وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التّبسي – تبسة

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

استدعاء التراث الصوفي عند شعراء مجلة (شعر)

إعداد الطّالب:

سمير عبد المالك

إشراف الأستاذ الدكتور:

رشيد رايس

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
1	لزهر فارس	أستاذ دكتور	جامعة تبسة	رئيسا
2	رشيد رايس	أستاذ دكتور	جامعة تبسة	مشرفا ومقرّرا
3	عاشور سرقمة	أستاذ دكتور	جامعة غرداية	عضوا مناقشا
4	ليلى لعوير	أستاذ محاضر أ	جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة	عضوا مناقشا
5	لخميسي شرفي	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسة	عضوا مناقشا
6	محمد مباركي	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسة	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 1439/1438

2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر وتقدير:

أرى من الواجب علي قبل المضي قدما في عرض بحثي هذا، ولقوله صلى الله عليه وسلم:

«لا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لا يَشْكُرُ النَّاسَ»

أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لسعادة الأستاذ المشرف؛ الأستاذ الدكتور (رشيد رايس) الذي كان لي سندا وعونا في إخراج هذا البحث، كما لا أنسى أستاذنا الفاضل الدكتور العراقي (فليح مضحي السامرائي) الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته.

إلى:

والدي الكريمين حفظهما الله،

أفراد عائلتي

أصدقائي وزملائي

أهدي عملي هذا

مقدمة

الحمد لله رب العالمين وأصلي وأسلم على المبعوث رحمة للعالمين أما بعد؛

لا ريب أن أعمال الإنسان وسلوكَه ونشاطاته تتأثر بعقيدته ونظرته وفكره، فـ« السُّلوك والعمل في الغالب هو حصيلة الاعتقاد، والأدب على وجه الخصوص هو مستودع شعوري كبير للأمة وللفرد، يحمل في طياته الخصائص الفكرية والتصورات الاعتقادية والحصيلة التاريخية، لاسيما في عصرنا هذا الذي سَهُل فيه انتقال المعرفة والثقافة والآداب عبر مختلف الأجهزة، فأصبح هو بذاته عقيدةً عند الملتزمين بمذاهبه الفكرية وإن صُوّرت على أنها مدارس فنية أو مناهج إبداعية، فهي في الحقيقة عقائدُ عند أصحابها يسعون إلى نشرها، ويدافعون عنها، وباسمها يقبلون ويردّون ويوالون ويعادون».

الأمر الذي قادنا إلى بيان بعض تلك الأفكار والاعتقادات والتي يُمثّل الفكر الصوفي الباطني بتوجهاته المختلفة عنصرا من عناصرها، فيهدف أدباء الحداثة إلى تجسيده عبر مختلف أعمالهم الأدبية والإشادة بأعلامها والثناء عليهم، وهذا من خلال بحثنا الموسوم بـــ:

استدعاء التراث الصوفي عند شعراء مجلة (شعر)

فبما أن ملامح التراث الصوفي باعتباره نشاطا وسلوكا هي جزء من الأدب المعاصر، فأهمية بحثنا هذا تكمن أساسا في إبرازِ مدى تأثر شعراء مجلة (شعر) بهذا التراث وبما فيه من أفكار وأساليب، وكذا بمصطلحاته وصوره وموضوعاته ورموزه من جهة، وبيانِ الغاية من اهتمام أدباء الحداثة بما فيهم (أدونيس ، سعدي يوسف ، عبد الوهاب البياتي، بشر فارس، عفيفي مطر...) وغيرهم بهذا اللون من الآداب، ومدى تعلقهم بأفكار أعلام الأدب الصوفي القديم من جهة أخرى.

هذا بالنسبة للبحث في مجمله؛ أما عن السبب الآخر: الذي قادنا إلى اختيار مدونات شعراء المجلة كعمل للدراسة باعتبارها الوعاء الذي يضم أغلب شعراء الحداثة العربية و«الغرفة التي اجتمع بين جدرانها أولئك الذين كانوا يولدون ولادة جديدة»؛ هو توفُّرها على تلك الأفكار والمعتقدات الصوفية

التي سعى أصحابها إلى الاهتمام بها وتوظيفها عبر مختلف نصوص مدوناتهم زمن (شعر) وما بعد (شعر).

بما أنّ هذه الدراسة تعنى بالجوانب الفكرية بالدرجة الأولى فقد أحطناها بشبكة من الإشكالات التي سترافقها مدة إنجازنا لها، وأبرز هذه القضايا هي كيفية معالجة أهم الروافد الفكرية الصوفية التي انتقاها الأدباء المعاصرون وقاموا بتجسيدها تَبَعًا لأعمالهم الفنّيةِ والنّقديةِ.

هذا، وتقف إشكالات أخرى تتمثل فيما يلي:

أ- لماذا شعراء مجلة (شعر) دون غيرهم؟

ب- كيف استقبل هؤلاء الشعراء التراث العربي والإسلامي عامة والموروث الصوفي على وجه أخص؟

ج- ما مدى استيعاب نصوصهم الشعرية والنقدية لمختلف المصطلحات والأفكار الصوفية؟

ثم كيف تم توظيف ذلك ؟

أ- هل يمكننا القول بأن هذه المدونات ـ حقيقة ـ قد أحاطت بجوانب الفكر الصوفي الفلسفي؟

ب- أخيرا ما مدى صحة قول الكثير من الدارسين والنقاد أن هذه النصوص المستدعاة إنما جاءت لغاية فنية محض؟

إلى جانب هذه الإشكالات المركزية التي تؤسس لبحثنا، لا شكّ أننا سنواجه بعض القضايا الثانوية، والتي سنعمد إلى التعامل معها باعتبارها نتائج منطقية تتفرع عن الإشكالات الكبرى والتي تتحكم في البحث.

أما عن منهج البحث وخطته؛ لمَّا كانت هذه الدراسة تختص أساسا بـ (استدعاء التراث الصوفي) عند شعراء مجلة شعر؛ إذ تتسم نصوصهم بالغموض والإبهام مما تستدعي الحاجة إلى فك شفراتها ودلالات ألفاظها؛ كان لزاما علينا توظيف المنهج الوصفي التحليلي، الذي نراه الأقرب لمعالجة مثل هذه النصوص، مع الاستعانة بالمنهج التاريخي لرصد أهم محطات نشأة وتطور حركة (شعر) التاريخية.

إضافة إلى ذلك فقد اتخذنا من (التناص) آلية إجرائية لعقد مقارنة بين النصوص المعاصرة والمستدعاة من دواوين ومؤلفات شعراء (شعر) من جهة، وشعراء المتصوفة عبر مختلف العصور السالفة من جهة أخرى، ثم بيان أوجه التماثل والاختلاف بينها.

وبذلك كانت خطة بحثنا مكونة من مقدمة وأربعة فصول ثم خاتمة، فجاءت كالتالي :

الفصل الأول: حركة شعر والتراث .

تناولنا في هذا الفصل تاريخ نشأة حركة (شعر) باعتبارها واحدة من أهم التجمعات الشعرية في لبنان؛ والتي عبّرت عن نفسها في صفحات مجلتها الأدبية، إضافة إلى إقامة تجمعات شعرية أخذت تنحو بالشعر مناحي جديدة لم تعرفها الحركات الأدبية السالفة لها، حيث كان لها الدور البارز في تحويل مسار الشعر العربي المعاصر وتشكيل أفق الحداثة الشعرية في الوطن العربي وفي لبنان بوجه خاص، ثم اتبعنا مسار التجمع ومجلته منذ نشأتها ودورها الأدبي وسبل التجديد التي احتذاها روادها طيلة مسيرتهم الشعرية.

ففي مبحثين مستقلين عرجنا على علاقة شعراء المجلة بالتراث العربي، وسعينا جاهدين في تتبع تلك المواقف لشعراء الحركة داخل المجلة وخارجها، عبر مؤلفاتهم النقدية وكذا مقدمات دواوينهم الشعرية.

وحتى نتبين تلك المواقف من الموروث العربي القديم على حقيقتها وفي أوضح صورها؛ كان ذلك بطرح مفهوم التّراث وهويته ومصادره ثم بيان أنواعه واختلاف موقفهم منه.

ثم كانت لنا في مبحث آخر وقفة مع التراث الصوفي ـ باعتباره محل الدراسة ـ وذلك ببيان الدوافع الذاتية والأسباب الموضوعية التي جعلت شعراء الحركة يولون اهتمامهم بهذا النوع من التّراثات، وجعلتهم يتجهون صوب هذه النصوص الشعرية والنثرية و يوطدون الصلة به ليعبّروا من خلالها عن تجربتهم الفكرية والفنية.

الفصل الثاني: التجارب الشعرية المعاصر والتراث الصوفي.

بعد أن أتينا على شيء من تاريخ نشأة حركة (شعر) ومجلتها، وبيان مكانتها في الوسط الأدبي والثقافي، وعرض بعض المفاهيم المتعلقة بالتّراث عامة، حيث تباينت آراؤهم واختلفت أفهامهم له، فإننا في هذا الفصل قمنا بتوضيح بعضٍ من القضايا الشائكة التي لا مفر منها أيضا لدارس الشعر المعاصر الذي يستجمع سبل استدعاء شعرائنا للتراث الصوفي وعلاقته بالمذاهب والاتجاهات الحديثة؛ تلك الاتجاهات التي من شأنها أن تبين علاقة هذا الموروث ـ والذي يظن الكثير منا أن نشأته ومنابعه دينية بحتة ذات صلة بالشرائع والرسالات النبويةـ بالأفكار والمعتقدات القديمة كـ: الغنوصية والأفلاطونية، والمذاهب الأدبية المعاصرة كالرومانسية والرمزية والسّريالية والحداثة، إضافة الجمعيات الثيوصوفية... وغيرها؛ إذ دفعت في مجملها إلى بلورة:

- **تصوف معاصر يتماشى والفكر الراهن للجماعة.**
- **تصوف لا يعتبر الدين مؤسّسًا له، بل هو رفض للفكر الديني ذي الحدود والفرائض والطقوس.**
- **تصوف ينطلق ـ كما يقول عنه أدونيس ـ من قاعدة مفادها أن: الحقيقة الشرعية لم تعط الحقيقة كلها.**

فكانت الصوفية الفلسفية بما تحمله من أفكار ومعتقدات معولا من معاول الباطنية التي وظفها أدونيس وأترابه للهدم والطعن ثم التمرد والرفض لهذا التّراث العربي الإسلامي، والرجوع به إلى التّراث الباطني للتخفيف من وطأة العولمة والاتجاه المادي الذي عرفته تلك الحقبة الزمنية، والتحرر من القيود التي تحد حريةَ الشاعر وإبداعَه.

الفصل الثالث: أنماط توظيف التراث الصوفي عند شعراء مجلة (شعر).

أدرك الشّاعر الحداثي عمق الصّلة التي تربط تجربته الشّعريّة الخاصّة بالتجربة الصّوفية، مما دعاه إلى تمثّل بعض النماذج من تلك التجربة، إذ إننا في هذا الفصل وبعد استقرائنا لنصوصٍ شعريةٍ ونقدية لشعراء حركة (شعر) ألفينا أن تلك القصائد والنّصوص تجلّت ملامح الصّوفية فيها عبر عنصر «الرمز» وفق طريقتين أساسيتين ألا وهما:

أ- الرمز ممثلا في الشّخصيات الصّوفية عبر تقنية «القناع» بمختلف مسمياته (قناع، مرآة، قرين)؛ إذ تُعدُّ مظهرا من مظاهر حداثة النّص الشعري لجأ إليها هؤلاء الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة، وليجعلوا منها (معادلا موضوعيا) يسقطون عليها تجاربهم الذاتية، ولـ «تكون أبواقا يسوقون من خلالها آراءهم دون أن يتحملوا وزر هذه الآراء وأفكارها، فوجدوا ضالتهم بشكل خاص في تلك الأصوات التراثية ».

ب- الرّمز الصّوفي ممثلا في تلك المصطلحات والعبارات التي اشتهرت عند المتصوفة القدامى، فكان توظيفها عبر «تقنية التناص» التي اعتمدها الشّاعر المعاصر للحفر في الموروث الصّوفي وإعادة إنتاج دلالاتها؛ فيتماهى فيه النّص الصّوفي القديم في النّص الحداثي؛ ويعمد الشّاعر إلى اقتباس وتضمين ألفاظ وعبارات صوفية ليحقق بعض ما تصبو إليه حداثته.

وقد تعمدنا في هذا الفصل أيضا: التنويع بين نصوص الشعراء حتى نوضح للقارئ أن التجربة الصّوفية قد أخذت أبعادها القصوى عند شعراء (شعر)، حيث أولوها عناية زائدة في تتبع نصوص التراث الصّوفي وتوظيفه؛ فأصبح مظهرا -لا يشق له غبار- من مظاهر حداثة نصوصهم.

الفصل الرابع: الأغراض الفكرية والفنية للنص الصوفي عند شعراء مجلة (شعر).

في الفصل الأخير؛ وبعد أن أتينا على بيان شيء من استدعاء النص الصوفي وبيان أنماطه، نقف لاستجلاء الأغراض الفكرية والفنية لهذا الاستدعاء، ثم الإجابة عن بقية الأسئلة المطروحة في مقدمة البحث؛ ذلك أن العلاقة بين الموقف الفكري والبناء الفني للنص الأدبي لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر؛ فالشعر ليس كلاما جميلا خاليا من الفكر أو خيالا ورؤى بمنأى عن المعاني.

فمعالم التجربة الحداثية في (قصيدة النثر) والتي كان لجماعة شعر الفضلُ في ظهورها والترويجُ لها توحي بميتافيزيقية الرؤيا الحداثية، وبتجسيداتها لمعنى الشعرية بوصفها مصطلحاً فنياً خارج النمط الشعري المألوف. فكانت (قصيدة النثر) تحفل بإشراقية اللغة الشعرية للكتابات الصوفية، وتتّخذ من الفكر الصوفي وآلياته مثالا على التحول والتجاوز، مما أدى إلى انعكاسها على الكتابة الشعرية عند شعراء الحركة، فظهرت آثارها جلية في غموض أشعارهم إلى درجة الإبهام في أغلب حالاته، وشعورهم بالغربة والضياع في عالم يغلب عليه طابع العبثية والتمرد والثورة، كل ذلك تم الوقوف عنده في مباحث تابعة لهذا الفصل.

أما إذا رجعنا إلى الدراسات السابقة والتي كانت عونا لنا في البحث، فقد ظهرت في السنوات الماضية بعض الدراسات الأكاديمية التي عنيت بموضوع التصوف في الشعر الحديث والمعاصر والتياستفدنا من تجاربها وتتبعها للنصوص الصوفية، وأذكر على سبيل المثال كتاب: **تجليات القناع الصوفي في الشعر المعاصر لـ: هتاف فؤاد أبو زكي** الصادر عن دار بيسان سنة 2013، ، وكتاب: **الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر لـ : طالب المعمري**، الصادر عن دار الانتشار العربي سنة 2010، أما عن الكتاب الآخر فهو: **الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر لـ: محمد بن عمارة** سنة 2001.

فهذه المؤلفات وغيرها رغم اختلاف حجمها ونوعية تناولها للموضوع المطروق؛ جاءت في مجملها دراسةً للشعر الصوفي من الناحية الفنية الجمالية، متجاهلة تارة ومنكرة تارة أخرى لُبَّ الدّراسة الفكرية التي لا تَنفكُّ عن أصل الموضوع الذي نحن بصدد التطرق له ومعالجته، وهذا الأمر في حد ذاته

يعتبر صعوبة وقفت حاجزا أمام بحثنا؛ إذ إن ندرة الدراسات الفكرية لمثل هذه النصوص جعلتنا نلج عوالم التصوف بأفكاره ومعتقداته وتتبُّع مضانه ومقارنته ومقاربته بالنصوص الشعرية الحداثية.

ويمكن القول أنّ بحثنا هذا سيصل بنا حتما إلى اكتشاف جملة من النتائج والتي نتمنى أن تفتح بدورها على شبكة من التساؤلات لتكون نقطة عبور إلى خلق قضايا إشكالية جديدة، ذلك أن الغاية المنشودة هي عطاء من المجهود المتواصل الذي لا يتوقف عند حدود معينة.

سمير عبد المالك

غرداية في: سبتمبر 2018

الفصل الأول: حركة شعر والتراث

عرفت الحياة الشعرية في النصف الأول من القرن العشرين اتجاهات أدبية عديدة، ففي القطر العربي الواحد نجد شعراء يمثلون حركة الإحياء بامتدادها وتطورها، وآخرين يمثلون حركة ريادة التجديد، وغيرهم ممن يحاولون التجديد متأثرين بمذاهب غربية، فنشأ تنافس بين هذه الحركات، الأمر الذي أثمر نتاجا وتطورا في العطاء الشعري ما لبث الجيل القادم أن قطف ثماره.

وتعدّ الحركة الشعرية في لبنان جزءا لا يتجزأ عن الحركة الشعرية في الوطن العربي بما لها من صلات أدبية قائمة بين الشعراء العرب، حيث حدثت خلال فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية تطورات جعلت من بيروت عاصمة للأدب العربي المعاصر، ومتنفسا للشعراء الجدد في تلك الحقبة.

ولقد تمثلت هذه الحركة الشعرية النّشطة في عدد من الاتجاهات الشعرية التي عبّرت عن نفسها في صفحات بعض المجلات الأدبية، إضافة إلى إقامة تجمعات شعرية أخذت تنحو بالشعر مناحي جديدة لم تعرفها الحركات الأدبية السالفة لها، وبذلك تكون هذه الاتجاهات قد أدت دورا هاما في تشكيل أفق الحداثة الشعرية في الوطن العربي وفي لبنان على وجه أخص، فأسهمت في تكوين رؤية أولية لكثير من المفاهيم الأدبية، فأشاعت مناخا شعريا ونقديا عزّز في تشكيل هذه الرؤية الشعرية الجديدة.

وإننا في هذا الفصل سنتناول **حركة (شعر)** باعتبارها واحدة من أهم تلك التجمعات الشعرية في لبنان؛ إذ كان لها الدور البارز في تحويل مسار الشعر العربي المعاصر في لبنان وفي غيره من الأقطار العربية، وسنتتبع مسارها الأدبي منذ نشأتها وسبل التجديد التي اتبعها روادها طيلة مسيرتهم الشعرية.

1. حركة (شعر) التأسيس والغايات:

أ. بداية التأسيس:

كانت بداية حركة (شعر) ومجلتها بعودة الشاعر اللبناني ذي الأصول السورية (يوسف الخال)[1] إلى لبنان بعد إقامة طويلة في الولايات المتحدة الأمريكية ورحلة استغرقت ما يقارب الثمانية سنوات في نيويورك؛ فقد كان الشاعر مهوسا بفكرة تجديد الشعر العربي وإقامة كيان جديد مناهض لما عليه الحركة الشعرية في تلك الفترة؛ إذ إنه وأثناء إقامته في المهجر اطلع على مختلف أوجه النشاط الشعري هناك وأُخذ بالتحولات التي عرفها الشعر الإنجليزي على يد مجموعة من شعراء الحداثة في ذلك البلد، فتبلورت عنده فكرة إقامة تجمع أدبي في لبنان سنة 1956 مما دفع به إلى الاتصال بالعديد من العناصر الأدبية التي ظن أنها ستسهم في خلق تلك الحركة الأدبية الحديثة، غير أن فكرته قد اصطدمت بردود فعل متباينة أسفرت عن رفض هذا المشروع من شعراء المنطقة، فعلى الرغم من الاتصالات الحثيثة إلا أنها لم تسفر عن النتائج التي كان يطمح إليها الشاعر باستثناء التعاطف الذي لقيه من أنصار النثر الشعري وأصحاب القصيدة العربية المحكية، وهذا الأمر لم يكن كافيا لتأسيس حركة أدبية تتمتع بالضخامة

1- يوسف عبدالله الخال: (1916/ 1987) ولد في قرية عمار الحصن في وادي النصارى غرب سورية لوالد قسيس، وانتقل معه إلى طرابلس لبنان. عاش في سورية ولبنان ونيويورك وليبيا وجنيف، تولى رئاسة تحرير جريدة «الهدى» في نيويورك، ثم عاد إلى بيروت فعمل أستاذًا بالجامعة الأمريكية لمدة عامين إلى جانب عمله بالصحافة اللبنانية، وتولى رئاسة تحرير دار النهار للنشر (1967)، وتابع من خلالها الإشراف على مجلة «شعر» حتى احتجبت سنة (1970). عرف الخال بالشاعر المتمرد حاول التجديد في الأطر الفنية والشكلية للقصيدة العربية، ويعد أحد مؤسسي قصيدة النثر، أصدر بيان الشعر الذي اعتبره الحداثيون العلامة البعيدة لوعي مغاير.

من أعماله الأدبية: «هيروديا» نيويورك 1954، و«الحداثة في الشعر» 1978، و«دفاتر الأيام» لندن 1987، وله ترجمات عدة، منها: «الأرض الخراب»: ت.س. إليوت – بيروت 1958، و«ديوان الشعر الأمريكي» – بيروت 1958، و«رسائل إلى دون كيشوت» لباسكال برتيوس – الجزائر 1998. توفي سنة في مدينة كسروان (لبنان) 1987سنة بعد صراع مع مرض السرطان.

ينظر: كامل سلمان الجبوري. **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2012**. دار الكتب العلمية. بيروت، لبنان. 2003. ج 06.ص177. ينظر: سعيد بن ناصر الغامدي. **الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها**. دار الأندلس الخضراء. جدة، السعودية.2003.ج 01. ص 99.

المرجوة في مشروعه لضمان استمراها لمدة كبيرة. ومع ذلك وباستثناء (خليل حاوي) الذي أيّد جهود (يوسف الخال) منذ بدايتها، فقد اضطر إلى الاتجاه صوب الشعراء العرب غير اللبنانيين الذين كان توجههم الحداثي قد سبق وتكشف في نتاجهم الشعري. [1]

وتوافقت جهودهما أن قدِم عدد من الشّعراء السّوريين إلى لبنان وعلى رأسهم علي أحمد سعيد إسبر المكنى بـ (أدونيس) [2] والذي لعب دورا أساسيا في الحركة، وبذلك نشأت النواة التأسيسية الأولى وظهر إلى العيان هذا التجمع الشعري الذي أصبح يطلق عليه تجمع (شعر) وقد ضم في بدايته: أدونيس، ونذير العظمة إضافة إلى مؤسسه (يوسف الخال)، فكان صدور أول عدد لمجلته (**شعر**) في شهر يناير سنة 1957.

ب. بيان (يوسف الخال) التأسيسي:

شكّل هذا البيان التأسيسي لحركة (شعر) نقطة فاصلة في مسيرة التجديد الشعري، فصارت نقاطه التي خطها (يوسف الخال) بمعية رفقائه منهاجا يسير وفقه عمل أعضاء الحركة مدعومين بإصدار مجلة (شعر) المتخصصة لتكون لسان حال لهم.

استعرض (يوسف الخال) في بيانه (مستقبل الشعر في لبنان) والذي مرّ بمراحل منذ عصر النهضة حتى عام 1957 أين كان الشعر عنده تقليديا تولّده الركاكة والتقليد، ليعتنق مرحلة جديدة خط لها طريقها بعد

1- ينظر: كمال خير بك. **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**. دار الفكر. بيروت، لبنان. 1978. ص 63.

2- علي أحمد سعيد إسبر(1930/....): شاعر سوري ولد في قرية قصابين التابعة لمدينة جبلة في سوريا. عرف باسمه المستعار أدونيس سماه بذلك أنطوان سعادة زعيم الحزب القومي السوري الذي كان أدونيس أحد أعضائه. شارك في تأسيس (مجلة شعر) ورأس تحريرها ثم أسس مجلة مواقف. يعتبر أدونيس أستاذا للحداثيين وقدوة لهم وكانت أطروحته للدكتوراه بمثابة تلمود الحداثة، اهتم فيها بتهديم الدين الإسلامي واللغة العربية وهو يرى أن الحداثة لا تقوم إلا على هذا الأساس.

من مؤلفاته: أغاني مهيار الدمشقي، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل1988. الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت 1992.

ينظر: سعيد بن ناصر الغامدي. **الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها**. ج 01. ص 105.

الحرب العالمية الأولى فيرتمي في أحضان الرومانسية التي شكلت مرحلة هامة في تأسيس الشعر الجديد في ضوء ما دعاه هو بـــ (روح العصر). [1]

وفي نهاية البيان والذي يختتمه الشاعر بقواعد يراها ضرورية من أجل ولادة (شعر) تجريبي طليعي في لبنان يقوم على مجموعة من الأسس جاء فيها:

أولا: التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر؛ أي بعقله وقلبه معا.

ثانيا: استخدام الصورة الحية –من وصفية أو ذهنية– حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه، و الاستعارة ، و التجريد اللفظي، و الفذلكة البيانية، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ، أو في الحياة، وما يتبعها من تداع نفسي يتحدى المنطق، ويحطم القوالب التقليدية.

ثالثا: إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة، ومن حياة الشعب.

رابعا: تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة.

خامسا: الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام، لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

سادسا: الإنسان – في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته– هو الموضوع الأول والأخير، وكل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشاعر الخالد العظيم.

1 – ينظر: كمال خير بك. **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر** ص 68، 69.

سابعا: وعي التّراث الروحي الفعلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة كما هي، وتقييمها كما هي دونما خوف أو مسايرة أو تردد.

ثامنا: الغوص إلى أعماق التّراث الروحي الفعلي الأوربي، وفهمه وكونه، والتفاعل معه.

تاسعا: الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، فعلى الشاعر اللبناني الحديث أن لا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي.

عاشرا: الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا ينضب، أما الطبيعة فحالة آنية زائلة. [1]

لقد شكلت النقاط العشر لهذا البيان الأسس النظرية للتيار الحديث في الشعر العربي بالدرجة الأولى، ثم القاعدة الفكرية الأولى التي ينطلق منها رواد حركة (شعر)، ونحن إذ نعرض هذه الأسس لما لها من تأثير بالغ في دراستنا وبخاصة من خلال البنود الأربعة الأخيرة للبيان، والتي مثّلت علاقة شعراء الحركة بالموروث العربي والغربي، إذ كان التوجيه الكلي عندهم قائم على تفجير الشكل الشعري التقليدي وتوجيه البحث صوب أشكال إبداعية جديدة، وهذا ما سنتبيّنه في مبحث لاحق.

ج. مجلة (شعر) ودورها الأدبي:

تعتبر مجلة (شعر) من أوائل المنابر الأدبية التي يكرس فيها الباحث في عصرنا هذا جهوده للحديث عن الشعر العربي وقضاياه، فقد تزامن ظهورها و الحركات الشعرية التجديدية في العالم العربي. فمع بداية التأسيس للحركة سعى أعضاؤها إلى التفكير في فضاء يكون متنفسا لأعمالهم الشعرية والنقدية ، فأخذ (يوسف الخال) يؤسس لمجلة شعرية تكون منبرا لهم في لبنان كلّه تيمنا ومضاهاة لمجلة (شعر) الأمريكية التي أثرت في نشأة الحداثة الشعرية في الغرب، وظهر أول أعداد مجلة (شعر) اللبنانية شهر يناير

1- يوسف الخال أخبار وقضايا في ثلاثة أشهر. **شعر**. لبنان. 01 أبريل 1957. ع02. ص 98، 99.

1957 ببيروت، وبصدورها في أربعة أجزاء في السنة، استمرت على ذلك طيلة ثمانية سنوات إلى حين توقفها الأول آخر خريف سنة 1964 نظرا لاصطدامها بجدار اللغة كما جاء ذلك في (بيان وداعي) ليوسف الخال. [1]

وبعد مرور ثلاث سنوات عن التوقف ما لبثت المجلة أن استأنفت نشاطها في أعداد لاحقة بدءا من سنة 1967 لكي تتوقف نهائيا شهر مارس عام 1970، ومن هنا يمكننا التمييز بين مرحلتين أساسيتين في نشأة المجلة وتطورها:

1) المرحلة الأولى (1957، 1964) :

تعتبر هذه المرحلة مرحلة ازدهار المجلة وبلوغ ذروة العطاء فيها، رغم الصعوبات التي لحقت أصحابها في إنشائها وجمع تأييد الشعراء لها، لذلك يطلق عليها بعض الدارسين مرحلة الريادة والازدهار أو المرحلة الذهبية،[2] حيث كان شعراء الحركة ونقادُها يدافعون عن رؤيتهم الشعرية متخذين من الحداثة شعارا لهم على جميع الأصعدة التنظيرية والإبداعية والنقدية، فكانت هذه المرحلة بحق مرحلة استقطاب لأقلام كان لها الشأن في تحديد ملامح الحداثة الشعرية في الوطن العربي من أمثال أدونيس وخالدة سعيد، وأنسي الحاج، وجبرا إبراهيم جبرا، ومحمد الماغوط .. وغيرهم.

أما عن الموضوعات التي تناولتها المجلة في أعدادها الأولى ففي معظمها تأسيس لمرحلة جديدة من الشعر العربي بطرح حداثي يتماشى وبنود البيان التأسيسي للحركة، فكانت مواضيعها تدور في فلك إعادة مفهوم الشعر تنظيرا وتطبيقا وصياغة لقواعد شعرية جديدة تقوم على إعطاء صبغة مخالفة لما كان عليه الشعر العربي قديما، ففي العناوين التالية مثلا والتي جاءت ضمن أعدادها الأولى يمكننا أن نتبين فكر وتوجه شعراء المجلة الثوري التجديدي:

1- يوسف الخال. هؤلاء ظهروا في (مجلة شعر). **شعر**. لبنان. صيف خريف 1964. ع 31، 32 . ص 08.

2- ينظر: حسن مخافي. **القصيدة الرؤيا**. دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة "شعر". اتحاد كتاب المغرب. 2003 . ص 09.

أ. مقال (الشعر في معركة الوجود) لرينيه حبشي العدد الأول من الفاتح يناير 1957.

ب. مقال (رفض) لسعدي يوسف في عدد السابع شهر يوليو سنة 1958.

ج. مقال (مفهوم القصيدة) ليوسف الخال عدد سبع وعشرين سنة 1963.

د. مقال لمحي الدين محمد بعنوان (الشعر الثوري والشعراء العرب) عدد رقم سبعة عشر سنة 1961.

ه. مقال لــ علي أحمد سعيد-أدونيس- بعنوان (الشعر العربي ومشكلات التجديد) من عدد رقم واحد وعشرين سنة 1962.

كما تمّ في مراحل لاحقة من عمر المجلة تخصيص مقالات لنقد التّراث العربي القديم الذي يعد العقبة الأولى لتجاوز ماض قد ولّى واندثر في نظر أعضاء المجلة؛ كل هذا لتشييد صرح جديد يقوم على التماشي وروح العصر، ومن أبرز تلك المقالات التي كان لها الشأن في الطعن بهذا الموروث؛ مقالات (شعراء العصر الجاهلي) ليوسف الخال، والتي صدرت في أعداد متتابعة من المجلة بدءا من العدد الخامس عشر من سنة 1960 وانتهاء بالعدد الثاني والعشرين من سنة 1962، حيث انتقد (يوسف الخال) وبشدة التّراث الشعري القديم بالسخرية تارة، ورواميا إياه بأبشع الأوصاف والصور تارة أخرى.

أما إن تحدثنا عن احتفائهم بالموروث الغربي وتبعاته فلعلنا نجد عكس الذي نشهده ونقرؤه عن الموروث العربي والإسلامي؛ فهو بزعمهم المنقذ والمخرج من انحطاط كان ولا يزال يعيشه الشاعر في زمن غلب عليه تسارع الآلة الحديثة ومواكبة روح العصر، والشاعر المثالي هو الذي«يرفض التراث ويستدير صوب حضارة البحر التي فهمت آلام الإنسان على أنه لجلجة قد ضلت الطريق إليه وعادت لتبحث عنه ». [1]

1- خزامى صبري. البئر المهجورة. **شعر**. ربيع 1958. ع06 . ص141.

ومن أبرز المقالات التي نقرؤها في ذلك: مقال (عودة أوديس) ليوسف الخال، و(لعنة بروموثيوس) لجبرا إبراهيم جبرا، إضافة إلى تلك القصائد التي تشيد بالشعر الغربي ترجمة واقتباسا واحتفاء كـ : (قصيدتان) لجبرا إبراهيم جبرا، و(الخطوات الذهبية) لمحمد الماغوط، و(الحرمان السعيد) لبشر فارس، ثم (مختارات من الشعر الأمريكي) لأسعد زروق.. وغيرها من المقالات والقصائد التي يحتفي بها شعراء المجلة في مختلف أعدادها.

2) المرحلة الثانية (1967، 1970):

بعد مرور زهاء الست سنوات من صدور المجلة توقف (أدونيس) عن الكتابة في المجلة تزامنا مع صدور العدد الرابع والعشرين من السنة السادسة في خريف 1962، وإلغاء صفة (صاحباها ورئيسا تحريرها) التي كانت مسندة ليوسف الخال وأدونيس في العدد الخامس والعشرين من السنة السابعة في شتاء 1963 الأمر الذي عجّل في إنهاء المرحلة الأولى للمجلة وتوقفها عن الصدور مدة ثلاث سنوات، ثم استأنفت صدورها في المرحلة الثانية من العدد المزدوج الثالث والرابع والثلاثين من شتاء وربيع 1967 إلى العدد الرابع والأربعين من خريف 1970، وسارت خلال هذه الفترة بموقع المدير المسؤول ليوسف الخال، وهيئة التحرير بأسماء جديدة وكلت إليها مهام تسيير المجلة؛ فإضافة إلى يوسف الخال نجد فؤاد رفقة، وأنسي الحاج، وأبي شقرا، وعصام محفوظ، ورياض نجيب الريس[1].

وفي هذه المرحلة لم تكن المجلة متخصصة كما هي الحال في عهدها الأول بل صارت مجلة أدبية ثقافية جمع فيها أعضاؤها الجدد شتات الثقافة والأدب، ومن ثم نعثر في صفحات أعدادها على الرواية ونقدها كرواية (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم في العدد التاسع والثلاثين من المجلة، وفي العدد الواحد والأربعين نجد فن المسرح كـ (سكان المناطق المنخفضة) لمصطفى أبي لبدة، والقصة كـ (أحزان في الرأس والقلب) لإدريس الخوري في العدد الثاني والأربعين، والرسم كـ (الفن التشكيلي في العراق) لعبد

1- ينظر: منى علام. **عناصر تحديث النص الشعري في (مجلة شعر)**. أطروحة دكتوراه. كلية الآداب واللغات. جامعة الجزائر2005، 2006. ص51.

القادر منير ضمن العددين الثالث والثلاثين والرابع والثلاثين، والسينما الحديثة لبواكيم فارس في العدد الخامس والثلاثين.[1]

إن هذا التخبط وعدم الاستقرار لمواضيع المجلة في هذه المرحلة وكذلك التنافسات القائمة بين أعضاء إدارتها؛ بين أدونيس وأبي شقرا وأدونيس وأنسي الحاج في مرحلتها الأولى، إضافة إلى عوامل أخرى خارجية سنذكرها في حينها عجّل في نهاية جماعة (شعر) ومجلتهم الشعرية بصدور العدد الرابع والأربعين فكان آخر عدد لها خريف سنة 1970.

د. أعضاء الحركة وشعراؤها:

ضمّت (حركة شعر) أصواتا متباينة المشارب والتوجهات يجمع بينها إرادة التحويل والنهوض بالشعر العربي والخروج به من بوتقة القديم إلى رحابة الثقافة العالمية كما جاء ذلك في بيان (يوسف الخال) التأسيسي؛ لكننا نجد في كثير من الدراسات الأدبية التي تؤرخ لهذه الحركة أنها تضيق من دائرة أعضاء حركة (شعر) فتحصرها في لائحة التحرير للمجلة وهذا خطأ جسيم ينطوي على كثير من الشطط في حق شعراء ونقاد آخرين كانت لهم إسهاماتهم الإبداعية والنقدية ضمن صفحات المجلة ومنبرها.

فبالإضافة إلى لائحة التحرير التي تتكون من (يوسف الخال) رئيس المجلة وأدونيس سكريترا للتحرير نجد أنسي الحاج وشوقي أبو شقرا، وفؤاد رفقة، عملت أيضا مجلة (شعر) على استقطاب شعراء بارزين، ففتحت الباب في وجه الشعراء الشباب من لبنان وسوريا والعراق ومصر... وسائر البلاد العربية الأخرى، وهنا يطرح التساؤل: هل لنا أن نقتصر على أعضاء الحركة المؤسسين لها ؟ أم أن الأمر أوسع فنضم كلَّ من كتب في المجلة ولا نهمل أحدا منهم كان له دور من قريب أو بعيد في نشأتها وصدور أعداد مجلتها؟

1 – ينظر: حسن مخافي. **القصيدة الرؤيا**. ص 10.

إننا وببحثنا في بعض المصادر التي كتبت عن تاريخ الحركة ونشاطاتها الأدبية واجهتنا إشكالية تحديد المعايير التي يتم انتقاء الشعراء والنقاد الذين أسهموا في الحركة ومجلتها، فهناك من ينفي أحقية هذا الانتساب من عدمه لبعض هؤلاء الذين أدلوا بالكثير أو القليل في مسيرة المجلة، وآخرون وسّعوا دائرة أدبائها ولم يقتصروا على النشيطين فيها فكانت الحركة بذلك تسع كل من أسهم في نشاطها من قريب أو بعيد ولو بعمل واحد في المجلة.

ويعتبر حسن مخافي من بين الدارسين الذين بحثوا هذه المسألة ووضعوا مقاييس لحل هذا الإشكال، ففي كتابه (القصيدة الرؤيا) اقترح الباحث عددا من المقاييس لإحصاء رواد الحركة ونشاطاتهم عبر المجلة فوضع **مقياسا إداريا** يحصر فيه أعضاء الحركة في هيئة التحرير التي سهرت على تسيير المجلة، **ومقياسا كمّيا** أورد فيه إسهامات كل كاتب في المجلة على حدة باعتبار عدد العناوين المكتوبة من: قصائد ومقالات، وأبحاث وترجمات تسهم في تحديد أهم أعضائها من حيث النتاج العلمي. لكن الملاحظ وعلى قدر أهمية الأرقام المقدمة من الباحث فهي لا تقدم اللائحة النهائية فتغيب عنها بعض الأسماء التي كان لها دور كبير في بلورة الرؤية الشعرية وقد اعتمدتها كـ: خالدة سعيد وجبرا إبراهيم جبرا، وسعدي يوسف، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، ونازك الملائكة.

أما المقياس الأخير فهو **المقياس النوعي** فيشكل الإسهامات التي قدمها كل شاعر أو كاتب ومدى سعيه في تجذير الأطروحة والغاية التي كانت الحركة تصبو إليها. [1]

وكخلاصة لهذه الدراسة الاستقرائية والتتبع لأعضاء الحركة وشعرائها التي قدمها **حسن مخافي** فإن دائرة الشعراء والكتاب أوسع من أن تحصر في مؤسسي المجلة وأعضائها، فأدباء (شعر) منهم من أسهم في نشأة المجلة وظهورها إلى الساحة الأدبية فهم بذلك القاعدة التي رست عليها الحركة ومجلتها، وكانت سببا في ظهورها إلى الوجود وهؤلاء هم: يوسف الخال، خليل حاوي، أدونيس، جبرا إبراهيم

1 – ينظر: **المرجع السابق**. ص ص11.. 13.

جبرا، نذير العظمة، ومنهم من « ساير المجلة دون أن يكون راضيا عن اتجاهاتها الفكرية والفنية كبدر شاكر السياب، ومنهم من اكتفى بمقاطعتها كصلاح عبد الصبور وخليل حاوي ونزار قباني.. ومنهم من ناهض اتجاهاتها وهاجمها كنازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي».[1]

إننا وبهذه التوطئة نريد أن نؤكد أن دراستنا للتصوف عند شعراء الحركة- وتحديدا الشعراء الذين وظفوا التّراث الصوفي[2] في مختلف أعمالهم- قد انتهجنا منهجا تكامليا في اختيار المقاييس؛ ذلك أن «تحديد أعضائها أمر في غاية الصعوبة، وتجنبا لهذا الإشكال فإن التأكيد على تكامل المقاييس يغدو ضرورة منهجية يجب الالتزام بها عند الحديث عن أعضاء الحركة»؛ [3] لأنه الأقرب والأنسب لمثل هذه الدراسات -رغم ما قيل عن هؤلاء الذين نشروا في المجلة وقل نتاجهم بأنهم «كانوا دائرة هلامية رجراجة تحيط بالتجمع»،-[4] وحتى لا نهمل أيا من أولئك الذين كان لهم نصيب في استدعاء هذا الموروث من جهة، فتتسع دائرة البحث وتكون هناك مقارنات ومقاربات أكثر بين هؤلاء الشعراء من حيث الغاية في التوظيف.

1-سامي مهدي. مجلة (شعر) اللبنانية -مدخل إلى دراسة تقويمية-. **مجلة الأقلام**. العراق. 01 سبتمبر 1987 .ع09 ص61.

2- **التّصوّف**: اختلف الباحثون في سبب التسميته:

فمنهم من قال: من الصّفاء؛ وعلّلوا ذلك بأن أربابه عرفوا بصفاء القلب والتّخلّي عن السّعادة الدّنيوية طمعا بالاتّحاد الكامل بالله.

ومنهم من قال من الصُّفّة وهي السّقيفة التي يأوي إليها الفقراء خارج مسجد المدينة.

ومنهم من قال من الصُّوف وهذا القول الذي ذهب إليه ابن خلدون والمستشرقان نيكلسون و ماسينيون في كتابه (التّصوّف) والذي يرى فيه أن « التّصوّف مصدر من الفعل الثلاثي المصوغ من (صوف) للدَّلالة على لبس الصّوف... وينبغي رفض كل ما عدا ذلك من الأقوال التي قال بها القدماء والمحدثون من أصل الكلمة». وقال السهروردي: وهذا الاختيار يلائم ويناسب من حيث الاشتقاق، لأنّه يقال: تصوّف إذا لبس الصّوف، كما يقال: تقمّص إذا لبس القميص..

ينظر: ماسينيون، مصطفى عبد الرزاق. **التصوف**. دار الكتاب اللبناني. بيروت ، لبنان. 1984. ص25.

3- حسن مخافي. **القصيدة الرؤيا** . ص13.

4- سامي مهدي. مجلة (شعر) اللبنانية -مدخل إلى دراسة تقويمية-. **مجلة الأقلام**. ص57.

ه. **نهاية شعر:**

بداية النهاية:

ابتداء من سنة 1963 بدأت نهاية (مجلة شعر) وحركتها الأولى، فما ذكرناه من مجابهة داخلية بين أعضاء المجلة كان السبب الرئيس في تعجيل نهاية الحركة ومجلتها، فـ «لكل شاعر خصوصية ونرجسية وحساسية دقيقة يصعب معها أن يقارن مع أيّ شخْص آخر مهما ظهرت عناصر الاتفاق بينهما، وهذه الخصوصيات رغم المشترك بينها اختلفت، ثم تناقضت إلى الحد الذي جعل العمل المشترك بينها متعذرا، فاختفت المجلة نتيجة لذلك».[1]

فبانسحاب أولي لأدونيس نتيجة لتلك الخلافات الأمر الذي أدى إلى عجز صدور المجلة بمثل الانتظام الذي كانت عليه في مرحلتها الأولى، فكانت تصدر بأعداد مزدوجة بدءا من شتاء سنة 1963 إلى غاية العددين الثالث والأربعين والرابع والأربعين من خريف 1969، ثم تلا ذلك انسحاب خالدة سعيد فمحمد الماغوط؛ لكن هذا الأخير أثار وراءه ضجة كبيرة بتهجمه على الحركة وتوجيه وابل من الاتهامات والشتائم لمسيري المجلة متهما إياهم بالعمالة والتبعية الغربية، وقد ركز الماغوط في حملته تلك على نقطتين:

الأولى: وهي الاستخفاف بالجمهور العربي؛ فأعضاء المجلة كما يرى أنهم «ضَحِلُو الموهبة وغير قادرين على إقناع المتلقين أو دخول المعركة من باب الشعر الأصيل المنزه، فراحوا يحاولون فتح أنفاق عديدة تحت الأرض للطم التاريخ العربي بأسره، وليخوضوا المعركة خارج ميداننا ضد وَهْمٍ كبير يسمونه بكل رعونة بالجمهور الأمي أو الغوغاء».[2]

1 – منى علام . **عناصر تحديث النص الشعري في (مجلة شعر)** ص52.

2 – محمد الماغوط. نخبة (مجلة شعر). **الآداب**. يناير 1962. بيروت، لبنان. ع 01 . ص58.

الأمر الثاني: عداؤهم الشديد للتراث العربي، يقول الماغوط: « قل لأحدهم ثلاث مرات (المتنبي) يسقط مغميا عليه، بينما قل له على مسافة كيلومتر: (جاك بريفر...) فينتصب ويقفز عدة أمتار عن الأرض كأنه شرب حليب السباع؛ لأن هذا غربي وهذا عربي».[1]

هكذا جاءت نهاية (مجلة شعر) الأولى بصدور العددين الواحد والثلاثين والثاني والثلاثين من سنة 1964 فكانت افتتاحية هذا العدد بمثابة إعلان عن التوقف حيث جاء فيها: « ... تنهي (مجلة شعر) السنوات الثمانية الأولى من حياتها بالتوقف عن الصدور، لكننا سنظل نعني بالتجارب الشعرية الجديدة مستمرين في تحمل مسؤوليتنا إزاء الموقف الثوري الذي دفعنا الشعر العربي إليه».[2]

الأزمة والانهيار:

إن الاختلاف والتنافس الذي تكلمنا عنه في حقيقته ما هو إلا نتيجة عوامل ومؤشرات سياسية وفكرية وقُطرية؛ فالعامل القطري وحُبُّ الزعامة جعلا من الشعراء اللبنانيين يرون أحقيتهم في تولِّي مسؤولية المجلّة دون غيرهم من الشعراء العرب، مما خلق نعرات لم يتم استدراكها في أوانها فانفلتت الأمور وعكرت صفو الجماعة وتكتلهم، وسرّعت في نهايتها الأولى.

ففي المرحلة الثانية والتي لم تدم طويلا عاودت المجلة إصدارها في مطلع سنة 1967 عن دار النهار للنشر، وكانت العودة لتصحيح مسار المجلة وتدارك أخطائها. يقول يوسف الخال: « لتجنب الوقوع في فخ الزمن، نعود بمزيد من التنوع وقد وسعنا اهتمامنا عبر حدود فن الشعر، وقد فقدنا في الطريق بعض أصدقائنا، منهم من مات ومنهم من فقد اهتمامه لذلك..».[3]

1- المرجع السابق. ص57.

2- يوسف الخال. هؤلاء ظهروا في (مجلة شعر). **شعر**. ع 31، 32 ص 08.

3- يوسف الخال. العودة. **شعر**. ربيع 1967. ع33، 34 . ص07، 08.

لقد كان (يوسف الخال) هو المهيمن على سياسة المجلة وتوجهها، ولم يترك المجال لأي شاعر من أعضائها للقيام بدور أكبر من الدور المنوط به أو الذي خطه له، ظنا منه أن ذلك سيحول دون الوقوع في الخلافات التي اعترضت الجماعة في مرحلتها الأولى، إضافة إلى أن هيمنة رئيسها وتفرده في اتخاذ القرارات، والاستخفاف بآراء الآخرين المشاركين معه في الإدارة كانا سببين كفيلين في نهاية المجلة في عامها الثالث بعد صدورها في مرحلتها الأخيرة.[1] وقد تخلل سقوط المجلة في كلتا المرحلتين عوامل ساعدت بشكل أو بآخر في نهاية حركة (شعر) الحتمية.

أما إذا أتينا على **العامل السياسي** فقد لعبت جوانب عديدة في تصدع الحركة ومجلتها، يقول أدونيس: « حاربتنا السياسة، ورافقت حربها علينا حرب أكثر مضاضة: تلك التي شنّها عاطلون عن المعرفة... فكنّا نتأوه استغرابا وألما».[2]

إن لمسألة القومية والانتماء الدور الهام في التسريع من نهاية المجلة؛ «ففيما كان (أدونيس) يعدّ لبنان بمثابة جزيرة في المحيط العربي كان (يوسف الخال) ومن معه في الحركة يتبنون أطروحة انعزالية تؤكد على (الأمة السورية) عند بعضهم، وعلى (الأمة اللبنانية) عند بعضهم الآخر، ولا شك أن هذا الطرح يجد إطاره المرجعي في أدبيات الحزب القومي الاجتماعي»،[3] إضافة إلى ذلك انتشار حركات التحرر في الوطن العربي وتوجيه كل ما هو فكري ثقافي إلى خدمة القضايا المصيرية لتحرر الشعوب المستعمرة، الأمر الذي أدى إلى تكريس ظاهرة الالتزام كمقولة رئيسية في النقد الأدبي، فكانت مجلة (شعر) استثناءً وشذوذًا عن هذه القاعدة مما خلط أوراق أعضائها وشعرائها الذين استهوتهم هذه المقولة ودافعوا عنها دفاعا مستميتا جعلهم ينأون عن المجلة وحركتها.

1- ينظر: منى علام . **عناصر تحديث النص الشعري في (مجلة شعر)**. ص52.

2- حسن مخافي. **القصيدة الرؤيا** . ص21.

نقلا عن: مجلة اليوم السابع. ع 150. مارس 1987.

3- **المرجع نفسه**. ص13.

أمر ثالث يُعدُّ سببا أساسيا في تشتت أعضاء المجلة هو ذلك الماضي السياسي السوداوي لهم؛ فأغلبهم يدينون بالانتماء السياسي للحزب القومي السوري[1] الاجتماعي، فأدونيس ونذير عظمة وخالدة سعيد... وآخرون من أعضاء الحزب قد التجأوا إلى لبنان تحت ملاحقة السلطات القريبة من جمال عبد الناصر في سوريا بتهمة تبني سياسات مضادة للتيارات القومية والاشتراكية العربية آنذاك؛ ذلك أن أدبيات هذا الحزب تعاكس التيار العروبي التقدمي في تلك الفترة والتي كسرت أسس القومية العربية القائمة على اللغة والتاريخ المشترك والامتداد الطبيعي للوطن العربي من المحيط إلى الخليج.[2]

إضافة إلى الاتهامات التي لحقت المجلة وأن لها ارتباط وثيق بالمنظمة العالمية لحرية الثقافة[3] ذات الصلة بالمخابرات المركزية الأمريكية التي تعتبر وسيطا لتمويل بعض المجلات العربية في لبنان ومن

1- أسس أنطوان سعادة الحزب القومي السوري الاجتماعي ووضع له دستوره في 21 تشرين الثاني 1934، وهو يقوم على مجموعة من المبادئ تتجلى في بعث نهضة سورية قومية اجتماعية تكفل تحقيق مبادئه، وتعيد إلى الأمة السورية حيويتها وقوتها، وتنظم حركة تؤدي إلى استقلال الأمة السورية استقلالا تاما.

وليس من قبيل الصدفة أن تكون النواة التأسيسية لتجمع (شعر) تضم أعضاء من الحزب السوري القومي، فأدونيس كان وكيلا لـ (عمدة الثقافة والفنون الجميلة) والتي مثلت المكتب الثقافي المختص بالحزب، وخليل حاوي كان هو الآخر معروفا بانتمائه السابق للحزب، وكذلك نذير العظمة الذي لجأ إلى لبنان بعد ملاحقته بسبب انتمائه للحزب، إضافة إلى محمد الماغوط وخالدة سعيد، وغيرهم.

ينظر: ساندي سالم أبوسيف. **قضايا النقد والحداثة**. دار الفارس للنشر والتوزيع. عمّان. 2005. ص 27، 28.

2- ينظر: كمال خير بك. **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**. ص 64.

حسن مخافي. **القصيدة الرؤيا** . ص22.

3- أنشأت المخابرات الأمريكية (**C A I**)منظمة ظاهرها الثقافة وباطنها تجنيد العملاء من الكتاب والمثقفين، وتسمى هذه المنظمة (المنظمة العالمية لحرية الثقافة)، وقد بقيت هذه المنظمة تعمل في سرية من خلال كتاب ونقاد الحداثة حتى انكشفت علاقتها بالمخابرات المركزية الأمريكة، حين نشرت (النيويورك تايمز) في التحقيقات التي قام بها كارل برنشتين والذي بين أن هذه المنظمة ومجلاتها التي تصدرها بمختلف اللغات ومنها اللغة العربية ليست سوى أحد أقنعة المخابرات الأمريكة، ومن المجلات العربية التابعة لهذه المنظمة مجلة (حوار) التي كانت تصدر في بيروت وكان رئيس تحريرها توفيق الصايغ... ومجلة (شعر) التي تتلقى الدعم من المخابرات الأمريكية من خلال هذه المنظمة وفرعها المسمى (مؤسسة فرنكلين) التي استقطبت أعمدة الثقافة العربية.

ينظر: سعيد الغامدي. **الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها**. ص ص 2188..2203.

بينها (مجلة شعر)، كل ذلك بهدف الترويج للثقافة الأمريكية سرع في ارتباك المجموعة فانفض الشعراء والكتاب عن الحركة وعن المجلة فلم يتعامل معها إلا نفر قليل لأسباب ودوافع آنية.

أما إذا رجعنا إلى **العوامل الفكرية والثقافية** فهي متعددة أيضا وأهمها: **عائق اللغة** فنقرأ في العدد الأول من المجلة حيث تقول هيئة تحريرها فيها « وتدخل في هذا الجدل قضية اللغة الشعرية إلى أي حد يمكن للشاعر أن يختط نهجا لا يسف إلى العامية ولا يعاني صعوبة الفصحى وقصوتها وبعدها عن الحياة؟».[1] هكذا افتتحت (شعر) حداثتها بدراسة نفسية الشاعر التي يعيشها في استعماله للغة، هل يوظف اللغة العربية الفصحى؟ أم يستعمل اللغة العامية المحكية التي تعالج الواقع العربي الحياتي المعاصر؟ الأمر الذي أسهم في تباين آراء شعراء المجلة واختلافهم حول مسألة اللغة.

إن اللغة الشعرية الفصحى التي لم تعد في نظر (يوسف الخال) قادرة على مواكبة الحركة الشعرية المتنوعة والضخمة في الحياة الأدبية وعلى الإفصاح عنها ينبغي تجاوزها عن طريق اللجوء إلى العامية والمحكية، مما أدى اصطدام الحركة بـ (**جدار اللغة الفصحى**) الذي وقفت أمامه صريعة «كونها تكتب ولا تحكى، ومما جعل الأدب وخصوصا الشعر ـ لأنه ألصق فنونه باللغةـ أدبا أكاديميا ضعيف الصلة بالحياة حولنا».[2]

هذه اللغة التي أعاقت تقدم الحركة الشعرية –في نظر الخال – وانتصبت أمامها جدارا لا لشيء إلا لأنها لغة فصحى تكتب ولا تحكى،[3] الأمر الذي أثار حفيظة بعض شعرائها وحرض على تنامي الفجوة

1– هيئة التحرير. أخبار وقضايا. **شعر**. شتاء 1957 . ع 01 . ص 109.

2– يوسف الخال. هؤلاء ظهروا في (مجلة شعر). **مجلة شعر**. ع 31، 32 . ص 07، 08.

3–قدم شعراء مجلة (شعر) تجارب عدة في انتهاك اللغة الشعرية في مستوياتها المختلفة، وبذلوا جهدا كبيرا لأجل ابتكار لغة جديدة محكية، واستقبال قصائد مكتوبة بها ونشرها في صفحات المجلة، ولم يقتصر الأمر على استقبال قصائد باللغة المحكية ، بل تجاوزه على التعليق عليها بهذه اللغة، من ذلك مثلا تعليق يوسف الخال على مجموعة (دولاب) لميشال طراد، الأمر الذي أدى في نظر البعض إلى فتح النصوص على التمرد والفوضى.

بينهم وبخاصة (أدونيس) الذي لم يتقبل طرح الخال؛ بل عارضه معارضة شديدة وأبطل دعواه تلك، يقول أدونيس: « من بين القضايا الأساسية التي كنا نختلف فيها قضية اللغة ... كنت أعتقد أن اللغة أيا كانت ليست هي التي تعيق الإبداع أو التقدم أو تحققهما، فليس مستوى اللغة وإبداعيتها في أي شعب إلا محصلة لمستوى عقله؛ قل لي ما عقلك؟ أقول لك: ما لغتك؟ فاللغة لا تمرض ولا تموت ولا تعجز إلا نتيجة لمرض العقل الذي يمارسها، ولعجزه ولموته».[1]

لذلك فإن مصطلح (تفجير اللغة) الذي أُثِر عن الجماعة، قد فهم المقصود منه فهما سيئا متمثلا في استخدام التراكيب الدارجة في لغة الحياة اليومية، أو المفردات النابية المبتذلة أو غير النحوية، أو الألفاظ الأجنبية والعبارات العلمية أو التبسيط الصحفي ، في حين أن المقصود من المصطلح هو تفجير الشعرية التقليدية ذاتها، أي بنية الرؤيا، ومنطقها ومقارباتها، أي تفجير مسار القول وأفقه.[2]

كما يشير أدونيس أيضا إلى الاختلاف في مسألة اللغة بينه وبين يوسف الخال ، في رسالة بعثها إليه قائلا: «اختلفنا على سبيل المثال ، في مسألة اللغة . من جهتي لم أكن أستطيع فيما أرى انهيار العالم من حولي وانهيار اللغة التي تعبر عنه، إلا أن أكتب وكأنني أسكن في نبض اللغة العربية، وقد رُدَّ لجسدها بهاؤه الأصلي، هكذا كنت أرى أن الكتابة باللغة الدارجة إحدى علامات ذلك الانهيار، ومن هنا كان حرصي الكامل على أن أكتب باللغة نفسها التي أسست لثقافتنا... أردتُ أن أؤسس لعالم آخر باللغة نفسها التي أسست للعالم الذي أسائله وأتجاوز».[3]

ينظر: رابح ملوك. **بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية**. أطروحة دكتوراه. كلية الآداب واللغات. جامعة الجزائر. 2007/ 2008. ص 113.

يوسف الخال .(دولاب) لميشال طراد. **شعر**. أكتوبر. 1957 ع 04. ص 109 ،111.

1- علي أحمد سعيد (أدونيس). **ها أنت أيها الوقت – سيرة شعرية ثقافية**. دار الآداب. بيروت. 1993. ص 133، 134.

2- ينظر: رابح ملوك. **بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية**. ص 114.

3- علي أحمد سعيد -أدونيس-. **ها أنت أيها الوقت** . ص 185.

أما العامل الثقافي الآخر الذي أسهم في نهاية (شعر) فهو ذلك السجال الذي دار بين مجلتي (الآداب) ونظيرتها (شعر)، وكان الدافع لهذه المعركة الأدبية هو منطلقات كل مجلة والغرض الذي وجدت لأجله؛ فالأولى (الآداب) تهتم بربط النتاج الأدبي بالقضايا والوحدة العربية والتأكيد على أن «هذا النتاج سيتميز أول ما يتميز بالتعبير عن هموم التحرر والاشتراكية الذين سيبنيان مجتمعنا الحديث، وهو لذلك سيكون من غير شك أدبا ثوريا»؛[1] فهي بدعواها تلك -التي تهدف إلى الالتزام بقضايا الأمة وأن الأدب نشاط فكري يستهدف غاية هي الارتباط بالمجتمع خاصة-، تناقض ما جاءت به (شعر) من دعوة إلى التحرر الفكري من كل قيد وتخطي التّراث والنظرة إليه نظرة استعلائية ونبذ الفصحى والاستخفاف باللغة وقواعدها، وأن المجتمع في خدمة الأدب وليس العكس مما أدى إلى تحول التنافس بينهما إلى تنافس سياسي بين منبرين:

أحدهما ينطلق أسس قومية عربية.

وآخر ينطلق من أسس ليبيرالية.

فنتج عن ذلك «تفشي الأفكار العدمية والعبثية في هذا القطاع من الشباب؛ إذ وجد في هذه الأفكار غطاء نظريا يلوذ به في ظروف الأزمات والنكسات، وينصرف تحته إلى العناية بالتجربة الداخلية للأديب وإهمال ما عداها والتقليل من شأنه ومن شأن كل كتابة إيجابية عن قضايا الوطن والأمة، واعتبارها تملقا للشعب أو استرضاء للسلطة .. وانشغالا عن القضايا الوجودية الكبرى».[2]

أضف إلى ذلك تبني المجلة للمشروع التغريبي الذي وجدت فيه مجلة (الآداب) منفذا إلى اتهام شعراء (شعر) بالخيانة والخروج عن الهوية العربية، فهم كما يقول عنهم خليل حاوي و« باستثناء القلة منهم يكتبون بلغة لا يحفلون بها، ولشعب انفصلوا بهمومهم عن همومه، ويلتصقون من الخارج

1-سهيل إدريس. الأدب والوحدة. **الآداب**. أيار مايو 1963. ع 05. ص02.

2- سامي مهدي. مجلة (شعر) اللبنانية -مدخل إلى دراسة تقويمية-. **الأقلام**.ص23.

بحضارته التي يجهلونها .. ويكتبون بلغة لا يحفظونها، ويذوبون صبوة إلى الحضارة الغربية.. فتراهم لا يخرجون من رحم شاعر أوربي إلا ليدخلوا في رحم آخر».[1] وشعارهم في ذلك كما يقول أحد روادها « أن حركة الشعر الجديد متصلة بحركة الفن الحديث بأوربا أكثر من أي شيء آخر، فالتجديد قد جاءنا من هناك ولا بد من الإقرار بذلك»،[2] فهذا الانتماء والارتماء إلى أفق إنساني غربي كما يروجون له يرتكز على إنتاج حداثة شعرية متماهية مع حداثة النموذج الغربي والذي كان من أشد الأزمات عصفا بهم وبمجلتهم.

إن هذا التنافس بين (شعر) و(الآداب) «حلّق بعيدا عن الشعر وقضاياه، وأغرقهما في خلافات إيديولوجية كان لكلتيهما مساهمة فيه، فـ (الآداب) بخطابها القومي المباشر أخذت تحاكم (شعر) على قضايا الالتزام والانتماء والهوية وتتهمها بالعمالة والتغريب، و(شعر) توارت خلف دعوات ليبرالية أبطنت توجهات انفصالية عن التّراث ورحيل نحو الشعر الآخر».[3] الأمر الذي أدى إلى عزل المجلة عن المجتمع العربي ومنعها من الدخول في بعض الأقطار العربية التي ترى فيها خطرا على المجتمع وتماسكه.

هكذا تضافرت عوامل كثيرة إلى إيصال (شعر) إلى جدار؛ ليس جدار اللغة كما يروج له (يوسف الخال) ومن معه وإنما جدار التناقض وأوهام الحداثة مما دفع المجلة للتوقف النهائي سنة 1970 دون سابق إعلام مخلّفة وراءها ركاما أدبيا ونقديا تمثل في أعداد المجلة الأربعة والأربعين ومؤرخة لحقبة زمنية من الأدب العربي الحديث برزت فيه مبادئ وأفكار حداثية تجديدية.

ونختم كلامنا عن نهاية المجلة وحركتها بما قاله (يوسف الخال) عن نهايتها القصرية التي نعتبرها حالة طبيعية وعادية في تاريخ الحركات الشعرية منذ القدم، «فالحركات الجماعية لمحض كونها إنسانية؛

1-خليل حاوي. النشاط الثقافي في الوطن العربي. **الآداب**. شباط فيفري1961. ع02. ص66.

2-ينظر: محمد جمال باروت. في نظرية الشعرية العربية الحديثة. **المعرفة**. سوريا . 01 نوفمبر 1983.ع 260، 261. ص70.

3-ساندي سالم أبو يوسف. **قضايا النقد والحداثة**. ص02.

أي خاضعة لشريعة النمو والارتقاء والسقوط والنهوض، تتفرع وتتمزق وتتغير وأحيانا كثيرة تحترق ليطلع من رمادها النقي الصفي حركة أنقى وأصفى(!). فالإنسان الذي هو أساس كل شيء مخلوق ضعيف وهالك قاصر، مثلما هو جبار ومستمر ومبدع لذلك فكلما يصنعه الإنسان لا بد من أن يتصف بصفاته هذه كلها».[1]

2. **شعراء الحركة والتّراث:**

إن المتتبع لمواضيع مجلة (شعر) ومقالاتها يرى جليا أنها لم تخصص أعدادا منفردة للبحث في التراث، وإنما كان ذلك في مقالات عبر أعداد مختلفة وفي سياقات متعددة، الأمر الذي جعل استخلاص تلك المواقف من التّراث بالنسبة لشعراء الحركة صعبة ويشوبها شيء من الغموض والإبهام لاختلاف التوجهات والرؤى من شاعر لآخر رغم عدائهم له، كما يلاحظ القارئ لمثل تلك المواقف أيضا أن «كل ما قاله شعراء تجمع (شعر) حول التّراث هو في جوهره رد على تهمة هم متهمون بها؛ تهمة أنهم معادون لتراث الأمة العربية، أو أنهم على الأقل متغربون مقطوعو الجذور عن هذا التّراث»،[2] ولذلك فإننا سعينا جاهدين في تتبع تلك المواقف لشعراء الحركة داخل المجلة وخارجها عبر مؤلفاتهم النقدية وكذا مقدمات دواوينهم الشعرية، حتى نتبين تلك المواقف من الموروث العربي القديم على حقيقتها وفي أوضح صورها.

ولعلنا في هذه المقدمة وقبل الخوض في موقف الشعراء من التّراث ننوه ببعض النقاط التي تحكمت في صياغة رؤيتهم للتراث وتعدُّ إطارا مرجعيا يعتمد في تكوين موقفهم منه، وقد لخصها (حسن مخافي) في عناصر ثقافية وأخرى إيديولوجية:

1- ينظر: منى علام . **عناصر تحديث النص الشعري في (مجلة شعر)**. ص60.

نقلا عن: يوسف الخال. **دفاتر الأيام**. دار الريس. لندن. 1987. ص 225.

2- **المرجع نفسه**. ص 65.

أ. **العناصر الإيديولوجية:**

كان للحزب القومي السوري الدور البارز في توجيه نظرة مجلة (شعر) للتراث، فعلى الرغم من تبرإ شعراء المجلة وتبرمهم عن انتماءاتها الإيديولوجية لأي توجه حزبي واستقلاليتها الفكرية، إلا أنه لا يخفى على الناقد الحصيف والمتتبع لتاريخ الحركة انتماء أعضاء الحركة في غالبهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى هذا الحزب الذي قد طبع مواقفه من التّراث بمسحة من الإيديولوجية القومية السورية على اختلاف في درجة التأثر به.

وإذا كان المبدأ الذي يسير وفقه رئيس الحزب القومي (أنطوان سعادة) يمثل إهمال مبدأ العروبة الإسلامية وإحلال القومية السورية محله، والتي من شأنها أن تقوم على «تخطي الفهم المغلق للتراث العربي، ودخولها منذ لحظاتها الأولى التاريخ الشعري والثقافي الحي، ليس العربي فحسب؛ بل المتوسطي أيضا»،[1] فإن شعراء المجلة لم يختلفوا عن خطاه قيد أنملة بل كرسوا هذه الفكرة وجعلوها أولى اهتماماتهم.

أما إذا رجعنا إلى اللغة العربية والتي هي الأداة الأولى والرئيسية في عملية التواصل بيننا وبين تراثنا العربي الإسلامي، وأن الله عز وجل قد اصطفاها من بين سائر اللغات لتكون لسان حال هذه الأمة، فإن (أنطوان سعادة) لا يعتبر اللغة سوى وسيلة من وسائل النهضة والتوسع فتكون بالعربية أو بغيرها؛ لذلك نجده لا يتحدث في الأدبيات التي كتبها عن نهضة عربية أو نهضة إسلامية، وإنما يتكلم عن النهضة السورية القومية الاجتماعية التي تستمد روحها من مواهب الأمة السورية وتاريخها الثقافي والسياسي القومي، والتّراث الذي يجب أن يأخذ به السوريون عنده هو التّراث الذي تتحدد به سوريا الكبرى؛ تراث يستمد هويتها كأمة من **الجغرافية**: التي تعتبر سوريا هي الأرض الواقعة بين جبال طوروس شمالا ودجلة شرقا، وقناة السويس من الجنوب والبحر المتوسط من الغرب، ومن **التاريخ**: الذي يعتبر الأمة السورية

1 – علي أحمد سعيد. –أدونيس–. **زمن الشعر**. ص238.

هي حصيلة المزيج بين الكنعانيين، والأكاديين والكلدانيين والأشوريين، فلا انتماء لهم مباشر لا إلى العروبة ولا إلى الإسلام، فلم تعد العروبية عروبية عرق أو جنس، وإنما أصبحت عروبية اللغة والثقافة بحيث تصهر هذه العروبية اللغوية تلك الموروثات الثقافية كلها، إذ التّراث العربي هو استمرار حي لتراث عربي يرقى إلى خمسة آلاف سنة سابقة. [1]

إن هذه الحدود الجغرافية والتاريخية أقصت التّراث العربي؛ وذلك باستثنائهم عن المركب الإثني للأمة السورية، وتجاهل (سعادة) ومن معه في الحزب القومي لتاريخ الأمة العربية السورية واعتبروا ذلك لحظة عابرة لا تشكل التّراث السوري الحقيقي؛ بل إنه يشكل حاجزا بينها وبين الحياة، فسعوا إلى تقريب الغرب الأوربي، ودعوا إلى التواصل اللامحدود مع الحضارة الغربية؛ لأن هذه الحضارة كما يقول عنها (يوسف الخال): «هي حضارتنا نحن بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي، فقد أسهمنا في بنائها في مرحلة ما من تاريخنا، ولن يكون لنا مستقبل ما لم نعد إلى الإسهام فيها من جديد، فالحضارة الإنسانية واحدة ونحن ننعتها بالغربية أو الأوربية؛ لأن الغرب أو أوربا قد أعطاها في الألف السنة الأخيرة أكثر مما أعطتها أي منطقة جغرافية أخرى». [2]

ب. العناصر الثقافية:

إن فكرة الانتماء المتوسطي والبحث في تراثه والتي دافع عنها أنطوان سعادة كانت أيضا من أولويات شعراء المجلة، فلطالما نعتوها بحضارة الماء رافعين من قيمتها على ما يقابلها من حضارة الرمل التي يمثلها العرب وتراثهم، ولعل هذه الفكرة هي وليدة فكر بعض المثقفين المسيحيين العرب الذين كان لهم الأثر البالغ على شعراء الحركة وتجمعها؛ إذ إنهم لما أعيتهم فكرة الانتماء إلى العروبة والإسلام لم يجدوا سبيلا إلا فكرة المتوسطية التي ترى أن البحر الأبيض المتوسط كان مهد الحضارات

1- ينظر: حسن مخافي. **القصيدة الرؤيا**. ص 44.

2- يوسف الخال. أخبار وقضايا أخرى. **شعر**. صيف 1960. ع15 ص129.

الإنسانية كلها، وأن ليس للفرد السوري أي انتماء إلا لهذا الصرح[1]، فـ « الاتصال بالبحر، الغرب، الماوراء الجزر هو في الآن ذاته انفصال عن حضارة الرمال والهجير».[2]

يقول محمد جمال باروت «إن متوسطية خطاب الهوية في سوريا يمكن تتبع جذورها في الفكر العربي في عصر النهضة، لدى المثقفين البورجوازيين المسيحيين الذين حلموا بسوريا الجغرافية الطبيعية المستقلة من جبال طوروس إلى صحراء سيناء، في إطار مجتمع علماني يقوم على الاقتصاد الحر والنظام البرلماني، وتدق فيه الارتباط الحضاري بالغرب، إذ غذّاه كون الحضارة الغربية حضارة مسيحية، والشعور بالاقتلاع داخل المجتمع العثماني الإسلامي، وارتباط العروبة بالإسلام فإنه كان يستجيب لمتطلبات نمو البورجوازية المسيحية الناشئة التي قادت عملية التحديث، والتي رأى مثقفوها في الغرب الليبرالي العلماني نموذجهم الحضاري»،[3] ذلك النموذج الذي أصبح يشكل جزءا أساسيا من الهوية الثقافية لشعراء الحركة الذين لجؤوا إليه بفضل الحزب السوري القومي وكتابات أنطوان سعادة حول الحضارة المتوسطية.

وعلى الرغم من محاولة الانتماء هذه والإشادة بالحضارة المتوسطية والتنصل من كل ما هو عربي وإسلامي لدى الكثير من الشعراء إلا أنهم لم يستطيعوا تجاهل التّراث العربي كلية، فقد فرض عليهم الواقع الذي تشهده الأمة العربية من تأجج للتيار القومي العربي والانتشار السريع للأفكار الناصرية، واندلاع الثورات العربية ضد الاستعمار الغربي عبر مختلف الأقطار.[4]

1- ينظر: حسن مخافي. **القصيدة الرؤيا**. ص 40، 41.

2- محمد جمال الباروت. المقدمات الإيديولوجية لمشروع الحداثة الشعرية. حركة مجلة (شعر) 1957، 1964. **المعرفة**. سوريا. 01 سبتمبر 1984. ع 271. ص96.

3- المرجع نفسه. ص42.

4- ينظر: حسن مخافي. **القصيدة الرؤيا**. ص ص 40، 43.

إضافة إلى الحملات التي شنتها مجلة (الآداب) -كما رأينا ذلك آنفا- على مجلة (شعر)[1] وشعرائها بالعودة إلى ذلك الموروث الذي لم يعتبروه يوما من الأيام تراثا لهم، فوجدوا أنفسهم في ورطة أمامه، إذ كيف يتسنى لهم تحديث تراث شعري لم يعتبروه تراثا لهم؟! أمر آخر لم يستهجنه رواد (شعر) وإيجاد حل له في التوفيق بين ما هو تراث حقيقي ممثلا في الحضارات القديمة وفي مقدمتها الحضارة المتوسطية، وبين التّراث العربي الذي يسعون إلى التنصل والحط من قيمته؟!

وأمام هذه الإشكالات وغيرها والتي تتراءى لنا حول موقف الشعراء من التّراث العربي والإسلامي سعينا إلى بيانها من خلال العناصر التالية:

أ. هوية التّراث لدى شعراء (شعر):

في شتاء 1959 بحث خميس (شعر) [2] قضية (التّراث)، وقضية (التراكم الثقافي) في جلستين متتاليتين وانتهى الباحثون فيها إلى تبني النظرية التي تقول إن التّراث:« هو ما تجمع فيك عبر العصور، ولا يمكنك

1-بدأت معركة الآداب/ شعر في شباط 1961 بإخضاع المقدمات الإيديولوجية السياسية لخطاب الهوية في حركة (مجلة شعر) إلى صراع إيديولوجي-سياسي، برزت فيه الحركة في مرآة (الآداب) كحلقة انعزالية تنظر إلى أن لبنان من أمم البحر المتوسط، وأن حضارته جزء من حضارتها، أما الحضارة العربية فتقع خارج هذا الإطار، بل ربما لم يعترف أصحاب هذه الدعوة بوجود حضارة عربية، وعدوا العربية مرادفة للجهل والصحراء والبداوة.

ينظر: محمد جمال باروت. المقدمات الإيديولوجية لمشروع الحداثة الشعرية –حركة (مجلة شعر)1957، 1964-. **المعرفة**.01 .ع 271 ص116.

2- خميس (شعر) أو (ندوة مجلة شعر)؛ هو منبر نقدي جمع أكثر المهتمين بقضايا الشعر المعاصر في تلك الحقبة الزمنية، استمر طيلة صدور المجلة سنة 1957 إلى غاية 1964 وقد استفادت منه -المجلة- بزيادة التأكيد على خطها النقدي، يقول عنه كمال خير بك الذي عايش ولادة الشعر الحديث وأسهم فيه: « انعقدت هذه الاجتماعات أثناء السنة الأولى في صالة فندق (بلازا) ، ثم في أثناء قسم كبير من السنة التالية في إحدى قاعات نادي خريجي الجامعة الأمريكية ببيروت، بعد هذا قرر التجمع تعديل صيغة اجتماعاته بحيث لم يعد يسمح بحضورها إلا لأعضاء التجمع ومدعوِّيهم، بغيةَ تداول مسائل محددة، وابتداء من ذلك كانت الاجتماعات تعقد في منزل يوسف الخال »، كما يمكن القول: إن ندوات الخميس تدخل في إطار الدعوة لاتجاه المجلة في تجديد الشعر العربي الحديث وتقوية خطها النقدي في هذا الاتجاه. فكان « (الخميس) نوعا من اللحظة الاختبارية في سياق يتميز بالبحث والتساؤل، وكان نوعا من إرادة التطوير والتجديد لا بوصفه تجمع شعراء تتباين اتجاهاتهم فحسب؛ بل بوصفه كذلك تماسكا

إلا أن تعبّر عنه وتحييه، وما التاريخ في النهاية إلا ما عاش فيك، فحينما يكتب الفنان فليس من الضرورة أن يستوحي التّراث، فإن وجب ذلك من قبيل الوعي في فرد لا يصلح مطلقا على كل فرد، وإن كان الفرد يعيش حقا في تراثه ». [1]

لقد شكل هذا الاجتماع في خميس (شعر) التوجه والخلفية التي انتهى إليها شعراء المجلة في صياغتهم لمفهوم التّراث، مع وجود فروقات طفيفة بين شاعر وآخر، ومما يفيد في تحديد مفهوم التّراث عند (يوسف الخال) ما جاء في مقدمة مجموعته الأولى (الحرية)، والتي اختار الشاعر فيها عنوان القسم الثاني منها (الشراع)، لاعتقاده أن بلاده كانت وستبقى شراعا طليقا يتمادى فوق البحار نورا ومدنية، وبلاده هي لبنان السياسي حاليا، وهي حتما أوسع من لبنان... هي سوريا الطبيعية... بلاده هي الحضارة الإنسانية الواحدة الوحيدة، تلك الحضارة التي نشأت حول البحر الأبيض المتوسط، فالتاريخ العربي – عنده– هو جزء مما يحدث على بقعة الأرض التي ينتمي إليها، وله ملء الحرية أن يتأثر بكل هذا التّراث، فهو الشاعر المسيحي؛ والمسيحية هي جزء من تراثه، إن لم تكن جوهره وصميمه... فالشاعر الذي يرتبط بالمسيحية هو شاعر أصيل. [2]

ويبدو أن (أدونيس) يشارك (يوسف الخال) في هذا الفهم للتراث حينما يتحدث عن التّراث فيعني به «التّراث الإنساني كله، إنه التّراث الذي تَكوَّن على الأرض العربية منذ القدم، وتفاعل عبر المتوسط مع التّراثات التي تشكل بجملتها الحضارة الحديثة.. إن تراثنا هو هذا كله، وقد فعلنا فيه وأعطينا قبل

مستمرا وحوارا حيا مع القارئ»، ومن أمثلة ذلك إجماع أعضاء (الخميس) في مناقشتهم لمجموعة (لن) لـ (الحاج) على طابع الرفض الذي يسيطر عليها.

