اتّجاهاتُ الإشارَةِ الصُّوفيَّةِ في الشِّعْرِ العَرَبِيِّ الحَديثِ: قِراءَةٌ تَأويليَّةٌ في نماذِجَ دالَّة

خلدون أحمد عبد المنعم الجعافرة*

khaldounjaafreh@gmail.com

ملخص

تهدفُ هذهِ الدّراسةُ إلى تحديدِ اتّجاهاتِ الإشارةِ الصّوفية في الشِّعر العربيّ الحَديثِ، بكَشْفِ دلالاتِها، وتأويلِها، وبيانِ مرجعيّتها النصيّة؛ وذلك في نماذجَ شعريَّةٍ دالَّةٍ، مسلطةً الضَّوءَ على أحدَ عشرَ شاعرًا أحسنوا تَمَثُّلَها مشرقيّينَ ومَغاربة. اعتمدت سيمياءَ التَّأويلِ منهجًا ضابطًا للمُقاربَةِ، لطبيعةِ الإشارةِ الصّوفيّةِ ذاتِ المَنحى الإيحائيّ، ولخصوصيَّةِ النّصّ الشّعريّ ذي الطّاقةِ المَجازيّةِ، وقدرتِه على رصدِ الإشارةِ وتأويلِها وبيانِ اتّجاهاتها. خلصتِ الدّراسةُ إلى أنَّ الإشارةَ الصّوفيَّةَ، في بِنيتِها اللَّفظيَّةِ والدّلاليَّةِ، أشملُ من الرّمزِ والمصطلحِ الصّوفيّينِ وأدقُّ، وتنطوي بذاتِها عليهما؛ فتحرَّكتِ الإشارةُ في أربعةِ اتّجاهاتٍ: العرفانيّ، والسياسيّ والاجتماعيّ، والوجوديّ بطابعٍ إيروسيٍّ، والثقافيّ والفنيّ. توصي الدّراسَةُ بِضَرورةِ إيْلاءِ الباحِثينَ عِنايتَهم لِمُقاربةِ الإشارةِ الصّوفيّةِ في ضَوْءِ سيمياءِ التّأويلِ، للإفادةِ من منهجيّتِهِ، وتوثيقِ الصّلةِ بينَ الأدبِ الحَديثِ والتّراثِ العربيّ، وآلياتِ القراءةِ المُعاصِرةِ.

الكلمات المفتاحية: الإشارَةُ، التَّأويلُ، الصُّوفيَّةُ، الشِّعْرُ.

* **وزارة التربية والتعليم، الإمارات العربية المتحدة.**

تاريخ تقديم البحث:2024/12/12م. تاريخ قبول البحث: 2025/8/5م .

© جميع حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية، 2025 م.

Sufi Allusion Directions in Modern Arabic Poetry: An Interpretive Reading of Indicative Models

Khaldoon Ahmad Abdel-Monem Aljaafreh*

khaldounjaafreh@gmail.com

Abstract

This study aims to identify the directions of Sufi allusion in modern Arabic Poetry through uncovering its meanings, interpreting it, and elucidating its textual references; and it sheds light on eleven poets from both the Eastern and Western Arab worlds who have skillfully adopted these elements. The study employs semiotics of interpretation as a guiding method, which is suitable for addressing the suggestive nature of Sufi allusion and the unique figurative capacity of poetic texts to trace, interpret, and articulate the directions of these allusions. The study concludes that the Sufi allusion, in its lexical and semantic structure, is broader and more precise than both of the Sufi symbol and terminology, encompassing them within itself. The allusion operates across four directions: it retains its mystical dimension in the first, adopts a political and social orientation in the second, explores existential themes with an erotic tone in the third, and takes on cultural and artistic aspects in the fourth. The study recommends that researchers should focus on examining the Sufi allusion through the lens of interpretive semiotics, leveraging its methodology to strengthen the connection between modern literature and Arab heritage, together with contemporary reading approaches.

Keywords: Allusion, Interpretation, Sufism, Poetry

* Ministry of Education, UAE.

Received: 12/12 /2024. Accepted: 5/8 /2025.

© All rights reserved to Mutah University, Karak, The Hashemite Kingdom of Jordan, 2025.

مقدمة:

سعت هذه الدراسة إلى تحديد اتجاهات الإشارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، بكَشْفِ دلالاتِها، وبيانِ مرجعيّتها النصيّة، وتأويلِها؛ وذلك في نماذجَ شعريَّةٍ دالَّةٍ ومتنوّعة، عمقت اتصالها بمرجعياتها التراثية الصوفية، فحاورتها، وأفادت منها، واستبطنت المصطلحات والرموز والإشارات الصّوفيّة في بِنيتِها النَّصيَّةِ، مسلطةً الضَّوءَ على أحدَ عشرَ شاعرًا أحسنوا تَمَثُّلَها مشرقيّينَ ومَغاربة، مثل: أدونيس، والبياتي، وعبد الصبور، والشهاوي، وبنيس، والعشي، وغيرهم، في تنوع مكاني، وتباين زمني، لرصد ظاهرة تمثل الإشارة الصوفية، وبيان حركيّتها، واتجاهاتها.

واعتمدت الدراسة الإشارة الصوفية دون المصطلح أو الرمز الصوفي، رغم تداخل مفهومي الرّمز والإشارة، وتقاطعهما، فالرّمز الصّوفي "بنية يتضامّ فيها الحسّي بالتّخيلي بالاستبطانيّ، يحجبُ ويكشفُ في آنٍ معًا" (نصر، 1998، 115)، غير أنّ تداوله صّوفيّا، ينأى به عن الحجب باتّجاه الكشف؛ لاقترابه من الدّلالة الحافّة للمصطلح، فتصبح الرّموزُ الصّوفيّة، مثل: المرأة، والخمر مرجعيّةً قارّة، غير قابلة للنّماء والاتّساع، فيدخل الرمز دائرة الجمود؛ ليتقاطع مع المصطلح في أصل وضعه، حيث يؤدّي "وظيفة تفسيريّة مختزلة، تتّسم بالتّعريف والمقابلة" (نصر، 1998، 405). ذلك أن المصطلح الصّوفي يكشف أبعاد التّجربة الصّوفيّة ويبيّن خصوصيّتها، ويرتهن بأداء وظيفتين: "تسهيل الغوامض وتحسين الفهم؛ وكتمان السّر ممّن لا يكون أهلا لهذا العلم" (الجبوري، 2008، 113)؛ خلافا للإشارة والرّمز، اللّذين يدوران في فلك المجاز والتّكثيف والإيحاء، غير أنّ ما يميز الإشارة قدرتُها على القيام بتأويل الخطاب الدّيني، وذلك بنقل العبارة من الظّاهر إلى الباطن، فهي تجلّيات معرفيّة إلهاميّة إلهيّة، بما أنّها معرفة يقذفها الله للعارفين حسب تجلّياتهم وأحوالهم. أمّا الرّموز، فإنّها توجّهات قصديّة عقليّا ونفسيّا.

من هنا، كان سيمياء التّأويل، المنهج الأقدر على ضبط الإشارة الصوفية، وبيان مرجعيتها، وآلية تمثلها النصي، وتأويلها، وتحديد اتجاهها في الشّعر العربيّ الحديث، ذلك أنه يضع قواعد إجرائيّة أكثر ضبطا تتمثّل في أن التّأويل محكوم بمرجعيّاته، وقوانينه، وضوابطه، فهو ليس فعلا حرّا مطلقا، بل تتحكّم فيه فرضيّات القراءة وقصديّاتها، اعتمادا على المعطيات النّصيّة، لينطلق المؤوّل في سيروراته التّأويليّة، وإدراك ثيمة الخطاب؛ لأنّه يمثّل موقفًا تأويليّا، ويكشف عن التّناظرات الدّلاليّة التي يُقرأ النّص من خلالها قراءة منسجمة، بوصفها معيارا تأويليّا، فالنصّ لا يقدّم قصديّاته بصورة مباشرة، لأن الانسجام الدّاخلي للنّص رقيب على مسيرات القارئ التّأويليّة، فكلّ تأويل يُعطى إلى

جزئيّة من النّص يجب أن يثبته جزء آخر من النّص نفسه، حتى لا يفقد التّأويل قيمته، تأويل النّص لا استعماله، باحترام خلفيّة النّص اللّسانية والثّقافية والاجتماعية؛ لأنّ فعل التّأويل فعل مركّب بين أهليّة القارئ وأهليّة النّص. (Eco,2000). فجاءت الدراسة في مقدمة، ومدخل موجز يحدد مفهوم الإشارة وعلاقتها بسيمياء التأويل منهجا، وأربعة محاور لحركية الإشارة الصوفية واتجاهها، الأول: العرفاني والديني، والثاني: الاجتماعي والسياسي، والثالث: الوجودي الإيروسي، والرابع: الثقافي الكتابي؛ وخاتمة تضمنت أبرز النتائج.

