

تضافر الشعري والصوفي

- قراءة في الشعرية العربية المعاصرة -

The Combination of Poetry and Sufism -A Reading of Contemporary Arabic Poetry -



أ. د أحمد بوزيان^{*1}

¹جامعة عبد الرحمن بن خلدون تيارت، الجزائر.

bouziane14000@gmail.com

تاريخ القبول: 2025/11/17

تاريخ الإرسال: 2025/08/12

ملخص:

شهد الشعر العربي المعاصر انفتاحاً على التصوف كمنبع روحي وفكري، حيث لجأ الشعراء إلى الرمزية الصوفية والتجربة الباطنية للتعبير عن الاغتراب والقلق الوجودي. وقد أدى هذا إلى تداخل بين الشعري والصوفي، ما عمّق الرؤية الشعرية وحرّر اللغة من القيود التقليدية، لتصبح وسيلة كشف وتأمّل لا مجرد وصف. التصوف أتاح للشاعر مساحة للتأمل والانعزال عن صخب الحياة، ووفّر له معجماً رمزياً غنياً للتعبير عن أبعاد إنسانية وروحية عميقة. وبهذا، أصبح الشعر المعاصر أداة لمقاومة المادية واستعادة الوظيفة الجمالية والميتافيزيقية للشعر، مؤكداً أن الصوفي والشعري يتكاملان في بناء رؤية حديثة للعالم.

الكلمات المفتاحية: الشعرية؛ الشعر المعاصر؛ الصوفية؛ الرمز؛ الاغتراب.

Abstract:

Contemporary Arabic poetry has witnessed an openness to Sufism as a spiritual and intellectual source, with poets turning to Sufi symbolism and inner experiences to express alienation and existential anxiety. This led to an interweaving of the poetic and the Sufi, which deepened poetic vision and liberated language from traditional constraints, transforming it into a means of revelation and contemplation rather than mere description. Sufism offered poets space for reflection and retreat from the noise of life, providing a rich symbolic lexicon to express profound human and spiritual dimensions. Thus, contemporary poetry became a tool for resisting materialism and restoring the aesthetic and metaphysical functions of poetry, affirming that the Sufi and the poetic complement each other in shaping a modern vision of the world

Key words: Poetics; Contemporary Poetry; Sufism; Symbolism; Alienation.

*أ. د أحمد بوزيان

مقدمة:

إنَّ الدَّارسَ للتَّجربةِ الشَّعريةِ، والتَّجربةِ الصَّوفيةِ يلفي أنَّ هناك تشابها كبيرا وتقاطعا بينهما. لأنهما ينبعان من معين واحد، وإنَّ اختلف كل من الشَّاعر والصَّوفي في وصف تلك التَّجربة. فالتَّجربة الشَّعرية هي التحام ما هو نفسي، روحي، ذاتي، بما هو واقعي في الكون، أي التحام الموضوعي بالذاتي، في بوتقة واحدة، في شكل متلازم. لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى. ويعرِّفها غنيمي هلال بأنها «الصورة الكاملة النفسية والكونية التي يصدرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرًا. يتم عن عمق شعوره وإحساسه.» (غنيمي، 1973، ص: 290)

وفي ضوء هذا المنطق، تبدو تجربة غامضة تستعصي على الكشف، والتحليل المنطقي والتجزئة، لأنها تكمن في الباطن الخفي، فهي أقرب إلى الرؤيا الصَّوفية في تعاملها مع الباطن، وتكمن الصعوبة حدَّها الأكمل في تحويل هذه الرؤيا المائعة إلى مادة، تنسكب في قالب محدد، أو تشكيل مؤطَّرأي: تشكيل الرؤيا، وهذا ما يجعل التَّجربة الشَّعرية غامضة لوجود طرفي نقيض فيها، أو ما يسمى: الدَّاتي والموضوعي، [الرؤيا والتشكيل]، وبمعنى آخر إنَّ الشَّاعري يسعى إلى مَنْطَقة [من المنطق] (من الفعل منطق يمنطق إذا جاز التعبير) الانفعال اللامحدود، وإخراج الشَّعور في شكل ماديّ، قابل للتشكيل في إطار اللغة الواقعية المنطقية.

وتتعدّد هذه التَّجربة بتعدد زوايا النظر إليها فهي «بالمعنى الفني والفلسفي قد تعني كل فكرة عقلية أثَّرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات فضلا عن الأحداث المُعَايَنَة التي قد تدفع الشَّاعر أو الفنان إلى التفكير. وبهذا المعنى فهي أكبر وجودًا وأوسع عالمًا من الذوات وإن كان محل علمها هي الذات» (صلاح، 1977، ص: 59)

ومن هنا تتحدد صعوبة الثنائية، ثنائية الظاهر والباطن. فالباطن عالم غائم مائع، لا يتشكل بشكل، ولا يتحدد بحدود، ولا يتقيد بشروط ولا يتقوّل بأبعاد، إنه عالم انسيابي هبولي، لا تموقع له، ولا تمفصل. بينما الظاهر هو العقل والثبات، والاستقرار، وهو الأبعاد، والحدود، والشكل والشروط والقيود. وعليه تظهر فطنة الشَّاعر في تحويل لغة الحلم. التي تضرب بلغة المنطق عَرْضَ الحائط، إلى لغة عقلية تخضع للمنطق، غير أنَّ قصور اللغة الواقعية يحول غالبا دون تحقيق ذلك. هذه الصعوبة تترجم بصدق معاناة الشَّاعر لوجوده بين قُطْبَي رحي سعة الوجدان، وضيق اللّغة. ما يكتنف الغموض ويزيد من المعاناة، إمَّا طبيعة العلاقة بين الظاهر والباطن، سواء عند الشَّاعر، أو عند الصَّوفي، أو نتيجة عدم القبض على الرؤيا. ذلك أنَّ التَّعبير «عن عالم الخارج، كل وصف يظهر أنه ملائم، أمَّا في التعبير عن عالم الداخل، فنحن مضطرون لاستكشاف أعماق لا حدود لها تقريبا، واختيار هذا العمق لا يترجم إلا بالصورة، فالرموز وحدها تستجيب لهذا البعد» (داقي، د.ت. ص: 17)

