

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة -

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

فضاءات التأويل في الشعر الصوفي الجزائري المعاصر

2011 - 1990

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي تخصص: نقد أدبي

إشراف الأستاذ الدكتور:

إعداد الطالبة:

عبد الرحمان تيرماسين

علجية مودع

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
بن دحمان عبد الرزاق	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	رئيسا
عبد الرحمان تيرماسين	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
رحيم عبد القادر	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	عضوا مناقشا
طارق ثابت	أستاذ محاضر (أ)	باتنة	عضوا مناقشا
لزهر فارس	أستاذ	تبسة	عضوا مناقشا
بوزغاية رزيق	أستاذ محاضر (أ)	تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2018/2019م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

الحمد لله الذي علّم بالقلم، علّم الانسان ما لم يعلم، الحمد لله المنان ، الملك القدوس السلام، مدير الليالي والأيام، مصرف الشهور والأعوام، قدّر الأمور فأجراها على أحسن نظام ما شاء الله كان وما لم يشأ لم يكن، الحمد لله على ما أنعم به عليّ من فضله الخير الكثير والعلم الوفير، وأعانني على انجاز هذا العمل الذي احتسبه عبادة من العبادات جعلها الله خالصة لوجهه الكريم.

وبعد حمد الله تعالى وشكره على انهائي لهذا العمل المتواضع أتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنان للأستاذ الفاضل البروفيسور عبد الرحمان تبرماسين على ما قدّمه لي من علم نافع وعطاء متميز وإرشاد مستمر وعلى ما بذله من جهد متواصل ونصح وتوجيه.

فمهما كتبت من عبارات وجمل الشكر والثناء والعرفان تظل عاجزة عن إيفاء حقه ، فجزاه الله عني خير الجزاء وجعل ذلك في موازين حسناته.

إهداء

إلى والديّ الكريمين..

براً وإحساناً

إلى زوجي وابنتي..

محبة ووفاء

إلى أخوتي وأخواتي..

عطفاً وحناناً

إلى من أحاطوني بنورهم.. أهديهم هذا العمل

مقدمة

يعدّ الدرس التأويلي في أدقّ مفاهيمه وأيسرها، علما موضوعه الأساس المعنى والوقوف عند عتباته، بالكشف عن طاقاته الكامنة ومخزونه الفاعل في النصوص الأدبية، عن طريق الاحتكام إلى ذلك التعالق العميق بين الدوال والمداليل.

ذلك أنّ النصّ الأدبي لطلما كان مجالا مفتوحا لإثارة السؤال الذي يتغيا تحريك التراكم المعرفي والانتصار على الثوابت، فصياغته قائمة على بنية فهمه لمتغيرات القراءة، التي تخلق فيه الجديد وتزيح عنه الثوابت وتكشف أسراره ومكوناته، ما يجعل القارئ يتجدد ويتغير بتغير القراءات. وأمر طبيعي أن تتغير القراءة نحو تطوير الفهم استجابة لمتغيرات العصر، طبقا لما تسعى إلى تحقيقه في لحظات الكشف والرؤيا.

وعندنا أنّ النصّ الصوفيّ يكاد يجهر بمحموله الإشاري في مستواه الشكلي الدال، وحتى في مستوى حركته المتّجهة دائما نحو الأعماق، تعبيرا عن مواقف الوعي والإدراك، وكذا استنطاق المكبوت من أطلس الحياة. فهو بذلك فسحة كلامية متجددة، واحتمال لا يتوقف عن التأويل الذي يسعى إلى سير أغواره من أجل القبض على خصوصياته الجمالية، وجوهريّة مقاصده العرفانية، الممتعة والمكثفة دلاليا.

وهنا تكمن أهمية ما نقوم به، فالنصّ الصوفيّ الجزائري المعاصر بوجه خاص نموذج لهذا النوع من الدراسة النقدية، التي بدأت تأخذ في السنوات الأخيرة مكانتها ضمن الاشتغال النقدي المعاصر، الذي يتجاوز في بحثه الأحادية ويقصد التعددية. أضف إلى ذلك أنّ اختيارنا لهذا النمط بالذات من الكتابة الشعرية، ناجم عن رغبة ملحة في:

- مساءلة تلك العوالم الغيبية والروحية التي تعكس بالفعل تجربة الغياب والضياع، عن طريق تقديم معنى المعنى وجمع المتباعد من الرؤى؛ لإبراز خصيصة التماهي مع المطلق،

والبحث الدائم عن محور الكون، ومحاولة معرفة يقين الوجود وأسرار الحقيقة الإلهية اللامتناهية، فتجاوز اللغة -تبعاً لذلك- المستوى الظاهري البسيط، لتدخل فضاء الشطح العميق المكثف، ومن ثم لحظة الانفجار.

- البحث عن تلك القيم الفنيّة التي خُصّصت بها اللغة الصوفية، مثل انتهاجها سبيل التشفير والترميز اللغوي، الذي يشكل تبعاً لذلك بؤرة اقتطاب دلالي يستفز مخيلة القارئ.
- تسليط الضوء على تلك المدونات الشعرية الجزائرية، التي سلكت سبيل التعبير عن التجربة الوجدانية بأسلوب مفعم بالثراء المعرفي والإغراء الجمالي، قصد مساءلة الراهن والواقع المائل بكل حيثياته، بحثاً عن عالم آخر بديل يتشاكل في معطياته مع ذلك العالم المثالي المأمول، ولو بشكل بسيط، إنها ثورة روحية تتغيا استقرار الذات وراحتها النفسية.

وفي هذا الإطار حاولت الدراسة وَسَعَتْ إلى أن تجيب عن إشكالات معرفية بارزة، نلخصها فيما يلي:

- إلى أي مدى استطاع شعراء الجيل الجديد أن يصوّروا بصدق خلاصة تجربتهم الروحية، وسعيهم العرفاني إلى القبض على منتهى الحقائق الوجودية؟
- كيف نستطيع الوصول إلى طبقات النص العميقة وتشكيلاته الرسوبية؟ خاصة أن النصوص محل الدراسة قد لجأ فيها أصحابها إلى توظيف الرمز الصوفي بكل صورته الفنيّة، مما أدى إلى تغييب المعنى وتشظي الدلالة.
- كيف استطاع الشاعر الجزائري المعاصر أن يشحن نصّه بتلك الأبعاد المعرفية، وأن يجعل منه نصّاً حدثاً من حيث الرؤيا والتشكيل؟

➤ هل استطاع شعراء الجيل الجديد أن يقدموا نصًا صوفيًا بالمعنى الذي تتعالى فيه الكلمة ويتقدس فيه الحرف؟ أم هل أرادوا فقط ركوب الموجة اقتداء بالآخرين؟

➤ كيف عبّر الشاعر الجزائري المعاصر عن غربته العرفانية في ظل ضياعه الذاتي وتشتته بين الحقائق الوجودية وعالم الإدراكات الكشفية.

وللإجابة عن هذه الإشكالات المعرفية لجأنا إلى خطة تتكون من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، إذ تناولنا في الفصل الأول النص الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي، ففصلنا تجليته في الثقافة الدينية والثقافة الفلسفية على السواء، كما تطرقنا إلى تعالق الفكر الصوفي مع التجربة الشعرية، ومن ثمة النصّ الصوفي وهاجس المقاربة التأويلية.

أما الفصل الثاني فتطرقنا فيه إلى أيقونة العبارة الصوفية وسؤال المعنى، إذ وقفنا عند مفهوم الرمز في اللغة والاصطلاح، ثم تناولنا الرمز والضرورة التأويلية، وبعدها مباشرة تطرقنا إلى فيض التلقي ورمزية المتن، عبر استنطاق فعل الحب ورمزية المرأة، ثم غياب الذات ورمزية الخمرة، وبعدها رمزية السفر والمعراج الروحي.

يليه الفصل الثالث الذي طرقتنا فيه مقام الاغتراب في مدار الوجود، فتناولنا ذلك التداخل القائم بين الغربة والاعتراب من خلال مساءلة المصطلح، وبعدها قضية الاغتراب بين جدلية الواقع المائل والواقع المأمول، ثم بحثنا في سؤال الغربة الوجودية عبر تساوق العبارة الصوفية، من خلال نماذج شعرية مختارة.

لنصل في الأخير إلى الخاتمة التي أجهلنا فيها مختلف النتائج المتوصل إليها أثناء بحثنا في تلك المتاهات النصّية، التي حددت ملامح الكتابة الصوفية الجزائرية المعاصرة، معتمدين في ذلك على المنهج التأويلي المستند إلى آليات المنهج السيميائي؛ لأننا نراه الأليق لهذا النوع من الدراسة.

هذا وقد أفادتنا مجموعة من الدراسات التي سلكت الطريق نفسه في مساءلة النص الأدبي، نذكر منها: دراسة "سعيد حسون العنكي" في كتابه: "الشعر الجاهلي، دراسة في تأويلاته النفسية والفنية"، ودراسة "عاطف أحمد الدرابسة" في كتابه: "النص الجاهلي في ضوء نظرية التأويل"، ودراسة "عبد القادر فيدوح" في كتابه: "دلالية النص الأدبي"، وكتابه الآخر: "الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة".

وقد رجعنا إلى الدراسة القيّمة للأستاذ الدكتور "عبد الحميد هيمة" في كتابه: "الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر"، كما نهلنا للبحث من مصادر ومراجع كثيرة، أهمها:

- كتاب: "التعرف لمذهب أهل التصوف" للكلابادي
- كتاب: "الفتوحات المكيّة" لابن عربي
- كتاب: "الرسالة القشيرية" لأبي قاسم القشيري
- كتاب: "مدخل إلى التصوف الإسلامي" للدكتور أبو الوفا التفتزاني
- كتاب: "إشكالية القراءة وآليات التأويل" للناقد نصر حامد أبو زيد
- كتاب: "الصوفية والسريالية" لأدونيس

ومن الصعوبات التي اعترضت طريقنا أثناء إنجاز البحث، صعوبة التعامل مع النصوص الشعرية الصوفية تعاملا تأويلا لبعدها مراميها وانفتاح أبعادها الرمزية، مما عسّر على القارئ القبض على مداليلها والإحاطة بكنهها، أضف إلى ذلك عمق الفكر الصوفي المعاصر، لما يحمله في أثناءه من معالم روحية وأفكار غنوصيّة تجعل القارئ في قطيعة مستمرة مع مقاصده الحقيقية، وكذلك نقص الدراسات المتخصصة في مساءلة الشعر الصوفي الجزائري مقارنة بالشعر العربي بصفة عامة.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذي المشرف: البروفيسور عبد الرحمان تيرماسين، الذي كان نعم الموجه ونعم السند، فلولاه لما استطاع البحث أن يخرج في الصورة التي هي عليه اليوم، فقد أفدت من أخلاقياته في التعامل الحضاري، وكذا مسانداته المعرفية التي تنم عن عمق اطلاعه في شتى ميادين التخصص، فلك أستاذي مني أسمي عبارات الشكر والتقدير والاحترام.

وإلى السادة الأساتذة الأفاضل الذي تجشموا عناء قراءة هذا البحث من أجل تقويم ما فيه من اعوجاج، وإكمال ما فيه من نقص، حتى يخرج محتواه أنفع وأمتع.

والله من وراء القصد.

مدخل

التجربة الصوفية في الشعر الجزائري: الرؤية والتشكيل

✓ أولاً: التجربة الصوفية في الشعر الجزائري - البدايات -

✓ ثانياً: التشكيل والتماهي الرؤيوي

إنّ حقيقة أي عمل إبداعي تتجلى في تلك التجربة الإنسانية المعبر عنه، فلا معنى لأي كتابة شعرية ما لم تعبر عن معاناة حقيقية ولحظة تأزم فعلي تسيره مجموعة من الحالات النفسية والشحنات العاطفية، فتخرج اللغة تبعاً لذلك من مستوى الإبلاغ العادي لتدخل بذلك مرحلة الإيجاء والتشظي.

وإذا كنا نروم البحث في خصوصية الكتابة الشعرية الصوفية فإن الأمر سيكون أكثر دقة وعمقاً، كون هذا النمط من الكتابة الأدبية يعكس تجربة الغياب والضياع، فاللغة في هذه الحالة تتجاوز المستوى الظاهري البسيط لتدخل فضاء الشطح العميق المكثف، ومن ثمة لحظة الانفجار.

عندما «تنفذ إلى أغوار الوجدان وتستجيب لأدق خلجاته [...] وفي ذلك ما يلفت النظر إلى الفارق بين ظاهر اللغة وباطنها و إلى التمايز الكيفي بين لغة الرسوم ولغة الوجدان»¹. إذ لا غزو تأسيساً على هذا، في أن تصبح الكتابة الصوفية كتابة أسطورية بالمعنى الذي تتعالى فيه الكلمة ويتقدس الحرف.

أولاً: التجربة الصوفية في الشعر الجزائري - البدايات - :

لقد عرفت الجزائر نشاطاً صوفياً بالغ الأهمية، وذلك ابتداءً من القرن الثاني الهجري، ولما سنحت به الفتوحات الإسلامية من إنشاء علاقات التبادل الحضاري والثقافي بين بلاد المغرب والمشرق العربيين؛ ما ساهم في انتشار هذا النوع من الممارسات الدينية والنشاطات التعبديّة الروحية، التي كانت في أغلبها زهدية، لكنها ما لبثت أن تطورت وأخذت مسلكها الحقيقي في القرنين السادس والسابع الهجريين.

¹ وفيق سليطين: الشعر والتصوف، دار الحوار، سوريا، ط1، 2013، ص20.

وكنظيره في المشرق، فقد انقسم التصوف في المغرب العربي وفي الجزائر بالذات إلى قسمين؛ منه ما ارتبط بالحياة الثقافية والفلسفية ولامس الحياة الأدبية والشعرية وهو ما يسمى بالتصوف الفلسفي، ومنه ما جمع بين الزهد والممارسة العرفانية في خطابه الصوفي في سبيل الغاية الدينية البحتة، وهو ما يعرف باسم التصوف الديني باتجاهاته ومذاهبه المختلفة.

وأبرز من مثل الاتجاه السني في الممارسة الصوفية هو الزاهد التيهري "بكر بن حماد"، الذي تأثر بذلك النتاج الشعري الذي قدّمه كبار مشايخ التصوف والزهد في المشرق وشعرائها من بغداد والبصرة ومصر والقيروان، وصولاً إلى المغرب الأقصى وبلاد الأندلس. ومن أجمل ما كتب شاعرنا في مجال الزهد قوله في رثاء ابنه "عبد الرحمان"¹:

بكيّت على الأحبّة إذ تولو*** ولو أيّ هلكت بكوا عليّا
فيا نسلي بقاؤك كان ذخرًا*** وفقدك قد كوى الأكباد كيّا
كفى حزنا بأنني منك خلو*** وأنك ميت وبقيت حيّا
ولم أك أيسا فيئست لما*** رميت التراب فوقك من يديّا
فليت الخلق إذ خلقوا أطالو*** وليتك لم تك يا بكر شيّا

فما يلفت انتباهنا في هذه المقطع الشعري تلك النزعة الزهدية التي تحمل طابعا توعويا في الدعوة إلى عدم التمسك بالحياة الدنيوية الفانية، والتي قد تغدر بالإنسان في أي لحظة، ويتجلى هذا الطرح الفكري عندما وصف لنا الشاعر حرقه ألمه جراء فقدانه لابنه والذي عزّ عليه بالفعل فراقه.

¹ محمد بن رمضان شاوش: الدرّ الوقاد في شعر بكر بن حمّاد التيهري (200هـ - 296هـ)، دار البصائر، الجزائر، ط 2، [د.ت.]، ص 87/88.

فتحول موضوع "الموت" في كتابات "بكر بن حماد" إلى هاجس يطارده بصورة ملحة ما دفع به إلى اعتبار الحياة الدنيوية المادية جسر عبور لا فائدة منها، فدعا إلى ضرورة التقشف فيها والابتعاد عن ملذاتها الزائلة والحرص الشديد من غدرها المفاجئ.

مستخدما في ذلك أسلوب النصح والإرشاد سبيلا للمعرفة الدينية الحقيقية ودليلا في ذلك قوله¹:

لقد جئت الأفلام بالخلق كلهم*** فمنهم شقيّ خائب وسعيد
تمرّ الليالي بالنفوس سريعة*** ويبدئ ربي خلقه ويعيد
أرى الخير في الدنيا يقلّ كثيره*** وينقص نقصا والحديث يزيد
فلو كان خيرا قلّ كالخير كله*** وأحسب أنّ الخير منه بعيد.

كأنه بذلك يقدم المسلك الصحيح للعبادة الحقيقية، ويذكر بأن كل شيء في هذه الحياة المادية فان، ولا ينفع العبد إلاّ تزوده بالأخلاق الفاضلة وتقوى الله، فهذه الخصال الحميدة هي الباقية في زوال الماديات، وبالتالي جاء شعره توعويي سالكا لهذا المنهج الذي يدعو إلى التخلص بالصفات التي نادى بها ديننا الحنيف.

ولم يكن للتصوف في هذه المرحلة بعد وجودي أو عرفاني، بل كان ظاهري وواقعي فيهمّن الإرشاد والنصح والدعوة إلى التقيد بالفضائل والابتعاد عن الرذائل الشيء الكثير.

أمّا مع ظهور الطرق الصوفية وتبلور اتجاهاتها وطقوسها الخاصة إضافة إلى ما ساهمت به الهجرة من الأندلس إلى بلاد المغرب في تغيير مسار التصوف في الجزائر ليأخذ بعدا آخر أكثر عمقا وفلسفة كمرحلة أولى من مراحل التصوف الفعلي، ف قد لبس أغلب الشعراء رداء التصوف

¹ المرجع السابق، ص 75.

الفلسفي، وألبسوا أشعارهم الكثير من أقوالهم ومواجيدهم¹، وخير من يمثل هذا الاكتمال الفكري في الممارسة الصوفية في الجزائر هو صاحب الطريقة المدينية "أبو مدين شعيب"، الذي حاول من خلال تجربته الروحية أن يعبر « عما يختلج في نفسه من حبّ وجمال وقيم أخلاقية ومعرفية ومقامات وأحوال يتدرج فيها السالك لبلوغ مرتبة الكشف»².

وبالتالي، يمكننا اعتبار اسهامات الشيخ "أبو مدين" واحدة من أهم الاسهامات الرائدة في مجال التأسيس للممارسة العرفانية في الجزائر فكرا وتجربة نورانية فاضت بنور الحق تبارك وتعالى قصد تصفية أسس ومعالم المعاملات الدنيوية من حيث المبدأ الديني الروحي، والغاية الإنسانية السامية. ومن ثمة تتضح الأهداف والغايات التي خاض من أجلها شاعرنا تجربته الصوفية متعلقا في ذلك بالحقيقة الأسمى وهي الذات الإلهية تعلقا بأبقاه بعد فنائه وأحياء بعد ممحاه ومماته، فما يمكن ان نستنتجه كقيمة مهيمنة في تجربة "أبي مدين" الصوفية هو تعلقة الوعي بالذات الإلهية ومحاولة القبض عن تجلي صفاتها الربانية على كل الموجودات الدنيوية مستخدما في ذلك المعج الصوفي وبالخصوص قاموس الحب والعشق الروحي وفي ذلك قوله³:

أحبّ لقا الحبيب في كل ساعة*** لأن لقا الأحباب فيه المنافع
أيا قرّة العيون تالله إنسي*** على عهدكم باق وفي الوصل طامع
لقد نبتت في القلب منكم محبة*** كما نبتت في الراحتين الأصابع

¹ ينظر، عبد الله الركبي: الشعر الديني الجزائري، دار الكتاب العربي، الجزائر، [د.ط.]، [د.س.]، ص 298

² محوي رابح: يائية أبي مدين شعيب -دراسة لغوية-، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع15/14، 2014، ص 249.

³ شعيب أبو مدين التلمساني: الديوان، تح: محمد بن العربي، مطبعة الترقى، دمشق، سوريا، ط 1، 1938، ص 64.

حرام على قلب محبة غيركم*** كما حرمت عن موسى تلك المراضع.

وهنا نلمح كيف أنّ الشاعر قد استطاع أن يصقل عبارته الصوفية بتلك المعاني العرفانية المستمدة من خلاصة تجربته الوجدانية المتعالية عن طريق توظيف مصطلحات المعجم الصوفي الخاص بالحب والعشق الأزلي بذلك الكل المتسامي.

وهذا تجلّ واضح لفعل الحب والشغف الروحي تجاه الآخر الأبدي، الذي يظهر ويتبدى عبر مستويات متصاعدة نحو الأفق، تجسد فعلية وحقيقية المعبر الصوفي ضمن هذا النمط من الكتابة الشعرية، التي ابتعدت كل البعد عن السطحية فيالطرح والعرض، ولجأت إلى قاموس الإيحاء والتلويح المتشظي في غياهب البحث عن المجهول والمتعدد.

هذا وقد انتهج السبيل ذاته في الكتابة الصوفية الجزائرية السالك لنهج الشطح الروحي العلامة الكبير "عفيف الدين التلمساني" والذي قال عنه الدكتور "يوسف زيدان" أثناء تحقيقه لديوانه: «..فقد توقفت طويلا عند تلك المعاني الرقراقة التي تنساب في شعره، وعند هذه المحبة الرّوحية التي تتأجج بصدق بين كلمات أبياته، حتى إنّ كثيرا من أشعار الصوفية المشهورين تتواضع عند بلوغ هذه المكانة الرفيعة لشعر التلمساني فلا تصل إلى روعة تعبيره ودقة تصويره المفعم بالإيحاءات والنكات الذوقية..»¹

فهو من أولئك الشعراء الذين يسعون لتحقيق ذواتهم الإنسانية ومحاولة إيجاد ذلك التناغم الرّوحي مع أجزاء العالم الكوني المادّي والقدسي اللامرئي مستخدما في ذلك قاموسا لغويّا مميزا ونبرة خطابية تعجّ بالطاقات المتأججة والتي عكست بالفعل مقاصد الشاعر العرفانية.

¹ عفيف الدين أبي الربيع التلمساني: الديوان، تح: يوسف زيدان ، دار الشروق، مصر ، [د.ط.]، [د.س.]، ج1، ص09.

ذلك أنّ «أسلوبه في اختيار كلمات قصائده يفتح على مدلولات ورموز متعددة حيث يتسم بالوضوح على الصعيد الظاهري لارتباط دلالاته في المستوى الظاهري بالمواقف الإنسانية والموضوعات الاجتماعية، وبالغموض باطنياً لارتباطها بالسلوك الصوفي». ¹، ودليلنا في ذلك قوله في إحدى قصائده الرائعة ²:

ألم يأن أن تروي قلب مقيم***تفيض أمافي جفنه وهو يظماً
أصابته عين أغمدت نصل فصله***وقلب الهوى من كان قلباً مرزاً
أحبّ حبباً لا أسميه هيبة***وكتم الهوى للقلب أنكى وأنكأ
أخاف عليه من هواي فكيف لا***أغار عليه من سواي وأبرأ
أبيت أعاني فيه حرّ جوانجي***وبين دموعي مدمع ليس يرقأ.

يظهر جلياً هنا كيف أنّ الشاعر قد لجأ إلى استخدام الرمز الصوفي ليصور به قمة فقدته ووجوده، وهذا مسلك فلسفي في الكتابة الصوفية الجزائرية غير به النظام السائد والذي يعتمد على المباشرة في الطرح ليسلك شاعرنا سبيلاً مغايراً أساسه الشطح والتلويح وهو دليل قاطع على اكتمال وعيه العرفاني في تجربته الصوفية إزاء مبتغاه الأزلي.

فقد جعل طاقات لغته التعبيرية كلها خادمة لانفعالاته الوجدانية خاصة عندما يبلغ لحظة تأزمه العشقي فيفجر اللغة قائلاً في إحدى قصائده ³:

¹ خليل بن دعموش: الصوت ودلالاته في شعر عفيف الدين التلمساني، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري-، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع13، 2017، ص 431.

² عفيف الدين التلمساني: الديوان، ص 71/70.

³ المصدر نفسه، ص 146.

ثكلت فؤادي إن تأملت للأسى *** على علمي أنّ الحوادث تحدث
ثناؤك ريحاني وذكرك راحتي *** وحبك سلواني إلى يوم أبعث.

ثانيا: التشكل والتماهي الرؤيوي:

لميلث الخطاب الصوفي في الجزائر أن تطور وتعددت مشاريعه سواء على مستوى الفكر والرؤيا كأعلى مستوى البناء والتشكيل اللغوي والفني. وخير من صقل العبارة الصوفية في الشعر الجزائري الحديث "الأمير عبد القادر الجزائري"، فهو: «أول شاعر جزائري حديث كتب في التصوف نثرا وشعرا، وترك تراثا ضخما بالقياس إلى غيره من العلماء أو الشعراء في عصره»¹.

انطلق هذا الشاعر الشفرة - كما نسميه - في مساره التصوّفي من قضية مهمة جدا شغلت الفلاسفة والمفكرين من قبله، وهي نظرية الشك في البحث عن الأصول والحقائق، إلا أنه في رحلته العرفانية لم يقصد فعل التشكيك المؤدي إلى الإلحاد أو النكران، الذي وقع فيه كثير من الفلاسفة المتصوفة لأنهم أغفلوا فصل العقل عن الذوق، أما هو فقصده البحث عن المسلك الصحيح للقبض عن حقيقة تماهي الكل في الأجزاء.

ونظنه في أغلب الأحيان يجعل من شعره مطية للتعبير عن صراع داخلي، هدفه معرفة حقيقة إيمان الذات بكيونتها المتصلة حتما اتصالا روحيا بكيونته ووجود آخر أعمق وأعلى وأرقى، وفي ذلك يقول²:

أيا حيرتي وما الذي أصنع *** قد ضقت ذرعا فما ينفع

¹ عبد الله الركبي: الشعر الديني الجزائري، ص 303.

² الأمير عبد القادر: الديوان، تح: العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط3، 2007، ص 126.

وأكاد تراني منفطر *** جواهري مثبتة أجمع
وطورا أذوب كتلج بما *** فال إلى أصله أنفع
وكلما قلت هذا مخرج *** يسد عليّ فما أطلع
وإن كنت غير أنا مشرك *** وإن كنت عين فذ أقطع
وان كنت ذاك وذاك أنا *** فكل النقيضين لا يجمع.

لجأ شاعرنا في هذا المقطع إلى استخدام أسلوب التلميح والإيحاء ليرز من خلال ذلك حقيقة وفعليه منهجه العرفاني المعتمد على نظرية الشك المؤدي بصورة حتمية إلى اليقين الأبدي عن طريق تشفير اللغة خوفا من الوقوع في شرك الشرك بعزته وجلاله.

وما دمنا نتحدث عن الأمير وعن علاقته بفكرة التأسيس الفعلي لنهج التصوف كمفهوم ديني وكممارسة عرفانية واعية في المشهد الثقافي الجزائري، فإن المقام يفرض علينا الوقوف قليلا عند نتجه الشعري الصوفي لمعرفة خصائصه الفنية والجمالية وكذا مقاصده الفلسفية العرفانية باعتبارها طريقة في «التحقيق الذوقي والممارسة القلبية والتصفية الوجدانية»¹.

وليست مسألة فلسفية وعقلية، قصدها الوحيد هو مجاهدة النفس وتصفية الوجدان من الشوائب والأدران، وكذا التخلي عن الرذائل ثم التجلي بكل الفضائل، قصد الوصول إلى درجة الإشراق وانجلاء المعرفة الحقيقية بالله تعالى والذي لا يتأتى في نظره إلا عن طريق الذوق والمكاشفة.

إنّ هذه الرحلات الروحية والسوكات الصوفية هي السبيل الوحيد لإدراك الحق الذي لا يستطيع العقل الإنساني العادي معرفته، ويشترط "الأمير" في هذه السلوكات مفارقة النفس الامارة بالسوء

¹ بركات مراد: الأمير عبد القادر الجزائري "المجاهد الصوفي"، دار النشر الإلكترونية، [د.ط.]، [د.ت.]، ص 58

وانتهاج سبيل المساءلة الوجدانية دون المساءلة العقلية مونها وحدها من تحجب عنه رؤية نور الحق فهي الحبس، وفي ذلك يقول¹:

ففارق وجود النفس تظفر بالمنى*** وزايل ظلال العقل إذ إنه الحبسُ

وما توحيد المقبول قولاً وإنه*** لفعل فلا يغرك جنّ ولا إنسُ

وما هو إلا أن تصير إلى الفنا*** وتصعق ليس ثم روح ولا حسُّ.

استناداً على ما تقدم، يتبين لنا كيف استطاع الشاعر استخدام العبارة الصوفية قصد تحقيق غايات روحية دينية تربوية تسعى إلى رقي الذات الإنسانية، عن طريق تحصيلها من كل ما قد يقف أمامها من حواجز وعقبات لتصل تبعاً لذلك إلى الإدراك الفعلي لحقيقة كينونتها.

إضافة إلى ذلك فقد استخدم "الأمير" المعجم الصوفي في جل أشعاره وبالخصوص عند حديثه عن الأحوال والمقامات التي يمرّ بها السالك أثناء سفره الروحي، ذلك أنّ مفهوم التصوف عنده هو «جهاد النفس في سبيل معرفة الله عن طريق الرياضات الشاقة والعبادات الخالصة لله والحضور الدائم له»².

فتلك الرياضات الشاقة وفق رأيه تحتاج إلى جهد نفسي وصبر كبير إزاء متاع الحياة والدنيا، فهو كثيراً ما يتحدث في شعره عن هذه المجاهدات والممارسات الروحية التي قد تسافر به وتبعده عن وعيه الوجودي وترحل به إلى وعي آخر أكثر علو وتسام، وفي ذلك يتحدث عن حاله عند بلوغه

¹ الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان، ص 125.

² عفيف الدين أبي الربيع التلمساني: الديوان، تح: يوسف زيدان، دار الشروق، مصر، [د.ط.]، [د.س.]، ج 1، ص 152.

مقام الوجد، عندما وصل إلى قمة عشقه وهيامه بمحبوبه الأزلي الذي كلما دنى منه زاده عطشا
لمعرفته، قائلاً¹:

عن الحب مالي كلما رمت سلوانا***أرى حشو أحشائي من الشوق نيرانا
لواعج لو أنّ البحار جميعها***صبين لكان الحر أضعاف ما كانا
فلو أنّ ماء الأرض طراشربته***لما نالني ري ولازلت عطشاننا

كما نجده في بعض مواقف العشقية يصرخ بصوت عال على أنّ مآل هؤلاء العشاق هو دائما
الحزن والأسى، فمصيرهم وحظهم الحتمي هو الهلاك سواء كتموا عشقهم أو صرحوا، قائلاً²:

ويح أهل العشق هذا حظهم***هلكى مهما كتموا أو صرحوا

فهو عند حديثه عن حقيقة معاناة العشاق والمريدين أثناء رحلتهم نحو الأبدى والمجهول يصوّر لنا
قمة وقوة هذا التدفق الشعوري ومآل من يتحقق له، بل جعل من هذه الحال ومن تمكن منها كأنما
وصل إلى مستوى الشهيد، فهو فناء وموت في سبيل وصل المولى (عز وجل)، فكما أن الشهداء
أحياء عند ربهم يرزقون، كذلك هؤلاء العشاق الأبديون ، يموتون ويفنون عن كل المحسوسات
والماديات لكي يزهّدوا في الحقائق والأزليات.

هذا وقد كان لـ "الأمير" الدور الفاعل في سبك وحبك العبارة الصوفية من خلال استخدام
أساليب التلويح الصوفي، كون اللغة المألوفة والمباشرة قاصرة وعاجزة أمام هذا الفيض الروحي

¹الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان، ص221.

²المصدر نفسه، ص224.

والتعبير الكشفي؛ لأنها مصبوبة في قوالب العقل والمنطق، بينما الصوفي يعيش من أجل كسر هذه القوانين والقوالب الجاهزة والتمرد على كل ما هو خاضع لقوانين العقل والمادة.

إن الشاعر الصوفي يعيش بشطحاته الروحية تجربة تتجاوز العالم الفعلي إلى العالم الآخر الذي ينشد الأحادية ويتعد كل البعد عن الكثرة والتعددية، فهي سبيله الوحيد للتعبير عن هذا السفر الوجداني، وهو يجتاز معيارية اللغة وينتهج سبيل التلويح والرمزية، ولعل المتصوفة قد: «اصطنعوا هذا الأسلوب الرمزي لأنهم لم يجدوا طريقا آخر ممكنا يترجمون به عن رياضتهم الصوفية»¹ ومجاهداتهم الروحية، ف"الأمير" كغيره من المتصوفة، سلك سبيل التلويح والرمزية في صقل عباراته الصوفية، ولم يجد خيرا من الرمز الخمري سبيلا للتعبير عن صدق شوقه الروحي لمعرفة الله ومحبته. فهي خمرة المحبين، لا خمرة الجاهلين، ومن ذلك ما قاله "الأمير" في بعض قصائده واصفا بذلك قمة انتشاءه الروحي مبرزاً أثرها الحسني والروحي مستحضرا بذلك أهم مشايخ الصوفية وهو "الحلاج"²:

وقد شرب الحلاج كأس مدامة*** فكان الذي قد كان من مسطرا
وإني شربت الكأس والكأس بعده*** وكأسا وكأسا شبا ما أنا حاضرا
وما زال يسقيني وما زالت قائلا*** له زدني ما ينفك قلبي مسعرا
وفي الحال حال السكر والمحو والفنا*** وصلت إلى لا أين حقا ولا ورا.

¹ نيكلسون: الصوفية في الإسلام، تر: نور الدين شريعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 2، 2002،

ص 101.

² الأمير عبد القادر: الديوان، ص 122.

إنّ طرحه لموضوع الخمرة كرمز صوفي ، يحيل مباشرة إلى فعلية مقصدية في محاكاة خمرة الجنة التي نفى عنها القرآن الكريم صفة السكر، فهي معصومة من الصفات الحسّية الدنيوية، بل قد يرمي بها في أغلب الأحيان إلى العلم من شدة صفائها قائلًا¹:

هي العلم كل العلم والمركز الذي *** به كل علم كل حين له دور
فلا عالم إلاّ خبير بشرها *** ولا جاهل إلاّ جهول بما غرو
ولا غبن في الدنيا ولا من رزئة *** سوى رحل عن نيلها حضه نزر
ولا خسر في الدنيا ولا هو خاسر *** سوى وأله ، والكف من كأسها سفر

إنّ العلم الذي يوازي المعرفة التي توصله حتما إلى الحقيقة وتكشف له الأسرار العلوية ،إنّها معرفة فريدة وعميقة لا تتلّنى لأيّ سالك قبضها، ما لم يتجرد من حسه المادّي وتفكيره المنطقي.

ومن هنا يمكننا أن نعتبر شعر "الأمير عبد القادر الجزائري" نموذجا حيّا لتلك الكتابة الشعرية الجزائرية التي انتهجتسبيل التقليد والإحياء ، قصد المحافظة على الموروث الفكري والعقائدي بأسلوب فني عال ، استطاع من خلاله أن يعبر حقيقة عن تجربته الكشفية التي قوامها الذوق والإلهام، وعاشها حالا وممارسة ، فهي تجربة روحية متعالية يمكن تسميتها بالماورائية التي تتصل مباشرة بالذات الأحدية السرمدية.

إلاّ أنه زاوج في طريقته الصوفية بين الطرح النظري والممارسة الفعلية والعملية التي قوامها الصدق والأخلاق أثناء العروج الروحي نحو الصواب بالعلم والعمل ، فقد حقق نظريته العليا في مدى ارتباط الظواهر بالبواطن ومدى صلاحية الدين للدنيا كما هو للآخرة.

¹المصدر السابق، ص207.

هذا وقد واكتطور الشعر الجزائري الحديث جيل تخرج من مدارس الحركة الإصلاحية التي نهلت من معالم الدين الحنيف وما نصّ عليه القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، ذلك أنّ الإيمان بالله والسعي لمعرفته والتقرب منه هي أولى خطى تربية النفس وإصلاحها ، فكان همهم الأول هو تقوية الجانب الروحي في النفوس.

إنّ الدين الإسلامي في نفوس الشعب الجزائري بمثابة الحصن المنيع الذي يحفظه من التمزق والتشتت والضياع، حتى الشعراء منهم، فقد لجؤوا إلى الرمزية والغرق في الأساليب الصوفية حتى لا يفهم الآخرون ما يريدون . كذلك نجد في الشعر الديني الإسلامي الجزائري شعر المناقب الصوفية التي يدعو إليها الإسلام كالعدل والصدق ومكارم الأخلاق.

أضف إلى ذلك أنّ التفكير الديني والتعبير عنه عند الكتاب والشعراء الجزائريين مرتبط ارتباطا وثيقا بالوطن والعروبة، فكثيرا ما يلجأ الشاعر الجزائري إلى الربط بين هذه الموضوعات الثلاث : الهوية والقومية والدين، قصد التنويه بجمالية ارتباط أجزاء الكيان الإنساني ، التي حتما لاتنفصل عن الوطن، الذي «لا يتحرر إلا إذا رجع إلى أصلته وانتسب إلى قومه ، ولا نكاد نجد شاعرا حين يتعرض للوطن لا يتحدث عن الدين»¹.

وخير من مثل هذا الاتجاه في الساحة الأدبية الجزائرية هو شاعر الإصلاح الأول "محمد العيد آل خليفة"، الذي يعد من الشعراء الذين استلهموا من القرآن الكريم مواقفهم الإنسانية ضد الاستعمار المهدم والمدمر للكيان الجزائري شكلا ومضمونا ف «شعره شعر قديم في تراكيبه وأوزانه

¹ عبد الله الركبي: الشعر الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، [د.ط]، 1981، ص480-481.

وقواله، وجديد في روحه وموضوعاته، في شعره خصائص القصيدة العمودية والصور التقليدية.. كان له دور كبير في الساحة الأدبية والروحية والسياسية الجزائرية¹.

هذا ما تفسره تجربته الشعرية القائمة على فعل محاكاة المواقف الإنسانية المستمدة من القصص القرآني، ومن ذلك قوله²:

وطني الذي همّوا به ودليله*** كدليل يوسف ثوبه المقدود
لا يُمنوا صبّ العذاب عليهم*** فرعون أعتى منهم وثمود

إنّ حضور سيدنا "يوسف" (عليه السلام) في هذه الأبيات كان حضوراً قناعياً بحتاً لجأ الشاعر من خلال هذه التقنية الفنية إلى الموازنة بين التجريتين وفق نهج استلهامي، وهي ميزة حدائية وجمالية فنية على مستوى الأسلوب في الكتابة الشعرية آنذاك.

أضف إلى ذلك، فقد جاء استخدامه للمعجم الصوفي في خطابه الشعرية استخداماً لغوياً صرفاً وليس على أساس تجربة روحية فعلية خالصة كما لمسناه من قبل في شعر "الأمير"، فإذا كان يخاطب ويناجي ويحب ويهيم، فبوطنه العزيز لا غير.

إنّ فعل الكتابة الشعرية عند "محمد العيد" جاء استلهامياً مبنيّاً على مبدأ محاكاة تجارب الشعراء الصوفيين شكلاً لا مضموناً، ومن أمثلة هذا الاستلهام عندما يستحضر قصة سيدنا "موسى" (عليه السلام) قائلاً³:

¹ فاطمة قادري: الشعر الإسلامي عند محمد العيد، مجلة الجمعية العلمية، إيران، ع17، 2011، ص49.

² محمد العيد آل خليفة: الديوان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، [د.ط.]، 2010، ص22.

³ المصدر نفسه، ص217.

ولي وطن حبيب لي خصيب***وقفت على محاسنه هوايا
إذا آنست من بلواه نارا***فإني قد وجدت به هدايا

وفي سبيل التحفيز، يلجأ الشاعر إلى شحن عباراته الشعرية بالمعاني القرآنية، من باب تشجيع الناس وحثهم على الأخذ والعمل بتعاليم الدين الحنيف وكذا تطبيق أحكامه ، فهذا ما يكسبهم تبعاً لذلك القوة في مواجهة كل جبار مقتدر، فالله وحده هو الغالب والقادر القهار، قائلاً¹:

حمدا لمن في الحقّ غاث وغارا*** ولوجهه عنت الوجوه صغارا
سبحانه زجر القوي عن الأذى*** وحمى الضعيف من الأذى وأجارا
الغالب القهار فوق عباده*** من ذا يكيد الغالب القهارا
من ذا يعقب حكم من سوى القوى*** ودرى الغيوب وقدّر الأقدارا

وكأنها إشارات صوفية مختبئة خلف عبارات دينية توعوية، خاصة عند ما يقدم أوصاف الحق (عز وجل) وأسمائه الحسنى في كونه الغالب والواحد القهار، فهو الوحيد القادر على تغيير المصائر وتحقيق الآمال، وقد أراد الشاعر من وراء هذا الوصف أن يقنع الناس بحتمية نيل النصر إذا تمسكوا بالعروة الوثقى.

فلا نكاد نجد قصيدة من قصائده إلا ونلمس فيها حضورا واعيا للثقافة الإسلامية ولتعاليم الدين الحنيف، سواء عبر فعالية الرمز والقناع أو عبر المحاكاة والاستلهام.

¹المصدر السابق، ص112.

ونكاد نجزم أنّ تمام اكتمال الرؤيا الشعرية عند "محمد العيد" تظهر في قصيدته المشهورة "أين ليلاي؟"، التي تجاوزت بها التقليد والانطباعية بما حملته من دلالات متجددة وراقية على مستوى الرؤيا والوعي والممارسة.

قدم فيها الشاعر نموذجا جديدا في الكتابة الشعرية الجزائرية الحديثة مسائلا بذلك قضية مركزية ومهمة هي قضية الهوية والاعتراب، سواء على الصعيد الروحي والنفسي أو فيما يخص الجانب الظاهري والفعلي، لقد حاول من خلال هذا الطرح الفكري الحي أن يكشف عن صور متعددة للذوات المتحررة والمتأزمة والممزقة والضائعة بين الغربة والانتماء، يقول في ذلك¹:

أين ليلاي؟ أينها؟ *** حيليني وبينها

هل قضت دين من قضى *** فيا لمحييندينها؟

أصلت القلب نارها *** وأذاقت هجينا

مذت عرفت سرها *** وتعشقت زينا

روعتني بينها *** لارعا للهينها

يعدّ هذا النص نموذجا حقيقيا لذلك النمط من الكتابة الشعرية المتعالية فكريا والسالكة لنهج الترميز والتلويح الفني، قصد تجاوز الواقع بكل حتمياته الأيديولوجية، فاتحا بذلك آفاق القراءة والتلقي والبحث في دهايز المعاني المتشظية والعوالم التيهية المجهولة والغائبة.

¹ محمد العيد آل خليفة، الديوان، ص 41.

يظهر جليًا اعتماد الشاعر في نصه على تقنية انفتاح الدلالة عبر فعالية اللامتناهي، نقطة النهاية هي ذاتها نقطة البداية، فأصبح النص تبعًا لذلك مساحة فنية مكثفة تستدعي بصفة دائمة وملحّة النظر النقدي القائم على فعل الاحتمال، ونكاد نجزم أنه بهذا الطرح الفنيّ قد تجاوز عتبات التقليد ليترك أبواب الحداثة والتجريب على مستوى الشكل والمضمون.

هذا وقد كان للمعجم الصوفي حضورًا ظاهريًا وشكليًا في هذا النص، من خلال توظيف الشاعر للملفوظ "ليلي" وما تبعها من آلام الحب والفراق، فـ "ليلي" في هذا النص هي ذلك القناع الذي تختفي وراءه تلك المرأة التي عانى وصارع الحبيب من أجل شرف وصالحها بعد الفراق، فهي ذلك المجهول الغائب الذي كان حاضرًا في وقت ما من الزمن الماضي.

يقف الشاعر هنا ليلملم أشتاتة ويحكّي حقيقة عذابه وحرقة شوقه وهيامه بمحبوبته، هذا ما يؤكد أنه عندما يستخدم مفردات فعل الحب والغزل: (الحبيب، البين، العشق، القلب،..) قاصداً من ورائها شيئاً أكثر عمقا من كونها صفات حسية ظاهرية، إنه تصوير دقيق لحقيقة معاناته كذات تائهة بين الصراع مع الراهن والواقع من جهة، والبحث بوعي عن آفاق وحلول ممكنة من جهة أخرى.

واستناداً لما تقدم، نجد أن الشاعر الجزائري "محمد العيد آل خليفة" قد غير مسار الشعر الجزائري في زمنه نحو الإصلاح والإرشاد، مرتكزا في ذلك على تعاليم الدين الإسلامي لما فيه من القيم العليا، وهذا دليل قاطع على سعة ثقافته الدينية، التي طغت على أغلب قصائده الشعرية.

وحتى على مستوى اللغة فقد لجأ شاعرنا إلى استخدام الألفاظ السهلة البسيطة العاكسة بالفعل لعاطفته الصادقة وإيمانه الراسخ وأخلاقه النبيلة، فمن منظوره أصبحت صورة القصيدة القادرة على تغيير الوضع هي تلك التي تعزز تعاليم الدين الحنيف وتمجد أحكامه بكل تفاصيلها، معتمداً في

ذلك على النموذج التقليدي العمودي كشكل من أشكال التوازن بين ما هو فني إبداعي وما هو اجتماعي واقعي وإصلاحي.

ومن هذا المنطلق، أخذت التجربة الشعرية في الجزائر مسارا تصاعديا وأبعادا أكثر دقة وتنوعا من خلال ربط الفكر الإنساني بالتجربة الروحية، والممارسة الفنية بالوعي العميق، ذلك أن: «هوى حلم الإنسان المعاصر تقمص محاولة الهرب من المشهد الخارجي البهيج والدخول في عالم ملكوت الفيض الداخلي إلى حيث العالم الممكن في لالمحدودية رغبته والتطلع إلى ما وراء حدوده المعرفية»¹.

ومن أوائل الذين حملوا مشعل النهضة والريادة في الكتابة الشعرية الجزائرية شكلا ومضمونا هم شعراء السبعينيات أمثال: "مصطفى محمد الغماري" و"عبد الله حمادي"، اللذين عاشا مغامرات فنية شاقة عكست عمق الوعي وصدق التجربة بأسلوب مكثف يعتمد الإشارة والإيحاء سبيلا له في ذلك.

ومن هنا نسجل التحول الكبير على مستوى الكتابة الشعرية الجزائرية من وصف العالم المادي الخارجي إلى وصف عالم الشاعر الداخلي، ومن ثمة التعبير عن الحالات والتحويلات النفسية والشعورية، هذا ما أدى إلى العزوف عن العمود الشعري والتمرد على النظام الشكلي، وتجاوز الأداء التعبيري الخطابي إلى الاهتمام بالصورة الحية والعميقة المرتبطة ارتباطا وثيقا بحالة الشاعر الباطنية المعبرة فعلا عن تجربته الصادقة والعميقة.

¹ عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، [د.ط.]، 1993، ص65.

وهذا ما يؤكد "الغماري" في مقدمة ديوانه "أسرار الغربة" قائلا: «إنّ هذه المجموعة قد انسابت تجاربها انسيابا، وانتالت مشاعري وأفكاري عبرها انثيالاً.. والانسيابية في الفن لا تكون إلا نتيجة المعاناة الصادقة والإحساس الذي يصل إلى درجة فناء الذات بالموضوع.. فيصبحان في لحظة الإبداع وحدة كاملة..»¹.

كما كان للنص الصوفي حضور بالغ الأهمية في شعر "الغماري" من حيث الرؤيا والتشكيل ، مما أدى إلى ثقل وعمق خطابه الشعري، فكان كثيرا ما يستحضر في نصوصه تجارب صوفية مستوحاة من أشعار كبار مشايخ الصوفية السابقين، كـ "ابن عربي" و"ابن الفارض" و"السهروردي" وغيرهم، بل وعبر عن رحلته الروحية بالمصطلحات ذاتها التي تواضع شعراء الصوفية على معانيها كـ (الفناء والبقاء والاتحاد والحلول) وكلها حالات ومكابدات يعيشها المسافر في رحلة بحثه عن حقيقة ذاته عندما تغير نمط الحياة وشعر الانسان بغرته داخل هذا الوجود اللامتناهي، يقول في قصيدته "مسافر في الشوق"²:

أنا المسافر .. يا شوقي . و يا أملي
وإن تدجى الأسى - هيهات يثيني
زادي .. شريعتي الخضراء.. تطعمني
ومن كرومك .. يا رباه تسقيني

¹ مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، الشركة الوطنية، الجزائر، [د.ط]، [د.ت]، ص6.

² المصدر نفسه، ص31.

وهذا اعتراف واضح برغبته في وصل حبيبه الأزلي، والذي به يغنى ويكتفي، فالوجود كله هو صورة لله وحده، وفي كل مرثي يرى عزه وجلاله، وهذا ما يقرّه في قصيدته " ثورة الإيمان"¹:

ويسعدني في دفقة النور، أنني
أرى الله في كل الوجود والمخ
أرى الله في الأزهار نشوى وفي الهوى
وفي وشوشات الطير تشدو وتمرخ
أرى الله في سكري وصحوي.. وحيثما
توجهت .. يدنيني إليه .. فأفرح

فأسلوب "الغماري" يتميز «بانفعال حاد، وهذا ناتج أساسا عن مزاج الشاعر الثائر المتوتر القوي .. إزاء صراعه مع خصومه، كما يؤكد هذا من جهة ثانية عمق معايشة الشاعر لقضاياه النفسية والفكرية»².

وهذا يجعلنا مباشرة إلى تلك القصيدة التي استلهم "الغماري" فيها تجربة واحد من أهم الشخصيات الصوفية التي أثارت جدلا واسعا في التاريخ الإسلامي، إنها شخصية "الحلاج" ، التي وجد فيها "الغماري" شيئا من نفسه ، باعتبارها شخصية متمردة وثائرة، حيث يقول في قصيدة "هيلانا"³:

¹المصدر السابق، ص8.

²يحياوي الطاهر: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، [د.ط.]، 1983، ص104.

³مصطفى الغماري، أسرار الغربية، ص15.

أنا الصوفي يخلج شوقه المنثور في الساح
تلاحقه الوجوه السود بين دمى وأشباح
وتصلبه غك 8 على الوادي يدا شبق وسفاح

فكما ثار "الحلاج" في وجه السلطة التي اهتمته بالإلحاد والزندقة ، ثار "الغماري" أيضا في وجه من خالفهم وخالفوه في الرأي والتوجه، ف"الغماري" جعل من كتابته الشعرية سوطا ضد الوضع الاجتماعي والثقافي وحتى السياسي الذي عاصره قصد التغيير وبعث نور الأمل من جديد.

كما كان للمرأة حضور فاعل في شعر "الغماري" وكذا لفعل الحب اللصيق بها ، شأنه في ذلك شأن شعراء التصوف الأولين الذين وظّفوا المرأة في شعرهم التديني، قاصدين بها إما الذات القدسية أو الحقيقة المحمدية، فغزا تبعا لذلك الحب الإلهي قلبه بصوره المتعددة، فتجرد من صبواته الحسيّة ومضى بذلك إلى العالم الآخر حيث النور والجلاء قصد سبر حقائقه المخفأة وفي ذلك يقول¹:

أنا المقرور يا ليلي .. فهل لي واحة بكر
أنا الظمان يا ليلي وأنت الماء والخمر
شهودي في الهوى شوق وأنت حبنا الطهر
وقرآن الهوى أبدا حدائق في دمي خضر

وكما هو جلي وواضح فقد جعل الشاعر من المعجم الصوفي مطية للتعبير عن خلجاته ومعاناته الحقيقي الداخلي والأبدية إزاء مبتغاه الأزلي ، من خلال تصوير قمة نقاء العلاقة التي يجمعه مع معشوقته التي أكاد أصفها بالطيفية التي تنجلي تارة وتغيب تارات عديدة، إنها دائما مبعث الحياة

¹ المصدر السابق، ص108/109

في لحظة فقدان الأمل؛ لذلك شبهها بالماء وبأدق صفاته وهو الطهر والنقاء، كما وسمها بأنها تلك الحدائق الخضراء، والخضرة دليل النماء والتجدد.

إنّ الشاعر من خلال هذا النص أراد ان يصوّر لنا قمة عشق هعبر اللغة، ولكن ما ينبغي معرفته هو مدى مصداقية تجربته الروحية إزاء هذا التصوير الفني؛ هل هو تصوير غايته تدينية بحتة أم هل هو تلويح لمعاناة واقعية حياتية أراد الشاعر طرقها بهذا الأسلوب الفني المتميز ، عبر شحن نصه بهذه الترميمات الصوفية قصد بعث معان متجددة.

