Semat
An International Journal

http://dx.doi.org/10.12785/semat//010106

أيقونة شعر الفيلوصوفيا

عبد القادر فيدوح/ البحرين

An Icon of Mysticism in Modern Arabic Poetry

Abdelkader Fidouh

University of Bahrain, College of Arts, P.O Box 32038, Kingdom of Bahrain
Email: afidouh@hotmail.com

Received: 12 Nov 2012; Revised :9 Jan- 20 Feb 2013; Accepted: 23 Feb 2013
Published online: 1 May 2013

Abstract: This study investigates the mystical vision in modern Arabic poetry; by this I mean a constantly on-going quest for a human symbol that is nothing but sublime. The study also connects the self to such a meaning in order to identify the essence of the humanity of man, characteristics, ethics, and action. Such an essence is a spiritual extension of the authenticity of the self, which always aspires towards more sublimity. Throughout the meaning, the self is situated in the process of negotiation with the reality, which is based upon insightfulness and meditation.

In fact, both the poet and mystic have refused to deal with the visible effects that are perceived by our senses, for they drown us in a pragmatic perception. Generally, the work of creativity is conceived for the sake of the work per se. Instead, the process of creativity should be taken into account in terms of meditation, discovering vision, in the mystical sense, including concretes and transcending explorations. According to Henri Louis Bergson appreciating arts is based upon the transformation from desire to meditation. Moreover, both the poet and mystic have dealt mainly with the intrinsic while bringing about a visionary unity with her or his subject. At this very moment, the poet and mystic submit to the intuitional capacity, after many attempts to escape the body for celebrating the ideals that could be discovered. A number of poetic texts shall be analyzed in the context of the interaction between poetry and mysticism; for the latter is a systematic introspection of a spiritual experience and an attempt to uncover the truth as well as transcend the real existence of things.

Keywords: poetry, mysticism, arts, aesthetics.

© 2013 UOB , SPC, University of Bahrain

أيقونة شعر الفيلوصوفيا

عبد القادر فيدوح/ البحرين

المدرك الباطني:

لقد دلت نقلة الإنسان من "التكيفات البيولوجية الفطرية" إلى "التكيفات الحضارية الواعية" على تجربة الذات في محاولة تجاوز غريزتها، والتطلع إلى مداعبة أسرارها الباطنية في صراعها المرير مع مقتضيات البيئة الاجتماعية. ولا شك في أن الذات الشاعرة في إيقاعاتها الجوهرية قد تمثلت مقولة الصوفية في يقينها العميق، وذلك عبر وجود المعنى الإنساني الملتحم بالحقيقة العليا التي تستلهمها المدركات الباطنية في مقربها من الممكن وتحويله إلى معتقد أصيل.

ولعل الذات هنا، قد تجد في المعتقد الصوفي مخرجا لها من مأزقها. والواضح " أن هذا الميدان خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا، ليعيش آلامه التي هي نفسها آلام المجتمع بوجود مأساوي، ثم إن هذا النوع من التصوف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحية، والصلات الحسية التي فقدها الشاعر، وتلطيفا من حد المادية الصلب الخشن"[1]، وهذا شعور طبيعي تستلطفه الذوات الظمأى لمعانقة الكلي، واحتضان المجهول، وتمثل المعنى، مقابل شعورها بالإحباط، وإحساسها الدائم بالغربة النفسية، والنفي الوجودي.

والشاعر لا يرى، وإنما يدرك بإحساسه المفعم مَرَامَه بارتقائه إلى المبادئ العليا، ويحدس بالوقائع بما يمتلك من حس لا يشترك فيه مع غيره الذي ينظر إلى الأمور بطريق المعرفة الاستدلالية في ظاهرها، وهو لا يبصر وإنما يتبصر باطن الشيء الذي تتحد به، ولذلك غالبا ما تبدو له الأشياء على غير ما هي عليه في العيان، ومن ثمّ نجده . أيضا يوغل ببصيرته فيما وراء الشيء ليستبطن مكنوناته، وهي المقولة التي استطاع ابن عربي أن يرى من خلالها في داخل الأشياء "أرواحا لطيفة غريبة فيها استجابة مودعة لما يراد منها، هي سر حياتها، وتلك الأرواح أمانة عند تلك الأشياء، محبوسة في تلك الصور، تؤديها إلى هذا الروح

[1] إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة ، ص 208 .

الإنساني الذي قدرت له"[2] فالأشياء، إذاً، تمتلك جوهريتها فيما يكتنفها من جدل جمالي تقيمه ضمن علائقها الداخلية، ولذلك فهي لا تبدو للشاعر كما هي في الظاهر، بل بما هي إسقاط لوجدانيته وانفعالاته، ولذلك كله ظلت الذات المبدعة نقيضا دائما، ملازما لواقعها، بما هو واقع مرئي ثابت، لا يتغير، مما ضاعف لديها الشعور بالقصور وضيق الرؤيا؛ الأمر الذي أفضى بها إلى البحث عن ملاذ روحي تعوض به إحباطاتها، وانهزاماتها، وفشلها في وصل عالمها الأرضي بما ينتج منه.

ومن ثمّ، يمكن اعتبار الرؤية الصوفية في الشعر العربي بوجه عام بحثاً مستمراً عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى، ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأصيل جوهر إنسانية الإنسان من صفة، وخلق، وعمل بوصفه امتدادا روحيا لأصالة الذات في نشدانها العلياني، والمثال، عبر جدلها الدائم مع الواقع القائم على العيان، والاستبصار، والتأمل.

والحقيقة أن الشاعر، أو المتصوف، كليهما يرفض التعامل مع تلك التأثيرات العيانية التي تنزعها حواسنا من حيث المظهر الخارجي؛ لأنها تغرق صاحبها في النظرة النفعية، وكأن العمل الإبداعي في هذه الحالة يدرك من أجل العمل، في حين ينبغي التعامل مع حركية الإبداع بحسب منظورها من حيث التأمل بما ينطوي عليه العيان والاستبصار، وتجاوز الاستجلاء إلى الرؤيا الكشفية، على اعتبار أن الفن في تذوقه الجمالي قائم على "الانتقال من الإرادة إلى المشاهدة "، أو من الرغبة إلى التأمل بحسب الرؤية الحدسية "intuitionism" البرغسونية، نسبة إلى "Bergson" التي تستثير نار الوجدان على حين فجأة في دقة خصائصها، وعمق دلالتها.

وأن كلا من الشاعر والمتصوف يتعامل مع الباطن، والمضمر، والخفي عندما يتحد مع الموضوع الذي يشغل باله، وذلك حتى تتم عملية تماثل الرؤية الانفعالية التي من شأنها أن تتسبب في دفقة المشهد الشعوري؛ حينذاك يستجيب كل من الشاعر والمتصوف للملكة الحدسية، بعد محاولات مريرة للتخلص من الجسد؛ أي الانفلات من عالم المحسوسات، والاحتفاء بعالم المثل الممكن الانكشاف.

إن ارتباط الشعر بالرؤيا الكشفية، هو بحسب رونيه شار Char René كشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف. وهنا تقع الصوفية في تماس مع الشعر؛ لأنها "استبطان منظم لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة، والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء[3]. ومن هنا وجد الشعراء منفذا إلى عالم الصوفية الممتلئ، محاولين الهروب من عوالمهم المحيطة بهم، أملا في الخلاص، وبحثا عن المعادل الوجداني لكياناتهم المفعمة بالسمو والامتلاء، وبوصفها أيضا الملاذ الروحي لها " فالواقع الموجود في العالم الخارجي المحيط بنا يصبح في أناة ذاتيتنا وأخطائنا. وبقوة هذا الألم والعمل المبذولين في "الخبرة " فإننا نصل إلى لذة من الحقيقة بالنسبية؛ أي إننا نصبح واقعيين نسبيا"[4]. هذه المرارة التي تعتمل في كيان الشاعر هي نصيبه من خيبات العالم المتكررة، حين يتم إحباط الأنا في مواجهة انكسارها الناتج من أي عجز، أو تراجع عن المواجهة. لكن الذات هي وحدها التي تقاوم وترفض أن تستسلم، فهي تمتلك وعيا عميقا بذاتها وبالعالم. ومن ثمَّ، فالشاعر . مثله مثل الصوفي . يلج الأعمق، والأسمى، والأنبل، في محاولة تخطيه عوالم الحس المتدنية، واعتلائه عوالم الأبدية المتعالية، حيث تنبجس حقائق الروح المثلى بكل معانيها وتجلياتها.

[2] ينظر، يوسف اليوسف : ما الشعر العظيم ص 146. والنص مقبوس من الفتوحات المكية.

[3] محمد مصطفى هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول ، ع 4 /1981.

[4] وليام أرنست هونكونج : معنى الخلود في الخبرات الإنسانية ، ص 163.

ولا شك في أن هذا الوعي غير مُنْحَبِس، بل هو منفتح على الدوام على اللامتناهي "والإنسان العارف، الكامل، كامن في وعيه هذه اللانهائية. فليس هناك شيء خارج الذات. العالم كله في الذات، ووعي الذات هو وعي العالم، فالذات والعالم وحدة، وليس لوعي الذات حدود، فهي لا تعي المنتهى وحسب، وإنما تعي كذلك اللامتناهي"[5]. ومن هنا، كان إدراك الشاعر متوجها إلى البحث عن الوجه الآخر الموجود، انطلاقا من مبدأ الهوية المتغايرة الذي يقول به أدونيس، والذي لا يفصل بين الثنائيات مثل: الصورة / الهوية، الوجود/ الماهية، الذات/ الموضوع، بوصفها قيما تحمل مركب الكينونة الباطنية لحقيقة الذات انطلاقا من أن الذات لا تدرك حقيقتها إلا بنقيضها، ونقيضها هو الوجه الآخر لذاتها، ولذلك يقوم مبدأ الهوية باللانفصال، وحينئذ يكون " الشكل الصحيح للوجود ليس في المعنى منفصلا عن الصورة، أو في الصورة منفصلة عن المعنى، وإنما هو مركب المعنى والصورة، ووحدتهما[6]، وتبدو هذه الفكرة أكثر تأصيلا عند ابن عربي الذي ينمِّي مقولة "اللامتناهي"، بوصفها "الاسم الآخر لمقولة وحدة الوجود"، وهي فكرة فلسفية يبني عليها ابن عربي تصوره حول وحدة الوجود التي تعني تلاحم المتضادات في كيان موحد، ونحن نُلفي انعكاس ذلك على النص الأدبي بوصفه كونا قائما بذاته، حيث يشكل الإنسان جزءا من هذا الكون بمسعى الانتقال من القوة إلى الفعل، ومن الغيبة إلى المشهد.

إن الرؤية بالوجدان والقلب . دون اعتبار ذلك تماهيا عاطفيا سلبيا . هي المعادل الكشفي لدى الصوفية لكيان الذات الشاعرة في محاولتها المريرة؛ لمعانقة العالم وقواه الباطنية المثلى، واقترانها بمبادئ التمرد، والمغايرة، وملاحقة المضمرات الخفية، بوصفها تشكيلا جوهريا لحقيقة مثالية ضائعة. ومن ثمّ، يمكن تصنيف مظاهر الصوفية الوجودية إلى أنماط، أولها يتمثل في الصوفية الوجودية التي تعمل على تمرس الذات بقصد تمردها على واقع يتكرر باستمرار، وذلك عن طريق التسامي. بينما يتمثل النمط الثاني في الصوفية السريالية، أو البحث عن حقيقة كبيرة ضائعة، في حين تكمن الصوفية الثورية في امتزاج روح التمرد، بأبعاد ثورية، من أجل إعادة خلق الواقع.

أنماط الصوفية:

أولا . الصوفية الوجودية: تستمد الصوفية مصدر طاقتها من التسامي الروحي عن طريق تلاشي الوجدان البشري في الكينونة الإلهية المطلقة، بينما تستمد الوجودية طاقتها من ينبوع الذات البشرية في حد ذاتها، على اعتبار أنها مصدر الطاقات برمتها. ومن ثمّ يكون الإنسان خالق نفسه، أو إله ذاته، كما يزعم الوجوديون، غير أن كلا من الصوفية والوجودية تشتركان في سعيهما، بتجاوز وجودهما، إلى الوجود المطلق، ولذلك ظل في يقين الوجوديين أن " التعالي شعور صادر عن تجاوز الإنسان لوجوده نحو وجود الآخرين، ويؤكد "كيركجارد Kierkegaard, soren" أن الإنسان يتعالى . هو كذلك . بغية التوصل إلى ذات الخالق، وتجاوز عالمه، وعالم وجوده الذاتي، عبر تجربة ذاتية ممكنة"[7]، وفي ذلك تأكيد على لقدرة الإنسان ويقينه بما يحصل لتحقيق ذاتيته، وحينذاك يكون الإنسان في نظر الوجودية قوة عظيمة تمتلك مصيرها وفق مبدئي الحرية والاختيار. ومن هنا كان رفضها للواقع مبنيا على أساس "إرادة القوة" التي لا يتمتع بها إلا الرجل العظيم الذي تبناه "نيتشهNietzsche " في مشروعه الفلسفي.

[5] أدونيس : الثابت والمتحول ـ الأصول ـ دار العودة، ص 97 .
[6] المرجع السابق ، ص 98.
[7] غازي الأحمدي : الوجودية فلسفة الواقع الإنساني، مكتبة الحياة ، ص 55 .

والوجودي يتسامى عندما تكتمل فيه روح هذه الإرادة، وما عدا ذلك فهو مجرد عبث، لكن الصوفي يقتبس من بواطن الأشياء لهيبها، ويقتنص أسرارها، ويلامس كوامنها، ولا يقنع أبدا بظواهرها، بغية استشراف اتساع مداها "المابعدية". والتوغل في العمق صفة مميزة للصوفية، ليس لمجرد إشباع نزوة [الماوراء . مادي] وحسب، بل هي نزوة [ميتافيزيقا . الروح]، وقد يعني ذلك أن "الإنسان في الفكر الصوفي لا يعيش حالة من اللاوعي، أو السلبية، بل إن الإنسان هو الحقيقة الأكثر حياة في هذا الوجود"[8] .

لقد أراد الخطاب الصوفي أن يتوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وماديتها وحطتها، وأن يخلص " الأنا " من سجنه، ويخرجه من هشاشة الواقع، ويحلق به في سموات المطلق اللامتناهي، بغية تجديد النبض الروحي، وارتقاء أعلى درجات الصعود نحو المتعالي. ولا شك في أن تجربة " الأنا "المريرة . في شَدِّ فَتْلِها وقوّة عزيمتها . هي قبس من روحه المستخلص، ومن فيض المطلق الإلهي في انبثاقه الذي من شأنه أن يبثها أسراره، وذلك حينما يباشر الكشف عن استسرارية عظمة الكون الأعلى، لحظة مداعبة الروح في صمته.

وإذا كان التملص من الذات هو نتيجة لحرمانها من موطنها الأبدي، وإقصائها من سرمديتها، فإن وعي الذات لذاتها قد أفرز نزعة وجودية تعنى بالنزوع إلى قيمة الإنسان، وتفرده، ومعايشة الواقع وجدانيا. ولعل من سماتها "إدراك التجربة المعاشة" من حيث كون الذات وحدها هي من يملك الوجود لأجل ذاته، وأن سعيها مشروع لا نهاية له. بيد أن تأكيد الذات من خلال المبادئ، والقيم، يحتم عليها الخوض في البحث عن معنى الحياة، والأمثلة على ذلك في شعرنا العربي . قديمه وحديثه . كثيرة جدا، نكتفي بهذا المقطع لأمل دنقل الذي عبر عن مرارة تجربته في علاقتها بالوعي الوجودي، في قوله:

وأنا كنت بين الشوارع ... وحدي !

وبين المصابيح ... وحدي !

أتصبب بالحزن بين قميصي وجلدي.

قطرة... قطرة؛ كان حبي يموت !

وأنا خارج من فراديسه...

دون ورقة توت !

والمقطع من قصيدة "سِفر ألف دال" الشجية، سواء من حيث علاقتها بالزمان أو الوجود، وكأنها صورة لسيرته في وقعها المرير، والمسيجة بالمآسي حدَّ الموت، ويمكن اعتبار هذه القصيدة أنها سلكت مسالك الإبداع الوجودي، وعكست جوهر كينونة الواقع، انطلاقا من "أن الفن العظيم، أو الفلسفة العظيمة هي محاولة للتعبير عن حقيقة يستطيع الإنسان استيعابها، أو لمحها على الأقل. هنالك قيم أبعد من الحدود الضيقة للوعي الإنساني، ومن الممكن أن نعي هذه القيم في الومضات الصوفية[9].