استغل المتصوفة طاقة الشعر التعبيرية من حيث هو جنس أقرب إلى الذوق الصوفي، لأن «فاعلية الشعر تتمثل في جعل المتلقي يرى ما لم يكن يرى. وذلك بأن يُوقع الخطاب الشعري في ذهنه صورة ما.» (اليوسفي، 1992، ص: 235) وذلك ما يدعم فكرة ترادف التصوف والشعر، في فاعلية التعبير والتأثير. وهو ما يجعل المتلقي على وعي عال بوظيفة الشعر من حيث أنه «ينبني على الانشغال بسلطان الكلام ومدى تأثيره في المتلقي.» (اليوسفي، ص: 232) وهو وعي للشرط التاريخي والاجتماعي والثقافي الذي يحظى به الشعر، في الذهنية المرجعية للمتلقى العربي «فليس الشعر وسيلة تعبير مألوفة، إذ هو بطبعه متعدد الأبعاد الدلالية، ولا يمكن له أن يحيل على مرجع مادي صرف واضح. إنه - من حيث جوهره - مكتنف بالغموض القابل للتأويل، ولا نعني بالغموض تعتيما أو إلغازا على الانطلاق. ويعتبر (هيدجر) أنّ أشياء الكون تُعرف بالشعر لأنه تعبير عذري، أكثر مما تعرف اللغة، لأنها تعبير مألوف ومصطلح عليه. ومن هنا احتاج الشعر إلى التأويل.» (بن عباد، 2012، ص: 37، 38)

من خلال هذا التواشج البنيوي بين التصوف والشعر «رأت الصوفية في الكتابة الشعرية الوسيلة الأولى للإفصاح عن أسرارها، ورأت في اللغة الشعرية وسيلة أولى للمعرفة، ولقد استخدم الصوفيون اللغة الشعرية في كلامهم عن الله، والوجود، والإنسان والفن.» (العسكري، 2006، ص: 46) لأن التصوف لا ينقال إلا شعرا. وفي الآن ذاته يتوسل الشاعر باللغة الصوفية " فاللغة الصوفية هي تحديدا لغة شعرية، وأنّ شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كلّ شيء فيها يبدو رمزا: كلّ شيء فيها هو ذاته وشيء آخر. " (العسكري، ص: 47) ففي كثير من الحالات يكون تعامل الشاعر مع اللغة، فيه من العنت والمكابدة، ما يشبه حالات المخاض، حين يقارب الرؤيا باللغة، و يظلّ في صراع معها، بل يظل في مخايلها، لأنّ اللغة تواضع واصطلاح، وأما الرؤيا فإنها خارج الأقيسة والمسميات، لذلك يحتاج إلى لغة أخرى، هي لغة الحلم حتى تعكس عالم الرؤيا.

فالتجربتان سواء الصوفية أم الشعرية تنبعان من معين واحد، كامن في الإنسان. ولذلك كان «الشعر والتصوف حقلان متقاربان في عالم معرفي واحد، هو عالم الروح المتخفي وراء عالم الواقع، إنهما يصدران عن تجربة روحية للعالم، فهما يلتقيان في الأسلوب أي: في الصورة والإيقاع واللغة.» (صالح عبد الله، 2019، ص: 39) وهو ما أجمع عليه الشعراء والمتصوفة والنقاد، وذهبوا إلى أنّ التجربتين «تنبعان من منبع واحد وتلتقيان عند نفس الغاية. وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه.» (صالح، ص: 219) غير أنّ الكشف عن هذه التجربة لا يكون بالتقريرية والموضوعية، لأن الوصف التقريري يشوه التجربة، ويجردها من بعدها الماورائي. ولذا كان بدر شاكر السياب في بداية تجربته الشعرية يحشد كما

من الرموز والأساطير حشدًا، ثم يشرحها على هامش القصيدة، بحثًا عن لغة تحتوي ذلك العالم، مثلما هو ظاهر في قصيدة المومس العمياء.

إنَّ الشَّعر بمعناه الكشفى هو الذي يؤلف بين الداخل والخارج. الظاهر والباطن، الذاتى والموضوعي، ويقف فيه الشَّاعر متوازنًا بين عناصر الإلهام من الباطن والذات، وبين الواقع من العالم الخارجى، المحدد للمنطق والأقيسة، وبين الموروث الثقافى، باعتباره الإطار المرجعي للذائقة الجماعية. وهذا ما لا يتوفر في كثير من أشعار أدونيس، حيث تطغى الذاتية بإفراط مجحف، فتبدو قصائده كأنها مجرد ترفُّ فكريّ، ينم عن كدّ ذهنيّ متعسف، ويتجلى ذلك في أغلب قصائد ديوانه مفرد بصيغة الجمع، ولهذا عدّه بعض النقاد الكلاسيكيين «نتاجًا غثًا يفتقر إلى مقومات الإبداع الفنى، وربما أعتبر سبب ما فيه من جنوح ميتافيزيقي شيئًا لا يمتّ بصلّة إلى التَّجربة الإنسانية.» (نصر. 1983. ص: 500) وبالتالي يكاد يخلو من الشَّعرية والوجدانية ليستحيل إلى مجرد هندسة فلسفية، ورصف الاصطلاحات صوفية، وربما كان أسلوبه التَّصوف لأنّه «حدس شعري و معظم نصوصه نصوص شعرية صافية، ولهذا فإن القيم التي يضيفها الشَّعر العربي الجديد أو يحاول أن يضيفها، إنما يستمدّها من التراث الصّوفي العربي.» (أدونيس، 1979. ص: 131) لأنّ اللّغة الصّوفية كاشفة لا واصفة.