وفي حدود اطلاع الباحث، فإن عددا من الدراسات النقدية، تنظيرا وتطبيقا، تناولت الموروث الصوفي في الشعر العربي الحديث وحللته من وجهة المفاهيم والمضامين والرموز والأعلام، لكنّها ظلت محايدة بما يخص الإشارة الصوفية، فلم تقارب الإشارة الصوفية، أو تشر إليها من قريب أو بعيد ما جعلها في دائرة المسكوت عنها في الخطاب النقدي المعاصر، ما يمنح هذه الدراسة أهميتها، في مقاربة منطقة جديدة في الخطاب الصوفي في ضوء مناهج النقد المعاصر، ويفتح الباب لدراسات علمية في نماذج شعرية مختلفة.

وخلصت الدراسة إلى نتائج بارزة، أهمها أن الشعر العربي الحديث، في توظيفه للإشارة الصوفية، يتشكل في إطار الصوفية الشعرية؛ منزاحا عن الشعرية الصوفية في أكثر نماذجه؛ فبينما حافظت الإشارة الصوفية على بعدها العرفاني في نماذج محددة، فإنها انزاحت صوب حقول متعددة: اجتماعية وسياسية، وثقافية، ووجودية، حيث تمثّلها الشعراء وطوّعوها بالقلب والتحريك لمصلحة رؤيتهم الشعرية، فانحازت الإشارات للقيم الإنسانية على حساب معطاها الديني، فحضرت قيم الحرية، والعدالة، والمساواة، والثورة، والوجود، والثقافة؛ كما تنوعت الظواهر الأسلوبية بين البعد الدرامي، والنزعة السردية، والطبيعة الغنائية، وهيمنة الغموض على أكثر نماذجه. ويوصي الباحث بقراءة الإشارة الصوفية في الشعر العربي الحديث وفق رؤية نقدية معاصرة، لتحقيق المواءمة والانسجام الحواري بين معطيات الحداثة الشعرية والنقدية وأصالة التراث العربي والإسلامي، ما يسهم في تقديم تصورات أكثر عمقا للخطاب الشعري الحديث.

مدخل:

إذا كان على التّأويل أن يفهم اللّغة من وجهة رمزيّة، فإنّ المعنى الرّمزي للإشارة الصّوفيّة هو "الحقل الذي يؤسّس فيه الصّوفيّة وجودهم" (السعدني، 1994، 31)؛ ذلك أنّ المنظومة اللّغوية للخطاب الصّوفيّ تنهض على الإشارة والرّمز والمصطلح وفق ثنائيّة الظّاهر والباطن؛ واعتماد

الباحث الإشـــارة الصّـــوفية، لأنها تطوي في بنيتها الفنيّة الرّمز الصّـــوفي، وفي بنيتها المعرفيّة المصطلح الصّوفي، بناءً على فروقات دقيقة بين الإشارة والرّمز والمصطلح.

فالإشارة صوفيًّا "ما يخفى على المتكلّم كشفه بالعبارة للطافة معناه؛ لأنّه إذا صار إلى الشّرح والعبارة يخفى ويذهب رونقه" (الطوســـي، 1960، 37)، في مقابلة صـــريحة بين الظّاهر العبارة والباطن الإشـــارة، وهو ما يتّضـــح في كتاب الإشـــارات الإلهيّة بالنصّ: "أمّا الإشـــارة المدفونة في العبارة، فهي التي تجافت عنها، لأنّها اســـتصـــحبت تركيب الحروف، ولطفت الإشـــارة عنها، لأنّها تنزّهت عمّا يتحكّم في الأسـماء والأفعال والحروف، فلا إشـارة ولا عبارة إلّا على سـبيل الاسـتعارة والإعارة" (التوحيدي، 1973، 61)، ما يعني أنّ العبارة قرينة الوضوح والكشف، وحقلها الحقيقة الذي يخاطب بها العوام؛ والإشارة قرينة الخفاء والإيحاء، وحقلها المجاز الذي يخاطب بها الخواصّ، وذلك لتجانس التّجربة بين مرسل الإشارة ومتلقّيها.

وفي الشّـعر العربي الحديث، يُضـفَى على الإشـارات الصّـوفيّة دلالاتٌ جديدة، دون اعتماده مرجعيّة صـــوفيّة، بل تمثل في أغلبها مرجعيّات لغويّة وثقافيّة؛ ما يجعل من لغة الشّـــعر العربي الحديث مستوى ثالثا من التّشفير اللّغوي، يلزم فكَّ رموزه، وكشفَ سياقاته اعتمادُ المقاربات التّأويليّة؛ لأنّ الصّـلة بين الرّمزيّة والتّأويل، تحتّم على كلّ مقاربة للخطاب الصّـوفي أن تعتمد التّأويل مسـارا منهجيّا، ذلك أنّ المعاني الحقيقيّة والمجازيّة مثبّتة في الخطابات، غير أنّ المجاز في الخطاب يرتبط بالرّمز، وعلى المتلقي القيام بتأويل الرّموز، وكشف اشتغالها، وسيرورتها، وتحوّلاتها في السّياقات، بعد أن يفهم الخطاب في بعده الحقيقي، فينتقل من الدّلالة إلى التّدليل.

اتّجاهاتُ الإشارةِ الصّوفيّةِ في الشّعرِ العربيّ الحَديثِ

أولا: الاتّجاه العرفانيُّ

تقوم التجربة العرفانية، في جوهرها، على موقف فرداني ذاتيّ، يدفع بصاحبه إلى تحفيز التوجه الديني إلى أقصى طاقاته، ليسلك الطريق الصوفي، كاشفا عن حقيقته وجوهره للقبض عليهما، في رحلة وجدانية، قوامها الذات، التي تنتقل من حال إلى حال، ومن مقام إلى مقام، ومن تجلّ إلى تجلّ، ليكون دأبها الترقي في الدرجات، والوصـــول إلى رتبة العارف، الذي "بذل مجهوده فيما لله، وتحقق معرفته بما منّ الله وصحَّ رجوعُه من الأشياء إلى الله" (العجم، 1999، 592).

وفي ديوان مقام البوح (العشي، 2007)، تبنى الإشارة الصوفية بناء فنيا ومعرفيا، يقوم على التجربة الصوفية، بمحمولها العرفاني، من خلال تكثيف الحضور النصيّ للإشارات الدالة على مسارات الصوفي العارف، ذلك أن عنوان الديوان يُبنى على المفارقة الموضوعية والفنية، فالمقام مقام العبد بين يدي الله عزّ وجل فيما يقام به من المجاهدات والرياضيات والعبادات، وشرطه ألا يرتقي من مقام إلى مقام ما لم يستوف أحكام ذلك المقام، (الطوسي، 1960)، والمقامات الصوفية قائمة على التراتب والترقي، كما حددها الطوسي: التوبة، والورع، والزهد، والفقر...؛ ولكنا هنا أما مقام البوح، وليس للبوح مقام في التصوف، إذ إن البوح محظور على أصحابه، وهذه المفارقة الموضوعية. أما المفارقة الفنية، فتتمثل في أن الديوان، يشي بوضوح بقيامه على البوح بمكنون التجربة الصوفية في أعلى درجاتها ومراقيها، من عنوان القصيدة الأولى "أول البوح"، ولكنه، وهو يمضي في كشف أحواله، وعشقه، يخفي ويسِرُّ، فينعدم البوح في القصيدة الأخيرة "مديح الاسم"، ولا يُفشى السر الخفيّ للقراء، يقول (العشي، 2007):

لنْ أُسَمِّيه ...
لا تَظنّي أني أجْهَله.
إنَّني أَعْرِفه ...
غيرَ أَنّي .. لنْ أُسمِّيه.
سَأُسَمِّيه
ولَكنْ لَنْ يَسْمَعَهُ ...
أَحَدٌ مِنّي سِواكِ.
فَاسْمَعِيهِ:
" .....
.....
....." .