ينظر: منى علام . **عناصر تحديث النص الشعري في (مجلة شعر)**. ص 09.

علي أحمد سعيد –أدونيس–. **ها أنت أيها الوقت** . ص 118.

1–يوسف الخال. أخبار وقضايا. **شعر**. لبنان. خريف 1959. ع 10. ص 124

2– ينظر: عبد المجيد زراقط. **الحداثة في النقد الأدبي المعاصر**. دار الحروف العربي.بيروت. 1991. ص126.

الإسلام وبعده فنحن أحد بناته وخالقيه».[1] فهذا التعريف لأدونيس باعتباره أحد مؤسسي (شعر) وأبرزهم على الإطلاق يحاول الإجابة فيه عن بعض الاشكالات السابقة، إذ يبين ذلك التفاعل الحضاري بين التاريخ العربي والحضارات السابقة، فقد ألغى (أدونيس) المسافة بين التّراث العربي والتّراث الإنساني والمتوسطي، إذ لا يكفي أن نحدد التّراث العربي بملامح محلية أو قومية ضمن إطار زمني معين؛ بل إن المزج بين التّراثين العربي والمتوسطي يشكلان لحمة من التّراث الإنساني الذي يُعدّ التّراث العربي أحد مكوناته الأساسية، فـ « التاريخ الشعري والثقافي الحي ليس العربي فحسب، بل المتوسطي أيضا»، والاستفادة من الأساليب الشعرية لا تتأتى إلا بالعودة إلى « الأسلوب الشعري القديم في فينيقيا وما بين النهرين، وإلى البناء الفني عند الشعراء الأوربيين»، وهذا الاستغلال لأسلوب الحضارات السابقة يأمل من خلاله (أدونيس) مع زملائه في الحركة إلى أن « يضع حجرة صغيرة في الجسر الذي يصلنا بجذورنا وبحاضر العالم».[2]

إن هذا الذوبان والانصهار في الآخر والذي يسعى من خلاله (أدونيس) إلى هدم التّراث العربي بطريقة أكثر ذكاء وحيلة من بقية أعضاء (شعر)، فهو لا يدعو إلى التخلص من هذه التبعية للموروث العربي بصفة نهائية بل كان هدفه هو صهر التّراث بما له من خصائص ومميزات يتفرد بها عن غيره، وإعادة بلورته في بوتقة واحدة أكثر رحابة وسعة، فيكون التّراث العربي أحد أجزائها، كل ذلك تحت مسمى (المثاقفة) [3] التي هي في حقيقتها انسلاخ وهدم للتراث العربي والهوية العربية. فـــتجاوز الازدواجية شرق/ غرب لم يكن سوى وهْمٌ بَشَّر به (أدونيس) و مجلة (شعر) وحاولت أن «تدافع عنه

1-علي أحمد سعيد. **سياسة الشعر**. دار الآداب. بيروت. يناير 1996 ص43.

2- يوسف الخال. أخبار وقضايا. **مجلة شعر**.ع 10. ص 124.

يوسف الخال. أخبار وقضايا. **مجلة شعر**. 1961 .ع 18 ص179.

3- **المثاقفة** (Acculturation): هي تبادل تأثير الثقافة أو الفعل الثقافي بين طرفين على الأقل، فالتمكّن من العلوم والفنون والآداب بالنسبة إلى الأفراد والجماعات لا يمكن حدوثه إلا من خلال التفاعل مع الآخر، ومن خلال عملية التواصل التي تكسب الفرد جملة واسعة من المعارف والمهارات والتي تجعله أكثر حذاقة وفطنة، وأكثر سرعة في فهمه للأشياء والحوادث المحيطة به. ينظر: مادة المثاقفة. الموسوعة العربية. موقع: https://www.arab-ency.com/ar. ماليزيا في: 26/ 12/ 2017.

ضمن نسق نظري معرفي وإيديولوجي محدد، وسيفصح عن وجهه المنحاز للغرب في التعامل المباشر مع التّراث العربي والواقع العربي».[1]

هذه الرؤية من (أدونيس) و(يوسف الخال) لماهية التّراث وربطه بالتّراث الإنساني قد انحاز إليها شعراء كثيرون من المجلة؛ فكل من غالي شكري ونذير العظمة وعبد الوهاب البياتي... وغيرهم انحازوا إلى تلك المفاهيم التي تولي اهتماما بالغا للتراث الإنساني، فالبياتي رأى أن التّراث ينبغي أن يتصف بالديمومة وعدم الانقطاع فــهو «تجربة إنسانية ومكتسبات ومعارف لها القدرة على الديمومة والامتداد في الزمان»،[2] وإلى ذلك ذهب غالي شكري إذ التّراث عنده «ليس مقصورا على تاريخ الإسلام في المنطقة، وإنما يمتد في جوف الزمن إلى تلك الحضارات القديمة في سومر وبابل وفينيقيا ومصر الفرعونية وغيرها». [3]

أما نذير العظمة فيجعل من التّراث المنقذ والمخرج من الركود الذي نعيشه لا أن نزهو به الزهو الفارغ الذي لا طائل منه، فهو « ليس صنما يعبد أو إماما يقودنا في حاضر إلى المستقبل، إنه ذخيرتنا وإرثنا الذي علينا قبل كل شيء لا أن نزهو به الزهو الفارغ أو نفخر بمآثره ومآتيه افتخارا لا طائل من ورائه، بقدر ما علينا أن نضعه في خدمة حاضرنا والمستقبل والكشف عن جوانبه الإنسانية التي تصلح اليوم لنا كما صلحت في ماضينا... فتراثنا من فجر التاريخ الجلي هو مجرى واحد يعمق وجودنا الإنساني ويدل على هويتنا وحضارتنا، إنه البطاقة التي نحملها في الموكب البشري، بطاقتنا إلى الفناء والخلود».[4]

1- حسن مخافي. **القصيدة الرؤيا**. ص 46.

2-عبد الوهاب البياتي. شاعر وموقف. **الموقف الأدبي**. جوان 1971. ع02. ص 85.

3- غالي شكري. **التّراث والثورة**. دار الثقافة الجديدة. مصر. 1996. ط02. ص11.

4-نذير العظمة. **أنا والحداثة ومجلة شعر**. دار نلسن. بيروت. 2011. ص18.

هذه المفاهيم للتراث هي أبرز الآراء التي طرحها شعراء مجلة (شعر)، والتي تحيلنا إلى مفهوم مشترك بينهم يكاد يتفق عليه الجميع هو أن التّراث عندهم هو تراث إنساني؛ تراث شامل لكل أنواع التّراث التي تتعدد وتتغاير وفقا لتغاير عنصر الدين والعرق والمكان. فهو يتعلق بالإنسان كإنسان؛ فردا كان أم جماعة بغض النظر عن جنسيته أو عقيدته أو وطنه؛ تراث شامل للتراث الإسلامي والعربي والفرعوني وحضارات بلاد الرافدين والشام وغيرها؛ هذا التّراث الذي يجعل من التّراث العربي الإسلامي متماهيا في بقية التّراثات الأخرى؛ بل لعله يكون مهملا إذا ما تأملنا طول الفترة الزمنية للتراث الإنساني والذي يبدأ مع بداية التاريخ الإنساني وينتهي بفناء الأرض ومن عليها.

فالنظرة الأولية للتراث لدى هؤلاء الشعراء وغيرهم من رواد المجلة، والذين ستكون لنا وقفات معهم حول مواقفهم منه يعطي انطباعا أوليا سوداويا عن نظرتهم للتراث العربي الإسلامي، كما أنه يحيلنا إلى رؤية أنطوان سعادة الآنفة الذكر، والتي يسعى من خلالها إلى دحض هذا التّراث وتهميشه، بل مهاجمته في كثير من الأحيان ووصفه بالتخلف والرجعية، والدعوة إلى التمسك بتراث الماء.

ب. مصادر التّراث عند شعراء الحركة:

إن العوامل المشتركة لشعراء (شعر) في إيجاد مفهوم متداخل للتراث، والذي يدور في مجمله حول التحرر من ربقة التّراث العربي والشّكل القديم للقصيدة العربية وخلق رموز جديدة، والتّغلغل في ضروب التنافس ضمن الحضارة الإنسانية أوجبت عليهم إيجاد مصادر جديدة تتماشى ومشروعهم الحداثي بتوسعة مدلول التّراث ومجاله، فهو كما رأينا في المفاهيم السابقة لم يعد تراثا عربيا إسلاميا بقدر ما غدا تراثا إنسانيا يتسع لكل أشكال الرؤى المسطّرة له في بيان الحركة.

وإننا بهذا نميز ثلاثة أنواع للتراث سعت الحركة بأعضائها إلى استحضارها وعدّها من أبرز الأنواع التي لا مَفرَّ للشاعرِ الحديثِ من اللجوء إليها واستدعائها في أعماله الإبداعية، وقد كان للتراث الصوفي نصيب من هذه الأنواع الثلاثة التي يمكن أن نجملها في:

1) التّراث الأسطوري:

كانت الأسطورة[1] منذ القديم محاولة لتفسير الحياة والكون وظواهره الطبيعية، وبالتالي فهي تعد ظاهرة ثقافية وبنية فكرية في ذاكرة الأمم والحضارات والشعوب الغربية، وتشكل بنية بارزة من بنيات الشعر ابتداء من الشعر الجاهلي فالرومانسي ثم المعاصر؛ لكنها في الشعر المعاصر تبدو مهمة أكثر كتشكيل لغوي جديد، وبالتالي كبنية دلالية عميقة.[2]

إن استدعاء الرمز الأسطوري والتاريخي من أظهر إنجازات القصيدة العربية المعاصرة؛ إنْ على مستوى الرؤية أو على مستوى التّراث وإحياء ما فيه من عناصر ثقافية وجمالية، لذلك «سعت حركة مجلة (شعر) في الستينيات من القرن الماضي إلى تكريس الشعر بوصفه (حالة حضارية) يشكل الإنسان فيها حيزا داخليا للرموز الأسطورية والتاريخية، فهو يتلبس الكون ويعيش اضمحلاله الحضاري وانبعاثه، يكابد كدحات الموت والبعث... فالشعر عندهم لا يمكن فهمه إلا في إطار بنيته؛ أي علاقته بالعناصر الأخرى في نسق الشعرية الرؤيوية وخصوصا عنصر (الأسطورة) الذي يتماثل مع كدحات المشروع القومي والحضاري وعنصر الرموز الكلية التي تجسد هذه الأسطورة». [3]

لقد وجد شعراء التجمع ملاذا رحبا في عالم الأسطورة واصطنعوا لأنفسهم صورا رمزية أسطورية ليغنوا بها عن رؤاهم الشعرية فـ «أصبح الشعر عندهم يتوق إلى أن يقول كل شيء، أن يقول الفلسفة، أن يلتصق بآلام الحضارة وكأنه يكابدها، أن يُوحِّد بين ما هو شعري وما هو فلسفي»، [4]وهذا ما يؤكده قول

1-الأسطورة: قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة ينبني عليها الأدب الشعبي، وتستخدم في عرض مذهب أو فكرة عرضا شعريا قصصيا.

ينظر: مشهور فواز. الصورة الشعرية وظاهرة التمرد. **إبداع**. مصر. 01 فبراير 2000. ع 02، 03 . ص105.

2- محمد عبد الرحمن يونس. المؤثرات الأسطورية والتاريخية في الشعر السوري المعاصر. **المعرفة**. سوريا. اغسطس 1995. ع383. ص 138.

3- محمد جمال باروت. في نظرية الشعرية العربية الحديثة. **المعرفة**. ع 260، 261 ص 77.

4- المرجع نفسه ص 77.

غالي شكري «إن حركة الشعر الحديث في استخدامها للأسطورة كان تعبيرا حضاريا شاملا عن الاحتياجات الروحية والجمالية العميقة الجذور في النفس العربيـــــة المعاصرة».[1]

فالرموز التي بعثها الشعراء الجدد في الخمسينيات والستينيات (تمثل البطل المنتظر الذي يموت فردا ويبعث جماعة)، فهي تعبير شعري كان له «ما يقابله على المستوى السياسي، فقد اندفعت هذه الجماعات وراء زعماء أو رموز وطنية مثلت لها البطل المنتظر الذي يحقق المعجزة، أو الأب القادر على اختراق الموت».[2]

ولعل من أسباب اعتلاء الأسطورة وتبوئها مكانة بين شعراء الحداثة عامة وشعراء (شعر) هو التقليد للشعر الغربي الذي اتخذ الأسطورة منذ القديم سداه ولحمة جمعت في طياتها دلالات محدودة مما وسم الشعر بطابع التقارب والتكرار وأهم هذه الدلالات ثلاث:

أ- التعبير عن القلق الروحي والمادي باستعمال رمز الجواب وفي هذا المجال استخدمت رمز عولس والسندباد وأورفيوس...

ب- التعبير عن البعث والتجدد: ومن الرموز الصالحة لذلك تموز أو (أدونيس)، والمسيح وأوزوريس وفينيق..

ت- التعبير عن الآلام والعذاب الذي يواجهه الإنسان المعاصر وهنا تعود رموز المسيح وبوميثيوس وسيزيف إلى الظهور.[3]

1- غالي شكري. **شعرنا الحديث إلى أين؟**. دار الشروق. القاهرة. 1991 .ص 139.

2- محمد جمال باروت. الحداثة المستمرة في الهوية المتحركة للنص الشعري الحديث. **المعرفة**. سوريا.01 نوفمبر 1981. ع 237 ص 97.

3- ينظر: إحسان عباس. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. 1978. ص130، 131.

ويختلف شعراء (شعر) في استحضارهم للأسطورة فمنهم المكثر مثل أدونيس والسياب و(يوسف الخال) وحاوي، ومنهم المقل كنازك الملائكة ومحمد الماغوط ..وغيرهم. فلقد حظي كل من أدونيس والسياب و(يوسف الخال) بالمقالات والإشارات النقدية الخاصة باستخدام الرمز الأسطوري والتعامل معه كأحد تجليات الحداثة الشعرية عندهم.

فالسّياب يتحدث في محاضرة ألقاها في بيروت عن ضرورة استعمال الشاعر للرموز والأساطير قائلا: « نحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، و الكلمة العليا فيه للمادة لا للروح، وراحت الأشياء التي في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحوّلها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحدا فواحدا، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشِعر لن يكون شعرا فما يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها؛ لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا وليبني منها عوالم يتحدّى بها منطق الذهب والحديد ، كما أنه راح من جهة أخرى يخلق له أساطير جديدة». [1]

لقد استخدم السياب الأسطورة في شعره فتعددت أصولها وتنوعت بين مؤثرات ثقافية وأخرى ميثولوجية حوت مضامينها دلالات اجتماعية وإنسانية كثيرة، إضافة إلى أساطير الخصب والنماء ذات الطقوس التعبدية الوثنية التي كان يمارسها البدائيون من بابليين ومصريين وفينيقيين وإغريق، والتي تهدف إلى محاولة السيطرة على خصوبة الطبيعة المتجسدة في النبات والحيوان والإنسان، فقد استحضرها الشاعر وجعلها تؤدي أغراضا كثيرة بثها في معظم قصائده التموزية،[2] فرأى فيها رموزا

1-يوسف الخال. أخبار وقضايا. **شعر**. 01 يونيو 1957. ع 03.ص 112.

2- **القصيدة التموزية**: نسبة إلى (تموز) وهو وثن أسطوري استخدم عند الآشوريين البابليين على اعتباره ربا للمحاصيل والإنبات، ويسمى عند السوماريين (دوموزي) وهو رمز للتجدد السنوي، وقد انتشرت أسطورته في البلاد المحيطة بشرقي البحر الأبيض المتوسط، اتخذه الشاعر العربي المعاصر في للتعبير عن الأمل في انبعاث الحضارة العربية، ومن رواد الحداثة الذين اشتهروا بتوظيف هذا الرمز الأسطوري كـ: السياب، البياتي، أدونيس وخليل حاوي..

لولادة الثورة وإعادة الحياة للمعذبين الذين يقارعون الظلم والطغيان، فحفلت قصائده بدلالات ثورية حينا، وبدلالات الاندحار في حين آخر، يقول السياب:

تموز يموت على الأفق

وتغور دماع مع الشفق

في الكهف المعتم...

في الكهف المعتم

والظلماء نقالة إسعاف سوداء

وكان الليل قطيع نساء

كحل وعباءات سود

الليل خباء

الليل نهار مسدود[1][2]

أما (يوسف الخال) فقد امتدح الأساطير ودعا للإفادة من أسلوب أدب الملاحم وأساطيره ونقله للأدب العربي، لأن هذه الملاحم والأساطير في نظره هي « نتاج عظيم، وأسلوبها الشعري ومضمونها يجعلانها في عداد الروائع العالمية، ونقلها إلى العربية سيغني تراثنا الأدبي ويترك في شعرنا على الأخص أثرا عميقا».[3]

1-بدر شاكر السياب. **أغنية في شهر آب**. دار العودة بيروت 1971.ص 328.

2- ينظر: عبد الرضا علي. **الأسطورة في شعر السياب**. وزارة الثقافة والفنون. العراق. 1987.ص ص 50،55.

3- يوسف الخال. ثلاث نقاد وعهدان. **شعر**. صيف 1967. ع 35. ص 321.

ففي ديوانه الشعري (البئر المهجورة) يؤكد من خلال رمز تموز «أن الخصب سيعود يومـًا ما إلى الأرض العربية بلا شك و يرضى الشاعر أن يذبح أهمّ قيمه الأساسية للتجدّد و الانبعاث، والوصول إلى أرفع مستويات الالتحام القائم بين النضال القومي و الصراع الاجتماعي الذي فقدته الأمم العربية »[1].

وهذا الديوان بزعمه ما هو إلا صرخة الشاعر لإيقاظ الشعب العربي من جهلهم و غفلتهم تجاه النكبات المختلفة التي تجري في الأمم العربية؛ أو كما يتحدّث الشاعر جبرا ابراهيم جبرا حول (رمز تموز في ديوان البئر المهجورة) فيقول: و « ديوان البئر المهجورة بقصائدها كلها، يكاد يكون قصيدة تتنوع فيها عملية اكتشاف الجدب في النفس والجماعة والذات والمجتمع والحضارة واستصراخ البعث».[2]

وكما أن أسطورة الموت والانبعاث قد وجدت سبيلها إلى شعر (السياب) و(يوسف الخال) فإن (أدونيس)[3] قد استهوته أيضا هذه الأساطير وشغلت حيزا من شعره فامتص تيماتها ضمن رؤية فنية وإيديولوجية تتماشى وفكره الثوري.

فلقد وجد في قضية الموت بمستوياتها المختلفة الفردية والقومية والإنسانية بدءا بمقتل والده؛ الذي أصبح صورة لموت جانب من جوانب نفسه المحترقة طوقا لرؤية أبيه.

1- فاطمة فائزي. أشهر القصائد التّموزية لروّاد الشعر الحديث في سورية و العراق . **الحوار المتمدن**. http://www.ahewar.org. ماليزيا في: 28/ 12/ 2017.

2- جبرا براهيم جبرا. المفازة والبئر والله –حول (البئر المهجورة) للشاعر يوسف الخال. **شعر**. 01 يونيو 1958. ع 8. ص 58.

3- من فرط إعجاب الشاعر أدونيس بالأسطورة أن غير اسمه العربي إلى رمز أسطوري عرف بأدونيس وهو أحد ألقاب الآلهة الكنعانية – الفينيقية ، فالكلمة (أدون) تحمل معنى (سيد أو إله) بالكنعانية ، مضاف إليها السين (التذكير باليونانية) ، وهو معشوق الآلهة (عشتار) ، يقول: أنا الذي أطلقت على نفسي هذا الاسم، ذات مرة وبالمصادفة وقعت بين يدي مجلة قرأت فيها موضوعا حول أسطورة أدونيس فأعجبت بها، وبعدها حدث نوع من التطابق بيني وبين بطلها ... وقررت أن أكتب باسم أدونيس. ينظر: أحمد علي الزين. حوار مع أدونيس. العربية. الجمعة 14-9-2007. منتديات أخوية. https://www.akhawia.net/ . ماليزيا: 30/ 12/ 2017.

إن هذه الحادثة أعطت (أدونيس) رؤية جديدة للعالم والكون و ساعدته على اكتشاف أسطورة (الفينيق) وهو الطائر الذي يموت احتراقا ويبعث من رماده (الفينيق) الجديد. ففي قصيدة (البعث والرماد) من ديوان (أوراق الريح) والمكونة من أربعة مقاطع: (الحلم، نشيد الغربة، رماد عائشة، ترتيلة البعث) يجعل من أسطورته هذه أملا ورجاء في الحياة، وتجسيدا للتجدد والانبعاث.

يقول أدونيس: **فينيق ليس من يرى سوادنا**

يحسُّ كيف نمّحي

فينيق، أنت من يرى سوادنا

يحسُّ كيف نمّحي

فينيق مت فدىً لنا

فينيق ولتبدأ بك الحرائق

لتبدأ الشقائق

لتبدأ الحياة

يا أنت، يارماد، ياصلاة [1]

ومن فرط إعجابه بأسطورة فينيق هذه أيضا أن أعادها في قصائد عدة، فظهر هذا الرمز في ديوانه: (أغاني مهيار الدمشقي)[2] سنة 1961، فيقول في مقطع بعنوان: (عودة الشمس) من قصيدة (الزمان الصغير):

1- علي أحمد سعيد (أدونيس). البعث والرماد. قصائد أولى. **الأعمال الكاملة**. بيروت، لبنان. 1971 .مج 02.ص265.

2- يمثل هذا الديوان المثل الأعلى الذي استدعى فيه الشاعر أساطير وشخصيات تاريخية متعددة (سيزيف وفينيق وديوجينيوسو وونوح ولوديس ووإيكار والخضر وأرفيوس وبشلر والحلاج ... وغيرهم) موحدا إياهم بشخصية مهيار الدمشقي أو الديلمي الذي عرف بنزعته التمردية والثورية.

وحينما تنتحب الأجراس والطريق

في هجرة الشمس عن المدينه

أيقظ لنا، يا لهب الرعد على التلال

أيقظ لنا فينيق

نهتف لرؤيا ناره الحزينة

قبل الضحى وقبل أن تُقال

نحمل عينيه من الطريق[1]

هكذا هي الحال عند بقية شعراء المجلة الذين تمرسوا في استحضار الموروث ووجدوا فيه متنفساً وملاذا لهم في الصورة والرمز الأسطوري غاية تمكّنها من التملص من سلطة اللغة والتعبير عن حقيقة مطلقة تعتبر الشعر تجسيداً للمطلقات، ومن ثم جاء هذا الدفق الميتافيزيقي للشعر لدى الحركة حيث تخلت القصيدة الحديثة عن الغنائية، واتجهت بها نحو الرمز التاريخي والأسطوري، لأن وظيفة الأسطورة في الشعر عندهم هي وظيفة رمزية وإيحائية تلعب دوراً كبيراً في البناء الرؤيوي للقصيدة،[2] إضافة إلى طابعها الثوري على الشعر التقليدي الذي هو من أجرئها « لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية، واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر». [3]

2) التّراث الشعبي:

إننا وبقراءتنا للشعر الحديث نتأكد من محاولة توجّه الشاعر الحداثي إلى التعامل مع التّراث الشعبي؛ فهو يتعامل معه تعاملا نقديا، يستلهم منه الرموز والأحداث بطريقة ضمنية أو صريحة

1 – علي أحمد سعيد (أدونيس). الزمان الصغير. **أغاني مهيار الدمشقي**.دار العودة. بيروت. 1977. ص77.

2 – ينظر: حسن مخافي. الوقوف على جدار اللغة. **نزوى**. 01 يناير 1997. ع 09. ص 75، 76.

3 – إحسان عباس. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. ص 129.

وبأساليب مختلفة لخلق لغة شعرية تقارب اللغة المحكية في مجتمعه وتستمد عناصرها الأساسية منه، كما يسعى أيضا إلى بلورة موقف فكري جديد يتجاوز القديم ويؤسس لرؤية جديدة تتماشى وروح العصر، للتعبير عن مشاغله وهمومه وتطلعاته.

إن ظاهرة توظيف التّراث الشعبي كغيره من التّراثات التي باتت ضرورية وهامة عند طائفة من شعراء الحداثة، إذ لا يكاد يخلو ديوان شعري من مضامينه فهي أساسية في بناء اللغة والصور الشعرية، وقد رصد لنا علي عشري زايد هذه الظاهرة وصنف تراثنا الفلكلوري الشعبي تحت مصادر رئيسية ثلاثة بحسب أهميتها وإقبال الشعراء المعاصرين عليها[1] وهي: كتاب (ألف ليلة وليلة) و(كتاب كليلة ودمنة) و(السِّير الشَّعبية)، ونحن هنا نقتصر على الكتاب الأول الذي يعتبر الأكثر اعتناء به وبشخصياته عند شعراء المجلة.

يمثل كتاب (ألف ليلة وليلة) أهم المصادر الثلاثة في استدعاء التّراث وخاصة من جانب توظيف الشخصيات؛ لكن ذلك لم يتم إلا بعد أن أولاه الغربيون أهمية في دراساتهم له، فكان مصدرا من مصادر تلقي الأدب العربي عندهم؛ فمنذ مطلع القرن الثامن عشر اكتشف المستشرقون هذا الكتاب فكان أثره في الرواية والقصة الفرنسية والإنجليزية بالغ وكبير جدا، فهو « لا يفوقه أو يساويه إلا أثر التوراة والأساطير والملاحم الإغريقية في نوع التركيب، وفي نوع العواطف والأحلام والنزعات التي تسير الأحداث وتتحكم في حياة الأشخاص». [2]

هكذا رأى الغربيون كتاب (ألف ليلة وليلة) أنه عمل فني إبداعي لا مناص للأديب من قراءته واقتفاء أثره فلا يفوقه مرتبة إلا الكتاب المقدس. ثم جاء جيل من الشعراء العرب المعاصرين نهجوا منهجهم فاحتفوا به وبشخصياته وبالغوا في الإشادة بها، يقول جبرا إبراهيم جبرا « رأى الغربيون في (ألف ليلة

1- ينظر: علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر**. دار غريب. القاهرة، مصر. 2006. ص 152.

2- ماجد حمود. جبرا إبراهيم جبرا وقضية التّراث الشعبي. **آفاق الثقافة والتّراث**. الإمارات. 01 مارس 1994. ع04. ص 47.

وليلة) عملا إبداعيا رائعا تعلموا منه وتمتعوا به في حين كان السلف الذي سبقنا على الطريق والمحاولات الأدبية ينظر إليه نظرة متعالية، فكانوا يستصغرون شأنه الذي يكاد يكون مكتوبا بلغة عامية الصيغ.. ويدهشنا اليوم أننا لم نلتفت إلى ما كان في الكتاب من جوانب نفسية وجوانب اجتماعية إلا في هذا القرن». [1]

إن السندباد البحري من أكثر شخصيات (ألف ليلة وليلة) حضورا وشيوعا في القصيدة الحداثية، فقد ظفر باهتمام معظم الشعراء فتعددت دلالاته من شاعر لآخر بين فنية وسياسية اجتماعية وأخرى فكرية حضارية، فوجد الشاعر في تعدد وظائفه إمكانيات للتعبير عن جوانب من تجاربه الحياتية وظن كل واحد أنه هو السندباد المنقض لأمته فكان ذلك بمثابة القناع الذي يمرر به الشاعر أفكاره.

ومن شعراء المجلة الذين تأثروا بكتاب (ألف ليلة وليلة) وشخصياته بدر شاكر السياب الذي استخدم شخصية (السندباد البحري) فكان رمزا للتضحية والمعاناة، ففي قصيدته (رحل النهار) أخذ السندباد منحى اجتماعيا حيث أن الشاعر يرى نفسه سندبادا مهزوما أمام المرض الذي كان يعانيه، ويطلب من زوجته الوفية التي تقف معه وتشاركه همومه ومرضه ألا تنتظره.

يقول السياب: **انطفأت ذبالته على أفق توهّج دون نار**

وجلست تنتظرين سندباد من السفار

والبحر يعصف من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود

أَوَ مَا علمت أنه أسرته آلهة البحار

1 – المرجع نفسه. ص 48.

في قلعة جرداء في جزر من الدم والمحار[1]

أما خليل حاوي فقد تقمص شخصية السندباد في قصيدته المطولة التي عنوانها (رحلة السندباد الثامنة) فهو القناع الذي وجد فيه الشاعر متنفسا للتعبير عن مغامراته الفكرية والوجودية، فالرحلة الثامنة هي الرحلة التي لم يقم بها السندباد، فقد أحياه الشاعر وأعاده للوجود حتى يقوم برحلته العصرية وأسند إليه أفعالها وأحداثها التي ما كان له أن يرحل إلا بعد استكمالها. يقول خليل حاوي:

دَاري التي أَبحرتِ غرَّبتِ معي

وكنتِ خيرَ دارْ

في دوخةِ البحارْ

وغربةِ الديارْ

والليلُ في المدينهْ

تمتصُّني صحراؤُه الحزينهْ

وغرفتي ينمو على عَتْبَتِها الغبارْ

فأَبتغي الفرارْ

أَمضى على ضوءٍ خفيٍّ

لا أَعي يقينَهْ

فتزهر السكينهْ

وأَرتمي والليلَ في القطارْ[2]

1- بدر شاكر السياب. رحل النهار. **الأعمال الشعرية الكاملة**. دار العودة. بيروت . ج01 .ص 141.

2- خليل حاوي. السندباد في رحلته الثامنة. **الديوان**. دار العودة. بيروت. 1993. ط8. ص255، 256.

ومن الشخصيات الأخرى الأكثر تأثيرا في الشعراء المعاصرين شخصية شهرزاد وشهريار، فالأولى حمّلها الشعراء الكثير من القضايا الرومانتكية فهي « رمز للمرأة التي تعيش أسيرة عصر الحريم»، يقول البياتي في قصيدة (الجرادة الذهبية):

رأيت: شهرزاد

جارية في مدن الرماد

تباع في المزاد

رأيت : بؤس الشرق

ونجمة الميلاد في دمشق

رأيت : مجد فقراء الأرض في الفيتنام

وفي خيام اللاجئين : سيد الالام

منتظرا خيل صلاح الدين

وصيحة الفرسان في حطين[1]

فشهرزاد ابنة الوزير التي قبلت أن تعيش في قصر شهريار جارية تباع وتشترى وتترقب الموت بين الفينة والأخرى، وهي رمز للمرأة العربية التي أنهكتها الحياة وانتهكت كرامتها وحريتها وكبريائها في مدن الرماد التي هي أقرب في تكوينها إلى فضاءات المدن العربية في عصور الاستبداد والظلم، وشهرزاد هي ذلك الفرد العربي الذي انطفأت فيه شموع الثورة وطموحاتها فامتهنت إنسانيته وبيعت في المزاد فهي الإنسان المتشرد الضائع بين مشارق الأرض ومغاربها.

1- عبد الوهاب البياتي. **الموت في الحياة**. منشورات دار الآداب. بيروت. 1968.ص 112.

وفي قصيدته الأخرى التي جاءت بعنوان (الحريم) فإن الشاعر (البياتي) يُغنّي للمرأة الجديدة، لامرأة متحررة من أسوار الحريم الذي ارتبطت به في رؤياه:

يقول البياتي: **ويعود فارسها يغني: ((لم تعودي شهرزاد..**

جسدا بأسواق المدينة في المزاد

جسدا يباع

يا أنت، يا عصفورتي، يا شهرزاد)) [1]

أما شهريار الذي كان ملكا طاغية مستبدا يقتل كل ليلة فتاة بعد خيانة زوجته له مع أحد عبيده، فهو الملك الذي لا يثق في أي فتاة إنه رمز الحقد والثأر، رمز السلطة الغاشمة التي تذل كل من يقف أمامها. فشهرزاد «تمتهن كلماتها وتذلّلها لترضي مزاجه المستبد، وتبيع نصاعة كلماتها ونقائها بثمن بخس؛ لتعيش حياة ليلة متجددة تضاف إلى ليالي عمرها الذليل، وهي -على هذا الذل والامتهان كله- تعيش حياتها تترقب». [2]

ففي ديوان (تحولات العاشق) يبحث الشاعر (أدونيس) عن شهرزاد/ الأمل المخلصة لشهريار من عذاباته كما يبحث عن الحلم الضائع:

لم يزل شهريار

في السرير المسالم في الغرفة المطيعة

في مرايا النهار

ساهرا يحرس الفجيعة

1- عبد الوهاب البياتي. **أباريق مهشمة**. بيروت.1955 .ص 108.

2- علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التّراثية في الشعر العربي المعاصر**. ص 162.

سرقت وجهه الكلمات الخفيفة

علمته الثبات

في سواد البصيرة

في زرقة الحصاد

بين أنقاضه الأليفة

لم يزل شهريار حاملا سيفه للحصاد

حاضنا جرة الرياح، وقارورة الرماد

نسيت شهرزاد

أن تضيء الدروب الخفية

فى قرار العروق

نسيت أن تضيء الشقوق

بين وجه الضحية

وخطى شهريار[1]

لقد استطاع الشاعر الحداثي أن يسجل حضوره الشعري باستحضار الموروث الشعبي عبر شتى جوانبه؛ بشخصياته وأحداثه بشواهده وأمثلته، فكان وسيلة من وسائل التعبير عن الذات الشاعرة والبوح عما يختلجها من مكبوتات ومشاعر. ونحن إذ استقصينا بعضا من تلك الشواهد فإن الغاية من ذلك هي تسجيل الظاهرة والاستشهاد لها بأمثلة من التّراث وإلا فإن استدعاء الموروث الشعبي والأسطوري عند شعراء الحركة لا تسعه هذه الصفحات المحدودات.

1-علي أحمد سعيد (أدونيس). **الأعمال الشعرية الكاملة**. مج 02. ص 165، 166.

3) التّراث الصوفي:

من أنواع التّراث الذي استحضره شعراء (شعر) وسعوا في توظيفه والاستشهاد به (الموروث الصوفي)؛ فمن الأسباب الموضوعية التي اجتذبت الحداثي وجعلته يتجه صوب هذه النصوص الشعرية والنثرية ليعبّر من خلالها عن تجربته الفكرية والروحية شخصياته وأفكاره-إضافة إلى ثراء التجربة الصوفية في جوانبها السلوكية والإبداعية والتي كانت من أهم الأسباب التي أوجدت في شعرنا المعاصر- صيغة الامتزاج بين الموروث الصوفي والتجربة الشعرية فـ «الصلة بين التجربة الشعرية خصوصا في صورتها الحديثة التي يغلب عليها الطابع السرياني وبين التجربة الصوفية جدّ وثيقة».[1].

وإننا هنا وفي هذه الجزئية سنعرض أهم الجوانب التي اجتذبت فئة من شعراء (شعر) للموروث الصوفي باعتباره مكونا من مكونات النص الحداثي المعاصر وجعلتهم يوطدون الصلة به وإلا فإننا سنعرض لها بالتفصيل في مباحث لاحقة.

يشمل التّراث الصوفي ـ كما يراه محمد بنعمارة ـ « محن المتصوفة وتاريخهم وتجاربهم الذوقية وسفرهم في حيرة التجربة الصوفية وذهولها وبحثهم عن حقائق الوجود، وانتقالهم من حال إلى حال، وانفصالهم عن الواقع الآلي... إنه تاريخ الصراع المرير بين أئمة التصوف وفقهاء وحكام عصورهم... والتّراث الصوفي أيضا هو أجواء التصوف، ومواقف رجاله، ومفاهيمهم ومفرداتهم، ومناجاتهم الآلية، وكتاباتهم العميقة وشطحاتهم اللغوية».[2]

لقد أكدت الكثير من الدّراسات أن الصّلة وثيقة بين الشّعر و التّصوف، واعتبر الدّارسون أنّ الشّعر العربي المعاصر ارتبط بالموروث الصّوفي واسترفد منه، وذلك لتشابه تجربة الشّاعر المعاصر بتجربة الصّوفي، فهما معا يرتبطان بالوجود ويسعى كلّ منهما إلى الاندماج في الكون، والاتّحاد بإيقاع العالم

1- علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التّراثية في الشعر العربي المعاصر**. ص 105.

2- محمد بنعمارة. **الصوفية في الشعر المغربي المعاصر –المفاهيم والتجليات–**. شركة النشر المدارس. الدار البيضاء، المملكة المغربية. 2000. ص 51، 52.

الخفيّ فالتشابه بين التجربتين يحقّق التّشابه بين طبيعة الشّاعر (الثائرة) وطبيعة الصّوفي (الفلسفية)، ويجعل كلّ واحد منهما في حاجة إلى طبيعة الآخر، إضافة أن الشّاعر المعاصر يماثل في طريقة تعبيره طريقة تعبير الصّوفي؛ فهما يميلان إلى اللّغة التي تكتفي بالإيحاء وتتجنب الوضوح، فهما يستخدمان الرّمز، لأنهما يؤمنان أنّ قدرة اللّغة دون سعة التّجربة، ولذلك يلجأ كل واحد منهما إلى لغة الإحالة والإيحاء بدل التقرير والإيضاح. [1]

ومما ينبغي التنويه إليه أيضا أن استدعاء الشعراء للتراث الصوفي في أعمالهم الفنية لا يعني تصوفهم وارتقاءهم درجة المتصوفة؛ وإنما يصبو الشاعر الحداثي في ذلك إلى مماثلة الصوفي في التعبير عن رؤاه ورؤيته للحياة، فالتصوف عندهم وسيلة لا غاية يمر عبرها الشاعر « بتجارب شبه صوفية تظل متميزة عن التجربة الصوفية الصرف في موضوع الرؤية والتأمل».[2]

أما إذا رجعنا إلى الدوافع الذاتية التي جعلت شعراء الحركة يولون اهتمامهم بهذا النوع من التّراثات نعي جيدا أن التّراث الصوفي باعتباره تراثا روحيا لا يشكل سوى مرحلة انتقالية من مراحل التأسيس لحداثة شعرية قائمة على قاعدة: (هدم الأصل لا يكون إلا بالأصل ذاته)، وهذا بخلاف ما جاء في البند السابع من البيان التأسيسي لجماعة (شعر) والذي ينص على ضرورة وعي (التّراث الروحي- العقلي العربي) وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دونما خوف أو مسايرة أو تردد؛ لكن حقيقة هذا البند في واقع الحركة خلاف ذلك. فتوظيف التّراث عموما، والصوفي بوجه أخص ما هو إلا أحد الأقنعة التي يتلبس بها الحداثي لمحاولة دحض الاتهامات التي كيلت للحركة بسبب نزعتها التغريبية، وهذا ما سيتبين لنا في المبحث التالي.

1-ينظر: محمد بنعمارة. **الأثر الصوفي الشّعر العربي المعاصر**. شركة النشر والتوزيع. الدار البيضاء، المغرب. ص159- 160.

2- محمد بنعمارة. **الصوفية في الشعر المغربي المعاصر –المفاهيم والتجليات**-.. ص 52.

ج. موقف شعراء مجلة (شعر) من التّراث العربي:

رغم ما وقفنا عنده في بعض التعريفات التي ساقها رواد (شعر) حول مفهوم التّراث وماهيته، إلا أننا نريد الإشارة إلى شيء قد يغفل عنه الكثير من الدارسين حول علاقة شعراء الحركة وموقفهم من التّراث العربي والإسلامي؛ فهذا السكوت عن مكوّن أساسي من مكونات الحداثة الشعرية لم يكن سوى تأجيل لتفجير الخلافات بينهم بسببه، إذ إنه وعند طفو مسألة التّراث على سطح كتابات (شعر) ظهر تناقض وجدل كبيرين حول رؤيتهم للتراث عامة والتّراث العربي الإسلامي على وجه أخص، مما خلف وراءه انسحاب بعض الرؤوس من المجلة وعجّل في نهايتها.

فهذا كمال خير بك يُميّز في كتابه (حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر) بين تيارين أساسين داخل حركة (شعر) فيما يتعلق بمسألة التعامل مع مسألة التّراث يتصف **الأول** بعدم الاكتراث؛ بل إن البعض منهم يذهب إلى إدانة التّراث العربي الأدبي منه والثقافي، أما **الآخر** فإنه في الوقت الذي يفضح فيه قيم الثبات اللصيقة به، فيسعى جاهدا إلى البحث عن وجهه غير المضاء وصفحاته المظلمة وأصوله البعيدة بغية العثور على المنابع والتعليلات المطمئنة والدالة على ثورة مستمرة عليه.[1]

انطلاقا من هذا التقسيم لكمال خير بك حول موقف شعراء الحركة من التّراث العربي الإسلامي، وإن كان في ظاهره تعارض بين رافض ماقت للتراث العربي ومرحب ناقد، إلا أن حقيقته توحي بالرفض من كلا الفريقين مع تباين أسلوب وطريقة الرفض؛ ذلك أن هدفهم واحد هو بناء حداثة عربية/ غربية على أنقاض كل موروث عربي/ إسلامي.

إنه ورغم تلك الصعوبة المعرفية في تَبيُّن موقف شعراء الحركة من التّراث فإننا سعينا إلى إيراد آرائهم ومواقفهم قصد الخروج بنتيجة حول موقفهم منه؛ ذلك أن تلك النتائج ستضيء لنا جوانب في بحثنا لاستدعاء (التّراث الصوفي) عند شعراء المجلة.

1 – ينظر: كمال خير بك. **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر** . ص 84.

الموقف الأول: الرافض للتراث

يتخذ أصحاب هذا الاتجاه مواقف عدائية من التّراث العربي الإسلامي؛ بل إن البعض منهم اعتبره تراثا متخلفا رجعيا وهو معضلة في حياتنا الثقافية والسياسية والاجتماعية لم يفلت منها أحد من الشعراء المعاصرين حتى أصبحت مَعْلَمًا من معالم التحديد لهوية المثقف والمبدع،[1] وأن التّراث الغربي والمتوسطي هما مصدرا الإلهام والإبداع الحقيقي، فكان هاجس هذه الفئة من الشعراء يرتكز على إنتاج جيل متماهٍ مع حداثة النموذج الغربي، فبدا مشروع حركتهم من خلال هذا الموقف مشروعا حداثيا غربيا يهدف إلى القطيعة مع المرجعية التّراثية العربية والإسلامية وجعله بديلا لا مناص لنا عنه في بناء حضارتنا، وفي سبيل تحقيق ذلك كله، يقول صاحب كتاب (الحداثة في النقد الأدبي المعاصر) لقد «اجتهدت مجلة (شعر) في أن تعطي القارئ العربي خلاصة التجديد الشعري في أوربا عبر ترجمات لمختارات من هذا الشعر تتميز باحتوائها لحرفية النص شكلا ومضمونا.. كما أنها حرصت على أن تغطي أكبر قدر ممكن من العطاء الشعري في العالم ... وقد سعى شعراء التجمع إلى إقامة صلات شخصية حميمية بالشعراء المعاصرين في العالم، بغية الإفادة على الصعيدين: الشخصي والعام».[2] ولعلنا نرى ذلك حين قراءتنا لإحدى افتتاحيات عدد من أعداد المجلة إذ تتجلى لنا هذه الصلات الحميمية بالموروث الأوروبي والاعتزاز بأعلامها والإشادة بهم. ومما جاء فيها قول يوسف الخال: «يشترك في تحرير هذا العدد (بيار جان جوف) و (كريستيان تزارا) و (جاك بريفو)، وهم من كبار الشعراء الفرنسيين، ومن المشتركين في التحرير أيضا (رودولفو أوسيل) .. وذلك بالإضافة إلى شعراء فرنسيين وإنكليز معاصرين يتألقون اليوم في سماء الشعر الحديث، .. هذا اللقاء في مجلة عربية يحدث للمرة

1-ينظر: فتحي عبد الله. محمد عفيفي مطر: من المحدود إلى المطلق. **مجلة القاهرة**. مصر. 15 يوليو 1987. ع 73. ص56.

2- عبد المجيد زراقط. **الحداثة في النقد الأدبي المعاصر**. ص117.

الأولى بمثل هذا العمق والاتساع، إنه يحدّد الشعور بوحدة الحضارة الإنسانية، ويساعد على توسيع آفاق العقل العربي وراء الحدود الإقليمية..».[1]

فالتّراث الذي يؤمن به تجمع (شعر) كما يقول عنه سامي مهدي هو: تراث المراحل الوثنية، والمسيحية التي مرت على الشرق العربي؛ فهم يفصلون هذا التّراث عن التّراث العربي فصلا تعسفيا مقصودا وكأنه ليس منه؛ ولذلك فإن اتهام تجمع (شعر) بمعادات تراث الأمة العربية، أو الانقطاع عنه ليس اعتباطيا ولا تعسفيا بل هو ناجم عن نظر عميق في أشعارهم، وتفحص دقيق لأقوالهم. فموقف الرفض للتراث ليس إلا نتيجة للمعتقدات السياسية، والإيديولوجية التي يؤمنون بها، فهم لا يؤمنون بالانتماء إلى الأمة العربية فكيف يومنون بالانتماء إلى تراثها؟![2]

وقد مثل هذا الاتجاه طائفة من الشعراء في مقدمتهم يوسف الخال وأنسي الحاج، ولعلنا نعرض بعضا من مواقفهم حتى تتضح صورة رفض التراث عندهم.

1) أنسي الحاج والتّراث:

من الشعراء الذين وقفوا نِدًّا للتراث في مجلة (شعر): أنسي الحاج، معبرا عن رفضه التام له وبشكل مباشر، متعمدا ومعتمدا في ذلك لهجة حادة نابعة عن تطرف فكري وحقد دفين تجاه هذه القضية، يقول أنسي الحاج: «لم أكتب ما كتبت من داخل الأدب العربي والذين نفوا (لن) و (الرأس المقطوع) وغيرهما من كتبي خارج الحظيرة العربية هم على حق، ولن أبحث لنفسي عن جذور لأني لا أشعر بحاجة إلى سوابق في ميدان الشعر كما أفهمه وأحبه، ونادرا ما أحب شعرا ما من حاجة أساسية إلى الأهل إلا ما كان متصلا بالبديهيات».[3]

1- يوسف الخال. أخبار وقضايا. **شعر**. 1961. ع 18 . ص 07، 08.

2- ينظر: سامي مهدي. مجلة (شعر) اللبنانية. **الأقلام**. ص 65.

3- جهاد فضل. **قضايا الشعر**. دار الشروق. بيروت. 1984. ص 321.

فالمؤامرة على التقليد عنده واجبة على كل مبتغ للنهوض بالشعر فهي «لا تكون ماثلة في النيات فحسب، بل يجب أن تخرج إلى حيز الفعل أيضا، فالخيانة كما يقول (كورنيه) أشرف من الاستبداد؛ أن تخون تقليدا عربيا لم يعد يعكسنا، ليس شرفا لنا وحسب، بل هو قبل ذلك عمل طبيعي إحساسي. لقد ظلَمَنا هذا التقليد، ولا يقدر إلا أن يظلمنا، فهو سجين بل هو السجن، وشرط الحرية هدم هذا السجن على من فيه، إن لم يستطع تخليص من فيه من أنفسهم».[1]

إن هذا الموقف العدمي والعدائي لــ (أنسي الحاج) يقابله في الجهة الأخرى تبنٍّ مطلق للغرب وتقريبه حتى يكون هو الأساس، فالتقليد عنده رمز للتراث، وإن خيانة التّراث أفضل من التبعية له واستبداده لنا؛ هذا الاستبداد الذي يكرسه التقليد يفضي بنا إلى إقامة مانع بيننا وبينه، إذ لا علاقة لنا بالشعر الجاهلي، والأموي والعباسي الرجعي المعاصر، لأننا نعيش حياة مختلفة عنه، حياة عربية مختلفة عن ذلك العصر الذي يتبوأ فيها الشاعر مكانة في البناء يكون التّراث فيها خاضع للشاعر وليس العكس، حياة تتطلب شعرا عربيا من نوع آخر يدعوها إلى التحرر من كل ما يشدها إلى تلك الثقافة،[2] «فليس التّراث مركزا، ليس نبعا وليس دائرة تحيط بنا، حضورنا الإنساني هو المركز والنبع، وما سواه والتّراث منه يدور حوله. كيف يريدوننا إذن أن نخضع لما حولنا ؟!! لن نخضع سنظل في تواز معه، سنظل في محاذاته وقبالته، وحين نكتب شعرا سنكون أمناء له قبل أن نكون أمناء لتراثنا. إن الشعر أمام التّراث لا وراءه، فليخضع تراثنا لشعرنا نحن، لتجربتنا نحن. لا يهمنا بالدرجة الأولى تراثنا بل وجودنا الشعري في هذه اللحظة من التاريخ».[3]

إن نظرة أنسي الحاج العدائية للتراث ورفضه له تصدق على قوله إذا كان قد كتب بلغة مغايرة للغة العربية التي هي أساس التّراث ومنبعه الأول، وهو مخالف أيضا لمنطق الإبداع الذي لا يكون من فراغ،

1-يوسف الخال. أخبار وقضايا. **شعر**. خريف1961 .ع 20. ص 125.

2- ينظر: حسن مخافي. **القصيد الرؤيا**.. ص51، 52.

3- أنسي الحاج. ساق عني الذنوب. **شعر**.ع12. خريف 1959. ص 126.

فـنص (أنسي الحاج) هذا « إذا لم يكن له سوابق في التّراث الشعري العربي، فإن له سوابق في التّراث الفرنسي، ولا يمكنه أن ينقطع عن هذا التّراث إذا سهل عليه الانقطاع عن التّراث العربي، والشاعر الحقيقي هو الذي يدرك مسألة التواصل بين التّراث والمعاصرة، أي بالاحتفاظ بالجوانب المشرقة في التّراث وربطها بروح العصر».[1]

2) يوسف الخال والتّراث:

من أكثر الشعراء تخبطا إزاء التّراث العربي (يوسف الخال)، فموقفه منه متضارب الأقوال فتارة يعلنها مدوية أنه مع التّراث العربي، وأنه هو الأساس الذي ينبغي أن يضاف إليه ما تُكوِّن في الأرض العربية منذ القدم وتفاعل عبر المتوسط، فيغتني بهذه الإضافات فيغدو كلا حضاريا شاملا، وأن الانفصال عنه هو انفصال عن الجذور الأولى للشاعر، فحركة (شعر) -عنده- هي حركة تراثية لا انفصالية يقول :«إن حركتنا هي حركة ثورية تطورية لا انفصالية، تنبع من داخل الشعر العربي لا من خارجه.. فالارتباط مستمد من عبقرية اللغة العربية وطبيعتها، كما أنه مستمد من وحدة التراب والتاريخ العربي، ونحن نرفض أي انفصال عن الماضي وإنما نطوره».[2]

إن نظرة (يوسف الخال) للتراث لم تلبث أن تتغير تغيرا جذريا نحو الرفض؛ بل الدعوة إلى الهدم معتبرا أن التمرد والهدم للتراث هو المنهج الذي يقوده وشعراء الحركة في إنجاح التجربة الشعرية الحداثية. وهذا «الخلاص لا يكون إلا بطلاق الشعر والتنصل من كل قيد أو شرط، فالشاعر يصنع لنفسه في حريته قواعد وحدود يستمدها من ذوقه الشعري ومن تراثه الحضاري الشعري... فمرحلة الشعر الحديث تبدأ حين يقلع الشاعر عن تقليد الأقدمين معنى ومبنى، فينصرف إلى شق طريق جديدة مستقاة من تجاربه هو، ومستوحاة من مشكلاته هو كإنسان يعيش في هذا العصر». [3]

1- منى علام. **عناصر تحديث النص الشعري في (مجلة شعر)**. ص 128.

2-يوسف الخال. أخبار وقضايا. **شعر**. ع 20. 1961.. ص 131.

3- يوسف الخال. أخبار وقضايا في ثلاثة أشهر. **شعر**. لبنان. ع 09. 1959. ص

فيوسف الخال يتحدث وكأنه غربي لا صلة له بالتّراث العربي فيسمح لنفسه بأن تبهره الحرية والحضارة التي وصل إليها الغربيون، فالحضارة كما يقول عنها : «هي حضارتنا نحن بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي، فقد أسهمنا في بنائها في مرحلة ما من تاريخنا».[1]، ولقد كانت الثورة في الفنين متوازية ومستديرة الظهر للماضي فـ « الشاعر الحديث هو الذي يضع نظامه ثم يصبح هذا النظام قانونا يهتدي به الآخرون ثم يغيرونه، هم أيضا أحرار في تغييره أو رفضه... أكثر شيء اهتدينا به هو تخليص الشاعر العربي من القوانين المفروضة عليه».[2]

وفي ديوان البئر (المهجورة) يعلنها مدوية بقطع صلاته بثقافة التراب والرمل والانتقال والارتقاء بها إلى ثقافة البحر والماء، مما يجعل سفره هذا سفرا إيجابيا كما يقول، فالبر وراءه الجبال والرمل كلها صفات سلبية فيها سبات وهجير ونقيق وضجر، فهي مرادفة للموت ومناقضة لمعاني الحياة، أما البحر والماء فهو فضاء المغامرة والخطر، ورفض القعود والاستكانة والحذر:

وفي النهار نهبط المرافئ الأمان

والمراكب الناشرة الشراع للسفر

نهتف يا، يا بحرنا الحبيب، يا

القريب، كالجفون من عيوننا

نجيء وحدنا

.....

.....

1- يوسف الخال. أخبار وقضايا أخرى. **شعر**. ع15 . صيف 1960. ص129.

2- ينظر: عبدالرحمن عطبة. **الشعر الحديث والتّراث**. دار الأوزاعي. بيروت. 1986. ص 77.

يا أنت يا مراكب،

جئنا إليك وحدنا

رفاقنا الهناك في الرمال آثروا

الهجير والنقيق والضجر

ونحن نعشق السفر[1]

فالذات الشاعرة الممثلة في ضمير المتكلم هي التي تقوم بالرحلة، وهي ذات معارضة لذات جماعية أخرى سماها الشاعر (رفاقنا). فالذات أو (النحن) ترى البحر حبيباً وقريباً قرب الجفون من العيون، وتؤثر السفر، أما الذات الجماعية (رفاقنا). فتؤثر البقاء وراء الجبال:

تلكم الجبال آثروا

البقاء في سباتهم ونحن نؤثر السفر

...

نجيء وحدنا،

رفاقنا الوراء، تلكم الجبال آثروا

البقاء في سباتهم ونحن نؤثر السفر

أخبرنا الرعاة هاهنا

عن جزر هناك تعشق الخطر

وتكره القعود والحذر

1-يوسف الخال. البئر المهجورة. **الأعمال الكاملة**. دار العودة. بيروت. 1979. ص 233، 234.

عن جزر تصارع القدر

وتزرع الأضراس في القفار مدنا[1]

إن هذا (السفر) في مفهوم الشاعر هو رجوع إلى الأصل، ولا عودة بعده إلى الجبال، إنه إعلان للقطيعة مع الماضي والحاضر العربي الإسلامي، زمني الأمان والهجير والنقيق؛ من هنا فهو ذو طبيعة نهضوية يبعث الجذور، وينفتح على مستقبل له صلة بالماضي البعيد؛ ماضي حضارة البحر الأبيض المتوسط.[2]

فالضرورة تلح الغوص في أعماق التّراث الروحي العقلي الأوربي والتفاعل معه، والإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم دون أن يقع الشاعر اللبناني الحديث في خطر الانكماشية، كما وقع الشعر العربي قديما بالنسبة للأدب الإغريقي؛ فالحضارة عنده هي حضارة الإنسان كلها المتراكبة عبر التاريخ.[3]

بعد الوقوف عند أقوال ومواقف أنسي الحاج ويوسف الخال وبقية شعراء هذا الاتجاه الرافض والمناهض للتراث واستعراضها استعراضا مفصلا يكشف لنا العداء الكبير الذي يُكنونه له؛ حيث يصدرون ذلك في شعرهم وكتاباتهم عن اتجاهات فكرية انتمائية كانت تملي عليهم تلك المواقف فهم بين شعوبي ماقت وإقليمي متعصب، أو صاحب نزعة فكرية يحكمها انتماء حزبي ماركسي أو غير ماركسي، الأمر الذي لاحظه (إحسان عباس) من طغيان الموجة الإقليمية والشعوبية والحزبية عند جماعة (شعر) أصحاب هذا الاتجاه، بحيث غدت هذه العوامل دوافع قوية في نفوسهم لإعلان الكراهية التي يستنبطونها لكل ما هو عربي إسلامي، ولقد أكد لنا ذلك بقوله « أن عددا من هؤلاء الشعراء الحداثيين ينتمي إلى أقليات عرقية ودينية ومذهبية في العالم العربي تتميز عادة بمحاولة تخطي الحواجز

1-المرجع السابق ص 232.

2- ينظر: علي المتقي. **القصيدة العربية بين هاجس التنظير وهاجس التجريب**. . ص 253، 254.

3- ينظر: عبد المجيد زراقط. **الحداثة في النقد الأدبي المعاصر**. ص114.

المعوقة والالتقاء على أصعدة إيديولوجية جديدة وفي هذه المحاولة يصبح التاريخ عبئا والتخلص منه ضروريا أو يتم اختيار الأسطورة الثانية لأنها تعين على الانتصاف من ذلك التاريخ بإبراز دور تاريخي مناهض».[1]

الموقف الثاني: الناقد للتراث

أما عن أصحاب هذا الموقف الانتقادي للتراث العربي فإنهم يسعون إلى تقديم قراءة جديدة للتراث تكون نهضوية وتقدمية بزعمهم، لكن ذلك أيضا لن يتم إلا وفق إسقاطات إيديولوجية معينة تمثل تصورات فكرية مؤيدة للمشروع الحداثي عند رواد الحركة، فهم يرون أن إلغاء التّراث لا يتم إلا بتحقيقه وهذا التحقيق كما يقول عنه الجابري في كتابه (التّراث والحداثة) « لا يتم إلا بإلغائه؛ أي بتجاوزه. والتجاوز هنا لا يعني التخطي أو القفز من فوق، بل الاحتفاظ والنفي، وبعبارة أخرى أن تحقيق التّراث يتطلب عدم التقوقع فيه والوقوف عنده؛ بل تطويره وتطويعه بالشكل الذي يسمح بتحقيقه على ضوء متطلبات العصر وظروفه...فالخطوة الأولى هي إعادة قراءة التّراث نفسه؛ إعادة تقييمه على ضوء الواقع الذي أنتجه، فلا بد إذن من التاريخ؛ بل لا بد من إعادة بناء التاريخ، وبعبارة أخرى لا بد من تصحيح وعينا بتاريخنا».[2]

ويعتبر لويس عوض أبرز من طرح فكرة نقد التّراث بالكشف عن العلاقة بين الذات الشاعرة المعاصرة والتّراث، فلا ننظر إلى الماضي أو نتعامل معه على أنه صفحات جامدة في بطون الكتب، إذ إن هذه النظرة لا تورث –كما يقول– إلا الجمود والموت، فيجب أن « نتعامل مع التّراث كما يحيا فينا..

1– ينظر: عبدالرحمن عطبة. **الشعر الحديث والتّراث**. ص 100، 101.

2–محمد عابد الجابري. **التّراث والحداثة – دراسات ومناقشات**–. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. 1991. ص105.

بمعنى أنه ليس صفحات جامدة، بداية علينا أن نعرفه ثم نفرزه، فتبقى العناصر القابلة للحياة، ليحيا فينا وقد اكتسب همومنا».[1]

فالوعي بالتّراث وإدراك مراميه، ثم الانتخاب والفرز هما مرحلتان لازمتان لكل دارس للتراث فهما بخلاف القبول والتسليم له؛ إذ بهما يمكن أن نصفي عناصره المضيئة القابلة للحياة والتي تتماشى وواقعنا المعاصر، فـ « فالإنسان لا يستطيع أن يكون معاصرا ولا حتى شاعرا أو فنانا إلا إذا استوعب التّراث استيعابا كافيا... ولا يخفى أن الاستيعاب شيء والقبول شيء آخر، فمن الممكن أن يستوعب الإنسان التّراث ويثور عليه. إذن علينا أن نقرأ القدامى، وعلينا أن نستوعبهم، ولكن ليس علينا بالضرورة أن نتقبلهم»،[2] كما أن هذا الاستيعاب للتراث يمكِّن صاحبه من إعلان الثورة الصحيحة التي تكسر الجمود ويزيل الغلاف اليابس الذي يغطي الحقيقة، فلا يقبله قبول الأعمى ولا يرفضه رفض الجاحد المنكر، ولكن بعثه وإعادة دراسته ونقده، لا أن نعزله عن الواقع وكأننا « نحنطه في تابوت، ونتلو عليه صلوات الكهان، أو نضعه كالعليل في محجر صحي، أو نحرص عليه في بيت من زجاج شأن النباتات المنقولة إلى غير مناخنا، فلن نصيب منه غير الإقليمية، وهما ما نحاول الآن تحطيمه لنندمج في المحيط الإنساني من جديد».[3]

الموقف الثالث: انتقائي للتراث

انطلاقا من قاعدة (هدم **الأصل** يجب أن يمارس بالأصل ذاته) والتي جاءت تبعا للمقولة الاستشراقية التي مفادها أن (الشجرة لا يسقطها إلا فرع منها) سعى أصحاب هذا الموقف بممارستهم الانتقائية لعناصر من التّراث العربي وعدّها المثال الذي يجب أن يحتذى، وأن هدم التّراث وتجاوزه لا

1- غالي شكري. **شعرنا الحديث إلى أين؟** ص23.

2- ينظر: عبد الناصر هلال.**الشعر العربي المعاصر انشطار الذات وفتنة الذاكرة**. دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع . كفر الشيخ، مصر. 2009. ص30.

3- المرجع نفسه ص30.

يكون إلا بالأدوات نفسها التي تمنع الفرد العربي اليوم من أن يكون كعربي الأمس، فيأخذون منه ما يخدم إيديولوجياتهم، ويهملون ما سوى ذلك بحجة أنه غير عصراني، أو لا ينطوي على قيم أخلاقية حضارية.

فالعودة إلى التّراث العربي كانت لها أسبابها التي اعتبرها بعض النقاد خارج التجمع انسلاخ عن الهوية العربية، ولهذا فإن الذي أملى هذا الموقف ثلاثة أسباب لا رابع لها تتعلق بـ:

الأول منهما: هو صدّ تلك الهجمات التي تعرضت لها (شعر) بسبب تنكرها للتراث، خاصة من قبل مجلة (الآداب) والتي -كما ذكرنا آنفا- تعتبر الخصم الأول للمجلة، مما يعني أن هذا التعلق لم يكن سوى ردة فعل لهذا الاتهام.

السبب الثاني: ويتعلق باللغة العربية؛ إذ من التناقض أن تزعم مجلة (شعر) القطيعة مع التّراث وهي تعتمد لغته في التعبير والتواصل، ومن هنا وبالرغم من بعض المحاولات التي تبنت الدفاع عن اللغة المحكية، فإن المجلة تنوه بما تسميه عبقرية اللغة العربية كجسر يوصلها إلى التّراث، وبهذا يغدو الارتباط بالتّراث أمرا بديهيا. يقول أدونيس في رسالة بعث بها ليوسف الخال: « لم تكن المسألة بالنسبة إلينا أن نكتب وكأن الشعر لم يكن موجودا قبلنا، بل كانت على العكس؛ أن نكتب فيما نعي وعيا كاملا لأننا نحتضن لغتنا بعبقريتها الشعرية الخاصة، وبكلية جسدها الثقافي، هكذا قمنا بقراءة موروثنا الشعري في أفق الحداثة».[1]

1- علي أحمد سعيد -أدونيس-. **زمن الشعر**. دار العودة. بيروت. 1983. ط03. ص225.

السبب الأخير: أن تأثر حركة مجلة (شعر) بالموروث العربي يعود سببه أساسا لتأثرهم بشعراء غربيين كـ (بيتس) و(باوند) و(رامبو) و(مالارميه) و(توماس إليوت) [1]...وغيرهم.

هذا الأخير – توماس إليوت – الذي كان له الأثر البالغ في ظهور القصيدة العربية الحديثة وتشكيل نظرة انتقائية للموروث عند شعراء مجلة (شعر)، إذ إن تعامله مع التّراث اليوناني والروماني والأوروبي هو مجرد إبداع وليس عودة إلى الماضي والتأثر به؛ بمعنى أنه دعا إلى إحياء التّراث دون تقليد للقدماء، وهذا بأخذ روح التّراث وتوظيفه لخدمة الحاضر الأمر الذي بدا واضحا عند بعض شعراء المجلة المتأثرين بمنهج إليوت كأدونيس والبياتي و السياب ونازك الملائكة « مما دفع بهم في البداية إلى التهافت على التراث الإغريقي وإثقال قصائدهم بإشارات واستعارات منه، لا لشي سوى لأن إليوت قد امتاح من هذا التراث، هو تراث إليوت وقرائه؛ ومن ثم فهو ليس غريبا على وجدانهم». [2]

لقد تجلت محاولة الانتماء إلى الذات عند شعراء هذه الطائفة باللجوء إلى التّراث العربي؛ الشعري منه على وجه الخصوص في إطار انتقائية معتبرين أن التّراث تراثات وليس وحدة متجانسة، ووفق هذا المنظور يقول أدونيس: «هناك ماض وماض، ولنا نحن العرب ماضينا العربي، هذا الماضي العربي لا

---

1 – **توماس ستيرنز إليوت (*Thomas* Stearns *Eliot*):** شاعر الحداثة الغربية وُلد في26 سبتمبر 1888 بمدينة سانت لويس لعائلة عريقة في التاريخ الأمريكي، درس في هارفارد وفي السوربون بباريس، عمل موظفا في أحد البنوك الأمريكية، ثم محررا لمجلة (إيغواست/ Egoist) التي كان يصدرها (إزرا باوند) والذي تأثر به واعتبره معلمه الأول.

وظهرت أولى قصائده عام 1917 في مجموعة شعرية بعنوان (بروفروك)، كتب قصائد: أغنية حب جي. ألفرد بروفروك، الأرض اليباب، الرجال الجوف، أربعاء الرماد، والرباعيات الأربع. من مسرحياته: جريمة في الكاتدرائية وحفلة كوكتيل.

لقد كان إليوت من أكثر الشعراء تأثيرا في شعرائنا المعاصرين، وكان من أهم ما تأثروا به منه دعوته هذه إلى الارتباط بالموروث بجانبيه: النظري والتطبيقي. توفي إليوت في 04 يناير 1965.

ينظر: ساندي سالم أبو يوسف. **قضايا النقد والحداثة**. ص214.

علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التّراثية في الشعر العربي المعاصر**. ص 29.

2 – علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التّراثية في الشعر العربي المعاصر**. ص 30.

نلتمسه في الشنفرى ولا عند الغزالي أو أحمد شوقي».[1] بل نراه في شعرهم منعكس بصورة سلبية، فيستمدون رموزه من جهات مختلفة: من شخصيات تراثية مشبوهة ومشوشة: كالحلاج و السهروردي وابن عربي، والخيام، ومهيار الديلمي، والمعري، وأبي نواس .. وغيرهم، ومن الكتب: كألف ليلة وليلة ورجالها، والطواسين، والمواقف، ومن الأحداث: كحركة القرامطة وثورة الزنج، وحادثة مقتل الحسين، وإذا تعرضوا للتاريخ العربي الإسلامي ولتاريخ الخلفاء فربطوه بالغباء والنساء واللهو المجون، بل سفهوهم ورموهم بأبشع الصفات.

ولعل كتاب (الثابت والمتحول) لأدونيس يعتبر تتويجا لهذه الذرائعية الانتقائية للتراث وشخصياته، ثم تبع (أدونيس) في ذلك مجموعة من الشعراء كعبد الوهاب البياتي ومحمد عفيفي مطر، بشر فارس، نازك الملائكة ثم سعدي يوسف، وهؤلاء وغيرهم هم الذين شكلوا المشهد الشعري لدى (شعر) باستدعائهم لأنواع من التّراث العربي ثم الصوفي، والذين ستكون لنا معهم وقفات عبر هذا التوظيف للتراث في مباحث لاحقة.

1) علي أحمد سعيد (أدونيس) والتّراث:

يختلف الدارسون حول موقف أدونيس من التّراث باعتبار ما قدّم من آراء تكاد تكون متضاربة ومتضادة، فبعضهم يرى أنه عدوه الأول والمهاجم الرافض له، وآخرون لا يرون ذلك ويهوِّنون من موقفه تجاه التّراث؛ إذ كل ما في الأمر أنه يملك وجهة نظر منفتحة عليه فيأخذ منه ما يأخذ ويدع منه ما يدع.

وأمام هذين الرأيين اللذين لهما من الصواب ما لهما؛ ذلك باعتبار التطور الذي لحق فكر الشاعر حول قضية التّراث، وحتى نكون منصفين مع كلا الطرفين فإننا نحاول إعادة قراءة (أدونيس) تاريخيا لنتبين رأيه عن التّراث وموقفه النظري والتطبيقي منه.

1- يوسف الخال. شعراء العصر الجاهلي 03. **شعر**. ربيع 1961. ع18. ص118.

ففي رأيه الأول (الرافض للتراث) صدرت عنه مواقف وآراء مناهضة وصلت به إلى حد البراءة والتنكر له، فكانت المعركة معركة هدم القوالب السلفية ومواجهة المفهوم المغلق والمتحيز للتراث، فجاءت لغته منطلية بنوع من الحماسة والجموح، يقول أدونيس « لسنا من الماضي، اللاماضي هو سرنا، الإنسان عندنا ملجوم بالماضي، نعلمه أن يكسر اللجام ويجمح، نعلّمه أنه ليس حزمة من الأفكار يسمونها تراثا.. نقول للإرثيين إننا نتخطى ما كنتموه، وما ورثتموه، نهدم أيضا بلوعة، فنحن هدامون»،[1]

فردة فعل (أدونيس) إزاء التّراث في هذا الرأي يعتريها شيء من الاستفزاز والتنصل منه، فـلابد للشاعر المعاصر «أن يتخطى قيم الثبات في تراثه الشعري القديم بخاصة، وفي تراثه الثقافي بعامة لكي يقدر أن يبدع شعرا في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها»،[2] وهذا التخطي عنده يعني الانفصال التام والقسري بين الماضي والحاضر، وهو أيضا التمرد والانفلات من مصادر الثقافة العربية وقيمها كون الثبات في الشعر واللغة يعود إلى طبيعة هذه الثقافة الأصلية الأصيلة التي ينعتها بالثقافة الدينية ليس إلا، ثم ربط الصلة بالثقافة الغربية المضطربة التي لا تستقر أية حال، كما أن هذا الانفصال لا يكون إلا بالثورة على كل شيء له صلة الموروث فـالنقد الثوري للموروثات العربية شرط لكل عمل ثوري عربي، فالذي يطمح إليه هو وغيره من الثوريين العرب هو « تأسيس عصر عربي جديد؛ إذ نعرف أن تأسيس عصر جديد يفترض بادئ ذي بدئ بدء الانفصال كليا عن الماضي، ونعرف كذلك أن نقطة البداية في هذا الانفصال هي النقد: نقد الموروث، ونقد ما هو سائد شائع.. إن ماضينا عالم من الضياع في مختلف الأشكال الدينية والسياسية والثقافية والاقتصادية، إنه مملكة من الوهم والغيب تتطاول وتستمر، وهي مملكة لا تمنع الإنسان العربي من أن يجد نفسه وحسب، وإنما تمنعه كذلك من أن يصنعها».[3]

1- علي أحمد سعيد. **زمن الشعر**. ص 225.

2- المرجع نفسه. ص228.

3- علي أحمد سعيد -أدونيس-. **مواقف**. بيروت، لبنان. 1968. ع 02 .ص 63، 64.

ولهذا نجده –أدونيس– ماثلا أمام أنسي الحاج متبرئا ومتبرما عن التراث مخاطبا إياه بأن المهم هو وجودهم الشعري فـ « ليس التّراث مركزا لنا، ليس نبعا وليس دائرة تحيط بنا، حضورنا الإنساني هو المركز والنبع، وما سواه والتّراث من ضمنه يدور حوله، كيف يريدوننا إذن أن نخضع لما حولنا؟! لن نخضع سنظل في تواز معه، سنظل في محاذاته وقبالته، وحين نكتب شعرا سنظل أمناء لتراثنا. إن الشعر أمام التّراث لا وراءه، فليخضع تراثنا لشعرنا نحن، لتجربتنا نحن، لا يهمنا في الدرجة الأولى تراثنا بل وجودنا الشعري في هذه اللحظة من التاريخ، وسنظل أمناء لهذا الوجود، من هنا الفرق الحاسم بيننا وبين الإرثيين: لا يقدم نتاجهم إلا صورة الصورة، أما نحن فنخلق صورة جديدة».[1]

وإذا ما عدنا إلى أعماله الشعرية التي يتغنى فيها بالدعوة إلى القطيعة مع الموروث العربي فهي كثيرة ومن أبرز ما استوقفنا في ذلك قصيدة (مرثية الأيام الحاضرة) التي يهجو فيها تاريخنا العربي فيقول:

وأنت أيها المطر الذي يغسل الأنقاض والخرائب

أيها المطر الذي يغسل الجيف

ترفق أيضا واغسل

تاريخ شعبي

ويقول في القصيدة ذاتها:

في أية جداول بحرية نغسل تاريخنا المضمخ

بمسك العوانس والأرامل العائدات من الحج [2]

1– علي أحمد سعيد–أدونيس–. **زمن الشعر**. ص 42.

2– علي أحمد سعيد. مرثية الأيام الحاضرة. **الآثار الكاملة**. دار العودة. بيروت، لبنان. 1996. ص55.

وفي قصيدة أخرى من ديوانه (أمس المكان الآن) يقف الشاعر أيضا متسائلا ومتضجرا من واقعه الذي يعيشه، متشائما غير متفائل، رافضا إياه ومتمردا عليه:

كيف لي أن أواطن هذي الحياة، كما

رسموها وكما خيلوها؟

أبدا، أتبدل فيها

أبدل يأسا قديما

بيأس جديد

كأني أبدل ثوبي

لن أواطن غير التمرد فيها والخروج عليها

عبثا تتشاءم، تمحو طريقي

وتنقر هذا التراب

أيها الغراب [1]

وفي مرحلة ثانية يتراءى لنا رأي آخر لأدونيس وكأنه تائه أمام التّراث العربي والإسلامي فهو يعتبره (تركة جامدة ومبهمة)؛ وهذا الاعتراف على أنه تركة -لكنها جامدة- نلتمس منها شيئا من الحيدة عن مناهضته والدعوة إلى القطيعة عنه، وإذ يعالج أدونيس في هذه المرحلة قضية الموقف من التّراث يرى أن الشاعر ليس مرتبطا بمادة التّراث المكتوبة شأن ارتباطه بما وراءه؛ فهذه المادة المكتوبة عنده جامدة؛ «من كتب وأفكار وآراء ومواقف...كلها تدخل في ثقافة الشاعر لا في إبداعه، فمن يتكلم بصوت الكتب

1- علي أحمد سعيد. **كتاب (أمس المكان الآن)**. دار الساقي. بيروت، لبنان. ط02. 2006 . ص281.

وأنظمتها وقواعدها لا ينقل إلينا غير الصدى الباهت للأصوات التي تركتها؛ لكن من يتكلم بصوت الينابيع الأصيلة في أعماق شعبه ينقل إلينا ملايين الأصوات ويرفع مصير كل فرد إلى مستوى مصير الإنسانية».[1]

فمفهوم التّراث عند (أدونيس) في هذه المرحلة هو مصطلح مبهم، والانطلاق من مبهم لا يؤدي إلا إلى الأحكام المبهمة، والتّراث هو كمٌّ متناقض ولا يمكن تقويم الكم المتناقض ككل لذلك فهو يفضل في « دراسة ماضينا الثقافي استخدام عبارات محددة كالفكر العربي والشعر العربي... فالتّراث ليس هوية واحدة، ولا نتاج هوية واحدة، ولا هو وحدة متناسقة ومنسجمة عبر المراحل التاريخية، فأية هوية ثقافية تجمع مثلا بين حسان بن ثابت وأبي نواس؟! أو بين الأعشى والنفري؟! بين ابن رشد وابن تيمية... ؟! إن بين هؤلاء تباينا جذريا ليس في بنية التعبير وحسب، وإنما أيضا في الأفكار والتطلعات والآراء.. أعطي هذه الأمثلة لكي أشير إلى أن التّراث حركة تنوع وتناقض لا انسجام وتآلف؛ مما يعني أن تقييمه ككل وكوحدة عمل تبسيطي وخاطئ»،[2]

أما مرحلة (الثابت والمتحول) وما بعدها وهي التي أسميها مرحلة (نقد التّراث وإعادة قراءته والانتقاء منه بعد رفضه) ، فيقرر (أدونيس) أن لا قدسية للتراث فهو ليس كاملا ولا مقياسا مطلقا ولا ملزِما، بل هو حقل ثقافي عمل فيه بشر مثلنا فيصيبون ويخطئون، وربما نهض شاعر عربي اليوم فأضاف إلى التّراث ما لم يضفه غيره ممن سبقه.

فهو القوة الحية التي تدفعنا باتجاه إضاءة الحاضر والمستقبل وتدعونا إلى التغيير، فبين الحاضر والمستقبل أكثر من حوار يقول أدونيس « بدأت أبحث عن طرق مغايرة لا تنفي هاجس المستقبل، ولا

1- ينظر: علي أحمد سعيد. **مقدمة للشعر العربي**. دار العودة. بيروت. ط03. 1979. ص106.

2- علي أحمد سعيد. **زمن الشعر**. ص: 149.

تنفي الماضي بإطلاقه، طرق تحضر على العكس ماضيا ما... ولم تكن هذه عودة ماضوية كما فسرها بعضهم وإنما هي نوع من الاستبصار في كلية الكيان الإنساني والإطاحة به».[1]

فهذه النظرة هي بمثابة عودة للتراث لكن ليست عودة ماضوية كما فسرها بعض منتقديه؛ بل هي عودة المستبصر الذي يسعى إلى انتقاء ما يخدم الشاعر وما يتفق وموقفه الفكري الإيديولوجي، فـ «ينبغي أن نفرق بين مفهوم التّراث ومفهوم الثبات، بحيث لا نعتبر التّراث نقيضا لكل تغير، وأن نميز أيضا بين توق العودة إليه كما ورثناه، والتوق إلى شحذ الحياة التي خلقته، وتفجيرها لكي نضيف إليه شيئا جديدا. فالتّراث لكل شاعر هو في المعنى انتقاء بين الإمكانات والقيم التي يزخر بها، وليس أخذا بالجملة».[2]

فهو من وجهة نظر أدونيسية قادر على التغيير والاستمرار، فيجب علينا أن لا نقبله كله كما ورثناه، فنأخذ منه بالجملة، ولكن ينبغي أن نخضعه للانتقاء والفرز فـ «ليس الماضي كل ما مضى، الماضي نقطة مضيئة في ساحة معتمة شاسعة، فأن ترتبط كمبدع بالماضي، هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة».[3]

وفي أفق هذا الصراع بين الماضي والحاضر بل والمستقبل أيضا، والبحث عما يناقض الشعر القديم وإخضاعه للإبداع الشعري المعاصر سعى (أدونيس) إلى البحث عن « طرق مغايرة لا تنفي هاجس المستقبل، ولا تنفي الماضي بإطلاق: طرق تحتضن على العكس ماضيا ما؛ الأسطورة، الصوفية، العناصر السحرية واللاعقلانية، الأقاليم الغامضة في الذات، وذلك من أجل أن أبتعد عن عقلانية العلم الباردة...».[4]

1- علي أحمد سعيد. **الأفق الأسود**. ص: 24.