إنّ التَّجربة الشَّعرية لم تكن لتصدر عن رؤية واضحة المعالم. إذ تتشابك فيها الصّور لتقترب من الظّاهرة الصّوفية في انفعالاتها. بحثًا عن المجهول، وسبرًا لأغوار اللاوعي، وكشفًا عن الذات، و في خضم تباين الثقافات المختلفة وتنوّعها. وعلى الرغم من ذلك. فإن وليام جيمس يحدد أربع علامات إذا توفرت في تجربة ما أصبح من الضروري أن نسميها تجربة صوفية، حتى وإن لم يكن صاحبها صوفيا بالمفهوم التقليدي للصوفية.

1- الاستعصاء على الوصف:

يحدد وليام جيمس الشرط الأول الذي تُوسم به تجربة ما بالصّوفية إذا كانت «تستعصي على التعبير، فالكلمات تعجز، والتَّجربة الصّوفية تجربة مباشرة، وهي أقرب إلى حالات الإحساس منها إلى حالات التفكير» (زيعور: 1979، ص: 92) وهذا يشكل ظاهرة في الشَّعر العربي المعاصر. إذ يصدر عن ذات غامضة. فالشاعر ليس له «اختيار في وضوح عباراته أو غموضها، فإن المعنى إما أن يكون واضحًا بطبيعته، فلا يكون تعمد إخفائه للمبالغة والترويج أو شعوضة ينبو عنها، بل يستحي منها كل طبع نزيه، وإما أن يكون غامضًا بطبيعته فليس للشاعر أو الكاتب حيلة فيه.» (العقاد، 1967، ص: 105) ذلك أن التَّجربة الباطنية لغتها الحلم. ومن ثمة فلغة المنطق لا تفي بسعة الوجدان. والمناخ الروحي لا يمكن أن يتجلى

«للعيان إلّا في رموز، وعلم الرموز يحمل إشارات، فهو يدلّ على معني، ويدير، ويقود، ويشير ويوجي، والرمز شاهد على الحقيقة، ولكنه ليس الحقيقة نفسها». (داقي، ص:121)

ويُشَرِّط في الرموز وجود طرفين، حين يُحيل الظاهر إلى الباطن، الكلمة الرامزة والكلمة الغائبة المرموز إليها. كما أنّ هناك تفاوتاً في استعمال الرموز، فهناك من يصدر عن عفوية، وهناك من يصدر عن عملية ثقافية ودربة وتفكير.

يلجأ الشعراء إلى الرموز لأسباب عدة مثلهم مثل المتصوفة، ويمكن أن نرجع ذلك إلى سببين اثنين: أ-الجَنوح إلى الغموض: لأن طبيعة الفن صادرة عن ذات غامضة فكلما كان الغموض وارداً كلما كانت اللذة الفنية أوسع و«الغموض ليس أمراً طارئاً على الشعر، بل إنه أمر ملازم لطبيعته. لأن النفس غامضة، والتجربة غامضة فكيف يُفسّر عنها بالوضوح دون أن تندثر وتندحر وتتعفن». (حاوي، 1986، ص:64) ب-هناك حالات لا يمكن أن تعبّر عنها الألفاظ، ولا تجدي معها اللغة المباشرة، وهي حالة أشبه بحالات الصّوفية، إن لم نقل هي نفسها. فلا يمكن للغة احتواؤها، كالحالات التي تتأرجح بين حالتين كالفرح والحزن، والشك واليقين، فهناك فرق بين تجلي المعارف ذوقاً أو مشاهدةً أو كشفاً، وبين تصورها ذهنياً، وبين تسميتها لغوياً «كما يكون الفرق ظاهراً بين الوجود العيني الأصلي الحقيقي، وبين الوجود الذهني العلمي التّصوّري، ثم بين الوجود اللساني اللفظي، هذا الوجود اللساني اللفظي لا يتسع لنقل الوجود التّصوّري الذهني؛ لأن وجود الأذهان لا يعطينا تصوراً قائماً بذاته عن وجود الأعيان، ومن ثم وقع النقص في قلة إسعاف اللغة عن أن تؤدي نقل محتوى التجربة.» (مجدي، ص:141) وفي ذلك يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة الشيء الحزين:

هناك شيء في نفوسنا حزين.

قد يختفي، ولا يبين

لكنه مكنون

شيء غريب ... غامض، ... حنون

... لعله التذكار

... لعله الندم

... لعله الأسمى

لا تسأل الشيء الحزين إن يمرّ كل يوم

على مرافق العيون

لا تسأل الشيء الحزين إن يبين

... لأنه مكنون

لا تسأل الشيء الحزين أن يقرّ

لأنه كطائر البحار ... لا مقرّ

... لو كان للإنسان أن يعيش لحظة العذاب

... مرتين

بكل عمقها الكئيب الساذج المقروّز

أن يلد الآهة ... مرتين

خالصة بلا سرور

وإن يجسّ ذلك الشيء الحزين جسّتين

لكي يرى فجاءته

ويستبين وجهه ومشيته (صلاح، ص: من 109 إلى 112)

إنّ الشاعر لم يحدد معالم الشيء الحزين، فهو قبل كل مفهوم «شيء»، فلم يعرف هويته ولا أبعاده، وعبثا حاول معرفة ذلك. لكنّه عجز، لأنّه متأرجح بين حالتين متناقضتين «حزين لكنه حنون» فلم تسعفه اللغة أن يكتشف بما يشعر، ومن ثمّ تمّى مستحيلا في أن يعاين اللامدرك، ويجسّ الشيء الحزين مرتين حتى يحدد هويته، ويشخص ملامحه.

يقول أدونيس في قصيدة الحلم:

في مهجتي تحيا معي قصة

أولها أبعد من أن يبين

.....