إنه ببساطة تصوير متعالٍ وأفق مفتوح على المطلق واللا نهائي ، ومعراج يسمو بالقارئ إلى عالم الكشوف العلوية.

ومن هنا استقر الخطاب الصوفي في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة ، التي أبت إلا أن تدق أبواب الواقع والراهن عبر فعالية التلويح الصوفي ، الذي أكسبها رقيًا فكريًا وسموًا روحيا عبر شحن اللغة بالمعاني المتعالية الصادرة عن وعي فذ وتجربة شعورية حقيقية وصادقة، كما تركز على شفافية ووضوح البعد الفكري عند الشاعر وجدية العاطفة النابعة والمعبرة على فعالية المعاناة في صورتها المختلفة.

هذا ما سعى إلى ترجمته الشاعر المتألق " أحمد عبد الكريم " في إبداعه الفني الذي جعل منه حقلا متجددا مبني على فعل الخلق والابتكار، ابتداء من ذاته فجعلها غاية ووسيلة في الوقت ذاته، ليلمس في الأخير حقيقتها. أضف إلى ذلك فهو من أوائل الشعراء الذي ساهموا في تشكيل الرؤية الشعرية الحدائثية في الجزائر لسعة ثقافته العربية والعالمية وكذا تمكنه من مفردات اللغة صياغة وتركيبا.

انطلق " أحمد عبد الكريم " في مشروعه التجريبي من فكر خلق كتابة شعرية نموذجية ذات هوية جزائرية بمعايير حدائثية معاصرة للواقع وللراهن، أساسها الفكر والتجربة ووسيلتها اللغة بكل

فنياً، حيث جعل من النص الصوفي بكل ترنماته المختلفة فضاء رحباً لممارسة فعل التحدي والتجديد على مستوى الرؤيا والتشكيل، فجاءت تبعاً لذلك دواوينه على تنوعها وتعدد مشاربها فسحة كلامية متجددة قائمة على فعل التشظي ومساءلة المجهول، تتجاوز الكائن بحثاً في الممكن والمحتمل، وخير نموذج يختزل هذا الطرح الشعري قوله في نصه الرائع "رقش صوفي"¹:

أرأيت يا سعيد صوفيّة المكان المعمّر بإشارة ربانية
أرأيت أنّ بلاغة الطّين أكبر من كل بلاغة
هنا انا .. أنا هنا.. انا من هنا.. من هنا أنا
هذا تراي المرشوش بصفرة الزّعفران
هل الذي علّمني أن أرى بالقلب ما لا يرى
ورثت بوحه وشطحه..
ورثت سمّته وصمته.

إنّ القيمة الدلالية المهيمنة على كامل هذا النص الشعري هي فكرة الانتشاء الصوفي، عبر استخدام الشاعر للألفاظ الدالة عليه ك (البوح، الشطح، الصمت)، فالتجلي الباطني وفق اعتقاد المتصوفة هو «حجاب يتراءى من ورائه الأشياء وقد تلاشت بينها المسافات وأدغم بعضها في بعض، وأنه ليوازي الوجدان في مقابل الذي يشاكل قانون العقل في تبصره بالأشياء يغمرها ضياء الفهم، والليل أيضاً في الحالة الأصلية للأشياء ميقات التجلي الإلهي»².

¹ أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، دار أسامة، الجزائر، ط1، [د.ت]، ص 25.

² عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، منشورات رابطة أهل القلم، سطيف، ط2، ص 14.

فالشاعر وفق هذا المنظور، أراد أن يبرز قضية مهمة ودائمة الارتباط بكينونته لإنسان في رحلة بحثه عن حقائق الأشياء، إنّ الصراع بين الحاضر والغائب، وبين النور والظلمة ، وبين الحياة والموت ، هو اجس ما انفك العقل البشري يسائل حقيقتها، وبالخصوص الشاعر الصوفي الذي جعل من هذا التناقض والتضاد التي يتمثله العالم المادي من الحياة منطلقا له في رحلة بحثه عن الأصل والجوهر، وفق مسار تساندي وتجاوزي في الوقت نفسه بخطى ثابتات الوصول.

ويصادفنا في السياق ذاته شاعر الكلمة الحرّة "محمد علي سعيد" الذي جعل من خطابه الشعري مجالا واسعا ليحكى لنا فيه صدق تجربته العرفانية في مساراتها التنويرية نحو الكشف والحقيقة، عبر استخدام قاموس لغوي خاص عكس بصورة فعلية عمق إحساسه اللحظة تلاشيه كحقيقة روحانية في مقام البوح المتعالي.

وهذا ما يلخصه بصورة دلالية مكثفة في قصيدته التي افتتح بها ديوانه الصّوفي الرائع "روح المقام" الذي نكاد نجزم فيه أنّه قد وفق أن يجعله نموذجا شعريًا صوفيًا جزائريًا معاصرا بامتياز، إذ صوّر لنا فيه صدق معاناته الذاتية وحاكى بذلك شعراء الخطاب الصوفي الأولين أمثال "الحجاج" و"ابن الفارض" و"ابن عربي" لفظا ومعنى. وفي ذلك يقول في قصيدته "المقدمة"¹:

إنّها الوقفات التي تتأرجح في قهقهات الفراغ

ترسم آثارها

تتوزع فوق الرّمال

عصفت بها ريح عقيم

¹ محمد علي سعيد: روح المقام أو سقط المنفى وهبوب الجهات، دار خلدونية، الجزائر، [د.ط]، [د.ت]، ص

فاستحالت

أنجما للشظايا

مداراتها في ظلام السؤال

هناك تتحرك في غامض

لا يصاغ الكلام

حوله.

فهو بهذه النبرة الخطابية يحاول أن يصوّر تجربته الشعرية في خطاب الضياع والتشتت، أين تتحول المقاصد إلى سراب غامض تتخلله سراديب المجهول والمتعدد، أراد بذلك أن يتخطى كل المحسوسات الظاهرية وان ينعطف نحو البواطن الخفية.

ولا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نتجاوز ما كتبه الشاعر الجزائري الفحل "عثمان لوصيف" في نتاجه الثري والمليء بالتشظي والبوح بما يعانیه أثناء مسيرته العرفانية بحثا عن أسرار الوجود والكون، في أسلوب فني جمع فيه الشاعر بين الحقيقة والخيال و بين الثابت والمتعدد ومثال ذلك قوله في قصيدته الرائعة " جرس لسماوات تحت الماء"¹

جرس أطارده فتخطفني البروق

غمامة تدنو وأخرى تهرب

وأنا أهول في سهوب العمر

أبحث عن جراحاتي التي انهمرت

بالأمس مّي هل رعاها الأنبياء

¹ عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2008، ص 08.

فبرعت مزهوة.

ومن هنا نلاحظ كيف أنّ شاعرنا قد صقل عبارته الصوفية بتلك الترانيم الجمالية والتي تشع بريقا في غياهب الظلام بحثنا عن حقيقة الأنوار، بأسلوب إبداعي يتخلله الرقي والتأثير النفسي الذي عكس بالفعل تميز تجربته الروحية لما فيها من هيبه وسكينة ووقار. ومن ذلك قوله في القصيدة ذاتها¹:

أنت الندى .. أنت المدى
أنت البداءة والبراءة أنت .. أنت أنا
وأنت قصيدي تحتاج هذا البرزخ المهجور
تخترق السراب
وتفيض ملئ حقولنا الجدباء
عيدا من سحاب.

وضمن السياق ذاته تصادفنا قصائد الشاعر المتميز "عز الدين ميهوبي" والتي كان فيها من المؤسسين للخطاب الشعري الجزائري المعاصر وبخاصة "الرباعيات" التي خصصها لتنتقل من الذات وتتوزع في فضاءات المجتمع والسياسة والروحانيات، بلغة خالية من التكلف والصنعة، أراد من خلالها شاعرنا أن يكتب نصّا يكون قريبا من أحاسيس الناس، فحفظ بذلك للغة وقارها وللشعر موقعه في الوجدان. ومن ذلك قوله فيما أعياه ففجر طاقة اللغة خدمة لغاياته الوجودية²:

أعيت فؤادي واحة الأحزان

¹ المصدر السابق، ص 12.

² عز الدين ميهوبي: رباعيات، منشورات الحبر، الجزائر، ط1، 2011، ص 12.

فاخترت من صمت الضلوع مكاني
وجلست انسج من عيون أحبتي
صبري ولكن الزمان رماني
ساءلت قلبي لحظة فتمددت
كفّي لتغسل في التراب لساني
وبكيت عمري فانكسرت على فمي
وانتابني عشق لزهرة بان.

مما سبق يمكن أن ندرك أنّ هذه الرؤيا في الكتابة الشعرية الجزائرية تمثل مرحلة انتقالية كبرى من مرحلة مساءلة الواقع والتاريخ ، والاستناد على الموروث في مرحلة التجرد ، والاعتماد على الذات ودخول أغوار العوالم المظلمة للحقيقة الإنسانية ، وتبعاً لذلك اقتحام فضاء الإنجاز الحدائثي بامتياز.

سنحاول في الصفحات الآتية أن نفكك طبقات هذه النصوص الشعرية لمعرفة قدر ة واستطاعة النص الصوفي الجزائري المشحون بهذه القيم الدلالية المكثفة بطريقة تصاعديّة نحو آفاق لا محدودة ولا نهائية ، على أن يصور خلاصة تجارب إنسانية همها الوحيد والأوحد وهو الإجابة عن سؤال الحقيقة ومظاهر تجليها، وصراعها الدائم مع الكينونة.

الفصل الأول

الفكر الصوفي بين الكشف المعرفي والإدراك الباطني

- ✓ أولاً: الفكر الصوفي في الثقافة الدينية.
- ✓ ثانياً: الفكر الصوفي في الثقافة الفلسفية.
- ✓ ثالثاً: الفكر الصوفي والتجربة الشعرية.
- ✓ رابعاً: النص الصوفي وهاجس المقاربة التأويلية.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

إنّ حقيقة الكتابة ليس فقط أن تخرج من الأعماق لتحكي المعاناة وتساؤل الواقع، وإنما هي تجلّ كامل لروح كامنة في صدر الشاعر، روح مملوءة بالأسى والفرح، بالحقيقة والكذب، أين يمارس اللاوعي سلطته على الذات فتتشكل الصورة الأولى للفظة التي يقصدها الشاعر.

ولكن ليس لكل المقاصد روحاً أبعاد عميقة، وحدها الكلمة المعبرة بالإشارة، السامية والمتعالية فكرياً، من امتلكت لواء مساءلة المجهول بكل حيثياته، إنها ببساطة الكلمة الصوفية السابحة في غياهب السراب بحثاً عن الحقيقة.

وقبل أن نخوض غمار الحديث في العلاقة المتواشجة بين التجربتين الصوفية والشعرية، علينا أولاً الوقوف على التصوف لنسائله بصفته ممارسة تدينية روحية، ومن ثمة بصفته تجربةً إبداعية.

أولاً: الفكر الصوفي في الثقافة الدينية:

يعدّ التصوف حقلاً مهماً من حقول المعرفة الإنسانية؛ لارتباطه الوثيق بمجال الحياة والفكر، وتعمقه في مفردات الدين ورموزه، قصد كشف أسرار الوجود والبحث عن حقيقة تماهي الذات في الآخر المطلق، ولو جئنا للبحث في اشتقاق كلمة "صوفية"، لوجدناها تحمل في طياتها العديد من المعاني، حتى أدى هذا الأمر إلى سوء معرفتها معرفة حقيقية.

وهذا ما أكدّه الدكتور "عاطف جودة نصر" بقوله: «..والحق يقال، لقد وجدت كثرة هائلة من الأقوال والتعريفات، وسبب هذه الكثرة أنّ كل من أجاب منهم عن سؤاله عن ماهية التصوف وحقيقته، إنما أجاب بما وافق مشربه وصدر في ذلك عن ذوقه ووجدانه فترى منهم من يجعل مداره على التخلق بالفضائل ونبذ الرذائل، ومنه من يجعله موافقة الإنسان الإلهية، ومنهم من يردّه إلى الأخذ بالحقائق أو صفوة القرب أو الجلوس مع الله بلا همّ..»¹.

¹عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 1، 1986، ص 14.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

ومفاد ذلك أنّ التصوف في إطاره العام شديد الارتباط بفكرة السمو الروحي والنقاء الأخلاقي، ولعلّ هذه المفاهيم لا تبتعد كثيرا عن الاشتقاقات اللغوية لكلمة "تصوف" ، التي تشترك وتتقاطع في دلالة جوهرية واحدة هي الصفاء والصفو ، وهذا ما أقرّه "الكلاباذي" عندما سئل لمسميت الصوفية صوفية؟ فأجابهم قائلا: «قالت طائفة إنما سُميت الصوفية صوفية لصفاء أسرارها ونقاء آثارها..»¹.

وهنا ارتبط التصوف بنقاء القلب وصفاء السريرة ، ثم يواصل قائلا: «..وقال بشر بن الحارث: الصوفي من صفا قلبه لله، وقال بعضهم: الصوفي من صفت لله معاملته، فصنعت من الله (عز وجل) كرامته»².

وبالتالي فالتصوف شديد الارتباط بالعمل الصالح ، قصد نيل رضا الذات العلية . ولم يتوقف الاشتقاق اللغوي لكلمة "تصوف" عند هذا القصد، وإنما «..سمّوا صوفية لأنهم في الصفّ الأول بين يدي الله (عز وجل)..» وقال قوم : إنما سمّوا صوفية لقرب أوصافهم من أوصاف أهل الصُّفّة الذين كانوا على عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وقال قوم: إنما سمّوا صوفية لبسهم الصوف»³.

فبالإضافة إلى ارتباط التصوف بالجانب الأخلاقي والنقاء الروحي، ارتبط أيضا بالجانب الظاهري الذي هو لبس الصوف، وهذا ما يحيلنا مباشرة إلى فكرة التقشف في الحياة والزهد فيها طمعا في رخاء الآخرة.

كما أنّ "القشيري" في رسالته أرجع اشتقاق كلمة "تصوف" إلى أربع صور؛ هن إما أن تكون مأخوذة من الصوف أو الصُّفّة أو الصفاء أو الصّفّ⁴ ، هذا وقد ذهب بعض علماء التصوف إلى أنّ البعد الظاهري المتعلق باللباس ليس هو ميزة التصوف الحقيقية ، إنما هو ظاهر الحال فقط ، ومن هؤلاء العلماء الشيخ "ابن تيمية" ، الذي قال: «هؤلاء نسبوا إلى اللبسة الظاهرة، وهي لباس الصوف، فقيل في

¹ محمد بن إسحاق الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1993، ص09.

² المرجع نفسه، ص09.

³ المرجع نفسه، ص10.

⁴ ينظر، أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، تح: عبد الحليم محمود و محمود بن الشريف، القاهرة، مصر، ط 2، 2015 ، ص312.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

أحدهم: (صوفي)، وليس طريقهم مقيدا بلباس الصوف ولا هم أوجبوا ذلك، ولا علقوا الأمر به، ولكن أضيفوا إليه لكونه ظاهر الحال»¹.

وتبعاً لذلك، ليست غاية المتصوف أن يخلص نفسه بنوع لباس، وإنما أن يركي ذاته من الأدران والشوائب؛ لأنّ همّ الصوفي الوحيد هو التقشف في الحياة والزهد فيها طمعا في رخاء الآخرة وزينة الجنة. ولكن هذا لا يجعلنا نعتبر -بأي حال من الأحوال- أنّ التصوف هو الزهد، فليس كل زاهد متصوف

وهذا ما أكدّه كبار مشايخ الصوفية ، وعلى رأسهم "شهاب الدين السهروردي" قائلا: «التصوف غير الفقر، والتصوف غير الزهد. فالتصوف اسم جامع لمعاني الفقر ومعاني الزهد مع مزيد أوصاف لا يكون بدونها الرجل صوفيًا، وإن كان زاهدا فقيرا»².

ومن هنا، فالتصوف لا يختص بالزهد، والزهد ليس هو التصوف بل هو خصيصة فيه، وهذا ما تطرق إليه "نيكلسون" قائلا: «..والصوفية الأولون كانوا في الحقيقة زهادا وادعين، أكثر منهم متصوفة»³.

فالتصوّف انطلاقا من هذه الفكرة أشمل من الزهد ؛ لأنه يمسّ جوانب أخرى غير فعل التقشف والتخلق بالزهد والفقر، ناهيك عن أنّ هذه الصفات شديدة الارتباط بالحالة النفسية للإنسان . في حين أنّ التصوف قد يتعدى هذا الجانب الداخلي والباطني ليختصّ بالمظاهر المحسوسة باعتباره ظاهرة اجتماعية ذات خصوصية فكرية.

هذا وقد أرجع "نيكلسون" الاشتقاق اللغوي للتصوف في الثقافة الغربية إلى الأصول الإغريقية ، وكأنه بذلك يبعد الكلمة عن أصولها العربية ، وورود هذه الكلمة في الثقافة العربية كان مقترنا بالوجود الإسلامي قائلا: «وكلمة (Mystic) التي انحدرت من الديانة الاغريقية إلى الآداب الأوروبية يقابلها في

¹ عمر عبد الله كامل: التصوف بين الافراط والتفريط، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص46 .

² شهاب الدين السهروردي: عوارف المعارف، تح: عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، مصر، [د.ط.]، [د.س.]، ج5، ص79.

³ نيكلسون: الصوفية في الإسلام، ص12.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

العربية والفارسية والتركية (لغات الإسلام الثلاث الرئيسية) كلمة (صوفي)، واللفظان على كل حال ليسا مترادفين تماما¹.

وكأنه بذلك يخصّ كلمة (صوفي) بالديانة الإسلامية، ويقر أنّ للفظتين استخدامين مختلفين، في حين أنّ الفكرة واحدة؛ هي البحث عن حقيقة الوجود وسعي الذات الإنسانية للاتحاد بهذه الحقيقة، فحتى لو اختلف الطرح الديني لهذه الفكرة فإننا نظنّ الغاية واحدة. كما أننا نتعارض معه قليلا في فكرة الأصل الإغريقي للكلمة، وارتباط ظهورها عند العرب بظهور الدين الإسلامي.

في الحقيقة، هناك إشارات صوفية موجودة في التراث العربي القديم قبل الإسلام وبالخصوص في الشعر الجاهلي، فهذا "زهير بن أبي سلمى" يتحدث في قصيدته عن حل مشكلة بين قبيلتين، ثم كيف قام رجلان بالصلح بينهما، ولكنه في أثناء أبياته نجد يقول بحرارة صوفية مفاجئة في سياق القصيدة²:

فَلَا تَكْتُمَنَّ اللَّهُ مَا فِي صُدُورِكُمْ *** لِيَنْخَفِيَ وَمَهْمَا يُكْتَمَ اللَّهُ يَعْلَمُ
يُؤَخَّرَ فَيُوضَعُ فِي كِتَابٍ فَيُدْخَرُ *** لِيَوْمِ حِسَابٍ أَوْ يُعَجَّلَ فَيُنْفَمَ

مقصد هذا القول والحرارة التي فيه تدلّ على أنّ نزوعا عربيا ما ، كان جاهزا للتصوف بأي اسم كان، سواء باسم التحنف، أو باسم المسيحية العربية، أو باسم الفطرة الإنسانية.

فبالرغم من هذه الاختلافات في تحديد أصل تسمية "التصوف" إلا أنّها تنحو نحو واحد، وهو اتصاف سريرة الإنسان بالصفاء والنقاء الروحي ، وابتعادها عن الأدران والشوائب. وهذا ما علّق عليه الشاعر الصوفي المتميز "أبو الفتح البستي" قائلا³:

¹ المرجع السابق، ص 10.

² زهير بن أبي سلمى: الديوان، (شرحه وقدم له: علي حسن فاعور)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1988، ص 107.

³ أبو الفتح البستي: الديوان، (تحقيق: درية الخطيب ودرية الصقال)، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، [د.ط.]، 1989، ص 134.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

تَنَازَعَ النَّاسُ فِي الصُّوفِيِّ وَاحْتَلَفُوا*** وظنّه البعض مُشتقًا من الصُّوفِ
وَلَسْتُ أَمْنَحُ هَذَا الْاسْمَ غَيْرَ فَتَى*** صَافِي، فَصُوفِي، حَتَّى سُمِّيَ الصُّوفِي

كما أرجع الفيلسوف "البيروني" كلمة (صوفي) إلى لفظة (صوفيا) اليونانية، التي معناها الحكمة¹، والحكمة شديدة الارتباط بالفلسفة باعتبارها تقوم على العقل والشك والجدل، وكأنّ الحكمة وفقا لهذه الرؤية وصف لازم للصوفي، فمن لم يكن حكيما فليس له حظ من اللقب، وهذا ما أقرّه الشيخ الأكبر قائلا: «ومن شروط المنعوت بالتصوف أن يكون حكيما ذا حكمة، وإن لم يكن فلا حظ له من هذا اللقب»².

وبالتالي، فالتصوف انطلاقا من هذه الفكرة قد يتعدى الغاية الدينية ليختص بكل ما يتعلق بالمنطق والفكر، واستنادا إلى ذلك انقسم التصوف إلى قسمين؛ تصوّف ديني، وآخر فلسفي، تبعا للغاية التي يصبو إليها أصحاب كل من الاتجاهين.

إنّه قبل حوضنا غمار البحث في الاستخدام الديني للتصوف، وجب علينا أولا: معرفة أيّ الطريقتين سلكه التصوف في هذا المجال؟ هل هو المسار الديني المتجلي في تلك الاعتقادات العليا المؤكدة في النصوص المقدسة، والمثبتة بالعبادة؟ أم هل هو المسار التديني الظاهر عبر الخبرات الإنسانية التطبيقية التي تسير وفق نهج خاص بالدين؟

نظراً للتصوف هو مظهر من مظاهر التدين ولا ارتباط له بالدين، كونه يخصّ أحوال الإنسان أثناء تطبيقه للممارسات والعبادات الخادمة لمعتقدات قبلية، قصد الوصول إلى الغاية الأسمى والسقف الأعلى الذي هو الدين الحقيقي. وبالتالي فالتدين هو رد فعل من أجل غاية سامية.

¹ ينظر، محمد بن أحمد البيروني: كتاب البيروني في تحقيق ما للهند من مقبولة في العقل أو مردولة، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، الهند، [د.ط.]، 1958، ص24.

² محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، تح: عثمان يحيى، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط 2، 1985 ج2، ص266.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

واستنادا إلى هذا الطرح وجدنا أغلب مشايخ الصوفية يربطون التصوف بالممارسات التدينية ، حيث يعتبر التعريف الذي قدّمه "القشيري" في رسالته لـ "معروف الكرخي" أقدم تعريف يدعم هذا الرأي في المنطقة الإسلامية، وهو قوله: «التصوف هو الأخذ بالحقائق، واليأس مما في أيدي الخلائق»¹.

ومفاده أنّ التصوف يجب ألا يخرج عن الحقيقة الثابتة والموجودة في الكتاب والسنة . ومعرفة حقيقة الأشياء هو ما يخصّ الجانب المعرفي للتصوف، وفعل اليأس هنا لم يرد بمفهوم الإحباط، وإنما قصده الترك الذي دافعه عدم المنفعة، وكأنه بهذا يربط التصوف بالزهد لما فيه من ميزة التحلي عمّا في أيدي الناس ، مع امتلاك رغبة فيما وعد الله تعالى به عباده الصالحين من نعم دائمة.

وهو السياق ذاته الذي طرحه العلامة الصوفي "ذو النون المصري" أثناء حديثه عن الصوفي قائلا: «الصوفي من إذا نطق أبان نطقه عن الحقائق، وإذا سكت نطقت عنه الجوارح بقطع العلائق»².

وقال "أحمد الجريري": «التصوف هو الدخول في خُلق سَيِّ والخروج عن كل خلق دني»³؛ أي الدخول في نظام سام سواء في العبادة أو المعاملة والخروج من كل ما هو دنيّ وضع.

وهذا دليل واضح على أنّ التصوف شديد الارتباط بالأخلاق السامية سمو الروح ونقاها، هذا وقد عرّف الشيخ "الجنيد" التصوف بأنه: «إجماع ووجد مع استماع وعمل مع اتباع»⁴ . والقصد من ذلك أنّ التصوف هو تجرد الإنسان من نزواته ، وعدم اتباعه واكثراته لهواه وما ينجّر عنه من أخطاء ومعاصٍ، وأن يتوجه إلى الله تعالى بالعمل الصالح والذكر الحسن قصد نيل رضاه مع ضرورة المتابعة دون انقطاع.

¹ أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، ص 165.

² أبي عبد الرحمان السُّلمي: الطبقات الصوفية، تح: أحمد الشرباصي، كتاب الشعب، ط 2، 1998، ص 13.

³ أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، ص 385.

⁴ المرجع نفسه، ص 386.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

كما أورد "الجنيد" في مقام آخرمفعول التصوف في الذات الإنسانية قائلاً: «هو أن يميّتك الحق عنك، ويحييك به»¹. فهذا المفعول صادر عن حال الفناء التي يلحق لها المتصوف وفيه يفنى عن رؤية نفسه بنفسه ليراهها برؤية الله له، فتكون رؤيته بالله والله ولا حظّ للنفس فيها.

وبالتالي، فجعل العريفات التي وردت في الرسالة القشيرية للتصوف تصبّ في معين واحد، هو السير على خطى ما ورد في الكتاب والسنة، أضف إلى ذلك أنّ فعل التخلّق والالتزام بضوابط الحق هي التي توصل المتصوف إلى درجة الفناء في خالقه، وهذا هو المبتغى والمراد الحقيقي للصوفي.

كما يدخل في المعنى ذاته ما أورده "أبو نصر الطوسي" قائلاً: «هو إسقاط رؤية الخلق ظاهراً وباطناً»². والإسقاط هنا جاء بمفهوم الانعكاس والتجليّ، فمظاهر الخلق هي صورة عاكسة للخالق، وليست صورة عاكسة لذاتها بأي شكل من الأشكال، فلا قيام لها إلاّ بإذن خالقها، وهذه هي مدركات الصوفي في رحلة بحثه عن الحقيقة ومظاهرها النورانية.

فما تحدثت عنه الباحثة المستشرقة "آنا ماري شيميل" لا يبتعد عن هذا المرمى وذلك أثناء تعريفها للتصوف قائلة: «التصوف إدراك الحقيقة المطلقة، سواء سميت هذه الحقيقة "حكمة" أو "نور" أو "عشق" أو "عدم»³.

أي أنّ التصوف هو قمة تلاشي الذات المسبق بضرورة بحثها كجزء لا بد له أن يتصل مع الكل، عبر أقوال وأفعال وسنن وفق ما اصطلح عليه الصوفي ب "المقامات والأحوال"، والملاحظ أنّ "الحق" و"الحقيقة" و"الحقائق" صفات واردة في أغلب التعريفات السابقة للتصوف ذلك أنّ الحقيقة هي ملاذ الصوفي الدائم والأوحد،. إنها هاجسه في القبض على سر العلاقة القديمة والعميقة بين الذات والخالق وبين الذات والوجود.

¹ المرجع السابق، ص 239

² المرجع نفسه، ص 386.

³ آنا ماري شيميل: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد إسماعيل السيد ورضا محمد قطب، منشورات الجمل، بغداد، العراق، ط1، 2006، ص 07.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

كما ارتبط التصوف بالأخلاق الحميدة التي يدعو لها الدين الحنيف، وعند البحث في تراث الصوفية نجد هذا الارتباط واضحا وظاهرا، وخاصة في التعريف الذي أورده "عبد الحليم محمود" عن "أبو الحسين النوري"، وهو قوله: «ليس التصوف رسما ولا علما ولكنه خُلق، لأنه لو كان رسما لحصل بالمجاهدة، ولو كان علما لحصل بالتعليم، ولكنه تخلق بأخلاق الله ولن تستطيع أن تقبل على الأخلاق الإلهية بعلم أو رسم»¹.

والواقع أننا لو تتبعنا هذه المقولة لوجدنا أن الناس الذين تحلّو بالأخلاق الحميدة واتصفّوا بأروع صفاتها واتخذوا سبيل الورع والفضيلة مسلكا لهم، هم أكثر الأفراد مثالية في محيطهم حتى وإن اختلفت المقاييس والمعايير، هذا ناهيك عن اعتقادهم الصريح بالنهج الصوفي كأنسب طريق للوصول إلى رضا الحق (عزّ وجلّ). أما الفيلسوف الصوفي "أبو حامد الغزالي" فقد ربط التصوف بالأخلاق ربطا متينا ظهر واضحا في قوله: «فالذي يذكر هو قرب العبد من ربه (عز وجل) في الصفات التي أمر فيها بالاعتناء والتخلق بأخلاق الربوبية، حتى قيل تخلقوا بأخلاق الله»².

إنّ ارتباط روح الإنسان بروح الخالق يجعلها لا إراديا تشترك معها في صفاتها وتتسم ببعض خصائصها، كالخلق النبيل مثلا فهو صفة لازمة في الخالق، فمن الضروري أن يتحلى بها المخلوق إلّا من أبي. وفي السياق ذاته تطرق الشيخ الأكبر "ابن عربي" إلى موضوع الأخلاق أثناء تفسيره للتصوف قائلاً: «فلعلّم أنّ التصوف تشبيهٌ بحالِقنا لأنه خلقٌ فلنظر ترى عجباً»³

فمن تصوف تحلى بأخلاق سامية سمو الروح، ومن تحلى بأخلاق سامية فقد تشبّه بالخالق (عزّ وجلّ)، وهذا ربط واضح وتصريح جلي بتشبيه المتصوّف بالخالق. ولعلها الفكرة التي يسعى إليها المتصوف منذ البدء.

¹ عبد الحليم محمود: قضية التصوف (المدرسة الشاذلية)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1999، ص426.

² أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، مؤسسة الحلبي و شركاه، القاهرة، مصر، [د.ط.]، 1967، ج4، ص324.

³ محي الدين ابن عربي: الفتوحات المكية، ج2، ص266.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

كما ورد في معجم "اصطلاحات الصوفية" لـ "الكاشاني" : " أن «التصوف هو التخلق بالأخلاق الإلهية»¹ ، وفي هذا القول يشترك مع ما طرحه "ابن عربي" في أنّ الأخلاق هي ما يميز الصوفي عن أيّ إنسان عادي، بل الأخلاق تزيده رفعة وسموا وقرب من ذات الخالق، كونه يتسم بسماته ويتصف بصفاته. وهذا ما حثّ عليه أحد كبار الفلاسفة الصوفية، وهو " الجيلي" قائلا: «..تخلقوا بأخلاق الله لتبرز أسرارهِ المودعة في الهياكل الإنسانية، فيظهر بذلك علو العزة الربانية، ويعلم حق المرتبة الرحمانية»².

يظهر فعل التخلق هنا عبر فعل الأمر الواضح والصريح بواجب اتباع الأخلاق المنصوص عليها في الكتاب والسنة، ذلك أنّ الخلق النبيل سر من أسرار الخالق في المخلوق لا التحاما ولا انتسابا، وبإبراز المخلوق لهذه الميزة عبر التصوف الحسن، والتعامل الراقي والحضاري فهو يبرز سمو وعلو عزة الخالق، ويؤكد أصالة وخصوصية المرتبة الرحمانية المتأصلة في الأفق ، وكأنّ الخلق هو الطريق للوصول إلى أعلى المراتب الربانية.

وهذا ما ينشده المتصوف، فهو يبغني اللحاق بالذات الإلهية في أعلى مراتبها الربانية ، قاصدا بذلك الاتحاد معها لتحقيق فكرة "الأنا هو الأنت، والأنت هو الأنا".

إنّ لذكر الصوفية للخلق وتفسيرهم التصوف به، دلالة على أنّه موضوع التصوف الأول والرئيس ، المبني على الفضائل المثلى والقيم العليا والسماحة، وكأنّ التصوف يستبدل صفات المحبوب بصفاته، فهو يترك صفاته الخاصة ويتخلص منها ليلتبس بصفات محبوبه ويتخلق بها.

¹ عبد الرزاق الكاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية، تح: عبد العال شاهيين، دار المنار، القاهرة، مصر، ط 1، 1992، ص 174.

² عبد الكريم الجيلي: الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر، تح : عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، [د.ط.]، 1971، ج 2، ص 19.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

وهذا التخصيص في ارتباط التصوف بالأخلاق على هذه الشاكلة المطروحة في أغلب التعريفات الآنفة، فيه ما يقال من ناحية الذات بالخالق واستبدال صفاتها بصفاته، فهذا الطرح مناف ومعارض للمنطق الديني الذي تنصّ عليه موارد الشريعة، وهذا الاعتراض نلخصه فيما يلي:

- قولهم: "أخلاق الله" الكامل ومساواتها مع أخلاق الإنسان ال ناقص أمر فيه لبس ؛ لأن الأخلاق أحوال مكتسبة، فالمتخلق مكتسب للأخلاق وعليه فلا يليق بأي حال من الأحوال أن ينسب إلى الله تعالى؛ لأن أوصافه كاملة وذاتية وغير مكتسبة.
- إنّ هذا المصطلح يفيد أنّ الانسان قادر على أن يُحصل جميع الأوصاف الإلهية وأن يتصف بها أو يتخلق بها، عارضين بذلك تعميما وإطلاقا تاما، وليس تخصيصا لبعض الصفات، مع العلم بأن أوصاف الله تعالى على ثلاثة أنواع من جهة اتصاف العبد بها وهي:

1/- نوع في قدرة الإنسان الاتصاف بمعناها دون مماثلة، ويحمد عليه، مثل الرحمة.

2/- نوع في قدرة الإنسان الاتصاف بمعناها دون مماثلة، ويذم عليه، كالتكبر.

3/- نوع يستحيل على الإنسان الاتصاف بمعناها كالحلق والبرء والتصوير.¹

وهذا دليل على أنّ التصوف في جانبه الديني وفي تخصيصه الأخلاقي ليس من السنة في شيء، فالله يدعو ورسوله إلى التعبّد والدعاء بأسماء الله الحسنى، وهاتان الصفتان خصوصية العبد ، وفي المقابل خصوصية الخالق، وكيفية تواصلهما بطريقة شرعية ليس فيها تجاوز ولا محذورات.²

ولئن كان مفهوم التصوف في الدراسات القديمة يستند إلى ثنائية المقامات والأحوال وينشد البحث عن الحقيقة، فإنه في الدراسات الحديثة لا يبتعد عن التحديد الأول من ناحية ارتباطه الوثيق بالقيم الأخلاقية السامية، بل أصبح أكثر من ذلك، فهو فلسفة حياة وميزة تحضر.

¹ ينظر، لطف الله خوجة: موضوع التصوف، من الموقع الإلكتروني (www.saaid.net)، ص 19.

² ينظر، المرجع نفسه، ص 20.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

ومن ذلك التعريف الذي قدمه الدكتور المتصوف "أبو الوفا التفتزاني" قائلا: «التصوف فلسفة حياة تهدف إلى الترقى بالنفس الإنسانية أخلاقيا، وتحقق بواسطة رياضات عملية معين تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى، والعرفان بما ذوقا لا عقلا، وثمرتها السعادة الروحية، ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية لأنها وجدانية الطابع وذاتية»¹.

إنّ ما نلاحظه في هذا التعريف، أنه تعريف واف وشامل، ودليلنا في ذلك تطرق "التفتزاني" إلى كل جزئيات المصطلح فكرا وإجراء فعليا فهو:

أ/- **فلسفة حياة:** إنّ التصوف شديد الارتباط بحياة الفرد اليومية المتعلقة بالسلوك كطريقة للعيش السليم، فله تأثير بالغ الأهمية على ضرورات الحياة المتعلقة بالعبادة والعمل، فكلاهما يخضع لما تنصّ عليه الشريعة الإسلامية.

ب/- **رقى النفس الانسانية:** إنّ التصوف طبقا لذلك يساعد الذات الإنسانية كي تتخلى عن التبعية الثقافية التي تخدم العقيدة غير الإسلامية، وبالتالي فالتمسك بعقيدة الإسلام وفهمها يهيمو بفكر الذات عندما تطبق مفردات الدين الحنيف ويتجلى بالقيم النبيلة.

ج/- **رياضات عملية:** إنّ التصوف رياضة روحية وعقلية، فهي تخلي النفس من الشوائب والأدران التي تؤدي إلى الخمول والعجز. فيصبح التفكير رياضي يتسم بالخفة والرزانة العقلية، فصفاء النفس ونقاء السريرة يعني سلامة الروح والعقل وبالتالي سلامة الفرد.

د/- **الفناء في الحقيقة الأسمى:** وهنا استدعاء واضح وجلي لفكرة المقامات والأحوال، فعندما يصل المرید إلى درجة الفناء فهذا يعني أنّ مساره سليم وغايته في القبض على حقيقة الوجود أصبحت قريبة، فالصوفي يسافر بروحه متأملا في مظاهر الخلق باحثا عن سر وجوده ولا يصل إلى السكينة إلا عندما تتجلى له البواطن والخفايا، وبالتالي يرتبط كجزء مع كليته.

¹ أبو الوفا الغنيمي التفتزاني: مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط3، 1979، ص08.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

هـ- ذوقا لا عقلا: إنّ التصوف كممارسة دينية لم ينهجه السالك بطريقة إجبارية ، بل كان حوضه غمار هذه التجربة حوضا اختياريا ، وهذا الاختيار ناجم عن ذوق روحي وليس تمييزا عقلي ا، فالتصوف استنادا على هذه الفكرة هو إرادة الروح في البحث عن كينونتها بطريقة ذوقية اختيارية.

و/-ثمرتها السعادة الروحية: وهذا إفصاح عن النتيجة الإيجابية التي تتوصل إليها الروح في بحثها الدؤوب عن أصلها الحقيقي، ففي إمساكها به يتحقق التحلي بنوعيه الظاهري والباطني، وتستقر الذات بعدما كانت مسافرة في غياهب الوعي واللاوعي سالكة بذلك مقامات متفاوتة، صابرة على أحوال متغيرة فتتحقق بعد ذلك الطمأنينة الداخلية الروحية عند قبض الصوفي على بعض الحقيقة.

ز/- لغة التعبير: عندما يتخطى الصوفي المستوى الواقعي ، ويدخل في عالم آخر غيبي لا يدركه إلا هو، تتغير لغة وصفه لتجربته ومعاناته وتختلف باختلاف إدراكه للعالم الخارجي فترتقي اللغة وتخرج عن المستوى العادي لتدخل بذلك إلى المستوى الإيحائي والمجازي.

ثانيا: الفكر الصوفي في الثقافة الفلسفية:

إنّ ارتباط التصوف بالجانب التديني ونزوحه نحو تحقيق الغاية السامية في الوص ول إلى دائرة التحلي عن طريق التطبيقات المستمدة من الاجتهادات الإنسانية السائرة وفق نهج الدين الصحيح، جعله حقلًا معرفيا وصورة دقيقة لفهم العلاقة التلازمية بين ذات الإنسان وحقيقة الوجود.

وبالتحامه مع الفلسفة كممارسة فكرية ثائرة على فعل الإسراف في الخيال الخاص بالآلهة ، وقصور التصورات الميتافيزيقية في تفسير علاقة الإنسان بالخالق والعالم، محاولة بذلك أعمال العقل والمنطق والرؤية الكلية الموجودة بالخصوص في الدراسات المشائية الأرسطية ، جعله يأخذ مسارا تصاعديا أكثر دقة وشمولية، ابتداءا بالإنجازات التي قدمها "الكندي" وصولا إلى "ابن سينا".

هذا الأخير الذي شكل همزة وصل واضحة بين التصوف كممارسة تدينية روحية والفلسفة كاستخدام فكري منطقي، بعدما كان في تأليفاته الأولى ككتاب "الإشارات والتنبيهات" فيلسوفا أكثر منه متصوفا لغلبة التطبيقات المنطلقة والمستمدة من الفلسفة الأرسطية العقلية الدقيقة. أما في كتاباته الأخرى المسماة

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

ب"الكتابات المشرقية" ك"حي بن يق ظان" و"القصيدة العينية" أصبح هنالك تكامل بين العقل والروح عنده في البحث عن المعرفة الصوفية.

وتبعاً لذلك، فإن المنعرج الفلسفي للتصوف يظهر مع الطرح الذي قدمه "ابن سينا" أثناء جمعه بين التفكير العلمي المستند إلى الواقع، والتأمل الفلسفي القائم على النظر العقلي المجرد، معتبراً غاية كل من الفلسفة والتصوف واحدة، وهي "الحكمة"، كونها «صناعة نظر يستفيد منها الإنسان تحصيل ما عليه الوجود كله في نفسه وما عليه واجب الوجود مما ينبغي أن يكسبه فعله؛ لتشرف بذلك نفسه وتستكمل وتصير عالماً معقولاً مظاهياً للعالم الموجود، وتستعد للسعادة القصوى بالآخرة»¹.

فبالحكمة يصل الصوفي الكامل إلى الحقيقة عن طريق التجربة الروحية القائمة على الذوق والمشاهدة، أما الفيلسوف الكامل فيصّل إليها عن طريق فكره واستدلّاله.

ومن هنا أخذ التصوف منعرجاً آخر تجتمع فيه التجربة الروحية والممارسة العقلية، وهذا ما قام به "ابن سينا" في طرحه المواضيع الصوفية مرتباً إياها في هرمه الفلسفي ترتيباً تصاعدياً جاعلاً من الحقيقة هي أقصى الهرم ومنتهاه، كونها غاية الصوفي والفيلسوف على السواء.

يبدأ "ابن سينا" هرمه الفلسفي بالعشق أو المحبة الصوفية، معتبراً إياها: «..قوة موجودة في كل المخلوقات، تختلف باختلاف مراتب الموجودات وتبلغ أسمى درجاته في النفوس المشتاقة إلى المعقولات والخير المطلق هو المعقول الأول، لذلك فإن النفوس المتألمة النازعة إلى التزكي والمستعدة إلى الكمال لها عشق غريزي في ذاتها لذلك الخير المطلق»².

¹ حسن عاصي: التفسير القرآني واللغة الصوفية في فلسفة ابن سينا، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط 1، 1986، ص 36.

² المرجع نفسه، ص 39.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

ف"ابن سينا" يعتبر أن الخير المطلق هو ذات الخالق ، وأن جميع المخلوقات لها غريزة الحب والعشق والاتصال بذات الخالق، ثم ينتقل بعد ذلك إلى مرتبة وحدة الوجود ، معتبرا الوجود ككل ما هو إلا تجل للقوة الإلهية بما تحبه للمخلوقات من إدراك له من أصغر ذرة إلى أكبر موجود في وحدة منتظمة متناسقة.

فالإتحاد استنادا إليه هو: «تجلي الخير المطلق الذي هو علة كل موجود، وهو بوجوده عاشق لكل معلولاته، فعلى ذلك عشقه هو الأفضل والأكمل.. والعارف يكاد يرى الحق في كل شيء»¹. فما نلاحظه دائما في طرح "ابن سينا" هو التبرير العقلي والاستدلال المنطقي في تقديم التصوف وكأنه استجابة نتيجة مثير، فدائما هنالك علة لكل موجود ودائما هناك سبب لكل حقيقة.

كما تطرق أيضا إلى قضية العارف الصوفي ناظرا إليه على أنه: «من أشهده الرب نفسه فظهرت له الأحوال ومعرفة حاله»². ولكن لا يتأتى له هذا إلا بالفكر لأنه: «منصرف بفكره إلى قدس الجبروت لشروق نور الحق في سره»³.

وبالتالي فالتصوف عند "ابن سينا" لا يكتفي بكونه تجربة روحية وجدانية وإنسانية وإنما هو أيضا نشاط عقلي يقوم على التأمل والنظر من قبل ما كان قائما على المشاهدة التي تكون بالحس والقلب، فحقيقة التجربة الصوفية لا تتأسس في علاقتها العمودية مع الله وفي علاقتها الأفقية مع الوجود وكائناته؛ أي في بعدها التديني فقط ، ولكنها تتجلى أيضا في كينونتها كممارسة معرفية وتجربة في النظر والسلوك، وهي على درجات:

أولا: المعرفة الصوفية:

لعل الجهود التي قدمها "ابن سينا" في طرحه الفلسفي للتجربة الصوفية ساعدت في ظهور تصورات جديدة قائمة على أسس إبستمولوجية، القصد منها تبيان أصل وحقيقة تلك العلاقة القديمة والمباشرة بين

¹ المرجع السابق، ص 40.

² المرجع نفسه، ص 42.

³ المرجع نفسه، ص 42.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

الذات والشيء المعروف، وبذلك فالمنطلقات الأساسية التي تعتمد عليها ألا تنظر إلى الوجود باعتباره خارجا يمكن معرفته بوسائل خارجية، لكنه داخل لابد من التوغل فيه واستنطاق كينونته قصد إدراك كنهه وطبيعته الحقيقية.

وبالتالي فثنائية الداخل والخارج انعرجت بالتفكير الصوفي نحو مسارين ومجالين بارزين؛ أولهما المنطلق العقلي الذي يشكل أداة معرفة العالم الخارجي، وثانيهما القلب، لمعرفة العالم الداخلي الباطني.

ولم يلبث هذا التصور العرفاني أن تطور أثناء بحثهم عن حقيقة الذات الإلهية كوجود وكمدرك باطني، التي لا تتأتى فقط بدلائل العقل وشواهد النقل فقط، بل وبالذوق الفردي ، كون هذا الأخير: «هو وحده وسيلة المعرفة ومصدرها، معرفة الله تعالى وصفاته، وما يجب له، فالذوق هو الذي يقوم حقائق الأشياء...»¹.

وبالتالي، فالمعرفة الصوفية: «إلهامية تشرق في النفس.. ومن هنا كانت التجربة الصوفية بدئية لا تعلق بالعقل بل العقل هو الذي يعلل بها، إنها حركة بين العقل والقلب اللامتناهي بشوقه وحبه والمطلق اللامتناهي، أما العقل فحركة متناهية تتجه نحو اللامتناهي»².

وما يعزز هذا الطرح، هو قول "سهل بن عبد الله التستري" عندما سئل عن معرفته بذات الله تعالى: «ذات موصوفة بالعلم غير مدركة بالإحاطة ولا مرئية بالأبصار في دار الدنيا، وهي موجودة بحقائق الإيمان من غير حد ولا حلول، وتراه العيون في العقبي ظاهرا في ملكه وقدرته، وقد حجب سبحانه وتعالى الخلق في معرفة كنه ذاته، ودلهم عليه بآياته، فالقلوب تعرف، والأبصار لا تدركه ، ينظر إليه المؤمنون بالأبصار من غير إحاطة ولا إدراك نهاية»³.

¹ عبد الرحمان الوكيل: هذه هي الصوفية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص21.

² أدونيس: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1962، ص95.

³ عبد الحليم محمود: سهل بن عبد الله التستري "حياته و آراؤه"، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1994، ص40-41.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

اشترط "التستري" في المعرفة الصوفية العقل عندما تحدث عن العلم وجعله من شروط الإدراك الفعلي ولكن لم يكن بالصفة المطلقة مقارنة بفعالية القدرة الإيمانية في القبض عن نور الحقيقة الإلهية، وتبيان مدى عجز القدرات الإنسانية الظاهرية والسطحية في مساءلة المطلق مساءلة عرفانية، وهذا ما أقره أيضا المفكر "باسكال بلييز" قائلا: «إننا لا ندرك الحقيقة بالعقل وحده بل بالقلب أيضا، فالقلب يدرك حقائق مطلقة ومبادئ أولى»¹.

فالمعرفة الصوفية تبعا لهذا الطرح تجربة حدسية، ينتقل فيها الصوفي من الإلهام قصد الكشف عن الحجب، فهي -استنادا لهذا- علم لدي لا يمكن أن يتجرد من الذوق في تفسير العوالم المجهولة التي تهتم بفكرة الاتصال بين العبد والذات الإلهية، المؤدية حتما إلى تمام تحقق فعل الاتحاد، وهذه هي غاية العارف الأسمى والتي يقصد عيشها بالعقل وليس بالتأمل.

أما "أبو يزيد البسطامي" فعندما سئل عن حقيقة المعرفة، اكتفى بقراءة قوله تعالى: «إنّ الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة»². ومفاده أنّ: «الصوفي إذا تحقق بالوجود الإلهي وفي وجوده في وجود الله، صار عدما من حيث كونه خلقا لتحقيقه بالألوهية، واستشعار هذه الألوهية هو المعرفة»³.

فبالمعرفة يتحقق فعل التجلي الحقيقي للذات العلية، ولجوء "أبي يزيد البسطامي" لهذا التمثيل لما أسقط كلمة "الملوك" على "الذات الإلهية" و"القرية" شبهها بالذات البشرية، كان من أجل الإقرار بحقيقة فعل تلاشي الجزء في الكل عن طريق تمام الاتحاد، ما يؤدي حتما إلى فناء الذات فناء تاما تصير به معدومة وكلها أدلة لتمام المعرفة الصوفية، فليس للعارف صفات باعتبار ذاته، لكونه مظهرا لوجود الله، ويبرز هذا في قوله: «فنيته هويته بهوية غيره»⁴.

ولا يتأتى للسالك بلوغ المعرفة الصوفية الحقمة دون مروره بثلاث مراحل متصاعدة هي:

¹Pascal Balaise : Pensée, Les Bordas, Paris, Section 7, P277

²سورة النمل، الآية 34.

³أحمد عبد العزيز: عقيدة الصوفية وحدة الوجود الخفية، مكتبة الرشد، السعودية، ط1، 2003، ص114.

⁴أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، ص511.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

أ/- المحاضرة: وهي حضور القلب باستيلاء سلطان الذكر رغم البعد وراء الستر.

ب/- المكاشفة: وهي حضور ينعت البيان ، غير مفتقر في هذه الحالة إلى تأمل الدليل وتطلب السبيل ، ولا مستجيرا من دواعي الريب ولا محجوب من نعت الغيب.

ج/- المشاهدة: هي حضور الحق من غير بقاء تهمة أو شبهة، وحق المشاهدة هو وجود الحق مع فقدانك أو فناؤك عما سواه.

فصاحب المحاضرة مربوط بآياته، وصاحب المكاشفة مسبوق بصفاته، وصاحب المشاهدة ملقى بذاته، وصاحب المحاضرة يهديه عقله، وصاحب المكاشفة يدنيه علمه، وصاحب المشاهدة تمحوه معرفته¹.

وبالتالي، فالمعرفة الصوفية ليست كالمعارف الأخرى الفلسفية أو العلمية كونها تعتمد أساسا على أدلة وجدانية لا برهانية ، حيث تصبح الذاتية منطلقها الأوحى في البحث عن الحقيقة ، ذلك أنّ المعرفة الصوفية تجربة روحية يعيشها العارف مع الله تعالى ، فهي أوسع وأشمل من أي تحديد منطقي وموضوعي، وحتى اللغة ستكون قاصرة أمام هذه التجربة السابجة في غياهب العقل بحثا عن الحقيقة، فتأخذ بذلك المعرفة اللدنية أبعادا صوفية تعرف باسم الأحوال العرفانية.

ثانيا: وحدة الوجود:

¹ ينظر، المرجع السابق، ص 184.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

تعدّ فكرة "وحدة الوجود" من المقولات الصوفية ذات المرتكزين: الاجتماعي والأخلاقي، والمعرفي الصوفي، كونها ظاهرة فكرية تجاوزت إطار التصوف كممارسة تدينية أخلاقية ، إلى الانسان بكل حيثياته الإستمولوجية.

فالإحاطة بحقيقة هذه المقولة من الصعوبة بمكان، كونها تأخذ أشكالا متعددة ومختلفة، ومن بين أشكالها فكرة "الحلول" و"الاتحاد"؛ أين يرتقي المتصوف في لحظة ما أثناء ارتباطه كجوهر وكحقيقة، بحقيقة وجوهه آخر أكثر علواً وكاملاً ومثالية، فيرى الوجود كله عالم نوراني، وصفات الموجودات وألوانها ما هي إلا علائقية وجودية.

فيصبح تبعا لذلك الوجود الحقيقي هو وجود الله وحده فقط، وكامل أشكال الخلق ما هي إلا خيالات تنتهي وتزول، ذلك أنّ البحث عن حقيقة الذات العلية ومحاولة الوقوف على صفاتها، وكذا معرفة أصل العلاقة الأولية بين الحق والخلق، وفيض الله وتجليه وصلته ككل بجزئياته، وفكرة الإنسان الكامل، أو ما يسمى بالحقيقة المحمدية ما هي إلا اختزال للمسافة الأولى بين الذات والموضوع.

ولعلها الثنائية التي أثارت جدلا كبيرا وواسعا بين المتكلمين والفلاسفة والمتصوفة على السواء، أثناء بحثهم الدؤوب في مسائل الألوهية وحقيقة التوحيد الذي انتقل استنادا إلى هذه النظرية ، من صورته العقلية التجريدية إلى مضمون روحي داخلي.