2- علي أحمد سعيد. **مقدمة ديوان (قصائد مختارة)** ليوسف الخال. دار مجلة شعر. بيروت. ص 26.

3- علي أحمد سعيد. **الثابت والمتحول، صدمة الحداثة**. دار العودة. بيروت، لبنان. ط 01.ج 02. ص: 313.

4- علي أحمد سعيد. **الأفق الأسود**. ص: 24.

لكن الذي نلاحظه حول آراء (أدونيس) هذه أن نظرته للماضي لا تكاد تفارقها نبرة الثورة، إذ كانت دائمة الاتصال بمبدأي الرفض والتحول المتلازمين؛ حيث لم يتغير موقفه في الجوهر فـ « تجاوز الماضي لا يعني تجاوزه عل الإطلاق، وإنما يعني تجاوزا لأشكاله ومواقفه ومفهوماته وقيمه التي نشأت كتعبير تاريخي عن الحالات والأوضاع الثقافية والإنسانية الماضية، والتي يجب أن يزول فعلها لزوال الظروف التي كانت سببا في نشوئها، فلم يعد الشاعر العربي ينظر الى الماضي كنموذج للكمال أو كقدسية مطلقة، فصار الماضي يهمه بقدر ما يدعوه إلى الحوار معه وبقدر ما تبدو الطرق التي فتحها طريقنا نحن اليوم كذلك، وبقدر ما يضيئنا فيما نواجه من عتمات الحاضر سائرين إلى المستقبل.. وفي هذا لا نعاكس المجرى الذي يحفره نهر الإبداع في اتجاه المستقبل، وإنما نصبح كمن يسير في هذا المجرى بفتوة أبدية»،[1] ويبرر (ياسر أسكيف) العود الأدونيسي إلى الماضي بأنه محاولة لانتحال الشرعية المحلية، وإن بدت في حينها جرحا موجعا للسياق وآلياته في إعادة إنتاج الثبات، ومحاولة تأكيد الهوية بالقياس على الماضي؛ إذ لم تكن سمة (أدونيس) وحدها ... حيث بات الماضي حقلا تعاين في اللحظات التاريخية التي تمثل انزياحا في السياق، بالقدر الذي تنطبق عليها معايير الحداثة الأوربية، وهكذا بات التاريخ تواريخ والسياق سياقات. [2]

ويقول أدونيس بصراحة متناهية في كتابه (الشعرية العربية) ما يبين معالم منهجه في انتقائيته للتراث ثم الانتقال منه إلى التغيير والهدم: « ونحن اليوم إذ نقرأ ماضينا الشعري، فليس لكي نرى ما رآه الخليل واللاحقون وحسب، وإنما لكي نرى ما غاب عنهم، وما لم يروه. نحن اليوم نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه، خصوصا أن التقنين أو التقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجير، إنها دائما شكل من

1- علي أحمد سعيد. **زمن الشعر**. ص60.

2- ينظر: ياسر إسكيف. **الحداثة المعطوبة والسلالات القلقة-ملامح جديدة في الشعر السوري**-. دار الطليعة. دمشق ، سوريا. 2006.ص18.

أشكال اختراق التقنين والتقعيد، إنها البحث عن الذات والعودة إليها، ولكن عبر هجرة دائمة خارج الذات. إن الخطاب التقعيدي الواحد المتواصل يخفي وراءه صمتا وغيابا ونقصا، ونحن اليوم مدعوون الى ممارسة قراءة تراثنا النقدي الشعري الذي تكشف عن الغياب والنقص واستنطق الصمت.. ».[1]

فالموقف إذن لم يتغير من حيث الجوهر، وإنما صار على الشاعر أن يبحث عن أصوات في الماضي تضيء حاضره ومستقبله، « فهناك ماض وماض.. والدراسة الصحيحة في هذا الصدد هي التي تتناول نتاجا محددا لشخص محدد؛ لأن الشاعر الحديث لا يستطيع أن يحدد علاقته مع شيء غائم وإنما يحددها مع شاعر معين... فلكل شاعر حقيقي تراث ضمن التّراث الواحد».[2] ومن هنا كان علينا وفق منظور (أدونيس) تحديد الشعري في الموروث الشعري العربي والعمل على تحقيقه، فالمسألة عنده ليست العودة إلى الأصول التّراثية وإنما هي البحث والتنقيب ثم التثوير في ذلك الموروث.

وفي سبيل كل ذلك خاض (أدونيس) تجربة ميدانية تتمثل في قراءة الشعر العربي كما يقول بيتا بيتا، ليخرج منه بديوان الشعر العربي في صورته الحداثية.

2) نذير العظمة[3] والتّراث:

إن موقف (نذير العظمة) من التّراث يكاد يتطابق وموقف (أدونيس)، إذ لا يمكن عنده أن يكون للشاعر إبداعا لا أثر فيه للتراث لأنه يرتبط بالدرجة الأولى بالماضي ثم باللغة؛ ذلك الارتباط الذي لا

1- علي أحمد سعيد. **الشعرية العربية**. دار الآداب. بيروت. 1989. ط02.ص: 31، 32.

2- علي أحمد سعيد. **زمن الشعر**. ص: 225.

3- نذير محمد فوزي العظمة: كاتب وأديب سوري، ولد في دمشق سنة 1930، تخرج من كلية الآداب سنة 1954 وحصل على الماجيستر من بيروت ثم هاجر إلى الولايات المتحدة عام 1963 وحصل على شهادة ماجيستر في الأدب الإنجليزي، عمل في سوريا ولبنان وبورتلاند بين 1953إلى 1973؛ ومنذ سنة 1983 وهو يشتغل أستاذا في جامعة الملك سعود.

يعد العظمة من مؤسسي مجلة (شعر) له دواوين عديدة أبرزها: (عتابا) سنة 1952، (نواقيس تموز) سنة 1981، (طائر الرعد) سنة 1993، أما مؤلفاته: (عدي بن زيد العبادي)،(حركة الشعر الحر)، (بدر شاكر السياب).

ينظر: كامل سلمان الجبوري. **معجم الشعراء من العصر الجاهلي إلى سنة 2002**. مج 05. ص 29، 30.

يعني عنده التقليد الحرفي لذلك التّراث، فالشيء الإيجابي في علاقة الشاعر بالتّراث هي استلهامه لروح التّراث من ناحية وتجديده في شعره من ناحية أخرى، يقول العظمة « لا إبداع بدون تراث بالمعنى المطلق، ولكن الخطر أن يصبح التّراث أياما كان نموذجا يعادله بالخطورة، والمؤثر السيئ تراث آخر تهاجر إليه إن عبر القراءة والثقافة، النموذجية مرفوضة لا لأنها عملة تراثية، بل لأنها متداولة في شتى الفنون وفي كل الأمم، فأن تعتنق التّراث ثم تتجاوزه في آن واحد هي سمة المبدع المتجاوز؛ فلا يكون إلا بالانتماء والاستيعاب والهضم».[1]

أما في كتابه: **أنا والحداثة ومجلة (شعر)** يتساءل (العظمة) عن ماهية التّراث: ماذا يعني لنا التّراث؟! هذه الكلمة الغامضة غير المحددة والتي كانت مدارا لمناقشات الكتاب ومحاورات الشعراء وشد الحبل بين المقلدين والمجددين منذ مطلع عصر النهضة، لنترك للجامعيين مسؤولية الكشف عن التّراث وإعادته إلى الضوء وسبر أعماقه ومخبآته وتمكين استخدامه ونشر فوائده؛ لنترك للشعراء والمبدعين حرية الثورة عليه والتمرد على نماذجه، والانعتاق من أسر بيانه، وطغيان أفكاره ومعانيه، ولكن شريطة أن يستوعبوه أولا ويهضموا زبدته ويحوِّلوا ذلك كله إلى عافية وصحة في جسد كتابتهم الحديثة؛ لأن رفض المرء شيء يجهله هو من العبث الذي لا يليق بالإنسان المفكر والشاعر المبدع والمبتكر.

فالتّراث ليس صنما يعبد أو إماما يقودنا في حاضر إلى المستقبل... ولنفهم فهما واضحا أننا لا يمكن أن نخلط مسؤولية بعث التّراث ونشره، بجعله مثالا للحاضر والمستقبل بقدر ما هو غذاء لنا ولفكرنا؛ في تفاعلنا مع الحياة ومعاناتنا، واقع حقائقها وسبر تيارها لنا، حق خياره أو جزء منه. كما لنا حق رفضه كله أو بعضه، إذ كيف يمكن أن نتبنى في حاضرنا طرق التفكير والتعبير التي كانت للمتنبي دون أن تكون نسخة عنه، أو نفكر كما كان يفكر ابن رشد في حل المعضلات الفلسفية أو نحيا كما أراد أبو العلاء المعري أن نحيا دون اصطدام بالعديد من المشاكل الفكرية والحياتية، فالتّراث يبقى قيمة

1 – جهاد فضل. **قضايا الشعر المعاصر**. ص442.

معطلة إن نحن حبسناه في المكاتب والأرشيف ويصبح ديناميا عندما نكشف عن أبعاده الإنسانية وما يستجيب فيه إلى حاجتنا في الحاضر والمستقبل.

تقوم حياتنا الحديثة على الثورة والتمرد، والإنسان الحديث بالتالي ثائر ومتمرد؛ إلا أن للثورة شروشا تشدها للأرض، والذين يقطعون الشروش ويثورون ييبسون كشجرة مقتلعة يجفون كقطرة ماء تهرب من نفسها. جيلنا كله مقتلع يبحث عن شروش، وشعراؤنا هم هذا التوق إلى المصير إذ ليس الاقتلاع (سادية) يطلبها شاعر ما للتوجع والالتذاذ.

فليس الشاعر الحديث رعدا عدميا مطلقا هادرا في الفضاء، هذا لا يعني دفعه إلى الالتزام وحشره لينتمي للتصنيف أو الاحتماء بظل جماعي ولكن الشاعر كالنبات لا يكون بغير التراب والمناخ، فالأرض مداره.

فعلى من يقرأ الشاعر الحديث مزاميره ؟ أعلى الرمل والحصى؟ على الطبيعة بلا إنسان؟ على الإنسان المطلق؟ من هو هذا الإنسان المطلق؟ إنسانية الشاعر لا تعني أن يتنكر لإنسانية بلاده، أو يتملص منها إنها أرضه الصلبة فلا يركض على الماء. [1]

3) خليل حاوي[2] والتّراث:

1- ينظر: نذير العظمة. **أنا والحداثة ومجلة شعر**. ص ص 17..19.

2- **خليل حاوي** (1919/ 1982): شاعر وناقد ولد بالشوير في لبنان وتعلم بها، أنهى دراسته الثانوية في كلية الشويفات الوطنية عام 1947، ثم التحق بالجامعة الأمريكية ليتخرج منها عام 1952 متخصصا في مجال الأدب العربي وفلسفته، نال شهادة الماجيستر عام 1955 بمذكرة عنوانها (العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد) ثم الدكتوراه عام 1959من جامعة كامبريدج عن بحث بعنوان: (جبران خليل جبران إطاره الحضاري، شخصيته، آثاره).

تقلد مناصب عدة فعمل أستاذا في الجامعة الأمريكية ببيروت، وعضوا للمجلس الثقافي للمتن الشمالي.. وغيرها، بدا نظم الشعر في سن مبكر بالعامية والفصحى من أعماله: (رسائل الحب والحياة)، (من جحيم الكوميديا)، (المجموعة الشعرية الكاملة)، (موسوعة الشعر العربي).

كامل سلمان الجبوري. **معجم الشعراء من العصر الجاهلي إلى سنة 2002**. مج 02. ص 199.

يتحدث (خليل حاوي) عن محاولة الشاعر البحث عن أصالته وتخطي ما هو تقليدي، فيرى أنه لا يمكن للشاعر الحديث عن قضية التّراث إلا إذا كان اتصاله به بعد انفصاله عنه، ولا يتم الانفصال عن التّراث إلا بترك السلفية، أو الأنماط الجاهزة والتي هي الأخذ أخذا شكليا خارجيا بصياغات قائمة قياما جاهزا في الماضي وهي لا تصلح لمجابهة الصعوبات التي تتحدانا في الحاضر، كما أن هذا الانفصال يتم بتحطيم الأنماط القديمة والقوالب المألوفة لكي يتم التمكن من تناول التجربة بعفوية وإخلاص.

فهو يعلن وبكل وضوح أنه كان وجماعته يحاولون واعين أن يحدثوا ثورة تجعل الشعر الحديث ينفصل عن التّراث الشعري العربي بقدر ما يتصل به، يقول (حاوي): « حين أعيد النظر في نهضة الشعر العربي التي أطلقناها نحن الرواد عبر الخمسينيات، أرى أننا كنا واعين أن نحدث ثورة تجعل الشعر الحديث ينفصل عن التّراث الشعري العربي بقدر ما يتصل به، وكان كل منا يحاول الانطلاق مما يراه عناصر حية في التّراث، وأعتقد أن كل نهضة شعرية في أمة تحمل تراثا شعريا عريقا متراكما لا بد لها من العودة إلى الينابيع الأصيلة التي كانت مصدر كل نهضة في الماضي، وهذه العودة تختلف عما يدعى بالسلفية الشعرية، ذلك أنه ليست عودة لإحياء الأنماط والنماذج التي استقرت في قوالب جامدة بل إلى الينابيع التي تفجرت منها روح حيوية تولد أنماط ونماذج، لهذا كان في شعرنا ما يشبه الاستلهام لروح الفطرة في الشعر الجاهلي، والثورة في الشعر العباسي ..».[1]

إن هذا النص لخليل حاوي وما يتبعه يحمل في طياته نقاطا محورية عديدة يدور في صلبها محاولته البحث عن روابط بين التّراث والمعاصرة والانطلاق من خلالها إلى بناء مشروع حداثي قائم على الانتقائية من التّراث، فالثورة على الشعر التقليدي عنده غير منفصلة عن جذوره، بل تنطلق منها للوصول إلى الغايات المنشودة، فهي مدركة لهذه الجذور باحثة عن منبتها انطلاقا من رؤية تربط بين الفطرة والثورة.

1- محي الدين صبحي. مقابلة مع خليل حاوي. **المعرفة**.01 مارس 1973. ع133.ص 97.

4) عبد الوهاب البياتي[1] والتّراث:

يعتبر (عبد الوهاب البياتي) من الشعراء المقلّين كتابة في مجلة (شعر) إذ لم تتجاوز أعماله التي صدرت في المجلة القصيدتين إضافة إلى حوار أجراه معه رياض حنين نشر في جريدة (الجريدة) وأعيد طباعته ضمن العدد الثاني والثلاثين من مجلة (شعر) وكان ذلك أثناء زيارة له لبيروت بعد الاضطهاد الذي عاناه الشاعر من ويلات السلطة الحاكمة في العراق بسبب مواقفه وانتماءاته السياسية، وقد وقف البياتي في البداية موقفا محايدا من الحركة ومجلتهم ذلك لاختلاف التوجهات والآراء الفكرية بينه وبين أعضاء الحركة.

ومع ذلك فهو يشيد بالمجلة ويبدي إعجابه بها وأصحابها يقول البياتي: «بصراحة إن موقفي هو غير موقفها -المجلة-؛ لكن هذا لا يمنع أن أقول أنها مجلة ذات مستوى رفيع، ولا أظن مجلة عربية أخرى وصلت إلى هذا المستوى مع الشعر... سأقول أكثر: اطلعت على مجلة (شعر) الأمريكية ذات الماضي العريق، وبصراحة أقول أن مستوى مجلة (شعر) اللبنانية أعلى وأهم».[2]

وفي معرض حديثه عن المجلة وأعضاء (شعر) يقف (البياتي) ماثلا أمام موقفهم المعادي للتراث وتصريحاتهم في ذلك، ولعل هذا الأمر أثر في نظرته للتراث وكل ماله علاقة بالماضي العربي والإسلامي. يقول: «فآراء المجلة حول التّراث وأشياء أخرى كثيرة واضحة في هذا الصدد، ولكن المبالغة تأتي من

1- عبد الوهاب البياتي (1926/ 1999) شاعر وأديب عراقي ويعد واحدا من أربعة أسهموا في تأسيس مدرسة الشعر العربي الجديد في العراق (رواد الشعر الحر ، تخرج من قسم اللغة العربية بدار المعلمي بالعراق سنة 1950، عمل مدرسا في المدارس العراقية اللبنانية، تقلد مناصب في السلك الدبلوماسي، وفي الدائرة الصحفية في موسكو ومدريد.

بدأ تجربته الشعرية منذ منتصف الأربعينيات، فأصدر دواوينه الشعرية تباعا من بينها: (ملائكة وشياطين)1940، (أباريق مهشمة) من سنة 1954، (سفر الفقير والثورة) 1965، ومن مؤلفاته: (تجربتي الشعرية)، وله ترجمات كثيرة تربو عن العشرين عملا.

كامل سلمان الجبوري. **معجم الشعراء من العصر الجاهلي إلى سنة 2002**. مج 03. ص 345.

2-يوسف الخال. قضايا وأخبار. **شعر**. 01 يونيو 1964. ع 31، 32. ص141.

كون هذه الآراء تصدر عن دائرة المجلة وليس من جهة أخرى، ولو أن هذه الآراء قالها بعضهم في الطرف الآخر لما كانت لتثير كل هذه الضجة».[1]

أما إن بحثنا عن موقف (البياتي) من التّراث ورغم نشأته في بيئة علمية متصلة بالتّراث العربي الإسلامي ونهله من مكتبة جده التّراثية التي غذت قراءاته الأولى؛ إلا أن صلته بشعراء ومفكرين معاصرين له جعلته يتنكر لهذا التّراث ويعتبر أن هذه القراءات كانت عبئا مفروضا عليه ثم تحرر منها، يقول البياتي : « كذلك كانت قراءاتي الأولى التي فرضتها علي مكتبة جدي –وهو رجل دين– الغنية بكل دواوين الأقدمين التي كنت قد قرأتها قراءة مؤلمة معذبة؛ لأنها كانت قراءة مؤلمة معذبة، ولأنها كانت قراءة البحث عن شيء مفقود أحسه ولا أعيه، فكان أن نجوت من الوقيعة فريسة في شراك تأثيرها الكلّي»،[2] بل إن كراهيته للتراث تجلت واضحة في شعره فهو يصب غضبه ونقمته على التّراث المكتوب الذي ضاع شبابه فيه بقراءة الكتب الصفراء التي تعني عنده مصدر الجمود والرجعية، يقول:

قلت: شبابي ضاع في المقابر

و(الكتب لصفراء والمحابر)...

ودارت الأفلاك

ولم أزل أبحث في (تهامة)

عن تلكم الحمامة

وفي مساء زارني ملاك

ووضع القمر

1–المرجع السابق. ص ن.

2– عبد الوهاب البياتي. **تجربتي في الشّعر**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 1993. ط03. ص11.

على جبيني، شق صدري، انتزع الفؤاد

أخرج من حية السواد

وقال لي إياك فالعنقاء

والكتب الصفراء والمحابر

من بلد لبلد مهاجر[1]

وتتكرر نغمة (الكتب الصفراء) في شعره لتؤكد لنا موقفه المناهض للتراث:

حروف الكتب الصفراء

تكورت

تفتحت عن زهرة الحمراء[2]

ومن فرط كراهيته تلك لذلك التّراث أن كان يكيل لكل ما له صلة بالتّراث ويصفه بأبشع الصور، فها هي ذي القواميس والمخطوطات هي كلها عنده من التّراث الباهت المؤذي، يقول:

آه من صمت القواميس المريب

ومقامات الحريري

على هامش مخطوط قديم

ذكرتني بكلاب الزمهرير

تنبح الموتى

1- عبد الوهاب البياتي. **الأعمال الشعرية ديوان**. دار الفارس للنشر. عمان، الأردن. 1995. مج 2. ص330.

2- المرجع نفسه. مج 01 ، ص675.

بصحراء الجليد[1]

وبالنسبة للتاريخ الإسلامي فهو عنده ذلك الخليفة السكران أو الأبله، فيسقط عليه كل ما تنضح به نفسه من الكره لهذا التّراث: **أين الخفافيش على نوافذ الحيطان**

والنمل والفئران

تعيث في خزائن الخليفة السكران

تمرح في سريره البارد، فوق جفنه النعسان

تقرض شعر لحية المهرج السأمان

تنام في (عمائم) (العبيد) و(الخصيان) [2]

أما عن نظرته الانتقائية للتراث العربي والإسلامي فتتضح جليّة من خلال استحضاره لرموز يعتقد البياتي أنها تمثل التّراث الحقيقي الذي يجب اعتلاؤه واقتفاء أثره و تجديده بما يتماشى وفكره التغريبي الماركسي؛ ولأننا كما يقول: «أمام ثورة شاملة تسعى في مقامها الأول إلى بناء إنسان معاصر غير رجعي، والارتقاء به إلى مصاف التقدم وفق منظور عصري، وجب علينا أن نؤسس لمنهج جديد؛ -منهج - يتناول هذه القضية في ضوء منجزات العصر، وأن نحاول الربط بين متغيرات النظر إلى التّراث والنظر إلى المجتمع ربطا جدليا عميقا، ومحكما برؤية موضوعية لحركة التاريخ»؛[3] بل أحيانا لا تخلو أن تكون

1- المرجع السابق. مج 02 ، ص291.

2- **المرجع نفسه**. مج 01 ، ص705.

3- عبد الوهاب البياتي. **الشاعر العربي والتّراث**. مجلة فصول. يوليو 1981. ص20.

بالتهجم على كل متمسك بهذا التّراث، إذ إن « إعطاء الحياة الحقيقية لتراثنا العربي القديم تتم عن طريق التجديد لا عن طريق التقليد والتقوقع والتخلف مما يحاوله بعضهم باسم الحفاظ عليه».[1]

مما سبق يتضح لنا أن أصحاب هذا الموقف من شعراء مجلة (شعر) كانوا نفعيين في تعاملهم مع التّراث العربي، فهم لم يتبنوه باعتباره رافدا وركيزة في بناء مشروعهم الثقافي أو أنه مكونا أساسيا من مكونات هويتهم، وإنما كان ذلك تحت ضغط الحاجة إليه، « إما باستعماله لفك طوق العزلة التي تضرب حولها، أو لأن طبيعة الموضوع الذي تعمل على تحديثه يرتبط عضويا بالتّراث... فمجلة (شعر) ذهبت إلى أنسنة التّراث العربي، وكانت تهدف في الحقيقة إلى تغييبه وذلك بتذويبه فيما كانت تسميه التّراث الإنساني الذي ليس سوى الحضارة الغربية قديمها وحديثها»،[2] فموقفهم منه هو موقف إديولوجي لا موقفا إبداعيا؛ كان متأثرا في غالبه بأفق الآداب الغربية التي تستمد أصولها ومبادئها من الثقافة الغربية.

وكخلاصة لهذه المواقف الثلاث لشعراء مجلة (شعر) تجاه التّراث العربي الإسلامي يمكن تلخيصها في قول محمد الماغوط باعتباره أحد أبرز أعضاء التجمع؛ إذ يرى أن « جماعة (مجلة شعر) قطعوا كل صلة تربطهم بتراثهم، كل صلة ما عدا اللغة، بغض النظر عما تعانيه هذه اللغة من ويلات بين أصابعهم، ثم حملوا السراج المنوه عنه لا ليفتشوا في شوارعهم وأريافهم عن تتمة لذلك التّراث، أو جذر له، أو برعم منه؛ بل بدؤوا حملة التفتيش والتنقيب بعيدا عن شوارعنا وأريافنا، بدأوا في باريس ولندن ونيويورك».[3] كما كتب أيضا في مجلة (الأنوار) متهما إياهم بالحقد على كل ما له علاقة بالموروث العربي الإسلامي وتاريخه المشرف فيصف (يوسف الخال) بأنه (تشومبي الشعر الحديث)، وأن كرههم

1- عبد الوهاب البياتي. **تجربتي في الشعر**. ص11.

2- حسن مخافي. **القصيدة الرؤيا**. ص48.

3- ينظر: جمال شحيد، وليد قصاب. **خطاب الحداثة في الأدب-المرجعية والأصول**-. دار الفكر. دمشق، سوريا. 2005 . ص333.

وبغضهم لهذا التّراث جعل الواحد منهم يغمى عليه بسبب سماعه لما له علاقة به، يقول الماغوط: « قل لأحدهم ثلاث مرات المتنبي يسقط مغميا عليه، بينما قل له على مسافة كيلومتر: جاك بريفر... فينتصب ويقفز عدة أمتار عن الأرض كأنه شرب حليب السباع؛ لأن هذا غربي وهذا عربي».[1]

أما عن (خليل حاوي) فهو يصف رفقاءه في المجلة بقوله: « إنهم في مجلة (شعر) باستثناء القلة منهم يكتبون بلغة لا يحفلون بها، ولشعب انفصلوا عليه بهمومهم عن همومه، ويلتصقون من الخارج بحضارته التي يجهلونها، وهم في الوقت نفسه يذوبون صبوة إلى الحضارة الغربية... فتراهم لا يخرجون من رحم شاعر أوربي إلا ليدخلوا في رحم شاعر أوربي... إن نتاجهم لدليل محزن أن الشعر في لبنان لا يزال متسكعا وراء الشعر الغربي».[2]

فالتّراث إذن عند هذه القلة التي أشار إليها (حاوي) لم يكن ليشكل سوى ملجأ يركنون إليه كلما اشتد الحصار حولهم باتهامهم بالقطيعة معه، ولهذا فإن التقسيم الذي أشرنا إليه في البداية والذي سطره كمال خير بك في حقيقته إنما هو اتجاه واحد عبّر عن نفسه بوجهين.

1- محمد الماغوط. نخبة (مجلة شعر). **الآداب**. يناير 1962. ع 01 . ص57.

2- **المرجع نفسه**. ص ن.

الفصل الثاني: التجارب الشعرية المعاصرة والتراث

بعد أن أتينا على شيء من تاريخ نشأة (شعر) ومكانتها في الوسط الأدبي والثقافي في فترة الخمسينيات إلى الستينيات من القرن الماضي، وعرض بعض المفاهيم المتعلقة بمكانة التّراث عند شعرائها والتي تباينت آراؤهم واختلفت أفهامهم له، فإننا نسعى في هذا الفصل والذي يُعدّ بوابة للفصلين التاليين أن نوضح بعضا من القضايا الشائكة التي لا مفر منها أيضا لدارس الشعر الذي يستجمع سبل استدعاء شعرائنا المعاصرين للتراث الصوفي وعلاقته بالدراسات المعاصرة؛ تلك الدراسات التي من شأنها أن تبين علاقة هذا الموروث ببعض الروافد والمذاهب الأدبية في العصر الحديث كالرومانسية والسّريالية، والتي سعت إلى بلورة تصوف معاصر يتماشى والفكر الراهن للجماعة، حيث اقتفى أثره الشاعر العربي المعاصر بعد التّيه الذي عاناه بين موروثه العربي والإسلامي فسعى إلى التنصل منه والدعوة إلى الحط من قيمته.

1. **التجربة الشعرية الحداثية والتصوف:**

تعتبر الحداثة مفهوما غربيا بالأساس حيث اقترنت بالمنجزات العلمية ومفهوم التقدم الذي شهدته أوربا في القرن الثامن عشر؛ ذلك التقدم القائم على سلطة العقل أثّر في سلوك الأفراد والجماعات وأسهم في إبعادهم عن ذواتهم، و إقصاء كل ما يتصل بجوهر الإنسان الروحي بعلة عدم قابليته للإجراء العلمي القائم على التجريب.

ورغم ذلك فقد وُجِد في هذا المنهج العلمي الصارم من يدعو إلى علمنة مناهج العلوم الإنسانية عن طريق مقاربة الظاهرة الإنسانية وفقا لقوانين تستفيد من علوم المادة، فأدى ذلك إلى استنفاذ الذات الإنسانية دراسة بالفصل بين ظاهرها وباطنها، وعزل الدين عن الدولة في المجتمع الأوربي، وإبداله بمذاهب ومشاريع مجتمعية وثقافية وفكرية ناشئة تقوم على الشك والحيرة والقلق في حياة الناس وعقولهم وقلوبهم.

إننا إذا رجعنا إلى أصول ومنطلقات الحداثة الأدبية العربية وبواعث نشأتها نجد أنها قامت أساسا على ابتغاء التحول والدعوة إلى صيرورة جديدة،؛ صيرورة منعتقة من الثابت والمؤصل في صياغة تتخذ التغيير مذهبا والتقويض مسلكا، يقول سعيد بن ناصر الغامدي: «وفي سبيل هذا الاتجاه الإيديولوجي تم اصطناع الأدوات المناسبة لعملية الهدم والتقويض.. أدوات تستهدف إحياء الأقليات التاريخية المارقة والمنحرفة تحت شعار البحث عن المهمش والمقصي، وبذلك ترسخت المفاهيم الباطنية في الشعر العربي الحديث..».[1]

فكانت الصوفية الفلسفية للشاعر الحداثي بما تحمله من أفكار ومعتقدات معولا من معاول الباطنية التي وظفها الشاعر المعاصر للهدم والطعن في التّراث العربي الإسلامي، والرجوع إلى التّراث الباطني بزعمهم أنه توطيد لعلاقة الحداثي بتراثه وإنسانيته كل ذلك للتخفيف من وطأة العولمة والاتجاه المادي الذي عرفته تلك الحقبة الزمنية.

أ. الحداثة (المفهوم، والنشأة):

1) مفهوم الحداثة:

لتقريب مفهوم (الحداثة) الاصطلاحي من الأذهان كان لزاما علينا الوقوف عند بعض معانيها اللغوية، فلكلمة (الحداثة) (Modernité) دلالات متعدد، فهي من «حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه محدث وحديث، فالحديث هو إيجاد شيء لم يكن وابتداعه، والحديث أو المحدث الجديد من الأشياء».[2]

ففي اللغة: إيجاد شيء لم يكن موجودا من قبل، فيظل الشيء حديثا إن ظل فتيا وغير مألوف، وهي بهذا المعنى أعمّ من المعاصرة، فهذه الأخيرة ترتبط بالزمن فحسب، غير أنها قد تقترب من الأولى –

1 – محمد العربي فلاح. **أدونيس تحت المجهر**. دار الخلدونية. القبة القديمة. الجزائر. 2008. ص27.

2 – جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. **لسان العرب**. دار صادر. بيروت. المجلد الثاني. مادة (ح د ث). ص131، 132.

الحداثة- إن عني بها تَمثُّل القيم السائدة في العصر الحديث والصدور عنها، وبهذا تكون الجدة صفة الحديث أو المعاصر.[1]

وعلى هذا المستوى يميز أدونيس بين الجديد والحديث فيقول: « للجديد معنيان: زمني وهو في ذلك آخر ما استجد، وفني أي ليس ما أتي قبله ما يماثله، أما الحديث فذو دلالة زمنية، ويعني كل ما لم يصبح عتيقا. فكل جديد بهذا المعنى حديث، لكن ليس كل حديث جديد... فالجديد يتضمن إذا معيارا فنيا لا يتضمنه الحديث بالضرورة، وهكذا قد تكون الجدة في القديم كما تكون في المعاصر». [2]

أما الحداثة كمصطلح حديث الظهور فهي من المفاهيم التي جرى حولها جدل ولغط كبيران، فكلمة (حديث، أو حداثة) -والتي تحمل مفهوما مضادا لكل ما هو تقليدي قديم- ظهرت في القرن الرابع عشر للميلاد ولم تتخذ شحناتها المعنوية إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وإلى هذا المعنى ذهب أنسي الحاج في القرن العشرين أن الحداثة لا بد لها من الانقطاع عن الشعر العربي التقليدي، لأن عدم تحقيق ذلك يؤدي إلى «الجاهلية المعاصرة»؛[3] فالحداثة عنده ليست كتابة « قصيدة ذات شكل مستحدث، شكل لم يعرفه الماضي، بل الحداثة موقف وعقلية، إنها طريقة نظر وطريقة فهم، وهي فوق ذلك وقبله ممارسة ومعاناة»؛[4] إنها نقيض القديم بمعناه المقدس، فلا يمكن شرحها وفق معايير الفكر الحديث التي تستند إلى المجتمع المدني، والفضاء السياسي والديمقراطية وتقدم العلوم وتغير البنى الاجتماعية بقدر ما يمكن شرحها بنقائض الثقافة القديمة والموروثة.

فهي مفهوم مغاير للنظرة السلفية؛ حداثة تجعلك تقول ما لم يعرفه موروثنا فهي تنطلق من « لا نهائية المعرفة، ولا نهائية الكشف، وتأكيدا لمبدإ التغاير والاختلاف والتعدد، واعتمادا على الحاضر،

1- ينظر: عبد المجيد زراقط. **الحداثة في النقد الأدبي المعاصر**. ص 196.

2-علي أحمد سعيد -أدونيس-. **مقدمة للشعر العربي**. دار العودة. بيروت، لبنان. 1979. ط03. ص 99، 100، 136 .

3- أنسي الحاج. **شعر**. 1960. ع14. ص 89.

4-. علي أحمد سعيد (أدونيس). **زمن الشعر**. ص115.

واستشراف المستقبل خلافا للنظرة السلفية التي تجعل الماضي حاضرا باستمرار، وتجعل النص متحكما بالواقع ليلغي صلاحية الشريعة في كل زمان ومكان.. »؛[1] فلا يمكن للحداثة العربية أن تنهض ويبدع الإنسان فيها إذا « لم تنهدم البنية التقليدية السائدة في الفكر العربي، والتخلص من المبنى الديني التقليدي الاتباعي».[2]

لقد استخدم أدونيس مصطلح الحداثة الصريح ابتداء من نهاية السبعينات عندما أصدر كتابه عام 1978 الثابت والمتحول والذي لا يعترف فيه بالتحول والتغيير إلا من خلال الحركات الثورية السياسية، والمذهبية والفكرية وكل ما له شأن أن يكون تمردا وزعزعة للثوابت والقيم الموروثة، وبذلك تكون حداثة الشاعر كما تعرفها خالدة سعيد: «وضعية فكرية إشكالية تميز المنعطفات الكبرى في تاريخ الثقافات؛ فهي ترتبط بتزعزع صورة العالم في وعي الناس ضمن إطار حضارة ما، كنتيجة لتطور متسارع وشامل في المعارف بأسئلتها وأدواتها وأنماط الإنتاج عندها، ومن ثمة مجمل التصورات ومجمل العلاقات وما يفضي إليه ذلك من تبدل حيز المعنى، وتغير خارطة المقدس وسلم القيم وطبيعة المعايير».[3]

كما يؤكد يوسف الخال ما ذهب إليه أدونيس وخالدة سعيد إذ يقرران أن الحداثة جوهر لا شكل، فهي ليست زياً خارجياً يقتبسه الإنسان وإنما هي عقلية جديدة تتجاوز الظاهر إلى الباطن، ومن ثم فالحداثة الشعرية عنده ليست مجرد تحطيم لوحدة البيت أو تنويع القوافي أو التمسك بالوزن، إنها «حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفاً على زمن دون زمن، فحيثما يطرأ تغير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة

1- علي أحمد سعيد (أدونيس). **الثابت والمتحول-الأوصول** -. دار العودة. بيروت، لبنان. ط 01.ج 01. ص19.

2-. المرجع نفسه. ص156.

3- ياسر إسكيف. **الحداثة المعطوبة والسلالات القلقة –ملامح جديدة في الشعر العربي السوري**- . ص21، 22.

عن السلفي والمألوف».[1] فهي تعبير عن عقلية جديدة تنظر إلى الحياة بمنظار حديث، فالشكل الجديد دون مضمون جديد افتعال كاذب.[2]

وكخلاصة لما سبق فإن مفهوم الحداثة عند بعض الشعراء الذين وقفنا على تعريفاتهم ونظرتهم لها تختلف من شاعر لآخر، فهي تأتي بمعنى المعاصرة والتجديد وتارة أخرى منافية له فكل حداثي معاصر وليس كل معاصر حداثي، على أن أغلبهم يذهب إلى القول بأن الحداثة هي قضية جوهرية لا شكلية تمس الحياة وقيمها، فهي موقف من الحياة المعاصرة ونبذ كل ما له علاقة القديم وتجاوزٌ له قبل أن تكون موقفا خارجيا تبنى عليه القصيدة.

2) نشأة الحداثة:

يختلف المؤرخون حول تاريخ نشأة وظهور الحداثة كظاهرة فكرية أدبية، فمن الصعب الركون إلى فترة زمنية واعتبارها المرتكز الوحيد لانطلاق الفكر الحداثي بمفهومه الشامل، لذلك يرى البعض منهم أن تاريخها يعود إلى عصر النهضة في أوربا مع ظهور الإصلاح الديني وحركة (مارتن لوثر)، الذي قاد الشقاق البروتستانتي ضد الكنيسة، بعد أن تمرَّدَ على سلطتها المطلقة مع بداية تطور الظواهر الثقافية والعلمية وصولا إلى الثورات السياسية في أواخر القرن الخامس عشر؛ أما الناقد الكندي (نور ثوب فراي) فيذهب إلى أن بداية المصطلح كانت مع (داروين) حين قوض بشكل نهائي الفكرة الدينية القديمة عن الطبيعة من أنها تعكس هدفا عقليا.

وهناك من يرى أن النزوع إلى الحداثة قد مُورس منذ أواسط القرن السابع عشر مع (ديكارت) صاحب مذهب الشكّ في القرن ذاته، والداعي إلى إعمال العقل وإعادة النظر في كل شيء؛ لكن دون أن

1- يوسف الخال. **الحداثة في الشعر**. ص93.

2- ينظر: فاتح علاق. **مفهوم الشّعر عند رُوّاد الشّعر العربي الحر**. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق.2005. ص25، 26.

يعطي معنى فلسفيا أو علميا أو حضاريا محددا، إضافة إلى ذلك فهو الذي دعا إلى المراجعة الجذرية للموروث الثقافي والتحرر من سلطة الماضي المقدس منه وغير المقدس وعدم الاطمئنان إليه.[1]

وبين هذا وذاك تتجه آراء غالبية الباحثين في التاريخ الحديث والمعاصر أن بواكير الحداثة كمصطلح وظاهرة بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر في الغرب، وفي حقول الأدب بالذات، بعد أن قَوَّضت الرومانسيّة أركان الكلاسيكيّة، فنشأت الحداثة على أيدي شعراء فرنسيين؛ أمثال (شارل بودلير)، و(رامبو)، و(مالارميه) [2] وهذه النقلة عندهم لم تتأت من فراغ وإنما هي امتداد واضح لإفرازات مذاهب وتيارات فكرية واتجاهات أدبية وإيديولوجية متعاقبة.ونحن إذ نعرض لنشأة الحداثة وأفكارها عند أعلامها الغربيين لما لها من أثر بالغ في نشأتها لدى شعرائنا العرب عامة وشعراء المجلة بشكل أخص.

فـ (بودلير) [3] صاحب ديوان (أزهار الشر) لذي يعتبره كهنة الحداثة أب ومؤسس تيار الحداثة الأدبية والفنية، ومن مبادئه الحداثية أنه نادى بالفوضى الجنسية والفكرية والأخلاقية، ووصفها بالسادية[4]، فكانت بذرة الحداثة عنده من أسوإ ما عرفت الآداب العالمية خلقا وإمعانا في الرذيلة

1- ينظر: حسن بن غزيل. الحداثة. **الإتحاف**. تونس. 01 يناير 1996. ع65 ص128.

2- ينظر: قصاص شروق، غزال ماري. الحداثة. منتديات الباحثون السوريون.

http://www.syr-res.com/article/8774.html. ماليزيا في: 08 / 01/ 2018.

3- **شارل بودلير**(1821،1867) شاعر وناقد فرنسي من مواليد 09 أفريل 1821 يعتبر بودلير من شعراء القرن التاسع عشر ومن رموز الحداثة في العالم بدأ كتابة القصائد النثرية عام 1857 عقب نشر ديوانه أزهار الشر، مدفوعا بالرغبة في شكل شعري يمكنه استيعاب العديد من تناقضات الحياة اليومية في المدن الكبري، وفي عام 1861 بدأ بودلير في محاولة لتدقيق اقتراحه الجمالي وتنفيذه فكتب هذه القصائد التي تمثل المدينة أهم ملامحها، من مؤلفاته: أزهار الشر، مختارات، قلبي العاري، الفن الرومانطيقي، الجنان الاصطناعية، توفي في باريس يوم 31أوت 1867 متأثرا بمرض الزهري والكحول.

ينظر: ويكيبيديا. https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=شارل_بودلير. ماليزيا في: 09/ 01/ 2018.

4- مصطلح يستعمل لوصف اللذة الجنسية التي يتم الوصول إليها عن طريق إلحاق أذى جسدي أو معاناة أو تعذيب من قبل طرف على طرف آخر مرتبطين بعلاقة، سميت بالسادية نسبة إلى الماركيز (دي ساد) الأديب الفرنسي المشهور والذي تتميز شخصيات رواياته بالاندفاع القهري إلى تحقيق اللذة عن طريق تعذيب الاخرين والسادية تعني أيضا الحصول على المتعة من =

وممارسة لكل ما يتنافى مع الأخلاق، ولربما كان لمراحل طفولته التي عاشها التأثير البالغ في فكره الحداثي فهو نموذج للضياع والشذوذ وانفصام الشخصية، وهو الشاعر القلق الذي «يفتش في ذاته عن الجانب الآخر الذي يحاوره ويعذبه، ويقلقه ويقتله، فنراه في غالب شعره يريد أن يكون اثنين». [1]

لقد عرف بودلير إضافة إلى ما عرف به عن شخصيته بنزعته الماركسية الثورية الفردية التي لا تنسجم مع المثل والمبادئ التي ينادي بها عصره آنذاك فـكانت « الخيبة التي انتهى إليها من مراهنته على حداثته، ليس فقط أنه يعاني موت الجمال ويبكيه، بل يعاني كذلك غيابا، لا غياب الله، أو موته، بل أكثر من ذلك، فالحداثة تغلف، وتقنّع غياب البراكسيس[2] وإخفاقه بمعناه الماركسي، الباركسيسي الثوري الشامل، وأنها تكشف هذا الغياب، وستكون الحداثة داخل المجتمع البرجوازي هي ظل الثورة الممكنة». [3]

ثم أعقب (بودلير) رائد من رواد الحداثة في الغرب وهو (آرثر رامبو) [4] أحد أعلام المذهب الرمزي وأحد الشعراء الذين توجّهت إليهم أنظار الحداثيين العرب حبا وتقليدا، وقد عرف هو الآخر أنه واحد من الطائشين المتحررين من الأخلاق والعادات الفاضلة، فلا يقلّ شأنا عن صاحبه (بودلير) في المناداة

خلال ألم ومعاناة الأخرين سواء كان ذلك نفسيا أو بدنيا أو جنسيا.ينظر: ويكيبديا: https://ar.wikipedia.org/ ماليزيا في: 14/ 01/ 2018.

1- عبد الحميد جيدة. **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**. دار الشمائل. لبنان. 1986. ص143.

2- هي العملية التي يتم من خلالها تفعيل نظرية أو درس أو مهارة أو تجسيدها أو تحقيقها، وقد يشير أيضا إلى فعل الانخراط، تطبيق، ممارسة، تحقيق، أو ممارسة الأفكار . ينظر: ويكيبيديا إنجليزي، https://en.wikipedia.org/wiki/Praxis

3- محمد برادة. اعتبارات نظرية في تحديد مفهوم الحداثة. **فصول**. مصر. إبريل1984. مج 04، ع 03 . ص 13.

4- **جين نيكولاس آرثر رامبو** (20 أكتوبر1854، 10 نوفمبر 1891) شاعر فرنسي، ولد في شارلفيل، الأردين، وكتب أشهر أعماله وهو لا يزال في أواخر مراهقته، وأثنى عليه فيكتور هوجو وقتها وقال أنه (طفل شكسبير)، وقد توقف كليةً عن الكتابة قبل أن يبلغ الحادية والعشرين من عمره. وباعتبار رامبو مشاركًا هامًا في حركة التدهور، فقد أثر في الأدب الحديث وكذلك الموسيقى والفن. ويُشار دومًا إلى رامبو على أنه واحد من الطائشين المتحررين من الأخلاق والعادات. وقد سافر في رحلات كثيرة إلى ثلاث قارات قبل أن يموت من السرطان قبل أن يكمل السابعة والثلاثين.

ينظر: ويكيبيديا. https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=آرثر_رامبو. ماليزيا في: 09/ 01/ 2018.

إلى الهدم والتمرد، ولكي يصبح الشاعر عرافا عند (رامبو) فعليه أن يقوم بهدم عقلاني لكل الحواس، هدم لأشكال الحب والعذاب والجنون، فقد دعا إلى أن يكون الشعر رؤية ما لا يرى، وسماع ما لا يسمع، فهو بزعمه أن « الشاعر النبي الذي يتمتع بقدرة على أن يرى ما وراء عالم الواقع، وينفذ إلى الجوهر الكامن في عالم المثل»،[1]

ومن مبادئه الحداثية أيضا كما يذكر (عبد الحميد جيدة) أن الشاعر لا بدّ له من أن « يتمرد على التّراث وعلى الماضي، ويقطع أي صلة مع المبادئ الأخلاقية والدينية»،[2] ، فالمتمرد على التّراث -في نظره- قد ينجح في تحطيمه أو مقاطعته لكنه لا ينجو أبدا من تأثيره؛ لذلك فإن (رامبو) يغير ما يقرؤه من التّراث ويحوله إلى شيء آخر مختلف، فهو لا يحتفي بمقاطعة التّراث والتمرد عليه فقط بل يمقته ويعلن كراهيته له.[3]

فشعره (رامبو) متميز بغموض صوره المتباعدة المتناقضة الممزقة، فالهدف من الشعر عنده هو الوصول إلى المجهول الغامض، فهو يعمل على تفجير العالم بلغة شعرية جديدة موطنها اللغة المستبدة التي تنطلق إلى المجهول الغامض وتتحطم عليه، يقول رامبو في قصيدة (الجسور):

سماوات رمادية من البلور

نسيج غيب لجسور

هذه مستقيمة

وتلك مقوسة

وأخرى تهبط بزوايا منحرفة

1- سعيد بن ناصر الغامدي. **الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها**. ص 1329.

2- عبد الحميد جيدة. **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**. ص146.

3- ينظر. المرجع نفسه. ص 146،147.

فوق الأولى[1]

أما (ستيفان مالارميه) [2] ثالث الشعراء الحداثيين الفرنسيين الذين كان لهم التأثير البالغ في حركة التجديد الشعري في أوربا، وهو بخلاف سابقيه نشأة، فقد عاش حياة بورجوازية هادئة أعانته على أن يعمل في تأن وبطء شديدين لينتج شعرا مجردا يختلف عما هو في أشعار رامبو من صخب وقلق.

لقد تميزت حداثة شعر (مالارميه) هو الآخر بالغموض والغرابة، وساعدت طبيعته المنغلقة وتفكيره العاطفي إلى الوصول به إلى تيار الهرمسية[3] الغامض والمستغلق، فلا يكفي أن يكون الناقد لكتاباته الشعرية ملما باللغة الفرنسية حتى يفك شفرات شعره، الأمر الذي نتج عنه أعمالًا شعرية مليئة بالغموض؛ فالقارىء لنصوصه يتيه بينها فلا يعرف من أين تبدأ قصيدته وأين تنتهي، فهو « يعتمد هذا

1- ينظر: عبد الغفار مكاوي. **ثورة الشعر الحديث**. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. 1972. ج01 ص 106.

2- **ستيفان مالارميه** (Stéphane Mallarmé) شاعر فرنسي وُلد في باريس 18 مارس عام 1842. ينتمي مالارميه إلى تيار الرمزية ويعد واحدًا من روادها، التحق بمدرسة داخلية عقب وفاة والدته وزواج والده حتى أتم دراسته الثانوية، كان مهتمًا بنظم الشعر منذ صغره، ورأى أن يتفرغ له بعد أن أحس أنه يستحق التضحية. تحصل على شهادة تأهيل لتعليم اللغة الإنجليزية، مما سهل له حياته في ذلك الوقت. نظم مالارميه بعض القصائد الشعرية متأثرا ببودلير مثل (النوافذ). في عام 1866، و قدم مالارميه عشر قصائد للنشر في صحيفة (البارناس) المعاصر وكان من أشهرها: اللون اللازوردي، ونسمة بحرية، كان مالارميه معجبًا بأعمال فيكتور هوجو الشعرية، ولكنه في الوقت نفسه أراد أن يتجاوز مفهوم الشعر التقليدي الذي لم يشهد تطورًا كبيرًا منذ القرن السادس عشر، واتجه إلى مفهوم جديد مبتكر كانت ثمرته الدراما الشعرية (هيروديا)، وقصيدة ريفية أخرى تحت عنوان (بعد ظهيرة) تم نشرها عام 1876 من مميزا كتابته أنه كان يلجأ إلى الإيجاز والتعقيد فكانت للرموز دورًا أساسيًا في أعماله. وتُوفي في فالفان في 9 سبتمبر عام 1898..

ينظر: ويكيبيديا. https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=آرثر_رامبو. ماليزيا في: 09/ 01/ 2018.

3- الهرمسية هي تقليد ديني وفلسفي مستقاة من كتاب منحول ينسب إلى(هرمس) المثلث العظمة، والتي أثرت على التعاليم الباطنية الغربية بشكل كبير وتعتبر من أهم العوامل خلال عصري النهضة والإصلاح. يزعم هذا التقليد أنه مستقًى من لاهوت قديم، وهو المبدأ الذي يؤمن بوجود لاهوت واحد حقيقي أعطى للإنسان في الزمن الغابر ومنه تطورت بقية الأديان.

معظم أهمية الهرمسية هي في تأثيرها الكبير في ظهور ونمو الفكر العلمي بين سنة 1300 و 1600 ب.م. فالأهمية التي أعطتها للفهم والتحكم بالطبيعة جعلت العلماء يهتمون بعالم السحر ومؤثراته مثل الكيمياء والتنجيم والتي اعتقد بالقدرة على امتحان الطبيعة عن طريق التجارب. وبالتالي فإن الكتابات حول هرمس جذبت اهتمام العلماء.

ينظر: ويكيبيديا. https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=هرمس. ماليزيا في: 14/ 01/ 2018.

الغموض لكي ينقل الأحاسيس الغامضة في النفس البشرية، ولذا نرى الصورة الغامضة توحي من خلالها برموز مبهمة إلى المعاني المختبئة من ورائها، وهذا ما يجعل الشعراء أمثال مالارميه يعتمدون على الصور الشعرية المعقدة، ويعتقدون أن الشعر لغة، ومن خلالها ينفذون إلى عالم جديد وأرض عذراء مهجورة». [1]

فالإبداع الشعري عند (مالارميه) هو تجديد (فعل الخلق اللغوي) تجديدا حاسما، وأن يعاد للغة تلك الحرية التي تجعلها تتقبل (بروق المنطق الأولي)، وألا يسمح بأن تستهلك في أغراض الإفادة والتوصيل، أو تتجمد في كليشيهات وصيغ محفوظة تمنع الفكر والشعر من أن يقولا شيئا جديدا كل الجدة. [2]

إن هذه الدعوة التي أطلقها (مالارميه) والتي تُعنى بتجديد (فعل الخلق اللغوي) لاقت رواجا وقبولا شديدين في الغرب والشرق وبخاصة عند شعراء مجلة (شعر) و(مواقف) من بعدها فتبنوا هذا الرأي ونادوا به في الوسط الأدبي، ثم تعاقب ركب الحداثيين في الغرب، وسلكوا الطريق نفسه الذي بدأه (بودلير ، ورامبو ، ومالارميه) فساروا على نهجهم وغدت سلسلة متصلة الحلقات يتناقلها اللاحقون عن السابقين حتى وصلت الحداثة الغربية في شكلها المتكامل النهائي على يدي الأمريكي اليهودي (عزرا باوند)، والإنجليزي (توماس إليوت)، وتسللت إلى أدبنا ولغتنا العربية وفكرنا بكل ما تحمله من إيدلوجية ومعاني غامضة وتمرد على كل ما هو سائد وموروث منذ الثلاثينات من القرن العشرين ولم تقتحم الأدب العربي وتخترقه بشكل مكثف إلا في فترة السبعينيات، فهي « لم تفد إلينا موجة واحدة، ولم تأت كذلك بزي واحد ثابت نعرفه، ولكنها حملت أزياء الوطنية والتقدمية، وتزينت بزخرف الحرية والعدالة والإنسانية، وصبغت نفسها بأصباغ الفكر والفلسفة، والسياسة والاقتصاد، والاجتماع

1- محمد جمال باروت. الحداثة الأولى-مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة شعر- الجزء الأول. **المعرفة**. سوريا. 01 سبتمبر 1985. ع283، 284. ص128.

2- ينظر: عبد الغفار مكاوي. **ثورة الشعر الحديث**. ص 148.

والتربية»،[1] فتجاوزت حدود الأدب واللغة ليطال: الدين والأخلاق والقيم والعلم؛ فهي ثورة على الماضي والحاضر والمستقبل بكل ما تحمله الثورة من معاني التغيير والتحول.

ويعد جبران خليل جبران واحدا من شعراء الطليعة الأولى وأدباء المهجر الذين أرسوا معالم الحداثة في الأدب العربي الحديث، فكان مأخوذا بهاجس التجديد والتفرد، فابتدأ حداثته بتمرده على لغة الأقدمين التي ضاق بها وبأهلها فأعلن انفصاله عنها بمقالته (لكم لغتكم ولي لغتي)، والتي جاء فيها: « لكم من اللغة العربية ما شئتم، ولي منها ما يوافق أفكاري وعواطفي، لكم منها الألفاظ وترتيبها، ولي منها ما تومئ إليه الألفاظ ولا تلمسه، ويصبو إليه الترتيب ولا يبلغه. [...] لكم منها قواعدها الصارمة، وقوانينها اليابسة المحددة، ولي منها نغمة أحوّل رناتها ونبراتها وقراراتها إلى ما تشبه رنة في الفكر ونبرة في الميل وقراراً في الحاسة. [...] لكم منها ما قاله سيبويه وأبو الأسود وابن عقيل ومن جاء قبلهم وبعدهم من المضجرين المملين، ولي منها ما تقوله الأم لطفلها، والمحب لرفيقته، والمتعبد لسكينة ليله. لكم منها الفصيح دون الركيك والبليغ دون المبتذل ولي منها ما يتمتمه المستوحش وكله فصيح، وما يغص به المتوجع وكله بليغ وما يلثغ به المأخوذ وكله فصيح وبليغ».[2] فلغة الأمة عند جبران رهينة خيال الشاعر فهو الخالق لها من خلال نظرته المتقدمة؛ فمستقبلها وتقدمها موكل إلى عبقريته وتفكيره.

إن نتاج (جبران) الأدبي يشكل « ظاهرة من مستوى آخر، تتمثل في تجاوز القديم العربي وصهره في قديم أشمل- مسيحي-كوني، وفي التعبير تبعا لذلك بطرق وأشكال لم يعرفها القديم العربي، وأنكرها شعراء النهضة. ومن هنا كان هذا النتاج بؤرة التمعت فيها دلالات ذات أهمية بالغة في التجربة العربية الحديثة وفي إرساء مفهوم الحداثة».[3]

1- عدنان علي رضا النحوي. **الحداثة في منظور إيماني**. دار النحوي. الرياض، المملكة العربية السعودية. 1989. ط03. ص33.

2- مسعود حبيب. **جبران خليل جبران حيا وميتا**. بيروت .1966 .ص132، 133.

3- علي أحمد سعيد (أدونيس). **الثابت والمتحول-صدمة الحداثة-**. ص155.

كما يوجز لنا أدونيس الدلالات والقواعد التي أرساها (جبران) في شعره فكانت بذلك مهدا لحداثة لاحقة، حداثة باتت تطوق إلى عالم أكثر حرية ورحابة عن سالفه ومن هذه القواعد:

أ. أن العالم ليس شيئا مخلوقا منتهيا، وإنما هو اندفاع متحرك لا ينتهي، إنه يولد باستمرار.

ب. رفض الشريعة والقواعد المسبقة على جميع المستويات.

ج. الإنسان كائن خلاق، يشارك في الخلق الإلاهي، وليس الخلق الشعري إلا صورة للخلق الكوني بكامله.

د. ليس الشعر مجرد انفعال أو تعقل وإنما هو رؤيا شاملة للكون وبحث دائم عن المطلق.

ه. الحداثة انفصال على مستوى المطابقات بين المرئي واللامرئي. [1]

ثم تلت جبران كوكبة من الشعراء الحداثيين الذين كان تأثرهم بالحداثة الغربية ورموزها واضحا وبليغا، فأصحاب المدرسة التجديدية في لبنان انصبوا على الآداب الغربية دراسة وترجمة فأخذوا آدابها بحذافيرها وبما حوته من متغيرات الحداثة الغربية فكان أدب المدرستين الرومانسية والرمزية في طليعة المدارس التي أثرت في توجهاتهم الأدبية والفكرية، وهذا ما سيتضح لنا جليا عند شعراء مجلة (شعر) وصلتهم بها.

ب. مشروع الحداثة الشعرية عند شعراء مجلة (شعر):

غدت قضية الحداثة وتطور الشعر الجديد في لبنان ملمحا بارزا وضروريا كان من الطبيعي أن يتصدى له الشعراء اللبنانيون وبخاصة رواد مجلة (شعر) الذين تداولوا فيما بينهم أسئلة عن (الحداثة) ملخصها: ما الحداثة؟ وكيف يمكن لنا أن ننشأ حداثتنا؟ ما الشعر العربي الحديث؟ ما وظيفته في هذه الفترة من تاريخنا؟ هذه الأسئلة وما يقاربها ويتفرع عنها تتلخص الإجابة عنها في مجلتهم؛ وعبر مقالاتهم النظرية وقصائدهم الشعرية وفي تجمع خميسهم أيضا.

1 – المرجع نفسه. ص156، 157.

لقد سجلت حركة (شعر) أهم حلقة ثقافية شعرية في النهضة العربية الحديثة أدت إلى تغيير مفهوم الشعر العربي وإعادة النظر فيه جذريا، فكانت بالدرجة الأولى حركة قومية ليبيرالية يتردد هاجسها بين المعاصرة ومحاكاة النّموذج الغربي وإعادة إنتاجه في الحقل الثقافي الشعري العربي، ولعبت مجلتها في ذلك دورا كبيرا في وضع الأسس النظرية لمشروع الحداثة الشعرية، واحتضان المحاولات التطبيقية لهذه الأسس.

إن (الخميرة الجبرانية) أو كما يسميها (محمد جمال باروت) تعتبر منبت الحداثة الشعرية التي أنضجت حركة المجلة بشكل يتجاوز الوعي الرومانتيكي لعلاقة الشعر بالواقع، والذي مثل معيارا للعصرية طوال النصف الأول من القرن العشرين، في حين أن حركة الحداثة في أواسط الخمسينيات إلى الستينيات أعادت جذريا لهذه المعيارية واجهتها بفهم جديد للشعر وللنظرية الشعرية، وكان من مبادئها التي مهد لها جبران «التأكيد على أولوية التجربة على الصنعة، وعدم الاعتراف بأية مركزية نهائية للتعبير الشعري، وتمركز الشعر في الذات، إضافة إلى النظر إلى الشعر كتجربة بحث ورؤيا..»،[1] فمن هذا المنطلق كانت حركة مجلة (شعر) الأكثر تمثيلا لحركة الحداثة، تصدر في فهمها للشعر الحديث عن نقد قاس للرومانتيكية وموقفها من الحياة والعالم، وطبيعة إحساسها بالأشياء. [2]

إن مشروع الحداثة الذي احتضنته وقادته (شعر) منذ سنة 1957 لم يكن مجرد اختبار لتكنولوجيا الغرب الثقافية الشعرية فقط، بل تمّ بوصفه عودة إلى الأصول واعتبار أن سورية ليست أمة شرقية، وليس لها نفسية شرقية بل هي أمة ميديترانية متوسطية، ولها نفسية التمدن الحديث الذي وضعت قواعده الأساسية في سورية.

1- محمد جمال باروت. الحداثة الأولى-مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة شعر- الجزء الأول. **المعرفة**.ع283، 284. ص128.

2- ينظر: المرجع نفسه ص153.

تلك الأطروحة التي انطلق منها المشروع القومي النهضوي السياسي الذي قاده (أنطوان سعادة) وتبعه في ذلك (يوسف الخال) و « عدد وافر من العاملين في المجلة، ومن المساهمين فيها من القوميين الاجتماعيين»،[1] أسهم في إدراج مشروع حداثة قادتها (شعر) بروح العصر وبالمثال الحضاري الغربي تحت أطروحة نهضوية تنظر لهذا النموذج كابتكار أصلي لها يكمن في جذورها، وكاغتراب في الآن ذاته عن رعب تقنيته الذي يتجلى رفضه الحضاري في الإنتاج الروحي للغرب، وبهذا المنطلق نظر مشروع الحداثة عندهم إلى كون الغرب حضاريا هو ابن للشرق،[2] فتوحدت حينئذ أطروحة (المعاصرة) مع أطروحة (النهضة) وغدتا شكلين لجوهر واحد؛ فحداثة الغربي هي حداثة العربي، وبهذا المعنى يقول يوسف الخال: «هي حضارتنا نحن بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي ... ونحن لا قيمة ولا مستقبل لنا في العالم العربي إن بقينا خارجها ولم نتبنها من جديد، ونتفاعل ونفعل بها.. إن هذه الحضارة هي نحن بقدر ما هي هم».[3]

أما وإن رجعنا إلى مشروع الحداثة من الداخل ونظرتها إلى الشعر فقد شكل بيان يوسف الخال التأسيسي للمجلة سنة 1957 نقطة فاصلة في مسيرة الحداثة الشعرية «ووضع الأسس النظرية للتيار الحديث في الشعر العربي»،[4]معتبرا يوسف الخال أن الأخذ بنقاط ذلك البيان ضرورة لازمة وحتمية لوجود شعر حداثي طلائعي، وأظهر ذلك البيان أن مهمة الشعر الأولى التي يطرحها مزدوجة ومركبة من:

أ. **تحرير النص الأدبي** : من القيود التي كان حبيسا لها، وهذا ما تؤكده نقاط البيان الخمسة الأولى التالية:

1- يوسف الخال. أخبار وقضايا. **شعر**. 01 يناير 1959.ع09. ص136.

2- ينظر: محمد جمال باروت. المقدمات الإيديولوجية لمشروع الحداثة الشعرية. **المعرفة**. سوريا. 01 سبتمبر 1984. ع271. ص89، 90.

3-يوسف الخال. أخبار وقضايا أخرى. **شعر**. يونيو 1960. ع15. ص129.

4- كمال خير بك. **حركة الحداثة في الشعر العربي الحديث**. ص128.

1. التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر.
2. استخدام الصورة الحية من وصفية أو ذهنية.
3. إبدال التعابير والمفردات القديمة بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.
4. تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة.
5. الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام، لا على التتابع العقلي والتسلسلي المنطقي.

ب. **تحرير الإنسان** وإعتاقه من عبودية الأديان، وإخراجه إلى عالم الإنسانية الرحب، وهو ما تعكسة بقية نقاط البيان الأخيرة.[1]

هذا التحرير للنص الشعري العربي كي يقوم بمهمته في تحريك الواقع الاجتماعي وتثويره باتجاه التحديث والتقدم لا يتأتّى إلا بمواجهة الصعوبات التي تنتج عن بنية المجتمع العربي ومؤسساته، وعقلية الإنسان فيه، وكيفية التعامل مع العالم الحديث.

فالحداثة بهذا المنطلق ثنائية الوجه؛ حداثة فنية شعرية وأخرى فكرية إيديولوجية؛ حداثة فكرية تمثل أولوية التجربة التي لا بد لها من الانقطاع عن التّراث وتحرير الإنسان من رق الأديان، والخروج به إلى رحابة الكون والإنسانية، لأن عدم تحقيق ذلك –كما يرى أنسي الحاج- يؤدِّي إلى «الجاهلية المعاصرة» [2] ؛ وهو بخلاف ما يراه دعاة التجديد في القصيدة العربية الذين يرون أن التجديد لا يكون إلا في الشكل؛ فـ « الاستخفاف بالوزن والتلاعب بالشكل –لا يعدو عنده أن يكون- توهّم الاستحداث الحقيقي»، [3]

1- يوسف الخال.أخبار وقضايا في ثلاثة أشهر. **شعر**. نيسان 1957. ع02. ص 98، 99.

2- أنسي الحاج. **شعر**. 1959. ع 12. ص 125.

3- أنسي الحاج. **شعر**. 1960. ع14. ص 89.

وإلى هذا يميل يوسف الخال فالحداثة عنده « لا تكون وقفا على زمن دون زمن، وأنها لا ترتبط بشكل معين نقتبسه أو نستورده، وأن ليس كل من حطم وحدة البيت شاعرا حديثا».[1]

فالحداثة عندهم هي إبداع مرتبط بالحياة وموقف كياني تتيحه عقلية حديثة تنظر إلى الوجود بمنظار هو خلاصة التجربة الإنسانية في الحياة والفكر كما انتهت إلينا اليوم؛ فالحداثة في الشعر لا تخرج عن هذا الإطار العام، فهي «حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم»؛[2] فهي «ترتبط بتزعزع صورة العالم في وعي الناس ضمن إطار حضارة ما، وكنتيجة لتطور متسارع وشامل في المعارف بأسئلتها وأدواتها وأنماط الإنتاج عندها، ومن ثمة مجمل التصورات ومجمل العلاقات وما يفضي إليه ذلك من تبدل حيز المعنى، وتغير خارطة المقدس وسلم القيم وطبيعة المعايير».[3]

إن إشكالية الحداثة في النص الشعري عند الجماعة من هذا المنطلق هي إشكالية (مضمون) قبل أن تكون مسألة (شكل)؛ فالمضمون الذي ارتادته (شعر) يتلخص في مقاربة له بـ «النفي والغربة، الوحدة والحرمان، الرفض والاضطهاد، اللامنطق، عبودية المكان والزمان... تلك هي رايات عناصرنا».[4]

ولذلك يستدعي (يوسف الخال) تحديد تلك الصعوبات لخلق طرق في مواجهتها، فيقول: « إن الحداثة تستلزم الأخذ بأسباب عديدة منها:

أولا: ممارسة الحرية المسؤولة، فالإنسان الحر وحده يحقق كل غاية، وهو في عبوديته لا يحقق أي شيء.

1- يوسف الخال. **الحداثة في الشعر**. ص 14، 17.

2- المرجع نفسه. ص ن.

3- ياسر إسكيف. **الحداثة المعطوبة والسلالات القلقة –ملامح جديدة في الشعر العربي السوري-** . ص21، 22.

4-عبد الواحد لؤلؤة. قضية الشعر الحر في العربية. **شعر**. يونيو 1969. ع43. ص 61.

ثانيا: الاعتقاد أن الإنسان هو سيد الطبيعة، وأن بمقداره إخضاعها وفك مغاليقها، وأن ما يصنعه الإنسان من نظم وقوانين ومبادئ يظل دون الإنسان لا فوقه، وله ملء الحرية في تعديلها أو تغييرها ساعة يعتقد أن خيره في هذا التعديل أو التغيير.»[1].

إن نهاية الخمسينيات وبداية عشرية أخرى تمثل عند شعراء الحركة بداية انفصال الشعر عن الخطابة التقليدية وتوجهه ليكون شعر (رؤيا)، فخطابة الخمسينيات وما قبلها ومحاولة التجديد فيها كانت أسيرة تفعيلة دعاوية صلتها الوحيدة بالحداثة أنها محاولة التجديد في الأوزان، وبخلاف ذلك فالحركة الشعرية الحديثة قامت بإعادة النظر في معنى الشعرية كلها؛ إعادة النظر في مفاهيم الثقافة العربية، شكلها ومضمونها.

لقد وضعت الشعرية الرؤيوية نفسها في إطار مشروع ثقافي متكامل، مشروع « كرّست فيه دور الشاعر -النبي-المعلم، بوصفه ضحية وقائدا في آن واحد؛ فهي في تلاوينها المتعددة، وفي تبعثر أصواتها ومنابرها تقدم مشروعا إيديولوجيا متكاملا».[2] فكانت (شعر) وحركتها « مختبر -الشعرية الرؤيوية- الذي مرت فيه الطليعة الشعرية كلها، حيث استقطب هذا المختبر وتركزت فيه وعليه كل أسئلة المشروع الثقافي العربي منذ النهضة، وقاد الحوار حول نظرية عمود الشعر إلى الحوار حول بنية الفكر العربي برمته، مثلما أخذ هذا الحوار تعابير سياسية حادة وصلت إلى درجة الاتهام».[3]

فتحطيم النموذج العربي وفق رؤيا مختبر (شعر) تمخض عنه ما سمي بـ (قصيدة النثر)، فكان اقتراح رواد الحركة لهذا اللون الجديد من الشعر بمثابة دفع مشروع الحداثة في آخر هواجسه، وتحريره من الذهنية التحريمية التي رافقته طيلة قرون من الزمن؛ فـ « عصر المواضعات والتقاليد النهائية والمحدودية، هو العصر الذي يسود الفكر والحياة في العالم العربي، لا بد لهذا العالم إذن من الرفض

1- يوسف الخال. **الحداثة في الشعر**. ص 14، 17.

2-محمد جمال باروت. **الحداثة المستمرة في الهوية المتحركة في النص الشعري**. **المعرفة**. ع237. ص96.

3- محمد جمال باروت. في نظرية الشعرية العربية الحديثة. **المعرفة**. ع 260، 261. ص68، 69.

الذي يهزه، لا بد له من قصيدة النثر كتمرد أعلى في نطاق الشكل الشعري، وللآخرين في المجالات الفنية والأدبية والفكرية الأخرى أن يختاروا أشكاله».[1]

إن قصيدة النثر عندهم هي تصفية حسابات مع آخر رواسب النموذج العربي؛ فهي الشكل الطليعي والأكثر حداثة إنها فسحة حرية وفسحة هدم وتحول؛ ففي العدد الرابع عشرة من أعداد (شعر) يقترح أدونيس المصطلح ويطرح خصائص القصيدة والتمايزات الجوهرية بين (النثر الشعري) و(قصيدة النثر) فيقول:« ليس للنثر الشعري شكل، هو استرسالٌ واستسلامٌ للشعور دون قاعدة فنية أو منهجٌ شكليٌ بنائيٌ، وسيرٌ في خط مستقيم ليس له نهاية، لذلك هو روائي أو وصفي يتجه دائما إلى التأمل الأخلاقي أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالي، فهو يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل، وتفسح فيه وحدة التناغم والانسجام. أما (قصيدة النثر) فذات شكل قبل أي شيء، ذات وحدة مغلقة هي دائرة أو شبه دائرة.. هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد.. هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة».[2]

لقد مارست هذه الفسحة أيضا في (قصيدة النثر) حريتها وهدمها وإنجازها في بناء مشروع مزدوج؛ مشروع «الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرّد ضد القوانين القائمة مجبر ببداهة إذا أراد أن يبدع أثرا يبقى أن يعوض على تلك القوانين بقوانين أخرى كي لا يصل إلى اللاعوضية واللاشكل».[3]

ومن الأساليب الشعرية الرؤيوية عند (شعر) أيضا والتي ساعدت على بناء حداثتها الشعرية وفق نظام الهدم والبناء (استدعاء الأساطير الشعرية)؛ حيث شكلت الأسطورة عنصرا هاما في نظام القصيدة الرؤيوية الحديثة، فمع « ظهور القصيدة التموزية الطويلة التي تشكل مفرقا في الخط التعاقبي لثورة النص الشعري والتي تمثل إنتاجا فنيا لحلم بناء الدولة القومية، أو وعي الأمة لذاتها في تحولات الموت

1- علي أحمد سعيد -أدونيس-. في قصيدة النثر. **شعر**. لبنان. 01 أبريل 1960. ع14. ص82.

2- المرجع نفسه. ص80، 81.

3- المرجع نفسه. ص78.

والانبعاث (السياب، حاوي، الخال أدونيس..) ... فمثلما كانت رومانسية المشروع القومي تبحث عن بطل يحيل أحلامها إلى واقع، فإن النّصّ الشّعري في ازدهاره التّمّوزي يبحث عن مشروع الدولة الأمة في أبطال وفي رموز».[1]

وقد كان السياب وأدونيس ثم جبرا إبراهيم جبرا يرون في إحياء هذا الرمز وتداوله مخرجا ثقافيا ينطلقون منه لبناء حداثتهم فـقد « فتحت (تموزية حركة مجلة شعر) الباب أمام الشعر العربي الحديث ليكتنه القدرات الدلالاية والإيحائية والشعرية للأسطورة ».[2]

إن استدعاء الأسطورة واستغلاها في النص الحداثي كما يراها إحسان عباس من « أجرإ المواقف فيه، وأبعدها آثارا حتى اليوم لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر، وهكذا ارتفعت الأسطورة إلى أعلى مقام؛ حتى إن التاريخ قد حُوِّل إلى لون من الأسطورة لتتم للأسطورة سيطرتها الكاملة».[3]

فحركة (شعر) ومجلتها بهذه المعطيات وفي تلك الحقبة الزمنية بالذات أحدثت رجَّةً كبيرة في الوسط الثقافي والأدبي؛ فكانت «الناطق الرسمي لحركة الحداثة المعبر عن تيار نهضوي في الفكر والشعر والنقد، موجود في بيروت ودمشق والمدن العربية الأخرى»،[4] كما أسهمت إسهاما كبيرا في صياغة النص الشعري الحداثي والدفع به التفكير الفلسفي الحدسي من خلال تخطي موضوع الشكل، وإعادة النظر في الشعر نفسه وفتحه على المغامرة الإنسانية الكبرى. [5]

1- محمد جمال باروت. الحداثة المستمرة في الهوية المتحركة في النص الشعري. **المعرفة**. ع 237 ص96.

2- سعيد الغامدي. **الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها**. ص769.

3- إحسان عباس. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. ص130.

4- نذير العظمة. **أنا والحداثة ومجلة شعر**. ص130.

5- ينظر: سلمان زين الدين. **الحداثة الشعرية بين النظرية والتطبيق (يوسف الخال نموذجا)**. **نزوى**. سلطنة عمان. 01 أكتوبر 2012. ع 72. ص116.

ج. معالم التقاء التجربتين الحداثية والصوفية:

ابتدأ تيار التّصوّف في وقت مبكر من تاريخ الإسلام، لكنّ ظهوره على السّاحة كان في القرن الثاني للهجرة، وهو القرن الذي ظهر فيه الشّعر الصّوفي بوصفه أحد الأشكال التعبيرية الثلاثة لدى المتصوّفة (النثر الفني، القصص الرّمزي، الشّعر الصّوفي)، وهذه الأشكال ذات خصائص مختلفة تُميّز كل واحدة عن سابقتها، فقد ظلت تتطوّر طيلة القرون الماضية مع تنوع التجارب الصوفيّة وتعدّد الأطر الثّقافية لدى كل متصوّف.

وقد كانت البدايات الأولى في استدعاء التّراث الصوفي في الشعر العربي الحديث مع كوكبة من الشعراء بدءا بجبران خليل جبران و ميخائيل نعيمة اللذان «كانا يمتحان من تجربتهما الذاتية لا من تجارب الآخرين، إذ كانا ينتميان إلى الجمعيات الثيوصوفية[1] في مدن الولايات المتحدة الأمريكية »؛ [2] وهناك من الدارسين من يرى أن أول من ذهب إلى التصوف في العصر الحديث هو الشاعر (جميل صدقي الزهاوي) في قصيدة مطولة كتبها تحت عنوان (ثورة في الجحيم) بلغ عدد أبياتها 435 بيتا من الشعر العمودي ذكر فيها الشاعر أسماء لشخصيات عديدة قديما وحديثا استحضر بينهم شخصية الصوفي الحسين بن منصور الحلاج.

1- **الثيوصوفية**: تعني الحكمة الإلهية، وهي تتضمن علوم، فلسفة ودين ويزعم أصحابها أنها كانت حاضرة بدرجة مهمة وأقل أهمية على طول التاريخ، كانت قد نشرت في البداية عن طريق السيدة هيلينا بتروفنا بلافاتسكي في نهاية القرن التاسع عشر وعن طرق أخرى من بعد موتها .الكلمة (ثيوصوفية) جاءت من اليونانية من (ثيوس) وتعني الله و(سوفوس) وتعني حكمة وتترجم ك: حكمة إلاهية والكلمة كانت تستعمل في الماضي من قبل الفراعنة في مصر القديمية. حتى أسست السيدة بلافاتسكي الجمعية الثيوصوفية في 1875 . فالثيوصوفية في نظر السيدة بلافاتسكي هي الأساس لكل الفلسفة، الديانات في العالم، تُعَلَّم وتُطَبَّق بأقلية مختارة منذ ان يتحول الإنسان إلى مفكر، تعتبر عملية وروحانية.

ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة. ttps://ar.wikipedia.org/wiki ثيوصوفية. ماليزيا في: 15/ 01/ 2018.

2- محمد الخالدي. الإبداع والتجربة الروحية. **الحياة الثقافية**. تونس. فيفري 2000. ع 112. ص94.

وبين هذا وذاك يذكر (س. موريه) أن البداية الفعلية التي تكيف معها الشعر العربي الحديث مع التفكير الصوفي كانت بداية منذ عام 1965، وبخاصة مع صدور الطبعة الأولى من ديوان (**التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**) الذي استهله علي أحمد سعيد -أدونيس- بعبارتين للنفري:

(كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)

وقوله: **(وقال لي اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح، وإذا دخل الخيط الإبرة فلا تمسكه، وإذا خرج فلا تمده، وافرح فإني لا أحب الفرحان)** [1]

وهذه الفترة بالذات تزامنت وتوقف مجلة (شعر) توقفها الأول وإعادة استئنافها في مرحلتها الأخيرة؛ إذ وبعد الاتهامات التي كيلت لها من خصومها في مجلة (الآداب) وغيرهم، أصدر أدونيس هذا الديوان بين 61-1965، والذي يعتبر جزءا من مواجهة الاتهام الذي وصفت به مجلة (شعر)، وحوكمت على أساسها بالخيانة العظمى للحضارة العربية، كما يعتبر الكتاب أيضا محاولة لتجاوز الإطار الغربي الذي راحت (شعر) تحيط به مشروعها الحداثي.[2]

أما الجزء الآخر والذي حطم وهم عدم التحليق فوق السياسة وتجاوز الماضي المتمثل في الحضارة العربية فهو إصداره لديوانه (المسرح والمرايا) (1965، 1967) والذي جاءت قصائده المعنونة بالحلم والرؤيا مستشرفة واقعا آخر يحوي الكثير من الممكن والمجهول الذي يشبه حالات المتصوفة وإشراقات العرفانيين.