يا قصة تسير بي دُرّها

إلى دروب الزمن الأول

ما أنت إلّا حلم مُبدع

غَيِّمَ في جفني ولم يَنْجَلِ

تهدر في صدري أسرارهِ

يبين لي فيه الذي لا يبين (أدونيس، 1971، ص: 34)

إنّها تجربة المتصوفة ذاتها، فالذي غيّم في صدر الشّاعر حلم يعتمل في داخله. لكن اللغة تخونه حين تتسع الرؤيا، فيعتاص الكلام على كشف ما رأى، لأنّ الذي بان له، لا يبين إلّا له وحده، فلم تستوعبه لا اللغة، ولا المنطق. تبقى سرية رهينة صدره، ويقول في قصيدة هذا هو اسعي:

ماحيا كلّ حكمة

هذه ناري

لم تبقى آية. دمي الآية

هذا بدائي

دخلت إلى حوضك

أرض تدور حولي أعضاؤك نيل يجري

طعونا تُرسينا، تقاطعت في دمي قُضعت صدرك أمواجي (أدونيس، ص: 615)

لقد تشابك «هذا الخلط من الكلمات والأفكار، بل هذا التعقيد الذي يحول الشّعري إلى صناعة فكرية ذاتية، يجعل المرء في حيرة من أمره ويجعله يقفُ قعيدا يتساءل ما الذي يريده الشاعر عبر هذا البناء الذهني الغامض» (قميحة، 1981، ص: 21). إذ المعنى يظل كامنا في صدر الشاعر.

إن صاحب التّجربة الروحية شاعراً كان أم متصوفاً يقول دائماً إنّها تجربة تستعصي على التعبير وتتأبى عن الوصف، ولا يُستطاع الكشف عن تفاصيلها بالكلمات (حسان، 1954، ص: 19) فكانت ضرورة الرموز لصياغة هذه التّجربة العرفانية في لغة حسّية، لأنّه من الصّعوبة بمكان نقل تجربة ذاتية إلى تجربة موضوعية، بل إنّ العملية تكاد تكون أقرب إلى الاستحالة. (داقي، ص: 140)

ويظل الباطن عند الشاعر هو «الخفي لا يُظهر ذاته بالحواس، ولا يُعبّر عن ذاته بالفكر، ولا تمكن الدلالة عليه إلّا بالشّعري ورموزه» (غارودي، 1986، ص: 201). فبالإضافة إلى دلالة المسميات، فإن لها دلالات أخرى، مغايرة لما تعارف عليه الناس في العرف والاصطلاح. وبذلك يُظهر التعبير الرمزي عن هذا الذي لا يتسّى ولا يقبل التسمية متشحا بالغموض والإبهام.

لقد ظهرت المدارس الأدبية والفلسفية التي تهيب بالباطن وتربط لغة الحلم بلغة الشّعري، ومن ثمة تطلع الشّاعر المعاصر إلى رفض «ذلك التعبير الميكانيكي للعالم الذي يلغي الوجدان الداخلي للإنسان وتجربته الروحية الداخلية، كما حاولت تجربة الشّعري الصّوفي من هذا المنظور المختلف أن تتجاوز العقل، بإطلاق فاعلية أوسع للقلب، وكشفت عن طريق اللغة عن مناطق لا تحيط بها اللغة». (خنّانة، 2017، ص: 140)

وتأسيساً على هذا المفهوم فإنّ خروج الشّعراء الرّواد على البنية التّعبيرية القديمة، لا يعدّ تمرداً مجرداً من بواعثه النفسية، والاجتماعية، بقدر ما هو ضرورة ملحة اقتضتها المرحلة آنذاك، واقتضتها طبيعة الشّعـر الجديد. فلم تعد القوالب الجاهزة ولا النمطية المكررة بقادرة على احتواء أزمت الشّاعر الروحية، فتلبست التّجربة بالغموض لأنّه «قرين الغرابة الناجمة عن إلغاء العقل، وتعطيل المنطق، وكسر قوانين الثبات الموضوعي.» (رمانى، ص:38) بل إن من نقاد الشّعـر العربي القديم مثل عبد القاهر الجرجاني الذي نظر إلى الشّعـر على أنه بناء تخيلي لا يحصل بالجهد العقلي، إذ من المعلوم بالبداهة «أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه. كان نيله أحلى» (الجرجاني، د.ت. ص:118) وفقاً لمقولة كل محبوب مرغوب. وهكذا نلمس فرار الشّعراء القدماء من المنطقية العقلية يقول البحثري:

والشّعـر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طوّلت خطبته

كلفتونا حدود منطقكم في الشّعـر يكفي صدقُه عن كذبه (الجرجاني، ص:235)

فالشاعر رفضَ رفضاً قاطعاً «أن نُجْري مقاييس الشّعـر على حدود المنطق ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق، حتى لا ندّعي إلّا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به مع أن الشّعـر يكفي فيه التخيل» (الجرجاني، ص:235). وكانت هذه لفظة ذكية من عبد القاهر، تجاوز بها عصره، وأصبح في خضم النقاد المعاصرين.

لقد تحوّل الشّعـر العربي من التقريرية، والمباشرة، والوضوح، والمنطقية، إلى الإيحائية الرمزية. لأن التّجربة الدّاتية تناقض مفارقة الموضوعية، فالذات غامضة، غائمة لا يمكن القبض عليها أو ترجمتها، والكشف عنها أو تشخيصها إلّا بما يتوافق معها، الوضوح ليس وظيفة الشاعر، لأنّه لا يعبر عن عوالم دفيئة خبيثة غائرة، لأنّ «المعنى الواضح في الشّعري كاد لا يعبر إلّا عن الخط الأفقي والسطحي التجربة التي عاناها الشاعر». (الحاوي، 1969، ص:11)

فاللغة الحديثة تغرف من معين الباطن الذي لا يقبل التحديد والحصر، وتبلغ الصعوبة ذروتها في تحويل الذاتي إلى موضوعي، ولا يتم ذلك إلّا بلغة باطنية، بإدراك الشّاعر لعالمه الداخلي. لذلك «أجمع النقاد المعاصرون، على أن الشّعـر ليس تعبيراً عن الحقيقة الذهنية، بل ذلك السراب النفسي الذي يوهم بها، ولا يبرح يغرر بالإنسان ويسوقه إلى تنازع البقاء، والتوغل في عبث الفكر والوجود» (الحاوي، ص:14)

وهكذا نجد التّجربة الشّعـرية تستعصي على الوصف، مثلما تأبى التّجربة الصّوفية هي الأخرى عن الكشف، من حيث أن نبيهما واحد.