لقد برهن الشعر العربي منذ ابن الفارض، وابن عربي، وأدونيس، وصلاح عبد الصبور، عن وعيه العميق لدروب الوعي اللامتناهية والتي لا يمكن رصدها، ولكن يمكن تصورها من حيث كونها تجلياتٍ لا ندركها إلا بالعقل الباطن، ولا نعيها إلا بالوجدان. هذا الهُيام الوجداني المنبثق من كيان مفعم بالشوق الأزلـــي الذي لا ينضب، والمتدفق

[8] محمد مصطفى هدارة : النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول ، ع 4 /1981 .

[9] كولون ولسون : الشعر والصوفية، دار الآداب ، ص 199.

بحرارة المتعالي الأبدي الذي يحتضن كل وجدان العالم المثلى، هو طريق الصوفي العربي ابن الفارض مثال العلو الروحي والذي يجد متعته في

ظهورٌ وكانت نشوتي قبلَ نشأتي

وهِمْتُ بها في عالمِ الأمرِ حيثُ لا

وما أصبحتْ فيهِ من الحسنِ

أمستِ بها مثلَما أمسَيتُ أصْبَحتُ مُغْرَماً

فهو لم يصبح ليجد نفسه في معانقة الأبدي اللامرئي، وإنما هي نشوة أصيلة ماقبلية جبلت عليها النفس.

ويبدو أن التجربة الصوفية في الشعر العربي المعاصر بكل محمولاتها هي فعالية الواقع ومجاهدته، وقد فضل الشاعر إقصاء ذاته من مجالاته التي تبدو له متناهية، وفجة، ومنغلقة، ومما يبدو أن هذا الإقصاء من العالم ناتج من صدمة وجودية أفرزتها صدمة الحضارة الجديدة، بخاصة حضارة العولمة، ولكن عوض أن يتشيأ الشاعر، ويتهشم، راح يخلق من ذاته كونا عظيما يتوحد به في سكون الخلق، ولعل في قول أدونيس ما يبرهن على قمة الحس الصوفي المتعالي عن هشاشة الواقع:

وُحّدَ بي الكونُ فأجفانُهُ

تلبس أجفاني؛

وُحّدَ بي الكونُ بحرّيتي

فأينا يبتكر الثاني؟[10]

ويبدو أن هناك حدودا فاصلة بين عالمه الداخلي [الباطن] وعالمه الخارجي [الظاهر]. فالداخل الذي يضيق ويتقلص لم يجد كماله وتمامه وإشباعه في الخارج الذي يتكلس ويتراجع، متابعة الحقيقة الكلية الخبيئة، بما هي انسجام يدعم روحه في رحاب المطلق، ويغمره

فاتسعت الهوة بين العالمين، وتفاقمت أزمة الذات أمام تيْهها، وفقدان توازنها، ومن ثمّ جاءت دعوتها للانسحاب من الحياة، ونشدان الموت في عالم يقدس المحسوسات ويغيّب الروحيات.

إن الشاعر منهك بالحزن على الدوام، وكأنه درامي بطبعه، وبما أنه لم يكن بإرادته امتلاك قدره، فهو يجابه مصيره إما بالتملص، أو بالتسامي، عن طريق الإبداع، بحثا عن قيم جديدة تبحث فيها الذات عن معادلها الفكري، والروحي، والوجداني، أو للتخفيف من حدة المعاناة التي تسببها غريزة التطلع في الإنسان الرابضة في لا وعيه، و"أناه البدئي"، ومما يضاعف إحساسه بالمرارة إدراكه اليقيني بـ "أن في النظام البدئي لوجودنا الحيوي يقع وريد المتعة، ووريد المعاناة جنبا إلى جنب، ويربطنا كل منهما بالحياة رباطا أقوى بسبب وجود الآخر"[11].

والذات في غمرة الجماعة لا ترقد إلى ذاتها، وتعدها محض وجود نسبي، ومنتهٍ، ومسلم به، ومرهون بوجود الآخر دائما، حيث يتم التعايش، وتستمر الحياة. أما إدراكها لذاتها في فرديتها الجوهرية فإنه لا يتم إلا في غمرة الإحساس العميق بعاطفة الألم، بوصفه" تجربة فردية"؛ إذ ليست الحياة مجرد سلسلة من الشقاء، أو ضربا من المعاناة، إنها . أيضا . نزيف من الجدل المأساوي الذي لا ترقى إليه إلا الذوات العارفة.

وهكذا، تبدو سمات الألم في لحظات انكباب المرء على ذاته، وانطوائه عليها من أسمى لحظات الفرح، وأغزرها بنشوة الصعود بالوجدان، والانفصال عن كل وجود ظاهري مستغرق في ديمومة الحِسي،" وإذن فإن الألم هو الذي يكشف لنا عن وجودنا الفردي في حدة قاسية، تتمزق

[10] أدونيس: قصائد أولى [قصيدة لا تنتهي] وحدة، الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، 1971، ص46.

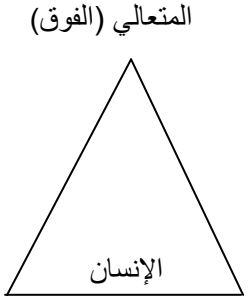
[11] وليام أرنست هونكونج : معنى الخلود والخبرات الإنسانية، ص 167.

معها الرابطة التي كانت توثقنا بالكون"[12]، وفقدان هذه الرابطة معناه دخول الذات في صراع لا تفاعل فيه مع الكون . مع الوجود بوصفه مجموعة من القيم أفرزها التراكم . وفي أثناء ذلك تدرك هذه الذات معنى وجودها الحقيقي.

وكلما اقترب الصوفي من ذاته تنكر لها، وكلما تعمق فيها أدركها أكثر، وسما بكيانه إلى مواطن لا يصلها الحس، ولا يلامسها، حتى تنال حظها من الدهشة في تجربة التعالي العسيرة، "فنحن حين نرتفع فوق كل شيء، فإنما نرتفع أيضا فوق الفراغ والعدم، والارتفاع والعلو بمعناهما الأصيل، ارتفاع وعلو على الشيء وضده، أو على الكل والعدم، على السواء"[13]، وذلك أن التعالي هو نقيض العدمية التي تعمل على تجريد المُثل من مثاليتها، وتخلع عنها قيمها العليا، ولا شك أن في الإنسان نزوعا إلى المثال، وليس أدل على ذلك من قول نيتشه Nietzsche "أنا أنظر إلى الأسفل لأنني بالأعلى، وأنتم تنظرون بطاقة لامتناهية من الاكتفاء الذي لا ينضب." وبذلك ينتزع الإنسان قيم السمو والتعالي من إرادة الذات في تجاوز ذاتيتها وذوات الآخرين.

وكما كانت الوجودية قوة من أجل الحقيقة، فإن الصوفية هي خوض في الحقيقة، ولذلك تلتقي كل منهما في مبدأ المواجهة، مواجهة الواقع، وتخطيه، من حيث كونه ضربا من السخف والتدني، وأن بإمكان الذات التسامي على حطته والقدرة على الصراع بـ "لا" بما فيها من إمكانات مذهلة يستوعبها اللاوعي الباطني لتكون ملاذها وخلاصها المنتظر، يقينا منها أن " التعالي هو في جوهره انفتاح للفكر، واتساع لآفاقه، وتجاوز لكل الحدود"[14]. وعلى الرغم من محدودية الكائن إلا أنه يمتلك شعورا باللاتناهي واللامحدودية.

وإن دهشة المتعالي نفسها لا تنفصل عن جزئيات الواقع، حتى وإن تواصلت مع كليات المطلق، وقد أكد أفلوطين Plotinus أن تجربة المتعالي هي انطلاق من الذات وعودة إليها على حد ما جاء في قوله: أما إذا وصلت بملكة المعرفة عندك إلى اللامحدود، لأنه ليس من هذه الأشياء، فاستند إلى هذه الأشياء نفسها، ومنها شاهد"[15]، ذلك أن الفيلسوف يدرك الشيء من نقيضه، وهو بذلك يدعونا إلى معرفة الكلي من خلال الجزئي، ومعرفة اللاواقع عن طريق الواقع؛ أي تخيل الشيء ليس بما هو، إنما بما يوحي به من نقائض، وهو إذ يجعل من الأشياء الواقعة تحت البصر كأساس للتبصر فمعنى ذلك أنه " لا يتسنى للإنسان أن يرى الرؤية الحقة حتى يغوص بكليته في هذه الأرض، ويملأ عينيه من هذا الواقع المحسوس"[16] بكل تجلياته، وتناقضاته، واحتمالاته، وتوقعاته، ومهما حاول الإنسان التعبير عن نفسه فهو يظل رهين الثالوث الأزلي، المتعالي؛ أو الفوق Le Dessus، أو الداخل leDedan، أو الخارج Le Dehors.



ضمن هذا الثالوث، إذاً، يبقى كل من المعقول واللامعقول، والراهن والمرتقب، والكائن والممكن، وكل ما يلزم الوجود من متناقضات، وما يصدر عنه من تضاد، صفات دائمة ومميزة للكائن

[12] زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، ص 32.
[13] عبد الغفار مكاوي: مدرسة الحكمة ، دار الكتاب العربي، ص 69.
[14] المرجع نفسه ، ص 70.
[15] المرجع نفسه ، ص 54.
[16] نفسه ، ص 55.

البشري، بوصفه أكثر الموجودات إحساسا بالزمن والحياة، وإدراكا لوجوده، ولذلك فهو خاضع لغريزة التطلع التي تملي عليه ضروبا من المغامرات، وتمنيه بنَجَاوَى متجددة.

أ . الصوفية السريالية:

يستلهم الصوفي الباطنَ في خوض تجربته، ويشغف بالقلب والروح، بينما يغوص السريالي . على المعاني، ويبلغ معانيها العميقة . في لا وعيه لمساءلة ذاته، مقصيا بذلك آليات العقل، ويولع بنشوة الفرح الماورائي بعيدا عن عالمه الأرضي، واحتفاء بالعالم الفني، هنالك حيث تنسجم الذات مع عالمها، وتسكن إليه في ألفة، وهي دعوة لمجافاة الواقع الخارجي، واستلهام العالم الباطني، بوصفه قوة خفية لا تتجلى إلا لأكثر الناس نفاذا في بواطنه بما يحملونه من رؤى كشفية، ما يتمتعون به من تبصر، ووعي، وإدراك. ولذلك فهم يجدون في ذواتهم من الامتلاء والغبطة ما يغنيهم عما هو موجود في الخارج، إنهم مزودون بطاقة لا متناهية من الاكتفاء الذي لا ينضب، وقد بدا لـ أندري بريتون André Breton دائما "أن الإنسان يقرر، ويقدر، ويتوقف عليه وحده أن يملك كل ذاته؛ أي أن يبقى في حالة الفوضى عصابة رغباته، المتزايدة الخطر يوما عن يوم، إنها تحوي في نفسها التعويض الكامل عن الشقاء الذي نعانيه، ويمكن لها أن تصبح منظمة، أيضا، لمجرد اعتبار أية خيبة غير صميمية كفاجعة"[17]، فالذات بحسب السريالية لا تجد متعتها، ولا مبتغاها، في ممارسة اليومي بكل رغائبه، وإنما هي تسعى دائما إلى التواصل مع المتعالي، موطن اللذائذ واللطائف، ومسكن السعادة العليا، إنها إذاً تبحث عن المعادل الروحاني لوجودها، ووجدانيته، حيث لا يحفل مطلقا بالظاهر من الأشياء والحياة، ويصبو إلى تقمص لحظة تتلاشى فيها الذات حين تستلهم وجْدها البدئي، والذي تنهله دونما ريب من لاواعيتنا الجماعية.

هناك، إذاً، رغبة في مجافاة الواقع، ورفضه، وإدانته، فـ"التجربة الصوفية تتضمن الرفض كأساس لها، كنقطة ابتداء...فالصوفي منخلع من عالمه الواقعي، ومنبت، يعيش وإياه لا في حالة مشاقة وإنما في حالة قطيعة"[18]. ولعل هذه هي همزة الوصل بين الصوفية والسريالية في اعتناقهما مبدأ الرفض كأساس جوهري لتجربة الذات في اقتناص الكلي، وتقمص المطلق، "أما الموقف الواقعي . كما يقول بريتون Breton فيبدو لي وكأنه معاد لكل ارتقاء فكري وخلقي، إنني أمقته؛ لأنه مؤلف من بلادة، ومن بغضاء، ومن عجرفة فارغة"[19]. إن مثل هذا الموقف صادر عن ذات تتقرب من العالم الأسمى، وتلتحم به، لما تتلمس فيه من جدوى معاناتها، وما يعوضها عن فراغ الواقع وهشاشته، وحطته، ومن أجل ذلك فهي ترغب دائما في إيجاد معادل آخر للحياة وللإنسان، حتى وإن استمدت هذه المعادلات، أو المعاني، من فيض المجهول واللامعقول، ذلك أن السريالية " تمرد مطلق، وعصيان كامل، وتخريب منظم، دعابة وعبادة اللامعقول"[20]، ولا يعني هذا إيماناً مطلقاً بلا جدوى التواصل مع الواقع الأرضي، بقدر ما يعني أن ولع الذات بالبحث المستمر عن المضمر والخفي جعلها تستمر في البحث عن النقيض دون أن ترغب في الوصول إليه، ونقيض الراهن هو اللامعقول الغائب والمستحضر على الدوام بقوته الخفية التي تمنحه القدرة على الحضور، ولاشك في أن "اكتشاف ما فوق الواقع، أو الواقع الأسمى كان سببا في إنكار الواقع، أو رفضه" [21].

لقد اكتشفت السريالية وجودها الأسمى في مرآتها المحطمة "الحلم" بوصفه مفتاحا لاستسرارية

[17] بيانات السريالية، ترجمة صلاح برمدا، دمشق ، ص 31.

[18] يوسف اليوسف : ما الشعر العظيم، ص 150 .

[19] بيانات السريالية ، ص 17.

[20] سامي مهدي: أفق الحداثة وحداثة النمط، ص 158.

[21] المرجع نفسه، ص 158.

اللاشعور الغامض، هناك حيث يربض سر الخلاص البشري، في حين تمثلت الصوفية يقظة الروح في معانقة الكلية الإلهية المطلقة، استجابة للوجد الروحي، وليس تماهيا مع غرور الذات اللامبالية.

والواقع أن الصوفية والسريالية كلتيهما تجربة عظيمة في تحرير الذات من أسرها الذي يشدها إلى أسفل، أملا في التحليق بالأنا، في فضاءات أنقى، وأنبل، لحظة الاتحاد ببرهة المتعالي وأنَّة من أنَّاته الأكثر جراحا ونَبْلًا، والأعمق ألما وتوجعا، وقد خلص أدونيس إلى هذه النتيجة نفسها بقوله: "وهكذا نخلص إلى القول إن التجربة المعرفية الصوفية كمثل التجربة السريالية مشروع تحرر من القيود التي تحد حرية الإنسان، وحركيته، بأنواعها كلها، وذلك من أجل معرفة الذات والوجود معرفة حقيقية"، والشاعر مثله مثل الصوفي والسريالي يسعى إلى استجلاء غوامض الذات والغوص بها في الأعمق للكشف عن جوهريتها، وموطن أزليتها، شأنه في ذلك شأنهما في السعي إلى معرفة الشيء من الباطن، والبحث عن الغاية في التواصل مع الأعلى:

الصوفي	:	تعطيل الحواس	الفناء
السريالي	:	استبطان اللاشعور	الإبداع
الشاعر	:	غريزة الانفعال بالحدس	الاستبصار

ب . الصوفية الثورية:

في كل إنسان طاقات هائلة للهدم والبناء تتجسد في تحويل الواقع المادي للأشياء، والوجود، إلى واقع مثالي، يجرد الحياة من معانيها الحسية، ويرتفع بها إلى درجة السمو التي تطمح إليها الذات الإنسانية، بما تمتلكه من قوى باطنية أقوى من أي تصور خارجي. وقد كان الإبداع لدى الشاعر أهم بوابة لاستشراف مثله العليا، كما كان الفناء في الله عن طريق تعطيل الحواس لدى الصوفي سبيله أيضا لتحقيق ذاته في أعظم مثلها وأنبل معانيها. ولما كانت الصوفية هدما كليا، وتحطيما كاملا، لكل ما يشمل الواقع الإنساني، بوصفه ممارسة يومية تخلو من أي تعبير وجداني فقد شملت كل معاني الثورة والتمرد والعصيان، سواء بما تمتلكه من يقين روحاني يتجاوز المدركات الحسية، أو بما تتمتع به من مصادر قواها الخفية، المستمدة من عالمها الباطني، والذي يمدها بالروح "الإنساني/ الجوهري" في تجاوز المأزق المأساوي للذات، والوجدان، والفكر.

