النزوع الصوفي في شعر عبد العزيز المقالح

رسالة تقدم بها

عبد الفتاح سلطان قائد الصبري

إلى

مجلس كلية التربية- جامعة بابل وهي جزء من
متطلبات نيل درجة الماجستير في آداب اللغة العربية

بإشراف

الدكتور عدنان حسين العوادي

1425 هـ **2004م**

Mystical Tendency In The poetry of Abdul- aziz Al- Makaleh

A Thesis

Submitted to the council of the college of education/ Babylon University as a partial fulfillment of the Requirements for the M.A degree in the literature of Arabic Language

Submitted by

Abdul- Fatah Sultan Qa'ed Al- Sabri

Supervised by

Dr. Adnan Hussain Al- Awadi

2004 A.C **1425 H**

﴿وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ
بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ﴾

سورة الكهف- من الآية 28

الإهداء

إلى:

- والدتي حفظها الله، وهي تظللني بدعواتها الصالحة صباح مساء .

- والدي، رحمه الله، الذي كانت- ولا تزال- أصداء ترانيمه الصوفية تتردد في وجداني حتى هذه اللحظة.

- اخوتي جميعاً يتقدمهم أخي الأكبر فائد سلطان، الذي كان ولا زال يغمرنا بعطفه وحنانه الكريمين.

- زوجتي الغالية، التي عانت –راضية- عناء الغربة، ووجع البعاد .

- رياحين عمري وزهرات فؤادي؛ أبنائي: عبد الله وماريا، محمد وأفنان، أميمة وخالد .

- أهلي وجيراني وجميع إخواني في ربوع الوطن الحبيب، الذين أحببتهم أكثر مما أحببت نفسي، وأخص بالذكر الرجل الذي أحببته في الله كما لم أحب أحداً من قبل؛ أستاذي القدير محمد علوان مفلح.

إليهم جميعاً أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع مع خالص الحب والتقدير.

الباحث

شكر وعرفان

اعترافاً بالجميل، ووفاء لبعض فضل أهل الفضل علي كان لابد من تسجيل الشكر لكل من ساعد في إنجاز هذا الجهد وإخراجه بهذه الصورة، وأبدأ بالشكر الجزيل لمن كانت له اليد الطولى في ذلك؛ مشرفي الدكتور عدنان حسين العوادي، الذي هيأ لهذا البحث بتوجيهاته وإرشاداته الوصول إلى صورته النهائية. فجزاه الله عني خير ما جازى أستاذاً عن تلميذه.

كما أتقدم بالشكر إلى قسم اللغة العربية بجامعة بابل، أساتذة وتدريسيين وإداريين؛ لما بذلوه من أجلنا من غزير علم وطيب معاملة، وأخص منهم بالذكر رئيس القسم الدكتور علي ناصر غالب، والدكتور صباح السالم، والدكتورة هناء، والدكتور عمران.

كما أتقدم بالشكر إلى أساتذتي في قسم اللغة العربية بجامعة تعز، لاسيما الأستاذ الدكتور ثابت محمد بداري الذي تفضل بالإشراف الداخلي عليَّ، وشملني برعايته العلمية الكريمة، والدكتور عباس السوسوة، والدكتور عبد الملك الحسامي، اللذين كان لهما سابق الفضل في دراستي الأولية، ووصولي إلى ما وصلت إليه من درجة علمية.

والشكر موصول إلى:

- جميع موظفي قسم الدراسات العليا في كلية التربية – جامعة بابل لطيب معاملتهم ولطفهم معنا وخصوصاً الأخت رقية.
- جميع موظفي مكتبات جامعات (بابل، وبغداد، والمستنصرية)، والمكتبة الوطنية؛ لما قدموهُ من مساعدات لا محدودة. وأخص منهم بالذكر الأخوات: دلال رضا، وإيمان وزينب.
- جميع موظفي مركز الدراسات والبحوث اليمني، ولاسيما موظفي المكتبة، ومدير مكتب رئيس المركز الأستاذ محمد الشرفي.
- جميع الزملاء الذين لم يبخلوا يوماً بما أطلب من المساعدة. وأخص منهم بالذكر: عيسى سلمان، وهادي طالب، ومن جامعة بغداد ، ود. عبد السلام المليكي، ود. حلمي الشيباني، رضوان العزاني وعبدالحميد البكري، وعبد العزيز المخلافي، ومحمد نصر، وأحمد عبد اللطيف، ومن جامعة آل البيت في الأردن الزميل عبد الباسط ردمان، وجميل سلطان ومن اليمن عبد العليم عبد الجبار، ومعاذ محمد، ومطيع محمد، ومحمد البريهي وعبد الباري السيد.
- جميع موظفي مكتب الحياة للحاسبات، ومكتب الإيمان، وأخص بالذكر الأخت فرح والأخت زينب والأخت إيمان.
- وأخيراً الشكر كل الشكر إلى أخي وصديقي الأستاذ الشاعر عبد الغني المقرمي الذي ازعجته كثيراً، فبذل وسعه في مساعدتي، فله مني ولجميع من تقدم ذكرهم، ومن ساعد ولم أذكره جزيل الشكر وعظيم الامتنان.

الباحث

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد رسالة طالب الماجستير (عبد الفتاح سلطان قائد الصبري) الموسومة بـ(النزوع الصوفي في شعر عبد العزيز المقالح)، تم بإشرافي في قسم اللغة العربية في كلية التربية جامعة بابل ، وأنها استوفت خطتها استيفاءً تاماً.

المشرف
أ.م. د. عدنان حسين العوادي
الامضاء:
التاريخ:

بناء على هذه التوصيات المتوافرة ارشح هذه الرسالة للمناقشة....

رئيس قسم اللغة العربية
أ. د. علي ناصر غالب
الامضاء:
التاريخ:

ABSTRACT

This study tried to reveal the mystical tendency in Al- Makaleh poetry, so it started at first with revealing the tendency in the modern experiment of the Arabic poetry and it found that this experiment realized the early culture with the western other and by the modern, social, political, ideational factors- the importance of mysticism to poetry, so it searched in its mystical legacy to be influenced by at large and this influence might be differential as a result to the disparity of poets attitudes, and the specific and the general conditions of their reality. So some of them stopped at the superficial impression alone and which comes in the context of the artful stylistics and the others overstepped that by taking the method of vision and the method of expression with the emphasis on a group of emotional values special to mysticism experiment while not overstepping that to the real spiritual experiment of mysticism in its conditions and their know spiritual places. Other went in their mysticism far more, that they found in mysticism what satisfy their spiritual thirst and their metaphysical ambition, so they adopted mysticism as an attitude, an experiment and as a method of expression. From those we mention the poet others went in their Mysticism far more, that they found in mysticism what satisfy their spiritual thirst and their metaphysical ambitions, so they adopted mysticism as an attitude, an experiment and as a method of expression. From those we mention the poet (Abdul-Aziz Al-Makeleh) and this study revealed in its first chapter that he enjoyed a real innate, mystical tendency which had a group of subjective, environmental and cultural factors that made from it an essential and a spiritual function that accompanied the poet and shaped all his poetic, ideational life acts, and were subject in their faces to the logic of transformation according to the subjective curve of growth of the personality of the poet who was distinguished in a lively and a tense dynamics according to the conditions and the factors surrounding this growth and that is what the study followed in its second chapter.

As this tendency reached with the poet to the stage of the tendency to the empirical ascertaining, so this can be achieved actually in the texts of his two collections (The papers of the body returning from death) and (the alphabet of spirit), so these last three chapters came to study these texts as

they are the birth of a Mystic and a lively experiment which depended on asceticism to release from it to the horizons of spirit and the space of mysticism with all its passions and its successive cases. This experiment is what the study followed in its last three chapters revealing its stages and its dimensions that took the dimensions and the stages of the general mysticism experiment, and by that it reached to the following.

- First:- Al-Makaleh entered by this experiment to the sanctuary of mysticism form all its doors, since the texts of this experiment are mystical texts in attitude, vision and in an oratorical language.
- Second:- The mysticism of the poet in this experiment was a positive mysticism which took the Yemeni mystical distinction and its moderate methodology.

So it emphasizes on the spiritual function and the emphasizes on the spiritual function and the metaphysical dimension in a way that one is not the device to another.

- Third:- This experiment come in an appropriate historical context according to the special life of the poet and the general life surrounding him. So it doesn't stop at experimentation and the artful questions, although experimentation was present, but it was in reality a spiritual tendency searching for salvation from many negative phenomenon which distort life and make the human beings as prisoners to the customs and the ambitions in this physical moment which its harsh opportunist philosophy reflected on life and men and that the values began to sunset or was about. So it was necessary in this moment that the voice of spirit would come high by this type of poetry which tries to make man fly away from the silly and the common reality.
- Fourth:- Although Al-Makaleh was occupied with the literature of the mystical thought and its philosophy and his deep consciousness of what that thought presents, he was careful in treating it and it is a caution which made him avoiding the drop in many pitfalls which many drop in, who go in this may, that the ideas take them away from their reality and they overcome the limits of the legal text and its restrictions.
- Fifth:- This philosophical consciousness and this careful awakening didn't hurt the poetic faculty of the poet that they drop it in the trick of the term and its abstractive, philosophical complexities, but the poet went on in representing the literary mystical experiment in a spiritual

representation which is of utmost poetics, so thought by the device of the high spiritual principles that the language of sensation and the mystical symbols which are opened to what is metaphysical, try to see its vivid faces in the deeps of oneself and which are glowing with passion and its emotions, and transforming it to an artful value of symbolic sensory meanings which came as a spontaneous flux coming out from the deeps to reach to the deeps. That is what reflected the experiment and its truth and reflected the extension of the culture of the creative imagination of the poet and its creation ability in another meaning.

- Sixth:- Although this experiment depended on mysticism and its symbolic sensory language, it didn't transform to a complex expression about obscure metaphysical ambitions and philosophical and in indefinite theological visions which consume the poet's heart and his consciousness and impress his act with passivity and inability, and impress his expression with obscurity and abstractness, but it was a positive experiment which took its symbols from the things of reality and its phenomenon, and it was careful about the hidden dramatic movement which remained directing the poem from the inside.

This movement arousing from the sharp desire of the poet to reach to the point of balance between the two substantial polarities of the poetic work and they are poet' self and his subject.

That is achieved by the poet's continued insistence to achieve the balance between what is physical and what is spiritual and who tried to achieve it in all his suffering from the mystical attitude and making his experiment on the two polarities of this equation in an intimate balance, so that this balance comes to be in reality a new creative formation of the experiment of mysticism which makes the mystical poetry an independent literary type which goes with the modern movement of poetry in general and acting in giving this movement huge artful abilities, as in the case of this experiment.

المحتـويـــات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	6-1
التمهيد: التصوف في الشعر الحديث	21-7
الفصل الأول: مقومات وطلائع النزوع الصوفي لدى المقالح	47-22
توطئة: الصوفية في اليمن	27-22
المبحث الأول: مقومات النزوع الصوفي	42-28
المقومات الطبيعية (البيئية)	30-29
المقومات الشخصية والاستعداد الذاتي	32-31
المقومات الثقافية:	39-32
صوفية الزبيري وأثرها في الشاعر	42-40
المبحث الثاني: طلائع النزوع الصوفي في شعر المقالح	47-43
الفصل الثاني: مراحل النزوع الصوفي	98-48
المبحث الأول: مرحلتا البحث والتحري، والتصوف الثوري	87-48
أولاً: مرحلة البحث والتحري	65-49
ثانياً: مرحلة التصوف الثوري	78-65
المبحث الثاني: مرحلة التحقق التجريبي	98-79
الفصل الثالث: المجاهدة الصوفية في شعر المقالح	136-99
توطئة في الطريق الصوفي	101-99
المبحث الأول: التوبة والزهد	120-102
أولاً: التوبة	108-102
ثانياً: الزهد	120-108
ثنائية الروح والجسد	120-113
المبحث الثاني: الصمت والخلوة	134-121
أولاً: الصمت	129-121
ثانياً: الخلوة	136-129
الفصل الرابع: الحب الإلهي	187-137
توطئة	138-137

الموضوع	الصفحة
المبحث الأول: رمزية المرأة وثنائية (الوصل/ الفصل)	166-139
المبحث الثاني: مراتب المحبة وأحوالها	187-167
أ- مراتب المحبة	171-167
ب- أحوال المحبة	187-172
أولاً: الوجد	174-172
ثانياً: السكر	179-174
ثالثاً: الفناء	187-179
الفصل الخامس: المعرفة الصوفية ومقاما الوصول والبقاء	227-188
المبحث الأول: المعرفة الصوفية	206-188
أولاً: حقيقة المعرفة الصوفية وخصائصها	194-188
ثانياً: درجات المعرفة الصوفية	206-195
أ- المكاشفة والتجلي:	202-195
ب- المشاهدة:	206-202
المبحث الثاني: مقاما الوصول والبقاء	227-207
أولاً: مقام الوصول	215-207
ثانياً: مقام البقاء	223-215
الحقيقة والشريعة	227-223
الخاتمة	131-228
المصادر والمراجع	242-232
الملاحق	249-243

تمهيد
التصوف في الشعر الحديث

يجمع الباحثون على وجود علاقات وطيدة، وصلات حميمة، بين التصوف والشعر، على اعتبار إن كليهما ينهض على تجربة تأملية ذاتية، تمنح من تخيل عميق، ينمذج الموجودات والمرئيات، وتبلغ أقصى درجة لها في التجلي والإلهام، اللذين هما جوهر وغاية كل من التجربتين.

فهذا الدكتور مصطفى هدارة يرى أن الشعر: (لم يكن في لغة من اللغات، أو في زمن الأزمان بعيداً- في بعض ما يخوض فيهِ الشعراء-عن المفهوم الإنساني العام للتصوف، بوصفهِ استبطاناً منظماً لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة، والتجاوز عن الوجود العقلي للأشياء)[1].

ويرى الدكتور عدنان العوادي (أن الصلة بين التصوف والشعر، تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر كمالاً من عالم الواقع، ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفضاعة الواقع، وشدة وطأتهِ على النفس، وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا[2]). وبالفعل فإن من ينظر في بواعث التجربة الفنية عموماً، والشعرية على وجه الخصوص يتحقق له أنَّ وراءها صراعاً دائماً بين الفرد ومجتمعهِ، وإحساساً حاداً بالهزيمة ونقصان الذات، وبمستحيل الأشياء، ورتابتها، ورفضاً لحدودها، ومن ثم المحاولة الدائبة والمضنية، لفض حدود هذهِ الأشياء، وتخطي الأساليب والمفاهيم والمقولات المنطقية التي فرضتها عليها، وإعادة خلقها خلقاً نفسياً، يزيل برودة العقل، وعجزهِ عن الرؤية الجديدة، التي تحاول أن تؤسسها هذهِ التجربة، في عالم فني، تمحي فيهِ الحدود بين الداخل والخارج؛ الظاهر والباطن فيحيل كل منهما على الآخر ويسد نقصهِ؛ فالتجربة الفنية من هذهِ الوجهة هي تجربة ما ورائية بمعنى أنها ترد كنتيجة واضحة، لمعاناة وجدانية، تتخطى حدود المنطق، وتقبض على نوع من الحقائق الوجدانية الإنفعالية، التي تعرض لواقع الأشياء في النفس، متجاوزة ما يُرى إلى ما يتراءى من الواقع إلى ظلالهِ وأطيافهِ الوجدانية[3]. وذلك لأنَّ الشعر كما يرى هيجل: (هو تعبير عن الجمال في جانبهِ الأكثر روحية)[4]، ومن ثم فإنَّ موضوعه ليس الأشياء الطبيعية كما هي، وإنما المعاني الروحية الكامنة فيها (إن موضوع الشعر هو الملكوت اللامتناهي للروح، ومهمته هي أن يستثير فينا الحياة الروحية، وكل ما يحركنا ويهزنا في العواطف والمشاعر الإنسانية، والاتجاه بها نحو المُطلق، بحيث يبدو كل شيء وكأنه عرض من أعراضهِ)[5].

ومن هنا كان السعي الدائم من قبل الشاعر والصوفي من أجل البحث عن المطلق والإندغام فيهِ، في رغبة أكيدة لتمثل حقيقة الأشياء وتمثيلها، عبر تجربة تخيلية، تحاول أن تقبض على أشباح الحقائق، وروح المعاني. فالانفعال الشعري ومثلهُ الانفعال الصوفي، هو شخوص في روح الأشياء، وإدراك للحقائق في عَدْنها الروحي الأول، وقبل أن تفقد ذاتها وتدخل في سجن المادة والواقع، وتجري عليها أحكام الفهم والتقرير[6].

ولأنَّ هذا الأمر مطلب عسير، فقد لجأ كل من الشاعر والصوفي إلى آلية نفسية تتأسس على التأمل بالوجدان والقلب، كوسيلة مهمة لبلوغ تلك الغاية وذلك لما للتأمل من قدرة على الإحالة إلى المعنى الباطني المتجانس؛ إذ تنتظم الحواس في عملها في لحظة خاصة، تستقطب قوى الذات، ثم ما تلبث أن تطلق ومضة إستيطان، تؤذن بإستجلاء أسرار الكون وإكتشاف خفاياه[7]؛ لذلك (فقد عومِلَ التأمل على أنه تمرين

---

(1) هدارة، محمد مصطفى: دراسات في الادب العربي الحديث: 112.
(2) العوادي، عدنان حسين، الشعر الصوفي: 29.
(3) الحاوي، إليا، في النقد والأدب: 13/1.
(4) بدوي، عبد الرحمن، الشعر الاوربي المعاصر: 143.
(5) م، ن: 143-145.
(6) في النقد والأدب: 114/1.
(7) جعفر، محمد راضي، الرؤى الصوفية في الشعر العربي الحديث: 11.

روحاني، للوصول إلى نوع خاص من الشعور، بصفتهِ أعلى مرتبة من مراتب الشعور التي يستطيع الإنسان بلوغها. ومن هنا فقد عكف المتصوف على التأمل بدرجة أكثر تركيزاً من الشخص العادي)[1].

ولأنَّ الشعر هو أيضاً (تأمل فني، وإستبطان للذات وخفاياها، من خلال عزلة داخلية، تؤوي الفنان وتخصب تجربتهِ)[2]؛ فقد عكف الشاعر أيضاً على التأمل، كرياضة وجدانية، يوسع بها مداركهِ (بحيث تتسع إلى ما وراء الأفُق الإنساني العادي، فيصبح قادراً على طرق أبواب المجهول، وإستشراف أفق الجمال الأزلي الخالد)[3]. وهذا يعني ((أنَّ ذهن الشاعر يتمكن في لحظات مُعينة، من أن يتوغل خلال عشاء الأُلفة والإهتمام الأناني، ومن أن يحصل على إدراك الحقيقة، فيقرأ الطبيعة كما لو كانت رمزاً لشيء يوجد خلف الطبيعة، أو في باطنها، ولا يدركهُ المرء في اللحظات العادية))[4].

وفي هذهِ الناحية تلتقي التجربة الشعرية مع التجربة الصوفية؛ فكلتا التجربتين تنطوي (على إزاحة للنفايات، التي تميل أن تتراكم، حين يسمح للوعي أن يظل سلبياً لمدة أطول مما ينبغي-فنحصل على ضرب من الجد المُكَثَّف، وتنخرط بواسطة وعينا الداخلي، الذي لا يفتأ يأخذ في الإتساع والنمو والتمدد، ونطرح ما كُنا منغمسين فيهِ من تفاهة الحياة اليومية)[5] وهذا يعني أنَّ:(الإعتياد ينقص من زخم المعاناة، فيما لحظة التأمل هي اللحظة التي يتلاشى فيها أخذ الأشياء مسلماً بها)[6] ومن ثم (تكشف الكون على انهُ مفعم بإمكانات غير محدودة، ومناسبات لا حصر لها للإهتمام)[7].

إن هذا التشابه في طيعة كل من التجربتين، بالاضافة إلى اعتماد كل منهما على الخيال، واستخدام اللغة استخداماً اشارياً رامزاً، هو ما ادركته الفلسفة الجمالية الحديثة، ادراكاً دفع بالشاعر الحديث إلى معانقة التصوف، والايغال في مناطقه الماورائية، باعتبارها مناطق الخلق والابداع، والرؤيا الشعرية الفائقة.

لقد ظل الشعر في عصوره الكلاسيكية خاضعاً للمنطق الخطابي الدارج الذي يمثل السائد والمتوقع وما هو مفكر به، ولم يكن يفترق عن النثر إلا في بعض الضوابط الشكلية، كالوزن، والإيقاع والقافية، أما من حيث الممارسة الشعرية، فقد ظلت القصيدة وصفاً لما كنا معتادين على رؤيته، وعلى الإحساس بهِ، مع شيء من المحسنات البديعية[8]، أي أن الشعر ظل قريباً من النثر؛ سرداً منطقياً لمواضيع عامة، وظلت المغامرة التي يطرحها مغامرة سلوك إنساني، والمشكلة التي يطرحها مشكلة أخلاقية، والوظيفة التي يتبناها وظيفة خطابية، تزين وتجسم بلغة أكثر زخرفة[9]. وهذا ما يرفضهُ الشاعر الحديث؛ فهو لا يرى فائدة في أن يعبر بالشعر عما يمكن أن يقوله النثر، إن الشعر ينبغي أن يقول ما يمكن أن يقوله وحده، أن يتطلع إلى ما لا يمكن تحديده، لا إلى تلك الأفكار والمفاهيم والعواطف الإعتيادية، التي حددها منطقنا؛ فالشعر ليس سرداً، ولا يراهن على سلوك أو رأي، إنه إحتكاك مباشر مع العالم، ولهذا فهو مغامرة معرفة، إنهُ كشف عما لم نره مما نحس بهِ فقط[10].

إنه يسعى إلى الكشف عن حقيقة خفية يجهلها الحس العام السليم كما تجهلها الملاحظة والعلوم وحتى الفلسفة[11]، أي أن وظيفة الشعر-من وجهة نظر الشاعر الحديث-أصبحت وظيفة ما ورائية، تتمثل في الكشف والتنبؤ والحفز، وأصبح الشاعر نبياً أو عرافاً أكثر منهُ خطيباً[12].

---

(1) باتريشا، كارنغنون: التأمل، ترجمة اقبال أيوب: 24.
(2) الرؤى الصوفية في الشعر العربي الحديث: 14.
(3) ولسن، كولن، الشعر والصوفية، ترجمة عمر أبو حجلة: 35.
(4) هاملتون، روستريفور، الشعر والتأمل، ترجمة سهير القلماوي: 189.
(5) الشعر والصوفية: 301.
(6) الشعر والصوفية: 108.
(7) م، ن: 115.
(8) م. اليبرس، الاتجاهات الأدبية الحديثة في القرن العشرين، ترجمة جورج طرابيشي: 133-134.
(9) م، ن: 136.
(10) م، ن: 135،136.
(11) م، ن: 138.
(12) الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي: 14.

وهو في وظيفتهِ هذهِ برأي البيرس (محدد بإيمان شيبه إلى حد بعيد بإيمان الصوفيين، إن الصوفي يقبل من حيث التعريف بأنه يوجد فوق العالم المشترك الذي يعيش فيهِ البشر واقع أصعب منالاً وبلوغاً هو الله، أو الإقتراب من الله، وبأن الحياة الروحية تسمح بالدخول إليهِ، أو باستشفافهِ. إن الشاعر المعاصر يقبل بأن مثل هذا الواقع الخفي موجود دون أن يكون بالضرورة (الله)، أو إله مذهب من المذاهب)[1].

ويرى البيرس (أنَّ هذا الإيمان قديم للغاية، وأن له أصلاً دينياً، هو في الواقع التقاليد السرية التي نشرتها شيعة الإشرافية في الحساسية الأدبية، بطريقة مبهمة وواسعة للغاية، هذهِ الشيعة التي يرى أنها تمثل النقطة المناسبة، لتفسير شعرنا الحديث، من خلال المذاهب الرومانطيقية[2].

وبالفعل كانت قد إنتشرت هذهِ الشيعة في ألمانيا، في أواخر القرن الثامن عشر، لتنتج الرومانسية الألمانية، حيث راحت ألوان من التصوف، في هذهِ الرومانتيكية، كانت ترمي إلى جعل الشريعة نوعاً من الشعر السامي، الذي يصل الإنسان إليهِ بالخيال والرياضة والتأمل الشعري[3]، ثم أعُيدَ إكتشاف هذهِ الشيعة في فرنسا على يد "كيرجارود" والرمزيين أولاً ثم على يد السرياليين[4]. (وقد ظلت فكرة وجود وجه سرى للعالم تظهر وتختفي في القرن التاسع عشر دون أن تتجمد هذهِ الفكرة في مذهب من المذاهب، كما أنها ظلت خاصة بشيع محددة... وظلت بحاجة إلى كنيسة تقيم فيها. هذهِ الكنيسة ستجدها رويداً رويداً في الشعر الحديث الذي ستغزوه، وستقدم له قانونهُ ووظيفتهِ وتعريفهِ، فاقدة هي نفسها عن طريق هذا الإمتداد وهذا التجسد، كل أثر من آثار نسبها الإشراقي التابع لبدعة وردة الصليب)[5].

وهكذا يتضح لنا مما تقدم-أن البيرس- وهو من أهم منظري الحداثة الغربية-يرى أنَّ المذاهب الرومانطيقية، وخلفاءها الرمزيين والسرياليين، هي أهم المذاهب التي يرجع إليها الشعر الحديث، وأنَّ هذه المذاهب، هي في الأصل ذات أصول إشراقية صوفية، انتهجت آليات تعبيرية وأدائية تنفق مع آليات وأدوات التعبير الصوفي.

وإذا كان من غير المناسب الوقوف بالتفصيل على مبادئ ومقولات هذه المذاهب لمعرفة مدى صلاتها بالمبادئ والمقولات الصوفية فإن من المفيد أن تشير هنا، إلى أن تقاليد هذهِ المذاهب، قد شكلت الأساس الذي انطلقت منهُ الحداثة الغربية، وخاصة تقاليد ونظريات المذهب الرمزي؛ (فقد ورثت معظم تقاليد الرمزية الفرنسية، واستندت إلى نفس التراث الفلسفي، الذي استندت إليهِ الرمزية، ذلك التراث الذي يمد جذوره في الموقف المثالي الصوفي والميتافيزيقي للفكر الأوربي منذ كانت وهيجل وشوبنهور ونيتشة وغيرهم[6].

ويؤكد أدموند ولسن هذهِ الحقيقة فيذهب-بعد إستقصاء دقيق-إلى القول: (بأن أعمال أبرز ممثلي الحداثة، هي في معظمها إستمرار للرمزية، وامتداد لها، وأن جذور الشعر الحديث تكمن في المناخ الروحي للرمزية، حيث ورثوا منها مثلهم الأعلى في رفض العالم الخارجي من أجل تجربة الخيال وحده، متمثلاً في إنسحاب الفرد من المجتمع)[7] وبالفعل فإن أغلب كتابات وتجارب الحداثيين تحفل بمواقف تكرس رفض المصالحة مع العالم والتفاعل معه، والدعوة إلى الإنسحاب إلى العالم الداخلي، والإستعلاء على الواقع، والتوهم بإمكانية خلق عالم وواقع بديل، عن طريق الفن فقط دون إعتبار لقوانين الواقع الموضوعي ذاته[8] وهذا كله كان نتيجة طبيعية لإستحالة الموقف الحداثي الشعري إلى موقف مذهبي، يعبر عن رؤيا فلسفية وإنطولوجية متكاملة، إزاء الإنسان والواقع والفن إستواحاها من فلسفات ومذاهب أدبية سابقة كما قلنا، وفرضتها عليهِ ظروف إجتماعية معينة.

---

(1) الاتجاهات الادبية الحديثة في القرن العشرين: 145.
(2) م، ن: 145.
(3) هلال، محمد غنيمي، الرومانتيكية: 153.
(4) الاتجاهات الادبية الحديثة في القرن العشرين: 142.
(5) م، ن: 142.
(6) ثامر، فاضل، جدل الحداثة في الشعر، ضمن كتاب مهرجان المربد الشعري السادس (الشعر ومتغيرات المرحلة): 70.
(7) جدل الحداثة في الشعر:70.
(8) عبود، حنا، الحداثة عبر التاريخ: 264.

أما عن أسباب هذا الموقف فإن الباحثين يجمعون على أنها تكمن في طبيعة البيئة الإجتماعية، وموقف الفنان داخل هذهِ البيئة، فهذا (أدموند ولسن) يرى (أنَّ المجتمع الفائدي الذي أنتجته الثورة الصناعية وضغوط الطبقة الوسطى، لم يترك للفنان مكاناً فيهِ)[1]، ومن هنا راح هذا الفنان كما يقول (البيرس) (إلى تطوير نفسهِ في طريقتهِ الخاصة والشخصية، أو على الأقل في الطريقة المغرية، وأعني بها تحويل الشعر إلى تقنية خاصة؛ التقنية التي تتطلع إلى الكشف عن الوجه الخفي والمدهش، أو الصوفي الأشياء)[2].

لقد أحَسَّ الفنان المرهف بخيبة أمل شديدة إزاء الواقع المدني الصارم الذي راح يسحق حريته وتطلعه دون رحمة، (فكان لابد أن يذهب ضحية لرغبته في اكتشاف الحقيقة الكلية، ومعرفة معنى الحياة بعيداً عن حقائق الواقع الاجتماعي)[3] وكان يجد بهجته في الالتحام ببعض الاتجاهات الفلسفية التشاؤمية الصوفية، والنزعات الإشراقية السرية والنهلستية (العدمية)، والعبثية والوجودية، وغيرها[4] من النزعات، التي تُحلق به فوق الواقع، ليقيم في يوتوبيا خيالية وجمالية بديلة لما هو واقعي ودنيوي.

وإذا كان هذا هو شأن الشعر الغربي مع التصوف؛ فإن الشعر العربي المعاصر لا يكاد يختلف عنه. فهذا الدكتور احسان عباس يرى (أن من يدرس الشعر العربي المعاصر لا تخطئ عيناه فيه اتجاهه إلى التصوف بقوة، حتى ليغدو الاتجاه الصوفي أبرز من سائر الاتجاهات في هذا الشعر)[5] ويرى "س. موريـة" أن التكيف مع التفكير الصوفي بمعناه العام والإسلامي، قد بدأ يأخذ مكانة بارزة في أشعار الشعراء العرب المشهورين، بالإضافة إلى الروائيين وكتاب القصة، منذ عام 1965م، وأنَّ كبار الممثلين لهذا الاتجاه الجديد، لم يكونوا من الشعراء المحافظين والتقليديين، وإنما كانوا من اليساريين والاشتراكيين على التحقيق كالبياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس وغيرهم[6].

ويعلل الدكتور إحسان عباس بروز هذا الاتجاه بعدة أسباب فيقول: (ولعل ذلك من طول عملية التقدم والتراجع في الحياة السياسية، واليأس الغالب والسأم من متابعة الكفاح، كما أن هناك قسطاً من التصوف يربط بين الاتجاهات الثورية المتقدمة، ثم إن هذا الميدان خير ميدان تنفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهرياً ليعيش الآمه –التي هي نفسها الآم المجتمع- بوجد مأساويي، ثم إن هذا اللون من التصوف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحية، والصلات الحميمة، التي فقدها الشاعر، وتلطيفاً من حد المادية الخشن)[7].

إن هذه العوامل والأسباب –رغم أنها جاءت بصورة عامة وإجمالية- تشير إلى مجموعة متشابكة ومعقدة من العوامل والأسباب السياسية والاجتماعية والنفسية كانت وراء بروز هذا الاتجاه، بالإضافة إلى مؤثرات وعوامل فنية أخرى، ترتبط بالمذاهب الأدبية المعاصرة، التي تبناها هذا الشعر في مراحله المختلفة، الأمر الذي يدعونا إلى الوقوف على كل ذلك بشيء من التفصيل.

لقد ظل الشعر العربي في مختلف عصوره كلاسيكياً خالصاً في مبناه ومعناه، وكان للنظرية النقدية العربية دور في المحافظة على هذه الروح الكلاسيكية المتشددة؛ فهي تنص كثيراً على روح الاعتدال في التعبير، وعدم الإيغال في الاستعارة وفي الخيال إجمالاً. وحين بلغت هذه النظرية ذروتها ورُكزت فيما سموه "عمود الشعر" أعطت للروح الكلاسيكية صيغة لا يسهل التحلل منها[8].

ورغم حدوث بعض الثورات في تاريخ الشعر العربي إلا أن هذه الثورات كانت فردية، وفي جوانب جزئية وضيقة، لا تصل إلى درجة الخروج الكامل على تقاليد الشعر المرسومة شكلاً ومضموناً،

---

(1) ولسون، ادمون، قلعة اكسل، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا: 207.
(2) الاتجاهات الادبية الحديثة في القرن العشرين: 144.
(3) فيشر، ارنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم: 805.
(4) جدل الحداثة في الشعر: 72.
(5) عباس، د. احسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر: 208.
(6) س. موريه، الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة د. شفيع السيد ود. سعد مصلوح: 421.
(7) اتجاهات الشعر العربي المعاصر: 208.
(8) عباس، د. احسان، فن الشعر: 42.

وكانت تركز على الدقة اللغوية والنحوية أكثر من تركيزها على أي شيء آخر، ولذلك قلما نجد في شعر أصحابها انطلاقاً لمعانقة المطلق واللامحدود ولا شكلاً مظُللاً إيحائياً[1].

غير أن كلاسيكية الشعر العربي على هذا النحو لا تعني أن الروح العربية لم تكن مفعمة بالروح الرومانطيقية في أي عصر؛ فقد شهدت معظم عصور الشعر العربي روحاً رومانطيقية كانت تحاول أن تتنفس من خلال هذا الشعر ولو بدرجة بسيطة ولعل أوضح العصور رومانطيقية هو العصر الأموي الذي أوجد الشعراء العذريين وشعراء الشيعة والشعراء الزهاد والبكائين الذين أسسوا بزهدياتهم وبكائياتهم للشعر الصوفي الذي ربما كان هو الشعر الوحيد الذي أستأثر بخصائص رومانطيقية واضحة في ميله إلى اللامحدود ومعانقة المطلق، الذي كان من الممكن أن يفتح أفاقاً خيالية واسعة ودروباً مجهولة أمام شعراء العربية، ويحررهم من كلاسيكيتها المتزمتة لولا أن قائليه لم يكونوا من أفذاذ الشعراء، وكان تقيدهم بحقائق التصوف ومصطلحاته، وجريهم وراء ما يشير إليه العلم الصوفي من مسائل دينية وفلسفية، يَغُلُ فيهم ملكة التصوف الخالصة، التي تنبئ عن روح شعرية هائمة حرة وطليقة[2].

ومع ذلك فإن هذا الشعر، أي الشعر الصوفي وإلى جانبه نجديات الشريف الرضي، وأشعار الحنين والاغتراب، لا تزال أقرب إلى التعبير الإيحائي من سائر الشعر العربي، وأحفل بالعاطفة، التي تبدو تلقائية في الغزل العذري[3]، الذي اتكأ عليه الصوفية كثيراً، وظل يغذي نزعاتهم ويعبر عنها.

ونصل إلى العصر الحديث لنجد أن هذه الرغبة الرومانطيقية والصوفية الهائمة، تتحول من مجرد نزعات فردية، إلى حركات واتجاهات أدبية واسعة النطاق وبالغة التأثير، ظهرت بفعل مؤثرات حركة التثاقف مع الآخر الغربي، من خلال حركتي الاستعمار والهجرة.

وقد كانت أولى هذه الحركات هي الحركة الرومانسية، التي بدأت مع شعراء المهجر، الذين أتيح لهم في مرحلة مبكرة، الاحتكاك المباشر مع الأوساط الفنية والأدبية الغربية، وخصوصاً رائدهم الأول "جبران خليل جبران" الذي كان– فضلاً عن عبقريته الرومانسية الفطرية- قد حظي برعاية الفنان الأمريكي الطليعي "فريد هولند داي"؛ فقدمه إلى جماعة من فناني "بوسطن" وفناناتها، كانت قد شغفتهم رومانطيقية "كيتس"، وصوفية "ميتر لنك"، وروحانية الشرق[4] فتأثرهم وأثر بهم. بالإضافة إلى اطلاعه على الكثير من الكتاب والشعراء الغر بيين أمثال "شكسبير" و "بليك" الصوفي وغيرهم من الشعراء الرومانطيقين والرمزيين.

ولعل اطلاعه على هذه الآداب قد دفعة إلى الاطلاع على التراث الأدبي العربي وعلى وجه الخصوص الأدب الصوفي، فقرأ معظمه وتوقف معجباً عند "ابن الفارض" و "ابن سينا" و "الغزالي" الذي اعجب به كثيراً فامتدحه وقارن بينه وبين القديس "أوغسطين" ورجح أراء الغزالي على أراء القديس المذكور، وذكر أن روحيي الغرب يحسبونه أنبل وأسمى فكرة ظهرت في الإسلام[5].

لقد استطاع جبران أن يمزج- بحسب النمط الرومانسي- التصوف والمشكلات الاجتماعية والفلسفة في نظام واحد، وقد استهواه مذهب وحدة الوجود لهذا السبب، وكذلك توصل إلى مفهوم الحب الأشمل عن طريق التماهي مع الطبيعة[6].

لقد كان حب جبران الكبير وإيمانه العميق بأخوة البشر وهوسه العظيم بالتقدم الروحي معدياً بلهب العقل والقلب[7] فظهرت هذه العدوى على معظم شعراء العربية؛ فإذا برومانسيته تعم البلاد العربية؛ فتظهر في التصوف، والزهد، والإغراق في الروحانية، والميل إلى الطفولة، وعشق المرأة، والعودة إلى الريف، والحنين إلى المجهول، لدى كل من (التيجاني، يوسف بشير) و (الشابي) و (ابي شبكة) وعلي

---

(1) م،ن: 44.
(2) الجندي، درويش، الرمزية في الأدب العربي: 360.
(3) فن الشعر: 45.
(4) غُرِيّب، روز، جبران في أثاره الكتابية: 18.
(5) ينظر: مجموعة جبران العربية: 549؛ وينظر: قبعين، د. رموند، النزعة الروحية في أدب جبران ونعيمة: 23.
(6) الجيوسي، سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة: 136.
(7) م، ن: الصفحة نفسها.

محمود طه ومحمود حسن إسماعيل، وغيرهم من الشعراء الرومانسيين. بل تعدى تأثيره إلى شعراء الحركة الرمزية، التي يعده الكثير من الباحثين رائداً لها، وإلى الشعراء الرواد كذلك.

وعليه يمكن القول بأن جبران وزملاءه قد فتحوا –بإطلاقهم لقوى التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث- الباب واسعاً أمام النزعات الصوفية، لتتنفس فيه بقوة، من خلال المواضيع التجريدية، والمواقف الفلسفية والصوفية، التي أدخلوها إليه. وهذا ينفي ما ذهب إليه "س. موريه" في قوله المشار إليه آنفاً من أن التكيف مع الفكر الصوفي بمعناه العام والإسلامي قد بدأ في عام 1965م؛ فجبران وأصحابه قد وجدوا قبل هذا التاريخ بكثير؛ وإلى جانبهم شعراء الرمزية العربية المبكرين، اللذين كان لهم دور كبير في تغذية هذه النزعات وإشاعتها.

فقد كان معظم شعراء هذا الاتجاه من ذوي النزعات الصوفية، إبتداءاً (بيوسف غصوب) و (وأديب مظهر) مروراً بـ (سعيد عقل) –الذي اتكأ في شعره على التراث الصوفي المسيحي- وانتهاءاً بـ (بشر فارس) الذي اتشحت رمزيته بغلالة من التأمل الروحي، واستلهمت التصوف الشرقي أكثر من استلهامها صوفية الرمزية الغربية[1]. يؤكد ذلك قوله: (أن الرمزية الإفرنجية ظهرت في أوربا عام 1870م، أما الرمزية الشرقية فهي أقرب إلى الصوفية منها إلى الأدب، ذلك أن التأملية هي طبيعة الشرق)[2].

لقد حاولت الرمزية العربية أن تتبنى مبدأ الرمزية الفرنسية في القرن التاسع عشر، من دون التوغل فعلا في جوهر فلسفتها، ومع ذلك لم تستطع الاندماج فعلا في التيار الرئيسي للشعر العربي في الثلاثينات والأربعينات، بل بقيت حدثا شعرياً مستقلاً إلى حد كبير، يمثلها قلة من الشعراء, إلا أن هذا الوضع تغيَّر في عقد الخمسينات، وأصبح العنصر الرمزي في الشعر العربي جزءا من حركة جديدة، ذات إبعاد واسعة، تستوعب مشكلات وجود الإنسان الدقيقة، في وطن عربي مليء بالتناقضات[3] هذه الحركة هي حركة الحداثة العربية التي استجابت للحداثة الغربية بأصولها الرمزية والسريالية ونزعاتها الميتافيزيقية، وبنسب متفاوتة بتفاوت مواقف الشعراء. وقد جاءت استجابة الشعر العربي لهذه الحداثة نتيجة لمجموعة من الظروف والعوامل السياسية والاجتماعية والفنية التي تطورت منذ الخمسينات ووصلت ذروتها في نكسة حزيران عام 1967 م.

فمنذ كارثة فلسطين لعام 1948 م التي كشفت عن حالة الإفلاس في الحياة العربية على جميع الأصعدة والمستويات، طغت مشاعر الكراهية، والرفض على كل المشاعر الأخرى، فوجدت أنماط كثيرة من الرفض. وبدا الكثير من هذا الرفض لدى الشاعر العربي على شكل إشارات غامضة، لدى أفراد أحسوا بعناصر الخيانة واللاجدوى في الحياة السياسية و الاجتماعية؛ فرفضوها بالفطرة[4]، وكان من بين أنماط هذا الرفض الرفض الميتافيزيقي الذي يصدر عن وضع الإنسان العام؛ وحدة الإنسان في وجه مصيره بوصفه منفردا فانيا، حاجته لتخفيف هذه الوحدة، إدراكه المأساوي لموته المحتوم, بحثه عن معنى لحياته،[5] وغير ذلك من القضايا والأسئلة الوجودية التي وقف أمامها الموجود الشاعر عاريا عن موروثاته الثقافية والدينية، التي كان يمكن أن تمده بزاد لا باس به في هذه المواجهة.

غير أن ذلك الرفض لم يكن ليشكل في الخمسينات تجربة بارزة وموضوعاً رئيساً، يدور حوله الشعر العربي؛ وذلك لأن الموضوع الرئيس في الرفض في الشعر العربي، كان يتجه بصورة أكبر نحو رفض العالم الخارجي؛ الاجتماعي والسياسي. ويبدو أن انشغاله كان يدور بصورة أكبر حول مشكلات الحياة لا الموت. حول هذا العالم لا العالم الآخر، فالخطر اليومي الذي يتهدد حياة الفرد يمثل الخطر الأكثر قربا إلى تفكير الشاعر، ووجود الموت سواء كان موتا حقيقيا أو موتا في الحياة؛ يمثل مشكلة خلقية أكثر

---

(1) أحمد، د. محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: 413.
(2) م، ن: الصفحة نفسها.
(3) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 505.
(4) م، ن: 715.
(5) م، ن: 711.

منه مشكلة ميتافيزيقية، فهو نوع من الموت، ينزله الآخرون في العادة في الحروب، أو في أشكال أخرى من العدوان، ويمكن قهره بالصراع والعمل[1].

ومن هنا كان يغلب على التجربة الشعرية في هذه الفترة , الواقعية الثورية , وكان اهتمام الشاعر بالداخل (الذاتي) يتساوى مع اهتمامه بالخارج (الموضوعي) إذا لم يكن يقل عنه، وكان تعامل الشاعر مع حداثة الأخر تعاملا حذرا وانفتاحه عليها انفتاحا محدوداً، وبما يمكنه من صياغة موقفه الأيديولوجي الملتزم، ذي الحس الوطني و القومي المتفجر، ودون الانسياق وراء مواقفها المذهبية الميتافيزيقية بنزعاتها اللا هوتية والنهلستية المتشائمة.

وما إن نصل إلى الستينيات حتى نجد الفرد العربي يصدم بالفرق الكبير بين الآمال العريضة، التي نمتها فيه معرفته بالحياة الحديثة وطموحه الوطني، وبين واقع حياته التي كان يسير إلى حالة من الانهيار الشامل في نظام القيم , والمعايير والرموز .

(لقد وجد الشاعر الستيني نفسه في وضع اجتماعي ونفسي غاية في التعقيد، فهو يعاني من حالة إحباط قاسية، جعلته يشعر بكونه مسحوقاً ومحاصراً من قبل قوى وضغوط وكوابيس أخلاقية واجتماعية هائلة[2]، فجاءت رؤيته منطوية على تمرد دائم، ورفض يكاد يكون مطلقا للقيم والتقاليد والأعراف الاجتماعية المألوفة، وكان الواقع العربي، الذي انضج رؤيا الشاعر هذه، يزخر بجملة من التناقضات والهزائم السياسية والإيديولوجية والاجتماعية، وفي مثل هذا الوضع كانت الكثير من الأنظمة العربية البرجوازية، تكشف الأقنعة عن وجوهها لتتساقط الواحدة تلو الأخرى، وكانت عمليات التعسف والاضطهاد والقمع تشمل الوطن العربي كله، والقوى السياسية القادرة على المواجهة الفاعلة تسحق وتطارد في كل مكان، وفي مثل هذا الجو الكابوسي بدأ الشاعر الستيني يصنع تجربته الحداثية، ويتعامل تبعا لذلك بانفتاح يكاد يكون مطلقا على مفردات الحداثة الغربية، ويسير في طريق التجريب الشكلي واصطناع الهموم والمشكلات الميتافيزيقية والصوفية التي لا تعبر عن تجربة شخصية صادقة)[3]. أي أن الشاعر لم يكتفِ بتبني الحداثة الغربية في أسلوب التعبير، وطريقة الرؤيا والأداء، وإنما تعدى ذلك إلى تبني موقفها الانطولوجي، بما فيه من غيبية وميتافيزيقية، ورفض لليقين والعقل .

ويمثل جماعة مجلة (شعر) الطليعة المبشرة بهذا الاتجاه من خلال ابرز رموزها: "يوسف الخال" و "ادونيس" اللذين راحا يؤكدان على ضرورة التزام الشاعر العربي بنفس الموقف الانطولوجي والرؤيوي للحداثة الغربية , الذي يتمثل بمزيج من موقف جمالي، ورؤيا فلسفية صوفية[4]؛ وذلك على اعتبار أن الشعر هو موقف ورؤيا تجاه الحياة قبل أن يكون شكلا .

فهذا يوسف الخال يرى: (أن المفهوم الحديث للشعر قد رفعه إلى مستوى الفن الخالص، الذي يحدد الرؤيا اللاهوتية والميتافيزيقية ويؤيدها في مواجهة الآلية، ومجتمعها القائم على الرؤيا المادية للوجود، فصار الشعر للقراءة والتأمل أكثر منه للخطابة وإثارة العواطف والأحاسيس الجماعية)[5] وعليه تصبح وظيفة الشعر لدى "الخال" وظيفة ميتافيزيقية ترتفع به عما هو أرضي وواقعي وإنساني . ونظرة الخال هذه ليست بالجديدة وإنما هي صدى للخلاصة النهائية لأفكار ومفاهيم المثالية الصوفية، التي عبرت عنها أفكار ممثلي الرمزية والجمالية والسريالية، وغيرها من المذاهب والفلسفات التي قامت عليها الحداثة الغربية[6].

وعلى طريقة الخال سار ادونيس : فراح في تنظيراته الحداثية للشعر العربي الحديث، يتكىء على المفهوم الغربي للحداثة، وبشكل خاص على النموذج الفرنسي، فهو يرى أن الحداثة لا تتمثل في كم

---

(1) م، ن: 714-715.
(2) جدل الحداثة في الشعر: 84.
(3) م، ن: 84،85.
(4) م، ن: 89.
(5) الخال، يوسف، الحداثة في الشعر: 96-97.
(6) جدل الحداثة في الشعر: 90.

التعبيرات والإضافات الشكلية، وإنما تعبر أساسا عن رؤيا)[1]. ويؤكد كذلك على (أن جوهر الشعر هو التفكير المبدع الخلاق، وليس الوصف المحدد. إنه تحقيق شامل لوجودنا، للتعبير عن معنى الحياة، والنفاذ إلى أعماقها، وهو ينبع من حساسية ميتافيزيقية، تحس الأشياء إحساسا كشفيا وفقا لجوهرها وروحها، لا وفقا لعلاقاتها المنطقية والعقلية [2]، ويخلص إلى القول: (أن الشعر الجديد من هذه الوجهة هو ميتافيزيا الكيان الإنساني)[3].

وهذا يعني أن منطقة الشعر من وجهة نظر "ادونيس" تقع خارج سلطة العقل والوعي، إنها منطقة الميتافيزيقيا والتصوف والحدس[4] وهذا يعني **أن دراسة القصيدة في هذا النوع من الشعر لا تكون بالوقوف عند صورها الشعرية، وإنما بدراسة رؤيا الشاعر إلى الكون، وعلاقته بالإنسان وموقفه منه. فالموضوع الأساسي في هذا الشعر هو الإنسان في هذا الكون، وأداته الرئيسية هي الرؤيا، التي تعيد تركيب الكون بأسلوب جديد[5].**

ويعترف ادونيس في أكثر من موضع ومناسبة بأن موقفه الحداثي هذا قد تكون نتيجة إطلاعه على الآداب الحداثية الغربية، وتأثره بها، وخاصة في صيغتها السريالية، التي أخذت مفرداتها مكاناً بارزاً في نقده وشعره، وهذا ما يؤكده الكثير من الباحثين .

فهذا على سبيل المثال سامي مهدي يرى (أن المفاهيم التي تشكل جوهر السريالية وأهم عناصر تقنياتها، هي في الوقت ذاته العمود الفقري التي تستند أليه الحداثة الادونسية)[6]، ويقول : (إن العارفين بشعر ادونيس، لا يفوتهم أن يلاحظوا أن الرفض والهدم والانقطاع والتجاوز والمغامرة والرؤيا والحلم والنبوة، والمجهول والمطلق وغير ذلك من مفردات القاموس السريالي، هي في الوقت ذاته محور قاموسه الشعري، منذ كتاب التحولات والهجرة وحتى آخر قصائده، وهي في هذه القصائد تؤدي وظيفة فكرية، تتصل بمفاهيمه ومواقفه السياسية والاجتماعية : رفض الواقع ومقاطعته والانفصال عنه وتغييره عن طريق الحلم . الأمر الذي يقطع بأن ادونيس قد غدا شاعراً سريالياً منذ ذلك الحين، وأن السريالية بالنسبة أليه ليست مؤثراً تأثر به، وإنما هي مذهب يتبناه تنظيرا وشعراً)[7].

ولكي يدفع ادونيس عن نفسه تهمة الاحتذاء والمحاكاة النقلية، راح يبحث في التراث العربي في محاولة منه لتأصيل هذه المواقف الحداثية، وخاصة التراث الصوفي الذي يرى أن قيمته لا تزال حية ومستمرة في الحركة الشعرية الجديدة، وأنَّ ما يضيفه الشعر الجديد وما يحاول ان يضيفه من قيم إنما يستمدها من نصوص التصوف لا من النصوص الشعرية بالمعنى التقليدي القديم[8]، ذلك أنه يرى في التصوف – كما يرى غيره من شعراء الحداثة – ثورة على المفاهيم السائدة ودعوة إلى تغيير الواقع المستهلك ورؤيا جديدة للكون والوجود)[9] إذ يقول : (إن الكتابة الصوفية تصدر عن الحرية والحلم والرؤيا، وأن حياة الصوفي خروج من حد المملوكية إلى حد الحرية)[10]، ولأن الخلاق العربي يعيش ويكتب – كما يرى ادونيس – في حالة من الحصار الشديد على صعيدي السياسة والدين؛ فانه يضل مأخوذا بسر ينسج بدءاً منه أملاً بما يفتح له أفقا يهدم الحصار. ومن هنا يأتي اهتمامه بالتجربة الصوفية الثقافية الكتابية؛ أي في سياق محاولته للتخلص من المواضعات والاكراهات الثقافية والاجتماعية التي تمارس ضده، وللتعبير بأشكال تخلصت هي أيضا من جميع القواعد المسبقة في مغامرة السؤال والبحث

---

(1) أدونيس، زمن الشعر: 9.
(2) م، ن: 9-10.
(3) م، ن: 10.
(4) جدل الحداثة في الشعر: 91.
(5) الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي الحديث: 383- 384.
(6) مهدي، سامي، أفق الحداثة وحداثة النمط: 171.
(7) م،ن: 171.
(8) أدونيس، مقدمة الشعر العربي: 130-131.
(9) جيدة، عبد الحميد، الاتجاهات الجدية في الشعر العربي المعاصر: 97.
(10) الصوفية والسريالية: 190-191.

عن المجهول الكوني والغائب، الذي يعرف الصوفي والشاعر أنه يظل غائباً[1]، وعلى هذا الأساس يدعو ادونيس شاعر اليوم إلى (أن يأخذ من الصوفية إرادة الكشف؛ أي النضال ضد المنطقة العقلانية، ورفض الخضوع لشكل مفروض على أنه شكل نهائي، وأن يأخذ بتجدد الصور والأشكال، بحيث تبقى له القدرة الدائمة على استشراف الغيب)[2].

ويرى ادونيس أن هناك تقارباً كبيراً بين مذاهب اللا معقول الأدبية التي وصلت ذروتها في السريالية، وبين التصوف، وعليه فلا بد لأي شاعر يريد إن ينضوي تحت أي منها أو أن يدرسها أن يدرس أولاً الحركة الصوفية العربية، بل ويرى: (أن تكون الصوفية هي المعيار للكتابة الحديثة، فلا يمكن أن يعد أي نتاج عربي؛ أدبي أو فكري، كبيراً إلا بقدر ما يغوص في هذه المناطق) [3] أي مناطق التصوف.

ومهما يكن من أمر صوفية ادونيس ومن نحا نحوه –فإنها لا تعدو– لكونها صوفية سريالية – (أن تكون من قبيل الأسلبة الفنية فحسب؛ أي اصطناع الأسلوب الصوفي دون تجربته الغيبية اللاهوتية الحميمة)[4]، بمعنى أن يتلاقى معها في طريقة رؤيتها للعالم، وفي مساراتها التعبيرية عن تلك الرؤية (دون أن يحيلها إلى تعبير يشف عن اعتقاد ديني أو عشق الهي بالفعل)[5].

وهذا ما أكده ادونيس في كتابه (الصوفية والسريالية) حين صرح بأنه لا يهدف إلى دراسة الصوفية بوصفها تديناً، أو حدثاً تاريخياً، وإنما يهدف إلى التأمل فيها بوصفها فنا)[6] ويؤكد ذلك بقوله في نفس الكتاب: (إنني أنظر إلى الصوفية بوصفها مساراً فكرياً وروحيا وليس بوصفها معتقدا دينياً)[7].

وإذا كانت هذه هي حداثة التيار الاندونيسي وتلك هي صوفيته، فإن هنالك تيارا آخر في شعر الحداثة العربية، ظل على قدر من الوفاء لايدولوجيته الثورية الخمسينية، ولقيم الالتزام التي اعتنقها إزاء أمته ومجتمعه، وهو وان تحول إلى موقف الآخر الحداثي، فإنَّ تحوله هذا وقف عند حدود التمثل والتأثر لا المحاكاة والاحتذاء فهو يتمثل موقف الآخر في الفلسفة ليواجه به تجربته الخاصة في واقعه الخاص، ودليل ذلك أن تحول هذا التيار إلى تجربة الآخر الانطولوجية الرؤيوية لم يأتي إلا في مرحلة متأخرة نسبيا؛ أي بعد أن تعرض وجوده الجماعي و القومي لسلسلة من الهزات العنيفة والانهيارات الشاملة، بدءا بنكسة حزيران 1967، ومروراً بانكسار الحلم بالمشروع القومي النهضوي للأمة، وانتهاء بالإخفاقات والانتكاسات- التي تعرض لها على المستوى الإقليمي – المدُّ الثوري، الذي قادته أو فجرته حركات التحرر في كل قطر عربي ...فأصبح لزاما على الشاعر إن يبحث عن طريق آخر للخلاص، عن إمكانية واستراتيجية جديدة للمواجهة، تستند إلى معطيات جديدة غير مألوفة، فكان أن وجد هذه الإمكانية في موقف حداثة الآخر الانطولوجي، الذي سيمنح الموجود المنكسر ثقته بذاته (الفردية طبعا، وبقدرته على فعل شيء ما في سبيل إنقاذ وجوده ووجود أمته[8]، وسيمنحه كذلك القدرة على اختراق هذا الواقع، وإمكانية هدمه وإعادة بنائه من جديد، امكانات الخلخلة والتجاوز، امكانات المواجهة والتحدي[9]، وهذا على عكس التيار الأول، الذي جاء التزامه بموقف الآخر الفلسفي الانطولوجي في وقت مبكر يعود إلى أواخر الخمسينات، وهي الفترة التي شهد فيها حلم الوجود القومي العربي أوج ازدهاره[10]، حيث بدا الموجود الشاعر جراء التزامه بهذا الموقف معزولاً عن الآخرين، وكأنه يعيش في جزيرة معزولة، فلا يعير اهتماماً كبيراً لتلك الهموم الاجتماعية السياسية ولتلك التحولات الهائلة والعميقة للوجود القومي

---

[1] م، ن: 190.
[2] الصوفية والسريالية: 190.
[3] م،ن: 182.
[4] فضل، د. صلاح، أساليب الشعرية: 192.
[5] م،ن: 193.
6 الصوفية والسريالية: 74.
[7] م،ن: 171.
[8] الحميري، د. عبد الواسع، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية: .
[9] م، ن: 157.
[10] م، ن: 159.

العربي[1]، بغض النظر عن المصير الذي آلت أليه تحولات ذلك الوجود , مما يكشف عن أن مشكلة الموجود الشاعر في هذا التيار، والتي حاول حلها من خلال تبني موقف الآخر، هي مشكلة وجود فردي، لا وجود حضاري جماعي، فهو يسير في طريق الانفصام عن الوجود الجماعي للأمة، متجاوزاً الواقع إلى ما فوق الواقع، بينما ظلت مشكلة التيار الثاني مشكلة وجود (جماعة) أو "أمة" يتعرض وجودها لخطر التصدع والانهيار، ولذلك فهو يتفاعل مع موقف الآخر بوصفه أداة أو وسيلة لتحقيق غاية هي التجاوز ؛ تجاوز المأساة كما يفرضها واقعه لا كما يقولها موقف الآخر الايدولوجي الذي راح يهدمه ويعيد صياغته من جديد وعلى نحو يجعله في خدمة الوجود الحضاري للأمة[2].

ومن هنا كان تعاطي هؤلاء الشعراء للتصوف مرتبطا بقضية تعاطيهم للتراث الإنساني والتراث العربي والإسلامي بخاصة، وانفتاحهم المتوازن عليهما، وخاصة هذا الأخير، الذي ظل هؤلاء الشعراء على علاقة أكثر تعاطفا معه وايجابية به، وبما يطرحه من قضايا ورؤى ومقولات، راحوا يستدعونها، ويعيدون صياغتها لتوظيفها في خدمة مواقفهم ورؤاهم الملتزمة، وفق ما تقتضيه طبيعة واقع مجتمعهم وأمتهم.

وفي هذا الاتجاه اتخذت بعض الأفكار والشخصيات الصوفية تفسيرات جديدة، فقد ألح هؤلاء الشعراء كثيراً على فكرة الاستشهاد، وروح الثورة، التي نجد مثلها عند المتصوفة، كذلك ألحوا كثيراً على إنكار أولئك المتصوفة لذواتهم، وإخلاصهم في الحب، وتضامنهم الكامل مع المضطهدين بسبب عقائدهم، ومع الفقراء وضحايا الاستغلال[3]. ولم يقتصر تصوف معظم هؤلاء الشعراء على التوظيف والإسقاط، بل تعدى ذلك إلى التعبير عن عاطفة إيمانية، وخبرة روحية عميقة، تكشفان عن تجربة صوفية صادقة، برزت لدى الكثير من هؤلاء الشعراء، وبدرجات متفاوتة، وخاصة في أواخر نتاجا تهم الشعرية؛ كما هو الحال عند السياب، ونازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي الذي جنح بتصوفه الثوري الملتزم في أخر أعماله –إلى التزهد والاستسرار الحقيقي. وكذلك عبد العزيز المقالح موضوع هذه الدراسة.

---

[1] جدل الحداثة في الشعر: 156-185.

[2] الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربي: 158.

[3] الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي: 421.

المقدمة

كان للتصوف، بصفته تجربة روحية باطنية، تأثير واسع في تجربة الشعر العربي في أغلب عصورهِ. وإذا كان تأثيره في تجربة هذا الشعر القديمة محدوداً في كمه ونوعهِ؛ فإنَّ هذا التأثير قد تعاظم واتسع في تجربتهِ الحديثة والمعاصرة؛ وذلك نتيجة لإدراك الفلسفة الجمالية الحديثة، لما بين التجربتين (الصوفية، والشعرية)، من علاقات وأواصر حميمة.

لقد اتسع نطاق تأثير التصوف ليشمل جُلَ الشعراء العرب الحديثين والمعاصرين، وخصوصاً شعراء التجربة الجديدة، إلا أنَّ طبيعة هذا التأثير والتأثر قد اختلفت من شاعرٍ لآخر، تبعاً لاختلاف وجهات النظر الخاصة بكل شاعر؛ تجاه الحياة أولاً، وتجاه ما تطرحه كلتا التجربتين (الشعرية والصوفية) من رؤى ومواقف ثانياً، لذلك فقد جاءت بعض الأعمال لتقتصر في تأثرها على بعض الجوانب المتعلقة بتجربة التصوف، بينما ذهبت أعمال أُخرى إلى استلهام معظم تلك الجوانب، ومن هذهِ الأعمال، الأعمالُ الأخيرة للشاعر العربي الكبير (الدكتور عبد العزيز المقالح).

لقد ظل المقالح -وهو من الجيل الثاني لرواد الحداثة الشعرية العربية الذين واكبت طفولتهم وشبابهم ثورات الأمة العربية- منحازاً للحلم العربي في الثورة والتغيير، مغنياً لهُ بفرح حيناً وبيأس وحزن مريرين أحياناً أخرى، وقد أمتد به العمر ليشهد -كما شهد تكون هذا الحلم وشبابه- شيخوخته وانهياره، ومن مناخ لحظة الانهيار طلع على جمهورهِ في أعمالهِ الأخيرة بتجربة شعرية، ذات توجهات صوفية واضحة، ومغايرة لما ألفهُ القارئ؛ لغةً وسياقاً ومناخاً نفسياً. وخصوصاً في مجموعتهِ التاسعة (أبجدية الروح) التي تلقاها جمهور القُراء والمثقفين؛ نقاداً وكتاباً ومبدعين، بحفاوة بالغة قل نظيرها، حيث كثر الحديث عنها ودار الجدل حولها؛ فكانت الأسئلة حول صوفية هذهِ التجربة وعلاقتها بما سبقها.

وكما كانت الأسئلة كانت الأجوبة: جزئية عابرة، وغير عميقة، وهذا شيء طبيعي مع مثل هكذا قراءات؛ فهي إما قراءات صحفية تقريضية دعائية، وإما مقالات نقدية لمتخصصين، لكنها "بانورامية" غير متقصية، ومعظمها يقوم على المفاهيم والحقائق النقدية المقررة سلفاً بشأن الشاعر وشعرهِ أولاً، وبشأن الأثر الصوفي في الشعر الحديث ثانياً؛ فالمقالح شاعر واقعي ملتزم، والأثر الصوفي في تجربة الشعر الحديث لا يتعدى حدود التوظيف والأسلبة

الفنية ليصبح تجربة روحية حقيقية تنم عن معاناة ماورائية صادقة(*).

فهذا على سبيل المثال الناقد الدكتور "عبد الغفار مكاوي" يرى (أنَّ غناء المقالح للروح في هذهِ التجربة يختلف كل الاختلاف عن شعراء الحب الإلهي ومتصوفيه، لأنهُ برأيه مسكونٌ على الدوام بالحداثة والثورة، والحلم الدائم، الذي لا يمكن أن يتحطم أو ينهار)[1].

وإلى جانب مكاوي يأتي الناقد الدكتور "حاتم الصكَر" فيرى: أن الطابع الروحي الذي تميزت بهِ (أبجدية الروح) فأوحى لدارسي شعر المقالح أنه يدخل إلى رحاب التجربة الصوفية الجديدة، بقاموسها وحالتها ومواجيدها، ليس إلا نزوعاً روحياً تأملياً، لا يستند إلى أيٍّ من مُعطيات التصوف الفلسفي الميتافيزيقية (السماوية)، وإنما يستند إلى بواعث أرضية خالصة[2].

وينضم إلى السابقين الدكتور "عز الدين إسماعيل" فيرى: (أن هذا الديوان وأشباههِ من الدواوين -التي صرنا نألفها، والتي تنحو نحواً صوفياً كما يُقال- هو ليس صوفياً بالمعنى الصحيح، ولكنهُ ضرب من الفيض الروحي لا أكثر، دون أن تفقد الذات الأرض التي تقف عليها)[3].

(*) وأخص بالتحليل من هذه القراءات قراءتين اثنتين الأولى للدكتور عبد الواسع الحميري وهي بحث غير منشور بعنوان " أسئلة الكتابة عند المقالح/ أسئلة الحداثة" وقع عليه الباحث وهو في طريقه إلى النشر في يد صاحبه، ورغم أن هذا البحث- الذي تجاوز أكثر من أربعين صفحة- قد كرس لدراسة تجربة (أبجدية الروح)، وتميز بمنهجيه بحثية وفهم عميق لهذه التجربة، فإنه في أسئلته وأجوبته المتعلقة بعلاقاتها بالتصوف لم يختلف كثيراً عن تلك القراءات المشار إليها.

أما القراءة الثانية فهي قراءة الدكتور/ محمد النهاري، التي صدرت في كتاب بعنوان (عبد العزيز المقالح الشاعر المعاصر). كرست لقراءة مجموعة كثيرة من النصوص الكاملة في هذه المجموعة، فكانت أقرب القراءات إلى إدراك حقيقة تجربة هذه المجموعة في علاقتها بالتصوف؛ إذ رأى صاحبها أن نصوص هذه التجربة هي أقرب ما تكون لمتن صوفي، يكاد يشكل النص الشرعي أفكاره الأساسية، الأمر الذي جعله يسلك هذا التجربة ضمن تجارب الشعر الصوفي، ويرى فيها صياغة إبداعية جديدة لتجربة التصوف ستجعل من الشعر الصوفي جنساً أدبياً مستقلاً، يسير جنباً إلى جنب مع حركة الشعر بعامة. ولأن الكاتب قد قرر ذلك، فقد كان القارئ ينتظر منه أن يسند أراءه، فيقرأ هذه التجربة بحسب منهجية التجربة الصوفية العامة، موقفاً ولغةً ورؤيا، متقصياً أحوالها ومقاماتها المعروفة. إلا أنَّ شيئاً من ذلك لم يحدث، فهي قراءة ذاتية، انطباعية، لم تلتزم بأي منهجية بحثية، ولم تعتمد على المصادر والمراجع سواء كانت عامة أو خاصة بقدر ما اعتمدت على الانفعال والتأثر الذاتي، وعلى الخبرة الشخصية والثقافة الأكاديمية العامة للكاتب.

[1] مكاوي، د. عبد الغفار: مجلة الثقافة، السنة الخامسة، العدد (36)، نوفمبر 1997، (عدد خاص بالشاعر):24.

[2] الصكر، د. حاتم: ابجدية الروح.. أبجدية الشعر، م/ الثقافة، العدد الخاص السابق: 74.

[3] إسماعيل، د. عز الدين: "أبجدية الروح" جدل الذات والآخر: م/ الثقافة، العدد الخاص مصدر سابق: 81.

هذهِ هي بعض أهم وأبرز الآراء التي قيلت حول علاقة تجربة المقالح الجديدة بالتصوف. وهي كما نرى تعكس عدم الإدراك الشامل لتجربة التصوف، والوقوع في مأزق الفهم الجزئي لهذهِ التجربة، الذي يركز على جانبها السلبي فقط، هذا من جهة، ومن جهة ثانية تعكس عدم تعمق أصحابها في تجربة الشاعر؛ دراسةً وفهماً؛ الأمر الذي دفع الباحث إلى مغامرة البحث في تجربة الشاعر الصوفية هذهِ وطرح إشكاليات هذهِ التجربة في علاقتها بالتصوف، وذلك من خلال شعر الشاعر منذ مجموعتهِ الأولى، وحتى المجموعة التاسعة (أبجدية الروح)، التي مثلت الذروة لهذهِ التجربة، وخلاصتها النهائية.

وقد جاء طرح إشكالية البحث وفق السؤال الجوهري الآتي:-

هل يوجد نزوع صوفي في شعر المقالح؟ أين وكيف بدأ؟ وأين وكيف انتهى؟ بمعنى آخر هل أمكن لهذا النزوع أن يتطور ليعبر عن نفسهِ بتجربة شعرية صوفية متميزة، تضاهي تجربة الشعر الصوفي المعروفة لدى شعراء الصوفية أمثال الحلاج، وابن الفارض، وغيرهم من شعراء الصوفية؟

ولكي تكون الإجابة عن هذهِ الإشكالية واضحة ومحددة، كان لا بد من تحديد ما يعنيه الباحث بالنزوع الصوفي. وبتجربة الشعر الصوفي المقصودة.

وبالنسبة للنزوع الصوفي، فقد قصد به الباحث: **ذلك الاشتياق والحنين الكامن في الذات البشرية، نحو الاتصال بحقيقة الوجود الماورائية المُطلقة، والتوحد بها، وفق طريق تأملية مخصوصة، تعتمد على الخيال والتجربة الروحية الحية**(*).

أما التجربة الشعرية الصوفية. فقد قصد بها الباحث: **مجموعة من القيم الشعورية، والتجليات الوجدانية المؤيدة بأطوار روحانية، يعبر عنها الشعراء الذين اختاروا السير في طريق التصوف المتدرجة، إبتداءاً بالمجاهدة الصوفية بما فيها من زهد وتوبة وخلوة مروراً بتجربة الحب الإلهي، والتغني بالذات الإلهية والفناء فيها، وإنتهاءاً بالمعرفة الشهودية والاتحاد المحول.**

وفيما يخص أهمية الدراسة يمكن القول بأن أهميتها تتأتى من كونها تتصدى لواحدة من أهم وأبرز تجارب الشعر العربي المعاصر، وأكثرها انتشاراً وتأثيراً في الحياة الأدبية؛ وتعني بها التجربة الشعرية الصوفية.

وتتعزز هذهِ الأهمية من عدة جهات،**أولاها:**أنَّ صاحب هذهِ التجربة هو واحد من أبرز شعراء الحداثة العربية ورائدها الأول في قطرهِ، بل وربما كان الشاعر العربي الأول، الذي وصل بالقصيدة الصوفية الحديثة إلى هذا المستوى من النُضج والاكتمال، بدليل الحفاوة التي لقيتها، لما تضمنته من مضامين ورؤى إنسانية كلية، تسهم في ترشيد الحضارة الإنسانية المعاصرة بكل ما من شأنه تحقيق رفاه الإنسان وأمنهِ وسلامهِ.

وثانيها: أنَّ هذهِ الدراسة ستحاول الكشف عن الإمكانات الرؤيوية والجمالية، والقيم الفكرية والاجتماعية التي يمكن أن يقدمها التصوف في سبيل إثراء المخيلة الشعرية المعاصرة، حينما يفهم فهماً صحيحاً وعميقاً، وخصوصاً حين يكون هذا الفهم من لدن شاعر حداثي كالمقالح، وعبر مثال تطبيقي حي، يمثل خلاصةً لتجارب الشاعر، ولحداثتهِ الفنية المُتراكمة، عبر مسيرة شعرية امتدت لتغطي مسافة زمنية تتجاوز الأربعين عاماً.

وثالثها: أنَّ هذهِ الدراسة تطمح إلى أن تشكل مدخلاً لدراسة شعر الشاعر كله؛ إذ ستكشف أن المدخل إلى دراسة تجربتهِ العامة هو مدخل صوفي.

(*) وقد جاء في لسان العرب: (ويقال للإنسان إذا هوى شيئاً ونازعته نفسه إليه هو ينزع إليه نزاعاً. ومنه نزع الإنسان إلى أهله والبعير إلى وطنه نزاعاً ونزوعاً؛ حنَّ واشتاق)، لسان العرب: 10/ 228،272.

ونظراً لتعدد موضوعات التجربة الصوفية، وثراء تجربة الشاعر، وانفتاحها على أنساق فكرية وقيمية متعددة؛ فقد تكونت الدراسة من تمهيد وخمسة فصول خلا المقدمة والخاتمة والملحق.

وقد تناول الباحث في التمهيد، دراسة تأصيلية لبروز ظاهر التصوف في الشعر الحديث، وعلاقة ذلك بالفلسفة الجمالية المعاصرة.

أما الفصل الأول فقد جاء في مبحثين، تناول الأول منهما مقومات النزوع الصوفي البيئية والذاتية والثقافية، المتصلة بطور التكوين الروحي للشاعر، في حين جاء المبحث الثاني ليتناول طلائع هذا النزوع في شعر الشاعر، من خلال علاقتهِ بالتجربة الدينية الإسلامية بصورة عامة.

ويأتي الفصل الثاني لينبني على أساس الفصل الأول، الذي كشف عن وجود نزوع صوفي أصيل لدى الشاعر، تاركاً لهذا الفصل تتبع مراحل هذا النزوع في شعر الشاعر كله، والبحث عن مدى وكيفية تجلياته المختلفة، مع بيان العوامل والدوافع الكامنة وراءهُ في كل مرحلة.

ولما كان هذا النزوع قد وصل إلى مرحلة النزوع نحو التحقق التجريبي، ليتحقق لهُ ذلك فعلاً في نصوص مجموعتي (أوراق الجسد العائد من الموت)، (وأبجدية الروح)؛ فقد جاءت الفصول الثلاثة الأخيرة لدراسة هذهِ النصوص، باعتبارها وليدة تجربة صوفية حية، ودائرة على التعبير عن سائر ما يتصل بهذهِ التجربة، بدءاً بأول درجة في سلوك الطريق الصوفي، وإنتهاءاً بأقصاها، فكان الفصل الثالث بعنوان المجاهدة الصوفية في شعر المقالح، بدأه الباحث بتوطئة تحدثت عن طريقة التصوف، وما فيها من احوال ومقامات ومراحل، ومنها إلى المبحث الأول الذي تناول التوبة والزهد، وما تخللهما من صراع بين ثنائية (الروح/ والجسد)، أفضى بالشاعر إلى معانقة الصمت والخلوة، اللذين شكلا المبحث الثاني من هذا الفصل. أما الفصل الرابع فقد جاء تحت عنوان المحبة الإلهية، بدأه الباحث بمدخل عام حول طبيعة الحب الإلهي وحقيقته، ومنه إلى شعر الشاعر موضوع الدراسة؛ للوقوف على حقيقة هذا الحب لديه، ومعرفة مدى اتساق تجربته فيه مع مقولات المتصوفة وتصوراتهم، ومدى تشابه أساليب تصويره لها مع أساليبهم، وذلك في مبحثين: الأول بعنوان رمزية المرأة وثنائية الوصل والفصل، والثاني بعنوان مراتب المحبة وأحوالها، تتبع فيه الباحث تدرج الشاعر في مراتب المحبة وأحوالها حتى آخر مرحلة فيها، حيث الاشراق المفضي للمعرفة الشهودية والاقامة في مقامي الوصول والبقاء وهو ما تناولته الدراسة في فصلها الأخير، الذي جاء بعنوان: المعرفة الشهودية ومقاما الوصول والبقاء، ومنه إلى الخاتمة التي لخصت أهم نتائج الدراسة، ثم الملاحق التي وثق الباحث فيها لبعض مقابلاتهِ الشخصية مع الشاعر، وبعض مقالاتهِ الغير منشورة مما لهُ علاقة بالدراسة.

أما ما يخص المنهج فقد كان على هذهِ الدراسة أن تنطلق منهجياً من فكرة الخطاب، الذي من شأنه أنه يفصح عن الذات الشاعرة في علاقتها بالآخر، الذي قد يكون إنساناً، أو حيواناً، أو طبيعةً أو إلهاً متعالياً؛ لذلك فقد كان التركيز أكثر على الموقف الرؤيوي وحركتهِ، دون حركة التشكيل الفني الخالصة؛ وذلك لأن فكرة الخطاب تستبعد جزئياً أو مرحلياً على الأقل فكرة الشعرية؛ فالخطاب كما يقول عز الدين إسماعيل: (من شأنه أن يجعل الشعرية في خلفية الاهتمام؛ لا لأنها غير مهمة في هذهِ الحالة، ولكن لأنها تبدو عندئذٍ كما لو كانت شيئاً مفروغاً منهُ، بمعنى أنهُ لماذا نتحدث عن شعرية الشعر الذي هو شعر أصلاً، فهذا يصبح ضرباً من تحصيل الحاصل لا جدوى منهُ إلا بقدر ما نستكشف أبعاد الخطاب (الرؤية) الذي يشتمل عليهِ العمل)[1]،

لذلك فقد أتاحت للباحث -هذهِ الطبيعة المنهجية- الانفتاح على معظم مناهج الدراسة الأدبية ليفيد منها جميعاً وبحدود الحاجة. فأفاد من المنهج التاريخي-الاجتماعي، ومن المنهج

[1] "أبجدية الروح" جدل الذات والآخر م/ الثقافة، العدد الخاص، مصدر سابق: 80.

الموضوعي، في تحليل مضمون النصوص، ومن بعض المناهج الفنية الخالصة كالمنهج التكويني، والمنهج النفسي.

إلا أنَّ منهج الاستقراء التحليلي الموضوعي المقارن قد كان الأكثر حضوراً في هذهِ الدراسة، التي أخذت منحنىً تحليلياً عُني بتتبع مسار خطاب تجربة الشاعر، ومقارنتها بمسار تجربة التصوف العام، كمرجعية إحالية لها؛ بقصد إبراز أهم المضامين والقيم العرفانية، التي تشف عنها حركة الرؤيا داخل التجربة، ومدى توافق هذهِ الحركة في أبعاد خطابها مع حركة رؤيا التصوف وخطابهِ العام.

أما فيما يتعلق بالصعوبات التي واجهت الباحث فقد كانت كثيرة من أهمها:

أولاً: قلة المصادر والمراجع الخاصة بموضوع الدراسة، أو حتى القريبة منه .

ثانياً: صعوبة نصوص تجربة الشاعر موضوع الدراسة؛ لما تميزت به من رمزية عميقة، وغير قارة.

ثالثاً: صعوبة دراسة التجربة الصوفية بصورة عامة.

رابعاً: عدم استقرار الظروف الاجتماعية والنفسية العامة المحيطة بالباحث.

وبعد فما كان لهذه الدراسة أن تستوي على سوقها، وتؤتي ما آتت من ثمارها المتواضعة، لولا أنها حظيت بإشراف أستاذ عالم بطرائق العلم وحقائقه خصوصاً علم التصوف وتجربته الشعرية الشائكة والشائقة في نفس الآن؛ فهو من وائل الباحثين الحديثين في هذه التجربة، وكتابه (الشعر الصوفي حتى أوفوا مدرسة بغداد وظهور الغزالي) -الذي أفاد الباحث منه كثيراً- كان ولا يزال الكتاب الأول والأهم في موضوعه؛ إنه الدكتور **عدنان حسين العوادي** الذي فتح لي صدره قبل بيته، فحظيت منه بالتشجيع والمتابعة، توجيهاً، وإرشاداً، ومعالجةً لعثرات هذه الدراسة، بأناة ورفق، لا يعهدان إلا من أمثاله من العلماء. فجزاه الله عني وعن كل من سيستفيد من هذا الجهد خير الجزاء.

المبحث الأول
مقومات النزوع الصوفي

إن النزوع الصوفي هو التعبير الحي المباشر عن الحس الديني الذي هو جزء أساسي في تكوين الإنسان، وموجود بدرجات متفاوتة عند الناس جميعاً: مطموراً عند من يحاول أن يحجبه ويمنعه من الظهور، بل ربما يجحد وجوده، عارماً وطاغياً عند الصوفي العظيم، الذي يرى الفعل الإلهي في كل حركة كونية، من حبة الرمل في الصحراء إلى السماء المرصعة بالنجوم[1] لذلك فإن من الممكن القول أن التجربة الصوفية كامنة في جميع البشر، لكنها مطمورة بعمق في اللا شعور، وإن برزت إلى الوعي فإنها تلقي بآثارها عليه في صورة مشاعر التعاطف والحب، لذلك فهي موجودة عند بعض الناس أكثر منها عند بعضهم الآخر: عند الشخصيات الغيرية المثالية أكثر منها عند الشخصيات المادية والأنانية[2].

ويبدو أن المقالح كان على وعي بنزوعيةِ التصوفِ وأصالة وجوده، وبالقوة التي تمنع ظهوره، فهو يرى: (أن في نفس كل إنسان مساحة من النور تحن إلى التصوف وإلى الزهد في الحياة، لكن قوة أكبر تسعى إلى محاصرة هذه المساحة، وتقليص أبعادها وهذه القوة الكبرى ليست سوى الرغبة الذاتية في تحقيق أكبر قدر من الغنى الذي هو حقيقة الفقر، وفي تحقيق أكبر قدر من السلطان الذي هو جوهر الهوان والضعف، وعندما يتاح لنا جميعاً إدراك هذه الحقيقة نكون قد اقتربنا من عالم لا ينتهي ثراؤه، ولا يزول سلطانه)[3].

عموماً يمكن القول بأن بذور التصوف كامنة في قرار النفس البشرية، غير أنها قد تنمو في بعض النفوس؛ بسبب مزاج طبيعي ملائم ومقومات روحية واجتماعية وثقافية مواتية، وقد تظل كامنة من غير نمو في نفوس أخرى، لم يتهيأ لها ذلك المزاج وتلك المقومات. فهل تهيأ للمقالح ذلك؟ هذا ما ستجيب عنه صفحات هذا المبحث.

---

(1) استيس، ولتر، التصوف والفلسفة، تحقيق د. إما عبد الفتاح إمام: 6.

(2) م،ن: 396.

(3) خصوصية المواقف الصوفية في اليمن، مرجع سابق: 26.

أولاً: المقومات الطبيعية (البيئية).

ولِدَ الشاعر عبد العزيز المقالح عام 1939م[1] في أسرة فلاحية متوسطة الحال، في منزل والده المتواضع، الذي كان يطل على وادٍ من أجمل أودية اليمن، وأكثرها مياهاً، هو (وادي بنا) الشهير، الذي يجري في أحضان قريةٍ من قُرى مديرية الشعر، بمحافظة اللواء الأخضر (لواء إب). وهي قرية من أخصب قُرى اليمن وأغناها بمفردات الجمال وبواعثه.

وإذا كان زمن الطفولة في عرف رجال التربية يمتد إلى الخامسة عشرة، إذ يقسمون مراحل الطفولة إلى ثلاث مراحل؛ تنتهي الأولى في السادسة، والثانية في الثانية عشرة والثالثة في الخامسة عشرة؛ فإن المصادفة شاءت أن تتوزع هذهِ المراحل الثلاث من طفولة الشاعر على ثلاثة أماكن أو مناطق من الوطن، هي بالترتيب: مكان الميلاد (الشعر)، و (صنعاء القديمة)، ثم مدينة حجة[2].

ونترك المقالح يسترجع بعضاً من ملامح زمن الطفولة الرابض في أعماقه، على ضوء حساسيته الجديدة؛ ليهدينا بذلك إلى معرفة بعض ينابيع النزوع الصوفي و مكوناته الطبيعية لديه.

ونبدأ مع المرحلة الأولى، فنجد المقالح يتذكر (الريف بفصوله المتميزة، الأشجار، والشلالات التي تنحدر من قمم الجبال في مواسم الأمطار، والحقول التي تمتد على مد البصر من سفوح الجبال إلى أعماق الوادي المجاور، أو على الأصح السيل الذي يلتقي عند أول مجرى لوادي بنا الشهير... ثم مواسم الحصاد ... وعساكر التنفيذ)[3] وغير ذلك من المشاهد الريفية الكثيرة التي استقرت في ذاكرته فكان لها عظيم الأثر، في شاعريته وفي تكوينه الروحي.

غير أن ما يهم الباحث هو كيفية تلقي الشاعر لهذه المشاهد، وانفعاله بها. وعن ذلك يتحدث الشاعر فيقول: (لقد استقرت هذه اللحظات في الذاكرة ابتداءاً من الرعشة الأولى، تجاه المياه الفضية لذلك الجدول الصغير، الذي كان يجري حول قريتنا الصغيرة، عبر منحدر ترابي بجوار منزل العائلة، وهو أول منزل بنافذة زجاجية... وما زلت مغموراً حتى الآن، بانفعالات تلك اللحظات التي كنت أقف فيها بجوار النافذة، أتأمل بانجذاب لمعان الماء تحت جنح الظلام، إلا من ضوء خافت للنجوم التي تبدو وكأنها تحن إلى الاستحمام في المياه الصافية لذلك الجدول الصغير)[4].

ونترك المحطة الأولى (الريف)، التي غادرها الشاعر وهو في السادسة من عمره، قبل أن يمارس أي نشاط فلاحي، سوى رعي بقرة جدته الحنونة، التي بكى عليها كثيراً عندما قرروا ذبحها[5] كما يقول؛ لنصل إلى المحطة الثانية المدينة صنعاء، التي يتحدث الشاعر عن لحظات لقائه الأول بها فيقول: (عندما عرفت صنعاء لأول مرة، كنت طفلاً في السادسة من العمر، ولم تكن لي بكل تأكيد تجارب زوارها الجُدد، ولا ثقافة أعينهم المدربة لاستقبال الدهشة،... ومع ذلك فقد بدت لعيني الصغيرتين أكبر منها الآن، وكأنها ما زالت تتراءى لي من وراء السنوات، كعروس جميلة ليلة الزفاف. وكان اللون الأبيض هو أزهى وأهم ألوانها)[6].

ويرسم الشاعر- بعينيه القرويتين- صورة صغيرة ودالة، لهذه المدينة فيقول: (أتذكر صنعاء التي دخلتها لأول مرة ساعة الظهيرة؛ فكانت تبدو لعيني القرويتين حلماً طفولياً عجيباً، فقد رأيت المآذن تتهادى في الفضاء وكأنها الأذرع اليمنية الممتدة إلى الله، ونوافذ القصور الزجاجية، تبرق في ضوء شمس الظهيرة،

---

(1) الكميم، نبيل سيف، عبد العزيز المقالح الميلاد... القصيدة... العطاء، م/ الجديد في عالم الكتب والمكتبات عدد (11) خريف 1996م: 29.

(2) ثرثرات في شتاء الأدب العربي (مجموعة مقالات ومقابلات خاصة عن الشاعر): 34.

(3) م،ن: 34.

(4) مقابلة مع الشاعر اجراها حاتم الصكر وعبد الرضا علي، مجلة الجديد: عدد (11)، خريف 1996م: 7-8.

(5) مجلة الثقافة، العدد الخاص بالشاعر، مصدر سابق: 12.

(6) مجلة الجديد، مصدر سابق: 29.

ولحظتها شعرت بأن هذه المدينة العجوز تتخلل كل مسام جسدي، وترحل إلى أعماق روحي، فعشقتها من أول نظرة، وأحببتها –وما زلت- رغم ما وجدته فيها من طفولة معذبة وبائسة)[1].

أما مدينة حجة (فقد شكلت بقايا زمن الطفولة، وبداية الوعي بالمأساة، التي كانت تكتنف كل شيء في بلادنا، ... ومثلما كانت مدينة حجة، مدينة للرعب والخوف؛ فقد كانت كذلك مدينة فاتنة السحر، بما تمنحه لها الطبيعة من خضرة وجمال... وكانت حجة ملتقىً عجيباً للمتمردين على الوضع الأمامي والمتفانين في الإخلاص له. وفي سجونها الثلاثة تعرفت كل الشخصيات السياسية التي كان لها، أو أصبح لها دور في الحياة السياسية في اليمن. كنت أراهم وأسمع إلى بعضهم عن قرب، ولم أكن أعرف كثيراً مما يقولون، **ولكنني مع ذلك كنت أحبهم جميعاً، وبلا استثناء... كنت أتصورهم ملائكة تحول القيود بينهم وبين التحليق في فضاء اليمن المتخلف الحزين... ورغم ما حدث من بعضهم، أو حتى منهم كلهم؛ فما تزال صورهم في القيود تثير العطف في نفسي حتى الآن)**[2].

وهكذا يتجلى النزوع الصوفي واضحاً لدي الشاعر من خلال تعامله مع الطبيعة بأشيائها وأحيائها، فقد تلقاها تلقياً شعرياً، يقوم على التعاطف والتوحد الصوفي الحميم؛ فأمدته بدفء الإحساس، واجرت في نفسه ذلك التدفق الروحي، الذي يتفجر في شرايين شعره.

ثانيا: المقومات الشخصية والاستعداد الذاتي:

لقد كشفت ظروف نشأة المقالح البيئية وتعامله مع الطبيعة من حوله، عن شخصية صوفية أصيلة، وعن استعداد ذاتي للاتجاه نحو التصوف، لذلك كان لابد من الوقوف أكثر على ملامح هذه الشخصية، وابتداءاً على العامل الوراثي فيها؛ لما له من أثر في تكوينها وإكسابها الميول و الأخلاق المختلفة.

ونبدأ من أمه. فقد كانت تنتمي لأسرة عريقة في الدين والإيمان. إذ كان أبوها يحفظ القرآن كاملاً، وكان يعلمه لأبناء الأسرة.

أما جدته لأمه فقد كانت امرأة رزينة، رصينة، وتتمتع بخيال جامح، وموهبة روائية عالية، ذلك ما أدركه المقالح من خلال الحكايات الكثيرة التي كانت تحكيها له، وأخبرنا به في قوله: (وكانت جدتي لأمي - وهي امرأة دائمة الصمت- إذا ما تكلمت أدرك المستمع إليها، وكأنه يستمع إلى روائي يتحكم بمهارة في كل حكايات وأساطير العصور)[3].