2- القيمة التجريدية:

يحدد الفيلسوف وليام جيمس الشرط الثاني، حتى نرسل على تجربة ما صبغة الصوفية، إذا كانت «أقرب إلى حالات الإحساس منها إلى الحالات الفكرية، فإنها تبدو لمجرىها حالات إدراك لأعماق الحق» (زبور، 1979، ص: 92) بعيدة عن مستويات العقل.

فبعد العقلانية التي سادت وقتاً طويلاً الوضع الغربي والعربي، بدءاً من المقولة الديكارتية: «أنا أفكر إذن أنا موجود». فلم تلبّ هذه الفلسفة النهم المعرفي أو الجوع إلى المطلق، مما دفع بالشاعر إلى البحث عن بديل آخر، لا يتحقق إلا في عالم الحلم، والذات والباطن والميتافيزيقا، أو عالم المتصوفة، بل كل ما يتصل بعالم الروح، البعيد عن العقلنة. لأن المعرفة الصوفية لا تكون إلاّ بتمزيق حجاب الحسن، فتحصل المعاينة بالمشاهدة، و«ليس مع المشاهدة فهم» (بن العربي، د.ت، ص: 54) فهي حالة من الحالات الوجدان، والذوق وهي «حالة عرفانية كون المعرفة الحاصلة عن طريق المشاهدة القلبية، لا بواسطة العقل، ولا بفضل التجربة الحسية» (اليزيدي، د.ت، ص: 20) بل إنها معرفة يقينية، وهذا أكده كل من المتصوفة، والمبدعون على حدّ السواء.

لا تتأتى هذه المعرفة المجردة إلاّ حالة تغييب الوعي، فالصوفي «يكشف من الأسرار وهو ما هو عليه من غيبة عن نفسه وتعطيل لحسّه. ما لا يستطيع أن يدرك أو يكتشف بعقله أو حواسه وهو في حالته العادية» (حسان، ص: 69)

إنّ ما يحدث للصوفي أو الشاعر حالة مجردة بعيدة عن الطرح المادي، فهي إذن حالة روحية تتجسد في عالم المخيلة، من حيث مفارقتها للفكر، كما يقول: فان تيغم V.TIEGHEM «إنّ الحالة الشعيرة بالنسبة إلى السرياليين ليست إلاّ تلك الحالة التي يرفض فيها الإنسان المنطق، ويعود إلى البراءة التي تسمح للمخيلة. قد تحررت من طبقات المنطق. أن تقيم بين أجزاء الواقع صلات جديدة ونظاماً آخر، وهو غير متوقع تماماً، وأن تجسد الحالات الشعيرة في النفس والأشياء والأحداث، التي كانت قبلاً مهملة من هذه الناحية» (الحاوي، 1980، ص: 230)

فالشعر حالة من الإحساس الداخلي الباطني، وهو أقرب من العفوية المجردة، منه إلى التفكير. بل إنّ التفكير قد يكون مشلولاً في مثل هذه الحالات الروحية، المجردة من كل البواعث المنطقية. لأن العقل لا يقبل الأشياء التي لا يؤلف بينها منطق، وفق النظرة العرفانية وانبثاقها «بالإشراق على الأنفس عند تجريدها» (الكياي، 1966، ص: 42، 43)

لقد ردّ الصوفية والشعراء هذه المعرفة إلى حالة حدسية من غير تعمّد، ولا تعمل بفعل «القوة الرؤياوية التي تستكشف ما وراء الواقع» (أدونيس، ص: 138). وفي هذا المناخ الرؤياوي الشفيف، يكتشف

الرأي «علائق جديدة فيما بين الأشياء، والكائنات، ويكون الحلم أرض هذه العلائق ومادتها ونسيجها الحلم، إذن وسيلة كشف لا يتوصل إليها الشعور في حالة وعيه» (أدونيس، ص:86) وبذلك تكون معرفة مجردة مباشرة، بلا واسطة.

هذا الموقف الذي صوره أدونيس هو الموقف نفسه الذي وقع تحت تأثيره الصوفي الكبير محي الدين بن عربي، وهو يتلقى كتاب الفتوحات المكية فكان من فيض الإلهام، لا من منطق العقل، وهذا ما يضيف على التجربتين الصوفية والشعرية سمة التجريدية.

3-الوقتية:

أما الشرط الثالث الذي تتحدد به صوفية التجربة هو الوقتية، ويسمى في اصطلاح النقاد «FLASH»، فبعد الاستغراق الذاتي أو المجاهدة والمكابدة والمنازلة لا يمكن للحالة «أن تبقى طويلاً ويظهر أن نصف ساعة أو الساعة أو الساعتين هي الحد الذي تتلاشى التجربة بعده». (زيعور، ص:92) إن المعاناة، والتجرد من ثقل المادية -للاارتفاع بالذات إلى الروحانية- يتطلب جهداً مضنياً، ليحصل بعد ذلك الطالب أو المريد على الوطر، خلال لحظات خاطفة.

ويتأكد ذلك من خلال شهادة بعض الصوفيين، والمتواجدين، والفلاسفة، والشعراء والمبدعين على حدّ السواء، على اختلاف مشارب ثقافتهم، وتباين عقائدهم. يقول نيتشه: «إنّ الإلهام ضرب من السكر والنشوة والتخدير، كما أنّ الخيال الفني ضرب من الحلم والهلوسة أو الهذيان» (عبد المعطي محمد، 1985، ص:30) إنه غيبوبة عن العالم الواقعي الحسي، ولهذا كان بعض الفلاسفة والشعراء يتعاطون الخمرة والمسكرات، تخديراً للوعي، بغية الوصول إلى ذلك العالم المطلق، حتى تتم اللحظة المنتظرة، ولهذا رمز الصوفية إلى هذا العالم بالخمرة.