ولعل لهذه النظرية جذور ممتدة إلى غاية الفلسفة اليونانية، حيث تجلّى هذا الموضوع وبوضوح عند الأفلاطونيين المحدثين الذين تفرغوا للبحث في علم اللاهوت والإلهيات بكل أشكالها المختلفة ، وهذا ما أشار إليه الدكتور "أبو الوفا التفتزاني" في قوله: «ونحن لا ننكر الأثر اليوناني على التصوف الإسلامي ، وليس من شك أنّ فلسفة أفلوطين السكندري التي تعتبر أنّ المعرفة مدركة بالمشاهدة في حال الغيبة عن النفس وعن العالم المحسوس، وكان لها أثرها في التصوف الإسلامي»¹.

¹ أبو الوفا التفتزاني: مدخل إلى التصوف الإسلامي، ص 39.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

فـ "أفلوطين" يعتقد أن «الوجود كله ابتداء من الأول حتى آخر الأشياء يكوّن وحدة تامة؛ وعلى هذا يمكن أن يفهم مذهبه على أنه مذهب وحدة الوجود؛ بمعنى أن الكثرة في الواحد، فهو يعتقد أنّ الوجود المحسوس مشتق وصادر عن وجود الأول أو الرّب، وأنّ ما عدا الأول فهو عرض وليس جوهر»¹. فهو بهذا يقدم شروطا ظاهرة لتحقيق وحدة الوجود، هي:

أ/-الوحدة التامة: والقصد منها تمام الاتحاد بين الأول وكل الأشياء ، أي بين ذات الخالق وكل مظاهر الخلق، كونها غير حاملة لأي خصوصية ذاتية بعيدا عن موجدتها الأول الذي يعلو ع لى أي تمييز أو تخصيص.

ب/-الكثرة في الواحد: وهذا تصريح مباشر وواضح بوجود الفناء التام لكل الأشياء في الأول كنتيجة حتمية للوحدة التامة.

ج/-جوهرية الأصل وعدمية ما عداه: أي عدمية كل الأشياء دون الأول، فالأول هو الأصل، وهو سبب الوجود والعودة للفناء فيه هو عدمية في حد ذاتها وانحلال كلي لجميع الأجزاء.

ثم يواصل قائلا: «فلا يزال المرء يتدرج في مقامات السلوك حتى يبلغ فيها مبلغا كبيرا، يغيب فيه عن النفس، وينخلع عن شعوره بذاته، ويصاب بما يشبه الصعق والمحق، فيفقد تعيّنه وتشخصه،.. ويفنى الكل في الكل، وتنطمس معالم الأشياء، حينما يصير عندها لسالك والرّب شيء واحد»².

فهو بهذا الوصف الدقيق، يشرح تلك المحطات والمراتب التي يسلكها الجزء في سبيل الالتقاء بالكل، وهذه المحطات هي ما يعرف بالمقامات ، ولكل مقام حال ، وأقصى المنتهى هو تمام تحقق الغياب في حضور حضرة الكل.

¹ أحمد بن عبد العزيز القصير، عقيدة الصوفية وحدة الوجود الخفية، ص77.

² المرجع نفسه، ص78.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

وبالتالي، فـ "أفلوطين" جعل أساس رقي الذوات الإنسانية ناجمًا عن ذلك الاتحاد التام، ثم الفناء الكامل في الحضرة الإلهية، الذي لا يمكن لأي سالك بلوغه ما لم يقم بتلك الرياضات النفسية، أو ما يصطلح عليه صوفيا باسم المجاهدة والتحرر من قيود الظاهر، قصد بلوغ جوهر ونور الباطن.

وأغلب الظن أن هذا الطرح الفلسفي قد شكل مرجعية فكرية مهمة في الأبحاث الصوفية الإسلامية، فنجد على سبيل المثال الشيخ "الناقلي" يؤكد الفكرة ذاتها في معرض حديثه عن العلاقة الحقيقية بين الخالق والمخلوق قائلا: «وما هما - أي الخالق والمخلوق - اثنان، بل عين واحدة»¹.

فالله تعالى وفق هذا الاعتقاد صورة واحدة لكل أشكال الخلق، فهو الظاهر في جميع المظاهر، وقد يرد مصطلح "وحدة الشهود" للدلالة على الفكرة ذاتها ف: «حيثما ورد هذا المصطلح في كلام القوم فإنما يعنون به: استشعار الصوفي وحدة الوجود، وشهوده الدائم للوجود الإلهي في مظاهر الكون»².

فمرحلة الاستشعار التي تصيب السالك تحدث قبل الإدراك، وكأنها مرحلة قبلية تستدعي وعيًا مواريا لها في صورة حتمية، وتبعًا لذلك فهما مرحلتين متواليتين ومتلازمتين يكادان أن يتطبقا فيصبحا حالة واحدة: «إذا قال الصوفي: لا أرى شيئًا غير الله، فهو في حال وحدة الشهود، وإذا قال: لا أرى شيئًا إلا و أرى الله فيه، فهو في حال وحدة الوجود حال وحدة الشهود هي حال الفناء، وحال وحدة الوجود هي حال البقاء، والفناء والبقاء متلازمان»³.

ومن أشهر اللذين دعوا أيضا إلى نظرية وحدة الوجود، الفيلسوف الإمام "أبو حامد الغزالي" قائلا: «ليس في الوجود غير الحي القيوم وهو الواحد الصمد فإذا نظرت من هذا المقام عرفت أنّ الكل منه مصدره وإليه مرجعه فهو الشاكر وهو المشكور وهو المحب وهو المحبوب»⁴، وهي النتيجة الوحيدة التي

¹ المرجع السابق، ص 30، نقلا عن حكم شطح الوالي للناقلي، ص 196.

² المرجع نفسه، ص 59، نقلا عن: الوجود الحق للناقلي، ص 57.

³ المرجع نفسه، ص 62.

⁴ أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج 4، ص 118.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

توصل إليها في بحثه الدؤوب عن حقيقة الخلق وحقيقة علاقة الخالق بأشكال الخلق، وحقيقة ارتباط الكيان بذاته، وتمام الرقي والتعالي.

وهذا ما طرحه أثناء حديثه عن حقيقة الحقائق قائلا: «ومن هنا ترقى العارفون من حضيض المجاز إلى يفاع الحقيقة، واستكملوا معراجهم، فرأوا بالمشاهدة العيانية أن ليس في الوجود إلا الله، .. فيكون الموجود وجه الله فقط»¹.

فليس هنالك حقيقة في هذا الكون استنادا لهذا الطرح إلا حقيقة وجود الله ، وكل الموجودات هي عينه ومظاهر تجليه وصور كينونته المتفردة بذاتها، ويعزز هذه الفكرة بقوله: «ومعنى الربوبية: التفرد بالوجود على سبيل الاستقلال؛ فإن المشاركة في الوجود نقص لا محالة، والمنفرد بالوجود هو الله تعالى ، إذ ليس معه موجود سواه»².

ونظنه الطرح ذاته الذي قدمه "الناقليسي" وغيره من دعاة "وحدة الوجود" ، في اعتبار الوجود الحقيقي والفعلي هو الحق ولا شريك له في ذلك، ومن هؤلاء الذين انتهجوا المنوال ذاته في الرؤيا والتفكير هو سلطان العاشقين "ابن الفارض" فقد وصل هو أيضا إلى ذروة الاعتقاد بنظرية وحدة الوجود، وأن الذات الإلهية هي وحدها من كشفت له عن حقيقة الكون، قائلا في تائيته الكبرى وهي أطول قصائده التي يظهر فيها مذهبه في وحدة الوجود³:

جلت في تجليها الوجود لناظري***ففي كل مرئي أراها برؤية
وأشهدت غيبي إذ بدت فوجدتني***هنالك إياها بجلوة خلوتي
وطاح وجودي في شهودي وبنْتُ عن***وجود شهودي ماحيا غير مثبت

¹ أبو حامد الغزالي: مشكاة الأنوار ومصفاة الأسرار، تح: عبد العزيز عز الدين السيروان، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص131-132.

² أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج3، ص281.

³ عمر بن الفارض: الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 2005، ص35.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

نلمح هنا كيف أنّ الشاعر نتيجة تأثره بمذهب "وحدة الوجود" قد هاجر عن ذاته وتجرد منها، من أجل غيابه وبقائه في الذات الإلهية ومحبوبته الأزلية، التي يراها في كل موجود، فيرى ذاته عين ذات المحبوب، وهو اتحاد ممزوج بنبرة قوية تظهر قمة العشق الأبدي، ثم إنّ هذه الوحدة الوجودية بين ذات العاشق وحقيقة المعشوق هي حال ثابتة في حال محوه كما في حال صحوه ، وهذا ما يؤكده قوله في القصيدة ذاتها¹:

ففي الصحو بعد المحو لم أك غيرها*** وذاتي بذاتي إذ تحلّت تجلّت

فالشاعر يوضح هنا، كيف أنه حتى في صحوه مازال يعيش تجلي ذات محبوبه في ذاته، فقد أراد أن يبين لنا كيف أنّ التجلي الذاتي والجمع الحقيقي بين الظاهر والباطن لم يغب بغياب السكر لتمام فعل الاتحاد، فبالرغم من خروجه من محوه، مازالت عين وجود الحق هي نفسها عينه وذاته ذاتها. وتأكيداً منه لعقيدة وحدة الوجود يجعل ابن الفارض صفاته هي ذاتها صفات الله (جلّ وعلا)؛ لأنهما في تصوره شيء واحد²:

فوصفي إذ لم تُدعَ بالإنين وصفها*** وهيأتها إذ واحد نحن هيأتي

إضافة إلى ذلك، يجعل "ابن الفارض" من النبرة الأنثوية أقوى نبرة في خطابه العرفاني، بل ويجعل "فعل الحب" هو الصورة الحقيقية لتمام فعل الاتحاد والتجلي، فهو تبعاً له المحور الرئيس الذي تدور حوله كل المقامات والأحوال الصوفية، كما يعتبره الشرط الأساسي لتمام فعل الاتحاد، وفي هذا يقول³:

فلم تهوني ما لم تكن فيّ فانيا*** ولم تفن ما لم تجتاي فيك صورتني

¹ المصدر السابق، ص 42.

² المصدر نفسه، ص 42.

³ المصدر نفسه، ص 29.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

فتمام الاتحاد يبرزه اكتمال التجلي الظاهري والباطني، والذي يصل إلى درجة الفناء والموت عن كل المظاهر الحياتية وحظوظها، فيتحقق تبعاً لذلك العشق العرفاني بين الذات كفعل وذاتها كحقيقة، ومن الذين اشتهروا بنظرية الوجود فعلاً وممارسة ومصطلحاً وفكرة الشيخ الأكبر "محيي الدين بن عربي" ومن أقواله: «فأثبت الكثرة في الثبوت، وانفها عن الوجود، وأثبت الوحدة في الوجود وانفها من الثبوت»¹.

وهذا يبين بقوة دعوته الواضحة والصريحة لهذه النظرية وسعيه لنشرها بين المسلمين، فكان بذلك أشهر من مثل هذا المذهب من ناحية ضبط المصطلح والمفهوم، حتى وإن كانت هذه النظرية كعقيدة مبثوثة في أقوال وأشعار السابقين من أهل التصوف ودعاته، «فلم يتكلم أحد من هذه الطائفة بهذه العلوم والأسرار.. قبل الشيخ.. أصلاً، ولم يبين هذا الحديث على هذا النهج قطعاً، وإن ظهر منهم كلمات مشعرة بالتوحيد والاتحاد»².

فقد انتهج في الحديث عن هذه العقيدة سبيل التلويح والإشارة، مع غموض الأسلوب وتعقيد العبارة، وهذا ما وجدناه في ثنايا فتوحاته المكية. ولم يجتمع المصطلح مع المفهوم جهارة بصورة فعلية ودقيقة إلا في كتابه الآخر "فصوص الحكم"؛ أين تشكلت الصياغة المتكاملة لهذه النظرية باعتبارها رؤياً قوامها أن العالم ككل ليس إلا مظهرًا من مظاهر الألوهية، فكل من الخالق والمخلوق والعالم حقيقة واحدة وثابتة. بل ويعتبر هذه الحقيقة هي أسمى مقام يمكن أن يبلغه السالك، أين تنكشف الحجب أمامه ويقبض على أصلها قائلاً: «.. هذا أعلى مقام يرقى فيه، وأشرف غاية ينتهي إليها، هذه هي الغاية القصوى»³.

كما نجد الفيلسوف المتصوف "ابن سبعين" قد آمن بوحدة الوجود كنظرية في الفكر تنادي إلى اعتبار وجود الكل في الجزء والجزء في الكل، وفي هذا قوله بعبارة موجزة «الله فقط، هو الكل بالمطابقة»⁴.

¹ ابن عربي: الفتوحات المكية، ج2، ص502.

² أحمد بن عبد العزيز القصير: عقيدة الصوفية وحدة الوجود الخفية، ص157.

³ محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، ج2، ص145.

⁴ أحمد بن عبد العزيز القصير: عقيدة الصوفية وحدة الوجود الخفية، ص162.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

فالتكثيف الدلالي الموجود في هذه العبارة الموجزة يدل على عمق الفكر الصوفي عند "ابن سبعين"، ففعل التطابق هو البؤرة الدلالية والقيمة المهيمنة التي تختزل فعل الاتحاد والانحلال ، ولكن بشرط التلاؤم والانسجام، ويختزل مفهوم الوجود قائلًا: «الموجود: إما واجب الوجود وهو الكل بالهوية، وإما ممكن الوجود، وهو الجزء والماهية، فالربوبية هي الهوية التي هي الكل ، والعبودية هي الماهية التي هي الجزء، ولا وجود لكل إلا في جزء، ولا جزء إلا في كل»¹.

وكأنه بذلك يقدم تقسيما تفصيليا للوجود وتمظهراته؛ فمنه ما هو حقيقي ومنه ما هو وهمي، ومنه ما هو واجب، وكذلك ما هو ممكن، فالوجود الواجب هو ذاته الوجود المطلق، وهو في الوقت نفسه الكل؛ أي الذات العلية، وأما الوجود الممكن فهو المخلوق أو الجزء، وهذا الأخير ما هو إلا مظهر من مظاهر الكل، ولا وجود لجزء بمعزل عن كليته.

وكأنها دائرة مغلقة أجزاءها متكاملة، نقطة الانطلاق هي ذاتها نقطة الوصول، فالوحدة الإلهية هي تمام اتحاد الهوية مع الماهية والكل مع الجزء والوهم مع الحقيقة، في صورة جامعة لذلك كله.

ثالثا: الإنسان الكامل

تعتبر نظرية "الإنسان الكامل" من النظريات الأنطولوجية التي لقيت اهتمام مشايخ الصوفية وعلى رأسهم الشيخ الأكبر "محي الدين بن عربي"، الذي يعد أول من أدخل هذا المصطلح في الخطاب الصوفي ، وأخذ بذلك منعرجا عرفانيا يتقصى أصل كل المعارف الباطنية ويسعى إلى كشفها.

ولعل البحث في "الحقيقة المحمدية" هي أقصى المعارف التي يراد القبض على كنهها ككينونة، والبحث في تجلياتها الغنوصية ابتداء من الوحي وصولا الى الرؤيا والحقيقة، وما لبثت هذه الفكرة أن تطورت وأخذت أبعادا واسعة في هذا المجال على يد فيلسوف الصوفية "عبد الكريم الجيلي" الذي ربط هذا المصطلح بالذات الإلهية وتجلياتها السامية في كل المظاهر الكونية، وفي ذلك يقول²:

¹ المرجع السابق، ص 162-163.

² عبد الكريم الجيلي: قصيدة النادرات العينية، ص 116.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

فأوصافها وصفني، وذاتي ذاتها*** وأخلاقها لي في الجمال مطالع
واسمي حقا اسمها، واسم ذاتها*** لي اسم، ولي تلك النعوت توابع

كما يعتبر "الإنسان الكامل" هي أعلى المراتب التي يمكن ان يصلها السالك أو المرید، فتتجلى ذات الله في ذات الإنسان؛ فإذا «وصل الصوفي إلى هذه الدرجة العالية، كانت هي النفس الكاملة، وكان نور الحق تعالى هي العين التي يرى بها»¹.

واتضح معالم هذه النظرية في مؤلفه الشهير باسم "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل"، وعبر عنها شعرا في قصيدته المشهورة و السابقة الذكر "النادرات العينية"، هذا وقد انتهج "الجيلي" في طرحة لهذه النظرية الأنطولوجية العرفانية طريق الاستغراق؛ أو ما يسمى بالمصطلح الصوفي بالتلويح، فهو يتحدث عنها بالعبارة تارة وبالإشارة تارة أخرى، لئلا تفهم إلا من أهلها والمختصين بها.

وإذا كان "الجيلي" قد طرق هذه النظرية وسار بها مسارا صوفيا، فإن هذا لا ينفى وجودها كطرح ديني في الساحة الإسلامية عامة، فقد ارتبط "الإنسان الكامل" في الثقافة الإسلامية بـ"القطب" أو "الولي الصالح" أو "المهدي المنتظر" بالحديث عن "أهل الغيب"، وهم الذين: «غابوا عن الانشغال بتحصيل الأسباب الدنيوية وسقط متاعها، وغابوا عن بحار أنوار التجلي الإلهي الذي ملك عليهم قلوبهم، وغابوا أيضا عن ذواتهم بتعلقهم بذاته تعالى ومشاهدة آثار جماله وكمالته في الوجود»²، فهم في ذلك على درجات:

أولها: التجلي: وهو تجلي الذات الإلهية في كلما يشاهده العبد، وكل مظهر من مظاهر الكون هو صور حقيقية واحدة وه و الذات العلية، وفي ذلك يقول الجيلي: «فإذا وصل الإنسان إلى مرتبة تجلي الله

¹ يوسف زيدان: عبد الكرم الجيلي فيلسوف الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [د.ط.]، 1988، ص195.

² المرجع نفسه، ص198.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

بأفعاله، شهد جريان القدرة في الأشياء، فيشهده سبحانه وتعالى أنه محركها ومسكنها، بنفي الفعل عن العبد وإثباته للحق تعالى»¹.

ثانيها: الفناء: وهو تمام انحلال ذات السالك في حب الخالق ، من حيث وقوعه تحت أنوار تجلي "الموجود الحقيقي"²، فيهيم العبد في بحار هذا العشق، وينمحي في عالم الملكوت، فيصبح منه وإليه، فيجعل السالك نفسه بمثابة القائد الذي كله عزم وقوة وإدبار، فهذه الأحاسيس التي تعتريه في هذا المقام الروحاني لست متغيرة ولا زائلة، بل هي ثابتة، يعيشها في عالم المادة كما في عالم الروح ، لا يؤثر فيها تباين الظروف والسياقات، وهذا ما يعرف عند المتصوفة بمقام "البقاء بعد الفناء".

ثالثها: البقاء بعد الفناء: ويصل السالك إلى هذا المقام عندما يشتد عشقه لمحجوبه، ويشتد عشق محجوبه له، رغم صحوه وخروجه من حال المحو التام الذي كان فيه متحدًا مع الذات الإلهية، «حيث ينفى حتى عن شعوره بأنه فأن، فإذا ارتقى بعد ذلك وصل لمقام "البقاء"، حيث يصبح باقيا في الله»³.

وكأن هذا المقام هو شرط أساسي لتمام القرية الحقيقية من الحضرة القدسية، فمن تغير حاله بعد صحوه لن يصل إلى هذا المقام، وهذا ما يسميه الصوفية بـ"أصحاب التلويح" وهذا غير مؤهل لمقام التمكين؛ أي تمكين الزلفة الحقيقية، فعلى السالك أن يكون واجدا في الصحو كما في المحو، وأن يكون فاقدا في الصحو وواجدا في المحو، وبالتالي يصل السالك في مقام معرفة الحق تعالى معرفة حقيقة، يذكر معه طلبا في إرادته الدائمة.

ثم يواصل "الجيلي" طرحه للمقام الذي سلكه المرید في عروجه الصوفي، ليصل في الأخير إلى درجة يقول فيها: «..إن العبد يظل تحت سماء تنزل الأسماء الإلهية [..] فتشرق عليه اسما كلما ارتقى في المقام والمرتبة [..] حتى ينتهي إلى اسمه تعالى "القيوم" [..] فيكون العبد الإلهي آنذاك قد انتقل من تجلي الأسماء

¹ عبد الكريم الجيلي: الإنسان الكامل، ج1، ص34.

² ينظر، يوسف زيدان: عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، ص201.

³ المرجع نفسه، ص202.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

إلى تجلي "الصفات الإلهية"¹، ويسمى "الجيلي" هذا المقام ب مقام من سبّح بتلك الصفة كان موصوفا بها

رابعها: مقام من سبّح تلك الصفة كان موصوفا بها: وهو أعلى المقامات الروحية، ويكون نتيجة تجلي الله تعالى على نفسه، فينتفي وجود العبد تماما، و«أصبح الحق متجليا لنفسه في اللطيفة الإلهية التي أقامها محل العبد...»²، ويقع للصوفي هنا "الكرامات" وهي: «علامات يبرزها الله تعالى ويجريها على يد العبد فتكون "بشرى" من الله..»³.

وهذه الصفات لصيقة بالأنبياء ، وتسمى في الحقيقة بالمعجزات ، أما إذا كانت هذه الصفات مرتبطة بالأولياء فتسمى بالكرامات، و"الجيلي" في حقيقة الأمر يجعل من الكرامات تلك الحالات النادرة التي يكون الفاعل فيها آنذاك هو الحق تعالى، الذي أمره بين الكاف والنون.

وهكذا يرتقي السالك من تجلي الفعل الإلهي إلى تجلي الأسماء الإلهية ثم الصفات ، فيصل إلى مرتبة "الإنسان الكامل".

خامسها: مقام الإنسان الكامل: يعتبر "الجيلي" أن "الإنسان الكامل" هو: «غاية الوجود ؛ لأنه وحده الذي صحت له الخلافة الإلهية في الأرض»⁴. ولفظ "الإنسان الكامل"، إنما ورد في مؤلفاته به- كما سبق- النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، كونه خير الخلق وخاتم الأنبياء والمرسلين ، والمنزه من كل الماديات والحظوظ الحياتية، فهو مميز حتى عن كل السابقين من الأنبياء والمرسلين وال لاحقين من أولياء الله الصالحين، فهم ينتسبون إليه انتساب الفاضل في الأفضل. ولهذا المقام ثلاثة برازخ يجب أن يمر بها الإنسان في طريقه إلى الكمال، وهي:

¹ عبد الكريم الجيلي: الإنسان الكامل، ج1، ص37.

² يوسف زيدان: عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، ص203.

³ المرجع نفسه، ص203.

⁴ المرجع نفسه، ص205.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

أ/_ برزخ البداية: يرى "الجيلي" أن من يستحق المرور من هذه البرازخ يجب عليه أولاً أن يتخلق بأخلاق الله، فالخلق الحميد هو الميزة السامية لكل سالك أو مرید يجيى إلى أن يرتقي بنفسه وينقيها من الشوائب، ومن قبله فقد لخص نبي الله محمد (عليه الصلاة والسلام) الدين كله في المعاملة، والمعاملة الحسنة تكون نتيجة فعلية وحتمية للخلق الحسن. وهذا ما يؤكد الحديث الن بهي الشريف الذي قال: «إِنَّ اللَّهَ تَعَالَى مِائَةٌ وَسَبْعَةٌ عَشَرَ خَلْقًا، مِنْ جَاءَ بِخَلْقٍ مِنْهَا دَخَلَ الْجَنَّةَ بِغَيْرِ حِسَابٍ»¹.

كما أن «التخلق بأخلاق الله تعالى هو الا بضاف بها، حيث يقابل كل خلق منه خلق إلهي..»². وتبعاً لذلك فالذي غيّر أخلاقه إلى خلق الخير والكرم والإحسان، أصبح خليفة الله وصورة له.

ب/_ برزخ التوسط: فعندما يصبح العبد خليفة لخالقه وصورة له «تفيض عليه الحقائق الإلهية التي تجلُّ عن الوصف»³، فيستطيع معرفة كل الحقائق المتعلقة بالكون والخلق، وحتى العوالم الغيبية تنكشف له كحقيقة الموت والبعث، وغيرها من الحقائق التي لا يسع الإنسان العادي معرفتها لأنه ببساطة عاجز تسييره الحواس والماديات، ومن يتجرد عنها يكتشف عنه الحجاب فيرى وينظر بنور الحق (عز وعلا).

ج/_ برزخ معرفة الحكمة الإلهية: يصل الإنسان السالك إلى هذا البرزخ بعد أن تتكشف له الحقائق الإلهية، فيتمكن انطلاقاً من ذلك أن يفك شفرة الكون والعالم وحتى معرفة الحكمة من هذا كله، وبالتالي تصدر عنه أفعال وتصرفات خارقة تسمى بـ"الكرامات وخرق العادات": «فلا يزال الإنسان في هذا البرزخ تحرق له العادات، حتى يصير له خرق العوائد عادة»⁴.

¹ صحيح البخاري: رواه عثمان بن عفان/ أو السيوطي في «الجامع الصغير»، ص 84.

² يوسف زيدان: عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، ص 206.

³ المرجع نفسه، ص 206.

⁴ عبد الكريم الجيلي: الإنسان الكامل، ج 2، ص 48.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

فيكون تبعا لذلك قد وصل إلى مقام الحتام وفيه يصبح إنسانا كاملا ، أو هو «القطب الذي تدور عليه أفلاك الوجود من أوله لآخره..»¹ . من حيث كونه صورة للخالق وعلة لوجود الكون، بل هو روح الكون، وهذه الصفات هي مرآة عاكسة لجلاء "الحقيقة المحمدية" ومشكاة لنوره الأزلي.

ثالثا: الفكر الصوفي والتجربة الشعرية:

إنّ الكتابة الصوفية كتابة الإشارة لا كتابة العبارة، والتجربة الصوفية تجربة حياة، قصدها كشف حقيقة الوجود وفعليته كفضاء للتجلي، أين «يظهر الكشف الصوفي كسلوك معرفي اتجاه العالم والذات معا، إنّ هدفه هو اكتشاف ما يتخللهما من حقائق ومعان ، فهو يتخذ العالم كمنطلق للمعرفة، ولكنه أيضا يتقيد بمختلف أشكاله الوجودية»² . وذلك لا يتأتى إلاّ عن طريق تعالق الفكر بالتجربة، فالفكر ليس هو أساس الوجود، بل الوعي فيما نفكر فيه وبه ، هو حقيقة الوجود الفعلية، ومن يهتم ويؤمن بهذا المنطق هو الصوفي، فما بالك لو كان شاعرا.

هنا يقع الصدام بين الفكر والتجربة، الفكر الصوفي والتجربة الشعرية، بين الروح والجسد، بين الكائن والممكن، ذلك أنّ «الذات الشاعرة في إيقاعاتها الجوهرية قد تمثلت مقولة الصوفية في يقينها العميق ، وذلك في وجود المعنى الإنساني الملتحم بالحقيقة العليا، التي تستلهمها المدركات الباطنية في قربها من الممكن وتحويله إلى معتقد أصيل»³ ، فتنتفتح بذلك شرارة خاطفة تضيء ببريقها عمق الوجود؛ إنّها «لحظة خاصة في ذاتها بين الضوء والظلام، وبين الإنارة والتعتيم، وتجاور بين المتقابلين في هذا البرزخ الذي يستنفر الجهد ويبقي على التوتر»⁴ .

¹ يوسف زيدان: عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، ص208.

² عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، [د.ط]، 2007، ص21.

³ عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، دمشق، سوريا، ط1،

2012، ص119.

⁴ وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص10.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

وتبعاً لذلك، نخرج من دائرة العبارة لندخل في مجال الإشارة أين يتماهى المعنى وتتعدد القصدية ، نتيجة تعلق الفكر الصوفي بالتجربة الشعرية، هذه الأخيرة التي تعدّ كشفاً فعلياً لوعي الشاعر المضمّر تجاه العالم والوجود، فالشعر «لا يمكن أن يكون عظيماً إلاّ إذا لمخنا من وراءه رؤية للعالم»¹.

وبالتالي، فالذات الشاعرة لم تجد خيراً من المعتقد الصوفي ليكون مخرجاً لها أثناء التعبير عن حقيقة مأزقها ومعاناتها، ذلك أنّ ميدان التصوف هو «خير ميدان تفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته، فهو ينفصل من المجتمع ظاهرياً، ليعيش آلامه التي هي نفسها آلام المجتمع بوجود مأساوي»²، وبناء على ذلك، فالحوار مع الواقع ضمن هذا السياق يمنح الذات آفاقاً جديدة، وفضاءات متعددة في التعبير عن التجربة الشعرية.

أضف إلى ذلك أن الفكر الصوفي تجربة روحية، وسلوك إبستيمولوجي يسعى إلى ربط الذات بحقيقتها، فهو رؤيا و«بحث مستمر عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى ، ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأصيل جوهر إنسانية الإنسان في صفة، وخلق، وعمل...»³.

فالبحث عن الجوهر والغوص في الأعماق قصد كشف البواطن ، هي صفات الصوفي وكذا الشاعر على السواء، فالكتابة الشعرية هي أيضاً قائمة على فعل التأملوتجاوز الاستجلاء، وهنا يتقاطع الشعري والصوفي في أن كلا منهما: «مأخوذ بما جس العمق وارتياح المجهول»⁴.

وعلى هذا الأساس فإن الغاية واحدة وهي سير أنوار الوجود بكل تفاصيله ، وكشف حقيقة الذات والكون وما يتخللهما من أشكال ومعان وعلاقتها بالأصل والموجود الفعلي الأول ، وهذا يعني أن ما هو غير مرئي وهو تجربة الصوفية لا ينفصل بالضرورة عما هو مرئي ونقصد به الكتابة الشعرية ، إنه اتحاد

¹ أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط5، 1986، ص11.

² إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار عالم المعرفة، الكويت، [د.ط]، 1978، ص.

³ عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص120.

⁴ وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص11.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

وارتباط وثيق كارتباط الجسد بالروح قصد رصد الأبعاد الأنطولوجية لكل الأشكال الحياتية ، والبحث في دلالتها الرمزية بوصفها صورا ومرايا تتجلى فيها المعاني الروحية والقدسية.

والوسيلة التي تربط بينهما هي اللغة بل هي شرط الاتحاد وأداة تحققه، ولا نقصد هنا اللغة الوضعية الجامدة والمنتهكة لخصوصية هذا النوع من التجارب الإنسانية بل نقصد تلك اللغة المتجاوزة والمتمردة عن سلطة القاعدة والمعيار الثابت، إنها لغة في باطن لغة: «تجمع بين قدرة الكلام وبلاغة الصمت، وتوحد بين الإبداع والامتناع، وتلاقي بين إرغام الكلام على الصمت وإرغام الصمت على الكلام، وتحققهما معا في اللحظة نفسها»¹.

وبالتالي فكل من الشعر والتصوف يختص بلغة الإشارة لا العبارة، وعلى الرمز والتلويح لا على المباشرة في طرح المعاني، إنها لغة التجاوز والحياء، لغة التقييم والاستجلاء ، قصد توسيع الرؤى وآفاقها، إنه انفتاح متجدد وعميق على الدوام ينم على فردية هذه اللغة المقترنة والطارحة لهذا النوع من التجارب المعرفية المستترة والمنكشفة في الآن ذاته.

فعندما يكشف الشاعر الصوفي عن معان ما كانت باطنة في وعيه ، تتحول بفعل ذلك إلى ظاهر يحيل بدوره على معان أخرى باطنة، وهكذا كما لو كان الأمر يتعلق: «بدوائر متراصة، كل دائرة توجد في عمق الأخرى التي تحيط بها وكلما اجتزنا دائرة إلا دخلنا دائرة أخرى إلى ما لانهاية له. وكل دائرة تظهر لنا ما يوجد داخلها لكنها تحجب عنا في الوقت ذاته ما تحتويه الدوائر الأخرى»².

إنه أثناء حديثنا عن ثنائية الإشارة والعبارة وقضية الظاهر والباطن والجدلية القائمة بينهما ، يتجلى لدينا مدى عمق هذه التجربة العرفانية ولاهائية الدلالة الرمزية أثناء التعبير عنها ، فأبي تأمل لمظهر من مظاهر الحياة الوجودية لا يقصد به ذاته من خلال تجليله المشخص عبر الأفعال والكائنات، وإنما يراد من خلال ذلك إظهار حقيقة امتداده بكينونة أوسع هي في الأصل سبب وجوده.

¹ المرجع السابق، ص 16.

² عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية الحب . الإنصات . الحكاية، ص 24.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

وينطبق هذا الطرح حتى على الاستخدام اللغوي والصورة الخارجية لهذه الدوائر الأنطولوجية ، فدائما هنالك جانبان لا يظهر أحدهما حقيقة الآخر، فلعبة التستر والانكشاف ملازمة للخطاب الشعري الصوفي في رحلاته وأسفله لاستكشاف أسرار العالم، بل إنه هاجس «من هواجس التجربة الصوفية، إنه ينبع من داخلها ؛ لأنه يلي حاجة الصوفي في أن يكون حاضرا باستمرار مع التجليات الإلهية أينما كانت»¹.

وبالتالي فقيمة أي خطاب أدبي تنجلي في عمق التجربة الإنسانية المعبر عنها قصد القبض على هويتها وحقيقة كينونتها ، فالكائن البشري هو: «الكائن المتسامي من أساسه، وهو دائم البحث عن هويته الإنسانية الأعمق والأحق. والإجابة الحقة على ذلك البحث الوجودي لا يتأتى له إلا من خلال خبرة وجودية حقيقية، هي الخبرة الصوفية»².

فلا معنى لأي كتابة ما لم تعبر عن معاناة حقيقية ولحظة تأزم فعلي تسيره مجموعة من الحالات والتحويلات النفسية والشحنات العاطفية والوجدانية ؛ لتتحرر تبعا لذلك من قيود الإبلاغ ، وتدخل في دهاليز القصيدة والإيحاء.

وإذا كنّا نروم البحث في خصوصية الكتابة الشعرية الصوفية فإنّ الأمر سيكون أكثر دقة وعمق ا، كونها خير نموذج يعكس حقيقة تجربة الغياب والضياع، فتتجاوز اللغة ظاهرها لتدخل فضاء الشطح والتشظي، ويحدث فعل الانفجار عندما «تنفذ إلى أغوار الوجدان وتستجيب لأدق خلجاته ، وفي ذلك ما يلفت النظر إلى الفارق بين ظاهر اللغة وباطنها وإلى التمايز الكيفي بين لغة الرسوم ولغة الوجدان»³.

إذ لا غرو -تأسيسا على ما سبق - أن تصبح الكتابة الصوفية كتابة أسطورية بالمعنى الذي تتعالى فيه الدلالة ويتقدس فيه الحرف.

¹ المرجع السابق، ص26.

² جوزيبيسكاتولين: تأملات في التصوف والحوار الديني، تقديم عمار علي حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2013، ص185.

³ وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص20.

رابعاً: النص الصوفي وهاجس المقاربة التأويلية

إنّ هاجس الكتابة عن المجهول وارتداد العوالم الغيبية أصبح هم كثير من الدارسين الذين يبحثون عن تجارب ومشاعر روحية غريبة غرابة الغائب المتماهي في غياهب التبصرات والرؤى الباطنية المثيرة، وهذا ما يمثّل في نظرهم ما يسمونه بـ"التجربة الروحية الصوفية العرفانية".

على هذا الأساس بدأ أنّ هناك حاجة ماسة لإيجاد منهج دقيق يفك شفرة واستغلاق هذا النوع المميز من الكتابة الفكرية الواعية وعي صاحبها بعوامله المتشظية، منهج جدّي وأمين يسعى لقراءة هذه المدونات العرفانية في محاولة منه للقبض على كنه وحقيقة هذه التجارب الذاتية والوجدانية المتضمنة فيها. فالقراءة الهرمنيوطيقية قراءة دقيقة مؤسسة على مبادئ علمية واضحة على اختلاف المدارس التي قدمت آلياتها الإجرائية، وما يستفزها هو تلك الخطابات ذات الطابع اللغوي المتمايز والمتعدد والمنفتح على آفاق فكرية وروحية عالية وراقية في الوقت ذاته.

أ/- حول لفظ هرمنيوطيقا:

لقد حظي لفظ "الهرمنيوطيقا" كمصطلح نقدي باهتمام بالغ لدى أهل المعرفة عموماً وأهل اللغة بصفة خاصة، فقد ورد في معاجم اللغة العربية كمقابل للفظ "تأويل"، ويقصد به مجموعة من المعاني¹، جميعها معانٍ لغوية وسعت مجاله وجعلته غير قابل للتحديد، إذ ورد عند علماء اللغة العربية وهو حامل لمعنى التفسير، حتى «دفع ذلك بعض مفسري الحديث وعلماء اللغة إلى القول بأن التفسير والتأويل شيء واحد»².

يقول فيه صاحب "اللسان": «وأوّل الكلام وتأوله دبره وقدره، وأوله و تأوله فسرّه، وقوله (عز وجل): ﴿ولما يأتهم تأويله﴾؛ أي لم يكن معهم علم التأويل، وفي حديث ابن عباس: اللهم فقّهه في

¹ ورد بمعنى الرجوع والتدبير والتفسير والعاقبة.

² سعيد حسون العنكي: الشعر الجاهلي دراسة في ت أويلاته النفسية والفنية، دار دجلة، الأردن، ط 1، 2008، ص 16.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

الدين وعلمه التأويل، قال ابن الأثير: هو من آل الشيء يؤول إلى كذا، أي رجع وصار إليه، والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ»¹.

ولكن ما لبث هذا الاعتقاد أن تغير، فتم فصل "التأويل" عن "التفسير" ، رغم أن المتأمل في المعاني اللغوية المختلفة لمفهومي التأويل والتفسير يوحى بحالة من التماهي بينهما ، فكل مفهوم منهما يشتمل على معاني البيان والإبانة والكشف والتعريف، أي «أنهما يتحركان في فضاء دلالي متسع يستحضر مفاهيم بلاغية وأسلوبية وسيميائية وصوفية تتردد كثيرا في مفاصل النظرية النقدية المعاصرة ؛ ولذلك ليس غريبا أن يستعصى على علماء المسلمين التفريق بينهما كما يظهر من قول حبيب النيسابوري : نبغ في زماننا مفسرون لو سئلوا عن الفرق بين التفسير والتأويل ما اهتموا إليه»².

ونفهم من هذه المقولة أمرين اثنين ، أحدهما: أنّ أول بيئة فكرية احتضنت مصطلح "التأويل" وجعلته مقابلا لمصطلح "التفسير" هي بيئة المفسرين والفقهاء الأوائل الذين استغلقت عليهم التفرقة بين هذين المصطلحين، لكن بمجيء المفسرين المتأخرين الذين أرادوا بمحاولاتهم التأصيل لرؤية منهجية مبكرة في مجال قراءة النص القرآني كـ "الراغب الأصفهاني" الذي قسم أجزاء النص القرآني إلى بنى صغرى وهي الألفاظ، وبنى كبرى وهي الجمل، وجعل التفسير مرتبطا بتلك البنى الصغرى.

أما التأويل فربطه بتلك البنى الكبرى، فهو بهذه النظرة يوحى لنا بفكرة "البنية والدلالة"، ويتجلى ذلك في قوله: «التفسير أعم من التأويل، وأكثر استعماله في الألفاظ ومفرداتها، وأكثر استعمال التأويل في المعاني والجمل، وأكثر ما يستعمل في الكتب الإلهية..»³.

¹ ابن منظور: لسان العرب، دار الصادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، م11، ص33، (مادة أوّل).

² عاطف أحمد الدرابسة: قراءة النص الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن ، ط1، 2006، ص34.

³ جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح مركز الدراسات القرآنية، وزارة الشؤون الإسلامية والدعوة والإرشاد، السعودية، [د.ط.]، 2005، ج4، ص167.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

وتبعه في ذلك "الماتريدي" ¹ الذي أشار إشارة صريحة لما أتت به فيما بعد الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا"، اذ كشف لنا عن وعي نقدي جاد من خلال فهمه لهذين المصطلحين ، في إطار ثنائية القصديّة والمحتمل، إذ القصديّة في نظر "كريستيفا" بيان حقيقة الخطاب الأدبي في حين أن المحتمل هو الذي يشابه تلك الحقيقة².

وانطلاقاً من ذلك يصبح التفسير هو ما يحدد المقصد والمراد، أما التأويل فهو ما يفتح مجال الاحتمالات في الوصول إلى معنى اللفظ.

وإذا جئنا لنسائل "التأويل" كمصطلح نقدي من منظور إيمولوجي*، وجدنا أنه أحد المقابلات العربية لذلك المصطلح الوافد إلينا من الثقافة الغربية، وهو مصطلح " Herméneutique " باللغة الفرنسية أو Hermeneutics " باللغة الإنجليزية.

وعندما نقول: إنه أحد المقابلات العربية فإننا نقصد بذلك أن الثقافة العربية عند استقبالها لمصطلح "Herméneutique" لم تبقيه على حاله، بل أخضعته للعديد من الترجمات والتعريفات حتى انزاحت به عن معناه الأصلي، ذلك أنّ تعدد الترجمات يؤدي إلى تعدد المفاهيم والتأويلات، فكل يترجم وفق رؤيته التي يسعى إلى إثباتها.

ولما كانت البيئة الفكرية النقدية خير مستقبل لهذا المصطلح، فقد حمل نقادنا العرب مشعل ترجمته وتعريبه، فنجد في مقدمتهم المفكر الناقد "مصطفى ناصف" الذي خصص له كتاباً أسماه " نظرية التأويل"، حاول من خلاله أن يوصل لنظرية نقدية تأويلية في الثقافة الغربية المعاصرة وفي التراث العربي، داعياً إلى تبني المنهج التأويلي في قراءة تراثنا، مستعملاً تارة مصطلح التأويل وتارة أخرى نظرية التأويل،

¹ هو أبو المنصور الماتريدي، من علماء أهل السنة والجماعة، وإمام المدرسة الماتريدية، يلقب بـ"إمام الهدى"، وقد عاش في عهد المتوكل الخليفة العباسي، ناهجا طريق أبي الحسن الأشعري، من أهم مؤلفاته "تأويلات أهل السنة".

² ينظر، جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص4.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

كما توقف عند أصل الكلمة في التراث الإغريقي القديم على وجه العموم، وفي الفينومولوجيا الألمانية والفلسفة الوجودية¹.

وهو المصطلح ذاته الذي تبناه صاحبها كتاب " دليل الناقد الأدبي " في معرض حديثهما عن لفظي التأويل والهرمينوطيقا كمصطلح وممارسة، معتبرين أنّ «مصطلح الهرمينوطيقا هو باختصار نظرية التأويل وممارسته»².

أما "محمد شوقي الزين" فقد ترجم كلمة " Herméneutique " بـ "فن التأويل" قائلا: «تجدر الإشارة إلى أننا نبتغي صيغة "فن التأويل" ترجمة لكلمة " Herméneutique " تميزا لها عن "التأويل" بمعنى " interprétation "»³، وكأنه من وراء هذا الفصل يجعل مصطلح "interprétation" مرتبطا بالإجراء التأويلي الظاهر عبر فعل الترجمة، ومصطلح " Herméneutique " أشمل منه، كونه يطلق على فن أو علم قائم بذاته.

كما ذهبت أيضا "نبهة قارة" في كتابها "الفلسفة والتأويل"، المذهب نفسه في اعتبار "لفظة هرمينوطيقا" " Hermétique"، مشتقة من اليونانية "Hermeneia" أي "فن التأويل"⁴.

*"الإيتيمولوجيا" Etymologie، هو العلم الذي يدرس أصول المصطلحات واشتقاقاتها اللغوية، ينظر: Gean Dubois Et Autres : Dictionnaire de linguistique , Larousse, Paris, 1^{er} édition, 1994, P187

¹ ينظر، مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 2000، ص20.

² ميجانالرويلوسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر من تسعين تيارا ومصطلحانقديا معاصرا"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007، ص 88.

³ محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات "فصول في الفكر العربي المعاصر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص29.

⁴ ينظر، عبد الغنيبارة: الهرمينوطيقا والفلسفة "نحو مشروع عقل تأويلي"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008، ص86.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

أما "عبد الملك مرتاض" فاعترض بشدة على كل هذه الترجمات، بل ووصفها بالهجينة والثقيلة، واستقر إلى أن "التأويلية" هي الصيغة الحقيقية لذلك المصطلح الغربي، إذ يقول: «على أن من النقاد العرب من ترجم هذا المصطلح في صورته الغربية بكل فجاجة فأطلق عليه "الهرمينوطيقا"، وهو من أقبح ما يمكن أن ينطقه الناطق في اللغة العربية، ونحن لا نقبل بهذه الترجمة الهجينة والثقيلة مادام العرب عرفوا هذا المفهوم وتعاملوا معه تحت مصطلح التأويل، لم يبق لنا إذا إلا أن نستعمل "التأويلية" مقابلا للمصطلح الغربي القديم»¹.

أما "نصر حامد أبو زيد" فقد قدم دراسات عديدة في مجال النقد تعد حدثا تأسيسيا في الخطاب النقدي العربي المعاصر فقد جعل استناد لذلك، مركب "نظرية التفسير" أو "علم التفسير" مقابل لمصطلح "Herméneutique" كي يميزها عن "التفسير" كمقابل لمصطلح "Exegesis" فائلا: «ومصطلح الهرمينوطيقا قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس). والهرمينوطيقا - بهذا المعنى - تختلف عن التفسير الذي يشير إليه المصطلح "Exegesis" على اعتبار هذا الأخير يشير إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية بينما يشير المصطلح الأول إلى "نظرية التفسير"»².

وتبعه في الطرح ذاته "علي حرب" لما اعتبر "التفسير" مرادفا للشرح، أما التأويل فينظر إليه على أنه: «صرف اللفظ إلى معنى يحتمله، إنه انتهاك للنص وخروج بالدلالة»³؛ أي أنّ اختصاص التأويل هو البحث في المعنى الباطني المحتمل، على عكس التفسير الذي نجده مقصورا في البحث عن كل ما هو ظاهر وجلي من المعاني.

¹ المرجع السابق، ص 87/86.

² نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 7، 2005، ص 13.

³ علي حرب: الممنوع والممتنع نقد الذات والمفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2005، ص 21.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

استنادا على ما تقدم، فإذ تعدد الترجمات وتباين المصطلحات عند نقادنا العرب، ناجم عن سعة لغتنا العربية وقابليتها لاحتضان العديد من المصطلحات الغربية، إما عن طريق الترجمة أو التعريب. وعلى ذكر التعريب فقد أجمع الدارسون على أن يكون مصطلح "هرمينوطيقا" هو المقابل العربي لمصطلح "Herméneutique" الغربي.

وأثناء تتبعنا لتلك الأصول الاشتقاقية للهرمينوطيقا، وجدنا أنها قديمة، فهي مشتقة من الفعل اليوناني hermeneuein ويعني "يفسر"، والاسم hermeneia يعني "تفسير"، وليس هذا فقط بل تتعلق لغويا برسول الآلهة "هرمس" ¹، إذ يقول في ذلك "عادل مصطفى": «ومهما تكن شكوكنا حول صحة الصلة الإيتيمولوجية بين الهرمينوطيقا وهرمس، فإن الصلة بين خصائص الهرمينوطيقا وخصائص الإله هرمس هي صواب مؤكد ويقين لا شك فيه. فالهرمينوطيقا هرمسية قلبا وقالبا، من حيث هي فن الفهم وتأويل النصوص» ².

ولإجراء ارتبطت في بداياتها بمحاولات تفسير أعمال هوميروس والشعراء الإغريق، ثم ارتبطت بإشكالية قراءة النصوص اللاهوتية والنصوص المقدسة، خاصة عند اليهود والنصارى وإمكانية تطبيقها في الحياة.

إننا بطرقنا هذه الأصول الاشتقاقية الغربية للنظرية التأويلية، لا ننفي بذلك الجهود العربية القديمة، فنحن كما يقول "نصر حامد أبو زيد": «في حالة حوار جدلي، وإننا يجب ألا نكتفي بالاستيراد والتبني، بل علينا أن ننطلق من همومنا الراهنة في التعامل مع واقعنا الثقافي بجانبه التاريخي والمعاصر، ومن هنا يكتسب حوارنا مع الفكر الغربي أصالته وديناميته» ³.

إذا ما نظرنا إلى البيئات الفكرية والمعرفية العربية، وجدنا أنها احتضنت التأويل إما بلفظه أو بدلالته، ففي بيئة المفسرين كان عندهم أداة لسبر أغوار النص الديني، أما عند علماء الكلام فنجد المحور الذي

¹ ينظر، عادل مصطفى: "فهم الفهم" مدخل إلى الهرمينوطيقا" نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر" دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص17.

² المرجع نفسه، ص18.

³ نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة و آليات التأويل، ص14.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

دارت حوله وعليه خلافاتهم سواء كانوا معتزلة أم شيعة، حتى أصبحت العصبية المذهبية هي التي توجه دلالة اللفظ وتسييره.

والفقهاء أيضا كان استعمالهم للتأويل من أجل غاية واحدة، هي توسيع آفاق النص ليستغرق أحداث الحياة، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك فكان التأويل لهم وسيلة من وسائل الكشف عن المقصد في الخطاب ومعرفة حقيقته، وفي مجال علم النحو فقد استخدمه البصريون من أجل تأويل الظواهر اللغوية حتى توافق القاعدة النحوية، وحاول الكوفيون توظيفه من أجل بناء قاعدة على كل شاهد¹.

أما المتصوفة فقد ذهبوا مذهبا مغايرا في فهمهم للتأويل ، مستندين في ذلك على توجههم الفلسفي والمعرفي الذي يقوم على فكرة تمجيد الباطن والاعتناء باللامرئي ، ويؤكد هذه الفكرة "علي حرب" قائلا: «إن الصوفية هم الذين اقتصوا بالتأويل والغوص في الباطن أكثر من غيرهم من الفرق، فإن العرفان الصوفي يمثل المنهج التأويلي بامتياز، فمع العرفان بما هو تأويل، يتقاطع البيان والبرهان والحدس والاستدلال، والوحي والنظر، وبه يتصالح الرمزي والواقعي، ويطل الظاهر على الباطن ، ويظهر الحق في الحقائق»².

أما عند الفلاسفة العرب فقد تم احتضان التأويل عندهم لغايتين؛ إما ليساير النص البرهان العقلي، وإما لإخضاع النص الديني لنظريات الفلسفة كملح مغاير وحدائي في طريقة تناول³.

وبالتالي فهم لم يقصروا فعل التأويل في البحث عن البواطن من المعاني فقط، بل وفي ظواهرها أيضا، فهم بهذه الطريقة أرادوا أن يعبروا من الظاهر ليصلوا إلى الباطن، ومهما يكن من الأمر، فقد تغير مدلول الهرمينوطيقا بوصفها أداة فعالة في البحث عن معاني تلك النصوص الدينية بتعدد البيئات الفكرية، سواء

¹ ينظر، السيد أحمد عبد الغفار: ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر [د.ط.]، 1997، ص9.

² علي حرب: التأويل والحقيقة "قراءات تأويلية في الثقافة العربية"، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص18.

³ ينظر، أحمد عبد المهيمن: إشكالية التأويل "بين كل من الغزالي وابن رشد" ، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001، ص121.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

كانت غربية أم عربية فهي إذا قضية قديمة وحديثة في الآن نفسه، ذلك لما وسعت نطاق اشتغالها وقرنته بمعضلة تفسير النصوص بشكل عام، وبالتركيز أيضا على علاقة المفسر بالنص وكذا كامل عناصر العملية الإنتاجية.

لكنها ما لبثت أن تعددت اتجاهاتها وتضاربت فيما بينها، فمنها الاتجاه المعرفي والاتجاه الوجودي ومنها الاتجاه التأملي اللغوي والتأملي غير اللغوي، ومنها كذلك الاتجاه المتمسك بمبدأ المعنى في ذاته والاتجاه الذي يجعل المعنى تابعا لسياق الفهم وأسلوب الحياة¹، وعلى هذا المنطلق استقر المفهوم الإيتيمولوجيللهرمينوطيقا باعتبارها «نظرية التأويل وممارسته، وليس هناك حدود توظّر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه»².

ب/ - المنعرج الإيتيمولوجي للمساءلة الهرمينوطيقية:

إن عملية مساءلة أي نص من النصوص الأدبية، يستدعي مراعاة المسافة التي تقع بين العالم المعرفي الخاص بالقارئ، وبين ذلك الخاص بالمؤلف، و«التغلب على هذه المسافة يعني الشروع في رحلة تقودنا من عالمنا الروحي المؤلف إلى عالم المؤلف الغريب»³.