ولم تكن هذه الثورة وليدة نزوة عابرة، بل هي وليدة أزمة روحية وفكرية شكلت صدمة للواقع والإنسان، وحركت فيه بواعث الرغبة في التغيير، وتنقية الذات مما علق بها من شوائب، وما اختمر فيها من مبادئ ثابتة، ومسلم بها، لا يزعزعها شك، ولا تتواصل إلا بما تحتمله من قيم يقينية. وقد عبرت الصوفية عن هذه الرغبة المتأججة بالنار المتقدة في القلب، والروح، والفكر، والوجدان، وذلك على لسان جلال الدين الرومي الذي يقول: إن الهواء الذي أنفخه في هذه الناي نار وليس هواء، وكل ما ليست له هذه النار فليمت[22]، إنها حكمة الصوفي الذي يقدر الحياة بمدى ما يبعث هو فيها من الحياة والنبض، والحركة، ليظل يحيا فيها على الدوام، وليس بما فيها من ثبات ويسر، ذلك أن الإنسان في نظر الصوفي هو الذي يحتوي الحياة ويستوعبها، ويعيد خلقها، وتشكيلها، وابتكارها، بما يمتلك من وعي، وحكمة، وحدس، وإدراك، وتبصر، ومن لم يمتلك هذه المقدرة فلا مكان له في الوجود. وقد ذهب بعض الباحثين إلى ربط الواقع الراهن ببعض مفاهيم الصوفية القديمة، حيث يقول: "إن الصوفية لعبت دورا ثوريا يتسم بالاحتجاج، ويمثل حالة" اللاانصياع" الاجتماعي أمام القائم السياسي" [23]، وقد تمثل الشعر العربي المعاصر مقولتي

[22] ينظر، محمد مصطفى هدارة : النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث ، مجلة فصول ، العدد السابق.
[23] نفسه .

الاحتجاج واللاانصياع تمثلا واعيا، وصميميا، وقياديا، إلى درجة الثورة، والتمرد على جميع أشكال الموروث إيديولوجيا، وفكريا، وفنيا، واجتماعيا، تواصلا مع حركات البعث بقصد زعزعة الثابت، وتماشيا مع قدرة التفكير البشرية في مراحل نموها.

وهكذا يمكننا أن نخلص إلى أن الحدس الإبداعي لدى الشاعر يستوعب الآفاق الرُّحَاب في الكون، وأغوار الذات العميقة، مشكلا بذلك أفقا لرؤاه، يتوسل إلى الكشف الصوفي، ويستلهم الواقع من حيث كونه دافعا قويا للتغيير والثورة، من دون أن يبقى الشاعر "أسير لحظة انفعالية تتخلق فيها القصيدة على ما هجس في نفسه من شكل مألوف"[24]، بل يجب أن تكون نتيجة لتفاعل الذات مع لحظات البحث عن ذاتها، لتظل صوفية الشاعر صيحة تستصرخ من شجون الحياة، وتصوغ من وجدانيتها المأساوية كيانا لها، ووجودا جوهريا، وأصيلا.

وتكمن مظاهر الصوفية في إدراك أبسط الأشياء، فكما يتعالى سلطان المدركات الباطنية إلى أعلى مستويات الشعور، ويغوص في أعمق أغواره السحيقة، كذلك يلتفت إلى الأشياء الأكثر بساطة في الحياة من حيث ارتباط الوعي واقترانه بالمدركات الحسية. فقد كان روبرت بروك Brock, Robert صوفيا، على اعتبار أن رؤيته للأشياء وللمخلوقات مرتبطة بكل ما هو بسيط، وربما أدرك صوفيته حينما تلمّس معانيها، واكتشف جمالية العادي لدى الكائنات والبشر: "إن صوفيتي . يقول روبرت . في أساسها هي النظر إلى الناس والأشياء لذاتهم، لا من حيث النفع، ولا الجانب الأدبي، ولا البشاعة، ولا أي شيء آخر لديهم، إنما بوصفهم كائناتٍ مخلوقةً، هذا هو على الأقل وصف نظريتي إليهم بعبارة فلسفية، والذي يحدث هو أنني فجأة ما أستشعر القيمة غير العادية، والأهمية البالغة لكل شخص ألقاه، وكل شيء أراه تقريبا"[25]. إنها الرؤيا بالقلب، هي التي أتاحت لهذا المتصوف أن يضفي على الحياة معاني النبل والبساطة، ويسقط عليها جمالية التبصر بقصد النفاذ إلى "الماوراء" الخفي، بوصفه مؤشرا على معان إنسانية عميقة.

شفرات البرزخ:

هناك مضامين وجدانية، وروحانية، تستلهم كيان الصوفي، وتقع في تماس مع مدلولات تجربة الشاعر الإبداعية، وتمده باليخضور. وهذه المضامين الذاتية هي المشترك "المعنوي /الرؤيوي" بين الشاعر والصوفي، على اعتبار أن كليهما مولع باقتناص المطلقات، ووعي الكليات واستيعابها؛ الأمر الذي جعل من الصوفية أن تكون بـ " مُقْتَرَب (من) الوجود والحياة، أو منهج شمولي يحاول (استيعاب) كل ما هو كائن على الإطلاق. فالصوفية نمط حياة، أو شكل من أشكال انكشاف الإنسان في الزمان" [26] الذي باستطاعته أن يدرك مأزق الذات والوجود معا.

غير أن هناك جوانب أخرى تشترك فيها الصوفية . بوصفها خطابا منهجيا لتحليل النصوص وتأويلها . مع القراءة الحداثية التي تطمح إلى مقاربة النص استنادا إلى شفرات المنهج الصوفي، وأهم هذه الشفرات:

أ. فيض البرهان/ كشف الكشف

بـ . اللغة/ الرمز

ج . الخيال / البرزخ

د . الحامل السيميائي / التأويلي

أ . فيض البرهان/ كشف الكشف:

[24] إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 212.

[25] مصطفى هدارة ، المرجع السابق.

[26] يوسف اليوسف : الصوفية والنقد الأدبي، مجلة الناقد ، ع، 08 عام 1989.

إن القصيدة لا تفصح عن ذاتها، بل هي تتوارى خلف أستار وحجب، ولا تتجلى إلا في شكل احتمال، أما الوارد فيها فهو محض علامات دالة، تختبئ وراءها مدلولات جمة، ومحمولات متعددة، ومن ثم كان النفاذ إلى مستوياتها العميقة يتطلب، بالضرورة، سبلا ملتوية، وطرائق متنوعة، لا تختلف من حيث إمكاناتها، وتصوراتها، وفرضياتها، وحسب، ولكن أيضا من حيث كونها أشكالا غير ثابتة تنزع إلى التحول، في الهيئة والشكل، والتنوع في الصور، والتلون في الدلالات فكما تتعدد مستويات النص، كذلك تتعدد مستويات التقبل والتحليل، ولا شك في أن فيض البرهان، أو كشف الكشف، هو أحد السبل المؤدية إلى فضاءات النص، وفجواته، والتواءاته؛ لأنه كما هو معلوم في خطاب الصوفية " يشاهد من الشيء جوهرَه الصافي. فهو نظرة باطنية مَلَكية، تخلِّص الأشياء من أعراضها وشوائبها وما فضل عن صميمها، ابتغاء البلوغ إلى نواتها الأولى، أو ينبوعها الأصلي "[27]، فإذا كانت القصيدة رؤيا، فإن الوصول إلى مضمراتها الخفية يحتاج إلى مثل هذه الطاقات الكشفية. ويقترن الكشف بالتفكيك في كثير من التصورات والرؤى، بحيث يبدو أن كليهما يدعو إلى تشريح البنى العميقة للنص لاستخلاص المعنى الضمني. فالتفكيك إدراك ضمن النص، دون التقيد بنماذج ثابتة في التعاطي معه، ودون أن يبقى أسير المتون الخارجية. وكما يقول جاك دريدا Jacques Derrida إن حركات التفكيك لا تتناول البنى والهياكل الراسخة من الخارج، ولا يمكن أن تصبح ممكنة وفعالة، وتضرب ضربات صائبة، إلا إذا سكنت هذه البنى من الداخل وتلبستها[28]، إنه حفر في الجوف، وخوض في المنطق الأكثر عمقا، وبذلك فهو يرتبط من المنظور الصوفي بما يمتلكه الحس من إدراك وتصور، وليس بما يمليه العقل الذي لا يتوافر إلا على احتياط أقل.

ويعمل الكشف على تنشيط القوى لحركية الذهن في القدرة على الإحساس بالظواهر النفسية المختلفة، وتفعيل طاقة الذاكرة بدافع الاحتفاظ على التجارب السابقة، "فالكشف، في الحق، لا يقل أبدا عن كونه استنفاراً للطاقة الاحتياطية الجاثمة في الذهن البشري. إن الجهد البرهاني، أو العلمي، لا يملك أن يستهلك جملة الطاقة النفسية أو الدماغية؛ بل هو لا يكاد أن يفيد إلا من جزء يسير من طاقة العالم الجوَّاني الشديد الزخْم والغزارة"[29] .

هناك، إذاً، فائض في الطاقة الجوانية للوجدان البشري، يظل يلهم الذات على الدوام، أما البذل البرهاني فهو لصيق بالجانب البراني للظواهر، وكأن النص في نظر الصوفية قطعة من وجدان لا دخل لسلطان العلم فيها، بحيث لا يلج أعماقه إلا من تمرس على التعامل مع المعنى الإنساني، النابع من جوهره الخبيء "أما النقد العملي أو التطبيقي فيصير نوعاً من "كشف الكشف"؛ أي هو استبارٌ للنص وشهادة عليه"[30]، ينبغي إذاً على القارئ أن يكشف عن مضامين النص الباطنية التي تنقلنا إلى عالم اللاتناهي في تفتحه المطل على مبدأ التجلي، وتجعلنا نتحد بصفاته ضمن وثبات كشف المضمرات، والمستورات، عن طريق التذوق" بالعمق الميتافيزيقي"، ووفق آليات الحدس، والاستبصار، والموقف، وهي من الموضوعات الصوفية التي تجمع في مضامينها "الشوق، والذوق، وصقل النفس، والتنقيب عن الألطاف والنشوات، وكل ما هو جميل ونبيل. وقد قال أحدهم: "عشقُ الجمال قنطرةٌ إلى الله." ولقد دفعهم (المتصوفة) ذوقهم وشوقهم إلى الولع باللغة العالية، من جهة، وإلى التولُّه بالسفر والترحال، من جهة أخرى، وذلك ابتغاء الالتقاء بكل ما

[27] المرجع السابق ، الصوفية والنقد الأدبي، مرجع سابق، مجلة الناقد ، ع، 08 عام 1989.
[28] ينظر، هاشم صالح : التأويل والتفكيك ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 55/54.
[29] يوسف اليوسف : الصوفية والنقد الأدبي، مجلة الناقد ، ع، 08.
[30] المرجع السابق، ع 8.

يصلح غذاءً لنفوس همُّها الأول والأخير أن تتحول من الجَلَف إلى الهَيَف، لا قصدَ لها إلا أن تصير جديرة بمجاورة الله" [31].

ب . اللغة / الرمز:

يستند المنهج الصوفي إلى مقولتي "اللغة" و"الرمز" بوصفهما مقولتين فلسفيتين وذهنيتين يشتركان في أداء الوظيفة الرامزة، وتوصيلها وفق شفرات دالة تحتمل التأويل والاحتمال. ولذلك سلكت الصوفية مسلك الرمز لما يحمله من طاقات الغموض، والإبهام، والإيحاء، بقصد استلهام عوالمها الغامضة بوصفها مؤشرات على الباطن الخفي، والداخل المستتر الذي لا تستوعبه إلا الطاقات الكشفية. أضف إلى ذلك أنه " كيان مفتوح لا تستهلكه الشروح؛ أي إنه يكتم سرا لا يبوح به إلا جزئيا، وبالتدرج، كما أنه لا يبوح به إلا عن طريق الكشف، لا عن طريق البرهان، مادام الرمز لا يشعُّ فحواه إلا وفقا لمبدأ التلويح"[32]، فالبرهان سبيل العقل، ودليل العلم، أما الكشف فهو سبيل التأمل والوجدان.

وفي هذا المجال يؤسس أدونيس . بوصفه نموذجا لهذا التفكير . نظريته على أساس "الماوراء نص " وكأن الرمز لديه هو الوجه الآخر للنص، أو هو النص اللامرئي، أو المحتمل، أو الخفي، ولذلك فهو يقول: " الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص. فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي، وإيحاء. إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، اندفاع نحو الجوهر"[33]. فالنص على هذا النحو غير قادر على الوجود؛ لأن حركيته منعدمة، ووجوده مجهول، لكنه ينبعث فور مداعبة القارئ " لراموزه" الصموت. وقد كان أدونيس رائد الترميز، حين يلغم نصوصه الشعرية بكومة من أيقونات ذات دلالات متعددة، لا يمكن أن تستوعب محمولاتها كاملة إلا الذات المبدعة التي تمرست على مداعبة اللغة[34]، ومساءلة مكوناتها الأصيلة:

في الجرح أبراج وملائكة

نهر يغلق أبوابه، وأعشاب تمشي

رجل يتعرى،

يفتت ريحانا يابسا ويملل

ثم ينقط الماء فوق رأسه

وهكذا يكف النص عن كونه استجابة لواقع أو ضرورة، ويستغني الشاعر عن الفكرة أو الصورة في سبيل الحصول على "الكونية الشعرية". فكما يتحد الشكل والمضمون اتحادا كليا في الموسيقى، ويتحد الجسد والروح في أثناء الرقص، كذلك تمتلك القصيدة نشوة الاتحاد من حيث كونها رؤيا للكون وللحياة، غير مجزأة، بل هي كلية، وعليها أن تمتنع عن كونها " لحظة انفعالية " وتسمو إلى أن تكون "لحظة كونية".

ولاشك في أن هذا السمو إلى الكونية لا تستوعبه إلا لغة تسعى إلى احتواء المطلقات الجمالية، والروحية، والفكرية، والوجدانية، بكلياتها "لا لأن اللغة ماهية العقل البشري، وحسب، بل لأنها الأنا الوحيد الذي يسعى الإنسان بواسطته من أجل احتواء هذا الاتساع اللامتناهي، أو المفتوح على المطلق، والمسرَّح واللامحدود"[35]، وكذلك من أجل تجسيدٍ أعظم لتأملاته، وحدوسه،

[31] يوسف سامي اليوسف : الصوفية إمداد للنقد الأدبي.

[32] يوسف اليوسف : الصوفية والنقد الأدبي. ، مجلة الناقد ، ع، 08 عام 1989.

[33] أدونيس: زمن الشعر ، دار العودة، ص 160.

[34] وتروي لنا **هدباء** ابنة نزار قباني **مُلْحَةً** مما جرى في بعض جوانب لقاءات الشاعرين نزار قباني وأدونيس، **تقول**: ذات يوم قال والدي لأدونيس: **" يا أدونيس أجهد نفسي حتى أفهمك أنت بشرفك هل تفهم حالك ..لمن تكتب يا أدونيس؟!"، ثم يضحكون .**

[35] يوسف اليوسف : المرجع السابق.

وتطلعاته، ورؤاه. واللغة هنا شأنها شأن الرمز، تعلو ولا يعلى عليها، فهي ليست خاصية فنية أو جمالية وحسب، ولكنها ميدان للتجاوز والتخطي من جهة، ومجال للاحتمال والممكن من جهة أخرى، "وكما حطم الصوفي الحواجز والحدود التي تفصل بين الأشياء، فجعل منها عالما واحدا يذوب بعضه في بعض، ويغْني بعضه عن بعض، كذلك كان شأنه مع اللغة ومدلولات ألفاظها، حيث تنزاح قوالب الألفاظ، ويتداخل بعضها في بعض وتكاد تتحول جميعها إلى نغم واحد".[36]

والشاعر ليس أقل حظا من الصوفي في استخدام الرموز اللغوية في كل محمولاتها، وشحناتها، وكثافتها للإيحاء بجملة الأفكار التي تراوده، والمعاني التي يهجس بها، والقيم التعبيرية، والوجدانية، التي يتفجر بها المعنى الباطني. اللغة إذاً، مؤشر على الظاهر، والمستتر، والممكن، والمحتمل، والمعلوم، والمجهول، إنها، إلى جانب ذلك، احتواء للكون في "لاتناهيه"؛ لأن "اتساع الممكنات لا يقبل التناهي".

