

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

رقم التسجيل: 29/Ds/2019  
الرقم التسلسلي: 03/AR/2019

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1  
قسم الآداب واللغة العربية

## المؤتلف بين التصوف والحدائثة في الخطاب الشعري العربي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إشراف الأستاذا الدكتور:

محمد كعوان

31/01/2019

إعداد الطالب:

عبد الله شنييني

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	رتبة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د عزيز لعكايشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري قسنطينة - 1	رئيساً
أ.د محمد كعوان	ستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأستاذة - قسنطينة	مشرفاً ومقرراً
أ.د يوسف وغليسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري - قسنطينة - 1	عضواً مناقشاً
أ.د زهيرة بولفوس	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري - قسنطينة - 1	عضواً مناقشاً
أ.د حسان راشدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة فرحات عباس - سطيف	عضواً مناقشاً
د. لزهرة فارس	أستاذ محاضر أ	جامعة العربي التبسي - تبسة	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 1438 / 1439 هـ / 2017 / 2018 م

# شكر وتقدير

أتقدم بخالص الشكر والتقدير والامتنان إلى الأستاذ المشرف:  
الأستاذ الدكتور محمد كعوان على تكّرمه بقبول الإشراف على هذه  
الأطروحة في وقت كانت تمرّ فيه بمخاض عسير عقب تعذّر مواصلة  
الإشراف من طرف أستاذي المشرف الأول : الأستاذ الدكتور عبد الله  
حمادي، و أحفظ له هذا الموقف النبيل اللّهي، وأحييه على نبل أخلاقه وأقرّ  
له بغزارة علمه وسداد آرائه التي استفدتُ منها، كما أعودُ في هذا المقام  
وأشكر أستاذي المشرف الأول الأستاذ الدكتور عبد الله حمادي على رعاية  
لهذه الأطروحة، وأعتزُّ بمرافقته لي في درب دراستي في الجامعة، ابتداء  
من الليسانس مروراً بمرحلة الماجستير فالدكتوراه، وأعترف له بالفضل  
الكبير على مسيرتي العلمية منذ درجتُ في الجامعة الى الآن، وأتمنى أن  
يمتعّه الله بالصحة والعافية وأن يُفيد به عموم المثقفين في الجزائر.  
كما أشكر قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة منتوري قسنطينة أساتذة  
وإداريين، وأخص بالشكر الجزيل الأستاذ الدكتور يوسف وغليسي رئيس  
اللجنة العلمية للقسم، والدكتور عبد السلام غجاتي رئيس القسم، والأستاذ  
الدكتور الربعي بن سلامة رئيس المجلس العلمي لكلية الآداب واللغات  
على أن ييسروا الظروف والإجراءات التي مكّنتني من تجاوز بعض  
الصعوبات وتقديم هذا العمل في صورته النهائية.

# إهداء

أهدي هذا الجهد المتواضع إلى العزيزين الغاليين الوالدين  
الكريمين، الذين أدعوا لهما بطول العمر وموفور الصحة  
والعاقية، وأن يكمنني الله من البرّ بهما طول حياتي، كما  
أهديه أيضا إلى كل أفراد عائلتي كبيرا وصغيرا، وأهديه إلى  
طلبتي الأعراف بجامعة العربي التبسي بتبسة، ولا أنسى من  
الإهداء كل الزملاء من الأساتذة الكرام، وإلى كل من ربطتني  
بهم في هذه الحياة صداقة أومودة .

# مقدمة

## مقدمة

لا تكاد التجربة الصوفية الروحية تتفصل عن تجربة موازية وملازمة لها هي تجربة الكتابة، سواء الكتابة التي تُقدّم التصوف من داخل منظومة الإيمان بلغة التنتظير والتعريفات والتفسير أم الكتابة الأدبية والشعرية التي تعتبر موروثاً أدبياً مهماً، وهذه سمةً لازمت كبار الزهاد والمتصوفة، ولقد كانت علاقة التصوّف بالشعر وطيدة، سواء في إطار اللغة العربية أم في لغات أخرى، ونرى ذلك بوضوح من البدايات الأولى للتصوف الإسلامي داخل اللغة العربية واللغة الفارسية على وجه الخصوص، فأغلب المتصوفة خلفوا موروثاً شعرياً غزيراً، منهم ابن عربي، وابن الفارض والحلاج، وجلال الدين الرومي، وعمر الخيام وسعدي الشيرازي وغيرهم، وهم في ذلك أصناف، فمنهم العلماء العارفون المنظرون لمذهب التصوف (ابن عربي)، ومنهم من عاشوا تجربة التصوّف كحالة ذوقية روحية عبّروا عنها بالشعر (رابعة العدوية).

إن التصوف في عمقه ليس مجرد تجربة روحية تستهدف التصفية الروحية، إنما هو طريق معرفية تُعيد النظر في الاشتراطات التي تقوم عليها المعرفة الدينية بالأساس، وفي القوى الإدراكية التي ينبغي أن تُعطي لها الأهمية في معرفة معنى الألوهية أولاً، ثم في السبل التي ينبغي سلوكها للتحقق من يقين ذلك المعنى، ومن هنا تبرز أهمية الكتابة الصوفية وفرادتها، لأنها تُعابن أوضاعاً ليست مألوفة من الجانب المنهجي في المعرفة وليست مألوفة من جانب العبارة التي تصاغ فيها تلك المعرفة، إنها لغة منبثقة من تحسّس مباشر لتجارب مرتبطة بأصحابها ومقصورة عليهم، فلا هي بلغة العلم الذي يقره العقل إجمالاً، ولا هي بلغة حالمة جوفاء، إنها لغة مكثفة الدلالة، فيها من الإشارة والرمز والمصطلح ما يجعلها فعلاً لغة الخاصة من الناس. ولقد أشار أغلب الذين درسوا ظاهرة التصوّف إلى أنه قد نجم عن التصوّف أدب غني بالإشارة النفسية، والكشف عن الآلام التي يحسّها الإنسان في توقه إلى عالم الحقيقة المطلقة والتعلق بها، ذلك أن مذهب التصوف -

إن جاز لنا أن نسميه كذلك- لا يُعتق إلاً روحياً ووجدانياً، فهو حالة من التوتر الذي تعانيها النفس في معراجها الروحي واتصالها بعالم الحقيقة والملكوت، إن طبيعة هذا المسلك الذي يبدو مثالياً ومنجذباً إلى الأعلى- إلى السماء-، ومصرفاً عن ظاهر الأشياء والتجسّدات المادية العينية لعالم الأسفل والمادة تجعل من انخراطه في العبارة الشعرية وروحانية الكلمة وطاقتها الكشفية أمراً ملحا ومطلبا أصيلاً.

### إشكالية البحث.

لقد عبّرت التجربة الصوفية شعرياً، سواء من خلال جنس الشعر أم من خلال أشكال من الكتابة النثرية التي لا تبعد في عباراتها ودلالاتها عن مخيال الشعر وأسلوبه، وهي بالنظر إليها في إطار تاريخ الشعر العربي والكتابة عموماً شكّلت أنموذجاً مفارقاً للسياقات التي أنتجت فيها، من حيث اللغة وطرائق الكتابة والمضامين التي عبّرت عن تلك التجربة، إنها حالة من الكتابة التي حوّلت الشعر من مجرد ظاهرة جمالية إلى مادة معرفية جادّة يبدو فيها المجازي هو الحقيقة نفسها، والمتخيّل هو فضاء التجربة التي يخوضها الصوفي بصفة واقعية، ويتذوقها بصراً وبصيرةً. ومن الواضح أن التجربة الشعرية الصوفية لم تحظْ بالاهتمام اللائق ضمن النقد العربي القديم الذي كان أغلبه يخوض في الأغراض المعروفة للشعر، ويبدو أن مردّ ذلك يعود إلى تلك المحاذير التي وُضعت من طرف أغلب الفقهاء في التعامل مع النص الصوفي، وبخاصة في مضامينه الاعتقادية وأخباره الغيبية وفكرة البدعة والزندقة التي ارتبطت ببعض الصوفية، وكذلك إلى معجمه اللغوي الذي ينحصر مجاله التداولي ضمن من هم في دائرة التصوف من أقطاب وشيوخ ومريدين، ومن لهم صلة بالمعرفة الصوفية إجمالاً، ولعل هذا ما جعل بعض المتصوفة يكتبون مصنفات في شرح أشعارهم وكلامهم الذي بدا أنه ملتبس على أفهام العامة، لذلك ظلّ النص الصوفي هامشاً في التاريخ الإسلامي، مشوباً بالريبة والحذر، ومادةً مستعصية على الفهم، وحتى من

الناحية الجمالية ربما لم يتم تناول النص الصوفي في النقد العربي القديم إلا قليلا، بل ربما اعتُبر نصًا في الفرق والمذاهب وليس نصًا أدبيا أو شعريا .

ولكن في العصر الحديث وفي إطار الدراسات التي أعادت النظر في التراث العربي من جميع نواحيه بدا أن الاهتمام بالنص الصوفي وبالتصوف معرفةً ومسلًا يزداد اتساعا حيث أخذ الكثير من الباحثين يسلطون الأضواء على القيمة الفنية والمعرفية للنصوص الصوفية، وعلى حصيلة ما أنتجه الصوفية القدماء من تراث ضخم ومهم من ناحية العقائد التفسير وبقية العلوم، وظهرت التجربة الشعرية الصوفية من جديد كواحدة من التجارب الشعرية العميقة التي يزخر بها التراث، وعرفت بدورها اهتماما من النقاد والباحثين، فحظيت نصوص المتصوفة بدراسات عديدة، بعضها في الشعر وبعضها في النثر الصوفي وبعضها ركّز على الظواهر الفنية لهذا النوع من الأدب، ولكنّ بعض هؤلاء النقاد التفت إلى ما يمثله الأدب الصوفي والتصوّف عموما من تجاوزٍ للسياقات التاريخية والفكرية والجمالية التي أنتج في إطارها، وإلى البدائل اللغوية التي كان يستخدمها المتصوفة، وإلى طبيعة اللغة التي كانت تمثل خروجًا عن السائد والمألوف في التعبير. وإلى الأسئلة التي كانت تطرحها الكتابة الصوفية، فاعتبروا كل ذلك ظاهرة حدائية تنبثق من عمق التراث، ولم يسيروا في شرح وتوضيح المعاني المرتبطة بالتجربة الاعتقادية اللاهوتية بقدر ما ركّزوا على فريدة هذه التجربة وتمييزها وجرأتها، والطاقة الدلالية للعبارة التي صاغت نصوصها. ولعل أدونيس واحد من هؤلاء النقاد الذين اهتموا بهذا الجانب .

وفي المقابل أصبحت التجارب الشعرية الصوفية القديمة منبع إلهامٍ للكثير من الشعراء العرب المعاصرين، وباتت الشخصيات الصوفية كذلك نماذج وجد فيها هؤلاء الشعراء ما يتطابق مع بعض رؤاهم، وبخاصة أولئك المتصوفة الذين خلقوا لأنفسهم مسلكا واضحا وأسلوبا مختلفا في الكتابة (ابن عربي، الحلاج، النفري..)، فتمّ استدعاؤهم في النصوص الشعرية المعاصرة على سبيل التناص أحيانا، وعلى سبيل التأثر المباشر أحيانا

أخرى(صلاح عبد الصبور، عبد الوهاب البياتي)، وهناك من الشعراء المعاصرين من وجد في التصوّف منطلقاً لكتابة نصوص حدائية لا تستغرق في التجربة الصوفية في بعدها الديني اللاهوتي، ولكنها لا تبتعد كثيراً عن الأسئلة التي درج المتصوفة على طرحها وبخاصة في العناية بالكشف والحدس كطريق للمعرفة، والتعلق بالعوالم المحجوبة تحت قصور العقل ومحدوديته، واستتطاق طاقة الكلمة والعبارة وقدرتها على الخلق الشعري وكذلك مواجهة سطحية الأحكام النمطية التي تسيطر على أفهام المتلقين للنصوص قائمة التميز، ثم النظر إلى الكتابة كحالة من المعاناة المعرفية التي لها حجبتها وقوتها، الكتابة بوصفها حالة وليست موضوعاً محددًا خارج إطار التجربة المباشرة. هكذا نشأت هذه التجارب الشعرية المعاصرة التي جعلت من التصوف حالة مندمجة في الوعي الحدائي العام للشعر، وهي تجارب بدأت ربّما مع أدونيس واستمرت مع الأجيال الشعرية التي أعقبت جيله، تجارب لها علاقة واضحة بالموروث الصوفي، ولكنها في الوقت نفسه مأخوذة ببعض الأفكار التي لها صلة بفلسفات غربية المنشأ كالظاهراتية، وبعض أفكار التأويل التي لها صلة بهيدغر وكذلك بما أثار به "نتشه" في منظومة القيم والرؤى الاستباقية التي شكّلت ملامح الحداثة في أوروبا، والتي لها صلة هي الأخرى ببعض ما جاء به بعض المتصوفة في طرق النظر إلى العالم والأشياء.

### تساؤلات البحث وأهميته.

من هذا المنطلق جاء موضوع بحثنا الموسوم بـ "المؤتلف بين التصوّف والحداثة في الخطاب الشعري العربي المعاصر". حيث تدور إشكاليته حول إبراز تلك التقاطعات بين التصوف في مفهومه العام، والذي يقصد تجربة استبطان روحية لها علاقة مباشرة بالكتابة وبالبحث الدؤوب عن المطلق والماهية، وبين الحداثة التي تعني التجاوز وخرق المألوف والبحث عن جوهر الأشياء، وإعادة طرح الأسئلة الخاصة بالكينونة وبالكتابة في الوقت نفسه، وتتلخص تساؤلات البحث فيما يلي:

- ما علاقة التصوف بالكتابة الشعرية؟ وكيف كانت تجارب المتصوفة مع الكتابة واللغة؟
- كيف تحولت مفاهيم الحداثة من العقلانية إلى الثورة على العقل والعناية بالقوى الروحية والذات والمعرفة الشعرية.
- ما هي الملامح المشتركة بين التصوف والحداثة على مستوى بعض المقولات الأساسية لكل منهما، وعلى مستوى تجربة الكتابة الشعرية؟
- ما الذي دفع ببعض الشعراء العرب المعاصرين إلى مثل هذه التجربة الشعرية المتميزة؟
- كيف تجسّد ذلك التقارب على مستوى النص الشعري العربي المعاصر؟ وما مواضعه؟
- ما هو الجديد الذي جاءت به تلك النصوص الشعرية؟

وتبرز أهمية هذا الموضوع في أنّه يربط بين الحداثة الشعرية في الجانب الذي عبّرت فيه بصورة دقيقة عن المهمة التي ينهض بها الشعر، وبين التصوف الذي يعنى الحياة الروحية الخصبة والتجربة الأكثر إلهاما للخيال، على اعتبار أن هذا الأخير يعبر عن الذات الإنسانية وعمقها، إنها مقارنة جديدة وصعبة في الوقت نفسه. فعلى الرغم من أن التصوف والحداثة قد دُرس كل منهما بمعزل عن الآخر فإن الجمع بينها وبين ما يشتركان فيه ليس مألوفاً في الدراسات الأدبية المعاصرة إلا ما ندر.

### خطة البحث

من أجل بسط هذه الرؤية بنينا بحثنا على أربعة فصول ومقدمة وخاتمة: تناولنا في الفصل الأول التصوف بين المسلك والتجربة الشعرية، من خلال التعريف بالتصوف من حيث المفهوم والمسلك، وتطرّقنا بعد ذلك إلى المصطلح الصوفي بين الشعرية والتأويل وتعرضنا فيه إلى شعرية الاصطلاحات الصوفية وارتباطها بفضاء التأويل، ثم تطرّقنا إلى النص الصوفي وتأويل التجربة الصوفية من خلال عشق الكتابة وتجربة الكرامة الصوفية،

ثم عرضنا للعلاقة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، وبيان ارتباط أغلب المتصوفة بالشعر.

أما الفصل الثاني فكان عنوانه "الحدائث والتحويلات من العقلانية إلى الذات والمعرفة الشعرية"، وفيه تطرقنا إلى الأسس الفلسفية للحدائث ابتداء من عصر الأنوار وتحولاتها المستمرة، ثم تطرقنا إلى تلك التحويلات من العقلانية إلى الذات، ووضحنا كيف أصبحت الحدائث بعد "نتشه" متمرده وثنائية على عقلانيتها التي بدأت مع عصر الأنوار، فصارت أكثر ارتباطا بالمعرفة الذاتية التي لها ملمح شاعري، ثم عرضنا إلى تعالقات الحدائث مع الشعر، وارتباط الحدائث بالشعر المختلف المفعم بحسّ التجريب، وتحدثنا عن الهيرمينوطيقا وشعراء الرؤيا من أمثال "ريلكي" و"هولدرلين" الذين ارتبط شعرها بالبعد الأنطولوجي للعالم والأشياء، وذلك لكي نبين هذا البعد الرؤيوي الصوفي في التجارب الشعرية الحدائثية الكبيرة وهو لبّ إشكالية البحث، ومثل ذلك ما نجده عند الشاعر الفرنسي "رامبو" "

أما الفصل الثالث فعنوانه "المؤتلف بين التصوف والحدائث"، وفيه تطرقنا إلى تلك التقاطعات التي تجمع بين التصوف والحدائث، مثل الكشف والتجاوز والكتابة خارج السياق والتعالي على الزمن، والذاتية واستعادة الفطرة، وشاعرية المعرفة وشعرية العبارة، وكل ذلك كان عن طريق مقارنات دقيقة بين مقولات التصوف ذات الصلة وبين بعض أفكار الحدائث. وهذه المقارنة تمت بصورة نظرية محضة عن طريق بيان اشتراك المفهومين أحيانا في بعض اصطلاحاتهما، وأحيانا عن طريق استنتاجات ناجمة عن مقاربات لنصوص تشترك في الرؤية العامة بين التصوف والحدائث، وبخاصة تلك التي أعقبت فلسفة "نتشه".

أما الفصل الرابع فعنوانه: "تعالقات التصوف والحدائث في الشعر العربي المعاصر" تعرضنا فيه في البداية إلى مسيرة الشعر العربي الحديث منذ بدايته التجديدية مع الحركة الإحيائية وصولا إلى حركة الحدائث الشعرية العربية والوعي بها، وهنا تحدثنا عن بدايات العودة إلى الإرث الصوفي والاستفادة منه، وخاصة مع الشعراء الرواد مثل صلاح عبد

الصبور والبياتي وبعض الشعراء من "تجمع شعر" اللباني وعلى رأسهم أدونيس، ثم تطرقنا إلى الملامح العامة للشعر العربي الذي يجمع بين رؤى الحداثة والبعد الصوفي، ومن بين تلك الملامح التي تطرقنا إليها في هذا النوع من الشعر هي "شعر الحالة لا شعر الموضوعات"، وكذلك النزعة إلى التصوف من دون عيش الغيبة اللاهوتية المسلكية، ثم تحدثنا عن "الأنوثة وفضاء التجلي والرغبة"، لأن حضور المرأة في هذه النصوص ظاهرة لافتة للانتباه، حيث تعرضنا إلى مفهوم الأنوثة في الفكر الصوفي، وكيف تجسّد في النصوص الشعرية المعاصرة وعلاقة هذه الرؤية بمركزية المرأة في تجربة الحداثة الشعرية ورمزيتها، وقد بُنيت كل هذه القراءات على تحليل دقيق لنصوص شعرية منتقاة.

ولقد اتجهنا مباشرة إلى النصوص لاستنتاج دلالاتها والمقارنة بينها، سواء النصوص التنظيرية أم النصوص الشعرية، لأننا كنّا نبحث من خلال تلك النصوص عن دلالاتها المشتركة، عبر إجراء تحليلي مقارن ينجح إلى التأويل والقراءة الثانية. أما الشعراء الذين استهدفناهم بالدراسة فقد اخترنا أغلبهم من الشعراء الشباب في بعض البلدان العربية منهم: المهدي أخريف وياسين عدنان من عائشة البصري من المغرب، وحكمت النوايسة ونضال برقان وخالد أبو حمديّة من الأردن، وعبد الله حمادي وأحمد عبد الكريم وعثمان لوصيف ويوسف وغليسي وغيرهم من الجزائر، وقد اعتمدنا جملة من المصادر في التصفّو والحداثة نذكر منها : كتاب أبي القاسم القشيري "الرسالة القشيرية"، وكتاب ابن عربي "الفتوحات المكية" و"الرسائل"، وكتاب نصر حامد أبو زيد "هكذا تكلم ابن عربي"، وكتاب أدونيس "الصوفية والسوريالية"، وكتاب "ابن عربي في آفاق ما بعد الحداثة" لمجموعة من الباحثين، وكتاب رايموند ويليامز "طرائق الحداثة"، وكتاب عبد الحق منصف "أبعاد التجربة الصوفية" وغيرهم ، أما الدراسات السابقة فعمل أطروحة الدكتور محمد كعوان "الرمز في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر" كانت أقرب الدراسات إلى مضمون بحثنا، وقد استفدنا منها، وكذلك ما كتبه خالد بلقاسم حول "أدونيس والخطاب الصوفي"، ومحمد بنعمارة في "الأثر الصوفي الشعر المغربي المعاصر". والأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر.

ولعل أهم صعوبات هذا البحث هو فكرته أولاً، والتي تبدو للوهلة الأولى مستغربة، نظراً لطبيعة المقاربة التي يطرحها أساساً، وهو ما جعلنا نلتبس بالموضوع ونعيشه من الداخل فكرةً وإحساساً وأسلوباً في الكتابة، ومن الصعوبات كذلك قلة المراجع التي تصبّ مباشرة في رؤية البحث، ولكن تمكنا من تجاوز بعضها بما بذلناه من جهد ودربةٍ، على الرغم من أنّ هذا أثر قليلاً على التوسّع الفصل التطبيقي، لأننا ركزنا أكثر على المقاربة النظرية وقد كانت فعلاً شاقةً وتطلبت تركيزاً كبيراً، وعلى العموم مازالت بعض جوانب البحث تحتاج إلى بسط أكثر.

## الفصل الأول:

### التصوف بين المسلك والتجربة الشعرية

- 1 - التصوف مفهوماً ومسلكاً
- 2 - التصوف والتجربة الشعرية
- 3 - المصطلح الصوفي بين الشعرية والتأويل
- 4 - النص الصوفي وتأويل التجربة

## 1- التصوف مفهومًا ومسلكًا.

لم يسلم التصوف منذ ظهوره في إطار الحضارة العربية الإسلامية من الالتباس، ولم يُفصل الفصل التام في مفهومه، ولا في الموقف منه، ولا في تحديد الغايات التي يستهدفها هذا السلوك الذي يقترح مسالك جديدة في العبادة، وطرقًا يتعسر على علم الفقهاء ترتيبها ضمن العلوم المنهجية التي تنظم العبادات وتوحدّها، وكذلك لم يكن للتصوف ضبط اصطلاحى فلسفى اشتغل عليه علماء الكلام والفلاسفة المسلمون، حيث بقي ضمن دائرة الذوق والعبارة المفتوحة على التأويل والسلوك المشوب بالغموض والحذر.

ولكن من حيث أصل الكلمة وجذرها اللغوي حاول أصحاب المعاجم تحديد معناها، فقد جاء في لسان العرب: "الصوفية كلّ من وُلّي عملا من أهل البيت، وهم الصوفان، وفيهم يقول أوس بن معرّة:

لا يريمون في التعريف موقفهم حتى يُقال أجزوا آل صوفان"<sup>1</sup>

وقيل: "إن صوفان أو صوفة" هو أبو حَيٍّ بن مُضَر، وهو الغوث بن مُرّ بن أدّ بن طابخة بن إلياس بن مُضَر، قال الجوّاني في المقدّمة: سُمى صُوفة لأن أمّه جعلت في رأسه صوفة، وجعلته ربيط الكعبة ليخدمها، وقال الجوهري: كانوا يخدمون الكعبة ويجيزون الحجاج في الجاهلية، وهم قوم من أفناء القبائل تجمعوا فتشبهوا كتشبهك الصوفة"<sup>2</sup>.

وفي "أساس البلاغة" يقول الزمخشري "إنما ارتبطت بجماعة عُرفت في الجاهلية بآل صوفة، ويقال لهم آل صوفان أو صفوان، كانوا يسكنون ويخدمون الكعبة فيجيزون الحجاج من عرفات، فجاءت الصوفية تشبيهاً لهم في النسك والتعب"<sup>3</sup>. من هذه التعريفات

<sup>1</sup>: ابن منظور: لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1993، ج 2، ص 47.

<sup>2</sup>: مرتضى الزبيدي: تاج العروس، دار الفكر، بيروت، د ط، 1993، ج 12، ص 130.

<sup>3</sup>: الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر للطباعة، بيروت، د ط، 1992، ص 364.

اللغوية يبدو أن هذه الكلمة إنما نُسبت إلى جماعة في الجاهلية كانت تجيز الحجاج وتخدمهم، وهذا عرفٌ كان في الجاهلية، حيث كان بعض من القوم يتولون سقاية الحجيج وتسهيل وفودهم إلى الكعبة، لكن "الكلاباذي" يحيل أصل الكلمة إلى معانٍ أخرى حين يقول "وقال قوم إنما سمّوا صوفيةً لقرب أوصافهم من أوصاف أهل الصفة، وقال قوم إنما سمّوا صوفيةً للبسهم الصوف، وقال قوم إنما سميت الصوفية صوفيةً لصفاء أسرارها ونقاء آثارها"<sup>1</sup>.

ومن الواضح من خلال هذه التعريفات أن "الصوفية" ملتبسة أيضاً في الأصل الاشتقائي لها، وليست محل اتفاق بين أصحاب المعاجم ولا كتب التعريفات، وذلك ما أشار إليه "القشيري" في رسالته حين يقول: "وليس يُشهد لهذا الاسم في العربية قياس واشتقاق، فقول من قال إنه من الصوف، وتصوّف إذا لبس الصوف كما يقال تقمّص إذا لبس القميص فذلك وجهٌ، ولكن القوم لم يختصوا بلبس الصوف، ومن قال إنهم منسوبون إلى مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم فالنسبة للصفة لا تجيء على نحو الصوفي، ومن قال إنه من الصفاء فاشتقاق الصوفي من الصفاء بعيدٌ عن مقتضى اللغة، وقول من قال إنه مشتق من الصف، فكأنهم في الصف الأول من حيث المحاضرة من الله فالمعنى صحيح، ولكن اللغة لا تقتضي هذه النسبة إلى الصفة، ثم إن هذه الطائفة أشهر من أن تحتاج في لغتهم إلى قياس واستحقاق اشتقاق"<sup>2</sup>.

ولعلّ هذه العبارة الدقيقة التي ختم بها "القشيري" مقولته تلخّص أن العناية بأصل اشتقاق الكلمة وعلى من أطلقت ليس له الأثر المهم في التعريف بالصوفية، فإذا صلح الاشتقاق فسدت الدلالة المرجوة من الكلمة، وإذا اقتربت الدلالة من المراد من مفهوم هذه الكلمة كان الاشتقاق بعيداً عن الصيغ التي تألفها اللغة العربية، وبذلك بات من

<sup>1</sup>: أبو بكر الكلاباذي: التعرّف لمذهب أهل التصوف، تح محمود أمين النوي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1980، ص 28.

<sup>2</sup>: أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، دار الكتاب العربي، بيروت، د ط، د س، ص 126.

الضروري حسب فهم ما عليه هذه الفئة من الناس من غير التركيز على أصل وضع الكلمة.

فالتصوف بوصفه نمطا من التدين يكتسب خصائص تجعله أوسع من أن يُنسب إلى جماعة أو فئة أو شخص، بل إنه ظاهرة تبدو غير منحصرة في ديانة بعينها، إذ لها ما يدل عليها في الديانات السماوية جميعها، كما أن مسلك التصوف الروحي والباطني يتفق مع كثير من أفكار بعض الديانات الشرقية القديمة كالبودية والطاوية والزرذشتية. وضمن المفهوم الإسلامي للتصوف يبدو من الواضح أن التعريفات والاصطلاحات التي حدّدت مفاهيمه في المسلك والعبادة والتأمل كانت من وضع المتصوفة أنفسهم، وليست من وضع الفقهاء أو الأصوليين أو المحدثين أو علماء الكلام، وهذا في حدّ ذاته ملفت للنظر، فأغلب ما ورد من كلام الفقهاء والأصوليين والمحدثين لم يستهدف تعريف التصوف من الداخل، بل كان حريصا على بيان موقف الشرع منه من حيث الحلة أو الحرمة أو الإباحة، أو الاشتراطات الشرعية التي ينبغي أن يلتزم بها المتصوفة، وبخاصة في جانب البدعة والسنة، ولعلّ موقف ابن تيمية يخلص وجهة النظر هذه.

وبالرجوع إلى تعاريف المتصوفة أنفسهم نرى أن هناك اختلافات كثيرة بين معظم مقولاتهم، فأغلب تلك التعاريف كانت تصدر عن حالة ذوقية فردية غير قابلة للتعميم، ولا يمكن من خلالها الوصول إلى التعريف الجامع المانع الذي يصل حدّ التواضع التام المنفق عليه، فقد سئل "الجنيد" عن التصوف فقال "أن تكون مع الله بلا علاقة"<sup>1</sup>، ولعلّه يقصد هنا أن تكون مع الله بلا واسطة، لأن العلاقة مع الله هي مراد المتصوفة، وهي علاقة اتصال دائم غير منقطع، في حين أن تكون معه بلا واسطة هو أن تزول الحواجز بين العبد وربّه كي يصل إلى تمام المحبّة، والحواجز أو الحجب كثيرة، منها العقل، ومنها الغفلة، ومنها الدنيا وملذاتها وغير ذلك، فزوال الواسطة هو تمام الارتباط، وقال أبو نصر السراج: "قلتُ للحصري من الصوفي عندك قال" الذي لا تقلّه الأرض، ولا تظله السماء.

<sup>1</sup>: السهروردي: عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.2، 1983، ص 53.

وسئل ابن الجلاء : ما معنى صوفي فقال: لسنا نعرفه في شرط العلم، ولكن نعرفه فقيراً مجرداً من الأسباب"<sup>1</sup>.

إن هذه التعريفات تؤكد أن ليس للتصوف تعريف دقيق في اشتراطات العلم، بل إن للتصوف مظاهر يُعرف من خلالها صاحبه، فهو متجرد متجرد من الأسباب، وهي الوسائط التي سبق ذكرها في التعريف السابق، وهو أيضاً فاقداً لكل ارتباط ينحصر من خلاله أو يلتزم به، أي لا تقله أرض ولا تظله سماء، وقال الحسين بن منصور أيضاً: "الصوفي وحداني الذات، لا يقبل أحداً، ولا يقبله أحد، وقيل التصوف برقة محرقة، وقيل الصوفي من سمع السماع وآثر الأسباب"<sup>2</sup>، وهذا يؤكد أن التصوف حالة ذوقية فردية تنجح إلى الابتعاد عما يلهي ويشغل عن الاتصال بالله لتحقيق تمام العبودية، لذلك فوحدانية الذات التي ذكرت في التعريف تقتضي بتر الصلة بالخلق وتوطيدها مع الحق أي الله، "فالصوفي هو العامل على تصفية وقته عما سوى الحق"<sup>3</sup>، وهذه التصفية تعني التجرد التام من الخلائق كما يذكر بعضهم.

وتبرز في تعاريف التصوف كلمة "الروح"، فإن تكون مع الله بلا علاقة يعني العودة حسب بعضهم إلى المعين الأول للخلق، وهي النفخة الروحية التي خلقت الإنسان، لقوله تعالى: "فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ" (سورة الحجر: الآية 29)، فإن تكون مع الله بلا علاقة كما ذكر "الجنيد" هو عدم الاستغراق في الأدلة الذاتية والكونية التي بموجبها يُستدل على وجود الله ووجوب العبودية، والإقبال على الله بالروح، فالقوة الروحية التي هي من روح الله -حسب المتصوفة- كفيلة بأن توصل العبد إلى معرفة ربه دون وسائط واستدلالات منطقية، أو جهد عقلي يقوم على الحكم ودليله عقلاً أو نقلاً.

<sup>1</sup>: القشيري: الرسالة القشيرية، ص 126.

<sup>2</sup>: المرجع نفسه، ص 126.

<sup>3</sup>: أبو العباس الفاسي البرنسي: قواعد التصوف: تح عبد المجيد خيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005،

كما أن التجرد حسب المتصوفة يعني أيضا نقض مفهوم الملكية، فقد قيل "التصوف  
ألا تملك شيئا ولا يملكك شيء"<sup>1</sup> وهذا ما يصرف الذات عن الارتباط بالذات المتعلقة  
بحب التملك، وما ينجز عنه من شهوة المال والملك. فألا يملكك شيء هو رغبة الروح في  
الفاك من كل سلطة أو شهوة، لكي تكون العبادة معزولة عن كل رغبة في جزاء أو رهبة  
من عقاب، فالعبادة هي تعلق الروح بمعينها الأول، وحنينها الدائم إليه، بمعنى المحبة  
المطلقة، والعبادة هي إلحاق لهذه الروح بأصلها الذي هو نفخة من روح الله، فمن  
الطبيعي والحال كذلك ألا ترتبط العبادة بخوف أو طمع، إنها السلوك الصوفي، وقيل  
أيضا: إن التصوف هو الأخذ بالحقائق واليأس من الخلائق" وهذا مفهوم مزدوج يجمع بين  
حركتين تتكاملان، أولاهما حركة القلب نحو ما هو جوهرى مرتبط بالحق الذي هو أصل  
جميع الحقائق المخبر عنها نصا أو المتوصل إليها سلوكا ومجاهدة، وثانيهما اليأس مما  
عند الخلق، أي قطع الأمل والرجاء مما سوى الحق، فلا نافع ولا ضار إلا هو، ولذلك  
فالاشتغال بالخلق حجاب يعسر على القلب بلوغ المعرفة التي هي أرقى مقاصد الصوفية.

**المعرفة :** جاء في تعريفها : " من عرفَ الله ذهب عنه رغبة الأشياء، وإذا صار  
العبد من الخلق أجنبيا، ومن آفات نفسه برياً دامت في السرّ مع الله مناجاته، وحقّ مع  
كل لحظة إليه رجوعه، وصار محدثاً من قبل الحق سبحانه، يتعرّف أسرارهِ فيما يُجرّبه  
من تصاريف أقداره، يُسمّى عند ذلك عارفاً وتسمى حالته معرفة"<sup>2</sup> ، فالمعرفة في المفهوم  
الصوفي ليست لفظا يطلق على عموم دلالاته التي يجري عليها عرف اللغويين، إنما هي  
أرقى ما يصل إليه الصوفي في طريق العزلة عن الخلائق والارتباط بالحقائق، ولذلك  
وُصف البالغون هذه الدرجة بالعارفين، وهناك من يسميهم "أهل العرفان" والكمّل.

والعارف عند المتصوفة أرقى درجة من العالم، فالعالم يطلب العلم استنادا إلى الأدلة  
النقلية والعقلية، ويستأنس بضوابط القياس والقواعد الأصولية وغيرها، والهدف من علمه

<sup>1</sup>: أحمد بن محمد بن عجيبة: إيقاض الهمم في شرح الحكم، المكتبة الثقافية، بيروت، دط، ص 06.

<sup>2</sup>: القشيري: الرسالة القشيرية، ص 126.

## الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والشعرية

بيان الأحكام الشرعية وتفصيل أبوابها، ونقل ذلك إلى المتعلمين أو العوام، في حين ليست طريق المعرفة كذلك، إنها تبدأ من حيث تنتهي سبل العلم بعد تحصيلها، حيث تتجسس الحقائق في قلب العارف، ويسلك طريقاً آخر للوصول إليها، طريقاً روحياً ينمو مع الأحوال والمقامات التي يكون فيها، وبذلك يبدأ السلوك الصوفي في التجسد، وتظهر علاماته التي من أهمها التركيز على تزكية النفس وتفعيل دور القلب في العبادة والإعراض عن الاستغراق في الأدلة العقلية والأقيسة وغيرها، وفتح المجال أمام حقائق القلب لكي يستلذ العارف بما يراه ويعيشه في أحواله ومقاماته، فالمعرفة هي ثمرة ذلك.

" ويميّز المتصوفة بين نوعين من الإدراك: إدراك عقلي وهو العلم، وإدراك قلبي وهو المعرفة، ويسمى صاحب النوع الأول عالماً، وصاحب النوع الثاني عارفاً، والفرق الجوهرى بين المعرفة والعلم هو أن المعرفة إدراك مباشر للشيء المعروف، والعلم إدراك حقيقة من الحقائق عن الموضوع المعلوم، والمعرفة حالة من أحوال النفس تتحد فيها الذات المدركة مع الموضوع المدرك، والعلم حالة من أحوال العقل، والمعرفة حالة تعانيها النفس، والعلم حكم ينطق به العقل"<sup>1</sup>، هذا هو الفرق الجوهرى الذي يميّز سلوك العارفين عن منهج العلماء، وأحياناً يوسّع من دائرة سوء الفهم الموجود في آراء الفقهاء حول المتصوفة، نظراً لخصوصية التجربة الصوفية وانغلاقها أحياناً، وكتب التراث الفقهي والفتاوى تدل على ذلك، وقد كان أغلب المتصوفة متكتمين على علومهم، بل إن بعض المتصوفة قالوا بعدم بذل علمهم لغير أهله، " فأهلية الشيء تقتضى بلزوم بذله لمن تأهل له، إذ يقدره حق قدره ويضعه في محلّه، ومن ليس بأهل فقد يضيّعه وهو الغالب"<sup>2</sup>، لكن هذا ليس منهج جميع المتصوفة.

لقد أصبح العقل في مفهوم السلوك الصوفي مثار نقد واعتراض، فالمتصوفة لا يسلكون وفق ضوابطه، ولا يتورّعون في الطعن في صدقية نتائجه، لأن الحكم العقلي

<sup>1</sup>: فتح الله خليف: الاغتراب في الإسلام، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، مجلد 10، ع01، 1979 ص 94.

<sup>2</sup>: أبو العباس الفاسي البرنسي: قواعد التصوف، ص 21.

## الفصل الأول: .....التصوف بين المسلك والشعرية

يفصل الذات عن موضوعها، ولا يعكس بشكل جلي أثر الشيء المدرك على الذات التي تدركه، وبالتالي لا قيمة لهذه المحصلة التي لا توحد بين الذات ومدركها، فالخلاف بين المتصوفة والفقهاء باعتبارهم يمثلون التجسيد الحي لعقلانية العلم ومنطقيته يكمن هنا، أي الخلاف حول محدودية العقل وقصوره على تحصيل معرفة شاملة عن ذلك الموجود الذي ليس كمثله شيء، والذي عرّف عن نفسه بأثر قدرته لا في تجسّد ذاته، وبفيضه على القلب من غير تكشّف للحواس التي تبنى عليها المعرفة العقلية.

سئل "الجنيد" عن المعارف فقال: "لون الماء لون الإناء، وسئل عن المعرفة فقال: أن تعرف أنّ ما تصوّر في قلبك فالحق بخلافه، فيا لها من حيرة، لا له حظ من أحد، ولا لأحد منه حظ، وإنما وجود يتردّد في العدم، لا تنهياً العبارة عنه، وسئل ذو النون عن العارف فقال: كان هنا فذهب- يعني أنك لا تراه في وقتين بحالة واحدة"<sup>1</sup>، ولعلّ هذه المقولة للجنيد تضع اليد بشكل صريح وواضح على منطلق المتصوفة الأول، وهو الحيرة التي تجعل منهم غير مطمئنين لما عرفوا عن الله، فلحظة الوجود المقصودة هي لحظة الكشف الروحي لهذه الذات، ولحظة العدم هي لحظة الغفلة التي تعمي القلب عنها، والوجود والعدم لا يتعلّقان بذات الله في هذه العبارة، لأن الله موجود وأبدي، ولكنهما يتعلّقان باستحضار الله في النفس من عدمه، إنها رؤيا دقيقة تفسّر كيف أن الوجود والعدم -الذين يتجادل علماء الكلام في معنهما المرتبط بوجود ذات الله إثباتاً ونقضاً- قد تحوّلوا إلى مفهوم يتعلّق بالإنسان ذاته في علاقته بالذات الإلهية، فثبات وجود الله يعني دوام وجوده في القلب وانعكاسه على السلوك، والعدم هو فراغ القلب منه، أي انفصال الإنسان عن الله غفلةً، أو اعتبار ذات الله موضوعاً للجدل العقلي الكلامي.

وألاً تنهياً العبارة عنه- حسب الجنيد- يعني أن العبارة التي قد يُعتقد أنها كفيّة بالتعرف إلى ذات الله لا يمكن أن تكون شاملة، وإنما هي وجه من وجوه عدّة، وهي قابلة للتطور وإعادة الصياغة بحسب ما يرد إلى قلب المتصوف من معاني يعبر بها عن تمثّل

<sup>1</sup>: الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 164.

## الفصل الأول: .....التصوف بين المسلك والشعرية

تلك الذات ومكاشفة بعض أسرارها روحياً، لذلك يمكن اعتبار مقولة " المعرفة" لها علاقة مباشرة بالحدس- الإلهام- ومن هنا "مال أهل التصوف إلى العلوم الإلهامية دون التعليمية، ولم يحرصوا على دراسة العلم، وتحصيل ما صنّفه المصنّفون، والبحث عن الأقاويل والأدلة المذكورة، بل قالوا إنّ الطريق هو تقديم المجاهدة ومحو الصفات المذمومة، وقطع العلائق كلها، والإتيان بكثّة الهمة على الله"<sup>1</sup>، وهذا لا يعني أن الانصراف التام عن العلم وظاهر الشريعة، بل يعني تحصيله ثم البدء في مرحلة السلوك والتزكية، فأغلب أقطاب الصوفية حصلوا علوم الشريعة من فقه وحديث وأصول وأسباب النزول وغيرها، والمعرفة بهذا المفهوم مرحلة أعلى من العلم، ولقد أطلق الصوفية على الفقهاء لقب "علماء الظاهر"، و"علماء الظاهر عند "ابن عربي" هم من يطلق عليهم اسم "علماء الرسوم"، أما الفلاسفة فيعبّر عنهم أحياناً بأصحاب الاستدلال، وهو يرى أن أكثر علماء الرسوم عدّموا معرفة أسرار التجليات الإلهية ذوقاً شرباً، فأنكروا مثل هذا على العارفين"<sup>2</sup>، وهذا ما ذكرناه سابقاً في مسألة سوء الفهم بين الفقهاء والمتصوفة.

إن المدقق في مفهوم التصوف يرى فيه مفهوماً متعالياً وغير مستقطب، فالمتصوفة موجودون في جميع المذاهب الإسلامية، والفرق العقديّة، بل يتجاوز التصوف الديانات نفسها، فهو قاسم مشترك أحياناً بين الإسلام والمسيحية واليهودية، مع الفارق في أصل الاعتقاد طبعاً، لكن المسلك يتشابه، فالتصوف في الإسلام لا يؤسس لمذهب جديد، ولا يلغي المذاهب الفقهيّة لأن المتصوفة أنفسهم هم أهل مذاهب في الفقه، فمنهم السنيون أصحاب المذاهب المعروفة، ومنهم من الشيعة ومنهم من بقية الطوائف والنحل، ولكنهم يشذون عند طوائفهم أحياناً في السلوك الذي ينهجونه روحياً، وفي القواعد والأذكار الذي يلزمون بها أنفسهم، والأقوال الشطحية التي تصدر عنهم. كما أنهم ليسوا باطنية بالمعنى الصريح للكلمة، فهم يأخذون بالظاهر والباطن معاً، والظاهر بوابة تجاربهم الروحية، بينما

<sup>1</sup>: أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.س، ج 01، ص 19.

<sup>2</sup>: محمود قاسم: موقف ابن عربي من أهل الظاهر والفلاسفة، حوليات دار العلوم، القاهرة، ع01، 1969، ص 53.

## الفصل الأول: .....التصوف بين المسلك والشعرية

الباطنية مذهب قائم بذاته، يعتمد التأويل العقلي وصرف ظاهر النص إلى مستويات من التأويل، وله منهج في الفقه والتفسير وغير ذلك، كما هو جزء من منظومة علم الكلام والفلسفة الشرقية، لكن التصوف تجربة فردية خالصة من جهة، ومن جهة أخرى لها نشاط ذو صبغة اجتماعية يتجلى في انحياز طائفة من الناس إلى العزلة والزهد، وله تعبيرات جماعية من خلال مفهوم " الطريقة " التي تنشأ على نهج مشترك ووحدة روحية تميزها.

إنّ أغلب ما جاء في تعريفات التصوف له طبيعة رامزة، وعبرة إشارية ليست في اصطلاح العلم محسومة الدلالة، فالمتصوفة وصفوا أحوالهم ومقاماتهم، بلغة موعظة في الغرابة أحياناً، في حين نجد أن دارسي التصوف حاولوا فهم الظاهرة والتأريخ لها وشرحها. وتبدو التعريفات أحياناً منجذبة إلى التعبير بذاتية مفرطة قد لا تُلزم إلا أصحابها (ابن عربي مثلاً)، وأحياناً محايدة ذات نزعة تأريخية ظاهرة- (الكلاباذي مثلاً)، فأسماء الأحوال والمقامات لا يستدل على صدقيتها عقلياً، فضلاً على أنّ أهل الطائفة يتعمدون الإبهام والغموض في كلامهم، بحيث أن الخارج عنهم لا يفقه مرادهم، "وهكذا فإن أهل الطريق يصطلحون فيما بينهم على ألفاظ لا يعرفها أحدٌ سواهم إلاّ عند طريقهم، وأسلوبهم في ذلك شبيه بأسلوب العرب في استخدام التشبيهات والاستعارات"<sup>1</sup>. وقد قال "بن عربي حول كتاب له" لقد ألفت كتابا البصير فيه أعمى، فما بالك بالأعمى"<sup>2</sup>، ولعله يقصد بالبصير المتصوف، والأعمى من ليس من المتصوفة، أن الكتاب مغلق وصعب حتى على الصوفية، فما بالك بالخارج عنهم والذي هو بعيد تماماً عن اصطلاحاتهم.

إنّ ما ذكره المتصوفة عن حالاتهم ومشاهداتهم بقي غير قابل للتعميم والاقتداء والتبليغ، بل إنّ بعضهم تعمّد السّتر وعدم التحدث بما رأى خشية ذهاب الكرامة، حتى أنك تجد مثلاً أنّ لنفس المصطلح الدال على الحال أو المقام أكثر من مدلول، " فكلّ نطق بما

<sup>1</sup>: محمود قاسم: موقف ابن عربي من أهل الظاهر والفلاسفة، ص 57.

<sup>2</sup>: نقلا عن المرجع نفسه، ص 57.

وقع له، وأشار إلى ما وجد في وقته<sup>1</sup>، ولم يكن هذا يُضيرهم أو يدخلهم في جدل في تحديد تلك المعاني، فتجربة العروج الصوفي بالمعنى الروحي تجربة فردية، يحدث أن تتشابه مسلكًا واصطلاحًا، وقد تختلف أيضًا، "غير أن الصوفية في معراجهم الروحي اعتبروا أن اكتشاف هذه المعلومات الكونية الظاهرة والباطنة من قبيل المواهب والأفضال الإلهية للتنبئ والتشجيع على السير"<sup>2</sup>.

التصوف مسلك مرتبط بالحدس، وهو ما يجعل اللغة التي يعبر بها المتصوفة مختلفة أحيانا عن عرف الاستعمال، فهي مشحونة بالرموز والمصطلحات الغامضة وغير معترف بها عند أغلب الفقهاء، وبعيدة كذلك عن أفهام العامة، وقد كتب "ابن عربي" في مقدمة كتابه "اصطلاحات الصوفية" ما يشير إلى ذلك فقال: "أما بعد، فقد لأشرت إلينا بشرح الألفاظ التي تداولها الصوفية المحققون من الله بينهم، لما رأيت كثيرًا من علماء الرسوم قد سألونا في مطالبة مصنفتنا ومصنفات أهل طريقنا من عدم معرفتهم بما توطأنا عليه من الألفاظ التي بها نفهم بعضنا عن بعض، كما جرت عادة كل فن من العلوم فأجبتك إلى ذلك ولم أستوعب الألفاظ كلها"<sup>3</sup>، لذلك نجد "ابن عربي" يكتب الكتاب ثم يكتب شرحا له، ولقد كان بعض المتصوفة يعيشون أحوالهم ويعبرون عمها بلغتهم، ثم يبسطون ذلك إلى العامة أو المريدين، ولم يكونوا في مسلكهم الغريب ولغتهم المبهمة الجديدة سوى مرايا لنفوس شفافه وأحوال روحية عميقة، ولم يكونوا يمعنون في طلب التصديق أو التزكية من أحد، بل نطقوا بما وجدوا، حتى أن بعضهم لم يُعيروا اهتماما لما قد يلقونه من مصير إثر تأويل كلامهم وحمله على الكفر.

فاعترض المتصوفة وإعراضهم عن الفقهاء لم يكن في أصل الاعتقاد، ولكن كان في مناهج الاستنباط، وفي عناية الكثير من الفقهاء بترتيب ظاهر العبادات والاستغراق

<sup>1</sup>: القشيري : الرسالة القشيرية، ص 141.

<sup>2</sup>: محمد المصطفى عزام: المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل، ندا كوم للصحافة والطباعة ، الرباط، ط 1، 2000، ص 36.

<sup>3</sup>: محي الدين بن عربي: رسائل بن عربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، جزء اصطلاح الصوفية، ص 01.

## الفصل الأول: .....التصوف بين المسلك والشعرية

في تفصيلاتها من غير ربطها بوحدة روحية شاملة إلى درجة أن بعض الفقهاء كانوا لا يستكفون على وصم مخالفيهم بالمبتدعة لأبسط الأسباب أو لمخالفتهم بعض الفروع. وهذا كسر الوحدة الروحية للمسلمين في أكثر من موضع، وتسبب في إشكالات هددت انسجامهم، لقد رأى المتصوفة أن عدم التركيز على فعل المجاهدة داخل إطار العبادة وعدم تفعيل الجانب الوجداني والروحي لدى بعض الفقهاء جعل من نظرتهم إلى الدين ومقاصده تبدو قاصرة وجزئية، ونظرتهم إلى العبادة انحصرت في رسوم ظاهرة، في حين أن تمام الخشية والعبودية يتجاوز هذا، فهو حسبهم لا يُدرك إلا بالتجرد والمجاهدة العسيرة، وقهر ملذات النفس، وعلى الرغم من صعوبة ذلك إلا أنه يفضي إلى لذة ومنتعة مختلفة تبدو أصيلة أكثر ومستمرة.

إنّ هذا المفهوم عام، وليس مقتصرًا على المتصوفة المسلمين، إنه مشترك بينهم وبين غيرهم، يقول برغسون: "لقد ذكرنا بُناة الأديان ومصلحيها، وذكرنا المتصوفين والقديسين، فلنستمع إليهم ولننظر فيما يقولون، ليس كلامهم إلا الإعراب في تصورات عن الانفعال الخاص الذي يضطرم في نفسٍ تفتتح فتعلو عن الطبيعة التي كانت تعلو فتحبسها في ذاتها، وتحضرها ضمن حدود المجتمع، وأول ما يقولونه هو أن ما يشعرون به هو شعور بالتححرر والانطلاق، فكل ما يعني الناس من دعةٍ ولذة وثروة لا يعنيه قط. وهم يشعرون في الخلاص منه بشيء من الراحة تتقلب بعد ذلك إلى نشوة، وليس معنى ذلك أن الطبيعة قد أخطأت حين شدتنا بأسباب متينة إلى الحياة التي أرادتها لنا، ولكننا نمضي إلى أبعد من ذلك، فما كان يريحنا في السابق من أدوات الرفاه أصبح الآن يزعجنا كما تزعج المسافر أمتعته، حين يضطر إلى حملها في رحلته، ومهما يكن من أمرٍ فلسنا نبلغ إلى حب الغير بالنصح والموعظة، وعبثًا يحاول العقل أن يقنع ذاته بالطريق التي ينبغي سلوكها، فإن الأمور تجري على غير ما يرسم هو، وهذه الحقيقة التي يلح إليها الدين بقوله: إننا نحب الناس في الله، وكبار المتصوفين يعلنون أن ثمة تيارًا يسري من

## الفصل الأول: .....التصوف بين المسلك والشعرية

نفوسهم إلى الله، ثم يهبط من الله إلى الإنسانية<sup>1</sup>، وعلى الرغم من أن سياق هذه المقولة عند "برغسون" جاء في سياق حديثه عن الأخلاق ومراتبها، إلا أن اللافت للانتباه فيها تلك الإشارة إلى مسلك المتصوفة ورحلة أرواحهم إلى الله، وعجز العقل على تحصيل المحبة والمعرفة، وهذا يعزز فكرة أن التصوف مشترك في عقائد كثيرة، فتحصيل المعرفة لا يأتي إلا بالانعزال عما هو أرضي والتعلق بالسماوي عبر طريق المجاهدة التي تعاني فيها النفس البشرية من تجردها من بشريتها للوصول إلى منبعها، أي تعبر من ناسوتها إلى لاهوتها، وإلى وما هو نفسٌ رحمانى في ثانيا كما عند المسلمين، وإن مقصد المتصوفة هو استعادة لحظة الوضوح التام في صلة الروح بالله، ولا يكون ذلك إلا بإبطال سلطة الجسد الفانى العارض، إنه أعسر ما في هذه التجربة.

" التصوف جهد مستمر لعيش أنماط السلوك الروحي عيشا شخصيا فالمعراج النبوي يظل النموذج الأول الذي حاول بلوغه جميع المتصوفة، واحدا بعد الآخر، وهذا ما أدى إلى تنمية ميتافيزيقا كاملة عرفت بالعرفان، وإذن فإن ثنائية الشريعة والحقيقة أمر أساسي لحياة وعقيدة الصوفية، أو بشكل أدق تلك الثلاثية هو المكوّنة من الشريعة(النص الظاهر للوحي) الطريقة (السبيل الصوفي) والحقيقة (الحقيقة الروحية كإنجاز وتحقيق شخص)<sup>2</sup>، هذه الثلاثية ظلت دائما تحكم التجربة الصوفية، ومهما تعددت مذاهب التصوف فإنها في جوهرها تشترك في الملح العام، وكانت دائما ضد الفهم السطحي للدين الذي هو حقيقة كونية شاملة من منبع إلهي أزلي، ولا يمكن استيعابها كما هي إلا بالنظر إليها من هذه الزاوية الروحية على الرغم من أن للدين جانب آخر يتجسد على مستوى الشرائع. وكما هو معلوم فإن هذه الشرائع تختلف من مذهب إلى مذهب ومن ملة إلى ملة. وكانت أوجه الاختلاف دائما تنشأ من منهج النظر العقلي وآليات الاستنباط، لذلك يرى المتصوفة أن

<sup>1</sup>: هنري برغسون: منبع الأخلاق والدين، تر: سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط 1، 1981، ص:

<sup>2</sup>: هنري كوربان: تاريخ الفلسفة الإسلامية، تر: حسن قببسي ونصير مروة، دار عويدات، بيروت، باريس، ط 03، 1983، ص 183.

## الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والشعرية

العقل هو مناط التكليف من حيث النظر إلى مراد المشرع في ما تنتظم به شؤون الناس وما تبنى عليه مصالحهم، أما معرفة الحق والتيقن من حقيقته فإن القلب مصدرها، وبه يتم التعرف إلى الحقائق لا الشرائع.

## 2- المصطلح الصوفي بين الشعرية والتأويل.

لقد لقيت المصطلحات والعبارات التي كان المتصوفة يتعاطونها ويعبرون بها عن أحوالهم وعلومهم استغرابا كبيرا من طرف أغلب الفقهاء، ولم تكن في الوقت نفسه في متناول أفهام العامة والمتعلمين البسطاء، وهذه الوضعية التي آلت إليها علوم المتصوفة جعلت تجربتهم مشوبة بالحذر، وفي دائرة الاتهام والإنكار تتحرك، وبخاصة بعد ازدهار التصوف الذي مثله "ابن عربي" في منظومة لغوية وسلوكية بالغة التعقيد، وقبله "الحلاج" الذي قاد تعابير المتصوفة إلى إضفاء نوع من الألوهية حول شخصية الزعيم الروحي حيث تحل الذات الإلهية فيه، ويعبر بطريقة شطحية وعبارة مستغربة عن ذلك، وصولا إلى مفهوم الطريقة التي تعدّ في حدّ ذاتها مادة متعسّرة عن الفهم لدى من هم من غير المريدين.

"إن الإنسان المتعبد لا يستطيع التخلي بسهولة عما ورث وتعلم من لغة إشارية، ولا سيما بعد أن رسخت هذه اللغة في قلبه، وتطبّع عليها لسانه، وينطبق هذا على الصوفيين"<sup>1</sup>، حيث إن طبيعة التجربة الروحية لديهم تتحكم بشكل واضح في منطوقاتهم، سواء ما يعبرون به عن علومهم - أي الاصطلاحات والسلوك - أو ما يتجلى في الصورة الأدبية المعبر عنها شعرا أو نثرا، أو حتى ما يعرف بالرحلة ذات الطبيعة الغرائبية، حيث البحار والأمواج والوهاد التي يعبرها الصوفي ليصل إلى مبتغاه.

لقد نمت تجربة التصوف ضمن اصطلاحات أقرب إلى لغة الشعر منها إلى لغة العلم، وبدا واضحا أن هذه اللغة صيغت في مخيال شاعري يجسد معاناة روحية وعاطفية ووجدانية، ومن المعلوم أن الشعر الصوفي كله يندرج ضمن هذا الملمح، لكن اللافت للانتباه هو أن اللغة التي صاغت قواعد هذا العلم نفسه هي من نفس المخيال الشاعري، بدءًا بأسماء الأحوال والمقامات وصولا إلى أصناف المتصوفة والأقطاب،

<sup>1</sup>: تور آندريه: التصوف الإسلامي، تر: عدنان عباس، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط. 2، 2003، ص 115.

الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والتجربة الشعري

ولطالما اشتكى المتصوفة من ضيق العبارة في مواجهة شساعة المعنى، وتُرجع الدكتورة "سعاد الحكيم" سبب ذلك إلى "أنهم حاولوا التعبير عن تجربة خاصة، ذات طبيعة فردية بلغة عامة لم تختلقها تجربتهم، والأهم من ذلك أن محاولة التعبير هذه كانت من داخل التجربة نفسها، يدل على ذلك عبارات قيلت تحت وطأة الشطح والسكر والغناء والبهللة، إلى آخر أنواع الغيبات السلوكية"<sup>1</sup> هذه العبارات في عرف غيرهم كانت ذات دلالات واضحة ومحسومة، في حين لم يكن المتصوفة يستهدفون تلك الدلالات، بل أرادوا تقريبها من خلال تلك العبارات، ومن الواضح أن تكفير بعض المتصوفة من بعض الفقهاء والعامّة يدل ذلك.

وترى الدكتورة "سعاد الحكيم" أن التجربة الصوفية لم تصل إلى التعبير عن نفسها بلغتها الأصلية النابعة من مضمونها إلا مع "ابن عربي"، وهذا التطابق بين التجربة واللغة لا يتحقق إلا عند بلوغ التجربة مرحلة الاكتمال، فيتحول نشاطها إلى الخارج للتعبير عن نفسها، وهذا ما نلمسه عند ابن عربي"<sup>2</sup>، لذلك تبدو الفروق واضحة بين مستوى اللغة التي كان عليها الصوفية الأوائل الذين اشتكوا من ضيق العبارة، وبين اللغة الجديدة التي وظّفها "ابن عربي".

وبالنسبة إلينا ليس المهم في هذا المقام تتبع هذه القضية، لكن من المهم الإشارة إلى التطور الحاصل في اصطلاحات المتصوفة ولغتهم، إن أغلب كتب اصطلاحات الصوفية تبدو كأنها معاجم لخيال شعري، ومفردات موعلة في رمزيةٍ وشعرية بالغة، وكتاب "اصطلاحات الصوفية" للكاشاني خير دليل على ذلك، ومن أمثلة ما ورد فيه على قوله: البرق: أول ما يبدو للعبد من اللامع، فيدعوه إلى الدخول في حضرة التقرب من الرب للسير في الله"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1981، ص 15.

<sup>2</sup> نفسه، ص 16.

<sup>3</sup> عبد الرزاق الكاشاني: اصطلاحات الصوفية، تحقيق: عبد العالي شاهين، دار المنار، ط. 1، 1991، ص 63

" البقرة: كناية عن النفس إذا استعدت للرياضة، وبدت فيها صلاحية قمع الهوى"<sup>1</sup>.

" جنة الذات: هي من مشاهدة الجمال الأحدي، وهي جنة الروح"<sup>2</sup>.

" الجنائب: وهم السائرون إلى الله في منازل النفوس، حاملين لزداد التقوى والطاعة، ما لم

يصلوا إلى مناهل القلب ومقامات القرب حتى يكون سيرهم في الله"<sup>3</sup>.

" الدرة البيضاء" هي العقل الأول.

" الهباء: هو المادة التي فتح فيها صور العالم، وهي العنقاء المسماة الهيولى"<sup>4</sup>.

"الزمردة: هي النفس الكلية"<sup>5</sup>

"الزيتونة: هي النفس المستعدة للاشتغال بنور القدس بقوة الفكر"<sup>6</sup>، إلى غير ذلك من هذه الاصطلاحات التي تبدو رامزة إلى معان لا يدركها إلا أهل هذا العلم، وهكذا نرى أن "الكاشاني" ينحو بمعجمه الصوفي إلى مستوى التخيل الشعري، حيث يصبح شرح المصطلح في حد ذاته جنوحًا آخر إلى لغة الرموز والتأمل، إنك تجد نفسك أحيانًا عند محاولة فهم شرح المتصوفة لاصطلاحاتهم في مواجهة وجه آخر من التعريفات التي تحتاج بدورها إلى حواشي وشرح، وهذه القضية لا يكاد يستثنى منها صوفي، ولقد أشار أغلب الذين درسوا لغة التصوف على مستوى المصطلح إلى أن الرمز هو محور بناء تلك المعاجم، وليس الشرح أو التبسيط، يقول "السيد حسن نصر" في كتابه "ثلاثة حكماء مسلمين"، متحدثًا عن لغة ابن عربي: "إن لغة ابن عربي هي في الأساس لغة رمزية، وإنه يستخدم جميع أشكال الرمزية من الشاعرية إلى الهندسية إلى الرياضية، وإن للرمزية

<sup>1</sup>: المرجع السابق: ص 64.

<sup>2</sup>: نفسه: ص 68.

<sup>3</sup>: نفسه: ص 68.

<sup>4</sup>: نفسه: ص 71.

<sup>5</sup>: نفسه: ص 79.

<sup>6</sup>: نفسه: ص 80.

الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والتجربة الشعري

بالنسبة إلى "ابن عربي" وإلى غيره من الصوفيين أهمية حيوية مادام الكون يخاطبهم بلغة الرموز"<sup>1</sup>، وهذا يصدق على ما ألفه "ابن عربي" في المصطلح الصوفي وفي غيره من المؤلفات فكتابه "اصطلاحات الصوفية": مبني على هذه الرؤية، ويكاد يشترك مع ما صنفه "الكاشاني"

إن المدقق في التجربة الصوفية واللغة التي عبرت عنها يرى أن هذه التجربة كانت مطبوعة بقلق مزدوج، قلق وحيرة روحية داخل التجربة نفسها، وقلق حول اللغة التي تعبر عنها، فالمتصوفة ربطوا اللغة مباشرة بالوجود في صورته الكلية المركزية، ونظروا إلى الموجودات على أنها رموز دالة عليه، وبالتالي ليست اللغة عندهم كلمات تصف تلك الموجودات معزولة عن مركزها الأول، إنما هي رموز لها، أي لموجودات رامزة إلى أصل وجودها، وهذه عملية معقدة جدا، لم تكن في لغة المتصوفة الأوائل، بل ظهرت عند اكتمال هذه التجربة مع "ابن عربي"، "إن ربط الصوفي اللغة بالوجود، واعتباره كتابة كونية كبرى ينبغي اكتشاف أسرارها يشكل مظهرا من مظاهر هذه الفكر المعرفي تجاه اللغة، فلم تعد اللغة عند الصوفي مجرد لغة التواصل ولا نسقا من العلامات، لأن حضور العلامة يغيب الشيء، ولكنها أصبحت لغة الكينونة التي تتاديه وتستدعيه وتأمره بالإنصات لها، والصور الرمزية للوجود هي مكان هذا الإنصات"<sup>2</sup>، وهذا يعني بالضرورة انخراط اللغة والعبارة الصوفية في فضاء تأويلي خالص تتعدد مستوياته، فلا الوجود دال على ذاته فقط، بل هو رمز، ولا اللغة واقفة عند حد الوصف، بل مأخوذة بالكشف.

وما يوسع فضاء تأويل العبارة والمصطلح الصوفيين تصريح بعضهم أن ما كتبوه لم يكن نصا أصيلا لهم، فابن عربي مثلا يقول إن كتاب "فصوص الحكم" أعطاه إياه الرسول صلى الله علي وسلم، وأمره بإخراجه إلى الناس، وإن كتابه "الإسرا إلى مقام

<sup>1</sup> نقلا عن: سعاد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جديدة، دندرة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 18.

<sup>2</sup> عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، الحب، الإنصات الحكاية، إفريقيا للنشر الدار البيضاء ط1 2007، ص 27.

الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والتجربة الشعري

الأسرى" عبارة عن رؤية منامية، وإنها درجة أخرى من رمزية الكتابة، ومستوى آخر يضاف إلى تأويلية العبارة الصوفية والمصطلح، فأُنْ ينسب الصوفي كلامه إلى حالة إلهامية أو منامية، إذا فنحن أمام وضعية جديدة، لا يكون من شأننا فهم الكلام، وإنما تعبيره" كما تجري تعبير وتفسير الأحلام وتأويلها، إننا نقوم بتأويل مضاعف في هذه الحالة.

وفي مثال ابن عربي المذكور ترى "سعاد عبد الحكيم" أن الشهود هو الذي أنتج هذه اللغة الصوفية الجديدة، حيث يخرج اللفظ المفرد على دلالاته الأولى وتعدد مدلولاته بحسب الحال التي يكون عليها المتصوف، أو بحسب ما رأى في حال شهوده، إذ بدل أن يبقى المفرد واحداً يتعدد بتعدد الحقائق وقيامها في الذوات المختلفة، فكلمة "نهر" مثلاً كما هي في الاضطلاح الصوفي قبل "ابن عربي" أو على أكثر تعديل يستخدمها الصوفي أو المفكر استخداماً رمزياً، نراها تتعدّد وتتكاثر عند "ابن عربي"، لأنه يطلقها على كل أمر كوني يمكن للإنسان أن يتذوقه، لأن النهر صفته الأساسية أنه قابل الشرب بخلاف البحر المالح، فكل ما يخضع لذوق الإنسان من أمور الحياة والآخرة يطلق عليه اسم نهر: نهر البلوى، نهر الحياة، نهر الخمر، نهر الدنيا، نهر القرآن، نهر اللبن، نهر العسل، نهر الماء"<sup>1</sup>، " في مقابل البحر الذي يستغرق الإنسان: بحر الأرواح، بحر الخطاب، بحر الزمان، بحر الحب، بحر المحيط، بحر التلف، البحر اللدني، بحار أرض الحقيقة"<sup>2</sup>.

وعلى الرغم من الطبيعة الاستعارية للمصطلحات المذكورة فإنه لا يمكن حملها على مرجع خاص بنا كقارئين، لكي لا نحولها إلى مادة شعرية عادية بشيء من الإبداع خارجة عن فضائها الصوفي، ولا يمكن إدراكها كذلك فقط بناءً على المعاني التي تمنحها المعاجم لأطراف هذه الاستعارات، "وإذا كانت الاستعارة لا تتعلق بالمرجع الواقعي ولا

<sup>1</sup>: سعاد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص 76.

<sup>2</sup>: المرجع نفسه: ص 77.

الفصل الأول: .....التصوف بين المسلك والتجربة الشعري

بالكون المعياري للعوامل الممكنة فلا أحد يتحفظ في الحديث عن المضمون دون اهتمام بالتمثيلات الذهنية والمقاصد، فإن هناك أطروحة أخرى نقول إن للاستعارة علاقة بتجربتنا الداخلية الخاصة بالعالم، ولها علاقة أيضا بسيرورة انفعالاتنا<sup>1</sup>، وهذا بالضبط ما يفرق المصطلح الصوفي ذو الطبيعة الاستعارية عن غيره من الاصطلاحات.

وفي مثال ابن عربي نفسه نقول "سعاد الحكيم": " وفي أكثر الأحيان قد يكون اللفظ المفرد موروثاً لم يبدعه شهود ابن عربي، ولكن الشهود حوّله من اسم ذات إلى اسم صفة أو إلى اسم مرتبة، أو إلى اسم لوظيفة، أو إلى اسمٍ لدور، أو إلى اسم علاقة، مثلاً كلّ "مؤثّرٍ" هو قلمٌ أو أبٌ أو رجلٌ، وكلّ "متأثرٍ" فهو لوحٌ أو أمٌّ أو أنثى...، وهكذا أُخرجت هذه الكلمة من دلالتها على القلم واللوح، أو ذات الأب والأم، أو ذات الرجل والمرأة، إلى دلالتها على صفة التأثر والتأثير في عالم علائقي<sup>2</sup>، وبذلك لا يكون مرجع هذه التأويلات والإضافات التي مسّت الألفاظ المستخدمة في فضاء التجربة الصوفية لغويّاً محضاً، أي احتمالات المعنى الباطني الذي قد ينصرف إليه اللفظ عادة، إنه تأويل فاقد للمرجع اللغوي أصلاً، إنه تأويل انبنى على حالة انفعالية غرائبية أحياناً، لا يشترك في الحد الأدنى من مساحة القول الدلالية التي تعبّر عنها الألفاظ.

ويرى بعض الدارسين أن المصطلح الصوفي تحكمه مبادئ أساسية، استتبّطت من خلال معاينة تلك الاصطلاحات من جهة ومن التجربة الصوفية في بعدها الإبستيمي من جهة أخرى، وأهم هذه المبادئ هي:

1- الحقائق غير مقيّدة.

2- الحقيقة الواحدة تتعدّد أسماؤها بسبب أنها:

أ- متعدّدة الوجوه(الحقائق).

<sup>1</sup>: أمبيرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بركراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط. 2، 2004، ص 158.

<sup>2</sup>: سعاد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص 77.

ب-متعددة التحقق بها.

ج- متعددة النسب (العلاقات بين تلك الحقائق).

3- هناك حقائق لا يمكن التعبير عنها بحال لأنها في طور ما ينقال"<sup>1</sup>.

وذلك لا يمكن حصر "الموجود" الصوفي في المحدود القولي (العبارة)، فالمطالع لكتب اصطلاحات صوفية أو كتب الرقائق وغيرها تتكرر لديه مثل هذه الصيغ دائماً كقولهم مثلاً:سئل الجنيد عن العارف فقال، أو سئل ذو النون عن العارف فقال، سئل ابن عطاء السكندري عن العارف فقال...الخ.

ونرى اختلافا واضحا في شرح تلك الاصطلاحات، والأحوال والمقامات أيضا تخضع لهذا الاختلاف في التعريفات، فالحقيقة الواحدة تتعدّد التعابير الدالة عليها،ونرى أحيانا أنّ العبارة الواحدة قد تطلق على اصطلاحات مختلفة، فمثلاً تكون العبارة الواحدة دالة على مقام عند أحد الصوفية ودالة على حال عند غيره، وسبب ذلك كما ذكر سابقاً أنّ وسائل التّحقيق بها مختلفة،" فالاختلاف في الحقيقة الواحدة إن كثر دلّ على بعد إدراك جملتها، وكانت العبارة عنها بحسب ما فهم منها"<sup>2</sup>، والفهم مرتبط بالتجربة والمعاناة الحسية المباشرة، وليس مسلّكاً عقلياً معزولاً، إنّ الفهم في هذه الحالة هو خلاصة اندماج الذات بموضوعها اندماجاً كلياً، إنّها حالة وجودية معقّدة.

أمّا ما يسلكه بعض المتصوفة حيال أحوالهم وتجاربهم من غلقٍ للعبارة وعدم التصريح،والجنوح الصمت وفق قاعدة "إذا اتّسع المعنى ضاقت العبارة" فهذا وجه آخر من طبيعة علاقتهم باللغة، ومن تأويلية التجربة بشكل عام، فالسرّ والكتمان وعدم إشاعة ما

<sup>1</sup>: محمد المصطفى عزام: المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل، نداكوم للطباعة والصحافة، الرباط، ط1، 2000

ص 206.

<sup>2</sup>: أبو العباس الفاسي البرنسي: قواعد المتصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005، ص 21.