وعليه، يجد القارئ نفسه يعيش مغامرة الدخول في العوالم المعرفية الخاصة بالمؤلف، وإدراك نقاط الالتقاء بينها وبين عوالمه الحاضرة والظاهرة، إنها رحلة كشف واستنباط تقوم على فعل التبادل الحوارية الداخلي بين أنا حاضرة وأخرى تنجلي وتغيب.

¹ طه عبد الرحمان: فقه الفلسفة: الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1995، ص38-39.

² سعيد يقطين وفيصل درّاج: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص230.

³ جوزيبيسكاتولين: تأملات في التصوف والحوار الديني، ص242.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

وهذا كله مجال اختصاص الدرس الهرمينوطيقي الذي يسعى من خلال هذا الفعل الاندماجي بين أقطاب العملية الإنتاجية إلى انصهار آفاق التجربة العرفانية وخصوصياتها المعرفية، فالنص وفق المنظور الهرمينوطيقي أبعد وأعمق من أن يكون مرآة عاكسة لصورة صاحبة وحياته وحصيلة تجاربه النفسية والاجتماعية، إنه صراع داخلي بين وعي الذات وتبصراتها الباطنية.

وهذا ما حاول إثباته أول منظر للفكر الهرمينوطيقي "دائخاور" الذي كان يهدف إلى تبين أن كل المعارف والعلوم إنما قاعدتها التأويل¹، وكأنه بذلك لا يجعل التأويل كمناسبة محصورة في تفسير تلك النصوص اللاهوتية المقدسة وشرحها، بل يجعله شاملا لكل أنواع العلوم والمعارف.

وتبعاً لهذه الفكرة، اتسع مفهوم الهرمينوطيقا فيما بعد في عصر الأنوار، خاصة مع "كلادينوس" (1710-1759) الذي يمثل هذا المذهب الفكري خير تمثيل، منطلقاً من فكرة جوهرية، مفادها وضع قواعد أو أحكام لعملية تأويل النصوص، متوصلاً في الأخير إلى اعتبار الهرمينوطيقا «فن تقني ضروري للدراسات التي تعتمد على تأويل النصوص: التاريخ والشعر واللاهوت والقانون والإنسانيات، باستثناء الفلسفة باعتبارها شكلاً من الجدال المحض أو من الاختبار النقدي للأفكار»².

فهو بهذه الرؤية جعل من الهرمينوطيقا فناً تقنياً له قواعده التي تحكمه لكي يظفر بفهم كامل لأي نص من النصوص، قائلاً: إن «العمل المنطوق أو المكتوب ما لم يصطع الكذب والخداع، يرمي إلى هدف واحد وهو أن يفهم القارئ أو المستمع النص المقروء أو المنطوق فهماً كاملاً»³.

فكيف يصل إلى هذا الفهم الكامل ما لم يستند إلى تقنيات وآليات تمكنه من ذلك؟ أضف إلى ذلك أنه جعل للهرمينوطيقا جانباً تربوياً، ذلك لما دعا لأن «يكون تفسير النص مكيفاً بحسب جمهور المتلقين...»¹.

¹ ينظر، محمد شوقي الزين: "مدخل إلى تاريخ التأويل (الهرمينوطيقا)" [http : //www.altasamoh.net](http://www.altasamoh.net) ، (2009/03/01)، ص 03.

² عادل مصطفى: " فهم الفهم" مدخل إلى (الهرمينوطيقا)، ص 58.

³ المرجع السابق، ص 58.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

لكن مع مطلع القرن التاسع عشر اتسع مفهوم الهرمينوطيقا ليطال «إشكالية التأويل النصي قاطبة»². ولعل الدعامة الأساسية لاتساع المفهوم الهرمينوطيقي في هذا القرن هي نظرية "كانط" حول: «الظاهرة الممكن إدراكها بالملكات العقلية والشيء في ذاته الذي لا يمكن إدراكه ويظل في دائرة المجهول واللامفكر فيه»³.

ولعل هذا ما ساعد المفكر الألماني "شليرماخر" (1768-1834) في نقل مصطلح "الهرمينوطيقا" من دائرة الاستخدام اللاهوتي والتاريخي إلى حقل الأبحاث الإستيمولوجية باعتباره "علما" أو "فنا" لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص.

فقد أراد وفقا لذلك أن يجعل الهرمينوطيقا علما ومنهجاً قائماً بذاته، لما حرّر «فن التأويل كمذهب عام و عالمي في فهم التأويل من كل عناصره العقائدية والفرضية ، التي لا تحصل عنده على نمط ملحق، في تطبيقاتها الإنجيلية على وجه الخصوص»⁴ ، إضافة لذلك فإن الشيء الأساس الذي هدف إليه "شليرماخر" في هذا المجال هو التأسيس لهرمينوطيقا عامة بوصفها فن الفهم ، منطلقاً من النص بوصفه حاملاً لجانبين، جانب موضوعي يرتبط بلغة النص ، وآخر ذاتي نفسي مرتبط بفكر المؤلف ، وما على القارئ لهذا النص إلا أن يركبهما ليعيد بناء النص من جديد قصد فهم مراد المؤلف.

¹ المرجع نفسه، ص 63.

² يوسف عليمات: النسق الثقافي "قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009، ص 65.

³ محمد شوقي الزين: مدخل إلى تاريخ التأويل (الهرمينوطيقا)، ص 04.

⁴ هانز جورج غادامير: فلسفة التأويل "الأصول، المبادئ، الأهداف"، (ترجمة محمد شوقي الزين)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006، ص 69-70.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

فهذان الجانبان «يمثلان القواعد الأساسية، والصيغة المحددة لفن التأويل عند "شليرماخر"، وبدونهما لا يمكن تجنب سوء الفهم. إن مهمة الهرمينوطيقا هي فهم النص كما فهمه مؤلفه، بل حتى أحسن مما فهمه مبدعه»¹.

نلاحظ هنا كيف أن "شليرماخر" تطلع إلى جعل مهمة الهرمينوطيقا تتجاوز فهم النص إلى فهمه أكثر مما فهمه مؤلفه، ولكنه وجدها «تتغير باستمرار، والتفسيرات كلها تحت فقط على السعي لتحصل رؤى جديدة، وعلى الدخول في محادثات جديدة، كما لو كنا نتسلق جبلا، وحين نزن أننا وصلنا إلى القمة ندرك فقط هناك أن هنالك قمة أخرى أعلى وراءها تختبئ وراء شعورنا المؤقت بالنصر. لقد ضاعت الهرمينوطيقا النهائية في الغيوم إلى الأبد»².

وهذا إقرار بأن الفهم الهرمينوطيقي يتغير باستمرار كما يتغير فهمنا لأنفسنا، وأنه لا يمكننا أن نقبض على ذلك الفهم النهائي كونه متجددا هو الآخر باستمرار، وهكذا يمكننا أن نلخص المبادئ الهرمينوطيقية لشليرماخر في نقطتين رئيسيتين هما:

الأولى: يصر "شليرماخر" على فهم النص كما فهمه مبدعه، ثم بعد ذلك أن يفهمه بشكل أفضل مما فهمه مؤلفه.

الثانية: جعل عملية فهم النص وتفسيره قائمة على عملية تفاعلية بين التفسير النفسي للنص الذي يهتم بالتفاعل بين القارئ والنص، والتفسير اللغوي الذي يتطلب فحصا ألسنيا ونحويا لبنية النص.

لكي يصل في الأخير إلى فهم عام للنص، فهو بهذا الاعتراف لم يستطع بلوغ هدفه في جعل الهرمينوطيقا علما متكاملا وقائما بذاته، فكان بذلك ممهدا لمن جاءوا بعده خاصة "ديلتاي" و"جادامير" قائلا: «إن نظرية التأويل رغم كل التقدم الذي أصابته ما تزال بعيدة عن أن تكون فنا متكاملا»³.

¹ نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 22.

² دافيد جاسبر: مقدمة في الهرمينوطيقا، تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007، ص 120.

³ نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 20-21.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

فما لبثت الهرمينوطيقا بعد وفاتها أن تراجع مشروعها الفكري لتصبح مرة أخرى مختصة في تلك الميادين القانونية والفيلولوجية وأيضاً التاريخية، وبقيت على هذا الحال إلى غاية أواخر القرن التاسع عشر ، وذلك بمحيء فيلسوف التاريخ والحضارة ومؤرخ الأدب "دلثاي" (1833-1911)، الذي أنعش فكر "شليرماخر" بدعوته الصريحة والواضحة لإقامة نظرية عامة في الفهم، بهدف الوصول إلى تأويلات صائبة موضوعياً للتغيرات الداخلية.

وهذه الحياة الداخلية تظهر من خلال الأعمال الأدبية، وتبعاً لذلك أخذت الهرمينوطيقا عند "دلثاي" مساراً جديداً تصاعدياً لما انصبت «على معنى أوسع من مجرد النص، إنها تدل على فهم التجربة كما يفصح عنها - بشكل كامل - العمل الأدبي طالما أنه يتجسد من خلال وسيط مشترك هو اللغة التي يخرج بها من إطار الذاتية إلى الموضوعية»¹.

وبناء على هذه الفكرة التي مفادها فهم العمل الأدبي بوصفه تعبيراً عن التجربة الحية ، فقد رفض فكرة المعنى الثابت سواء في العمل الأدبي أو الحدث التاريخي. إن المعنى عنده يقوم على مجموعة من العلاقات.

ونحن في العمل الأدبي نبدأ بتجربتنا الذاتية في لحظة معينة من التاريخ، تحدد لنا المعنى الذي نفهمه من العمل في هذه اللحظة من الزمن ، ولكن تجربتنا نفسها تتغير وتكسب أبعاداً جديدة من خلال الآفاق الجديدة من الاحتمالات التي يفتحها لنا العمل، قد تغير مرة أخرى من فهمها للعمل نفسه، وهكذا ندور في دائرة هي "الدائرة التأويلية".

ومفاد هذه "الدائرة الهرمينوطيقية"، أنه لكي نفهم أجزاء أية وحدة لغوية لا بد من أن نتعامل مع هذه الأجزاء وعندنا حسّ مسبق بالمعنى الكلي، لكننا لا نستطيع معرفة المعنى الكلي إلا من خلال معرفة معاني مكوناته وأجزائه، هذه الدائرية في الإجراء التأويلي «تنسحب على العلاقات بين معاني الكلمات

¹ المرجع نفسه، ص 27.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

المفردة ضمن أية جملة ، وبين معنى الجملة الكلي، كما تنطبق على العلاقات بين معاني الجمل المفردة في العمل الأدبي والعمل الأدبي ككل»¹.

ولعل هذا ما صرح به من قبل "شليرماخر" في أهمية ذلك التفاعل بين الأجزاء والكل في إنجاح عملية الفهم وعدم إهمال دور المفسر، ذلك أن عملية تأويل أي نص أدبي حسب "ديلتاي" يجب أن تستند إلى فهم المفسر المسبق للتجربة التي عاشها المؤلف والتعاطف معه، ثم تفكيك أجزاء نصه للوصول إلى الفهم الكلي الذي أراد التعبير عنه، قال: «الفهم هو إعادة اكتشاف للآخر»².

لكن مع مطلع القرن العشرين تغيرت نظرة الفلاسفة وعلماء الفكر للحياة ، وأصبحت تلك النظرة التاريخية أو لنقل: الكلاسيكية في عملية الفهم غير وافية بالعرض، فكلها نظرات تحوّل أن تحيط بصعوبة الحياة دون أن تجد لها حلا كما يقول "كارل ماكس" : «لقد اقتضت مهمة الفلاسفة على تفسير العالم بطرق مختلفة في حين أن المهم هو تغييره»³.

فوجدت الهرمينوطيقا نفسها تدور في فضاء من الأسئلة المعلقة في الهواء دون أن تقبض على واحد منها لتجد له جوابا، فأوجب ذلك ظهور فكر فلسفي يبحث في حقيقة الوجود والكون، وخير ممثل لهذا التيار الفلسفي الفيلسوف الألماني "هيدغر" (1889-1976)، الذي يعتبر أبرز مفكري هذا القرن لما له من دور فعال في إنعاش الفهم الهرمينوطيقي من منظور أنطولوجي ، وإخراجه من عالم التاريخ ليصل به إلى عالم الفلسفة الواسع.

¹ دافيد جاسبر: مقدمة في الهرمينوطيقا، ص134.

² نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص30.

³ عمر مهيبيل: من النسق إلى الذات "قراءات في الفكر الغربي المعاصر"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2001، ص217.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

حيث يقيم «الهرمينوطيقا على أساس فلسفي ، أو يقيم الفلسفة على أساس هرمينوطيقي ، وكلا العبارتين صحيح ، طالما أن الفلسفة هي فهم الوجود، وأن الفهم هو أساس الفلسفة وجوهر الوجود في الوقت نفسه»¹.

لقد انطلق "هيدغر" في فهمه الهرمينوطيقي من المساءلة قصد الكشف، فوجدناه يرجع دائما إلى فينومينولوجيا أستاذه "إدموند هوسرل" الذي كان دعامة الأساسية في بناء تصوراته الهرمينوطيقية، هذا الأخير الذي جعل البحث في مقاصد المعاني جوهر اهتمامه التأويلي.

وعليه فإن «العودة إلى الأشياء ذاتها تصبح بمثابة العودة إلى القصدية التي تقوم بتوليد الواقعي من الشعور. ثم إن البحث عن المعنى المستتر خلف الأشياء ومساءلة القصدية الكامنة خلف الجزء الظاهر من الظواهر، مهمة معقدة تستحق أن ننتهها بأنها هرمينوطيقية»².

ومفاد ذلك أن تأويلية "هوسرل" متأثرة بمرجع الفكر الظاهراتي الذي يعتبر القصدية خاصية كل شعور ، والشعور بشيء هو التضاف بين أفعال القصد بالمعنى الأوسع وبين الموضوع المقصود³.

وهي دعوة صريحة لضرورة اكتساب الذات للموضوع المقصود، وإذا ما طبقنا هذه النظرية على العمل الأدبي وجدنا أن "هوسرل" يركز جلّ اهتمامه في الوصول إلى وعي المؤلف قصد القبض على المعنى الذي يقصد إليه دون أن يعير اهتماما بالسياق التاريخي المحيط به، فهو لا يعتبر العمل الأدبي واقعا موضوعيا وإنما هو «عالم الحياة، أي العالم الذي تنتظمه وتختبره فعليا ذات فردية معينة»⁴.

¹ جان غراندان: المنعرج الهرمينوطيقا للفينومينولوجيا، تر: عمر مهيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007، ص 49.

² عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1984، ص 541.

³ ينظر، عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007، ص 105.

⁴ المرجع السابق، ص 106.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

وهذا هو المنعطف الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، فلما كانت الفينومينولوجيا تدعو إلى ترك الأشياء تظهر على ما هي عليه، فهي الوحيدة الكاشفة لنا عن نفسها، ولسنا نحن من نتكبد عناء كشفها، هذا ما يطمح له الفكر التأويلي، فهو «لا يتأسس على الوعي الإنساني والمقولات الإنسانية، بل على انكشاف الشيء الذي نقابله والواقع الذي يصادفنا»¹.

وبرجوعنا لإسهامات "هيدغر" في هذا المجال، نجد أنه لا يبحث في الهرمينوطيقا بوصفها كيفية في فهم النصوص، بل يبحث فيما وراء هذا الانشغال، إنه يبحث عن "الكينونة" نفسها، يبحث عن «المدى الذي يمكن أن تبلغه قدرة الموجودات الإنسانية في انشغالها بفهم كل شيء وأي شيء»².

فمعه تتعد الهرمينوطيقا عن الانشغال بالتفسير النصي لتعود بطريقة مثيرة للفضول، عبر الفلسفة وتطبيقاتها، إلى «السؤال اللاهوتي الأكثر عمقا، حيث يلتقي كل من الهرمينوطيقا واللاهوت من جديد.. كان اهتمام هيدغر كهرمينوطيقي جيد منصباً على كسر محدودية التفكير القابعة وراء اللاهوت أو الفلسفة»³، رافضا بذلك الذاتية.

أما إذا ما قارنا بين توجهه الفلسفي كمرجعية معرفية وفكرية، وبين تداوله للأعمال الأدبية، وجدناه يطبق توجهات الإيديولوجية بحذافيرها، فقد كان «يفصل بين العمل الفني ومبدعه، ولم يكن يستطيع أن يتقبل أن العمل الفني هو رؤية خصوصية، ولم يكن يعي أن توجهه هذا من شأنه أن يوحد بين تجربة مبدع وتجربة مبدع آخر، ما دام النص الأدبي لم يعد يفصح ويعبر عن رؤية المبدع لواقع محدد في لحظة تاريخية محددة»⁴.

¹ عادل مصطفى: "فهم الفهم" مدخل إلى الهرمينوطيقا، ص 154.

² هانز جورج غادامير: طريق هيدغر، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، [د.ب] ط 1، 2007، ص 145.

³ دافيد جاسبر: مقدمة في الهرمينوطيقا، ص 146.

⁴ عبد الكريم شرفي: من فلسفت التأويل إلى نظريات القراءة، ص 116.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

وتبعاً لذلك أصبح الفهم الهرمينوطيقي وفق المنظور الهيدغري هو «القدرة على إدراك الاحتمالات الوجودية للفرد في سياق حياته ووجوده في العالم، إنّ الفهم ليس طاقة موهبة للإحساس بموقف شخص آخر، كما أنه ليس القدرة على إدراك معنى بعض تعبيرات الحياة بشكل عميق، إنّ الفهم ليس شيئاً يمكن تحصيله وامتلاكه، بل هو شكل من أشكال الوجود في العالم، أو عنصراً مؤسساً لهذا الوجود، وعلى هذا يعتبر الفهم -من الناحية الوجودية- أساساً وسابقاً على أي فعل وجودي»¹.

وبالتالي أصبح الفهم شكلاً من أشكال الوجود في العالم، شأنه شأن أي موجود في العالم مهمته الأساسية البحث في الاحتمالات، وليس هذا فقط؛ بل أصبحت «مهمة الفهم في أي خطاب هي السعي لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح والمكشوف، اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل، وهذا الفهم للغامض والمستتر يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المتلقي مع النص»²، أو لنقل بتعبير صريح: من خلال التأويل.

وانطلاقاً من ذلك فقد كان هدف "هيدغر" هو أن يجعل من الهرمينوطيقا وسيلة لكشف الوجود وإظهاره، فجعله أساساً منهجياً لعملية الفهم، ولا يقصد بذلك الفهم التاريخي بل الفهم الوجودي، فكان ممهداً لم أتى به فيما بعد تلميذه "هانز جورج غادامير" الذي قام بالتأسيس لأنطولوجيا جديدة لحدث الفهم من منظور فلسفي.

لقد انطلق "غادامير" (1900-2002) في تأسيسه الهرمينوطيقي من مرجعية فلسفية تقوم على فكرة «البحث في مشكلة الحقيقة، وقد تبين له أنّ الأمر هو أمر "تفسير" hermeneutik. وواجه مشكلة الحقيقة كما تتجلى خارج العلوم، ذلك أنّ الفكر الحديث يرى أن المنهج العلمي هو وحده الذي

¹ نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص32/33.

² إبراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص131.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

يضمن لك تجربة الحقيقة، لكن "غادامير" رأى الأمر على عكس ذلك ، فطلب الحقيقة خارج ميدان العلوم الطبيعية وخصوصا في الفن»¹.

وقام بتعزيز هذه الفكرة بالدراسة في كتابه الشهير "الحقيقة والمنهج" قائلا: «نحن لا نسأل تجربة الفن أن نخبرنا عن كيفية إدراكها لذاتها، إنما نحن نسأل عن ماهيتها الحقيقية وعن حقيقتها حتى إذا كانت لا تعرف ماهيتها ولا تستطيع أن تقول شيئا عما تعرفه، تماما مثلما يسأل "هيدغر" ماهية الميتافيزيقا.. وفي تجربة الفن نرى تجربة حقيقية يحدثها العمل، هذه الخبرة لا تترك متلقيها من دون تغييره..»².

وقد تجاوز هذا الانشغال للبحث في الفهم الذاتي الذي تمارسه العلوم الإنسانية في مقابل النموذج العلمي البحث الذي تتمتع به العلوم الدقيقة والطبيعية، فهو بذلك يشترك مع أستاذه "هيدغر" في هذه النقطة، لما جعل البحث في الحقيقة يتجاوز المنهج العلمي.

كما أنه اختلف في الوقت نفسه مع "دلثاي" الذي كان هدفه منصبا في البحث عن منهج لفهم العلوم الإنسانية، على عكس "غادامير" الذي جعل اهتمامه أوسع من ذلك ، فكان هدفه الأساس أن يصل إلى فهم حقيقة العلوم الإنسانية دون اللجوء إلى منهج علمي منظم يقيد هذه العملية، ذلك «أن عملية الفهم في الإنسانيات وفي العلوم الطبيعية أيضا ، عملية تتجاوز إطار المنهج، إذ المنهج لا ينتج في النهاية إلا ما يبحث عنه أو لا يجيب إلا على الأسئلة التي يطرحها. إن أي منهج يتضمن إجاباته، ولا يوصلنا إلى شيء جديد. هرمينوطيقية جادامر-إذن-تتجاوز إطار المنهج لتحليل عملية الفهم نفسها»³.

فعملية الفهم عند "غادامير" أخذت منعظا آخر، ولم تعد مقصورة في بحثها الوجودي ، بل أصبحت لها قوانينها الخاصة التي تشكلها باعتبارها الدعامة الأساسية للممارسة الهرمينوطيقية عنده ، فهو يعتبر أن

¹ عبد الرحمان بدوي: ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1996، ص 101-

102.

² هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج "الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية"، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أوبا، طرابلس، ليبيا، ط 1، 2007، ص 168.

³ هانز جورج غادامير: فلسفة التأويل، ص 13.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

كل فهم تأويل، وأنّ كل تأويل «هو بمعنى معين إعادة إبداع، ولكنه ليس إعادة إبداع لفعل الإبداع، وإنما للعمل الإبداعي الذي يجب أن يمثل بصورة منسجمة على المعنى الذي يجده المؤلف فيه»¹.

وانطلاقاً من هذه المسعى، اعتبر "غادامير" العمل الأدبي وأي عمل فني على وجه العلوم لا يهدف إلى تحقيق المتعة الجمالية فحسب، بل يظهر وبدرجة أساسية، باعتباره "حاملاً للمعرفة" ، وينجم عن هذا التصور أن عملية الفهم لن تكون متعة جمالية خالصة، بل ستقوم على نوع من المشاركة في المعرفة التي يحملها النص².

فأصبح النص وفقاً لتصورات "غادامير" حاملاً لحقيقته ولتجربته المعرفية، وما النظر التأويلي إلا الكاشف عنها وليس عن تجربة المؤلف وسيرته الذاتية ، فالفهم عند "غادامير" ببساطة تجاوز سياق النص الأدبي لبحث فيما يقوله النص في حد ذاته، وب التالي استقلت النظرية التأويلية على يد "غادامير" من ربق التيارات السيكلوجية التي تجعل من التجربة المعيشة عند المؤلف أساساً في فهم النصوص الأدبية، بل أصبح الفهم محصوراً في البحث عن الشيء المقصود من وراء النص الأدبي ذاته.

وبمجيء الفيلسوف والناقد "بول ريكور" تغير المسار الفلسفي للهرمينوطيقا لترتبط بقضايا الشعرية والخطابة، فبعد أن تخلصت الهرمينوطيقا من تلك الحمولات الفلسفية التي أعطت أهمية كبيرة للذات والوجود، أصبحت مهمتها كما يقول "بول ريكور": «البحث داخل النص نفسه من جهة، عن الديناميكية الداخلية الكامنة وراء تبين العمل الأدبي، ومن جهة ثانية البحث عن قدرة هذا العمل على أن يقذف نفسه خارج ذاته ويولد عالماً يكون فعلاً هو "شيء النص" اللامحدود. إن الديناميكية الداخلية والانقذاف الخارجي يكوّنان ما أسميه "عمل النص" ، ومن مهمة الهرمينوطيقا أن تعيد تشيخي هذا العمل المزدوج للنص»³.

¹ نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص38.

² ينظر، عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص37.

³ بول ريكور: من النص إلى الفعل "أبحاث التأويل"، (ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية)، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص25.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

وبالتالي أصبح شيء النص اللامحدود هو ما يحتاج إلى تأويل ، ذلك لأنه ليس ظاهرا، وأصبحت وظيفة المؤول هي فهم النص كي يستطيع فهم ذاته مقابل النص ، «فمع "بول ريكور" لم تعد الهرمينوطيقا أداة لتفسير النصوص (والحياة والعالم والكينونة) وفهمها فحسب ، بل وفهم الذات المؤولة لذاتها أيضا من خلال كل ذلك»¹. إضافة إلى نظر "بول ريكور" إلى النص نظرة ارتيائية قائمة على الشك ، ولعل مرد هذا التوجيه الفكري مرجعته الفلسفية المستمدة من الكوجيتو الديكارتي*.

فقد اعتبر النص مجموعة من الرموز، وما على النظر التأويلي إلا تفسيرها ، ويضع طريقتين للتعامل معها «الأولى هي التعامل مع الرّمز باعتباره نافذة نطل منها على عالم من المعاني، والطريقة الثانية هي التعامل مع الرّمز باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى الباطني المختبئ وراءها. إنّ الرّمز في هذه الحالة لا يكشف عن المعنى بل يخفي ويحجب ويطنح بدلا منه معنى زائفا، ومهمة التفسير هي إزالة المعنى الزائف السطحي وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح»².

فهو وفق هذه الرؤية أراد استخدام التأويل كآلية ليفضح الزيف ويكشف الباطن الحقيقي من وراء الظاهر السطحي المزيف، وبالتالي تعدد التأويلات وتتصارع بتعدد الرؤى المفسرة للنص . أيضا ذهب "بول ريكور" إلى أبعد من ذلك حين تكلم عن حركية القراءة التأويلية القائمة على جدلية التفسير والفهم قائلا: «أقترح وصف الجدل أولا كنقطة من الفهم إلى التفسير، ثم كنقطة من التفسير إلى الاستيعاب، في المرة الأولى سيكون الفهم إمساكا ساذجا بمعنى النص ككل، في المرة الثانية سيكون الاستيعاب نمطا معقدا من الفهم، تدعمه إجراءات تفسيرية»³.

¹ عبد الكريم شرفي: من فلسفات إلى نظريات القراءة، ص50.

*قول ديكارت: إنني مهما تماديت في الشك فإن هناك حقيقة تبقى موجودة لا يمكن الشك فيها هي أنني أشك، والشك علامة من علامات التفكير ، والتفكير دليل على الوجود، فإذا "أنا افكر اذن أنا موجود". وهي عبارته المشهورة التي تلخص تجاربه السابقة التي جعلته يتوصل إلى الفهم الحقيقي في نظرية الوجود.

² نصر حامد أبو زيد: إشكاليات التأويل وآليات القراءة، ص44.

³ بول ريكور: نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003، ص121-122.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

وتبعاً لذلك يتشكل الإجراء الهرمينوطيقي كفعالية ديناميكية لتفسير النصوص وتأويلها، بغض النظر عن ذاتية المؤول وقصدية المؤلف في الوقت نفسه.

لكن مع مجيء الناقد الإيطالي "أمبرتو إيكو" أصبح تأويل النصوص والأعمال الأدبية مستندا إلى النظرية التي تركز على وضع حدود التأويل ، وذلك لما صارت التأويلات تتراكم فوق النصوص الأدبية وتتضاعف، وقد تخطى أحيانا في القبض على التأويل الصحيح، وبهذه النظرة لا يجعل "أمبرتو إيكو" للنصوص تأويلا نهائيا، بل إنّ النصوص وفق ما يراه يبقى بها دائما فسحة متجددة لاحتمالات كثيرة ولتأويلات أكثر.

ولكنه في الوقت نفسه أراد وضع ضوابط تعصم العملية التأويلية من الوقوع في الفوضى والخطأ ، مركزا في ذلك على أقطاب العملية الإبداعية (الكاتب النص والقارئ)، وأي قطب هو الفاعل الفعال في إنجاح العملية التأويلية، ثم يقصرها في البحث في قصدية الأثر الأدبي (النص) قصدية القارئ ، نافيا بذلك قصدية الكاتب قائلا: «والجدير بالملاحظة أن قصدية الكاتب الفعلي قد تم تجاهلها كليا ضمن جدلية قصدية القارئ وقصدية النص، فهل يحق لنا التساؤل عن فحوى القصدية الحقيقية لـ"ووردز وورث" عندما كتب "poemslucy"؟ إن تصوري لتأويل النصوص باعتبار هذا التأويل ، يكشف عن إستراتيجية، الغاية منها إنتاج قارئ نموذجي، يعتبر هو الآخر البديل المثالي للكاتب النموذجي (باعتباره إستراتيجية نصية فحسب)، يجعل من مقولة قصدية كاتب فعلي لا أهمية له»¹.

وكأنه بذلك أراد أن يقرّ بأن مؤول النص يصبح قارئاً نموذجياً للنص وبديلاً للكاتب أيضاً، و التالي لم يعد النص عند "إيكو" «بناء مغلقاً أو باباً موصداً له مفتاح واحد يفك رتاجه ، بل أصبح عالم مليئاً

¹Umberto Eco :Interprétation et Surinterprétation , 1^{er} édition, Presses Universitaire de France, Paris, 1996, P60

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

بالأسرار والطبقات التأويلية، يدعو القارئ كي يفتتق أنسجته المعقدة ويرتق تصدعاته وتفككاته»¹. فأصبحت العملية التأويلية قياما لذلك جدلية تفاعلية بين قصدية النص (الأثر الأدبي) وقصدية قارئه وحقيقَةً فإن مشروع "إيكو" الهرمينوطيقي - أي تأكيدا على انفتاح العمل الأدبي ولا نهائية إمكاناته التأويلية من جهة، وحرصه من جهة أخرى على وضع جملة من المعايير والقواعد والحدود التي تحكم عملية التأويل - جاء طرحه كرد فعل على مقولات الفكر التفكيكي، والفكر البراغماتي المتأثر بالتفكيكية، بل إنه يرى أن «كل تأويل ليس إلا انعكاسا لأهداف المؤول ومقاصده وتوجيهاته الخاصة»².

ونستخلص مما عرضناه آنفا، أن السمات العامة التي تتقاطع فيها مجمل التعريفات والآراء التي تم عرضها تبين أن التأويل ليس نظرية تربطها قواعد وضوابط معينة وثابتة، وليس فلسفة بل تأخذ منها نتاج التأمل الذي تسلكه، وليس توجهها عقائديا ولا إيديولوجيا ، بل هو طريقة ومنهج في الفهم والتفسير والتقوم الفني والجمالي، يكفي على المؤول أن يكون متشربا لمواقف فكرية مختلفة لكي يمارس عملياته التأويلية للنصوص الأدبية بما يتوافق مع مواقف هومساراته الإيديولوجية، ذلك أن «التأويل الحقيقي المنتج لدلالة النصوص يتطلب اكتشاف الدلالة من خلال تحليل مستويات السياق، فالنص ينحاز في النهاية لإيديولوجيا لها بذورها أو إرهاصاتها الجينية في الثقافة»³، فهو في النهاية نتاج تفاعل إيديولوجيتين؛ إيديولوجيا المرسل لتتشكل فيها بعد إيديولوجيا النص ، وبالتالي إيديولوجيا القراءة ، وهذا هو الفضاء المعرفي الذي تشتغل عليه المقاربة التأويلية.

ذلك أن الفهم التأويلي تتجسد فاعليته ضمن مستويات نظرية القراءة في صرف الظاهر إلى الباطن باعتباره مؤشرا عليه ، واعتماد مبادئ الحدس والرؤية التأميلية في فهم النصوص وفق دلالتها المختزنة.

¹ وحيد بوعزيز: حدود التأويل "قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي"، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 128.

² عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 57.

³ نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإدارة الهيمنة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 5، ص 100/99 .

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

كما تتجسد هذه الفاعلية أكثر في «إسهام المتلقي في تحليل معادلة التأويل ، ليس بوصفه "أنا" متقبلة وحسب، ولكن بصفته أيضا "أنا" فاعلة توحى 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»¹.

فالشرط الجوهرى لمعادلة التأويل هو معرفة حياة العمل في وعي أجيال متعددة من القراء ، مما يكسب المعنى الواحد دلالات متباينة ويجعله غير مغلق بل مفتوح على إمكانات تأويلية ممكنة ومحتملة، بإمكانها فسح المجال لظهور معاني متعددة ومتنوعة.

وبالتالي أصبحت العملية التأويلية كممارسة نقدية تختلف عن غيرها من النظريات المعرفية الأخرى في نقطة جوهرية مفادها التفاعل بين أقطاب العملية الإبداعية، أي التفاعل بين بنية النص الأدبي ومتلقيه الذي يلعب دور المنتج الثاني للنص.

فما هي إلا رحلة في البحث فيما يختبئ في ظلال الكلمات وما تم كتابته بين السطور، وفي ملء تلك البياضات التي يعيها المؤلف تركها في نصه الأدبي قصد استفزاز قارئه، الذي يسعى جاهدا لكيلا يتركها فارغة، وأن يمنحها عمقها الدلالي وقيمتها الفعلية.

وهكذا فإننا نستطيع وفق هذا التوجه أن نجعل المعنى نتاج تفاعل بين النص والقارئ ، هذا الأخير الذي ينبغي عليه أن يدرك الإبداع ، وأن يملأ تلك الفراغات التي تحتوي فيها النصوص الإبداعية. ونتيجة لهذا التفاعل نجد أنفسنا إزاء نص جديد، لا هو نص المؤلف ولا هو نص القارئ، إنما هو نص القراءة، ونقصد بذلك القراءة التأويلية التي تستثمر ما أنتجته القراءة البنيوية والقراءة التفكيكية، إلا أن هذه الأخيرة لا تتعد كثيرا عن القراءة التأويلية، ذلك أن التأويل ما هو إلا «حوار مع نص المبدع، يجعل من

¹ عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل "مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة"، دار الوصال، وهران، الجزائر، [د.ط.]، 1994، ص73 .

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

ذلك الحوار موضوع تشريح وتفكيك، وهو بذلك لا يقر بالنص النموذج ؛ لذلك فالتأويل ينشئ نصا بحثيا يستند إلى آخر إيداعي»¹.

واستنادا على ما ذكرنا، اتضح كيف أن التأويل باعتباره نشاطا عقليا، أشبه بالفضاء الذي يستحيل تحديده، تكتنفه عوالم شتى يستحيل معرفتها ، وتتداخل فيه مكونات يصعب تبيانها، هدفه الوحيد هو النص الأدبي وحقيقته التي يسعى لاستنباطها.

ج/-النص الصوفي وسؤال المعنى:

على ضوء هذه الإشكاليات المعرفية والتبصرات الهرمنيوطيقية السابق طرحها، تبين أن هناك حاجة إلى طريقة جديدة في مقارنة الشعر الصوفي، ذلك أنّ النص الصوفي ليس كأبي نص آخر، فهو نص تكتنفه عوالم شتى تدعو القارئ إلى اتخاذها حقلا خصبا لتطبيق آليات الإجراء التأويلي.

أضف إلى ذلك أن النص الصوفي، والشعري منه على وجه الخصوص فسحة كلامية متجددة قوامها التشفير الرمزي ف«التجربة الجمالية التي يعيشها الصوفي لا تتعامل مع الحسن الظاهر بصورته الفعلية الحقيقي، ولكن على أنه عارية مستعارة من الجمال الإلهي، ومن ثم فالصوفية دائما يبحثون عن الباطن ولا يعولون كثيرا علالمباشرة؛ لأنها لا تؤدي إلى معرفة حقيقية ، يفسح المجال لانطلاق أجنحة وراء الألفاظ والعبارات الوضعية إلى معان أخرى يتحملها اللفظ بالتفسير والتأويل»².

وتبعاً لذلك صار من الضروري على كل قارئ للشعر الصوفي أن يستند على الدراسة التأويلية ف«حيثما يوجد الرمز يتطلب فعلا تأويليا. فالترابط بينهما يدخل في صلب الاستشارة الرمزية. غير أن هذه الضرورة

¹ الحبيب شيبيل: "من النص إلى سلطة التأويل"، (أعمال ندوة صناعة المعنى وتأويل النص)، قسم العربية، كلية الآداب، منوبة ، تونس، 1992، ص449.

² شعبان أحمد بدير: الرمز الشعري واغتراب اللغة في المنظور الصوفي، (www.diwanalarab.com)، (2009/12/13)، ص01.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

التأويلية ليس يحددها الإنتاج النصي وحده، وإنما ينبع أيضا من رغبة المتلقي و«ارداته»¹. ومن هنا يفرض التأويل نفسه كإجراء نقدي لقراءة الشعر الصوفي عبر مجازية العبارة ولا محدودية الدلالة.

وتبعاً لكل ما تقدم، أصبح الخطاب الصوفي - خاصة الشعري منه - فضاءً مفتوحاً غير قابل للتحديد، وأصبحت اللغة الصوفية لغة شعرية يكتنفها الرمز والغموض، وصار لزاماً على القارئ أن يكون على خبرة واسعة بطبيعة هذا الخطاب الذي لا يعطي مفتاح الولوج إلى عوالمه إلا لذلك القارئ الحذق الملم بكل خصوصياته، والقريب منه قرب صاحبه، فانبثاقه «.. من بين شروق الدلالة ومغيب المعنى، حضوراً وغياباً، فهو نص إيداعي تنفجر اللغة من خلاله فتولد معرفتنا به، فهو ينطق بما في عمق الإنسان، يطرح أسئلة عن الوجود والمطلق والحقيقة، ويعبر بجرأة مربكة، لكنها تحتلنا وترهقنا عقلياً ووجدانياً»².

ولما كانت القراءة عملية اكتشاف قبل أن تكون تأويلاً للنص المكتوب، صار لزاماً علينا أن نكتشف عالم النص الصوفي والكتابة الصوفية، باعتبارها فسحة كلامية متجددة يقف القارئ فيها أمام إرهاب الكلمة وعمق المعنى.

نستنتج مما عرضناه آنفاً أن:

- الفكر الصوفي ليس فقط تجربة روحية وجدانية ناجمة عن عمق العلاقة بين الذات وحقيقتها، بل هو نشاط عقلي قائم على التأمل والنظر والاستنباط.
- النص الصوفي فسحة كلامية متجددة يسعى إلى سبر أغوار الوجود بكل حيثياته، ويحاول القبض على حقيقة الذات والكون، عن طريق استخدام اللغة المكثفة والعميقة عمق التجربة، إنها اللغة المتمردة على سلطة القاعدة والقانون الثابت.

¹ فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 57.

² سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب "قراءة في العد الصوفي عند أدونيس مرجعاً وممارسة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008، ص 234.

الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي

- اللغة الصوفية لغة الإشارة لا لغة العبارة ، سالكة لنهج التلويح وتعددية الدلالية ، وهي ومجال خصب لتطبيق آليات القراءة التأويلية التي تسعى إلى تفكيك النصوص ، عبر مجازية العبارة ولا محدودية الدلالة، وهذا راجع إلى أسباب عديدة نحملها فيما يلي:
 - أ/- تعدد السياقات النصية بين فنية اللغة الشعرية وعرفانية التجربة الصوفية.
 - ب/- تعدد الرؤى الفكرية والوجدانية للشاعر، ما جعل النص يحارب من أجل إثباتها.
 - ج/- إنّ الكتابة الصوفية كتابة تخرج من الأعماق لتقصد الأعماق وتساؤلها، والتصوف كتوجه فكري وعقائدي، بحث في تلك العوالم الغيبية والماورائية، فطبيعياً يكون التعبير الشعري لابسا وشاح الغموض؛ لاقتراانه بمعان عميقة ومقاصد أعمق. وهذا ما سنحاول القبض عليه في النماذج الشعرية الجزئية محل الدراسة، التي نهجت سبيل الرمز والإشارة من حيث الرؤيا والتشكيل.

الفصل الثاني

أيقونة العبارة الصوفية وسؤال الرمز

✓ أولا: في مفهوم الرمز.

✓ ثانيا: الرمز والضرورة التأويلية.

✓ ثالثا: الكتابة الصوفية وخصيصة الرمز فيها.

✓ رابعا: فرض التلقي ورمزية المتن.

أولاً: في مفهوم الرّمز:

قيلفي مفهوم الرّمز الشيء الكثير ، وسودت فيه صفحات وصفحات، وتناوله الدارسون في غير مكان، وأعلو من شأن الإيحاء الرّمزي، وأحاطوه بهالة من التضخيم والتهويل، حتى غدا «منطقاً خارج حدود اللغة، وفوق الزمان والمكان، لا يمكن تحديد مغزاه، بل هو مطلق لا يحيط به التفكير، وإن أحاط به فليس بقادر على التعبير عنه ؛ لأنه يعلو على القرين، فيعلو على التحديد والتعيين»¹.

ولكن هذا لا يقف حاجزاً أمام الباحث عن التقصي عن مفهومه الدقيق سواء المعجمي أو الاصطلاحي قصد الإحاطة بكنهه؛ كونه اشتغالا لغويًا وخاصة أدبية جمالية في الآن نفسه ، يستدعي التأويل بقوة، ويجعل من النص فضاء مفتوحاً غير قابل للتحديد ، لا يلج عوالمه إلا من كانت نظرتة ثاقبة ووعيه اتجاه الكلمة المكثفة دلاليًا عميقاً.

1- الرّمز في اللّغة:

ورد الرّمز في معاجم اللغة العربية وهو يحمل العديد من المعاني، يكثر أغلبها في عدّه الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم، أو الإشارة بالشفيتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد أو اللسان.

وقد قصد صاحب "لسان العرب" الجمع بين المعاني وردّها إلى معنى واحد قائلاً: «الرّمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت إنما هو إشارة بالشفيتين، وقيل: إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرّمز في اللغة كل ما أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز يرمز رمزا»².

¹ محمد علي الكندي: في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص32.

² ابن منظور: لسان العرب، م5، ص356، مادة (رمز).

كما ذهب صاحب "أساس البلاغة" المذهب نفسه في عد الرّمز إشارة وإيماءة بالشفتين والحاجبين قائلاً: «رّمز إليه وكلمه رّمزاً: بشفتيه وحاجبيه ، ويقال: جارية غمّازة بيدها همّازة بعينها لمّازة بفمها رمّازة بحاجبيها»¹.

وقد ورد هذا المعنى في قوله تعالى مخاطباً زكريا (عليه السلام): ﴿قال رب اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا، واذكر ربك كثيرا وسبح بالعشي والإبكار﴾².

فما ورد في تفسير الرّمز في هذه الآية الكريمة أنه مقابل للإشارة وبذلك قال صاحب "الكشاف": «..(إلا رمزا) إلا إشارة بيد أو رأس أو غيرها و أصله التحرك»³.

ومفاد ذلك أنّ الرّمز يحضر حين يستحيل الإفصاح أو حين يكون القصد إفهام بعض الناس بالمراد دون بعض ، ويؤكد هذا الرأي ما ذهب إليه صاحب الدلائل (ت 471هـ) عندما قال: «..الذي قاله العلماء والبلغاء في صفتها والإخبار عنها رموزا لا يفهمها إلا من هو في مثل حالهم، من لطف الطبع ومن هو مهياً لفهم تلك الإشارات، حتى كأن تلك الطباع اللطيفة وتلك القرائح والأذهان قد تواضعتفيما بينها على ما سبيله سبيل الترجمة، يتواطأ عليها قوم فلا تعدوهم، ولا يعرفها من ليس منهم»⁴ ، أيضا نقطة أخرى نستنتجها من تلك التعريفات اللغوية للرّمز؛ أنه جاء مرادفا للإشارة/ العلامة، وهذا سنلاحظه حتى في تلك التعريفات الاصطلاحية للنقاد والبلاغيين العرب القدماء.

¹ محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، (تقديم محمد أحمد قاسم)، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص 339.

² آل عمران، الآية 41.

³ محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأفاويل في وجوه التأويل، (ضبط وتوثيق: أبي عبد الله الداني بن منير آل زهوي)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ج 1، ص 276.

⁴ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، (قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر)، مكتبة الخالجي، القاهرة، مصر، ط 2، 1989، ص 250.

2- الرّمز في الاصطلاح:

إذا ما جئنا نساءئ الرّمز كأنشغال نقدي، وجدنا أنّ أوّل من تكلم فيم عنها الاصطلاح هو الناقد "قدامة بن جعفر"، خاصة في كتابة "نقد الشعر" قائلاً فيه: وهو أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معاني كثيرة بإيماء إليها، أو بلمحة تدل عليها. و استدل على ذلك بنماذج عدة منها قول "امرئ القيس"¹:

فإن تهلك شنوءة أو تبدل***فسيري إنّ في غسان خالاً
لّعّهم عززت وإن يذلوا***فذلّم أنالك ما أنالاً.

ثم يعلق قائلاً: «فبيّنة هذا الشعر على أن ألفاظه مع قصرها قد أشير بها إلى معان طوال، فمن ذلك قوله: "تهلك أو تبدل"، ومنه قوله: "إن في غسان خالاً"، ومنه ما تحته معان كثيرة وشرح، وهو قوله: "أنالك ما أنالاً"².

والملاحظ أنّ "قدامة" في استدلاله هذا، جعل من لفظ الإشارة كل كلام محذوف أو مآ إليه المذكور، وهو بهذا التصنيف كان يريد الربط بين الرّمز الذي جاء عنده بلفظ الإشارة وبين المجاز بأنواعه.

وتبعاً لذلك يمكن القول: إنّ الرّمز وفق هذه الرؤية ما هو إلا «صورة الشيء محولاً إلى شيء آخر بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث تغدو لكل منهما الشرعية فيأن يستعلن في فضاء النص»³.

وربما هذا ما جعل عبد القاهر الجرجاني فيما بعد يجعل الكلام الذي فيه مجاز كالكلام الذي فيه رمز، يحيل القارئ إلى معان ثانية دليلاً على تلك المعاني الأولى قائلاً: «أن يكون المعنى الأول الذي

¹ ينظر، المرجع السابق، ص 155.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، تونس، 1991، م 7، ع 82، ص 38.

تجعله دليلاً على المعنى الثاني، ووسطاً بينك وبينه متمكناً في دلالاته، مستقلاً بوساطته، يسفر بينك وبينه أحسن سفارة، ويشير إليه أبين إشارة»¹.

لكن ما لبث مفهوم الرّمز أن اتسع نطاقه فيما بعد على أيدي النقاد والدارسين المحدثين ليستقل بمدلوله الخاص، وليصبح إجمالاً كل ما يدل على شيء غائب عبر الإيحاء إلى وجوده.

وهذا ما يؤكده أبو الحداثة "أدونيس" عندما اعتبره لغة النص الثانية قائلاً: «..فالرّمز 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 عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود، للقيم، اندفاع نحو الجوهر»².

وانطلاقاً من هذا المعنى أصبح الرّمز لا يشاكل الإشارة/العلامة كما في التعريفات اللغوية السابقة، إذ أصبحت هذه الأخيرة «جزءاً مصغراً من كيان شامل هو مجال الرّمز ، بحيث تغدو كل علامة رمزاً، ولا يكون بالمقابل كل رمز علامة»³.

وتبعاً لذلك يمكننا اعتبار الرّمز فنية من فنيات الكتابة الأدبية عموماً، كونها تصبح رمزية «بدءاً من اللحظة التي نكتشف فيها معنى غير مباشر عبر استعمال التأويل»⁴ ، أضف إلى ذلك أنه «من ذ اللحظة التي تستدعي فيها معالجة العمل لذاته، وذلك بناء على تكوينه، فإنه يصبح مستحيلاً علينا ألاّ نطرح شروطاً ذات أبعاد كبيرة لقراءة رمزية»⁵.

¹ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 267-268.

² أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1972، ص 160.

³ فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 52.

⁴ المرجع نفسه، ص 57.

⁵ رولان بارت: نقد وحقيقة، (ترجمة: منذر عياشي)، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، سوريا، ط 1، 1994، ص 69.

ونحن إذ نتحدث عن فنية الرّمز، وجب علينا اضطراراً أن نشير إلى أنواعه التي أوضحها "سعد الدين كليب" لما اعتبر أنّ «ما يعلل هيمنة الإحساس الانفعالي المكثف على النصوص الشعرية هي البنية الرمزية، حيث الثنائيات المضمرة والمعلنة التي تقوم جمالياً أكثر من ظاهرة أو موضوع. غير أنّ كل ذلك لا أهمية له إلا في السياق الفني. بمعنى أن الرمز سياقي أولاً، ولعلّ هذا ما يميز الرّمز الفني على الرّمز الصوفي، حيث هذا رمز عقدي-معرفي ينتمي إلى نظرية المعرفة، في حين أنّ الرّمز الفني ينتمي إلى النظرية الجمالية»¹.

وكانه بذلك يجعل الفرق بين الرّمز الصوفي والرّمز الفني، كما في تلك الوظيفة التي يقوم بها داخل النص، فيجرد الرّمز الصوفي من تلك الخاصية الجمالية التي يجعلها في الأساس من سمات الرّمز الفني.

ويقدم دليلاً على ذلك قائلاً: «فالسكّر مثلاً عند الحلاج وابن عربي وابن الفارض وابن الدباغ، يمتلك ذات المضمون سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر أم في المجاهدة الصوفية. وليس كذلك الرمز الفني. إنه متجدد المضمون، إذ إنّ القيمة الجمالية للرّمز الفني من كون مضمون هـ غير محدد نهائياً»².

وهذا الكلام صحيح نظرياً لتطبيقياً، فنحن بقراءتنا لبعض النماذج الشعرية الصوفية، وجدنا أنّ أكثر شيء يميزها دقة استخدام أصحابها للرّمز وتوظيفه في سياق جمالي من أجل غاية عرفانية، لكنها لم تجرد الشعر من مميزات الأساسية التي لطالما كانت لصيقة بالذات المبدعة.

ومعظم الشعراء المتصوفة من أمثال "الحلاج" و"ابن الفارض" و"ابن عربي" وغيرهم من كبار شعراء الصوفية، غلب على شعرهم دقة التعبير الناجم عن ذلك الاختيار الجيد للألفاظ المصوّغة في

¹ ينظر، سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، ص 39.

² المرجع نفسه، ص 39.

قوالب جمالية ومجازية راقية رقيّ الفكر وعمق التجربة، وهي دليل على تمكنهم من اللغة وتوفيقهم في توظيفها.¹

وتأسيساً على ما سبق، فالنظر النقدي المعاصر لا يكتفي بالبحث عن معاني النص المصرح بها، بل غايته النباش فيما وراء المرامي قصد القبض على المقاصد، ولم يعد هذا الإجراء غايته فحسب، بل أصبح ضرورة يفرضها النص على قارئه.

ثانياً: الرّمز والضرورة التأويلية:

لما أصبح الرّمز لصيقاً باللغة، استثار النظر النقدي بقوة، خاصة ذلك الذي يحفر في طبقات النص قصد سبر أغواره والقبض على مكنوناته، مركزاً على ذلك النوع من النصوص الشعرية التي أبت إلا أن تكون كتوماً وغير واضحة وصريحة، تغري القارئ وتجذبه إليها، حتى وإن كانت نصوصاً شعرية قديمة، فهي كالذهب لا يؤثر فيها أن تكون مطمورة تحت التراب.

بل هي مسعى كل محلل وقارئ يتعد في دراسته عن تلك الانطباعية ليلجأ إلى الموضوعية المستندة على منهج علمي رصين لا يترك النص على قارعة الطريق، وإنما ينتشله ليكون شاهداً على نظرية تبناها هو، فيأتي النص مصدقاً وشاهداً لها.

ولما أصبحنا اليوم في عصر القراءة التأويلية، أصبح ذلك النص المفعم بالرموز والإيماءات ضرورة حتمية للقراءة فـ«حيثما يوجد الرمز يتطلب فعلاً تأويلياً، فالترابط بينهما يدخل في صلب الاستشارة الرمزية..»¹، ووفقاً لهذا اكتسبت اللغة عند الصوفي «..أبعاداً أنطولوجية وجودية، فهي ليست مجرد

¹ فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص57.

وسيلة للتعبير عن الفكر أو الشعور وإنما هي موقف في حد ذاته ؛ لأنها تعبر عن نوع من المعرفة ، وليس ثمة مجال آخر يمكن أن تظهر من خلاله هذه المعرفة اللدنية»¹.