واللغة الصوفية هي ذلك "اللامعقول الممكن" في تعاطيها مع "الأكوان الممكنة"، تحليلا وتركيبا بحسب مفهوم David lewis والتي لا تتعارض مع "المستحيل الممكن" كما عبر عنه العالم الفيزيائي Michio Kaku، ولعل هذا ما يجعل اللغة الصوفية استثنائية حين تنفلت من المعقولات برمتها لتعبر عن وجودها في سياقه المبهم، كما أنها لا تتمظهر إلا في شكل "التجلي" وهذه هي اللغة الرامزة، أو اللغة الرمز، التي تخلب قلوب المتصوفة، " ثم إن تولّه الصوفيين باللغة الاستثنائية، وصلادة الأسلوب العاري، وجودة التعبير الرفيع، هو أساس رصين لكتابة عربية كثيفة أو مركبة، أو قل: كتابة عميقة الغور من جهة، ومشحونة بالقدرة على المباغتة والخلب، من جهة أخرى"[37] وقد رافق الشعراء مثل هذا الوله منذ الرومانسية إلى الرمزية، والسريالية، ويزداد ولها واستغراقا ونشوة بجمالية الرمز، وسحره، وسلطانه، على الحس، والفكر، والشعور. وهكذا ظلت اللغة بمثابة الحامل الأسمى لمعنى الوجود بكل متناقضاته التي تشكل جوهر كل جمالية في الحياة .

ج . الخيال / البرزخ:

ليس البرزخ في مصطلح الصوفية حَيْداً بالذات، أو غيا بها، أو تماهيا عاطفيا منها، بقدر ما هو طاقة وجدانية تتفجر بالمدهش واللامنظور، وتطفح بالمحسوس والمعقول. والبرزخ في مثل هذه الحال لا يهبط إلى درك العالم السفلي فيجرده من فعاليته وينعدم، ولا يرتفع إلى درجة الواقع الأسمى فيفقد معقوليته، وإنما "حس باطن بين المعقول والمحسوس" كما تصوره ابن عربي. سماته التلوُّن، والتغيُّر، والتبدل، بحسب أحوال النفس عبر ترحالها، وتنقلها، وسفرها، وهذا ما يمنح النصوص الأدبية الإشراق، ويمدها باليخضور، وينفي عنها صفات الثبات والرتابة. وهو إذ يستحضر الغائب ويبتكر المجهول " يصور ما ليس بكائن " إنه مجال مفتوح على فضاءات لامتناهية من الحرية.

لقد أراد ابن عربي أن ينفي عن الخيال صفة التجريد المطلق، وكذا الحسية المطلقة، وهو ما جعله يضعه بين المنزلتين، على اعتبار أن" علم الخيال هو علم البرزخ"، ذلك أن غريزة التذوق الإنساني لا تصل إلى عمقها الوجداني إلا بما تقتنصه المخيلة من الواقع، وتحوله الطاقة الجوانية، في تأملها الباطني، للذات المبدعة إلى فيض من العلامات المتعالقة، والمتشاكلة، كونها متعددة المعاني والدلالات.

وعلى النقد الأدبي أن يغوص في مفهوم البرزخ أكثر ليمتاحَ منه نظرية لجمالية الخيال، ويوسع من مقدرته الكشفية حتى تدركه الأذواق، والأسماع، والأذهان، ويصل إلى أقاصي الوَجد، وينفتح على جميع الممكنات. فإذا تمكن الناقد المعاصر من تثمل مقولة الخيال لدى الصوفية

---

[36] عامر النجار: التصوف النفسي، دار المعارف، ص 145.
[37] يوسف اليوسف ، المرجع السابق.

تمثلا واعيا، يكون بوسعه حينها مقاربة النصوص مقاربة واعية ومتمكنة.

د . الحامل السيميائي/ التأويلي:

تتجسد فاعلية الفهم التأويلي . ضمن مستويات نظرية القراءة . في صرف الظاهر، وتمكين الباطن، بالتقلب في الأحوال إلى الاستقرار، باعتباره مؤشرا عليه، واعتماد مبادئ الحدس والرؤيا التأملية في فهم النصوص وفق دلالاتها المختزنة. كما تتجسد هذه الفاعلية أكثر في إسهام المتلقي في تحليل معادلة التأويل، ليس بوصفه "أنا متقبلة" وحسب، ولكن بصفة أيضا "أنا فاعلة" توحي بمقدرتها على تفكيك النصوص بما تمتلكه من رؤى بحيث تعلن كل قراءة جديدة عن ولادة جديدة للمعنى، أو الدلالة المتضمنة، أو التي تم إسقاطها على النص. "فالشرط الجوهري لمعادلة التأويل هو معرفة حياة العمل في وعي أجيال متعددة من القراء"[38]؛ مما يكسب المعنى الواحد دلالات متباينة، ويجعله غير منغلق، ولكنه مفتوح على إمكانات تأويلية ممكنة ومحتملة، بإمكانها فسح المجال لظهور معانٍ متعددة ومتنوعة.

وقد اتخذ مفهوم التأويل قديما مأخذ الجد، حيث فكرة الصراع بين الظاهر والباطن شائعة في حقل معارف القدامى، بخاصة عند المتصوفة، ويمكن اعتبار ابن عربي أحد الأقطاب البارزين الذين اهتموا بقضايا التأويل، وجعلوا له مخرجا على المستوى الوجودي بفكرة البرزخ، وعلى المستوى الإنساني برحلة المعارف الخيالية من أجل الكشف عن جوهر المعرفة.

إن خصوصية "التأويلية" تكمن في البحث عن الأنساق العامة التي تتجلى في اكتناه الذات المبدعة، بوصفها الكيان المرجعي لاستحضار تصور نتاج الضمير الجمعي في تعامله اليومي؛ ذلك أن التأويلية لا ترتبط "بالماحدث" كإطار مرجعي ثابت، وإنما نزوعها إلى شبكة الاحتمالات صفة متداولة " للمايحدث" لاستكشاف البعد التأملي، بحيث يخلق من النص الأول نصا ثانيا، يتشظى في النص الآخر، فتقترب النصوص فيما بينها لتشكل مجريات التناص، من خلال تفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية، يكون التأويل فيها متساوقا مع وحدة الرؤيا الممكنة، ووحدة نتاج تفاعلات المحصلات الخبرية المتساوقة، والمتصارعة؛ لتوليد أشكال جديدة من التأويلات .

ومن ثم، فإن سياق التأويل لا يحكمه مقياس "الرؤيا" الموجهة لمعرفة الحقيقة، وإنما يعتمد بالأساس على سياق منطق الباطن، هذا المنطق في طُرُق استنباطه لا تحده مفاهيم مسبقة ولا تحيط بالمتلقي دوافع خارجية لتؤثر فيه، بل غياب "النهج الضابط" يصبح شرطا أساسيا للمعرفة غير المتحيزة، ومن هنا يسلم القارئ سلطانه للعالم المجهول في أثناء عملية القراءة التي هي في عداد "التأويل التوليدي" من أجل خلق التأليف الثاني[39].

هناك مستويات خبيئة ولا مرئية، تمنحها التأويلية لفاعلية الاستنباط، بما تحمله من سمات الانجلاء، وتواظب على استحضار غيبيات دلالاتها، فيما خفي من معاني الصور ومستورها، بوصفها الأسلوب الأوحد لاستقراء منهجي له خصوصياته وتصوراته في منظور "نظرية القراءة" ، ولذلك يكون الاستنباط التأويلي ذا "فعالية شديدة الصلة بمقولات اللاتناهي، والتفتح، والخيال المطل على الغياب، والذي من شأنه أن ينادي النائيات والمتباينات، بل قل إن التأويل تطبيق إجرائي لمبدأ التجلي الذي هو التفتح إياه، على وجه الدقة والتماهي"[40].

وحتى نفيد من جوانب شتى من التجربة الصوفية سواء ما تعلق "بالموضوعات الذاتية بكل

[38] ف، ي ، خاليزيف : التأويل ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع55/54.

[39] لمزيد من التوسع انظر، كتابينا : **دلالية النص الأدبي**، ص 24 ، 30. و**"إراءة التأويل"** في فصوله الأولى.

[40] يوسف اليوسف : المرجع السابق.

ما تحمله من مظاهر الاغتراب، والقلق، أو ظاهرة الانسحاب من الوجود، أو التمرد على الواقع إلى واقع أسمى، أو البحث عن الجوهر المفقود، أو نشدان المثل المطلقة، أو ما يتعلق كذلك" بالموضوعات المنهجية "مثل الكشف، والرمز، والتأويل..." حتى نفيد من ذلك ينبغي اتخاذ هذه التجربة كإجراء عملي وتطبيقي في الدراسات التحليلية. فقد اتضح أنه بإمكان الصوفية أن تصبح منهلا يتشرب منه النقد العربي الحديث، من حيث مفاهيمه وأدواته الإجرائية، ورافدا يُهتَدى إليه، ويسترشد به، ويستقي من هذا الموروث العظيم كثيرا من القضايا المتعلقة بالمعنى والمبنى، أو ما يعرف في المفاهيم الحداثية بالبنى العميقة، والبنى السطحية.

وعلى النقد العربي أن يعيد النظر في تصوراته وأدواته، ورؤاه، وما يشترك فيها مع الصوفية، فيتجنب بعضها اجتنابا واعيا ومركزا، ويأخذ ببعضها مأخذ الجد لتنمية المشروع، والمساءلة لبلوغ الغاية، والوعي لبعث الفهم وسلامة الإدراك.

الاستبطان الدلالي:

إن أي عمل أدبي لا تكتمل فعاليته إلا بمشاركة فعّالة من قارئ مطلع، وذلك عبر حل الشفرات المستخلصة التي غالبا ما توظف في النصوص بقصد التمويه والانحراف عن المعنى الحرفي لها، وهو ما يتوافق مع القراءة الدلالية الاستبطانية المفتوحة، كونها لا تنتهي إلى معنى محدد، ولكنها تعكف على ملاحقة المضمر الدلالي في جميع تمظهراته ومستوياته الترميزية والتشفيرية وهكذا فإن سبل الكشف عن صيغ معارج المعنى غير محددة، كما أنها قابلة للتحول أو الإخفاق، على اعتبار أن كل نص له متصور ذهني غائب، أو وهمي في وعي المتلقي، يتشكل لديه من تراكم الخبرات القرائية، والمخزون الذاكري، وما تضيفه قدراته الإبداعية من خلق وابتكار.

ومهما تعددت الرؤيا التحليلية للنص، وتنوعت معارج معناه، تبقى ثمة مفاهيم قابلة للاستيعاب، وقابلة لتمرس القارئ السيميائي على التعامل معها، منها ما يرتبط بالسياق التداولي أو النحوي، ومنها ما يرتبط بالسياق البنيوي الدلالي للنص. ومن ثمَّ فإن "هذه التحاليل الدلالية بلا شك ليست إلا طريقة توضيح، وبناء، وتنظيم، للحس الداخلي اللغوي الذي يُفهِمنا المساحة الأسلوبية لرسالة لفظية على مستوى الكلمات. وهكذا فإنها تسمح بقياس جمهور العمليات الذهنية على أساس من التقريبات والتمييزات التي نقوم بها باللاوعي عند فك النصوص،"[41] سعيا منا إلى رصد التباينات الدلالية، والإيحائية، والعلائق الداخلية، وملاحقة المتناهيات، وضبط المتباعدات، وتقريب النائيات، بقصد متابعة الأيقونة Icon الشعرية التي لا يقذف بها النص خارج تخومه، وإنما داخل أغواره.

وتمَشِّياً مع هذه الرؤية الكشفية نحاول رصد السمات الصوفية في الشعر العربي المعاصر، مع التركيز على بعض المحاولات في الشعر الجزائري، على الرغم من أننا نعرف مسبقا أنها لا ترقى . في كثير منها . إلى مستوى بعض الشعراء الآخرين، كما هو الشأن في تجربة الشعر العربي المعاصر، ولكنها تتراءى لنا على أنها فسيلة نابتة على النّواة، كإحساس يداعب كيانهم، في محاولاتهم البصيصة. ولعل أكثر الدانين بهذا الفيض، الشاعر "عثمان لوصيف" ليس من حيث المعجم اللغوي وحسب، ولكن من حيث المعجم الإيحائي والرمزي؛ إذ يسعى إلى تقمص وجدان الصوفية في أسمى تجلياتها.

تمتلك الذات الشاعرة حسا ماورائيا تمتزج فيه الرؤيا بالقلب؛ أي بالمدركات الباطنية في أشد حالاتها هدوءا وسكينة، وتعبر عن هذا الحدس بانفعالاتها الوجدانية النابعة من كيان يذوب في مسافات لامتناهية من اللاوعي، كلما طرأ عليها طارئ جواني، يحرك فيها دوافع الرغبة في الإمساك بلحظات الخلود السرمدية، وتجريد العالم من حسيته. وفيما تصل كيانها بوجدان العالم

[41] آن إينو ، مراهنات دراسة الدلالة اللغوية. دمشق ص 77 .

الكلي تنفصل عن عالمها الجزئي" الأصغر"، محاولة منها لإيجاد منفذ لتعاستها، وحسها المأساوي، في عالم يضيق باستمرار، ولا يتسع لهاجس المتعالي المطلق الذي هو صفة مميزة للمتصوفة، ومخرج وجداني للذات الشاعرة من مأزقها الوجودي. ولما كان الشعر حالة من حالات الوجد، وشكلا من أشكال العاطفة، فإن إحساس الشاعر بالوجود يتجاوز "أناه" ليرتقي دائما نحو الأسمى. وهذا الإحساس تصعده الانفعالات الوجدانية وليس الانفعالات الوجودية أو الواقعية، ففي حين يكون الانفعال الواقعي معيشا بوَسَاطة "الأنا"، بوصفه واحدا من حالاته الباطنية، فإن الانفعال الشعري يكون محسوبا على الشيء. إن الحزن الواقعي تعيشه الذات على طريقة "أنا أوجد" باعتبار هذا تحويلا للذات نفسها، ويكون العالم الخارجي السبب الرئيس لهذا التحويل. وعلى العكس من ذلك فإن الحزن الشعري يدرك كصفة للعالم[42]؛ لذا، فإن الحزن الشعري جوهري بالمعنى الإنساني العميق، ولصيق به، ولذلك فهو دائم الحضور في الذات، وبها، ومن أجلها، إنه تأصيل لكل استمرارية لها، وهكذا فإن قصيدة الشاعر عثمان لوصيف "البرق" تنفتح على عوالم من الحزن الدافئ، حيث تبدو الذات في كليتها الوجدانية كأنها تعيش . في معاناة . واحدة من أسمى لحظات التجلي، إنها لحظة الانخطاف التي يلاحقها خيال الشاعر لاقتناص إشعاعاتها في أثناء التوحد بإشراقات البرق، بوصفه رمزا لاختراق الحجب، ومحو الظلمات، وتجلي الأنوار:

يومض البرق فتنثال المرايا

بين عينيّ شفيفات ندية

يا رذاذات السموات البهية

ياغصون البرق

يا نبع التجلي ...

ظمئت روحي، وجفَّتْ شفتاي

والمرايا هيجت بحر هوايا

وأنا جرح من الطين

أنا فلذة نبض

وخلايا أبجدية

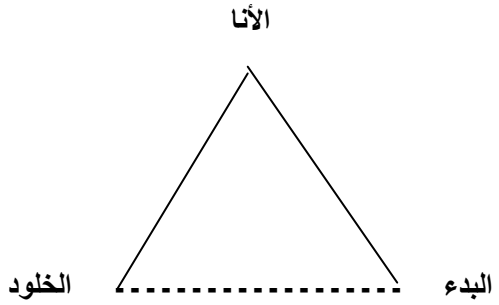
صهرتها النار والحمى النبيّة

يومض البرق فتغوى مقلتاي

سرمد اللحظة... ما أرحبه !..

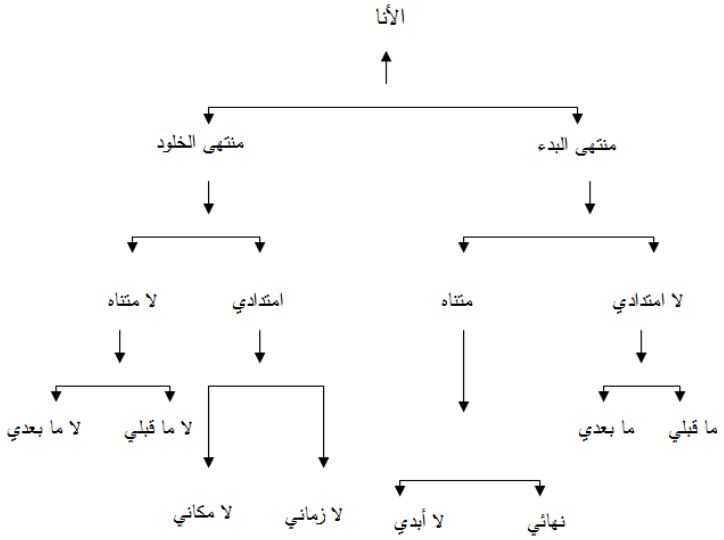
إن اللحظة أوسع من أن تستوعب دهشة الشاعر، وهو لا يقوى على الإمساك بها، لكن الذات التي تصر على انسجام خارج الزمان والمكان مع القوى المجهولة الغيبية . باعتبارها النبع الفياض للعطاء السرمدي . تصطدم بواقعيتها، إلا أن القلب البشري الذي يرتطم بفيض الملكوت يخلع عن الذات خيبتها، حتى لا ينطفئ في أعماقها سر البدايات الأولى. وظمأ الذات إلى هذه الكليات المتعالية هو نصيبها من المتعة الأزلية؛ إنها لا تريد أن تحيا فقط، بل هي ترغب، أيضا، في الخلود، ولكنها لا تبحث عنه أبدا في واقعها من حيث هو موجود، وإنما تسعى إلى ما هو كائن على الدوام، متدفق، مستمر، ممتد، لامتناهٍ، ولا محدود، يمتد إلى ما وراء الرؤيا، ولا ينتهي إلى فضاء مفتوح على اللانهاية عبر ثلاثية" الذات، الوجود، الخلود". يحاول الشاعر محو كل البدايات بحثا عن سرمد اللحظة والهيكل، على نحو ما تبينه هذه الرسمة:

[42] ينظر، جون كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ،ص 197.