يقول: «دي لاكروا» «DELACROIX» إنّ: «حال المُلهِم في لحظة الإلهام كحال مَنْ يُجذِب انتباهه فجأة، عندئذ يختلّ الاتزان لديه، ويمضي نحو اتزان جديد، ويتقطع سير الذهنية لديه، ويدخل في الميدان شيء جديد.... وينساب في ذهن سَيَل فجائي من الأفكار والصور». (عبد المعطي محمد، ص:196، 197) فالأديب والصوفي على السواء لا يعتمدان الفكر والمنطق، بل ينتهجان حاسة الإلهام يقول: «فلكس كلاي» «FILYX CLAY» عن الإلهام: «إننا نطلق كلمة إلهام على لحظات الإبداع الفجائية، وهي لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية، تبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور. بعيدة عن حكم الإرادة، وسيطرتها غير متوقفة». (عبد المعطي محمد، ص:71، 72) فلحظة الإلهام فجائية سريعة الزوال، لا تدوم أكثر من لحظات. فإذا كان للأديب حاسة الإلهام فإنّ للنبي الوحي. والإلهام جزء من الوحي، وهذا «فالأديب والنبي يشتركان في هذا الأمر». (الجوزو، ص:178)

إنَّ لحظة الإلهام عند الصوفي هي نفسها لحظة الإبداع عند الشاعر، فالقصيدة من حيث هي إلهام «قد تكون حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة، أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في ألفاظ مموسقة» (صلاح، ص:15) وهذا الوارد يجمع المتصوفة على أنه: «كلّ ما يرد على القلب من المعاني من غير تعمّد العبد» (الفشاني، 1981، ص:47). ويعرفه ابن عربي بأنه: «ما يرد على القلب من الخطرات المحمودة من غير تعمل» (بن عربي، ص:07). إن كلّ تعريفات الصّوفية تجمع على هذين التعريفين، وإن اختلفت الصياغة، إلا أنَّ المعنى يظل واحداً، وهو حصول الخاطر من غير تعمّد أو اجتلاب. وهذا ما يحدث للشاعر حالة الإلهام، فلا يتعمده، ولا يكون بالجهد الفكري، أو الكدّ العقلي، أو عن طريق المنطق. إنّما تخطر القصيدة بطريقة فجائية لا يحكمها التفكير الاستدلالي، فيكون هناك «خاطر أولي إذن تَفدُّ على الذهن، تنزع فجأة مثل لوامع البرق، ونسعى إلى أن تُقيّد وتُقتنص، فإذا اقتُنصت تَشَكَلت في كلمات. وقيّد وجودها المتشَيِّئ واكتسبت حق الميلاد» (صلاح، ص:10). فالخاطر إذن يرد على القلب فجأة بدون مقدمات فكرية، قد يكون من الله تعالى، كما قد يكون من بواعث شيطانية، يقول ابن عربي: «الخاطر ما يرد على القلب والضمير من الخطاب ربانيا كان أو ملكيا أو نفسيا أو شيطانيا من غير إقامة وقد يكون لكل وارد لا تعمل لك فيه». (بن عربي، ص:07)

ولذا فإن الخاطر يكون سريع الظهور، سريع الزوال «وإذا خطر بالقلب فلا يثبت فيذوب بخاطر مثله» (الحنفي، 1980، ص:87) فالخاطر إذن يكون كلمح البرق يضيئ بصورة عامة وخاطفة، فتنتطبّع الصورة المضاءة على القلب، بمعالمها الكبرى، في جدل قائم بين الظهور والضمور، كقول القائل :

افترقنا حولاً فلمّا التقينا كان تسليمه عليّ وداعاً. (القشيري، د.ت، ص:40)

إن الوارد أو الخاطر أو الإلهام، قد يكون مصحوباً بمقدمات نفسية، تهيئ لحصول ما يرد على القلب من الحالات النفسية، كالحزن أو الفرح القبض أو البسط، أو غيرها من الأحوال النفسية المختلفة. (حسان، ص:57)

إن هذه اللحظات ذاتها يعانها الشاعر، حالة ميلاد القصيدة. إذ الحالة النفسية التي تطرأ عليه لم يكن له فيها تعمل، ولا تعمّد. بل تكون عن طريق حساسية سريعة الاستجابة، يغوص في عالمه الداخلي من حيث هو نسخة مصغرة للعالم الأكبر «الوجود» وبذلك تَمَعى ثنائية الداخل والخارج في حالة الإلهام. فالوقتية التي حددها وليام جيمس في التجربة الصّوفية، هي نفسها في الشعّر لحظات خاطفة تغني عن التفصيل المبتذل، فيدرك الرائي في إشارة ما يغني عن ألف عبارة. ولا غرّو أن يتوصل العارف صوفياً كان أم شاعراً إلى ما يعجز عنه العقل، متى استكمل التجربة. فيمكنه الإلهام الخاطف من اختراق «القوانين الكونية، لأنه هو نفسه عالم صغير جداً» (داقي، ص:174)

فالعارفون هم الذين بحكم مراسهم العرفاني يستطيعون القبض على العالم، من خلال معرفتهم للإنسان يقول ابن عربي:

وأنت الكتاب المبين الذي بأحرفه يظهر المضمهر

وتزعم أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر (مرابط، 1966، ص: 107)

فالإنسان عند الصوفي متى توصل إلى الحقائق العلوية عن طريق الفناء والإلهام أصبح عارفا، ولكي يصل إلى ما وصل إليه لا بد أن تتوفر شروط أربع: (حامد، 1949، ص: 63)

1. إلغاء الجانب العقلاني، وانفتاح الجانب الروحاني وعدم الوعي.

2. عدم دوام الخاطر لأنه كعملية البرق.

3. حصول الإدراك وكسب معارف بعيدة عن طريق العقل.

4. اتحاد المتأمل وموضوع التأمل.

فهذه الشروط الأربعة تشكّل عناصر التجربة الشعريّة، إذ يُلهم الشاعر بالرؤيا في شكلها الخاص. (سعيد، 1979، ص: 97)

فالوقتية التي تحدّد صوفية التجربة تجد لها مبررا في العملية الإبداعية. فحين «يصل الصوفي إلى درجة «الفناء» التي يتم فيها تعطيل الحواس عن كل موجود، يتساوى مع الشاعر في حالة الإلهام أو الحدس» (هدارة، 1981، ص: 108). فكلاهما يعتمد على اللوح السريع - من حيث هو قوة نافذة إلى اللاشعور- فيتستى لكلهما، إدراك ما كان خافيا في الباطن.