2: ابن الفارض: الديوان، تح: عبد الخالق محمود، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، دط، دس، ص112

الفصل الأول: .....التصوف بين المسلك والتجربة الشعري

يرى الصوفي هو عزلٌ للحقيقة عن التجسّد اللغوي، وإبقائها غير مُعرّفة لُغويًا، وفي حالة خفاء يضمن حسبهم دوام الاتصال لها، وفي ذلك يقول "ابن الفارض":

وعنوان شأن ما أبئك بعضه      وما تحته إظهاره فوق قُدرتي

وأسكتُ عجزًا عن أمورٍ كثيرةٍ      بنُطقي لن تُحصي، ولو قلتُ قلتُ

وما عنه لم تُفصح فإنك أهل له      وأنت غريبٌ عنه إن قلتَ، فاصمتِ 2

إن الخشيّة من مفارقة الحقيقة قلب المتصوّف لحظة النطق بها أوصفها يجعل مفهوم السرّ مركزيًا في حياة المتصوفة، لذلك تبدو بذلك علومهم "اللدنية" غير قابلة للدراسة والتلقين، وغير معرّفة ولا جلية، إنّها مبهمة بالقدر الذي يرمزون إليها دون تعريتها كاملة، فهم يتأولونها بما يشير إليها، ويبعدون المصطلح الدال عليها عن فضائه التداولي في شرط العلم، أو في عرف المتعلّمين والعوام، وبخاصة أنّ شروط العلم تفرض الشاهد والدليل، وليس المتصوفة في حاجة إلى دليل لإثبات ما وصلوا إليه أو إلى شرحه أو تفسيره، " فالعارف في شاهده غريب، لا يلتمس شهادة الحسّ ولا شهادة العقل التي ألفها الناس، ولكن شاهده يجده في نفسه"<sup>1</sup>.

ولكن علينا ألاّ نفهم من هذا أنّ المتصوّفة باطنية، إنّهم يأخذون بالظاهر والباطن معًا، والظاهر بالنسبة إليهم لا ينزل تمامًا عن الباطن، فالباطنية يصرفون الظاهر إلى الباطن دون عيش التجربة الروحية، ومذهبهم قائم على مواقف عقدية معيّنة غالبًا ما يصرفون النصوص إليها، والباطنية منهج للفقّه والتفسير، وبعض أبواب العقيدة، أما التّصوّف فهو تجربة روحية فردية ازدهر معها التفسير الإشاري الذي لا يُعدّ باطنيًا.

ومن المهم هنا التأكيد أنّ " المتصوفة لا يتصوِّرون انفصالًا تامًا أو تعارضًا بين الظاهر والباطن، أو بين العبارة والإشارة في بنية الخطاب، والحقيقة عند المتصوّفة أنّ

<sup>1</sup>: فتح الله خليف: الاغتراب في الإسلام، ط.1، ص 97.

اللغة الإنسانية في بعدها الدلالي العرفي ليست إلا صدى للغة الإلهية، أو مظهرًا ومجلى من مجالها، لقد كان من الضروري أن تنزل لغة الوحي في "ظاهر" اللغة الإلهية (أي أن تنتزل بلغة البشر)، لأنّ الوحي نزل لهداية البشر كافة، لكن اللغة الإنسانية في بعدها الوضعي العرفي تمثل مستوى المعنى الظاهر، وتشير في نفس الوقت إلى الدلالة الإلهية الباطنية، وهذا ما يفسّر لنا إصرار المتصوّفة على تأكيد أهمية البعد الظاهر، بل جوهريته للنفاذ إلى المستوى الباطن، إنّ الظاهر هو الرّمز الذي بدونه يستحيل النفاذ إلى المرموز<sup>1</sup>، ومن هنا يصبح تأويل المصطلح الصوفي من الناحية النظرية عملية داخل فضاء التصوف، أي داخل منظومة الإيمان في بعدها الروحي، لأن اللغة في ذاتها تمتلك صفة إلهية من حيث المصدر على الرغم من استعمالها بشريا.

فالأصل الإلهامي للغة يبدو ظاهراً في تجربة المتصوّفة إلى درجة أنّ بعضهم أوعز كلامه إلى قوّة ذلك الإلهام، فابن عربي مثلاً - كما ترى سعاد الحكيم - " ملهّم بالكلمة" وهذه أهم خصيصة في تجربته، ونقطة القوة التي من خلالها أثرى المصطلح الصوفي، وفتح فيه جيوباً جديدة واحتمالات غير منتهية من خلال صيغة الإضافة التي تطبع أغلب اصطلاحاته، " فالإضافة ليست مجرد اجتماع حقيقتين، بل هي تركيب حقيقتين تتألّفان تتحدان، تتبادلان الصّفات، فتتلوّن حقيقة الصّفة مثلاً بحقيقة الدّات، وتتلوّن حقيقة الدّات بحقيقة الصّفة، لذلك لا تتم الإضافة عشوائياً أو مزاجياً على طريقة الشعراء دون ضابط موضوعي، بل على العكس، هذه الإضافة تتم على أسس موضوعية، فلا تصح إضافة إلاّ بين متناسبين سواء أكانت المناسبة هي مناسبة وقت أم مناسبة علم وهكذا"<sup>2</sup>.

ولعلّ المثال المذكور سابقاً "البحر" و"النهر" يجسّد هذه الطريقة في وضع الاصطلاحات " بحر الأرواح، بحر الخطاب، بحر الزمان، نهر الماء، نهر القرآن، نهر الدنيا..." ولذلك فإن قيمة التركيب الإضافي أو النسبة أو الصفة التي نراها عند "ابن عربي" ليست جمالية

<sup>1</sup>: نصر حامد أبو زيد: هكذا تكلم ابن عربي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط 1 2002، ص 141.

<sup>2</sup>: سعاد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص 85.

الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والتجربة الشعري

فحسب من حيث الإبداع والقيمة الاستعارية التي نلاحظها في ذلك التركيب، ولكن في الأفق التأويلي الذي تمنحه في الجانب الموضوعي منه، وهذا يعني أن الضابط الذي تصاغ وفقه تلك الاصطلاحات هو منظومة معرفية متكاملة تميّز علاقة الذات (الصوفي) بالوجود وموجده، وتصبُّ كلّها في منظور واحد.

ولعلّ "التأويل الرمزي" الذي طبع تجربة المتصوّفة هو الذي وسع في سوء الفهم الحاصل منذ أمد طويل بين المتصوّفة والفقهاء، وبين المتصوّفة وعلماء الكلام والفلاسفة فالتأويل الرمزي يجعل من الرّمز مرجعية، والرّمز في ذاته لفظ يستعمل في غير معناه المرجعي عند المتصوّفة، وبذلك يبقى الفراغ والاختلاف سمة العلاقة بين هؤلاء جميعًا.

إنّ الرجوع إلى حرفية الكلمات اعتُبر عند الفقهاء مرجعًا ماديًا يمكن الوثوق به وتوسيع دائرة مستعمليه، لأن حجّيته في رسمه وتواتره، لكن تحويل الحرف إلى رمز والكلمة إلى رمز- واعتبار تحصيل معنى هذا الجانب الرمزي مرتبط بجهد روحي خاص فردي - يُفقد الكلمات وثوقيتها، ويشكك في دلالتها، ويصبح الأمر أكثر تعقيدًا إذا لامس جوانب العقيدة والأسماء والصفات وغيرها.

لقد دافع الفقهاء باتجاه ضبط معيار معيّن للتأويل- أي موضوعي- وتجنب هذا التأويل الرمزي الذاتي الذي سلكه المتصوّفة في اصطلاحاتهم، وهي الفكرة نفسها التي ميّزت النشاط التأويلي والجدل الذي عرفه الفكر المسيحي في تأويل أمثال المسيح الواردة في الإنجيل: (الخروف، الحمل، الغنم) وغيرها، "حيث رفض الإصلاحيون البروتستانت الطريقة الرمزية في عقيدة الكنيسة وفقا لطريقة الأناجيل الأربعة، وتم تحديد وحصر الفهم الرمزي في الحالات التي تقتضيها دلالة الأمثال"<sup>1</sup>، فأغلب الشروح الكاثوليكية للإنجيل حولت العقيدة نفسها إلى فضاء رمزي صوفي كهنوتي، يصوغه الرهبان بألفاظ وصيغ لا

<sup>1</sup> هانز بورغن غادامير: فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، ط.2، 2006، ص 65.

الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والتجربة الشعري

تكاد تتشابه، لذلك تعالت نبرة تأويلية بروتستانتية شبيهة بنبرة الفقهاء المسلمين تهدف إلى ضبط النشاط التأويلي، حيث " لا يهدف النشاط الجديد لفن التأويل فقط إلى الفهم الدقيق، وإنما يسعى خصوصاً إلى الكشف عن قاعدة نموذجية، سواء تعلق الأمر بتبليغ رسالة إلهية أو تفسير هاتف إلهي، أو أحكام شرعية"<sup>1</sup>، ولعل المقصود بالهاتف الإلهي هنا هو رؤى المتصوفة التي أشرنا إليها في نموذج التصوف الإسلامي عند "ابن عربي"، ومنها أنها تمثل الإلهام بالكلمة والحرف على اعتبار أن ما يشبه هذا النموذج في التصوف موجود في المسيحية، وربما يكون القديس "أوغسطين" خير دليل عليه، من خلال " العقيدة المسيحية" و"دنيا الله و" الاعترافات"، وكلها تتحدث عن الحياة الروحية بلغة موعظة في الرمزية.

كما أن ما يُعرف بالتفسير الإشاري الذي سلكه المتصوفة في نظراتهم إلى القرآن الكريم ساهم في تطور الجانب الرمزي للمصطلح الصوفي، ذلك أن استنباط الإشارات واللطائف من القرآن الكريم ليس عملية عقلية صرفية، إنما هي نظرات قائمة على الذوق والاستنباط الذي يتحقق به الصوفي نوقياً، و" تجعل من القرآن كتاباً ينزل في كل حين على قلوب الأصفياء من الأولياء والعارفين، وعن هذه النزعة صدر الصوفية قولهم بإمكانية الاتحاد بأرواح الأنبياء، فيكون الصوفي نوحاً في السفينة التي يصنعها لخلص نفسه، وأيوب في صبره على بلائه، ويعقوب في بثه وأحزانه، وهكذا تُعاش لحظات الوجود مرة أخرى من خلال تحقق تاريخي مليء"<sup>1</sup>، وبذلك يتحدّد المعنى بحسب لحظة التنزيل التي هي في الحقيقة لحظة تمثّل دقيقة، واستغراق روعي في معاني القرآن، حيث يبدو من خلالها كأنه ينزل من جديد بمعاني جديدة.

والتفسير الإشاري المذكور ينبع أساساً من فكرة أن المتصوفة يعتبرون أن عالم الشهادة موازٍ لعالم الغيب ورمز له، وبذلك تصبح المعاني الظاهرة أو المسمّيات دالة على

<sup>1</sup> عاطف جودت نصر: شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت، ط.1، 1982

معاني في عالم الملكوت ومشيرة إليها، ولعلّ كتاب "مشكاة الأنوار" للغزالي دالٌّ بصورة واضحة على ذلك، حيث يقول مثلاً: " فجعلت الرحمة الإلهية عالم الشهادة على موازنة عالم الملكوت، فما من شيء من هذا العالم إلا وهو مثال الشيء من ذلك العالم، وربما كان الشيء الواحد مثلاً لأشياء كثيرة من الملكوت، وربما كان للشيء الواحد من الملكوت أمثلة كثيرة من عالم الشهادة"<sup>1</sup>.

ويفسّر الغزالي آية النور - في كتابه السابق الذكر- وفق هذه النظرية التي تبدو قريبة من الأفلاطونية المحدثة، وترى أن استقصاء أسماء وأحوال موجودات عالم الشهادة ما هو إلاّ قطرة من كأس في مقابل ما في عالم الملكوت، لذلك فهي مجرد إشارات بسيطة له، يقول الغزالي: " لقد فهمت من هذا أن العين عيان : ظاهرة وباطنة، الظاهرة من عالم الحس والشهادة، والباطنة من عالم آخر هو عالم الملكوت، ولكل عين من العينين شمس عندها تصوير كاملة الإبصار، إحداهما ظاهرة والأخرى باطنة، والظاهرة من عالم الشهادة، وهي الشمس المحسوسة، والباطنة من عالم الملكوت وهو القرآن وكتب الله المنزلة"<sup>2</sup>، "وأعلم أن عالم الشهادة إلى عالم الملكوت كالقشرة لللب، وكالصورة أو القالب بالإضافة إلى الروح، وكالسفل بالإضافة إلى العلو، ولذلك سمي عالم الملكوت العالم العلوي، والعالم الروحاني، والعالم النوراني، وفي مقابلته العالم السفلي والجسماني والظلماتي"<sup>3</sup>، والعلو والسفل هنا ليس تعبيراً مكانياً، إنما هو تعبير عن تبدّل تام واختلاف في الطبيعة الخلقية، لذلك فإن الرموز التي تستعار من العالم السفلي (الشهادة) للدلالة على العالم العلوي (الملكوت) لا يمكن فهمها أو ربط العلاقة بين المعنيين وتأويله إلا من خلال عيش تجربة العروج الصوفي الذي يتيح النفاذ إلى عالم النور، " وهذا العالم فيه عجائب يُستحقر بالإضافة إليها عالم الشهادة، ومن لم يسافر في هذا العالم، وقعد به القصور في

<sup>1</sup>: أبو حامد الغزالي: مشكاة الأنوار، تحقيق وشرح: عبد العزيز السيروان، عالم الكتب، بيروت، 1986، ص 153.

<sup>2</sup>: المرجع نفسه: ص 130.

<sup>3</sup>: المرجع نفسه: ص 131.

الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والتجربة الشعري

حضيض عالم الشهادة فهو محروم من ناحية الإنسانية، بل أضل من البهيمة، أما العبد فلا يفتح له باب الملكوت ولا يصير ملكوتيا إلا من خلال المعراج، هذا هو المعراج لكل سالك ابتداءً سفره إلى قرب الحضرة الربوبية، فالإنسان مردود إلى أسفل سافلين ومنه يترقى إلى العالم الأعلى<sup>1</sup>.

ولقد ذكرنا سابقاً أن الشهود عند "ابن عربي" هو الذي يجعل من المصطلح الصوفي يكتسب هذا الطابع الرمزي، لأنه حالة تلبس جديدة بالمعنى، أي اندماج ذات وموضوع، والفكرة نفسها نراها عند "الغزالي" في معنى العروج الذي يُطل به الصوفي على عالم الملكوت، ويرمز إليه برموز من عالم الشهادة.

إن الطبيعة الرمزية للمصطلح الصوفي ليست ظاهرة بلاغية أو لغوية محضة، إنما تنطلق من منظومة معرفية تسعى إلى فهم حقيقة الوجود وأسراره، وعيش تلك الحقيقة وتدوقها في الوقت نفسه، بمعنى ربط الذات بالمعرفة والحقيقة لحظة تجليهما، والاتحاد بهما والنظر إليهما كقضية اعتقادية مصيرية، وليست موضوعاً يتم التعرض إليه بعقلانية وانفصال، لذلك كان التأويل الرمزي للعالم من خلال المصطلح الصوفي تعبيراً عن اندماج بذلك العالم وبأسراره التي تكتشف كلما كان المسلك إليها كشفياً ووجدانياً وروحياً، في ملحمة من الفجأة وتوتر العبارة ورمزية اللفظ.

وقد كانت شكوى المتصوفة بسبب عدم فهم اصطلاحاتهم من طرف الفقهاء ملازمة لعموم التجارب الصوفية المعروفة، وكثيراً ما تعرّض بعضهم لفتاوى التكفير وإبعاد العامة عنهم، والتحذير من مذاهبهم في العبادة بدعوى البدعة أحياناً والزندقة والتجديف أحياناً أخرى، ولعلّ هذا ما جعل "ابن عربي" في مقدمة كتابه "اصطلاحات الصوفية" يوضح سبب تأليفه لهذا الكتاب حيث يقول "أما بعد فإنك أشرت إلينا بشرح الألفاظ التي تداولها الصوفية المحققون من الله بينهم، لما رأيت كثيراً من علماء الرسوم قد سألونا في مطالبة

<sup>1</sup>: المرجع السابق، ص 131.

## الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والتجربة الشعري

مصنّفاتنا، ومصنّفات أهل طريقتنا من عدم معرفتهم بما توأطأنا عليه من الألفاظ التي بها نفهم بعضنا عن بعض، كما جرت عادة كل فن من العلوم، فأجبتك إلى ذلك، ولم أستوعب الألفاظ كلها"<sup>1</sup>، ولقد احتاج المتصوفة دائماً إلى لغة ثانية شارحة لمذهبهم واصطلاحاتهم، لغة تقرب إشاراتهم للعامة، لغة واصفة للغتهم الأصيلة المرتبطة بالتجربة من الداخل، أنه عمل تأويلي في أصله حتى وإن سلك أسلوب الشرح أحياناً.

---

<sup>1</sup>: محي الدين بن عربي: رسائل ابن عربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط.1، د.س، جزء: اصطلاحات الصوفية، ص 1.

### 3. النص الصوفي وتأويل التجربة:

لقد ركّز أغلب الدارسين للنصوص الصوفي على الجانب الرمزي لهذا النوع من النصوص المفعمة بحس الباطن والإشارة، واتجهت الدراسات في هذا الشأن إلى البحث عن قصدية المتصوفة، لذلك تعتبر هذه الدراسات في مجملها جهوداً تأويلية، حيث سعت إلى القبض على مستويات اللغة والدلالة، وكذلك إلى كشف المخزون الرمزي والإشاري الذي ينحجب خلف ظاهر اللغة، إلى درجة أن بعض الدارسين وضع شروطاً معينة ينبغي توفرها في الذي يتصدى لهذه العملية حتى يتمكن من مكاشفة هذه النصوص\*، لذلك تحولت بعض النصوص الصوفية إلى محفزات يستبين من خلالها الدارسون قدراتهم ومرجعياتهم المعرفية في استيعاب هذه النصوص الفائقة التعقيد.

ولقد استفيد من بعض مفاهيم الظاهرية وكذلك البحوث الهيرمنيوطيقية في العودة من جديد إلى التراث الصوفي وإعادة فهمه وإنتاجه من جديد، وشكلت كتابات "هوسرل" و"هيدغر" و"غادامير" وغيرهم خلفية منهجية مهمة في هذا النشاط التأويلي الذي يستهدف النص الصوفي، لأن الأفكار التي أطلقوها جازفت إلى حدّ تأويل النصوص المقدسة، وغيرت الوضع الأنطولوجي للغة، فأصبحت مسكن العالم ووجوده الفعلي، وليست مجرد وسيلة أنتجت للاستخدام كي تعرّف ما هو موجود مسبقاً، وحسب هذه الرؤية "الشعر هو تأسيس للوجود بواسطة الكلام"<sup>1</sup>.

إن طبيعة الكلمة وغرائبية أصلها ومنشئها هي المرتكز الرئيسي الذي تبنى عليه حركة التأويل، ذلك أن العبارة التي يُختلف في تحديد دلالتها ليست ذات بعدٍ خطي واحد، إن العبارة في ضوء الاختلاف في تحديد مرجعية الألفاظ تصبح حقلاً للاحتتمالات الدلالية

\*: للتوسع ينظر على سبيل المثال: عبد الباقي مفتاح: شروط الفهم الصحيح...ضمن كتاب: ابن عربي في أفق ما بعد الحداثة(أشغال ملتقى)، الرباط، 2003، ص 219.

1: مارتن هيدغر: ما الفلسفة، ما الميتافيزيقا، هولدرين وماهية الشعر، تر: فؤاد خليل ومحمود رجب، دار الثقافة للطباعة، القاهرة، ط.2، 1974، ص 130.

## الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والشعرية

المتلاحقة، سواء من جهة قصدية المؤلف، أو من جهة قصدية المتلقي، أو حتى من جهة قصدية النص كما يقول "أمبرتو إيكو" وهذا الانفتاح هو الذي لا يريح عادة دعاة المرجعية التاريخية في حركة التأويل.

" إن كل كلمة تشتمل على إرسالية لا يستطيع الفرد وحده أن يكشف عنها، ولكي نستطيع فهم الإرسالية الغريبة التي تشتمل عليها الكتب وجب البحث عن تجليات ذلك فيما هو أبعد من الكلام الإنساني، إنه كشفٌ قد تأتي به القوة الإلهية ذاتها عن طريق الرؤية أو الحلم أو الوحي"<sup>1</sup>، ولعلّ هذه المقولة تكون مدخلا منهجياً لما نقصده بتأويل التجربة الصوفية داخل حدود معاني الكلام الإنساني ما دامت هذه التجربة ذات طابع حلمي وإلهامي أحيانا، لذلك فالنص بهذا الاعتبار ذو أصول غير قابلة للمعاينة العلمية أو التاريخية المحضة.

لقد أشرنا سابقا - في تأويل المصطلح الصوفي - أن المعبر عنه صوفيا ليس مما تقع عليه شروط العلم أو الحس، وهذا يجعلنا نقول أيضا إن وسيلة التعبير عنه - حتى وإن كانت إشارية - تكسب في ذاتها هذا الجانب الغريب والمجهول، إن الكلمة في شكلها كدال موضعٌ للغرابة ما دام في مدلولها جانب من السرية والخفاء.

" إن المعرفة السرية معرفة عميقة، ذلك أن ما يوجد تحت السطح هو وحده الذي قد يظل مجهولا لفترة طويلة، وبناء على ذلك فإن الحقيقة ستكون هي ما لم يُقَل، أو ما قيل بطريقة غريبة، إن الكائن يتكلم عبر إرساليات هيروغليفية مليئة بالألغاز"<sup>2</sup>، ولذلك فإن التأويل الذي غالبا ما يطال النصوص نراه في تجربة التصوف لا يطال النص الصوفي في ذاته، إن المقصود به هو تأويل التجربة كلها، لأن الكلمة حسب بعض المتصوفة ليست الوحي المنزل، إنما هي الوجود كله، والكلام الإلهي هو الوجود، " وتتجلى اللغة الإلهية عند المتصوفة في الوجود كلّ، لأن الوجود كلمات الله المسطورة في

<sup>1</sup>: أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 30.

<sup>2</sup>: المرجع نفسه: ص 31.

## الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والشعرية

الآفاق، والقرآن كلمات الله المسطورة في المصحف، وكما أن كلمات الله الوجودية لا يمكن حصرها ولا تنفذ فكلمات القرآن المعدودة المحصاة في ذاتها تشير إلى معان ودلالات وجودية لا تنفذ"<sup>1</sup>، إن هذا المفهوم يفرز فكرة أن التجربة الصوفية كلها هي مدار التأويل وليست النصوص فحسب، إنهم يتعالقون مع اللغة في النص ولكنهم يتعالقون مع موجودات أخرى- وبخاصة في عالم الملكوت- هي من صميم كلمة الله الوجودية، إن التجربة هنا لا تعزل اللغة عن مفهومها الوجودي (وهذا ما تقوله الهيرمينوطيقا)، إنها تجربة لغوية ووجودية في آن واحد، لذلك علينا ألاّ نؤول النص الصوفي لوحده، ولكن ينبغي تأويل التجربة كذلك.

ولقد سبقت الإشارة إلى أن التجربة الصوفية هي تجربة غامضة مستغلقة على من هم من خارج منظومتها باعتبارها تجربة روحية، ومن خارج منظومتها اللغوية كذلك، إن تأويل التجربة الصوفية هو رهان فهم مجاهيلها وأساسياتها، وكذلك فحص حاصلتها الروحية فحصا عن قرب، فمهمة التأويل هنا جدّ حساسة،" لأن التأويل يراهن على عطاء المجهول، بما يمكن أن يقدمه هذا المجهول من بعض المعلوم عن ذاته، أو بما يمكن للتأويل نفسه أن ينتزعه انتزاعاً"<sup>2</sup>، وليس ذلك بالجهد اليسير، لأن المجهول الذي نحن بصدد الوصول إليه من خلال تأويل تجربة التصوف ليس في حالة ثابتة ولا في عزلة عن الذات المتصوفة، إنه مجال للتوحد والتلبس بها من خلال المعراج والشهود، حيث لا فرق بين الذات والموضوع، فكلاهما وجه لعملية تبادل ومماهة مستمرة.

ولعلّ تجربة الرحلة الصوفية خير ما يمكن أن تستهدفه عملية التأويل هذه، لأن هذه الرحلة لا تتحرك في محدّدات جغرافية ومكانية عادية، إنها تبدأ وتنتهي في فضاء حلمي متداخل.

<sup>1</sup> نصر حامد أبو زيد: هكذا تكلم ابن عربي، ص 141.

<sup>2</sup> مطاع صفدي: البحث عن المتعالي بين المفارقة والمحاثة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، باريس ع.(106، 107)، 1999، ص 30.

-الكرامة : ربما هي النقطة البالغة التعقيد في تجربة التصوف، لأن الكرامة تمزج بين الخيال والواقع، فطريقهما الإعجاز ولكن نهايتها واقعية، كالمشي على الماء وإبراء العلل وطاعة الأشياء والدواب للمتصوف وتكليم الموتى والنبوءة بالأحداث يجعل وقوعها وغير ذلك، " فالصوفية قد أثبتوا الكرامات للأولياء وإن كانت تدخل في المعجزات كالمشي على الماء، وطى الأرض وظهور الشيء على غير موضعه"<sup>1</sup>، ولكن الغريب هنا هو أن هذه الكرامة لا تصبح جزءاً من تاريخ المتصوف، بل حالة متعالية على التاريخ، على الرغم من أنها تنشأ وتروى كما لو كانت حادثة لها إحدائياتها في إطار الزمان والمكان، فمثلا تروي كتب التصوف عن كرامات ورحلات عجائبية لـ"ذي النون المصري"، "ورابعة العذوية" و"ابن عربي"، هذه المرويّات كان أغلبها بلسان هؤلاء، حيث يلتقون فيها بشخصيات حقيقية كالأنبياء أو الصالحين، ويتحدثون إليهم في أمكنة محددة ومعروفة.

وقد ذكر "أبو نعيم الأصفهاني" قصصا كثيرة يرويها "ذو النون ذات طابع غرائبي كراماتي لا يمكن أن تُعاش واقعيًا، وتروى بسند(عن فلان عن فلان) كقوله " حدثنا عثمان بن محمد قال: قرأ علي أبو الحسن أحمد بن محمد بن عيسى الرازي، حدّث يوسف بن الحسن، قال بعض الصوفية قال: سمعت "ذا النون" يقول: رأيت سعدون في مقبرة البصرة، في يوم حار وهو يناجي ربّه، ويقول بصوت عال: أحد، أحد، فسلمت عليه فردّ السلام، فقلت: بحق من ناحيته إلا وقفْت، فوقف، ثم قال لي: قلّ وأوجز، قلتُ: توصيني بوصية أحفظها منك وتدعو لي بدعوة...الخ"، ومن الواضح أن "ذا النون" كان بصدد الحديث إلى ميت، وهذه الكرامة موجودة عند غيره،" ويروى عن "رابعة" أن خادمتها كانت تطبخ طعاما، ولم يكن لديها بصل فاستأذنتها أن تسأل جارثها في بعض البصل، ولكن رابعة قالت لها أنها عاهدت الله ألاّ تسأل أحداً شيئاً منذ أربعين سنة، فإذا لم يكن هناك بصل فلا لزوم، وما كادت تنتهي من كلامها إلاّ وطائر يحمل بصلا في منقاره ويلقيها

<sup>1</sup>: الكلابادي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 85.

تباعاً، فلم تغتر "رابعة" بما رأت، ولم تتناول هذا الطعام، واكتفت بالخبز وقالت، ربما كل ما رأيته من خداع الشيطان"<sup>1</sup>.

ويذكر "ابن عربي" في السياق نفسه ما يلي: "وطلبنا التأييد فأُيِّدْتُ، وطلبنا الإمداد فأمددْتُ، وطلبنا المعرفة بالدخول إلى ذلك فعرفتُ، فنهضنا في الفلك المحمدي اليثري في بحر لا ساحل له، فتعجبت حيتان البحر ودوابّه منا، حيث رفعت شرعنا استوت قلاعنا، نطلب آخرًا فيما لا آخر له، وأمداً فيما لا أمد له، فنُودينا يا أهل يثرب لا مقام لكم فارجعوا، فنكصنا على أعقابنا للساحل الذي كان منه إقلاعنا، فإذا به عاد بحرًا، فكان إِدبارنا كإقبالنا، نطلب ما لا أمد له، ولا أمد ولا أول ولا آخر، فحرنا وطلبنا الإقالة فإذا بالهُو ينادي: طلبتم مني مقاما لا يراه فيه غيري، كنت في العمى ولا شيء معي، وأنا كما كنت لا شيء معي"<sup>2</sup>.

هذه نماذج ثلاثة عن الكرامات التي يرويها المتصوفة، أو شهد بها من لازمهم وخبروا أحوالهم، ففي نموذج "ذي النون" نرى أن حوارا دار بينه وبين أحد قام من بين الموتى، وطلب منه شيئاً فأجابه، وهنا تدخل التجربة في بعدها "الأسطوري" غير الواقعي، وعلى الرغم من أن جميع ما في عناصر هذه القصة الكراماتية ينتمي إلى عالم الواقع، فإن محصلة هذه القصة وحبكتها تبقى غير واقعية بالمفهوم العادي لمعنى الواقع الذي يعيشه عموم الناس، إن ذلك مستوى آخر من تجارب المتصوفة، مستوى يكون فيه تأويل تلك التجارب أمراً ضرورياً لقبول وجودها أصلاً، ثم فهمها في إطارها العرفاني المخصوص، الذي تكون فيه الخوارق تعبيراً عن تحقق صدق التجربة الصوفية وبقينها.

ولعلّ القدرة على قبول هذه التجارب وتأويلها من طرف من تُروى لهم أو يروا بعضها هي التي تجعل البعض يسلم بحدوثها من غير طلب للدليل، وتجعل البعض الآخر يتحفظ

<sup>1</sup>: عبد المنعم الحنفي: رابعة العدوية إمامة العاشقين، ص 42.

<sup>2</sup>: ابن عربي: الرسائل، كتاب الياء، مناجاة الهو، ص 12.

## الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والشعرية

في تعليقه عليها خشية أن يصيبه أذى مصداقا لفكرة أنه من آذى وليا إنما آذى الله، وهو مأذون بحرب منه، لأن تكذيب هؤلاء - حسبهم - يعتبر نوعا من الأذى للأولياء.

وكذلك في نموذج "رابعة العدوية"، إذ الطير تستجيب لها، وتكفيها مشقة سؤال الناس وقد روي أيضا أن بعض من الصالحين زاروها ولم يكن لديها سوى قطعتين من رغيف فأخرجت من ضيافتهم، ولكن خادمتها وجدت الرغيفين أصبعا عشرين، فاندحشت فسألت "رابعة" فقالت: دعوت الله أن يعطينا فأعطى بالحسنة عشر أمثالها"، وهذا بالطبع أمر خارق حتى وإن كان في بعض المرويّات يجعل الله له أسبابا من صنع أيدي الناس، ولكن اقتران فعل الناس بإنجاز دعوة الولي الصالح هذا هو الذي يعتبر معجزة وكرامة، ويرى المتصوفة أن في ظاهر القرآن والسنة ما يعضد هذا، كقول رسول الله صلى الله عليه وسلم فيما رواه أبو هريرة: "رُبَّ أشعث مدفوع بالأبواب لو أقسم على الله لأبره"<sup>1</sup>، ومنها علم العبد الصالح(الخضر) في قصة موسى في القرآن الكريم.

وعندما نعود إلى مثال "ابن عربي" نرى نوعا من الحكي عن الكرامة، إذ ليست هذه من جنس تلك، ، فهنا نرى رحلة عجائبية تبدأ بطريقة عادية وتنتهي بمناجاة الهُو، وهذا وجه آخر من وجوه الحكاية، إذ نرى فيه حديثا في عالم الملكوت بألفاظ واصطلاحات الصوفية أنفسهم، على خلاف ما يروى عن كرامتهم المشاهدة من الناس، كقولهم مثلا أن "بشر الحافي" مشى على ماء الفرات، هنا مستوى آخر ينبغي أن يخضع إليه تأويل هذه التجربة، وهو أن "الحكاية الصوفية تسعى إلى السمو بالإنسان الصوفي من وضعه الطبيعي والإنساني إلى مرتبة الولاية، أي من تحديده الدنيوي( خضوعه لضرورات المكان والزمان والجسد) إلى مرتبة القدسية،( التعالي من تلك الضرورات إلى حدود الخرق والانتهاك"<sup>2</sup>، وهذا هو مركز هذا النوع من التأويل للتجربة الكراماتية الصوفية، إنها حالة

<sup>1</sup>: صحيح مسلم: كتاب الجنة وصفة نعيمها وأهلها، شرح وتحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي،

بيروت، ط.1، ج.4، 1991، ص 2622 ، رقم: 2622

<sup>2</sup>: عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 270.

انتقال من وضع المحجوب عن عالم الملكوت والأسرار إلى الوضع الذي يجاور فيه الحق كلامًا بكلام وعبارةً بعبارة، إنه تجاوز صريح للغة الإنسانية التي أُعطيت للبشر في عالمهم الدنيوي، وامتلاك مباشر للغة الإلهية فهما بفهم.

ولذلك لا يبدو النص الصوفي هنا عاديًا، وبخاصة نص الكرامة - كما عند ابن عربي - لأن وضع باثه -أي مرسله (الصوفي)- ليس وضعا عاديا، إنه وضع الذي امتلك الولاية، فبات كلامه من طبيعة أخرى، طبيعة إلهية متعالية، ومن هنا لا بد ألاّ ينفصل تأويل هذا النص عن تأويل حال صاحبه، وفي مثل هذه المواجهة مع هذا الوضع لا بدّ أن يكون متلقّي خبر الكرامة قادرًا على جعل المجاز حقيقة تنمو فيها تجربة الكرامة، فستحيل أخبارها إلى إشارات دالة على امتلاك عصا الولاية وغير مرتبطة بمبدأ التصديق و التأكيد- لأن المطلوب من المتلقي هو التصور فحسب،" فالحكاية الصوفية تقدّم أحداثها الأحداث الخارقة بوصفها واقعًا بديهيًا، فهي غالبًا ما تشير إلى اسم الصوفي وكنيته، فتجلي القدسي داخل شخص الصوفي وخرقه للعادة لا يلغى مطلقا الدنيوي والطبيعي فيه"<sup>1</sup>، ولكن لا ينبغي أن يتطابق معه، لأن ذلك يلغى خصوصية مشاهدات المتصوفة وكراماتهم، ولقد اشترط في صحة الكرامة وبخاصة تلك المصاحبة للتجليات ألاّ يكون في نفس الصوفي مثال عنه، " فالتجليات المطابقة لأمثلتها بالنفس قبل ذلك لا يُعوّل عليها، والتجلي المتكرر في الصورة الواحدة لا يعول عليه"<sup>2</sup>، والتعويل يعني التحقق من علاقة هذه الرؤية بقيمتها الكراماتية، وأنها ليست وهماً أو وارداً شيطانياً.

إن القيمة الإعجازية والغرائبية للكرامة الصوفية ليست في مدى القدرة التخيلية التي يتمتع بها المتصوف، وإنما في بيان الوضع الذي تصدر عنه هذه الكرامة، أي الوضع الروحي الذي يكون عليه المتصوف، وهو حالة حقيقية لا وهم-حسب المتصوفة-، فخياله عند الحكي ليس خيال مبدع حالم،" فهو توظيف تراكم في مجرى معاناة الإرادة الصوفية

<sup>1</sup>: المرجع السابق: ص 270.

<sup>2</sup>: ابن عربي: رسائل ابن عربي، رسالة لا يعول عليه، ص 01.

## الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والشعرية

لتسوية ذاتها، بمعايير الحق والحقيقة، ذلك يعني أن رمزيته ليست من عوالم الخيال الخالص، وليس خياله الرمزي من إبداع التأمل المجرد، إذ لا وهم ولا أوهام في الخيال الصوفي<sup>1</sup>، لقد كان من الممكن أن تكون النظرة إلى المتصوفة أكثر تفهما لو نُظر إلى حال المتصوف دون نصه، إن إهمال حال المتصوف لحظة الكتابة وعزل النص عنه هو ما جعل النص الصوفي يبدو مجدِّفاً وشاذاً في نظر الفقهاء والفلاسفة الذين يكتبون عادة في هداة تأملية عقلية خالصة، لا تعترف بما لا يقع عليه الدليل والبرهان.

إن غرابة الكرامة الصوفية وعجائبيتها ليست فقط في أن يصف المتصوف أشياء غريبة في عالم الشهادة أو عالم الملكوت (الغيب)، ولكن في العلاقة التي يقيمها مع تلك الأشياء، فليس مستغرباً أن يصف السماء وأسرارها، أو المخلوقات من حيوانات وجمادات وليس منكرًا أن نصف الله وقدرته، ولكن العجيب هنا أن تكلمك هذه الأشياء والمخلوقات والخالق معاً، وبخاصة في تلك النصوص التي أخذت طابع الرحلة الصوفية\* ومن أمثلة هذا أن الصوفي يعود بعد رحلة عروجه ويروي للخلائق ما رأى بعد أن كشف أسرار النبات والحيوان والمعادن، واستلذ بهذا إلى أن يصل إلى أعلى المراتب كمرتبة المنازل مع الله، "واعلم أن السالك إذا تجرد من هيكله، وانسلخ منه، وارتقى عن التقيد بالطبع بالرياضات والخلوات ودوام الذكر والحضور والمراقبة، وأخذت لطيفته في المعراج في العروج الروحاني، فعند اختراقه السماوات والأفلاك وتجاوزه مقامات الأرواح ومراتب الأسماء ينزل إليه سبحانه وتعالى في كل منزل من هذه المنازل فيُلَاقِيهِ فيه ويهبه ما شاء، وهذا هو المسمى بالمنازلة"<sup>2</sup>، كل ذلك يصاغ في لغة وثوقية يقينية.

يروى أبو محمد جعفر بن نصير - وهو من أصحاب الجنيد - قصة عن الجنيد يقول فيها "دخلت على الجنيد فوجدته محموماً، فقلت يا أستاذ ادع الحق تعالى أن يشفيك

<sup>1</sup> : ميثم الجبائي: حكمة الروح الصوفي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط.1، 2001، ص 438.

\*: للتوسع في هذا الموضوع ينظر: خالد التوازي: جماليات العجيب في الكتابات الصوفية.

<sup>2</sup>: ابن عربي: الفتوحات المكية.

## الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والشعرية

فقال: لقد كنت أدعو بالأمس فنوديتُ في سرّي إن جسمك ملك لنا، فإذا شئنا جعلناه صحيحاً، وإذا شئنا جعلناه عليلاً، فمن أنت حتى تتدخل بيننا وبين من نملك، فاقطع تصرفك لتكون عبداً<sup>1</sup>، ولعلّ الملاحظ هنا أن هذه المنزلة -وهي المناداة في السر- لم يُعطها "الجنيد" وهو في رحلة عروج روعي كما رأينا عند ابن عربي، ولكن خوطب في السر لحظة دعائه بالشفاء، وهذا لا ينفصل عن عموم التجارب الكراماتية التي يخاطب فيها المتصوفة الله، ويخاطبون من جهته.

إن هذا النص يؤكد أن طبيعة الخطاب الصوفي ليست من مستوى واحد من جهة المرسل، فالنداء الجوّاني السري الذي يحاور المتصوفة ويكلمهم هو نداء الحق، أي أنه خطاب وثوقي، وحقائقه ليست أخيلة، وبذلك تكون الكرامة أمراً مستغرباً من جهة العامة وبديهيّاً من جهة أهل المسلك الصوفي، ولقد ركزنا على هذا النوع من المخاطبات لكي نوضح أن تجربة الصوفي ليست تجربة نص محكوم بقواعد الإبداع التخيلي، ولكنها تجربة تنمو في مستوى حقائق غير مرتبط بحقائق المعطى التاريخي الذي ينتمي إليه المتصوفة.

### ب عشق الكناية:

لا نكاد نرى ونحن نتأمل في تجارب المتصوفة تجربة تخلو من عشق مفرط للكناية وجنوح جارف نحو اللغة وعوالمها، فإذا كانت فكرة مكاشفة الألوهية والتحقق منها والاتحاد بها بؤرة التصوف ومركزه فإن اللغة كذلك مجال لهذه الكاشفة، ومركز مضاف لتجربة الحب والعشق، حيث اللغة مجال لشهوة أخرى وهي شهوة الكتابة، لماذا الكتابة؟! لماذا الحكي؟ لماذا الشعر؟ وأي مبرر لجنون اللغة(الشطح) هذا وجه آخر ينبغي أن ينخرط فيه تأويل تجربة التصوف.

<sup>1</sup> الهجويري: كشف المحجوب: دراسة وترجمة وتعليق سعاد عبد الهادي قنديل، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ط.1، 1974، ص 438.

## الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والشعرية

إن الكناية عند المتصوفة ذات طبيعة غرائبية ونفسٍ مضطرب كأنه جذب أو كهرياء تخترق جسم اللغة فتتحول إلى أرض للمعاناة والحيرة والعسرة والانخفاف والمد والجزر، ولقد اشتكى عموم أهل التصوف من وطأة حالة الكتابة ورعشة حضور نوازعها وآلامها، فالنطق والصمت مجال تفسير هذه المعاناة.

ولعلّ المعاناة واقعة أساسًا من طبيعة نظرة المتصوفة للغة، فهي نظرة تقديسية في الأساس، وهي عند بعضهم حالة إلهامية شبيهة بوحى الأنبياء، فالأولياء ملهمون والأنبياء موحى إليهم، وأصل كلتا العمليتين واحدٌ، لذلك لم تكن لغتهم من وجهة نظرهم محكومة بنظام اللغة العادية نحوًا ودلالة، لأنها لغة إشارية (إشارة) وليست لغة عبارية (عبارة)،" فإذا كان نحو أهل العبارة يقسم الكلام إلى ثلاثة أقسام وهي الاسم والفعل والحرف، فإن أهل الإشارة يقابلونه بأصول ثلاثة هي الأقوال والأفعال والأحوال"<sup>1</sup>، إن الكون كلّ مرتبط بهذه الثلاثية- (الثبات، الحركة، الرابطة)، (الاسم، الفعل، الحرف) فعلماء اللغة يجرون هذه المطابقة بين اللغة والوجود، لكن الإضافة التي يطابق من خلالها المتصوفة اللغة مع تجربتهم هي (الأقوال، الأفعال، الأحوال)، فالأحوال هي رابط القول بالفعل، أي رابط العلم بالسلوك.

إن تعلق المتصوفة باللغة يشبه تعلقهم بالألوهية، وهو ما يجعل من الصوفي مبدعًا بالضرورة، إنها حقًا علاقة غريبة باللغة، ولعلّ النقطة البالغة الغرابة فيها هي المحادثة بين الإنسان والله، فهذا الاستعمال الصريح للغة الخطاب الإلهي (غير الوحي) يجعل العملية كلها مشوبة بحالة من الدهشة والحيرة، ويعبر من الوضع الانطولوجي للغة ليتزحزح إلى بعد جديد، فالمبدع الصوفي هنا يستعمل اللغة من منبع إلهي، ويحاور مصدرها بلغة الإنسان الذي يستوعب الخطاب ويتفاعل معه.

<sup>1</sup>: ميثم الجبائي: حكمة الروح الصوفي، ص 403.

ولننظر في نموذج "النفري" في كتابيه "المواقف" و"المخاطبات"، هذا الكتابان غريبان في مقصدهما ولغتهما، لأنهما صيغا بطريقة مختلفة عن غيره من الكتب، ففيهما صمت الصوفي وتوقفه عن الكلام، وعيش تجربة المنصت لما يقوله الآخر، فعلى أعتاب الألوهية يتوقف الصوفي عن الكلام، لأن شرط التجربة والمحادثة هو الصمت، هو فقدان القدرة على الكلام، ومن يتشبه بقدرته على الكلام لا يستمتع بنشوة الوصول"<sup>1</sup>، يقول النفري: "يا عبد لا تنطق فمن وصل إلي لا ينطق"<sup>2</sup> فشرط الخطاب هنا هو الصمت من جهة المخاطب (الصوفي)، ثم تتوالى لكل المخاطبات بصيغة النداء أحياناً "يا عبد" وبصيغ أخرى، وكذلك في "المواقف" فأغلب صيغة "أوقفني ثم قال"، فالصوفي هنا لا يتكلم وإنما يستمع للكلام أي يتجه إليه، إنها تجربة الإنصات إلى اللغة الإلهية، أو لنقل إنها تجربة تلبس واضحة، فالصوفي هنا انقسم إلى شخصين، شخص ناسوتي مستمع وشخص لاهوتي خاص مخاطب متحدث، وهذه الحالة من الناحية النفسية متعسرة على الفهم، كذلك اللغة أيضا لا تبدو لغة تواصلية مألوفة، إنه من وجهة نظر أخرى تماه بين الصوفي والحق، وإدراك لمعنى المعنى في وجدان الحقيقة الإلهية، فالتكامل في وجدان الحق هو أيضا مصير الصوفي، لأنه يكشف عن مصدر الإبداع وغايته، والسماع يهدد موقف المبدع في انتمائه الخالص للحق بعد تلاشي واضمحلال ما هو طارئ"<sup>3</sup>.

وهنا نرى ذلك العشق الطاغي على نفوس المتصوفة في تسجيل ما يرد إليهم إثر هذه التجارب المتفردة، وكأنهم يقتنصون لحظات هاربة ويوثقونها، ولكن هذا "التوثيق" ليس عملية إبلاغية بسيطة، إنه جهد ومكابدة واستجابة لأسرار اللغة، فالصمت المصاحب لتدفق اللغة في نموذج "النفري" يفهم تأويلياً أنه استجابة فراغ الذات وخوائها لخصوبة معاني الألوهة وغناها، وهذا يتضح أكثر في "المواقف"، لأن صيغة "أوقفني"

<sup>1</sup>: عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 222.

<sup>2</sup>: النفري: المخاطبات، ص 37.

<sup>3</sup>: ميثم الجبائي: حكمة الروح الصوفي، ص 339.

الفصل الأول: .....التصوف بين المسلك والشعرية

تعني فاجأني، سلبي، أخذ مني لباب قلبي وفكري، وهذا لا يكون إلا مع شيء جاذب بقوة جارفة، كأنها حركة الناقص باتجاه الكامل.

وهذه الطريقة في الكتابة عند "النفري" مغلقة على ذاتها، لأننا لا نستطيع فهمها على وجه الدقة، إذ كيف يكتب المؤلف أو الكاتب لغة لا يصنعها، بل هو مجرد منصت ومستمع لها، فهي لغة إلهية المصدر صراحة، ومن ثم فإن وضع القارئ هنا يبدو كوضع الدخيل الذي يريد أن يفهم ما لا يعنيه، ولذلك فإن هذا النوع من الكتابة يقصي القارئ ويرفض أية لغة ثانية واصفة لها، كما أن هذه الكتابة "عاشقة لمخاطبها، وهو كاتبها، إنها بعد أن اختارته منصتاً لها واقفاً على عتباتها تحادثه وتخطبه، إن ما أثارها فيه هو وقوفه على عتباتها واستجابته لندائها وإغرائها، إنه يصمت ويتوقف عن الكلام، ويترك ذاته لقوتها تحتويه، ولا تكمن قوتها فقط في كونها غير إنسانية، بل في كونها أيضاً لا تظهر إلا بوصفها لغة مغرية جذابة"<sup>1</sup>.

وتظهر لنا تجربة مشابهة لتجربة "النفري" في عصرنا الحديث من خلال كتاب "رأيت الله" لمصطفى محمود، إنها طريقة فعلاً غريبة، ف"مصطفى محمود" يعيد تجربة الانصياع والانقياد إلى اللغة الإلهية المخاطبة، الآتية من بؤرة النور والحقيقة، وهي عبارات موجزة تنادي العبد وتكشف عن أسرار الذات الإلهية، وتدعوه للسمع والإنصات، "يا عبدُ، الحرف حرفي، والعلم علمي وأنت عبدي"<sup>2</sup>.

"يا عبد أنا الغيور المحال، خلقتُ الصور لك، وخلقتك لي، لماذا تترك ما أنت له لتضيع وقتك بما سخرته لك"، "يا عبد هو اسم تكلمتُ به لنفسي لا للسامعين، أختمُ به لمن أشاء فنعم عقبي الدار"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 223.

<sup>2</sup> مصطفى محمود: رأيت الله، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.س، ص 55.

<sup>3</sup> المرجع نفسه: ص 112.

وعلى هذه الصيغ نرى "مصطفى محمود" يستمع إلى هذه الذات التي تتاجيه أحياناً وتتشوّق إليه أحياناً أخرى، وتأمّر تارة وتستلطفه أخرى، وفيه أيضاً بعض المواقف بصيغة "أوقفي" وفيه بعض المخاطبات، "لا تياس مني، لو جئت إلي بأقوالك كلها سيئات كان عفوي أعظم، لا تجترئ عليّ، لو جئت بأقوالك كلها حسنات كانت حجتني ألزم"<sup>1</sup>، هي اللغة التي أشرنا إليها سابقاً، إنها تنهمل بصيغ لها ما تحيل إليه في ظاهر الوحي أحياناً (تناص قرآني)، ولكن في الوقت نفسه لغة تبدو أصيلة من ذات مهيمنة، وما على متلقيها (المتصوف) سوى الإنصات والسماع في لذة وطلب واستزادة.

" لقد حاول "النفري" (وغيره) أن يتتبع في مواقفه تجلّي الله في صور المعاني، ورصد السريان الإلهي داخل ذاته وقلبه الذي يضيق بحسب الصورة التي يقع فيها التجلي، ويعتبر سؤال المعنى عند "النفري" وجهاً آخر لما يسمى "التأويل عند المتصوفة"، تجلّي من خلاله عرض البدائل، وكذلك من خلال التشكيل الخطابي الموزع بين ظاهرٍ باثٍ وباطنٍ متحركٍ، وهو ما اعتقد "النفري" -باعتباره عارفاً واقفاً- أنه الحقيقة التي لا تدرك إلا بالبصيرة، ولا يتم الوصول إليها إلا بحركة عبور متعبة، هي محاولة استيطان البنية الرمزية للعالم باعتبارها حجبا نحو حقائق أخرى"<sup>2</sup>، ومن هنا نرى أن هذه الكتابة الصوفية هي جزء صميم من ملامح التجربة الصوفية عموماً، إن عشق الكتابة هو الذي أسهم في التعريف المعمق بظاهرة التصوف، ونقلها من حالة الحكي الشفوي الذي يرويه من لازم هؤلاء المتصوفة -وبخاصة في وصف كراماتهم- إلى حالة كتابة متقدمة، تلعب فيها اللغة دوراً مركزياً في التعريف بأحوالهم وعلومهم، إنه عشق للكتابة، للقول الشعري، لكتابة النثر الصوفي، إنه عشق ومعاناة في آن واحد، لقد قُنل الحلاج تحت وطأة هذه اللذة اللغوية وأساليب الشطح، حتى تحولت حياته كلها إلى شطح قولي وفعلي، متحدّياً

<sup>1</sup>: : الرجوع السابق، ص 45.

<sup>2</sup>: أمانة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن 03 إلى القرن 07 هجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 148.

الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والشعرية

خصومه بالتجربة واللغة معًا، بين قوله في شوارع بغداد، أنا الحق، وبين قوله تحت  
السياط قبل موته: حسب الواجد أفراد الواحد له".

#### 4- التصوف والتجربة الشعرية:

لا تكاد التجربة الصوفية الروحية تنفصل عن تجربة موازية وملازمة لها، هي تجربة الكتابة، والكتابة التي تعبّر عن تلك التجربة، وليست كتابة المصطلح ذي الشروح التي تقدم التصوف من داخل منظومة الإيمان بلغة التنظير والتعريفات والتفسير كما ذكرنا سابقاً، وإنما نتحدث الآن عن لغة الكتابة الأدبية والتجربة الشعرية التي كانت لصيقة بكبار الزهاد والمتصوفة، لقد كانت علاقة التصوف بالشعر وطيدة، ونرى ذلك بوضوح من البدايات الأولى للتصوف الإسلامي داخل اللغة العربية، وكذلك في اللغة الفارسية، فأغلب شيوخ التصوف خلّفوا موروثاً شعرياً غزيراً، منهم "ابن عربي"، و"ابن الفارض" و"الحلاج"، و"عمر الخيام"، و"سعدي الشيرازي" وغيرهم، وهم في ذلك أصناف، فمنهم العلماء والعارفون والمنظرون لمذهب الصوفية(ابن عربي)، ومنهم من عاشوا تجربة التصوف كحالة ذوقية روحية عبّروا عنها بالشعر( رابعة العدوية، ابن الفارض).

لقد أشار أغلب الذين درسوا ظاهرة التصوف إلى أنه" قد نجم عن الصوفية أدب غني بالإشارة النفسية، والكشف عن الآلام التي يحسّها الشاعر في توقه إلى عالمه المثالي"<sup>1</sup>، ذلك أن مذهب التصوف -إن جاز التعبير- لا يُعتنق إلاً روحياً ووجدانياً، فهو حالة من التوتر الذي تعانیه النفس في معراجها الروحي، واتصالها بعالم الحقيقة والملكوت، إن طبيعة هذا المسلك الذي يبدو مثالياً ومنجذباً إلى الأعلى- إلى السماء- ومنتكبا عن ظاهر الأشياء والتجسّدات المادية العينية لعالم الأسافل والمادة تجعل من انخراطه في العبارة الشعرية وروحانية الكلمة وطاقتها الكشفية أمراً ملحا ومطلبا صميماً" فالتجربة الصوفية والتجربة الفنية لا ينتميان لنسقين مختلفين تماماً، ففي كليهما انخراط في

<sup>1</sup> عاطف جودت نصر: تراث الأدب الصوفي، مجلة فصول، القاهرة، م.1، ع. 1، أكتوبر1981، ص 106.

## الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والشعرية

الوعي الذاتي الذي لا يفتأ آخذًا في التمدد والنمو الاتساع، وفيهما نبذ للمألوف المعتاد، وانتشال للنفس من الانغماس في الابتذال"<sup>1</sup>.

ولمّا كان التصوف في مفهومه العام هو العبور من الوجود إلى حقيقة الوجود، ومن العرض إلى الجوهر، ومن المثال و الغالب إلى أصله وفكرته كان من الضروري أن تكون فكرة هذا العبور ذات طاقة قادرة على هذه المكاشفة كما قال بان الفارض.

"فالعين تهوى صدره الحسن التي روي بها تهفو إلى معنى خفي"

المعنى الخفي، الوجود الخفي، الحقيقة، كلها تدل إلى مبلغ المتصوفة من مسلكهم، إنه الخفاء الذي يقع خلف حجب العقل كمدلول، والخفاء الذي لا تمنحه لغة العامة كدال، إنها بهذا المفهوم عملية كشف مزدوج عن مدلول وداله.

لقد أشرنا سابقا كيف أن الشهود عند "ابن عربي" فتح قاموس التصوف على لغة جديدة، وكيف أن العروج الذي ذكره "الغزالي" مكّن اللغة من إغناء دلالتها بالصفة الإشارية للفظ وللعبارة معًا، هذا ما يبدو بوابة حقيقية للنظر في ارتباط تجربة التصوف بتجربة الكتابة الشعرية خاصة، لقد دُرس التصوف في سياق التاريخ المذاهب العقلية وأحيانا أخرى في سياق فلسفي مرتبط بعالم الأفكار المثالية والميتافيزيقا المتعالية والمرتبطة بالأثر الأفلاطوني، سواء على مستوى الفكر أو على مستوى تفاسير النصوص المقدسة، ولكن التصوف في جزئه الفني الأدبي لم يكن له الحظ الكبير من الدراسة إلا مع ازدهار حركة النقد الأدبي القرن العشرين، فمعظم كتب النقد العربي القديم لم تُعن بالجانب الأدبي للظاهرة الصوفية.

ولعلّ المتصوّفة أنفسهم ساهموا في ذلك، فهم لا يقدمون أنفسهم للناس بوصفهم شعراء، بل أنهم ظهروا بوصفهم فئة من النسّاك والزهاد الذين ابتدعوا طرقا جديدة في العبادة والأذكار وغيرها، وكذلك أحدثوا تشويشا ظاهرا في بعض جوانب العقيدة لم يكن

<sup>1</sup>: مصطفى هدارة : النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول " القاهرة"، م.1، ع.1، 1981، ص107.

## الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والشعرية

بوسع الفقهاء السكوت عنه، ولذلك نُظِرَ إليهم من زاوية أنهم أصحاب ملكٍ ونحلٍ وطريقٍ، وعلى هذا لم يُعَن الناس بشخصيتهم الأدبية ولا بأشعارهم، بقدر ما كان التركيز على فهم مسلكهم وحكم الشرع فيه، والجدير بالذكر هنا أن أشعار الصوفية لم تكن على منوال نظم العلوم الذي ضبط اصطلاحات بعض العلوم (الفقه، الحديث، القراءات، النحو...) في منظومات شعرية أغلبها من بحر الرجز والمنقارب والمتدارك، متن البيقونية (الحديث)، متن الجزرية (القراءات)، ألفية ابن مالك (النحو)، السلم المرونق (المنطق)... إلخ، فهذه المنظومات الشعرية جاءت لتسهل حفظ اصطلاحات العلوم وفق أبوابها، وتبسيطها للمتعلّمين في لغة تقريرية مضبوطة المعاني شبيهة بالتعاريف الاصطلاحية، في حين يبدو شعر التصوف مختلفاً تماماً عن ذلك، من حيث اللغة والمقصد وطبيعة التجربة نفسها.

فمن حيث اللغة نرى أن الشعر الصوفي غارق في رمزية اللفظ وبلاغة العبارة وحضور الخيال وغير ذلك مما يقوم عليه الشعر في جوهره، ومن حيث المقصد لم يكن الشعر الصوفي تعليمياً ولا مخلصات لعلوم بعينها، وإنما كان قصائد تمتلك مقومات الشعرية بالأساس، وتعبّر عن الأحوال والمعاني والرحلة الصوفية عموماً، حتى وإن كانت بعض هذه القصائد غنية بالمصطلح الصوفي (تائية ابن الفارض)، أما من حيث طبيعة التجربة فالشاعر الصوفي يكتب أساساً عن ذاته، وعن واندماجه في مسلكه الصوفي، ولا يضع تلقين ما يرى للآخرين هدفاً من الشعر، إنما يعبر عن نفسه في خضم التجربة ومعاناتها، وعلى الرغم من هذا فهناك من قصائد المتصوفة ما صار جزءاً من أورد الذكر في حلق السماع الصوفي.

ونظراً لأن التصوف حالة ذوقية كان مدخل الشعر إليه قريباً، والوجد والوله وما إلى ذلك من الأحوال التي يكون عليها المتصوفة غائباً ما تُرجم في صورة شعر مليء بالإثارة النفسية والانفعال، ولذلك نشأت هذه الصلة بين الشعر والتصوف" فالصلة أشد ما تكون

## الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والشعرية

من المتصوف والشاعر، إذ أن كلتا التجريبتين تعتبر وجدانية خالصة<sup>1</sup>، فتجربة الوجد هي التي تعطي الشعر مكانة في ظاهرة التصوف، يقول السهروردي: "ويكون الوجد تارة في فهم المعاني يظهر، وتارة في مجرد النغمات، ووجه استلذاذ الروح النغمات أن العالم الروحاني مجمع الحس والجمال"<sup>2</sup>، إن استلذاذ النغم يعني بوجه آخر تحوّل التعبير من صورته النثرية إلى صورة الشعر والنغم والإيقاع، فحين تتحسّس النفس الجمال لا بد أن تستجيب لهاتفه، وتتفعل منجذبة إليه تحت وقع الإيقاع والنغم وهذا ما يقع مثلا في حالة الشطح الذي هو "العبرة المستغربة التي تقال عن فائض وجد"، حيث يفنى المحبوب في محبوبه، ويتحد به (الحلاج)، وتحدث المكاشفة، "وهذه المكاشفة على هيئة طائف أو هاتف يأذن لها أن تستبدل دورها بدوره، فتتحدث على لسانه، ويعلم لها أنه يبادلها حبا بحب، وأن الآنية قد رُفعت بينهما، فصار شيئا واحداً"<sup>3</sup> كقول الحلاج:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا      نحن روحان حللنا بدنا

فإذا أبصرتني أبصرته      وإذا أبصرته أبصرتنا

أيها السائل عن قصتنا      لو ترانا لم تفرق بيننا

روحه روحي وروحي روحه      من رأى روحين حلّت بدنا<sup>4</sup>

والملاحظ أن التجربة الشعرية للمتصوفة القدماء كانت مرتبطة بحالة الغيبة اللاهوتية الروحية، ولم تكن تعبيراً خارجاً عنها بمعنى إن التجربة الشعرية عندهم تنشأ تزامناً مع عيش حالة العروج أو الشهود أو الرحلة، وبذلك ليس الشعر مقصداً في حد ذاته، ولا صفة حرص المتصوفة على اكتسابها وتطويرها وتنويع أغراضها، كما نرى عند

<sup>1</sup>: السهروردي: عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.1، 1966، ص 193.

<sup>2</sup>: عبد الله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر، القاهرة، د.ط، 1992، ص 383.

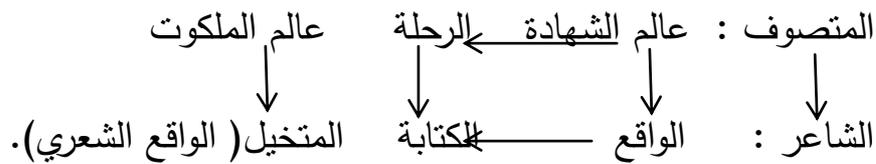
<sup>3</sup>: عبد الرحمن بدوي: شطحات الصوفية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.1، 1969، ص 11.

<sup>4</sup>:الحلاج: الديوان، ص 26 .

## الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والشعرية

غيرهم، إن الشخصية الشعرية للصوفي هي جزء من تركيبته النفسية أساسًا، حيث تراه دائما في حساسية وتعلق بموجودات غائبة عن حياة الناس وعن راهنهم، فهو في أفق مثالي وروحاني متسامٍ، يحاول تحصيله والتحقق منه، لأنه يؤمن به، وينظّم تجربته الروحية على أساس هذا الإيمان، ولعلّ هذه الصفة هي نواة شخصية الشاعر، وإن الصوفي يقبل من حيث التعريف أنه يوجد فوق العالم المشترك الذي يعيش فيه البشر واقع أصعب مثلا وبلوغا، هو الله والاقتراب من الله، وبأن الحياة الروحية تسمح بالدخول إليه أو اكتشافه، والشاعر يقبل أن مثل هذا الواقع الخفي موجود<sup>1</sup>، وكما يشير اغلب النقاد أن الحقيقة الشعرية ليست هي الحقيقة في الواقع، وليست من نفس تركيبتها ولا علاقاتها.

ويرى المتصوفة أن الحقيقة إنما هي في العالم الملكوتي بعيدة عن عالم الناس المشهود، لذلك تبدو أطراف هذه المقابلة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية متناسقة.



إن هذه العملية الإسقاطية تبدو منسجمة على الأقل من الناحية الشكلية، لأننا نعلم أن الشعر لا يصدر عن رؤية واحدة ، بل له مذاهب متعددة قد تختلف عن هذه المطابقة وهذا المخطط، لكن الطبيعة الأصلية لا تبتعد كثيرا عن لب التصوف وجوهره.

إن الطابع الإلهامي والحدسي للتجربة الصوفية يعلن بوضوح أن لا جدوى من المعرفة العقلية في تحصيل الحقائق وعيشها وتمثلها والارتباط الدائم بها، وهذا يوسع من جهة مجال علوم القلب، و" الفقه القلبي"، ويطوّر في الوقت نفسه لغة علم القلب وحقائقه، لغة نافذة إلى الأرواح، مليئة بإشارات الوحدة وذات معجم وعبارة راعشة، سرعان ما تجنح إلى الشطح وإلى التعبير عن صفات وأحوال لا يطالها الحس ولا تبصرها عين الرأي العادي.

<sup>1</sup>: ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، دار عويدات، بيروت، 1983، ص 139.

لكن علينا أن نميّز هنا بين مستويين في هذه العلاقة بين تجربتي التصوف والشعر،  
فالشعر الصوفي من حيث طبيعته ينقسم إلى نوعين:

- شعر علماء التصوف وواضعي المصطلح الصوفي.
- شعر السالكين والمحبين وأصحاب التجارب والذوق.

ففي النموذج الأول نرى أن الشخصية الصوفية فيه بالغة التعقيد، تمازج بين لغة العلماء والمحققين واضعي أصول العلم ومبرراته والأصول العقديّة التي ينبع منها، وبين الشعراء الذين لهم تجاربهم الشخصية في منظومة التصوف، وهنا نرى أن الشعر الصوفي الذي يصدر عن هؤلاء ثري بالمصطلح الذي تقابله تعريفات مضبوطة في علم التصوف، ولكن ليس على طريقة نظم العلوم، إنه شعر يتراتب فيه المعنى روحيا ومسلكيا، في الوقت نفسه له ملمحه العلمي المحض.

ولننظر في نموذجين من هؤلاء الشعراء ، ف"ابن عربي" مثلا في ديوانه "ترجمان الأشواق" يمزج بين شخصية عالم التصوف وقطبه، وبين الشاعر الصوفي الذي ينحو بالشعر إلى الذاتية وعيش التجربة، ولذلك بدا هذا الديوان مستغلقا على أفهام الناس، وحذا ب"ابن عربي" إلى وضع شرح له سماه "ذخائر الأعلام"، وقد ذكر قصة شرحه للديوان في "الفتوحات المكية" في قوله "وقد شرحنا بذلك نظما لنا بمكة سميناه" ذخائر الأعلام" بسبب اعتراض بعض فقهاء حلب علينا، وكوننا ذكرنا أن جميع ما نظمناه في هذا الترجمان إنما المراد به معارف إلهية وأمثالها"<sup>1</sup>، ومن أمثلة ذلك قوله:

" يا أيها البيت العتيق تعالى شوق لكم بقلوبنا يتلالا

أشكوا إليكم مفاوز قد جبتها أرست فيها أدمعي إرسالا

<sup>1</sup>: محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، دار الفكر، بيروت، د.ط، د.س، ج.3، ص 05.

البيت العتيق هو قلب العارف التقي النقي"<sup>1</sup>

إن هذا الشرح الذي يقترحه "ابن عربي" لديوانه يبدو كأنه نوع من الكتابة الموازية للنص الشعري، وهي كتابة في علم التصوف، وشرح لاصطلاحاته التي عجز الفقهاء عن فهمها، وهذا النوع من الكتابة هو جزء من الفضاء التأويلي الذي تنتمي إليه كتابات الصوفية، لأن شرح "البيت العتيق" بقلب العارف هو لغة تأويلية تتخرط في فضاء التجربة العامة له، وهكذا نرى أغلب شرح الديوان يتحول إلى توضيحات للمصطلح، كما أن الديوان نفسه جزء من مجموع مؤلفات أخرى في التصوف.

ومثل هذا النموذج يصدق على "الحلاج" الذي يدخل شعره ضمن دائرة شعر علماء وأقطاب الصوفية، فهو صاحب مذهب في التصوف (الحلول)، وله كتب في ذلك (الطواسين، بستان المعرفة، نصوص الولاية، التفسير، المرويات..). وفي شعره عرض لهذا المذهب كقوله:

" سبحان الذي أظهر ناسوته      سرّ لاهوته الثاقب

ثم بدا في خلقه ظاهرا      في صورة الأكل الشارب

حتى لقد عاينه خلقه      كلحظة الحاجب بالحاجب"<sup>2</sup>

ولعلّ الألفاظ "ناسوت، لاهوت" وغيرها دالة على أن هذا النوع من الكناية الشعرية يدخل في جوهر عرض مذهب التصوف، فالحلول كمذهب لا يُعرض في هذه القصائد وفق نسق فلسفي مجرد، بل مندمجا في ذاتية الشاعر الذي يقول به، ولعلّ القصائد الأخرى للحلاج توضح ذلك حيث التألّه ظاهر فيه.

<sup>1</sup>: محي الدين بن عربي: ذخائر الأعلاق (شرح ترجمان الأشواق)، محمد علم الدين الشقيري، عين للبحوث والدراسات الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط.1، 1995، ص 383.

<sup>2</sup>: الحلاج: الديوان، ص 14.

لقد عبّر "ابن عربي" عن مذهب وحدة الوجود شعراً، وعبر "الحلاج" عن مذهب الحلول شعراً كذلك، وكان لهما بالموازاة مع هذه التجربة الشعرية، هذه هي وجه آخر من وجوه التجربة الصوفية ذات البعد التأملي الذي يقترح مذاهب في فهم الوجود والحقيقة.

أما النمط الثاني فهو شعر السالكين والمحبين وتجارب الذوق، وهو نوع يتراجع في المصطلح الصوفي لتحل محلّه العبارة الشعرية الدالة على الحالة الصوفية، حالة الوجود والعشق والغيبة، وأغلب ما يزخر به هذا النوع من الشعر هو وصف الأحوال والمقامات والأذواق ورحلة العروج نفسها، وتعلو فيه نبرة المعاناة الروحية، حيث "الكلمة مصدر للرؤية المتجددة، لأنها تحتوي في وجدانيةٍ إبداعها خصوصية تكوّننها في لغة المعاناة الحية للتجربة الفردية، ومن هنا روح التأويل الصوفي وشطحاته وتعرجاته في الكلمة"<sup>1</sup> فالصوفي الشاعر هنا لا يهّمه أن يصوغ من خلال شعره منظومة اصطلاحية ولا ترتيباً منهجياً للتجربة، أنه مُنخطف إلى العبارة والواردة من عمق معاناة العشق الإلهي، وقساوة تجربة الزهد والانصراف إلى تطهير الروح والنأي على لذائذ الدنيا، فتتعرج الكلمة بتعرج المسلك، وتتوتّر بتوتّره فتصبح لغة رمز وتخيل.

ولعلّ "ابن الفارض" و"رابعة العدوية" نموذجان واضحان في هذا، فـ "ابن الفارض" مثلاً خاض تجربة العشق الإلهي بلغة العشاق أنفسهم، حيث الغزل الصوفي ومخيال النغم والطرب حاضر في أغلب شعره: يقول مثلاً:

" ما بين معترك الأحداق والمهج  
أنا القتيـل بلا إثم ولا حرج  
تراه إن غاب عني كل جارحة  
في كل معنى لطيف رائق بهج  
في نغمة العود والنأي الرخيم إذا  
تألّفاً بين ألحان من الهزج  
وفي مسارح غزلان الخمائل في  
برد الأصائل والإصباح والبلج

<sup>1</sup>: ميثم الجبائي: تضاريس الإبداع الحر في التجربة الصوفية، مجلة تروى، عمان، ع.26، أبريل، 2001، ص113.

الفصل الأول: .....التصوف بين المسلك والشعرية

وفي مساقط أنداء الغمام على      بسائط نور من الأزهار منتسج  
وفي مسارح أنيال النسيم إذا      أهدى إليّ سحيراً أطيب الأرج  
وفي التثامي ثغر الكأس مرتشفاً      ريق المدامة في مستنزه فرج<sup>1</sup>

فمثل هذه الأبيات من قصيدته الجيمية المشهورة وغيرها تبين بوضوح كيف أن تجربة الكتابة عنده موازية لتجربة العشق، وقد صيغت بلغة العشاق في رهاقتها، حيث المعاناة والوله، واستحضار مشهد العاشق الذي يستصحب الطبيعة، ليستدل من خلالها على حس الجمال والجلال الذي يعيش ذوقه وعذوبته، من خلال تلويحاته الغزلية والخمرية، " لقد تم لابن الفارض أسلوبه التلويحي في مجال الرمز الغزلي والرمز الخمري، فأضاف بديوانه المحدود إلى التراث الصوفي ثروة لا تتفد، كما تم له إضفاء طابع غنائي على التجربة الصوفية بما فيها من أبعاد وأغوار، والطابع التلويحي في شعره ينمو من خلال ثروة لغوية ورثها الشاعر من أساليب مكتملة التكوين"<sup>2</sup>.

وفي نموذج الغزل الصوفي يقول:

" وتظهر للعشاق في كل مظهر      من اللبس في أشكال حسن بديعة  
ففي مرة لبني وأخرى بثينة      وآونة تدعى بعزّة عزّت  
وما القوم غيري في هواها وإنما      ظهرت لهم لللبس في كل هيئة  
ففي مرة قيساً وأخرى كثيراً      وآونة أبدو جميل بثينة"<sup>3</sup>

<sup>1</sup>: ابن الفارض: الديوان، دار صادر، بيروت، ص 144.

<sup>2</sup>: عاطف جودت نصر: شعر عمر بن الفارض، ص 143.

<sup>3</sup>: ابن الفارض: الديوان، ص 70.

\*: للتوسع في هذه الفكرة ينظر شرح النابلسي لديوان ابن الفارض.

وهنا نرى "ابن الفارض" يستوعب في عشقه الإلهي جميع صنوف العشاق وأسمائهم، ويتلبس بشخصهم، ويبدو شاعرًا محبًا، يخوض تجربة المعاناة العشقية بكل حيثياتها في تقارب واضح مع خصائص شعر الغزل العذري، ولقد ركز شارحو ديوان "ابن الفارض" على المطابقة وبيان الصلة بين تجربة العشق الإلهي عند "ابن الفارض" وبين تجارب العشاق العذريين، وبيّنوا كيف أن شعره الصوفي ينطق من نفس المنظور الجمالي الذي يصف الرحلة والوهاد والغضا والجمال والبرق والخزامى والأمكنة (نجد مثلاً) وملاحح المحبوب وصفاته العلاء، وأخلاقه التي لا تضاهى وجماله المتفرد، ولذة وصاله وحصول قبول الود منه، ومعاناة بعده، وعلى الرغم من هذا كله لا تخلو أشعار "ابن الفارض" من توظيف للمصطلحات الصوفية المتداولة في عالم التصوف وبخاصة في تائيته.