ذلك أنّ القارئ والمؤوّل ينتقل في قراءته للنص من كونه كائناً لغوياً إلى اعتباره كائناً حياً يتقاطر غواية وأنوثة، ولكنه في الوقت ذاته محصن بالممانعة، فتوجب عليه أن يمتلك في توجهه إليه وسيلة الهدم للغوص في سراديبه ودهاليزه، وملامسة طبقاته الدلالية عن طريق تفكيك الدال قصد الوصول إلى المدلول، وبالتالي الوصول إلى مقصدية النص.

وعلى هذا الأساس فإن «المعرفة الضمنية للغة، هي شرط من شروط التواصل بين الأفراد، كما أنّها حتمية معرفية للتأويل ؛ لأنّ المؤوّل يستعين بالثابت للوصول إلى المتغير ، فالثابت ضروري لأي علامة فهو المبدأ المحدد لوجودها في حين يرتبط المتغير بالقيم الحافة والثانوية والثقافية، وهي قيم يضيفها مستعمل اللغة قصد التبليغ والإيحاء بمعاني خفية»².

وهذه المعاني إنّما وجدت لتقوية فعل القراءة والتلقي بدفع القارئ إليها، و البحث في مقاصدها، فالإنتاجية المعنى غاية واحدة هي أن «تشكل من جديد في أفهام مختلفة ، بناء على وسيط نصي، وهو عبارة عن مادة مؤلفة بعناية، واختيارات موجهة من طرف المعاني، ويظل هذا النسيج عبر آلياته التدلالية المتباينة المرجع المشترك إنتاجاً وتلقياً ، إنه المنطلق المتجدد نحو إعادة بناء المعنى وصقله ثانية»³.

¹ حميدي خميسي: اللغة الصوفية، اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1996، ع10، ص33.

² كعوان محمد: سلطة الرّمز بين رغبة المؤوّل وممكنات النص (أعمال ملتقى السيميائ والنص الأدبي)، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008، ع5، ص404.

³ محمد بازي: التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم للنصوص والخطابات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص137.

ثالثا: الكتابة الصوفية وخصيصة الرّمز فيها:

إنّ الكتابة الصوفية كتابة تخرج من الأعماق لتقصد الأعماق، فضروري أن تكون مص وغة بشكل لا يتأتى لأي أحد أن يتجاوب ومراميتها ما لم يكن مستعدا للتفاعل معها ، فوجدوا في الرّمز ضالتهم وفي التعبير الإشاري غايتهم، فجاءت كتاباتهم حبلى به.

ولما كان التصوف في الحقيقة، هو البحث في تلك العوالم الممكنة الغ مجية والماورائية، فقد جاءت الكتابة الصوفية خادمة لهذا التوجه باعتبارها وسيلتهم الوحيدة للتعبير عن مخالجهم كون التعبير الشعري لا يتحقق دون تجربة شعورية، كذلك المتصوفة، فارتباطهم الوثيق بعالم الرّوح والباطن جعل كتاباتهم تزخر بتلك المشاعر القوية التي لبست وشاح الغموض لاقتترانه بمعان عميقة ومقاصد أعمق.

فسلكت بذلك مسلك الرّمز «..لما يحمله من طاقات والغموض والإبهام، والإيجاء بقصد استلهاهم عوالمه الغامضة ، بوصفها مؤشرات على الباطن الخفي، والداخل المستتر الذي لا تستوع به إلا الطاقات الكشفية، ذلك أنه كيان مفتوح لا تستهلكه الشروح، أي أنه يكتم سرا لا ييوح به إلا جزئيا وبالتدرج، كما أنه لا ييوح به إلا عن طريق الكشف لا عن طريق البرهان. مدام الرمز لا يشع فحواه إلا وفقا لمبدأ التلويح ، فالبرهان سبيل العقل ودليل العلم، أما الكشف فهو سبيل التأمل والوجدان»¹.

وهذا الكشف هو ما يقتضي التأويل الذي هو «منقذنا الوحيد إلى معانقة الحقائق التي تستبطنها اللغة الصوفية، وهو الذي حرك خيال الصوفية وفتح ها إلى ارتياد المجاهيل ؛لأن اللغة الصوفية لغة سيميولوجية بامتياز، إذ لا تكتفي في إشاريتها بالعلامات اللغوية فحسب، بل تظم إليها الأشكال الإشارية السيميائية الأخرى باعتبارها علائق تشير إلى حقائق رمزية»².

¹ عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص69.

² كعوان محمد: سلطة الرّمز بين رغبة المؤول وممكنات النص، ص409.

وعلى هذا الأساس فإن الغاية الحقيقية لتوظيف الرّمز في الكتابة الصوفية ليس شحن اللغة بمعان روحية وجدانية فقط، «بل تفجير مفاهيمها الكلية . وأداة هذا التفجير هي بناء الصورة الرمزية والإشارية، ومادام التأويل يوضع دائما في مجال المحتمل، فإنه يظل مفتوحا باستمرار ، ومن ثم فإن اللغة الإشارية الصوفية تظل مفتوحة أيضا وغير مغلقة على خلاف اللغة الاجتماعية، إنها تمد جسورا بين المشار إليهم معان غريبة وغامضة ..»¹

ومن هذا المنظور، لم تعد اللغة عند المتصوفة شكلا يحمل مضمونا أو وعاء يحمل محتواه، بل إنّ الشكل يصبح هو المضمون والمضمون يصبح هو الشكل، وأصبحت الكتابة الصوفية استنادا لذلك «هاجسا يعبر المتصوف من خلاله عن توتره وقلقه ، ويريد من خلال هذه اللغة أن ينفذ إلى ما وراء المألوف والمعتاد، إنه ينطلق من الحياة ولكن ليس للعودة إليها وإنما الاندفاع نحو المطلق والدائم والمدهش»².

ووفقا لذلك صارت الكتابة تجربة في ذاتها لا تعبيرا عن تجربة ، وأصبحت الرّمزية في الكتابة الصوفية حاملة لمضمونين، المضمون الفكري والمضمون الجمالي، فالمضمون الفكري يكون نتيجة المرجعية الفلسفية للشاعر، أما المضمون الجمالي فيكون نتيجة تمكن الشاعر من تلك التقنيات اللغوية التي تمكنه من نسج نصه الشعري.

واستناد على ما تقدم، أمكننا اعتبار الكتابة الصوفية إنجازا إبداعيا بحق، ومجالا قرائيا فعالا لما تحويه من فضاءات معرفية وتوجهات إيدولوجية ومكونات جمالية لا تعكس إلا ذاتا مبدعة، لا تجعل من نصها تعبيرا عن مشاعر متناثرة، بل تجعله خادما لتلك الرؤى الفكرية العرفانية المتوقدة.

¹ المرجع السابق، ص 408.

² حميدي خميسي: اللغة الصوفية، ص 32.

رابعاً: فيض التلقي ورمزية المتن:

يعتبر النص الأدبي والشعريّ منه على وجه الخصوص، صناعة لغوية فنية مركزة وكثافة دلالية مرتفعة، ومن ثم صار مرتعاً للقراءة التأويلية التي لا تتقصى في بحثها الأحادية، بل تقصد وتنشد التعددية، ولا تتغيا كشف تلك المرامي والمفاهيم، بل المقاصد ومضامين المضامين.

والشعراء الصوفيون أوّل من اشتغل على اللغة، حين أعادوا تشفيرها في قصائدهم عن طريق إبعاد الدلالات الأولى الحسيّة لألفاظ معينة مثل: الحب والخمر، ومظاهر الحياة والطبيعة، ووضعها فيسياق عرفاني لتصبح رموزاً لها دلالاتها الوجدانية والروحية وأبعادها الدينية الأنطولوجية.

ولعلّ هذا ما «حوّل للخطاب الصوفي أن ينجز شفرة لغوية جديدة تناور من زاوية مختلفة ضمن حلقة التواصل الأدبي»¹. ذلك أن «كل مبدع بالكلمة أو بالخط، لا يُعنى بما يراه إلاّ بوصفه عتبة لما لا يراه»².

وتبعاً لذلك أصبح النص الصوفي هيكلًا إشاريًا مستترا خلف الكلمات، ورحلة إيداعيّة مليئة بالتلويحات، وهذا ما يؤكده "ابن عربي" في قوله³:

ألا إنّ الرّموز دليل صدقٍ***على المعنى المغيب في الفؤادِ
وإنّ العالمين له رموزٌ***والغازليدعى بالعبادِ

¹ هوارى بلقدور: مقولة الغيرية وغائية الخطاب الصوفي عند ابن الفارض، حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، 2006، ع6، ص17.

² أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط3، ص203.

³ ابن عربي: الفتوحات المكيّة، ج1، ص186.

وهكذا، صار لزاما على القارئ أن يعقد علاقة حميمة مع النص الشعري الصوفي من أجل الإحاطة بذلك الفضاء الدلالي الذي يجتاحه بفعل التميز والتشفير، فكل مقام أو حال يسلكها المرید ابتغاء منه في الارتباط بموجده، ما هي إلا مبررات من أجل إثباته العبودية التي لا كلفة فيها، وإنما هي ذلة وعبودة ذاتية، فتحقق العبودية لدى السالك، يعني تحقق الشرط الأساس في إنجاح كل المقامات والسلوكات العرفانية.

ووفقا لهذا، تبين لنا كيف أنّ التصوّف في حقيقته، شديد الارتباط بالأخلاق أي بالسلوك، ذلك أنه منطلق لتقويم الشخصية الإنسانية وإعدادها رساليا، فهدفه خُلقي بالدرجة الأولى، يقصد الدعوة إلى ترويض النفس وتربيتها بطريقة ممنهجة تتماشى ومعالم الدّين الحنيف، فجاءت الكتابات الصوفية عامدة إلى توجيههم العقائدي، وخادمة لرؤيتهم الرّوحية القائمة على أسس خلقية أبرزت لنا وجهها حميدا في التصوف الذبما انفك يخرج عن جادة الصواب، حتى بدا للناس غير العارفين بأصوله ومرتكزاته وأغراضه الأولية، أنه مرتع الملحدين العابثين بما أتى القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة.

ولقد تفنن الشعراء في استعمال الرّموز وفي التعامل مع أنماط مختلفة منها، تبعا لاختلاف تجاربهم ومواقفهم من الحياة ومن أنفسهم، وهذه الرموز مكنت الشعراء الجزائريين وعلى رأسهم شعراء الجيل الجديد أمثال: (ياسين بن عبيد، أحمد عبد الكريم، يوسف وغليسي،...) أن يعطوا الكلمات الخام دلالات بعيدة بعد وضعها في سياق شعريّ خاص يتماشى وطبيعة المعاناة الذاتية وتجلياتها في أقوال ومشاهد الشاعر الشعرية، لكن هل هذه الأقوال والمشاهد بالفعل قد عاشها هؤلاء الشعراء أم أنهم أرادوا فقط رلّوب الموجة اقتداء بالسابقين الأولين؟

1/4- فعل الحب ورمزية المرأة:

إنّ الحديث عن المرأة هو من أكثر المواضيع ارتباطا بالوجدان؛ لأنه يعبر عن حاجة فطرية غرسها الله (عزّ وجل) في وجدان البشر عامّة، لذلك كان هذا الموضوع «ثروة مشتركة بين الآداب العالمية جمعا، وقد أخذ في الأدب العربي شكلين غزليّين اثنين: مادي يصف مفاتن المرأة ومحاسنها، ولا

يعبر الجوهر اهتماما، وعفيفا عذريا همه من المرأة عفتها وطهارتها، وهذا هو الشكل الذي استقى من روافده الصوفية، وطوّره ليرقى إلى الذات العلوية، فيصير غزلا صوفيا¹.

لذلك فإن الفلسفة الصوفية تقوم على مبدأ أساسي مفاده «أنّ أهم صفات الألوهية ليست الإرادة المطلقة المسيطرة على كل شيء، بل الجمال والحب المطلقين المنبئين في سائر أنحاء الوجود»²، فالمرأة في مقدمة الآثار التي تحضر بشكل مثير في الكتابة الصوفية كتجلّ للجمال القدسي والحقيقة الإلهية.

هناك إذن تصعيد للمظهر الأنثوي إلى مستوى عال من الروحانية الصوفية و تلك هي « جدلية اللقاء بين الحب الجسديّ، والحبّ الروحيّ، والتي يتولد عنها الحب الصوّفيّ.. يتحد العاشق بالمعشوق في حبه بلا حدّ. يشعر الصوفي أنه قد تحرر: يخرج خارج ذاته، خارج الحدود، الطبيعية والحسية،»³

فلطالما كانت المرأة مدعاة للكتابة الإبداعية وملهمة الشعراء، فمنذ العصر الجاهلي كانت الكتابة عن المرأة من الضرورات الشعرية، فلا تخلو قصيدة جاهلية إلا وفيها ذكر للمرأة، بدءا بلهريّ القيس الذي افتتح بها معلقته قائلا⁴:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل*** بسقط اللوى بين الدخول فحومل

مرورا بالعصر الأموي، الذي تناول فيه شعراؤه المرأة قصد التغزل به فظهر نوعان من الغزل، الغزل الحسي بزعامة "عمر بن أبي ربيعة" الذي جسد المرأة في شعره تجسيدا حسياّ بحتا، وقد

¹ عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، موفم للنشر، الجزائر، [د.ط.]، 2008، ص62.

² أبو العلا عفيفي: التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت، لبنان، [د.ت.]، [د.ط.]، ص191.

³ أدونيس: الصوفية والسريالية، ص165.

⁴ امرؤ القيس: الديوان، شرح عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص14.

قيل: إنه «خير من وصف المرأة ووصف من عرفها، وأدرك مواضع الفتنة منها.. فهو يصف حركاتها وسكناتها، وتلك النزعات التي تجري بنفسها، وتدفعها على فعل ما تفعل، وهو قادر في هذا قدرة تجعل المرأة التي يصفها تحيا بين عيني قارئه، وتتحرك.. وهو في ذلك أقرب إلى مخاطبة الجسد منه إلى مخاطبة المشاعر»¹، كقوله في محبوبته "هند"³:

وقد أرى مرة سرّيا به حسنا ... مثل الجآذرا ثيابا وأبكارا
فيهن هند وهند لا شبيه لها ... ممن أقام من الجيران أو سارا
هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة ... تخالها في ثياب العصب دينارا

أما الغزل الغفيف فكان بزعامة "جميل بن معمر" الذي قصد في شعره جمال المرأة المعنوي، إذ الحب عنده «بطولة نفسية واستماتة في سبيل المحبوب، هو بطولة تتحدى العذال والحكام، وهو في الوقت نفسه فناء في المحبوب وتضحية كاملة على هيكل هفوهى بثينة قضية يدافع عنها جميل، ويضحى في سبيلها»².

فحبه ليس حبًا حسيًا، بل هو حب عفيف وتصوير لقوة ارتباط روح العاشق بروح المعشوق، وهي الفكرة نفسها التي بني عليها الشعر الصوفي، فالمرأة في اعتقادهم مثال للروح الكلية التي تلوذ بوصلها الروح الجزئية، باعتبار أن روح المخلوقات ما هي إلا جزء من روح الخالق (عز وجل)، وبلبالي فطبيعي أن يحنّ الجزء إلى الكل والفرع إلى الأصل.

وقبل خوض غمار البحث عن الرمز الأنثوي في الكتابة الشعرية الصوفية من خلال بعض النماذج لكبار شعراء الأدب الجزائري المعاصر، كان لزاما علينا أن نسائل فعل الحب عند علماء اللغة والتصوف، إذ يقول فيه "القشيري": «وعبارات الناس عن المحبة كثيرة، وتكلموا في أصلها في اللغة فبعضهم قال: الحب اسم لصفاء المودة؛ لأن العرب تقول لصفاء بياض الأسنان ونظارتها "حب

¹ حتّا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، دار الجيل، بيروت، لبنان، [د.ط.]، [د.ت.]،

ج1، ص451-452.

² المرجع نفسه، ص422.

الأسنان"، وقيل: الحباب ما يعلو الماء عند المطر الشديد؛ فعلى هذا "المحبة": غليان القلب وثورانه عند العطش والاهتياج إلى لقاء المحبوب، وقيل: إنه مشتق من حباب الماء (بفتح الحاء) وهو معظمه فسمي بذلك لأن المحبة غاية معظم ما في القلب من المهمات.¹

وقيل: «اشتقاقه من اللزوم والثبات، يقال: أحب البعير، وهو أن يبرك فلا يقوم، فكأن المحب لا يبرح قلبه عن ذكر محبوبه، أما أقاويل الشيوخ فيه فقال بعضهم: المحبة الميل الدائم بالقلب الهائم، وقيل: المحبة إيثار المحبوب على جميع المصحوب، قيل: موافقة الحبيب في المشهد والمغيب. وقيل: محو المحب لصفاته، وإثبات المحبوب لذاته. وقيل: مواطأة القلب لمرادات الرّب»².

كما ورد في القرآن الكريم آيات عدة تشير إلى معنى الحب، من ذلك قوله تعالى: ﴿يَأْتِيهَا الَّذِينَ آمَنُوا مِنْ يَرْتَدَّ مِنْكُمْ عَنْ دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ﴾³.

قال الإمام الزمخشري في تفسير قوله: **يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ** «محبة العباد لربهم طاعته وابتغاء مرضاته، وأن لا يفعلوا ما يوجب سخطه وعقابه، ومحبة الله لعباده أن يشيهم أحسن الثواب على طاعتهم ويعظمهم ويثني عليهم ويرضى عنهم»⁴.

وتبعاً لذلك يمكننا اعتبار "فعل الحب" مكوناً أساسياً في الخطاب الصوفي عبر فعالية التلويح، فتمة الأنوثة ظاهرة وجلية في النص الشعري محل الدراسة، فالشعراء الجزائريون المعاصرون كغيرهم المتصوفة الشعراء الذين لجئوا إلى قناع المرأة قاصدين بها الذات الإلهية أو الحقيقة المحمدية، التي تبدو في ظاهرها وكأنها صورة غزلية، ولكنها في حقيقة الأمر عصارة تجاربهم الصوفية في رحلة اتحادهم مع الذات الإلهية. وبالتالي وعبر فعالية هذا التقنية الجمالية تنزاح الدلالة من شكلها الظاهري لتفتح مجال القراءة والتأويل.

¹ القشيري: الرسالة القشيرية، ص 349-350.

² المرجع نفسه، ص 350.

³ المائة، 54.

⁴ الزمخشري: تفسير الكشاف، ص 497-498.

فهي رؤية كونية لعاطفة الحب، تسعى للتوحيد بين الحب المادي والحب الإلهي، والنظر للمرأة على أنها جوهر مقدس؛ لأنها في نظر الصوفية تجلّ للجمال الإلهي، وهذا يفسر شغفها القدامى منهم بالحب العذري ووصفهم لحالة الاقتران الروحي بين العاشق والمعشوق، ويقابله في الخطاب الصوفي تحقق الانسجام في اقتران القدسي بالإنساني.

فتصبح المعشوقات بمثابة المرايا التي تعكس جمالا واحدا هو الجمال المطلق، ولعلّ «مما يتم التناظر بين شعر الغزل العذري وشعر الحب الصوفي، أنهما بمعزل عن المآرب العاجلة الموقوتة، أو قل: إنهما يحققان مقولة: الحبّ للحبّ»¹.

ولما كانت القصيدة الشعرية المعاصرة تجاوز لكل تصوير عادي عن طريق المجاز الذي ينتج عنه ذلك التباعد الدلالي القائم على الانفتاح والتشظّي، فقد أصبح المعنى فيها ملغزا، وهذا ما غيب المعنى الأولي السطحي، وتجاوز ذلك إلى الدلالة العميقة عمق الوعي، والمتناقضة تناقض الفكر، في محاولة دائمة للهروب من الواقع البهيج والرغبة الملحة في دخول عالم ملكوت الفيض الباطني عن طريق كسر الرتبة والمنطق.

ضمن هذا الإطار، ومن هذا التوجه يمكن عدّ النص الأدبي عموما والصوفي منه بوجه خاص فضاء متعدد الأبعاد، تحكمه أداة متحررة تشتغل بصورة حركية متجددة على معطى الظاهر والباطن.

ومن ذلك القصيدة الصوفية الجزائرية المعاصرة ممارسة، ذات خصوصية تعبيرية هادفة تنهل من معين الفكر والنبع الوجداني، ومن الرؤية الفنية والإشراق الصوفي ما يجعلها نموذجاً صريحا يعكس واقعا آخر، دافعه الأساس البحث عن الحقيقة، ومراده الدائم بلوغ المنتهى عن طريق السمو بالإنسانية.

وقد وجدنا نماذج شعرية كثيرة تحاول اكتناه عالم الرؤيا الكشفية، بوصفها الوامض المتوهج لاستجلاء العلاقة الأبدية والوجودية القديمة بين الإنسان وسرّ الكون، وفي المقدمة منها أشعار الشاعر الفذ "ياسين بن عبيد"، هذا الذي وجدنا في شعره ما يؤكد هذا الطرح من حيث إجادته

¹ عاطف جودة نصر: الرّمز الشعري عند الصوفية، ص 131.

التصوير والتشكيل الفنّي المتميز، الذي يكون عليه مدار البحث الدائم عن المقام الأسمى في الأفق المبين والمدار الأبلغ.

إذ نجده في مقدمة إحدى دواوينه يقول: «لا يحتاج الشعر في نظري إلى قطع غيار من غير تصميمه ليصنع كيانه سيّدا في قلبه وأداته، وليس يحتاج في البقاء على قيد الحياة إلى أكثر من شرع فنّانٍ يبحرُ به (لغة داخل اللغة)»¹.

ومفاده أنّ الكتابة الشعرية على يده تجاوزت القوانين المعيارية ، وتمردت على الضوابط القرائية والنقدية الثابتة، فهي بمثابة فضاء مفتوح غير محدود تكتنفه عوالم شتى غير واضحة وجلية ، يصعب تحديدها، ليس سوى من يمتلك حسن التدوق الإبداعي والجمالي يستطيع أن يبحر في غياها. هذا الخلق الفنّي الأسر والمتعالي.

إنّما ببساطة الكتابة الشعرية الصوفية المبطنة والمكثفة دلاليا، فهي وجه ثانٍ وصورة حدائثية لتلك الصناعة العربية الإسلامية التي تعتبر وجه ا ثانيا لتلك الصناعة الحلاجية والجنيدية وحتى النفريّة والفارضية.

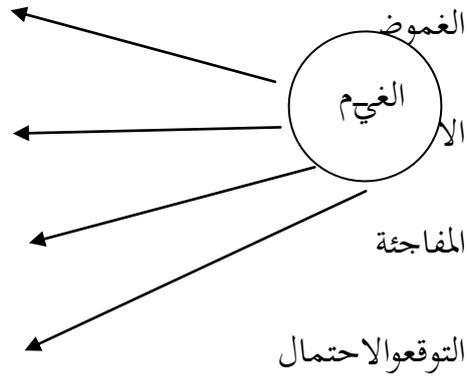
استنادا على هذا الطرح سنقف مع من وقف مع العبارة الصوفية بوصفها حقيقة وقناعا ورمزا وصورة، يمارس الشاعر من خلالها لعبة باطنية ليس من السهل إداك مراميها السامية سمو الروح ، والمتعالية تعالي الفكر والوعي الباطني، عن طريق استخدام الرمز أثناء وصف حالات الوجد والعشق الرّوحي مع الذات الخفية المرغوب دائما وصلها وبلوغ مقامها القدسي الأعلى ، فهي أهم هواجس الشاعر الباطنية وواحدة من أهم صراعاته الداخلية التي تظهر وتتبدى عبر استلهاام لغة الحب وقاموس الغزل العذري الطاهر ، كمعادل مواز للواقع المضني والحقيقة الحتمية والمعاناة الأبدية، وهذا ما دفعا لانتهاج سبيل المساءلة التأويلية التي تتغيا الحفر في طبقات النص الرسوبية قصد القبض عن مراميها الباطنية.

¹ ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط1، 2007، ص13.

والنصوص التي اخترناها مجالاً لتطبيق آليات المنهج التأويلي هي تلك النصوص التي اتخذت من اللغة الصوفية سبيلاً للتعبير عن حقيقة تجاربهم الروحية، وفي ذلك يقول "ياسين بن عبيد"¹:

غيم بعينك لا يجلوه غير دمي*** وغير طارئة في جفنها غزل
أنت المسجى على أعطاف ذاكرة*** فوق الرّمال تعيّ والهوى خضيلٌ

يفتح الشاعر مقطعه الشعري هذا بكلمة "الغيم" وهذا دليل على عمق حالته النفسية والشعورية التي يعيشها جزاء فقدته، فهي حالة مليئة بالغموض والخوف ودليلنا في ذلك تلك الاحتمالات الدلالية التي تحوم حول لفظة "غيم":



فيتبادر إلى الذهن مباشرة أنّ كل هذه الاحتمالات الدلالية تصب في مقصد واحد وهو اعتبار "الغيم" هو ذلك الحاجز الذي يختفي وراءه دمع الاشتياق و البعاد و الوجد، هذا الذي غيم على عيني محبوب الشاعر ، والذي لا يجلوه إلا دم العاشق الذي ورد بمعنى التضحية الجسيمة والمجاهدة الروحية العميقة من أجل نيل رضاه.

كما استخدم الشاعر ضمير المخاطب كي ينقل أسلوب التواصل بينه وبين معشوقه إلى الصفة الأفقية المباشرة، أين يتم كسر كل الحواجز والعوائق ليبرز بعدها قيمة وجود محبوبه في حياته وأّنه سرّ كينونته واصفاً بذلك صفاء عشقها الذي بلغ مرتبة الهوى الأبدي والأزلي.

¹ المصدر السابق، ص33.

فيظهر جليًا كيف استلهم الشاعر في هذا المقطع الشعري لغة الغزل العفيف المقدس ، متدرجا في وصف حاله مع محبوبه الأبدى مع تصريح واضح وتوظيف مقصود لمفردات فعل الحب مثل: (العينين، الجلوة، الجفن، الغزل، الهوى)، مؤكداً على أنّ وجود هذا المحبوب في حياته أمر ضروري ، وأنّ غيابه وابتعاده أقصى ما يمكن أن يتصوره أو أن يتحمّله عندما يصرح قائلاً¹:

حبّان لم أقترف في العشق غيرهما*** في بعد قريهما أحبُّو وأشتعِل

إنه تصريح مباشر بضرورة الاتحاد والجمع، مستخدماً في ذلك العبارات الدالة على عمق الحالة الوجدانية والعاطفية، التي تعكس تماماً في أبعادها الأنطولوجية حقيقة الممارسة العرفانية التي تتحقق عندما تظهر للسالك محبوبته عين الوجود الرحماني، فيتحقق له تبعاً لذلك شرط التجلي، فبعين ذلك الوجود الظاهري وبهذه المشاهدة يتمكّن العاشق من رؤية محبوبته التي هي عين ذلك الوجود الذي تجلّى له، فأصبح في كل مرئي يرى محبوبته الأزلية ، وكل هذا مواقف يوظفها شعراء العرفان اللدني ليرمزوا بها إلى قمة الفناء الرّوحي وتمام الكشف المعرفي، ثم يواصل قائلاً²:

مددت لعينيك سرّي

به بحت والمشتهى الصعب آتٍ

وقلت لأسرابك الخضر: هل تذكرين؟؟

لها شبقي مدن لك صلت

وبعد الغروب تعرّت

على وقعك الأحدي

فهاك الهواجس..هاك الذي وراء الظنون

لها عبقي

ولها وجعي

¹ المصدر السابق، الصفحة نفسها.

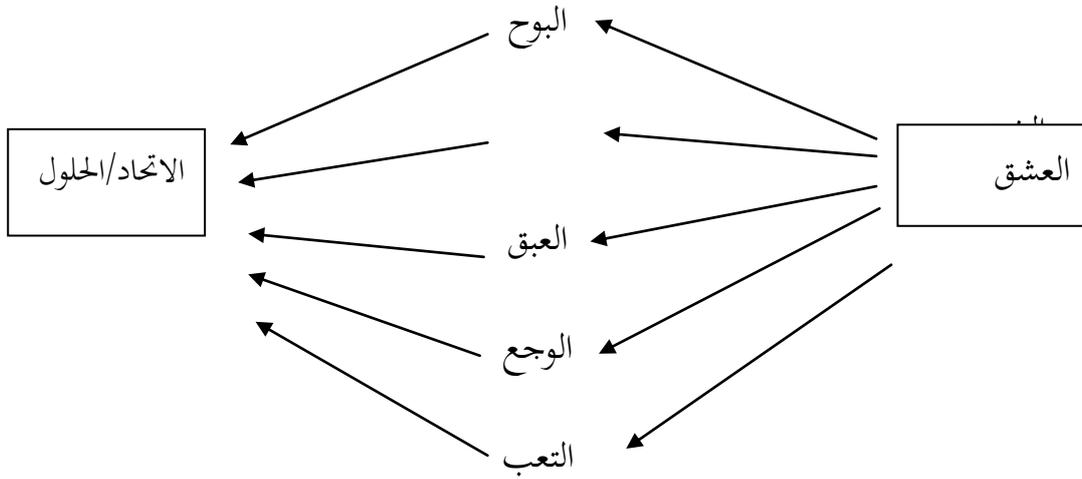
² ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص36-37.

قل لها قاسميه المدى

فأنا قمري متعبٌ مرّتين.

يصف الشاعر هنا ما وقع له عند بلوغه مقام البوح الرّوحي والكشف العرفاني، فصاح بسرّه الأبدى مستبشرا بمقام آخر أكثر علو ورفعة رغم المصاعب التي قد تكتنفه في رحلته اليه وأشدّها هو انعدام استحابة الآخر له في مسيرته نحوه، وكأنّها قطيعة روحية آنية زلزلت كيان الشاعر فتحوّلت هذه الأحاسيس إلى هواجس تراوده بصور ملحة، استخدم الشاعر في سبيل وصف حاله لغة صوفية تعجّ بالتراكيب المجازية والأساليب الانشائية جسدت بالفعل المعاناة الجمّة التي لاقاها الشاعر في معراج رحلته الرّوحية التي نزلت على قلبه كالجمر امتزج فيه العشق مع الفقد فتحوّل إلى: (عبق، وجع، شبق، تعب، ..) وكلها حالات شعورية غامضة اختزلت مفهوما واحدا وهو:

العشق الرباني والتجلي الرّوحاني:



وقد يلقي الشاعر حتفه حين ترمقه العينان اللتان اعتقد أنّهما ملاذه بنظر أازدراء/استغراب، وكأنّيّ بهما تسألانه: ما لك وللحب وقد تقدمت بك السنّ؟ كم مضى من عمرك؟ وهل فيك جهد على السهر والسهاد شوقا لوصال الحبيبو هذا الشيب قد علا هامتك؟ أم هي المراهقة دون سنّها

الطبيعي.. وتلك لعمري مراهقة مستقبحة. هذا ما أوحى به تلك النظرات للشاعر الجريح، ولم يتمالك نفسه والألم شديد فصاح قائلاً¹:

ماذا دهاك فتحت ثغر جراحي *** بسؤال.. وتنهّد وحواح؟
عيناك.. أخت الفجر.. فجرتني دمي *** كالقاتل المسعور: هاك رماحي
تاه الفضول على شفاهك مربكا *** وسألني سني سؤال مزاح

فقد وجد الشعراء في عيون المرأة مجالاً للنزوع نحو الحنين الصوفي الذي ينقلهم من رتبة الحياة المادية إلى رحاب الوجود الباقي ومنابع الحياة الخالدة، ليحيل المتلقي إلى عرفانية صوفية تمزج تيار العاطفة وتيار العقل، وتحوي بالجمال متجلياً في طابع جلال².

ومن الذين جعلوا من الصيغة الأنثوية مجالاً لتصوير حالتهم العشقية الروحية والأبدية شاعرنا الفحل "أحمد عبد الكريم"، فقد فاض هو الآخر بمشاعره وأحاسيسها الصوفية، فتغنّى بالحب الإلهي على نحو ما فعلت "رابعة العدوية" كما فيقولها³:

ليلي التي صودرت في صنوبرة القلب
أفضت له ذات جب.. بما أثلج الرمل في صدره
حين داهمها بالهوى.. وشوشته
حبيبي.. يا أنا المستهام
أحبك حبين.. حب الهيام
وحبا لأنك أهلاً لذلك.

¹ المصدر السابق، ص 73/74.

² ينظر، عاطف جودة نصر: الرّمز الشعري عند الصوفية، ص 207.

³ أحمد عبد الكريم: ترتيلة النخيل، ص 191.

تتفجر مقاصد النصّ الذي بين أيدينا عبر استنطاق مكوناته الداخلية التي تفضي بتعدد مراميه الدلالية، لما لجأ الشاعر إلى الإفصاح عن اسم محبوبته في أول سطر من مقطعه الشعري مجارياً في ذلك أسلوب شعراء الغزل العفيف، ولأنّ الحب الطاهر قد اقترن في تاريخ الغزل العربي باسم المعشوقة الأبدية "ليلي"، فقد جعله الشاعر قناعاً ليرمز به إلى قمة وصفاء عشقه النبيل لمحجوبه الأزلي.

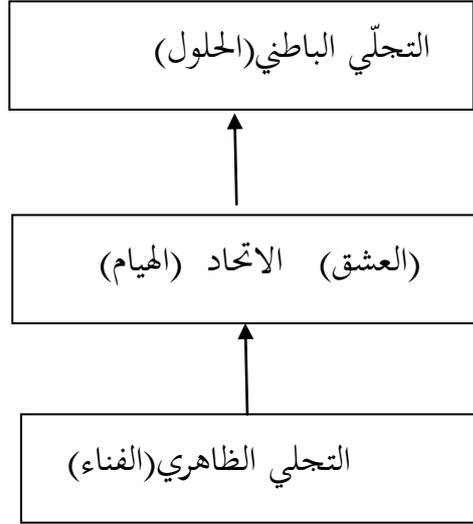
إنّ ما نلاحظه على مستوى البناء اللغوي هو لجوء الشاعر إلى استخدام الأفعال الماضية في بداية نصه: (صودرت، أفضت، أثلج، داهمها) وهذا دلالة واضحة على قمة انفعاله العاطفي أثناء وصفه لحالة العشق التي وصل إليها الشاعر أثناء معراجه الرّوحي نحو الأفق الأبدي، ولكن سرعان ما تستقر حالته الشعورية عند بلوغه مرتبة وجدانية أسمى من حال العشق، إنه الهيام الذي يختزل معنى الحب الصادق العفيف و مفتاح ولوجه لمقام الاتحاد الفعلي فهو أعلى المراتب الروحية في مسار الشاعر العرفاني.

ودلينا في ذلك استخدامه للفعل المضارع (أحبك) الذي تحيل مباشرة إلى الدوام والاستمراريّة والثبات. ثم يلجأ بعد ذلك إلى استحضار نص "رابعة العدوية" سياقاً وأسلوباً، مما يوحي بأنّ "ليلي" أخذت منحها الصوفي في القصيدة كقناع يخفي وراءه الشاعر حقيقة أخرى وحياة مغايرة ووجوداً آخر أكثر عمقاً وتسامياً.

وبتمعنا في تلك النبذة الخطابية التي اجتاحت سطح المقطع الشعري وباطنه، نجد حواراً أي نعم غزلي، ولكن أي نوع من الغزل هذا الذي يعيشه الشاعر؟ فحتى شعراء الحب تفرقوا، منهم من عشق الروح ومنهم من هام بالجسد فجاء عشقه حسياً، أما شاعرنا فعشقه يختلف عن كلا العشقين السابقين، إنه فناء في حب اللامرئي بحثاً عن قبس الأمل في لقياه.

فلا يصل العرف استناداً إلى هذا الطرح في رحلته العرفانية إلى تمام الاتحاد الحقيقي وبيان التجلي الباطني ما لم يتجاوز مرحلة الحبّ والعشق الحقيقي (الهوى)، قصد الوصول إلى مرتبة أعلى منها، وهو الضياع والتهيه والتلاشي الرّوحي.

وبالتالي تظهر لنا صورتان من صور اتحاد الذات المحبة مع الذات المحبوبة عبر فعل التجلي، الذي يكون ظاهريا في مقام الاتحاد الأول لما يتحد المحب مع محبوبه، ويكون باطنيا عندما تستجيب له الذات المحبة وتتحد هي الأخرى معه، وهذا ما سيوضحه الشكل الآتي:



وتبقى رمقة العينين هي أقصى حالات ضعف الشاعر إزاء من يجب، فهي ملاذة وهي سر سهاده وملعة شوقه للوصول، وفي ذلك تقول "ياسين بن عبيد"¹:

سلمي
فحدائق عينيك سيدتي
غربة أغلقت بابها الأزمنة
وتوالت هواجسها
قطعة قطعة.

استخدم "ياسين بن عبيد" في هذا النص الأسلوب ذاته الذي استخدمه "أحمد عبد الكريم" لما استوحى اسم محبوبته من التراث الشعري الغزلي العفيف، إلا أنّ "بن عبيد" قد غير في اسمها

¹ ياسين بن عبيد: هنالك التقينا ضبابا وشمسا، منشورات ارستيتيك، الجزائر، ط1، 2007، ص33.

فجعلها "سلمى" بدلا من "ليلى" وكما بيّن في خطابه معها أنّها هي منتهاه و قمة تلاشيه لجأ في ذلك إلى أسلوب النداء (يا سيدي) الذي يدلّ على قمة تكريم وتعظيم مكانة المخاطب والمنادى في حياة الشاعر.

إذ يقدم لنا وصفا دقيقا وعميقا لأهمية وجودها الذي هو سبب رئيسي في وجوده، فمنتهى رغبته وملاذه الوحيد هو بلوغ مقام الاتحاد والظفر بالنظر في عينيها، إلا أن السبيل إلى ذلك صعب فشبهه الشاعر بالغرابة التي أغلقت بابها الأزمنة، إنه ضياع وجودي وفراق وألم نفسي تحول مع الزمن إلى هاجس ملح يظهر ويغيب في شكل ومضات تشبه قبس الأمل.

ونظنه يتجاوز في وصفه المستوى العادي الواضح والمباشر عندما بعث بومضات بارقة أنار بها بعضا من هواجسه الكبيرة والعميقة، فعند الشاعر تأثير كبير على استقرار ذاته وهدو سجها، إنّها ما يعثر اتزانه وركوده، إنّها ما يفيد صفء الهدوء ويكسر رتابة الزمن.

إنه تصوير يبرهن على حقيقة تجاوز الشاعر لذاته باتجاه ذروة الكمال ، أو صوب روحانيته البحتة التي هي ببساطة تامة علو فوق المادة. ومن الذين جعلوا من الصيغة الأثوية مجالاً لتصوير حالتهم العشرقية الروحية والأبدية الشاعر الفحل "عثمان لوصيف" ،فقد فاض هو الآخر وتاه وغرق في مشاعر الحب الإلهي وتغنى بها قائلاً¹:

فراشة

حطّت علقلي

فأيقظت زنايق الحب

حديثها من السلسل من كوثر

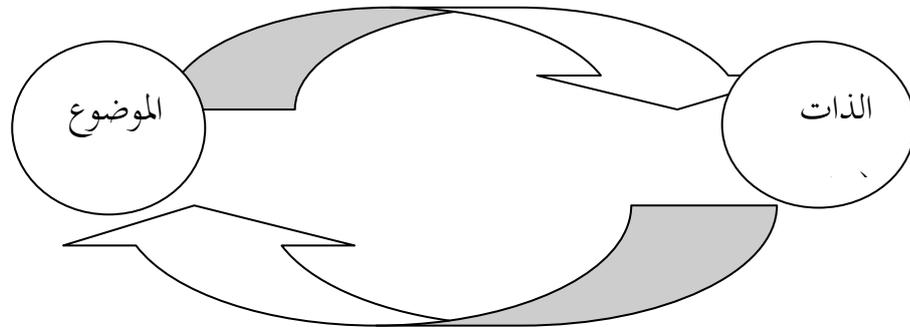
وريحها من عنبر السحب.

¹ عثمان لوصيف: نمش وهديل، دار هرمة، الجزائر، ط1، 1997، ص04.

إنّ أهم النقاط التي تركز عليها القراءة التأويلية، هو البحث عن تلك المقاصد المكنونة داخل النص، فما بالك بالنصّ العرفاني الذي تجاوز فيه صاحبه قوانين الكتابة المعيارية وانتهج سبيل التلويح والشطح الرّوحي، إنّها مغامرة القبض عن الحقيقة في نصّ تعددت فيه الرؤى الفكرية وتشظت فيه المقاصد الصوفية.

أول ما يفتح به الشاعر نصّه هو كلمة "فراشة" فبدلاً من أن يقول اسمها قدّم أدق صفاتها فحبيبته كالفراشة بهدوئها وبجمالها وبقوتها المستمدة من ضعفها، إنّها كل شيء ولا شيء في الوقت نفسه، إنّها الكلية والحزئية، إنّها الوجود والعدم، إنّها من أيقظت زنابق حبه وعشقه الأبدي فبقي يبحث عن مستقر له هنا وهناك.

أول ما يستفز نظر القارئ في هذا المقطع الشعري هو استخدام الشاعر للأفعال الماضية (حطّت، أيقظت) والذي يفسر مدى انفعاله العاطفي وحرارة إحساسه الوجداني عبر تكثيف لغته بالرمز الصوفي ما بيّن إيمان الشاعر الحقيقي بنظرية "وحدة الوجود" لما جعل من أجزاء الطبيعة صوراً مادية تختزل حقائق ربانية: (السلسل، الكوثر، العنبر، السحب). تشترك هذه الأوصاف في كيان واحد وهو الحق تبارك وتعالى محبوب الشاعر الحقيقي، فهو متجل له في كل مظاهر الوجود المحيطة به وكلها تجتمع ليرز من خلالها الشاعر جزئيته ككينونة متصلة بصورة حتمية وهي الكلية التي تمتاز بالنقاء والصفاء والجمال والهدوء والطهر والخفة والعبق الزكي، وهي إشارة واضحة لانتهاجه مذهب وحدة الوجود، ففي كل موجود يرى عين الوجود وفي كل مخلوق يرى عين الخالق.



إنّ هذه الصور الانزليحية والتشبيهاत्मجازية تبرز مدى ذوبان الحواجز والفوارق بين الذات والحقيقة (الموضوع) ليبدوان شيئاً واحداً، ولم يصل الشاعر إلى هذه الدرجة من الصفاء الروحي إلا بعد أن غلب على روحه صفاء اليقين. هذا ما ينشده في إحدى قصائده الرائعة قائلاً¹:

رَبِّي... رَبِّي
آه ما أروع الحب
حين يُؤلّفنا البرق
في ومضة الروح... للروح
أو خفقة القلب... للقلب
ما أروع النور
حين تفيض المعاني على عاشقين
وينكشف المستحيل.

أول ما يتبادر فيالذهن أثناء قراءة هذه الأسطر الشعرية تلك النبوة الخطائيةالم لأى بالشغف والإحساس الصارخ والقوي ببقاء الحبّ وطهره . استخدم الشاعر مصطلحات صوفية بارزة وتصريح بوقوفه على أعلى المقامات الصوفية وهو مقام التجلّي، أين تنعدم أي مسافة ذهنية وجودية بين الذات وحقيقتها، وترفع كل الحواجز بينهما فيتم التجلّي ويحصل الكشف.

ولكي يتحقق له هذا المراد ينبغي أن يكون صادقاً في إحساسه وفي نياته، وأن يتجرد من حظوظه النفسية ويجعل خطابه داخلية بين الرّوح وروحها، كما يجب أن الموت عن الحياة الفانية، وأن يغرق في بحر الفناء الإلهي أين ينجلي له النور الحقيقي بعد أن يتحقق الكشف والتجلي، يجب أن يتحقق فعل الحب وذوبان الأنا في الآخر بصورة كلية طلباً منه في الحياة النورانية الباقية.

¹المصدر السابق، ص30.

صرّح شاعرنا المميز "عثمان لوصيف" في فاتحة نصّه، بمحبوبته الأبدية بطريقة فيها الكثير من الصفات والمواصفات الربانية الحميدة: (رتبي.. رتبي)، إنّها ذلك الفضاء المقدس والعالم المنير، انتهج الشاعر في ذلك أسلوب كبار مشايخ الصوفية وعلى رأسهم "شهاب الدين السهروردي" الذي لطالما قدّم في شعره مسيرته الروحية بطريقة تفصيلية مبينا مراحل السمو العرفاني مرحلة بمرحلة وصولاً إلى أعلى مرتبة وهي مرتبة تجلي النور الرّباني، ويصطلح على هذا المعراج الصوفي اسم "السلم النوراني".

وهي الحال ذاتها التي قدّمها لنا "عثمان لوصيف" في هذا النصّ محل الدراسة، إذ اعتمد على السلم ذاته مبرزاً مراحل ومراتب الكشف العرفاني، فيبتدئها بمرحلة الفناء مستخدماً في ذلك معجم الحب: (ما أروع الحبّ،.. ومضة الرّوح ، .. خفقة القلب) ثم يصل إلى مرحلة التحلي الباطني أين تم الاتحاد الروحي: (الرّوح للروح، .. القلب للقلب، .. ما أروع النور)، ليصل بعد ذلك مباشرة إلى قمة التلاشي وبيان الحلول فيتم استناد لذلك الكشف العرفاني.

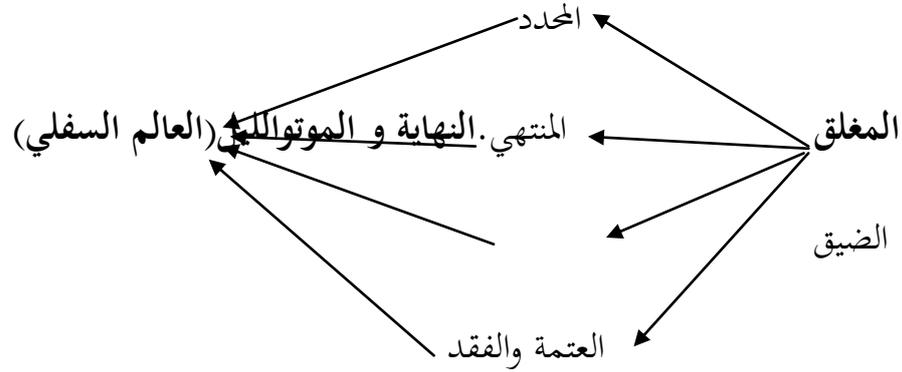
وكأن الشاعر في مساعيه الوجدانية يبحث عن المرام فيها وراء العالم الحسّي رغبة في الوصول إلى الجمال المثالي المطلق ، من خلال التطلع إلى رؤية الذات، وكل ما يتجلى فيها من عمق الرؤيا والانتقال مما هو طبيعي مجرد إلى متأمل جمالي. وهذا ما يستهوي القراءة التأويلية والتي نسعى من خلالها إلى القبض عن المجهول في عوالم النصّ الغيبية والمتعددة. هذا ما يظهر بوضوح في قوله¹:

يستهوينا المغلق...
فنغامر.. في المطلق
نعبر.. هذا النفق
نعبر وهماً.. نعبر شبقاً
منذ الأزل.. الأزل
نبحر في الموت بلا وحل

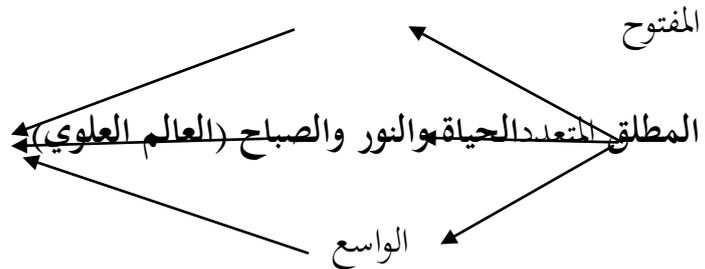
¹المصدر السابق، ص34.

الموت..لقاح
والليل..صباح.

يفجر الشاعر هنا طاقاته التعبيرية ليرز قمة ودقة تسامي وعمق تجربته الرّوحية في مسيرة بحثه عن المجهول عبر فضاءات الكشف المعرفي المتعددة، أول ما يستثير النظر النقدي في هذا المقطع الشعري هو؛ لفظة (المغلاق) التي افتتح بها الشاعر نصّه الصوفي، وهي كلمة تحمل في طياتها العديد من المرامي والمقاصد الدلالية ونظن أنّ هذا ما تبحث فيه القراءة التأويلية ، في سعيها الدؤوب للإحاطة بتلك الاحتمالات الدلالية المحيطة بألفاظ وتراكيب النصوص الصوفية المكثفة من حيث الرؤيا والتشكيل.



كل هذه الاحتمالات الدلالية تجتمع في مقصدية لفظة "المغلاق" والتي نعتقد أنّها تشترك في معنى واحد وهو النهاية والخلص، المرتبط ارتباطاً مباشرة بصفات العالم الدنيوي السفلي، العاجز والقاصر عن تلبية حاجات الشاعر العميقة، فبسبب له أزمة في لاوعيه ما أحدث شرخاً في علاقته الرّوحية بين ذاته والآخر ما ولد غربة وتوتراً وألماً دفع بالشاعر للمغامرة في البحث عن مكان آخر أكثر شساعة وانفتاح وصفه بلفظة (المطلق).



إنها رحلة وجودية تستدع في الأمل وتبحث عن الأفق المنير أين السكينة والحقيقة والهدوء ، قصد الوصل والبقاء، إنّا لأمقول في هذا النص يدعو إلى التحرر من كل قيد ؛ لأن التوق هو المفتاح الوحيد لجلاء الرؤيا بعد تجاوز الحقيقة المعطاة، وهي الموت والفناء، ثم البقاء بعد الفناء، أين الموت يصبح لقاح والليل يصبح نورا وإشراقا.

ف"عثمان لوصيف" جعل من العبارة الصوفية طريقه الأمثل في الكشف عن نزعتة الروحية العرفانية، فهو عاشق للجمال والحسن، ودائم الانفعال أمام بديع المرأة التي تتحول في كتاباته إلى رمز مفعم بالدلالات اللامتناهية التي تتغلي تطهير النفس من شوائبها قصد السمو بها نحو التفرد، فعشقه وحبه للمرأة هو تصوير ظاهري لقمة العشق الإلهي الذي مكنه من معرفة الحقائق النورانية والدقائق الحياتية، وأوصله إلى منتهى مداركه الروحانية، ومن ذلك قوله¹:

تلك صوفتي
أن أطلع في وجهك
سرّ الحياة
وسرّ الغوايات
أنا أتوظأ بالعشق في ظل عينيك.

سبققنا في هذا المقطع الشعري لفظة (عشق) التي جاء تعبيره عنها مفعما بالحمولة العرفانية الدالة على عنف التجربة الصوفية التي يخوضها إلى حد أنه توظأ بالعشق قصد التطهر من الأدرانوشائب الواقع المرير من أجل السمو عن الواقع المادي، فيغدو عشقه تبعا لذلك عشقا روحيا نقيا طاهرا طهر المراد، إنه حب جوهري الأصل أصالة الروح ونقاها، التي ينشد بلوغها بصفته الجزئية، فيغدو جمال المرأة تبعا لذلك رمزا عرفانيا لجمال الذات القدسية العلية المبتوثة في كل عناصر الوجود وأشياخ.

¹ عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997، ص44.

وكلها مواقف تعكس قمة وقوع المحب أسير عشقه وقوعا كليا ؛ لأن إيمانه بما يقوم به كان مرشده الوحيد في مسيرته إلى المعشوق، وكلها صور يوظفها شعراء التصوف ليرمزوا بها إلى مقام الفناء لديهم، أضف إلى ذلك طريقتهم المميزة في بناء نصوصهم وتركيبها اللغوية التي بلغت على أيديهم قمة التصوير والإغراء الجمالي، ثم يفجر هذه الطاقات التعبيرية عبر تساوق العبارة الصوفية الشاعر المتألق "عز الدين ميهوي" قائلا¹:

دموع الهوى جمرة لاهبة
وطيف الحبيب روى هاربة
وروحى معلقة في الليالي
تناجى شروب الهوى الصاخبة
طيور الهوى هاجرت مرتين
و عادت بأجنحة شاحبة
حببتك امرأة من خيال
حببتك امرأة لاهبة.

استخدم "عز الدين ميهوي" في خطابه الصوفي هذا، نبرة خطابية قويّة جاءت لتفسر حالته الشعورية المتأزمة و المليئة بالآسى والمعاناة، صوّر من خلاله أقصى ما يمكن أن يلاقيه العاشق في رحلة بحثه عن آناه الضائعة ورؤاه الهاربة عبر توظيف بعض الصفات التي تدلّ عن عمق المقاساة الرّوحية ومن ذلك قوله: (جمرة لاهبة، الرؤى الهاربة، الشروب الصاخبة، الأجنحة الشاحبة، ..)