4- السلبية:

لا تتجدد صوفية تجربة ما بالشروط السالفة بمعزل عن الشرط الأخير ونعني بالسلبية أن تُشَلَّ إرادة الملهم. و«حين يبدأ الوعي الخاص بالتصوف، يشعر الصوفي كأنَّ إرادته غائبة. ويشعر هذا أحيانا كأنه في قبضة قوة عليا» (زيعور، ص: 92) فتحصل المعرفة ويكتشف من الأسرار - وهو ما هو عليه من غيبة عن نفسه، وتعطيل لحسّه -، ما لا يدركه بعقله حالة الوعي.

لقد أكدَّ الشعراء والمتصوفة أنَّ الإنسان في حالته الروحية القصوى، يكون في حالة من السلبية. لأنَّ العقل يكون ذاهلا ويتلاشى المنطق، وتنفث الرؤيا يقول نيتشه: «حينما يهبط على الإنسان الإلهام المفاجئ يخيّل إليه أنه أصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال قوة عليا فوق الطبيعة فيسمع دون أن يتعب، ويأخذ دون أن يبحث، ويعرف دون أن يتساءل وتنبثق لديه الفكرة كأنها برق خاطف، دون أدنى تردد، وبلا اختيار» (عبد المعطي محمد، ص: 196). هذا البرق أو البارقة التي تحدّث عنها المتصوفة وأطالوا حولها الحديث عرفوها بأنها «لائح يَرِدُ من الجانب الأقدس وينطفئ سريعا» (القشاني، ص: 35). وهذا ما عناه

المبدعون حين ترد القصيدة كخاطر أو بارقة. إن الاختلاف بين المتصوفة والشعراء في المفاهيم والمصطلحات، لكنّ المسعى واحد. فابن الفارض في حالة الإلهام «كانت المعلومات (المعارف والحقائق) تأتيه وهو في حالة اللاوعي، أو غيبوبة واسترخاء وفقدان الحسن. لم يخلق تلك المعارف. ولم يُولدها بوعي وإرادة بحث وتنقيب». (زيعور، ص: 234)

إنها حالة من السلبية وغياب العقل، وتلاشي الأنا الواعي، تنفلت من صرامة المنطق. فلحظة الإلهام «بعيدة عن كل العمليات العادية للعقل، للشعور، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها». (عبد المعطي محمد، ص: 35)

إنّ المعارف عند الصوفي، والإبداع الشعري عند الشاعر، تصل في لحظة خاطفة عن طريق الومضة السريعة. فتشكّل في النفس نظرة عامة أو ما يسمى «بانوراما» في شكل رؤيا خاطفة لاغية العقل، مبطللة منهج المنطق الاستدلالي. لأنّ «الشعر يستمد معظم مؤثراته وانفعالاته من وراء الوعي» (قطب، د.د.، ص: 44). وهذا ما يجعل الملمّ شاعرًا كان أو صوفيا «كائنًا سلبيًا جدًّا، أشبه بالآلة الجامدة التي تحركها يد خفية، وتأتيها الحقائق، وهي في مكانها دون أن تتحرك باتجاه تلك الحقائق بحثًا وتدقيقًا» (الجوزو، ص: 117). ففي الحالات الانفعالية والذوقية، يكون «هذا الانفعال من التوهج والحرارة والإشراق بحيث يغمر إحساس الأديب و يجعله في شبه نشوة، أو في نصف غيبوبة». (قطب، ص: 36)

فالتجربة الشعرية إذا تجربة باطنية ذوقية ذاتية؛ بعيدة عن فعل العقل. من حيث إنها تتماس وأحوال الصوفي، «ولو عدنا إلى مظاهر التجربة الصوفية، كما حدّدها وليام جيمس لوجدنا تشابهًا واضحًا بينها وبين الحالة الشعرية». (هدارة، ص: 108)

فحين ندرس التجربة الشعرية لدى الشعراء المعاصرين، لابد أن نميّز بين مستويين من التجربة:

1. تجربة فنية محض.

2. تجربة صوفية أو تتماس مع الصوفية.

وعلى هذا نحن أمام تجربتين اثنتين. وإنّ بدتا تجربة واحدة. ولكن في حقيقة الأمر، هناك تجربة صوفية في بعدها الروحي الحدسي، والتي تكلم عنها الشاعر صلاح عبد الصبور في كتابه: حياتي في الشعر والبياتي في كتابه: تجربتي الشعرية، وغيرهما من الشعراء الذين سجّلوا معاناتهم الشعرية. وهناك تجربة فنية تتجلى في صياغة ذلك العالم الروحاني، والفضاء الذاتي، والبعد الميتافيزيقي، في تشكيل موضوعي قالبه اللغة. ومهما يكن فإنّ النقد الحديث حاول إلغاء المسافة بين التجربتين لأنهما متداخلتان، ومحاولة الفصل بينهما. ها هنا. لغرض إجرائي محض.

ومما تقدم، نستخلص أن التجربة الصوفية، والتجربة الشعرية، تجربتان متشابهتان، إلى حدّ الالتحام بحيث تكاد تكون الفواصل بينها لاغية، فتَمَحَى صفة التعارض بينهما.

ونستخلص أيضاً أنّ العملية الإبداعية هي إلهام للموهوبين دون غيرهم. والعملية في حدّ ذاتها معقدة، صعبة لا يمكن عقلنتها ولا منطقتها، وفق أي تحليل. لكن مع ذلك هناك من رفض نظرية الإلهام. من حيث «أننا لن نستفيد شيئاً، ولن يستفيد العلم بدوره شيئاً من كل تلك الأقوال والأحاديث الطويلة التي يسردها علينا الفنان أو مؤرخ سيرته، حينما يصف لنا حالات الغيبوبة أو الوجد الصوفي أو النشوة الإلهية، التي عاينها الفنان أثناء تلقيه الوحي والإلهام» (عبد المعطي محمد، ص: 123)

هذا النقد المبطن بلغة تهكمية لمجرد الرفض، يسعى إلى إلغاء هذه النظرية، كونها بعيدة عن قواعد العلم والمنطق. ولكن ليس الخبر كالمعاينة. فهؤلاء الذين تكلم عنهم صاحب فلسفة الفن، هم صوفية عانوا حالات الوجد، والهيمن في عالم الروح. وهم شعراء مبدعون. ونقاد دارسون مثل صلاح عبد الصبور وأدونيس والبياتي وغيرهم. فبالإضافة إلى كونهم فنانيين ملهمين، فهم مُشَبَّعون بثقافة نقدية عالية. وإلاّ فكان من السخافة أن يتكلم هؤلاء عن الإلهام، وهم ما هم عليه من الفكر النقدي.