ويبلغ الشاعر الصوفي ذروة عشقه، فتنهمر عليه البروق والطوالع، حتى تتملكه الأحوال، وتنتقل به من حال إلى حال، إنه موهبة تأتيه من عين الجود، فلا يستطيع دفعه حين يرد، أو جذبه حين يذهب، ويكون الحال مقدمة للمقام، فلا تفرّد للمقامات دون سابقة الأحوال (العجم، 1999)،

والأحوال التي تنهمر على الشاعر الصوفي في النص، تشكل انتقاله إلى مقام البوح، يقول (العشي، 2007):

أوقفتني في البوح يا مولاتي

قَبَضْتِني، بَسَطْتِني

طَوَيْتِني، نَشَرْتِني

أَخْفَيْتِني، أَظْهَرْتِني

وَبُحْتُ عَنْ غَوامِضَ العِبارَة

تتناص الأسطر الشعرية مع موقف نور للنفري في كتابه المواقف والمخاطبات، ولكنه يقتنص منه دلاليا حال القبض والبسط، ذلك أن المخاطَب ـ في نص النفري ـ النورُ، بقوله: "يا نور: انقبض وانبسط، وانطو وانتشر، واختف واظهر؛ فانقبض وانبسط، وانطوى وانتشـــــــــــر، واختفى وظهر" (النفري، 2007، 123)، ويختم نص النور بخطاب الله للنفري: "ليس أعطيك أكثر من هذه العبارة" (النفري، 2007، 123)؛ بينما يتكثف التناص دلاليا على حالي القبض والبسـط؛ لأن الفعل يُمارس على الشاعر متجردا من إرادته، خلافا للنور الذي امتلك إرادته، وإن نودي بخطاب الأمر، فالشاعر لا يختلف عن العارف الصوفي، فالقبض والبسط حالان شريفان للعارف، وفيهما تُقبض القلوب في حالة الحجاب انصهارا وقهرا؛ وتُبسط في حالة الكشف تدليلا ولطفا.

وبهذا، يتعمق التناص الصـــوفي مع النفري بنية ودلالة، فإذا ابتدأت القصـــيدة الأولى بالوقفة: "أوقفتني في البوح يا مولاتي"، فإنه ينتهي بالكتمان في المخاطبات، فلا بوح، بل المزيد من الإســـرار والكتمان؛ لأن البوح محظور على العارفين، وفي ذلك يقول النفري في المخاطبات على لســـان الله: "يا عبد: لا تخرج بسري فأخرج بسرّك....، يا عبد: إن سترت ما بيني وبينك سترت ما بينك وبيني، يا عبد: لا إذن لك، ثم لا إذن لك، ثمّ سبعون مرة لا إذن لك أن تصف كيف تراني...، وقال لي: في الغطاء كرمي وحلمي وعفوي ونعمتي" (النفري، 2007، 24، 245).

أما ديوان حفيد الشـوق (ضـمرة، 2005)، فإنه ينتمي إلى قصـيدة السـيرة الذاتية الممتدة، إذ توزعت على مساحة الديوان في تسع وتسعين مقطوعة شعرية مرقمة، في إشارة صوفية مبكرة إلى التجليات الإلهية الأسمائية، حيث يحمل كل مقطع من الديوان ـــــ القصـيدة بعدا من أبعاد التجربة الصـوفية في أحوالها ومقاماتها، وعشـقها، وشـوقها، وتجلياتها، ومشـاهداتها، من خلال كثافة الرموز

والمصطلحات الصوفية، التي تحي على مسار عرفانيّ، يكشف بدوره عن تماهي الحفيد بالجد من جهة، والمريد بشيخه من جهة أخرى.

إن العنوان، في مستواه الإشاري، يمثل بؤرة دلالية، تشع في النص ، فيتولد النص من العنوان، في مستوياته الرمزية والإشارية؛ فإذا كان دال الشوق في العنوان يرمز إلى الجد، فيكتسب الحفيد هويته التعريفية في مستوى التركيب النحوي بالإضافة، وفي المستوى الدلالي بالإهداء: " إلى جدي صاعدا اتجاهه"؛ فإن الإشارة الصوفية في العنوان تحيل على العشق، الذي محله القلب الساعي للفناء بالحضرة الإلهية، وكذلك مفارقة الصبر بالتخلص من الجسد من جهة من جهة، وتحيل على علاقة الجد. الصوفي بالله، وكذلك علاقة الحفيد . المريد بالجد . الشيخ من جهة أخرى.

تبرز الإشارة الصوفية عرفانيا في المقطع الثالث والعشرين، لتدلل على مصدر المعرفة الصوفية، التي ترفض سلطة العقل الخؤون ووصايته؛ لأنها معرفة باطنية ووجدانية، مصدرها القلب، الذي هو جوهر نوراني، فالمعرفة الصوفية قلبية "متعالية عن وعي العقل وإدراك الحواس، وهي كونية لأنها تدرك الحقائق الكونية المطلقة" (عودة، 1992، 151)، فتنير الطريق، بوصفه وسيلة الصوفي للتجلي والكشف والمشاهدة، يقول (ضمرة، 2005):

قَلْبي مَعي .....

أَغْفو فَيَبْقى حارِسا في قَلْعَتي

حَولي فِخاخٌ

أَكْمَنَتْ فيها أَحابيلُ الخَؤونْ

ولِذاكَ أُمْضي في هَواي

على طَريقٍ سارَ فيه العارِفونْ.

ويتفعل دال الشوق في العنوان نصيا، ليحقق مستواه الإشاري، في النزوع القلبي لبلوغ الحضرة الإلهية، حيث تكمن تجلياته الأسمائية، وذلك في تكنية عن صفة السرعة، بربط الشوق بالقدم، حيث الصراع ما بين الروح والجسد لبلوغ الحضرة، ومساورة الحزن والفزع قلبه من عدم الوصول، يقول (ضمرة، 2005):

وفي قدميّ شوقٌ

ما له حدٌّ ...

وفيه الحزن والوجل

يسابقني لأدخل ساحة الإشراق

حيث الروح بالأنوار تكتحلُ

وفي مقطع آخـــــــــــــر، تتحرك الإشارة الصوفية في بعدها الديني، الذي يتناص مع النار الموسوية، في قوله تعالى: ﴿إِذ قَالَ مُوسَىٰ لِأَهلِهِ إِنِّيٓ ءَانَستُ نَارا سَـَٔـــاتِيكُم مِّنهَا بِخَبَرٍ أَو ءَاتِيكُم بِشِـــهَـاب قَبَس لَّعَلَّكُم تَصـــطَلُونَ (7) فَلَمَّـا جَـآءَهَـا نُودِيَ أَن بُورِكَ مَن فِي ٱلنَّـارِ وَمَن حَولَهَـا وَسُبحَٰنَ ٱللَّهِ رَبِّ ٱلعَٰلَمِين (8)﴾ (سورة النمل)؛ في مستويين: الأول يدلل على الهداية، فلله نور يهدي به، ونور يهدي إليه؛ والثاني يدلل على التّجلّي الصّفاتي، ذلك أنّ "النّور اسم من أسماء الله تعالى، وهو تجلّيه باسمه الظّاهر" (العجم، 1999، 997). وقد بني التناص أسلوبيا، بصورة مشهدية حركية رامزة، لما يلقاه السالكون في طريقهم، من رياضات تطهيرية، تؤهلهم لتلقي النور الإلهي، حيث تكثف البعد الرمزي للصورة بدال النور، يقول (ضمرة، 2005):

بجانبِ طُورِ وجْداني

رَأَيْتُ النُّورَ في بَيْداء

يَنْزفُ بؤسُها خَوفا

فمالَ وضوحُه نَحْوي

وناداني .....

تَرَكْتُ بِخِفْةٍ جَسَدِي

وَسِرْتُ بِلا خُطى

أَمشي إلى رُكْنٍ

يُضَوّئُني بِتَحنانِ

وفي قصـــيدة قمصـــان يوســف (بزيع، 2005)، التي يحمل الديوان عنوانها، توظف الإشـــارة الصوفية توظيفا في بنية سردي، توزعت على ثلاثة مشاهد، تتولى الشخصية الشعرية ـــ يوسف في المشهد الثاني سرد الأحداث، التي تبلغ ذروتها، في تناص دال مع ذروة الأحداث في القص القرآني:

﴿وَلَقَد هَمَّت بِهِۦ وَهَمَّ بِهَا لَولَآ أَن رَّءَا بُرهَٰنَ رَبِّهِۦ﴾ (سورة يوسف: الآية 24)، فتحركت الإشارة الصوفية متوازية مع النص القرآني، راصدة بلوغه ذروة التوتر، لتفسر إعراض يوسف بإشارة صوفية، جاءت على لسانه، في قوله (بزيع، 2005):

فلمّا هَمَمْتُ

وَهَمّتْ

تَدَلَّتْ مَراياهُ مِنْ خَشَبِ السَّقْفِ

حتّى حَسبتُ بأنّي أُعانِقُ نَفْسي

وأن زليخة ليست سوى

صرخة الإثم في داخلي

فاسْتدرْتُ إلى الخَلف

أَعْدو وراءَ جَمالي

ويعدو ورائي

نباح الدماء المخيف,

تحيل الإشارة الصوفية إلى تجلي الجمال الإلهي في المرآة، ذلك أن المرآة في الفهم الصوفي مثال تصويري لفكرة الوسائط البرزخية بين الذات الإلهية والعالم، فصور الذات تتعدد بتعدد المرايا واختلاف طبائعها والذات واحدة، وهنا يتجلى الجمال الإلهي ليوسف في المرآة، ذلك أنه لم ير "في مرآة الحق آن تجلى له غير نفسه" (ابن عربي، 1998، 239/1)، وليس تدلي المرايا إلا "صورة من صور التجلي لنور أنوار الغيوب، عندما تتكشف للقلوب" (ابن عربي، 1998، 475/2).

