبنية

المنقوعة بالكواكب، والتي كانت تلتهم اللازورد الأخضر

هناك حيث ينزل أحيانا في تطويف شاحب

غريق مستغرق الفكر مجذوب

هناك حيث تتخمر ألوان الحب الصهباء المريرة

الأكثر لذعا من الكحول والأوسع مدى من قياثرنا

وتخضب على حين غرة درجات الزرقة

في إيقاعات بطاء، وهذيان يتعالى في وهج النهار

أعرف السموات المتفجرة بروقا وخراطيم الماء

والأمواج المرتدة والتيارات: أعرف المساء

والفجر الطائر كمثل سرب يمامات

ورأيت أحيانا ما حسب البشر أنهم رأوه !

رأيت الشمس الواطئة تبقعها ارتجافات قدسية

وهي تنير خثرا بنفسجية مديدة

وكما يفعل ممثلو المآسي القديمة

تدحرج الأمواج في البعيد ارتجاجاتها النوافذية !

حلمت بالليل الأخضر المنبهر الثلج

كمثل قبلة تصاعد الهوينى في أعين البحار

حلمت بجريان الأنساغ العجيبة

وباليقظة الصفراء- الزرقاء يقظة الفسفورات المغنية !"[1]

من العسير على القارئ مهما كانت مكاسبه المعرفية، أو حتى قدرته على الكشف والحدس، أن يستوعب كم هذه الصور المختلطة والمتناقضة،ولعل معناها كامن في اضطرابها، الذي نشأ عن خيال خصب منفعل ومحموم،يتسارع فيه إنتاج الصور التي تبدو معبرة عن نفس إنسانية متألمة، مضطربة ومنفعلة، تتوق إلى الاستقرار، ولا مجال إلى ذلك إلا بالوصول إلى الحقيقة الكاملة، التي يبدو أنها تحتاج إلى الانفجار،انطلاق من الأعماق وعودة إليها، هي رحلة مستمرة من أجل كشف الحجب.

تستمر هذه الصور الذهنية في التدفق، لا معنى فيها للألوان، لا فرق بين عفن ونظيف، ولا حسن أو سيء، هذه الذات الحالمة تدرك أن اختراق هذا الباب الصوري والولوج إلى العالم الآخر لابد أن يتم معه إبطال جميع القوانين الوضعية، التي تحكم الطبيعة الواقعة.

"شهورا وأنا اتبع الموج يداهم صخور الشواطئ،

كمثل قطيع أبقار هستيرية

دون أن أفكر بأن الأقدام الوضاءة أقدام المريمات

ستقدر أن تدفع خطم الاقيانوسات المختنقة !"[2]

[1] آرثر رامبو، الآثار الشعرية، ص352،353.
[2] آرثر رامبو، الآثار الشعرية، ص 353.

ويستمر في سرد الأخيلة الغريبة، التي تتلاشى فيها أي حدود بين الأشياء، تختلط الروائح والألوان والصفات، وتتراسل الحواس لتوحد الإحساس، فيتساوى الجليد مع النار وتتساوى القوى، بل وتنقلب حتى تعلن القطيع مع كل ما هو منطقي وطبيعي يتقبله العقل، ومع هذا التدفق لهذه الصور يستمر القارب الثمل، الذي هو الشاعر نفسه في السريان مع مجرى النهر، باحثا عن المستقر،

"رأيت البرك الشاسعة تتخمر شباكا

يتعفن فيها وسط قضبان الأسل، ليقياتان بأكمله !

وانهيارات مياه وسط الرخو البحري،

والأقاصي تتداعى صوب الهاوية كمثل شلالات،

رأيت مفازات جليد وشموسا فظة، أمواجا صدفية وسموات من الجمر !

جنوحات مخيفة في غور خلجان بنية،

حيث تسقط من الأشجار الملتوية أفاعي عملاقة

يلتهمها البق وتكتنفها عطور سوداء !"[1]

ويقر الشاعر الذي رأى في القارب الذي تتقاذفه الأمواج صورة طبق الأصل للإنسان، الذي يعاني الضياع في عالم لا يرى بينه وبين نفسه أي صلة، تتقاذفه قوى غريبة، إرادته مسلوبة، فهو لم يستطع التعرف على ذاته التي يرى فيها إجابات لأسئلته الوجودية، يتوق للفناء في ذالك العالم الماورائي المبهم، الذي يحس أنه جاء منه، ولا سبيل إلى ذلك إلا بإطلاق العنان للخيال، الذي يشعر أنه الرابط الوحيد بينه وبين عالمه الحقيقي.

"والحال فإنني، أنا المركب الضائع تحت شعر الخلجان،

والذي قذف به الإعصار في أثير لا طائر فيه،

[1] آرثر رامبو، الآثار الشعرية ، ص 354.

أنا الذي ما كانت المينوتورات ولا بوارج الهانس

لتقدر أن تلتقط هيكلي الثمل بالماء،

أنا الحر، من يتصاعد منه الدخان وتعلوه سحائب ضباب بنفسجي،

انأ الذي كنت أثقب السماء المتأججة كمن يثقب جدارا،

حاملا كمثل مربى لذيذ للشعراء اللطفاء

أشنات شمسية ونفايات لازورد؛"[1]

طالما حلم الشاعر بالعيش في باريس، وهو القادم من الأرياف، نظر إلى أوروبا على أنها السحر في حد ذاته، لكنه عندما اكتشف رحابة البحار، التي رسمتها مخيلته الخصبة، سرعان ما أحس بضيق أوروبا كلها، وأحس بالكون كله يجيش داخل صدره.

"أنا الذي كنت أرتجف لإحساسي من على بعد خمسين فرسخا بنشيج

البهموتات المغتلمة والدوامات السميكة

أنا المتعقب الأزلي للثباتات الزرقاء

ها أنا أتحسر على أوروبا ذات الحواجز العتيقة !

رأيت أرخبيلات كواكبية وجزرا

سمواتها الهاذية مفتوحة للمبحر المطوف

أفي هذه الليالي التي لا قرار لها تنام وتقيم منفاك

مليون طائر ذهبي، أنت ياعنفوان المستقبل؟"[2]

[1] المصدر نفسه ، ص355، 356.
[2] آرثر رامبو، الآثار الشعرية ، ص356، 357.

ويعلن الشاعر صراحة، والصراحة عند الرمزيين لا تبلغ إلا بقليل من الإيحاء، يعلن الشاعر أن عشقه سبب سكره، بل إنه ثمل حبا وولها لمعرفة الحقيقة وما وراء هذا العالم.

"لكن صحيح أني أفرطت في البكاء، إن الأسحار لمؤسفة

فضيع كل قمر، ومريرة كل شمس،

الحب اللاذع نفخني بخدر مسكر

حبذا لو تفجرت عارضتي ! حبذا لو مضيت إلى البحر !"[1]

ومع الإحساس بقرب النهاية، تتراءى للشاعر أحلام صغيرة وجميلة ،لطفل يلهو في أريج المساء على شط مستنقع، لكن لا جدوى من هذا الحلم، الذي سيبقى حلما، فالقارب استنشق ما هو أكبر من أوروبا، التي تمثل الواقع والمحدود، أستنشق هواء آخر نقيا، استشفه من رحابة البحار والخلجان والنجوم، وينتهي القارب بأن يتحطم على صخور اللامحدود.

لقد استطاع الشاعر من خلال هذه القصيدة التي أحدثت تطورا ونقلة نوعية في الأدب الرمزي الغربي، استطاع الشاعر أن يبني الموضوع لا من خلال اللغة والتراكيب المستعملة، ولكن من خلال كم الصور الذهنية المنبثقة والمندفعة من بداية القصيدة إلى نهايتها، بحيث لو نظر إلى القصيدة من خلال اللغة فقط، لوجدنا أنفسنا أمام فوضى ومجموعة جمل وتراكيب لا صلة بينها، بحيث تستطيع التقديم أو التأخير ، أو حذف جمل، دون أن يكون لذلك تأثير عليها، وسنجد أنفسنا أمام كم هائل من المتناقضات، التي لا يفهم من ورائها شيء، ولا يمكن التوحيد بينها من الناحية الواقعية والموضوعية، أما التصورات المتخيلة، فكأنها انفجارات تحدث داخل كل بيت وداخل كل قطعة، يوحدها اتجاه الحركة العام داخل القصيدة، هذا الاتجاه يحدد معالمه ثلاثة عناصر يدور حولها موضوع القصيدة وهي: الاندفاع والتمرد، الانطلاق نحو اللامتناهي واللامحدود، هدوء النهاية بعد التحطم الكامل، هذه العناصر الثلاث تميز كامل شعر رامبو، تترجم علاقته بالواقع الذي تمرد عليه

[1] المصدر نفسه ، ص 357.

في كل أدبه، هذا التمرد لم يكن بالتجاهل، بل إن الشاعر عمد في كثير من الأحيان إلى تحطيم هذا الواقع من خلال منهج الغموض الذي التزم به، وشوه من خلاله كل صورة واقعية، ثم انطلق إلى الآفاق الشاسعة اللامتناهية، وسيلته في ذلك خيال خصب لا محدود، أما الهدوء المتعب الذي تختم به القصيدة فيدل على الإحساس بالعجز لدى الشاعر من الوصول إلى هذه الحقيقة، التي وإن أدرك وجودها إلا أنها عصية على الوصول إليها.وهذه نقطة اختلاف هامة ما بين الأدبين الرمزي والصوفي، فهذا الأخير في بحثه الدائم عن الحقيقة لا يعلن فشل البلوغ، بل حلاوة الوصول وكشف الحجب.إذن كلا الأدبين يؤمن بزيف الواقع، ويصبو إلى العالم الحقيقي الذي يعجز العقل عن إدراكه، وكلاهما يرى في الذوق والحدث المغذى بالخيال طريق الوصول إلى الحقيقة،لكن الصوفية يعلنون بلوغ النهاية والفناء، في حين أن الرمزيين يقرون بالعجز أمام إدراك ما وراء الحجب.

5_3_2_ في الأدب الصوفي:

تنزع التجربة الصوفية في موضوعها وكذا أهدافها إلى ما وراء الصورة الظاهرة لهذا العالم، وهذا ما يجعلها على توافق نسبي مع الفلسفات العالمية،وعلى رأسها نظرية المثل لأفلاطون، التي تربط بين القيمة الجمالية والحقيقة المثالية، هذه الأخيرة تكون مقياسا لكل وضع شيئي أو فعلي في العالم الطبيعي، والحقيقة المثالية عند المتصوفة نجدها ماثلة في آراءهم حول حقيقة الكون، أو ما يسمى بالوجود المطلق، فالصوفية يعتقدون أن ثمة حقيقة واحدة تتمثل في وجود الله، هذا الوجود الذي ليست له صلة بأي وجود آخر في هذا الكون، بل إن كل ما يبدو موجودا في هذا العالم هو في الحقيقة تعين أو انعكاس لوجود الحق، الذي هو الحقيقة الوحيدة، معنى ذلك أن العالم الذي نراه ليس موجودا، فهو سراب زائف، لكنه يبدو ويصبح موجودا عندما تتعين الذات الإلهية في عناصره وموجوداته، كما أنه لا يمكن إدراك هذا الوجود المطلق إلا بالتخلي عن كل ما هو حسي وملموس، والصوفية من خلال ممارساتهم ومجاهداتهم إنما يصبون إلى الغيبة عن هذا العالم، الذي ما هو إلا صورة انعكست فيها الحقيقة الواحدة، ويتوقون إلى العالم الحقيقي، الذي يرون أن كشف الحجب عنه يمكن أن يتم لفئات معينة بعد التدرج في أحوال ومقامات عديدة.

ومعروف أن شيخ الصوفية الأكبر محي الدين بن عربي قد اتكأ في نظريته القائلة بالوجود وبوحدة الوجود على الفلسفة الأفلاطونية، وابن عربي في مذهبه يرى أنه لا وجود لشيء سوى وجود الله الذي يعتبره المجود المطلق،وكل ما في الطبيعة هو تعينات للذات الإلهية التي يعجز العقل عن إدراكها، فالصوفيون كما الرمزيون يرون أن العقل عاجز عن إدراك ما وراء هذا العالم، والذي هو الحقيقة المطلقة، ويستعينون بالذوق والحدس لرفع الحجب، "العقل عاجز لا يدل إلا على عاجز مثله"[1] ومعرفة الله عندهم لا تكون عن طريقه بل عن طريق الأسماء والصفات المتجلية في الكون " ولكن ثنائية الحق، ثنائية موهومة زائفة لأنها من أحكام العقل والنظر والحسن، والعقل لا يقوى على إدراك الوحدة الشاملة، ولا يستطيع إلا أن يدرك التعدد والتكثر"[2]

إن إدراك العالم الحقيقي المتمثل في الذات الإلهية لا يتأتى إلا عبر استبعاد العقل، وكما للذوق والحدس دور في عملية الكشف، كذلك للخيال دور هام في الوصول إلى ما وراء هذا العالم، يعبر عن هذه النظرة المحتقرة للعقل والممجدة للحدس والخيال قول عفيف الدين التلمساني:

"وَمَتى قَطعْتَ الحُسْنَ عَنكَ بِخَلوَةٍ فَجلا مَحاسِنُهُ الخَيالُ المُهلكُ

فَدعْ اخْتِلاكَ واجْتِلاكَ، واعْتــصِمْ بِجَنابِ أُستـــــاذٍ به تَتمسَّكُ

أُستـــــادُ هذا الشَّأن يُهتَــكُ دونَـــهُ سِترُ العُقول وَسترُهُ لا يهلِكُ"[3]

فالعقل عند العفيف ليس فقط عاجز عن إدراك الوجود المطلق، بل إنه حاجز أمام محاولات النفس الإنسانية التواصل مع عالمها، فالعقل عند العفيف ستر، والستر عند الصوفية هو " كل ما يسترك عما يفنيك"[4].

5_4 _ الحــروف:

[1] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص876.
[2] ابن عربي، فصوص الحكم، ص79.
[3] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 162.
[4] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 790.

5_4_1_ في الأدب الرمزي:

أخذ الحرف حيزا كبيرا من الاهتمام في الأدب الرمزي، باعتباره شكلا من أشكال التعبير الحديث، وحمِّل من المعاني ما رأوا أن اللغة غير قادرة على حمله، أي أن الحروف أصبحت في الأدب الرمزي عموما وفي الشعر خصوصا أداة مناسبة للرمز، تستوعب الخطاب اللاواعي والباطن للأدب الرمزي، على هذا النحو وظف الحرف كأداة تعكس بنية العالم وفق رؤية معرفية رمزية، تحاكي النظرة الرمزية للصور والأشياء، وأشهر الرمزيين الذين وظفوا الحرف وفق هذه الرؤيا الأديب الفرنسي الشهير آرثر رامبو، الذي اكتشف بعبقريته المعهودة علاقات بين الألوان والحروف، أو ما يعرف بنظرية السمع الملون وهي باب من أبواب نظرية العلاقات لبودلير، والتي سبقت الإشارة إليها، لكن بودلير وبنوع من الغرابة، استطاع أن يفصل ويزيد في هذا الباب بشكل غير مفهوم الحرف وحجم دلالاته في الأدب الرمزي، الشيء الذي جعل الكثير من الأدباء الرمزيين الذين جاؤوا بعده ينحون منحاه ويتجهون بشكل خاص نحو الحرف كأداة فعالة للتعبير عن الرؤى الغيبية في المذهب الرمزي، وقد أشار رامبو لرؤيته فيما يخص الحروف في كتابه فصل في الجحيم في النص المعنون بكيمياء الكلمة حيث قال: " واخترعت ألوانا للحروف المتحركة ! - فالألف سوداء، والواو زرقاء، والباء حمراء - وسويت أشكال الحروف الصائتة وحركتها، وبإيقاعات غريزية تباهيت بابتكار لغة شعرية ستصبح يوما في متناول جميع الحواس"[1]

إذن استطاع رامبو أن يحدث نوعا من التمازج بين الأصوات والألوان، مما يعني أنه مزج وجمع بين وظائف الحواس المختلفة، وجعلها في بوتقة واحدة، وجعل لها القدرة على التعبير عن أحاسيسه وحالاته النفسية المعقدة، بشكل جديد مغاير لما كانت الحواس تستطيع ترجمته من قبل، وتجدر الإشارة هنا أن عملية المزج بين الحواس والتي تنشأ عن طريقة مزج الألوان بالأصوات تختلف من شخص إلى آخر باختلاف ظروفه النفسية، التي تنشأ نوعا آخر من العلاقات.

[1] آرثر رامبو، فصل في الجحيم، ترجمة رمسيس يونان، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية 1998، ص43.

وقد أنتج رامبو قصيدة شهيرة عبرت عن رؤيته الخاصة في مزج الألوان بالأصوات، وهي قصيدة حروف العلة، أو ما يسمى أيضا بالحروف الصوتية، وقد أشرنا إليها سابقا،

" A سوداء بيضاء، I حمراء، U خضراء، O زرقاء، : يا حروف علة.

سأقول ذات يوم ولاداتك الكامنة :

A هي البطن الأسود لذبابات ألقة

تطن حول نتانات فضيعة،

خلجان من الظلال، E نقاوة الأبخرة والخيام،

رماح المجالد الشموس، ملوك بيض، ارتعاشات خيميات؛

I أنسجة أرجوانية، دم منفوث، ضحك شفاه جميلة،

في الغضب او السكر التائب؛

U دوائر، ارتجاجات إلهية لبحار خضر،

سلام المراعي الملأى بالحيوانات، سلام التجاعيد،

التي تطبعها الخيمياء على الجباه المجتهدة العظيمة؛

O بوق عملاق مترع بصرير شائق،

سكونات تعبرها عوالم وملائكة:

O هي الأميغا ، شعاع عينيه البنفسجي !"[1]

وقد عدنا للحديث عن هذه القصيدة لتناولها من جانب آخر، إن الألوان التي نسبها رامبو لهذه الحروف شخصية ناجمة عن حالات نفسية تفاعلية خضع لها الشاعر وفق خيالاته الخاصة، فلون الحرف (A) باللون الأسود، لأنه ربطه في خياله ببريق أجنحة الذباب وهي

[1] آرثر رامبو، الآثار الشعرية، ص 297،298.

تطن فوق النتانات الفضيعة، أما الحرف (E) فرآه في نقاوة الأبخرة، وفي الملوك المتشحين بالبياض، وفي زهور بشكل مظلة،أما الـ (I) فرآه أحمرا كلون الأرجوان، أو كلون الدم المنفوث، وضحكة الشفاه الجميلة في غضبها، وفي سكرتها،وحرف الـ(U) فرآه في الأمواج العاتية في البحار، وفي هدوء المراعي وسكونها وهي تحتضن قطعان الماشية، أما الـ(O) فتمثل له الصور الذي ينفخ فيه يوم الحساب، ولقوله (O) هي الأميغا ، شعاع عينيه البنفسجي جعل النقاد يحملون القصيدة معاني فلسفية جديدة، وقالوا أن رامبو راعى ترتيب الألوان كما هي في قوس قزح، وترتيب الحروف كما هي في الأبجدية اليونانية القديمة، للإشارة إلى كلية الكون ووحدته " الأوميغا حرف O طويل: الحرف الأخير في الأبجدية اليونانية به، وبالحرف الأول A الألفا، يكنى للبداية والنهاية،واللون البنفسجي الذي يهبه رامبو هنا لهذا الحرف بدل الأزرق في بداية القصيدة، هو الأخير في سلم الألوان في قوس قزح، هكذا يتضمن ترتيب الحروف في القصيدة فكرة البداية والنهاية، لكن هل يكفي هذا للاعتقاد بأنه أراد أن يقبض فيها على مختصر لكلية الكون، أو على ما يدعوه الفلاسفة (المنتظم الكونـي)؟"[1]

أما كلمة (عينيه) فقد كتبها رامبو بحروف كبيرة عكس باقي الكلمات، وفي هذا رأى النقاد أن رامبو يشير بها إلى عيني الله " يمكن أن نقرأ (عينيه) أو (عينيها)، ولكن كتابة رامبو للكلمة بالحرف الكبير، أو حرف التاج، تعني في نظر ستينمتز أنهما تحيلان إلى عيني الله، وإذا ما أضفنا اللون البنفسجي المعطى للأوميغا، ، فقد يمكن القول أن رامبو يجمع بهذا الحرف مشهدا قياميا"[2]

وبين من يقول أن رامبو قد مزج بين الألوان والحروف مزجا عشوائيا خاضعا لظروفه وحالاته النفسية، وبين من يقول أن رامبو اعتمد هذا النوع من المزج والربط على أساس قراءات فلسفية عميقة تمت له في الماضي، المهم في الأخير أن القصيدة عبرت عن حالة نفسية بطريقة مختلفة ، استحثت في القارئ روح الاستكشاف وخوض المغامرة وإعادة النظر من جديد إلى الحروف، والى كل ما يحيط بنا وفق القول أنها أجزاء مترابطة وجدت

[1] المصدر نفسه ، ص 298.
[2] آرثر رامبو، الآثار الشعرية ، ص 298.

لتكون معا وحدة واحدة محورها الإنسان، الذي يعتبر في الأدب الرمزي إسقاطا حقيقيا للكون الحقيقي.وأن هذا المزج هو تأكيد على وحدة الحواس التي تنبثق من جوهر واحد "وما نلفت النظر إليه إنما هو امتزاج الحواس وتقارب مفعولها في النفس، بحيث أن أشكال الحروف وأصواتها تثير ألوانا، والألوان بدورها تولد أجواء داخلية، فتكون هذه الأجواء نتيجة الانفعالات الحرفية، وللحروف الصوتية هذه أسبقيات على سواها لما فيها من لين ومدى وغناء"[1].

5_4_2_ في الأدب الصوفي:

يعتبر الحرف أهم مظاهر الرمز في اللغة الصوفية، بحيث يستحيل الكثير من الكتابات الصوفية دون الإلمام بالمعنى الصوفي لكل حرف على حدا.

واهتمام الفرق والجماعات الفكرية، - من بينهم الصوفية - بالحروف يعود للمكانة المرموقة التي تحتلها الأبجدية العربية باعتبارها اللغة التي فضلها الله عز وجل ليرسل قرآنه بها، كما أن هناك إشارات في القرآن الكريم ترمز إلى أهمية هذه الحروف، وجدوى البحث في أسرارها، فالقرآن نفسه قد ذكر أنه لو كان البحر كله مداد وكانت الأشجار كلها أقلاما لما استطاعت أن تحوي أسرار الذات الإلهية قال تعالى: { قُلْ لَوْ كَانَ البَحْرُ مدادا لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفَدَ البَحْرُ قَبْلَ أنْ تُنَفِّدَ كَلِمَاتِ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمَثْلِهِ مدادا }[2].

والدليل على قوة هذه اللغة عجز جميع الترجمات التي وضعت للقرآن الكريم على تبليغ المعاني القرآنية كما جاءت في اللغة العربية، لذلك يلجأ كل من يبحث عن فهم الإسلام من غير المسلمين والعرب إلى تعلم اللغة العربية، كخطوة أساسية لابد منها لفهم القرآن الكريم،كما أن القرآن أشار أيضا وبسورة قوية إلى الأسرار التي تحويها الحروف، من خلال مجموعات الحروف، التي جاءت متفرقة في بدايات تسعة وعشرين سورة من سور القرآن الكريم ، هذه الحروف التي عجزت التفاسير عن إدراك معانيها، والتي هي من بين الأسرار التي لا يعلمها إلا الله، هذه الحروف كان لها عظيم الأثر في إغراء الصوفية

[1] أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 53.
[2] سورة الكهف: 109/18.

للبحث في هذا المجال ومحاولة استكشافه، مع الوضع في الاعتبار أن هذه الحروف في النهاية هي حجاب تكشف من وراءه أسرار أسماء الله وصفاته العليا، هذه الحروف المعجزة ألهمت الصوفية بالكثير من التفاسير العجيبة لأسرارها، هذه التعابير المحفوظة في بعض المخطوطات الصوفية تمثل جزءا من أبجدية سرية حرص الصوفية على تعلمها واستعمالها لحفظ معانيهم وأفكارهم عن العامة، كما تعود لهم الأسبقية في اعتبار هذه الحروف مجمعا لأسرار الكون ومفتاحا للوجود بأكمله، كما تعود لهم الأسبقية في تأسيس ما يسمى بعلم الحروف " وزعموا أن الكمال الأسمائي مظاهره أرواح الأفلاك والكواكب، وأن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأسماء، فهي سارية في الأكوان على هذا النظام. والأكوان من لدن الإبداع الأول تتنقل في أطواره وتعرب عن أسراره، فحدث لذلك علم أسرار الحروف، وهو من تفاريع علم السيمياء لا يوقف على موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله، تعددت فيه تآليف البوني وابن العربي وغيرهما ممن اتبع آثارهما، وحاصله عندهم وثمرته تصرف النفوس الربانية في عالم الطبيعة بالأسماء الحسنى والكلمات الإلهية الناشئة عن الحروف المحيطة بالأسرار السارية في الأكوان"[1].

ويعد ابن عربي شيخ الصوفية الأكبر أهم من كتب عن علم الحروف وأسس له، ووضع فيه مجوعة هامة من التآليف، واعتبرها - أي الحروف - في أشكالها وعلى حسب ترتيبها ومواقعها في الكلمات، تترجم الوجود بأكمله في تنظيمه وأسس ترتيبه ومواقع عناصره "اعلم أن للحروف جوامع وحدود، لما يتفصل معناه في الكلم، والكلم جوامع وأفراد، لما يتفصل معناه في الكلام، والكلام على مقتضى تفصيله وبيانه، والكلم على مضمونه جمعها وإفرادها والحروف على موجب إحاطتها، وخفى مواقعها محاذا، لجميع ذلك في رتبة الثلاث في الأسماع حذو الوجود كله على مواقعها منه والأعيان بدأ لبدء، وتماما لتمام، ووصلة لوصلة، وجامعا لجامع، ومفصلا لمفصل، وأعلى لأعلى، وأدنى لأدنى"[2]

وابن عربي يرى أن الحروف هي أعلى رتب البيان، اختص بها الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، وعلم معانيها وأسرارها التي جاءت في الكتاب الذي نزل عليه " فالخطاب

[1] ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، طبعة 2005، ص 488.
[2] ابن عربي،المبادئ والغايات في معاني الحروف والآيات، تحقيق وتقديم، سعيد عبد الفتاح، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، طبعة 2006،ص 45.

بالكلام متنزل إلى أدنى رتب البيان، والخطاب بالكلم أخفى منه،وأجمع،والخطاب بالحروف في أعلاه، وهو مما خص به محمد صلى الله عليه وسلم، فلم تنزل الحروف في كتاب قبل كتابه، فعلم معانيها ومواقع رتبها التي منها تنشأ أعدادها مما يختص به آل محمد صلى الله عليه وسلم"[1].

وتجدر الإشارة إلى أن مقارنة الحروف ومطابقتها للجسد وأعضائه، كانت موجودة حتى قبل الإسلام، وقد أخذ بها الشعراء فيما بعد، أي في العصر الإسلامي وأعادوا صياغتها، وذلك ما يفسر غموض الشعر العربي في العصور الإسلامية الأولى، واستحالة فهمه وتذوقه دون الإلمام بتفسير الحروف.

وآدم عليه السلام يعتبر عند الصوفية مفتاحا لفهم سر الكلمة الإلهية، لأن الله عز وجل علمه الأسماء كلها دون الملائكة،قال تعالى:{ وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ }[2]، لذلك خصه ابن عربي بالبحث والتفصيل في أسرار اسمه عليه السلام،الذي رآه جامعا لكل التفاصيل التي أحاطت بخلقه، وخلق زوجته منه، وطباع جسمه وغير ذلك من تفاصيل حياته " فإن الكلام مثلا فيما حواه خلق آدم من أمر زوجته، وخلق نفسه، وطباع جسمه، على ما ينحصر من تفصيل ذاته منحصر كل ذلك بمنزلة الكلام، ومجموع في مدلول اسمه وما جمعه وأفرده اسمه فداخل تحت حدود حروفه، لما يقتضيه إتمام تمام أسمائها من معنى ما يدل عليه اسم(ميم دال همزة ألف)"[3].

واختلف الصوفية في سر التصرف في الحروف، وانقسموا قسمين:

1- قسم فسرها على حسب مطابقتها للمزاج " فمنهم من جعله للمزاج الذي فيه، وقسم الحروف بقسمة الطبائع إلى أربعة أصناف كما للعناصر"[4] ويقصد بالأصناف هنا النارية والهوائية والترابية والمائية، فجعلوا كل مجموعة من الحروف تحت صنف من هذه الأصناف.

[1] المصدر نفسه ، ص 45.
[2] سورة البقرة: 31/02.
[3] ابن عربي،المبادئ والغايات في معاني الحروف والآيات،ص 45.
[4] ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص 488.

2- أما القسم الثاني ففسرها على حسب النسبة العددية " فإن حروف أبجد دالة على أعدادها المتعارفة وضعا وطبعا فبينها من أجل تناسب الأعداد تناسب في نفسها أيضا، كما بين الباء والكاف والراء، لدلالتها كلها على الاثنين كل في مرتبته،؛ فالباء على اثنين في مرتبة الآحاد، والكاف على اثنين في مرتبة العشرات، والراء على اثنين في مرتبة المئين..."[1]

وقد تمادى الصوفية وذهبوا في شروحاتهم وأبحاثهم في أسرارا الحروف إلى حدود بعيدة تجاوزت أشكال الحروف وترتيبها، واسترسلوا في تأملاتهم التي بلغت أوجها في القرن العاشر، وظهرت جلية عند الحلاج، في هذا القرن تجاوزت هذه التأملات بعد كشف مكنونات الوجود والكون وأسرار الذات الإلهية، إلى اعتبار الحروف حاوية أيضا لأسرار المستقبل، فاستقرؤوها وتنبؤا بأحداث مستقبلية، واعتمدوا في هذه القراءات المستقبلية على تناسب الأعداد مع الحروف، وركزوا في ذلك على القرآن الكريم بحساب عدد حروف كل آية وكل صفحة، وقارنوا بينها وبين مفاهيمه، التي كونوها مسبقا عن الحروف، وهذا يشبه إلى حد بعيد ما قام به المسيحيون من حساب للقيمة العددية لصفحات الإنجيل وكلماته، وتفسير الأحداث من خلالها.

ولقد تطور علم الحروف وأسراره عند المتصوفة إلى أن أصبح خاصا بفرقة بعينها سميت بالحروفية، ومؤسسها هو فضل الله الأسترآبادي الذي أعدم نتيجة زندقة أفكاره "الحروفية: طائفة قالوا: إن العبادة هي اللفظ، وبه يمكن للإنسان أن يتواصل بالله، والمعرفة أيضا هي معرفة بالألفاظ لأنها مظهر للموجودات، واللفظ لذلك مقدم على المعنى، ولا يمكن تصور معنى دون لفظ"[2] لكن هذه الفرقة أضافت بعدا آخر لعلم الحروف، وهو محاولة الربط بين اللغة العربية بحروفها الثمانية والعشرين، وبين اللغة الفارسية بحروفها الاثنين والثلاثين، والربط بينها للقول بتأويل القرآن وفق المذهب الشيعي، وإضافة إلى إسقاطهم هذه الحروف على جميع مظاهر الكون الظاهرة والباطنة، ركزوا أيضا على ثلاثة أنبياء وفسروا وجودهم ورسالاتهم وفقا لتفسيراتهم الخاصة بالحروف " ودور النبي موسى

[1] المصدر نفسه ، ص 489.
[2] عبد المنعم الحفني، الفرق والجماعات والمذاهب الإسلامية، دار الرشيد ، ص 179.

في الحروفية أساسه أنه كليم الله، والمسيح هو المثل الأعلى لأنه كلمة الله، ومحمد لأنه بعث بجوامع الكلم"[1]

تعتبر الكلمة عند الحروفيين أعلى درجات التجلي الإلهي، ويعتبر عندهم وجه الإنسان ستارة تحجب كتابة ، عندما يكشف عنها الحجاب يصبح ذلك الإنسان قرآنا جليا،تتجلى فيه أسرار الذات الإلهية، وهذا يذكرنا بوصف عائشة رضي الله عنها لرسول الله صلى الله عليه وسلم، عندما قالت أنه كان قرآنا يمشي على الأرض.