ففي هذا الديوان أيضا يبدو أن أدونيس يجسد أكثر من أي وقت مضى اتصاله بالتّراث المتمثل عنده في التّراث الصوفي خاصة؛ فـ « لئن كان الإبداع لدى أسلافنا لا يتجاوز الحدود الإنسانية الواقعية، فهو

1- ينظر: عبد الرحمن محمد القعود. **الإبهام في شعر الحداثة**. عالم المعرفة. الكويت. مارس 2002. ص132.

2- ينظر: آمنة بلعلى. **تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر**. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1995. ص90.

اليوم يقودنا إلى عوالم ثانية إلى الممكن وما وراءه خارج الحياة اليومية في مناجاة الأحلام والأفراح والحسرات والمشاعر والرؤى الفارقة في قرارة الروح، وهذا ما يفسر اتصالي بالصوفية النسم المبثوث في العالم، حيث التجربة انبثاق كوني، طوفان يغسل الواقع ويشيع الحياة والحلم في المادة، فتصرخ الأشياء وتتآخي. هكذا تؤلف الرؤيا الشعرية بين الأطراف وترد الكثرة إلى الوحدة فتتمازج أشياء العالم ويتوحد أي شيء مع أي شيء ». [1]

ولا شك أن هذا النسغ الإشراقي الحدسي والرؤيوي الذي يتحدث عنه أدونيس كأساس في تراثنا الصوفي يبرز جليا في ديوانه (المسرح والمرايا) ما يجسده، فتكون الكلمات والأصوات والشخصيات المجتمعة فيه وكأنها البركان أو الطوفان الذي يشعرنا في كل لحظة بالنبض الكوني المسكون بالتحول المستمر. [2]

يقول أدونيس في قصيدة (السماء الثامنة: رحيل في مدائن الغزالي) معلنا رفضه وانفصاله عن العالم الحسي جاهدا ومحاولا الاتصال بعالمه الرؤيوي الغير محدود، عالم الحرية الذي لا تحده قيود، مستعملا أساليب الهدم والانفصال، مستبصرا عالم البناء والاتصال:

أهدم كل لحظة

مدائن الغزالي

أدحرج الأفلاك فيها

أطفئ السماء:

الفجر مثل طفل

1- علي أحمد سعيد -أدونيس-. **المسرح والمرايا (1967،1965)**. دار الآداب. بيروت. 1988. ص94.

2- ينظر: آمنة بلعلى. **تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر**. ص91، 92.

سبع حراب سود[1]

ثم يقول في موضع آخر من القصيدة ذاتها:

رفضت وانفصلت

لأني أريد وصلا آخر، قبولا

آخر مثل الماء والهواء

يبتكر الإنسان والسماء

يغير اللحمة والسداة والتلوين

كأنه يدخل من جديد

في سفر النشأة والتكوين[2]

فالشاعر في سفره إلى (مدائن الغزالي) يهدم كل أبعاد الوجود ليخلق عالمه الرؤيوي الميتافيزيقي، مغيرا (خيوط اللحمة والسداة والتلوين) [3] مستبصرا عالما يدخله من جديد في (سفر النشأة والتكوين).

إننا وبهذا الرأي الأخير نذهب مذهب (س. موريه) بأن البدايات الأولى لتوظيف الفكر الصوفي كان في تلك الحقبة الزمنية؛ إذ لا يخفى أن التجارب الصوفية باعتبارها تجارب شعرية ووعيا تحكمه نية التجديد والتأسيس لفكر حداثي لا تتأتى من نَفَسٍ صوفي عفوي ينشأ بين الفينة والأخرى مثلما هو الحال

1-علي أحمد سعيد -أدونيس-. **المسرح والمرايا**. 1965- 1967 .ص121.

2- المرجع نفسه. ص146.

3- أو ما يسمى بخطوط النول إذ يتكون القماش المنسوج عن طريق تعاشق مجموعتين من الخيوط الأولى تعرف باسم خيوط السداء وهي التي تكون أساسا موضوعة على النول في وضع طولي والثانية تعرف باسم الحدف أو اللحمة والتي تكون موجودة بالمكوك أو ما يحل محله، وقد وصف الشاعر صناعة الحرير وحرفة التغيير التي يقوم بها صانع القماش بين خيوط الفراش وأضفى عليها صفة التجدد وليشبه ذلك بالعملية الإبداعية التي تسعى إلى تغيير فرشها وإبدالها بآخر يتلاءم معها.

في شعر (الزهاوي) أو (جبران) و(نعيمة)؛ بل لا بد له من مبررات تؤسس لحضوره في الوسط الشعري والذي كان شعراء الحركة بتجمعهم بوابة لظهور مثل هذا اللون من الشعر في أدبنا المعاصر، فلم « يكن انكسار خطاب الهوية السورية هو الذي جسده أدونيس فحسب، وإنما جسد كذلك استنفاد مجلة (شعر) النموذج الغربي وعدم القدرة على تحمل انعزالها عن التحولات العربية». [1]

فمثاقفة النموذج الثقافي الشعري العربي عند (شعر) بوصفه عودة إلى الأصول لا تتأتى إلا بالرجوع إلى المثال الحضاري العربي والتأسيس له، لذلك رأينا أدونيس يصوغ شعره في إطار صوفي ليواصل رحلته مع نماذج كثيرة من التّراث الشيعي والتاريخ الأموي –كل ذلك بانتقائية لتلك النماذج–، و «يكون بذلك قد جسد اصطدام مشروع الحداثة الذي تبنته مجلة (شعر) بأوهام التخطي والتجاوز والرفض ونفي السياسة». [2]

وبذلك يكاد يكون الاتجاه الصوفي أكثر حضورا وانتشارا في القصيدة المعاصرة وبكل ما يحمله من دلالات وإيحاءات، وتوق للانعتاق وقلق واضطراب، ورؤيا للحياة والكون، وبخاصة مع قصيدة النثر التي تزامنت وظهور هذا الحس الجديد في الشعر.

1) مفهوم التجربة الصوفية المعاصرة:

يقول يوسف سامي اليوسفي : « إن وجود تناص بين شاعر حديث وبين بعض الصيغ الصوفية لا يعني البتة أن هذا الشاعر يجب تصنيفه في عداد الصوفيين». [3] انطلاقا من هذه العبارة لليوسفي ينبغي علينا أن ندرك أن ليس كل من استدعى مصطلحات صوفية أن نلحقه بصاحب تجربة صوفية، لأن التجربة الصوفية أعمق من ذلك فهي كما يراها القدامى « حالة من حالات الوجود يخرج فيها الصوفي من عالم

1 – ينظر: آمنة بلعلى. **تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر**. ص95 ، 96.

2 – **المرجع نفسه**. ص 96.

3 – محمد الخالدي. الإبداع والتجربة الروحية. **الحياة الثقافية**. ع 112. ص94.

الإنسان المادي، فينسحب من عالم الواقع إلى عالم آخر يجاهده بالحدس ومحاولة الكشف، الكشف عن المعرفة والبحث عن المعنى». [1]

فالنزعة الصوفية بهذا المفهوم لم تكن متأتية عند الكثير منهم، إذ إن المتتبع للتجارب الصوفية عند الشعراء المعاصرين على اختلاف مشاربهم ليجد أن لكل شاعر تجربة ذاتية خاصة به، وهذا الأمر أكده القشيري منذ القدم حين قال: «تكلم الناس في التصوف، ما معناه؟ وفي الصوفي من هو؟ فكل عبر بما وقع له». [2]

أما إذا تأملنا في كلام الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي والذي يقول فيه عن رده لسؤال كان يشير إلى أنه عاش مرحلة صوفية بقوله إنها: «صوفية ليس بمعناها الديني، فهناك فرق بين متصوف ديني لاهوتي، والمتصوف الذي من الصفاء والسكينة والنقاء.. صوفية الموقف الأخلاقي من العالم، صوفية الإنسان الذي لا يكذب ولا يسرق ويحب الناس الأخرين، هذه هي الصوفية؛ التجرد من الأنانية، التجرد من متطلبات الدنيا». [3]

فالتجربة الصوفية من هذه الزاوية هي جزء من حياة الشاعر فلا يشترط فيها أن يقترب من النصوص الدينية فيعانقها، ويتلمس تفاصيلها الوجدانية والروحية، كما يفعله الصوفي؛ بل إن الشرط في ذلك هو تفاعل الشاعر مع العالم أولا ثم نقل ملامح هذا العالم بعبارات تصف صوفية الإنسان الكوني المتجرد من الأنانية ومتطلبات الدنيا. يقول أدونيس معززا ما ذهب إليه البياتي: « والواقع أن أهمية الصوفية لا تكمن بالنسبة إلي في مدوناتها الاعتقادية، بقدر ما تكمن في الأسلوب الذي سلكته، أو في الطريقة التي نهجتها لكي تصل إلى هذه المدونة، إنها تكمن في الحقل المعرفي الذي أسست له، وفي الأصول التي

1-هتاف فؤاد. **القناع الصوفي في الشعر العربي المعاصر**. بيسان. بيروت، لبنان. 2013. ص53.

2-نور الدين أعراب. **الاستعارة في الخطاب الشعري المغربي المعاصر**.عين للطباعة. وجدة، المغرب.2012. ص82.

3- ماري عيسى. حوار مع البياتي. **الرافد الشارقية**. سبتمبر 2000. عدد 37. ص35.

تولدت عنه، وهي أصول خاصة ومختلفة للبحث والكشف.. ».[1] فالتجربة الصوفية الأدونيسية لا تعتبر الدين مؤسسا لها، بل تنطلق من حقيقة مفادها أن الحقيقة الشرعية لم تعط الحقيقة كلها، فهناك ما لم يقله الشرع وهو الغيب الخفي اللامتناهي الباطن، والبحث عن المجهول أو اللامرئي من أولويات هذه التجربة، فهي « طريقة للكشف عن المعرفة، وطريق للبحث عن المعنى، ووسيلة لبناء الهوية».[2]

فالبحث عن المجهول وإثارة السؤال عنده هي من خصائص التجربة الصوفية المعاصرة « فالنهج الذي يوصل إلى الحقيقة لا يجيء من نظام المجتمع، وإنما يجيء من نظام آخر يخرقه؛ نظام تعده الشريعة نفسها خروجا، ويعده النظام جنونا».[3] فهذا التجاوز للتاريخ المكتوب والظاهر والمنظم من تعاليم وعقائد يتجه إلى باطن العالم وخفيه المستور والمجهول، وهذا ما يجعل مفهوم التوتر والقلق مبدأ أساسيا لهذه التجربة؛ إذ (التجربة الشعرية) عند أدونيس هاهنا ومن هذا المنطلق شأن (التجربة الصوفية) فهي «محاولة لتحقيق ما يستحيل تحقيقه؛ إنها في آن موت عن المؤسسة، عن المعلوم، وسفر في الأعماق لاكتناه المجهول».[4]

لذلك يعتبر (كمال أبو ديب) أن العناصر الشعرية للتجربة الصوفية تنشأ عن قلق الذات الشاعرة فـ «جوهر التجربة الصوفية هو العيش في مسافة التوتر الحادة، حيث تذوب الذات في شوقها وابتهالها وعظمة عذابها وقلقها».[5]

1-علي أحمد سعيد -أدونيس-. **الصوفية والسّريالية**. دار الساقي. بيروت، لبنان. ط03. ص25.

2- عبد الرحمن محمد القعود. **الإبهام في شعر الحداثة**. ص38.

3- علي أحمد سعيد -أدونيس-. **الصوفية والسّريالية**. ص39.

4- المرجع نفسه. ص ن.

5- نور الدين أعراب. **الاستعارة في الخطاب الشعري المغربي المعاصر**.. ص38.

2) روافد الصوفية الحداثية:

إن التجاهل لجوهر الإنسان، والتبعات الكارثية للمناهج العلمية الحديثة المتمثلة في النزعات الشوفينة واتجاهات الاستعباد والاستعمار أدى إلى دمار مادي وروحي للفرد الغربي، مما حذا به إيجاد حل مناهض للآلة العلمية يتجه بها صوب معرفة أخرى تقوم على الحدس والشعور والحلم والخيال.. وجميع المعارف الوجدانية التي تنازع العقل في معرفة الحقيقة و استكناهها.

وقد شارك شعراء الغرب الحداثيين في هذه النهضة الوجودية التي شهدتها أوربا في تلك الحقبة من أمثال (رامبو) و(ريلكه)... وغيرهما بالدفع في هذا الاعتقاد إلى الأوساط المعرفية لمصالحة الإنسان مع ذاته ومجتمعه، والسعي إلى التوفيق بين الجانب المادي والروحي، فكان الانفتاح على التصوف الإشراقي نتيجة منطقية لهذا الفراغ والفقر الروحي للفرد الأوروبي، والذي استشعره المبدع في النطاق الذي يعيشه. ومن ثمة كان هذا الرافد -التصوف-هو السبيل الأنجع الذي توسل به لإعادة ترتيب علاقته مع ذاته ومع العالم من حوله. [1]

وفي مقابل الخطاب الغربي يتراءى لنا خطاب يغلب عليه طابع التبعية للآخر، فالشعر العربي الحديث رغم أن التصوف يمثل جزءا من ماضيه فلا يكاد أصحابه أن يتعرفوا عليه إلا بإيعاز من الآخر إما تقليدا له أو مسايرة للحاضر وانسجاما مع السلطة التي يملكها، وهذا التواصل مع الغرب وثقافته حقيقة لا تنكر ولا يمكن حجبها عن الأعين، فهذا جبرا إبراهيم جبرا وهو واحد من أبرز شعراء الحركة يذهب إلى أن «حركة الشعر العربي متصلة بحركة الفن الحديث بأوربا.. فالتجديد جاءنا من هناك»، [2] وقد أشاد بذلك الكثير من الحداثيين، وأعلنوا أن معرفتهم للحداثة الشعرية العربية لم تكن بمعزل عن الحداثة الغربية فأدونيس يعترف بأنه تعرف على الحداثة الشعرية العربية من خلال اطلاعه على الثقافة الغربية فيقول: « وأحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي

1-ينظر: لطيف شنهي. **النزعة الصوفية في الشعر التونسي الحديث**. فن للطباعة. تونس. أوت 2009. ص25، 26.

2- عبد الرحمن محمد القعود. **الإبهام في شعر الحداثة**. ص67.

السائد، وأجهزته المعرفية، فقراءتي لبودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية».[1]

ومثلما انطلق أدونيس إلى الإعجاب ببعض نماذج الشعر العربي من خلال نماذج الشعر الغربي، فهو ينطلق أيضا في تقييم النص الصوفي وفكره الخاص من مبدإ إعجابه بالسرياليين والرمزيين من شعراء الغرب، فلقد شابهت نظرة الصوفيين القدامى إلى الطبيعة مع غيرهم من السرياليين وبدت الطبيعة في النص الصوفي شيئا مميزا وكائنا فرديا وليس شيئا ثابتا جامدا يثير المحاكاة؛ يقول أدونيس: «تعرفت على شعر رامبو فيما كنت مأخوذا بالتجربة الصوفية خصوصا ما اتصل منها بالجانب التعبيري اللغوي، وكنت كلما تعمقت في قراءته أقول في نفسي: كأن رامبو، رامبو (فصل الجحيم) و(إشراقات) من السلالة نفسها، سلالة الجنون الصوفي، وخطر لي أن أنقل شعره إلى العربية، غير أن الصعوبة التي واجهتها في نقله والتي إلى أن أرجئ عملي، أتاحت لي مزيدا من تفهم تجربته».[2]

لقد كانت لرامبو أيضا مكانة خاصة عند الكتابة الأدونيسية حيث خصص له الشاعر فصلا كاملا من كتابه (الصوفية والسريالة) ذلك أنه كما يقول عنه أنه « لم يجد بين النقاد الذين درسوا كتاباته من اهتم بالمنحى الصوفي في كتاباته برغم وفرة الدراسات التي وضعت في شعره، فالدراسات التي وضعت في شعره تملأ مكتبة عن كاملها لكن ليس فيها ما يهتم بهذا الوجه من الشخصية».[3]

فأدونيس توجه إلى شخصية (رامبو) بغرض الكشف عن ملمحها الصوفي، تلك الصوفية الوثنية التي أثبتها له غير واحد من الدارسين، فقد لاحظ «أن العبارات التي استعملها رامبو وخاصة منها عبارته الشهيرة (أنا هو الأخر) وعبارة (تداخل جميع الحواس) عبارة صوفية محض، فنحن نكاد نجد هاتين

1- علي أحمد سعيد-أدونيس- **الشعرية العربية**. ص ص 86، 87.

2- علي أحمد سعيد-أدونيس-. رامبو مشرقيا صوفيا. **مواقف**. لبنان. 01 يناير 1989.ع57 . ص30.

3- علي أحمد سعيد -أدونيس-. الشعر والتصوف. ترجمة وتقديم: عبد الرحيم حزل. **البيان**. 01 مايو 1998. ع334. ص77.

العبارتين على سبيل التمثيل في حرفيتهما عند المتصوفة العرب مما يؤكد في نظري صدى قوي لما كان يلقنه بعض الكتّاب من المتصوفة عند رامبو». [1]

إن سؤال الحداثة وما انجر عنها من تصورات فكرية وفنية كان السبب في توظيف التّراث الصوفي في الشعر الحديث، وفي هذا الإطار أيضا فقد كان لـ (حركات الابتعاث والاستشراق) إضافة الى (ترجمة كتب التصوف وإحيائها) من قبل المستشرقين الدور البارز في إذابة الجليد عن هذا الموروث العربي وذلك بإسهامهم في التعريف بالمتصوفة ونصوصهم ضمن انشغالهم بتحقيق كتب الثقافة والتّراث العربي القديم، يقول محمد كعوان: « استفاد الحداثي الغربي من الفكر الصّوفي أيّما استفادة، خاصّة وأن أهم من نقل هذا الفكر الباطني للصّوفيّة وحقق كتبه ونشرها هم قلة من المستشرقين الغربيين، وقد اشتغل هؤلاء المستشرقون أساتذة في جامعات عربيّة ممّا عجل بخلق جيل من الدّارسين العرب كانوا سببا في إعادة بعث الفكر الصّوفيّ» [2].

بعد أن أسدل الزمان ستار النسيان على كتب التّصوّف الفلسفيّ القديمة حتّى جاء هؤلاء المستشرقون فوجدوا ضالّتهم في آثار الصوفيّة الفلسفية فأقبلوا عليها وقرؤوا في ضوء العقليّة المسيحية وطقوس الرّهبنة وأخبار المتصوّفة وكتاباتهم واستهوتهم أفكارهم فجمعوا من أقوالهم كلّ شاردة وواردة وعنوا بتنظيم موضوعاتها وترتيبها حتّى يمكن القول أنّ بحوث التّصوّف الحديثة وكتاباته كلّها ترجع إلى عمل المستشرقين،[3] فهم في الغالب قد تناولوا ثلة من رموز المتصوفة كأبي منصور الحلاج، وابن عربي، والسهروردي المقتول، وابن الفارض وابن الرومي ... وغيرهم. وعنايتهم تلك برموز المتصوفة

1 -**المرجع السابق**. ص ن.

2- محمد كعوان. **الرمز الصوفي في الخطاب الشّعري العربي المعاصر-وفعاليات التجاوز**-. رسالة دكتوراه. جامعة قسنطينة.2006. ص144، 145.

3- ينظر: سيد بن حسين العفاني. **أعلام وأقزام في ميزان الإسلام**. دار ماجد عيري. جدة، السعودية. 2004.ج2. ص159، 160.

السالف ذكر أسمائهم بادية للعيان بشكل سافر، ضاربين بعرض الحائط رأي غالبية المسلمين فيهم وفي غيرهم ممن جعل وحدة الوجود غاية الإسلام فرفعوا من شأنهم، وأحيوا ذكرهم بكل وسيلة استطاعوها.

وعموما يمكن تلخيص موقفهم من رموز المتصوفة في أمرين:

الأول: تحقيق وترجمة ونشر كتبهم.

التأليف عنهم ونشر سيرهم.[1]

فأول من حقق آثار المتصوف عبد الجبار النفري وأظهره إلى الوجود المستشرق البريطاني (جون آربي ري) **(Arthur John Arberry)** وكان ذلك في منتصف القرن العشرين، وعن طريق هذا المستشرق تعرف الباحث اللبناني (بولس نويا، **paul-noya)** عليه وخصه بقسم كبير من أطروحته الموسومة بـ(التأويل القرآني ونشأة اللغة الصوفية).

وتوالت الأحداث إلى أن أشرف هذا الأخير على أطروحة الشاعر اللبناني علي أحمد سعيد – أدونيس- الذي اطلع من خلال أستاذه على كتابات النفري وأشعاره، عكس ما يروج له مريدوه الذين تصوروا أن أدونيس هو من أماط اللثام عن شخصية المتصوف عبد الجبار، وقد حاول هو أيضا إيهام القراء بذلك مستغلا عدم شهرته وجهل الناس به بما في ذلك أهل الاختصاص.

أما وإن تكلمنا عن الحلاج ومكانته عند المستشرقين فيكفي للتدليل على ذلك أن المستشرق (لويس ماسينيون، **Louis Massignon)** -وهو الحجة عند الغرب في تحقيق التصوف- قد أفنى سنين طويلة من حياته في تتبع أخبار الحلاج والتاليف عنه، حتى إن رسالته للدكتوراه كانت عن الحلاج وسيرته. ولعل سر إعجاب ماسينيون بالحلاج وفكره والذي سيعود عليه ومجتمه الغربي بالخير؛ هو أن الحلاج الملتزم

1-صالح عبد الله حسلب الغامدي. **عندما يكون العم سام ناسكا**. دار الوعي للنشر. المملكة العربية السعودية. ط01. 1436هـ. ص 126.

بالفكر الإسلامي الصحيح –بحسب رؤيته– كان أقرب شخص مسلم إلى فكرة المسيحية حول وحدة اللاهوت والناسوت؛ هذه الفكرة التي من شأنها تهيئة الأرضية لحوار لاهوتي مثمر بين المسيحية والدين الإسلامي.

ومن هنا يمكننا القول بأن المستشرق التنصيري والضابط الاستعماري ماسينيون وجد في شخص الحلاج نقطة انطلاق لهدم العقيدة الإسلامية، وتغيير فكر المسلمين وإخضاعهم طواعية للغرب المستعمر وإبعادهم عن الجهاد الذي لم يخف ماسينيون قلقه منه في مقالة له في كتاب (وجهة الإسلام).[1]

أما وإن رجعنا إلى تأثير ماسينيون على مثقفينا وشعرائنا فقد كتب هذا الأخير موسوعته حول حياة (أبو منصور الحلاج) التي أثّر بها في العديد من الشعراء المعاصرين. يقول في ذلك علي عشري زايد « إن شخصية الحلاج كانت أوفى شخصيات تراثنا الصوفي حظا من اهتمام المستشرقين وعنايتهم فقد وقف المستشرق الفرنسي الكبير (لويس ماسينيون) على الشطر الأعظم من حياته فكتب عنه كتابا رائعا وعدة مقالات وأبحاث ولعل من أشهرها البحث الذي كتبه بعنوان: (المنحى الشخصي لحياة الحلاج)». [2]

فكانت هذه الدراسة بمثابة المعين الذي يستقي منه شعراء الحداثة مختلف أعمالهم الإبداعية المتعلقة بحياة الحلاج وسيرته الصوفية، حتى إن الأعمال الشعرية التي كتبت حول هذه الشخصية لتفوق في عددها مجموع ما تناول باقي الشخصيات الصوفية.

إن هذا التعاطف من المستشرقين ومن تبعهم من حداثيينا مع بعض الشخصيات الصوفية ما هو إلا محض تمسح على الموروث العربي الإسلامي، إذ « يبقى موجها من داخل إطاره المرجعي الأصلي، إطار المركزية الأوربية، مشدودا إليه غير قادر ولا راغب في الخروج عنه أو القطيعة معه. إنه إذ يتمرد

1–ينظر: **المرجع السابق** ص 130، 131.

2– علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التّراثية في الشعر العربي المعاصر**. ص 108 .

على حاضره يتمسك بماضيه فيعيشه رومانسيا عبر تجربة هذه الشخصية أو تلكم الشخصيات الروحانية في الثقافة العربية الإسلامية، وقد يذهب إلى أبعد من هذا، فيطالب من خلال تلك التجربة باستعادة روحانية الغرب مما لدى الشرق» [1].

إن هذه الصورة العصرية الاستشراقية الرائجة في الساحة الفكرية والشعرية العربية الراهنة عن التّراث الصوفي ما هي إلا صورة تابعة –كما يقول عنها الجابري– للغرب، فهي لا تعكس إلا مظهرا من مظاهر التبعية الثقافية على صعيد المنهج والرؤية، كل ذلك خدمة لأهدافهم التي ترى في عقيدة (وحدة الوجود) لدى المتصوفة خدمة لمصالحهم؛ فهي تذيب الشخصية الإسلامية المعتدة بدينها وأخلاقها لتصبح شخصية هلامية لا ترى فرقا بين دين وآخر ولا تميز بين عدو وصديق، فالجميع سواء والوجود واحد.

لذا يجب أن نكون واعين وأن ندرك أن هذا الاهتمام بالتّراث العربي عامة وبالتّراث الصوفي خاصة من قبل المستشرقين ومن والاهم من حداثيين لم يكن على أية حال من الأحوال ولا في أي وقت من الأوقات من أجلنا نحن العرب والمسلمين بل كان دوما من أجل بناء حضارتهم والازدراء والهدم لحضارتنا.

3) سمات الصوفية الحداثية:

مما سبق يتضح لنا أن انفتاح الشعر العربي المعاصر على التّراث الصوفي لم يكن اعتباطيا بل جاء لأسباب جعلت من التصوف عنصرا مهما من عناصر التجربة الحداثية، وذلك لارتباط هذه الأخيرة بالتجربة الصوفية وما حملته من مفاهيم تقارب بها نظيرتها، فالنص الصوفي يثير قلقا فكريا تجاه الثوابت الدينية و«يتناول قضايا دينية وفلسفية لكن بخصوصيته، ويكشف عن مواقف وآراء كانت تشوش نظام

1 – محمد عابد الجابري. **التّراث والحداثة –دراسات ومناقشات–** . ص 29 .

المقاربة الدينية ونظام المقاربة الفلسفية معا»[1]، فمثلما أشاد الحداثيون بنص امرئ القيس لاحتفائه بالمكبوت الجنسي، يشيدون بالنص الصوفي لاحتفائه بالمكبوت الفكري، فهذا النص عندهم هو «تجربة وكشف وليس دخولا فيما فكر فيه، كما هي الحال بالنسبة إلى النصين الديني والفلسفي وإنما هو دخول ما لم يفكر به في المكبوت فيما لا يزال مخبوءا وبعيدا، ومن ثم يكتشف حقائق بطريقة لا تعتمد على التصديق الديني ولا تعتمد على الجدل العقلي البرهاني»،[2] والسبب في ذلك -بحسب نظرتنا- راجع إلى أن الشاعر الحداثي يشكو فراغ الحياة الدينية الروحية، فيفتقد الفكر الديني الحقيقي المبني على العقلانية والصدق والتطهر والبراءة، فكل من الصوفي والحداثي يتعامل مع الوجود بمنطلق وجداني حدسي لا عقلي، ومن ثمة فالحقائق عند كلا الجانبين نسبية وليست مطلقة، فهذه النظرة للعلاقة بينهما تبين أن التجربتين متلاصقتين، فالتجربة الصوفية هي تجربة فنية بصورة ما إذ كلتيهما تستبعدان العقل الواعي لقصوره في نظرهما وتعتمدان على القلب الذي هو محل الإيمان والفهم، والمسؤول الأول لما يسمى بالرؤيا التي يعرفها أدونيس بأنها «معرفة إشراقية في معزل عن العقل، وهذا الإشراق يتم عن طريق القلب، فهو الأداة لمعرفة العلم الباطن» [3]، وهو لا يرى أي منطقية أو عقلانية للرؤيا، فهي تكشف عما يعده العقل محالا كأن تجمع بين النقيضين، فتخترق الواقع إلى ما وراءه، وهذا الذي يتجلى واضحا عند السورياليين كما سنلاحظه أثناء مقاربتنا بين المذهبين: الصوفي والسوريالي.

يقوِّم نذير العظمة هذه التجارب الصوفية منطلقا من خلالها إلى إبطال فاعلية العقل وما يقتضيه من أحكام منطقية تعتمد الاستدلال والبرهان ليصل إلى طريق جديد للمعرفة اعتمده المتصوفة، يقول العظمة في ذلك « إن تحرك الإنسان بين قطبي الأرض والسماء، المادة والروح، البشرية والله، التراب والنور، الملإ الأدنى و الملإ الأعلى، عروجه من فلك إلى فلك، ثم العودة الى الإنسانية، هو جدل

1- كاميليا عبد الفتاح. **القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية)** . دار المطبوعات الجامعية. الاسكندرية. 2006..ص85.

2- المرجع نفسه ص ن.

3-عزيز الحدادي. **الفلسفة ومذاق الحضارة. أعمال الندوة الدولية**. فاس، المغرب. مارس 2007 . ص87.

التجربة الروحية الإسلامية التي أدركت العالم تجاوز الذات، وأدركت الذات بتجاوز العالم، رابطة ذلك كله بمثل أعلى فوق المثل..».[1]

كما أن التجربة الصوفية هي أداة لـ (علم الباطن) الذي يبحث عن (المجهول) أو (اللامرئي) أو الجانب الخفي من العالم، وترفض الواضح والشفاف وتسعى إلى القطيعة معه، وتحيد الى الالتباس والمجهول الذي يكون في جوهره نقيضا لليقين وتتجرأ على التاريخ والتّراث لتخلق تاريخا جديدا مغايرا، وتسعى الى التوحيد بين المرئي واللامرئي الذي ينقض فكرة الزمن بمعناه التقليدي المشدود إلى الماضي، كل ذلك سعيا وراء زمن مطلق ؛ هو زمن تملك المعرفة الحقة، فيقترب زمن الصوفي من زمن الحداثي في تناقضه مع الزمن التّراثي، فالفنان الحداثي كما يراه أدونيس «يقيم في زمن ليس بالضرورة زمنه الراهن، ويقيم في الماضي أو في الحاضر أو في المستقبل، أو في هذه جميعا في آن واحد». [2]

فإذا كانت الحداثة كما هي الحال نفسها في التجربة الصوفية تفصح عن جدلية الظاهر والباطن والمرئي واللامرئي، فإن الزمن الذي يتحقق فيها مختلف عن الزمن التّراثي لأنه لا سبيل إلى تعيين الزمن الباطني ولا إلى تحديد زمن اللامرئي، وتبقى الغاية منها هي الخروج على التقليد والمتوارث والمألوف، والدخول إلى عالم مغاير يطلق الإنسان فيه فكره حرا.[3]

وعلى صعيد العلاقات القائمة بين الكلمات والأشياء، فالشاعر في التجربتين الحداثية والصوفية وفي لحظات إبداعه وكتابته للقصيدة هو في حالة فناء في ما هو فيه، في حالة انسحاب من عالمه إلى عالم آخر يكاد لا يحس فيه إلا ذاته؛ كأنه في حالة اتحاد مع عالم آخر ولكن من خلال اتحاد الذات مع نفسها، والتجربة الصوفية في بعض أبعادها وتجلياتها هي نحو من هذا، أو على حد تعبير خالدة سعيد فإن الشعر: « هو المحل الذي يتمثل فيه وعي الأنا بذاتها، تماسكا أو تصدعا، ووعيها بعلاقتها بالموضوع، تميزا وتداخلا، وهذا في طليعة الأسباب التي تفسر الترابط بين الشعر والتجربة الصوفية بما هي إعادة نظر في

1- عدنان حسين القاسم. **الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس**. الدار العربية للنشر والتوزيع. 2000. ص255.

2- علي أحمد سعيد-أدونيس-.**الثابت والمتحول** .ج01. ص104.

3- ينظر: فيصل دراج. **الحداثة المتقهقرة-طه حسين وأدونيس-**. ناديا للطباعة. رام الله، فلسطين. 2005.ص175، 176.

علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم بذاتها. وكون الشعر الحديث محلا لهذا التصدع الأنطولوجي جعله يحفل بالأقنعة والمرايا والأصوات المتداخلة». [1]

إن هذه السمات والخصائص التي تربط بين التجربتين والتي نادى بها شعراء مجلة (شعر) وعلى رأسهم أدونيس هو مستمد في حقيقته من التجربة الصوفية التي ترى أن الشعر يصدر عن حالات التأمل والاستبطان بين الصوفي والوجود، وكلما عاد الشاعر إلى ذاته كلما استطاع أن يدرك الوجود من حوله بشكل أعمق، وهم يرون أيضا بضرورة الفصل بين نوعين مختلفين من الوعي؛ وعي الجماعة الذي يقدم نموذجًا موحدًا للشعر يتقيد ببنود ثابتة أقرتها الجماعة، ووعي جديد ذاتي وفردي يدعو إلى التخلص من التقليد، والإصغاء دائمًا للذات، فـ « تحرير الشعر من مراقبة الجماعة وتأثيرها، والسير به نحو الفردية التي تملأ القصيدة بالإحساس الإنساني المرتبط بخفايا الوجود وإيقاعه البعيد، فتكون التجربة بذلك تجربة شاعر يقرأ كتاب الوجود قراءة فريدة». [2]

فحركة شعر بهذا المنطلق تعمل جاهدة على أن تثبت الطبيعة الروحية للإبداع، وتعيد العلاقة بين فردية الشاعر وقصيدته التي يتذكر فيها تجاربه الذاتية العميقة ويستعيد من خلال لغتها ترادف التعبير والمعبر عنه، إذ من الرؤيا الذاتية تنبثق اللغة المعبرة وبتلك الرؤيا يصبح الشاعر هو الضمير المعبر عنه. يقول (يوسف الخال) إن «الشعر فن، والفن لا غاية له غير التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا، إنه نرسيسي مجاني لا عقلي، بمعنى انه يخاطب العقل ولا يخضع لقوانينه، ومهمته التلقائية الفريدة هي النفاذ فيما وراء الظواهر المتناقضة المشّوشة المبهمة، ليكشف بالحدس والرؤيا أسرار الوجود الحقيقي المليء بالانسجام والنظام والمعنى»، [3] والشاعر بحسب هذا التعريف نرجسي محب لذاته وهذه النرجسية تتجلى من خلال نزعة الارتداد إلى الذات عند الشاعر المعاصر، والتي هي من نتائج الشعور بالإحباط والسخط والإحساس بالضياع عند الشاعر الحداثي، فكان الارتداد داخل الذات وبذلك

1- عبد الرحمن محمد القعود. **الإبهام في شعر الحداثة**. ص38.

2- محمد بنعمارة. **الصوفية في الشعر المغربي المعاصر**. ص330.

3- يوسف الخال. **الحداثة في الشعر**. ص13.

يستطيع الشاعر أن يقوم بدوره الحقيقي ويستطيع أن يكون ذلك الرائي الذي يضيء ويكشف العالم من حوله ويبلور أشواقا ما تزال وراء الواقع الكائن .

كما أن أدونيس قد ركز عل الجانب الباطني عند الصوفيّة، واتخذ منه مثلما اتخذ من الباطنية منطلقات لأفكاره، فهو الذي « اعتبر أنّ الكتاية الحداثية بدأت بـ ابن عربي والسّهروردي، وتحدّث عن الرؤيا الباطنية... ثم تحدّث عن الرؤيا عند ابن عربي، وعن الرؤيا الإشراقية، والكشف الصّوفيّ الفلسفيّ وما يتضمنه من غموض وتجاوز لمنطق العقل».[1] ورأى أن التّصوّف هو « المثل العربي البارز على رفض الشريعة من أجل الحقيقة؛ أي من أجل ما يتجاوز الشريعة هو التّصوّف على صعيد التّجربة الفكرية، وهو الصعلكة على صعيد التّجربة الحياتية».[2]

وفي جزء آخر من كتابه الثابت والمتحول، أسهب في شرح فلسفة الذوق الصّوفي، متخذا منه ركيزة انطلاق حداثية، ثم عن الفناء الصّوفي والمحبة الصوفيّة وكيف أنّها -حسب رأيه- أبطلت العلاقة بين الله والإنسان.[3] وبعد ذلك تحدّث عن الفناء الصّوفي، ومزاعم الصوفيّة في رؤية الله عزّ وجلّ، ووحدة الوجود إلى أن يصل بهم الأمر أن يصرّحوا بأنّهم أعظم من النّبي، ثم ختم فصله بالقول: « لقد نقلت الصّوفيّة تجربة الوجود والمعرفة من إطار العقل والنّقل إلى إطار القلب، فلم يعد للموجود مفهومات ومقولات مجردة، وبطلت المعرفة أن تكون شرحا لمعطى قبلي، أو تسلما بقول موحى».[4]

فالنص الصوفي بما يحمله من سمات الشعرية بمعانيها الحداثية والمغايرة لمفهوم الشعر العربي القديم جعلته يحتفى بالرؤيا القلبية وبالتفجير اللغوي والطبيعة المجازية للغة، ويدخل في تناقض مع أفق الطرح التقليدي المباشر الذي عرف به الخطاب الشعري القديم فهذا النص «يستخدم اللغة لا لكي يعبر

1- سعيد بن ناصر الغامدي. **الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها**. ج02.ص 954.

2- علي أحمد سعيد. **الثابت والمتحول – صدمة الحداثة-** . ص183.

3- ينظر: علي أحمد سعيد. **الثابت والمتحول – تأصيل الأصول-** . ج02. ص، ص73، 94.

4- المرجع نفسه. 2/ 98.

بما يقدر أن ينسج به من علاقات هي رموز وإشارات .. فكأنها بشكل مفارق تعبر عما لا تقدر أن تعبر عنه».[1]

إضافة إلى كل ذلك فقد تميزت الصوفيّة بخصائص جعلتها قبلة أنظار الحداثيين الذين رأوا فيها ضالّتهم التي تسعفهم على تحقيق أغراضهم؛ لأنها قبل كل شيء « رفض للفكر الديني المتشكل ذي الحدود والفرائض والطقوس مع أنّها كانت دينية في العمق...».[2] ومن خصائص الصوفيّة التي اجتذبت إليها الحداثيين أيضا:

أولا : ظاهرة الكشف

وهو قدرة الصّوفي على اختراق سطوح الأشياء والظّواهر للوصول إلى لبابها وجوهرها، الأمر الذي جعل الغزالي وابن عربي يؤمنان بأنّ الكشف أشمل من المشاهدة، ولأنه إدراك معنويّ يختصّ بأرواح الكائنات ومنطوياتها دون ظاهرها وقشورها الخارجية، وهو بعينه ما دعا إليه أصحاب الحداثة، ويظل الحداثيّ المتصوّف في ارتحال دائم وسفر لا يتوقّف في أرض المجاهيل للكشف.

ثانيا: وحدة الوجود

يرسم أدونيس فكرة الاتحاد بالكون عند الشّاعر على أساس أنّها وسيلة لتخطّي الكائن إلى عوالم ثانية خارجة عن الحياة، وفي مناخ الأحلام والأفراح والحسرات ثم يقول: «وفي هذا ما يفسر اتّصالي بالصّوفيّة... حيث التّجربة انبثاق كونيّ، طوفان يغسل الواقع ويشيع الحياة والحلم والمادّة، فتصرخ الأشياء وتتآخى، وهكذا تؤلّف الرّؤيا الشّعريّة بين الأطراف، وتردّ الكثرة إلى الوحدة، فتتمازج أشياء العالم ويتوحّد أيّ شيء مع أيّ شيء».[3]

1- ينظر: علي أحمد سعيد-أدونيس- **الشعرية العربية**. ص65.

2- كمال أبو ديب. الحداثة ، السلطة، النص.**فصول**. مصر. 01 يونيو 1984.ص46.

3- علي أحمد سعيد-أدونيس-. خواطر حول تجربتي الشعرية. **الآداب**. بيروت.1966. مج14. ع3 . ص196.

إنّ ما يجمع بين الحداثة والتّصوّف -من خلال وحدة الوجود- هو الفناء المطلق والتّسامي فوق الحياة الواقعيّة المادّية، والذّوبان في كلّية الوجود، فتصير روح الصّوفي إناء للأشياء كلّها، يشملها جميعا. وفي ذلك يقول ابن عربي: «كانت الحقائق التي جمعها الإنسان متبددة في العالم فناداها الحقّ من جميع الجهات فاجتمعت فكان في جمعيتها الإنسان، فهو خزائنها، فوجود العالم مصروفة إلى هذه الخزانة الإنسانية».[1] ففكرة الفناء والاتحاد ، والتي ترى الوجود يمثّل حقيقة واحدة مستقاة من الأفلاطونية الحديثة[2] وهي تخالف ما عليه جمهور المسلمين فبعد أن كان المتكلمون يقولون بوحدة الذّات الإلهية، صار الصوفيّة يقولون بوحدة شاملة لكل شيء، وهذا ما يؤكده (النفري) حين يقرن المحبّة بوحدة الوجود حيث قال: « يسري الله في جميع الأشياء، وليس التنوع الظاهر في الوجود سوى أسماء متعددة لجوهر واحد وكلّيّ».[3]

كما يرى ابن عربي كذلك أنّ الإنسان الكامل هو الجانب الوجودي من الله، هذا من جهة. ومن جهة أخرى ينظر إلى الإنسان من جهة كونه الصلة بين الله والعالم، وهكذا وصل الأمر بالمتصوّفة حدّ التوحيد بين الإنسان والذّات الإلهية. فـ « ما من شيء أنجز على نحو نهائي، وما من شيء يمكن إنجازه إنجازا مطلقا... » لأنّ «الممكنات لا تتناهى» أو كما يقول ابن عربي، وهذا القول مرتكز أصيل لفكرة التحول

1-ينظر: عدنان حسين القاسم. **الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس**. ص230، 231.

2- الأفلاطونية الحديثة هي التسمية التي أطلقت منذ القرن التاسع عشر على مدرسة للصوفية الفلسفية والتي تكونت في القرن الثالث مبنية على تعاليم أفلاطون وتابعيه الأوائل .تقوم الأفلاطونية الحديثة على فكرة الوهم والظل، وترتكز على الغنوصية التي تقول بأن المادة أصل الشرور في العالم، وأن الله في قمة الوجود، وبينه وبين العالم المادي سلسلة من الكائنات تسمى الأيونات، ومن معتقداتهم القول بوحدة الوجود، وهذه النّظرية تتفق مع مذهب أفلاطون القائل بأن العلم الطبيعي ظل للعالم المثالي. وخلاصتها أنّه لا موجود إلا الله، فالعالم كله وجوده من ذات الله، ولذاته وبذاته.

ينظر: إميل ناصيف. **أروع ما قيل في الزهد والتصوف**. دار الجيل. بيروت. ص ص 97، 107.

3- محمد عبد الجبار النفري . تح: آرثر أربي، تقديم وتعليق د. عبد القادر محمود. **المواقف والمخاطبات**. الهيئة المصرية للكتاب. مصر. 1985. ص07.

والتطور عند المتصوّفة ويؤكد ابن عربي أنّه: «لا أول ولا آخر، وإنما وجود مستمر من الأزل إلى الأبد»[1]. وهذا هو مضمون وحدة الوجود التي لا ترى أي فراق بين الوجود المادي والوجود الروحي.

ثالثا: الخيـــال

تلتقي الحداثة مع الصوفيّة في خاصية الخيال؛ لأنه « نزهة من المسرّح والمفتوح، أو في مجالات لا يحدّها حدّ، ولا يقيّدها قيد، ويغدو الخيال مجال حرّية لتمتّعه بالانفتاح على جميع الممكنات».[2]

وعلى الرغم من تلك الحرية التي يتمتع بها الخيال عند المتصوّفة فإن ابن عربي يشير في الفصوص أنّ « خزانة الخيال ليس فيها سوى المحسوس بشرط غيبته عن الحس، كما يذهب في (الفتوحات المكية) إلى أنّه ليس للخيال قوة تخرجه عن درجة المحسوسات، لأنه ما تولد ولا يظهر عينه إلا من الحسّي، فكل تصرف يتصرّفه في المعدومات والموجودات ومما له عين في الوجود، أوْ لا عين له فإنّه يصوره في صورة محسوسة لها عين في الوجود، أو يصوره صورة مالها بالمجموع عين في الوجود. ولكنّ أجزاء تلك الصّورة كلها أجزاء وجودية محسوسة».[3]

ومن أجل أن تتضح ماهية الخيال ودوره عند الحداثيين فإنّه ينبغي علينا أن نبسط صورته عند الصوفيّة الذين تأثر الحداثيون بهم، فالخيال عند الصوفيّة نوعان: منفصل ومتصل.

1) الخيال المنفصل: هذا النّوع عند ابن عربي ليس سوى العماء أو الهيولى يقول ابن عربي:« إن الله فتح في العماء صور الأشياء»، ويقول أيضا:« إن الخيال المطلق الأقدس وسع صور الأشياء»[4] وهذا الخيال هو الذي يمنح الأرواح صورها الجسدية (الشّكل).

1- محي الدين بن عربي. **الفتوحات المكية**. دار صادر. بيروت.ج01. ص07.

2- يوسف سامي اليوسف. **الناقد**. فيفري1989. ع8. ص14.

3- عدنان حسين قاسم. **الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس**. ص233.

4- محيي الدين بن عربي. **الفتوحات المكية**. ج01. ص110.

2) الخيال المتصل: هو ما يتصل بالأحلام التي تسير على نحو تلقائي، وقد عني بالصوفيّة بذلك النّمط من الخيال الحلمي لأنه يمزج بين معطيات المعالم الداخلي والخارجي. والحلم على هذا النحو مظهر من مظاهر الخيال وتجلٍّ من تجلياته، ربطه العرفاء بتصوير ما لا يقبل الصّورة كالمحال، وجعلوا الرؤيا إرهاصا بالوحي في حق الأنبياء. [1]

ورمز ابن عربي للخيال بالإكسير« ومعلوم أنّ الإكسير تعبير عن معتقد شاع في العصر الوسيط، عبّر به الإنسان عن طموح إلى مركّب كيماوي يُبدّل أعيان الأشياء بحيث تتحول بمثاقيله إلى ذهب يخطف بريقه الأبصار»؛[2] كما أنّ هذا الإكسير(الخيال) هو الذي يحيل المعنى الشّفّاف والأفكار المجرّدة إلى أشياء محسوسة ومجسدة بتأثير فعله فيها، الأمر الذي يجعل الخيال يتمتع بقدرة متميزة على تغيير طبائع الأشياء بعد إدخالها في مرجع الإبداع، وهو ما دفع المتصوّفة إلى اعتباره برزخا بين المجرّد والمجسّم باعتباره مرآة تنعكس فيها صور المجرّدات بعد تجسيمها. فـ «الخيال آلية من آليات الإبداع عند الفنّان، ويمنحه الحداثيون حرّية تامّة حتّى إنّه يتحول -عندهم- إلى قوة مطلقة من كل قيد، فلا يحدها حدود، وهو الذي يقوم عند الحداثيين والمتصوّفة على حد سواء-بالجمع بين المتناقضات- في تركيبة واحدة حتّى أنّها لتبدو متآلفة وكأنّه أداة سحرية.

إن الخيال هو الأداة السحرية عند المتصوّفة لخرق العادات، وفي هذا الخط يلتقي الصوفيّة مع الوجوديين الذين يعظمون الإنسان ويرفعون من قدره، لأنّ الخيال على هذه الصّورة يدعم دور الإنسان، ذلك أنّ الإنسان إذا بلغ المرتبة التي يخرق فيها العوائد، أي القوانين الطبيعية فإنّه يخلق ما يشاء لأنه سيكون في هذه الحالة واضع القوانين ومبدعها».[3]

رابعا: السفر الدائم

1- ينظر. عدنان حسين قاسم .**الإبداع ومصادره الثقافية**. ص234.

2- محي الدين بن عربي. **الفتوحات المكية**. ج01.ص88.

3- عدنان حسين قاسم. **الإبداع ومصادره الثقافية**. ص235.

كان الصّوفي يعيش في قلق وغربة؛ «غربة من الواقع والمجتمع والناس وغربة عن النفس، ولذلك نراه في رحلة مستمرة ودائمة، إنّها رحلة الصّوفي التي يقول عنها أسعد علي في المنتجب إنّها رحلته الأولى في السماء إلى الأرض ورحلته الثانية من الأرض إلى السماء».[1]

والحداثي بطبعه يسعى دائما إلى البحث عن الحقيقة الغائبة التي يتعذر الوصول إليها، فهو سفينة في بحر بلا موانئ، والسفر عند ابن عربي لا غاية له، «والأسفار ثلاثة: سفر عنده، سفر إليه، سفر فيه. والقسم الثالث –سفر فيه–هو سفر التيه والحيرة ... وسفر التيه لا غاية له».[2] وهذا السفر الأخير هو الذي يطمح إليه الحداثي بتجربته الشعرية.

2. **السّريالية بوابة الصوفية الحديثة:**

كثيرة هي الحركات الشعرية التي تأسست ضدا لجفاف العلم وماديته؛ فمع التراكم المعرفي الذي شهده المجتمع الغربي خلال القرنين التاسع عشر وبداية القرن العشرين أصبح الإنسان في ذلك المجتمع يشكو غربة تمثلت في الانفصام بين باطنه وظاهره، وقد تنبه مفكرون من ذلك المجتمع إلى أن الاعتماد الكلي على العلم في فهم الإنسان لم يقم إلا بإبعاده عن ذاته، ومن داخل الشعور بهذا الانفصام تم الانفتاح على طرق أخرى في المعرفة تمثلها تلك الحركات الوجودية التي تعنى بدراسة الإنسان، فارتفعت أصوات تنادي بأن هناك مجالات تتجاوز فيها المعرفة العلمية إلى معرفة وجدانية أكثر رحابة وسعة.

وتعتبر الحركة السّريالية من أبرز الحركات ظهورا في تلك الفترة وأكثرها خوضا في هذا الجانب؛ حيث سعى روادها إلى الاعتماد على التصوف في ممارساتهم النصية التي هي ممارسة وجودية تطمح إلى

1– عبد الحميد جيدة. **الاتجاهات الجديدة في الشّعر العربي المعاصر**. ص 102.

2– محمد بن عبد الجبار النفري : **المواقف والمخاطبات**. ص65.

استبطان أغوار الذات والسفر في مجهول الكينونة التي حجبها العلم، ومن ثم كان التصوف بالنسبة لهؤلاء السورياليين بخياله واللامعقوله سبيلا لإعادة ترتيب علاقة الذات بالموضوع.[1]

ومع هذا الطرح تتبادر في أذهاننا إشكالات حول العلاقة بين الحركتين الأدبيتين باعتبار المنشأ والغايات وقد حاولنا الإلمام بتلك الاشكالات بأسئلة تمحورت كالآتي:

ما العلاقة الجامعة بين التجربة الصوفية والتجربة السّريالية؟ كيف يمكن المقارنة بين حركتين إحداهما دينية والأخرى إلحادية؟ وهل يمكن حقيقة الجمع بينهما؟ ما هي الأسس التي تعطي لهذه المقارنة المشروعية الفكرية أو الثقافية؟ وأخيرا: كيف استطاع شعراء الحركة الجمع بينهما رغم ذلك التناقض والتعارض؟

قبل الإجابة على الأسئلة السابقة كان لزاما علينا أن نعرج على (الحركة السّريالية) مفهوما ونشأة حتى نتبين طريقنا في إجراء تلك المقاربة بين الحركة الصوفية والسّريالية فنقول:

أ. مفهوم السّريالية:

إن السّريالية[2] مصطلح ابتكره الشاعر الفرنسي (غيوم أبولينير) (1880/ 1918) عام1917، وفي سنة 1924 أصدر (أندريه بروتون) [3] بيانا يعلن فيه ولادة اتجاهه الجديد الذي أسماه (السّريالية)، وهي حركة فنية وجدت جذورها في قصائد (رامبو) وفي ديوان (أغاني مالودورور) للشاعر (لوتريامون) ملاذا

1-ينظر: خالد بلقاسم. **أدونيس والخطاب الصوفي**. دار توبقال. الدار البيضاء، المغرب. 2000 . ط01.ص54، 55.

2- يعرف **محمد العربي فلاح** السّريالية بأنها: مذهب فكري أراد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية، وزعم أن فوق هذا الواقع واقع آخر أقوى فاعلية ، وأعظم اتساعا، وهو واقع اللاوعي واللاشعور، وهو واقع مكبوت في داخل النفس البشرية، ويجب تحرير هذا الواقع وإطلاق مكبوته وتسجيله في الأدب والفن.

ينظر: محمد العربي فلاح. **أدونيس تحت المجهر** هامش صفحة: 58.

3- **أندريه برتون (André Breton) :**كاتب وروائي وشاعر وفيلسوف فرنسي ولد في 19 فبراير 1896 في مدينة (تينشيبراي) بإقليم (أورن الفرنسي) وتوفي في با ريس في 28سبتمبر .1966 يعتبر برتون من أكبر رموز الدادا و السّريالية.

ينظر: ويكيبيديا. **https://www.google.fr/search?q=أندريه+بروتون**. ماليزيا في: 15/ 01/ 2018.

تركن إليه في صياغة تجربتها والتي تهدف إلى تحرير الإبداع من قيود العقل والدين معا، فهي حركة -كما يسميها أصحابها- ضد القمع وضد البوليس الفكري بأنواعه، وهذه الحرية لا يمكن تحقيقها إلا بالتخلص من رقابة الوعي عبر الخيال وتحرير العقل الباطن. [1]

وقد جاء في تعريف (أندريه بروتون) للسوريالية بأنها «آلية نفسانية صافية، يلتمس بواسطتها التعبير شفويا أو كتابيا أو بأية وسيلة أخرى عن وظيفة الفكر الحقيقية، وهي إملاء الفكر في غياب كل رقابة يمارسها العقل، وخارج كل اهتمام جمالي أو أخلاقي». [2]

وهذا التعريف يحيلنا إلى (الدادئية)[3] التي تتصف بالذهنية غير المنطقية، والعشوائية في التفكير وهدفها من ذلك هو تحرير الشعر من رقابة الحس السليم، والتحرر من الرقابة التي يمليها المجتمع.

كما أن أهداف (السّريالية) تلتقي مع (الدادئية) في التحرر من الماضي وقيمه وبخاصة في الأدب والفن، فخيالهما لا تحده حدود الماضي، وهذا الذي ساعد السوريالي في قلب النمطية وانتهاك بعض القيم الجمالية في الأدب.

1- ينظر: صقر أبو فخر. **حوار مع أدونيس**. دار الفارس. عمّان، الأردن. 2000. ص100.

2- محمد بن عمارة .**الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر**. شركة المدارس. الدار البيضاء. 2001. ص159.

3- (دادا) أو (الدادائية): هي حركة ثقافية انطلقت من (زيوريخ) سويسرا، أثناء الحرب العالمية الأولى، كنوع من معاداة الحرب، وقد برزت في الفترة ما بين عامي: 1916 و 1921. أثرت الحركة على كل ما له علاقة بالفنون البصرية، الأدب، الشعر، الفن الفوتوغرافي، نظريات الفن، المسرح، والتصميم.

تضمنت نشاطات الحركة التجمعات العامة، المظاهرات، والمجلات الأدبية. إذ سمحت دادا عبر تأثيرها على الفن، بتمرير الرسائل السياسية التي تسعى لها من خلال المنشورات، والتأكيد على الحرب التي ساندها البرجوازيين، وسعوا إلى إشاعتها تلبية لمصالحهم. ثم تحولت دادا إلى حركة عالمية، لا يمكن حصرها ببلد، تماما كالحرب التي بدأت في بلد ثم انتشرت في كل العالم، وانشقت عنها فيما بعد الحركة السّريالية، إذ نشأت الحركة السّريالية في حجر الدادائية وتفرّعتْ عنها، فكانت حركة هدمٍ فقط، ولذلك انفصل عنها أدباء شعروا بفراغها وعبثيتها ويأسها وعدم جدواها.

ينظر: ويكيبديا دادا:https://ar.wikipedia.org. ماليزيا: 15/ 01/ 2018.

ومن السمات أيضا التي تلتقي من خلالها المدرستان سمة التناقض، حيث تطمحان إلى مهمة التوفيق بين الحالات المتناقضة كالتوفيق بين الأحلام والواقع، والاتكاء على عالمي اللاشعور البعيد عن رقابة العقل، والحلم -متأثرة بذلك بأفكار فرويد-، وهذا ما يفتح المجال أمام الهلوسات الإبداعية أو الإبداعات المهلوسة التي تسبب الإبهام الشعري بسبب تلك الشطحات التي لا تحدها قيود، فهي تصدر عن لا شعور يحرص السّرياليون على تحريره إلى أبعد حدود.[1]

ب. بين الصوفية والسريالة:

إن الرومانسية بوصفها مدرسة أدبية تعد البوابة الأولى لالتقاء الصوفي بالسوريالي؛ فالسّريالية كما يصفها (**أندريه بريتون**) بأنها (ذيل الرومانسية) وبداية لرومانسية جديدة، فلا يبدو في ذلك مجاوزا للحقيقة، وبخاصة إذا عرفنا أن الرومانسية في أساسها هي محاولة التحرر من القيود والأنماط الكلاسيكية القديمة، ويذهب (إحسان عباس) قريبا من قول (أندريه)، إذ يرى أن السّريالية يمكن أن تعدّ آخر مراحل التطور في الاتجاه الرومانسي، فالمدرسة الرمزية عنده هي عودة للرومانسية في ثوب جديد، وأن هذه الرومانسية بهذه العودة أسلمت نفسها إلى الرمزية والسّريالية،[2] كما أن أحد الدارسين ذهب إلى أبعد من هذا، فهو لا يرى في الرومانسية مجرد ممهد للمذاهب الأدبية الجديدة والتي من بينها السريالة، أو أنها قد انتهت بظهورها؛ بل هي مستمرة في تلك المذاهب من (رمزية وسوريالة ووجودية) وهذه التيارات الفنية ليست سوى « مظاهر وربما جوانب أخرى للرومانسية صبت في قوالب تعبيرية جديدة، واحتالت بذكاء لكي تظهر في طبيعة مختلفة عن طبيعة أصولها الأولى، رغم أنها ليست في حقيقتها سوى ردة روحية على المادة شأن الرومانسية».[3]

1- ينظر: عبد الرحمن محمد القعود. **الإبهام في شعر الحداثة**. ص113،112.

2- ينظر: إحسان عباس. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. ص162.

3- بسام ساعي. **حركة الشعر الحديث في سوريا**. دار المأمون للتراث. دمشق، سوريا. 1978. ص99.

وعلى كل فإن العامل المشترك بينهما والذي يجعلها من معين واحد ويوحد بينهما أنها توجهت جميعها بمشروعها «إلى هدم شمولي للثقافة الكلاسيكية وتوسيع مجال الهدم إلى الدولة بمؤسساتها الدينية والسياسية والأدبية، هادفة بذلك إلى إعادة بناء تصور مغاير للإنسان والثقافة».[1]

ولما كانت المدرسة (السّريالية) هي التجسيد الفني والأدبي للرومانسية، كان السورياليون يغلبون الاتجاه نحو مخبآت اللاشعور معتمدين في ذلك على منهج (فرويد) في التحليل النفسي القائم على العالم الباطني اللاشعوري، وبذلك ينعزلون بالفن عن المجتمع والحياة الاجتماعية، مستخدمين في ذلك تقنيات حديثة في الكتابة الأدبية تميل في أغلبها إلى الكتابة الآلية، والتنويم المغناطيسي، والكلام دون وعي، وتدوين أحلام اليقضة وغيرها، وهذا ما سنراه أيضا لدى شعراء الحركة.

إن هذه الكتابة السريالة الجديدة أنتجت (رؤيا) مغايرة للرؤيا الكلاسيكية وللواقع والمجتمع، لكنها في الغالب كانت رؤية عبثية وميتافيزيقة، ومفككة، فلا تعنى إلا بالجانب الخيالي والحلمي، إذ لا يمكن للسريالية إنتاج رؤياه المنظمة والمرتبة بمعزل عن مقدمات منطقية تفضي إلى نتائج يصل إليها الشاعر بعد تفكير عميق وإدراك شامل على مستوى الشعور لما هو كائن.[2]

إضافة إلى أن الرمانسية لعبت الرمزية دورا كبيرا في نشأة السّريالية، فقد أخذ الشعر مع (بودلير) « منحى صوفيا، واستنادا إلى ذلك مفهوم المطابقة عنده بين المرئي واللامرئي»،[3] فيتخيل لنفسه عالما آخر كعالم الصوفي خاليا من المتناقضات الظاهرية، جامعا بينها، تسود فيه القيم المطلقة وتتخلص فيه النفس من آلام الانفصال والغربة.

1- محمد بنيس. **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته**. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. ج02. ص159.

2-ينظر: راجي شاهين. **الرؤيا في شعر محمد الماغوط**. منشورات الهيئة العامة السورية. دمشق. 2013. ص51.

3- علي أحمد سعيد-أدونيس-. **الصوفية والسوريالة**. ص28.

وذهب (رامبو) إلى أبعد من هذا « فجعل من الشاعر رائيا ومارس كيمياء الشعر ورأى أن الكتابة الشعرية هي نفسها وسيلة لتغيير الإنسان...»،[1] يقول رامبو في ذلك (ينبغي أن تكون رائيا، أن تجعل من نفسك رائيا)؛ فغاية الرؤيا عنده كونه رائد الرومانسية الغربية بحسب المفاهيم السابقة، هو الاقتراب من المجهول الذي يقتضي تشويش كل الحواس وإشاعة الاضطراب فيها، ومن ثم فالكتابة عنده هي إدراك حدسي يقوم على معرفة مباشرة وداخلية في آن واحد.

ولقد نبه (بروتون) إلى علاقة (بودلير) بالأسرار الغنوصية عبر انهماكه بالمطابقات بين المرئي واللامرئي في الكون، فقد كان بودلير «يحاول أن يصل بالشعر إلى الكشف عن العلاقات الخفية بين العالم الظاهر والعوالم الباطنة من أجل أن يتغلب على آلام الوجود».[2] فكان بذلك من أوائل الرومانسيين الذين حاولوا التقريب بين المرئي واللامرئي والكشف عن العلاقات التي تجمع ظاهر الأشياء بباطنها، مماثلا بذلك تأمل الصوفي للكون وللأشياء التي فيه.

وقد أغرى إطلاق العنان للوجدان والخيال الذي بدأه الرُّمانسيون الحركةَ السّريالية للذهاب به إلى أبعد الحدود، فكان نزوع أتباعها إلى الاتحاد بالوجود أشد وضوحا لديهم وأقرب ما يكون من متطرفي الصوفية، ويعتقد (بروتون) في هذا المجال أن هناك (نقطة عليا) دون معرفة ماهيتها ولا مكانها، بحيث تلتقي عندها جميع مظاهر الكثرة الظاهرة، وتنتهي في وحدة تنعدم فيها المتناقضات دون أن يعني إنكار الأدنى باسم الأعلى كما تفعله المثالية، أو إنكار الأعلى باسم الأدنى كما تفعله المادية، لأن ما يعتبر أدنى وأعلى ما هما إلا منظران لمعنى واحد، وإن مهمة السّريالي الأولى هي بلوغ هذه النقطة، أما وسيلته في ذلك: هي الإعلاء من شأن الخيال والحط من قيمة العقل والمنطق، والاحتفال بالحلم واعتبار اليقظة والذاكرة عائقا بين الإنسان والحقيقة التي ينشدها.[3]

1- **المرجع السابق. ص ن.**

2- علي أحمد سعيد-أدونيس-. **الصوفية والسوريالة**. دار الساقي. 1992. ص53.

3- المرجع نفسه. ص47، 49، 50.

ثم تبعت الرومانسية العربية في ذلك الرومانسية الغربية فأسست نمطا بنائيا له إبدالاته في مسار الشعر العربي الحديث فارتبطت هي كذلك بمشروع الهدم والبناء، من خلال ما هو كوني في الرومانسية الأوربية، وهذا الذي «دفع الرومانسيين العرب إلى إعادة ترتيب شجرة النسب العربية القديمة، حيث أفادوا من تجارب وأشكال عربية قديمة»،[1] من بينها (الكتابة الصوفية).

فالرومانسية كانت هي السباقة في اللقاء بالشعر الصوفي يقول في ذلك خالد بلقاسم: « إن إمكان استيعاب التصوف من داخل الشعر لم يتهيأ إلا بما مس الشعر العربي الحديث من قلب في تصوره وممارسته ... ولم يبدأ تمزيق هذا الحجاب إلا مع الرومانسية العربية، لأن التقليدية لم تعمل إلا على صون مؤسسة النقد القديم والوفاء لمعيارها بإرغام الشعر على أن يقترن بالذاكرة وليس بالذات الكاتبة، أو ما تمليه تجربتها. فالتحول الذي أحدثته الرومانسية العربية في مفهوم الشعر وممارستها بتمجيدها للخيال وتعويلها على الذات وتضييقها بين الشعر والنثر سمح باللقاء مع التصوف».[2]

إن هذه النظرة التحليلية تبين لنا أن اكتشاف (الشعرية الصوفية) في السياق النقدي العربي الحديث ما كان ليتم لولا هجرة الرومانسية الأوربية إلى العالم العربي من داخل حدود الشعر فـ « اللقاء مع التصوف تحقق من خارج الثقافة العربية وليس من داخلها، ليس التصوف هو الذي غير الشعر، وإنما تحوُّل مفهوم الشعر هو الذي غير النظرة إلى التصوف وهيأ لإعادة شجرة النسب».[3]

فلم يكن ربط الشعراء العرب المعاصرين –وعلى رأسهم شعراء الحداثة مؤسسي مجلة (شعر)– بين التصوف والشعر إلا عن طريق ما تركته هذه المذاهب الغربية من أثر في اتجاهات الشعر العربي المعاصر –رغم تنكر بعضهم لذلك–، وخاصة عن طريق الرومانسية والسّريالية، وهذا التأثر بتلك

1 – محمد بنيس. **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته**. ج2 ص159.

2 – خالد بلقاسم. **مدخل إلى العلاقة بين التصوف والشعر**. ص80.

3 –**المرجع نفسه. ص ن.**

المذاهب الغربية لا بد من أن يكون له شأن في صياغة تصوف حداثي سنجد له تأثيراته الداخلية والخارجية في النص الشعري عند رواد الحركة، وهذا الذي سيتراءى لنا في مباحث قادمة.

إن السّريالية وباعتبارها حركة أدبية تعد من أهم المدارس الغربية تأثيرا في لبنان وفي حركة (شعر)، وقد أنتجت مفاهيم أصبحت لكثرة الشغف بها وتكرارها عند هؤلاء الشعراء كالشعارات التي لا يمكن الاستغناء عنها، ويعتبر (أدونيس) من أكثر هؤلاء تأثرا بتلك المذاهب الأدبية وبالمدرسة السّريالية خاصة، ففي أحد أحاديثه –وبعد عودته من فرنسا– يرى بأنه « علينا أن نفيد في حركتنا الحديثة من جميع الاتجاهات الشعرية التي نشأت في أوربا منذ الحرب العالمية الأولى، وفي طليعتها السّريالية».[1]

أدرك الشاعر (أدونيس) هذا التداخل بين السّريالية والرومانسية من جهة، وبين الصوفية والرومانسية من جهة ثانية، وبين الصوفية والسوريالة من ناحية ثالثة، مما حذا به إلى عقد مقارنة بينهما في كتابه (**الصوفية والسّريالية**) وهو ترجمة طبيعية لمنطلقاته وخلفياته الشعرية، فالرجل قد شرب من النبعين مع أولوية زمنية للتصوف، وتأثر بالمناخ العام الذي أشاعته السّريالية في زمن ما، فوجد أنه من الضروري الالتفات إلى منبع استلهامه الثاني وإثبات أنهما– السوريالة والصوفية– تلتقيان في نقاط محورية كثيرة.

يقول أدونيس: « فالمكانة الهامة التي تحتلها السّريالية في حقل الشعر العربي قد دفعتني إلى القول إنه بدل أن نمضي للبحث عن المعرفة السّريالية بالعالم والأشياء في السّريالية، فربما كان من الأولى بنا أن نطلبها مباشرة في التصوف»،[2] ويضيف مستشكلا طلب المعرفة في غير التصوف الذي هو الأقرب باعتباره تراثا للأمة « فلماذا نطلب هذه المعرفة في تراث آخر إذا كانت عين هذه المعرفة مبثوثة في تراثنا».[3]

1– علي أحمد سعيد–أدونيس–. **زمن الشعر** . ص28.

2– علي أحمد سعيد –أدونيس–. الشعر والتصوف. ترجمة وتقديم: عبد الرحيم حزل. **البيان**. ع334. ص 76.

3– المرجع نفسه ص ن.

حاول أدونيس في كتابه الآنف الذكر أن يجمع بين السّريالية وهي مذهب غربي إلحادي، والصوفية التي هي أساسا حركة دينية، فجعل من الأولى نقطة كشف للثانية، فالتجربة السّريالية عنده «..ليست غربية من حيث منهج الكشف عن العالم وأسراره بقدر ماهي صوفية، وأن طرق المعرفة فيها مشعورة ومعيشة بوصفها إشراقية كما هو الشأن في التجربة الصوفية؛ في معزل عن المناهج العقلانية والمنطقية، وفي تناقض معها، ذلك أن العقل بالنسبة إليهما قيد وهو لا يحكم بالتقييد».[1]

ثم إن هذا الاعتراض الذي يمكن أن يثار بينهما باعتبارهما جمعا بين الدين والإلحاد لا يمتلك صلاحيته إلا ظاهريا، لأنه لا يلغي التقاطع معرفيا بين الصوفية والسّريالية يقول أدونيس: «إن الإلحاد لا يتضمن بالضرورة رفض الصوفية، كما أن الصوفية لا تتضمن بالضرورة الإيمان بالدين التقليدي، أو الإيمان التقليدي بالدين».[2]

إن الصوفية عند أدونيس تتولد من أزمة الشريعة الدينية والعلم في آن واحد، فهي اتجاه نحو اللامعقول واللامرئي واللامعروف، وهي أيضا رغبة في التماهي مع الغيب والمطلق بما يحويه من خيال وعشق وغيرهما، وهذا ما جعلها تتقاطع فيه مع السّريالية دون الانشغال بهوية ذلك المطلق في التجربة الصوفية، والذي جعل أدونيس يصمت عن متعالياتها لأن المكان الذي كان يصدر عنه لم يكن يعتبر الدين عنصرا مؤسسا للتصوف.

أما عن تأثره بالسّريالية، فيتحدث قائلا: «تأثرت بالحركة السّريالية كنظرة، والسّريالية هي التي قادتني إلى الصوفية، تأثرت بها أولا؛ ولكنني اكتشفت أنها موجودة بشكل طبيعي في التصوف العربي، فعدت إلى التصوف»،[3] فما نجده من تنظيرات أدونيس للمفاهيم السّريالية يمكن أن نعثر له على

1-علي أحمد سعيد-أدونيس-. **الصوفية والسوريالة**. دار ص63.

2- المرجع نفسه. ص09.

3- علي أحمد سعيد-أدونيس- **الشعرية العربية**. ص21.

مطابقات في شعره الصوفي، فـ « عَبْر هجرة نص (رامبو) تتم هجرة النص الصوفي هو الأخر إلى نص أدونيس».[1]

وهذا ما لاحظه سامي مهدي في شعر أدونيس إذ يقول: فـ «العارفين بشعره لا يفوتهم أن يلاحظوا أن الرفض والتمرد والهدم والانقطاع والتجاوز، والمغامرة والرؤيا، والحلم والنبوءة والجنون، والمجهول والمطلق والبحث والكشف، والتحول والإشراق وغير ذلك من مفردات القاموس السريالي هي في الوقت ذاته محور قاموسه الشعري -الصوفي- منذ كتاب التحولات حتى آخر قصائده؛ إذ لا تكاد قصيدة منها تخلو من هذه المفردات أو مفرداتها، وهي في هذه القصائد تؤدي وظيفة فكرية تتصل بمفاهيمه ومواقفه السياسية والاجتماعية، الأمر الذي يقطع بأن أدونيس غدا شاعرا سرياليا منذ ذلك الحين، وأن السّريالية ليست مجرد مؤثر تأثر به وإنما هي مذهب تبناه تنظيرا وشعرا».[2]

وعن علاقة أدونيس ومعرفته للسريالية وأنها بريد الصوفية أكد ذلك في حوار له أجرته معه (مجلة البيان) الكويتية؛ إذ يرى بأن معرفة حقيقة السّريالية لا يتأتى إلا بطلبها في التصوف فـ «المكانة الهامة التي تحتلها السريالة في حقل الشعر العربي قد دفعته إلى القول: إنه بدل أن نمضي للبحث عن المعرفة السريالة بالعالم والأشياء في السريالة، فربما كان الأولى بنا أن نطلبها مباشرة في التصوف»،[3] ويواصل حديثه عن تلك العلاقة مستنكرا عن الذين يبحثون عن السريالة خارج الصوفية، وكأن هذه التجربة الحديثة ماهي إلا امتداد لذلك الموروث، يقول « لماذا نطلب هذه المعرفة في تراث آخر؟!»،[4] وهذا التساؤل جعله يستحضر ويتجاهل في الوقت ذاته تلك الفروقات والتناقضات الموجودة بين الاتجاهين، موضحا أن غاية هذا التقارب وهدفه هو الكشف عن الحقيقة والمعرفة فقط، وإذا كانت « عين هذه

1- محمد بنيس. **الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر**. ج03. ص207.

2- ينظر: جهاد فضل. **أدباء عرب معاصرون**. دار الشروق. مصر. 2000 .ص186.

3- عبد الرحيم حزل. أدونيس-الشعر والتصوف-. **البيان**. ع 334. ص 75.

4-م ن. ص ن.

المعرفة مبثوثة في تراثنا، فإنه من الأفضل أن نغترف هذه المعرفة المباشرة من منبعها سيما وأن تقارب السّريالية مع التصوف يلوح لنا بارزا إذا نحن استرجعنا أقوال (بروتون) عن النقطة العليا التي تلتقي فيها جميع المتناقضات، وعن اشتباك جميع الحواس للوصول إلى المعنى الخفي. إن التصوف يلقن نفس الشيء تماما، رغم أن القناعات ذات الطبيعة الدينية بين التيارين الفكريين متباينة تمام التباين؛ لكن ما ينبغي الإشارة إليه هو أن الطريقة المستعملة في الوصول إلى الكشف عن المعرفة توجد في التصوف في هيئتها الطبيعة التي تغنينا عن اللجوء إلى وسائل اصطناعية كما كان الأمر عند السورياليين».[1]

هذه الدعوة من (أدونيس) للشعراء المعاصرين الذين يحتفون بالعلاقة بين هذين الاتجاهين وكأنها تراجع منه على معرفته للتصوف من خلال السّريالية لأن السورياليين أنفسهم كما يقول: «كانوا متأثرين بمذهب الباطنية، كما تأثروا أيضا بالصوفية الغربية والمسيحية وغيرها، ولم يحتفظوا منها بغير الطريقة متخلين عن محتوياتها من المعتقدات الدينية».[2]

ومن القواسم المشتركة أيضا بين التجربتين والتي استقطبت الشاعر (أدونيس) للاهتمام بهما هو **تعرضهما لفكرة الظاهر والباطن**، يقول أدونيس إن «الوجود باطن وظاهر، وإن الوجود الحقيقي هو الباطن».[3]

فتمجيد الصوفية للفرد وتمييزها بين الظاهر والباطن وتوسلها سبلا خارج الإدراك والعقل أو ما يسميها باللاعقلانية، فغايته من ذلك هي «التوكيد على أن في الوجود جانبا باطنا، لا مرئيا مجهولا، وأن معرفته لا تتم بالطرق المنطقية العقلانية، وأن الإنسان دون محاولة الوصول إليه كائن ناقص الوجود

1-المرجع السابق. ص ن.

2-م ن. ص76.

3- علي أحمد سعيد-أدونيس-.**الثابت والمتحول-تأصيل الأصول-** ج02. ص92.

والمعرفة، وأن الطرق إليه خاصة وشخصية، وأننا نجد استنادا إلى ذلك قرابات وتآلفات بين جميع الاتجاهات التي تحاول أن تستشرف هذا الغيب، وبينها بخاصة الصوفية والسّريالية». [1]

الأمر الثاني جعل أدونيس يولي أهمية للتجربتين هو احتفاؤها بلغة مهوسة بالرمز والإشارة والخيال جعلهما تتقاطع مع العناصر التي يبني بها فهمه للممارسة النصية والتي في أصلها مبنية على نظرية الشعر التي تتبناها السّريالية.

ويكفي أن نشير إلى تمجيد كل من الصوفية والسوريالة للخيال ليتأكد لقاؤهما بخصوص اختراق الواقع المباشر -الظاهر-، فما يسمى بالواقع ليس في نظر الصوفية إلا ظاهرا لباطن يختفي وراءه، وبالتالي فالواقع هو عينه الخيال، ولربما أخذ -أدونيس- هذه الرؤي من الصوفي ابن عربي أثناء تفسيره للعالم إذ يعتبر الوجود كله متخيلا، ولأن الحقيقة في نظره واحدة وإن تعددت في الظاهر.[2]

فالتصوف كما جاء في أحد تعريفاته هو « الاعتصام بالحقائق عند اختلاف الطرائق»،[3] فالحقيقة واحدة وإن تعددت الطرائق وهذا الذي يجعل التجربة الصوفية خيالية غير قابلة للقياس؛ بل إن الصوفي نفسه لا يستطيع التعبير عنها، لأنه إذا أراد الحديث عن تجربته وقف العقل حاجزا يحول دون الوصول إلى الحقيقة، ذلك أن الوصول إليها عند الصوفية يتم عن طريق تجاوز العقل وتعطيل فاعليته.

وفي هذا السياق أيضا يذهب (أدونيس) إلى التقريب بين السّريالية الصوفية إلى ما يسمى بـ (الكتابة الآلية) [4] أو (الإملاء المتحررة) من كل رقابة يمارسها العقل عند السورياليين ويشير إلى أنها كانت

1- علي أحمد سعيد-أدونيس-**الصوفية والسّريالية**. ص15.

2-ينظر: خالد بلقاسم. **أدونيس والخطاب الصوفي**. ص88.

3-أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**. دار الكتب العلمية. بيروت، لبنان. 1988. ج01 ص29.