هذا البحث هو ما يؤجج في داخله لهب السؤال، وهو يلهث في رذاذات سمواته البهية. وقد أينعت غصون البرق، فيما يرد ينبوع التجلي الأعظم، ويتصاعد هاجس الرؤيا، احتفاء بقدسيتها المتدفقة من وله الذات لانتهاك الكوامن الأزلية. وتطمح هذه الذات، أيضا، إلى امتلاك عرفانية كونية تتشظى في معتركها الروحي، ولذلك يغيِّب الشاعر كل حواسه، ولا يحضر منه سوى الجانب الأكثر غورا. ينادي، ويتساءل، يتشظى، ويَنخطِف، ويتلاشى، ويضيع، ثم يفنى.

وهكذا يبدو أن الذات المبدعة الشاعر/المتصوف بين فضائين من الرؤيا؛ بين منتهى البدء/الخلود، أو في حالة بين رؤيا دنيا الذات(إشراقة الانبعاث)، ورؤية دنيا الواقع (إخفاقات اليقين)، وهي حالة يصفها ابن عربي بـ " حبس بين المقامين[43]".



[43] ابن عربي: اصطلاحات الصوفية الواردة في الفتوحات المكية.

فبينما ترتد هذه الذات وباستمرار إلى الفضاء المتمثل في الصبا . تمعنا بالكينونة، واستشرافا بالآفاق . تتحول مع مرور الزمن إلى ماض منته، ومستقر في الذاكرة بمحمولاته الرمزية، بوصفه صورة متحركة في الكيان بغرض إثبات الوجود، وملازمة الإحساس بالانسجام والاتفاق، كما تعكس هذه الذات في معارج معناها . صورة الطفولة الأزلية، وسر البدء في انبثاقها الأول، حيث نجدها تتوحد، في بلوغ، مداها برؤى متوهجة بالمشرق والمضيء، تغمرها معاني الخلود وأسراره البدئية. لقد تم امتزاج الروح بالمطلقات فأزيح الليل من الأجفان، وامتدت الرؤيا لتشمل القلب بالأغاني والأنوار:

أيها البرق تمهل... زغب الضوء كساني

والأغاني غسلت قلبي الأغاني

غمرتني بفيوضات المعاني

من أزاح الليل عن جفني

من مسّد أعصابي الطرية

وسقاني حبقا ...مسكا...وراحا كوكبيا

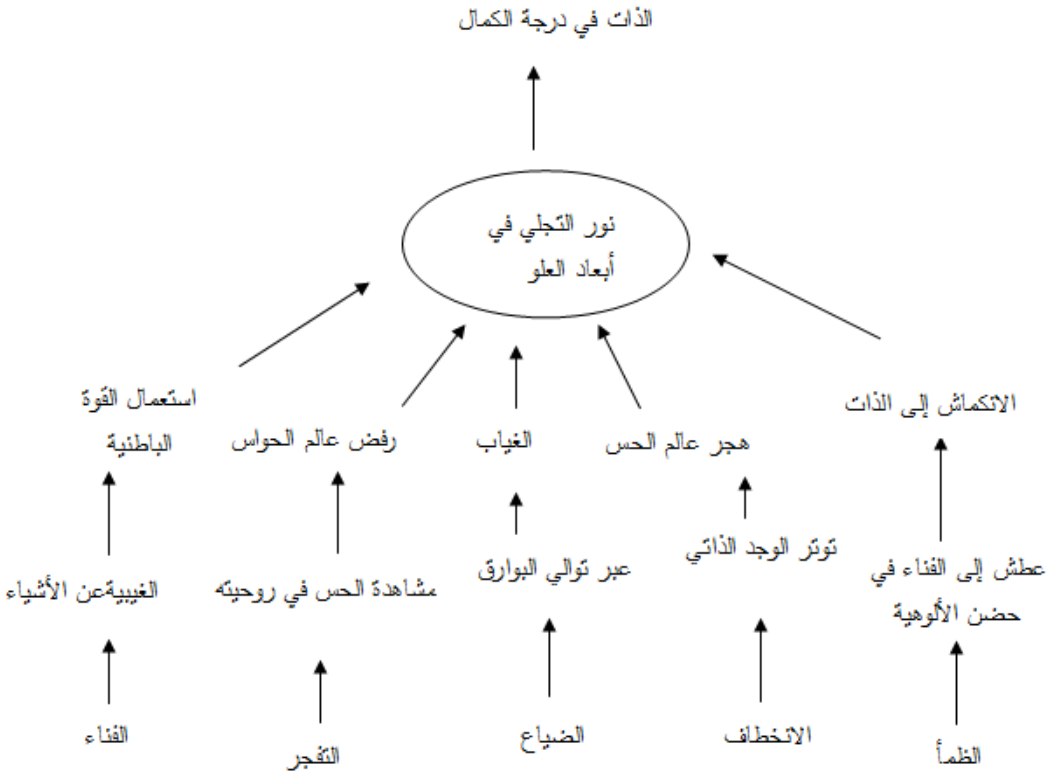
من حباني ماسة خبّأتها بين الحنايا

لحظة... كانت أضاءت

لحظة...ثم تلاشت

حتى الأشياء تتجرد من تشييئها، وتبعيضها، لتخلع عنها سريتها الخبيئة. الأغاني المقدسة تغمر القلب بفيوضاتها النبيلة، ونغماتها اللطيفة، ومعانيها العميقة، والضوء الكوني يدثّر الروح، ويلبسها روح المعاني الصوفية. وبينما الشاعر في غمرة الدهشة العظمى إذ ينزاح الليل عن جفنيه، حيث تتسع مجالات الرؤيا وتضيق العبارة، كل شيء طري، ودافئ، ومتوهج، فقد تراءت المستترات، وانبثقت المضمرات، وانتشت الروح براحها الكوكبي، إنه السكر، هجران الظاهر، والرحيل إلى الداخل وتفجيره. وكل ما يقع تحت بصر الشاعر لا يبصره، ولكنه يتبصَّره من جميع جوانبه، ويتروَّاه ليتبيَّنه، إنه السفر إلى الذات، الذات الباطنية المشرقة باللاموجود "اللاثابتُ في الذّهن وفي الخارج"، واللامرئي، واللامتوهج، واللامتفجر، واللاجوهري، إلا في بواطنها، "ضمن كائناتها الروحية" ، على حد ما جاء به أفلوطين Plotinus "في قوله: من أراد أن يدرك النفس والعقل والآنية الأولى، فينبغي أن ينكمش إلى ذاته، ويهجر عالم الحس، ويغيب عنه بقدر إمكانه، ويرفض الحواس، ويستعمل القوى الباطنية، فحينئذ يبصر من داخله إبصارا حقيقيا، وبنظر قوي، ونور مضيء، ويمتد نظره الباطن أضعاف ما كان يمتد بصره الظاهر "[44]. وهذا يعني أن عين المتأمل أبعد نظرا، وأقوى بصيرة، وأشد عمقا، في استخلاص معاني الأشياء، ولعل الشاعر عثمان لصيف لم يذهب بعيدا عن الخطاب الأفلوطيني في انخطافه، وضياعه، وتفجره، وفنائه، حيث كان ظامئا إلى ينابيع التجلي، مستغرقا في سكراته، منتشيا بفيوضات معانيه، وهذا ما توضحه القصيدة بحسب الخطاطة الآتية:

[44] ينظر، شاكر عبد الحميد: قراءة في ديوان محمد عفيفي مطر، مجلة فصول ، ع 1 / 2 ، 1986.



هكذا يشتق الشاعر لغته من نبع الأزلية ليمتزج عنفوان الأبدية بفيض الرؤيا، ويجمع بين سر البدء، وسر الإبداع، وكأن الكتابة ليست إلا ذلك الطلسم الذي يتشكل سحرا، ويتفجر بيانا، ويلقى في فضاءات من الرؤى والهواجس نبع سر الكشف. وأي فضاء أرحب من داخل حكمة الروح، بوصفها معالم المطلق؟ ولذلك فالشاعر . والصوفي بخاصة . دائم العودة والرجوع إلى البداية، ليس من أجل تكرار التجربة، ولكن رغبة في الاكتشاف، اكتشاف سر الخلق وسرمد الأبدية، وفي كل رحلة تعقبها أوبة تعلن عن النهايات التي لا تنتهي، والبدايات التي لا تجيء، وهو في أثناء ذلك يتمزق، ويتشظى، ويمد صدره العاري إلى بَغَتَاتِ لمع البرق العنيف، وفَجَآتِه التي تخطف الأبصار بومضاته المشحونة:

أيها البرق الذي يخطف . خطفا
علني ألقى شراراتي

أيها المشحون ومضاً وفجاءاتٍ وعنفاً
وأولى أنجمي... أولى رؤايا

يا رسول الرعد مزّق صدري العاري
علني ألقى صبايا

وفجر أضلعي ..فجر حشايا
وسموات غوايا

علني ألقى فضائي وفنائي

الذات، إذاً، هي القربان الوحيد في مسارات سرابية ومجهولة، وما يدعم مجهوليتها هو تكرار "عل" الدالة على الاحتمال، فالمبحوث عنه معلوم بما يدل عليه من العلامات "شراراتي الأولى، أولى أنجمي، أولى رؤايا"، لكنه ليس معلوما إلا بما تضفي عليه هذه العلامات مدلولات ظاهرية، ولذلك فهو يبقى مجهولا لما يحمله من قرائن كامنة فيه.

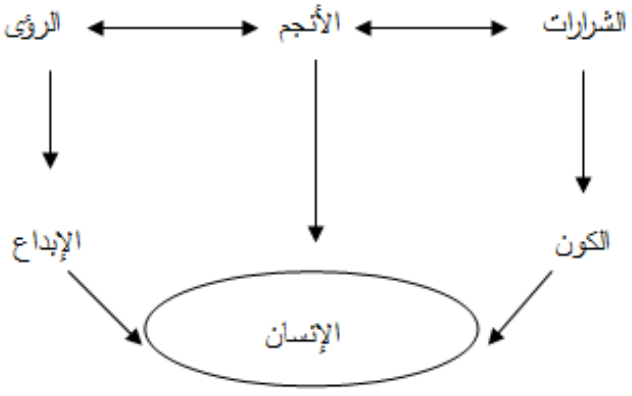
ففضاء الذات الحقيقي ليس موجودا إلا فيما هو خارج الحياة، أما اللافناء فلا يحمل أية إمكانية لوجود هذا الفضاء، ومن ثمّ فقد كان الفناء أقصى درجات الوصول إلى المتعالي، بحيث يتم محو جميع الفروقات بين عالم الذات الوجداني ومثلها الأعلى، وقد مر الشاعر بمراحل من الانخطاف والضياع، بدءا من الظمأ الروحي، بوصفه حركة نحو الأعلى. إلى الفناء باعتباره حركة عليا سامية، وهو يتشوف بكل وجدانية إلى رؤى متجددة، بعيدا عن الكون والإنسان.

يأتي إصرار الشاعر على أولى البدايات، وأولى الأوليات في هذه اللوحة:

علني ألقى شراراتي

وأولى أنجمي... وأولى رؤايا

إن إصراره على هذه الأوليات عائد إلى كونية هذه البدايات وما يرتبط بها من حالات البراءة، والطهر، في البداية كان الطهر. ثم غزته أشكال الدنس المختلفة. فالحنين إلى البداية هو حنين إلى هذه المعاني "الشرارات، الأنجم، الرؤى" ترتبط الشرارات بجوهر تشكيل الكون، في حين ترتبط الأنجم ببداية الإنسان، بينما ترتبط الرؤى ببدايات الكتابة /الإبداع، بما هي تجربة إسقاطية، تطهيرية، لسعادة وجوده، بالجود الغيبي في حال الحضور القلبي الرباني، وفي التطهير بالخلاص تكمن مقومات "الإرادة" في مرامها:



ويبقى الإنسان هو محور الكون، وشرط الابتكار، بإعادة الخلق عبر جدل الحياة، ولذلك يدعو الشاعر "البرق" من حيث كونه قوة خارجية إلى تفجير الإنسان والكون. إنها دعوة لانقراض جماعي من أجل إعادة الخلق:

يا رسول الرعد !...

فجرني... وفجر معي الدنيا

آه ...فجرني شظايا !...

آه ....فجرني شظايا !...

فالمحمولات الدلالية التي تعمل على تهذيب "معارج المعنى"، أو بالأحرى انعطافاتها، لم تنبجس طويلا بين حنايا صموتها المطْبق؛ إذ ما يزال النص يقاوم ويراوغ، في حين تعمل فعالية الفهم التأويلي على فَتِّهِ من الداخل، وملامسة إمكاناته الجمالية، وخرق مجازاته الدلالية، عبر جدل: القراءة / النص.

تكتنز قصيدة "البرق" للشاعر عثمان لوصيف دلالات وسمات صوفية، وتحمل من المفردات ما يدعم هذا الحس الباطني المتوهج، ولعل الصورة الكلية المقتنصة من هذا النص تتجه إلى مغالطة أفق انتظارنا وإصابته بخيبة غير متوقعة، تفضي به إلى سراب، ولذلك فنحن مطالبون كما يشير روبرت شولز Robert Scholes بالانتقال " إلى أعلى مستويات التجريد حيث تنبجس دلالتها كتصور، أو شمول، أو دوام، أو لزوم، غير أنه تصور يقوى بانتقالنا من الصورة إلى الموضوعة التي تشير إليها. وينبغي أن نلاحظ أن [الانتظام] الواضح في لغة القصيدة يكون نفسه انتهاكا للتوقعات الشعرية"[45]، وبذلك يظل النص سلسلة من التوقعات لا يمكن أن تنبئ بيقين.

وبالعودة إلى ما مرَّ بنا من حديث عن "الرؤيا الصوفية" فإننا نجد بعضا من سماتها تتجسد فيما عرضه علينا عثمان لوصيف في محاولة استلهام رؤياوية البدء، وسر تشكله كونيا [العالمُ] وابتداعه وجوديا[الإنسان] وابتكاره جماليا [الكتابة] وما زال خياله الجامح يلاحق شهوة الخلق " بعين غاوية " وشوق ملتهب، حيث يقول في "حورية الرمل":

وتعريت

تقدمت إلى ينبوعها الطهر

بعين غاوية

قلت: ماذا ؟

وتنشقت حنين اللهب الأول

صليت على دين المجانين

جعلت العشق رباً

ثم قدمت القرابين

ومرّغت دمي في الساقية[46]

إنها صلوات العاشق المجنون، وترنيمة الروح المشتاقة، العطشى، إلى فيوضات الأزل. ولما كان الاقتراب، من ينبوعه الطهور، مطلبا روحيا للجسد المتلف والوجدان المنصرم في "حنين اللهب الأول"، ولما كان القلبُ مُعَنًّى، فقد كان لزاما على الذات أن تنفصل عن كل ما يربطها بواقعها كليا: "تعريت"، فالعريُ معناه التجرد من كل ما له علاقة بالخارج لتغطس في كيان الداخل "الباطن" حالمة معها وجدا حارا، ولهفة لامتناهية، ويعتريها شعور بالامتلاء، والنشوة بالارتياح، والرغبة في السكر، مثلما لم يسكر الناس من قبل، تلك هي سقوط المُقدم على المغادرة والرحيل، بحثا عن بؤرة مضيئة في مكان بعيد ،ومن أجل ذلك يسعى المتصوف . وخصوصا في عالم يمنع تصوفه . إلى تكثيف الجهد، "يعمل، ويناضل من أجل أن يغادر هذا العالم العائق من حيث هو عالم وجود فكري واجتماعي وسياسي، لا من حيث هو وجود عالم أنطولوجي فقط"[47]، هكذا إذاً، يعيش الشاعر المتصوف ظمأ الروح إلى الحق بشكل مستمر في مطلبه، ومستغرقاً فيه بشهوة متأججة، واحتراق متجدد، ساعيا إلى اكتشاف البدايات الأولى للأرض، والصحراء، والرمل، والشمس، والطفولة، والبحر ، والسموات:

[45] سيمياء النص الشعري، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 20/19.