وبالكيفية نفسها تظهر العلاقة الراسخة بين تجربة التصوف وتجربة الشعر في نموذج "رابعة العدوية"، حيث تندمج التجريتان لتشكلا صورة مكتملة عن الصوفي الشاعر، ورابعة العدوية من حيث منهجها في التصوف نُظِر إليها أنها امرأة زاهدة صالحة، أعرضت عن متاع الدنيا ولذاتها، وقد ذكرها أغلب كبار المتصوفة على هذه الصفة، وكذلك الذين كتبوا في تاريخ التصوف (القشيري)، وروى عنها "ذو النون" أخبارًا وأشعارًا، وقيل شهد وفاتها، وكان الناس يفدون إليها كأنها قطب من أقطاب الصوفية الذين ترجى بركتهم، ولذلك يرى البعض أن في ما رود من أخبار عنها نحل كثير، تقول:

وأنا المشوقة في المحبة رابعة	" كأسى وخمري والنديم ثلاثة
ساقى المدام على المدى متتابعة	كأس المسرة والنعيم يديرها
وإذا حضرت فلا أرى إلا معه	فإذا نظرت لا أرى إلا له
تالله ما أذني لعذلك سامعة	يا عاذلي إني أحبّ جماله

كم بتّ في حرقى وفرط تعلّقى      أجري دموعا من عيوني الدامعة

لا عبرتي تُرقًا ولا وصلى له      يبقى ولا عيني القريحة هاجعة<sup>1</sup>

هذا نموذج يوضح مذهب العشق الإلهي الذي وصفت به هذه الزاهدة المتصوفة، إنها تشتكي في مرارة ظاهرة هذا الحب الذي غلب عليها، وملك وقتها ووجودها، " وكانت رابعة متميزة بالشعر، والشعر النسائي الصوفي فيه التوتر والوجد المرير والوله والعشق الغالب، ولغة الحب هي اللغة الأولى في الشعر، لأن الشعر لغة القلب، والحب قوت القلوب"<sup>2</sup>، "ولم تكن رابعة تقصد أن تتفلسف في شعرها، ولم يقصد إلى ذلك أي من المتصوفة المحبين، ولكن الشاعر الملهم منهم، والفنان صاحب الوجدان الرهيف كان يترك لقلبه أن يفيض بمشاعر الحب حتى يتجاوز كل حدود البشرية، ويتسامق إلى السماء فلا يجد ما يعبر به عن لوعته إلاّ اللغة"<sup>3</sup>، لذلك تبدو لشخصية رابعة العدوية جانب أسطوري، فالمرويات حول أخبارها وأشعارها تصور امرأة حاملة ناسكة باذلة ما لديها لغيرها محيرة في حبها.

لقد عقد "عبد المنعم الحفني" في كتابه حول "رابعة العدوية" مقارنة بينها وبين "تيريزا الراهبة" المسيحية في أمور شتى، ولكن الذي يهمننا في هذا المقام هو علاقة تجربتيهما بالشعر، وكيف أن مسلك المحبة ينتهي إلى نسق تعبيري شعري موغل في الشفافية والصفاء، "وتقول تيريزا عن هذه الحالة أنها تلهم الشعر، وتعرف من كان يقوله فيها رغم أنه لم يكن شاعرًا، ولكن النفس تنظم الشعر، والعقل ليس له دور فيه، وتحكي أبيات الشعر عن الألم السار، وتشكو إلى الله هذا الألم العذب، وكم يودّ الشاعر لو يتمزّق نفسًا وجسدًا، ليبين كم هو سعيد ويستمتع بهذا الألم العذب"<sup>4</sup>، إنها تجربة واحدة

<sup>1</sup>: رابعة العدوية: الديوان،

<sup>2</sup>: عبد المنعم الحفني: رابعة العدوية إمامة العاشقين والمحزونين، دار الرشاد، القاهرة، ط.1، 1991، ص 108.

<sup>3</sup>: المرجع نفسه، ص109.

<sup>4</sup>: المرجع نفسه: ص 115.

## الفصل الأول:.....التصوف بين المسلك والشعرية

وحالة من التعلق والمحبة التي يفنى من خلالها المتصوف في الذات الإلهية، ثم يصوغها في مستوى من اللغة الشعرية المشحونة عاطفياً ورمزياً، " فالشعر لم يكن بلغة من اللغات أو في زمن من الأزمان بعيداً عن بعض ما يخوض فيه عن المفهوم الإنساني للتصوف بوصفه استنباطاً منظماً لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة، والتجاوز الفعلي للأشياء"<sup>1</sup>، إن عناية المتصوفة بالعالم الروحاني، وبالمخفي عن حياة الناس من الأسرار والأذواق، طوّع لديهم قدرة أخرى في شحن اللغة بكثافة دلالية تمكنها من كشف ذلك المخفي، وإظهار بعض تجلياته وخصائصه المحجوبة عن عقول الناس وغير المعرفة لغوياً، هذان النموذجان ( ابن الفارض، ورابعة) ليسا الوحيدين طبعاً، فهناك في التراث الصوفي الكثير من أشباههما مسلكا ولغة.

لقد حاول بعض الدارسين تصنيف الشعر الصوفي إلى أغراض، كالمدائح النبوية والحب الإلهي والفناء في الذات العلية والوصف والزهد والتسبيح\*، لكن يبدو أن محاولة ربط التجربة الشعرية عند المتصوفة بهذا التصنيف الموضوعاتيThématique لا يفسر بشكل جلي خصوصية هذه التجربة، فالشعر عند المتصوفة يُعتبر حالة من غلبة النطق والعبارة على اللسان الذي ينتقل من مستوى إلى مستوى آخر، فالصوفي لا يستهدف موضوعاً بعينه بطريقة اختيارية، وإنما يغلب عليه حاله فيقول بما يتناسب معه، " فكل نطق بما وقع له، وأشار إلى ما وجد في وقته"<sup>2</sup> إن الوجد هو منبع التجربة وأصلها، لأنه ينقل العبارة إلى مستواه التخيلي الرمزي، ويفاجئ المتصوف بحالة الشعر، فيتحول إلى ناطق مختلف عما كان عليه كما قال السهروردي" لقد صار لهم بعد اللسان لسان"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>: مصطفى هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص 107.

\*: للتوسع ينظر: علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي.

<sup>2</sup>: القشيري: الرسالة القشيرية: ص 141.

<sup>3</sup>: عبد القاهر السهروردي: عوارف المعارف، ص 64.

## الفصل الثاني:

# الحدائث و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

1- الأسس الفلسفية للحدائث

2- تحولات الحدائث من العقلانية إلى الذات

2- تعالقات الحدائث والشعر

3- الهيرمينوطيقا وشعراء الرؤيا

## 1- الأسس الفلسفية للحداثة

إن التداول الكبير الذي عرفه مصطلح "الحداثة" يجعل منه أهم مصطلح فكري منذ عصر التنوير في أوروبا، وليس أوروبا فحسب، لأن الحداثة أصبحت أيقونة دالة على مستوى معين من التفكير، ومؤشرا اجتماعيا اقتصاديا تقاس به المجتمعات، ومحددًا جماليا ولغويا يحكم من خلاله على كفاءة الإبداع والفن عموما، إن جميع لغات العالم أصبحت تلهج بهذا المصطلح كأنه أحد الكشوفات الكبيرة التي غيرت مجرى التاريخ وتحكمت في مصير البشرية بشكل عام، وليس هذا مستغربا إذا نظرنا إلى الجدل التاريخي والفلسفي الذي صاحب ظهور هذا المصطلح، وكذلك إلى عدد المشتغلين عليه فكريا ونقديا وأدبيا في كل لغات العالم، دون أن تتجاهل جدل سوء الفهم مع الثقافات المحلية أو المعرفة الدواغماتية، وبخاصة المعرفة الدينية والعقائد، وعندما تدقق في المصادر التي أرخت لهذا وحاولت تقديم مفهوم له، ومبررات تاريخية لظهوره، نرى أن أغلب هذه المصادر تركز على فكرة أن الحداثة خرجت إلى الواجهة بعد ذلك التحول العميق الذي مسّ المجتمعات الأوروبية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكذلك الثورة الدينية التي شهدتها المسيحية.

و"هناك من يمد عمر الحداثة إلى القرن السادس عشر 1913 تاريخ ظهور البروستانتية، وهنا يشمل المصطلح بين دفتيه ثورة الكنائس على الكنائس، واللاهوت المعقلن على اللاهوت اللامعقلن، وثورة العلوم الطبيعية في عصر النهضة الأوروبية"<sup>1</sup> وهو ما سماه "هيغل" العصور الحديثة، أي عصور ما بعد ظهور البروستانتية وما نتج عنها من تغيرات في الفكر وفي العقيدة المسيحية، " ويرى "هيغل" أنها من عمل الأزمنة الحديثة، لقد صار الإيمان عند "مارتن لوثر"\* تفكيريا، وفي عزلة الذاتية تحوّل العالم

<sup>1</sup>: محمد محفوظ: الإسلام والعرب حوار المستقبل ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط.1، 1998، ص 32.  
\* :مارتن لوثر: (1483-1546): راهب ألماني ومنتسب يعتبر مطلق عصر الإصلاح الديني في أوروبا بعد اعتراضه على (صكوك الغفران) فيما سماه (لاهوت التحرير).

الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

الإلهي إلى واقع صنعه نحن بأنفسنا، وعلى نقيض الإيمان بسلطة الموعظة والتقليد تؤكد البروستانتية سيادة الذات بقدرتها على التمييز"<sup>1</sup>، ولقد نجم على ذلك تحوّل كبير في منظومة التفكير الأوروبية، بحيث فتح المجال أمام حرية التفكير وانهيار الوثوقية والسلطة المطلقة لرجال الدين، وتحفيز العقل بصورة صريحة على مواجهة علوم الكنيسة.

ربما يبدو هذا سياقاً تاريخياً خالصاً، ولكن لا بد من الإشارة إليه قبل بسط مفهوم الحداثة، لأن له الأثر العميق في انهيار منظومة بأكملها، وبناء منظومة جديدة لا تزال تُشعّ على الفكر الحداثي إلى الآن، وبخاصة في مفهوم الحرية والفرديانية الذين كرّستهما فلسفة الأنوار، هذه الفلسفة التي عُيّنَت كمرجعية فكرية للنشاط الاجتماعي، وأرخت بصفتها نقداً للأداء الشمولي الذي قامت عليه المعرفة الميتافيزيقية، إضافة إلى التأويل الديني للعالم، فأرست الأسس الضرورية لاستقبال جزء من الطوبى التي يتضمنها التراث الديني"<sup>2</sup>.

إنّ التناقضات والإكراهات التي فرضتها الكنيسة خلال العصور الوسطى أنشأت مجتمعاً أوربياً غارقاً في مستويات متنوعة من التسلّط، تسلّط ديني محض، تمثل في هيمنة المعرفة الكنيسية على عموم علوم العصر، وخاصة تلك التفسيرات اللاهوتية التي جعلت الفرد الأوربي يمتلك وعياً متناقضاً، بين ما يراه من إكراهات معرفية متسلطة وبين ما يعتقد أنه قادر على فعله، من خلال واقعية نظام العقل وقابليته لإعادة النظر فيما دأبت الكنيسة على تكريسها، ومن تسلّط سياسي له وشائج قرى وتوافق مع الكنيسة منعه من حقه في حرية الرأي واختيار النظام الاجتماعي والسياسي الذي يلائمه، ولعلّ مقولة "كانط" التي نادى بها ليوضح معنى الأنوار خير معبر على هذه الوضعية حين يقول: "إنها خروج الإنسان من قصوره الذي هو مسؤول عنه، يعني عجزه عن استعمال عقله

<sup>1</sup>: يورغن هابرماس: القول الفلسفي للحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، د.ط، 1995، ص 31.

<sup>2</sup>: يورغن هابرماس: الفلسفة الألمانية والتصوف اليهودي، ترجمة: نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 1995، ص 38.

الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

دون إشراف الغير، تجرأ على استعمال عقلك أنت، ذلك هو الأنوار، والحال أن لا شيء يلزم تلك الأنوار سوى الحرية، أعني حرية أن يستعمل الإنسان عقله علانية في جميع المجالات، لكني أسمع الآن الصراخ من جميع الاتجاهات: لا تفكر، فالضابط يقول: لا تفكر، بل نفذ، ورجل المال يقول: لا تفكر بل ادفع، والكاهن يقول: لا تفكر بل آمن، ولا يوجد سوى سيّد واحد يقول "فكر قدر ما تشاء، وحول ما تشاء، إنما أطع، في كل مكان حدّ للحرية"<sup>1</sup>، إنها صرخة تبدو جريئة ومتضايقة في الوقت نفسه، فالأنوار هنا -حسب "كانط"- تعني استخدام العقل بكل جرأة مهما كان مستواه، والوقوف أمام الأحكام الخارجة عنه بحزم، ورفضها ودحضها، إنه التفكير الذي ينبغي أن يُخرج المرء من قمقم الأحكام المسبقة واليقينيات التي فرضت نفسها على المجتمع الأوربي من دون أن تكون قابلة للبرهان أو النظر.

ومصدر الضيق الذي يبدو ظاهراً في الصيغة التي عرّف بها "كانط" قصده من الأنوار هو كل سلطة أو إكراه مهما كان، فالضابط ورجل الدين (الكاهن)، ورجل المال كل هؤلاء يمثلون إكراها ظاهراً على الفرد، لأنهم يلبسونه حرّيته في التفكير أو الاعتراض. إن هذا التعريف يعتبر بياناً مبدئياً لثورة العقل، وجعله مركزاً بعد أن فرضت الكنيسة مركزية لاهوتها ووساطتها بين الله والبشر، لذلك بات من غير المسموح به غريباً السماح للنماذج الجاهزة مهما كانت مرجعيتها أن تسيطر على المعرفة ولا على مصير الإنسان، وبخاصة بعد أن أظهرت الكشوفات العلمية مع "غاليليو" و"كوبارنيك" محدودية المعرفة الكنسية وتهاافتها، لقد بدت الحاجة ماسة للتأسيس لفكر يستند إلى رآهنة دون العودة إلى الميتافيزيقا القديمة والأفكار القبلية عن الوجود، لقد دعا "كانط" إلى دراسة الظواهر والتوجه لفهمها عقلياً دون ربطها بالضرورة بفكرة لاهوتية، وأغلق المنافذ عن التفكير في اللاهوت، واعتبر ذلك جهداً ضائعاً لا يمكن أن يفيد ما دام العقل البشري عاجزاً في

<sup>1</sup> نقلا عن محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي: الحداثة (نصوص مختارة)، دار توبقال الدار البيضاء، ط.1،

الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

تصوراته الماورائية<sup>1</sup>، بمعنى أن الإيمان هو اللحظة الحرجة للعقل، فمبدأ التسليم المطلق الذي تقوم عليه صحة الإيمان لا يجد له مكانا ضمن المبادئ العامة للعقل، ولذلك فإن إعلان إعجاز العقل أمام مقتضيات الإيمان وأخباره وغيبياته لا يدل حسب "كانط" على عدم امتلاك العقل لوسائل الاستدلال الكافية التي تمكنه من فحص مستويات الإيمان وتعقلها، إنما يدل على عدم ضبط مفهوم الإيمان، بحيث يتحول إلى شريحة من المعرفة المدركة والمتحققة في نظام العقل ذاته، وهذا ما كان رجال الدين يتقادونه ويجهّزون الفتاوى لحصاره.

لعلنا هنا نشير بطريقة واضحة إلى أن لحظة انبثاق الأنوار الأوربية لم تكن حالة فكرية مغلقة ومتعالية على السياق التاريخي الذي نشأت فيه، وإنما كانت تعبيراً صريحا على بلوغ المعرفة الكنيسية وما ترتب عنها من نظام اجتماعي وثقافي وسياسي مرحلة التهافت والتفكك في ظل نمو واضح للطبقة البورجوازية المتعلمة، وهي التي أخذت على عاتقها إيجاد بديل يستوعب هذا التسارع في نمو العقلانية، "لقد كان مشروع الحداثة الذي رسمه في القرن الثامن عشر فلاسفة التنوير متوقفا على جهود هؤلاء الفلاسفة في سبيل تطوير العلم الموضوعي، والأخلاقيات العامة والقانون والفن وغير ذلك، بما يتوافق مع منطقتهم الجديد، وفي الوقت نفسه كان هذا المشروع يهدف إلى إطلاق الإمكانيات الإدراكية في كل هذه المجالات، فكان فلاسفة التنوير يريدون الاستفادة من تراكم الثقافة المتخصصة في إثراء الحياة اليومية، أي في التنظيم العقلاني للحياة الاجتماعية"<sup>2</sup>

وهذا ما يجعلنا نقول إن لحظة الحداثة هي لحظة تاريخية إذا ما أعيد النظر في الجذور الأولى التي مهدت لها، حتى وإن لم تكن بنفس التسمية، فأنوار القرن الثامن عشر في أوروبا لا يمكن استبعادها في سياق نشأة وتطور هذا المفهوم، بحيث تبدأ هذه اللحظة

<sup>1</sup>: إمانويل كانط: مقدمة لكل ميتافيزيقيا مقبلة، دار موفم للنشر، الجزائر، د ط ، د س، ص 163.

<sup>2</sup>: بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علوي، منشورات المجمع الثقافي أبو ظبي، ط.1،

الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

التاريخية من حيث انتهت حلقات تاريخ أوربا على إرث مأساوي من التناقضات والقهر والحيث الاجتماعي والثقافي، وكذلك تحول الدين إلى مادة غريبة لا ينسجم معها العقل، " لقد كان هذا المفهوم الأشد وقعاً والأكثر تأثيراً للحداثة، وأكد بصفة خاصة على أن التحديث يفترض تحطيم العلاقات الاجتماعية والمشاعر والعادات والاعتقادات المسماة بالتقليدية، وأن فاعل التحديث ليس فئة أو طبقة اجتماعية معينة، إنما هو العقل ذاته والضرورة التاريخية التي مهدت لانتصاره"<sup>1</sup>، والعقل ذاته هنا هو المبادئ العامة التي قامت عليها العقلانية، وبخاصة ما ظهر في كتابات "كانط" أما الضرورية التاريخية فهي نفسها ما كان يتساءل عنه "كانط": (هل نحن نعيش عصراً تنويرياً؟)، وذلك ما يشير إليه "ميثال فوكو" في اعتباره "كانط" فيلسوفاً على وعي بالعصر الذي ينتمي إليه وبالأحداث التي ستغيّر وجه التاريخ.

لقد صاغ "كانط" تصوره وفق نموذج عقلي صارم بدا فيما بعد قاسياً، لأنه أعطى العقل سلطة إنشاء المعرفة والحكم عليها في الوقت نفسه، وبالتالي فقد استبدل- بصورة غير مباشرة- دوغماتية دينية بدوغماتية عقلية صارمة، "وأول مظاهر الانعكاس هو استبدال "كانط" للمفهوم الجوهرية الموحد للعقل، وهو المفهوم المتوارث في التراث الميتافيزيقي بعقل مقسم إلى عناصر لا تقوم بينها إلا وحدة صورية، فكانط يفصل بين ملكات ثلاث، أي بين العقل العملي والحكم الجمالي والمعرفة النظرية، مرسياً كل واحدة منها على أساس خاص، ومن حيث أن العقل النقدي يقدم أساس إمكانية المعرفة النظرية والحكم الأخلاقي والتقييم الجمالي، فإنه لا يكتفي بالتأكد من ملكاته الذاتية ولا لإبراز البنية المعمارية للعقل، بل يريد أن يلعب دور الحكم والقاضي الأعلى تجاه مظاهر ومكونات الثقافة كلها"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>: ألان تورين: نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة ، ط.1، 1997، ص 30.

<sup>2</sup>: محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.2، 2007، ص 26.

## الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

إن النسق العقلي المغلق الذي انتهت إليه فلسفة "كانط" خلّف اشكالات جديدة أمام حركة الفلسفة بشكل عام، وكذلك أمام دعاة الحرية بمفهومها المطلق الذي لا يعني في بعض جوانبه حرية الفكر فقط، وإنما حرية الاختيار والعاطفة والتجربة والتمايزات الفردية في الانفعالات والتصورات الروحية، لقد نصب "كانط" العقل النقدي محكمة عليا يجب أن يخضع لها جميع الأشياء، إن فلسفة التأمل والذاتية (أنا أفكر إذا أنا موجود) صارت ذاتية مجردة كما يقول "هابرماس"، و"يجعل كانط من هذا الأسلوب في تناوله فلسفة التفكير (philosophie de la reflexion) الأساس لكتب النقد الثلاثة، فهو يجعل من العقل المحكمة العليا التي يجب أن يمثل أمامها -بشكل عام- ما يدّعي مصداقية ليبرر ادّعاءه"<sup>1</sup>.

ولعل هذه الطريقة في التعليق على فلسفة "كانط" من طرف مؤرخ الحداثة الأوربية هايرماس" تُشير بوضوح إلى انخراط "كانط" في ردة الفعل المباشرة على ملامح عصره، وبخاصة سيطرة المعرفة اللاهوتية الكنسية، لذلك يبدو الشطط واضحا في إعطاء العقل هذه السلطة المطلقة بدعوى التجرد والعلمية وفي مواجهة "دجل" الكنيسة، إلى درجة أن تحولت العقلانية إلى مجرد ادّعاء ونوع من الهيمنة الجديدة، لذلك واجه "هيجل" هذه العقلانية المفرطة بتبيان مجموعة من الاعتراضات رأى أنها أهم ميزة لعصره وهي:

- انقسام العقل على نفسه.
- التعارض بين العقل والحياة.
- غياب الوحدة الروحية التي كان يؤمن بها الوعي الديني.
- استقلالات وتمايزات داخل الثقافة.
- استقلال دائرة الثقافة عن دائرة الإيمان.

<sup>1</sup>: يورغن هايرماس: القول الفلسفي للحداثة، ص 33.

- حاجة العصور الحديثة إلى المصالحة مع نفسها<sup>1</sup>

ومن هنا بدا واضحا أن الحداثة التي بدأت تتبلور في فكر "هيغل" استعادت المبادرة الفردية وفاعلية التجربة من تحت سلطة العقل المطلقة، إن هذا الاعتراضات التي ذكرها "هيغل" جاءت لتقوض مركزية العقل التي كانت بدورها قوّضت مركزية الدين وغالبيتها.

إن نبرة الخطاب الفلسفي لـ"هيغل" تشير بوضوح إلى إعادة ترتيب علاقة العقل بالدين، وإيجاد قواسم صالحة لأن تكون ملامح للعصور الحديثة، فالفضيلة بالمعنى الديني ليست معادية للعقل، والروح مسألة أساسية في بناء المعرفة الجديدة، لذلك كان "هيغل" عالم لاهوت وفيلسوف حدائيا في الوقت نفسه، ويرى "هيغل" في الدين القدرة على إبراز قيمة الحقوق التي يعلمها العقل وتطبيقها، ولكن لكي نفسح لهذه القدرة المجال لبلوغ فكرة الله يجب أن ينفذ الدين إلى روح الشعب وعاداته، شريطة أن يكون الدين العنصر الذي تزدهر فيه الحياة العامة، فإن بوسعه أن يمنح العقل فاعلية عملية<sup>2</sup>، ولعلّ الدين حسب هذا الفهم يقصد به جانب الفضيلة والوحدة الروحية التي تؤطر نشاط العقل وتصوغه ضمن منظومة قيمية وأخلاقية، لذلك كانت موضة العصر حينذاك هي الحديث عن الدين المسيحي بالاستناد إلى العقل.

ويرى "هابرماس" أن الحداثة لم تع ذاتها إلاّ مع "هيغل" من خلال استعماله مصطلح "العصور الحديثة"، وضرورة أن تقطع هذه العصور مع جميع الإيحاءات والإلهامات المعيارية للماضي التي هي غريبة عنها، ولم يكن مصطلح "عصور حديثة" تعبيراً عن فترة زمنية بعينها، أي الحديث في مقابل الماضي، بل كانت تستخدم عند "هيغل" بمعنى المفارقة والاختلاف عن العصور القديمة، فالحديث هنا يعني المختلف جذريا عن معيارية الماضي، ومن هنا "يخطو هيغل خطوة أخرى نحو محاولة تشخيص الماهية الفلسفية

<sup>1</sup>: المرجع السابق، ص 39.

<sup>2</sup>: المرجع نفسه، ص 42.

الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

للحداثة، مبرزا أنها تتمثل بشكل أساسي في الذاتية ببعديها الأساسيين: الحرية والفكر<sup>1</sup>، كما أن الذاتية عند "هيغل" ليست ذاتية كلية، إنها دالة على الفردية، "ويمقدار ما يفكر العقل فإن مضمونه وموضوعه يبقيان شيئاً كلياً، بينما يعتمد سلوكه الخاص على النشاط الكلي، والكلي يعني كذلك في حالة الإرادة من حيث ماهيتها "ما هو خاص بي"، كما يعني الفردية على حد سواء<sup>2</sup> ومن هنا تتبع الفكرة الرئيسية للحداثة التي صاغها "هيغل" وهي قيامها على مبدأ الفردية وحرية الاختيار.

وحين يصف "هيغل" صورة الأزمنة الحديثة" أو العالم الحديث" فإنه يشرح الذاتية بالحرية وبالتفكير، "إن ما يصنع عظمة عصرنا يقوم على الاعتراف بالحرية بوصفها خاصية الروح، حقيقة كونها"<sup>3</sup> وفي هذا السياق تتضمن لفظة "ذاتية" أربع دلالات:

(1)الفردية (2)حق النقد (3)استغلال العمل (4)الفلسفة المثالية نفسها.

فالفردانية هي انبثاق الإرادة الفردية والقدرة على المبادرة ومسؤولية الفرد، وهي أيضا الإيمان والتحرر من المعايير الجماعية التي تحكمت في المجتمع الأوربي، وحق النقد هو كذلك الإيمان بوجهة النظر المخالفة، وقطع الطريق أمام معصومية التفسيرات الكنيسية من جهة، وكذلك أمام وثوقية العقل كما يراه "كانط"من جهة أخرى، بمعنى افتكاك الحقيقة من أحادية المنظور وقسرية التفسير، وجعلها وجهة نظر قابلة لإعادة النظر، وحق النقد هنا كذلك قيمة جديدة، لأنه تعيد إلى الواجهة تلك الطبقات الاجتماعية التي ديست خلال القرون الوسطى، وتعطيها وجودا مكافئا لكل الشرائح الاجتماعية التي انبثقت خلال عصر الأنوار.

<sup>1</sup>: محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، ص 33.

<sup>2</sup>: هيغل: أصول فلسفة الحق، ترجمة وتعليق: إيمان عبد الفتاح إيمان، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط.3، 2007، مجلد 1، ص 121.

<sup>3</sup>: هايرماس: القول الفلسفي للحداثة، ص 30، 31.

## الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

كما أن استغلال العمل يُفهم من جهة الحقوق التي تترتب على هذه الوضعية الجديدة للعصور الحديثة، لأن: مفهوم الدولة ذاته أصبح يتجه إلى صياغة القوانين ذات الملمح الرأسمالي في أوروبا، بعد نمو البرجوازية وهو نفسه ينسجم مع المقولة المعروفة "دعه يعمل اتركه يمر"، فلا شك أن المخاطب هنا هو الدولة ذاتها ومؤسساتها التي ينبغي عليها تحرير العمل من الهيمنة الشاملة، ولقد بات حق العمل وحق الملكية واستقلالية العمل شعارات حقيقية لثورات أوروبا ما بعد التنوير.

ويبدو أن "هيغل" لا يريد أن يخرج تماما عن روح عصر الأنوار، فالفلسفة المثالية ترى أن حقيقة الكون هي أفكار صور عقلية، على عكس الفلسفة المادية التي ترى في المادة أصلا في الكون، ولكن مثالية "هيغل" لا تتسم بالصرامة العقلية، لأنها تتفتح على مستوى الروح والفروقات الفردية وعلاقة ذلك بالمعرفة، وهذا ما جعل "هيغل" يصنف من أهم الذين يمثلون هذه الفلسفة التي أثرت كثيرا في مستقبل أوروبا.

ولعلّ العلاقة الرابطة بين هذه المحدّدات عند هيغل هي مفهومه للذات هو ما تبلور حوله فكرة العصور الحديثة، التي هي عصور جديدة تقطع مع الماضي ومعياريته، إن إشارة "هابرماس" إلى أن الحداثة لم تع نفسها إلا مع "هيغل" تضبط بدقة الجوهر الحداثي الذي مثله "هيغل" من حيث القطع مع الماضي، فالبحث عن الجديد وتجاوز القديم والاستمرار في ذلك هو الشكل العام للحداثة عند "هيغل"، وهو المفهوم الذي هيمن بعده، على الرغم من أن هذا المفهوم بدا مجازفا بالنقد أكثر من التركيز على خلق نسق ثابت وواضح تمام الوضوح، ومن هنا جرى انتقاد هذه الحداثة الصادمة من بعض النقاد، فمفهوم الحداثة الذي بلوره فلاسفة التنوير هو مفهوم ثوري، لكنه لا يزيد، فهو لا يحدد ثقافة ولا مجتمعا، إنه يشعل الكفاح ضد المجتمع التقليدي أكثر ما يلقي الضوء على

الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

مجتمع جديد"<sup>1</sup>، لكن "هيغل" قد يبدو استثناء على هذه القاعدة، لأنه ألقى بظلاله على فلاسفة الحداثة فيما بعد، وأثر في أفكارهم وفكرة العصور الحديثة كانت رائدة.

إن أهم تحول أنجر هنا هو قيادة الإنسان وامتلاك مصيره، " فإذا كان الفكر اليوناني مركزه اللاهوت فقد غدى الفكر في العصر الحديث بشري المركز"<sup>2</sup>، وهذا بالضبط منجز عصر الأنوار، لأن أغلب العلوم الإنسانية إنما نشأت تتويحا صريحا لسلطة العقل والعقلانية، وبالتالي ليست حداثة ذلك العصر سوى حركة المعرفة الإنسانية باتجاه الإنسان نفسه، وإعادة صياغة علاقته بالكون، بما في ذلك مع سلطة الله المعبر عنها كنسيا، فالإرادة هي التجسيد الحقيقي لمثل هذا الحدث التاريخي المهم، ولقد رسم "كانط" في كتابه "مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة" الخطوط العريضة لذلك، حين قرر أن موضوع الفلسفة المقبلة هو الإنسان ذاته.

والحداثة في هذا السياق لم تكن أحادية الملمح، ولا محصورة في مستوى دون غيره، لقد كانت فلسفية وأدبية، ولا مست ميدان النظم السياسية والاقتصادية، وكذلك كان لها تجليها على المستوى الاجتماعي وتنظيماته، "وقد حاول بعض الفلاسفة بناء أنساق فكرية بأكملها، لكنها مع ذلك لا تتناول إلا مظهرا واحداً من الحداثة، كأن تُعتبر ردّة فعل مناهضة للتقليد كما كان الشأن عند فلاسفة الأنوار-كانط-، أو أنها شكل جديد من التنظيم الاقتصادي والاجتماعي كما عند ماركس"<sup>3</sup>، وهنا نشير إلى أن فلاسفة القرن التاسع عشر وعلى رأسهم "ماركس" و"نتشه" قدموا تصورا جديدا لمسار الحداثة، حيث فتح "ماركس" سهام نقده على الفلسفة المثالية، وقدم قراءة جديدة للتاريخ، فحوها التفسير المادي له ولحركة التغيرات الكبرى التي عرفها، ونادت الفلسفة المادية إلى ضرورة بناء المجتمع وفق التصور الذي يحدد مستويات تحتية وفوقية، وعلاقة جدلية بينها، وكذلك

<sup>1</sup>: آلان تورين، نقد الحداثة، ص 30.

<sup>2</sup>: داريو شيجان: أوهام الهوية، دار السافي، لندن، ط.1، 1993، ص 80.

<sup>3</sup>: نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، أفريقيا للنشر، بيروت، ط.1، 1998، ص 120.

## الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

إلى إعادة توزيع وسائل الإنتاج، وبناء الدولة الحديثة التي تحد من الملكية الفردية وتعطي الدولة السلطة الشمولية في ضبط المجتمع، لذلك نظر الماركسيون إلى الفلسفة المثالية والرومانسية الحاملة التي أعقبت عصر الأنوار أنها حولت مجرى التاريخ إلى أخيلة ورؤى موهلة في النظرية والتأمل الحالم، وأهملت الاحتياجات المادية للإنسان التي لا مناص من الارتباط بها والوقوع تحت طائلة حتميتها، لقد حولت الماركسية شطراً كبيراً من مستقبل الحداثة الأوربية إلى وجهة أخرى، حيث أصبح التقدمية تعني حركة البنية التحتية للمجتمع وزحفها نحو امتلاك وسائل الإنتاج، وتمكين الطبقات العمالية من الوصول إلى حالة من العدالة في العمل واستفادة من محصوله.

وفي السياق نفسه شكل الأدب الواقعي ميدانا خصبا لهذه الافكار الثورية، فقد كانت وجهة النظر الماركسية في السياق العام للحداثة تمثل نسقا مغايراً إلى حد ما مع الملامح الأساسية للحداثة بعد الأنوار، "ومن ثم فإن تناقضاً صارخاً متصاعداً سيولد بين الحرية والضرورة (هنا بمعنى القصر والإكراه)، لينتج اضطراباً مجتمعياً طبقياً وسوسيوثقافياً بين المنتجين والمستهلكين المالكين، هذا الاضطراب الذي يعمل هؤلاء الآخرين على ابتلاعه أيديولوجيا عبر أيديولوجيا تسويقية، وقد أتى حال "ماري دوميناك" على بعض ذلك، حيث كتب: الحداثة تعني إتاحة التطور والتفتح في آنٍ ما لكل الامكانيات والاحتمالات من أجل أن يتمكن كل فرد من التمتع بها، إنها تعني تنمية القوى المنتجة، وتنمية الوعي والذات في الوقت نفسه"<sup>1</sup>.

وهذا يبدو فيه توفيق بين الجدلية المثالية والجدلية المادية، وعلى الرغم من ذلك فإن الكثير من أفكار "ماركس" اعتبرت جديدة وخلاقة، وكانت تمتلك الكثير من الحجية وبخاصة في إعطاء مبدأ الضرورة أهميته في التفسير المادي للتاريخ، إن هذا التصور اعتبر وجهاً من وجوه حداثة القرن التاسع عشر، لأنه أحدث فارقاً وثورة ضد الاتجاه العام

<sup>1</sup>: طيب نيزيني: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، (الإطار المفاهيمي)، ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة (أعمال

ملتقى)، منشورات جامعة فيلادلفيا، ط.1، 2000، ص 35.

الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

لعصر ما بعد "هيغل"، ومن جهة جسد القرن التاسع فعليا انفصال واستقلال دائرة الثقافة والعلوم على دائرة الإيمان، فنشأت العلوم الإنسانية المختلفة (علم الاجتماع، علم النفس، التاريخ كعلم، العلوم السياسية...)، وأزاحت - بلا رجعة - تلك القوانين والأعراف التي هيمنت طويلا، فالعلوم الإنسانية جميعها أصبحت دليلا حقيقياً على حداثة القرن التاسع الآخذ في التطور السريع، لقد تمت مراجعات حقيقته خلال هذا القرن لأغلب التراث اللاتيني والمسيحي في أوروبا، وبدت التمايزات جلية في قدرة العقل الأوربي على الفرز بين ما يصلح أن يشكل قاسماً مشتركاً بين تلك العصور وحضارة القرن التاسع عشر وبين ما ينبغي طرده إلى الأبد، على الرغم من ذلك الجدل الطويل بين المادية التاريخية التي جسدها "ماركس" و"إنجلز"، واستمرار المثالية التي عرفها القرن الثامن عشر.

وبقطع النظر عن التفاصيل التي تبدو طويلة في هذا الباب تبدو الحداثة (على اختلاف مفاهيمها) حصيلة حقيقية لهذا المخاض الطويل، من باب أنها نموذج جديد يحقق التاريخية الحقيقية التي تعني النظر دائماً إلى الأمام،" لقد كان القرن التاسع عشر قرناً حاسماً في تشكيل الثقافة الأوربية، فهو عصر ظهور العلم التاريخي برواه وتصوراته وطموحاته الأيديولوجية والفلسفية المشبعة بالروح الوضعية، التي تنظر إلى الفكر بمنظور ارتقائي وتطوري النزعة، يصنف الخرافة والأسطورة والدين في الدرك الأسفل، ويبوّئ العلم أعلى درجات التطور"<sup>1</sup>،

ولقد كانت الثورة الفرنسية فاتحة الحداثة إلى القرن التاسع عشر، لأنها تشكل تنويجاً حقيقياً لرؤى الحداثة التي بدأت بالأنوار، واستمرت خلال القرن الثامن عشر مع الفلاسفة الذين ورثوا فلسفة "هيغل"، وكانوا ثوريين أحياناً في ضرورة تحقيق تاريخ جديد لأوروبا يقطع تماماً مع العصور الوسطى، تاريخ له مميزاته الوضعية وخصائصه المعرفية، إنها خلاصة لفلسفة مهدت لحداثة أوروبا في القرن العشرين،" تلك الفلسفة أرادت أن تعيد النظر

<sup>1</sup> سالم يفوت: الزمان التاريخي (من التاريخ الكلي إلى التواريخ الفعلية)، دار الطليعة، بيروت، ط.1، 1991،

الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

في أهداف الفرد وبواعثه من أجل تغيير سلوكه وأفكاره، وأكدت الاتجاه إلى الفردية والتركيز على الحرية الفردية بدل من التقيد الاجتماعي، وأكدت إطلاق العنان أمام قدرات الإنسان الذاتية التي يُسيّرُها فهم الإنسان لذاته، كما أكّدت إعادة الاعتبار إلى سيادة التفكير الذاتي<sup>1</sup>، كل هذه المبادئ شكلت الأسس الفلسفية التي قامت عليها الحداثة الأوربية لتشمل فيما بعد مجالات الفنون والآداب والنظم السياسية والاجتماعية والاقتصاد وغيرها.

---

<sup>1</sup>: مالك برادبري وجيمس ماكفارلين: الحداثة، ترجمة: مؤيد فوزي حسن، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط.2، 1995،

## 2- تحولات الحداثة من العقلانية إلى الذات

سبق لنا الحديث في المبحث السابق عن دور العقلانية في التأسيس لفكر جديد في أوروبا، حيث أصبحت دعامة الأفكار الحداثية اللاحقة، وركزنا على سبيل الإضاءة على "كانط" و"هيجل"، وفيما يلي سوف ننظر إلى الموضوع من وجهة نظر إبستيمية محضة تبحث في التحول الحاصل في حركة الحداثة من "اللوغوس" (LOGOS) إلى الذات، أي من التمثلات العقلية المطلقة والمتعالية إلى الصيرورة التي تأسست على وعي الذات والإرادة، وكيف استمر هذا الوعي في النمو والنشاط حتى القرن العشرين.

فبالعودة إلى العقلانية التي ميّزت عصر الأنوار نرى أن مفهوم "اللوغوس" الذي مرّ عبر عصور كثيرة بعدة دلالات أصبح يعني العقل الخالص - بالمفهوم الكانطي - أو العقل الكلي الضابط للمعرفة أو العقل المطلق الذي ينتظم الوجود والمعرفة بناءً على ترتيباته ومبادئه، فهو الذي تصدر عنه المعرفة وهو الذي يحكم عليها في الوقت نفسه مع العلم أن هذا المفهوم ليس جديداً، إذ الفارق بينه وبين المفاهيم القديمة هو أن "اللوغوس الكانطي" بشري الجوهر.

وبالعودة أيضاً إلى أصل هذا المصطلح نرى أنه استخدم عند اليونانيين، وفي العهد القديم (التوراة)، وفي العهد الجديد (الإنجيل)، ولكنه كان يتغير في المدلول دائماً، فعند اليونان يعتبر "هيرقليدس" أول من قال بنظرية "اللوغوس"، وهو عنده يعني: "القانون العام الذي يسير عليه الوجود الدائم السيلان"<sup>1</sup>، وقد كان هذا المفهوم يندرج ضمن نظرية هيرقليدس في تفسير الوجود، حيث عزاه إلى الماء والنار والتراب، وإلى تلك العلاقة المستمرة في النهاية والتجدد لهذا الوجود ضمن ما يعرف "بالعود الأبدي"، وهذه النظرية طبعاً صيغت فيما بعد في مفهوم العقل العام أي النظام الأصلي الذي يُسيّر كل شيء، وبه قال أفلاطون وغيره.

<sup>1</sup>: عبد الرحمان بدوي: ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.3، دس، ص 140.

## الفصل الثاني: .....الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

لكن هذا المصطلح له استعمالاته أيضا ضمن العقائد الدينية، ففي اليهودية والمسيحية نرى هذا المعنى يرتبط بمفهوم "الكلمة" الدالة على القدرة في المسيحية، أي كلمة الله، مع العلم أن الأصل اللغوي اللاتيني للمصطلح يعني "كلمة" أو "لفظ" أيضا، وفي اليهودية في "سفر الحكمة" لسليمان يعني أنه المجد الإلهي الذي يسري في كل الأشياء، وهذه الحكمة تسمى في عدة مواضع اللوغوس، وهذا اللوغوس (الكلمة) الذي فيه جعل إله إسرائيل رب الرحمة كل الأشياء، وبه ينجي شعب إسرائيل، وكذلك نرى أن هذا المصطلح يرتبط بالمفهوم الإلهي في أغلب تفاسير التوراة والإنجيل وعند آباء الكنيسة\* .

إن هذا العقل الكلي الذي يسيطر على الوجود وينظمه هو الله نفسه عند الديانات السماوية جميعاً، مع الفارق في تعريف ذاته وتجسده، ولكن على العموم فإن اللوغوس وإلى غاية عصر الأنوار يعتبر مفهوما مركبا من أصول لاتينية في مفهوم العقل الكلي أو عقل العالم ومن التفاسير اللاهوتية التي تعرّف هذا العقل الكلي أنه كلمة الله، بمعنى القدرة الموجودة والمنظمة، ولقد استُفيد كثيرا من الفكر الإغريقي في تطوير هذا المصطلح في معانيه اللاهوتية، وبالتالي فإن الكنيسة من خلال ضبط هذا المفهوم في إطار لاهوتي محض كأنها افتكته من محض الفلسفة الخالصة، وعرفته في إطار النظرية المسيحية حول أصل الوجود ونظامه ومآله، تماما كما فعل "إكزبنوفان" عندما حارب فكرة تعدد الآلهة عند اليونانيين، واعتبر الآلهة واحدة، وهي تملك أفضل الصفات وأقوى القدرات أي أنه حاول تثبيت معنى الألوهة وقدمها وأفضليتها على كل شيء ذاتاً وقدرة.

ومع مجيء "ديكارت" حدث تحول كبير في مفهوم العقل بأن أبعثت عنه كل التمثلات اللاهوتية التي ارتبط باللوغوس، وأصبح العقل بشري المصدر والقدرة، مع اعتباره هبة من الله كما يقول ديكارت، " إن مثل هذا التحول كان شرطاً ابستمولوجياً ونفسياً ضرورياً لإرساء ذاتية العقل، ونزع الغشاء السحري الذي غلف الطبيعة، وتلك النظرة الاستهجانية

\* : للتوسع ينظر: عبد الرحمن بدوي: الموسوعة الفلسفية، غالبا ما يدرس هذا المصطلح في إطار الثنائية (لوغوس، ميتوس) أي العقل والفلسفة في مواجهة الأسطورة والخرافات الشفوية عند الإغريق.

الفصل الثاني: .....الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

التي التصقت بما في ثقافة القرون الوسطى الأوروبية، وهذا الانتقال من كونه العقل إلى ذاتية تجسده الفلسفة الديكارتية أفضل تجسيد، وإذا طلبنا المفهوم الديكارتى للعقل سنجد أن اللفظ يدل عند ديكارت على قوة الإصابة في الحكم<sup>1</sup>، وهنا نرى أن الكوجيتو الديكارتى نفسه "أنا أفكر أنا موجود" يبدو مبنيا بالأساس على الاستلزام بين الوجود والتفكير، فلا وجو من دون التحقق من التفكير، وبالتالي فإن العقل الإنساني أصبح أساسا لكل وجود ولكل معرفة، وأن الموجودات الأخرى لا عقول لها لأنها تنتظم كلها طبقا لمبادئ هذا العقل الإنساني، بمعنى أنها فاقدة للإرادة والإدراك العقلي معاً،

ومن هنا نرى استقلالية هذا العقل واقتداره إلى الإدراك والنظر والتفكير خارج الوصاية الكنسية، هذه النقلة النوعية في منزلة العقل وحجيته كانت مع "ديكارت" مرتبطة بفكر رياضي أداتي تجريبي، وليست مجرد تأمل مطلق، بمعنى أن "ديكارت" حوّل العقل من مفهومه العام إلى مفاهيم إجرائية ذاتية ترتبط بصورة مباشرة بصدق الأحكام العقلية، لقد أصبح فعل التفكير مبدأ وجوديا في الفلسفة الديكارتية، أعاد الفلسفة برمتها إلى نقطة البداية، وشكل منطلقا جديداً بُني عليه الخطاب الفلسفي بعد ذلك، ومن هنا نرى أن هذا "الكوجيتو" قد اشتغل على مفهومه أغلب فلاسفة التنوير، حتى أن "هيغل" في تأريخه للفلسفة يركز على دور "ديكارت" وأهميته وأثره في الخطابات الفلسفية التي جاءت بعده.

وعلى العموم فإن بداية حركة التحول هذه والتي أطلق عليها البعض بداية حركة الحداثة الأوروبية كانت مع "ديكارت"، من حيث النظر إلى العقل في صورته النشطة الذاتية التي تتفاوت فيها الخبرات والتجارب الفردية، إن تحرير مسلك مثل هذا إلى العلن في ظل الظروف التي عاش فيها "ديكارت" يعتبر منجزاً هائلاً، ليس في ذاته فقط بل في الأثر الذي تركه بعد ذلك.

<sup>1</sup> الطيب بوعزة: العقل والذاتية في فلسفة الحداثة من ديكارت إلى كانط (مقال) مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، ص 02، عن موقع: www.mouminoun.com، يوم 2016/07/14.

## الفصل الثاني: .....الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

لكن "كانط" الذي ورث جزءا من هذه العقلانية الجديدة لم ينح في مفهوم العقل هذا المنحى التجريبي الذاتي، بل أعاد صياغة مفهوم العقل وفق الفكرة المتعالية التي ترى أن العقل مجهز بملكات قبلية وأفكار كلية بحيث لا يُشترط بالضرورة أن تكون معرفته مبنية على معطى الحواس والتجربة، فالعقل الخالص - كما أشرنا سابقا - هو عقل مستقل ومُتعال، وقد أقر "كانط" في أكثر من موضع بمعزولية العقل عن الحواس، يقول: "للعقل أيضا استعمال حقيقي، ذلك نظرا إلى كونه يحتوي في ذاته منبع بعض المفاهيم، وبعض المبادئ التي لا يستعيرها من الحواس"<sup>1</sup>، ذلك أن الفلسفة التجريبية مع "ديكارت" و"جون لوك" و "دفيد هيوم" وغيرهم كأنها ألصقت بالعقل صفة سلبية من حيث أنه لا يتجاوز كونه متعلق للمعلومات التي تأتيه من الحواس، في حين أن في العقل ذاته ما يدل على قدرته على إعادة تنظيم معطى الحواس.

ومن هنا رأى "كانط" أن العقل مفهوم كليّ يشغل بمعزل عن معطيات الحواس وبخاصة حين يتحدّث عن العقل الخالص، "إن قيمة المشروع الفلسفي الكانطي ترجع إلى ما يمكن التعبير عنه بالقول: إن العقل في النسق الثقافي قبل "كانط" كان يتحدث عن غيره، فأصبح مع مؤسس مشروع "نقد العقل" يتحدث عن نفسه، وهو انتقال من المستوى الأنطولوجي إلى المستوى الإبستمولوجي"<sup>2</sup>، فالبحت هنا في العقل والعقلانية أصبح مع "كانط" بمعزل تام عن مبحث الوجود والكيونة، وصار مبحثاً إبستميا محضا ضمن مباحث المعرفة، وتلك بالضبط هي لحظة الحداثة ضمن الإطار الإبستيمي الجديد للوغوس، لأن القطع مع مفهوم العلة السابقة في تحديد مفهوم وكيونة العقل والانتقال إلى الصيغة الجديدة لمفهوم العقل كمبحث فلسفي إبستيمي حرّ العقل نفسه من الارتباط بالسياقات الخارجة عنه (على الأقل في دراسته)، وأصبح نسقا قائما بذاته، وهنا نرى التغير الجذري الذي منح إمكانات جديدة للنظر الفلسفي.

<sup>1</sup>: إيمانويل كانط: مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة، ص

<sup>2</sup>: الطيب بوعزة: العقل والذاتية في فلسفة الحداثة من ديكارت إلى كانط، ص 07.

إن بواكير الحداثة نشأت ضمن هذا الفضاء العقلي الذي ما لبث أن انفكّ لتوه من الهيمنة المطلقة والمركبة للكنيسة، والنظام الاجتماعي والسياسي الذي يتحرك ضمن إطارها المفهومي المعقد، لذلك بدا وكأن الجهد الفلسفي هذا يرمي إلى تعرية الجزء الغامض ذي الصفة الأسطورية في المعرفة الدينية، وكذلك إلى جعل مصدر المعرفة (العقل) قابلاً للمعاينة والفحص من غير محاذير أو إدانات أو رهبة، ولعلّ التغيير هنا تم على مستوى أصل الفكرة وليس على مضمونها، لأن استبعاد البعد الأنطولوجي يحرر المفهوم ذاته من فكرة الأصل أو سؤال المنشأ والوجود، وكأننا بصورة أخرى عدنا إلى مفهوم "هيرقليدس" للوغوس مع فارق طفيف، لأن "الإحياءات الأكثر قبولا ترجح أنه كان يقصد العقل السائد في الكون والقانون المنظم لمبدأ الانسجام في الطبيعة، أي ذلك القانون الذي يسير عليه الوجود الثابت، وهو القانون الخفي المستتر الذي يحرك الأشياء"<sup>1</sup>، وعليه فإن "كانط" أعاد هذه الصياغة ولكن بجعل اللوغوس نسقاً مجرداً يترتب الوجود على أساس مبادئه، في حين أن هيرقليدس يشير إلى أن اللوغوس هو من يترتب هذا الوجود، لكن في نهاية الأمر حتى وإن كان "كانط" قد نظر في هذه المفاهيم ذات الأصل الإغريقي أو تلك التي تتحدر من تفاسير كنسية فقد استطاع أن يصوغ منظومة جديدة للعقل، تتسم بالجدّة والجرأة على الرغم من دوغمائيتها المبالغ فيها كما يرى منتقدوه وعلى رأسهم "هيغل".

ومن الناحية الإبستمية أيضاً فقد جرى فتح هذا النسق المغلق مع "هيغل" من خلال الاعتراضات التي ذكرناها سابقاً، وكذلك من خلال استعادة مفهوم الروح وكيفية عملها والفضيلة التي تبدو مفهوماً روحياً إلى حد ما، نظراً إلى أن "هيغل" لا يستبعد تلك التفاسير الكنيسية القابلة للتكيف عقلياً مع العصور الحديثة، ولذلك يُنظر إلي "هيغل" كأنه إصلاحى وفيلسوف في الآن ذاته.

<sup>1</sup>: عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية إشكالية التكون والمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

بيروت، ط.1، 1997، ص 171.

## الفصل الثاني: .....الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

وأثناء عملية التأريخ لمفهوم الحداثة التي قام بها "هايرماس" يؤكد على الحضور القوي لهيغل وريادته في هذا المضمار، فالحداثة لم تعرف نفسها بشكل قوي وواضح إلا مع "هيغل" (حسب هارماس)، "إن هيغل في تصديده للتجليات المتسلطة للعقل المتمركز على الذات والموضوع يدعو السلطة الموحدّة للعلاقة بين الذات والتي تتجلى من خلال مفاهيم الحب، الحياة، أن تضع مكان العلاقة التفكيرية بين الذات والموضوع علاقةً تواصلية بالمعنى الواسع بين الذات"<sup>1</sup>، فالتفكير هو غلق النسق العقلي، أما التواصل -حسب هيغل- هو فتح النسق من خلال مفهوم الروح التي تفتح معطى العقل على الجماعة، "إن الروح الحية تشكل الوسيط الذي تنشأ من خلاله الجماعة، جماعة على نحو أن الذات يمكنها أن تعرف نفسها على وفاق مع ذات أخرى"<sup>2</sup>.

ولذلك بدا هذا المفهوم الجديد للحداثة مع "هيغل" ثوريا ومتحركا وديناميكيا، وقادرا على التحول إلى فعل اجتماعي وثقافي وسياسي متكامل، وبخاصة إذا أخذنا في الحسبان أنه وحسب السياق التاريخي والتطور الدلالي لكلمة "روح"، فكلمة "روح" في الألمانية معناها يتسع ليشمل حتى القضايا العقلية والعاطفية والعصبية"<sup>3</sup>، وهكذا يعزّز فكرة أن مشروع الحداثة عند "هيغل" كان شاملا وذا طبيعة متكاملة، لأنه يتشكل من ثنائية العقانة وتحقيق الذات في الوقت نفسه، لذلك كان من الواضح في هذه الفترة أن التاريخ يميل إلى انتصار الحداثة، التي هي عبارة عن فاعلية وتفاعل، أي ترشيد وعقلانية، وفي نفس الوقت ارتقاء لوعي هو عقلٌ وإرادةٌ يحل محل الخضوع التام للنظام القائم وللتراث"<sup>4</sup>.

وفي رحلة هذا التحول المفهومي الذي كان متسارعا خلال القرن التاسع ظهر نوع جديد من الاتجاهات الفلسفية بلور فكرة الحداثة بصورة تبدو اقتصادية واجتماعية، ولكن هذه الجهود كانت تصب في إطار المفهوم الجديد للدولة الحديثة وللنظم الاقتصادية التي

<sup>1</sup>: هايرماس: القول الفلسفي للحداثة، ص 50.

<sup>2</sup>: المرجع نفسه: ص 50.

<sup>3</sup>: مالك برادبري وجيمس ماكفارلين: الحداثة، ص 217.

<sup>4</sup>: الآن تورين: نقد الحداثة، ص 95.

الفصل الثاني: .....الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

شكلاً كارل ماركس (1818-1883) وماركس فيبر (1864-1920))، فأغلب كتاباتهما كانت ذات بعد اقتصادي، ودارت في فلك الجدل الذي دار خلال هذه الفترة بين مفاهيم الرأسمالية والحرية الاقتصادية وبين الاشتراكية وشمولية اقتصاد الدولة، وعلى الرغم من أن الثورة الفرنسية التي سبقت هذا الجدل الاقتصادي خلال القرن التاسع عشر قد حررت إلى حد بعيد المزاج الفكري والثقافي والاقتصادي لأوروبا بعد عصر الأنوار، إلا أن أفكار "ماركس" و"إنجلز" (1820-1895) الاقتصادية والسياسية وبخاصة البيان الشيوعي جعلت مفهوم الدولة يبدو غير منسجم مع نموذج أفكار الثورة الفرنسية وكتابات منظريها وعلى رأسهم مونيسكيو (1689-1755) في كتابه "روح القوانين".

وعلى الرغم من التأثير الكبير لهذا البعد الاقتصادي في بناء مفاهيم الحداثة وبخاصة في الجوانب المتعلقة بمفهوم الدولة والنظم الاجتماعية والاقتصادية وقضية حقوق الإنسان والحرية السياسية وغيرها فإننا لن نستعرض هذه المفاهيم في بحثنا هذا، لأننا نرى أنها خارجة عن النسق المفهومي الذي نحن بصدد معالجته، والذي هو وجه من وجوه الحداثة، لأننا ننتبع هنا تحولها من إطار مفاهيم اللوغوس إلى الذاتية والإرادة التي آلت إليها مع نهاية القرن التاسع وبداية القرن العشرين، وبخاصة حينما سنعرض لآراء "نتشه" (1844-1900)، وهذا بطبيعة الحال لا يلغي البعد الاقتصادي والاجتماعي للحداثة، " فقد حاول بعض الفلاسفة بناء أنساق فكرية بأكملها، لكن مع ذلك لا تتناول إلا مظهراً واحداً من الحداثة، كأن تعتبر رد فعل ومناهضة للتقليد كما كان الشأن عند فلاسفة الأنوار و"كانط"، أو أنها شكل جديد للتنظيم الاقتصادي والاجتماعي كما عند ماركس، وماكس فيبر"<sup>1</sup>.

وبالعودة إلى "نتشه"، نرى أن هذه الشخصية لم تكن مجرد شخصية فلسفية، بل هي ظاهرة واستثناء، وحالة احتجاجية صارخة في وجه مسار الفلسفة الأوربية من جهة وفي وجه إرث القرون الوسطى الديني من جهة أخرى، فقد اعتبر نفسه عدو المسيح، ثم عدو

<sup>1</sup>: نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، ص 80.

## الفصل الثاني: .....الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

العقلانية بكل اختلافاتها ومفاهيمها، وأسس مذهباً فلسفياً جديداً قائماً على طاقة الإرادة الفردية وطاقة اللغة، وفسح مجال الذاتية إلى أوسع حدوده، بحيث صتر يقف تماماً على معاداة وخصومة مع العقلانية، لذلك بدأ واضحاً هنا أن "الفكرة المركزية التي تفرض نفسها هي أن قطبي الحداثة على وشك الانفصال، وهما العقلنة وتحقيق الذات، في حين أن العالم السابق الذي سادته اجتماع الفلسفة باللاهوت المسيحي كان ذا فكر عقلائي وسحري في آن" <sup>1</sup>، وهذا الانفصال الذي ذكره "ألان تورين" كان يقصد به تلك المحاولات الأولى التي كانت تقريبا قبل قرن من مجيء "نتشه".

إن فلسفة "نتشه" تعتبر بوابة الحداثة الداخلة إلى القرن العشرين بالاحتجاج والقلق، إن إعلان "موت الله" و "أفول الأصنام" هو نهاية الميتافيزيقا من جهة، ونهاية سلطة العقل من جهة أخرى، لذلك وفي القرن التاسع عشر الذي سادت فيه التاريخية وضع نتشه الصيرورة محل الوجود والفعل محل الجوهر <sup>2</sup>، فالانتقال من الجوهر إلى الفعل هو قطع الصلة مع المرجعية التي تعتبر العقل أصلاً في التمييز والحكم، وفتح الباب أمام الإرادة، والانتقال من الوجود إلى الصيرورة هو تكريس لقدرة الفعل الإنساني على الاستمرار والتحقق من غير ارتباط بالعلل المسبقة، وهذا يدخل في باب تأليه الإنسان لنفسه كما يقول نتشه "الله مات" وسيبقى ميتاً، نحن قتلناه، ألا ينبغي أن نصبح نحن الآلهة كي نكون جديرين بهذا الفعل؟، ولم يحدث أن تم فعل بهذه الضخامة، ولكن من سيولد بعدنا سينتمي بفضل هذا الفعل ذاته إلى تاريخ أسمى من أي تاريخ حدث حتى الآن <sup>3</sup>، كما أن "نتشه" قد اقترح فكرة الذهاب إلى ما وراء الخير والشر، وفكرة وجود متحرر من كل أشكال الاغتراب الناجم عن الشعور بالذنب الذي تحدته العودة من حين لآخر إلى الموروث الديني أو العقل المطلق، يقول "كفى، كفى"، دعونا من فضول العقل الحديث وتعقيداته التي تثير الضحك بقدر ما تثير الغم، وأحيلكم هنا على كتاب أنا بصدد

<sup>1</sup>: ألان تورين: نقد الحداثة، ص 91.

<sup>2</sup>: المرجع نفسه: ص 151.

<sup>3</sup>: نقلاً عن المرجع نفسه: ص 151.

الفصل الثاني: .....الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

تهيئته وهو "إرادة القوة" محاولة لقلب كل القيم، يكفيني أن أشير إلى ما يلي: إنه في الأماكن الأخرى كلها، فمجرد ما يشرع العقل في العمل بجدية وقوة وصدق فإنه يستغني كلية عن المثل الأعلى، والتعبير الشائع عن هذا الاستغناء هو الإلحاد، إلا أنه إلحاد يريد الحقيقة<sup>1</sup>.

والملاحظ هنا أن فكرة الإلحاد لم تعد تعني عند "نتشه" الابتعاد عن الحقيقة، وخاصة الحقيقة المقدسة، بل أصبحت حقيقة بمعنى مختلف، لأن العقل - حسب ما ذكر - عمله بجدية يعني الاستغناء على الروابط التي كانت تقيسه مباشرة إلى مفهوم اللوغوس والدوغماتية، إن إرادة القوة هي البديل الذي ينبغي أن يتراجع معه مفهوم يقينية العقل ووثوقية المعرفة الدينية، ويقول أيضا "لقد بلغ الإنسان درجة ثقافية بالغة السمو عندما تمكن من نبذ الأفكار الخرافية، فهو لم يعد يؤمن - على سبيل المثال - بالخطيئة الأصلية، بل إنه أصبح يمقت الحديث حتى عن خلود النفس، لكن عليه أيضا بعد أن بلغ هذه الدرجة من التحرر أن يقهر الميتافيزيقا، حتى لو تطلب ذلك منه أكبر مجهود فكري"<sup>2</sup>، كل هذه الإشارات تؤكد الملمح الحداثي العام الذي افتتح به "نتشه" القرن العشرين، إنها حداثة المغامرة وإرادة القوة والإيمان بالذات، أو لنقل الفصل بين الذات والعقل، هذا انتصار لإيديولوجيا الحداثة، انتصار تام وعنيف، إنه انفصال بين العقلنة والذات الشخصية<sup>3</sup>.

وهذا يعني بصورة أخرى فتح الباب أمام فعل التغيير الذي لا يستند إلى مرجع ثابت أو مسلمة أو حتمية، إنما يصبح الاحتمال أهم من المنجز، وهنا لا تصبح للمعرفة مراكز ثقل معينة، بل تتغير هذه المراكز وفق ذاتية الإنسان وقواه وطاقاته وإرادته الفردية والجماعية، فكل فعل يجد مساحة حقيقية وقدرة على الإثبات والمغالبة يصبح تجربة

<sup>1</sup>: نتشه: جينبالوجا الأخلاق، ترجمة وتقديم محمد الناجي، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، 2006، ص 139.

<sup>2</sup>: نقلا عن: أحمد عبد الحلیم عطية: نتشه وجذور الحداثة، دار الفرابي، بيروت، د.ط، د.س، ص 149.

<sup>3</sup>: الآن تورين: نقد الحداثة، ص 92.

الفصل الثاني: .....الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

إيجابية ووجهاً جديداً يضاف إلى المعرفة الإنسانية عامة، لقد دعا "نتشه" إلى ما هو كوني، وبنيتق الكوني عنده ضد الفكر التنويري الذي وضع تحت سلطة العقل، ودعا إلى التحكم في الانفعالات بواسطة الإرادة.

من أجل ذلك وجدت أفكار نتشه في المنكسرين والمهمشين طريقها، وازداد احتجاج دعاة إنسانية الإنسان حدة من أجل تكسير المواقع الفكرية المغلقة، وبخاصة بعد حالات الاستقطاب السياسي وتضارب المصالح ونشأة القوميات داخل الجسم الاوربي، فتأثير "نتشه" كان كبيراً خلال هذه الفترة، لقد" صارت فترة الربع الأول من القرن العشرين الفترة التي وصلت فيها الحداثة إلى أعلى درجات النضج، وهناك من يعتقد أن السنوات التي تلت الحرب كانت سنوات النضج الحقيقي لها"<sup>1</sup>، ذلك أن الخراب الذي أحدثته الحرب العالمية الأولى في أوروبا وفي العالم بأسره وفي الضمير الإنساني خلق أفكار ونظريات تطعن بصراحة في قيمة العقل الذي اعتبر حينها من البعض مجلبة للمآسي، واعتبر "ماكس هوركهايمر"<sup>\*</sup>(1895-1973) الذي أسس معهداً للبحث الاجتماعي وزملائه أن العالم الذي يعيشون فيه هو عالم السقوط في العقل الموضوعي"<sup>2</sup>، ولعلّ هذا النقد هو الذي شجّع قيام فلسفات انقلابية تعبر عن انفعالات مناهضة لسلطة العقل، كالسريالية والطبيعية والتكعيبية وتيارات اللاوعي التي استفادت من البحوث النفسية التي قام بها "فرويد"(1855-1939) وأصحاب المدرسة السلوكية في علم النفس.

من دون شك فإن الإسهامات التي لعبت دوراً في هذه الحركة المستمرة لتطور مفهوم الحداثة كثيرة، وليست كلها تشتغل في إطار منهجي منظم، ولكن الخطوط العريضة لهذه الحركة تكاد تتفق على مركزية فلسفة "نتشه"، وتأثيره المباشر في السياق العام لجدل الحداثة ولأفكارها الجديدة، بل إن البعض يرى أن "نتشه" شكل أرضية حقيقية

<sup>1</sup>: مالك برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ص 37.

\*: ماكس هوركهايمر، أحد رواد مدرسة فرانكفورت الفلسفية، وكان أحد ناقدتي عقلانية عصر التنوير، وضد مبدأ السيطرة الذي ترمز إليه (سيطرت العقل على الطبيعة والإنسان).

3: آلان تورين: نقد الحداثة، ص 207.

الفصل الثاني: .....الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

لانطلاق أفكار جديدة، وصفت بعد ذلك ب "ما بعد الحداثة" أو "الحداثة البعدية" التي أصبحت مرادفًا لمعاني محددة مثل: غياب الهوية، اللاوعي، الانشطار، تقويض المركزية، الثقافات المحلية، التفكيك... وغيرها.

هنا نشير إلى أننا لن ندخل في هذا الجانب، ولا في الإشكالات الاصطلاحية والمحددات التي تفرق الحداثة وما بعد الحداثة، ولا إلى ذلك الجدل الكبير بين "هابرماس" و"جون فرانسوا ليونار" حول مفهوم أن "ما بعد الحداثة" يعتبر وجهًا جديدًا للحداثة، وتحولاً آخر مسّ مفاهيم الذات والفن والدولة والثقافة، أو أنها تعتبر قطيعة حقيقية مع الحداثة التي غلب عليها فكر عصر الأنوار والعقلانية، ولو نعود بالتدقيق إلى ذلك نرى أن الاختلاف في تصنيف فلسفة "نتشه" هو أصل هذا الإشكال الفلسفي، كما سيأتي ذكره لاحقاً، وهنا نشير ختاماً إلى أن هذا المسار الطويل والمعقد الذي بدأ من عصر الأنوار إلى بداية القرن العشرين شكل المخاض العسير الذي خرجت منه أفكار الحداثة إلى الواجهة كمزاحم للاهوت في البحث عن الحقيقة، فهو عصر خصب بالأفكار ومبادئ التحرر وتطور العلوم الإنسانية والصياغات الجديدة لمفاهيم النظام الاجتماعي والفن والدولة، وعصر المذاهب الأدبية المتعددة والإبداعات العالمية الكبيرة، وهو عصر الفردية وانتصار الذات والإرادة والسيرورة على التأمل المطلق والأفكار المتعالية الثابتة.

### 3- الحداثة الشعرية.

ينبغي أن نفرّ هنا أننا بصدد النظر في أحد أكثر المفاهيم تعقيدًا، ليس فقط من الجانب المفهومي المحض، ولكن أيضا من جانب الفروق الكبيرة التي تطرأ على هذا المفهوم باستمرار من ناقد أو صاحب وجهة نظر إلى آخر، فنحن كما قال أحدهم كأننا ننظر إلى كرة متدحرجة، كلما رأينا وجها لها كان الوجه الآخر بالضرورة مخفيا، ويزيد هذا التركيب والتعقيد في المفهوم إذا قرننا مصطلح الحداثة بالشعر وبالفن عامة، والذين أيضا يندرجان ضمن مجالات الإبداع، ومصدر الإبداع كما نعلم ذو طبيعة إشكالية، ولذلك فإننا نضع أرجلنا على أرض تبدو زلجة إلى حد كبير، لأن المفهوم الذي نبحت فيه بناءً على هذا الوصف سيكون مركبا وليس أحادي المستوى.

لقد سبقت الإشارة إلى أن الأصول الفلسفية والتاريخية للحداثة كانت تنمو في مخاض معرفي متشابك، ولكن في النهاية بدت الحداثة كأنها المنقذ الحقيقي لأوروبا من عصور غارقة في الظلام، وبالتالي فإن الصورة الإيجابية للحداثة كانت في الغالب محل توافق، بالمعنى الذي يدل على التغيير على الأقل، على الرغم من الاختلافات الكثيرة في تحديد هذا الجوهر الحدائي الذي يريد أن يقدم نفسه كملخص لأوروبا أفرادا ونظاما اجتماعيا وسياسيا وثقافيا واقتصاديا، ولعلنا نستدل على هذا بتراجع لغة أحكام القيمة وتراجع نبرة الإطلاقة داخل الخطاب الفلسفي نفسه، وميله إلى لغة التحليل والوصف، وكذلك نزوع الفلاسفة إلى التخطيط الفكري لتصورات المستقبل أكثر من الاستغراق في إدانة الماضي وفي العواطف السلبية تجاهه، بمعنى أن المزاج العام في أوروبا كان متجهًا إلى أحلام ووعود المستقبل، وكأنه كان على ثقة بأن عصر ما بعد التنوير وبخاصة القرن التاسع عشر والقرن العشرين سيكون عصرًا مختلفًا تماما عمّا عرفته البشرية خلال تاريخها الطويل،

وتعزَّرَ هذا الأمل مع بداية تجسد منجزات العلوم التجريبية والكشوفات المختلفة والمكننة، وازدهار العلوم الإنسانية، وظهور المذاهب الأدبية والفنية والتحويلات الفائقة في مفهوم الأدب ودور الفنون، كل ذلك كان موجة واحدة آتية إلى الزمن الحاضر وإلى المستقبل حاملة الجديد والمدهش، فمن الناحية الأدبية كانت الحداثة تجسّد هذه النظرة المختلفة التي تؤسّس للمستقبل الذي بدا فجأة أكثر تنوعاً وثراء، "وهناك شبه اتفاق على معنى مصطلح الحداثة، ولو أن الآراء تضاربت حول تفاصيله وطبيعته، لقد استقرا النقد في تحديد بعض جوانب الحداثة، ونحن نقرأ عبارات مثل الحركة الحديثة، التراث الحديث، العصر الحديث، القرن الحديث، المزاج الحديث، الحداثة، التي نذكرها كما نذكر عصر النهضة، أو عصر التنوير"<sup>1</sup>، فالمعنى دال منذ بداية ظهوره على قيمة إيجابية في الفكر الأوربي، وحسب ما ذكرنا سابقاً في مبحث الأصول الفلسفية للحداثة يبدو أن المصطلح الذي أطلقه "هيغل" وهو "العصور الحديثة" هو الذي اتخذ نقطة انطلاق تشكل مصطلح الحداثة فيما بعد، لأن هذا الوصف "عصور حديثة" كان دالاً على معنى لعصور مختلفة عن سابقتها، "ولا يقتصر فقط على البعد الزمني الذي تعنيه كلمة "حديثة" فقيمة الاختلاف هي التي تحدد الملمح العام للحداثة" إن الحداثة أكثر من كونها محض حادثة جمالية طارئة جاءت نتيجة لأسباب يمكن تمييزها بوضوح، إنها مشكلة حضارية وجمالية في آن واحد، إنها مشكلة بناء اللغة واستخدامها وهي بعد ذلك مشكلة المعنى الاجتماعي للفنان نفسه"<sup>2</sup>.

ولذلك ونحن نحدد مفهوم الحداثة في الشعر لا بد أن ننظر إليها نظرة عامة أولاً، وهي معنى الحداثة في الفن، لأن الشعر أو أي جنس من أجناس الأدب هو تجلٌّ فني وإبداعي تم باستخدام اللغة، وفق رؤية وأسلوب معين، وكذلك وفق دلالة اجتماعية وجمالية محددة، وبنفس الرؤية والدلالة يتم الإبداع في بقية أصناف الفنون لكن باستخدام وسائل

<sup>1</sup>: مالك برادبري: الحداثة، ص 21.

<sup>2</sup>: المرجع نفسه، ص 29.

## الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

أخرى" الموسيقى، الفنون التشكيلية...،" لذلك نجد أن أغلب الدراسات التي تناولت الحداثة وما بعد الحداثة تربط هذين المصطلحين بالفنون عامة، وتركز على التحولات التي عرفتتها الفنون، وكذلك الجوانب المتعلقة بالوسائل والأهداف والمضامين.