أما أبوه فيكفي أن نعرف أنه كان ممن عاش وعايش محنة الثورة والثوار في سجون حجة الامامية، وليس أدل على شخصيته من هذا الوصف الذي وصفه به الشاعر الكبير محمد أحمد الشامي، في رسالة وجهها إلى أحد الأدباء؛ تحدث فيها عن صفات الشاعر، متطرقاً فيها إلى وصف أبيه بقوله: (ولقد كان أبوه من الأخيار، وكان رفيقاً لوالدي في الضالع. وعندما توفي والدي، وأنا في الخامسة لا أنسى أنه كان يسأل عنا. وإذا وجدني في الشارع وقف يحدثني وفي عينيه دموع تنتحب رحمه الله رحمة الأبرار)[4].

فعلى الرغم من قصر هذا النص وإيجازه فإنه قد كشف لنا عما تميزت به شخصية والد الشاعر من أخلاقيات ومن خيرية عالية، ومن مشاعر ودٍ ورحمةٍ وتعاطفٍ تجاه الآخرين. وهي المميزات التي سنجدها بوضوح في شخصية الشاعر (الابن). من خلال ما رسمته أقلام بعض الأدباء والنقاد ممن عرفوا الشاعر وعايشوه.

ونبدأ بهذه الصورة الشخصية التي رسمها قلم الدكتور حسام الدين الخطيب. في أحد مقالات (كتاب الحداثة المتوازنة) بعنوان (صورة شخصية). إفتتحها بقوله: (وجه عربي مُطْمِئنٌ، مُطْمَئنٌ، يطالعك بتضاريس

---

[1] ثرثرات في شتاء الأدب العربي: 34.

[2] م، ن: ص34، 35.

[3] مجلة الثقافة، العدد الخاص، مصدر سابق: 12.

[4] الجمهورية الثقافية ملف خاص عن المقالح "الإبداع والشجن الخلاق"، 17 ربيع أول، الموافق 1999/7/1م: 12.

كلها اعتدال، وتوسط، وبساطة، ... من طاقتين لا كبيرتين، ولا صغيرتين، تطل من وراء حجاب باصرتان ترنوان دائماً بحب وتعاطف، تضيئان القلب بالدفء ولا ترهقانه بالسرف، والرهج، يبعثان بإشارات من الوداد، تبدو نظريه جداً، وطبيعية جداً وغير مقصودة جداً...، يبتسم وجه المقالح ولا تكاد تبين أطراف أسنانه، إنه ثغر مفتر عن ابتسامة لا يطال لها فتورق، ولا يشد عقالها فتخفى. إنها عالقة بين المحدود والمطلق، تترجم عن ذبذبات نفس لها فرع إلى السماء شاخص، وجذر في جدران الأرض منغمس.... وحين يجتمع جناحا البسمة والنأمة، تحلق الرسالة في فضاء النفوس، وتبلغ إبلاغات قوية، عادية، وترفع الذي خلقه الله إلى آفاق من الصفاء المصفى، والتحليق المرجى)[1].

ومن هذه الصورة التي أبرزت معالم وجه المقالح الظاهرية بصورة كشفت عن داخليته الروحية. ننتقل إلى وصف آخر وصفه به أستاذه الدكتور (عز الدين إسماعيل) جاء فيه: (عرفت المقالح منذ ربع قرن... إنساناً يتحلى بكل صفات الإنسان المخلص لوطنه وأرضه السعيدة، ... ومنذ ذلك اليوم أحببت اليمن في شخص المقالح... ولأن عبد العزيز شاعر أصيل، فإن قلبه يمتلئ بالحب لكل الناس، ولذلك يحبه كل الناس، وزاده حباً لدى الجميع مشاعره نحو كل البسطاء من الناس، وحرصه الدائم على أن يكون إلى جوارهم، وأن يتبنى قضاياهم)[2].

هذه الصفات وغيرها من الأخلاق الحميدة هي ما يجمع عليه كل من عرف المقالح وعايشه. وهي كما نرى صفات وأخلاق تنبئ عن شخصية صوفية في طبعها وفطرتها، لا تكلف فيها ولا اعتساف. إنها شخصية الصوفي الذي يفتح قلبه لكل الناس، لا ينتظر منهم جزاءً ولا شكوراً، يمنحهم ما يستطيع، ويصبر على أذاهم فيما لا يستطيع؛ محباً ومتواضعاً تواضع النجوم.

وبهذا يكون هذا التكوين الخلقي هو الثمرة الأولى للاتجاه الروحي (الصوفي) لدى الشاعر. فهل ساندت هذه الطبيعة الصوفية، والاستعداد الذاتي له، مقوماتٌ ثقافية معينة، لا سيما في هذا الطور؟.

ثالثاً: المقومات الثقافية:

كان المقالح –ولا يزال- شاعراً طلعة، ذا ثقافة واسعة. فإلى جانب ثقافة الوجدان التي أمدته بها الطبيعة من حوله، راح ومنذ وقت مبكر يتزود بثقافة فكرية ووجدانية، من بطون الكتب ودواوين الأشعار. قديمها وحديثها، شرقيّها وغربيّها. فهو دائم الضرب في فجاج الأرض بحثاً عما يُرُق له، وينير.

إلا أن ما يهم الباحث من ثقافته الواسعة، هو المكونات الثقافية الأولى، التي تقف وراء طور التكوين الروحي له، وتتصل بوثوق شديد بنزوعه الصوفي، وهي التي سيتناولها الباحث وفق ما يأتي:

1- القرآن الكريم

لم يكن لدى الجيل الذي تلقى تعليمه الأول في الكتاب، وتحت الأشجار في مطلع القرن العشرين، سوى القرآن الكريم. باعتباره الكتاب الوحيد، الذي يطالب الطالب بحفظه، وحسن تلاوته فقد (كانت الدراسة في القرية تقوم على حفظ القرآن الكريم لا سيما الأجزاء الأولى منه عن ظهر قلب)[3]. وقد حفظ الشاعر منه عشرة أجزاء، كما أخبر بذلك في قوله: (وتقول والدتي أني كنت أحفظ عشرة أجزاء إلى سورة ياسين... ولا تزال علاقتي بالقرآن متينة حتى اليوم)[4] وكيف لا تكون كذلك وقد عاش أولى سنين حياته في منزل جده لأمه. وهو -كما عرفنا سابقاً- كان فقيهاً يقرأ القرآن كاملاً كل ليلة؛ بصوته العذب الجميل، فكان صوته يملأ

---

(1) الخطيب، حسام الدين، صورة شخصية "ضمن كتاب (الحداثة المتوازنة) الخاص بالشاعر: 61- 63.
(2) مجلة الجديد، مصدر سابق: 27.
(3) مقابلة رقم (1) ملحق ( ).
(4) م،ن:

المكان كما يقول الشاعر –وكنت في طفولتي أتصور أني أسمع أصداء صوته العذب وهو يتلو القرآن الكريم... وهذا المناخ يترك تأثيراً بالغاً ويظهر ولو بعد حين)[1].

وإلى جانب القرآن الكريم، راح الشاعر ينفتح ومنذ بداية شبابه على بقية الكتب السماوية المقدسة، ليقف على ما فيها من مفارقات، وأجواء روحية فذة؛ كاشفاً بذلك عن هجسه وتطلعه الدائم إلى معرفة الينابيع الأولى للرسالات السماوية –كما قال: (وعندما أتيحت لي في بداية شبابي فرصة قراءة التوراة والإنجيل بعهديه القديم والجديد، وجدت فارقاً عظيماً بينهما وبين القرآن الكريم، إنْ في أسلوبه ولغته أوفي انسجام تعاليمه، واتساق هذه التعاليم في جميع سوره، وفي المفارقات المثيرة للتساؤل وأسلوب صياغتها كذلك. وهذا الفارق هو ما عمق اكثر صلتي بالقرآن الكريم ووثق رابطتي به[2].

2- الثقافة: الشعبية والصوفية:

وعن هذا المكون يتحدث المقالح فيقول: (في بداية حياتي تأثرت بالقصص الشعبي، وبالأشعار التي رافقتها. فقد كنت منذ طفولتي شغوفاً بقراءة القصص التاريخية، والخيالية بوجه خاص... فكانت السير الشعبية هي الأساس الذي انطلقت منه إلى عالم القراءة. وقد زودتني القرية بحصيلة لا بأس بها من الحكايات، ولعل أهمها قصة (بنت صين الصين) التي امتلكت مشاعري الغضة، ولا تزال تدهشني حتى الآن. وقد كنت أحكي لزملائي في المدرسة، وفي الحارة بعض ما حملته معي من هذه القصص. وهو ما جعلهم ينظرون إليَّ بقدر من الاحترام لا يتناسب مع سني، ومع ظروفي المادية)[3].

ورغم التحاق الشاعر بالمدرسة، وحفظه لعدد غير قليل من الأناشيد والمحفوظات، التي كانت تختار لهم في المدرسة من الأشعار المعاصرة والقديمة؛ فإنها لم تكن لتوحي له بأي محاولة من أي نوع. بعكس القصص والحكايات الشعبية، التي يُرْجِع الشاعر الفضل إليها في محاولاته الأولى. لا سميا سيرة (ألف ليلة وليلة، وسيرة عنترة، وسيف بن ذي يزن) ، (فقد كانت تتيح للأبطال أن يعبروا عن عواطفهم الملتهبة، بشعر يستثير أحياناً الدموع، وأحياناً مواجيد النفوس، وبدأت أشعر أن في نفسي شيئاً أريد أن أقوله على طريقتهم) [4]. وكما حفظ الشاعر ذلك القدر من القصص والحكايات الشعبية، كذلك زودته القرية بمجموعة لا بأس بها من أغاني الرُعاة، وأغاني النساء في مواسم الحصاد) [5].

أما عن أول قصيدة سمعها؛ فقد كانت (قصيدة شعبية، من ذلك النوع الذي يردده المداحون على دفوفهم في القرى، وفي مناسبات الأعراس والمآتم وعودة الحجاج) [6] أي أنها قصيدة صوفية.

وهنا نكون أمام أولى مكونات الثقافة الصوفية. التي بدأت مختلطة بالثقافة الشعبية. فهي مجموعة من المدائح النبوية ومن الأناشيد التي تحكي بعض قصص الأنبياء. أمثال قصة يوسف وأيوب وغيره، يرُدها المداحون، الذين كانوا يمرون بدفوفهم المزينة –بجميع قرى اليمن في تلك الفترة، وفي مثل تلك المناسبات. وقد حفظ الشاعر الكثير من تلك الأناشيد والمدائح النبوية.

وإلى جانبها بعض القصائد الصوفية المغناة، أمثال قصيدة (لي في ربا حاجر) لشاعر الصوفية الأكبر في اليمن الشيخ عبد الهادي السودي، التي يتحدث الشاعر عن عفوية تلقيه المبكر لها، وتأثره بها قائلاً: (وقد كنت في العاشرة من العمر عندما استمعت لأول مرة إلى قصيدته المغناة (لي في ربا حاجر)، وعلقت كلماتها

---

[1] م،ن:
[2] مقابلة رقم (1) ملحق ( ).
[3] ينظر: مجلة الثقافة، العدد الخاص، مرجع سابق: 10.
[4] ثرثرات في شتاء الأدب العربي: ص36.
[5] م،ن، 37.
[6] م،ن، الصفحة نفسها.

في ذهني منذ ذلك الحين دون أدنى وعي يذكر بما تضج به القصيدة من معانٍ صوفية،وغزل يتجاوز الجسم إلى الروح، وينطلق من الحاضر إلى الغائب)[1].

ورغم عفوية تلقي الشاعر لهذه الثقافة، وشفويته؛ فإنها ظلت حية، ونابضة في وجدانه حتى اليوم. وكان من شأنها أنْ دفعته إلى تعمق هذه الثقافة في أمهات الكتب ودواوين الأشعار. ذلك ما اخبر الشاعرُ به الباحثَ قائلاً: (وقد عكفت على قراءة كتب الصوفية وكدت أغرق في صحبة ابن عربي، وتوقفت كثيراً لدى ابن الفارض، والنفري، ثم ابتعد عن الجميع كي أتمثل الصوفية الفنية بعيداً عن التأثر المباشر بما كتبه هؤلاء)[2].

3- الثقافة الرومانتيكية والرمزية:

وإذا كانت الثقافة الشعبية بحكاياتها وقصصها وأساطيرها، قد مثلت المؤثرات الأولى في حياة الشاعر الأدبية، وأوجدت الرابطة بينه وبين الكتاب،فاختار الإدمان على القراءة منذ وقت مبكر كما يقول[3]؛ فإن الثقافة الرومانتيكية والرمزية قد شكلتا اللبنات الأولى في صرح هذه الثقافة وكان لهما دور كبير في توجهاته الروحية.

أما الثقافة الرومانتيكية فكانت أول ما تثقف به الشاعر وقرأه، وكان أول ما قرأه منها كما يقول: (نظرات المنفلوطي، ثم انتقلت منه إلى الرافعي الذي أحببته وإن لم أفهمه، وفجأة وجدَ في يدي كتابان اثنان، كان لهما الفضل في تحريك سكون الأعماق، وهما "دمعة وابتسامة" لجبران خليل جبران، و "الأيام" لطه حسين: الكتاب الأول غمرني بأمواجه الرومانتيكية الفاتنة، والثاني وضعني في عالم يجمع بين الواقع واللغة الجميلة)[4].

وقد ظلت هذه العلاقة المبكرة مع الثقافة الرومانتيكية حية ومستمرة على امتداد حياة الشاعر الأدبية. فهو دائم التحدث، والكتابة عن هذه الثقافة وعن روادها الذين ظل على علاقة وطيدة بهم، يناجيهم، ويقرأ لهم، ويكتب عنهم بإعجاب وتقدير شديدين، ويستدعي الكثير من أفكارهم ورؤاهم الحالمة، بعالم مثالي جميل، تسوده قيم الصدق والعدالة والمحبة البريئة الطاهرة، في كثير من اشعاره ونثره.

وإلى جانب الثقافة الرومانتيكية نجد الثقافة الرمزية التي تثقف بها الشاعر منذ وقت مبكر، فبدت واضحة في نتاجه الفني مضموناً وشكلاً. فقد قرأ كثيراً لمنظري الرمزية وشعرائها، وتأثرهم جميعاً، وهام بالكثير والكثير من أفكارهم واشعارهم وطرائقهم الفنية لا سيما الأب الروحي لهذا الاتجاه ورائده الأول (رامبو) الذي يتحدث الشاعر عن تأثره به قائلاً: (قرأت رامبو في وقت مبكر جداً، وملأتني أشعاره ورحلاته بالدهشة، وقد حاولت منذ سنوات أن أتتبع كل شيء عن رحلاته في بلادنا. وكنت أتذكره في الغربة. وحين كنت أتذكره آأسف عليه؛ على رامبو الطائر الذي صمت عن الغناء مبكراً وكان في أوج عنفوانه وقمة عطائه الشعري. فيالجمال إشراقا ته وياله من طفلٍ بائس حزين)[5].

4- الثقافة الوطنية:

وأخيراً نصل إلى المكون الثالث من المكونات الثقافية للشاعر، وهو مكون الثقافة الوطنية، الذي يرتبط بآخر مرحلة من مراحل طفولة الشاعر، التي قضاها في مدينة حجة. وستتكامل بهذا المكون المقومات الثقافية لطور التكوين الروحي للشاعر.

---

(1) المقالح، عبد العزيز، قراءة في ديوان شاعر الصوفية الأكبر في اليمن الشيخ عبد الهادي السودي: مجلة دراسات يمنية، عدد (43)، يناير –يونيو، 1991م: 17.

(2) ملحق رقم (2).

(3) م/ الثقافة العدد الخاص، مصدر سابق: 13.

(4) م،ن، 14.

(5) ثرثرات في شتاء الأدب العربي: 95.

يتحدث الشاعر عن هذا المكون فيقول: (عندما انتقلت الأسرة إلى حجة تفتح أمام عيني وعقلي عالم آخر، فقد رأيت أفضل رجال اليمن؛ أفضل علماء التاريخ، أفضل علماء الفقه، أفضل علماء النحو ... لم تكن حجة يومئذٍ سجناً بل جامعة .... وفي حجة تلقيت تعليماً شبه منظم على أيدي أساتذة كبار... وكان الخوف والقلق يتحولان إلى طاقة استيعاب وتحدٍ للواقع المرعب والأيام الموحشة)[1]. ثم يمضي معدداً الكثير من الأعلام والعلماء الذين تتلمذ على أيديهم وأخذ عنهم معارف كثيرة ومتنوعة.

ورغم ما لهذه المعارف –على تنوعها- من أهمية؛ فإن ما يهم الباحث منها هو المناخ الثقافي الذي أشاعته في روح الشاعر ونفسه. فهو لم يتعلم من هؤلاء معارفهم وحسب ولكنه أُشرب أفكارهم، وتشبع بثقافتهم الوطنية وتطبع بطباعهم وأخلاقهم الثورية المتسامحة، ليتشكل له من ذلك كله، أرضية ثقافية رصينة، يقف بنا الشاعر على بنيتها ونواتها، من خلال وقوفه على تفاصيل بنية الأرضية الثقافية للحركة الإصلاحية الوطنية الاولى في اليمن، التي شكلها هؤلاء الرواد من العلماء والأدباء الثوار. فيبدأ أولاً بتقرير حقيقة –لا يناقشه فيها أحدٌ- بشأن نواة هذه البنية وهي: (أن الإسلام سواءٌ من حيث مرتكزاته الروحية أو آفاقه الاجتماعية، قد شكل نواة المشروع الوطني الأول وكان فهم الثوار الأوائل للدين الإسلامي في ينابيعه الاولى قوة للطلائع الإصلاحية، في مواجهة السلطة الأمامية التي كانت تدعي الغيرة على الإسلام، والمحافظة على تعاليمه، في حين أنه لم يكن قد بقي لها من الإسلام سوى اسمه أو رسمه. كما أن الإسلام قد زود الأحرار في انطلاقتهم الأولى بما اقتضته المساجلات الفكرية يومئذٍ من نصوص وبراهين، تؤكد أن الحاكم من البشر الذين يخطئون، وأنه لن يرده عن خطئه إلا تدابير عملية قادرة على صدِ النزوات الفردية ووضع حدٍ للجشع والأهواء)[2].

وكما خلقت هذهَ الحركة ثقافتها في المدينة، فقد خلقت ثقافتها الوطنية في الريف. وتتجلى الثقافة الأخيرة إذا جاز أنها كذلك. في القصائد الشعبية، التي كانت التعبير الشجاع والمباشر عن رفض النظام والظلم، وتجلى أيضاً في هذهِ المحاولات التي حملها ثوار القرية، إلى ثوار المدينة لتؤسس البنية الأولى في الثقافة الوطنية)[3].

ويقصد المقالح، بالإشارة في قوله: (في هذهِ المحاولات) محاولات الإصلاح التي حاولها بعض رجال الثورة الإصلاحية من المتصوفة. إذ أن سياق الحديث هنا كان عن واحد من حكماء الصوفية الريفيين وهو الشيخ (حسن الدعيبس)، الذي يقدمه المقالح كواحد من أبرز أعمدة الثورة الإصلاحية في اليمن، من خلال بعض أثاره الفكرية الإصلاحية، التي تقدمهُ لنا بدورها (كواحد من حكماء الشرق، المنطلق من فكر الإسلام، وإشراقتهِ الصوفية، والباحثين في ذلك الفكر عن نهج عادل، يضع حداً لما كان يعانيهِ مواطنوه المسلمون في شمال الوطن)[4].

فهذا الرجل الريفي الحكيم، وإلى جانبهِ عشرات من حكماء الصوفية البسطاء في أرياف اليمن ومدنها، استطاعوا بمواقفهم التي اكتسبت الصفة الدينية الصوفية أن يضعوا أولى وأهم اللبنات في صرح المشروع الشعبي المضاد لنظام العبودية[5].

هكذا بدت الثقافة الوطنية في طورها التكويني الأول كما صورها المقالح. فهي ثقافة إسلامية منفتحة على مختلف العلوم والفنون، تشكلت أرضيتها الأولى، من ثلاثة ينابيع، ذات خلفية دينية واحدة، ومصب أمامي واحد. هذهِ الينابيع هي: 1-ينبوع الثقافة الشعبية (قصائد وحكايات خيالية ذات أهداف تربوية وعظية).

---

(1) مجلة الثقافة، العدد الخاص، مصدر سابق: 13.

(2) المقالح، صفحات مجهولة من أدبيات الاحرار، مجلة دراسات يمنية، العدد (47)، يوليو/ سبتمبر، 1992م: 13-15.

(3) المقالح، صفحات مجهولة من أدبيات الاحرار: 13-15.

(4) م،ن. الصفحة نفسها.

(5) صفحات منسية من أدبيات المناضلين اليمنيين، م/ دراسات يمنية، مرجع سابق: 12.

2-ينبـــــــوع الثقافـــــــة الصـــــــوفية البســـــــيطة. 3-ينبـــــــوع الثقافـــــــة الدينيـــــــة شبه الرسمية بمناحيها الفقهية والفكرية والفلسفية المعمقة.

وهذهِ الينابيع تتداخل وتتمازج بوضوح منذ البداية، لا سيما الينبوع الأول والثاني فالكثير من القصائد والأناشيد الشعبية هي قصائد وأناشيد صوفية -كما أشرنا من قبل- وكذلك بعض الحكايات. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مصدرها ومجال عملها واحد، وهو الريف؛ فالأول ريفي خالص، والثاني يمتد من الريف إلى المدينة، لا سيما في مضامينه وممارساتهِ الأكثر تحرراً من بساطة الممارسة الشعبية، باتجاه الممارسة الفكرية الأكثر عقلنةً وتعقيداً، ليشكل هذا الإمتداد وصيداً تلتقي عندهُ ينابيع الثقافة الوطنية الثلاثة.

إنَّ المقالح بتحليلهِ للثقافة الوطنية، وربطهِ بين مكوناتها على هذا النحو، يكون قد وضع بين أيدينا الأساس النظري، الذي يسند قولنا بتكامل بنيتهِ الثقافية هو ذاته في طورها التكويني الأول (طور التكوين الروحي)؛ إذ أن مكونات ثقافتهِ الوطنية، لا تتقاطع بحال مع مكوناتهِ الثقافية الأولى؛ بل إنَّ هذهِ المكونات قد حلت في صميم الثقافة الوطنية. وشكلت بنيتها الأولى. وما حصل هو مجرد إضافة أبعاد ثقافية وفكرية أضاءات المضامين الثقافية الأولى ومنهجتها. منهجة جعلت منها منظومة وبنية ثقافية متكاملة. متجهة بها نحو التفاعل مع الواقع وفقههِ تمهيداً للثورة عليه وتغييره.

وهكذا تتكامل المكونات الثقافية لطور التكوين الروحي للشاعر لتشكل بمجموعها مقومات ساندة، ومعززة لطبيعة الشاعر الذاتية، ذات المنازع الصوفية الواضحة. مع ملاحظة أنَّ الأبعاد الاجتماعية التي أضافتها الثقافة الوطنية قد شكلت بواقعيتها ونزعتها الإصلاحية الممارسة الترشيدية أو الترويضية الأولى لهذهِ المنازع الصوفية، لتَبقَى طاوية نفسها على هذا الطور من أطوار حياة الشاعرة، لا تستطيع أن تُعَبِر عن نفسها إلا لماماً وبصورة متقطعة وغير مباشرة، وذلك لأسباب وظروف ذاتية وموضوعية؛ لازمت حياة الشاعر، كما لازمت غيره من الشعراء اليمنيين، من ذوي النزعات الصوفية من قبلهِ. كما سنعرف ذلك تباعاً.

وإذا كان الحديث هنا قد أخذ طابع العموم، فكان حول الأرضية الثقافية للثقافة الوطنية عموماً، بإعتبارها ثقافة الشاعر الأولى؛ كان من اللازم الإشارة إلى نصيب الثقافة الأدبية من هذهِ الأرضية، من خلال الإشارة إلى أهم الشعراء الذين تأثر بهم الشاعر في هذهِ المرحلة من مراحل التكوين الروحي (الثقافي والأدبي) له.

وهنا يمكن القول بأنَّ الثقافة الأدبية، والشعرية خاصة كان لها النصيب الأوفر في هذهِ الأرضية. سواء على صعيد الثقافة الوطنية عموماً، أو على صعيد ثقافة الشاعر الوطنية بوجه خاص.

فقد كان الشعراء والكتاب في طليعة الأحرار الذين خاضوا حرباً شعواء في وجه الإمامة ونظامها المتخلف، وقد وقع الإختيار على الأدباء في ذلك الوقت لأنهم أول من أدرك ووعى أبعاد القهر والظلم التي تعاني منه البلاد. لذلك فقد تحمل الشعر في هذهِ الفترة جانباً كبيراً من مسؤولية الكفاح الوطني وقام بدورهِ الايقاظي بجدارة، مُشاركاً في التنوير والتحضير للثورات الانقلابية المتلاحقة[1]. وكان هذا الشعر في معظمهِ دعوة إلى قيم الحرية والعدالة والمساواة والمحبة، والتسامي الروحي، حتى ليمكن القول- بصفة عامة- بأن القاسم المشترك بين ثلاثية الدين والشعر والثورة، وهي أشهر ما يمكن تسميته بعناصر التكوين الروحي لهؤلاء الشعراء[2].

وقد تأثر المقالح بهم جميعاً، إلا أنَّ أعمق من تأثرهم، هو أبو الأحرار الشهيد (محمد محمود الزبيري) الذي يكشف لنا عمق تأثرهِ به في قولهِ: (ففي منتصف الخمسينيات كان الاسم الوحيد الذي يتردد كثيراً، في سماء اليمن في مجال الأدب والشعر، هو اسم الشهيد الزبيري، وكنت أحفظ ثلاثة أرباع شعرهِ المتداول. وكان لعلاقة هذا الشاعر الكبير بالقضية الوطنية، ولكونهِ التعبير المعلن عنها أثره الكبير. وما تزال الأصداء التي تركتها قصائدهُ ومواقفهُ تمسح كل صدى آخر حتى هذهِ اللحظة)[3].

أما عن نوع التأثر والتأثير فيوضحه المقالح بقوله: (وكان تأثيره موضوعياً، فقد وجهني شعره منذ بداية الطريق إلى أن القصيدة ينبغي أن تكون من أجل الحياة، والوطن)[4].

وإذا كان تأثر المقالح بالزبيري في الموضوعات الوطنية واضحاً- ولا يعني الباحث كثيراً هنا- فإنَّ تأثره بهِ في موضوع التصوف هو غير واضح، وهو الذي يهم الدراسة. إذ أنَّ الشاعر كان قد أجاب الباحث

---

(1) المقالح، عبد العزيز، الشعر المعاصر في اليمن: 61- 62.

(2) المقالح، قراءة في ديوان شاعر الصوفية الكبر في اليمن الشيخ عبد الهادي السودي، مجلة دراسات يمينة، عدد 43 لسنة 1991م : 11.

(3) الثقافة، العدد الخاص بالشاعر، مرجع سابق: 14.

(4) م،ن، الصفحة نفسها.

عن سؤاله له حول من تأثرهم في منزعهِ الصوفي بقولهِ: (ربما تأثرت دون أن أدري بشاعر اليمن الكبير الشهيد محمد محمود الزبيري، الذي بدأ صوفياً)[1]. لذلك كان لزاماً على الباحث أن يقف على صوفية الزبيري هذهِ لمعرفة كيفية هذا التأثر، ونوعهِ و مداه.

[1] ملحق رقم (1).

صوفية الزبيري وأثرها في الشاعر:

لقد كان الزبيري صوفياً بطبيعتهِ، وبتكوينهِ الروحي، فقد بدأ حياته ميالاً إلى الزهد والتقشف، عازفاً عن كل طموحات الشباب وإغرآته. وقد أخبر بذلك في قولهِ. (بدأت حياتي طالب علم ينحو منحى الصوفية، في العزوف والروحانية، وتعشقت هذا اللون من الحياة، رغم اليتم، والشظف والقلة، ونعمت بهِ كما لم أنعم بشيء آخر بعد ذلك. ولم يستطيع أن ينتشلني من هذهِ الأجواء غير نشدان الشعر والأدب)[1].

إذاً فالزبيري مال في شبابهِ نحو حياة التصوف (والتصوف الذي أرادهُ هنا لا شك أنهُ ليس التصوف الفلسفي وإنما هو تصوف ديني يقوم على حياة الزهد والتقشف والتعالي على المناصب والعطايا)[2] (فالزبيري كان متصوفاً بطبعهِ ومُحباً لإتصافهِ بالدين)[3] ومهما يكن أمر هذا التصوف فقد كان متوقعاً أن يظهر في شعرهِ بمضامين زهدية واضحة، إلا أنَّ ذلك لم يحدث. (فلم يطفح شعره بالوعظ والتذكير بالمعاني الزهدية كما كان متوقعاً، وإنْ لم يخل من نزعة دينية تلامحت هنا وهناك في شعرهِ الثوري)[4]. الذي (طغت عليهِ السياسة سواءً ما كان منه مدحاً، وما كان رثاءً، وما كان ثورة، وما كان شكوى، أو ما كان شيئاً غير ذلك)[5].

إذاً فشعر الزبيري لم يستطع التعبير عن صوفيتهِ، ولا عن ذلك الطور من أطوار حياتهِ. فهل يعني ذلك عدم أهمية هذا الطور وقدرتهِ في التأثير على حياتهِ أو شعرهِ ومن ثم نسيانهِ؟ أم ماذا؟ نترك الزبيري ليجيبنا عن ذلك. إجابة يكشف لنا عن شدة وعيه بهذا الطور، وبأهميتهِ في حياتهِ، وعن الأسباب الحقيقية لعدم إفصاح الشعر عنه، بشيء من التفصيل، الذي رأى الباحث ضرورة إيرادهِ هنا، باعتبار ذلك مدخلاً مهماً في فهم تجربة المقالح الشعرية الصوفية، وتقلبات نزوعهِ الصوفي، في مراحلهِ الشعرية المختلفة.

يبدأ الزبيري قائلاً: (طور واحد من أطوار حياتي لم يستطع الشعر أن يقترن بهِ، أو يعبر عنهُ، وهو طور التكوين الروحي، الذي انغلقت عليهِ أصول شخصيتي، وانغرست في أعماقهِ نوازعي، واتجاهاتي وتشكلت في قوالبهِ أطوال نفسي وألوانها، ومعاييرها، فلم تستطع منها فكاكاً حقيقياً).

فالزبيري كما يظهر في النص يعي تماماً أهمية هذا الطور في حياتهِ. وملازمتهِ له ملازمة قوية. وفاعلة راح يرسمها في هذهِ الصورة الشعرية الواضحة في قولهِ: (فلقد أُغلقت عليَّ قوالبُ هذا التكوين العنيدة كما تغلق الكبسولة على رجل الفضاء. فبينما هو يزعم الإنفلات من سلطان الأرض، وقوانينها إلى مجاهل الكون الأجنبي القصي، إذ هو يجد نفسه في الواقع سجين قوالبه. ونواميسه، ومعاييرهِ الأرضية، أينما ذهب وراح. وعند أن تستهويه طيوف الفضاء وأكوانهِ، وأوهامهِ وتغريهِ بالتمرد على الكبسولة، وعلى درعها السميكة، أو يسمح بأن تتسرب إليهِ من خلالها، ذرات من أنفاس الأشعة الكونية حينئذٍ تتعرض حياتهِ للخطر ويحس بعوامل التشويه، والتدمير تدب في أوصالهِ وكيانهِ)[6].

وإذا كان الشاعر على هذهِ الدرجة من الوعي بهذا الطور وبأهميتهِ في حياتهِ بل واعتباره هو حياتُهُ، وذاتهُ الحقيقية المتماسكة. فلماذا لم يعبر عنهُ شعره إذاً. هذا السؤال هو السؤال الذي سأله نفسه بعد حديثهِ السابق قائلاً: (فلماذا إذن لم يسجل الشعر هذا الطور الأول من أطوار حياتي...؟) ثم يجيب عن ذلك قائلاً: (الواقع أنَّ الشعر هو الطيف الساحر الجذاب الذي استدرجني من الحياة المنغلقة في كبسولتي، حتى جعل قبضتي تتراخى، وتسمح بتسرب العوامل الخارجية، فتحدث الإرتباك. في جو القالب المُدرع الصغير، وأذهلني الشعر المتسلل إلى حياتي عن تصوير الطور الروحي من أطوارها، وجعلني أحلم بأني قد أفلت منهُ

---

(1) الزبيري، محمد محمود، ديوان ثورة الشعر: 10.
(2) البردوني، عبد الله، من أول قصيدة إلى اخر طلقة: 34.
(3) م، ن: 39.
(4) م، ن: 41.
(5) ديوان الزبيري: 54.
(6) ثورة الشعر: 11.

رغم أني لا زلت في قبضتهِ القوية. تسلم الشعر زمام نفسي وأخذ يوجهها داخل النطاق الروحي. دون أن يَدري، ويغامر بها في تجارب الأحلام، ويطير بها عبر ضروب عديدة من المسارات، فشرَّق بها وغرب، وشمأل وجنب، وأقدم وأحجم، وهادن وحارب، واقتحم بها دنيا العصر الحديث قفزة طافرة، اجتازت القرون في سنين، وخاضت مع جيل العصر مختلف الأفكار والتيارات، ومصطرع المذاهب الدينية، والسياسية، والأدبية، والاجتماعية)[1].

إذن فالحياة الواقعية والسياسية بما فيها من صراع ونضال سياسي وفكري وأدبي هي التي شغلت الشاعر عن التعبير عن ذلك الطور.

مع ذلك فإنَّ حركة الشاعر الواقعية كانت تتم بهدي من ذلك النزوع الصوفي الكامن وتتحرك في نطاقه الروحي بطريقة لا شعورية كما أكد الشاعر ذلك في بدايةِ المقطع وعاد ليؤكده في مقطع آخر بقولهِ: (على أنَّ هذهِ المراحل كلها إنما تتباين هكذا في مظاهرها السطحية، أما في أعماق الواقع، فإنها مراحل متداخلة، تسودها روح واحدة. وتحوطها منها كما أسلفت بدروع كدروع الكبسولة، التي تخوض غمار الفضاء الخارجي الرهيب وهي ترتعد)[2].

هذه هي صوفية الزبيري. وهو وإن كان لم يعبر عنها في شعره تعبيراً مباشراً فقد كانت حياته - بمواقفها الثورية المتسامية، وما تميزت به من مسلكية زهدية، وسلوك غيري مثالي- بجملتها مثلاً أعلى يغري بالاقتداء كل من عرفه وقرأ مواقفه، فما بالك بمن يتشابه معه في الطبع والروح، وفي ظروف النشأة والحياة الاجتماعية والثقافية والنفسية كالمقالح. لاشك أن تأثيره فيه سيكون كبيراً وقد كان؛ لا تقليداً أو محاكاة أو احتذاء، وإنما تمثل واكتشاف واقتداء؛ فالمتأثر يكتشف نفسه في المؤثر أي أنه يساعده على اكتشاف ذاته. وبناء قيمه، وتوجيهها الوجهة السليمة، التي تتناسب مع مقومات شخصيته. فهو تأثر يقوم على المشابهة والتماثل الروحي.

وقد كان ذلك واضحاً في حالة المقالح مع الزبيري فقد تبنى قيمه ونوازعه، وأشاعها في شعره وفي مسلكية حياته، اشاعة تنم عن هذا التأثر، وتتكشف لكل من عرف الشاعرين؛ فهذا حد النقاد يقول عن المقالح: (عرفته أحرفاً نورانية، وكلمات مضيئة، وجملاً نارية، تضيء درب اليمانيين على درب الحرية والاستقلال والتقدم والوحدة، فتمثلت فيه صوفية الزبيري وطهره الثوري، ونقاؤه الإنساني، وتفانيه في سبيل حرية وتقدم شعبه، ووحدة أرضه)[3] . فالكاتب يكشف في هذا النص عن تأثر المقالح بأبرز صفات الزبيري وهي كلها كما هو واضح صفات صوفية.

والباحث إذ يؤكد على هذا التشابه بين الشاعرين فإن تجربة الشاعر تؤكده في مواضع كثيرة؛ فقد ظل الزبيري حاضراً في شعره كله، يناجيه، ويبثه، همومه ويستلهم خطاه ومواقفه في أكثر من قصيدة وسيتضح ذلك في متابعة الباحث لهذا النزوع فيما ياتي من مباحث، بصورةٍ واضحة تكشف عن هذا التأثر القائم على المشابه. التي يؤكدها الشاعر في أكثر من موضوع وليس أدل على ذلك من قوله للباحث في سياق حديثه معه عن نزوعه الصوفي: (لا أخفي ان هذا الهاجس الصوفي كان قد بدا منذ المحاولات الاولى، ولكنه تخلى عني؛ تاركاً مكانه للسياسة؛ نظراً للظروف القاسية التي مر بها الوطن الصغير (اليمن) والكبير (العربي). فعلى مدى الثلاثين عاماً استولى الاتجاه السياسي بأفكاره وتصوراته على كل محاولاتي في الكتابة؛ نثراً وشعراً ولم استطع أن استرد جانباً من الشعور بمعنى الخلاص الروحي، الذي تمثل جانب منه في قصائد "أبجدية الروح"؛ إلا مؤخراً) [4].

---

[1] ديوان الزبيري: 55.
[2] م، ن: 60.
[3] ثرثرات في شتاء الأدب العربي: 79.
[4] ينظر: مقابلة رقم (2)، ملحق ( ) .

المبحث الثانـي
طلائع النزوع الصوفـي فـي شعر المقالح

رغم أن المقالح شاعر حداثي معاصر، فإنه يواجهنا منذ ديوانه الأول. بنزعة دينية قوية (تجعلنا نحس أن شاعرنا مسلم، موحد، عميق الإيمان، وأن حداثته،لم تنسه ربه ودينه،ورسوله) [1] فهو يرتبط بدينه ارتباطاً روحياً وعقائدياً وتشريعياً قوياً؛ باعتباره ديناً فطرياً، جاء ليحرر الإنسان من كل سلطان أرضي، ويربطه مباشرة بالله دون وساطة من كهنوت أو غيره، فالإسلام عند الشاعر هو الدين الفطري الذي يرفض الواسطة، ويلغي دور الكهانة، ويجعل الصلة بين الكائن البشري وخالقه صلة مباشرة عبر تعاليمه، التي يجب على المسلم أن يتلقاها من ينابيعها الأولى، من الرسول الأعظم عليه الصلاة والسلام مباشرة، بعيداً عن المذاهب، وفي منأىً عن الخلافات، التي وجدت بعد ذلك وأسهمت في تكدير المنابع، وتشويه المعالم الأولى[2] هكذا ينظر الشاعر إلى الإسلام مؤكداً ذلك بقوله: (إن الإسلام هو دين يُسر، دينٌ مبرأ من التعقيد والإلغاز أنه دين البساطة التي وصفها القرآن بالفطرة، لا كهانة ولا تسلسل في مراتب التلقي، وما كان للمسلم الصادق أن يجد هذه الصورة الحقيقية للإسلام إلا إذا عاد إلى الينابيع الأولى، وإلى ذلك المورد الصافي يستقي منه، ويتأمل في مجراه الطبيعي، ويقارن بين نقاء الفطرة، ودلالات التراكم اللاهوتي)[3].

إن فهم الشاعر للإسلام بهذه الصورة يقترب من فهم جمهور المتصوفة له، وذلك من ناحية التأكيد على التواصل المباشر بين العبد والرب، دون إلغاء لتعاليم الرُسل وتشريعاتهم، كما يذهب بعض غُلاة المتصوفة. فالإسلام كما هو عقيدة روحية؛ فإنه كذلك نظام حياة، يتضمن من القوانين الإلهية ما ينظم حياة البشر، ويرشدهم إلى جادة الصواب؛ بسلطة داخلية أكثر منها خارجية؛ سلطة تستلهم مكونات حضورها من الرقابة النفسية الذاتية، التي تضبط سلوك الأفراد ومعاملاتهم، وتدفع بهم إلى مكارم الأخلاق.

إن مصدر الإلزام الخلقي -من وجهة نظر الشاعر- هو مصدر داخلي يقوم على الامتثال الذاتي القائم على الحب (فالدين ليس إلا معنى عظيماً من معاني الحب؛ فإن خلا من الحب فهو مجموعة من الطقوس والأحكام غير المؤدية إلى الارتقاء الروحي)[4].

ذلك هو مفهوم الدين في وعي المقالح، وهكذا بدا في تجربته الشعرية، التي تبنت هذا الدين وظلت تستلهم قيمه ومثُله وتدعو إليها، ولكن بطريقة غير تقليدية، تتجنب الوعظ والخطابية المدعية. فلم يكن المقالح في يوم من الأيام -وهو الشاعر الحداثي- مكرساً للوعظ المباشر والخطابية الرنانة مع أن شعره شعرٌ مُلتزم مشحون بالقيم والمُثل والمعاني، التي لا تتعدى بحال مُثل وقيم الإسلام السامية.

وإذا كان المقالح قد جعل مصدر الالتزام بمُثل الإسلام هذه مصدراً داخلياً، ينبع من الضمير والوجدان، ومن حبٍ ينبع من القلب المؤمن الحنون، فأنه قد ألقى مسؤولية إيقاظ هذا الضمير وتوجيهه، وتغذية العاطفة الدينية وتهيئتها لاستقبال تعاليم الدين على الشعر والشعراء. فلكي يعيش الإنسان في حالة حب ودين فإن على الشعر أن يتحمل مسئوليته في تغذيته العاطفة الدينية بكل ما ينقي الوجدان ويرتفع بالضمير الإنساني من حالة البغض والجمود، إلى حالة التأمل والشعور بطهر النفس والنبل والعفاف. ولأن تلك هي مهمة الشعر فإن الشاعر لابد أن يعاني ويدوخ في سبيل التلقي والإلهام. فما الشاعر العظيم إلا نبي صغير، يتلقى الوحي ويحمله للبشرية

---

[1] يوسف، عبد التواب، الشاعر ونيران الجبال، ضمن كتاب اضاءات نقدية، مرجع سابق: 41.

[2] المقالح، عبد العزيز، محمد اقبال أمة في شاعر وشاعر في أمة، م. دراسات يمنية، ع. 52/51، لسنة يوليو/ ديسمبر 1993: 9-10.

[3] م،ن: 10.

[4] المقالح، نماذج من شعر إقبال، م/ دراسات يمنية، ع 58، لسنة 1998م: 14.

لكي يوقظها كلما طال بها السبات واستكانت إلى الجمود. وما أشد حاجة الانسان اليوم إلى من يوقظه من غيبوبته ويبعث في نفسه الثقة بنفسه أولاً و الرغبة باستمرار بناء الحياة ثانياً[5].

إن الشاعر بعقيدته الشعرية التي صرح بها هنا وأكدها في أكثر من مكان؛ يدخل تجربة الشعر الديني من أوسع أبوابها، ويحوز على أهم وأبرز خصائص الأديب الروحي، وهي الإيمان بقدسية الكلمة ورسالية الأدب[6].

وإذا كان شعر الزُهد الإسلامي يدور في معظمه حول الصراع الدائر بين مُثل الإسلام العُليا، التي رسمها القرآن وجسدها الرسول وصحابته، وبين مظاهر التفريط بهذه المُثل، التي اتضحت في الحيد عن النهج الإسلامي، وإيثار المصالح الدنيوية وما جره ذلك من استئثار بالسلطة السياسية ونمو روح الجشع لدى الحُكام واتباعهم على حساب المصالح العامة لجماهير المسلمين؛ فإن جُلّ شعر الشاعر لا يكاد يخرج عن هذه المضامين.

وفي هذا السياق تأتي تلك القصائد، التي تقف على أرضيةٍ زاخرة بالرموز والإشارات الدينية، وهي كثيرة كثرة دالة على ارتباط الشاعر بالتجربة الدينية الإسلامية، وتفاعله معها تفاعلاً إيجابياً، يكشف عن إدراكه لجوهر هذه التجربة، وأبعادها الروحية والاجتماعية، لا سيما تلك القصائد التي تزخر بالشخصيات الدينية، وعلى رأسها شخصيات الأنبياء، أمثال "يوسف، وأيوب ونوح ومحمد (عليهم جميعاً سلام الله)". وشخصيات الصحابة والتابعين أمثال الأمام علي (عليه السلام) وعقبة بن نافع وطارق بن زياد والحسين بن علي (عليه السلام) ومالك بن الريب وغيرها من الشخصيات، التي يتخذ من بعضها أقنعة، وبعضها يكتفي بالإشارة إليها وكل ذلك في سياق استنهاض الأمة، والدعوة إلى المُثل العُليا المجسدة في هذه الأمثلة، التي عادة ما يتم تصوير الشاعر لها في سياق صراعها مع شخصيات ونماذج أخرى نقيضة، مثل "يهوذا" و "قابيل" وغيرها من رموز المكر والخديعة والشر .

ومع ما في هذه القصائد من دلالة على روح الشاعر الدينية وتمكنها من شخصيته؛ فإن ما يهمنا هو تلك القصائد التي تحيل مباشرة إلى تجربة الشعر الديني الإسلامي، لاسيما في اتجاهه الروحي، الذي يعد أقرب من سواه إلى روح التصوف؛ ونعني به ذلك الشعر الذي يتحدث عن الله في ذاته أو صفاته أو أسمائه، وفي عظمة آثاره وكثرة نعمه أو رحمته بالخلق وإحسانه إليهم، أو تعذيبه لهم إلى غير ذلك من المعاني، التي تكشف عن طبيعة علاقة الخالق بالمخلوقين[7].

وفي هذا السياق نقف على قصيدة بعنوان رسالة إلى الله وردت في الديوان العام للشاعر يرجع تاريخ كتابتها إلى عام 1961م، وفيها يتوجه الشاعر إلى الله يبثه همومه وأحزانه شاكياً له معاناته في جحيم الوجود. يقول في مطلع القصيدة:

إليك ما من خطاب غير أحزاني ودمعةٍ تتهادى خلف أجفاني
شددتَ للنوح أعصابي وفي غضبٍ ألقيت بي يا ألهي بين نيراني
فأثمر الألم المجنون عاصفةً وخففت كلماتي وزن إيماني [8]

بهذه الصيغة الابتهالية يتوجه الشاعر إلى خالقه، مصوراً علاقته به على هذا النحو الجلالي المخيف. فقد بدا الشاعر مخلوقاً ضعيفاً، ذا حساسيةً مرهفة، وأعصاب مشدودة، يعزف عليها الألم أنغامه النائحة، وكأن الله قد خلقه بهذه الهيئة، لتكون مصدراً لمضاعفة آلامه وأحزانه في جحيم الوجود، بعد أن ألقاه بغضبٍ فيه.

---

[5] م،ن: ص15.
[6] ملحس، ثريا عبد الفتاح، القيم الروحية في الشعر العربي: 27.
[7] ينظر: الشعر الصوفي: 8.
[8] ديوان عبد العزيز المقالح: 412.

ويبدو أن الشاعر لا يصدر في تصوير هذه العلاقة على هذا النحو عن مبدأ فكري عام يؤمن به بقدر ما يصدر عن حالة ألمٍ وحزنٍ، اعترته جراء ما يراه في واقعه، من انحراف وشذوذ وألم، مصدرها الآخر الإنساني وليس الخالق جل في علاه. وهنا ينقلنا الشاعر إلى علاقته بالآخر الإنساني. وقد بدت علاقة متوترة تقوم على تناقضٍ واضح. فهذا الآخر إما ظالمٌ جاحدٌ لإنسانيته يعيثُ فساداً في البلاد والعباد، فيحاول الشاعر ردعه ورده ولكن دون جدوى:

أدعوك والليل في صنعاء ما برحت نجومه بين جلاد وسجان
وأمُّنا خلف سور القصر تنهشها عصابة من تماسيح وجرذان [9]

وإما مظلوم خانع مستسلم، لا يحس ولا يتألم، لما يعانيه وتعانيه بلاده، فيثور كما ثار الشاعر:

تلفتت عيني الغرقى فما وجدت إلا هياكل عظم فوق أبدانِ[10]

ومع ذلك فإن الشاعر لا يتراجع عن موقفه، ولا تغريه سلبية هذا الآخر بالقعود أو الانسحاب فهو رجل موقف، ورجل الموقف لا يخضع لردود الأفعال، فالمسألة أكبر من ذلك، إنها وعي بالماهية وبالوجود، وممارسة لهما بكامل الحرية والاختيار. إنه الدور الرسالي الذي يندب الشاعر نفسه لحمله. وهنا يوجهنا السلوك الغيري المثالي، الذي يختاره المتصوف بمحض إرادته؛ فيقدم نفسه- بكامل الرضا والحب- قرباناً من أجل الآخرين:

إن كنت قربانها للنار قد رضيت نفسي فما ذنب أحبابي وأخواني
دعهم يعيشون في دنياك ضاحكة أفراحهم كطيور المربع الهاني [11]

تكشف هذه الأبيات بما فيها من وجدان صادق، عن موقف صوفي، هو موقف التضحية من أجل الآخرين، الذي يصدر عن أسمى مراتب الحب الصوفي، وقد كان للمتصوفة في هذا السلوك الغيري المثالي، حكايات وروايات كثيرة: منها ما روي عن النوري، أنه سُمع يوماً ينادي ربه فيقول : (ربي قد سبق في علمك القديم وإرادتك أن تعذب عبادك الذين خلقتهم، فإذا اقتضت إرادتك أن تملأ جهنم من الناس فاملأها بي وحدي)[12].

وإذا كان الصوفية المتأخرون قد فلسفوا هذه المواقف بحسب نظريات "التجلي والصدور"؛ فذهبوا إلى أن محبة الله تقتضي محبة كل شيء؛ لأنه أثر من أثاره وخصوصاً الإنسان، الذي خلقه الله على صورته؛ فإن الشاعر لم يكن –برأي الباحث- يصدر في موقفه هذا عن أي من تلك الأسس الفلسفية؛ وإنما هو فيض تلقائي، صادر عن الطبيعة الروحية للشاعر، وعن الوعي الصوفي الكامن، الذي يظل يلقي بنفسه في صورة مشاعر إنسانية، تفيض بالمحبة للآخر والتعاطف معه. إن هذه المحبة -وإن كانت لا تصدر عن المحبة الإلهية بمعناها الصوفي الفلسفي العميق- فقد أولاها المتصوفة أهمية كبيرة إذ اعتبروها الأساس، والقنطرة التي يعبر عليها السالك إلى محبة الله.

ويبدو أن الشاعر قد كان مدركاً لأهمية المواقف والمضامين الصوفية في هذه القصيدة؛ فجعلها أولى القصائد المعبرة عن نزوعه الصوفي، وذلك في إجابته عن سؤال الباحث له حول بداية هذا النزوع إذ أجابه بقوله: (بدأ في قصيدةٍ يرجع تاريخ كتابتها إلى أوائل الستينات، وهي قصيدة نونية منشورة في الديوان)[13].

وإذ يجعل الشاعر من هذه القصيدة بداية لنزوعه الصوفي، فإن الباحث لا يعتبرها كذلك إلا من حيث إشارتها إلى بداية مرحلة الشتات، التي عاد الشاعر –في إجابة أخرى- ليرجع إليها بداية هذا النزوع (ليس في

---

[9] الديوان: 413.
[10] م.ن: الصفحة نفسها.
[11] م. ن: 414.
[12] التصوف الثورة الروحية في الإسلام، عفيفي، أبو العلا: 232.
[13] ملحق رقم (1).

كتابة القصيدة وحسب، وإنما في أهمية هذا النوع من السلوك)[14]؛ أي السلوك الغيري المثالي الذي كشفت عنه هذه القصيدة. أما النزوع الصوفي الذي ينبثق عن اغتراب النفس المتأزمة بسبب نزوعها إلى العلو (الحاضر/ الغائب) في نفس الآن، فلا تكشف عنه هذه القصيدة تماماً، وإن كانت تؤشر أزمة الاغتراب ومقولة النفي، بدلالة قوله في بداية القصيدة: (ألقيت بي)، ففكرة الإلقاء هنا تتضمن فكرة النفي والاغتراب اللتين تنبثق عنهما تجربة التصوف وهو ما سيوضحه الفصل الآتي من هذه الدراسة.

[14]ملحق رقم (1).

الفصل الثاني
مراحل النزوع الصوفي

لقد تقرر آنفاً أن النزوع الصوفي، هو حالة حبٍ وشوقٍ، متأصلة في الذات الإنسانية؛ (فالإنسان مخلوق كسائر الموجودات، وفي أعماق ماهيته يكمن الاشتياق إلى الله، الذي هو غايته كما كان مبدأه)[1] وأن هذا الاشتياق يكشف عن وجود افتقار تكويني في الذات البشرية، هو جزء من تعريف الذات، وليس حالاً عارضاً من أحوالها. فهو ليس صفة خلقية مكتسبة، قد تحضر وتغيب، أو مجرد علاقة بالمحب، بل خاصية جوهرية له. لذلك فهو لا يتوقف، ولا يزول ما دام هذا المحب موجوداً. وإن حدث أن توقف- لسبب أو لآخر- فإنما يفعل ذلك من أجل الميل إلى موضوع أخر مختلف، أما الشهوة (الاشتياق) فتظل في نفسها باقية، وإنما يتغير الموضوع المشتهى[2]، وهذا يعني أن هذا النزوع، يتحول إلى وظيفة روحية أساسية، تهيكل الحياة البشرية، وهو ما يعني أيضاً خضوع هذا النزوع في تجلياته ونموه لمنطق التمرحل، حسب الظروف والعوامل المحيطة بنمو الشخصية النازعة.

وعليه يأتي هذا الفصل؛ لمتابعة مراحل تطور النزوع الصوفي لدى الشاعر، بعد ان كشف لنا سابقه، عن وجود هذا النزوع، وعن أولى تحفزاته.

---

[1] بلاثيوس، آسين، ابن عربي حياته ومذهبه، ترجمة عبد الرحمن بدوي: 242.
[2] م،ن: 239.

المبحث الأول
مرحلتا البحث والتحري، والتصوف الثوري

أولاً: مرحلة البحث والتحري:

سبق وأشير إلى أن النزوع إلى التصوف، بصفته نزوعاً نحو المطلق المتعالي، هو نزوع فطري، وحالة نفسية موجودة مع غيرها من الحالات، ولكنها تنتظر الاشارة لتنطلق. وعادة ما يبدأ انطلاقها في اللحظة التي يبدأ فيها الفرد بالابتعاد عن الخارج (الموضوعي) والاتجاه نحو الداخل (الذاتي).

وهذا التحول عادة ما يبدأ بسب أزمة يعيشها الشاعر مع واقعة لسبب أو لآخر، فتكون مناسَبةً مناسِبةً لظهور هذا النزوع، الذي يبدأ أولى تحفزاته في نوع من الشعور بالاغتراب، والقلق، والخيبة إزاء الواقع، الذي يجد العارف نفسهُ ملقى فيهِ كنفس مقيدة في بدن، وكفردية مؤطرة في مجتمع جشع، لا تحكمهُ المُثل العُليا قدر ما تحكمهُ المصالح المادية والصراعات والفوضى؛ فهو مجتمع ليس فيهِ إلا ما ينغص ويكدِّر، مما يجعلهُ يشعر بأنه محاصر ومستعبد لعالم كله شر وقبح ونشاز، وتصبح مشكلتهُ الأساسية هي مشكلة الشر في العالم[1].

(من الوعي بهذهِ الوضعية يبدأ الموقف الصوفي، ومن إعلان رفض هذهِ الوضعية ينطلق؛ أولاً بإبداء التضايق والشكوى منها، ثم بإعلان الكراهية لها، وإنتهاء بالتشهير والتمرد عليها. والعارف إذ يرفض هذهِ الوضعية بوصفها واقعاً خارجياً، يرفضها أيضاً كشعور داخلي، يرفضها كشروط حياة، ويرفض نفسهُ كوجود خاضع لهذهِ الشروط، ومن هنا إحساسهِ بالغربة بصورة مُضاعفة، ومن هنا أيضاً ذلك الميل الجامح الذي يستولي عليهِ ويذكي شوقهُ إلى التحرر من قبضة هذا العالم وقيودهِ، والرحيل عنهُ إلى عالم آخر، يسترجع فيهِ كامل حريتهِ، وكامل إمتلاكهِ لنفسهِ[2].

إنَّ الموقف الصوفي يتلخص في البحث عن حقيقة الذات وجوهرها الأصلي، فالصوفي إذ يرفض الصورة التي تقدمها له عن نفسهِ، وضعيتهِ في العالم الراهن؛ لأنها مُزيفة وغير حقيقية؛ (فإنَّه يعمل طوال معاناتهِ للموقف الصوفي على أن يكتشف وجودهِ[3] لذلك فهو يكابد مجاهداً من اجل الخلاص والرجوع إلى ذلك العالم الذي يعانق فيهِ حقيقتهِ الروحية، ويتعرف إلى أصلهِ الذي منهُ انبثق، وإليهِ يعود. فأين نجد بداية هذا النزوع في شعر المقالح؟.

لقد شاءت الاقدار أن يولد المقالح الشاعر، في اللحظة التي كانت الثورة اليمنية تعيش فيها حالة مخاض وولادة هي ايضاً، فكانت قصائده القليلة المكتوبة قبل الثورة، واثناءها وبعدها بقليل، خالصةً للثورة؛ فهي إما تبشر بقيامها أو تتغنى بها بعد قيامها، ثم ترافقها حتى سنة 1967 م.

هذه القصائد هي التي احتواها ديوانه الاول "مآرب يتكلم"، وبعض قصائد ديوانه الثاني "لابد من صنعاء" كتبت في نفس المناخ[4].

وفي مثل هذه القصائد، لا نجد اثراً ينبئ عن وجود أزمة من ذلك النوع الذي أشرنا اليه. إلا أنك تجد إلى جانب هذه القصائد، قصائد أخرى، بدأ الشاعر كتابتها بعد هجرته إلى مصر، عقب انقلاب نوفمبر من عام 1967م. وحتى عام 1970م.

ففي هذه القصائد، نجد أن احتفاء المقالح بالثورة، قد بدأ يشوبه الخوف عليها، وهو خوف ازداد ببعده عن الوطن، فاتسم صوته بالقلق والتوتر. إلى الحد الذي شابته نبرة البكاء، وأوشك أن يعلن انكسار

---

(1) الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي: 255.

(2) م، ن: 255.

(3) م، ن: 256.

(4) هذا الترتيب مخالف لما في الديوان إلا أنه الترتيب الحقيقي بحسب ما جاء في مقالة الاستاذ الشاعر عبد الودود سيف في كتاب النص المفتوح: المعنونة بـ(المقالح.. من رحلة البحث عن صنعاء حتى الخروج من دوائر الساعة السليمانية): 9-10.

الحلم، نتيجةً لما عانته الثورة بعد قيامها من مكايد وانحرافات. فالشاعر يرى المراسيم والممارسات التي تقام وتمارس باسم الثورة، وهي بعيد ة عن روحها، وأهدافها[1]، ويرى تحول صراع الثوار مع اعداء الثورة، إلى صراع مع بعضهم البعض، من أجل المصالح الشخصية والأنانية، التي ترفع عنها الشاعر، وانحاز إلى حلم الثورة؛ ليواصل فعله عبر الفعل الثقافي الحر. وقد كان من الطبيعي ان يبدأ هذا الانحياز، بحالة اغترابية مثقلة بمشاعر الحزن والخيبة والقلق الوجودي؛ لتؤسس لبداية مرحلة الشتات، التي جعل الشاعر منها بدايةً لنزوعه الصوفي.[2]

ففي أواخر ديوان الشاعر الأول (مآرب يتكلم) نقع على مجموعة من القصائد التي تعكس هذه الازمة، وتؤسس لها؛ مثل (الماضي ولأصدقاء) و (أغنيات صغيرة للحزن) و (هابيل الاخير) و(عصر يهوذا)، وغيرها من القصائد، التي عكست أزمة الشاعر مع واقع الخيانات المر وتبرمه منه، مفسحةً بذلك الطريق أمام نزوعه الصوفي ليبدأ أولى تحفزاته.

ولعل قصيدة (أغنيات صغيرة للحزن) هي أكثر هذه القصائد دلالة على بداية هذا النزوع، إذ يبدأ الشاعر قصيدته هذه بأغنية عنوانها (اللقاء الثاني)، عبرت عن حالة جفاف روحي، وعقم وشتات، يعانيها الشاعر في واقعه إذ يقول:

والتقينــا
لم يعدْ في العين شيء من بريق
جفَّ نهر الحب
اغفى في صقيع الليل محمومَ الحريق
نغمُ الامس الذي هدهدنا
سكنت أوتاره.. الصوت عتيق
قد مللنا، ولكم سرنا فما
ملت العين ولاطال الطريق
غرقت في الضفة الاخرى حَكَايانا
فماضيا غريق
لم تعد أهدافُنا واحدةً
ورفيقُ العمر ما عاد الرفيق
حَطَمُ الكأس لَكَمْ قد صَدِئتْ
شفتاها.. فقدَ اللونُ الرحيق[3]

يحتفي هذا المقطع- كما نرى- بحالة من الجفاف العاطفي، والروحي، وانعدام الحميمية والدفء في العلاقات الإنسانية، خصوصاً بين رفاق الأمس النضالي الحميم. وهذا التقهقر الروحي والعاطفي، الذي جر إلى تقهقر الفعل الثوري، كان كفيلاً بتدشين مرحلة الشتات والسأم والملل، التي يغرق فيه ماضي الثورة وحكاياتها البطولية.

وأمام هذه الحالة كان من الطبيعي أن يحزن الشاعر ويبكي أكثر من أن يغضب ويثور؛ فالمشكلة تأتي من الداخل؛ داخل الممارسة الرفاقية وليس من خارجها. وما دامت من الداخل فإن الشاعر يستجيب لها بفعلِ رفضٍ داخليٍّ هو الحزن، الذي سيظل يكبر ويكبر إلى أن يتحول إلى حزن وجودي مبهم، يصوره الشاعر في هذا المقطع المعنون بـ(الشعرة البيضاء) من نفس القصيدة قائلاً:

يكبر الحزنُ ونكبر
كل عام نتشظى نتكسر
جرحنا النغار ينمو، يتخثر

---

[1] م،ن: 12
[2] ينظر ملحق رقم (1).
[3] الديوان:231-232.

أمسنا مات، غداً لن يتأخر
أيُّ شيءٍ حولنا لا يمطر الموتَ وفي اعماقنا لا يتبخر[1]

إن الشاعر يتنبأ باستمرار نمو واتساع الهوة التي بدأت تنشأ بين الحلم والواقع، وبنمو حزنه، ليصبح هو الحقيقة الوحيدة في واقع التشظي والتكسر الداخلي؛ واقع غياب فعل الثورة والحركة، الذي يتحول فيه كل شيء إلى موت، وإلى مصدر للموت. إلا أن حزن الشاعر هنا هو حزن جمعي، عام، عبر عن جمعيته ضميرُ الجمع (نا). ورغم سمو هذا الحزن ودلالته على سمو مشاعر الشاعر، إلا أنه لا يزال غير ذي شأن في الدلالة على ما نريد. ولابد أن يتطور إلى ذلك النوع من الحزن الوجودي الذاتي المبهم، الذي يلتبس على الشاعر معرفة اسبابه ودوافعه، ومن ثم يتحول إلى حالة شعورية شبه دائمة، ترتبط بطبيعة الشاعر الشخصية، أكثر من ارتباطها بمثيراتها الخارجية.

فأين نجد هذا النوع من الحزن؟ هل تطور حزن المقالح السابق إلى هذا الحد؟ لقد أحسن الشاعر حين وفر علينا عناء متابعة تطورات هذا الحزن، الذي أضحى من أبرز تجاربه الشعرية، فوقف بنا على صورته التي نريد، في إحدى أغنيات هذه القصيدة ذاتها، بعنوان (الغربة)، جاء فيها قوله:

الغربــة:
حزني غريب الوجه واللسان
ليس له عينان
لا قلب.. لا يدان
يمر من عيني وفي يدي
يمشي على رأسي كما يمشي على جرح الدُجى ثعبان[2]

أول ما يواجهنا في هذا المقطع قيامه على ضمير المتكلم؛ فالشاعر يضيف الحزن إليه دالاً بذلك على ذاتيةِ هذا الحزن وجوانيته. وقد صوره على هذا النحو الشبحي المخيف، موحياً بغموض هذا الحزن ومجهوليةِ أسبابهِ؛ فهو غريب الوجه واللسان، يختلف عن أحزاننا شكلاً ومضموناً.

ولان حالة الحزن هذه هي حالة حزن اغترابية، كان من الطبيعي أن تأتي في هذه الأغنية المعنونة بعنوان "الغربة". إذ أن الغربة ترتبط بالحزن ارتباط السبب بالنتيجة. انها غربة روحية، تجعل الشاعر يلوب على الخارج والداخل بحثاً عن امل في الشفاء، فلا يجد شيئاً من ذلك:

في غربتي هتفت بالمجان
بكيت بالمجان
ضحكت بالمجان
وقفت تحت كل الماء والألوان
اكلت نفسي
بعت اطفالي
مسحت كل نعل مر بالميدان
غسلت بالدم الغزير قطة السلطان
جبنت لم أقل حين مشتْ حولي مواكب الشيطان
"اللهَ..."
لم اذكر ولا تعويذة واحدةً من القرآن[3]

يعتمد المقطع في بنائه كما نرى، على الجملة الفعلية، بفعلها الماضي، الذي قامت عليه جميع جمل المقطع، وتصَدّرَ معظمها.

---

[1] م، ن: 232.
[2] الديوان: 235.
[3] الديوان: 235- 236.

نعم هناك حركة، وحركة سريعة لا تعاقب فيها ولا تعاطف؛ ومع ذلك فإنَّ هذه الحركة كانت تسير في كل فعل باتجاه العبث والعدمية المطلقة فهي حركة (مجانية)، عمق الشاعر إحساسنا بها، من خلال تكرار اللفظ الدال: (بالمجان) ثلاث مرات. كما دل اختيار لفظ المصدر هنا، على أن حالة المجانية هذه، هي حالة مطلقة وشاملة، تتناسب مع شمول حركة فعل المحاولة، والبحث عما يحقق الشعور بالهوية والامتلاء، كما عكس شمول هذه الحركة الاستخدام الضدي للفعل (بكيتُ، ضحكتُ)، وكذلك لفظُ العموم (كل).

لقد بدأ الشاعر يتحرك بفاعلية داخلية وخارجية متحفزة، جسدها الفعل الأول "هتفتُ"، ليعقبها تراجع وانكسار سريع (بكيت)، والفعل لا يزال هنا فعلاً شعورياً عالياً ولكن بدرجة أقل. أما الفعل الثالث فهو فعل شعوري ولكنه سلبي الدلالة. مع ذلك فهو حركةٌ في الاتجاه الايجابي، ستنتهي إلى درجة الصفر في الفعل (وقفتُ)، الذي يجسد حركة سقوط الكينونة، التي تستمر في الاتجاه السلبي عبر بقية الأفعال، بصورة تكشف عن وضعية الاغتراب ومظاهره المختلفة.

(إن ما يميز الذات على نحو فريد ومن الناحية السيكولوجية، هو أنها مشبعة بشعور الاستقلال، والحرية، وتقرير المصير، وأخيراً الإبداع)[1]، تلك هي كينونة الإنسان (فالإنسان كينونه جوهرها العقل والحرية والعمل والانتماء. وكل ما من شأنه ان يمس هذه الأبعاد الأساسية لجوهر الشخصية، فأنه يدفع هذه الشخصية إلى حالة اغتراب. إذ أن الاغتراب هو(الوضعية التي ينال فيها القهر والتسلط والعبودية من جوهر الإنسان، وهو الحالة التي تتعرض فيها ارادة الإنسان أو عقله أو نفسه للاغتصاب والقهر والاعتداء والتشويه) [2]. وتظهر حالة الاغتراب هذه في مظاهر متعددة تتبدى في (شكل إحساس مفرطة بالدونية واللامبالاة، والقهر، والضعف، والقصور، والسلبية، والانهزامية)[3] هذه المظاهر هي المظاهر التي حددتها جمل المقطع، بِصوَره وإحالاته الرمزية العميقة والواضحة في نفس الوقت.

ومن الدال ان يربط الشاعر بين حضور الاغتراب وغياب الدين وكأنهما لا يجتمعان. فإذا وجد الدين فقد وجدت الحرية وانتفى الاغتراب. بمعنى (ان مقومات حقيقية الحياة الإنسانية؛ الحيوانية والروحية، كامنة في الدين. [فحقيقة الحرية التي منحها الله عز وجل لهذا الإنسان لا يمكن استيفاؤها إلا بالاستقامة على هذا الدين][4] الذي جاء ليحرر العباد من عبادة طواغيت الأرض وشياطينهم، ويتجه بهم إلى عبادة الإله الحق. وعليه فان من يدعي التدين وهو يقبل بحكم الطواغيت وبعبوديته لهم فانه كاذب في دعواه. لذلك وجدنا الشاعر ينفي عن نفسه ملابسة الدين أو الإيمان حال كونه مستلباً أو مغترباً. فحالة الاغتراب هنا هي حالة ضعف و محاولة للتصالح مع واقع الاغتراب، مع المنطق الابليسي لطاغوت السلطة الذي رأينا الشاعر هنا يخاف أمامه ذكر كلمة (الله). إنه فرعون ومن حوله سدنته وخدمه (مواكب الشيطان)، ثم يأتي ذكر القرآن بوجه خاص وكأنه تعويذة ضد حالة الاغتراب والاستلاب، كونها حالةَ غيّ وضلال، لا يعصمُ منها إلاَّ القرآن (الدين)، كونه علامة رشدٍ، وطريق هدى ﴿**لا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنْ الغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللَّـهِ فَقَدْ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لا انفِصَامَ لَهَا وَاللَّـهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ**﴾[5].

فإذا كان مفهوم الاغتراب، يشير إلى الحالات التي تتعرض فيها وحدة الشخصية للانشطار والإنفصام، حيث تفقد فيه الشخصية مقومات الإحساس المتكامل بالوجود والديمومة[6]؛ فان في الإيمان بالله وتوحيده، استعادة لتلك الوحدة، وهذه المقومات.ذلك ان النفس البشرية مبنية على انها لا تتحقق من حريتها ولا تنطلق انطلاقتها الخالدة فتتذوق وحدة شعورها الا إذا استقامت على طريق الايمان[7] الذي

---

(1) د. ت.، سوزوكي، التصوف البوذي والتحليل النفسي، ترجمة ثائر ديب:27.
(2) المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، م/ عالم الفكر الجلد السابع، عدد 2، لسنة 1998م، 247.
(3) المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية: 247.
(4) عبد العزيز، ياسين: دراسات في الحرية والشورى: 45.
(5) سورة البقرة: الآية (256).
(6) المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية م/ عالم الفكر، مرجع سابق :247.
(7) دراسات في الحرية والشورى:19.

يصل الإنسان إلى قمة الإحساس به في التجربة الصوفية، حيث الوصول إلى التوحيد، الذي يعني الوصول إلى قمة الحرية، وتلك هي العروة الوثقى.

عموماً لقد حاول الشاعر أن يتنازل عن كل ذلك، ويتصالح مع واقع الاغتراب بغية الشفاء من حالة الحزن التي تفتُّ في ذاته، ويعيش في سلامِ الاستسلامِ، مثله مثل غيره، إلا أنَّ إنسانيةَ الشاعر وصوفيته تأبيان عليه ذلك؛ لذلك وجدناه يعود مرة أخرى ليحتضن كينونته، التي كان قد تنازل عنها، ويحتضن قصيدته وحزنه الصموت، محاولاً الفرار بهما من واقع الموت العام والشامل؛ فيقول من قصيدة بعنوان (الموت):

لم يبق حيٌّ غيرُنا
أنـا
قصيدتي
وحزنيَ الصموت
يـا ليت سرب عنكبوت
ينسج حولنا شباكه
كي لا يرانا الموتُ احياءً
فلا نموت[1]

لقد أعلن الشاعر في بداية القصيدة موتَ العام (نحن هنا في قسوة نموت)، ومادام العام ميتاً فإن الشاعر ينفصل عنه ليعانق الخاص؛ (كينونته وقصيدته وحزنه النبوي)، يحتمي بهما ويبحث معهما عن مكان للانفصال والعزلة، هروباً من واقع الموت والخواء، وبحثاً عن واقع الثورة والامتلاء الوجودي. إنه التمرد والرفض اللذان تبتدئ عندهما التجربة الصوفية.

ويتجلى هذا الرفض الوجودي بصورة أوضح، في مقطع آخر من قصيدة "عصر يهوذا"، في قول الشاعر:

كفرت بهذا الزمان
بكل الزمان
كفرت بصمت الكهوف
بلون الحروف
بهذي القصيدة
بكل عقيدة
بدين "يهوذا"
بعصر "يهوذا"
بما تكتبون
بما تقرأون
تعالوا لكي تصلبوني
لكي تنقذوني
فإني كفرت بعصري
بنفسي
بإنسان عصري
فلا ترحموني
فلا ترحموني[2]

ففي هذا المقطع يتجلى بوضوح الموقف الصوفي في رفضه للوجود بجميع شروطه الوجودية؛ الوجود بزمانه ومكانه، بقصائده وعقائده، بكل من فيه حتى ذاته التي راح يطلب من الآخرين صلبها

---

[1] الديوان: 126.
[2] الديوان: 266-267.

بلهجة آمرة، تذكرنا بقصيدة صلب الحلاج، وبموقفه الوجودي الرافض، الذي جعله يطلب كذلك من أعدائه متهميه أن يسارعوا بقتله وصلبه، حين قال:

اقتلوني يا ثقاتي إنَّ في قتلي حياتي[1]

هكذا هو الموقف الصوفي؛ فهو يربط دائماً الحرية بالتمرد على المعطى، أو على الكون وقوانين الطبيعة، وكذلك على المجتمع، وما يسوده من قوىً تاريخية ومادية.

إن رفض الصوفي للعالم هو أساس الحرية المنشودة في كل تجربة صوفيه، بل لابد من الاقتناع بأن هذه التجربة لا يسعها أن تبتدئ إلاَّ من هذا التمرد، وهذا الرفض قبل سواهما. ولكن من أين ينشأ هذا التمرد نفسه؟

لا ريب في أنه نتيجة لقلق وجودي يضغط على الروح، ويجعل الحياة العامة أمراً رتيباً إلى حد السأم[2]. إنه حالة شعور بفقدان الأنا أو نقصه. ذلك هو القلق الوجودي، وهو يختلف عن القلق العصابي (المرضى)، الذي يزول تلقائياً عندما يتلاشى القلق الأساسي (الوجودي). ولكن من أين ينشأ هذا القلق الوجودي، وكيف يعبر عن نفسه؟

يجيب الباحث والمتصوف الياباني الكبير "سوزكي" بقوله: (وتأتي كل أشكال القلق من واقعة أن ثمةَ في مكان ما من وعينا شعوراً بأن معرفتنا بالوضعية التي نحن فيها، هي معرفةٌ ناقصة، وهذا النقص في المعرفة، يُفضي إلى الإحساس بانعدام الأمن، ومن ثم إلى القلق بكل ما يشتمل عليه من درجات التوتر. والـ"أنا" هو دوماً في مركز أي وضعية يمكن ان نواجهها، ولذا وعندما لا يكون الأنا معروفاً تماماً، فإن أسئلةً وأفكاراً كالتالية تواصل تعذيبنا: هل للحياة أي معنى؟، هل كل شيء باطل الأباطيل حقاً ؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل هنالك أي أمل يرجى من أن يحقق المرء ما هو جدير بالتحقق فعلاً؟[3]

هذه هي أبرز الاسئلة الوجودية التي يعبر بها القلق الوجودي عن نفسه. فهل نجد مثل هذه الاسئلة في وعي المقالح؟

لقد وجه الشاعر "عبد الله البردوني" للشاعر– في مقالة صحفية- هذا السؤال، بالصيغة التالية:

مفتاح الأسرار هو السؤال. وبما ان السؤال هو صيحة الاهتمام فما هو السؤال الذي توجهه إلى نفسك؟

فأجابه الشاعر بقوله: (الإنسان هو سؤال قصير تطرحه الحياة على الأرض، ثم تسترجعه قبل أن يعثر على جوابه المناسب ..

وفيما يتعلق بي، فما أكثر التساؤلات العامة والخاصة، التي تطرح نفسها عليَّ في الخلوات، فأهرب منها إلى القراءة، وأحياناً إلى توجيه الأسئلة إلى الآخرين. وربما كان في مقدمة الأسئلة الخاصة المستعصية على الرد هو السؤال الصغير الكبير التالي:

من أنا ؟ ولماذا وجدت؟ وبما أنني موجود، فكيف أجعل من هذا الوجود حضوراً ايجابياً نافعاً ؟ وهل هذه الأعمال التي أمارسها يومياً، تحقق لي ولمن أعيش معهم قدراً من الحضور النافع؟[4].

أليست هذه الأسئلة هي الأسئلة الوجودية نفسها التي وقفنا عليها في النص السابق لـ"سوزوكي"؟

لقد ظل هذا السؤال الكبير الصغير مصدر قلق واضح، تجلي في شعر الشاعر طوال تجربته الشعرية. فنحن نجد هذا السؤال وما ينتج عنه من شعور بالسأم والملل والرتابة، في أكثر من قصيدة، وفي أكثر من مقطع، من ذلك قصيدة "أسئلة ساذجة جداً" التي كشفت بكاملها عن شعور بالرتابة واليأس والعقم وفقدان التلون والتغير، بل نجد هذا السؤال بنصه في اكثر من مقطع. ومن ذلك قوله -في أحد مقاطع قصيدة (اخت ميدوزا) التي سنقف عليها لاحقاً-:

فمن أنا الآن؟
تحجر الإنسان فيَّ والألم
تجمد الصوت، تبلد الإحساس

---

(1) ديوان الحلاج، اصلحه وعلق عليه د. كامل مصطفى الشيبي:34.
(2) مقدمة للنفري:11 .
(3) التصوف البوذي والتحليل النفسي : 109 .
(4) ثرثرات في شتاء الأدب العربي :9، 10.

من أكون
أقفرت الوجوه من حولي
تخشبت في وجهي العيون[1]

إنه القلق الوجودي، وفقدان الكينونة والأمان في هذا العالم، فأين هي الأرض الآمنة التي يستطيع الشاعر أن يقف عليها دون أي إحساس بالقلق. إنَّها ارض "الحقيقة" المتعالية التي سيبدأ الشاعرُ رحلة البحث عنها من الآن وصاعداً.(فمن قلق الاغتراب ينبجس النداء إلى العالي وزمن زيف المعطيات والمرئيات جاء غرام الإنسان بحقيقة تعلو فوق كل ما هو برسم الحواس)[2].

وهكذا.. فمن مثل هذه التجارب الشخصية المنكفئة تنبثق المواقف الماورائية، وتظل تنمو في اتجاه "المطلق" بحثاً عما يحقق لها الامتلاء الكينوني خارج عالمها الاغترابي القمعي. (بالتطلع إلى ما وراءه من عوالم في منطقة العقائد أو مجال الاحلام)[3] وذلك بحسب ثقافة الشاعر المسيطرة على اللحظة الإبداعية، ودرجة ارتباطه بها.(فالمواقف الماورائية عند الأفراد شديدة الاتصال بالثقافة التي يرتبطون بها، لأن هذا الارتباط الأساسي يندفع إلى المقدمة في لحظات التجربة الشخصية المكثفة)[4].

ولأن ثقافة المقالح لا تزال في هذه المرحلة ثقافةً دينيةً صوفيةً ذاتِ توجهاتٍ إصلاحية، وثقافةً أدبية: (رومانسية ورمزية)؛ فإننا سنجده يتجه في مواقفه الماورائية نحو المنطقتين معاً. منطقة العقائد، ومنطقة الأحلام. فقد غطت الملامح الرومانسية مساحة واسعة من تجربة الشاعر في دواوينه الأولى وخصوصاً الأول والثاني، وتمثلت أهم هذه الملامح عموماً في اللجوء إلى الأنا، والتمسك بحريتها وتميزها، تميزاً يولد الشعور بالانتماء إلى عالم أسمى، هو عالم الخيال والحلم، والشعور بدونية عالم الواقع، والميل إلى تجسيم المجردات، وتشخيصها بصورة تنم عن شوق عارم إلى استحضار ما هو غائب، والقبض على زمن مراوغ، يفلت من الإنسان باستمرار[5] فتتولد جراء ذلك مشاعر اللوعة، ويعيش الشاعر في فراغ بين انفصال لا أمل في الاتصال بعده، واتصال بالجماعة يرفضه ويختار بدلاً منه الانفصال. وهنا تلتقي منطقة الأحلام بمنطقة العقائد الدينية التي وجدنا الشاعر يتجه إليها أيضاً منذ وقت مبكر؛ ليجعل منها إطاراً عاماً لبعض تجاربه الشعرية، ذاتِ المواقف الماورائية الرافضة.

فقد رأينا الشاعر يتجه في المقطع السابق إلى هذه المنطقة اذ بدا وكأنه يقوم بعملية امتصاص لتجربة الرسول (ﷺ) في كهوف مكة قبل الهجرة وأثنائها.

وفي هذا السياق نفسه- أي سياق الاتجاه نحو منطقة العقائد الدينية – يواجهنا كذلك ديوان الشاعر الثاني "لابد من صنعاء" بمجموعة كبيرة من القصائد، التي راح الشاعر يجدد فيها ارتباطه بثقافته الدينية، ويستبطن أبعادها الروحية وآفاقها الاجتماعية، ومن تلك القصائد قصيدة "بجماليون" و"تحت قنديل أم هاشم" و "الحقيقة" و "الموت" وغيرها من القصائد التي نزع الشاعر فيها منزعاً فلسفياً وصوفياً واضحاً.

ولعل قصيدة "الحقيقة" هي أكثر القصائد دلالة على ذلك، لذا كان لابد من الوقوف عليها، ومقاربتها مقاربةً مضمونيةً موجزةً، لا تطمع في أكثر من الكشف عن هذا النزوع: طبيعته، أبعاده، غاياته، ومداه. وهذا هو نص القصيدة:

تتبعت آثارَ أقدامها في المغارات
فوق المحيطات، عبر جميع البلاد
سألت الملايين من عاشقيها
سألت الطيور التي رافقت رحلة السندباد
(عروسَ البحار) التي عذبت كل عصر
متى تمسح الرعب عن عصرنا والرماد؟

---

(1) الديوان: 383.
(2) مقدمة للنفري :10
(3) هلال، الرومانتيكية: 65.
(4) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث:711.
(5) سعيد، د. خالدة: حركية الإبداع: 53.

(وعنقاؤنا) تؤام المستحيل
أساطير جيل تولى
وأحلام جيل
متى تمنح الحائرين على دربها موعداً باللقاء؟
متى عن عيون الضحايا تشد الغطاء؟
توهمت يوماً بأني وصلت..
تراءت لعيني عموداً من النور خلف ظلالِ المساء
على صفحات كتابٍ قديم
بعيني فتاةٍ تصلي
بوجه دميم
بمنقار عصفورة تذرع الحقل
في دمع طفل يتيم
تقربت منها ... تلاشت
وعذبني هجرها المستديم
* * *
قطعت إليها بطونَ الليالي
وظهرَ الزمان
وفتشت عنها عيون النهار وقلب المكان
فلاحت على البعد لكنها كالشهاب
اختفت من جديد
فعدت كما كنت
عاد الشريد
وعمري قصير
ودربي إليها بعيدٌ.. بعيد
* * *
متى أشربُ الكأس من كفها
أشرب النور من وجهها العبقري الصموت
أضاجعها مرة
أشرب السم من ثغرها وأموت[1]

لقد وقفنا فيما مضى من صفحات هذا المبحث على معاناة الشاعر للموقف الصوفي في جانبه الوجودي، من خلال تجارب الحزن والاغتراب الروحي، والقلق الوجودي، الذي دفع به كما رأينا إلى رفض الواقع والانفصال عنه. والتوجه نحو كهف النبوة لممارسة طقوس الاتصال بالحقيقة، التي لا حقيقة سواها، كاشفاً بذلك عن الجانب المعرفي للموقف الصوفي لديه، بصورة تدخل به إلى عمق منطقة التصوف، وتكشف عن نزوع صوفي واضح في طبيعته، ومتكاملٍ في أبعاده، ومحددٍ في أهدافه وغاياته. وذلك في هذه القصيدة ابتداء من عنوانها الدال دلالةً مباشرةً على ذلك، اذ جعله الشاعر كلمة واحدة، معرفة بـ (ال) العهدية، وغير مقيدة بوصفٍ أو إضافة، ليحيل مباشرة على تلك الحقيقة المطلقة، التي ظل الإنسان ولا يزال ينزع إليها نزوعاً فطرياً منذ أن بدأ يعي وجوده على هذه الارض. وهي الحقيقة التي جعل التصوف منها موضوعه الوحيد؛ إذ يسعى بكل أدبياته وطرائقه إلى الوصول إليها.

هذا السعي هو ما كشفت عنه هذه القصيدة. فقد كشفت منذ بدايتها عن قلق معرفي طاغ يشبه من كل الوجوه الحالة التي يعيشها المتصوفة والفلاسفة في نشدانهم الحقيقة.

---

[1] الديوان: 80-83.

وقد تجلى هذا القلق الساعي نحو العرفان من خلال حركة أفعال البحث (تتبعت، سألت)، التي أحالت على حركة تقصٍ عميقة، وشاملة، تتناسب مع عمق هذه الحقيقة وشدة خفائها، وتمنعها على عشاقها، تمنعاً جعلها تبدو في وعي الشاعر، وكأنها عنقاء مستحيلة.

والعنقاء كما هو معروف (طائر خرافي رمز به المتصوفة إلى الهباء الذي فتح الله به أجسام العالم)[1] هذا من جهة، ومن جهة ثانية هو أن هذه الحقيقة بدت كذلك لانطوائها على مفارقات فكرية، وتناقضات وجودية مختلفة، تجعل من الإمساك بها أمراً مستحيلاً. تلك المفارقات هي التي كشف عنها الشاعر في المرائي المختلفة، التي تراءت بها هذه الحقيقة.

ولأن أول معرفة بالحقيقة – بحسب هيغل – (تقع على الحدود بين الاندماج المادي المحض بالطبيعة المستغرقة للإنسان بتمامه، وبين الروحية التي تعني التحرر من هذه المادية)[2]، كان لابد أن تأتي مرآئي الشاعر التي تراءت له عبرها، على هذا النحو. فقد تراءت له أولاً على هيئة (عمودٍ من النور) ينتصب كحد بين الروحية والمادية، يقف الشاعر عليه ليتمكن من معاينة (الجوهر الذي هو الواحد الكلي وقد تحرر من كل خصوصية ليتم إدراكه كحضور إيجابي باعتباره محايثاً لجميع الظاهرات، وباعتباره في الوقت نفسه المصدر الذي يولدها والروح التي تحييها[3]) والنور بحسب ابن عربي (وارد الهي يطرد الكون عن القلب)[4] وطرد الكون عن القلب لا يعني إلا طرد ظاهره، من اجل استبار باطنه. إذ يُتاحُ -بهذا النور- للمرء إدراك ماهوية الأشياء ومعناها. (لكن هذا المعنى لن يسلم نفسه بسهولة[5]). فهذه الحقيقة من صفاتها أنها تستعصي على الفهم عن طريق أسماء وكلمات[6] (فالرواغ والانزلاق من طبيعة هذه الحقيقة التي تُغير موضوعها في كل لحظة [7]) (فإذا ما حاولت الذات التقاط هذه الحقيقة وهي تتحرك فإنها ستقف في حال سكون، وإذا ما حاولت التقاطها وهي ساكنة فإنها تتحرك. إنها كالسمكة السابحة حرة فوق الأمواج الهادرة في العمق)[8]. وهكذا (يظل المعنى مؤجلاً فيما تشي به ظلال كثيرة ولا يشرع المعنى في الوميض إلاَّ عندما يقرر الفكر أن يخوض المغامرة من الداخل)[9] أي أنْ تتطور هذه الإرادة العقلية الواعية -التي كشف الشاعر عن قوتها- إلى إرادة نزوعية، تدفع بالنفس دفعاً غريزياً إلى تجاوز عالم الحس والعقل نحو عالم تطل فيه عن طريق الحب إلى ما تنتزع إليه من حقيقة، فتدركها إدراكاً ذوقياً، يحقق لها الشمول والاستغراق والتوحد.

هذا التطور هو ما حاولت القصيدة إنجازه في مقطعها الأخير، فقد كشف الشاعر في هذا المقطع، عن تطورٍ في ملكة الإرادة؛ من إرادة عقلية واعية إلى إرادة عاطفية وجدانية خالصة، أي إلى نزوع. ونقول تطوراً لان مرور هذه الإرادة بالمرحلة العقلية، أمر ضروري من اجل إدراك وحدة الحقيقة الجوهرية للوجود، وتجلياتها المتناقضة، باعتبارها الوحدة الحية للتناقضات. ثم تأتي بعدها مرحلة التحقق التجريبي بهذه الوحدة (الحقيقة)، بطريق الاتصال النزوعي المباشر، عبر تجربة انطوائية، (يتم فيها تجاوز كل محتويات الذهن من الإحساسات والصور والمفاهيم، وأية مواد تجريبية اخرى)[10].

إلاَّ ان هذا النوع من التجربة، لا يُكتسب عادة إلاَّ بعد سنوات طويلة من بذل الجهد. فهي لا تحدث تلقائياً كما هو الحال في نوع التجربة الانبساطي، وهو النوع الذي تعرض الشاعر لبعض تجاربه في هذه القصيدة وفي قصائد أخرى في هذا الديوان، أهمها قصيدة (شجن) التي عبرت عن تجربة صوفية انبساطية متكاملة الخصائص والمقومات.

---

(1) نصر، د. عاطف جودت، الرمز الشعري عند المتصوفة: 298
(2) هيغل،الفن الرمزي: 28.
(3) م، ن: 34.
(4) رسائل بن عربي: 419.
(5) منير، وليد: **النص القرآني** من الجملة إلى العالم:169.
(6) التصوف البوذي والتحليل النفسي: 75.
(7) النص القرآني:169.
(8) التصوف البوذي والتحليل النفسي: 71.
(9) النص القرآني:169.
(10) التصوف والفلسفة:166.