وهي دعوة صريحة وملحة لنيل الوصل عبر استخدام ألفاظ ومصطلحات دالة على مناشدة المجهول بنبرة مليئة بالعشق العميق والمناهج اتجاه المحبوب الغائب، ففراقه وفق تعبير الشاعر جمرة لاهبة وحضوره كالطيف الهارب يسعى الشاعر لاستحضاره من خلال وصف الدرب والطريق المؤدية

¹ عزالدين ميهوي: رباعيات، ص36.

إليه، التي يعتبرها الشاعر سراديب ومتاهات حائلة بينه وبين حبيبته التي يصرح بها في آخر المقطع الشعري، مستخدماً نبرة أنثوية قويّة على أنّها من خيال نفوق أي وصف واعتبار.

وهنا نلمس كيف أنّ الشعر الصوفي في مساعيه وأوصافه الوجدانية يبحث عن مراميهمن خلالاستنطاق العالم الحسّي رغبة في الوصول إلى الجمال المثالي والمطلق، وهذا ما يدل على عمق الرؤيا في صلتها بالتجربة الحيّة، والانتقال من الخيال المتشظّي إلى الطهارة الرّوحية والقدسية العليّا.

وهناك أيضاً من الشعراءالجزائريين من انتهج سبيل التلويح عن طريق شحن عبارته الصوفية بالرّمز الخمري وصفاته ومواصفاته، ذلك أنّالتجربة الصوفية ترفع ذات المبدع إلى أسمى الدرجات ، وهي درجة الصفاء الرّوحي ، أين يتمّ الغياب والتعدد، فهم يرون أنّ هناك تشابه واضح بين تجربة المخمور في لحظة غيابه مع تجربة الصوفي وشعوره أثناء محوه، وهذا من باب إضفاء العمق الدلالي على العبارة الصوفية لتصبح تبعاً لذلك فضاء مفتوحاً متعدد الدلالة.

2/4- غياب الذات ورمزية الخمرة:

تعد الخمرة معينا خصبا ينهل الشعراء منها ليدعوا نصوصا شعرية يرمزون بها إلى بعض المواقف الإنسانية، كموقف الحب وموقف السعادة والنشوة، وقد ظهرت المعاني المشتقة من الخمرة في الكون الشعري، منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الأموي، أين تم توظيفها توظيفا حسياً خارجياً، أما في العصر العباسي فقد تغير مفهوم الناس والشعراء لها، لتصبح عنصراً من عناصر الحياة الجديدة آنذاك.

وأبرز الشعراء ولوعاً بها "أبو نواس"، الذي لم يقل شعراً في الخمرة من باب أنّها وسيلة للفرح والنشوة، بل باعتبارها مادة روحانية وجمالا من الجمالات الأفلاطونية، ويظهر هذا الاعتقاد في قوله¹:

¹ أبو نواس: ديوان، دار الصادر، بيروت، لبنان، [د.ط.]، [د.ت.]، ص08.

أئنُّ على الخمر بآلائها***وسمها أحسن أسمائها
لا تجعل الماء لها قاهرا***ولا تسلطها على مائها
كرخية قد عتقت حقبة***حتى مضى أكثر أجزائها
فلم يكد يدرك خمّارها***منها سوى آخر حوبائها
دارت فأحيت غير مذمومة***نفوس حصرها وأنضائها
الخمر قد يشربها معشر***ليسوا، إذا عدّوا، بأكفائه.

وليس هذا فقط، بل واعتبرت الكتابة عن الخمرة حداثة في بابها، وذلك مرّخ تم كسر نظام القصيدة العمودية واستبدال المقدمة الطللية بالخميرية.

ولم تكن الكتابة عن الخمرة في نظم الطالحين فقط، بل ظهرت حتى في كتابات الصالحين من الشعراء الذين لم يعاقروها، ولكنهم وجدوا فيها مجالا للفن والإبداع، ونجد في طليعتهم الشعراء المتصوفة الذين تحولت الخمرة في شعرهم إلى رمز عرفاني، وهذا ما يؤكده "القشيري" في الرسالة لما يقول: «والسكر غيبة بوارد قوى، والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد. فإذا كوشف العبد نبعث الجمال حصل السكر، وطاب الروح، وهام القلب..»¹.

لقد اكتسبت الخمرة عند الصوفية دلالات جديدة بسبب قدرتها على تعطيل الإدراك الذي يمثل تعطيل الواقع، مما يؤدي إلى تعطيل الوعي وتنشيط اللاوعي، فتعلو الذات على الحقائق الثابتة، وتلج عالم المثل والمطلق، وهم يحللون السكر تحليلا نفسيا عميقا ودقيقا باعتباره من الأحوال الوجودية الذاتية التي تعترى الإنسان، فيهم في جمال المحبوب الأزلي (الله) لأنهم مصدر كل جميل.

فالعارف هنا يجعل من السالكين الذين فقدوا الشهود الحقيقي حال صحوهم ورجوعهم إلى الإحساس بعد الغيبة، ليسوا جديرين بمقام القربى الحقيقية من الحضرة القدسية، ذلك أنّ من يكون شهوده مقيدا بحال دون حال وفي معرض الاحتجاب، هو صاحب تلوين وصاحب التلوين غير

¹القشيري: الرسالة القشيرية، ص106، 107.

مؤهل لمقام التمكين؛ أي تمكين الزلفة الحقيقية، فعلى السالك أن يكون واجدا في الصحو كما في المحو، وأن يكون فاقدا في الصحو، وواجدا في المحو، فهو يجعل الصحو بعد المحو يتساوى مع النشوة الروحية التي تتحقق من شدة السكر، فهو في صحوه الذي واشج محوه، زالت من أمامه الحجب، وتمت له معرفة الحق تعالى معرفة حقيقية، والاتحاد به طلبا في إرادته الدائمة.

فعودة الشاعر المعاصر إلى هذا الرّمز كان هروبا من الواقع العربي المتردّي، واستشرافا للموت بكل أشكاله، وإذا جئنا نساء الخمرة عن شعرائنا المعاصرين وجب أن نتوقف عند الاستخدام ودواعيه الداخلية والخارجية، و"ياسين بن عبيد" على رأسهم لجأ إليها كنوع من أنواع الهروب من العذاب إلى العذاب، حتى إذا فعلت فعلتها في عقل الشاعر وعقول صحبه صارت رفيقة لطيفة، يقول في ذلك "ابن عبيد"¹:

ولقت من حوالينا.. عراها*** ونحت.. دون مقلتها.. النقابا
وجاست.. من مشارفها.. حمانا*** وولت.. في مسامعنا.. الخطابا
ورقت.. في لطائفها.. المعاني*** ومدّ القلب مسمعه.. فذابا

خمرة الشاعر إذا شراب يح يبي النفوس دون أن يذهب العقول، إنه سكر عشاق الحقيقة الأزلية ، فهي كالشمس للكون تنير دروبه، وتبدد ظلمته، فلجوؤه إليها جاء من أجل التقرب إلى من يحبه ومن يريد لقياه، فألبسها وشاح الرمزية العرفانية ليخرجها من دلالتها المعجمية المباشرة ويوظفها في سياق وجداني يحيل القارئ مباشرة إلى ذلك الصفاء والانتشاء الرّباني ، أين تم اتحاد العاشق مع معشوقه الأبدي داخل بوتقة روحانية غنوصية، ولكن تبقى حالة الاشتياق ملازمة للشاعر رغم كل المقامات التي بلغها في رحلته الكشفية، فلا غرو أن يجهر شاعرنا بهذا الشوق قائلا²:

إليك كروم الله تحبو هويتي*** وتفتن أوتاري وتهتز مهجتي

¹ ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص22.

² ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص103.

صحا بي عذري يا هواك وراعي***فضاء..فضاء..رهن نار مضيئة
أضاءت سبيلي والدروب مضيئة***لرب ظنون وارتباك محجة

نلمح كيف استقر الرّمز العرفاني في صميم كنه هذا البيت الشعري، لما صوّر لنا الشاعر الخمرة تصويراً حسيّاً، يضاهاى فيه شعراء العبث والمجون، فالشاعر لجأ إلى هذه الصور المفعمّة بالرمز، ليضفي على شعره لمسة الغرابة والفوضى لما اعتقد أن الدلالة اللغوية والمعجمية قاصرة عن تصوير حالات النفس العميقة، فيقترب تبعاً لذلك التركيب اللغوي بالحالة النفسية المراد إثارتها.

وكذلك كان الظمأ لكثير من الشعراء إيذاناً بالتحول من حال إلى حال، ومن فكرة إلى فكرة أخرى، أمّا "ابن عبيد" فإنه لم يجد لظمئه العاتي ريتاً، فحتى الخمرة التي كان ينشدها في بداية تجربته لم تعد تستهويه، إذ ارتبط لونها بالجمر والدم والقبح، فعافها قائلاً¹:

قالت نوارسه الجريجة
إننا أكل التواطؤ لحمنا
واستنزف التّهويد ما كان ادعاء
عروبة أبقاه
كم نبضة شقت صفائح
كبرنا.. لكنهم لم يأنهوا لشظية
حمراء
تأكل أخضر الأنفاس
تبتلع الصدى ضاقت به الجدران
واحتبست خطاه.

¹ المصدر السابق، ص95.

إنّ الخمرة التي يلوح بها الشاعر الصوفي هي خمرة المحبة الإلهية التي بها تتبدد كل الهموم وترتوي الأرواح الطاهرة من نبع الفيض الإلهي، ومن ثم وجدنا شاعرنا "عبد الله العشي" يجعل منها وسيلة يعتلي بها سرداق الجمال الإلهي حيث الفناء والاتحاد بالعالم الأزلي النوراني، يقول في ذلك¹:

قدسي حبك يا مولاتي

يستقيني خمرا العشق..

ويسكبها فوق دمي..

أنهار

كما شكلت الخمرة في أغلب الأحيان وسيلة للهروب يتخذها الشاعر لنسيان إحباطاته ومآزقه الوجودية، فأسقطوا عليها نوازعهم وهمومهم، فهي التي بواسطتها تتبدد الهموم والأحزان، فجعلوها معادلا وجدانيا للارتواء من نبع الفيض الإلهي هروبا من واقع مأساوي مهشم.

فالخمرة غالبا ما يرمز بها عند شعراء الجيل الجديد لحالة الهروب من عالم مرير مليء بالتناقضات إلى عالم الكمال والشهود، فهذا السكر من أنبل معانيه، وسيلة يتعالى بها المتصوف على من سواه قصد الوصول إلى عين الحق وعين الشهود القلبي والروحي التي لا يدرك كنهها وأسرارها الإنسان العادي، فهل من الأحوال التي لا يصل إليها إلاّ العارفون بمعارج الصوفية ولغتها الباطنية.

فقد قدم الشعراء في هذا المقام أنفسهم وكيونتهم هدية لمحبتهم التي أسكرت وعيهم وتربعت على عروش أحاسيسهم، فتألقت في قصائدهم، وتوهجت في تراتيلها سحرا وغيوبة وانتشاء، فقد معها الشاعر تواصله بعالم الآدميين.

ومن هنا لجأنا إلى التأويل لفهم واستيعاب مقاصد النص الصوفي ؛ لأن اشتغاله الأساسي هو البحث في الحدس النفسي، فلا يكتفي بما يقوله النص بل يبحث فيما لم يقله بالدخول إلى عالمه الروحاني واستنطاق غاياته الغنوصية (العرفانية).

¹ عبد الله العشي: مقام البوح، ص 07.

فإذا كانت المرأة هي مدعاة الكتابة عند الشعراء المتصوفة لما جعلوها رمزا تختفي وراءه كل دلالات القداسة والعلو والنقاء والطهارة والكلية بكل صفاتها ومواصفاتها ، فإنّ استعارتهم بالرّمز الخمري كان ناجم عن رغبة ملحة في تصوير الحياة الرّوحية بكل أبعادها، سواء الوجدانية العميقة المتصلة بالمعتقد أم بتوجّههم الأنطولوجية والإبستمولوجية التي لها ارتباط وثيق بالواقع المعيش بكل حيثياته.

فهي وسيلتهم الوحيدة للتعبير عن قطيعتهم القديمة مع جوهر الواقع، والانكفاء عليه وتعويضه بتسامي الرّوح التي تعطي للحقيقية معنى آخر، هذا ما دفعهم الى التواري خلف فضائل الأسرار، فكلها أساليب وأيقونات تعوّض لهم ما فقدوه في واقعهم المريب بحثا عن كينونتهم في عالم آخر حيث الشعور بالأمان الحقيقي. كما في قول الشاعر المتألق "يوسف وغليسي" في إحدى قصائده¹:

يسألونك عني.

قل إني ما قتلوني، وما صلبوني، ولكن

سقطتُ من الموت سهوا..

رفعتُ إلى حضرة الخلد..

إني تلاشيت سكران ..

إني تشظّيت في وهج الوجد

عُيبتُ في أبد الأبدين.

يقدم الشاعر فيقصيده هذه صورة واضحة ووصفاديقا لحالته أثناء الغياب والتلاشي، مستخدما في ذلك معجم السكر والخمرة وما يتبعهما من حالات وتحولات تصيب الإنسان، فهو تصريح مباشر بحالته أثناء الحو بعد الصحو، وكأتموته العادية عن الحياة الفانية بمثابة مرحلة أولية لبلوغ الحياة الحقيقية الباقية، وهو ذاته ما يسميه مشايخ الصوفية السابقين بمقام البقاء بعد الفناء.

¹ يوسف وغليسي: تغرية جعفر الطيّار، دار بهاء قسنطينة، الجزائر، ط2، 2003 ص40.

فسقوطه من الموت سهوا هو خروجه الفعلي من وعيه الظاهري ودخوله أثناء الرفع إلى وعيه الباطني، أين يتم التلاشي الحقيقي والاندماج مع المبتغى والمراد الأولي، وعند الشاعر هو الواقع الآخر المثالي حيث الانعتاق التام من التبعية الجزئية، رغبة في الاتحاد الكلي وتمام الاستقلالية الذاتية، فيتأكد وجود الذات وتستقر كينونتها كقوة فاعلة، وهذا ما قصده الشاعر في ساحات كلامه الصامت والحالة نفسها يعيشها الشاعر المتميز "مصطفى دحية" ويصورها قائلاً¹:

وَطَنْتُ شَهْوَتَهُ عَلَى سَنِينِ الْهَوَى
وَعَشَقْتُ فِيهِ الْوَشْمَ دِينًا ثَانِيَا
يَا رَبِّهِ، وَشَرِبْتُ مِنْ كَاسَاتِهِ
عَسَلًا، وَفِي عَتَمَاتِهِ أُسْرَى بِيَا

نلمس هنا كيف أنّ الشاعر قد لجأ إلى الأسلوب المباشر في طرح الأفكار عبر استحضار معجم الخمرة ليصوّر حالة سكره وتمازج محوه في هوى حبيبه، مصرّحاً بلفاظ (الكأس، الشراب، العسل) وما يترتب عنها من حالات النشوة والفقْد، مبيّناً قمة شوقه إلى ذلك الغياب، وحينه الدائم لتلك الحضرة المنيرة والمشعة بنور الحق (عزّ وجل)، ففي صحوه هو إنسان مسلوب المشيئة، مقيد بضوابط الشريعة الدنيوية، التي تعيق إرادته الوجودية، فاستعانة الشاعر بالرمز الخمري أو ببعض الألفاظ الدالة عليه كان من باب وصف حالة الهروب الروحي من الوعي الحقيقي الكائن والمفروض، والغياب عنه بحثاً عن واقع آخر يحسّ فيه بتمام استقلاليته كذات فاعلة وسط هموم الراهن والعالم المائل.

وهذا كله من أجل تحقيق النصر الداخلي بالتمرد عن كل قانون ثابت إجباري، فعالم الشاعر الآخر هو العالم النقي الطاهر، وكأس العسل هو تلك المكابدات والمجاهدات التي يمر بها الشاعر الإنسان في مسيرته الوجدانية والروحية باعتبارها المفتاح الوحيد لجلاء الرؤيا الكشفية بعد تجاوز أهم واقع وهو الحقيقة المعطاة العينية.

يصادفنا الطرح ذاته عندما نقرأ بعض قصائد الشاعر الفحل "عثمان لوصيف"، فله مقطع شعري رائع يحكي التجربة والشعور ذاته يقول فيه¹:

عانقتُ ظمئي
وأسكرتني رضاها
وقالت: أنا لك خذني سلاما
وها جسدي جدول عسلي
تهجد به واستحم.

فالدلالة السطحية لهذا المقطع الشعري توحى بحالة السكر الطبيعية المألوفة لدى عامة الناس، أما المقصدية الحقيقية والدلالة الباطنية فهي عميقة جدا عمق التجربة، فالشاعر هنا يحاول أن يبرز تلك القيمة الروحية التي تحتاج كيانه لما غلب عليه حكم هذا الحبّ الشامل على نفس هذا المحب، ولما شرع في إفناء أحكام الممايزة بينه وبين محبوبه، وإزالة سائر موجبات بعده في قوله (أنا لك..).

وكأنها مطالبة صريحة جدية بضرورة تحرير النفس الإنسانية من قيود الراهن بحثا عن عالم آخر بديل يكتنفه السلام والراحة والطمأنينة، فقد استعان الشاعر في ذلك بالألفاظ الدالة في فحواها على معاني السكر والانتشاء والمحو، في سبيل تصوير حالة الانتقال إلى الحقيقة المطلقة، أين يستعيد الإنسان قيمته وكيونته كذات فاعلة، تساهم في الرقي والسمو والجلاء، عندما تصل إلى ذروة الوعي بحقيقتها كأنا سامية وكروح منفصلة عن كل القيود والأنظمة.

إنه رفض دائم وثورة عارمة غيمت على أغلب قصائد الشاعر الجزائري المعاصر الذي انتهج سبيل التلويح والتشفير في كتابته الإبداعية، فها هو شاعر الثورة الفكرية "مصطفى محمد الغماري" في إحدى قصائده من ديوان "الرفض" يصرخ بالنبرة ذاتها قائلاً¹:

¹ عثمان لوصيف: قالت الوردة، دار هومة، الجزائر، ط1، 2000، ص19.

سكر الهوى مّي ولذت بكأسه
وصحوت.. لا ساقٍ ولا ندمان
وصحوت أعتصر الزيف قصيدة
لم تشنها عن حبك الأوزان

فغالبا ما يصدم الشاعر بعد صحوه من حال الانتشاء الرّوحي والتجلي الباطني بالواقع المحتوم والمفروض بصورة قطعية عليه، وكأنه يدور في دائرة مفرغة نقطة الانطلاق هي ذاتها نقطة الوصول، إنها ببساطة ضرورة إكراهية تعاود معانقة الحرية.

3/4-رمزية السفر والمعراج:

لقد ترك موضوع "السفر" كمصطلح وكمفهوم آثاره البارزة ضمن مؤشرات الكتابة الشعرية المعاصرة، والتي تتخذ صيغة المغايرة والمخالفة لكل ما هو سائد ومتعارف عليه لارتباطه الوثيق بصيغة الزمن المتعلق بالأزل كامتداد خطّي نحو المبتغى المتعالي.

أضف إلى ذلك، فهو الوسيلة الوحيدة التي اعتمدها المفكرون والفلاسفة لحلّ مشاكلهم العقائدية والوجودية التي عرقلت مسيرتهم الفكرية والمعرفية، مثل ما حدث مع حجة الإسلام "أبي حامد الغزالي" الذي كان لجوؤه للسفر من أجل غاية سامية هي إيجاد حل لمعضلته الشكّية.

هذا وقد ارتبط "السفر" كمفهوم وكاستخدام بفكرة الترحال والتجوال لما كان له من حضور بالغ الأهمية في التراث والثقافة الإسلامية، وبخاصة عند "ابن سينا" و"ابن بطوطة" و"ياقوت الحموي" وأيضا "ابن خلدون" هؤلاء اقترن أدبهم وعطاؤهم الفكري بحالاتهم وأحوالهم أثناء تجوالهم وترحالهم.

وما لبث أن تمّ استخدام هذا الجهاز المصطلحي في مجال الخطاب الصوفي على يد الشيخ الأكبر "ابن عربي" الذي اعتبره الصورة الحقيقية لفعل البحث عن الحقائق والفتوحات الرّبّانية، فقد جاء

¹ مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1989، ص45.

"السفر" عنده مرتبطا بـ«معاني الانتقال الروحي من عالم الكائنات الدنيوية إلى عالم الأنوار الإلهية»¹.

وكأنه سفر بالفكر في المعقولات، إنّه رحلة نورانية إلى الله ورجوع من حضرته وهذا ما قدّم له "ابن عربي" بالشرح والتفصيل «.. كيفية السلوك إليه، ثم كيفية الوصل، والوقوف بين يديه، والوقوف في بساط مشاهدته، وما يقوله لك، ثم الرجوع من عنده إلى حضرة أفعاله: وبه، وإليه والاستهلاك فيه»².

ومما سبق نعرف أنّ مقولة "السفر" لها وجود مركزي ضمن المنظومة المعرفية للمتصوفة عن طريق الكشف والاستبصار. وله عدة أشكال استنادا على ما أشار إليّه "ابن عربي" من أنّ «الأسفار ثلاثة لا رابع لها أثبتها الحق (عز وجل)، وهي السفر من عنده، وسفر إليه، وسفر فيه، وهذه السفر فيه هي سفر التيه والحيرة»³.

وتبعاً لذلك فالسفر حقيقة ثابتة لبلوغ المنتهى، فهو المحور المحرك لهذه الرحلة الروحية المتعلقة بالكل، والكل متعلق بها، فعندما يخرج الإنسان بتأملاته إلى الوجود فهو سفر، وعندما يرتقي بفكره بحثاً عن حقيقة الوجود فهو سفر أيضاً فهذا الانتقال من العالم المادي الظاهري إلى العالم المثالي الباطني، فهو سفر وموت وميلاد جديد.

¹ ساعد خميسي: ابن عربي المسافر العائد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص130.

² ابن عربي: الأنوار فيما يمنح صاحب الخلوة من أسرار، تقديم وتصحيح: عبد الرحمان حسن محمود، عالم الفكر، القاهرة، مصر، [د.ط.]، 1986، ص10.

³ ابن عربي: رسائل ابن عربي، تح: محمود محمود الغراب، دار الصادر، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص457.

وهذا ما يؤكده الفيلسوف المتصوف "أبو حامد الغزالي" قائلاً: «إنه وسيلة إلى الخلاص من المهروب عنه أو الوصول للمرغوب فيه، والسفر سفران، بظاهر البدن المستقر والوطن، وسفر بسير القلب عن أسفل السافلين إلى ملكوت السموات، وأشرف السفر سفر الباطن»¹.

وبالتالي، فعماد "السفر" هو المجاهدة والتوكّل قصد بلوغ المنتهى، إنها رحلة باطنية يسعى من خلالها الشاعر المسافر للقبض على حقيقة الحقائق، والكشف عن نور الأنوار، الذي به تستقر الأرواح وتهدأ سرائرها.

فما حقيقة السفر عند الشاعر الصوفي الجزائري المعاصر؟ وهل هي التجربة ذاتها والرحلة نفسها التي عاشها من قبله مشايخ الصوفية وكبار شعرائهم؟ وما الوسائل التي يتوسلون بها في هذه المسيرة المعراجية الباطنية؟

أول من استوقفنا في هذه القضية الشاعر الصوفي المتميز "ياسين بن عبيد" خاصة في ديوانه "غنائيه آخر التّيه"، وفي قصيدته الحاملة للعنوان ذاته حين يقول:²

تيهي على قمري يشرق بك القمر *** في حزن عينيك طال الليل والسفر

يفتح الشاعر قصيدته بهذا البيت الشعري، ويستهلّه بهذه الكلمة المكثفة دلالياً، التي لها دلالة عميقة في تاريخ الفكر الصوفي، حيث تعتبر السبيل الوحيد لبلوغ المعرفة الإلهية، فبلوغ المرید والصوفي لهذه المعرفة الحقيقية هو وصول تيه وحيرة، وأول أمر يستحضره أثناء سيره الرّوحي هو تساؤله الدائم حول حقيقة فهم الكون وتجليات الوجود فيه وعبره، وغالبا ما يذكر الشاعر بعضاً من هذه الموجودات كاختزال لصورة الحق (تبارك وتعالى).

¹ أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج2، ص331.

² ياسين بن عبيد: غنائيه آخر التّيه، ص47.

فعلى سبيل المثال في هذا البيت الشعري ، جعل الشاعر سفره رحلة معراجية لبلوغ القمر كصورة من صور الوجود وأحد تجلياته، فعندما يغوص في تيهه وسفره يخرج بفهم أعمق لهذه العلاقة الروحية الوجودية والعرفانية فيتحد مرادهم مراد ربه، وتستقر ذاته مع حقيقة كينونتهما، وفي هذا رفعة للمقام وتجلّ باطني لعمق الحال. ثم يواصل قائلاً في السياق ذاته¹:

إنيّ أهاجر من ضوئي إلى شهب*** حيرى وأحمل دربي في يدي شرر

ارتقى مفهوم "السفر" هنا عند الشاعر ليطال درجة الهجرة، وهي السفر الطويل الذي ليس فيه أمل بالعودة، فالشاعر في رحلته هذه أصابته الحيرة ، ولا يريد أن ينفصل عند تمام اتحاده ككينونة جزئية بالذات المقدسة العلية والكلية، إذ عبّر عن هذا الحال بنبرة خطابية راقية يكتنفها الوصف الدقيق والتصوير الفني الجمالي المتميز، فجعل ذاته بمثابة الضوء الذي يعد جزءا بسيطا من ذلك الشهاب المنير، فبتمام اتحاد الجزء مع الكل يتحقق المراد ويزداد الحال قوة وانتشاء.

ويلتقط الشاعر الفذ "أحمد عبد الكريم" الموضوع ذاتها عندما يعبر عن حيرته الصوفية قائلاً²:

أرأيت يا سعيد
أن الحال أكبر منا؟
وأن الطريقة متاه لا قبل لنا به

نعم، إنه سفر في سبيل المعرفة الحقيقية ، يراه الشاعر مستعصيا وفيه من المجاهدة والمكابدة ما فيه، ولكن أقصده هنا المعرفة الإلهية أم المعرفة الذاتية، فأحيانا نحسّ ونحن بصدد قراءة بعض المقاطع الشعرية التي تسلك سبيل التشفير والترميز الصوّفي ، أنّ سفرهم إنما هو لذواتهم نفسها بحثا عن حقيقتها، فغالبا ما يعادل الشاعر المعاصر بين التجربة الصوفية العرفانية وبين تجربة الذاتية إزاء

¹ المصدر السابق، ص48.

² أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص26.

بعض الأحداث والقضايا الراهنة، فهو سفر في بحر المواجهس النفسية الداخلية قصد الهروب من الواقع المفروض المحتوم، الذي يتفاجأ بثقله عندما يخرج من محوه ويستفيق قائلاً¹:

كذا ترحلين مع الرّيح والقبرّات
بعيدا عن القلب، وهو على عتبات الأماي
يلمّع زينته للزفاف الذي سوف يأتي،
كأن الذي كان ما كان منّي،

فكما يرحل الشاعر عن الوجود بحثا عن سرّ من أسراره، وينمحي كليًا من الواقع الذي يعيشه قاصدا بذلك العالم النوراني، كذلك يرحل عنه هذا التجلّي النوراني الذي هيأه نفسه وزينها من أجل بلوغ اللامنتهى والاتحاد الكلّي ، وانحلال الذات في الآخر انحلالا أبديا، إذ يفاجأ أ بعودته لنقطة البداية فيختفي كل شيء وتنطفئ كل الأنوار كأن الذي كان ما كان. ويواصل تؤسفه قائلاً²:

رحلت ولم تمنحيني قليلا من الانتظار لأشهد طقس
الكسوف الأخير
لعلّي أمحو على ساعدك بكائي الطويل،
وأغفو على صدرك المتعالي إلى ساعة لا تحين

لا يريد الشاعر أن تنتهي الساعة التي يتم فيها اللقاء التاريخي والاتحاد الفعلي بعد السفر الطويل والرحلة المتعبة من أجل عيش لحظة التجلّي النوراني، أين ينسى الإنسان آلامه العتيّة باعتباره ذات طبيعتي، ويتأمل في حقيقتها ككينونة فاعلة ومتفاعلة مع الآخر القدسي، الذي هو في نظر الشاعر ذلك الكيان المطلق المتعالي أين الراحة الباطنية والسكينة الدائمة.

¹ المصدر السابق، ص 79.

² المصدر نفسه، ص 82.

ونأتي فيما يلي على نموذج آخر من المدونات الشعرية محل الدراسة، وهو مقطع شعري من إحدى قصائد الشاعر الصوفي المتألق "محمد علي سعيد" التي يقول فيها:

لا ترحلي .. لا ترحلي
رحل الربيع وأنت لا لا ترحلي
فالفجر لاح بطرفه ثم انقضى
لا ترحلي..¹

يحاول الشاعر من خلال هذا المقطع الشعري أن يقدم وصفا صريحا لمعاناته تجاه محبوبته الأبدية التي أزمعت الرّحيل والسفر، بنبرة مليئة بالحزن والتردد والانفعال أراد الشاعر الإنسان من خلال هذا الخطاب الذي يكتنفه الإصرار أن يبلغ مقام البقاء بعد الفناء، فهو لا يريد أن تنمحي عنه هذه الحالة وأن لا ينزل من هذا المقام الجليل ، فهذه اللّحظة بالنسبة إليه اختصار لتلك المسيرة العشقية العميقة، فبلوغه اللّامنتهه هو قمة مراده، ويواصل إصراره قائلاً:

ورحلت خلف رحيل وهم
تزمعين ركوبه
هل تدركين جماله
هل تعرفين قراره
فيه تسابيح الهوى قد جمعت
لا ترحلي..²

إنها كلمات تنبض شغفا، وتفيض دلالة بعمق التجربة الوجدانية اللابسة لوشاح الرّمزية من أجل التعبير عن تلك الغايات العرفانية، فالشاعر هنا يعلم محبوبته أن قمة التلاشي تكمن في تمام الاتحاد

¹ محمد علي سعيد، روح المقام أو سقط المنافي وهبوب الجهات، ص 175.

² المصدر نفسه ص 175-176

والاجتماع حيث ينطق الهوى بنبراته ويرتل تسابيحها فيضاً غطّى الوجود بأكمله فلا مجال للفراق، فهي حالة لا تريد الذات أن تصحو منها، إنه الرحيل فوق الرحيل إنه ببساطة خروج وانجلاء من الظلمات المادية إلى عالم الأنوار الحقّة، ويختزل هذه الأحاسيس قائلًا¹:

أحلى الصبايات التي
كانت لنا، رحلت لنا، عادت لنا
الله ما أحلى الهوى
ننسى صحاري التّيه في نجماته ونعيدها
الله ما أحلى الهوى.

وهنا يجسد الشاعر فعلية ما قاله من قبل الشيخ الأكبر "ابن عربي" عندما قسّم الأُسُوف إلى ثلاثة: أولها سفر من عنده، يقابله قول الشاعر: "كانت لنا"، وثانياً السفر إليه يقابله قول الشاعر: "رحلت لنا"، ثم السفر الثالث الذي هو السفر فيه، وهذا يقابل قول الشاعر: "عادت بانعدامها"، أي ينعدم الهوى بانفكاك الجمع والبقاء، ويبقى ببقائه، فهذا هو الشاعر المتألق "عزالدين ميهوبي" يعلن خروجه وسفره قائلًا²:

سافرت في صمت الدقائق فانتهدت
كل الخطى لرحيل قلب مجهد
وأقمت في جفن الزمان هنيهة
لأعيد رسم الرّاحل المتوقّد

لقد عودنا "عز الدين ميهوبي" في كتاباته أن يرصع نصوصه الشعرية بالأساليب الرمزية التي تضفي صبغة جمالية على محتوياتها الدلالية، الذي يجاور فيها ذاته بطريقة مشفرة، وفي هذا المقطع الشعري

¹ المصدر السابق، ص 179.

² عز الدين ميهوبي: رباعيات، ص 16.

من إحدى رباعياته "رحيل" يقدم لنا صورة مكثفة دلالية توحى بحال السفر الذاتي في غياهب الكون، هذا الأخير الذي ما انفك يظهر ويتجلى تارة ثم يسافر ويرحل تارات أخر دون عودة أو رجوع، فيقف الشاعر كالعارف هنيهة ثم يسافر في عالم الخيال والغيب ليتذكر ذلك المقام وتلك الحال التي كان حينها هو المحبّ وهو المحبوب، وهو الجمع وهو الفرق وهو الفاعل وهو المنفعل. وهي الحال ذاتها التي عاشها من قبل شاعر الكلمة الموحية بعمق التجربة "عثمان لوصيف" ، إذ عبر عنها في قصيدته "آيات صوفية" قائلاً¹:

وأسجد عند التجلي
في السجود آراك
فاغمضي عينيّ من نشوة الخوف
أغمض كي أتأمل وجهك أكثر

إنه تصوير للحالة العرفانية التي يكون عليها السالك أثناء رحلته الروحية نحو المجهول المتعدّد، فيطلق الشاعر العنان للمعنى ويحرره حتى يصبح متشظياً متفلّتا، فلا يمكن القبض عليه، فهو عميق عمق التجربة ومتعدد تعدد مشاربها، ومنفتح انفتاح آفاقها، وقد تقف اللغة عاجزة أمام هـ ذا التباعد الدلالي والسفر الوجودي، ومن ذلك قوله أيضاً في قصيدة "الظمأ"²:

يظماً الحرف وتظماً
أيها الرّمح المهياً
لتباريح الرّحيل
وتسايح الأصيل.

¹ عثمان لوصيف: لؤلؤة، ص 20-21.

² المصدر نفسه، ص 23.

يقف الشاعر عاجزا أمام هذا التداخل الرّهيب بين اللغة والتجربة، اللغة المعبر بها والتجربة المعبر عنها، فيبقى التصوير المشهدي رهين القدرة اللغوية التي يرمز إليها الشاعر بلفظة (الرمح) ، الذي يفترض أن يكون مهياً للتعبير عن حالة السفر والرّحيل وفعالية الانقذاف في عالم الغيب، المجهول، الغامض، اللامنتهي، فيتأجل المعنى وتتعدد الدلالة ، ويصبح بذلك الشعر الصوفي فسحة كلامية متجددة واحتمالا لا يتوقف عن التأويل ، فيبقى تبعا لذلك الشاعر أسير سفره وتيهه ، وهذا ما يصفه قائلاً¹:

مازلت أسافر في عينيك الزائغتين
مازلت أسافر من مطلق إلى مطلق
في أبد الآباد
أسافر... ولا أصل
أنا سندباد التيه
أنا سندباد الغواية.

لقد تحرر الشاعر بأسفاره وهجراته إلى عالم الملكوت والمطلق بالكلية من عالم الأشياء المحسوسة المعدومة في حقيقتها، والتنقل من الظاهر إلى الباطن بسلوك طريق الحقيقة بحركة دائرية حتى الوصول إلى الحق حيث النقطة ومركز الدائرة، إنها أبد الآباد حيث المستقر من التيه ، فهذا الجنون بالواحد الأزلي تحول إلى هاجس دفين في وعي الشاعر، وفي ذلك يقول²:

آه ياربة هذا الحب
هذا الميلاد
هذا السفر
هذا الجنون.

¹ عثمان لوصريفي: ريشة خضراء، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، [د.ط]، 1999، ص51.

² المصدر نفسه، ص53.

وبالتالي فالسفر المعراجي يكون بتفريغ الهمة بالعزلة والخلوات المتكررة وبالسلوك الصالح الذي يفني كل الأغيار ولا يبقى أمام القلب سوى الحق المراد الوصول إليه والتنعم في حضرته، فهي هجرة قاسية صعبة من أجل بلوغ أقصى درجات الوصول والاتصال وأقصى درجات اليقين ، وهذا ما يؤكدّه الشاعر قائلاً¹:

آه... يا قارئ

لا تقل، عبث كل هذا السفر

عدت مكتنزا بالمعاني

ومحتشدا باللظى والمطر.

فكل هذه الدلالات الباطنية والعميقة لمفهوم السفر عند شعراء الجيل الجديد لا تنأى عن التوظيف السابق لها عند مشايخ الصوفية وكبار شعرائهم، فكلهم اتفق على أن السفر مرادف بشكل ما للكشف، فكما أن الكشف منهج وغاية العارفين فكذلك السفر منهج وغاية الشعراء المحدثين في رحلة بحثهم عن الحقيقة بدافع من الحيرة وبعتراضها في الآن نفسه.

ومن هذا المنطلق، يمكننا أن نقرّ بوجود وعي عميق بالفكر الصوفي كخطاب وكممارسة عند شعراء الجيل الجديد، وهذا استنادا إلى النقاط الآتية:

- لقد انتهجت الكتابة الشعرية الصوفية الجزائرية المعاصرة سبيل التلويح من خلال تكثيف الدلالة، أين يمارس الشاعر من خلالها لعبة التستّر والانكشاف ، وهذا ما يكسب النص الشعري قيمة فنية راقية وجمالية عالية سواء من حيث اللفظ أو المعنى.
- لقد استعان الشعراء الجزائريون في خطاباتهم الصوفية بالرّمز الصوفي أثناء تعبيرهم عن تلك الأحوال الوجدانية التي كانوا يعيشونها بطريقة عرفانية، فتحوّلت "المرأة" في نصوصهم إلى قناع تختفي وراءه كل هواجسهم الباطنية وصراعاتهم الداخلية، في محاولة دائمة منهم قصد

¹المصدر السابق، ص25.

إيجاد إجابات لتساؤلاتهم الدائمة عن سرّ الكون وحقيقة هذا الانتماء الذي يجمع الذات مع حقيقتها ثم يتجاوزها تجاه ذروة الكمال.

● كما لجأ الشاعر الجزائري المعاصر إلى الرّمز الخمري كدلالة واضحة على لحظة الصفاء والانتشاء الرّوحي، من أجل تصوير حالات الغياب والتلاشي لحظة الحلول مع المبتغى الأزلي، أين يستقل الشاعر كذات وكفعل، وهذا هو النصر الداخلي الذي يسعى إليه لتمرده على كل القوانين الثابتة الإجبارية.

● هذا وقد وظّف شعراء الجيل الجديد تيمة السفر من رحلة بحثهم عن ذواتهم داخل هذا العالم المليء بالأسرار والألغاز والدهاليز، فعندما وظّف الشاعر المعاصر هذه التيمة لم يكن إلا من باب وصف تجليه الباطني المرتبط بفعل الانبعاث الداخلي والولادة من جديد ، وهذا ما ساهم في انفتاح المعنى وتشظّي الدلالة.

الفصل الثالث

سؤال الاغتراب في مدار الوجود - نموذج تساندي-

✓ أولاً: الإغتراب بين المصطلح والمفهوم.

✓ ثانياً: الغتراب بين جدلية الواقع المائل والواقع المأمول.

✓ ثالثاً: سؤال الغربة الوجودية عبر تساوق العبارة الصوفية-

نماذج مختارة-

أولاً: الاغتراب بين المصطلح والمفهوم

1/- المفهوم اللغوي:

ورد مصطلح "الاغتراب" في الثقافة العربية وهو حامل لمعنى "النوى" واستناداً على ما ورد في معجم العين: «والغربة: الاغتراب عن الوطن، وغرب فلان عنّا يغربُ غرباً، أي تنحى. وأغربته وأغربته أي نحيتّه، والغربة النوى والبعد»¹.

كما ورد في لسان العرب: «اغترب فلان إذا تزوج إلى غير أقاربه»²، وعلى هذا النحو، فمصطلح "الاغتراب" في معاجم اللغة العربية جاء ليدل على معنيين أساسيين، المعنى الأول مرتبط بالغربة المكانية، أما المعنى الثاني فالقصد منه الغربة الاجتماعية، إلا أنّ كلا من المعنيين يشتركان في مدلول واحد وهو التنحي والابتعاد.

أما في معاجم اللغة الأجنبية فيقابل مصطلح الاغتراب الكلمة الفرنسية (Aliénation) والكلمة الإنجليزية (Alienation)، والكلمة الألمانية (Entfremdung) وكلها مشتقة من الفعل اللاتيني (Alienar, Alienus) والذي يعني نقل ملكية شيء ما أو آخر أو يعني الانتزاع أو الإزالة.³

¹ الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، م3، ص271.

² ابن منظور: لسان العرب، ج5، ص230 (مادة غرب).

³ ينظر، يحيى العبد الله: الاغتراب - دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلول الروائية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص21.

2/- المفهوم الاصطلاحي:

ارتبط مصطلح "الاغتراب" كمفهوم وكاستخدام بمجالات فكرية وابستمولوجية عديدة، تشترك كلها في اعتباره مجال دراسة حياة الذات الإنسانية المتمردة على قوانين الطبيعة الثابتة إذ توضح الباحثة "هورني" "الاغتراب" بأنه: « يعبر عمّا يعاينه الفرد من انفصال عن ذاته، حيث ينفصل الفرد عن مشاعره الخاصة ورغباته ومعتقداته وهو فقدان الإحساس بالوجود الفعال».¹

وبالتالي، ف "الاغتراب" هو حالة خروج الذات من حالة إلى أخرى نتيجة وضع خارجي غير مرغوب فيه، وحتى الأديان السماوية في أطروحاتها الوجودية تحدثت على أنّ الإنسان غريب في هذه الدنيا، وأنّ شعوره بالاغتراب متأصل في ذاته، فمنذ أن هبط من الفردوس الأعلى وسكن الأرض وروحه تواقفة للعودة من جديد إلى عالمها الأصلي، هذا وقد استدللّ "أبو إسماعيل الهروي" بالآية الكريمة التي في سورة "هود" (عليه السلام) لبيان حال الغرباء، وهي قوله تعالى: ﴿فَلَوْلَا كَانَ مِنَ الْقُرُونِ مِنْ قَبْلِكُمْ أُولُو بَقِيَّةٍ يَنْهَوْنَ عَنِ الْفَسَادِ فِي الْأَرْضِ إِلَّا قَلِيلًا مِمَّنْ أَنْجَيْنَا مِنْهُمْ وَاتَّبَعَ الَّذِينَ ظَلَمُوا مَا أُتْرِفُوا فِيهِ وَكَانُوا مُجْرِمِينَ﴾².

¹ جديدي زليخة: الاغتراب، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة وادي سوف، ع 8، 2012، ص

348.

² سورة هود، الآية 116.

وعلق على ذلك "ابن قيم الجوزية" قائلا: «استشهاده بهذه الآية في هذا الباب يدلّ على رسوخه في العلم والمعرفة وفهم القرآن، فإنّ الغرباء في العالم هم أهل الصّفة المذكورة في الآية»¹.

وبالتالي فإنّ الدّين الحنيف قد ركّز في مفاهيمه على فكرة الفئة النادرة التي تقوم دائما بالإصلاح وتعاكس كل المفاهيم الموجودة الثابتة والمتفق عليها مسبقا والمتراكمة عبر الأزمنة والعصور، التي تكون حتما مغلوطة. فلا ريب أن يكون الغرباء من هذه العادات هم من يفرضون أفكارهم قصد الإصلاح والتوجيه، فبثورتهم عما هو سائد ومتفق عليه يصبحون غرباء، ويأتيهم الشعور بالغرابة والته في هذا العالم الفاسد.

فهم بطبيعتهم هذه مختلفون عنهم حولهم من الناحية الفكرية والأيدولوجية، وقد كان هذا حال ومصير أصحاب الكهف على سبيل المثال لما فرّوا بفكرهم ومعتقدهم لينأوا به وبعمالهم عن العالم الآخر.

هذا وقد ارتبطت فكرة "الاغتراب" في الثقافة الدينية بفكرة الموت، باعتباره سفرا روحيا، فالذهاب إلى القبر والتنحي عن المكان المألوف هو ما يجعل من الدنيا دار غربة. فالإنسان «من حين استقرت نفسه في هذه الدار فهو مسافر إلى ربه، ومدة سفره هي عمره الذي كتب له، فالعمر هو مدة سفر الإنسان في هذه الدار إلى ربه تعالى، ثمّ قد جعلت الأيام والليالي مراحل سفره، فكل يوم وليلة مرحلة من المراحل، فلا يزال يطويها مرحلة حتى ينتهي سفره»².

¹ ابن قيم الجوزية: مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص 217.

² ابن قيم الجوزية: طريق المهجرتين وباب السعادتين، تح: عبد الكريم الفضيلى، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، [د.ط.]، 2003، ص 222.

فإحساس المؤمن الدائم بالترحيل وترقب حدوثه في أي لحظة، يجعلها يعيش القلق والاضطراب، وبخاصة إذا كان كل ما حوله مناقضا لطبيعته، وهي الغربة ذاتها التي مدحها الدين الحنيف واستحسنها وأثنى على من تمسك بدينه زمن الغربة والاضطراب.

أما في السنّة النبوية الشريفة، فقد وردت أحاديث كثيرة تناولت موضوع "الغربة" و"الاضطراب"، منها قوله (صلى الله عليه وسلم): ﴿إِنَّ الْإِسْلَامَ بَدَأَ غَرِيبًا وَسَيَعُودُ غَرِيبًا فَطُوبَى لِلْغُرَبَاءِ، قَالَ قَيْلٌ: وَمَنْ الْغُرَبَاءِ، قَالَ: النَّزَاعُ مِنَ الْقَبَائِلِ﴾¹.

ومفاده أنّ الغريب هو ذلك المؤمن الذي ترك موطنه وأهله، من أجل الفرار بدينه وفكره خوفاً من الإرهاب الفكري المتسلط، الذي يهدده في كل لحظة، وخوفاً من انخيازه للتيارات الفكرية السائدة في عصره وزمانه، فهو غريب لكونه لم يلق المساندة إلاّ ممن هم على شاكلته فكراً وعقيدة، وهم قلة قليلة، وهذا نوع من أنواع الجهاد النفسي؛ لأنه رأى قاس وفيه ثورة داخلية تجاه الكفر والعبث، فإنّ عيشهم غرباء يؤكد موتهم مطمئنين، استناداً على نصّ الحديث.

هذا وقد كان التصوف الأرض الخصبة التي نمت فيها "الاضطراب" كمفهوم وكاستخدام أيضاً، إذ تعامل معه الصوفية بمعانيه المختلفة وعمايشوه تجرية وجدانية وجودية عالية وبأبعادها الدينية والميتافيزيقية المتعددة، وهذا ما أكدّه الشاعر الصوفي "عفيف الدّين التلمساني" أثناء تعريفه للاغتراب الصوفي قائلاً: «إنّ كل من انفرد بوصف شريف دون أبناء جنسه يسمى في اصطلاحهم غربياً»².

¹ رواه أحمد في مسنده، رقم الحديث 3596.

² عفيف الدّين التلمساني: منازل السائرين إلى الحق المبين، دار التركي، تونس، [د.ط.]، [د.ت.]، ج 2، ص 487.

ويرى "ابن عربي" - من جانب آخر - أنه يمكن أن نطلق لفظ "الغربة" عن الحال عند الصوفيّ في رحلته وتطلعه إلى الله (عزّ وجلّ)، فيقول: «الغربة تطلق بإزاء مفارقة الوطن في طلب المقصود، ويقال: الغربة عن الحال في حقيقة التعمّد فيه، وغربة عن الحقّ من الدهش عن المعرفة»¹.

وهذه إشارة واضحة إلى أنّ الصوفيّ يظل في غربة دائمة وحيرة أبدية أثناء تطلعه وبجته الدائم عن حقيقة الوجود وتحليلات الحق في كل الخلق، ولا يمكن أن يصل إلى هذه الدرجة ما لم يجاهد ويكابد ويعانٍ وينقطع تمام الانقطاع عن ملذات الحياة ومتاع الدنيا، وأن يعزل نفسه بالخلوة والهجرة.

كما أنّ أقصى أشكال الغربة هي غربة العارف، وغربة العارف هي غربة الغربة، فهو بذلك غريب عن الدنيا والآخرة وفي ذلك يقول "ابن قيم الجوزيّة": «وأما غربة المعرفة فلا يبقى نسبة بينه وبين أبناء جنسه إلاّ بوجه بعيد؛ لأنه في شأن والناس في شأن آخر، فغرفته غربة الغربة»². وهذا هو مجال بحثنا في المدونات الشعرية محل الدراسة، أن نبحت عن تحليلات الاغتراب المعرفي والفكري والوجودي عند شعراء الجيل الجديد، ممن كتبوا في نصوصهم الصوفية عن أحوالهم ومواجيدهم العرفانية أثناء غيابهم عن الواقع المتأبّي، بحثا عن عالم آخر بديل يجد فيه المرء نفسه بما يعزز دوره كذات فاعلة تقصد وتتغيا إعادة توجيه المدار نحو ما هو مأمول.

¹ ابن عربي: اصطلاحات الصوفية، إعداد وتقديم: عبد الحميد صالح حمدان، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص292.

² ابن قيم الجوزيّة، مدارج السالكين، ج3، ص225.

ثانيا: الاغتراب بين جدلية الواقع المائل والواقع المأمول:

لطالما اقترن مفهوم "الاغتراب" بتلك الحالة الشعورية التي تصاحب الذات الإنسانية أثناء بحثها عن كينونتها الحقيقية جزاء القيود المادية المحيطة بها والتي يفرضها الراهن والواقع المعيش بحثا عن واقع آخر وعالم بديل حيث الخلاص المعرفي والسمو الروحي.

وتبعا لذلك حاول النظر النقدي الإجابة عن هذا السؤال المعرفي الدقيق، لما تقصى المجالات التي ارتبطت بها هذه الظاهرة الفكرية نذكرها على التوالي:

1- الاغتراب الذاتي (صراع الذات مع الذات): لعلّ الذات هي المحور الذي تدور حوله

أغلب البحوث الأنطولوجية والدراسات الفلسفية المعاصرة كونها المنطلق الأول، والأساس الوحيد الذي يمكن أن يفسّر العالم به، فاستقرار الذات الإنسانية يعني استقرار العالم ، أمّا اغترابها فهذا ما يؤدي إلى تعدديته وتلاشيه، فالاغتراب عن الذات هو : «الحالة التي يصبح فيها الشخص ببساطة غير مدرك لما يشعر به حقيقة، ويحبه ويرفضه، و يعتقد، ولما يكونه في الواقع، فينشأ هذا الوضع حينما يطوّر المرء "صورة مثالية" عن ذاته تبلغ من اختلافها عما هو عليه حدّ وجود هوة عميقة بين صورته المثالية وذاته الحقيقية.»¹

وهذا هو أقصى أنواع الاغتراب أن يكون الانسان غريبا عن ذاته و موازيا لها حيث ينعدم الالتقاء وقد نجد هذا النوع من الاغتراب في مجال الأدب وبخاصة عند الشعراء الذين جاءت نصوصهم معبرة عن ذلك التمزق الداخلي العنيف الذي يصيرّ الذات بلا هدف أو جدوى .

¹ يحيى العبد الله: الاغتراب، ص 33.

2- الاغتراب الاجتماعي (صراع الذات مع الآخر): ينشأ هذا النوع من الاغتراب عندما ينعدم

التفاعل بين ذات الأنا وذوات الآخرين ذلك أن «الوحدة مع البنية الاجتماعية شيء جوهري بالنسبة للإنسان. ¹» فضعف الروابط التبادلية، التفاعلية والتواصلية مع الآخر يفقد الذات احساسها بالانتماء نتيجة تهميشها للآخر الذي أدى بالضرورة إلى تهميشها في حد ذاته.

3- الاغتراب الوجودي: (صراع الانا مع الوجود): انبثق هذا النوع من الاغتراب من الفلسفة

الوجودية التي كانت تدعو إلى ضرورة اختزال صور المطلق عبر تظاهرات الطبيعة والعالم الظاهري ويتحقق هذا النوع من الاغتراب عندما «تعي الذات البشرية قدراتها وتعي مفردات عالمها الداخلي، وعندما تبني موقفا داخليا يعتمد رؤية ذاتية وتتوجه بكل هذا الى العالم و الى فحصه بأدواتها التي أتقنتها.. فتحاول ترتيبه وفق موقفها الذي كونته.. ولكن هذه المعادلة تختل دائما لصالح تناقضات العالم ولا تستطيع الذات الصمود والاستمرار بالمواجهة.»²

فتقع تبعا لذلك أسيرة لفشلها وتغترب، فالإنسان: «ليس موجودا كما ينبغي له جوهريا أن يكون، فهو مغترب عن وجوده الحقيقي. ³» ذلك الوجود الذي يتأسس وفق مبدأ ثنائية الذات والموضوع وتلك العلاقة الاتحادية السامية التي تجمع بينهما، وكل اختلال أو انفصال يؤدي حتما إلى الاغتراب.