إن مصطلح modernism أو modernisme دلّ من حيث الاستخدام على المذاهب الفنية الجديدة وعلى التعبيرات المغايرة للعصر الكلاسيكي الأوربي حسب الكثير من التعريفات حول هذا المصطلح بصيغته الإنجليزية أو الفرنسية ، وقد أضيفت اللاحقة ism أو isme إلى كلمة moderne وهذا للتعريق بينها وبين معنى حديث الذي يدل دلالة حميمية على مفهوم زمني\* ولقد كثرت تعريفات في هذا المضمار بحيث أن الأصل الاشتقاقي للكلمة أصبح غير مهم كثيرا بالمقارنة مع الدلالات التي أصبحت كلمة حداثة ترتبط بها، لذلك سوف لن نخوض كثيرا في هذه الترجمات الكثيرة إلى العربية لكلمة حداثة، فبعضهم يسميها "الحداثوية" والبعض يطلق عليها "الحداثانية" على غير ذلك من الترجمات .

ولكننا سوف نقوم بعملية شرح لهذا المصطلح وبيان بعض الفروق التي تجعل منه يلتبس مع مصطلحات أخرى في اللغة العربية مثل مصطلح- المعاصرة- التجديد، التحديث، ذلك أن هذه المصطلحات كانت أحيانا تستخدم بصورة غير مفصولة تماما عما كانت تخوض فيه الحداثة من حيث مفاهيمها ومبادئها، وكانت أيضا غير مشروطة في الاستعمال النقدي بدلالة واضحة ومحددة، لذلك بدا مصطلح الحداثة في أول الأمر كأنه مصطلح مزاحم لهذه المصطلحات النقدية المعروفة، أو كأنه يفتقد إلى الشرعية.

عند التدقيق في المصطلحات سألفة الذكر نرى أنها استخدمت بطريقة تبدو عامة مع العلم أنها من الناحية الاشتقاقية تحمل خصوصية معينة، ف" المعاصرة" مثلا في اصطلاح النقد ارتبطت بفترة زمنية محدّدة، غير أن البعض استعملها في سياق دال على أنها تحمل معنى التجديد والثورة على الشعر القديم مثلا، وبقي هذا الاستخدام متبني من طرف

الكثيرين، لكن " المعاصرة" هي مجرد وجود في الزمان لا ينطوي على أي نوع من الاختيار بالضرورة"<sup>1</sup>، إن سلطة المعنى الزمني تبدو جلية هنا وتفرض بالضرورة علاقة لا تتفصل عن السياق المذكور، إنها تحوّل الشعر هنا إلى حالة تاريخية محضة لا تنطوي من حيث التعريف على أي صفة أخرى، أي صفة مميزة، إنه خضوع تام لتصنيف زمني خطي، فالشاعر المعاصر إذاً شاعر مندمج بالضرورة في الملامح الفكرية والجمالية لعصره، وهو معاصر للزمن الذي يعيشه، لذلك فإنه من التعسف أن نفترض أن تكون كلمة " معاصرة" دالة على أي نوع من الاختيار الجمالي أو الفكري، إما إذا استخدمت فقط لتحديد مجالات زمانية للدراسة فهذا أمر يبدو مبرّر إذا ما كنا نقصد المعاصر هو ما كان غير قديم وفق تحديد زمني واضح.

كذلك فإنه درج في استعمالات الدارسين والنقاد توظيف مصطلحي "التجديد" و"التحديث" وغيرها، ويأتي ذلك وكأنه دال على معنى الحداثة أحيانا، إن هذا الاستعمال يبدو غير دقيق إذا ما قورن بالأصل الذي تدل عليه "الحداثة" في مصدرها، لأن التجديد والتحديث لا يقطع تماما مع الصيغ والافتراضات السابقة، وإنما يضيف إليها ويعدّل فيها ويزيد وينقص:" وعندما نفهم الجديد زياً فإننا نبشّر بنوع من الوفاقية مع الأشياء القائمة"<sup>2</sup>.

وهذا في حد ذاته لا يعيد النظر بصورة جذرية وأصيلة في قيمة الأشياء والمفاهيم، وإنما يضيف إليها، وكأننا أمام حالة من المهادنة والبناء على ما سلف، ولذلك يكون التجديد حسب البعض مجرد تليفيق أو لبوس يغطي على اختلالات معينة، تقف عوائق ومحاذير دون المساس بها، وهنا نرى أن لكل ثقافة جانبا محافظا حارسا لأصولها، ومن الصعوبة الفكاك منه أو تجاوزه أو إلغاؤه، ولعلّ الشعر الإيحائي العربي يعبر بوضوح على هذه الرؤية، لذلك فإن الروح المحافظة التي تقف دائما أمام محاولات

<sup>1</sup> جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، م4، ع4، 1983، ص 37

<sup>2</sup>: أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، بيروت، ط.3، 1983، ص 160.

التجديد حولت الإبداع من إمكانية ابتكار الجديد والتلويح بما هو غير مسبوق إلى مجرد عملية مطابقة قسرية بين "الجديد" الخافت وبين الأصول القديمة.

إن الذين وُصفوا بـ"شعراء الحداثة" كانوا من البداية في طليعة الثورة على الموروث القديم وإيحاءاته على مستوى الرؤية أ وعلى مستوى اللغة، وبالعودة إلى الشعر الأوربي نرى أن "بودلير" و "بول فاليري" و"إدجار آلان بو" و "رامبو" وغيرهم قد أحدثوا ثورة حقيقية في مفهوم الشعر وفي لغته وطرائقه، وكما يرى البعض فإن شروط إنتاج الحالة الحداثية الشعرية كانت قد توفرت في هذه النماذج، " فحداثة "بودلير" أملاها زمن حدائي اجتماعي تمازجت فيه عناصر غياب اليقين واعتناق مبدأ الاحتمال، وفكر الأزمنة الحديثة"<sup>1</sup>، وعلى الرغم من أن هؤلاء الشعراء صنفوا ضمن شعراء الرومنسية من خلال جملة من المحددات العامة في شعرهم إلا الحالة الشعرية الحداثية التي جسّدوها أسهمت في تطور مفهوم الحداثة في الشعر وفي الفن، لأنهم مثلوا خرقاً حقيقياً وبعداً آخر في الكتابة والوعي بها، ولعل "رامبو" من خلال رسالة الزائي التي تحدث فيها عن معنى أن يكون المرء شاعراً رائياً بالفطرة وشاعراً قويا دليل على ذلك، " إن النظرية الشعرية التي تتضح بها هذه الرسالة تحتوي على كل مقومات الحداثة الشعرية، فالبحت عن المجهول واللامعروف وكشف الآفاق المحجوبة، أي الواقع الذي يقع خلف الواقع أصبح الهدف الأساسي للقصيدة، إنها تهدف إلى رؤية ما لا يرى بالعين المجردة، إلى تغيير الحياة، إلى اكتشاف لغة وأشكال شعرية لم تخطر على بال"<sup>2</sup>، وهنا نرى وجهاً آخر لطريقة الكتابة الرؤيوية الكشفية عند "رامبو" وهي التي حددت بعض ملامح الحداثة الشعرية عموماً.

لقد ذكرنا هذين النموذجين ("رامبو" و "بودلير") لكي نلج من خلالهما إلى مفهوم الحداثة في الشعر، ومن دون شك هناك نماذج أخرى من خارج الأدب الفرنسي، لكننا لا نريد أن

<sup>1</sup> فيصل درّاج: حداثة بودلير والمدنية الحديثة، جريدة الدستور الاردنية، ع.7 جوان 2008.

<sup>2</sup> جان لوك سمنير: رامبو، (نقلا عن جريدة الشرق الأوسط، ع 8568، يوم 2002/05/14 عن موقع

archive.aawsat.com. يوم 2016/05/20.

نشخص أو نقصر مفهوم الحداثة الشعرية في نموذج معين، لأن المفهوم تبلور من خلال تراكم لتجارب كثيرة، كل تلك التجارب أضافت إلى هذا المفهوم أو غيرت فيه، ولكن ظل البحث عن الجديد وعن المخفي وكذلك استحداث طرق مغايرة ملمحاً عاماً، وقد تصلح عبارة "كلاوس هيلد" (Klaus Held) للتعبير عن ذلك حين يقول "عندما نرى شيئاً لا نتنبه عادة للضوء الذي يمكننا من الرؤية، بل للأشياء التي تصبح بفضل مرئية، وبالمثل فإن انتباهنا في الحياة اليومية لا ينصب عادة على البعد الذي يسمح بالظهور إلى أفق الاستعمال بل على الأشياء التي تظهر في ضوءه"<sup>1</sup>.

أن هذه العبارة الوجيزة تبين تلك الإمكانية التي غالباً ما لا تكون في أفق الرؤية البسيطة للناس، فهي محجوبة - بحكم التعود- والمسلمات التي ألفوها، فكأن المخفي والجديد والمختلف قريب من أفق الرؤية، ولكنه لا ينكشف ولا يعطي علاماته وخصائصه ما دامت وجهة النظر مقصودة في الأشياء المعطاة بداهة ومن غير اختيار، لذلك تبدو الأفكار الأولى التي أسست للحداثة الشعرية كأنها تبدأ من حيث ينبغي تغيير وجهة النظر إلى العالم والأشياء وتجاوز إحياءاتها القديمة، وخلق إحياءات وقيم مختلفة، وبالطريقة نفسها يصوغ "هيدغر" هذه الفكرة: "إننا عندما نتجاوز الموجود، لكن ليس بالابتعاد عنه، وإنما بالبقاء أمامه يحدث زيادة على ذلك شيء آخر، في وسط الموجود كلية يوجد موضع مفتوح، فجوة مضاءة، وهي بالتفكير فيها انطلاقة من الموجود أكثر وجوداً منه"<sup>2</sup> إنها فلسفة الفن التي تقول دائماً بإمكانية خلق الجديد وعدم نفاذ البدائل في الرؤية والتعبير، ولعل كلمة "الموجود" هنا لا تحمل الطبيعة الأنطولوجية إنما يقصد بها المرئي أو المعطى بداهة، فالفن بالمفهوم الحدائي لا يشتغل على إعادة نماذج الطبيعة، كما هي في صورة أو نص، إنما يريد أن يبتكر وفق منطقته الخاص نماذج وصور جديدة لا تتطابق بالضرورة مع تلك التي تمنحها الطبيعة، أو مع ما درجت عليه العادة والافتقار.

<sup>1</sup>: كلاوس هيلد: العالم والأشياء، قراءة لفلسفة هيدغر، مجلة فكر ونقد، الرباط، ع.1، سبتمبر، 1997، ص 133.

<sup>2</sup>: هيدغر: أصل العمل الفني، ص 82.

من هنا نرى كيف أن بدايات الحداثة كانت ثورية، وبخاصة بعدما تحولت الكلاسيكية وبعدها الرومانسية في أوروبا إلى طرائق مألوفة، وقيمها الجمالية إلى أنماط متجاوزة، على الرغم من أن الرومانسية مثلت جديدًا ذا أهمية كبيرة في سياق تاريخ الشعرية الأوروبية، ولعلّ شعراءها عند البعض يعتبرون روادا حداثيين، لذلك " استعملت كلمة "الحداثة" من حين إلى آخر مرادفا للرومنسية، واستعملت كذلك في وصف الأجواء العامة للأدب الأوربي في القرن العشرين، واستعملت في جانب آخر في وصف حركات جارفة اقتحمت الآداب والفنون الأوروبية، ويؤكد البعض أن هذه الكلمة هي خير ما توصف ملامح القرن العشرين، أما النقاد الماركسيون من مثل " لوكاتش" فيعدونها نوعا من البورجوازية الجمالية المتأخرة النابعة من الواقعية، كما استخدم هذا المصطلح ليغطي مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم الواقعية والرومنسية، وكان ديدنها التجريد، حركات مثل الانطباعية وما بعد الانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والمستقبلية والرمزية والتصويرية والدرامية والدادائية والرمزية والسريالية، ومع ذلك ليس هناك ما يوحد من هذه الحركات، بل إن بعضها جاء ثورة كاسحة على البعض الآخر"<sup>1</sup>، ولهذا فإن الحداثة ليست مفهوماً دوغمائياً مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمذهب أدبي أو أسلوبى أو مدرسة، فكأنها قيمة تتلبس بها جملة من المذاهب والأوضاع والحالات التاريخية والمدارس الأدبية، بمعنى أنها قيمة إيجابية دالة على التفرد والتميز والمخالفة، وكأنها قابلة أن تعطي هذه الصفات لكل حركة ترى أنها تتسج على غير منوال سابق أو تنثور على أنماط مألوفة.

لقد أشرنا سابقاً إلى أن الحداثة لا تعني بالضرورة قيمة معاصرة، لأنها لا ترتبط من حيث المفهوم بحالة تاريخية محددة، حتى وإن كان ظهور فكرة الحداثة ينتمي إلى فترة تاريخية معروفة، لذلك " يبدو أن مفهوم الحداثة هو مفهوم متعالٍ على التاريخ، وهو أقرب ما يكون إلى التعريف بالجوهر"<sup>2</sup>، لأن هذه الاختلافات التي ذكرناها حول الحركات التي

<sup>1</sup> مالك برادري: الحداثة، ص 23.

<sup>2</sup> محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، م.4، ع.3، 1983، ص 20.

## الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

وصفت نفسها بالحداثة أو وُصفت بها تدل على هذا التعالي التاريخي للحداثة، فليست مقصورة ولا محصورة في مذهب أو مدرسة أو شخص أو رؤية أو أسلوب، إن حداثة خطاب ما لا تحدد استنادًا إلى زمنه وإنما إلى ماهية ذلك الخطاب وما يطرحه من رؤى، لذلك قد نجد أفكارًا وتصورات حداثية في نصوص وخطابات قديمة، والعكس صحيح، قد نجد أفكارًا تقليدية في خطابات معاصرة.

"إن السياق التاريخي ليس كبير الأهمية بالنسبة للأعمال العظيمة، والنص العظيم لا يحمل بُعد أثر تاريخيته، وليس في حاجة إلى ما ينيّر جوانبه، إنه يهدم حدود الزمن والمكان وتصبح ذا قيمة خالدة"<sup>1</sup>، وعلى الرغم من انطباعية هذه المقولة وشاعريتها الواضحة إلا أنها تضع اليد مباشرة عن الفكرة الجوهرية في مفهوم الحداثة الشعرية، وهي القيمة الجمالية المتفردة، التي تضمن بقاءها واستمراريتها، وتحولها إلى قيمة إنسانية كونية تعلق على كل الحواجز اللغوية والجغرافية والعرقية وغيرها، إنها ذلك الأثر الذي يتحول إلى قسمة مشتركة بين أصناف متعددة من الثقافات.

" إن فكرة الحداثة لا تؤمن بمجال الزمن الحاضر ضرورة، إذ يمكن أن تتحول عن أطراف المحور الفيزيائي، ولكنها في الاصطلاح الفني تقتضي الارتباط ضرورةً بمجال الحاضر، حيث تتطابق نقطة الحدث في المحور الدلالي العام مع نقطة الصفر في محور الزمن الطبيعي، ولذلك تنتسج فكرة الحداثة فتمتد أبعادها من اللحظة الآنية إلى الفضاء الأوسع، فضاء العقود والسنين"<sup>2</sup>، وهكذا تكون لحظة الحداثة دائمًا منخرطة في الزمن الحاضر، أي زمن التفكير فيها، إنها لا تتحول إلى مادة تاريخية منتهية في محورها الزمني، إن أفكار وأساليب الحداثة تقفز دائمًا لتكون جزءًا من الراهن، نظرًا لمفهومها الذي - كما ذكرنا - يبدو جوهريًا وليس تاريخيًا، ولذلك فإن "سؤال الحداثة يتضمن سؤال

<sup>1</sup>: محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، د. ط، 1996، ص 17.

<sup>2</sup>: عبد السلام المسدي: الفقه والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط.1، 1983، ص 09.

## الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

وعيناً بها، إنها مرتبطة بالفعل المعرفي<sup>1</sup>، وهذه أيضاً خاصية مهمة، وكما هو معلوم فإن الحداثة الشعرية كوجه من وجوه الحداثة التي انطلقت من الأنوار قدمت نفسها في صورة قلق معرفي، يدور حول ماهية الفن أساساً، وبخاصة بعد ظهور الأفكار التي سبق ذكرها في مقولة" مالك برادبري والتي حاولت كل واحدة منها تقديم نموذج يبدو قريباً من القيمة المطلقة للفن كفعل إنساني أصيل مرتبط بوجود الإنسان ذاته، وليس الشعر سوى التعبير الفائق عن الوجود كما قال هيدغر، ولكن بصيغة تجريدية معقدة.

إن هذا التجريد يعني إعادة النظر إلى هذا العالم في شقه الغامض الوجودي، ويرى الحداثيون أن إعادة الفهم تقتضي تجاوز هذا العالم، أو على الأقل تجاوز الصورة المادية له من أجل الوصول إلى سره الخفي،" إن الحداثة روح بحث واكتناه في عالم بدا فجأة جديداً بكل ما فيه، وهو بحاجة أبدية إلى الاكتناه والكشف"<sup>2</sup>، ولعلّ أغلب الشعراء الذين سلكوا هذا المنحى في الكتابة احتفوا بالقوى الداخلية للإنسان وعلاقتها بالإبداع، ونظروا بعين الثقة إلى عطاءات هذا الكشف والحدس، حتى أن بعضهم لجأ إلى إبطال سلطة العقل بأنواع من التخدير لكي يصل هذه المعرفة الكشفية، وكذلك قوة اللاوعي إلى منتهاها (السورياليون أنموذجاً)، وكأنهم يعيدون العالم إلى خفائه كي تتجلى حقيقته، إنه القلق المعرفي الذي يصاغ في جمالية الشعر وقوة الكلمة باعتبارها أصلاً وليست إضافة إلى الوجود، وهو القلق ذاته الذي تتخذه الحداثة الشعرية مبدأً من مبادئها.

وقد ذكر "بودلير" ما يدل على هذا المعنى في معرض حديثه عن مفهوم الحداثة حين قال: " ما أعنيه بالحداثة هو العابر الهارب العرضي، ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر أزلياً وثابتاً"<sup>3</sup>، وكأن العملية هنا هي ملاحقة مضنية لقيمة الأشياء الهاربة والخفية التي تدل عليها أمور ثابتة وأزلية، وهذا الثبات يعني المرجعية القارة والواضحة التي تكون

<sup>1</sup>: محمد أنيس: حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 1، 1985، ص 132.

<sup>2</sup>: كمال أبو ديب: الحداثة. السلطة. النص، مجلة فصول، م. 4، ع. 3، 193، ص 37.

<sup>3</sup>: نقلاً عن هنري لوفيفر: ما الحداثة: ترجمة جهاد فاضل، دار بن رشد، بيروت، د. ط، 1983، ص 20.

منطلقا لهذه العملية، فكأنها الوجود المعطى فعلا، والهارب هو الوجود المخفي الذي يظل في حاجة ماسة إلى الكشف.

إنها فعلا فكرة مركزية هذه التي تربط الحداثة الثورية بالقلق والتساؤل والكشف، وكذلك تجعل منها حالة متعالية على خطية الزمن، فأغلب تجارب الحداثة على اختلاف مظهراتها ومدارسها لا تنفك تأخذ بهذه المفاهيم لتؤصل مضامينها، وتعطي لها هذا البعد المهم، ولقد حاول "بيتر بروك" أن يحدد النظام الجمالي للحداثة، ورأى أن بعضها يكمن في شعرية "بودلير"، والآخر في جماليات "فولتير"، وفي أنصار الدادائية والسوريالية ويرى أن "الوعي بالزمن والذي يبدو جليا في فن الإبداع لا يقف ضد التاريخ، بل هو موجة ضد ما يُطلق عليه المعيارية الزائفة للتاريخ، وتسعى الروح الحداثية المبدعة إلى استخدام الماضي بصورة مختلفة، وتثور الحداثة على تكريس وظائف التراث، وتعيش الحداثة على التمرد على كل ما هو معياري، ويعد هذا التمرد طريقة من طرق تحديد كل من الفضيلة والمنفعة، وبقيم هذا الوعي الفني علاقة جدلية بين السرية والافتضاح"<sup>1</sup>.

إن تحليلاً بسيطاً لهذه المقولة يعطينا جملة من المحددات للحداثة في الإبداع عموماً وهي أولاً: إن هذه الحداثة لا تقف ضدّ التاريخ مطلقاً، إنما تقف ضدّ الإيحاءات والقيم المعيارية للتاريخ، أي ضدّ ثباته على نسق واحد هو نسق الماضي وتحكمه في ملامح المستقبل بصورة قسرية مباشرة، ذلك أن لكل ثقافة ارتباطاً بجملة من القيم يحرسها من يطلق عليهم المحافظون، وهم دائماً ضد أي تحول ينقل هذا الماضي من المركز إلى الأطراف، وثانياً: إن الروح الحداثيّة لا تقطع مع الماضي تماماً، إنما تعيد النظر فيه وتستخدمه بصورة انتقائية بما يمكن أن يشعّ به على المستقبل، أي بالقوى الحية في هذا الماضي، وبالإيحاءات التي تسهم في صناعة المستقبل من غير تحكم تام، وبالنسبة للإبداع فإن مستقبله ينحصر دائماً في الجديد الذي يضيفه وفي الجمالية التي يؤسس لها.

<sup>1</sup>: بيتر بروك: الحداثة وما بعد الحداثة، ص 202.

ولعلّ الإشارة إلى التراث في المقولة السابقة يصنع خط سير الحداثة بالطريقة التي يكون فيها التراث قيمةً مضافة، وليس مرجعاً وحيداً وسرمدياً، أي أن التراث بكل مستوياته لا يتحول إلى مسألة مقدسة أو محذور لا يمكن نبشه بالنقد أو الرد، ولا يدور الإبداع برمته في فلكه ووفقاً لوظيفة ثابتة يملئها بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وهنا نضرب مثلاً بالجدل الذي يتجدد دائماً في الثقافة العربية عندما يطفو إلى السطح نموذج تجديدي معين قد يمس الإيقاع مثلاً، أو يكسر عمود الشعر القديم أو يستهدف انحرافاً عن البنى التركيبية للجملة الشعرية... الخ.

وبالحديث عن الجانب اللغوي بالنسبة للحداثة الشعرية نرى أن إجماعاً يكاد يحصل عند شعراء الحداثة حول ضرورة تحويل مفهوم الدال والمدلول، والتغير المستمر للعلاقة بينهما، وإحداث تشويش دائم في طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول، "فليس شكل الكلمة هو الذي يشدّ شاعر الحداثة، وليس هو ما يحلم به، بل حرية الكلمات، لأنها ستطلق بقوة إلى صدمة الفعل، أو اللعب ضد نظام أدبي واجتماعي متصلب"<sup>1</sup>، ومن الطبيعي هنا أن مفهوم حرية الكلمة هو حرية الاستخدام الشعري للكلمة، وفض العلاقة الضرورية التي كانت تربط الكلمة بمدلولات محددة، أو حتى الصيغ التي دأب مستعملوها على تركيبها ضمن نظام لغوي معين، وليست هذه عملية عبثية أو فكرة طوباوية، بل إن شعراء الحداثة خلقوا وعيا آخر في التعامل مع لغة الشعر ضمن إطار تجاوري للمألوف والاعتيادي، لذلك يرى بعض النقاد أن شعرية: "إليوت" مثلاً تمثلت في إدخال حس المدينة وتفاصيلها إلى الشعر الإنجليزي، وتحويله من غنائيته ورومنسيته إلى مستوى تشخيص صور المدينة وأحاسيسها وانفعالاتها (قصيدة الأرض والخراب)، في حين حاول السورياليون خلق نموذج آخر من الكتابة عرفت "بالكتابة الأوتوماتيكية" التي تكون تحت تأثير اللاوعي، حيث تتحرّر طاقة فجائية عند الكتابة تتخذ أشكالاً وتعابير غريبة، وهذه

<sup>1</sup> رايmond ويليامز: طرائق الحداثة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، جوان 1999، ص 100.

آلية نفسية خالصة يهدف الفرد عن طريقها إلى التعبير باللفظ أو الكتابة أو أي وسيلة خالصة عن الوظيفة الحقيقية للفكر، في غياب سيطرة يفرضها العقل، ودون أي اعتبار لقيم جمالية أو أخلاقية<sup>1</sup>.

وعلى الرغم من أن السورياليين قدموا أنفسهم على أنهم شعراء حداثيون لكن تبدو تجربتهم صورة من صور الحداثة فقط، بالنظر إلى ما كتبه " تيزارا" و " أراغون" وغيرهما، لقد كانت تجربة مختلفة ونموذجاً أخذ حيزاً كبيراً من الاهتمام، ولم تنحصر السورالية في الشعر بل نجدها في الفنون التشكيلية مع " دالي" وغيره، وفق المنظور نفسه حول " الأوتوماتيكية" و " اللاوعي".

ولذلك فإنه من التعسف أن نماهي بين نموذج معين من الحداثة وبين المفهوم العام للحداثة، لأننا في الأصل لا نصف مفهوماً محدداً وثابتاً، وإنما نحن نضع اليد على جملة قيم ومبادئ وأفكار عامة لها إسقاطات على سياقات معينة وأنساق من الكتابة والإبداع تجعل منها حداثية نظراً لتحقيق تلك الرؤى فيها، وكأننا نصف مبادئ مجردة ومن خلالها نلج إلى ما يدل عليها في عالم الإبداع والشعر خاصة، ومن هنا نفهم أن الحداثة في الشعر ليست تجسداً واضحاً في نموذج ثابت من الكتابة، ولعل هذا هو الذي يجعل من الحداثة مفهوماً غامضاً ينظر إليه الكثير بريية ونكران انتصاراً لمبدأ الوضوح.

<sup>1</sup>: أندري بروتون: بيان السورالية، ص 109، نقلاً عن رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، ص 101.

#### 4-الهيرمينوطيقا وشعراء الرؤيا.

في بداية هذا المبحث نريد أن نوضح أن عملنا على تخصيص مبحث خاص بالهيرمينوطيقا في فضاء دراسة تحاول أن تلامس المشترك بين التصوف والحداثة وبخاصة مفاهيمها بعد "نتشه" هو عمل أنطولوجي، ينطلق من الناحية المبدئية من فكرة التأويل وعلاقته بالفهم العام للحقيقة، ومواضيع العلوم الإنسانية، والحدث التاريخي والنص والأثر الفني والعقائد، والخفي تحت أي ظاهرة إنسانية، ومشكلة الفهم في العلوم الإنسانية عموماً، لذلك وفي المباحث السابقة حول مفاهيم التصوف أفردنا جزءاً معتبراً لتأويل التجربة الصوفية وكذلك لتأويل المصطلح الصوفي، حيث حاولنا أن نستنبط ما تخفيه ظاهرة التصوف في بعدها الأنطولوجي، من خلال إعادة فهم التجربة الصوفية من الناحية الوجودية أساساً، وهنا ذكرنا أنها لا تزال قابلة لإعادة الفهم وفق هذا المنظور، وكذلك بالنسب لتأويل رحلة العروج والكرامة والكتابة.

الشيء نفسه سنقوم به في الشق المتعلق بالحداثة من باب أن الحداثة - وخاصة في القرن العشرين- تحولت إلى مسألة وجودية قبل أن تكون مسألة معرفية ، بمعنى أن الذين فصلوا بين العقل والذات وركزوا على مفهوم الذات ومحوريتها في المعرفة كأنهم يريدون إعادة صياغة مفهوم الإنسان أنطولوجيا، ولقد أشرنا إلى فكرة الألوهة عند "نتشه" وذكرنا أيضا تحوّل مفهوم الإرادة والسيرورة عنده إلى "أورغانون" جديد، وكيف أن هذه الأفكار حولت الهامشي وغير المنتظم بل وربما حتى اللاوعي إلى سبل جادة في تحصيل المعرفة وفهم الإنسان لنفسه من جديد، وإيمانه بذاته في مواجهة أخيلة الماضي ودوغمائيته التسلطية

وانطلاقاً من هذه الرؤية، سننظر في مسألة إعادة الفهم لظاهرة الحداثة أنطولوجيا وكذلك في العمل المهم الذي نما في ظل بحوث الظاهراتية، وتحوله إلى مذهب قائم بذاته في الفهم وهو "التأويل"، إذ أعاد صياغة معرفة عميقة لمفهوم اللغة والفن والحقيقة وفق

الفهم الذاتي والتفاعل مع الظاهرة أكثر من تطبيق المناهج الصارمة عليها، لأن "المعرفة في العلوم الإنسانية لها دوما علاقة بمعرفة الذات"<sup>1</sup>، وبالتالي فالبحوث التأويلية كانت ذات ظلال تبحث دائما عن حقيقة الشيء، بما في ذلك حقيقة الوجود ذاته، "وقد أشار غادمير (1900-2002) في تقديمه لكتاب -أصل العمل الفني- لهيدغر (189-1975) إلى هذا المفهوم حين قال "ولكن هيدغر لم يكن صوته صوت معتزل في العالم الأكاديمي ولا صوت وجود استثنائي جريء على أسلوب "نتشه"، وإنما كان صوت تلاميذ مدرسة البحث الظاهراتي لـ"هوسرل"، وطرح "هيدغر" الفلسفي الجديد ينضم أيضا إلى الشعار الظاهراتي المتصل بالاتجاه إلى "الأشياء ذاتها"، ولكن هذا الشيء كان من أشد الأشياء خفاءً، وكان بوصفه سؤالاً من أكثر الأسئلة تعرضاً للنسيان: ماذا يعني الوجود؟ ومن أجل أن يتعلم "هيدغر" طرح السؤال سار في طريق تحديد وجود الإنسان الآتي في ذاته بشكل وجود إيجابي"<sup>2</sup>.

فالتأويل الذي انبثق عن سؤال الوجود من جديد وجّه الفلسفة دائما إلى حقيقة الأشياء ذاتها، ووجّه كذلك الاهتمام إلى قوة الذات المفكرة في لحظتها الآنية، وهنا كأننا نرى نوعا من التزامنية في علاقة الذات بموضوع التفلسف، زيادة على تفاعلها مع موضوعها وبخاصة إلى العلوم الإنسانية، فتصبح الذات مدركةً والعالم صورةً وظاهرةً، وهي أهم فكرة للظاهراتية، لقد أشار "هيدغر" إلى ذلك حين قال: "إن الحداثة لم تفهم كما هي إلا عندما أصبح الإنسان ذاتاً والعالم صورة"<sup>3</sup>، وهي بالفعل الصيغة الحداثيّة التي سمحت للذات الإنسانية أن تؤول هذه الصورة، وتبحث عن خفاياها وعلاقاتها الجوهرية، إن الحركة المعرفية تتم باتجاه الظاهرة من ذات مدركة، ولكن ليس بطريقة مفصلة تماما عن فهم

<sup>1</sup> غادمير: الحقيقة والمنهج، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أوبا، طرابلس، ليبيا، ط.1، 2007، ص .

<sup>2</sup> غادمير: مقدمة كتاب أصل العمل الفني لمارتين هيدغر، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2001، ص 09.

<sup>3</sup> هيدغر: دروب موصدة، نقلا عن عبد السلام بن عبد العالي: دفاتر فلسفية، دار تويقال، الدار البيضاء، ط.1،

1996، ص 56.

الذات لنفسها، أو باستعمال منهجية صارمة من الناحية العلمية، فالأمر يحدث أحيانا بقوى إدراكية لا تنتظم وفق شروط العلم، إنما تكون جملة من الحدوس المتلاحقة والكشف، فالعالم حسب "هيدغر" يحتاج دائما إلى كشف متجدد، "إننا في تصورنا نظل دائما نوضع في الكشف وتقتفي أثره"<sup>1</sup>، ولعلّ مقولة الكشف منا تشير إلى الجانب الذاتي والخاص الذي يتحكم أحيانا في عملية الفهم، لأن الاشتغال الهيرمينوطيقي كان دائما يبحث في كيفية الفهم والتفسير.

لكن مفهوم الهيرمينوطيقا عرف تغيرات كثيرة، حيث تمت مراجعته عبر مراحل كثيرة، ويمكن ترتيب هذا المفهوم زمنيا كما يلي:

(1) نظرية تفسير الكتاب المقدس.

(2) ميتولوجيا فقه اللغة العام.

(3) علم كل فهم لغوي.

(4) الأساس المنهجي للعلوم الإنسانية الروحية.

فينومينولوجيا الوجود - الفهم الوجودي -<sup>2</sup>

وتكاد تجمع تعاريف الهرمنوطيقا على ارتباطها بفهم وشرح وتفسير الكتاب المقدس، وقد ازدهرت خاصة مع مذهب "البروتستانت"، الذين قطعوا مع التفسيرات الكنسية القديمة، وحاولوا تأسيس مبادئ للفهم الصحيح، وقد كثرت تنوعت في هذا الصدد الكتب التي تعتبر دليلا لغويًا وتأويليا يعين هؤلاء الكهنة على هذه المهمة، أما مفهوم ميتولوجيا فقه اللغة فقد أصبح يدل على العلاقة المباشرة في التأويل بين الكتاب المقدس

<sup>1</sup> هيدغر: أصل العمل الفني، ص 72.

<sup>2</sup> عادل مصطفى: فهم الفهم (مدخل إلى الهومينوطيقا) (نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير)، دار رؤية للنشر والتوزيع - القاهرة، ط.1، 2007، ص 66.

## الفصل الثاني: ..... الحداثة و التحولات من العقلانية إلى الذات والشعر

وبين فقه اللغة بوصفه يمثل القواعد العامة للتفسير الفيلولوجي، وهنا يعتبر الكتاب المقدس أحد الموضوعات التي يمكن أن تشملها هذه القواعد اللغوية.

" أما الهرمينوطيقا بوصفها علم الفهم اللغوي فيعزى هذا المفهوم إلى "اشلايماخر" (1768-1834) الذي أعاد تصور الهرمينوطيقا على أنها "علم الفهم" أو فن الفهم، وهي العلم الذي يصف الشروط اللازمة للفهم في أي حوار كان"<sup>1</sup>، وهنا يبدو أن "اشلايماخر" قد تجاوز البعد الفيلولوجي اللغوي الذي ارتبطت به الهرمينوطيقا، كما أصبحت تعني عند "دلثاي" (1833-1911) الأساس المنهجي للعلوم الإنسانية، ومع "هيدغر" أصبحت الهرمينوطيقا تعني فينومينولوجيا الفهم الوجودي(الذراين)، "ولا تشير الهرمينوطيقا هنا إلى علم أو قواعد تأويل النصوص، ولا إلى منهج للعلوم الروحية الإنسانية، وإنما تشير إلى تبيان فينومينولوجي للوجود الإنساني ذاته"<sup>2</sup>، فهيدغر هنا متأثر -كما ذكر- غادمير بهوسرل في بحوثه الظاهرية،

ولعلّ هذا المفهوم هو الذي يعنينا أكثر في بحثنا هذا، لأنه يتناغم مع تطور مفهوم الحداثة في السياق الذي ذكرناه سابقا منذ عصر التنوير إلى غاية القرن العشرين، وهو أيضا يصب في نسق ينسجم إلى حد بعيد مع سؤال العقل والذات والوجود، وكلّ ذلك شكّل - كما ذكرنا- أرضية فلسفة للحداثة الأوربية ومواضيعها، لذلك سوف نقصر هذا البحث على هذا المعنى الهيدغري للحداثة، والذي شرحه وطوّره "غادامير"، لأنه كذلك يرتبط من جهة فلسفة "هيدغر" ببعض المفاهيم التي لها ظلال صوفية لمعنى الهرمينوطيقا، وخاصة التصوف اليهودي.

وعليه فإن الهرمينوطيقا تبدو بهذا الفهم لها علاقة مباشرة بفكر ما بعد "نتشه"، وفي السياق الذي حوّل الحداثة من العقلانية إلى الذات، لقد ألغى التأويل فكرة ماورائية العالم

<sup>1</sup>: عادل مصطفى: فهم الفهم، ص 72.

<sup>2</sup>: المرجع نفسه: ص 75.

لأنه بالأساس نشأ كمحصلة لفكرة الظاهرانية التي تعتبر الوجود مجرد ظاهرة والذات فقط هي المدركة، فليست حقيقة العالم محددة مسبقاً، وإنما هو وجود مركزه هذه الذات المفكرة (الإنسان)، ويبقى لهذا العالم أن يتحدّد أو ينكشف بحسب قدرة هذه الذات على الكشف والمعرفة، "فبينما كان مفهوم العالم- بمعنى الكلية- الذي يتبعه الفكر الإنساني يسمو عن هوية وجود الإنسان تصاعدت نعمة مفهوم الأرض كصوت غنوصي معرفي يوّد أن يكون له حق المواطنة، ولو في عالم الشعر على أكثر تقدير"<sup>1</sup>، وفلسفة الأرض أو الصوت الغنوصي للأرض هو الذي كان دائماً يظهر في فلسفة "هيدغر"، لأن التأويل الوجودي كان يشتغل على هذه النقطة، ويركز كثيراً على معطى الوجود الآني من غير الأخذ بالتأويلات أو التفاسير التي تتدرج ضمن تاريخ الفهم الديني لهذه المسألة بالذات، وكون الشعرية أو الشاعرية تعتبر موطناً لهذه الفكرة هو إيمان بأن الحقيقة الشعرية تظل لها قيمتها المعرفية حتى وإن سلكت مسلك الرمز أو الخيال.

ويرى "غادامير" أن شعر "هولدرلين" (1770-1843) هو الذي أدخل فلسفة الأرض إلى "هيدغر"، يقول هولدرلين:

رغم كونه محملاً بالمكاسب.

لا يسكن الإنسان في هذه الأرض إلا بشاعرية"<sup>2</sup>.

ولقد كان "هيدغر" من أهم المحبين والمعجبين بشعر "هولدرلين"، واعتبره تأسيساً جديداً للوجود، لأنه كان يجنح إلى هذه الصيغة المعرفية من خلال الشعر، أي إلى إعادة فهم الوجود شعرياً، "لأن الوجود وماهية الأشياء لا يمكن أن ينشأ على حساب سابق أو يشتق من الوجود المعطى فعلاً، فينبغي أن يخلق ويعطى في حرية"<sup>3</sup>، ولذلك

<sup>1</sup> غادامير: مقدمة كتاب أصل العمل الفني لهيدغر، ص 12.

<sup>2</sup> نقلاً عن آلان تورين: نقد الحداثة، ص 272.

<sup>3</sup> هيدغر: ما الفلسفة، ما الميتافيزيقا، هولدرلين وماهية الشعر، ترجمة فؤاد كامل ومحمود رحب، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط.2، 1974، ص 150.

تبدو هنا هيرمنوطيقا هيدغر لها وشائج وصلات حقيقية بالشعر الذي يجنح إلى التساؤل الوجودي، وكأن هذا المبحث الفلسفي تحوّل إلى مبحث مشترك بين الفلسفة والشعر .

ويُذكر كذلك أن "نتشه" قد اهتم لمدة عشر سنوات بشعر "هولدرلين"، وقد كان لتأويل "نوريت فون هليغرات" تأثير كبير على "هيدغر" قبل الحرب العالمية الأولى وهذا ما يفتح المجال للاعتقاد بأن "هولدرلين" قد أثر بطريقة من الطرق في "الكينونة والزمن" وما يؤكد هذا الاعتقاد هو أن فكرة من الأفكار الرئيسة في "الكينونة والزمن" المتعلقة الجوهر أو ماهية "الذراين" مستوحاة من أشعار "هولدرلين"، فالوجود في العالم ينتمي لجوهر ماهية الإنسان<sup>1</sup>، لذلك فإن هذه المقاربة التي تريد أن تربط الهيرمنوطيقا بالشعر الرؤيوي كشعر "هولدرلين" و"ريلكه (1875-1926) تبدو متسقة، وبخاصة أن "هيدغر" نفسه يركز في كثير من كتاباته على أهمية الحدس والكشف، وهما مقولتان رئيستان بالنسبة للشعر الرؤيوي الباطني ذي النزوع الصوفي التأملي يقول ريلكي مثلاً:

من المعلوم إلى المجهول.

من الظل إلى الضوء.

من المؤقت إلى الأبدى.

من هنا إلى هناك.

يخرج علينا روحه، ويحتفظ بجسده في الداخل<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>: حيدر لشهب: هولدرلين وهيدغر: رخصة الشعر والفلسفة، جريدة الاتحاد الاشتراكي، المغرب، عن موقع:

www.Alittihadpress.com يوم: 2016/07/17

<sup>2</sup> ريلكي: رسائل إلى رفيقة في السفر، عن موقع: www.camot.org.يوم: 2016/07/17.

هذا النوع من الكتابة الشعرية كان دائما مدارًا للتأمل وإعادة النظر، لأنه يبدو متعلقًا بالفكرة الأنطولوجية عن معنى الوجود، وعن تلك الرحلة التي لا تنتهي في البحث عن هذا المعنى، وفعلا كانت أشعار " هولدرلين ". متصلة دائما بهذه الأسئلة، وهي تُعبر في صورة ما عن صوفية العالم والأشياء، وعن ألم يصاحب هذه الرحلة الروحية المتجددة، وهذا الخلق المستمر للعالم بواسطة الشعر، كما يقول هيدغر " الشعر تأسيس للوجود بواسطة الكلام"<sup>1</sup>.

إنّ العلاقة الشاعرية بين الإنسان والأرض تجعل من الإنسان قادرًا في كل مرة على تجديد مفاهيمه حولها، لأنه يعتبرها في حاجة دائمة إلى الكشف، إن الحرية والسيرورة فعل إنساني، وقوة خلق متجددة، أما الأرض والعالم فهما صورة قابلة لإعادة التشكيل والتأويل، وليس فعل الإنسان فيها سوى تجسيد للإرادة الفاعلة التي يمتلكها هذا الإنسان، وقدرته على التسمية من جهة والإنجاز من جهة أخرى.

لقد شهدت هذه المرحلة في ظل مفاهيم الهرمنوطيقا الهيدغرية وكذلك في ظل ولع الناس بأفكار "نتشه" ازدهارًا كبيرًا للأدب وللتيارات الفكرية الجديدة كالسوريالية، وكذلك ازدهارًا واضحًا للفنون وبخاصة الفنون التشكيلية كالتكعيبية، وكان كل ذلك كان يشير إلى موجة رؤى جديدة في أوروبا، تريد أن تؤسس لحداثة تحتفي بقوى الإنسان المخفية، وبخاصة اللاوعي والحدس، وكذلك تتيح للغة أن تلعب الدور الذي ذكره "هيدغر" حين قال: نحن لا نسكن العالم وإنما نسكن اللغة، بمعنى أن اللغة ليست شيئًا خارجيًا بعيدًا عن الملكات الجوهرية للإنسان، إنها فضاء داخلي تنمو فيه كل الملكات. ولا وجود خارج ما يمكن أن تسميه اللغة أو تصفه.

ويبدو ها أن هذه الروح الجديدة والنزعات الفكرية والأدبية كانت تجد لها أرضية مشتركة، وكذلك لها في تراث أوروبا القريب ما يعطيها نفسًا وفاعلية، فكتابات

<sup>1</sup>: هيدغر: ما الميتافيزيقا، ما الفلسفة، هولدرلين وماهية الشعر، ص 150.

"شبونهاور" (1788-1860) وطابعها الحكمي الباطني أثر بشكل كبير في فلسفة "نتشه"، وكذلك موسيقى "فاغندر" (1813-1883) ولغتها اللحنية التي تبدو ذات طبيعة قدسية، وكأنها أنشئت لتحويل العالم عن طبيعته المادية، وقد كتب "نتشه" عن موسيقى "فاغندر" في بعض كتبه، حيث كتب بأسلوب أدبي فلسفي هو في حد ذاته نوع من التأمل المطلق والمساءلة المفتوحة، فالكتابة عن الموسيقى هي محاولة لإدراك ذلك المعنى المطلق الذي تتجه إليه، إن الإنسان في الموسيقى لا يبحث فقط عن المعنى، وإنما يحاول أن يستحضر طاقة الإحساس والحدس بعمق اللحظة، يقول "نتشه": "وخلاصة القول انه ما كان لي أتحمل مسؤوليته سنّي وشبابي من دون الموسيقى الفاغرينية، فقد كان محكوما عليّ بالأمان، فالعالم يبدو فقيرا جدًا بالنسبة لأولئك الذين لم يبلغوا حدًا كافيًا من المرض كي يتذوقوا متعة الجحيم"، إنه من المباح هنا بل من المتوقع تقريبًا استعمال هذا التعبير الصوفي، أظني أعرف أكثر من أي أحد تلك الأشياء الرهيبة التي يقدر عليها "فاغندر"، وتلك العوالم الفسيحة من النشوات الغريبة التي لا يملك أحد غيره أن يحلق في سمائها، وبما أنني على قدر كافٍ من القوة يجعلني قادرًا على تحويل الأكثر إشكاليًا والأكثر خطرًا إلى منافع، وعلى أن أغدو بفضلها أكثر قوة، فإنني أسمى "فاغندر" صاحب الفضل الكبير ووليّ نعمة حياتي، وإنّ ما يُكوّن القرابة التي تجمعنا هو كوننا تألّمنا بعمق، ومن بعضنا أيضًا، كما لا يستطيع إنسان من هذا القرن أن يتألم، وذلك ما سيجعل إسمينا يقترنان ويعودان إلى الاقتران إلى الأبد"<sup>1</sup>.

وهنا يبدو أن الأثر الذي بقي مندرسًا في كل مسار "نتشه" الفلسفي هو تلك الشرارة التي انقذت في نفسه مع الموسيقى ومع قيمتها الرمزية من جهة، وتحولها إلى طاقة للإرادة من جهة أخرى، إنها فعلا فلسفة ومسلك حياة بالنسبة لنتشه، وهو يقول على لسان دينيزوس:

<sup>1</sup>: نتشه: هذا هو الإنسان، ترجمة: علي مصباح، منشورات بيروت، ط.1، د.س، ص 53.

نورٌ أنا، آه ليتني كنت ليلاً، لكن تلك هي وحدتي أن أكون متمنطقاً بحزام من نور، آه لو كنت قاتماً وليلياً لكم كنت سأكرع من ثدي النور، وأنت أيتها الكواكب الصغيرة، وحباب السماء البراقة، لكم كنتُ أودّ أن أباركك، وأنعم بحلتك الضوئية لكنني أحيا داخل نوري الخاص، وأمتص السنة اللهب الطالعة مني، تلك هي فاقتي، أن لا تكف يداي أبداً عن العطاء، وذلك هو حدسي أن أرى عيوناً ملؤها الانتظار وليالي يضيئها الشوق"<sup>1</sup>.

إن هذه الرؤى الشعرية التي تبدو حاملة هي تجسيد لفكرة يوتوبية ومتعالية في الوقت نفسه، واللغة التي تبدو هنا رومانسية ليست مجرد استغراق في شفافية الكلمات والعبارة، وإنما هي اللغة نفسها التي تنطق بها التجربة في بعدها الفلسفي، كذلك نرى هنا أن الشعر لا يختلف كثيراً عند "نتشه" عن جانب من مذهب الفلسفي، "لقد كتب "نتشه" القصيدة والنثر الشعري، وكذلك العديد من المقطوعات التي يُعسر تصنيفها، وهذا يدل على انشغاله العميق بإنجاز كتابة متميزة كلياً عن النثر الفلسفي الاستدلالي، هذه الكتابة الجديدة لا تتوافق لا مع الشعر التقليدي، ولا مع الجفاف النسبي للأمثال والحكم"<sup>2</sup>، و بنفس اللغة كتب "نتشه" أهم كتبه على الإطلاق بشهادته هو، "هكذا تلك زردشت"، وهي اللغة الفارقة في باطنية وروحانية بليغة، وفي ديوانه مثلاً يقول:

انشغال جميل

أن تدور كما الهواء حول الكوكب الذي

بلا جدوى يدور

أن تتسحب إلى كل الزوايا الخفية

<sup>1</sup>: نتشه: هذا هو الإنسان، ص 125.

<sup>2</sup>: نتشه: ديوان نتشه، تقديم وترجمة محمد بن صالح، منشورات دار الجمل، بيروت، ط.2، 2009.

وأن تذوب في الكون المطلق.

متعة جميلة

أن تحضن العالم في اندفاعه الكوني

ثم تكتب في المجلة عن نسب الكوسموس

في قاع بطني

بجهد جهيد

قلّصت اللانهائي ثم

أقمت الليل عند انتهاء العالم والزمان

ليس المرء بالصورة النبيلة عن الألوهة

أنا ذاتي

على غرار طبيعتي الفطرية أتخيّل الله أيضا

رنين جرس مختنق

أفاقني من حلمي الجميل"<sup>1</sup>

أنها اللغة نفسها والرؤى الباطنية التي ظلت فلسفة "نتشه" تدور حولها: الوجود، الله، الزمن، الكينونة، الألوهة، الطبيعة الفطرية، الكون، الإرادة، كلها تدور في حقول دلالية متقاربة، والملاحظ كذلك في هذه المقطوعة علو نبرة الذات التي كنا ذكرنا أنها أصبحت مفصولة تماما عن العقلانية والأنوار، هذه الذات تقدم نفسها مكافئا للألوهة عند "نتشه"، أو هما وحدة واحدة، إنها نبرة صوفية بالأساس (على غرار طبيعي

<sup>1</sup>: نتشه: ديوان نتشه، ص 63.

الفطرية أتخيل الله أبيض)، مليئة بالرؤى عن الذات الإلهية، وهنا نعيد الإشارة إلى أن "موت الله" الذي يصر عليه "نتشه" في بعض كتاباته له علاقة بالموقف من الكنسية التي كانت -خلال قرون- تقدم الله كسلطة قاهرة للإرادة بالمعنى الفردي، وهذا التفسير بالطبع لم يكن حسب "نتشه" سوى بسط لسيطرة بشرية باسم الدين والله والمسيح، وعبارة (أنا عدو المسيح، الله قد مات)، هي موقف من الكنيسة، وليست تصورًا إيمانيًا أفضى إلى الإلحاد والإنكار، لذلك نرى "نتشه" يقول في قصيدة أخرى:

" ناديتُ

يا مولاي إني قادم.

وعلى الدرجات إلى ملكك أمثل.

بالحب محترقة نظرتك الحنونة جدا.

والحزينة جدا.

تتسع حتى أعماق قلبي، مولاي إني قادم.

خسرت.

ثملا من شدة التيه منهارًا.

تزيل جهنم والألم.

كنت في المسافة تقف.

نظرتك المؤثرة بصورة لا توصف أثرت فيّ.

الآن في كامل السعادة أقبل.

برعشة أشعر.

تجاه الهوة الليلية للخطيئة.

في النظر للوراء لا أرغب.

وعلى فراقك لا أقدر.

طول الليالي أرتعد.

بحزن أرفع العينين، وعليّ أن أستقبلك.

عذب جدا أنت.

مخلص وحميم.

في عمق الروح.

يا صورة أثرية للمخلص.

سكن رعبتي.

وليستعرق تأملي وفكري حبك.

وليتعلق بك<sup>1</sup>.

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة حسب ما ورد في الديوان كتبت سنة 1862 أي عندما كان عمر نتشه 22 سنة إلا أن هذا الحس الديني الذي يبدو صوفياً يظهر بجلاء التصور الأولي للدين والله عنده، فهو يبدو مرادفاً للطمأنينة والمحبة والخلص والرحمة كما هو واضح في القصيدة، ويبدو الأثر المسيحي جلياً في فكرة المخلص والصورة الأثرية له، إنها قصيدة تبين الجانب الآخر للإيمان عند "نتشه" في شبابه قبل أن يأخذ مواقف صارمة من الكنيسة واللاهوت عموماً.

<sup>1</sup>: نتشه: ديوان نتشه، ص 56.

هذا النوع من الشعر كان دائما مشدودا إلى الأعماق إلى وإلى سؤال الوجود والماهية، وليس مستغربا أن نجد "نتشه" و"هولدرلين" و"ريلكي" يؤثرون بقوة في مبادئ الهرمينوطيقا التي تعني التبيان الفينومينولوجي للوجود الإنساني كما يعرفها هيدغر، وهو نفسه من ساهم في بلورة مفهوم الحداثة فكريا وفنيا.

وبالعودة إلى "هولدرلين" فإن الفكرة نفسها التي وردت في قصيدة "نتشه" السابقة نراها في قصيدته "نزهة في البادية" ، حيث الاتصال بين الذات والألوهة، فهذا المبدأ يقول به "هولدرلين" أيضا، لأنه يرى أن الطبيعة إذا أرادت ألا تُصاب بالنقصان يجب أن يظل الاتصال دائما بين الإنسان والإله، ويجب التحرر من كل شيء، التعلق به وبالطبيعة أيضا، وهذا ما جعل الناقد الفرنسي موريس بلانشو (1907-2003) يرى أن هدوء شعرية "هولدرلين" بعد أن كانت طافحة وقوية يرجع سببه إلى النظر إلى الإله، مع الإشارة هنا أن "بلانشو" نفسه كان متأثرا بفلسفة "هيدغر" وتأويليته، وكذلك فكرة الكينونة التي يقول بها هيدغر .

وفي قصيدة "نزهة في البادية" يقول هولدرلين:

مملوئين برغبة وهيبة

نمارس الصعود إلى الهضبة

لعل ضياء شهر مايو

هذا الساهر علينا

يلتقط هنالك في الأعالي

لدى ذلك الذي

يستتير به السماع

أو إذا كان يحلو للآخرين

حسب طقوس القدامى

لأن الآلهة قد ابتسمت لنا أكثر من مرة<sup>1</sup>

" إن الشعر يوقظ تجلي اللامعقول والحلم في مقابل وضع صاخب وملمس نعتقه، ومع ذلك فإن هذا عكس ما يقوله الشاعر وما نعتبره واقعه، وعلى هذا النحو يبدو أن ماهية الشعر تترنح في التجلي لمظهره الخارجي، فالشعرية إذا وبهذا المعنى هي التسمية البدئية للآلهة، ولكن الكلمة "المشعرنة" لا تملك قوتها الإسمية إلا إذا كانت الآلهة نفسها من تدفع بنا للكلام"<sup>2</sup>، هذا التعليق من "هيدغر" جاء في إطار صياغته لمفهوم الشعر، ولكن أيضا يدل بصورة جلية على أثر "هولدرلينط على "هيدغر"، فان يوقظ الشعر تجلي اللامعقول والحلم فهذا يعني أيضا فكرة تأويل الوجود نفسه وإعادة النظر فيه، "ويمكن القول أن أطروحة "هيدغر" تمضي على النحو التالي: كل شيء يتوحد على مستوى الوجود، فحين يقول الشاعر يقول المقدس، الذي يبدو لنا عماءً بسبب نسياننا للوجود، وينطوي على تلميح مباشر للخلق باعتباره يؤسس عن طريق الكلمة"<sup>3</sup>، إنه التماهي بين اللغة والمقدس حسب "هيدغر"، لذلك يدخل الشعر ضمن دائرة التأويل الوجودي ما دامت الكلمة ذاله على الخلق والوجود.

وهناك تقارب بين "نتشه" و"هولدرلين" على المستوى الشعري، وفي وضع القصيدة في الإطار الفلسفي، وكأن الشعر هنا حالة تسترسل فيها الأفكار الوجودية والأسئلة العميقة، وبخاصة تلك التي لا تتفك تعيد إلى الشعر قيمته النبوية والمعرفية، "فالشعر ظاهرة تتألف من تعدد القوى التي تتنازع من أجل تملك سلطة

<sup>1</sup>: نقلا عن: فؤاد اليزيد السني، شاعرية هولدرلين في أفق فلسفة هيدغر، موقع ثقافات [www.thaqafat.com](http://www.thaqafat.com)

<sup>2</sup>: تعليق هيدغر على شعر هولدرلين (عن الموقع نفسه).

<sup>3</sup>: بول ديومان: تفسير هيدغر لهولدرلين، ترجمة: سعيد الغانمي، مجلة نزوى، عمان، جويلية، 1998.

الرؤيا باعتبارها اجتيازاً لجدار المؤلف، وولوجاً لعتبة الكشف التخيلي الذي يحتفي بلغة منفلة، فبقدر ما تقيم جسورا فورية في اللاوعي تصل الذات بالكينونة التي تفيض بأسرار ورغبات وإرادات وتزوعات مختلفة<sup>1</sup>، لذلك تبدو الهيرومينوطيقا أقرب إلى فهم هذه المستويات في الكتابة، ففن الفهم وبخاصة إذا ارتبط بتأويل الوجود نفسه يجد في الشعر قابلية وانصياعاً نظراً للجانب المقدس للكلمة (بمعنى الوجودي)، وأيضا لارتباط الذات الشاعرة بهذا البعد، فالشعراء الذين نطلق عليهم الآن " شعراء الرؤيا" لا ينظرون إلى الكلمة أو العبارة من جانب جمالي فقط، وإنما يتعشقون هذه الروح والقوة التي تسكنها، إنه عشق آل بـ" نتشه" و" هولدرلين" إلى نهاية مأساوية كأنها حالة تجديف أو جنون.

فعلاً، لأنهما أراداً فهم الوجود في صورته الظاهرة الجلية، فاستدعاء الألوهية بهذا الإيحاء في النصين السابقين، ولعل هناك نصوصاً أخرى مشابهة، هو ما يحدث تلك الهزة العميقة بين المطلب وتحققه، " فمن الراجح أن فهم الوجود لا يتم ولا يتحقق في ظهوره وتجليه، لكنه يختفي بقوة أكثر أصالة من القوة التي يمتلكها في ظهوره لذلك فالوجود الجدير بالفهم هو اللغة، وينبغي أن نفهم من هذا التصريح أن الموجود ( ما هو كائن) لا يمكن فهمه في صورته الكلية والشاملة، بحيث أن ما تحمله اللغة يحيل دوماً على ما وراء أو فوق العبارة نفسها، ويبقى ما يعبر عن ذاته بتمكنه من اللغة والذي يفهم كشيء ما ويمكن اعتباره حقيقياً، ذلك هو البعد التأويلي الذي ينكشف ويتجلى فيه الوجود"، ولعل هذه الفقرة لـ"غادامير" تخلص بشكل دقيق كيف أن الوجود الذي هو موضع الاشتغال التأويلي يظل في حالة الخفاء، وكأنه الوجود الأصلي أو الوجود الواجب الوجود، كما يوصف في علم الكلام والفلسفة القديمة، لكن الموجود الحقيقي هو اللغة التي قال عنها "هيدغر" أننا نسكنها ولا نسكن العالم.

<sup>1</sup>: مروان فارس: الحداثة والشعرية المعاصرة، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع: 25، 1995، ص 100.

هذه اللغة هي التي تحاول دائماً أن تكون الوجه التأويلي للوجود ذاته، هي الفضاء الذي ينكشف فيه، لذلك نرى أن "شعراء الرؤيا" الذين ذكرناهم عاشوا تجربة المعاناة الحقيقية مع اللغة، وحاولوا تفجير حدوسها وطاقاتها من أجل الإطلال من خلالها على هذا الوجود المتخفي، إنها معاناة "نتشه" بالتأكيد، و"هولدرلين" الذي أوحى بشعره إلى "هيدغر" بفكرة الهيرمينوطيقا الوجودية، و"ريلكي" الذي يقول:

" من المعلوم إلى المجهول ...

من هنا إلى هناك يخرج علينا روحه

ويحتفظ بجسده في الداخل"<sup>1</sup>

أي في الخفاء الذي نتأوله دائماً من خلال اللغة بمجازها وكشفها وحدوسها، هذه حادثة هؤلاء على مستوى الرؤى، وعلاقتهم بالتأويل الذي ذكرناه سابقاً في الفصل الأول، وقلنا أن التجربة الصوفية يُنظر إليها من خلاله، ويتشارك معا فيما سنذكره لاحقاً.

---

<sup>1</sup>: غادامير: /فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف (الجزائر)، المركز الثقافي العربي (بيروت)، الدار العربية للعلوم (بيروت)، ط2، 2006، ص 180.

## الفصل الثالث:

### المؤتلف بين التصوف والحدائفة

- تهمد منهجي للمقاربة

1 - الكشف

2 - الذاتية واستعادة الفطرة

3 - التجاوز والكتابة خارج السياق

4 - التعالي على الزمن

5 - شاعرية المعرفة وشعرية العبارة

## تمهيد منهجي للمقاربة

بداية: سوف يكون من العسير إلى حدٍّ ما أن نضبط على وجه الدقة كيف يمكن أن نستنتج من مقولات الحدائفة على تفرعها وتداخل أفكارها ما نماهي به بينها وبين التصوف باعتباره تجربة روحية خالصة، وهذا بالطبع أمر ينبغي أن يؤخذ في حسابان أي مقارنة من هذا النوع، وبخاصة أن كثيرًا من التحفظات لها ما يبررها من الناحية المنهجية، وأول هذه المحاذير أن الحدائفة بالأصل ازدهرت وتطورت أفكارها في فضاء عقلي خالص، وكانت ردة فعل عقلية على التفاسير الميتافيزيقية، وكذلك على لا معقولية اللاهوت المسيحي، في حين ليس سياق نشأة التصوف ولا ازدهار الأدب الصوفي يتناغم مع هذا السياق، ومن المحاذير المنهجية كذلك هو أننا في هذه المقاربة ندمج بين مستويين مختلفين في مقارنة واحدة، لأن مشروع الحدائفة كان في بعده الحضاري يهدف إلى تغيير النظم الفكرية وكذلك النظم الاجتماعية والسياسية، والنظرة إلى الفن، في حين أن التصوف يكاد يبدأ وينتهي داخل منظومة الإيمان، وليس شريحة إيديولوجية لها أبعادها الواقعية بالمعنى الذي يهدف إلى تحسين واقع معين أو نظام دنيوي.

ولكن مثلما أشرنا في مبحث سابق، إن الذي يعيننا في هذه المقاربة ليس الحدائفة من هذه الزاوية العقلية، ولكن يمكن أن تعتبر أن حدائفة الفن والإبداع - وهو ما نقصده - هو نفسه "ما بعد الحدائفة" بالمعنى الفلسفي، وهو الذي كرس حضور الذات وفعالها، وطور إلى حد كبير تراث الفلاسفة الثائرين على الدوغماتية الدينية والعقلية بعد ذلك، وعلى رأسهم "نتشه"، ونحن هنا نعيد إلى الواجهة أفكار الحدائثيين الذين مثلوا خروجًا صريحًا عن النسق العقلي للحدائفة، وبخاصة في الإبداع الشعري والفن عمومًا، وهؤلاء هم الذين نرى أن مقاربتنا هذه تقوم على ميراث أفكارهم الذاتية والفردية، إنها الأفكار نفسها التي تجد مكانًا لها في كل ما هو إنساني مشترك، بمعنى إنها ذلك الجوهر الذي يتجاوز حدود الثقافات المحلية والعادات ودوائر الفكر المغلقة

والذي لا مهرب للإنسان من التأمل فيه، لأنه مرتبط بقوة بكيونته ووجوده، وهو مشترك لأنه ميزة الإنسان عن غيره، هذه الأفكار هي التي انقلبت على ميراث التنوير الأوربي، وتطورت أيضا مع "هيدغر"، واستمرت لتضع فكر "ما بعد الحدائثة" فلسفيا في القرن العشرين مع العلم أنه على المستوى الفني والإبداعي وبخاصة في الشعر كان سابقا القرن العشرين، وقد جسده "رامبو" و"غوته" بصورة صريحة.

"إن ما يعنينا هنا أيضا هو التصوف في مفهومه العام، والذي يقصد به تجربة الاستيطان الروحية والبحث الدؤوب عن المطلق والماهية الأولى للأشياء، وما يعنينا أيضا هو التصوف بوصفه نصا متجاوزا لتاريخيته، من غير أن نركز كثيرا على تجربة الاعتقاد الدينية. لأنها تعتبر جزءا من مفهوم التصوف العام، وكذلك فإن ما يعنينا أيضا في جانب الحدائثة هو النزعة التي أصبحت تعني الخروج عن النسق والتجاوز وخرق المؤلف والبحث عن الممكن، وإعادة طرح الأسئلة الخاصة بالكيونة، وكذلك تحول الحدائثة إلى فكرة أصبحت كونية لها بعدها الأنطولوجي النابع من قلق وجودي ظاهر، وربما يتجسد مع ما "بعد الحدائثة" بالمعنى الفلسفي.

ولعلّ هذا القلق الوجودي هو الذي يفسر الطعن في مصداقية العقل التنويري الذي لم يجب عن كل الأسئلة، وبقي محدودا ومنحصرا في شروطه المنهجية، وهو ما جعل فلاسفة ما بعد الأنوار وخاصة "نتشه" و"هيدغر" يعيدان النظر بصورة جذرية في تراثه المعرفي، لأنه عزل الإنسان في النهاية عن الارتباط الحقيقي بالوجود والاتصال به، وهو نفسه مسعى المتصوفة حين وقفوا ضد عقلانية الفلاسفة (موقف ابن عربي من الغزالي وابن رشد نموذجا)، "وهنا قد يلتقي "هيدغر" مع "ابن عربي" فهما معا لم ينتقدا العقل من أجل إصلاحه وتقوية فعاليته، أو الزيادة من هيمنته على الوجود، بل انتقدها لغاية استبداله، إما بالفكر المرادف للشعر بالنسبة لهيدغر، أو بالذوق والكشف بالنسبة لابن عربي، هذا الاستبدال الذي من شأنه تحرير الوجود من المقولات

والماهيات والمبادئ العقلية، أي الحجب التي تنسي الوجود<sup>1</sup>، وهذا مرتبط أساسي لفهم تلك العلاقة التي نراها بين التصوف والحدائثة، وإنه الموقف من العقل والمعرفة العقلية إجمالاً، ومن البديهي أن تجاوز العقل وتبيين محدوديته يجعل من المسلكين يتقاربان من حيث النزعة العامة بغض النظر عن الهدف والمقصد منهما، لأن التصوف " كما هو معروف" يستهدف التحقق التام من الألوهة، الارتباط بها تماماً، في حين قد لا يكون هذا هدفاً حدثياً في رؤى الحدائثيين.

إن التصوف الإسلامي - مثلاً - لم ينشأ من حيث مفاهيمه ومنهجه ومسلكه على تراكمات واجتهادات فقهية، ولا اندمج في الصراع والجدل العقلي العقدي الذي دخل فيه الفلاسفة المسلمون والفرق الإسلامية الكثيرة، بل كانت منطلقاته مختلفة تماماً وبعيدة عن هذه الدوائر، لقد ابتعد المتصوفة عن منهج الأثر الذي أخذ به المحدثون، كما انتقدوا منهج العقل الذي سلكه الفلاسفة وعلماء الكلام، ووصفوه بعلم الرسوم الذي لا يفيد في الوصول إلى التعرف إلى الذات الإلهية، إن منهج الفقهاء القائم على الحكم ودليله، أو منهج الفلاسفة القائم على النظر العقلي والمنطق ليس إلاً علماً سطحياً يفتقد إلى ما هو روعي، لذلك يرى المتصوفة أنه ينبغي تجاوز هذه الإمكانية تماماً، وتطوير مسلك آخر يقوم على الرياضة الروحية والتصفية، إلى درجة أن بعضهم لم يعد يلقي بالاً إلى أقوال الفقهاء وأحكامهم، ودعا بعضهم إلى سقوط التكليف عن العارفين، لأنه لم تعد تضرهم معصية ولا تنفعهم توبة ما داموا وصلوا إلى مقامات عليا، وهذا خروج صريح عن ظاهر الأحكام واجتهادات العقل التشريعي مُمَثَّلاً في الفقهاء.

ولم يثر المتصوفة على ظاهر الأحكام فحسب، بل على منهج العلم نفسه، فابتكروا طريق "الوجد" و"القلب" بدلاً من طريق "العقل"، وكان عليهم ألا يدخلوا

<sup>1</sup>: محمد المصباحي: ابن عربي في مرآة ما بعد الحدائثة: أعمال ملتقى - ابن عربي في أفق ما بعد الحدائثة - منشورات جامعة محمد الخامس، الرباط، ط.1، 2003، ص 33.

في جدل عقدي، وهذا لا يعني أنهم لم يحصلوا علوم الشريعة والعقيدة، ولكنهم تجاوزوا مستوى هذه المعرفة بعد أن حصلوها، وبالتالي فإنهم تجاوزوا الظاهر ومن خلاله نفذوا إلى علوم الباطن.

وليس الملمح العام للحدائثة الاحتجاجية التي مثلها "نتشه" و"هيدغر" في علاقتها بسياقها ببعيد عن ذلك الذي ذكرنا، ففي نموذج "نتشه" الذي ثار على الإرث الكنسي نرى أنه توجه إلى نوع آخر من المعرفة يمكن أن يوصف بالنزعة الإنسانية، التي تحرر من خلالها من العقلانية ومن الكنيسة أيضا حين كتب عن موسيقى "فاغنر" وكذلك في تأثره ب"شوبهاور"، "شوبهاور كان يعتقد أن الإنسان يأس لأنه ممزق بين رغبة الحياة بصورة كونية وبين الحركة التي تجذبه إلى التفرد، ولقد كان "شوبهاور" ميالا إلى طمأنينة" "مادم جيون"<sup>\*</sup> وكانت عدميته التزهدية تحريرا لإرادة الحياة بفضل الفن والفلسفة وتأمل الموت<sup>1</sup>، فصوت الموت كان دائما يندس خلف كتابات "نتشه" وبطريقة صوفية أثرت في أغلب ما كتبه، خاصة في حديثه عن "زردشت"

أما "هيدغر" فإن فكرة التأويل الكلي للوجود هي بالأساس تتقاطع مع النظرة الصوفية للعالم والأشياء، لأن الوجود الخفي هو الذي يشمل التأويل الهيدغري، ولعل الفن عند "هيدغر" يمارس هذه المهمة باقتدار كما الفلسفة، فالفن "هو التعبير عن إرادة الحياة بوجه إرادة الموت، وهو المعرفة الصوفية التي يستحيل معها العالم إلى مادة لفرح علوي"<sup>2</sup>، وفي حديث "هيدغر" عن أصل العمل الفني نراه دائما يربط الفن بفكرة وجودية علوية، وتبدو أحكامه تميل إلى القيم الجمالية أكثر منها إلى الفلسفة المحضة (العقلانية)، حيث عُني بالشعر والإبداع الأدبي بوصفه الأقرب إلى ما هو فطري وأصيل في الإنسان، والأكثر تعبيراً عن حسّه الفردي.

\*: مادام جيون: متصوفة فرنسية، كانت ترى الكمال في حب الله وسكينة الروح، اجتمع حولها حلقة من الكاثوليك والبروتستانت ينشدون الطمأنينة، فُبض عليها وأدخلت سجن الباستيل، لم تنشر كتاباتها إلا بعد وفاتها.

1: آلان تورين: نقد الحدائثة، ص 150.

<sup>2</sup>: جميل قاسم: نقد الحكم الجمالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع.(108-109). 1999، ص64

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائفة

وبالعودة إلى الشعر، نرى أن الحدائفة الشعرية في هذا الجانب بالذات عبّرت بصورة دقيقة عن المهمة التي ينهض بها جوهر الشعر، وهي الارتباط الصميمي بفكرة الوجود، وسؤال المبدأ والمنتهى، وصوفية الإبداع عموماً، على اعتبار أن هذا الأخير هو روح الذات الإنسانية وعمقها، وسوف نحاول أن نتلمس هذا البعد الذي تعلق به شعراء الحدائفة وكيف أنه لا يبتعد كثيراً عما يخوض فيه مسلك المتصوفة، من خلال جملة من المحددات هي:

## 1- الكشف:

إنه أحد المفاهيم التي تتكرر بصورة لافتة في كتابات الحدائثيين من الشعراء وأيضا وفي الفلسفة الظاهراتية ومذهب التأويل عند "هيدغر"، ولقد أشرنا سابقا إلى "رامبو" وكيف أنه يعتقد بقدرة الشعر على كشف المخفي "رسالة الرائي"، وهذا المفهوم بالذات ليس ببعيد عن روح الشعر وفلسفته منذ القديم، ولعل أعظم الشعراء في تاريخ الإنسانية عملوا على تصفية أرواحهم من أجل رؤية دقيقة وحقيقية لأسرار العالم المخفية، ذلك أن "ما يحدد ماهية الشعر وجوهر إبداعيته هو عنصر الكشف عما هو منحجب عن الرؤية، ولا يتم إلا باختراق الواقع بتجسدهات وتمظهراته العيانية، والنفوذ عميقا إلى دواخل الأشياء لخلق علاقات متماهية تحدد البعد المستور الذي يخفي عالما تخييليا خصبا ومعقدا<sup>1</sup>، وليس الكشف عملية ينجزها الإنسان في حالات اعتيادية، ولا في أوضاع قريبة من اجتهادات العقل، بل هو انقذاح فجائي داخل القلب يمكنه من النظر الروحي النافذ إلى الأشياء في جوهرها وسرّ كينونتها، وعلاقة كل ذلك بفكرة مركزية هي ارتباط الإنسان العميق بحالة التعالي والرقى الروحي الذي يعرّفه بنفسه أولا، ثم بالقوى الكلية التي تسيطر عليه وعلى مصيره.

هكذا يحدث أن تنهض اللغة الشعرية بالتعبير عن ذلك، ولكن أي لغة؟، إنها لغة حدسية كاشفة لا واصفة، تخلق عالما جديدا ولا تصف عالما ماثلا أمام الأعين، وليس الكشف بهذا المعنى يتم باتجاه صور مادية فقط، إنما يتم أحيانا في صورة مكاشفة لأحاسيس وأذواق ليست مألوفة، وهي غاية في الدقة والشفافية، وخاصة إذا ما كانت مقرونة بفكرة متعالية.