ثانيا: الاتّجاهُ السّياسيُّ والوطنيُّ

إنّ علاقة المثقف بالسلطة، في جوهرها، علاقة محكومة بالصدام: "المثقف قيمة في ذاته، والسلطة سلب في ذاتها، وكل ما هو سلطويّ سلبٌ لما هو فرديّ وشخصيّ" (الشيخ، 1991، 28)، كذلك علاقة الصوفي والشاعر الحداثي بالسلطة؛ فهما يتماثلان في الصدامية مع السلطة السياسية من جهة، والتحرر من سلطة السائد والمألوف من جهة أخرى، فبينما يسير الصوفي في مسار عمودي، تجربة ذاتية نحو المطلق ـــ السماء؛ يسير الشاعر في مسار أفقي، تجربة ذاتية تلتحم بالجمعي نحو المعيش . الأرض.

وللحرية قيمة وجودية عليا للإنسان، يسعى إليها الشاعر بكليته، غير أنها تتعرض للسلب، بتجريدها من محتواها، وتتجلى الإشارة الصوفية للحرية في قصيدة "عين الشمس أو تحولات ابن عربي في ترجمان الأشواق"، يقول (البياتي، 1995):

أهدى إليّ بعد أن كاشفني غزالة:

لكنّني أطلقْتُها تَعدو وراءَ النّورِ في مدائنَ الأعماق

فأصطادَها الأغرابُ وهي في مَراعي الوطنِ المفقود

فَسلخوها وَذَبحوها قَبْلَ أنْ تُذْبحَ أو تموتْ

تتمثل الإشارة الصوفية في قوله: " كاشفني ـــ غزالة"، وللكشف صوفيا أنواع: عقليّ، ونفسيّ، وروحانيّ، وربانيّ؛ والمكاشفة هنا، عقليّة تعني أنْ "تتنزل المعاني العاقلة في الصور الحسية، فلا يصير بعد ذلك يحتاج إلى إشغال فكر في تحصيل شيء مما طريقه العقل" (العجم، 1999، 793)؛ أما الغزالة، فرمز صوفي للواردات والحكم واللطائف الإلهية، كما رسخ في ديوان ترجمان الأشواق (ابن عربي، 2005). وكلا الإشارتين تتمثلان في المنح والعطاء الإلهيين لأوليائه العارفين، ولكن الكشف، هنا، يأخذ بعدا آخر، هو وضوح الرؤيا واكتمالها لدى الشاعر، وتحققها يتمثل بالغزالة. الحريّة، فإذا كانت غزالة ابن عربي عصية على القبض، تأتي جودا إلهيا، وسرعان ما تزول؛ فإنها . عند البياتي ـــ الحرية، التي تصادر، وتقمع، وتسلب في جوهرها، وتحرك الإشارة الصوفية لمعطى الحرية يتعزز نصيّا بدال الوطن المفقود، لتصبح الغزالة . رمزيا . معادلا للوطن.

وتنزع الإشارة الصوفية المتحركة في تجربة محمد بنيس إلى الثورة، حيث تكشف قصيدة الصفات بدوالها النصية وخارج النصية، عن المشهد الدموي في بيروت، من الاقتتال الطائفي إلى الاجتياح الإسرائيلي، وإخراج المقاومة الفلسطينية، وقتل الأبرياء في المخيمات، لتصبح بيروت بؤرة الدم، صورة لانهيار الحلم العربيّ، يقول، (بنيس، 2002):

تَكَدَّسَتِ الشَّوارعُ وارْتَدَتْ دَمَها

وَجَدْتُ النُّورَ يَهْتِفُ بِي

هُنا قَدْ حَلَّتِ البيضَاءُ في بيروتْ

وَتَمَّ ظُهورُ عَكَّا

في أَزِقَّةِ فاس وانْفَجَرَت على أَعتَابِها الْكَلِماتْ

يشكل النور في المقطع الشعري البؤرة المحركة للإشارة الصوفية، فالنور في التجربة الصوفية "وارد إلهي يطرد الكون عن القلب" (العجم، 1999، 598)، يرد إلى قلب الصوفي، ولكنه في النص الشعري، يجذب الكون إلى القلب، ليمثّل مشهد سفك الدماء فتحا لباب الثورة، ويكون الحلول والظهور في النص إشارة إلى توحد المدن العربية، وسعيها إلى الحرية، فتحل الدار البيضاء في بيروت، وتظهر عكا في فاس، في زحزحة للمرجعية الصوفية لمفهومي "الحلول والظهور" (الطوسي، 1960).

وفي "مسرحية الحلاج" (عبد الصبور، 1988)، يعمق الشاعر من حضور الرّموز والإشارات الصوفية، وجميعها يدور في قضية مجابهة السلطة السياسية والثورة عليها، وتحقيق العدالة الاجتماعية بالقضاء على الفقر، يقول:

أَتُرى نَقمُوا منّي أنّي أتَحدّثُ في خَلْصائي

وأقولُ لَهُم : إنَّ الواليَ قَلْبُ الأمّة

هلْ تصْلحُ إلاَّ بِصلاحه

فإذا وُلّيتم لا تَنسَوا أنْ تَضعُوا خَمْرَ السُلطَةَ

في أكوابِ العدل ؟

للخمر في الشعر الصوفي رمزيته القارة في الدلالة على الحبّ الإلهي، ولكنه في نص عبد الصبور ينزاح عن بعده الرمزي، ليصب في مطلب تحقيق العدالة الاجتماعية، ذلك أن الخمر أضيف للسلطة، فيكون عشق السلطة مدعاة للعدل لا للبطش، من خلال الصورة الاستعارية لأكواب العدل.

وتشكل قصيدة "إشراقات جلال الدين الرومي في مدينة الملح" (يوسف، 1982)، مرتكز الإشارة الصوفية وتحولها، من خلال تحول عشق جلال الدين الرومي من عشق الذات الإلهية إلى عشق الثورة الشعبية، والانضمام لها، والانخراط في صفوفها ضد سلطة القمع والاستبداد، يقول:

"فجلال الدينْ"

رجلٌ منَّا،

منحوتٌ من طَمْي التكوينْ

يتَحوَّل إذ يتجوّلُ في الشَّارعِ

كَي يَشْهدَ . بالقلْب .

مُكابَدَةَ الخَلْق

مِنْ إيقاعٍ مُنْدغِمٍ بالعِشقِ

إلى إيقاعٍ مُلْتَحِمٍ بالعشقْ .

إن جلال الدين، في بعده المعاصر، مثال المثقف العضوي الفاعل في نسيجه الاجتماعي، بحكم تكوينه الإنساني لا الصوفيّ، فلا ينشغل بذاته وتساؤلاته، وينعزل عن حراك مجتمعه، معتكفا في صومعة التصوف، وإنما يوظف عشقه لإذابة مدن الملح، وإذا كان العشق صوفيا أعلى مراتب الحب، وفيه "يطفح الحب حتى يفني المحب والمحبوب" (العجم، 1999، 642)، فإنه، هنا، يتحول إلى شعب ثائر يفني الحاكم المستبد، ويسقط قناعه.

ثالثا: الاتّجاهُ الوجوديُّ الإيروسيُّ بينَ الانغلاقِ والانفتاح.