وانتشر هذا المفهوم وتوسع ليخرج عن نطاق دائرة الحروفيين، لتعتنقه فرق صوفية أخرى، ترى أن الإنسان نسخة كاملة من اللوح المحفوظ الذي قدرت فيه الحكمة الإلهية كلها، وكذلك الجمال،واللوح المحفوظ الذي كتبت فيه وقدرت عليه أقدار الناس منذ الأزل له أهمية كبيرة عند الصوفيين من ناحية نظرتهم الخاصة للكتابة والحروف؛ فهم كثيرا ما يتناولون الحديث عن قلم الأزل، وهو القلم الذي خط به على اللوح المحفوظ،وكل ما يحدث مكتوب بذلك القلم، لذلك يقال جفت الأقلام، وهم يعتقدون أن القلم لم يخط أكثر جمالا من وجه الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، لذلك خط صورته في لحظة الخلق في قلب المحب، لذلك يعتبر الرسول عند الصوفية الإنسان الكامل.

يرى ابن عربي أن الكلمة هي وسيط معرفي بين الحق والخلق، وهي قادرة على تصوير العالم المرئي الذي هو عالم الخلق الدوني، وكذلك هي قادرة على تمثيل عالم الحق الغير مرئي تمثيلا رمزيا، فكلمة الله مثلا تحيل أذهاننا على استحضار الوجود بأكمله بشقيه الملموس والمرئي والغير مرئي،لذلك قدست الكلمة ورآها ابن عربي أنها أمة من الأمم "اعلم - وفقنا الله وإياكم - أن الحروف أمة من الأمم،مخاطبون ومكلفون، وفيهم رسل من جنسهم، ولهم أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا،وعالم الحروف أفصح العالم لسانا، وأوضحه بيانا، وهم على أقسام كأقسام العالم، المعروف في العرف"[2]

[1] المصدر نفسه ، ص 180.

[2] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الأول، ص95.

يخاطب ابن عربي الكلمة على لسان الحق ويسميها بالروح الكلي، أو المثل لكلي:"فقالت له الروح: ربي سمعتك تذكر أن لي ملكا فأين هو؟ فاستخرج له النفس منه وهي المفعول عن الانبعاث فقال: هذا بعضي وأنا كله، كما أنا منك ولست مني، قال صدقت يا روحي، قال بك نطقت يا ربي إنك ربيتني وحجبت عني سر الإمداد والتربية وانفردت أنت به، فاجعل إمدادي محجوبا عن هذا الملك حتى يجهلني كما جهلتك، فخلق في النفس صفة القبول والافتقار، ووزر العقل إلى الروح المقدس. ثم أطلع الروح على النفس فقال لها: من أنا؟ قالت: ربي بك حياتي، وبك بقائي، فتاه الروح بملكه وقام فيه مقام ربه فيه، وتخيل أن ذلك نفس الإمداد فأراد الحق أن يعرفه أن الأمر على خلاف ما تخيل، وأنه لو أعطاه سر الإمداد كما سأل لما انفردت الألوهية عنه بشيء ولا تحدث الإنية، فلما أراد ذلك حلق الهوى في مقابلته وخلق الشهوة في مقابلة العقل، ووزرها للهوى وجعل في النفس صورة القبول لجميع الواردات عموما، فحصلت النفس بين ربين قويين لهما وزيران عظيمان، ومازال هذا يناديها وهذا يناديها والكل من عند الله، قال تعالى: { قُلْ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ اللهُ } سورة النساء: الآية 78، وكلا نمد هؤلاء وهؤلاء من عطاء ربك، ولهذا كانت النفس محل التغيير والتطهير. قال تعالى:{ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا}سورة الشمس الأية 8، في أثر قوله { وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا } سورة الشمس الآية7،فإن أجابت منادي الهوى كان التغيير،وإن أجابت منادي الروح كان التطهير شرعا وتوحيدا، فلما رأى الروح ينادي ولا يسمع مجيبا فقال ما منع ملكي من إجابتي؟ قال له الوزير: في مقابلتك ملك مطاع عظيم السلطان يسمى الهوى، عطيته معجلة له الدنيا بحذافيرها فبسط لها حضرته ودعاها فأجابته، فرجع الروح بالشكوى إلى الله تعالى فثبتت عبوديته وذلك كان المراد، وتنزلت الأرباب والمربوبون كل واحد على حسب مقامه وقدره، فعالم الشهادة المنفصل ربهم عالم الخطاب، وعالم الشهادة المتصل ربهم عالم الجبروت، وعالم الجبروت ربهم عالم الملكوت، وعالم الملكوت ربهم الكلمة، والكلمة ربها رب الكل الواحد الصمد"[1]

إن المكانة والوظيفة التي جعلها ابن عربي للكلمة عالية ومرموقة إلى حد التقديس، لقد جعل منها عنصرا خلاقا ومكانا برزخيا تتجلى فيها ومن خلالها أسرار الذات الإلهية، كما

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الأول، ص 175،176.

يستطيع الخلق أن يروا فيها أنفسهم، أعطاها الله أسمائه وصفاته، وجعل جلالها وعظمتها من عظمته، ومن أراد طريق الحق والحقيقة لابد أن يعرفها، فهي صورة للحق متجليا في لغة هذا الكون.

يسمي ابن عربي الكلمة بالروح الكلي، الذي تتجلى فيه الذات الإلهية، لكنه في نفس الوقت يمنح لهذا الروح صفة التغير، أي أنه قابل للتغير والتعين، فيتعين ويتجلى بدوره في مختلف المظاهر الحسية والعينية، ويستطيع الخلق التعرف عليه من خلال هذا التجلي وفقا لمقاييس ادراكاتهم الخاصة، وهذا يعني أن هذا الروح يتنزل من مرتبة العماء*، ليتعين في المكان والزمان واللغة، وبهذا تصبح كل عناصر الكون المحسوسة متعينات تتجلى الذات الإلهية بما في ذلك الحروف،التي تتميز عن باقي المتعينات بأنها تعكس وتكشف صورة الخالق الحق الذي يتجلى فيها، ومن جهة أحرى فإنها تكون حجابا يتوارى يستر الحق، الذي يكون ظاهرا وباطنا في الوقت نفسه، ظاهرا لتجليه من خلال الكلمات التي تدل عليه، وباطنا لكونه مدلولا لا تحد صفاته الحروف والكلمات، وبتعريف آخر فإن الكلمات تكون حجابا تحجب صفات وأسماء الذات الإلهية لكل من توقف عند ظاهر هذه الكلمات وصورها، لكنها تغدو مفتاحا في يد كل من ينظر من خلالها إلى الذات العليا، فتفتح له حينذاك أبواب الكشف والذوق لتتوراى أنوار الحق.

إذن الكلمة بشكل خاص واللغة بشكل عام التي سماها ابن عربي بالروح أو المثل الكلي، وصفها على أنها رداء سميك يحجب الذات الإلهية عن الظهور، مع أنها شديدة القرب والوضوح، هو مبدأ الصوفية الأزلي في استخدام المتناقضات، فابن عربي يرى أن الذات الإلهية ولشدة ظهورها احتجبت باللغة، وينعكس هذا الظهور والاحتجاب على كلمة اللغة في حد ذاتها، فاللفظ (اللغة) يحوي في ذاته على لفظ الجلال(الله) لكنه ووري عن الإبصار بواسطة حرف الغين، هذا التأويل اللفظي يوازيه تأويل للتجربة الصوفية من ناحية سبيل الروح إلى الكشف عن طريق الذوق، فالصوفي في معراجه للفناء في الذات الإلهية لابد له أن يزيل الحجب التي تمنعه عن القرب والوصال، ولا يكون ذلك إلا بإزالة الغين الحاجبة، التي لها مستويين دلاليين في العرف الصوفي؛ المستوى الأول يتكأ على الدلالة المعجمية

للفظ (غين) الذي هو الغيم أو الشجر الكثيف الملتف" الغين: والغيم، والغينة: أرض، والأشجار الملتفة بلا ماء"[1] وكلاهما يشير إلى حجب الرؤية عما. وراءه أو داخلها كما حجب حرف الغين عن لفظ الجلالة، أما المستوى الثاني فيشير إلى اصطلاح الصوفية وتعريفهم الغين على أنه "حجاب رقيق يزول بالتصفية ونور التجلي لبقاء الإيمان معه"[2] وقد استدلوا على اصطلاحهم هذا بحديث نسبوه لرسول الله صلى الله علبيه وسلم " قال الرسول صلى الله عليه وسلم: (إنه ليغان على قلبي فأستغفر الله وأتوب إليه في اليوم مئة مرة) وقالوا في الغين الذي كان يعارض قلب النبي صلى الله عليه وسلم وكان يتوب منه، مثله مثل المرآة إذا تنفس فيها الناظر فينتقص من ضوئها ثم تعود إلى حالة ضوئها"[3].إذن الغين هو ضباب خفيف، يزول بجهد قليل، ليتحول من كان من أهل الغين ليصبح من أهل العين " قال الواسطي: وقوم علموا مصادر الكلام من أين، فوقعوا على العين، فأغناهم عن البحث والطلب، أي أن مقصودهم كان الله تعالى وليس سواه"[4] .وقد عبر ابن الفارض عن هذه المعاني في قوله:

"فَلا أينَ بَعدَ العينِ، وَالسّكْرُ مِنهُ قَدْ أفَقتُ، وَعَينُ الغينِ بِالصَّحوِ أصْحتِ"[5]

ويكفي إزالة النقطة عن حرف الغين، لتزول معها الحجب، وتحيل على الصحو والكشف.

"فَنُقطَةُ غَينِ الغينِ، عَن صَحوِي، انْمَحتْ؛ وَيَقضَةُ عَينِ العَينِ، مَحوِي ألْغتِ"[6]

وهكذا تكتسب اللغة عند الصوفيين مكانة مرموقة باعتبارها تجلي عميق لأسماء وصفات الذات الإلهية بشكل أوضح وأعمق وأدق من تجليه سبحانه وتعالى في عناصر كونه، لأن اللغة تكتسب خاصية التجريد، لا تحتاج إلى الزمان أو المكان، لكنها تعمل على تجريد المفاهيم والصور الذهنية، التي تحيل إليها الكلمات، بشكل يسمح باستحضار عوالم غيبية .

6_ الأثر الصوفي في شعر أديب كمال الدين الشاعر الرمزي:

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي،القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، تحت إشراف محمد نعيم العرقسوسي ، ص 1220.
[2] عبد المعنم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 894.
[3] المصدر نفسه ، ص 894
[4] عبد المعنم الحفني، الموسوعة الصوفية ، ص 886.
[5] ابن الفارض، الديوان، ص 91.
[6] المصدر نفسه ، ص 91.

أديب كمال الدين شاعر عراقي معاصر، من مواليد محافظة بابل سنة 1953،حاصل على دبلوم في الاقتصاد، وفي الأدب الإنجليزي من جامعة بغداد، وعلى الترجمة الفورية من جامعة أسترالية، عمل في الأدب والصحافة[1].

اشتهر الشاعر بتركيزه في شعره على رمزية الحرف وأبعاده الأسطورية والشكلية والطفولية وكذا الصوفية، وما إلى ذلك من كينونات أراد الشاعر أن ينظر إليها من خلال الحرف، أنشئت في شعره عدة دراسات نقدية، وله عدة دواوين شعرية تستحق القراءة والتأمل.

يعد أديب كمال الدين شاعرا رمزيا معاصرا التزم في شعره بأصول ومبادئ المدرسة الرمزية، وسنحاول من خلال أدبه أن نستكشف العوالم الصوفية التي سنجدها متغلغلة في معاني أشعاره، التي أراد لها أن تكون إبحارا في عالم اللاوعي داخل النفس الإنسانية، التي لازالت تستهوي العقول والقلوب وتحثها على التوغل في أعماق أعماقها.

لقد خرج الإنسان من الحرب العالمية الثانية مدمرا، مارس خلالها عدوانا بشعا على نفسه، بنفس القدر الذي مارسه على الآخرين ،كما أن الأذى لحق بالجميع، منتصرين كانوا آو خاسرين، وظلت هذه الحرب وما خلفته من دمار مشهدا حيا ظل ينبض في ذهن الإنسان المعاصر، الذي ظل ينظر إليها على أنها صورة حية ترجمت الواقع المعيشي للإنسان وماهيته، خصوصا أن آثارها امتدت عبر الزمن لترسم معالم الحياة على ظهر المعمورة. كما أن هذه الحرب ساعدت الإنسان على أن ينظر إلى داخل نفسه ويستوعب حجم الضياع والاغتراب الذي تعانيه هذه النفس، التي تأبى أن تتأقلم مع الواقع المبني على الشك والانفصال.

لم تكن اللغة قادرة على استيعاب هذه المشاعر المتنافرة المثقلة بالهموم؛ فكان لزاما على كمال الدين أديب الذي حمل هموم عصره ووطنه وأهله، كان لزاما عليه أن يلجأ إلى الرمز كوسيلة لترجمة أفكاره ومشاعره، وكان توظيفه للرمز توظيفا واسعا شمل مستويات عدة كالحرف والنقطة والمواقف والإشارة، وهنا يتلاقى في رمزيته مع الرمزية الصوفية ، وإن

[1] انظر ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.https://ar.wikipedia.org/wiki 2015/10/14

كنا نلمس بعض الاختلافات، فهناك تعاكس واضح في المسار الواصل بين نقطة الانطلاق ونقطة الوصول، فأحدهما يبدأ من الحسي إلى الغيبي، والآخر ينطلق من الغيبي نحو الحسي، ورغم ذلك فكلاهما يبحث في هذه الرحلة عن الحقيقة الكاملة ومنبع الروح،لقد اعتمد كل من المتصوفة وكمال الدين أديب على الرمز باعتباره برزخا واصلا بين الحسي والغيبي، إلا أن الصوفية كانوا يعمدون إلى ترجمة الواقع وتفسيره بإلباسه صورا غيبية، أما كمال الدين أديب فكان يعتمد ترجمة الغيبي والعالم الغير حسي بإرجاعه إلى صور حسية، كما أننا نلمس في شعره توظيفا موحدا لأنماط الرمز، فكانت الإشارة كما الرمز كلاهما جسر يربط بين الغيبي والحسي، خلافا للمتصوفة الذين فرقوا بين هذه الأنماط، فالإشارة عندهم هي " ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه"[1] أما الرمز فهو "معنى باطن تحت الكلام الظاهر لا يدركه إلا أهل الطريق "[2] .

ورغم هذه الاختلافات في كيفية توظيف الرمز بين كمال الدين أديب والمتصوفة، إلا أن ذلك لا ينفي اعتماد الشاعر على المخزون الصوفي الذي كان استغلاله له واضحا، حتى أنه صرح في أكثر من مناسبة أنه صوفي، وأن الصوفية هي سبيله إلى معرفة كنه الذات الإنسانية وحقيقة الذات الإلهية ، وهذه التصريحات نقلتها عنه مجلة حصاد الشعر الفلسطينية وكذا إحدى المجلات الإلكترونية حيث قال " أنا مخلوق قرآني ، صوفي، حروفي ! ... ومن التصوف تعلمت معنى التأمل في ملكوت ملك الملوك، ذاك الذي يقول للشيء كن فيكون، وتعلمت عظمة الزهد، وأسرار الروح الكبرى، ومعنى سياحة الروح عارية إلا من رحمة ربي في زمن يعبد الناس فيه دنانيرهم ودولاراتهم حد الجنون"[3] ، وفي نهله من المنابع الصوفية لم يجد أعذب من لغة النفري ورمزيته :

"اقْتَبستُ مِنَ النَّفري جُملَة البَدءِ

وَمِن دَمِي جُملَة المُنتَهى

وَما بَينَ الجُملَتَيْن

[1] عبد المعنم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 639.
[2] المصدر نفسه ، ص 770.
[3] ص 2 http://www.middle-east-online.com 2015/01/01.

بِعَينينِ دامِعَتينِ

وَقَلْبٍ يُشبِهُ شَجرَةَ الأَمَل"[1]

وقد شكلت هذه الأبيات افتتاحية الشاعر التي بدأ بها ديوانه الأشهر(مواقف الألف) الذي بين بوضوح الاتجاه الرمزي والصوفي عند الشاعر، وهي إشارة منه إلى أن فهم هذا الديوان لا يتأتى إلا بامتلاك مفاتيح المعرفة الصوفية وباستيعاب اللغة الرمزية عند النفري، الذي سنتعرض له فيما يأتي بكونه ابتدع لغة شعرية جديدة لازالت حبلى بالكثير من الأسرار والهبات التي يمكن أن تساهم في إثراء الشعر المعاصر وتجديده، وكمال الدين أديب من بين الشعراء الذين تفطنوا إلى هذه الحقيقة.

إذن اللغة والتجربة الصوفية كانت الأساس الذي بنى عليه كمال الدين لغته الشعرية وتجربته الوجودية، إلا أن هذه التجربة قد حملت خصوصية وجدانية لروح الشاعر وعصره؛ فجملة البدء هي فكرة الرمز التي اقتبسها من تجربة النفري الصوفية، التي أخضعها لتجربته الخاصة فأنتجت لغة شعرية جديدة مثلت وشكلت جملة المنتهى.

لقد أصبح فكر النفري ورؤيته الخاصة للغة مصدر إلهام لشعراء العصر الحديث، فقد كان سباقا بعبقرية خالصة إلى استنتاج ضيق اللغة وانحسارها أمام اتساع المعنى، المدعم والمعتمد على الخيال الخلاق، الذي تعجز اللغة على مجاراته "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة ، وقال لي العبارة ستر"[2] فالرؤية واسعة الرحابة، تقودها الروح نحو المطلق، وتصبح الكلمة عاجزة قاصرة على أن تجاري هذه الروح، وبذلك تكون العبارة سترا وليست إفصاحا، تحجب الحقيقة الكبرى، وليس هناك حل لهذه المشكلة إلا اللجوء إلى الرمز القادر وحده على تغطية هذا العجز الواضح في اللغة.وكمال الدين أديب يستعير هذا الحل لمواجهة الإشكاليات البيانية في شعره من المخزون الصوفي، لكن الرمز عنده يتعدى كونه حلا لضيق اللغة، بل هو حاجة خاصة خلقت عنده داخل القصيدة، بغض النظر عن وجود اللغة المعبرة عن المعنى، أو عدم وجودها.

[1] أديب كمال الدين، مواقف الألف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2012، ص 2.
[2] محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري،كتاب المواقف والمخاطبات، تصحيح أرثر يوحنا أربرى، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ت، ص 51.

إذن الرمز عند كمال الدين أديب هو نقطة التقاء لشعره وأفكاره مع الفكر والشعر الصوفيين، إلى جانب أنه معبر عن تجربة إنسانية خاصة بسمات ثقافة مجتمعات العصر الحديث، بعذاباته وهمومه ومآسيه، النابعة من ظروف وأحوال العصر المختلفة تماما عما كانت عليه الحياة في العصر الذي واكب تطور الفكر الصوفي، كما أن هذه الظروف ساهمت تلقائيا في تكوين ماهية النظرة نحو الذات، سواء عند الصوفية أو عند كمال الدين أديب؛ فالبحث عن الذات عند الصوفية كان لغرض وحيد هو الوصل إلى درجة الفناء في الذات الإلهية، برضى مطلق واستسلام كلي لهذا المصير، أما الذات عند كمال الدين أديب وغيره من شعراء العصر الحديث، فالبحث عنها بغرض اكتشاف مدى تأثير الواقع المأساوي للحروب التي جعلت الإنسان يتساءل بشدة عن ماهية الموت وما وراءه، كما أن هذا البحث بعيد كليا عن منطق الرضا والخنوع، بل كان مشوبا بالتمرد والاستياء.

ومما يلاحظ أيضا في شعر كمال الدين أديب تدرجه في استعمال اللغة والمعنى، لكن في كل الحالات هو يعتمد على النمط الصوفي، حينا على مستوى الرمز وحينا آخر على مستوى الألفاظ والشكل؛ ومعنى ذلك أنه لا يعتمد بشكل كلي على الرمز في لغته الشعرية كما هو الحال عند المتصوفة، بل تجد له مواضع عدة يستعمل فيها لغة بسيطة بمعنى واضح ومفهوم لا يحتاج ولا يحتمل التأويل.

"أوقَفنِي فِي مَوْقفِ الحَيرَةِ

وَقالَ: خَلَقتُكَ يا عَبدِي وأنا أعرفُ حَيرتَك

حَيرَتُكَ أكبَرُ مِنَ البَحرِ

وَأقْسَى مِنَ الصَّحراءِ

وَأقْربُ مِنَ القُربِ

فَكيفَ سَتَنْجُو مِنهَا"[1]

[1] أديب كمال الدين، مواقف الألف، ص10.

اللغة هنا واضحة، لا مكان للرمز فيها، والتشبيهات المستعملة هنا مفهومة المعنى، ومحدودة الخيال، ومع ذلك فمجرد كلمة موقف تحيلنا مباشرة إلى مواقف النفري، وإن كانت هذه الأخيرة موغلة في الرمزية على عكس موقف الحيرة عند كمال الدين أديب، والكثير من مواقف هذا الأخير تسير على هذا النهج من البساطة والوضوح.

" أوقَفنِي فِي مَوْقفِ الصَّبرِ

وَقالَ: الصَّبرُ امْتِحانٌ عَظِيم،

فَماذا ستَفعَلُ يا عَبدِي؟

أعرِفُ أنَّ كَلِماتِكَ ستَرتَبِكُ

وَيَنهارُ مَعناها

مِثلَ جَبَلٍ مِن الثَّلج

وَستَدمَعُ عَيناكَ مِثلَ طِفلٍ ضائِعٍ

فِي السُّوقِ"[1]

هذا الموقف عند كمال الدين واضح المعنى، الله عز وجل يختبر عبده بالصبر ويعلمه أنه موقف عظيم وصعب ، ولابد للإنسان أن ينهار أمام هذه القوة التي تعجز النفس الإنسانية تحملها، أما مواقف النفري، فهي كلها بلا استثناء رمزية بحتة لا يمكن فهمها واستيعاب معانيها إلا بالرجوع إلى اللغة الصوفية، التي تحويها معاجم خاصة لفك شيفرات مثل هذه النصوص.

وفي مواضع أخرى نجد للرمز مكانة معتبرة عند كمال الدين أديب؛ بحيث تختفي المعاني الحقيقية تحت الألفاظ التي تلبس ثوب الاصطلاح.

"أوقَفنِي فِي مَوقِفِ الأَلِفِ

[1] أديب كمال الدين، مواقف الألف ، ص 7 .

وَقالَ: الألِفُ حَبيبِي

إنْ تَقدَّمتَ حَرفًا،

وَأنتَ حَرفٌ،

تَقدَّمَتْ مِنكَ أبْجدِيَّة

وَقدْتكَ إلى أبْجديَّةٍ مِن نُور

وَقالَ سَيُسمُّونكَ الحُروفِي

فتبصر،"[1]

وقال أيضا:

"إلٰهي

هَذا زَمنٌ قاهِر

ظَهرَتْ فِيهِ حُروفُ المَرأةِ مُتبرِّجَةً

عَارِيةً كَالشَّمس

فِي كُلِّ مَكانٍ

وَالنُّقطَةُ تَشْكُو

تَهذِي،

تَبكِي،

فِي ألَمٍ مُسْتَتِرْ

فِي ألَمٍ مُستَتِرٍ ظاهِر."[1]

[1] أديب كمال الدين، مواقف الألف، ص3 .

الأبيات هنا تحتاج جديا إلى تأويل يخضع إلى مقاييس عدة، لابد فيها من الرجوع إلى حياة الشاعر ومنظوره للأشياء، وكذا الرجوع إلى اللغة الصوفية ومصطلحاتها، فالكلمات : موقف، حرف، نور، النقطة لها دلالات صوفية مغايرة لمعناها في المعاجم اللغوية العادية، ومعانيها الصوفية تفتح الباب أمام معاني جديدة عميقة، ومعروف أيضا مكانة التناقض والثنائيات المتضادة في الأدب الصوفي، ولن نجد الإجابة عن الحيرة التي تدخلنا فيها كلمات الشاعر (ألم مستتر ظاهر) إلا في رحابه.

وفي نمط آخر نجد شعر كمال الدين أديب يخرج كلية عن مستوى الفهم، ليدخل في عالم السحر والطلاسم، بحيث يصعب علينا أن نجد معنى لما يقوله سواء بصفة مباشرة، أو حتى بالعودة إلى المعاجم الصوفية، ورغم هذا فإن جسور التواصل بين شعر كمال الدين أديب وبين الأدب الصوفي موجودة حتى في هذا النوع من الكتابة الطلسمية؛ فكل من كمال الدين أديب والمتصوفة ينظران إلى الأدب بصفة عامة وإلى الشعر بصفة خاصة على أنه ملكية خاصة ووعاء يحوي كنوزا لا يجب على العامة أن ترقى إليه، وهذا النوع من الكتابة هو وسيلة لتحصين هذا النوع من الفكر وجعله بعيدا عن كل دنس، ولكن في النهاية فإن هذه التبريرات لا تنفي عن هذا النوع من الكتابة تجرده من أي قيمة فنية.

" يا نوني الغامضة

مُنذُ أن طَرَدتنِي إلى سَاحَةِ البَحرِ

حَملْتُ مَعي حُروفِي كُلَّها

وَصَنعتُ لَها سَفينَةً مِن دَمِي

وَحَميتُها مِن زَلازِلِ عَجرَفَتِكَ

بِصَيحاتِ قَلْبي المَليءِ بِالنُّدوبِ

وَحينَ وَصَلتُ إلى جَبَلِ النِّهايَةِ

[1] أديب كمال الدين، إشارات الألف، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2014، ص 23.

وَقَفتُ فَأطلقت نُقطتَكَ فَلمَ تَعدْ إليَّ

ثُمَّ أطلقت هِلالكَ فَعادَ إليَّ ببياضِهِ وَفتنتِهِ

فَعرَفتُ أنَّها اليابِسَة

وَأنَّكَ مُستقرِّي الجَديدْ

هَكذا نَزلتُ مِنْ سَفينَتِي

وَنَزَلتْ مَعي حُروفِي وَنِقاطِي

لِنفتَرِشَ الأرضَ فَرِحينَ مَسرورينَ

بِانتِظارِ طوفَانِكَ القادِمِ أبَدًا ! "[1]

6_1_ الحرف بين كمال الدين أديب وبين المتصوفة:

عندما ننطلق من الرؤية الصوفية للأشياء، ومفهومها الخاص عن معنى الوجود، فإننا سنستحضر بعض المعطيات التي تعيننا على فهم مكانة الحرف في الفكر الصوفي؛ فاعتمادا على فكرة الحلول، وأيضا التعدد والكثرة، ومن جهة أخرى الحديث عن الوحدة المطلقة، كل هذه الأفكار تجعل للحرف مفهوما خاصا يضفي عليه طابع الحياة والتجديد، فيخرج من التجريد الخالص إلى الكينونة والحياة؛ فالصوفية يؤمنون بأن الذات الإلهية تتجلى في كل عناصر الحياة، سواء الكائنات الحية أو الجمادات، وحتى اللغة تعتبر عندهم تجلي للذات الإلهية، ومن جهة مقابلة، فإن كل ما في الحياة ينبض وينشد الفناء في الذات الإلهية، وتبعا لهذا فإن الحرف كغيره مما هو موجود كائن حي تتجلى فيه الذات الإلهية، كما أنه يتوق إلى الفناء فيها، وله من القوة ما يجعله قادرا على اختزال حقائق وجودية كبرى.

لمعرفة مزايا وخفايا استعمال الحرف وماهيته، سواء عند المتصوفة أو عند كمال الدين أديب ، لابد من الرجوع إلى معانيه الأساسية التي تحويها معاجم اللغة العربية، والمعاجم

[1] أديب كمال الدين، حاء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،عمان، بيروت 2002 ، ص3.

الصوفية أيضا، والتي سنخلص منها إلى أسباب منطقية جعلت منه –أي الحرف- أساسا وجوديا له معاني رمزية مقدسة.

الحرف بمعنى اللهجات المتعددة والقراءات المختلفة وبهذا فسر حديث الرسول صلى الله عليه وسلم " (نزل القرآن على سبعة أحرف كلها شاف ضاف): سبع لغات من لغات العرب، وليس معناه أن يكون في الحرف الواحد سبعة أوجه...ولكن المعنى، هذه اللغات السبع متفرقة في القرآن"[1] .

ورغم أن المعنى المعجمي للحرف يبدو واسعا، إلا أنه يزدادا اتساعا وشمولا عند المتصوفة الذين ينظرون إلى الحرف على أنه " هو اللغة، أو ما يخاطبك... فابن عربي يعتبر الحرف هو اللغة، وهو لغة التواصل بين الله عز وجل وبين خلقه، أما النفري فينظر إلى الحرف على أنه دلالة الفهم " وقال لي: الحرف دليل العلم، والعلم معدن الحرف"[2] ولا يؤتى علم الحرف إلا لمن تتوفر فيه القدرة الحسية والحدسية على الكشف" وقال لي: الذين عندي لا يفهمون عن حرف، هو يخاطبهم ولا يفهمون في حرف، هو مكانهم ولا يفهمون عنه، وهو علمهم، أشهدتهم قيامي بالحرف فرأوني قيما وشهدوه جهة وسمعوا مني وعرفوه آلة...وقال لي: العارف يخرج مبلغه عن الحرف فهو في مبلغه وإن كانت الحروف ستره"[3] إذن الحرف يستعصى كشفه من قبل العامة، وهو في الوقت ذاته وسيلة حجب العرف لعلمه ومعارفه " وقال لي: أصحاب الحروف محجوبون عن الكشوف قائمون بمعانيهم بين الصفوف "[4]

ومعروف أيضا أن الفكر الصوفي معتمد على الثنائيات المتضادة؛ كالوحدة والتعدد أو الكثرة، الحسي والغيبي، الظاهر والباطن، وغيرها من هذه الثنائيات التي يتجلى الفكر الصوفي على طول المسافات الفاصلة بين هذه الثنائيات ، ولعل هذا من بين الأسباب التي

[1] الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص 799.
[2] النفري،المواقف والمخاطبات، ص 117.
[3] المصدر نفسه ، ص 116.
[4] المصدر نفسه ، ص 117.

جعلت المتصوفة يقدسون الحرف كونه من بين معانيه التضاد والالتباس، " وقال بعض البصريين: يقال للناقة الصغيرة حرف، وللعظيمة حرف"[1]

وفي كونه - أي الحرف - يعني أيضا التغير والاضطراب، وهو انعكاس لحالة الصوفي في تقلباته، وأحواله المتغيرة في سبيل ارتقائه بين المقامات المعروفة " والمحترف: موضع يحترف فيه الإنسان، ويتقلب ويتصرف "[2]

والحرف بمعناه الألم والحرمان هو إشارة إلى معاناة المتصوفة وجهاداتهم المصحوبة بالألم وتعذيب النفس" والحرف: الحرمان...وفي حديث ابن مسعود: موت المؤمن بعرق الجبين تبقى عليه البقية من الذنوب فيحارب بها عند الموت أي يشدد عليه لتمحص ذنوبه"[3]

وبهذه المعاني المختلفة يختزل الحرف بمعانيه المعجمية والاصطلاحية شكل نقطة التقاء منطقية مع الفكر الصوفي، الذي يعتمد أساسا على هذه المعاني. أضف إلى ذلك معنى التدفق والتجدد والحياة المأخوذ من معناه في القاموس المحيط المشير إلى سيلان الماء حركتيته" الحرف: مسيل الماء"[4] ، والصوفية ينشدون الحياة الأبدية التي لا يمسها زوال أو فناء، كما أن ربط الحرف بالماء يحيلنا إلى المعنى المقدس الذي أعطي للماء في الفكر الصوفي " ماء القدس: هو العلم الذي يطهر النفس من دنس الطباع ونجس الرذائل؛ أو هو الشهود الحقيقي بتجلي القديم الرافع للحدث، فإن الحدث نجس"[5] .