إلاَّ أن هذه التجربة قد ظلت -كغيرها من تجارب الشاعر الصوفية في هذه المرحلة-تأتيه على هيئة تبصرات فجائية خاطفة، كحالة من حالات تأكيد الوعي الصوفي، والإرهاص به.

وهي وإنْ كانت تنطوى على فقدان كامل للشعور بالـ (أنا)، تتبعه لحظة استنارة، يتم فيها ادراك فجائي للقيم الشاملة، يترك شعوراً بالغبطة و النعيم والنشوة والإحساس بالقيمة، فإنها تظل تجاربَ تلقائية سريعة وغير ثابتة؛ فهي إبداعات مخيلة قلقة، معذبة، أقصى ما في مستطاعها أن تدل على الطريق لتجربة صوفية لا تزال قيد الإختمار، ولا يزال الشاعر يبحث عن طريقة لتثبيتها، ولكنه كان في كل مرة يعود إلى نقطة البداية.

لذلك وجدنا الشاعر في مجموعته الثالثة، يتجه بهذا النزوع إلى منطقة الاحلام أكثر من الاتجاه نحو منطقة العقائد، بل وجدناه في اواخر قصائد هذه المجموعة، يعلن فشله في الامساك بهذه الحقيقة، وإدراك الحب الذي يمكنه من التوحد بها.

ففي قصيدة "الرحلة الخائبة"، يعلن الشاعر خيبته مع هذه الحقيقة، بعد رحلة بحث وتحر عميقة وطويلة، ووقوف على إبواب الحب إعواماً. ذلك ما نقرأه في المقطعين الأول والثاني من هذه القصيدة، التي قدم لها الشاعر بعبارة لـ (ت.س.اليوت)، ذات دلالة مهمة في هذا السياق، وهي قوله (قلت لروحي اهدئي يا روح، فالأمل الذي تأملين أمل في الباطل)، ثم يأتي بعدها المقطع الأول الذي يقول فيه:

وقفت عند باب الحب أعواماً
قرعت بالقلبِ الجريح صمتَهُ وبالإشعار
صرختُ في الجدار
حتى إذا ما شاب وجه الشعر
واختفى في القلب لونُ النار
انفتح الباب، ولكن ..
لم يكن هناك محبوبي
وليس خلف الباب من أحدْ[1]

ومع ذلك فإن الشاعر يواصل حركة التحري هنا وهناك، بحثاً عن تلك الحقيقة، وعن صديق يشاركه شوقه وعشقه ويحمل معه أعباء وحشة الطريق، ولكن دون جدوى. يقول في المقطع الثاني من نفس القصيدة:

ركبت موج البحر
حلقتْ بي – مصعداً وهابطاً – سفينةُ الفضاء
فتشت وجهَ الأرض والسماء
بحثتُ عن صديقٍ
نحلم في رحلتنا معاً. نحمل وحشة الطريق
رجعت خائباً
ما كان في الأرض
وليس في الفضاء من احد[2]

هكذا ورغم حركة البحث الشاملة والعميقة. فإن النتيجة كانت سلبية، وما ذاك إلا لانَّ حركة البحث هذه، كانت تتم في الخارج وليس في الداخل، عبر العقل وليس الوجدان، هذا من جهة، ومن جهة ثانية أن هذه الحقيقة (تنطوي على مفارقات، تنيخ بثقلها على فكر المرء وقلبه، وترفعه إلى أعلى درجات التوتر، فتدفعه في النهاية إلى وصفها جميعاً بأنها هرائية تماماً، ولا تستحق أن يصرف طاقته الذهنية عليها)[3].

---

[1] الديوان: 367-368.
[2] م.ن: 368.
[3] التصوف البوذي والتحليل النفسي: 85.

بل وعادة ما توقعه هذه المفارقات، في حالة من عدم التطابق مع النفس، ومع العالم بكل فعالياته العميقة، أي إلى التحجر، الأمر الذي جعل الشاعر ينعت هذه الحقيقة بـ "اخت ميدوزا". (وميدوزا في الاسطورة فتاة رائعة الجمال، غضبت عليها الآلهة، فجعلتها كلما نظرت إلى إنسان حولته إلى حَجَر)[1] وهو ما يعني الوقوع في الجانب السلبي من تجربة التصوف، التي لا تؤكد الذات بقدر ما تنفيها. لذلك وجدنا الشاعر يقسم في قصيدته هذه، المعنونة بـ " اخت ميدوزا " أن لا يقترب منها بعد اليوم.

اقسمت لا أركبُ زورقاً يبحر في العيون
يرحل في الظنون
جربت مرة، ومرة
لكنني خسرت رحلتي
رجعت، لا رشدي معي ولا الجنون[2]

لقد جرب الشاعر مرات عدة، وكان يعود في كل مرة ليسقط في الفراغ والسلبية المطلقة، حيث لا عقل ولا حب (جنون)؛ لذلك كان لابد أن يبحث لنفسه عن مخرج من هذه الحالة. هذا المخرج هو ما تضمنته القصيدة في مقطعها الأخير، تحت عنوان جانبي، يحيل على الخروج المباشر والصريح من هذه الحالة:

خروج :
الحب أن نحيا، وليس الحب أن نموت
أمطارهُ تذيع نفسها
للزهر، للندى، للحجر الصموت
لنملةٍ عاشقةٍ
لسرب عنكبوت
أشجاره تعيشُ في الشمس، وتهجرُ البيوت
أنغامه ترفض قاعة الرعب
وترفض السكوت[3]

إن عنوان المقطع يحيل على عملية الخروج من الحالة السلبية لتجربة التصوف، إذ يمضي الشاعر ليؤكد على الجانب الإيجابي لهذه التجربة، بأعتبارها تجربة "حب" موجه نحو الحياة والأحياء، وتواصل حميم معهم. ذلك هو التصوف بكل معارفه العرفانية السامية التي رمز إليها الشاعر -على عادة المتصوفة-، برمزية المطر الذي يقع على كل شيء، ويبعث الحياة في كل شيء.

ان المتصوفة الكُمل هم أولئك الذين لا يبحثون عن خلاصهم الذاتي في زوايا مغلقة ومظلمة، وإنما يخرجون إلى الحياة والأحياء في وضح النهار، يشاركون الناس همومهم وصراعَهم مع الحياة، ويتحدثون إليهم بصوت جهوريٍّ واضحٍ، لا لبسَ فيه ولا غموض، بلسان الهداية والإرشاد الصادق.

وهنا نكون أمام صورة (الإنسان الكامل) الذي مثلته شخصيات الأنبياء في جمعها بين المادي والروحي. هذه الشخصيات التي راح الشاعر يستحضر تجاربها في هذا المقطع من خلال نموذجي النبي سليمان عليه السلام، ومحمد صلى الله عليه وآله وسلم، فالنبي سليمان هو الذي جمع بين النبوة والملك المنقطع النظير، فكان يُجَيّشُ الجيوش، لا للاستيلاء والإفساد في الارض، وإنما لنشر كلمة الحق والعدل، التي تربط الناس بحقيقة الوجود الكلية المطلقة، ليعيشوا بسلام آمنين؛ فكان أنْ استجابت له جميع عناصر الحياة وقواها، وآزرته في دعوته: (الهدهد، النمل، الجن، الجبال، الريح، ... الخ).

---

[1] الديوان، الهامش: 38.
[2] الديوان، الهامش:384.
[3] م.ن: 384،385 .

ويلتقي مع النبي سليمان عليه السلام في ذلك النبي (محمد) صلى الله عليه وآله وسلم الذي خرج من كهوف مكة بعد فترة تأمل مناسبة، وبعد التلقي الأول للوحي –لينخرط في غمار الحياة، ويخوض فيها صراعاً مراً مع قوى الظلم والظلام، رافضاً كل الاغراءات التي قدمت له في سبيل تنازله عن كلمة الحق التي جاء بها، فكان أن آزرته أيضاً جميع قوى الحياة (العنكبوت، الحمامة، الصحراء، الشاه ... الخ).

وكذلك هو المتصوف الكامل، الذي يتصرف بهمته في جميع قوى الوجود وعناصره، ويخوض بها غمار الحياة في صراعه مع عوامل الشر والتدمير.

وقد رمز الشاعر إلى هؤلاء من كُمل الناس (المتصوفة) برمزية عرفانية متعارفة. هي رمزية الشجر. فالشجرة -بحسب ابن عربي- (هي الإنسان الكامل)[1] ذلك الإنسان الذي يتجذر في الأرض بقدر ما يمتد في السماء، يصارع عوامل الموت والجفاف بثبات وصدق وقوة قلب، وهنا نكون قد وصلنا إلى المرحلة الثانية من مراحل النزوع الصوفي في شعر الشاعر وهي مرحلة التصوف الثوري.

ثانياً: مرحلة التصوف الثوري:

وهذا النوع من الصوفية هو ما أسماه النقاد بالصوفية الملتزمة، أو الصوفية الثورية. فـ (حين تتخلى الصوفية عن وجهها السلبي لكي تنغمس في الواقع الذي ترفضه وتبتعد عنه، فأنها تصبح بذلك فناً. تصبح شعراً إنها تجعل من كشوفها وسيلة لتغيير الواقع. وهي تغير هذا الواقع بالكلمة الشاعرة)[2].

ويرتبط تحول الشاعر إلى هذا النوع من الصوفية بتحوله إلى الواقعية التي ظهرت إثر الفراغ الذي سقطت فيه الرومانسية، والأفق المغلق الذي تركته الرمزية، فازدهرت في الشعر خاصة، بتأثير الفترة الناشطة للأيدلوجيات، وبفعل الاثر العقائدي لبعض الاحزاب القومية التي شددت التوكيد على الارض والبيئة في فترة كانت حافلة بالآمال والوعود، وزاخرة بالاحداث والتطورات وهي فترة السبعينات من القرن العشرين[3].

فكان من أهم إسهامات هذه الواقعية، أنها أنهت الطبيعة المجردة والمثالية، والطبيعة الذهنية التي تؤدي إلى فهم يوتوبي للإنسان في علاقاته بالآخر، فحولت الإنتماء من المحور اللغوي؛ الديني الماضوي إلى الانتماء إلى الأرض وإلى الفعل (الموقف) الإنساني، مهيئة بذلك لما سوف يأتي بعدها من اتجاهات ادبية قامت برد الاعتبار للمكان بأعتباره مكاناً محدد الهوية والملامح، وإلى الإنسان باعتباره إنساناً محدد الاوضاع والقضايا[4].

وهنا يتحول عكوف المثقف والفنان من عكوف على الذات في كهوف النبوة، بحثاً عن الحقيقة المطلقة في عالم الماوراء، إلى عكوف على الموضوع في عالم الواقع والأيدلوجيا بحثاً عن الحقيقة الموضوعية بمثل ذلك النزوع والاندفاع الحار والصادق، في محاولة لاستئناف الفاعلية والأنخراط في معركة التطور.

وقد برز هذا التحول في شعر المقالح ابتداءاً من مجموعته الرابعة **(هوامش يمانية على تغريبة ابن رزيق البغدادي)** التي كشفت قصائدها عن رؤية واقعية متقدمة، تنهض على دعامتي الصدق والالتزام التقدمي، الوطني، الإنساني. ويتجلىعنصر الصدق في الاخلاص للحقيقة؛ حقيقة الواقع الذي يتصدى الشاعر لتصويره وتطويره، سواءً بالنسبة لوطنه الصغير "اليمن" أو وطنه الكبير "العربي" أو العالم المترامي الاطراف. ويتحقق الالتزام من خلال زاوية النظر إلى الواقع والموقف منه، اللذين تحددا هنا بالوطنية والإنسانية من جهة، وبالروح النقدية والثورية من جهة اخرى وبالانحياز الكامل لقضية الإنسان

---

[1] رسائل إبن عربي : 417.
[2] اسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: 414 .
[3] حركية الابداع: 54.
[4] م، ن، الصفحة نفسها.

والشعب، والاكثرية المضطهدة والمعذبة، والمناضلة في سبيل انعتاقها[1] في أي مكان كانت تلك هي اهم ملامح الرؤية العامة لهذه المجموعة التي دشنت الواقعية الثورية في شعر الشاعر، بصورة واضحة، وواعية.

وقد ظلت هذه الرؤية تتنامى، وتتعمق مسيطرة وموجهة لمسار الشاعر الشعري منذ هذه المجموعة، وحتى جزء كبير من قصائد مجموعته السابعة **(الخروج من دوائر الساعة السليمانية)**.

ولأن مثل هذه الرؤية تتخذ اتجاهات متعددة؛ سياسية واجتماعية، وطنية وإنسانية؛ فإنها (تعتمد على نوع من التصوف اساسه نشدان بعث جديد للإنسانية)[2] من خلال فعل الثورة المتجدد الذي يقوم على التجاوز المستمر (فالثوري أو الشاعر يأخذ من المتصوف منهجيته في الرؤيا، وطريقة الكشف والإشارة، دون أن يتقيد بأهدافه وغاياته، فهما يسيران في طريق واحد، ولكن كل منهما يصل إلى هدف مختلف تماماً عن هدف الآخر)[3].

وإذا كان نزوع الشاعر الصوفي قد ظل يتنفس في مجموعته الثالثة من خلال تجربتي الحزن والغربة، فقد استمر هذان المتنفسان كذلك في مجموعته الرابعة "هوامش يمانية" مع ملاحظة تحففهما كثيراً من معانيهما "الميتافيزيقية" ولو على المستوى الظاهري ليكتسبا معاني اخرى واقعية؛ فالحزن على سبيل المثال – يتطور هنا إلى ذلك الحزن الثوري الذي يغلي في النفوس ويحفر في القلوب والعقول جميعاً، جراء مشاهدة الشاعر لملامح الواقع الكئيبة، وحقائقه الموجعة، التي تطالعه بها أوضاع وطنه الصغير والكبير، المرتبطة بالتخلف، وبالقهر السياسي والاجتماعي وبالاحباطات والخيبة في أوضاع العالم أجمع، بمفارقاتها وتناقضاتها، وبمجرى صراع الإنسان عموماً مع هذا الواقع المرير. فالاشتراكية والسلام، والسعادة والحرية التي هي قدر الإنسان، وملكوت الغد هي المطلق الذي لم يتحقق بعد إلا جزئياً، أما التخلف والقهر والحرب والكراهية، والظلم، والحاجة فهي "حقيقة يومية" وهنا يكمن جذر معاناة الإنسان الوجودية في عصرنا[4].

هذه المعاناة التي يمضي الشاعر بتصويرها من خلال تجربتي السقوط والانتظار معانياً قلق الشوق وتباريحه إلى ذلك المطلق الغائب. وهنا ينظم الشوق ليصبح من الآن وصاعداً معلماً بارزاً من معالم النزوع الصوفي لدى الشاعر في هذه المرحلة، بعده شعوراً يلازم السعي للوصول إلى الضالة المنشودة والمفقودة التي قد تكون الوطن، أو قد تكون الثورة المنتظرة أوقد تكونهما معاً[5].

إن الشوق هنا (هو اختيار باتجاه المستقبل، وهو لذلك فعل إرادة التعبير والثورة، انه قدر الشاعر ومجده، وإذ يجعل الشاعر اختيار الإنسان للتغيير شوقه، فمعنى هذا أنه يعطي للشوق معنى المصير والحياة. ومعناه أن يجعل من التغيير/ الثورة، فعل هذه الحياة، الفعل الذي لا يصدر عن العقل البارد أو الإرادة المحايدة بل الذي يشتعل به القلب رغبة، وينبض به عشقاً[6] وهنا تتطابق حالة الصوفي مع حالة الشاعر الثوري (فحالة الضياع والغموض والحصار التي يستشعرها المتصوف أمام بوابة المستحيل، وهو يشتعل بالوجد تطابق حالة الشاعر الثوري الذي يحترق شوقاً أمام بوابة الثورة المحاصرة)[7] مع ملاحظة ان الحصار هنا (لايعبر عن أشواق المستحيل بل عن أشواق الممكن الذي اصبح مستحيلاً)[8].

ذلك ما نقرأه في هذا المقطع من قصيدة "هوامش يمانية على تغريبة ابن رزيق البغدادي" في قوله:

---

(1) ينظر سيف، عبد الودود ، (هوامش يمانية . وغربة الوصول إلى الوطن المثالي الجديد) ضمن كتاب اضاءات نقدية، مرجع سابق:69-97.

(2) النقد الادبي الحديث:430.

(3) رؤوف، د. وفيق، شجرة الرماد: 108.

(4) ينظر هوامش يمانية وغربة الوصول إلى الوطن المثالي الجديد، مرجع سابق: 100.

(5) م،ن:101.

(6) العيد ، د. يمني "شعر المقالح مرجعيته وشعريته" ضمن كتاب "النص المفتوح": 150 .

(7) شجرة الرماد: 109-110.

(8) م.ن:110.

صنعاء طال انتظار الفجر واحترقتْ خيولهُ، وبكى ـحزناًـ تضرُّعه
كلُّ العوانسِ في أحيائنا ولـدتْ وأنتِ عانس حي طال مهجعه
هيَّا احبلي جبلاً، هيا احبلى بطلاً ومن غزير دمانا سوف نرضعه
وليدنا القادم المحبوب كم ذهبت احلامنا تتملاه وتبدعه
فمالنا في منافي الشمس نطلبه كيف اختفى؟ أين ياصنعاء موقعه[1]

ويظل الشاعر ممتلئًا بالحب لهذا الحلم، يتواجد فيه تواجداً روحياً برهافة حس، تذكرنا برهافة الحس البالغة التي اتسم بها المتصوفة جراء سماعهم، أو مشاهدتهم ما يثير مواجيدهم ويوقظ ارواحهم ويستثير فيها حنينها إلى الله[2].

فما إن يسمع الشاعر الموال اليمني حتى يتواجد ويهتز من أعماقه لمدد الشوق الآتي من هذا الموال. ذلك ما أفصح عنه الشاعر في بعض أبيات من اغنيته المعنونة بـ(مواجيد مغترب) بقوله:

وتهزني في الليل اغنية عبر النجوم ترش في كبدي
(ياعين الا باعين) يشعلني موالها ويضج بالمدد[3]

إن صوفية الشاعر تتجلى هنا في رغبته بإضافة بعد ميتافيزيقي لأشواق الثورة، الحلم وذلك من خلال استخدام بعض اصطلاحات الصوفية، وتمثل حالاتهم الوجدية العاشقة، التي ستظل في تصاعد مستمر باتجاه البحث عن لحظة التجلي والتوحد بالمعشوق (الثورة).

وهنا نصل إلى مجموعة الشاعر الخامسة المعنونة بـ (عودة وضاح اليمن) لتواجهنا بنزعة حلولوية واضحة.

ففي معظم قصائد هذه المجموعة، نجد الشاعر يحل في اليمن كلها بترابها وتراثها. ويرتدى حضارتها ويتطلع بعيونها نحو مملكة الإنسان الكبرى محدداً هويته: عربية، ديمقراطية، مناضلة، وتتبدى هذه الحلولية المبدعة من القصيدة الاولى عودة اوضاح اليمن[4]، التي يفتتحها بقوله:

انا انت وضاح. يا شعر وضاح.
يا قلبه القروي اليماني المعلق فوق الارض[5].

وبصورة اكبر تتضح هذه النزعة في قصيدة (اليمن الحضورالغياب) فقد تأسست هذه القصيدة كما هو واضح من عنوانها على جدلية "الحضور/ الغياب" وهي الجدلية التي تلخص جوهر الموقف الصوفي وتتأسس عليها تجربته المتوترة التي تجاهد في تحقيق التواصل بين طرفيها والغاء مسافة التوتر ولو إلى حين، وعلى صعيد وجداني صرف نقرأ ذلك في قوله:

في لساني: يمن
في ضميري: يمن
تحت جلدي تعيش اليمن
خلفَ جفني تنام وتصحو اليمن
صرت لا أعرف الفرق ما بيننا
أيُّنا يا بلادي يكون اليمن[6]؟

---

(1) الديوان : 441-442.
(2) الشعر الصوفي: 182.
(3) الديوان: 458.
(4) كمال الدين، خليل، "وضاح اليمن". مقالة نقدية ضمن "كتاب النص المفتوح"، ص 158 .
(5) الديوان: 535.
(6) م، ن : 606

إن هذا التوحد الحلولي. لا يمكن إنجازه الا من خلال طاقة شوقية هائلة، وحب أصيل في أعماق الشاعر تجاه وطنه. فهذا الحب هو وحده القادر على تمكين الشاعر من ممارسة الحضور في واقع الغياب بصورة يقينية وفاعلة دلل الشاعر على فاعليتها بقوله:

حين تبكين اسقطُ دمعاً على راحةِ الحزن
يحملني الحزنُ شارةَ حبٍ
يسافرُ بي لعصورِ الكآبةِ والألمِ السرمدي
فأعود اليك على زورق من شجنْ[1]

إن العودة هنا هي عودة روحية توسل الشاعر لإنجازها آليةَ الحلول الصوفي. فقد تمت على "زورق من شجن". والشجن لا يحيل هنا الا على النزوع الصوفي الكامن في أعماقه.

وتتمازج هذه النزعة الحلولية مع نزعة الشاعر الإنسانية فهو لا يتوحد مع وطنه "اليمن" ولا وطنه العربي وحسب وإنما مع كل وطن يعاني القهر والاستلاب، ويناضل من أجل حريته وكرامته ضد أعداء الإنسانية. فحينما ينفتح على قضية العرب في فلسطين ينفتح على قضية شعب "سنتياغو" وظلامها المؤقت، مسجلاً بذلك إنسانية الشاعر العربي الديمقراطي المنفتح على العالم بأسره.

وهذا الانفتاح ليس تضامنياً (بل هو الالتحام والحلولية؛ فمحنة "تشيلي" هي محنة "فلسطين"، ونيكارغوا[2]، والعدو واحد عند كل شعوب العالم، إنه ثالوث الإمبريالية والصهيونية والرجعية: يقول الشاعر:

سنتياجو
أعذريني... رجلاي في القيد، والطرقات محاصرة بالجنود
و"نفط" الجزيرة يشرب صوتي
يبعثره في الفضاء دخاناً
يصادر عشقي
آه لو كان لي طاقة الشمس
كنت اشتعلت واشعلته
وخبزت على ناره قرص شعب من الفقراء،
الجياع،
العراة.
وجئتك يا درة القارة الضائعة [3]

ان هذا الانفتاح من شأنه أن يعمق إحساس الشاعر بالمأساة، التي لم تعد مأساة الذات وحدها أو مأساة الجماعة أو الأمة التي تنتمي إليها بل مأساة الإنسانية بعامة. وإنها مأساة وجود قبل أي شيء آخر[4] فالإنسان هو الإنسان في أي مكان وفي أي زمان ووحدة الإنسان تحيل على وحدة المعاناة. والعكس صحيح. لذا كان لابد من التواصل الذي يتعدى التعاطف إلى الحلول والتوحد، عبر عاطفة الحب المطلقة وهو مالا يمكن تحقيقه إلا عبر منهجية الرؤيا الصوفية، والإيمان بحقائقها المقررة من مثل (الإيمان بوحدة الوجود، وبوحدة الحضارات وبوحدة الجهد القومي والإنساني المشترك)[5].

وفي هذا السياق تواجهنا المجموعة السادسة للشاعر "الكتابة بسيف التأثر علي بن الفضل" الذي يحاول من خلالها تحقيق رؤيا "المدينة الفاضلة" عبر الثورة المسلحة.

وحتى لا تتحول الثورة إلى مجزرة تسيل فيها الدماء من أجل الدماء كان لابد أن تنطلق الثورة نفسها من الأيمان بقيمة الإنسان مطلق الإنسان، ومن الحب المطلق له وهنا تأتي وظيفة الحب الصوفي المطلق الذي يهيب به الشاعر في معظم قصائد هذا الديوان وخصوصاً في قصيدة "تحولات شاعر يماني

---

[1] م، ن: 606.
[2] وضاح اليمن، النص المفتوح:164.
[3] الديوان: 595.
[4] الذات الشاعرة :36
[5] شجرة الرماد : 108.

في أزمنة النار والمطر" بان يجعل منه ديناً له وعقيدة لثورته يعصمها من الأنزلاق في صراعات دموية عابثة تقوم على أساس من القيمة العنصرية، والتعصب الضيق.

ففي هذه القصيدة يمارس الشاعر تحولاته عبر الأزمنة العربية الحية، يحاول إشعالها ليواجه بها الزمن الامبريالي الغربي. ومن زمن إلى زمن لا يستقر له مقام حتى يصل إلى الزمن الصوفي ليكون هذا الزمن بآفاقه وأبعاده الإنسانية ملاذاً آمناً وغنياً، يحلق الشاعر فيه، ممارساً طقوس التوحد ومراسيم العشق والحب المطلقين بطريقة تحقق له ذاته وتمنحه هويته النضالية الصادقة، وتمكنه من محاولة صياغة لغة الحوار المناسبة مع الآخر بأطرافه المختلفة.

فيبدأ مع "الآخر"-الغربي- الذي لا يجد عنده ما يناسب هويته الشرقية الروحية التي تنفتح على الأشياء وتتماهي معها بحب، لذلك وجدناه في مقطع آخر يتحول عن هذا "الآخر" الغربي إلى "الآخر" الشرقي فينفتح عليه ويتماهى معه تماهياً صوفياً كاملاً.

ففي المقطع الأول تقرأ:

قتلتني القصائد، علقني الشعر تحت عيون النخيل،
بلا كفن، من يغطي عظامي عن النمل؟ عن نظرات
التماسيح؟ من يرتدي شجني؟ قيل لي سوف تطلع
شَمسك من معرب الشمس، كان دمي نازفاً
فاغتسلت به، وتسللتُ ليلاً إلى الغرب حيث ولدت
"بمرسيهْ"، جئت مع "العربي" كان مدخلنا واحداً
واسمنا واحداً ديننا الحب، في صورتي صورةُ الناس،
والناس في صورتي. جسدي مغرق في التواصل، يزرعني
الحب عشباً على كل خارطةٍ وعصافيرَ عاشقةً لاتكف
عن البوح:
(لقد صار قلبي قابلاً كل صورة
فمرعىً لغزلانٍ ودير الرهبان
وبيتُ لا وثانٍ وكعبة طائفٍ
والواحُ توراةٍ ومصحف قرآنِ
أدين بدين الحب أنَّىّ توجهت
ركائبه فالحب ديني وايماني)
كان صوتي نشازاً بمملكة الليل ... في وطن الحقد، حاولت
كسر الجدار الذي يفصل الشمس والناس عن ملكوت
المحبة، لكنهم أحرقوا لغتي، أحرقوا جسد الحب، لم يبق
لي – للنهار – سرير بهذا المكان من الارض، ابحرت
في سفن الصمت مختفياً في رمادى[1]

إن الشاعر يلتحم بالتجربة الصوفية في أبعد وأرقى حدودها وأنضج تجلياتها، لاسيما تجلياتها الفلسفية التي اكتملت مع "ابن عربي" وخصوصاً في ابياته تلك التي اثارت –ولاتزال – جدلاً وسعاً في الأوساط الفكرية والدينية؛ لما تطرحه من مفاهيم وقضايا صوفية وفلسفية حرجة، تتصل بوحدة الوجود التي بنى عليها دين الحب.

والشاعر إذ يقوم بإنجاز هذا التناص المباشر مع هذه الأبيات فانه يكشف عن وعيه بالمواقف، والرؤى والدلالات التي تطرحها هذه الأبيات وعن رغبة أكيدة في تمثلها والتماهي معها. يؤكد ذلك قيام الشاعر بإعادة إنتاج هذا النص بكل ما ينطوي عليه من رؤىً ودلالاتٍ و"تصورات" وينبني عليه من مواقف وقناعات، وذلك في مقطع تالٍ لهذا المقطع قال فيه:

كان العناء العظيم يطارد كل الرفاق،

[1] ديوان الكتابة بسيف الثائر على ابن الفضل : 71 ، 72 .

إلى أين أمضي؟ إلى الشرق من آسيا
ـللجنوب من الشرق – ما أكبر الناس
ما أصغر الكون في مطلع الشمس؟ تقترب الكف من ماء عرش الإله
تكاد تلامسه.. صار حزني قريباً من الله، يلعب في حجره
يتنقل ما بين أشجاره يتوحد فيه صلاة، وعنفا، حياة وموتا،
وفي نوره طاف قلبي بكل المعابد. طال ارتحال دمي.
في بساط من الذكر مندلق عن دفوف
الدراويش. في صوت "بوذا" أطيرُ، ومن حول
نار المجوس مع الوثنيين صليتُ، غنيتُ، واغتسلتْ
نارُ حبي بماء البراءة في "الكنج". باركني كل رب هناك.
تفتح قلبي ليَدخلهُ الزهرُ، والطيرُ، والوحشُ
والحشراتُ التي يفزع الغابُ منها، ابحث لكل السيوف،
لكل السكاكين صدري فلم تستطيع لا السيوف
ولا ضامئات السكاكين سفك دمي .
وهنا حين عادت مع الريح رأسي إلى وطني
قطعوها بسيف من الحقد[1]

وهكذا يعيد الشاعر إنتاج نص "أبن عربي" في سياق مكاني آخر من القصيدة ذاتها، بصورة أتاحت له التماهي مع مضامينه الفكرية والمعرفية والوجدانية.

إن ارتباط التناص هنا بموضوع الإنتاجية الشعرية، والمعرفية قد أحالنا على ديناميكية كامنة في القصيدة، تطرح مشكلات سياسية واجتماعية، وثقافية، وأيدلوجية تحاول صياغة تصورات تطمح إلى تغيير الواقع، ومقارعة السلطة بواسطة تغيير وعي الجماهير وإعادة بنائه بناءاً سليماً تحدد فيه مسألة الانتماء وملامح الهوية بصورة صحيحة، وغير مشوهة، تضمن للانا سلامة التواصل مع الآخر المحلي والقومي والإنساني من خلال رؤيا صوفية متقدمة.

وعليه فان صوفية الشاعر لا تتعدى حدود التوظيف الأيدلوجي والسياسي المحض. اذ تأتي في سياق البحث عن معطيات فكرية جديدة، وشكل مغاير من أشكال المجاوزة الاجتماعية، والسياسية والفكرية، تضع في أولوياتها اعادة صياغة علاقة الأنا بالآخر من خلال إعادة إنتاج الوعي بهذه (الأنا) وبـ (الآخر) أيضاً.

فتصوف الشاعر هنا وظيفة وليس غاية. جاء ليمنح رؤيا الثورة الاستنارة الفكرية والبعد الإنساني. وهذا هو البعد الأول من أبعاد الوظيفية الأيدلوجية اما البعد الثاني فيتجه نحو عنصر الصدق في تلك الرؤيا، الذي يتمثل كما اشرنا في الإخلاص لحقيقة الواقع الذي يراد تغييره. ذلك أن التصوف بمفهومه الشمولي الإيجابي ليس إلا دعوة إلى الاخلاص في القول والعمل والتوحيد بينهما، فنحن نقرأ في مخاطبة النفري مثلاً قوله: (وقال لي: العِلمُ حرف لا يعربه إلا العمل، والعمل حرف لا يعربه إلا الاخلاص، والاخلاص حرف لا يعربه إلا الصبر، والصبر حرف لا يعربه إلا التسليم)[2].

فالنفري يؤكد في هذا النص ، كما اكد غيره من جمهور المتصوفة ضرورة التلازم بين العلم والعمل، والإخلاص في كليهما. وهذا – كما لاحظ المقالح – (نهج من التصوف يقترب من توحيد العلم بالعمل، وليس في حيز الدلالة القولية وحسب، وانما في حيز الواقع كذلك)[3]

كما لاحظ ايضاً: (ان التلازم بين العلم والعمل في هذه النصوص يأخذ معناه التوحيدي من الإشارة إلى التلازم بين الحرف ومعناه، أو بين الألفاظ ودلالتها)[4].

---

[1] ديوان الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل : 74 ، 75.
[2] النفري، المواقف والمخاطبات: 37.
[3] المقالح ، في ظلال الصوفية، م/ درسات يمنية عدد 59 لسنة 1998 : 14
[4] م، ن: 14 .

وهنا تتكامل الوظيفة الايدلوجية، وتلتقي مع الوظيفة الجمالية في موقف الصوفية الملتزمة. اذ يزاوج الشاعر بين الفن والالتزام جامعاً بين منطق الشعر ومنطق التصوف. فكلٌ من التجربتين الشعرية والصوفية، تتحولان عند المبدعين الحقيقيين من شعراء الصوفية إلى نوع عميق من الوحدة بين الموقف والتعبير[1].

وهذه الوحدة تتأسس بدورها على وحدة اخرى (ينصهر فيها الفكر والشعور ويتضامان في نسيج متلاحم، بحيث يؤول الشعور إلى فكر والفكر إلى شعور. وبعبارة اخرى نقول اننا في التصوف وفي الفن على السواء نشعر بأفكارنا، ونفكر بمشاعرنا[2].

وهنا فقط يتحقق الإخلاص، والصدق في الالتزام لذلك وجدنا الشاعر يتحول برأسه المقطوع إلى مدينة الشعراء. وذلك في قصيدة بعنوان **(دخول راس الحسين إلى مدينة الشعراء)**:

كم مدنٍ خائنةٍ للجوعْ
وأخرى لليل
استوطنها الرأسُ المقطوع
كم خارطةٍ للشمس استلهمها درباً وسريراً
زيتاً ... مصباحاً
وأخيراً صار الشعر مدينَتُه
في الكلمات يسافر نحو الشرق
يسأل عن غانية في لون الشمسْ
في شبق البحرْ
عانقها يوماً في مدخل أبواب الصحراء
فاحترقت عيناه
انفصل الرأس عن الجسد العاشق[3]

لقد ذهب الشاعر في هذه القصيدة، يصور الواقع الراهن وما فيه من خداع ومكر وتآمر على الصادقين المخلصين، وإقصائهم عن المشاركة في صياغة الواقع وإعادة صياغته هذا الإقصاء الذي عبر عنه الشاعر في الصورة الكنائية في السطر الأخير، من خلال (انفصال الرأس عن الجسد) هذا الرأس الذي راح يستوطن الشعر محاولاً من خلال الكلمة الشاعرة تحقيق وجوده المثالي وفق العقيدة (الايدلوجية) التي يؤمن بها، بعد أن عجز عن تحقيق هذا الوجود في أرض الواقع؛ واقع الكراهية والحقد والتآمر الدنيء، ومن هنا سيتوفر للكلمات عند المقالح وجودٌ كاملٌ وحي لكنه يرتبط أولاً وأخيراً بالإنسان. فلا تجنح الكلمات إلى الوجود التجريدي بل تظلُ مرتبطة بواقع الوجود الموضوعي.

إن تحول الشاعر بفكره إلى واقع الكلمة الشاعرة ليس هروباً أو نتيجة يأس وإحباط، وإنما نتيجة وعي بأهمية الكلمة الشاعرة ودورها المقاتل في معركة المصير، وفي خلق اليقين الثوري المخلص، إذْ أنَّ الشاعر سيمنح كغيره من شعراء الالتزام – هذه الكلمة بعداً ثورياً وأيدلوجياً مهماً (فلم تعد تشير إلى الانتماء إلى عالم موسيقى أو تصويري وجداني فحسب، إنما هي إشارة إلى حقيقة اساسية؛ إلى مجموعة المبادئ والقيم التي يحارب الشاعر والمجتمع من اجل تحقيقها[4]).

فالكلمة الشاعرة في هذا المفهوم هي الكلمة الحرة، الكريمة، النزيهة الصادقة والمخلصة هي الكلمة الواعية والكلمة الكاشفة[5] وبهذا المعنى تلتقي مع الكلمة الصوفية، (فلقد أعطي التصوف الكلمة بعداً دينياً أمدها بالضوء، وجعلها مرادفة للأمانة، أو بعبارة أخرى جعلها أمانة لا تنقال الاَّ في مكانها،

---

[1] المقالح ، في ظلال الصوفية: 19.
[2] م، ن: 18.
[3] ديوان الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل : 82.
[4] الشعر العربي المعاصر : 408.
[5] م.ن:408-409.

ولاتنطقها الحنجرة الصدئة، أو يكتبها القلم المشلول ولهذا صار للكلمة المعجونة بماء التصوف لون وطعم ورائحة)[1] وهذه الأهمية العالية للكلمة الصوفية هي التي جعلت الشعراء المعاصرين ينظرون إليها بإعجاب شديد ويتمثلونها في تجاربهم الشعرية الملتزمة. ويتحدثون دائماً عن معاناتهم الشبيهة بمعاناة المتصوفة، في البحث عنها، وفي محاولة اقامة بناء متكامل من القيم عن طريقها، وعن رغبتهم في ان تصبح التجسيم الحي لجوهر وجودنا)[2] ذلك ما نجده بالنسبة للمقالح في قصيدته (البيان الاول للعائد من ثورة الزنج) التي نقرأ فيها قوله:

احترفت الغناءَ الحزين
وغنيتُ للوطن المستباح الدماء
نشرتُ جراحَ الجماهير في رئتي
من عظام الشهيد جعلتُ المزامير
فاشتعلَتْ في عروق النهار الأغاني
وها أنذا أكتب اللغة المستقيمة
أطلع من لغة "الزنج" من قبر "حمدان"
في لغتي أعجنُ الارضَ
أنشرها كعكةً للملايين
للطفلِ في ثديها مثلما لأبيه
وللصقر ماللحمامْ
وللسيف ما للزهورْ
ادخلوا اجنتي مطمئنين يافقراء الشمال
اخلعوا جوعكم عند بابي
هنا أول الحلم.
وجه المسافات يدنو
ويقترب النبع
في زمن العشق يختلطُ الماء والنار
والشمسُ والارضُ
تتحد الكائنات
تكون فصول التجلي
ويأتي زمان الحلول[3]

إن اللغة في مثل هذا الشعر تتحول إلى كيمياء أرضية، إلى عجين وكعكة وخبز يوزعها الشاعر لملايين الجياع فالكلمة هنا لم تعد مجرد لفظ، وجرس موسيقي، وانما صارت موقفاً وجودياً ملتزماً ينفتح بهويته الاشتراكية- القائمة على مفهوم (الأممية والعدالة الاجتماعية)- على فصول الزمن الصوفي المُوحِدْ، لا لنوع الإنسان فحسب وانما لجميع الكائنات رغم قيمها العنصرية المتناقضة تناقضاً لايمكن تجاوزه الا عبر الموقف الصوفي الموحد .

وهنا تتكامل وظائف الصوفية الملتزمة حيث يتعانق الفن والإلتزام " العقيدة " ويلتحمان في بينة موحدة تنجزها الكلمة الشاعرة التي تتحول- بفعل منطق الالتزام- إلى فعل ممارسة خلاقة . وهي مهما حاولت الارتفاع والتحليق بعيداً عن منطق الواقع فإنها تظل تحمل جرثومة هذا الواقع التي تعمل فيها وتتكاثر إلى الحد الذي قد يصيبها احياناً بالجفاف والسطحية فلا تعكس إلاَّ الوجه السياسي الكامن فيها لذلك كان لا بد من المجاهدة والمكابدة الداخلية من أجل الوصول إلى الضفاف الروحية للإنسان وحلول وحضور تجربته في العالم . والاشياء حضوراً يجعل من التجربة جزء من الثورة نفسها وليس جزء من

---

[1] المقالح، في ظلال الصوفية . م/ دراسات يمنية مصدر سابق: 16.
[2] ينظر:الشعر العربي المعاصر: 409.
[3] الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل : 99-100.

فعل ممارستها [1] وهذا يعني ضرورة انفتاح التجربة على رؤية شعرية حلمية واعية ولا واعية ممكن الشاعر من رؤية الواقع الكائن والواقع الممكن، ومن اختراق حجاب الزمن الآتي إلى الزمن المستقبل بصورة وجْدية تعيد له دوره القديم؛ دور النبوة الكاشفة والمغيرة، وتكفل له تحقيق رسالته لابمنطق الخطابة ولغة الشعار المفكرنة، وانما بمنطقه الشعري الخاص .

وهنا يكون من الضروري التوجه نحو مناطق التخوم ومدن الكشف الصوفي . فهنالك فقط يكون الشعر النابض بالكون والمحمل بالرؤيا. الرؤيا التي تنفتح على الزمان المطلق والمكان المطلق باعتبارهما زمكان الحلم والمثال المأمول الذي يتبرعم في رحم المستقبل في صورة تجليات متجددة وغير متناهية (اذ أن كل واقع تتجاوزه يوصلنا إلى واقع أغنى وأسمى وهذا هو ما يعطي الكشوف الشعرية حدتها وفرادتها.)[2] ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللامرئي والمعروف مع المجهول والواقع مع الحلم في جدلية مستمرة تعتمد بنية التجلي والحلول.

لذلك وجدنا المقالح هنا يهيب بعشقه الصوفي الكامن طالباً منه ان ينقذه من محدودية رؤيا الوجود المادي، ومن نثرية وقائع الواقع الموضوعي الفجة، وقيمهِ العنصرية المتآكلة فيقول:

الشجن الاسود في حانات الليل كتابٌ للرفض
نتعلمُ منه الشعرَ
تغادرُ فيهِ العالم
يا شجني
يا هذا الشجر النابت في أوديةِ القلب
أسقيكَ دمي
فلتفتح بالكلمات جدار السجن
ولتجعلني من رواد مدينة أهل الكشف
اجعلني نخلةَ حبٍ في مدنِ الشعر
وفانوساً في اقطار الكلمات الخضراء[3]

إن المقالح يكشف في هذا النص عن إدراك عميق المدى للتجاوب بين المستوى الشعري، والمستوى الصوفي، هذا التجاوب الذي وجدناه يؤكد عليه في اكثر من مكان في شعره ونثره. فهو يرى (أن الدهشة والرغبة في كشف الحجاب عن المجهول. هي شرط شعري تجمع بين الصوفي والشاعر وتجعلهما يعانيان من لحظات وعي ولا وعي متشابهة)[4] بل ويذهب إلى أبعد من ذلك فيرى أنه ربما استطاعت كلمة الصوفي أن تعطي المعنى عن الشاعر اكثر من كلمة الشاعر نفسها .فالصوفي هو الشعر وهو الاحتراق ينال الرمز ولهب الحنين إلى المجهول المعلوم، والمعلوم المجهول)[5].

إن هذا الإدراك ليس بمستغرب على شاعر وجدناه يعرف الشعر -ومنذ وقت مبكر– هذا التعريف الصوفي، الذي نقرأه في مقدمة أعماله الكاملة في قوله : (إن الشعر روئ لعالم جديد ومحاولة للنفاذ خلال الحلم، مما هو كائن إلى ما ينبغي ان يكون ليس في عالم الواقع المادي وحسب، بل في عالم الحلم نفسه، أي في العالم الشعري حيث نحلم بلغة جديدة غير مسكونة وينابيع لم تطرق بعد)[6].

وإذا كان مفهوم الشعر لدى المقالح على هذا النحو فإنه سيكون لا محالة من أكثر الشعراء المعاصرين إدراكاً لما بينه وبين التصوف من علاقة وذلك ما كان بالفعل، وأكده لنا الشاعر ذاته في سياق إجابته عن سؤال الباحث له حول علاقته بالتصوف ومتى بدأت؟ فقد جاء في إجابته (أما متى بدأت هذه العلاقة . فالصحيح أنها تعود إلى بداية محاولاتي الشعرية فقد اكتشفت أن الشعر لا يأتي عن طريق التأمل

---

[1] شجرة الرماد: 108-109.
[2] شجرة الرماد: 108-109.
[3] الكتابة بسيف الثائر على الفضل : 84 ، 85
[4] المقالح، في ظلال الصوفية، م/ درسات يمنية مرجع سابق :19.
[5] المقالح: 19.
[6] الديوان المقدمة :8.

العقلي كالنثر، وإنما عن طريق الحدوس، والحدوس وسيلة الصوفية إلى التفسير والإجهاد الروحي[1]) ومع ان الشاعر قد أعاد إدراكه واكتشافه لما بين الشعر والتصوف من علاقة إلى بداياته الشعرية فان الباحث يؤكد بان استفادته من هذا الإدراك على صعيد كتابته الإبداعية لم يتم بصورة صحيحة وكاملة، إلا منذ ديوانه الخامس (عودة وضاح اليمن)؛ (إذْ أصبح يتعامل ابتداءاً من هذا الديوان مع تجاربه من داخلها؛ يغوص فيها إلى الأعماق، ثم يأخذ من داخلها ينقل حركة الداخل كما يراها في تشكلها وصيرورتها؛ أي أن وظيفته كشاعر قد تغيرت تماماً.. فبدل أن كان ينقل لنا في السابق إحساسه أو انطباعه عن هذه الفكرة أو تلك من واقع ما يمليه عليه إحساس المناسبة، أو رؤيته الخارجية للاشياء من على بعد اصبح يتلبس هذه الاشياء، ثم ينفذ إلى روحها، ثم يعبر عنها من واقع اتحاده بها كما لو كان جزءاً منها أو كانت جزءاً منه لا فرق)[2] .

ويبدو ان الزبيري هو الذي قاد الشاعر إلى هذا الاكتشاف المبكر. بل ان ذلك مايؤكده الشاعر نفسه. ففي احد مقاطع قصيدته (من حوليات الحزن الكبير) التي قالها لمناسبة الذكرى العاشرة لوفات الزبيري. نقرأ هذا التأكيد في احد مقاطعها الذي يتأسطر فيه الزبيري اسطره صوفية فيتحول إلى ذلك الوالي الذي يظهر لمريده فيلبسه طاقية الخفاء دالاً أياه على طريق مدن العشق والخلق البعيدة ذلك ما تقرأه في قوله:

في دمي أسمع صوت الموت قادماً
لكنني آراه ـذلك الذي مضى ولم يعدـ
ألمس كفه،
هاهو ذا يلبسني في ساعة الاشجان بردة الشعر،
يقول لي :
هذا هو الشعر انطلق على مهرته، ارتحل إلى عوالم
الخلق البعيدة المدى، لن يدركوك، وهناك
حيث لاعين رأت، ولا .... الحزن يغدو فرحاً
والليل خندقاً يخفى جنود الشمس ..
جسراً يعبرونه إلى النهار[3]

إن الشاعر يؤكد في هذا المقطع أبوة الزبيري الروحية له في مجال الشعر خصوصاً في نزعته الروحية، تلك النزعة التي كان الزبيري قد اشترط ضرورة وجودها لدى جيل الثورة المخضرمين الذين نذروا حياتهم لمقاومة ركام التخلف الذي تركه واقع ما قبل الثورة. ففي مقدمة ديوانه " ثورة الشعر " راح يحدد لرؤيا جيل الثورة ثلاثة أمور أساسية، لابد أن يلتزم بها، كي يستطيع أن ينهض بعبء التغيير والتنوير المطلوبين.

فكان من أهم هذه الامور: (أن تكون عنده نزعة روحية ترتفع به فوق مستوى أهوائه الذاتية، ومنافعه المادية وتكون هذه النزعة بالنسبة اليه كمحطة للفضاء التي يراد لها أن تكون مرحلة بين الأرض والقمر... فرغم أنها تنتمي إلى الأرض ونواميسها عموماً، وتضحى في سبيلها، فإنها تتسامى إلى فوق مستويات حياتها الروتينية الجامدة، كما هي لاتنحدر إلى جاذبية القمر ، وإن كانت تدنو منها، وتراها كما لايراها أهل الارض، وبغير مثل هذا التسامي لايستطيع الجيل المخضرم أن يقاوم عوامل الضغط الهائلة)[4] .

---

[1] ينظر الملاحق : مقابلة رقم (1) ملحق (1).
[2] المقالح من رحلة البحث عن صنعاء حتى الخروج من دوائر الساعة السليمانية، النص المفتوح:24.
[3] الديوان: 619.
[4] ثورة الشعر، المقدمة: 14.

ولعل اهم ما يلاحظ في هذا النص تأكيد الزبيري على الوظيفة الخلقية التي وجدناها تسير جنباً إلى جنب مع الوظيفة الجمالية والوظيفية الايدلوجية في هذه المرحلة من مراحل النزوع الصوفي لدى المقالح .

بل إن الاهم من ذلك هو إلحاح الزبيري على ضرورة التوازن بين جانبي هذه النزعة؛ الذاتي والموضوعي. الارضي والسماوي. وهو التوازن الذي لم يستطيع المقالح تحقيقه حتى الآن.

فإذا كان قد وقع في المرحلة السابقة (مرحلة البحث والتحري) أسيراً للجانب الذاتي من هذه النزعة، فلم ير إلا الجانب السلبي للتصوف؛ فانه قد عاد هنا ليقع في قبضة الجانب الموضوعي لها، لتكون النتيجة في كلا الحالين متشابهة . وهي الشعور بالتحجر والموت وفقدان نعمة الحياة وهدأة اليقين .

لقد التحم الشاعر بالواقع الموضوعي التحاماً قوياً مستخدماً نزوعه الصوفي في إنجاز هذا الالتحام بتلك الصورة الحلولية الاتحادية التي وان أعطته الكثير على الصعيد الفني وعلى الصعيد الفكري (الأيدلوجي) فإنها لم تمنحه شيئاً على الصعيد الروحي. بل ان عطاءها هناك كان يتم على حساب رغبات الروح وأشواقه الميتافيزيقية هنا في الداخل .

لذلك كان لابد أن تأتي على الشاعر مرحلةُ أخرى يتبرم فيها بهذا الالتحام والتوحد الجمعي، وينزع فيها منزعاً ذاتياً يعيد من خلاله ما تهدم من جدران الذات. وما تآكل من أشواق الروح. هذه المرحلة هي ما ستتناولها الدراسة في المبحث الثاني من هذا الفصل.

المبحث الثاني
مرحلة التحقق التجريبي

وهي المرحلة التي عاد الشاعر فيها إلى البحث عن حقيقة الوجود المتعالية، وإلى محاولة التحقق منها وبها، عبر تجربة الفناء (الموت الصوفي).

وتأتي هذه المرحلة عقب سقوط العقائدية، وهيمنة السلطة على اتجاهات حركة الفنان المبدع، الذي (راح يبتر حبل السرة الذي أوثقه إلى كل من السلطة والعقائدية، ويركض في الشارع باحثاً عن حريته الحقيقة، في إيقاع جسد الطبيعة السحري، وفي لغزية الوجود وسحر العالم الماورائي[1]. وذلك بعد أن عجزت المشاريع الأيدلوجية الكبرى؛ (مشاريع التقدم، والديمقراطية، والاشتراكية، والقومية...الخ) أن تقدم له ذلك، بل إن هذه المشاريع التي أزاحت الإله، وانتزعت سلطته الروحية، هي التي قتلت الإنسان بعد أن خدعته ودعته إلى وليمة قتل الإله، وبدلاً من أن تقدم له الحرية قدمت له (الأيدلوجيا) وربطته من الناحيتين المادية، والفكرية بمؤسساتها (البوليتارية) القمعية[2].

هذا إلى جانب أن معظم هذه المشاريع الأيدلوجية (كانت قد قصرت التقدم على الماديات، وجعلته يتم خارج النفس البشرية، في التراكم الكمي والحركة الميكانيكية، محولةً الإنسان إلى محض أداة أو سلعة)[3].

وقد ظلَ هذا التحول يسير في تصاعد مستمر مواكباً تنامي سيطرة الزمن الرأسمالي الغربي بأخلاقيتهِ التجارية، وبثقافته البرجماتية، التي انعكست فلسفتها النفعية القاسية على الحياة والناس، متعدية كل القيم التي بدأت في الغروب أو كادت.

لقد أحسَ الفنان بخيبة أمل شديدة إزاء هذا الواقع المادي الصارم، الذي راح يسحق حريته، وتطلعه دون رحمة، لذلك كان لابد أن يرتفع صوته عالياً، مطالباً بضرورة العودة إلى التمسك بالقيم الروحية والأخلاقية، في مواجهة مادية الواقع وصرامته، وبالعودة إلى البساطة والتلقائية، وحميمية العلاقات الإنسانية، والخروج من عكر العقائدية وصراع القضايا الكبرى، (لتتم النقلة من الأيدلوجي السلطوي إلى الشخصي الحميم حيناً، والميتافيزيقي التأملي حيناً أخر) [4]. لدى معظم شعراء الحداثة المعاصرين.

ويأتي المقالح وهو واحد من أبرز الشعراء، الذين كانوا قد غاروا في آبار العقائدية والأيدلوجية دهراً ليلتقي مع غيره من الشعراء، في بحثهم عن البساطة والعفوية، وعن مخرج من مأزق الأيدلوجيات، التي ظلت تَشُدهم إلى الواقع اليومي الآني، مستهلكة طاقاتهم وحيويتهم، في إدارة صراعات عقائدية لم تثمر لهم شيئاً سوى المزيد من التفتت والاقتتال.

فقد ظلَ المقالح في دواوينه السابقة، واقعياً ملتزماً بالواقعية الاشتراكية، بل ووصلَ التزامه حدَّ الإسراف، لاسيما في ديوان (الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل).

وكما هو معروف فإن الواقعية الاشتراكية تقف بصاحبها عند حدود كل ما هو مادي، وحسي، وتدير قضايا الإنسان حول المحور الاقتصادي، والصراع الطبقي، فتقيد الفنان بالحس الكئيب الثقيل المشدود إلى الأرض، وبالشعور العميق بالقهر المادي المتسلط، وبحتمية الجدل المادي التي تحكمه من خارج ذاته، وتسد منافذ نوازعه الماورائية، وحسه الباطني وتجرده عن تطلعاته، وأشواقه الروحية الكامنة[5]. لذاك فلا غرابة أن تجد الشاعر هنا – وهو صاحب الفطرة والطبيعة الصوفية – قد ضاق بهذه الواقعية وذاك الالتزام الصارم، وذهب يبحث عن فضاء رؤيوي آخر، يفتح له دروباً وآفاقاً شعرية جديدة،

---

(1) ينظر أبو ديب، كمال، التجربة الشخصية في نقائها البلوري، ضمن كتاب (النص المفتوح): 125،124.
(2) الحداثة عبر التاريخ: 261.
(3) م،ن: 275.
(4) التجربة الشخصية في نقائها البلوري، مرجع سابق: 126.
(5) بدر، عبد الباسط، مقدمة في نظرية الأدب الإسلامي: 48.

تنفتح في جسد الطبيعة، وتحلق به هناك في فضاء الروح، وعوالم الماوراء السحرية – بعيداً عن وقائع الواقع المادي المبتذل، وقيمهِ النفعية المتسلطة.

وفي هذا السياق يواجهنا ديوان الشاعر السابع (الخروج من دوائر الساعة السليمانية) بمجموعة من القصائد، تدشن هذه المرحلة وتؤسس لها. لتتواصل مع تجارب الشاعر اللاحقة في ديوانيه (أوراق الجسد العائد من الموت) و (أبجدية الروح) اللذين ينجز الشاعر فيهما تجربة صوفية متكاملة الجوانب والأبعاد، تتأسس على تجربة الزُهد في مظاهر الحياة الكاذبة وتنطلق في آفاق الروح وفضاء التصوف بكل أشواقه، وأحواله ومقاماته المتعاقبة.

ففي ديوان (الخروج...) هذا – وهو أول ديوان كتبه الشاعر بعد عودته إلى اليمن، باستثناء قصيدتين أو ثلاث[1]- نجد الشاعر في معظم قصائده، يتجه نحو الخارج، يرصده، ويصارع عناصر الموت والخيانة فيه، من خلال حركة لا تخرج عن إطار الفضاء العقائدي الضيق، الذي التزم به. لذلك فقد بدت علاقته بالقضايا المضمونية-(الوطنية، والمذهبية، والسياسية) من حيث هي مقولات، ومشاعر جاهزة، ومألوفة صاغها الإجماع- علاقة نمطية.[2]

وقد تخللت هذه القصائد مجموعة من الصور والمقولات المتكررة في مثل هذا الفضاء، بدت فيها حركة الخيال ذهنية جامدة. مع ذلك فقد كانت معظم هذه الصور تخفي وراءها رغبةً أكيدةً، وعميقةً في الخروج من هذا الفضاء، والتحلل من ذهنيتهِ الجافة. هذه الرغبة هي ما لاحظها وأكد عليها الدكتور عبد الملك مرتاض؛ إذ وَجَدَ أن صور هذا الديوان قد اتسمت بعدة خصائص منها: البحث عن السيولة، الذي تجلى في طغيان الصور السائلة،على معظم قصائد الديوان. وهي السيولة التي لم تكن – كما وصفها "مرتاض"- ماءاً قراحاً يروي الشجر ويحيي الموات، وإنما دموع تنسكب من عيون كليلة أرّقها الواقع، وأضناها الجفاف[3]. أما الخاصية الثانية والأهم، فتتمثل في البحث عن رحابة الحيز، الذي لا يعني (سوى الضيق الشديد بالحيز الأصلي، الذي لم يَكُ قادراً على الإسعاد والإرضاء)[4].

وإذا كان ذلك على صعيد قصائد الديوان كافة، فإن بعضاً من تلك القصائد قد صرحت بتلك الرغبة، وصوتت بها إلى حد الصراخ والبكاء. هذه القصائد هي تلك التي أتجه الشاعر فيها نحو ذاته يَبكيها بمرارة، معبراً عن مشاعر الخيبة، والوحشة الذاتية، التي وصلت به إلى حد الرغبة الجامحة في الانسلاخ عن الواقع[5].

ولعل أولى أهم القصائد الدالة على ذلك؛ قصيدة: (احتجاج العائد من رحلة الخوف). فنحن نقرأ في هذه القصيدة قوله:-

يا صدر أمي
ليتني حجرٌ على أبواب قريتنا
وليتَ الشِعر في الوديان، ماءٌ أو شجر
ليتَ السنين الغاربات
حكاية مرسومة في نهر راعية عجوز
ليت السماء قصيدة زرقاء
تحملني إلى المجهول
ليتَ القلوب ترى وتسمع
والعيون نوافذ مسدودة
من لي بعين لا ترى؟

---

(1) المقالح من رحلة البحث عن صنعاء حتى الخروج من دوائر الساعة السليمانية، النص المفتوح، مرجع سابق: 16.
(2) التجربة الشخصية في نقائها البلوري: 123.
(3) مرتاض ، د. عبد الملك، خصائص الصورة الشعرية عند المقالح، ضمن كتاب الحداثة المتوازنة: 251.
(4) م.ن: 252.
(5) المقالح من رحلة البحث عن صنعاء حتى الخروج من دوائر الساعة السليمانية، النص المفتوح: 20.

من لي بقلب لا يكفُ عن النظر[1].

يؤسس الشاعر هذا المقطع كما نرى على فعل التمني (ليتَ). مفتتحاً جُملَه بجملةٍ ندائيةٍ دلت أداتها على معاناة الذات، وصدق صرخة الاستغاثة، المنبثقة من أعماقها، الباحثة عن لحظة الأمان وعن الحياة والدفئ والحميمية البريئة. وكل ذلك يجتمع في مكان واحد هو (صدر ألام). حيث كان الشاعر لا يزال ملتصقاً به.

إنها العودة إلى زمن الطفولة؛ ربما لأن الطفولة- كما يقول الشاعر شوقي بزيغ– هي المنطقة الأبعد عن الموت، بمعنى أنها لا تكون في حالة تماس مباشر معه كما هي حال الكهولة، هذا من جهة. ومن جهةٍ ثانية لأنها المنطقة الأساسية، التي تتغذى منها الكتابة، فكل شعر حقيقي لا يمكن أن يصدر إلا عن طفولة غنية، مليئة بالرؤى والمشاهد[2].

وعموماً فان الطفولة هي بالأساس مصنوعة من عوالم متخيلة من عوالم وردية، مسيجة دائماً بزمن هارب من الموت لذلك فان الشاعر عندما يستعيدها كأنما يستعيد مادة النضارة والحيوية والتجدد التي تشكل البيئة الأساسية للطفولة، وخصوصاً الطفولة الريفية؛ فهي وحدها الكفيلة بتعهد ما بداخلنا من مواهب[3]. فالقرية هي أرض الشعر وأرض الحقيقة أو هكذا بدت في وعي الشاعر. إنها فضاء مفتوح فهي ذاتُ أبواب وليست بباب واحد. بعكس المدينة، التي صارت فضاء مغلقاً، يضيق بأحلام الشاعر وأشواقه.

ومن الدال أيضاً إضافة القرية إلى ضمير الجماعة (نا)، إذ أوحت بوثوقية العلاقات الاجتماعية، ودفئ الانتماء والتوحد الحميم في هذه العلاقات.

أما رغبة الشاعر في أن يكون حجراً على أبواب هذه القرية، فلا ينطوي برأي الباحث على رغبة الشاعر في التحجر؛ فهو ما عاد إلى القرية إلا بحثاً عن الإحساس، بل يدلُ على تواضع الشاعر أمام القرية وإكباره لها؛ لما فيها من عفوية وتلقائية، وأحاسيس صادقة، وهو ما يوحي بطول المسافة بينه وبين روح هذه القرية.

ويواصل الشاعر أمنياته فيتمنى ذلك النوع من الشعر الذي ينبثق من جسد الطبيعة، وجسد الحياة القروية البسيطة، مقابل ذلك الشعر السياسي، الذي أصبح يمتاح من بئر ذاكرةٍ نمطية، تصطخب فيها فرقعات الكلام والصور والرموز والعواطف الخاضعة لطقوس الأيدلوجية وهيمنة السلطة[4]، في سعيها إلى تكريس نموذج واحد، ونهج واحد، يحكم الحياة ويختزل كل ألوانها و إيقاعاتها في لون واحد وإيقاع واحد، ينبثق من العقل لا من القلب، ومن الجسد لا من الروح، ويدوران في إطار الواقع الأرضي المادي الضيق، وهو ما لا يؤدي إلا إلى جفاف الخيال ونضوب ينابيعه.

ولأن الخيال -كما يقول عبد الرحمن بدوي- (لا يستطيع أن يبذل نشاطه إلا إذا اشتغل في مجهول) [5]؛ فقد وجدنا الشاعر يحن إلى ذلك النوع من الشعر، الذي يفتح له آفاقاً نحو المجهول ونحو الحقيقة الجوهرية المتعالية، ويطهره من أدران حياته الجسدية المادية النَكِدة.

وهنا يتجلى النزوع الصوفي ويبرز بوضوح، وبدون أدنى مواربة، في هذا الحنين الجارف، الباحث عن الرؤية القلبية، التي لا تتوقف عند حد، مقابل الرؤية البصرية العقلية التي تقف عند حدود القيمة المادية النفعية للأشياء، وعند مستوياتها السطحية الظاهرة.

لقد خبر الشاعر تلكَ الرؤيا القلبية، وتذوق لذاتها في لحظات تجلٍ خاطفة، فيما مضى من غابرِ تجاربه، وها هو ذا يعود إلى البحث عنها مرةً أخرى، ويتمنى عودتها، فتبدو وكأنها مستحيلة، ذلك أن فعل التمني (ليتَ) يدلُ في أساس وضعهِ على استحالة المتمنى، مع ذلك فإن الشاعر برأينا- لا يريد هنا القول بالاستحالة بقدر ما يريد التأكيد على صعوبة هذا المتمنى؛ لبعده الشديد عنه ونزوعه إليه، مع الإيحاء كذلك بالحسرة والندم عليه، لذلك فإنه يفزع إلى هذا النزوع الأصيل الذي كان قد استحال إلى (شجن)، تعتقَ

---

[1] ديوان الخروج من دوائر الساعة السليمانية: 25.

[2] بزيغ، شوقي، (وجهاً لوجه) مجلة (العربي) عدد 527 أكتوبر 2002م، ص69.

[3] م،ن: الصفحة نفسها.

[4] التجربة الشخصية في نقائها البلوري: 124.

[5] الديوان الشرقي للمؤلف الغربي: 1.

بسبب من طول مسافة أمد البعد، ليحمله إلى تلك الرؤيا. ذلك ما نقرأه في مقطع من قصيدة (أشجان يمانية) في قوله:

يا أيها الشجن المأربي المُعتق
هذا حصاني، وشِعري وسيفي
يعني بهم ساعة من لقاءِ الشجر[1].

فالحصان والشعر والسيف هي عُدة الشاعر الفارس (متنبي عصره)، التي وجدناه مدججاً بها في ديوانه السابق. إنه يعود هنا ليتخلى عنها؛ يبيعها- رغم ما تمثل لهُ من قيمة- لقاء ساعة من لقاء الشجر. هذا الشجر الذي يعود هنا ليتجاوز دلالة رمزيته العرفانية الأساسية على (الإنسان الكامل) إلى دلالة رمزية أوسع، تحيل على رؤيا التصوف الكاملة، التي أصبحت في وعي الشاعر أمنية مستحيلة، يبيع في مقطع آخر حياته كلها مقابل ساعة من لقائها، وهذا يعني أن هاجس الانفصال قد عاد ليسيطر هنا بصورة قوية، توحي بطول المسافة وتعمقها.

وكما تخلى الشاعر عن أسلحة الفارس الثائر "علي بن الفضل"، يتخلى أيضاً عن عيونه (أي عن رؤيته الفكرية العقائدية)؛ ليلبس مكانها عيوناً أخرى، هي عيون الطفولة البريئة الصادقة، التي يستعين الشاعر بها لتحديد مدى المسافة التي غدت تفصله عن تلك الرؤيا، وعن زمان المطر، الذي لا يشير هنا إلا إلى زمن التجليات العرفانية.

يا عيون الطفولة
وجهي هنا يستحم بدمع الشجنْ
هل بعيدٌ أنا عن نخيل الهوى
هل بعيد أنا عن زمان المطر. [2]

وأول ما يلاحظ في هذا المقطع سيطرة "الذاتي" على "الموضوعي"؛ فضمير المتكلم يسيطر على جميع جمل المقطع سيطرة تامة. تكشف عن رغبة الشاعر المُلحة بتحقيق ذاته وتأكيد وجوده. وتجلى ذلك بصورة أكبر في السطرين الأخيرين، من خلال تكرار ضمير الفصل، الدال على المتكلم، وهذا التوكيد يخفي وراءه بلا شك هاجس شك قوي بالذات وبالوجود، يُغيرُ على الشاعر فيدفعه إلى هذا التوكيد والتكرار دفعاً منه لهذا الشك، ولما يسببه من قلق وجودي مؤلم، بل إن ذلك ما يؤكده الشاعر لنا في مقاطع من قصيدته السابقة: (احتجاج العائد من رحلة الخوف)، إذ تُغير عليه خيول الشك، فيحاول مدافعتها بإثبات وجوده الفردي الأصيل، وتوكيده في (أنا) متوحدةٍ جسداً و روحاً، تمارس وجودها الفطري، ممارسة وجودية غريزية حية، عكسها الفعل الغريزي (تنهش)، ذلك ما تقرأه في قوله:

لا تكذبي يا صافنات الشك
موجودٌ أنـــا...
جسدي وروحي تغرقان
وصوت أحزاني ذئاب
تنهش الكلمات[3].

ورغم ما في تأكيد الوجود من قوة، إلاّ أن الشك ربما كان أقوى، لذلك وجدنا الشاعر يستسلم له، بل ويتمناه، ربما لأن الشك طريق اليقين كما يقولون، مذكراً إيانا بشك (الغزالي) وغيرهِ من المتصوفة والفلاسفة، الذين قالوا بضرورة السقوط في تجربة الشك من أجل الوصول إلى تجربة اليقين.

لذلك وجدنا الشاعر يتمنى الوصول إلى هذه التجربة والغرق في ليلها العدمي إذ يقول:

ليتَ الشك ينشر ليله حولي
ويطويني العدم
ليتَ النهار يغيب لا يأتي
وليتَ الليل لا يأتي

---

[1] ديوان الخروج من دوائر الساعة السليمانية: 71.
[2] م، ن: 71.
[3] ديوان الخروج من دوائر الساعة السليمانية: 27، 28.

وليتَ الأرض نجم لا يدور[1]

إن الشك الذي يتمناه الشاعر هنا، ليس الشك العبثي المَرَضي، وإنما الشك الوجودي العدمي. إنه السقوط في اللحظة العدمية المتعالية (لحظة الفناء الصوفي) التي يتعالى فيها المتصوف على الزمان والمكان، ليعيش زمناً واحداً وثابتاً هو زمن الحاضر السرمدي. ذلك هو زمن التجربة الصوفية الانطوائية، الذي اصطلح المتصوفة على تسميته بالوقت: (وهو الزمن الفرد الذي ينعته الصوفية بالآن الذي لا يتجزأ، ولا ينقسم، وقد عُدَ في الغنوص الصوفي جوهر الزمان وأصله العاري عن الحركة[2]). وقد عرفه أبن عربي بأنه: (عبارة عن حالك زمن الحال، لا تعلق له بالزمن الماضي أو المستقبل)[3].

إنَّ الزمن الصوفي بمفهومه هذا هو (زمن الحاضر السرمدي) الذي حاول الفيلسوف الفرنسي المعاصر (لاقل) الوصول إليه، في نظرية فلسفية كاملة، سماها باسمه، (وهي النظرية التي ترمي إلى القضاء على الماضي وإفنائه في الحاضر، ليتكون من الاثنين حاضر متصل سرمدي) [4]. وهي نفس المحاولة التي حاولها الشاعر الغربي (جيتيه) في إحدى قصائد ديوانه الشرقي؛ إذ أنه حاول أن يمزج بين الماضي والحاضر، وأن يركب منهما لحظة روحية واحدة، تقضي على هذا التنازع الأبدي بين هذين الآنين من آنات الزمن) [5].

والشاعر إذ يلتقي مع هؤلاء في محاولته هنا، فانه يكشف عن وعي بجوهر التجربة الصوفية، باعتبارها تجربة فنائية، تتطلب أول ما تتطلب (القدرة على إفناء الشخصية الفردية بطلب الاحتراق بلهب الموت طوعاً) [6]، هذا الموت الذي راح الشاعر يسارع إلى القول بضرورة إنجازه، ويعلن عزمه على ذلك، في هذا المقطع من قصيدة (الكلمة وضفادع الموسم)؛ ففي بداية القصيدة، وفي عنوان جانبي هو (المدخل) نقرأ قوله:

قبل أن تبدئي بالبكاء وتكتب عيناكِ بالدمع مرثيتي
ويقول الرفاق استراح
تعالى نودع أوجاعنا
نرتدي ثوب أحزاننا
نخرج من جلد أيامنا وانكسارتنا
من عيون الأحاديث
إن الإقامة في وطن للضفادع قاسيةٌ
والرحيل المباغت قاسٍ
وليس سوى الموت يخلعنا ثم يرجعنا لضياء التراب[7].

يكشف الشاعر في هذا النص عن عزمه إنجاز تجربة التصوف الانطوائية الفنائية، عبر فعل الموت الاختياري الذي يدعو حبيبته إلى إنجازه معه، قبل أن يباغتهما الموت الطبيعي (الانطولوجي)، وكأن الشاعر يردد هنا القول المأثور الذي يردده المتصوفة: (موتوا قبل أن تموتوا). هذه هي الرؤية العامة للمقطع، التي سنحاول الوقوف على بعض تفاصيلها ومعرفة دلالتها على التطور المرحلي لنزوع الشاعر الصوفي.

ونقف ابتداءً على العنوان الجانبي (المدخل)، الذي عنون به الشاعر لهذا المقطع؛ إذ يذكرنا هذا العنوان بكلمة (خروج) التي وردت في نهاية قصيدة (أخت ميدوزا) عنواناً لمقطعها الأخير، الذي وجد

---

(1) م،ن: 27،28.
(2) الرمز الشعري عند المتصوفة: 151.
(3) رسائل ابن عربي: 412/2.
(4) الديوان الشرقي للمؤلف الغربي: 20.
(5) م،ن: 21.
(6) م،ن: 20.
(7) الخروج من دوائر الساعة السليمانية: 49.

الشاعر فيه مخرجاً من مرحلة البحث والتحري عن (الحقيقة) والتحقيق السلبي بها، إلى مرحلة التصوف الثوري الواقعي[1].

فالعنوانان يقومان على التقابل لفظاً ومعنى بغض النظر عن اختلاف الصيغة بينهما، وهذا يعني أن الشاعر يعود هنا ليدخل مرة ثانية إلى عالم التصوف، بحثاً عن تلك الحقيقة والتحقق بها بعد أن وجد المدخل المناسب لذلك، وهو (الموت)، كتجربة فنائية، لم يكن الشاعر على وعي تام بأبعادها وحدودها من قبل، أو أن شروطها ومسوغاتها لم تكن قد اكتملت لديه في تلك المرحلة، فوقع كما رأينا في جانبها السلبي المَرَضي، الذي عاد ليخرج منه، مؤثراً الحياة الواقعية، والانتشار في الخارج حين قال في ذلك المقطع:

الحب أن نحيا وليس الحب أن نموت

أما هنا فإن الشاعر يعود ليجزم بعزمه إنجاز تجربة الموت هذه، بعد أن أمدته مرحلة التصوف الثوري بالأسس النظرية والفكرية، التي تقوم عليها هذه التجربة، وتحدد أبعادها، واليات إنجازها، وبعد أن اكتملت لديه مسوغاتها وأسبابها، ووجد نفسه قادراً على تحمل معاناتها. المعاناة التي كنى الشاعر عنها بصورة (الخروج من الجلد)، وهو ما يوحي بالمدى الذي وصل إليه اتصال الشاعر بالواقع وشدة إلتصاقه به، حتى اصبح الانفصال عنه أمراً صعباً وشاقاً، لا يقل في عذاباته عن تجربة انسلاخ الجلد عن الجسد. هذا إلى جانب أن من معاني الخروج من الجلد تغييب الظاهر و إهماله مقابل تظهير الباطن وإبرازه.

وإذا كانت تلك هي معاناة تجربة الخروج في وعي الشاعر، فإن معاناة تجربة الدخول لا تكاد تقل عنها؛ فهي تجربة (موت)، ومعروف ما في الموت من نزع ونزاع، ودليل وعي الشاعر بذلك نجده في قوله (يخلعنا)؛ ذلك أن من معاني الخلع الانتزاع بشدة. وهنا يتضح لنا سر آخر من أسرار اختيار المتصوفة لـ (دال) الموت، ورمزهم به على تجربتهم الفنائية الشاقة، التي لا يفكر في إنجازها وتحمل مشاقها إلا من أدرك- ولو على صعيد نظري ابتداءً – أهميتها وحلاوة ثمارها، وهو الإدراك الذي عبر عنه الشاعر في السطر الأخير من المقطع، وأكد عليه في هذا المقطع النثري، الذي قال فيه: (ولا أتردد هنا عن إعلان افتناني بما كتبه صلاح عبد الصبور عن حياته الشعرية، وبخاصة تلك الفقرات التي يشير فيها إلى: أن نظر الإنسان إلى ذاته هو التحول الأكبر للإدراك البشري، لأنه يحيل هذا الإدراك من إدراكٍ ساكنٍ فاتر إلى إدراك متجاوز... ويرتقي باللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس، وهو أكثر درجات الحوار صدقاً ونزاهة وتواصلاً؛ إذ تصبح معه اللغة صافية نقية، خالية من سوء التفاهم، وتسيب الدلالات)[2].

إن هذا المنطق الذي قال به (عبد الصبور)، وأفتتن به المقالح، هو المنطق ذاته الذي يقوم عليه التصوف، ويقول به المتصوفة؛ فهم يرون (أن كل شيء في الخارج يقول للفرد بأنه لا شيء، في حين أن كل شيء في الداخل يقنعه بأنه كل شيء، فالشعور الذي يشعر به كل منا حين يجلس بهدوء وينظر في حجرة كينونته الأعمق، يجد شيئاً ما يتحرك هناك، ويهمس له بأنه لم يولد عبثاً، وسيدرك آنئذٍ أنه ليس وحيداً مهجوراً، أو معزولاً، فثمة في داخلهِ شعور معين بوحدة رائعة ملكية، وسيدرك أيضاً أنه يقف بذاته دون أن يكون منفصلاً عن بقية الوجود)[3] وشعوره هذا يتأتى من إبداعه وأصالته التي يختبرها على نحو شخصي في تجربة الفناء وما يعقبها من استنارة وإشراق، إلا أن هذه التجربة لا يمكن أن يبلغها الإنسان إلا حين يتعالى على ميدان التفكير والتجريد.

لقد ظل تصوف الشاعر في المرحلة السابقة يراوح عند حدود الفكر، ولم يتحول إلى وجود، فهو نظرية وليس تجربة، لكي يتحول به إلى تجربة، فلا بد أن يتم التحول من الوعي إلى اللاوعي، وأن يصل إلى اللانهاية (الموت)، وهو ما لا يمكن أن يحصل في تجربتنا اليومية المباشرة، المحدودة بالموضوعات والأحداث المتناهية، وإنما حين تتماهى موضوعات الحس والفكر المتناهية، في تجربة روحية انطوائية، تخترق فيها الذات طبقات الوعي السطحية، وطبقات اللاوعي المتراكبة، لتصل إلى أقصى منطقة فيه، فهناك فقط تكمن الحقيقة التي لا يمكن فهمها عن طريق الفكر والمفهمة العقلية والتحايل المنطقي، وإنما

---

[1] راجع المبحث الأول من هذا الفصل: 63-64.

[2] م/الجديد، مصدر سابق: 7.

[3] سوزكي، التصوف البوذي والتحليل النفسي: 57، 58.

بطريق الفهم النزوعي الوجداني، المتصل بالإرادة المباشرة، التي لا تعني الاختيار الواعي، وإنما مطلق النزوع.

إنَّ التفكير والصياغة المفاهيمية قد يكون ضرورياً في معرفة حدود التجربة ومنطلقاتها، أما إنجاز التجربة فلا يتم إلا حين تتماهى موضوعات الحس والفكر المتناهية، تناهياً وجدانياً ونزوعياً، من خلال رعشة الإرادة الأشد، التي وإن كانت فكرية في مبدئها، فإنها تظل نزوعية وإرادية في جوهرها[1].

وعليه فإن التصوف وإن بدا فكريا وجدلياً، فأنه يقود المرء في النهاية سيكولوجياً إلى المستوى النزوعي للوعي، أي أن الخاصية العقلية تتحول إلى خاصية نزوعية، فيصبح المتصوف شخصية حية حساسة، ذات إرادة متوافقة مع الإرادة الكلية، المنبثقة منها سائر الإرادات، فالرجل والشخص في هذه الحال لا يتحرك أو يسلك ككيان فردي مجزأ- وهو التعريف السيكولوجي للذات-، أو كفكرة مجردة وإنما يتحرك بكل كيانه[2].

إن هذا التحول هو ما سيسعى الشاعر إلى إنجازه منذ الآن، فحتى الآن كان تصوفه عبارة عن رأس (فكر)، كما أشار إلى ذلك في كثير من الإشارات، وخصوصاً في ديوانه السابق؛ من مثل قوله: (وحين رجعت برأسي إلى وطني قطعوها)، (دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء)، (انفصل الرأس عن الجسد العاشق) وغير ذلك من الإشارات التي تدل على فكرية النزوع الصوفي لديه، وخضوعه لصياغات مفاهيمية وجمالية وأخلاقية، تُفهم وحسب أكثر من كونها تُعاش.

أما الآن فإن الشاعر يتزود (بجذع) مع كل ما يشتمل عليه من أحشاء وأطراف، تتم السيطرة عليها بواسطة الأعصاب الإرادية؛ وذلك لأن الجذع (الجوف) يكافئ كيان المرء بكليته. ذلك ما نقرأه في هذا المقطع الذي ينادي فيه الشاعر نار التجربة لتقترب منه قائلاً:

يـا نـار الماء اقتربي
مُدي طلك فوق عظامي
فوق عظام الوطن المنفي
فوق الجذع المتفجر بالدمع[3].

إن منطقة (العظم) التي يكشف الشاعر عنها هنا، ما هي إلا رمز، أو كناية على المنطقة الأعمق في اللاوعي، باعتبار أن الجلد يمثل سطح الوعي، وبعده تأتي طبقات اللاوعي، التي تساوي طبقات ما تحت الجلد، من لحم، وشحم، وعصب ثم عظم؛ فالعظم يشير إلى أقصى مناطق اللاوعي، أي إلى الصميم من المنطقة الداخلية، حيث المستوى النزوعي الذي تتم فيه تجربة التصوف الانطوائية، التي تحول الشاعر إليها على هيئة (جذع)؛(فالجذع هو الجزء البطني في بنية الجسد، الذي تتم السيطرة عليه بواسطة الأعصاب الإرادية، ويمثل الجذع المرحلة الأكثر بدائية من مراحل التطور في بنية الجسد البشري. وعليه فالأجزاء البطنية (الجذع) هي الأقرب إلى الطبيعة، فهي في تماس صميمي مع الطبيعة، ويمكنها أن تشعر بها وتتكلم معها، وتجعلها موضوعاً للتأمل، لا باعتباره عملية فكرية، وإنما باعتباره عملية عاطفية وجدانية نزوعية. فالطبيعة لا تتكشف على حقيقتها للفكر (الرأس)، وإنما للأجزاء البطنية (الجذع)، التي تفهمها فهماً نزوعياً، يشتمل على كيان الشخص بأكمله[4]، وعليه نستطيع أن نفهم توكيد الشاعر على العظم والجذع بهذه الصورة.

وإلى جانب الجذع تأتي الأطراف التي يوليها الشاعر اهتماماً كبيراً في هذه المرحلة، وخصوصاً الأصابع؛ لما لها من أهمية في إنجاز التواصل التجريبي المباشر مع موضوع التجربة.

هذا التوكيد الذي نقرأه في سياقات نصية كثيرة من نصوص تجربة الشاعر الصوفية، فنحن نقرأ مثلاً: (العودة ثانية من أطراف الأصابع)[5] عنواناً لقصيدة موغلة في الرمزية، يتحدث فيها الشاعر عن عودة نزوعه الصوفي ثانية إلى البحث عن حقيقة الوجود المتعالية، لا في عالم الواقع الأرضي، وإنما في

---

(1) التصوف البوذي والتحليل لنفسي: 95.
(2) ينظر: التصوف البوذي والتحليل لنفسي: 84.
(3) ديوان الخروج من دوائر الساعة السليمانية: 75.
(4) التصوف البوذي والتحليل النفسي: 89، 90.
(5) أوراق الجسد العائد من الموت: 37.

عالم الملكوت السماوي؛ فهو يعود ثانيةً، ولكن هذه المرة من أطراف الأصابع، أي بطريق التجربة الكيانية الذوقية المباشرة، وليس بطريق البحث العقلي، أو التدريب الفلسفي والتقشف الأخلاقي و الجمالي وحسب.

كان قلبي مقيماً هنا .. حين كنتُ مقيماً هناك
ومذ صار وجهي مقيماً هنا،
صار قلبي هناك مقيماً
كطفلٍ يحدق في ملكوت المياه
ويخرج من ساق جميزة زرعتها المواويل
يا من سيسمع صوت المقيم المسافر محترقاً
سفري كان وجه الإقامة
وجه الإقامة كان السفر.

فالشاعر يحدثنا في هذا المقطع عن تصوفه السابق أثناء إقامته في مصر بعيداً عن وطنه؛ فقد كانت إقامته في عالم التصوف إقامة عقلية واعية، وليست قلبية وجدانية، إذ أن قلبه كان مشغولاً ومسكوناً بوطنه، أما الآن- وقد وصل إلى وطنه المكاني واصبح مقيماً بجسده فيه- فإن روحه وقلبه سيصبحان مقيمان هناك؛ في عالم التصوف، باعتباره عالم الوطن المثالي، أي أن وجوده في عالم التصوف سيتحول من وجود عقلي ظاهري إلى وجود قلبي باطني.

وهذا المعنى ستعززه قصيدة أخرى في نفس الديوان بعنوان: (لغة الأصابع)، يتحدث فيها الشاعر عن تواصلاته الحلمية المباشرة مع معشوقه المتعالي، مرموزاً إليه برمز الأنثى على عادة القوم.

فإلى جانب ما نقرأه من إشارات عن لغة الأصابع في هذه القصيدة، من مثل قوله: (وتحدثني بأصابعها عن هواها الدفين وعني)؛ وقوله: (وكان حديث الأصابع وعداً)؛ نقرأ قوله: فيها:

إنه الحلم، لا يكتم السر
يستدرج الكلمات البعيدة
ينثرها في عيون الأصابع حتى الضلوع[1]

ففي هذا المقطع نقف على عملية المماهاة المطلوبة بين العقلي التصوري وبين الحسي النزوعي، فالكلمات التي كان تصوف الشاعر سابقاً يتم في مستواها فقط، تتماهى الآن في التجربة، بمعنى أن الخاصية المفاهيمية التصورية التجريدية للتصوف، تتحول هنا إلى خاصية (روحية) نزوعية أي أن الكلمة تتجسد، وتتحول الفكرة المجردة إلى شخص حي يشعر، ويشاء، ويأمل ويتوق ويعاني، ويكون قادراً على الإنجاز، وتحقيق النفاذ إلى قدراته القصوى في أعماق الكينونة اللاواعية، حيث تتجرد الحياة من مفارقاتها الفكرية، لتضم على نحو مميز و غير متمايز، أو بصورة أدق على نحو كلياني، كل ما هو فكري أو وجداني أو نزوعي، فهي العالم بكل وقائعه البهيمية كما يقول بعض الفلاسفة[2]. وكما تشير هذه الكنايات إلى التحقق التجريبي بالحقيقة الوجودية المتعالية، فإنها تشير أيضاً إلى نوع التوحد المطلوب وحَدِّهِ المُستطاع؛ ذلك أن أي نزوع عشقي ينبني في أساسه على طلب العاشق الاتحاد بالمعشوق، وعلى استحالة هذا الاتحاد في الوقت نفسه (لأن الجسد لا يتصل بالجسد على سبيل الاتحاد بل على طريق المماسة، فيحصل الشوق حينئذٍ إلى المماسة، التي هي اتحاد جسماني بحسب استطاعتها)[3]. والمماسة والملامسة لا يحيلان هنا حتى على المسك والقبض على الشيء، فهذا هو أيضاً مستحيلٌ. (إن ما يتاح للعاشق هو الملامسة وليس المسك).

وإذا كان ذلك في مطلق النزوع العشقي، فإن الاستحالة تتأكد أكثر في حال النزوع العشقي الصوفي، إذ أن المعشوق الإلهي ذو طبيعة نورانية. فهو ليس مادة (جسداً) بل مفارقاً للمادة، وهنا تأخذ الملامسة أبعاداً دلالية وكنائية أخرى؛ فهي هنا-كما يقول (لوفيناس): (تتمثل في عدم الإمساك بأي شيء).في طلب ما لا يَني يفلت من شكله نحو مستقبل ما. ليس مستقبلاً بما فيه الكفاية. طلب ما يختفي

---

(1) أوراق الجسد العائد من الموت: 81.
(2) ينظر: التصوف البوذي والتحليل النفسي: 101، 111.
(3) العشق والكتابة: 486، 487.

وكأنه ليس بعد. إنها تبحث وتنقب. ليست مقصد كشف بل بحث يسير نحو اللامرئ ففي الملامسة وهي من جهة غير محسوسة يتجرد الجسد من شكله ليقدم نفسه باعتباره عراءً حَبياً) [1]

وإلى جانب الدلالات السابقة هناك دلالة أخرى تشير إليها تناول الموضوع من أطراف الأصابع، تتصل بما اسماه (جابر عصفور) (بلاغة المقموعين) أولئك الذين أدركوا منذ وقت مبكر:

أن الأراقم لا يطاق لقاؤها

وتُنال من خلف بأطرف اليد

فأنتجوا بلاغة تقوم على الترميز والتعريض والتلميح والتورية، وأصلوا لذلك من القواعد ما يتعلم به البُلغاء كيف يواجه الواحد منهم الأراقم دون أن تناله بالافتراس، وكيف يقول ما لا ينقال دون أن يُقطع لسانه، أو يستخرج من قفاه)[2].

وكما هو معروف عن الكتابة الصوفية بأنها اكثر الكتابات معاناة، للقمع لما تطرحه من قضايا و إشكالات شائكة، ومثيرة للجدل، ولحفيظة السلطة الرسمية بمؤسساتها السياسية، والاجتماعية، والدينية، التي لم تكن تترد في قمع هذه الكتابة والبطش بمن يؤدونها، والتاريخ خير شاهد على ذلك، فهو حافل بالقصص التي تروي مصارع المتصوفة، ومعاناتهم لقمع مؤسسات السلطة الرسمية وخصوصاً المؤسسة الدينية.

وقد كان المقالح على وعي بهذا التاريخ، ومدركاً لذلك الحصار المضروب حول هذا النوع من الكتابة، الذي تماهى معه، وأخذ الكثير من مفرداته منذ وقت مبكر، إيماناً منه بأهميته، وبأحقيتهِ في السيطرة والظهور؛ لامتلاكه الحقيقة الصادقة، ولإعطائه الكلمة أبعاداً دينية وجمالية، منحتها أهمية بالغة، ومكانة عالية، (هي التي خلقت من حولها الأعداء، هؤلاء الذين يبدؤون مبهورين ثم عاجزين، وينتهون إلى موقف الحقد، فلا يسعهم إلا أن يحملوا الحجارة في وجه هذه الكلمة الجميلة، معلنين عن فسادٍ في نفوسهم لا في نفسها، وعن حقدٍ في قلوبهم لا في قلبها)[3].

(و إذا كان المتصوفة العِظام قد عانوا من الوحدة، وهاموا في الآفاق، فإن ذلك بسبب الحق. وإذا كان القتل أنواعاً، فإن قتل المتصوفة قد كان أغرب أنواع القتل؛ وهل ينسى التاريخ مصرع (غيلان الدمشقي)، ومصرع (الحلاج)؟ هل ينسى الطريقة الوحشية في موت هذين العظيمين) [4].

إن وعي المقالح بمصارع هؤلاء العِظام قد جعله يتردد كثيراً في كتابة نصه الصوفي بصورته الواضحة، التي انتهى إليها في ديوان (أبجدية الروح). هذا التردد والخوف هو ما كشف عنه في نصوص كثيرة، من مثل قوله: في قصيدة (في انتظار هوية الميلاد الثاني لطفلة البُن):

والآن أراها تنهض
تخرج من تابوت الفقراء
تـركــض،
أ أقول استرجع صحته الجبل المقهور
(الفئــران...
السمسار... الثعـلب)
تنهش أحلام الحرف
تحصد نـار الرحلة
تحجب صوتي حتى عام آخر.