<sup>1</sup>: عبد العزيز بوسهولي: الجسد. رؤية واكتشاف المختلف: مجلة كتابات معاصرة، بيروت، م.7، ع:25، 1995، ص

ولقد احتفت الحدائثة الشعرية بهذا المصطلح على اعتبار أن الشعر حسب "روني شار" هو كشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف، و" بحث مستمر عن الجوهر يحاول أن يكشف عن الأشياء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة عن وجودها ومصيرنا على حد سواء"<sup>1</sup>، وعلى الرغم أن ما يسفر الكشف عنه في تجربة الكتابة الشعرية ليس مقترنا بالضرورة بمفهوم ديني إلا أنه يظل حاجة ملمحة تفرض على الشاعر حضورها، وتفاجئه بحدوس متلاحقة داخل الكتابة، يقول "طاغور" مثلا:

" أحس أن جميع النجوم تتألق في كياني

وأن الكون كله يتدفق في حياتي

كأنه البحر الدافق

وأن الزهور تنفتح في جسدي

وشباب الأرض والماء يتصاعد في قلبي

كما يتصاعد بخور المجامر

ونفس الأشياء كلها

يعزف أنغامه كالناي

فوق أفكاره"<sup>2</sup>

ولعلّ " طاغور" بالذات يعتبر رائدًا في هذا النوع من الكتابة الشعرية، التي تحرر طاقة قوية تربط الشاعر بصورة كونية مع كل الموجودات برابط الكشف الداخلي الذي يحول هذه الموجودات إلى ذوات تسكن قلب الشاعر ويتحسسها، ويشعر بها، إن

<sup>1</sup>: أدونيس: سياسة الشعر: دار الآداب، بيروت، ط.2، 1996، ص 27.

<sup>2</sup>: محمد التليسي: هكذا غنى طاغور(مختارات شعرية مترجمة)المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ط.1، 1989، ص 55.

"طاغور" في حكمه الشعرية هذه يعتبر في نظر الكثير من النقاد شاعرًا إنسانيًا، لأن الإنسانية كلها تتعلق بتلك الهدأة الروحية التي يكتب من خلالها، كما أنه كان ملهما للكثير من شعراء الحدائثة نصًا وحياءً.

وإذا ما عدنا إلى مفهوم الكشف في التجربة الصوفية فإننا نرى أن هذه الكلمة مركزية في الفكر الصوفي، وهي -في الأصل- ما يفرق المعرفة الصوفية عن علوم ظاهر الشرائع، فهي رؤية القلب للحقائق الإلهية وتحققه بها، يقول "ابن عربي": عن الكشف أنه "يطلق بإزاء تحقيق ريادة الحال، ويطلق بإزاء تحقق الإشارة"<sup>1</sup>، وهذا يعني الوثوق بما عرف العارف في مقامه الذي هو فيه، وهو بذلك كأنه من الله في اليقين به وبوجوده كيقين الأنبياء الموحى إليهم وفي العلم كعلمهم، "والعاملون هم الأنبياء والمرسلون في كل عصر، الذين كشف الله لهم علم الحقيقة، وقد ألبسهم خشيته وجعلهم عباده الذين علموا غيبه، واستضاءوا بنور هدايته، واتصلوا بنورانيته"<sup>2</sup>، وحين يكون الكشف في هذا الإطار الديني التعبدية لا بد أن نفهم أن موضوعه يظل ضمن مفهوم الأسرار التي يتحفظ المتصوفة على ذكرها أو إشاعتها خشية أن تفارقهم.

وهنا يبدو أن مفهومي الكشف الشعري الحدائثي والكشف الصوفي متقاربين لأنهما يتحركان في فضاء أفعال القلب، وأفعال القلب لا تتفصل كثيرًا عن الجوهر الإنساني العام، لذلك فإن في نزوع الحدائثة نحو الكشف يشترك مع ما بعض ما يخوض فيه التصوف، سواء ارتبط هذا التصوف بتجربة شعرية أم كان مجرد شروح أو توضيح للعلم واصطلاحاته، والملاحظ أيضا هو الشكوى العامة من عجز اللغة عن التعبير عن حالات الكشف أو موضوعه، لأن العبارة تضيق كلما اتسع المعنى كما يقول المتصوفة، وبالنسبة للشعر يبدو كذلك أن الشعراء تجنبًا لهذه المعضلة

<sup>1</sup>: ابن عربي: الرسائل: كتاب اصطلاحات الصوفية، ص 9.

<sup>2</sup>: جعفر بن منصور اليمن: كتاب الكشف: تقديم وتحقيق الدكتور: مصطفى غالب، دار الأندلس، بيروت، ط.1،

أعادوا تفريغ الألفاظ من مدلولاتها القديمة، وصنعوا منها رموزاً لمعاني يستهدفونها كشفياً وحديسياً، إن تأكيد المتصوفة على ضرورة تجاوز مستوى السطح والظاهر، بما في ذلك تجاوز الجسد في تجربة العشق أو تحويله إلى صورة روحية محضة، يتم استلذاذه على مستوى القلب، " فالقلب المعرفي الذي مارسه الصوفي على المعرفة التقليدية ومفارقته للرؤية البيانية جعل من الكتابة لديه تعيد ترتيب أوضاعها التعبيرية وتبحث بالتالي عن لغة تستجيب لطبيعة هذا القلب، وتحمل ثقله الذي لم تعد لغة التداول قادرة على حمله، فرؤية الصوفي اتسعت ولم يعد التعبير قادراً على استيعاب اتساعها"<sup>1</sup>.

إن اللغة البيانية تعني بالوصف الخارجي الذي يبني على أنماط من البلاغة وبخاصة التشبيه والاستعارات، وهي بالنسبة للغة الكشف تعتبر لغة الوصف، لأن لغة الكشف تعيد التسمية أصلاً حينما ينكشف المحجوب وتبدو رموزه وإيحاءاته، لذلك كان الخيال الوجودي عند المتصوفة أعظم ما خلق الله كما يقول "ابن عربي"، لأنه القوة التي بها تحصل المعرفة الوجودية، وهو هنا يجمع بين كونه امتداداً للوجود ذاته وبين الوظيفة المعرفية التي ينهض بها، فالمتصوفة ينظرون إلى الموجودات أنها رموز ينبغي فهم ما تؤشر إليه في إطار تجربة متكاملة، يلعب الخيال الكشفي فيها دوراً ديناميكياً وحيوياً، بحيث يعيد ربطها بالمضمون الوجودي الذي تدل عليه، فهي كلمات العالم كما أشرنا سابقاً، "وهي فضاء هندسي رمزي مقدس، يحمل في التواءاته وتموجاته وامتداداته معاني الألوهة التي تتخلله، فلم تعد اللغة لدى الصوفي مجرد لغة للتواصل ولا نسقاً من العلامات ولكنها أصبحت لغة الكينونة التي تتاديه وتستدعيه

<sup>1</sup>: صلاح بوسريف: حدائثة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، ط.1، 2012،

وتأمره بالإنصات لها، والصور الرمزية للوجود هي مكان هذا الإنصات، فحوّلت الصورة الرمزية اللغة إلى نداء للكينونة ودعوة للكشف والسلوك<sup>1</sup>.

إن الكشف الذي يتقاطع فيه التصوف مع الحدائثة الشعرية يشير من جهة أخرى إلى قوة يحوزها كل من الصوفي والشاعر على تجاوز منظومة المعرفة المنطقية وكذلك تجاوز اللغة المرتبطة بها، تلك المعرفة التي تحاول دائماً إقامة حالة توافقية بين إعطاء التسمية والوصف وبين المسمى والموصوف، وتأكيد منطقية العلاقة بينهما، وعدم قابليتها للنقض أو إعادة النظر، فالشعراء اتخذوا من اللغة الكشفية مادة تحمل رؤاهم من المستوى العيني المتجسد إلى مستوى التخيل والتحمّس القلبي السري الذي يبقى غير قابل للإشاعة أو التعميم، ولذلك فإن هذه النزعة قريبة إلى تجربة التصوف من هذا الباب بالذات، لأن لغة الكشف ذاتية، وغالبًا ما تخرق التواضع ولا تكون على وفاق مع سياقها، فهي تقوم أساساً على إعادة التسمية والرمز.

" لقد نجم عن الصوفية ازدهار أدب غني بالإشارة النفسية والكشف عن الآلام التي يحسّها الشاعر في توقه إلى عالمه المثالي، وارتطامه بالواقع المحسوس، وقد لاحت في هذا الأدب ملامح واضحة عن الرومنسية والرمزية، وإن كان منطق هذين المذهبين مختلفاً في جوهره عن بواعث الصوفية<sup>2</sup>، ويكاد يجمع دارسوا الحدائثة الشعرية على الأثر الكبير الذي تركه الشعراء الرومانسيون والرمزيون في حركة الحدائثة الشعرية، نظراً لطرائق الكتابة الجديدة التي أحدثوها، وكذلك في الرؤى الشعرية التي أعطت الخيال الشعري وقوى الحدس والكشف دوراً مهماً في الإبداع، ف "رامبوا" مثلاً و"ملارمي" و"بودلير"، و"بول فاليري" وغيرهم سلكوا في نسق إبداعهم الشعري مذهب الخروج بالألفاظ من معانيها المعجمية، لتصبح رموزاً دالة على معاني مكثفة أو اختصارات هائلة توفرها طاقة الخيال التي تكون حاضرة في الوعي الفردي أو

<sup>1</sup>: عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 27.

<sup>2</sup>: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط.2، 1984، ص 160.

الجماعي، "وتحفز هذه الطاقة الوعي الأعلى المرتبط بالحدس الذهني للمبدع، وليس الحدس الصوفي، أي ما يمكن أن يطلق عليه الحدس العقلي، ذلك الذي يخلق في لحظة خاطفة كالومضة تحولاتٍ فكرية أو فنية عميقة"<sup>1</sup>،

إن مثل هذا التشابه يجعلنا ناهي إلى حد ما بين طرائق المعرفة الصوفية القائمة على الكشف، وبين طرائق المعرفة الفنية والحدائثة التي تقوم على الحدوس العقلية والكشف الشعري الذي منه تتبع الحقائق، وفي فضائه تتشأ الرموز وتتمو، ولعل ذلك ما جعل من "أدونيس" يعتبر الشاعر "رامبو" متصوفاً مشرقياً، وبقيم مقارنة تجمع بين الصوفية والسوريالية في نقاط تشابه كثيرة، لعل أهمها هو هذا الذي يتعلق بالمعرفة الكشفية التي يقابلها نشاط اللاوعي عند السوراليين، مع الفارق في طبيعة كل تجربة، وقد أشار إلى طبيعة هذا المشترك في قوله شارحاً سبب تأليفه كتاب الصوفية والسوريالية حين قال "ومع ذلك أبادر إلى القول إن غايتي من هذا البحث ليس القول إن الصوفية والسوريالية شيء واحد، أو إن الأولى بوصفها تجربة متقدمة زمنياً أثرت على الثانية بشكل مباشر أو مداور، إن غايتي هي التوكيد على أن في الوجود جانبا باطنا لا مرئياً مجهولاً، وإن معرفته لا تتم بالطرق المنطقية- العقلانية- وأن الإنسان دونه -دون محاولة الوصول إليه- كائن ناقص الوجود والمعرفة، وأن الطرق إليه خاصةً وشخصية، وأنا نجد استناداً إلى ذلك قرابات وتآلفات بين جميع الاتجاهات التي تحاول أن نستشرف هذا الغيب، وسوف أحاول أن أصف هذا التلاقي بين الصوفية والسوريالية، وأن كلاً منهما ملك الطريق المعرفي نفسه، ولكن بأسماء مختلفة ومن أجل غايات مختلفة"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>: عبد الهادي عبد الرحمان: سحر الرمز (مختارات في الرمزية والأسطورة)، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط.1، 1994، ص 14.

<sup>2</sup>: أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقى، بيروت، ط.3، د.س، ص 15.

وكما هو معلوم فإن أدونيس قارب بين بعض مقولات التصوف ومسلكياته وبين ما يراها عند السوراليين في المعرفة والخيال والحب والكتابة والبعد الجمالي والمختلف والمؤتلف، وانتقى مجموعة من المقولات المتشابهة ثم ختم بها كتابه، وهو قدّم هذا البحث كنوع من القراءة الجديدة لبعض مضامين التصوف وفق صياغات تبدو في بعض الأحيان نوعاً من القراءة الذاتية الخالصة لبعض التجارب الصوفية كتجربة "النفري"، ورأى فيها -وبخاصة في جانبها اللغوي- طريقة مخالفة للسياق العام الذي سارت فيه المعرفة الدينية الإسلامية التي سيطر عليها الفقه وعلوم العقيدة، وعلم الكلام بدرجة أقل، " والواقع أن أهمية الصوفية اليوم لا تكمن في مدونتها الاعتقادية بقدر ما تكمن في الأسلوب الذي سلكته، أو في الطريقة التي سلكتها كي تصل إلى هذه المدونة، إنها تكمن في الحقل المعرفي الذي أسست له، وفي الأصول التي تولدت عنه، وبخاصة النظرة الجديدة إلى اللغة، لا اللغة الدينية وحدها، ولكن اللغة بوصفها أداة كشف وتعبير، لقد تجاوزت تراث القوانين لكي تقيم تراث الأسرار"<sup>1</sup>.

ومن هنا كان الكشف مرتبطاً بالسرّ، أو المخفي، وكان ذلك المخفي هو لباب الوعي الصوفي ومقصده، ولقد شرح الغزالي في "مشكاة الأنوار" ذلك، وتحدث عن علاقته بالسكر والعبارة الشطحية التي تتولد عنه حينما يندهل المتصوفة بما رأوا وما كشف لهم خلف الحجب، فاستغنوا بذلك المخفي عن الظاهر، وعاشوا عالقين به، " فالعارفون بعد العروج إلى سماء الحقيقة اتفقوا على أنهم لم يروا في الوجود إلا الواحد الحق، لكن منهم من كان له هذه الحال عرفان علمياً، ومنهم من صار له ذلك حالاً ذوقياً، فانتقت عنهم الكثرة بالكلية واستغرقوا بالفرديانية المحضة، واستوفيت فيها عقولهم، فصاروا كالمبهوتين فيه، ولم يبق فيهم متسع لا لذكر غير الله ولا لذكر أنفسهم، فلم يكن عندهم إلا الله تعالى، فسكروا سكرًا رفع دون سلطان عقولهم، فقال أحدهم: "أنا الحق"، وقال الآخر: "سبحاني ما أعظم شاني"، وقال آخر: "ما في الجبة

<sup>1</sup>: أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 25.

إلا الله"، وكلام العشاق في حال السكر يطول ولا يحكى، فإنه لا يشعر بنفسه ولا بعدم شعوره بنفسية<sup>1</sup>، وهذا يسمى بالفناء عن الفناء، والعبارة الشطحية تدل عليه، لكن رفع سلطان العقل كما قال "الغزالي" هو منبع العبارة الشطحية التي اختص بها المتصوفة دون غيرهم، بل كانت مجلبة للمتاعب، وهي مصدر اللغة الغربية التي طبعت كثيرا من أدب المتصوفة شعرا ونثرا.

إن حالة السكر المذكورة هي بمفهوم آخر الوضعية الجديدة للكتابة الصوفية المستغرية، وبالتالي فإن وضع الكتابة يحدد خصائص وسمات المكتوب، وهو بالضبط ما اجتهد فيه السورباليون حينما سلكوا سبل السكر والتخدير لتحرير طاقة اللاوعي عند الكتابة من أجل كتابة نص أصيل فجائي، يجنح إلى الكشف متجاوزا سلطة العقل أو الوعي أو أي سلطة اجتماعية معينة، وهو ما سماه "أدري بروتون" بالكتابة الآلية التي تكون في حالات تعطيل العقل وتجاوزه بشتى وسائل الإسكار والحلم وتحرير اللاشعور، وفي ذلك مقولات كثيرة جمعها بروتون في "بيان السوربالية".

لقد ركّزنا هنا على نموذج "السوربالية" لأن هذا النموذج من الكتابة ومن التجربة عموما اعتبر ملمحا مهما من ملامح الحدائثة، بعد أن وجدت بواكيرها الأولى في الرمزية سبيلا مكن من إعادة النظر في دور الكلمة وفي علاقة الدال بالمدلول، ثم أخذت هذه المفاهيم تتطور إلى أن أصبحت الكتابة الآلية السوربالية تعبيراً حقيقياً عن حرية الكلمة من جهة، وعن حرية إعادة البنية التركيبية والدلالية للجملة من جهة أخرى، إن هذه الكتابة لم تتضبط بنظام تركيبى نحوي تام، ولم تكن في إطار الدلالة التي تشير إليها على تناغم أو توافق مع المعطى الجمالي، أو السياق الذي أنتجت فيه، كما أنها استهدفت أيضا الطعن في مصداقية الحكم الجمالي العقلي النمطي المحكوم بتراكمات تاريخية معينة، إنها كتابة ضد التاريخ، بمعنى لا يمكن تبريرها بسياق تاريخي واضح، إنها من حيث علاقتها بمحور الزمن تبدو ساكنة أو متعالية

<sup>1</sup>: الغزالي: مشكاة الانوار، ص 139، 140.

كما تبدو النصوص الصوفية وحالة التصوف إجمالاً حالة من التعالي على محور الزمن وفعل التاريخ، إنها تأييد للخطة ساكنة تتم فيها حالة الكشف، وتنتج فيها العبارة الدالة عليه.

وإذا كان الوصف يتم دائماً وفق تراتبية زمنية معينة، ويتطور انطلاقاً من اللحظة الزمنية وتالياتها بالمعنى الكرونولوجي على الأقل في تتبع ملامح الموصوف، فإن الكشف يتم في مستوى آخر، هو مستوى تعطيل حركية الزمن التي يعيش فيها الرائي المتصوف والحدائي الشاعر، فالحقائق الكشفية في تجربة التصوف ليست محكومة بالضرورة بسنن واقع المتصوفة، لأن رحلة العروج مثلاً لا يمكن أن تخضع زمنياً إلى تراتبية الزمن الذي نعيشه، فطي الزمان والمكان الذي يقول به المتصوفة العارفون يعني عيش واقع جديد، لا تكون فيه اللحظة الزمنية ذات معنى اعتباري مرتبط بالمكان والحركة (بالمعنى الواقعي)، فلا المكان مكان عادي، ولا الحركة التي تتم فيه حركة عادية، وبالتالي فإن الزمن الذي يستوعب ذلك لن يكون الزمن المألوف والمعروف، لذلك فإن الكشف هو تعطيل لحظة الزمن العادي، وعيش أزمنة جديدة لا تتسحب عليها قوانين الطبيعة، لقد كانت رحلة الإسراء والمعراج النبوي النموذج الاقتدائي المهم عند المتصوفة، وتمت هذه الرحلة - كما ورد - عن عائشة ولم يفقد جسد الرسول صلى الله عليه وسلم، في حين جرى أن الاتفاق أن الإسراء تمّ روحاً وجسداً، وبالتالي فإن الكشف المعراجي لم يكن وفق زمن اعتيادي طبيعي قادراً على احتواء ما حدث تلك الليلة من كشوفات للسماء ولعالم الملكوت والغيب، إنه توقيف لزمن الواقع وعيش لزمن الكشف.

ولقد سبق أن ذكرنا أن أغلب من سلك طريق الكشف الشعري الحدائي كانوا يعتقدون في النقصان الوجودي للإنسان، ويتوقون إلى الإطلاة على وجود حقيقي ثابت وأصيل يمكن للغة الكشفية أن تنير جوانب منه، وكان من الواضح تماماً سيطرة هذه الرؤية على أغلب شعراء الحدائثة الغربيين الذين ذكرنا هم مثل "هولدرلين"

و"ريلكي"، وهناك من نظر إلى "غوته" (1749-1832) على أنه متصوف مشرقي بسبب هذه النزعة الشعرية، فتجربة الحدائثة هنا تصبح "تجربة كشف عن وجود لا تجربة وصف لموجود، وتجربة خلق باللغة لا تجربة تعبير باللغة"<sup>1</sup>، لذلك نرى أن حس التصوف بمعناه العام يندس في أغلب الكتابات الشعرية الحدائثة، وبخاصة في جوانب الكشف والحدس الشعري، "وقد أكدت كل أنواع الحدس حضورها في فنون التسعينيات من القرن التاسع عشر، ولقد كانت قضايا مركزية في روحية تلك الفترة، وكانت النتيجة الطبيعية لذلك أن أخذ الأدباء يعلنون ولاءهم للرمزية أو الانطباعية أو الرومانسية الجديدة"<sup>2</sup>، وكل هذه المذاهب الأدبية الجديدة كانت تحتفي بالحدس الشعري الذي لا يبتعد كثيرا عن مفهوم الكشف الصوفي، وإن بدت مجالات نشاط كل منهما مختلفة أحيانا، لكنها تتشابه في مسلك الشاعر والمتصوف من حيث تفعيل طاقة المعرفة الفجائية التي تتكشف بلا وسائط.

---

<sup>1</sup>: عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحدائثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 1999، ص 06.

<sup>2</sup>: مالكم برادبري: الحدائثة، ص 218.

## 2- الذاتية واستعادة الفطرة .

لا نريد أن ندخل إلى هذا العنصر من منظور فلسفي خالص يعرف الذاتية والفطرة في مواجهة العقلانية والكلية، لأنه سبق لنا أن تحدثنا عنه في تطور مفهوم الحدائفة من "اللوغوس" إلى الذات، ولكننا سنبدأ من اعتبار الذات مفهوماً مفارقاً لمفهوم الجماعة أو النظام الاجتماعي وما يترتب عنه من أفكار وتعبيرات تؤسس لمفهوم الاندماج الفردي في نظام معين، سواء أكان اجتماعياً أم لغوياً أم جمالياً... الخ، وكذلك لن نخوض في معنى "الفطرة" إلا بالقدر الذي يقصد به معنى استعادة ما قبل الخبرة العقلية والجمالية، أو استعادة لحظة انبثاق الكينونة الفردية للإنسان، وهذه مفاهيم لا تكاد المصادر تضبط لها اصطلاحات محددة، لذلك فإننا سوف نتجاوز إلى حد ما الصيغ الفلسفية والاصطلاحية الصارمة التي قد يقع تحت طائلتها مفهوم معين نأتي على تحليله أو مقارنته بغيره.

وهذا في الحقيقة ينسجم مع طبيعة ما نخوض فيه من أفكار تتزاح فيها روح الفلسفة مع النزعة الذاتية الشعرية الفردية التي يميز ميراث المتصوفة من جهة، وتطبع كذلك أغلب الكتابات التي حاولت صياغة مفاهيم الحدائفة وما بعد الحدائفة، لأننا - كما سبق ذكره- سوف ننظر إلى المفهومين (الحدائفة وما بعد الحدائفة) باعتبارهما مفهوماً واحداً مستمراً ومتطوراً، حينما يكون للحديث فيه عن الفن والإبداع والكتابة من غير الأخذ بالنظر أن الحدائفة تعني فلسفياً مرحلة العقلانية والأنوار، وأن ما بعد الحدائفة يعني تجاوز ذلك إلى الذاتية والفردية وغير ذلك من المفاهيم الفلسفية التي استندت إليها فلسفة ما بعد الحدائفة.

إن الذاتية التي نشأت عند المتصوفة من خلال مفهوم الذوق والحال، جعلت التجربة الصوفية منذ نشأتها في إطار الدين الإسلامي مشوبة بالريبة والترقب لدى عموم الفقهاء وعلماء الكلام، فضلاً على من هم ينتمون إلى مدرسة الأثر والنقل، كما

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

أن العلوم الإلهامية التي طورها المتصوفة لم تعط مفاتيح منهجية واضحة لغيرهم تمكنهم من فهم التصوف على النسق الذي يريده أهله، "ونجد الأدلة على أن التصوف مباحث ذاتية المنهج والغرض وفردانية التوجه من خلال التسميات التي اطلقها المتصوفة على أنفسهم وعلى معرفتهم، فمنها "علم القلوب" نظرا لأن القلب هو موضع المعرفة، وسموا "علم المعرفة" و"علم الأسرار" للدلالة على أن الصوفي يبلغ المعارف الحقة، ويطلع وحده على الأسرار الإلهية، وهي معرفة وأسرار قبلية لدنية، و"علم للمكاشفة" والمشاهدة وعلم الباطن"<sup>1</sup> كل هذه الاصطلاحات تغلق علم التصوف عن التأمل الذي قد يحاول فهمه من الخارج، فعلم القلب هو علم السر، لأن القلب والمعرفة القلبية لا ينشطان إلا في إطار تفاعلي تام مع موضوع المعرفة المقصودة، فيكون الموضوع والذات(المتصوف) في علاقة مباشرة خاصة، غير قابلة للتعميم والتشميل.

وقد نظر بعض المتصوفة إلى علومهم على أنها نوع من الاصطفاء لهم، وأنه ينبغي كتمانها وعدم التحديث بها خشية مفارقتها وضياع ديمومتها واستمرارها، ومن هنا جاء مفهوم "السر" الذي يندس ضمن المعرفة الصوفية، فاعتبر كتمان السر دلالة على تمام العلم، وعكسه دال نقصانه وفراغه،" قال الجنيد: إذا رأيت الصوفي يتكلم على الناس فاعلموا انه فارغ"<sup>2</sup> وفي ذلك إشارة إلى أهمية تلبس الشخصية الصوفية بالسرية في علاقتها بمحيطها المعرفي، ولقد أخذ الكثيرون من المتصوفة بسبب ذلك، لكنهم لم يدخلوا في جدل أو محاولة دفاع عن النفس أمام هذه التهمة التي كانت تتطور أحيانا إلى حد التفكير والزندقة وتحذير العامة منهم، لأن السؤال هنا كان يطرح بإلحاح: أي هذه الأسرار التي تحقّى؟ ما جدوى علم لا ينفع الناس؟ وكيف يمكن الوثوق بعلم لا يوجد دليله ولا شاهده إلا في قلب صاحبه؟

<sup>1</sup>: علي زيعور: العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، دار الطليعة، بيروت، ط.1، 1979، ص 82.

<sup>2</sup>: الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 174.

زيادة على ذلك فإنه داخل منظومة التصوف المتصوف نفسها لا يحدث نرى اتفاقا تاما بين مسالك المتصوفة، فكل واحد عبر عن حاله أو عن علمه بطريقة خاصة، من غير أن يكون محتاجا إلى تصديق أو مشروعية من غيره، " فكل نطق بما وجد" كما يقال، وهذا يعني أن المتصوفة لم يكونوا مندمجين مع سياقهم التاريخي العام، وفي الوقت نفسه لم يكونوا على اتفاق داخل نسقهم المعرفي، فنرى فيهم طرقا ومسالك مختلفة، وفي لغتهم كذلك لا يقدمون علم التصوف في مستوى واحد من اللغة الاصطلاحية أو اللغة الواصفة للأحوال والمشاهدات، حتى كأنهم يبدون أحيانا على أطراف متناقضة، وقد قال القشيري: " لا تزال الصوفية بخير ما تنافروا، فإذا اصطلموا فلا خير فيهم"<sup>1</sup> وهذا يدل بوضوح على فردانية وذاتية الرؤية والمسلك، فعدم الاصطلاح هنا لا يعني المصالحة من الخصومة بالمفهوم العادي البسيط، إنه يعني عدم الاتفاق المبدئي على وضع قواعد عامة ملزمة لجميع المتصوفة، والتنافر كذلك يعني استقلال التجربة الفردية عن غيرها، وبالتالي فليس مستغربا أن نرى في اصطلاحات الصوفية مثلا خلافات في تصنيف الأحوال والمقامات، فما يكون حالا عن أحدهم قد يكون مقاما عند غيره، والشواهد في هذا كثيرة، وكذلك في مراتب الحب بين الإلهي والطبيعي والروحاني، وفي وصف رحلة العروج والفناء، وفي تصور عالم الملكوت أحيانا ووصفه، لذلك لا يمكن اعتبار أن تجربة صوفية يعينها كاملة أو أنموذجا.

إن الذوق في تجربة التصوف يجعل معايشة ما يراه الصوفي ومشاركته إياه من طرف غيره أمرا يدخل في إطار الصعوبة المطلقة أو الاستحالة، إذ لا يمكن أن تتلبس شخصيات بالحالة الوجدانية الواحدة بكيفية واحدة، فالعاطفة وصور الوجد لا تتطابق وبخاصة إذا كانت متجهة إلى مفاهيم ورؤى ذات طبيعة غيبية ومشاهدات حلمية أحيانا، فغلبة الحال على الصوفي تعزله بالضرورة عن الآخرين، "ومن غلب عليه

<sup>1</sup>: القشيري: الرسالة القشيرية، ص 140.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

حاله لا يصلح ان يقتدى به"<sup>1</sup>، وعلى الرغم من هذا فإن مفهوم "الطريقة" وُحِدَ إلى حد ما مسالك متأخري المتصوفة من خلال اتباع أذكار أو أوراد منتظمة، وكذلك فإن مفهوم الشيخ والقطب والغوث جعل كثيرا من تجارب التصوف تصب في وحدة روحية يكون فيها الشيخ مركزا ومحددا وضابطا للسلوك الصوفي، وذلك فإن مفهوم الولاية وانتقالها وإجازة من يصلون إلى مراتبها أعطى نوعا من المظهر الجماعي للتصوف، وهو المظهر نفسه الذي كان من اليسير على منتقدي التصوف الطعن فيه باعتباره شكلا بدعيا في العبادة، واستحداثا لوسائل ووسائل تمرّ من خلالها أفعال السالكين والمتعبدين،

وبالقدر الذي استقر عليه مفهوم الذاتية في التجربة الصوفية كانت تعبيرات المتصوفة وسلوكاتهم وجها آخر يدل على الانقياد إلى صوت الفطرة، وإلى ما جُبل عليه الإنسان من نوازع اعتبرت عند المتصوفة أصيلة ودالة أيضا على قدرة الخالق وإعجازه في خلق الإنسان، مثلما اعتبر العقل عند غيرهم ميزة الإنسان التي بسببها يقع عليه التكليف، ولقد أشرنا سابقا" إلى تبرّم المتصوفة من المعرفة العقلية، واعتبارها محدودة وغير موصلة إلى معرفة الله حق المعرفة، واعتمادهم علوم القلب وطاقة الخيال، ومن ضمن ذلك ما كانوا يرونه في نوازع الإنسان الفطرية من تعبير على عظمة الله، وتمثلهم بصورة المرأة والأنوثة كوجه دال على الجمال.

ولذلك فإنه من المدهش أن نرى في بعض مقولات ما تحتفي بالغريزة وخوض تجربة الانقياد لها بالمعنى الفطري، ومن تلك المقولات ما تدعو إلى النزول من مستوى العقل إلى مستوى الغريزة لبلوغ المعرفة الأصلية التي بها يرى الإنسان نفسه مستجيبا -كأي دابة أو مخلوق- إلى نداء الحق بالفطرة، ومنقادا ذاتيا مسلما تسليما المطلق، وهي حكمة ومقام يمكن الوصول إليه كما أشار ابن عربي في قوله: "فمن أراد العثور على هذه الحكمة فليُنزل عن حكم عقله إلى شهوته، ويكون حيوانا

<sup>1</sup>: القشيري: الرسالة القشيرية، ص 12.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

مطلقا، حتى يكشف ما تكشفه كل دابة ما عدا الثقلين، وحينئذ يعلم أنه قد تحقق بحيوانيته، وعلامته علامتان: الواحدة هي الكشف، والعلامة الثانية هي الخرس، بحيث أنه لو أراد النطق بما رآه لم يقدر"<sup>1</sup>، ولعل في مفهوم الغريزة هنا ما لا يقع تحت مأمورية العقل في أصل خلقه، وأن الحيوان هنا وما هو من مرتبه في الخلق يقرّ بالوحدانية ويسبح "جبله" وفطرة تسبيحا دائما، ولقد ذكر ذلك القرآن في أكثر من موضع، وبالتالي فإن مرتبة الحيوان حسب هذه المقولة في علاقتها بتحقق مبدأ العبودية التامة لله والتسبيح لا تبدو مرتبة دنيا إذا ما قورنت بمرتبة الإنسان الذي يقع عليه التكليف، لما استودعه الله فيه من عقل كان به في أحسن تقويم، ثم صار بسبب معصيته في أسفل سافلين، أي أن الفطرة التي تعني غياب سلطة العقل هي التي تستجيب بلا منازعة إلى الأمر الإلهي الذي برمجت عليه، والذي بموجبه تقرّ تلقائيا بوجود الله، وتتصرف حسب الرغبة والحاجة التلقائية التي فطرت عليها.

فالعقل بهذا المفهوم حجاب ينبغي تجاوزه لبلوغ المعرفة التي تؤدي إلى تحقق العبودية التلقائية الفطرية، إن أحد وجوه هذه الاستجابة هي الغريزة، التي بها تتم الاستجابة بالنكاح إلى الأمر الذي بمقتضاه أيضا تتم عمارة الأرض وتكاثر النسل، وعلى خلاف ما يعتقد في مفهوم الزهد والتصوف عند البعض، كان بعض المتصوفة مزوجين راغبين في النساء، "وكانت إحدى أشراط وأوصاف وعلامات القطب عند الصوفية أنه كثير النكاح راغب محب للنساء، لأنه يعلم من تجلي النكاح ما يحرضه على طلبه، وقد نبّه الشيخ الأكبر (ابن عربي) أن أكثر الأولياء جهلوا هذا المقام، وجعلوا النكاح شهوة حيوانية، ونزّها أنفسهم عن الإكثار منها"<sup>2</sup>، إن اقتران هذه الغرائزية بمفهوم الكشف في عبارة "ابن عربي" السابقة يدل أيضا على الجانب الذي يعني ارتباط الاستلذاذ الجسدي - الذي به يغيب العقل بفعل الشهوة- بالمداخل

<sup>1</sup> ابن عربي: فصوص الحكم، تحقيق أبو العلاء عفيفي، القاهرة، د.ط، 1964، ص 186.

<sup>2</sup> عاطف جودت نصر: شعر عمر ابن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)، ص 192.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

الروحية والجمالية التي يرتبط بها المتصوف مع الجمال الكلي والأصيل للكينونة المستودعة في الإنسان، فشهوة الفرج - كما يقول الفقهاء - أطغى شهوات الإنسان وأكثرها غلبة عليه، إذ نُظر إليها بشيء من الانتقاص في الدرجة الإنسانية حين مباشرتها، وُوصفت بالحيوانية كصفة احتقارية أحيانا، ولكن في نموذج التصوف كما ما قال "ابن عربي" لا تتفصل عن جوهرية الإنسان.

إن الأنوثة باعتبارها موضع فعل اللذة والشهوة ليست مفهوما مقصورا على فعل الشهوة في المفهوم الصوفي، بل تتجسد كذلك في مخالطة صريحة مع الحب والعشق المطلق، بحيث "يخفي الحب الصوفي إذن رغبة شديدة في الأنوثة المطلقة التي تتخلل الوجود بأكمله، وقد حاول العاشق الصوفي أن يرقى بهذه الرغبة من مستوى الرغبة العادية - التي تريد الاستهلاك الفوري بموضوعها وتحقيق إشباعها كاملا - إلى مستوى الرغبة الكونية التي تلاحق السرّ الكوني المطلق في شموليته"<sup>1</sup> ولذلك فإن المرأة في المفهوم الصوفي تعتبر محل الوجود، والرحم هو محل التكوين، وهذه الرغبة الذكورية هي تعبير عن التعلق بهذا المحل، فهي تهفو إليه لاستعادة لحظة الخلق، "وليس في العالم المخلوق أعظم قوة من المرأة لسر لا يعرفه إلا من عرف فيم وجد العالم؟، وبأي حركة أوجده الحق تعالى؟"<sup>2</sup>، ومن أجل إعادة فهم هذا السر وعيشه ترى المتصوفة يستعيدون لحظة الفطرة والانجذاب نحو الأنثى، وقد فصل "ابن عربي" كثيرا في هذا المفهوم، وكانت كتابته غاية في التفرد والخصوصية، إن الالتقاء الذي يحدث بين الذكر والأنثى هو مبحث الخلق، "وعنه تتولد الرغبة فيفيض الوجود، وتظهر الموجودات، فامتلاء الوجود يوجّه المطلق نحو التجلي، إذ أن الامتلاء قوة أو طاقة تدفع الأصل/ الباطن نحو الانكشاف، ولا يقبل احتواء الامتلاء ودفعه من ظلمة الغيب

<sup>1</sup>: عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 169.

<sup>2</sup>: ابن عربي: الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، ج.2، ص 466.

الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

إلا الأنثى وفي ذلك قوتها"<sup>1</sup>، من ثم كانت لها هذه الرمزية حتى في الغزل الصوفي الذي يستعيز بالأنثى عن مفهوم الجمال المطلق.

وفي معنى العلاقة بين الرجل والمرأة أو الذكر والأنثى وجه آخر من وجوه التعاشق الذي به ينسجم الكون، وتتمو علاقاته، وهناك من وسّع هذه الدائرة لينتقل فيها معنى الذكورة والأنوثة إلى الأفلاك كالشمس والقمر وغيرهما، فبعضها يرمز للذكورة، والآخر للأنوثة، وهذا الجذب بينها يدخل في المعنى المذكور، "إن حب الصوفي للمرأة ليس حبا انفعاليا يخضع لمنطق الرغبة الجنسية فقط، بل هو جزء من حركة إيروتيكية كونية، تربط العاشق الصوفي بمجالات وجودية موسعة، والفعل الجنسي هو مظهر من مظاهرها السامية"<sup>2</sup>، وبذلك يكون الفعل الجنسي هو استعادة متواترة لهذه الفطرة التي تحكم حركية العالم وانبثائه على علاقة بين طرفين "ذكر، انثى" ومن الواضح أن ذلك لا يدخل في بعد جنساني محدود، بل يتعداه إلى تمثلات وجودية من مراتب أعلى.

"إن الفعل الجنسي الذي يحكم حب الصوفي للمرأة ليس مجرد حركة حدسية تخضع لإيقاعها الرغبة والمتعة الرجولية، ولكنه يستجمع في ذاته عناصر الافتتان والعبادة والمتعة الجنسية المتبادلة، إنه فعل مركب يجمع بين العناصر التي تشدّ الإنسان إلى الألوهة والطبيعة وإلى مبدئيهما: الحياة والحب"<sup>3</sup>، وبذلك نرى أن النص الصوفي الشعري مثلا: يميل إلى هذه العشقية المستفيضة والطافحة بإشارات الرغبة والروحانية في آن واحد، ولعلّ شعر "ابن الفارض" يجسد هذه الثنائية بوضوح حين يمازح في تلويحاته الغزلية بين الجسدي والروحي وبين اللذة والتجليات العرفانية.

<sup>1</sup>: نزهة براصة: المرأة وحضرة الأنوثة عند ابن عربي، أعمال ملتقى "ابن عربي في أفق ما بعد الحدائثة"، ص 59.

<sup>2</sup>: عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية: ص 138.

<sup>3</sup>: المرجع نفسه، ص 139.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

ومن جهة أخرى فإن هذا الميل إلى صوت الفطرة والغريزة والرغبة له حضور واضح في الأصوات التي أزلحت خط سير الحدائثة عن بداياته العقلانية، حيث تحول الفرد والذاتية إلى سمة للحدائثة التي نمت مفاهيمها مع الحركة الأدبية والفنية الغربية خلال القرن التاسع، وتحولت في القرن العشرين إلى فلسفة تحتفي بالقوى الفطرية والتعبيرات الطبيعية للإنسان، ولقد ذكرنا في نموذج "نتشه" سابقا كيف أن الإرادة لم تكن في مفهومها بعيدة عن صوت الجوهر الغرائزي الذي يريد أن يزاحم عقلانية الأنوار، وما ظهور المذاهب الطبيعية ودعاة تحرير طاقة الرغبة من قيود النظم الاجتماعية والأحكام المعيارية إلا وجه من وجوه محاولة استعادة الفطرة الأولى قبل تشكل الأحكام المعيارية الدينية أو العقلية.

إنها محاولة للعودة بالإنسان إلى حالة ما قبل تشكل العقل كنظام يضبط المعرفة والسلوك، ففي حديث" داريوش شيغان(1935- الآن) عن الفكر الذي يعتبره انزياحا من الروح والتأمل إلى الغرائز، ومن الأعلى إلى الأسفل يقرر أن للغريزة دورا واضحا في كل حركة إنسانية صنعت التاريخ، يقول: إننا نصل مع المذاهب الطبيعية والوصفية إلى نظرية الإنسان البدائي، التي على أساسها لا توجد اختلافات جوهرية بين الإنسان والحيوان، بل مجرد اختلاف في الدرجة، والعقل ليس انعكاسا للفعل الأسمى، بل مجرد ظاهرة عارضة من ظواهر الطبيعة، أما الغرائز فهي التي تحدّد حركة التاريخ"<sup>1</sup> وعلى الرغم من أن هذه المقولة جاءت في إطار بحث ذي طبيعة اجتماعية إلا أنها تشير فعلا إلى الأفكار التي نادى بأهمية الميولات والغرائز في منظومة الإرادة الإنسانية العامة، وهي أيضا لها علاقة مباشرة بصراع مع العقل الذي اعتُبر منعكسا للعقل الأسمى في فلسفة الأنوار.

وبمقارنة هذه الرؤية بمقولة "ابن عربي" السابقة نرى أن قضية الرتبة بين الإنسان والحيوان إنما هي في الدرجة التي يمنحها العقل للإنسان، لأن "ابن عربي"

<sup>1</sup>: داريوش شيغان: أوام الهوية، ترجمة محمد علي مقلد، دار الساقى، بيروت، ط.1، 1993، ص 45.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

يقول : فليُنزل من مستوى عقله إلى مستوى شهوته حتى يصير حيوانا مطلقا و"شايعان" يقول: لا توجد اختلافات بين الإنسان والحيوان، بل مجرد اختلاف في الدرجة.

ولعلنا نصل بهذه المقارنة إلى هذا التشابه في هذه النزعة بين رؤى التصوف وبعض أفكار الحدائثة، لأن "شايعان" في كتابه "أوهام الهوية" كان يتحدث في سياق أفكار حدائثة يعالج من خلالها قضايا مثل الهوية الثقافية والتحول والتغيير العلمنة والحدائثة وغيرها، إن العودة للمعرفة الحسية المباشرة عن طريق تحرير فعل الغريزة ومصداقيته على المستوى الفردي الذاتي تعتبر تجاوزا للضبطية التي يهيمن بها العقل على بقية المكونات البنيوية للإنسان، وفي المقولتين السابقتين إبطال واضح للإنسان العاقل المحجوب بفعل العقل عن جوهريته، إنه دخول في تناغم مع صوت الطبيعة، لقد قاد العقل الإنسان - حسب هذه الرؤية - إلى إفساد الطبيعة، وخرق نواميسها التي تعدّ في التجربة الصوفية تجليا جزئيا لحقيقة عليا، كما في مذهب وحدة الوجود، وبالتالي فإن هذا العقل الذي أفسد هذا التناغم بأسئلته ومنطقه وجدله واحتجاجاته ينبغي أن يُتجاوز ويبطل ليبطل معه الإنسان العاقل، "وإبطال الإنسان هي حالة اللاحكم التي تبطل كل الأحكام المعيارية"<sup>1</sup>،

وإذا كان الحكم العقلي يتسم غالبا بالصرامة، فإن المذاهب الطبيعية في الفن وفي الفكر الحدائثي وبخاصة في القرن العشرين أعادت إلى الواجهة جدل نسبية العقل ومحدوديته، بل كان لدى الكثيرين سببا واضحا في ما آلت إليه أوروبا خلال الحربين. الدمار، الاستقطابات الإيديولوجية الحادة، والدوغماتيات والقواقع الفكرية المغلقة... إلخ ولعل السوريالية والدادائية نموذج واضح على هذه الثورة، وفي الغالب تكون الفطرة ملاذا آمنا وهادئا بعيدا عن تضاربات الخطابات العقلية الحجاجية وأصدائها ونتائجها

<sup>1</sup>: مطاع صفدي: نظرية إبطال الإنسان بين استبدادية الدلالة واستحالة المعنى، مجلة الفكر العربي المعاصر،

ع(112-113)، ص 13.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

الحاسمة، وهذا ما انتهى إليه "نتشه" حينما آل إلى حالة من التلقائية وكأنه إنسان بدائي يتعرف إلى الأشياء من جديد بغرابة وذهول، حيث يقال أنه رأى أحدا يضرب حصانا يجزّ عربة، فأمسك بذلك الحصان وأجهش بالبكاء، وبقي معلقا ومتشبّثاً برقبة ذلك الحصار.

وبالعودة إلى مفهوم الفطرة وعلاقتها بالبعد الغريزي الذي لاحظناه في كتابات بعض المتصوفة، نرى كذلك انغماسا متعمدا في اللذة في كثير من الكتابات الحدائثة وبخاصة الشعرية منها، حيث تستثمر هذه الرغبة في خلق بعد ثالث لما هو شهواتي جسدي، وهو العبور إلى شفافية لها علاقة بتصورات عميقة عن سر الوجود والحياة، يقول فاليري "إنني أؤكد وجود نوع من البعد الروحي في المشاعر، أقصد أن الحياة الأزلية فيها من العمق والكثافة ما يساوي على الأقل تلك التي نعزوها إلى الظلال الحميمة والرؤى السرية"<sup>1</sup>، فتعبير "الحميمة" يطلق غالبا على المعاشرة الجنسية، وهنا يبدو أن هذا البعد يتعالق مع فكرة أن الشهوة لا توحى بانتقاص ولا تدني، لذلك ترى أغلب هؤلاء الشعراء لا يتورعون في ذكرها، ولكن بما يحيل إليه من نوافذ تفتح على الفطرة والتلقائية والاستسلام لصوت الأعماق الذي يرتبط بحركية دائمة مع فكرة أصل الوجود، وروحية علاقة الجذب بين الذكر والأنثى زيادة على تحقق اللذة والمتعة التي لا يعتذر أغلب الشعراء على ذكرها، وبخاصة السوراليين والرمزيين، ومع ذلك فإن في المذاهب الفلسفية ما يضيف إلى هذه الرؤية دعامة أخرى تكرس هذه التلقائية والنزعة الإيروتيكية البدائية التي تعمل على صياغة إنسان لا يتفارق في سلوكه الاعتيادي مع ما صنعه الطبيعة أمامه من صور للتعبيرات الغرائزية في كل ما يحيط به من مخلوقات.

وعلاقة الجذب المذكورة بين الذكر والأنثى عند المتصوفة لها بُعد يتجاوز الفعل الجنسي على الرغم من عدم نكرانه أو الانتقاص منه، إنه بعد روحي وجودي، يقول

<sup>1</sup>: نقلا عن: مالك براديري: الحدائثة، ص 241.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

ابن عربي: " فمن أحب النساء على هذا الحد، فهو حب إلهي، ومن أحبهن على جهة الشهوة الطبيعية خاصة نقصه علم هذه الشهوة، فكان صورة بلا روح، وإن كانت تلك الصورة في نفس الأمر ذات روح، ولكنها غير مشهودة لمن جاء امرأته أو لأنثى حيث كانت لمجرد الالتذاد، ولكن لا يدري لمن"<sup>1</sup>، وهنا تضاف القيمة الروحية الإلهية لهذه الغريزة التي بها يحدث الجذب بين الرجل والمرأة، وإن كانت هي في ذاتها لها قيمة ذات وجه روحي، وهذا البعد الروحي الإلهي حسب "ابن عربي" هو الرغبة في العودة إلى الأصل الواحد، والحنين إلى الاتصال الدائم لذلك الكمال الذي يتحقق بين الذكر(الفاعل) والأنثى(المفعول به) أي اتجاه كل العناصر والأطراف المتقابلة والمنفصلة، وهذا الانفعال ليس صفة سلبية إنه عودة إلى الأصل والفطرة.

---

<sup>1</sup>: ابن عربي: فصوص الحكم، تحقيق وشرح: أبو العلاء عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، د.س، ج.

### 3- التجاوز والكتابة خارج السياق.

لعلّ الميزة المهمة في تجربة التصوف نصًّا ومسلکًا هو أنها لم يكن دائماً على تناغم أو توافق مع السياق الذي يزامنها، وهذه الوضعية تكاد تنطبق على أغلب المتصوفة الأوائل والمتأخرين، وهذا التجاوز يعني عدم الانخراط الكلي في مضامين الراهن المعرفي الذي يعيشونه، وكذلك عدم الالتزام بأشراط الكتابة ونظام الدلالة التي يتواضع الناس عليه، فالتصوف سلوكاً وكتابة عبّر بصورة صريحة على نشوز عن سياقه، لأن مسلک المتصوفة في العبادة - مثلاً - حرر طريقاً جديدة هي طريق الوجد والقلب والمجاهدة، بدلاً من طريق العقل والعلم المبني على الأثر والاتباع، " فلا شيء في الوجود يعقل آثار الحق ويعرف ما يستحقه كما ينبغي إلا القلب، لأن كل شيء سواه إنما يعرف ربه من وجه دون وجه، وليس لشيء غير القلب أن يعرف الله من كل الوجوه"<sup>1</sup>، ولقد اعثنى بالقلب من طرف المتصوفة في الوقت الذي كان غيرهم من الفقهاء والمحدثين يرون - بوجه معين - أن الهوى مصدره القلب، وإنما سمي القلب لتقلبه وعدم ثباته، فكان جهد هؤلاء يقوم على بناء طريق عقلانية تضبط العقائد والسلوك.

إن التركيز على دور القلب والوثوق به في التعرّف إلى ذات الله وتحقق ألوهيته ووحداية يعتبر مجازفة وخروجاً على السياق العام الذي كانت علوم الدين تتأسس ضمنه، فالفقه والأصول وعلوم الحديث والفرائض وعلوم العقيدة وغيرها تأسست وبُنيت على نظام معرفي عقلي، وعبرت عن مضامينها بلغة اصطلاحية مضبوطة قابلة للتعليم، وكانت تتجه باللغة إلى الوضوح والشرح، في حين أن علم القلب الذي انتهجته المعرفة الصوفية لا يعنى فقط العاطفة والحب بالتعلق بالله وإنما يعنى كذلك أن طبيعة نتائج هذا العلم كانت قلبية تخيلية ذوقية، ومعتقدات المتصوفة ومشاهداتهم ليست

<sup>1</sup>: عبد الكريم الجيلي: الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، تحقيق صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1997، ص 162.

فقط حالة حب إلهي، بل هي معارف تتحدث عن عالم الغيب والملكوت والرؤى بكثير من الوثوقية كأنها حقائق لا تقبل الشك ولا الطعن، وفي المقابل لا يقوم الدليل العقلي على إثباتها والتحقق منها، وهذه الوضعية جعلت التصوف عبر تاريخه يشكل هامشاً في الثقافة الإسلامية، أو لنقل علماً له أهله وخاصته، إن هذه الحال التي نراها في تاريخ التصوف بالمقارنة مع سياقه يجعلنا نقول أن التصوف حالة تجاوز واضحة للسياق الذي نشأ فيه، نقول "تجاوزاً" لأن التجاوز يفترض تحصيل شيء ما ثم تجاوزه إلى غيره، وهذا ما تحقق لدى المتصوفة، فأغلبهم حقق "علم الظاهر" من فقه وحديث وعقائد وأسباب النزول وغيره، ثم تجاوز ذلك كله وسماه "علم الرسوم"، وانتقل إلى علم القلوب والعلوم الإلهية، ف"ابن عربي" و"الجنيد" و"عبد القادر الكيلاني" و"المحاسبي" و"نو النون المصري" وغيرهم كانوا قد أخذوا شطر علم الظاهر ونبغوا فيه، من حديث وفقه وعقائد، ولكنهم سلكوا بعدها مسالك أخرى في العلم القلبي والسلوك، وكتبوا بلغة جديدة مختلفة تماماً عن لغة الفقهاء، "وقد كان الإمام المحاسبي - مع تخصصه في التصوف علماً وذوقاً وحالاً، وفي العقيدة ذوقاً واعتقاداً وعلماً - فقيهاً شافعياً عظيماً لا خلاف عليه"<sup>1</sup> لكن برزت شخصيته الصوفية وغطت على مذهبه في الفقه وآرائه العقيدية.

وإذا كان الصوفي يتجاوز علوم عصره ويؤسس علمه الذاتي الذوقي فإنه في الوقت نفسه يتجاوز علمه وأذواقه وأحواله في حركة دائمة لا تتوقف، ولنأخذ مفهوم الحال والمقام كدليل على هذا، "فقد سُمِّيَ المقام مقاماً لثبوتِه واستقراره، والحال سمي حالاً لتحوّله، وقد يكون الشيء بعينه حالاً ثم يصير مقاماً"<sup>2</sup>، الوارد على قلب الصوفي يكون حالاً ما دام في حالة اضطراب حتى يستقر، فإذا استقر تبدأ حالة أخرى من التوتر والاضطراب الروحي، ويبدأ في الترقى من ذلك المقام إلى حال جديدة مختلفة،

<sup>1</sup>: عبد القادر أحمد عطا: مقدمة كتاب: الرعاية لحقوق الله للمحاسبي، تحقيق وتقديم عبد القادر حمد عطا، دار الكتب

العلمية، بيروت، ط.4، د.س، ص 05.

<sup>2</sup>: السهروردي: عوارف المعارف، ص 469.

وهكذا تستمر رحلة العروج الصوفي، ومعها تستمر معاناة العبارة الدالة عليها، إذ يجب أن تتجاوز هي الأخرى مستوى ما عبّرت عنه سابقاً، وتتجاوز طريقة التعبير ذاتها، ومن ذلك أن عبارة الشطح الصوفي فيها من الغرابة ما ليست من مستوى واحد ولا كيفية واحدة، " لقد سئل الجنيد عن الصوفي العارف فقال: لون الماء لون الإناء، يعني أن يكون في كل حالة بما هو أولى، فيختلف في أحواله، ولذلك قيل هو ابن وقته، وسئل ذو النون عن العارف فقال: كان هنا فذهب يعني، أنك لا تراه في وقتين بحالة واحدة"<sup>1</sup>، فالعارف الصوفي حسب هذا الفهم دائم التجاوز لنفسه، زيادة على تجاوزه لعلم غيره، ولا يتوقف عند حال بعينها.

لا تصل التجربة الصوفية الروحية إلى تحقيق كمالها، وإذا حققت جزءاً من ملامح ذلك الكمال في حالة المشاهدة والكشف الوجودي والاطلاع إلى الأسرار الإلهية فإنها لا يمكن أن تستمر على تلك الكفاءة الروحية، لأنها تعود بعد ذلك بصاحبها إلى وضع الإنسان العادي، المغلوب بجدل النور والتراب، والعقل والروح، والظاهر والباطن والامتلاء والفراغ... الخ. وكأنها تتحول باستمرار إلى استعادة وفقد، وصراع من أجل تجاوز كل كسب روعي تم تحقيقه، وفي هذا المعنى يقول ابن عربي: "التجلي المتكرر في الصورة الواحدة لا يعول عليه"<sup>2</sup>، و"كل طمأنينة يسكن القلب بها لا يعول عليها"<sup>3</sup> "التجليات المطابقة لأمثلتها القائمة بالنفس لا يعول عليها"<sup>4</sup>، ومعنى لا يعول عليه يقتضي بالضرورة تجاوزه وعدم الاكتفاء به، فالتجلي الذي يتكرر يصبح شيئاً مألوفاً كأنه تحوّل إلى نمط وطريقة، والمتصوف لا يسكن عند نمط واحد من التجليات الإلهية، كذلك فإن الطمأنينة التي تسكن القلب وتجعله يتوقف عن توقه وحيويته المعرفية لا يعول عليها وينبغي تجاؤها، كذلك التجليات التي تبدو لها أمثلة متطابقة

<sup>1</sup>: الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 164.

<sup>2</sup>: ابن عربي: رسائل ابن عربي، رسالة لا يعول عليه، ص 03.

<sup>3</sup>: المرجع نفسه: ص 09.

<sup>4</sup>: المرجع نفسه: ص 04.

في النفس هي أيضا ليست بذات شأن ولا يعوّل عليها، إنه تجاوز مستمر يقوم به الصوفي لما يتحقق من خبرة سابقة ومن معرفة محصلة.

أما الخروج عن السياق فهو مرتبط بطبيعة المعرفة الصوفية، وكذلك باللغة التي عبّرت عنها، والخروج عن السياق في التجربة الصوفية لا يعني المجابهة الحادة المباشرة معه، فهو ليس ذا طبيعة جدلية، بل يعني حالة العزلة التي يوجد فيها الصوفي لنفسه، ويصوغ من خلالها تجربته، بمعنى أن الخروج عن السياق هو حالة سكونية عازلة، لا تتأثر بذلك السياق ولا تصطدم معه، إن التاريخ يؤكد أن ذلك الصدام الذي حصل مع المتصوفة كان نتيجة تدخل مباشر من السياق (الفقهاء، المتكلمون....) إلى داخل العزلة الصوفية ليخرجها إلى العلن ثم يحكم عليها بالشذوذ أو البدعة أو الزندقة وربما بالتفكير، "العزلة طبع صوفي فلا يكاد المتصوف يقطع مسافة من منازل السائرين حتى تتعشق نفسه العزلة، وتتجافى عن المخالطة ويعيش رحلته الوجدانية الخاصة من عمق وحدته، وهذه الوحدة أو العزلة لها مردودان: الأول أنها تمكن الصوفي من اكتشاف طريقه الخاص، ومن عيش تجربته الفردية، والمردود الثاني للعزلة هو تفرّد الصوفي في لغته الخاصة الناتجة عن تجربته المخصوصة، لذلك قلما نجد صوفيا يرث تجربة أو لغة صوفي آخر"<sup>1</sup>، فاللغة الخاصة جزء من التجربة الخاصة، وقد أشرنا سابقا إلى شبه استحالة تكرار التجربة الصوفية بحذافيرها على الرغم من تطوّر مفهوم الولاية والقطب والغوث عند المتصوفة المتأخرين، وكذلك مفهوم الطريقة الذي يجعل شيخها محل اقتداء من المريدين، فحتى وإن حصل الاقتداء فإنه يأخذ طابع البركة والموافقة لا التقليد والمطابقة.

إذن نحن إزاء تجربة يندُر أن تتكرر أو تتمظهر بمظاهر متشابهة، لقد ذكر "الهروي" في كتابه "منازل السائرين" كيف أن التصوف في حد ذاته وما ينبثق عنه من علوم ومن اصطلاحات هي في الأصل درجات عند من يتلبّسون بها ومنازل، فكل ما

<sup>1</sup>: سعاد عبد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص 35.

الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

ذكره جعل له منازل ورتب مختلفة، فالأحوال -مثلا- كالمحبة والشوق والقلق والعطش والوجد والدهش...الخ، لكل واحد منها ثلاثة أقسام مختلفة حسب درجة المتصوف فهناك فرق بين العامة والمريدين والعارفين\*، والفرق التي تطرأ على تلك الأحوال تنتقل التجربة من مستوى إلى آخر، أي تتجاوزها، واللغة التي تعبّر عن ذلك تتجاوز في ذاتها خارجة عن سياقها العام.

يقول "ابن عربي" معبرا بدقة عن الخروج عن السياق وضرورة الاستمرار فيه " خرق العادة إذا لم يتحول إلى عادة لا يعول عليه"<sup>1</sup>، وهنا يتجلى بوضوح هذا المذهب والمسلك الذي لا يؤمن بثبات التجربة وبفائها في نسق جامد، إنها تتغير في كل مرة من وضعها، وتتحول وفق ديناميكية داخلية من صورة إلى صورة، ولعل المهم هنا أيضا كما أشارت "سعاد الحكيم" هو تجدد اللغة الصوفية وحيويتها، وقدرتها على إعطاء التسمية وخلق الصورة وابتكار الجديد، إن نصوص "ابن عربي" على سبيل المثال تظل نصوصا فريدة سابقة ومتجاوزة، ليس فقط لعصرها، وإنما لاحتمالات الكتابة بعدها، والدليل على ذلك عدم تكرار تلك اللغة عند غيره، إنها كتابة لا تتدرج تحت أي أنموذج أو تصنيف، فلا هي فلسفية خالصة، ولا هي من قبيل كتب الفقهاء والأصوليين، ولا هي - في نصوصه الشعرية- شعر له ارتباط بسياقه الفني والموضوعي، أن نصوص "ابن عربي" تظل تتجاوز احتماليات تقليدها، فكأنها نصوص متعالية.

ومثله ما كتب "التوحيدي" في "الإشارات الإلهية"، حيث يرى البعض أنه دخل التصوف عبر هذا الكتاب، الذي تفيض لغته بروحية فائقة تجمع بين مستوى العلم والتحصيل والنبوغ، وبين مستوى الرقائق وصوت القلب، يقول واصفا حاله "روح إذا

\*: للتوسع ينظر كتاب الهروي: منازل السائرين.

1: ابن عربي: الرسائل، رسالة لا يعول عليه، ص 16.

الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحادثة

هشّت عذبت، وإشارة لا تصدق، وعبارة لا تتحقق، وشبهة إذا وردت ركبت<sup>1</sup>، ومعنى هذا أنه في تجاوز مستمر، إنه يركب الشبهة لعله بها يصل إلى الحقيقة، وهذه الروح التي يشير إليها مقرونة بتلك الرحلة المستمرة التي لا تنتهي، إنه جدل دائم بين ما يراه الصوفي وبين ما يتوق إليه، وعليه دائماً أن يظل متوقد البصيرة لكي يحافظ على جذوة ذلك المسلك.

هذا الجدل بين الثبات والحركة في التجربة الصوفية يقابله في تجربة الحادثة التجاوز المستمر للسياق الفكري واللغوي، وكذلك لأي نسق يتحول إلى بنية ثابتة جامدة، ولهذا يمكن أن نقابل مصطلحي "الحال والمقام" في التجربة الصوفية بمصطلح "الثابت والمتحول" في تجربة الحادثة مهما كانت طبيعية هذا الثابت، فكرة أو نظاماً أو أسلوباً أو بنية، إن الثبات والإكراهات والإملاءات الخارجية هي التي حررت مذهب الحادثة في بعده الثوري الخارج عن سياقه، فكما ذكرنا في تعريف "كانط" للأنوار كان السياق كلّه يقوم بعملية إلزام وإكراه على كل ردود فعل تريد أن تتحرّر، أو فكرة تريد أن تتأسس خارج أنظمة المعرفة حينذاك، وعندما نقول الثبات فهذا ينسحب على مستويات كثيرة، فكرية ولغوية ودينية وأنتروبولوجية<sup>2</sup>..، والتحول هو الحركة التي بموجبها تحدث الهزة التي تعيد النظر إلى الأشياء، وتفحصها من جديد، كل تحول هو بالضرورة تجاوز لحالة سابقة أو فكرة استنفذت دورها التاريخي،

إن لحظة الحادثة هي بالأساس تلك اللحظة الفارقة التي لا يكون ما بعدها تبعاً لما قبلها، ولا استمراراً آلياً له، وحين يتحقق هذا يصبح ذلك الوضع حقيقة تدافع عن نفسها بنفسها، إلى أن تستعيد دورة ذلك التجاوز فعلها، فنرى مرحلة أخرى تتبثق مزيجة ما كان قبلها، إنها فكرة محورية يرى منظرو ومؤرخو الحادثة أنها جوهر الفعل الحادثي من الناحية التاريخية، لذلك يرى "هابرماس" أن مشروع الحادثة لم يكتمل بعد، وإذا نظرنا في نشأة مصطلح "ما بعد الحادثة" والجدل الذي دار حوله بين "جون فرانسوا ليوتار" وبين

<sup>1</sup>: أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تحقيق: وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، ط.2، 1982، ص

"هابرماس" نرى أن الأول لا ينظر إلى البعدية على أنها تتجاوز لمرحلة زمنية، وإنما ما بعد الحادثة" يعني نمطا جديدا وتمظهرها آخر لفكرٍ وكتابة يتجاوزان حادثة النصف الأول من القرن العشرين، في حين "يرى هابرماس" أن "ما بعد الحادثة" تعتبر إخفاقا مصطلحيا لوصف الوجه الجديد للحادثة التي تتجاوز نفسها في كل مرة، "المقابل أو المابعد" لا يصدق في وصف ما يتغير ضمن فكر الحادثة\*، ولكن مهما كانت نتيجة هذا الجدل الاصطلاحي، فمن الواضح أن الحادثة تتجاوز نتائجها، ولا تقف عند حدود المنجز مهما كان مبهراً، وإنما ديناميكية مستمرة.

ولعل أشد ما يعبر عن هذه الروح الحداثية هي تجربة الكتابة الإبداعية ضمن ما يعرف بـ"التجريب"، وكما نعلم فإن هذا المصطلح تم تداوله عند النقاد للدلالة على انفتاح الإبداع على كتابة تتأسس مفاهيمها وموضوعاتها وقيمتها وجمالياتها في معزل عن تأثيرات موازية أو سياقات وأنماط معينة، فلقد اتخذت روح الحادثة الجمالية ونظامها خطوطا محددة وواضحة في أعمال "بودلير"، ثم ظهرت الحادثة في الحركات الإبداعية المختلفة، وفي النهاية بلغت أوجها في مقهى "فولتير" لدى أنصار الدادائية وفي السوربالية، وتتميز الحادثة الفنية بتوجهات تجد لنفسها بؤرة مشتركة في الوعي المتغير للزمن، ويصف الإبداع ذاته بأنه غزو لأرض مجهولة وتعرض لمباغطات مروعة، واقتحام لمستقبل لم يطرق من قبل، وعلى المبدع أن يهتدي إلى طريقة في أرض لم يغامر غيره باقتحامها<sup>1</sup>، ولا تزال إمكانات الإبداع المختلفة تتجدد في كل أنواع الكتابة.

إن التجاوز في تجربة التصوف يستحيل إلى بحث دائم عن الوارد الجديد، واقترب دائم من حالة التجريد التام والتعلق بالمطلق، وهو في الحادثة مسلك أصيل للتجريب والكتابة والإبداع والفرادة، وتعبيرٌ عن إيمان راسخ بالممكن، والقدرة على تحقيقه، وفي

\*: للتوسع ينظر كتاب أحمد عبد الحليم عطية: نتشه وجذور ما بعد الحادثة.

1: بيتر بروك: الحادثة وما بعد الحادثة، ص 201.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

كليهما إرادة لتحقيق أبعاد جديدة للمعنى، وطرائق مختلفة للعبارة، إنما يقلق الإنسان في تجربة الحدائثة بالمعنى الإبداعي والفني هو انحصار خياراته الإبداعية أحيانا، لذلك نراه دائم البحث والتجريب، ولنا أن نفهم هذا المسعى من خلال تطوّر مفاهيم الشعرية في حد ذاتها، فبعد أن كانت أغلب مفاهيمها سياقية وفق مناهج النقد السياقي المعروفة، تحوّلت هذه المفاهيم إلى إطار نسقي خالص معزول عن السياق وفق مناهج النقد النصائي النسقي، وفجأة تحوّلت إلى شراكة مع القارئ والمتلقي، كل ذلك يدعم فكرة أنه يصعب أن نماهي الحدائثة مع نمط معين من التحديث، فكل وجه من وجوهها لا يتأسس إلا عبر ما يعلن فيه تجاوزه لسابقه.

لقد تجاوز الإنسان نفسه باتجاه الأعلى في تجربة التصوف وتجاوز نفسه أحيانا باتجاه ملكاته ورغباته وحدوسه في تجربة الحدائثة، " فالإنسان الذي هو موطن المتناهي هو الكائن الوحيد الذي يطمح إلى تجاوز تناهيه، وبدل من أن يوصله هذا التجاوز إلى ذلك أصبح هذا التجاوز هو نفسه كصيغة من اللامتناهي عينه، فالتعالى كفعل هو في الإمكان أن يصير بديلا عن المتعالى كاسم ومسمى، وهو في حدود الاستحالة التجريبية إن لم يكن ذلك في مستوى التصور والمعنى"<sup>1</sup>، إن هذه الصيغة جعلت التجاوز هو نفسه استعاضة عن عدم التحقق من تجلي المطلق، أو الصورة النهائية التي يمكن أن يطمئن الإنسان إلى على المستوى الأنطولوجي، ما دام يشعر باستمرار بنقصانه الوجودي واحتياجه إلى الوجود الكامل في ذاته، فحركة الإنسان إلى الأعلى (المطلق) وإلى الأسفل (الذات) تجعله ينفصل عن نقطة ثابتة هي العقل، إنه يتجاوزها بلا منطقية المسلك وتجريب اللغة والعبارة.

إن التجاوز ينبع بالأساس من الفكرة الوجودية المذكورة سابقا، لأن عدم يقينية الإنسان من أن وجوده صفة أصيلة فيه يجعله دائم الحيرة، كثير الرغبة في تجاوز هذه الوضعية " فزرادشت في" هكذا تكلم زرادشت" يقول: والحياة نفسها أخبرتني هذا

<sup>1</sup>: مطاع صفدي: البحث عن المتعالى بين المفارقة والمحايثة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص 14.

السر، قالت: أنظر أنا ما يجب أن يتجاوز نفسه دائماً"<sup>1</sup>، لذلك فإن تحرر الإرادة التي نادى بها "نتشه"، تهدف بالأساس إلى تجاوز الصيغ القديمة التي عملت على تعريف الإنسان من خلال الدين أو الميتافيزيقا، " لخلق الإنسان الأعلى والفرد السيد، وجعل الإرادة إرادة القوة هي نفسها في التجاوز والخلق الذي يميز الإنسان"<sup>2</sup>، وفي المحصلة كانت كتابة "نتشه" الفلسفية والأدبية كذلك تمثل الخروج الصريح عن السياق وعن المؤلف وفيه يقول " إني أعرف تماما مصيري، سوف يرتبط اسمي بذكر شيء مرعب، بذلك الصدام الهائل لكل أشكال الوعي، بذلك الحكم المبرم ضد ما اعتقد به البشر حتى اللحظة، وكل ما هتفوا به وقدسوه"<sup>3</sup>، ونحن نجد أن الآن "نتشه: يظل ملهما لكل الأفكار الاستثنائية والمبالغ في شدوها، والتي لا تجد حرجا في تجاوز المقدس نفسه، ولعل أنموذج زرادشت وباطنيته ونزعته التأملية الروحية تقف كظلال لكل أفكار "نتشه"، وهو يقرّ بذلك، ومن هنا يكون التجاوز والخروج عن السياق صفة أصيلة لكل فكرة أو مسلك استثنائي.

---

<sup>1</sup>: نتشه: هكذا تكلم زرادشت، منشورات العالمي للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ص 159.

<sup>2</sup>: أحمد عبد الحلیم عطية: نتشه وجذور ما بعد الحدائثة، ص 218.

<sup>3</sup>: نتشه: هذا هو الإنسان، صفحة الغلاف الأخيرة.

#### 4- التعالى على الزمن.

يقول غاستون باشلار: " إن دراسةً زمنيةً للفينومينولوجيا تؤدي للنظر في عدة زمر من اللحظات في عدة أزمنة متراكبة، تقدم فيما بينها روابط شتى، فإذا كان الزمن الفيزيائي قد استطاع أن يتراءى حتى أيامنا هذه كأنه زمن واحد، فمرد ذلك لكون الزمن الفيزيائي قد وضع نفسه منذ الوهلة الأولى على صعيد اختباري خاص، فقد ظهرت التعددية الزمنية مع النسبية، فالنسبة إلى النسبية ثمة عدة أزمان تتوافق، إن الوقت نسبي...وما يحدده حدس ليس الحركة بل التبدل"<sup>1</sup>، لقد أردنا أن نفتح هذا العنصر في المؤتلف بين التصوف والحدائفة بهذه المقولة المميزة، التي تضعنا منذ الوهلة الأولى في الصيغة العلمية المناسبة التي نبنى عليها مقارباتنا، لأن مفهوم الزمن كان ولا يزال سؤالاً أصيلاً في المعرفة الإنسانية، فمن الناحية الفيزيائية الكمية يبدو الزمن مرتبطاً بالمكان والحركة، فهو مفهوم اعتبار، أي أنه لا يتأسس إلا في وجود أشياء أخرى، فالمكان بلا حركة لا ينتج عنه الزمن، وإنما يصبح حالة ساكنة ليس لها قبل ولا بعد، وبالتالي فإن الوعاء الذي يحتوي حركة المكان وتبدلاته، ويزيح نتائج هذه الحركة إلى الخلف، أي إلى لحظة سابقة هو الذي يصطلح عليه الزمن في الفيزياء الكمية، وهذا مفهوم متفق فيه من حيث الرؤية الفلسفية القديمة، وكذلك من خلال معطيات العلم التجريبي.

لكن "باشلار" يلفت النظر في مقولته إلى نسبية الزمن وإلى وجود أزمنة متوازية تقول بها الفينومينولوجيا، بحيث لا تنتظم هذه الأزمنة على محور واحد، ولا تنتمي إلى نفس الطبيعة الوجودية، لقد كشف العلم الذي انبثق على النسبية أن مستويات الأزمنة تتفارق ولا تتشابه، ليس فقط من حيث أنها وعاء للحركة، ولكن - وهو المهم - من حيث الأثر والتبدل الذي يطرأ بفعل اختلاف تلك الأزمنة، وقد أشار "باشلار" إلى الفارق الحقيقي الذي أحدثته النسبية في مفهوم الزمن، وهو أن لا يرتكز فقط على الحركة، وإنما

<sup>1</sup>: غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط.3، 1992، ص 109.