ويهذه المعاني المختلفة يختزل الحرف الوجود بأسره؛ بربطه علاقات متعددة ومتشابكة بين عناصر وموجودات الكون، مما يجعل منه رمزا مركزا ومكثفا يغني عن ضيق اللغة، ويفسح المجال واسعا نحو فهم أعمق للملكوت ؛ يقول ابن عربي:

" إنَّ الحُروفَ أئِـــمَّةُ الألفاظِ شَهِدتْ بِذلِكَ ألسنُ الحُفَّاظِ

دارَتْ بِها الأفلاكُ فِي مَلكوتِه بَينَ النيامِ الخُرسِ والأيْقاظِ

[1] محمد بن القاسم الأنباري، كتاب الأضداد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت 1987، ص 201.
[2] الفيروزآبادي،القاموس المحيط، ص 799.
[3] ابن منظور، لسان العرب، المجلد التاسع، ص 44،43.
[4] الفيروزآبادي،القاموس المحيط، ص 799.
[5] عبد المنعم الحفني،الموسوعة الصوفية، ص 935.

ألحظتها الأسْماءُ مِن مَكنونِها فَبدَتْ تَعزُّ لِذلِكَ الإلحـــاظِ

وَتقولُ لَولا فَيضُ جودِي ما بَدتْ عِندَ الكَلامِ حَقائِقُ الألفاظِ "[1]

إذن الحرف عند ابن عربي وغيره من المتصوفة هو سفر وجودي يختزل مواقف وأحوال يستعصي على اللغة الإلمام بها، وهذه النظرة إلى الحرف تبدو فلسفية مجردة، وهي نقطة يتلاقى فيها الصوفية مع كمال الدين أديب الذي يحتكم ويرتكز على لغة النفري ونظرته للحرف، ورغم محاولات الاستكشاف المتعددة والمتجددة يبقى الحرف خازن الأسرار والمؤتمن على حفظها " سميت حروف المعجم لأنها عجمت على الناظر فيها معناها"[2]

6_2_ رمزية الحرف:

عبر قصائد كمال الدين أديب يكتسب الحرف مقدرة عالية على الرمزية وتجاوز اللغة، إنه الحل السحري الذي يستطيع الوصول إلى أعماق الشاعر وترجمتها.

" عَجِبَ الحُروفِيّ مِن هَذِه الحَاء

فَلقَد رآها مَرَّةً راقِصةً أُسطورية

وَمرَّة رآها تَوابيتَ عارية

وَمرَّة رآها ذَهبًا، وَجَمْرا، وَدُموعا، وَسَكاكين،

فَاحتارَ"[3]

الحرف يستطيع أن يكون على ما أراده الشاعر، فيتقلب تقلب حيرته؛ فتكون الحاء تارة راقصة، وتارة أخرى تكون توابيت عارية، كما تستطيع أن تكون ذهبا أو جمرا أو دموعا أو سكاكين.

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الأول، ص 85.
[2] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الأول ، ص 86.
[3] أديب كمال الدين، حاء، ص 28.

لكن رغم أن الحرف يعطي الشاعر القدرة على التجلي في صفات وألوان مختلفة، إلا أنه بالمقابل يجعله رهينا له، فيصبح الشاعر في حالة انتظار دائمة لما يجود به الحرف عليه، كما أن حيرته تتجدد وترهن بمآلات الحاء ورغباتها، ومع أننا نلمس عند الشاعر مقدرة عالية على ترميز الحرف، إلا أن هذه الرمزية تتأسس على المفهوم الصوفي، الذي أعطى الحروف دلالات مشفرة.

- **اللغــة أنــثى:**

إن تتبعنا لمسار اللغة عموما والحرف خصوصا في قصائد الشاعر يجعلنا نلاحظ العلاقة المتخبطة والمتغيرة، التي يبنيها الشاعر بين لغته وبين الأنثى؛ لقد حاول في مرات عديدة أن يجعل من لغته ومن حروفه وسيلة لمخاطبة الأنثى، هذه الأنثى التي جعلها تمثل كل ما هو خارجه: هي الظاهر للباطن، وهي وعي اللاوعي، هي أيضا تمثل التجلي والكشف، الذي تبحث عنه النفس الإنسانية في ظلمات أعماقها، وهذه نظرة صوفية بحتة .

" هَذا الَّذي في داخِلي مَجنون

يَتوسَّلُ بِالكلماتِ لِيَسحِرَكَ

وَبِالنِّقاطِ لِيَقْتِنكَ

وَبِالحُروفِ،

فَأخبريهِ أنَّ زَمَنَنَا أُمِّي

لا يُحسِنُ القِراءَةَ وَالتَّهجِّي

لا يُحسِنُ شَيئا سِوى التَّعرِّي "[1]

[1] أديب كمال الدين، حاء، ص 46.

ومعروفة مكانة المرأة في المذهب الصوفي؛ هم يعتبرونها التجلي الأكبر والأسمى للذات الإلهية، وكثيرا ما استعملت كوسيلة للعبور إلى الغيبي واللاحسي، وبالعودة إلى شعر كمال الدين أديب، نجده يحترم هذه المكانة للمرأة، بل ويمجدها، حتى أنه حاول أن يؤنث كل ما يراه مقدسا، فجعل اللغة أنثى، وجعل لها جسدا كجسد الأنثى، يعذب ويخلق الدهشة، ويغري الشاعر ليرمي به في صحراء من التيه والحيرة.

" أيَّتُها النُّون

عَذَّبَني جَسدُكِ

قَادَتني عَيناكِ مِن صَحراءٍ إلى صَحراء

وَمِن غَيمَةٍ إلى غَيمَةِ حُروف

وَقادَتني نَهداكِ إلى آسيا الطُّغاة

وَهلاكِ الرُّوحِ في كَأسِ الخَمرَة

قِطعةٌ قِطعة

أمَّا بَطنُكِ

فَكانَ تَعويذَةً ضِدَّ المَعنَى

وَضدَّ الخُرافة

وَضدَّ النُّعومَة "[1]

- **الألف:**

" الألف من الأبجدية إشارة إلى الذات الأحدية، أي الحق تعالى، من حيث أنه هو أول ما في أزل الأزل"[1].

[1] أديب كمال الدين، حاء، ص 32.

إذن حرف الألف هو في الموروث الصوفي إشارة إلى الذات الإلهية، وهو " أول الحروف وأعظم الحروف، لأن الإشارة بها لله تعالى الذي ألف بين الأشياء"[2]، لذلك حظي هذا الحرف بهذه المكانة العليا في الشعر الصوفي، ونجده في المكانة ذاتها في شعر كمال الدين أديب، حتى أنه خصص له مجموعة شعرية كاملة بعنوان (مواقف الألف)، وكل الحروف بعد ذلك تبنى رمزيتها على التقابل أو التزاوج مع الألف، أو لنقل على حسب علاقتها بالألف،وقد حرص هنا الشاعر من خلال شعره على تقمص حرف الألف والرمز به عنه، وذلك ربما لتجسيد ظاهرة الحلول التي جعلت الحلاج يقول أنا الله والله أنا، ومن هذا المنطلق يجعل من شخصه تجليا للذات الإلهية، فيخاطب بقية الحروف التي جعل منها ترميزا للأنثى على أساس تجسيد عملية التزاوج والتكامل الموجودة بين المرأة والرجل في الواقع، وتظهر هنا رغبة الألف المستمرة في التجاسد مع بقية الحروف، وهذه الرغبة إنما هي تعبير عن الحيرة التي يواجهها الشاعر في رحلة بحثه عن الحقيقة.

"مِنُ العَجيبِ أن أختارَكِ أنتِ

مِن كلِّ نِساءِ العالَمِ

رُبَّما لأنَّني أعرِفُ أنَّ اللِّقاءَ بِكِ

يُشبِهُ امْتِطاءَ غَيمَةٍ...

...

نُونُكِ نارْ

وَألِفي سَقَطتْ في النَّارْ

وَلَمَّا تَكُنْ النَّارُ بَردا يا حَبِيبَتي

[1] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 644.
[2] المصدر نفسه ، ص 633.

وَلَمْ تَكنْ سَلامًا " [1]

- **اللام ألف:**

يكتسب هذا الحرف قيمة ومعنى خاصا لدى المتصوفة، هو يرمز إلى العلاقة العشقية التي تربط بين الذات البشرية والذات الإلهية؛ يقول ابن عربي:

" تَعـــــــانَقَ الأَلِفُ العُلامُ واللاَّمُ مِثْلَ الحَبيبَين فَالأعوامُ أحلامُ

وَالتفَّتِ السَّاقُ بِالساقِ الَّتِي عَظمَتْ فَجاءَني مِنهُما فِي اللف إعلام

إنَّ الفُــؤادَ إذا مَعنَـــاهُ عَــانَقَهُ بَـــــدا لَهُ فِيهِ إيجادٌ وَإعْدامُ "[2]

ويوضح ابن عربي أن اللام تشير إلى العبد والألف تعني المعبود أي الله عز وجل، "الألف حظ الحق، واللام حظ الإنسان"[3] وأن التعانق بينهما هو رمز لعلاقة العشق التي تربط بين العبد وخالقه، كما أن هذه العلاقة أقوى من طرف العبد لقوة حاجته إلى المعبود وهو الحق جل وعلا " اعلم أنه لما اصطحب الألف واللام صحب كل واحد منهما ميل وهو الهوى والغرض، والميل لا يكون إلا عن حركة عشقية...فكانت اللام في هذا الباب أقوى من الألف لأنها أعشق، فهمتها أكمل وجودا وأتم فعلا، والألف أقل عشقا فهمتها أقل تعلقا باللام فلم تستطع أن تقيم أودها، فصاحب الهمة له الفعل بالضرورة عند المحققين"[4]

لقد عمد ابن عربي إلى ربط العلاقة والشبه، بين عناق الألف للام وبين العشق الأزلي وعلاقة الحب القائمة بين العبد وربه، وهذه الصورة في الحقيقة قد أخذها ابن عربي من شعر الغزل ومن التجسيد الطبيعي لعلاقة الحب بين الرجل والمرأة، ، إلا أنه احتفظ بالرجل واستبدل المرأة بالذات الإلهية، ومعروف أن المتصوفة ينظرون إلى المرأة على أنها التجلي

[1] أديب كمال الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، منشورات ضفاف، بيروت، الطبعة الأولى 2015، ص84،83.
[2] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الأول ، ص 119.
[3] المصدر نفسه ، ص 121.
[4] المصدر نفسه ، ص 119.

الأكبر والأهم للذات الإلهية، وعلى أنها رمز مقدس ، هذا التحوير للعلاقة الغزلية الطبيعية تلقفه الشاعر كمال الدين أديب وجسد به التجاسد في مقامات مختلفة.

" يَا إلٰهي

أحتاجُ أنْ أطيرَ بِجَناحي نَسرٍ وَعَيني صَقرٍ

مِن قارَّةِ الكَنغرِ الوَحشيِّ

إلى قارَّةِ البَرابِرَةِ النَّاعِمين

مِن قارَّةِ دُخولِ المَعنَى فِي اللاَّمَعنَى

إلى قارَّةِ السِّحرِ الأسوَدِ

وَاللُّغةِ الَّتِي تَفتَحُ سَاقَيهَا رُوَيدًا رُوَيدًا"[1]

البـــاء:

للباء مكانة هامة لما رأى فيها المتصوفة من كونها " أول الموجودات الممكنة، والمرتبة الثانية من الوجود"[2] وذلك بعد الألف، كما أن رمزيتها أخذت أيضا من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم " با معشر الشباب من استطاع منكم الباءة فليتزوج ، فإنه أغض للبصر، وأحصن للفرج، ومن لم يستطع فعليه بالصوم،فإنه له وجاء"[3] لذلك رمز بها إلى التزاوج، وهي تحيل على الرغبة الجنسية، من ذلك ولذلك استخدمها أديب كمال الدين في شعره كرمز قوي للرغبة المقترنة بالجسد؛

"بَاءُ الرَّغبةِ فِي فَجرٍ يَتجَلَّى.

أسقُطُ مِن مَوتِي كَيْ ألقاكِ فَأفنَى..

أعلَنتُ بَراءَةَ قَلبِي مِن تُهمةِ قَتلِي..

[1] أديب كمال الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2016، ص 303.
[2] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 663.
[3] مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تحقيق نظر بن بن محمد الفاريابي أبو قتيبة، دار طيبة، الطبعة الأولى 2006، ص 630

البَاءُ رُضابٌ وَفمٌ مِنْ عَسلٍ وَقُراتٌ يَنطِقُ سِرًّا.."[1]

والعسل مرادف لطعم اللذة الآنية التي تصاحب حضور الجسد الأنثوي

"وَكُنتُ العاشِقَ، سَيِّدتِي البَاءُ لَها ثَديٌ مِنْ عَسلْ

وَفَمٌ مِن خَمرِ اللَّذةِ..."[2]

نظرة الشاعر للأنثى، تلخص فلسفة اللذة، الباء تبهره بمتعة المحسوس وجمال الظاهر، لكنها تحيل إلى أعماق شديدة المرارة، هي نظرة لا تكتفي بالظاهر ولو كان ساحرا، لكنها تتوق إلى النظر في العمق، إلى بواطن الأمور وحقيقتها، حتى إذا كانت تحمل معها المرارة والبؤس.

"أينَ تَكُونينَ اليَوم:

فِي باءِ القُبلةِ قُربَ حُروفِ الذَّهبِ الأعلى

أمْ فِي باءِ خَرابِي حَيثُ المَوتُ لَهُ عَينان؟

أينَ تَكُونينَ اليَوم؟

عَذَّبنِي جَسدِي بِالنَّارِ. فَقامَت أعضائِي مِن غَفوتِها..

قَصَّتْ رَأسِي كَالعُشبِ وَألقَتهُ بَعيدًا فِي المِرآةِ

البَابُ خَرابٌ: هَل يَسمعُ صَوتُكِ صَوتِي؟

أمْ أنِّي سَكرانٌ يَصرُخُ فَوقَ السَّطحِ حتَّى يَحتجَّ الحِيران؟"[3]

- **النـــــون:**

[1] أديب كمال الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص 165.
[2] المصدر نفسه ، ص 145.
[3] أديب كمال الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص 166.

تستمد النون رمزيتها من المنظور الصوفي، الذي بني أساسا على شكلها المكون من هلال ونقطة، هذان العنصران ينظر إليهما المتصوفة على أنهما يحويان الوجود بأكمله، وفيهما تتجلى الأكوان وخالقها، يقول ابن عربي:

" نُونُ الوُجـــودِ تَدلُّ نُقطَةُ ذاتِها فِي عَينِها عَينًا عَلى مَعبـــودِها

فَوُجـــودُها مِن جُودِه وَيمــينِه وَجَميعُ أكْوانِ العُلى مِنْ جُودِها

فَانْظُر بِعَينِكَ نِصفَ عَينٍ وُجودِها مِنْ جودِها تَعْثُرُ عَلى مَفقودِها " [1]

- **نون والقلم**:

ترتبط النون بالقلم من خلال قوله تعالى: {ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ }[2]ويرمز بالنون لعلم الإجمال أما القلم فهو علم التفصيل " النون في قوله تعالى { ن وَالْقَلَمِ } حيث النون هو انتقاش صور المخلوقات بأحوالها وأوصافها كما هي جملة واحدة، فهو العلم الإجمالي في الحضرة الأحدية، والقلم هو التفصيل، فتكون المخلوقات على حسب ما جرى به القدر في اللوح المحفوظ الذي هو مظهر الحضرة"[3]،

هذا العالم الذي نعيش فيه نشأ بفعل التناغم الذي جرى بين القلم والنون، ويسقط الشاعر كمال الدين أديب هذا التناغم على الانسجام الذي تترجمه لغة الجسد بين الحبيبين:

" لَوْ تَركْنا جَسدَينا يَتحدَّثانِ لِدقائِقَ

لَقضَينا عَلى كلِّ انْكِساراتِ النُّونِ وَهَلوساتِ الألِفِ

وَلألْقَيا القَبضَ عَلينا بِتُهمةِ تَضييعِ الوَقتِ

فِي مُناقَشاتِ الحُبِّ

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الأول، ص 112.
[2] سورة القلم: 68/ 1.
[3] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية ، ص 987،988.

دُونَ دُخولٍ مُفيدٍ فِي المُفيد ! "[1]

القلم عند الشاعر هو الألف الذي يداعب النون محاولا استنكاه ما فيها من عجائب وأسرار؛

" مَا لّذي تُريدُهُ مِنِّي أيُّها الألِفُ؟

مَا لَّذي تُريدُهُ منِّي أيُّها الألِف؟

دَعنِي فِي حَيرَتي أتردَّدُ

وَفِي سَمائِي أتيه

وَفِي عَظْمتي أنْهارُ".[2]

النون هي المجهول، التي تجعل الإنسان يعيش حيرة دائمة، في رحلة استكشافه لهذا المجهول، وهو لا يعلم أن الحقيقة التي طالما بحث عنها موجودة في داخله، وما عليه إلا النظر إلى نفسه، وداخل أعماقه؛

" أنا النون الغامضة

أيُّها الألِفُ الصَّريحُ

سَأحوِّلُكَ، كلّ ليلةٍ، إلى طَلاسِمَ

وَقَصائِدَ جَمرٍ

وأحوِّلُكَ، كلّ صباحٍ، إلى رَمادٍ.

أنا خرافتكَ المُستتِرة فيكَ

[1] أديب كمال الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص 106.
[2] أديب كمال الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص 77.

وَدمُكَ الّذي سُفِحَ على المَسرَح

وَسطَ أنينِ المَرايا.

أنا دَمْعتُكَ الّتي سَتوصِلُكَ إلى إسراءِ الحُروفِ

وَمِعراجِ النّقاطِ."[1]

_ نون النسوة: يظهر مما سبق أن النون هي رمز للأنثى، التي قدست في الشعر الصوفي، ونظر إليها على أنها أعظم المخلوقات، وهي أهم عناصر الكون التي تتجلى فيها الذات الإلهية، يقول ابن عربي : " ليس في العالم المخلوق أعظم قوة من المرأة لسر لا يعرفه إلا من عرف فيما وجد العالم؟ وبأي حركة أوجده الحق؟ و إنه عن مقدمتين فهو نتيجة، والناكح مفتقر، والمنكوح مطلوب، والمطلوب له عزة الافتقار إليه، والشهوة غالبة، فقد بان لك محل المرأة من الموجودات"[2]

هذه الشهوة الغالبة تجعل من المرأة مخلوقا مقدسا يخلق الجنون في كل من يحيط بها، جنون الحاجة للفناء في هذه الذات، التي تمثل التجلي الأعظم للذات الإلهية، وما برودة أعصابها إلا لقداسة مكانتها، وعدم حاجتها إلى غيرها

" هَذِهِ لَيستِ النُّونُ

هَذهِ بِدايَةٌ مُقدَّسةٌ لِلنُّونِ

هَذا سُطوعُ روحِي

وَحبٌّ جارِفٌ كالشلاّلِ

كَاحتِواءِ الهلالِ لِنقطَةِ النُّونِ

[1] المصدر نفسه، ص 77، 78.
[2] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الثالث، ص 44.

هَذِهِ بِدايَةٌ سَعيدَة

لِشاعِرٍ مَجنونٍ كَما يُفترَضْ

وَامرَأةٍ ذاتِ قَلبٍ حَجَريٍّ تُدعَى النُّونُ

هَذا خطٌّ بَعيدْ

وَالمُؤمِنونَ يَرقُصونَ عُراةً حَولَ النُّقطَةِ

وَرَبَّما حَولَ الهِلالِ

وَرَبَّما حَولَ النُّونِ

هَذا مَنفَى بَهيج

وَأُناسٌ مُتجهِّمون

وَبَواخِرُ تَغرَق

وَمُنشِدونَ يَصدحُون

وَموسيقَى تَهبطُ وَسطَ رَفيفِ المَلائِكَةِ

حَولَ تِمثالٍ شَمعِيٍّ كَبيرْ لِشاعِرِ النُّون

هَذِهِ مُدُنٌ تَتَشابَهُ كَالمَوتِ

وَلُصوصٌ يَبتَهجونَ بِسَرِقةِ النَّهارِ

أعنِي كَنزَ النَّهارِ

رُبَّما هُم النُّونيُّونَ

رُبَّما هُم مُقلّدو النَّون

هَذِهِ نُونٌ بِلُغَةٍ أُخرى تُوحِي بِالرَّفض

فِي حِين يُوحِي الهلالُ بِالقُبول

وَالنُّقطَةُ بِالمُثُول "[1]

إن الحاجة الملحة لوجود المرأة كشرط أساسي لوجود العالم ومن ثم الكون، يعود لكونها تمثل رحم الكون، وعملية الإستيلاد دليل على عظمتها؛ فالمنكوح أعظم وأكثر قدرة على التواجد والإيجاد، كما أنه يمتاز بعوز الناكح وافتقاره إليها، ويصبح الاتصال بها عملية روحية مفعمة بالإشراق:

"لَمْ أكُن أعرِفكَ

حتَّى أشرَقتْ روحي فِي غُموضِكَ

وَكشَفتْ أَلِفي عَن نُقطَةِ نُونِك العارية

وَوَلَجت فِي جَحيمِها الأسودِ"[2]

- **نون النبوة:**

يرى الكثير من النقاد أن استخدام النون كرمز للنبوة والأنبياء، هذه الفكرة التي استنسخت من الفكر الصوفي، يراها النقاد محاولة من الشعراء لاختراق الأزمنة، وولوج أحداث وقصص يطغى عليها الإعجاز والمغامرة؛ فنون يونس ونوح استعملها كمال الدين أديب للدلالة على الغرق الروحي في بحر الضياع، إن الظلمة التي عاش فيها يونس وصارعها هي نفسها الظلام الذي يحيط بنفس الشاعر، هذه النفس التي تصارع المجهول وتغرق في بحر من الحيرة والضياع، إلا أنها تأبى أن تكافح من أجل الوصول إلى نور الحقيقة

[1] كمال الدين أديب، شجرة الحروف، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2007، ص50،51.
[2] أديب كمال الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص 95.

"هَذِهِ قَصيدَةٌ غَريبَةٌ

تُشبِهُ جَزيرَةً تَغرَقُ في البَحرِ: بَحرُ ذي النُّون

هَذِهِ هِيَ النُّقطَةُ أعنِي هذا هُوَ الهِلالُ:

هِلالُ البَحرِ وَهِلالُ السَّماء

هَذِهِ هِيَ النُّون ! "[1]

استطاع الحرف أن يسد العجز الذي عانت منه اللغة ضمن المفهوم الرمزي، ووجد الرمزيون في الحرف ذلك المطلق الذي طالما بحثوا عنه، فمزجوا بينه وبين الخيال، فأنتجوا عوالم جديدة اتسعت معها الرؤيا رغم ضيق العبارة.

هذه العوالم الجديدة أبهرت الشاعر كمال الدين أديب، فركن إليها، وظل هائما فيها، في عالم غير متناهي المعاني والدلالات.

[1] كمال الدين أديب، شجرة الحروف، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2007، ص51.

الفصـــــل الرابـــــع

الحضور الصوفي في الأدب السريـــالي

1_ ميلاد السريالية
2_ ظروف التأسيس
3_ العلاقة بين السريالية والفرويدية
4_ بين السريالية والعقل
5_ الأحلام سبيل الخلاص
6_ تقنيات الكتابة السريالية
6_1_ الكتابة الآلية
6_2_ لعبة الجيفة الشهية
6_3_ التنويم المغناطيسي
6_4_ إطفاء النور والكلام
6_5_ تدوين أحلام اليقظة
6_6_ هذيان المجانين
6_7_ تحليل الآثار الأدبية
6_8_ الدعابة الساخرة والتهكم الناقد اللاذع
7_ بين السريالية والتصوف
7_1 الشعر
7_1_1 في الأدب الصوفي
7_1_2_ في الأدب السريالي
7_2 الخيـــال
7_2_1_ في الأدب الصوفي
7_2_2_ في الأدب السريالي
8_ الأثر الصوفي في شعر أدونيـــس الشاعر السريالي
9_ بين النفري وأدونيس
9_1_ **فصل المواقف بين أدونيس والنفري**

1_ ميلاد السريالية:

ولدت السريالية في أعقاب الحرب العالمية الأولى، لقد كان لما خلفته الحرب من دمار الأثر الهائل على النفوس، أصبح الموت فصلا من النهار، فتهاوت في نفس الإنسان المبادئ والقيم التي لم تراعى، ولم تكن قادرة على حماية الناس من الآلة الحربية التي أتت على الأخضر واليابس، لم يعد الإنسان قادرا على تقبل واقعه المعاش، الذي أصبح جحيما في كل ما يحيط به، فهرب منه ليبحث في أعماق نفسه عن مكان له يختبأ فيه من هول عالمه المحسوس، فأحس بالأمان في عالم اللاشعور أو اللاوعي، وهو ما نشأت فيه ولأجله السريالية " تعني كلمة السريالية في اللغة الفرنسية مذهب ما وراء الواقع، والواقع ما هو موجود سواء في عالم المادة أو الحس أو الوعي"[1] واللاشعور عندهم مكان سحيق في النفس البشرية تترسب فيه تفاصيل حياتنا، وينسى الوعي البشري وجودها مع أنها محفوظة، وتقوم السريالية على النبش في هذا المخزون لتصنع الإبداع، وترسم مستقبل الإنسان " ولذلك فهم يبحثون عن واقع خفي يقبع في أعماق النفس دون أن يشعر الإنسان بوجوده، وقد تكون درسا في الأعماق منذ زمن الطفولة، أو ربما في الأجيال السابقة،إنه واقع موجود، ولكنه في عالم اللاشعور أو اللاوعي"[2].

ينظر الكثيرون إلى هذا المذهب على أنه خاو، وكان نتاج غضب هائل، لكنه في المقابل لم ينجح في أن يفتح للإنسان رؤى جديدة ففي أعقاب الحرب العالمية الأولى " هانت الحياة على الإنسان بعد أن رأى الفساد يتربص به في كل مكان، فنشأت نزعة جارفة للتحلل من الأخلاق وانتهاب اللذات، بل وخطفها، قبل أن تفنى الحياة وتخر في العدم، ولم تقتصر هذه النزعة على الحياة بل امتدت إلى الفن والأدب...مما أدى إلى ظهور المذهب المعروف بالسريالية"[3] إذن هذا المذهب حسب هؤلاء النقاد لم يكن إلا تبريرا لانفلات الأخلاق والتحرر من كل مبدأ أو قيمة،خاصة أن أتباع هذا المذهب يلجئون في تقصيهم لعالم اللاشعور إلى وسائل مصطنعة كالمخدرات التي يتعمدون تعاطيها، لتمر بهم إلى ما وراء الواقع الذي يستعصي اكتشافه، وهو لا يظهر إلا بين الحين والآخر في شكل ومضات

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 170.
[2] المرجع نفسه، ص 170.
[3] محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ص 147.

قصيرة متمثلة في الأحلام، أو أحلام اليقظة " وبخاصة عندما يلجأ السرياليون إلى الطرق المصطنعة كالأفيون وغيره لإطلاق المكبوت في النفس، ثم عندما يحاولون تسحيل هذا المكبوت في لوحات أو قصص أو مسرحيات غامضة مضطربة، أو هاذية محمومة، قد لا يدركون هم أنفسهم لها معنى، ولا يحددون هدفا، وهي بالرموز والأحاجي أشبه منها بالأدب والفن"[1]

وفي مقابل هذه الفئة الكبيرة من الملاحظين والنقاد هناك من له رأي آخر مدافع عن هذا المذهب، ويرى فيه فرصة جديدة لإبداع غير مسبوق " لقد حطمت السريالية الأطر القومية في الفن، وحلقت فوق الحدود، ولم تعرف أية حركة قبلها بما فيها الرومانسية، هذا التأثير والاهتمام العالميين، كانت الغذاء اللذيذ لأفضل الفنانين في كل بلد، والانعكاس لعصر، كان محتما عليه، أن يجابه مشاكله على الصعيد العالمي حتى في المجال الفني"[2] .

2_ ظروف التأسيس:

انتهت الحرب العالمية الأولى بفريق منتصر وآخر منهزم، لكن وحشية الحرب ونفسها الطويل لم يترك للفريق المنتصر ما يثبت انتصاره، فالحرب أنهكته واستنفذت قواه، ووجد نفسه عاجزا عجز الفريق المنهزم، وبدا الكل مخفقا خائر القوى بعد سنوات من الصراع، الذي حطم الإنسان الأوروبي، وأفقده الثقة بكل ما يحيط به، حتى العلم أخفق في أن يقدم للإنسان طوق النجاة " كذلك أخفق العلم الذي تكمن أجمل اكتشافاته في إيجاد نوعية جديدة لأحد المتفجرات، أو في تحسين إحدى آليات الدمار"[3] ونتيجة لهذا الدمار المادي والنفسي شعر الإنسان بضرورة مراجعة منظومة الأخلاق السائدة، التي طالما قيدته وكبحت إرادته في التغيير، وتجسيدا لهذا المعنى ولدت (الدادائية)* التي ركزت على هدم القيم دون أن تأتي بالبديل " فكان لابد من إعادة النظر في القيم السائدة والبنى المسيطرة، التي تكبح إرادة الإنسان، وتكبت أحلامه وتقوض آماله، وكان أن ولدت الحركة الدادائية، إلا أنها كانت

[1] محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 147،148.
[2] موريس نادو، تاريخ السريالية،ترجمة نتيجة الحلاق، مراجعة عيسى عصفور، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق 1992،ص 10.
[3] المرجع نفسه ، ص 11.
* الدادائية: هي حركة ثقافية انطلقت من زيوريخ (سويسرا)، أثناء الحرب العالمية الأولى، كنوع من معاداة الحرب، بعيدا عن المجال السياسي، وإنما من خلال محاربة الفن السائد، وقد برزت في الفترة ما بين عامي 1916،1921، وقد أثرت على كل ما له علاقة بالفنون البصرية، الأدب، الشعر، الفن الفوتوغرافي، نظريات الفن، المسرح، والتصميم.

حركة هدم فقط "[1] لذلك لم يقدر لها الاستمرار، كما ولدت إلى جانبها بعض الحركات التي كان لها نفس المنطلق والتوجه الفكري كالتكعيبية والمستقبلية، لكن محدودية الأفكار المتبناة من قبل هذه الحركات جعل أهلها ينفصلون عنها لينظموا تحت لواء السريالية، التي رأوا أنها وخلافا للحركات الأخرى تعطي الأمل وتفتح أبواب المستقبل" ومن جهة أخرى نرى أن التكعيبية والمستقبلية والدادية قد سبقت السريالية، حتى أن رواد السريالية ذاتها آراغون وبروتون وإيلوار وبييريه قد ألفوا الندوة الدادية الفرنسية حتى عام 1922"[2]

وولدت الحركة السريالية على أيدي عشرة من رواد هذه الحركات السابقة، وكان ذلك في باريس عام 1924، حيث أصدر رائدها ومؤسسها بروتون بيانها الأول، داعيا إلى فكر بناء، كفيل بمعالجة الأوروبي الذي ألحقت به الحرب أمراضا عديدة" ثم انفصل بروتون عن الدادائية وأصبح رائد الزمرة السريالية التي أنشأها حوله في عام 1924 وأصدر بيانها الأول مازجا بين الدادائية والفرويدية، وداعيا بعد عملية الهدم، إلى عملية بناء متفاعل مع المذاهب الفكرية الثورية والسياسية الجديدة، بغية معالجة هذا الإنسان المريض، الذي خلفته الحرب بعد أن فشلت في تخليصه وإسعاده كل الأديان والنظم والثقافات"[3]

لقد خرج بروتون وأصحابه إيلوار وأراغون وبييريه من الحرب غير قادرين على تقبل أدب يتغنى بجمال الحياة وقدسية القيم، لم تترك الحرب في أنفسهم مكانا للجمال، وكل ما سيطر عليهم كان الشعور بالاشمئزاز من كل قيم حضارة أفقدتها الحرب مبررات وجودها،فتوجهوا بكل غضبهم نحو إنتاج أدب جديد تعمدوا من خلاله كسر جميع الموازين مستندين على أحلامهم وهلوساتهم ، ويعد عام 1928 عام الإنجازات "فقد نشر بروتون (نادجا) و(السريالية والفن التشكيلي) ...ويبدو أن عهد المعارك الشديدة قد ولى، وحازت السريالية على حق المواطنة، وقبلت كحركة طليعية، وأنجزت أعمالا تشاهد وتقرأ"[4] كما أصدرت العديد من المجلات الفكرية والأدبية، التي قاسمت الفكر السريالي آراءه وتبنتها، ومنها مجلة اللعبة الكبرى " التي تستقي من الينابيع ذاتها وتنتمي أيضا إلى رامبو

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 172.
[2] موريس نادو، تاريخ السريالية،ص 10.
[3] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 173،172.
[4] موريس نادو، تاريخ السريالية،ص 140.