وتتكرر هذه الإشارات في ديوان (أبجدية الروح) من مثل قوله في قصيدة (إشتعالات):

تصبو إلى الماء رمال روحي، وإلى النخيل
لكنها تخافه، تخاف من قابيل[1].

---

[1] م، ن: 487.
[2] جابر عصفور، (بلاغة المقموعين) بحث في مجلة ألف، عدد (2) القاهرة الجامعة الأمريكية. ص9 .
[3] المقالح، في ظلال الصوفية م/ دراسات يمنية، ع: 59 السنة 1998م: 16.
[4] م،ن: 17.

فالشاعر يكشف لنا عن خوفين: الأول متأتٍ من طبيعة التجربة نفسها، لما يتطلبه من وحدة وانفراد، وسير في طريق شاق وموحش، وغوص في أعماق بحار مظلمة. والثاني: يأتي من الآخر الخارجي؛ من (قابيل)، كرمز لمؤسسات السلطة الرسمية الحاقدة والحاسدة.

وهذا الخوف هو خوف طبيعي ومسوغ مع كاتب وشاعر كالمقالح؛ فانتاجاته كانت ولا تزال- من ذلك النوع من الكتابة، الذي يأخذ شكل الكتابة المقموعة، (وهي كتابة تنمو في حالة انفصال وقطيعة مع أجهزة السلطة الرسمية، وفي خصومة دائمة مع الكتابات المعززة لها، فهي دائماً تسعى للتعبير عن التناقضات السياسية والاجتماعية والدينية المستفحلة في بنية المجتمع، وتكشف عن طابع السلطة القمعي للحريات، فتثير حفيظة هذه السلطة وأدواتها القمعية)[2]. لذلك فقد عانى الكثير من أساليب القمع، وخضع لمحاكمات متنوعة، سياسية، وفنية و دينية. وكانت هذه الأخيرة هي الأشد على نفسه كما أشار إلى ذلك بقوله: (وبالنسبة لي إذا نحيت تلك المحاكمات التي تتصدى للقضايا السياسية الرافضة لأساليب القمع، ولأساليب الاستحذاء للأعداء. ونُحيت جانباً أيضاً تلك المحاكمات الفنية البائسة...أقول إذ نحيت تلك المحاكمات جانباً، رغم ما سببته لي من آلام، وإساءات، وتشويه؛ فإنني لا أستطيع أن أتجنب الإشارة إلى المحاكمات الدينية، التي بدأت معي منذ عام 1978م، وهو عام صدور ديواني الشعري السادس (الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل). لقد كان هذا الديوان ابتداءً من عنوانه إلى أخر سطر في قصائده بمثابة الجريمة التي لا يطهرها سوى الدم؛ دم الشاعر، حتى لو حاول الاعتذار عن جريمة لم يرتكبها، وعن كفر لم يحدث به نفسه)[3].

يكشف الشاعر هنا عن نصيبه من توترات السلطة الرسمية بمؤسساتها المختلفة، وخصوصاً المؤسسة الدينية كونها استهدفت بسهامها منطقة مهمة وحساسة بالنسبة للشاعر، وبالنسبة للمجتمع. وهي منطقة الضمير الإيماني والعقدي، إذ اتهمته بالكفر وقادت ضده موجة عداء سافرة وواسعة كادت تقضي عليه، فغدا معها يعاني من أزمة حقيقة مؤلمة.

وقد ظلت هذه الموجة- التي بدأت مبكرة –ما بين مدٍ وجزر، فهي لا تكاد تهدأ إلا لتبدأ من جديد، معمقة أزمة الشاعر، ودافعةً به إلى المسارعة في إنجاز تجربته الصوفية، ليجعل من الرد على تلك الاتهامات الباطلة هدفاً من أهم أهدافها، وذلك ما تؤكده بعض نصوص هذه التجربة.

ولعل أدل النصوص على ذلك هذا النص، الذي شكل المقطع الأول في قصيدته بعنوان (فاتحة)، التي أفتتح بها نصوص هذه التجربة. وفيه يقول:

لأرض الروح اكتب ماء أشعاري
ولله الذي بسمائه، وجلاله يحتل وجداني وأفكاري
وللأطفال،
للمرضى،
لكل مسافر في شارع الإيمان
متهم بإنكار السماء،
وفي رحاب الله تحتفل السماء به
لكل مسافر في شارع الإيمان
تشرق في مرايا قلبه
أسرار من سواه من طين وفخار
لهم أتعمد النجوى
وأرسم طل أحزاني و أوزاري[4].

---

(1) أبجدية الروح: 67.
(2) ياسين، أحمد، القناع التراثي، في الشعر اليمني المعاصر، رسالة ماجستير: 81.
(3) المقالح، م/ فصول، القاهرة، ع3 ط2، عام 1993م: 191،190 .
(4) أبجدية الروح: 1، 2.

فالشاعر في هذا النص يكشف أولاً عن طبيعة علاقته بالخالق وعن مدى عمقها، فهي علاقة صوفية، تقوم على الاتصال المباشر، والاحتواء الكامل من الله للشاعر، احتواءاً عبرَ عنه بمصطلح صوفي معروف، وهو (الحلول)، لا بمعناه الفلسفي المادي الذي قال به متصوفة الحلول والاتحاد، وإنما بمعناه اللغوي الكنائي، الذي يحيل على قرب الشاعر من الله، والامتلاء بحضوره الجلالي قلباً وعقلاً. فالحلول هنا ليس حلولاً جسدياً، وإنما هو حلول روحي، لا لذات الله وإنما للإيمان به والتعظيم والتسليم له، لذلك وجدنا الشاعر يؤكد على صفات الجلال والتعالي لنفي ما قد توحي به كلمة (تحتل) من حلولية مادية؛ فيقيدها بحدود الوجدان والعقل أولاً، ثم تقديم متعلقات هذا الفعل، الذي تقدمت صلته عليه، وهي الصلة التي تضمنت توكيداً لفظياً ومعنوياً مباشراً، من خلال شبهي الجملة، اللتين صرحتا بتعالي الله وجلاله. في قوله (بسمائه وجلاله). وهذا يعني طغيان الطابع الجلالي الذي يُبقي على مسافة مناسبة بين العبد والرب، على الطابع الجمالي الذي يصل به بعض المتصوفة إلى إلغاء هذه المسافة نهائياً.

ومع أن الشاعر قد حرص في معظم نصوص تجربته على المحافظة على قدر من التوازن بين الطابعين الجلالي والجمالي في علاقته بربه؛ فان حرصه هنا على طابع الجلال متأتٍ من استحضاره لمحاكمات السلطة الدينية، واتهاماتها له كغيره من المتصوفة الذين يتفقون معه في القول بأهمية هذا النوع من الإيمان، الذي يستقر في الأعماق، على مستوى الوجدان وعلى مستوى الفكر، ومن ثم على مستوى الموقف. كل ذلك بعيداً عن الادعاء، والتظاهر. وذلك هو الإيمان الصحيح والإيمان الكامل، إيمان العارفين الذين عرفوا الله بحق، وبطريق الذوق القلبي والاتصال المباشر، وهنا تكمن المفارقة؛ ففي الوقت الذي يُتهم به أصحاب هذا الإيمان بالكفر، وإنكار خبر السماء من قبل أهل الأرض، تكون السماء ذاتها محتفلة بهم، وبإيمانهم العميق بها، وتصديقهم لها، بوصفهم الواصلين إليها بحق، والمؤمنين لها بصدق؛ فأجسادهم في الأرض وقلوبهم في السماء.

بقي أن نشير في هذا السياق إلى أن إيمان الشاعر بالله ومعرفته به على هذا النحو العرفاني، الذي كشف عنه هذا النص، لم يكن تحولاً أو انقطاعاً انتقالياً تزامن مع لحظة كتابة نصوص هذه التجربة، بل هو إيمانه القديم الجديد، وإن كان يزيد وينقص شأن الإيمان عموماً. فقد راح الشاعر يتبنى الإيمان والمعرفة بمفهومها الصوفي هذا منذ وقت مبكر، ففي ديوانه الرابع (هوامش يمانية على تغريبة بن زُريق البغدادي) وفي قصيدته (رسالة إلى الزبيري) تجد الشاعر يتبنى هذا المفهوم ويؤكد عليه. نقرأ ذلك في قوله:

ثعبان مكة يلوي عنق خيبته
من حوله وهو في الشطرين مقبور
أتى بأذنابهِ للدين يرجعنا
والدين في يمن الإيمان مشهور
الله نعرفه حُباً ونعبده حُباً
فما تبتغي منا الزنابيرُ[1]؟؟؟؟

وإذ يكشف الشاعر عن طبيعة علاقته بالله لتبدو طبيعةً صوفيةً، تقوم على الحب والمعرفة العرفانية؛ فانه يكشف كذلك عن بداية توترات علاقته مع المؤسسة الدينية، التي بدأت في هذا الوقت المبكر، بل وربما في أبعد منه، وظلت تتصاعد فتدفعه بقوة إلى التحول عن واقع الممارسة الدينية الرسمية التقليدية بأساليبها الشكلية الظاهرية، إلى واقع الممارسة الصوفية، القائمة على الذوق القلبي، والمعرفة الباطنية المباشرة، المتحققة من خلال تجربة الموت الاختياري (الفناء)، الذي أعلن الشاعر عن ضرورة تحققه منه في المقطع الذي وقفنا عليه سابقاً في قصيدة (الكلمة وضفادع الموسم)، وعاد هنا في قصيدة أخرى بعنوان (مرثية رجل صادق)، ليعلن تهيئ اللحظة المناسبة لإنجاز هذه التجربة، التي يحدد خطواتها في هذا المقطع بدقة، وبما يتفق والمنهجية الصوفية المعروفة قائلاً:

آن للقلب أن يكتب الموت

---

[1] الديوان: 498.

أن يتباهى بأحزانه،
وخطاياه
أن يتوارى عن الثلج
أن يدخل الكفن المهد
أن يتسلق جذع المنية
أن يتوحد.
مكتظة بالخطيئة دائرة الخلق
مكتظة غابة الناس
لا شيء يمسك هذا الحصان الجريح[1].

وتقف ابتداءً عند كلمة (آن) لنقرأ فيها دلالة مهمة تؤكد حقيقة ما ذهبنا إليه من قبل: وهو أن التصوف قد كان موجوداً لدى الشاعر من قبل كنظرية، وأنّ تحوله إلى تجربة ليس سوى مسألة وقت وقد آن هذا الوقت الآن.

أما دليل التحول فيتجلى أولاً في إسناد فعل الإنجاز إلى القلب؛ فالقلب هو الذي يكتب وليس العقل، وثانياً: في اختيار دال فعل الإنجاز ذاته (يكتب) من (كتب) فالكتابة في كل الحضارات فعل مقدس وخصوصاً حينما يتصل المكتوب بمجال من مجالات الغيب كالتصوف (الموت)، ففعل كتب في السياق الحضاري لرمزيته يعني سجل الحقيقة الأولى والأصل لها. وهذه هي سلطته ورمزيته أيضاً، وهو- خصوصاً في طبيعته هذه- يعطي انطباعاً بالآنية، والاستمرار معاً. كما يعطي انطباعاً بالفاعلية والإنشاء. مما يعني أن المكتوب ليس شيئاً خارجاً عن إرادة الذات، وإرادة اللغة بل هو شيء إرادي يقوم الشاعر ببنائه، وإعداد تفاصيله[2].

إن هذا الإعداد وذاك البناء هو ما قام الشاعر به بالفعل في بقية سطور هذا المقطع؛ فهو يحدد فيها تفاصيل وخطوات تجربة الموت (التصوف) المزمع كتابتها، لتأتي متفقة مع تفاصيل تجربة التصوف العامة، وخطوات طريقها الشاق، ففي السطر الثاني يشير الشاعر إلى التوبة، وهو المقام الأول والأساس في مقامات الطريق الصوفي، وفي السطر الثالث يشير إلى العزلة، التي تهيئ للدخول إلى عالم تجربة الموت (الفناء) الهادف إلى البقاء، وهو ما أشار إليه في السطر الرابع، ثم يترقى الصوفي في درجات هذا الفناء الصعبة حتى يصل إلى آخر درجة فيه، حيث تكمن ثمرة التجربة وغايتها المتمثلة بالتوحد بحقيقة الوجود المتعالية، والتحقق بها تحققاً يعقبه الإشراق، وذلك ما أشار إليه الشاعر في السطرين الخامس والسادس اللذين أعقبهما بالإشارة إلى دوافع ومسوغات إنجاز التجربة في هذا الآن. في قوله: (مكتظة بالخطيئة ...الخ).

وهكذا وبهذه المنهجية الكتابية يكون الشاعر قد وضع بين يدي الباحث المنهجية البحثية التي سيتبعها في دراسة تجربته الصوفية فيما يأتي من فصول هذه الدراسة.

---

[1] المقطع الأول من قصيدة (مرثية رجل صادق) م/ كلمات. ع 8 لسنة 1987م:33.
[2] م/ الرافد، ع 46، يوليو 2001م، 60-62.

الفصل الثالث
المجاهدة الصوفية في شعر المقالح

توطئة: في الطريق الصوفي

يجمع المتصوفة، من كل جنس ونحلة على وصف تقدمهم في الحياة الروحية، بأنه سفر أو رحلة في طريق شاق، يتكون من مقامات، يتقدم فيها السالك، الذي يبدأ رحلته بغية البحث عن ربه والفناء فيه، وتبدأ هذه المقامات بالتوبة، والورع، ثم الزهد، فالفقر، ثم الصبر، فالتوكل، وأخيراً الرضا. فهذه سبعة مقامات عدها الطوسي وجمهور المتصوفة من بعده، جاعلين منها جماع التربية الخلقية، والزهدية للصوفي[1]

وإلى جانب هذه المقامات، هناك سلسلة نفسية مماثلة يسمونها الأحوال، وقد ذكر الطوسي منها عشرة أحوال، هي: المراقبة، والقرب، والمحبة، والخوف، والرجاء، والشوق والانس، والطمأنينة، والمشاهدة، واليقين[2].

وإذا كانت المقامات تنال بمجهود شخصي، فإنَّ الأحوال تبقى رتباً ومشاعرَ روحية، لا يملك الشخص من أمرها شيئا[3]، وفي هذا المعنى يقول الطوسي: (ليس الحال من طريق المجاهدات والعبادات والرياضات كالمقامات، بل هي نازلة تنزل بالقلوب، فلا تدوم)[4] ويقول القشيري: (الحال عند القوم معنىً يرد على القلب، من غير تعمد منهم ولا اكتساب لهم، من: طرب، أو حزن، أو بسط، أو قبض، أو شوق، أو انزعاج، أو غيبة، أو اهتياج، فالاحوال مواهب، والمقامات مكاسب)[5].

وهذا يعني أن هناك اختلاف بين المقامات والأحوال؛ من حيث الكسب والوهب، والثبات والزوال. غير أن هذا الاختلاف، لا يؤثر في العلاقة القوية بينهما. فالأحوال ما هي إلا تغيرات وجدانية، ذات تأثير بالغ في النفس، تقوم بدور المحرض، الذي يدفع السالك نحو الترقي، والعروج صعدا في سلم المقامات، هذا فضلا عن دورها المعرفي الذوقي، الذي تؤديه إلى جانب المقامات[6] فالعلاقة اذن بين الأحوال والمقامات، هي علاقة تداخل، ناتجة عما بينهما من تعاقب وتراتب؛ ذلك أن هناك أحوالاً مؤقتة كاللوامع والبوارق، تتقدم مقامات من جنسها؛ فهي أحوال ممهدة، وهناك مقامات تقوم على أحوال معينة، وتنتج أحوالاً اخرى، تكون ممهدة بدورها لمقامات تالية، وهكذا.

ويوضح ابن القيم الجوزية هذا التداخل فيقول (إن الواردات والمنازلات لها اسماء باعتبار أحوالها، فتكون لوامع وبوارق ولوائح عند أول ظهورها. وبدوها، كما يلمح البرق ويلوح من بعد، فاذا نازلته، وباشرها فهي أحوال، فاذا تمكنت منه، وثبتت له من غير انتقال، فهي مقامات، فهي لوامح ولوائح في أولها، وأحوال في أوسطها، ومقامات في نهاياتها)[7]

والحقيقة أن الأحوال والمقامات، كانت محل خلاف لدى الكثير من المتصوفة، في عددها وأصولها وترتيبها؛ فمنهم من ذهب يستبطنها وليصل بها إلى المئة، ومنهم من نظر إلى أصولها، فاختزلها إلى أربعة. وهذا الاختلاف، هو أمر طبيعي؛ ذلك أن معاناة الصوفي في تجربته، هي معاناة فردية، فلكل سالك استعداد يختلف عن غيره، وما يعانيه في الطريق ليس بالضرورة أن يكون مطابقا لما يعانيه الآخرون. ولذلك كانت الطرق إلى الخالق بعدد انفاس الخلائق كما يقول ابن خلدون:

---

(1) نيكلسون، رينولد، الصوفية في الإسلام، ترجمة نور الدين شريبة: 33.
(2) الطوسي، ابو نصر السراج، اللمع: 66.
(3) الصوفية في الإسلام: 34.
(4) اللمع: 66.
(5) القشيري، عبد الكريم ابن هوازن، الرسالة القشيرية: 236/1.
(6) ينظر عودة، امين يوسف، تجليات الشعر الصوفي:31.
(7) ابن القيم، شمس الدين، مدارج السالكين: 155/1-156

(فكل سالك يليق به من التربية، ما لا يليق بغيره. والواردات، والمواهب، والعلوم، والالقاءات، والعوارض في السلوك، تختلف بحسب الاشخاص، والاحوال والمواجد والبدايات والنهايات والقوة والضعف، وسبيل سلوكهم غير متفق)[1].

غير ان هذا لا يعني عدم وجود معالم مشتركة، من مقامات وأحوال ورسوم – لهذا الطريق-، يتفق عليها معظم المتصوفة؛ كالتوبة والزهد، والرضا، والخوف، والرجاء، والصمت، والخلوة، وغير ذلك مما هو محل اتفاقهم.

فالمريد لا يتم له طريق التصوف، حتى يعبر عدداً كبيراً من هذه المقامات، مكملاً نفسه بكل مقام قبل ان يدعه إلى تاليه، متمرسا بالحال الذي تفضل الله فاسبغه عليه، حتى يرقى إلى الدرجات العالية من الإدراك، التي يسميها الصوفية (معرفة) أو (حقيقة) حيث يصير الطالب عارفاً، ويتحقق أنَّ العلم، والعالم، والمعلوم، شيء واحد[2].

هذا ويقسم الباحثون في التصوف، الطريقَ الصوفي، بحسب الغاية، إلى قسمين:- غاية القسم الأول، تصفية القلب؛ بقهر شهوات النفس ومغالبة الهوى. وغاية الثاني: الوصول إلى الله؛ بتحصيل صفات الكمال للقوى الروحية، التي تؤدي إلى ذلك الوصول)[3].

---

[1] ابن خلدون، عبد الرحمن، شفاء السائل لتهذيب المسائل: ص67.

[2] الصوفية في الإسلام: 34

[3] في التصوف الإسلامي وتاريخه: 61

وهذا يعني أنَّ المريد يمر في طريق ترقيه الروحي بمرحلتين:
الأولى: يجاهد فيها شهوات نفسه بأنواع الرياضات، ويقطع جميع علائقها بالدنيا، ليتوجه بها إلى الله فقط. ويطلق الصوفية على هذا النوع من الترويض النفسي اسم " المجاهدة " [1]
اما الثانية: فهي مرحلة الرؤية الاشراقية، حيث يبدأ الصوفي بمنازلة أحوال الحضور والمشاهدة للذات العلية، واصفاً مواجيده العشقية، ومشاهداته العرفانية.

وتتأسس المرحلة الأولى أكثر ما تتأسس، على المقامات بِعَدِّها فضائل اخلاقية مكتسبة، يجاهد الصوفي نفسه حتى يتحلى بها، ويقيم فيها إقامة متمكنة تؤهله للدخول في المرحلة الثانية، التي تتأسس أكثر ما تتأسس على الأحوال، بصفتها حالات وجدانية، ومواجيد نفسية وهبية، تتصل بالذات الداخلية للصوفي، بحسب ما يطرأ عليها من تغيرات، ويعتورها من مواجيد ومشاهدات، تنتج عن حالات من التأمل والاستبطان والاستغراق، تتم بينه وبين الوجود، إذ تظل تتعاقب عليه الأحوال حالاً بعد حال، حتى يصل إلى أرقاها[2].

وهذا التقسيم لا يعني عدم وجود تداخل بين المرحلتين؛ فالتداخل واردٌ وضروريٌ، وهو ناتج عن تداخل الأحوال والمقامات، الذي وضحناه آنفاً. ومع ذلك يبقى هذا التقسيم ضرورة منهجية لدراسة أي تجربة صوفية.

وقد نظر الباحث في تجربة المقالح الشعرية الصوفية، فوجد أنَّ هذا التقسيم صالح لأنْ يكون منطلقا منهجياً لدراسة هذه التجربة، فاعتمده في هذه الدراسة.

---

[1] ينظر الشعر الصوفي: 163
[2] م،ن: 178.

المبحث الأول
التوبة والزهد

سبق وأشير في بداية هذا الفصل إلى أنَّ المجاهدة، هي المرحلة الأولى من مراحل التجربة الصوفية. فهي تتضمن مجموعة من الإجراءات، التي يقوم الصوفي من خلالها، بأماتة شهوات نفسه، وقطع علائقها بالدنيا، وتطهيرها من كل ميل إلى غير الله عز وجل، ((فأصل المجاهدة وملاكها هو فطم النفس من المألوفات، وحملها على خلاف هواها في عموم الاوقات))[1]. أنها ترويضٌ نفسي مدروس، يبدأ الصوفي بممارسته متى ما سنحت في قلبه إرادة التوجه إلى الله والسير في طريق التصوف.

إنَّ عملية المجاهدة، تتأسس على التوبة، وتتضمن الزهد في الدنيا بما فيها من شهوة وشهرة. وهذا امر لا يتم الا بعد نزاع داخلي طويل بين متطلبات الروح من جهة واهواء وشهوات الجسد من جهة أخرى. ولحسم هذا النزاع لصالح الروح وبما يفضي إلى الاقامة في مقام التوبة؛ كان لا بد للمريد من إن يُلزم نفسه الصمت والخلوة.

وعلى هذا تكون التوبة والزهد والصمت والخلوة هي الأركان الأساسية التي تقوم عليها المجاهدة الصوفية.

ولو عدنا إلى شعر المقالح، لنقف على حقيقة المجاهدة الصوفية لديه، لوجدناها لا تخرج عن هذه الأركان الأربعة.

أولاً: التوبة

إن التوبة، باتفاق جميع المتصوفة، هي مفتاح الطريق الصوفي، بما فيه من منازل وكشوفات ومشاهدات. فهي ((أصل كل مقام، ومفتاح كل حال، وهي أول المقامات، وهي بمثابة الأرض للبناء، ومن لا توبة له، لا حال له ولا مقام))[2].

ويتأسس هذا المقام على نوع من أحوال التنبه، واليقظة، وزجر النفس. وهي كلها هبات من الله عز وجل، يلقيها في قلب العبد، عناية منه به، فلا يزال العبد يتجاذبه طرفا اليقظة وهوى النفس، حتى تغلب عليه اليقظة، فيرجع ويتوب، وإذا ثبت في التوبة، واستقر أمره فيها، صارت له مقاما[3].

ومقام التوبة، هو مقام جامع لجميع المقامات والأحوال، يقول بن القيم (لولا أن التوبة اسم جامع لشرائع الإسلام، وحقائق الإيمان، لم يكن الرب تعالى يفرح بتوبة عبده ذلك الفرح العظيم، فجميع ما يتكلم فيه الناس من المقامات والأحوال، هو تفاصيل التوبة وآثارها)[4].

لذلك فلا غرابة ان يؤسس المقالح تجربته الصوفية على هذا المقام الجامع فيخصه بمقطوعات كاملة وصريحة، في ديوان " أبجدية الروح ".

يقول المقالح في إحدى المقطوعات من قصيدة **"ابتهالات"**:

إلهي
وقد سكن الليل
وانكفأت تحت صمت الظلام البيوت
وأورقَ حزنُ الشوارع
هل لي إذا انكمشتْ داخلَ الجسمِ روحيَ
واختبأ الحلمْ في صدفِ الدمعِ
هل لي خلف المدى توبة تصطفيني ؟

---

[1] الرسالة القشيرية: 329/1.
[2] السهروردي، عوارف المعارف: 203
[3] تجليات الشعر الصوفي: 30
[4] مدارج السالكين: 314/1.

ونافذةٌ تحتويني ؟
وهل للكلام المحوط بالسرِ أنْ يفتدي وحشة الغابِ
أنْ يمنح القلبَ شيئاً من الضوءِ
شيئاً من الصلواتِ تطهّرُ هذا الكيان العتيقَ
وتغسل عنه سوادَ الخطيئةِ
تَغسلهُ من بقايا الجنونِ
ومن موجات الحريق[1]

في هذا المقطع الابتهالي، تتآزر مجموعة من الالفاظ الصورية، لتوحي بالسكون والانفراد، والوحشة، والانكفاء على الذات، وبما يتساوق مع ما تطلبه حقيقة التوبة من أجواء وضحها ذو النون بقوله: (أن تضيق عليك الأرض بما رحبت، حتى لا يكون لك قرار، ثم تضيق عليك نفسك، كما اخبر الله تعالى بقوله ﴿**وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنفُسُهُمْ وَظَنُّوا أَنْ لا مَلْجَأَ مِنْ اللَّهِ إلا إلَيْهِ**﴾ ثم تاب عليهم ليتوبوا)[2].

إنَّ التوبة التي يطلبها الشاعر هنا، ليست التوبة بمضمونها العام؛ وإنما هي توبة صوفية. إنها توبة الاصطفاء، التي تفتح للذات الشاعرة نافذة في جدار بشريتها، وفي جدار واقعها المادي الضيق والمظلم الذي سادته القيمة العنصرية الانانية، فحالت دون قدرة الذات على إدراك القيمة الكلية العليا الموحدة – لتطل منها على عالم المطلق الرحيب، حيث الصفاء والنور الذي لا ينقطع.

إنَّ ما يوحي به الشعور بوحشة الغاب من طغيان القيمة العنصرية بين افراد الكثرة، يكشف عن شعور الذات بغياب القيمة الكلية، التي تؤلف بين مختلف الاطراف في محبة وسلام، ومن ثم فإن افتداء الكلام المحوط بالسر لوحشة الغاب، يجعله متصلا بفكرة القيمة الكلية، ولعل ما يزكي هذا الافتراض، هو نسيان الذات للمعرفة المرموز إليها بالضوء، التي تنتجها المحبة في تأليفها بين الاطراف، والتي تتأتى للقلب دون العقل.

ومما يؤيد هذه المعاني العرفانية للتوبة قوله في مقطع آخر من قصيدته "قصيدة حب للسماء":

سيدي اتقدم والكف مرتعش والفؤاد
اليك بهذا البكاء
اشكو اليك خطيئة روحي
أوزع كفارة الجسد المتهدم
أبكي على أضلع لا تنام
على زمن لا يجيء[3]

فالخطيئة هنا هي خطيئة روح قبل أن تكون خطيئة جسد ؛ خطيئة روح لا تستطيع أن ترتقي إلى عالم الملكوت، فيتحقق لها ذلك الحلم الذي لا يأتي، والزمن الصوفي الذي لا يجيء.

وهكذا تبدو أمامنا المشاعر النفسية الملتاعة، التي تسيطر على الشاعر، حتى لتكاد تنطبق عليه معظم الصفات التي نعت بها القشيري صاحب مقام التوبة، حين قال: (التائب مشفق من عصيانه، مطرق بين اخوانه، مستهام قلبه، ظاهر خشوعه، متبادر دموعه، ضئيل كلامه، قليل منامه ... إن سألته خاطبك بعبرته، لا تسكن حرقته، ولا تزول دمعته، غريب في ابناء جنسه، كريم على ربه، مستوجب من الله صادق حبه)[4].

واذا كان المعتاد لدى شعراء الزهد أن يتوجه الشاعر منهم إلى نفسه، بالزجر والتأنيب، وطلب المسارعة إلى التوبة؛ فإن الشاعر هنا يتوجه بطلب التوبة إلى الله لا إلى نفسه، وهو في ذلك ينطلق من منطلق صوفي خالص؛ (فالتوبة – طبقا لنظرية صوفية عالية – ليست إلاَّ منحة الهية، تأتي من الله للعبد،

---

[1] أبجدية الروح: 11- 12.
[2] الرسالة القشيرية: 322/1، والآية في سورة (التوبة) رقم (118).
[3] أبجدية الروح: 61، 62
[4] القشيري، أربع رسائل في التصوف كتاب التوبة، مجلة المجمع العلمي العراقي: مج 276/17.

لا من العبد لله)[1] ويروى الصوفية في هذا السياق (أن رجلا قال لرابعة العدوية: لقد أكثرت من الذنوب والمعاصي، فلو تبت هل يتوب عليَّ. قالت: بل لو تاب عليك لتبت)[2].

وإذا كان أرباب الأصول من أهل السنة يشترطون لصحة التوبة ثلاثة شروط هي (الندم على ما عمل من المخالفات، وترك الزلة في الحال، والعزم على أن لا يعود إلى مثل ما عمل من المعاصي) [3]؛ فإن ابن عربي يخالفهم في ذلك – بتأثير من النظرية السابقة – فهو يرى أن الأصل الجوهري للتوبة، هو الاعتراف فقط، يقول:

الاعتراف متاب كل محقق وبه الإله الحق يشرح صدره[4]

فابن عربي يخالف الفقهاء في اعتدادهم بالشرط الثالث خاصة، وهو العزم على عدم العودة لارتكاب الزلة، بل ويذهب إلى القول بأن ذلك سوء أدب مع الله تعالى؛ ذلك أن التائب هو الله على وجه الحقيقة لا العبد، معتمدا في رأيه هذا على فهم خاص لآيات التوبة، ومنها قوله تعالى: ﴿**ثُمَّ اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدَى**﴾ [5] فالتائب هو الله تعالى لا آدم.. وما كان من آدم الا مجرد الاعتراف، يشهد على ذلك ان الكلمات التي تلقّاها، لا ذكر فيها للتوبة. (وهكذا هم العارفون يفهمون مقام التوبة من هذا الوجه، فهم يسألون ربهم ان يتوب عليهم وحظهم من التوبة الاعتراف والسؤال لا غير)[6].

ولعل المقالح هو واحد من هؤلاء، الذين فهموا التوبة من هذا الوجه، وعلى هذا النحو. إذ وجد يقول:

الهي
سأعترف الآن اني خدعتُ العصافيرَ
اني هجوتُ الحدائقَ
أني اختصمتُ مع الشمس
اني اتخذتُ طريقي إلى البحرِ منفرداً
وانتظرت الزمانَ الجميلَ
فما كان الا السرابُ
وما كان الا الخرابُ
ولكنني انصعت للشكِ
كابرتُ
بعثرتُ نصفَ الجنونِ
ونصف الضميرِ
فأدركني دملُ الوقتِ
شاهدتُ نعشيَ
خالطتُ أشياء لا تقبلُ التسميةْ [7]

فالشاعر هنا يتوجه إلى الله تعالى، معترفا بذنوبه وخطاياه، وهذه الخطايا يمكن النظر إليها من زاويتين؛ الأولى: أنها خطايا بريئة من جنس خطايا الأطفال، لا تعدو هجاء الحدائق وخداع العصافير. والثانية أنَّ هذه الاشياء (العصافير، الحدائق، الشمس) ما هي إلا رموز لقيم الجمال والخير والحق، تنكب الشاعر طريقها، ليتخذ طريقا منفرداً نحو الحياة، بمجاهيلها وأخطارها، وما تقتضيه من تنافس واصطراع، شارك فيه بكل اصرار ومكابرة، ظنا منه أنه يستطيع ان يصنع زمنا جميلا بدون تلك القيم.. ولكنه -وبعد أن استهلك طاقته الوجدانية – يقف على حافة العمر مستشعراً ومستحضراً لحظة الموت كأنه

---

(1) الصوفية في الإسلام: 35.
(2) الرسالة القشيرية:324/1.
(3) م،ن: 312/1.
(4) الفتوحات المكية: 139/2.
(5) سورة (طه) الآية (122).
(6) الفتوحات الملكية: 139/2.
(7) أبجدية الروح: 12- 13.

يشاهد ما يجري فيها. هذه اللحظة التي ستنقله إلى عالم آخر، شاهد وخالط فيه ما لا ينطبق عليه اسم من مسميات الدنيا، فكانت لحظة الاستشعار هذه، هي لحظة اليقظة والانتباه السانحة للتوبة.

والصوفية يقسمون التوبة بحسب الدوافع التي تدفع إليها – إلى ثلاثة اقسام؛ فيجعلون لها بدايةً ووسطاً ونهايةً. (فمن تاب لخوف العقوبة فهو صاحب توبة، ومن تاب طمعا في الثواب، فهو صاحب إنابة، ومن تاب مراعاة للأمر، لا رغبة في الثواب، أو رهبةً من العقاب، فهو صاحب أوبة)[1] فهي ثلاث درجات اذاً. وكل درجة أرفع من الأخرى. وقد سئل الحسين المغازلي عن التوبة فقال: تسألني عن توبة الانابة، أو توبة الاستجابة ؟ فقال السائل: وما توبة الانابة؟ قال: أن تخافَ الله من أجل قدرته عليك. قال فما توبة الاستجابة ؟ قال: أن تستحي من الله لقربه منك)[2].

ولو نظرنا إلى شعر المقالح الذي تناول فيه التوبة، لوجدنا فيه إشارات واضحة إلى تحقق الشاعر بهذه الدرجات. فما يشير إلى الدرجة الأولى ؛ ما ورد في آخر المقطوعة السابقة التي تحدث فيها عن استشعاره للحظة الموت ووقوفه على سوء المصير الذي ينتظره، وذلك في قوله:

فأدركني دمل الوقت
شاهدت نعشي
خالطت أشياء لا تقبل التسمية [3]

فالأساس الروحي لتوبة المقالح في هذا المقطع هو الخوف من الموت وما بعده.

أما ما يشير إلى الدرجة الثانية من درجات التوبة، المسماة بتوبة الانابة، والتي تقوم على أساس استشعار عظمة الله، وإحاطته الشاملة، وقدرته على العبد في الدنيا قبل الاخرة، ومن ثم طلب عفوه وغفرانه، فنجدها في قوله:

مولاي
سامحني ...
البسني بردةَ عفوك
طهرني من رجس خيالي
من إثمِ فعالي
تعلم ما كتبته يدي في لوح النفس
وتقرأني قلباً عن قلب
تحفظني، ترصد اهوائي في لوحٍ محفوظٍ
مذ كنت على عتبات الحرف صبيًا [4]

ففي هذا المقطع يتجه الخطاب صعدا إلى الله تعالى في مناجاة ضارعة من الأنا التائبة اصلاً، أي من دائرة المقام نفسه، حيث تستشعر الانا قدرة الله واحاطته الشاملة علما بكل ما يصدر عنها من خواطر وأفعال، الأمر الذي ينم عن حالة من الشفافية والإدراك، وصلت إليها الأنا التائبة في هذه المرحلة.

اما المرحلة الثالثة التي تنطلق من دافع الحياء من الله فنجدها في قوله:

اخشى الله حين يقول لي أخطأتَ
لا أخشى من النار[5]

ففي هذه المرحلة يبدو المعنى الصوفي الأعمق لمقام التوبة بالانكشاف، فليست الجناية هنا من جنس جنايات العامة، المتمثلة بمخالفة الأمر والنهي، مما يمكن تسميته بخطيئات السلب؛ ولكنها من قبيل خطيئات الايجاب؛ بمعنى أنَّ الصوفي في هذا الطور، يرقى إلى مراقبة أفعال الطاعة عنده، راصداً ما قد

---

[1] الرسالة القشيرية: 318/1.
[2] الكلاباذي، أبو بكر محمد، التعرف لمذهب اهل التصوف، تحقيق د. عبد الحليم محمود: 93.
[3] أبجدية الروح:13.
[4] أبجدية الروح:95-96.
[5] م، ن: 3.

يطرأ عليها من خلل أو عيب، مما لا يتفق واحترامه لنفسه، ولا المنزلة التي انزله الله إياها، وكرَّمه بها، حين جعله خليفته في أرضه. وذلك هو معنى الورع.

وهكذا تتجلى المعاني الصوفية للتوبة في شعر المقالح بوضوح تام يكشف عن تحققه بهذا المقام، وتمكنه فيه، والوصول إلى أرقى مراتبه ودرجاته حيث مقام الورع الذي عده الصوفية أول الزهد [1] الأمر الذي ينقلنا إلى الحديث عن مقام الزهد.

ثانيا: الزهد:

ويأتي مقام الزهد، ليؤسس إلى جانب مقام التوبة، لتجربة الشاعر الصوفية، بجميع أحوالها ومقاماتها؛ لأنه كما وصفه الطوسي (أساس الأحوال الرضية، والمراتب السنية، وهو أول قدم القاصدين إلى الله عز وجل، والمنقطعين إلى الله، والراضين عن الله، والمتوكلين على الله. فمن لم يحكم أساسه في الزهد، لم يصح له شيء مما بعده)[2].

بل لقد ذهب المتصوفة في الاهتمام بالزهد، إلى الحد الذي جعلهم يجعلون من معناه معنىً للتصوف بعامة؛ فيعرفون التصوف بقولهم (أن لا تملك شيئا وأن لا يملكك شيء)[3].

أما حقيقة الزهد لديهم فتتلخص في نبذ الدنيا واحتقارها، وفي ضرورة التخفف من ضروراتها. فهو (عزُوف عن الدنيا بلا تكلف)[4]؛ وذلك (لأن حب الدنيا رأس كل خطيئة، والزهد في الدنيا رأس كل خير وطاعة)[5] اما علامته فـ(ترك الشكوى، واخفاء أثر البلوى)[6].

وبالنسبة للمقالح فقد كان على وعي كامل بأهمية هذا المقام، ومكانته في طريق التصوف؛ فهو يرى (أن جوهر التصوف هو الزهد في ملذات الحياة وممتلكاتها، وما يتبعه من انصراف عن المناصب والتعالي عن الخلق، والاستغناء بمحبة الله، وبالغنى الروحي، عن كل انواع الغنى المادي)[7]

وقد تجلى وعي المقالح هذا باهمية الزهد في سلوكه قبل شعره. فقد سلك منذ بداية حياته مسلكا صوفيا زاهداً، بدأ بانحيازه للثورة ومعاناتها. انحيازاً لا يهدف إلى مال أو منصب أو ثروة، وإنما هو انحياز للعدل، والإنصاف للمظلومين، ضد الفقر والظلم والقهر الطبقي، الماثل بين الأغنياء والفقراء. لذلك- وحين بدأت لثورة تؤتي مغانمها- اختار سبيل العلم، ليقضي شبابه في طلبه، مغالبا الظروف المادية والمعيشية الصعبة، التي كان يعيشها، غير مُظْهِرٍ للشكوى ولأثر البلوى، بل إنه كان يرى في ذلك نعمة ومُعينا، وترويضا على حياة الزهد والتقشف، التي قدر له أن يعيشها. فهو يقول عن هذه الحياة (أما عن حياة الشظف فقد كانت حقيقة، ولا اظن أن أحداً من اليمنيين الذين دخلوا القاهرة، أو عاشوا فيها، قد عانى بعض ما عانيته في السنوات الدراسية للجامعة، وفيما تلاها من سنوات الدراسات العليا (الماجستير / الدكتوراه)، ولست آسفاً أو نادماً على ذلك، ويبدو ان تلك المعاناة كانت ضرورية للارتفاع بالروح والجسد معا وترويضهما على اعتياد الشظف والرضى بالقليل وباقل القليل)[8].

واذا كانت حقيقة الزهد لا تنصرف إلاَّ إلى الزهد بما هو موجود؛ فقد تجسدت هذه الحقيقة في سلوك المقالح الزهدي خير تجسيد، فقد عاد من القاهرة- بعد اكمال دراساته- وهو يضمر اعتزال جميع الاعمال والمناصب العامة، والتفرغ للبحث والدراسة؛ غير أن الدنيا أبت إلاَّ أنْ تأتيه راغمةً، فيعين رئيساً لجامعة صنعاء، ولا يلبث ان تنهال عليه الالقاب والاوسمة، ويعلو صوته جميع الاصوات، ويذيع اسمه، ويصبح واجهة البلاد الثقافية، مع ذلك ورغم ضغوط الحياة، ونسق المكانة العامة، التي كانت ترمي إلى

---

[1] الشعر الصوفي: 167.
[2] اللمع: 72.
[3] التصوف الثورة الروحية في الإسلام: 42.
[4] الرسالة القشيرية: 368/1.
[5] اللمع: 72.
[6] المصدر السابق: 75.
[7] المقالح، أحمد بن علوان وخصوصية المواقف الصوفية في اليمن، م/دراسات يمنية، عدد 41 لسنة (1990م): 15.
[8] صحيفة الجمهورية الثقافية، الخميس 1999/7/1م: 5.

فصل الشاعر عن جوهره؛ فقد ظلت صورة المقالح: الشاعر الزاهد البسيط، تعيش في حالة تماس مطلق مع جوهره الصوفي، الذي ظل حريصا على أن لا يتقاطع معه في شكل المكابدة الصوفية، التي يخوض غمارها، حيث تقوده خطى وجده الصوفي العظيم نحو آفاق الروح، ومدائن الفرح التي تخلصه من ادران الجسد[1]. فأنت (لا تشعر بوهم هيلمان المكانة الاجتماعية الرسمية وسلطة الوظيفة الكبيرة، التي يجاهد حلم الشاعر مجاهدة صوفية مؤلمة للتحلل من اشتراطاتها الجارحة، بل إنك تحس بعض الاحيان، بمدى الكم الهائل من الخوف والحذر والاحتقار، الذي يخفيه في أعماق نفسه، تجاه الوظيفة الرتيبة، وقلقها المزمن، الذي يقض مهاجع الشعر في نفسه، ويحاول الانقضاض على منابع عمادة الروح في داخل ذاته)[2]. لقد اقبلت الدنيا على المقالح فقبلها؛ لا على أنها مغنم بل مغرم. وقبوله لها لا يتنافى مع صوفيته؛ لأن الصوفي الحق (لا يسأل، ولا يَرُدّ، ولا يَحْبِس)[3]الى جانب أن الله (قد يمنح اولياءه -في بعض الاحيان – الثروة والجاه، ليخفيهم عن أبناء الدنيا)[4].

وإذا كان هذا هو حال الشاعر مع الزهد في مسلكه، فإن حاله معه في شعره لن يكون أقل شأناً من ذلك. فإذا كانت معاني شعر الزهد الإسلامي تدور في معظمها حول الصراع الدائر بين المثل الإسلامية العليا، التي رسمها القرآن وجسدها الرسول (ﷺ) وصحابته، وبين مظاهر التفريط بهذه المثل، التي اتضحت في الحيد عن النهج الإسلامي، وايثار المصالح الدنيوية على الحياة الأخرى، ثم ما جره ذلك من استئثار بالسلطة السياسية، ونمو الجشع لدى الحكام واتباعهم على حساب المصالح العامة لجماهير المسلمين، ثم ما جره ذك من تفاوت طبقي، تمثل في التفاوت بين الأغنياء والفقراء[5])؛ فإن جل شعر المقالح لا يكاد يخرج عن هذه المضامين. ولكن بطريقة حداثية تتجنب الوعظ والارشاد، والتناول الخطابي ذا النزعة التعليمية المباشرة.

وإذا كان ذلك بالنسبة لشعر الشاعر عموما؛ فإن هناك نصوصا خاصة، أحالت على هذا المقام، وعلى أهم مضامينه. من ذلك هذا النص، الذي يؤسس لهذا المقام، بصورة صريحة ومباشرة. ففي مقطع من قصيدة له منشورة عنوانها (خمس قصائد لإنسان آخر القرن)، وجدناه يقول:

أنت تشبهني
وأنا أشبه الآخرين
كلنا من تراب وماء، أتينا من الأرض
لا احدٌ سوف يأخذها معه
سوف يأخذنا معها
من قميص الفراغ أتى ظِلُّنا
وسيمضي إلى قمم الطين
لا أحدٌ سوف يأوى إلى جبل أو زعيم
ولا عاصم غيره
العمائم كالقبعات
وفصل الخطاب بما ترتديه القلوب[6].

ففي هذا المقطع يؤسس الشاعر تجربته الصوفية، على أساس المبدأ الأول والأساس في طريق الزهد والتصوف؛ وهو نبذ الدنيا وإدارة الظهر لها، كونها زائلة، لا يصح الركون إليها، فيلتقي بهذا مع

(1) ينظر م/ الثقافة، العدد الخاص بالشاعر، مرجع سابق: 9
(2) م/ الثقافة، م،ن: 10.
(3) اللمع: 75.
(4) الصوفية في الإسلام: 41.
(5) الشعر الصوفي: 119.
(6) الجمهورية الثقافية الخميس 1999/7/1م ملف خاص عن الشاعر: 6.

الموضوعات الأولى، التي عرض لها الشعر الصوفي في بداياته، وهي الإعراض عن الدنيا، والزهد فيها وكثرة ذمها وسرعة زوالها[1]، وإبراز حقيقتها، وحقيقة علاقة الإنسان بها.

إن هذه المعاني هي المعاني الصريحة التي تضمنها هذا المقطع. إن الشاعر هنا لم يذهب إلى هجاء الدنيا والحياة، بقدر ما أراد ان يكشف عن حقيقتها، وعن حقيقة علاقة الإنسان بها. فهي علاقة عبور ليس إلا. وهذا الإنسان الذي جاء من الأرض، لا يلبث أن يعود إليها، مجرداً من كل شيء كما جاء. ولن يستطيع احدُ أن يعصمه من هذا المصير، والمآل. وكأن نسيان الإنسان لهذه الحقيقة، هو سبب الطغيان الحاصل في الحياة. أو ذلك ما يريد أن يقرره الشاعر وما هو كائن بالفعل.

ونحن نلاحظ ان هذا المقطع رغم شيوع معانيه، ورغم بساطة أدائيته، ومُبَاشرية ووعظية خطابه، واهتمامه بالمعنى أكثر من المبنى؛ فإنه لا يقف عند حدود الغرض التعبدي الأخلاقي كما هو شأن شعر الزهد الإسلامي، وإنما يتجاوزه ليكشف عن نزوع روحي باطني، ومعانٍ عرفانية واضحة تجلت في إدراك الشاعر لثنائية تركيب الإنسان، والقول بجوهرية الوجود الروحي، وعرضية الوجود الجسدي، ومن ثم اعطاء الاعتبار الأول لِمَا تكنه الضمائر، وترتديه القلوب، في إشارة واضحة منه إلى أهمية التقوى في قبول الاعمال، التي وضحتها الايات القرآنية الكثيرة، من مثل قوله تعالى: ﴿**وَلِبَاسُ التَّقْوَى ذَلِكَ خَيْرٌ**﴾[2]، وقوله ﴿**وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى**﴾[3] وقوله (ﷺ): ﴿إن الله لا ينظر إلى صوركم ولكن إلى قلوبكم﴾[4] وغير ذلك من النصوص الدينية، التي شكلت الأساس النظري للفكر الصوفي، القائم على النظر الباطني والتحقق القلبي في الأعمال قبل أي شيء آخر.

وإذا كانت هذه هي حقيقة الدنيا، وحقيقة علاقة الإنسان بها فلماذا إذاً يتهالك الإنسان على متعها الزائلة، و يتزاحم ويتقاتل على جمعها، ولا يكتفي منها بما يقيم أودَهُ ويقوي صلبه، ويحفظ عليه جسمه، ولا يشقي روحه، مما تجود به الطبيعة، وتبذله للجميع، بعيدا عن التدافع الجائع والطامع. هذا ما أراد الشاعر أن يقتنع به، ويقنع به غيره, وذلك في هذا المقطع من قصيدته (صوتان) الذي يقول فيه:

يا هذا
نصف رغيف يكفيك
وجرعة ماء من نهر أو نبع،
في منعطفات ظلال واسعة الرحمة،
يا هذا تحييك[5]

ففي هذا المقطع تتجلى (الدعوة الزاهدة واضحة، وهي تخرج بالانسام من حيز التملك والأثرة الضيقة، إلى فضاء التعامل مع ظواهر الوجود، التي تكفي لكل البشر)[6].

ومع ما في هذه الدعوات ذات اللهجة البسيطة والواضحة من صدق وصفاء سريرة؛ الا أنها لا تزال في معانيها الزهدية دون درجة التحقق الكاملة بهذا المقام، هذه الدرجة، التي لا تتم للصوفي إلا (أنْ يخلو قلبه مما خلت منه يداه)[7] مادياً ومعنوياً فلا يعود يقيم لشيء وزناً، ولا لوجود معنىً، سوى الوجود الحق. فهذا هو زهد المحققين، وهو ما نجده في قول الشاعر:

له المجدُ والشعرُ
لا أحدٌ غيره يستحق القصيدة[8].

وفي قوله أيضاً:

---

(1) ينظر الشعر الصوفي: 159.
(2) سورة الأعراف: آية 26.
(3) سورة البقرة: آية 197.
(4) مسلم: 1986/4، رقم 2564.
(5) أبجدية الروح: 34.
(6) حداد، د.علي، النص وأسراره: 143.
(7) اللمع: 72.
(8) أبجدية الروح: 55.

يا رب
كل هوىً لا تكون به
لا تبارك أسماءَهُ
هو يا سيدي
جسدٌ.. ورماد [1]

ففي هذه الأسطر يصل الشاعر إلى الغاية من مقام الزهد، ليلحق بأولئك الذين أشار إليهم الشبلي بقوله (الزهد غفلة، لأن الدنيا لا شيء، والزهد في لاشيء غفلة)[2] فهؤلاء قد علموا ان الدنيا بغير معرفة الله، والحياة معه، لا تساوي شيئا، فهي رماد تذروه الرياح كما عبر الشاعر هنا.

إلا أن الوصول إلى هذه الدرجة، لا يتم إلا بعد المجاهدة المضنية، للنفس وأهوائها، ورغباتها الجسدية. وهذه المجاهدة الزهدية هي التي أنشأ لها شيوخ المتصوفة مذهباً متدرجاً (قام على أساس أن في الإنسان عنصر شر، ذاك هو روحه الشهوانية أو الدنيّة. وهذه الروح الشريرة – مستقر الشهوة والهوى – تسمى النفس)[3]، وقد أرادوا بها (ما كان معلولاً من أوصاف العبد، ومذموما من أخلاقه وأفعاله)[4]، (ويمكن أن تعتبر على وجه العموم مرادفة للجسد، فهو وأعوانه؛ الدنيا والشيطان، أعظم العقبات في سبيل تحصيل الاتحاد مع الله)[5]؛ لذلك كانت رياضة النفس، هي العمل الرئيسي في طريق التصوف. (والقاعدة في هذه الرياضة، أن تصرف النفس عن هذه الأشياء، التي اعتادتها، وتغري على مقاومة أهوائها، ويهدم كبرياؤها، وتوقع في الشدة والعنت، حتى تدرك وضاعة طبعها الأصيل، وفعلها الرذيل.)[6]

وعموما – وما دامت النفس مرادفة للجسد- فإنَّ رياضتها تتخذ شكلا صراعيا مريرا، يعبر عنه من خلال، ثنائية الروح والجسد.

ثنائية الروح والجسد

لقد أخذت ثنائية الروح والجسد، مساحة كبيرة من الفكر الصوفي، وفي متخيله الشعري، ذلك أن الموقف الصوفي، يتأسس أصلاً على هذه الثنائية. وكل تجربة صوفية تستمد مبررات وجودها، وحيويتها من حالة التوتر الدائمة، التي تسود العلاقة بين طرفي هذه الثنائية، فهي بمثابة المحرق لهذه التجربة. فالتجربة الصوفية ما هي إلاَّ تصوير لحالة التوتر والصراع بين الروح والجسد، إذ تمضي في تصوير مراحل هذا الصراع، منذ بدايته حتى لحظة انتصار الروح، وانطلاقها في ملكوت المطلق اللامتناهي. وهذا الصراع يتأسس على التسليم بفرضيةِ أوليةِ الروحِ وأفضليته على الجسد. فالروح في الفكر الصوفي، هي أسبق موجودات الله جميعاً، عاشت وتحركت وأضحى لها وجود قبل أن يخلق العالم، وهي خلال ظهورها الترابي، غريب في منفى، يحن دائما إلى العودة إلى داره، والتحقق بوجوده الروحي).[7] انطلاقا من هذه الفرضية يتأسس جدل ثنائية (الروح /الجسد)؛ فمنذ (بدأ الإنسان يعي وجوده الروحي، بعد مرحلة طويلة من التيه، وهو يسعى إلى ترقية هذا الوجود، مدركاً أن تكوينه يقوم على ثنائية لا يستقيم شأنها، إلا بالتوازن الحميم بين الجسم والروح، وبالإلحاح الدائم على هذا التوازن، إذ بدونه يتحول هذا المخلوق – في حالة تغلب الجسد إلى وحش كاسر تحركه النزوات والشهوات، التي لا ينطفئ لهيبها، ولا يسكن أوارها وقد جاءت الاديان السماوية لتعلي من شِأن الروح، ولتخفف من سيطرة الجسم، ولكي تفتح فضاءات واسعة المدى، للمعاني العرفانية، الهادفة إلى تغذية الروح، وتعميق إحساسها بوجود لا يخضع

---

[1] م، ن: 167.
[2] اللمع: 73.
[3] الصوفية في الإسلام / 43،42.
[4] الرسالة القشيرية: 305/1.
[5] الصوفية في الإسلام: 43.
[6] الصوفية في الإسلام: 44.
[7] م،ن: 112.

لما هو مشاهد و محسوس فقط، وليجعلها – أي الروح – في حالة إشراق دائم، سواء في حالة نوم الجسم، أو في حالة صحوه)[1].

وإذا كان المقالح قد كشف في هذا المقطع النثري عن وعيه بأهمية الوجود الروحي، وعن إيمانه بأزلية الصراع بينه وبين الوجود الجسدي، وبضرورة استجابة الإنسان لصوت الروح، وتحقيق التوازن بينه وبين الجسد؛ فإن هذا الوعي النظري، قد انعكس في متخيله الشعري، فأثمر تجربة شعرية ناضجة ومتميزة، صورت مجاهدته المضنية، لمراحل الصراع المريرة، بين جسده وروحه، ومحاولته الدائبة، في الانتصار للروح، حتى يستعيد سيطرته على الجسد، وينقله إلى فضاءات المعاني العرفانية المتعالية.

يبدأ الشاعر تصوير مراحل الصراع من هذا المشهد، الذي يكشف فيه عن وضعية الاختلال القائم، لصالح طرف الثنائية الجسدي، فيقول في مقطع من قصيدة "اسئلة":

منذ متى وهوى جسدي ضاربٌ في المتاهات
يجلد روحي
ويصلبها فوق شوك الغواياتِ
منذ متى يتمددُ صوت بخارطةِ الأرض
يسألني: انت وحدك ترقب ما خبأته الوجوه من الوقت
والريح
ما اختزنته القناديل من صبوات العشيات
من دفئها
ما الذي اكتسبت وردة الروح من نشوات الجسد؟[2]

* * *

يفتح المقالح أعيننا، في هذا المشهد الوصفي، على صورة الروح وهي واقعةٌ في أسر الجسد، المتجذر في متاهات الغواية والضلال، وهو يجلدها، ويسوقها ليصلبها فوق شوك الأهواء والشهوات، وتبدو الروح في هذه المرحلة من مراحل الصراع، ضعيفةً، لا صوت لها، ولا تملك من أمرها شيئا أمام نزق الجسد، الذي أدمن الغواية، وتعتق فيها.

ويصاحب هذا المشهد، صوت معارض، يتوجه إلى الشاعر، بمجموعة من الاسئلة، تستنكر هذا الوضع، وتستحث الذات للتحول عنه. ولم يحدد الشاعر هوية هذا الصوت سوى أنه (يتمدد بخارطة الأرض) منذ زمن بعيد، وهذا يعني أن مصدر هذا الصوت ليس مصدراً داخلياً، وإنما هو مكان ما خارج الذات، الأمر الذي يسمح لنا بتفسيره على مذهبين: الأول هو انه من جنس تلك الهواتف التي يسمعها اهل الطريق في بدايات سلوكهم فتدفع بهم إلى معانقة الطريق والسير فيه. والثاني: هو انه من جنس تلك الآيات الصامتة، أو الشواهد الحالية، التي تشهد على تدهور الحياة – على مستوى الجسم قبل الروح–، حينما تخضع هذه الحياة، لسيطرة مطالب الجسد وشهواته. هذا إلا إذا كانت الأرض هنا هي ارض الروح، التي أعلن الشاعر تحوله أليها بقوله: (لأرض الروح أكتب ماء أشعاري)، وهذا أمر وارد، خصوصاً أنها قد جاءت معرفة بـ(أل) العهدية. وعليه يكون الصوت هو صوت داعية التوبة؛ صوت الفطرة النازعة للتصوف، وهو صوت داخلي، كونه كما قلنا شعاع يتحرك في أصل الروح، يستنهض الشاعر الذي لا يزال في وضعية الشاك، المتردد، يرقب ما تسفر عنه رحلة من سبقوه إلى الطريق، يتملى بإعجاب وجوههم المسفرة بأنوار الوقت الصوفي، وبأضواء لقاء العشيات العاشقة.

ومهما يكون من أمر هُوية هذا الصوت فقد حرك بأسئلته قلب الشاعر، لينهض من آتون هذا الجسد الترابي المنهك، تاركا أرضَ الحيرة والشك، المعبر عنها بـ(ارض السؤال) متوجها إلى الله – على هدئ من بوارق ولوامح الأحوال الجذبية، التي تتعاقب عليه بين الفينة والأخرى – يستجيره من ظلام شكه ويطلب منه قطع شكه باليقين. يقول:

يترك القلبُ ارضَ السؤالِ

---

[1] ملحق رقم (3).
[2] أبجدية الروح: 168- 169.

وينهض من جسد ذابل كالتراب ويصرخ:
يا مَن مِنْ العدم المستحيلِ صنعت جميعَ الممالك
اوجدتَ من كلمةٍ هذه الكائناتِ
والبستها من ضياءِ يديكَ بهاءً
وجئت بنا نجتلي سحرها،
وسرائرها
استجير بك الله من شر اسئلة تتعقب روحي
تطاردها
كلما انبثق النورُ في وردةِ القلبِ
وامتلك الحرفُ أجنحةً
زمَّ حشدُ السؤالِ خواتَمهُ
واستردتْ خرائبها الذاكرةْ[1]

هكذا هي الأحوال الجذبية الأولى، لا تكاد تبرق حتى تزول، ليسقط الشاعرُ إثر زوالها، في فراغ الوهم، وخراب الذاكرة، فاقداً ذاته، ليظل:

مشدوداً كالحبل إلى شرفات الاوهام
أبحث عن نفسي في قاع الحلم المِّيت
لا شيءَ تبقَّى في جسدي
في روحي
لا غيمة في الافق ولا دمعة خلف جفوني[2]

إنها حالة من اليباب الشامل، التي يشكو منها الجسد قبل الروح، فلا دمعة يعزى بها نفسه، ولا غيمة أمل يسترُ بها عريهَ، ويملا بها فراغ نفسه.

ويحاول الشاعر عبثا ملء هذا الفراغ الروحي الموحش بالماديات، ولكن هيهات:

مستتر أنت الآن بثوب الدولار
ومعتصم بالبنك
تقايض كنز الروح – وكنز الروح جواهر لا تفنى –
بغبار اللذة. قل لي:
هل ستظل تقايض بالرغباتِ الرغبات
وتدخل دهليزَ الخوف وحيداً ؟!
ما اشفاك![3]

إن فزع الفراغ يتعمق، و مساحة العري تتسع، والماديات التي عول عليها الشاعر في ملء فراغه الروحي، وستر عريه تخفق، فهي قابلة للفناء والزوال، والشاعر يبحث عما لا يفنى، وتحقيق مالا يفنى بطريق ما يفنى معادلة صعبة، لا يتولد عنها الا الشقاء.

وهنا لا يملك الشاعر إلاَّ أنْ يتزود بزاد القناعة والسكينة والصبر. فلعله مع الصبر يكون الفرج، وبالفعل يعاود الشاعر ذلك الصوت؛ صوت (أرض الروح) ليقول له:

لا تحزن إن الله معك
لا تحزن إن الشعر معك
لا تحزن إن الفقر معك
لا تحزن، هذا ما قالته الأرض
وأعطاني من أعطى الموتى،
خبزاوثيابا لا تبلى.[1]

---

[1] أبجدية الروح: 169-170.
[2] م، ن: 31.
[3] أبجدية الروح:32.

في هذا المقطع، الذي اكتسب طاقته الشعرية بفعل التكرار، والتوازي الايقاعي، وكنائية سطره الأخير– يستشرف الشاعر تجربة الخروج الأخيرة، عبر عملية تناص ذكية، مع نص قرآني، ذي دلالات مهمة في تجربة الخروج، وهو قوله تعالى – لمناسبة خروج الرسول (ﷺ) من مكة وهجرته إلى المدينة، تتعقبه افاعي الشر والشرك-: ﴿**إِلاَّ تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا**﴾[2]. كأن الله، والشعر، والفقر، هي الجنود التي أُيد بها الشاعر، بالاضافة إلى الخبز الالهي (الحب الآلهي) والثياب التي لا تبلى (العرفان) يستطيع الشاعر أن يعاود الصراع ومن موقع القوي المعزز بأسلحة فاعلة.

وبالفعل تبدأ جولة الصراع الأخيرة حيث يفارق الشاعر نفسه، ليتأملها عن بعد، بوصفها مكانا منقسما، ويدير الصراع، لصالح نزوع الرجوع على نزوع الابتعاد.

كنت أُبصرها
كنت أبصر نفسيَ مكتظةً بالخطايا
محاصرة بذبابٍ من الاثم
حاولت اغراءها بالخروج من الجسم
أمعنتُ في صدها
فاستفزتْ بقايا الافاعي بصدريَ
واستنفرتْ كبرياء الغوايةِ
وانحدرتْ
سكنتْ أسفلَ الجسمِ
بل أسفل الأرضِ
وانفلتت كصبيٍ صغيرٍ
يحطم أعضاءَه
آه ما كان أبعدَ ما بيننا
غير أنّي اعتذرتُ لها
واعتزلت الزحام
خلعت حذاء الهزيمةِ والصبرِ
اثمن ما ادخرته السنون العجاف
ارتفعت ... انا
ثم واريتها،
ولمحت بقايا شرارتِها في ارتعاشِ العظام[3]

لقد قام هذا المقطع على بنية (لسقوط / الارتفاع)، التي فرضت نفسها على وعي الشاعر ولا وعيه، بإيحاء من الآية السابقة في قوله تعالى ﴿**وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا**﴾[4]، فتمت عملية الخروج، بعد معاناة شديدة، حيث حاولت النفس الأمارة بالسوء، استفزاز واستنفاد ما تبقى من أهواء ورغبات أرضية في صدر الشاعر فلم تفلح، فانحدرت هي ليرتفع هو. وكان لتجربة اعتزال الزحام (الخلوة) التي سنتحدث عنها فيما بعد، دور مهم في إتمام عملية الخروج، حيث أتاحت

---

[1] م، ن: 36.
[2] سورة التوبة، آية 40.
[3] أبجدية الروح: 112- 113.
[4] سورة التوبة: آية 40.

للشاعر، أصالة الاختيار وحريته، بعيداً عن تشويشات الوجود "مع" أو "في" فجاء اختياره للخروج – الارتفاع رغم ما في ذلك من صعوبات؛ ذلك أن (في كل تجربة للخروج ثمة عذابات ثقيلة، موجعة، ولكنها ترتبط في الوقت نفسه، بحالة مقدسة؛ حلم أو معجزة أو نبوة أو خلاص)[1].

وقد أجاد الشاعر في التعبير عن هذه المعاناة، بعبارة مقتصدة في المبنى، غنية بالمعنى وهي قوله (في ارتعاش العظام)، التي صورت حمى الخروج وعذاباته أبدع تصوير.

بقي ان نتعرف في نهاية هذا الصراع على وضع الذات الشاعرة عقب عملية الخروج هذه، وهو ما سيعرفنا عليه المقطع الاتي:

مثلَ برق أضاء ... ومزْ
مثل صوتِ المطرْ
لمع السرُّ في راحتيْ
وهوى يستريحُ بأطرافها
ابتلَ شخصي بماءِ الحقيقةِ
وانشقَّتِ الروح عن نفسها
عن فتىً ذاهلٍ في السباق
يرى نَفْسهُ عارياً يتلفع بالاثمِ
هذا المسجى هناكِ،
هنا، رجل في الثلاثين من عمرهُ
يتسربُ،
تنشع اثامه وخطيئته في القصائد
في صفحة من كتاب
ويكمل دورته
يتلفع بالضوءِ والظلّ
مشتعلا بالجنونِ
وفي فمه جزع وابتهالْ[2]

بهذا التشبيه التمثيلي الواضح، وعبر رمزية البرق والمطر، بما بينهما من علاقة تعاقب سريع ؛ يصور الشاعر هوية السر، الذي لمع في راحتيه. ولكي ينفي ما قد يتبادر إلى الذهن – بفعل التشبيه الأول – من سرعة انقضاء وزوال لمعان السر، جعله اولاً يلمع في راحتيه؛ للدلالة على لبثه ومكوثه وتمكنه من الإمساك به وتأمله لفترة أطول، ثم عمق هذه الدلالة بقوله (وهوى يستريح بأطرافها)، وضاعفها أكثر بقوله (ابتل شخصي بماء الحقيقة)، وكل هذا يعني؛ أن حالة انبثاق السر ولمعانه هنا، ليست كحالته في مراحل الصراع الأولى؛ فهو هنا يقوم بوظيفته كاملة، فيكشف للذات الشاعرة عن حقيقتها الروحية، وتنشق الروح على إثر ذلك عن معرفة، تتيح للشاعر أن يرى نفسه، ويستبصر وضعه وما هو عليه من آثامٍ وخطايا، تحاول أن تتسرب وتنشع فيما يقول ويكتب.

وهذه المعرفة هي التي ستغري الروح بإكمال دورته التطهيرية إلى أن يتلفع بالضوء والظل بدلا من الإثم، وبما يحيل على بنية (التخلي والتحلي)، التي يعتمدها المتصوفة، في عملية التطهير هذه، والتي لا بد لإتمامها، من إرادة – اقل ما يقال فيها أنها مجنونة – تشتعل في جوانح المريد وجوارحه، ومن التحلي كذلك بحالي الخوف والرجاء اللذين عبر عنهما الشاعر بقوله: (وفي فمه جزع وابتهال).

لقد استطاع الشاعر في هذا المقطع أن يتحقق بحقيقة وجوده الروحي، أي بـ(أناهُ) الميتافيزيقة الخالصة، النازعة إلى التحقق بحقيقة الوجود المتعالية، نزوعا عشقيا عبر عنه الشاعر برمزية صوفية تجريدية معروفة، هي الجنون. وهذا يعني أن ذات الشاعر المجاهدة، قد استطاعت أن تتحقق هنا بالفناء

---

[1] منير، وليد، النص القرآني من الجملة الى العالم: 163.
[2] أبجدية الروح: 113-115.

في مرتبته الأولى، أي بوصفه تغييرا معنويا للروح، بإفناء ميولها ورغباتها جميعا[1]، بدليل تعاقب الواردات الجذبية على قلبه – تواردا مكنه من إدراك ماهيته الروحية، وهي في حالة نزوع نحو التحقق بماهيتها الكلية المتعالية، التي بدأت تتحقق بها بالفعل تحققا جزئيا، عبَّر الشاعر عن جزئيته بقوله (ابتل شخص بماء الحقيقة) (فالابتلال ليس الاغتسال؛ الغسل قد يعني إزالة الحدث، أما البلل فمجرد تذكير للجسد أن يصحو. والذي يغفو أو يصيبه الإجهاد الجسدي أو الرهق النفسي، يرش بالماء، بغية ان يستجمع حواسه) وكان إنصرافة الشاعر عن الروحانية إلى الجسدية، لم تكن سوى إغفاءة، شرود بسيط زال بمجرد الابتلال[2] فعادت الروح لتمسك بزمام الامور، وتواصل تطهرها إلى أن يتحقق عتقها.

وهكذا استطاع الشاعر أن يتجاوز وضعية الاحتلال بين روحه وجسده ويتحول بالصراع بينهما لينتهي لصالح الروح؛ لا بقصد إهمال الجسد أو إلغائه ؛ وإنما- كما يقول الشاعر ذاته- (لأن العناية الزائدة بالجسم تتم على حساب الروح وتضعف من شأنه، بينما العناية الزائدة بالروح تزيد الجسم قوة ولا تقلل من شانه، بل تمنحه القدرة على الإبداع والابتكار)[3] لذلك فقد ذهب إلى احتضان جسده بحميمية واضحة تجلت في مخاطبته اياه في احدمقاطع قصيدته (قصيدة حب للسماء) بقوله:

جسدي لا تخف
سوف تصعد روحي لكيما ترى
كل ما خبأ الله من بهجة
من جداول رقراقةٍ
وتعود اليك على غيمةٍ من غناء الحمام[4]

ان الشاعر بعدم رفضه للجسد كنقيض للروح، يتفق مع جمهور المتصوفة، ولا يختلف معهم، كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين[5] إذ أن رياضة النفس، ومجاهدة الجسد عندهم، ليست سوى ذلك التغيير المعنوي الباطن للإنسان، فـ (حين يقولون: مت قبل أنْ تموت، لا يريدون أن لنفس الشهوانية (الجسد) من الحتم أن يتحطم، بل يريدون أنَّ من الممكن – بل من الواجب – أن تتطهر من صفاتها، التي ليست إلا شراً خالصاً. فهذه الصفات: الجهل والكبر، والحسد والبخل، تستأصل وتستبدل بأضدادها، إذا سلّمتَ مشيئتك إلى الله، وجمعت فكرك في الله، ومن هنا يكون الموت في النفس حياة في الله حقا)[6].

إن مجاهدة النفس ورياضتها على هذا النحو تقود عن طريق مباشر وغير مباشر إلى حياة التأمل حيث الصمت والخلوة وهما موضوع المبحث الثاني من هذا الفصل وهما ما سيقف البحث عليهما في المبحث الآتي.

---

(1) الصوفية في الإسلام: 63.
(2) النهاري، د. محمد، عبد العزيز المقالح الشاعر المعاصر: 50.
(3) ملحق رقم (3).
(4) أبجدية الروح:64
(5) ينظر: أسئلة الكتابة عند المقالح/ أسئلة الحداثة: 51، بحث غير منشور.
(6) الصوفية في الإسلام: 44.

المبحث الثاني
الصمت والخلوة

أولاً: الصمت:

لقد وردت بعض الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية الشريفة، التي تحث على الصمت، وترغب به عن فضول الكلام، الذي لا يجلب مصلحة، ولا يدفع ضرا. ومن هذه الايات قوله تعالى: ﴿ **وَإِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنصِتُوا**﴾ [1]، وقوله تعالى خبراً عن الجن بحضرة الرسول (ﷺ): ﴿**فَلَمَّا حَضَرُوهُ قَالُوا أَنْصِتُوا**﴾[2]، إلى غير ذلك من الايات التي تجعل من الصمت آية أو معجزة، يؤمر بها الانبياء، مثل قوله تعالى لزكريا، لما طلب من الله آية فأجابه تعالى بقوله: ﴿ **آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا**﴾[3]

اما الأحاديث النبوية، فقد ورد الكثير منها، من ذلك قوله (ﷺ): ﴿من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومن كان يؤمن بالله واليوم الاخر، فليقل خيرا أو ليصمت﴾[4]، وقوله (ﷺ) في حديث طويل له: ﴿وهل يكب الناس على وجوههم في النار يوم القيامة الا حصائد السنتهم﴾[5] وغير ذلك من الأحاديث، التي تحث على الصمت وتبين آفات الكلام ومضاره.

وقد استند الصوفية على هذه الايات والأحاديث، فجعلوا الصمت أهم أدب من آداب الحضرة؛ (فهو أحد أركانهم في حكم المنازلة وتهذيب الخلق)[6]. يقول القشيري: (فإما إيثار أربابُ المجاهدة السكوتَ؛ فلما علموا ما في الكلام من الآفات، ثم ما فيه من حظ النفس، واظهار صفات المدح، والميل إلى أن يتميز بين أقرانه بحسن النطق، وغير هذا من آفات الخلق)[7].

والصمت عندهم، (ليس بمخصوص على اللسان، ولكنه على القلب والجوارح كلها)[8] وقد قيل (صمت العوام بألسنتهم، وصمت العارفين بقلوبهم، وصمت المحبين بالتحفظ من اسرار خواطرهم)[9].

وقد ربطوا بين الصمت والتفكر باعتبارهما طريقاً إلى الحكمة، فهم يرون أن (الحكماء ورثوا الحكمة بالصمت والتفكر)[10]، و كما جعلوا منه سبيلاً من سبل الوصول إلى الحكمة، جعلوا منه أيضا سبيلاً من سبل الوصول إلى الرؤية القلبية لله؛ فهم يروون كلاماً "لمعاذ بن جبل" قال فيه: (كلم الناس قليلاً وكلم ربك كثيراً لعل قلبك يرى الله)[11]، وقيل ايضا:(المحب إذا سكت هلك، والعارف إذا سكت ملك)[12].

فالصمت هو إذن، سمة من أبرز سمات العارفين، ووسيلة من وسائل رؤيتهم القلبية لله وتملكهم للأسرار العرفانية، التي يسعون لها، فكأن الحكمة الصوفية، والمعارف العرفانية، لا تتنزل، ولا تنمو ولا

---

(1) سورة الأعراف، آية 204
(2) سورة الأحقاف، الآية 29.
(3) سورة آل عمران، آية 41.
(4) صحيح البخاري: 2240/5، رقم 5672.
(5) سنن الترمذي: 11/5، رقم 2616 وقال حسن صحيح.
(6) الرسالة القشيرية: 378/1.
(7) م.ن: الصفحة نفسها.
(8) م.ن: 379/1.
(9) م، ن:383/1.
(10) الرسالة القشيرية: 379/1.
(11) م.ن: 380/1.
(12) م.ن: 384/1.

تملك إلاَّ في كهوف الصمت، مثلها مثل الحكمة النبوية، التي احتضنها صمت غار حراء فنمت وترعرعت فيه، ومنه فاضت على الأرض، لتملأها نوراً وعدلا.

وقد أخذت تجربة الصمت مساحة لا باس بها في تجربة المقالح الصوفية، فقد خصها بقصيدة كاملة في ديوان **"أبجدية الروح"**، تتكون من خمسة مقاطع بعنوان (**لرائحة الصمت**) بالاضافة إلى بضعة مقاطع مبثوثة هنا وهناك. وللتعرف على ابعاد هذه التجربة ودلالتها الصوفية، نقف على بعض مقاطعها فيما يلي من صفحات،

يقول الشاعر في أحد المقاطع من قصيدة (سبع قصائد لاشتعال الأرجوان):

الصوت في مكانه استطال
صار باذخا ومرعبا
يمتص من شيخوخة الأرض طراوة السكينة
غبارها المبلل العتيق..
لم يبق في الفضاء موضعٌ للصمت
موضعٌ للذةِ الرؤيا بعينٍ لا تجيد الكلماتْ.[1]

يقوم البناء في هذا المقطع، على ثنائية الصوت / الصمت، إذ يتبادلان الوجود (الأرض) – بوصفه مساحة تحقق لكل منهما، تبادلاً غير متكافئ، فالصوت (الكلام) يمتد ويستطيل، ببذخ ورعب، ليتجاوز مساحته المفترضة، ويطغى على الوجود، وكأنه غول جائع، يمتص من شيخوخة الأرض طراوة السكينة، أما الصمت فتتراجع مساحته حتى تكاد تتلاشى، وتتلاشى معها القدرة على اجتراح خبرة التأمل.

هكذا وعبر هذه الثنائية يشجب الشاعر – بصيغة شعرية ناجحة – صخب وضجيج عصر الآلة والتكنولوجية، الذي أصاب الإنسان بصداع روحي حاد، شل قدرته على التأمل، واختبار التجارب الروحية المركزة، التي يجد فيها ذاته ولذته. إنه عصر الصوت وثورة الصوت: صحف ومجلات وكتب بالملايين، إذاعات ومحطات فضائية بالآلاف، الفضاء كله مشحون بالأصوات الضاجة، المتداخلة والمتقاطعة، وكلها أصوات مؤدلجة، تسعى إلى استعباد الإنسان واستغلاله، وتعميق نزعة الاستهلاك فيه، وتحطيم ما تبقى لديه من روحانية، ومن ثم فليس أمام الشاعر- وهو الميال بطبعه إلى الهدوء- إلا أن يلوذ بالصمت رافضاً كل مساومة تغريه بالكلام:

البحر ذات يوم قال لي:
إياكَ والكلام
ملوث هو الكلام[2]

إن الشاعر لا يرفض الكلام لذات الكلام وإنما لأنه ملوث بأشياء من خارج ذاته، ومتى يكون الكلام ملوثاً؟ حينما يكون تعبيراً عن رغبات الجسد وشهواته وأطماعه الذاتية. ولا يمكن أن يكون في هذا العصر المادي إلاَّ كذلك. إنَّ كل كلام، هو تواطؤ واستلاب، ونشدان لتواصل وهمي منافق، تحكمه وتوجهه المصلحة الشخصية الأنانية، أكثر مما يوجهه الضمير الأخلاقي الصادق.

وأمام هذا الكلام الملوث يفزع الشاعر إلى البحر (التصوف) ليتعلم منه لغة الصمت، يقول:

هل للصمت لغة ؟...
يبهرني حديث البحرِ
عندما أزوره أراه شارداً يستحلب الحصى
يبلني بالصمت
كان الشعر واقفا
وكان صوته صمتا
وصمته صوتا

---

[1] أبجدية الروح: 186-187.
[2] أبجدية الروح: 187.

وكانت الألفاظ نجوى داخليةَ الضوء
متى يعود الشعراء للصمت الذي... يختزل الكلام
للصمت الذي يكتب في سواد الواقع البياض؟![1]

إن ثنائية (الصوت/ الصمت)، تستدعي بالضرورة ثنائية (القول/ الفعل). والاختلال بين طرفي الثنائية الأولى يعني فيما يعني الاختلال بين طرفي الثنائية الثانية؛ فواقع اليوم يشهد بأن المسافة بين القول والفعل قد أضحت متباعدة؛ على مستوى الأفراد والجماعات والدول، وهي تزداد تباعداً يوماً بعد يوم، حتى لتستحيل العلاقة بينهما، إلى علاقة توازٍ تام. وهذا هو النفاق الذي يأباه الضمير الصوفي ويرفضه.

ونزول الشاعر إلى البحر، ما هو إلاَّ محاولة لتصحيح هذا الاختلال، وإعادة توزيع المساحات، بما يحقق التوازن بين (الصوت والصمت)، ويقرب المسافة بين (القول والفعل)، ويصل بها إلى الحد الذي تتحول فيه هذه العلاقة، من علاقة توازٍ إلى علاقة تطابق؛ فيزول النفاق، ويحل محله الإخلاص. والشعر هو الفعالية الروحية الأقدر على إنجاز هذا التطابق. وفي مثل هكذا وضع، يستحيل الصمت معادلاً للفعل، الذي يكتب في سواد الواقع البياض، وهذا يعني أن الصمت هنا، ما هو إلاَّ مجاز يرمز إلى الوعي الصوفي الموحد، الذي يجمع بين الموقف والتعبير، القول والفعل، العلم والعمل. وهذا التوحيد هو الخاصية الجوهرية للموقف الإدراكي في التجربة الصوفية. غير أن هذا الفعل لا يزال أمنيةً شبه مستحيلة ؟ فصيغة السؤال التي عبرت عن هذه الأمنية، تنطوي على وعي الشاعر بصعوبة تحققه بهذا الوعي، ومع ذلك فإن الشاعر لا ييأس من المحاولة.

أيها الوهم ... يا صمت
يا حلم الشعراء
اقترب من شظايا المعاني
ولملم فضاء الفراغ
وشكل من الماء اسطورة
وقصائد مطفأة
والتقط صورة الوقت يا صاحبي
واحترس من سواد الكلام[2]

لأن حقيقة الوجود المتعالي، هي حقيقة مطلقة، كان من المناسب ان توصف بالوهم و يوصف إدراكها بالإدراك المتوهم. فهي مدرك متوهم، أو متوهم من حيث هو مدرك. غير ان الهم هنا لا يشير

[1] م، ن: 187-188.
[2] أبجدية الروح: 219- 220.

إلى عدم وجود هذا الوجود بقدر ما يشير إلى باطنيته ورقته، من جهة أولى، وإلى لا تناهيه، ولا محدوديته من جهة ثانية*.

وصفات اللاتناهي وعدم المحدودية، يحيلان على الوجود الحلمي المتجدد، والخلق المستمر. من هنا يأتي عجز التعبير عن هذا الوجود؛ لأن التعبير يقتضي وجود مرجعية اصطلاحية قارة، تنظم عملية التواصل. ووجود مثل هذه المرجعية، في مثل هذا الوجود، هو أمر مستحيل. فليس أمام المُدرِك (الشاعر) لهذا العالم الا الصمت. ولكن لماذا يكون هذا الصمت هو حلم الشعراء؟ (لقد تم تحديد، واعادة تحديد الكلمات في ثقافتنا المعرفية، وادخلت بدقة كبيرة في قواميسنا، وصارت فعلا اوليات فكرية، واضاعت من قوتها الحلمية الداخلية)[1] وفي مثل هكذا وجود، تستعيد الكلمات طاقتها الحلمية، وقدرتها على التجدد والاستمرار، وتخرج عن اطار المرجعيات الاصطلاحية والوضعية المفكرنة، التي افقدتها شعريتها، لتخلق (كتابةً بيضاء، محررةً من كل عبوديةٍ لنظامٍ معينٍ من اللسان)[2]. إنها **"الكتابة في درجة الصفر"**، التي ظل الشاعر الحديث ولايزال يجاهد من اجل الوصول إليها. وهي –بحسب **"رولان بارت"**- (الكتابة التي يتحرر الكلام فيها، من تجاوبه الآثم مع المجتمع. فالمفردة وقد انفصلت عن قشرة الكليشيهات الجاهزة المألوفة، وعن منعكسات الكاتب التقنية، تتحلل كلياً من كل اطرها الممكنة، وتقترب من فعلٍ موجز، فذ، مضمونه تأكيدُ لوحدة، وبالتالي لبراءة)[3]؛ وعليه يكون الصمت في مثل هذه الكتابة: (هو زمن شعري متماثل، ينحصر بين طبقتين، ويفجر الكلمة لا على انها مزقة اقطتعت من طلسم، بل على أنها نورُ، فراغ، اغتيال، حرية.. إنها الكلام الشفاف، الذي يحقق اسلوباً من الغياب؛ هو غياب مثالي للاسلوب)[4]، ففي مثل هذا الغياب تستعيد الكلمات حريتها، ونظارتها المفقودة. هذا إلى جانب إحالة الصمت على وحدة الموقف والتعبير، التي ظل شعراء الالتزام يلحون عليها كما سبق وعرفنا ذلك[5].

عموما إن هذا الصمت الذي نعته الشاعر بالوهم، وبحلم الشعراء يتحول في وعي الشاعر إلى هم ذاتي. إلى إرادة تتحفز في ذات لشاعر، أو يحفزها الشاعر لتتحول إلى تجربة. تجربة اتصال وتواصل مع الوجود الالهي المتعالي، ومع حقيقة هذا الوجود المتوحدة، والمتفردة، عبر تجربة فنائية (فراغية)، تنفي الوجود القائم، وتعيد خلقه من مادته البدئية (الماء) من جديد، بصورة تتوافق مع الصورة الاسطورية المثالية، التي رسمتها مخيلة الشاعر وهنا يصبح الصمت – كما هو دائما – مؤشر اتصال الارواح[6] ودعوة إلى التجاوز؛ تجاوز الكائن إلى الممكن. دعوة إلى المعرفة العرفانية المجاوزة، المعرفة الحارة (شظايا المعاني)، وقد توحدت عبر قضاء تجربة الفناء الفراغية، في حقيقة كلية متوحدة. فالفراغ هو مجاز صوفي يدل على الذات الكلية، أو على الوعي الصوفي الموحد، الذي يحيل على الوحدة المجردة، التي تنطمس فيها كل كثرة للمحتويات والاجزاء[7]. هذه الوحدة هي الصورة الفراغية: صورة الوقت (الفناء) المطلوب التقاطها، أي تحويلها إلى تجربة عرفانية معيشة ومنجزة. ولعل مجيء افعال الانجاز المطلوب، يكشف عن وعي الذات بمراحل الانجاز، وقدرتها عليها؛ ففعل الامر الأول (اقترب)، يأتي ليباشر عملية التوحد، التي تتضاعف بفعل الامر الثاني (لملم)، ليصبح الوهم (الصمت) كيانا مُجَسَّداً، عبر الفعل الثالث

---

* ولعل الشاعر قد قصد بالوهم الوهم المعرفي المعروف لدى المتصوفة. فالوهم عند بعضهم هو القوة الثالثة من قوى المعرفة الاربع التي قال بها السهروردي، وهي: الادراك الخاص بحس البصر، ثم الخيال، ثم الوهم، الخاص بإدراك معاني الاشياء، وهو اكثر نفاذ من سابقيه، وأخيراً العقل الذي مقره طبقاً للتقاليد الصوفية القلب، والخاص بإدراك معاني العوالم العليا الملائكية والروحية. ينظر: الأب نوجالس، جومس، السهروردي ودوره في الميدان الفلسفي، ضمن الكتاب التذكاري الاشراق شهاب الدين السهروردي، اشراف وتقديم د. ابراهيم مدكور: 117.

[1] باشلار، غاستون، شاعرية احلام اليقظة: 35

[2] بارت، رولان، الكتابة في دجة الصفر: 83.

[3] م.ن: 82.

[4] م.ن: 83.

[5] ينظر الفصل الثاني من هذا البحث ص:.

[6] شاعرية أحلام اليقظة: 43.

[7] ستيس، ولتر، التصوف والفلسفة: 203.

(شكِّل)، ومن ثم قابلا لأن يلتقط، ويعاش، كتجربة حية، تنجزها الذات في هذا المقطع من قصيدة: (لرائحة الصمت):

انه يكتب ... الصمت
لم يبق الا الفراغ
تواطأتِ الكائنات على بعضها
وامَّحى الحرف
سيد كل العصور الدميمة
وانحلَّ
كل الفراغ الذي بين سطر ... وسطر
هو ... الصمت
.....
.....
كل الفراغ الذي. امتد في. نقط ميتات
من الصمت
هل يسمع الوهم،
ينهض
يغتال ماء الكتابة؟
هل تسمع الخطواتُ، خطى الظل
ظل الفراغ
أنا الآن أسمع ما لا يقال
واقرأُ ما ليس يكتب
رائحةٌ للفراغ
ورائحةٌ للكتابة
للنوم
صار فمي يُحسنُ الانتظار
ويرغب عن وجع الكلمات
ورعشة يرد الكتابة[1]

.....
.....
.....

لمقاربة المضامين العرفانية في هذا المقطع نقف أولاً عند دلالات الفعل (يكتب). فالكتابة في كل الحضارات هي فعل مقدس، والفعل (كتب، يكتب) في السياق الحضاري لرمزيته، يعني سجل الحقيقة الأولى. وهذه هي سلطته ورمزيته[2] ولذلك فهو يدل فيما يدل على التلقي المعرفي لمعرفة حدسية تُتَلَقَّى من مصدر خارجي غير بشري[3]. وعليه فان الكتابة هنا، هي تجربة تلقي عرفانية. وما يؤكد هذه الدلالة رمزية مفعول الكتابة (الصمت)؛ فالصمت هو – كما اشرنا آنفاً- مجاز دال على الوعي الصوفي، أثناء التلقي العرفاني؛ فكتابته تعني كتابة محتواه العرفاني. هذا المحتوى الذي يقف على النقيض من محتوى الوعي التجريبي العادي، الذي يتم التخلص منه هنا حتى لا يبقى الا الفراغ؛ أي "الفناء"، الذي يأخذ معنى الصمت. أو يأخذ الصمت معناه.

---

[1] أبجدية الروح: 221-224.
[2] م/ الرافد، عدد (46) لعام 2000م: 60.
[3] م.ن.: الصفحة نفسها.

إنَّ الصمت الذي يأخذ معنى الفراغ (الفناء) هنا، هو الصمت العدمي، الذي يعمل على العزل الاولاني للذات عن الاشياء، وفطم التطابق الظاهراتي بين الذات والعالم[1]. إنها تجربة الانتباه العدمي، التي تهيئ الذات إلى الانتقال إلى الوعي الصوفي الموحد. ذلك (أن ادراك صمت الاشياء هو تجربة انتباهية أساسية، لانتقال الوعي الأنساني العلائقي، من مستوى إلى مستوى آخر أكثر تعقيدا)[2]. وهذا الصمت هو ما عناه القشيري بقوله: (وربما يكون سبب السكوت حيرة البديهة؛ فإنه إذا ورد كشف عن وصف البغتة خرست العبارات عند ذلك، فلا بيان ولا نطق، وطمست الشواهد هنالك فلا علم ولا حس)[3]

إنَّ هذا النوع من الصمت هو ما تواجهه الذات العارفة في الوقفة الفنائية (الفراغ)؛ حيث يغيب الوجود الحسي العيني، وتتلاشى، الكائنات، ذلك التلاشي الذي عبر الشاعر عنه بصورة تواطئ الكائنات على بعضها، وانمحاء جميع الخبرات المعرفية السابقة، القائمة على الفهم العقلي التصوري، الذي عبر عنه الشاعر بـ"الحرف"، واصفاً إياه بأنه سيد كل العصور الدميمة؛ على اعتبار أن جميع شرور العالم، ومصدر دمامته، ناشئةٌ- كما يرى بعض الفلاسفة، وخصوصا ذوي النزعات الصوفية – نتيجة الفهم التصوري الوضعي للاشياء، والمحكوم عادة بالمصلحة الذاتية.