¹ المرجع السابق، ص 73.

² المرجع نفسه، ص 136/135.

³ المرجع نفسه، ص 133.

ذلك أنّ هذا الاتحاد المتسامي: « هو محاولة لقهر الانقسام القائم بين الذات والعالم دون القضاء على الوعي. إنه مركب من الذات والعالم، والاتحاد الهابط يسلب الوعي، أمّا الاتحاد المتسامي فإنه يؤكدّه.»¹ وبتالي، فأساس الاغتراب هو انعدام الاتحاد المتسامي القائم على فاعلية الوعي والادراك.

وهذا ما نجده عند الشاعر المبدع الذي يبقى في حركة دائبة من الحراك الشعوري، والصراع الدائم والأبدي مع الواقع المائل بكل تحدياته، بالاغتراب عنه تارة والاقتراب منه تارة أخرى، بحثا عن عوالم رؤيوية متجددة، ومن هنا فأساس الاغتراب في الفكر الإنساني المعاصر يختلف عن مفهومه في الثقافة الإنسانية المعرفية القديمة.

فالإنسان المعاصر انعدمت تفاعلاته مطلقا مع معطيات الواقع، فاضطرّ إلى الهروب منه بحثا عن الأزمنة الغابرة بغية استرجاعها واسترجاع الأمان والطمأنينة والاستقرار الذي كان يسودها، ومن هنا جاءت فكرة التمسك بالماضي وبكل أشكاله وصوره.

وفي ظلّ هذا التصوّر، كيف صاغ الشاعر الجزائري المعاصر خطابه العرفاني المتعلق بهويته الوجودية؟ وهل يوجد في شعره ما يربط الذات الواعدة بالواقع المأزوم؟ وقبل كل ذلك هل في استطاعة الشعر القائم على فكرة التشظي والتعدد الدلالي الذي يناشد المجاهيل والعوالم الروحانية اللامتناهية أن يعيد صياغة الواقع المائل بكل حيثياته الوجودية والأيدولوجية؟

¹ والتر فيسكوف: الاغتراب الوجودي، تر: كامل يوسف حن، دار الآفاق، بيروت، لبنان، [د.ط.]،

[د.س.]، ص 19.

ثالثا: سؤال الغربة الوجودية عبر تساوق العبارة الصوفية - نماذج مختارة-:

إنّ أهم ما يستفز النظر النقدي التأويلي هي تلك العوالم الغيبية التي يثيرها الشاعر في نصّه بحثا منه عن الحقيقة، إذ قصدها ومنطلقها الأول هو التعمق في تلك الدلالات الضمنية المفضية إلى التمرد والنفور والثورة من الواقع المترع بالإخفاقات المتوالية، التي عمّت بصورة أو بأخرى مشاعر الذات الإنسانية، الأمر الذي أسهم في خلق حسّ وجداني تراجيدي عال في وعي كل إنسان لجأ إلى الكلمة من أجل تفريغ همومه الأنطولوجية، ومساءلة مساعيه وأحلامه العرفانية، وهذا ما جعله يبعد عن مساره كل ما يحيط به، بعد أن استعصى عليه معرفة نفسه قبل معرفة الآخر.

ووفق هذا التصوّر، يشكل الاغتراب موضوعا جوهريا خلاقا ينبع من صميم التجارب الشعرية المعاصرة، ذلك لكونه مشكلا أساسيا في التركيبة الذهنية الوجودية عند المبدع، وإذا كنّا لا نبالغ إذا قلنا: إنّ موضوع الاغتراب كفعالية إبداعية يعكس بالفعل التركيبة الوجودية للمبدع، بل إنّ الذات منذ بداية إحساسها بوعيها الوجودي والكوني وهي تدرك بقوة حقيقة الحياة وصدماها المفاجئة.

وبالتالي ارتبط الإنسان بهذه الصدمات بطريقة منفصلة ومتصادمة مع ديمومة متغيّراتها، التي لا تنفك تشكل عثرة في مسيرة المبدع الرؤيوية، ذلك أنّ: «الأديب المغترب في زمانه ومكانه ومجتمعه، منتمي إلى ذاته وحدها في همه الإبداعي، فذاته هي محور صياغة التجربة النفسية وتشكيلها كتجربة إبداعية خلاقة ومؤثرة، ولولا تلك الغربة وذلك التفرد لعاد الأدب كلاما من كلام»¹.

¹ محمود عبد الله الجادر: طرفة بن العبد بين الانتماء والاغتراب، مجلة التراث العربي، بغداد، ع 85، 1988،

وتبعاً لذلك يعيش المبدع حالة اغترابه بعد أن يدرك تمام الإدراك أنه أصبح طريدة لواقعه المأزوم، وليس غريباً أن يشغل الشاعر نفسه بالحديث عن أزمات واقعه وهو من ابتلي بفقد كينونته وهويته كذات تبحث دائماً عن مستقر لها في خضم هذا العالم المليء بالأسرار والألغاز.

فالغربة كهاجس بقيت تلاحق مخيلة الذات الشاعرة في رحلة بحثها الدائبة عن ملاذ للفرار من حتميات هذا الواقع المفروض، فحتى الشاعر الصوفي لا يختلف عن الشاعر العادي الذي فقد هويته ووطنه، فهو أيضاً قد عاش هذا الضياع النفسي أثناء رحلته نحو العالم الباقي والأبدى، إنّه ذلك العالم النوراني الذي تتجلى فيه الأرواح بصورة تفوق كل الأوصاف، فالعالم الواقعي يتحول تبعاً لذلك في ذهنية الشاعر إلى سجن تسيره جملة من الأنظمة والقيود المفروضة، فنجدّه يسعى بكل ما أوتي من قوة إلى الفرار منه واستبدال عالم آخر به، أين تعيش النفس طمأنينته وراحتها الدائمة.

يصادفنا ونحن نسائل هذه القضية بالتحليل والمناقشة ما كتبه الشاعر المتألق "مصطفى محمد الغماري" في أشهر دواوينه "أسرار الغربة"، والذي تطرق فيه إلى تيمة الاغتراب الوجودي بطريقة فنيّة انسيابية عالية، عكست بالفعل عصارة تجاربه الروحية ومعاناته الصادقة وإحساسه القوي الذي بلغ أعلى وأسمى درجات فناء الذات في الموضوع، ويتجلى هذا التصوير الفني بوضوح لما يفجر طاقاته التعبيرية قائلاً¹:

بعيدٌ عنك .. راحلتي تجوب الليل والسفرا

تأكل خطوها في الغربة السوداء .. واندثرا

بعيد عنك .. لا نايا فيسعدني، ولا وترا

¹ مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 13.

تماوج كرمه الصوفي في الأعماق وازدهرا

لعلّ سياق اللفظة "بعيداً" بقرائنها الدلالية تحيل مباشرة إلى فكرة الضياع النفسي والتشتت الداخلي الذي يعيشه الشاعر جزاء الغربة السوداء، في انعدام أي بصيص لنور الأمل في غياهب الليل الحالك، محاولة منه لاختزال حالة الأسي والرفض الدائم في فضاء الحضور المؤسس على حالة الغيبة المسلطة عليه والمتواري به، عن إمكانية تأكيد الذات لداثها في مسيرتها المعراجية نحو منتهى المطلق الأزلي. وعند عودته إلى حال الصحو من هذه الرحلة الغيبية القاتلة والآسرة له في الوقت نفسه، يصرّح قائلاً¹:

ها عدت يا نبع الهوى من غربتي
شوقاً، وعاد بي الهوى لرحابي
لا الدرب جفّ.. ولا عناقيد الضحى
صلبت على شفة الدّجى الصخّاب

يشعرنا هذا المقطع الشعريّ -ونحن بصدد مساءلته- بتعالى الشحنة الشعورية المعبر بها عن قمة الشوق والحنين الذي فطر قلب الشاعر عندما عاد من غربته، فسياق الأفعال في مقصدها للمعنى المسوق له تنبض بجيئيات هذه التجربة الروحية المنفطرة، وتقدم أدق تفاصيلها في إشارة واضحة ومباشرة من الشاعر إلى تصوير قضية اغتراب الذات والنفس الإنسانية، وما تعانیه من آلام في رحلة بحثها الدائم عن حقيقتها وسط هذا الوجود الأبي، هذا ما يسعى الشاعر إلى تجسيده وتصويره عبر استخدام الألفاظ القوية والعبارات الجزلة في قوله²:

¹ المصدر السابق، ص35.

² المصدر نفسه، ص39.

أنا في الوجود قصيدة.. ما غرّدت
بسوى السلام حروفها الخضراء
أنا في الوجود ملاحى ورجولتى
ودمي وكبرى للسلام فداء

إنه اعتراف واضح وجلّي بحق الذات ككينونة في وجودها الظاهري، بل وفي تجليها في كل موجود حقيقي، في صورة تدعو في باطنها وفي أصلها للسلام والنقاء الروحي . كما نجد في مقام آخر، يعبرّ بإحساسه المرهف وبشاعريته الخاصة والخالصة عن عمق معاناته جرّاء مرارة اغترابه الروحي والوجودي قائلاً¹:

أنكرت في ليل الوجود ملاحى
وأراك وجهي الطهر يا سمحاء
صدى الزمان.. فكل لون غربة
وعلى الملامح تجثم الأرزاء
إلا هواك.. عرفته.. فضمته
ورعاه مني الجفن يا سمراء

فما يعيشه الشاعر في هذه الأسطر الشعرية، هو مرارة غرته كعارف، وهي غربة الغربة؛ لأنه - كما سبق أن ذكرنا- يعيش غربة الدنيا والآخرة، لا بد له تبعاً لذلك من جهاد طويل قصد اجتياز كل المسافات الحائلة بينه وبين مراده الأزلي، الذي لطالما رجاه وتمناه، وهذا ما جعله مغتربا اغترابا كونيّا ووجوديّاً مزدرياً نفسه ومنتقضا لعالمه.

¹ المصدر السابق، ص41.

فتحولت هذه الهواجس تبعا لذلك إلى جروح عميقة شقت صدر الشاعر، وما زادها عمقا وألما هو فرط الشوق والحنين الدائم إلى ذلك المبتغى الأزلي والحقيقي، الذي أضاء بنوره ظلمة حياة الشاعر كذات تبحث عن إجابات لتلك التساؤلات، التي ما انفكت تراوده في صحوه وفي محوه، ونلمس ذلك بوضوح في قوله¹:

رفّ الحنين .. مدى بجرحي ممعنا
وزوارقي في شاطئي هيماء
إن قلت .. أن لي الإياب يهيم بي
سفرٌ .. ويلفظ زورقي الإرساء
أبدا .. أضل إليك يا بنت الضحى
ظمآن .. تحفر في دمي الأصداء

تبين هذه الأسطر الشعرية الدرجة التي بلغها الشاعر في معاناته الروحية داخل عالمه الباطني الإنساني، أين الشعور العميق بالضيق النفسي والتيه والحيرة الوجدانية، فلا مكان لإرساء الزورق، والحنين والشوق والعطش الروحي قد حفر طريقه في كيان الشاعر تجاه ذلك الأفق المبين. ويواصل قائلا ضمن السياق ذاته²:

في روعة الذكرى .. تلوب مشاعري
عطشى .. وتزهري في دمي الأهواء
وعلى محيط الصبر تبهر غرقتي

¹ المصدر السابق، ص42.

² المصدر نفسه، ص42/43.

فترودها الأضواء والأضواء

أملاذ طهري .. آه كم في خاطري

من رغبة جفت .. وبخّ النداء

لقد خرجت هذه الكلمات من صدر الشاعر وهي ملتبهة بحرقة الغربة والفراق، كأنها تنزف دما من جرح غائر في أناه الداخلية، وكأنّ الدوال قد امتزجت بدموعه فنراه كيف ينقلنا إلى متناقضات الحياة ومفارقاتها في غياب استقرار سكينته عند حدود مبتغاه.

فمن جرّاء هذا الاغتراب الرّوحي والوجودي تحوّلت ألفاظ قصائد الشاعر وعباراتها إلى وسيلة فعالة عكست بالفعل محنة الذات في صراعها الأبدي مع الكون والوجود، قصد إدراك كنهها وكنهه معا، ومهمة الشاعر في هذا المجال أن يسبر غور هذين الكونين (الذات والوجود) من خلال تأويلهما، فالشعر في أسمى غاياته يحاول دائما تأويل وتصوير حالة تبديد الذات في تضاعيف الشجا الذي ألهب أحزان الشاعر وأثار حنينه إلى مجد نبعه الأصيل. ولكن رغم كل ذلك يبقى بصيص الأمل يطارد مخيلة الشاعر، ومن ذلك قوله¹:

إذا أيها الشوق أزرع فيك

نشيدي، وأعصر مؤاليه

أراك .. فتشرق في كل درب

ورودي .. وتخضل أعماقيه

فإن أتعب الطين .. هذا الزمان

فلن يأكل اليأس آماليه

¹المصدر السابق، ص 54 و 57.

يستخدم الشاعر في هذا المقطع العبارات الدالة على الأمل وعلى الشروق الجديد، الذي تتحول فيه أحوال الشاعر نحو ما يريد وما يطمح، فمهما لاقى الشاعر الإنسان في حياته من متاعب التغريب والتهميش ومن معاناة الشوق والفقد، فلن يقف هذا حاجزا أمام تحقق رؤاه وآماله.

وبتالي فإن أي تجربة شعرية لا تتركز في قواعدها الأساسية على رؤى إبداعية ذات زخم رؤيوي وجودي، وثناء معرفي فني، ومرجعية فكرية عميقة، ستفقد شرعيتها وأثرها الجمالي وتطورها المواكب لعجلة الزمن المتغيرة والمتطورة، وهذا يعني أنّ الاغتراب كمرجعية أنطولوجية وإبستمولوجية هو الذي منح اللغة شرعيتها لدى الشاعر -محل الدراسة- من خلال اتساع أفقه المعرفي، هذا ما أكسبه فاعلية الحضور الإبداعي المؤثر والمخلق في سماء الخلق الفني المتميز.

فالاغتراب كتجربة نفسية روحية قد شحنت النص الشعري بالطاقات العاطفية المتأججة والمشاعر الداخلة المتوترة، ما منحه فاعلية الحضور الفني المؤثر والمتوقد في الوقت ذاته.

ولازالت الأحرف السمحاء تدغدغ سرائر الشاعر التي استوطنها الحزن جراء الغربة والفراق

عندما يقول¹:

وإن قلت: أين الحب؟ يمحخر في دمي

سفين الهوى.. تخضّر أبعاده معنى

وفي شاطئ العرفان.. تبخر غربتي

وترسو على أبعاد واحتنا «عدنا»

¹ المصدر السابق، ص 69.

وهذا دليل قاطع على أنّ ما ينشده الشاعر "مصطفى محمد الغماري" في هذه القصائد هو ذلك الاغتراب العرفاني الذي يندد فيه دائما بانعتاق ذاته من قيود الثوابت نحو محبة المطلق، فبقدر ما تبين الذات عن صفاء روحها يقوى إثبات مبدأ الحقيقة المطلقة، المحايثة لاستعادة الإنسان قيمته في هذه الحياة الفانية، كمقابل حقيقي لذلك الاغتراب الوجودي الذي يتشظى بصورة واضحة في أثناء أغلب قصائد الشاعر، وفق ما تمليه طبيعة العقل الإنساني في مسعاه لتحقيق الفعل الذي يرضي رغبته في التناهي بالوصول إلى صفات الحق (تبارك وعلا) روحا وفعلا.

وبهذه النظرة الوجودية العميقة التي تعكس الصلة القديمة والأزلية بين الشاعر كذات والاضغراب كموضوع، يواصل "الغماري" وصف رحلته العرفانية المليئة بالضياح والتهيه والحيرة، فها هو ذا يخاطب الشاعر الإسلامي الكبير "محمد إقبال" بنبرة مليئة بالأسى والمعاناة، يشاركه مرارتها قائلاً¹:

كلانا يا غريب الدار رفض يعضغ الأما

كلانا في الدروب الخضر إصرار.. يزيغ دما

وأبعادٌ على أهدابها تنهلّ أمطار

وتزهر باللقاء المطلق الرّيان أقمار

هنا يطالعنا الشاعر بنبرة خطابية تكتنفها وتملؤها الحساسية الاغترابية التي تكشف عن إيحاءات عميقة ومبتكرة في الوقت ذاته، كما أنّها تشي ببعده جمالي روحي مفتوح الرؤى والدلالات، يوحي تمام الإيحاء بالرفض القاطع للواقع المائل الذي رسمت تفاصيله تلك الآلام والتضحيات، أين للإصرار والعزيمة الدور الفعّال في شدّ الهمم من أجل مواصلة الصراع النفسي والاحتراق

¹ المصدر السابق، ص 82.

الفصل الثالث: مقام الاغتراب في مدار الوجود - نحو نموذج تساندي-

الداخلي، جراء الحرمان من نور الكشف ومنتهى اليقين الإلهي، الذي سيصل إليه حتما مهما كلفه الأمر من مجاهدات ومن معاناة، وفي ذلك يقول¹:

سأجني اللذة الخضراء من ألمي

ومن شفتي.. نداءات إلهية

ومن قممي.. مشاوير نضالية

لأغبق في ربيع غدي

وبين ضلاله سورة..

وأهزم كل أسطورة

معنى ذلك أنّ حدّ الكمال في صفاء سريرة الشاعر، مرهون بتقديم التضحيات وبتزكية النفس، من أجل الوصول إلى قمة القمم وهي مرتبة الكشف، فلم يجد الشاعر خيرا من اللغة كي يتوارى خلفها في مواجهة خطايا الحياة والواقع، التي تصبح في نظره كالأسطورة؛ أي نعم، لها ماضٍ وتاريخ عظيم وعريق، ولكن لا مستقبل لها أمام القيمة الحقيقية للأفق المثالي والقدسي، فيقدم لنا الشاعر تبعا لذلك تصويرا جليا لهذا الغياب الروحي والعرفاني قائلاً²:

يغيب الأين.. واللاأين في أبعادها السود

ويمطرها الزمان المر شلاء الأغاريد

تناست وجهها.. فغنت لمعبود.. ومعبود

¹ المصدر السابق، ص95.

² المصدر نفسه، ص98.

قدّم لنا "الغماري" في هذا المقطع الشعريّ صورةً فنيّةً مميزةً عبر استخدام الرؤى الفكرية الميتافيزيقية المباشرة والرموز الصوفية العميقة والمكثفة، ليحكى لنا حقيقة صراعه الباطني مع الأين كوجود ظاهري واللاأين كعالم آخر مطلق تلخصه أبعاد لا متناهية وآفاق غير محدودة.

ولا نبالغ إذا قلنا: إنّ "الغماري" من أكثر شعراء الجزائر المعاصرين احتفاءً بهذا الأسلوب الشعري الممتنع، الذي يعترّب به عن ذلك التلقي السطحي المباشر، أو لنقل بتعبير آخر: الضحل، إنه قوة إبداعية متميزة لا تقبل إلا بذلك الفعل القرّائي العميق، الذي لا يتغيا في بحثه المباشرة طرح المفاهيم وإنما قصده المضامين ومضامين المضامين.

فاغتراب الشاعر باللغة الصوفية كأداء فنيّ هو جزء من اغترابه الوجودي كفعل وكتجربة عرفانية روحية، يميل فيها إلى تصوير عمق المكاشفة والتأمل الوجودي الشاسع شساعة الرؤيا الممتنعة بقوة الإرادة بين الظهور والغياب، وبين القبول والرفض، وهو ما يندد به دائماً وبخاصة عندما يقول:¹

وجلت صيحة عذراء قالوها.. وما انهزموا
سنرفض وجه غربتنا.. سنرفضه ولا ندّم
ويورق رفضنا.. ولتسقط الأشباح والنظّم
ونتهف يا جراح الكبر يا إخوان.. فالتّموا
مشاوير الغد الخضراء.. مشرقة بها القيم
وواعدة بها السمحاء.. ولتندك يا صنم

يطالعا الشاعر هنا بنبرة خطابية قويّة تعكس بالفعل أوجاعه الأليمة، لما استحكمت فيه أوجاع الاغتراب الرّوحي المضني وكذا المعرفي على السواء، فيتهف مصرحاً برفضه القاطع للحالة الشعورية

¹ المصدر السابق، ص 99.

القاسية التي اعترت بواطنه الداخلية، والتي أدّت به إلى طول الحيرة والتهي. كما عبّر عن رفضه لذلك الواقع الظاهري الذي استحكمت فيه الأشباح والأنظمة السائدة والمفروضة عليه بالقوة، فيحاول بهذه الثورة الفكرية والعرفانية أن يترجم حقيقة صراعه مع غربته الوجودية وكذا ضياعه النفسي متنبأ بغد لا تشرق فيه إلا شمس القيم النبيلة والصادقة، التي ستهزم بالإرادة كل صنم عتيد، كما يؤكد هذا الرفض قائلاً¹:

على دمي الرف يا حسناء ملتهب
فعانقي الموجة الخضراء.. والتهبي

لقد اكتنف هذا المقطع الشعري حضوراً أنثوياً بارزاً (حسناً)، أو بعض المواصفات الجمالية الدالة عليه، التي تنم على ذلك الإحساس العالي والرقيق الممزوج بنبرة ملتهبة وعميقة عمق الجرح والألم والمعاناة، نتيجة تمرد الشاعر ورفضه الدائم لكل القوانين والثوابت. ولكن سرعان ما يطلق أسلوبه الاعتيادي المزهو بومضات الأمل، التي اختزلتها عبارة (موجة خضراء)، والتي عكست بالفعل عمق الحالة الوجدانية عند الشاعر وغناها الروحي، جراء اغترابه الفكري والوجودي عن العالم المائل الذي لطالما فرض نفسه عليه بطريقة إكراهية تتنافى مع معتقداته الأنطولوجية والعرفانية، وبذلك يصرّح قائلاً²:

مبحر يا غربة الناي علة ذكراك فكره
موغل في عمقك الناري طوفانا وجمرة

¹ المصدر السابق، ص 127.

² المصدر نفسه، ص 136.

ووفق هذا التصوّر، فإن الاغتراب الفكري والوجودي الذي يعيشه شاعرنا هو بالتأكيد اغتراب ناجع فنيًا، خاصة عندما يرتقي بمداليل القصيدة ويعمق نواتجها التأويلية وفواعلها الرؤيوية والنفسية والشعورية، فتأتي تبعا لذلك التجربة الروحية الإنسانية حيّة نابضة بالشعرية في المتن النصّي لاسيما حينما يركز على تجارب الضياع والتيه والحيرة المؤثرة والعاكسة بالفعل لوعيه كذات فاعلة بالحق والقوّة.

وهذا يعني أنّ "مصطفى محمد الغماري" قد اغترب عن الغربة نفسها حتى يجد خلاصه من مفسدات الدنيا ومساوئها في انفصاله الدائم عن الوجود والواقع، حتى لو كان انفصالا فكريًا عرفانيا تاما فهو خير له من الرضوخ والاستسلام.

وأقوى ما وجدنا من نماذج شعرية ساءلت قضية الاغتراب في الساحة الأدبية الجزائرية المعاصرة كانت للشاعر الفحل "يوسف الباز بلغيث" وخاصة في ديوانه الرائع "نبضات الاغتراب"، إذ يقول في مقدمته: «إذاك كانت حاجتي لكل شهقة، لكل زفرة تعاون القلب كي ينبض كما عادة القلوب، لكن الانتظار وحمى الشعر يسابقانه، ليزيد في نبضه، فتتعمق التنهيدة ويتفرّس الإحساس الملهوف وجه قلبه الملتهب، فتعبر النبضة كيانها المألوف إلى حضن الاغتراب»¹.

وإذا سلّمنا بهذه الحقيقة، فمعنى ذلك أنّ الذات المبدعة تعيش في صمتها الصارخ ولجّة موجهها الهادئ، نقيض ما في راهنها وواقعا المائل، وعكس ما يحيط بها، فهي تعسى في كل محاولة إبداعية للتعبير عن مبتغاه في الانفكاك والانفلات من إسار جحيمها الأرضي، أملا بالتحليق في فضاءات أنقى، لتجد نفسها أخيرا في مواجهة مصيرية مع ذاتها ومع الآخرين باستشارة المشاعر. وأعمق

¹ يوسف الباز بلغيث: نبضات الاغتراب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2001، ص06.

المشاعر التي يمكن أن يستثيرها الشاعر هو إحساسه الدائم بالغرابة والضياع النفسي، وهذا ما يترجمه شاعرنا "يوسف الباز لغيث" قائلاً¹:

جاوبيني يا عيوني..
ما عسى يُيكِي الغريب؟
وتلاحين الأماي
شرقت قبل المغيب
وشروق النفس أمسى
.. وتغاريد الأريب
.. وتهادي الملهمين
.. وانتكاسات الحنين
كلها أضحت حكايا- صدقوني
بعدهما غاب الحبيب.

تبيّن هذه الأسطر الشعرية - كما يظهر من دوالها ودلالاتها- عمق أسي، جراء حرقه الشوق وبلاء الحنين، فيتناسم الشاعر مع حروفه مصيره المحتوم كغريب في هذا الوجود، في مواجهة أبدية مع الواقع المأزوم، بحثا عن ذلك الأفق المظلم جراء مغادرة الحبيب الأظلم، باعتباره اختزالا فعليا لحالة الاستقرار الروحي والطمأنينة الشعورية عند فك شفرات الكون والوجود والحقيقة، فوجد الشاعر نفسه لذلك وحيدا بين التيه والضياع في سراديب المجهول، والاهتداء بأحلام تباريق التجلي الروحي.

¹ المصدر نفسه، ص20.

وهذا قمة ما يمكن أن يعيشه الشاعر في لحظات غيابه الذاتي والوجودي، إذ تحوّل إلى هاجس ما انفك يطارد خواجه الداخلية والباطنية، وفي ذلك يقول¹:

سلام الغريب سلامٌ مخيف*** وشوق الغريب غرامٌ عنيف
وليس جراح الوفاء بعارٍ*** ومن قال: إن الزهور لا تعيف
ومهما يطول الشتاء بدوحي*** لسوف يطلّ ربيع عفيف
ويرسل طيف المحبة يوماً*** فيقصي السراب، وينفى النزيف

فلا يشرب من المنهل العذب، ولا يستأنس بإشراقه الربيع العفيف سوى ذلك المغترّب الذي جاهد من أجل التقرب، لذلك فاغتراب الشاعر ناجم عن ذلك الفراغ الوجودي والوجداني الناجم عن توالي الخيبات الناتجة عن إحباط إرادته وفقدانها، فاتسمت حياته تبعاً لذلك بالخواء المخي الذي لم يعثر فيها على ذاته المتشتتة والتي يشبهها بالسراب الظاهر والمختفي في الوقت ذاته. فما يعانيه من آلام الشوق والحنين قد أنساه إحساسه الفعلي باللوم والعتاب وما جرى منه وعليه جراء الهجر والغربة، فألم الشوق لا يضاويه ألم ومنه قوله²:

علام الهجر يا صاحبي وهياً*** نداعب نسمة الحب الزكيّة
أتخشى عن هجرتك من عتابي*** وما تخشى لهيب الشوق فيّ؟
وتأسر في رياض البدر حيناً*** وحيناً تكسر الغصن الندياً
أحبك، قد ألفتك في زمان*** فمالك بالجفا تقسو علينا

¹ المصدر السابق، ص 34.

² المصدر نفسه، ص 65.

يتخلل هذا المقطع الشعريّ عبارات دالة على الغربة الوجودية بكل ما تحملها الكلمة من معنى في مثل قوله: (المجر، لهيب الشوق، البدر، الجفاء، القسوة، الحبّ،..). وكلها ألفاظ تدلّ في مضامينها على عمق الحالة الوجدانية المعيشة والمحسوسة، والتي أصبحت عبئا أمام اعتناق ذاتية الشاعر، التي تتغيا القبض على حقيقتها كوجود باطني كان قد ألفه الشاعر في زمن ما، ومنذ ذلك الوقت والمعاناة والمقاصاة من مرارة الجفاء، والبعد ما زالت تراوده وتختزل إحساسه العالي والعميق بالغربة.

فشاعرنا المغترب لا ييأس أبدا مادام له هدف سام يسعى دائما في الوصول إليه، وإن خاب سعيه مرة فليديه العزم الكافي لإعادة الكرة ألف مرة؛ ولذلك نجد أنّ أغلب الشعراء الذين يعيشون هذه الحالة والذين جعلوا من قصائدهم الشعرية فسحة للتعبير عنها يأملون في غد أكثر إشراقا ونورا، فتقتصر المسافات ويصبح البعيد بالفعل قريبا قرب الأنا من أناها، وقرب الوجود من حقيقة وجوده وقرب الكيان من كينونته، وهذا ما منح تجربة شاعرنا العرفانية التكثيف الرؤيوي والعمق الدلالي وفاعلية التأثير وعمق الإيحاء، وهذا ما يتجلى بوضوح، خاصة في قوله¹:

.. لو كان البحر كأشواقِي، إذ يلقي الشمس

كما دوما، صفراء يعللها حيي

لا تنسى الطير مواعيدي

لن تشكو اليوم تماسينا

اسمع يا صاح تقاسيمي:

"الصبح يعود لأعشاشي.. من بعد غياب

¹ المصدر السابق، ص 79.

وبهذا الإحساس الشعوري العميق وصف لنا الشاعر صباحه المليء بالأمل والحياة الجديدة التي عادت من بعد غياب طويل، مليء بالجروح والمآسي التي اهتز لها قلبه نتيجة الحرمان الذي غيّم عليه، لتفتح بذلك آفاقا شعورية ووجودية جديدة تعيد للشاعر طبقا لذلك عن ذاتيته وكيونته الضائعة ما بين الغربة والتعدد.

هذا ما فجره شاعر الكلمة الحرّة " محمد علي سعيد " قائلا في قصيدته التي يصوّر لنا فيها مرارة هذا الاغتراب العرفاني والاختفاء الروحي قائلا في إحدى أجمل قصائده¹:

أحتفي من الظلال البعيدة
لا شيء يدرك هذا العذاب
أتحرك في فلك الشمس
من يمنح الضوء كي أستطيع الكلام
باسم التي
وهبت غابة الانتماء
أريج التعدد..
معنى الحُطام...

فما بين انفتاح العبارة الصوفية على المطلق مقابل انصداع الذات، وما بين انفجار دلالة الألفاظ والعبارات والانغلاق على الذات قهرا بفعل الغربة والاختفاء، يحصل الارتباك والحيرة، الأمر الذي استدعى من الشاعر طلب بصيص نورٍ قصد الوصول روحيا وعرفانيا إلى الوجود المطلق، أملا منه في الخلاص الأبدي بعد تمام الالتقاء والاتحاد، إنها ببساطة طيوف الأمل بقيت تلاحق ذات

¹ محمد علي سعيد: روح المقام، ص48.

الشاعر في كل مرحلة من مراحل جهاده جراء غربته الروحية، فيستطيع تبعاً لذلك أن يتكلم باسمها بعدما كان غريباً ومختفياً عن ظاهره الآني في دلالاته العميقة المرتبطة بالباطن الكوني.

وسرعان ما تغيب عنه هذه الومضات الكشفية فيجد نفسه وحيداً بعيداً عن أنه بعد ما تهيأ له أنه قد عاد إليها بعد طول الغياب، قائلاً¹:

إننا توأمان
نرفع صمت الدموع
إلى عرشها
ونحب الذي
جاء من ساعة
ومضى
ترك القلب
في حلم خارق
وبكى

والحال هنا، أنّ الوعي الكشفي الاغترابي عند الشاعر ضمن ما تطرحه العبارة الصوفية في أسطره الشعرية، يبين أن هناك اندماجاً باطنياً واتحاداً وجودياً بين ما يتأمله الشاعر وما هو واقع فعلي، فما سبق أن عاشه الشاعر من لقاء وقرب قد مضى وزالت عنه كل الأحوال المواصفات العرفانية التي حققته، وبمجرد أن تركه مبتغاه الأزلي في حلم خارق كأنّ الذي كان ما كان، وكأنّ الذي عاشه هو مجرد طيف عابر يتأرجح بين الحضور الأبدي والغياب المتناهي.

¹ المصدر السابق، ص 39.

وبين الصمت والكلام يصف الشاعر هذه الموجة العرفانية مستخدماً في ذلك العبارات الصوفية الملائمة لهذا النوع من الطرح الإبستمولوجي الذي عكس بالفعل عمق تجربة الشاعر وسداد فكره، ومن ذلك المنبر يواصل قائلاً¹:

يمرّ بلا ظلّ
وينقط كلّ الفلاة
بلطف نداءه
يمرّ كما لم يكن
إنّه عبق الكون صوت الإله

لا شكّ في أنّ التجربة الاغترابية التي عاشها الشاعر قد تجاوزت كل المعاني السطحية والبسيطة لمفهوم الغربة والبعاد، إنّه تيهٌ وسفرٌ ومعاناةٌ بين الوجود الظاهر الجلّي والغياب الباطني الأزلي، فاغترابه هنا يصبّ في دائرة الضياع الأنطولوجي الأبدي في سماته التوالديّة المستمرّة، شاحنا بذلك نصه بكل تلك الطاقات التعبيريّة المكثفة والمضاعفة التي تزيد من نواتج الرؤى عبر استنطاق الدلالات المفعمة بالتعدد الاحتمالي والقوة التأثيرية الفاعلة وبخاصة في قوله: (عبق الكون، صوت الإله).

فقيمة الإبداع الحقيقي تكمن في ذلك الاستخدام الخاص للغة المعبر بها عن صدق التجربة الروحيّة والفنيّة عبر دقة تصوير الإحساس الوجداني العالي والشعور الانفعالي المتأجج، أو من حيث استخدام الأوصاف التجريدية لإظهار عمق الحالة العرفانية التي يعيشها الشاعر إزاء ما يقاصيه من

¹ المصدر السابق، ص 63.

ويلات الغربة والضياع الوجوديِّ والمعريِّ، وفق نموذج تساندي متكامل ومتجدد في الوقت ذاته، وهذا ما يعبر عنه صراحة في قصيدته "للشعر" قائلاً¹:

وللشعر راحة الفقراء

ورائحة الغائبين،

له أن يفجر ناري

وأن لا يجيء

إذا خبت

الشعلة العارفة

تتطابق روح الرؤيا الشعرية عند الشاعر -محل الدراسة- مع بغية بلوغ المقام، وما بين حاجة المطلب واستجابة الحق يكمن الموقف من الوجود في أنماط حياته بالغربة، وسعيه الدائم لتحقيق ما يرغب فيه في رحلة بحثه الدائم عن الاستقامة والحقيقة المطلقة، وفي ذلك يقول في قصيدته الرائعة "تراتيل غربة"²:

وانت وراء الجدار الثقيل

تسللُ أزمنا في انتباه الضياء

على فجره موعد لا يجيء

ويغرقه الورد هل سيفيق الغمام

تختر قلبي وفجرني المستحيل

¹ المصدر السابق، ص73.

² المصدر السابق، ص92.

يرثل الشاعر الصوفي "محمد علي سعيد" في مقطعه هذا إحساسه المرير بعد هذا الضيم من الغربة الوجودية التي آل إليها، حتى فجره المستحيل كنوع من أنواع التعبير المجازي الذي عادة ما يلجأ إليه هذا النوع من الشعراء قصد تكثيف رؤاهم الفكرية وتهويلها، جراء ما يعيشونه من حياة موزعة بين ضمير المتكلم بغيبته عن واقعهم، وضمير التعظيم في رغبتهم الملحة لحضورهم بالقلب مع الحق، ويتجلى هذا بوضوح في قوله: (تختر قلبي وفجرني المستحيل).

فما يعيشه الشاعر كإنسان أثناء بحثه عن ثباته واستقراره الروحي قد تحوّل إلى هاجس تناثر وانتشر بطريقة لطيفة روحانية في لاوعيّه الباطني، فأصبح غياب الوجودي الذي يعيشه اختزالاً حقيقياً لمعنى التناثر والتعدد الباطني، وفي ذلك يقول¹:

وغاب

ولا فيء في كل فيء

تناثر في كل شيء..

ففي كل موجود يظهر للشاعر كذات عارفة سراب حقيقة وجوده، وكأنها جدلية أنطولوجية بين فعلي الحضور والغياب في شكل تجريدي عشوائي الرؤية، وهذا نوع من أنواع الاغتراب الفكري والوجودي الذي خيم على أغلب القصائد الموجودة في ديوانه "روح المقام".

وهي تتبدى لقارئها منذ الوهلة الأولى على أنها إبداع راق يحمل في طياته مضامين كلها إصرار وعزيمة وثورة على الثوابت المادية، ويحيل الذائقة القرائية التأويلية إلى مدلولات تحمل في باطنها ترجمة حقيقية لصراع داخلي مزدوج، ما بين ارتباط الذات بأشكال الوجود الظاهري المتعلقة بفكرة تجلي الحق في كل الخلق، وبين عرض حالة انفصال الشاعر عن واقعه متخذاً بذلك موقفاً

¹ المصدر السابق، ص 94.

اجتماعيا تحكمه ثنائية الرفض والتجديد، وبين هذه وتلك تتشكل الرؤيا الفكرية والجمالية عند شاعرنا، عن طريق شحن نصوصه بجملة من الطاقات التعبيرية والصور الإبداعية الخلاقة، التي تنبض بعمق الحس الشعري وتتغيا الإيحاء والانفتاح الدلالي.

وكنموذج عن فعلية ارتباط الذات الشاعرة بأسرار الوجود الإلهي، ومعاناتها معه جزاء الغياب والبعاد، يقول¹:

ونرسل من منافينا نسيماً*** إلى نجمٍ تعمّد في لظاها
يزفّ إلى الغياب المرّ وحيّاً*** من الأنوار خلّده سناها
تقاطر ثم أسرى في وريدٍ*** إلى النفخ الإلهي اجتباها
تغيب الشمس إن غبنا ومنا*** طريق النور لو رحنا لتاها

أول ما يلفت انتباهنا في هذا المقطع الشعريّ هو التنوع الرفيع والمميز للدلالات والفواعل الرؤيوية، عن طريق استخدام الشاعر لجملة من الألفاظ المفتاحية المكثفة بالدلالات الصوفية غير المتناهية، مثل قوله: (المنفى، النجم، الوحي، الأنوار، الإسراء..). وكلها دوال تحمل في طياتها مداليل شعرية ذات أبعاد عرفانية، وبالتالي شكلت تبعا لذلك رؤية فكرية متلاحمة ذات شرارات تأثيرية عالية عن طريق كشف حالته في رحلة بحثه المستمرة عن مبتغاه العلوي، الذي وصفه بالنجم المنير على اعتبار نظرية تجلّي الكل في الجزء المعبرة عن حالة التراسل الفكري والتواصل الروحي، ما أظهر قدسية العلاقة العميقة بين الذات والحق في ذلك الأفق اللامتناه ي رغم دوام الغياب والته، الذي تسبب في حزنه الدائم، وفي ذلك يقول²:

¹ المصدر السابق، ص 97.

² المصدر نفسه، ص 100.

أيّ حزنٍ يا غريب الدار

في عينيك قل لي؟

أي حزنٍ يرفع الآلام روحا

فتغني

فالشاعر هنا لا يصبو في هذا المقام إلى ذكر الحزن بمعناه المأساوي البسيط، وإنما ما يقصده هنا أعمق من ذلك بكثير، فما يرمي إليه الشاعر هو ذلك الحزن الممزوج بنبرة الشك المؤدية إلى الحيرة والتساؤل عن حقيقة الحال، التي وصل إليها جراء المجاهدة والسعي الدائم لفك شفرات الحقيقة، إلى درجة أنه هو أيضا قد بدا له هذا الحزن غريبا فتساءل عن حقيقة هذا الشعور الذي ينتابه، فهو حزن فوق الحزن، إنه ضيق يعكس بصورة جدّية مرارة الضياع والتشتت، وهذا ما يؤكده قائلاً¹:

أيّ حزنٍ يجعل الذكرى حريقا

والندى بعض التميّ

يا غريب الدار قل لي

أيّ حزنٍ في المتاهة

وغيابات السؤال

إنّه يعيش قمة الضياع والتهيه الحقيقي في متاهة بحثه عن أجوبة لأسئلة ما انفكت تراوده بين الفينة والأخرى، إنها متاهة البحث عن البديل النموذجي إمّا لواقعه الرديء أم لذاته الأبيّة المتعطّشة لبلوغ الآفاق العلية، فهو حوار داخلي في شكل تساؤل باطني يتضمن في فحواه عصارة معاناة

¹ المصدر السابق، الصفحة نفسها.

الشاعر تجاه مبتغاه المطلق الأزلي، فما لحق الشاعر من شعور قويّ بمرارة الحيرة والقلق جعله يرسم معاني كلماته وعباراته بالمقاصد والمرامي الصوفية، في مضامينها الدالة على فعل التجلّي الكشفي الباطني، طمعا في تجاوز الحقيقة الواقعية في مقابل بلوغ الحقيقة الكونية، وهذا ما صرّح به قائلا¹:

تصف الكلمات تباريحها

والنشيد البعيد يسافر في الشوق / لا تنسني

سوى أن تكون ونأتي إلى

فرح في الهبوب، يشاهديني

فالشاعر لم ييأس، وبقي متمسكا بأمله المترقب، في إحاطته التامة بالحقيقة المأمولة في رؤاها المتسامية، رغم قمة الشوق التي انتشر على كامل مشاعره وأحاسيسه وشغفه المستمر وغير المنقطع لبلوغ مقاصده، إذ يعبر عن ذلك قائلا²:

أغيب بأشواقي فتنشرها*** على الصدّ آثاري ولقيانا

يزغرد بابي كلما خطرت*** لطائف طيف منك واسانا

مفازة درب مزقت كبدي*** رعاها الهوى بالأنس أحيانا

أحبك رغم التيه في نفسي*** ورغم الظلال الهدّ وجدانا

يتبادر إلى الذهن عند قراءة هذا المقطع الشعري أنّ هناك تمازجا واضحا بين الاغتراب كدافع، والحنين والشوق كواقع، إلا أنّ الحنين الذي يعيشه شاعرنا هو حنين الصوفي الذي يسعى بكل ما أوتي من قوة وإرادة إلى بلوغ الحضرة الإلهية، بأوصاف تحوي الكثير من المعاني والأسرار الوجودية،

¹ المصدر السابق، ص 146.

² المرجع نفسه، ص 147.

فهو عندما يعبر عن حنينه تخرج ألفاظه مفعمة بالحرقة والشوق الذي يعكس بالفعل حقيقة اغترابية عرفانية عميقة قديمة متأججة ومنتشرة في أثناء قصائده الشعرية.

فهذا النوع من الاغتراب العرفاني المقرون بالشوق والحنين لا يقر له قرار عند شاعرنا؛ لأنه لو وصل إلى أعلى درجات الوصال لاشتاق إلى غيرها، ولو وصل إلى النهاية لاشتاق إلى الملازمة، والملازمة مستحيلة، وبالتالي يصبح الشوق قريب الاغتراب، فقلب الشاعر جراء هذه المعاناة كالأرض القاحلة التي تتعطش لقطرة ماء تروي بها جوفها العميق، ومن ذلك قوله¹:

هل تدركين إذا ما حنت المدن*** أن الغريب يراع خطها المدن

تصفو فيلبسها غيما يشرده*** يحيا بوحشته، تحيا به الرُمنّا

في الصمت في خفرٍ تدوي أزاهره*** والأرض حبلى به، يرمى بها الشجنا

قد يخرج النغم الموتور عامره*** أوتار عازفة هامت به زمنّا

فنبرات الشوق والحنين التي تعلق الأبيات توحى بما تكنه نفس الشاعر من الإحساس بالحرمان والفقْد لبعاد الحبيب، فهذه المشاعر والخلجات النفسية المعبرة عن الألم الشديد بالفراق والإحساس العميق بالحنين وحب الوصل عن طريق المناجاة، ناتج عن امتلاء قلب الشاعر كعاشق بالمحبة، وهذا يدل حتما على اغتراب شوقه إلى مبتغاه واغتراب حرمانه من الوصال، والعودة بالروح إلى مصدرها النقي الطاهر، فيفجر عباراته الشعرية بآلام الغياب والفراق، وفي ذلك يقول في قصيدته الرائعة "صلاة الغائب"²:

¹ المصدر السابق، ص186.

² المصدر نفسه، ص191/192.

حين غاب الأحبة غابت يداي
وطارت في الكون أجنحتي
واستبحت المغالِق لما بكى القلب
واستنزفتني المآذن
كي لا أكون المجاهد في حلبات التناقض

إنه خطاب عرفاني، وتصوّر صوفيّ تأملي، يسعى من خلاله الشاعر إلى أن يتجاوز الواقع المائل، بحثاً عن جوهر اليقين في تجلياته الروحانية، فجاء نصّه الشعريّ هذا مكثفاً دلاليّاً، منفتحاً على التعدد الاحتمالي الذي يفضي إلى الانغلاق والتمنع تارة والتشتت والتبعثر الذي قصده التجاوز تارة أخرى، استباح الشاعر فيه كل المحذورات، وتمرد على كل الثوابت في سبيل إطفاء ذلك اللهب المتوهج والمستقر في دواخله جرّاء غربة الذات وهجرة المقام، ومن ذلك قوله في القصيدة ذاتها¹:

يغيب عن الشمس موعدها فتغيب
وتترك برد الليالي
ولا وقت لي لانتظار الصباح
تقمصني شغفٌ بالذي لا آراه
فأشركت قلبي لرحلته

معنى هذا أنّ إحساس الشاعر بغرته المترامية الأطراف أدى به بصورة حتمية إلى انخيار مظاهر كيانه الوجودي بين غياب الشمس وقسوة برد الليالي، فأصبح شغفه الوحيد هو لقاء ذلك الذي

¹ المصدر السابق، ص 192.

غاب عنه وابتعد عن مأواه، كنوع من أنواع التصوير التجريدي لمآل الذات جراء الفقد والبعد والغياب، بطريقة كشفية عرفانية خاصة وخالصة في الوقت ذاته، تنبئ بحال أفضل أين يتم الخلاص من هذا التمزق والتشتت الداخلي ونيل الرضا والراحة والسكينة في مقام الثبات.

كلها مشاعر وأحاسيس متناقضة جعلت القصيدة الشعرية الصوفية المعاصرة على يد "محمد علي سعيد" فسحة كلامية متجددة، تتغيا البعض في تلك العوالم الغيبية عن معادل وجداني لكيان الشاعر الإنسان المفعم بالسّموم الروحي والانبعاث الوجودي، قصد القبض على حقيقة الحقائق، وفي ذلك يقول¹:

أريد اكتشاف الحقيقة في لحظتين لأنسى

حدود التذكّر عند افجار التموج في دمة

الذكريات

ويبقى حنيني

يفتت روز المواجه في قمتين على الكمد

المستفيق

إنّ شعورا قويا وجليا يوحى بدرجة عالية بالاغتراب العرفاني الذي عكس فعلية التمزق والانفصال عند الشاعر، بوصفه محبا ماديا متناهما يحمل في دواخله روحا نقيّة طاهرة لا ماديّة، تشتاق بل وتتوق للعودة إلى أصلها اللامتناهي، وبتالي فهو حزين حزن الغريب لكونه في عالم لا يتناسب مع طبيعته الأصلية، همّه الوحيد هو الهروب من هذا العالم المؤلم، والفكاك منه من أجل البحث والقبض على الذات الجوهرية بسماها النورانية، ومن أجل كشف تلك الحقيقة يعاني المشقة

¹ محمد علي سعيد: صداح البحر، منشورات أرستيك، الجزائر، ط1، 2007، ص27.

الفصل الثالث: مقام الاغتراب في مدار الوجود - نحو نموذج تساندي-

النفسية، فهو في حالة صعوبة من الحزن والبكاء والقلق الذي فتت له روز المواجه الملازمة له، ما دام لم يحقق آماله وطموحاته الروحيّة.

فهذه الغربة التي تسببت فيها حالة الشاعر العشقيّة اتّجاه محبوبته الأزلية، قد غيمت على أغلب قصائده الشعريّة، ومن ذلك قوله¹:

ريحانة: هذا الحبّ غريب
وأنا ما بيني وبين الحب مطر
وبكاء
وستائر في شباك الحلم الأخضر
هاجتها الرّيح الليلية
ريحانة طلّع الورد على الأضواء
وقصيدٌ صبحيٌّ أسمر..

فالشاعر بأدب صادق ورفيع، يصف لنا حالة شوقه العارم الذي لم يترك مكانا في ذاته إلاّ وتخلله، إنّها مرارة تعمل في كيان الشاعر، فالغربة الصوفيّة هنا تأخذ منحاً فكريّاً وتفكريّاً على السواء، فعندما يتفكر في غياب حبيبته المنجلي له في كل موجود، وكل موجود ظاهري قد تأثر هو الآخر بهذا الغياب والبعاد الباطني، هذا ما أدى إلى قلقه وحيرته وبكائه، ولجوؤه إلى تشبيه محبوبه الأزلي بالريحان كان من باب إبراز قمة وعظمة شأنه وتقديس ملكوته، وتمييز طيب ريحه عن باقي

¹ المصدر السابق، ص 35.

الموجودات؛ لأنه ببساطة سرّ الوجود وأصل تكوينه، ثم يواصل الشاعر غوصه العميق في وصف حالة حبّه المضنية مع هذا المعشوق الرّوحي قائلاً¹:

ريحانة يا أنس العمر المدبر،

ريحانة يا أنس السفر المقبل:

هذا الحب عذاب

وأنا ما بيني وبين الحبّ مطر

وبكاء...

إنّ هذه الصور والأوصاف التي خصها شاعرنا بذلك المبتغى الباطني الذي نأى عنه وابتعد، تعكس بعمق قمة الوله والحنين والاشتياق الرّوحي له، فالشاعر في هذا الموقع رسم بريشته الفنيّة لوحة فيسفسائية متداخلة الظلال والألوان والأحجام؛ ليعبر بصدق عن تلك المخلفات النفسية التي وقعت له جراء جدلية الحضور والغياب التي انتابت تجربته العرفانية الخاصة، وهذا التصوير الراقي هو ما منحها حركة بانورامية مكثفة، عكست بالفعل عمق فكر الشاعر ومصداقية تجربته الرّوحية في سفره الدائم نحو المجهول واللامتناهي.

وقد يذهب في هذا التصوير الفنّي إلى أبعد من ذلك بكثير جراء ما يحسّه عندما تضيق به الحياة الفانية عند يأسه من عودة محبوبه إليه، وعودة ذلك الانتشاء الرّوحي بعد طول هذا الغياب كنوع من أنواع إحباط الأنا في مواجهة انكساراتها، ومن ذلك قوله²:

¹ المصدر السابق، ص 38.

² المصدر نفسه، ص 49.

الراحلون توادعوا
لم تبقى غير الأغنيات
وترنحوا خلف المساء
وتوزعوا مثل الشتات
قد فيهم دمعتي
هذا الصدى الليلي
والحلم الموات
وتوادعوا..
وتوادعوا..
وتوادعوا..
لم تبقى غير الأغنيات

بالفعل لم تبق غير الآهات والأنات التي احتزل من خلالها الشاعر فرط معاناته الأبدية إزاء ما يرغب فيه بصورة كليّة، فتراقصت عباراته وألفاظه على قيثارة الحزن وفقدان الأمل والإحباط الذي يفضي بعدم الجدوى، وأنّ ما عاشه لن يتكرر مجددا ما دام الصبح قد أشرق دون نور الوصل والجمع والاتحاد، على عالم يظل دوما في حاجة إلى الكشف.

وقد يطال اغتراب الشاعر حتى هويته ووطنه وكل حيثيات حياته، ومن ذلك قوله في المقطع الثامن من قصيدته المبهرة صناعة ومعنى "أغاني الرّصيف"¹:

باح سرّي باغترابي في بلادي

¹ المصدر السابق، ص 65/64.

ربّ فرّت من يديّ أحلى ديارى
حرموني من رياح طبيّات
تمتت رفضي وهبّت بنفاري
مزّقوا روح أبي، أمي وجدّي
أعطبوني باسم تطبيق الشعار

إنّ شاعرنا من خلال هذا المقام البوحي يكشف لنا سرّاً من أسرار الوجوديّة، وهو صراعه القديم مع استقرار هويته الوطنية، فالشاعر الصوفيّ الذي يحلم بعالم مثالي في ذاته وفي مجتمعه، يجد نفسه واقعا في حالة انقسام وجودي بين الواقع المائل وبين المثالي المأمول؛ أي بين خيالاته في هذا الواقع الملموس الفاني، وبين معاناته من أجل بلوغ ذلك العالم النوراني السامي، الذي صعب عليه بلوغه رغم كل المجاهدات والمكابدات التي تحملها، وهذا كله ناتج عن طبيعته الراضية المتمردة على كل القوانين الثابتة والشعارات الزائفة، التي تأتي على حساب القيم والتعاليم الفكرية النبيلة والمتعالية. فواقعه المائل هو عالم الضياع والتمزق، ووطنه الحالي هو اللاوطن، وشعاره الدائم هو اللاوجود، يترجمها صراحة في قوله¹:

مدينتي مدينة السراب والدموع والغبار
قصورها خراب
جنانها يباب
وريعها كليلها
وليلها كهزة بزوبعة

¹ المصدر السابق، ص90.