4- هذياناتُ أحلام وجنون يتدفّقُ فيها اللاشعور، وتتخلّلها صَحوات. والمراد بالآلية تسيير الفرد من قبل قوة داخلية تقهر كل المقاومات الواعية اليومية، وهي عند (بروتون) عفوية الفكر الطليق، وهذا ليس مقتصراً على العباقرة، بل يشترك فيه كلّ الناس، والذي يدخل هذهِ التجربةَ يتركُ نفسه على طبيعتها ويُملي كل ما يخطر بباله من التداعيات أو يدوّنه في حالة الصحو دون تنقيح أو

موجودة عند المتصوفة تحت مسمى (الفيض) أو (الشطح الصوفي) والذي يعده (الشكل الأقصى والأكمل للتعبير الصوفي).

وهذه النظرة للشطح تؤكد على التوحيد بين (التجربة الصوفية) و(الكتابة السريالة) عنها إذ هي « اللحظة التي يتعطل فيها الوعي وخلالها يفكر الصوفي ويكتب، إنها حالة تنعدم فيها كل رقابة يمارسها الوعي».[1]

فالكتابة الآلية أو الشطح هي نوع من فيض الكيان؛ فيض اللاوعي بحرية مطلقة، فحين يدخل الشاعر عالم التحولات لا يقدر أن يخرج منه إلا بكتابة تحولية، لا تخضع لمعايير العقل والمنطق والتي يتحول فيها الواقع نفسه إلى حلم، فتنطلق (السّريالية) ومعها الصوفية لتحيا عالم الأحلام واللاوعي، مشوشة الحواس، معبرة عن ذلك بما سمته (الكتابة الآلية) التي امحت فيها رقابة العقل واللاوعي، يقول أدونيس « الشطح يتجاوز العقل والمنطق والواقع، ولهذا فإن من صفات التجربة الصوفية الغرابة والتخييل واللاعقلانية ... فهو صفة البكارة اللغوية يلبسها النطق، إنه غيبوبة عن اللغة (الاصطلاح)، شأن التصوف الذي هو غيبوبة عن العالم-المصطلح، إنه باطن اللغة الموازي لباطن الألوهية، وكما أن باطن الألوهية لانهائي، فإن باطن اللغة أو الشطح يوحي بأبعاد لا نهائية، إنه اللغة فيما وراء اللغة».[2]

إن هذا التقريب -من أدونيس- بين التجربة الصوفية والكتابة السّريالية وصل به إلى حد المساواة بينهما، فإن كان تَعطُّل الوعي وانعدامُ الرقابة وأولويةُ العقل الباطن والأحلام هي خصائص في الكتابة الصوفية فنحن أمام سوريالية غربية، أو كما يسميها محمد بنيس صوفية وثنية ذلك أن « النص الصوفي في

زيادة أو نقص. وهم يرون أن حصيلة هذه الكتابة هي الكشفُ عن قرارة اللاشعور بما فيه من تياراتٍ فكرية أغنى وأعمق مما تنتجه الذات الواعية. كما أن هذه الحالة ليست واعية ولا منطقية ولا مترابطة ولا يُراعى فيها الشكل الفنّي أو القيمة الأخلاقية.

ينظر منتديات الألوكة : http://www.alukah.net. ماليزيا في:15 / 01/ 2018.

1-عبد الرحيم حزل. أدونيس-الشعر والتصوف-.**مجلة البيان**.ع334. ص76.

2- علي أحمد سعيد-أدونيس-.**الثابت والمتحول-تأصيل الأصول-** ج02. ص96.

أصله مبني على أساس الاعتقاد الديني والعشق الإلهي بما هما تجربة مخصوصة، فيما مشروع أدونيس شعريا ونظريا يهدف إلى صوفية وثنية».[1]

فاختلاف (أدونيس) عن المتصوفة القدامى في مسألة الاعتقاد الديني، والعشق الإلهي يفرض بونا بين الاتجاهين بالرغم من محاولته إلى التقريب بينهما من حيث الأهداف والغايات وهذا الذي يراه (محمد بنيس) إذ يقول: «أما النص الشعري الأدونيسي فإنه يمارس اختراقا لهذه الأساسيات النظرية التي يقوم عليها النص الصوفي، وقصيدة (**هذا هو اسمي**) تتبع طريقة الرغبة المضادة لتلك الأساسيات»،[2] لا لأن المتكلم في هذه القصيدة يمشي بين (المحير والمعجز) كما يقول بنيس بل لأنه:

ماحيا كل حكمة

هذه ناري

...

ساحر مشتعل في كل ماء

عاصفا يجتاح، لم يترك ترابا أو كتابا

كنس التاريخ، غطى

بجناحيه النهار[3]

أما في قصيدته الثانية (ليس نجما) فيؤكد (أدونيس) رؤيته الوثنية للتراث والنص الصوفي برسم خط الصوفية الوثنية فـ «الدخول في مغامرة الكتابة كمرحلة نصية لها صراعها وخروجها عن المرحلة الأولى

1-محمد بنيس. **الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر**. ج03. ص207.

2-المرجع السابق. ص ن.

3-علي أحمد سعيد-أدونيس- **الأعمال الكاملة**. دار العودة. بيروت. ط05. مج02. ص268، 275.

في مجلة (شعر)، ولا نرى في كون هذه القصيدة هي النص الأول، بعد المزمور الأول، سوى أنها تحولت إلى دالّ نصي يتعاضد مع دال آخر هو أبيات الشاعر هولدرلين ».[1]

يقول أدونيس: **ليس نجما ليس إيحاء نبي**

ليس وجها خاشعا للقمر

هو ذا يأتي كرمح وثني

غازيا أرض الحروف

نازفا يرفع للشمس نزيفه

هو ذا يلبس عري الحجر

ويصلي للكهوف

هو ذا يحتضن الأرض الخفيفة [2]

هذه هي الصوفية التي يصبو إليها (أدونيس)، وهذه هي الصوفية الوثنية التي «لم يكن لها أن تكون كتابة مضادة لاستراتيجية النص الصوفي من غير هجرة النواة إليها، نص (رامبو) وسلالة المنتسبين لأسرار (الدم الوثني)، ولذلك نقول: الهجرة في الهجرة فعل لعبور مشروط برؤية النص النواة».[3]

وهذا التجاوز من (أدونيس) ليس لأساسيات الصوفية وفكرها واعتناق الصوفية الوثنية فحسب، بل إنه التجاوز والمغايرة للنص الأصلي، تجاوز للنص القرآني الذي يسعى أدونيس إلى التنصل منه، ففي ديوان (قصائد أولى) وفي قصيدة تحت عنوان (الموت) نقرأ له عنوانا فرعيا جاء فيه (ثلاث مرثيات إلى

1- محمد بنيس. **الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر**. ج03. ص210.

2- علي أحمد سعيد-أدونيس- **الأعمال الكاملة**. مج01. ص253.

3- محمد بنيس. **الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر**. ص210.

أبي وأمي) يستحضر فيها الشاعر نصوصا قرآنية مع تحريف للنص الأصلي كل ذلك تحت إطار (مفهوم التناص) يقول أدونيس:

يا لهب النار الذي ضمه

لا تك بردا، لا ترفرف سلاما

في صدره النار التي كورت

أرضا عبدناها وصيغت أنام

لم يفن بالنار ولكنه عاد بها للمنشإ الأول

للزمن المقبل

كالشمس في خطورها الأول[1]

يعلق بنيس على هذه الأبيات فيقول «إن البناء في هذا النص تأويل، وهو تأويل غير إسلامي؛ فحتى التداخل النصي -التناص- مع الأية القرآنية ﴿يَا نَار كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيم﴾ [**الأنبياء**: 69] خضع لقانون الحوار القائم على قلب المشهد وتغيير اتجاه النصوص المتداخلة بفعل السياق النصي للدوال ذاتها، وهو ما لاحظناه في قراءتنا للتداخل النصي في (هذا هو اسمي). ولعل الجواب عن أسئلة مصدر التأويل يندمج في الدلالية الشعرية الشمولية التي تنزع عنها كل اختيار شيطاني فيما تتخلى عن كل اختيار إلاهي في التوحيد والوثنية معا، عكس ما تتوهمه بعض القراءات المسيحية بالوعي الشقي، وتذهب نحو الأثار اللامتناهية التي اخترق بها جسد الذات الكاتبة الدوال».[2]

لكن الغريب في الأمر أن نجد أن الناقد صلاح فضل يحاول تبرير هذه النظرة ويجد لها مخرجا فنّيا تحت مسمى (التناص) تارة أو (الانزياح) تارة أخرى ويستنكر على بنيس قراءته نصوص أدونيس؛ بل ويتهمه بالعجز اللغوي والفكري، ولم يرقه ما ساقه بنيس عن (الصوفية الوثنية) وراح يعترض بأن الفرق

1- علي أحمد سعيد-أدونيس- **الأعمال الكاملة**. مج01. ص39.

2- محمد بنيس. **الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر**. ج03، ص224.

بين الصوفية التي تعتمد مرجعية لاهوتية، وأسلبة ظاهرة التصوف عند الحداثيين «لا يبرر القول بأن (مشروع أدونيس) يستهدف صوفية وثنية كما يحلو لبعض النقاد أن يقول».[1]

يؤسس صلاح فضل هذا الاعتراض والرفض لما سماه (بنيس) بالصوفية الوثنية على معطيين:

أولهما: أن الشعراء الحداثيين والذين من بينهم (أدونيس) لم يتعرضوا للنصوص الصوفية إلا من خلال أسلبته وعرضه وفق مناهج نقدية معاصرة، بمعنى أنهم اصطنعوا « الأسلوب الصوفي دون تجربته الغيبية اللاهوتية الحميمية،[2] فيتم تبني اللغة وطرح الإيديولوجيا الشارحة ... ففي حالة الأسلبة الصوفية فإن التجربة الغيبية في التعامل مع المادة اللغوية من منطلق روحي وتقنيات الترميز ذاتها تصبح رصيدا ثقافيا للكتابة الجديدة برفدها بطرائق اختيار التراكيب واقتناص الأخيلة، بل كثيرا ما يتداخل معها في مساراتها التعبيرية دون أن يحيلها على تعبير يشف عن اعتقاد ديني أو عشق بالفعل، فيتلاقى معها حينئذ في كيفية الصياغة ونوع الأسلوب فحسب».[3]

الثاني: أن (الوثنية) هي اعتقاد «ديني إيديولوجي بالغ التماسك والتحديد، وهو يرتبط بحالة ثقافية قروسطية[4] أو ما في مستواها، لكنها بعيدة تماما عن مشروع أدونيس الحداثي الذي كان أكثر توفيقا في

1- صلاح فضل. **أساليب الشعرية المعاصرة**. ص193.

2- اتكأ صلاح فضل في نظرته هذه على تصريح لأدونيس حول الحركة الصوفية إذ يرى ضرورة الفصل بين الجانب الاعتقادي والأسلوبي للتصوف الذي يقول فيه: «الواقع أن اهمية الصوفية اليوم لا تكمن بالنسبة إليّ في مدونتها الاعتقادية بقدر ما تكمن في الاسلوب الذي سلكته، أو في الطريقة التي نهجتها لكي تصل الى هذه المدونة؛ إنها تكمن في الحقل المعرفي الذي أسست له، وفي الأصول التي تولدت عنه، وهي أصول خاصة ومختلفة للبحث والكشف، إنها في الفضاء الذي فتحته، وفي كيفية الإفصاح عنه، باللغة خصوصاً. وهذا نفسه مما يمكن قوله عن السّريالية. وتكمن هذه الأهمية، بالنسبة إلى الثقافة العربية في أنها أعادت قراءة التّراث الديني، وأعطته دلالات اخرى وأبعاداً اخرى تتيح قراءةً جديدة للتراث الأدبي والفكري والسياسي وتتيح بخاصة نظرة جديدة الى اللغة – لا اللغة الدينية وحدها، بل اللغة بوصفها أداة كشف وتعبير». علي أحمد سعيد-أدونيس-. **الصوفية والسّريالية**. ص25.

3- صلاح فضل. **أساليب الشعرية المعاصرة**. ص193.

4- اختصار **لثقافة القرون الوسطى**.

ربط العناصر المكونة لعالمه، عندما حرص في أحدث كتاباته النظرية على الجمع بين الصوفية والسّريالية، وهما لا تلتقيان إلا في تلك المنطقة المحدودة التي نسميها التجريد، وبشكل أساسي في هذه العملية السيميولوجية المتمثلة في إعادة تشفير اللغة، مع فارق هام هو قيام تجربة حسية معيشة كمرجعية للشفرة الثانية في الشعر الصوفي، وتشوشها في الشعر السوريالي، وافتقادها في الشعر التجريدي وتركها تتخلق بعسر في الممارسة التأملية».[1].

حقيقة فإن التجربة الصوفية الأدونيسية لم تكن روحية ولم يسع الشاعر من خلالها إلى مضاهات المتصوفين القدامى، ومن الصعب تأكيد ذلك إلا أن نخلص التصوف من معناه الديني –كما يقول أدونيس– وأن نفهم بأن التصوف هو طريقة للكشف عن المعرفة، وطريقة للبحث عن المعنى، ووسيلة لبناء الهوية، حينئذ يمكن اعتبار أدونيس صوفيا ؛[2] لكن ذلك أيضا لا ينفي عنه تلك التقاطعات مع الأفكار السّريالية أو كما يسميها بنيس الصوفية الوثنية لعدة اعتبارات:

أولها: أن إقرار الشاعر أدونيس بتعرفه على هذا النوع من التصوف من خلال أعلامه الغربيين كرامبو ومالارميه يؤدي إلى نتيجة حتمية إلى الالتقاء بين الفكرين السريالي الغربي والصوفي العربي فهو نفسه يعلن تبني الرؤية الصوفية الوثنية أو السّريالية الوثنية وهما شيء واحد وهدفهما في تقدير أدونيس واحد. وهذا الذي يصبو إليه إذ يقول « الهدف الأخير الذي يسعى إليه الصوفي هو أن يتماهى مع هذا الغيب؛ أي مع المطلق، ويهدف السوريالي إلى أن يحقق الأمر نفسه، وليس المهم هنا هوية المطلق، الله، أو العقل، أو المادة نفسها، أو الفكر، أو الروح... . ».[3] وهذا الالتقاء بين الفكرين لا يتأتى إلا بالتماهي في عناصرها التركيبية لهما.

1– المرجع نفسه. ص251، 252.

2– علي أحمد سعيد –أدونيس–. الشعر والتصوف. **البيان**. ع334. ص 78.

3– علي أحمد سعيد –أدونيس–. **الصوفية والسّريالية**. ص11.

الثاني: نسي أو تناسى صلاح فضل -أثناء دفاعه عن أدونيس ورده على بنيس- وقوله: «أن الوثنية معتقد ديني إيديولوجي»، بخلاف تصوف أدونيس الذي لا يتجاوز أسلبته بزعمه-، أن أدونيس يسعى من خلال ذلك إلى إقامة مشروع فكري قائم على المغايرة والهدم والتقريب بين الصوفية والسّريالية وهو في ذاته مشروع إيديولوجي يدافع عنه الشاعر وينافح من أجل إقامته وفرضه في الوسط الأدبي والثقافي.

الثالث: قول صلاح: أن الصوفية والسّريالية لا تلتقيان إلا في منطقة محدودة والتي يسميها بالتجريد، فيه شيء من التناقض؛ كما أن ذلك لا يستقيم من وجهين:

أولهما: «ما كان قاله في كتابه (البنائية) من أنه إذا كنا لا ننسى ما قاله (سوسير) من اعتباطية الرموز فإن (بول فاليري) لا ينسى أن يضيف إلى رأي (سوسير) قوله (وبالرغم من ذلك فإن مهمة الشعر هي أن يترك لدينا انطباعا قويا بالاتحاد العميق الذي لا تنفصم عراه بين الكلمة ومعناها)،[1] فكيف استطاع أن يجرد الدوال من مدلولاتها الصوفية والسّريالية والوثنية ليجعلها مجرد شفرات لا أقل ولا أكثر؟ ثم إننا نؤمن بأن كل شيء متحيز ما عدا بعض الحركات الجسدية العفوية.

أما **الثانية**: فهي حديثه عن التجربة الأدونيسية باعتبارها تمثل التيار التجريدي وأن تجربته الإبداعية ذاتها لا تنتمي كلية إلى أي من العالمين –الصوفية والسّريالية-، بل تقتصر على توظيف طرف يسير من تقنياتهما في الأداء اللغوي، دون أن تعبر عن عالم صوفي مفعم بالتجربة الروحية الغيبية، ودون أن تمثل ثورة اجتماعية على الطريقة السوريالة التي ترتبط بمثالية اليسار الغربي وتجلياتها الماركسية، ولكنها تتفق معها في نتيجة أخيرة هي رفض التعبير ».[2]

1- صلاح فضل. **نظرية البنائية في النقد**. دار الأفاق الجديدة. بيروت. ط03. 1985. ص 348.

2- عبد القادر محمد مرزاق. **مشروع أدونيس الفكري والإبداعي**. المعهد العالمي للفكر الإسلامي. هوندن، و م أ. 2008. ص 252.

وفي موضع آخر يناقض كلامه هذا فيربط بين تجربة أدونيس بقضايا جوهرية تبدأ بالرفض ومنتهية بالخلق يقول «جاءت تجربة أدونيس الفنية كأبرز تأسيس لهذا المنهج السديمي، فاقترنت بالرفض والجنون والخلق منذ بدايتها».[1] كما يناقض قول أدونيس والذي أشرنا إليه في موضع سابق: أن الهدف الأخير والأسمى الذي يسعى إليه الصوفي هو أن يتماهى مع هذا الغيب، ويهدف السوريالي إلى أن يحقق الأمر نفسه.

هذا بالنسبة لأدونيس؛ أما إذا انتقلنا إلى بقية شعراء المجلة ورؤيتهم للصوفية السوريالية، فالأمر يكاد يكون نفسه على اختلاف طفيف في استحضار المصطلح وأفكاره وبنياته.

فالشاعر العراقي (عبد الوهاب البياتي) يجمع بين السّريالية والصوفية في محاولة لتأصيل التّراث وإعطاء منهج في كيفية تحويل ثقافة الآخر إلى نمط شخصاني، وهو بذلك يساير (أدونيس) في فهمه للسوريالية وأنها من الوسائل التي تسهل علينا فهم التّراث وإيجاد علاقة تربطه بالحداثة يقول «أرى أن التّراث يسعف إسعافا كبيرا في تمثل الحداثة، فالتقارب بين الشعر الصوفي والشعر السريالي جعل الشعر يكمل بعضه بعضا».[2]

ورغم التناقض الموجود في كلا الاتجاهين من حيث المبادئ والذي يقر به (البياتي) إلا أنه يسعى الى التقريب بين السّريالية والصوفية، بل ذهب إلى أن ما ينقص المتصوفة المسلمين هو هذا الاتجاه باعتباره تقنية تعبيرية تسهل عليه شطحاته الصوفية، فـ «ما كان ينقص المتصوفة المسلمين الشعراء بخاصة هي الرؤيا السّريالية للعالم، ولهذا نجد في شعرهم صراعا بين الخضوع للموروث التقليدي والخروج عليه في كثير من الصور والمعاني. أما من حيث العطاء فالطريف أن الحركتين متعاكستين، إذ أن كشوف السّريالية النظرية أكبر من إبداعاتها الشعرية».[3] وبخلاف أدونيس الذي يحاول الربط بين الصوفية والسّريالية من

1- صلاح فضل. **أساليب الشعرية المعاصرة**. دار الآداب. بيروت. 1995. ص173.

2- ينظر: كاميليا عبد الفتاح. **القصيدة العربية المعاصرة**. ص 523. نقلا عن: البياتي. **الوحدة**. ع55 ص224.

3- المرجع السابق ص ن.

حيث المبادئ والمرجعيات ويجعل من السّريالية وكأنها صوفية في ثوبها الجديد، يرى البياتي أنها مجرد وسيلة لقراءة الشعر يستفيد الناقد من تقنياتها دون الغوص في مضمونها يقول « وقد أخذت تقنياتها دون أن أستسلم لمضمونها، فقد قمت بتفكيك قصائد (أراغون) و(إيلوارا) و(ناظم حكمت) وأعدت صياغتها لنفسي بالدرجة الأولى كتمرين روحي وثقافي». [1]

فهذه القراءة من البياتي للسريالية على أنها تقنية يستفيد منها الشاعر فقط في التعبير عما يختلج فكره وأحلامه، والتمرد على الفكر السائد دون الجمع بينها وبين الموروث الإسلامي تبعه فيها (محمد الماغوط) باعتماده على تقنيات السّريالية في كتاباته الشعرية؛ وقبل هذا لابد من الإشارة أن الرومانسية عنده كانت تحتضن هذه الكتابات باعتبارها التشكل الأول للتمرد السريالي.

إن من مظاهر حضور السّريالية في شعره (السوداوية، والأفعال العدمية، والموت) هذه الأفعال التي تعد عنده جزءا من السّريالية الفنية، إضافة إلى عوامل القلق والاضطراب التي تتميز بها الصوفية والتي تعتبر أيضا من ملامح السّريالية، هناك عامل آخر هو اختراع وتخيل الأشياء الغريبة ذات المفارقات والتناقضات ومحاولة الجمع بينها.

يقول الماغوط: **أعرف أن مستقبلي ظلام**

وأنيابي شموع

أعرف أن حد الرغيف سيغدو بصلابة خنجر

وأن نهر الجائعين سوف يهدر ذات يوم[2]

أما الشاعر العراقي (سعدي يوسف) فقد تجلت السّريالية عنده منذ بداياته الشعرية بتركيزه على صور غيبية تربط الحلم بالوعي المرئي واللامرئي وتوحد بين الأشياء المتناقضة كالماء والنار وهي كما يقول

1- المرجع السابق، ص ن.

2- ينظر: راجي شاهين. **الرؤيا في شعر الماغوط**. ص49، 50.

عنها ساسين عساف: (الصورة الشرارة أو الصورة اللمعة التي كانت مكبوتة في العقل الباطن) وقد تجلت هذه الصور أيضا من خلال تركيزه على صورة القتل والتعذيب والتمزيق معتمدة في ذلك على الوصف الخارجي بهدف إثارة التعاطف مع الضحية يقول سعدي:

مهشم الأضلاع مذهولا

أزرق كالميت

...

والرمح يحفر في طري اللحم دربا

ويدق بالفولاذ قلبا

وهنا تدحرج رأسه المقطوع

وبعنقه تسعون سكينا[1]

وفي موقف آخر من قصائده طوّر فيه التناول الفني لهذا النمط من الصور السّريالية بحيث أصبح لا يستحضر الصور استحضارا وإنما تتراءى له فجأة كالأحلام، فتتبدى الصورة الشعرية صورة غامضة بما تحمله من دلالات انفعالية وما تحمله من تحرير للعالم، وكأن الصورة تنتمي إلى عالم التصوف الباطن، يقول سعدي: **الرغيفة ملأى مسامير**

غادرها السكون

وما خلفوا لي إلا المسامير

دقوا مساميرهم في الخشب

عند رأسي مسامير

1 – سعدي يوسف. **الأعمال الشعرية**. دار المدى. بيروت. 1995. ط4. ج01. ص552.

ملء فراشي مسامير

في الحوض حيث أمرغ بالماء وجهي مسامير

حتى الهواء مسامير

لا تعجبو إذا قلت لكم إنني مددت يدي في جيوبي

أبحث عن درهم

فوجدت المسامير[1]

ففي هذه الأبيات من قصيدة (تفصيل) تختلط المختزنات الكامنة في كلمة مسامير لتكون ضمن السياق في صورة سريالية غير مباشرة للواقع الداخلي الذي تسيطر عليه تجارب المسخ والتحول، فيبتدئ الشاعر بغرفته الصغيرة الملأى بالمسامير، ثم تتوالى تداعيات الصورة السّريالية، حتى أن المسامير تطارده في الماء والجيب والهواء لتطرد عنه الراحة، ويرى صلاح فضل أن دلالة المسامير المجازية تمتد لتشمل الأفكار المؤرقة التي تنغرس في الرأس وتطارد صاحبها حتى يلتاث.[2]

أما أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا فإن كان رفقاؤهم السابقون لهما قد أفاضوا في الإبانة عن إعجابهم بالمدرسة السّريالية ومحاولة ربطها بالموروث الصوفي واستحضار أفكاره في أعمالهم الشعرية، فقد كانا-الحاج وأبي شقرا- على درجة من الإعجاب بهذه المدرسة وأعلامها لكن بدرجة أقل.

وقد اعترف (أنسي الحاج) بأثر السّريالية في شعره فقال: «عام 1959 تعرفت إلى السّريالية ، وكتبت بعض الدراسات عنها، وقد وجدت فيها ما أنا أعيش بعضه، وقد تأثرت بالنظريات السّريالية، بعد تعرفي إلى بريتون، ازددت إيمانـًا بالسحر واللاشعور والشعوذة، أما السّريالية، فقد ازددت بواسطتها ايمانـًا بالحلم والحرية»، ويقول أيضا عن بروتون والسّرياليين «ولكن هؤلاء المشاغبين الذين أتفق أنهم

1- سعدي يوسف. **الأعمال الشعرية**. ج 03 ص233 ، 234.

2- ينظر: امتنان عثمان الصمادي. **شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية)**.دار فارس للنشر. عمّان. 2001.ص 157، 158.

يكتبون، أتفق أنهم ألفوا أهم مركز إضاءة وتفجر وإحساس شعري في القرن العشرين»[1]، هذا فضلا على أن هذا الشاعر كان مسكونا بالتجربة الوجودية والفنية ل (آرتو).

أما شوقي أبو شقرا فمما يدل على إعجابه بالسّريالية أنه سأل ناظم حكمت «هل من منطق في انقطاع أراغون عن السّريالية التي تمثل الطليعة». [2]

إن شعراء مجلة (شعر) قد أفادوا من المذهب السريالي أيما إفادة لتقريبهم من التجربة الشعرية الحداثية بما في ذلك التجربة الصوفية المعاصرة، ذلك بكونه أنه مشروع تحرر وتجاوز من القيود التي تحد حرية الشاعر وإبداعه، أمر آخر من أجل معرفة الذات والوجود.

كما تأثروا بالكتابة الآلية التي ترمي إلى إحداث تجاوز القيم الثابتة والراسخة، وتجاوز الإشارات الصريحة الى مبدأ الكتابة الآلية، تلك الكتابة المتحررة من كل رقابة يمارسها العقل، ولأن الكتابة الصوفية تصدر عن الحرية والحلم والرؤيا، وإن حياة الصوفي خروج من حد المملوكية الى حد الحرية وهذا ما دعاهم إلى التأثر بها ومقاربتهم بين التجربتين الصوفية والسّريالية وخاصة عند أدونيس. [3]

و في ختام هذا المبحث نقول إننا حاولنا أن نجمل علاقة التصوف بالتجارب الشعرية المعاصرة من رومانسية وأفلاطونية حديثة وسريالية، وإن هذه العلاقة قد تطول لو تشعبنا في خباياها وتتبعنا كل رابط ذو صلة بالتجارب الأدبية المعاصرة والتصوف، ونحن بهذا نكون قد بحثنا عن تلك التجارب التي يمكن أن تفيدنا في بحثنا والتي من شأنها أيضا أن توصلنا للنتائج المرجوة منه وإلا فإن «مزيجا من المثالية التي ترفض حدود الواقع والرضوخ له، والرومانسية التي تكرم الإنسان، والرمزية التي تجد كل ما في الأرض رمزاً ومعنى، والسّريالية التي تخترق حصار العالم المادي وتنطلق إلى أفاق الشعور والفكر والخيال،

1 – عبد المجيد زرقاط. **الحداثة في النقد الأدبي المعاصر**. ص 116.

2 – المرجع نفسه ص116.

3 –ينظر: صفاء عبيد حسين علي. **قصيدة النثر**. محاضرة من التعليم عن بعد. جامعة بابل. 2012. ص05.

والتجريدية التي تجرّد الإنسان من كل الاضطرابات والتفاهات المشتّتة له وتركّز بصره على معنى وجوده، وهدف حياته، والميتافزيقية التي تؤكد الكيان الروحي للإنسان بجانب كيانه المادي».[1] كل ذلك وغيره ذو علاقة مباشرة أو غير مباشر بمذهب التصوف وفكره.

3. **شعراء مجلة (شعر) والتصوف:**

إن التشابه بين التجربتين الصوفية والشعرية يستلزم تحقق التشابه بين طبيعة الصوفي وطبيعة الشاعر المعاصر، ويجعل كل واحد منهما في حاجة إلى الثاني، يقول علي عشري زايد «التّراث الصوفي واحد من أهم المصادر التّراثية التي استمد منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصواتا يعبر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتى جوانبها الفكرية والروحية... ».[2] وهذا التوجه من الشعراء للتصوف جاء نتاجا لخلفيات ومرجعيات نظرية مختلفة جعلتهم يعيدون صياغة هذا الموروث تبعا لاهتماماتهم وطموحاتهم المباشرة.

فعودة الشعراء إلى التصوف كان لها أثرها في بنائهم له، وقد اختلف النقاد المعاصرون في تشخيص تلك العودة وفق آراء متباينة تنوعت عبر مجموعة من الأصوات يمكن أن نجمعها -على تمايزها- في دائرتين اثنتين هما:

الدائرة الأولى: وتضم رجال التّصوّف الذين خاضوا غمار الطريق الصّوفي وقطعوا مراحله، ثم عبروا عن ذلك شعرا.

الدائرة الأخرى: وتضم أولئك الشّعراء الذين انجذبوا نحو التّراث الصّوفي الفلسفي وإلى الرؤيا الصوفيّة فصاغوا ذلك في شعر يحمل فكر التّصوّف وفلسفاته.[3]

1- نبل راغب. **موسوعة النظريات الأدبية**، أدبيات. مكتبة لبنان. 2003. ص 412.

2- سهير حسنين. **العبارة الصوفي في الشعر العربي المعاصر**. دار شرقيات للنشر. القاهرة. 2000. ص19.

3- يوسف زيدان. الشّعر الصوفي المعاصر- الإمام أبو العزائم وأحمد الشهاوي- نموذجا. **فصول**. مصر. 01 يوليو 1996 ع03. ص150.

فالذي يهمنا في هذه الدراسة هم أصحاب الدائرة الثانية؛ شعراء الحداثة الذين توجهوا بتوظيفهم للتراث الصوفي الفلسفي، المغاير للتوجه الديني الصرف، مما حذا بهم إلى الاتكاء على اللغة الصوفية بمعناها الحداثي المغاير لمفهوم الشعر القديم من حيث احتفائهم بالرؤيا وبالتفجير اللغوي والطبيعة المجازية للغة، إضافة إلى استحضار الشخصيات الصوفية معبّرين من خلالها عن بعض جوانب تجاربهم، ويمكننا أن نجمل أسباب استدعاء هذه الوسيلة التعبيرية إلى ثلاثة أقسام رئيسية:

القسم الأول: أسباب ذاتية

فالشاعر المعاصر ببحثه عن الحقيقة، وارتباطه بالغامض وشغفه بالمجهول، ومعاناته ومكابدته واغترابه وتأمله وتألمه من الواقع الذي يعيشه «قد وجد في محنة الشاعر الصوفي قبله بمعاناته واضطرابه ومكابدته وبحثه الدائم عن الحقيقة وتأمله واغترابه ووحدته، وانتظاره للحظة الإلهام أو الكشف عن شيء من محنته».[1] فأخذ يتأسى بها ويجعلها المثال الذي يحتذى به، فيرى أن قيمة شعره «فيما ينطوي عليه من اللهب الداخلي الباحث، المتسائل، الغاضب ... ومن هنا كان يتضمن رفضا لكل ما هو قائم على غرار الرفض الرومانطيقي، مبتعدا عن أشياء الواقع، غائصا في أشياء العالم الداخلي، مهملا الأشياء التي تدخل في مجرى الحياة اليومية المباشرة بمختلف أنوعها ومظاهرها».[2]

ومن شعراء الحركة الذين كانت لهم تجربة عنيفة مع الذات المبدعة الكامنة في أشعاره: **محمد عفيفي مطر**[3] الذي عاش تجربة حداثية صوفية صارخة، فبقدر ما أعطته التجربة الصوفية كغيره من الشعراء

1- أحمد طعمه حلبي. التناص الصوفي في شعر البياتي. **الموقف الأدبي**. بيروت. 2004.ع 393. ص18.

2- سهير حسنين. **العبارة الصوفي في الشعر العربي المعاصر**. ص19.

3- محمد محمد عفيفي عامر مطر (1935/ 2010). ولد في رملة (الأنجب) –محافظة المنوفية- بمصر، حاصل على دبلوم المعلمين، وعلى ليسانس آداب بقسم الفلسفة من جامعة عين شمس، عمل مدرسا بوزارة التربية والتعليم. سافر إلى العراق طوال مدة حكم السادات، يعتبر مطر من أبرز شعراء جيل الستينات في مصر،عمل محررا لمجلة (سنابل)، ومحررا بمجلة (الأقلام) العراقية، من أبرز دواوينه (مكابدات الصوت الأولى)و (من دفتر الصمت) 1968، (الجوع والقمر) 1972، (يتحدث الصمت) 1977، ومن مؤلفاته: (شروخ في مرأة الأسلاف).

بقدر ما أخذت منه، فهو لم يكتب تجربته الصوفية بل عاشها ولم يلبس خرقتها بقدر ما تلبسته، فرغم كون تجربته الشعرية الصوفية هي تجربة فنية بالأساس كما يقول عنها « لقد كان اهتمامي واهتمام غيري من الشعراء بالتصوف لأسباب فنية وجمالية قبل كل شيء »، [1] فإن تصوفه لا يخلو من أن يكون «تجربة فردية أقرب في بنائها للشعر من حيث الرؤيا الفنية والإحساس الكوني، ووحدة المتجه الانفعالي والسلوكي، وامتلاك زمام الشخصية الممتدة، فقد كان للتصوف بوحدة التجربة فيه بين الانفعال والسلوك والتصور وبين اللغة العالية بمقوماتها الجمالية وحساسيتها وجرأتها الفردية دور هائل التأثير».[2]

هذا الامتزاج الذي يحاول من خلاله (محمد عفيفي مطر) تكوين صوفيته الخاصة القائمة على وحدة الوجود الأرضي بما يحمله من مكنونات، وأسرار المعاناة من أجل الفناء والاتحاد بالأرض، يقول:

الأرض مملكتي الضائعة

الأرض مملكتي المستعادة

الأرض ضلة روحي وعصيانها

الأرض سجادة للعبادة[3]

ففي هذه الأبيات وما بعدها يصف الشاعر شخصه كيف كان تائها في ربوع الأرض في سفر دائم، ومعاناة مستمرة، فهو الصوفي الذي يتنقل في المقامات وتغلبه الأحوال، يقول في ذلك: «لعل محور حياتي الروحية والمعرفية منذ تفتحت عيناي ووعيي على الدنيا في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، أنني أنتمي لشعب مهان وأمة تمرغت كرامتها في تراب الأحذية العابرة من متسلطي الداخل والأغراب

كامل سلمان الجبوري. **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2012**.ج 05. ص235.

1-فتحي عبد الله. محمد عفيفي مطر: من المحدود إلى المطلق. **مجلة القاهرة**. يوليو 1987. ع73 . ص55.

2-المرجع نفسه. ص ن.

3- محمد عفيفي مطر. **الأعمال الشعرية الكاملة**. دار الشروق. القاهرة. 1998. ص61.

المحتلين، وهو إحساس بالكرامة المهدرة خلال ألف عام وبكل طرق ووسائل الإهانة والامتهان، وهو إحساس يقظ مستفز لا يفارقني، وهو أقوى أسباب حزني والصمت المكتئب الملازم لي، وأقوى ما يجعلني ألجأ للوحدة والقراءات المتشعبة والكتابات المضطربة الغامضة».[1]

فهذا الشعور هو الذي ولّد لدى الشاعر هذه المظاهر من حزن وصمت وإيثار للعزلة، وهي مظاهر كلها تتصل بالسلوك الصوفي، معبرا عنها بـــ (القراءات المتشعبة والكتابات المضطربة الغامضة)، فلا يفتأ أن يؤكد على ذلك مشيرا إلى المعاناة الإنسانية، ومتحدثا عن نفسه، فلا يعد نفسه « إنسانا يستحق اللقمة ولا شرف اللغة ولا نبل الانتماء لأهله وجماعته وإنسانية اللحظة القادمة؛ إذ لم يؤرقني ويحرمني من الهدوء ويفجر في طاقة الغضب الصريح، وأنا أرى وأسمع صخب المجازر ووحشية العنف، وأرى أثوابي وقد لطخها رشاش الدم وفتات اللحم الممزق».[2]

كما يبقى الشاعر في سفر دائم، ومعاناة مستمرة لأنه يرى في نفسه ذلك الصوفي الذي « يتنقل في المقامات وتغلبه الأحوال، ويغيب بالسكر ويفنى في الغاية التي يستمطرها من رحلته ويقف في الحضرة وتتجلى له الحقائق، وتتكشف له المعارف، ويغوص في اللامرئي، وفي عوالم اللامعقول .. ».[3]

القسم الثاني: أسباب إيديولوجية

إننا وإن بحثنا في الأسباب الإيديولوجية فيعتبر علي أحمد سعيد –أدونيس– أكثر شعراء مجلة (شعر) استفادة من تراث الصوفية وتأثرا به، فنزعته إلى التصوف يميزها الجنوح نحو الأحلام واللاوعي؛ فهي بعيدة عن الصوفية الإسلامية، إذ ينشد من خلالها طريقه إلى الهدم والتدمير والثورة على السائد، كل ذلك عبر قلق يتوجسه ويسعى إلى إزالته بمساءلاته للذات والكون، إنه القلق الذي يجعله يتواصل مع

1– حسين السمايهيجي. **توظيف التّراث الصوفي في الشعر العربي الحديث من خلال أعمال جبران عبد الصبور، البياتي عفيفي مطر**. نقلا عن: أيمن الحكيم . روز اليوسف. **عفيفي مطر ضحية أدونيس..** فراديس. مملكة البحرين. 2012. ص41.

2– المرجع نفسه ص ن.

3– طالب المعمري. **الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر**. مؤسسة الانتشار العربي. بيروت، لبنان. 2010. ص275.

تراثه على هذه الشاكلة يقول أدونيس: « وجدت في نفسي منذ البداية حاجة إلى التحرر من الشكل الصارم -شبه العقدي- الذي يخنق الشعر الكلاسيكي ويحد من حركيته، إلّا أن تعرفي على الفكر الصوفي كان بحق الخطوة الحاسمة لتحقيق هذا المطمح ».[1]

ولربما كان للبيئة التي نشأ فيها الدور البارز في الظهور المبكر للاتجاه الصوفي المتطرف فهو كما قالت عنه زوجته خالدة سعيد « إنه نشأ ببيئة دينية وتعلم منذ أن تجاوز الطفولة أشعار المتصوفين العلويين كما يحصل لكل الشباب العلويين .. وقد بدا تأثره بهذا الجو في أطروحته لنيل الليسانس التي كان موضوعها عن التصوف، والبيئة في القرية العلوية البسيطة الحالمة الفقيرة، بيئة مهيأة لنشوء الروح الصوفية».[2]

فأدونيس الذي لم يلتحق بالمدرسة إلا في السن الرابعة عشرة من عمره كان طيلة هذه السنوات ينهل من التّراث الصوفي والشعري، وقد ذكر ذلك في حوار أجرته معه مجلة الهلال المصرية إذ يقول: «لقد لقنني والدي منذ صغري الكثير عن كبار الشعراء العرب كامرئ القيس والمتنبي وأبي تمام وكثيرين غيرهم، وحفظت القرآن كذلك وتشبعت بالروح الصوفية، وكتبت الشعر وفقا للكتاب العربي الكلاسيكي، وأنا اليوم أعتبر نفسي منغرسا في هذا التّراث العربي».[3] ولعل تشبع أدونيس بهذا الفكر – كما يخبر عن نفسه- منذ صغره واحتكاكه بمريدي الطائفة العلوية ألهماه بداية خوضه التجربة الصوفية بكل ما تحمله من فكر ونزعة باطنية.

رغم هذه التربية التي نشأ عليها الشاعر إلا أن الصوفية عند أدونيس في حقيقة أمرها لم تكن تعتبر الدين عنصرا مؤسسا لها، بل هي رفض للفكر الديني وخلاص من كل ما يقيد حرية الإنسان ويحجبه عن الحقيقة، وهذه الحقيقة أو الباطن الذي يقابله عند (أدونيس) الشريعة في الدين، هذه الشريعة التي لم

1- علي أحمد سعيد -أدونيس- حداثة الشيء أم حداثة الإنسان. **أبواب**. دار الساقي. ع01. ص41.

2-خالدة سعيد. **البحث عن الجذور**. دار مجلة شعر. بيروت، لبنان. 1960. ص96.

3-كاميليا عبد الفتاح. **القصيدة العربية المعاصرة**. نقلا عن: حوار أجرته مجلة الهلال المصرية مع أدونيس. سبتمبر1967.دار المطبوعات الجامعية. المملكة العربية السعودية. 2006. ص86.

تعطه الحقيقة كلها، فهناك ما لم يقله الشرع وهو الغيب أو اللامتناهي الباطن، الذي لا يتم الوصول إليه بالوسائل ذاتها التي نستعملها في معرفة الظاهر.

إن صوفية أدونيس لم تكن صوفية طرائقية أو مذهبية ممثلة لشتى أنواع التعبد مثلما هي الحال عند مريدي المتصوفة؛ وإنما هي صوفية ميتافيزيقة متوترة تسعى إلى الاعتلاء إلى المطلق واللامعقول، وهي « تجربة شخصية يسبرها الشاعر ويفجرها في حدوس ورؤى وصور وبروق بحيث تتحول الأفكار وتنصهر وتتضح كفلذ من البناء الذاتي ملتحمة جنبا إلى جنب مع شتات العناصر الأخرى من انفعالات وعواطف ورؤى.. وغيرها من ذرات النهر الفلسفي».[1]

لذلك نجد (خالد بلقاسم) وأثناء مقاربته بين التجربتين الصوفية والسوريالة عند أدونيس يرى أن الصوفية الأدونيسية أقرب إلى الفكر السوريالي الغربي الوثني منه إلى الشريعة في الدين معتبرا أن « الصوفية تتولد من أزمة الشريعة الدينية والعلم في آن واحد، بما هي اتجاه نحو اللامعقول واللامرئي واللامعروف، وهي كذلك رغبة في التماهي مع الغيب والمطلق وهو ما تتقاطع فيه مع السّريالية، فليس المهم عند أدونيس هوية المطلق، بل حركة التماهي معه والطريق التي تؤدي إلى ذلك، سواء كان هذا المطلق الله أو العقل، أو المادة نفسها أو الفكر أو الروح... ».[2]

إما إذا أردنا أن نجمل علاقة أدونيس وتأثراته بالصوفية ودعوته للشعراء إلى احتضان أفكارها واقتفاء آثارها فقد حصر هو هذا الجانب في الأمور التالية:

1. **تجاوز الواقع أو ما يمكن أن نسميه العقلانية**: وهو يعني بهذا المفهوم الخروج عن المنطق والشريعة إلى ما يناقضهما من الباطنية والإباحية، فيفسر (أدونيس) ارتباطه بالموروث الصوفي بميل كل من التجربة الصوفية والتجربة الشعرية الحديثة إلى تجاوز الواقع وإلى تحقيق نوع من الاتحاد بكل مضار الحياة

1- يوسف الخال. أخبار وقضايا. **شعر**. صيف 1960. ع 19. ص 130.

2- ينظر: خالد بلقاسم. **أدونيس والخطاب الصوفي**. ص70، 71.

والوجود فـ «لئن كان الابداع عند أسلافنا لا يتجاوز الحدود الإنسانية الواقعية، فهو اليوم يقودنا إلى عوالم ثانية، إلى الممكن وما وراء خارج الحياة اليومية في مناخ الأحلام والأفراح والحسرات والمشاعر، والرؤى الغارقة في قراءة الروح، وفي هذا ما يفسر اتصالي بالصوفية: النسم المبثوث في العالم، حيث التجربة انبثاق كوني طوفان يغسل الواقع، ويشيع الحياة والحلم في المادة فتصرخ الأشياء وتتآخى.....». (1).

2. **الرؤيا والتخييل**: فيعتبر مفهوم الرؤيا من العناصر الأولى التي اعتمدها في تحديد مفهوم الشعر، فيربط بين الشعر والتصوف في كتابه (زمن الشعر) فيرى أن «الشعر رؤيا-بطبيعتها- قفزة خارج المفهومات السائدة، فالشعر كشف عن عالم يظل أبدا في حاجة الى الكشف، ولا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا رأينا وراءه رؤيا للعالم» (2).

3. **الهروب من سلطة العقل**: فانصراف الشاعر عن سلطة العقل ناتج عن فشل العقل العربي عن تحقيق كيانه وحل أزماته، وتحقيق عالم موضوعي يحقق له طموحه وكيانه(3).

فهذه الرؤى وغيرها تمثل علاقة أدونيس وموقفه من التّراث الصوفي، فهو موقف إيديولوجي لا موقف إبداعي محض كما يسعى للترويج له، وهذا الموقف متأثر في الغلب بالثقافة الغربية وتقييمها للتراث العربي.

القسم الثالث: أسباب موضوعية

وفيما يتعلق بالأسباب الموضوعية التي تتجسد فيها علاقة الشاعر المعاصر بالتصوف باعتباره وسيلة تعبيرية فيمكن أن نجمل ذلك في اتجاهين أساسيين:

1- علي أحمد سعيد. خواطر حول تجربتي الشعرية. **مجلة آداب**. مارس 1966. ص196.

2- علي أحمد سعيد. **زمن الشعر**. ص59.

3- إبراهيم محمد منصور. **الشعر والتصوف**. دار الأمين للنشر والتوزيع. القاهرة. 1999. ص 226، 227.

أ. اتجاه سياسي اجتماعي:

هذا الاتجاه هو الأكثر حضورا في النصوص الشعرية عند الشعراء؛ ذلك أن التصوف في بنيته الأولى عند المتصوفة القدامى كالحلاج والبسطامي والسهروردي هو احتجاج على البنية السياسية القامعة، ورفض لنظام اجتماعي مفروض على أنه الشكل النهائي وثورة على السائد، وقد مثل هذا الاتجاه عبد الوهاب البياتي وهو الذي يرى: «أن التصوف الإسلامي ينتمي إلى نسق معرفي عقلاني يهدف إلى إقامة العدالة على الأرض». [1]

فالبيئة التي نشأ فيها (البياتي) لعبت دورا هاما في نشأته الصوفية كما هي الحال عند (أدونيس)، فالصلة الروحية التي عاشها في قريته والتي ينام فيها ضريح الشيخ عبد القادر الكيلاني وما يمارس فيها من طقوس صوفية هي التي أعطت الشاعر دفعة لتبني المفاهيم الصوفية وإقامة علاقة قوية بمفاهيم القوم، فهو يريد لتجربته الشعرية أن يخترقها الحس الصوفي، شأنه في ذلك شأن كبار شعراء المتصوفة الذين كتبوا تجاربهم الشعرية بمكابداتهم ومحنهم ومعاناتهم، يقول البياتي « ومن الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ: الجامي، وجلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار، والخيام وطاغور، لقد عانى هؤلاء محنة استبطان العالم ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة» [2].

إن هذا الاستبطان للعالم ومحاولة الكشف عن خباياه وحقائقه هو الذي أشار اليه الشاعر في موضع آخر من كتابه (تجربتي الشعرية)، إذ لا يتم إلا بتخطي الرؤية الصوفية بمعناها التعبدي فـــ: « الفهم الموضوعي للتناقضات التي تسود قانون الحياة، وفهم واكتشاف منطق التاريخ والتفاعل مع أحداث العصر يمنح الشاعر الرؤية الشاملة والقدرة على التخطي والتجاوز والتوجه إلى المستقبل. ولا يمكن أن يتم ذلك إذا لم يستطع الشاعر أن يعايش ويستوعب الحاضر الذي يسقط ميتا في كل لحظة لكي يصبح

1 – لطيف شنهي. **النزعة الصوفية في الشعر التونسي الحديث**. ص28..

2 – عبد الوهاب البياتي. **تجربتي في الشعر**. ص19.

ماضيا لأن المستقبل لا يولد من الفراغ أو اللاشيء، لذا فإني أنظر باستخفاف وازدراء لكثير من التجارب الشعرية الزائفة المشحونة بالهلوسة الصوفية وادعاء الاستبصار لأن أغلب التجارب قائمة على أساس النظرة المثالية المعادية للعقل والعلم والواقع، بل إنها تزدري الواقع الحاضر وتسقطه من حسابها بحكم نظرتها الطبقية وتنظر بشيء من الخوف والاحتقار إلى الثورة، وإلى نضال الجماهير وإن كانت لا تستطيع الجهر بذلك لجبنها وانتهازيته». [1]

إن التجربة الصوفية بهذا المنظور هي تجربة عقيمة لا يمكنها أن تلامس الواقع وتتكاثر فيه، وهي في عداء دائم مع الشعر الذي يحمل معاني الثورية والرفض للواقع، وهذا ما أدى بالبياتي إلى نعتها بـ (الهلوسة) و (النظرة المثالية المعادية للعقل والعلم والواقع).

هذه الرؤية من (البياتي) للصوفية هي التي استطاع أن يُدخِل من خلالها في الشعر العربي المعاصر ما سماه النقاد بـ(الصوفية الملتزمة) [2] أو (الصوفية الثورية)، وقد عبّر في حديثه عن تجربته الشعرية لهذا الموقف مؤكدا وعي الشاعر المعاصر بمغزى فعل الرفض والتمرد وعلاقته بالثورة فقال: « يمكن أن ننظر الى التمرد كحلقة أولى في العملية الثورية بالنسبة للفرد أو للمجتمع، ولكن التمرد لا يكون منطقيا ولا يكون إنسانيا إن لم تكمله الثورة. فالتمرد دون ثورة إنما يشبه البهلوان الذي يقفز مبتعدا عن الأرض ضد قانون الجاذبية، ولكن الأرض تشده إليها حتى تهد قواه دون جدوى، والتمرد بعد أن تكتمل الثورة ضد الواقع القديم كانت بالنسبة إليه عملية ديمومة للتمرد وتطوير له، فهي عملية تتجاوز رفض الواقع

1- عبد الوهاب البياتي. **تجربتي في الشّعر**. ص34، 35.

2-هي محاولة وضع الشعر في موضعه الحقيقي بالنسبة لقضايا المجتمع، حيث يتعانق الفن والعقيدة ويلتحمان في بنية موحدة، فصوفي عصرنا ينزل إلى السوق يتجول بين الناس، يتحدث إليهم، يبحث فيهم عن الإنسان. فيرفع المضطهد من وهدته، ويحرر العبد من عبوديته، ويطعم الجائع ويكسو العريان، فهو يسهم في بناء لبنات المجتمع السليم.

ومن خلال الرؤية الشعرية والحلم الواعي يرى متصوف عصرنا الواقع الكائن والواقع الممكن، وهو بذلك يخترق حجاب الزمن الآني إلى الزمن المستقبل.

ينظر: عز الدين إسماعيل. **الشعر العربي المعاصر. -قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**-.دار الفكر العربي. ط.03. ص 354.

إلى محاولة تقويضه وبناء واقع جديد. هكذا كانت الثورة بالنسبة لي تمردا دائما حتى تكتمل ، ومن ثم تصبح دفاعا عن كيانها للمحافظة على روحها الخالقة». [1]

كما يرى عزالدين إسماعيل أن الصوفية من منظور (البياتي) يجب أن تتحلى بالثورية على الواقع حتى تتخلى عن سلبيتها وتقوقعا على نفسها، فـــ «هذا الموقف الذي تعبر عنه بعض الأعمال الشعرية المعاصرة هو في صميمه تعبير عن الوجه الجمالي لموقف المتمرد الثوري وتأكيد لدور الشاعر والفن بعامة في التعبير الثوري القائم، وفي فعل المتمرد الخلاق إنه الموقف الذي يزاوج فيه الشاعر بين الفن والالتزام. فالفن بطبيعته يرفض الواقع بمقدار ما ينغمس فيه، وحين تتخلى الصوفية عن وجهها السلبي لكي تنغمس في الواقع الذي ترفضه وتبتعد عنه فإنها تصبح بذلك فنًّا، تصبح شعرا، إنها تجعل من كشوفها وسيلة لتغيير الواقع، وهي تغير هذا الواقع بالكلمة الشاعرة»، [2]

وخير مثال تتجسد فيه هذه الرؤية عند (البياتي) ما نص عليه في قصيدته المطولة (عذاب الحلاج) ؛ وهي أول قصيدة قناع ابتدعها الشاعر ليضاهي بها شخصية المتصوف أبو منصور الحلاج -ولعلنا نأخذ بعض جوانب تلك القصيدة لأن محل دراسة هذه القصيدة سيكون في مبحث لاحق-، حيث يرى فيه - الحلاج- الشخصية الثائرة على السلطة والأوضاع الاجتماعية التي يعيشها في مجتمعه.

ففي هذه القصيدة قسم (البياتي) أبياتها إلى ستة مقاطع، وسعى من خلالها إلى تجسيد التصوف الإيجابي، تصوف قائم على رؤية ثورية أراد أن يثبتها عن طريق قناع الحلاج الذي يدين نفسه أمام المحكمة معترفا بأنه لا يرضى عن الظلم الاجتماعي والاستبداد السياسي، ويرفض الفقر والتعسف ويقف أمام قضائه وحيدا مكتوب على جبينه الموت. وفي المقطع الأخير (رماد في الريح) يصر الشاعر على الثورة والاستمرار برغم الموت والحرق، وبرغم العذاب والقتل، تبقى الحرية وجذوة النار، فإلى

1-عبد الوهاب البياتي . تجربتي في الشعر. ص413.

2-المرجع نفسه. ص414.

الأبد ستنمو في سماد الحريق، ومن الأوصال بذور تنبت من الأشجار، أشجار الحرية والعدل والثورة على الظلم والاستبداد.

يقول البياتي: **أوصال جسمي أصبحت سماد**

في غابة الرماد

ستكبر الغابة يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجار

سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يشف، والموعد لن يفوت

والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت[1]

ومن هذا المنطلق فإن تجربة (البياتي) الشعرية وعلاقته بالتصوف هي تجربة الصوفي الثائر فحياته مليئة بالخبرات والتجارب الاجتماعية والثقافية، فيرى في الشاعر ذلك الوسيط بين الكون وبين الأخرين عن طريق الكلمات، فهو لا يبحث عن المطلق ولا يتطلع إلى السماء بل إلى الإنسان في وجوده وثقافته ومعاناته، فقره ومرضه، يبحث عن الحق والخير والجمال للبشر والمظلومين والمضطهدين، فـالشاعر الحقيقي عنده هو الذي «يملك القدرة الفعلية على الاقتراب من الآخر وملامسته، والحلول فيه، أو التعين، فالنموذج الإيجابي استشرافي قابل على التجديد والعطاء وتخطي نفسه، والحلول في الآخر والتعين فيه في كل مكان بأشكال أكثر نضارة وعذوبة».[2]

1-عبد الوهاب البياتي. الأعمال. ص

2- إبراهيم محمد منصور. **الشعر والتصوف**. ص 185، 186.

ب. اتجاه فني جمالي:

لربما يشترك في هذا الاتجاه العديد من شعراء الحركة كبشر فارس ومحمد عفيفي مطر وسعدي يوسف ونازك الملائكة..، ذلك وكما أسلفنا القول لاعتبار أن التصوف عندهم هو وسيلة يركن إليها الشاعر وليس غاية في ذاتها؛ فيسعى الشاعر من خلاله إلى تحديث نصه الشعري وتطويره على مستوى جمالية القصيدة وتقنياتها الشعرية، فينزع إلى التخفي وراء رموز صوفية من كثافة الإيحاء مستغلا بذلك الخصائص الجمالية للنص الشعري من غموض ومرونة وإيجاز، وهو أيضا يصبو إلى أن «يماثل في طريقة تعبيره طريقة تعبير الصوفي، فهما معا يميلان إلى اللغة التي تكتفي بالإيحاء وتتجنب الوضوح، والشاعر والصوفي أيضا يستخدمان الرمز لأنهما يؤمنان أن قدرة اللغة دون سعة التجربة ولذلك يلجأ كل منهما إلى لغة الإحالة».[1] وهذا ما سيتضح لنا في فصل (أنماط استدعاء التراث الصوفي عند شعراء مجلة (شعر)).

1 – محمد بن عمارة .**الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر**. ص159.

الفصل الثالث: أنماط استدعاء التراث الصوفي عند شعراء (شعر)

كما رأينا في الفصل السابق فقد شكل التراث الصّوفي مشهدا بارزا في القصيدة العربية الحداثية منذ الكتابات الشعرية الأولى لجميل صدقي الزهاوي وجبران خليل جبران وغيرهما، والتي تمثل بداية إرهاصات لظهور نص أدبي جديد في الساحة الأدبية. إلا أن هذه المحاولات كلها لا تخرج عن كونها استبطان للمحسوس والانعطاف به نحو الذات بكل ما تحمله من مجاهل وعوالم فنية، فهي لا تشكل علامة فارقة أو مذهبا قائما بذاته، وإنما مجرد لمسات رمزية لا تخرج عن كونها بدائية لتوجه جديد في الشعر الحديث.

ومع ظهور حركة الشعر الحديث، ونشأة قصيدة الشعر الحر تطورت البيئة الصّوفية في القصيدة تطورا فنيا ودلاليا مخالفا لما جرت عليه القصيدة القديمة، حتى شكلت ظاهرة جديرة بالبحث والدراسة، فكان هذا التطور نتيجة مجموعة من العوامل الفنية والاجتماعية والسياسية والثقافية والقومية، ومن ثمّ استوحى العديد من شعراء الحداثة ومن بينهم (شعراء شعر) البنية الصّوفية واستخدموها وفق أنماط دلالية معاصرة[1]، فكان الرّمز بمختلف صوره أبرز تلك الأنماط ظهورا عبر قصائدهم. ولعلنا وقبل الخوض في أنماط استدعاء الرمز الصوفي عند (شعر) نورد بعض المفاهيم المتعلقة بالرمز الشعري نشأة وتطورا، فتكون بمثابة التوطئة للمباحث التالية له.

1) الرّمز الشعري مفهوما ونشأة:

أ. مفهوم الرّمز:

تعددت الدراسات التي تبحث عن مفهوم الرّمز ودوره في المجال الأدبي والفني، ولعلنا نحن كذلك سنأخذ ببعض تلك المفاهيم التي تخدم عملنا وتقربنا من التجريب الصّوفي في النّص الشعري المعاصر .

مفهوم الرّمز لغة:

1-ينظر: عمر الدقاق، ومجموعة من الباحثين. **تطور الشعر الحديث والمعاصر**. دار الامام الأوزاعي. بيروت، لبنان. 1996. ص 254.

الرّمز في اللغة وعند أعلامها الأوائل يدور حول مفاهيم عديدة أجملها الزبيدي بقوله: «الرّمز بالفتح ويُضَمُّ ويُحَرَّك : الإشارة إلى شيءٍ مما يُبانُ بلَفْظ بأَيّ شيءٍ أَو هو الإيماءُ بأَيِّ شيءٍ أَشرتَ إليه بالشَّفتين أَي تحريكهما بكلامٍ غيرِ مفهوم باللفظ من غير إبانةٍ بصوت أو العينين أَو الحاجِبين أَو الفَمِ أَو اليَدِ أَو اللسان وهو تَصويتٌ خَفِيٌّ به كالهَمْس، وفي البصائر: الرمز : الصوت الخفي، والغمز بالحاجب، والإشارة بالشفة». [1] وجاء معنى رمز في لسان العرب «الرّمز تصويت خفي باللسان كالهَمْس ويكون تحريكَ الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إِبانة بصوت إِنما هو إِشارة بالشفتين وقيل الرّمز إِشارة وإِيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم والرّمز في اللغة كل ما أَشرت إِليه مما يُبانُ بلفظ بأَي شيءٍ أَشرت إِليه بيد أَو بعين ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزاً وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام «أَلا تكلِّمَ الناسَ ثلاثةَ أَيام إِلا رَمْزاً» [آل عمران :41] ». [2]

مفهوم الرّمز اصطلاحا:

تباينت تعريفات الرّمز واختلفت بين الباحثين وان كانت كلها تدور حول فلك واحد، فهناك من يرى أن الرّمز «عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس». [3] وهذا التعريف يحيلنا إلى حدّ الرّمز عند الطوسي وهو أحد كبار التصوف حيث يبين لنا أن «الرّمز هو معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلا أهله». [4]

وهذا يعني أن عبارات الصّوفية لها في الغالب معنيان، أحدهما: يستفاد من ظاهر الألفاظ، والآخر: يستفاد بالتحليل والتعمق، وهو المعنى الخفي، وهو الذي أشار إليه (أدونيس) في تعريفه للغة الرّمزية واصطلح عليه بالجوهر، يقول أدونيس معرفا الرّمز بأنه «اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هي

1- محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي. **تاج العروس من جواهر القاموس**. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. ج 15 . ص 163.

2- جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. **لسان العرب**. مادة (ر م ز) مج 05 .ص356.

3- علي عشري زايد. **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**. دار الفصحى. القاهرة. 1978 ص 11.

4- السراج الطوسي. **اللمع في التصوف**. القاهرة. 1960. ص 414.

القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، فهو إضاءة للوجود المعتم، اندفاع نحو الجوهر ».[1]

كما أن هناك من يعرفه بأنه هو «اللفظة التي يشحنها الشّاعر بطاقات إيحائية ذات دلالات متعددة، تختلف من شاعر لآخر، تحقق أغراضا متنوعة من خلال وجودها في القصيدة وتوظيف الشّاعر لها، وتتميز بالإيحاء المحدث للغموض الذي يفجر تأويلات المتلقي بسبب ذلك الغموض في الصورة الشعرية للنص»،[2] فيستخدمه الشّاعر للخروج به من المباشرة والتقرير إلى عوالم فنية ورمزية وليحمل به تجربته الشعورية. فهو وسيلة قادرة على الإيحاء والتلميح، لذلك لجأ الشّاعر العربي المعاصر إلى استخدامه فتقنع بشخصية من شخصيات التاريخ وتشبث بها وانطلق منها نحو ذاته، معبرا بوساطته عن مكنونات نفسه، مبيحا عن طريق التقنع بتلك الشّخصية أو الحدث التاريخي أو الأسطورة عن أسراره إلى المتلقي.

فالرّمز عنده قائم على الخيال المطلق، وفلسفة الحلم وشمولية الرؤية الذاتية، والامتداد الزمني الذي يبلغ العصر الأسطوري، وينطوي على معرفة عميقة وحساسية مكثفة وإيقاع معقد، تترسب دلالته القصوى في قاع المعلوم، ابتغاء صياغة لغة أخرى، أو عالم جديد لم ينكشف بعد، ليناقض في وجوده العالم الذي يعيشه ويتلبس بحالة دلالية تعددية تستتر بهالة كثيفة من الغموض الذي لا يعود أحيانا إلى تعقيد البنية الشعرية فقط بل إلى خصوصية التجربة الحديثة أيضا .. فهو يقتضي معنى ظاهريا مباشرا، وآخر باطنيا وغير مباشر، كما أنه يتضمن الحقيقي وغير الحقيقي، الواقعي والخيالي.[3]

1- علي أحمد سعيد(أدونيس). **زمن الشعر** . ص 160.

2- مسعد بن عيد العطوي. **الغموض في الشعر العربي**. **مكتبة الملك فهد. السعودية**. 1970. **ط** 02 .ص 275.

3- ينظر: المرجع نفسه. ص 276.

وقد تتبع صلاح فضل في كتابه (**نظرية البنائية في النقد الأدبي**) أنواع الرموز الأدبية التي حاول أصحابها توظيفها في أعمالهم الأدبية، ووضع خريطة للرمز وتصنيفاته له بحسب التوظيف وأجملها في النقاط التالية:

أ. الرّمز الذي يظهر من حين لآخر في إنتاج أديب ما، ويتطور في أعماله المختلفة حتى يكتسب أهمية خاصة في جملتها ودلالة مميزة بداخلها مثل: (**الحديقة**) أو (**الموسيقى**) في أعمال جبران خليل جبران.

ب. الرّمز الذي يسيطر كصورة مركزية على كل التركيب الأدبي في عمل محدد: مثل (**الأرض اليباب**) في قصيدة إليوت الشهيرة، أو (**المطر**) في أنشودة المطر للشاعر بدر شاكر السياب.

ج. الرّمز الذي ينتقل من شاعر لآخر ويكتسب حياة جديدة في كل سياق مختلف مثل (عوليس) في انتقاله من الملاحم اليونانة القديمة إلى قصة (جيمس جويس).

د. الرّمز الذي يمارس وظيفته في إطار ثقافة عامة مثل رموز العهد القديم والإنجيل وغيرها من الرموز الدينية الكبرى.

ه. الرموز التي تتردد في ثقافات مختلفة ليس بينها علاقة تاريخية محافظة على قيمتها فيها جميعا، وينتمي لهذا النوع الأخير جميع الرموز النموذجية وخاصة الطبيعية منها مثل القمر والماء وغيرها.[1]

2) الرّمز الصّوفي في الخطاب الشعري المعاصر:

قبل أن نلج التجربة الرّمزية في الخطاب الشعري المعاصر كان لزاما علينا أن نعرج على الرّمز الصّوفي في الشعر العربي القديم لتتضح لنا علامات الاقتراب والافتراق بين التجربتين المعاصرة والقديمة من خلال توظيفهما للرمز الصّوفي فنقول: بأن الأدب الصّوفي القديم عامة والشعر على وجه أخص يتجه

1 – صلاح فضل. **نظرية البنائية في النقد الأدبي**. ص 312، 313.

اتّجاها رمزيّا في معالجة الظّواهر الكونيّة وفي التّعبير عن التّجربة الرّوحية التي يمارسها المتصوّفة القدامى؛ فالصّوفي يرى أنّ ظواهر الأشياء انعكاسات لبواطنها، وأقنعة لجواهرها. ولا يخترق تلك الأقنعة سوى البصيرة الثاقبة التي يغذّيها الذّوق والإلهام، التّجربة الشعرية الصّوفية هي التي «تدفع الشّاعر إلى الالتجاء إلى الرّموز فيستعين بالكلمات التي تومئ بصورة غير مباشرة وغير واضحة إلى المعنى المقصود، لأنّ التّجربة الصّوفية بحد ذاتها غامضة لا يمكن التعبير عنها تعبيرا مباشرا، فأضحت الرّموز أطوع للشّاعر من الكلمات الجامدة ذات المدلول المحدود المعيّن للتّعبير عن تلك النفحات التي تهبّ على قلبه، ولذلك ليس بغريب أن يستدعوا لأنفسهم مصطلحات غامضة ومفاهيم خاصّة للكلمات والألفاظ».[1]

فكتب التّصوّف ومصادره الأولى على الأخصّ تشرح الكثير من معاني هذه الاصطلاحات الصّوفية، وتحاول تقريبها للفهم « ومن هذه المصطلحات نجد: السفر، الطريق، والمقام، الوجد، الفناء، البقاء واليقين، وغير ذلك من المصطلحات». [2]

وعلى هذا فإن الشّعر الصّوفي الرّمزي هو الذي « يقوم على تغيير وظيفة اللّغة الوضعية بإيجاد علاقات لغوية جديدة تشير إلى مواضيع لم تعهدها من قبل، وهذا يؤدي إلى تغيير مقام الكلمات، ومجرى الصياغات المألوفة بالنسبة للملكات الإنسانية؛ فالشّاعر الرّمزي يطمح أيضا إلى تغيير وظيفة الحواسّ عن طريق اللّغة الشّعريّة التي تسعى إلى احتواء جميع الفنون والرّموز التّاريخيّة، ولذلك لا يستطيع القارئ أو السامع أن يجد المعنى الواضح المعهود في الشّعر الرّمزي لأنّ هذا الفنّ ينبع من عالم غريب في

1- نور سلمان. **معالم الرّمزية في الشّعر الصّوفي العربي**. مذكرة لنيل شهادة أستاذ في العلوم. الجامعة الأمريكية في بيروت. حزيران 1954. ص74.

2- عبد المنعم خفاجة. **الأدب في التّراث الصّوفي**. ص182.

داخل الإنسان، ولذلك يكثر الشّعر الرّمزي: الإيحاء، والإيماء، والدلالات، والإشارات، والصّور الغامضة» .[1]

والملاحظ بالنّسبة للرمز في الشّعر الصّوفي القديم أيضا أنّه نابع من تجربة إنسانية ذات صلة وثيقة بالعقيدة الدينية، فقد استقر في ذاكرة الإنسان التي تكونت عبر التّاريخ، وانطبعت آثار تلك الاصطلاحات الصّوفية في العادات المجتمعة، كما ارتبط الرّمز الصّوفي أيضا بهذه المواقف، ومن ثم ارتبط بالدين والعقيدة.

وبخلاف ذلك يرى محمد كعوان في كتابه (**التأويل وخطاب الرّمز**) حينما بحث أسباب استدعاء الشعراء المعاصرين للرمز الصّوفي وعلاقته بالتجربة الشعرية ؛ فخلص إلى أن الشّاعر المعاصر « في استخدامه للرّمز-الصّوفي- لا يفكر في العقلية الدينية، ويتضح لنا هذا إذا أدركنا الفرق بين التّجربة الصّوفية والتّجربة الشّعريّة»، ثم يسترسل في كلامه فيقول: «صحيح أنّ الصّوفي والشّاعر كلاهما يتأمل، وكلاهما يستكشف، وربما استطاع الصّوفي أن يعبّر عن رؤيته أحيانا؛ ولكن في مراحلها الأولى، ولكنّه عندما يوغل في الطريق يستعصي عليه أن يُعبِّر عن هذه الرؤية، والغالب أنّه هو نفسه في هذه المرحلة المتقدمة لا يرغب أن يعبّر عن رؤيته، أمّا الشّاعر فإنّه يعبّر بمجرّد أن يرى؛ إذ أنّ الرّؤية وسيلته إلى التعبير مهما أوغل في الرؤية، وفرق آخر هو أنّ موضوع الرؤية يظل واضحا أمام الشّاعر في كل لحظة في حين أنّه يختفي في التّجربة الصّوفية».[2]

ومن هذا المنطلق فإن بعض الشّعراء المعاصرين يمرّون بتجارب شبه صوفيّة تظل متميزة عن التّجربة الصّوفية الصّرف، وأنّ موضوع الرؤية والتأمل عندهم يظل قائما وواضحا ومحددا بحسب تلك التجارب الشعرية، ومن ثمة يكون الرّمز الصّوفي نابعا من موضوع بعينه ومرتبطا به، فاستدعاؤهم له في

1- عبد الحميد جيدة. **الاتجاهات الجديدة في الشّعر العربي المعاصر**. ص119، 120.

2- محمد كعوان. **الرّمز الصّوفي في الخطاب الشّعري العربي المعاصر**. ص88.

السياق الشعري « يُضفي عليه طابعا شعريًّا، بمعنى أنّه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف الأدبيّ وتحديد أبعاده النفسية وفي هذا الضّوء ينبغي أن نفهم الرّمز في سياقه الشّعري، أي في ضوء العملية الشّعورية التي تتخذ الرّمز أداة وواجهة لها، أما النّظر إلى الرّمز الشّعري بوصفه مقابلا لعقيدة أو لأفكار بعينها فإن هذا النّظر يخطئ معنى الرّمز الفني، ورمزية الشّعر إجمالا».[1]

ووفق هذا المنظور للرمز الصّوفي ووظيفته في الشعر العربي المعاصر يذهب الكثير من الدارسين لهذه الأنواع من الرموز الصّوفية وإعطائها مدلولا لا يتعدى الجانب الفني الجمالي للنص الشعري. لكن في حقيقة الأمر –والذي سنراه في هذا الفصل والذي يليه– أن المتتبع والمتأمل في التجارب الشّعرية العربية وفي سير الشّعراء المعاصرين يجد أنّ ذلك يكون بحسب نشأة كل شاعر وتكوينه؛ إذ إنّه لا ريب أنّ أعمال الإنسان وسلوكه ونشاطه تتأثر بعقيدته ونظرته وفكره، فالسلوك والعمل في الغالب هي حصيلة الاعتقاد والفكر، والشعر على الخصوص هو مستودع شعوري يحمل الخصائص الفكرية والتصورات الاعتقادية والحصيلة التّاريخيّة،[2] فالرّمز الصّوفي رمز اصطلاحي وليس إنشائيا فقط، واستدعاء المعطيات الصّوفية على مستوى الفكرة أو النّص أو اللغة أو الشّخصية أو الرؤية وتوظيفها في النّص الشعري يتواضع عليه الشعراء فيما بينهم لأغراض عديدة منها التستر والتقنّع بقناع الغير والتحجب بحجاب يستر أفكارهم، فهو بخصائصه المختلفة « لا ينطبق تماما على مفهوم الرّمز بمعناه –الفني– المعاصر، ذلك أن ما يفترض فيه من مواضعه أو قرينة يبعده عن تلك الإيحائية التلقائية التي يتسم بها الرّمز الفني»،[3] يقول عبدالوهاب البياتي في ذلك وهو من أبرز هؤلاء الشعراء استحضار للرمز الصّوفي في دواوينه معضدا ما نذهب اليه: إن « ديواني (الموت في الحياة) ..من أخطر أعمالي الشعرية .. لأنني حققت فيه بعض ما كنت أطمح أن

1– عز الدين إسماعيل. **الشّعر العربي المعاصر–قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. ص 170، 171.

2– ينظر: سعيد بن ناصر الغامدي. **الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها**. ص 960..

3– محمد فتوح أحمد. **الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر**. دار المعارف. القاهرة. ط03. ص164– 165.

أحققه، فمن خلال الرّمز الذاتي والجماعي ومن خلال الأسطورة والشخصيات التاريخية عبرت عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة، والأمة العربية خاصة». [1]

أما أدونيس فقد فهم الرّمز على أنه شيء يتيح تأمل شيء آخر وراء النّص، فالرّمز عنده (معنى خفي وإيحاء)، فهو لغة تبدأ بعد أن تنتهي لغة القصيدة، أو هو قصيدة تخلفها القصيدة نفسها في وعيك، وهو إضاءة لوجود معتم ولعالم لا حدود له، واندفاع نحو الجوهر،[2] فـ « التعبير بالرّمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصّوفية التي لا تحدها الكلمة، والذي يمكن بالتالي المعادل التخيلي لهذه الحالة. إنه تعبير لا يخاطب العقل بل القلب وما يستجيب في النفس للسحر، وكل ما يخرق العادي والمألوف، فكما أن الحالة الصّوفية لا يحكمها مقياس الحس والعقل، كذلك ليس في مقدور لغة الاصطلاح والوضع أن تعبر عما يتناقض مع لغة الاصطلاح والوضع، وهكذا فإن لغة الصّوفي هي بالضرورة لغة الباطنية السرية، وهي شأن جميع الأشياء السرية الباطنية، فلا يمكن فهمها بمنطق الظاهر، وإنما يجب فهمها بمنطقها هي؛ بمنطق الباطن وحقائقه وأبعاده»، [3]

يقول جودت فخر الدين: « إن مما يميز أدونيس بين الشعراء العرب ذلك التلازم الدائم في قصائده بين الشعر والفكر، حتى إن أشعاره ليست إجمالا في منأى عن إعمال الفكر». [4]

فأدونيس بذلك لا يتكئ في شعره كغيره من الشعراء المعاصرين على العاطفة فقط، وليس شعره استجابة تلقائية للمشاعر أو تفجيرا تلقائيا لها، فهو يحمل هم التغيير وهاجس التحول في الثقافة العربية كلها وليس في الجانب الأدبي الفني فحسب.

1- كاتيا شهاب. **أدونيس في مرمى نيران النقاد**. ص46.

2- ينظر: عبد الرحمن القعود. **الإبهام في شعر الحداثة**. ص105.

3-ماجد السامرائي. **قراءة في التراث والحداثة (أدونيس نموذجا)**.مؤسسة عبد الحميد شومان. عمان، الأردن.1997 ص 06.

4- جودت فخر الدين. أدونيس: هاجس البحث والتأويل. **فصول**. خريف 1997. مج16 ع02. ص182.

وعلى كلّ فقد تظافرت الأسباب وتعددت حتى جعلت من الشعر الصّوفي الحداثي يقوم على الرّمز والإشارة، وأدت به بعد ذلك إلى الإيغال في الغموض بدعوى أن اللغة العادية لا تقوم على احتواء التجربة الشعورية، فأصبحت الرّمزية بالنسبة للشعر الصّوفي وكما يراها الحداثيون هي « الإطار العام والأصلح لنقل التجربة الشعرية الصّوفية، وإلا اضطرب الكلام، واعترى أصحابه العجز عن نقل تجاربهم والإشارة إليها بالطرق المباشرة الصريحة»[1].

3) استدعاء الرّمز الصّوفي عند شعراء الحركة:

أ. طبيعة الرّمز الصّوفي:

كما رأينا آنفا فقد غدا الرّمز الصّوفي نمطا من أنماط الرموز الأكثر حضورا في التجربة الشعرية المعاصرة مما يؤكد على حصول تطور ملحوظ في أنماطه المختلفة؛ إذ وبعد أن كانت الرموز الأسطورية والتاريخية والدينية طاغية الحضور في فضاء القصيدة العربية برز الرّمز الصّوفي وبشكل لافت للنظر في تلك الحقبة فوجد لنفسه مكانا بين تلك الأنواع.

فمع الإرهاصات الأولى والتي كانت مع ظهور ديوان (**أغاني مهيار الدمشقي**) لأدونيس في الستينيات وما يحمله من رموز صوفية مكثفة -والذي سنرى دوره البارز في تأسيس القصيدة الصّوفية المعاصرة-، وبعد أفول دور مجلة (شعر) الأول سنة 1964 وتأسيسها لمفهوم جديد للشعر بسبب المساجلات التي جرت بينها وبين مجلة الآداب، كما أسلفنا بيانها والاتهامات المنسوبة لها بتبعيتها للغرب، تطورت التجربة الشعرية وسعى أصحابها إلى إيجاد صيغة مغايرة أكثر تلاؤما مع هدفهم الذي سطروه في بيانهم الأول، فوجدوا في البحث عن المطلق، والجنوح إلى التجارب الذاتية والميتافيزيقية بما في ذلك التجربة الصّوفية ملاذا يلتجؤون إليه لتبرير ودحض تلك الفريات التي كانت تكال إليهم.

1-ينظر: عبد الحميد هيمة. **الرّمز الصّوفي في الشعر المغاربي المعاصر**. ص142.

وبذلك تكون التجربة الشعرية الحداثية عن (شعر) قد أفلتت من تلك التجارب الشعرية المنفتحة على الذات الشّاعرة، وحلت مكانها التجارب قائمة على المعرفة القلبية؛ فأضحت التجربة الشعرية عند رواد حركة (شعر) هي تجربة رؤيا لا تجربة رؤية، وكانت لغة الرّمز عند الحداثي هي اللغة التي تستطيع أن تقول المجهول وتكشف عن الحقيقة.