إنَّ محو الخبرات المعرفية التصورية، سيقابله اثبات لخبرات معرفية أخرى جديدة ومناقضة، تؤسس لعالم جميل؛ عالمٍ خالٍ من الشرور والدمامة. هذه الخبرة هي خبرة المعرفة الاشراقية البيضاء بياضَ ما بين السطور، والتي تتجاوز النزعات النفسانية، التي تقسم الكائنات البشرية على اساس من القيمة العنصرية، فتفضي بها إلى التناحر والاقتتال.

ويتكرر "دال" الفراغ، ليؤكد دلالته الثيوصوفية؛ (بوصفه الفراغ المطلق، الذي يجاوز كل أشكال العلاقات المتبادلة[4]، وبوصفه- كما قلنا- مجازاً على الوعي الصوفي الموحد، (الذي يستبعد كل كثرة للمضمون الحسي أو التصوري، أو أي مضمون آخر تجريبي، حتى أنه لا يبقى سوى الوحدة الفارغة أو الخالية فحسب)[5].

وعموماً (فإن الفراغ والخواء، والعدم، والصحراء، والليل المظلم، والبرية القاحلة، والبحر المتلاطم، والواحد؛ هي كلها تعبيرات مترادفة، عن تجربة واحدة: تجربة الوحدة المطلقة، التي لا يوجد فيها أي تَمَايز تجريبي، والتي لا تهتم إذ نظر إليها على أنها الماهية الخالصة للروح، أو الماهية الخالصة للكون)[6]. وحين يتم الوصول إلى هذه الوحدة تبدأ تجليات المعرفة الاشرافية المتعالية واللامتناهية، التي تستعصي على القول، وتتمرد على خطاطيف الكتابة. وهي وان قيلت أو كتبت، فإنها تكون ذات لون وطعم ورائحة، كما هو شأن الكلمة المعجونة بماء التصوف [7] كما قال الشاعر – واكد مقولته هنا بقوله:

رائحة للفراغ
ورائحة للكتابة

إن هذا الحال هو حال الذات اثناء تجربة القمة. وهي حال مترددة بين الفناء (الفراغ) والكتابة التلقي، ثم البقاء.

إنَّ الوصول إلى هذه الحالة، يعني أن الروح قد تعلمت الاستقرار فيما هو روحي، (وكلما تعلمت الذات الاستقرار فيما هو روحي؛ توقف عمل الملكات وافعالها الجزئية، ما دامت الروح تصبح أكثر وأكثر، مجتمعة في فعل واحد خالص لا ينقسم)[8]، وعند ذاك تحصل على السعادة، والغبطة، والاطمئنان. وهي ما عبر عنه الشاعر (بالنوم). ذلك أن (النوم يعني الاحساس بالبركة والغبطة والسكينة والسعادة، في التجربة الصوفية. وهو راحة الضمير في التجربة الخلقية. وهو توحد الفكر والشعور في التجربة

---

(1) الزائد، د. محمد، **اللحظة العدمية المتعالية** ميتافيزيقا الثورة: 50.
(2) اللحظة العدمية المتعالية: 52.
(3) الرسالة القشيرية: 378/1.
(4) التصوف والفلسفة: 141.
(5) م،ن: 143.
(6) م،ن: 142.
(7) ينظر الفصل الثاني من هذا البحث: 75.
(8) التصوف والفلسفة: 134.

الوجودية)[1] تلك هي دلالات النوم. وهي كلها تحيل على الشعور بالامتلاء، والتكامل والتوحد مع الذات، ومع الكون؛ مما يفضي إلى توازن نفسي جديد، لا تعود الذات تعبأ معه بشيء من أمور الدنيا والجسد.

ثانياً: الخـلوة:

لما كانت التجربة الصوفية تجربة تأملية، كان لا بد من تهيئة الأجواء المناسبة؛ لممارسة هذا التأمل، فكان لا بدمن الخلوة، التي تساعد على حشد الذهن، وتركيزه في موضوع التأمل. فالخلوة هي أنجع الوسائل لتحقيق السلام الروحي، الذي لا غنى عنه من اجل التأمل[2] ((وقد فطن الصوفية إلى ما للخلوة من تأثير نفسي له خطره؛ فهي عندهم بمثابة الاجنحة، التي تصعد بها النفس إلى عالم الملكوت. وهي التي تعمل على شفافية النفس، وتسهل اتصالها بعوالم المغيبات))[3]. لذلك عدها الصوفية من أهم صفات أهل الصفوة. يقول القشيري (فالخلوة صفة اهل الصفوة والعزلة من إمارات الوصلة، ولا بد للمريد في ابتداء حاله من العزلة عن ابناء جنسه، ثم في نهايته من الخلوة لتحققه بأنسه)[4].

وتتجلى حقيقة العزلة أو الخلوة الصوفية، من خلال ما تهدف اليه، فهي تهدف إلى الوصول إلى السر، الذي يفتح لهم باباً لمشاهدة جمال الله وجلاله؛ ذلك أنَّ حقيقة الخلوة لديهم، هي: (الانقطاع عن الخلق إلى الحق)[5]. فهي (سفر من النفس إلى القلب، ومن القلب إلى الروح، ومن الروح إلى السر، ومن السر إلى واهب الكل)[6]. هذا هو هدف الخلوة لدى الصوفية: الوصول إلى الله. يقول ابو عبد الله الرملي (ليكن خدنك الخلوة، وطعامك الجوع وحديثك المناجاة؛ فإما أن تموت، وإما أن تصل إلى الله سبحانه)[7].

ومن اهداف الخلوة لديهم، التحقق بمقام الاخلاص، حيث يتعبد الصوفي ربّه، ويناجيه منفردا، دون أن يطلع عليه أحد. وقد قال ذا النون: (لم أرَ شيئاً أبعث على الإخلاص من الخلوة)[8].

وذهب الصوفية في استبطان معاني العزلة، إلى أبعد من كونها اعتزالاً مكانيا من أجل التأمل؛ فذهبوا إلى أن الخلوة والعزلة هي في الحقيقة اعتزال الخصال المذمومة؛ (فالتأثير لتبديل الصفات، لا للتنائي عن الأوطان)[9]، وهذا يعني أن المريد يجب ان يخرج من الخلوة، وقد تبدلت صفاته، وتغيرت شخصيته؛ فلا يتأثر بالأغيار اذا خالطهم، وإنما يؤثر فيهم. وقد قيل: (العارف كائن مع الخلق بائن عنهم بالسر)[10].

وهنا تأخذ الخلوة بعداً نفسياً عميقاً، حيث يستطيع العارف ممارستها وهو في قلب الحياة، ووسط ضجيج الزحام. وفي هذا المعنى يقول أبو علي الدقاق (البس مع الناس ما يلبسون وتناول ما يأكلون، وانفرد عنهم بالسر)[11]. وسئل الحريري عن العزلة فقال: (هي الدخول بين الزحام، وتمنع سرك ان يزاحموك، وتعزل نفسك عن الآثام، ويكون سرك مربوطا بالحق)[12].

وهكذا تتحد العزلة والخلطة؛ حيث تتحول العزلة من عزلة مادية إلى عزلة شعورية كيانية، يمارسها الصوفي في أي مكان. غير أن ممارسة العزلة على هذا النحو، أمر شاق لا يقوى عليه إلاَّ الكمل كما يقول أبو يعقوب السوسي: (الانفراد لا يقوى عليه إلا الاقوياء)[13].

---

(1) صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي: 155.
(2) ابن عربي حياته ومذهبه: 119.
(3) حسان، د. عبد الحكيم، التصوف في الشعر العربي، 277.
(4) الرسالة القشيرية: 336/1.
(5) الرسالة القشيرية طبعة دار المثنى، بغداد هامش صفحتي: 85- 86.
(6) م.ن:86.
(7) الرسالة القشيرية: 340/1.
(8) م.ن: 340/1.
(9) م.ن:338/1.
(10) م.ن. 338/1.
(11) م.ن: 338/1.
(12) الرسالة القشيرية: 339/1.
(13) اللمع: 277.

ويبدو أن المقالح، هو واحد من هؤلاء الأقوياء، الذين يستطيعون ممارسة العزلة والانفراد حتى في وسط الزحام؛ فهو – على انشغالاته الحياتية الكثيرة، ومهامه الوظيفية المتعددة – قد كان صاحب خلوة وانفراد. نتعرف ذلك من خلال شعره الذي يوحي لقارئه بروح تأملية واضحة، تدل على أنَّ الشاعر قد أدمن حياة التأمل والخلوة، وامتلك القدرة على ممارسة هذه الحياة، في أي وقت، وتحت أي ظرف، وذلك من خلال الجلسات التأملية الخلوية، التي كان يمارسها منذ وقت مبكر من حياته.

وندع المقالح يحكي لنا عن بعض تلك الجلسات الانفرادية التي كان يتمرس بها على حياة الخلوة والتأمل، إذ كان يقف منذ الصباح الباكر، على تل مرتفع، يطل على مدينة صنعاء القديمة، فيظل يتأملها، ويتملى جمالها حتى منتصف النهار. وكان هذا في مرحلة الستينات، بعد عودته من منحته الدراسية الأولية من مصر، وقبل أن تشغله الحياة التدريسية. يقول المقالح (وقبل ان تصلبني هموم المدينة على خشبتها اليومية، وقبل أن يطويني التدريس بين اوراق الكتب، تمتعت باجازة طويلة، أمضيت أغلب أيامها على تل يجاور السور الشرقي الشمالي من المدينة... وبالقرب منه تقع أكبر ثاني مقبرة في المدينة... كنت أقضي ساعات الصباح في هذا المكان، أتملى وجه المدينة، وأستعذب بريق الزجاج، الذي يعكس لمعان الشمس، وأظل في مكاني لا اتحرك إلى أنْ ينتصف النهار)[1].

ويظل المقالح مدة من الزمن على هذا الحال، إلى أن أتى عليه زمنٌ، أجبره على تغيير مكان التأمل، وزمانه، وطريقته. يقول المقالح: (ولم يكن التدريس وحده الذي انتشلني من هذه التاملات اليومية، ومن هذا المكان الثابت، فقد ساعدت حادثة طريفة أخرى، على تغيير مكان التأمل، بل على اختيار طريقة أخرى للاستمتاع بمنظر صنعاء، ومحاولة احتواء جمالها الكلاسيكي النادر)[2].

ثم يمضي المقالح بسرد هذه الحادثة، التي تدور حول شخص سماه بالمجنون العاقل، كان قد اعتاد أيضا الذهاب إلى نفس المكان، والجلوس فيه، وكانت تدور بينهما حوارات، عرف الشاعر من خلالها، أن صاحبه يدعي النبوة، ولما خاف من الجنون- ربما بطريق العدوى- غيَّر مكان التأمل، وطريقته، يقول: (ولقد ايقظني المجنون العاقل، وانقذني من الانجذاب الرومانسي نحو الطبيعة، وربما خشيت أن أتحول إلى مجنون من صنف آخر، لذلك فقد انقطعت عن الذهاب إلى ذلك المكان، واخترت بدلا منه الطواف حول المدينة، ... لكي اشعر بالامتلاك النفسي لكل ما هو جميل ورائع فيها، قبل أن تتداعى، ويدركها الزوال)[3].

وإذا كانت هذه التأملات هي تاملات فنية؛ فانها ولا شك تلتقي – وعلى نحو ما – مع التأملات الروحية الميتافيزيقية، وتمهد لها. تلك التأملات التي يحدثنا المقالح عن بعضها في نفس هذا الموضوع، الذي يتحدث فيه عن جمال مدينة صنعاء وسحرها ؛ و ذلك حينما ذهب في يوم ما، وفي صحبة عالم لغوي كبير من القطر السوري، إلى مكتبة الجامع الكبير في تلك المدينة. وهناك ادركهما وقت صلاة المغرب، فنزلا إلى المسجد لتأديتها. يقول (ولست انسى ما حييت، يوما ذهبت فيه مع عالم لغوي من القطر السوري إلى مكتبة الجامع الكبير ... كان الجامع يومئذ يضاء بالزيت، شأن بقية المساجد وشأن كل المنازل في المدينة، التي كانت إلى اوائل الستينات تضاء بالجاز والزيت، رأيت العالم الجليل يختار الجزء الخلفي من الجامع. وهو ركن يغمره الظلام، ولا تضيئه المصابيح الزيتية، وكان مئات من المصلين، قد اختاروا هذا الركن لاداء صلاتهم؛ بعيدا عن الاضواء، وعلى مقربة من البخور المتصاعد، الذي يشكل دخانه الخفيف دوائر واشكالاً فنية بديعة، على سطح الابواب الزجاجية، كان المصلي في هذا الركن يطيل الصلاة كما يشاء، تستغرق الركعة الواحدة أكثر من صلاة كاملة، لا يشغله شيء من المرئيات، سوى خيوط الدخان المتصاعدة، **التي سرعان ما تتلاشى، وتتلاشى معها كل الصور المحسوسة، ولا يبقى في العين والقلب**

---

[1] المقالح، عبد العزيز، **صنعاء القديمة.. صورة وصفية من الذاكرة** م/الاكليل، وزارة الاعلام والثقافة، صنعاء العددان الثاني والثالث، السنة الثانية 1983م: 14

[2] م، ن: 14.

[3] م، ن: 15.

معا، سوى رؤيا النور والهداية.* **كل شيء صار مضيئا بالحياة، ومشعا بالامل، وعاطراً بالمحبة**, ومنذ تلك الليلة، واظبت كل مساء على الحضور لأداء الصلاة، في ذلك الركن المضاء بنور الإيمان وحده، حتى جاءت الكهرباء ودخلت المدينة، وغزت الركن الهادي من المسجد الجامع، واختفى عنه الهدوء، وصار كل شيء واضحاً وشاغلاً للعين والقلب، واصبح المصلي يشعر- وهو واقع تحت الاضواء المبهرة- أنَّه في حفل استقبال، وأنَّ الناس يرقبونه وهو يؤدي صلاته. لقد رافق الكهرباء شيء اخر هو مكبرات الصوت، وقد نال الجامع الكبير منها الكثير، فتحولت أوقات الصلاة إلى ساعات من ساعات الحشر المنتظر، وما يكاد صوت مكبر الصوت يدوي، الا ويظن من في الجامع، أنه قد نفخ في الصور)[1].

هذه بعض الممارسات التأملية، التي كان يمارسها الشاعر. ولا شك في أنه لا يزال يمارسها حتى الآن، وإنْ بطرق وكيفيات مختلفة، ولغايات شتى: روحية وفنية.

وهكذا، نجد فيما سقناه من نصوص وأمثلة، دليلاً كافياً على المكانة التي تحتلها حياة الخلوة والتأمل في نفس الشاعر، وأثر ذلك في تكوين مزاجه الشعري، وتأصل النزوع الصوفي في شعره، وطبعه بطوابع روحية واضحة. وبقي أن نقف على بعض معاني الخلوة وحقيقتها، في إطار تجربته الشعرية الصوفية، التي نحن بصدد دراستها في هذا البحث.

ونبدأ مع الشاعر من تأكيداته الشعرية، على أنه كان صاحب خلوة وعزلة. من ذلك قوله:

وفي الخلوات شاهدت الذي يوما سيقتلني[2]

وقوله:

واعتزلت الزحام[3]

وقوله:

هو الليل
يسبق موعده
والصداقات تنضو قميص المواعيد
تفتح ابواب عزلتها[4]

إن الشاعر يدرك تماماً أن اعتزال الزحام، وفتح أبواب العزلة والاختلاء، هو السبيل الوحيد للمشاهدة، والتحقق الروحي بوجوده الملائكي، الذي تتحطم روحه شوقاً إليه، كما يخبرنا في هذا المقطع قائلا:

منفرد في صحراء الصمت
غريب في ساعات الكر
وفي ساعات الفر
تتحطم روحي شوقا وحنينا لديار
اعرفها بالقلب
وتعرفني بالذكرى[5]

إن مكان الانفراد هو الصحراء (المكان القفر)، المكان الواسع الخالي المعزول، مكان الوحشة والاغتراب. غير أن هذه الصحراء ليست صحراء مادية، بل هي صحراء معنوية. إنَّها صحراء الصمت، الأمر الذي يدل على أن عزلة الشاعر هنا، هي عزلة معنوية كيانية، وليست عزلة مادية مكانية، هذا من

---

* هذا الوصف ينطبق تماماً على وصف حال الفناء. وعليه يمكن أن نفهم سيطرة الصورة الدخانية على النصوص التي صورت حالة الفناء. التي ستعرض لاحقاً.

[1] صنعاء القديمة.. صورة وصفية من الذاكرة، م/الإكليل، مصدر سابق: 16

[2] أبجدية الروح: 8.

[3] م.ن: 113.

[4] م.ن:13.

[5] م،ن: 25.

جهة، ثم إن العزلة ليست تلك العزلة السلبية العدمية، الفارغة من المعنى والهدف، بل هي عزلة إيجابية خلاقة، تسعى إلى هدف واضح، ومعنى جلي، أنها مسكونة بهاجس العودة، ونزوع الرجوع، إلى ديار الروح الأولى، التي يحتفظ الشاعر لها بصورة ضنينة في قلبه؛ ظلت مثار شوق روحي كبير، وعشق صوفي مهتاج، يبحث عن خلوته في الصحاري والقفار، فهذا العشق المهتاج – بحسب إقبال- ((لا يبالي بالمدينة وصخبها؛ لأن من شأن هذا الصخب أن يجعل شعلة العشق تخبو وتنطفئ، لذ فالعشق يبحث عن خلوة في الصحاري والجبال، أو على شواطئ البحار المترامية الأطراف))[1].

إن هذا العشق المهتاج الباحث عن الحقيقة الكلية المطلقة، التي تتحطم له روح الشاعر، هو الذي يدفع بالشاعر إلى الخلوة والانفراد، ومعانقة الليل؛ ذلك ان الحقيقة هي قرينة الخفاء كما قال هيرقليطس: إنها لا توجد في زحام الخطى ولهاثها[2]، ولا توجد في النهار وكأن بها شيئا يعف عن الضوء الصريح، وينفر منه لذلك كان من الطبيعي أنْ يتخذ الشاعر من الليل، فضاءاً زمانياً مواتياً لخلوته الصوفية؛ (فالليل هو وسيلةٌ لارتفاع الارواح،ولمغادرة الوجود المادي، الذي يصدم به الوجدان)[3] فهو دائما (يوحي بالانطلاق والتحرر؛ لأن النهار تتجلى فيه الموجودات محددة المعالم، في وجود مقيد، والليل يمحو هذه الحدود، فترتفع ستار الأسرار عن النفس؛ بالإشراق الروحي والأحلام)[4] فتتسع النفس لجميع الأشياء، وتحتويها على النحو الذي عبر عنه "نوفاليس" وهو يصف شعوره ليلا بقوله: (نفسي تحتوي كل شيء، ويحتويها كل شيء)[5].

لذلك فقد احتل الليل أهمية كبيرة في حياة الروح لدى صوفية المسلمين، فكان سليمان الداراني أول من أطلق مصطلح أهل الليل، حيث ورد ذلك في قوله: (أهل الليل في ليلهم، ألذ من أهل اللهو في لهوهم، ولولا الليل ما أحببت البقاء في الدنيا)[6]. ولا ننسى أنَّ المصدر الأول لهذه الاهمية، هو القرآن الكريم، الذي لفت أنظار المسلمين إلى أثر الليل البالغ في ترويض النفس، واعدادها لخوض التجارب الروحية الكبرى، وتحمل اعبائها، فقد قال تعالى مخاطبا نبيه في بداية الدعوة: ﴿**الْمُزَّمِّلُ*قُمْ اللَّيْلَ إِلا قَلِيلا*نِصْفَهُ أَوْ انْقُصْ مِنْهُ قَلِيلا*أَوْ زِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلْ الْقُرْآنَ تَرْتِيلا*إِنَّا سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلا ثَقِيلا*إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْئًا وَأَقْوَمُ قِيلا**﴾[7].

وكان المقالح واعيا بأهمية الليل هذه، فكانت جميع فعالياته الصوفية تتم ليلاً، يقول:

وحين يجيء الغروب
وترحل في سفن الليل شمس النهار
ومن افقنا تتدلى حبال المساء
سأهبط للبحر
اغسل روحي بأمواجه
في مياه الصفاء
فإني فقدت جمال الرشاد بعالمكم
وفقدت نهار الوفاء[8]

فالشاعر هنا يجعل من المساء، توقيتاً مناسباً لهبوطه إلى بحر التجربة الصوفية، التي سيغسل بنقاء أحوالها، ومواجيدها روحه المتعبة، من درن الحياة ونكد النهار. فالبحر هو رمز صوفي اشار به المتصوفة إلى الرياضات والمجاهدات الروحية، التي يجتازها السالك في حلته الى الله[9]. وقد استخدمه الشاعر هنا بهذا المعنى ذاته؛ فهو رمز لعام التطهر الصوفي النقي، مقابل العالم المألوف، المصاب بجنون

---

(1) اقبال، محمد، رسالة الخلود (جاويد نامه): 72.
(2) النص القرآني، من الجملة إلى العالم: 163.
(3) جعفر، د. عبد الكريم راضي، رماد الشعر: 72.
(4) هلال، الرومانتيكية،: 175.
(5) م.ن: 176.
(6) حلمي محمد مصطفى، الحياة الروحية في والإسلام، : 280.
(7) سورة المزمل، الآية (1-6).
(8) الديوان: 405- 406.
(9) الصوفية في الإسلام: 76.

المادة، وهوس الاستهلاك. إنَّه عالم غير رشيد، وغير متزن، ومن ثم فإنَّه غير جميل. إنَّه عالم معتوه وقبيح، وكيف لا يكون كذلك، وهو قائم على الأنانية، والغدر، والخيانة، وعدم الوفاء.

من هنا يأتي موقف الشاعر الرافض لكل مفردات هذا العالم المعتوه، معبراً عن رفضه هذا، بعبارة صريحة، ولهجة خطابية آمرة، تتجه بالموقف الشعري بعيداً، حيث العزلة والانفراد والتطهر بحثا عن عالم آخر بديل،يتأسس على رؤية صوفية طاهرة ونقية:

أيها القلب
كن واحداً في مساحات حزمك
في ابجديات رفضك
كن سيدا في خطاياك
لا تقربِ النهرَ إلاَّ وحيدَ الخطى
وامنح الخوف خضرةَ عينيك
لا تقترب من كتاب الزحام
ولا تحتم بدخان المرايا
ولا ترتج في المدى أحداً
وانتظر لحظة الموت وسط العراءِ الكئيب[1]

[1] أبجدية الروح: 185.

يقوم البناء في هذا المقطع، على أسلوبية انشائه، فيفتتح بيا النداء المجلوبة من أعماق تجربة الشاعر، لتتحرك في المقطع، خاضعةً للتحول الذي سيهيمن على الشاعر، الذي كان متجها نحو الآخر (الواقع)، ثم بعد يأسه منه صار يتجه نحو الداخل؛ ليسلك في حياته مسلكاً صوفياً؛ حيث يتم الانكماش المطلق داخل الذات، وينحسر مدى الشاعر من الحياة اليومية المالوفة، التي يغلق دونها أبواب نفسه، ليفتحها على حياة أخرى منتظرة، عبر الشاعر عن حيويتها، وخصوبتها برمزية النهر. "فالنهر" هو رمز صوفي، دال على الحركة والتغير والصيرورة الخالقة)[1] التي تتميز بها حياة التصوف وتجربته. هذه الحياة التي ظل الشاعر مشدوداً إليها، ينتظر لحظة الفناء (الموت)، التي ستنقله اليها؛ وتأتيه هذه اللحظة بالفعل، فيحاول استثمارها في تحقيق مراده، ولكن دون جدوى، فالامر ليس بالسهل، ويحتاج إلى محاولات ومحاولات. يقول الشاعر في مقطع من قصيدته (ورقة من كتاب الاندلس):

وسط صحراء مبتورة من سياق الزمان
يضيق الصدى
يتلاشى المدى
يأخذ الصمت شكل خيول تموت
ولون قبور تموت
الأصابع تحلم أن تصل الجمر بالبحر
والبحر بالجمر
أن تتلمس عبر الرمال الكئيبة بوابة، أن ...
وتفقد غرناطةٌ دارها
تفقد البحرَ والخارطة [2]

وهكذا عمق الشاعر في هذا المقطع، المعنى الشعوري لعزلته، من خلال التاكيد على رمزية الصحراء المعنوية، واحالتها على حالة شعورية فنائية، تتعالى على الزمان والمكان، وتعيشها الذات النازعة إلى التوحد واختراق دائرة المجاهدة (البحر)، إلى دائرة الحب والاشراق (الجمر) والوصل بينهما. وهي وإن لم تستطع إنجاز ذلك في هذه المحاولة؛ فان جولات أخرى ستتيح لها ذلك، وستنقلها إلى حياة الحب والاشراق، التي ننتقل إلى متابعتها فيما يأتي من فصول.

---

[1] الرمز الشعري عند الصوفية: 320.
[2] أبجدية الروح: 182- 183.

توطئة: الصوفية في اليمن

وقف الإنسان البدائي امام العالم المليء بالمجاهيل من حوله، موقف الخائف المضطرب، الذي اخذته الدهشة امام ما تحفل به الطبيعة من ظاهرات وحوادث لا يستطيع تفسيرها، أو معرفة اسبابها، ((وترتب على ذلك أنْ أحاط الغموض بتجارب الخير والشر لديه... ثم ان الازمات التي لا يؤمن لها جانب من ولادة ومراهقة ومرض وموت وحرب وقحط ووباء، والشك في ثمرة الصيد وتقلب الجو وتغير الفصول كل اولئك شغل صفحة الخيال باللايقين))[1]، لقد وجد الإنسان نفسه امام تلك الاحداث والقوى التي تهدد مصيره عاجزاً عن فعل اي شيء ((إذ أن وسائل الدفاع التي اصبحت اليوم امراً مالوفاً قد كانت تعوزه؛ فمعظم آلاتنا البسيطة لم تكن موجودة، ولم يكن هناك بصر دقيق بالمستقبل، بحيث واجه الإنسان قوى الطبيعية في حالة من العرى اكثر من الحالة الطبيعية))[2] يعوزه اليقين بشان معرفة الاسباب الحقيقية لتلك الظاهرات والحوادث؛ فراح يعزوها إلى فعل الكائنات الخارقة للطبيعة[3] فهي في تقديره (مقدرات وهبات ونوازل، تصدر عن قوى ليس في الاستطاعة السيطرة عليها)[4] ومن هنا لم يكن أمام الإنسان إلا أن يتشبث باي شيء يمكن ان يكون مصدر عون له امام تلك القوى، فكان أن استخدم خياله، فتوجه إلى تلك القوى يحاول استرضاءها، وأفصح عن ذلك بالطقوس السحرية والشعائر الدينية.

ولم يلبث أن استبدل على مر الزمن هذه الاساليب الغليظة فرأى أنَّ القلب الخاشع أكثر إرضاءً من التضحية بالثيران والابقار، وأنّ توجيه السريرة الباطنة نحو التوفير والاخلاص أوفق من أداء الشعائر الظاهرة)[5] وبهذا استطاع الإنسان أن يقيم بينه وبين تلك القوى (شريعةً ودستوراً قائماً في القلب، يحله محل التقديس والاجلال؛ فكانت في ذلك البداية الأولى لنشأة الدين، مختلطاً بالكهانة والسحر وما إليهما، كصور متعددة، لظاهرة اجتماعية، تتمثل فيما عند الإنسان البدائي من نظام يتناول خوارق الطبيعة، وتكمن فيه نواة كل من السحر والدين، اللذين اخذ الناس يفرقون بينهما شيئاً فشيئاً فيما بعد)[6]، بسبب من عاملين: الأول ديني ويتمثل في ارسال الرسل من قبل الخالق جل وعلى، إلى الناس بكتب مقدسة تبين لهم حقيقة وجودهم، وحقيقة علاقتهم بالوجود من حولهم، ويخالفه، مؤكدة في نفس الآن على أهمية العلاقة القلبية (الروحية) مع هذا الخالق، ومتضمنة إلى جانب ذلك، بعض التشريعات المنظمة لسلوك الإنسان وشؤونه الحياتية المختلفة. أما العامل الثاني، فيرتبط بالجانب الحضاري للإنسان وتقدمه الاجتماعي (فمع تقدم الجماعة البشرية... يظهر لها أنّ حاجتها لمعتقداتها السابقة أقل الحاحاً من ذي قبل، فهي تكتشف إبان تحضرها بطلان الكثير من معتقداتها السابقة القائمة على التخيلات[7]). وتبعاً للاستقرار الذي تصيبه المجتمعات يتركز ميلها باستمرار، لتنظيم خبراتها المتراكمة، وبذلك يحين الوقت لنشوء بدايات الفلسفة، التي تخلع على هذه الخبرات منطقها العقلي، ويوماً بعد يوم تغدو تصورات الإنسان عن الطبيعة والوجود، أكثر وضوحاً وقرباً من الواقع. ورغم ان هذا الوضوح يعينه على تقدم أسرع إلا أنّه بالمقابل، يضفي على علاقته الحياتية بشكل عام، ضرباً من عدم التوازن، يعرض أولئك الذين يحملون احساساً روحياً عالياً إلى اختلال حاد في توازنهم النفسي، فبينما تضطرم نفوسهم بمشاعر الإيمان الحار، وبتحليفات روحية جامحة عن الحياة والكون، يعانون في واقعهم الاجتماعي قيماً ماديةً، جافيةً خالية من البراءة والشاعرية. من هنا ينبع التصوف كميل (نزوع) مركز للتامل الباطني والاستغراق الروحي في عظمة الطبيعة والوجود[8]، يمارسة أولئك النفر الذين هالهم تقدم الإنسان وطغيانه المادي، وسيطرة القيم العقلية المادية على القيم الروحية، (فهم من أجل أن يعتاضوا عن خيبتهم

---

(1) جون ديوي، البحث عن اليقين: 34.
(2) البحث عن اليقين: 34.
(3) ول ديورانت، قصة الحضارة: 99/1.
(4) البحث عن اليقين: 34.
(5) م.ن: 27.
(6) الشعر الصوفي: 13.
(7) الشعر الصوفي: 19.
(8) م،ن: الصفحة نفسها.

الروحية، يطرحون الدنيا ومتعها، ويحيون حياة روحية خالصة، تسعى إلى توكيد العلاقة المباشرة بين الإنسان وربه، وإزالة ما بينهما من وسائط قد تتمثل احياناً في النظام الديني ذاته، لا سيما حينما يتحول إلى رسوم ظاهرية جوفاء، وقضايا عقلية وفلسفية جافة، لا تتناسب مع طبيعة الدين الروحية)[9].

وبالنسبة للتصوف الإسلامي فقد كان وليداً لحركة الإسلام في ذاته، ونتيجة لازمة لفكرة الإسلام عن الله[10]، وقد ظهرت بذوره الأولى في نزعات الزهد القوية، التي سادت العالم الإسلامي في القرن الأول الهجري[11]، بمعنى أنه كان في بدايته ضرباً من الزهد في الحياة، وفي ملذاتها، أملاً فيما هو خير وأبقى في الحياة الأخرى، ثم ما لبث هذا الزهد أن تحول إلى اتجاه في العبادة والمعرفة، والاعتقاد، أخذ ينمو جنباً إلى جنب مع اتجاهات المذاهب الدينية الأخرى، التي واكبَ ظهورها نمو الحضارة العربية الإسلامية واستقرارها، وازدهار حواضرها، وامتلاءِ أسواقها، وقصورها بما لذَّ وطاب[12].

وقد كان النصف الثاني من القرن الثاني الهجري هو الفترة التي حددها الباحثون لظهور النظرية الصوفية، التي انبثقت ابتداءاً من أقوال وأشعار رابعة العدوية، التي اعتمدت بدورها على أقوال مجموعة من نُساك وزهاد جيلها[*] كانت تشدد كثيراً على الوجد والوجدان، والقلب، ونقاء السريرة، ونظافة الباطن، وتطهير الروح[13]، فمثلت الصوفية في أنقى أطوارها.

لقد شهدت هذه الفترة –التي اكتملت فيها معالم تأسيس الدولة العربية الإسلامية وامتدادها إلى نصف المعمورة- تحولات شتى في أساليب الحياة من حيث البناء والتعمير، والإقبال على ملذات الحياة، والتفنن فيها، وما خلفه ذلك من إشكاليات في سلوك الحاكمين والمحكومين، ومن تفشي حمى اللذات الآنية بين الخاصة والعامة، مما كان سبباً في أن استولى القلق على بعض النفوس المؤمنة، فذهبت إلى تأسيس حركة روحية زاهدة، تقف في مواجهة النعيم الدنيوي، بحثاً عن نعيم أبقى، وقطعت شوطاً بعيداً في مواجهة العشق الزائل بزوال الأجسام التي تشيخ وتفنى، واستبداله بالعشق الإلهي، وبأشواق المحبة، التي لا تعرف الذبول، ولا تشيخ نوازعها الروحية بشيخوخة الأجساد[14].

وإذا كانت الحركة الصوفية الإسلامية قد بدأت في الكوفة أولاً ثم في عموم العراق؛ فإنها لم تلبث أن انتشرت في جميع بلدان العالم الإسلامي، التي استجابت لها استجابتها للإسلام. وكان من أوائل هذه البلدان اليمن، التي وجدت فيها هذه الحركة، بيئةً خصبةً، وطبيعةً مواتيةً. فكما هو معروف أن اليمن كانت من أولى البلدان التي استجابت للإسلام؛ فدخلت فيه طوعاً دون أية حروب، مما يؤشر دلالة واضحة، على أن الديانة الإسلامية لم تكن بعيدة عن الوجدان اليمني العميق، وعن طموحات اليمنيين الاجتماعية والروحية.

إن دخول الإسلام إلى اليمن بتلك السهولة واليُسر فضلاً عن أحاديث الرسول الكريم (صلى الله عليه وعلى آله المصطفين) في فضائل أهل اليمن، وما تميزوا به من رقة ولين؛ جعلت لهذا البلد مكانةً خاصةً في قلوب كثير من المسلمين، خاصةً الصوفية، الذين اعتبروا أن التصوف هبة من الله خص بها أهل اليمن، وأنه طَبعٌ فيهم. فهناك من يروي أن (شيخ الشيوخ العباس المرسي قال: إن الحق سبحانه تعالى تجلى لأهل اليمن خاصة، فقيل له هل شاركهم في ذلك التجلي غيرهم، قال: لا أدري ذلك)[15].

---

[9] الشعر الصوفي: 19.

[10] نيكولسن، رينولد، في التصوف الإسلامي وتاريخه، ترجمة أبو العلا عفيف: 3.

[11] م،ن: 2.

[12] المقالح، عبد العزيز، أحمد بن علوان، وخصوصية المواقف الصوفية في اليمن، م/ دراسات يمنية عدد (41) لسنة 1990م: 11.

[*] من هؤلاء النُساك سفيان الثوري وابراهيم بن أدهم وداود الطائي والفضيل بن عياض، وشفيق البلخي وغيرهم.

[13] اليوسف، يوسف سامي، مقدمة للنفري: 22.

[14] خصوصية المواقف الصوفية في اليمن: 12.

[15] سعيد، عبد الكريم قاسم: التصوف عند أحمد بن علوان: 42.

ويروي الشرجي (ت 893 هـ) أن الشيخ أحمد بن موسى بن عجيل، سُئل عن الأولياء الذين يذكرون في الكتب فيقال فلان المصري، وفلان البلخي وغير ذلك، ولم يقل فلان اليمني، فقال إنما ذلك لكثرتهم، فهم عصائب عصائب)[16].

بل وقد ذهب الدكتور عدنان العوادي إلى أن جعل من وجود اليمنيين في الكوفة سبباً في ظهور بوادر الزهد والتصوف فيها دون غيرها حين قال: (وربما كان لطبيعة سكانها– وأغلبهم من أهل اليمن- أثر في ذلك، فهم (أرق الناس قلوباً وألينهم أفئدة، الإيمان يمان، والحكمة يمانية)[17].

وعموماً فقد كانت بداية التصوف في اليمن بدايةً يشوبها التعميم والشمول، ويطغى عليها طابع الزهد والتنسك، ولم يتبلور في جانبه الفلسفي، ويظهر بوضوح إلا في القرن السابع الهجري[18]، إذ شهد في هذا القرن وما تلاه ازدهاراً كبيراً، وانتشاراً واسعاً لمعظم طرقه المعروفة في العالم الإسلامي في أرجاء البلاد، وخصوصاً في المناطق الجنوبية، والشرقية والوسطى، لأسباب حضارية وسياسية متعددة. ورافق هذا الانتشار ظهور الكثير من المؤسسات التعليمية والتربوية الصوفية، فانتشرت الزوايا والربط والخاقانات انتشاراً كبيراً، متخذة صورة المؤسسة التعليمية، التي يقوم فيها الصوفية بتدريس المريدبين وتربيتهم تربية صوفية.

ولعل من أهم الأسباب الكامنة وراء هذا الازدهار هو تشجيع السلاطين والأمراء للثقافة، وللحركات الفكرية، ومن بينها الحركة الصوفية، التي دخلت معترك الحياة الثقافية والفكرية بقوة، وشهدت صراعات مع الفقهاء، انتهت بها إلى أن أخذت لنفسها منهجاً معتدلاً؛ فكان تصوفها غير مبالغ فيه، وغير قائم على أسلوب رهباني جامد، وإنما كان تصوفاً وسطاً[19]، جمع بين العقيدة السنية الأشعرية، والشيعة الزيدية، الأمر الذي جعل شعراء ذلك العصر يشيدون به، ويسيرون على نهجه[20]. مقتدين بشعراء وشيوخ الصوفية المخلصين، الذين أخذ نبوغهم يتوالى في القرن السابع؛ فكان لهم الأثر الجيد في إبراز التصوف وإظهار هويته، وتشكيل خصوصيته اليمنية التي ظل محافظاً عليها حتى اليوم. لاسيما الشيخ أحمد بن علوان، فهو –كما يرى المقالح- (واحد من أكابر المتصوفة الذين أرسوا دعائم الصوفية في اليمن إنْ لم يكن أهمهم وأغزرهم علماً ومعرفةً، فقد استطاع رحمه الله أن يؤسس أهم مدرسة صوفية استمر تلاميذها ومريدُها على عهدهم الخالص لله وللطريقة حتى اليوم)[21]، على الرغم مما لحق بها وبفكرها المتميز الخلاق من عمليات التشويه والتخريب والشذوذ، مثل غيرها من مدارس التصوف في العالم العربي والإسلامي، حيث (تسلل إلى رحاب الصوفية عدد من الدراويش والشطار الذين اختفوا وراء الأذكار الشائعة، والخرق البالية، ونجحوا في خداع العامة وفي انتزاع أموالهم وثقتهم. ولم ينج من أثر الدروشة سوى القليل ممن حافظوا على النموذج النقي لفكر التصوف، وطرق التعبير عنه) [22]، حيث (قيض الله في كل قطر من أقطار الأمة قطباً أو أكثر، كانوا حماة هذا الفكر الروحي، وكانت أفعالهم امتداداً للنهر الذي ظل يتدفق من المنابع القديمة لإرواء الأجيال الحديثة، وتحصينها من الوقوع في قبضة الفناء في الدنيا، والانغماس في الشهوات التي دنست نفوس البشر، واثقلت ضمائرهم. وقد نجح هذا النفر خصوصاً في اليمن في اعادة تأسيس التجربة على ضوء المنطلقات القديمة، التي وضعها الرواد من الزاهدين بسلوكهم أولاً، ثم بأطروحتهم الفكرية والشعرية المليئة بلحظات الإشراق والمعرفة) [23] فشاعت ثقافتهم، على الرغم من الاضطهاد الذي نزل بهم خلال الحكم الإمامي الاستبدادي البائد؛ بسبب الدور الذي لعبوه في إذكاء روح المقاومة والجهاد لجميع صنوف الظلم

---

[16] الشرجي، أحمد بن موسى بن عبد اللطيف الشرجي الزبيدي، طبقات الخواص: 36.
[17] الشعر الصوفي: 54.
[18] التصوف عند أحمد بن علوان: 42.
[19] م، ن: 46.
[20] أبو زيد، د. طه أحمد، الثقافة والأدب خلال عصور متتابعة ونصيب اليمن منه: 198.
[21] المقالح، عبد العزيز، مقدمة كتاب الفتوح لابن علوان: 11.
[22] خصوصية المواقف الصوفية في اليمن: 13.
[23] مقدمة كتاب الفتوح: 20.

والاستبداد، حتى أن معظم هؤلاء اضطروا أن يهجروا البلاد –تحت ضغوط الطغيان إلى الحبشة والصومال، وأقاموا هناك مدارس فكرية تستقي رؤيتها من المنابع الثقافية الصوفية، وشكلوا في تلك المهاجر قوة قادرة على خوض المعارك المريرة مع الاستعمار وأذنابه من أجل الحرية، ومن أجل مجد الإسلام؛ منبع النور ومصدر الهداية للبشرية التي أرهقها التعصب والاعتقاد الفاسد) [24]

وعموماً ومن جميع ما تقدم نصل إلى أن الحركة الصوفية اليمنية، ظلت حاضرةً وحيةً في وجدان الإنسان اليمني، وذات أثر فاعل ومؤثر في تشكيل هذا الوجدان، وتوجيه ممارساته الحياتية المختلفة. مع أن هذه الحركة كانت –بالتأكيد- تخضع في خط سير تطورها، لانحناءات وتعرجات متعددة، فتتقدم وتتراجع ولكن لا تنحسر أو تموت.

ويبدو أنها الآن تشهد بداية ازدهار ملحوظ، لا يستطيع الباحث ايضاح صورته كاملةً هنا؛ فيقف على أسبابه، ومداه وإنما يكتفي بالإشارة إلى وجود حركة بحثية جادة، تسعى إلى إحياء الفكر الصوفي، وإشاعة الثقافة الصوفية الإيجابية في الفكر والأدب والحياة، واستحضار شخصياتها، وربط الأجيال الجديدة بها، وبثقافتها ربطاً –يرى المقالح- (أنه سيجعل عدداً كبيراً من أبناء هذا الجيل يقيمون نوعاً من الجدل الناضج مع هذه الشخصيات، التي طال ابتعادهم عنها، وعن ثقافة زمنها الذي يحيا بيننا دون أن نشعر به)[25].

وفي هذا السياق يأتي مركز الدراسات والبحوث اليمني الذي يرأسه الشاعر "المقالح"، ليكون له الدور البارز في عملية الإحياء هذه، من خلال الدراسات التي أنجزتها وتنجزها مجموعة متميزة من باحثيه.

إن هذه الدراسات التي بدأت بالظهور تباعاً، تعكس –برأي المقالح أيضا- الحرص على التنقيب عن دور الصوفية في الماضي والحاضر، وعلى تتبع الضوء المتجدد لها، الذي لم ينقطع عبر العصور؛ ضوء العقل والوجدان، وستشكل –رغم الصعوبات التي رافقت ظهورها- جزاءاً من الدفاع الممكن عن حرية التأمل، وعن حرية التجارب الروحية، التي أملتها ظروف التنبه لقيمة الوجدان، في ظل عوامل الانكسار الروحي، وسيادة مرجعيات التعصب والعنصرية[26].

وعليه -وفي هذا السياق، ولنفس الغايات- يأتي تصوف المقالح وتجربته الشعرية الجديدة: تمثل تجارب الصوفية الروحية شعراً وفكراً ومسلكاً، وإشاعة قيمها السامية في محاولة للبحث (عن دفئ القلب بالإيمان الفطري البسيط؛ الإيمان الذي يفيض على النفس بيقين مريح، ويتدفق على الروح الحائرة بسلام الشعور العظيم، الناتج عن المثول الدائم بين يدي الله سبحانه وتعالى)[27]، فإلى أي مدى وصل الشاعر في ذلك؟ أين بدأ وكيف؟ وأين انتهى وكيف؟ هذا ما ستجيب عنه مباحث وفصول الدراسة تباعاً.

---

[24] المقالح، عبد العزيز، من أوراق المناضلين اليمنيين المنسيين (الشيخ المتصوف حميد الدين المقطري): م/ دراسات يمنية العدد (46) ابريل- يونيو- 1992: 13.

[25] المقالح، عبد العزيز، من أوراق المناضلين اليمنيين المنسيين، م/ دراسات يمنية، مرجع سابق: 14.

[26] م، ن: 14.

[27] م، ن: 13.

الفصل الرابع
الحب الإلهي

توطئة:

يعد الحب الإلهي حجر الزاوية في التجربة الصوفية، فهو سر الحياة الصوفية، وإسطرلاب الأسرار السماوية، والسبيل الوحيد للإدراك الروحي، والتحقق الخلقي؛ لذلك فقد عده المتصوفة الحال الأم لبقية الأحوال، بل والمقامات، فهو- كما يقول الغزالي- (الغاية القصوى من المقامات، والذروة العليا من الدرجات، فما بعد المحبة مقام إلا وهو ثمرة من ثمارها، وتابع من توابعها، كالأنس والرضى وأخواتها، ولا قبل المحبة مقام إلا وهو مقدمة من مقدماتها؛ كالتوبة والزهد والصبر وغيرها من المقامات والأحوال)[1].

لقد وردت كلمة الحب في آيات كثيرة من القرآن الكريم، لتدل على عاطفة حانية من الله نحو العبد، وأخرى صاعدة من العبد نحو ربه، وعاطفة متبادلة بين العبد والرب[2]؛ الأمر الذي جعل المتصوفة يذهبون إلى القول بتأصل هذه العاطفة في الروح الإنسانية، بل في كل موجود؛ فأصل كل موجود لديهم هو الحب؛ إذ الخلق ليس في الواقع غير نتيجة حب الله الذي هو صفة من صفاته الأزلية، ولأنه صفة من صفاته الأزلية فهو أزلي أبدي مثله، فقبل أن توجد الموجودات كان يحبها، ولأنه يحبها فإنه خلقها، وبعد أن أوجدها فإنه يحبها إلى الأبد[3].

ويناظر حبَّ الله الإنسان حبُّ الإنسان لله؛ فالله خلق الروح قبل سائر الموجودات، واختار لها أن تهبط إلى عالم الأمر، بعد أن خلق العالم، على أن تكون متصلة بمصدرها الأول بهذا الرباط الروحي وهو الحب، فالروح أثناء وجودها إبان الحياة غريب يحن إلى وطنه الأول، ويتمثل هذا الحنين في الحب الإلهي[4] ولعل الجنيد هو أفضل من تكلم على حقيقة هذا الحب حين قال: (العشق ألفة روحانية، وإلهام شوقي، أوجبهما الله سبحانه وتعالى على كل ذي روح؛ ليُحَصِّل به اللذة العظمى التي لا يقدر على مثالها إلا بتلك الألفة، وهي موجودة في النفس، مقدرة مراتبها عند أربابها فما أحد إلا عاشها لأمر يستدل به على قدر طبقته من الخلق)[5].

ولعل أبرز ما في هذا التعريف هو جعل هذا العشق استعداداً فطرياً في النفس الإنسانية من حيث هي؛ ثم يأتي التفاوت بين الناس في درجات ظهور هذا الاستعداد من عدمه بحسب الظروف والعوامل المحيطة.

أما عن طبيعة هذا الحب، فهو حب عذري رومانتيكي، منزه عن الغرض مبرأ من المنفعة؛ إذ يقوم على أساس بذل النفس كلها لله، دون أن تبقى للمحب رغبة شخصية لنفسه أو للمخلوقات، فهو لا يتفق مع أي شهوة في سوى الله حراماً كانت أو حلالاً[6]. ولا يستهدف طلب الثواب أو تجنب العقاب وليس من باب الاعتراف بالجميل لله سبحانه وتعالى بوصفه منعماً وحافظاً وحسب، بل بوصفه المثل الأعلى، أو النموذج الأزلي، والينبوع الدائم لكل جمال، وفي مشاهدة جماله مشاهدة نزيهة خالصة لوجهه، تقوم السعادة الكبرى للنفوس الكاملة[7]

ولأن الحب الإلهي هو حال شعورية، فإنه يتخذ أسماءاً مختلفةً، وفقاً لتعدد درجات العملية النفسية، والأحوال الشعورية التي تميزه، والتي ذهب المتصوفة إلى تحليلها تحليلاً نفسياً عميقاً، محاولين إرساء

---

(1) الغزالي، أبي أحمد، إحياء علوم الدين: 4.
(2) الشعر الصوفي: 179.
(3) ابن عربي، حياته ومذهبه: 141.
(4) التصوف في الشعر العربي: 311.
(5) العاملي، الكشكول: 192/2.
(6) ابن عربي: حياته ومذهبه: 246.
(7) إحياء علوم الدين: 210/4- 218.

منهج في التحليل النفسي لأحوال الوجود الذاتي ومظاهره؛ كالحب، والقلق، والشوق، والفناء، وغير ذلك من مظاهر وأحوال المحبة حال معاناة المتصوف لتجربتها، مستعينين في شرح ماهية هذه الأحوال وهذه المظاهر بلغة الحب الإنساني؛ لتشابهها في كلتا التجربتين، فأهابوا برمزية الأنثى كرمزية محورية تدور عليها أحوال التجربة بمعاناتها الشعورية المختلفة، التي تخلقها علاقة المحب بالمحبوب.

وكما استعانوا بلغة الغزلين، استعانوا بلغة الخمريين الحسيين؛ فتكلموا على كؤوس المحبة المترعة، وسكرهم بهذه الكؤوس، وعن غيبتهم عن الوجود، ونشوتهم بحضرة المحبوب، ولذة فنائهم فيه.

بعد هذا المدخل الوجيز عن طبيعة الحب الإلهي وحقيقته، يتجه البحث إلى شعر الشاعر موضوع الدراسة للوقوف على معالم هذا الحب لديه، ومعرفة مدى اتساق تجربته فيه مع مقولات المتصوفة وتصوراتهم، ومدى تشابه أساليب تصويره لها مع أساليبهم.

المبحث الأول
رمزية المرأة وثنائية الوصل والفصل

إذا كان المتصوفة قد ذهبوا إلى القول بأن الحب هو الأساس الذي تقوم عليه العلاقة بين الخالق والمخلوقين؛ فقد أشرنا في سياق حديثنا حول توتر علاقة الشاعر مع السلطة الدينية، إلى تبنيه هذا القول، ومحاولة تحقيقه في تجربته الشعرية كلها، إلا أن ما يهم الباحث هنا هو الحب حال كونه تجربة حية، تتأسس على أسس ومقومات الحب الإلهي المعروف لدى المتصوفة بكل تفاصيله ومقولاته، وبصورة تسمح بتحليله وفق منهج المتصوفة المعروف. ونبدأ مع الشاعر منذ البداية. أي من المصدر والأصل الذي تنبع منه هذه المحبة، فالمحبة- عند المتصوفة- هي منّة إلهية أودع الله بذرتها في قلوب محبيه؛ فمادامت الروح هي فيض من الله ومنّة منه؛ فإن الحب طبع فيها مفطورة عليه، وفاءاً منها لخالقِها[1]؛ لذلك فهم عادةً ما يشبهون هذه المحبة بالشجر المغروس في أعماق القلب. يقول أبو يزيد البسطامي:

غرست الحب غرساً في فؤادي فلا أسلو إلى يوم التنادي[2]

وفي هذا المعنى نفسه يقول أحمد بن علوان: (المحبة شجرة تَنبُت في القلب لها أغصان، أرضها الأشجان، وماؤها دموع الأجفان، وثمرتها الشوق إلى لقاء الرحمن)[3].

إن هذا المفهوم لحقيقة المحبة الإلهية، هو المفهوم الذي تبناه المقالح منذ وقت مبكر، وقد وقفنا عليه آنفاً في ذلك المقطع من قصيدته (دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء) في قوله:

يا شجني
يا هذا الشجر النابت في أودية القلب
أسقيك دمي
فلتفتح بالكلمات جدار السجن.
ولتجعلني من رواد مدينة أهل الكشف[4].

وإذا كان الشاعر قد أصل لحال المحبة في هذا المقطع برمزية صوفية معروفة هي الشجرة، فإنه يذهب في سطريه الأخيرين إلى ما ذهب إليه المتصوفة في جعلهم من حال المحبة أساساً لطريق التصوف، ومفتاحاً لرؤيته الكشفية وأسرارها العرفانية.

ورغم أن هذه المحبة الإلهية هي نزوع فطري متأصل في طبيعة الإنسان وروحه؛ فإن استيقاظها لا يكون اعتباطاً، لا سيما إذا كان هذا النزوع قد خضع لإكراهات الفضاء، ولممارسات كفٍ وقمع ذاتية، أو موضوعية، كما هو الحال في نزوع المقالح.

فقد ظلَّ هذا النزوع-كما عرفنا من قبل[5]- متحفزاً ومتيقظاً في أعماقه، يعبر عن نفسه من خلال بعض الرؤى الجذبية الإنخطافية، كانت تأتيه على هيئة تبصرات فجائية، حاول جاهداً تثبيتها وتحقيق الامتلاء بها، ولكن دون جدوى؛ فعاد ليقوم بكف هذا النزوع وقمعه، ليستقر هناك في اعماق اللاشعور، كرغبات مؤجلة تنتظر اكتمال شروط وعوامل انبثاقها من جديد. ذلك ما يخبر الشاعر به في هذا المقطع من قصيدته (في يفرُس) بقوله:

خذلتني بالامس شواردُ روحي
وتولاني خوفيٌ، من ظلّةِ، أُنسى بالناس وبالمألوف
فتأخرتُ،
طويت دم الشوقِ بصدري

---

[1] الشعر الصوفي: 179.
[2] بدوي، د. عبد الرحمن، شطحات الصوفية: 176.
[3] ابن علوان، أحمد، الفتوح:381.
[4] الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل: 84-85.
[5] ينظر: الفصل الثاني من هذه الدراسة: 59-64.

فاستسلم مبهوتاً وتحجَّر في الاعماقِ
أخيراً جئت
دموعي تستبق الخطواتِ[1]

لقد أدرك الشاعر أن اكتساب تلك التجارب الوهبية الشاردة، التي كانت تعاوده بين الحين والآخر، وتثبيث الوعي بها، أمرٌ صعب وشاق؛ خصوصاً لشاعر ملتزم مثله، أنِسَ بالناس وبمألوف عاداته؛ فهو يتطلب- إلى جانب الإنفصال عن الواقع- السير في طريقٍ أقلَّ ما يقال فيه أنه موحش وشاق، وذلك ما لم يكن الشاعر مهيأً له وقادراً على إنجازه، أو أنه لم يكن يرغب به، على الأقل في مرحلة الشباب، التي لا تتناسب مع ما تتطلبه تجربة التصوف من انطواء وتأمل واعتزال. فالشباب حيوية وطاقة متحفزة ومندفعة دائماً باتجاه الخارج، هذا إلى جانب عوامل أخرى متعددة يتصل بعضها بالفضاء الخارجي واكراهاته، وبعضها بتجربة التصوف ذاتها؛ لذلك وجدنا الشاعر يطوي بصدره هذا النزوع الذي لم يملك بدوره إلا أن يستجيب لفعل الطي وهو في حالة بهتٍ واستغراب لفعل الشاعر المفاجئ.

وإذ يطوي الشاعر هذا النزوع العشقي بصدره، فإنه يكون قد قضى على قلبه بالضمور والموت، وعلى روحه بالتحجر، مفسحاً المجال أمام نزعات الجسد وأهوائه وشهواته، لتحيط بروحه وقلبه بحجبٍ من الظُلمات الكثيفة؛ فهو لا يكاد يصحوا حتى يجد نفسه وقد غادرته براءة الطفولة وصوفية الروح، وتحول إلى وحش كاسر لا صلة له بالإنسان الذي كانهُ. فيتساءل مبهوتاً هو أيضاً:

هل هذا الوحش الكاسر ذاك الطفل[2]؟!

نعـــم... تلك هي نتيجة فعل الطي (الكف). إن شوارد الروح تلك، برؤاها الكشفية التلقائية الخاطفة قد انتهت- وهي على نقصها وسرعتها- لم تكن تهجم على الشاعر إلا لأنه كان يحافظ على مساحة مناسبة من صفاء القلب وطهر الروح. أما الآن فقد سيطر الجسد على هذا النحو، وتضاعفت حُجُبُهُ وظُلماته؛ فإن إيقاد الشعلة من جديد أمر صعب يتطلب جهوداً تطهيرية طويلة وشاقة، وهو ما وقفنا عليه في مرحلة المجاهدة، التي انتهت بالشاعر إلى هوة الفناء السحيقة يفتش فيها عن إنسانيته، وعن ذاته الميتافيزيقية المقموعة. كما يقول:

مشدوداً كالحبل إلى شرفات الأوهام.
أبحث عن نفسي في قاع الحلم الميت
لا شيء تبقى فـي جسدي
في روحي
لا غيمــة فـي الأفـــق ولا دمعة خلـف جفونـــي[3]

وتمضي الفصول الكثيرة من عمر الشاعر، وهو يفتش عن جمرة المحبة الإلهية في أنفاق الصمت وصحراء الفناء:

كم فصولٍ من العمر مرتْ
وقلبي يفتَشُ في نفقٍ مطفأٍ
عن بقايا القصيدةِ
عن جمرها[4]

فالقصيدة التي يفتش الشاعر عن بقايا جمرها، إن هي إلا رمز للمحبة الإلهية التي انطفأت فيه. يؤكد ذلك قوله في مكان آخر من قصيدة (ابتهالات):

لا زالت الكلمات تشد الرحال إلى غيمةٍ
ليس تدنو
إلى امرأةٍ اسمها في الكتاب القصيدة[1].

---

(1) أبجدية الروح:133-134.
(2) أبجدية الروح: 96.
(3) م، ن: 31.
(4) م، ن: 56.

فالمحبة الإلهية هي المرأة، كما هي القصيدة، أو المرأة القصيدة؛ وبهذا ينقلنا الشاعر إلى أهم رمزية عرفانية ستخدمها في تصوير تجربة المحبة الإلهية، ومعاناته معها، جرياً على طريقة المتصوفة.

رمزية المرأة ومعاناة ثنائية (الوصل/ الفصل)

لقد أهاب المتصوفة بتجربة الحب الإنساني، واستعاروا منذ وقت مبكر تقاليد قصيدة الغزل العربي بنوعيه؛ العذري، والحسي، المعبرة عن هذه التجربة؛ للتعبير عن تجربتهم العشقية مع الذات الإلهية لما بين التجربتين من تضايفات، وتشابهات إحالية، ورمزية عميقة.

فتجربة الحب الصوفي، عادة ما تؤذن بانكشاف الذات الإلهية لعيان الصوفي، فيتعلق بها تعلقاً شديداً يشابه من بعض الوجوه تعلق المرأة بالرجل في تجربة الحب الإنساني. وعليه فإن انجذاب الرجل إلى المرأة، وإنجذاب المرأة إلى الرجل في قصيدة الغزل الصوفية، ليس إلا رمزاً لانجذاب الروح البشرية إلى اصلها ومصدرها الذي هبطت منه[2]، وليست المرأة سوى وصيد رمزي للدلالة على هذا الأصل.

وإذا كان توظيف تجربة الحب الإنساني لدى المتصوفة لا يعدو في بدايته التمثيل، أي تمثيل حالة عشقية إلهية، تكون فيها الذات الإلهية هي محور الاهتمام بحالة عشقية بشرية تكون المرأة فيها هي محور الاهتمام كذلك، فإن هذا التوظيف الرمزي قد تطور فيما بعد وأصبحت له نظرياته الخاصة لديهم، انبثقت عن نظرياتهم في التجلي والشهود.

فقد ذهبوا إلى أن الحق (لا يكون مجرداً عن المواد أبداً[3])، إذ أن جميع المواد والصور الكونية ما هي إلا مجالٍ لجمال الذات الإلهية، وهي دائماً تخفي خلف ظاهرها معاني روحية، تؤشر حضور هذه الذات فيها، ومحايثتها لها، وعليه فإن تأمل الصوفي لجمال الصور -إنسانية كانت أم كونية- ضرورة لابد منها لأجل النفاذ إلى معانيها الروحية، التي ترتقي به بدورها إلى إدراك معاني الألوهية والتحقق بتجربة الحب الحقيقي النازع نحو الذات الإلهية[4].

وإذا كان هذا في جميع الصور الكونية، فقد أكد الصوفية على الصور الروحانية بالذات، (لأن الصور الروحانية ألذ، وأشهى، وأكثر تأثيراً[5]) ومن مجموع الصور الروحانية أكدوا على صورة المرأة، فرأوا بأن التجلي الإلهي في الأنثى من أتم التجليات وأكملها؛ لكونها تجمع بين الفعل والانفعال؛ فهي منفعلة بالأمر الإلهي، وفاعلة بإخراج الموجودات. يقول ابن عربي: (إن شهود الرجل للحق في المرأة أتم وأكمل؛ لأنه يشاهد الحق من حيث هو فاعل منفعل، ومن نفسه من حيث هو منفعل خاصة، فلهذا أحب النبي (ﷺ) النساء لكمال الشهود فيهنَّ. إذ لا يُشاهد الحق مجرداً عن المواد أبداً، فإن الله بالذات غني عن العالمين. وإذا كان الأمر من هذه الوجهة ممتنعاً، ولم تكن الشهادة إلا في مادة، فشهود الحق في النساء أعظم شهود وأكملهُ) [6]، لذلك فقد (وقعت الأنثى في الشعر الصوفي على الأعراف بين الإلهي والإنساني، وجمعت في إيقاع ديلكتيكي حي بين الروحي والفيزيائي، متضايفين في تكامل وانسجام[7]).

وبالنظر في تجربة المقالح الصوفية نجد أنه قد لجأ للتعبير عن تجربته هذه، بوصفها تجربة حبٍ إلهي، ونزوعاً عشقياً باتجاه الذات العلية، إلى الغزل بمفهومه الوجداني العميق، الذي يتجاوز الجسم

---

(1) أبجدية الروح: 23.

(2) حسن، رشدي علي، المرأة في شعر ابن الفارض، مجلة **دراسات**، الجامعة الأردنية، عمان، م/28، عدد: 1 لسنة 2001م: 76.

(3) ابن عربي، فصوص الحكم: 217.

(4) ينظر: هلال، محمد غنيمي، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية: 5.

(5) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون: 270.

(6) ابن عربي، الوصايا: 28 وينظر: فصوص الحكم 227/1.

(7) الرمز الشعري عند الصوفية: 222.

إلى الروح، وينطلق من الحاضر إلى الغائب، كما يقول هو نفسه[1]، معللاً هذا اللجوء بقوله: (إن شاعراً ينهل من نبع الصفاء المقيم في أغوار النفس، ويحاول التوجه بخطابه إلى العالم الخارجي، لابد أن يعكس فيه- أي في هذا الخطاب- صوراً من مادية هذا العالم الذي يتوجه إليه، ولابد أن تضيع على قارئه المتسرع الدلالة العميقة للحب الأسمى، الحب النقيض للمتناهي والمتعدد...الذي يعلو على الحسي ويملأ القلب بالحنين الأسمى إلى الله، وإلى طلب الذوبان في نوره الكريم)[2].

لذلك فقد أهاب في تجربته الصوفية الغورية هذه بأساليب تجربة الغزل الإنساني بما فيها من مشاعر، وعواطف جياشة، ومعاناة عشقية ملتاعة، تشابه إلى حد كبير معاناة الشاعر مع معشوقه المتعالي، التي راح يصورها بألفاظ، وصور غزلية محسوسة، تلتقي مع عمود قصيدة الغزل الصوفية ولكن بطريقة حداثوية، تتجنب الطرائق التقليدية المباشرة، وتتناسب مع إمكانات الشاعر العالية، حيث تعامل مع تلك الألفاظ والصور المحسوسة تعاملاً جديداً خرج بها عن مستواها الحسي إلى المستوى الروحي، فأعطاها أبعاداً رمزية ودلالية عميقة، ابتعدت بها عن الغزل المباشر، إلى أفاق رحبة وغنية بالآلات الروحية، والدلالات الماورائية والكونية، التي تتمحور حول حالات الخبرة الروحية، لتصبح جزءاً من التجربة الصوفية الشاملة في تفاعلها مع جوهر الأشياء والموجودات في هذا الكون الفسيح[3].

وقد جاء هذا التوظيف والاستخدام من أول قصيدة في تجربة الشاعر الصوفية؛ ففي قصيدة (الحقيقة) ظِهر استخدام لرمز الأنثى واضحاً من خلال صيغة التأنيث الرمزية، التي أضفت على سياق القصيدة تركيباً صورياً حسياً، يتمركز حول المرأة وما يرتبط بها من أهواء، وأشواق، ورغبات جامحة، تتحفز باتجاه لحظة القرب، وأفراح اللقاء والتوحد.

فهو يبدأ بتصوير معاناة البحث والتقصي عن تلك الحقيقة (المرأة) بصورة تذكرنا برحلة شاعر الغزل الجاهلي، ومعاناة بحثه عن ركب الأحبة الضاعنين.

وفي سياق البحث ومعاناته، يقف ويستوقف ليسأل الملايين من عاشقيها، جرياً على عادة شعراء التصوف في تصويرهم كثرة العاشقين لهذه المحبوبة المحجوبة، بصورة تحيل على عموميتها، وعدم تقيدها وحسيتها؛ فهو يسأل بلوعة العاشق الملهوف: (متى تمنح الحائرين على دربها موعداً للقاء). وهو لا يقنع بمجرد اللقاء؛ بل لا بد معه من قضاء الوطر (الاتحاد) ولو لمرة واحدة:

متى اشرب الكأس من كفها
اشرب النور من وجهها العبقري الصموت
أضاجعها مرةً
اشربُ السم من ثغرها وأموت[4].

هذه هي صورة اللقاء المراد؛ فهو لقاء طافح بالشهوة والاشتهاء وإذا كان طابع الشهوة من أهم طوابع قصيدة الغزل الصوفية، فإنه لا يحيل إلاّ على تعالي المشتهى وبعده، وعلى الرغبة الحادة والجامحة في إدراك وجوده. إذ (باشتهائي للغير، وبإدراك اشتهائه لي أكتشف وجوده)[5] كما قال سارتر.

ولأن منطق الغزل الصوفي يقوم على ثنائية (المادي/ الروحي) فإن وضع الطابع الشهواني هذا، يقتضي إلى جانبه وضعاً تصورياً أخر للجوهر المشتهى، يلائم جوهر الموقف الصوفي، الذي يتصور العلو المحايث، متجلياً على أنحاء مختلفة، فيجتمع إلى جانب طابع الشهوة والاشتهاء، طابع العفة والدلال بصورة تمنح القصيدة قيمة استاطيقية مزدوجة، تكشف عن توتر الوعي والوجود الذاتي للذات العاشقة.

وقد تجلى ذلك في تصوير الشاعر لتجليات هذه الحقيقة (المرأة) بصورة بدت فيها عصية المنال، تطل من وراء حجاب. وإن تجسدت فيزيائياً فبهيئةٍ إشراقية لا تمدنا بأي صيغة شكلية، تساعدنا على

---

(1) المقالح: قراءة في ديوان شاعر الصوفية الأكبر في اليمن الشيخ عبد الهادي السودي. م/ دراسات يمنية. ع: 43. لسنة 1991م : 27-28.
(2) م، ن: 18.
(3) قراءة في ديوان شاعر الصوفية الأكبر في اليمن: 27.
(4) الديوان: 82.
(5) الرمز الشعري عند الصوفية: 221.

تحديد ملمح واضح من خلالها، بقدر ما تحيل على الهوية الميتافيزيقية المتعالية لها، في قوله: (عموداً من النور)، وعلى العلو المُحايث في تصوير تجلياتها في أعيانٍ شهوديةٍ مختلفةٍ، وبصورةٍ لا تدل إلا على بداية التماع أحوال المحبة، وتولد الإرادة النزوعية الداخلية المتصاعدة، التي تجلت في الحركة الشوقية الحاثة باتجاه هذه الحقيقة (المرأة)، منبئةً عن طاقة شوقية عالية.

إن حركة أفعال البحث في القصيدة، ليست سوى حركة الشوق (فالشوق ليس مجرد الحنين إلى الغائب، بل هو إرادة المعشوق وقد حضر بجسده)[1] لذلك فإن الشوق يتحول إلى طاقة وحركة وبحث، (قوة تسافر من هذه إلى هذا - زادها الأطراق، والتفكير، والوجوم، والسهر، والتتبع، والتحير)[2].

ولأن الشوق طاقة وحركة، فقد عُرِّفَ (بكونه حركة الهوى، وبكونه نزاع النفس إلى الشيء)[3] مما يكون مدعاة للوقوع في سلبية هذا الشوق، باعتباره افتقاراً رغم كل شيء، مختلفاً عن الحاجة، أي افتقاراً فطرياً مرتبطاً بطبيعة الإنسان، ووضعيته الوجودية.

أما سلبية هذا الشوق فتتأتى من كون الغاية الإيجابية التي يدفع إليها ليست مدركة، وإذا أدركت فلا تكاد توصف، وهذا الخفاء عموماً يجعله يخضع في حركته لمبدأ حدوث المسافة بين العاشق ونفسه، وبين العاشق وعشقه، وبين العاشق ومعشوقه. إن من شأن هذا المبدأ أن يجعل العاشق غير متطابق مع نفسه، ولا مع موضوع عشقه، وأن يفضي به إلى الابتعاد المستمر عن معشوقه[4]، وإن سعى إليه في حركته الشوقية؛ فإنه يسقط دائماً في حالة من عدم التطابق هذه؛ فيتحول بطاقته الشوقية النزوعية إلى بدائل أخرى واقعية.

إن حالة عدم التطابق وما ينتج عنها من تحول، هي ما عبرت عنه قصائد (الرحلة الخائبة)، و (أخت ميدوزا)، اللتان وقفنا على بعض مقاطعهما سابقاً. ونعود هنا للكشف عن عملية السقوط في حالة عدم التطابق هذه، من خلال المقاطع الأولى من قصيدة (أخت ميدوزا).

يبدأ الشاعر قصيدته بهذا المقطع:

المدخل:

ساحرة ؟ نعـــم
رائعـــة الخطى
جميلة السفوح والهضاب والقمم
دافئـــة النغـم
لكنها حين تـراك عينـــاها
يراك فيها الموت ويضحك العدم

الحكاية :

عيناك مثل عينيها
أتذكرين ميدوزا ؟؟
وقلبها كقلبك الحجر
منذ التقينا، لم أعد أهوى
ولم أعد أبكي
ولم أعد من البشر[5].

ثم يمضي الشاعر، ليسرد تفاصيل الحكاية، مقارناً بين حالته قبل اللقاء وبعده، ومصوراً معاناته حالة السقوط في عدم التطابق مع ذاته، ومع موضوع عشقه، على نحوٍ بدا معه مبدأ حدوث المسافة واضحاً وعميقاً.

---

(1) العشق والكتابة: 49.
(2) التوحيدي، أبو حيان، المقابسات: 364.
(3) العشق والكتابة: 59.
(4) م، ن: 66-67.
(5) الديوان: 380- 381.

وإذا كان مبدأ حدوث المسافة هذا عادةً ما يأخذ في التجارب العشقية السدمية[*] مظهرين مختلفين هما (تأصل الشوق في الإنسان من جهة، وسلبيته الجذرية التي تجعل الإنسان ليس ما هو عليه، وتؤدي إلى عدم تطابقه هو، مع شوقه أو خوفه منه)[1]؛ فإن هذين المظهرين هما المظهران اللذان بنيت عليهما هذه القصيدة؛ فقد كشف فيها الشاعر عن تأصل الشوق في نفسه، وتوقه الشديد إلى معشوقته توقاً تجلى في حركته الحاثة نحوها، ولكن لا ليجدها وينعم بوصالها، وإنما ليسقط في سلبية هذا الشوق، المتمثلة بحالة عدم التطابق تلك، وما يعقبها من انهيار يفضي به إلى الموت والتحجر. وهو ما جعله يصفها بـ (أخت ميدوزا) معلناً خوفه منها، ومن الشوق إليها، باعتبارهما فاعلئ تغير وفساد. وما ذاك إلا لأن هذا النوع من الحب هو حب سدمي، يلازمه الخوف كأبرز مظهر من مظاهره، (فالحب السدمي خوف ووهل ولمم، يتحول فيه المعشوق ليصبح هو العين الشريرة اللامة التي تقف خلف وجه العاشق في المرآة فتريه وجهاً متغيراً) [2].

إن في هذا الحب الذي أصبح فاعل تغير، وفساد، وموت، وخوف من الشوق والوصال، وتجزأ للجسد وتصدعاً- يُفتح باب نرجسية من نوع آخر، غير النرجسية التي تجعل العاشق يحب نفسه من خلال المعشوق، بل هي النرجسية التي تجعله ينكفئ على نفسه، ويتراجع، ويبتلع المعشوق والعالم بأسره داخل ذاته[3]. وقد عرفها أحد الباحثين- رابطاً بينها وبين الانهيار- بقوله: (هي أن لا يكون [الشخص] مرتبطاً بسوى نفسه، وأن ينهار تبعاً لذلك؛ لأن الاقتصار على توظيف الذات يعني أن لا تتعلق بشيء، أو أن تتعلق بلا شيء، وهذا لا يمكن بأن يثبت. فالرباط النرجسي يلتف بالذات ويخنق من ليس له مكان)[4]، لذلك وجدنا الشاعر يتحول بذاته ليبحث لها عن مكان محدد الملامح والهوية، فيتحول معه هذا الحب إلى شجن وإلى حنين.

والشجن هو الشوق إلى بعيد[5]، وهو (الحبيب مفتقراً إليه، وباعتباره قد خضع لإكراهات الفضاء، وحدوث المسافات؛ فارتبط ضرورة بمكان من الأمكنة، كثيراً ما يكون وطناً مفارقاً عليقاً بالنفس، ولكنه على أية حال بعيد المنال كالحبيب[6])، وعليه نفهم سر ارتباط اسم "الشجن" كدال على نزوع الشاعر العشقي الأصيل في مرحلة تصوفه الثوري الواقعي، وسر حلول "صنعاء الحلم"، "وصنعاء الثورة"، كمطلق إنساني أرضي، ولكن محدد الملامح والهوية محل المطلق الإلهي.

إن هذا التحول الذي أعلنه الشاعر كإمكانية في قصيدة (أخت ميدوزا)، هو ما وجدنا الشاعر يمارسه بالفعل في قصيدته (عتاب)، التي يعلن في مقدمتها استجواء المعشوق الأول ويأسهُ منه، ثم تحوله إلى المعشوق الثاني قائلاً:

---

[*] السَّدِم: البعير الهائج الممنوع من الضراب، ويقال بعير سَدِم وعاشق سَدِم إذا كان شديد العشق. وإذا كانت الشهوة والمنع من الضراب لا تنسب إلا إلى البعير، فإن الإنسان السَدِم تُنسب إليه شدة العشق واللهج واضطراب الحركة والحزن والغضب. ينظر: لسان العرب: 15/175-176، العشق والكتابة: 43.

[1] العشق والكتابة: 67.

[2] العشق والكتابة: 252.

[3] م، ن: 253.

[4] م، ن الصفحة نفسها.

[5] م، ن: 67.

[6] إن هذه الحالة هي حالة تشبه من بعض الوجوه ما أسماه فرويد بالماليخوليا. وهي حالة ناتجة عن فقدان الموضوع وعن العجز التام عن الحداد عليه. فالماليخوليا تقابل عمل الحداد الذي يؤدي إلى الانفصال التدريجي عن الموضوع المفقود. وهي قريبة من الانهيار الذي يترتب عنه انعدام الاهتمام بالعالم، وانعدام احترام الذات، واشتياق الموت وانعدام الشوق): ينظر: العشق والكتابة: 255.

يائسٌ منك فايأسي من لقائي ودعيني لغربتي وعنائي
فيك أخلصت واحترقت وعانيت وجاهدت في سبيل اللقاء[1]

وهو إذ يعلن يأسه من معشوقه الأول، يتحول عنه إلى معشوقه الثاني، إلى أرضه (صنعاء). مظهراً أسفه على دموعه، وعلى صلاة دموعه، وعلى أيامه التي اهرقها على غير أرضه.

كلما شيع الزمان نهاراً من حياتي في الغربة السوداء
ودعتهُ بلا صلاة دموعي وبكته بلا أسىً كبريائي
كيف أهرقتهُ على غير أرضي ولماذا دفنته في العراء
كان أولى بأن يكون شعاعاً في بلادٍ لم تكتحل بالضياءِ
في ضميري زلازلٌ في فؤادي ثورةٌ عالمية الانتماءِ
غير أني إلى بلادي مشوقٌ كُل عين تَهفو إلى صنعاءِ[2]

هكذا ينجز الشاعر في هذه الأبيات كما في القصيدة كلها، تجربة التحول التي أشرنا إليها، وهو تحول في موضوع الشوق لا في الشوق ذاته؛ أي تحولُ بالشوق لا عن الشوق، وذلك لأن هذا الشوق- كونه شوقاً إلى المطلق- لا ينتهي ولا يموت، وإنما يتحول؛ أي أن بنيته تتحول إلى أرضية لكل أنواع الشوق، تفرض نفسها إلى حد أن كل طموح إلى ممكنات العشق والشوق الأخرى، يكون عليها أن تتحدد انطلاقاً منها، وكأنها تتحول إلى أسطورة تهيكل عالم العشق وكتابته[3] هذا من جهة ومن جهة ثانية؛ فقد خضع هذا الشوق لعمليةِ تكثيفٍ وتعميقٍ واسعةٍ، من خلال مصاحبات شعورية أخرى تتصل بمعاني الفقد. (فالشوق يتعمق، إذا تكثف الافتقار فيه بمعاني الفقد والفوات) وتحول إلى حنين[4].

إن هذا التكثيف هو ما ستنجزه قصيدة (بكائية) التي توسطت بترتيبها قصيدتي التحول السابقتين: (الرحلة الخائبة)، و(أخت ميدوزا)؛ فالشوق يظهر في هذه القصيدة وقد تحول إلى حنين لماضٍ لم يعد قائماً، لمفقود كان يمثل حضوره حضوراً للمفقود الأول، ولإيجابية التعامل معه. هكذا يبدأ الشاعر قصيدته:

بالأمس كان هنا...
يحب الأرض، يعشق كل صخرة
يتعبد الأمطار، يرشف بالمآقي كل قطرة
قد كان يحمل صورتي، واسمي وأعرفه وسره
واليوم عُدّت، فلم أجد وجهي
ولم أعثر على ظلٍ لصوتي[5]

وحتى تتضح معاني هذا المقطع ودلالاته نستعين بفكرة (تجربة المرآة)، التي قال بها أحد المحللين الغربيين، ليدلل من خلالها على وجود نرجسية أصيلة، مكونة للذات البشرية؛ فالطفل يولد عاجزاً، وغير مكتمل حركياً، ويكون جسده مجزأً، ودوافعه متنازعة، والنظر إلى المرآة هو الذي يجعله يشعر بوحدة جسمه وذاته، ولكن الطفل إذ ينظر إلى صورته في المرآة ينظر إلى صورة أخرى مؤسسة للـ "أنا" هي صورة الآخر المماثل الذي يتماهى معه)[6].

تأسيساً على ما سبق فإن الشاعر يكشف لنا في هذا المقطع عن فقده لشخصية عزيزة على نفسه، كان حضورها يمثل له قيمة وجودية عالية، لقد كان له المرآة ذاتها، التي يرى فيها وجهه، فيشعر بتكامل كينونته ويمتلأ بيقين وجوده.

---

(1) الديوان: 421.
(2) م، ن: 422.
(3) العشق والكتابة: 255.
(4) م، ن: 64.
(5) الديوان: 371.
(6) العشق والكتابة: 250 .

ومن المؤكد أن هذه الشخصية هي شخصية (الزبيري)، باعتباره الشخصية المؤسسة لـ (أنا) الشاعر النازعة نحو التصوف، كما سبق أن عرفنا؛ فالزبيري هو صاحب سر؛ هذا السر الذي يعرفه الشاعر جيداً ويحمله معه، كما يحمل ذاته.

إن الشاعر لا يتماهى مع الزبيري إلا لأنه يماثله في هذا السر أي نزوعه الصوفي، هذا من جهة وهو من جهة ثانية أي الزبيري كان قد استطاع أن يتعامل إيجابياً مع هذا النزوع؛ فحافظ على نظامه وانضباط توازنه؛ إذ أنه استطاع أن يتجه به نحو الواقع كقوة محركة لفعالياته النظالية، والشعرية، في صراعه مع هذا الواقع ودون أن يفرط به. وعليه فإن تماهي الشاعر هنا معه يأتي في سياق البحث عن ذلك التوازن والانتظام.

ومهما يكن من أمر هذا التماهي؛ فإن بكاء الشاعر الذي بدا وكأنه بكاءاً على الزبيري (المفقود الثاني)؛ هو في حقيقته بكاء على المعشوق الأول، وبكاءاً من الشوق إليه الذي تحول إلى حنين، كما في هذا المقطع من القصيدة:

يا ويح أسوار الظلام
أترى ستفتح ثغرة للعائدين؟
لأراه اسمع صوته
أحكي له الشوق..... الحنين
لأبوح للوجه القديم
بالسر أحمله معي
نجري حفاة نستعيد براءة الأمس الدفين[1]

هكذا .. يتحول الشوق (الحب الصوفي) إلى حنين.. والحنين هو (نوع من الافتقار تخصصه العلاقة بالزمن، ويخصصه افتراض الامتلاك السابق للمفقود، فهو فَقْدٌ أو شوق يقوم على الفقد، أو على انفصال بعد اتصال قديم)[2] وكلمة قديم التي نعت بها الشاعر الوجه تؤكد ذلك، كما تحيل على مبدأ المسافة، الذي كان الشاعر على وعي به فجسده بهذه الصورة. معتمداً على تقنية البياض/ السواد- ليتجلى في الفراغ (البياض) المنقوط بين كلمتي (الشوق.. الحنين) اللتين أوردهما الشاعر بهذه الصيغة التعريفية، من خلال (أل) العهدية، فأحال كلاً منهما على الأخر، مع وجود فارق المسافة، الذي يؤشر خضوعهما لمنطق التحول التصعيدي، الذي يلازم مسار الشوق الصوفي وحركيته، ويخضعه لعملية التكثيف المشار إليها.

وعموماً (فإن تكثيف الشوق (الافتقار) بمعاني الفقد، يؤدي إلى أن يتكثف المحبوب ذاته ويتعدد وهو واحد) [3] أي أن المعشوق يتضاعف تضاعفاً يدفع به إلى جسد النص الذي يُخيِّله بصور متعددة، بحيث يبقى وجوده ضمنياً في كل عشق؛ لذلك فأننا سنجد المعشوق يتحول في مرحلة التصوف الثوري من المرأة الأصل (الأولى)، إلى المرأة الصورة، التي تتعدد تبعاً لتعدد مواقف العشق واتجاهاته. وهي على اختلاف صورها، ستأخذ الدلالات العامة والشائعة لدى معظم الشعراء، (فهي رمز للخصب والخير والثورة القادمة، ورمز للحلم، والتجدد والعطاء، كما أنها رمز للحب والوجدان الصادق)[4]. تلك هي أهم الدلالات العامة للمرأة في هذه المرحلة، وهي كما نرى دلالات إنسانية مرتبطة بالواقع، لذلك فقد كانت المرأة في هذه المرحلة، امرأة واقعية إنسانية المنشأ، يخلقها الشاعر في كلماته، ويقذفها في الواقع، فتموت، ثم يعود إلى خلقها من جديد فهو يتألم ومن ألمه يصنع امرأة على عجل لا روح لها؛ جافة صلبة قاسية، تموت سريعاً وأحياناً قبل أن تولد[5].

لذلك فقد وجدنا الشاعر يسارع في قصيدة (البحث عن الماء في مدن الملوك) ويعلن ضرورة توقف جدلية الموت/ الميلاد هذه، ويطلب من المرأة (الأم) الكف عن الحمل، والانتفاخ قائلاً:

---

[1] الديوان: 373.
[2] العشق والكتابة: 64.
[3] م، ن: الصفحة نفسها.
[4] ينظر: روميه، د. وهب عبد العزيز المقالح بين غربة السلطة وحضور الوعي، ضمن كتاب النص المفتوح: 51.
[5] رحومة، د. محمد، دراسات في الشعر والمسرح اليمني: 22.

ألف أنثى وأنثى تعاني المخاض، وكل المواليد للموت
سيدتي فلتكف البطون عن الانتفاخ، دعي شجر الحزن
يأكل جذر التكون. يشجب قائمة الخلق[1]

ونقف هنا عند دلالة قوله: (جذر التكون)؛ لما له من أهمية في الكشف عن تطورات نزوع الشاعر الصوفي، ومحايثته لكل تجاربه الشعرية النازعة.

إن مفهوم الجذر كما عرفه أحد الباحثين هو (البيئة الداخلية التي ينشأ الموضوع فيها. هو البنية التحتية. نواته الأولى. هو الامتداد القصي للموضوع الموغل في أعماق نفسية بهيمية. هو القانون السيكولوجي الذي يحكم الظاهرة الموضوعاتية. وهو أخيراً النص في ارتباطه بالجهاز النفسي لصاحبه)[2]. إن مفهوم الجذر هنا يأخذ معنى الفعل المحرك، ويأخذ الدلالة السيكولوجية لمفهوم الحافز. لذلك كان من المناسب أن يجعل منه الشاعر (دالاً) ينفتح بدلالته، ليشير إلى طور (التكوين الروحي الأول له، وإلى جميع تجاربه الشعرية ذات النزوع العشقي، بصورة تؤكد تماثله مع أستاذه الزبيري الذي أعاد قوة شعره وشاعر يته إلى هذا النزوع الصوفي[3].

بمعنى أن هذا النزوع (الجذر)، يأخذ هنا دلالة الأم الخالقة، وهي الدلالة الفعلية التي أعطاها الشاعر له في هذا المقطع، من خلال التضايف الدلالي الذي أقامه بين الجذر، وبين المرأة السيدة التي طلب منها أن تكف عن الحمل.

ولكي تتضح دلالة هذا الرمز أي رمز الأم الخالقة- وتجلياتها العرفانية، نسارع إلى ديوان (أوراق الجسد العائد من الموت)؛ ففي هذا الديوان، يتكرر ورود هذا الرمز بمضامين دلالية، وتسميات متعددة تلتقي عند جذر دلالي واحد.

ففي مقطع من مقاطع قصيدة (إيقاع الظهيرة)، نجد هذا الرمز، وقد أعطاه الشاعر تسمية، جعلته أكثر غموضاً، وأكثر إشعاعاً دلالياً؛ هي تسمية (مصر)، التي يتوجه إليها مخاطباً:-

كيف يصير الحلم سيفاً
كيف تصيرن احتمالاً في نهار الأرض والزمن
يا مصر يا موالنا الجميل
يا براءة التكوين في خريطة الشجن[4]

ففي هذا المقطع يتوجه الشاعر إلى مصر (الأم الخالقة)- أي النزوع الصوفي الكامن، الذي كان حلماً وأصبح احتمالاً- بهذا النداء النادب بنبرة تشع بمعاني الفقد وأحزانه. ولعل أهم ما يهمنا في هذا المقطع هو سطره الأخير، لإشارته الصريحة إلى دلالة رمزية (مصر) (الأم الخالقة) بمفهومه السابق الدال كما قلنا على نزوع التصوف الكامن، المحايث لتجاربه، والذي كان قد تعدد، آخذاً مسمى (الشجن).

إن الشجن هنا يتحول إلى بلد أو قطر، ذي مدن متعددة، وتضاريس ومناخات متنوعة؛ الأمر الذي يؤكد ما أشرنا إليه من قبل، في سياق الحديث عن معاني الشجن، وارتباطه في الاستعمالات الشعرية بمعاني الفقد والتشتت؛ وبأنه كما يطلق على ذات المعشوق، يطلق على ذات العاشق وقد تشتت وتعددت أهواؤها، وهو التعدد الذي أشارت إليه هنا كلمة خريطة، وعاد الشاعر ليصرح به في إحدى قصائد ديوان (أبجدية الروح) بقوله مخاطباً الله جل جلاله:

(يا حادي الشجون/ أشجاني كثيرة ولا عدد)[5]

ولكن رغم تعدد الأشجان، وتشعبها فإن الشاعر يظل على وعي بالشجن الأصلي والأساس، معطياً إياه مكان العاصمة الأولى والرئيسة من هذه الخارطة، باعتباره جذر التكون لهذه الأشجان.

---

(1) الكتابة بسيف الثائر علي ابن الفضل: 90.
(2) الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي، م / عالم الفكر، ع (1) مجلد (32) لسنة 2003م: 117.
(3) ديوان الزبيري: 16.
(4) أوراق الجسد العائد من الموت: 31.
(5) أبجدية الروح: 152.

ولعل بعض وجوه المناسبة بين مصر كرمز (دال) وبين نزوع الشاعر الكامن كمرموز إليه (مدلول)؛ متأتية من كون مصر، كانت المهاد المكاني الذي احتضن أولى تجليات هذا النزوع، وأولى محاولات كتابته؛ إذ أن تجارب هذا النزوع بمرحلتيه الأولى والثانية- كانت قد تمت في مصر كما عرفنا. هذا إلى جانب دور مصر في إثراء فكر الشاعر وروحه بالأفكار العرفانية المؤسِّسَة، وبخبراتٍ روحية أثْرَتْ هذا النزوع وعمقت ينابيعه.

وهكذا تتحدد هوية رمز (مصر) ودلالته الأساسية في هذا الديوان، بهذه الدلالة العرفانية التي وجدنا الشاعر يعمقها في مقاطع أخرى من قصيدة: (القبر والخيول المهاجرة)، وينفتح بها على جوهر نظرية الرمز الأنثوي في الفكر الصوفي، وذلك في قوله:

مصر يا أم كل الرجال الذين أضاؤا وماتوا

و يا أم كل النساء اللواتي سكنت بأحشائهن[1]

ففي هذين السطرين ينفتح الشاعر برمز مصر على رمزية أنثوية عرفانيته، هي رمزية الأم الخالقة والمخلوقة في آن واحد، فهي خالقة من ناحية أنها (أم كل الرجال)، و (أم كل النساء)، وهي مخلوقة من ناحية كونها (سكنت بأحشاء تلك النساء)، وهنا تتجلى الوظيفة المزدوجة لرمزية الأنثى جاعلاً منها منطلقاً نظرياً لهذه الرمزية في جميع مستوياتها.