(الصوفي والعراف والثوري والشاعر) وتعلن: المطلوب قبل كل شيء أن نجعل الناس ييأسون من أنفسهم ومن المجتمع، فمن مذبحة الآمال هذه سيولد رجاء دام ودون شفقة: أن نكون خالدين برفضنا إرادة الاستمرار، إن اكتشافاتنا هي اكتشافات تفجير، وانحلال كل ما هو منظم"[1]

لكن هذه الفترة وافقت نمو العمل السياسي، الذي أغرى مؤسسي الحركة السريالية بخوض المغامرة السياسية، ماساهم في تفكيك الجماعة باختلاف آرائهم وتوجهاتهم السياسية؛ فآراغون اختار الحزب الشيوعي وانظم إليه عام 1930، ما أدى إلى فصله من الحركة السريالية لمعاداته للفرويدية، في حين أن بروتون انسحب من الحزب الشيوعي لتضارب مبادئ هذا الحزب مع أفكار الحركة، وقد تمكن من أن ينقل أفكار الحركة إلى بلدان أخرى كالولايات المتحدة الأمريكية والمكسيك، وتمكنت الحركة من الصمود وتجاوز فترة الحرب العالمية الثانية، وكان لها حضور وتفاعل مع أحداث الساعة، حيث "أبدت مواقفها اليسارية في قضايا الساعة مثل حرب الفيتنام وثورة الجزائر والتمرد في هنقاريا وحركات الشباب في أمريكا وأوروبا"[2].

لكن الحركة توقفت رسميا بموت مؤسسها بروتون في عام 1966، لكن أفكارها ظلت تقاوم وتعود إلى الواجهة بين الحين والآخر في صورة أعمال أدبية متفرقة.

3_ العلاقة بين السريالية والفرويدية:

أشرنا فيما سبق إلى مفهوم الحركة السريالية وارتباطها بالعالم الباطني، أو ما وراء الواقع، حيث بنيت مبادئها على استنطاق المخزون النفسي الإنساني القابع في أعماق النفس البشرية،وقد كان معروفا منذ القدم عند الإنسان وجود هذا العالم الباطني، لكن أحدا لم يجرؤ على دراسة هذا العالم وإخضاعه للتجربة، وقد كان فرويد (1873، 1930) الطبيب النمساوي المنحدر من أصول يهودية أول من فتح باب دراسة هذا العالم الماورائي، حيث توصل من خلال تجاربه وأبحاثه النفسية إلى وضع منهج علمي في تحليل السلوك

[1] موريس نادو، تاريخ السريالية،ص 140،141.
[2] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 174.

الإنساني، الذي حاول من خلال تجاربه إبراز المنابع الدفينة الموجهة للسلوك الإنساني والضابطة لتصرفاته، حيث أعزى أعراض الكثير من الأمراض النفسية، والانحرافات السلوكية إلى "العقد النفسية القديمة المترسبة في أعماق اللاشعور، التي تعمل في ظلام اللاوعي بمنزلة المنبع والدافع لكثير من الرغبات والميول وضروب السلوك"[1].

كما أن فرويد كان أول من ربط بين نظرياته النفسية وبين النصوص الأدبية، التي استعان بها في تدعيم نظرياته حيث " أعطت دراسة النصوص الأدبية للتحليل النفسي الوليد فرصة تجاوز الحقل الطبي المحض ليجعل من نفسه نظرية عامة للنفسية والصيرورة الإنسانيتين"[2]

إذن فرويد استطاع أن يربط صلة وثيقة بين النصوص الأدبية وبين التحليل النفسي "وفي الواقع فإننا نجد، إذا ما قرأنا كتابات فرويد الأولى، أن الممارسة التحليلية هي في جوهرها اختبار مبتكر للكلام وللخطاب، فلقد كان الأدب الشفهي أو المكتوب، وقبل التحليل النفسي بكثير، ممارسة لغوية قادرة على ابتداع حيز مميز على هامش المتطلبات الاعتيادية للتواصل"[3] وهكذا استطاعت بعض النصوص الأدبية أن تلعب دورا مهما في تدعيم وتأييد آراء فرويد ونظرياته.

وقد نظر فرويد إلى العقد الجنسية المكبوتة والمتراكمة في أعماق اللاشعور الإنساني على أنها الدافع والمحرك الأساسيين لكثير من التصرفات والسلوكات البشرية، التي تبدو منحرفة وشاذة، وقد اتكأ في هذه التفسيرات على (عقدة أوديب) التي حصل عليها من الأدب، وبالتحديد من تراجيديا (سوفوكليس الأدبية) " لعبت بعض النصوص الأدبية دور الوسيط بين العيادة والتنظير بغية بلورة الفرضيات وضمانها، ولتعميم الاكتشافات المميزة المحددة بالحقل الطبي، ويعتبر اكتشاف عقدة أوديب والتنظير لها المثال الأكثر سطوعا عند فرويد"[4].

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 171.
[2] مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ماي 1997، ص 50.
[3] المرجع نفسه ، ص 50.
[4] المرجع نفسه ، ص 62.

وقد هيأ فرويد لمن بعده من علماء النفس الطريق للنهل من النصوص الأدبية؛ حيث أصبح من المعهود والشائع اعتماد هذه النصوص لإثبات فرضياتهم " وسنرى كيف قام لاكان بتنظير وظيفة (الرسالة) في اللاوعي انطلاقا من قصة إدغار آل نبو E.A.Poë (الرسالة المسروقة) (La lettre volée). ويمكن أن تستعمل النصوص الأدبية أيضا كأقطاب إرجاعية للتحقق بصورة أوضح من جانب محدد من المذهب أو لتمثيله"[1]

وتعتبر المدرسة السريالية هي التجسيد الحقيقي للمنهج الفرويدي في عالم الأدب؛ فهي التي اتخذت من العالم الباطني ومن المخزون النفسي المتراكم في اللاشعور الإنساني، منطلقا لإبداعاتها الأدبية "وكانت هذه المدرسة تحاول دوما الغوص في الأعماق النفسية والاغتراف منها ومشابكتها مع معطيات الواقع الواعي.مجافية معطيات المنطق والعلم الموضوعي ورقابة الفكر، وغير مكترثة بالواقع الاجتماعي وما يفرضه من المواصفات الأخلاقية والنظم وما يسوده من العقائد والفلسفات"[2].

4_ بين السريالية والعقل:

لقد خرج بروتون وأصحابه من حرب عالمية دامت أربع سنوات أتت على الأخضر واليابس، خرج هؤلاء وفي أنفسهم الكثير من المرارة والشعور بالانهزامية، تكسرت في أعينهم جميع القيم الإنسانية، حيث رأوها توضع جانبا لتدق مصائر الناس، في حرب خطط لها أهلها كقانون الطوارئ يستخدمونه وقت الحاجة، ثم يعودون إلى القيم التي داسوها بأقدامهم عندما تلح الحاجة إليها، لكن بروتون وعى ذلك جيدا، كما وعى أن خلاص الإنسان لا يكون إلا بثورة جذرية أول ما تثور عليه هي هذه القيم، التي وجدت لتكبل مصير الإنسان وتقمع حرياته بطريقة تبدو شرعية " لم يكن هناك مجال في نظرنا إلا لثورة نجعلها تجتاح فعلا المجالات جميعها، ثورة جذرية يستبعد حدوثها، وقمعية إلى أقصى حد"[3].

[1] مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص 62.
[2] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 171.
[3] موريس نادو، تاريخ السريالية، ص 12.

هذه الثورة العارمة التي غمرت روح بروتون ولدت فيه عندما كان منتميا للدادية، وجاءت كرد فعل وجواب صادم وحاسم للسياسيين، الذين أوقفوا الحرب ليمنحوا أنفسهم وقتا لإعادة ترتيب الأوراق، ومن ثم إعادة دولاب الحرب للدوران ثانية، ورأى بروتون في مؤتمر السلام العالمي الذي دعا إليه الحزب الشيوعي وأقيم بالفعل في فرنسا سنة 1920، وحضرته الكثير من دول العالم، حتى أن بيكاسو الرسام العظيم رسم بنفسه شعار المؤتمر، الذي كان حمامة السلام المعروفة كرمز للسلام إلى يومنا هذا، لكن بروتون لم يرى في هذا المؤتمر ما رأى فيه أراغون مثلا من أنه فرصة تاريخية للسلام والأمن العالمي، بل رآه مجرد خدعة، الهدف منها تنويم العقل البشري ومراوغته وتحضيره مرة أخرى لتقبل عودة الحرب . وبالفعل عادت الحرب وصدقت توقعات بروتون، لكنه أحس في الوقت ذاته أن ثورته مازالت غير كاملة، فالدادية دعوة صريحة للهدم، ومع أنها تدعو إلى هدم جميع القيم الإنسانية، والدوس على المبادى التقليدية، التي أسرت الإنسان وقيدت روحه، إلا أنها في المقابل لم تقدم حلول البناء.

وضعت الحرب أوزارها، وفتح أمام الإنسان عهد جديد، ارتفعت فيه حظوظ البشر في العيش الكريم، عم المرح وتوفر الأمن والغذاء، وحدثت نهضة صناعية كبيرة، وسخرت الآلات لخدمة الإنسان والسهر على رفاهيته " فصنعت السيارات، وأصبحت الطائرة وسيلة نقل عادية لكبار رجال الأعمال، أما الخطوط الحديدية والبواخر، فقد اختصرت المسافات، ودخلت الاكتشافات العلمية الحديثة مجال الحياة اليومية، فاكتظت دور السينما بالجماهير"[1].

نجح الإنسان في أن يبني عالما كاملا من الأجهزة والآلات التي تسير حياته، لكنه في المقابل فشل في أن يتعرف على نفسه، لم يكن هناك وقت للتغلغل في ذاته، كان همه الانطلاق نحو العالم ليعيش أياما من الفرح تنسيه آلام الحرب ومآسيها، لكنه دفع الثمن غاليا، لقد تمكنت هذه الآلات من أن تأسره بدلا من أن يأسرها، وأصبحت تمارس عليه فنون العبودية " ولكنه عجز عن تغيير نفسه، فبقي ذلك المتوحش الذي يستعمل أجهزة لا

[1] موريس نادو، تاريخ السريالية ، ص 13،14.

يدرك منها، سوى تشغيلها بصورة تقريبية، حتى أصبح سجينا لهذه الأجهزة التي ينتجها بكميات كبيرة، وأخذ يعبدها مثلما عبد الإنسان البدائي أوثانه"[1]

لقد وضع الإنسان نفسه داخل سجن صنع قضبانه بيديه، وعبثا يحاول الفرار، فالقضبان قوية لأنها ببساطة نتيجة تفكير وعمل منطقي وعقلي، تنبه الإنسان إلى أن هذا العقل أصبح وبالا عليه، صنع عبر السنين بروية وتعقل كل ما يستطيع تكبيل الإنسان وإخضاعه له " لقد بنى حضارة فظة لأنه أصبح مسخا عقليا يتصف بنمو زائد في قواه المفكرة، فتوصل إلى تكوين قناعة تظهر له أن العقل والمنطق والمعقولات والزمن والفضاء والاثنين زائد اثنين يساوي أربعا، كأنها الحقائق الوحيدة الحية، بينما لم تكن سوى أطر مريحة ووسائل عملية ومؤقتة يستخدمها في سبيل تحقيق عمله. وسائل تفوق إلى حد بعيد، المذهب التجريبي البدائي والتصوف الديني"[2].

ورغم هذا الحصار المطبق، الذي مارسه العقل على روح الإنسان التواقة إلى التحرر، رغم ذلك ما زالت في الإنسان قدرة على المقاومة، ورأينا من بدأ ينادي بالثورة على العقل، وإعدام المنطق " فلنبتعد أولا عن المنطق ! هنا بوجه خاص علينا أن نطارده ونهاجمه ونعيده إلى العدم"[3] وأدرك من كان العقل سبيلهم إلى اكتشاف العالم، أدركوا أنهم كانوا ضحية مؤامرة؛ يقول إنشتاين " قد ضللنا فالعالم الحقيقي ليس العالم الذي ظنناه، وأحسن التصورات استقرارا لا تصلح إلا لحياتنا اليومية، وفيما وراء ذلك، تبقى نظريات مخطئة، فنظرية إدراكنا الفضاء مزيفة، ومزيف الزمن الذي أوجدناه، إن الضوء ينتشر حسب خط منحن، وكتلة الأجسام نسيج مطاطي"[4].

ووقف العقل أخيرا في قفص الاتهام، ونسبت له جميع التهم التي أدانته بشدة، وأثبتت زيف حقائقه، وبالمقابل فسحت المجال أمام قوى أخرى، مجهولة لكنها خارقة، نظر إليها على أنا المتحكم الحقيقي في حياتنا، وأمل الإنسان في أن يتحكم بها لا يتحقق إلا باكتشافها ولمس ماهيتها.

[1] المرجع نفسه ، ص 14.
[2] موريس نادو، تاريخ السريالية ، ص 15.
[3] المرجع نفسه ، ص 17،18.
[4] المرجع نفسه ، ص 16.

5_ الأحلام سبيل الخلاص:

رأينا فيما سبق كيف عادت السريالية كل ما له صلة بالعقل الواعي، كما أنها رفضت العلم باعتباره ثمرة خالصة للعقل، رغم كل ما حققته الإنجازات العلمية من نمو وتطور في حياة الإنسان، ولم تر في ذلك الازدهار إلا مزيدا من الأسر والكبت، وكان لزاما على أصحابها تقديم سبل الخلاص، ورأوا خلاصهم في عالم الأحلام، والمجهول " وفي موقف السريالية من الروح العلمية، نجد أنها رفضت سلطة السماء وفكرة الخطيئة الأولى، وبقي السرياليون يحاولون التعامل مع السلطات الخفية السوداء كالشياطين والأرواح والأساطير والخوارق والأحلام والشطح الخيالي مما كانت تنجذب إليه نفوسهم الحساسة"[1]

وأكثر ما أغرى السرياليين من كل ما سبق هو عالم الأحلام، فالإنسان يقضي نصف عمره في النوم، فلابد أن يكون هناك مغزى عميق من هذه الفترة الزمنية الطويلة، بل هي عندهم العالم الحقيقي، الذي يعطي للإنسان ماهيته الحقيقية.وبالفعل حاولوا اختراق هذا العالم المجهول، الذي تتحرر فيه قدرة الإنسان، ففي الأحلام تتغير مقاييس الزمن، ويكتسب الإنسان طاقات وقدرات غير محدودة، فيستطيع مثلا أن يتواجد في مكانين في زمن واحد، كما يستطيع أن يطير ويقطع مسافات شاسعة، بل إنه يخترق عوالم مختلفة، هذه القدرة الهائلة التي يكتسبها الإنسان في نومه هي قواه الفعلية التي يحرمه منها العقل الواعي حين اليقظة، وكان لفرويد وأبحاثه عظيم الأثر في هذا التوجه " لقد ولد أمل عظيم ! وجد السرياليون في اكتشافات فرويد حلا مؤقتا فقد ثبت منذ الآن، أن الإنسان ليس فقط (مفكرا) ولا (مفكرا عاطفيا) مثلما كان كثير من الشعراء السابقين ... بل إن الإنسان نؤوم محترف، يكسب في الحلم كل ليلة كنزا يبدده في النهار"[2] .

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 178.
[2] موريس نادو، تاريخ السريالية، ص 17.

ورغم أنهم يعادون العقل، ويرفضون العلم، إلا أنهم اعتمدوا بشكل أساسي على أبحاث فرويد العلمية، التي آمنوا بها حتى النخاع، وأطلقوا نتيجة ذلك دعوة عارمة وحماسية للاتجاه كلية نحو عالم الأحلام، عالم سيعيد للإنسان قدراته المنهوبة، وسيمنحه الحرية والانعتاق، ويفتح له أبواب المستقبل الأزلية ، لقد دعا رواد السريالية إلى فتح الأبواب واسعة أمام الحلم وإخلاء المكان أمام اللاإرادية، وفضلوا أن يروا الإنسان على حقيقته رغم عيوبه، إنهم بذلك يتحررون من عبودية المظاهر الزائفة، وسيصبح الإنسان قادرا على أن يرى ويوري باطنه، ويكشف عن رغباته دون خجل، وبهذه النظرة والتوجه الجديدين، تتغير كلية مفاهيم ومقاييس الشعر، ولم يعد هناك مكان للجمال والفن، فهما وليدا العقل، ولا مكان للعقل بعد اليوم، ليس للشعر وزن أو قافية، ولا ضوابط واضحة، بل أصبح وسيلة للتعبير الحر عن هذه العوالم الخفية، ومحاولة جادة لاقتناص تلك الصور الومضية التي تتسارع في عالم الأحلام، وتضيء أماكن خفية وعميقة في ذات الإنسان، الشعر وحده كفيل بإخراجها إلى السطح، والشاعر مع هذه المعايير الجديدة أصبح بدوره قوة خارقة، تحول معها من ملهَم إلى ملهِم " أما اليوم فليس الشاعر ملهما دائما وأبدا فحسب، بل أنه أصبح (مصدر الإلهام) ...لم يعد فقط صدى مدويا ورائيا، بل أصبح كل هذا في آن واحد، تضاف إليه صفة الساحر، فهو الذي يغير الحياة والعالم، هو الذي يحول الإنسان "[1] ويصبح الشعر بهذا المفهوم ملكا للجميع، ما على الإنسان إلا أن يصغي إلى داخله، كل المطلوب منه أن يكون أمينا في سرده للحلم.

6_ تقنيات الكتابة السريالية:

السريالية هي نوع من الكتابة، التي ترفض الواقع وتبتعد عنه، وتتخذ من العالم الباطن واللاشعور مادة خصبة تتغذى منها، وتبدع في نقل عالم غير محسوس إلى عالم الحقيقة، ولأنها تتعامل مع عالم غير مرئي وغير مدرك بالذات الواعية، كان لزاما على أهلها استنباط طرق ووسائل تساعدهم على ترجمة اللامادي واللاشعوري، وللسرياليين طرق وتقنيات متعددة في الوصول إلى أعماق اللاوعي الإنساني، ومنها:

[1] موريس نادو، تاريخ السريالية ، ص 18.

6_1_ الكتابة الآلية: ذكرنا فيما سبق أن موهبة الشعر في المذهب السريالي هي موهبة متاحة للجميع، فالشعر عنده يعني ترجمة اللاشعور دون أي اهتمام بالشكل الفني، أو الوزن وغيره مما يقيد الفنون الأدبية من أنظمة في المذاهب الأخرى، وبالتالي فتقنية الكتابة الآلية هي وسيلة متاحة للجميع تعتمد على رصد الإنسان لحالات الهذيان أو الأحلام، التي يعيشها خلال النوم، أو حتى خلال اليقظة، كحالات الجنون، وغالبا ما يتقطع هذا الهذيان بأوقات من الصحو يستغلها السريالي في ترجمة كتابية لجميع الصور والأحداث، التي رآها خلال حلمه، شرط أن تكون الكتابة آلية وعفوية تنقل بكل حياد ما رآه دون زيادة أو نقصان، ويعاب على السرياليين أنهم يستخدمون طرقا مصطنعة للدخول في حالة الهذيان أو الجنون المؤقت، وذلك بتناول المخدرات، لكنهم يبررون وسائلهم باعتبار أن الغاية هي " الكشف عن قرارة اللاشعور، الذي يزخر بتيارات فكرية هي أغنى وأعمق مما تنتجه الذات الخارجية الواعية"[1] .

6_2_ لعبة الجيفة الشهية: وسميت هذه التقنية بهذا الاسم تيمنا بأول منتج أدبي حصلوا عليه باستخدامهم هذه الوسيلة، وهي نوع جديد انفرد به السرياليون باعتبار أنه نوع من الكتابة الجماعية؛ فهم يعتمدون في ذلك على اجتماع عدد من الناس، أو الأدباء ويضعون ورقة وقلما بينهم، بحيث يتداولون الكتابة عليها كل بدوره يكتب في اللحظة ما رآه أو خطر بباله في تلك اللحظة دون محاولة تنميق أو حتى تفكير في ما مر بذهنه، وعندما يدون كل واحد منهم ما خطر بباله، تقرأ العبارة المكونة في الأخير، وتخضع للتحليل والاستنتاج من طرف أفراد الجماعة، وكانت أول عبارة أنتجوها هي " (الجيفة الشهية ستشرب الخمر الجديد) وفي مرة أخرى حصلوا على النص الآتي: (النجار المجنح يغوي الطير المسجون، بحار السنغال سيأكل الخبز المثلث الألوان...)"[2].

كما يمكن تطبيق هذه الطريقة بواسطة الرسم، بحيث كل واحد يرسم خطا ويتبعه الثاني بخط مكمل عشوائي، وهكذا حتى يحصلون في النهاية على رسم سريالي، كما يمكن أن ينتجوا بنفس الطريقة قصيدة سريالية تكون في النهاية منتجا جماعيا، يعبر عن اللاشعور

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 175.
[2] المرجع نفسه ، ص 175.

الجماعي، مع التأكيد دائما أنه من السهل الوصول إلى هذه المنتجات النهائية، وتعتبر عندهم شعرا مع أنها لا تخضع لقواعد الشعر وضوابطه المعهودة.

6_3_ التنويم المغناطيسي: ويجدر التذكير هنا بالتناقض الذي وقع فيه السرياليون من حيث رفضهم المطلق للعلم باعتباره ثمرة عقلية بحتة، لكنهم في هذه التقنية يعتمدون بشكل مطلق على وسيلة علمية وهي التنويم المغناطيسي؛ ولجئوا إلى ذلك عن طريق (روبي ديسنوس 1900_1945) الذي كان خبيرا في هذا المجال، وتعتمد هذه التقنية على تنويم أحدهم مغناطيسيا، ثم يقومون بتدوين ما هذى به وتكلم عنه، ثم يقومون بتحليل هذا الكلام.

6_4_ إطفاء النور والكلام: بحيث يخلقون جوا من الجنون والهذيان الجماعي، في جو عارم من الفوضى، ويطلقون العنان لاستبصارهم وإخراج مكبوتاتهم بطريقة عفوية لا إرادية.

6_5_ تدوين أحلام اليقظة: وهي أحلام تراود الشخص في يقظته، تجعله ينفصل عن الواقع للحظات من الزمن، ويقومون باقتناص هذه الفرصة للكشف على بعض خفايا اللاشعور، التي تصعد إلى السطح من حين إلى آخر نتيجة لمحاولة الشخص الهروب من عالمه الواقع، ويحرص السريالي في هذه اللحظات، التي يراها ثمينة على التدوين التلقائي لهذا الكم من الصور والأحداث التي تمر متسارعة في ذهنه ، ثم يقوم بتحليلها عند انتهائه وعودته إلى حالة الصحو الطبيعية.

6_6_ هذيان المجانين: وهو جزء من تقنية الكتابة الآلية، التي سبقت الإشارة إليها، لكن المميز في هذه التجربة الجديدة هو أن السريالي لا يدون هذيانه، بل يتعمد مراقبة المجانين ومن ثم تدوين هذيانهم وتحليله " فالجنون حلم ممتد يتمسك به المريض للهروب من واقع غير مرغوب فيه، ويصبح هذا الحلم عنده حقيقة، وهو يسمح بتدفق حر لتيار الرغبات المكبوتة"[1].

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 176.

6_7_ تحليل الآثار الأدبية: يتتبع السرياليون الأعمال الأدبية، التي يلعب فيها الخيال دورا أساسيا، بحيث يتمكن الكاتب من بلوغ أماكن عميقة في النفس الإنسانية، بالتعبير عن الانفعالات الغريبة والعميقة للكائن البشري، ومن الطبيعي أن يكون شكسبير مثلا من بين أكثر الأدباء، الذي اهتم السرياليون برصد وتحليل رواياته ومسرحياته؛ لما بلغه من قدرة كبيرة على الدمج بين الواقع واللاواقع، والتعبير عن الانفعالات الإنسانية المعقدة التي يصعب على الكثير من الكتاب الوصول إليها.

6_8_ الدعابة الساخرة والتهكم الناقد اللاذع: وهي إحدى وسائل السرياليين للتعبير عن رفضهم المطلق للواقع وقوانينه، وهي عندهم وسيلة فعالة يستفيد منها المتهكم والمتهكم عليه، فالأول تكون بالنسبة له وسيلة للاحتجاج والتعبير عن رفضه للواقع، وهي وسيلة أيضا لإخراج المكبوتات، التي تمنع خروجها قوانين وضوابط الحياة الاجتماعية، وبالتالي تكون من جهة أخرى وسيلة للمقاومة يتغلب بها صاحبها على ضغوطات الحياة اليومية، وعلى آلامه ويأسه من الحياة، أما بالنسبة للمتهكم عليه فهي وسيلة استفزازية تساعده على إخراج مكنوناته للتعبير عن حقيقة وجدانه " إن السخرية وسيلة يقاوم بها الإنسان آلامه الخارجية من داخل ذاته. إنها إطلاق شحنة حبيسة بشكل عدواني متوتر. وليست أبدا للإمتاع والضحك ولكنها سوداء مؤلمة وقد كانت أجمل أغانيهم أكثرها يأسا وسخرية وإيلاما"[1]

7_بين السريالية والتصوف:

من الطبيعي الفصل المطلق بين السريالية والصوفية، إذا ما نظرنا إلى هذين المذهبين الأدبيين بسطحية، أو لنقل من الظاهر، فمجرد التفكير فيهما يكون لنا وجهة نظر تجعل السريالية أبعد ما تكون عن الصوفية، بل هما مذهبان متضادان؛ فالصوفية طريقة خاصة للتدين، وهي مذهب اعتناق فكرة وجود الإله في الكون، هذا الوجود الذي يتمحور ويدور حوله الكون بما فيه، في حين أن السريالية هي فكرة إلحاد ورفض لكل ما يمت بصلة

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 177.

لوجود الإله، أو لوجود المبادئ والقيم والأخلاق التي طالما اعتبرها الإنسان أساس كل الديانات التي عرفها.

لكن فكرة رفض أي تلاقي بين هذين المذهبين تبدو فكرة سطحية تحتاج إلى تعميق وتمحيص وتدقيق، هي تحتاج ببساطة إلى إعادة تفكير.

مبدئيا يمكن إمساك أول الخيوط عندما نعيد النظر في فكرة الإله وماهية حضوره في كلا المذهبين. فالسريالية ترفض وجود الإله، وهذا ما يؤكده مؤسسها أندريه بريتون "فمن الصحيح القول ليس لله -بالمعنى الديني التقليدي- أي حضور في التجربة السوريالية كما يؤكد أندريه بريتون نفسه بقوله إن المقدس الذي يؤمن به ليس دينيا، أو هو خارج الدين"[1].

لكن الفكرة ذاتها يؤمن بها الصوفيون من خلال نظرتهم الغير تقليدية والمنافية للنظرة الشرعية أو الدينية لوجود الذات الإلهية؛ فهم لا يؤمنون بوجود الإله كذات مطلقة ومنفصلة، بل ينظرون إليه كذات متحدة متماهية في كل عناصر الكون، الله عند الصوفية هو الكل وهو الجزء، ليس له وجود خارج الوجود، بل هو الوجود في كل مظاهر الوجود، هو ليس واحدا إلا لكونه متعددا وكثيرا، الله ليس في السماء كما صورته الأفكار الدينية التقليدية، بل هو داخل أنفسنا وذواتنا، إنه " النقطة العليا كما يعبر بريتون، النقطة التي يتوحد فيها ما نسميه الروح، وتزول التناقضات، فهو ليس الواحد الذي يخلق الوجود، من خارج ودون اتصال به، وإنما هو الوجود نفسه في حركيته ولا نهايته"[2]

إن نحو مثل هذا الاتجاه من التفكير يفتح أبواب اللقاء بين هذين المذهبين المتناقضين؛ فمعروف عن الصوفية نبذها للعقل ورفضها له أن يكون معيارا للمعرفة وطريقا للوصول إلى الحقيقة، " قيل للنوري: بما عرفت الله؟ فقال بالله، فقيل: فما بال العقل؟ قال العقل عاجز لا يدل إلا على عاجز مثله"[3].

ولم تنشأ الصوفية إلا لإحساس أهلها بعجز العقل المطلق على الإجابة على كثير من التساؤلات الخاصة بحقيقة خلق الإنسان وماهية وجوده، والعقل المرفوض هنا تمثله

[1] أدونيس، الصوفية والسوريالية، الساقي،الطبعة الثالثة، د.ت، ص 10.
[2] المرجع نفسه ، ص 10.
[3] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 876.

الشرائع السماوية، التي نظر إليها الصوفيون على اعتبارها منهاجا سطحيا لا يرضي غرور تفكيرهم، ولا يلبي احتياجات أحاسيسهم الموغلة في التفكير في حقيقة وجوهر الذات الإنسانية، وعلاقتها بمظاهر وعناصر الوجود المختلفة، وهذا نفسه ما حصل مع السرياليين الذين أقاموا مذهبهم على نبذ الشرائع السماوية والمعتقات الدينية، كما أنهم أعلنوا رفضهم لكل القيم الإنسانية، التي رأوا بأعينهم كيف أن الحرب أتت عليها وجعلتها رمادا، رماد هذه القيم رسخ في أذهانهم عجز العقل البشري على فهم الوجود وحقيقة الإنسان " نشأت الحركة السريالية في حجر الدادائية وتفرعت عنها وخلفتها، ففي أثناء الحرب العالمية الأولى وفي أعقابها، صحا الأدباء والمفكرون على واقع مرير خلفته الحرب، واقع الموت والدمار والتمزق، واقع أكد إفلاس المدنية الغربية وانسحاق الإنسان، وفشل كل مؤسساته ونظمه في جلب السعادة والخير له،...فولدت الحركة السريالية من هذا المنطلق، وكان شعارها تحرير الإنسان من ضغوط الحياة الاجتماعية المغرقة في النفعية، وهكذا كان عليها إيجاد مفاهيم بديلة لعالم جديد يعقب ذالك العالم المتفسخ، أي تهيئة الإنسان لإنسانية متجددة،ومتحررة وفعالة انطلاقا من حقيقته الإنسانية العميقة النظيفة، التي طالما شوهتها القوى المسيطرة والنظم والأفكار السائدة"[1].

كما أن الصوفية تبحث في كل ما هو خفي وغيبي، هي ترفض أن يكون واقع الإنسان وحقيقته ما يرى ويظهر في هذا الوجود، ولطالما أوغلت البحث في باطن الأشياء طلبا لمعرفة حقيقة الوجود، التي لا تراها الصوفية إلا في ما خفي وغيب عن العين المجردة، وعن التفكير الساذج للعقل البشري العاجز، كما أنها مذهب اللاوعي واللاشعور؛ فكل أحوال الصوفية ومجاهداتهم تقوم على السكر وعلى الغيبة استعدادا للفناء والحلول في عالم غيبي لا يتمثل للإنسان إلا في فضاء من الأحلام المستغرقة، التي يرسم الخيال حدوده اللامتناهية.

وكذلك السريالية هي مذهب ما وراء الواقع، والسرياليون " يبحثون عن واقع خفي يقبع في أعماق النفس دون أن يشعر الإنسان بوجوده، وقد تكون درسا في الأعماق منذ زمن

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 172.