تنطوي الإيروسية، في أصل بينتها الأسطورية، على تكثيف فعلي الجنس والحب، بوصفهما طاقة إخصاب ونماء، تمتدّ في فعلها لتشمل مختلف مظاهر الوجود وكائناته، لتفتح الوجود على عتبات الخلود، لكونها طاقة حياتية، لا يختصر الجنس فيها باللذة المجردة، بل يحضر بوصفه فعالية جمالية وحياتية قائمة على الإخصاب والنماء والتجدد والارتقاء بالكائنات؛ ليدور الجنس في مدارات عاطفية تتغيا انصهار الذات والعالم خلقا وتجددا، تلك هي الإيروسية المنفتحة، أما حصر فاعليتها بالالتذاذ والشبق ضمن الفعل البوهيمي الغرائزي، فبتر لفعل النماء والخصب والحب، وغلق لدائرة الإيروس.

1. انغلاق الطاقة الإيروسيّة

إن رؤيا انغلاق الإيروس التي ينطوي عليها ديوان "مقام الجنس وتصوّف الحواس" (الصايغ، 2009)، تتمثل في تكثيف الحضور النصي للإشارات الصوفية، وتطويعها بالنقل والتحويل، لتدور في تأليه الجسد، بطقوس جنسية التذاذية، فهل تستند الإشارات الصوفية في الديوان للتجربة الصوفية، بوصفها تجربة دينية أم انها أسلوبية صوفية شعرية؟ تكمن المفارقة الأولى في العنوان بإضافة الجنس للمقام، في عملية الإبدال، التي أسست للتضاد، فليس للجنس مقام في التصوف، والثانية تصوف الحواس والحواس لا تتصوف، إلا مجازا بإطلاق الجزء وإرادة الكل، من

خلال عطف التركيب الإضافي على مقام الجنس لتأكيدها، وتعميقها على صعيد تركيب المسند إليه، فتهذيب الحواس، وتطهيرها خالص لوجه الجنس في مقامه، فالجسـد مقام تعبدها، إنها لا تعبد المطلق في الجسد، وإنما تعبد الجسد بوصفه المطلق؛ لنقرأ الوجود بوصفه جسدا خريطته الجنس، ومفاتيحه الحواس.

أ. مقام الجنس:

يرتكز مقام الجنس على خمسـة حقول دلالية، هي الإشـارات الصـوفية الخمس في المقام: العبادات من صلاة بدال الركوع، وحجّ بدال الطواف؛ والسَّـفر المادي والمعنويّ، والعشق، والتجلي والفناء، والشطح؛ وهذه الحقول تتوجه إلى أعضاءِ الجسدِ الجنسيَّـةَ منها، بدافع الشبق والالتذاذ، فيستبدل المعطى الجنسي الالتذاذي للأعضاء بالمعطى الديني والصوفي للإشارة الصوفية، فتفقد الإشارة جوهرها الديني، وتنحرف أسلوبيا ودلاليا لمصلحة الرؤيا الشعرية، لنكون بصدد شعرية صوفية خالصة لوجه الجسد، وللتمثيل على الحقول، نسلط الضوء على إشارة صوفية دالة العبادات، والشّطح.

يمثل الطواف، في أشواطه السبعة، أحد مناسك الحج والعمرة، أما صوفيّا، فهو في أشواطه السبعة "رمز لاتصاف العبد بصفات الكمال الإلهي: حياة، وعلما، وإرادة، وقدرة، وسمعا، وبصرا، وكلاما؛ وترقٍّ لدوام الفيض الإلهيّ، وتوجه للحضـرة الإلهية" (Al-الزوبي، 2004، 256)، ذلك أن "الطواف بالبيت لكونه منسـوبا لله، كالعرش المنسـوب إلى اسـتواء الرحمن" (ابن عربي، 1998، 443/1)، فإلى أين تتجه إشـارة الطواف في مقام الجنس؟ إنها تتجه إلى فضـاء مغاير لوظيفتها الدينية والصوفية، من خلال تسييج مشهد جنسي لفعل الطواف، يضـجّ بالحركة، مرتكزا على دالي الجسد والعري، فيتجلى الجسد بصريا، ولا يكتمل التجلي إلا بيقين اللمس يقول (الصايغ، 2009):

انزعي ملابسك

وطوفي بي .... لأراني

انزعي جسدي ودلّيني عليَّ

أو

مريني : هذا طوافي

واللَّمسُ يَقِيني .

أما الشطح الصوفي، فإنه في بنية تكوينه الأسلوبي والدلالي، مفارقة كبرى بين ظاهر العبارة وباطنها، وليس حضوره في النص إلا صورة من صور المفارقة في العنوان من جهة، وذروة التجربة الجنسية في بنية الدلالة النصية من جهة ثانية، لاقتران الشطح في التجربة الصوفية بذروتها في وحدة الشهود، فإذا كان الشطح "وجدا فاض عن معدنه" (العجم، 1999)، فإنه يحمل في ملفوظه معنى مزدوجا:" ظاهرا يرفضه الشرع، ومضمرا لا يدركه إلا أهل الطريقة، وفيه الدلالة المرادة"(البسطامي، 2004، 24). وفي الشطح تتغير وظائف الخطاب، فيصبح المخاطِب مخاطَبا ومخاطِبا في آن، فعوض أن يتوجه الخطاب لله، فإن الشاطح يتحدث الله على لسانه، فيكون الشاطح مخاطبا ومخاطبا لذاته، أو ما يعادلها من الأعضاء في مقام الجنس، يقول (الصايغ، 2009):

" هُنا أوَلُ الخلق

هُنا بدايةُ التَّكوين

رِدفانِ من سَطوةٍ وانْسياب و...

سُبحانَ ما بيْنَهما

ما تَحْتهما

ما دُوْنَهما

ما فيْهما

ما لذَّ وَطاب، مَلكوتٌ ولا خَلاص

ما أَعْظَمَ شاني

إنْ تَشَأْ شِئْتُ

إنْ شِئْتُ تَشَا ".

ثمة تناص في بنية الشطح مع أبي يزيد البسطامي: "سُبحاني ما أعظمَ شَأني" (البسطامي، 2004، 49)، مع فارق في بنية الخطاب، حيث يرتد خطاب أبي يزيد لذاته، بينما يتجه في النص إلى الآخر. الجسد الأنثوي، ولكنه يرتد في الوقت ذاته إلى المخاطِب ذاته، خاصة أن

مركز الخطاب الجسـد دون اعتبار لذكورته أو أنوثته، تماهيا مع فعل الطواف، ليتجه فعل التسـبيح إلى الجسد . المطلق.

ب . تصوّف الحواس:

تتعمق المفارقة على المستوى التركيبي في امتدادها الدلالي في النص، بانضواء فعل التصوف في المقام، لتترقى الحواس، وتتطهر، وتتهذب، وتشرع في تعبدها الجنسيّ، فتصوفها شرط حضورها في المقام.

وفي قصائد تصوف الحواس، تتوزع الإشارات الصوفية الدالة على فاعلية الحواس جنسيا، وقد شكلت حاسة اللمس في النص مركزه، بوصفها أكثر الحقول انتشارا، وقد اختلف الفلاسفة المسلمون في النظر إليها بين اتجاه يراها آلة معرفة، وآخر يراها آلة حياة (عودة، 1992)؛ وحضـورها النصـي يحركها صـوب كونها آلة حياة أكثر من كونها آلة معرفة، فلا يخلو منها كائن، لينقلها إلى فاعلية بوهيمية؛ لأن الفعل الجنسـيّ، في اعتماده الحواس، يتأصـل بالاحتكاك والاختراق، والالتحام والانصـهار، ليتحقق الاتحاد، فيخرج الفعل الجنسي عن بعده الإيروسيّ، ليستقر في دائرة البوهيمية بكامل نزعاتها، مخاطبا اللمس: "جنَّ يا شـبع اللمس"، ويكون فعل الجنس فعلا اختراقيا قائما على العنف لا العاطفة، في قوله (الصايغ، 2009):

ها أَنَذا

بقامةِ السَّيْفِ ونَصْلِ الخِنْجَر

أَطْعَنُ حَبيبتي بالينابيع

وأوضح الإشارات الصوفية لفاعلية اللمس جنسيا، تحضر في قصيدة" جسد الزيت / نذور الشهوات"(الصايغ، 2009):

الزَّيتْ

هَديّة الأصابعِ الرَّخوة

تسرحُ في سُرَّةِ الصّبايا

تنزلقُ إلى قَشْعريْرَةِ اللَّمس

ورَشاقَةِ الهَمْسِ بالمَسام

وَسُهولَةُ الإمتاعِ والمُؤانَسة.