بها يعرَّ الجبين بالتراب

بها يتوه في سبيله الطريق

ينتهي إلى الظلام في عيونه المسار

بها يدان المرء ألف مرة بسمرة الجبين

بالحنان،

بغربة الوجود، بالوجود، بالزمان

لقد غمر الشاعر حياته بمحاولة كشف ذلك العالم الذي يظل في حاجة ماسة إلى الكشف، في محاولة دائمة منه لولوج الأعمق والأسمى والأنبل وتجاوز عوالم الحس المتدنية، واعتلائه عوالم الأبد المتعالية، أين تتجلى حقائق الرّوح المثلى بكل معانيها ومواصفاتها، فوعي الشاعر هنا ووعي وجداني عرفاني منفتح دائما على المثالي والمطلق واللامتناهي بطريقة استمرارية تساندية.

وفي ذلك إدراك نفسي روحي عكس انطباع الشاعر المحمل بأثقال سلب الإرادة والحرية والاستقرار، همم الوحيد في ذلك هو الوصول إلى طريق الرشاد وسواء السبيل، من خلال بحثه الدائم عن الوجه الآخر للكون الأسمى بوصفه جوهر الوجود الحقيقي في لحظات الغياب والغربة الدائمة الاشتعال المفضية بالفعل إلى تمام الضياع.

فالشاعر استنادا لما تقدّم يسعى بكل ما أوتي من رجاحة العقل والوعي كي يثور على أجزاء وجوده الظاهري، وهذا في الوقت ذاته اغتراب، فلمّا تحاول الذات التمرد على ما يحيط بها في عالمها الماديّ لما رأت فيه من نقص وفتور، فهي دون شعور منها تغترب عن أجزائها، وهذا ما يقصد به في عرف المتصوّفة بازدراء الذات لحاضر الوجود وازورها عنه والتسامي عليه بغرض

الوصول إلى وجود آخر أكثر جمالا وعدلا وصفاء، فالشاعر وفق هذا المنطلق غريب عن العالم
الراهن ومغترب فيه وبه، وفي ذلك يقول¹:

يضيق بأبواب التوجّع شائكاً
عذاب وصمت واحتراق وغربة
جياذ من الأتعاب تطوي المسالك
أطوف بسرّ كلما لاح طيفه
تعلّق بالأشياء أمماً ومالكا
كأنّ ضياء الصبح يفقد نوره
ويطلع من جمر الغرام المناسكا
أتبكين يا العمر الذي أنت عمره
فتوحا في الأزمان تحنو ضواحكا

رغم كل المآسي والصراعات النفسية يقرّ الشاعر ويوح بسرّه الأبدي الذي يفضي بفرط تعلقه
بمصدره النقي، ففي كل مرثي يراه برؤية فهو خلاصة مذهبه الذي يعتقد فيه وبه، فالعذاب
والصمت والحرقه والاغتراب هو السبيل الوحيد للاقتراب، فهو ببساطة اغتراب روحيّ من أجل
تمكين عرفاني.

وعبر توالي الإنتاج الشعري لدى شاعرنا الفذ "محمد علي سعيد" تزداد تيمة "الاغتراب" عمقا،
عبر اقتربها المباشر بالتجارب الحياتية والإنسانية التي يمرّ بها الشاعر حتى أصبحنا نظنّ أنّ تيهه

¹ المصدر السابق، ص132.

وحيرته الوجودية والعرفانية هي التي أفضت به إلى الضياع الأبدي، أين لا أمل يرجى من العودة، فيصف لنا الشاعر تعالي حالته الاغترابية في بحر الشتات قائلاً¹:

والسفينة

كلمة أخرى

لأشواك التغرب واتنماء الحبِّ

للبحر المزركش بالعواصف والرياح

قلبي عليك هوي/

أراد الشاعر استناداً لما تقدم أن يصوّر عالماً خاصاً لوجوده عن طريق استخدامه المميز للغة، هذا ما ساهم في خلق تعابير فنيّة راقية ذات فضاءات دلالية غير متناهية، تعكس بصورة أو بأخرى العالم السامي والفريد الذي يسعى الشاعر لكي يتمثله وأن يمثله في الوقت ذاته بطريقة تأملية إشراقية، تصوّر حالة الذات الشاعرة ككيان إنساني وجودي في مسيرتها المتجددة والمتعطشة دوماً لمعانقة الكل، بكل تجلياته الباطنية والقدسية النبيلة.

غير أنّ المنحى العرفاني يسمو عن واقعته المألوفة، بحثاً عن واقعية القيم الإنسانية في معناها الأرقى، ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى المتعالي لتأصيل جوهريته بوصفه امتداداً روحياً لأصالة الذات في نشدائها المثال اللامتناهي عبر جدلها المستديم مع الواقع القائم، مستبصراً تبعاً لذلك غداً أكثر جلاءً ونوراً، فيعبر عن ذلك قائلاً²:

¹ محمد عي سعيد: جيوب الرذاذ، منشورات أرستيك، الجزائر، [د.ط]، [د.ت]، ص22.

² المصدر السابق، ص44/45.

لم يأت
من روح اللغات
وليد معجزة..
نُهزّ الجذع يا رُطَبَ الدَّقائِق
كم يصير القلب
أيتّم
من غريب
يدفئُ
الأوقات في الذكرى
ويخرج من غدٍ،
يس الغدا ...

نعم، إنّ الشاعر من خلال هذا الطرح، يعيش حالة متناقضة بين الرضا بالغرابة والوحدانية والموت في تباشير الذكرى القديمة، وبين الأمل في غدٍ أكثر هدوءاً وثباتاً وسكينة، فالشاعر هنا لا يريد أن يفقد الأمل متنبئاً بزمن لاحق قد تكون فيه الحياة أكثر اتزاناً ومنطقية واستقراراً في بعدها الفكري والوجودي وحتى المعرفي.

وفي ذلك تأكيد صريح بقدرة الإنسان ويقينه التام على تحقيق سكينته ذاتيته رغم كل الأزمات النفسية والصراعات الداخلية التي واكبت مسيرته الانتقالية وفق مبدئي الحرية والاختيار قصد نيل المبتغى والمراد، ومن ثم الرضا به.

وضمن السياق الاغترابي ذاتها تبتسبب الشاعر لهيبه جراء البحث المتكرر والمستمر في بواطن الحياة وأشياءها، من أجل اقتناص أسرارها وملامسة كوامنها، واصفاً بذلك حالته البحثية هذه وما جرى له منها وبها، فحاله كالسفينة التائهة في بحر التشتت والتمزق والحزن العميق، قائلاً¹:

قمرية الأحزان تلك سفيني
حامت على أنفاسها الأقدار
ترنو إلى الأمر البعيد وإنها
ملائة بجرائقي تحتار
أعراس حبي في اغتراب حبيبي
تلقي دمي تصفو لها الأقدار

استناداً إلى هذه الأسطر الشعرية، يمكننا أن نفهم تلك الحالة العشقية التي يعيشها الشاعر، فهي تحته ولا يقدر على مدافعتها، إنها تسكن كيانه وتتخلل كل أجزائه، إنها ببساطة سراب قائم تحوّل إلى هاجس قاتل.

وبتالي وجد الشاعر نفسه أسيرة داخل ذاتها، مغترية بها وعنهما، فهذا التيه المستمر في الأعماق صفة وجدانية لازمت الشاعر في أغلب قصائده في محاولة منه للبحث عن المطلق والماوراء الروحاني بطريقة يتصارع فيها وعيه مع لاوعيه ليستفيق في الأخير بعد غياب روحي طويل ليكتشف أنه هو الحقيقة الأكثر حياة ومنطقاً وثباتاً في هذا الوجود. ثم يواصل الشاعر حديثه عن هذه الغربة الروحية ولكن بطريقة أكثر عمقا وغموضاً وإيحائية قائلاً²:

¹ المصدر السابق، ص72.

² المصدر نفسه، ص82.

غرباء

نلتقى غرباء

في الطريق الذي لا يعود

في المساء الذي لا يعود

وأصرخ من ألمٍ

آه يا ولدا

لا يعودُ، يفترُّ من الحلم

يا ولدي...

غرباء

آه يا ولديّ

كم أحبكما

يصور لنا الشاعر هنا حالة شعورية اغترابية متناقضة في ظاهرها وغامضة في فحواها ومراميها، حاول الشاعر من خلال هذا التصوير الفني أن يبرز حالة مليئة بالحزن والآسى والمعاناة جراء فقدانه لشخصٍ عزيز عليه أو لنقل على حدّ تعبيره: ولديه، والولد هو جزء لا يتجزأ من ذات الوالد، فهل الشاعر هنا يعتبر ذلك الولد الغائب والذي كان موجودا في يوم من الأيام الغابرة هو ذاته ذلك السراب الذي ما انفك يراود أحلامه، والذي ما زال يتربح عودته بتحقق الحلم؟ أم أنّ الشاعر هو نفسه ذلكالولد التائه في غياهب المجهول باعتباره جزءا أساسيا من كل كان هو السبب الحقيقي في وجوده؟

فحالة الشاعر وفق هذا النموذج تحيل مباشرة إلى تعددية الفعل الاغترابي الذي يتعدى غايته العرفانية البحتة ويتجاوزها إلى غايات أخرى أكثر وعيًا وإنسانية، عن طريق صبغ عباراته بالتوسل

بالمكاشفة، والتلوّن بالممكن في البحث عن عين الحقيقة النفسية، مخاطبا بذلك من ليسوا على دراية بهذه الأحوال العرفانية والصراعات الوجودية الباطنية عند الذوات التي ينتابها الشك الدائم والتساؤل المتجدد حول طبيعة الكون وسرّ الوجود قائلًا¹:

أيها العازفون على بردٍ
يتفجر من شجرات الوقوف
ساحوني إذا ما قهرت انتظاري
وسرت إلى
أنجمٍ
تتألق في زمن ليس منكم
ذبحتم زماني
تعمدني بانكسار الغياب

تحقق سمات هذا المقطع الشعري في نبض الكلمات الدالة على خصوصية الذات الشاعرة الثائرة على كل القيم الباردة المتفق على صحتها رغم التناقض الذي يعتريها، والممجدة بطريقة متعالية لمبادئها وغايتها؛ لأنّ الشاعر كفننا مبدع أولاً ثم كعارف ثانياً قد غاب عن حياته الفانية دون شعور منه ودون تعمد ظاهر، فسيره نحو الأفق المبين سواء إنسانياً أو روحياً أو عرفانياً هو سيرٌ دافعه التّحدّي قصد إثبات ما يرجوه في الواقع المأمول، مفارقاً بذلك كل التناقضات والمتضادات المتفشية في الواقع المائل والمعمول، فهو وفق كل هذه المبادئ شديد الارتباط بالتغيير مهما كان نوعه، سواء على مستوى واقعه الذهني أو الفعلي، قصد بلوغ واقع آخر يتوّج فيه كغريب عاني

¹ المصدر السابق، ص 88.

الويلات وانطلق من مجموعة تساؤلات أساسها الشك وغايتها الأسمى بلوغ اليقين المنير والمشع في أقصى الآفاق، وفي ذلك يقول¹:

لست منك
وبابي يعرج بي
نحو مملكة توجتني
ولست الأمير على مملكات الفناء
ولست غير الذي يستظلّ بغرته
ويعير الهواء
لطف نسمة
إنّه صاحب الانتظار..

لقد حاول الشاعر من خلال توظيف هذه الكلمات الدالة على النبض العروجي العرفاني أن يعبر عن إشراقه الذاتي وقدرته التنويرية، رغبة منه في تحدي المتغيرات والقواعد التعددية، مقابل بلوغه وفنائه في جوهر العالم الأمثل، والمقترن بالنفحات الرحمانية، فقصده الأوحده هو استبدال المرئي اللامرئي بالمرئي والباطن بالظاهر قصد الوصل والتقرب.

ومفاده أنّ شاعرنا "محمد علي سعيد" قد استطاع أن يعكس ذاته المبدعة والمغتربة في قصائده الشعرية شكلا ومضمونا، فجاءت نصوصه حبلية وثرية بتلك الدلالات الصوفية ونواتجها الإيجابية وفواعلها التصيية، قصد من ورائها التعبير عن حالته الوجودية كذات مبدعة تعيش في صمتها الصارخ وبلجة موجهها الهادئ، نقيض ما في واقعها وعكس ما يحيط بها، فتحاول بكل جدٍ وقوة

¹ المصدر السابق، ص 105.

الانفكاك والانفلات من إيسار جحيمها الأرضي، أملا بالتحليق في فضاءات أنقى، لتجد نفسها تبعا لذلك في مواجهة مصيرية مع ذاتها ومع الآخرين.

يستوقفنا في السياق ذاته ما طرحه شاعرنا المثير للجدل "يوسف وغليسي" في أولى قصائد ديوانه "تغريبة جعفر الطيار"، ونظنّه قد زواج في طرحه الاغترابي بين الاغتراب الوجودي والاعتراب العرفاني، فها هو ذا في قصيدته "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" يستخدم الأسلوب ذاته الذي وجدناه من قبل عند الشاعر "محمد علي سعيد"، بخاصة أثناء وصفه لحالة اليأس والحزن والظماً جراء غربته الروحية التي أدّت به إلى التهميش، وفي ذلك يقول¹:

واقف .. أستعمد بقايا الجراح..

في خريف الهوى عند مفترق الذكريات..

كصفصافة صعرت خدّها الرّيح

واقف أتحمس ذاكرة اليأس ظمأى

يزيد اشتعال المدى،،

فشاعرنا في أسطره هذه، يحاول أن يجسد موقفه الوجودي عبر استخدام الألفاظ والعبارات الدالة على فعل الاستعادة، وكأنّ ما جرى له من ألم وحزن وأسى قد ضاع في بحر الذكريات الغابرة، ودليلنا في ذلك توظيف الشاعر للفظ "الريح" وهي عادة ما يقصد بها الشتات والغموض والضياع، فالشاعر من خلال هذا الاستخدام أراد أن يبيّن ما قاساه في رحلة بحثه عن مستقرّ وجدي لذاته المتمردة على القوانين الماثلة أمامها، ما زاد من لهيب المعاناة قصد بلوغ المدى البعيد،

¹ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص25.

نعم، إنّه مدّى بعيد، فالشاعر مازال واقفا عند سفح السنين ينتظر من يأخذ بيده ويثبت نبوءته،
فيقول¹:

واقف على سفح السنين الخوالي وحيدا،
تبعثني الرّيح شوقا إلى "السّمرات" التي
بايعتني شتاء وصيفا..
وشاخت ..تھاوت.. وماتت
ولا شاهدٌ يذكر المرّتين

فوحدة الشاعر هنا دلالة واضحة على غربته الرّوحية، فهو مغترّب بذلك عن نفسه وعن كل شيء، طلبا للوصول إلى هدفه والفناء فيه، إنّها مشقة نفسية روحية تعبر تعبيرا دقيقا عن ولع الشاعر في الاتصال باللامحدود واللامتناهي، سواء في عالمه الفعلي أو في ذلك العالم العلوي، أين لا صوت يسمع إلاّ صوت الحقيقة. إذ يعبر عن هذا المعراج الرّوحي نحو رحاب الحق المطلق قائلا²:

تتخطفني ومضة من سدس السّموات
تجذبني نحوها قمرا يتدلى على شرفة الكون..
ينفطر الكون.. يعلن للأرض أنّي (عيسى
بن مريم) أسرى بي من "سدوم" الخطايا
إلى "سدرة" الصالحين..

¹ المصدر السابق، ص 25.

² المصدر نفسه، ص 27.

وهنا يُكشف الحجاب وتنجلي المقاصد والغايات عبر جدلية الغياب والاقتراب، فليس هنالك من يخرج الشاعر من غرخته الروحية وصراعه الذاتي إلا ذلك المنقذ الذي سوف يسري به نحو مبتغاه الأزلي، ويخرجه من أرض الخطايا في صورة سيدنا عيسى (عليه السلام) استنادا للمرجعية الدينية، إلا أنّ هذا المنقذ في حقيقة الأمر ليس شخص النبي، وإنما صورة من صور الذات الإلهية تنجلي للسالك عن بلوغه أقصى المقامات العرفانية عن طريق المكابدات والمجاهدات الروحية، إذ يقول في ذلك "يوسف زيدان": «يواصل الصوفي رحلة عروجه الذوقي إلى منابع النور الفياض على الكون، ويظل على مجاهدته لنوازع النفس أملا أن تمتد يد العناية الإلهية فتهديه سواء السبيل.. وعندما يتم للصوفي التجرد والارتفاع عن هموم حياته الفانية المتشابكة الأفرع الفقيرة الثمرات، يقف عند مقامات عالية..»¹.

وبالتالي فإنّ كلا من الاغتراب والاقتراب عند الشاعر يشدّ بعضه بعضا في حركة تصاعديّة، فلا يصلح أحدهما دون الآخر، وهو ما يشبه كثيرا ما أتى به "أدونيس" في معرض حديثه عن جدلية الحضور والغياب قائلا: «وبما أنّ المشاهدة أو الفناء أو الحب حال، أي أنّها تحضر وتغيّب، فإنّ ثمة جدلية يعيشها الصوفي هي جدلية الحضور والغياب، الاتصال والانفصال، الجمع والفرق، وهذه الجليّة هي محور وجوده ومحور ما يعانيه»².

انطلاقا من هذا المعطى الفكري يمكننا أن نقدم تفسيراً لما أراد الشاعر قوله عندما بحث عن النبوة، فالنبوة التي يقصدها ليست النبوة بمعناها القدسي الظاهري كما هي موجودة في الثقافة الدينية،

¹ يوسف زيدان: عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، ص 145.

² أدونيس: الثابت والمتحوّل بحث في الإبداع والأبداع عند العرب - تأصيل الأصول -، دار العودة، بيروت،

لبنان، ط2، 1979، ص94.

وإنما هي عند الشاعر مقام من مقامات القرب بعد الاغتراب أثناء مناجاة الحقيقة، وهذا المقام هو الذي تتجلى فيه الأنوار ويؤخذ بيد السالك فيه إلى سدرة الصالحين هو مقام الولاية.

وهذا ما يؤكده "أدونيس" قائلا: «ولئن كانت النبوة المحمدية خاتمة النبوات، فإنها خاتمة الظاهر، ذلك أنّ لها ما يتممها في الباطن، وهو الإمامة أو الولاية، فالولاية بهذا المعنى هي باطن النبوة، النبوة بتعبير آخر، هي الشريعة، أمّا الولاية فهي الحقيقة»¹. وفي ذلك يقول شاعرنا²:

حلمي الأزليُّ احترام النبوة،
مذ عقروا "ناقة الله"،، مذ شرّدوا "صالحا"
أشهبوا في وجوه اليتامى سيوف البطالة..
أخطأتني النبوة في البدء.. عاودني الحلم..
ورثني والدي خاتم الأنبياء،
وأرسلني كالسراب "إلى جهة الرّيح"..
أحمل زنبقة في يدي.. وكتابي المقدس؛
أرسمه في الدّجى

فالشاعر هنا قد تناول تجربته كاملة بالشرح والتقصي، عندما صرّح بحلمه الدائم بهذا العروج الروحاني نحو جمع الجمع أو منتهى الجمع، وهي الحالة التي يؤخذ فيها بالكلية عند الإحساس بذاته وبكل آخر غيرها بما سيستولي عليه من سلطان الحقيقة المشعة في الدّجى، أين يتم له الفناء الكلي والاندماج الفعلي مع نور الأنوار وحقيقة الحقائق.

¹ المرجع السابق، ص 25.

² يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص 27.

ومعنى ذلك أنّ الإنسان لا يمكنه أن يعثر على حقيقة ذاته وحقيقة الوجود إلا بتغريبه عنها وعنه على السواء، فتنثني روحه وتتعلق بكل ما هو معرفة وبكل ما هو حقيقة، وبكل ما هو محبة فعلية في مسار غير متناه، دائم التجدد نحو ذلك الأفق القدسي الذي تكتنفه كل الرؤى التي كانت في يوم ما أحلاما متناثرة في فضاء لاوعيه الشاسع، ومن ذلك قوله¹:

يا لذلك الفتى..

مثقلا بالرؤى..

سادرا في السها..

أوقفته الأماي في المنتأى

تعرفون الفتى

طالما اشتهى

أن يهرب كل البلاد

إلى "سدرة المنتهى"

فالرحلة العرفانية التي قادت الشاعر إلى غربته الروحية قامت في فكره على مجموعة من الجدليات الواقعة بين الأمل والرجاء كما في قوله: (مثقلا بالرؤى.. أوقفته الأماي في المنتأى) وبين الإصرار والعزيمة كما في قوله: (تعرفون الفتى.. طالما اشتهى) ثم نجده في آخر المقام يتمنى أن يعرف كل من هم حوله بهذا المقام العالي الذي بلغه رغم كل المآسي التي صارعها، إلا أنه وأخيرا بلغ مقام الراحة والسكينة والاستقرار والثبات.

¹ المصدر السابق، ص 28.

الفصل الثالث: مقام الاغتراب في مدار الوجود - نحو نموذج تساندي-

فسدرة المنتهى عند الشاعر هي أسمى وأعلى المراتب القدسية التي تتجرد فيها الذات من حظوظها وتبعيتها وتترسخ لكل ما يأتي عليها من ذوق وإلهام، فهي مركزية كل الأسرار، ومدار كل المدركات الظاهرية والباطنية على السواء.

وهي السدرة ذاتها التي كان وصل إليها أيضا شاعرنا المغوار "حسين زيدان" في رحلة بحثه هو أيضا عن نور الأنوار ومنتهى الحقائق والأسرار، فيقدم لنا تفصيلا دقيقا عن غربته الروحية نحو هذا المقام النبيل، في قصيدته الرائعة "شرايين الحقيقة"، إذ يقول¹:

يطاوعني قلبي فأسمو على قلبي *** ويصدمني عقلي فيولد في ضدي
فيحملني شوق المسافة من يدٍ *** إلى سدرة مثلى نهايتها عندي
فيكبر صوت الروح يرقى كفرحةٍ *** تحلق كالرؤيا فتخفي الذي تبدي
ويغمري سرب الدهول فأرتمي *** على صهوة تاهت وحدها بعدي

يشير هذا النص إلى ذلك التباعد الدلالي الذي باحت به ألفاظ الشاعر وعباراته المتخيرة، والتي جاءت حبلية بمعاني السير والرحلة والمعراج والسفر الروحي، جراء الغربة المستديمة نحو الأفق المنير، أين يجد الشاعر تلك السدرة المثلى، فهي عنده منتهى كل الأسرار، سرّ العلم، وسرّ الحال، وسرّ الحقيقة، وسرّ كل التجليات الباطنية في المثال الراقى الوحيد للعلو الروحي، الذي وجد فيه الشاعر الهدية في متابعة الحقيقة الكليّة الخبيئة. ويستخدم "حسين زيدان" الأسلوب التوعوي ذاته الذي استخدمه من قبله الشاعر المتألق "يوسف وغليسي" لما دعا غيره للسير على الخطى نفسها من

¹ يوسف زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، منشورات سد (SED)، الجزائر، [د.ط.]، [د.ت.]،

أجل إخراجهم من تلك الغربة الروحية التي ما انفكت تطاردهم، وإرشادهم نحو طريق الجلاء والكمال القدسي فيقول¹:

ولما رأيت الناس ضاقوا بدينهم*** علمت بأنّ الحرّ أولى بذا القيد
وليس الذي جرى القطيع كمن تلا:*** لكم دينكم، فلابعثنّ بعدكم وحدي
لكلّ سماء قامة قد تحدّها*** وكون سماء الرّوح خلد من خلد

فالشاعر يحاول من خلال هذا الطرح أن يضيفي ميزات خاصة وفريدة لذلك الحر الذي يتمرد على قوانين الجماعة، وأن يجعل لنفسه مسلكا ومنهاجا خاصا من أجل البحث عن تلك الرّوح السامية والنقيّة التي هي أصل الفطرة السليمة، بالاغتراب عن كل الأوصاف الحياتية الظاهرة الدنيوية الماديّة، والعودة بها إلى الصفاء والنقاء المتعالي أين لا توجد قامة تحدّها، فهي في نعيم خالد لا ينتهي.

إنّ هذه المشاعر والأحاسيس قد عبّر عنها الشاعر بلغة إيحائية مشفّرة متعددة الدلالة، وأسلوب ناطق بالحياة النقيّة الطاهرة؛ لأنّها نابعة من تجربة روحية صادقة عاشها الشاعر بالفعل وعاش تقلباتها وتساميتها، فيصفها قائلاً²:

تضافت شرايين الحقيقة فارتوى*** لساني بصمت الجليل والصمت قد يجدي
رأيت جراح الناس تغفو لتحمي*** عيون كمهد الماء تدعو فلا تهدي
وقد تسبّح الأنوار والليل لجة*** وحين يعمّ الجزر فالخير في المدّ
حملت على ظهري يديّ ولم أزل*** أفتّش في فجر سيبزغ من زندي

¹ المصدر السابق، ص36/35.

² المصدر نفسه، ص36.

والحال أنّ الشاعر في مثل هذا المقام عالق بين الظاهر المرئي والتجليات الباطنية الماورائية، فتتلاقح الرغبة في التسامي باشتهاء الوصول إلى المعالي، رغم الغربة النفسية والوجودية التي يعيشها هو ومن حوله فحياته في مدّ وجزر، وأمله صامد لا ينفطر بالمدّ الذي سيوصله برؤيته الكشفية إلى حياة أخرى مليئة بالفرح والراحة والطمأنينة قائلاً¹:

لتصحوا طواسين الضياء على غدٍ *** تكشف من بعد الحجاب لمن بعدي

لعبدٍ دعا المولى لبيّ نداءه *** إذ قال: يا الله، قال له: عبدي

ستحضر الشاعر هنا بنبرة خطابية قوية الآية القرآنية الكريمة التي يقول فيها المولى (عزّ وجلّ):
﴿وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ فَلْيَسْتَجِيبُوا لِي وَلْيُؤْمِنُوا بِي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ﴾²، بطريقة امتصاصية يُظهر ويُثبت بأنّ الأمل مازال موجوداً في الغد المضىء والمنير والقريب قرب الله من عباده الصالحين.

وما هذه المجاهدات والمكابدات إلّا أمورٌ باطنية تسهل عملية إدراك الحقيقة وبلوغ مقام الأنوار التوحيدية، فالاقتراب إنما هو موصول بالاغتراب، فعندما يغترب الإنسان عن حظوظه النفسية يقترب أكثر فأكثر من الحضرة الإلهية، فهذه القرية تعادل قرية العبد من ربه لحظة استجابة الدعاء. وصفوة القول:

- إنّ الاغتراب الفكري والوجودي عند "مصطفى محمد الغماري" يستند إلى مرجعية فكرية وثقافية عالية، وهذا ما لمسناه في أغلب نصوصه الشعرية التي تطرق فيها إلى موضوع

¹ المصدر السابق، الصفحة نفسها.

² سورة البقرة، الآية 186.

- الاغتراب الوجودي بطريقة عميقة وبكثافة دلالية راقية، إلى جانب الإمتاع اللغوي المتميز، الذي عكس بالفعل صدق التجربة الروحية المعيشة في تجلياتها الغنوصية السامية.
- إنَّ القيمة الجمالية لاغتراب شاعرنا الشاب المتألق "يوسف الباز بلغيث" الفكري والوجودي لا تقلّ قيمة ولا أهمية عن اغترابه الفني؛ لأن معين نصوصه -بالدرجة الأولى- يبنى على ثراء الدلالات ونوابجها الإيحائية وفواعلها النصية، مما أفرز عصارة معاناته الوجدانية في رحلة بحثه في المغالق الروحانية المحلقة بعيدا عن كيانه الشعاري العرفاني.
 - لقد فجر شاعر الكلمة الحرة "محمد علي سعيد" نصوصه الشعرية بتلك الطاقات التعبيرية التي ميّزت حضوره الفني في الساحة الإبداعية الجزائرية المعاصرة كأيقونة، إذ استطاع من خلال مقدرته وحنكته اللغوية أن يرصد كل الأحوال والمقامات العرفانية التي بلغها، جراء غربته وفنائه في ملكوت الحق بحثا عمّن يلي استغاثته التنويرية وسجاله الطويل مع ضميره المتمرد على كل الثوابت والمسلمات الظاهرية والمادية، نحو تشكيل آفاق رؤيوية تشع بقوة الإرادة وخصوبة العزيمة.
 - أما الشاعر المثير للجدل عبر استنطاق الواقع والحفر في طبقاته الرسوبية "يوسف وغليسي" فقد وظّف رصيده اللغوي المتجدد خدمة لرؤاه الجوهرية التي تسعى لتفكيك شفرات ذلك الصراع القديم والأزلي، بين الذات والحقيقة وبين الأنا والآخر المجهول، في محاولة منه لتغيير المائل والمعمول الاغترابي والقبض عن واقع آخر مأمول تسوده السكينة الروحية والطمأنينة النفسية.
 - وأخيرا، إنّ الاغتراب في النماذج الشعرية التي استحضرتها كمجال للدراسة التأويلية جاء بالفعل مرآة عاكسة للوجود المعيش بكل صوره المتناقضة وأشكاله المتضادة في إيقاع فني جمالي لا تخفيه النصوص على مستويات كاملة.

الخاتمة

في ختام بحثنا في فضاءات التأويل في النص الشعري الجزائري المعاصر، يمكن أن نسجل أننا قد أشرب في قلبنا حب الكتابة الصوفية، وتأثرنا تأثراً كبيراً بتلك الصياغة الفنية، التي جعلت منه نموذجاً حياً عكس بالفعل رقي الكتابة الصوفية الجزائرية المعاصرة، لما فيها من قيم روحية عالية، جعلتها مجالاً خصباً للقراءة والتأويل، كما توصلنا إلى جملة من النتائج نراها ذات بال، نُحملها في الآتي:

1. النظرية التأويلية كاستعمال نقدي، إن هي إلاّ بحث في القصديّة، ووسيلة فعالة للفهم والتواصل، من خلال بحثها في تلك المرجعيات الفكرية والثقافية للمنجزات الإبداعية.
2. لما كانت التجربة العرفانية هي محرك العملية الإبداعية في النصوص الصوفية، فقد اتّسع مجال اللغة الشعرية التي اتّسمت بالإيحائية والإشارية، مستدعية بذلك القراءة التأويلية؛ لأنها قائمة على فعل التكتيف الدلالي الذي يكسبها حلة من الغموض، وهذا راجع إلى:

* تعدد السياقات النصية بين فنية اللغة الشعرية وعرفانية التجربة الصوفية.

* تعدد الرؤى الفكرية والوجدانية للشاعر الجزائري المعاصر، ما جعل نصّه يجارب من أجل إثباتها.

* خروج الكتابة الصوفية من الأعماق لتصل إلى الأعماق، وذلك أن التصوّف كتوجه فكري وعقائدي بحث في تلك العوالم الغيبية والماورائية، فطبيعي أن يكون التعبير الشعري لا بسا وشاح الغموض لاقتترانه بمعان عميقة ومقاصد أعمق، وهذا ما لمسناه في أغلب القصائد محل الدراسة.

3. إنّ المدونة الشعرية الصوفية الجزائرية المعاصرة استطاعت أن تصوّر الواقع المعيش بدقة متناهية داعية إلى البحث عن عالم آخر أكثر تسامياً ورقياً.

4. يمثل النص الشعري الجزائري المعاصر مجالاً قرائياً بامتياز، وفسحة كلامية متجددة، عبر

فعالية الترميز والتشفير الدلالي فتجاوزت بذلك القراءة التأويلية مستوى التفكيك قصد

بلوغ مستوى الفهم والتأويل.

4. انتهجت الكتابة الشعرية الصوفية الجزائرية المعاصرة ، سبيل التلويح من خلال تكثيف

الدلالة، أين يمارس الشاعر من خلالها لعبة التستر والانكشاف ، وهذا ما يكسب النص

الشعري قيمة فنية راقية وجمالية عالية، سواء من حيث اللفظ أو المعنى.

5. استعان الشعراء الجزائريون في خطاباتهم الصوفية بالرّمز الصوفي ، أثناء تعبيرهم عن تلك

الأحوال الوجدانية التي كانوا يعيشونها بطريقة عرفانية، فتحوّلت "المرأة" في نصوصهم إلى قناع

تحتفي وراءه كل هواجسهم الباطنية وصراعاتهم الداخلية، في محاولة دائمة منهم لإيجاد إجابات

لتساؤلاتهم الدائمة عن سرّ الكون وحقيقة هذا الانتماء ، الذي يجمع الذات مع حقيقتها ثم

يتجاوزها تجاه ذروة الكمال.

6. كما لجأ الشاعر الجزائري المعاصر إلى الرّمز الخمري كدلالة واضحة على لحظة الصفاء

والانتشاء الروحي ، من أجل تصوير حالات الغياب والتلاشي لحظة الحلول مع المبتغى

الأزلي، أين يستقل الشاعر كذات وكفعل، وهذا هو النصر الداخلي الذي يسع إلى

لتمرده على كل القوانين الثابتة الإجبارية.

7. هذا وقد وظّف شعراء الجيل الجديد تيمة السفر من رحلة بحثهم عن ذواتهم داخل هذا

العالم المليء بالأسرار والألغاز والدهاليز، فعندما وظّف الشاعر المعاصر هذه التيمة لم يكن

توظيفه إلا من باب وصف تجليه الباطني المرتبط بفعل الانبعاث الداخلي والولادة من جديد ،

وهذا ما ساهم في انفتاح المعنى وتشظّي الدلالة.

8. وخدمة لتجربتهم الروحية فقد استعانوا في نصوصهم الشعريّة بلغة الاغتراب ليجعلوا منها

حقلاً درامياً، ولعلها ميزة حدائية حين اقترنت تراكيبيهم اللغوية بجالتهم النفسية والوجدانية، فأصبح

الاغتراب كموضوع رئيس في نصوصهم مدخلا تأويليا بامتياز، كونه يبحث في الحدس النفسي، فلا يكتفي بما يقوله النص، بل يبحث في تلك الفراغات الممتعة المثيرة للدهشة والتساؤل.

9. إنّ الاغتراب في النماذج الشعرية التي استحضرتها كمجال للدراسة التأويلية جاء بالفعل مرآة عاكسة للوجود المعيش بكل صوره المتناقضة وأشكاله المتضادة، في إيقاع فني جمالي لا تخفيه النصوص على مستويات كاملة.

10. استطاع شعراء الجيل الجديد أن يصوروا بدقة و بصدق حقيقة معاناتهم الوجدانية وصراعهم الأبدى مع ذواتهم ومع الوجود ضمن سياق عرفاني أساسه السؤال والحفر وغايته الحقيقة والنور.

ونستخلص مما سلف ذكره، أنّ النص الصوفي الجزائري المعاصر قد مثل بالفعل عصارة توجه الشاعر العرفاني عن طريق شحن لغة نصّه بتلك الدلالات الروحية والقدسية الخادمة لتجربته الصوفية الصادقة.

وأخيرا، فإننا لا نزعم أننا قد أحطنا خيرا بجميع خبايا هذا النمط من الكتابة الشعرية المعاصرة، ذلك أنّ باب القراءة والتأويل يبقى مفتوحا ومتعددا بتعدد القراء.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولاً: المصادر

- 1/- أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، دار أسامة، الجزائر، ط1، [د.ت].
- 2/- امرؤ القيس: الديوان، شرح: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 3/- الأمير عبد القادر: الديوان، تح: العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط3، 2007.
- 4/- الحطيئة: الديوان، رواية: ابن حبيب عن ابن الأعرابي وأبي عمرو الشيباني، شرح: أبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت، لبنان، 1981.
- 5/- زهير بن أبي سلمى: الديوان، (شرحه وقدم له: علي حسن فاعور)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.
- 6/- شعيب أبو مدين التلمساني: الديوان، تح: محمد بن العربي، مطبعة الترقى، دمشق، سوريا، ط1، 1938.
- 7/- عثمان لوصيف: براءة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997.
- 8/-: جرس لسماوات تحت الماء، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2008.
- 9/-: قالت الوردة، دار هومة، الجزائر، ط1، 2000.
- 10/-: ريشة خضراء، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، [د.ط]، 1999.
- 11/- عز الدين ميهوبي: رباعيات، منشورات الحبر، الجزائر، ط1، 2011.
- 12/- عفيف الدين أبو الربيع التلمساني: الديوان، تحقيق: يوسف زيدان، دار الشروق، مصر، [د.ط]، [د.س].
- 13/- عمر بن الفارض: الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

- 14/- أبو الفتح البسيّ: الديوان، (تحقيق: درية الخطيب ودرية الصقال)، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، [د.ط.]، 1989.
- 15/- محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، منشورات أرتستيك، الجزائر، [د.ط.]، [د.ت].
- 16/-: روح المقام أو سقط المنفى وهبوب الجهات، دار خلدونية، الجزائر، [د.ط.]، [د.ت].
- 17/-: صداح البحر، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط1، 2007.
- 18/- محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار هدى، عيد مليلة، الجزائر، [د.ط.]، 2010.
- 19/- مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربية، الشركة الوطنية، الجزائر، [د.ط.]، [د.ت].
- 20/- أبو نواس: الديوان، دار الصادر، بيروت، لبنان، [د.ط.]، [د.ت].
- 21/- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1، 1998.
- 22/-: غنائية آخر التيه، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط1، 2007.
- 23/-: هنالك التقينا ضبابا وشمسا، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط1، 2007.
- 24/-: الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، [د.ط.]، [د.ت].
- 25/- يوسف الباز بلغيث: نبضات الاغتراب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001.
- 26/- حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، منشورات سد (SED)، الجزائر، [د.ط.]، [د.ت].
- 27/- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيّار، دار بهاء قسنطينة، الجزائر، ط2، 2003.

ثانيا: المراجع:

أ- العربية:

- 28/- إبراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008.
- 29/- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار عالم المعرفة، الكويت، [د.ط]، 1978.
- 30/- محمد بن أحمد البيروني: كتاب البيروني في تحقيق ما للهند من مقبولة في العقل أو مردولة، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، الهند، [د.ط]، 1958.
- 31/- أحمد عبد العزيز: عقيدة الصوفية وحدة الوجود الخفية، مكتبة الرشد، السعودية، ط 1، 2003.
- 32/- أحمد عبد المهيمن: إشكالية التأويل "بين كل من الغزالي وابن رشد" ، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2001.
- 33/- أدونيس: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1962.
- 34/-: الصوفية والسريالية، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط 3، [د.ت].
- 35/-: زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 5، 1986.
- 36/- بركات مراد: الأمير عبد القادر الجزائري "المجاهد الصوفي"، دار النشر الإلكتروني، [د.ط]، [د.ت].
- 37/- جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح: مركز الدراسات القرآنية، وزارة الشؤون الإسلامية والدعوة والإرشاد، السعودية، [د.ط]، 2005.
- 38/- جوزيبيسكاتولين: تأملات في التصوف والحوار الديني، تقديم عمار علي حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 2013.
- 39/- أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، مؤسسة: الحلبي وشركاؤه، القاهرة، مصر، [د.ط]، 1967.

- 40/-: مشكاة الأنوار ومصفاة الأسرار، تح: عبد العزيز عز الدين السيروان، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
- 41/- حسن عاصي: التفسير القرآني واللغة الصوفية في فلسفة ابن سينا، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
- 42/- عبد الحليم محمود: سهل بن عبد الله التستري "حياته وآراؤه"، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1994.
- 43/-: قضية التصوف (المدرسة الشاذلية)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1999
- 44/- عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، [د.ط]، 2007، ص21.
- 45/- عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، منشورات رابطة أهل القلم، سطيف، ط2.
- 46/- حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، دار الجليل، بيروت، لبنان، [د.ط]، [د.ت].
- 47/- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 48/- عبد الرحمان بدوي: ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996.
- 49/-: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
- 50/- أبو عبد الرحمان السُّلمِي: الطبقات الصوفية، تح: أحمد الشرباصي، كتاب الشعب، ط2، 1998.
- 51/- عبد الرزاق الكاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية، تح: عبد العال شاهيين، دار المنار، القاهرة، مصر، ط1، 1992.
- 52/- عبد الرحمان الوكيل: هذه هي الصوفية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص21.

- 53/- عبد الله الركبي: الشعر الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1981.
- 54/-: الشعر الديني الجزائري، دار الكتاب العربي، الجزائر، [د.ط]، [د.س].
- 55/- ساعد خميسي: ابن عربي المسافر العائد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- 56/- سعيد حسون العنكي: الشعر الجاهلي دراسة في ت أويلاته النفسية والفنية، دار دجلة، الأردن، ط1، 2008.
- 57/- سعيد يقطين وفيصل درّاج: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 58/- سفيانزداقة: الحقيقة والسراب "قراءة في العد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة" ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
- 59/- السيد أحمد عبد الغفار: ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر [د.ط]، 1997.
- 60/- شهاب الدين السهروردي: عوارف المعارف، تح: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، مصر، [د.ط]، [د.ت].
- 61/- طه عبد الرحمان: فقه الفلسفة "الفلسفة والترجمة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.
- 62/- عادل مصطفى: فهم الفهم "مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 63/- عاطف أحمد الدرايسة: قراءة النص الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006.
- 65/- عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
- 66/- عفيف الدين التلمساني: منازل السائرين إلى الحق المبين، دار التركي، تونس، [د.ط]، [د.ت].

- 68/- علي حرب: الحقيقة والتأويل "قراءات تأويلية في الثقافة العربية"، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
- 69/-: الممنوع والممتنع نقد الذاتالمفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2005، 4.
- 70/- أبو العلا عفيفي: التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت، لبنان، [د.ط.]، [د.ت].
- 71/- عمريقرورة: الغربية والحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945-1962)، منشورات جامعة باتنة، [د.ط.]، [د.ت].
- 72/- عمر عبد الله كامل: التصوف بين الإفراط والتفريط، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط 1، 2001.
- 73/- عمرمهليل: من النسق إلى الذات "قراءات في الفكر الغربي المعاصر"، منشوراتالاختلاف، الجزائر، ط1، 2001.
- 74/- عبد الغنيبارة: الهرمينوطيقا والفلسفة "نحو مشروع عقل تأويلي"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
- 75/- فاطمة قادري: الشعر الإسلامي عند محمد العيد، مجلة الجمعية العلمية، إيران، ع 17، 2011.
- 76/- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص57.
- 77/- عبد القادر الجزائري: المواقف، تح : عبد القادر الباقي مفتاح، دار هدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005.
- 78/- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، [د.ط.]، 1993.
- 79/-: الرؤيا والتأويل "مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة"، دار الوصال، وهران، الجزائر، (د.ط.)، 1994.

- 80/-: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، دمشق، سوريا، ط1، 2012.
- 81/- أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، تح: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، القاهرة، مصر، ط2، 2015.
- 82/- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، (قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر)، مكتبة الخالجي، القاهرة، مصر، ط2، 1989.
- 83/- ابن قيم الجوزية: طريق المهجرتين وباب السعادتين، تح: عبد الكريم الفضيلى، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، [د.ط]، 2003.
- 84/-: مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
- 85/- عبد الكريم الجيلي: الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر، تح: عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، [د.ط]، 1971.
- 86/- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- 87/- محمد بن إسحاق الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
- 88/- محمد بازي: التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم للنصوص والخطابات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- 89/- محمد بن رمضان شاوش: الدرّ الوقاد في شعر بكر بن حمّاد التيهري (200هـ-296هـ)، دار البصائر، الجزائر، ط2، (د.ت).
- 90/- محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات "فصول في الفكر العربي المعاصر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
- 91/- محمد علي الكندي: في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

- 92/- محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، (تقديم : محمد أحمد قاسم)، المكتبة
العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 93/- : الكشف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه
التأويل، (ضبط وتوثيق: أبي عبد الله الداني بن منير آل زهوي)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،
ط1، 2006.
- 94/- محي الدين ابن عربي: اصطلاحات الصوفية، إعداد وتقديم: عبد الحميد صالح حمدان،
مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 1999.
- 95/-: الأنوار فيما يمنح صاحب الخلوة من أسرار، تقديم وتصحيح: عبد الرحمان حسن محمود ،
عالم الفكر، القاهرة، مصر، [د.ط]، 1986.
- 96/-: رسائل ابن عربي، تح: محمود محمود الغراب، دار الصادر، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- 97/-: الفتوحات المكية، تح: عثمان يحيى، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط 2،
1985.
- 98/- مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 2000.
- 99/- ميجانالرويلي و سعد البازعي: دليل النا قه الأدبي "إضاءة لأكثر من تسعين تيارا
ومصطلحانقديا معاصرا"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007.
- 100/- نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار
البيضاء، المغرب، ط7، 2005.
- 101/-: النص والسلطة والحقيقة "إرادة المعرفة وإدارة الهيمنة "، المركز الثقافي العربي، الدار
البيضاء، المغرب، ط5، 2005.
- 102/- وحيد بوعزيز: حدود التأويل "قراءة في مشروع أمبرتويكو النقدي"، منشورات
الاختلاف، الجزائر، 2008.
- 103/- أبو الوفا الغنيمي التفتزاني: مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة، القاهرة، مصر،
ط3، 1979.

- 104/- وافي سليطين: الشعر والتصوف، دار الحوار، سوريا، ط1، 2013.
- 106/- يحيوي الطاهر: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، [د.ط]، 1983.
- 107/- يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار الغريب، القاهرة، مصر، [د.ط]، [د.ت].
- 108/- يوسف زيدان: عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [د.ط]، 1988.
- 109/- يوسف عليما: النسق الثقافي "قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009.
- 110/- يحيى العبد الله: الاغتراب - دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلول الروائية، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
- ب/- المترجمة:
- 111/- آنا ماري شيميل: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد إسماعيل السيد ورضا محمد قطب، منشورات الحمل، بغداد، العراق، ط1، 2006.
- 112/- بولريكور: من النص إلى الفعل "أبحاث التأويل"، (ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية)، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، مصر، ط1، 2001.
- 113/-: نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2003، 1.
- 114/- جانغراندان: المنعرج الهرمينوطيق يلفينوميولوجيا، تر: عمر مهيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- 115/- جوليا كرستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

- 116/- دافيد جاسير: مقدمة في الهرمينوطيقا، تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- 117/- رولان بارت: نقد وحقيق ة، (ترجمة: منذر عياشي)، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، سوريا، ط1، 1994.
- 118/- نيكلسون: الصوفية في الإسلام، تر: نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 2002.
- 119/- هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج "الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية"، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007.
- 120/- هانز جورج غادامير: طريق هيدغر، تر: حسناضم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، [د.ب.]، ط1، 2007.
- 121/- هانز جورج غادامير: فلسفة التأويل "الأصول، المبادئ، الأهداف"، (ترجمة محمد شوقي الزين)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006.
- 122/- والتر فيسكوف: الاغتراب الوجودي، تر: كامل يوسف حن، دار الآفاق، بيروت، لبنان، [د.ط.]، [د.س.]

ج/- الأجنبية:

123/- Jean Dubois Et Autres : Dictionnaire de linguistique ,
Larousse, Paris, 1^{er} édition, 1994

124/- Pascal Balaise : Pensée, Les Bordas, Paris.

125/-Umberto Eco : interprétation et surinterprétation , 1^{er}
édition, presses universitaire de France, Paris, 1996

ثالثا: المجالات والدوريات:

126/-أعمال ندوة صناعة المعنى وتأويل النص، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، منوبة ، تونس،
1992.

127/-ملتقىالسيمياء والنص الأدبي، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة،
2008، ع5.

128/-اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1996، ع10.

129/-حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، 2006، ع6.

130/-مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة وادي سوف، 2012، ع8.

131/-مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014، ع14/15

132/-مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، تونس، 1991، م7، ع82.

رابعا: المعاجم:

133/- الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تح: عبد الحميد هندراوي، منشورات محمد

علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

134/- ابن منظور: لسان العرب، دار الصادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994.

خامسا: الشبكة العنكبوتية:

www.diwanalarab.com- /135

www.altasamoh.net- /136

www.awu.org- /137

www.saaid.net- /138

فهرس الموضوعات

مقدمة.....	أ-هـ
المدخل: التجربة الصوفية في الشعر الجزائري الرؤيا والتشكيل.....	7
1- التجربة الصوفية في الشعر الجزائري-البدايات.....	7
2- التشكل والتماهي الرؤيوي.....	13
الفصل الأول: الفكر الصوفي بين الإدراك الباطني والكشف المعرفي.....	35
1- الفكر الصوفي في الثقافة الدينية.....	35
2- الفكر الصوفي في الثقافة الفلسفية.....	46
أولاً: المعرفة الإلهية.....	48
ثانياً: وحدة الوجود.....	52
ثالثاً: الانسان الكامل.....	58
3- الفكر الصوفي والتجربة الشعرية.....	63
4- النص الصوفي وهاجس المقاربة التأويلية.....	67
أولاً: حول لفظ هرمينوطيقا.....	67
ثانياً: المنعرج الاستيمولوجي للمساءلة الهرمينوطيقية.....	74
ثالثاً: النص الصوفي وسؤال المعنى.....	89
الفصل الثاني: أيقونة العبارة الصوفية وسؤال الرّمز.....	101
1- في مفهوم الرّمز.....	101
أولاً: الرّمز في اللغة.....	101
ثانياً: الرّمز في الاصطلاح.....	103
2- الرّمز والضرورة التأويلية.....	106
3- الرّمز الصوفي وخصيصة الرّمز فيها.....	108
4- فيض التلقي ورمزية المتن.....	110
أولاً: فعل الحب ورمزية المرأة.....	111
ثانياً: غياب الذات ورمزية الخمرة.....	130

138.....	ثالثا: رمزية السفر والمعراج.....
150.....	الفصل الثالث: مقام الاغتراب في مدار الوجود-نحو نموذج تساندي-
150	1- / الاغتراب بين المصطلح والمفهوم.....
150.....	أولا: المفهوم اللغوي.....
151.....	ثانيا: المفهوم الاصطلاحي.....
155.....	2- / الاغتراب بين الواقع المائل والواقع المأمول.....
158	3- / سؤال الغربة الوجودية عبر تساوق العبارة الصوفية.....
206	خاتمة.....
210.....	قائمة المصادر والمراجع.....
223.....	فهرس الموضوعات.....

Résumé :

La poésie contemporaine arabe algérienne est une aventure visant à créer un monde multidimensionnel, afin d'assurer l'existentialisme et la race humaine, c'est une vision générée par un langage qui a permis la construction de texte poétique et esthétique sublime, tirée du noyau de la planète, et le discours savant soufi esthétique et distinct oscillant entre l'extérieur et l'intérieur de significations.

Donc nous cherchons à travers ce travail à :

*Renforcer notre production littéraire et poétique, en éclairant les zones d'ombre et de le désenclaver de la marginalisation qu'il subit.

*Définir les dimensions spirituelles qui façonnent l'écriture littéraire soufie.

*rechercher les valeurs artistiques qui caractérisent le langage Soufis et l'utilisation d'un code qui provoque l'esprit du lecteur .

On essaye d'après tous sa à répondre à certaines question :

- Comment peut-on accéder aux couches profondes de texte et formations sédimentaires , d'autant plus que les textes poétiques objet d'études présentent des visions intellectuelles et culturelle à travers lesquelles leur auteurs observent le monde.
- Dans quelle mesure la poésie arabe contemporaine en mesure d'accueillir la nouvelle sensibilité mystique , ou en d'autres termes
- est ce que la poésie arabe contemporaine soufi est un aspect moderne, ou bien la modernité elles-mêmes.

- Les spécificités de la méthode interprétative, car prisonnier l'aspect théorique ne disposant pas de mécanisme précis et constant tel que la sémantique, ce qui fait perdre à l'analyse l'aspect méthodologique.
- servi très mystique symbole poésie arabe contemporaine intellectuellement et artistiquement.
- est ce que les poètes écrivent avec une âme Soufis, ou bien juste suivre le courant e jusqu'à quel point l'état Soufis s'est répercuté sur leur dires et comportement.