الطفولة، أو ربما في الأجيال السابقة، إنه واقع موجود، ولكن في عالم اللاشعور أو اللاوعي، وهو يؤثر في شخصيتنا وسلوكنا ودوافعنا دون أن نعي آلية هذا التأثير، ويظهر بين الحين والآخر حين تنعدم رقابة الشعور في أشكال مختلفة كالأحلام النومية وأحلام اليقظة وهذيانات السكر أو التخدير"[1]

إذن كلا المذهبين متشبعين برغبة شديدة في كسر تلك القيود، التي رسمتها النظم والشرائع القائمة سواء كانت إنسانية أو دينية، تلك الحدود التي تفصل العالم المرئي عن اللامرئي والغيبي عن الحاضر لا بد من كسرها واجتيازها، في محاولة جادة تهدف إلى اكتشاف عوالم جديدة تكون فيها الإجابات واضحة عن كل الأسئلة المحرمة " فدعوى السريالية الأولى هي أنها حركة لقول ما لم يقل، أو ما لا يقال، ومدار الصوفية، كما أفهمها هو اللامعقول، اللامرئي، واللامعروف"[2].

إن الوحدة والاتحاد هي ما ينشده المتصوفة، إنهم يرون في الذات الإنسانية منبع الوجود ونقطة الاتحاد؛ فالصوفية يبحثون عن الله في ذات الإنسان، وعن الطبيعة داخل الإنسان، وعن الكون بأكمله في لا وعي ولا شعور الإنسان، إن الذات البشرية عند المتصوفة هي الحقيقة الكاملة، والله جل وعلى متجسد في هذه الحقيقة، يقول الحلاج:

" أنَا مَنْ أهوَى وَمنْ أهوَى أنا نَحنُ روحانِ حَلَلـــنا بَدنَا

نَحنُ، مُذ كُنَّا عَلى عَهدِ الهَوى يُضرَبُ الأمثالُ للنَّاسِ بِنَا

فَإذا أبصَـــــرتنِي أبصَرتُهُ وإذا أبصَرتهُ أبصَـــرتَنَا "[3]

وكما يعتبر أصل الخلق مبحث الصوفي وهدفه الأكبر، هو كذلك بالنسبة للسرياليين "وكانت هذه المدرسة تحاول دوما الغوص في الأعماق النفسية، غير مكترثة بالواقع الاجتماعي وما يفرضه من المواصفات الأخلاقية والنظم، وما يسوده من العقائد والفلسفات... إن كل هذه الأمور عندهم قشور يجب أن تنسف لينفتح الإنسان الحقيقي ويبني

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، ص 170.
[2] أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 11.
[3] الحلاج، الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2002، ص 158.

عالمه ومستقبله الجديد، منطلقا من أرض نظيفة، يلتقي على صعيدها كل البشر في عالم الحب والحرية والسعادة ! "[1]

عموما نستطيع أن نقول أن كلا من الصوفية والسريالية تبحثان في اتجاه واحد، وتنشدان غاية واحدة. كلاهما يؤمن بوجود عالم غيبي باطني يعجز العقل والمعرفة البشرية المبنية على أساس العقل على استكشافه وكشف أغواره، وأن هناك في الإنسان قدرات هائلة على الاستكشاف بعيدا عن العقل وعن الوعي، ربما هي الحدس أو الذوق، أو الخيال، وأيا كانت فهي شخصية تختلف من إنسان إلى آخر، لكن اختلافها ثراء، وتعددها يكشف رغبة الإنسان الملحة في استكشاف هذا الجانب منه، والذي يشعر أن كماله وماهية وجوده لا تتحقق إلا بالتعرف عليه.

والبحث عن هذا العالم في هذا الاتجاه هو في حد ذاته عامل وحدة واتحاد، فبداية البحث تعني تجاوزا كليا للغات والعصور والثقافات، والوصول إلى الحقيقة والمطلق الذي هو الغاية والمنتهى " ويتأكد له أن الحقيقة، في مثل هذه اللحظة لا تجيء من خارج... وإنما تجيء من داخل، من التجربة الحية، من الحب ومن التواصل الحي مع الأشياء والكون، ويتجلى له أن الإنسان ظامئ أبدا إلى أن يجسد ويتجسد، لا أن يفصل وينفصل، ظامئ إلى الوحدة لا إلى التجريد، وإلى المشاركة لا إلى الهيمنة، ويوقن أن الله، إن كان خارج الوجود، ولا اتصال له بالوجود إلا اتصال التكوين والهيمنة، فإن هذا العالم لن يكون أكثر من كرة من الغبار لايستحق أن يوجد، ولا يستحق بالأحرى أن يعيش فيه هذا الكائن العظيم: الإنسان"[2]

7_1 الشعر:

7_1_1 في الأدب الصوفي:

لعل أهم ما يميز التصوف أنه تجربة كتابية، تجربة اعتمدت كليا على الشعر خصوصا والأدب بنوعيه عموما في نقل مراحل تطورها ومكنونات معارفها، التي وجدت في اللغة

[1] عبد الرزاق الأصفر ،المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 171.
[2] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 17.

الشعرية الرمزية مفتاحا للهروب والمواراة من جهة، والإفصاح ودقة الوصف والتعبير من جهة أخرى، هذه التجربة الكتابية كما استفادت من اللغة الشعرية، كذلك أضافت لها الكثير، وقد مر علينا فيما سبق كم وحجم الأنواع الأدبية التي أثرى بها المتصوفة الأدب بشكل عام بقسميه الشعري والنثري.

إن التقارب الكبير بين التجربتين الصوفية والشعرية يؤكد مرة أخرى رفض المتصوفة للتدين التقليدي، الذي طالما أبعد الشعر وأقصاه في رحلته للبحث عن الغيبي واللامرئي. لكن المتصوفة رأوا الشعر الوسيلة الأقدر على دق أبواب الغيب، وهي بذلك أعادت ربط الأواصر مع ما كان قبل الإسلام من تمجيد واعتماد كليين على اللغة الشعرية في البحث عن المطلق وعن الحقيقة.

وتعتبر اللغة الصوفية متميزة ومستقلة ؛فالألفاظ فيها تحمل دلالات مختلفة، ولا يمكن للقارئ أن يفهم معانيها إذا اعتمد على المدلول الحرفي للكلمة مفتاحا له في قراءاته، " كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر، الحبيبة مثلا، هي نفسها ، وهي الوردة، أو الخمرة، أو الماء، أو الله. إنها صور الكون وتجلياته، ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن السماء، أو الله، أو الأرض، فالأشياء في الرؤيا الصوفية متماهية متباينة، مؤتلفة مختلفة، وهي في ذلك تتناقض مع اللغة الدينية الشرعية، حيث الشيء هو ذاته لا غير"[1].

هذا الكم الهائل من الدلالات والمعاني أكسب اللغة الشعرية الصوفية ثراءا لا محدودا مكنها من خلق عوالم مختلفة متداخلة، يكسب فيها الزمن أبعادا جديدة، يتمكن الصوفي من خلالها من التعبير عن ما لم يعبر عنه من قبل، وما لم يقل، وما لم ير، ولا يمكن الوصول إلى هذه العوالم إلا باستخدام المجاز والرمز والإشارة، هذا الاستخدام يجعل لغة العقل والمنطق بعيدة كليا عن عالم الشعر والكتابة، والصوفي ينشد بالشعر التماهي مع الغيب والمطلق، إنها محاولات الإنسان الحثيثة على محاكاة الكون في حركيته الدائمة، إنها محاولة لاستنشاق هواء الأبدية من خلال التماهي في كون لا متناهي.

[1] أدونيس، الصوفية والسوريالية ، ص 23.

7_1_2_ في الأدب السريالي:

كذلك التجربة الشعرية في الأدب السريالي ما هي إلا حالة رفض لكل ما هو منطقي ونابع عن تفكير عقلي، "يرى العالم السويسري تيودور فلورنوا أن الذات الواعية لا تؤلف إلا جزءا يسيرا من الكيان الفردي؛ بل هي تغوص في لجج الذات اللاواعية، التي تلوح في بعض الأحيان بشكل ومضات وتجليات روحية"[1]. هذه الذات اللاوعية لا يمكن للمنطق أن يعبر عنها، كما كان يفعل مع ذواتنا السطحية، التي يعبر عنها وفقا لمظاهر وعوامل خارجية، هذا العقل وهذا المنطق لا بد أن يتنحيا جانبا لفسح المجال للشعر الذي لا يخضع لقيد ولا يحتاج إلى إذن، وإنما يأتي هكذا معبرا عن تجليات وومضات في ذهن الشاعر تأتي هي أيضا دون استئذان، ولا تخضع إلى أية رقابة، هذه الحالة من اللاخضوع تكسب الأشياء وزنا وقيمة، كل شيء يصبح له قيمة بعد أن كان مهملا من قبل العقل والمنطق "وليس من شيء في الواقع إلا ويحتوي قيمة شعرية، كما أنه ليس من شيء إلا ويقبل احتواء قيمة علمية، ومن لغو الكلام أن نقول أن ليس من شيء ولا من حادث إلا وفيه ما يجتذب العالم، وأكثر الأشياء ابتذالا في الظاهر، هي بالنسبة للعالم أكثرها تشويقا، ويمكننا أن نثبت أن الشعر موجود بقوة في أكثر الأشياء بعدا عن الشعر حتى الآن"[2] .

ومع أن هذا النحو من الاستنتاج يجعل من اللغة الشعرية متاحة للجميع، والكل يمكن أن يكون شاعرا، لكن الصعوبة تكمن في خلق حالة النفس الشعرية التي تقوم على مخالفة الصواب.

الشعر بهذا المعنى هو تجربة حياة، تعاش بكل تفاصيلها، لا تحتاج فقط إلى الكتابة، لكن الكتابة هي أقدر الوسائل على التغلغل داخل تفاصيل هذه الحياة، وتحويل المعنوي إلى محسوس.وهذه هي وظيفة الشعر الأساسية، وغير ذلك لا يهم السرياليين في شيء، الشعر عندهم بعيد كليا عن الحاجة إلى لغة أدبية، لذلك لم يهتموا بالجمال، ولم يتقيدوا بالقيود الفنية من وزن وقافية وغيرها مما يهتم به الشعراء، ويعتبر معيارا لكتابة الشعر.

[1] عبد الرزاق الأصفر ،المذاهب الأدبية لدى الغرب ، ص 170،171.
[2] فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى، ص 313،314.

يعتبر الشعر أو الكتابة عند السرياليين طريقة للتوحد والاتحاد بين ذات الإنسان وعالمه الداخلي، وبين محيطه وعالمه الخارجي " وأول فعل إيمان للشاعر هو الاعتقاد بوحدة العالم الجوهرية على المدى، نحن السرياليين قصدنا تقديم الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية كعنصرين لهما قوة الاتحاد، وفي طريقهما ليصيرا مشتركين. إن الكتابة الذاتية الحركة ليست سوى طريقة من طرق كثيرة تجعلنا ندرك، وقد تخلصنا من منطقنا الفكري ، سير حياتنا النفسية، وتجعلنا نلاحظ أن هذا السير يشبه تماما سير ظواهر العالم الخارجي، وبهذا نحصل على تجلي الوحدة العميقة للعالم النفسي والعالم المادي" [1]

ويعتبر الجمع بين العالم الذاتي النفسي العميق للذات البشرية، وبين الواقع المادي المحسوس جوهر السريالية، التي تصر على الجمع بين المتناقضات والتوحيد بينها، ويعتبر الحلم أهم وسائل التعبير على ذات الإنسان العميقة شرط نقله كما هو دون إخضاعه للواقع ولمعايير الواقع، والقدرة على نقل الحلم مجردا دون تحويل هو لب الحالة الشعرية التي يبحث السرياليون عن اقتناصها " إن إثبات وحدة هوية العالم المجرد وتنظيمه وسيره، والعالم المحسوس هو إحدى النقاط الجوهرية في السريالية، والواقع أن العلاقات بين الصور التي تقدمها الحياة النفسية في الحالة الحرة تكشف لنا عن العلاقات الواقعية بين أشياء العالم المحسوس وظروفه، والحلم هو أثمن كشف عن الواقعي الذي هو الغرض الجوهري للشاعر"[2]

إن الإتحاد الذي تتوق إليه السريالية يجعل الحلم بمميزات جديدة تنفي عنه ما كان يوصف به. الحلم عند السريالية ليس عالما سحريا يهرب ويلجأ إليه الشاعر، إما هروبا من الواقع المعاش، وإما رغبة منه في نقل القارئ إلى عالم سحري جميل يستحيل وجوده في الواقع، بل الواقع في حد ذاته سحر خلاق، والحلم مظهر من مظاهر الواقع. كل ما يعاش في الحياة هو في نظر السريالي حلم ساحر " إن الشعر الحقيقي يرفض هذا العالم المثالي الذي تصبو إليه نفس لامارتين في (l'esolement) ويرفض هذه الشمس الحقيقية، وتلك السماوات الأخرى، وهذا الخير المثالي، وهذا الغرض المبهم لأماني ...، وهو بعيد عن ألا

[1] فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى، ص 315.
[2] المصدر نفسه، ص 315.

يكون شيء مشترك بينه وبين الأرض، ويعتقد الشاعر السريالي أن كل شيء مشترك بينه وبين الأرض"[1].

إن الشعر في المفهوم السريالي وسيلة اكتشاف وتقصي أكثر بكثير من كونه وسيلة فن وإبداع، إن دوره يتمحور في البحث عن ضمير الإنسان ووجدانه دون التخلي عن عالمه الحسي والمادي، وتقصي هذا الضمير يجب أن يكون مجردا دون أن يتدخل العقل في ذلك، وهذا ما عرف به بريتون السريالية " السريالية حركة ذاتية نفسية صافية يقصد بها التعبير إما شفاهة وإما كتابة، أو بأية طريقة أخرى، عن العمل الواقعي للفكرة، يمليها الفكر في غياب كل مراقبة يمارسها العقل، بعيدا عن كل انشغال جمالي أو أخلاقي"[2].

إذن السريالية شأنها شأن التصوف كلاهما يوحد بين الكتابة والحياة، وكلاهما يرى الشعر وسيلة قادرة على التغلغل في الذات الإنسانية، وفعالة في القبض على تلك الأحاسيس التي تقبع داخل أعماق الإنسان، وكلاهما يرى أنه لا دور للعقل في مساعدة الكتابة على التقصي، على العكس يجب على الشاعر أن يغيب تماما أي دور للعقل إذا كان يريد الوصول إلى المشاعر الحقيقية والمجردة، وعوض العقل هما ينظران إلى الحدس على أنه الطريقة الأقدر على اكتشاف العالم المجهول.

الإشكال إذن ليس في اللغة، وإنما في طريقة التعامل معها، وتكييفها بحيث تصبح قادرة على اقتناص تجارب الإنسان، التي تظهر صافية ومجردة من خلال الأحلام، والخيال، وحتى حالات السكر والهلوسة، لذلك مجد الخيال الذي يجعل اللغة التي إذا استطاعت التعبير عنه، يجعل منها أداة للتواصل وأيضا للتحرر. لذلك اهتمت السريالية بالشرق لما رأت فيه من تحرر صافي للخيال " ويرى السرياليون أن الشرق هو في آن مجال صوفي ومكان تحررت فيه الرغبة"[3].

[1] فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى ، ص 316.
[2] المصدر نفسه، ص 317.
[3] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 31.

إن الرغبة في تحرير الرغبة من قيود العقل ومبادئ العالم الخارجي، هي وراء شغف السرياليين بالشرق، وهي وراء اعتناقهم منهجا فكريا فلسفيا لا أخلاقيا، وجعلهم يبحثون في الأديان وفي الأساطير التي تجسد العوالم الداخلية وتلمسها.

كل ما سبق ذكره يدل على تواجد تقاطعات مهمة بين العالم الصوفي والعالم السريالي، كلاهما تجربة روحية تحاول أن تجعل من الغيبي عالما محسوسا، كما تحاول الربط بينه وبين عالم الإنسان الخارجي.

7_2 الخيـــال:

7_2_1_ في الأدب الصوفي:

اعتبر ابن عربي الخيال سيد النفس ومولاها، بيده تصوير النفس في أي صورة شاء "اعلم أيدك الله أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال(مولى القوم منهم) والخيال من موالي النفس الناطقة، فهي منها بمنزلة المولى من السيد، ... وماله فيه من التحكم إلا أنه يصورها في أي صورة شاء وإن كانت النفس على صورة نفسها ولكن لا يتركها هذا الخيال عند المتخيل إلا على حسب ما يريده من الصور في تخيله"[1].

ومرتبة الخيال عند ابن عربي هي الصلة الواصلة بين المرتبة العلوية، التي هي عالم التجريد، وبين المرتبة السفلية، وهي عالم المحسوسات، لكن الخيال عند ابن عربي ظهر من الحس ولا يمكنه أن يخرج عن مرتبة الحس " وليس للخيال قوة تخرجه عن درجة المحسوسات لأنه ما تولد ولا ظهر عينه إلا من الحس، فكل تصرف يتصرفه من المعدومات والموجودات ومما له عين في الوجود أو لا عين له فإنه يصوره في صورة محسوس له عين في الوجود، أو يصور صورة مالها بالمجموع عين في الوجود، ولكن أجزاء تلك الصورة كلها أجزاء وجودية محسوسة لا يمكن له أن يصورها إلا على هذا الحد"[2] .

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد السادس، ص 253.
[2] المصدر نفسه، ص 253.

وللخيال تسمية أخرى هي البرزخ، والبرزخ هو الحد أو الفاصل بين المعدوم والموجود، فبين المعلوم والمجهول، بين الوجود المطلق الإلهي وبين العدم المطلق، يتواجد الوجود الخيالي، الذي هو موطن الممكنات اللامتناهية.

تتعالى الذات الإلهية في عالم علوي مطلق مجرد غير محسوس، لكن هذه الذات تتجلى في القلوب دوما، ولا يمكن لذلك أن يحصل إلا إذا تجسد في صورة حسية، فأجزاء الصورة المتخيلة لابد أن تكون موجودة في عالم المحسوسات، لذلك تتنوع الخواطر في ذهن الإنسان عن الذات الإلهية، بحسب الصور الحسية التي ركبت تلك الصورة. واختلاف الخواطر والصور هو تجلي لتنوعه ووجوده في جميع الممكنات " إذ هو عين كل شيء"[1]، وتبعا لذلك فإن الخيال متغير بحسب عين الناظر، وليس بحسب الأشياء المتخيلة، التي هي في الحقيقة ثابتة لا تتغير" وإنما سمي ذلك خيالا لأنا نعرف أن ذلك راجع إلى الناظر لا إلى الشيء نفسه، فالشيء في نفسه ثابت على حقيقة لا تتبدل، لأن الحقائق لا تتبدل، ويظهر إلى الناظر في صور متنوعة، وذلك التنوع حقيقة أيضا لا تتبدل عن تنوعها، فلا تقبل الثبوت على صورة واحدة بل حقيقتها الثبوت على التنوع"[2] .

إذن الخيال بنظر الصوفية " أوسع الكائنات وأكمل الموجودات، مع أنه في تحرك دائم، موجود، معدوم، معلوم، مجهول، منفي، مثبت في اللحظة نفسها" [3].

وتعود قدرة الخيال على التواجد في منطقتين متضادتين إلى برزخيته وجمعه بين قدرتي الحس والعقل، مما أتاح لابن عربي الحصول على وسيلة منهجية طيعة وقادرة على حل قضايا وجودية ومعرفية، فإلى الخيال " تعرج الحواس وإليه تنزل المعاني وهو لا يبرح من موطنه"[4].

لقد جعل ابن عربي الخيال أعلى مراتب الكينونات وأول الظروف قبل الخلق " حقيقة الخيال المطلق هو المسمى بالعماء الذي هو أول ظرف قبل كينونة الحق، ورد في الصحيح

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد السادس، ص 253.
[2] المصدر نفسه ، ص 254.
[3] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 77.
[4] ابن عربي،الفتوحات المكية، المجلد الثالث، ص 464 .

أنه قيل لرسول الله صلى الله عليه وسلم: { أين كان ربنا قبل أن يخلق خلقه؟ قال: كان في عماء ما فوقه هواء وما تحته هواء}"[1]

هذه المكانة التي جعلها ابن عربي للخيال جعلت من هذا الأخير لا متناهي الاتساع، لذلك كان رصده له ليس بمعرفة حدوده وإنما بتتبع آليات اشتغاله من خلال ثنائيات ضدية كالتجلي والعدم، ومن خلال الصورة والظل والحب، ومختلف مظاهر الوجود التي بني وجودها أساسا على وجود الخيال، الذي جعل منه ابن عربي الوسيلة الأنجع والأقدر على فهم الوجود وتعيناته، كما أنه يفسر ويمنطق ما يرفضه العقل ولا يستطيع تصوره." إن الله نفسه الذي لا يقبل الصور، يتجلى بالصورة، في حضرة الخيال. فما يعد ظهوره محالا يقبل الظهور في هذه الحضرة . الخيال بتعبير آخر هو وحده بين الأشياء المحدثة الذي يقبل صورة الحق، ومن هنا لا نعود نعجب إذا كان الجسم مثلا في حضرة الخيال يرى في مكانين ، مما لا يمكن عقليا، فالخيال يعمل ما يراه العقل محالا"[2].

ولما كان الخيال بهذه الأهمية عند ابن عربي، كان منطقيا أن يشكل الخلفية المعرفية، التي كون على أساسها موقفه من الشعر، فابن عربي لم ينظر إلى الشعر ولم يتعامل معه على أنه شكل كتابي فقط، بل إن الشعر عنده اكتسب مكانة معرفية مرموقة باعتباره قائما كليا على الخيال، فأصبح الشعر عنده وسيلة للتفسير والتأويل، حيث عمد في كثير من الأحيان إلى تضمين أبيات شعرية محدودة رؤاه الفلسفية. وكثيرا ما اعتمد النقاد والمفسرون على بيت واحد من شعر ابن عربي للنظر في قضايا فلسفية وفكرية صوفية، والاستعانة بهذا البيت في التفسير والتأويل، وقد اعتمد الكثير من شيوخ الصوفية هذه الطريقة في نسج كتاباتهم الشعرية، وساهموا بذلك بطريقة ربما عفوية في نسج هذه النظرية الشائكة لابن عربي حول الخيال.

لقد أصبح الشعر بهذه الطريقة وسيلة ابن عربي وغيره من المتصوفة في تأمل القضايا الوجودية، المبنية على التجربة الحية، التي يبنى عليها النص الشعري، من جهة وعلى الخيال من جهة أخرى.

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الثالث، ص 465.
[2] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 78.

لقد اكتسبت الحقيقة الشعرية باعتمادها على الخيال مجالا معرفيا جديدا، أبان إمكانات كبيرة على بناء تصورات لا تسمح بها النظريات العقلية، وبذلك اكتسب الشعر مكانة هامة عند ابن عربي تضاهي مكانة الخيال، باعتبار أن كلا منهما يفسر الآخر ويعين على إدراكه.

كما يربط ابن عربي بين الخيال وبين ما يرى خلال النوم من رؤى وأحلام ، إذ أن النوم عنده أصفى وأنقى الأوقات التي يتجسد فيها عالم الخيال، ويظهر بوضوح تام، هذا الخيال الذي باستطاعته وحده أن يجسد المعاني المجردة، " ويجعل ما ليس قائما بنفسه قائما بنفسه، ويجعل صورة لما لا صورة له، ويجعل المحال ممكنا" [1].

والرؤيا عند ابن عربي مرتبطة بالوحي باعتبارها من الله، وجزء منها مرتبط بالرسول صلى الله عليه وسلم، " النبوة خطاب الله تعالى أو كلام الله تعالى، كيفما شئت قلت لمن شاء من عباده في هاتين الحالتين من يقظة ومنام، وهذا الخطاب الإلهي المسمى نبوة، على ثلاثة أنواع: نوع يسمى وحيا، ونوع يسمى كلاما { مِنْ وَرَاءِ حِجَاب } [سورة الشورى: الآية 5] ونوع بوساطة رسول، فيوحي ذلك الرسول من ملك أو بشر بإذن الله ما يشاء لمن أرسله إليه وهو كلام الله ... وليست النبوة بأمر زائد على الإخبار الإلهي بهذه الأقسام والقرآن خبر الله وهو النبوة كلها لأنه الجامع لجميع ما أراد الله أن يخبر به عباده "[2] .

والرؤى التي قابل فيها ابن عربي النبي الكريم هي تلك التي حملها كتابه (فصوص الحكم).

والرؤيا لا تكون إلا في حالة النوم، ويعمل فيها الخيال على إنزال المعاني المجردة والعلوية إلى عالم الحس " للإنسان حالتين : حالة تسمى النوم، وحالة تسمى اليقظة، وفي كلتا الحالتين قد جعل الله له إدراكا يدرك به الأشياء، تسمى تلك الإدراكات في اليقظة حسا، وتسمى في النوم حسا مشتركا، فكل شيء تبصره في اليقظة يسمى رؤية، وكل ما تبصره في النوم يسمى رؤيا مقصورا، وجميع ما يدركه الإنسان في النوم هو مما ضبطه الخيال

[1] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 83.
[2] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد السادس، ص 7.

في حال اليقظة من الحواس"[1] وما يرى في الأحلام الغير مسبوقة بالتفكير يكون أكثر صدقا وأقوى تأثيرا من المتخيل الذي يرى في حال اليقظة، ويصعب إبعاده عن عالم الوعي والتفكير " فاعلم أن مبدأ الوحي الرؤيا الصادقة، وهي لا تكون إلا في حال النوم، قالت عائشة في الحديث الصحيح { أول ما بدئ به رسول الله صلى الله عليه وسلم من الوحي الرؤيا الصادقة } فكان لا يرى رؤيا إلا جاءت مثل فلق الصبح"[2].

والرؤيا عند ابن عربي هي مصب لمعاني مجردة مكونة للعالم العلوي، ولا يمكن لهذه المعاني أن تنزل إلى عالم الحس إلا بواسطة الخيال، لذلك كان من الطبيعي أن لا يكون الوحي إلا عن طريق الرؤيا " وإنما بدئ الوحي بالرؤيا دون الحس لأن المعاني المعقولة أقرب إلى الخيال منها إلى الحس، لأن الحس طرف أدنى والمعنى طرف أعلى وألطف، والخيال بينهما، والوحي معنى، فإذا أراد المعنى أن ينزل إلى الحس فلا بد أن يعبر على حضرة الخيال قبل وصوله إلى الحس"[3] .

7_2_2_ في الأدب السريالي:

لقد حارب السرياليون كل ما يمت للمنطق والعقل بصلة، لقد رأوا فيهما تقييدا لحرية الإنسان، بل هما في كثير من الأحيان يصبحان وسيلتان يستعملهما الإنسان لتبرير أفعاله، وربما جرائمه كما حصل في الحربين العالميتين، لقد اختار السرياليون أن يبتعدوا عن الواقع، ولجئوا إلى ما وراء الواقع، يبتغون لمس اكتشاف الحقيقة المجردة للإنسان والوجود، فاغترفوا بذلك من نفس الإناء الذي اغترف منه الصوفيون بحثا عن حقيقة الإنسان، ، فكان الحدس، وكان الذوق، وكان الكشف، كما كان الإلهام وكان الخيال وسائلهم الجديدة في استكشاف المجهول،فإذا كنا ننام ونحلم، ونغوص في فجاج عميقة، ثم نستيقظ في الصباح لنكتشف أن كل ما عشناه لا يعدوا أن يكون سوى أوهام وأضغاث أحلام، فما الذي يضمن لنا أن ما نعيشه خلال اليقظة ما هو أيضا إلا أوهام وأحلام، نراها خلال نوم

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية ، المجلد الرابع، ص6.
[2] المصدر نفسه ، ص7.
[3] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد السادس، ص7.

عميق لا نستيقظ منه أبدا سميناه الواقع، هكذا كان يبرر السرياليون رفضهم للواقع وعدم اعترافهم بحقيقة وجوده.

ومن جهة أخرى فإن نكرانهم للواقع وللمنطق جعلهم يتشبثون بحقيقة الخيال، ويرون فيه قوة لا متناهية قادرة وحدها على هزيمة المنطق، فالخيال الذي هو داخلنا كفيل وحده بأن يرفع الحواجز ويجسد ما لا يمكن تجسيده بواسطة المنطق والعقل، وما لا يمكن أن يكون، يجعله الخيال ممكن الوجود، فيصبح الذي كان ممكن الوجود هو الوجود وهو الحقيقة المطلقة.

إن " الخيال الذي يحمله كل منا في كيانه هو وحده القادر على أن يرفع الحرم في المجال الذي لا نقدر أن ندخله إلا به، وحده يقدر أن يزيح (قضبان المنطق) "[1]

هذه الاستماتة في البحث عن تحرر الفكر، والحرص على عدم خضوعه للوعي أو تقييده بسلطة التفكير التي يمارسها المجتمع، هذا الحرص هو ما جعلهم يتبنون التحليلات النفسية الفرويدية التي طعموها بجملة من الممارسات، تشبه إلى حد بعيد تلك الشطحات الصوفية، ومنها نذكر الكتابة الآلية التي " هي عند بروتون عفوية الفكر الطليق"[2] كما استعانوا بالتنويم المغناطيسي، وقد كان روبير دنسيوس (1900-1945) خبيرا به، وهو أحد معتنقي المذهب السريالي، وقد كان " ينوم شخصا ويخاطبه، فيتكلم دون وعي أو ذاكرة، فيسجل ما يقوله، ثم يجري تحليله"[3].كما لجئوا أيضا إلى وسائل أخرى كتدوين أحلام اليقظة والتقاط كلام المجانين وهذيانهم، واختراع أو تخيل أشياء غريبة ذات مفارقات وتناقضات، ، وكل هذه الوسائل هي من أجل ترويض الجسد وجعله قادرا على اختراق ما وراء الحجب" وهذه كلها وسائل للسيطرة على الجسد أو لترويضه، كما هو الشأن عند الصوفية، من أجل إزالة الحجاب الحاجز بين عالم الذات والعالم الحقيقي"[4].

[1] أدونيس، الصوفية والسوريالية ، ص 86.
[2] عبد الرزاق الأصفر ،المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 174.
[3] المرجع نفسه، ص 175.
[4] أدونيس،الصوفية والسوريالية، ص 87.

وقد أخذ النوم عند السرياليين حيزا كبيرا من اهتماماتهم، فاعتبروه فرصة الإنسان الوحيدة للتخلص من سيطرة الوعي عليه، لذلك أيدوا وشجعوا الكتابة الآلية والتنويم المغناطيسي، الذي يدخل الإنسان في نوم عميق، حيث يتمكن من التحرر الكلي، ومن سيطرة العقل، ويصل إلى مناطق نائية من اللاشعور واللاوعي، حيث يتاح له أن يعبر عن ما هو موجود في تلك الأماكن البعيدة بحرية مطلقة.

وهنا نجد الكثير من نقاط التماس بين الصوفية والسريالية، في نظرتهم للحلم وحقيقته، فالسرياليون أيضا يرون الأحلام نوعا من الوحي والإلهام، كما يراه الصوفية " يقول آراغون عن الحلم أنه كان منذ القديم شكلا من الإلهام، في الحلم تتحدث الآلهة مع ضحاياها"[1].

إن الحرية عند السرياليين لا يتجسد معناها إلا إذا مورست عبر الأحلام، فالحلم يكتسب قوة تضاهي قوة الخيال في قدرته على قلب الموازين وإعادة توزيع الأدوار، الحلم وحده له الحق في أن يقرر ما هو المهم والحقيقي، ومن لا أهمية له ولا معنى " وجاء في مقدمة العدد الأول من مجلة (الثورة السريالية) أن الحلم وحده يترك للإنسان جميع حقوقه في الحرية، لا يعود للموت بفضل الحلم، معنى غامض، ويفقد معنى الحياة أهميته، نحن جميعا تحت رحمة الحلم، وعلينا أن نتحمل سلطته. إنه طاغية رهيب يلبس مرايا وبروقا، مالورق، مالريشة، مالكتابة، مالشعر إزاء هذا العملاق الذي يأسر في عضلاته عضلات الغيوم؟"[2]

وقد أشرنا فيما سبق إلى اهتمام السرياليين بالتقاط كلام المجانين وهذياناتهم، واعتبروا هذا الهذيان وسيلة لرصد أعماق ذواتهم، وربطوا بذلك بين الحلم والهذيان، وأعادوا النظر بذلك في مسألة الجنون" فالجنون حلم ممتد يتمسك به المريض للهروب من واقع غير مرغوب فيه، ويصبح هذا الحلم عنده حقيقة، وهو يسمح بتدفق حر لتيار الرغبات المكبوتة"[3]

[1] أدونيس،الصوفية والسوريالية ، ص88.
[2] المرجع نفسه ، ص88.
[3] عبد الرزاق الأصفر ،المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 176.