تحيل الإشارة إلى السفر، ومنه ما يكون ماديا بالتنقل في الأوطان أو معنويا بالارتقاء قلبيا من صفة إلى صفة، إنه سفر السائحين كشفا للحقائق الإلهية (القشيري، 1990)، كذلك الحواس تسافر. تسرح باللمس من عضو لآخر، لا لكشف حقيقة روحية، بل لتهييج فعل الشهوة التي لا ترتوي، إنه سفر مادي، بدلالة شبقية التذاذية بوهيمية، تغلق طاقة الإيروس، لتدخل الإشارة ضمن عوالم "الصوفية السوداء" (زدادقة، 2008، 305).

2. انفتاح الطاقة الإيروسيّة

تنفتح الطاقة الإيروسية على مراتب العالم والوجود، بوصفها طاقة حياتيّة، تنطوي على فعل الجنس، الذي لا يركن في أفق شهواني التذاذي مغلق، وإنما يمتدّ فعله في الوجود، ليأخذ فاعليته من انضوائه في عوالم العاطفة والوجدان والروح؛ ولعلّ تمثّل الإيروسية على ضوء مفهوم ابن عربي للحب ومراتبه، يكشف الأبعاد الحقيقية للإيروس، ولا يعزله عن دوره الحياتي، والعاطفي؛ فالإيروسية، إذ تمثل في مرتبة أولى الحب الطبيعي، الذي يحصر الجنس في فعل قضاء الوطر، ليكون محور ارتكازه الذكورة بوصفها فاعلا، والأنوثة حاضنة الشهوة بوصفها منفعلة، وذلك بالنكاح، ولكنّه يرتقي بالموجودات والكائنات في انفتاحه على المرتبة الثانية ـــ الحب الروحانيّ، الذي يجد فيه كل محب ذاته مستفرغة في حبّ الآخر، وغايته التشبه بمحبوبه، وقيامه بحقه، ومعرفة قدره، لتنطوي الشهوة الروحانية على الطبيعية، وغايتها التناسل لحفظ الوجود؛ وليست الإيروسية في الحب الإلهي إلا صورة رمزية للتناكح في مختلف مظاهر الوجود، إنه التناكح الساري بفعل القول والإرادة، لتتوجد الكائنات (ابن عربي، 1998، 186/2)؛ من هنا، كان تكثُّف فاعلية الإيروس في تجربة الحبّ الروحاني مماثلا لغاية الوصلة في هذا الحبّ بين الرجل والمرأة، ولم يكن "في صورة النشأة العنصرية أعظم وصلة من النكاح" (ابن عربي، 1998، 433).

تلك هي الرؤيا الشعرية، التي ينطوي عليها ديوان أحوال العاشق (الشهاوي، 2002)، تجربة عشق تنشدّ إلى المطلق في العاطفة الروحية بين الرجل والمرأة، بلغة صوفية، لا تقتصر على توظيف المعجم، بل تستبطن جوهر التجربة الصوفية، لتعيد كتابة تجربتها الذاتية في عشق المرأة، بإضفاء طابع القداسة؛ ليحضر الفعل الإيروسيّ في قلب التجربة، بوصفه فعلا ارتقائيا، يعضد الوصال، ويؤتي ثماره العاطفية، ويدفعها إلى أوج غاياتها الروحية.

ويرتبط العنوان بالتجربة الصـوفية أوثق الارتباط، فالأحوال في الفهم الصـوفي معانٍ ترد على القلوب من غير تعمد واجتلاب (القشيري، 1990)، إنها مواهب عين الجود، لا اكتساب فيها، وتقترن الأحوال في التركيب الإضـافي بالعاشـق، الذي يمثل إحدى نقلات الصـوفي في الطريق وفق ارتقائه، فهو المريد، والسالك، والعارف، والقطب، وليس العاشق إلا تنويعات في الصفات والمسميات، لتتحرك الإشارة الصوفية في فضاء مغاير للتجربة الصوفية، إنه فضاء العاشق ـــ الشاعر: فضاء العشق الأنثوي الروحاني، في تجربة إنسـانية مكثّفة، توظف معطيات التجربة الصـوفية لمصـلحتها، تتقاطع معها بالتماثل والتشـابه، وتختلف عنها بالغرض والمقصـدية، في إضـفاء قصـدي لطابع القداسـة على التجربة، من خلال الإهداء الذي يمثل فاتحة نصـية توجّه القراءة، وتسـهم في كشـف المخبوء الدلالي للنص، في قوله (الشهاوي، 2002):

"نوال عيسى ... حال أحوالي، أنت أحوال العاشق".

إن المستوى الإشاري الصوفي لعنوان الديوان ينسجم والفهم الصوفي للأحوال من خلال عناوين القصائد ونسيجها النصيّ، ولكنها تخضع للقلب بالتحويل من المطلق السماوي إلى أتم وأكمل تجلياته الأرضـية في الشـهود ـــ المرأة، دون إنزال خطاب العشق من دينيته وروحانيته المتعالية إلى حسيّة جنسـية شـهوانية، فيدور العنوان في جوهره الصـوفي، عشقا روحانيا طاويا الحب الطبيعي الإيروسـي في بنيته، حيث تنامت المحبة، وتصـــاعدت إلى أعلى مراقيها في قصـــيدة "اللهم إني أســـألك غلبة الشوق"، في تناص مباشر مع الحديث النبوي: "اللهم إني أسألك لذّة النظر إلى وجهك، والشوق إلى لقائك"، والشـوق ترجمان المحبة، كلما ازدادت هاج صـاحبها، فما حقيقة المحبة، وإلى أين تتجه في القصيدة، يقول (الشهاوي، 2002):

شرابُ المحبَّةِ: مزجُ الأوصافِ بالأوصافِ ، والأخلاقِ بالأخلاقِ ،

والأنوارِ بالأنوارِ ، والأسماءِ بالأسماءِ ، والنعوتِ بالنعوتِ ، والأفعالِ

بالأفعالِ.

تحيل الإشـارة النصـية في مسـتواها الظاهر في النص إلى مفهوم المحبة، التي يعرفها القشـيري بقوله: "محو المحبّ صـفاته، وإثبات المحبوب بذاته" (القشيري، 1990، 295)، ولكنّ للإشارة باطنا خفيا، في تغييب العاشق لذاته من جهة، ووصـفه لشراب الحب من جهة ثانية، وذاك الباطن يكشـفه ابن عربي في إجابته عن سـؤال: ما شـراب المحبة؟ بقوله: "هو التجلي الدائم، الذي لا ينقطع، وهو أعلى مقام يتجلى فيه الحقّ لعباده العارفين" (ابن عربي، 1998، 113/2). والإشـارة الصـوفية في

النص تنأى عن التوجه للمرأة الرمز ـــــ الذات الإلهية، بل تحيل على امرأة حقيقية "نوال عيســى"، تصدرت النص بالإهداء لتحيل كل الإشارات الصوفية عليها.

أما القرب والبعد، فحالان صـــوفيان طباقيان لغة ودلالة؛ ولكن النص يقلب هذين المفهومين، ويجرهما باتجاه ما استقر في تجربة العشق لا التصوف، فالقرب لا يصدر من الصوفي لله، بل إنه هنا يصدر في اتجاه معاكس من المعشوقة للعاشق، وتحققه المبتغى وجنة الرضا، وأما البعد فليس العصيان، بل غياب المعشوقة ونأيها. فحال البعد يأخذ العاشق الصوفي إلى أقصى مراقيه، إلى الهيبة التي تحدث الغيبة: غيبة القلب عن الخلق باشـتغال الحس بما ورد عليه، أما غيبة الشـاعر فليسـت بما ورد على القلب، بل بما فارقه، ونأى عنه، ليشـتغل الحس والقلب بالألم والمعاناة، يقول (الشهاوي، 2002):

كانت المسافةُ بينَ تحتي وأمامي تَنأى.

أقتربُ، وترحلُ

الروحُ . على بعد خُطواتٍ من جنّة الوصول؛

أَجدُني في نارِ الافْتِراقِ.

أَقرأُ: كيفَ يتمتعُ بحلاوةِ التَّلاقي، متوقّعُ

الافْتِراق.

وأما حال القرب، الذي يأخذ الصوفي إلى مرتقى الأنس، حيث الصحو بحقّ، فإنه مماثل لحال العاشق في اللقاء، حيث التجلي والاتصال، في تمام الصحو واكتماله، ويقدم حال القرب في جمل سردية متتالية، تنتهي بوقفة حوارية من قبل المحبوبة، في قوله (الشهاوي، 2002):

"وانفرجتْ البلادُ مجنونة :

عاقلةً هِئْتُ لكَ . انتظرتُ دهورًا . كنتُ أعرفُ

أنّكَ آتٍ . وملاقيني . مائي ظلَّ آسنًا،

ينتظر ماءَكَ . يأخذه إلى سماواتِ الدَّهشةِ والفِعْل،

بداياتِ التخلُّق

والمحو".