ومما يلاحظه الدارس أيضا بالنّسبة لتوظيف الرّمز الصّوفي في الخطاب الشّعري العربيّ بما في ذلك شعراء (شعر) أنّهم قاموا بخرق معظم القوانين التي يتأسس عليها الرّمز؛ حيث أصبح الرّمز الصّوفي غير ثابت في دلالته من خلال التّجربة الشّعريّة؛ إذ يتغير معنى الرّمز بتغيّر النّص الشّعريّ، فكلّ شاعر له رموزه الشّعريّة الخاصّة به فهو لا يوصف بالثّبات بل بالتّغيّر المستمر في كل حين، وهو وسيلته المثلى للتغيير والثورة ، فالشّاعر الحداثي كما أنه «مطالب بإعادة بناء العالم في شعره، فإنه مطالب بالاقتراب من الرياضي والفيلسوف اللذين يتعاملان مع الجوهر ممثلا لديهما في القضية والعدد، والذي يتمثل لدى الشّاعر في الرّمز... إنه ثائر، وفي الثورة نتخلص من أسر الشكل والصورة والتقليد والعادة؛ أي أننا نصبح في أبهر لحظة من لحظات حريتنا فنحلق في الحقائق الكلية ونخلق علاقات جديدة بين الأشياء ونكتشف فيها إمكانيات ومعان لم نكن نكتشفها من قبل: أي أننا نصبح مع الرّمز وجها لوجه..».[1]

من هنا لا نستغرب اهتمام هؤلاء الشعراء بالرموز الصّوفية؛ حيث يعدونها رموزا للحيوية الباطنية والتجربة الطازجة والحدس المتوهج والاتصال الفطري بالوجود، ويختلف بعض الشعراء حسب اتجاهاتهم الشعرية والفكرية بعد ذلك في بعض الإضافات التي يضيفونها على هذه الرموز، فأدونيس مثلا لا يعتد بالحرية التي يحتفي بها الشعراء بل ينطلق إلى مجالات أرحب تجعل من الحرية قريبة من مبدأ (الخرق) عند الصّوفية، لذلك فهو يجد في الصّوفية مجالا متسعا لمعنى (الحرية) يقول: «إن تجاوز الواقع أو ما يمكن أن نسميه اللاعقلانية، واللاعقلانية في التصوف تعني الثورة على قوانين المعرفة

1 – علي أحمد سعيد(أدونيس). **مقدمة للشعر العربي**. ص 131.

العقلية وعلى المنطق وعلى الشريعة من حيث هي أحكام تقليدية تعنى بالظاهرة، وعلى الفلسفة بالمعنى التقليدي، أو الأرسطوطالية، هذه الثورة تعني بالمقابل التوكيد على الباطن؛ أي على الحقيقة مقابل الشريعة، وتعني الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية ». [1]

ومع كثرة هذه الرموز وتعددها واختلافها فإننا لاحظنا أنه يمكن حصرها في دائرتين أساسيتين تضم الأولى منها مختلف المصطلحات الصّوفية التي تواضع عليها الشعراء المعاصرون إما اقتباسا أو معارضة للمصطلح الأصلي، وأما الدائرة الأخرى فتمحورت في أنسنة هذه الرموز الصّوفية عبر شخصيات تاريخية مثلت المحور الأساسي في ظهور الفكر الصّوفي بتوجهاته الفكرية المختلفة، فكانت بذلك النواة التي يستقي منها الشعراء أفكارهم ورموزهم.

ب. عوامل استدعاء الرّمز الصّوفي عند شعراء الحركة:

يعتبر الرّمز الصّوفي من أبرز التقنيات الفنية تأثيرا لما لها من في تكثيف الدلالات عبر مساحات ضيقة وفعالة، وقد أقبل شعراء حركة (شعر) على استدعاء الرموز الصّوفية كبقية شعراء الحداثة حيث وجدوا في استخدامها ضالتهم؛ و« أصبح همّهم البحث عن عوالم لانهائية منفتحة على اللامرئي، وعن صياغة شعرية حديثة لإنتاج رمزية يمكن من خلالها الحديث عن ميتافيزيقيا الحس». [2]

ولربما كان السبب الرئيس في استدعائها تلك الرموز يعود إلى عاملين أساسيين: داخلي له صلة وطيدة بالنّص الشعري وخارجي مرتبط بالظروف المحيطة بصياغة ذلك النّص، وهو ما أشار إليه الدكتور (حسين السمايهيجي) بالدواعي الذاتية والموضوعية وسنتبين شيئا من تلك العوامل.

1) **العوامل الداخلية (متعلقة بجمالية النّص الشعري):**

1 – كاميليا عبد الفتاح. **القصيدة العربية المعاصرة**. ص 539.

2 –هتاف فؤاد أبو زكي. **تجليات القناع الصّوفي في الشعر العربي المعاصر**. ص 55.

دأب الشّاعر الحداثي في كتاباته الفنية إلى تحديث النّص الشعري وتطويره على مستوى جمالية القصيدة وتقنياتها الشعرية، فوجد في الرّمز ضالته المنشودة؛ إذ إن الأمر الذي أرجع الحداثيين إلى النّص الصّوفي برموزه المختلفة في بعض جوانبه كما يراه الكثير من النقاد ما هو إلا « ابتغاء تجديد النّص الحديث؛ أي بسبب الضرورة الفنية والرغبة في إيجاد بناء فني مستحدث»[1] ، فلغة الوصف التي نجدها في القصيدة الكلاسيكية هي لغة تنقل العالم المنفصل عن الذات نقلا وصفيا تصويريا، أما التجربة الإبداعية الصّوفية الحداثية فـــ « تعتمد على الاتصال بجوهر الوجود وباطنه وتستبطن الذات المتألمة، ومن ثمة فإن اللغة في هذا المستوى تعبيرية إيحائية... إننا إذن إزاء وثبة لغوية تحققت بفضل التصوف الذي أخضع اللغة للتجربة، ونقل استعمالها من مستوى الوصف إلى مستوى التعبير الموحي»،[2] فأصبحت بذلك «لغة الشعر الحديث إشارية إيحائية لا تعني الأشياء أو المعاني مباشرة، وإنما بالرموز والأقنعة، هي لغة تتعامل مع الوجود لكنها لا تسميه بل توحي إليه وتشير إليه، فلم تعد اللغة التقليدية قادرة على تصوير تجربة الشّاعر المعاصر واستيعاب رؤاه وأفكاره وخواطره المضطربة».[3] إضافة إلى ذلك فالخطاب الصّوفي عبّر عن الرؤى والمواجد وحالات الجذب والشطح بالإشارات والرموز التي لا تحيل إلى الواقع المباشر؛ بل إلى معناه ودلالته الفنية، وذلك بنزع الدلالة المألوفة للكلمات واستبدال معان جديدة لها، مما أدى إلى غموض تلك القصائد؛ بل يصل بها الحد إلى الإبهام الذي يصعب فك شفراته، يقول أدونيس إن «كل مبدع بالكلمة أو بالخط لا يعنى بما يراه إلا بوصفه عتبة لما لا يراه.. ولا تكمن أهمية الصورة في سطحها المرئي، بل في كونها عتبة لمعنى ما، وبابا يقود الناظر إلى ما وراءه: الغيب أو المجرد سواء في الذات أو في الطبيعة».[4]

1-محمد بنعمارة. **الصّوفية في الشعر المغربي المعاصر**. ص 49.

2-المرجع نفسه. ص49، 50.

3-هتاف فؤاد أبو زكي. **تجليات القناع الصّوفي في الشعر العربي المعاصر**. ص 37.

4-علي أحمد سعيد . **أساليب الشعرية المعاصرة** . ص193 .

فالمبدع يسلك في التعبير عن تجاربه طريق الإيحاء أو نظام اللغة الرّمزية، مبتعدا عن التسمية والتصريح والإقرار وإنما يخلق نصا شعريا يوحي بواسطة الرموز والصور والتشكيلات الإيقاعية والألفاظ الموحية بتجربته الخاصة؛ وهو الذي يبحث عن لغة جديدة تكسر النمط وتخرق المألوف وتكشف عن المجهول، فتتخطى الواقع وتبحث عن المجهول. [1]

فالقصيدة في المفهوم الحداثي ماهي إلا محض رموز وصور حلمية تكسر المنطق وتتداعى تداعيا حرا على نحو لا يتقيد بالزمان أو المكان، والتعبير بالرّمز « هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصّوفية التي لا تحدها الكلمة، و الذي يمكن بالتالي أن يخلق المعادل التخيلي لهذه الحالة، إنّه تعبير لا يخاطب العقل بل القلب...فكما أنّ الحالة الصّوفية لا يحكمها مقياس الحس والعقل، فليس في مقدور لغة الاصطلاح والوضع أن تعبر عما يتناقض مع الاصطلاح والوضع»،[2] فالعالم الحقيقي الذي يصبو إليه الشّاعر الحداثي كما يراه (بشر فارس) هو عالم «تخطي المحسوس والانعطاف اتجاه حياتنا الباطنية أو قل إنهما جناحان لعملية واحدة، لأن تخطي المحسوس يتم في الآونة التي تنطوي فيها الذات باحثة في زوايا النفس عن ذلك العالم الحقيقي...ولأن هذه الحالات الذاتية مبهمة بقدر ما هي سريعة الانطفاء فإن على الشّاعر أن يحاول امتلاكها بواسطة مماثلة باللمعة الشعرية الموحية، وليس بالبسط والتوضيح...ذلك أنّ الإبهام ذاته هو لذّة الاكتشاف الذي لا يعطيك محصوله دفعة واحدة »[3]. ولهذا أخذت القصيدة الحداثية بالأفقين السوريالي والصّوفي معا ، فضلا عن الأفق الرّمزي بما فيه من – غموض وإبهام– في اللغة الشعرية.

2) العوامل الخارجية (متعلقة بذاتية الشّاعر):

1–ينظر: ناجي جبران أحمد. **تطور الشعر اليمني المعاصر–رسالة دكتوراه–**. كلية اللغات، جامعة صنعاء. اليمن. 2009. ص 82.

2 – أدونيس. **الثابت والمتحول**. ج02 ص 95.

3– أحمد محمد فتوح. **الرّمز والرّمزية في الشعر العربي المعاصر**. ص:237.

ونعني بالعوامل الخارجية التي أسهمت في تشكيل الرّمز الصّوفي في القصيدة المعاصرة عامة تلك العوامل المتعلقة بذاتية الشّاعر باعتبارها طريقة للكشف والبحث عن اليقين من منظور حداثي، فلربما كان عجز العلم وجفافه عن الإجابة على أسئلة كانت تراود الشّاعر الحداثي السبب الأساس في اتجاه بعضهم إلى الرمز الصّوفي الذي يعد محاولة « للتعويض عن العلاقات الروحية، والصلات الحميمية التي فقدها الشّاعر»[1]. فهذا أدونيس يرى أن الرّمز الصّوفي هو « طريقة الكشف عن المعرفة، والبحث عن المعنى ووسيلة لبناء الهوية، كما هو دعوة لتحرير الكيان البشري إلى جانب كونه دعوة إلى تحرير الفكرة».[2]

إن التجربة الصّوفية فيها الكثير من الرّمزي والدلالي لهذا يتستر الشعر الصّوفي الحداثي بهالة من الرموز وفي ذلك مشابهة للشعراء المتصوفة الأوائل ويعود سبب ذلك كما يراه أغلب من خاض في هذه التجربة الخوف من اتهامهم بالكفر والزندقة ومن تأويل علماء الدين والفقهاء المسلمين لأقوالهم.

أما الشّاعر الحداثي فقد نحا ضمن خياراته التحديثية للنص الشعري إلى استدعاء الرّمز الصّوفي من خلال وعيه بأهمية هذا النوع من التراث وكونه الخيار الأنسب للتعبير عن ذاته والبوح عن خلجات نفسه أولا، واستجابة واستيعابا لما تطرحه حداثة نصه الشعري ثانيا، ولربما يكون اقتفاؤه لهذا النوع من الرموز متابعة لآثار من سبقه من متصوفة قدامى في تمردهم وثورتهم على السائد هو الخيار الأمثل الذي جعل ذهابه إلى استدعاء التراث الصّوفي يكون في مقدمة خياراته التحديثية للنص الشعري إبداعا ورؤية.

ج. *أشكال* استدعاء الرّمز الصّوفي:

أدرك الشّاعر الحداثي عمق الصّلة التي تربط تجربته الشّعريّة الخاصّة بالتجربة الصّوفية مما دعاه إلى تمثّل بعض النماذج من تلك التجربة، إذ إننا وبعد استقرائنا لنصوص شعرية ونقدية لشعراء حركة (شعر)

1- إحسان عباس. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. ص208.

2- عبد الرحمن القعود. **الإبهام في شعر الحداثة**. ص 37.

والتي عبروا من خلالها عن تجاربهم الصّوفية ألفينا أن تلك القصائد والنّصوص قد تجلّت ملامح الصّوفية فيها عبر عنصرين أساسيين ألا وهما: **الشّخصيات الصّوفية** ممثلة في تقنية القناع؛ إذ تُعدُّ مظهرا من مظاهر حداثة النّص الشعري، لجأ إليها هؤلاء الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة، ولـ «تكون أبواقا يسوقون من خلالها آراءهم دون أن يتحملوا وزر هذه الآراء وأفكارها، فوجدوا ضالتهم بشكل خاص في تلك الأصوات التراثية ». [1]

أما عن الرّمز الصّوفي ممثلا في تلك **المصطلحات والعبارات** التي اشتهرت عند المتصوفة القدامى فكان توظيفها عبر تقنية التناص التي تعد هي الأخرى تقنية حداثية وآلية إجرائية اعتمدها الشّاعر الحداثي للحفر في الموروث الصّوفي وإعادة إنتاج دلالاتها ضمن مدوناته.

وقد تعمدنا في هذا المبحث التنويع بين نصوص هؤلاء الشعراء حتى نوضح للقارئ أن التجربة الصّوفية قد أخذت أبعادها القصوى عند شعراء (شعر) التي أولت عناية زائدة في تتبع نصوص التراث الصّوفي وتوظيفها حتى أصبحت مظهرا –لا يشق له غبار– من مظاهر حداثة نصوصهم.

1. تقنية: القناع/ المرآة / القرين:

يعد القناع في أصله ذو جذور مسرحية قديمة، يرتديه الممثل لأداء دوره في المسرحية لإخفاء شخصيته الحقيقية، وقد استخدمه الإنسان في العصر الحجري فكان ذا «دلالات روحية قُدّمت من خلاله القصص البطولية القديمة، وابتدعت لمواجهة الحاجات الجديدة الفردية والمسؤولية الإنسانية الناجمة عن التطور التاريخي الاجتماعي. وقد جسد الإنسان القديم الأرواح خيرة أم شريرة في أقنعة عديدة استخدمت في ممارسة السحر؛ لأن العمل السّحري عندهم يقتضي حضور حفلات تجري فيها طقوس،

1 – علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**. ص 33 .

فلم يكن الحضور متأتيا بلا أقنعة تجسدها ويمكن ارتداؤها ليتم إجراء التقمص الضروري للطقوس السحرية وممارسة الشعائر والرقصات ».[1]

وقد عرف القناع أيضا كظاهرة سوسيولوجية عند شعوب إفريقيا منذ أزمنة مديدة، وكذلك الإغريق على شكل طقوس دينية، ثم المجتمع الأوربي التي انتشر عندهم في الأزمنة المتأخرة مرتبطا بالمسرحيات التي كانت تعرض في بلاطات الحكام وقتها، فكانوا يتقنعون بأقنعة ويشتركون في مواكب رمزية تنشد فيها الأغاني وتلقى فيها الخطب. يقول عبد الرحمن بسيسو عن ذلك: « إنه بانبثاق الدراما كنوع أدبي وفني جديد يقوم على نص شعري مكتوب يتم إخراجه وتحويله إلى تمثيلية، يكون القناع الذي لعب دورا محوريا قد باشر الحضور على كلا المستويين؛ إن على المستوى النّصي باعتباره أنه اسم أو كيان لغوي يشكل بالكلمات، أو على المستوى التمثيلي بوصفه كيانا ماديا يتشكل من عناصر الطبيعة وخاماتها، أو من المواد المصنعة».[2]

كما اعتنى أيضا بهذه التقنية الشّاعر الإنجليزي (توماس إليوت) واعتبره آلية تعينه في الابتعاد عن الذاتية، فهو شديد الارتباط بالجذور التراثية، ولأنه يمثل أداة مهمة في إظهار وجهة نظر تاريخية. فالإحساس المعاصر بما مضى يحمل حالة من التعاطف معه، وقد سار على نحو (إليوت) بعض من شعرائنا المعاصرين حيث كان لهذا الشّاعر –كما لا يخفى – الأثر البالغ على الكثيرين منهم؛ إذ نُقل عن بعض النقاد آراء متفرقة حول مدى تأثر شعرنا المعاصر بالروافد الغربية عموما وبإليوت خصوصا، فيظهر تأثرهم به –إليوت–[3] في مجال استخدام قصيدة القناع في الشعر بشكل أوضح من خلال حديثه عن شخصية (تيريزياس) كما يقول الشّاعر المصري (صلاح عبد الصبور) والذي يعتبر من أكثر الشعراء

1 – هتاف فؤاد أبو زكي. **تجليات القناع الصّوفي في الشعر العربي المعاصر**. ص 58.

2 – عبد الرحمان بسيسو. **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر**. المؤسسة العربي للدراسات والنشر. بيروت، لبنان. 1999. ص14.

3 – ينظر: علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**. ص ص 30، 33.

اقتفاء لأثره، وبخاصة في بنائه للمسرح الشعري: « لقد اهتدى (اليوت) إلى شخصية (تيريزياس) الكفيف الذي يرى كل شيء ..، فجعله رمزا وشاهدا على الحياة ومعلقا على قصيدة الأرض الخراب، ينطق هو بالرأي السّديد في وسط الفوضى والتناقض »، ثم يضيف (صلاح) قائلا: إن « استخدام (تيريزياس) عند اليوت يقود إلى الحديث عن قصيدة القناع... ولربما كانت قصيدة القناع هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية». [1]

ويلخص لنا جبرا إبراهيم جبرا تأثر شعراء الحركة بإليوت، وبخاصة في توظيفهم للتراث الإغريقي في محاضرة له ألقاها في جامعات بريطانية يقول فيها: « إن (إليوت) أثّر على الشعر العربي من ثلاثة وجوه: بنظريته عن الموروث، ثم بنظريته عن المعادل الموضوعي، ثم بأسطورة الموت أو البعث التي استخدمها في قصيدة الأرض الخراب... » [2]

فنظرة إليوت إلى الموروث، وخاصة التي تحث على قراءة تجارب السابقين، وتوظيفها لخدمة الشعر المعاصر، كانت هي بدايات توظيف القناع في الشعر العربي المعاصر وهي محصلة وعي عام خاصة عند شعراء الحداثة كالبياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس ..وغيرهم. [3]

مفهوم القناع وأهميته (أسباب اللجوء إلى القناع):

أولا: المعاني اللغوية لكلمة قناع (mask):

بالرجوع إلى لسان العرب ومعاجم عربية أخرى نجد أن المعاني اللغوية للكلمة (قناع) تدور في أربعة مجالات دلالية أساسية هي:

1- صلاح عبد الصبور. **الديوان، حياتي في الشعر**. دار العودة. بيروت. ط: 02. 1977. مج 03. ص141، 142.

2- ينظر: يوسف حلاوي. **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر**. نقلا عن: ماهر شفيق فريد. **أثر اليوت في الشعر العربي**. دار العلم للملايين. بيروت، لبنان. 1997. ص67.

3- ينظر: سامح الرواشدة. **القناع في الشعر العربي الحديث**. مطبعة كنعان. الأردن. 1995. ص 09، 10.

1. الدلالة على شيء مادي متحقّق في شيء متعين، ومصنوع من مواد الطبيعة وخاماتها، فقد يكون القناع حجاب امرأة، أو نقابها، أو مقنعتها؛ أي غطاء وجهها ورأسها، وقد يكون خوذة المحارب أو عدته الحربية جملة.

2. تجسيد المجردات وتقريب المعاني المجردة، وذلك بإسناد المفاهيم المجردة إلى كلمة (قناع)؛ بحيث تنقل تلك المفاهيم إلى حيز التصور العيني عبر نوع من التخيل القائم على نسيج من العلاقات الحسية المتعينة.

3. الدلالة على الوجه الذي يتخذه المرء لنفسه، فقناع المرء هو وجهه الذي يقابل به المجتمع مسايرة للتقاليد، أو توافقا مع وضع اجتماعي أو حالة نفسية معينة.

4. الدلالة على التعبيرات الجسدية، والصوتية التي يجريها المرء على هيئته الأصلية ليتمكن من أداء عمل ما، أو ليتقمص دورا معينا.

فالدلالة اللغوية المهيمنة على فعل التّقنع على اختلاف الغايات المتوخاة منه إنما تنحصر في إلغاء حالة أو هيئة للحصول على أخرى مغايرة، وسواء في ذلك أتم التقنع باستخدام قناع مادي ذي شكل معين، أم بتحويل يجريه المرء على هيئته الأصلية بحيث نظل دائما في إطار فعل التغطية الذي ينطوي على إخفاء الشيء، أو وجه وإظهار شيء أو وجه آخر هما الغطاء والقناع.[1]

ثانيا: المعاني الاصطلاحية لكلمة قناع (mask):

إن أول إشارة غير مباشرة إلى (أسلوب القناع) مصطلحا عند شعراء الحركة كانت تلك التي تضمنتها مقدمة غلاف ديوان أدونيس تحت عنوان (أغاني مهيار الدمشقي)، لكن هذه الإشارة لم تكن اصطلاحا لأسلوب القناع بقدر ما كانت معنى له، حيث جاء فيها: «يلجأ علي أحمد سعيد (أدونيس) إلى طريقة

1-ينظر: عبد الرحمان بسيسو. **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر**. ص 24.

جديدة في التعبير؛ هي إبداع شخصية جديدة تتقمص خواطره ومشاكله ونوازعه، وتجسد حياته وتجربته، هي شخصية مهيار الدمشقي». [1]

ويبدو أن النقاد لم يحتفوا بهذه الإشارة في حينها سنة 1961، ولم يحاولوا إيجاد مصطلحها الشعري لا في تراث أسلافهم ولا عند معاصريهم من الأمم الأخرى، لأن تلك الإشارة لم تكن في ظنهم غير تقديم موجز يكتب على غلاف ديوان. [2]

غير أن الإفصاح عن (القناع) كمصطلح أسلوبي في الشعر المعاصر كان مع عبد الوهاب البياتي في كتابه: (تجربتي الشعرية) الصادر سنة 1968، مقترنا بنظر نقدي يستند إلى ثقافة عرّف بها مصطلح القناع، فلم يزد عليه الدارسون المتخصصون إلا يسيرا، فالقناع عنده هو « الاسم الذي يتحدث من خلاله الشّاعر عن نفسه متجردا من ذاتيته، أي إن الشّاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عنه، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردّى أكثر الشعر العربي فيها، فالانفعالات الأولى لم تعد تشكل القصيدة؛ بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل. إن القصيدة في مثل هذه الحال عالم مستقل عن الشّاعر لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشّاعر الذاتي الغنائي». [3]

وهذا التعريف لتقنية القناع يعدّ المفهوم الجامع لمصطلح القناع وما جاء بعد من تعريفات لا تعدو أن تكون إضافات أو شرحا لتعريف البياتي.

كما أن (**عواد علي**) يعرف قصيدة القناع على أنها: «تلك القصيدة التي يتماهى فيها الشّاعر مع النموذج الإنساني (متصوف، أو شاعر، أو ثائر، أو عاشق، أو إمام) ويعيره رؤياه أو يستعير صوته، من

1 – مقدمة الغلاف لديوان (أغاني مهيار الدمشقي) التي كتبتها خالدة سعيد، بيروت. 1961.

2 – ينظر: عبد الرضا علي. **القناع في الشعر العربي المعاصر –مرحلة الرواد–**. مركز تحقيقات العلوم الإسلامية.1982.ص13، 14.

3 –عبد الوهاب البياتي. **تجربتي في الشعر**. ص35.

خلال التقائه به في خصائص وثيمات عديدة تتصل بالغربة والنفي، والحلم والنضال، والبحث عن الغد المشرق، والهم الإبداعي، والرؤية إلى العالم وغيرها من نقاط الالتقاء». [1] ولربما إن عواد علي اقتفى أثر إحسان عباس في تعريفه للقناع إذ يرى إن القناع يمثل «شخصية تاريخية في الغالب يختبئ الشّاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها»، [2] فهو بهذا المفهوم يمثل أداة فنية يعمد فيها الشّاعر إلى الحلول والتماهي بشخصية أخرى تمتلك حظا نسبيا من الذاكرة التاريخية للمبدع والمتلقي، ليخفي الشّاعر صوته المباشر بها.

إن تعريف (إحسان عباس) هذا أيضا يشدنا الانتباه إلى عبارة (في الغالب) التي توحي الى استدراك شيء غاب ذكره عن الناقد (علي عواد)، فقد أراد أن يلمح لنا أن القناع قد يكون شخصية أو غير ذلك، وهذا ما أشار إليه (جابر عصفور) في تعريفه للقناع ووصفه بأنه «رمز يتخذه الشّاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية معاصرة شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات دون أن يخفي الرّمز المنظور الذي يحدد موقف الشّاعر من عصره». [3] فالقناع هو (استعارة موسعة) تنوب الشّخصية المستدعاة عن المشبه، وهي ليست إلا رمزا ينطوي على جميع الخصائص والأبعاد التي يتميز بها الرّمز بمعناه الفني الخاص، فهو صورة رمزية موحية؛ بل هو رمز كلي منفتح على ما لا يحصى من الدلالات، ولهذا يقول محمد كندي في كتابه (تجليات القناع الصّوفي في الشعر العربي المعاصر) أنه « بمجرد أن يخلق الشّاعر قناعا فإنه يخلق رمزا يقوم على التفاعل بين أطراف تؤدي إلى معنى». [4]

وفي هذا السياق أيضا تحضرنا فكرة أخرى ألا وهي المقاربة بين قصيدة القناع وقصيدة الاستدعاء، إذ لكل من هذين النوعين خصائصه المتعلقة به والتي تميزه عن غيره، ولا ينفي ذلك تلك الصلات العميقة

1- حسين السمايهيجي. **توظيف التراث الصّوفي في الشعر العربي الحديث**. نقلا عن: عواد علي. أقنعة البياتي الشعرية. **مجلة عمان**. ع01. أيلول 1999. ص276.

2-إحسان عباس. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. ص121.

3- جابر عصفور. **أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي**. **فصول**. يوليو 1981. مج 01.ع4. ص124.

4- هتاف فؤاد أبو زكي. **تجليات القناع الصّوفي في الشعر العربي المعاصر**.ص57.

بينهما، فقصيدة القناع هي قصيدة استدعاء ورمز دقيقين، وصوت القناع هو صوت مسموع لمتحدث واحد يوجِد على القصيدة جوّا دراميا يؤسس لتلك الصلات الممتدة بينها وبين الحوار الذاتي المسرحي؛ ولأن قصيدة القناع هي امتداد متطور لمجموع تلك الاستخدامات والرموز والإشارات المسرحية والتاريخية، وللظواهر الفنية السابقة لها؛ شعرية كانت أم أنتروبولوجية.

إننا ومن خلال التعريفات السابقة لقصيدة القناع نخلص إلى أن بناء هذا النوع من القصائد لم يأت من فراغ بل إنها –قصيدة القناع– قد حظيت بتوترات جلية شَابَهَا كثير من الخلط والالتباس الذي اكتنفها بتداخلها مع غيرها من المصطلحات كالرّمز والأسطورة والاستعارة والمرآة والقرين..وغيرها، أو مع تلك التي ارتبطت بكونها الجذر الذي أمد الفرع، وهي مسألة يقر بها النقد الأدبي عموما، وذلك في سياق تطور الظواهر الأدبية عبر العصور والأزمنة؛ ففي حين أنها تكرس صلاتها ببعض الأشكال الرّمزية والمسرحية والدرامية، فإن ذلك لا يعني مطابقتها لتلك الأشكال ولا يلغي أيضا خصوصيتها المتميزة والفارقة، ومع ذلك فمن البديهي أن تتداخل تلك المفاهيم، وأن يظهر الالتباس فيها اصطلاحا. فهي ظاهرة طبيعية تتعافى من خلال بحث صلاتها وتحديد مشكلاتها وخطوطها التي تفصلها عن المفاهيم الأخرى، ليجد مصطلح القناع نفسه في وضعه النهائي مفهوما واضحا دون التباس، بعيدا عن السطحية، وكمصطلح له أصوله التاريخية وامتداداته المعاصرة النابعة من تصورات ولدت من قلق الالتباس، لتشهد اكتمالاتها الفنية النهائية.[1]

وظيفة القناع:

تعتبر تقنية القناع –كما أشرنا إلى ذلك– إحدى الوسائل التعبيرية الحديثة التي استطاع الشّاعر المعاصر عبرها اكتناه العمق التاريخي المختزن في المتقنع به، فتجاوز بالقصيدة إلى حركية تمكنه من اقتراح سبل جديدة يتخفى وراءها، ليعيش بذلك زمنا متخيلا، هو الزمن الحلمي الذي يتواصل فيه مع

1- ينظر: أحمد ياسين السليماني. **القناع التراثي في الشعر اليمني المعاصر**. وزارة الثقافة والسياحة. صنعاء، اليمن. 2004.ص50،51.

الشّخصية المتقنع بها، و «يتجرد عن ذاتيته، ويبتعد عن انكشاف العاطفة مما يضفي على صوته نبرة موضوعية أو شبه محايدة، تعينه على الغنائية والمباشرة»، [1] محاولا بذلك بناء صيرورة جديدة لذاته تكون فيها الذات الشّاعرة حالة متميزة عن غيرها، فلا يتأتى له ذلك إلا بوظيفتين أساسيتين:

أولهما: مفارقته لذاته المنكسرة بواقعها، ليتمرأى في ذوات أخرى عاينت عوالم الوجود على طريقتها الخاصة، فتكون الحالة القناعية هنا هي محاولة لإعادة تخليق الذات في مرآة الذات الأخرى، وهذا الأمر ينطبق على الحالة القناعية عند عبد الوهاب البياتي في قصائده مثل: (تحولات محي الدين بن عربي)، (بكائية إلى الحافظ الشيرازي)، (عذابات الحلاج). كما ينطبق على بعض الحالة القناعية عند أدونيس كما في ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي).

أما الثانية: فهي محاولة الشّاعر بناء صيرورة جديدة للذات، فتتماهى الذات الشّاعرة مع الشّخصية المتقنع بها[2]، ولذلك تغدو «الشّخصية التي تخلق في قصيدة القناع غير مستقلة عن الشّاعر المعاصر، – لأنها وبتعبير آخر– اتحاد الشّاعر برمزه اتحادا تاما، ولذا ينبغي أن تتوافر في القناع تلك المواقف والخصائص التي تشبه إلى حد بعيد مواقف الكاتب المعاصر وأفكاره وأزماته وعندها سيكون شخصا القصيدة (الشّاعر والقناع) شخصا واحدا»، [3]

ومن هذا المنطلق فإن أهم وظيفة يؤديها القناع والتي يسعى الشّاعر إلى إظهارها هي إخفاء الشّخصية الحقيقية مع إمكان التحدث بلسان من يرمز إليه القناع، فيحقق بذلك البعد الموضوعي ويبتعد عن النزعة الغنائية في عمله الفني والتي طالما –في نظره–كانت تراوح القصيدة العربية القديمة .

1– عبد الوهاب البياتي. **تجربتي الشعرية**. ص27.

2– **ينظر**: هتاف فؤاد أبو زكي. **تجليات القناع الصّوفي في الشعر العربي المعاصر**. ص 70.

3–حسن عبد عودة. **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**. أطروحة دكتوراه. كلية الآداب، جامعة الكوفة. 2006. ص 23، 24 .

2. أقنعة التراث الصّوفي عند شعراء مجلة (شعر) :

إن استدعاء شخصيات التصوف عند شعراء (شعر) تمثل مرحلة جديدة من مراحل توظيف تقنية القناع في الشعر الحديث، إذ تطرح مفهوما جديدا لفكرة إحياء التراث؛ فاستدعاء الشخصيات الصّوفية كرمز ليست مجرد توظيف لشخصية تاريخية بزمنها وسلوكها في القصيدة، وإنما هو إعادة صياغة تلك الشّخصية داخل الصياغة الشعرية ودمجها في زمن الشّاعر الذي اختارها قناعا يختفي من ورائه.

ومما ينبغي الإشارة إليه أيضا أن عدد الشخصيات التي استدعاها شعراؤنا المعاصرون لا تتكافأ مع الاهتمام الكبير الذي أولاه هؤلاء الشعراء للموروث الصّوفي، وأن ذلك لم يكن اعتباطيا، فاتفاقهم واختيارهم لشخصيات معينة من الموروث العربي الإسلامي كان انتقائيا، فهم يستقطبون الشّخصية الصّوفية والتراثية التي تخدم فكرتهم وبخاصة تلك التي عرفت عبر التاريخ الإسلامي بالتطرف والقلق والحيرة، ومناهضة الفكر السائد في الفترة التي كانوا يعيشونها، بل ستزداد دهشتنا حين نعرف أن شخصية واحدة من تلك الشخصيات الصّوفية القليلة التي استدعاها شعراؤنا هي التي استقطبت الشطر الأعظم من اهتمامهم، فكانت المحور الأكبر من الأعمال الشعرية التي استخدمت شخصيات صوفية.[1]

وعلى كل فقد شكل القناع الصّوفي بمختلف شخصياته حيزا كبيرا من ذلك الاستدعاء وبخاصة عند مجموعة من شعراء الحركة، فانصرف كل شاعر منهم إلى هذا التراث لينهل منه ويشكل قناعا يختفي من وراءه صوت شعره، فتتحرك الشّخصية برمزيتها مساوية حركة الشّاعر في واقعه، وقد «وقع اختيارهم لشخصيات من أهل التصوف واجهوا بها قارئ قصائدهم، واتخذوا منها قناعا يتحدثون به من ورائه عن مشاغلهم ومعاناتهم ومواقفهم –وليس هذا وحسب–، بل نجد الشّاعر –منهم– أحيانا يندمج في الشّخصية الصّوفية ويحل فيها حلولا صوفيا، ويتحد بأبعادها بفعل تشابه أحواله بأحوالها»،[2] وهذا ما

1–ينظر: علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**. ص 109.

2– محمد بن عمارة .**الأثر الصّوفي في الشعر العربي المعاصر**. ص266.

سنلحظه جليا في هذا المبحث عبر قصائد ونصوص لشعراء هذه الحركة الشعرية عبر مسميات مختلفة تراوحت بين: القناع والقرين والمرآة.

أ. (القناع) الصّوفي في شعر (عبد الوهاب البياتي):

ليست مغالاة إذا قلنا أن فكرة القناع ارتبطت بصفة عامة في شعر البياتي ارتباطا وثيقا قبل غيره من الشعراء المعاصرين، حتى إننا لنحسبه من أكثرهم توظيفا لهذا الأسلوب الفني في القصيدة المعاصرة، فالمتصفح لدواوينه الأولى [1] يتضح له ذلك، فالشّاعر البياتي « قصدها عن وعي عامد، وسار في تقديم أسلوبها بشكل يدل على اهتمام بالغ وحريص على الإفادة منها في تجربته الشعرية.. فلم تكن فكرة القناع طارئة عليه، وإنما كانت نتيجة رحلة طويلة مضنية بدأها منذ شخصية (الجواب) و(المتمرد)، و (الثوري اللامنتمي) في ديوانه المجد للأطفال والزيتون الصادر سنة 1956، وديوان (قصيدة من برلين) الصادر سنة 1959 .. وصولا إلى (ديوانه قمر شيراز) الصادر سنة 1975 ». [2] وغيرها من الدواوين التي شكل القناع عنصرا فنيا بارزا في أبيات قصائدها.

أما عن الشخصيات الصّوفية فنلاحظ أنها كانت لها حظّ من ذلك التوظيف، فالبياتي من أكثر الشعراء المعاصرين استدعاءً للشخصيات الصّوفية والتقنع بها، ولعل تكوينه الثقافي –وقد ذكرنا ذلك سابقا– هو السبب في ذلك، حيث شكلت أشعار الصّوفيين شخصيته الشعرية فكانت هي المصدر الأول في ذلك التكوين، يقول البياتي « ومن الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ: الجامي، وجلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار، والخيّام، وطاغور. لقد عانى هؤلاء محنة استبطان العالم، ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية، من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة». [3]

1– ينظر: (ملائكة وشياطين)1940، (أباريق مهشمة) من سنة 1954، (سفر الفقير والثورة) 1965.

2– عبد الرضا علي. **القناع في الشعر العربي المعاصر –مرحلة الرواد–**. ص40.

3– عبد الوهاب البياتي. **تجربتي الشعرية**. ص19.

فاطلاع البياتي على المورث الصّوفي عبر شخصياته جعله يدرك عمق الصلة التي تربطه بها مما دعاه إلى تمثُّل بعض النماذج منها، يقول أحمد طعمة حلبي: «ولج البياتي عالم التصوف، فتعمق في لغة القوم ومصطلحاتهم، واطلع على كثير من تجاربهم الشعرية، فتأثر بالفكر الحلولي عند أصحاب وحدة الوجود، كابن عربي، والحلاج، وغيرهما، وقد انعكس ذلك في قصائد كثيرة له، فاتكأ على اللغة الصّوفية من خلال استخدام مفردات أو تعابير أو عبارات صوفية، أو من خلال لغة الإيحاء والإشعاع والرّمز، التي تميز بها الصّوفية. كما استحضر بعض الشخصيات الصّوفية، معبراً من خلالها عن بعض جوانب تجربته هو ».[1] تلك التجربة التي تماهت مع الشخصيات الصّوفية، فصار الشاعر يتخذ في استحضارها من خلال الحديث عنها، أو التحدث إليها، أو عن طريق التقنع بها.

ولعلنا نتفرد بشخصية أبي منصور الحلاج التي تعد أهمها وأبرزها حضورا على الإطلاق في الأعمال الشعرية المعاصرة، وفي شعر البياتي الذي استطاع أن يفرد لها قصيدة مطولة تحت عنوان عذابات الحلاج.

1) قناع أبي منصور الحلاج[2] عند البياتي:

1- أحمد طعمة حلبي. **التناص الصّوفي في شعر البياتي**. **مجلة الموقف الأدبي**. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2003. عدد393 ص22.

2- هو أبو المغيث أبو عبد الله الحسين بن منصور بن محمد الحلاج 309 هـ، من أهل البيضاء وهي بلدة بفارس، فهو فارسي الأصل عراقي ، عاش بتستر وعرف بالحلاج إذ كان يخبر الناس على ما في ضمائرهم فسمي بـ (حلاج الأسرار) فلزمه ذلك اللقب وعرف به.

عاش الحلاج في النّصف الثاني من القرن الثالث للهجرة، وهي الفترة التي ضعفت فيها الدولة العباسية وكثرت فيها القلاقل وحركات التمرد والانسلاخ ، كما شهدت أيضا صراعات في ميدان الفلسفة وعلم الكلام، وظهور نوع جديد من التصوف المتأثر بالافلاطونية والفيثاغورية وكلام المعتزلة، مما انعكس على حياة الحلاج وغيره من ذوي النفوس المتوثبة التي انعكس قلق العصر على فكرها فجاء فكرا قلقا.

وخالط الحلاج جماعة من الصّوفية منهم سهل التستري والجنيد وأبو الحسن النوري وغيرهم. رحل إلى بلاد كثيرة ، منها مكة وخراسان ، والهند وتعلم السحر بها ، وأقام أخيراً ببغداد ، قتل ببغداد عام 309 هـ بسبب ما ثبت عنه بإقراره وبغير إقراره من الكفر والزندقة. =

كما أسلفنا الحديث فإن شخصية أبي منصور الحلاج تعتبر من الشخصيات الصّوفية الأكثر استدعاء في الشعر العربي المعاصر على الاطلاق فقد تجاوز عددها منفردة عدد تلك القصائد التي نظمت في مجموع الشخصيات الصّوفية الأخرى، بل وصل الحد ببعض الدارسين أن يعقد مقارنة بين استحضار تلك الشّخصية في الأدبين العربي والتركي، وهذه الأهمية التي أولاها الدارسون والشعراء بالحلاج خاصة من بين المتصوفة مردها إلى أسباب كثيرة وهي:

- ✓ تميز الحلاج عن غيره من المتصوفة بصفة القلق، والتوثب المستمر.. فكان يعاني قلقا صوفيا قد يتعرض له جميع المتصوفة، لكن سلطان القلق عند الحلاج كان أشد عنده من غيره.
- ✓ أفضى القلق بالحلاج إلى التمرد، ومخالفة رسوم الطريقة فخلع خرقة التصوف وضرب بتقاليد الشريعة عرض الحائط، لذا نجد أن أغلب الشعراء المعاصرين الذين وظفوا هذه الشّخصية ويتقنعون بها اشتهروا بالتمرد في أشعارهم بوسائل فكرية أو فنية، وهو دأب شعراء الحداثة كلهم.
- ✓ محاولة بعض المستشرقين إثبات نوع من التأثير المسيحي على حياة الحلاج وعقيدته، ومن فرط حرصهم على ذلك أن حرص المستشرق (لويس ماسينيون) على إبراز هذا الجانب في كتابه (آلام الحلاج) وهو نفس الاسم الذي يطلقه على آلام المسيح عيسى عليه السلام.
- ✓ البعد السياسي لمحنة الحلاج واعتبار أن السبب الحقيقي وراء صلبه هو موقفه من السلطة وليس عقيدته المتطرفة، وتكاد هذه الفكرة أن تكون هي المحور الأساس لمقال (ماسينيون) عن المنحى الشخصي لحياة الحلاج، وهذا التأثير كان جليا في الأعمال الشعرية التي استدعت شخصية الحلاج في شعرنا المعاصر، وقد تأثرت كثيرا بكتابات المستشرقين وإلحاحهم على إبراز هذين الجانبين من جوانب حياة الحلاج.[1]

ينظر: عبد الرزاق بركات. **أقنعة التراث الصّوفي في الشعر العربي والتركي الحديث "(الحلاج نموذجا)**. ص ص 13 ، 34.

1- ينظر: علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر**. ص ص110، 112.

فمن شعرائنا المعاصرين الذين احتلت هذه الشّخصية مكانة أساسية في شعره: البياتي؛ فقد كان الحلاج عنده شخصية غائمة في الدواوين الأولى، إلا أنها اتضحت وبرزت جلية في ديوانه الأخير (سفر الفقر والثورة)، وأصبحت قناعا يتحدث من خلالها الشّاعر عن هموم الثائر وطموحاته؛ فاستطاع حلاج البياتي أن يربط الخيوط بين تفكيره الغيبي من ناحية والواقع الاجتماعي من ناحية أخرى.

فشاعرنا يجعل عنوانا لقصيدته المطولة التي تتسم بصفات المسرح الشعري لاكتسابها بعضا من خصائصه الفنية؛ كالدراما والمونولوغ وغيره، وذلك كغيره من الشعراء الذي خاضوا غمار تجربة الصّوفي الشعرية وقد وسمها بـ (عذابات الحلاج) تيمنا ومضاهاة لعذابات وآلام المسيح، وهي من أبرز القصائد التي تناولت حياة الحلاج، إذ تكاد أن تكون ترجمة حرفية للعنوان الذي اختاره ماسينيون لكتابه الآنف الذكر؛ هذا العنوان الذي يهدف إلى التوحيد بين محنة الحلاج وقصة عيسى عليه السلام في الموروث النّصراني.

يقول البيّاتي في قصيدته (عذاب الحلاج) على لسان الحلاج:

بُحتُ بكلمتين للسلطانْ

قلت له: جبان

قلت لكلب الصيد كلمتينْ

ونمت ليلتين

حلمتُ فيهما بأني لم أعد لفظين

توحّدتْ

تعانقت

وباركتْ أنتَ أنا

تعاستي

ووحشتي. [1]

إن قصيدة البياتي لا تخرج عن مضمون سيرة الحلاج مع حكام عصره وأهل زمانه، وقد ضمنها الشّاعر في ديوانه (سفر الفقر والثورة)، وواضح من خلال قراءتنا لأبياتها أنّ للشاعر عالمه الصّوفي المبتكر لا المتكرر، فإضافة إلى شحن أبيات هذه القصيدة بألفاظ ذات أبعاد صوفية كقوله: **بحت، توحدت، تعانقت، أنت أنا،** فهو يستدعي في مقطعه الشّعري السابق عقيدة الحلاج في وحدة الوجود والحلول والتي يقول المتصوف الحلاج:

أنـــا مـــن أهـــوى ومـــن أهـــوى أنـــا نحـــن روحـــان حللنـــا بـــدنا

فـــــإذا أبصـــــرتني أبصـــــرته وإذا أبصـــــرته أبصـــــرتنا[2]

وقوله:

مزجـــت روحـــك في روحـــي كمـــا تمـــزج الخمـــرة في المـــاء الـــزلال

فـــإذا مســـك شـــيء مسّـــني فـــإذا أنـــت أنـــا في كـــلّ حـــال

فالبيّاتي هنا يصوغ أقوال الحلاج صياغة معاصرة، تستفيد من المفردات الصّوفية، دون أن تنسخها نسخـًا: توحّدت/ تعانقت/ وباركت أنتَ أنا.

1 – عبد الوهاب البياتي. سفر الفقر والثورة. **الديوان**. دار العودة. بيروت. 1990. ط04.مج 02. ص18.

2 – ينظر: أحمد طعمة حلبي. التناص الصّوفي في شعر البياتي. **الموقف الأدبي**. ع 393 ص24

أما وإن بحثنا عن الأبعاد الحقيقية التي جعلت من الشّاعر يتخذ الحلاج قناعا؛ فهو التعبير عن موقفه الشخصي إزاء مجتمعه الذي طالما وصفه بالجمود والتحجر على تقاليده وأعرافه، وهذا الموقف هو موقف الإنسان الحائر الذي يتقدم ويتأخر في آن واحد يقول البياتي:

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح

وأكلت خبز الجياع، حين زمر الذئاب

وصائدوا الذئاب

وخربت حديقة الصباح

السحب السوداء والأمطار والرياح

وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب

في خمائل الضباب[1]

وفي أبيات من هذه القصيدة أيضا نجد الشّاعر يستعير بعض ملامح المسيح عليه السلام ويسقطها على حياة الحلاج، فهو حين يصور مطاردة السلطة وأصحاب الحكم له ولأتباعه ولأفكاره يستغل ملمحا من ملامح عيسى عليه السلام وهو العشاء الأخير الذي تناوله مع تلامذته قبل القبض عليه كما هو مشاع في كتب النّصارى! فيقول في المقطع الذي عنونه بـ (الصلب) بعد أن يتحدث عما فعله القضاة والشهود والسياف به:

من أين لي أن أعبر الضفاف؟

والنار أصبحت رمادا هامدا

من أين لي يا مغلق الأبواب

1-عبد الوهاب البياتي. **سفر الفقر والثورة. الديوان**. مج02. ص 147.

والعقم واليباب

مائدتي...

عشائي الأخير في وليمة الحياة [1]

إذ يعطي الشاعر حادث صلب الحلاج بعدا دينيا؛ وهي الدلالة نفسها التي أخذها عن صلب المسيح كما هو الشأن في -العقيدة النّصرانية المحرفة- وفي شعرنا المعاصر، وهذه العقيدة هي عقيدة البعث بعد الموت، وميلاد الحياة الجديدة من أشلائه.

يقول البياتي: أوصال جسمي أصبحت سماد

في غابة الرماد

ستكبر الغابة يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجار

أما الجانب الآخر وهو البعد السياسي لمحنة الحلاج فهو أشد وضوحا لدى البياتي ورفقائه من شعراء الحركة الذين سعوا إلى التقنع بهذه الشّخصية الصّوفية، إذ يشيعون في أعمالهم أن المحور الأساسي، و«السبب الحقيقي وراء صلب الحلاج هو موقفه من السلطة وليس عقيدته المتطرفة، وهذه

1-المصدر السابق . ص 149.

الفكرة تكاد تكون المحور الأهم لمقال ماسينيون عن المنحى الشخصي لحياة الحلاج»،[1] والذي تأثر به معظم الشعراء في بنائهم لسيرة الحلاج كما بينا ذلك سابقا. [2]

أما القصيدة الثانية التي جاءت تحت عنوان (**الرحيل إلى مدن العشق**) استدعى فيها الشّاعر شخصية الحلاج، فقد كان الحلاج للبياتي بمثابة الإمام والمرشد، بل إنه مريد لكل ثائر قلق في التاريخ؛ يقول البياتي:

كان دليلي..من قال..

فأنا غاليلو، سقراط، الحلاج

وأنا الحسن الصباح، الخيام

في عصر المدن الأرضية، عصر السفن والأقمار

أبكي في نهر الغربة أزمان الغرباء[3]

وللبياتي وقفة ثالثة مع الحلاج في قصيدة (**قراءة في كتاب الطواسين للحلاج**) ضمن ديوان (قمر شيراز) يثبت فيه مدى تعمق الرّمز الحلاجي في وجدانه، فهو رفيقه في الأسفار الطويلة، ومشاركه في طعامه وآلامه من أجل الفقراء الجوعى، فأعلن معه تمرده، لكنه تمرد العاجز المقهور، ينفره شوق

1- علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**. ص 112.

2- تتنافى حقيقة وسبب وفاة الحلاج التي يذكرها ماسينيون ومن تبعه من مستشرقين وكتاب عرب معاصرون مع ما هو موجود في كتب التّاريخ –كما هو في كتاب وفيات الأعيان، وتاريخ ابن كثير وغيرهما- والتي يرى المؤرخون فيها أنّ سبب وفاة الحلاج لم يكن لأسباب سياسيّة بحتة رغم طمعه في الحكم والحلم للوصول إليه كي يتمكن من إدارة شؤون الناس، إذ أنّ الأسباب الحقيقية التي قتل بسببها هي تلك العقائد الصّوفية المنحرفة التي دعا إليها وسعى في نشرها كالاتّحاد، والحلول، والفناء، والجمع، والكشف، وما إلى ذلك من عقائد مخالفة لسائر المعتقدات التي أدت به إلى ذلك المصير المشؤوم والذي كتب له وهو الصلب والقتل.

ينظر: سميح عاطف الزين. **الحلاج دراسة وتحليل**. الشركة العالمية للكتاب. بيروت، لبنان. 1988. ص ص56، 59.

3-عبد الوهاب البياتي. **كتاب البحر**. دار العودة. بيروت. 1979. ج03. ص.

المغامر نحو نور الحق والحرية، ويثبطه خوف السلطان الجائر، فكان متمردا عليلا مريضا مخذولا، يلوذ بالنوم هربا من مواجهة الواقع.

وقد أراد الشّاعر أن يجعل من الحلاج بطلا قوميا، وثائرا متمردا، لكنه شوه صورته حين ألحق به معاني العجز والانكسار والخوف من السلطة، فأصبح مريضا مهزوما، يلوذ بالرحيل، ولا يقوى على التحدي فنفى بذلك عنه صفة من أهم صفات الأبطال، وهي صفة الشجاعة والصمود وتأكيد الذات في الأزمات.[1]

يقول البياتي: فلماذا يا أبتي صلب الحلاج؟

في أحواض الزهر وفي غابات طفولة حبي، كان

الحلاج رفيقي في كل الأسفار، وكنا نقتسم الخبز

ونكتب أشعارا عن رؤيا الفقراء المنبوذين جياعا

في ملكوت البناء الأعظم، عن سر تمرد هذا

الإنسان المتحرق شوقا للنور، المحني الرأس

إلى السلطان الجائر، كان الحلاج يعود مريضا

....

كل الفقراء اجتمعوا حول الحلاج

في هذا الليل المسكون بحمى شيء ما، قد

1-ينظر: عبد الرزاق بركات. **أقنعة التراث الصّوفي في الشعر العربي والتركي الحديث "الحلاج نموذجا"**. عين للدراسات والبحوث. المريوطية. مصر. 2007. ص 104.

يأتي ولا يأتي خلف الأسوار[1]

ففي هذه القصيدة وسابقتها اتخذ البياتي من الحلاج معادلا موضوعيا، تعالق فيه مع مواقفه الحياتية فكانت هذه الشّخصية الصّوفية بمثابة القناع الذي يعبر به عن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها الشّاعر في حياته اليومية، فهو يمزج بين تجربة الحلاج وبين معاناته الإصلاحية، ولذلك فهو يمثل عنده ذلك البطل الشعبي الذي عاش مع الناس، وبهم. وقدم روحه قربانا لحبهم، وكذا البياتي أيضا يرى أن الموت في سبيل بعث هذه الأمة هي غاية من الغايات، يقول إحسان عباس: (فتجربة الحلاج عند البياتي لا معنى لها إلا في الموت في سبيل الفكرة). [2]

2) قناع محي الدين ابن عربي والسهروردي في شعر البياتي:

إذا تحدثنا عن الشخصيات الصّوفية الأخرى التي تقنع بها الشّاعر وكان لها الأثر في تكوينه الشعري؛ فهي قليلة من حيث الكم والاستدعاء مقارنة مع شخصية الحلاج، ويمكن حصرها في: الصّوفي محي الدين بن عربي و أبي النجيب شهاب الدين السهروردي؛ إذ إن للبياتي وقفة مع هذين المتصوفين كانت الأولى منهما مع ابن عربي الذي له تأثيره البالغ في تكوينه الصّوفي، فهو يحكي لنا قصته مع كتب ابن عربي ويصور لنا انبهاره به وبحياته فيقول : « ذات يوم في القاهرة خطر لي أن أتصفح الفتوحات المكية من جديد، فأصبت بمس شعري، هرعت إلى إعادة شراء ترجمان الأشواق والفتوحات المكية .. أعدت قراءة ابن عربي قراءة واعية ممتعة، كنت أحس بارتياح شديد وأنا أنتقل من كلمة إلى كلمة ومن صفحة إلى صفحة، كانت عيني تلتهب وأنا أتنقل بين الصفحات وجدت ضالتي فتوقفت، شعرت أن دخلت عالم ابن عربي». [3]

1-عبد الوهاب البياتي. **قراءة في كتاب الطواسين**. دار العودة. بيروت. 1979.ج03. ص ص433، 436 .

2- ينظر: عبد الرزاق بركات. **أقنعة التراث الصّوفي في الشعر العربي والتركي الحديث (الحلاج نموذجا)**. ص 93.

3- ينظر: إبراهيم محمد منصور. **الشعر والتصوف**. نقلا عن: عبد الوهاب البياتي. البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا. ص190 .

ويبلغ الوجد بالبياتي مداه أن زار قبر ابن عربي فكان سببا في إلهامه الشعري كما يقول؛ فقد تعينت (عين الشمس) ناظري البياتي عند قبره فكان حصيلة تلك الرحلة الحسية، قصيدة سماها (**عين الشمس أو تحولات محي الدين بن عربي**) في (ترجمان الأشواق) وهي قصيدة قناع يعبر من خلالها الشاعر عن تحولاته هو لا عن تحولات ابن عربي. ويتخذ من ابن عربي قناعا يتحدث فيه عن تجربته السابحة في أنوار الحقيقة الإلاهية، لكن شاعرنا يسبح في بحار حب الحرية وفلسطين السليبة فيمشي بنا في تفاؤل متأرجح، ولم يقل لنا أين مكانه ومصيره؟

يقول البياتي: **أيتها الأرض التي تعفنت فيها لحوم الخيل والنساء**

وجثث الأفكار

أيتها السنابل العجفاء

هذا أوان الموت والحصاد [1]

فالشّاعر يطوق شوقا إلى المدينة المقدسة، وإلى بيت المقدس، فيتحد شوقه بشوق الصّوفي ابن عربي نحو الحقيقة الإلهية (عين الشمس)، فيفزع من المصير المشؤوم والمحتوم، إلى نهاية مأساوية.

يقول: **من يوقف النزيف في ذاكرة المحكوم بالإعدام قبل الشنق ؟**

ويرتدي عباءة الولي والشهيد؟

ويصطلي مثلي بنار الشوق؟

أيتها المدينة الصبية

أيتها النبية

أكتب الفراق والموت علينا؟ كتب الترحال؟

1-عبد الوهاب البياتي. **قصيدة تحولات ابن عربي. الأعمال الشعرية**. ج 03 ص18.

في هذه الأرض التي لا ماء، لا عشب بها، لا نار

غير لحوم الخيل والنساء[1]

لكن هذه الفورة الحماسية تنتهي عند البياتي بالإخفاق والسلبية، والركون إلى العزلة والانتظار، ريثما تحدث ولادة جديدة، يتحدث فيها الشّاعر عن محبوبته (فلسطين)، وتحطم الأسوار وترفع الحجب[2]:

تحت قميص الصوف

من يوقف النزيف؟

وكل ما نحبه يرحل أو يموت

يا سفن الصمت، ويا دفاتر الماء وقبض الريح

موعدنا: ولادة أخرى وعصر قادم جديد

يسقط عن وجهك فيه الظل والقناع

وتسقط الأسوار[3]

كما تقترب تجربة البياتي مع السهروردي من تجربته مع الحلاج مع اختلاف في الهدف، فالأول ثائر على الظلم الاجتماعي القاسي وناصر للفقراء والمحرومين، أما السهروردي فإنه ثائر لأجل حرية الفكر والعدالة بمعنها الإنساني الأوسع، يقول أحمد طعمه حلبي « ويستلهم البياتي تجربة الصّوفي الإشراقي السّهروردي، محاولاً تقديم صور، أو مشاهد من حياته الحافلة بالمعاناة، معاناة البحث الدائب عن

1- المرجع السابق. ج 03. ص17.

2-ينظر: عبد الرزاق بركات. **أقنعة التراث الصّوفي في الشعر العربي والتركي الحديث "الحلاج نموذجا"**. ص ص80، 82.

3- عبد الوهاب البياتي. **قصائد حب على بوابات العالم السبع. قصيدة (تحولات ابن عربي)**. **الأعمال الشعرية الكاملة**. ج 03. ص19

الحقيقة، وانتظار الكشف الإلهي. ولعل البياتي أراد من خلال حديثه عن السهروردي، تقديم مشهد من مشاهد معاناته هو، إذ يسيطر عليه الشعور بالعجز، العجز عن الخروج من ربقة الجسد».[1]

ففي قصيدته (**صورة للسهروردي في شبابه**) يقف الشّاعر موقفا متشائما من الحياة فقد أمضى السهروردي عمره عاملا من أجل محاربة الظلم، وإنهاء شروره، فيدمر جهده وتفشل محاولاته، وتفنى أحلامه البيضاء وتخيب آماله:

لو كان البحر مدادا للكلمات لصاح الشّاعر ياربي

نفد البحر ومازلت على شاطئه أحبو

الشيب على رأسي وأنا مازلت صبيا

لم أبدا بعد طوافي ورحيلي

إضافة إلى ذلك تتداعى إلى النّص شخصية أخرى هي شخصية الخيام الذي مات ولمّا يستطع أن ينهي الشر فدخل في النار محترقا بلهيبها، والسهروردي مازال يحوم حول النار منتظرا الاحتراق لصاحبه:

فإذا احترق الخيام بنار الحب

وأصبح في حان الأقدار حجابا

فأنا حول النار فراش

مازلت أحوم وأفني ليلي سكرا

أتأمل وجه القمر افضي الأزرق

في صحراء الحب يغيب

ليترك في أقداح العشاق رمادا

1 – أحمد طعمة حلبي. التناص الصّوفي في شعر البياتي. **الموقف الأدبي**. ع 393 ص25.

وفي غمرة انتظاره هذا؛ تغيب الدنيا أمام ناظريه ويسيطر الشر على الكون، ويتكشف له البريق الخادع الذي انطلى عليه زمانا طويلا، يقول البياتي:

ما أوحش هذه الصحراء، ولدنا فيها، أحببناها ورحلنا

عانينا فيها موت الروح، حملناها كبريق ذهبي، يتغلب هذا

الليل عليه يموت[1]

إلى جانب الرفض والتمرد الذي دخل منه البياتي إلى تجربة السهروردي هو الجانب الفكري، لذا نجده ممنوعا كغيره من المفكرين والمبدعين إذ يلامس تجربة السهروردي على نحو شفيف فإن كان الصّوفي قد قدم حياته ثمنا لفكره وعقله، فإن هذا المأزق ما يزال قائما عبر الزمان والمكان، فها نحن نجد فكرا ممنوعا على غير وجه من وجوهه[2]: **ممنوع أفلاطون**

وأرسطو والمتنبي وجلال الدين

في هذا الحجر الملعون

يسقط رأسي مقطوعا في طبق السلطان

وأنا لم أبدأ رحلة عمري حتى الآن[3]

ولعلنا نقف عند هذه الشخصيات الثلاث التي تعتبر الأهم في شعر البياتي، رغم وجود غيرها من الشخصيات الصّوفية التي جاءت مستدعاة في قصائده ولم يكن لها الشأن الكبير كسابقتها، فمثلا شخصية جلال الدين الرومي التي يعمد فيها البياتي إلى امتصاص بعض أبياته يتحدث فيها عن الناي وما يرمز إليه

1-عبد الوهاب البياتي. **مملكة السنبلة.الأعمال الشعرية الكاملة**. ج02. ص ص417..420.

2-ينظر: سامح الرواشدة. **القناع في الشعر العربي الحديث**. ص37.

3-عبد الوهاب البياتي. **الأعمال الشعرية ديوان: مملكة السنبلة**. ج02. ص ص420.

من دلالات وإشارات، و نترك ذلك لمبحث التناص لما لمفردات هذه القصيدة من تعالق بمفرداتها في قصائد لجلال الدين الرومي.

أما بقية الشخصيات الصّوفية الأخرى؛ كشخصية الخيام، وفريد الدين العطار فجاءت هامشية رغم ذكر اسمها فغدت رمزا لقصائده، وكانت موضوعا لمعاناته وألمه، الناشئين عن حالة الترقب وانتظاره الذي يأتي ولا يأتي، فالبياتي ذو النزعة الماركسية لا يترقب الكشف بالمعنى الصّوفي له، وإنما يترقب عشتار/ الثورة/ الخصب. [1]

ب. (المرآة) الصّوفية في شعر أدونيس:

تتجلى المرآة في المنظومة الصّوفية باعتبار اتصالها بكل من الخيال والرؤيا، لكن ذلك الحضور المرآوي في المأثور الصّوفي جاء متفاوتا ومتناثرا ضمن أمثلة يؤتى بها لبيان حضور الإنسان الكامل في المعتقد الصّوفي ذلك الإنسان الذي يعتقد المتصوفة القدامى أن الله عز وجل قد تجلى في ذاته وأن كلا منهما مرآة للآخر، فالمرآة عندهم هي وسيط التجلي المتبادل بين الحق والخلق، ومن ثم حضور مختلف سائر أفراد النوع الإنساني على اختلافهم بدرجات متفاوتة وبرتب أقل من الإنسان الكامل؛ ولأن الله جل وعلا كما يقولون: قد نصب تلك الأسماء للدلالة على صفاته، وجعل تلك الصفات دليلا على ذاته في مظاهره.

ومن الأمثلة التي تناولت الحضور المرأوي في التراث الشعري الصّوفي، قول ابن عربي:

قالت عجبت لصب من محاسنه	**يختال ما بين أزهار ببستان**
فقلت لا تعجبي مما ترين فقد	**أبصرت نفسك في مرآة إنسان**

1 – ينظر: أحمد طعمة حلبي. التناص الصّوفي في شعر البياتي. **مجلة الموقف الأدبي**. ع 393 ص22.

ففي هذين البيتين يشير ابن عربي إلى تناسخ الذوات وأن الصورة ذاتها هي التي تتراءى وتتموقع في مرآة الآخر فكأنها هي، وإلى قريب من هذا القول يذهب أبو يزيد البسطامي[1] مخاطبا ذات الله عز وجل بقوله: (كنت لي مرآة، فصرت أنا المرآة) وهذه الشطحات الصّوفية تكشف عن فناء وحلول الصّوفي في ذات الله عز وجل يصير فيها الخالق مخلوقا والمخلوق خالقا.[2]

أما ابن الفارض[3] يذهب إلى لحظة الفناء والمحو في الذات الأخرى التي هي مرآة الآخر، فيقول:

حليـــف غـــرام أنـــت لكـــن بنفســـه وإبقـــاك وصـــفا بعـــض أدلتـــي

فلـــم تهـــوني مـــا لـــم تكـــن في فانيـــا ولـــم تفـــن مـــا لـــم تجتلـــى فيكصـــورتي

فالحضور الحقيقي في هذين البيتين هو حضور المحبوب عبر اجتلاء صورة الذات فيه، ووظيفة المرآة فيها هي وظيفة العبور من شيء لآخر.[4]

1- هو أبو يزيد طيفور بن عيسى بن آدم البسطامي، سمي بالبسطامي نسبة إلى بسطام توفي سنة267 ه، وقد أحدث البسطامي نقلة نوعية في التصوف من حيث الفناء والشطح والاستغراق التي أخذت مداها الواسع لدى الحلاج، إذ يرى بعض الباحثين المحدثين أن شطحاته الصّوفية جاءت نتيجة استخدامه فكرة الفناء الصّوفي التي لها جذور هندية بوذية، والتي هي نوع من التأمل والمراقبة في معتقداتهم بالآلهة التي كانوا يعبدونها.

من شطحاته الصّوفية قوله: إلاهي لا تجعلني عالما ولا زاهدا ولا مقتربا، وقوله: جاء سيل عشقه فأحرق الماء دوني، فبقي الواحد كما لم يزل أحدا إذا هو الواحد.

ينظر: رقيس كاظم الجنابي. **التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية**. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة. 2006. ص128، 130.

2- ينظر: علي أحمد سعيد. **الثابت والمتحول**. دار العودة بيروت. ص 96.

3- هو شرف الدين عمر بن علي بن مرشد الحموي ثم المصري صاحب الاتحاد الذي ملأ به قصيدته التائية، والمسماة بنظم السلوك، ولد بمصر سنة 576 هـ الموافق1181 م، ولما شب اشتغل بفقه الشافعية، وأخذ الحديث عن ابن عساكر .ثم سلك طريق الصوفية ومال إلى الزهد .رحل إلى مكة في غير أشهر الحج، واعتزل في واد بعيد عنها. وفي عزلته تلك نظم معظم أشعاره في الحب الإلهي، حتى عاد إلى مصر بعد خمسة عشر عامًا. توفي سنة اثنتين وثلاثين وستمائة وله ست وخمسون سنة.

ينظر: محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي. سير أعلام النبلاء. مؤسسة الرسالة. ج22. ص 369

4- ينظر: حسين السمايهيجي. **توظيف التراث الصّوفي في الشعر العربي الحديث**.ص ص209، 211.

وإذا انتقلنا إلى الحضور المرآوي ودلالته في المشهد الشعري العربي الحديث، فقد كانت هناك محاولات لاستثماره وتوظيفه كآلية فنية مماثلة لتلك المشاهد الشعرية الصّوفية القديمة، لكن مع ذلك فقد كان هذا التوظيف متفاوتا في أهميته وإدراكه بين شعراء الحداثة وقد آثرنا اختيار **علي أحمد سعيد (أدونيس)** والذي يعد أحد شعراء مجلة (شعر) الذين انطوت تجربتهم على قدر كبير في التواصل مع الحالة المرآوية.

وقبل ذلك كله لا بد من الإشارة إلى الفروق الجوهرية بين كل من القناع والمرآة حتى يتبين لنا لماذا تم اختيار مصطلح المرايا الصّوفية عند أدونيس بدلا عن القناع كما هو عند البياتي وغيره.

ففي كتاب (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) عرّف إحسان عباس المرآة وقارنها بالقناع بقوله «والمرآة من الوجهة النظرية أشد واقعية من القناع، وأشد حيادية لأنها لا تعكس إلا الأبعاد المتعينة على شكل صورة أمينة للأصل، ولكنها في الحقيقة تستطيع أن تكون بعيدة عن الموضوعية، لأنها في النهاية صورة ذاتية، ومن المفروض أن تكون كذلك، إذ لو كانت مكتملة الموضوعية لكانت أقرب إلى الواقعية الطبيعية التي تحاول رسم الأمور كما هي دون تحريف، أو لكانت أشبه بالتصوير الفوتوغرافي. والمرآة أوسع مجالا من القناع لأنها تصلح أن ترفع للماضي، كما تصلح أن ترفع في وجه الحاضر، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص، بينما لا يصلح القناع إلا للماضي، ولاستحضار شخصيات أصبحت في تضاعيف التاريخ نموذجية... ».[1]

ففي هذا التعريف أجاد إحسان في وضع فواصل بين المرآة والقناع يستطيع الناقد الأدبي التمييز من خلالها بين النّص المقنع والنّص المرآوي، وبيان الفروقات الموجودة بينهما؛ فالقناع كثيرا ما يمثل أداة فنية يعمد فيها الشّاعر إلى الحلول والتماهي بشخصية سابقة تملك حظا نسبيا من الذاكرة التاريخية لدى

1 – إحسان عباس. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. ص160.

الأديب، فيحاول أن يخفي صوته المباشر بها على نحو تمتزج فيه التجربتان؛ التجربة المرتبطة بالشّخصية المستدعاة، والتجربة الخاصة بالشّاعر.

أما المرآة فهي أشد واقعية من القناع إذ تتميز بالحيادية التامة، والانعكاس الدقيق للأصل، فهي صالحة لكل زمان ومكان، وهي أقرب إلى الموضوعية من القناع لكنها موضوعية غير مكتملة؛ إذ لو كانت كذلك لفقد الشعر خصوصيته وأصبح أقرب إلى التصوير الفوتوغرافي منه إلى الفن الذي يمتزج به خيال الشّاعر، ولكان أشبه بالعمل العلمي المجرد الذي يسعى إلى تحري الحقيقة.

فاختيارنا للمرايا بدل القناع عند الشّاعر لم يأت من فراغ ذلك أن أدونيس يعتبر الشّاعر العربي الأول الذي يستعمل مصطلح المرايا كأسلوب من أساليب النظر إلى الماضي والحاضر والمستقبل.

فقد استطاع هذا الأخير أن يطور تقنية القناع وأن يصل بها إلى تقنية جديدة أكثر رحابة أطلق عليها مسمى المرايا، وبذلك يعد أول من استعمل هذه التقنية باعتبارها قابلة للتوظيف الشعري، فالفنان كما يراه « يقيم في زمن ليس بالضرورة زمنه، فقد يقيم في الماضي أو في الحاضر أوفي المستقبل».[1] وبذلك تزول فكرة الزمان بمعناه التقليدي المشدود إلى الماضي، فتتلاءم جميعها وتتحد من أجل زمن مطلق، وبهذا المعنى يقترب زمن الصّوفي من زمن المبدع فيتناقض مع الزمن التراثي ولا يتفق لزوما مع اللحظة التاريخية، فالتجربة الصّوفية عنده تؤنسن الإلهي وترفع من قيمة الإنسان، فترفض الواضح والشفاف وتأخذ بالالتباس الذي ينقض اليقين، فتجرأ على التاريخ كي تخلق تاريخا آخر.[2]

ولهذا نجده –أدونيس– دائما يشيد بعالمه المرآوي عن طريق جعله محلا للتجلي، سواء كانت مرآته متصلة بالزمان أم منفصلة عنه، فهي قادرة على أن تظهر الذات والآخر على حد سواء، وبذلك تكون

1– علي أحمد سعيد. **الثابت والمتحول، الأصول**. ج01. ص104.

2– ينظر فيصل دراج. **الحداثة المتقهقرة**. ص176.

المرآة تعبيرا عن مقام تجلي الحق في الخلق وهو ما أشرنا إليه بأنسنة الإله، وهذا ما سنلاحظه من خلال الشخصيات الصّوفية التي اعتنى بها في قصائده.

1) النفري مرآة لأدونيس:

درس أدونيس التصوف وتوقف عند (محمد بين عبد الجبار النفري) وقفة إجلال وإكبار، وقفة المندهش الحائر أمام معلمه؛ ومن فرط إعجابه بهذا المتصوف أن اتخذ بعض مقولاته شعارا له في حياته الشعرية، كقول النفري (**كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة هذه العبارة**) وقوله أيضا (**وقال لي اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح، وإذا دخل الخيط الإبرة فلا تمسكه، وإذا خرج فلا تمده، وافرح فإني لا أحب الفرحان**) [1] هذه العبارات التي ما فتئ أدونيس أن يتغنى بها ويوردها في أشعاره، يقول أدونيس: « لا أعرف كيف أصف دهشتي حين قرأته.. أعرف أنني شعرت أن لما أقرؤه، فعل القتل: قتل معظم الشعر الذي سبقه، ومعظم الشعر الذي أتى بعده. هكذا أدركت أنني أمام شاعر عظيم، ففعل القتل- قتل التراث الأب من أجل التراث الابن- هو من طبيعة كل شعر عظيم..». [2] وهو يفصل سبب هذا الإعجاب حين رأى بين ما كتبه النفري وما يعتنقه هو من آراء الحداثة الفرنسية، فالنفري لا ينقل لنا أفكارا واضحة وجاهزة كما هو الشأن في كل شعر كلاسيكي بل « يتعامل مع اللاشكل والنظام، ومعنى هذا أنهما يتوحدان، ويتنافيان في آن واحد، فهو لا يكرر لغة معروفة، ولكن يكتشف لغة غير معروفة، واللغة عنده خالقة وليست مخلوقة، ومع أنه يصل بها إلى الحد الأقصى، إلا أنها لا تكشف شيئا، لأن ما تريده يظل غيبا، فهي تعلم التيه في الغيب، ولأن زمن النفري هو الآتي، فإنه يحطم الأطر الاجتماعية، وزمن الأشياء، وزمن الحياة من أجل بلوغ زمن الذات الذي لا يجري بل ينبجس». [3]

1- علي أحمد سعيد (أدونيس). **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**. دار الآداب. بيروت. 1988. ص07.

2-أحمد علي سعيد (أدونيس). تأسيس كتابة جديدة. **مواقف**. لبنان. 01 سبتمبر 1971. ع 17. ص07.

3-المرجع نفسه . ع 17. ص08.

إن هذا الإعجاب والانبهار بالنفري وكتاباته نجد له مخرجا عند أدونيس؛ فلقد عرف هذا الأخير كما يقول كتاب النفري (المواقف والمخاطبات) معرفة عميقة وظهر أثر ذلك الكتاب في أعماله منذ وقت مبكر، فاقتبس منه عبارات جعلها في صدر دواوينه وقصائده، ومن فرط إعجاب أيضا أن أنشأ مجلته (مواقف) سنة 1968 تيمنا وتبركا بهذا الكتاب الذي يعد بمثابة إنجيله الذي يتلوه ليل نهار، فرفع فيها شعار: الحرية والإبداع والتغيير. ومن أجل الحفاظ على ما بدأته مجلة (شعر) من أصول ومبادئ والإبقاء عليها، امتثل المريد (أدونيس) للقطب (النفري)، فاستقال من مجلة (شعر) وأنشأ لنفسه مجلة (المواقف) التي دعا فيها إلى التأسيس لكتابات جديدة تدعم الفاعلية الشعرية القائمة في جوهرها على خلق فجوة دلالية –وجودية– وخلق مسافة للتوتر بين التجربة الإنسانية. [1]

بذلك كانت قراءة أدونيس للنصوص الصّوفية عامة ونصوص النفري هي قراءة فكرية تستند على مدى التغيير الفكري الذي ينبعث من تلك النّصوص، فشعرية (النفري) عنده هي شعرية الفكر كما عبر عنها في كتابيه (الشعرية العربية) و(الصّوفية والسريالية) يقول أدونيس: «يعطي النفري للدين بعدا ذاتيا، وهو في ذلك يؤسس نظرة معرفية أخرى تغاير النظرة الدينية التقليدية، وهو بفهمه للنص القرآني بطريقته التأويلية يحدث انقلابا في النظرة إليه، إنه في الحال ينقلنا من الظاهر إلى الباطن، ومن المعرفة العقلية إلى المعرفة الذوقية، وهو إذ يؤكد التجربة الذاتية يلغي النموذجية، فلا نموذج لنص النفري ». [2]

إن شعرية النفري –كما يراها أدونيس– تنبثق من أزمته الوجودية والروحية، ومن خلال النظرة الدينية المغايرة للنظرة الدينية التقليدية تلك النظرة التي تمتاح من تجربة الذات والتي تلغي النموذجية، ومن ثم يصبح النّص النفري الأدونيسي هو النموذج وهو الأصل، ويكون هدف كل منهما هو المعرفة الذاتية القائمة على القطيعة مع الشريعة والدين، فنص النفري هو « نص يلغي المسافة بين الإنسان والمقدس إنه

1– ينظر: حفناوي بعلي. **راهن الشعر في نهايات القرن (راهن الملحمة وأصداء التوقعية والصّوفية)**. دار اليازوري للنشر. عمان، الأردن. 2015. ص85.

2– علي أحمد سعيد(أدونيس). **الشعرية العربية**. ص 65.

أنسنة للمقدس، وتقديس للإنسان». [1] ولعل تعلق (ادونيس) (بالنفري)، جاء نتيجة تجاوز (النفري) مواضعات اللغة السائدة، يقول (أدونيس) بهذا: «هكذا يبدو نص النفري قطيعة كاملة مع الموروث في مختلف أشكاله وتجلياته. وبهذه القطيعة، يجدد الطاقة الإبداعية العربية، ويجدد اللغة الشعرية في آن واحد، إنه يكتب التاريخ برؤيا القلب، ونشوة اللغة، يرفع الكتابة الشعرية إلى مستوى لم تعرفه قبله، في أبهى وأغرب ما تتيحه اللغة. وللمرة الأولى نرى فيه قلق الإنسان وتعطشه وتساؤله، أمواجاً تتصادم جزراً ومدّاً، في حركة من الغياب والحضور في أبدية من النور». [2]

فأدونيس يعتبر أن الشعر العربي والثقافة العربية بصورة عامة يشكلان عائقا وقف تجاه حركات التجديد والإبداع، مما جعل نص النفري عنده «يمثل قطيعة مزدوجة مع الكتابة الشعرية في عصره، ومع لغة هذه الكتابة، وهو في ذلك غربة داخل المعطى الشعري الثقافي، وهو بوصفه غربة يمارس نظاما آخر للرؤية والكتابة، وطرق التعبير والعلاقة بين اللغة والشيء، أو الاسم والمسمى، ويقلب تبعا لذلك نظام القيم». [3]

وليس نقده لفكر النفري وتوجهه بمعزل عن شعره؛ إذ يحاول أن يسير بهما كل إلى جانب الآخر، فنراه في أعماله الشعرية ينقل لنا مجموعة من مواقف النفري، فهو يؤرخ في ديوانه الشعري (التحولات في أقاليم النهار والليل) لمغامرة الكتابة الجديدة، قصد الانعتاق من حدود التعبيرية والخطابية والتي يراها مهيمنة طيلة فترات طويلة، لذلك يتم التشديد على التحولات اللانهائية والتي تجسدها الحركات الباطنية بما في ذلك المتصوفة عبر التاريخ الإسلامي.