على التبدل، أي القدرة على إحداث تغيير معيّن، وهذا التبدل يشمل فعل الزمن حينما ينفصل عن محوره الزمني الفيزيائي العادي، عبر احتمالات فيزيائية نسبية لها علاقة بسرعة الضوء\*، وكذلك فإنّ الحلم يكسر قاعدة العلاقة بين الزمن والحركة في الحالة الحلمية، لأنّ زمن الحلم لا ينجز بنفس تفصيل واشتراطات زمن الواقع.

لقد تحدث "هيغل" عن زمن الروح، واعتبره زمنا لا علاقة له بالأزمنة الاعتيادية أو ما يسمى "بزمن العالم"، لأنه زمن عمودي فيه تُصبّ التصورات الماورائية والأفكار المتعالية، وهي الأفكار نفسها التي ترتبط بعيد وجودي خالص، إنه زمن تنتظم فيه أخيلة وتصورات روحية شبيهة بالأفكار الحلمية التي لا ترتبط بالضرورة بخطية زمن العالم، "وبما أن الزمن العمودي والزمن المعاش ليس لهما مبادئ التسلسل نفسها فلا يمكن طرحهما كأنهما متساوقان بالطبع، فثمة فئة من النسبية في الارتفاع تقدّم تعددية للتوافقات الروحية وتكون مختلفة"<sup>1</sup>، وهنا نرى كيف أن مفهوم الزمن من الناحية النفسية أيضا يبدو نسبيا، إذ يحدث أن يكون زمن الذات أسرع من زمن العالم، وبالتالي فإنه يبدو متباطئا مملا، والعكس صحيح، لقد فصل "باشلار" بطريقة استثنائية في مفهوم الزمن وتحدث عن الفوارق التي تجعل منه من الناحية المفهومية ذا طبيعة جدلية بين زمن الروح وزمن الحياة، حيث أعاد تحليل رؤية "هيغل" للزمن، وعلاقته بالروح وتجليها، وقدّم كذلك مفهوم الزمن من خلال البعد السيكلوجي الذي شرّحه "برغسون"، وهذا كله يحتاج إلى تفصيل أكبر، لكننا في بحثنا لا نريد أن نغوص في الجانب المجرد لهذا المفهوم، بل سنرى كيف كانت تجربة التصوف في علاقتها بالزمن تتوافق إلى حد كبير مع هذه الرؤية، وكيف حاول المتصوفة عيش الزمن الروحي وانفصلوا عن زمن الحياة أثناء وصفهم لمشاهداتهم، وكذلك في صياغة مفهوم جديد للزمن، وهو الشيء نفسه حين ننظر إلى علاقة مفهوم الحدائثة بمحور التاريخية، وتعاليه عن الإحداثيات الزمنية الواضحة.

\*: يرى أنشتاين حسب نظريته النسبية أن السرعات العالية تغيّر في الوحدات الزمنية التي تحتوي تبدلات المادة الحية وبالتالي فإنه يمكن العودة إلى الماضي وتجاوز الحاضر.

1: غاستون باشلار: جدلية الزمن، ص 113.

لقد كان لباب المعرفة الصوفية هو التجرد والتبرؤ من الخلائق والعلائق للوصول إلى الأصل الأول للوجود، والتعرف إليه مباشرة، خارج نواميس هذا الوجود وإكراهاته ولذلك كان من الطبيعي أن يشطب المتصوف كل امتداد لهم وعلاقة مع محور الزمن الخطي، إن عيش حالة الزهد والغربة والعزلة يعني من وجهة نظر أخرى توقيف علاقتهم بالزمن، وتأييد لحظة ساكنة تكون من الناحية الاعتبارية مجرد إمكانية وجودية دنيوية تقف عليها أقدامهم ساكنة، وأجسادهم ثابتة، لتنتقل أرواحهم وتعيش عالما خاصا وزمنا خاصا، فتصبح هذه اللحظة الساكنة لحظة تنمو فيها تجربتهم خارج "القبل" و"البعء"، يقول ابن عربي: "الوقت عبارة عن حالك في زمن الحال، لا تعلق له بالماضي والمستقبل"<sup>1</sup>، إنها إشارة دقيقة إلى تعالي المتصوفة على الماضي والمستقبل، أي تعالي على الزمن المادي، فلا قيمة للماضي ولا للمستقبل داخل منظومة التجربة الصوفية الداخلية، لأنها تنبتق في مستوى آخر يصفونه بعالم الملكوت، إن مخرجات التصوف- إن جازت العبارة- لا تكون في عالم الشهادة ولا يرى لها منجز صريح فيه، ولقد ذكرنا سابقا كيف أن الكرامات الصوفية لا تتحول إلى تاريخ يضاف إلى سير المتصوفة، بل تبقى راويات يُستأنس بها عند الحديث عن المتصوفة المحققين، فلا نقول مثلا عن فلانا حدث له كرامة كذا وكذا على سبيل التأريخ لحياته فعليا، إنها تجارب تبدو موازية لحياة المتصوفة، وليست جزءا فعليا منها، قال أبو علي الدقاق: "الوقت ما أنت فيه، فإن كنت بالعقبى فوقتك العقبى، وإن كنت بالسرور فوقتك السرور، وإن كنت بالحزن فوقتك الحزن، يريد بهذا أن الوقت هو ما كان الغالب على الإنسان"<sup>2</sup>

فالوقت أو الزمن ليس له صلة في هذه الحالة بالوقت والزمن الاعتيادي الذي يعيشه الناس، ففي حديث "ابن عربي" السابق عن النفي المزدوج للماضي والمستقبل يكاد المفهوم نفسه ينسحب على المكان أيضا، لذلك تبدو لنا تجربة التصوف تجربة يوتوبية

<sup>1</sup>: ابن عربي: رسائل ابن عربي، رسالة اصطلاح الصوفية، ص 3.

<sup>2</sup>: القشيري: الرسالة القشيرية، ص 31.

خالصة مفصولة عن الزمان والمكان، لأننا عندما نعود إلى أغلب ميراث المتصوفة وآثارهم لا نجد تعلقا صريحا لهم بأمكنة معينة، ولا يستغرقون في أوصاف الأمكنة التي يعيشون فيها، ومن جهة ثانية نرى أن أضرحة المتصوفة التي اتخذت مزارات لبعض مرديهم هناك من يشك في أن هؤلاء المتصوفة قد دفنوا فعلا فيها، ولنا أن نرى كيف أن الشيخ "عبد القادر الكيلاني" له مزارات ومقامات في أغلب بلاد المسلمين، بمعنى أن اعتقاد البركة في هؤلاء المتصوفة جعلت القيمة الرمزية لتلك المزارات والأضرحة تتفوق على الحقيقة والملابسات التاريخية التي ترتبط بهم، وبالمكان الحقيقي الذي دفنوا فيه.

وحين نعود أيضا إلى وصف الأحوال التي يعيشها المتصوفة نجدهم لا يقيمون أية صلة بينها وبين ما درجوا على رؤيته أو عيشه ضمن الزمن الطبيعي، لذلك كانوا حريصين على نفي أي تأثير أو تشابه بين الواقع وتلك الأحوال، بل إنهم يجعلون شرط الحال ألا يتطابق مع أي إحياء عرفه الصوفي قبله، يقول "ابن عربي": "كل حال يشهدك الماضي والمستأنف لا يعول عليه"<sup>1</sup>، إنه هنا يتحدث عن الزمن ليس فقط ككم، ولكن أيضا كأثر ومعرفة، لأن الزمن له أثره في انتظام المعارف وترتيبها، إن هذا الوعي الدقيق عند "ابن عربي" بضرورة تعالي المتصوفة عن حدود الزمان وإحياءاته الواقعية يجعل من تجربة التصوف عبارة عن إحالة وجودية إلى أزمنة وأمكنة مختلفة تماما عن تلك التي عرفها الناس في "عالم الشهادة"، ولقد تحدث كثير من المتصوفة عن فكرة طي الزمان وطي المكان ككرامة دنيوية، وخطوة ينالها الصوفي نتيجة ورعه وتقواه، مع العلم أن الطي يتم في الزمن العادي والمكان العادي، ويمكن أن يكون مبصرا ومتعقلا من طرف الآخرين الذين يشهدون تلك الكرامات.

وفي المقابل نرى أن مفهوم الحدائثة يتعالق مع فكرة التعالي على الزمن، من حيث أن لحظة الحدائثة ليست لحظة تاريخية، وإنما هي لحظة وعي وتوتر فاصل بين الزمن الماضي والزمن الآتي، مرتبطة أساسا بإعادة نظر شاملة في منظومة المفاهيم

<sup>1</sup>: ابن عربي: رسائل ابن عربي، رسالة لا يعول عليه، ص 8.

والمعرفة، وعلى الرغم من أن للحدائثة فعلا ووضع تاريخي وضرورة تاريخية مهدت لظهورها فإنها تتفصل عن تاريخها من خلال منطقتها الداخلي المنفصل عن التسلسلية التاريخية التي أنتجت في سياقها، لذلك نرى أن النصوص التي توصف بـ"الحدائثة" ليس لها أي تورط مع سياق تاريخي محدد، بل هي متصلة مباشرة بما هو عميق في كينونة الإنسان كسؤال وجودي، والزمن هو جزء من هذا السؤال، "إن هيغل حين وصف لنا تكوّن الزمان، أو بكلام أدق، التكوّن الذاتي لمفهوم الزمن لم يتصور تحليلا لماهية الزمن، الماهية المجردة للزمن المجرد، الزمن المائل في الفيزياء، الزمن النيوتني، الزمن الكانطي، الزمن المستقيم الخاص بالصيغ والساعات، إنما المقصود به شيء آخر، إنه الزمن ذاته، **الواقع الروحي للزمن**، وهذا الزمن بالذات لا يجري بطريقة أحادية الشكل، وهو فضلا على ذلك ليس وسيطا منتظما يمكننا أن نجري من خلاله، كما أنه ليس عدد الحركات ولا نظام الظواهر، إنه اغتناء، حياة، انتصار، وهو ذاته روح وماهيته"<sup>1</sup>، إن "باشلار" في شرحه لمفهوم الزمن عند "هيغل" - الذي هو من أهم روّاد الحدائثة وواضعي مصطلحاتها ومفاهيمها- يؤكد تعالي فكرة الحدائثة عن الزمن الخطي، من خلال عزله عن الجانب الاعتباري المرتبط بالمكان والحركة، وجعله ذاتا مستقلة وروحا وماهية، إن حديث "هيغل" عن الواقع الروحي للزمن يتفق مع مفهوم الزمن الذي ذكرناه عند "ابن عربي" حين قال: إن الوقت هو عبارة عن حالك في زمن الحال، لا تعلق له بالماضي أو المستقبل، أي الزمن هنا له مفهوم روحي مرتبط بوضعيات روحية معينة، ولا علاقة له بالبعد الكرونولوجي الذي يتأسس عليه مفهوم الماضي والمستقبل،

إن انعزال هذا الزمن عن الماضي والمستقبل لا يعني بالضرورة مصادرة تعسفية لما يمكن أن يتراكم من معرفة بفعل الزمن، ولكن يعني ضرورة عدم الانقياد لتلك المعرفة آليا، بل جعل الراهن فقط من يتحكم بحضوره في مسلك المتصوفة، وهذا ما جعل الكتابة الصوفية تتأسس وتأخذ ملامحها من راهن لحظة الكتابة نفسها، الراهن الروحي وليس

<sup>1</sup>: غاستون باشلار: جدلية الزمن، ص 112.

الزمني التراكمي، "وللمتصوفة قول مأثور: إن الصوفي هو ابن الزمن الحاضر، و"الزمني" الشاعر الكبير ومعلم الصوفية يصرّح: الماضي والمستقبل يحجبان الله عن بصرنا، احرقا كليهما بالنار"<sup>1</sup>، وكذلك تنمو تجربة الكتابة الحدائثة متعالية عن الزمن الخطي، بل لها جدلية خاصة معه، يقول بورديار: "الحدائثة هي وحدها التي تعكس ماضيا في الوقت الذي تعكس مستقبلا وفق جدلية خاصة"<sup>2</sup>، لأن الحدائثة الإبداعية تقدم نفسها أنها تمثل الكوني الذي لا تحدّه اشتراطات الزمن، "ولا يجب أن نعتقد أن بعض كتابات الحدائثة الإبداعية هي استجابة لزمن الحدائثة بوصفه تقدما وتطورا متصلين، بل هي في العمق للضييق الذي تخلقه الحدائثة بالنسبة للإنسان، إنها تبحث عبر رفضها لفضاء الحدائثة عن فضاءات أخرى تفتح الإنسان على الكينونة المنسية للأشياء (الطبيعة، الأنثى، اللاشعور...) إن الوعي الإبداعي في المجتمعات الحديثة يرفض الفضاءات الهندسية، ويبحث عن أعماق يكشف فيها الإنسان حساسية جديدة"<sup>3</sup>، ومن هنا ينزاح الإنسان من زمنه العادي ويتعلق بزمن آخر هو الزمن الكوني الكبير الذي لا فرق فيه بين ماضي ومستقبل، إنما يقوم على مميزات وخصائص الوجود الأصيل والكينونة.

إن الزمن الذي قلنا عنه إنه مفهوم اعتباري يفقد اعتباريته كوعاء للمكان والحركة في تجربة الكتابة الحدائثة والصوفية على حد سواء، لكن علينا ألا نفهم ذلك أن التصور الجديد للزمن بالنسبة للتجربتين واحد، أو أنه متماثل تماما، لأن الزمن الذي نجده عند المتصوفة هو جزء من تصورات لعالم الملكوت، وبالتالي فهو مندمج في تجربة اعتقادية دينية، وليس مجرد مساءلات وجودية حاملة، أو افتراضات تنتظر البرهنة أو التحقق حتى وإن تقاطعت تلك المساءلات مع مفاهيم اعتقادية من صميم التصوف، وعلى الرغم من

<sup>1</sup>: إيكهارت تول: قوة الآن (الدليل إلى التنوير الروحي)، ترجمة مؤيد محسن حداد، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط.1، 2009، ص 47.

<sup>2</sup>: نقلا عن عبد السلام بن عبد العالي ومحمد سبيلا: دفاتر فلسفية، الحدائثة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط.1، 1996، ص 63.

<sup>3</sup>: عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 247.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

ذلك فإننا عندما ننظر إلى الحدائثة الأوربية التي توسعت وهيمنت في البداية في الفضاء المسيحي الغربي لا نعدم أن تكون بعض تصوراتها الوجودية لا تزال ضمن إطار التفسير اللاهوتي المسيحي، أو لها علاقة " بالعهد القديم"، فأغلب فلاسفة الحدائثة وبخاصة التنويريين هم أساساً علماء لاهوت، وقد وضح " هابرماس" في كتابه "الفلسفة الألمانية التصوف اليهودي" هذه النقطة، وبيّن الجذور اللاهوتية لكثير من الأفكار الحدائثة والرؤى الإبداعية في الشعر الألماني خاصة.

إن الحدائثة قيمة لا تاريخية، ومفهوم متعال على الزمن، ونجد ذلك ماثلاً بوضوح في علاقة الحدائثة بالتراث، لأننا إذا عالجتنا مفهوم الزمن من وجهة النظر هذه- أي علاقة الحدائثة بالقديم أو التراث- لا نرى أن خط سير الحدائثة في نشاطها التقيمي للتاريخ وللتراث يسير من القديم إلى الحديث، بل هناك عودة إلى القديم من خلال عزل بعض خطاباته عن إطارها الزمني واعتبارها خطابات حدائثة، بمعنى أن الخطاب حسب المنظور الحدائثي لا يشترط فيه المواءمة مع جماليات سياقه الزمني، وقد اشرنا سابقاً في مفهوم الحدائثة أن مفهومها متعال على التاريخ، وهو أقرب ما يكون إلى التعريف بالجوهر، وأنه يمكن أن نجد تصورات حدائثة في خطابات قديمة،" إن السياق التاريخي ليس كبير الأهمية بالنسبة للأعمال العظيمة، والنص العظيم لا يحمل بعد أثر تاريخيته، وليس في حاجة إلى ما ينير جوانبه، إنه يهدم حدود الزمن والمكان ويصبح ذا قيمة خالدة"<sup>1</sup>.

إن هذه المقاربة بين التصوف والحدائثة في مفهوم التعالي على الزمن شملت مستويين، مستوى تعريف الزمن داخل منظومة كل منهما، ومستوى علاقتها بالزمن وبراهن التجربة، فعلى المستوى الأول رأينا أن مفهوم الزمن لا ينحصر في البعد الفيزيائي، والمقصود هنا هو النظرة الفلسفية للزمن، وكذلك المعاينة الحسية والنفسية للزمن، فابن عربي - كمثل عن رؤية المتصوفة- يرى أن الزمن مرتبط بأوضاع روحية

<sup>1</sup>: محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، ط.1، 1996، ص 17.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائفة

وعرفانية، وهي التي يعرّف من خلالها، وأنه لا مفهوم له من خلال الماضي والمستقبل. وفي الكتابات الفلسفية الحدائفة يرى "هيدغر" خلال مفهوم الكينونة أن الزمن مرتبط بطاقة التأويل الكلي للوجود، وهو فكرة متعالية، وكذلك "باشلار" حين تحدث عن ماهية الزمن كذات مفارقة للفيزياء، و"برغسون" أيضا في تركيزه على مفهوم الزمن النفسي.

وعلى المستوى الثاني، أي علاقة التجريبتين بالزمن يمكن أن نقول إنهما يتأسسان بمعزل واضح عن الزمن كسياق تاريخي حاضن للتجربة، لذلك نرى في التصوف والحدائفة هذا الإصرار على صياغة التجربة في وضع إبستيمي متعال عن الزمنية، إنها تجارب لا تمتلك إحداثيات واضحة من الناحية الزمنية، ونصوص متعالية كأنها تمثل حالة إنسانية شاملة.

## 5- شاعرية المعرفة وشعرية العبارة.

حينما ننظر في مصطلح " الذوق " الذي هو طريق المعرفة عند المتصوفة، وبديل عن والعقل والنقل معا، نجد أنفسنا من الناحية المنهجية مجبرين على الاقتراب من هذا الفضاء السري بوسائل معرفية قريبة إلى الذاتية، وأن نتلبس بالحالة الذوقية ولو في بعض نتائجها النصية اللغوية، كي نطمئن بصورة مؤقتة أننا نفهم معارف المتصوفة بالكيفية التي تستطيع تحويلها إلى مادة علمية قابلة للدراسة والفحص والمقارنة، وهذه بلا ريب عملية دقيقة، لأنه علينا أن نكون جاهزين لتطويع لغتنا كي تتسجم مع هذا الفضاء الذوقي الذي نحن بصدده فهمه، ومن ناحية أخرى وبنفس القدر سنكون كذلك في مواجهة التجربة الحدائثة- الإبداعية خاصة- التي تجعل من الشعر وسيلة للمعرفة، وليس فقط ظاهرة جمالية، لأن الحدائثة سعت في بعض ملامحها إلى الممازجة بين لغة الفكر والتفلسف وبين لغة الشعر في بعدها الاستعاري والمجازي، فأنتجت معرفة نصف شعرية ونصفها الآخر تأملات بوسائل منهجية محددة(ننشئه- هيدغر).

فمن جهة التجربة الصوفية( نستخدم " التجربة الصوفية" للدلالة على المسلك والنص معا) نلمس استعادة واضحة لدور الشعر بوصفه معرفة بعد أن تمت إحالة المعارف الشعرية إلى الهامش داخل منظومة الثقافة الإسلامية، فمن الناحية التاريخية كان الشعر العربي الجاهلي علم قوم ليس لهم علم غيره، وهذا يعني أن جميع معارف العرب في الجاهلية وملاحم ثقافتهم وبنية مجتمعاتهم وعاداتهم وحروبهم...الخ كانت الظاهرة الشعرية حاضنة لهما، والشاعر الجاهلي لم يكتسب مكانته المرموقة بسبب قدراته اللغوية فقط، بل لأنه يمثل المعرفة العربية في الصميم، ويأتي على رأس هرمها، وقد كانت بعض معاني " الشعر " تعني النبوءة والنبوغ، والأخذ من مصادر غيبية كالجن، وهو جزء من الفراسة والحدس، وبالتالي لا يعدُّ إضافة جمالية أعلى من مستوى حديث وكلام العامة فقط، إنما معرفة وعلم يوجّه العامة في رؤاهم وأفكارهم وعواطفهم، وما وصفهم للرسول صلى الله عليه وسلم بالشاعر والكاهن إلا تأكيد على القيمة الإخبارية والمعرفية

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

للشعر، لأنهم رأوا في القرآن خطابًا ينازع الشعر هذه الصفة ويسلبه حق احتكار المعرفة والتأثير بالبيان، ولكن هذه السلطة المعرفية للشعر تراجعت في ظل مركزية النص القرآني في المعرفة الإسلامية، أو لنقل تحددت مجالات أغراضه، بحيث انفك عن جزئه النبوي الذي بمقتضاه يأخذ الشاعر صفة العارف الذي يخبر بما لا تطاله أفهام العامة، كما كان يفعل أمية بن أبي الصلت في الجاهلية، وقد تحدثت كتب النقد القديم كثيرًا عن هذا الموضوع، وباختصار فإن تشكل العلوم الشرعية حول القرآن الكريم كمركز للمعرفة بعد عصر التدوين جعل لكل تخصص أهله، في الفقه والحديث والأصول والعقائد وعلوم العربية...الخ، والشاعر الذي كان يمثل في موسوعيته معارف العرب أصبح مجرد شخص عادي يقف على الهامش من هذه المنظومة.

لقد رفضت المنظومة العربية الإسلامية الجديدة أن يستمر الشعر وسيلة لإنتاج المعرفة، أو أن تتواصل حظوة الشعر في المجتمع الإسلامي الجديد، ذلك بناءً على تفسيرات معينة للآيات التي تحدثت عن الشعر والشعراء، وعن مفهوم الغواية، وكان التفسير يميل إلى تصنيفات معينة داخل الشعراء - مؤمنون، كفار - وكل ذلك أوحى بانتقاص من فاعلية الشعر في مجال المعرفة الجادة، إلا أن المتصوفة في عصور لاحقة أعادوا بناء هذه الفاعلية من داخل منظومة الإيمان نفسها، " فالمتصوفة عملوا على تمجيد طرق معرفية كانت ملغاة في النظام الثقافي السائد، كالعشق والحدس والخيال والشعر"<sup>1</sup>، وحرروا مسلكًا مختلفًا تمامًا عن طرق البرهنة وعلوم النقل واجتهادات الفقهاء، ونمت هذه التجربة بعيدًا عن الأفق العقلي الشرائعي، وكأنها معرفة وعلم مواز له، يختلف عنه منهجًا ومصطلحًا وتأليفًا.

"وإذا تتبعنا اتجاهات الزهاد والمتصوفة باعتبارها أقرب إلى النظريات الفلسفية بدت لنا شديدة القرب من الحس الأدبي على مستوى الأداء والصيغة الجمالية"<sup>2</sup>، لأن قضية

<sup>1</sup>: خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي: دار تويقال، الدار البيضاء، ط.1، 2000، ص 110.

<sup>2</sup>: عبد الله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر، القاهرة، د.ط، 1992، ص 383.

الذوق نفسها تبدو نابعة من حس ذاتي قريب إلى مفهوم الجمال والحس، زيادة على أن الطعن في حجية العقل وسلطته هي أيضا لها صلات بفضاء الإبداع الشعري وخيال الشعراء، إن المعارف الصوفية تنبثق من عيش تجربة خاصة هي تجربة "الوجد"، وهي حالة ذوقية وتعلق روعي بالمطلق، يتم فيها التسليم التام لتعرجات حركة التعالي الروحي التي تصل إلى حد الفناء، "و حين يصل الصوفي إلى درجة الفناء التي يتم فيها تعطيل الحواس يتساوى فيها مع الشاعر في حالة الإلهام والحدس"<sup>1</sup> فالذي تعانیه النفس خلال رحلة العروج من الوجد والشوق والمحبة وصولا إلى حالة الكشف، ينعكس بصورة مباشرة في الصيغة التي يتم من خلالها التعبير عن هذه المعاناة، أي في النص الصوفي، حيث يكون النص من نفس الطبيعة الشاعرية، على الرغم من كونه يعبر عن معارف اعتقادية يقينية عند المتصوفة.

وعندما نتكلم عن شاعرية المعرفة الصوفية علينا أن ننظر في أحوال المتصوفة أنفسهم، ونبحث في دلالة ذلك وانعكاسه على علومهم، فالمتصوفة عبر التاريخ عرفوا بأنهم أناس حالمون، سباح في الأرض، لا يستديم لهم بقاء في مكان معين، ولا يرى عليهم تعلق ولا انجذاب إلى ممارسة أي سلطة معينة، سياسية أو دينية أو اجتماعية، فقد كانوا يميلون إلى العزلة والتفرد والخلوة والابتعاد عن ديمومة الحياة وشؤونها، وقيل أن بعضهم كانوا بهاليل يمشون في الأرض بلا دليل، وكل هذه الصفات التي علفت بهم تنطبق على أحوال الشعراء وبخاصة الرومنسيين منهم، الذين يتلذذون بلطائف المعاني ويعيشونها حالمين، يقول "عبد الكريم الحيلي" متحدثا عن اللذة التي يجدها الصوفي في مناظره الإلهية "غُيِّبَتْ في هذا المنظر عن العالم الكوني، فكشف لي عن عوالم الأسماء والصفات، وكيفيتها في عالم ذاتي، ووجدت كل ذرة من وجودي حاملة من المعارف الكمالية ما لا يمكن شرحه، فأعطتني عوالمي كل اسم وصفة ومعنى ومرتبة، وسرت في لذة الإلهية حتى ذقت أمرا محسوسا، تكاد الروح أن تذهب لوجدانه، فلما رجعت إلى عالم

<sup>1</sup>: مصطفى هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول/ مجلد 1، ع.4، 1981، ص 107.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

الأكوان، وكنت يومئذ مبتدئاً في هذه الطريقة، فألزمي البدء أن أعرض قصتي على رجل كنت أعرفه من أهل الله تعالى، فلما عرضت عليه أمر الحادث قال لي: إن حصول الحادث لوجود بقية بشرية، ولكنه علامة صحة هذا المشهد"<sup>1</sup>، إن هذه الصياغة اللطيفة التي عبّرت عن منظر اللذة الذي ذكره "الجيلي" ضمن مناظره تشي بالطبيعة الشاعرية الحاملة التي تندرج ضمنها معارف المتصوفة، وهي التي وصفها بـ"المعارف الكمالية" ضمن مفهوم "الإنسان الكامل" الذي توسع فيه في كتابه "الإنسان الكامل"، وهي معارف يستلذها الصوفي حتى تصير لذة جسدية كما ذكر.

ويقطع النظر عن المضمون الذي يختلف طبعاً من تجربة صوفية إلى أخرى، فإن الجانب الشكلي الذي تندرج فيه هذه المعارف لا ينفصل عن السبيل أو الطريق التي يصوغ فيها الشاعر تجربته، وهو التجربة الوجدانية ف"لم يكن الشعر بلغة من اللغات أو في زمن من الأزمان بعيداً في بعض ما يخوض فيه عن المفهوم الإنساني العام للتصوف بوصفه استيطاناً منظماً لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة، والتجاوز الفعلي للأشياء"<sup>2</sup>، ويتعضّد هذا التصور ويتأكد بارتباط المتصوفة أنفسهم بالشعر، ولو قمنا بدراسة إحصائية تشمل المتصوفة القدماء والمحدثين وبحثنا في علاقتهم بالشعر لوجدنا أن الأغلبية الساحقة منهم متصوفة وشعراء في الوقت نفسه، بل إن بعضهم صاغ مذهبه في التصوف شعراً، وكأن الشعر غلب عليه أكثر من كتاباته الأخرى، إن وجدان المتصوف والمعرفة القلبية التي ينتمي إليها مذهبه يجعل منه شاعراً يتبع حساسية العبارة وشفافية المعنى وشاعريته، وهو ما يفسر ثراء التراث الصوفي بالقصائد ذات التلويحات الغزلية المفعمة بمعاني الحب والعذاب والشوق والألم، ويرى بعض النقاد أن شعر المتصوفة شبيه بشعر الألم والانكسار الرومانسي، وقد لُقّب بعضهم ألقاباً من نفس المخيال، مثل: سلطان العاشقين، شهيد العشاق، إمامة العاشقين... الخ.

<sup>1</sup> : عبد الكريم الجيلي : المناظر الإلهية، دراسة وتحقيق نجاح محمود الغنيمي، دار المنار، القاهرة، دط، دس، ص107

<sup>2</sup>: مصطفى هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص 107.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

إن مذهب المتصوفة في النظر وفي المعارف الإلهية لا يصلح أن يوصف بأنه مذهب في الفلسفة، كما أن التجربة الوجدانية التي تصاحب معارفهم لا تجعل منا من الناحية المنهجية نصفهم بأنهم شعراء فقط، ولكن يمكن أن نقول إن للمعرفة الصوفية على الرغم من تماسكها من الناحية المفهومية طبيعةً شاعرية، نظرًا لمسلكهم وكذلك للغة التي كتبوا بها، يقول "أبو العلاء عفيفي" معلقًا على مذهب "ابن عربي": " ولكنني على الرغم من كل هذا موقن بأن لتفكير ابن عربي نصيبا غير قليل في تشكيل مذهبه، وإن كانت موجات الشعور الصوفي المبالغته كثير ما قللت من حدة هذا التفكير وطغت عليه، ولهذا لا أرى من الصواب أن نصيف مذهبه بأنه مذهب فلسفي بحت إذا اعتبرنا أن التفكير والترابط المنطقي مذهبه، ولا بأنه مذهب صوفي بحت إذا اعتبرنا الوجدان والكشف أخص مميزات التصوف، ولكنه مذهب فلسفي صوفي معًا، جمع فيه بين وحدة التفكير وقوة الوجدان"<sup>1</sup>، فعلى الرغم من اشتراك بعض معارف المتصوفة مع ما يخوض فيه علم الكلام ظلت رؤيتهم ذوقية خاصة بهم، لا تدخل ضمن إطار الجدل والعقل. ولعل أغلب الباحثين في هذا الباب يركزون على نموذج "ابن عربي" للدلالة على شاعرية المعرفة الصوفية وعلى شعرية لغتها، وقد أفردت "سعاد الحكيم" لابن عربي دراسات قيّمة في هذا الجانب\*.

"وفي هذا الإطار تمتزج المواقف الأدبية بالفلسفية امتزاجًا شديد الوضوح، تعكسه هذه القيمة التي يمكن أن نراها مزروعة بين التعبيرات الصوفية وتصويرها بين شعر ونثر"<sup>2</sup>، فالشعر الصوفي من حيث طبيعته النصية اكتسب طابع الشعرية نظرًا لاستجابته لشروط الشعرية المعروفة، ولكن المهم فيه أن هناك قيمة مضافة إليه، وهو أنه من حيث موضوعاته ينفصل تمامًا عن الأغراض الشعرية المعروفة، فهو يصف أحوالاً ومعارف قبلية، ويصوغ أحيانًا بطريقة منهجية تجربة في شرح الاصطلاح الصوفي بطريقة شعرية (تأثية ابن الفارض أنموذجًا)، إنها فعلاً طريقة محدثة أن يكون اللسان المعبر عن حقيقة

<sup>1</sup>: أبو العلاء عفيفي: مقدمة وتصدير كتاب ابن عربي: فصوص الحكم، ج.1، ص 11.

\* ينظر: سعاد الحكيم: ابن عربي ومولده لغة جديدة.

<sup>2</sup>: عبد الله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ص 409.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائفة

التصوف يتخذ من الشعر أحد تجلياته النصية، ولكن شعرية العبارة الصوفية لا تنحصر فقط في جنس الشعر، لأن في الكتابات النثرية أيضا طاقة استعارية وإشارية ومجازية كبيرة، فكتابات "النفري" في "المواقف والمخاطبات" أو "التوحيدي" في "الإشارات الإلهية -مثلاً- بلغت في شعريتها مبلغاً جعلها قابلة في كل مرة لإعادة القراءة، وكذلك أهلها أن تكون نصوصاً تمتلك كفاءة في التعامل مع المعنى المتعالي في تجريده وأخيلته إلى درجة أنها أصبحت تلغي القارئ والمتلقي، ففي "المواقف والمخاطبات" ليس هناك قارئ أو متلق، لأن "النفري" يخاطب ذاتاً علياً، وتخاطبه بلغتها التي يصوغها هو، إنها كتابة ومعرفة تتم في شراكة مع الذات الإلهية، وكأنها لا تهتم بقارئ ولا بمتلق، إنها كتابة تفاعلية تتم في مستوى ملكوتي خالص، من خلال لفظ "أوقفني" الذي يتم في مستوى رحلة عروج الكاتب الصوفي.

وهنا لا تكون اللغة لغة تعبير، " إن ما يكتبه الصوفي وما يراه وهو ينصت مدهشاً حالماً لا يصفه، بل يفتح فقط في كتابته مسالك في اتجاهه، إنه يرمز ويلمح ويشير، وكلما اشتدت نشوة الصوفي تقلص وضوح العبارة"<sup>1</sup>، وهذا يعني أن الشعرية هنا ليست غاية الصوفي، بل إمكانية ضرورية لصياغة تجربته والاتجاه بها وباللغة إلى الغاية الفُصوى وهي كشف الأسرار واختراق المحجوب، والفناء في هذا البديل الملكوتي ذي الأسرار والأنوار، اللانهائي، و" اللانهائي امتداد بلا نهاية، أفق مفتوح، فهو طاقة متجددة وانسراح دائم، فهو لا يتسم بالثبات، إنه ذو ماهية متغيرة، المتموج، الصائر يفترض لمحايطته لغة صائرة هي الأخرى. ..، وهذا الاقتراح الجديد تكون الكتابة الصوفية قد اختارت طريقها في التعبير"<sup>2</sup>، ومعنى الطريق في التعبير هو الجانب الأسلوبى واللغوي الذي يتجانس مع الطبيعة التخيلية للمعرفة الصوفية، ولقد ذكرنا أن الذوق هو الأساس استشعار ومكاشفة، وليس برهاناً يقينياً بالمعنى العقلي، لأن شاهد الصوفي في نفسه

<sup>1</sup> عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 231.

<sup>2</sup> صلاح بوسريف: حدائفة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 52.

وليس من الضروري أن يتطابق مع تصورات الآخرين، كما أن رؤاه من حيث علاقتها بمتلقي الخطاب الصوفي تبدو كأنها ظواهر حلمية تحتاج إلى التعبير (تفسير حلم) أكثر من الشرح والإفهام، بمعنى أنها رموز وواجهات لمعاني أخرى، لأن الأمكنة التي يذكر الصوفي أنه رآها أو زارها أو اطلع عليها، ليست من العالم الظاهر المكشوف، وتلاحظ أن أسماء هذه الفضاءات التي هي أماكن مجازية- نظرا لصيغتها اللغوية وطبيعتها الخيالية-تستجيب لحركة الصعود من الأسفل إلى الأعلى، فأحداث العروج تقتضي أمكنة تتناسب مع طبيعة العروج ذاتها، وقد اتسمت بالانفتاح والاتساع على الرغم من الطبيعة الإيهامية التي يؤديها وصف هذه الأماكن<sup>1</sup>. هذا مثال يعكس بعضا من الدلالات التي توحى بها الكتابة الصوفية، حيث أن اللغة والتجربة تصاغان معاً في إطار شعري تخيلي ظاهر.

ولقد تحدث المتصوفة عن الخيال، حيث اعتبره "ابن عربي" أعظم قوة خلقها الله بما أيده من تصرف في المحسوسات، وقدرة على خلق صور ليست بالضرورة مع عالم المحسوسات، "فالخيال وإن كان من الطبيعة فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من قوة إلهية"<sup>2</sup>، وقد تحدث "ابن عربي" كثيرا حول مفهوم الخيال وأنواعه وتصرفاته، ولكن الذي يعيننا في هذا المبحث هو حضور الخيال بوجه عام في معارف المتصوفة من خلال المصطلح الصوفي ذي الطبيعة الشاعرية، التي تتجسد أحيانا من خلال أسماء الأحوال والمقامات، وكذلك الأوصاف التي يطلقونها على مكاشفاتهم التي تبدو أسطورية أحيانا، وعلى العموم فقد فرض المتصوفة هذه المعرفة نصفَ الشعرية، وهذه اللغة التخيلية عبر طريق العرفان، الذي أصبح مصدراً حقيقياً من مصادر التراث الديني، ولا يزال يشع بمعارف عميقة ورؤى فذة.

<sup>1</sup>: أمنة بلعلی: الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع للهجرة، منشورات اتحاد

الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص 220.

<sup>2</sup>: ابن عربي: الفتوحات المكية، جز 3، ص 508.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائثة

وفي المقابل عندما ننظر إلى هذه المعرفة الشاعرية في تراث الحدائثة وبخاصة في مذهبها الذاتية نرى تجاوزًا صريحًا للصرامة الفلسفية التي تأسست مع الأنوار، بحيث كان اكتشاف الذات بوابة صريحة لجعلها مركز المعرفة المفرطة في الانعزال والغرائبية، " فلقد استمدّ نتشه" آراءه ونظرياته من أعماق تفاعلاته النفسية ومن وجوده الشخصي"<sup>1</sup> حيث بدأها بإعلان عدائه لكل ما هو يقيني دوغمائي، وانتهى إلى نسق ذاتي خالص وحالة من الاستبطان النسكي تصدر عنه أغلب أفكاره، وفق صياغات لغوية بضمير المتكلم وبعبارات خصائصها الأسلوبية أقرب إلى لغة الشعر منها إلى لغة الفلسفة، حيث" عالج نتشه القضايا الإنسانية بأسلوب غنائي اتّسم بطابع العنف والقسوة والنزعة إلى اللامعقول وإلى الفردية المطلقة"<sup>2</sup>، على الرغم من أن مضامين أفكاره من جهة أخرى قابلة أن تكون موضوعات للتفلسف الخالص، أي للنظر المنهجي الذي يقوم على الترتيب والشرح والمقارنة والاستنتاج بلغة مصطلحية صارمة، وهو نفسه كتب بها في أكثر من موضع في بداياته الفكرية.

وعندما نذكر نتشه فإن هذا لا يعني أننا نقوم بمطابقة بين الحدائثة وفكر "نتشه"، أو إننا نختصر ظاهرة الحدائثة فقط في النسق الفكري لنتشه، ولكن لأن "نتشه" شكّل نقطة انعطاف حقيقية في الفلسفة والميتافيزيقا التي انبثقت عنها جل الأفكار الحدائثة الذاتية التي تنسجم مع طبيعة المقارنة التي نقوم بها، وكذلك لأن معالم الحدائثة في الإبداع الأدبي خاصة لها جذورها في فلسفة "نتشه"، وأن الذين عبّروا عن جوهرها الذاتي من فلاسفة القرن العشرين يعودون إلى "نتشه" كملهم أول لفكرهم، (فوكو أنموذجًا)، فنتشه حرّر بعده مسلكا فلسفيا دائم البحث والتجاوز والمكاشفة، ومعه اتخذت الفلسفة أحكاما أميل إلى الإستيتكية(الجمالية) الفردية منها إلى العقلية، وعنيت بالفن والجمال والإبداع الشعري، باعتبارهم أقرب إلى ما هو فطري وأصيل، وأكثر تعبيرًا عن الفردانية، "ومع هذه

<sup>1</sup>: مصطفى غالب: نتشه، دار مكتبة الهلال، بيروت، د.ط، 1998، ص 05.

<sup>2</sup>: المرجع نفسه: ص 08.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحدائفة

الرؤية الجديدة يصبح بإمكان الفن الحديث أن يوَلد لغته ومصطلحاته الخاصة في معرفة نصف فلسفية ونصف شعرية، تؤدّب الفلسفة تفلسف الأدب<sup>1</sup>، وبالصورة نفسها تصاغ فلسفة الحدائفة في لغة نصف شعرية ونصف فلسفية، وأهم تجلياتها التركيز على الكثافة الدلالية والإيحائية لأغلب الخطابات الحدائية، حيث أن اللغة في ذاتها رهان معرفي بالأساس.

يقول نتشه: "لقد بلغ الأمر بأستاذاي ريتشل أن يعتبر أنني أحرر مقالاتي الفيلولوجية مثل روائي باريسى بطريقة أخاذة حد العبث، أما من كان شبيها بي في علو إرادته فسيحظى بالنشوة الحقيقية للمعرفة، ذلك أنني قادم من أعال لم يخلق فوقها طائر، وعرفت أعماقا لم تجرؤ قدم على التيه في أغوارها، لقد قيل لي إنه من غير الممكن لامرئ أن يدع كتابا من كتبي إذا ما شرع في قراءته، إنني أدخل الاضطراب حتى على هجعة الليل"<sup>2</sup>، ويقول أيضا: "إن فن الأسلوب لديّ هو نقل حالة ما أو توتر داخلي تحدّثه الانفعالات النفسية بواسطة علامات، وكذلك وتيرة توارد تلك العلامات، وبما أن تعدد الحالات النفسية يبلغ مستوى خارقا للعادة لديّ فإن إمكاناتي الأسلوبية متعدّدة أيضا"<sup>3</sup>. لعنا نلاحظ في هذه الفقرتين أن علاقة "نتشه" بالمعرفة وبمواضع الفلسفة ذاتية، وهو يقرّ أنه لا يبني معرفة تراكمية ولا حصيلة لبحوث تتأسس على أعمال من سبقوه، لذلك يقول إنه وصل أعماقا لم يطأها أحد، يعني أنه موغل في الخصوصية كأنه طائر يخلق في أعال لم يصل إليها غيره، وهذا استثنائي جدا في لغة الفلاسفة، لأن مهمة الفيلسوف أساسا تقوم على أطر من المنهجية المحكمة، يقوم من خلالها بتنظيم معارف سابقة وتبويبها، بحيث يخلق إمكانية جديدة للإضافة والتجاوز أو البناء على ما سبق، في حين يصرح "نتشه" أنه على خلاف هذا يلغي السياق المعرفي والفلسفي الذي سبقه، وفي الوقت نفسه يرى أن أسلوبه يقوم على انفعالات نفسية معينة تعطيه خصوصية، فالتوتر

<sup>1</sup>: جميل قاسم: نقد الحكم الجمالي، ص 46.

<sup>2</sup>: نتشه: هذا هو الإنسان، ص 17.

<sup>3</sup>: المرجع نفسه، ص 73.

### الفصل الثالث: .....المؤتلف بين التصوف والحادثة

الداخلي غالباً ما يكون في حالة الكتابة التي منبعها القلب والوجدان والروح، والكتابة العقلية غالباً ما تصدر عن نفسية هادئة وعقل ضابط ومسيطر، يريد تجرداً تاماً من كل هذه المؤثرات، أليس حديث "نتشه" هذا يعيد إلى الأذهان مفهوم الاضطراب والتوتر الذي تتبع منه لغة التصوف؟، لقد ذكرنا سابقاً أنه إذا لم يكن هناك اضطراب فلا تصوف، وليس هناك لغة صوفية إلا من صميم تجربة التوتر والاضطراب، إذ "فالحالة الصوفية حالة من الشعور تختص بكيفيتين، فهي حالة عرفانية وحالة من الفراسة والكشف اللذين يتغلبان على العقل، وهي حالة لا يمكن الإفصاح عنها، أي لا يمكن التعبير عنها في اللغة الإنسانية العادية، وتعرف فقط في ثنايا التجربة"<sup>1</sup>، هذه التجربة لا تكون اللغة معزولة عنها، و"نتشه" نفسه يعتبر اللغة جزءاً من هويته وتفردته، فتركيزه على سحر أسلوبه يجعلنا نقول إنه أسلوب "نتشه" وليس أسلوب المذهب الفلسفي الذي قد تضعه ضمنه، إنه أسلوب فيه من لغة الشعر طابع المجاز والإشارة والصعود والنزول والسخرية أحياناً، وضمير المتكلم والتشبيهات والاستعارات وغيرها، وفيه من لغة الفلسفة حس الانتقاد والصياغات والمصطلحات التي تؤسس رؤية جادة لطبيعة الخطاب الذي يصدر عنه، إنها فعلاً جدلية بين الذات والموضوع، بين الحقيقة والمجاز، بين الفلسفة والإبداع، بين الوصف والكشف، بين المصطلح والشطح، بين الوضوح والتأويل .

ومن الواضح أننا إلى الآن لا نتكلم عن الحادثة في الإبداع الأدبي، شعراً ونثراً، وفي الحقيقة لا نريد أن نقمها الآن، لأن التقارب بين النص الصوفي الشعري وبين النصوص الحداثية الشعرية واقعٌ نظراً لطبيعة النص الشعري نفسه، الذي يخوض - حداثياً - في أغلب ما تخوض فيه النصوص الشعرية الصوفية، إننا نجري مقارنة بين التصوف نفسه كمعرفة بين الحادثة في مفاهيمها التي تنبثق من أسئلة وجودية حقيقية

<sup>1</sup> جمس ميللر: والت وإيمان شاعر أصيل: ترجمة فتحى محمد الشنيطي، مكتبة الوعي العربي، القاهرة، ط.2،

بقطع النظر عن الجانب التقني والعلمي الذي تتجلى فيه كملح لحضارة القرن العشرين وما تبعه.

لقد أصبح الشعر ( ليس كجنس أدبي ولكن كلغة باطنية) رافداً أصيلاً لمعرفة القرن العشرين بكل جدارة، ولعلّ الأفكار الحدائثة المتميزة كانت شرارتها الأولى في أثر شعري، ولقد رأينا أن فلاسفة حدائثيين انطلقوا في مشاريعهم الفكرية متأثرين بنصوص شعرية أو شعراء معينين، ويشكل "هيدغر" البعد الحدائثي الذي يقوم على تجربة الإنصات للقول الشعري، إذ من المستحيل عند "هيدغر" التفكير في اللغة الشعرية في انفصال عن الكينونة، يقول: " أن نمارس تجربة مع اللغة يعني أن نترك الكلام الذي توجّهه لنا يلحقنا ويسكن ذواتنا، إن التجربة التي نمارسها مع اللغة تمسنا في صميم كينونتنا، آنذاك يمكننا نحن الذين نتكلم باستعمال اللسان أن نصبح بفعل هذه التجربة آخرين بين يوم وآخر، أو مع مرور الزمن"<sup>1</sup>، إنه التلبس باللغة والعيش معها باعتبارها حاضنة الوجود، ولكنها حاضنته بصورة عاطفية، حيث تتكشف كل المعارف عنها، وبالتالي فإن صياغة هذه المعارف أصبحت تتسجم مع هذه العلاقة الرمزية الشاعرية بين اللغة التي بها تعرّف الأشياء في ذاتها- خاصة تلك المخفية- وبين مستعملها ( أي متلقيها) الذي يفسح لها مجال التداعي والاسترسال دون أن يضبطها أو يسيطر على تدفقها في عباراتها المتدفقة بداهةً وفطرةً وحضوراً.

<sup>1</sup>: هيدغر: نقلا عن عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 255.

# الفصل الرابع:

## تعالقات التصوف والحدائفة في الشعر العربي المعاصر

- 1- تمهيد : الشعر العربي من الإحياء إلى الحدائفة.
- 2- نزعة إلى التصوف من دون غيبة لاهوتية
- 3- شعر حالة لا شعر موضوعات.
- 4- الأنوثة وفضاء التجلي والرغبة.

## تمهيد : الشعر العربي من الإحياء إلى الحدائفة.

عندما ننظر بطريقة أفقية في مسار التحولات التي عرفها الشعر العربي تفاجئنا حالة الفراغ والانقطاع التي أعقبت عصور الضعف، ومن المؤكد أن هذا الفراغ لا يمس فقط الشعر، بل هو سمة توصف بها الحضارة العربية والإسلامية عموماً، حيث انفصلت اللغة العربية عن كنوزها وعن الخيط الوجداني الذي حافظ على تواصله منذ عصر التدوين تقريباً، وهذا الانقطاع الكبير عزل اللغة قبل أن يعزل الإنسان العربي، تلك اللغة التي كانت لغة الإبداع والفلسفة وعلوم الشريعة جميعها، وكذلك لغة العلوم التي كانت لها القدرة على خلق المصطلح في شتى فنون المعرفة، فلم تعد لها القدرة ولا الكفاءة في الاستعمال بحيث تنتج المعرفة. وتهافتت كذلك بحيث أصبحت نصوصها الشعرية عبارة عن منظومات مغلقة، تارة تكون منظومات للعلوم وأخرى لأغراض بسيطة ليس لها مجال تداولي إلا في حدود ضيقة.

ومن البديهي والحال هكذا أن يفقد الإبداع الشعري أغلب طاقاته، وينفكئ بحيث لا يتمكن من صياغة تجربة إنسانية أصيلة قابلة للنظر النقدي العميق، لأنه في الغالب لا يأتي بجديد، بل يكرّر بدرجات متفاوتة تجارب سابقة، وفعلاً فإن القرون الثلاثة التي سبقت القرن العشرين مرّت كأنها حالة فراغ أو عماء لا يشعّ من داخله بشيء يمكن أن يؤثر في الراهن أو المستقبل، وهذا - طبعاً - ليس حكماً عاماً ولا قطعياً، إذ يمكن أن تكون هناك استثناءات، وبخاصة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر التي توصف نقدياً بمرحلة الإحياء.

ولكن مرحلة الإحياء شكلت نوعاً من الاستعادة الجافة لمخيال الشعر القديم من الناحية اللغوية تحديداً، فكثير من النقاد ينظرون إلى هذه المرحلة كأنها إعادة لهوية مفقودة من خلال اللغة والقصيدة الإحيائية، وأنها كتابة من الذاكرة لا تتم بالضرورة عن عيش تجربة حقيقية، لأن واقع الشعراء الإحيائيين لم يكن مطابقاً لواقع لغة الشعر

الفصل الرابع: .....تعالقات التصوف والحداثة في الشعر العربي المعاصر

الإحيائي، زيادة على حضور حقول دلالية قديمة لا تمت بصلة لتفاصيل العصر الذي عاشه الشعراء الإحيائيون (البارودي والأمير عبد القادر مثلاً)، وقد كان من الواضح تماماً أن هناك تجربة تريد إحياء القصيدة العربية وفق أنموذجها الأكثر بهاءً، سواء في العصر الجاهلي أو في العصور التي أعقبته وعرفت ازدهارا للشعر، لقد أراد الشعراء العرب الإحيائيون النهوض بالقصيدة، ولكن من خلال استعادة مخيالها القديم، وعندما نذكر عصر الإحياء (القرن التاسع) لا نذكر فقط الحركات أو الأصوات الشعرية، وإنما نذكر أيضاً الحركات الإصلاحية الدينية التي حاولت هي الأخرى النهوض بالعالم الإسلامي من كبوته الحضارية، عبر استعادة أنموذج عصر النبوة والخلافة (محمد عبد الوهاب- الأفغاني، محمد عبده...)، وعليه فإن هذه النظرة إلى المستقبل من خلال أنموذج الماضي لم تكن تختص بالشعر فقط، بل كانت موجة عامة تريد النهوض بالأمة العربية الإسلامية من تخلفها الحضاري الذي دام ما يقرب من خمسة قرون، ولم يكن هناك من خيار سوى تحيين ذلك الماضي المشرق بكل أبعاده، فالغرب إلى غاية هذه المرحلة كان بعيداً عنا، ولم يكن بمقدورنا من الناحية التاريخية الاطلاع على ما أنجزه خلال تلك القرون التي نقلته من العصور الوسطى إلى عصر ما بعد الأنوار.

ولذلك فإن جهود الحركة الإحيائية مكنت من خلق مخيال شعري ضمن إطار ضيق هو مخيال عمود الشعر العربي، والأغراض الحماسية التي تطورت في إطاره، فالأمير عبد القادر -مثلاً- وبخاصة في قصائده الأولى يبدو صوتاً قادماً من بعيد بروح الشعر العربي والفروسية والأنفة والغزل العذري... الخ، وبما أن تحديات عصره أجبرته على خوض حرب ضد الاستعمار الوافد من خلف البحار فقد أصبح سلاح الكلمة والسيف هويته المزدوجة التي حارب بها، ولما نطل على شعره نسمع أصواتاً قديمة تتكلم من خلاله، كصوت "عنترة بن شداد" الذي زواج بين الغزل والحرب في قصيدة واحدة، وهذا ما فعل الأمير في أكثر من قصيدة: كقوله: "

وما هالني زحف الصفوف وصوتها      بيوم يشيب فيه الطفل مع المرء

وقد هالني بل قد أفاض مدامعي وأضنى فؤادي بل تعدى عن الحدّ  
فراق الذي أهواه كهلاً وبافِعاً وقلبي خليّ من سعادٍ ومن هند<sup>1</sup>

فهذا النموذج من الشعر وغيره يضعنا في صورة مرجعية الكتابة الشعرية عند الأمير، وكيف أنه يحيل إلى ثقافة عربية هي في الأصل تسكن متون الشعر القديم ولا يعيشها الأمير بالضرورة، فاسم "هند" مثلا لا يمكن أن يكون متداولاً في حياة الجزائريين في تلك المرحلة، ولكنها من حيث الرمزية تدل على المرأة المعشوقة مثل سعاد وليلى وبثينة ومية...الخ، وفي شعر الأمير كثير من مثل هذا، إذن فالكتابة هي حالة من المساءلة للذاكرة اللغوية والفنية وليست بالضرورة تدل - كما قال النقاد - على حالة من الصدق الفني، وكذلك بالنسبة للشعر الصوفي للأمير، حيث العبارة الصوفية تحيل مباشرة إلى شيوخ الصوفية والعارفين القائلين بالحلول:

"فما لهم ينادونه عبداً قادراً ولم يبق إلا قادراً ماله عبد  
لقد باد من قيدٍ كان من قبلُ بائداً وزال خيال الظل وارتفع السد  
وزال عن العقل المصون حجابهُ فصار ضلالاً ما يرام له رُشد  
فلست أنا ذا الذي تعرفونه ألا فاطلبوا من ذا يكلمكم قصد  
لقد ذاق صدري بالذي أنا واجدٌ وتعبيري لا يفِي، فيبدو ولا يبدو

ألا فاعذروا من ذاق إن ضاق صدره كما أنّ من ذاق عاذركم يغدو"<sup>2</sup>

إن هذه اللغة الحلولية ليست ببعيدة عمّا خاض فيه "الحلاج"، وكذلك لها صلات جلية بلغة "ابن عربي" الذي تأثر به الأمير ودفن بجواره في دمشق.

<sup>1</sup>: الأمير عبد القادر: الديوان، تحقيق: العربي دحو، منشورات تالة، الجزائر، ط.3، 2007، ص 61.

<sup>2</sup>: المصدر نفسه: ص 121.

وليس موضوعنا هنا هو التركيز على "الأمير عبد القادر" ولا على غيره، ولكننا نريد أن نؤكد- كما يرى أغلب الدارسين- أن الشعر الإيحائي جدّد من حيث أعاد ملامح تراثية كانت بمثابة أنوار بالنسبة للثقافة العربية الإسلامية، وهذا "التجديد" كان بمعزل تام عن أي مؤثرات أجنبية، لأنه كما ذكرنا لم تكن هناك احتكاكات حقيقية ولا تفاعل مع ما استجد من مفاهيم وعلوم نشأت خلف البحار في أوربا، لقد كان لشعار " لا يصلح آخر هذه الأمة إلاّ بما صلح به أولها" تجليات حتى على المستوى الجمالي والإبداعي، إن الجملة الشعرية في الشعر الإيحائي كانت بمثابة إعادة بعث من الداخل ومن التراث كمحددات ثقافية معينة، وُضعت من الناحية التاريخية فيما بعد في مواجهة ثقافة وافدة ليس للعرب حينها أي إطلاع ولا معرفة بها.

ولكن بعد أن انفتح العرب على هذه الثقافة الوافدة خلال القرن العشرين لم يعد نموذج الماضي وحده قادرًا- حسب الكثيرين- على النهوض بالأمة العربية، وهذا على كل الأصعدة، فالحركات الإصلاحية التي نشأت مع بداية هذا القرن لم تكن كلها متشبثة بالفكرة القائلة باستعادة نماذج معينة من الماضي والتأسيس عليها، فلقد كان لبعض علوم العصر نصيب من الاهتمام لدى هذه الحركات، وبدا جليًا أن الأخذ بأسباب الحضارة المادية وقواها بات ضرورة، وأنّ في بعض النماذج الغربية ما يمكن الإفادة منه، وأصبح سبب تخلف العرب والمسلمين لا يُعزى فقط إلى ابتعادهم عن ميراثهم، لكنّ أيضا إلى عدم الأخذ بأسباب الحضارة المعاصرة (شكيب أرسلان، رشيد رضا، ابن باديس، ..).

ومن هنا بات الاطلاع على الحضارة الغربية أمرًا ضروريًا، ونشطت البعثات العلمية وحركة الترجمة، ومن الناحية الأدبية والإبداعية ظهرت أولى بواكير هذا الاحتكاك الثقافي والحضاري مع جماعة "الديوان" في مصر (1921) التي استفادت من الأفكار الإبداعية الغربية من خلال الترجمة وامتلاك اللغات الأجنبية، فظهرت مفاهيم الوحدة العضوية وشعر الطبيعة والعاطفة والرومنسية وغيرها، وعلى الرغم من تبني هذه الأفكار التي تبدو جديدة بقي أغلب شعراء هذه الجماعة على المستوى الإبداعي يعيشون حالة

الإحياء. لكن جماعة "أبولو" 1932 مدّت قدماً إضافية لهذه الحركة الإبداعية، وبخاصة في الجانب الرومنسي والفرذانية وحس المأساة، وقد بلغت هذه التأثيرات والرؤى الإبداعية الجديدة التي كانت تسمّى حركة الشعر العربي الحديث أوجّها مع الثورة على موسيقى الشعر العربي التي قامت بها "نازك الملائكة" و"السياب" و"البياتي" و"لؤيس عوض" وغيرهم، حيث أُعيد النظر في موسيقى الشعر العربي وأوزانه الخليلية المعروفة، وظهر الشعر العربي مع هؤلاء بمظهر المتحول والتأثر على رتابته وتاريخيه الموسيقى، وانطلق بحرية في تجريب نماذج شعرية جديدة لا تلتزم بنظام العروض والأبيات والأشطر، وتحوّل إلى شعر حرّ ومرسل ومنطلق... الخ، وكذلك أصبحت اللغة الشعرية قريبة من لغة الاستعمال اليومي، وابتعدت عن الاستغراق في معجمها القديم، وقد اعتبرت هذه الحركة حركة تجديدية كبيرة واعتبرها البعض بواكير الحداثة الشعرية العربية.

"ولعلّ السيّاب وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل مثلوا تيار الحداثة العربية المنفتحة على العالم، ومثلوا التجسيد اللغوي لحضور العالم الذي اندمجوا به، غير أن الذات الشعرية عند هؤلاء عاشت تجربتين معاً، تجربة اندماج بالواقع، وتجربة التحول عنه بحثاً عن ممكن بديل"<sup>1</sup>، لذلك عاش أغلب هؤلاء الشعراء تجارب قاسية من أجل جعل هذا البديل الشعري يندمج كأنه سيرورة طبيعية لحركة تطور الشعر العربي، يجابه خطابات التشكيك والأحكام القاسية ودعوات الرفض والمحاصرة، ولم يتوقف هذا التجاوز والتجديد الموسيقي عند هذا الحدِّ، بل اقترح قصيدة النثر كصورة وخطاب شعري مخالف تماماً لتلك التراكمات الجمالية والموسيقية التي عرفتتها القصيدة العربية عبر تاريخها، "فقصيدة النثر ظاهرة فنية وسوسيوثقافية صاعدة باطراد في المشهد الثقافي العربي الآخذ بدوره بالاعتراف التدريجي بمشروعيتها في الوجود كخيار فني لا كبديل"<sup>2</sup>، ولكن هذه الكتابة

<sup>1</sup>: عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 1999، ص 130.

<sup>2</sup>: محمد العباس: ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 2000، ص 23.

الفصل الرابع: .....تعالقات التصوف والحدائثة في الشعر العربي المعاصر

الشعرية استفادت حتمًا من مفهوم الإيقاع في مصادره الغربية، حيث الجانب النفسي يلعب دورًا كبيرًا في تجديد ملامحه، إنها فعلاً مثلت التأثير الذي تلقاه الشعر من مصادر وتجارب أجنبية.

لكن هناك تجربة شعرية بدت من الوهلة الأولى صادمة على مستوى الإيقاع وكذلك اللغة والرؤيا، هي تجربة "تجمع شعر" التي قادها "أدونيس" و"يوسف الخال" و"خليل حاوي، و"أنسى الحاج"، فمجلة "شعر" التي أصدرها هؤلاء سنة 1959 فتحت أبوابًا من الحرية لتجارب مستحدثة وغريبة أحيانًا، "وقد مثلت مجلة شعر في منظورها حركة جوهرها البحث والتطلع الكشف خارج كل قيد، خارج كل انطواء، خارج كل أيديولوجيا"<sup>1</sup>، وحاولت هذه الحركة الأدبية التمرد على السلطة الجمالية المتوارثة وعلى سلطة منظومة القيم التي أفرزتها، أنها تجربة قطيعة حقيقية مع إحياءات الماضي وتجاوز صريح لتراكماته المتلاحقة، هكذا قدّمت مجلة "شعر" رؤيتها النقدية من خلال مقالاتها ومن خلال الأشعار التي كانت تنشرها، وقدّمت نفسها على أنها تجربة حدائثة حقيقية تمتلك حرية الاختيار خارج كل أيديولوجيا أو سيطرة أو اتباع.

وعلى الرغم من هذا الملمح الحدائثي الصارخ لتجمع "شعر" إلا أنّ بعض شعرائه التفتوا إلى موروث الشعر العربي وإلى التجارب التي كانت متجاوزة لسياقاتها، وإلى النصوص التي بقيت تشع بالمعنى الإنساني وكثافة تجربة الكتابة واللغة الخصبة، فرأوا في التجربة الصوفية صوتًا لا يزال قادرًا على إثراء الحاضر بروحانيته العميقة، ولعلّ "أدونيس" من انتبه إلى هذه النقطة بالذات، فأشار في كثير من مقالاته وكتبه النقدية إلى القيمة الحدائثة التي يكتسبها نص التصوف، وإلى منهاج المتصوفة في المعرفة، الذي اعتبره حالة من التجاوز طرحت أسئلة حقيقية ولامست الجوهر الإنساني، فأراد أن يعيدها

<sup>1</sup>عبد المجيد زراقت: الحدائثة الشعرية في خطاب تجمع شعر، مؤتمر الحدائثة وما بعد الحدائثة، منشورات جامعة

فيلادلفيا، الأردن، ط.1، 2000، ص 292.

الفصل الرابع: .....تعالقات التصوف والحداثة في الشعر العربي المعاصر

من الهامش الذي وضعت فيه ضمن الثقافة العربية الإسلامية. وسلط الضوء نقدياً عليها. وفي الوقت نفسه استفاد منها في تجربته الشعرية الخاصة باعتباره شاعرًا أيضًا،

لقد حاول "أدونيس" أن يقيم علاقات بين التصوف وبين بعض المذاهب الأدبية المعاصرة كالسوريالية مثلاً: وليس أدونيس صوتاً مفرداً في هذه النظرة إلى التصوف، فلقد سبقه صلاح عبد الصبور والبياتي إلى هذه العودة إلى التصوف كطريق لا يختلف كثير عما يسلكه الشاعر المعاصر في تجربته الإبداعية، يقول "صلاح عبد الصبور": "تقترب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية في محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء، بغض النظر عن ظواهرها إن التشابه في واقع الأمر كبير"<sup>1</sup>، لذلك أُعيد استحضار نماذج للمتصوفة داخل النصوص الشعرية المعاصرة على سبيل التناص مع الشخصيات التراثية مثلاً، كذلك نما الاقتباس والتناص من النصوص الصوفية نفسها، حيث جُعِلت أحياناً مداخل وعتبات نصيةً لكثير من القصائد، فالبياتي -مثلاً- كتب عن الشاعر الصوفي الفارسي "سعدي الشيرازي" و"الحلاج" صار أيقونة لكثير من الشعراء كأدونيس، و"ابن عربي" صار حاضراً باسمه أو بنصوصه ومقولاته المعروفة عند الكثير من الشعراء الشباب حالياً، والذين يريدون أن يخوضوا تجربة إبداعية حداثية، ولكنها ليست بمنأى عن الأثر الصوفي ولغته الكشفية.

هذه صورة باتت تفرض نفسها على جيل جديد من الشعراء، وبخاصة في المغرب والجزائر ومصر وتونس والعراق وسوريا، جيل جديد يكتب القصيدة كنوع من المعرفة في مواجهة الراهن، وفي مواجهة فقر وخواء الثقافة المعاصرة، جيل ليس بالحداثي تماماً - بمعنى المنقطع-، وليس بالاحتدائي تماماً -بمعنى المقلد أو المحاكي-، إنه جيل نال حظاً من الاطلاع على القوى الحية في التراث العربي وتأثر بها وجدانياً ومعرفياً، لكنه في الوقت نفسه انفتح على طرائق الكتابة الشعرية الحداثية وأساليبها وآفاقها التجريبية، ونظر

<sup>1</sup>: صلاح عبد الصبور: تجربتي مع الشعر، مجلة فصول م.3، ع.1، 1981، ص 18.

إلى اللغة كمادة لها ما تقول في صياغة هذه الكتابة الشعرية المفتوحة على الماضي والمستقبل، في الوقت الذي تضع قدما على الراهن وتحدياته.

لذلك سوف نركز في دراستنا هذه على هذا الجيل من الشعراء العرب الذين أعقبوا تجارب "البياتي" و"عبد الصبور" وحتى "أدونيس" نفسه، لأن هؤلاء نالوا قسطاً لا بأس من الدراسة، خاصة تلك التي تكلمت عن النزعة الصوفية عندهم، فالمكتبة العربية والبحوث الجامعية في أغلب البلدان العربية تعرضت لهؤلاء، ومع ذلك فإننا لن نعدم تماماً الإشارة إليهم إذا اقتضت الضرورة، لأن أدونيس نفسه يدخل شعره ضمن المسار العام الذي يسير فيه بحثنا، وكذلك لن يكون خط سير النصوص التي سنعرض لها كرونولوجيا ولا مربوطا بشكل منتظم بجنسية الشعراء، سوف ننظر في النصوص بحرية تامة ونتعقب هذه التجربة التي يجمع بين التصوف والكتابة الحدائثة، حيث يأتلفان معا ليشكلا ملح هذه الكتابة الشعرية المتميزة ضمن الشعر العربي المعاصر، وقد سبق لنا في الفصول أن تطرقنا إلى الموضوع نظريا، ورأينا ذلك التقارب والمشارك بين التصوف وبعض ما يميز حدائثة الخطاب من الناحية الفلسفية والأدبية والنظرة الوجودية العامة، فذلك المؤلف بين التصوف والحدائثة هو الذي يميز الخطاب الشعري الذي تستهدفه الدراسة التطبيقية أيضا. كما سننظر أيضا في طبيعة هذه التجربة الشعرية وفي العلاقة بالمعنى وباللغة وكيف يندمج ذلك ليشكل فلسفة هذه الكتابة الشعرية ومواضيعها وخصائصها الفنية أيضا.

## 2- نزعة إلى التصوف من دون غيبة لاهوتية:

لقد نُظر إلى التصوف بعين الريبة طوال تاريخه ضمن إطار الثقافة العربية الإسلامية، وعلى الرغم من هذه النظرة المتحفظة كان الشعر الصوفي يلقي صداه في الذوق العام وعند محبي الشعر وبخاصة في تلويحاته الغزلية، واستعماله المرأة رمزا لحالة الحب والذوق والسعادة، وبديلا للتعلق بالذات الإلهية، "وقد كان سبيل هذه السعادة الروحية الحدس والتأمل والخيال، وهذا الأخير يقترن بحدس الصوفية المسلمين"<sup>1</sup>، ولطالما استشهد في أكثر من المواضع بشعر الغزل الصوفي وكأنه شعر للنسيب والغزل العذري، وهذا يعني أن التراث الشعري الصوفي لم يلحقه التصييق الذي عرفه التصوف من الناحية الاعتقادية والمسلكية، وأغلب الذين تعرّضوا للأذى من المتصوفة كان أذاهم بسبب مذاهبهم في التصوف وآرائهم، وليس بسبب أشعارهم، إن موقف الفقهاء من الصوفية غالبا ما استند إلى سلوكهم و إلى نظرتهم في الدين والاعتقاد، أما أشعارهم فهناك من حُمل كلامه على مجازيته، ف"الحلاج" مثلا أخذ على وعضه أكثر من شعره والسهورودي كذلك.

ولكن بالنسبة لهؤلاء المتصوفة القداماء كان الشعر لديهم ينطلق تماما مع مذهبهم في التصوف، بل هو جزء من عيش التجربة الذوقية والتعبير عنها. وكأن تلك الأشعار تعبيرات خاصة بهم، وليست للتواصل أو موجهة للآخرين، فالحلاج الذي لا يزال ديوانه متداولاً تم تغييب ومصادرة كتبه الأخرى حول مذهبه، "وقد مُنعت كتبه بعد قتله، وأخذ عهد على النساخ بعدم تداولها، ونجد "ماسنيون" يعدُّ ستة وأربعين عنوانا له، كلّها عناوين موضوعات خطابية ذات وظائف متعددة"<sup>2</sup>، وهذه المؤلفات كانت في وصف مذهبه وأفكاره، في حين تم الحفاظ على شعره، وهذا يجعلنا في حيرة منهجية من طبيعة الخطاب

<sup>1</sup> : محمد كعوان : التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين (الجزائر)، دار عالم الكتب الحديث (الأردن)، ط01، 2010، ص161.

<sup>2</sup> : آمنة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط.1، 2002، ص 259.

الفصل الرابع: .....تعالقات التصوف والحدائثة في الشعر العربي المعاصر

الصوفي وكيفية تلقيه، فنصوصه الشعرية وجدت فضاء تداولياً قديماً وحديثاً، في حين كانت كتب التصوف النثرية أكثر عرضة للصرامة والمتابعة والإتلاف والحرق، ولعلّ الطبيعة المجازية للخطاب الشعري هي التي مكنته من تجاوز صرامة الأحكام والحظر.

لقد لوحقت كتب المتصوفة والمصنفات في علم التصوف، وتم التعامل معها كأنها نصوص مذهبية فرقية، فطالتها الملاحقة من الفقهاء والأمراء أحياناً، إن تلك النصوص والمصنفات مثلت حالة حرجة بالنسبة للعقل الإسلامي حينها، فلا هي نصوص حاجية كلامية ولا هي نصوص فقهية، وليست أيضاً كتباً للوعظ المألوف في إصلاح الراعي والرعية، وبالتالي كانت هامشاً مغلقاً، وليست من الوضوح بحيث يمكن فحصها وفق مناهج الفقهاء الموروثة، أن مفهوم الذوق وما يمكن أن يؤول إليه شكّل معضلة حقيقية أمام كل محاولات الاندماج والفهم والتوافق مع نصوص التصوف ممن هم من خارج طائفة المتصوفة، وحتى كلمة طائفة هنا لا تُطلق عليهم إلا مجازاً، لأن التصوف في أصله مسلك فردي، وليس اختياراً جماعياً، أو اصطفاً على مفاهيم مضبوطة ومحددة.

وعلى المستوى التعبيري في الشعر فتح المتصوفة في الشعر أبواباً لم يكن متاحاً لغيرهم ولوجهاً، إذ" يمثل الأدب الصوفي البكارة اللغوية، ويعدّ منبعاً للمذهب الرمزي، بحيث لجا المتصوفة إلى الغرابة والتخييل واللامعقولية وأحدثوا علاقات جديدة بين الألفاظ"<sup>1</sup>، نظراً لطبيعة العلاقة بينهم وبين اللغة أساساً، لأن اللغة ذات طابع إشاري وليست واصفة أو مقررة،" إن للنص الصوفي دالتين، دلالة ظاهرة وهي ذات المفهوم البلاغي العقلاني، ودلالة محمولة تتم عن تجربة باطنية محملة بالإيحاء والمعاني الخفية، وبالتالي يتوجب على قارئ النص الصوفي أن يعتمد القراءة الاستكشافية المستتبطة والمعروفة بالقراءة العرفانية، أو بقراءة حالة الاستواء المؤدية إلى فيوضات النص الشعري الصوفي"<sup>2</sup>، لذلك كانت مشكلة التلقي هاجساً لدى المتصوفة، وهنا ما جعل بعض

<sup>1</sup>: صابر عبد الدايم: الأدب الصوفي اتجاهاته وخصائصه، دار المعارف، القاهرة، ط.2، 1984، ص 117.

<sup>2</sup>: عبد الله حمادي: العلاقة التماثلية بين الشعر والتصوف، جريدة النصر، قسنطينة يوم: 5 جانفي 2016.