أما جوهر الفاعلية الإيروسية في النص، فلا ينحصر في حدود الجسد شهوة والتذاذا، بل إنه ينفتح على الخصب والنماء، مستبطنا في جوهره النزوع نحو المقدّس، من خلال تمثله للجنس بوصفه حدثا انفعاليا، يجمع الذكر الفاعل مع الأنثى المنفعلة، بقوله: "فما نحن في الوجود إلاَّ زوجانِ : فاعلٌ ومنفعلٌ فيه" (الشهاوي، 2002، 168)، في تطابق مع فلسفة ابن عربي، الذي يرى أنّ الرجل إذا شاهد الحقّ في نفسه من حيث ظهور المرأة عنه، كان شهوده في فاعل، وإن شاهده في المرأة كان شهوده في منفعل، ويضيف بأن شهود الحق في المرأة أتم وأكمل؛ لأنه يشاهد الحقّ من حيث هو فاعل ومنفعل (ابن عربي، 1985).

ولا يحضر الجنس في النص بلغة سافرة ماجنة، بل إنه في تناصه القرآنيّ، يحتفظ بقدر عالٍ من العفة اللفظية، التي تفتح للإيروس طاقة العبور نحو سمو الغاية، ليكون ذا وظيفة عاطفية، تنأى به عن مزالق الجسد وغائيّته، يقول (الشهاوي، 2002):

نورُك دليلٌ على شَهادتي.

والليلُ لباسٌ، وأنتِ لَيلي وَلِباسي.

إن الطاقة الإيروسية، إذ تشكل رؤية في قراءة الوجود في الخطاب الشعري الحديث، تسير في اتجاهين متضادين: اتجاه يقرأ الوجود بوصفه جسدا، خارطته الجنس، وأدواته الحواس ممثلا بديوان مقام الجنس وتصوّف الحواس لنصري صايغ؛ واتجاه يقرأ الوجود بوصفه عوالم منفتحة على بعضها بعضا، في حالة من التوالد والتكامل والاستمرار، فيحضر الإيروس في هذه التجربة، بوصفه طاقة حياة وإخصاب ونماء.

رابعا: الاتّجاهُ الثّقافيّ ـ الكتابةُ الشّعريّةُ

ثمة تماثل في التجربتين: الصوفية والشعرية، لكونهما تجربتين فرديتين وجدانيتين، تمران في طريق تطهري متنام، لتهيئته لاستقبال لحظات الإشراق، للوصول إلى المكاشفة عرفانيا وإبداعيا. فكلا التجربتين، تعتمد القلب مصدر المعرفة والرؤيا، وطريقا للكشف والمعرفة؛ والاستبطان النفسي والروحيّ، لتشكلا وتحددا موقف الإنسان من الكون، ويمثّل الخيال الجامع المشترك بين التجربتين، ذلك أنه في التجربة الإبداعية قوة محركة، تؤسس الصورة، وتكوّن أبعادها، وتعمل على ربط الصلات بين الأشياء المتباعدة، وتحفز لكشف الجوانب الخبيئة غير المطروقة لذات الموضوع، لتقدم عوالم أسمى من عوالم المشاهدة والحس المألوفتين (حسانين، 2002)؛ أما الخيال صوفيّا، فإنه يتسع، ليشكل نظرية فلسفية في وحدة الوجود، حيث قدّم ابن عربي مفاهيم أولية للخيال، فهو "محل جامع

لما تعطيه القوة الحساسة، وجعل الله له قوة يقال لها: المصوِّرة، فلا يحصل في القوة الخيالية إلا ما أعطاه الحس أو أعطته القوّة المصوِّرة من المحسوسات"(ابن عربي، 1998، 72/1)، على أساس من هذه المفاهيم الأولية للخيال بنى ابن عربي نظريته في وحدة الوجود، من خلال مفهومه للبرزخ، باعتباره سلطة الخيال القادرة على الجمع بين الإطلاق والتقييد، فالله يظهر في صور غيرية من خلال الوسيط . البرزخ، ليعرف بها معرفة مغايرة لذاته، فالله واحد في ذاته متعدد في صفاته.

وتتحرك الإشارة الصوفية لكشف العلاقة بين الشاعر والكتابة، ففي ديوان تحولات العاشق (أدونيس، 1996)، بنيت الإشارة بناء، تتداخل فيها عوالم الطبيعة والمرأة والكتابة، لتشِّفَّ في أحد وجوهها عن علاقة الشاعر بالكتابة الشعرية، تماثلا مع علاقة العاشق بمعشوقته، والصوفي بالذات الإلهية، لتشكل بؤرة تتعالق فيها الأنوثة والطّبيعة والكتابة، بوصفهنّ أجسادا خاضعة للتّحولات، بتحقيق فعل العشق شرطا وجوديّا، يستمدّ قوّته من فعل النّكاح، لأنّ "النّكاح كتابة، فالعالم كلّه كتاب مسطور، فهو مع الإناث في كلّ حال يلد" (ابن عربي، 1985، 457)، فالكتابة، أيضا، فعل جنسيّ، تتزاوج فيه الحروف وتتفاعل، وتتوالد بالقراءة، تلك هي إحدى فضاءات تحوّلات العاشق، إنّها تحوّلات الكاتب التي أضع تأويلها بين قوسين، يقول (أدونيس، 1996):

"كنتُ عالقا بأبراجِ الحُلم (الحلم . اللّغة)

أرسمُ حولَها أشكالي (الأشكال . الرّؤى)

أبتكرُ أسرارا أملأُ بها ثقوبَ الأيامِ (الأسرار . الصّور)

نقشتُ على أعضائِك جمرَ أعضائي (الأعضاء . الصّفحات)

كتبتُكِ على شفتيَّ وأصابعي (المرأة . القصيدة)

حَفَرْتُكِ على جبيني ونوّعتُ الحرفَ والتّهجية وأكثرت القراءات". (حفر. جدارية)

تأخذ تحوّلات العاشق في علاقته بالمعشوق بعدًا رمزيّا لعلاقة الشّاعر بقصيدته؛ وما يعضّد هذه الرّمزيّة بناء الاستعارة سياقيّا على التّفاعل، بوصفها "التّوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها" (أبو العدوس، 1997، 129)، فالعاشق والشّاعر يلتقيان في الرّؤية والحلم، ليكون الحلم ــ اللّغة مرتكز كليهما، ويتكثّف معطى الاستعارة التّفاعليّة في حالة التّوتر بين جسد المعشوقة وجسد القصيدة، لتكون اللّغة وسيط كليهما، إنّها برزخ تلتقي فيه المعشوقة والقصيدة، حيث العاشق شاعر، والمعشوقة قصيدة.

ولعل أبرز الإشارات الصوفية، التي تشير إلى العلاقة بين الشاعر والكتابة الشعرية، قصيدة " أَيُّها الشِّــعْرُ" من ديوان مقام البوح (العشــي، 2007)، ولكن الإشــارة في القصــيدة لا تنحو منحىً عرفانيا، بل تتوســل المعطى الدينيّ لتجربتين نبويتين: موســى ومحمد، عليهما الســلام، من جهة، وربطه بالمعطى الأسطوري لآلهة الشعر الإغريقية من جهة أخرى (سلامة، 2021)؛ فيُنادى الشعر، ويؤمر بالتجلي، وليس التجلي، هنا، بالمعنى الصــوفي، ولكنه يثبت في معناه المعجمي المباشــر للظهور والانكشــاف، واقتران النداء بالأمر، جاء نصــيا؛ لأن طيف الآلهة الملهمة قد لاح، يقول (العشي، 2007):

أيُّها الشّعرُ تَجَلَّ الآنْ ...

هذا طَيْفُ مولاتِك ...

وَتَجَلَّ الآنْ؛

هذا هَمْسُها العابِقُ بالزَّنبق

شِعْرا

وَنَثْرا

وَتَجَلَّ الآن

وتحضــر الإشــارة الصــوفية، في تمثيلها للعلاقة، بالتناص المحكم، الذي تتداخل فيه الأبعاد الأسطورية والدينية، في بنية نصية محكمة، يقول (العشي، 2007):

هِيَ ذي في حَضْرَةِ الوادي تَجَلّتْ

فاخْلعِ النَّعلَ ..

فمولاتُكَ تَدنو مِنْك

فاسْجُدْ ...

واقْتَرِبْ.