[46] تمثل هذه المقطوعة طقسا من طقوس التصوف ، أو شطحا من شطحاته.

[47] عبد المجيد الانتصار: الاكتشاف الجسدي للذات في التجربة الصوفية، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع 50 /51 .

ظامئ للرمل

للصحراء

للجوهرة الأخرى

لنار حامية

تشعل الشهوة في الأرض الرديئة

ليد عذراء تمتد إلى الشمس

تعيد الرعشة الأولى

هذا الظمأ الذي يستوطن أعماق الشاعر، ويلح عليه بشدة، هو في الحقيقة ظمأ الوجه الآخر للأشياء في توحده، وتوهجه، وما يكتنزه من حقائق. ولكن الظمأ الذي يقصده الشاعر، بوصفه متصوفا، هو ظمأ الوجدان البشري في توقه إلى التوحد بالعلياني، أو الغوص في الأغوار السحيقة للتوحد بالنوراني، فهو المعادل السيميائي لفقدان أنبل المعاني الإنسانية وأنفَس المثل الجوهرية، وغيابها في واقع الشاعر. وإذا كان الشاعر يعبر عن محمولات دلالية غامضة مشحونة بفيض من الرؤى، إلا أنه يفصح عن رغبة جامحة في اكتشاف الجانب الآخر من الوجود " الجوهرة الأخرى " ليعيد للحياة عذريتها، وللعالم براءته الأولى، "فالنار الحامية التي تشعل الشهوة في الأرض الرديئة" هي القبس المقدس الذي يعيد للأرض دفئها، واخضرارها، وربيعها المفقود، وبالتالي يعيد للإنسان سموه وكرامته.

إن القراءة الواعية المتأنية التي تعتمد نشوة التقبل في تفجير علائق الاختلاف، وتتخذ أسلوب التعارض في صلب النص الواحد، لا تسعى إلى إبراز الحقائق، أو مطابقة المعنى، ولكن تسعى إلى ملامسة الدال في انزلاقته، وانزياحاته، وتشاكلاته، واختلافاته. فالنص غير نابض ولا متحرك إلا بالقدر الذي يتوافر عليه من جاذبية تعتنق مبدأ التمايز والاختلاف والتعدد، ويستبعد مبادئ الثنائية الضدية التي تنفي إمكانيات التفاعل بين مختلف الأنساق النصية المتعارضة والمتباينة، والمتباعدة، والمتقاربة، في تلاحمها، وانفصالها، وتشاكلها، وتقابلها، ومع ذلك فالنص كما يقول جاك دريدا Jacques Derrida يبقى ذلك السرداب المظلم، يفتح على نوافذ من ناحية، وهو غامض ومعتم من ناحية أخرى"[48]. والأحرى بالقراءة المتأنية أن تؤكد رغبتها في فض فعالية النص المبهمة، وفكِّ نائياته المنجرفة مع الأهواء، والغوص في عوالمه المعتمة.

لقد أفرزت القراءة السيميائية طرائق متعددة في تحليل الخطاب الشعر، ومتباينة في اتجاهات المعاني، وكانت تصدر . هذه القراءة . في معظمها عن مبدأ المغايرة، والاختلاف، والتعدد، ونبذ " مبدأ " دلالة المطابقة الذي يعمل على إفشال دلالة الإيحاء، وقد عبر عن ذلك إ.أ ريتشارد وأوجدن *Richard* & Ogden في كتابهما: "معنى المعنى the meaning of meaning" حيث يتم التفريق بين عنصرين مختلفين:

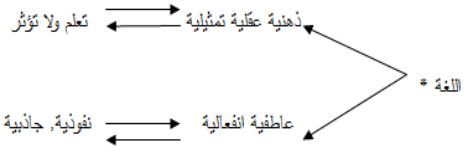
- المرجع المشار إليه: الشيء الواقعي كما هو في حد ذاته.
- الإحالة: المقابل النفسي للشيء. الظاهرة الذهنية التي يدرك من خلالها المرجع.

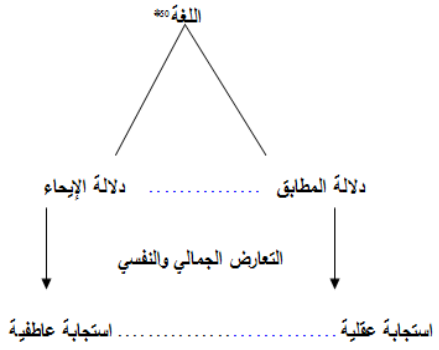
ومعنى ذلك أن المعنيين يحيلان إلى الشيء نفسه، ولكن بأسلوبين مختلفين. إنهما يوفران طريقتين مؤتلفتين لإدراكه[49]. فاللغة كظاهرة نفسية واجتماعية، وكفعالية ذهنية، أو كبنية رمزية لا تستجيب لمعطيات الفكر البشري إلا من خلال الحقل، أو السياق، أو الفضاء، الذي توجد فيه. وفي هذه الحال تُرفَض اللغة . بحسب هذا المنظور . في جانبها التطبيقي، وتُقبَل في إعطاء الأولية للجانب التخييلي الرمزي، من حيث كونه يضفي على النص ملامح دالة بما تستوجبه التجربة الثرة، وإدراك خبايا ما يستدعي فهمه، وتميُّز دلالاته.

---

[48] عبد العزيز بن عرفة : جاك دريدا، التفكيك والاختلاف ، مجلة دراسات عربية ، ع 04 / 1988 .

[49] ينظر، جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 194.





وفي مثل هذه الحال تكون العلاقة بين الشعر والمطابقة مبتورة ومعطلة، في حين تكون العلاقة بين الشعر والإيحاء علاقة تضمين. فالشعر ينجذب وباستمرار إلى الإيحائية التي تعمل على الدوام على وصل الكلمات بدلالاتها وانفتاحها على فضاءات لامتناهية من المعاني دون أن يكون في إمكان المؤول النهائي ملاحقتها، أو ضبطها.

وكما يعطل الشعر علاقته بالمطابقة، كذلك تعطل القراءة علاقتها باليقين في تعاملها مع النص، باعتباره انبثاقا مستمرا، وتفجرا دائما، تبقى شظاياه دليلا على ما يهجس في ضمير الباث، وما يوحي به بثُّه، وما يرمز إليه، وهكذا تدنو رؤيتنا من مكن قصية "آيات صوفية " للشاعر عثمان لوصيف لنكتشف ما تخبئه من دلالات، وما تحمله من إمكانات تأويلية، وما تتفجر به مع معانٍ عبر مكونين:

[50]* ينظر، المرجع نفسه.

1. المكون التركيبي:

ويهتم بتحديد الجمل ووصف تركيبها، وتقوم البنية فيه على التقابل بين هذه الجمل. وأول ما يلفت الانتباه في قصيدة "آيات صوفية" أن جميع مقاطعها تبتدئ [بفعل]. وحتى في المقطع الثاني الذي يتم فيه خرق هذه البنية تحل فيه جملة الجار والمجرور محل فعل؛ إذ الفعل قائم، ومضمر سابق على الجملة، يتعلق به الجار والمجرور على تقدير: أراك في السجود. أراك، فأغمض عيني:

في السجود أراك فأغمض عيني

وباستثناء هذا، فإن الفعل يأخذ حيزا كليا، ظاهرا، بحيث يواصل النص انسيابه وتدفقه؛ الأمر الذي يجعل منه محورا حركيا لما يحمله من المركبات الفعلية، وما تفتقر إليه من المركبات الاسمية، فالفعل أكثر تعبيرا عن الرغبة في الاندفاع، وقد يتراءى لنا ذلك جليا في المكون الدلالي.

2. المكون الدلالي:

هناك علامات تحكم نظام النص، وهي تحتوي، أيضا، على مكونات أساسية، يمكن اعتبارها علاماتٍ "أيقونيةً"، تسهم في معرفتنا بمضامين النص بما تقيمه من علاقات تعارض، أو تقابل، أو تطابق، ولا يمكننا التعرف إلى هذه الأَمارات إلا بوساطة المؤول المباشر الذي يقوم برصدها، والمؤول الدينامي الذي يدخل في سياق معرفتنا بالواقع، ويضفي على العلامة معانيها. أما المؤول النهائي فهو الذي يعمل على مقاربة النص والكشف عن رموزه الباطنية:

هابط أرضك المستكينة في الغيب

أفتح في روضة الأبدية دربي،

وادخل مملكة الله .. اخلع نعلي،

وأمشي على التوت

والأقحوان السموي أوغل في

غبش الصلوات واهتف باسمك

أدنو من العرش

ألقاك يا امرأتي المستحمة في النور

أطلق عصفورة الناي، أقرأ

تعويذة العشق، أرفع عن وجهك

القدسي الحجاب وأسجد عند

التجلي

يرسم الشاعر في هذا المقطع عالما قريبا من عالم الجنة، أو حالات النشوة في عالم الجنة، فالعلامات التي يمكن رصدها في هذه المقطوعة والتي تشكل صلبها الدلالي أو مضمونها الشعري نجتزئ بمعاني هذه الصفات:

- أرض » مكان+ خارجي + منخفض + محسوس + ثابت + فضاء + جماد
- الغيب » شيء + ذهني + مجرد
- روضة » مكان+ جماد + محسوس + خارجي
- الأبدية » فضاء + مجرد + ذهني
- مملكة» شيء+ محسوس + خارجي + ثابت
- التوت والأقحوان » شيء + محسوس + خارجي
- السماء » فضاء + محسوس + خارجي + مرتفع
- العرش» مكان + محسوس + ثابت+ خارجي
- امرأة » إنسان + محسوس
- النور » شيء + محسوس + متحرك+ خارجي + مرتفع
- عصفورة » حيوان + محسوس + متحرك + خارجي + مرتفع

ولنأخذ على سبيل المثال العلاقة بين الأبدية والغيب، والمملكة والعرش، والأرض والروضة، لنكتشف أنها علاقة توازٍ وتشاكل. فالأبدية والغيب فضاءان ذهنيان مجردان، ينتميان إلى حيز المجهول، وكما يقاس الغيب بالمابعد الأبدي كذلك تقاس الأبدية بالغياب الأزلي. أما المملكة والعرش فباعتبارهما شيئين يحيلان إلى الرفعة والسلطان فإن المملكة ترتبط بالسلطان الأرضي في حين يرتبط العرش بالسلطان الإلهي. أما الأرض والروضة فيبرز تشاكلهما المعنوي من حيث كونهما فضائين محسوسين ثابتين خارجيين، تحددهما أبعاد مكانية ثابتة. إلا أن هذه العلامات العرفية يحولها الشاعر إلى علامات أيقونية أو قرائن "Indices". ويحدث ذلك عندما يقع التماس بين فضائين مختلفين حين يتم نقل ما هو خارجي إلى ما هو باطني، ويرفع ما هو أرضي إلى ما هو سماوي، ويرتطم ما هو حسي معلوم بما هو ذهني مجهول، ويمتزج ما هو إنساني بما هو إلهي، عبر سلسلة من العلاقات المتعارضة التي يفجرها الشاعر، وذلك من خلال رصد بعضٍ من هذه العلاقات الواردة في الجمل التالية:

هابط أرضك المستكينة في الغيب

أفتح في روضة الأبدية دربي

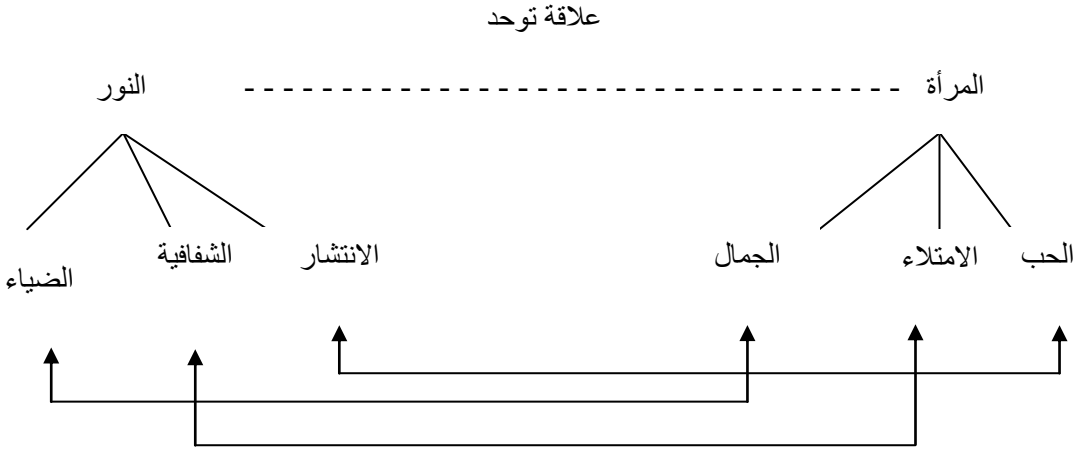
أمشي على التوت والأقحوان السموي

ألقاك يا امرأتي المستحمة في النور

يبدو أن الشاعر يبلبل الأشياء حين يبعثر المتلاحم، ويصل المتباعد، ويحرك الثابت، وذلك من خلال تتبعنا للسمات التي تتضمنها هذه العلامات، فالأرض التي هي مكان معلوم، ومحدد، ومحسوس تستكين إلى فضاء مجرد أو ذاكراتي غير موسوم إلا بذاته كعلامة مجردة. والروضة التي هي أيضا شيء معلوم له إطاره ومرجعيته وسماته التي تحدده، حيث تصبح معرفة بالإضافة "الأبدية" التي هي ليست معلومة إلا بقدر ما هي امتداد لا متناه لفضاء ما، في الرؤيا والضمير الجمعي للبشرية. وهذا ما ينطبق أيضا على التوت والأقحوان بوصفهما علامتين حسيتين يدلان على الشيء الموجود في الواقع، ومحسوس،

يصيّرهما الحدس الكشفي الذي يتمثل الصورة المجلوّة، وتنقلها الرؤية الشعرية المصقولة، أيضا، إلى فضاء مفتوح، موجود في الأعلى، ومفعم بالحركية. وإذا أتينا إلى الجملة الأخيرة (ألقاك يا امرأتي المستحمة في النور) نلاحظ أن الشاعر لا يلقي صفات لعلامات في لغة على صفات علامات أخرى، وإنما يمزج بين الكيان الإنساني، والكيان الإلهي في توحدهما النوراني المتألق، والعلاقة بينهما هي علاقة توحد وفناء وعطاء، وليست علاقة تناقض أو انعكاس كما في النماذج الثلاثة الأولى، ويمكن توضيح ذلك في من خلال هذه الجملة الأخيرة:

يا امرأتي المستحمة في النور



غير أن ما يحرك هذه العلامات ليس ما هو متضمن فيها من سمات أساسية، بل بما هو قائم على أهمية الفعل التي تزيد من توهجها وفاعليتها الوظيفية التعبيرية، على اعتبار أن القصيدة في مجملها سلسلة من الأفعال المسترسلة والمتواصلة، تقودها، في أكثر حالاتها إشراقات "الأنا المتكلمة".

ومن الواضح أن التجربة الصوفية لدى الشاعر تتجه إلى الباطن السحيق عن طريق الصعود إلى الأعلى، وذلك من أجل اختطاف تلك الآنية اللحظية واقتناصها بدافع الرغبة في التسامي، والترفع عن الهابط والتعالي عنه إلى النوراني، حيث توغل الذات في سكينتها، لكن سرعان ما يتخذ هذا الهبوط صفة الصعود لما تتوافر عليه المقطوعة الشعرية من محمولات دلالية بوصفها مؤشرا على ما هو مشار إليه، وهذه المحمولات تلقي بذاكرة المفردات إلى النسيان، فينقلب محتواها، أو ما يسمى في المصطلح السيميائي بـ: Le Contenu Inversé حتى تؤدي وظيفتها الإيحائية. ولعل ذلك ما يتضح في جملة الأمثلة التالية : التوت / الأقحوان / السموي / مملكة الله/ العرش. هذه مؤشرات، أو علامات، دالة على كل ما هو موجود في الأعلى؛ أي كل ما هو مرتفع وخارجي، ومع ذلك فالشاعر لا يصعد وإنما يهبط، حيث كل شيء يتم في الباطن وفي أعمق الأشياء غورا، لكنه في المقابل لا ينحدر إلى مكان ما محدد، بل إنه يبحر في عالم أرضي فسيح، وساكن في الأعماق الأبدية، ومزين بالأقحوان والتوت السماوي، ومرشوش بنور الصلوات المقدس، حيث تتجلى الرؤيا لمرأى الذات التي تستدعي الباطن باستمرار، بقصد بلوغ جوهرها المستتر، ومحاولة إيقاظ لذة الاكتشاف فيها عند التجلي، حيث تمتلكها نشوة التأمل، مأخوذة بالسحر والجمال الإلهيين.