المتصوفة يشرح شعره إشارياً وعرفانياً، بحيث تحوّل النص الشعري إلى واجهة لمعارف صوفية، فابن عربي يقول:

" يا ايها البيت العتيق تعالى شوق لكم بقلوبنا يتلالي

أشكو إليك مفاوزاً قد جبتها أرسلتُ فيها أدمعي إرسالاً

البيت العتيق هو قلب العارف"<sup>1</sup>

وعلى هذا النحو يشرح "ابن عربي" ديوانه "ترجمان الاشواق"، حيث نجده هو نفسه من يقرأ ويشرح شعره قراءة عرفانية من صميم تجربة التصوف، وهذه الطريقة نادرة جداً في التراث العربي.

إن النص الشعري الصوفي كان دائماً موطن التأويل والقراءة المتجددة، لذلك كان الخلاف في الحكم عليه جذرياً، ولا يقتصر فقط في الحكم على مذهب التصوف، وإنه يبدأ من الناحية المنهجية من موضع المتلقي وطريقة تلقيه، فالفقهاء الذين يعمدون إلى الوضوح والمنطقية كان وضعهم هذا حاجزاً أمام التقدم أكثر في تأويل الخطاب الصوفي، ومثلهم المحدثون والأصوليون، في حين كان من بعض علماء الكلام والفلاسفة من وجد طريقاً لفهم وشرح هذا الخطاب (الغزالي مثلاً)، وتمكّن من عيش تجربة التصوف بطريقة معينة، وهكذا استطاع إعادة قراءة النصوص الصوفية وأنتج هو أيضاً خطاباً صوفياً بطريقة معينة صُنّف بها ضمن علم التصوف، " لقد أصر الصوفية على ضرورة التأويل لما تجلى في نصوصهم من تصوير لمظاهر حسية، وقد أخذهم الخوف من إمكانية قراءتها قراءة سطحية دون إرجاعها إلى عالمها الرمزي المتخفّي"<sup>2</sup>، وهذا بالضبط ما حدث في كثير الأحيان، لأن القراءة السطحية لنصوص التصوف من طرف البعض جعلت تلك

<sup>1</sup>: محي الدين ابن عربي: ذخائر الأعلاق (شرح ترجمان الاشواق)، تحقيق: علم الدين الشقيري، عين للبحوث

والدراسات الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط.1، 1995، ص 83.

<sup>2</sup>: محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط.1، 2003، ص 12.

الفصل الرابع: .....تعالقات التصوف والحدائثة في الشعر العربي المعاصر

النصوص لافتات وشعارات تُرفع لتكفير بعض المتصوفة واتهامهم بالزندقة والبدعة، - (ما في الجبة إلا الله)، (أنا من أهوى ومن أهوى أنا)، ... إلخ، وبخاصة إذا تم اجتزاء هذه النصوص من سياقها العام، أو وضعها بصورة قسرية في خطاب ليس من طبيعتها الرمزية.

ونحن هنا لا نريد أن يخوض كثير في هذا الباب، ولكن نودّ أن نشير إلى أن الشعر الصوفي كان جزءاً من التجربة الصوفية الاعتقادية الدينية، وكان الناطق باسمها والمعبر عنها في أغلب أحوالها، فكل الإشارات والرموز والتعابير تصبّ في إطار التجربة الروحية الدينية، إن له قصد واضح، كقول ابن الفارض:

"وعنوان شأني ما أبئُّك بعضه وما تحته إظهاره فوق قدرتي

وأسكتُ عجزاً عن أمور كثيرة بنطقي لن تحصي وإن قلتُ قلتُ

وما عنه لم تفصح فأنت أهل له وأنت غريب عنه إن قلت فأصمت<sup>1</sup>

إنها تجربة منظمة، وليست مجرد تأملات وأخيلة، إن تجربة الشعر الصوفي في التراث الإسلامي تدخل ضمن إطار العبودية ذاتها، فالله تعالى هو مقصد الصوفي، وعالم الغيب عنده ليس حيرةً أو تجديف خيال شارد، بل هو يقينٌ يسعى إلى رؤيته ويفعل خياله وحسه بانتظام لمعرفته، يقول ابن عربي "اشتغل بالذكر حتى يتجلّى لك المذكور، فإذا أفناك عن الذكر فتلك المشاهدة"<sup>2</sup>، وعالم الخيال هو موطن الشعر الصوفي، وخيال المتصوفة جزء من تركيبهم النفسية، ولقد فصلّ "ابن عربي" فيه بإسهاب في كثير من كتاباته\*. هذا بالنسبة لتصوف القدماء وشعرهم .

<sup>1</sup>: ابن الفارض: الديوان، ص 112.

<sup>2</sup> ابن عربي: رساله الأنوار، تحقيق وضبط عبد الرحيم مارديني، دار المحبة (دمشق)، دار آية (بيروت)، ط.1، 2002، ص 65.

\*: للتوسع ينظر: هنري كوربان: الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي.

ولكن ما هو التصوف الذي عرفه الشاعر العربي المعاصر وعاشه وكتب فيه؟  
لعلنا نعود إلى التجارب الأولى منذ منتصف القرن العشرين، وهي التجارب التي ركزت  
عليها أغلب الدراسات التي تناولت التصوف في الشعر العربي المعاصر، مثل تجربة  
"صلاح عبد الصبور" و"البياتي" و"الفيتوري" و"محمود حسن إسماعيل"، وبعض تجارب  
شعراء الإصلاح الديني التي فيها نزعة صوفية مثل "محمد العيد خليفة" و"أبو اليقضان  
من الجزائر وغيرهم، ففي أغلب هذه الدراسات نرى تحليلاً للنص الشعري ضمن إطار  
التجربة الصوفية ومفاهيمها التراثية القديمة، بحيث يتم النظر في ما ورد في هذه الأشعار  
من اصطلاحات وألفاظ تدور ضمن المعجم الصوفي، وكذلك في الجانب المعنوي، أي  
الدلالات الصوفية لتلك النصوص، وتكاد هذه الدراسات تجمع على وجود فوارق بين  
تجربة هؤلاء الشعراء وبين التجربة الصوفية القديمة،" لقد عرف الشعراء العرب في العصر  
الحديث التصوف باعتباره تراثاً يقرؤونه، لا سلوكاً وديناً يعتقونه، ولم يمارس الشاعر  
العربي المعاصر التصوف العملي، أو كفلسفة يتوحد فيها المتصوف مع الطلق ويتصل  
به اتصالاً مباشراً يتسم بالصفاء صفاء المعاملة مع الله<sup>1</sup>، وهذا ليس بالاستنتاج الصعب  
لان الشخصية الصوفية ليست هي السمة الظاهرة عندهم، وكذلك لم يكونوا من الناحية  
العملية مريدين حقيقيين لطرق صوفية ولا من المنظرين الذين سعوا إلى تطوير منظومة  
التصوف من الداخل، ولكن كانت لديهم "نزعة صوفية" تتلبس مع حس الشاعرية لديهم  
وتعطيهم طاقة إضافية في مكاشفاتهم الشعرية وبحثهم عن المعنى الذي ينحجب ولا  
ينكشف إلاّ عند حوض غمار تجربة الكتابة الشعرية.

ولقد اعترف بعض الشعراء بهذه الوضعية، ونفوا على أنفسهم أن يكونوا متصوفة  
حقيقيين على أنموذج القدماء، فالبياتي يقول: "أنا لست متصوفاً تقليدياً، ولكن التصوف

<sup>1</sup>: إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، 1945-1995)، دار الأمين  
للنشر، القاهرة، ط.1، 1996، ص 09.

الفصل الرابع: .....تعالقات التصوف والحدائثة في الشعر العربي المعاصر

يشحذ نفسي، ويجعلها قادرة على الاستشراق والحدس والتشوف والرؤيا<sup>1</sup>، لقد كان الإرث الصوفي محط استلهم لدى الشعراء العرب المعاصرين، أولاً لأن المتصوفة بحكم واقع حالهم يمثلون خروجاً عن المألوف والسياق، وفيه ما يمكن أن يسمى ثورةً روحية في الإسلام، هي شبيهة بالثورات التي غيرت الأحداث التاريخية، والتي يعجب بها الشعراء في الغالب، وثانياً لأن اللغة الصوفية، شعرية كانت أم نثرية، حملت دائماً ذلك الجديد والغريب من العبارات والمعاني التي يتعشقها الشعراء المعاصرون، لذلك فإن هؤلاء عندما اتجهوا إلى تلك النزعة الصوفية كانت في الغالب من أجل إغناء تجربة الكتابة الجديدة عندهم، وليس من أجل الاستغراق التام في تجربة التصوف، وكان البعض يصف تجربته بالحدائثة، يقول البياتي أيضاً " وفي هذا الصدد فإن التراث يسعف إسعافاً كبيراً في تمثيل الحدائثة، فالتقارب بين الشعر الصوفي والشعر السريالي جعل الشعر يكمل بعضه بعضاً، ما كان ينقص المتصوفة المسلمين الشعراء-بخاصة- هو الرؤيا السورالية للعالم، ولهذا نجد في شعرهم صراعاً بين الخضوع للوروث التقليدي والخروج عليه في كثير من الصور والمعاني"<sup>2</sup>، ومن الواضح أن "البياتي" هنا يقصد الشعراء المتصوفة المعاصرين، وهو منهم، وبالتالي فليس التصوف في هذه الحالة سوى جزئية أو نزعة تكمل التجربة الشعرية.

وكذلك بالنسبة لصلاح عبد الصبور الذي كتب بنزعة صوفية الكثير من قصائده وألف مسرحية "مأساة الحلاج"، ونظر في كثير من كتاباته النثرية إلى ظاهرة التصوف في الشعر، وعودتها إلى الشعر المعاصر، حيث يقول: "تقترب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية في محاولة كلٍّ منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء، بغض النظر عن ظواهرها، إن التشابه في واقع الأمر كبير جداً"<sup>3</sup>، لذلك فإن "عبد الصبور" يقترب من التصوف بوصفه تجربة تتقاطع مع بعض ما يخوض فيه الشعر وما يصبو للوصول إليه، وبخاصة في علاقته بالبحث عن الأصل والحقيقي والدائم والأبدي.

<sup>1</sup> نقلاً عن المرجع نفسه: ص 07.

<sup>2</sup> عبد الوهاب البياتي: ينابيع الشمس - السيرة الشعرية، دار الفرقد للنشر والتوزيع، دمشق، ط.1، 1999، ص 11.

<sup>3</sup> صلاح عبد الصبور: تجربتي في الشعر، مجلة فصول، القاهرة، م.3، ع.1، 1981، ص 18.

"ويلاحظ أن ظاهرة التصوف الشعري عند أصحاب هذا الأسلوب الصوفي تصبح من قبيل الأسلية فقط، إي اصطناع الأسلوب الصوفي دون الغيبة اللاهوتية"<sup>1</sup>، نحن عندما ننظر بصورة شاملة إلى تجارب هؤلاء لا نجد لحظاً التصوف منهم ومن نصوصهم إلا النزر القليل، أما وباقي شعرهم فهو يدخل ضمن مضامين الشعر المعاصر وقضاياها الراهنة، مع العلم أن بعض هؤلاء الشعراء ذوي النزعة الصوفية كانت لهم حياة سياسية وفكرية موازية لتجربتهم الشعرية (صلاح عبد الصبور)، ولقد اشرنا سابقاً إلى أن هؤلاء الرواد في الشعر المعاصر لن يكونوا ضمن النماذج التي تدخل في إطار بحثنا للأسباب التي ذكرناها سابقاً، ولكن أيضاً لاختلاف الجيل الجديد من الشعراء العرب الحدائثيين ذوي النزعة الصوفية عنهم، وبخاصة- كما ذكر البياتي- في الإفادة من النظرة السورالية للعالم والأشياء، وكذلك في اللغة الجديدة التي كتبوا بها، والتي تبدو إلى حد ما متأثرة بشعرية "أدونيس"، لأن "أدونيس" أثر في جيل ما بعد السبعينيات من حيث أنه رمى بالشعرية العربية في أفق عالمي، وظهر بمظهر الشعر الكوني الذي يتجاوز حدود ثقافته المشرقية، ويندمج بالإنساني والعالمي لغةً وأسلوباً ورؤياً، كما كان لهذا الجيل الجديد انفتاح على آفاق الشعرية في لغات أخرى، وبالتالي وسّعوا من مجال إبداعهم بحيث اندمج بثقافات مختلفة.

ومن ناحية النزعة الصوفية كان التصوف لدى هذا الجيل طريقة وأنموذجاً دالين على حدائثة الخطاب الشعري، على اعتبار أن الشاعر يتجاوز لغة الوصف ليلج لغة الكشف والخلق، وهذا وعيٌ جديد مزج بين روحانية التصوف وتجريب الحدائثة، فالمعرفة الشعرية الصوفية هي الحدس بما لا نراه في العالم غير المرئي، هي تلك الحقيقة البدئية التي لا انفصال فيها بين الأنا والوجد"<sup>2</sup>، ويتجدد هذا الوعي بنوعين من الاختراق، اختراق صوفي واختراق شعري، لكليهما رغبة في إعلاء الذات K وإعلاء اللغة عن استطراداتها

<sup>1</sup>: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1995، ص 192.

<sup>2</sup>: أدونيس: الصوفية والسورالية، ص 240.

الفصل الرابع: .....تعالقات التصوف والحدائثة في الشعر العربي المعاصر

وكسر العلاقة الخطية والتواصلية للغة، وأيضاً فض علاقتهما مع وظيفة الوصف، يقول

الشاعر محمد بنيس "

كلمات ينحتها

نَفَسٌ

من غير شحوب

كلماتٌ

تُوقَظُ من سلاله شهوتها

بهجوم مجازات تتهدد في

كلمات تحشد

وحدتها

وتتوه

كلماتٌ تشرق خلف ستائر من كلمات.

ليدي يرفع هذا الظلُّ سحابتها

بين سراديب انكشفت

لفراشتها

والصمت هناك منشغل

يتضاعف في شغل الغنبار

يقرب مني أمواتا

عبروا

من ذاكرة الكلمات<sup>1</sup>

هذا نص ذو طبيعة حدسية، يرصد بدقة كيف تنشأ لغة الكشف وتتوالد فجأة في اطراد ذاتي، فتهجم على الشاعر إلى درجة أنها تفرض نفسها ودلالاتها، فهي توقظ من سلالة شهوتها بمجازاتها، وتحشد وحدتها، هذه لحظة تأمل داخلي لتوالد لغة الشعر، لغة الكشف، ولذلك يقول: كلمات تشرق خلف ستائر من كلمات، فهي هنا تتبجس من خلف بعضها البعض بقوة ذاتية أصلية فيها، هذه نظرة صوفية لفعل الكلمة أثناء عيش تجربة الباطن، شبيهة بحديث المتصوفة عن العبارة ومنشئها، فابن عربي يقول إنه مفهوم ملهم بالحرف والكلمة، وأنه تأتيه العبارة فيكتبها كما ألهم بها، لكن الفرق هنا هو أن "بنيس" لا يحدد ولا يشير إلى طبيعة هذا التلقي وأصله، بل يبقيه مجهول المصدر، أو على الأقل هو فعل ذاتي تنجزه اللغة من مصدرها الخفي والسري الذي يبقى في العتمة كأنه معجزة دائمة الحدوث، ولا يشير كذلك إلى غيبة صوفية ولا إلى أحوال أو مشاهدات، إنه فقط يصف إعجاز وقوة لحظة الدفقة الشعرية وسريّة مصدرها، "فالكلمات والحروف ليست ملكا للشاعر بقدر ما هي ملك للتجربة الشعورية، والتي تتم في الغالب الأعم أثناء الفناء، أي تعطيل الحواس، إذا لا سلطة للعقل على الكلمات"<sup>2</sup>، ويختتم "بنيس" نصه بالإشارة إلى الصمت الذي يصحب هذه اللحظة، والذي يحيله إلى الأموات الذين مروا وشهدوا هذه اللحظة الرهيبة، كذلك نجده فعلا يتقاطع مع الصمت الذي يشير إليه المتصوفة، الذين يتركون أنفسهم لحالة الفناء والخرس وتعطيل العبارة (النفري)، غير أننا نرى أن النزعة الصوفية لا تحيل بالضرورة إلى الانغماس في حالة التصوف العملي الاعتقادي بقدر ما تشير إلى حساسية باطنية تريد أن تتمثل الأشياء في عمقها وجوهريتها.

<sup>1</sup>: محمد بنيس: هبة الفراغ، دار توبتال للنشر، الدار البيضاء، ط.2، 2007، ص 68.

<sup>2</sup>: محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر)، ص 331

إن الشاعر هنا مندمج مع حالة الكتابة، إن التجربة حوّلتَه إلى منبعٍ للمعنى، وليس مستقبلا للمعنى مصوغا خارجة، أو منفعلا مع جاهزية القول لديه، هذه الرؤية الحدائثة المتجاوزة لأسر لغة الوصف والمعنى الجاهز هي التي تتناغم مع الحس الصوفي الذي يتحرك ضمن إطار الوجود واللغة والوجود الممكن داخل اللغة، ولذلك احتقى المتصوفة بالحرف والكلمة وأعطوهما دلالات كثيرة تتجاوز مجرد التفارقة الصوتية المميزة أو الدلالة الاعتيادية، "ولهذا كان بالإمكان لأهل الإشارة الحديث عن اللغة وإعطائها معناها الخاص لا باعتبارها رسما ولفظا، بل اشتقاقا للحقيقة القائمة فيما وراء الأسماء وتنوعها"<sup>1</sup>، و"بنيس" في نصه المذكور يشير إلى هذا حيث يتحدث عن "هجوم المجازات" و"الكلمات التي تحشد وحدتها وتتوب"، إنه يعبر بطريقة واعية عن الوظيفة الحقيقية للغة الشعر، وهي نفسها وظيفة الكشف والخلق والرمز والإشارة عند المتصوفة، إنه لا يذكر الغيبة الصوفية ولا العروج ولا الحال والمقام، ولكن يتقاطع مع كل ذلك في تأمله المطلق وشاعريته ومعرفته العميقة باللغة، وفي المعنى نفسه يقول الشاعر الجزائري "أحمد عبد الكريم":\*

" أوي إلى وطني الروح

حين يجن العجاج

كيف أهندسُ مملكتي القرمزية

أبني عروشي على الماء

لما أحوّم

في برزخ أزرق

ها فمي ضالع

<sup>1</sup>: ميثم الجبائي: حكمة الروح الصوفي، ص 185.

\*: شاعر جزائري معاصر، من دواوينه: معراج السنونو، تغريبة النخلة الهاشمية.

## في فصوص الكلام<sup>1</sup>

هنا كذلك يمكننا أن نرصد هذه الإشارة الصوفية لطبيعة القول الشعري، من دون عيش التصوف مسلكا ومعتقدا، فكما هو واضح فإن الشاعر استخدم بعض اصطلاحات الصوفية (البرخ، الروح، الفصوص، الماء)، لقد عاد إلى تجربة التصوف لأنه وجد فيها عالم المتخيل أوسع من عالم الواقع والظاهر، أنه يربط مباشرة بين الروح والقصيدة، إن القصيدة هي وطن الروح لديه، لذلك تأتي التفاصيل الدالة على حقلها الدلالي من جنس طبيعة التجربة الصوفية التي تنتهي دائما بالدهشة والعبارة المستغربة أو الصمت، وعلى عكس "بنيس" نجد "أحمد عبد الكريم" يشير إلى أنه لا يصمت، ولكنّه يتيه في فصوص الكلام، ولهذا التعبير طبعاً مخياله الصوفي، إن بناء العرش على الماء الذي يذكره "أحمد عبد الكريم" يشير بلا ريب إلى هذا التقمص الحلولي الذي يتناص أو يندمج مع فكرة الألوهة التي عبرت عن ذاتها بالاستواء على العرش، ووجود العرش على الماء، "إبداع المتصوفة في اللسان والعرفان والإيمان هو إبداع الثقافة المتسامية ضمن رؤيتها لحقائق الوحدة المطلقة"<sup>2</sup>، وهذا إطار يمكن أن تدخل ضمنه تجارب كثيرة تشترك مع التصوف في بعض مبادئه.

إن الحدائثة الشعرية ليست ببعيدة عن فكرة القول بالوجود بمعناه الأنطولوجي، لأن الشعر - حسب هذه الرؤية - وسيلة أصيلة في كشف الوجود كما ذكرنا عن "هيدغر"، وبه ينطلق الشاعر إلى عوالم تخلقها اللغة، وبخبرته يكشفها، "إن هذا الشكل من الكشف الشعري يمزج بين الخبرة الراهنة القائمة على التزامن الحسي، والماضي الملموس غير القابل للنسيان، والذي كان "وراء" أو "خارج" الزمن"<sup>3</sup>، ولعلّ النص السابق لأحمد عبد الكريم يجسّد هذه الرؤية الحدائثة من حيث اعتبر أن في القصيدة خبرة معينة علّمته كيف

<sup>1</sup>: أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2002، ص 44.

<sup>2</sup>: ميثم الجبائي: وحدة الروح الصوفي، ص 200.

<sup>3</sup>: رايموند ويليامز: طرائق الحدائثة: ، ص 103.

الفصل الرابع: .....تعالقات التصوف والحدائث في الشعر العربي المعاصر

يكون في برزخ، أي في زمن آخر خارج زمن الكتابة، مع العلم أن زمن الكتابة هو راهن الشاعر الذي ينطلق منه، وفي هذا وعي حقيقي بالبعد الحدائثي لمثل هذا القول الشعري الذي يحيل إلى فضاء التصوف، والحالة هنا قريبة جدا من الحالة الشطحية لدى المتصوفة، والتي تعني العبارة المستغربة التي تقال عن فائض وجدٍ، وفي الغالب هي عبارة حلولية أو دالة على مذهب وحدة الوجود، ونص أحمد عبد الكريم فيه هذه الإشارة الشطحية (أبني عروشي على الماء) ، ومثل هذا ما نجده في نص "هاتِ الدواة" للشاعر "المهدي أخريف"\* حين يقول:

" هاتِ الدواة

قبل انفضاح الرعشة

أيتها الصفحة في الجيب

قبل انطفاء الشطح سريعا

هاتِ الدواة

واكتبيني كما كنت في فرن قيلولَة

مجلوبة من يبوسة البرق

يا حُمّاي، يا بوصلة عمّاي المتناول

أوصليني ولو أخيرا إليّ<sup>1</sup>

ولنا هنا أن نلاحظ كيف أن الشاعر يصف اللحظة نفسها التي سبق أن وصفها

الشاعر- أحمد عبد الكريم- وهي لحظة القول ونشأة العبارة من رحم تجربة استنباطية

\*: شاعر مغربي معاصر.

1: المهدي أخريف: في الثلث الأخير من البيضاء، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ط.1، 2002، ص 35.

الفصل الرابع: .....تعالقات التصوف والحدائث في الشعر العربي المعاصر

عميقة، لا يعرّفها الشاعر ولكن يصف حالته فيها، إذ يحاول تثبيتها ليكتب أثرها فيه، فكما أشار "أحمد عبد الكريم" إلى نزعتة الصوفية من خلال بعض ألفاظ التصوف، نجد أيضاً "المهدي أخريف" يصرّح أنه يكتب انطلاقاً من حالة شطحية مفاجئة، يسرع بالدواة والورقة قبل انقضائها، فكأنها البرق الخاطف السريع، وهنا يريد الشاعر من هذه الحالة الشطحية أن توصله إلى ذاته ليكشفها، على خلاف تجربة التصوف العملي الذي يكون فيه موطن الكشف هو عالم الغيب والملكوت، إن الشاعر يعتبر ذاته شبيهة بذلك العالم في سرّها وغرابتها ومجاهيلها، إن هذه التجربة الشعرية التي تحاول الذات الشاعرة فيها كشف نفسها من خلال الكتابة هي التي تشكل أفق الكتابة عند شعراء هذا التيار، إن شغفهم بالمجهول هو أساس الكتابة عندهم، وبداية رحلة الكشف الشعري، وهذا المجهول لا يكون بالضرورة في العالم الموجود خارج الذات، بل هو مجهول الداخل (الذات نفسها)، "ومجهول الداخل ليس سوى ذلك المعلوم وقد خضع في التجربة إلى عملية صهرٍ رؤيوي<sup>1</sup>"، إذا ليس المجهول الذي يسير إليه الكشف الشعري هنا داخلياً ضمن فضاء تجربة التصوف والتجربة الروحية التي ترتبط بالذات الإلهية، ولكنه مجهول ينبثق من تساؤلات شعرية حول ما يبدو فجأة غامضاً، على الرغم كونه يظل ماثلاً أمامنا كشيء معروف بداهة.

إن الشعر الحدائثي لا ينقل التجربة تماماً إلى مستوى المجاهيل بل يعيد التساؤل حول ما هو معلوم أو مسلم به، ليكشف رؤية جديدة ومستوى آخر لذلك المعلوم، يقول الشاعر "ياسين عدنان"\* في هذا المعنى:

"حدّق جيّدًا

أيها الأعمى

<sup>1</sup>: عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحدائث العربية، ص 21.

\*: شاعر مغربي.

لم تكن هناك طريق

حتى السراب الذي في خيالك

محض سراب

آه: يا ظمأ في السرائر

أيها الظمأ الكبير

كأن البئر جذع مقطّع الأنساغ

كأن الماء أحجية

كأن النهر حيث النهر

جثة ناقة نفساء

تفجّر جذعها الموتور

بين الخرائب والطلول

من قال إن الغيمة العذراء مرّت

من هنا

أيها الظمأ الكبير؟

كنا نعرف كل شيء ونتمنئ

كأننا فقدنا بصيرة العارفين

قلت للساقية التي تشطر حديقة النبض

من أين للقلب كل هذه الحشائش

من أين لزهرة الصبار

كل هذه العروق"<sup>1</sup>

يبدأ الشاعر نصه بلفظ "حدّق" وهذا يعني مباشرة أعد النظر من جديد، وعبارة "أيها الأعمى" التي تليها تبدو مفارقة لمعنى اللفظ الأول، فالأعمى خِلقة لا يطلب منه التحديق، إذاً فالشاعر يريد من خلال هذا الأمر الذي يوجهه إلى نفسه (باقي النص يدل على هذا) أن يقول إن المعلوم الذي نراه أمامنا محض سراب أمام الظمأ المعرفي الذي يندس في قلوبنا، (الظمأ، الظمأ الكبير، بصيرة العارفين، حشائش القلب...)، كل هذه الألفاظ تحيل إلى أفق صوفي ينطلق منه الشاعر في تجربته، ولكنه ليس تصوفاً اعتيادياً، بل رغبة حقيقية في إعادة فهم الأشياء من جديد بنظرة استتباطية عميقة، فليست الأمكنة نفسها إذا ما نُظر إليها بهذه النظرة، ولا الطريق طريق، ولا النهر نهر، بل كل هذه الأماكن والمسميات التي ذكرها الشاعر تحتاج إلى "بصيرة العرفين" لكي تأخذ معناها الجديد، وتعاد العلاقة معها في طور تشكّل جديد، ووفق صورها الجديدة، لأنها في فضاء التجربة تخرج إلى الوجود بلغة جديدة كذلك، "وهي لغة غامضة لا تسلّم المعنى لمن لم يتوغل في" المعادل الروحي" للتجربة اللغوية، إذ أن اللغة في مثل هذه الحالة متصلة عضوياً بعناصر التجربة الذوقية، ومن لم يصل إلى ما وصل إليه الناطق بهذه اللغة لم ينل منها إلا ظاهر معانيها"<sup>2</sup>. إن المعادل الروحي هنا مصطلح يبدو شبيهاً بالمعادل الموضوعي المعروف في مدرسة النقد الجديد والنظرية الأدبية التي تُعرف بنظرية الخلق ولكن يبدو هذا التشابه في صورة معكوسة، فالمعادل الموضوعي هو ما يخلقه الشاعر معادلاً لانفعاله في القصيدة ويكون مكافئاً لذلك الانفعال، في حين أن المعادل الروحي هو ما يخلقه الشاعر في ذاته معادلاً ومكافئاً لما يراه في الطبيعة وما تمنحه اللغة، إنها

<sup>1</sup>: ياسين عدنان: دفتر العابر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.1، 2012، ص 31.

<sup>2</sup>: محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط.1،

الفصل الرابع: .....تعالقات التصوف والحدائثة في الشعر العربي المعاصر

فكرة ناضجة فعلا، لأن المتصوف (الشاعر) تتعكس في روحه الأشياء، وتدخل ضمن مفهومها الروحي إلى فضائه القلبي، فتأخذ صوراً دالة عن الحق أو الذات الإلهية عند المتصوف المعتقد، وتأخذ صوراً دالة على الهدأة والبصيرة الثاقبة عند الشاعر الذي ينزع إلى النظرة الصوفية للعالم والأشياء في مفهومها القريب من النسك الشعري والحكمة، لذلك يقول الشاعر "ياسين عدنان" من أين للقلب كل هذه الحشائش، من أين لزهرة الصبار كل هذه العروق"، وهو هنا يتفاجأ بمعطى هذه الرؤية الكشفية الجديدة التي أعادت تعريف الأشياء ضمن إطار التجربة الشعرية، فحشائش القلب إشارة إلى التجدد والنمو والحيوية والحدس الشعري.

إننا أمام نصوص ضالعة في طرق الكتابة الشعرية الحدائثة بالنظر إلى نظامها الشعري ولغتها وإيقاعها وانفتاحها على التأويل وإعادة القراءة، لذلك نرى ان هؤلاء الشعراء الذين نهجوا هذا النهج ويحوزون في الوقت نفسه نزعة صوفية يدركون جيداً حدود التقاطعات والمساحات المشتركة بين حس التصوف وافق الحدائثة، وهذا ما مكنهم من تحقيق هذه الرؤية على مستوى النص الشعري. ولنا أن ننظر أيضا في هذا النص للشاعر " خالد أبو حمدية" \* وعنوانه " إصدار:

في الرؤية سرُّ النور

يا عبد الشوق تأدب

شهوات النفس بحر مسجور

جرّد لي بصراً ببصيرة موسى

تبصرني في فضاء دك الطور

أوقفي في الخفق

وقال: زمانك من زمني

لما أوقفني علمني

أنّ سمائي وخطاي

وإن طالت

لا تتعدى رقعة كفي"<sup>1</sup>

هنا نعود إلى تلك المقاربة التي رأينا فيها كيف يمتزج حس التصوف بالكتابة الحدائثة في شعرية مركبة، ولعلنا نرى بوضوح أن نصًا غائبًا يحظر من خلال تناصٍ جليّ هو نص "الموافقات والمخاطبات" للنفري، ولفظ "أوقفني" علامة ذلك، لكن ليس الموقف والخطاب متطابقين تمامًا مع مفاهيم التصوف التي يراها "النفري" في عالم الملكوت، وكذلك ليست اللغة نفسها كما يراها النفري من حيث مصدرها والمخاطب بها، إذ أن الشاعر "خالد أبو حمديّة" يعيد صياغة تجربة أخرى، لها من ناحية التناص خلفية روحية صوفية، ولكن بالقدر الذي يمكن الشاعر من فتح أفق الكتابة فقط. "أوقفي في الخفق"، ليس الخفق حالاً ولا مقاما، ولكنّه حال الشعر ومقام القول ضمن تجربة الكتابة الجديدة، "وبهذا الاقتراح المعرفي الجديد تكون الكتابة الصوفية قد اختارت طريقها في التعبير، وانحازت للخيال باعتباره الوسيلة الممكنة لتخطي الوجود الظاهر، أي الوجود الاجتماعي والثقافي، والذهاب صوب وجود متخفٍّ أو محجوب، إنها لحظة الانتقال من البصر إلى البصيرة، أي مما يُرى حسيًّا (الظاهر) إلى رؤية المعاني التي تراها البصيرة (الباطن)"<sup>2</sup>، (جرّد لي بصرا ببصيرة موسى تبصرني في ذلك الطور)، ومن هنا يبدو حدس الشعر وقوة الخيال رهانا حقيقيا لبلوغ هذه الطريقة الجديدة من الكتابة التي تأخذ مخيال التصوف منطلقا، ثم تدمجه في عمق التجربة الشعرية ذات الأفق الحدائثي واللغة الجديدة.

<sup>1</sup>: خالد أبو حمديّة: شقاوة الآس، منشورات أمانة عمان الكبرى، دط، 2003، ص 56.

<sup>2</sup>: صلاح بوسريف: حدائثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا للنشر، ط.1، 2012، ص 53.

### 3- شعر حالات لا شعر موضوعات .

لقد ارتبط التصوف بمفاهيم نشأت ضمن إطار التجربة الصوفية في عمومها وبخاصة في الجانب المسلكي، هذه المفاهيم تأسست ونمت وأصبحت دالة على الفروق الأصلية بين التصوف وغيره، فالحال والذوق والمقام مثلا كانا فيصلا حقيقيا بين طريق المعرفة الصوفية وبين مناهج العلوم الأخرى، ويلاحظ كذلك أن لهذه المفاهيم تأثيرا حقيقيا في فردانية التجربة الصوفية وعدم قابليتها وللفحص المنطقي العام، فالذوق مسألة شخصية فردية، تبدأ وتنتهي على مستوى الفرد، ولا يمكن التحقيق منها إلا من خلال عيش تجربة مشابهة، وكذلك الحال الذي يستبد بالمتصوف فيملك عليه جل وقته، وقد يستديم ذلك الحال فيتغلب على صاحبه. "إن من قال بدوام الأحوال فصحيح ما قال، فقد يصير المعنى شربا بلا حد"<sup>1</sup>، بذلك يكون الحال والذوق والمقام مفاهيم ذاتية مرتبطة بأوضاع وحدانية وروحية معينة .

إننا نجد في تراث المتصوفة ما يشير إلى أنه ليس للمتصوف سقف يضبط تجربته الروحية، وأنه لا يمكن للمتصوف أن يتنبأ بالوارد الذي يفاجئه، فتراه يساير حالاته وبقته أثر الوجد كأنه يسير في منحرجات ترتسم أمامه بسرعة كبيرة، وليس له من خيار سوى أن يسايرها، ولذلك تبدو المعرفة الصوفية ذاتية وذات طبيعة حالية متلبسة بصاحبها، "وكثيرا ما تختلف تجارب الصوفية وتتباين، لأنها مواقف ذاتية بحتة، ليس لها قانون ولا ضابط إلا الذوق والوجدان الذاتي"<sup>2</sup>، لذلك يبدو أن الحال في ذاته أهم من محصلته، بمعنى أن المتصوف يقوم بجملة من السلوكات القلبية كالتصفية واليأس من الخلائق وترك الدنيا والانصراف عن ملذاتها وغيرها إلى أن يدخل في الحالة التي تسمح له بتلقي تلك المعارف الإلهامية التي يستجلبها الحال والمقام ورحلة المعروج الروحي ، إنه يضع نفسه في الإمكانية

<sup>1</sup> - القشيري ، الرسالة القشيرية . ص 124

<sup>2</sup> - أسماء خوالدية ، صرعى التصوف ، منشورات ضفاف (بيروت) ، دار الأمان (الرباط) ، الاختلاف (الجزائر) ، ط 1 ، 2014 ، ص 173 .

المعرفية ثم يترك تلك المعرفة تأتيه وكأنها تحصيل حاصل أو نتيجة طبيعة لمقدمات تم تأسيسها، وهذا هو مسلك المتصوفة، ويسمى السالك سالكا بسبب هذا، "فالسالك هو الذي مشى على المقامات بحاله لا بعلمه، فكان العلم هنا عينا"<sup>1</sup>، وهنا يؤكد "ابن عربي" أن العلم أو المعرفة دليل تبعي على تلك الأحوال، ونتيجة ومحصلة لتلك الإمكانيات والأوضاع الروحية، إن المعرفة الصوفية لا تتفصل على الحال والذوق، وتحصيلها يأتي من تلك الأحوال والمقامات .

فإذا افترضنا أن المعرفة الصوفية هي العلوم التي يقول بها المتصوفة فإننا لا نفصل تلك المواضيع على منشئها الذوقي، بمعنى أن الصوفي مولع بالأحوال الروحية أكثر مما يترتب عنها من مشاهدات، وكذلك نجد المتصوفة يتحدثون كثيرا عن علامات التحقق من صدق وصحة الحال أكثر من حديثهم عن المشاهدات. "وإنه متى ذاق الرجل شيئا من مقامات هذا الطريق وحصل عنده تخلفاً، فلا بد له من تأثير على ظاهره أصلاً، فيسمون ذلك التأثير شاهد الحال، وهو الصحيح الذي يعول عليه لا الفصاحة ولا الجعجة"<sup>2</sup>، ومن هذه الرؤية يبدو أثر الحال على صاحبه من ناحية التخلق أكثر أهمية مما يسرده صاحب الحال (المتصوف) عن مشاهداته .

من هذا المدخل أردنا أن نتحدث عن مفهوم الحالة الشعرية التي تشبه كثيرا حال المتصوفة، لأن الحالة الشعرية هي الجذوة الأولى للكتابة، وهي أهم من موضوع الكتابة ذاته. وفي الشعر الحدائي على الخصوص تبدو للحظة الشعرية أهمية كبيرة ، ففي مفهوم التعالي على الزمن الذي ذكرناه سابقا ما يدل على قيمة لحظة الكتابة باعتبارها زمنا للإبداع، وليست زمنا الحياة العادية، " فإذا دخلت اللحظة في مفهوم الحادثة عزلتها عن زمن

<sup>1</sup> - ابن عربي - رسائل ابن عربي : كتاب اصطلاح الصوفية ، ص 02.

<sup>2</sup> - ابن عربي - رسائل ابن عربي : كتاب الانتصار ، ص 09 .

غير زمانها، فالحادثة على هذا هي زمن اللحظة، وهي منتج الحاضر بشكل متسارع<sup>1</sup>، لذلك لا يتم التركيز كثيرا على موضوعات الحادثة الشعرية بقدر ما نرى التركيز ينصب على طرق الكتابة الحداثية وبدائلها، وكذلك على حالة الكتابة وفلسفتها، باعتبارها حالة عميقة ولحظة تأمل كونية، تؤثر في كل ما قد يكون موضوعا أو غرضا داخل النص الشعري، إذ يمتلك الشعر القدرة على النفاذ إلى تلك الطبقة الأعمق، هناك يتم الاسترخاء وعندما يتم ذلك تواجهك الحقيقة الرئيسية في المعاناة الصوفية<sup>2</sup> .

لذلك نجد الاقتران بين تجربة التصوف وتجربة الشعر واضحا، ويتجسد ذلك في أغلب التجارب الصوفية التي يزخر بها التراث، وقد اعتُبرت نموذجا حداثيا عند كثير من النقاد،- أدونيس مثلا-، وكان "ابن عربي" نموذجا أثار انتباه المشتغلين على التراث الصوفي، أولاً بمذهبه، ثم بلغته وكذلك بشعره، وأصبح ملهما لكثير من السالكين والشعراء قديما وحديثا. ومن الشعراء المعاصرين من رأى أن "ابن عربي" ظاهرة حداثية لا تزال تشع حاضرا ومستقبلا، " فابن عربي شأنه في ذلك شأن أي مفكر جبار ينتمي ضرورةً إلى زمانه، ولكنه يبقى ينبوعا لا ينضب لاستلهام واستكشاف حقائق جديدة، كذلك حق لابن عربي أن يسكن مستقبلنا، أي هو زاد يمكن للبشرية أن تجد فيه مغزى مهما، وهو يفتح آفاقا مازلنا بعيدين عن تمثيلها واستيعابها فضلا عن استنفاذها"<sup>3</sup>.

وعند الحديث عن الحادثة من هذا الجانب تبدو تجربة "ابن عربي" في فضاء تلقيها المعاصر تجربة إنسانية شاملة، لقد ارتبط اسمه بمذهب وحدة الوجود، ولكنه في إشعاعه على الحاضر يكاد ينعزل عن هذا المذهب، لأنه تحول إلى ظاهرة لغوية فريدة يطمح أغلب الشعراء والكتاب للوصول إلى منبعها والاحتذاء بها، والكتابة انطلاقا من قلقها الوجودي.

<sup>1</sup> - عبد الرحمن محمد القعود- الإبهام في شعر الحادثة ، سلسله عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، أبريل 2002 ص 81.

<sup>2</sup> - كولن ولسن ، الشعر والصوفية - دار الآداب ، بيروت ، ط1، 1972 ، ص 21 .

<sup>3</sup> - مقدار عرفة ، ابن عربي حاضرا ومستقبلا ، أعمال ملتقى : ابن عربي في أفق ما بعد الحادثة ، ص 21 .

وقدرتها على التسمية وإبداع الحرف والكلمة والعبارة، وقد تحوّل "ابن عربي" إلى ظاهرة ثورية جارفة استطاعت أن تصمد أمام اختبارات سوء الفهم وسوء التأويل، والمواجهات الصريحة أحياناً، كما صار رصيذاً شاملاً وإرثاً مشتركاً بين ديانات ومذاهب مختلفة .

لذلك فإن العودة إلى التصوف من هذا المنظور أصبح حالة ضرورية يبتدئ منها الإبداع الشعري قبل أن تتحدد مواضيعه وأغراضه، إن عناية الشعراء الحداثيين بالحالة أو اللحظة التي تنطلق منهما الكتابة هو فعلاً قاسم مشترك تدمج فيه روحانية صوفية مع جرأة وتجريب حداثيين ، فالرمزيون مثلاً استفادوا كثيراً من هذا المفهوم وجربوه، " إن القوام المثالي للرمزية هو الاعتقاد بأن العالم الذي ينتقل عن طريق الحواس يجب فهمه على أنه يكشف عن عالم روحي، والقصيدة الرمزية شكل يمكننا من هذا الكشف"<sup>1</sup>، وهذه الرؤية من الرمزيين كانت طابعاً داخل الإطار العام للحادثة ، لقد كان "بودلير" يركّز كثيراً على اللحظة، وهي ما يسميها اللحظة الهاربة التي ينبغي اقتناصها عبر الشعر، إنها لحظة خاطفة وبوابة لسلسلة من الحدوس المتلاحقة التي تشكل مجتمعة ملمح النص الشعري من الناحية الغائية، أي من حيث الأسئلة التي يجيب عنها والرؤى التي يقترحها ويفتح آفاقها .

وعند العودة إلى النصوص الشعرية التي تدخل في إطار هذه الرؤية سوف نجد أن شعر الحالة أصبح سمة حداثية في الشعر العربي المعاصر، حيث تراجعت الأغراض التقليدية التي ميّزت الشعر العربي عبر عصوره، وحتى القضايا الأديولوجية والثورية التي كانت حاضرة بقوة خلال النصف الثاني من القرن العشرين لم تعد لها مساحة تذكر. لقد أصبح الشعر "أناوياً" ذاتياً، يبدأ من الشاعر وينتهي عنده في إطار تجربة الحالة الشعرية واللحظة العميقة للكتابة، ولا يكاد موضوع القصيدة ينكشف تماماً أو يصبح له تيمة واضحة،

<sup>1</sup> - راييموند ويليامز: طرائق الحداثة ، ص 202

إن هذه الحالة هي شبيهة بحالة شروع المتصوف في عيش تجربة الذوق والفناء. يقول الشاعر "ياسين عدنان" \* في قصيدة "رصيف القيامة":

في طريقها إلى النور الشاهق

استوقف الروح نيزكٌ " ضجرٌ "

قال يا روح الصبي

التقطي أنفاسك عند سفح ناري

إنها برد منذ كانت

ويا روح الصبي

من أي البلاد أنت ؟ من أمك ؟ من أبوك ؟

ومن علمك الطيران

قالت الروحُ

لا أعرف لي أما ولا وطناً

كل ما أذكره إنني كنت محبوسة في طينٍ عفنٍ

وكان لي قلب وعينان

فيا نيزك الشؤم دعني إن لي عمراً هناك

ومضت

---

\* - شاعر مغربي معاصر، من دواوينه "دفتر العابر"، "الطريق إلى جنة النار"، "هويت وما رأيت" (رواية)

تحرسها النجوم والعين التي لا تدركها الأفلاك" <sup>1</sup>.

هذا النص - عند التدقيق فيه - يبدو معبراً مباشرة إلى حالة تجريدية خالصة فهو يرصد - على لسان الروح - حركتها ورحلة عروجها، ومفارقتها عالم الجسد لتصل إلى عالم النور، وهي عندما تفعل ذلك تفقد هويتها الأرضية ونسبها الجسماني والوطن وكل تفاصيل عالم المادة، لتنهض في إطار عمر جديد في عوالم جديدة، إن هذه حالة ترقٍ شاملة، وليست موضوعاً يلجُّه الشاعر أو غرضاً يصرف إليه قصيدته، لذلك نرى هذا النص مشحوناً بألفاظ الشفافية وعوالم الروح ذات المخيال الصوفي: (النور - الروح - روح الصبي - الطيران - القلب - النجوم - الأفلاك)، والشاعر هنا ينزع عن هذه الكلمات من خلال الصياغة الشعرية دلالاتها القديمة، لتصبح ذات معانٍ جديدة، وهذا ما أطلق "صلاح فضل" مصطلح "أسلبة التصوف": "ففي حالة الأسلبة الصوفية فإن التجربة الغيبية في التعامل مع المادة اللغوية من منطق روحي وتقنيات الترميز ذاتها تصبح رصيذاً ثقافياً للكتابة الجديدة، يوفرها بطرائق اختيار التراكيب واقتناص الأخيلة" <sup>2</sup>، إن الشاعر "ياسين عدنان" في هذا النص يواشج بين هذه الرموز الصوفية لتشكّل مجتمعة رصيذاً وملحاً لكتابة غارقة في ذاتية الشاعر، ودالة على هوية نص لا يقدم موضوعاً بعينه بقدر ما يشد قارئه إلى حالات روحية بالغة في العمق والتعقيد، ومن دون شك فإن حسن التصرف ليس ببعيد عنها، لأن النص هنا يعيد صراع الروح والجسد، والتعالي والتسافل الذين يصنعان الصراع الأبدي داخل الإنسان، ويتحكمان في مصيره الدنيوي والأخروي .

ووفق الرؤية نفسها يكتب الشاعر "عثمان لوصيف" \* ، يقول في أحد نصوصه :

" أتمرغ في لجج الضوء

<sup>1</sup> - ياسين عدنان : رصيف القيامة ، دار التوحيدي ، الرباط ، ط3 ، 2010 ، ص 84 .

<sup>2</sup> - صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة : دار الآداب ، بيروت، ط 01 ، 1995 ، ص 193 .

\* - شاعر جزائري معاصر، من دواوينه : أعراس الملح، الكتابة بالنار، اللؤلؤة، شبق الياسمين.

أخرج من ليل قوقعتي

من تراييتي

أتناسخ منسكبا في شفافيتي

لم أعد صورة اللحم والدم

صرت ملاكا بهيا وطيفا سنيا " 1

هذا نص أيضا يدخل ضمن إطار الحالة لا الموضوع، لأن الشاعر ليس في معرض وصف موضوع مفصول عنه، ولا يصف كذلك شريحة من الأفكار النظرية أو المفاهيم التي عادة ما تكون مادة لموضوع شعري، إنه هنا يبدأ وينتهي عند بيان حالته الروحية التي يتلبس بها، ومثلما في نص "ياسين عدنان" نرى تركيز الشاعر "لوصيف" على تحوله إلى مادة روحية خالصة مفارقة لكل هويتها الأرضية: ( اللحم والدم ) وانكاك الروح من سجن الجسد. إنها صورة واحدة عند كل من " ياسين عدنان و"عثمان لوصيف"، وهي فوق كل ذلك هوية كتابية جديدة أدركت أن في نزعة التصوف أرضية لإعادة مساءلة الذات وأحوالها، بدلا من التوجه إلى الموضوعات الاعتيادية التي درج الشعر على الحوض فيها، إنها تجربة مع الذات ومع اللغة وفق معادلة مركبة تكشف عن أحوال روحية شبيهة بأحوال المتصرفة الخُص، ولكن في الوقت نفسه تنمو في محضن الشعر المعاصر لا في أفق التصوف ومسالكة التراثية العقائدية، لذلك يمكن أن نقول تجاوزا، إن هؤلاء يتجهون إلى التصوف من خلال عالم الشعر، على عكس المتصوفة القدماء الذين ولجوا إلى عالم الشعر من خلال عالم التصوف، إن المتصوفة عبروا إلى الشعر من خلال التصوف في حين عبر الشعراء إلى التصوف من خلال الشعر، هذه معادلة معقدة، ولكن يمكن أن نفهمها إذا فهمنا أولوية

<sup>1</sup> - عثمان لوصيف ، نمش وهديل ، دار هومة ، الجزائر ، ط1 ، 1997 ، ص 26 .

كل واحد منهما، فأولوية المتصوف تجربة الروح والاعتقاد والخلص ، وأولوية الشاعر التجربة الشعرية والكتابة، وفي كليهما مساحة مضاءة يمكن أن تلتقي فيها التجريتان .

ولعلنا نجد الفكرة نفسها عند الشاعر " أحمد عبد الكريم " أيضا في قصيدته " ليلية " حيث يقول :

" إنني مارد الليل

أخرج من قممي

أصير غاما ونايا

يبوح بما حاصر الرمل من زكريات

وبما عتق القلب من شجن غامض

أشهر الآن دروشتي

ثم أدخل في الصلوات وفي الحضرة

المرتجاة .....

وحدي الآن في العنمات

أراود برّ الأغاني

وذا شجر طالع من رذاذ الحنين.....

أتسلّق غيم التداعي

انقب عن نجمة في الرماد القديم

## أعرج نحو العيون التي

تعرف الروح وجهتها في الظلام " <sup>1</sup>.

كذلك هنا نرى نزعة التصوف ظاهرة، ليست فقط بوصفها رصيذا ثقافيا ولكنها إضافة تدعم حالة الكتابة الشعرية : ( الليل - الغمام - الناي - الشجن - الدروشة - الصلوات - الحضرة - العتمة - الروح - التداعي ..... ) كل هذه الألفاظ تخرج من فضاء واحد ، إنه فضاء التصوف، ولكنها تنمو في جسم نص يصف حالة شعرية وليس موضوعا صوفيا.

وهنا تجد الإشارة والتذكير بما تطرقنا إليه في حديثنا عن شعراء الرؤيا في الفصل الثاني من هذه الدراسة ، حين ذكرنا "هولدرلين" و"رياكه" وشعر "نتشه" أيضا ، حيث قلنا إن النزعة التي غلبت على أشعارهم كانت تعبّر عن صوفية العالم والأشياء، وأن هذه النزعة يشترك فيها هؤلاء الشعراء الحدائثيين بامتياز، كقول "نتشه" : " آه، ليتني كنت ليليا بامتياز، آه لو كنت قاتما وليليا، لكم كنتُ سأكرع من ثدي النور، وأنتِ أيتها الكواكب الصغيرة الملتمة وحباب السماء البراقة، لكم كنتُ أودّ أن أباركك وأنعمَ بهالتك الصوتية، لكني أحيا داخل نوري الخاص، وامتنص ألسنة اللهب الطالعة مني، تلك هي فاقتي". هذا النص الذي ذكرناه سابقا لا يختلف كثيرا عما تجنح إليه هذه النصوص الشعرية التي نعرضها الآن، كلها تتحدث عن اللحظة والحالة ذات البعد الروحي والأفق الرحب الذي لا يتحدد بموضوع معين.

ولعل تلك هي الإضافة الحدائثة التي أخرجت هذه النصوص الشعرية العربية من النبرة التراثية الصوفية المحضة ، ف"أحمد عبد الكريم" في نصه السابق لا يبدو وصافا لعالم صوفي بل كاشفا لعالم شعري قريب في أثيرته وشفافيته من عالم الصوف، وبالتالي تستحيل الألفاظ الصوفية المذكورة إلى رموز لروحانية الشعر وحالته، على الرغم من أنها في أصل وضعها لها علاقة صريحة بالبعد الروحي في مفهومه الصوفي، إن التصوف هنا هامش

<sup>1</sup>- أحمد عبد الكريم : تغريبة النخلة الهاشمية : منشورات التبیین ، الجاحظية ، الجزائر ، ط 1 ، 1997 ، ص 10 .

وليس مركزا، إنه يقوم بوظيفة إسنادية للتجربة الشعرية الذاتية، لكنه لا يحتويها تماما ولا يسيطر مطلقا على ملامحها وخصائصها، لأنها تتأسس إنسانيا وتنتهي إنسانيا، وليس لها من عالم الإلهوية إلا الإشارة الخاطفة أحيانا، وهذا بتحدد استنادا إلى وظيفة الكلمات داخل النص،" فالكلمة داخل سياقها يمكن أن تكون واحدة من كلمتين، أولها كلمة الإشارة التي تعني في موضع استخدامها تعزيز الدلالة على أمور ذات مرجعية معينة أو تنظيمها أو الربط بينهما، وثانيهما الكلمة الانفعالية، وهي الكلمة التي تعبر عن المواقف أو تأثير المشاعر"<sup>1</sup>، إن الكلمات الواردة في النص السابق تبدو من حيث مرجعيتها ذات بعد صوفي ولكن استخدامها يعبر عن حالة شعرية خالصة، مرتبطة أساس بحالة حدسية ( أنقب عن نجمة)، (أعرج نحو العيون التي تعرف طريقها في الظلام)، وهذا طموح غالبية الشعراء، لكن الذين يجدون طريقا ومسلكا إلى هذه العوالم المخفية قلّة، ربما تكون هناك استعدادات فطرية لذلك ثم تطوّع اللغة لهذه الطريق"، ولا تعني اللغة هنا مجرد توليف الألفاظ في سياق تركيبى ترتطم الكلمات فيه بعضها ببعض، وتأتي كما أتفق، فاللغة هي التي تنشئ في بداية الأمر ميدان الكشف " <sup>2</sup> ، وهنا نرى كيف أن هذا الكشف يتحول إلى حالة ملازمة للشاعر في أغلب قصائده ، ف" أحمد عبد الكريم" مثلا ينهج هذه الطريقة في أغلب دواوينه الشعرية وبخاصة في ديوانه " معراج السنونو" حيث يقول في إحدى قصائده :

" سادرا في الفتوح الضنينة

مستوخزا في الصريف المكابد

حيث السماء نحاسية

<sup>1</sup>- ناصر علي : التأويل و قراءة النص الأدبي ، مجلة فيلاديفيا ، جامعة فيلاديفيا ، الأردن ، السنة الثالثة .ع4، 2000 ، ص 180.

<sup>2</sup> - صلاح بوسريف : المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1998 ، ص 142.

و المدى ضمأ و طيون

ليس في جبة الشعر ألاك

يا أعسرَ الخطو والأبجدية

ها أنت ملتحف

بسناء السلالة

تمرق من خرم ذاكرة

باتساع البراري

معراجها دهشة وسنونو" <sup>1</sup>.

هذا كذلك نص لا يبعد عن موضوع الحالة الشعرية، والتعلق بها، هنا صوت الشاعر يخرج من عسر لحظة التأمل، ومن البصيرة الثاقبة التي ضمنها ينبجس حدس الشعر صاعداً باتساع السماء، ومفتوحاً نحو العروج والدهشة، وليس في جبة الشعر غيره، إن الشاعر يخاطب حدسه وملكة الشعر لديه، ويضعهما معا في وجهة واحدة، وهي وجهة الدهشة والحال، وهو من زاوية أخرى يخوض مساءلةً مزدوجة، أولاً مساءلة النفس والذات والثانية مساءلة الطبيعة، إنه تخترق الذاكرة وتخترق المدى في آن واحد . أنه تخوض تجربة في عالمين .عالم الداخل وعالم الخارج، " وبين هاذين العالمين - باطن النفس وما وراء الطبيعة- يتشكل المجال الحيوي للنشاط الإبداعي الفني، ولمجموعة متنوعة من أوجه النشاط الإنساني التي تسعى إلى تحصين موقع الإنسان، ومساعدته في تلمس ما يمكنه من مجابهة

<sup>1</sup>- أحمد عبد الكريم : معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2002 ص 09.

أسئلة الوجود الكبرى<sup>1</sup>، لذلك فانك تجد أغلب هذه المساءلات تتجه إلى السماء باعتبارها موطن الأسرار والمجهول ، وكذلك لأنها تكنز الحقيقة المطلقة، ليس فقط بالمفهوم الصوفي وإنما أيضا بجميع المفاهيم الميتافيزيقية الأخرى – تقول الشاعرة "عائشة البصري"<sup>\*</sup>:

شفافة مرايا السماء

خفّف الخطو

هنا سرّة الكون

سرّ البدء وكتاب الأزل

فتوضأ بطهارة الرمل

صلّ الفجر أمام هذا البهاء

سراب | فراغ | توحدّ | وحشة ظمأ

أوصافٌ للصحراء ولروحي رداء

لو عرفت الصحراء منبع العطش

لبرئت روعي من دمّل الحياة<sup>2</sup>

هذا النص يبدو أكثر وضوحا من حيث تعلق الشاعرة بسؤال البدء. الكون. السر. الصحراء ، وكل الأوصاف التي تفتح أسئلة الوجود والمأل، إنها تتحدث عن لحظة السحر، لحظة ألق الروح، وتفتح أسرار السماء، "صلاة الفجر"، وما تعنيه من حيث شفائيتها ونزول

<sup>1</sup> - نزار بريك هنيدي ، صوت الجوهر ، تأملات في الشعر والنقد ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ط01 ، 1999 ، ص 50.

<sup>\*</sup> - شاعرة من المغرب .من دواوينها : "خلوة الطير" ، "أرق الملائكة"

<sup>2</sup> - عائشة البصري : ليلة سريعة العطب ، منشورات مرايا ، الرباط ، ط2 ، 2009 ، ص 19 .

بهاء السماء وقتها، لتتلقى كلام الأرض الصاعد مع الصلوات والضياء، هي لحظة الحال والذوق ولحظة الوله والشوق وكلام الباطن. هذا ما كانت الشاعرة "عائشة البصري" تعيشه وتنقله عبر هذا النص المفعم بوهج صوفي غامر، والمكتوب بلغة التساؤل الحدائثي، تقول كذلك :

" من خشونة الرمل

ألْبَسني خرقَة التصوف

حافية أدهس أشواكا سرّية الأسماء

وأصيح في مطلقٍ

ما سرّ الحياة في البدء

ماذا بعد هاوية الموت ومصّب الأبدية؟

فيرد الصدى

لا سرّ يخفي عن صفاء السريرة

حدّقي مليا في مرايا الحجر

تأتيك الروى مبايعة بين يديك <sup>1</sup>

الشاعرة عائشة البصري في هذا النص كذلك تعود إلى تلك الأسئلة المتعلقة بالسر والوجود، وكذلك سرّ ما بعد الموت والأبدية، إلا أنها تعود إلى جو التصوف وأحواله حين تقول: "لا شيء يخفي عن صفاء السريرة " لأن الصفاء -حسب المتصوفة- والتزكية والتطهير كلّها مجلبة للمعرفة والروى ، ( حدّقي مليا في مرايا الحجر تأتيك الروى مبايعة بين

<sup>1</sup> - المصدر نفسه ، ص 11 .

يديك ) هي بالضبط لحظة الكشف بعد التصفية، لان الرؤى لا تأتي والنفس مشغولة أو منحرفة إلى شؤون الظاهر والعرض، والمدهش هنا هو استخدام الشاعرة لكلمة "مرايا"، وهذه الكلمة بالذات لها مدلولها صوفيا، لأن المتصوفة في عملية الترميز التي يقومون بها كأنهم يضعون مرآة تعكس الصلة بين الرمز ومرموزه، وهم أيضا يعتبرون نفوسهم مرايا فيها تُعكس صورة الحق وقدرته. والرؤية التي نتحدث عنها الشاعرة هي مبلغ الشاعر والمتصرف على حد السواء، وهي "رؤية مجردة للوجود، تندمج بها الذات الشاعرة أو تعيشها وذلك بإخضاعها في التجربة لعملية صهر رؤياوي يحيل عناصرها المجردة -اللغة، الوجود، الوجود في اللغة - إلى موجودات مفارقة، تربطها بالذات علاقة وجود مفارقة"<sup>1</sup>. إن الشاعرة "عائشة البصري" ليست بعيدة تماما عن الأسئلة التي تطرحها، بل هي مندمجة معها وجوديا (أصبح في مطلق - ما سر الحياة ) إنه فعلا قلق وجودي أصيل، وليست احتماليات تخلفها اللغة فحسب.

من هذا تبدو هذه النصوص تتحرك في فلك واحد ، إنها تعبر بدقة عن تلك الصلة بين حال الشعر وحال التصوف ، ولكن في صيغة حدائثة جديدة ، حيث يصبح التصوف رصيذا في أحواله وألفاظه يدعم الهوية الحدائثة للشعر التي تبني على الحالة لا الموضوع أو التمية.

<sup>1</sup> - عبد الواسع الحميري : الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية ، المؤسسة الجامعية للبحوث والدراسات والتوزيع،

بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص 88 .

#### 4 - الأنوثة وفضاء التجلي والرغبة.

تركز أغلب الدراسات التي تناولت الشعر الصوفي وبخاصة القديم منه على ظاهرة الغزل الصوفي، ومسحة الحب المبنوثة في قصائد المتصوفة، حيث تكون المرأة بديلا عن الحب المطلق الذي ينشده الصوفي، ولطالما وُصف المتصوفة بالعشاق وصرعى الحب الإلهي وغير هذا من النعوت التي تفرن تجربة التصوف بإيحاءات غزلية متعددة، ولعل "ابن الفارض" يمثل صورة مكتملة من هذه الناحية، حيث أن تلويحاته الغزلية ومطالع قصائده التي لا تختلف كثيرا عن مطالع الغزل العذري جعلت ديوانه ديوانَ غزلٍ بامتياز، فيه من مشاعر اللوعة والفرق والتعلق والصبابة والجفاء والعفة ما يعضد فكرة العلاقة الوطيدة بين الغزل وبين شعر العشاق المتصوفة، " وقد أخذ هذا الحب العف ينمو في فترات متأخرة بتأثير تيارات فلسفية، ومن دلائل هذا النمو امتزاج الحب بأفكار وخواطر تأملية، كالبحث في طبيعة العشق وماهيته، وتقسيم النفوس العاشقة بحسب معشوقاتها"<sup>1</sup>، ف"تائية" ابن الفارض نفسه تدل على هذه النظرة التأملية في الحب وطبيعته ومقتضياته.

وإذا كان معشوق المتصوفة ومبتغاهم هو الذات الإلهية فإن استحالة إيفاء هذا العشق حقّه وهذا المعشوق قدره من ذلك الحب جعل تجربة الحب تجربةً متوترة، وغير كاملة، ودليل ذلك شكوى المتصوفة أنفسهم من تقصيرهم في حق محبوبهم، كقول "ابن الفارض":

قلبي يحدّثني بأنك مُتَلِفي	روحي فإداك عرفت أم لم تعرف
لم أقضِ حقّ هواك أن كنتُ الذي	لم أقضِ فيه أسى، ومثلي من يقي
ما لي سوى روحي، وبأذلّ نفسه	في حبّ من يهواه ليس بمُسْرِفِ
فلئن رضيت بها فلقد استعفتني	ياخيبة المسعى إذا لم تُسْعِفِ
يا مانعي طيبَ المنام، ومانحي	ثوبَ السقام به ووجدي المُتَلَفِ
عطفًا على رمقي وما أبقيت لي	من جسمي المُضنى وقلبي المُدَلَفِ <sup>2</sup>

<sup>1</sup>- عاطف جودت نصر: شعر عمر بن الفارض -دراسة في فن الشعر الصوفي-، ص:114.

<sup>2</sup>- ابن الفارض: الديوان، دار صادر، بيروت، دس، دط، ص:151.

الفصل الرابع: .....تعالقات التصوف والحدائثة في الشعر العربي المعاصر

إن الاطمئنان التام لهذا الحب الإلهي يبقى عسير المنال حتى وإن كانت بعض نصوص التصوف وأحوال بعض المتصوفة تدل على أنهم يصلون إلي حالات اليقين- بالمعنى الاعتقادي - في اصطفاء الله لهم، وتخصيصه لهم ببعض الكرامات والمشاهدات.

ولعل الحب الصوفي لا ينفصل كثيرا عن مفهوم الحيرة ومفهوم الفناء، بل ربما هو جزء أصيل يمتد داخل جسم التجربة الصوفية في كل أطوارها، لأنه هو المبدأ الذي تنطلق منه وتنتهي عنده بصورة جديدة ومختلفة، " فالحيرة هي اللحظة التي تفصل بين مستويين داخل التجربة الصوفية، مستوى المعرفة والعلم ومستوى ما بعد العلم، أو ما بعد المعرفة، هذا المستوى الثاني هو الذي يُعرف داخل الكتابة الصوفية باسم "الفناء الصوفي"، والحيرة هي التي يبلغ فيها الوعي الصوفي قمة انفصامه الداخلي، إنه يريد المعرفة ولكنه يحسّ باستحالتها"<sup>1</sup>. كذلك في مفهوم الحب المقترن بالفناء في المحبوب والذي يذيب الفوارق، ويفصل المحب عن نفسه ليدمجه في محبوه دمجا تاما .

ومن المؤلف في أدبيات المتصوفة وتراثهم حضور المرأة والأنوثة في خطاباتهم، فالمرأة كانت دائما أيقونة الحب ورمز الخصوبة، واعتُبرت مجلى للجمال المطلق، والمرأة هي النموذج والمثال الأسمى للجمال الأرضي باعتبارها ذات ومدركة وجمالية في الوقت نفسه، وهذه الصفة تجعلها من الناحية الرمزية تمثل تجسيدا عينينا في عالم الشهادة لجمال مطلق في عالم الغيب. " إن الحب في التفكير الصوفي طريقة للمعرفة وللقرب الإلهي، ولا يتدفق الحب إلا نحو الصورة التي تعكس الذات، سواء أكانت إلهية أم بشرية، وبهذا الحب يُفتح اللاهوت على الناسوت. وحينما يحب الرجل المرأة بالحب الذي وهبه له الحق يصير حب المرأة في هذا المقام تخلقا إلهيا"<sup>2</sup>، بمعنى أنه متصل مباشرة بمعارف إلهية، تكون فيها كل صور الجمال رامزة إلى الذات الإلهية التي هي منبع الجمال الكامل والمطلق، لذلك نرى في مستوى الشعر الصوفي على الأقل تركيزا على أن يكون فضاء التجربة وإطارها ينمو في مفاهيم جمالية، تجسدها مثلا عظمة جمال

<sup>1</sup>- عبد الحق منصف : أبعاد التجربة الصوفية ، ص31.

<sup>2</sup>- نزهة براصة : الأنوثة في فكر في عربي، دار الساقى، بيروت، ط01، 2008، ص229.

الملكوت ورهبته التي يتم مكاشفتها عبر الفناء الصوفي، ولكن الشوق إلى الذات الإلهية وحبها غالباً ما يستعير من الغزل بعض مواقفه كقول "ابن عربي" :

"إذا تجلّى حبيبي  
بأيّ عينٍ أراه  
بعينه لا بعيني  
فما يراه سواه".<sup>1</sup>

وعلى الرغم من أن "ابن عربي" أورد هذين البيتين في معرض حديثه عن الخيال، وعن تنزيه الله عن الرؤية بالبصر، إذ تدركه الأبصار، لكنّ هذا المعنى يمكن أيضاً فهمه من باب الفناء في المحبوب، حيث يغيب الحب المحبّ ويفنيه عن ذاته، وهو ما نراه أحياناً متطابقاً مع بعض الأشعار الغزلية من الشعراء العشاق المجانين، فأغلبهم عبّر عن الفناء في المحبوب- المحبوبة المرأة الأنثى-

إنّ الأنوثة عند المتصوفة ليس النوع المقابل للذكورة، بل هما امتداد لماهية واحدة دالة على الأحدية والوحدانية، وهذا يفسّره الأصل الواحد للرجل والمرأة، ولكن دفقة الحياة التي بها يستمر الخلق أنثوية الطبيعة والمحضن، وامتداد الأنوثة فيها رحماً ورعايةً وعطفاً يعطي للأنوثة مكانة لا نظير لها في جسم الحياة، في مقابل استقلال الذكورة وانعزالها بعد انقضاء لحظة الشهوة. ويعتبر ابن عربي المرأة واحداً، والرجل فرداً، فالفرد يمكن أن يتعدد بينما الواحد لا يقبل التعدد، فهي أدلّ على الوحدانية من الرجل الذي يريد أن يندمج بمفهوم الوحدانية من خلال انجذابه للأنثى، " فآدم فردٌ وحواء واحد، وواحد" في الفرد مبطن فيه، ففوة المرأة من أجل الوحدانية أقوى من قوة الفردانية، ولهذا تكون المرأة أقوى في ستر المحبة من الرجل، ولهذا هي أقرب إلى الإجابة، كل ذلك من أجل الوحدانية".<sup>2</sup> لقد كانت المرأة رامزة إلى كل تلك المعاني التي يشترك إليها المتصوفة، سواء أكانت معاني الجمال أم معاني الوحدانية، أم كليهما معاً، إن حاجة الرجل للمرأة هي حاجة افتقار في حين حاجتها إليه حاجة امتلاء، لذلك "فإن الشهوة في

<sup>1</sup>- ابن عربي الفتوحات المكية ، ج1، ص305.

<sup>2</sup>- ابن عربي ، الرسائل، رسالة الحق، ، ص09.

الرجل بذاتها، وفي المرأة بما بقي من آثار رحمتها في موطنها الذي عمرته<sup>1</sup>، إن الأنثى هنا موطن لانبعثات الحياة من جديد.

لقد أسست مختلف الكتابات الصوفية مفهوما جديدا للمرأة والأنوثة في مواجهة النظرة الفقهية المحضة (مفهوم العورة)، وأعطت للمرأة قيمة إيجابية ومكانة رامزة إلى القداسة، " فلقد استطاعت هذه التجربة أن تخرق السياج الأرثوذكسي الفقهي حول صورة المرأة، وأن تتجاوز الشكيبية المختزلة لكيانها في البعد البيولوجي<sup>2</sup>، والدليل على ذلك هو أن المرأة في أدبيات المتصوفة ليست معرفة تعريفاً صريحاً عبر هوية بعينها أو اسم علم مقصود، فالشعراء الصوفيون لا يذكرون نساء بأسمائهن من باب العلمية، ولا يتعشقون امرأة بعينها، وإنما اختاروا لقصائدهم الغزلية أسماء النساء اللواتي أصبحن رموزاً للحب (عزة، بئنية، ليلي..)، "حتى أن ابن الفارض" قال في تائيته إنه يبدو تارة مجنون ليلي، وتارة كثير عزة، وأخرى جميل بئنية. إنها أحوال عشقية مطلقة وليست تجارب صريحة مع نساء معشوقات بعينهن، والمتصوفة المنظرون لعلم التصوف تحدثوا عن المرأة والأنثى كأنهم يصوغون نظرة إلى المرأة في نسق التجربة الصوفية من غير أن يكونوا يزرون أحداثاً عشقية حقيقة تخصهم، وهذا ما يعضد هذه الرواية المختلفة للمرأة، التي مضمونها الافتتان بهذا الجمال الشاهد على عظمة الله، لقد أصبحت المرأة حسبهم معبراً أرضياً نحو التعالي والسمو.

ولقد نُظر إلى المرأة "صوفياً" أنها بديل يحمل في صفاته الذاتية من الجمال ما يشير إلى صفات الجمال الإلهي، ونُظر إليها صفاتها التي تختص بعلاقتها بالرجل أنها معبر وواسطة يتحقق بهما بعض ما ينشده الصوفي، فالفناء الصوفي الذي هو قمة رحلة الكشف - حين يفنى المتصوف عن نفسه - تقابله بصورة رمزية حالة فناء تختصرها لحظة الشهوة في علاقته بالمرأة من زاوية أخرى ، ولكن هذه الشهوة الجنسية ليست تكريسا لمفهوم الذكورة أو الفحولة أو سلطة اجتماعية معينة، كما أنها لا تعني الهيمنة التي تحيل بالضرورة إلى أن الرجل فاعل والمرأة

<sup>1</sup>- المرجع السابق ، ص08.

<sup>2</sup>- محمد أعراب : تجليات المرأة والأنوثة في الخطاب الصوفي ، موقع www.aljabiriabed.net بتاريخ 10-06-

2016. "هذا مقال محكم، لكن للأسف لم أتمكن من العثور على المجلة التي نشرته.