يتداخل، في هذه الأسطر، الأسطوري بالديني، وينسجان نصيا العلاقة بإحكام بينهما، لتمثيل العلاقة بين الشعر الذي يحيل على الشاعر، والآلهة الاسطورية التي تتماهى نصيا مع الله، ليكون الشعر في أسمى حالات حضوره عند تجلي الآلهة، متماهيا مع موسى ــ عليه السلام ــ عند تجلي الله؛ لتكشف هذه المماثلة عن مستويات عدة:

1. المستوى الأسطوري	تجلي الآلهة	حالة التطهر بخلع النعل	(الشعر)
2. المستوى الديني	تجلي الله	حالة التطهر بخلع النعل	(موسى)
3. المستوى الصوفي	تجلي الله	حالة المكاشفة والفناء	(الصوفي)
4. المستوى الشعري	المكاشفة الشعرية	الكتابة	(الشاعر)

إن التناص الشعري مع قصة موسى، بني على قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّآ أَتَىٰهَا نُودِيَ يَٰمُوسَىٰٓ (11) إِنِّيٓ أَنَا رَبُّكَ فَٱخلَع نَعلَيكَ إِنَّكَ بِٱلوَادِ ٱلمُقَدَّسِ طُوىً(12)﴾ (سورة طه)، وحقيقة التجلي، هنا، يفسرها ابن عربي بأنه تجلّ صفاتي، أي: إن لكل نوع من التجلي حكم، وحكم هذا التجلي هو التهيؤ للسماع، ولم يكن التجلي موجها للقلب، ولو كان لصعق، وغاب عن شهوده (ابن عربي، 1998، 117/3)؛ كذلك تتجلى الآلهة للشعر ــ الشاعر إلهاما. إنها لحظة المكاشفة الشعرية، لحظة التمكين، بعد أن هيأت الطريق لإشراق الأنوار الإلهية وسطوعها، فيعرض الشاعر عن سواها، ويتجه بقلبه إليها، كذلك يتجه محمد ـ صلى الله عليه وسلّم ـ لله تعالى، ويعرض عما سواه، في قوله تعالى: ﴿كَلَّا لَا تُطِعهُ وَٱسجُد وَٱقتَرِب﴾ (سورة العلق: الآية 19).

إن الإشارة الصوفية، في تحركها لكشف علاقة الشاعر بالقصيدة، تستعير الرؤى الأسطورية والدينية، مما يجعلها خافتة الحضور نصيا، ويغلب عليها تداخل الأسطوري والديني، إذ تنعقد التماثلات بين الرؤيا الاسطورية لعلاقة الشاعر بآلهة الشعر الملهمة إغريقيا، وعلاقة موسى بنداء الله وتجليه دينيا، لتشكل علاقة رمزية مكثفة لما يدور بين الشتعر والنص لحظة المكاشفة الشعرية.

النتائج:

إن الشعر العربي الحديث، في توظيفه للإشارة الصوفية، يتشكل في إطار الصوفية الشعرية؛ منزاحا عن الشعرية الصوفية، التي يلتزم بمحددات رئيسة، مثل الغرض المتحدث عنه، والمعجم، وكيفية استعماله، والمقصدية، وهذه المحددات تُخترق في الخطاب الشعري في الغرض والمقصدية، دون أن تنفي اشتماله في بعض بنياته على شعرية صوفية دينية وعرفانية؛ لتتجه الإشارة الصوفية في الشعر العربي الحديث في حقول متعددة: اجتماعية وسياسية، وثقافية، ووجودية، ودينية وعرفانية.

شكّل الاتّجاه السياسيّ موئلا، انتهت إليه حركيّة الإشارة الصوفيّة، حيث تمثّلها البياتي، وعبد الصبور، ويوسف، وبنيس وطوّعوها بالقلب والتحريك لمصلحة رؤيتهم الشعرية، فانحازت الإشارات للقيم الإنسانية على حساب معطاها الديني، فحضرت قيم الحرية، والعدالة، والمساواة، والثورة،

والانتماء الوطني العميق، على أن ما يميّز حضـور الإشـارة في هذا الاتجاه بروز البعد الدرامي أو الصـوت الجمعيّ، ومرد ذلك إلى أن القيم التي انزاحت صـوبها الإشـارات، شـكّلت مطلبا جماعيا؛ إضافة إلى ذلك، ما يجدر ذكره أن حضور الإشارة في هذا الاتجاه تفاوت بين الوضوح والغموض.

ويكشف الاتجاه العرفاني عن تمثّل عميق للتجربة الصوفية، التي امتدّ حضورها في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، الذي اشتمل على حضور بارز للأحوال الصوفية، كذلك ديوان "حفيد الشوق" لمحمد ضـمرة، الذي سـيطر عليه البعد السـردي، لبنائه الإشـارة الصـوفية سـيريّا؛ بينما حضـرت الإشارات الصوفية في قصائد لتشمل جوانب من حياة الانبياء ومواقفهم مثل قمصان يوسف لشوقي بزيع، وفي هذا الاتجاه سيطرت النزعة الغنائية.

وتميّز الاتجاه الوجودي الإيروسي بغموض حركية إشاراته، وصعوبة ضبطها للامتداد النصي للإشـارة الصـوفية في ديواني " مقام الجنس وتصّـوف الحواس" لنصـري صـايغ، و"أحوال العاشـق" لأحمد الشـهاوي، على فارق بيّن في التجربتين في حركية الإشـارة، رغم أن أرضـية الرؤية ومنطلقها واحد في التجربتين.

أما الاتجاه الثقافي، فقد قلّ حضـور الإشـارة الصـوفية فيه، إذ حضـرت في تجربتي تحولات العاشـــق لأدونيس ومقام البوح لعبد الله العشـــيّ، على أنها حضـــرت في غنى دلاليّ ذي امتداد أسطوري، وصوفيّ، ودينيّ؛ في نزعة سرديّة.

المراجع العربية

القرآن الكريم

أدونيس، علي أحمد سعيد. (1996) الأعمال الشعرية: مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى، دمشق، ط2.

بزيع، شوقي (2005). الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

البسطامي، أبو يزيد (2004). مجموعة الأعمال الصوفية، تحقيق: قاسم محمد عباس، دار المدى، دمشق، ط1.

بنيس، محمد (2002). الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

البياتي، عبد الوهاب (1995). الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

التوحيدي، أبو حيان (1973). الإشارات الإلهية، تحقيق: وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، (د. ط).

الجبوري، نظلة (2008). معجم نصوص المصطلح الصوفي في الإسلام، دار نينوى، دمشق، ط2.

حسانين، سهير (2000). العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، ط1.

زدادقة، سفيان (2008). الحقيقة والسراب: قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1.

الزوبي، ممدوح (2004). معجم الصوفية، دار الجيل، بيروت، ط1.

السعدني، مصطفى (1994). استيطيقيا الإشارة: دراسات سيميوطيقية بلاغية، دار المعارف، الإسكندرية، (د.ط).

سلامة، أمين: الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة هنداوي المملكة المتحدة، ط2، 2021.

الشهاوي، أحمد (2002). أحوال العاشق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2.

الشيخ، محمد (1991). المثقف والسلطة: دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1.

صايغ، نصري (2009). مقام الجنس وتصوف الحواس، رياض الريس، بيروت، ط1.

ضمرة، محمد (2005). حفيد الشوق، منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق، (د.ط).

الطوسي، عبد الله بن على السراج (1960). اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة، (د.ط).

عبد الصبور، صلاح (1988). ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1.

العجم، رفيق (1999). موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1.

أبو العدوس، يوسف (1997). الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

ابن عربي، محي الدين (2005). ترجمان الأشواق ترجمان الأشواق، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1.

ابن عربي، محي الدين (1998). الفتوحات المكية، إعداد: مكتبة تحقيق التراث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1.

ابن عربي، محي الدين (1985). فصوص الحكم، تحقيق وشرح: محمود الغراب، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، (د.ط).

العشي، عبد الله (2007). مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، ط1.

عودة، ناجي حسين (1992). المعرفة الصوفية: دراسة فلسفية في مشكلات الفلسفة، دار عمار، عمان، ط1.

القشيري، عبد الكريم بن هوازن (1990). الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق: معروف زريق وعلي عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط2.

نصر، عاطف جودة (1998). الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، (د.ط).

النفري، محمد بن عبد الجبار (2007). الأعمال الصوفية الكاملة، مراجعة وتقديم: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بغداد، ط1.

يوسف، محمد (1982). تحولات المقنع بن أبي لهب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط).

References

Eco, Umberto. (2000). Interpretation Between Semiotics and Deconstruction, translated by Said Benkred, Al-Mada Publishing House, Casablanca, 1st Edition.