يقول أدونيس في قصيدة (تحولات العاشق) مجسدا ومماثلا قول النفري: (**أطلعي أيتها الشمس المضيئة فقد سلخت الليل... وانبسطي على كل شيء ينبت الزرع وتأتى كل شجرة أكلها بإذن ربها**

1 – **المرجع السابق**. ص 62.

2 – **المرجع نفسه**. ص 66.

3 – علي أحمد سعيد (أدونيس). **الصّوفية والسريالية**. ص185.

ويخرج إليك اليتيم فيطول ويجتمع إليك الدعاة وترين نوري كيف يزهر.. وانفسحي يا محصورة فقد أطلق أسرك ... وأزف ميقات ظهوري ... وتنزل البركة تنبت شجرة الغنى في الأرض): [1]

نقوم

تنفسح الحدود المحصورة

ينطلق الأسر

الشموس التي أوقفناها

تنبسط على كل شيء ونرى

نورها يزهر

...وتقول

نبتت شجرة الروح في الأرض [2]

أما في ديوان (**المطابقات والأوائل**) أيضا فتقابلنا صورة للنفري، وهي بمثابة رؤية شخصية يقدمها الشّاعر ، فهي مرآة ينعكس عليها وجه النفري يختارها أدونيس، إذ يعكس ما في حنايا الشّخصية وخبايا، ففي قصيدة (**النفري**) يعاني من غربته ونفيه في هذا العالم، رغم اتحاده بعناصر الطبيعة من أشجار وأنهار ومساكين والتي ظن أنها ستنقص من وحشته وغربته، ورغم ذلك فإنه يشعر أنه منفي؛ لأنه متفرد بمشاعره الخاصة بين المخلوقات جميعا.

يقول أدونيس على لسان النفري:

ساورتني شمسي بالأشجار

1 – محمد عبد الجبار النفري . تح: آرثر أربي، تقديم وتعليق د. عبد القادر محمود. **المواقف والمخاطبات**. ص 59.

2 – علي أحمد سعيد (أدونيس). **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**. ص79.

وبالأنهار وبالبؤساء

سلوها

كيف نفتني

نثرتني في الطرقات وفي لهجات الغربة حرفا حرفا

لاتسألوها

أسلمت لتيه الشمس خطايا

رجيت لوجهي هذا المنفي[1]

ففي هذه الأبيات يتناول أدونيس مشاكل قديمة وأزلية على شاكلة النفري، فهو سعيد بالضياع والغربة ما دام قد أسلم وجهه لنور شمس الحقيقة التي وحدته بالكون. [2]

فصحيح أن نفري آدونيس كان درويشا جوابا للآفاق، إلا أننا لا نعلم شيئا عن ظروف تنقله ورحيله، وبهذا يقدمه أدونيس في هذه القصيدة مستسلما لقدره وغربته ومنفاه.

2) **ابن عربي مرآة لأدونيس:**

للشاعر علي أحمد سعيد وقفة مع المتصوف محي الدين بن عربي، والذي يعد هو الآخر من المتصوفة العرب الذين ولع بهم الشّاعر ولعا شديدا لما يقدمه له من فكر ثوري يتخذه مرآة لصياغة تجاربه الشعرية والحياتية، والتعبير عن ثورته على الشرائع السماوية، فيرى في نفسه أنه قد وصل إلى مرحلة الكشف الذي يتنعم بها هؤلاء المتصوفة كابن عربي، وهذا الكشف في زعمه يرى من خلاله تلك الشرائع أنها تخليط وسفاهة، فهو نار تتقد في جسده يجب عليه إخمادها، يقول أدونيس:

1- علي أحمد سعيد (أدونيس). **ديوان المطابقات والأوائل**. الأعمال الشعرية الكاملة. ج02. ص185.

2- ينظر: حفناوي بعلي. **راهن الشعر في نهايات القرن (راهن الملحمة وأصداء التوقعية والصّوفية)**.ص95.

عبد الرزاق بركات. **أقنعة التراث الصّوفي في الشعر العربي والتركي الحديث (الحلاج نموذجا)**. ص 84،85

أفسحوا لابن عربي

في جسدي نار أسمعها

تقول أكل بعضي بعضا

في جسدي نار كأن لها نفسين،

نفسا في النهار

ونفسا في الليل

في جسدي نار يعلو الهواء ولا تطاولني

في جسدي نار تأكل وتشرب ونار لا تأكل

ولا تشرب،

وها قامتي منكسة في ماء الكشف

وأرى كل شيء بخلاف ما هو[1]

ففي السطر الأول يأمر الشّاعر كل من يسمعه أن يفسح المجال للصوفي ابن عربي، فهو الثائر الذي تتّقد روحه نارا وسخطا على واقعه فهي تحاول أن تعلوَ من أجل التغيير، تغيير واقعه المنكس الذي يرى كل شيء بخلافه.

ثم يعلن بعد ذلك أدونيس عن سخطه على الحاضر الذي يموج بالظلم، والتلذذ بالبطش، واحتقار العلم والعلماء، والسجن والتعذيب، ووسائل الإعلام المضللة:

ماذا يفعل الشعر

1 – علي أحمد سعيد (أدونيس). **كتاب القصائد الخمس**. دار العودة. بيروت. 1980. ص55.

في عصر لا يحده الورم لا تحده الفجيعة

عصر الهلاك مجانا

عصر الفيلة التذاذا

عصر يسمي الكتب أحذية

والسجون مقاصير

والآلات آلهة

أف للعصر العربي الثالث

وسحقا للإذاعات والصحف للتلفزيون

والسينما

وسحقا للفيزياء والذرة[1]

ولأننا لم نظفر من هذا الحاضر العقيم في نظر أدونيس إلا بالحيرة وضلال الظنون، صار الرعب سيدنا ومالك ناصيتنا، ليس رعب الثورة فحسب ولكن هو رعب من خشية قناصي الفرائس البريئة:

ولم نعد نعرف

هل ندور حول المهد أم حول اللحد

هل نتجه إلى اليمين أم إلى اليسار

هل نسير إلى الوراء أم إلى الأمام؟

وكيف نضبط لنفوسنا إيقاعاتها؟

1- علي أحمد سعيد (أدونيس). (مراكش/ فاس) والفضاء ينسج التأويل. **الثقافة الجديدة** . المغرب. 01يناير1980. ع15.ص16.

حقا كان في مفاصلنا حرب أهلية

وكل شيء يقف وحده

كأنه خرج من المعجم وضيع حروفه

المدن بحار ميته

الشوارع أيام وأرامل

والحياة وجه تتقمصه الكارثة

وصدر يرجو الذعر

لا من رصاصة تطيش أو تتأنى

لا من رصاصة تكتنه أسرار الوقت

بل من مساحات لا تمتلئ بغير الفرائس

بل من عالم يبلى

ومصائر ترسم في نرد الأشلاء.. [1]

وهكذا عبر أدونيس من خلال مرآته ابن عربي عن رؤيته الثورية للإطاحة بهذا الواقع العفن، فعبر عن حيرته وعدم القدرة على اكتناه الذات، حتى غدا الإنسان في هذا الكون ذاهلا شاردا كالمنزوع من جذوره الأولى، ولذلك تجده دائم التخبط والتردد. [2]

3) مهيار الدمشقي مرآة لأدونيس:

1- المرجع السابق.ص16، 17.

2- ينظر: عبد الرزاق بركات. **أقنعة التراث الصّوفي في الشعر العربي والتركي الحديث (الحلاج نموذجا).** ص ص 77، 79.

أما ثالث تلك الشخصيات التي وقف عندها أدونيس وقفة مطولة هي شخصية (مهيار الديلمي) [1] أو الدمشقي كما يسميه هذا الأخير في ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي)، وهو في الحقيقة شخصية تاريخية أصبغه أدونيس صبغة الصّوفي الثائر الذي تجاوزت ثورته لتلك القيم السياسية والاجتماعية السائدة إلى الثورة على المعتقد، وهو ما عرف به مهيار من شعوبية وموقف تجاه المعتقد السائد في تلك الفترة.

لقد تقنع أدونيس بشخصية الشّاعر العباسي الشعوبي مهيار الديلمي في ديوان (أغاني مهيار الدمشقي) وهذا النمط من المرايا يسميه محي الدين صبحي (القناع الشمولي) لأنه حمل موقف أدونيس الفكري من الحياة، فهو وجه آخر استوعب فيه موقف الشّاعر وهمومه، إذ لا يعبر عن مرحلة آنية أو مرحلية أو أزلية من تجربة الشّاعر، إنما يتجاوز هذه الحدود إلى مدى أوسع لا تتحمله إلا مرآة مهيار الدمشقي.

ولعله ليس من باب الصدفة أن تتشابه الشخصيتان وأن يختار أدونيس (مهيارا) مرآة له، فإضافة إلى كون كل منهما شاعر فهناك العديد من أوجه اللقاء بين شخصية الشّاعر وقناعها تمس المسيرة الحياتية لكليهما، يقول طالب المعمري « تتشابه المسيرة الحياتية لمهيار مع الشاعر أدونيس، فمهيار شاعر قدم من بلاد فارس إلى بغداد بديانة منحرفة محاولا شق طريقه إلى عالم الشعر والثقافة، تاركا وراءه تاريخا

1- هو أو الحسن مهيار بن مرزويه الديلمي (365ه، 428ه) كاتب وشاعر فارسي الأصل، من أهل بغداد، قال عنه الحر العاملي: جمع مهيار بين فصاحة العرب ومعاني العجم. كان مجوسيًا فأسلم، ويقال إن إسلامه سنة 384 هـ كان على يد الشريف الرضي أبي الحسن محمد الموسوي وهو شيخه، عرف بشعوبيته وانتمائه للشيعة الاثنى عشرية فهو الذي يقول مهيار:

لاتخـــــافي نســـــبًا يخفضُـــــني ... أنـــا مَـــنْ يرضـــيك عنـــدِ النَّســـبِ

قـــوميَ اســـتولوا علـــى الـــدَّهرِ فتًـــى ... ومَشـــوا فـــوقَ رؤوسِ الحُقُـــبِ

عمَّمُـــوا بالشـــمسِ هامـــاتُهُم ... وبَنُـــوا أبيـــاتَهم في الشُّـــهُب

وأبـــي «كِســـرَى» علـــى إيوانِـــهِ ... أيـــنَ في النـــاسِ أبٌ مثـــلُ أبـــي

قال عنه الزركلي: كان مجوسيا وأسلم على يد الشريف الرضا، تشيع وغلا في تشيعه، وسب بعض الصحابة في شعره حتى قال له أبو القاسم بن برهان : (يا مهيار انتقلت من زاوية في النار إلى أخرى فيها كنت مجوسيا فأسلمت، فصرت تسب الصحابة) .

سلمان الجبوري. **معجم الشعراء من العصر الجاهلي إلى سنة 2002**. مج 05. ص463.

شخصيا غامضا، فقد كان يواجه مناخا ثقافيا وشعريا نشيطا ومغايرا.. وفي هذا يلتقي أدونيس مع قناعه، فأدونيس قد حاول وهو يتجه في شبابه الشعري شطر بيروت؛ وأن يؤسس أندلسه الخاصة: (أندلس الأعماق) حلمه بمكانة شعرية مرموقة، أضف إلى ذلك المزاج المشترك بين أدونيس مع قناعه .. وفي التحولات الروحية التي عاشها مهيار في انفصاله عن ماضيه الديني، بكل ثقله النفسي والشعائري، والارتباط بحاضر روحي مغاير، جعله قلقا شديد التوتر، وهذا القلق والتوتر هو الذي عاشه الشّاعر أيضا في تمرده على الموروث ورفضه للشريعة وما صاحب ذلك من تحولات عميقة». [1]

وهذا القناع (المرآة) يوظفه الشّاعر لأخطر مرحلة من مراحل حياته فهو يقتنص روح التجربة الأولى لمهيار القائمة على التمرد والرفض ويوسعها إلى حدود تستوعب التجربة المعاصرة لأدونيس. فمهيار يعبر عن موقف أدونيسي نام مما جعله يشكل شخصية تتخطى الحدود المنتظرة من الشّخصية البسيطة.

قسّم (أدونيس) قصيدته المطولة إلى سبع مقطوعات وجعل لفاتحتها عناوين هي: (فارس الكلمات الغريبة، ساحر الغبار، الإله الميت، إرم ذات العماد، الزمان الصغير، طرف العام والموت المعاد). وهذه المقطوعات حاول من خلاله الشّاعر إعادة استجماع بعض تصوراته ورؤاه في تلك الجمل، وقام بتجسيد –صوفية– شخصية أسطورية تمتلك قدرات تتجاوز المتوقع، ليعبر من خلالها عن ثورته المتكئة على الرفض والتمرد، وتمزيق حجب التقليد والتبعية للموروث. [2]

للإله الذي يتمزق

في خطوراتي

أنا مهيار الرجيم

أرفع الميتين ذبيحة

1– طالب المعمري. **الخطاب الصّوفي في الشعر العربي المعاصر**. ص 330.

2– ينظر: م ن. ص331.

وأصلي صلاة الذئاب الجريحة

غير أن القبور التي تتثاءب

في كلماتي

حضنت أغنياتي

بإله يزيح الحجارة عنا

يحب شقاءه

ويبارك حتى الجحيم

فيصلي معي صلواتي

ويرد لوجه الحياة البراءة [1]

فأدونيس في هذه الأبيات يتقمص شخصية مهيار فيبوح لنا من خلالها عن آرائه وأفكاره، فالحياة والوجود في نظره لا يقومان إلا على التمرد والرفض يقول أدونيس: «الطليعة دائما في موقع من يفتتح ويؤسس-أي في موقع من يهدم ويتجاوز- وهي لذلك الهدف الذي يرفض ويتجاوز، وهي لذلك الهدف الذي يرفض ما هو سائد بأفكاره وقيمه، ومؤسساته جميعا، لضربه؛ لرفضه ومحاربته..». [2]

يقول أدونيس في ذلك: **أحرق ميراثي**

بكر، لا قبور في شبابي

أعبر فوق الله والشيطان

دروبي أنا أبعد من دروب

1- علي أحمد سعيد(أدونيس). أغاني مهيار الدمشقي. **الأعمال الشعرية**. دار الآداب. بيروت. لبنان. 1988. ج01 ص 237.

2- علي أحمد سعيد(أدونيس). **زمن الشعر** ، ص 359.

الإله والشيطان

فيصبح مهيار في تجربة أدونيس نبيا جديدا قادرا إعادة الخلق، لذا فهو يتراءى له على ذلك السمت الذي يتصوره: **وجهك مهيار**

ينبئ بالله الذي يجيء[1]

فيعمد هذا النبي الجديد إلى الماضي ويدمره، ثم يعيد صياغة الحياة ليقدم للكون وجها منيرا، ليس فيه من الماضي أية ملامح، لكنه وجه منذور للزمن الذي يصوغه كما يشاء:

هدمت مملكتي

هدمت عرشي وساحتي وأروقتي

ورحت أبحث محمولا على رئتي

أعلم البحر أمطاري وأمنحه

ناري ومجمرتي

وأكتب الزمن الآتي على شفتي

واليوم لي لغتي

ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي

ولي شعوبي تغذيني بحيرتها

وتستضيء بأنقاضي وأجنحتي[2]

1- علي أحمد سعيد(أدونيس). أغاني مهيار الدمشقي. **الأعمال الشعرية**.ج 01ص 178.

2- **المرجع نفسه**. ج01. ص 206.

فمهيار الجديد متمرد على المواضعات المقدسة، متمرد على القوانين المتحكمة بالحياة والمتسلطة على البشر، فترسم لهم خطواتهم، وتحارب بمعاييرهم، فهو نبي يتألم مع الناس يحمل همومهم ويكابد معاناتهم[1]:

غير أن القبور التي تتثاءب

في كلماتي

حضنت أغنياتي

بإله يزيح الحجارة عنا

يحب شقاءه

ويبارك حتى الجحيم

فيصلي معي صلواتي

ويرد لوجه الحياة البراءة[2]

فمهيار/ أدونيس رمز حداثي في ثورته على الألفة والعادة، وهو نار أسطورية تحرق كل قديم وتولد على أنقاضه الجديد، فالهدم والرفض أسلوبه الذي يرتفع به عن المألوف ويجاوز به النظام القائم، يقول أدونيس:

وجه مهيار نار

نحرق الأرض النجوم الأليفه

هو ذا يتخطى تخوم الخليقه

رافعًا بيرق الأفول

1- ينظر: سامح الرواشدة. **القناع في الشعر العربي الحديث**. ص ص46، 48.

2- علي أحمد سعيد(أدونيس). أغاني مهيار الدمشقي. **الأعمال الشعرية**.ج 01ص 178.

هادمًا كل دار

هو ذا يرفض الإمامة

تاركًا يأسه علامه

فوق وجه الفصول[1]

وهكذا بقية الديوان بمقاطعه المختلفة، فإن المرايا فيه تأخذ أبعادا ودلالات مختلفة تدخل فيها رؤيا أدونيس المتمردة والمتوسلة بأدوات متعددة كالأسطورة والتصوف، فقد استطاع أن يخلق مرآته الخاصة وأن يبث من ورائها جل أفكاره الثورية التي يسعى من خلالها للهدم والتجاوز.

إضافة إلى ذلك فإننا نجد الغموض يكتنف جل قصائد الديوان؛ ذلك الغموض الذي يصل بالشّاعر حد الإبهام الذي يصعب معه فهم أبياتها وهذا ما استشكله (البياتي)؛ حيث أجاب حينما سئل عن الديوان –أغاني مهيار الدمشقي– فقال: «لم أستطع قراءته! فقد قرأت سطرين منه ورميته جانبا، لأنه ليس بشعر ولا بنثر! بل هو جنس ثالث هجين مفكك ليس فيه صورة أو فكرة أو تجربة، ويدل على أن كاتبه مريض بمرض يستعصى شفاؤه!». [2]

ج. (القناع الرّمزي) في شعر محمد عفيفي مطر:

من المؤثرات الصّوفية في شعر محمد عفيفي مطر –وهو أيضا من شعراء مجلة (شعر) الذين كان لهم السبق في الكتابة الشعرية فيها–، تلك الشخصيات الصّوفية التي ورد ذكرها في قصائده.

وبخلاف أدونيس فليس للمرآة وجود في شعره عفيفي مطر، إذ يتخذ شعره من القناع وسيلة رمزية فنية ذكر فيه مجموعة من تلك الشخصيات الصّوفية التي تأثر بأفكارها ونقل بعض كلامهم كابن عربي

1– علي أحمد سعيد(أدونيس). **الأعمال الكاملة**. ج01. ص268.

2– عبد الرحمان عطبه. **الشعر الحديث والتراث**. دار الأوزاعي. بيروت. 1986. ص 48.

والسهروردي والنفري، فلم ينظم لهم قصائد يتقنع بها مثلما فعل البياتي وأدونيس، بل كانت هذه الشخصيات مجرد رموز يستأنس بها الشّاعر ويضعها كشاهد في تجربته الشعرية.

وكمثال على ذلك فقد ورد ذكر النفري في قصيدة (رباعية الفرح) حيث يقول محمد مطر:

ويفاجئني صديقي النفري بوردة الماء المدمم ووهج

البحر وطعم الماء المالح

فأشتهي الخبز

وأنتظر الوقت وطفولة المسامرة

والكشف وإيذان الذهول[1]

فـ (نفري) الشّاعر شخصية مقربة، فهو يجعل منه صديقا له يستأنس به أثناء وحشته وفقده لطعم الحياة، بل يكون له السند والمرافق في محنه التي تعترضه في حياته اليومية وهو بمثابة المعلم والمربي فالشّاعر يسأله وهو يجيب دون تردد:

هذي الدماء إلى يوم القيامة؟!

قال النفري: أجل

وتحضرنا هنا أيضا شخصية تاريخية صوفية بارزة في القرون الأولى اتخذها قناعا صوفيا في قصيدة **(حمدون القصار)** [2] من ديوانه (من دفتر الصمت) ألا وهي شخصية (حمدون بن أحمد بن عمارة

1- محمد عفيفي مطر. رباعيات الفرح. **احتفال المومياء المتوحشة**. دار الشروق. القاهرة. 1998. ص 190 .

2- أبو صالح حمدون بن أحمد بن عمارة القصّار النيسابوري، أحد علماء أهل السنة والجماعة ومن أعلام التصوف السني في القرن الثالث الهجري، مؤسس الطريقة الملامتية الصّوفية، وصفه الذهبي بأنه (شيخ الصّوفية) .كان عالماً فقيهاً على مذهب سفيان الثوري. توفي سنة 271 هـ في نيسابور ودفن في مقبرة الحيرة.

ينظر ويكيبديا: https://ar.wikipedia.org/wiki. ماليزيا في: 21/ 01/ 2018.

القصّار النيسابوري) أحد أعلام التصوف السني في القرن الثالث الهجري، مؤسس الطريقة الملامتية الصّوفية، وصفه الذهبي بأنه (شيخ الصّوفية) في زمانه.

لكن الشّاعر لم يفلح كثيرا في تقمص تلك الشّخصية توظيفا وغاية؛ إذ إننا إذا تتبعنا ملامح تلك الشّخصية فلا نكاد نجد لها الأثر البارز في استدعائها، فهي تختفي منذ بداية القصيدة وتطغى عليها ملامح الشّاعر مطر، وقد لاحظ ذلك علي عشري زايد أن هذه القصيدة « يتعذر على قارئها أن يمسك فيها بملمح واحد من ملامح القصار». [1]

إضافة إلى عدوله أيضا عن الملامح الحقيقة لتلك الشّخصية فقد رسم لنا شخصية حمدون ولم ينجح كثيرا في استخلاص السمة الدالة على هذه الشّخصية التي تصلح لحمل ملامح معاصرة، فوظفها توظيفا غائما لا يوحي بدلالة معينة، فجعل منه ذلك الثوري الذي يدعو إلى هدم العالم لما فيه من ظلم وجور وهو في الحقيقة مسالم صاحب مقولة مشهورة (إن استطعت أن لا تغضب لشيء من الدنيا فافعل). [2]

يقول محمد عفيفي مطر: **يا ويلي من نهر الليل**

ينفجر رمادا دمويا في شريان عالم

....

الويل الويل

من شجر ينبت في النيران

ويعشش فيه البوم الأخضر والغربان

1- علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**. ص 119 .

2- ينظر: إبراهيم محمد منصور. **الشعر والتصوف**. ص 287 .

ويحط عليه سحاب الليل[1]

ورغم ما عرف به حمدون القصار من اعتدال في تصوفه إلا أن الشّاعر شاء أن يجعله على نحو مخالف لذلك أشد المخالفة، فهو بخلاف ما قال عنه (عفيفي مطر) بأنه ثوري يدعو لهدم العالم لما فيه من ظلم وقهر وقتامة ، فهو لم تكن لتغضبه الدنيا، فضلا على أن يحرض عليها ويدعو أصحابه إلى الثورة عليها، [2] ولكن أبى إلا أن يجعل منه زعيما ثوريا، فقال على لسانه:

يا أبنائي كسرتني تحت سنابكها نفسي الأمارة: بالأشعار

فضحتني شمس العصر الأقتم

يا أبنائي

وتخبط قلبي في اللغة الإنسية

يا أبنائي

لو حملت أوجهكم لوني أو غمغم صوتي

الأجرب في معزفكم بالموسيقى

فاطرحوا جسدي تحت سقيفة هذا

العالم كي ينهار[3]

أما بقية الشخصيات الأخرى كابن عربي والسهروردي والحلاج فلم يحتف بها الشّاعر كثيرا ولم تكن له قناع كبقية الشعراء الذين مررنا بتجربتهم الصّوفية مع أعلامها؛ ولكنه مع ذلك ذكرهم في بعض

1 – محمد عفيفي مطر. من دفتر الصمت –قصيدة حمدون القصار–. **احتفال المومياء المتوحشة**. ص 360 .

2 – ينظر: إبراهيم محمد منصور. **الشعر والتصوف**. ص287 .

3 – محمد عفيفي مطر. من دفتر الصمت، قصيدة (حمدون القصار). **احتفال المومياء المتوحشة**. ص 364 .

قصائده كإشارات ورموز وتأثر بفكرهم فنقل لنا بعض أقوالهم وعباراتهم المشهورة في كتب التصوف، وقد ورد أيضا ذكر أسمائهم دون الخوض في تجاربهم الشعرية.

وعموما فإن لون التصوف الذي يكاد يغلب على شعر (محمد عفيفي مطر) هو التصوف العملي- تصوف أصحاب الطرق الصّوفية- بخلاف بقية شعراء حركة (شعر) الذين كانت أشعارهم تنم عن تصوف فكري فلسفي، وهذا التصوف الذي يتبعه (عفيفي مطر) هو تصوف الطرق الصّوفية المرتبط بالمدائح الدينية، والموالد والحضرة، وحلقات الذكر التي اعتاد الناس عليها في المواسم، ولذلك نجده يحتفي بتلك الشخصيات الصّوفية دون أن تكون قناعا واضحا له، فيورد بعضا من أفكارهم وشطحاتهم في شكل تناصات عابرة في نصوصه الشعرية.

د. (القرين) في شعر سعدي يوسف[1]:

يذهب إحسان عباس في كتاب (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) إلى رصد بعض الخصائص التي تميز تقنية القرين عن غيرها من التقنيات السابقة(القناع/ المرآة)، فيكاد يجعل من القرين والمرآة شيئا واحدا، « وما عناصر الانفصال بين الأصل والقرين (مثل: اختيار الثاني لبس البرنس، أو الاختلاف فيما

1- سعدي يوسف شهاب شاعر وقاص ومترجم، ولد بالبصرة بالعراق. تخرج من دار المعلمين العالية ببغداد سنة 1954، عمل مدرسا في التعليم الثانوي ومستشارا في وزارة الثقافة والإعلام وعضوا في الهيئة الإدارية للاتحاد العام لأدباء العراق. بدأ عالمه الشعري بنشر ديوانه (القرصان) سنة 1952، ثم (أغنيات ليست للآخرين) سنة 1955، أعقبها بدواوين متتالية إلى أن أصدر ديوانه (الأخضر بن يوسف) من سنة 1972 ، وله عدد من القصص والمسرحيات، والترجمات للشعر وممن مؤلفاته: (في الأدب الإفريقي المعاصر).

ورغم شيوعية سعدي يوسف إلا أن له اعتناء بالصّوفية الفلسفية، والتي استهوته للاستخفاف بالدين وقد أثنى في قصائد له السهروردي، والحلاج .

ينظر: سلمان الجبوري. **معجم الشعراء من العصر الجاهلي إلى سنة 2002**. مج 02. ص319.

سعيد بن ناصر الغامدي. **الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها**. ص 960.

يرسمه كل منهما وهو برفقة الفتاة) إلا محاولة من الأصل للوصول إلى التطابق الكلي... حتى ليصبح هذا التطابق شيئا يجوز على رجال الجوازات أنفسهم وهم يفحصون الجواز».[1]

غير أنه وفي حقيقة الأمر أنهما تقنيتان أسلوبيتان متغايرتان، وذلك بالنظر إلى المفهوم والوظيفة فـ « الانفصال بين الذات الملتقطة في المرآة والذات الشّاعرة هو انفصال خارجي بين ذاتين متمايزتين، يعكس تأمل الذات لذاتها في آخر سواها، بينما انفصال القرين عن الذات هو انفصال داخلي يعكس انشطار الذات على ذاتها، وسواء في ذلك أكان هذا الانشطار دالا على اغتراب الذات عن نفسها... أم كان متقصدا محاورة الأنا لقرينها أو ظلها بغية العثور على ذاتها العميقة ووحدتها الملتحمة». [2]

فإذا سلمنا جدلا أن (القناع/ المرآة) هو القرين ذاته من حيث التسمية فلا بد من معرفة أن مفهوم القرين أو الظل كما يسميه كمال أبو ديب [3] هو الذي يتماشى مع الشيء ويلازمه ويعيش معه أو يلازم الذات ويتحرك معها ويحيا حياتها، بخلاف المرآة أو القناع الذي يعتبر وسيلة درامية غير مباشرة يوظفها الشّاعر عبر علاقة تناص وتماه مستخدماً تقنية المونولوج وأسلوب القص وتعدد الأصوات وغيرها لتعبر عن إحساسات الشّاعر، بحيث يكون الشّاعر هو ذاته وغيره في وقت واحد.[4]

1- إحسان عباس. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. ص60.

2- عبد الرحمان بسيسو. **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر**. ص 142 .

3- يقول كمال أبو ديب « قناع سعدي يوسف (الأخضر بن يوسف)، الشّخصية هي النموذج الأكثر كمالاً وإثارة في شعر سعدي يوسف لمفهوم الظل - الآخر، وقد وصل في تطويره صيغة(القناع). ويبدو لي أن جميع الابتكارات التي ظهرت في شعر الحداثة، ابتداء من أوائل الستينيات لشخصيات قناعية قابلة للتفسير في إطار ظهور الظل/ الآخر، كما أصفه هنا، وقابلة للوصف في إطار مصطلح لا مثل (الذات الأخرى) أو (الأنا الآخر) .. وقد أسهمت هذه التجليّات لمفهوم (الذات الآخر) أو (الظل) أو (الشخص الآخر) في خلق لغة الغياب وتجذيرها وتناميها في قصيدة الحداثة ».

كمال أبو ديب. لغة الغياب في قصيدة الحداثة. **فصول**. 1989 .ع3-7. مج8.ص 97.

4-ينظر: إمتنان عثمان الصمادي. **شعر سعدي يوسف-دراسة تحليلية**-.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 2001. ص ص 88، 89.

من هذا المنطلق يمكننا أن نستقصي اختيار سعدي لأقنعة أو ما نسميه – تجاوزاً – بالقناع المخترع، إذ كانت من اختراعه هو نفسه، وهو ما يطلق عليه بالقناع الشخصي أو المخترع فهو « قناع متخيل غير متعين من المرجعية التاريخية، وهو وليد تأمل الشّاعر داخل ذاته، فهو من إبداع الشّاعر وخياله يعطي القناع هويته، ويكون نتاج التفاعل بين أنا الشّاعر وأنا الشّخصية المستوحاة». [1]

ففي قصيدة (**الأخضر بن يوسف ومشاغله**) يتخذ الشّاعر سعدي يوسف من شخصية (الأخضر بن يوسف) قرينا له؛ وهي شخصية وهمية استوحاها من عامة الناس في محاولة منه لاكتشاف الذات من داخلها بإعادة تكوينها، وليس من خلال توظيف المصادر التاريخية والأسطورية كما هو حال الشعراء المعاصرين بعامة.

فشخصية (الأخضر بن يوسف) توازي نوعا ما بطلا من أبطال المقامات، متجاوزا به الشّاعر التقليدية المتبعة في السرد الحكائي، عن طريق الحوار الداخلي حيث أخذ أسلوب الحكاية لديه منحى تطوريا يمتزج فيه مع أسلوب القصة الحديثة، فـ-الأخضر بن يوسف- قرين الشّاعر وقناعه ممثلا بهواجسه وفكره الواقعي الملموس، والمبتعد عن التجريدية والذهنية الميتافيزيقة.. فإيجاد شخصية الأخضر كان محاولة لخلق حالة شعورية تقترب من فهم الواقع بمكنوناته الدرامية من خلال النظر إلى الذات وفهم متناقضاتها وجدلية الصراع في أعماقها ودواخلها. [2]

ولقد قسم الشّاعر قصيدته المطولة إلى خمسة أجزاء، كرّس من خلالها شخصية القرين (الأخضر بن يوسف)، فتنصّل من الهوية المرجعية للرمز التاريخي (الأخضر) أو النبي (يوسف) وارتقى به إلى الرّمز الشخصي الذي يرادف التجربة الشعرية للشّاعر (يوسف)، فلم يتوحّد مع الشّخصية الرّمز بل اكتفى

1 – هتاف فؤاد أبو زكي. **تجليات القناع الصّوفي في الشعر العربي المعاصر**. ص 272 .

2 – ينظر: فايزة أحمد الحربي. **السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر**. النادي الأدبي. الرياض. المملكة العربية السعودية. 2010. ص 592، 593 .

بتوظيف الاسم المشحون بالدلالات الدينية الصّوفية، واتخذ الاسم قرينا ملازما له (النبي، الخضر، يوسف).

يقول الشّاعر: **نبي يقاسمني شقتي**

يسكن الغرفة المستطيلة

وكل صباح يشاركني قهوتي بالحليب وسر الليالي الطويلة

وحين يجالسني، وهو يبحث عن موضع الكوب في المائده

وكانت فرنسية من زجاج ومعدن [1]

افتتح الشّاعر قصيدته بالحديث عن الشريك أو القرين (النبي) الذي يقاسمه شقته، فيتجلى لنا دور الإنسان الصالح في هذا الكون الذي تعلوه ظلمة الفساد، فهو المصلح وهو الناصح، فالشّاعر مشروع نبي هادي صاحب رسالة يتصرف بوصفه ناصحا ومشيرا وإيجابيا. فما يميز القرين عن القناع في هذه الأبيات هو انفصاله أو مفارقته للذات الشّاعرة؛ أي إنه لا يوجد بمعزل عن الحضور المتقابل والمتزامن بينهما، لكن ذلك لا يعدو أن يكون –كما قال إحسان عباس– اتحادا بين الشّاعر وقرينه.

فسعدي يصور لنا انفصام القرين عن ذاته انطلاقا من حديثه عنه بصفة الغائب (هو) وكأننا أمام شخص يحدث نفسه، فالأخضر بن يوسف ليس قناعا للشاعر بل هو شبيهه، تنعكس فيه تجربته وهويته فيقف إلى جواره وكأنه أمام مرآة ترينا في لحظة متزامنة في آن واحد محاورة الأنا لقرينها الشّاعر أو الشّخصية بوصفهما طرفين منفصلين؛ يقول الشّاعر:

أرى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامده

وكانت ملابسنا في الخزانة واحدة:

1 – سعدي يوسف. الأخضر بن يوسف ومشاغله. **الأعمال الشعرية**. منشورات الجمل. بيروت. 2014. ج01.ص162 .

كان يلبس يوما قميصي

وألبس يوما قميصه،

ولكنه حين يحتدّ

يرفض أن يرتدي غير برنسه الصوف،

يرفضني دفعة واحده [1]

وهذه البداية المادية للشاعر في قصيدته من خلال كلمات (**شقتي، قهوتي، الحليب، الكوب، المائده، قميصي**..)، وعنايته بالتفاصيل الصغيرة وبحثه عن الشبيه فيها يسعى من خلالها إلى اتحاد أنا الشّاعر بالقرين في كل المقاطع بالكشف عن صفات القرين –الأخضر–، فيظهر ذلك في سلوكاته من خلال الأفعال المضارعة (**يرفض، يتحد، يقدم**..).

كما أننا أيضا نلمح في أبيات القصيدة رصدا لتصرفات القرين (الأخضر) بدقة متناهية وكأننا أمم مرآة نرى عبرها الشّاعر وحضوره المباشر، يقول سعدي:

ولما التقينا على حافّة البار

أخرج من جيبه زهرة وانحنى

هامسا

إنها لي ... أتيت بها

عبر اسوار وجدة.. حيث الحدود

التي ما تزال معارك.. لكنها

1 – سعدي يوسف. الأخضر بن يوسف ومشاغله. **الأعمال الشعرية**. ج01.ص162 .

- ويقدم لي زهرة الآسِ-

ملكٌ لك الآنَ

افعلْ بها ما تشاءْ

سوى أن أراها بجيبك ذابلة.. [1]

فهذا الحوار بين الشّاعر وقرينه يؤكد لنا ذلك الانفصال، حيث نصغي هنا إلى صوت القرين وهو يخاطب **الشّاعر** بقوله: (أخرج من جيبه زهرة وانحنى...افعلْ بها ما تشاءْ) فـ « نلاحظ أن رصد الوجه/ الأصل لحركات القرين وسلوكاته جاء بدقة متناهية موحيـًا بأننا أمام مرآة نرى عبرها المتكلم في مواجهة مع قرينه وليس متخفيـًا خلفه». [2]

فالقرين دائما بجوار الشّاعر لا يفارقه فهو له كالظل، فيروي لنا بعض ما حدث معه عند عبور الحدود، فيحمل لنا صور المعارك على أسوار مدينة (وجدة) [3] يقول سعدي يوسف:

آه وجدة، وجدة ... إن طريق الصخيرات

يغلقه الحرس الملكي .. أتيت بها

من هناك، وخبأتها بين جلدي وأحذية

الحرس الملكي التي أثقلتها المسامير

يكشف لي صدري مسرعا، ثم

يغمض عينيه وجدة.. وجدة.. [1]

1- سعدي يوسف. الأخضر بن يوسف ومشاغله. **الأعمال الشعرية**. ج01.ص162، 163 .

2- إمتنان عثمان الصمادي. **شعر سعدي يوسف-دراسة تحليلية-**. ص 93.

3-ينظر: هتاف فؤاد أبو زكي. **تجليات القناع الصّوفي في الشعر العربي المعاصر**. ص 272، 278.

وفي مقطع آخر ينطلق الشّاعر من نصاعة الحضور إلى شفافية الغياب، ينتقل من عالم الحواس إلى عالم الباطن الصّوفي منتزعا عنه غلاف الأشياء في استشراف للمطلق والسامي، للبحث عما وراء المحسوس وهي من أهم خصائص التصوف المادي عند الشّاعر، يقول سعدي:

تتبّعتُهُ، خجلاً، ما يزال الذراعان معتنقان،

انتظرت قليلاً أمام التقاطع، كانت

فتاتي تشير إلى واجهات المخازن ضاحكة ....

كان يسخر منها، مشيراً إلى الشجر المتطاول

في مداخل المسبح البلدي .... استداراً،

فأسرعت خطوي وراءهما ... هام هما

يدخلان الحديقة: هل تبصرين الغصون الصغيرة؟

هل تلمسين بها الخضرة البكر؟ هل تسمعين

بها النبض مندفعا؟ قربي ذلك الغصن

منك اجعليه لصيق ذراعك ... كوني

له نسغه، وليكن في ذراعك منه

ارتسام الوريقات... حرية الطفل حين

يلامس أهدابه في المرايا. وقبل زند الفتاة [2]

1 – سعدي يوسف. الأخضر بن يوسف ومشاغله. **الأعمال الشعرية**. ج01.ص163.

2 – المرجع نفسه.ص164، 165.

ففي هذه الأبيات تبدو المادة مشبعة بالوجود، ففي كلمات (الذراعان معتنقين، الشجر المتطاول، الخضرة، البكر، الغصن، ارتسام الوريقات، بها النبض مندفعا، كوني له نسغه) تنبعث معطيات حسية مشبعة بعوالم لا نهائية منفتحة على اللامرئي، وكأننا إزاء نوع من لغة صوفية مادية. [1]

ثم يتجه الشّاعر بالحديث إلى القرين مخاطبا إياه في حوار يظهر فيه القرين مشاركا للشاعر في أفعاله:

سأستخدم اسمك...

معذرة

ثم وجهك..

أنت ترى وجهك في الصفحة الثانية

قناع لوجهي

وأنت ترى أنني أرتدي الربطة القانية

أتذكرها؟

يوم كنا معا في (الحسيمة)

حيث اهتدينا إليها [2]

ففي لحظات التوحد مع القرين يصعد ضمير المتكلم الجمع، فيتوحد القرين/ الأنا المغاير وأنا/ الشّاعر، والآخر: الذي نتج عن توحد الأنا مع القرين، فينطقه صوت الشّاعر: **يوم كنا معا..حيث اهتدينا إليها.** [3]

1-ينظر: هتاف فؤاد أبو زكي. **تجليات القناع الصّوفي في الشعر العربي المعاصر**. ص 282.

2- سعدي يوسف. الأخضر بن يوسف ومشاغله. **الأعمال الشعرية**. ج01.ص165.

3-ينظر: هتاف فؤاد أبو زكي. **تجليات القناع الصّوفي في الشعر العربي المعاصر**. ص 284.

وفي المقطوعتين الأخيرتين من قصيدة (أوهام الأخضر بن يوسف) -والتي تعتبر آخر قصيدة في الديوان- والمعنونتين بـ (النعاس)و (النهر)، كرسهما الشّاعر لقرينه، فيتحول فيها القرين الأخضر بن يوسف إلى قناع حيث يتضح لنا صوت الشّاعر جليا ودون وسائط، بحيث يصبح صوته هو المدخل الوحيد للقصيدة.

يقول سعدي يوسف: **وجلست ...**

لكن كلما باعدت غصنا جاء غصن

كيف أخترق المياه؟

وكيف أنفذ في دروب القاع؟

غطتني الغصون

فنمت:

كان الماء يمسح هدبي المرخى

ويفتح لي مدائنه

وكنت إذا وصلت مدينة غرقت

وأبقت لي البصيرة،

ليتها أبقت لها، ولي، البصيرة والحياة [1]

وختاما نستطيع القول بأن (القرين/ القناع) عند سعدي يوسف هو تقنية تعبيرية يعبر من خلالها عن شخصية يريدها ويتحدث من ورائه عن بعض شواغله وهمومه الفكرية، فاختار اسما **عاديا** ومألوفا وبنى عليه قصيدته (**الأخضر بن يوسف ومشاغله**)، وبدل الغوص في التراث الصّوفي-كما هو الحال عند

1- سعدي يوسف. الأخضر بن يوسف ومشاغله. **الأعمال الشعرية**. ج01.ص55.

الشعراء السابقين له- ابتكر الشّاعر شخصية لها جوانبها الصّوفية الدينية لتكون قريبة منه، فـهو « لا يختفي خلف قناعه بل يبدو كالعين التي تراقبه وتشاركه حياته وتتقمص خواطره ومشكلاته ونوازعه لتصبح الهوية المتحركة المسافرة في البحث الدائم عن الخلاص، بذلك يحصل التماهي أو التوحد مع قناعة الشخصي. وإذا كان سعدي يبحث عن تفاصيل منسية ومطمورة في ذاته كي يؤلف منها صورة القرين الذي يشاركه حياته بجميع مظاهرها، متماهياً معه حتى يصبح كالمرآة – إن جاز لنا التعبير – فإننا بعد ذلك كله نعد الأخضر صوتاً داخلياً ثانياً للشاعر يتحقق فيه شرط الأنا المتمركزة حول ذاتها». [1]

وبهذا يتبين لنا أن (القناع/ المرآة/ القرين) ليست سوى رموزا ينطلق الحداثي من خلالها لرسم لوحته الشعرية، وهي الشّخصية التي يستعيرها ليستحضر من خلالها ما يشاء؛ فبالرّمز تستطيع اللغة نقل التجربة واستحضار عالم اللاوعي، حيث يجعل شعراء الحداثة عامة وشعراء مجلة (شعر) بوجه أخص من الشّخصية الصّوفية (معادلا موضوعيا) يسقطون عليها تجاربهم الذاتية.. [2] فيتيح لهم التعبير والإفصاح عن مكامن الإدراك الباطني، بعيدا عن رقابة السلطة ولذلك كان لجوؤهم إلى استخدام الرّمز والغموض لإضاءة الجوانب الشائكة في المشكلات الاجتماعية المتّخنة في صورة من صورها، وليصوروا ذلك الابتهاج في العثور على مساحات واسعة في الشعر لإخراج المعاناة والأحلام الإنسانية الباطنية والمتسمة بالثورية والتمرد عبر مدركات اللغة التعبيرية والرّمزية القلقة، وليترجم مكنونات الشعور الجماعي، ولعل في قدرة القناع الصّوفي على إظهار المكبوت في نفس الشّاعر، وفيه أيضا تضليل للسلطة والافلات من رقابتها وقمعها، كما يحافظ على التوازن الذي يراعي اللبس في اللغة الشعرية، وما تحمله في طياتها من مستويات تعبيرية ودلالية في النّص الشعري.[3]

1 – إمتنان عثمان الصمادي. **شعر سعدي يوسف(دراسة تحليلية)**. ص 91، 92.

2 – ينظر: كاتيا شهاب. **أدونيس في مرمى نيران النقاد**. ص45.

3 – ينظر: أحمد ياسين السليماني. **القناع التراثي في الشعر اليمني المعاصر**. ص63 ،64.

وبذلك تتأسس قصيدة القناع عند هؤلاء الشعراء على قاعدة يدخل الرّمز في بنياتها المختلفة وفي توتراتها الداخلية، وبالرغم من الفروقات المختلفة بينهما فإن علاقة القناع بالرّمز هي علاقة ارتباط الجزء بالكل، أو الخاص بالعام، فالقناع (الصّوفي) جزء خاص ودقيق من أجزاء الرموز الصّوفية المختلفة، له خصائصه وحضوره الذي يميزه عن غيره من الأنواع أو الأشكال الرّمزية الأخرى.

وإذا اعتبرنا أن النّص المقنع هو وعاء لتداخل شخصية الشّاعر وتفاعلها التركيبي مع الشّخصية (الصّوفية) التراثية فإن الرّمز يعد بمثابة الخيط الذي يصل هذا التفاعل وتشابكاته في بناء النّص الجديد.

3. التناص الصّوفي عند شعراء (شعر):

يمثّل التّناص الصّوفي ملمحا بارزا من ملامح الأثر الصّوفي عند شعراء (شعر)؛ إذ يتخذ أنماطا متعددة ومستويات متباينة، بدءا بالتضمين والاقتباس لأبيات أو جمل من التراث الصّوفي الشعري منه والنثري، فيتماهى فيه النّص الصّوفي القديم في النّص الحداثي؛ ويعمد الشّاعر إلى هذا التداخل النّصي إلى اقتباس وتضمين ألفاظ وعبارات صوفية اشتهرت عند أعلامها الصّوفيين القدامى ليحقق بعض ما تصبو إليه حداثته من هدم ومغايرة، تقول جوليا كريستيفا «كان أسلوب الحوار بين النّصوص .. ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي، أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية فإننا نستطيع القول بدون مبالغة بأنه قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الأن عبر هدم النّصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا». [1]

أ. مفهوم التناص:

حقّق مفهوم التّناصّ في النّقد العربيّ الحديث قالبا من المقاربات النّصّية لما أثاره من تساؤلات طالت النّصّ وامتدّت إلى نظريته، وذلك من خلال الدّراسات المستفيضة حوله، و إن كانت تتّسم بالانفرادية في معظمها.

1 –ينظر: إمتنان عثمان الصمادي. **شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية)**. ص 93.

وعلى العموم فقد تناول النّقّاد العرب المعاصرون مبحث التّناصّ من جهتين رئيسيتين تمثّلت:

الأولى: بمحاولة العودة بهذا المفهوم إلى أصول عربية قديمة ممثّلة لمفهوم السّرقات الأدبيّة بأنواعها، وإيجاد إرهاصات هذا المفهوم في ثنايا الدّرس النّقدي العربيّ القديم مستدلين بما يقع بين أيديهم من مفاهيم توازي المفهوم الحديث عند الغربيين.

أما الثانية: فنزعت إلى تبنّي المفاهيم النّقدية الغربية، ومحاولة دمجها في الدرس النّقدي العربي كآليات نقديّة لها خصوصيتها التي تميّزها عمّا عرفه النّقّاد العرب قديما، وقد اجتهد ممثّلو هذه الطّائفة إلى إيجاد مصطلحاتهم النّقدية الخاصّة ببحثهم عن طريق الترجمة، أو التّعريب... أو غيرها من الآليات التي نشدوا بها فرادة بحثهم النّقدي، وانفصاله المعرفي عن الدّرس النّقدي العربي القديم، وإن كان معظمهم يُقرُّ بتلمّس النّقّاد العرب القدامى لمفهوم التّناصّ ولو من بعيد.

ويعدّ (**محمّد بنّيس**) من النقاد الأوائل الذين اشتغلوا على مصطلح التّناصّ وقد اختار له مصطلح (النّصّ الغائب) ، وعرّفه انطلاقًا من تصوره « أنّ النّصّ الشّعري يتركب كبنية لغويّة متميّزة عن غيرها من البُنى الأخرى بمستويات معقّدة من العلائق اللّغوية الدّاخلية والخارجيّة».[1] فالنّصّ الشّعري مهما دخل مع غيره من النّصوص الغائبة شعريّة كانت أم نثريّة في علاقات معقّدة ومتشابكة فإنّه يبقى نصّا له خصوصيّته الّتي ينفرد بها عن النّصوص. «والنّصّ هو شبكة تلتقي عندها عدّة نصوص استطاع الشّاعر أن يجعل منها كنزه وذاكرته الشّعريّة، وهذه النّصوص يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلميّ بالأدبيّ واليوميّ بالخاصّ، والذّاتي بالموضوعيّ».[2]

1 – محمد بنيس. **ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب**. دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت، لبنان. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء، المغرب. 1985. ص251.

2– م ن. ص251.

ومحمد بنيس في مفهومه للتناصّ أو ما سماه بـ: (النّصّ الغائب وهجرة النّصّ) يستند إلى آراء كريستيفا وتودوروف وجان لوي هودبين.[1] فيدوّر (بنيس) عبارة (كرستيفيا) في تعريفها للنصّ « كل نصّ هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النّصوص الأخرى، ويضيف أن: النّصّ هو إعادة كتابة وقراءة لهذه النّصوص الأخرى اللّامحدودة».[2]

أما النّاقد المغربي الآخر (محمد مفتاح) في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) قدم مفهوما آخر للتّناصّ من خلال استقراء مجموعة من التّعاريف بعد أن رأى كلا من (كريستيفا وأريفي وريفاتير) لم يصوغوا للتناصّ تعريفا جامعا مانعا، والتّعاريف الّتي سار على ضوئها إن صحّ القول، واستخلص منها مقوّمات التّناصّ وهي: (أنّ النّصّ فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه تقنيات مختلفة). ويخلص إلى أن: التّناصّ هو « تعالق النّصوص مع نصّ حديث بكيفيات مختلفة».[3]

ويعدّد (محمد مفتاح) آليات هذا التّعالق أو الكيفيات والصّور التي يقع عليها ويتجسّد من خلالها وهي: التّمطيط، والإيجاز. فالتّناصّ كما يرى يكون بالمضمون وذلك « بأن يعيد الشّاعر إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة، (عالمة أو شعبية) أو ينتقي من صورة ... أو تعبيرا ذا قوة رمزية»،[4] ويكون أيضا في الشّكل؛ إذ إن الشّكل هو « المتحكِّم في الميتاناص والموجِّه إليه وهو هدي المتلقّي لتحديد النّوع الأدبيّ ولإدراك التناص».[5]

ثم يخلص إلى أنّ التّناصّ قد يكون « اعتباطيا ويعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقّي أو يكون واجبا يوجه المتلقّي نحو مظانّه، كما أنّه قد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجا بينهما» ، ويقرر محمد

1- ينظر: خالد بلقاسم. **أدونيس والخطاب الصوفي**. ص40.

2- محمد بنيس. **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**. ص251، 252 .

3- محمد مفتاح. **تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص**-. دار التنوير للطباعة والنشر.بيروت، لبنان. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء، المغرب. 1992. ص120.

4- المرجع نفسه . ص129، 130.

5- المرجع نفسه. ص130.

مفتاح في الأخير أنّ التّناصّ « وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل من أي خطاب لغوي دونه، إذ لا يمكن أن يكون هناك مرسل من غير متلق مستوعب ومدرك لمراميه».[1]

ومن رجال النّقد العربي المعاصر الذين تحدّثوا عن التّناصّ، والذين لا نريد أن يفوتنا الوقوف عند آرائهم (سعيد يقطين)؛ فقد خصّ هذا الأخير العمل الروائي السّردي بأعماله النّظرية والتطبيقيّة على خلاف محمد بنيس ومحمد مفتاح وقد تناول يقطين موضوع التّناصّ في كتابيه (الرواية والتّراث السّردي) ، و(انفتاح النّصّ الروائي) -النّصّ والسياق-.

وأطلق على نظرية التّناصّ اسم (التفاعل النّصّي) مستفيدا من تنظيرات النّاقد الفرنسي جيرار جينات، واعتبر أنّ التّفاعل النّصي أشمل وأعمّ من التّناصّ، فقال:« نؤثر استعمال (التّفاعل النّصّي) لأنّه أعمّ من التّناصّ، ونفضّله على (التّعاليات النّصّية) التي هي مقابل (TRANSTEXTUALITE) عند جينات لدلالته الإيحائية البعيدة».[2]

كما اعتبر « أنّ التفاعل النّصّي يحدث بين النّصّ المحلّل والبنيات النّصّية التي يدمجها في ذاته كنصّ، بحيث يصبح جزءًا منه ومكونًا من مكوناته»، وقد حدّد سعيد يقطين للتفاعل النّصّي صنفين :

الأول: هو التفاعل النّصّي الخاصّ وهو أن يقيم النّصّ علاقة مع نصّ محدّد؛ كأن يسير نصٌّ في المدح مثلا على منوال نصٍّ آخرَ معروفٍ .

الثاني: هو التَّفاعل النّصّي العام، وهو ما يقيمه نصّ ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنّوع والنمط؛ كأن نأخذ قصيدة شعرية فنجد الشّاعر يوظّف فيها مختلف مكوّناته الأدبيّة والثّقافيّة في صورة شعريّة تفاعل فيها مع شعراء سابقين وبأمثال، أو أحاديث نبوية، أو

1- المرجع السابق. ص134، 135 .

2- سعيد يقطين. **انفتاح النص الروائي**. ص98.

آيات ضمنها أو اقتبسها مستعملا ما نقله عن غيره للدّلالة عن المعنى نفسه أو معطيا إيّاها دلالة جديدة».[1]

وإلى هنا يمكننا القول بأننا قد شكلنا صورة ورؤية عن التّناصّ ومفهومه ودلالته كمصطلح لغوي أولا له أصوله، وجذوره الممتدة في اللّغة العربية بدلالاته وإيحاءاته، وكاصطلاح نقدي استعمل ترجمة لمصطلح أعجمي وافد ووضع مقابلا له ومعادلا.

أما التناص كظاهرة أدبية فقد عرفها الأدب العربي قديمه وحديثه تحت مسميات مختلفة منها الاقتباس والتضمين والسرقات ...وغيرها. ففي العصر الحديث شاعت هذه الظاهرة حتى أصبحت من أبرز الخصائص الأسلوبية للقصيدة الحديثة، ويرجع شيوع هذا الأسلوب وسط شعراء الحداثة خصوصا والتي يراها بعض الدارسين[2] أنها – الحداثة- مهد للتناص في الدرس الغربي المعاصر للشاعر الإنجليزي (ت.س. إليوت) الذي اشتهر بأسلوبه في الاقتباس والتضمين عن الشعراء القدامى والمعاصرين له، ومن النصوص الدينية والأساطير القديمة.

وقد تأثر شعراء الحداثة العرب بطريقة (إليوت) في التناص، ومن أكثر الشعراء تأثرا به جيل الرواد في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي كــ: السياب والبياتي وأدونيس وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور...وغيرهم.

2 – سعيد يقطين. **الرواية والتّراث السردي –من أجل وعي جديد بالتّراث-**. المركز الثقافي العربي. بيروت، لبنان. ط1. 1992. ص18.

1 – ينظر: عابد خزندار. عن الحداثة وما بعدها. **إبداع**. مصر 01 نوفمبر 1992. ع 11. ص68، 69.

ب. أشكال التناص الصّوفي عند شعراء مجلة (شعر) :

1) استدعاء المصطلحات الصّوفية[1]:

مع ظهور الرومانسية الجديدة اتسع مشهد التداخل النّصي بعودة شعرائها إلى الماضي ومساءلتهم له، معتمدين في ذلك التصور الغربي كنص غائب في معرفة الشعر وممارسته وهو ما أضاء لهم ما كان مكبوتا في الثقافة العربية القديمة، والذي تعد مصطلحات الموروث الصّوفي من أبرز صورها؛ إذ تلقف شعراء (شعر) هذه المصطلحات وسعوا في تجسيدها في دواوينهم وأعمالهم الأدبية.

فهذا (**بشر فارس**)[2] قد أضفى على الرّمزية مسحة من روح الشرق وفلسفته، إذ تمثل نزعته الميتافيزيقية في محاولة استبطان الأشياء ورد العالم إلى الذات أكثر من اهتماماته بالموسيقى والصوت في اللغة الشعرية، ولقد تولد جوهر التجربة الصّوفية عنده من معان تجريدية محضة، مستمدة من العقل والروح، فالرّمزية عنده ليست وقفا على الرّمز بشيء آخر، ولكنها فوق هذا استنباط ما وراء الحس من المحسوس وإبراز المضمر، وذلك بالاتجاه إلى الحياة الباطنية.

لقد أغنى الشّاعر -بشر فارس- معجمه الشعري الرّمزي بألفاظ ومصطلحات صوفية كالسّكر والوجد والقطب والكشف والفيض واللطف، والسّر والعرفان والفتوح .. وغيرها، فنزعته هذه ومخالطته للموروث الصّوفي والصور الإسلامية القديمة أورثاه هذه اللغة ذات الطابع المتداخل

1- تعدّ مصطلحات التصوف علامات سيميولوجية وإشارات رمزية دالة -إيجابية كانت أم سلبية- جرت على ألسنة الصّوفية من باب التواطؤ، وهذه المصطلحات هي ألفاظ التربية الصّوفية التي تنشأ بين الشيخ المربي والمريد، وهي أيضا تلك الألفاظ التي يحاول من خلالها وبها رجال المجاهدات والمقامات والأحوال الإفصاح عما يلاقونه في طريق السلوك الصّوفي.

3 - بشر فارس (1907/ 1963) شاعر من رواد الشعرية الرمزية، وناثر وباحث لبناني الأصل، ولد في (بحر صاف) بلبنان وتوفي بالقاهرة. هاجر إلى مصر وتلقى تربيته فيها ثم رحل إلى باريس لمتابعة دراسته فيها، ثم ألمانيا أين حصل على درجة الدكتوراه.
كتب بشر فارس الكثير من الأبحاث الأدبية والنقدية، وتعد مسرحيته الرمزية (مفرق الطريق) أهم أعماله وقد تأثر فيها برمزية (فيرلين) و (شارل بودلير)، ومن آثاره العلمية كتاب (مباحث عربية) ومن أبحاثه في التصاوير والزخارف (سر الزخرفة الإسلامية).
سلمان الجبوري. **معجم الشعراء من العصر الجاهلي إلى سنة 2002**. مج 01. ص350.

والألفاظ المحتشدة والكثيفة، فاصطبغ أدبه بعامة وشعره خاصة برمزية غيبية تجريدية تجلّت واضحة في قصيدته (إلى فتاة) ، يقول:

بصّـــــــيريني يـــــــا وضـــــــوح ثـــــــروة القطـــــــب الخطيـــــــر
أنـــــــا في وهـــــــج الفتـــــــوح يقـــــــظ لكـــــــن حســـــــير
خـــــفَّ بـــــي كشـــــف طمـــــوح وكبـــــا فهـــــم كســـــير
فســـــــرت فوحـــــــات روح في غايابـــــــات الخميـــــــر[1]

وظف الشّاعر في هذه الأبيات من قصيده رموزا صوفية تشبه ما يعانيه المتصوف من شوق إلى الوصول إلى حقيقة الكمال، فكلمات كالـ: **قطب، فتوح، كشف،** هي من المصطلحات الصّوفية ذات الإيحاءات الغامضة التي «لا تعني مدلولها الصّوفي فحسب، بل تُشير إلى مجاهدة الشّاعر بحثا عن المثال أو الحقيقة المطلقة التي ترتد إليها ظواهر الوجود».[2]

كما أن تلك المصطلحات قد تشيع وتتقدم خطوة فنية ودلالية في أغلب دواوين (أدونيس)؛ إن على مستوى اللغة أو على مستوى الرؤيا فهي واضحة في قصائده: (أغنيات للحب، قالت الأرض، يقولون إني انتهيت، قصائد لا تنتهي) من ديوانه (قصائد أولى)، و(أوراق في الريح، والبعث والرماد) من ديوانه أوراق (أوراق الريح)، و(نوح الجديد، ومرثية الحلاج) من ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي)، و(زهرة الكيمياء وأيام الصقر وتحولات العاشق أقاليم الليل والنهار) من ديوانه (كتاب التحولات)... وغيرها من القصائد.

ففي المقطع التالي من قصيدة (تحولات العاشق) تتضح لنا عبارات من المعجم الصوفي التي اعتمدها الشاعر في في نظم قصيدته إذ يقول فيها:

1-ينظر: أحمد محمد فتوح. **الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر**. ص237.

2- المرجع نفسه. ص 320.

أسمع أطرافك الهاذية

أسمع شهقة الخاصرة وسلام الأوراك

يغلبني الحال

أدخل صحراء الجزع هاتفًا باسمك

نازلاً إلى الأطباق السفلى

في حضرة العالم الأضيق

أشاهد النار والدمع في صحن واحد

أشاهد المدينة العجب

وتسكر أحوالي

هكذا يقول السيد الجسد[1]

فالمعجم الصوفي واضح في هذه الأسطر من المقطوعة عبر كلمات (الحال، أشاهد، تسكر، النار)، ورؤيا أدونيس تنحرف من النظرة إلى المشاهدة ومن العروج الصوفي إلى النزول فيه مستأنسا بوحدة المتناقض (النار/ الدمع) في رحلته التي يرى فيها ما لا يراه غيره.

أما قصيدة (زهرة الكيمياء) فيعبر من خلالها (أدونيس) عن توحد الماء والأرض بصورة أقرب للمباشرة من رحلات الحلول والاتحاد بالنسبة للصوفية فيقول:

صرت أنا المرآة

عكست كل شيء

1 – علي أحمد سعيد (أدونيس). تحولات العاشق. **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**. ص79.

غيرت في نارك طقس الماء والنبات

غيرت شكل الصوت والنداء

صرت أنا والماء عاشقين

أولد باسم الماء

يولد في الماء

صرت أنا والماء توأمين[1]

فالشّاعر في هذه الأبيات من القصيدة لا يعني بالثقل المباشر للرؤية الصّوفية، لكنه يوظفها فنيا ودلاليا بحيث تصبح بنية من بنى القصيدة ويحملها دلالات إيحائية ورمزية مثل اقتران هذه الرؤية بالتوحد والحلول في الوطن، أو تعبيرها عن الخصوبة التكوين والميلاد[2].

كما أننا أيضا نلاحظ التداخل النّصي لكثير من العبارات بين نصوص النفري ونصوص أدونيس، فقد اقتبس هذا الأخير عبارات للنفري جعلها في صدر دواوينه وقصائده، وقد عرفت عبارة النفري الذائعة **(كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)** [3] طريقها إلى أعماله، فاقتبسها في صدر ديوانه (كتاب التحولات في أقاليم النهار والليل)، وهذا ما جعل العديد من النقاد يتنبه لهذه العبارة في أعمال أدونيس ويحيطها عناية وشرحا، يقول ميخائيل عيد « لقد كان من بين ما لفت نظري وشد اهتمامي في تنظيرات (أدونيس) هو أنه منذ أن اكتشف قول النفري **(كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)** راح يصدر به الكثير مما يكتب، ولا يمل من تكرار إعجابه به... لكن أدونيس (زادها) كثيرا جدا ؛ وصرت كلما رأيت له مقال أو كتابا أتوقع أن

1 – علي أحمد سعيد (أدونيس).زهرة الكيمياء. **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**. ص13.

2 – ينظر: عمر الدقاق، محمد نجيب، مراد عبد الرحمن. **تطور الشعر الحديث والمعاصر**.ص ص 256، 259.

3 – علي أحمد سعيد (أدونيس). **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**. ص07.

أجد له إشارة إلى قول النفري هذا، أو تصريحا به أو شرحا مسهبا لفحواه.. ». [1] إضافة إلى هذه العبارة فإن أدونيس جعل القسم الثاني من هذا العمل بعنوان (**فصل المواقف**) و (**موقف العظمة**)، وذلك كله اتباعا للنفري في كتابه (المواقف والمخاطبات).

وبعد ديوان (كتاب التحولات في أقاليم النهار والليل) يواصل أدونيس صياغة عناوين لمجاميعه الشعرية وفق مصطلحات وعبارات صوفية «بما يفيد رهانه على المتخيل الصوفي في رسم النص وتسميته». [2] ففي ديوانه (مفرد بصيغة الجمع) تتمظهر لنا عقيدة وحدة الوجود لابن عربي والتي مفادها أن الله واحد في ذاته متعدد في مخلوقاته (فما في الوجود إلا الله) فهو مفرد في ذاته متعدد في صفاته. يقول أدونيس:

ليس لجسدي شكل

لجسدي شكل بعدد مسامه

نخلع أشكالنا

نتبادل أشكالنا

نعم نخصص

نفصل، نجمل

لا الجسد واحد

لا الجسد اثنان

1-رجاء عيد. **أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح**. ص50.

2- بلقاسم خالد. أدونيس والخطاب الصوفي. **فصول**. مصر. 01 أبريل1997. ع02. ص63.

وأنا لا أنا

وأنت لا أنت[1]

وإلى مثل ذلك يذهب البياتي، فقد طغت عبارات ومفردات صوفيّة يتكئ فيها على المعجم الصّوفي لإنجاز تجربته الصوفيّة، والتي يوظف فيها شخصيّة المتصوف المشهور محي الدين ابن عربي، وبخاصّة ما كان منه في إنشاء كتابه (ترجمان الأشواق) وشرحه، ويستطيع المتلقّي أن يتحسس ذلك النّفس الذي يسري في سائر القصيدة انطلاقا من عنوانها وحتّى آخر بيت فيها، فيبدأ الشّاعر البياتي أبياته متغنيا بفكرة (وحدة الوجود) التي عرف بها ابن عربي فيقول:

تحت قميص الصوف أكلم العصفور

وبردي المسحور

كل اسم شارد ووارد أذكره:

عنها أكني واسمها أعني

وكل دار في الضحى أندبها: فدارها أعني [2]

ويتخذ البيّاتي مكان تلك الإحالة النصية سبيلا لإبراز الموقف الاعتقادي الذي يراه ابن عربي، وقوامه (**وحدة الوجود في وحدة الشهود**)، إذ يضيف البيّاتي إلى عبارة ابن عربي السابقة ما يمكن أن يشير إلى عقيدته تلك، من طرف خفي، يقول البيّاتي :

توحد الواحد في الكل

1 – علي أحمد سعيد (أدونيس). **مفرد بصيغة الجمع**. دار العودة. بيروت. ص201.

2 –عبد الوهاب البياتي. **قصائد حب على بوابات العالم السبع. قصيدة (تحولات ابن عربي). الأعمال الشعرية الكاملة**. دار العودة. بيروت، لبنان. ج 03 ص14.

والظل في الظل

وولد العالم من بعدي ومن قبلي [1]

الأمر نفسه جاء مع أبيات لـ: جلال الدين الرومي، التي يعمد فيها البياتي إلى امتصاص بعض أبياته ليتحدث فيها عن الناي وما يرمز إليه من دلالات وإشارات، حيث يثير هذا الناي، عند الصّوفية، مشاعر الحب والعشق.

يقول البياتي في قصيدته (مرثية إلى ناظم حكمت):

اصغ إلى الناي يئن راويًا

قال جلال الدينْ

النار في الناي

وفي لواعج المحبِّ

والحزينْ

الناي يحكي عن طريق طافحٍ بالدمِ

يحكي مثلما السنين

(شيرينُ) يا حبيبتي

(شيرينُ)

دار الزمانُ

احترقتْ فراشتي..

1 – المرجع السابق .ج 03 ص14.

تغضَّن الجبين

وانطفأ المصباح، لكني مع السارين

مع المحبين، مع الباكين

أحمل أكفاني. [1]

يستحضر البياتي في المقطع الشعري السابق ثلاثة أبيات لجلال الدين الرومي، وذلك بعد أن امتصها وأعاد صياغتها من جديد، يقول جلال الدين:

استمع للناي كيف يقص حكايته

إنه يشكو آلام الفراق.

إن صوت الناي هذا نارٌ لا هواء،

فلا كان من لم تضطرم في قلبه مثل هذه النار.

أما المصطلحات الرّمزية في شعر سعدي يوسف ففضلا عن وفرتها وتنوعها، فالشّاعر لا يصدر في استخدامها عن موقف فني بحت يعلي من شأن الفكرة ويفضلها على ما هو واقعي، وإنما تنشأ الصورة الرّمزية عنده في أغلب الأحيان عن سياق يحيل على الواقع وهو ما يجعل رمزيته واقعية وواقعيته رمزية.. فمن الرموز الصّوفية التي يتواتر استعمالها في شعر سعدي يوسف رمز (الشجرة) والتي تأتي محملة عند الصّوفية بمعاني الرخاء والخصب، إلا أن الشّاعر العراقي ينزع إلى استخدام هذا الرّمز في صيغة الجمع (الأشجار) وشحنه بدلالات أخرى إضافية مثل الانتصاب والثبات والصمود والتحدي، ومن ذلك قوله في قصيدة (البحث عن خان أيوب في حي الميدان بدمشق):

لقد كان وجه المدينة أزرق..

1 – عبد الوهاب البياتي. (شيرين). **الأعمال الشعرية الكاملة**:. ج 02. ص.679

أشجارها تستطيل لتكبو

ولكنها تستطيل لتكبو..

وثالثة تستطيل [1]

فهذه الأبيات وما قبلها تحيل على حركة الإنسان العربي ومحاولته النهوض بعد السقوط، وقد استحالت الأشجار في هذا السياق رمزا للمقاومة فهي ترفض الاستسلام واليأس ولا تتوانى عن معاودة النهوض رغم الكبوات.[2]

2) الرّمز بين الشّكل والعدد والحرف:

في هذا العنصر نتناول مظاهر حضور الرّمز الصّوفي في الشعر المعاصر، وذلك انطلاقا من كون هذا الرّمز أخذ أشكالا عدة من الشّكل الهندسي إلى الرّمز الحرفي فالعددي، وقد استهوى هذا النوع من الرموز الشاعر الحداثي حتّى بدت ملامحه بارزة للقارئ:

1. **رمزية الأشكال**: تحضر الأشكال الهندسية في الخطاب الشعريّ الصوفي العربي المعاصر بطرق شتى حيث تحوي النّصّ الصّوفيّ برموزه وعلاماته اللّغوية، فالحداثي يماثل الصوفي في تعامله مع قصيدته، فكلاهما لا يتعامل مع «الموجودات كأشكال تعبيرية ولكن باعتبارها هندسة أو فضاء هندسي رمزي ومقدس».[3] ومن الأشكال الهندسية التي لجأ إليها الشعراء:

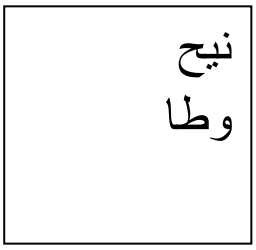
أ. **رمزية المربع**: يوظّف أدونيس في ديوانه **مفرد بصيغة الجمع** شكل المربع ثم يملأها برموز يصعب فهمها باعتبارها جزءا من النّصّ المعطى، وتحضر هذه العلامات السيميائية على شكل مربع في قوله[4]:

2- سعدي يوسف . الليالي كلها . **الأعمال الشعرية** . ج01. ص211.

3 - ينظر: فتحي النّصري. **شعرية التخييل –قراءة في شعر سعدي يوسف–**. ص ص 96 ،98.

3- محمد زياني. **فلسفة اللامعقول في الخطاب الصوفي**. إصدارات إي كتب. لندن. أفريل 2017. ص97.

4- علي أحمد سعيد _أدونيس_. **مفرد بصيغة الجمع**. دار الأداب. بيروت. 1988. ص55.



ب. **رمزية المثلث:** يوظف أدونيس المثلث بالطريقة نفسها التي يوظف فيها المربع؛ وقد يرتبط أيضا المثلث باعتباره رمزا صوفيا بفكرة التثليث في التّصوّف المسيحي وقد أشار إلى ذلك في قوله:

تثلثـــت محبـــوبي وقـــد كـــان واحـــدا كمـــا صـــيّروا

الأقنـــــــــــام بالـــــــــــذّات أقنامـــــــــــا

يقول أدونيس: ▲ **الجسد أطول طريق إلى الجسد**[1]

2. **رمزية الأعداد والحروف:**

يأخذ العدد في العرفانية الصوفيّة رمزيته من رمزية الحروف، فكلاهما يعبر عن مظاهر الوجود وعن الأسرار الباطنية، وقد وردت في النّصوص الشّعريّة المعاصرة العديد من الرّموز العددية وجاءت دلالاتها متباينة من شاعر إلى آخر. ومن أهم هذه الأعداد نجد:

- **العدد سبعة:** اتخذ أدونيس من العدد سبعة (07) رمزا صوفيا في العديد من نصوصه، حيث يعنون في ديوانه (أعاني مهيار الدمشقي) بـ: الأيام السبعة، جاء فيها:

أيتها الأم التي تسخر

من حبي ومقتي

أنت في سبعة أيام خلقت

1 – علي أحمد سعيد (أدونيس). الأعمال الشعرية الكاملة. ج02. ص662.

فَخلقْتِ الموج والأفق

وريش الأغنية

وأنا أيامي السبعة جرح وغراب

فلماذا الأحجية

وأنا مثلك ريح وتراب [1]

فالدلالة الصوفية للعدد سبعة في هذه القصيدة هي دلالة تناصية، حيث تمنح دلالتها الرّمزية العددية في القرآن الكريم (سبعة أبحر)، (سبعة سماوات)، (سبعة أيام)[2]

أما رمزية (**الحروف**) فهي شكل من أشكال الرّمز الصوفي، بل هي من خصائص الحداثة التي تتشابه فيها مع التصوف « فلقد كان نوفاليس ومالارميه يعتبران الحروف أعظم الآثار الشعرية ».[3] ويعتبر الصوفيون القدامى « لكل عالم من عوالم الحروف رسولا من جنسهم وشريعة تعبدوا بها، وأن فيهم عامة وخاصة، وخاصة الخاصة فقسموا الحروف كما قسموا العارفين والسالكين إلى مراتب».[4] يقول ابن عربي: « إن الحروف أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون، وفيهم رسل من جنسهم، ولهم أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا، وعالم الحروف أفصح العالم لسانا، وأوضحه بيانا».[5] وقد حضرت الحروف بطقوسها العرفانية في العديد من الدواوين الشّعريّة في شعرنا المعاصر لدرجة أنّ كثيرا من عناوين الدّواوين الشّعريّة والقصائد أضحت تحمل اسم الحرف، ولما كان الشاعر أدونيس قد سار في هذا الدرب مستفيدا مما قرأ من كتب المتصوفة فقد وقف عند الحروف يقول:

1- أدونيس.الأعمال الشعرية. **أغاني مهيار الدمشقي**. ص186.

2- ينظر: محمد كعوان. **الرمز الصوفي في الخطاب الشّعري العربي المعاصر**. ص212..214.

3- إبراهيم محمد منصور. **الشعر والتصوف**. ص96.

4- كمال نشأت. **شعراء الحداثة في مصر**. الهيئة المصرية العامة، مصر. ص158.

5- محي الدين بن عربي. **الفتوحات المكية**.ج01. ص51

كشفت رأسها الباء والجيم خصلة الشعر

انقرض انقرض

(ألف) أول الحروف.. انقرض انقرض

أسمع الهاء تنشج و(الراء) مثل الهلال[1]

ويقول في موضع آخر: **يلتفت وراءه**

أنصاب وتماثيل تحمل حروف

أور ف ي وس

أدون ي س[2]

ولم يكتف الشاعر بعنونة قصائده بالحروف، إذ جعلها مدنا[3] بدل أمم كما هي الحال عند ابن عربي وبهذا تحولت عناوين قصائد أدونيس إلى شفرات مدن يصعب فتحها.

1- علي أحمد سعيد (أدونيس). **الأعمال الشعرية**.ج 02ص 255.

2- المرجع نفسه ج02. 511.

3- يراجع: المدينة(أ) ص 65، المدينة (هـ) ص 159، المدينة (ي) ص178، المدينة (ل) ص 147...

علي أحمد سعيد (أدونيس). الكتاب (أمس المكان). دار الساقي. لبنان. 1998. مج 02.

الفصل الرابع: الأغراض الفكرية والفنية لاستدعاء التراث الصوفي

الفصل الرابع: الأغراض الفكرية والفنية لاستدعاء التراث الصوفي:

بعد أن أتينا على بيان شيء من استدعاء النص الصوفي عند شعراء (شعر) و بيان أنماطه، نقف في هذا الفصل لاستجلاء الأغراض الفكرية والفنية والإجابة عن بقية الاشكالات المطروحة في مقدمة الرسالة؛ ذلك أن العلاقة بين الموقف الفكري والبناء الفني للنص الأدبي عموما والشعري على وجه أخص لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى؛ إذ يعتبر الشعر نشاطا إنسانيا يفرض علينا بيان تلك العلاقة الجدلية بينه وبين الإطار الفكري المنعكس عنه، فكل شعر كما يقول عنه البياتي: « لا يكتفي بالرؤى والصور الجميلة، وإنما يحاول بشكل عفوي أن يوجد علاقة بين الشعر والصور والتخيلات، والفكر والوجود الإنساني».[1] فالشعر ليس كلاما جميلا خاليا من الفكر، أو خيالا ورؤى بمنأى عن المعاني.

إضافة إلى ذلك فجماعة (شعر) ترى أن الخروج عن المفهوم التراثي للشعر لا تمليه الضرورة الفنية وحدها؛ إذ إن استبدال مفهوم جديد بمفهوم قديم تنجزه سياسة ثقافية تعتمد على هدم أشكال الاتباع، وتخرج عن المألوف الذهني واللغوي والذوقي في ممارسة الكتابة الشعرية وتؤسس في الآن نفسه بديلا إبداعيا لا يتنكب الأنماط والنماذج ويجاريها... وإنما هو كذلك خروج سياسي ثقافي؛ خروج من حالة وعي معينة إلى حالة أخرى؛ أي هدم للنظرة التراثية التي وضعت نموذجها الشعري، وتمثلت فيه وعيها الجديد الذي يرمي إلى إيجاد مفهوم يخالف ما أنتجته البيئة التراثية في علاقتها بالقول الشعري وبقائله، وبطريقة التلقي.[2]

1. علاقة الموقف الفكري بالبناء الفني:

إن التسليم بأن الأدب نشاط إنساني يفرض علينا ربط النتائج بمسبباتها والقضية بمقدماتها، فالمدخل الطبيعي لدراسة الأدب هو التعرف على الواقع المحدد الذي أبدع في إطار النص الأدبي، في ظلال ما

1 – فاتح علاق. **مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر**. نقلا عن: محيى الدين صبحي. **مطارحات في فن القول**. ص 09.

2 –ينظر: محمد عمارة. **الصوفية في الشعر المغربي المعاصر**. ص 36.