وبهذا التجلي تتجلى أمامنا أيضاً الرمزية العرفانية لمصر، تجلياً واضحاً، يكشف لنا بدوره عن وجه آخر من أوجه المناسبة بينها وبين مرموزها (نزوع الشاعر الصوفي وأمومته الخالقة)، وذلك من خلال إدراك الارتباط بين مصر وأسطورة (ايزيس) التي عبدها المصريون بوصفها الإلهه الأم، والمبدأ الأنثوي الفعال[2].

ولعل ما يؤكد حضور هذا الارتباط في وعي الشاعر؛ هو ورود اسم (ايزيس) ذاته في ذات القصيدة السابقة (إيقاع الظهيرة). ففي سياق حديث الشاعر عن الولادة الثانية لمصر الأم، نقرأ قوله:

ايزيس تعد الميدانَ لعرسٍ شرقي الأنفاسْ[3]

وبمناسبة حديث الموت والميلاد، ولمزيد من الاطمئنان إزاء توجيه رمز مصر باتجاه نزوع الشاعر الميتافيزيقي المتقادم؛ نورد هذا المقطع الذي يتحدث الشاعر فيه عن ميلاد هذا النزوع مرة أخرى، وتدارك فرصة الفوات، وانتفاضته حياً بعد أن كاد ينتهي.

انتفض النـــهرُ

وفاض وجُه مصرَ فرحاً

اغمض جفنَه النيلُ،

وأدرك الضفافَ عارضٌ من الوسنْ.

وانطلقتْ سحابةٌ من صدره،

تطارد الجفَاف في قرارة النهر،

في شوارع الوطن

وارتعشت مصرُ وكانت جثةً

تَرحل في أقصى مسافةٍ من الكفن[4]

مع ذلك فقد كان الشاعر حريصاً في استخدام هذه الرموز، حرصاً جعله يحدد دلالاتها بدقة من خلال سياقاتها النصية، التي تؤكد عدم انصرافها إلى أي مرتبة من مراتب الذات المحبوبة المتعالية؛ فرمز مصر، و"ايزيس" لا يحيلان إلاَّ على نزوع الشاعر العشقي، أي على ذات العشق وليس المعشوق؛

---

(1) أوراق الجسد العائد من الموت: 71.

(2) الرمز الشعري عند الصوفية: 125.

(3) أوراق الجسد العائد من الموت: 35.

(4) م.ن: 36.

فهما يحيلان- كما في دلالتهما العرفانية العامة- (على الخيال الخالق الذي يتميز به العارف، وهو ما نعته الصوفية بالهمة، والطاقة الروحية، والقدرة على جمع القلب)[1].

أما رمزية (العذراء) فقد تضمنت- إلى جانب دلالتها على تجربة العشق الصوفي باعتبارها تجربة حكمة وعرفان- الأحالة على الذات الميتافيزقية للشاعر (الذات العاشقة)؛ وذلك لأن من بعض إحالاتها في العرفانية الأساسية، إحالتها على النفس الكلية كما، أشرنا من قبل. وهي من جهة إحالتها هذه تلتقي مع البنية الرمزية للأنثى (بوصفها تجسداً للنفس التي تعد معرفتها مقدمة، ومدخلاً لا غنى عنه إلى معرفة الربوبية) [2].

ويبدو أن اختيار الشاعر لهذا الرمز بالذات، يأتي من رغبته في التأكيد على إضفاء طابع الحكمة الخالقة على مرموزه، وهو الطابع الذي أكد عليه الغنوص الصوفي الإسلامي، من خلال التأكيد على ما بينه وبين علم الحكمة المسيحي من تشابه قوى[3].

وقد تجلى هذا التأكيد أكثر ما تجلى في أطروحات ابن عربي، واستخداماته الرمزية، التي تميزت بطوابع ثيوصوفية، مكونة من "اللوغوس" المسيحي و"النوس" اليوناني، الذي أضفى على روح الشرق التنبوئية- كما تمثلت في الكلمة الإلهية- اتجاهاً عقلياً مشوباً بالوجدان[4]، وهذا الأمر هو ما أراد المقالح التأكيد عليه أيضاً، من خلال استخداماته الرمزية، التي نوع فيها على هذا النحو، كاشفاً عن رغبته الواعية، بايجاد مركب حضاري إنساني، يجمع بين عقلانية الغرب وحيويته الخارجية، وبين روحانية الشرق الصوفية وحيويته الداخلية.

بعد هذا التحوط والاستطراد الواضح الهدف، نعود لمتابعة تطورات رمزية الأنثى وتجلياته بوصفها -هذه المرة- تجسداً رمزياً لذات المعشوق المتعالى وجماله.

فبعد أن تم للشاعر بعث خياله الخلاَّق، وجمع همته وطاقته الروحية، وجدناه يتجه باتجاه شارع علي عبد المغني؛ ليمارس التطواف ثانيةً بعد أن كان قد يئس منه. وبينما هو هناك إذا بأنوار الذات الإلهية، تتجلى له بنفس الهيئة الإشراقية، التي تجلت فيها في قصيدة الحقيقة. وهذا هو نص القصيدة:

يتأبطني حزني
أحملهُ في تابوتِ الكلماتْ
يحملني في تابوتِ الأيامْ
يالله...
الشارع في ثوبِ الزحمة ما زال كما كان،
وحيداً وصغيراً لا يكبر إلا في الليلْ
لماذا لا يكبر إلاَّ في الليلِ
لا يتورم إلاَّ في الليلْ؟!
رصيف الشارع يصعد أحياناً،
يهبط أحياناً.
لا يصعدُ،
لا يهبطُ
لا فتةٌ أكبر من حجم الشارع
تتشظى في الأفق الدامي لوناً أبيضْ
تتشظى في الأفق الداكن لوناً أحمرْ
تتشظى في الأفق الساكن لوناً أخضرْ

---

[1] الرمز الشعري عند الصوفية: 192.
[2] الرمز الشعري عند الصوفية: 153.
[3] م.ن: 159.
[4] م.ن: 198.

تتشظى أشلاء شظايا لا لونَ لها
الشارع يكره لافتةً لا تحمل لوناً
يكره كل الألوان..
(2)
أرسم ظلي فوق صقيع الشارعْ
أرسمُ أهدابي قطرات
تبكي أشجاراً فقدت في تشرين الشمس
وفي تموز الظل
اكتب بالخط الكوفي مرثيةً،
وأسافر في القلم المشلول
أتوارى في خجلي
اسمع صوتاً مبحوحاً،
صوتاً مبتلاً بالصمت
صوتاً من خلف السحب الصفراء ينادي:
جادكَ الغيث إذا الغيث همي
يا زمان الوصل في الأندلس
لم يكن وصلك إلا حلماً
في الكرى أو خلسة المختلسِ

(3)
الكلمات تسافر
لا تصل الكلمات إلى الجسر
ولا يصل الجسر إلى الكلمات
قريب وبعيد هذا الجسر
بعيد وقريب ضوء الكلمات
يقول الشاهد:
منتصفَ الليل...
والساعةُ واقفةٌ
وعمودُ النور ينادي البحرَ
يمد ذراعيه إلى وردِ الشاطئ
خذني من ماء الشارع
أطلقني من نظراتٍ ملصقة فوق عيون العسسِ
الليلي،
من صمتٍ يتكسر فوق رماد الإسفلتِ،
احملني،
نفد الضوء،
اشتعلت بالشيب الأوراق..[1]

كي تتضح لنا المضامين الرمزية المتجلية في هذه القصيدة، نقف أولاً عند عنوان القصيدة. الذي نرى فيه مدخلاً مناسباً سيساعدنا على قراءة القصيدة قراءةً صحيحة؛ تساعد في توجيه الرمز، التوجيه العرفاني الذي نطمئن إليه، ويتناسب مع سياق ما نحن بصدده.

[1] أوراق الجسد العائد من الموت: 77-79.

وقد جاء العنوان بصيغة مركبة من وحدتين: "التطواف ثانية" "في شارع علي عبد المغني"فأول ما يواجهنا في العنوان هو التطواف، وهو الكلمة المركزية الدالة في العنوان. وهي اسم مصدر تتمتع بقيمة روحية عالية تفيض بمعاني القداسة والتقديس، الآتيةِ من ناحية الدلالة الاصطلاحية؛ فهي تعني في الاصطلاح الطواف حول الكعبة. والطواف هو من أهم النُسك والشعائر التعبدية، وأكثرها قدرة على التقريب بين العبد والرب. فليس بخافٍ على أحد، ما يتمتع به الطواف من حيوية روحية، تتفجر في أعماق الطائف، فتغمره بمشاعر الحب الفياضة، والاقتراب الحميم من ذات المحبوب ومعناه، وهي المشاعر التي استحوذت على الشاعر، حال تطوافه (في شارع علي عبد المغني) في ظرف زماني مناسب لتنزل المواهب والرحمات، وحصول التجليات؛ هو زمن الليل.

أما الوحدة الثانية في العنوان فهي (في شارع علي عبد المغني)، ولعل أي قراءة سريعة لهذه الوحدة سوف تجعل منها مقابلاً دلالياً للوحدة الأولى، وطاقة سلب وإفراغ لطاقتها الإيحائية، إلا أن قراءة متأنية وشاملة، تأخذ بنظر الاعتبار مضمون القصيدة الكلي، وارتباطه بسياق قصائد الديوان ستقول غير ذلك.

إن ما يريده الشاعر من جعله الشارعَ، وشارع "عبد المغني" بالذات مكاناً لتطوافه هو: أولاً: التأكيد على أن تجربته الصوفية هذه تنطلق من طور التكوين الأول، وتستلهم في جانب منها روح الثورة ممثلة برموزها ورواداها المخلصين كونهم من وجهة نظر الشاعر-(صوفيين من الطراز الأول)[1]. هذا إلى جانب أن هذا التأكيد ذاته ينطوي اولاً: على رغبة الشاعر في تعزيز وإبراز الجانب الإيجابي في تجربته، وربطها بالحياة الاجتماعية وفعل التغيير الثوري. أما ثانياً فهو رغبة الشاعر في التركيز على مناطق الحساسية في ذاكرته الوجدانية، لاستحضار أهم ما في هذه الذاكرة من أحداثٍ ومواقفَ وشخصياتٍ أثيرة على نفسه؛ لما في هذا الاستحضار من أهمية في إيقاظ علائقية الوعي، وحصول الاستنارة الصوفية؛ فاستثارة الوعي الصوفي -كما يقول ولسن -عادةً ما ترتبط باستحضار ذكرى لرمزٍ محبوبٍ ذي مجدٍ قديم)[2].

وهكذا تتكامل وحدتا العنوان لتحيلا على تكامل التجربة، وجمعها بين المادي والروحي.

بعد تحقيق التكامل بين وحدتي العنوان على هذا النحو، نعود إلى الكلمة المفتاحية فيه وهي كلمة (الطواف)؛ إذ أن هذه الكلمة هي التي ستتيح لنا كما قلنا الإمساك بمضمون القصيدة، وتوجيه رمزيتها في الاتجاه الصحيح.

لقد واجهتنا هذه الكلمة أول ما واجهتنا في موقع له دلالته، هذا الموقع هو المجموعة الثالثة من الديوان، وبالتحديد في قصيدة (الرحلة الخائبة) التي أعلن فيها الشاعر فشل تجربته الصوفية، وعدم قدرته على مشاهدة أنوار الذات الإلهية، بعد محاولات عدة فهو يقول في هذه القصيدة:-

إني سئمت من الطواف ومن نداءاتي وصمتي

فالطواف هنا هو فعاليةٌ صوفية، أو قل رمز للممارسة الصوفية في جانبها الروحي، الساعي إلى الظفر بالقرب، وتحقيق رؤياه الشهودية؛ لذلك فقد وجدنا هذه الكلمة تختفي وتتوارى بتواري هذا النزوع وقمعه، الذي تم في هذه القصيدة وما بعدها، ولاتعاود الظهور إلا في ديوان (أوراق الجسد العائد من الموت)؛ في عنوان هذه القصيدة، وفي المقطع الثالث من قصيدة (حدث في النص الثاني من الليل)، التي أهداها الشاعر (إلى المسافر ليلاً .... صلاح عبد الصبور) وذلك في قوله: [3]

إن الشوارع خاليةٌ
كلما ارتعشت بالطوافِ
وأيقظها مطرُ الفجر
حاصرها القبرُ

---

[1] ينظر الملحق رقم (1).
[2] الشعر والصوفية: 100.
[3] أوراق الجسد العائد من الموت: 58، 59.

وبملاحظة الترابط الدلالي بين عنوان القصيدة، وبين شخصِ المُهدى إليه، و كلمة الطواف مرتبطة بالشوارع، يتأكد لنا محافظة هذه الكلمة على دلالتها الأصلية، ورمزيتها الصوفية.

وهكذا تتكامل دلالة الكلمة في المواقع الثلاثة، مؤشرةً رمزيتها الصوفية، باعتبارها طقساً ابتهالياً صوفياً، يمارسه المريد، بتواجد بين يدي أنوار الذات الإلهية، الطامع في تجليها؛ الأمر الذي يسمح لنا بالحديث حول وجود تشابه وتناص واضح بين حكاية الطواف هنا، وحكاية الطواف لدى ابن عربي، التي أوردها في مقدمة ديوانه (ترحمان الأشواق)؛ فشكلت مدخلاً أساسياً لتفهم ما يحفل به الديوان من رموز.

يروي ابن عربي هذه الحكاية في مقدمة ديوانه فيقول: (كنت أطوف ذات ليلة بالبيت، فطاب وقتي، وهزني حال كنت أعرفه، فخرجت من البلاط من أجل الناس، وطفت على الرمل، فحضرتني أبيات، فأنشدتها؛ أُسمع بها نفسي ومن يليني لو كان هناك أحد)[1]. وكانت الأبيات هي:

ليت شعري هل دروا أي قلب ملكوا
وفؤادي لو درى أيَّ شِعبٍ سلكوا
أثراهم سلموا أم تراهم هلكوا
حار أرباب الهوى في الهوى وارتبكوا[2]

وبينما كان ابن عربي ينشد هذه الأبيات إذا به وقد انكشف له- بغتةً- حضورٌ غيرُ مرئي، تبين فيه امرأة حقيقية، تحف بها هالةٌ سماوية، أخذت تتحدث إليه ويتحدث إليها، مفشيةً له أسراراً تتعلق بدين الحب، بلغة رمزية غامضة[3]

إن هذه الحكاية ومضامينها تكاد تشكل البنية المضمونية والتركيبية، والإطار المرجعي العرفاني لقصيدة الشاعر هذه. وهو ما سيتأكد لنا لاحقاً.

فالشاعر يخرج إلى الشارع وهو في حال من الحزن المسيطر، سيطرةً جعلت الحزن هو الذي يتأبط الشاعر وليس العكس. وهو حال معروف لدى الشاعر، إذ ظل يحمله في تابوت الكلمات، وهو بدوره يحمل الشاعر على مغالبة الأيام، والحياة فيها. فتبادل فعل الحمل هنا يوحي بالعلاقة الحميمية بين الشاعر وحاله، ويعيد إلى أذهاننا صورة الشجن الكامن، والخيال الخالق، وعلاقتهما بفكرة محايثة النزوع الصوفي لتجربة الشاعر وعدم فكاكه منه.

ينزل الشاعر إلى الشارع فيجده في الجلوة (الزحمة) وحيداً وصغيراً كما كان، لا ينمو ولا يتحرك إلا في الخلوة (الليل). وهو حين يتحرك، لا يتحرك إلا ليشهد تفتت الأيدلوجيات والهويات المتعاقبة على تاريخ الذات الداخلي؛ فهذا التفتت لا يتم في الشارع حقيقة، وإنما في أفق الذاكرة، وفضاء الذات، الذي يشهد صراع الهويات، في حركة تشظٍ وانكسار ورفض، كحالات تختزلها الذاكرة فتسقطها على الشارع كنوع من استدراج الحدث الوجداني من فضائه الجواني الكامن إلى الفضاء الخارجي (الشارع) –كمكانية حلمية تستند على مكانية محورية أثيرة، حيث تتموضع الذات في نقطة ضوء هارية تحاول الإمساك بها- لتبدأ- بضوئها- التعامل مع الحدث الوجداني، تعاملاً فنياً (شعورياً) يجسده ويصعده في آن واحد، وذلك من خلال حدثي الرسم، والكتابة.

ذلك هو مفتتح الرؤيا في القصيدة، التي ستتضح لنا أكثر، من خلال الوقوف على معاني ودلالات حدثي الرسم والكتابة. (فالرسم في اللغة الأثر، أو بقيته. تقول رسم الغيثُ الديارَ: عفاها بمعنى أزالها وأبقى أثرها لاصقاً بالأرض)[4] وهذا يعني أن حدث الرسم هو حدث مزدوج الدلالة؛ فهو يتضمن نفي الشيء المرسوم وإثباته؛ بمعنى أنه يتضمن نفي الهوية الحقيقية (الظاهرة) لوجود الشيء واستحضار هويته الخيالية (الباطنية). إذن فحدث الرسم هنا هو وظيفة تسعى إلى تغييب الظاهر وتظهير الباطن؛ أي أنها تعمل على إبراز حقيقة الشاعر الباطنية وما يشكل جوهر هويته. هذه هي وظيفة حدث الرسم بدليل اختيار الدال (ظل) ليدل به على الوجود الذي سَيُسَلَط عليه حدث الرسم؛ فظل الشيء يعني صورته و

---

[1] ابن عربي، ترجمان الأشواق: 11 .
[2] ترجمان الاشواق: 12.
[3] ينظر الرمز الشعري عند الصوفية: 193.
[4] لسان العرب: 132/15.

خياله؛ بمعنى وجوده المحجوب (الباطن). وعليه فظل المقالح يعني وجوده الباطن؛ هذا الوجود الذي كان كائناً واصبح كامناً (مقموعاً)، لذلك فهو يرثيه بمرثية كوفية.

إن اختيار الشاعر للخط الكوفي هنا ليس اعتباطاً ولا من باب الفائض الدلالي، بل هو اختيار مقصود، جاء ليؤشر دلالةً مهمة توضح هوية تجربة القصيدة من خلال المرثية المكتوبة. فيقول: بأن هذه التجربة هي تجربة صوفية، تتحرى الأصول البعيدة، هناك في الكوفة؛ كونها– منبع التصوف وعاصمة روادِه، المنحدرين من أصول يمنية[1]. كما سبق وعرفنا ذلك.

عموماً.. وبينما الشاعر منغرس في التجربة، وقد تصاعدت حالته لتبلغ به حد الارتعاش- الذي جسدته صورة القلم المشلول- يتوارى خجلاً من واقعه مقارنة بواقع من راح يتماهى معهم من الأباء والأجداد: (بهاليل التصوف في الكوفة قديماً، ورواد الثورة في صنعاء حديثاً). بينما هو كذلك إذا به يسمع صوتاً يناديه من خلف السحب الصفراء. فما هو هذا الصوت؟ وما مضمونه؟

إن مصدر الصوت يقول بأنه صوت سماوي، صوت ناطق عن الله رغم صمته أو ناطق بصمته؛ فالصوت هنا هو لسان الغيب، إنه الهاتف الذي يتردد ذكره في أبيات المتصوفة وحكاياتهم، وخصوصاً في بدايات سلوكهم وهو (شخصية صوتيه يُسمع صوتها ولا تُرى)[2] وقد جاء في اللسان (وسمعت هاتفاً يهتف؛ إذا كنت تسمع صوتاً ولا ترى أحداً)[3] وما دام يسمع ولا يرى، فإنه واسطة بين اللامرئي واللا مسموع وبين عالم الإنسان.

أما مضمون هذا الصوت؛ فإنه يلتقي مع مضمون الهاتف عموماً، فالهاتف هو لسان الغيب، والناطق بلغة القضاء (فهو عادةً ما ينبئ بالموت أو بالبين الذي سيكون أو بعكسهما)[4]، أي بالحياة، أو بالوصل بعد الفصل (البين)، وهذا النبأ هو مضمون صوت الهاتف هنا في هذه القصيدة؛ فهو مضمون عرفاني بدليل قوله: (مبتلاً بالصمت)؛ فالصمت -كما عرفنا وسنعرف- هو إشارة إلى التصوف بوصفه تجربة عرفانية.

لقد جاء هذا الصوت لينبئ الشاعر بعودة نزول الغيث، كناية عن عودة زمن الوصل؛ الوصل بمعناه الاصطلاحي لدى المتصوفة وهو (إدراك الفائت)[5]. هذا الإدراك الذي سيتم لا كما كان يتم من قبل؛ في الحلم (النوم)، أو في اليقظة ولكن بصورة سريعة؛ خاطفة وخائفة. وإنما سيتم في اليقظة التامة. وبصورة ثابتة ودائمة ومستأنسة. ذلك هو المضمون العرفاني الرمزي الذي تضمنته تلك الأبيات التي نادى بها الصوت (الهاتف)، وهي كما نعرف أبيات غزلية لأشهر شعراء الأندلس الوشاحين هو: لسان الدين بن الخطيب.

ومن المفيد أن نلاحظ هنا تماثل هذه الأبيات إيقاعياً مع الأبيات التي أُلهِمَها ابن عربي.

وإذا كان الهاتف هو لغة القضاء كما قلنا، (فهو في الوقت نفسه يتطابق مع صوت داخل الإنسان يمثل لا شعوره، أي معرفة عن نفسه كامنة فيه)[6] هذا التطابق هو ما نجده في المقطع الثالث والأخير في هذه القصيدة ابتداءً من قوله: (يقول الشاهد ....الخ) فالشاهد هو مصطلح صوفي عرّفه القشيري بقوله: (ويريدون بلفظ الشاهد ما يكون حاضراً في قلب الإنسان. وهو ما كان الغالب عليه ذكره حتى كأنه يراه أو يُبصره وإن كان غائباً. فكل ما يستولي على قلب صاحبه ذكرُه فهو شاهده)[7]. أما ابن عربي فيعرفه بقوله: (الشاهد ما تعطيه المشاهدة من الأثر في قلب المشاهد. فذلك هو الشاهد. وهو على حقيقة ما يضبطه القلب من صورة المشهود)[8]. إذن فالشاهد حسب التعريفات هو أثرٌ لمشاهدة سابقة وليس لمشاهدة حاصلة. صوت يتردد في أعماق "اللاشعور" يتضمن معرفة سابقة. إنه

---

(1) أنظر الفصل الأول من هذه الدراسة: 25.
(2) العشق والكتابة: 292.
(3) لسان العرب: 259/11.
(4) العشق والكتابة: 293.
(5) رسائل ابن عربي: 417.
(6) العشق والكتابة: 293.
(7) الرسالة القشيرية: 303/1.
(8) رسائل ابن عربي: 414.

الصوت الداخلي الذي يتجاوب مع صوت الهاتف الخارجي. وحين نفهم الشاهد على هذا النحو يكون بإمكاننا أن نفهم مجيء المشهود بهذه الهيئة. (عمود النور). فهذه الهيئة هي التي تراءت بها الذات الإلهية للشاعر في أول مشاهدة له، في قصيدة الحقيقة في قوله: (تراءت لعيني عموداً من النور). وقد ظلت مرتسمةً في أعماق اللا شعور الذي تراكمت عليه ظُلمات الكون، ومع مجيء الهاتف، باعتباره وارداً إلهياً يطرد الكون عن القلب، عادت هذه الصورة إلى الظهور كونها حقيقة ما ضبطه قلب الشاعر من صورة المشهود في ذلك الشهود السابق.

وعمود النور إذ يعود هنا فإنه لا يعود ليتراء من بعيد ثم يذهب كما حصل من قبل، وإنما يعود لينادي على البحر، يمد إليه ذراعيه وكأنما يعتنقه. ولكن لماذا البحر؟ ومن البحر هنا؟.

لقد عرفنا أن البحر هو رمز صوفي، يحيل على تجربة التصوف حال كونه تجربة مجاهدة. وحين يكون السالك قد تحقق بتجربة المجاهدة هذه، فإنه يصح أن يطلق عليه رمزُها؛ وذلك هو شان رموز التجربة الصوفية التي تقتضي تحقق المتصوف بالتجربة تحققاً تاماً إلى درجة أن تزول الفروق بينهما؛ فيصبح الُمجّرِب والتجربة شيئاً واحداً.

وعليه فإن البحر هنا هو الشاعر ذاته متحققاً بتجربة المجاهدة، التي تقاذفته أمواجها ليصبح قريباً من شاطئ الوصول الوردي، يرسل توسلاته الضارعة للذات الإلهية (عمود النور) التي مدت ذراعيها؛ لتأخذه من ماء الشارع، أي لتنقله من حياة المجاهدة بما فيها من معانات مع الذات ومع الآخر، إلى مرحلة الحب والإشراق. وذلك لان الشارع هنا هو طريق التصوف في مرحلته الأولى. يؤكد ذلك تصريح الشاعر بهذه الدلالة في مقطع من قصيدة "ابتهالات" بقوله: (لكل مسافر في شارع الإيمان)[1].

وإذا كان الشارع كذلك؛ أي طريق التصوف في مرحلة المجاهدة؛ فإن ذلك يكشف لنا وجهاً أخر من وجوه مناسبة تسمية الشاعر له باسم "شارع علي عبد المغني" أي شارع الثورة، هذا الوجه متأتٍ من ناحية الصلة الوثيقة التي رآها الشاعر ذاته بين التصوف والثورة بوصفها كما يقول: (بداية الاستضاءة، والتوهج، ثم الانتصار الكبير على النفس، بما يمثله هذا الانتصار الداخلي من قدرة على تخطي العوائق الخارجية، وتأسيس عالم جديد قائم على المحبة والتطهر من دنس الحياة، وضجر الإرتكاس إلى أطماع الأرض، والابتلاء بشهواتها الحيوانية، التي تصادر شفافية الروح وتلقيها في مستنقع اللذة والندم)[2].

وعليه فإن شارع علي عبد المغني الذي هو شارع الثورة، وشارع التصوف، وشارع الأيمان إن هي إلا مسميات دالة على طريق التصوف بمراحله المتعاقبة.

وعموماً فيبدو أن توسلات ذات الشاعر المحب التي أطلقها من شارع المجاهدة/ الثورة، باتجاه ذات المحبوب المتعالي، برجاء تحقيق الوصل، قد أثمرت استجابة سريعة بشرت بها قصيدته التالية لهذه القصيدة، والمعنوية بـ (لغة الأصابع).

ففي هذه القصيدة تبدأ أولى تواصلات الشاعر المباشرة –وإنْ على صعيد الحلم- مع ذات المحبوب المتعالية، التي بدأت تتجلى تجلياً يليق بجلالها وجمالها المتعالي من خلال رمزية الأنثالتي يبني الشاعر عليها قصيدته هذه، مستلهماً معالم تجربة قصيدة الغزل الصوفية في أرقى إكتمالاتها الرمزية. ففي المقطع الأول من مقاطع القصيدة يتحدث الشاعر عن المرحلة الأولى من مراحل نزوعه العشقي، مبيناً الهيئة التي كان يتم فيها لقاؤه بمحبوبه المتعالي، قائلاً:

أوهمتْ شجرَ القلبِ أنّـا حبيبان
أن أصابعها تتلمس صوتي على البعد
تقرأني في الخيال
وتبحث في كلماتي عن الوجع المترسب في الكبد – العين.
لكنها أخلفت وعد جُرحي
وطارت[3].

---

[1] أبجدية الروح: 2.
[2] قراءة في ديوان شاعر لصوفية الأكبر في اليمن، م / دراسات يمنية، مصدر سابق: 12.
[3] أوراق الجسد العائد من الموت: 80.

فالعاشق يصف لقاءه الأول الذي لا يعدو كونه مجرد وهم يتم في الخيال أو الحلم، وعبر الصوت أو الكلمات (الشعر). فهي إلى الآن لم تظهر له ظهوراً متجسداً سوى ذلك الترائي الذي تم له في قصيدة الحقيقة (بهيئة عمود النور)، وحاول استعادته في قصيدة (التطواف ثانية في شارع علي عبد المغني) استعادة تذكر تتم عبر (الشاهد) وليس (المشاهدة). بمعنى أنها كانت شهود محاضرة، تجلى فيها العلو بصورة غير أنثوية، (وإذ يتجلى العلو في صورة غير أنثوية. يشعر المُحب بان المحبوبة قد ارتحلت)[1]، كما قال الشاعر هنا (طارت)- ولكنها لا تزال في قلبه يحقق عيان مشاهدتها. ويعني هذا الكلام أن كل ما ينبثق من التجلي في صورة المرأة، يؤول إلى إدراك ذاتي وتمثلات باطنية خيالية مسقطة على موضوع التجسيد الخارجي[2] وهو ما رأيناه في القصيدة السابقة، وأعاد الشاعر قصته في هذا المقطع.

إن لقاء الشاعر بالحقيقة إنما كان نوعاً من التمثل يتم في الخيال أو الحلم، وهو اللقاء الذي يكشف الشاعر في هذه القصيدة عن سره، في صورة موجزة وخاطفة بقوله:

يـالِـوردِ الشفـاهِ التي أوهمتنـــي
تعـرَّتْ أمـامـي
ونامـت على كتفـي[3]

إن المقطع ينم عن انكشاف شمولي مجسدٍ لذات المعشوقة بصورة طافحة بالاشتهاء والفتنة المغوية. فهي تتعرى وتنام على كتفهِ، وكأن الشاعر قد تحقق بما كان قد تمناه في نهاية قصيدة "الحقيقة". ولكنه يظل كما قلنا تحققاً خيالياً، لا يتعدى في حقيقته مجرد الوعي الباطن، والإدراك الخيالي الميتافيزقي للجسم، الذي لا تعدو وظيفة انكشافه الشمولي مجردَ الإيذان بدخول الشاعر – بواسطة ما يستشعر فيه من شهوة- إلى عالم الرؤية الصوفية. ولذلك فقد وصفه الشاعر "بالوهم في قوله" "أوهمتني"، والوهم هو نقيض الإدراك، الذي يفترض السيطرة على الموضوع. فهو يحيل لغوياً إلى اللقاء والوصول، ويحيل اصطلاحاً إلى معنى الصورة الحاصلة عن الشيء عند العقل[4]. والإدراك بهذا المعنى هو ما تسعى إليه الذات العاشقة، وهو ما سيتحقق لها جزئياً في المقطع الثاني من هذه القصيدة في قوله:

بعد منتصف الليل، جاءت
تداعبني،
وتحدثني بأصابعها عن هواها الدفين
وعني.
تأملت لَونَ أصابعها
وقرأت شبابي القديم على ضوئها.
ورأيت بقايا من القيظ تسكن خارطة الدم
كان اشتهائي حلماً
وكان حديث الأصابع وعداً.[5]

إن الشاعر يعيش هنا أولى تجارب الوصل الإدراكية إدراكاً تجريبياً، بعد طول انقطاع أو طول معاناة للإدراك المتوهم؛ فالحبيبة هنا حاضرة، حاصلة في اليد، يتأمل الشاعر لون أصابعها ويقرأ على ضوئها شبابه القديم، حيث اللقاءات الخاطفة، ويرى بقايا جمرات العشق المترسبة في أعماقه، تجاه هذه المعشوقة التي أثارت بوصلها الآن مكامن الاشتهاء إلى تحقيق صورة ذلك الحلم، معطية إياه وعداً بتحقيقه في واقع التجربة لا في واقع الخيال.

لقد بدت نزعة الغزل العمري واضحة في هذا المقطع فالمعشوقة تستحيل إلى عاشقة، تَجذرَ هواها في الأعماق تجاه هذا العاشق الذي استحال معشوقاً مدللاً عندها، فهي التي تداعب، وتتحدث عنها وعنه.

---

[1] الرمز الشعري عند الصوفية: 203.
[2] م.ن: الصفحة نفسها.
[3] أوراق الجسد العائد من الموت: 81.
[4] العشق والكتابة: 514.
[5] أوراق الجسد العائد من الموت: 80-81.

أما هو فصامت يتأمل، ويقرأ، ويرى وحسب، لا يقابلها إلا بذلك الاشتهاء المشبوب إلى لحظة الانكشاف الشمولي، واللقاء المتجسد تجسداً كاملاً يشاكل تجسد اللقاء الحلمي الشهوي الذي وقفنا عليه وقد حصل على وعد بتحقيقه.

ويمكن تفسير ذلك بالرجوع الى مقولة "الجمال والجلال" المتعاليين لدى المتصوفة، فهم أمام جمال الحضرة وجلالها يلتزمون الصمت، ويتركون الحديث للذات العلية، أي أن الحديث يكون من جانب واحد، كما كان حال النفري في مخاطباته؛ (فقد كان النفري في مخاطباته يدرك تماماً رهبة المواقف أمام المخاطب الأعلى الأوحد الأعظم. ولا شك أن رهبة المُخاطب، وعلو منزلته فرضت أن يكون الخطاب أحادي الجانب، الله يتكلم والنفري يصمت بكل معاني الصمت، يسكن بكل معاني السكون)[1].

إن هذا التفسير الذي يبدو أقل وجاهة، يكتسب وجاهته كاملة من خلال هذا المقطع الذي ورد في إحدى قصائد (أبجدية الروح) عنوانها "ثلاث قصائد للمطر". فقد جاء في أحد مقاطعها قولُهُ:

سيدة أشعلتها المحبةُ للناس
-تلك السماء القريبة-
مدت أصابعها للنجوم،
النجوم انحنت للذي منح الكونَ زينتهُ
وكسا بالبنفسج وجهَ المكان[2].

ففي هذا المقطع-الذي كشف فيه الشاعر عن حقيقة رمزية المرأة في جميع ما تقدم ووقفنا عليه من قصائد، في إحالتها على الذات الإلهية، التي كنى عنها هنا بـ "السماء"- نقف على مشاعر الإجلال التي تسيطر على العارف المحب تجاه هذه الذات حال اتصاله بها؛ فهو لا يملك أمام هذه الذات إلا أن ينحني إجلالاً وإكباراً لها؛ الأمر الذي يعزز التفسير السابق ويقوية. هذا بالإضافة إلى تأكيد الشاعر هنا على جزئية الاتصال المتناهية؛ فرغم الشوط البعيد الذي قطعته تجربة الشاعر حتى وصلت إلى هذا المقطع؛ إلا أن الاتصال بالمحبوب لا يزال جزئياً كما كان؛ فهو اتصال بالأصابع ليس إلا؛ وهذا يؤكد أيضا رغبة الشاعر في الإعلاء والإجلال لمعشوقه.

وقبل مغادرة رمزية الأنثى، ومواصلة الحديث حول تجربة الحب ومتابعة تطوراتها، يرى الباحث ضرورة تسجيل ملاحظة مهمة في هذا الموضوع، وهي أن ما ورد في ديوان (أبجدية الروح) من نصوص تعتمد على رمزية الأنثى في تصوير وتجسيد تجربة الحب هذه، كانت قليلة جداً مقارنة بما ورد في ديوان أوراق الجسد العائد من الموت الذي كادت تغطي فيه رمزية الأنثى لا تجربة الحب فقط، بل التجربة الصوفية في طورها هذا كاملةً.

ولعل ذلك يعود برأي الباحث إلى طبيعة المرحلة التي كانت تعيشها التجربة، وما تميزت به من طابع إسراري موغل في الرمزية، كشف عن رغبة الشاعر في عدم التصريح بتجربته، على الأقل في طورها الأول. ربما لأنه لم يكن قد ملأ يده منها، على عكس ما نجده في "أبجدية الروح" الذي دخلت التجربة فيه مرحلة التصريح المتعمد، كما أشار الشاعر إلى ذلك في قوله: **"لهم أتعمد النجوى"**[*] فهو يناجي فيما يناجي الذات الإلهية مباشرة، ودونما حاجة إلى وسيط مادي، لذلك فقد كانت نصوص تجربة الحب برمزيتها الأنثوية في هذا الديوان- فضلاً عن قلتها- لا تتحدث عن تجربة آنية تعانيها الذات العاشقة مع الذات الإلهية المعشوقة في سياق اللحظة الشعرية

---

[1] المقالح، في ظلال الصوفية: م/دراسات يمنية: العدد 59، لسنة 1998م.

[2] أبجدية الروح: 225.

[*] بل أن هذا الرأي هو الذي وجدنا الشاعر يتبناه فهو يرى: (**أن التجربة عن الحب الإلهي ترتبط بالنضج الروحي، وكلما ارتقى صاحبه في نضجه الروحي ابتعدت التجربتان- تجربة الغزل الحسي، وتجربة التعبير عن الحب الإلهي- في الخضوع للتماثل والمشابهة**). ينظر: قراءة في ديوان شاعر الصوفية الأكبر في اليمن: م/ دراسات يمنية مصدر سابق: 18.

المهيمنة على الديوان؛ وإنما في سياق لحظة شعرية أخرى سابقة؛ كما هو الحال في قصيدة "رغبات قديمة" التي لا تتعدى مجرد التدوين الشعري لمراحل وتجليات النزوع العشقي، عبر مسيرة الشاعر الشعرية كلها؛ إذ تحكي قصة الحب الإلهي مع الشاعر، مستخدمةً رمزية الأنثى، لتوضيح جدل التجربة وترددها بين طرفي ثنائية (الهجر والوصل)، و (الخفاء والتجلي)، وما يكتنفها من أحوال ومعاناة.

ولعل هذه القصيدة هي الوحيدة في الديوان التي بنيت على رمزية الأنثى منذ بدايتها وحتى نهايتها. وإلى جانبها وجدنا مقطعين فقط، هما هذا المقطع الذي أوردناه سابقاً، ومقطعاً آخرَ ورد في (سبع قصائد لاشتعال الأرجوان)، يكشف عن رمزية الأنثى، في إحالتها على الطريق الصوفي، كمعادل رمزي لمعاناة الصعود في هذا الطريق، والرغبة فيه، وأن هذا الصعود لا يتم إلا بفعل إنساني، وعبر الإنسان ذاته، باعتباره خليفة الله في أرضه، ونفخةٌ من روحه، ومجلىً من مجالي جماله وجلاله. هذه هي الفكرة المحورية في هذا المقطع الذي جعل الشاعر المرأة فيه مكونة من طين، ومن عرق الأجساد. حين قال في افتتاحه المقطع:

لامرأة من طين
امرأةٍ من عَرَقِ الأجساد
يهمس الساق فَيهتزَ الرجال[1]

أما سوى هذين المقطعين فلا يعدو الإشارات البسيطة وغير الخالصة لهذه التجربة. من مثل قوله في أحد مقاطع قصيدة ابتهالات:

ما زالت الكلمات تشدُ الرحالَ إلى غيمةٍ
ليس تدنو
إلى امرأةٍ اسمها في الكتاب القصيدة[2]

وغير ذلك من الإشارات القليلة التي كانت غالباً ما ترد في سياق تجربة الحب الخالصة.

وعموماً ومن جميع ما تقدم من حديث حول غزلية تجربة الحب الصوفي عند الشاعر نخلص إلى القول: بأنه قد أهاب في رموز تجربته وتلويحاتها بما أهاب به المتصوفة من تقاليد فنية تستلهم تجربة الغزل العربي، إذ يهيبون فيها بتراكيب تبدو من حيث ظاهرها ذات سمة حسية خالصة، ولكنها تتجاوز المحسوس في حركة تبادلية صوب المعاني، بوصفها تجليات ينكشف فيها الحب الإلهي في شموله وتجرده[3]. وقد بدت بعض صوره ذات طابع شهواني، ولكنها كانت في جميع الأحوال مسقطة على أحوال ومنازلات إلهية وفق ما يقتضيه الرمز من تجسيم للمعاني، وتشخيص للمجردات، والتعبير بواسطة التركيب التخيلي المحسوس، عن عاطفة الحب في تجلياتها المختلفة، التي وقفنا من خلال رمزية الأنثى على بعضها، ونعود الآن لمتابعة هذه التجليات وتطوراتها المتصاعدة.

---

(1) أبجدية الروح: 188- 189.
(2) م،ن: 23.
(3) الرمز الشعري: 171.

المبحث الثاني
مراتب المحبة وأحوالها

أولا: مراتب المحبة:

إن التحقق بحال المحبة الإلهية، يقتضي وجود ثلاثة أطراف عاشق، ومعشوق، وطاقة عشق تربط بينهما.

لذلك فقد كان لزاماً على الشاعر وهو يبحث عن المحبة الإلهية التي فقدها. أن يبحث ويجد هذه الأطراف الثلاثة. وهو ما كان بالفعل.

ففي إطار البحث عن الذات العاشقة نقرأ قوله:

أبحثُ عن نفسي في قاع الحلم الميت
لاشيء تبقى في جسدي في روحي
لا غيمة في الأفق،
ولا دمعة خلف جفوني[1]

أما ما يشير إلى البحث عن طاقة العشق ذاته. فقوله:

كم فصول من العمر مرت
وقلبي يفتش في نفق مطفأ
عن بقايا القصيدة
عن جمرها[2]**.**

ولأن الحصول على طاقة العشق، وبثها من جديد، مرهون بحصول اللقاء، بين الذات العاشقة والذات المعشوقة؛ وجدنا الشاعر يتساءل، بحرقة ولوعة: في مقطع من القصيدة قائلاً:

هل نلتقي مرة وتعود الطراوة للقلب[3]

هذه هي الأطراف الثلاثة، التي رأينا الشاعر يتحقق بها؛ فبعد أن انفتح الشاعر على شاهد قلبه، بمؤازرة شخصية الهاتف المتجلي في قصيدة "التطواف ثانية في شارع علي عبد المغني" وجدناه يتحقق من وجود هذه الأطراف في قصيدة (**لغة الأصابع**)؛ فقد حدث اللقاء بالذات المعشوقة، وأتاح هذا اللقاء له، أن يقرأ شبابه القديم (ذاته العاشقة)، ويرى بقايا من القيظ تسكن خارطة الدم (ذات العشق وطاقته).

و مع أن هذا التحقق قد تم في الحلم، فان الحلم هنا لم يكن حلماً سلبياً، ينفتح به الشاعر على الماضي ليبكيه، ويقيم على ذكراه، هروباً من حاضره المحبط، بل كان حلماً إيجابياً، يفكك حلقة الزمن؛ فيصل الماضي بالمستقبل، متجاوزا حاضر لحظة الهجر المحبطة، فهو ينفتح على وصالين؛ وصال تم في الماضي، ووصال متمنىً موعودٍ به في المستقبل، يتجاوز وصال الماضي ويتفوق عليه.

إن هذا اللقاء المنتظر هو ما تم تحقيقه بالفعل في هذا المقطع من قصيدة "حالات"، التالية للقصيدة السابقة في قوله:

قبل أن تلد الأرضُ طفلَ الندى
يلدُ الشرقُ طفلَتهُ الأرجوانيةَ اللونِ
يخرج كالنار وجهٌ مِنَ الشرقِ
يَرْحَلُ مُنتشِراً كاليوَاقيتِ في جَسدِ الأَرضِ
يمسح دكنتها،
ثم يَكْتُبُ–

---

[1] أبجدية الروح: 31.
[2] م، ن: 56.
[3] م، ن: 104.

كالبحر أغنيةً للحدُودِ
وللشجر الَيفتَحُ الدفءُ عينيهِ
سيدتي : مَرْحباً
إنني منذُ منتصفِ الليل في الانْتِظَارْ[1]

لقد وصلت سيدة الهوى عاشقها بالفعل، فماذا صنعت ؟! يجيب الشاعر في مقطع من قصيدة (رغبات قديمة) قائلاً:

أيقظت ـفي دماءِ الصبيِّ الذي كنته
منذ خمسين عاماـ
رياحَ الهوى
أشعلتْ في مآقيه، في صدره
جمرةً تتصاعد شيئا، فشيئاً[2]

وكيفما كان الوصل – كونه أول وصل يتم بعد انقطاع طويل – فقد كان كفيلا بتحريك رياح الهوى في ذات الشاعر النازعة، وإشعال جمرة المحبة فيها، لتتصاعد متدرجة، وفق منهجية المحبة الإلهية، وحركة طاقتها العشقية المعروفة لدى المتصوفة؛ (فهي حالات متدرجة، يترقى بها المحب شيئا فشيئا)[3] تبدأ بالهوى، وتنتهي بالعشق، ثم أحوال الوجد والسكر. وهذا التدرج تجده في قول ابن عربي (والهوى عندنا عبارة عن سقوط الحب في القلب في أول نشأةٍ في قلب المحب لا غير، فإذا لم يشاركه أحد آخر، وخلص له وصفى، سُمي وداً، فإذا عانق القلب سمي عشقا؛ من العشق، وهي اللبلابة المشوكة)[4].

ويتفق المتصوفة على أن أولى أمارات المحبة هي الشوقُ إلى الله[5]، وهو (هيمان القلب عند ذكر المحبوب)[6]، فمن احب الله على الحقيقة فلا تزال نفسه مشوقة، وريحانة قلب المشتاق تهتز عند ذكر مشوقه[7].

وقد تجلى هذا الشوق لدى الشاعر أول ما تجلى في قوله: (رياح الهوى)؛ ففعل الإيقاظ هنا لم يسلط على الهوى ذاته، وإنما على رياحه، والرياح تحيل على الحركة. وحركة الهوى هي الشوق ذاته؛ إذ يعرف الشوق في مرتبة من مراتبه (بأنه حركة الهوى)[8]. إذاً فالهوى موجود، والذي تم هنا هو تحريكه فقط؛ بمعنى أنَّ المتحرك ليس الهوى كما قلنا، وإنما الشوق وطاقته، التي ستكتمل بتصوير الشاعر له بصورة النار المتصاعدة من أعماق القلب. وكأن القلب بدقاته المتواصلة يمثل معادلاً رمزياً لحركة الهوى وطاقته.

إن الشاعر بهذا التصور الطاقيّ للشوق، يلتقي مع تصور المتصوفة له؛ فهم دائما يصورون الشوق والحب الإلهي، بصورة النار المضطرمة. حتى أنهم ذهبوا في تأويل قوله تعالى: (نار الله الموقدة التي تطلع على الأفئدة)[9]، بأنها لا تشير إلى قلوب البخلاء وهم في النار يوم القيامة وحسب، وإنما تشير أيضاً إلى القلوب المسخرة للعشق الإلهي.[10]

وقد كان هذا التصور الطاقيّ للعشق، هو السبب وراء تردد المتصوفة بين الكتمان له، والبوح به. فالحركية الطاقية لهذا الحب، كانت تجر إلى البوح به، بمعنى (أن ضرورة البوح، تقتضيها

---

(1) أوراق الجسد العائد من الموت: 83.
(2) أبجدية الروح: 161.
(3) الشعر الصوفي: 187.
(4) ترجمان الأشواق: 14.
(5) الشعر الصوفي: 187.
(6) اللمع: 94.
(7) ابن علوان، الفتوح: 380.
(8) العشق والكتابة: 59.
(9) سورة الهمزة: الآيات (6-7).
(10) العشق والكتابة: 58.

ضرورة تحول الطاقة إلى حركة، وضرورة خروج النار المستعرة في الفؤاد)[1]، ومع ذلك فقد كان الصوفية- بوجه عام- يرون أن المحبة، سر بين المحب والمحبوب، لا يحسن اطلاع الغير عليه، ويجهدون أبلغ الجهد لكتمان هذه الطاقة، ويعدون ذلك علامة على تمكن المحبة، ولم يخرج عن هذا الإجماع سوى البعض منهم، وعلى رأسهم الحلاج، الذي صرح بسره وبحبه، فكان أن دفع حياته ثمنا لذلك التصريح. ولكن لماذا صرح الحلاج؟ يعلل ذلك بقوله:

الحب مادام مكتوما على خطر وغاية الأنس أن تدنو من الحذر
وأطيب الحب ما نمّ الحديث به كالنار لا تأتي نفعا وهي في الحِجر[2]

فالحلاج إذاً، يرى أن المحب لا يتمكن من حبه، ولا يأمن عليه إلا إذا صرح به، وتحدث فيه، حديثا يجد له لذةً وطيبا.

ويبدو أن المقالح سيتبنى من الآن هذا المبدأ الحلاجي، فهو يتمنى أن يعود إليه حال المحبة في أرقى مراتبه ليتحدث به، ذلك ما نقرأه في قوله:

يا وجعي ...
هل سيكون لهذا القلب الضامر
أن يتحدث في العشق
وعن صبوات الروح[3] ؟

إن التحدث بالحب يعني امتلاكه، والامتلاء به؛ فهو ضمانة لعدم موته وموت العاشق مرة أخرى، كأن رغبة المقالح قد جاءت من تمثله لقول أحدهم:

اجهر بحبك طالما أسررته وإذا استسر الحب مات العاشق[4]

عموما بعد هذا الاستطراد نعود لنواصل تتبع حركة الشوق النارية، وتصاعدها المستمر، الذي كان قد بدأ – حتى مع معاناة البحث العميقة التي تضمنتها نصوص مرحلة التطهير، من مثل الشوق والحنين والاغتراب وغيرها، وقد عادت هنا للتصاعد لتصل إلى أعمق حالات المحبة، مواكبةً تقدم الشاعر في طريق المجاهدة والمشاهدة. هذه الحالة الشوقية هي ما يقف بنا الشاعر عليها في هذا المقطع من قوله:

منفردٌ في صحراء الصمت
غريب في ساعاتِ الكَرّ
وفي ساعات الفَرّ
تتحطم روحي شوقا وحنينا لديار
اعرفها بالقلب
وتعرفني بالذكرى[5]

فالشاعر يكشف في هذا المقطع عن طاقة الشوق الحركية، وقد وصلت إلى أقصى مدىً لها، حتى بدت الروح في حالة تحطم جراء حملها هذا الشوق. وهو ما يعني وصول الشاعر بحبه إلى أعلى مراتب المحبة، وهي المرتبة التي تسمى عشقاً، (وهو الحب المفرط الذي يخاف على صاحبه منه)[6]. هذه الحال هي ما وصل إليها الشاعر بالفعل، وعبر عن معاناته لها في أكثر من مكان ومناسبة، من ذلك قوله:

يا حاضرا في الظل، والأمواج، والفصول
أوجعني العشق

---

[1] م، ن: 57.
[2] شرح ديوان الحلاج: 210.
[3] أبجدية الروح: 29.
[4] أبو بكر محمد بن سليمان، الزهرة: 319/1.
[5] أبجدية الروح:25- 26.
[6] ترجمان الأشواق: 14.

وأضنى قلبيَ المرقعَ الرحيلْ[1]

لقد اصبح الشاعر هنا عاشقا، وغدا بإمكانه التحدث عن عشقه كما كان يتمنى، وهذا يعني أن مشاعر المحبة قد بلغت بالشاعر غايتها، ليبدأ بعدها بمعانقة أحوال هذه المحبة الحضورية المتعاقبة. وهي الوجد والسكر والفناء، ووفق منهجية صوفية استخلصها احد الباحثين من اقوال ابن عربي ولخصها بقوله: (وصاحب مرتبة العشق، إذا ما التمعت له بارقة من وجد، يفضي به عشقه لا محالة إلى السكر، والفناء بالمحبوب، والى حيث تنكشف أقربية المولى عز وجل، على نحو تدركه الروح، ولا يكفيه العقل)[2].

[1] أبجدية الروح: 40.
[2] تجليات الشعر الصوفي: 211.

ثانياً: أحوال المحبة:

أ- الوجد:

وقد عرفه الصوفية (بأنه كل ما صادف القلب من هم وفرح)[1] وهو في مرتبة أعلى مكاشفات من الحق، تثير فيهم الزفير، و الشهيق، والصراخ، والبكاء، والغشية، والأنين، والصيحة[2]. فهو إذاً مصادفات ومكاشفات، تتناوب السالك، حال سلوكه ومنازلته لأحكام الطريق الباطنية، كثمرةٍ من ثمارها؛ (فكما أن ما يتكلفه العبد من معاملات ظاهرة توجب له حلاوة الطاعات؛ فما ينازله العبد من أحكام باطنية، توجب له المواجيد. فالحلاوات ثمرات الطاعات، والمواجيد نتائج المنازلات)[3].

إن هذا الارتباط بين حال الوجد وما ينازله السالك من أحكام التصوف، يجعل منه حالا مصاحباً، ومباطناً لجميع أحوال الطريق ومقاماته، يتطور بتطور السالك، حتى يصل الى ما يسمونه بصفو الوجد، الذي يعني صفو المشاهدة. هذه المصاحبة، وهذا التطور هما ما أكدت وسارت عليه تجربة المقالح الصوفية، بالنسبة لهذه الحال، مؤكدةً في الوقت نفسه صدقها، وعمق تمثلها للتجربة العامة.

ففي تجربة المقالح الشعرية عموماً، نجد نصوصاً كثيرةً، تشير صراحةً أو ضمناً، إلى تمكن الشاعر في حال الوجد، وطول معاناته له، على نحو عميق ودال، ومنذ مجموعاته الشعرية الأولى.

فقد ترددت دوال ومفردات ومضامين هذه الحال كثيراً في تلك المجموعات، بل وشكلت في بعضها عنوانات لبعض قصائدها؛ فنحن نقرأ قصيدةً بعنوان (مواجيد ليلية)، وأخرى بعنوان (مواجيد مغترب)، إلى جانب عنوانات أخرى تشير ضمناً إلى هذه الحال من مثل: (تحت قنديل ام هاشم) و (شجن) وغير ذلك من القصائد، التي تؤشر حال الوجد، وتحيل عليه، بصورة تجعلنا نقطع بعراقة الشاعر فيها، عراقة ترشحه ليكون صاحب وجد وغيبة، تلحقانه بأمثلتها من قدامى المتصوفة؛ أمثال الشبلي، الذي كان مثالاً للصوفي المغلوب على وجده. ذلك ما ستكشف عنه النصوص التي سنوردها تباعاً، لمتابعة تدرج الشاعر في هذه الحال، بمفهومها الصوفي الخالص، الذي وضحناه سابقا .

ولعل أولى النصوص الدالة في هذا السياق، هذا النص الذي يتحدث الشاعر فيه، عن منازلته لأولى أحوال الوجد؛ بدليل مصاحبته للبدايات الأولى من منازلته لأحكام الطريق. فهو لا يزال (بأصابعه المتعبات يتحسس وجه الطريق) كما قال، واصفاً حاله أثناء مجلس مذاكرة مع أحدهم، عن زمن التصوف، وطريقه، وتقلبات فصوله، وما إن وصل بهم الحديث إلى آخر فصل من فصول هذا الزمن (الإشراق)، حتى وجد الشاعر نفسه واقعاً تحت سيطرة رؤى جذبية فنائية حزينة وغائمة. يصفها بقوله:

وتحت سماء من البرد، أطفأت الريح نار فوانسها
اين تذهب؟
قلت ارى ما يرى شمعدانُ اليبابْ
واخفي دمي ونجومي
وارحلُ في صفحةٍ من كتاب[4]!.

ويتقدم الشاعر في حال الوجد، تقدمه في طريق سلوكه، فنجده في مرحلة التطهير، يعاني هذه الحال بصورة أكثر وضوحاً، وأعمق شعوراً من ذي قبل. ذلك ما نجده في قصيدته (صوتان) في قوله:

ما بك يا هذا؟
هل شفت روحك؟
وأماط الخوف ستار الرغبة؟
أم داهمك الحزن ففاضت اقداحُك
وارتجت جدرانُ الجسد الخابي[5]

---

(1) اللمع: 375.
(2) م. ن: الصفحة نفسها.
(3) الرسالة القشيرية: 1/248- 249.
(4) أبجدية الروح:37- 38.
(5) م،ن: 28- 29.

يكشف المقطع عن معاناة عميقة لحال وجد، تجدها روحه المجاهدة، في سبيل العودة والوصول، وعن ما يصاحب هذه الحال، من حركة، واضطراب وتهيج، تدخل في باب ما اشار اليه الطوسي في تعريفه السابق لهذه الحال. كما كشف عن حالة تردد، يعيشها الشاعر، تتعلق بمعرفة أسباب هذه الحال، ومن ثم تقدير مرتبتها؛ فهو لا يدري أهي شفافية روح كاشفة فتتمكن ويتمكن فيها، أم لا تزال من نوع المواجيد الشعورية الأولى.

إنَّ تردد الشاعر على هذا النحو، يدل أنَّه في مرحلة المنتصف، بين كدر الوجد وصفوه. بين الوجد كبداية وبين الوجود كنهاية. الوجود الذي ينبئ عن حال وجد كاشفة، وشبه مستقرة يتلقاها الشاعر بسكون أكبر، وأريحية أكثر. هذه المرتبة هي التي سيصل إليها الشاعر في قصيدته (في يفرس). وهي القصيدة التي تعبر عن تجاوز الشاعر مرحلة المجاهدة، ووصوله إلى مدن العشق الصوفي، حيث التجليات والرؤى اللامتناهية؛ لذلك كان من الطبيعي أن نقع في هذه القصيدة على حال الوجد وقد وصل إلى مرحلته النهائية فصار وجوداً.

لقد مضى الشاعر يتجول في مدينة يفرس* – ويفرس هنا هي معادل موضوعي رمزي ليوتوبيا مدن العشق الصوفي - يحلق فوق قبابها الحالمة، بروح تتوهج تحت ندى المحراب، بتأثير من الذكر، الذي أعطاه الشاعر صورة (ايقاع الضوء المتساقط من جدران يكسوها الق الآيات). وبينما هو يعيش هذه الاجواء الروحية الفياضة، التي تأخذه بها الدهشة والحيرة، ازاء مصدرها، فيريد أن يسأل عنها أهل القرية؛ إذا بالوقت (الوجد) يداهمه، ولا يمهله ليكمل السؤال، ويتلقى الجواب، بل يأخذه في حالة وجد كاشفة، ورائعة، يصورها الشاعر بقوله:

يأهل القرية:
مسجدكم !!
واطبقت الكلماتُ السودُ على قلب الأرضِ
في الناس وفي الأشياء
قل جاء الوقتُ
سأفتح شباكَ القلبِ فتخرج احزانٌ ميتةٌ
وقصائد يعلوها صدأ السنوات
وأرى أمواجا من ضوء تنداحُ
وأسمع موسيقى تتنزَّل ساخنةً من عرش اللهْ[1]

إن حالة وجد كهذه، بأضوائها المتحركة بانديا مبهج، وعلى ايقاع موسيقى سماوية بديعة، وغير مألوفة، لَهي جديرة بأن تملأ نفس العاشق نشوةً عارمةً، تدفع به الى بؤرة حال السكر، وآفاقه الرحيبة.

ب- السكر:

ويراد بالسكر النشوة العارمة، المتولدة عن جذبات المحبة الالهية. والسكر شأنه شأن الوجد؛ حال متدرجة، يصاحب تدرجها تدرج حال الوجد، فيكون في أوله: (حالاً من الدهش الفجائي، يعتري العبد، فيذهله عن كل حس غير حضور الحبيب، ويغمر نفسه بنشاط دفاق، يوقد فيه الوله والهيمان)[2].

وقد واجهنا حال السكر في طوره هذا في ذلك النص من نصوص حال الوجد في قول الشاعر:

* يفرس هي قرية تقع في محافظة تعز كان يقيم فيها شخ العارفين احمد بن علوان الذي اصبح قبره فيها مزارا صوفيا يروده الناس حتى اليوم.

(1) أبجدية الروح: 135.

(2) الشعر الصوفي: 2.

أم داهمك الحزن ففاضت اقداحك
وارتجت جدران الجسد الخابي

فهذان السطران، يؤشران حال السكر بوضوح، من خلال الأشارة الى عنصر المفاجأة، والذكر الصريح لأناء الخمر التي فاضت، لتفيض معها نفس الشاعر بالانتشاء الداخلي، الذي عبر عن نفسه من خلال حركة الجسد اللاإرادية. (فالصوفي في حال وجده بالمحبة، أو في حال تجلى الحق عليه بالمحبة، يغمره فيض من اللذة الروحية، يطغى على كيانه، ويستثير الإنتشاء بها حركةً في الباطن، لا يتمكن من مدافعتها، فتظهر العربدة على الجوارح، تفريغا لهذه الحركة الانتشائية الباطنية، ولمَّا تزول عنه منازلة الحال، تعود جوارحه الى السكون مصحوبةً بالاسترخاء والهدوء)[1].

ويظل الشاعر يتقدم في طريق حال السكر، حتى يصل إلى أعلى حالاته؛ ونعني بها: (تلك النشوة العارمة التي تفيض بها نفس الصوفي، وقد امتلأت بمحبة الله، حتى غدت قريبة منه كل القرب)[2] يسقيها ويطعمها من شراب محبته، فتهتز له وتطيب.

وعادة ما تنشأ هذه الحال، نتيجة انكشاف صفات الجمال؛ (فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر، وطاب الروح، وهام القلب)[3].

ولعل أكثر نصوص الشاعر تمثيلاً لهذا الطور من حال السكر، هذا النص الذي نقرأه في أحد مقاطع قصيدته (قصيدة حب للسماء)، يقول فيه:

لك الحمد . . .
ها أنت اطعمتني
وسقيت فمي من حليب النجوم
أعدتَ الى القلب بهجَته
والى العينِ دهشتَها
أي فيضٍ من النور والحلمِ هذا الذي يحتويني
وايُّ شذىً فاتنٍ يغمرُ الكونَ
يغسل باللونِ افاق لا تنتهي
وحدائقَ لا تنتهي
كيف تغترفُ الروح من نبع هذا الشذى العذب
من ضوء هذا المدى الرحب
أني ارى بدمي
واشم بكفي
واشعر أن السماءَ تناولني
مفردات القصيدة[4]

أول ما نلاحظه في هذا المقطع، هو إهابة الشاعر بعناصر الصورة الخمرية، كمعادل رمزي مناسب لموضوع السكر، متبعا بذلك سنة العرفاء من قبله، في إهابتهم برمزية الخمرة، وما يتصل بها من دلالات ومفردات، ملوحين بذلك الى معان رمزية خاصة، تدور على المحبة الالهية والعرفان الصوفي، ووصف احوال الوجد الروحي. (فهم يتكلمون عن الحب على انه شراب إلهي، يسبب لهم سكراً روحياً، يصطلمهم عن نفوسهم)[5]. فهي خمرة، ولكنها خمرة مختلفة عن خمرة الشعراء الاخرين كما يقول المقالح؛ (فهي لم تُعتَصر من الكرم، ولم تعرف الدنان، وإنما هي خمرة عرفانية، صنعها الإيمان،

---

[1] تجليات الشعر الصوفي: 338.
[2] الشعر الصوفي: 199.
[3] الرسالة القشيرية: 269/1.
[4] أبجدية الروح: 58، 59.
[5] التصوف في الشعر العربي : 322.

وضاعف من نشوتها تعاظم اليقين في نفس الصوفي المؤمن، الذي يرى في الحرمان من الطعام شبعاً، وفي الظمأ شراباً، وفي الانتشاء بالرضوان الإلهي سكرا)[1].

وإذا كان الشاعر قد أهاب في المقطع السابق برمزية الخمرة من خلال صورة الاقداح الممتلئة، فإنه يعود في هذا المقطع، ليقوم ببنائه على أساس من هذه الرمزية، فيهيب بذكر أفعال الذوق والشراب (اطعمتني، سقيتني)، مسنداً هذه الأفعال لله سبحانه وتعالى، بصورة مباشرة، كونه اصبح منه بمكان قريب، يطعمه ويسقيه من شراب حبه، الذي أعطاه الشاعر تسمية (حليب النجوم)، مؤشراً بهذه التسمية دلالةً مهمةً، يلتقي فيها مع غيره من المتصوفة، وخصوصاً الأُول منهم.

فقد كان الرعيل الأول من المتصوفة، يرون أن لفظ الخمرة، هي أكثر الألفاظ استدعاءً للحرمة، وإثارةً للمشاعر والحساسية الدينية في الاتجاه السلبي، لذلك فقد كانوا يلجأون الى تسميات اخرى بديلة، عادة ما ترتبط بقرائن تدل على أن هذا الشراب المسكر ليس إلاَّ شراباً معنوياً، ينبثق عن حالة وجدانية اثر تلقيها وارداً إلهياً قوياً، من طبيعته أن يثير النشوة والطرب والالتذاذ[2].

وإلى جانب هذه العلة العامة، هناك علة خاصة، تميز بها المقالح، بسبب اختياره دال الحليب بالذات؛ فقد ارتبطت صورة الحليب في الذاكرة الإنسانية؛ الدينية عموماً، والاسلامية على وجه الخصوص، بصورة البياض، الدال على النقاء والصفاء، خصوصاً نقاء وصفاء الفطرة، التي اختصت بدلالة رمزية الحليب عليها، من خلال ارتباطها بمروية حادثة الاسراء والمعراج. فقد جاء فيها؛ أنه (عرض على النبي (ﷺ) اللبن والخمرة فاختار اللبن فقيل: هديت الفطرة، أو أصبت الفطرة، أمَا لو أنك اخترت الخمرة غوت امتك)[3].

إن هذا النص يكشف لنا بوضوح، المغزى الدلالي، والثقافي الكامن وراء اختيار الشاعر لدال الحليب، كبديل رمزي لشراب المحبة الإلهية، بدلاً من لفظ الخمرة، غير أن ذلك لا يعني عدم استخدام الشاعر لدال (الخمرة) نهائيا، بل وجدناه يستخدمه بصريح لفظه، ولكن بقرائن دالة، تصرفه عن الاستخدام الشائع، إلى معان رمزية عرفانية واضحة. من ذلك قوله في قصيدته المعنونة بـ (أغنية صباحية):

أيقضني شوقي الى احتساء خمرة الضوءِ[4]

فقد قيد الشاعر في هذا الاستخدام لفظَ الخمرة، بإضافته إلى الضوء. فهي ليست الخمرة المعهودة الشائعة لدى عامة الناس، ولكنها الخمرة العرفانية، التي جعل الشاعر منها، طعاماً له وشرابا.

إن كون المحبة الالهية قد اصبحت طعاما وشراباً، يعني ان حياة المحب لا تقوم الا على هذا الحب، باعتباره قوام الحياة العرفانية وما ذاك إلا لأنه يعطي المحب، شعوراً خاصاً بوجوده، وقيمة مختلفة لذاته.

إن هذا التحول الذي يتم على صعيد الذات؛ أيْ في الداخل، وعبر عنه الشاعر بقوله (أعدت إلى القلب بهجته)، يرافقه تحول آخر، يتعلق بعلاقة الذات بما حولها من ظاهرات الوجود المختلفة، وبطريقة إحساسها بها؛ فهي لا تلبث أنْ تتبدَّى له، بصورة مخالفة لصورتها المألوفة، فتتحول إلى حالة من البكارة والجدة، تثير في الذات أعمقَ وأروع مشاعر الابتهاج، والدهش اللذيذ، الناتج عن بكارة الرؤيا، وتجدد الوجود. هذا التحول المصاحب هو ما عبر عنه الشاعر بقوله: (والى العين دهشتها)؛ أي أن الشاعر أصبح بفعل الحب المسكر- قادراً على ممارسة الاندهاش، إزاء ظاهرات طبيعية تتناوب وعيه بها دلالات عميقة وواسعة.

(إن الإنسان الذي لم تتح له القدرة على الإندهاش يحيا في حالة من البلادة والخمول، فلا يثير اهتمامه شئٌ، ولا يكون ثمة من وجود لشئ بالنسبة اليه؛ على اعتبار أنه لم ينفصل ولم يفترق بعد عن الأشياء، التي تحيط به، وتضغط عليه من كل جهة وصوب)[5]، إذ أن الاندهاش لا يتجلى إلاَّ (حين يقطع

---

(1) قراءة في ديوان شاعر الصوفية الأكبر . م / دراسات يمنية مصدر سابق، 32 و 33 .
(2) تجليات الشعر الصوفي: 337.
(3) المباركفوري، صفي الرحمن، الرحيق المختوم: 101.
(4) أبجدية الروح:232.
(5) هيغل، الفن الرمزي: 26.

الإنسان من حيث هو روح، الروابط الأولى، التي كانت تربطه مباشرة بالطبيعة، وينعتق من إسار الظاهرات والرغبات العملية البحتة، التي كانت تشد وثاقه اليها، ويتغلب على وجوده الخصوصي الذاتي؛ فلا يعود يطلب في الأشياء سوى جانبها الكوني الدائم، أي موجوديتها في ذاتها، عندئذ فقط تطفق مواضيع الطبيعة تثير تعجبه)[1]، فيشعر ازأها بدلالات متكثرة وعميقة وواسعة وجديدة كل الجدة، وآية ذلك: (هو شعوره بأن كنهه قد احتوى شيئا اكبر منه)[2]، هذا الشعور هو ما عبر عنه الشاعر بقوله في المقطع السابق: (أي فيض من النور والحلم هذا الذي يحتويني/ أي شذى فاتن يغمر الكون/ يغسل باللون افاق لا تنتهي وحدائق لا تنتهي).

ذلك هو شأن الخمرة الصوفية؛ (لا تجعل الاشياء تفقد حدودها الواضحة، ومعالمها المعروفة، وإنما تزيدها في نفس شاربها وضوحاً)[3] فهي ليست خمراً تدير الرأس، وتثقل الحواس، وتضرب غشاوة على القلب والبصيرة؛ بل هي على العكس، توقظ النفس، وتنعش الوجدان، وتجلو عين البصيرة، وتفتح أمام القلب أرحب الافاق[4]، حيث العوالم الوردية المدهشة المغسولة بالضوء والشذى.

وما دامت تفتح للروح هذه العوالم الجذابة والشائقة؛ فإنها أبداً تغري بالمزيد من الاغتراف. (كيف تغترف الروح من نبع هذا الشذى العذب/ من ضوء هذا المدى الرحب).

وحتى يستطيع الشاعر القيام بالاغتراف المتناسب مع تكثر الدلالات، فإنه يطلق العنان لحاسته الباطنية الكلية، لِتعملَ من خلال جميع الحواس، بل من خلال جميع ذرات الجسم: (إني أرى بدمي واشم بكفي) ذلك هو شأن السكر الصوفي؛ (التكبير والتوحيد بين الأشياء)[5]، لأن الروح هنا تصبح مركز الرؤية، وحينذاك لا تلبث أن تشع في جميع الاتجاهات.

إن الرؤية بالدم، تعني الرؤيا بالروح، أو بالنفس الكلية، التي أُلْفَتْ (وجدت) هواها، فتضاعفت قواها، كما يقول بن القارض:

هي النفس إنْ الفت هواها تضاعفت

قواها وأعطت فعلها كل ذرة [6]

فليست أعضاء البدن وحواسه، هي التي تسمع وتتكلم وتبصر في حال السكر، ولكنها النفس في جملتها؛ (إذ تختلط وظيفةُ حاسة معينة، بحاسة أخرى؛ فيحس الإنسان بإحدى حواسه، ما كان يحسه بالحواس الأخرى، بحيث إذا تكلم الإنسان أصبحت نفسه كلها لسانا، وأذا ابصر، أصبحت نفسه كلها عينا، واذا سمع، اصبحت نفسه كلها أذنا، وهكذا بقية الحواس)[7].

وكما تدفع حالة **الزخم الشعوري** الناشئة عن السكر بصاحبها إلى ذلك الحال، من تراسل الحواس، فإنها تدفع به كذلك، إلى حال أخرى، هي ما يسميه المتصوفة بالشطح الصوفي. وهي الحال التي عبر عنها الشاعر بتلك العبارة المقتضبة حين قال: (واحس بأن السماء تناولني مفردات القصيدة:)

إن الشطح الذي تحيل عليه عبارة الشاعر هنا، ليس الشطح في مستواه اللغوي التركيبي، وانما الشطح في مستواه الشعوري، باعتباره حالة من السلبية التامة، ازاء ما يرد على القلب من سطوة أنوار الحقائق الإلهية[8]. الأمر الذي ينقلنا إلى حال الفناء.

ج- الفناء

وهو اوج الحياة الباطنية، وأعلى حالات التحقق بالمحبة الالهية، وما باقي الاحوال والمنازل إلاَّ تمهيدٌ له؛ فهو يمثل إلى جانب الاتحاد المحول أعلى كرامة روحانية[9].

---

(1) الفن الرمزي: 26.
(2) بسيوني، د. إبراهيم، نشأت التصوف الإسلامي: 255.
(3) قراءة في ديوان شاعر الصوفي الأكبر في اليمن، مصدر سابق: 26.
(4) الشعر الصوفي: 200.
(5) التصوف في الشعر العربي: 295.
(6) ديوان ابن الفارض: 56.
(7) الحب الإلهي عند ابن القارض:
(8) اللمع: 435.
(9) ابن عربي حياته ومذهبه : 222.

وقد تعددت أسماؤه، ومصطلحاته لدى المتصوفة، فسموه بالفناء، والمحق، والصعق، والاستهلاك، إلى غير ذلك من التسميات.

وكما تعددت أسماؤه تعددت تعريفاته، فعرفه المتصوفة بتعاريف عدة تتساوق مع مراتبه، ودرجاته. فهو في أوائله: (فناء الجهل ببقاء العلم وفناء المعصية ببقاء الطاعة، وفناء الغفلة ببقاء الذكر، وفناء رؤيا حركات العبد ببقاء رؤيا عناية الله تعالى في سابق العلم)[1].

أما في نهايته فيعرفه بقوله: (ذهاب القلب عن حس المحسوسات بمشاهدة ما شاهد، ثم ذَهابٌ عن ذهابه. والذهاب عن الذهاب هذا ما لا نهاية له... يعني قد غابت المحاضر، وتلفت الأشياء؛ فليس يوجد شئ ولا يحس)[2].

وبملاحظة التعريفين السابقين يتبين أن الفناء في تعريفه الأول، يشير الى جوانب أخلاقية خالصة، مما يتم انجازه في مرحلة المجاهدة والتطهير، أما في تعريفه الثاني فإنه يشير إلى حالةٍ من حالات الشعور، (تزول فيها كل الموضوعات، وتسقط النسب، وتختفي الاعتبارات وتنزلق الاحكام)[3]. إذْ ينعدم الإحساس بالزمن التراكمي، بل يتجرد الإحساس من كل شئ له علاقة بالمكان والزمان، انها حالة من حالات العودةِ الى استشعار الكينونة الوجودية الأولى للذات، قبل ظهورها على مسرح الموجودات، الخاضعة لقوانين النسب والاضافات، والكثرة، أي أنها تتجرد من كل خلع الوجود الاضافي لتسبح في الوجود السرمدي وتصبح كلا شعوريا وإرادياً غير منقسم، ولا منفصم. وهي كذلك لان المسافة الوهمية بين الذات وموضوعها قد انحسرت , ولم يعد هناك مجال لتوهم وجودين، الواحد منهم مفارق للآخر، باعتبار الحدوث والقدم[4]، وانما هو وجود واحد . يتماهى معه الفاني بكل سرور وفرح.

وكما تعددت أسماء الفناء ومصطلحاته، ومراتبه وتعريفاته، تعددت أيضا الرموز الدالة عليه؛ إذ نوع المتصوفة في هذه الرموز، فرمزوا اليه مثلا: بالموت، وبالليل، وبالصحراء، وبالصمت، وبالفراغ، وبالخواء، وبالغراب الأسود، وبغير ذلك من الرموز الدالة، التي تصور ماهية هذه الحالة، وتجسد تقلبات الفاني في معاناتها.

وبالنسبة للمقالح، فقد كان على وعي كامل بأهمية هذه الحال بالنسبة لبقية احوال تجربة التصوف بعامة، فهو ينعتها بـ (الموت) كما عرفنا، ويجعل من نعتها هذا اسماً، وعنواناً على تلك التجربة، بكل احوالها ومقاماتها.

وكما نوع المتصوفة في تسميات هذه الحال ودوالها الرمزية، كذلك نوع المقالح؛ فاستخدم جميع تلك الأسماء والدوال الرامزة، مما وقفنا عليه في مراحل تجربته المتعاقبة، مؤكداً كغيره من المتصوفة على دال (الليل) بالذات؛ كونه أكثر الدوال مناسبة لهذه الحال، وتصويراً لمعاناتهِ لها.

ففي قصيدة (خمس قصائد للصداقة)، يورد مقطعاً جعل من الليل عنواناً جانبياً له، ليكشف من خلاله، عن دلالة الليل ورمزيته الفنائية، فيقول:

3- الليل:

وتُجَرِّدُ عينيك في عزلة لا قرار بها
في فضاءٍ من الاصدقاءِ الذين مضوا
في فراغِ البلاد التي سوف تمضي
في الغربَاء الذين يجيئون
خلفَ خطوط المدى المتهالك .. لا تنحني
ممسكا بالهواء[5]

---

[1] اللمع:284.
[2] اللمع: 423.
[3] ينظر: نصر، د. عاطف جودت، شعر عمر ابن القارض: 274.
[4] ينظر تجليات الشعر الصوفي :86.
[5] أبجدية الروح: 48- 49.

هذا هو الليل في دلالاته الفنائية. إنه عزلةٌ شعورية، تمتد في فراغٍ عدمي مظلم، يختزل آنات الزمان في آنٍ واحدٍ، هو "الآن" (زمن الحاضر السرمدي)، وتزلزل المكان، ليصبح مكاناً لا متعيناً فهو هواء وخواء، لا يتعين، ولا يمكن الإمساك به. ويتأكد هذا المفهوم الفنائي لليل في مقطع آخر قال فيه:

في الليل يأتي الليل حارقاً
ينداح في أوردة العينين
يلتوي،
يلتف عابثا كشجر اللبلاب[1]

بهذه الأسطر المختصرة، صور الشاعر حال الفناء، من خلال رمزية الليل، باعتباره زمناً نفسياً داخلياً، يطغى على بصر الشاعر وبصيرته، ويدفع به إلى قمة المعاناة لقلق العدم، ولآلام الموت والميلاد. وقد أجاد الشاعر في تصوير هذه الآلام المصاحبة، من خلال الوصف (حارقاً)، ومن خلال التصوير الكنائي الاستعاري والتشبيهي، في السطرين الثاني والثالث؛ فالليل يتحول إلى ماء دخاني، ينداح، لا في العينين، وإنما في أوردتهما؛ كناية عن داخلية الحالة وعمقها.

وهو حين ينداح، لا ينداح بانسيابية وفي اتجاه واحد، وإنما يتحرك، حركة حلزونية، تعتصر الذات، وتضغط عليها بقوة موجعة. إنها حركة شجرة اللبلاب المشوكة. ورغم قيام المقطع على الجملة الفعلية المضارعة؛ فإن الشاعر هنا يصف التجربة ولا يعانيها، فهي حدث قد تم، وليس تجربة تتم. ومع ذلك فقد كشف وصف الشاعر لها، على هذا النحو عن واقع اختباريَّ عاشهُ الشاعرُ وجرَّبه. هذه التجربة هي ما سيقف الباحث عليه، من خلال وقوفه على مجموعة مقاطع من قصيدة (حالات)، التي كرسها الشاعر للتعبير عن معاناته لهذه الحال، وتدرجه فيها.

ففي **الحالة الرابعة** يكشف الشاعر عن أولى تجليات معاناته لهذه الحال قائلا:

جدارُ الظهيرةِ ينْهار
في جَفْنِهِ يتكسرُ ضوءُ المَرايَا
ويعلو جدارٌ من الرَّمْل
يعلو جدارٌ من السأم الزبئقي الشوارعَ والناسَ
تنمو المواجعُ في ورقِ "القات"
في صفحات الوجوه البَليدة
تورقُ أزمنةُ الإصْفرار
تموتُ السحابةُ
يقتربُ الضوءُ من ظلهِ
والكآبةُ من ظلِها
يَرْتَدي الوَقْت ثَوْب الرَّمادْ[2].

يكشف هذا المقطع، عن حالة انهيار حادة، تتم داخل الذات الشاعرة، جسدها الشاعر تجسيداً زلزاليا، يتساوق مع حركة الزلازل التي حدثت حقيقة في اليمن، فكانت مناسبةً أوحت للذات القيام بحركة زلزل داخلية لكل ما في هذه الذات من افكار، وايديولوجيات، وقيم مادية تتصل بالخارج او تأتي منه، فكل شئ ينهار، ويتحول إلى عدم، جدار الظهيرة ينهار ويتحول الى جدار من الرمل؛ "كناية عن شدة التفتت وعن العدم أيضا"، وضوء المرايا (كناية عن الرؤيا المستقيمة) يتكسر، ليحل محله السأم والبلادة واللا وضوح؛ السأم الوجودي الذي يستعصي على الفهم، ويقوم حجابا بين الرؤيا والرائي. والقات مصدر النشوة، والانفتاح على عالم الحلم، يتحول إلى أرضية خصبة لنمو المواجع، التي تمتد على صفحات الوجوه البليدة والمعتلة.

إن كل شئ يتحرك، ولكن في اتجاه الاعتلال والموت، حتى السحابة مصدر الرجاء والاخضرار يدركها الموت.

---

[1] أبجدية الروح: 195.
[2] أوراق الجسد العائد من الموت : 85.

ورغم أن هذه الحركة تبدو لأول وهلة بأنها ذات اتجاه واحد، تسيطر على جميع جمل المقطع؛ إلاَّ أن نظرةً فاحصةً ستكشف عن بدء حركة أخرى مضادة، تضمنتها السطور الثلاثة الأخيرة؛ فالضوء يقترب من ظله، أي من نقيضه، وهو الظلام، ولكن ليس الظلام الطبيعي، وإنما الظلام الفنائي، بدليل ان حركة الاقتراب هنا، سينتج عنها حركة اقتراب أخرى في الاتجاه الإيجابي، هي حركة اقتراب الكآبة من ظلها، فظل الكابة هو الفرح. إذاً فالظلام الفنائي سيؤدي إلى إنهاء حالة الكآبة، التي سيطرت على جمل المقطع.

إنَّ الحركة في اتجاهها هذا، هي حركة في اتجاه تجاوز التناقضات، بالوصول الى الوحدة الباطنية، إلى واقع الوجود كما هو في وحدته؛ ففي الظل تكمن حقائق الوجود الثابتة، التي لا تتبدل ولا تتفاضل فيما بينها، فليس ثمة –أي في الظل- سوى حقيقة كلية متوحدة، هي أصل ومبدأ التمييز.

غير ان الوصول إلى هناك، لا يتم إلاَّ عبر الليل العدمي؛ ليل الفناء التام. هذا الفناء الذي بدأ يمارس أولى تصعيداته الشعورية في السطر الأخير، إذ يتحول الزمن إلى وقت، والوقت هنا لا يشيرإلى الزمن التعاقبي وإنما إلى الزمن الصوفي، بمفهومه الذي سبقت الاشارة إليه[1]. وقد بدأت الذات الدخول فيه بشمول واستغراق، عبرت عنهما الصورة الكنائية المنجزة، في قوله (يكتسي الوقت ثوب الرماد)؛ فدال الاكتساء بالثوب يحيل على الشمول، أما دال الرماد، فيحيل على الاستغراق في الحال وعلى مدى عمقه. فالرماد هو (غبرة فيها كدرة) والرمدة لون الى الغبرة[2]. ومنه الرمادي وهو حالة من غياب. إنَّه اللون الذي تتلاشى سائر الألوان في فضاء حضوره العدمي[3]، فهو لون لا يولد في الوجود الطبيعي، إلا عند احتضار وهج النار، فمن أفول حياتها يشرق ابتداء وجوده، وهذا هو سبب سلبية ايحاءاته، وعدمية مذاقه، فهو دائما مستلب للحياة، مخليا الوجود للموت والعدم[4].

لذلك كان من المناسب، أنْ يجعل الشاعر منه دالاً على حال الفناء، خصوصاً في مرحلته هذه، التي لا يزال فيها وعي الذات بالخارج والداخل قائما .

وإذا كان الوقت قد اكتسى ثوب الرماد في زمن الظهيرة، فإنه سيخضع في الحالة الخاصة، لتصعيد شعوري باتجاه ليل العدم، من خلال دال لون الرماد ذاته، الذي سيخضع بدوره لتصعيد لوني، يواكب تصاعد حالات الفناء الشعورية، ويدل عليها:

الحالة الخامسة:

شاحب الوجه يأتي المساءُ الرَّمَاديّ
يُلقي عباءَته البُرتقاليةِ اللَّون
بعد قليل تصير رماديةً
بفزع الوجهُ من نفسه،
يتوقى المَيادينَ / ارصفةَ الجائلين،
ويركضُ خلف البنايات
حيثُ الدروبُ العميقةُ مغمورةٌ بالظلالِ المخاتلة الضَّوء
يسكنه وطنُ الذعر
لا يَرْتَدي غَيْرَ ظلِّ المَدِينة
ماذا يخاف؟
هل المعطف العسكري
أمْ يَخَافُ مِنَ اللَّيْل[5]؟

---

[1] ينظر الفصل الثاني من هذا البحث: 78.
[2] لسان العرب : 167/4
[3] ابتسام المتوكل، فاعلية اللون، م/ الثقافة العدد الخاص مرجع سابق: 65.
[4] فاعلية اللون: 60.
[5] أوراق الجسد العائد من الموت: 85- 86.

يعتمد المقطع في بنائه- كما هو واضح- على الصورة اللونية، التي لا يزال اللون الرمادي منفرداً في إنتاج دلالتها، وبتكثيف أكثر مما كان في المقطع السابق؛ إذ يطل علينا من أول جملة، فالمساء (الفناء) يأتي بهيئة لونية، تحيل على لون الرماد، هي (الشحوب)، ثم يعمق الشاعر هذه الهيئة اللونية، فيصف المساء ذاته بالرمادي. وهي درجة لونية، خضعت لتصعيد لوني، كشفت عنه جمل السطرين؛ الثاني والثالث، حتى وصل إلى هذه الدرجة.

وهذا التصعيد اللوني، ما هو إلاَّ كناية عن تصعيد شعوري لحال الفناء، الذي بدأت الذات بالتوغل في ليله العدمي، وكلما زاد توغلها فيه، زاد وعيها بنفسها، وبالوجود من حولها؛ كون الفناء هو عملية استبطان عميقة، وسبر لأغور النفس؛ إلا أنَّ هذا الوعي، هو وعي سلبي، عدمي، لا يسعى إلتوكيد الذات، أو توكيد الوجود، بل إلى نفيهما؛ فالوجه يفزع من نفسه، وهذ هو نفي الذات. ثم يتوقى الميادين وارصفة الجائلين، وهذا هو نفي الوجود، ثم يمضي راكضاً خلف هذا الوجود المنفي، عبر دروب الفناء العميقة، بقصد الوصول إلى الوحدة، التي تجمع ظاهر الوجود وباطنه (الظل والضوء).

إن الحضور في موقف الفناء، هو حضور في موقف النفي والسلب والعدم، لذلك فإنَّ السيرفي دروبه عادةً ما يكون مصحوباً بأشد أنواع القلق؛ (لأن الفناء إذا كان كاشفا عن العدم، فإن القلق كذلك كاشف عنه)[1] فهو –كما وصفه الكمشخانلي- (قلق ينفي الوقت، ويصفي النعت؛ أي ينفي كل صفة، وبالتالي كل تعين، فيشعرنا بالسلب الخالص، أو العدم)[2]؛ أي أن الإنسان يصبح لا تعييناً صرفاً، وفناء مطلقاً. وأمام هكذا حالة لا بد أن تنتابه اشد مشاعر الخوف والقلق.

وعليه نفهم سر مخاوف الشاعر وقلقله الشديد في هذا المقطع، إذ أصبح الذغر وطنا يسكن الشاعر. لكن ماذا يقصد الشاعر بوطن الذعر؟ هل هو الفناء وقد أصبح هاجساً يهيمن عليه؟ أم الوطن الحقيقي بسلطاته القمعية المختلفة؟.

إن كلا الاحتمالين وراد وبنسبة متساوية. يؤكد ذلك تردد الشاعر بينهما في قوله: "مما يخاف/ هل المعطف العسكري/ أم يخاف من الليل؟".

عموماً فإنَّ الشاعر هنا، لا يزال يسير في مدارج الفناء الأولى، ولمَّا يصل بعد إلى لحظة العدم الصرفة، وإلى حين يصل إلى ذلك، لابد أن يتم تصعيد المساء الرمادي إلى ليل اسودٍ، قاتم السواد.

إنَّ هذا التصعيد، هو ما سيتم انجازه في الحالة السادسة، التي سينزلق فيها الشاعر، في لحظة العدمية الصرفة، وسيتحقق بها على نحو شعوري باطن، بحيث لا يبقى شيء في بصره أو بصيرته (وفي هذه الحالة، لا يكون شيء من الاغيار موجوداً، فتزول بالنسبة إلى النفس- كلُ المظاهر الخارجية، ويصبح كل شيء في حالة عماء. وهو ما يسميه الصوفية المسلمون بحالة الغراب الاسود، ويسميه المتصوفة المسيحيون باسم الليلة الظلماء)[3]، هذا ما ستنجزه الحالة السادسة كما سنرى:-

الحالة السادسة.

إنه الليل...
تمتلئُ العينُ من ماءِ هذا الدُّخانِ
ويمتلئُ الافق.
ترسمُ ريشتُه في الضلوعِ خرائبَ مسكونةً بالسوادِ
ويمتد،
يمتد ماءُ الدَّخَان
يصير السوادُ المكانْ،
يصيرُ الزمانْ
وتخرج جنيةُ الخوفِ من مخبأٍ معتمٍ
لا ظلالَ له

---

[1] شعر عمر بن الفارض:273.
[2] بدوي، د. عبد الرحمن، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي: 93.
[3] بدوي، د. عبد الرحمن، خريف الفكر اليوناني: 12.

ويضيءُ التعب[1].

يقدم لنا المقطع، صورةَ الليل (الفناء المحض)، في صورة دخان مائي أسود، يتدفق، فيطغى على وعي الشاعر (تمتلئ العين)؛ ماحياً كل ما فيه من محتويات الذهن؛ من الصور، والاحاسيس، والمفاهيم والافكار؛ وعلى لا وعيه (الضلوع) مخلياً إياه من كل المضامين التجريبية الواعية واللاواعية، ليتحول الى خرائب فارغةٍ مظلمة؛ ثم على الوجود من حوله (يمتلئ الافق) مزيلاً كل المظاهر الخارجية للاشياء، فلا يكون شيء منها موجوداً. ذلك هو العدم، الذي يُفرغ على الشعور السلبَ الوجودي الشاملَ، ويملأُه باللا تعين: (ويمتد، يمتد ماء الدخان/ يصير السواد المكان/ يصير الزمان).