لقد رأوا في الجنون مظهرا من مظاهر العبقرية، وشابهوا في ذلك النظرة التي كانت سائدة حول الصوفية " الصوفية بالنسبة إلى الفقهاء والعقلية الفقهية، هي نوع من الجنون"[1].

ورغم أن السرياليين تمسكوا بالحلم والخيال كقوتين دافعتين خلاقتين، كفيلتين بتجاوز الواقع بصعوباته ومشكلاته، للوصول إلى ما وراء الحجب وما وراء الواقع، وهم من جهة أخرى نفوا الواقع والمحسوس ورفضوا حقيقة وجودهما، إلا أنهم لم يستطيعوا الوصول إلى هذا الباطن المنشود دون الاتكاء على الواقع الموجود، شأنهم في ذلك شأن الصوفية الذين رغم نكرانهم للمحسوسات، إلا أنهم اضطروا إلى أن يستعينوا بها للوصول إلى المجرد واللامحسوس عبر قوة الخيال، لذلك عاد السرياليون واعتمدوا على الواقع، ورغبوا هذه المرة ليس في نفيه، وإنما في تحويله وإعادة تأويله، باختراع قوانين فيزيائية جديدة تحل محل القوانين التقليدية؛ فنظروا إلى مظاهر الكون وإلى العلاقة التي تربط بين عناصره، حيث بنوها على المشاركة والتماثل، بدل السببية وعدم التناقض، وجعلوا من الممكنات والمتعينات عناصر متداخلة متماهية داخل بعضها البعض، وهذا يذكرنا بنظرية الحلول والفناء التي تبناها الصوفيون وأولوا بها حقيقة وجود الكون " ومن هنا أخذ البحث السوريالي، على صعيد المعرفة، ينهض على إيجاد التقاربات والتشابهات بين الأشياء والكائنات، والمسألة هي القدرة على التقاط إشارات السر، استعدادا وتشجيعا للقاء"[2] .

هذه الرغبة في تقريب عناصر الكون من بعضها البعض، بما فيها الإنسان كأهم هذه العناصر، هي في الحقيقة تهدف وتمهد إلى الحديث عن ما يسميه المتصوفة وحدة الوجود، التي هي من أهم النظريات الصوفية التي تدور حولها ولأجلها كل الآراء الفلسفية والصوفية، وما يرافقها من أحوال ومقامات " فكل منا يشكل من داخل، مجموعة مفردة مع ما يحيط به، فالعالم كما يقول بريتون كتابة مرموزة تتطلب رموزها الحل"[3] .

هكذا إذن يحتل الخيال المكانة الأسمى في الأدب والفكر السرياليين، وينظر إليه على أنه الواسطة بين العالم العلوي متمثلا في الذات الإلهية وموطن النفس الأصلي وبين العالم

[1] أدونيس،الصوفية والسوريالية، ص89.
[2] المرجع نفسه ، ص 91.
[3] المرجع نفسه ، ص 91.

السفلي متمثلا في المحسوسات، وهو إذ يساعد الإنسان وينتشله من واقعه المحسوس ليعرج به نحو سدرة المنتهى. إذ يفعل ذلك تقيده المحسوسات، ولكن نوره يعيد إطلاقه ويحرره ويجعله قادرا على إعادة خلق الأشياء وإبداعها من جديد "الخيال وسيط بين النفس التي هي من عالم الغيب، والحس الذي هو من عالم الشهادة، وهو مستودع تستمد منه قوى النفس مادتها الأولى. والخيال مطلق وإن كان مقيدا بالمحسوسات، ولا يخطئ لأنه يدرك الأشياء بنوره، والنور لا يخطئ "[1].

8_ الأثر الصوفي في شعر أدونيـــس الشاعر السريالي:

يعتبر أدونيس من بين أشهر الشعراء والمبدعين العرب، الذين ينتمون إلى الأدب السريالي بهوس صوفي، ورغم أنه أقر في كثير من الأحيان أنه لا يقصد ولا يهدف إلى الكتابة وفق النمط الصوفي، إلا أنه كثيرا ما لامس هذا العالم وحام حوله دون أن يرغب في ذلك، فقد غاص فيه إلى حد المحاكاة الكاملة مع خطابات وإبداعات شيوخ الصوفية الكبار، ونقصد بذلك كلا من ابن عربي والنفري.

كما أن شغفه بتعريف الفعل الشعري جعله يعود بشعرية الأدب الحديث إلى محاكاة الثقافة العربية القديمة، ويحاول في عديد من الأحيان تأويلها بتقنيات جديدة، لكنه يستعمل في ذلك نفس التقنيات التي استعملها الصوفيون، الذين لم يستسيغوا المفاهيم التقليدية، وحاولوا الإبداع والخلق عن طريق التأويل، فكانت نقطة تقاطع بين عقلية أدونيس الكتابية وبين العقلية الصوفية، اللتان تشتركان في رفض الواقع، وإطلاق العنان للخيال والتأويل.

إن المفاهيم التي اعتمد عليها أدونيس في إبداعاته جعلت من نصوصه نصوصا برزخية، يستوجب فهمها الانطلاق من ذاتها ومن خارجها على السواء، وسنحاول أن نبرز بعض نقاط التقاطع بين الكتابات الصوفية وكتابات أدونيس.

فمنذ البداية يلاحظ كل من له اطلاع ولو بسيط على الأدب الصوفي تعلق أدونيس وانبهاره من خلال كتاباته الشعرية بمواقف ومفاهيم شيوخ الصوفية وإبداعاتهم، ولعله لم

[1] أدونيس،الصوفية والسوريالية ، ص 92.

يحاول إخفاء هذا الانبهار من خلال تصديره لديوانه (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار) بأشهر مقولات النفري " كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة،وقال لي اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح، وإذا دخل الخيط في الغبرة فلا تمسكه، وإذا خرج فلا تمده، وافرح فإني لا أحب إلا الفرحان"[1]وهو لا بد أنه يشير بمقولة النفري الأولى إلى رمزية أدبه واعتماده الكلي على الرمز والإشارة في نسج خيوط هذا الأدب، الذي يستعصي فهمه على القارئ، الذي ينبهه منذ الوهلة الأولى بضرورة امتلاك مفاتيح اللغة الصوفية لفك شيفرات أدبه المبهم والغامض، ولعله أكد هذا المفهوم بعنونة إحدى قصائد ديوانه بـ (الإشارة) والتي هي لغة صوفية بحتة، وقد جاء محتوى القصيدة تأكيدا من أدونيس على تقصده اعتماد الغموض والإبهام.

" مَزجْتُ بَينَ النَّارِ وَالثُّلوجِ

لَن تَفهَمَ النِّيرانُ غاباتِي ولا الثُّلوجُ

وَسَوفَ أبْقى غامِضًا أليفًا

أسكُنُ فِي الأزهارِ وَالحِجارَةِ

أغيبُ

أسْتَقصِي

أرَى

أمُوجُ

كَالضَّوءِ بَينَ السَّحرِ وَالإشارَةِ"[2]

وكتصفح أولي لفهرس الديوان، تصادفنا عناوين تشترك كلها في كونها إحالات مباشرة على اللغة الصوفية؛ فقصائد الديوان الأولى معظمها يبدأ باللفظ (شجرة) كـ (شجرة النهار

[1] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، ظبعة 1988، ص7.
[2] المصدر نفسه، ص 14.

والليل، شجرة الشرق، شجرة الحنايا، شجرة النار، شجرة الصباح، شجرة الأهداب...) والذي يجعلنا نتوقف عند هذا اللفظ كونه غريبا يبدو دخيلا على العنوان، بحيث لا نجد له معنى إلا إذا وضعناه ضمن سياقه الصوفي، الذي أعطاه معاني وأبعادا أوسع من مجاله اللغوي العادي، ونتذكر هنا إحدى مقولات النفري في كتابه (المواقف) " وقال لي لكل شيء شجر، وشجر الحروف الأسماء، فاذهب عن الأسماء تذهب عن المعاني.

وقال لي إذا ذهبت عن المعاني صلحت لمعرفتي"[1] وفي مقولة النفري إشارة إلى اختباء جواهر الأشياء تحت شجر مسمياتها، ولا بد من إزاحة هذه المسميات أو بمعنى أدق النظر داخلها لكشف المعرفة الحقة، والوصول إلى كنه وجوهر الحقائق.

وبالعودة إلى عنوان الديوان ككل، سنلمس الكثير من وجوه اللقاء بين الأدب الصوفي وأدب أدونيس، الذي يعبق بالروح والثقافة الصوفيتين؛ فديوان (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) هو من بين أهم إبداعاته الشعرية ، لقد استعمل أدونيس كلمة كتاب، وهي لفظة غريبة لا يبدو أنها وضعت ضمن سياقها المعرفي والمعجمي المتعارف عليه في الأدب الحديث، لكنها في الجانب الآخر كلمة مفتاحية كثيرا ما نلتقي بها في الأدب الصوفي، ككتاب المواقف وكتاب المخاطبات للنفري، وكتاب التجليات وكتاب الأسفار لابن عربي، وهذه الكلمة تتيح لنا التعرف على بعض جوانب تفكير أدونيس وماهية تصوره للشعر، فهو من جهة لم يستطع الابتعاد والتخلص من الهوس الصوفي، لدرجة اقتباس مفرداته الخاصة به، كما أن هذه الكلمة تعزز موقف أدونيس، وتوضح نظرته وتصوره لماهية الفعل الشعري، الذي يمنحه مجالات أرحب وأوسع،فالشعر عنده يخرج من نطاق القصيدة إلى عالم الكتابة الرحب.

وديوان أدونيس لا يتوقف التقائه بالنص الصوفي عند كلمة كتاب، بل إنه يجعلنا نلج بسلاسة إلى عالمه الإبداعي بمفاتيح صوفية؛ فكلمة التحولات لها اتصال مباشر بالحياة الصوفية، التي هي انتقال وتحول دائمين من حال إلى حال، ومن مقام إلى مقام، حتى الوصول إلى درجة الفناء، ومن ثم الحلول في الذات الإلهية، وهي هجرة يقصدها وينشدها

[1] النفري،كتاب المواقف والمخاطبات، ص 28.

الصوفي طيلة حياته، ومما يؤكد هذا التصور كون هذه الهجرة لا تتم عبر المكان، وإنما هي هجرة زمنية تتم عبر الزمن، لذلك استعمل عبارة (أقاليم النهار والليل) فالهجرة في المفهوم الصوفي هي سفر عبر الزمن يغذيه الخيال الخلاق الذي يمكن الصوفي العارف من الوصول إلى الذات الإلهية " واعلم أن السفر على قسمين: سفر بالبدن، وهو الانتقال من بقعة إلى بقعة، وسفر بالقلب، وهو الارتقاء من صفة إلى صفة، فترى ألفا يسافر بنفسه وقليل يسافر بقلبه"[1]

إذن فالسفر والهجرة في المفهوم الصوفي هو سفر بالقلب عن النفس والهوى، وقد سافر أحد الفقراء مسافات بعيدة ليصل إلى أبي الدقاق وهو من كبار شيوخ الصوفية، فقال له هذا الأخير" كان يكفيك خطوة واحدة لو سافرت عن نفسك"[2]

وقد اختار أدونيس أن يسافر عبر جسد المرأة، التي تعتبر في الأدب والثقافة الصوفيتين رمزا من رموز الذات الإلهية، والذي ينشد الوصول إلى الله، يمكن له ذلك عبر جسد امرأة، ولا سبيل إلى ذلك إلا عن طريق خيال مبدع يحول المحسوسات إلى معاني مجردة، وكذلك أدونيس استعمل جسد المرأة، وجعل له بخياله منعرجات وأقاليم.

وتعتبر قصيدة (تحولات العاشق) من بين أجمل القصائد التي جسد فيها أدونيس المفهوم الصوفي حول الذات الإلهية، وحول الوجود، باعتباره تعينا لهذه الذات، والصوفي إذ ينشد التسامي والوصول إلى عالم الروح الحقيقي، إلا أنه في الوقت ذاته ينظر إلى الإنسان على أنه التجلي الأكبر للذات الإلهية، التي هي موطن الروح الأسمى.

وقد عبر أدونيس عن هذا المعنى باستعارته في بداية القصيدة لقول أحد القديسين " الجسد قبة الروح - القديس غريغوار بالاماس -"[3]

" ظَهرُكِ نِصفُ قارَّة، وَتحتَ ثَديَيكِ جِهاتِي الأربَع

أتَشجّر حَولَكِ

[1] القشيري، الرسالة القشيرية، ص 271.
[2] المصدر نفسه، ص 271..
[3] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص 79.

وَأهْوِي بَينَكِ وَبَينِي، نَسرًا بِآلافِ الأجْنِحةِ

أسمَعُ أطرافَكِ الهاذِيَة

أسمَعُ شَهقَةَ الخَاصِرة وَسَلامَ الأوراكِ

يَغلِبُني الحَالُ

أدخُلُ صَحراءَ الجَزَع هاتِفًا بِاسمِكِ

نَازِلا إلى الأطباقِ السُّفلى

فِي حَضرَةِ العَالَمِ الأضْيَق

أُشاهِدُ النَّارَ وَالدَّمعَ فِي صَحنٍ واحِدٍ

أُشاهِدُ مَدينَة العَجَبِ

وَتَسكَرُ أحوالِي

هَكذا يَقولُ السَيِّدُ الجَسد"[1]

والانتقال من حال إلى حال يستوجب السكر الذي يجب أن يكون، حتى يكون الفناء في المنتهى، والذي يجسده الجسد الذي يصبح هو السيد.

لقد جعل أدونيس من جسد المرأة الوجود بأسره، يكفيك أن تنتقل بين أعضائه لتسافر عبر الزمن، عبر تعينات الوجود ومظاهره.

" وَجعُ المَفاصِلِ نَبضُ الأطرافِ هَندَسةُ العَضل وَأبَّهةُ الفِعل

الانْقِباضُ التَقلُّصُ الانْفِساح

مَهابِطُ الجَسدِ مَصاعِدُهُ سُهولُهُ وَمدارِجُه التواءاتُهُ

[1] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ، ص 86،87.

أرضُ الخاصِرةِ المَليئَةِ بِالنُّجومِ وَأنْصافُها بِبَراكين الجَمرِ

الأبيَضِ

بِشلالاتِ الجُموحِ وَالشَّهوَةِ

بَعدَ هذا نَتفيَّأُ سَرادِقَ الحَوضِ

حَيثُ يَستَديرُ كَوكَبُ الجِنسِ

يَكتَمِلُ التَحوُّلُ

يَصيرُ ثَدياكِ اللَّيلُ وَالنَّهارُ

هَكذَا يَقولُ السيِّدُ الجَسدْ"[1]

لقد سافر أدونيس عبر جسد المرأة، ورأى فيه تعينا للذات الإلهية بكل ما يشير إليها من مظاهر وتعينات الوجود، وهو في هذه الرحلة إذ نجح في الانتقال من حال إلى حال، فالفضل في ذلك يعود إلى الخيال، والحلم هو أصدق حالات الخيال.

" تَكبُرينَ في الجِهاتِ كلِّها

تَكبُرينَ فِي اتِّجاهِ الأعماقِ، تَتفتَّحينَ لِي كالنَّبعِ

وَتَستَسلِمينَ كالشَّجرَة

وَأنا

كُنتُ عالِقًا بِأبراجِ الحُلُمِ

أرسُمُ حَولَها أشكالِي

أبتَكِرُ أسرارا أملأُ بِها ثُقوبَ الأيَّامِ

[1] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ، ص 89،90.

نَقَشتُ عَلى أعضائِكِ جَمرَ أعضائِي

كَتَبتُكِ عَلى شَفَتيَّ وَأصابِعِي

حَفرتُكِ عَلى جَبينِي وَنوَّعتُ الحَرفَ وَالتَّهجِية وَأكثرتُ القِراءاتِ"[1]

لقد بنيت القصيدة على قوة الخيال وقدرته على جعل ما ليس ممكن الوجود ممكن الوجود، هذه القدرة قادت أدونيس نحو مجاهيل عميقة تولدت من العدم، وقد استعمل أدونيس مفهوم الرؤيا مطابقا للمفهوم الصوفي لها

" كَانَ اسْمُها يَسيرُ صامِتًا فِي غاباتِ الحُروفِ،

والحُروفُ أقواسٌ وحَيواناتٌ كَالمَخمَلِ

جَيشٌ يُقاتِلُ بِالدُّموع وَالأجنِحةِ

وَكانَ الهَواءُ راكِعًا والسَّماءُ مَمدودَةٌ كَالأيدِي

فَجأةً .أورَقَ نَباتٌ غَريبٌ واقتَربَ الغَديرُ الواقِفُ وَراءَ الغاباتِ

رَأيتُ ثِمارا تَتخاصَرُ كَحلقاتٍ السِّلسِلةِ

وَبَدأ الزَّهرُ يَرقُصُ

ناسِيًا قَدَمَيه وَأليافَه

مُتحَصِّنًا بِالكَفنِ"[2]

ومرة بعد مرة يتأكد اللقاء بين اللغة الصوفية بمفاهيمها وتوجهاتها المعرفية، وبين اللغة الشعرية لأدونيس من خلال ديوانه الموسوم بـ (مفرد بصيغة الجمع)، ولا يخفى على أحد رمزية هذا العنوان في اللغة والمذهب الصوفي ككل، الذي تأسس على فكرة جوهرية هي المقاربة بين الوحدة من جهة، وبين التعدد والكثرة من جهة أخرى؛ فالصوفية كما سبق

[1] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص 84.
[2] المصدر نفسه، ص 81.

معرفته يؤمنون بوحدة الوجود، وأن الذات الإلهية هي الجوهر، الذي يتعين ويتجلى في مظاهر الوجود المختلفة، فالوحدة تشير إلى الكثرة، والكثرة تشير إلى الوحدة، وليس في الوجود غير الله، وإنما مظاهر الوجود وتعيناته هي تجلي وانعكاس لهذه الذات العليا. هذا المنظور الصوفي تبناه أدونيس من خلال عنوان ديوانه (مفرد بصيغة الجمع) لتنفتح معه ذاته على الكل، باعتبارها هي الكل، وتنفتح روحه على الأسئلة الكونية، التي تتمحور حول ماهية الذات، وحدود الانفصال أو الاتصال مع باقي الموجودات، هل هناك ما هو مفرد إذا كان هو الجمع ذاته؟ وهل يبقى هناك جمع، إذا فني هذا الجمع وحل داخل المفرد؟

"تَقدَّمْ

أسرِعْ أيُّها الثَّورُ الأسوَدُ

اِضرِبُوا وَجهَهُ بِالمِلحِ

غَطُّوا عَينَيهِ

واسْأَلوهُ:

هَل النَّفسُ فِي البَدنِ أو البَدنُ فِي النَّفسِ

أوْ

هَلْ الشَّمسُ فِي الفَضاءِ أوْ الفَضاءُ فِي الشَّمس؟"[1]

إن مفهوم وحدة الوجود طاغي بشكل ظاهر وملموس على هذا الديوان، تلك النظرة الصوفية البحتة التي تنظر إلى الكون على أنه كل متداخل، عناصره بعضها من بعض، وروحها واحدة.

"...وَانْكسرَتْ عُشبةٌ طلعَتْ مِنْ داخِلِها فَراشَةٌ

طلعَ مِن رَأسِها بُرعُمٌ بِلوْنِ الشَّهوَة

[1] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، طبعة 1988، ص 207،208.

أضَفتُ عُنصرًا لِعُنصرٍ

مَزَجتُ الوَرقَةَ بِالجِذعِ

الغُصنُ بِالطِّينِ

وَقُلتُ: مِن هُنا يَجيءُ المُستَقبَلُ

هَكذا تَنمُو أشجارٌ تُشبِهُ البَشَرْ

يَنمُو بَشرٌ يُشبِهونُ الغَيمَ"[1]

الوحدة ظاهرة في كل متعينات الوجود، ويبقى الإنسان أعظم تجليات الذات الإلهية، عندما يدرك الإنسان هذا المفهوم الصوفي يصبح العالم بأسره بين يديه، أو بالأحرى داخل نفسه وروحه.

" اللَّيلُ يُعرِّي عَشيقاتِهِ

يَتصوَّفُ يَتَّحدُ بِأصغَرِ أجزائِهِ

قُولوا لِلسَّماءِ أنْ تُغيِّرَ اسْمهَا

قُولوا لِلأرضِ أنْ تَأخُذَ هَيئَتِي

وَجهي لمحَ فِي عَيني بُحيرَة تَجفُّ

لِجَسدي طَعمُ الكَفنِ

لِهذا،

يَتخطَّفُني رَعدُ المَتاهاتِ

لِهذا،

[1] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 209.

يَصيرُ العالَمُ نافِذَةً لا تَتَّسِعُ لأهدابِي "[1]

ويستمر أدونيس في تبن مطلق لمفهوم الوحدة والكثرة حسب منظورها الصوفي، فهذا المفرد بصيغة الجمع يصبح جمعا بصيغة المفرد، وقد جسد الشاعر هذا المفهوم بنظرته إلى ذاته، التي رأى فيها جميع الموجودات. فكل شيء هو ولا هو في آن واحد.

" بَاسِمٌ جَسدِي المَيِّتُ الحَيّ الحَيّ المَيِّت

لَيسَ لِجسدِي شَكل

لِجسدِي أشكالٌ بِعدَدِ مَسامِهِ

وَأنا لا أنا

وَأنتِ لا أنتِ "[2]

بالإضافة إلى مفهوم الوحدة والكثرة الطاغي على هذا الديوان، ونحن نقرأ داخله، نتعثر مرة بعد مرة بمفاهيم صوفية تبناها الشاعر دون أية محاولة للتواري أو الاختباء أو التمويه، كمقولة النفري التي سبق الإشارة إليها " ... فاذهب عن الأسماء تذهب عن المعاني، وقال لي إذا ذهبت عن المعاني صلحت لمعرفتي"[3]

وما يلي من شعر أدونيس ما هو إلا ترجمة لهذا المعنى.

" تُريدُ أنْ تَعرِفَ؟

إذَنْ اِجهَلْ ما أنتَ

وَاجهَلْ غَيرَكَ"[4]

[1] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع ، ص 126.
[2] المصدر نفسه ، ص148.
[3] النفري،كتاب المواقف والمخاطبات، ص 28.
[4] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 107.

ولا يخلو الديوان من المصطلحات والألفاظ التي هي حكر على اللغة الصوفية، ولا يمكن أن توجد ضمن سياق إلا ونسبت لأهل التصوف كـ (الهباء) الذي كرر أدونيس استعماله في أكثر من موضع.

" وَكلُّ لَيلَةٍ، أقولُ

هَذا لِقائُنا الأوَّلُ

أيُّها الأحدُ

ق

م

ر

ش ع ش ا ع ←

وَلَيسَ لِي مَعكِ غَيرُ الهَواتِفِ

وَغَير البَوارِقِ

وَما يَطوفُ

وَيهْتزُّ جَسدي بِالكُنهِ اللاَّزِمِ لَهُ

وَالمَلكاتُ الواجِبَةُ فِي أشيائِهِ

وَأصرُخ: أنتَ الهَباءُ

وَأنتَ القادِرُ

مَنْ أنتَ؟"[1]

[1] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص 102،103.

ومعروف أن الهباء عند الصوفية هو " ما فتح الله فيه صور العالم، مع أنه لا عين له في الوجود إلا بالصور التي فتحت فيه"[1] ووفقا لهذا التعريف يمكن فهم معنى النص الشعري السابق، فأدونيس هنا يخاطب الذات الإلهية، التي لا وجود لها إلا من خلال تعينها في صور الوجود المختلفة، لكنها في الوقت ذاته ومن خلال هذه المتعينات تصبح هي الوجود بأكمله، ولا وجود لشيء غيرها أو بدونها.

لقد أشرنا فيما سبق إلى تأثر أدونيس بأقوال وأفكار الصوفية، من خلال الاستعانة بأقوالهم في بداية قصائده، ومثلنا لذلك بقول للنفري، لكن تجدر الإشارة إلى أن هذا التصدير لم يكن الوحيد، وعلى العكس، تكاد تبدو هذه التصديرات أسلوبا منتهجا بطريقة منظمة من طرف أدونيس، وسندع الحديث عن مقولات النفري، التي اعتمد عليها أدونيس إلى حين التفصيل في العلاقة الوطيدة التي تربط بينهما، ولكن سنكتفي هنا بالإشارة إلى أن النفري لم يكن الوحيد الذي اغترف أدونيس من آراءه وكتاباته، فللجنيد مكان أيضا من خلال تصدير قصيدته (أقاليم النهار والليل) بقوله " وكنت لا أرى في النوم شيئا إلا رأيته في اليقظة أبو القاسم الجنيد"[2] وهنا ينطلق أدونيس في رحلته الخيالية من خلال قصيدة أقاليم الليل والنهار معتمدا على المفهوم الصوفي للرؤيا والحلم والخيال، والذي فصلنا فيه سابقا، وتكفي الإشارة هنا إلى أهمية الحلم عند المتصوفة، من خلال النظر إليه على أنه نوع من الوحي.

إن الاستعانة بهذه الأقوال كبداية لأهم قصائد أدونيس لم يكن من باب الزينة، بقدر ما هو توجيه ممنهج لذهن القارئ لقراءة القصيدة بمنظور صوفي، يتكأ على صاحب القول الذي صدرت القصيدة به، بحيث يصبح هذا القول وكأنه جرعة مكثفة يلخص من خلالها أدونيس ما يريد قوله من خلال قصيدته.

وتجدر الإشارة إلى أن المقولات التي استعان بها أدونيس في تصدير قصائده يرجع معضمها إلى الإرث الصوفي، وحتى تلك التي يعود أصلها إلى منابع أخرى، هي في الحقيقة ليست غريبة ولا بعيدة عن الخطاب الصوفي، كالآية التي جاءت في بداية قصيدة

[1] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 991.
[2] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص 111.

(تحولات العاشق) { ... هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ }[1] فهذه الآية كثيرا ما شغلت الصوفية، الذين استعانوا بها وأولوها اهتمامهم، وجعلوا تأويلها يتماشى مع آرائهم حول العلاقة التي تربط بين الرجل والمرأة، وكذا قول القديس غريغوار بالاماس " الجسد قبة الروح "[2] التي تدور حول معنى مهم شغل الصوفية، وشكل مجالا خصبا للتأمل والتفكير، وهو علاقة الحس بالمعنى، وعلاقة الجسد بالروح.

9_ بين النفري وأدونيس:

يعتبر النفري من بين أهم شيوخ الصوفية، الذي أصبح إرثه الفكري زادا يغترف منه كتاب الأدب الحديث من مختلف المذاهب، كما رأينا ذلك في الأدب الرمزي من خلال كتابات كمال الدين أديب، وسنرى نفس التأثير أيضا في الأدب السريالي من خلال كتابات أدونيس، الذي يبدو تأثره بالنفري واضحا لا يحتاج إلى برهان.

لقد استعان أدونيس بمواقف النفري ومخاطباته ليثبت وجود مرجعية تاريخية هامة وعميقة لقصيدة النثر العربية، وذلك بعد أن اكتشف هذا الإرث الفكري الهام بعد قرون من وجوده، عبر قصاصات جمعها المستشرق الإنجليزي (آرثر جوهان أربري) سنة 1934.في رسالتين سماهما المواقف والمخاطبات،وكما كان الفضل لهذا المستشرق في نشر وإظهار هذا الكنز الحضاري للعالم بأسره، بعد ترجمته للغات متعددة، يعود الفضل كذلك لأدونيس الذي وعبر تبنيه لمواقف النفري قدم للأدب العربي الحديث طريقة وشكلا جديدا للكتابة، تبناها الكثير من شعراء الأدب الحديث، هذه الكتابة التي تشبه إلى حد بعيد الكتابة السريالية " لو حاول فنان أن يجسم بالألوان رؤية النفري لكانت النتيجة لوحة سريالية فيها من الغرابة ما يدنيها من الجنون" [3]، وربما هذا ما أغرى أدونيس وجعله شديد التأثر بهذا المتصوف الكبير.

---

[1] سورة البقرة: 02/ 187.

[2] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص 79.

[3] عفيف الدين التلمساني، شرح مواقف النفري، دراسة وتحقيق وتعليق: جمال المرزوقي، طباعة ونشر: مركز المحروسة، مصر، الطبعة الأولى 1997، ص 21.

ويرجع اهتمام شعراء العصر الحديث بكتابات النفري لما وجدوا في هذه الكتابات من تميز وإبداع، فجمع تلك القصاصات وإلقاء الضوء عليها بعد قرون من التجاهل والنسيان، جعل الكل يلتفت إلى لغة جديدة تستطيع بحق أن تكون تأسيسا لفعل كتابة شعرية، يغذي الأدب العربي الحديث بصفة خاصة، ويمنحه روحا جديدة تصل به إلى آفاق أسمى وأرقى.

يظهر تميز النفري من خلال تأصيله لفعل الكتابة وارتقائه بها إلى مصاف الألوهية، عبر اعتبارها فعلا مرتبطا ارتباطا مباشرا بما يوحى من الإله، لقد تحول فعل الكتابة معه إلى كتابة جديدة مبنية على قوله المشهور " كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"[1] فكلامه لا يخضع للمنطق، والمعاني لا تحيط بها العبارة، لقد تحولت معه اللغة التي كان هدفها الأول هو الكشف إلى مجال خصب للرمز والغرابة " أوقفني في التيه، فرأيت المحاج كلها تحت الأرض، وقال لي: ليس فوق الأرض محجة، ورأيت الناس كلهم فوق الأرض، والمحجات كلها فارغة، ورأيت من ينظر إلى السماء لا يبرح من فوق الأرض، ومن ينظر إلى الأرض ينزل إلى المحجة ويمشي فيها "[2].

هذه هي لغة النفري الشديدة الغرابة والرمزية، فمثل هذا الموقف يظهر وجهين متضادين لا يستسيغهما المنطق، وهما يتجاوزانه ويتجاوزان قدرته على التفسير والتحليل، فمن ينظر إلى هذه اللغة من ظاهر القول تستعص عليه هذه الألغاز ولا تزيد فكره إلا تشويشا، فتضيع عليه معالم الطريق، ويصبح حاله كحال " من ينظر إلى السماء لا يبرح من فوق الأرض"[3]

أما الرؤية من الداخل والوصول إلى الباطن تفتح للمريد أبواب المغارة، وتفصح له عن الأسرار الغير محدودة المعاني، مع الاحتفاظ دائما بخاصية الغموض والوضوح في كل آن، وكل يغترف على حسب قدرته على المجاهدة والتذوق " ومن ينظر إلى الأرض ينزل إلى المحجة ويمشي فيها. وقال لي من لم يمش في المحجة لم يهتد إلي"[4].

ويتميز النفري عن المتصوفة الآخرين بكونه رمز إلى سفره الوجودي بكلمة (موقف)، التي اعتمد عليها في كتابه المواقف، مغايرا بذلك لتوصيفات معظم الصوفيين، الذين

[1] النفري،كتاب المواقف والمخاطبات، ص51.
[2] المصدر نفسه، ص 75.
[3] المصدر نفسه ، ص 75.
[4] المصدر نفسه ، ص 75.

اعتمدوا على المقام والحال والمنزلة والحضرة وغيرها من أسماء سموا بها مواجيدهم ومراحل سفرهم نحو الفناء في الحضرة الإلهية.