وبين هبوط وصعود، وتأمل وانخطاف، ولقاء ورحيل، تعتلي الذات كل العروش السماوية، وتنهل من كل الفيوضات المقدسة، بحثا عن خلاص الروح الإنساني، وعن لسان حال الخلجات الغائرة في عمق تجربة الرؤية المتراكمة، على عكس ما يرمي إليه الخلاص الدنيوي المحض، بما لا يشوبه أو ما يخالطه من أي مخاضات وجدانية، إنها الخلاص الكوني المفعم بالأشياء المضاءة، والمضيئة. ومن هنا تتبع الضرورة القائمة على الاغتراب "اللامنتمي" الذي يمتلئ به كيان الشاعر، فيتولد لديه مخاض تصلاه النفوس احتراقا، وتفرضه حكمة الإدراك المتسامي عن الحقيقة تشوفا، وبهذا المعنى تترامى أطراف التجلي بما يستدعي خلق فضاء متجدد من الحركة، والتصاعد، والتشظي، والتبعثر، والانخطاف، والجنون، بوصفها كشفا في إبداع الشاعر المتصوف، ورؤى يضيء بها وجوده:

تشتعل الوردة الآدمية، تنحل

كل العناصر تتحد، النار بالنار والجرح

بالجرح ونصلي مخاض المعاني

ونعبر دوامة الموت ...نولد بين

جناحين يخطفنا البرق، نغوي

نواصل هذا الجنون المقدس، نبدع

لحن الخلود ونبقى نسبِّح لله، نبقى

نصلي، نصلي

هكذا، يجمع الشاعر مرة ثانية بين جدل الخلق ومخاض الكتابة، ويشترط عبور دوامة الموت حيث يتم انقراض كل شيء كشرط أساسي لولادة غير مشوهة، لا تخلو من الألم، لكنها محملة بالخصوبة والنبض، غزيرة بالعطاء والتفتح، حيث لا توقف ولا استقرار، ولا وصل، وإنما هو سفر دائم ورحيل مستمر نحو اللانهايات.

وإذا سلمنا مع ريفاتير[51] M.Riffaterre بأن الشعر لقوله شيئا يقول شيئا آخر، أدركنا أن ما يلوح به النص كامن فيه، وأنه لن يكون إلا كنه ذاته، ولذلك فإن إدراكنا له كنص متناه يستدعي بالضرورة وجوده كمعنى لا متناه، ومن ذلك فإننا مطالبون بالبحث عن هذا الشيء الآخر اللامعقول . الغائب والحاضر . بوصفه الوجه الآخر للنص المقول، لكننا نزعم مع ريفاتير . كما هو راسخ في منظوره . أن شعرية المنطوق النصي لا تتحقق إلا ضمن الفضاء الدلالي المفتوح على احتمالات لامتناهية كامنة فيه، ومندرجة ضمنه، وأن "مقارنة القصيدة بالواقع مدخل نقدي ذو أثر مشكوك فيه"[52]. ولكننا نؤيد لوتمان Yuri Lotman الذي يقرن بين القرائن الموجودة في الواقع والعالم، وما تفرزه الإبداعات، وبخاصة الشعر، من دلالات ذات صلة مباشرة أو غير مباشرة، واعية أو غير واعية، بأنساق مختلفة من الواقع والذات. وفي هذا الشأن يقول : "إن الهدف من الشعر بالطبع ليس الصور، بل معرفة العالم والعلاقات التي تربط بين الناس، ومعرفة الذات وتطور الشخصية الإنسانية في عملية التقدم والاتصال الاجتماعي .ويستحيل فهم طبيعته الخاصة إذا تجاهل المرء آليته وبنيته الداخلية، ولا تتكشف هذه الآلية إلا حينما تدخل في صراع مع الضبط الذاتي للغة"[53]، فعندما تخترق اللغة الشعرية قانون المطابقة، وتعطل قانون المحاكاة بوسع الشعر أن يحتل مساحة من شعورنا بالحياة في جدلها المستمر، كما باستطاعته أيضا أن يمنحنا شعورا مغايرا، وإحساسا مختلفا، عن طريق مداعبة اللغة لرموزها الصامتة.

ولاشك في أنه ما من واقع أشد قتامة، وأكثر مرارة، من الواقع العربي المشتت بين واقعية

---

[51] ومن قبله الجرجاني ، يقول : الكلام على ضربين ، ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن بما يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل. انظر دلائل الإعجاز، ص 202 ، وكل من الجرجاني وريفاتير ينطلق من النص المغلق النحوي إلى النص الأدبي المفتوح.

[52] ينظر ، روبرت شولز: سيمياء النص الشعري .

[53] المرجع نفسه .

الصمت، والقمع، والاستلاب، والغربة، والضياع، والنفي؛ الأمر الذي جعل الشاعر " عبد الله العشي " يأمل أن يكون أي شيء إلا أن يكون ذاته، لما يحيط بها من ضبابية، وما يشملها من ترمد وأسى؛ كما كانت وجهة آماله، أيضا، أن يخرج هذا الوطن من منفاه ليبعث في ظلال من النور والضوء متوجا بالفرح والأغاني. والواضح أن الحالة الصوفية التي يصدر عنها هذا الحس المتوهج، تتجسد في صور الرفض، واللاانصياع، والبحث عن الزمن العربي الهارب، والمختال، والهائم في دوامة النفي، ففي قصيدة "بعيدا لا يبدأ السفر" يتوحد الشاعر بالزمان العربي، في جرحه؛ لأنه ليس وجع الآخر وحسب، بل لأنه ذلك الألم الباطني المزمن، والثابت في الأعماق:

آه ....يا أنت ....

يا وجه قافلة رمدتها المنافي

إنني نابت فيك ....

مزورعة أنت في لغتي

صرت في سفري ومقامي اهتزاز دمي

صوت ظلي ....

وصرت النخيل الذي يتحمل صرخة جرحي

وصرت الزمان الذي يحتويني

نابت ...نابت ...

جرحك العربي بحقل دمي

آه... يا أنت ...

يا خنجرا وابتسامة [54]

مَنْ هذه "الأنت" المتوغلة "في جسد الذات المزروعة في فيافي الكلام، والمبثوثة في نبض القلب والذاكرة، الساكنة بعمق الجرح، والمتوجة بخنجر وابتسامة؟ أليست هي العروبة التي تتفيأ بتخيلها جراحات الشاعر، وتسري في عروق دمه، وتنبت في خلجان حشاياه؟ من هذه "الأنت" المغتربة في زمن مغترب؟

تمَزّق من الوجع في اتساع خرقه، ومساحات من الكآبة والتفتت، ولا شيء يشبه هذا العطش، ولا شيء يحتوي هذا الوجع؛ إذ ليست هنالك نافذة أخرى تحتويه: لا ضوء، ولا عشب، ولا مكان، هذا "الوجع البربري المؤثر" أقوى من أي إعصار، وأفسح من أي فضاء، إنه ذلك الوجع القديم الذي لا يحتويه إلا الزمن العربي والذاكرة العربية، ولذلك تعود الذات إلى البداوة والنخيل، والسيف، والقصيدة، والفروسية التي يحمل إليها الشاعر مخاض الألم، ويتوسل وجودا أسمى من الوجود العربي الراهن.

علمني الزمن العربي بأن النخيل الذي يحتوي وجعي . ضجري ...

هو نخلي، وأن الدروب التي سوف تحمي خطاي من الطين والتيه

هي الدروب التي حملتني زمان تملكت أغنيتي وكتبت قصائد

شعري على شفة السيف . قادت خطاي على الأرض ...

تحملني فارسا عربيا يلون وجه البرية بالحب

والنخل والكلم القدسي

وعلمني الزمن العربي بأن الخلافة لي ...

حيث أدنو من الضوء

أحمله في لساني . عيوني . دمي كلماتي

لعل القارئ يدرك أي جرح يحمل الشاعر، وأي ألم، وأي نوع من المعاناة يعاني. إنها معاناة الانسلاخ من واقع الزمن الراهن المستلَب،

[54] مجلة الضاد ، جامعة قسنطينة ، ع 06 ، 07 أكتوبر 1983.

والمغترب، فهو يتمرد على الزمن الآني المتهرئ بقيمه ومبادئه الهشة، ويتوحد بالزمن الماقبلي الحافل بالحب والبطولات، وليس غريبا أن ترتد الذات إلى ماضيها، إلى القلب والذاكرة، تتوخى ولادة الفرح من نهر الضياء الذي لا ينضب. وتتفيأ دفء ظلاله التي لا تنفد، ونحن نوافق الشاعر إحساسه بالخيبة، وشعوره بالاغتراب في زمنه الآني؛ لأننا نرفض أن ننشد الخلاص في "الماقبل الذاكراتي"، بوصفه الأكثر إشراقا، ونبلا، وضياء، وأصالة.

ولكن، ينبغي أن يستلهم فضاءه الأنبل بغية استشراف "الزمن/ الحلم" بكل ما يحمله من إمكانات رؤياوية، تمتلك الذات بمشاعر الرفض احتفاء باستقدام الآتي المحمل بقيمه التفكيكية، الهدمية، وإعادة بناء حلم يقاوم فراغات الصمت، ويمتص فيافي النفي والحزن، ويمضي نحو امتلاك الفضاء الأرحب في دَعته، والأفسح في سعته، حيث لا شيء يحتويه أو يصده.

عندما تتصهر اللغة يتم توليد المعنى، وعندما يولد المعنى تتصهر الرؤيا، ولا شيء يحتمل الانتظار والترقب، حيث لا مكان لهذه الرؤيا إلا كمرتقب "يأتي / ولا يأتي"، تلك هي كلمات الشاعر عبد الله العشي التي تلمع فجأة في مداها المستحيل، واللمعان أيضا مجال للتأمل وفرصة له، ونوع من الانخطاف، ولا شيء غير التمني.

كلما لمعت ذروة في المدى المستحيل

شدني نحوها الظمأ القاحل

يا طريقي الثقيل

أيها الوجع القاتل،

ليس لي قمر أو دليل

وأنا سفر دائم

لو تعرت أماني السنون

وتعرى أمامي المدى الهائل

يا صداي الطويل

أيها الوجع القاتل[55]

فالذات هنا موطن للتيبس والعطش والخواء، والتمني هو المعادل الوجداني للاخضرار والارتواء، والامتلاء، ليس أمامها سوى لمعان لرؤية مستحيلة، يدلهم في مداها الدجى. إن الدلالة في هذا النص تنبني على الإصرار على المناداة، وكأن الشاعر يريد أن يقول أيها الوجع الأزلي ليس هناك إلا أنا وأنت في هذا المدى اللامتناهي.

إن ما تنطوي عليه الرؤيا من الإحساس بخواء الحياة في مداها، وبالضياء في منتهاه المقصود، لا توحي بأية رسالة ثورية، على الرغم من وجود قرينة تتضمن سمات تمردية:

"**وأنا سفر دائم**"

حيث الثورة ما هي إلا ذلك الرحيل المستمر نحو بلبلة الأشياء، وتثويرها، إلا أن هذه الروح الثورية لا تتخذ سماتها الأكثر وضوحا في حالاتها الصوفية إلا عندما تتخذ أبعادا تجاوزية ومغايرة، وتتفلت من الحساسية الواقعية والنموذجية، وتبتكر نموذجها الثائر الذي يفجر الاستقرار، والثبوت، والسكون المقرف، فتأتي الثورة مخاضا للحياة الفاضلة، وخلاصا لها من سجنها وغربتها، وبعثا للوجود النبيل المضاد:

أضيئي يا ربيع الروح

أضيئي لي

فهذا العالم الممدود كالخشبة

[55] قصيدة ، ظمأ ، المرجع السابق.

أليم ...موحش...

كالسجن ... كالغربة[56]

إن وعي الذات لواقعها، ولذاتها، كفيل بأن يوقظ فيها مشاعر الثورة ومعاني التحرر. ويعمل على تثويرها وتحريكها، وهزها من الجذور، فليس من صفات العالم المرتقب، السكون الموحش، والجمود الصلب. بل إن النبض والحركة، والامتداد والانفتاح، صفات مميزة له، بوصفه انبثاقا متجددا من الفعالية والاحتكاك، ومن ثم كان التوحد بالثورة في معناها الإشاري ضرورة ملحة تفرضها حاجة الذات إلى الحرارة والدفء، حتى لا تحتضر ببطء، ويتضاءل في العمر الضياء:

أضيئي لي فما في الروح من زيف

وما في الجسم من قدرة

أضيئي لي ...

فهذا العالم المجنون

هذا العالم الخيبة

أليم ...موجع، كالموت كالغربة.

إن فقدان الحياة لضيائها، وحرارتها، ودفئها، يعني انعدام القيمة الإنسانية المثلى، والمعنى الإنساني العظيم، وتحول العالم إلى خيبة كبرى، تجر في إثرها وجعا كالموت ثقلا وبشاعة، وكالغربة تشردا ويتما. وطلب الشاعر للضياء يعني أن دروبه مدلهمة، وأن العالم مهشم في باطنه، متهرئ في ظاهره، وأن الروح والجسم عليلان:

أضيئي لي فما في الروح من زيف

وما في الجسم من قدرة

وأن الثورة المنتظرة لا بد أن تكون ذلك التغيير الشامل، والكلي، الذي يضرب في الأعماق، ويوغل فيها بقصد ملامسة النواة البدئية للكيان البشري، وأن تشمل الفكر والروح والوجدان، ولا تقتصر على نشاط سطحي، ما يلبث أن ينتهي إلى مجرد احتجاج أو لمعان، سرعان ما يتوارى.

وعلى الثورة كذلك أن تنطلق من وعي الذات في ألمع حالاتها الصوفية، وألا تظل مجرد تعويض للخيبة والأمل. فالعالم ليس معطوبا على الدوام، وليس سلسلة من المآتم والمآسي، في كل وقت، بل هنالك ألوان قزحية للفرح لا يتوانى عليها الشعر، فإذا كانت "أي معرفة بالواقع تتضمن تغييرا في الواقع" فإن الشعر أوسع معرفة، وأعمق إدراكا بالواقع وتغيراته، وكآباته، وشروخه، وكما يقول أدونيس فإن الشعر لا ينقل الواقع وإنما يبدعه، وفي ذلك الإبداع تتجلى الصور الأكثر إشراقا، باعتبارها انبثاقا لتحقيق مراد الأماني، بعد كشف المستتر، وكل ما كان بساطه مطويا، وتفجير مكنونات غريزة التطلع إلى مداعبة الأسرار الباطنية، فيما يلوح لها في الآفاق من بارقة تجود بيخضورها.

المُفيض في "تجليات صوفية":

الاحتفاء بالمرأة في الإبداع وافر، والتغزل بها أوفر، وأكثر حظا، بيد أن آلاء إفراط الحب بها روحا، والولع بها عشقا ساميا، كان من خاصة الشعراء العظماء من أمثال: الحلاّج، وابنِ عربي، وابنِ الفارض والمقدسي، وسعدِ الدين الشيرازي، وسنائي غزنوي، وفريدِ الدين العطار، وجلالِ الدين الرومي، وغيرهم كثير من الذين جاوزوا الحدَّ في وصف لوازم الحب إلى وصفه بما يشبه متعة النجوى، ولذة القرب إلى الورع، وجلال المشاهدة بالتقوى، ومن ثم كان ولعهم بالمرأة . من قبيل المجاز . من الصفات المائزة لبلوغ المراد في الحب الأزلي؛ لذا تعد صفات المرأة في جوهرها الروحي وسيلة لاستبدال كيان النشوة بكيان الجسد الحسي،

[56] قصيدة : ربيع الروح ، المرجع السابق.

ولذلك أولوها الاهتمام البالغ، والواصل إلى غايته في الوحدة الدائمة للفناء، والانشغاف بعظمة الخالق، كما رأوا فيها الوجد المحض، المنقدح في القلب، وإذكاء جذوة الإلهام، وهو ما عبر عنه . مثلا . الحارث بن أسد بن عبد الله المحاسبي البصري في قوله: "المحبة ميلك إلي المحبوب بكليتك، ثم إيثار له على نفسك وزوجك ومالك، ثم موافقتك له سراَ وجهراَ، ثم علمك بتقصيرك في حبه".

لقد أفاض الدارسون الحديث في هذا الشأن بما يوفِّي الغرض؛ ولكن حسبنا هنا أن نقف عند "تجليات صوفية" لنزار قباني، هذا النص الذي استطاع أن يستلهم صورة المرأة في شعر التصوف، الآخذ بشقيه القديم والحديث، بكل ما تحمله الأنظمة الدلالية داخل النسق الصوفي في تركيبته الروحية. نجتزئ بقوله منها:

عندما تسطع عيناك كقنديل نحاسي،

على باب ولي من دمشق

أفرش السجادة التبريز في الأرض وأدعو للصلاةْ..