ويعود اللون هنا- وقد خضع لعملية ترويض مفتوحة- ليلعبَ دوره الملوكي في انتاج دلالة النص، وتجسيد مضامينه الفنائية؛ فالرمادي يتم ترويضه وتصعيده إلى الأسود، الذي يهيمن على النص، هيمنةً تامة، فلا يشاركه غيره في انتاج دلالاته.

وبالرجوع إلى دلالة اللون الاسود، نجده يمثل أعلى درجة في درجات ألوان السلب والعدم، (فهو دائماً يكون لوناً عدمياً يجسد الفناء ويتجسد فيه)[2] وقد حضر في هذا النص حضوراً طاغياً، ملقياً بكل ثقله الدلالي السلبي عليه، من خلال تكرار دواله الصريحة، وغير الصريحة: (السواد الذي تكرر مرتين، والليل والدخان، والمخبأ والعتمة في قوله مخبأ معتم). فكل هذه الدوال تؤشر الحضور الطاغي للاسود، وتحيل في الوقت نفسه على عمق حالة الفناء الملابسة للذات الفانية.

وإذا كانت دلالة اللون الأسود في إحالته على العدم، وتَضَمَّنِهِ لهُ هي دلالة سلبية مطلقة، فإننا نجد إلى جانبها دلالة إيجابية أخرى متأتيةً لا من ناحية اشعاعاته اللونية، وإنما من ناحية علاقته ببقية الألوان؛ فعلاقة الأسود ببقية الألوان- بحسب التشكيليين كما يقول المقالح-علاقة أبوية، فما ظهور هذه الألوان إلا خروج من الأسود لعودة إليه، فالأسود هو اللون الواضح المبهم. إنه أبو الألوان كما يقولون[3].

إن أبوة الأسود لسائر الألوان تجعل منه رديفاً للظلام الذي تستتر الحقيقة في جنحه، والتي لا تكشف عن نفسها إلا لمن اختارته الاقدار، وأهلته نفسُه وعزيمته للسير في دروب هذه الظلمة، والوصول حتى اعمق أعماقها، عندها تكشف له الحقيقة عن نفسها.

وهذا هو ما تم للشاعر في المقطع السابق، فالحقيقة تكشف له عن نفسها، فتخرج من مخبأها المعتم؛ أي من عمق لحظة العدم اللامتناهية، واللامتمايزة، حيث الوجود الحقيقي المتوحد، الذي يزول عنده وجود النسب والاضافات (لا ظلال له). ففي هذا الوجود ينعدم الظل (كناية عن الوجود الاضافي)، وينبثق الضوء (كناية عن الوجود الحقيقي)، أو عن حقيقة الوجود الكلية المتوحدة، التي تنبثق للوعي الخالص الذي ليس وعياً بايِ شيء- من أعماق تلك اللحظة. إذ انه- وتبعاً لمتصوفة الشرق والغرب- عندما يصبح الذهن خاوياً، وفارغاً من كل المضامين التصورية، والتجريبية، ينبثق نور الوعي الخالص، أي أن الذهن- وهو في قمة معاناته للحظة العدم- يلمح بنظرةٍ خاطفةٍ، النورَ الخالص للخواء[4]؛ هذا الانبثاق هو ما تم للشاعر في قوله: "ويضيء التعب". إنه الاشراق حيث (الحزن يغدو فرحاً، والليل خندقاً يخفي جنود الشمس، جسراً يعبرونه إلى النهار) كمال قال الشاعر في نص سابق[5].

وقبل أن يغادر الباحث هذا المبحث، فقد رأى ضرورة التوقف عند دلالة اختيار الشاعر لدال "الجنية"، لمعرفة مدلوله، وعلاقته به.

فمما لاشك فيه، أنَّ هذا الاختيار، يتأسس على وجود تصورات شائعة، تعقد الصلة بين العشق والجنون والجن. وهي صلة عميقة، تتمثل في أن الجنون والمس، يُعدان بمثابة المرجع للعشق، وجزء من تعريفه. فالمس والصرع في كثير من الحالات- حسب الجاحظ- ناتج عن العشق. [6]

---

(1) أوراق الجسد العائد من الموت: 86-87.
(2) فاعلية اللون، م/الثقافة- العدد الخاص مصدر سابق: 47.
(3) المقالح، محمد عمران وايقاع الازرق والاحمر، نقلاً عن المصدر السابق: 50.
(4) التصوف والفلسفة: 212.
(5) ينظر الفصل الثاني من هذا البحث: 79.
(6) العشق والكتابة: 188.

إن موضوع العشق في بنيته السدمية شبيه بموضوع المس أو عشق الجن، فمثلما إن سلوك الجني الذي يعشق الانسي، يتسم بالعنف والتملك، فيصرع، ويتخبط ويهمز، وقد يؤدي الى الموت. كذلك هو شان الحب الالهي، باعتباره حباً سدمياً، وخصوصاً في حالات الوجد الفنائية العالية، اذ أنَّ من شانه في هذا المدرج أن يكون مصحوباً بجنس من الظواهر المساوقة، التي تبدو ذات طابع مرضي "باثولوجي" كتصلب الاعضاء، وتوقف الحس، وازدواج الشخصية والليثارجيا(حالة اللا شعور والذهول)، والآلية، بل والجنون[1] احياناً. هذه الظواهر وغيرها من الظواهر المصاحبة للفناء هي مشابهة لظواهر المس والصرع.

وكما أنَّ خروج الجني العاشق من معشوقه، يؤذن بانتهاء حالة الصرع؛ فان وصول الفاني الى الوحدة والاستنارة، يؤذن كذلك بخروج الفاني من ظواهر الفناء المرضية تلك.

واذا كان ما سبق قد أُسسَ على معنى المس باعتبارجانبه المرضى؛ فان المس في جانب آخر،قد أُطِّرَ ثقافياً واجتماعياً؛ بحيث أن الممسوس لا يكون مجنوناً، بل يكون وسيطاً بين عالم البشر، وعالم الكائنات اللامرئية؛ فيكون تبعاً لذلك مالكاً لمقاليد نفسه، ولنوع من المعرفة عن العالم، متعاليةٍ وخارقة للعادة، وتتم وساطته عبر طقوس تُفْرِغُه من بشريته، وتجعله لا متشخصاً، بحيث تحل به الروح الأخرى المطلوب استحضارها[2].

وقد انبنى هذا التصور الايجابي للمس في الثقافة العربية من التناظر الذي تصورته بين النبي والكاهن والشاعر والممسوس، فكل منهم، تمتلكه قوة غريبة عنه، هي مصدر وحيه أو معرفته[3].

ومن مظاهر التقاطع بين العشق الالهي، والجن، والمس؛ أن المعشوقة في تراث الغزل العربي والصوفي، كانت عادةً ما تتجسد في صورة خيالية، تقف وسطاً بين الوجود والعدم، بين الحضور والغياب، بحيث تحيل على ازدواج الأنس والوحشة، وعلى الشبه بالكائنات الليلية اللا مرئية، التي تغمر ظلام البيوت والخرابات، وتوحش ليل الإنسان بحضورها الضبابي[4]. لذلك فلم يكن هناك انسب من صورة الجنية لتجسيد هذه المعشوقة المتصورة على هذا النحو.

هذا الى جانب أن المعشوقة، حينما توصف بالجنية، فما ذاك إلاَّ للدلالة على ما لديها من عجيب، وقد جاء في اللسان قول صاحبه تعليقاً على بيت غزلي: (وإنما اراد امرأة كالجنية؛ إما في جمالها، وإما في تلونها وابتدالها)[5]. وهذه الدلالات هي أصدق الدلالات المتحققة في حال المحبة الإلهية، التي يتجلى فيها المحبوب، بجمال لا يدانيه جمال، وتجدد لا يلحقه طرف وإنْ صال وجال.

لذلك، ولكل ما سبق، كان من المناسب جداً أنْ ينعت الشاعر تكشف الجمال الالهي المتعالي بهذا النعت.

---

(1) ينظر: ابن عربي حياته ومذهبه: 48.
(2) العشق والكتابة: 91-192.
(3) ينظر: م.ن: 192.
(4) م.ن: 189.
(5) لسان العرب: 252/16 .

المبحث الأول
المعرفة الصوفية

أولاً: حقيقة المعرفة الصوفية وخصائصها:

سبق وأن عرفنا أن التصوف إلى جانب كونه منهجا في السلوك، هو منهج في المعرفة، أساسه التأمل الباطني، والمجاهدات الروحية، التي تأخذ السالك في مدارج المعرفة الشهودية الباطنية لحقائق الوجود المختلفة، بطريق الحدس المباشرة. والمُبَاشَرَةُ هنا تعني: (مباشرة يقين، ومشاهدة القلب بحقائق الإيمان)[1].

فالتصوف هو نشاط روحي، يختلف اختلافاً كلياً عن أي ضرب من ضروب النشاط العقلي. فهو تجربة روحية خالصة، تثمر معرفة حدسية مباشرة، لا يمكن الاطلاع عليها ونقلها للآخرين[2]، فهي لا تعرف إلا بالذوق كما قال الغزالي، حين سأله أحدهم أن يضع منهجاً علمياً محدداً لهذه التجربة ومضمونها المعرفي، فأجابه بقوله: (واعلم ان بعضاً من مسائلك التي سألتني عنها، لا يستقيم جوابها بالكتابة والقول، ان تبلغ تلك الحالة تعرف ما هي، وإلا فعلمها من المستحيلات، لأنها ذوقية؛ وكل ما كون ذوقاً لا يستقيم وصفه بالقول، كحلاوة الحلو ومرارة المر لا تعرف إلاَّ بالذوق)[3].

تلك هي المعرفة الصوفية؛ إنها معرفة تَحَقُّقٍ لا تحقيق. معرفة حية، يصطبغ بها الوجدان الداخلي للصوفي، وليست عملية بحث وتقصٍ وتكديس للمعلومات والمعارف، في الذاكرة أو في العقل. وبضوء ذلك نفهم معنى قولهم: (إن العارف من كان علمه حاله)[4]. فهي نداء داخلي، يمتلئ به قلب الصوفي، الذي كلأه حبيبه بالولاية[5]، فكشف له تلك الحقائق، كشفا ذوقيا عبر رؤية جذبية خالصة، بعيدة عن البحث والاستدلال العقلي.

إن معرفة الله، ومعرفة الحقائق الروحية، هي معرفة فوق عقلية، وفوق حسية، ليس للعقل، ولا لمناهج النظر والاستدلال إليها من سبيل؛ وإنما سبيلها القلب وقد تَطَهَّر، فأصبح قلباً مرآوياً، تشرق عليه أنوار الإيمان والعرفان اللدُني، وينعكس عليه ما يحويه العقل الإلهي من معارف وحقائق كلية متعالية، يتذوقها الصوفي، ويعيشها حالاً قبل أن يصوغها مقالاً.

---

(1) اللمع: 59.
(2) فتاح، د. عرفان عبد الحميد، دراسات في الفكر الفلسفي والحركات الهدامة، 362.
(3) الغزالي، أبي حامد، أيها الولد، تحقيق الدكتور أحمد مطلوب: 109.
(4) التعرف لمذهب أهل التصوف: 138.
(5) الشعر الصوفي: 216.

وبالنظر إلى تجربة المقالح، تبين للباحث أنَّه قد تبنى منهج المعرفة الصوفي منذ وقت مبكر، وخصوصاً فيما يتعلق بمعرفة الله، ومعرفة الحقائق الروحية الماورائية.

هذا التبني هو ما عبر عنه الشاعر، صراحة في تلك الأبيات، التي أعلن فيها اعتناقه لدين الحب الصوفي؛ معرفةً وعبادةً حين قال:

الله نعرفه حباً ونعبده حباً

فما تبتغي منا الزنابير[1]

ففي هذا البيت يشهر الشاعر منهجه في المعرفة، أمام مناهج المعرفة الفقهية التقليدية والرسمية، التي تباعد بين العبد والرب، بطرائقها العقلية والمنطقية الجافة من كل عاطفة، فتقيم هوةً من الخوف والرهبة بين العبد ومعبوده، بعكس المعرفة الصوفية، التي تجعل من الله حضوراً حياً في ذات العبد وقلبه.

ويتطور هذا الموقف، فنجده في أبجدية الروح، يرفض كل صنوف المعرفة الأخرى في تحقيق الوصول والتحقق بحقائق الدين، بل ويعدُّها كما عدَّها المتصوفة؛ خادعة مظللة، وحُجُباً تحجب أنوار المعرفة الإيمانية أن تشع في العقل والقلب. يقول في مطلع قصيدة ابتهالات:

سئمت الشعر،

عِفتُ العالم المفتون بالكذب المموه

بالشعارات التي سفحت دم القاري

وفي قبوٍ من الكلماتِ، مهجورٍ

ذبحتُ العمرَ منحازاً، طريقي غامضٌ

وهوايا ملتبسٌ

ألوذ به،

وبالكتب التي صدرت لا ضجاري[2].

في هذا المقطع، يعلن الشاعر سأمه العالمَ، وما ذاك إلا لأن معارفه –بما فيها المعارف الشعرية– لم تعد مصدر يقين ورؤيا مريحة، بل أصبحت شعارات مضللة وكاذبة، تغذي صراع الأيدلوجيات وتؤججه، وتضحي ببراءة القارئ وروحيته، بل وتقدمها قرباناً لهذا الصراع، الذي يقضي على سلام الروح وأمنه.

لقد حاول الشاعر في مرحلة من مراحل سلوكه الصوفي أن يلجأ إلى المعرفة النقلية "الكلمات"، علّها تنير له سبيل الخلاص الروحي وتساعده في الوصول المنشود، فلم يجد شيئا من ذلك، وإنما المزيد من القلق والحيرة المدمرة، والقضاء على جزء عزيز من العمر، في ظلام العدمية واللا جدوى، جراء انحيازه إلى تلك المعارف المؤدلجة.

إن الانحياز عبودية. والعبودية للأفكار لا تقل عن العبودية للأشخاص والأشياء؛ في تقييد الرؤيا وتجميد الشعور، بل ربما تكون أكثر العبوديات خطراً، وأشدها إعاقةً للسالك.

إن وظيفة الكلمات هي وظيفة عكسية للوظيفة المأمولة، فبدلاً من أن تكون مصدر اشعاع، ومنار هداية، تصبح مصدر تظليل وغموضٍ والتباس، يضاعف من ضيق الشاعر وغربته وشقائه، وتلك هي نظرة المتصوفة للكتب، فَرَجُلُ الله لا يتلقى من الكتاب؛ فدراسة الكتب، تغذي خداع النفس وتظلل فكرة الحق في سُحُبٍ من الكلمات الجوفاء[3].

وقد جسد الشاعر هذه الفكرة تجسيداً فائق الشعرية، حين جعل من الكلمات (البناء المعرفي) قبواً تتضاعف فيه إلى -جانب الظلمة- مشاعرُ الخوف والوحشة والاغتراب؛ كونه قبواً مهجوراً.

لقد ظل الشاعر عمراً طويلاً يبني هذا القبو، ربما ليتحصن به من حشود الأسئلة الوجودية المدمرة، ثم مضى يبحث فيه عن الحقيقة، التي يُضاءُ بها الطريق، ويزول اللبس، وينتهي الشك، وينشرح الصدر، ولكن شيئاً من ذلك لم يحدث، وما حدث هو ذهاب العمر وفوات المراد.

---

[1] الديوان: 498.

[2] أبجدية الروح: 4.

[3] الصوفية في الإسلام: 71.

وإذ يستشعر الشاعر حجم الفوات، وفداحة خيانة الذات، فإنما يقصد من ذلك استنهاض القلب، لينهض تاركاً هذا القبو، إلى فضاء آخر، رحبٍ ومضيءٍ. إلى فضاءِ الروح، حيث المعرفة الإشراقية والوجدان المباشر. ففي مقطع من قصيدة (أسئلة) يحاول الشاعر إنجاز هذا التجاوز، مستعينا بالله ولائذاً به من شر السؤال وعجزه. إذ يقول:

يتركُ القلبُ أرضَ السؤالِ
وينهضُ من جسدٍ ذابلٍ كالترابِ ويصرخ:
يا مَنْ مِنَ العَدَمِ المستحيل صنعتَ جميعَ الممالكِ
أوجدتَ من كلمةٍ هذه الكائناتِ
وألبستها من ضياء يديك بهاءاً
وجئت بنا نجتلي سحرها
وسرائرها
استجير بك الله من شر أسئلة تتعقب روحي
تطاردها
كلما انبثقَ النورُ في وردةِ القلب
وامتلك الحرفُ أجنحة
زمَّ حشدُ السؤال خواتِمَهُ
واستردتْ خرائِبَها الذاكرة[1]

إن قبو الكلمات هناك هو أرض السؤال هنا. أرض الشك والحيرة. إنها المجال الحسي، الذي يغزوه الفكر والوعي الفلسفي المكتسب، الذي يكتفي بالحدود الحسية للسؤال، ويتم داخل إحداثيات الحاجة اليومية للعيان الوقائعي المباشر[2]، الذي يجزئ الظاهرة، ويتناولها كمفهوم معطىً سلفاً، ومحدود بحدود مفاهيمية أخرى، تعزلها عن الذات، وتعزل الذات عنها، فلا تتعامل معها إلا من منطلق الحاجة. وهذا ما لا يقبله الوعي الصوفي المُوَحِّد، الذي لا ينظر إلى الظاهرة بمعزل عن بقية الظاهرات، أو أن يجعل منها مجرد حدود لها وحسب، كما لا يقبل بوجود أي مسافة بين الذات وموضوعها. وانعدام المسافة معناه انعدام السؤال، لأن السؤال لا ينوجد إلا في هذه المسافة. هذا من جهة، ومن جهة ثانية: أن حضور السؤال يعني غياب الجواب، وغياب الجواب يضعنا أمام فكرة الفقد، باعتبارها التعبير اليومي عن الحاجة.

إن الدلالة السلبية للفقد لدى الوعي اليومي، تشير إلى ضياع الملكية؛ ملكية أي شئ كان. وفقدان الشيء يقتضي السؤال عنه. وعليه يكون التساؤل: هو وعي سلبي يبحث عن إجابة إيجابية، حول ما هو مفقود[3]، ويتيح تملكه والسيطرة عليه، وهذا ما يرفضه التصوف؛ فالتصوف في واحدٍ من أهم تعريفاته: (هو أن لا تملك شيئاً وأن لا يملكك شئ)؛ ذلك أن الامتلاك، هو العبودية بعينها، وعلامة نقص وعجز، وليس بطريق حرية أو كمال، ومن هنا يأتي رفض السؤال؛ لانطوائه على هاجس التملك هذا، الذي يباشر سلطته على الوجود حال حضور الجواب، معبراً عما يسمى في الفلسفة، بحالة اغتصاب الوعي للوجود، إذ يذهب إلى فرز ظاهرات هذا الوجود وتحديدها، وفرض المفاهيم الإنسانية المتغيرة عليها. (فهو يتناول الوجود بوصفه مشكلة لا بد من حلها، بينما المذاهب الإسرارية تنظر إلى الوجود بوصفه سراً، وتكون المسألة هي التماهي مع هذا السر. غياب الجواب هنا دليل على هاجس التماهي مع الوجود، وحضور الجواب هناك، دليل على هاجس السيطرة على الوجود؛ أي الانفصال عنه. الحالة الأولى حب، والحالة الثانية هيمنة)[4].

---

(1) أبجدية الروح: 170.
(2) اللحظة العدمية: 45.
(3) م، ن: 38.
(4) الصوفية والسوريالية:56.

أما من جهة ثالثة وهي الأهم: فإنَّ الصوفية ترى أن السؤال هو أداة الفكر؛ (فحيثما يكون ثمة سؤال، فإن واقعة التساؤل ذاتها، تنطوي على فَكْرَنَة)[1]،هذه الفَكْرَنَة هي ما يرفضها التصوف بشدة –كما هو معروف– انطلاقاً من إيمانه: (بأن ما يشتمل على كلية الوجود ليس التفكير، وإنما الإرادة. فالفكر قد يطرح كل ضروب الأسئلة، غير أن سؤال الوجود، لا يمكن أن يجيب عنه الفكر، فالجواب مدفون في أعماق كينونتنا، وإبرازه على السطح، لا يقتضي سوى رعشة الإرادة الأشد)[2]. مع ملاحظة ان الإرادة هنا لا تنصرف إلى معنى الإرادة الذي يحيل على الاختيار الواعي وقصديته؛ وانما إلى معنى مطلق النزوع، الذي عبر عنه ابن عربي في هذا النص حين قال: ((فمن أراد العثور على هذه الحكمة، فلينزل عن حكم عقله إلى شهوته، ويكن حيواناً مطلقاً، وعلامته علامتان الواحدة هذه الكشف، والعلامة الثانية الخرس، بحيث أنه لو أراد النطق بما رآه لم يقدر))[3]. ففي هذا القول يوضح لنا ابن عربي ما يتطلبه الموقف الفنائي في التجربة الصوفية من إلغاء للإرادة العقلية الواعية (واسترسال النفس مع الله على ما يريده)[4]، وهذا لان العبد ما يزال في حالة تعرف (فما دام العبد يتعرف فيقال له لا تختر شيئاً، ولا تكن مع اختيارك حتى تعرف، فإذا عرف وصار عارفاً، فيقال له إن شئت اختر، وإنْ شئت لا تختر؛ لأنك إن اخترت فباختيارنا اخترت وإن تركت الاختيار، فباختيارنا تركت الاختيار، فإنك بنا في الاختيار، وفي ترك الاختيار)[5] وحالة التعرف هذه هي حالة قابلية محضة وهي ما أشار إليها ابن عربي في هذا النص باسم الكشف، فالصوفي لا تكون له إرادة أو اختيار فيما يكشف له. وهنا نجد انفسنا امام اعمق معنى من معاني الفناء إذ يتم (ابطال جميع قوى الفكر الواعي، وافناء العقل عن المدركات والأفكار والأفعال والاحاسيس وانحصاره في التفكير بالله)[6] بمعنى (تركز وحشد النشاط الذهني على فكرة واحدة هي الله)[7] وهذا التركيز التأملي (من شانه ان يستبعد من الافق الشعوري كل هذه الكائنات المخلوقة)[8] وما يتعلق بها من رغبات وارادات حتى لا يبقى في نفس الصوفي سوى تلك الشهوة العارمة، والرغبة الجامحة في تجاوز بشريته ووجودهِ المادي والفناء في الوجود الحق، الذي لا يلبث أن ينكشف لهُ تدريجياً، فيدركهُ إدراكاً ذوقياً مباشراً من خلال حاسة كونية متعالية (تشب في جميع الملكات فتجعل النفس ترى أبعد الرؤية وتفعل أقوى الفعل)[9] أي أن الإنسان يستطيع أن يمارس من خلال هذهِ الحاسة-ما أسماه كولن ولسن بالنظرة العصفورية على الحياة، في قولهِ: (إنَّ الرؤية الصوفية تتم حين يزاول الإنسان نظرة عصفورية على الحياة، أي حين ينسحب منها ولو للحظة واحدة، فيرى قدراً كبيراً بدلاً من بقائهِ محصوراً ضمن البؤرة الضيقة؛ بؤرة النظرة الدودية المعتادة)[10].

وحين يتم ذلك تنفتح بوابات الإدراك، ويكون ثمة مشهد جديد لم نحلم به من قبل، تتحقق فيه للإنسان حالة النعمة، وهي حال تنتج عن توحيد كل ما ينظر من الخارج أو من الداخل في كيان واحد، وفقاً لمبدأ أعلى يتجاوز التناقضات.

إن هذا الإدراك هو الإدراك الروحي، الذي تبدأ عنده المعرفة العرفانية، آخذةً في النمو والاتساع، باتجاه ما يحقق للعارف الامتلاء بالمعنى الوجودي، وبرؤيا النبوة الكاملة. هذه المعرفة هي التي يتحدث عنها الشاعر في هذا المقطع من قصيدة (فاتحة). إذ يقول:

بوادي الروح ينمو صوت أسئلتي
ويصبو،

---

(1) التصوف البوذي والتحليل النفسي: 82.
(2) التصوف البوذي والتحليل النفسي: 84.
(3) فصوص الحكم: 168.
(4) اللمع: 45.
(5) م، ن: 61.
(6) الصوفية في الإسلام: 63.
(7) ابن عربي حياته ومذهبه: 223.
(8) م، ن: 223.
(9) برجسون، هنري، منبعا الأخلاق والدين: 248.
(10) ولسن، كولن: الشعر والصوفية: 42.

يصطفي ما شاء من نخل، ومن شوك، وأزهارِ
وما يشتاقُ من معنى يضيقُ به المدى
وأضيقُ حين يضيق بي،
وبحرفِهِ العاري[1].

إن الشاعر لا يرفض السؤال مطلق السؤال، فالسؤال هو صيحة الاهتمام، وهو دليل وجود، وعلامة حياة، لكنه يرفض أسئلةً بعينها؛ الأسئلة المرتبطة بحاجات الجسد، وبأرض الحس، أسئلة العقل المحكومة بمنطق التحديد، وذلك لأن التحديد هو نفيٌ كما يقول اسبنيوزا (حين تحدد الله تنفيه لأنك تساويه بالأشياء المحدودة[3]. وكذلك تحديد الإنسان، أو الوجود، ينفي ماهية كل منهما[2]. لذلك فالمعرفة العقلية لا تجدي في حقل الماهيات، وفي قضايا الروح وقضايا "الما وراء"، وهي إلى جانب ذلك تعزز الثنائية ولا تنفيها. والثنائية هي التي تبقي الإنسان في أحبولة الجهل والقلق، أسير الأنا الفردية، أناه الاجتماعية التقليدية. أما في عالم الروح فإن هذه الثنائية تزول فتتقارب المتناقضات، مؤذنة بانفتاح بوابات الإدراك اللامتناهي، وكلما زادت الذات توغلاً في عالم الروح (التجربة)، زادت توغلاً في أعماق الوجود، وزادت معرفة به. هذا هو النمو الذي قصده الشاعر في المقطع الأول.

إن الحالات الصوفية رغم أنها حالات انفعالية روحية، فأنها تبقى حالات معرفة؛ ذلك أنها حالات نفاذ إلى أعماق حقيقة لم يسبرها العقل من قبل[3]. هذه الخاصية هي ما أكد عليها الشاعر بقوله: (ينمو صوت أسئلتي) إذ المعنى تزداد معرفتي.

وإلى جانب هذه الخاصية للمعرفة نقف- في هذا المقطع- على خاصية أخرى أهم، وهي (اللاموصوفية)؛ فهي معرفة تستعصي على الوصف باللغة المعتادة وما ذاك إلا لأنها معرفة فوق حسية. واللغة (الحرف) وضعت لما هو حسي ومألوف، فمن الطبيعي أن تضيق بما هو فوق حسي، هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية، أن هذه المعرفة، هي معرفة رؤيوية، واسعة، لا متناهية؛ فالمدى رغم اتساعه قد ضاق بها، ولم يستوعب معانيها المتكثرة، فكيف يكون حال الحرف (اللغة) مع هذا الاتساع، فحتى إذا ما حقق (الحرف) شرط الإمكان الأول، فتجرد عن مألوف الإشارة، ومعهود الدلالة، المرتبطة بكل ما هو حسي ومباشر، فإنه يظل عاجزاً عن التعبير عن هذا المعنى الواسع؛ يعني أن اللغة حتى حين تستخدم استخداماً إشارياً، فإنها تظل عاجزة وضيقة، أمام سعة المعنى وعمقه. كما قال الشاعر "الرائي" الذي عاد ليؤكد هذا المعنى، وهو يعيشه واقعاً لا وصفاً، في هذا المقطع بقوله:

ضاق صوتي
ضاق الكلام
وما وسعتني الإشارة[4]

هكذا هو شأن الرؤيا العرفانية، فهي تسعى إلى أن تتقصى الأغوار، وتتفهم الأسرار، وتحاول -بكل أشواق الإنسان إلى الكشف والحنين إلى المجهول- أن تحيط بالنواميس، والمتناقضات، لكنها تصطدم بالقدرة المحدودة للغة، التي تقف عند مشارف المعنى، معلنةً عجزها عن عبور الآفاق البعيدة، والنفاذ إلى لغة الوجود والزمن[5] وهنا لا يكون أمام "الرائي"، إلا أن يلوذ بالصمت، الذي يستحيل إلى قيمة رمزية دالة على التجربة، حال كونها تجربة معرفة. وهي التجربة التي وقف الباحث عليها بالنسبة للشاعر في الفصل الثالث، لذلك فان أي تناول لها هنا سيكون من باب التكرار رغم أنَّ تناولها هنا ربما كان أنسب، ولكن مقتضيات المنهج هي التي اقتضت ذلك.

عموماً وبعد أن تم التعرف على حقيقة المعرفة الصوفية، وعلى وعي الشاعر بحقيقة هذه المعرفة وبخصائصها العرفانية، وإيمانه العميق بها، وتطلعه الحار إليها، ينتقل البحث إلى متابعة تدرج الشاعر في

---

(1) أبجدية الروح: 6.
(2) الصوفية والسوريالية: 56.
(3) الصوفية والسوريالية: 57.
(4) أبجدية الروح: 107.
(5) المقالح: في ظلال الصوفية: 17.

عملية تلقي هذه المعرفة، ومعرفة نصيب هذه العملية من آليات التلقي العرفانية لدى المتصوفة، والتعرف كذلك على المضامين العرفانية لها كونها تجربة رؤيا وكشف واتحاد.

ثانياً: درجات المعرفة الصوفية:

يتفق المتصوفة جميعاً على تدرج السلم العرفاني الإشراقي عبر ثلاث درجات متتالية هي المكاشفة ثم التجلي ثم المشاهدة. فكل معرفة إشراقية لا بد أن تمر بهذه الدرجات الثلاث.

وقد نظر الباحث في تجربة المقالح الصوفية، فوجدها التزمت هذا السلم الإشراقي المتدرج، ابتداءاً بالمكاشفة المنامية، وانتهاءاً برؤيا الإشراق الشهودية يقيناً. وهذا ما ستكشف عنه متابعتنا للنصوص فيما يأتي من صفحات.

أ- المكاشفة والتجلي:

وتبدأ المكاشفة في أدنى مراتبها بالرؤيا المنامية الحسنة، تباشر قلب السالك في طريق التصوف، كبشرى من الله له بخلق الأحوال الإشراقية في قلبه ابتداءاً، كما قال القشيري[1]، مستنداً في ذلك على ما جاء في الأثر، حول تفسير قوله تعالى: ﴿**لَهُمْ الْبُشْرَى فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الآخِرَةِ**﴾؛[2] فقد جاء في الخبر قول رسول (ﷺ) ﴿إنها الرؤيا الحسنة يراها المرء أو ترى له﴾[3].

وحقيقة الرؤيا الحسنة: (أن يخلق الله في قلب النائم، أو في حواسه، أشياءً كما يخلقها في اليقظان، فربما يقع ذلك في اليقظة كما رآه، وربما جعل ما رآه عَلَماً لأمور يخلقها في ثاني الحال، أو كان قد خلقها فتقع تلك، كما جعل الله الغيم علامة المطر)[4].

ومثلما كانت هذه الرؤيا هي أولى مراتب الوحي في حال النبي (ص)، فكان لا يرى رؤية إلا جاءت كفلق الصبح؛ كانت أولى مراتب المعرفة العرفانية لدى المتصوفة، فهي بحقيقتها تلك (من دقائق علوم المكاشفة)[5].

وبالنظر إلى تجربة العرفان المقالحية، وجد الباحث تدويناً شعرياً لمثل هذه الرؤى الكشفية، منها هذه الرؤيا التي وردت في مقطع من قصيدة (اشتعالات)، مؤذنة ببداية منازلة الشاعر لأولى تجارب الكشف والعرفان.

فبينما الشاعر يتقلب على رمال صحراء الفناء الحمراء، باحثاً عن من يرتقي بروحه وبوطنه، من درك الوحشة واليباب إذا به يقع على هذا الحلم التبشيري، الذي يصوره في هذه اللوحة قائلاً:

أحلم أنني خرجت من مرايا العمر
أن روحاً حملتني نحو نهرٍ اخضرِ الماءِ
يضيء موجُه الزمانَ والمكانَ
أنني اغتسلت من خطايا احتشدتْ في جسدي
وأن روحي اغتسلت بذلك الماء
وأنني قابلت في النهر دموع الروح
شَاهَدَتْ عيني هناك في سبورة الفضَاءِ
قمراً تغرق في ضبابه الآثام
خريطةً بما جناه ضعفي
وركاماً من تراب الجسد القديم[1]

---

[1] الرسالة القشيرية: 714.
[2] سورة يونس الآية 64.
[3] تفسير القرطبي: 138/11، رقم 57.
[4] الرسالة القشيرية: 714-715.
[5] إحياء علوم الدين: 504/4.

ففي هذا المقطع عبر الشاعر عن رؤيا كشفية، تمت له في الحلم، مبشرةً إياهُ بتغير جذري سينقله من حياة إلى حياة أخرى نقيضة؛ من حياة الجسد الفيزيائية المظلمة، إلى حياة الروح الميتافيزيقية المشرقة.

وهي رؤيا عرفانية واضحة، عبر الشاعر عن عرفانيتها بقوله: (من مرايا العمر)، أي أن الخروج هنا، هو خروج معرفي، سيتم للعارف بعد إنجاز عملية التطهير القلبي، التي بشّرت الرؤيا بإنجازها، ونجاحها؛ إذ أن بقية مفردات صور الرؤيا، تحيل على ذلك النوع من الرؤى، التي قال عنها ابن عربي: (وإذا كانت الرؤيا في الحلم، تمثل الأنهار الجارية الصافية، والكواكب والأقمار والسماء المُصحية، يعلم أن هذه الصفات من الصفات القلبية)[2] ويعني ابن عربي أن هذه المفردات، ما هي إلا رموز لتبدلات صفاتية في قلب السالك، ليصبح أهلاً لتلقي المعرفة العرفانية، ومشاهدة أنوار الذات الإلهية.

إن مثل هذه الرؤى والأحلام المنامية، كانت مثار فرح وغبطة لدى المتصوفة؛ لما ينكشف لهم فيها من أحوال ومشاهدات، يتلقونها تلقياً يقينياً لا شك فيه، داعمين هذا اليقين إلى جانب الأسانيد النقلية الكثيرة بأسانيد عقلية، تعتمد التحليل الفيسولوجي للرؤيا؛ فذهبوا إلى القول بانفصال الروح عن الجسد في حالة النوم، وعودة كل منهما إلى مصدره، (فكل من نام على طهارة، يؤذن لروحه أن تطوف بالعرش)[3], بل والوصول إلى رؤية الحق، لذلك كان بعضهم بتكلف النوم، وحين يُسأل عن ذلك يقول:

رأيت سرور قلبي في منامي فأحببت التنعس والمناما[4]

وهذا يعني أن النوم قد تحول من كونه ظاهرة طبيعية لا إرادية، إلى ظاهرة سيكولوجية إرادية، تتم كنوع من الرياضة الغيبية على ممارسة الفناء، وهم بهذا يلتقون مع الرومانسيين والرمزيين الذين اصبح النوم لديهم: (تعطيلاً إرادياً مستمراً للقوى الواعية، بغية اقتناص الحقيقة الكبرى، التي تنقدح في أعماقنا، والتي ليس عالم الكثرة إلا ظلاً شاحبا لها)[5].

إن هذا التناوم هو حال فنائي، يكون الصوفي فيه بين النوم واليقظة، وعليه تكون الرؤيا الحاصلة من جهته هي رؤيا كشفية فنائية، وليست منامية. وهذه هي الدرجة الثانية من درجات المكاشفة، إذ عرفت المكاشفة في درجة من درجاتها بأنها: (ما يَقْرُبُ مما يراه الرائي بين اليقظة والنوم)[6].

ولعل أبرز مكاشفات المقالح في مستواها هذا، هي ما دَوَّنَهُ في قصيدته (مفاتيح إلى ثكنات الروح) ففي مقطعين متتاليين من مقاطع هذه القصيدة، يدون الشاعر رؤيتين كشفيتين، متحدتين في الموقف الفنائي، ومتفاوتين في الدرجة، ومختلفتين في المضمون. يقول في المقطع الأول:

فيما يتراءى لليقظان
رأيت ملاكاً يعبر وجه سماءِ الدنيا
يتهجَّى ألفاظاً تتماوج في الأفقِ
ويصنع ألف فضاء من نور
اقتربت روحي المكسورة
لكن نجوماً ساطتها
فهوت
وتخلت عن نصف المعنى
يفضحني خجلي
يتساقط مثل هباءٍ خوفي
ويوارني حزن قاتم[1]

---

[1] أبجدية الروح: 70 -71.
[2] ابن عربي، حياته ومذهبه: 233.
[3] الرسالة القشيرية: 717.
[4] الرسالة القشيرية: 717.
[5] هلال، الرومانتيكية: 104.
[6] الرسالة القشيرية: 502/1.

ففي هذا المقطع يكشف الشاعر عن رؤيا كشفية، من نوع المكاشفات الروحية الساعية وراء العرفان؛ لتضمنها رؤية الملاك بصفته رمزاً للسعادة الروحية، ووسيطاً معرفياً بين الأرض والسماء. فقد كشف عنه الشاعر، وهو في حال من التلقي المعرفي المباشر، بقوله: (يتهجى ألفاظاً تتماوج في الأفق). كما كشف عن طموحاته العرفانية، في محاولته الاقتراب من تلك الفضاءات الإشراقية، التي باءت بالفشل، بصورة تستدعي إلى أذهاننا تلك الآيات القرآنية[2]، التي تتحدث عن محاولات استراق الجن للسمع، وقذف الملائكة لها بالشهب، لتهوي خائبة، إلا من معنى غامض غير مكتمل، كما هو حال الشاعر هنا، إذ عاد بمعنى نصف مكتمل يجر أذيال انفعالات سلبية، تتراوح بين الخجل، والخوف، والحزن، الذي وصفه الشاعر بالقاتم، تميزاً له عن الحزن الروحي المحبب.

هكذا بدت رؤيا الشاعر الكشفية في هذا المقطع، الأمر الذي يرجح إلحاقها بذلك النوع من المكاشفات الابتدائية، التي يرى ابن عربي، بأنها نوع من الانفعال والتوهم، والاستطلاع إلى بُعد، ومما يقع خصوصاً في حال الفناء، الناجم عن السماع[3]. بمعنى أنها تحصل للمبتدئ، الذي يستبد به الحماس لحصول الرؤيا، وتحصيل العرفان؛ فيتوهم، أو يوهمه الشيطان، بأنه يسمع ويرى شيئاً مما هو مسيطر على ذهنه، فتكون حالته هذه، أقرب إلى الشيطانية منها إلى الإلهية[4].

وعموماً فمهما يكن من أمر هذه الرؤيا، فهي محاولة كشفية، خابت في مسعاها، وما ذاك إلا لأنها محاولة أولى، ولأنها- وهذا أكيد –تمت بمعزل عن أي توجيه أو إرشاد روحي، من أيٍ من رواد مدينة أهل الكشف، ودون الحضور في حضرتهم المباركة. من أجل ذلك وجد الشاعر يسارع في المقطع التالي إلى تلك الحضرة، ليحضر فيها حضوراً روحياً مكثفاً، وعلى نحو ترويضي، كان من نتيجته أن مارست الذات الكاشفة، رؤىً كشفية ربانية، وضعتها في خط التماس الأول من أنوار التجلي والمشاهدة، التي بدأت تتسرب من بعد عبر الضوء الخافت كما صورها الشاعر قائلا:

فيما يتراءى لليقظان
أرى خلف الكلمات شموعاً تتوقدُ
ودفوفاً تتمايل
وصفوفاً تجتاز سراط الرحمةِ
يسمع ألحاناً لا أحلى
تتسرب –من بُعدٍ- عبْر الضوء الخافتْ[5]

لقد مكن حضور الشاعر، في هذه الحضرة الطافحة بنشوة السماع ووجد الذكر لذاته العارفة، أن تبدأ أولى ممارسات التلقي للعرفان الإشراقي المتعالي، بدرجةٍ؛ وإنْ بدت هنا ضعيفة، لا تتجاوز مجرد التسرب، وعبر الضوء الخافت؛ فان المرء لا يتوقع لها إلا المزيد من التوهج والانهمار، لتنتهي عند تلك الرؤيا الكشفية التي تتكشف فيها الذات الإلهية للذات الكاشفة، انكشافاً يتم بعين البصيرة فتكون الرؤيا والمشاهدة، التي تملأ القلب باليقين. هذه الرؤيا الكشفية هي ما وصل إليها الشاعر وجزم بها في هذا المقطع قائلا:

وفجأة رأتك روحي لم يكن حلماً
ولا وهماً –رأتك بعد أن صار لها الحزن رفيقاً
والنوى دليْل[6].

---

(1) أبجدية الروح: 97-98.
(2) الآية هي قوله تعالى: ﴿**وَأَنَّا لَمَسْنَا السَّمَاءَ فَوَجَدْنَاهَا مُلِئَتْ حَرَسًا شَدِيدًا وَشُهُبًا* وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَنْ يَسْتَمِعْ الآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَصَدًا**﴾ سورة الجن , الآيات: (8 و9).
(3) ابن عربي حياته ومذهبه: 235.
(4) م، ن: 235.
(5) أبجدية الروح: 98-99.
(6) أبجدية الروح: 43.

ففي هذا المقطع يصل الشاعر إلى الغاية من الرؤى الكشفية؛ إذ المكاشفة هنا، هي من ذلك النوع الذي عرفه المتصوفة بأنه: (عبارة عن ظهور الشيء للقلب، باستيلاء ذكره، من غير بقاء للريب)[1]. فهي رؤية كشفية امتلأت بها روح الشاعر يقيناً، لم تكن لتصل إليه، لولا ما بذلته من جهد وجهاد، ومعاناة لأحزان الطريق، والآم البعد والفراق، كما قال الشاعر: (بعد أن صار لها الحزن رفيقاً / والنوى دليل)، بمعنى: أن هذه الرؤيا لم تعد من رؤى البدايات، وإنما هي رؤيا متقدمة، تمت للروح وقد قطعت أشواطاً بعيدة، في طريق التطهر والارتقاء الروحي.

إن هذا النوع من الرؤى الكشفية اليقينية عادة ما يكون مصحوباً أو مسبوقاً برؤى تجلياتية متعددة. وهو ما كان بالفعل في حالة المقالح. ففي هذه القصيدة ذاتها، يخبر الشاعر عن تلك التجليات التي وصل إلى الغاية منها في قوله:

رأيته...
كانت أصابع الضوء تدقُّ
بابَ الأرضِ
تُعطي الورد لونَهُ
والصبحَ لونَه
وتغسلُ الحقولَ والجبالَ من بقايا
الليلِ والكآبة.
انتظرته.. ناديته:
يا مانحَ الضياءِ للمراعي
والنهر للسواقي
يا حاضراً في الظل، والأمواج، والفصولْ
أوجعني العشقُ
وأضنى قلبي المرقع الرحيل[2].

فهذا المقطع يكشف عن رؤيا إشراقية، آذنت بانكشاف الحُجب وانقشاع الظُلمات. فهي رؤيا كشفية، ولكن تمت بطريقة التجلي، الذي يعرف لدى المتصوفة بأنه: (إشراق أنوار إقبال الحق على قلوب المقبلين عليه)[3]، بمعنى أنّه ظهورٌ نوراني للذات الإلهية وصفاتها، وللأمور الروحية و الإلهية[4]، متجلية في صور المخلوقات. وهذا التعريف يقوم على أساس وجهة نظر ميتافيزيقية إشراقية (ترى أن الله بؤرة نور، تجلياتها هي المخلوقات؛ فكل موجود بوصفه صادر عن الله منير بدرجات متفاوتة)[5]. ولكن هذا النور لا يظهر إلا لعيان من تطهر قلبه من الأهواء والشهوات الذاتية، وتحررت نظرته إلى الأشياء من إسار الحدود النفعية الآنية لها، فهو يتخلى عن ذاته، ليتماهى بحب بماهوية الأشياء المدركة، فيتعقلها ويتمثلها من خلال هذه الماهوية النورانية المتعالية، التي تحييها، وتكشف فيها عن معانٍ لا تحد؛ بسبب الحضور الحي والفاعل والمتجدد للمعنى الإلهي فيها.

إن هذا الحضور، هو الذي أدركه الشاعر وأحس به على نحو عميق ودال، فعبر عنه بصورة كشفت عن شموليته وتجدده؛ من خلال الدوال الكاشفة عنه؛ فالظل الذي كنى به الشاعر عن حضور الإلهي في حياة "البَر" يحيل على الحركة والتغيير؛ لأنَّ الظل متحرك وليس ثابتاً. والأمواج التي أستخدمها استخداماً مجازياً بعلاقة الجزئية، للدلالة على حضور الإلهي في حياة "البَحر"، يحيل أيضاً على الحركة والتغيير. وكما غطى حضور الإلهي المكان ببره وبحره، غطى كذلك الزمان ولكن في تغيره وتجدده الذي أكد الشاعر عليه باستخدام دال (الفصول).

---

[1] الرسالة القشيرية: 502/1.
[2] أبجدية الروح: 39-40.
[3] اللمع: 439.
[4] ابن عربي حياته ومذهبه:214.
[5] م، ن: 214.

إن الشعور بحضور الإلهي على هذا النحو، من شأنه أن يفعم النفس بمشاعر السعادة والغبطة والفرح الجليل؛ ذلك أن الصوفي (إذ يسعى إلى استشفاف الإلهي في الأشياء طراً، وإذ يستشفه بالفعل فيها، دون أن تتخلى عما هي كائنة عليه طبعاً –يتخلى عن أناه الخاص، ليعقل في الوقت ذاته محايثة الإلهي في نفسه وقد إنعتقت واتسع رحابها)[1]، اتساعاً من شأنه أن يعود عليه بالداخلية الصافية، والسعادة الحرة، والغبطة، والبهجة، وبحس العظمة، الناشئ أصلاً عن إدراك الروح لوحدة هويتها الأزلية، وتحققها بها في الذات، وفي الأشياء على هذا النحو.

هذه هي حقيقة الرؤيا الصوفية التأملية. رؤيا عين البصيرة، التي لا تنظر إلى شئ إلا وترى الله فيه، ولذلك كان وقتها هو وقت النعيم الحقيقي لدى المتصوفة، (أما الوقت الذي يصرفونه في الرؤيا بالأبصار فلا يعدونه حياة، وهو عندهم موت أصيل، ولذلك لما سئل أبو يزيد البسطامي عن عمره، قال: أربعة أعوام. فقالوا وكيف ذلك؟!. قال: حجبتني هذه العاجلة سبعين عاماً عن الله، فما رايته إلا خلال الأعوام الأربعة الأخيرة، وما حجبته من عمرك لا تحسبه في حياتك)[2].

إن مقولة البسطامي هذه تكاد تكون ترجمة نثرية لهذا المقطع من قصيدة الشاعر السابقة الذكر الذي يقوله فيه:

يا سيدي...
ما كنت قبل أن تراك روحي
تجتليك في دمي
وفي براءة الأشياء
في نوافذ العشب
وعبر لوحة الأصيل
ما كنت ادري من أنا
ما الغيم، ما الصحو، وما الندى
ما كنت ادري عمري الجميل[3]

ففي المقطع السابق، يقرر الشاعر الحقيقة السابقة التي قال بها البسطامي، نصاً وروحاً، وعن خبرة شعورية وذوقية، عاشها ولا يزال يعيشها؛ إنها خبرة التوحد وإدراك وحدة الوجود الروحية العميقة، إدراكاً شعرياً، بريء الرؤيا، فائق النفاذ، يفتح بوابات العوالم الباطنية أمام عين البصيرة على مصراعيها، ويقودها إلى عالم يكافئ في أبهته جنة عدن الموعودة، تلك هي الرؤيا الشعرية الفائقة، التي تتيح للرائي أن يقرأ في كل ذرة، وفي كل ورقة عشب السر الأعمق للحياة والكينونة.

فالعشب لم يعد العشب الطبيعي، مجرد عود من الخشب الأخضر، عليه مجموعة من الأوراق؛ بل اصبح عالماً رؤيوياً مشحوناً بالدلالات والرموز الدالة على السر، فكل ورقة فيه هي نافذة واسعة، تطل منها الروح على عالم المطلق البديع. وكذلك الأصيل يتحول إلى لوحة فنية تثير -بايماءاتها الإبداعية اللامتناهية- مشاعر الرهبة السامية، أمام جلال الخالق المبدع وجماله. تلك هي شعرية النص الصوفي، وتلك هي إيجابية رؤيته الحقيقية.

إن إنساناً ينفتح شعورياً على الحياة بهذه الكيفية، لا شك أنه سيكون أكثر الناس إقبالاً عليها، لأنه يجد فيها لكل شيءٍ ألف معنىً ومعنى، ولحياته ألف قيمةٍ وقيمة، ويعيش منسجماً مع منظومة الوجود لا يشاكسه ولا يعاكسه شئٌ. أما بدون هذه الرؤيا -على الأقل من وجهة نظر المتصوفة والشعراء- فتفقد الأشياء معانيها، والحياة قيمتها، وتتحول الحياة من حياة إبداع إلى حياة ضرورة وصراع.

عموماً هذا بعض ما أفصحت عنه رؤيا الشاعر في هذا المقطع التي أفصحت أيضاً عن خبرة الشاعر بنوعي التجلي الرؤيوي المشهورين لدى المتصوفة وهما التجلي الداخلي (الانطوائي) في قوله: (تجتليك في دمي) والتجلي الخارجي (الانبساطي) في قوله: (وفي براءة الأشياء).

---

[1] الفن الرمزي: 102.
[2] الصوفية في الإسلام: 60.
[3] أبجدية الروح: 40- 41.

ويعود الباحث، ليؤكد هنا على: أن الشاعر قد ظل -رغم هذه التجليات الخارجية الحسية الرائعة- ينزع إلى الإدراك الشهودي المباشر، معطياً المقام الاسمي-كغيره من المتصوفة- للوجدانات، المؤلفة من المعاني الخالصة العارية عن كل صورة حسية أو خيالية. وهذا ما لا يتم إلا بالمشاهدة.

ب- المشاهدة:

حين تزول الحُجب أمام ما هو إلهي، ويصبح كل شيء يشف عنه وحين تشرق تجليات أنوار الحق دون ستر أو انقطاع نكون أمام المشاهدة[1] التي يعرفها الطوسي بقوله: (والمشاهدة زوائد اليقين سطعت بكواشف الحضور، غير خارجة عن تغطية القلب)[2]. من هذا التعريف يتبين أن المشاهدة: هي أدراك مباشر، حاصل عن الشهود الحضوري التجريبي، يتم داخل الذات وليس خارجها. وهذا ما يميزها عن سابقتيها. رغم أنها تبدو امتداداً لهما. فهي لا تتم إلا من خلال تجربة الفناء الصوفي، في أعلى درجاته، حين يفنى عن كل إحساس بنفسه وبالخلق، ويبقى بالحق، الذي يستولي عليه وجوداً ووجداناً.

وقد كان للمشاهدة بهذا المعنى حضور مهيمن في نص المقالح الصوفي، فقد ظل مشدوداً كما قلنا إلى الوصول إلى تلك القمة الفنائية (قمة المنية) حيث النافذة التي تجمع الله والناس في شرفة واحدة.

وللوقوف على معالم تجربة الوصول هذه، نقف على مجموعة من النصوص، كنماذج ممثلة تكشف تدرج الشاعر فيها. إذ أن هذه التجربة لا تتم دفعةً واحدة، وإنما عبر مراحل متدرجة، سيجعل منها الباحث ثلاثاً؛ بداية ووسطاً ونهاية.

أما البداية فنقف عليها في هذا المقطع من قصيدة (سبع قصائد لاشتعال الأرجوان)؛ الذي يصور فيها أولى معاناته لتجربة الشهود الفنائية. قائلاً:

الليل في صنعاءَ وهاجٌ
وكل بيت في المدينةِ اشتكى رائحةَ الحزن
رأيتُ الموت
أمسكتُ بصدري،
كانت الشرارةُ الأولى تضيءُ
مات الوقتُ
أرخى الحزن عينيهِ
استدار الخوف
واستطاع البحر أن يرى زرقته في الشارع الممتد
كانت الشرارة الأخرى تضيءُ
انطلقتْ.
وأصبح البحرُ بلا ماء
ولم يكن معي سوى ظلي
سوى، اشتعالِ الجسد المبلول بالحمَّى
وصوت الوطنَ المفقود[3].

لقد بدت الذات المشاهدة في هذا المقطع، وكأنها كتلة أحزان مشتعلة في مجمرة الليل (الفناء) المتوهج، اشتعالاً قوياً وطويلاً، جعل الدخان ينتشر ويمتد ليدخل كل بيت في المدينة. كل ذلك كناية عن شدة الموقف الفنائي المهيمن.

وبينما الذات تعاني الموقف الفنائي على هذا النحو إذا بها تشاهد أولى تجليات أنوار الذات الإلهية، بصورة انخطافية سريعة، عبرت عنها رمزية الشرارة المنطلقة.

ومع أن الرؤية الشهودية كانت انخطافية وسريعة، إلا أنها قد أتاحت للذات أن ترى أنوار الربوبية، التي تسعى إلى الامتلاء بها. معبراً عنها برمز التجربة ذاتها وهو (الموت)، ذلك أن الوعي حين

---

(1) ابن عربي حياته ومذهبه: 218.
(2) اللمع: 101.
(3) أبجدية الروح: 197-199.

يصل إلى درجة الفناء التام (الموت)، يلمح بنظرة خاطفة، أنوار الذات الإلهية، هذه الأنوار التي أتاحت للبحر (الشاعر العاشق) أن يرى زرقته، باعتبار الزرقة هي لون الربوبية؛ إذ أن (الربوبية مرتبطة في ثقافات متعددة، بكلمة السماء، التي ترتبط بدورها بكلمة زرقاء، ومن خلال لعبة الارتباطات هذه تبدو الزرقة وكأنها لون للربوبية، كما هي لون الملائكة)[1].

لقد استطاع البحر أن يرى زرقته، (حياته الملائكية، الربانية) ولكنه لم يمتلئ أو يتحقق بها، فقد عاد فارغاً إلا من تلك المشاعر، التي تصاحب أو تعقب مثل هذه الحالات الفنائية الشهودية، التي قد تصل أحياناً إلى الهستريا. خاصة مع الرؤى الشهودية الأولى.

مع ذلك فإن هذه التجربة الشهودية، قد فتحت باب الأمل واسعاً أمام الذات المحبة، مما سيجعلها تعود إلى المزيد من التطهير، وإنجاز وتطوير العمليات الفنائية اللازمة، بطريقة أكثر صوابية؛ وبحيوية روحية عالية، تستطيع معها تلقي أنوار (الربوبية) وتجلياتها المرهقة.

هذا التطور هو ما تضمنه هذا المقطع من قصيدة الشاعر بعنوان (مرايا الضوء). قال فيه:

ويلي
حين توهمت -زماناً- أني في الحجرة وحدي
أن الجدران تطاردُ صدري
فتضيق تخومي
تطويني بالظلمة
لكنّي حين رجعتُ من المنفى
شاهدتُ الضوءَ بِعَيْنَيْ قلبي
ينداح،
يفيض كفجر أبيض.

***

لم أره
الضوءُ رآني
فوجئت به يملاء أركان الأرضِ
يحاصر كل تضاريس العتمةْ[2]

إن أول ما يلفت النظر في هذه التجربة هو طبيعة الموقف الفنائي الذي قامت عليه؛ فبعد أن كان الشاعر في المقطع السابق منفتحاً على الخارج، وواقعاً تحت هيمنته؛ فإنه هنا يتخلى عن الخارج بكليته؛ إذ يظهر هنا في مكان خاص ومغلق هو مكان العزلة والانفراد، بعدما كان المكان في النص السابق مكاناً عاماً: (صنعاء)، ومفتوحاً على الخارج بإطلاق وشمولية. إنه هنا حُجْرَةٌ معزولةٌ يقف الشاعر فيها وحيداً، يتأمل و يتطهر، ويمارس العمليات الصوفية الفنائية المختلفة، بصورة تمكنه من دخول حرم الرؤيا الشهودية، فيباشرها عبر فعل الشهود الأساسي والصريح (شاهدت)، موضحاً مضمون المشاهدة: (الضوء)، وآلتها: (بعينيّ قلبي)؛ إذ ليس في طوق عين البصر مشاهدة الله، وإنما يُرى بعين البصيرة.

أما حين يقول الشاعر (لم أره الضوءُ رآني)، فإن معنى ذلك أن الشاعر قد وصل إلى تلك التلقائية الشهودية، المرتبطة بأعلى مراتب الفناء؛ حيث تفقد الذات المشاهدة، الشعور بمكانها ومكانتها وقواها، وصفاتها، بحيث لا ينظر إليها إلا على أنها مكانٌ لله؛ فالله لا العبد هو الذي يرى، ويسمع ويبصر[3].

إن المشاهدة حين تصل إلى هذا الحد؛ فإنها تكون قد وصلت إلى ما يسمى صفو المشاهدة، أو صفو الشهود، الذي تبدد فيها أنوار التجلي الإلهي كل الظُلمات، التي تحجب العمليات الصوفية للوجدان

---

(1) جون، كوين، اللغة العليا: 216.
(2) أبجدية الروح: 174- 175.
(3) ابن عربي حياته ومذهبه: 224.

العاشق[1] لاسيما عملية الفناء، الذي فيه تتم الرؤيا؛ وهذا ما عناه الشاعر بقوله: (تحاصر كل تضاريس العتمة).

إن صفو الشهود الذي وصلت إليه الذات المشاهدة سيكون من شأنه أن ينقلها إلى آخر مرحلة من مراحل تجربة المشاهدة، حيث تتم الرؤيا، من مقام قريب من الحضرة الإلهية. والتحرر من حال الفناء، والخروج إلى حال البقاء.

وإلى حين يتم ذلك يظل الصوفي متردداً بين الفناء/البقاء، الغياب/الحضور، القرب/البعد، يشعر مع الأولى بسعادة ليس فوقها سعادة، ومع الثانية بالغصة والحسرة، لتوقف أنوار المشاهدة. ويستمر التردد في هذا الديلاكتيك الروحي الحي مرات ومرات، وفي كل مرة تتقارب المسافة، وتضيق الهوة لصالح بقاء المشاهدة، التي تظل في تصاعد مستمر، كمكافأة وباعث، يحث الذات على مواصلة الترقي في مراحل الكمال، إلى أن يتم لها الوصول. فتكتمل المشاهدة؛ وباكتمالها تكتمل المعرفة. هذا الاكتمال هو ما تحقق للذات المشاهدة في هذا المقطع من قصيدة (رؤيا):

كم ليلةٍ وقفتُ خارجَ الموتِ
وقد غادرني الضوءُ
وخيمتْ عناكبُ الضجرْ
كان الضبابُ يمتطي الأرضَ
وكان الحقدُ طائراً ينوحُ فوق غصنِ
القلبِ كالحجرْ
والليل لا يمشي
عقارب الأيام لا تمشي
ولا تأتي إلى موعدها مواسم الغناء والمطرْ.
هاوية مريرةٌ
يشتبك السؤالُ فيها والجوابُ
الوهمُ والأحلامُ والوقوفُ والسفرْ
وفجأة توهج الطريقُ، ناداني
اقتربتُ
كان الناس روحاً واحداً
والأرضُ منزلاً يسكنه الحبُّ
ولا يضيق في رحابه البشرْ[2].

يفتتح الشاعر هذا المقطع -الذي يتأسس على ثنائية (القرب/البعد)، (الجمع/الفرق) بمعناهما الصوفي- بكم الخبرية، جاءت لتدل على كثرة تردد الشاعر بين طرفي الثنائية، وطول معاناته لها. الأمر الذي يفتح أمامنا باب التوقع بوصول الذات إلى كمال المشاهدة والاتحاد المحول. وهو ما تم بالفعل. فبينما كانت الذات تعاني محنة الوجود الإنساني الأرضي في ظل غياب المشاهدة (الضوء) إذا بهذا الضوء يفاجئها؛ فتتوهج الطريق أمامها لتجد نفسها واقفة في مقام قرب شديد من الحضرة الإلهية التي تدليها، منادية إياها، لتقترب أكثر، فتبدو وكأنها في مقام (قاب قوسين أو أدنى) من هذه الحضرة. وذلك هو مقام الوصول:

ناداني
اقتربت

هكذا عبر الشاعر عن حال الوصول، دون أن يخبرنا بشيء مما تم فيه عدا تلك النتيجة التي وصل إليها في هذا المقام. أمَّا ما تم، وكيف تم؟ فهذا ما لم يقله الشاعر، ولن يستطيع قوله. فهو كما قال

---

[1] م، ن: 217.
[2] أبجدية الروح: 43-45.

"ابن الرومي" من قبل: (لقد أمكن أن تروى القصة إلى هنا ولكن ما بقى كان مخبوءاً لا يمكن التعبير عنه بكلام)[1]. أو كما قال الغزالي:

وكان ما كان مما لست أذكره فظن خيراً ولا تسأل عن الخبرِ[2]

إن وصول الشاعر إلى تلك النتيجة التوحيدية يعني وصوله إلى الوعي الموحد، أو ما يسمونه بحال الوصول أو الاتحاد المحول؛ حيث تصل الذات الفانية إلى حالة من التجوهر والشفافية، تسمح لها بادراك حقيقة واجب الوجود في تفردها وبهائها، ومن ثم التحقق بحقيقتها الروحية.

[1] الصوفية في الإسلام: 128.
[2] الغزالي، أبي حامد، المنقذ من الضلال: 13.

المبحث الثانـي
مقاما الوصول والبقاء

أولاً: مقام الوصول

إن مقاربة حال الصوفي الذي وصل إلى غاية رحلته، أمر صعبٌ وشاق، باتفاق جميع المتصوفة والباحثين في التصوف[1]، فالحال جد خطير وزلل الكلام فيه كثير، ومع ذلك فقد حاول بعض الباحثين؛ قدامى وحديثين، مقاربة هذه الحال ما أمكن؛ الأمر الذي يشجع الباحث على مقاربتها لدى الشاعر أيضاً، وعلى البحث عما يكشف عنها من النصوص، كونها الحلقة الجوهرية الأهم في التجربة، والخاصية الأم في كل تجربة صوفية.

لذلك فقد عاد الباحث إلى قصائد ديوان أبجدية الروح، للبحث فيها عما يضيء ويكشف عن حقيقة هذه الحال، فكان أن وجد بغيته في قصيدة عنوانها (من مواقف سفيان الصنعاني)، وذلك في الموقف الثاني من القسم الأول، في هذا المقطع الذي جاء فيه:

لم أعد ميتاً ...
لم يعد جسدي مثخناً بالكآبةِ
سافرتُ في النار لم أحترقْ
جبتُ أعلى السماواتِ
صافحتُ كلَّ ملائكة اللهِ
-في رحلتي-
أمر الله أن أرتدي غيمةً
أن أشاهدَ ما لم ترَ العين
ما لم يرَ القلب
آثرني
واحتواني
وأوصلني عبر غيبوبة الصحو
أسلمني للوصولْ[2].

إن الشاعر كما هو واضح من عنوان القصيدة، يستخدم –مصطلح الموقف بدلاً من مصطلح الفناء مستلهماً بذلك تجربة "النفري" في مواقفه التي استبدل بالفناء والفاني الوقفة والواقف. وهو ما يجعلنا نقارب هذا النص من خلال مفهوم الوقفة كما جاء عند النفري.

وتعني المواقف بحسب المفهوم النفري (وقفات أمام الله، ثم هي موافقة الله له أو معه حسب أحواله ومقاماته)[3] حتى إذ وصل العارف النوراني إلى غاية الغايات من موقفه واستجابته لله، أحس بانعدام التمايز، ففاضت له إشراقة إلهية، فقد فيها نفسه أو ذاته، وهنا يشعر بأنه موجود حقاً في تلك اللحظات، بصورة أكثر وضوحاً. فالوقفة إذن (هي نورية تطمس الخواطر المظلمة عن الغيرية، وترد قيم الظواهر عن الموجودات إلى قيم الحقائق عنها)[4]: (وقال لي الوقفة نورية تعرف القيم وتطمس الخواطر)[5] أي أن الواقف يستعلي على قيم الزمان والمكان، وما يرتبط بهما من قيم وظواهر نسبية،

---

(1) ينظر: الصوفية في الإسلام: 138-139.
(2) أبجدية الروح: 109.
(3) المواقف والمخاطبات المقدمة: 30-31.
(4) م، ن: 30.
(5) م، ن: 30.

ليدرك هذه القيم في ارتباطها بالحقيقة الكلية. فإذا ذهبت الوقفة من عقله أضحى نوراً كله)[1] أي أنه يتجوهر. أما كيف يحصل هذا التجوهر فهو (لغز الصوفية وسرها)[2].

إلا أنه مهما كان تصورنا لهذا التجوهر؛ فإنه لا يستلزم القول بحلول الذات الإلهية في الذات البشرية، ولا اتحاد الذات البشرية بالذات الإلهية، كما ذهب إلى ذلك بعض الغلاة من المتصوفة خلافاً لجمهورهم، -إذ أن كلا المذهبين مقيت وكريه[3]،-ولا يمكن أن يكونا قد ولدا إلا في بعض الأدمغة المُلتاثة، كما قال هيغل، نافياً وجودهما حتى في ديانة الأيروكيين والإسكيمو[4].

ومهما كانت العبارات التي توصف بها هذه الحال، فهي ليست سوى غاية لطريقة بسيطة، تتحرر فيها الروح شيئاً فشيئاً، من كل ما هو غير رباني، ذلك أن الغاية القصوى عند الصوفي المسلم باختصار هي أن يصير ربانياً[5]. إلا أن هذه الصيرورة والتحول، التي عبر عنها المتصوفة بصيغة: خروج العبد من أوصافه والدخول في أوصاف الحق، قد أشْكل على البعض - كما قال أبو نصر السراج: (حتى ظنوا، أن أوصاف الحق هي الحق، وهذا كله كفر؛ لأن الله تعالى لا يحل في القلوب، ولكن يحل الإيمان به، والتوحيد له، والتعظيم لذكره)[6].

ويوضح الطوسي تلك الصيرورة أكثر، فيقول: (ومن زعم أنه سمع عن بعض المتقدمين، أو وجد في كلامه أنه قال – في معنى الفناء عن الأوصاف والدخول في أوصاف الحق –فالمعنى الصحيح من ذلك أن الإرادة للعبد هي من عند الله عطية، ومعنى خروج العبد من أوصافه والدخول في أوصاف الحق، خروجه من إرادته ودخوله في إرادة الحق؛ بمعنى أن يعلم أن الإرادات هي عطية من الله، وبمشيئته شاء، وبفضله جعل له ما يعطيه، وقطعه عن رؤية نفسه، حتى ينقطع بكليته إلى الله تعالى، وذلك منزل من منازل أهل التوحيد)[7].

ويُهيب المتصوفة لتوضيح حقيقة هذا التحول والتجوهر بمثال الحديد والنار؛ (فقوة النار تقلب كل شيء إلى حقيقتها، ومع ذلك فالنار تؤثر على صفة الحديد، دون أن تغير من طبيعته؛ لأن الحديد لا يصير ناراً البتة)[8].

هذا هو معنى التجوهر –الناشئ عن حال الاتحاد بما فيه من فناء وبقاء- كما قال به جمهور المتصوفة المتقدمون، وفهمه جمهور المتأخرين، وأكد عليه عقلاءُ الباحثين والدارسين؛ الحديثين و المعاصرين. وهو المعنى نفسه الذي فهمه المقالح، وأراده في سياق تجربته، وأكد عليه في أكثر من موضع، وفي نصه هذا بالذات.

ففي هذا النص نقع أولاً على التحول في قوله: (لم أعد ميتاً)، بمعنى أنه قد تحرر من الفناء. والتحرر كما أشرنا يقتضي التجوهر، وهو ما كنى عنه بقوله: (لم يعد جسدي مثخناً بالكآبة).

أما دليل هذا التجوهر فهو ما عبر عنه الشاعر بقوله: (سافرت في النار لم احترق). فالشاعر يهيب هنا بمثال الحديد و النار المشار إليه سابقاً، ليدلل على حصول التجوهر، وعلى حقيقيته وحَدِّه.

إنَّ حصول التجوهر، يعني أن الشاعر قد تروحن، أي أنه قد تحقق بوجوده الروحي، وأصبح كائناً سماوياً نورانياً (ملائكياً)، ومن ثم سيكون قادراً على التجوال في عوالم السماء، والوصول إلى أعلاها، و إقامة علاقة مباشرة مع كائناتها النورانية الشفافة (الملائكة)، عبَّرَ عنها فعل المصافحة في قوله: (صافحت كل ملائكة الله).

وكما أن المصافحة قد دلت على تروحن الذات العارفة، واكتسابها للطبيعة الملائكية؛ فإنها دلت من جانب آخر على تفوق هذا الإنسان، وتجاوزه لهذه الكائنات؛ إذ إن المصافحة تحيل على التحية

---

(1) الصوفية في الإسلام: 147.
(2) م، ن: 147.
(3) م، ن: 147.
(4) الفن الرمزي: 96.
(5) الصوفية في الإسلام: 147
(6) اللمع: 552.
(7) اللمع: 552.
(8) الصوفية في الإسلام: 148.

المُكتَنزَة بمشاعر حميمةٍ من الود والتقدير والإكبار، تجاه هذا الكائن الإنساني الأرضي؛ كونه حقق حريته، ومارس فعل الاختيار، فاستطاع أن يتخلص من كل قيود الوجود الأرضي، وكثافته الطبيعية، ويصعد شفافاً نظيفاً من كل أدناس الجسد ورذائله، ليتحقق بوجوده الروحي الملائكي، وباتجاه حقيقته ومبدئه، الذي تلقاه بحميمية مكافئة؛ فحشد له في مهرجان سماوي حافل –كل هذه الكائنات النورانية الشفافة، التي وقفت لتحييه وتصافحه مصافحة إكبار وتقدير.

إن الشاعر يعيد –بهذه الصورة التكريمية- إلى أذهاننا، صورة التكريم الإلهي الأول، الذي أمر الله فيه جميعَ ملائكته، وحملةَ عرشه أن يسجدوا لهذا المخلوق، تكريماً له وتعظيماً، كونه نفخة من روحه، وخليفته في أرضه. ذلك هو مقام الإنسان الذي يجب أن يرقى إليه، ويقيم فيه متحرراً من كل ما من شأنه الانحدار به عن مقامه هذا، من رغبات وأهواء جسدية، ومصالح أنانية، وقيم عنصرية ضيقة. هذا الترقي هو ما أنجزته ذات الشاعر العارفة في هذا المقطع، بصورة جعلت الشاعر يقترب كثيراً من مفهوم "الإنسان الكامل" بصورته المثلى، القادرة على الخلافة كما وردت في تراث الصوفية، المتقدمين منهم؛ كابن العربي والنفري، والمتأخرين من أمثال محمد إقبال في فلسفته الذاتية التي درسها المقالح وكتب عنها بإعجاب شديد.

لقد بدت صورة الشاعر في هذا المقطع وكأنها صورة الإنسان المصطفى، الذي (تميز معناه لدى المتصوفة بالإطلاق والشمول أو بمرتبة لا تدانيها مرتبة لأي مخلوق آخر)[1].

وبعيداً عن التصور الفلسفي الصوفي، للعلاقة بين الله وبين الإنسان من جهة– كونه خلق على صورته، وبينه وبين العالم من جهة أخرى- كونه للعالم بمثابة الروح للجسد[2]– يمكن القول بأن الإنسان الكامل هو الذي يقف وسطاً بين الحق وبين الأشياء كلها، يسخرها وفق إرادة الله ومشيئته، وهذا يقتضي أن تحل إرادة الله محل إرادته فيكون نائباً عنه (خليفته).

(فإذا عرف الفرد المصطفى مقامه هذا تمام المعرفة، فإنه ما من شيء يملك أن يقوى عليه، أما إذا أخرج من مقامه، فإنه يصبح نهباً لكل شيء في هذا الكون)[3] أي أن الأشياء هي التي تستعبده وتسخره. وفي هذا المعنى يقول النفري: (وحين أتعرف عليك ولو مرة في عمرك، إيذاناً لك بولايتي؛ لأنك تنفي كلَّ شيء بما أشهدك، فأكون المستولي عليك، وتكون أنت بيني وبين كل شيء، فتليني لا كل شيء، ويليك كل شيء لا يليني، فهذه صفة أوليائي، فلحضرتي بنيتك لا للحجاب عني... فاعرف مقامك في ولايتي، فهو حدك، الذي إن أقمت فيه، لم تستطعك الأشياء، وإن خرجت عنه تخطفك كل شيء)[4].

إن الإشهاد الذي ينفي العارف به كل ظاهر هو ما تحقق به الشاعر، وأشار إليه في قوله: (أمر الله أن أرتدي غيمةً/ أن أشاهد ما لم ترَ العين/ ما لم يرَ القلب). أما الاختصاص بالولاية فهو واضح في قوله: (آثرني /واحتواني)؛ إذ إن الإيثار والاحتواء يُحيلان على الاصطفاء، وعلى التحقق بالربانية؛ أي بمقام الإنسان الكامل.

وإذ يصل الشاعر إلى هذا المقام، فإن ذلك لا يعني بأي حال تجرده عن إنسانيته أو جسديته. أي ماهيته الوجودية. ذلك أن الفارق يبين الحالين؛ حال ما قبل الوصول وما بعده ليس فارقاً وجودياً وإنما فارق معرفي[5]، فبالتحرر والشفافية التي تتم للعارف عبر الفناء يتمكن من إدراك حقائق الوجود الروحية الباطنية، إدراكاً عرفانياً، يقوم على الذوق والكشف الوهبي؛ أي على العرفان اللدُني، الذي يحظى به بعد تجاوزه مراحل التطهر والترقي العرفاني، والوصول إلى ذلك التروحن والتجوهر، اللذين تحقق بهما الشاعر كما رأينا في هذا المقطع، تحققاً تاماً، أفضى به إلى أن يكون أهلاً لتلقي هذا العرفان، والتحقق به، تحققاً لا يتجاوز به حد العبودية. فالله هو الذي يأمر بمنحه هذا العرفان، وهو الذي يشهده ما يشهد من

---

(1) اليوسف، سامي، مقدمة للنفري: 96.

(2) ينظر: أبو زيد، د. نصر حامد، فلسفة التأويل عند ابن عربي: 158 وما بعدها، ودراسات في الفكر الصوفي، لنفس الكاتب، مجلة الكرمل، عدد (62)، شتاء، 2000م.

(3) مقدمة للنفري. 94.

(4) المواقف والمخاطبات: 46.

(5) ينظر: فلسفة التأويل: 198.

جمال وكمال حين قال: (في رحلتي/ أمر الله أن أرتدي غيمةً/ أن أشاهد ما لم ترَ العين /ما لم يرَ القلب). وإذا كان الرداء في اصطلاح المتصوفة يعني (الظهور بصفات الحق)[1] أي التحقق بالحياة الربانية؛ فإن إعطاء الشاعر له ماهيةً معرفية تمثلت في الغيمة يؤكد على أن هذا التحقق هو تحقق معرفي لا وجودي.

لقد انفتح الشاعر –كما في المقطع كله- على العالم الإلهي، عالم اللطافة النورانية، أي العالم الباطن، فكان من الطبيعي أن يخلع عنه رداء الكثافة الظاهر، ويرتدي مكانه -وبأمر إلهي- رداء اللطافة "الباطن"، أي يتحقق بالمعرفة الباطنية. هذه المعرفة التي رمز إليها الشاعر برمز عرفاني معروف ومتداول لدى المتصوفة، وهو رمز "الغيمة" بما فيه من إيحاء باللطافة والسيولة أولاً. وثانياً: وهو الأهم، دلالة الغيمة على قيمة العرفان الباطني، وأهميته بالنسبة للمعرفة الظاهرية؛ فهو لها بمثابة المطر للأرض. وكما أن الأرض، تظل من دون مطر أرضاً مواتاً لا حياة فيها، ولا نماء، كذلك المعرفة الظاهرية، فكل معرفة ظاهرية –سواء تعلقت بأمور الشريعة أو بحقائق الوجود المدركة إدراكاً عقلياً- لا تسندها معرفة باطنية تحققها تحققاً ذوقياً وتجريبياً، فإنها تظل معرفةً ميتة لا حياة فيها ولا نماء.

أما عن دلالة فعل الارتداء ذاته، فإلى جانب دلالته على عُرْي الفناء المعرفي "التخلي"، كشرط أساسي لحصول البقاء "التجلي"؛ نجد له أيضاً دلالة فكرية ذات أهمية بالغة، كونها تؤسس لطبيعة العلاقة بين الظاهر والباطن، (الشريعة والحقيقة). ذلك أن فعل الارتداء لا يقول بحضور الظاهر في الباطن، أو الباطن في الظاهر، ولكن العكس هو الصحيح؛ فالظاهر يغيب في الباطن فنرى اللُب أو الجوهر، والباطن يغيب في الظاهر فنرى القشر أو العَرَض. وغياب الظاهر في الباطن يفضي إلى انبثاق الحقيقة، أما غياب الباطن في الظاهر فيفضي إلى انبثاق الشريعة.

وعليه فإن العلاقة بين الظاهر والباطن (الحقيقة والشريعة)، ليست علاقة جدل، تفترض التناظر بين الحضور والغياب، وتفترض الصراع بينهما، ولكنها علاقة استبدال، تنهض على التراثُب، أو قل علاقة استدلال تشف عن الإزاحة[2].

وحين نفهم العلاقة على هذا النحو ين طرفي الثنائية، يكون بمقدورنا أن نفهم: لماذا ذهب المتصوفة إلى القول بأن كمال المعرفة، يقتضي حتماً زوال الثنائية وإلا فلا كمال؛ فكمال المعرفة لا يتم – كما يقول الطوسي: إلا (إذا اجتمعت المتفرقات، واستوت الأحوال، والأماكن، وسقطت رؤية التمييز)[3] وهو ما يتم للعارف في المشاهدة الحضورية، التي يعود فيها خياله إلى أصله، ويتصل بأصل الوجود بكل تناقضاته. فتزول عنده هذه التناقضات، وتسقط عنه رؤية التمييز.

إن معنى ذلك هو أن أزمة المتناقضات تحل عبر تلك الصيغة التي افترضها الصوفية لتحكم العلاقة بين الظاهر والباطن، فالظاهر كثرة باطنها وحدة، والعكس صحيح، وعلى صعيد إجرائي تتم حركة عبور من الظاهر إلى الباطن، من الكثرة المشهودة إلى الوحدة المستورة[4].

وحين يصل الوعي إلى هذه الوحدة، تحدث له تلك الاستنارة (التجوهر)، ويكتسب الوعي العرفاني الموحد الذي يمكنه –حال عودته إلى عالم الكثرة (الظاهر) مرةً أخرى- من قراءة هذا الظاهر، قراءة تأويلية، في ضوء معرفته العرفانية الموحدة.

تأسيساً على ما سبق وعلى مقاربتنا لحال الوصول التي تعرفنا فيها على تجربة الوعي الموحد وكيفية الوصول إليه، يعود الباحث، ليقف على آخر تجليات هذا الوعي، واكتمالاته المعرفية، وذلك بالعودة إلى تلك النتيجة التوحيدية، التي تضمنتها الأسطر الأخيرة في نص المشاهدة الحضورية السابق، وهي قوله: (ناداني / **اقتربت/ كان الناس روحاً واحداً/ والأرض منزلاً يسكنه الحب/ ولا يضيق في رحابه البشر).**

---

[1] رسائل ابن عربي: 419.
[2] النص القرآني: 183.
[3] اللمع: 62.
[4] عودة، د. أمين يوسف، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية: 90.

ففي هذه الأسطر، يصل الشاعر بتجربته إلى نهايتها، متحققاً بكمال المشاهدة، ومن ثم بكمال المعرفة. فالمشاهدة قد تمت من مقام قرب شديد من الحضرة الإلهية، فأخذت معناها النهائي والتام. فهي هنا (حضور بمعنى قرب، مقرون بعلم اليقين وحقائقه)[1] وهذه هي أعلى درجات المشاهدة وأكملها إذ أنها تصل بصاحبها إلى الوعي العرفاني الموحد، الذي تكتمل به دائرة المعرفة، حيث تستوي الأحوال والأماكن، ويسقط التمايز؛ فتجتمع الذوات الفردية المتكثرة في ذات روحية واحدة، كما تم ذلك للشاعر في هذه الأسطر.

وهنا يجد الباحث نفسه أمام سؤال مهم وشائك، فرضه عليه هذا المستوى الذي وصلت إليه التجربة، وهو: هل وصول الشاعر إلى هذا الوعي التوحيدي، يقتضي القول بوحدة وجودٍ ما؟ وإذا كانت الإجابة بنعم –وهي قطعاً كذلك- فأي نوع من أنواع وحدة الوجود هي؟ أهي وحدة وجود أم وحدة شهود؟ وأي نوع من أنواع وحدة الوجود؟ أهي روحية أم مادية؟.

ورغم ما في هذا السؤال، وفي الإجابة عنه، من مغامرة، ربما كان الباحث في غنى عنها، لولا مقتضيات تطور التجربة؛ فسيحاول الباحث الإجابة عنه متقيداً بحدود الدلالة النصية، ومن غير ما انسياق وراء النظريات الفلسفية الصوفية الخاصة بهذا الشأن.

إن منطوق الدلالة النصية في هذا المقطع، ينطق بوضوح تام، بوصول الشاعر إلى حال الوحدة. فالشاعر يخبرنا بوصوله إلى هذا المشهد الحضوري، الذي ينعدم فيه التمايز بين الذوات الفردية، لاتحاد هذه الذوات في وحدة واحدة. إلا أن هذه الوحدة، هي أولاً: وحدة وجودٍ مقيدةٍ بوجود بعينه؛ هو الوجود الإنساني، وليست مطلقة، لتشمل سائر الموجودات، وهو ما عبرت عنه عبارة الشاعر الواضحة في قوله: (كان الناس). وثانياً: أن هذه الوحدة ليست مادية، بل وحدة روحية محضة. وهذا ما دلل الشاعر عليه بوضوح في قوله: (روحاً واحدة).

وهكذا يكون الشاعر قد قطع الطريق أمام أي اشتباه حول هذه الوحدة، وجعلها تصب في صميم الرؤية الإسلامية، حول الحقيقة الوجودية للإنسان، مطلق الإنسان؛ إذ أنَّ النبرة هنا مشددة لا على وجود الإنسان الخصوصي كما هو في واقعة الاختباري، بل على الروح الكلية، وبعبارة أكثر وضوحاً على الحقيقي والكامل الكامنين في هذا الوجود الخصوصي، كما في كل خصوصي آخر[2].

---

[1] اللمع: 101.

[2] ينظر: الفن الرمزي: 97.

ذلك أن الوجود الروحي هو الوجود الأكمل والأجل، وهو وجود متوحد في مصدره ومعاده، باعتبار الروح هي الوجود الإلهي الواحد في الإنسان مطلق الإنسان(*)

وحين يتم التحقق بهذا الوجود على ذلك النحو التجريبي، تتجرد الذات في علاقتها بالعالم من علائق القيمة العنصرية، المرتبطة بواقعها الاختياري، والمتمثلة في أهواء الـ (أنا) الشخصية ونوازعها الأنانية. وما يتعلق بدوافع الغريزة، والمصلحة والنشاط العملي المعتاد[1].

إن الوصول إلى الوحدة، ليس سوى الوصول إلى تلك النقطة، التي تنتهي عندها جميع الخطوط والفواصل بين مختلف الأهواء والنزعات الذاتية، ليتسنى للذات إدراك العالم على ما هو عليه، في واقع وجوده الروحي الباطن. أي أنها تواجه العالم بحيوية الجوهر الكلي، الذي امتلأت به، فلا تعود ترى ما يفصلها عن الأشياء ولا ما يفصل الأشياء عن بعضها البعض من معاني القيمة العنصرية، وإنما تشاهد ما يؤلف بينها وبين الموجودات في حركة وجود واحدة، تبتدئ فيها الأشياء بصورة تتناغم مع جوهر الذات[2] وروحيتها، حال احتضانها لأسرار الحقيقة الكبرى للوجود، وامتلائها بها، امتلاءً يدفع بها إلى تحطيم كل الحواجز والسدود، التي تفصلها عن بقية الذوات، ويستقطب جميع مشاعرها وانفعالاتها، لتتوحد في حال واحدة؛ هي حال الحب الشامل، الذي يفيض من هذا المصدر إلى قلوب الناس، ليؤثر في سلوكهم، ذلك الأثر الإيجابي، الذي تتحول معه الأرضُ، كل الأرض، من ميدان للصراع والتنافس والاقتتال، إلى منزل واحد عامر بالحب والرحمة والمودة والتسامح.

وهكذا ينتهي المقالح بتجربته الصوفية ليضرب بها في عمق نظرية الأخلاق الصوفية، التي تؤكد (أن التجربة الصوفية، هي ذلك الجانب من التجربة البشرية، الذي تنبع منه المشاعر (الأخلاقية)[3] ، بل إنه يضعنا على الأساس النظري لهذه النظرية، وهو: (أنَّ انفصال الذوات الفردية، يؤدي إلى الأنانية، التي هي مصدر الصراع والجشع، والطمع، والعدوان، والكراهية، والقسوة، والخبث، وغيرها من الشرور والرذائل الأخلاقية. فالمقابل الانفعالي الحتمي للانفصال هو العداوة الأساسية، التي تؤدي إلى حرب الكل ضد الكل، أما في حالة الوعي الصوفي؛ فإن هذا الانفصال يتم استبعاده في هذا الوعي، الذي تلغى فيه جميع التمييزات؛ فلا يوجد في الواقع الذي يعتقد الصوفي أنه يدركه، انفصال للأنا عن الأنت، ولا انفصال للهو عن الأنت، فالكل واحد في الذات الكلية، ويكون المقابل الانفعالي الطبيعي لهذا الوعي، هو الحب. فالحب بناءاً على هذه النظرية هو الأساس الوحيد والوصية الوحيدة للأخلاق)[4].

إن المقالح –وهو ينعطف بتجربته هذه الانعطافة، ويصل بها إلى هذه الغاية- إنما يريد أن يؤكد على النزعة الجوهرية للتصوف، التي تنحو نحو الحياة الأخلاقية، والحياة الاجتماعية، وحياة السلوك الغيري، باعتبار ذلك هو أعلى مقامات التحقق الصوفي. وهو ما يسمونه مقام البقاء.

(*) تلك هي حقيقة الوجود الإنساني، أو التي ينبغي أن يكون عليها الوجود الإنساني. وقد كان الشاعر على وعي بها ثم أراد أن يختبرها، ويتحقق بها تحققاً تجريبياً؛ فخاض غمار هذه التجربة الصوفية ليخرج منها متحققاً بهذه الحقيقة التي ذهب يؤكدها لنا في هذا المقطع بعبارة واضحة وبعيداً عن تعقيدات التصوف واصطلاحاته الملغزة وشطحاته الجامحة إيماناً منه بمبدأ وضعه لنفسه وصاغه لنا بقوله: (**إن العارف الفقير الطامح إلى المعرفة والباحث عن الحقيقة يلامس مفاهيم الصوفية معتدلاً، متزناً ومستفيداً من مصارع الشهداء والرواد الذين حاولوا انتهاك الذوق الشعري السائد، وانتهاك سر العلاقة بين الألفاظ، فكانت النتيجة أن انتهك العامة قدس أسرارهم، ودفعوا بهم إلى شرب كأس الموت قتلاً، أو القبول بالانطواء على الفراغ، ومصاحبة الوحشة والملل**)، خصوصية المواقف الصوفية في اليمن، م/دراسات يمنية مصدر سابق: ص19.

(1) الحضرمي، علي بن علي، تجليات الموقف الصوفي في ابتهالات المقالح: مجلة الجديد مصدر سابق: 14.

(2) م، ن: الصفحة نفسها.

(3) التصوف والفلسفة: 390.

(4) التصوف والفلسفة: 391.

ثانياً: مقام البقاء

لقد كان إدراك المتصوفة للحقيقة الكلية المتوحدة، والتحقق بها يملأ نفوسهم بمشاعر الفرح والغبطة، والسعادة اللامتناهية، مما حدا ببعضهم إلى الاستغراق في نشوة الفناء هذه، واعتبارها غاية المطاف؛ (فلا يقوم بينهم وبين العالم صلة ما، ولا تبقى فيهم من أنفسهم شيء، فهم قد ماتوا من حيث أنهم أفراد، وهم غرقى في التوحد، لا يدرون ما الشريعة ولا الدين، ولا يعرفون رسماً من رسوم كون الظاهر)[1] فهم في غيبة مستمرة لا يعود إليهم صَحوهم أبداً.

وهؤلاء قد وقفوا دون أعلى درجات التحقق، ولم يلابسوها، وكانوا في سلوكهم هذا، سبباً في اتهام التصوف بأكثر الاتهامات شيوعاً ضده، وهي: أنه من الناحية العملية، هروب من الواجبات العملية للحياة إلى ضرب من الوجد الانفعالي للغبطة. فهو نوع من الأنانية، يستمتع به لذاته. فالمتصوف لا يسعى بتجربته إلا من أجل ما تجلبه معها، من مشاعر السلام، والغبطة، والفرحة، والانغماس في مياه الانفعالات اللذيذة، أو هو- كما يقول علماء النفس –محاولة مستميتة، للارتداد إلى رحم الأم الدافئ[2]، والحقيقة أن هذه الاتهامات، فيها جور كبير، وأنها بنيت على أساس ناقص وغير موضوعي، إذ اعتمدت تصرف قلة من المتصوفة، مغفلةً، أو متجاهلةً النظرية الصوفية، في عموميتها، وشمولها، كما صاغها كبار المتصوفة.