مفعول بها حسب النظرة التي كرسها جزء من التراث الديني، أو بعض الممارسات التي تحولت إلى أعراف وعادات،\* "إن الفعل الجنسي الذي يحكم حب الصوفي للمرأة ليس حركة جنسية يخضع لإيقاع الرغبة والمتعة الرجولية، لكنّه يستجمع في ذاته عناصر الافتتان والعبادة والمتعة الجنسية المتبادلة، إنه فعل مركبٌ يجمع بين العناصر التي تشدّ الإنسان إلى الألوهة والطبيعية وإلى مبدئهما: الحب والحياة".<sup>1</sup>

لقد تحدث "ابن عربي" كثيرا عن هذه الرؤية، وغيره أيضا، حيث عزلوا الفعل الجنسي والمتعة عن تلك الصورة الذكورية القهريّة التي تُصب على المرأة، وهذه كانت ثقافة عربية لها وجودها في النظام القبلي، وعزلوه أيضا عن النظرة الانتقاصية التي كرسها القراءات الفقهية حول اللذة والجنس، والتي اعتبروها حالة من النزول عن العقل والرشد، وكانت تدخل ضمن إطار المسكوت عنه الذي لا يُذكر ولا يُتكلّم عنه إلاّ لبيان حكم شرعي حول حليّته أو حرمة حسب أحوال أو أوضاع معينة، "أن الذكورة والأنوثة لا يكونان ماهيتين منفصلتين عن بعضهما البعض في التصور الصوفي خلافا للكتابات الفقهية أو الجنسية، إنهما فقط عنصران لجسد واحد هو الجسد الأصلي"<sup>2</sup>، وبالتالي فإن الرغبة في العودة إلى ذلك الجسد الواحد هي التي تحكم هذا الجذب المتبادل الذي يندس داخلا الجسد الذكر والجسد الأنثى، هذه الرؤية تجعل اللذة شراكة بين جسدين يريدان أن يستعيدا حالة أولية أصلية، حتى وإن كان الذكر يبدو في موضع الغلبة والأنثى في موضع المغلوب المستقبلي،

إن هذا الفعل في حد ذاته دال على تمام رغبة إنجاز حالة التوحد، فالذكر ناطق والأنثى صامتة،" لهذا تكون المرأة أقوى في ستر المحبة من الرجل، ولهذا هي أقرب إلى الإجابة وأصفي محلا، كل ذلك من أجل الواحدانية"<sup>3</sup>، فالصمت اعتُبر دائما علامة قبول بالنسبة للمرأة في الزواج كما يقول الفقهاء: وإذنها صُماتها"، وهذا رمز يختصر بوضوح مفهوم الأنوثة التي تستقبل

\* ركّز الدكتور عبد الله الغدامي في كتابه "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" على مفهوم الأنوثة مقابلا لمفهوم الذكورة أو الفحولة في الثقافة العربية، وله نظرة استقطابية بين الذكر والأنثى، وهذا لا يدخل ضمن الرؤية التي تطرحها هذه الدراسة.

<sup>1</sup>- عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية ص:139.

<sup>2</sup>- المرجع نفسه، ص143.

<sup>3</sup>- ابن عربي: الرسائل، رسالة الألف، ص09.

الطلب الذكوري بصمت، وبه يتم البناء، وبه تستمر الحياة، وتتحقق معه أيضا الإرادة العليا التي تضبط كل هذا المشهد وفق الغاية الإلهية والجبلة الأولى.

ومن الناحية الإبداعية وبخاصة في الشعر لا يبتعد الشعر الصوفي عن وضع الأنثى في هذا الإطار الجمالي الجلاي، بل يُبقي على الأنوثة وما تشعّ به في مركز التجربة، من خلال الحب وأثره، " فكونية الجمال الإلهي انعكست على مفهوم الحب ذاته، فهو ليس انفعالا عاطفيا أو شبقيا، وإنما حركة وجودية تسري في كل الكائنات، وترتبط جميع الموجودات التي ينمّ كل شيء فيها عن النزوع إلى الأصل النوراني أو الحق أو الرحم، وهنا تبرز المرأة كرمز للافتان الصوفي بالوجود، وحنينه إلى أصوله في شكل اغترابي"<sup>1</sup>، وهذا الاغتراب -الذي يُرى كأنه فقدُ لشيء أو لمحبوب - غالبا ما يعبر عن نفسه في صورة شعر غزلي، يبدأ بطالع شبيهة بالمقدمات الغزلية التي نجدها في الشعر العربي القديم خاصة، وهذا النوع من الكتابة شاع بكثرة عن الشعراء الصوفيين الذين وُصفوا بالعشاق وعلى رأسهم "ابن الفارض".

ونحن لا ننظر إلى هذه القضية من وجهة نظر صوفية محضة، فكما هو معروف فقد حضي موضوع الغزل الصوفي بدراسات كثيرة -قديمة وحديثة-، ولكن ما يعيننا على وجه الدقة هو التحوّل الذي انزاح إليه حضور المرأة والأنوثة بصورة شاملة داخل النص الشعري الحدائثي الذي يتماهى مع الأفكار الصوفية في بعض جوانبها، إن المرأة وفق هذا المنظور أصبحت من حيث النظر إليها وعلاقتها بالتجربة الشعرية الحدائثة شبيهة بما ذكرناه في رؤى "ابن عربي" حول مفهوم الأنوثة وجوهريتها من الناحية الوجودية، فهي ليست فقط رمزا غزليا بديلا عن الحب المطلق حتى وإن كان ذلك يستجيب إلى هذه الروية في كثير من النصوص الشعرية، إن ارتباط الأنوثة بمفاهيم الوجود والأصل والعودة إليه بشيء من الحيرة "والتفلسف الشعري" هو أهم ما يميّز الكتابات الشعرية عند أغلب الشعراء الذين تتدرج كتاباتهم ضمن التصور الذي تخوض فيه هذه الدراسة، ومع ذلك فإنه لا يمكن لنا أن نلغي أن الحب في معناه العام يعتبر قضية مركزية في تلك الكتابات. ولكي نفهم الحب في هذا الإطار فإننا سنقوم بعملية إزاحة بسيطة لمعنى

<sup>1</sup>- أمانة بلعلى : تحليل الخطاب الصوفي، ص71.

الفصل الرابع: .....تعالقات التصوف والحداثة في الشعر العربي المعاصر

الحب عن مرجعيته الصوفية الصرفة، وتأخذه في إطاره العام،" فالحب تجربة ميتافيزيقية لا يكفي لتفسيرها الجنس ولا الطبيعة لا الجسم ولا المجتمع ولا الأخلاق، ويجب القيام بمحاولة شاقة من أجل العلو على شتى التصورات الرمزية التي ينطوي عليها كل ذلك"<sup>1</sup>، لأننا بصدد النظر في نصوص تتزاحم فيها من حيث الدلالة مستويات كثيرة، وهي ليست أحادية الرؤية ولا مصوغة ضمن تجربة التصوف الخالص كما ذكرنا سابقا، بل تكتسب حساسية صوفية من خلال موضوع الأنوثة والنظرة إليها، يقول الشاعر الجزائري "عبد الله حمادي"\* في قصيدته "سيده الريح":

"افتحي سيده الريح

طقوس المسك والأرجوان

واخلعي أحراش المواويل السعيدة .

واهتكي الأستار عني أتدلى

من شرفات عينيك

للنجوم الوئيدة.

ما خبرتُ احمراري على جفون الورد

إلاّ التجلي

والالتقاء من منتهاك الأكيد

ناوليني دنّ الملاحه، ونكهتك المثلى

واحمليني موسدا صهوة المدى

ينفلق الحب

وتغرق أجرام

وتورق أنوار العهود الجديدة .

ها جنتك منهاكا

<sup>1</sup>- زكريا إبراهيم : مشكلة الحب، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط3، دس، ص31.  
\*شاعر وأكاديمي جزائري، من دواوينه: " تحزب العشق يا ليلي"، "البرزخ والسكين"

ابتغي عرشك الأنقى

وأهفو لمحياك في المنافي البعيدة .

يتشهى البحر الخصيم تبدد جسمي

خلف أستار مقلتيك

لحظة يحتفل فيها العشق بموسم الوصل

والليالي المعتقات الوئيدة".<sup>1</sup>

هذا نص من جملة نصوص كثيرة للشاعر عبد الله حمادي، تدور في فلك رؤى التصوف في علاقته بالمرأة والأنوثة والحب، منها نص "لا يا سيدة الإفك" و"يا امرأة من ورق التوت" وغيرهما، وقد حظيت هذه النصوص بدراسات في هذا الصدد، أما النص الذي ذكرناه فهو من حيث دلالاته العامة يندمج مباشرة ضمن مساءلة صريحة للأنوثة في فضاء تجربة العشق التي لها ظلالها الصوفية، ولكن بطريقة حوارية مباشرة تنتهي إلى حالة التوحد بالأنثى، أو الأنوثة في معناها المطلق، لأنه من الواضح أن مخيال الأنوثة لا ينحصر ضمن معنى الأنوثة التي هي المرأة بالمعنى الجسداني، إنما هي أنوثة الوجود نفسه، ففي آخر النص دلالة على هذا، إن الشاعر الصوفي هو باحث أيضا عن شيء مفقود لديه، وفي الوقت نفسه ليس متأكدا تماما من تحقيق كماله بمجرد تحصل ذلك الشيء، لذلك تبدو الأنوثة هنا بابا مشرعا أمام جملة من الانخفاطات والانجذابات التي ليست بالشبقية تماما ولا بالروحانية تماما، وفي الوقت نفسه ليست بالضرورة توفيقا بين حالة الشبق وحالة التعالي الروحي، هذه معادلة معقدة، إن الشاعر هنا يعيش حالة الاندماج بالأنوثة، ولكنه لا يصل إلى فلسفة واضحة بقدر ما يتوثب إلى تحصيل سر ما ويعيش لحظته ( ناوليني دنّ الملاحه ونكهتك المثلي واحمليني موسدا صهوة المدى ينفلق الحب، وتغرق أجرام، وتورق أنوار العهود الجديدة ). هكذا كأن الشاعر يعيد وجوده إلى أصله الأنثوي كما يقول "ابن عربي"، إنه يستعيده عن طريق الحب، الحب الذي هو شرب بلا ري، "إن الحب لا يوجد في حالة من الثبات، بحيث يمكن تعيينه أو تحديده، وإنما هو في حالة

<sup>1</sup> - عبد الله حمادي : انطق عن الهوى، دار الألفية، قسنطينة، ط01، 2011، ص66.

دائمة من التحول والحركة، بحيث يبدو كأنه غير موجود، فالحب إرادة اتصال بمحبيب لا لشخصه أو لوجوده في عينه، وإنما لدوام الاتصال واستمراره<sup>1</sup>، هذا ما نلمسه في نص الشاعر عبد الله حمادي (يتشهى البحر الخصيم تبدد جسمي، لحظة يحتفل فيها العشق بموسم الوصل والليالي المعتقات الوئيدة). إن تبدد الجسم هو بصورة أخرى نوع من الفناء.

وحين يقول الشاعر : ناوليني دنّ الملاحه ونكهتك المثلى، يبرز الجانب الشبقي في التقائه بالأنثى من خلال موائعتها والاندماج برحمها، وهذا في حد ذاته أمر لا يمكن إغفاله، لأن المرأة كانت أيقونة ومنعكسا للجمال بالتأمل والمواقعة أيضا، وعيش التجربة بكل تجسّداتها، وهذا ما تحيل إليه أغلب كتابات المتصوفة، وهذا الوجود الحسي فرض نفسه على أغلب شعراء هذا التيار، لأنهم زيادة على ما أشرنا إليه في مسألة الرغبة في العودة إلى الفطرة من خلال الأنوثة هناك قضية تحقيق الذات من خلال الأنوثة نفسها، فحضور الذات الشاعرة أمر ضروري في هذا المقام، فهي التي تتحرك وتكاشف وتتفعل، وهي التي تنهض بمهمة الكتابة في النهاية، إن العلاقة بالأنثى هنا تنتهي إلى حالة من التحول عن الوضع القديم الذي كان قبل اكتشاف أسرارها، لذلك نجد الشعراء هنا يتحدثون دائما عن الرؤى الجديدة وعن العوالم المخفية التي يتيحها الاتصال بالأنثى، وعبد الله حمادي في نصه السابق يشير إلى ذلك بوضوح، (ينفلق الحب، تغرق أجرام، وتورق أنوار العهود الجديدة).

وهناك بعد آخر لهذه المسألة، "فمن المؤكد أن الرغبة الصوفية ظلت مرتبطة بالطبيعة ومشاهدتها، والمرأة وجمالها الأنثوي، غير أنها ظلت من داخل مجال الطبيعة ووجود المرأة مندفعة نحو أعماق أسطورة دفينية في الوعي الصوفي، أعماق الأصول الوجودية للإنسان، وهذا الاندفاع نحو الأعماق هو أساس محنة العاشق الصوفي وتوتره"<sup>2</sup>، والشاعر يظل يعاني من هذا التوتر داخل التجربة، يقول الشاعر "محمد بنيس" في قصيدة "الحب إذاذ" :

" قرّني منك أيها الوصل

وانشر قمرك

<sup>1</sup>- أدونيس : الصوفية والسوريالية، ص96.

<sup>2</sup>- عبد الحق منصف : أبعاد التجربة الصوفية، ص177.

على بابي

ضوء يغطيني

وضوء تتسابق فيه أعضائي

وضوء لوردة الفجر

وضوء بين اختلاجتين

وضوء لوعد لا يشيخ<sup>1</sup>

هذا المقطع القصير فيه إشارة منذ البداية إلى منتهى الحاجة إلى الأنوثة، إنه الوصل، والوصل رغبة المحب التي تتحلُّ الأجسادُ من أجل بلوغها، فالشاعر استخدم هذه اللفظة بالذات ليستغني عن كثير من الألفاظ الأخرى، فالوصل يحيل مباشرة إلى مخيال شعري قديم، حيث استخداماته دالة على مواجهة الحبيب جسداً لجسد، وروحاً لروح، كقول مجنون ليلى: "وصلتُك حتى قلتِ لا يعرف القلي" وزرتك حتى قلتِ ليس له صبر "

غير أن الشاعر "محمد بنيس" لم يقل لمحبوب "قربيني منك"، بل قال "قربني منك أيها الوصل" إنه يريد القرب من الوصل نفسه، إنه يجرد معنى الوصل من الموصول ويكتفي بذلك، بمعنى أنه يتعشق العشق والوصل والأنوثة بوصفهم قيمة مطلقة متعالية لا تتشخص ولا تتجسد، وهذا ما يفتح المجال لجعل الأنثى قيمةً وليست شخصاً، إن التجلي الذي يرتبط بالأنوثة يصبح غير مرتبط بالضرورة بامرأة يعينها، لذلك استخدم الشاعر "الوصل" بدل الموصول، والانفعال بدل المنفعل به، "ولما كان الانفعال حركة الأنثى أضحى رمزاً لها وأضحت الأنوثة رمز الانفعال"<sup>2</sup>.

إن تكرار لفظ "ضوء" في نص "محمد بنيس" يشير إلى البعد الروحي الذي يؤطر حالة الوصل المذكورة. أي أنها تتدمج مع رؤى كونية مرتبطة بالوجود والمآل، لذلك قال: "وضوء لوعد لا يشيخ"، إنها فعلاً إضافة رمزية تُلحق هذه الرؤى ببعدها الصوفي، إن الأنوثة مرموزاً إليها بالوصل هي مركز تجربة العشق والكتابة في الوقت نفسه، وهذه سمة حداثية وطريقة مبتكرة لأن

<sup>1</sup> محمد بنيس: كتاب الحب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2009، ص36.

<sup>2</sup> خميسي ساعد: رمزية المرأة وقيمتها في فلسفة ابن العربي الصوفية، مقال ضمن كتاب المرأة والخطاب الصوفية، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط01، 2010، ص29.

الحدائثة تعني من هذا الباب إضافة بعدٍ جديد في طريقة الكتابة، إن اختيار الصوفي للرمز كوسيلة لاختراق أرضية اللغة وتداوليتها هو اختيار لقلب معرفي سيذهب بلغة ويأتي بأخرى<sup>1</sup>. ففي النص السابق أزاح "بنيس" من خلال كلمة "الوصل" مستوى من دلالة وأتى بمستوى آخر تجريدي مطلق، ولكنه يخدم المستوى الأول من خلال الصورة الرامزة في المستوى الثاني، إنه يستهدف الأنوثة ولكنه رمز إليها -بالوصل- ليعبر عنها وعن علاقته بها في آن واحد، فلا وصل إلا بين طرفين (ذكر وأنثى) ولا معنى للأنوثة بالتماهي أسرارها.

### /تأنيث المكان:

هذه ظاهرة لافتة للانتباه في كتابات الكثير من الشعراء ينتمون الذين إلى تيار الحدائثة الشعرية، حيث تتحول الأمكنة (مدن، تضاريس، أمكنة خاصة ....) إلى أنثى يخاطبها الشاعر بحنين شبقى أو روعي، كأنها امرأة معشوقة أو ملهمة لرغبات وأسرار مخفية، وأحيان يتحول المكان إلى جسد يتوحد به الشاعر في صوفية عميقة، ويجعله في سحره وتأثيره كتأثير الأنثى وفتنتها، وليس هذا بدعا شعريا معاصرا، بل نجد المتصوفة القدماء قد تحدثوا عن المكان وجعلوا له صفة التأنيث، وغزلوه عن صفته المادية وأكسبوه صفة التأثير العميق الذي يحوله إلى مكانة عليا، فابن عربي مثلا يقول: "المكان إذا ثم يؤنث لا يُعوّل عليه"<sup>2</sup>، والتعويل عنده يعنى الوثوق به في منظومة التصوّف، وقد أشرنا سابقا في مفهوم التجلي إلى التجليات التي لا يُعوّل عليها والتي لا ينبغي للصوفي أن يثق بها، الشيء نفسه في مفهوم المكان، فهو إذا لم يتحول إلى مؤنث أي إلى مكانة لا يمكن أن يكون ضمن إطار التجربة الصوفية، لأن الأنوثة أو التأنيث تعطيه صفة التأثير بحكم المنزلة التي يكون فيها، فمثلا "علو الله تعالى مطلق من كل الوجوه، فإن قالوا بل علو المكانة لا المكان، فالمكانة تأنيث المكان، والمنزلة تأنيث المنزل فقط، المكانة والمنزلة تستعمل في المكانة النفسانية والروحانية، كما يستعمل لفظ المكان أو

<sup>1</sup>- صلاح بوسريف : حدائثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص51.

<sup>2</sup>- ابن عربي : الرسائل، رسالة لا يُعوّل عليه، ص12.

الفصل الرابع: .....تعالقات التصوف والحداثة في الشعر العربي المعاصر

المنزل في الأمكنة الجسمانية"<sup>1</sup>، هذا التخريج لمعنى تأنيث المكان يحوّل الأماكن من مكان جسمي متعيّن إلى مكانة نفسية روحية، ولعل هذا ما يغيّر في النظرة إلى المكان ويعطيه بُعداً التآنيثي الدال على المكانة، وهذا مفهوم وجداني عاطفي عشقي، لأن وروده في النص المذكور سابقاً جاء في إطار إبطال الشبه الوارد في تأويل معنى العلو لذات الله تعالى، فعلوه مكانة وليس بالضرورة مكان، إن المكانة قيمة والمكان عينٌ من الأعيان.

لكن لماذا هذا الأثر الأنثوي في كل هذه المعاني الروحانية والوجدانية، ولماذا يتحوّل المكان إلى مؤنث، وبخاصة في الشعر بالذات؟ إنه الحب بالتأكيد، "فكل شهوة غير شهوة الحب لا يقول عليها"<sup>2</sup>، إن الحب هو الذي يحمل المكان لكي يتحول به إلى صورة الأنثى المحبوبة والمعشوقة، لأن الشهوة لا تصفو على صورتها المطلقة- من غير اعتبارات اجتماعية أو أخلاقية- إلا للمرأة، إنه حب الفطرة والرغبة وال جذب والفناء، هذه حقيقة لا تنفك تفرض نفسها على الرغم من عدم الاعتراف بها من بعض الفلاسفات العقلية، ومن الأمثلة الشعرية على هذا الولوج والتعلق بالأمكنة وتعشقها في صورة أنثوية ما نجده عند الشاعر "عثمان لوصيف" الذي يحوّل المدن التي أحبّها إلى امرأة ذات أنوثة طافحة، يفنى في حبها، ويحولها إلى حالة من العشق الصوفية حيث يتوحد بها في ملحمة للحب والوله، يقول في قصيدة "غرداية"

"أه..غرداية القلب والروح

أنت الحقيقية، أنت أنا

فدعيني أتورّط فيك

دعيني أقبلُ ثغرك حتى يموت الكلام"<sup>3</sup>.

ويقول في قصيدة "باتنة"

سألوني عن هوى باتنة فقلتُ نازّاً في ضلوعي تستعر

<sup>1</sup>- محمد بن أبي العز الحنفي : شرح الطحاوية في العقيدة، تحقيق أحمد محمد شاكر، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض دط، دس، ص234.

<sup>2</sup>- ابن عربي: الرسائل، رسالة لا يعول عليه، ص11.

<sup>3</sup>- عثمان لوصيف : غرداية، دار هومة، الجزائر، ط01 ، 1997، ص77.

هي في القلب عيناها على صفحة الشعر مرآيا وصور".<sup>1</sup>

ويقول في قصيدة "سطيف"

"سطيف...سطيف.

ضممتك فانهمر الثلج

غنت عيونك، وابتدأ العرس"<sup>2</sup>

كل هذه النصوص كما هو واضح حوّلت هذه المدن إلى معشوقة، يتورط الشاعر في حبها كأنه في حاجة أبدية إلي مثل هذا الحب الذي يكتب عنه بشقيه كبيرة، فالشاعر في مثل هذه الأحوال يغيّر من الصفة الاعتبارية للأمكنة مدنا كانت أم تضاريس أم غير ذلك، ويجعلها وطن للذة والمتعة، و"يمكن من تكثيف شبقيه نصوصه عن طريق تحويل المكان بدوره إلى الجسد وذلك بتأنيته، وملء المسافة التي تصل الذات الكاتبة به عبر العشق، ومن هنا يتماهى المكان بالجسد وتضيع الحدود بينهما"<sup>3</sup>، إنه يعيد ترتيب العلاقة مع هذه المدن (غرداية - سطيف - باتنة) بطريقة العاشق الذي تتعدد معشوقاته، وكلهن على نفس القدر من الإشارة، لذلك لا يشفي شبقه من إحداهن، بل يحولهن جميعا إلى فعل كتابة شبقية تتجدد في كل مرة في مدينة.

ومثل الشاعر عثمان لوصيف نجد الشاعر الجزائري "يوسف وجليسي"\* في علاقته بمدينة "سرتا" قسنطينة\* التي يجعلها امرأة يخوض معها تجربة عشق ممتع، ويعيش على آلام ذلك الحب المفقود، الحب الذي ترافقه الأحزان والشجن، للشاعر يوسف غليسي قصائد أخرى تدخل ضمن إطار النزعة الصوفية، يقول:

"وذا شجر الغرقد اليوم، إنني رأيتُه يمعن

<sup>1</sup> - عثمان لوصيف : الإرهاصات، دار هومة، الجزائر، ط01 ، 1997، ص32.

\* - غرداية وباتنة وسطيف مدن جزائرية

<sup>2</sup> - عثمان لوصيف : اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، ط01 ، 1997، ص11.

<sup>3</sup> - خالد بلقاسم : أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص173.

\* - مدينة جزائرية.

\* شاعر وأكاديمي جزائري، من دواوينه: "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، "تغريبة جعفر الطيار"

في الامتداد على طول سرتا

بكيّت/بكيّت بملء دموعي

وقفت غربيا على باب سرتا التي قد

تدلّى على صدرها سعف العشق والكلمات.

وسرتا تراود عشاقها

أوقفتني على مدخل الصخر/بحت بما قد

تجذّر في القلب من شهقات الهوى وشظايا الضلوع

وعن نفسي راودتني

ولكن أبناءها رفضوا أن تكون عشيقّة كل الجموع"<sup>1</sup>.

هكذا يرى الشاعر "يوسف وجليسي" الذي كان حينها في مقتبل العمر ومقبل الشعر هذه المدينة العتيقة، التي كتب عنها شعراء كثير، هكذا تبدو في صورة الأنثى المحبوبة، فبين الشاعر والمكان افتتان وتعشق كبيرين، فيه إيماءات الجسد وخلجات الروح والمرادة والتمنع والتجسد الأنثوي (تدلّى على صدرها سعف العشق)، وقد يكون الشاعر هنا في إطار تجربته يريد أن يحدث جديدا على مستوى الأنوثة كرمز غزلي صوفي، وذلك بإشراك الجسد كإضافة وبعدٍ يكتف من مدلول تأنيث المكان، بحيث يخوض معه تجربة تفاعلية حوارية طرفاها الروح والجسد والحب والشهوة، المرادة والتمنع، ويصبح المكان (المدينة) في أنوثته محميا بسياج من الخوف والحراسة من أناس معيّنين، كأنه عرضٌ أو امرأة لا يمكن لغريب الوصول إليها، هكذا تبدو أنوثة (سرتا) عند يوسف وجليسي الذي يظل في شوقه وتوقه إليها باكيا بكاء العاشقين، ويكون الحب بذلك عنصرا من عناصر الحدائثة، وبخاصة عندما يُمنى الشاعر بالخبيبة، فيؤاد ذلك الحب ويصاب الشاعر بالإحباط وضياح الحلم، "فيتزاحم التضاد الدرامي ويتحول الشيء إلى نقيضه (الانفصال/الاتصال/الموت/الحياة)، ومن خلال نبرة صوفية عالية يقترن الحب بالموت ويغدو أحدهما طريقا إلى الآخر"<sup>2</sup>، وهذا ما يدل عليه المقطع الموالي حين يقول:

<sup>1</sup> يوسف وجليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات رابطة إبداع، الجزائر، ط1، 01، 1995، ص78.

<sup>2</sup> خليل موسى: الحدائثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 01، 1991، ص52.

"فأطرتُ حزنا

وأعلنت أن آن للحب أن يوأد -الآن -بالدمع والغم .

وأن آن لي أن ألم هواي .

وأن أقبر الحلم في واحة الذكريات"<sup>1</sup>.

لاشك في أن هذه النهاية الدرامية لعلاقة الحب بالأنثى /المكان هي أولا : ظاهرة مرتبطة بمفهوم الحب المطلق المرتبط دائما بفقد المحبوب وعدم نيل غاية الحب والارتواء منه، وثانيا هي ظاهرة مرتبطة بلمح حدائي في القصيدة المعاصرة، وهو البناء الدرامي الذي هو سمه من سمات الشعر المعاصر، مع الإشارة إلى أن إنهاء القصيدة بدفن الحلم في واحة الذكريات لم يترك للشاعر فرصة أن يظل الحب متقدما في صورته المطلقة وهذه نهاية تبدو خافتة في هذا السياق . كذلك نجد أن "أدونيس" قد صاغ من المكان (المدينة) مخيالا أنثويا يغلب عليه حس الجسد والشقية في قصائد كثيرة، منها ما ذكره في قصيدة "تحولات الصقر" حيث حوّل مدينة "دمشق" إلى امرأة للغواية والإغراء الأنثوي، يقول أدونيس :

"يا امرأة مندورة لكل من يجيء

للحظّ، للعابر الجريء

ترقد في حمّى وارتخاء

تحت ذراع الشرق

رسمتُ عينيك في كتابي

حملت ميراثك في شبابي

وفي الغوطة الخضراء في سفوح قاسيون

يا امرأة الوحل والخطيئة

أيتها الغواية المضيئة

يا بلدا كان اسمه دمشق

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي: أوجاع صفصافه في مواسم الإعمار، ص79.

.....

يا امرأة القبول

يا امرأة الضوضاء والذهول

يا امرأة مليئة العروق بالغابات والوحول

أيتها العارية الفخذين .....يا دمشق".<sup>1</sup>

لعلنا نلمس بوضوح أن أدونيس لا يبتعد عن هذه الظاهرة الشعرية وهي تأنيث المكان، وكما هو معروف عند أغلب الدارسين فإن أدونيس يعتبر رائداً في الكتابة الشعرية الصوفية الجديدة التي تعود إلى ميراث المتصوفة وتستلهم منه رؤى الحدائثة، ولطالما تحدّث أدونيس عن ذلك في كتبه النقدية، ولا نعتقد أننا سنضيف جديداً بالنسبة لهذا الشاعر في هذا الموضوع بالذات، وقد قلنا سابقاً أننا لن ندخله في بحثنا لأنه حظي بدراسات مستفيضة في باب التصوف في شعره، لكننا أردنا فقط أن نشير إلى أنه دائم التركيز على المقولات الشطحية عند المتصوفة حيث اعتبرها سمة حدائثية في التراث الصوفي، وهو في هذا النص الشعري يرى في دمشق أنثى معشوقة صوفياً، "وكل المدن التي أعاد أدونيس بناء علاقته بها شعرياً تجسّد اعتماده على متخيل شبقي، وبه يكفُّ عن اعتبارها مكاناً لتغذوه جسداً تتوجه الذات الكاتبة نحو التوحد به. فدمشق وبيروت ونيويورك والقاهرة وفاس ومراكش وباريس، وباقي المدن التي تعج بها نصوص أدونيس تتمرأى من خلال الحساسية الصوفية التي يتوسل بها الشاعر في حنينه إلى استعادة الوحدة بها"<sup>2</sup>، إن دمشق في النص السابق هي من تتحول إلى جسد أنثى، فتتأنت اسمًا وتاريخاً وحاضراً وأزقة وشوارع، كل ما فيها يشير إلى هذه الأنوثة التي يمتلئ بها الشاعر، وهي مزيج من المتناقضات (المرأة، الرجل، الخطيئة، الغواية، العشق، التاريخ،...) إن هذه النبوة الشقية تختصر عواطف متناقضة، وأدونيس معروف بهذه اللغة الصادمة أحياناً، بل هي جزء من ملامح تجربته الشعرية، إن هذا النص وغيره عند أدونيس يمثل حالة من البحث عن المعنى الأصيل الذي عادة ما يجده الشاعر في الأنثى، إنه يمثل حاجة الشاعر إلى دفء يعتقد أنه

1 - أدونيس: كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، 1988، ص42.

2 - خالد بلقاسم : أدونيس والخطاب الصوفي، 173

الفصل الرابع: .....تعالقات التصوف والحدائثة في الشعر العربي المعاصر

فارقه منذ لحظة ميلاده، وإلى أمانٍ لا تمنحه إلاّ فيوضات أنثوية غامرة، إن تأنيث المكان يغدو هنا جزءاً من هذه العودة إلى الرحم، إلى الطين.

# خاتمة

## خاتمة

بعد هذا السفر في تفاصيل هذا البحث الذي تتبع جوانب ما ائتلف فيه لتصوف مع الحداثة على مستوى الأبعاد الفكرية وعلى مستوى النص الشعري العربي المعاصر يكمن أن نخلص إلى جملة من النتائج، بعضها مرتبط بالمقاربة النظرية بين التصوف والحداثة والبعض الآخر متعلق بالدراسة التطبيقية التي استهدفت نصوصا شعرية عربية حديثة، لها ما يربطها بالتصوف من عدة زوايا، فعلى مستوى المقاربة النظرية يمكن أن نسجل النتائج التالية:

- يجسد التصوف مفهوم الحياة الروحية في الإسلام، وهو مفهوم متعالٍ وغير مستقطب فالمتصوفة لم يكونوا أصحاب جدل ولا من أهل الاستنباط العقلي، بل سلكوا سبيل الذوق والتصفية في علاقتهم بالعبادة، وطوّروا طريق المعرفة في مقابل طريق العلم الذي سلكه الفقهاء، فالتصوف في الإسلام لم يؤسس لمذهب جديد، ولم يُلغِ المذاهب الفقهية، بل اعتبر الشريعة جزءا بسيطا من الكلّ الذي يعني الارتباط المباشر بالحق والحقيقة، وفيه تلتقي مذاهب ومثل ونحل كثيرة. وبالتالي فإن مصطلح "التصوف" يحمل صفة رمزية أكثر مما هو مضبوط من الناحية الدلالية.

- إن الاصطلاحات الصوفية ليست من طبيعة المصطلحات العلمية الجامعة المانعة، بل هي اصطلاحات مخصوصة لأهل هذه الطريق الروحية الخالصة، وهي وليدة اجتهادات فريدة ذوقية، تأخذ ملمحا شاعريا أحيانا، وتبدو من حيث دلالاتها مرتبطة بالقوة الخيالية التي يمتلكها الصوفي الفرد واضع المصطلح، حتى وإن تحوّلت فيما بعد إلى اصطلاحات متواضع عليها من طرف أهل هذا العلم، وهي ليست تلقينية كما تُلقن العلوم، بل إن فهمها يتطلب عيش التجربة نفسها، أي الدخول في تمثّلها من الناحية الروحية والذوقية، سواء تلك التي تدل على الأحوال والمقامات أم التي تُعني بوصف عالم الملكوت أم التي تنظّم التجربة الصوفية نفسها، ولذلك فإن أغلب الذين درسوا المصطلح الصوفي ركّزوا على القيمة الاستعارية والتأويلية لهذا المصطلح.

- إن المدقق في التجربة الصوفية واللغة التي عبّرت عنها يرى أن هذه التجربة كانت مطبوعة بقلق مزدوج، قلق وحيرة روحية داخل التجربة نفسها، وقلق حول اللغة التي تعبّر عنها فالمتصوفة ربطوا اللغة مباشرة بالوجود في صورته الكلية، ونظروا إلى الموجودات في عالم الشهادة على أنها رموز دالة عليه، وبالتالي ليست اللغة عندهم كلمات تصف تلك الموجودات معزولةً عن مركزها الأول، إنما هي رموز لها، أي لموجودات رامزة إلى أصل وجودها في الأساس، وهذه عملية معقدة جدا، ولذلك فإن التجربة الصوفية تحتاج إلى تأويل دائم للعبارة التي تعرّفها، لأن اللغة ضمن إطار هذه التجربة ليست اعتيادية، فسميّاتها ومدلولاتها رموزٌ وليست أعيانا، إنها تحتاج إلى تأويل مضاعف شبيه بتعبير الأحلام .

- سعت الدراسات المتعددة للنصوص الصوفية وللتجارب المسلكية لبعض المتصوفة إلى القبض على مستويات الدلالة والمعنى المعبر عنه صوفيا، وكذلك إلى كشف المخزون الرمزي والإشاري الذي ينحجب خلف ظاهر اللغة وظاهر التجربة في الوقت نفسه، وبخاصة في تجربة الكرامة الصوفية، ومن هنا يبدو الرمز الصوفي نقطة مركزية في عملية التأويل التي تحاول تفسير بعض الظواهر اللغوية في النص الصوفي الشعري أو النثري، إلى درجة أن بعض الدارسين وضعوا شروطا معينة ينبغي توفرها في الذي يتصدى لهذه العملية حتى يتمكن من مكاشفة هذه النصوص.

- شكّلت مفاهيم الظاهراتية وكذلك البحوث الهيرمينوطيقية قاعدة للعودة إلى التراث الصوفي وإعادة فهمه وإنتاجه من جديد، وشكّلت كتابات "هوسرل" و"هيدغر" وغيرهم خلفية منهجية مهمة في هذا النشاط التأويلي الذي يستهدف النص الصوفي، ولم يكن هذا الجهد مقصورا على الثقافة العربية والإسلامية فحسب، بل كان فكرة عالمية عالجاها "هابرماس" عندما تحث عن الفلسفة الألمانية والتصوف اليهودي، فالأفكار التي أطلقها هؤلاء جازفت إلى تأويل النصوص المقدسة وغيرت الوضع الأنطولوجي للغة، فأصبحت مسكن العالم ووجوده الفعلي، وليست مجرد وسيلة للوصف، وهذه نظرة ليست بعيدة عن الذي قال به المتصوفة المسلمون عن اللغة.

- تركز أغلب المصادر على أن أفكار الحداثة خرجت إلى التداول بعد ذلك التحول العميق الذي عرفته المجتمعات الأوروبية في القرنين السادس عشر والسابع عشر والثورة الدينية التي شهدتها المسيحية. وكذلك مع بروز العقلانية التي عرفتها أوروبا مع عصر الأنوار، وهي مرحلة أسست لأوروبا بعيدا عن إكراهات ثقافة العصور الوسطى، وهيمة اللاهوت المسيحي المرتبط عضويا مع السلطات السياسية الاستبدادية، وتعدّ كتابات "كانط" و"هيغل" الأرضية التي شكّلت وعي الحداثة الأوروبية التي كانت تعني القطع مع إحياءات الماضي بصفة نهائية، وقد كانت العقلانية سمة الحداثة من الناحية الفلسفية في تلك المرحلة.

- شكّلت فلسفة "نتشه" وأفكاره بوابة الحداثة الداخلة إلى القرن العشرين بالاحتجاج والقلق والثورة على عقلانية عصر الأنوار، فأعلنت نهاية الميتافيزيقا من جهة، ونهاية لسلطة العقل من جهة أخرى، حيث وضع "نتشه" الصيرورة محل الوجود والفعل محل الجوهر، فالانتقال من الجوهر إلى الفعل هو قطع الصلة مع المرجعية التي تعتبر العقل أصلا في التمييز والحكم وبالتالي فإن الذات والإرادة أصبحتا تدلان على قدرة الفعل الإنساني، ومن هنا فإن "نتشه" وبخاصة في كلامه عن "زرادشت" أعاد قيمة المعرفة التي نصفها فلسفي ونصفها الآخر يتسم بالشاعرية والحدس، ونظر إلى قوى الإنسان من جديد خارج صرامة الأحكام المعيارية كيفما كانت ومن أي مصدر أنتجت .

- إن أفكار الحداثة وأساليبها تقفز دائما لتكون جزءا من الراهن، نظرا لمفهومها الذي يبدو جوهريا وليس تاريخيا، فالحداثة لا ترتبط من حيث المبدأ بأي مفهوم معاقر للزمن أو متورط في تفاصيله، وهي لا تتحصر بالضرورة في أي نمط من التحديث مهما كان، لأنها صيرورة واستمرار وتحول، وليست مفهوما دوغماتيا ثابتا، ولذلك نجد الكثير من الأفكار ومن تيارات الإبداع وأنماط التعبير توصف بالحدائية على الرغم من وجود اختلافات جوهرية بينها، بل نجد مفاهيم الحداثة أحيانا ترتد إلى حالات ونماذج من التاريخ فتصفها بالحدائية مع أنها لا تنتمي للحاضر، وبخاصة بعض الخطابات المتجاوزة لسياقاتها التاريخية.

- لقد أقام الشاعران "هولدرلين" و"ريلكي" على المستوى الشعري تقاربا بين الشعر والفلسفة. وكأن الشعر هنا حالة تسترسل فيها الأفكار الوجودية، وبخاصة تلك التي لا تتفك تعيد إلى الخيال قيمته النبوية والمعرفية، فالشعر ظاهرة تتألف من تعدد القوى التي تتنازع من أجل تملك سلطة الرؤيا باعتبارها اجتيازاً لجدار المؤلف، وولوجاً لعتبة الكشف التخيلي الذي يقوم على لغة متميزة، وهذا ما أردنا تبياناه لكي نؤكد على الرؤية التي تأسس عليها البحث، وأن لها ما يبرّرها في إبداعات الشعراء الكبار الذين وصفناهم بالرؤيويين، والذين كان لهم تأثير كبير في نشأة الفكر التأويلي كما أقرّ مؤسسوه، ذلك الفكر القريب من حس الباطن، والذي أعاد النظر في مفاهيم الوجود والنص، لذلك فالهيرمينوطيقا تُعطي فهما عميقا لهذه المستويات من الكتابة التي ترتبط بتأويل الوجود نفسه.

- يتقاطع التصوف من بعض مفاهيم الحداثة الشعرية، من بينها الكشف، لأن مفهومي الكشف الشعري الحداثي والكشف الصوفي متقاربان، فهما يتحركان في فضاء أفعال القلب وأفعال القلب لا تتفصل كثيراً عن الجوهر الإنساني العام، لذلك فإن في نزوع الحداثة نحو الكشف هو اشتراك مع ما يخوض فيه التصوف، وشعراء الحداثة الغربيون ذكروا ذلك باستمرار (رامبو)، وقد رأينا ذلك في المقولات الأساسية للحداثة الشعرية، وهذه النقطة بالذات تكلم فيها بعض النقاد العرب، وركّز عليها من بينهم أدونيس في أكثر من كتاب .

- يتجاوز الإنسان نفسه باتجاه الأعلى في تجربة التصوف، ويتجاوز نفسه أحيانا باتجاه ملكاته ورغباته وحدوسه في تجربة الحداثة الشعرية، إن هذه الصيغة جعلت التجاوز سمة التجربة الصوفية والتجربة الكتابة الحداثية معا، ففكرة الحال المقام أهم تجسيد لهذا التصور عند المتصوفة، وتجاوز ما يتحقق فيهما أيضا، وفكرة التجريب والمحو تجسد ذلك على المستوى الحداثي.

- إن الذاتية هي لباب الوعي الصوفي والحداثي معا، فكل تجربة صوفية غير قابلة للتعميم وهي خاصة وفردية، بل محصورة في الذين ارتبطت بهم، ومثل هذا ما نقول به الحداثة، إذا لا

يمكن أن نُهائي بين الحداثة في معناها المطلق وبين نمط مخصوص من التحديث، وهذا مبدأ يضمن سيرورة حركة الحداثة وتجدها، فالتجربة الحداثية غير قابلة للتشميل والنمذجة.

- تبدو الأفكار الحداثية ذات طبيعة شاعرية، وبخاصة في مذهبها الذاتية، حيث نرى تجاوزاً صريحاً للصرامة الفلسفية التي تأسست مع الأنوار، إن الذات هي مركزا المعرفة والتجربة المفرطة في الانعزال والغرائبية، فلقد استمدّ "ننش" مثلاً آراءه ونظرياته من أعماق تفاعلاته النفسية ومن وجوده الشخصي، حيث بدأها بإعلان عدائه لكل ما هو يقيني دوغماتي، وانتهى إلى نسقٍ ذاتي خالص، وحالةٍ من الاستبطان الشبيه بالنسك، وعنه صدرت أغلب أفكاره وفق صياغات بضمير المتكلم، وبعبارات خصائصها الأسلوبية أقرب إلى لغة الشعر منها إلى لغة الفلسفة، وهنا نخلص إلى أن المعرفة الحداثية شاعرية ومغامرة، بل ثورية أحياناً، ولغتها موعلة في الأنا وضمير المتكلم.

- بعد أن أصبحت الذاتية سمة للحداثة التي نمت مفاهيمها مع الحركة الأدبية والفنية الغربية خلال القرن التاسع تحوّلت مع القرن العشرين إلى فلسفة تحتفي بالقوى الفطرية والتعبيرات الطبيعية للإنسان، هذا ما حفّز تيارات فنية وأدبية نادى بضرورة العودة إلى الفطرة وإلى ما قبل صياغة الأحكام الجمالية الكلاسيكية، (السوريالية مثلاً)، ولعل هذا يلتقي مع التعبيرات التي تصدر عن النزعة الصوفية أحياناً، والتي تعبّر عن اندفاعات فطرية، وتجارب شبيهة بما يقوم به الأطفال في حياتهم البريئة، إي قبل تشكل وعيهم الاجتماعي. وكأنهم يكتشفون العالم من جديد.

أما نتائج البحث التطبيقية الذي اشتغل على نصوص شعرية عربية معاصرة تدخل في إطار الرؤية التي نطرحها فلعلها أهمها :

- إن الشعر العربي الذي عاد إلى الانبعاث من جديد من خلال القصيدة الإحيائية مرّ بمراحل مختلفة في إطار الحركة التجديدية التي انطلقت منذ بدايات القرن العشرين، هذه الحركة التجديدية استهدفت مضامينه أحياناً، وحاولت تجديده من خلال الجوانب الموسيقية تارة أخرى، في حين برزت تيارات نادى بالقطيعة مع معظم المعايير التي تحكمت في تاريخ الشعر

العربي، ودعت إلى جعل القصيدة قيمةً معرفية لها القدرة أن تنقل خبرات وتجارب لها علاقة مباشرة بالقلق الذي يحسّه الإنسان حيال وجوده ومآله، وهنا اتجه هؤلاء إلى إعادة الصلة مع تراث الأدب الصوفي والنماذج التي عاشت هذه التجارب الروحية، لذلك برز صوت الشعر العربي الصوفي المعاصر كتجربة متميزة خاضها شعراء نقلوا الشعر من نبرات التجديد المعروفة إلى أفق الحداثة الشعرية التي اندمجت مع الأبعاد الصوفية.

- إن النماذج الشعرية التي تطرقنا إليها تدلّ بوضوح أن النزعة الصوفية التي ظهرت في الشعر العربي المعاصر الذي ارتبط بالأفكار الحداثة لم تكن بالضرورة نزعة دينية خالصة، ولا كان الهدف منها تحقيق الخلاص بالمفهوم الديني، وإنما أخذت من حسّ التصوف علاقته المباشرة بما يستلزمه القول الشعري من استحضار لطاقة الحدس والكشف والنبؤية، وكذلك المعاناة الروحية التي ترافق التجربة الشعرية العميقة، وأصحابها يمتلكون وعياً حقيقياً بهذه العملية الإبداعية الشاقة، وهم أيضاً مطلّعون على البدائل الحداثية في الكتابة، وبخاصة دور اللغة الشعرية التي تتبع من حقول دلالية مرتبطة ببعض الأفكار الصوفية، وفي الوقت نفسه لها بعدها الفلسفي الذي يشدها إلى راهن الشاعر، فالشاعر "محمد بنيس" مثلاً في بعض نصوصه الشعرية يركّز على طبيعة تلقي الشعر وأصله، حيث يبقيه مجهول المصدر، أو على الأقل يرده إلى فعل ذاتي تتجزه اللغة من مصدرها الخفي السري الذي يبقى في العتمة، كأنه معجزة دائمة الحدوث، ولا يشير كذلك إلى غيبة صوفية ولا إلى أحوال أو مشاهدات، إنه فقط يصف إعجاز وقوة لحظة الدفقة الشعرية وسريّة مصدرها، وهنا يكمن الوعي بطبيعة التجربة الشعرية التي تتعالق مع روح التصوف، من حيث أن في كليهما قوة مخفية تشدّ الشاعر الصوفي إلى الأعماق والشفافية والحدس والمعاناة، وقد تحدث "بنيس" عن الصمت في أكثر من نص، حيث أن الصمت هو شبيه بلحظة الخرس التي يتحدث عنها المتصوفة القدماء في مقام الفناء، فهو يتحدث عنها شعراً من غير غيبة لاهوتية أو معراج صوفي محدد، إنه وعي بالكتابة والتجربة في الوقت نفسه

- نجد في النصوص الشعرية التي تدخل في إطار هذه الرؤية أيضا أن شعر "الحالة" أصبح سمة حدائية واضحة فيها، حيث تراجعت الأغراض التقليدية القديمة التي ميّزت الشعر العربي، حتى القضايا الإيديولوجية والثورية التي كانت حاضرة بقوة خلال النصف الثاني من القرن العشرين لم تعد لها مساحة تذكر. لقد أصبح الشعر العربي مع هذه النصوص "أنويا" ذاتيا يبدأ من الشاعر وينتهي عنده في إطار تجربة الحالة الشعرية واللحظة العميقة للكتابة، وهو ما نجده بشكل لافت عند الشاعر الجزائري أحمد عبد الكريم والشاعر المغربي المهدي أخريف، لقد أصبح الإنسان هو موضوع الكتابة، الإنسان الشاعر بالأساس، وهو الذي أصبح مشدودا إلى عالم الرؤى الحدسية التي تعطي معارف لها علاقة الأسئلة التي لا تزال ماثلة أمام الذات الإنسانية منذ الأبد، أسئلة الوجود والبدء والمآل، وعلاقة كل ذلك باختيارات الإنسان في راهنه. إن هذه النصوص الشعرية تصدر عن هذا التصور الذي لا علاقة له بموضوعات خارج حدود تجربة الحالة الشعرية.

- لا تكاد الموضوعات تتكشف تماما في النصوص الشعرية التي تطرقنا إليها، إن هذه الحالة هي شبيهة بحالة شروع المتصوف في عيش تجربة الذوق والفناء، فالشعراء مأخوذون بجاهزية القول الشعري أكثر من موضوعه، وفيه نجد ما يتشابه مع العبارات الشطحية التي نجدها عند المتصوفة القدماء أحيانا، وهذه سمة حدائية مهمة.

- إن الحب هو الذي يحمل المكان لكي يتحول به إلى صورة الأنثى المحبوبة والمعشوقة في بعض النصوص الشعرية. لأن الشهوة لا تصفو على صورتها المطلقة من غير اعتبارات اجتماعية أو أخلاقية إلا للمرأة، إنه حب الفطرة والرغبة وال جذب والفناء، فالشاعر الجزائري "عثمان لوصيف" حوّل المدن التي يتعشقها إلى امرأة ذات أنوثة طافحة معشوقة إلى حد الشبق حيث، يفنى في حبها صوفيا. والشيء نفسه نجده عند الشاعر الجزائري "يوسف وغليسي".

- إن حضور المرأة والأنوثة بصورة كاملة داخل النص الشعري الحدائي الذي يتماهى مع الحدائثة في بعض جوانبها أمر لافت للانتباه، فالمرأة وفق هذا المنظور أصبحت من حيث النظر إليها وعلاقتها بالتجربة الشعرية الحدائية شبيهة بما ذكره ابن عربي حول مفهوم الأنوثة

وجوهوية من الناحية الوجودية، وهي ليست فقط رمزا غزليا بديلا عن الحب المطلق -حتى وإن كان يستجيب إلى هذه الروية في كثير من النصوص الشعرية - إن ارتباط الأثوثة بمفاهيم الوجود والأصل والعودة إليه بشيء من الحيرة "والتفلسف الشعري" هو أهم ما يميّز الكتابات الشعرية عند أغلب الشعراء الذين تندرج كتاباتهم ضمن التصور الذي خضا فيه، وبخاصة الشاعر الجزائري "أحمد عبد الكريم" وأدونيس.

- تتدمج الحدائثة الشعرية مع البعد الصوفي في نصوص الشاعرة المغربية "عائشة البصري" والشاعر الأردني "خالد أبو حمدة" والشاعر المغربي "ياسين عدنان" في مستويات كثيرة، من حيث اللغة ذات المخيال الصوفي، ومن حيث طبيعة التجربة التي يحكمها نزوع إلى الشطح والعبارة المستغربة، ونرى قصائدهم مشحونة بألفاظ الشفافية وعوالم الروح ذات الدلالة الصوفية، وهي حالة تسمى "بالأسلبة الصوفية"، حيث أن البعد الصوفي في نصوصهم الشعرية يتحوّل إلى رصيد للكتابة الحدائثة، فهو نمط من التعبير أكثر من كونه تجربة دينية روحية خالصة، وعلى الرغم من أن الشطح الشعري الذي نجده في نصوصهم يُبنى على انزياحات في مستويات متعددة فإنه يبقى محافظا على مرجعيته الصوفية.

ومع هذا فإن الدراسة التطبيقية لا تزال تحتاج إلى توسّع أكثر في المدونة الشعرية، وكذلك في بعض الظواهر الفنية التي لها علاقة بالموضوع، وبخاصة الرمز الشعري وبعض القضايا اللغوية، وهو الأمر الذي لم تُسعف في إتمامه، وسوف نشتغل عليه في دراسات لاحقة إن شاء الله، إذ الموضوع لا يزال في حاجة إلى إثراء وإضافات.

# قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

### المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

آ - الأعمال الشعرية

1. أبو حمديّة (خالد): شقاوة الآس، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط1، 2003
2. أخريف (المهدي): في الثلث الأخير من البياض، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2002.
3. أدونيس (علي أحمد سعيد): كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، 1988.
4. الأمير (عبد القادر): الديوان، تحقيق العربي دحو، منشورات تالة، الجزائر، ط03، 2007
5. برقان (نضال) : مطر على قلبي، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، ط1، 2005.
6. البصري (عائشة) : ليلة سريعة العطب، منشورات مرايا، الرباط، ط2، 2009 .
7. بنيس (محمد) : كتاب الحب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2 ، 2009.
8. بنيس (محمد): هبة الفراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.2، 2007.
9. البياتي (عبد الوهاب): بكائية إلى حافظ الشيرازي، دار الكنوز الأدبية، بيروت ط1، 1999
10. البياتي (عبد الوهاب): ي نابيع الشمس، دار الفرقد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999
11. حمادي (عبد الله): انطق عن الهوى، دار الألمعية، قسنطينة. ط1، 2011.

12. عبد الكريم (أحمد): تغريبة النخلة الهاشمية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، ط1، 01، 1997.
  13. عبد الكريم (أحمد): معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2002.
  14. عدنان (ياسين) : رصيف القيامة، دار التوحيدي، الرباط ، ط3 ، 2010 .
  15. عدنان (ياسين): دفتر العابر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.1، 2012.
  16. لوصيف (عثمان) : نمش وهديل، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997 .
  17. لوصيف (عثمان) ،الإرهاصات، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997.
  18. لوصيف (عثمان): اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997 .
  19. نتشه (فريديريك): ديوان نتشه، تقديم وترجمة محمد بن صالح، منشورات دار الجمل، بيروت، ط.2، 2009.
  20. النوايسة (حكمت) : كآني السراب، منشورات بيت الشعر الأردني، أمانة عمان الكبرى، ط1 ، 2002.
  21. وغيلسي (يوسف): أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات رابطة إبداع الجزائر، ط1، 1995.
- ب المعاجم**
22. ابن منظور ( محمد جمال الدين): لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993.
  23. الزبيدي (مرتضى) : تاج العروس، دار الفكر، بيروت، 1993
  24. الزمخشري ( أبو القاسم): أساس البلاغة، دار صادر للطباعة، بيروت، 1992
  25. الكاشاني (عبد الرزاق): اصطلاحات الصوفية، تحقيق: عبد العالي شاهين، دار المنار، ط1، 1991.

## ثانياً: المراجع

### أ - المراجع العربية .

26. إبراهيم (زكريا) : مشكلة الحب، دار للطباعة، القاهرة، ط3، 1983.
27. إبراهيم (عبد الله): المركزية الغربية- إشكالية التكون والتمركز حول الذات-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997.
28. ابن الحجاج (مسلم) : صحيح مسلم شرح وتحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1991،
29. ابن الفارض (عمر): الديوان، دار صادر، بيروت .
30. ابن عبد العالي (عبد السلام) و(سيبلا محمد): الحداثة -نصوص مختارة-، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1996.
31. ابن عجيبة (أحمد بن محمد): إيقاض الهمم في شرح الحكم، المكتبة الثقافية، بيروت، دط، دس.
32. ابن عربي (محي الدين): الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت.
33. ابن عربي (محي الدين): دخائر الأعلام - شرح ترجمان الأشواق-، تحقيق: علم الدين الشقيري، عين للبحوث والدراسات الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1995.
34. ابن عربي (محي الدين): رسالة الأنوار، تحقيق وضبط عبد الرحيم نرديني ، دار المحبة، دمشق، دار آية، بيروت، ط1، 2002.
35. ابن عربي (محي الدين): فصوص الحكم، تحقيق أبو العلاء عفيفي، القاهرة، دط، 1964.
36. أبو ديب (كمال): الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، م4، ع3، 1993.

37. أبو زيد (نصر حامد): هكذا تكلم ابن عربي، الهيئة المصرية للكتاب ط1، 2002.
38. أحمد عطا (عبد القادر): مقدمة كتاب: المحاسبي: الرعاية لحقوق الله، تحقيق وتقديم عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، د.س.
39. أدونيس (علي أحمد سعيد): الصوفية والسوريالية، دار الساقى، بيروت، ط.3، 1991.
40. أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار العودة، بيروت، بيروت، ط.3، 1983.
41. أدونيس (علي أحمد سعيد): سياسة الشعر: دار الآداب، بيروت، ط.2، 1996.
42. الأصفهاني (أبو نعيم) : حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، مكتبة الخانجي، (القاهرة)، دار الفكر (بيروت)، 1991
43. أفاية (نور الدين): الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، أفريقيا للنشر، بيروت، ط1، 1998.
44. بدوي (عبد الرحمن): ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، د.س.
45. بدوي (عبد الرحمن): شطحات الصوفية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.1، 1969.
46. براضة (نزهة): الأنوثة في فكر ابن عربي، دار الساقى، بيروت، ط1، 2008.
47. براضة (نزهة): المرأة وحضور الأنوثة عند ابن عربي، أعمال ملتقى ابن عربي في أفق ما بعد الحداثة، منشورات جامعة محمد الخامس، الرباط، ط1، 2003.
48. بلعلى (آمنة): الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع للهجرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.
49. بلعلى (آمنة): تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

50. بلقاسم (خالد): أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1  
2000.
51. بنعمارة (محمد): الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع  
المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2001.
52. بنيس (محمد): حادثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،  
1985.
53. بوسريف (صلاح): المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة،  
الدار البيضاء، ط1، 1998.
54. بوسريف (صلاح): حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا للنشر، ط1،  
2012.
55. بوسهولي (عبد العزيز): الجسد رؤية واكتشاف المختلف: مجلة كتابات معاصرة،  
بيروت، م7، ع25، 1995.
56. البياتي (عبد الوهاب): ينابيع الشمس - السيرة الشعرية-، دار الفرقد للنشر  
والتوزيع، دمشق، ط1، 1999.
57. التطاوي (عبد الله): حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر، القاهرة،  
دط، 1992.
58. التوحيدي أبو حيان: (الإشارات الإلهية)، تح: وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت،  
ط2، 1982.
59. تيزيني (طيب): من الحادثة إلى ما بعد الحادثة-الإطار المفاهيمي- ضمن كتاب  
الحادثة وما بعد الحادثة (أعمال لملتقى)، منشورات جامعة فيلاديلفيا، ط1، 2000.
60. الجبائي (ميثم): تضاريس الإبداع الحر في التجربة الصوفية، مجلة  
نزوى، عُمان، ع26، أبريل، 2001.

61. الجبائي (ميثم): حكمة الروح الصوفي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2001.
62. الهجويري (علي ابن عثمان): كشف المحجوب: دراسة وترجمة وتعليق سعاد عبد الهادي قنديل، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ط1، 1974
63. جودت نصر (عاطف): تراث الأدب الصوفي، مجلة فصول، القاهرة، م1، ع1، أكتوبر 1881.
64. جودت نصر (عاطف): شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1982.
65. الجيلي (عبد الكريم) : المناظر الإلهية، دراسة وتحقيق: نجاح محمود الغنيمي، دار المنار، القاهرة، دط، دس.
66. الجيلي (عبد الكريم): الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، تحقيق: صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997.
67. الحفني (عبد المنعم): رابعة العدوية، إمامة العاشقين والمحزونين، دار الرشاد، القاهرة، ط1، 1991.
68. الحكيم (سعاد): ابن عربي ومولد لغة جديدة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991.
69. الحكيم (سعاد): المعجم الصوفي: دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.
70. حمادي (عبد الله): العلاقة التماثلية بين الشعر والتصوف، جريدة النصر، قسنطينة يوم: 5 جانفي 2016.
71. الحميري (عبد الواسع) : الذات الشاعرة في شعر الحدائث العربية، المؤسسة الجامعية للبحوث والدراسات والتوزيع، بيروت ، ط1 ، 1999.
72. الحفني (محمد بن أبي العز): شرح الطحاوية في العقيدة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض ، دط، دس.

73. خوالدية (أسماء) : صرعى التصوف، منشورات ضفاف (بيروت)، دار الأمان (الرباط) ، الاختلاف (الجزائر) ، ط 1 ، 2014 .
74. درّاج (فيصل): حداثّة بودلير والمدنيّة الحديثة، جريدة الدستور الأردنيّة، ع7، جوان 2008.
75. رزاقط (عبد المجيد): الحداثّة الشعريّة في خطاب تجمع شعر، مؤتمر الحداثّة وما بعد الحداثّة، منشورات جامعة فيلادلفيا، الأردن، ط1، 2000، ص 292.
76. زيعور (علي): العقليّة الصوفيّة ونفسانيّة التصوف، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.
77. ساعد (خميّسي) وآخرون: المرأة والخطاب الصوفي، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط1، 2010.
78. سبيلا (محمد): الحداثّة وما بعد الحداثّة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2007.
79. السني (فؤاد اليزيد): شاعريّة هولدرلين في أفق فلسفة هيدغر، موقع ثقافات [www . thaqafat. Com](http://www.thaqafat.Com)
80. السهروردي (شهاب الدين عمر): عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.2، 1983.
81. صفدي (مطاع) : البحث عن المتعالي بين المفارقة والمحاكاة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت باريس، ع(106، 107)، 1999.
82. صفدي (مطاع): نظرية إبطال الإنسان بين استبدادية الدلالة واستحالة المعنى، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع(112-113).
83. العباس (محمد): ضد الذاكرة- شعريّة قصيدة النثر-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.
84. عبد الدايم (صابر): الأدب الصوفي اتجاهاته وخصائصه، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1984.

85. عبد الرحمن (عبد الهادي): سحر الرمز (مختارات في الرمزية والأسطورة)، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994.
86. عبد الصبور (صلاح): تجرّيتي في الشعر، مجلة فصول، القاهرة، م3، ع1، 1981.
87. عبد النور (جبور): المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.
88. عزام (محمد المصطفى): المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل، نداكوم للصحافة والطباعة، الرباط، ط1، 2000.
89. عطية (أحمد عبد الحليم): نتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت، د ط، د س.
90. علي (ناصر) : التأويل وقراءة النص الأدبي، مجلة فيلاديفيا، جامعة فيلاديفيا، الأردن، السنة الثالثة، ع4، 2000.
91. العمري (محمد): نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، د ط، 1996.
92. غالب (مصطفى): نتشه، دار مكتبة الهلال، بيروت، د ط، 1998.
93. الغزالي (عبد الله): تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز العربي، الدار البيضاء.
94. الغزالي (أبو حامد): إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، د ط، د س.
95. الغزالي (أبو حامد): مشكاة الأنوار، تحقيق وشرح: عبد العزيز السيروان، عالم الكتب، بيروت، 1986.
96. فارس (مروان): الحداثة والشعرية المعاصرة، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع25، 1995.
97. الفاسي البرنسي (أبو العباس): قواعد التصوف: تح عبد المجيد خيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005.

98. فضل (صلاح): أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 01، 1995.
99. قاسم (محمود): موقف ابن عربي من أهل الظاهر والفلاسفة، حوليات دار العلوم، جامعة القاهرة، ع 1، 1969.
100. القشيري (أبو القاسم): الرسالة القشيرية، دار الكتاب العربي، بيروت، د ط، د س.
101. الكلابادي (أبو بكر): التعرف لمذهب أهل التصوف، تح محمود أمين النوي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1980.
102. كعوان (محمد) : التأويل وخطاب الرمز، دار بهاء الدين، (الجزائر)، عالم الكتب الحديث، (الأردن)، ط1، 01، 2009.
103. كعوان (محمد): شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.
104. لوك (جان): رامبو، جريدة الشرق الأوسط، ع 8568، يوم 2002/05/14.
105. محفوظ (محمد): الإسلام والعرب حوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998.
106. محمد منصور (إبراهيم): الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، 1945-1995)، دار الأمين للنشر، القاهرة، ط1، 1996.
107. محمود (مصطفى): رأيت الله، دار المعارف، القاهرة، ط4، دس.
108. المسدي (عبد السلام): النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.
109. المصباحي (محمد) وآخرون: ابن عربي في مرآة ما بعد الحداثة: أعمال ملتقى- ابن عربي في أفق ما بعد الحداثة- منشورات جامعة محمد الخامس، الرباط، ط1، 2003.
110. مصطفى (عادل): فهم الفهم(مدخل إلى الهيرمينوطيقا" نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007.

111. منصف (عبد الحق): أبعاد التجربة الصوفية (الحب، الإنصات، الحكاية)، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 2007.
112. موسى (خليل): الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية دمشق، ط 1، 1991.
113. ميللر (جيمس): والت وايتمان شاعر أصيل: ترجمة فتحي محمد الشنقيطي، مكتبة الوعي العربي، القاهرة، ط 2، 1983.
114. هنيدي (نزار بريك) : صوت الجوهري، تأملات في الشعر والنقد، منشورات دار علاء الدين، دمشق ط 01، 1999.
115. يفوت (سالم): الزمان التاريخي (من التاريخ الكلي إلى التواريخ الفعلية)، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1991.
116. اليمين (جعفر بن منصور): كتاب الكشف: تقديم وتحقيق الدكتور: مصطفى غالب، دار الأندلس، بيروت، ط 1، 1984.
- ب - المراجع الأجنبية المترجمة .
117. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابشي، دار عويدات، بيروت، ط 1، 1983.
118. أندريه (تور): التصوف الإسلامي، تر: عدنان عباس علي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط 2، 2003.
119. إيكو (أمبيرتو): التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2004.
120. باشلار (غاستون): جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 1992
121. برادبري (مالك) و (ماكفارلن) جيمس: الحداثة، ترجمة: مؤيد فوزي حسن، مركز الإنماء الحضاري، ط 2، 1995.

122. برغسون (هنري): منبع الأخلاق والدين، ترجمة: سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط1، 1981.
123. بروكر (بيتر): الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علوي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1، 1995.
124. تورين (ألان): نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1997.
125. تول (إيكهارت) : قوة الآن، الدليل إلى التتوير الروحي، ترجمة مؤيد محسن حداد، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2009.
126. ديمان (بول): تفسير هيدغر لهولدرلين، ترجمة: سعيد الغانمي
127. شيغان (داريووش) : أوهام الهوية، دار الساقى، لندن، ط1، 1993.
128. طاغور: هكذا غنى طاغور-مختارات شعرية مترجمة- ترجمة: خليفة محمد التليسي، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، الدار العربية للكتاب (ليبيا، تونس)، ط1، 1989.
129. غادامير (هانز جورج): الحقيقة والمنهج، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أوبا، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007.
130. غادامير (هانز جورج): فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف (الجزائر) المركز الثقافي العربي (بيروت)، الدار العربية للعلوم (بيروت)، ط2، 2006.
131. غادامير (هانز جورج): فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات، ط2، 2006.
132. غادامير (هانز جورج): مقدمة كتاب: أصل العمل الفني لمارتن هيدغر، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2001.

133. كانط (إمانويل): مقدمة لكل ميتافيزيقيا مقبلة، دار موفم للنشر، الجزائر، دط، دس.
134. كوربان (هنري): تاريخ الفلسفة الإسلامية، ترجمة: حسن قبيسي، دار عويدات، بيروت، باريس، ط 3، 1983.
135. لوفيفر (هنري): ما الحداثة: ترجمة جهاد فاضل، دار بن رشد، بيروت، دط، 1983.
136. ميللر (جيمس): والت وايتمان شاعر أصيل: ترجمة فتحي محمد الشنيطي، مكتبة الوعي العربي، القاهرة، ط2، 1983.
137. نتشه (فريدريك): جينياالوجيا الأخلاق، ترجمة وتقديم محمد الناجي، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2006.
138. نتشه (فريدريك): ديوان نتشه، تقديم وترجمة محمد بن صالح، منشورات دار الجمل، بيروت، ط2، 2009 .
139. نتشه (فريدريك): هذا هو الإنسان، ترجمة: علي مصباح، منشورات بيروت، ط1، دس.
140. نتشه فريدريك: هكذا تكلم زرادشت، منشورات العالمي للطباعة والنشر، بيروت، دط.
141. هابرماس (يورغن): الفلسفة الألمانية والتصوف اليهودي، ترجمة: نظير جاهد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1995.
142. هابرماس (يورغن): القول الفلسفي للحداثة، ترجمة : فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، دط، 1995
143. هيدغر (مارتن): ما الفلسفة، ما الميتافيزيقا، هلدلين وماهية الشعر، ترجمة: فؤاد خليل ومحمود رجب، دار الثقافة للطباعة، القاهرة، ط2، 1974.

144. هيغل (جورج): أصول فلسفة الحق، ترجمة وتعليق: إيمان عبد الفتاح إيمان، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 2007.

145. ولسن (كولن): الشعر والصوفية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1972.

146. ويليامز (رايموند): طرائق الحداثة: ترجمة فاروق عبد القادر، منشورات سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، جوان 1999.

### ثالثا : المجلات والدوريات.

- مجلة فصول (مجلة فصلية تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة) مج 01، ع01، أكتوبر 1981. / مج04، ع04، 1983 / مج04، ع03، 1983

- مجلة الفكر العربي المعاصر (يصدرها مركز الإنماء القومي بيروت باريس) ع (106، 107) 1999. / ع(108، 109)، 1999.

- مجلة عالم الفكر (تصدر عن وزارة الإعلام بالكويت). مج10، ع01، 1979.

- مجلة نزوى (تصدر في عمان)، ع26، أبريل 2001.

- مجلة حوليات دار العلوم (تصدر عن كلية دار العلوم، جامعة القاهرة) ع01، 1969

- مجلة فكر ونقد (تصدر في المغرب)، ع01، سبتمبر، 1997.

- مجلة فيلاديلفيا، (تصدر عن جامعة فيلاديلفيا بالأردن)، السنة03، ع04، 2000

- مجلة كتابات معاصرة (تصدر في بيروت)، مج07، ع25، 1995.

- جريدة الدستور الأردنية، ع07، 2008.

- جريدة النصر، قسنطينة، 05جانفي 2016.

### رابعا : المواقع الالكترونية.

يوم 2016/07/17 [www.alittihadpress.com](http://www.alittihadpress.com)

يوم 2016 /06/ 10 [www.aljabiriabed.net](http://www.aljabiriabed.net)

يوم 2016/07/14

[www.mouminoun.com](http://www.mouminoun.com)

يوم 2017 /07/17

[www.camot.org](http://www.camot.org)

يوم 2016 /05/20

[www.archie awsat.com](http://www.archie awsat.com)

## فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ

### الفصل الأول : التصوف بين المسلك والتجربة الشعرية

- 1 التصوف مفهومًا ومسلكًا ..... ص07
- 2 المصطلح الصوفي بين الشعرية والتأويل ..... ص20
- 3 النص الصوفي وتأويل التجربة ..... ص34
- 4 التصوف والتجربة الشعرية ..... ص48

### الفصل الثاني: الحداثة والتحويلات من العقلانية إلى الذات والمعرفة الشعرية

- 1 الأسس الفلسفية للحداثة ..... ص61
- 2 تحولات الحداثة من العقلانية إلى الذات ..... ص74
- 3 الحداثة الشعرية ..... ص85
- 4 الهرمينوطيقا وشعراء الرؤيا ..... ص97

### الفصل الثالث : المؤلف بين التصوف الحداثة

- مدخل منهجي للمقاربة ..... ص114
- 1 الكشف ..... ص119
- 2 الذاتية واستعادة الفطرة ..... ص129

- 3 التجاوز والكتابة خارج السياق ..... ص 140
- 4 التعالي على الزمن ..... ص 149
- 5 شاعرية المعرفة وشعرية العبارة..... ص 157

### الفصل الرابع: تعالقات التصوف والحدائثة في الشعر العربي المعاصر

- 1 تمهيد - الشعر العربي المعاصر من الإحياء إلى الحدائثة..... ص 169
- 2 نزعة إلى التصوف دون غيبة لاهوتية..... ص 177
- 3 شعر حالات لا شعر موضوعات ..... ص 194
- 4 الأنوثة وفضاء التجلي والرغبة ..... ص 208
- خاتمة ..... ص 225
- قائمة المصادر والمراجع..... ص 232
- فهرس الموضوعات..... ص 247

## ملخص البحث

يتناول هذا البحث الموسوم بـ "المؤتلف بين التصوّف والحداثة في الخطاب الشعري العربي المعاصر" ما يشترك فيه التصوف -بوصفه تجربة روحية وتجربة للكتابة الإبداعية- مع الحداثة الشعرية من حيث أنها حالة من الكتابة الجديدة التي تركز على اللحظات الحدسية وطاقة اللفظ والعبارة وقدرتهما على الولوج إلى العوالم المخفية التي يقتحمها الخيال، وهذا ما بات يميّز الكثير من التجارب الشعرية العربية المعاصرة، إذ أصبح التصوف نزعة واضحة في كتابات الكثير من الشعراء الذين ينتمون إلى تيار الحداثة الشعرية. ويسعى هذا البحث إلى دراسة هذا النموذج الإبداعي الذي يجمع بين حسن التصوف في مفهومه العام وبين طرائق الكتابة الشعرية الحداثيّة بكل ما تحمله من خصائص، وقد ركّز البحث على إبراز ملامح التصوف مسلماً وكتابة، وعلى الحداثة من حيث أصولها الفلسفية وتحولات مفاهيمها كما تطرق إلى الحداثة الشعرية أيضاً، ثم تم إبراز ما يشتركان فيه من الناحية النظرية انطلاقاً من مقولاتهما الأساسية، وختم البحث بدراسة تطبيقية لهذه الظاهرة من خلال نماذج منتقاة من الشعر العربي المعاصر، واستنتاج ملامح تلك التجارب الشعرية .

## Abstract

This Research entitled: "the shared between mysticism and modernity in contemporary Arabic poetic discourse " Clarifies what's the mysticism as a spiritual experience and the experience of creative writing shares with poetic modernity as a case of new writing that focuses on intuitive moments and word and expression power, Their as well as their capacity to access to hidden worlds that discovered by fantasy. And that's what characterizes many contemporary Arabic poetic experiments. So tendency mysticism becomes clear in the writings of many poets who belong to a stream of poetic modernism. This research studies this creative form that combines a sense of mysticism in General notion and modernist poetic writing methods in every sense. The research highlights features of mysticism – attitude and writing– and modernity in terms of philosophical origins and shifts perceptions, also the poetic modernity, and then it highlights what they shared theoretically from their predicaments. Finally the research studies this phenomenon through selected models of contemporary Arabic poetic and it infers features of poetic experiments.