وأنادي، ودموعي فوق خدي: مدد

يا وحيدا.. يا أحد..

أعطني القوة كي أفنى بمحبوبي،

وخذ كل حياتي..

******

عندما أدخل في مملكة الإيقاع، والنعناع، والماء،

فلا تستعجليني..

فلقد تأخذني الحال، فأهتز كدرويش على قرع الطبولْ

مستجيرا بضريح السيد الخضر وأسماء الرسولْ..

عندما يحدث هذا..

فبحق الله، يا سيدتي، لا توقظيني.

واتركيني..

نائما بين البساتين التي أسكرها الشعر، وماءُ الياسمينِ

علني أحلُم في الليل بأني..

صرت قنديلا على باب ولي من دمشق..

"تجليات صوفية" ليست صوفية السالك الذي يسلب صفاته من الحياة، اعتزالا، أو انطواءً بالوسائل الطرقية في أداء الشعائر (كالراية، والعصا، والمسبحة، والدف، والطبل، وما شابه). على العكس من ذلك، إنها صوفية المُفيض في تجليات فضائل الحق بقدر استطاعته، مأخوذا بطاقة روح محبوبه، الهائم به، من قبلُ ومن بعدُ، سواء في الوجود الحسي (الظاهر) أو في الوجود الروحي (الباطن)، وفي كلتا الحالتين معا كانت صاحبته متجلية في صورة المقصود، ففي الحالة الأولى ارتقى بها إلى مقصود الإعلاء من شأنها، بينما في الحالة الثانية، أراد لها أن تكون إجابة لسؤاله بالاستقامة والانحناء إلى الطاعة في ذات الحق، وتسامي الروح.

كان تألق نزار في جميع دواوينه عن المرأة يمثل "فيلوصوفيا الحب"، حين كانت حبيبة "الواحد" مع نفسه في الارتقاء بها إلى مصاف المرأة النموذج في كل شيء، بدءاً من زَغَب خدّها

إلى بِزّة قَوامها، ومن فَتْل قدّها إلى رضابها "المسك"، ومن تبسُّم ثغرها إلى تبلسم وجها، حيث تجلت فيها حكمة المحبة في خصائص تبعيضاتها، بينما كان حبه لها في تجليات صوفية مستمدا من الـ "فيلوصوفيا التقوى"، المسكون بها بقرينة الحكمة النورانية في معالمها الروحية، وأرقى مستوياتها المعنوية.

لقد رفع نزار من سمو مكانة المرأة إلى ما يعتوره من وجد داخل "مملكة الإيقاع"، إشارة إلى انجذابه . في الاتصال . بسِتر وهج الحال، وغياب القلب عن الخَلق، وكأن طلب الاستجارة من حال الشاعر المجذوب يمثل طلب الصلة الروحية بين الخلق في ذات المريد بالوجد، والحق في ذات صفاته تعالى في حضرة "ضريح السيد الخضر وأسماء الرسول" وهي خاصية كل مُغيث في أن يشد الحقُّ أزر المستجير، والأخذ بيده إلى حالة التقوى بلا كلفة.

وإذا كانت المرأة . دوما . حاضرة في قاموس نزار بوصفها "أنثى" مجدولة القِوام، وبهاءً متألقاً، كما يحلو للكثير من الدارسين وسمَها "بنظرة الأنوثة"، أو نسقا معرفيا كما نتصوره، فإنها هنا في هذا النص تمثل المرأة النموذج في التجلي، والمرآة العاكسة لرؤيا نزار، يبحر بصفاتها في فضاء الكون، وبجوهرها يعرف حضوره الأكمل، إنها في "تجليات صوفية" فتح آخر غير الصورة السابقة لها في عالم الأدران، فتحّ فكَّ به أسْرها لتتحول من شوق الجسد إلى شوق الورع، من البحث عن الصنع في الخَلق، إلى البحث عن الكشف في الحق، حيث المحل الأرفع، والأسمى؛ وإذ ذاك فهي مرآة عاكسة لوجوده الآخر، العالم الأكبر. إنه تحولٌ في موقف نزار . من رفع مكانة المرأة . إلى الإعلاء من شأنها بالرغبة في الكشف عن المظاهر الموصوفة بالإمكان في صورة الحق، كما حول البُوصِلَةَ . من قبلُ . من إمكان الحديث عن نفسها إلى الحديث على لسانها، ومن غريزة الجسد، إلى توشيح مفهوم الأنوثة بوسام الصفاء، أما في تجليات صوفية فإنه حول اتجاهها من رواسب تصنيف سلطة الذَّكَر إلى التأمل بمعاوِل الذِّكْر، والمجاهدة بالأوراد القلبية. وكما قادها، شعريا، إلى المحافل والقصور، هاهو يتمثّلها، في طلب السؤال عن الحقيقة التي تشمل مراتب المقامات، بعد أن اتخذها مثالا لصفاء الروح، وشريكا له في تفريغ القلب لحسن التوجه إلى تقوى الله والاقتصاد في أمره.

صوفية نزار في "وجْد حبيبته" منبثقة من التعاليم الإنسانية في جوهرها الجمالي، الشبيهة بـ "الحبيبة الكونية" عند ابن عربي، أو الحبيبة الإشراقية المطلقة إلى السماء كما هو الشأن عند الشيرازي. كما أن حبيبة نزار، في هذا المقام، ليست هي "عزة كثير "ولا هي" ليلى الأخيلية صاحبة "نوبة"، بل هي تلك الحبيبة التي تواشجت فيها خُلوص الحب "الإنساني"، والحب العذري، والحب الإلهي، ومن ثم فهي ليست الحبيبة المشحونة بالوجد المطلق، السابح في عالم الجسد، بل هي تلك الحبيبة الممشوجة بكيان الحقيقة في صفات الحق المحض، والمتحد بما أطلق عليه المتصوفة بثلاثية (المعرفة/ المحبة/ المشاهدة) أو ثلاثية (القلب/ الروح/ السر) من منظور أن القلب دنو المعرفة، واعتناق الروح بعد المجاهدة بالمحبة للوصول إلى المقام، والسر هو المشاهدة. وفي تقلبه يتدرج إلى الروح، وفي ارتقائه يرتقي إلى السر، فتقلب القلب بين أصابع الرحمن يؤدي إلى معرفة الوجود، ومحبة كل ما فيه، ويكشف عن المعنى في جزئياته المتناهية[57].

ويظهر ذلك جليا حين نقرأ هذه الصورة:

وأنادي، ودموعي فوق خدي: مدد

يا وحيدا.. يا أحد..

[57] ميثم الجنابي: حكمة الروح الصوفي، دار المدى، ط1، 2010 ، ص 310.

أعطني القوة كي أفنى بمحبوبي،

وخذ كل حياتي..

إنه نداء صوفي لحلم يؤثر فيه لوعة الروح في محصول الفناء بالمحبوب؛ وإذ يطلب نزار استبدال القوة بالحياة فكأنما يطلب قوة الإرادة التي تدفع به إلى الاتحاد مع المجاهدات الروحية المنداحة . بجذبها . إلى روح الطهر، وهو بديل مشفوع بتضوُّع رائحة الفناء [الصوفي]، والاستغراق في عظمة الباري، وكأننا بالشاعر يهيئ نفسه ليسكن سكون اليقين، المفضي إلى السعادة الروحية.

إننا أمام نص يطرح حالة من التجلي الروحي، والوجد الذوقي، في مقام الكشف فيما تستبصره رؤيا المرام. ولعل الذوق في هذا المقام مستمد مما يراه من مدد فيض القانتين، الدائمين على طاعة الباري، أو من ذوق ابن عربي في "فتوحاته" حين وصفه بأنه "أول مبادئ التجلِّي، وهو حال يفْجَأ العبد في قلبه؛ فإن أقام نَفَسَيْن فصاعدًا كان شُربًا"[58]، وهو ما تعبر عنه ملكة إحساس نزار المتعالية في عالم الخيال المطلق، والمقيد، في آن، ويظهر ذلك جليا حين نقرأ هذه الصور:

تعتريني حالة نادرةٌ..

هي بين الصحو والإغماء، بين الوحي والإسراء،

بين الكشف والإيماء، بين الموت والميلاد،

بين الورق المشتاق للحب.. وبين الكلمات..

وتناديني البساتين التي من خلفها أيضاً بساتين،

الفراديس التي من خلفها أيضا فراديس،

الفوانيس التي من خلفها أيضا فوانيس..

يسعى الشاعر هنا إلى أن يكون واحدا مع ذاته الكاشفة . بما يؤديه إليه نظره في تجليات الحق في كل شيء . متكاملا مع كيان محبوبه بالروح المتحققة في البساتين، والفراديس، والفوانيس، وكأن نزار يصف حالة الرغبة في انتقاله من الحكمة الصوفية التي يطلق عليها بـ "الفيلوصوفيا" إلى الصوفية الكونية/ النورانية، المشفوعة بالأحوال الربانية، وذلك بعد أن ترجى محبوبه بإيثار مطلوب التمني في الغفلة والنوم، رغبة في تجلي الشعور الأسمى في "الحلم" بتكامل الوجود الكوني، وتأكيد ما يرنو إليه في قنديل محرابه الذي ينادمه ليلا.

إن حالة الصحو في الربط بالمعراج الروحي هنا تمثل كحال المحو في اللوح المسطور في الحياة الدنيا، بينما تمثل حالة تبدل المواقع بين الأمر المخصوص من (وحي السماء والإسراء، والكشف والإيماء، والموت والميلاد، والورق والكلمات)، موطن التحول في الوضع، كالانتقال من عالم حياة الدنيا إلى عالم حياة الروح، والاستعداد للاستمداد. إنها ثنائية الترادف في الوحدة بتناظر الأحول، والإحاطة بالوسائل الروحية التي تأخذ بالسالك إلى بعض المقامات؛ لأخذ الوِرد المأذون، والاستقبال في حضرة الأفق الأعلى. لقد عانق نزار الحب السَّرْمَد الذي أصبح حقيقته الأولى في حياته الأخيرة، وكأنه في ذلك يتجاوب مع أمنية الحلاج حين قال:

تمنت سُليمى أن أموت بحبها

وأهون شيء عندنا ما تمنت

يتفق نزار مع الحلاج في مطلب الكون الجامع مع حقائق الوجود في القوة، وهو مطلب لا يتحقق إلا لمن ركبت السجية الصالحة فيه:

[58] سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندره للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص 493.

أعطني القوة كي أفنى بمحبوبي،

وخذ كل حياتي

...

عندها..

يخطفني الوجد إلى سبع سماوات..

لها سبعة أبواب

وإذ يطلب "قوة" التأمل في خزائن فضائله تعالى، فإنما يطلب الإغاثة . أيضا . بإمداده سر التفاني في المحبوب، حتى يسكن في فيض رحمة بديع السماوات. أمام هذه الشمولية التي تتجلى في مرآة الروح الطاهرة ينظر الشاعر إلى الكلية فيما بين الحق والخلق، وإن لم يكن لها وجود في عَيْنِها، على حدّ رأي ابن عربي: "هذه الأمور الكلية وإن كانت معقولة فإنها معدومة العين موجودة الحكم، كما هي محكوم عليها إذا نسبت إلى الموجود العيني، فتقبل الحكم في الأعيان الموجودة ولا تقبل التفصيل ولا التجزيء فإن ذلك محال عليها، فإنها بذاتها في كل موصوف بها كالإنسانية في كل شخص من هذا النوع الخاص، لم تتفصَّل، ولم تتعدد بتعدد الأشخاص، ولا برحت معقولة"[59].

فلقد تأخذني الحال، فأهتز كدرويش على قرع الطبولْ

مستجيرا بضريح السيد الخضر وأسماء الرسولْ..

عندما يحدث هذا..

فبحق الله، يا سيدتي، لا توقظيني.

واتركيني..

نائما بين البساتين التي أسكرها الشعر، وماءُ الياسمينِ

علني أحلُم في الليل بأني..

صرت قنديلا على باب ولي من دمشق..

إن قراءة هادئة، بأناة وإنعام نظر، تجعلنا نكتنه عالم نزار في رسمه تحول المرأة من حالة الحياة المادية بالصورة المتجلية بذاتها إلى حالة الحياة الروحية، من العامل المؤثر في الجسد إلى العامل المؤثر في الروح، من غريزة الشبَق، لدى شديد الرغبة في الملذّات، إلى غريزة السؤال من لائب بما يروي ظمأ الروح، فبعدما كانت تراها العين كمرآة مجلوَّة، أصبح الشاعر يرى عينه فيها كجلاء لمرآة الكون الجامع، والمختلف باختلاف التجلي، من حال البذل في المعاملات بالإيثار والأَثَرة في أمور الدنيا، إلى حال المقام العلي في أمر اليقين الكامل بالتوحيد الخالص، كما تحولت المرأة مع نزار من حال الصاحِبة المنفرد بها في عالم العشق العاطفي، إلى المصاحِبة الوحيدة في المسعى، بالقلب الهائم، إلى حالة عشق الروح النورانية، القائمة في رتبة الواحد حقا، حيث المحل الدائم ومعانقة الطاعة. وفي كل الأحوال تعد حبيبة نزار في تحولها "المقدَّر" تجليا آخر حين كشفت عن معانيها العليّة، وأشرقت قلبه بما يفتح فيضه الرباني بحضرة العشق:

عندما تبدأ في عينيك آلاف المرايا بالكلامْ

ينتهي كل كلامْ..

وأراني صامتا في حضرة العشق،

ومن في حضرة العشق يجاوب؟

يتولاني حنين للرحيل

حيث خلف البحر بحر..

59 ابن عربي : فصوص الحكم، ص 51 – 53 .

فأنادي، ودموعي فوق خدي: **أعطني القدرة كي أصبح في علم الهوى..**

مدد! **واحدا من أولياء "الصالحيه..."**

يا وحيدا، يا أحد

المراجع

ابن عربي : **فصوص الحكم**، ص 51 – 53 .

إحسان عباس ، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ص 212.

أدونيس : **الثابت والمتحول ـ الأصول** ـ دار العودة، ص 97 .

أدونيس: قصائد أولى [قصيدة لا تنتهي] **وحدة، الآثار الكاملة**، المجلد الأول، دار العودة، 1971، ص46.

آن إينو ، **مراهنات دراسة الدلالة اللغوية**. دمشق ص 77.

أندري بريتون : **بيانات السريالية**، ترجمة صلاح برمدا، دمشق.

جون كوهن : **بنية اللغة الشعرية**.

زكريا إبراهيم: **مشكلة الإنسان**، مكتبة مصر.

سامي مهدي: **أفق الحداثة وحداثة النمط**، ص 158.

سعاد الحكيم: **المعجم الصوفي**، الحكمة في حدود الكلمة، دندره للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص 493.

عامر النجار: **التصوف النفسي**، دار المعارف، ص 145.

عبد الغفار مكاوي: **مدرسة الحكمة** ، دار الكتاب العربي.

عبد القادر فيدوح : **"إراءة التأويل"** دار صفحات ، دمشق 2009 .

عبد القادر فيدوح: **دلائلية النص الأدبي**، ديوان المطبوعات الجزائرية ، 1993.

غازي الأحمدي : **الوجودية فلسفة الواقع الإنساني**، مكتبة الحياة .

كولون ولسون : **الشعر والصوفية**، دار الآداب .

ميثم الجنابي: **حكمة الروح الصوفي**، دار المدى، ط1، 2010.

وليام أرنست هونكونج : **معنى الخلود في الخبرات الإنسانية**.

يوسف اليوسف : **ما الشعر العظيم**.

الدوريات

شاكر عبد الحميد: **قراءة في ديوان محمد عفيفي مطر**، مجلة فصول ، ع 1 / 2 ، 1986.

روبرت شولز : **سيمياء النص الشعري**، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 20/19

عبد العزيز بن عرفة : جاك دريدا، **التفكيك والاختلاف** ، مجلة دراسات عربية ، ع 04 / 1988

عبد الله العشي: **بعيدا لا يبدأ السفر** ، مجلة الضاد ، جامعة قسنطينة ، ع 06 ، 07 أكتوبر 1983 .

عبد المجديد الانتصار: **الاكتشاف الجسدي للذات في التجربة الصوفية**، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع 50 /51.

ف، ي ، خاليزيف : **التأويل** ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع55/54.

محمد مصطفى هدارة: **النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر**، مجلة فضول ، ع 4 /1981.

هاشم صالح **: التأويل والتفكيك** ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 55/54.

يوسف اليوسف : **الصوفية والنقد الأدبي**، مجلة الناقد ، ع، 08 عام 1989.