هذه المواقف هي توصيف لحالة ومرحلة يمر بها الواقف وهو المريد في سفره الوجودي بين يدي الحضرة الإلهية، التي تأخذ دور المخاطب في هذه المواقف، لكن تجدر الإشارة إلى الفرق الجوهري بين رسالتيه المواقف والمخاطبات؛ فالأولى مبنية على عبارة (أوقفني وقال لي) وهي تصوير لحال يكون فيها المريد متلقيا لوحي الله تعالى ، وهو بدوره ينطق بهذا الوحي، وقد شرح العفيف التلمساني في كتابه الشهير (شرح مواقف النفري) معنى كلمة (أوقفني) بقوله " قلت: قوله وأوقفني معناه أيقظ قابليتي لتلقي التجلي "[1]، أما المخاطبات فتبدأ عباراته بكلمة (يا عبد) فيصبح النفري في حال العبد، لكنه كثيرا ما يتقمص دور المخاطب وهو الله تعالى حين يخاطب عبيده.

كما نجد للوقفة في الاصطلاح الصوفي معنى آخر وهو الحبس بين مقامين، وهي وقفة زمنية يحتاجها الواقف من أجل استكمال طريق سفره، الذي يتقلب فيه بين الأحوال والمقامات ، كما أنها فرصة للسالك حتى يلتقط أنفاسه ويدرك حجم المقام الذي سيرتقي إليه.

إذن الوقفة هي زمن إلهي مستقطع من حياة الواقف، يهب الإله له فيها شرف الحديث على لسانه، ويمن عليه بما يهبه له من الأسرار الإلهية ومن المعرفة.

وبصفة عامة، فإن هذه المواقف تبرز نظرة النفري إلى فعل الكتابة، خاصة من خلال حديثه عن القلم؛ ففي موقف التمكين والقوة جاء " وقال لي جاءك القلم، فقال: كتبت العلم وسطرت السر، فاسمع لي فلن تجاوزني، وسلم لي فلن تدركني"[2].

إذن القلم هو تعين للذات الإلهية، يسطر الأمر ويكتب العلم، وبيده السر، وهو كلام الله، والكتابة هي كلام الله التي يجب على الواقف الإذعان والتسليم لها." وقال : قل للقلم عني يا قلم، أبداني من أبداك، وأجراني من أجراك، وقد أخذ علي العهد للاستماع منه لا منك، فإن

[1] عفيف الدين التلمساني، شرح مواقف النفري، ص 57.
[2] النفري،كتاب المواقف والمخاطبات، ص 96.

سمعت منك ظفرت بالحجاب، وإن سلمت له ظفرت بالعجز، فأنا منه أسمع كما أشهدني لا منك، وله أسلم كما أوقفني لا لك"[1]

القلم هو الإنسان، والإنسان هو القلم " واعلم أن القلم الأعلى هو أشرف من الإنسان، والإنسان أكمل منه؛ وذلك أن القلم فصل ما ضمنه فكان ذلك التفصيل هو الإنسان، فالإنسان هو القلم بوجه أجمل، والقلم هو الإنسان بوجه أكمل"[2].

ويفصل العفيف في شرحه لكلام النفري عن القلم، حيث يفسره على أنه آلة السمع عند الإنسان، التي يسمع بها نداء وخطاب الذات الإلهية " وذلك لأن الإنسان هو القلم بالفعل، كما كان القلم إنسانا بالقوة، فإن القلم آلة للإنسان... فلا جرم إذا كان القلم سمعا للإنسان، ويكون الإنسان هو المستمع لا القلم، فكذلك قال لا مستمعا، فإذن ما سمع من القلم لكن بالقلم والقلم هو منه، كما يكون السمع من المستمع"[3].

إذن القلم هو وسيلة السمع، وما يجريه القلم - الذي هو الكتابة - هو ما يسمعه الإنسان ويتلقاه في حالة الفناء عن السوى، والاتصال مع الله عز وجل. الكتابة هي نداء الله الذي يصطفي من عباده من يصل إلى مرتبة التجلي والكشف، إنها حالة نورانية نادرة، تنفصل فيها الذات عن النفس والهوى، عن السوى بلغة الصوفية، وتتصل فيها بالله، هناك فقط وفي تلك اللحظة تولد الكتابة، وما على الصوفي المريد الذي شرف بالوصول إلى هذه الحالة ومعايشة هذه اللحظة الربانية إلا أن ينصت ويكتب ما يتلقاه من الوحي بقلم الإذعان والتسليم، " وقال لي: أنت الكاتب فاكتب لي بأقلام تسليمك إلي، واختم كتابك بخاتم الغيرة علي"[4] ولا يستطيع الكاتب الذي هو الصوفي إلا أن يكتب معاني التنزيه الواردة من حضرة الربوبية " وقال لي: يا كاتب القدس المسطور بأقلام الرب على أوجه محامده أنت في الدنيا والآخرة كاتب"[5]، والكاتب هنا لا يكتب ولا يستمع لغير نداء الله؛ فالله لا يرضى أن يكون متلقي نداءه على اتصال بجهة أخرى. الكتابة تتطلب الانفصال التام عن السوى، والاتصال

[1] النفري،كتاب المواقف والمخاطبات ، ص 96.
[2] عفيف الدين التلمساني، شرح مواقف النفري، ص 425.
[3] المصدر نفسه، ص 426.
[4] النفري،كتاب المواقف والمخاطبات، ص 137.
[5] المصدر نفسه، ص 137.

الكامل مع الذات الإلهية " وقال لي: يا كاتب الكتبة الوجهية، ويا صاحب العبارة الرحمانية، إن كتبت لغيري محوتك من كتابي وإن عبرت بغير عباراتي أخرجتك من خطابي"[1] والكتبة هنا مصدر بمعنى الكتابة، ويجب أن تكون هذه العبارات التي يكتبها المريد " مما يرد عليه من الأزل القديم بلفظه ومعناه"[2].

إن هذه النظرة الصوفية التي أسست لمفهوم جديد للكتابة، هو ما أغرى أدونيس للولوج إلى عالم النفري، وجعله شديد التأثر والتداخل مع كتابات هذا الأخير، وقد صرح مرارا بانتقاله من مفهوم القصيدة إلى مفهوم الكتابة، لذلك اعتمد في ديوانه (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) بصفة مكثفة على مقولات النفري كتصديرات لأشهر قصائد هذا الديوان،وذلك حتى يجسد هذا الانتقال ويجعله أكثر وضوحا وتقبلا لدى القارئ، الذي سيصطدم برمزية العناوين، ومن ثم بألفاظ ومعاني موغلة في الغرابة والرمز تحبل بها قصائده، وتعمل مقولات النفري، التي تلتقي بالقارئ في بداية القصيدة على رفع اللبس وتمهيد أو تحضير القارئ لما سيلج إليه، وهي تدعوه أو تحيله على مواقف النفري لمساعدته على الفهم.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن المنفعة متبادلة، أي أنها تتحقق للطرفين، سواء لأدونيس أو للنفري، وهذه المنفعة المزدوجة تمت بنوايا مسبقة من أدونيس؛ فكما أراد أن تكون مقولات النفري شروحا مجملة لقصائده ، كذلك كانت رغبته كبيرة في التعريف بهذه الشخصية الصوفية التي لفها النسيان، وتجاهلتها الثقافة العربية، التي انتظرت مفكرين غربيين انتبهوا لحجم الرؤى الفكرية، التي زخرت بها رسائل النفري، فأخذوا على عاتقهم مهمة التعريف بها وكشفها للعالم، حتى تكون زادا لثقافات متعددة، وقد انتبه أدونيس لحجم هذه الأفكار وأهميتها، وقدرتها على تزويد الأدب العربي الحديث بمعين لا ينفذ، فأخذ على عاتقه مهمة التعريف بهذه الشخصية من خلال إيلاج وإقحام هذه الأفكار داخل منظومة الشعر الحديث، والعمل على إيجاد جسور اتصال وتواصل بين هذه التأملات النظرية، وبين مختلف المفاهيم السائدة حول نظرية الشعر، ويبدو من خلال إصراره أنه مؤمن تماما بقدرة

[1] النفري،كتاب المواقف والمخاطبات ، ص 136.
[2] عفيف الدين التلمساني، شرح مواقف النفري، ص 535.

هذه التأملات على تأسيس مفهوم جديد للكتابة، يبث روحا جديدة لأواصر الأدب العربي المعاصر.

9_1_ فصل المواقف بين أدونيس والنفري:

فصل المواقف هي آخر قصيدة اختتم بها أدونيس ديوانه (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل)، هذه القصيدة تبين حجم ونوعية العلاقة التي تربط بين أدونيس والنفري؛ حيث يظهر التداخل والتكامل بين الكاتبين منذ بداية القصيدة؛ من عنوانها إلى نهايتها، وواضح منذ البداية إحالة أدونيس القراء إلى مواقف النفري من خلال العنوان الذي اختاره لقصيدته (فصل المواقف)، وهي إشارة مباشرة إلى العلاقة التي ستربط ما هو قادم من أبيات، وبين ما سبق أن سجله النفري من مواقف في كتابه (المواقف والمخاطبات)، وتتكفل القصيدة بأكملها بشرح وتبيين ماهية العلاقة، التي أراد أدونيس أن يجعلها قائمة، بين شعره وبين كتابات النفري.

تبدأ القصيدة بتصديرين استعارهما أدونيس من كتاب المواقف والمخاطبات؛ الأول هو من موقف العظمة الذي جاء فيه " أوقفني في الرحمانية فقال: لا يستحق الرضا غيري فلا ترض أنت، فإنك إن رضيت محقتك"[1]، أما الثاني فهو من موقف المحضر والحرف " وقال لي: النعيم كله لا يعرفني والعذاب كله لا يعرفني...وقال لي: معناك أقوى من السماء والأرض"[2] .

إن إشارة أدونيس إلى هذين الموقفين بالذات يجعل من هدفه أكبر من أن يكون مجرد ربط سطحي بين اسم النفري وبين العنوان، وإنما يتعدى ذلك إلى كونه يسعى إلى إضاءة بعض جوانب نصوص هذه المجموعة الشعرية من خلال معاني موجودة حصريا ضمن هذين الموقفين، لذلك لا بد من الوقوف عند هذين الموقفين، ومحاولة البحث عن تفسيرات لما تضمناه من إشارات ورموز.

[1] النفري،كتاب المواقف والمخاطبات، ص 74.
[2] المصدر نفسه، ص117،115.

لا بد أولا من الوقوف عند لفظ (الوقفة) وما تعنيه عند النفري، ومع أننا قد توقفنا عند هذا المفهوم سابقا، إلا أن هناك ما يمكن أن يقال أيضا حول هذه الفكرة المحورية في نصوص النفري.

ترادف الوقفة باب الرؤيا وباب الحضرة في نص النفري، وقد علل هذا الأخير سبب تمسكه بهذا المفهوم في (موقف الوقفة) الذي جاء فيه " وقال لي: من لم يقف بي أوقفه كل شيء دوني"[1] وتحمل هذه المقولة المعنى الحقيقي للوقفة عند النفري، هي عنده السبيل الوحيد للحرية والانعتاق من ما يمكن أن يكبل الذات البشرية، ويمنعها من الاتصال بالحضرة الإلهية، هي الانفصال التام والكلي عن الجسد والمادة وهيمنتهما على الروح، لذلك ربط بينهما وبين الرؤيا، التي هي عنده المرحلة التي تلي الانفصال، إنها " باب الرؤية فمن كان بها رآني ومن رآني وقف، ومن لم يرني لم يقف[2]"، وهي لحظة التعرف على الديمومة والولوج إلى عالم الخلود. الوقفة عند النفري هي بتعبير معظم الصوفية (السوى) وهم يكتبون هذه الكلمة بأل التعريف للتفريق بينها وبين أداة الاستثناء (سوى)، وهو مصطلح شائع في الأدبيات الصوفية، ومعناه كل ما عدا الله، ويختلف النفري عن بقية الصوفية الذين جاءوا بعده، وكذا الذين عاشوا قبله، في كونهم لم يسلكوا منحى متطرفا في رفضهم للمادة، ولم يخرجوا عن السنة الموروثة، في حين يأخذ معنى السوى عند النفري بعدا حادا وحاسما؛ إذ يرفض رفضا قاطعا التوجه إلى الله، وإلى المادة في آن واحد، الوقفة عند النفري انفصال عن كل ما عدا الله، هي عنده نار السوى، لأنها تنفي ما سواها، هي لحظة انفصال يعقبها تأهب للاتصال بالذات الإلهية " وقال لي: أنا أقرب إلى كل شيء من نفسه والواقف أقرب إلي من كل شيء"[3]

ويظهر من خلال نص (فصل المواقف) تبني أدونيس لمفهوم الوقفة التي تعني السوى والانفصال، انفصال عن العالم الخارجي.

" وَأَنتُمْ؛

[1] النفري،كتاب المواقف والمخاطبات، ص10.
[2] المصدر نفسه ، ص11.
[3] المصدر نفسه ، ص15.

يا مَنْ تَكرَهونَ التَلفُّظَ بِاسمِي

تُلصِقونَني بِعُيونِكُمْ حِينَما تَقرَؤونَ أخبارَ الوَفَياتِ

وَتَصرُخونَ:

قَسمًا، يَسيرُ وَفِي كُلِّ جَيبَةٍ مِنْ جُيوبِهِ مِدفَعٌ

وَامرَأةٌ عارِيةٌ

أنْتُم أيُّها المَلائِكة

الأطهارُ المُنقِذون

الفُوّاد

الحُكماء ... إلخ،

ألتَمِسُ مِنكُم فِي هَذِهِ اللَّحظَةِ مُعجِزَةً وَاحِدَةً

أنْ تَعرِفُوا كَيفَ تَقولونَ : وَداعًا، واو دالٌّ أَلِفٌ عَينٌ ألفٌ

مُعجِزةٌ واحِدة: وَداعًا

بَينَنا بعد الرُّوحِ

بَينَنا الأعماقُ وَالسَّفرِ فِي فَضَاءِ الأعْماقِ."[1]

ويؤكد هذا الانفصال تكرير الشاعر للقول: (وداعا يا أنقاضي) على مدى هذا النص الشعري.

وليس الانفصال عند أدونيس مرتبطا بالعالم الخارجي فحسب، إنه عنده انفصال عن إنسيته، عن كل ما يخص النفس، أو ما يمكن أن يلحق بها من صفات أو سلوكات.

[1] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص 135.

" جَسَدي يَحومُ فَوقِي خَفيفًا كَالرُّوحِ

حَجرٌ يَتدَحرَجُ وَرائِي

نَبعٌ يَنتَظِرُنِي؛

وَداعًا أيُّها الجَوهَرُ الثَّقيلُ يَا رُخامَنَا البَشَرِّي

وَلْيَأتِ العابِرُ الخَفيفُ

النَّهرُ وَوَجهُهُ

الرِّيحُ وَأطفالُها

وَلتَأتِ الأجنِحةُ المَلِيئَةُ بِالغِيمِ "[1]

ينسلخ الشاعر من جسده ونفسه، يتحرر من كل ما يمكن أن يربط روحه بهذا الجسد وبهذه النفس؛ فيتحرر من التوبة، ومن العودة إلى ماضيه، ومن الصبر،ومن الدم ومن التاريخ.

" أتموَّجُ بِالرُّعبِ

أتحرَّرُ مِنَ التَّوبَةِ، وَالعِظَةِ، وَالعَودَةِ

أتحرَّرُ مِنَ الصَّبرِ

مِنْ دَمِي وَالتَّاريخُ الرَّاقِدُ فِيهِ

أتَجزَّأُ وَأعْرى وَأُوَسْوِسُ نَفسِي ضِدَّ نَفسِي

أضعُ نَفسِي خارِج كُلِّ شَيءٍ وَأقولُ لِلجُنونِ الرَّشيقِ أنْ

يَسرِقُ أهدابِي كَنَسيمٍ غَربِيٍّ

[1] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ، ص 133.

أنْقطِعُ، أنفَصِلُ، أنْفصِمُ

أخْتبِئُ تَحتَ شَفَتي

بَعيدًا بَعيدًا بَعيدًا "[1]

ويعقب مرحلة الانفصال باب الرؤيا التي تمهد للاتصال بالذات الإلهية، هي الفراغ الذي يأتي بعد التحرر من رخام النفس ، ويجسد أدونيس هذه المرحلة في قوله:

" أنقطع، أنفصل، أنفصم

أختبئ تحت شفتي

بعيدا بعيدا بعيدا

فِي الضَّوءِ فِي الظَّلامِ

فِي الصَّمتِ فِي الدُّهولِ

فِي لُغةِ تَغيُّرِ الكَلامِ

في مَطرٍ يُغيِّرُ الفُصولَ

فِي الظَّمأِ الجَامِحِ وَالسَّيرِ بِلا وُصولِ

بَعيدًا بَعيدًا بَعيدًا

عَنِ الثَّقيلِ وَالعائِقِ

عَمَّا يُحنِي وَيربطُ وَيُحاصِرُ

عَمَّا يُوفِّقُ وَيُصالِحُ وَيُعلِّمُ

عَمَّا يُقنِعُ وَيخضِعُ وَيرضى

[1] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص 145.

بَعيدًا بَعيدًا

حَيثُ أصيرُ البَرقَ وَالحِذرَ العائِمَ الحِذر

أُسافِر"[1]

إلى أن يقول:

"فِي الفَراغِ وَهَندسَتِهِ_ حَيثُ أكتُبُ وَأقرَأُ: (هُنا يَرقُدُ إقليدِسْ...)

حَيثُ قَبرُ المُتنبِّي فِي صَوتِهِ

وَعاشَ المَعرِّي تَحتَ عَينَيهِ

حَيثُ عَلَّقَ الحَلاَّجُ عَلى خَشبَةٍ فِي خَريطَةِ الرُّوحِ

حَيثُ الرَّازي وَجابِر وَالسَّهروَردي وَأصدِقاؤُهُمْ يَتَكفَّنونَ

بِأصواتِهِمْ

وَيُفرِّعونَها أكفانًا وَمَقابِرَ

هُنا حَيثُ الفَراغُ وَهَندَسَتُهُ"[2]

الرؤيا هنا تأخذ معنى العبور والسفر، إلى ما وراء المحسوس للوصول إلى الفناء المنشود؛ لذلك جاءت أبيات هذا النص مفعمة بعبارات السفر والترحال، وهذا ما يؤكده تكرار لفظة (أسافر) عبر مقطع كبير من هذا النص، وترتيب هذه الحالات جاء موافقا للمقامات الصوفية، فبعد أن أكد الانفصال، واستعمل كلمة (بعيدا) كلازمة يختم بها مجموعة من المقاطع، هاهو يؤكد العبور بلازمة (أسافر)

" حَيثُ أصيرُ البَرقَ وَالحِذرَ العائِمَ الجذر

أُسافِر

[1] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص 145،146.
[2] المصدر نفسه ، ص 147.

هُنا

حَيثُ الجِدارُ وَالجدارُ الكُرسيُّ وَالجدارُ التَّبغُ وَالجِدارُ

فِي حِوارٍ دائِمٍ

حَيثُ السَّاعةُ خُرطومٌ وَالجَريدَةُ نَورَسٌ أوْ يَمامَةٌ

حَيثُ الجَسدُ بِساطٌ

وَالخُبزُ ساحِرٌ بِآلافِ الأقنِعةِ

وَالجَسدُ الحُضورُ وَالمَسرَحُ

أُسافِرُ أُسافِرُ

هُنا فِي العُشبِ اليابِسِ بَينَ العِرقِ وَالعِرقِ

فِي الكُرسيِّ المُغطَّى بِاللَّيلِ

فِي كُتُبي هَذهِ الشُّعوبِ المَريضَةِ الَّتي تَتعانَقُ وَتَنامُ حَولِي

أُسافِرُ"[1]

لكن السفر طويل وشاق، ومرحلة العبور تستدعي قوى خارقة، فليس كل من يرغب في الوصول يتحقق له ذلك، والوقوف بين يدي الله تعالى هو عند النفري شرف يختص به الله من يشاء من عباده

" اِكتَشفْتُ أنَّني مُقعَدٌ وَلَيسَ لِي قَدَمان

وَالأرضُ أمامِي أضْيَقُ مِنَ القَدمِ

سَأُغطِّيها بِالمزابِلِ كَمَا فِي سِفْرِ الأمثالِ المَخبُوءِ فِي الجِبالِ بَينَ

[1] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص 146،147.

أثداءِ العَجائِز،

لَعلَّها تَكبُرُ تَكبُرُ تَكبُرُ"[1]

لكن أدونيس يشعر أو يرى نفسه أهلا لذلك التحول وهو قادر على العبور

" طَاقَتي عَلى التَحوُّلِ لا آخِرَ لَها، تَعجَزُ أنْ تَنْتهي وَلا تَعرِفُ كَيفَ"[2]

هذه الرغبة الشديدة في العبور جعلت أدونيس بشلال ماء

" وَأنا سَأُصوِّبُ إلى نَفسِي سِهامَ الفَضاءِ وَأربِطُ أطرافِي

بِشلاَّلٍ

لا جِذرَ لَهُ

أوْ بِتيَّارٍ يَعبُرُ كالفاجِعَةِ

وَأهوِي،

لابِسًا قامَةَ البَحرِ وَالشَّواطِئِ فاتِنًا كَشلاَّلٍ،

نَحوَ الخَفِيِّ المُنكَر – أخي وَسَيِّدي"[3]

أما الموقف الثاني الذي استعان به أدونيس واستعاره من مواقف النفري، هو موقف المحضر والحرف، وهنا نتوقف قليلا عند نظرة النفري للغة؛ فمعروف أنه لم يكن يستعمل مصطلح اللغة، واستبدلها بلفظتي (الحرف) و (العبارة)، ويرى بعض الدارسين أن لجوء النفري إلى استبدال لفظ اللغة بلفظ آخر هو من أجل إثبات قصورها وعجزها، والسعي وراء تجريدها من قدرتها على التعبير وترجمة المواقف، رغم أنه كان من أقدر الناس على استخدام هذه الأداة؛ فالنفري ينظر إلى اللغة على أنها أعجز من أن تعبر عن كل ما يخالج النفس البشرية، فهي من فصيلة (السوى) وكل ما كان من (السوى) لا قدرة له على البلوغ

[1] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ، ص 148.
[2] المصدر نفسه ، ص 152.
[3] المصدر نفسه ، ص 148،149.

إلى الحق والحقيقة. لذلك يستعمل لفظ الحرف مقرونا بمعنى الحجاب، الذي يحول دون الوصول إلى الحق.

وقد أخذ أدونيس هذا المعنى، وعبر عنه بـ (بخل اللغة)، التي تعجز على أن تعبر عن ما يخالج نفسه، وقد تعمد أن يستعمل لفظ الحرف تماما كما كان يستعمله النفري للدلالة على اللغة.

" أتهجَّاكِ يا لَوحَةَ الرُّعبِ،

أقرَأُ صَحراءَكِ الطَّويلَة

وَغَدِي مائِلٌ، وَعَلَى وَجْنتِي

بُقَعٌ مِنْ يَدِي

أتهجَّاكِ، أُوقِظُ النَّارَ فِي وَجهِكِ

أستَصرِخُ الحُروفَ البَخيلَة "[1]

كما أن أدونيس اعتمد على أسلوب النفري الموحي، الإشاري والرمزي، الذي يقترب من الحدس الشعري بنزعة فنية خالصة، جعلت النقاد يعتبرونه شديد القرب من الشعر، كما أن اهتمامه بالغامض ومحاولة استنطاقه، والكشف عن أسراره، جعل الدارسين ينظرون إلى نصوصه على أنها قصيدة نثر تراثية جميلة. وأدونيس أكثر من عرف عنه هذه النظرة إلى نصوص النفري، وقد استغلها للدلالة على انتقاله وتحوله الكتابي، الذي التبست فيه الحدود بين الشعر والنثر، والذي ستظهر معالمه أكثر وضوحا فيما جاء بعد كتاب (التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل،) خاصة في قصيدة (هذا هو اسمي)، لكن التحول والعبور بدأ مع أدونيس في فصل المواقف، وقد أفصح عنه من خلال هذا المقطع، الذي يظهر فيه التداخل كبيرا بين الشعر والنثر.

" وَبينَ غَفوَةٍ وَغَفوَةٍ

[1] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص 143.

أهمِسُ كَيْ تُغافِل التَّاريخَ،

تَنسلُّ إلى مَغاورِهِ وَكُهوفِهِ وَأقبِيَتِهِ الَّتِي يَحرُسُهَا جَلاَّدونَ بِعَينٍ

واحِدةٍ وَرؤوسٍ عَديدَةٍ، وَالَّتِي تَزْخَرُ بِالسَّلاسِلِ وَأخَواتِها مِنْ

أدَواتِ التَّعذيبِ وَالقَتْلِ خَنقًا أوْ حَرقًا أوْ مَزْقًا، أوْ بوَسائِلَ غَير هَذِهِ

يَجْهَلُها اللِّسانُ الفَصيحُ، ثُمَّ أُعطيهَا أن تغافل الحُرَّاسَ أيضًا..."[1]

إن اتخاذ هذا المنحى الجديد في شكل وطريقة الكتابة لم يكن من سبيل التجريب، وإنما أصبح أسلوبا آمن به أدونيس واعتنقه وكرسه ، من خلال مجموعاته الشعرية اللاحقة، ومن خلال أفعاله وآرائه النقدية، الشيء الذي جعله ينفصل عن مجلة (شعر) سنة 1963، ويؤسس لمجلة (مواقف) سنة 1968، فحتى المجلة جعل اسمها مرتبطا ارتباطا مباشرا بمواقف النفري، إنه إعلان صريح على أنه بدل جلده، وأنه سيخوض تجربة كتابية جديدة مفعمة بعبق الماضي الذي رأى فيه - ومن خلال النفري - روحا جديدة من شأنها أن تبث الحياة في أواصر الأدب العربي المعاصر.

[1] أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ، ص 150،151.

خـــــــاتمـــــــة

بعد هذه الرحلة الشاقة والمضنية، وهذا السفر الروحي، الذي نقلنا معه في رحلة برزخية إلى عوالم غيبية، بقدر ما كانت توحي بالرهبة والخوف، بقدر ما أشبعت فينا رغبة خفية لازلنا نحارب لنكشف ماهيتها، وصدق توجهها، نحن في نهاية الرحلة، لكننا لا نعرف أو على الأقل لا نفهم ما هذا الذي نحس به، ومع ذلك نحن ندرك أنه شيء جميل نحبه ونعشقه، يلامس أرواحنا ويومضها بومضات تفتح أمامها للحظات قصيرة متتالية عالم الطفولة البريء، الذي نلامس فيه السعادة والفرح، اللذان سنظل نبحث عنهما دائما وأبدا.

هذا ما يمكن قوله على المستوى الروحي، مسار الرحلة دائري، ننطلق من الصفر لنعود إليه ، لكن النتيجة ليست الصفر، هي فقط نقطة البداية والنهاية، وهي مقامات عدة وأحوال عديدة، مارسنا فيها ولأجلها جهادا مضنيا، احتفظت وتشبعت به الروح، وأكسبها ارتقاء وسموا.

أما على المستوى الشكلي وعلى مستوى ما استخلصناه من خلال هذه الدراسة، فيمكن التفصيل في ذلك على حسب فصول البحث، وقبل ذلك يمكن أن نقول كنتيجة عامة، أن التصوف لم يعد ذلك المذهب القديم، الذي حمل لواء أفكاره ونظرياته مجموعة من المشايخ، الذين أخذوا مسؤولية تنمية وتطوير هذه الأفكار إلى أن أصبحت نظريات كاملة متكاملة، لكنها ظلت لقرون عدة رهينة الكتب التي احتوتها وكتبت فيها، هذه المفاهيم التي اعتقدنا خاطئين، أنه حكم عليها بالسجن في غياهب النسيان، يبدو أنها وفي غفلة منا قد تسللت وعرفت طريقها إلى النور، واستطاعت أن تحتل أماكن مرموقة في كل محاولات الإنسان الأدبية والفكرية، التي مر بها عبر تطور وتغير واقعه الاجتماعي، والذي أنتج ما يعرف بالمذاهب الأدبية الكبرى، التي عبرت الحدود، بل محتها، في محاولة منها لتوحيد جهود الإنسانية جمعاء، في عالم أصبح عولميا في بحثه عن ذاته وماهيته.

لقد وجدنا التصوف أصلا وركنا قارا في كل المذاهب التي اخترنا البحث عنه فيها، وتجدر الإشارة هنا إلى أن المذاهب التي اخترناها هنا هي أهم المذاهب الأدبية، وأكثرها نضجا وكمالا، وقد توقعنا منذ البداية الوصول إلى هذه النتيجة، وذلك لسبب منطقي، وهو أن التصوف هو ترجمة لغريزة إنسانية طبيعية، وهي التطلع نحو معرفة الحقيقة، وكشف

خبايا المجهول القابع في أعماق النفس البشرية، لكننا أصبنا بالدهشة، كوننا لم نتوقع هذا العمق في التواجد، لم نتوقع أن نجد التصوف ليس أفكارا متناثرة نصادفها بين الحين والآخر في هذه الإبداعات البشرية، بل هو أصل وجدناه مرفوقا بالحب والتطلع نحو السمو والارتقاء في المذهب الرومانسي، ووجدناه مرفوقا بالإصرار والثبات في خرق المجهول دون الاستسلام للإحساس بالضياع في المذهب الرمزي، ووجدناه معبرا عن الضياع والإحساس بالهدم والانهيار في المذهب السريالي.

إذا عدنا إلى تفصيل هذه النتيجة العامة على حسب الفصول، يمكن القول:

على مستوى الفصل التمهيدي، يمكن القول أن ما وجدناه كان أمرا معلوما، لكننا ننوه بأننا نتأكد كلما بحثنا عن أصل بداية المذهب الصوفي،وجدنا أنه مذهب نشأ لغايات روحانية خالصة، بعيدا كل البعد عن الابتداع أو الزندقة، وعلى عكس ما أشيع عنه من محاربة للشريعة والديانات السماوية، على العكس من ذلك، فإن الفكر الصوفي ظهر في عز الفتنة التي عاشها المسلمون، ولد تلبية لرغبة ملحة في العودة إلى أحضان الدين الصحيح، لم يكن بديلا للشريعة، ولا منافسا لها، بل كان إثباتا وتأييدا لها، لقد حاول التصوف أن يضخ في نفوس البشر طاقة إيجابية وروحا جديدة، يعاد بها اكتشاف الدين الذي تعرض للتشويه والتلفيق على أيدي أصحاب المصالح في الحكم والسلطة.

إن البحث عن أصل التصوف ومنشأه الأول قادنا إلى منابع عدة، بعضها إسلامي، والآخر مسيحي، ورغم أن هناك الكثير من الدلائل، التي تشير إلى أحقية الإسلام في احتضان الفكر الصوفي، كونه نشأ بين أحضانه، إلا أنني أعتقد أن هذه المسألة وهذا النقاش ليسا بكل هذه الأهمية؛ فسواء نشأ التصوف من رحم الدين الإسلامي الحنيف، أو كان زهدا مسيحيا رهبانيا خالصا، كلا المنبعان يشيران إلى أن التصوف ذو منشأ ديني، الروح فيه تلتمس الاتحاد مع الذات الإلهية، التي هي واحدة في جميع الأديان، الهدف كان طاهرا ونقيا، أرادت من خلاله النفس البشرية اكتشاف أسرارها القابعة في أعماقها، علها تكون نقطة انطلاق نحو الأعلى، ونحو عالم الحقيقة.