هذه النظرية التي تؤكد وبقوة على أن أعلى درجات التحقق في التجربة الصوفية، وثمرتها الوحيدة؛ هي في البقاء بعد الفناء. (فالبقاء بالله، بعد الفناء عن النفس، هي علامة الإنسان الكامل، الذي لا يسير إلى الله فحسب، بل يسير إلى الله مع الله وبالله. أي يبقى على الدوام في حالة الوحدة، فإذا ما رجع إلى عالم الظاهر الذي منه ابتدأ، رجع مع الله، وكان في نفسه مجلىً للوحدة في الكثرة)[3] فالكمال الأعلى للحياة الصوفية ليس في الفناء، ولا في الظواهر الانفعالية التي تسبقه، وتصحبه، ولكن في البقاء. فالمردود – كما يقول ابن عربي – أكمل من الواقف المستهلك، لا سيما من يرد إلى الخلق بلسان الهداية والإرشاد[4]،

بعد هذه المقدمة التي تعرفنا فيها على أهمية البقاء في الفكر الصوفي ومكانته في التجربة الصوفية عموماً، نعود إلى تجربة المقالح لنتعرف على موقفه من هذا المقام، ومكانته من تجربته، وهل كان من أصحاب الفناء والاستهلاك، أم من أصحاب البقاء والامتلاك.

إن نظرة أولى في تجربة المقالح، تجعل المرء يعود بانطباع أولي، لا يلبث أن يتحول مع تكرار النظر إلى يقين، مفاده: أن المقالح من أصحاب البقاء، بل ومن المتمكنين والطاعنين في هذا المقام. فقد ظل المقالح طوال تجربته الصوفية، وفياً لواقعه، ولم يكن ليرضى لنفسه البقاء منفصلا عنه، وغارقاً في أجواء الفناء والوصول الميتافيزيقية، رغم لذاذتها الطافحة، بل راح يندفع بتجربته، إلى أعلى درجات التحقق، فينعطف بها من مقام الفناء – وقد تحقق بالحياة الربانية – إلى مقام البقاء؛ ليحقق هذه الحياة في غيره. وهذا ليس بمستغرب على شاعر حداثي كالمقالح؛ أولاً: لما تميز به من واقعية والتزام، شهر بهما ولا يزال. فقد ظل طوال رحلته الشعرية، ملتزماً بواقعه، وفي مواجهة دائمة ومستمرة معه، لا ينفصل عنه إلا ليعود إليه، برؤية جديدة، أو متجددة، تغيره وتطوره، وترتقي به. وثانيا : لأنه قد انطلق في تجربته الصوفية، من خصوصية يمانية، تميزت بها المواقف الصوفية لمتصوفة اليمن عموماً. وهي الخصوصية التي تتبعها الشاعر نفسه، فوجد أن جانباً كبيراً منها، يتمثل في (**نزعة المشاركة في الحياة العامة، ورفض الانفصال عن واقع الناس، مع الالتزام الكامل بجوهر التصوف، وهو الزهد عن ملذات الحياة، وممتلكاتها، وما يتبعه من انصراف عن المناصب، والتعالي عن الخلق، والاستغناء بمحبة الله وبالغنى الروحي عن كل أنواع الغنى المادي**)[5]، لقد جعلت هذه الخصوصية من صوفية اليمن حركة تغييرية،

---

(1) الصوفية في الإسلام: 152.
(2) التصوف والفلسفة: 401.
(3) في التصوف الإسلامي وتاريخه : 82 .
(4) ابن عربي حياته ومذهبه: 227.
(5) المقالح، مقدمة كتاب الفتوح لابن علوان: 9.

ذات أهداف اجتماعية وسياسية واضحة، تسعى إلى حماية الإنسان من براثن اليأس، والإحباط، ومن الاستلاب للسلطة الجائرة، التي تحاول أن تضع أقدامها على الأعناق[1]، وظل صوت هذه الحركة- ابتداءاً من عصر الشيخ احمد بن علوان- عالياً في وجه الطغيان أياً كان مصدره؛ سلطة حاكمة، أو شيوخاً متنفذين من أنصار السلطة، ومن المستفيدين من نفوذها الظاهر على البلاد والعباد)[2]،ولم يكن أحد من هؤلاء المتصوفة الذين نذروا حياتهم لله، يخشى النتائج المترتبة على قول الحق مهما كانت.

هذه هي رؤية المقالح لتجربة التصوف في سياق علاقتها بالواقع. خصوصاً تجربة التصوف اليمنية، التي راح يصور روادها في مواقفهم من الواقع بهذه الصورة التي انطبعت في ذهنه وارتسمت في يقينه، فهم الثوار المحررون، المنتصفون للمظلومين، فرسان في طموحاتهم، أنبياء في مبادئهم.

من ذلك تصويره لشيخ العارفين "احمد بن علوان" رمز الحركة الصوفية في اليمن، ومثالها الكامل، بصورة الفارس الفذ، الذي يخرج في الناس ممتلئاً بمبادئه التي لا يتنازل عنها، يشق غبار الواقع بسيف العرفان النوراني، فيمزق أستار الظلم والجهل، فاتحاً في قلوب الناس وعقولهم المتعبة، أفقاً يطلون منه على أزمنة العدل، ويجد فيه الطامحون إلى الكمال الروحي والمعرفي، مثالاً لهم في سيرهم الطامح هذا. يقول الشاعر في مقطع من قصيدته (في يفرس):

من هذا الفارس لا يترجل
يتهادى فوق حصان من نور
بين أصابعه سيف من نور
يقرأ فيه المظلومون زمان العدلِ
وينظر فيه الفقراءُ نعيماً لا يَبلى[3]؟؟

إن صورة ابن علوان هنا تتسع وتمتد، لتتجاوز مرجعيتها الشخصية الواقعية، وترتفع إلى مرتبة الرمز، فهي الصورة الرمز، أو الصورة المثال؛ مثال الصوفي في علاقته بالواقع. إنها كما قال جبران (صورة الرسول الذي وضعه الله في كل نفس ليسير بنا إلى النور)[4]،

بصورة الفارس هذه، وبالوقوف على دال النور الذي شكل في هذا المقطع طبيعة عتاد الفارس وعدته، في ثورته التغييرية؛ نتبين هوية الثورة وطبيعة وظائفها. فالثورة هي ثورة روحية وفكرية، ذات وظائف تنويرية محضة. وهذا يعني أن نظرة المقالح (الشاعر الواقعي) لدواعي الخلاص، ولطبيعة المخلص، قد تغيرت في هذه المجموعة وما قبلها، عما كانت عليه في المجموعات السابقة.

لقد كانت دواعي الخلاص لديه في المجموعات السابقة هي دواع مادية وتاريخية، تأتي في سياق علاقاته بالواقع وبالزمن، في جدلهما المادي المتطور. وكانت هذه الدواعي تقضي بضرورة المشاركة، المنهمكة، والانفتاح المطلق على قيم هذا الواقع الحداثية في جدلها المتطور والمتغير مع الزمن، ومن ثمَّ فقد راح المقالح ينفتح على التاريخ بتجاربه الاجتماعية الثورية المختلفة، مستدعياً نماذج الخلاص من خلال تلك الشخصيات والرموز، التي صنعت أحداث التاريخ وتحولاته الاجتماعية، واتسمت بقيادة حركة اجتماعية، وأبرزت فعل التحول الاجتماعي في التاريخ السياسي، من خلال الصدام الدموي، والصراع المادي؛ على نحو ما فعل مع (علي بن الفضل، وسيف بن ذي يزن، وحمدان القرمطي)[5].

أما الآن وفي مجموعة نصوص تجربته الصوفية الأخيرة، فقد أخذ موقفه من الواقع منحىً أخر، أو تطور في اتجاه آخر؛ ففعل التغيير هنا يتجه إلى البنية القيمية، بأبعادها الروحية والمعرفية، بمعنى أن دواعي الخلاص هنا قد صارت دواعي اخلاقية-معرفية، أي متعلقة بوضعية الإنسان في سياق علاقته

---

[1] المقالح، من أوراق المناضلين اليمنيين المنسيين، م/ دراسات يمنية مرجع سابق: 13.
[2] م، ن: الصفحة نفسها.
[3] أبجدية الروح : 140.
[4] مجموعة جبران العربية : 587.
[5] القناع في الشعر اليمني المعاصر: 170.

بالقيم الدينية والروحية الأصلية، وما يعانيه هذا الإنسان من فراغ روحي، أدى به إلى التقاتل والتصارع على، نحو قد يؤدي في النهاية إلى تآكل هذا الإنسان من داخله وانقراضه[1].

وما دامت دواعي الخلاص قد تغيرت فأصبحت بهذا المعنى؛ (رأينا المقالح يستدعي في تجاربه هذه مخلصين دينين، وروحانيين (صوفيين)، مثلوا بسلوكهم، وإيمانهم، ومعرفتهم، نماذج الخلاص الحقيقي، لأرواحهم وأرواح الآخرين، الذين تمثلوا سلوكهم، وساروا على نهجهم)[2]. فكان من هذه النماذج، نموذج "ابن علوان" الذي صوره في المقطع السابق.

وإلى جانب هذا النموذج، نموذجان آخران هما: نموذج "سفيان الثوري"، الذي تقنع به الشاعر في قصيدته (من مواقف سفيان الصنعاني)، فسفيان الصنعاني، هي شخصية مركبة، من الشخصية المصدرية سفيان الثوري، ومن شخصية الشاعرالمكنى عنها بالصنعاني، نسبة إلى صنعاء. وقد مثل هذا النموذج، البعد الروحي لتجربة الشاعر، وأحال على أساسها الزهدي، الرافض لأطماع الحياة وإغراءات السلطة.

أما النموذج الثاني فهو نموذج "غيلان الدمشقي"، الذي تقنع به الشاعر، كاشفاً من خلاله عن البعد الاجتماعي والمعرفي في تجربته. فمن خلاله، أتيح للشاعر تناول أهم القضايا والمشكلات الدينية، وأكثرها حضوراً وإثارة للجدل في الفكر الديني والفلسفي الإسلامي، وخصوصاً الفكر الصوفي، تلك هي قضية الصراع بين ثنائية الجبر والاختيار.

وتأتي أهمية هذه الثنائية مما تلعبه من دور في تحديد علاقة الإنسان بواقعه. وكما هو معروف، كانت أكثر التهم شيوعاً ضد التصوف هي تهمة الجبرية، وتأسيسه لها من خلال الكثير من مقولاته العرفانية والفلسفية، فكان أن أشاع روح الخنوع والاستسلام والتواكل الذليل.

لقد أراد الشاعر أن يَدْفَع عن نفسه، وعن التصوف هذه التهمة فسارع إلى الطرف المقابل متبنياً إياه من خلال استدعائه لشخصية "غيلان الدمشقي" القدري المذهب؛ إذ أن غيلان هو ثاني من تكلم بالقدرية بعد معبد الجهني[3] فقدر رفض مبدأ التسيير، وتبني مبدأ التخيير، وراح يكشف زيف المشروعية الدينية القدرية، التي حاول الحكام الامويون إضفاءها على حكوماتهم الظالمة، أو ممارستهم القمعية[4]، فكان (يقول بالقدر خيره وشره من العبد وفي الإمامة أنها تصح لغير قريش... وأنها لا تثبت إلا بإجماع الأمة)[5].

وعموماً فإن دلالة استدعاء المقالح لشخصية غيلان، لم تكن تقصد التناول الكلي لكل معطيات هذه المشكلة وأبعادها الدينية والفلسفية المختلفة؛ ولكنها اقتصرت على استخدام دلالتها الاجتماعية، التي تحدد طبيعة علاقة الأنا الفردية أو الجماعية، بالآخر السلطوي، وبالواقع، فركزت على ضرورة المبادرة الاجتماعية الفردية والجماعية، في إحداث التحولات، ومقاومة السلطات الظالمة والقمعية[6]، بمعنى أن الإنسان هو مصدر التحولات، فهو قادر على تغيير الواقع دون الاتكال على قوى أخرى. فالله قد كرم الإنسان وعلمه طرق التغيير حين وضح له طرق الخير وطرق الشر، وأعطاه القدرة على التمييز بين الخطأ والصواب، وما على الإنسان إلا أن يمارس دوره ويحقق وجوده من خلال ممارسة فعل الاختيار الحر، الذي تميز به عن سائر المخلوقات.

هذه هي الدلالة التي قصد إليها المقالح في قناعه هذا، وهي الدلالة ذاتها، التي يقوم عليها مقام البقاء. لذلك كان من الطبيعي أن تتضمن قصيدة "على قبر غيلان الدمشقي" معظم النصوص الخاصة بحال البقاء.

---

(1) أسئلة الكتابة عند المقالح أسئلة الحداثة: 49.

(2) م، ن: 50.

(3) هو غيلان بن مروان الدمشقي وهو مولى عثمان بن عفان، أخذ المذهب عن الحسن بن محمد بن الحنفية كان واحد دهره في العلم والزهد والدعوة إلى الله، وتوحيده وعدله، ينظر: المرتضى احمد بن يحيى، باب ذكر المعتزلة من كتاب المنية والأمل في شرح كتاب الملل والنحل، تصحيح توما ارنلد: 15.

(4) القناع في الشعر اليمني المعاصر: 173.

(5) الشهرستاني، محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، بهامش كتاب الفصل في الملل والأهواء والنحل لابن حزم الظاهري: 190/1.

(6) القناع في الشعر اليمني المعاصر: 174.

ومن هذه النصوص هذا النص الذي يوضح فيه هوية غيلان (المقالح) الدينية الصوفية، وغاياته الحياتية. قائلاً:

غيلانُ كتاب مغمورٌ بالضوء
ونجم مشتعل الآيات
يخرج من سور القرآنِ نداءً بشرياً
إيقاعاً يتناثر كالورد.
وحرفاً يتسربل بالألق القادم من أقصى
منطقة في الروح
ويملأ أرض الشرق سلاماً
وأماناً وصلاة[1].

ويمضي غيلان (المقالح) –في بقية القصيدة- في (معراج أرضي/ يفتح نافذة للغيب)، باحثاً عما يحقق حلمه في التوحد، وتوحيد المعنى المتشابه في دنيا الناس، يصارع السلطة وأجهزتها القمعية من جهة، ومقامات الطريق وأحواله من جهة أخرى، ليصل بعد معاناة مضنية إلى الغاية من تجربته،إذ يتم له الاكتمال بالإقامة في مقام البقاء. هذا ما فعله في هذا المقطع:

تكتمل الصورةُ يا غيلان
دمشقُ دم شقَّ جبينَ الأفق
ليمكث في الأرض،
فلا يبرح يملأها عدلاً
وحناناً
ويفيء على مخلوقات الله
بماء الحكمة
وبأمطارِ الرحمة[2].

وإذا كان هذا الاكتمال هو هنا إمكانية معلنة؛ فإن الشاعر قد عاشه تجربةً منجزةً، في هذا المقطع الذي قال فيه:

اهبط بسلام
هبط الأرضَ، ونادى في المظلومين
هشيماً تذروه الريح
ويفني القصر، البنك، المبغى.
يبقى الله الخالق، والناس على هذي الأرض
الموعودة بالعدل
وبالتقوى[3].

يتضمن هذا المقطع رغم قصره، وإيجازه الشديد جميع فعاليات حال البقاء، إذ أنه يتأسس في بنيته العميقة، على ثنائية (الفناء/البقاء)، التي تحققت هنا على مستويين: في المستوى الأول، تحققت على صعيد الذات العارفة، بلفظي (الهبوط/ الصعود). وفي المستوى الثاني، تحققت على صعيد الآخر الجمعي، بلفظي (يفنى/ يبقى).

فبعد أن تحققت الذات العارفة بالحياة الربانية عبر حال الفناء، الذي ذاقت فيه حلاوة إدراك الحقيقة والتوحد بها، والامتلاء بمشاعر المحبة لله والإيمان به؛ وجدت نفسها ملزمة بالعودة إلى الواقع؛ للتحقق بكمال الإيمان، الذي لا يتحقق للمرء، إلا إذا أحب لغيره ما يحب لنفسه، فكان لابد أن يعود لتحقيق هذه الحياة الربانية في غيرها من خلق لله؛ كونهم عيال الله، و (احب الخلق إلى الله، انفعهم لعياله)، هذا هو

---

(1) أبجدية الروح: 201.
(2) م، ن: 217.
(3) أبجدية الروح: 204- 205.

مصدر الإلزام الخلقي، الذي تضخم إحساس الشاعر به إلى الحد الذي جعله يزعم لنفسه دوراً رسالياً ونبوئياً أسند إليه من قبل الذات العلية، بصورة مباشرة، عبرت عنه صيغة الأمر التكليفي (أهبط بسلام).

إن حال السلام هو محصلة الرحلة التي عاد بها الشاعر، ليحققه في غيره بعد أن تحقق هو به، محققاً بذلك مقام بقائه، فالذات العارجة تتلقى الأمر التكليفي بالهبوط بإيجابية تامة، تنم عن حميمية العلاقة بين الآمر والمأمور، وبفاعلية عالية، تجلت في سرعة تحول مضمون الأمر إلى قيمة منجزة، بمهارة عالية، تجلت سرعتها، في تجاوز فعل الهبوط، من الدلالة الأمرية إلى الدلالة الماضوية، ودون المرور أو التوقف عند دلالة المضارعة المستمرة، بوصفها زمنية وسيطة. أما دقة الأداء فقد تضمنتها دلالات وإيماءات فعل المناداة، الذي يشير إلى قيم الجهر القولية، بما تتضمنه من مواصفات، كالوضوح والقوة في الأداء، دون تزويق أوتزييف أو موارية. وهي المواصفات التي يجب أن يتضمنها كل خطاب رسالي يتوخى التبليغ والتحريض، لتضمن له سلامة الأداء وإيجابية التلقي وسرعته، على نحو ما تم للذات العارفة هنا؛ فما كادت أن تصدع بخطابها للمظلومين ليثوروا على ظالميهم، ويغيروا واقعهم بأنفسهم؛ إلا ويصير هذا الظلم و رموزه في خبر كان أو أمسى. هكذا (هشيماً تذروه الريح).

إن الظلم مهما علا وعربد، وإن الدنيا مهما تزينت، وتزخرفت لتغري الظالمين بالركون إليها، فإنها تظل نباتاً هشاً، لا تستطيع بقيمها الباطلة، الصمود أمام عاصفة الحق، الذي ينصب عليها من أعلى ويحيط بها من جميع الجهات.

ذلك هو حال الدنيا كما صورها الشاعر في هذه الصورة القائمة على تقنية التناص التام مع صورة قرآنية معنىً ومبنى، تضمنها قوله تعالى: **(وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنْ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُقْتَدِرًا)**[1].

تلك هي حقيقة الدنيا. وليس الأرض، فالأرض أرض الله، وهي موعودة بالعدل وبالتقوى، لكنها الدنيا بقيمها المادية الظالمة، التي تقف عائقاً أمام تحقق الناس بحقيقة وجودهم الروحية، وبالحياة الربانية.

وحين يفهم المظلومون الدنيا هذا الفهم، تهون في نفوسهم قوى الظلم والطغيان، وتغيب عن واقعهم، بل وتفنى بجميع قيمها المادية المنحرفة؛ فيفنى القصر: (رمز السلطة السياسية وحبها)، ويفنى البنك: (رمز الطغيان المادي وحب المال) ويفنى المبغى: (رمز الأهواء والشهوات المنحرفة)، بل إن المبغى يرجع بدلالته المركزية، ليسحبها على ما قبله، هذه الدلالة هي دلالة الشذوذ والانحراف في العلاقات الاجتماعية عموماً. فهي علاقات تعيش حالة من السوء، وعدم السوية، وما ذاك إلا لبعدها عن قيم الحياة الربانية.

لذلك كان لابد أن تفنى هذه القيم الشاذة، وتبقى بدلاً منها القيم الربانية السوية؛ فهي القيم الأجدر بالبقاء؛ كونها قيم الخالق، والخالق هو الأحق بسياسة مخلوقيه. وهكذا تحقق ثنائية (الفناء/البقاء) في مستواها الثاني؛ أي على صعيد الأخر (الناس)، فيجد هؤلاء الناس أنفسهم وجهاً لوجه أمام خالقهم، ودون أي وساطة من كهنوت، أو حجاب من طاغوت، تحكمهم قيم هذا الخالق، فتحقق فيهم العدل والتقوى، وتملأهم باليقين. هذا هو الخلاص المنشود الذي كشف الشاعر هنا عن طبيعته فبدا خلاصاً روحياً ودينياً خالصاً، يبدأ داخل النفس (الفناء) وينتهي خارجها (البقاء).

وقبل مغادرة هذا المقطع يرى الباحث ضرورة الوقوف عند ملمحٍ أسلوبي وبنائي مهم تميز به هذا المقطع، تجلى في تسارع إيقاع أفعال الإنجاز، فبملاحظة مسار التعاقب لحركة التحقق المنجزة، يلحظ أن طابع الاختزال والحذف هو الطابع المميز لهذا المسار، فنحن لا نجد ذلك الرصد المتوالي المتوقع في مثل هذه الحركة، بوصفها تدافعاً بين نموذجين لوجودين؛ نموذج القيمة العليا، المرتبطة بالوجود الرباني الروحي، ونموذج القيمة العنصرية، المرتبطة بالوجود الإنساني (المادي).

لقد كان متوقعاً أن يكشف الشاعر عن مشاهد المجاهدة، والصراع، والنقض، والإحلال، والبذل والمنافسة، وغير ذلك من المشاهد التدافعية، لحركة الثنائيات مثل: الاستجابة والعزوف، والكر والفر وغيرها من الثنائيات، التي تقتضيها حركة التدافع، ولكنه لم يفعل، ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة الرؤيا الصوفية ذاتها، فهي كما يرى أحد الباحثين (تحذف على الأرجح الزمنية الوسيطة بين الوجودين، بما

[1] سورة الكهف: الآية (45).

تحويه هذه الزمنية من وقائع الصراع، والتحول الظاهرة)[1]. وكأنها تريد بذلك (إسقاط وهمية المسافة بين الوجودين، وتضعنا مباشرة في قلب الحقيقة)[2].

هذا إلى جانب أن هذا الإسقاط- برأي الباحث- هو فعل إغراء للآخر من قبل الذات، وتشجيع له على اجتياز هذه المسافة المتوهمة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى أنه –أي الإسقاط وتسارع الإيقاع- يحيل على الحيوية الروحية، التي يعود بها العارف من معراجه، فتنعكس على فعل التلقي، لتدفع به نحو الإيجابية المطلقة، والفعالية العالية. وعموماً فإن إيجابية التلقي وفعاليته، التي كشف الشاعر عنها هنا، تحيل في مدلولها النهائي على طبيعة العلاقة بينه وبين أوامر وتكاليف الشريعة، الأمر الذي سيجعلنا نختم هذا المبحث، بحديث حول المدى الذي وصلت إليه علاقة الذات العارفة بالشريعة.

الحقيقة والشريعة:

لقد شاع في الناس تهمة حول التصوف والمتصوفة، تتعلق بعلاقتهم بالشريعة، مفادها: أن المتصوفة لا يهتمون بالأوامر والنواهي، وبصور العبادات، وببقية التكاليف المتعددة، التي تتضمنها الشريعة، خصوصاً بعد وصولهم وتحققهم بالحقيقة.

والحقيقة أن هذه التهمة، قد بنيت على آراء وأقوال قلة من المتصوفة المغالين، ممن قالوا برفع التكاليف، إذ رأوا فيها نوعاً من أنواع العبودية، وحجباً تفصلهم عن الحق. فهي -من وجهة نظرهم- (وإن كانت ضرورية للذين ما زالوا في أول الطريق؛ فأنها تكون فائضة عن الذين بلغوا خاتمة المطاف)[3]. وقد روي عن بعض هؤلاء، أنه كان يوصي تلاميذه بعدم الحج إلى الكعبة، ويسميها بيت الحجر، وأنه كان يسمع الأذان فيأبى أن يقطع رقص الفقراء الصوفي، قائلاً: (هذه طريقتنا في الصلاة)[4]. وإلى جانب هذا البعض هناك بعض أخر كان موقفهم أكثر اعتدالاً في هذه المسألة، وأقرب إلى مذهب جمهورهم (فتجدهم يقومون بشعائر الدين بكل دقة، بالرغم من أنهم كانوا يعتبرون أن صور العبادات، ليس لها من قيمة ما لأعمال القلوب، أو أنها لا قيمة لها البتة، إلا من حيث دلالتها على الحقائق الروحية)[5]. لذلك فقد راحوا يفسرونها ويؤلونها تأويلات باطنية بوصفها رموزاً لتلك الحقائق والمعاني القلبية؛ (فالحج مثلاً رمز للبعد عن المعاصي، والإحرام خلع للشهوات وللذات مع خلع الثياب..الخ)[6].

أما الصنف الثالث فهم جمهور المتصوفة، الذين كانوا يرون أن التحقق الكامل بالحقيقة -وهو الغاية من الطريق- لا يتعارض مع أوامر الشريعة فحسب، بل إن مراعاة الشرع- جزء لا يتجزأ من نظامهم الروحي العام[7] ذلك (أن إعداد النفس وتنقيتها، إنما يكون أولاً باستكناه القيم الروحية للأعمال التي تأمر بها الشريعة)[8] وذلك (بفهم دقائق معانيها الخفية؛ في معاني الخشوع، والإخلاص والنية،وغيره مما لم تجرِ العادة بذكره في فن الفقه)[9] هذا هو مذهب الجمهور، الذي اكتمل كمذهب، وأرسيت دعائمه؛ على يد "أبي حامد الغزالي" الذي (مزج التصوف بالقرآن والحديث النبوي الشريف، مزجاً تاماً، واستخرج من المجموع مادة واحدةً، كانت هي مادة العلم الباطن، أو علم الحقيقة، التي حمل الغزالي المسلم على التماسها في القرآن والسنة قبل أي شيء أخر، ولكن بطريق القلب؛ لكونها أقرب الطرق إلى الله، وإلى حياة الإشراق؛ فأعاد بذلك إلى الدين روحانيته، وفتح باب الإسلام واسعاً أمام التصوف؛ ليصبح الدين الإسلامي، ديناً صوفياً بكل ما فيه من أوامر وتكاليف عبادية وتشريعية؛ بمعنى أن حياة المسلم أي

---

(1) النص القرآني: 105.
(2) م، ن: 105.
(3) شاخت ويوزدورث، تراث الإسلام، ترجمة حسين مؤنس: 2/141- 142.
(4) م، ن: 166.
(5) في التصوف الإسلامي وتاريخه: 76- 77.
(6) في التصوف الاسلامي وتاريخه: 77.
(7) م، ن، الصفحة نفسها.
(8) الشعر الصوفي: 88.
(9) إحياء علوم الدين: 1/133.

مسلم، وفي كل يوم، لابد أن تمتلئ بالشعور بحضور الله والرغبة في عبادته وحينذاك يصيرون أولياء لا رغم دينهم، وإنما بواسطة دينهم[1].

ويأتي فهم المقالح، متساوقاً مع فهم جمهور المتصوفة هذا، فيرتبط بالدين الإسلامي، وبتعاليمه العميقة، في تجربته هذه، منذ بدايتها وحتى أخر تجلياتها؛ فهو يرى أن لحظة التجربة الصوفية ليست سوى لحظة التقوى التوحيدية (أي تلك اللحظة من التأمل الداخلي، التي تهدف إلى إنجاز ما تأمر به الشريعة، في سبيل المجتمع الإنساني)[2]. لذلك قد راح يربط بين الحقيقة والشريعة، ربط السبب بالنتيجة. هذا الربط هو ما يفتتح به قصيدته الأخيرة في ديوان الأبجدية، وهي بعنوان "أغنية صباحية"، يحتفل فيها بسطوع شمس الحقيقة في حياته، بعد رحلة كفاح وبحثٍ طويلة. يقول في المقطع الافتتاحي:

تدخل شمس الفجر في بيتي
ساعة يدخلُ الأذانُ من نوافذِ القلب
وتسجد الأشجارُ، والأزهارُ.
لا شريك للذي أجرى الندى في العشبِ
أجرى الضوَء في المكان[3].

إن الشاعر يؤكد في هذا المقطع، التزامن السببي بين سطوع شمس الحقيقة على حياته وبين تحققه بالشريعة؛ فالتحقق القلبي بأوامر الشريعة وتكاليفها العبادية، هو الطريق إلى إشراق الحقيقة. وقد عبر الشاعر عن تكاليف الشريعة بالأذان؛ باعتباره إيذاناً بالخروج من الحياة الأرضية، وما يرتبط بها من أهواء وإرادات وقيم بشرية، والدخول في الحياة الربانية السماوية، والتسليم لقيمها وسننها، تسليماً يقوم على الحب والرضا الكاملين، واستشعار قرب الآمر وكماله. وهنا يأتي دور الصلاة، بصفتها معراجاً يومياً متكرراً، يصلنا بالحضرة الإلهية، فهي طقس مناجاة وابتهال، وتطلع إلى الكلية؛ إذ يتم فيها تحرير المركز العقلي من العقبات التي تعترض سبيل التأمل التوحيدي[4] الذي يهدف- كما قال الشاعر- إلى إنجاز ما تأمر به الشريعة، إنجازاً يقوم على كامل الرضا، وبغير ما إكراه، أو نفاق، قد يدفع إلى الاحتيال على هذه الأوامر، أو الاستقواء عليها. (فالصلاة هي التي تعلم الإنسان قبول التكاليف، إنها الشحنة التي تشحن المؤمن ليقبل على أوامر ربه بجدٍ و اجتهاد)[5]

وعليه فليست الصلاة سوى تحقق بصفة الوجود، أي بالتقوى التوحيدية والطواعية الروحية، ومن ثم إتاحة المجال لأدراك معاني الفضائل والقواعد الأخلاقية، التي تأمر بها الشريعة؛ باعتبار أن هذه القواعد، أساليب عمل متوافقة مع منظورات روحية معينة، وعلى اعتبار الفضائل محاسن جوهرية متداخلة مع هذه الأساليب، ومتحققة من خلالها؛ فكل تعليم أخلاقي يحقق فضيلةً ما، وكل فضيلة ما، تحقق توازناً ما، يساهم في إقامة التوازن الشامل للحياة، وإبقائها في المركز الذي صدرت عنه[6]، وهي لا تكون كذلك إلا حين يخشع الإنسان فيها، وحين يخشع، يغمره إحساس رائع، فيحس أن الكون كله موجة فرح خلاقة، إذ أن كل مخلوق يسبح الله ويسجد له، فلا غياب عن الوجود، ولا نسيان له، بل تواصل روحي معه، وتوحد في الإرادة والقصد.

إن شعوراً كهذا لهو الأرقى والأكمل. أنه الشعر كله والفكر كله، والحضارات كلها، إذ أن مثل هذا الشعور هو مصدر الإبداع، والفكر الخلاق، الذي يؤسس لبناء الحضارات المكتملة والناضجة روحياً ومادياً؛ ففي مثل هكذا شعور لا يوجد تشاكس ولا تنافر، وإنما تواصل وتآزر. فالكل يَسْبَحُ حول المركز، ويخضع لمشيئته خضوع العاشق المحب. ذلك ما عبر عنه الشاعر بقوله: (وتسجد الأشجار والأزهار/ لا شريك للذي أجرى الندى في العشب/ أجرى الضوء في المكان).

---

[1] ينظر: تراث الاسلام: 147 وما بعدها.
[2] جارودي، روجيه: ما يعد به الإسلام: 77.
[3] أبجدية الروح: 231.
[4] فريجوف، شيون، كيف نفهم الإسلام، ترجمة عفيف دمشقية: 148.
[5] الشعراوي: الإسراء و المعراج: 63- 64.
[6] كيف نفهم الإسلام: 149.

إن لحظة السجود هذه هي لحظة التقوى التوحيدية التي ظل الشاعر ينزع إليها فهي (شعور في الضمير، وحالٌ في الوجدان، تنبثق منها اتجاهات وأعمال، وتتوحد بها المشاعر الباطنة، والتصرفات الظاهرة، وتصل الإنسان بالله في سره وجهره، وتشف معها الروح، فتقل الحجب بينها وبين الكلي، الذي يشمل عالمي والغيب والشهادة، ويلتقي فيها المعلوم والمجهول في وحدة أزالية خالدة)[1]. هذا هو الزمن الصوفي الذي يخبرنا الشاعر بأنه لا يخرج إلا :

من صلاة التراويحِ
من زفراتِ التهجد
من نجمة تتوهجُ في جسد الليل
في فضة الأفقِ
يخرج منتشياً ونقياً
ويحمل أطيافَنا الحالماتِ
ويهبط فوق منازلَ كانت لنا
كم دمٍ مرَ فوق تواريخنا
كم غمامْ

***

زمنٌ أبيضٌ كحليب المها
كأحاديث جداتنا
كالقناديل في شرفات المآذن
كالماء منتظراً في الأباريق
كالضوء في عتباتِ الظلام[2].

هذا هو زمن المقالح الصوفي؛ زمن يخرج من سور القرآن ومن تكاليف مُنَزّل القرآن.

وإذا كان الشاعر قد تحقق بعد عودته من معراجه بهذا الزمن؛ فإنه لا يزال يحن إليه، ويسافر نحوه، لأن ما أدركه ليس إلا جزاءً من هذا الزمن، وليس جله. هذا الحنين وعدم اكتمال الخلاص الروحي هو ما يوضحه الشاعر في آخر مقطع من مقاطع ديوان الأبجدية بقوله:

هل كنتُ أعمى
لا تحسُ العينُ
لا ترى الكفُ جلالَ اللهِ
في انشقاق الليلِ عن صبحٍ
وفي انشقاق الصبح عن ليلٍ
وهل تعمى عيونُ القَلب
لا ترى في خفقة الريح، وفي سكون الماء
أفقاً صافياً
يا لوعة الأعماق للرحيل صوبَ زمنٍ
في زرقة الفجر
وفي براءة الشعر
وفي سلامٍ رائعٍ
يورق بين القلب والضَمير[3].

---

(1) في ظلال القرآن: 65/1.
(2) أبجدية الروح: 176- 177.
(3) أبجدية الروح: 233- 234.

الخـاتمـــــة

لقـد حاولـت هـذهِ الدراسـة أن تكشـف عـن النـزوع الصـوفي فـي شـعر المقـالح فبـدأت أولاً بالكشف عن الأثر الصوفي في تجربة الشعر العربي الحديثة والمعاصرة؛ فوجدت أنَّ هذهِ التجربة قد أدركت –وبفعل التثاقف المبكر مع الآخر الغربي، وبفعل عوامل تحديثية؛ اجتماعية، وسياسية، وفكرية أخرى- أهمية التصوف بالنسبة للشعر، فراحت تبحث وتنقب في تراثها الصوفي لتتأثر بهِ تأثراً واسعاً، تفاوت بتفاوت مواقف الشعراء، وظروف واقعهم الخاص، والعام؛ فوقف بعضهم عند مجرد التأثر الشكلي، الذي يأتي في سياق الأسلبة الفنية، وبعض منهم تعدَّى ذلك إلى الأخذ بمنهجية الرؤيا، وطريقة التعبير، مع التأكيد على مجموعة من القيم الشعورية الخاصة بتجربة التصوف، ولكن دون أن يتعدى ذلك إلى التجربة الروحية الحقيقية للتصوف، بأحوالها ومقاماتها الروحية المعروفة. أما البعض الآخر فقد ذهب في تصوفهِ إلى أبعد من ذلك فوجد في التصوف ما يشبع ظمأه الروحي، وتطلعاتهِ الماورائية فتبناه موقفاً وتجربة وطريقة تعبير، ومن هؤلاء الشاعر عبد العزيز المقالح، الذي كشفت الدراسة في فصلها الأول عن تمتعهِ بنزوع صوفي فطري أصيل، تهيأت له مجموعة من المقومات؛ الذاتية والبيئية والثقافية، لتجعل منهُ وظيفة روحية أساسية، ظلت ترافق الشاعر، وتتخلل كل فعالياتهِ الشعرية والفكرية والحياتية المتعددة، خاضعةً في تجلياتها لمنطق التمرحل بحسب المنحنى الشخصي لنمو شخصية الشاعر، الذي تميز بديناميكية روحية حية ومتوترة، وبحسب الظروف والعوامل المحيطة بهذا النمو. وكان ذلك ما تتبعته الدراسة في فصلها الثاني.

لقد شاءت الأقدار أن تتزامن ولادة المقالح (الشاعر)، مع ولادة الثورة اليمنية، فأخلص لها جميع قصائدهِ المكتوبة قبلها، وأثناءها، وبعدها، إلى أن هاجر إلى مصر عقب انقلاب الخامس من نوفمبر 1967م. فهناك بدأ بكتابة مجموعة من القصائد تجلى فيها النزوع الصوفي بوضوح؛ فقد عكست هذهِ القصائد أزمة الشاعر مع واقع الثورة، وما شهدتهُ من مكايد وانحرافات؛ فاتسم صوتهُ بالحزن، والتوتر، والقلق الوجودي، مؤسساً بذلك لمرحلة الشتات، التي دفعت بهِ إلى البحث عن خلاص روحي أكثر منهُ واقعي؛ إنْ في منطقة الأحلام الرومانسية أو منطقة العقائد الدينية.

وقد تميز البحث في كلتا المنطقتين بملامح عامة مشتركة، تمثلت في اللجوء إلى "الأنا"، والتمسك بحريتها وتميزها، تميزاً يولد الشعور بالانتماء إلى عالم أسمى، هو عالم الخيال والحلم، الذي هو نفسهُ عالم المطلق، والشعور بدونية العالم (الواقع)، والميل إلى تجسيم المجردات بصورة تنم عن شوق عارم إلى استحضار ما هو غائب، والقبض على زمن مراوغ يفلت باستمرار.

وفي هذا السياق واجهنا ديوان الشاعر الثاني (لا بُدَّ من صنعاء) بمجموعة كبيرة من القصائد نزع فيها الشاعر منزعاً فلسفياً وصوفياً واضحاً. وكانت أكثر هذهِ القصائد دلالة على هذا المنزع، هي قصيدة (الحقيقة) التي كشفت عن نزوع صوفي حاد لدى الشاعر، تجسد في مسعى الذات الحاث إلى تجاوز عالم الحس والعقل، نحو عالمٍ تطل فيهِ عن طريق الحب (الاشتهاء)، على ما تنزع إليه، فتدركهُ إدراكاً ذوقياً غريزياً، يحقق لها الشمول والاستغراق والتوحد.

لقد كشفت القصيدة عن بعض التجارب الصوفية التي عاشها الشاعر، فكانت من نوع التجارب الإنبساطية، التي تأتي على شكل تبصرات فجائية خاطفة، كحالة من حالات تأكيد الوعي الصوفي والإرهاص بهِ. هذا الوعي الذي لم يكن الشاعر قد أمتلك القدرة على تثبيتهِ، فكان يسقط تحت سيطرة الجانب السلبي لتجربة التصوف، الذي يجعلهُ يحس بعدم التطابق مع نفسهِ ومع العالم من حولهِ.

لذلك فقد ذهب الشاعر -في أواخر قصائد مجموعتهِ الثانية- يقرر فشلهِ في الإمساك بهذهِ الحقيقة والتوحد بها؛ معلناً هجرهِ لها وتحولهِ عنها، إلى ما من شأنه أن يؤكد لهُ ذاته، وحضوره الفاعل في العالم من حوله، مسنداً تحولهُ هذا بوعي نظري، يقوم على أساس التأكيد على الجانب الإيجابي لتجربة التصوف، والتجربة الدينية عموماً، ليدخل نزوعهِ بذلك مرحلة جديدة، هي مرحلة التصوف الثوري.

وقد أرتبط تحول الشاعر إلى هذا النوع من الصوفية بمرحلة الالتزام الأيديولوجي وتحولهِ إلى الواقعية. وبدأت منذ مجموعتهِ الرابعة (هوامش يمانية على تغريبهِ إبن زريق البغدادي)، التي كشفت، هي وما بعدها من مجموعات، عن رؤيا واقعية ثورية متقدمة، اعتمدت على نوع من التصوف، أساسهُ نشدان

بعث جديد للإنسانية، من خلال فعل الثورة المتجدد؛ هذهِ الثورة التي ارتبطت بمكان أرضي، حل محل المطلق السماوي، فكان صنعاء (الحلم والمثال) التي ظل الشاعر يتوجه إليها بأشواقهِ، وقد تحولت إلى حنين، معبرة بذلك عن تحول في مسار نزوع الشاعر الصوفي وليس بالنزوع ذاتهِ.

وبالجملة فإن صوفية الشاعر في هذهِ المرحلة، كانت وظيفة، وليست غاية، أو لنقل وظيفة أيديولوجية فنية أكثر منها وظيفة روحية؛ فقد جاءت في سياق البحث عن مُعطيات فكرية جديدة، وشكل مُغاير من أشكال المجاوزة؛ الاجتماعية، والسياسية والفكرية، بمعنى أنها جاءت لتمنح رؤيا الثورة الاستنارة الفكرية، والبعد الإنساني، وكذلك الصدق والإخلاص لحقيقة الواقع الذي يُراد تغييرهِ. فتلتقي بذلك الوظيفة الأيديولوجية مع الوظيفة الفنية حيث يتعانق الفن والالتزام ويلتحمان في بنية موحدة، تنجزها الكلمة الشاعرة، التي تتحول بفعل منطق الالتزام إلى فعل ممارسة خلاقة.

وحتى لا يصيب هذهِ الكلمة الجفاف والسطحية والابتذال جرَّاء الانغماس في الواقع، كان لا بُدَّ من المُجاهدة والمكابدة الصوفية، والوصول إلى الضفاف الروحية للإنسان، وحلول تجربتهِ في الأشياء حلولاً يجعل من التجربة جزءاً من الثورة نفسها وليس جزءاً من فعل ممارستها. فكان من الضروري التوجه نحو مناطق التخوم ومدن الكشف الصوفي؛ لكونها هي مناطق الخلق الشعري ومدنهِ. وكان من نتيجة ذلك تحقيق تطور فني مهم وحاسم في تجارب الشاعر الذي وحدَّ في أعمالهِ بين الذات والموضوع، فأصبح يتعامل مع تجاربهِ من داخلها في حركة تشكلها وصيرورتها.

لقد ألتحم الشاعر بالواقع الموضوعي التحاماً حلولياً قوياً، أعطاهُ الكثير على الصعيد الفني، وعلى الصعيد الفكري، ولكنهُ لم يعطه على الصعيد الروحي بقدر ما أخذ منه. فكان لا بُدَّ أن تأتي مرحلة أخرى يتبرم فيها بهذا الالتحام، الذي أصابهُ بالجفاف، ويعود مرة أخرى لينزع منزعاً ذاتياً، يعيد فيهِ ما تهدم من جدران ذاتهِ، وأشواق أوقاتهِ. وهنا تأتي المرحلة الثالثة من مراحل النزوع الصوفي لدى الشاعر. وهي مرحلة التحقق التجريبي، التي بدت وكأنها عود على بدء، إذ أخذ الشاعر في هذهِ المرحلة يعاود البحث عن حقيقة الوجود المتعالية، ويجد في الوصول إليها، والتحقق بها، تحققاً تجريبياً عبر تجربة الموت (الفناء)، التي بدا الشاعر على وعي بها، وكأنَّ مرحلة التصوف الثوري -كونها مرحلة تصوف نظري- قد أمدتهُ بالأُسس الفكرية والنظرية، التي تقوم عليها تجربة التصوف، وتحدد أبعادها وآليات ومراحل إنجازها.

وقد دشنت هذهِ المرحلة مجموعة قليلة من قصائد مجموعتهِ السابعة: (الخروج من دوائر الساعة السليمانية) تواصلت مع قصائد مجموعتيهِ؛ الثامنة (أوراق الجسد العائد من الموت)، والتاسعة (أبجدية الروح)، اللتين أنجز الشاعر فيهما تجربة صوفية متكاملة الجوانب والشروط، تأسست على الزهد لتنطلق منهُ إلى آفاق الروح، وفضاء التصوف بكل أشواقهِ، وأحوالهِ المتعاقبة. هذهِ التجربة هي ما تتبعتها الدراسة في فصولها الثلاثة الأخيرة، كاشفةً عن خطواتها وأبعادها، التي وجدت أنها قد ترسمت أبعاد وخُطى تجربة التصوف العامة، لتخلص من ذلك كله إلى ما يأتي:

أولاً:- أنَّ المقالح قد دخل بهذهِ التجربة حرم التصوف من جميع أبوابهِ. فنصوص هذهِ التجربة هي نصوص صوفية موقفاً ورؤية ولغة خطاب.

ثانياً:- أنَّ صوفية الشاعر في هذهِ التجربة كانت صوفية إيجابية، استلهمت خصوصية الصوفية اليمنية، ومنهجها المُعتدل. إذ أنها تؤكد وفي جميع مراحلها على الوظيفة الاجتماعية، والبعد الواقعي، بالدرجة نفسها التي تؤكد بها على الوظيفة الروحية، والبعد الماورائي، وبما لا يجعل من إحداهما وسيلة للأُخرى.

ثالثاً:- أنَّ هذهِ التجربة قد جاءت في سياقها التاريخي المُناسب بالنسبة لحياة الشاعر الخاصة، وللحياة العامة من حولهِ. فهي لا تقتصر على مجرد التجريب والأسلبة الفنية- وإن كان التجريب وارداً -وإنما كانت بالفعل نزوعاً روحياً، يبحث عن الخلاص من ظواهر سلبية كثيرة، تشوّه الحياة، وتجعل البشر أسرى العادات والمطامع، في هذهِ اللحظة المادية، التي انعكست فلسفتها النفعية القاسية على الحياة والناس، وبدأت القيم في الغروب أو كادت. فكان لا بُدَّ في هذهِ اللحظة من ارتفاع صوت الروح، من خلال هذا النوع من الشعر، الذي يسعى إلى أن يحلق بالإنسان بعيداً عن الواقع المُبتذل السخيف.

رابعاً:- أنَّ المقالح رغم تشبعهِ بأدبيات الفكر الصوفي وفلسفتهِ ووعيهِ العميق بما يطرحهُ هذا الفكر، فإنهُ قد كان حذراً في التعامل معهُ، حذراً جعلهُ يتجنب الوقوع في مزالق كثيرة، عادةً ما يقع فيها الكثير ممن يسلكون هذا الطريق، إذ تأخذ بهم الشطحات بعيداً عن واقعهم، وتتجاوز بهم حدود النَّص الشرعي وقيودهِ.
خامساً:- أنَّ هذا الوعي الفلسفي واليقظة الحذرة، لم يكونا ليغلا ملكة الشاعر الشعرية، فيوقعاها في أحبولة المصطلح وتعقيداتهِ الفلسفية التجريدية؛ بل ذهب الشاعر إلى تمثل التجربة الصوفية الأدبية تمثلاً روحياً فائق الشعرية، حيث ينصهر الفكر والشعور في بوتقة الخيال، بوساطة مبادئ روحية عالية عبَّرت عنها لُغة الحدس والرمز الصوفية المنفتحة على اللانهائي، محاولةً رصد تجلياتهِ المُنكشفة في أعماق الذات المتوهجة بلهب العشق وأشواقهِ، وتحويلها إلى قيمة فنية ذات دلالات حسية رامزة جاءت وكأنها فيض تلقائي، ينبجس من الأعماق ليصل إلى الأعماق. الأمر الذي عكس عمق التجربة وصدقها، وعكس سعة ثقافة المخيلة الإبداعية للشاعر واقتدارها الخلاَّق. بمعنى آخر...
سادساً:- أنَّ هذهِ التجربة -رغم قيامها على التصوف، وعلى لغتهِ الحدسية الرمزية- فإنها لم تتحول إلى تعبير مُعَقَّد عن مطامح ميتافيزيقية غامضة، ورؤى فلسفية ولاهوتية غير محددة، تستهلك وجدان الشاعر ووعيهِ، وتسم فعلهِ بالسلبية والعجز، وتعبيرهِ بالغموض والتجريد، بل كانت تجربة إيجابية، استعارت رموزها من أشياء الواقع وظواهرهِ، وكانت على وعي بالحركة الدرامية الخفية، التي ظلت توجه القصيدة من داخلها. هذهِ الحركة المُنبعثة من رغبة الشاعر الحادة في الوصول إلى نقطة التعادل بين قطبي العمل الشعري الجوهريين، وهما: ذات الشاعر، وموضوعهِ؛ وذلك من خلال إلحاح الشاعر الدائم على تحقيق التوازن بين المادي والروحي، الذي حرصَ طوال معاناتهِ للموقف الصوفي على تحقيقهِ، وإقامة تجربتهِ على قطبي هذهِ المُعادلة بتوازن حميم لتأتي هذهِ التجربة فتكون بالفعل، صياغةً إبداعيةً جديدةً لتجربة التصوف، ستجعل من الشعر الصوفي غرضاً أدبياً مُستقلاً، يسير جنباً إلى جنب مع حركة الشعر الحديث بعامة، مُسهماً في رفد هذهِ الحركة بإمكانات فنية هائلة، كما هو الحال في هذهِ التجربة، التي لم يتح للباحث إيضاح إمكاناتها الفنية بصورة شاملة ومُفصلَّة، لأسباب منهجية واجتماعية وذاتية، ويتمنى أن يقوم آخرون بذلك، أو أن يقوم هو بذلك في قابل أيامهِ؛ إذ أنَّ دراسة هذهِ التجربة دراسة فنية خالصة ستشكل موضوعاً غنياً وشائقاً، وحسب هذهِ الدراسة أنها ستشكل مدخلاً مناسباً لمثل هكذا دراسة أو أي دراسة أخرى حول هذهِ التجربة، وحول تجربة الشاعر بعامة.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم**

❖ **الأحاديث النبوية الشريفة**

القرطبي، محمد بن أحمد بن أبي بكر
- **الجامع لأحكام القرآن**، تحقيق أحمد عبد العليم البردوني، دار الشعب القاهرة، ط2، 1372هـ.

النيسابوري، مسلم بن الحجاج أبو الحسين
- **صحيح مسلم**، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (دت).

الترمذي، محمد بن عيسى أبو عيسى
- **سنن الترمذي**، تحقيق أحمد محمد شاكر وآخرون، دار احياء التراث العربي، بيروت ، (دت).

دواوين الشاعر

- **ديوان عبد العزيز المقالح**، دار العودة، بيروت، 1986م.
- **ديوان الكتابة بسيف التأثر علي بن الفضل**، دار العودة، بيروت، ط1-1978م.
- **ديوان الخروج من دوائر الساعة السليمانية**، دار العودة، بيروت، ط1-1981م.
- **ديوان، أوراق الجسد العائد من الموت**، دار الآداب، بيروت، ط1-1986م.
- **ديوان أبجدية الروح**، المركز المصري العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1996م.

المراجع:

ابن القيم، شمس الدين
- **مدارج السالكين**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2- 2001م.

ابن حزم، محمد علي بن أحمد الظاهري
- الفصل في الملل والأهواء والنحل، المطبعة الأدبية، مصر 1317هـ.

ابن خلدون، عبد الرحمن
- **شفاء السائل لتهذيب المسائل**، تحقيق محمد بن تاويت الطبخي، إسطنبول، 1958م.
- **مقدمة ابن خلدون**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت.

ابن داود، أبو بكر محمد بن سليمان الاصفهاني
كتاب الزهرة النصف الأول منه، تحقيق د. لويس نيكل البوهيمي، بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، 1932.

ابن عربي، محي الدين محمد بن علي
- **الوصايا**، مكتبة المعارف، بغداد، د.ت.
- **ترجمان الأشواق**، دار صادر بيروت، (د.ت).
- **فصوص الحكم**، تعليق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2-1980م.
- **الفتوحات المكية**، دار صادر، بيروت، د. ت. وهي مصورة عن طبعة دار الكتب العربية الكبرى بمصر عام 1329هـ.
- **رسائل ابن عربي**، قدم لها محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1-1999م.

ابن علوان، أحمد،
- **الفتوح**، تحقيق: عبد العزيز سلطان طاهر المنصوري، مركز الدراسات والبحوث اليمني، تنفيذ دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1992.

ابن المرتضى، أحمد بن يحيى
- باب ذكر المعتزلة من كتاب المنية والأمل في شرح كتاب الملل والنحل، اعتنى بتصحيحه توما ارنلد، مطبعة دائرة المعارف النظامية

بحيدرآباد، 1316هـ.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري
- **لسان العرب**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، د.ت.

ابو ديب، د. كمال
- **التجربة الشخصية في نقائها البلوري**، ضمن كتاب "النص المفتوح، قراءة في شعر عبد العزيز المقالح"، دار الآداب، بيروت، ط1-1991م.

ابو زيد، د.نصر حامد
- **فلسفة التأويل (دراسة في تأويل القرآن عند مُحي الدين إبن عربي)**، دار التنوير، بيروت، ط1 –1983م.

ابو زيد، طه أحمد
- **الثقافة والأدب العربي خلال عصور متتابعة ونصيب اليمن منه**، دار الجامعات اليمنية، صنعاء، ط1-2000م.

احمد، د.محمد فتوح
- **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار العارف، القاهرة، ط2، 1978م.

ادونيس، علي أحمد سعيد
- **الصوفية والسوريالية**، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995م.
- **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م.
- **زمن الشعر**، دار الفكر، بيروت، ط5، 1986.

اسماعيل، د. عز الدين
- **الشعر العربي المعاصر**، قضاياه وظواهرهُ الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط5-1988م.

اقبال، د. محمد
- **رسالة الخلود (جاويد نامه)**، ترجمة د. محمد السعيد جمال الدين، د. د، 1974م.

باتريشا، كارنغنون
- **التأمل، ترجمة إقبال أيوب**، بغداد، سلسلة المائة كتاب، د.ت.

بارت، رولان
- الكتابة في درجة الصفر، ترجمة نعيم الحمصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970.

باشلار، غاستون
- **شاعرية أحلام اليقظة**، ترجمة جورج سعد، د.ت، ط2-1993م.

بدر، د. عبد الباسط
- **مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي**، دار المنارة للنشر، جدة، ط1-1985م.

بدوي، د. عبد الرحمن
- **الإنسانية والوجودية في الفكر العربي**، د. ت، 1947م.
- **خريف الفكر اليوناني**، د.ت، 1946م.
- **في الشعر الأوربي المعاصر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2-1988م.
- **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي**، (جيتيه)، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980م.
- **شطحات الصوفية**، وكالة المطبوعات، الكويت، ط2-1976م.

برجسون، هنري
- **منبعا الأخلاق والدين**، ترجمة سامي دروبي ود/ عبد الله عبد الدائم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971م.

البرودني، عبد الله
- **من أول قصيدة إلى آخر طلقة**، دراسة في شعر الزبيري، دار الحداثة، بيروت، 1993م.

بسيوني، إبراهيم
- **نشأة التصوف الإسلامي**، د. د. القاهرة، 1969م.

بلاثيوس، آسين
- **ابن عربي حياته ومذهبهِ**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1965م.

بن سلامة، د. رجاء
- **العشق والكتابة** "قراءة في الموروث"، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، كولونيا-ألمانيا، 2003م.

التهانوي، محمد بن علي
- **كشاف اصطلاحات الفنون**، طبعة كلكتا، 1860م.

التوحيدي، أبو حيان
- **المقابسات**، تحقيق حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، ط1، مصر، 1929م.

ثامر، فاضل
- **جدل الحداثة في الشعر**، مقالة نقدية ضمن كتاب مهرجان "المربد" الشعري السادس "الشعر ومتغيرات المرحلة"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م.

الجابري، محمد عابد
- **بنية العقل العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت، ط2، 1987.

جبران، خليل جبران
- **مجموعة جبران العربية**، دار اليوسف للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د. ت.

جعفر، د. عبد الكريم راضي
- **رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1-1998م.

الجندي، درويش
- **الرمزية في الأدب العربي**، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

جون كوين
- **اللغة العليا (النظرية الشعرية)**، ترجمة د/ أحمد الدرويش، د. د، د.ت.

جيدة، عبد الحميد
- **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1980م.

الجيوسي، سلمى الخضراء
- **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.

الحاوي، إيليا
- **الرمزية والسوريالية في الشعر الغربي والعربي**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980.
- **في النقد والأدب**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط5-1986م.

حداد، د. علي
- **النص وأسرارهِ**، مركز عبادي، صنعاء، ط1-2002م.

حسان، د. عبد الحكيم
- **التصوف في الشعر العربي نشأتهُ وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري**، مكتبة الإنجلو، القاهرة، 1954م.

الحلاج، الحسين بن منصور
- **ديوان الحلاج**، صنعه واصلحه د. كامل مصطفى الشيبي، دار افاق عربية، بغداد، ط2، 1984م.

حلمي، د. محمد مصطفى
- **ابن الفارض والحب الإلهي**، دار المعارف، القاهرة، د. ت.

الحميري، عبد الواسع
- **أسئلة الكتابة** عند المقالح/**أسئلة الحداثة**، بحث غير منشور.
- **الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية**، المؤسسة الجامعية، بيروت ط1 1999م.

الخال، يوسف
- **الحداثة في الشعر**، دار الطليعة في الطباعة والنشر، ط1، 1978م.

الخطيب، حسام الدين
- **عبد العزيز المقالح "صورة شخصية" ضمن كتاب "الحداثة المتوازنة"**، تحرير وتقديم د/إبراهيم الجرادي، مؤسسة علاء للصحافة والطباعة، دمشق، ط1، 1995م.

د. ت. سوزوكي
- **التصوف البوذي والتحليل النفسي**، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1-1996م.

د.م إلبيرس
- **الاتجاهات الأدبية الحديثة في القرن العشرين**، ترجمة جورج طرابيش، منشورات عويدات، بيروت لبنان، د.ت.

مجموعة من المؤلفين
- **الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي**، ترجمة عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زيد، مؤسسة سجل العرب، مصر، 1964م.

ديورانت، ول
- **قصة الحضارة**، ترجمة زكي نجيب محمود، القاهرة، 1956م.

ديوي، جون
- **البحث عن اليقين**، ترجمة أحمد فؤاد الأهواني، القاهرة، 1960م.

رؤوف، د.وفيق
- **شجرة الرماد (المواجد في شعر البياتي)**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.

رحومة، د. محمد محمود
- **توظيف العيون في الشعر اليمني المعاصر**، ضمن كتاب "النص المفتوح" قراءة في شعر عبد العزيز المقالح، دار الآداب، بيروت، ط1-1991م.
- **دراسات في الشعر والمسرح اليمني**، دار الكلمة، صنعاء، ط1-1985م.

رومية، د.وهب
- **عبد العزيز المقالح بين غربة السلطة وحضور الوعي**، قراءتان في نص شعري، ضمن كتاب "النص المفتوح" قراءة في شعر عبد العزيز المقالح، دار الأدب، بيروت، ط1-1991م.

الزائد، د. محمد
- **اللحظة العدمية المتعالية (ميتافيزيقيا الثورة)**، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1- 1982م.

الزبيري، محمد محمود
- **ديوان ثورة الشعر**، دار الكلمة، صنعاء، ط2-1985.
- **ديوان الزبيري**، دار العودة، بيروت، 1986م.

شيموئيل، موريه
- **الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمه وعلق عليه: د. شفيع السيد ود. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت).**

سعيد، د.خالدة
- **حركية الإبداع "دراسات في الأدب العربي الحديث"** دار العودة، بيروت، ط2-1982م.

سعيد، عبد الكريم قاسم
- **قضايا وإشكاليات التصوف عند أحمد بن علوان**، مكتبة مراد، صنعاء، ط1-1997م.

السُّلَمي
- **طبقات الصوفية**، تحقيق نور الدين شريبه، القاهرة، 1953م.

السهروردي، البغدادي، عبد القاهر بن عبد الله
- **عوارف المعارف**، ملحق بنهاية الجزء الخامس من إحياء علوم الدين للغزالي، دار الفكر، بيروت، (د.ت).

سيف، عبد الودود
- **المقالح من رحلة البحث عن صنعاء حتى الخروج من دوائر الساعة السليمانية**، ضمن كتاب "النص المفتوح" قراءة في شعر عبد العزيز المقالح، دار الأدب، بيروت، ط1-1991م.
- **هوامش يمانية وغربة الوصول إلى الوطن المثالي الجديد**، ضمن كتاب "إضاءات نقدية"، دار العودة، بيروت، دار الكلمة، صنعاء، ط1، 1978م.

حلمي محمد مصطفى
- **الحياة الروحية في الإسلام**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970م.

شاخت، ويوزدرث
- **تراث الإسلام**، الجزء الثاني، ترجمة د/ حسين مؤنس، إحسان صدقي أحمد، مراجعة فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط2-1988م.

الشعراوي، محمد متولي
- **الإسراء والمعراج**، مكتبة الشعراوي، القاهرة، د. ت.

صبحي، محي الدين
- **الرؤيا في شعر البياتي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1-1987م.

الطوسي، أبي نصر السراج
- **اللمع**، تحقيق د/ عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر ومكتبة المثنى ببغداد، 1960.

العاملي
الكشكول ، المطبعة الشرقية، مصر ، 1302هـ.

عباس، د. إحسان
- **فن الشعر**، دار بيروت للطباعة والنشر، الطبعة العاشرة، د. ت.
- **إتجاهات الشعر العربي المعاصر**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، شباط، 1978م.

عبد العزيز، ياسين
- **دراسات في الحرية والشوري**، المركز اليمني للدراسات الإستراتيجية، صنعاء، ط1- 1999م.

عبود، حنَّا
- **الحداثة عبر التأريخ**، مدخل إلى نظرية، اتحاد الكتاب العرب، 1989م.

عفيفي، د. أبو العلا
- **التصوف الثورة الروحية في الإسلام**، دار الشعب، بيروت، د.ت.

العوادي، عدنان حسين
- **الشعر الصوفي**، حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م.

عودة، د. أمين يوسف
- **تأويل الشعر وفلسفتهِ عند الصوفية**، منشورات رابطة الكتاب الأردني، ط1-1995م.

تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1-2001م.

العيد، د. يمني
- **شعر المقالح مرجعيتهِ وشعريتهِ**، ضمن كتاب "النص المفتوح" قراءة في شعر عبد العزيز المقالح، دار الآداب، بيروت، ط1-1991م.

غُرَيب، روز
- **جبران في آثاره الكتابية**، بيت الحكمة، بيروت، 1981م. *

الغزالي، أبو حامد
- **إحياء علوم الدين**، دار الفكر، بيروت، (د.ت).
- **أيها الولد**، تحقيق د. أحمد مطلوب، مطبعة وزارة الاوقاف والشؤون الدينية، بغداد، 1986م.
- **المنقذ من الضلال**: قدم له وشرحه د. علي أبو ملحم، دار الهلال، بيروت، ط1، 1993م.

فتاح، عرفان عبد الحميد
- **دراسات في الفكر الفلسفي والحركات الهدامة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1996م.**

فريتجسوف، شيون
- **كيف نفهم الإسلام**، ترجمة د/ عفيف دمشقية، دار الآدب، بيروت، ط2-1982م.

فضل، د. صلاح
- **أساليب الشعرية**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م.

قبعين، د.رموند
- **النزعة الروحية في أدب جيران ونعيمة**، دار الفكر اللبناني، بيروت، د.ت.

القشيري، عبد الكريم بن هوازن
- **الرسالة القشيرية**، تحقيق د/ عبد الحليم محمود ود. محمود الشريف، دار الكتب الحديثة، القاهرة، 19972.
- **الرسالة القشيرية**، طبعة دار المثنى، بغداد، (د.ت).

قطب، سيد
- **في ظلال القرآن**، دار الشروق، القاهرة، د. ت.

قيشر، آرنست
- **ضرورة الفن**، ترجمة أسعد حليم، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971م.

كرم، إنطوان غطاس
- **الرمزية في الأدب العربي الحديث**، دار الكشاف، بيروت، 1949.

الكلاباذي، أبو بكر محمد
- **التعرف لمذهب أهل التصوف**، تحقيق د/عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، القاهرة، 1960.

كمال الدين، خليل
- **عودة وضاح اليمن**، ضمن كتاب "النص المفتوح" قراءة في شعر عبد العزيز المقالح، دار الآداب، بيروت، ط1-1991م.

المباركفوري، صفي الرحمن
- **الرحيق المختوم**، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م.

مرتاض، عبد الملك
- **الصورة الفنية في شعر المقالح**، ضمن كتاب "الحداثة المتوازنة"، تحرير وتقديم د/إبراهيم الجرادي، مؤسسة علاء للصحافة والطباعة،

دمشق، ط1، 1995م.

المقالح، د. عبد العزيز
- **ثرثرات في شتاء الأدب العربي (مجموعة من الأحاديث والمقابلات الأدبية مع الشاعر)**، دار العودة، بيروت، ط1-1983م.
- **الشعر المعاصر في اليمن**، دار العودة، بيروت، ط2-1984.

ملحس، ثريا عبد الفتاح
- **القيم الروحية في الشعر العربي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د. ت.

منير، وليد
- **النص القرآني من الجملة إلى العام**، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، ط1-1997م.

مهدي، سامي
- **أفق الحداثة وحداثة النمط**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م.

نصر، د. عاطف جودة
- **الرمز الشعري عند الصوفية**، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1-1978م.

شعر عمر إبن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت، ط1-1982م.

النفري، محمد بن عبد الجبار
- **المواقف والمخاطبات**، تحقيق/ آرثر أربري، تقديم وتعليق. د/ عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.

النهاري، د. محمد
- **عبد العزيز المقالح الشاعر المعاصر**، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط1-2003م.

نيكولسون، رينولد
- **في التصوف الإسلامي وتاريخهِ**، ترجمة أبو العلا عفيفي، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1956م.
- **الصوفية في الإسلام**، ترجمة نور الدين شريبة، القاهرة، 1953.

نوجالس، جومس
- **السهروردي ودوره في الميدان الفلسفي**، ضمن الكتاب التذكاري، شيخ الأشراق، شهاب الدين السهروردي، **الذكرى المئوية الثامنة لوفاته**، أشرف عليه وقدم له د. إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.

هاملتون، روستريفور
- **الشعر والتأمل**، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، مراجعة د. سهير القلماوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، والنشر، د.ت.

هدارة، د. محمد مصطفى
- **دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العلوم العربية، بيروت، ط1-1990م.

هلال، محمد غنيمي
- **الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية**، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1962م.
- **الرومانتيكية**، بيروت، 1973م.
- **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م.

هيغل
- **الفن الرمزي**، ترجمة جورج طرابيش، الطليعة، بيروت، ط1، 1979م.

ولترستيس
- **التصوف والفلسفة**، ترجمة وتقديم .د/ إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999م.

ولسن، ادموند
- **قلعة أكسل**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، وزارة الإعلام بغداد، 1976م.

ولسن، كولن
- **الشعر والصوفية**، ترجمة، عمر الدَّيراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت، ط2-1979م.

يوسف، عبد التواب
- **الشاعر ونيران الجبال**، ضمن كتاب اضاءات نقدية، سبق ذكره.

اليوسف، يوسف سامي
- **مقدمة للنفري** دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري، الينابيع للطباعة والنشر، دمشق، د. ت.

المجلات والصحف

مجلة ألف: مصر

- عصفور، د/ جابر: بلاغة المقموعين، ع (12)، القاهرة، الجامعة الأمريكية.

مجلة الاكليل: اليمن

- المقالح، عبد العزيز: صنعاء القديمة، (صورة وصفية من الذاكرة)، العدوان الثاني والثالث، السنة الثانية، 1983م.

مجلة الثقافة: تصدر عن وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء

- إسماعيل، د/ عز الدين: "أبجدية الروح" جدل الذات والآخر، العدد 36 نوفمبر، 1997م، عدد خاص بالشاعر.
- الصكر، حاتم: "أبجدية الروح.. أبجدية الشعر" (عن الديوان الجديد للشاعر عبد العزيز المقالح)، العدد الخاص.
- المتوكل، ابتسام: فاعلية اللون، العدد الخاص.
- الحداثة فضاء مفتوح: حوار اجراه مع الشاعر قادري، أحمد حيدر، العدد الخاص.

مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات: الاردن

- الحضرمي، علي بن علي: الموقف الصوفي وتجلياتهِ في إبتهالات المقالح، العدد (11)، خريف 1996.
- مقابلة مع د. عبد العزيز المقالح، أجراه الدكتور/ عبد الرضا علي وحاتم الصكّر، العدد (11)، خريف 1996م.
- الحكيم، نبيل سيف: عبد العزيز المقالح، الميلاد... القصيدة،.. العطاء، الجديد السابق.

مجلة دراسات: الاردن

- بوقروره، عمر: مدخل لدراسة تجربة الشعر الصوفي في الجزائر، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مجلد (26)، العدد (2)، آب 1999م.
- حسن، رشدي علي، المرأة في شعر ابن الفارض، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مجلد 28، العلوم الإنسانية والإجتماعية، ع1، شباط، 2001م.

مجلة دراسات يمنية: تصدر عن مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء:

- المقالح، د/ عبد العزيز: صفحات مجهولة من أدبيات الأحرار، عدد (47) يوليو- سبتمبر 1992.
- المقالح، د/ عبد العزيز: صفحات منسية من أدبيات المناضلين اليمنيين (الشيخ المتصوف حميد الدين المقطري، عدد (46) أبريل-يونيو 1992م.
- المقالح، د/ عبد العزيز: محمد إقبال: أمة في شاعر وشاعر في أمة، عدد(51) يوليو سبتمبر1993.
- المقالح، د/ عبد العزيز: نماذج من شعر إقبال، عدد (58)يوليو- أغسطس- سبتمبر 1998م.
- المقالح، د/ عبد العزيز: قراءة في ديوان شاعر الصوفية الأكبر في اليمن الشيخ عبد الهادي السودي، ع (43)، لسنة 1991م.
- المقالح، عبد العزيز: في ظلال الصوفية، عدد (59)، لسنة 1998م.
- المقالح، د/ عبد العزيز: أحمد بن علوان وخصوصية المواقف الصوفية في اليمن، العدد (41) لسنة 1990م.

مجلة الرافد، أبو ظبي، العدد (46) لعام 2000م.

مجلة عالم الفكر: الكويت

- المظاهر الإغترابية في الشخصية العربية، مجلد السابع، العدد (2)، - لسنة 1998م.
- الرؤيا والتأويل الموضوعاتي،

مجلة العربي: الكويت

- بزيغ، شوقي: وجهاً لوجه، مجلة العربي، ع (527)، اكتوبر، 2002م.

مجلة الكرمل: لبنان
- أبو زيد، نصر حامد: دراسات في الفكر الصوفي، عدد (62)، شتاء، 2000م.

مجلة كلمات: عدد (8) سنة 1987م، المنامة.

مجلة المجمع العلمي العراقي:
- القشيري، عبد الكريم ابن هوازن، أربع رسائل في التصوف كتاب التوبة، تحقيق د. قاسم السامرائي، مج 17 و 18، 1969م.

صحيفة الجمهورية الثقافية : اليمن
- الإبداع والشجن الخلاَّق (ملف خاص عن المقالح)، الخميس 2003/7/1م.

الرسائل والأطاريح الجامعية
- جعفر، محمد راضي، **الرؤى الصوفية في الشعر العربي المعاصر**، إطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية التربية، ابن رشد، 1999م.
- السليماني: أحمد ياسين، **القناع في الشعر اليمني المعاصر**، رسالة ماجستير، (القاهرة: جامعة القاهرة، 1998م).

ملحق رقم (2)
مقابلة شفوية للباحث مع الشاعر

هذه المحادثة، دونها الباحث للشاعر، أثناء زيارته له في مركز الدراسات والبحوث اليمني؛ إذ طلب منه أن يحدثه عن بعض الأمور المتعلقة بحياته مما له علاقة بموضوع دراساته، من مثل : نشأته، علاقته بالثقافة الدينية والصوفية، اتجاهاته السياسية... الخ فكان حديث الشاعر الأتي:-

نشأت في بيئة فلاحية متوسطة الحال، كان جدي فقيهاً يعلم أبناء العائلة، وكان يحفظ القرآن كاملاً. توفي وعمري عامان. أسمع من الذين عرفوه جيداً أنه كان يقرأ القرآن كل ليلة، وكان صوته العذب يملأ المكان، وكنت في طفولتي أتصور أني اسمع أصداء صوته العذب وهو يتلو القرآن الكريم.

وكانت بداية الدراسة في القرية تقوم على حفظ القرآن، وبالذات الأجزاء الأولى منه عن ظهر قلب. وتقول والدتي أني كنت أحفظ عشرة أجزاء إلى سورة ياسين. هذا المناخ يترك أثراً بالغاً، يظهر ولو بعد حين، ولا تزال علاقتي بالقرآن متينة.

وعندما أتيحت لي في شبابي فرصة قراءة الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، وجدت فارقاً عظيماً بينهما، وبين أسلوب القرآن، ولغته، وانسجام تعاليمه، واتساق هذه التعاليم في جميع سوره، والمفارقات المثيرة للتساؤل كذلك. إن هذا يعني أن روحي كانت دائمة التطلع إلى معرفة الينابيع الأولى للرسالات السماوية.

كما عكفت كثيراً على قراءة كتب الصوفية، وكدت أغرق في صحبة ابن عربي. توقفت كثيراً عند ابن الفارض، والنفري، ثم ابتعدت كثيراً عن الجميع لكي أتمثل الصوفية الفنية، بعيداً عن التأثر المباشر بما كتبه هؤلاء.

ويمكن القول أنه من الصعب أن يحاول أي شاعر أن يندفع إلى كتابة القصيدة الصوفية برغبة خارجية، بل من الحماقة الإصرار على كتابة شعر ينتمي إلى هذا العالم العرفاني عن طريق التأثر بالقراءة فقط، ما لم يكن هناك تمثل واستيعاب للتجربة الصوفية. ولا ادعي أن ما كتبته من شعر في هذا المجال قد أقترب كلياً من ذلك العالم الذي أحلم بالوصول إليه، ولكنها محاولات على الطريق، وهو طريق طويل وشاق، ويحتاج إلى المزيد من الجهد والجهاد.

ولا أخفي أن هذا الهاجس الصوفي، كان قد بدأ معي من المحاولات الشعرية الأولى، ولكنه تخلى عني تاركاً مكانه للسياسة؛ نظراً للظروف القاسية التي كان يمر بها الوطن الصغير (اليمن)، والكبير (العربي)، وما يتعرض له من صراعات ومشكلات مع القوى المعتدية، وفي طليعتها الصهيونية؛ فقد استولى الاتجاه السياسي بأفكاره وتصوراته على محاولاتي في الكتابة شعراً ونثراً، وعلى مدى ما يقرب من ثلاثين عاماً، ولم استرد الشعور بمعنى الخلاص الروحي الذي تمثل جانب منه في قصائد أبجدية الروح إلا مؤخراً.

ولا شك انه أثناء هذه المدة الطويلة في العمل السياسي، كانت أيدلوجية الاتجاه القومي هي المسيطرة والمؤثرة، وكان الانتماء الحزبي والفكري الوحيد إلى هذا الاتجاه مع قراءات متعددة، ومفتوحة على الأفكار التي ملأت الساحة العربية منذ أواخر الخمسينات وحتى وقت قريب.

بسم الله الرحمن الرحيم

ملحق (1)

المربي الجليل الأستاذ الدكتور / عبد العزيز المقالح الأكرم.

تحية طيبة وبعد...

أستاذي القدير هذهِ مجموعة من الأسئلة التي ستضيء إجابتكم عنها دروب بحثي الموسوم **بـ (النزوع الصوفي في شعر عبد العزيز المقالح)** بإشراف الأستاذ الدكتور **عدنان حسين العوادي**. أرجو من سيادتكم الإجابة عنها إجابة مفصلة قدر ما تستطيعون. مع رجاء معذرتكم سلفاً لما ستكلفكم الإجابة من وقتٍ وجهد.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام والتقدير.

الباحث / عبد الفتاح سلطان قائد

العراق ـ بغداد

س1: ما هي مكونات ثقافتك الفكرية والأدبية؟

جـ1. من الصعب تحديد المكونات الثقافية والأدبية للشاعر، ربما كان ذلك ممكناً بالنسبة للسياسي، أو للباحث الأكاديمي، أما الشاعر فلا؛ لأنه لا يلتقط مكوناتهِ من الكتب وحسب ،وإنما من الطبيعة، والأصوات، والألوان ،عيناه مفتوحتان دائماً، قلبهُ وعقلهُ مفتوحان كذلك. وهو لا يكف عن استيعاب المرئيات المتحركة والساكنة أكثر من استيعابه للأفكار والنظريات، وكلما أبتعد عن هذهِ الأخيرة أزداد قرباً من الشعر،وأزداد الشعر قرباً منهُ.

س2: هل هناك مذاهب فكرية وأدبية أثرت فيك أكثر من سواها؟

جـ2. لقد اقتربت من شواطئ المذاهب الفكرية ومن شواطئ المذاهب الأدبية ،وظلت علاقتي بها كشاعر محدودة ،لم أنتفع منها كثيراً، ربما تكون قد أفادتني كناقد، أما كشاعر فلا. وما زلت حريصاً على أن أقرأ كل شيء بعقلٍ مفتوح، وأنصح طلابي بأن ينظروا إلى المذاهب الفنية بعقلٍ مفتوح أيضاً، وألا يقعوا أسرى لمذهب بعينهِ حتى يسلموا من عواقب التعصب.

س3:ما مدى علاقتك بالتصوف؟ ومتى بدأت هذهِ العلاقة؟ وما الذي أجتذبك فيهِ؟

جـ3. علاقة قراءة وإعجاب، لا علاقة اندماج واستجابة لسلوك طريق العارفين، التي تتطلب قوة وصبراً لا قِبلَ لي بهما. أما متى بدأت هذهِ العلاقة، فالصحيح إنها تعود إلى بداية محاولاتي الشعرية، فقد اكتشفت إنَّ الشعر لا يأتي عن طريق التأمل العقلي كالنثر، وإنما عن طريق الحدس، والحدوس وسيلة الصوفية إلى التفسير والإجهاد الروحي.

س4: ما حدود قراءاتك في التصوف شرقيَّهِ وغربيّهِ؟ ومَن مِن أقطاب وشعراء ومدارس الصوفية استهواك أكثر من غيرهِ؟

جـ4. لست متخصصاً في التصوف ولا أدعي بأنني ألممت بمدارسهِ الشرقية والغربية ولكنني قرأت هنا وهناك وتوقف إعجابي عند المتصوفة العرب والفرس ،والشعراء منهم بخاصة أمثال الحلاج وإبن عربي، والنفري، وإبن علوان، وشمس الدين التبريزي ،وجلال الدين الرومي.

س5: ما هو مفهوم التصوف لديك؟

جـ5. تنقية الروح من أدران المادة والزهد في ملذات الحياة، ومقاومة كل نزوع إلى التعصب. والتصوف بهذا المفهوم ثورة تبدأ من ثورة ،الإنسان على نوازع نفسهِ، وأطماعها، وطموحاتها غير المستقيمة والثوار المدافعون عن أمتهم وحقوق مواطنيهم-من وجهة نظري- صوفيون، أو متصوفة من الطراز الأول.

س6: ما العلاقة بين التصوف والشعر من وجهة نظرك؟

جـ6. العلاقة متينة بين التصوف والشعر، والتصوف بمعناه الأخلاقي والفني، يمد الشاعر بقدر من الجسارة اللغوية وليس كالصوفيين قوم تعاملوا مع اللغة بجسارة؛ النفري، ابن عربي، ابن علوان، كل واحد من هؤلاء حاول أن يكون له في شعرهِ قاموسهِ وأسلوبه ولغتهِ. وما من شاعر كبير إلا وقد أفاد من التصور الخاص للصوفية في بناء الجملة الشعرية، والارتجال بالمعنى بعيداً عن الواقع الحسي المادي.

س7: هل يوجد نزوع صوفي في شعرك؟

جـ7. إلى حدٍ ما. وقد ظهرت تجليات هذا المنحى في ديوان (أبجدية الروح)، وما يزال المناخ الذي كتبت فيهِ بعض قصائد هذا الديوان تسيطر على مساري الشعري حتى الآن.

س8: أين يبدأ هذا النزوع وأين يبلغ ذروتهِ؟

جـ8. بدأ في قصيدة يرجع تاريخ كتابتها إلى أوائل الستينيات، وهي قصيدة نونية ومنشورة في الديوان المطبوع في دار العودة، وبلغ هذا النزوع ذروته مع (أبجدية الروح) كما أسلفت القول في الإجابة لسابقة.

س9: ما هي أسباب هذا النزوع لديك؟ اجتماعية- شخصية- فنية.. ..ألخ؟

جـ9. ربما تجمع بين النزوع الفني والمسلكي الأخلاقي ،وبعد ذلك تأتي عوامل أخرى شخصية، واجتماعية، فالواقع ملبد بالغيوم ولا يمكن أخترقه بقصائد تعكس ظواهر إخفاقهِ، ووضوح دلالاتهِ ولا قيم استهلاكية أنانية، تتنافى مع التسامح والإيثار والزهد في المظاهر الكاذبة.

س10: لماذا برز التصوف لدى المقالح في هذهِ المرحلة من عمرهِ الشعري بالذات؟

جـ10. سبقت الإشارة إلى أن النزوع الصوفي يرجع إلى بداية الشتات، ليس في كتابة القصيدة وحسب وإنما في الإحساس بأهمية هذا النوع من السلوك. وربما تأثرت دون أن أدري بشاعر اليمن الكبير الشهيد محمد محمود الزبيري، الذي بدأ صوفياً، وكما قال في مقدمة ديوانهِ (طورٌ واحد من أطوار حياتي لم يستطع الشعر أن يقترن بهِ، أو يعبر عنه، وهو طور التكوين الروحي الذي انغلقت عليهِ أصول شخصيتي، وانغرست في أعماقهِ جذور نوازعي، واتجاهاتي، وتشكلت في قوالبهِ نفسي وألوانها، وتعابيرها فلم تستطع منها فكاكاً حقيقياً).

س11: هل القصيدة الصوفية لديك نوع من التجريب والأسلبة الفنية؟ أم أن وراءها تجربة روحية حية تستند إلى موقف فلسفي، يؤمن به الشاعر ويعيشه؟

جـ11. هي كذلك نوع من التجريب، ولكنها تخفي وراءها نزوعاً إلى الخلاص من ظواهر سلبية كثيرة تشوه الحياة وتجعل البشر أسرى العادات والمطامع في هذهِ اللحظة المادية، التي انعكست فلسفتها القاسية والنفعية على الحياة والناس، وبدأت القيم في الغروب أو كادت، في هذهِ اللحظة لا بد أن يرتفع صوت الروح ،من خلال هذا النوع من الشعر، الذي يسعى إلى أن يحلق بالإنسان بعيداً عن الواقع المبتذل السخيف. والتصوف بهذا المعنى ليس دعوة إلى الفرار من الواقع كما هو الحال مع الروحانية في جانبها الهروبي، وإنما هو موقف إيجابي من الحياة، ومحاولة للارتقاء بالإنسان، وإنقاذهِ من الغرق في بحر الأطماع، والسباق المحموم في معارك السوق، التي لا تقيم وزناً للإنسان وأحلامهِ ومشاعرهِ.

12: **التصوف لديك والتصوف لدى الشعراء الآخرين وخاصة الحداثيين منهم؛ أدونيس وغيرهِ مثلاً؟**

جـ12. هو عند البعض من هؤلاء تجربة فنية تنقذ الشعر من السطحية، فالشاعر المعاصر كان قد وصل إلى مرحلة من التسطح، يسند بهِ الظاهر ولا يملك حياة باطنية أو جوانيهِ متصلة بأعماق نفسهِ أولاً، ثم بأعماق الكون والأشياء من حولهِ. الشاعر المعاصر يحاول أن يتخلص من سطحيتهِ، بالاندماج بالثقافة الصوفية، لعلها تمنحهُ من (واردها) الروحي ما يجدد بهِ خلايا التعبير، والانتقال بهِ من حالٍ إلى حال.

س13: هل هناك خصائص ومميزات تميز تجربتك الشعرية الصوفية؟ وما هي؟

جـ13. لا أدري. وهذا السؤال كسابقهِ، الذي امتنعت عن الرد عليهِ ويجدر طرحهِ على النقاد ودراسيّ هذهِ التجربة المتواضعة. الصوفية ليست عقيدة ولا مذهباً، وإنما اتجاه أو اتجاهات وحتى الآن.

س14: ما هو موقف المقالح من العقائد الصوفية؟ وحدة الوجود؟ وحدة الشهود، وحدة الأديان، الحلول، الاتحاد... الخ؟

جـ14. ليس لي موقف منها ولم أدرسها لكي أكوّن رأياً عنها أو لكي أتبع طريقاً منها، صلتي بها ثقافية وإعجابي يقتصر على ما تدعو إليهِ من سلوك إنساني رفيع، يعلي من شأن الروح، ويقاوم الرغبات المادية.

س15: يرى بعض الباحثين أن للتصوف إمكانات كثيرة يمكن أن تساهم في حل مشاكل المجتمع المعاصر.. ما هي هذهِ الإمكانات من وجهة نظرك؟

جـ15. ربما كان ذلك ممكناً إذا تركز الأمر على الجانب الأخلاقي الذي جسده الصوفيون في حياتهم ،كالزهد والتسامح ،والابتعاد عن ملاذ الحياة. العالم الآن مقبل على حياة استهلاكية، تزداد أتساعاً والتطلعات لا حدود لها، لذلك فالتصوف في جانبهِ الزهدي هو الإمكانية الوحيدة للحد من خطر هذا الخلل الاجتماعي، الذي سيؤدي إلى حروب ومنازعات طاحنة.

س16: نصيحة تريد أن توجهها للباحث وهو في صدد إعداد بحثهِ هذا؟

جـ16. ليست نصيحة وإنما تذكير بأهمية المنهج الموضوعي في تناول الظاهرة الأدبية شعراً ونثراً. بشكل حيادي، خالٍ من المؤثرات الذاتية والخارجية مع تمنياتي بالتوفيق والنجاح.

ملحق (3)

هوامش يمانية

رمضانيات
د. عبد العزيز المقالح

منذ بدأ الإنسان يعي وجودهِ الروحي-بعد مرحلة طويلة من التيه- وهو يسعى إلى ترقية هذا الوجود مدركاً أن تكوينهِ يقوم على ثنائية لا يستقيم شأنها،إلا بالتوازن الحميم بين الجسم والروح، وبالإلحاح الدائم على هذا التوازن ،إذ بدونهِ يتحول هذا المخلوق-في حالة تغلب الجسد- إلى وحش كاسر، تحركه النزوات والشهوات، التي لا ينطفئ لهيبها، ولا يسكن أوارها. وقد جاءت الأديان السماوية لتعلي من شأن الروح، ولتخفف من سيطرة الجسم، ولكي تفتح فضاءات واسعة المدى، للمعاني العرفانية الهادفة إلى تغذية الروح ،وتعميق إحساسها بوجود لا يخضع لما هو مشاهد ومحسوس فقط. وليجعلها -أي الروح- في حالة إشراق دائم ،سواء في حالة نوم الجسم، أو في حالة صحوه.

ويبدو أن الجسم نفسه يصل أحياناً إلى حالة من الانزعاج والتوتر، يشعر معهما بحاجتهِ إلى استراحة روحية، يستعيد معها صفاء أعصابهِ وسلامتها واسترخاءها، وهو ما تحققه العبادات وتهيئ له، وما استراحة الصوم التي تمتد شهراً كاملاً -بالنسبة للمسلمين- إلا هذهِ الاستراحة المنشودة، التي تعطي للعالم الداخلي المتمثل في الروح، ما تستحقه من اهتمام وتركيز، وما تحتاج إليهِ من غذاء يتناسب مع رغبتها العالية في مقاومة الجشع، والتصدي للعجز، وتشجيع الحنين إلى التطهر والزهد والشفافية، وكلها أمور تجد الغالبية الصائمة بعضاً منها، وتدرك معها كذلك أن وصف "رمضان" بشهر الروح لا يدخل في نطاق المجاز والمغالاة في التعبير، وإنما ينطلق من الحقيقة بعينها وهو عندما يهل على ديار المسلمين في المشارق والمغارب من الأرض، يلقى من الحفاوة ما تلقاه النسمة العذبة في جوف الصحراء الحارقة.

وإذا كانت العناية الزائدة بالجسم تتم على حساب الروح وتضعف من شأنها ،فإن العناية الزائدة بالروح ،تزيد الجسم قوة، ولا تقلل من شأنهِ، بل تمنحه القدرة على الإبداع والابتكار، فالروح هي مصدر كل إبداع وابتكار ومن حسن حظ الإنسان المسلم أن العبادات - ومنها الصلاة والصوم- تعطيهِ المساحة الواسعة لإصلاح هذا الثنائي (الجسم والروح،)وتسعى إلى خلق حالة من الانسجام والتوافق بينها لمقاومة الوهن ،والإحساس بالإحباط. وجميل هو ذلك الأثر النبوي الشريف، الذي يشير بوضوح إلى أن الأرواح تصدأ كما يصدأ الحديد، وإنها بحاجة إلى قوة توقظها من سباتها، وتجلو عنها الصدأ قبل أن يتراكم ،ويحجب قدرتها على تخطي عوائق الرؤية، والانطلاق إلى معارج الكشف والتعلم، والانصهار في بوتقة التجاوز، والشوق إلى الوصول نحو الأسمى.

إن حجم الهزيمة التي يعاني منها إنسان اليوم تتطلب مصالحة عاجلة ومتينة بين جسمهِ وروحهِ، بين رغباتهِ المكبوتة المنطلقة إلى التوحش والاستيلاء، وزهدهِ الكامن في القناعة والاستبصار بالعواقب. ولأنهُ -أي الإنسان- جسم وروح، مبنى ومعنى- إذا جاز التعبير- فإن تجليات هذهِ الثنائية،تبرز كأقوى ما تكون في مثل هذهِ المناسبة الروحية، مناسبة شهر الصوم، حيث ينزع الجسم إلى أن يأخذ حقهُ من المأكل والمشرب في أي وقت يشاء ،وتقاوم الروح الرغبة، وتنزع إلى أن تستكمل حقها في التحليق -ولو لساعات معدودة- بعيداً عن المادة وشباكها المنصوبة ،عند كل درجة من درجات السلم الطويل الذي تسعى الروح إلى ارتقائه.