قائمة المصادر والمراجع:

- أدونيس ، (1979)، مقدمة الشعر العربي، بيروت : دار العودة
- أدونيس، (1971) ، الآثار الكاملة، بيروت: دار العودة
- الجرجاني عبد القاه، (د.ت)، أسرار البلاغة في علم البيان ، علق على حواشيه محمد رشيد رضا ، بيروت: دار العودة
- حامد عبد القادر، (1949) ، دراسات في علم النفس الأدبي ، مصر: المطبعة النموذجية، لجنة البيان العربي
- الحاوي إيليا، (1969)، نماذج في النقد الأدبي، بيروت: دار الكتاب اللبناني
- الحاوي إيليا، (1986)، في النقد والأدب ، بيروت: دار الكتاب اللبناني ، ج. 5.
- الحاوي إيليا، (1980)، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي والعربي ، سلسلة الثقافة للمجتمع، بيروت : دار الثقافة .
- حسان عبد الكريم، (1954)، التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث هجري ، القاهرة : مكتبة أنجلو المصرية - مطبعة الرسالة
- الحفني عبد المنعم، (1980)، مصطلحات الصوفية ، بيروت: دار المسيرة
- خنثة بن هاشم، (2017) ، الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق، بيروت: دار الكتب العلمية
- راقى ماري مادلين ، (د.ت)، معرفة الذات . معرفة الذات ، ترجمة نسيم نصار، بيروت: منشورات دار عويدات
- رمانى إبراهيم، (1979)، الغموض في الشعر العربي الحديث ، الجزائر: ديوان المطبوعات الجزائرية
- زيعور علي ، (1979)، العقلية الصوفية و نفسانية التصوف . نحو الاتزان وآراء الباطنية والأوليائية في الذات العربية، بيروت : دار الطليعة
- سعيد خليفة، (1979)، حركية الإبداع- دراسة في الأدب العربي الحديث ، بيروت : دار العودة
- صالح عبد الجليل عبد الله، (2019)، لمحات من الشعر الصوفي بأمر عيدان – دراسة وصفية تحليلية، الراوي للنشر والتوزيع

- صلاح عبد الصبور، (1973) ، تأملات ليلية - ديوان أحلام شجر الليل الأعمال الكاملة، المجلد الثالث،بيروت: دار العودة
- صلاح عبد الصبور ،(1977)، الديوان .حياتي في الشعر، بيروت : دارالعودة
- عبد المعطي محمد علي ،(1985) ، فلسفة الفند-رؤية جديدة، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر
- بن عباد محمد، (2012) ، في المناهج التأويلية، تونس: مطبعة التسفير الفني
- بن عربي محيي الدين ،(د.ت)، كتاب التراجم .ضمن رسائل ابن عربي، الهند: جمعية دائرة المعارف العثمانية ، ج.2
- العسكري عبود عبد الله،(2006) ، التصوف قراءة في : المصطلح والمعتقد والسلوك، دمشق: دار النمير
- العقاد عباس محمود، (1967)، الفصول ، بيروت: دار الكتاب العربي
- غارودي روجيه ، (1986) ، وعود الإسلام . وعود الإسلام - تعريب مهدي زغيب ، بيروت : الدار للطباعة والنشر
- غنيهي هلال محمد،(1973)، النقد الأدبي الحديث ، بيروت: دار الثقافة ودار العودة
- فايشربرند مانوئل ،(1983) ، الشرق في مرآة الغرب - الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، تونس: دار سراس
- القشاني كمال الدين،(1981) ، اصطلاحات الصوفية . كمال الدين عبد الرزاق: اصطلاحات الصوفية، تحقيق محمد كمال إبراهيم جعفر، مركز التحقيق : الهيئة المصرية العامة للكتاب
- القشيري أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان،(د.ت)، الرسالة القشيرية في علم التصوف، مصر: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح و أولاده .
- قطب سيد،(د.ت)، النقد الأدبي، أصوله و مناهجه . بيروت : دار الشروق
- قطب سيد،(د.ت)، كتب و شخصيات ، بيروت : دار الشروق
- قميحة مفيد محمد، (1981) ،الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر ، بيروت : منشورات دار الآفاق
- الكيالي سامي ،(1966) ، السهروردي ، سلسلة نوابغ العرب، مصر: دار المعارف
- مجدي محمد إبراهيم،(2003)، التجربة الصوفية، مصر: مكتبة الثقافة الدينية
- محمود زكي نجيب،(د.ت)، المعقول و اللامعقول في تراثنا الفكري، بيروت: دار الشروق
- مرابط جواد،(1966) ، التصوف والأمير عبد القادر الحسيني الجزائري ، سوريا : دار النهضة العربية للتأليف والترجمة
- نصر عاطف جودة، (1983)، الرمز الشعري عند الصوفية ، بيروت: دار الأندلس
- هدارة مصطفى محمد،(د.ت)، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث ، مصر:مجلة فصول ، ع4 ، م1
- اليزيدي محمد تقي مصباح، (د.ت)، محاضرات في الإيديولوجية المقارنة . ترجمة محمد عبد المنعم الحقاني . منظمة الإعلام الإسلامي.: قسم العلاقات الدولية
- اليوسفي محمد لطفي، (1992) ، الشعر والشعرية: الفلاسفة والمفكرون العرب- ما أنجزوه وما هفوا إليه، تونس:الدار العربية للكتاب