أما بالنسبة للحداثة فيمكن الحديث عن نقطتين مهمتين؛

الأولى أن المذاهب الأدبية الكبرى التي عرفها الإنسان الحديث هي نتيجة ثورة عقلية، عرفها الإنسان، وغير بها نمط حياته في جميع المجالات والميادين، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه المذاهب المختلفة المسميات، تبدو لي في الحقيقة متشابهة إلى حد بعيد، أو على الأقل من الواضح أنها ذات منبع واحد، ورغم أن كل مذهب له سماته وخصائصه، وكذا رواده ومؤسسوه، وكل مذهب ظهر في أعقاب مذهب سبقه في الظهور، إلا أننا نجد الكثير من السمات المشتركة بين هذه المذاهب، ويظهر ذلك جليا في النصوص الأدبية، التي يصعب في كثير من الأحيان تصنيفها ضمن مذهب دون الآخر، ويؤيد رأينا ما لاحظناه في تصنيفات النقاد لنصوص الأدباء ، والتي يصنفها البعض ضمن مذهب ويصنفها البعض الآخر ضمن مذهب آخر، وأكبر مثال على ذلك الكاتب والأديب الكبير الساحر الفرنسي رامبو، والذي صنف النقاد أدبه ضمن الأدب الرومانسي، كما أن هناك الكثيرين ممن وضعوا أدبه ضمن دائرة المذهب الرمزي، بل وهناك أيضا من صنفه ضمن الأدب السريالي على غرار أدونيس.

أما النقطة الثانية فهي عن بعض النظريات الأساسية التي قام عليها المذهب الحداثي، وهي نظرته إلى العقل. في بداية بحثنا وجدنا أن الحداثة تأسست على احترام العقل، الذي هو عندها أمر مقدس لابد للإنسان أن يؤسس حياته وفقا لما يمليه العقل من منطق يجب أن يحترم حتى تسير الحياة وفق منهج سليم، وتكون النتائج صحيحة ما دامت المعطيات سليمة ومنطقية، وكنتيجة لاحترام العقل قدس العلم كونه الوجه الملموس الظاهر والمترجم لوجود العقل، لكن هذه النظرية كثيرا ما قوبلت بالرفض في مذاهب تعتبر وليدة الحداثة؛ فالرومانسيون مثلا عرفوا ببحثهم في ماهية الجمال، وميلهم إلى المعرفة الذوقية، وليس المذهب الرمزي بأفضل حال من المذهب الرومانسي، ويكفي هنا أن نشير إلى فلسفة كانت الوجودية، والتي كانت من بين المنابع التي غذت وأسست لظهور المذهب الرمزي، هذه الفلسفة التي كانت تشمئز من العقل، وتراه عاجزا عن كشف المكنونات الغيبية، أما المذهب السريالي، فحدث ولا حرج، هذا المذهب بني أساسا على هدم العقل، ونبذ العلم،الذي نظر إليه السرياليون على أنه سجن وضع الإنسان نفسه وراء قضبانه التي صنعها بيده، والعقل بالنسبة له وبال، صنع به كل ما يستطيع تكبيله وخنق حريته.

إن هذا التذبذب في نظرة هذه المذاهب إلى العقل، دليل على حالة الضياع التي يعيشها الإنسان في رحلة بحثه عن الحقيقة، وهذا التذبذب في رأيي هو نتيجة منطقية وعقلية، فالمذاهب هي نتاج التطور الذي يعيشه الإنسان على مستوى روحه وعقله، هذا التطور تتحكم فيه ظروف مختلفة وعديدة، يمكن أن تأخذه في اتجاه معين، ثم يتغير هذا الاتجاه، ويمكن أيضا أن يأخذ في التصاعد ثم يهبط فجأة في اتجاه معاكس، ويحكم هذا المنحنى ظروف الإنسان وبيئته.

بالنسبة للفصل الأول أسهبنا في الحديث عن أغراض الأدب الصوفي، واختلاف المجالات التي كتب فيها الصوفية، النثرية منها والشعرية، وأهم ما خلصنا إليه من هذا العرض هو؛

أن الصوفيين عنوا كثيرا بالأدب وأولوه اهتمامهم، وحرصوا على أن يكون الغلاف الذي يغلفون به أفكارهم ومعتقداتهم، وقد نجحوا في تضمين الأدب نظريات كان من الصعب توارثها وإبقاء الاهتمام بها في مستوى عال لو لم تضمن وتغلف بطابع أدبي.

وجدنا أيضا أن الصوفيين ورغم أن اتجاههم نحو الأدب كان من أجل ضمان شكل يحفظ نظرياتهم ويحميها من الزوال، إلا أننا لا ننكر أنهم أبدعوا، وترجموا أفكارهم ضمن نصوص أدبية أثرت الأدب العربي، ورفعت من قيمته النقدية.

من المعروف أن الصوفيين خلقوا معتقدات وأفكارا لم تكن تروق أصحاب الدين، الذين كانت لهم بسطة في الحكم ومقدرة على تسليط الحكام على أعدائهم، مما جعل الصوفيين يلجئون إلى مواراة أفكارهم وترميز لغتهم، وكان الشعر بميزاته ورمزيته أكثر القوالب الملائمة لحفظ الأسرار، وهذا يزيد من قيمة الأدب عموما، كونه القادر عبر مر الزمان على حمل وترجمة أحلام الإنسان وآماله، وكذا أفكاره ومعتقداته.

من خلال دراستنا ظهر لنا جليا أن الصوفيين ورغم أنهم أبدعوا في الجانب النثري كما أبدعوا في الجانب الشعري، إلا أنهم اهتموا شديد الاهتمام بالشعر، وفضلوه على النثر، مما

جعلنا نمشي على خطاهم ونركز أكثر دراستنا على الجانب الشعري، ويعود اهتمامهم بالشعر لكونه أكثر مناسبة للغة الرمزية التي كانت غايتهم في الاتجاه نحو الأدب عموما.

بالنسبة للفصل الثاني كان دراسة مفصلة حول المذهب الرومانسي وعلاقته بالتصوف، وقد وجدنا الكثير من الروابط التي تربط بين المذهبين؛

اختار الرومانسي طريق القلب لاكتشاف كنه الحياة، فضّل المعرفة الذوقية والجمالية، ورأى فيهما ترجمة لتطلعات الإنسان وسبيلا لسعادته، كما أنه لجأ إلى الدين كسبيل للخلاص، لكنه لم يقصد بالدين الديانة المسيحية أو الشكل التقليدي الذي يعرفه الإنسان المسيحي في العبادة والتقرب من الله، لكنه اخترع شكلا جديدا للتدين الذي يهدف إلى الاتصال الروحي بين العابد والمعبود، اتصال دون قيد أو شرط، أو واسطة، والاتصال عند الرومانسي هو رفع للإنسان وارتقاء بروحه نحو عالم المثل المنشود.

أما المرأة فقد بلغت عند الرومانسيين درجات عليا من التقديس، داخل روحها تكمن أسرار الوجود، وقد حاكى الرومانسيون في نظرتهم للمرأة النظرة الصوفية، التي تعتبر الأنثى أكبر وأقدس تجليات الذات الإلهية.

والحب عند الرومانسيين كما هو عند الصوفيين شريعة الحياة، به تتلاشى الحدود، وتلغى الموانع، به ولأجله تتحد الذات البشرية، ويسعى الإنسان نحو المطلق.

أما الطبيعة فما منح لها من مساحة ومكانة عند الرومانسيين لا يضاهيه تقديس وإجلال، إلا ما منح للطبيعة عند الصوفيين، فهي الملاذ والملجأ للإنسان الضائع في صحراء السراب، في أحضانها، تجد الروح فرصتها للتأمل وإعادة ترتيب الذات.

هذه العناصر التي ذكرناها وجدنا تشابها وتماثلا كبيرا في النظر إليها، وكذا استخداماتها بين المذهبين الرومانسئ والصوفي، عناصر قربت بشكل كبير بين المذهبين، وجعلت الرومانسية تتجلى في الصوفية، كما تجلى التصوف بشكل ظاهر وملموس في الرومانسية، وليست هذه العناصر الوحيدة المشتركة، إلا أننا اخترناها دون غيرها، لوضوح دلالتها وطغيان مكانتها في كلا المذهبين.

بالنسبة للفصل الثالث عالجنا بنفس الطريقة تقريبا أوجه التقارب بين المذهبين الصوفي والرمزي، وحاولنا تقفي الأثر الصوفي في هذا المذهب، الذي يعتبر من أكبر وأهم المذاهب الأدبية التي عرفها الإنسان الحديث،ووجدنا أنفسنا ونحن نطالع نصوصا رمزية وكأننا نقرأ لمشايخ الصوفية، وضللنا نشم رائحة ابن الفارض وابن عربي طيلة قراءاتنا لنصوص رامبو وبودلير.

أما عن القواسم المشتركة بين المذهبين، فلعل أهمها على الإطلاق لغة الرمز المعتمدة لديهما، والتي استعملت كمفتاح لا يمكن بدونه ولوج كلا المذهبين، وحتى الأسباب التي من أجلها وضع واعتمد الرمز، وجدناها نفسها سواء عند الرمزيين، أو عند الصوفيين، كلاهما - أي أهل المذهبين الأدبيين - نظر إلى أدبه على أنه أرفع وأسمى من أن يكون في متناول عامة الناس، وكلا هما أيضا شعر بضيق اللغة وعجزها أمام رغبة الإنسان في التعبير عن زوايا غامضة في أعماق نفسه.

ومن بين ما لجأ إليه الرمزيون لتجاوز إشكالية ضيق وعجز اللغة، إنشاء روابط غير عادية بلغة عادية، مما يولد عنصر المفاجأة لدى القارئ،ويفتح النص على دلالات جديدة، وهذه الطريقة منتشرة ومعروفة إلى حد بعيد في المذهب الصوفي.

الغموض والتأويل كان سمة مميزة لدى الرمزيين، سواء على مستوى لغتهم، أو على مستوى مشاعرهم وأفكارهم، التي لا سبيل إلى فهمها إلا عن طريق رموز منثورة، على القارئ أن يكون ذكيا أو عارفا بالقدر الذي يمكنه من أن يجمع هذه الإشارات ويربط بينها.أما المذهب الصوفي فالتجربة الصوفية غامضة في حد ذاتها، والغموض عندهم تجريد كل ما هو حسي من طبعه المعروف، رغبة في تأويله بما يخدم أفكارهم وتوجهاتهم.

إن كلا المذهبين ظهرا للوجود أساسا تلبية لحاجة ملحة في النفس البشرية، التي يئست من معرفة الحقيقة فيما يحيط بها، فقررت الغوص نحو الباطن لاستكشاف المجهول، الذي أحست أنه سيفتح أبواب المعرفة، والكشف عن ماهيتها، وكنهها، ومكانتها في هذا الوجود.

إن المذهب الرمزي هو من أكثر وأشد المذاهب قربا وتبنيا للمفهوم الصوفي، وكثيرا ما وصف أدبائه ومبدعوه بالصوفية في أفكارهم ومعتقداتهم، وكذا نصوصهم التي ترجمت هوياتهم.

أما المذهب الأدبي الأخير الذي تناولنا نصوص أدبائه كمادة للبحث والمقارنة مع المذهب الصوفي هو المذهب السريالي، وكان هذا في الفصل الرابع، وهنا يجب أن ننوه أن اختيارنا لهذا المذهب دون سواه كان لأسباب منطقية .

لابد أن يطرح هنا سؤال رئيسي وهو ؛ لماذا كان الاختيار واقعا على هذا المذهب، مع أن هناك العديد من المذاهب التي سبقته في الظهور، وتحمل نفس المبادئ والغايات، بالفعل سبق ظهور المذهب السريالي العديد من المذاهب أهمها المستقبلية والتكعيبية وأيضا الدادائية، لكن هذه المذاهب لم تصل إلى حد النضج والكمال، وذلك باعتراف معظم النقاد والدارسين، وهي بالفعل لا تحمل بين نصوص أدبائها ما يمكن أن يصل إلى درجة أن يكون مادة للبحث والمقارنة، هي في الحقيقة مجرد أفكار وليدة، لم تجد بيئة مناسبة ترعاها وتحتضنها إلى أن تصبح مذهبا مستقلا له أهدافه وغاياته، لذلك تجاوزناها، أما اختيارنا للمذهب السريالي، فذلك لأن هذا المذهب هو الأكثر نضجا بين هذه المذاهب، له مجموعة من المبادئ الواضحة كما أن رواده ومؤسسيه دافعوا عنه بشراسة، ووصلوا إلى إنتاج نصوص تصنف بأنها سريالية، حاملة لمعتقدات ومبادئ المذهب السريالي ومدافعة عنه، وكذلك قد تلا ظهور هذا المذهب أفكار ونظريات جديدة، كالبنيوية، وما بعد البنيوية، والتفكيكية، وبعد ذلك اجتهد بعض النقاد في وضع نظريات جديدة تهدف إلى وصف الثقافة والأدب في أعقاب ما بعد الحداثة، وأهم هؤلاء النقاد نذكر راؤول إيشيلمان (الآدائية)، وجيليس ليبوفيتسكي (فرط الحداثة)، ونيكولا بورياد (مضاد الحديث)، وآلان كيربي (الحداثة الزائفة)،لكن هذه التسميات الجديدة لم تلق القبول الذي يمنحها المكانة اللائقة ضمن الإبداعات الأدبية، كما أن كل النظريات الأدبية التي ظهرت بعد السريالية قائمة على مبدأ الشك، ونقد العقلانية والعلم، وقد وضع رئيس الجمهورية التشيكية والأديب المشهور فاكلاف هافل سنة 1994 ، وضع وصفا لعالم ما بعد (بعد الحداثة) " حيث كل شيء ممكن،

ولا شيء مؤكد تقريبا " ولا أجد في هذا الوصف أو التعريف ما هو جديد عما جاءت به السريالية.

لقد استمات السرياليون في الدفاع عن مقومات ومبادئ المذهب السريالي، إلا أن هذا لا ينفي وجود حملة مضادة لا تقل شراسة وإصرارا في الهجوم على هذا المذهب، والتقليل من أحقيته في أن يكون رؤيا خاصة مستقلة، وحجتهم في ذلك قلة النصوص السريالية، وعدم وضوح المبادئ والأهداف،التي تبدو وكأنها نوبات غضب مؤقتة، أو هي إحساس زائد بالاكتئاب نتيجة الأوضاع الاجتماعية، لكن الحجة الأقوى في يد المعادين لقيام هذا المذهب هي أن السرياليين في مقتهم الكبير لواقع الإنسان، هم في المقابل لم يقدموا البديل، ما هو في رأيهم البديل الحقيقي الذي يمكن أ ن يقدم للإنسان فيغنيه عن واقعه، بواقع جديد أكثر عدالة وروحانية، هذه هي الحجة الأقوى التي لم يستطع السرياليون دفعها وبطلانها.

بالرغم مما سبق فإننا تناولنا بالدراسة هذا المذهب، وحاولنا تقفي آثار الصوفية في نصوص أدبائه، التي وجدنا صعوبة كبيرة في الحصول عليها، لذلك ركزنا بشدة على الشاعر العربي أدونيس، الذي مثل لنا المتكلم الرسمي باسم السريالية.

النتيجة التي وصلنا إليها من دراسة هذا المذهب هي وجود تقارب بين المذهبين الصوفي والسريالي من خلال نافذة الشعر؛ فكلا المذهبين ينظر إلى الشعر على أنه الوسيلة الأقدر على الغوص في أعماق الذات البشرية، واقتناص ومضات من اللاوعي الإنساني دون قيد أو شرط، هذه الأماكن السحيقة من اللاوعي لا يمكن للعقل البشري قراءة أسرارها وتفسيرها كما يفعل مع الوعي الإنساني، وهنا تكمن مقدرة الشعر في القبض على ومضات الذات اللاواعية، التي تومض بين الحين والآخر في ذات الشاعر في لحظات روحانية، يقوم الشعر بالقبض عليها وإخراجها إلى السطح.

أما السمة الثانية المشتركة بين المذهبين فهي الخيال؛ باعتباره عنصرا وركيزة أساسية سواء عند السرياليين أو عند الصوفيين، وكلاهما ينظران إلى الخيال على أنه سيد النفس ومولاها على رأي ابن عربي، وهو الوسيلة الأنجع لاستكشاف المجهول الذي تختبئ وراءه حقيقة الإنسان، كما أن الخيال عندهم هو السلاح الذي به يحارب المنطق العاجز حسبهم

على تجسيد ما هو غير موجود، الخيال يرفع الحواجز، ويجعل ما هو غير موجود ممكن الوجود، وهو يعطي الإمكانية الوحيدة لتحرر النفس وتخليصها من قيود العقل والمنطق.

هـــذه هـــي معظـــم النتـــائج التـــي أمكننـــا هـــذا البحـــث المتواضـــع مـــن الوصـــول إليها ، الصوفية رغبة كامنة وخالدة في الذات البشرية، هي حاجة ملحة ودعوة صريحة وجادة لمواجهة الواقع، واحترام النفس البشرية، والإيمان بقدرتها على كشف ماهية الوجود. والأدب هو الوسيلة الأهم والأقدر والأنسب على ترجمة هذا الانشغال والحلم بالوحدة والاتحاد، لذلك سيبقى التصوف والأدب وجهان لعملة واحدة، وسيبقى كل واحد منهما موجودا مادام الآخر موجودا.

قائمة المصادر والمراجع

1_ القرآن الكريم، رواية ورش

المصـــادر:

2_ إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، دراسة وإعداد: إسلام إبراهيم، فروس للنشر والتوزيع

3_ شعر إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، وراء الغمام، دار الشروق، الطبعة الثالثة 1996،القاهرة

4_ ابن الجوزي، تبليس إبليس، حققه وخرج أحاديثه وعلق عليه: محفوظ بن ضيف الله شيحاني، دار الإمام مالك، طباعة ونشر وتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى 2007

5_ ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، طبعة 2005

6_ ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، د.ت

7_ محي الدين ابن عربي، رسائل ابن عربي،منشورات محمد علي بيضون،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2001

8_ محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2006

9_ ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق أبو العلا عفيفي، دار إحياء الكتب العربية،1946

10_ ابن عربي،المبادئ والغايات في معاني الحروف والآيات، تحقيق وتقديم، سعيد عبد الفتاح، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، طبعة 2006

11_ أحمد ابن عطاء الله السكندري، تاج العروس الحاوي لتهذيب النفوس،دار جوامع الكلم، القاهرة، د.ت

12_ ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية، شرح ابن عباد النفزي الرندي، إعداد ودراسة محمد عبد المقصود هيكل، إشراف ومراجعة عبد الصبور شاهين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى 1988

13_ ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت، د.ت

14_ أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين،مكتبة ومطبعة كرياطة فوترا، سماراغ،إندونيسيا، د.ت

15_ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة السابعة 1998.

16_ أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق أحمد عناية- محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي،بيروت 2005.

17_ أ بو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، عيون الأخبار،طباعة دار الكتب المصرية القاهرة 1996

18_ أبو منصور الثعالبي، درر الحكم، ضبط النص وتقديم يوسف عبد الوهاب، دار الصحابة للتراث للنشر والتحقيق والتوزيع، الطبعة الأولى 1995

19_ أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، تحقيق وتقديم: عبد الحليم محمود، و طه عبد الباقي سرور، طباعة ونشر: دار الكتب الحديثة بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، 1960

20_ ديوان أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية2008

21_ أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، ظبعة 1988

22_ أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، طبعة 1988

23_ أديب كمال الدين، إشارات الألف،منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2014

24_ أديب كمال الدين، حاء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،عمان،بيروت 2002

25_ كمال الدين أديب، شجرة الحروف، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2007

26_ أديب كمال الدين، مواقف الألف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2012

27_ أديب كمال الدين، نون،(الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول)، منشورات ضفاف، الطبعة الثانية،بيروت، لبنان، 2015

28_ أديب كمال الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2016

29_ جبران خليل جبرن، المجموعة الكاملة لمؤلفاته، الشعر، جمع وتقديم: أنطوان القوال، دار الجيل، بيروت 2010

30_ الجزولي، شرح دلائل الخيرات وشوارق الأنوار في ذكر الصلاة على النبي المختار، شرح الشيخ عبد المجيد الشرنوبي الأزهري، نشر مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى 1994

31_ الحلاج، الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2002

32_ خليل مطران، ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، د.ت

33_ داوود بن محمود بن محمد القيصري،شرح تائية ابن الفارض الكبرى ، اعتنى به وعلق عليه أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 2004

34_ درويش جويدي، الأحاديث القدسية، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع،المكتبة العصرية،ص صيدا، بيروت، 2005

35_ زكي الدين عبد العظيم المنذري، مختصر صحيح مسلم، تحقيق هاني الحاج، المكتبة التوفيقية، القاهرة، د.ت

36_ شهاب الدين أبو حفص عمر السهروردي، عوارف المعارف، تحقيق عبد الحليم محمود، محمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، د.ت

37_ عبد المنعم الحفني، الفرق والجماعات والمذاهب الإسلامية، دار الرشيد، د.ت

38_ عفيف الدين التلمساني الصوفي، الديوان، تحقيق وتعليق العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1994

39_ عفيف الدين التلمساني، شرح مواقف النفري، دراسة وتحقيق وتعليق: جمال المرزوقي، طباعة ونشر: مركز المحروسة، مصر، الطبعة الأولى 1997

40_ فاروق شوشة، مختارات من شعر العقاد، المركز المصري العربي، الطبعة الأولى 1996

41_ محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري،كتاب المواقف والمخاطبات، تصحيح أرثر يوحنا أربرى، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ت

42_ محمد التافلاتي، مفتي القدس، شرح الدور الأعلى، مخطوط، برلين، ألمانيا

43_ محمد بن القاسم الأنباري، كتاب الأضداد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت 1987

44_ محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2004

45_ محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الثاني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008

46_ محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة،المجلد الثالث ،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008

47_ محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، مطبعة الكاتب العربي دمشق، الطبعة الثانية1992

48_ مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تحقيق نظر بن بن محمد الفاريابي أبو قتيبة، دار طيبة، الطبعة الأولى 2006

المصادر المترجمة:

49_ آرثر رامبو، الآثار الشعرية، ترجمة: كاظم جهاد، منشرات الجمل، ألمانيا،د.ت

50_ آرثر رامبو، فصل في الجحيم، ترجمة رمسيس يونان، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية 1998

51_ ألن تورين، في الحداثة وما بعدها، مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد ومحمود موعد، الكرمل (مجلة فصلية ثقافية)، العدد 57، مؤسسة الكرمل الثقافية ، رام الله 1998

52_ جان شو قليي، التصوف والمتصوفة، ترجمة: عبد القادر قنيني ، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان1999

53_ دونكان هيث/ جودي بورهام، الرومانسية، ترجمة: عصام حجازي، مراجعة وإشراف وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2002

54_ شارل بودلير، أزهار الشر، ترجمة حنا الطيار، جورجيت الطيار، علي مولا، www. Alexandra. Ahlammontada.com

55_ شارل بودلير، اليوميات، ترجمة آدم فتحي، منشورات الجمل ، الطبعة الأولى 1999، ألمانيا

56_ فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الثالثة، د.ت

57_ ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية، دار الكتاب اللبناني مكتبة المدرسة، الطبعة الأولى 1984

المراجـــع:

58_ إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر(1945_1995)، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع،مصر، الطبعة الأولى 1999

59_ أدونيس، الصوفية والسوريالية، الساقي،الطبعة الثالثة، د.ت

60_ أمين روفائيل، إدغار آلن بو، دراسة ونماذج من قصصه، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة 1963

61_ أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت 1949

62_ إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980

63_ تاج السر السن، الابتداعية في الشعر العربي الحديث، دار الجبل، بيروت، الطبعة الأولى 1992

64_ جمال محمد أحمد سليمان، إيمانويل كانت، أنطلوجيا الوجود، ، إشراف أحمد عبد الحليم عطية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، طبعة 2009

65_ حسن محمد حسن، النظرية النقدية عند هاربرت ماركيوز، الطبعة الأولى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1993

66_ حلمي مرزوق، الرومانتيكية والواقعية في الأدب "الأصول الإيديولوجية"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ص، ب 749، 1983

67_ حلمي علي مرزوق، في النظرية الأدبية والحداثة، دار الوفاء دنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ت

68_ درويش الجندي،الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة

69_ رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2003

70_ زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مطبعة الرسالة، الطبعة الأولى 1938م

71_ سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1997

72_ صابر طعيمة، الصوفية معتقدا ومسلكا، دار عالم الكتب للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، الرياض1985

73_ عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى 1978

74_ عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها،مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق1999

75_ علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، د.ت

76_ فؤاد القرقوري، أهم مظاهر الرومانتيكية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، التونسية للطباعة وفنون الرسم، جوان 1988

77_ محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1996

78_ محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي،دار غريب للطباعة،القاهرة

79_ محمد غنيمي هلال،الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، الطبعة الثانية ، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت

80_ محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة_بيروت، الطبعة السادسة 1981

81_ محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة 1985

82_ محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت

83_ نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1984، 461

84_ ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، الجزء الثاني، الرمزية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1982، بيروت، لبنان

المراجع المترجمة:

85_ مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ماي 1997

86_ موريس نادو، تاريخ السريالية،ترجمة نتيجة الحلاق، مراجعة عيسى عصفور، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق 1992

المعاجم:

87_ ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت، طبعة 1992

88_ عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة2003

89_ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي،القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، تحت إشراف محمد نعيم العرقسوسي

90_ محمد بن القاسم الأنباري، كتاب الأضداد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت 1987

المواقع الإلكترونية:

91_ جولة في أروقة الشعر الغربي، منتديات بوابة العرب، شارل بودلير ، قصيدة كليا.2015/01/02

92_ فخاخ الكلام، رسائل إليهم، الموسوعة العالمية للشعر العربيcom ، بول فاليري، أسوء حزن 2015/01/29

93_ ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، الملتقى الفرنسي، قصيدة الطبيعة لفيكتور هوجو، ترجمة محمد أبو حفص السماحي، 2013/04/03.

94_ويكبيديا،الموسوعةالحرة.https://ar.wikipedia.org/wiki

2014/08/25

95_
http://www.sudaneseonline.com/board/60/msg/1157104173.ht
ml 2013/06/16.

96

http ://www.poeme-amour.org/verlaine/4-97-3297.html Casta Piana.2015/01/29

http : // www. Adab.com Edgar Allan poe.2015/01/29 _97

http://www.middle-east-online.com2015/01/01 _98

فهـرس الموضـوعات

مقـــــدمة	3-11
فصـل تمهيـــــدي	
أولا: التصوف	13
1_ أصل الكلمة	13
2_ أصل الاشتقاق	15
ثانيا: الحداثة	22
1_ المصطلح والمفهوم	22
2_ الأصول التاريخية والفلسفية للحداثة	24
3_ خصائص ومميزات الحداثة	26
3_1_ دور الإنسان في عالم الحداثة	26
3_2_ العلمانية جوهر الحداثة	27
3_3_ الوضعية منهج الحداثة	29
3_4_ العقل أساس للمعرفة	29
3_5_ اللغة نظام علائقي	30
4_ الحداثة الأدبية	32
5_ الحداثة في الأدب العربي	36
الفصـل الأول: الأدب الصـــــوفي	
1_ الأدب الصوفي	45
2_أغراض الأدب الصوفي	56
2_1_ النصائح والوصايا	56
2_2_ المناجاة	70
2_3_ الحكمة	88
2_4_ الزهد	102
2_5_ الحب الإلهي	109
3_ مكانة الشعر عند العرب	117
4_ العلاقة بين الشعر والتصوف	121
5_ الشعرية الصوفية	126
6_ خصائص الشعر الصوفي	128
الفصـل الثاني: الحضور الصوفي في الأدب الرومـانسي	
المذاهب الأدبية	144
المذهب الرومانسي	146
1_ المناخ الممهد لظهور الرومانسية	149
1_1_ الفلسفة التحررية وإرادة التغيير	149
1_2_ حركة الإصلاح والطبقة البرجوازية	149
1_3_ التطور العلمي ومرحلة العقل	150
1_4_ مبادئ الثورة ومتغيرات العصر	151
1_5_ الأسفار والرحلات	151

1_6_ التيارات الفلسفية	152
1_7_ تأثير الأدباء	152
1_8_ شعر القبور واكتشاف الأدب القديم	153
2_ خصائص المذهب الرومانسي	154
2_1_ نبذ العقل	154
2_2_ الدعوة إلى الهدم من أجل التقدم	154
2_3_ بطل رومانسي على أنقاض بطل أسطوري	154
2_4_ تدين بطابع جديد	155
2_5_ المرأة والحب	155
2_6_ الطبيعة	156
3_ الرومانسيون الأوائل	156
3_1_ جان جاك روسو	156
3_2_ مدام دو ستال	157
3_3_ شاتوبريان	158
3_4_ ألفرد دي موسيه	159
3_5_ لامارتين	160
3_**6**_فيكتور هوجو	161
4_ بين الرومانسية والتصوف	162
4_1_ المرأة والحب	162
4_1_1_ في الأدب الرومانسي	162
4_1_2_ في الأدب الصوفي	166
4_2_ الطبيـــعة	182
4_2_1_ في الأدب الرومانسي	182
• الطبيعة كائن حي	184
• الطبيعة مثال الحسن والجمال	192
• الطبيعة رمز الشباب والتجدد	195
• الطبيعة ملجأ ومهرب	198
• الطبيعة موطن السعادة	203
• الليل والعواصف وأمواج البحار العاتية	204
4_2_2_ الطبيعة بين الشاعر الرومانسي والشاعر الصوفي	210
5_ الأثر الصوفي في شعر محمود حسن إسماعيل الشاعر الرومانسي	222
الفصـل الثالث: الحضور الصوفي في الأدب الرمـــزي	
1_ تاريخ نشأة وميلاد الرمزية	248
2_ الرمزية جذور وأجنحة	250
3_ الرمزيون الأوائل	253
3_1_ شارل بودلير	253
3_2_ ستيفان مالارميه	258
3_3_ آرثر رامبو	261

3_4_ بول فيرلين	266
4_ خصائص المذهب الرمزي	269
4_1_ الإلهام والإيحاء	272
4_2_ تراسل الحواس	274
5_ بين الرمزية والتصوف	279
5_**1**_ الرمز	279
5_1_1_ في الأدب الرمزي	279
• الرمز في قصيدة الغراب (إدغار آلن بو)	280
5_1_2_ في الأدب الصوفي	287
5_2_ الغموض والتأويل	293
5_2_1_ في الأدب الرمزي	293
5_2_2_ في الأدب الصوفي	299
5_3_ تمجيد اللاوعي والغوص نحو الباطن	304
5_3_1_ في الأدب الرمزي	304
• القارب السكران(رامبو)	308
5_3_2_ في الأدب الصوفي	317
5_4 _ الحـــروف	319
5_4_1_ في الأدب الرمزي	319
5_4_2_ في الأدب الصوفي	322
6_ الأثر الصوفي في شعر أديب كمال الدين الشاعر الرمزي	330
6_1_ الحرف بين كمال الدين أديب وبين المتصوفة	338
6_2_ رمزية الحرف	341
• اللغـــة أنـــثى	342
• الألف	343
• اللام ألف	344
• البـــاء	346
• النـــــون	347
• نون والقلم	348
• نون النبوة	352
الفصـــل الرابع: الحضور الصوفي في الأدب السريـــالي	
1_ ميلاد السريالية	355
2_ ظروف التأسيس	356

3_ العلاقة بين السريالية والفرويدية	358
4_ بين السريالية والعقل	360
5_ الأحلام سبيل الخلاص	363
6_ تقنيات الكتابة السريالية	364
6_1_ الكتابة الآلية	364
6_2_ لعبة الجيفة الشهية	365
6_3_ التنويم المغناطيسي	365
6_4_ إطفاء النور والكلام	366
6_5_ تدوين أحلام اليقظة	366
6_6_ هذيان المجانين	366
6_7_ تحليل الآثار الأدبية	366
6_8_ الدعابة الساخرة والتهكم الناقد اللاذع	367
7_ بين السريالية والتصوف	367
7_1 الشعر	371
7_1_1_ في الأدب الصوفي	371
7_1_2_ في الأدب السريالي	373
7_2_ الخيـــال	376
7_2_1_ في الأدب الصوفي	376
7_2_2_ في الأدب السريالي	380
8_ الأثر الصوفي في شعر أدونيـــس الشاعر السوريالي	384
9_ بين النفري وأدونيس	396
9_1_ فصل المواقف بين أدونيس والنفري	401
خاتمة	412
قائمة المصادر والمراجع	423
فهرس الموضوعات	432