تكشف عنه تجربة الأديب نفسها من إيحاءات فكرية وشعورية وفنية،[1] ولقد يخطأ بعض الدارسين في تقسيمهم للتجارب الشعرية بين **تجربة أولى** فنية محض فلا يخلو الشعر فيها أن يكون مجرد صياغة بلاغية ولغوية، تتحكم في بنائه القواعد المعروفة، وتستعمل فيه الأوزان المطلوبة من الذائقة، والصور والأخيلة المرسومة في الأذهان، وأن الصياغة البلاغية للشعر هي انفصال بين الشاعر والقصيدة، فيكون الشاعر فيها صانع، وشعره صناعة ولا صلة للصانع بصناعته لأن أدوات صناعته من خارج كيانه الشعري، **وتجربة ثانية** يصوغها الوجدان، فيكون الشعر فيها وثيق الصلة بالذات المبدعة فليس شعرا تزينه المحسنات وتحيط به الترانيم وتمده اللغة بالمتانة من جهة وبالمعاني الشائعة من جهة أخرى.[2]

إن هذا الفصل قصري ومجحف في حق تجربتين طالما كانت الصلة بينهما وطيدة منذ مبعث الشعر إلى عصرنا الحالي، فليس التقسيم والفصل بين التجربتين الفنية والوجدانية إلا محاولة للكيد –عن علم أو جهل– من الشعر العربي وأهله؛ فلا يخلو أن يكون هناك شعر قائم على فكرة أو مضمون ينطلق منه الشاعر دون الرجوع إلى مهارة مبعثها التمكن اللغوي، والقدرة على استعمال الأوزان وحسن توظيف المعاني، فالصياغة الشعرية التي يحضرها الوجدان والشعور لا يمكن أن ترقى إلى مصاف التجارب الشعرية إذا لم تستخدم اللغة ومعانيها في الكشف عن مدركاتها وخباياها.

والغريب في الأمر أيضا أن أصحاب هذا التوجه من حداثيين ودعاة التجديد الشعري لم يتفقوا على الصياغة الوجدانية والفكرية التي تتحكم في الشعر بل اختلفوا في مرجعياتها الفكرية والرؤى والمقومات التي ينبغي أن تنهض بالقصيدة الحديثة. فحركة مجلة (شعر) لا تقيم كبير تمييز بين النص الشعري والنص الفلسفي، فمن خلال مفهوم (القصيدة/ الرؤيا) كما سيتبين لنا لاحقا والذي طرحته (شعر)، ربطت فيه بين النص الشعري الحديث والفلسفة، وهذا الدمج بين الفلسفي والشعري ينخرط أساسا في

1–ينظر: طه وادي. **جماليات القصيدة المعاصرة**. دار المعارف. القاهرة، مصر. 1989. ط02. ص 34.

2– ينظر: محمد بن عمارة .**الأثر الصّوفي في الشعر العربي المعاصر**. ص151.

مشروع ثقافي شامل؛ هو مشروع الحركة الحضاري والقومي.[1] وفي هذا السياق يربط أدونيس بين الشعر والفلسفة أو الفكر و يؤكد أن الشعر ليس « انفعالا وعاطفة وشعورا وحسب، وإنما هو هذا كله وشيء آخر، وهذا الشيء الآخر هو ما يمكن أن نسميه فلسفة».[2] فالشعر هو الوجه الثاني للفلسفة، و« كل شعر يحاول أن يتنكر لهذا الوجه الثاني يسقط في التفاهة واللامعنى وفي العدمية اللغوية؛ أي اللغة التي لا تقول شيئا على الإطلاق».[3]

إن (الفلسفة) التي يطمح إليها أدونيس ومن معه من شعراء المجلة ويسعون إلى بعثها في الوسط الأدبي والشعري ليست مجرد أفكار وآراء يطرحها الشعراء ويتناقلونها فيما بينهم، كما أنها ليست ذلك التعبير القائم على الصلات المنطقية والعقلية أو المذهبية؛ إنها تجسيد للبعد والحدس والعمق في الشعر،[4] طموح يرقى إلى تحقيق دور فلسفي وفكري فيتحول إلى «ساحة ما يطرح من المسائل الفلسفية وقضايا اللاهوت وعلم الاجتماع والأنتروبولوجيا فضلا عن السياسة والأسطورة والتاريخ».[5] فلا مانع من الاستفادة من الأفكار الفلسفية أو العلمية أو الدينية بشرط صهرها في رؤيا شعرية، فالشّعر عندهم كشف للحقائق وبحث عن المجهول، فهو تجربة وجودية وليس صناعة لغوية،[6] وهو رؤية جديدة للحياة وموقف وكشف جديد لحقائق الوجود وفق منظور حداثي.

1-ينظر: محمد جمال باروت. الحداثة المستمرة في الهوية المتحركة في النص الشعري. **المعرفة**. ص93.

2- علي أحمد سعيد (أدونيس). **زمن الشعر**. ص173.

3- فاتح علاق. **مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر**. نقلا عن: محيى الدين صبحي. **مطارحات في فن القول**. ص 09.

4- ينظر: : عبد الرحمن محمد العقود. **الإبهام في شعر الحدثة**. ص 32.

5-خالدة سعيد. الملامح الفكرية للحداثة. **فصول**. أبريل، مايو، يونيو 1984. م 04، ع03. ص31.

6- هذا الطرح وإن كان عاما على شعراء المجلة إلا أننا وجدنا في نصوص المجلة ما يخالفه، فقد أشاد يوسف الخال على أن المضمون والشكل في العمل الأدبي والفني وحدة لا تتجزأ وأن القصيدة تتخلق بيد الشاعر متلاحمة المعنى والمبنى كمخلوق عضوي لا ازدواجية فيه.

ينظر: يوسف الخال. ركن وقضايا. **شعر**. يوليو 1963. ع27. ص117.

لهذا فإن أنجح طريقة يرونها في المزج بين ما هو فكري وما هو فني هو انطلاق الشاعر من منازع الفكر المعاصرة له لـ «تتجسد وتصبح واقعا حياتيا حيا ينفي عن الفكر صفة التجريد ويجعله من المسلمات البديهية».[1]

وعليه فعلاقة الشاعر بالفكر كما يقول عنها صلاح عبد الصبور «لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية؛ بل من اتخاذه موقفا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا»، ومن منظوره أيضا: « أن يتمثل الشاعر أفكاره لتتحول في نفسه إلى رؤى وصور... فالشاعر لا يعرض آراء ولكنه يعرض رؤية»،[2] فتكون تلك الأفكار والرؤى جزءا لا يتجزأ من العناصر المكونة لنظام القصيدة بما في ذلك التراث الصوفي وفكره الذي كان له دور واضح في بناء وتأسيس القصيدة الحديثة (قصيدة النثر)، وهذا ما سنعرض ونناقشه بداية في هذا الفصل ببيان علاقة هذا المولود الجديد للشعر العربي بالرؤيا الصوفية.

2. قصيدة (النثر) والتصوف:

تعتبر (قصيدة النثر) من أبرز التحولات والتغيرات التي أصابت بنية الشعر العربي في إطار التحولات السائدة في الوطن العربي، ورغم ما قيل عن زمن وأسباب ظهور هذا النتاج الجديد للشعر، وفي الوقت الذي يصر فيه كثير من دعاتها على أنها نتاج التأثر المباشر بالأدب الغربي نجد آخرين يصرون على ربطها بجذور تمتد من الحداثة حتى الأدب القديم، وبذلك فإن قصيدة النثر عندهم ترجع إلى جذور عربية أبكر تمتد حتى زمن كتابات جبران خليل جبران، وإلى زمن (الريحاني) صاحب أول تجربة خاضها معه وضمنها كتابه (الريحانيات) وأطلق عليه مصطلح (الشعر المنثور)، [3] فكانت تلك المواقف صريحة من القوافي والأوزان عبّر عنها في مقدمة الكتاب قائلا: «تحقّقتُ أن التزام القافية الواحدة والأوزان

1-جهاد فضل. **قضايا الشعر الحديث**. دار الشروق. بيروت. 1984ص 273.

2-صلاح عبد الصبور. **حياتي في الشعر**. ص 48، 49.

3-أول من أطلق مصطلح (الشعر المنثور) في العصر الحديث (جورجي زيدان) في مقال له سنة 1905 حمل عنوان (الشعر المنثور في اللغة العربية) وهي أول مرة فيها هذا المصطلح في العربية. ينظر: محمد جمال باروت. الحداثة الأولى-مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة شعر- الجزء 01. **المعرفة**. ص141.

الوضعية يحول غالبا دون التبسط والتدفق فيضطر الشاعر أن يلجم قريحته لئلا تقع (في البيت) فتكسر رأسها أو يشذب المعاني الجديدة لتلائم الصيغ القديمة أو يختار أهون الأمور فيأتينا بالنثر المنظوم ، لذلك قلت: لا صيغ قديمة ولا قوافي ولا أوزان. وبدل النثر المنظوم جئت بـ(الشعر المنثور) الذي يشهد على ما في لوح الوجود من موحيات المعاني والاستعارات والأفكار الجديدة».[1]

أ. قصيدة النثر عند (حركة شعر):

إضافة إلى ما سبق لمواقف الريحاني في صياغة مصطلح (الشعر المنثور) فقد كان لبقية شعراء الحركة الرومانسية الدور البارز بإعادة النظر في صياغة مفهوم الشعر ومقوماته، فالموقف الجبراني القائم على أولوية حالة الشعور على الصنعة، وأولوية الدفقة على التنظيم، وأولوية التفجير على البناء، دفع بالحركة الرومانسية العربية إلى « التمييز ما بين التقليد والإبداع، ما بين النظام والمغامرة، ما بين النظم والشعر، وفي سياق هذا الإنجاز الذي فجر الأشكال التقليدية للتعبير الشعري كانت الرومانسية أول من زاول (قصيدة النثر) »؛[2] تلك القصيدة التي لم تثمر جدتها إلا فيما بعد مع حركة مجلة (شعر) أين وجدت في مجلتها منطلقا أوسع ومتنفسا أرحب، وعملت على تشجيع كل المبادرات الرامية إلى التجديد في الأشكال الفنية، [3] وكان ذلك في نظر أصحابها قمة الإنجاز والانتساب إلى الحضارة المعاصرة والآداب الحية.

1- أمين الريحاني. **الريحانيات**. دار الكتاب اللبناني. بيروت. 1978. ط08. ج 02. ص122.

2- محمد جمال باروت. الحداثة الأولى-مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة شعر- الجزء 01. **المعرفة**. ص122.

3-ليست (قصيدة النثر) في تجاوزها الشكل القديم مجرد رفض له، وإنما هي في رأي (أنسي الحاج) جزء من المؤامرة على التقليد العربي، ولا نفع لها إن لم تكن كذلك، كما هي خيانة لهذا التقليد الذي يعكسنا، ولذلك فإن هذه الخيانة في رأيه ليست شرفا فحسب؛ بل هي قبل ذلك عمل طبيعي إحساسي تجاه هذا التقليد الذي يشبه سجنا شرط التحرر منه هدمه حتى على من فيه.

ينظر: عبد الرحمن محمد القعود. **الإبهام في شعر الحداثة**. ص155.

أنسي الحاج. الشعر والشعراء في السودان. **شعر**. 01 أيلول 1959. ع12. ص 126.

لقد أعلن تجمع مجلة (شعر) منذ بدايته تمرده على الشعر القديم وطرائق التصوير والتعبير، فـ « ما نسميه شعرا جديدا اليوم يكاد يكون الخلاف بينه وبين الشعر التقليدي الذي يصدر عن الذاكرة وعن التوليدات العقلية الجافة، فالاختلاف بينهما في الطبيعة لا في نسبة الشاعرية وحدها، وهو اختلاف لا يقتصر على الشكل الموسيقي للبيت والقصيدة بل يمتد أيضا إلى المضمون الشعري وإلى صورة الأخيلة وأساليب التعبير»؛[1] ، فعندهم أن لا قيد ولا شرط على الإبداع، ولا قواعد مسبقة أو نماذج جاهزة للصورة الشعرية، وإن كان هناك قواعد فهي من وضع الشاعر نفسه، وكما ماتت كثير من قواعد الشعر الكلاسيكي على صخب الحياة وضجيجها انهار كذلك الشعر الوجداني؛ لأنه لا أثر للهموم الكيانية فيه ولا للقلق أمام الوجود والمصير، رغم أنه كان ينطوي على بذور التجديد، [2] ومن هنا بدأ التاريخ الرسمي والعلني لما أطلق عليه (قصيدة النثر)، فكانت الفاتحة قصيدة في العدد الخامس شتاء سنة 1958 من مجلة (شعر) لشاعر شاب يدعى (محمد الماغوط) بعنوان (حزن في ضوء القمر) حيث وجد شعراء المجلة ضالتهم في هذا النموذج الشعري الذي طرحه الماغوط في قصيدته، والتي يقول في بدايتها:

أيها الربيع المقبل من عينيها

أيها الكناري المسافر في ضوء القمر

خذني إليها

قصيدةَ غرامٍ أو طعنةَ خنجرٍ

فأنا متشردٌ وجريحٌ

1- يوسف الخال. أخبار وقضايا في ثلاثة أشهر.شعر. يناير 1962. ع 21. ص 120.

2-ينظر: يوسف الخال. شعر الأخطل الصغير. شعر. أبريل 1962. ع22. ص111.

أحب المطرَ وأنينَ الأمواج البعيدة

من أعماق النوم أستيقظ [1]

وبعد ذلك بشهور وبالضبط في العدد الحادي عشر من المجلة كتب أدونيس مقالا عنوانه (في قصيدة النثر) نشره في المجلة ذاتها عام 1960 يقول في مقدمته «لا نستطيع أن نحدد قصيدة النثر تحديدا مسبقا، فالشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل قبلي أو نهائي، إنه كائن متحرك مفاجئ»،[2] فكان بذلك أول من أطلق على هذا النوع تسمية (قصيدة)، ولم يكتف بذلك بل نشر قصيدة (مرثية القرن الأول) في العدد نفسه تحمل الخصائص التي رسمت لها من قبل، إذ يقول أدونيس في مستهل هذه القصيدة:

ذاهل تحت شاشة النبوءة، مأخوذ بعين الحرباء

يا رجل قل لنا آية تأتي...

النواقيس على أهدابنا، ونواح الكلمة

مات عيد المطر

في وجوه الشعراء

فبدلناه بعيد الحجر

أنا والرفض ووجه الكلمة

وتركنا

للعصافير، لأطراف السماء

1-محمد الماغوط. حزن في ضوء القمر. **شعر**. كانون الثاني 1958. ع05. ص 05.

2- علي أحمد سعيد (أدونيس). في قصيدة النثر . **شعر**. ربيع 1960. ع14. ص 75.

هذه المرثية المنهزمة. [1]

تلت هذه الانطلاقة محاولات لشعراء الحركة مبشرين ومحتفين بهذا المولود الذي ولد بين أظهرهم فكانت القصائد تتبع أختها؛ فهذا جبرا إبراهيم جبرا ينظم قصيدة (تموز في المدينة)، والآخر أنسي الحاج يعلنها مدوية بقصيدتين بعنوان: (لـن) و(الرأس المقطوع). يقول كمال خير بك: «فمنذ تلك اللحظة اندلعت حملة (الشعر المنثور) و(قصيدة النثر)، ولم يعد أي شاعر من أعضاء التجمع ينكر انتماءهما إلى الشعر أسوة بالقصائد الموزونة والمقفاة؛ بل بالعكس إن هذا النوع من الإنتاج الشعري سيحظى بتشجيع خاص في الوقت الذي يتضاءل فيه الاكتراث بالعروض».[2]

لقد حاول شعراء (المجلة) تثبيت بعض المفاهيم التي لها صلة مباشرة بقصيدة النثر فرأوا أنها تمثل شكلا مستقلا عن الأشكال الشعرية الأخرى، وأنها ليست مجرد تطور أو تجديد في الحركة الشعرية، بل هي ثورة جذرية على كل ما سبقها، و « تمرد أعلى في نطاق الشكل الشعري». [3] ومفاهيمه، فهي أرقى أشكال الشعرية المعاصرة. [4]

أمّا وإن بحثنا عن الجذور الفكرية لهذه القصيدة فقد أسهمت عوامل عديدة في ظهورها ورواجها في الساحة الأدبية؛ وهذه العوامل تمثلت في اتجاهات فكرية تراوحت بين **الاتجاه الحضاري** الذي يمثله خليل حاوي فيتميز بأنه تعبير عن عذاب الشرق وإشراقه وأمانيه المترددة بين الحالم والواقع لكتابة ملحة جديدة، و خلال التمرد والهزيمة والنكوص الحضاري، ورؤية للمستقبل المشرق.

واتجاه الثوري يمثله الماغوط وقد عبر فيه عن التمزق الحضاري والغربة والفقر والألم الاجتماعي والمعاناة الإنسانية... فأوجد نفسه في هذا الاتجاه من خلال دفاعه المستميت عن البادية والقرية وعن

1- علي أحمد سعيد (أدونيس).مرثية القرن الأول. **شعر**. 01 أبريل 1960. ع14. ص42.

2- كمال خير بك. **حركة الحداثة في الشعر العربي الحديث**. ص96.

3- علي أحمد سعيد (أدونيس). في قصيدة النثر. **شعر**. ع14. ص75.

4- ينظر: عبد العزيز موافي. **قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية**. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. مصر. 2004. ص121 .

أهلها الجائعين والفقراء، وعن فاقدي الحكم جراء تعسف السلطة وآلتها القمعية التي تنتج الجهل والتخلف والفقر.

أما الاتجاه الأخير **الميتافيزيقي** وهو الذي يعنينا في دراستنا فتبدو سماته مستمدة من الرؤيا الصوفية التي تتجاوز اللاعقلاني في منطقها وشريعتها؛ حيث تكمن الحقيقة والحرية عند هؤلاء الشعراء ومن ثم تجاوز الماضي بكل أشكاله ومفاهيمه للتعبير عن أوضاع وحالات مرتبطة بمكانها وزمانها،[1] ويمثل هذا الاتجاه كل الشعراء الذين ذكرناهم وعلى رأسهم أدونيس والبياتي وبشر فارس.

ب. قصيدة النثر والتصوف:

في الوقت الذي يربط فيه نقاد الأدب الحديث (قصيدة النثر) بـ (الشعر المنثور) تارة وأن لها صلات وطيدة بقصيدة النثر الفرنسية من جهة أخرى،[2] يذهب الناقد (محمد جمال باروت) أن لها جذورا في التراث الكتابي العربي القديم، فيجعل من (التراث الصوفي) ما يسوغ التفات شعراء قصيدة النثر إليه وربط هذه القصيدة به.[3] فليس من الغريب أن تكون المصادر النثرية الصوفية التي يذكرها (أدونيس) لتشكل منهلاً من مناهل قصيدة النثر اليوم، فهي «قصيدة عربية بكامل الدلالة بنية وطريقة.. أخذت بُعدها العربي خصوصا بعد تعرف كتّابها على الكتابات الصوفية العربية، فقد اكتشفوا في هذه الكتابات بشكل خاص كتابات النفري (المواقف والخطابات) وأبي حيان التوحيدي (الإشارات الإلهية) والبسطامي (الشطحات) وكثير من كتابات محي الدين بن عربي والسهروردي أن الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن

1-عزيز العرباوي. معارج الشعر -غموض الحداثة وشعرية الشعر-. **مجلة الرافد**. دائرة الثقافة والإعلام. الشارقة. 2012. ع 175، 176 .ص 78.

2-أورد سامي مهدي في كتابه (أفق الحداثة وحداثة النمط) تأثر رواد شعراء قصيدة النثر بما جاء في كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا هذه) بهذه القصيدة، إضافة إلى أن أنسي الحاج تحدث عن ذلك في مقدمة ديوانه (لن) وعن خصائصها مستندا إلى كتاب سوزان برنار نفسه قائلا: (إنني أستعير بتلخيص كلي هذا التحديد ـ تحديد ماهية قصيدة النثر ـ من أخدث كتاب في الموضوع بعنوان (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا هذه) للكاتبة الفرنسية برنار).
أنسي الحاج. **ديوان (لـن)**. دار مجلة شعر. بيروت. ص 16.

3-ينظر: عبد الرحمن محمد العقود. **الإبهام في شعر الحدثة**. ص 152، 153.

طرق التعبير في هذه الكتابات وطرق استخدام اللغة هي جوهريا شعرية وإن كانت غير موزونة»،[1] فكثير «من القيم الحضارية العربية مستمرة في الحركة الشعرية العربية الجديدة لا تنبع من النصوص الشعرية بالمعنى التقليدي القديم بقدر ما تنبع من نصوص التصوف، فالتصوف حدس شعري، ومعظم نصوصه نصوص شعرية صافية، والقيم التي يضفيها الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضيفها إنما يستمدها من التراث الصوفي العربي في الدرجة الاولى». [2]

إن كتابات النفري، وأبي حيان التوحيدي، والبسطامي، وكثير من كتابات محي الدين بن عربي، والسهروردي كما يراها أدونيس إضافة إلى « رؤاهم، وتجاربهم الباطنية وتوسلهم بالخيال والحدس الشعري إلى المجهول، وخروجهم عن الدلالات المألوفة للألفاظ وعلى الأبنية الشائعة للأساليب »، [3] ألهم شعراء (قصيدة النثر) فكرة احتذاء هذه النصوص وتمثلها بصورة عصرية حداثية.

وقد أفاد (أدونيس) ومن معه من الشعراء من الكتابات الصوفية؛ وإفادتهم هذه جعلتهم يتحركون إلى ما وراء الواقع والخيال بشكل لافت للنظر في نتاجهم الشعري، وصاروا « يبحثون عن آفاق جديدة تخلصهم من هيمنة المضامين المتكررة.. فلم يترددوا في التجريب، بل نجدهم يقتحمون كل مجالات الحياة، محاولين تغيير النظرة إلى الأشياء، وبخاصة أن القيم الصوفية قد فتحت تأملاتها على علاقات جديدة، وأودعت في واعيتهم مقدرة خاصة على استشفاف العوالم »، [4] لذلك فإن أدونيس يدعو الشاعر الحديث إلى أن يأخذ من الصوفية إرادة الكشف المستمر الذي يتجاوز المنطقية العقلانية، ورفض

1- علي أحمد سعيد (أدونيس). **سياسة الشعر**. ص76.

2- علي أحمد سعيد (أدونيس).**مقدمة للشعر العربي**. . ص131.

3- عبد الرحمن محمد القعود. **الإبهام في شعر الحداثة**. ص153.

4- إيمان الناصر. **قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف**. دار الانتشار العربي. بيروت، لبنان. 2007 .ص198.

الخضوع للشكل المفروض على أنه شكل نهائي، ولهذا كانت الصوفية رافدا هاما في شاعرية (أدونيس) وشاعرية شعراء الحداثة. [1]

وليس خافيا علينا أيضا أن (قصيدة النثر) وكما مر معنا في الفصل الثاني جاءت في سياق ملمح من ملامح تلك الحداثة ألا وهو (التجاوز)، وأن تخليها عن الوزن أو الإيقاع الخارجي لتصبح الصورة الشعرية بديلا عن الإيقاع الموسيقي ربما يكون أهم خطوة من خطوات هذا التجاوز، فـ (خروجها من الشكل إلى اللاشكل مع بقائها في حالة الشعرية يعني تموجها وصعوبة القبض على ملامحها من ناحية، وصعوبة القبض على محتواها من ناحية ثانية)، هي أهم النقاط التي تصل تلك الكتابات الصوفية بقصيدة النثر؛ ولعل « لجوء قصيدة النثر إلى هذا الشكل بالذات ما هو إلا نتيجة لتلك التحولات و(التجاوزات) في صداها المتفاعل مع طبيعة الحياة ومستجداتها»؛ [2] إذ كان (أدونيس) يحتفي بالنصوص الصوفية القديمة، ويرى في لغتهم أساساً مهماً للشعرية لأنها تقدم تجاوزاً للأنواع الأدبية، وتشكل ابتكاراً وكشفاً لها؛ لذلك فهو يناضل من أجل ابتكار شكل جديد قابل لاحتواء عنفوان تصوراته فيلجأ إلى أساليب النثرية المتحررة، محاولا أن يجد لشاعريته صيغا يستلهم معظمها من الفيض الصوفي وطقوسه؛ كل ذلك ليهيّء جواً أكثر مناسبة للغة دون الانحراف عن محور الفكرة التي تقوم عليها التجربة الحداثية. [3]

إن معالم التجربة الحداثية في (قصيدة النثر) وجدت في الكتابات الصوفية تجسيدات لمعنى الشعرية بوصفها مصطلحاً فنياً خارج النمط الشعري المألوف، فكانت تحفل بإشراقية اللغة الشعرية للكتابات الصوفية، وتتّخذ من الفكر الصوفي وآلياته مثالا على التحول والتجاوز، ولاسيما أن الصوفية -بوصفها

1-ينظر: صفاء عبيد حسين علي. محاضرة قصيدة النثر. **موقع كلية التربية للعلوم الإنسانية**. جامعة بابل. العراق. **http://humanities.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx**. ماليزيا في: 28/ 01/ 2018.

2- إيمان الناصر. **قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف**.ص199.

3- محاضرة قصيدة النثر. **موقع كلية التربية للعلوم الإنسانية**. ماليزيا في: 28/ 01/ 2018.

فكراً أدت دوراً واضحاً في الأدب ـ كانت محل الدراسة والنقد، فأدونيس وشعراء قصيدة النثر عندما أفادوا من الأدب الصوفي أصيبوا بالدهشة لما فيه من أبعاد تتوافق مع منحاهم التجاوزي والحداثوي. [1]

3. **رؤيا التصوف وكتابة الشعر (قصيدة النثر):**

يعتبر مصطلح (الرؤيا) في الشعر والنقد العربيين المعاصرين من المصطلحات النقدية الأوسع انتشارا والأكثر هيمنة وتداولا في الساحة الأدبية؛ بل إن البعض يعتبره رديفا لحركة الحداثة الشعرية ومقوما من مقوماتها الأساسية، وقد كان لجبران الفضل في ظهور هذا المصطلح كعامل حاسم في توجيه العملية الإبداعية، وهو بذلك « يؤسس لثورته التي يقودها ضدّ الأشكال الجاهزة.. ويعتبر الرؤيا محكا حقيقيا للإبداع تضمن الغوص في أغوار الدهشة، وسراديب الخيال، فهي تقدم صورة هادرة مأهولة بالغرابات والنبوءات والحلم.. ». [2]

إن مفهوم الرؤيا عند (جبران) مرتبط أساسا بمفهوم النبوة والرسالة والوحي بمعناها الحداثي، ومن هنا يؤكد في (القشور اللباب) بنبرة تتوسل تجربة النبوة والعارفين من أهل التصوف، فيقول: «أقول لكم وربما كان قولي قناعا يغشى وجه حقيقتي، أقول لكم ولنفسي أن ما نراه بأعيننا ليس بأكثر من غمامة تحجب عنا ما ينبغي أن نشاهده ببصائرنا، وما نسمعه بآذاننا ما هو إلا طنطنة تشوش ما يجب أن نستوعبه بقلوبنا». [3]

ولقد مارست (قصيدة النثر) دوراً واضحاً في إنماء (الرؤيا) الصوفية، فكانت النصوص النثرية الصوفية المَعين الأول لها؛ فالصوفي باختراقه الحجب يتشوق إلى الأعظم، وهي التجربة التي أراد أن يخوضها شعراء قصيدة النثر الذين تجلت عندهم بوفرة رموزها، وكثافة إيحاءاتها، وبمقدار تمسكهم

1- المرجع السابق. محاضرة قصيدة النثر. **موقع كلية التربية للعلوم الإنسانية**. ماليزيا في: 2018/01/28.

2- سعيدي المولودي. **تجليات الرؤية وفضاء الدلالة في شعر سعدي يوسف**. كلية الآداب. مكناس، المملكة المغربية.2005 .ص34.

3- جبران خليل جبران. القشور واللباب. **المجموعة الكاملة** . دار صادر. بيروت. ص496.

بهذه التجربة ازداد إحساسهم بضيق الواقع فوجدوا في «الرؤيا الصوفية وسيلة ومنفذا للانسحاب من الحياة، أو هذا الوجود الظاهري»،[1] ومن ثمة تقربت قصيدة النثر من مبادئ (الصوفية الثورية) التي تعد شكلا من أشكال التحدي والرفض وتثوير الواقع، فأخذ الشاعر عنها جانبا من « إرادة الكشف المستمر والنضال ضد المنطقية العقلانية، ورفض الخضوع لشكل مفروض على أنه شكل نهائي... كما أخذ عنها تجدد الصور والأشكال بحيث تبقى له القدرة الدائمة على استشراف الغيب ».[2]

إن التجربة الصوفية العربية بشموليتها تشكل مصدراً من مصادر الشعرية الدائمة، كما أنه قد انحصر تأثيرها البالغ في شاعرية أدونيس وغيره من شعراء حركة (شعر) الذين جعلوا من النصوص الصوفية منهلاً ثريـًا لتجربتهم مستفيدين من معالمها، فتميزت نتاجاتهم في (قصيدة النثر) أكثر من غيرها في استحضار الرؤيا الصوفية للعالم، فجعلوها قواماً لأفكار حداثية قائمة على الثورية والغموض الشعري وغيرها من الأفكار التي تخدم مشروعهم الحداثي، فكان هذا التحول على مستوى الممارسة الشعرية والتنظيرية، يقول أدونيس:

نبوة ورؤيا وخلق

ألّا يقبل أي عالم مغلق نهائي

وألا ينحصر فيه

بل يفجره ويتخطاه

الشعر هو الذي لا نهاية له

1- محمد مصطفى هدارة. النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث. **فصول**. ع04. يوليو 1981. مج 01. ص112.

2- عبد الحميد جيدة. **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**.ص98.

البحث الذي يظل بحثا[1]

فمسألة التجديد في الشعر عند أدونيس يماثل فيها رؤية جبران إلى الشعر فهي مسألة (خلق ورؤيا) تتجاوز في مفهومها النص التفعيلي الخليلي. فالتجديد قبل كل شيء هو تجديد وتجاوز في النظرة، وأنه مرتبط بموقف جديد شامل وجذري من الإنسان والوجود، يعمقه الاطلاع والتفاعل، وتهذبه الحياة والخبرة.[2]

وفي مقال لمنشورات اتحاد كتاب العرب يورد (محمد جمال باروت) الغاية من كتابة (قصيدة النثر) عند شعراء مجلة (شعر)، وأن العلاقة بين الرؤيا وقصيدة النثر هي «الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة، ومن التجزيئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الجديد، ومن الانفعال بالعالم إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي ومن الشكلية القبلية إلى أشكال خاصة يفرزها تنامي الرؤيا، ومن هنا تكون كل رؤيا هي تغيير لنظام الأشياء، وقفز خارج منطقها يفرز لغته الخاصة، لغة التغيير والتحول؛ لأن الرؤيا هي تغيير لعلاقات الأشياء، فهي خروج عن الأشكال المألوفة، إلى أشكال محددة بقابلية جاهزة. إن الرؤيا هي تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة ودخول في أشكال غير معروفة، مثلما هي موقف من العالم، وشكل من أشكال الوعي الفني له»،[3] وهذا المفهوم الذي نادت به جماعة (شعر) مستمد في حقيقته من التجربة الصوفية التي ترى أن الشعر يصدر عن حالات التأمل والاستبطان بين الصوفي والوجود، وأنه كلما عاد الشاعر إلى ذاته كلما استطاع أن يدرك الوجود من حوله بشكل أعمق، فـ « الصياغة التعبيرية الرؤيوية تضعنا أمام القضية الجوهرية في العملية الشعرية؛ إذ إن الشعر يمثل مرادفا لتجربة الشاعر، فالعلاقة بينهما علاقة اتصال».[4]

1- علي أحمد سعيد (أدونيس). **زمن الشعر**. ص197.

2- ينظر: علي أحمد سعيد (أدونيس). **ها أنت أيها الوقت – سيرة شعرية ثقافية**. ص 44.

3- محمد جمال باروت. **الشعر يكتب اسمه**. منشورات اتحاد كتاب العرب. دمشق، سوريا. 1981. ص53، 54.

4- المرجع نفسه ص 54.

هكذا كان دأب الكثير من شعراء الحركة الذين امتزجت تجاربهم الشعرية بالرؤيا الصوفية، فأدونيس يربط بين الشعر والتصوف في كتابه (زمن الشعر) فيرى أن «الشعر رؤيا-بطبيعتها- قفزة خارج المفهومات السائدة، فالشعر كشف عن عالم يظل أبدا في حاجة الى الكشف، ولا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا رأينا وراءه رؤيا للعالم» [1].

ومن هذا المنطلق الذي عرّف به (أدونيس) الشعر بأنه رؤيا، وانحاز له طائفة من الشعراء سنتبين في المباحث اللاحقة العلاقة التي تربط بين الرؤيا الصوفية من ناحية والكتابة الشعرية الحداثية من جهة ثانية، والذي « تتشكل الرؤيا عندهم كمشروع فكري وإبداعي انطلاقا من مراجعة الثوابت السابقة، فتهدم النمط والنموذج وترفض الاحتذاء كسبيل لتحقيق شاعرية معينة، حينها تصبح القصيدة الرؤيا قصيدة لا تتحدث عن العالم، بل تتحدث العالم».[2]

أ. **مفاهيم الرؤيا عند رواد حركة (شعر):**

ترجع كلمة (الرؤيا) في العربية إلى الجذر اللغوي (رأى)، فتذهب معاجم اللغة قديمها وحديثها على أنها بمعنى (الحلم) أي (ما رأيته في المنام)، وجمعها رؤى، وأضاف ابن منظور على ذلك، وقد جاء في القرآن الكريم الرؤيا بمعنى الحلم، يقول الله عز وجل: ﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا ۖ إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ (5) ﴾ [**غافر**: 29].وجاء في الحديث من صحيح مسلم (الرُّؤْيَا الصَّالِحَةُ مِنْ اللهِ وَالْحُلْمُ مِنْ الشَّيْطَانِ) [3].

1- علي أحمد سعيد (أدونيس). **زمن الشعر**. ص59.

2- حبيب بوهرهور. الرؤيا والشفوية في المشروع النقدي عند جماعة مجلة (شعر) اللبنانية.**علامات في النقد**. السعودية. 01 جويلية 2011. مج 74 ، ج19. ص228.

3-مسلم بن الحجاج النيسابوري. تح: محمد فؤاد عبد الباقي. كتاب الرُّؤْيَا. **المسند الصحيح المختصر**. دار إحياء التراث العربي - بيروت . ج04. ص 1771.

وقد دخل مصطلح الرؤيا مجال الأدب عموما مع ظهور الحركات الصوفية، فكان ركنا مهما من أركانها التي يبنون عليها معتقداتهم، يقول القشيري معرفا إياها هي «خواطر على القلب وأحوال تصور في الوهم، إذا لم يستغرق النوم جميع الاستشعار، فيتوهم الإنسان عند اليقظة أنه كان رؤية في الحقيقة»[1]. ، وهي عند ابن عربي استمرار للقدرة الإلهية، فهي عنده تشبه الرحم «فكما أن الجنين يتكون في الرحم كذلك يتكون المعنى في الرؤيا »[2].

ب. من رؤية الشعر إلى رؤيا التصوف:

من (الرؤية) إلى (الرؤيا) [3]، أو من (الواقع) إلى (الحلم) أو من (الخارج) إلى (الداخل)، كلها عبارات انطلق منها محمد جمال باروت[4] ليبين تلك القفزة النوعية للشعر الحداثي من الخطابة إلى الرؤيا مع جيل الستينيات، ويعتبر أن ذلك جوهر مشروع الحداثة الذي انتهى بإسقاط النموذج الكلاسيكي، والنزوع نحو تجاوز حدود الرؤية، وقد « شحنت اللفظة ـ عنده ـ بظلال وأبعاد سحرية وصوفية ودينية وأسطورية، وأصبحت منبعا ثريا لا يكف عن التوالد والانبثاق والانشطار، فهي سمة من سمات تحولات الأداء في لغة الشعر الحديث، وأساليبه وصوره»،[5] فحفل النشاط الشعري الرؤيوي

1- علي أحمد سعيد. **الصوفي والسريالية**. ص62.

2- علي أحمد سعيد. **الثابت والمتحول**، مجلد 03 . ص167.

3- يعتبر مصطلحي (الرؤية) و(الرؤيا) مصطلحين هامين فهما ككثير من المصطلحات إذا اجتمعت افترقت وإذا افترقت اجتمعت، فـ (الرؤية) هي: ما تراه العين أو هو فعل الحس البصري، فهي من فعل الباصرة في اليقظة، أما الرؤيا بمفهومها البسيط: هي ما يرى في النوم، أو من فعل التخيل في الحلم، وقد تطلق على أحلام اليقظة أو الرؤيا بالقلب، فالأولى حسية خارجية والثانية قلبية داخلية، والأولى ثابتة والثانية متغيرة ترى الأشياء بحسب تقلب الحالة النفسية، فتعيد اكتشافها وصياغتها من جديد. ولا يعني هذا أيضا انفصاما بين الرؤية والرؤيا فقد يتحد عملهما لإنتاج دلالة تعبيرية خاصة، لكن تضافرهما على إنتاج الدلالة لا يعني عدم التفريق بينهما.

4- محمد جمال باروت. في نظرية الشعرية الحديثة. **المعرفة**. ع260، 261. ص73.

5- سعيدي المولودي. **تجليات الرؤية وفضاء الدلالة في شعر سعدي يوسف**. ص34.

بالتعامل مع اللغة وشكل القصيدة، الذي سيوصله إلى التعامل مع اللغة الصوفية الحلولية والتوليدية التوحدية و تفجير الشكل الداخلي والخارجي للقصيدة الحديثة ونقلها إلى كتابة جديدة.

ففي سياق المقارنة بين المصطلحين فإن مفهومهما ظل مفتقرا إلى الاستقرار في الكتابات النقدية الحديثة، فمصطلح الرؤيا قد ابتعد كثيرا عن أصله المعجمي الذي يحيل إلى(ما يرى في النوم)، وذلك بسبب من تحميله بعدا مثاليا ميتافيزيقيا، في حين يبدو مصطلح الرؤية أكثر اقترابا من مفهومه اللغوي المعجمي الذي يعني النظر بالعين أو القلب،[1] ومن ثم يذهب أدونيس إلى أنه «بدءا من الواقع ينفتح الشعر على الممكن، يغني الإنسان كما ينبغي له أن يكون ، وكما يقدر لأن يكون أو كما يراه لا كما هو بين جدران الواقع، فالإنسان واقع أكثر من الواقع، وليس واقعه اليومي إلا عتبة للدخول إلى واقعه الممكن؛ بل إن واقعه اليومي يصبح نوعا من السقوط حين تزداد الهوة بين قدراته ومنجزاته »[2]

هذا وقد تم الربط بين الرؤيا في الشعر بالرؤيا ذات الجذر الديني الشمولي وذلك بدءا من رؤى المتصوفة رجوعا الرؤى الكتب السماوية، انتهاء برؤيا جيل الستينيات في الشعر وهذا ما سنبينه في المبحث التالي.

ج. الرؤيا عند رواد حركة (شعر):

بالرغم مما تقدّم به جبران في مجال الرؤيا ونظرته الى الشاعر باعتباره نبيا، أو عرافا يرى بعيني قلبه ما لا يراه غيره؛ إلا أننا نعتبر شعراء مجلة (شعر) هم من اعتنقوا هذا المصطلح بحفاوة وحالوا تقديم تعريفات له تطبيقية في أشعارهم و نظرية في أعمالهم النقدية، وهذه الحركة انطلقت من مفاهيم وتصورات تقول برفض الاستيعاب الجمالي للواقع، فلا يعيد الشعر إنتاج الواقع بل يبتكر ويخلق عالما آخر بديلا تحدسه الرؤيا الشعرية، ومع ذلك فإن لرواد الحركة مفهوما للواقع مخالف لما اعتادت عليه

1- ينظر: رابح ملوك. **بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية**. ص113.

2- علي أحمد سعيد (أدونيس). **مقدمة للشعر العربي**. ص119.

كتب الأدب، فكما أن هناك عالمين: عالم محسوس، وآخر غيبي لا يمكن إدراكه إلا بالحدس الرؤيوي، فإن هناك واقعين: واقع يدركه البصر وآخر تدركه البصيرة، ولما كان الأول مبذولا لكل من هب ودب فإن الثاني هو من اختصاص الشعر، وهذا الذي سنكشف عنه من خلال التعريفات التالية لكوكبة من أدباء الحركة.

1) الرؤيا عند أدونيس:

إن التقاطع بين التجربتين الصوفية والشعرية جعل أدونيس يعتمد في تعريفاته للحداثة والشعر على مصطلحات وعبارات صوفية نقلها من سياق التصوف إلى سياق الشعر، ومن بين تلك المصطلحات (الرؤيا)؛ فـ « تنظيراته مستوحاة من النص الصوفي، وكلامه عن الرؤيا مستخلص من المفهوم الصوفي للشعر كما مارسه الحلاج وابن الفارض وابن عربي في الشعر العربي ... (فهو) يكتب من داخل الموروث لا من خارجه، وإذا أردنا التدقيق فقد كان واقعا تحت تأثير سلطة ثانية متميزة هي سلطة النص الصوفي».[1]

ففي كتابه (زمن الشعر) يعرف أدونيس (الحداثة) بأنها رؤيا جديدة للشعر؛ يقول أدونيس: «ولعل خير ما نعرف به الشعر الجديد أنه رؤيا».[2] كما أننا نجد له تفسيرا آخر للرؤيا بأنها «قفزة خارج المفهومات السائدة، فهي تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الجديد تمردا على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفضا لأساليبه ومواقفه التي استنفذت أغراضها».[3] فهو ينطلق من المفهوم الثاني لبيان مفهوم الرؤيا ليأخذ بتعريف كبير المتصوفة لبناء صرح رؤياه للعالم والواقع، فهذا المصطلح عنده هو نوع من الاتحاد بالغيب، أو قل: هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه وهذا ما يسميه ابن عربي بـ (علم النظرة)، فـ «كما أن التصوف يطمح إلى كشف الحجب وتحقيق الوصل مع الذات

1 – محمد بن عمارة .**الأثر الصّوفي في الشعر العربي المعاصر**. ص154.

2 – ينظر: عبد الرحمن محمد القعود. **الإبهام في شعر الحداثة**.نقلا عن: علي أحمد سعيد –أدونيس– ص132.

3 –عزيز الحدادي. **الفلسفة ومذاق الحضارة**. ص87.

الإلهية، كذلك الشعر عند أدونيس: كشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف وهو نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل».[1]

فأدونيس يولي اهتماما كبيرا للقلب في معرفته الرؤيوية؛ إذ يرى أن القلب هو المركز والمسؤول الأول عن الرؤيا وبه يسهل على الشاعر فهم وجوده وتفسير الظواهر المحيطة به، يقول أدونيس: «الرؤيا: معرفة إشراقية في معزل عن العقل، وهذا الإشراق يتم عن طريق القلب، فهو الأداة لمعرفة العلم الباطن، وهو القوة الحقيقية التي تدرك الحقائق الإلهية إدراكا واضحا لا يخالطه الشك، ومتى تمت هذه المعرفة للإنسان سمي عارفا يشاهد الحق في كل مجلى ويعبده في كل صورة» ،[2] وبهذا التعريف للرؤيا وبيان خصائصها ومصدرها يماثل القشيري في مذهبه الذي يرى فيه أن الرؤيا ما هي «إلا خواطر ترد على القلب، وأحوال تُتَصور في الوهم إذا لم يستغرق النوم جميع الاستشعار، فيتوهم الإنسان أنه كان في رؤية حقيقية، وإنما كان ذلك تصورا وأوهاما تقررت في قلوبهم ».[3]

بعد أن بيّن الشاعر منبع الرؤيا وأنها قرينة القلب ولا دخل للعقل فيها، نجده في موضع آخر من كتابه الثابت والمتحول يوضح الهدف من الرؤيا فيقرنها بمفاهيم توحي بمتافيزيقيتها ذلك أن الرائي (الشاعر) يرتبط بما فوق الواقع ويدرك الأشياء على حقيقتها المطلة كما يعيشها، وكما تراه عينه الباطنية فيقول في ذلك و«الرؤيا في ذاتها الأصلية وسيلة للكشف عن الغيب أو هي العلم بالغيب، ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة الانفصال عن عالم المحسوسات، ويحدث الانفصال في حالة النوم، فتسمى الرؤيا عندئذ حلما، وقد تحدث في اليقظة لكن ترافقها آنذاك البرحاء، والبرحاء هي كذلك نوع من الانفصال عن العالم المحسوس، واستغراق في عالم الذات، ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرائي فيتلقى المعرفة

1 – **المرجع السابق**. ص87،88.

2 –عزيز الحدادي. **الفلسفة ومذاق الحضارة**. ص87.

3 – علي المتقي. **القصيدة العربية المعاصرة**. المطبعة الوطنية. مراكش . 2009. ص246.

كأنما يتجسد الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة».[1] فالغيب كما يراه أدونيس مجال للإبداع وأفق للرؤيا التي تتجاوز الزمان والمكان، فالرائي تتجلى له أشياء الغيب خارج التسلسل الزمني وخارج المكامن المحدود وامتداده؛ لكن من المؤسف أن تكون هذه الغيبيات التي يسعى أدونيس وسائر الحداثيين في اطراحها هي غيبيات الحداثة الوثنية والأساطير اليونانية والسريالية، يقول الشاعر واصفا هذه الغيبيات ممجدا لفينيق ومستخفا في الوقت ذاته بالله عز وجل، معليا من شأن الأوثان ومستهترا بذات الرحمان:

فينيق خل بصري عليك، خل بصري

ألمح خلال نارك الغيب الذي يختبئ

الذي يلف جرحنا

وألمح الركام والرمال والدجى

الله في قماطه، الله الذي تلبسه أيامنا

حرائقا غصصا وجدرا

تلبسه ولا ترى[2]

وكخلاصة لما سبق من عرض مفاهيم الرؤيا عند أدونيس والذي أعتبره الأكثر خوضا ودراسة لهذا المصطلح – من غيره– عبر مختلف دراساته ودواوينه يمكن أن نجمل نتائج أهمها:

أ. أن مفهوم الشعر عنده قرين بالرؤيا إذ لا يراوح أن يجمع بينهما في شتى كتاباته.

ب. تعتبر الرؤيا سبب تأسيس الحداثة الشعرية عنده، فالشعر تأسيس باللغة، والرؤيا تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، أو كما قال.

1– علي أحمد سعيد. **الثابت والمتحول، صدمة الحداثة**. ص166.

2– علي أحمد سعيد. **الأعمال الكاملة**. ج01. ص168.

ج. اتصال لفظة الرؤيا واقترانها بمصطلحات صوفية كالكشف والحلم، والغيب، والخيال، والجنون لم يكن اعتباطيا؛ بل كان له من الدلالات والأفكار التي يسعى أدونيس إلى ترسيخها وبناء إيديولوجية جديدة عبرها.

د. الرؤيا رفض صارخ لعالم المنطق والعقل فهي لا تقدم حقائق مع صيغة المألوف؛ بل هي فيض وإشراق تظهر بشكل عابر، فليس الشاعر من يعقل ويمنطق، بل الشاعر من يقفز بحدسه فيما وراء العقل والمنطق، فـ «يتخذ من الرؤيا والحلم أداة حداثية يكشف بها عن أغوار المجهول ويرتاد المطلق، لأن الحلم يفكك الواقع إلى عناصره الأولية ويعيد تركيبه على نحو لا يخضع فيه إلى قوانين الواقع الخارجي متجاوزا معطياته ملتحما بالعوالم الميتافيزيقية». [1].

2) الرؤيا عند عبد الوهاب البياتي:

يتفق عبد الوهاب البياتي مع أدونيس في كون الرؤيا يتجاوز مفهومها الظاهر إلى الباطن، والحسي إلى المعنوي، والجزئي إلى الكلي؛ لكن يختلف معه من حيث النشأة والمرجعية، فأدونيس يرى بأن الرؤيا مشحونة بالدلالات الصوفية الباطنية، كما أنه يسلب عنها مفهوم الواقعية، فهي قفزة خارج المفهومات السائدة فلا يمكن تحديدها من الظاهر لأنها حالة داخلية في ذات الشاعر وهي أيضا بهذا المفهوم تأتي من الأعلى خارج الواقع والتجربة، وبعيدا عن الوعي والفهم.

وبخلاف ذلك فإن البياتي يربط الرؤيا بوعي الواقع والتجربة الفردية في المجتمع؛ ويذهب أبعد من ذلك إذ يعقد الصلة بين الرؤيا القلبية والرؤية العينية، فيرى أن "الرؤيا لا تقوم إلا على الرؤية"؛ لأن الأولى إنما تنشأ من خلال فهم الواقع، يقول البياتي في ذلك « فالفهم الموضوعي للتناقضات التي تسود

1 – ينظر: بشير تاوريريت. **آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس**. ص58.

قانون الحياة وفهم واكتشاف منطق حركة التاريخ والتفاعل مع أحداث العصر يمنح الشاعر الرؤية الشاملة والقدرة على التجاوز والتوجه إلى المستقبل».[1]

ورغم كتابات البياتي حول التصوف وأفكاره إلا أنه ينظر نظرة ازدراء إلى التجارب الشعرية القائمة على أساس صوفي فيصفها بالزائفة وبالهلوسة، يقول البياتي « ... والتوجه إلى المستقبل لا يمكن أن يتم إذا لم يستطع الشاعر أن يعايش ويستوعب الحاضر الذي يسقط ميتا في كل لحظة لكي يصبح ماضيا، لأن المستقبل لا يولد من الفراغ أو اللاشيء، لذا فإني أنظر باستخفاف وازدراء لكثير من التجارب المشحونة بالهلوسة الصوفية وادعاء الاستبصار لأن أغلب هذه التجارب قائمة على أساس النظرة المثالية المعادية للعقل والعلم والواقع؛ بل إنها تزدري الحاضر وتسقطه من حسابها بحكم نظرتها الطبقية، فتنظر بشيء من الخوف والاحتقار إلى الثورة، وإلى نضال الجماهير وإن كانت لا تستطيع الجهر بذلك لجبنها وانتهازيتها».[2]

إن كلام البياتي هذا ينسف قول أدونيس ومن ذهب مذهبه من أن الرؤيا معرفة إشراقية في معزل عن العقل، وبها تتولد الرغبة عند الشاعر في تغيير واقعه الخارجي عله يجد في ذلك عوضا؛ إذ « لا صلة للرؤيا في هذا السياق بالصوفية لأنها» كما يقول البياتي: «ليست وليدة الخيال وإنما هي وليدة الاحتكاك بالواقع».[3]

فهذه النظرة للرؤيا هي التي ينظم بها الشاعر أشعاره الصوفية القائمة على **استبطان الواقع** وإعادة تشكيله في كتابة غارقة في التصوف والرؤى، فتراوحت فيها -الرؤيا- بتداخل الالتزام مع الثورية فبنى مملكته الشعرية على دعائم تساير الحياة والواقع والإنسان.

1- عبد الوهاب البياتي. **تجربتي الشعرية**. ص34.

2- المرجع نفسه. ص34.

3- خالد بلقاسم. **أدونيس والخطاب الصوفي**. ص62.

انطلق البياتي من الواقع إلى اللامحدود، فكانت الكتابة الشعرية عنده هي عملية متطلعة إلى المستقبل المجهول وتجسيد رؤيا شاملة تجمع بين المتناقضات؛ بين المتناهي واللامتناهي، وبين المطلق واللامطلق، وهو ما يتجلى عنده كثيرا في الترميز الشعري واستخدامه للأقنعة التراثية بما يتوافق ورؤياه، يقول: «لقد حاولتُ أن أوفّق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلّبَ هذا مني مُعاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنيّة. ولقد وجدت هذهِ الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة، وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والأسطورة والمدن والأنهار وبعض كتب التراث للتعبير من خلالِ"قناعٍ " عن المحنة الاجتماعيّة والكونيّة من أصعب الأمور....».[1]

فرؤياه أقرب ما تكون إلى الواقعية التي تعد الغاية في بناء نصه الشعري، فليس استدعاء تلك الرموز والشخصيات الصوفية سوى وسيلة يحتفي بها الشاعر للوصول لغايته الشعرية، يقول البياتي في قصيدة (تحولات محي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق):

أحمل قاسيون

تفاحة أقضمها

وصورة أضمها

تحت قميص الصوف

أكلم العصفور

وبردي المسحور

فكل اسم شارد ووارد أذكره، عنها أكني واسمها أعني

1-عبد الوهاب البياتي. **تجربتي الشعرية**. ص34، 35.

وكل دار في الضحى أندبها، فدارها أعني

توحد الواحد في الكل

والظل في الظل

وولد العالم من بعدي ومن قبلي[1]

رغم ارتماء هذا النص الذي بين أيدينا في أحضان النزعة الصوفية واستحضاره لمصطلحاتها ورموزها إلا أنها في تتمة هذا المقطع احتفظت بنزعة الانتماء إلى الواقع يقول:

تملكتني مثلما امتلكتها تحت سماء الشرق

وهبتها ووهبتني وردة ونحن في مملكة الرب نصلي في انتظار

البرق

لكنها عادت الى دمشق

مع العصافير ونور الفجر

تاركة مملوكها في النفي

عبداً طروباً أبقاً مهيأ للبيع

وميتاً وحي

ولقد لاحظنا في فصل سابق كيف تعامل الشاعر مع هذه التقنية، فكان القناع وسيلة تعبير أساسية في إطار رؤيا تتداخل معها هواجس الحياة والموت والمنفى والغربة والمعاناة، وكان لكل قناع رؤياه

1-عبد الوهاب البياتي. **الأعمال الكاملة**. ص493.

الخاصة التي جعلته يعبر بها عن ذلك و«ليتمم تجربة الشاعر بتكملات تسدّ الثغرات في رؤيته ورؤياه، وإما أن يوجد عددا من العناصر ويعمقها على نحو ما رأينا أن عذاب الحلاج أضاف بعدا ميتافيزيقيا لأشواق البياتي لم يكن موجودا فيها من قبل ».[1]

وكخلاصة لما سبق فإن رؤيا البياتي الشعرية كانت تميل في أغلبها إلى المعرفة الصوفية باعتبارها «هروبا من واقع مادي اجتماعي وسياسي صعب، فارتبطت الرؤيا الشعرية عنده بالصوفية للوشائج الرابطة بين الشعر والتصوف والمتمثلة في الحب المتناهي، وتجاوز الأشياء الخارجية لبلوغ الحقيقة المطلقة فاستوعب بذلك البياتي ملامح التجربة الصوفية وتمثلها خير تمثيل متحررا من شرنقة الواقع، بالغا العالم المطلق ومتجاوزا إلى اللامرئي».[2]

3) الرؤيا عند: الماغوط، نذير العظمة، خالدة سعيد وجبرا :

بداية يعتبر محمد الماغوط أحد الأعضاء الرئيسيين في مجلة (شعر)، ومن الذين اعتمدوا الرؤيا محورا في أشعارهم، فهي من السمات البارزة في شعره فجاءت مبلورة موقفه من الحياة، مثرية تجربته الشعرية؛ وهي « نابعة من إحساس الشاعر الصادق بالأشياء، ومعرفة ظواهر الإحساس وبواطنه، وخاصة عندما يقوم الماغوط بتقطيع الأحاسيس وإعادة دمجها لتشكل صورة للذات الفاقدة لملامحها الأساسية..»،[3] وهذه الملامح ما هي إلا **رؤيا (الخلاص)** الذي يسعى الشاعر من خلاله إلى نزوع الذات والاكتمال، وأن «يعبر عن الحالة النفسية والمشاعر العاطفية، والمنظومة الاجتماعية في شرائحها وفئاتها المتباينة، وأوجه ثقافتها وتفكيرها ووعيها»،[4]

يقول الماغوط: دموعي زرقاء

1-محي الدين صبحي. **الرؤيا في شعر البياتي**. ص 186.

2-بلخوجة عبد العزيز. **الرؤيا الشعرية في بيانات البياتي**. رسالة ماجيستر. كلية الآداب واللغات. جامعة وهران. 2015. ص48.

3- راجي شاهين. **الرؤيا في شعر الماغوط**. ص05.

4-ينظر: راجي شاهين. **الرؤيا في شعر الماغوط**. نقلا عن: ممدوح السكاف. في تأمل الشعر. ص22.

من كثرة ما نظرت إلى السماء وبكيت

دموعي صفراء

من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية

وبكيت

فليذهب القادة إلى الحروب

...

والعلماء إلى المختبرات

أما أنا

فسأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق..

لأعود كما كنت

حاجبا قديما على باب الحزن

ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان

تؤكد أنني أموت

إلا جائعا أو سجينا [1]

1-محمد الماغوط. قصيدة الحصار. **الأعمال الكاملة**. ص241.

هذه هي الحال التي جعلت الشاعر يعبر فيها عن إحساسه بكلمات بسيطة، محكومة باليأس القاطع الرجاء، ما دامت الحياة مآلها إلى الفناء، وما دام القدر قد حكم عليه بأن لا يموت إلا جائعا سجينا فلا ينتظر خلاصا أو نجاة.

أما نذير العظمة فيتجه بالرؤيا ناحية (**الموقف**) وهو يتحدث عن (شعرية الموقف) عند نزار قباني فيقول : « إنها ما يسميه نقاد مجلة (شعر): الرؤيا، أو التجربة، أو المعاناة»[1]، وفي مبحث له من كتابه (أنا والحداثة ومجلة (شعر)) تحت عنوان: (التراث والرؤيا) قرن نذير بين الرؤيا والمستقبل؛ تلك النظرة الاستشرافية لمفهوم الرؤيا والتي لا يمكن فصلها عن التراث تقودنا إلى الكشف عنه وإعادته إلى الضوء وصبر أعماقه ومخبآته وتمكين استخدامه ونشر فوائده.

هذه الرؤيا لـ (العظمة) هي لصيقة برؤيا الخلاص الصوفي عند الماغوط، لكن الفرق بينهما أن الأولى هي حبيسة فكر الشاعر (الماغوط)؛ فلا يسعى بها إلى بناء مستقبله إلا نادرا، بخلاف العظمة الذي ينطلق من تراثه لرسم ملامح مستقبله. يقول في ذلك: « ولنفهم فهما واضحا أننا لا يمكن أن نخلط مسؤولية بعث التراث ونشره بجعله الماضي مثالا للحاضر والمستقبل بقدر ما هو غذاء لنا ولفكرنا في تفاعلنا مع الحياة.. فالتراث ليس صنما يعبد أو إماما يقودنا في حاضر إلى المستقبل».[2]

ورغم ذلك فإن الرؤيا عنده لا تتأتى إلا من خلال (الثورة على الموروث) فيجعلها حبيسة لها، وهي لا تتنكر للماضي بل تعتبره الجسر لبناء مستقبل جديد، لذلك وجب التنقيب فيه واكتشاف مخابئه. فالثورة الحقيقية عنده هي« تصور ورؤيا ينبعان من اللحم والدم والعصب والفكر والنفس... والرؤيا عند الشاعر الحق هي الجسر الذي تعبر منها مخبآت النفس. ينبع من موقفه، ومن تصوره يشع، ينسكب من جبينه وفي قلبه يسقط»،[3] فالإبداع والتراث وجهان لحقيقة واحدة هي حقيقة الإنسان والمجتمع،

1-ينظر: عبد الرحمن محمد القعود. **الإبهام في شعر الحداثة**. ص132، 133.

2-نذير العظمة. **أنا والحداثة ومجلة شعر**. ص17، 18.

3-المرجع نفسه. ص20.

فالشاعر لا يمكنه بناء رؤيته والتعبير عنها إلا بالرجوع إلى ماضيه، فهو غذاء لفكره وخادم لحاضره ومستقبله.

أما خالدة سعيد وجبرا إبراهيم جبرا فقد وطّدا العلاقة بين (**الرؤيا والحلم**)؛ إذ ترادف **الحلم الإبداعي** مع الرؤيا عند خالدة، فهي « خروج من اللحظة الجزئية إلى لحظة يتعانق فيها الماضي والمستقبل»؛[1] لأنها « تصور للعالم ينطلق من رغبات الإنسان العميقة الأصيلة في غياب كل شكل من أشكال التسلط والظلم والاستغلال والتنازل والإذعان للأمر الواقع، والشعر –الرؤيا- أو الحلم احتجاج مستمر على واقع بات واقع قهر». [2]

أما جبرا إضافة إلى قوله بأن « الرؤية والرؤيا قد تتبادلان المعنى»،[3] فمفهوم الثانية عنده تكتسب من «معاني تتخطى الحلم، حتى بإضافته المجازية، فهي الرؤيا بالعين والعقل والقلب معا، زائدا الحلم، زائدا ذلك التطلع الإنساني الأرحب الذي اقترن في ذهن البشرية بتوق الأنبياء والفلاسفة والشعراء، ذلك الماورائي، الذي يبدو صورا لا يعللها المنطق بالضرورة، ولكنها تكتظ بالرموز لما هو في الصلب من الكينونة الإنسانية واندفاعاتها».[4]

فكأن هذا المفهوم عند جبرا وخالدة قد جمعا فيه التعاريف السابقة عند رواد الحركة الذين أسلفنا ذكرهم، فالرؤيا حلم بالمفهوم الميتافيزيقي الأدونيسي، وهي تطلع للواقع كما هي الحال عند البياتي، واندفاعية ثورية كرؤيا الماغوط، واستشرافية تعانق المستقبل عند العظمة.

1- خالدة سعيد. **حركية الإبداع**. دار العودة. بيروت، لبنان. 1979. ص262

2- المرجع نفسه .ص130 .

3-جبرا إبراهيم جبرا. **ينابيع الرؤيا**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان. 1979. ص07 .

4-المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

د. منابع الرؤيا عند حركة شعر:

بعد تقصينا لمفاهيم الرؤيا عند أبرز رواد الحركة الذين تعرضوا لمصطلح الرؤيا في كتاباتهم وأعمالهم النقدية، وجدنا أن هناك عدة عوامل أدت بهؤلاء إلى الاعتناء والاعتلاء بهذه المفردة، إذ قد تتوافق أحيانا بينهم وقد تتباين بحسب غاية كل واحد منهم في الكتابة، لكن الشيء المشترك بينهم أنها- تجسيد للحداثة الشعرية- التي تشكل فيها القصيدة المعاصرة رحلتها من الذاكرة (الماضي) إلى المستقبل ولعلنا بذلك سنوضح شيئا من روافد الرؤيا التي بنيت أساسا على التجربة الصوفية الحداثية:

1) الخيال:

يمثل الخيال أحد العناصر الهامة في الكتابة الشعرية عند (شعر)، إذ لا يمكن فهم الرؤيا بمعزل عن التصور الخيالي، حيث تعتمد التجربة الشعرية على الخيال بوصفه ضربا من المعرفة وركنا من أركانها، وكذلك الحال بالنسبة للتجربة الصوفية، يقول الدكتور سهير حسنين: إن «سطوته _الخيال_ على المبدع، وسطوته على الصوفي بوصفه عنصرا لا غنى عنه في التجربتين... فهو يقوم بدور المحرك الأساسي في العملية الإبداعية، وأهميته فيها كأهمية التجربة الصوفية».[1]

فمبدأ الخيال عند حركة (شعر)وغيرهم من شعراء الحداثة أنه يقوم على الجمع بين المتناقضات التي لا يمكننا جمعها في الواقع المحسوس؛ «فكأن ما بين الرؤيا والخيال هو علاقة تفاعل حين يحفز أحدهما الآخر ويدفعه، إذ بدون هذا الخيال لن تكون للرؤيا قفزتها خارج المفهومات السائدة، ولن تتجاوز معطيات الإدراك الحسي المباشر، وبدون الرؤيا يصبح الخيال كسيحا لا طاقة له على الإطلاق ولا قدرة له على الاختراق»، فهو كما يصفه أدونيس هو «طاقة ابتكار للأشكال والصور، وطاقة تجديد لا تتجلى أبعاد الباطن إلا بها.. فهو ضوء الشاعر إلى العوالم الخفية، وهو ما يفجر طاقاته الكامنة، ولهذا يتجاوز الجانب القاعدي المقنن في الحياة والكتابة، ويهبط في حركية التجربة بقوة التخيل»،[2] ذلك أن

1- سهير حسانين. **العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث**. ص28 .

2- علي أحمد سعيد -أدونيس-. **الصوفية والسّريالية**.. ص105 .

الغرض هو تعميق الهوة بين الأشياء واستكناه المجهول الذي يعادل المستقبل بكل ما فيه من غموض فتكون القصيدة عنده «مشروع المستقبل والسبيل الجديدة لتكوين رؤيا مغايرة لا ترتهن إلا للحداثة والمغايرة».[1]

يقول أدونيس في قصيدة "مرثية الحلاج":

ريشتك المسمومة الخضراء

ريشتك المنفوخة الأوداج باللهيب

بالكوكب الطالع من بغداد

تاريخنا وبعثنا القريب

في أرضنا- في موتنا المعاد.

الزمن استلقى على يديك

و النار في عينيك

مجتاحة تمتد للسماء

يا كوكبًا يطلع من بغداد

محملاً بالشعر و الميلاد،

يا ريشة مسمومة خضراء.

لم يبق للآتين من بعيد

1- المرجع السابق. ص 106.

مع الصدى و الموت و الجليد

في هذه الأرض النشورية

لم يبق إلا أنت و الحضور

يا لغة الرعد الجليليه

في هذه الأرض القشوريه

يا شاعرا الأسرار و الجذور. [1]

إن الخيال الشعري لهذه الأبيات نحى بالشاعر بأن يجمع بين الشيء ونقيضه، بين الحياة والموت، فأوكل هاتين الصفتين لريشته التي وصفها بأنها خضراء تارة، وبأنها مسمومة تارة أخرى. وكما نعلم أن اللون الأخضر في القاموس الصوفي هو رمز للحياة والخصب والتجدد، فكثيرا ما يستعمله المتصوفة للتفاؤل وبعث الحياة، لكن شاعرنا أردف ريشته الخضراء ووصفها بأنها مسمومة فبذلك فهي قاتلة ومهلكة. وهذا الجمع بين متناقضين؛ بين الخضرة التي تحمل معاني الحياة والخصب، وبين السم الذي هو نقيضها يضفي على القصيدة شيئا من الغموض والارتباك في ذهن القارئ فيصعب عليه تأويله.

وهنا ينبغي الإشارة إلى وجود فرق بين الخيال والتخييل عند أدونيس، فالخيال« طاقة ابتكار للأشكال والصور... وهو ضوء الشاعر إلى العوالم الخفية»، أما التخييل فهو شيء أشمل وأعمق من الخيال، فالتخيل -عنده- رؤيا الغيب وهو بديل للانهاية، وهو أيضا: « القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور، فتصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، الواقع وماوراء الواقع، الأرض

1- علي أحمد سعيد -أدونيس-. **أغاني مهيار الدمشقي. الأعمال الكاملة.** مج01 ص426، 427.

والسماء».[1] وإلى مثل هذا يذهب عفيفي مطر في قصيدته (الميلاد الأول، رؤى وخرافات)، حيث يضع القارئ في عالم تخيلي، فكل الكلمات عنده تحيل إلى العالم الثاني (اللاوعي)، فكأنه يوصل بجنونه المعقلن إلى المخيلة التي ينطلق منها الشاعر في نسج قصيدته، فلا شيء واضح فيها حتى المعاني تحدو باستخدام العقل، بحيث تغدو الرؤيا الشعرية بهذا المعنى منهج في رؤية العالم؛ منهج يخالف المعرفة الثابتة، إنه يعاكس الثبات بالتحول، والنهائي المحدود باللانهائي المتغير والعمل على إعادة خلق وتشكيل العالم والحياة وتأسيس لرؤيا من نوع من المعرفة تعين على كشف وجه العالم المخبوء إلى رسم طرق جديدة لتوجيه المصير الإنساني.[2] يقول عفيفي مطر:

وحينما أطلت الرؤوس من دوارها

وغامت الغيون

بنظرة يدور في سوادها الغناء والسكون

جدائلا جدائلا

بسورها نحس أن ليلا معللا

يريد أن يحيط في مشارف الظنون[3]

أما عن النزعة البياتية وايديولوجيته الماركسية والتي تعنى بالماديات ورفض الغيبيات فقد أثرت على ملكة التخيل عنده فجعلتها على طرفي نقيض مع شعراء المجلة وبخاصة أدونيس ومحمد عفيفي مطر إذ كانت « لا تتعامل مع المجردات بل مع المحسوسات ومع التجارب الإنسانية»، لهذا فهو لا

1- علي أحمد سعيد –أدونيس-. **زمن الشعر**. ص138 .

2- ينظر: مليكي العيد. **أثر مجلة (شعر) في الكتابة الشعرية الحديثة**. رسالة ماجيستر. كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية. جامعة وهران. 2015. ص115 .

3-م ن ص116.

يعتمد في كتاباته على الثقافة المقروءة فالخيال عنده « ذو قدرة عل الصهر والتركيب، أشياء هذا العالم تتناثر داخل نفس الشاعر كما يتناثر رماد ضوء النجوم ويتجمع، وتمر عليه تحولات مختلفة، كأن يتحول الوجع إلى صورة»، [1] فمصادر الرؤيا عنده مستقاة من المعاناة الجماعية ومن التراث القومي والإنساني مما جعل المخيلة لديه « لا تعتمد على ضروب التنبؤ أو السحر، بل تستند على القراءة النبوئية التي تستمد مادتها من الحقائق الموضوعية والعلم والتأريخ والفلسفة..»،[2]

2) **الحلم**:

إن الباحث في المفهوم الاصطلاحي الديني بين الرؤيا والحلم يجد أن هناك تعارض بين المفردتين فقد ورد في آيات قرآنية وأحاديث نبوية ما يفيد أن الرؤيا من الله والحلم من الشيطان فالفرق بينهما هو الصدق. والرؤيا هي جزء من النبوءة أو الوحي فتكون صادقة في أغلبها، وهو في اللغة اللبس والخلط، أما في القرآن فقد ارتبط الحلم بالضغث قال الله تعالى: ﴿ **قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ ۖ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلَامِ بِعَالِمِينَ** ﴾ [**يوسف**: 44]. » فالأولى تحمل معنى إيجابيا أما الأخرى فذات معنى سلبي.

لكن المتتبع لمفهوم الحلم عند الحداثيين أو حركة (شعر)على الأخص يعي بأن القصيدة الحديثة عندهم لا تقوم إلا على هذا الأساس فهم يقدسونه ويتخذون منه «أداة حداثية للكشف عن أغوار المجهول وارتياد المطلق؛ لأن الحلم يفكك الواقع إلى عناصره الأولية، ويعيد تركيبه على نحو لا يخضع فيه إلى قوانين الواقع الخارجي، متجاوزا معطياته ملتحما بالعوالم الميتافيزيقة».[3]

فالرؤيا هي وسيلة للكشف عن الغيب، ولا يتأتى ذلك إلا في النوم أو الحلم الذي سماه رؤيا، فالحلم منبع من منابع الرؤيا، إذ المرئيات في الأحلام وكذلك الأصوات تتواصل وتتشكل بشكل غير متجانس وغير منطقي، ولعل مقولة أدونيس هذه تعود بنا إلى:

1- عبد الوهاب البياتي. **البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا**. ص50، 51 .

2- ينظر: حسين السمايهيجي. **توظيف التراث الصوفي في الشعر العربي الحديث**. ص 164.

3- بشير تاوريريت. **آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس**. عالم الكتب. القاهرة. 2009. ص58 .

أ. مقولة السابقة للقشيري، إذ يورد العلاقة بين الرؤيا والحلم وأن لها علاقة وطيدة بالنزعة الصوفية.

ب. نظرة المدرسة الرمزية الفرنسية للرؤيا عند كل من رامبو ومالارميه وبودلير، هذه المدرسة التي أولت عناية مخصوصة للرؤيا فقرنت بين الشعر والرؤيا، واعتبرت الكتابة إدراكا حدسيا يقوم على معرفة مباشرة وداخلية في آن واحد، فمهمة الشعر عند **رامبو** هي « رؤية مالا يرى وسماع ما لا يسمع، وقد طلب من الشاعر أن يتوصل إلى الكشف عن المجهول عبر تشويش الحواس ، وأن يكون سارق النار، وبعد عودته يشعرنا باكتشافه». [1]

ولهذا ينصح كل من خاض هذه التجربة أن (يكون رائيا، وأن يجعل من نفسه رائيا)؛ فغاية الرؤيا عنده تتمثل في الاقتراب من المجهول الذي يقتضي تشويش كل الحواس وإشاعة الاضطراب فيها، والجمع بين المتناقضات، وكذلك الحال بالنسبة للشاعر أدونيس الذي حاول أن يجمع بين الحركتين في تعريفه للرؤيا؛ فالحلم عنده لا يتأتى من الحقل الديني، حيث يتماهى عنده مفهوم الرؤيا بمفهوم الحلم.

ففي ديوان (أغاني مهيار الدمشقي) يمجد أدونيس الحلم شأنه في ذلك شأن السورياليين الذين أضحى الحلم عندهم ليس إلا شعرا غير إرادي، وهو الذي يكشف عن هذا العالم ويحرره،[2] ويأخذه إلى عالم آخر يستطيع من خلاله أن يفعل أشياء كثيرة كانت عنده مستحيلة الوقوع في عالمه الحقيقي.

في مقطع (آخر السماء) يمجد أدونيس (الحلم) رافعا من شأنه؛ لأنه في حقيقته يقتسم الحرية في مجابهة الواقع، وفي الخيال يتحد الشعر والحلم، يقول أدونيس:

ملك والحلم له قصر وحدائق نار

...

1- علي المتقي. **القصيدة العربية المعاصرة**. ص246.

2- ينظر:أمال منصور. **أدونيس وبنية القصيدة القصيرة**.عالم الكتب الحديثة. إربد.2007.ص8.

يحلم أن يرمي عينه في

قرارة المدينة الآتية

يحلم أن يرقص في الهاوية

يحلم أن يجهل أيامه الآكلة الأشياء

أيامه الخالقة الأشياء

يحلم أن ينهض أن ينهار

كالبحر- أن يستعجل الأسرار[1]

فمهيار يتخطى الواقع للهروب إلى مساحة كبيرة من اللاواقع حيث المدينة الآتية، المدينة التي طالما تمنّاها وانتظرها في أحلامه قبل يقظته والتي تغيب فيها المظالم ويرتفع فيها صوت الحقيقة.

إن الهروب من الواقع إلى عوالم الحلم في نظرة الشاعر هو تحرير لكيانه وعقله من أصول وقواعد لطالما قيدته بطرق تفكير موروثة في المجتمع، فـ «بالحلم يرى الرائي ما طمسه عقله أو ما لم يقدر أن يراه بعينيه العاديتين .. فتتفتح أبواب الواقع الآخر الذي هو أكثر غنى وجمالا من الواقع المباشر».[2]

وبهذا تتلاشى الحدود التي تفصل بين الحلم والرؤيا، فتصبح حدودا غائمة بل غائبة، ففي الحلم والرؤيا تتحرر كل الذوات والأشياء من نقائصها، و« ينفصل في كثير من الأحيان عن الواقع كلية، ليكون

1- علي أحمد سعيد (أدونيس). أغاني مهيار الدمشقي. **الأعمال الشعرية**.ج 01ص 253.

2- علي أحمد سعيد. **الثابت والمتحول، صدمة الحداثة**. ص200 .

حلما ميتافيزيقيا مثاليا خالصا، حلما كونيا مجردا، ويبتعد عن كونه حلما تاريخيا مرتبطا بواقع عيني كما هو الحال عند شعراء الأرض المحتله».[1]

لكن مهيار أدونيس يمارس هبوطا في قرارة الحلم، فتصبح الرؤيا عنده جزءا من كيانه المتصدع، تلاحق المدينة المنكسرة جراء أوجاع القرن يقول في مقطع رؤيا:

هربتْ مدينتُنا

فركضتُ أستجلِي مسالكَها

ونظرت –لم ألمح سوى الأفق

ورأيت أن الهاربين غدا

والعائدين غدا

جسدا أمزقه على ورقي

يُرفع الستار ويزول الحاجز الذي يفصل الحلم واليقظة، وتظهر الرؤيا في وضح النهار فالمدينة هربت وتنكرت للماضي والحاضر[2]، فتخلو –المدينة– « وسكانها من قوامهم المادي ووجودهم الفعلي، فيتحولون من كائنات في المكان والزمان إلى مجرد معان في مخيلة كاتب فنان».[3]

وفي هذا الشأن يصبح الشاعر أيضا عند خالدة سعيد هو «الإنسان ذو القامة الكونية، المتوهج بالألوهية، إنسان الحلم والسفر والتطلعات، هو كذلك إنسان الإبداع».[4]

1– بشير تاوريريت. **آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس**. ص59.

2– ينظر: أمال منصور. **أدونيس وبنية القصيدة القصيرة –دراسة في أغاني مهيار الدمشقي–**. ص223، 224.

3– صلاح فضل. **أساليب الشعرية**. ص253.

4– خالدة سعيد. **حركية الإبداع**. ص34 .

أما البياتي فيجعل من الحلم مكونا مشتركا بين رؤيا الشعر وواقعه الذي يعيشه لحظة تشكل القصيدة، فهي « في بادئ أمرها تتنزل على الشاعر مثلما يتنزل الحلم: إشارات خاطفة وصواعق وأنغام وصور تتصارع وتتمازج في اللاوعي إلى أن يتم تشكلها ، وأنا لا أتبنى الحلم إلا من خلال الحلول فيه، والاختيار الحر الذي يتطابق مع رؤاياي الذاتية المرتبطة بالرؤيا الجماعية، وغالبا ما يتم ذلك من خلال الحدس الباطني».[1]

3) **الحدس:**

كان ولا يزال لمفهوم الحدس الفني أهمية في تشكيل القصيدة الحديثة، إذ تأثرت جميع الحركات بهذا المفهوم بدءا من الكلاسكية، والرومانسية ووصولا إلى شعر التفعيلة، فقصيدة النثر رغم عدم التطرق له كمصطلح في المدرستين الأوليتين إلا أنه كان حاضرا في تلك الحركات بآثاره عبر قصائد بعض شعرائها؛ أي أن هذا النوع من الحدس كان حاضرا بآثاره لا بمصطلحاته.

ومع بداية الستينيات من القرن الماضي وبظهور قصيدة النثر لدى جماعة شعر، تبنّى رواد هذه الحركة (الحدس الصوفي) -الذي تعتمد عليه الرؤيا- في كتاباتهم، فالمجلة قد أعلنت منذ عددها الأول أن الشعر وسيلة المعرفة عن طريق الإدراك الحدسي؛ فينطلق هذا الإدراك من كون الكتابة الشعرية هي نوع من المعرفة الإشراقية التي لها التأثير المباشر على شكل القصيدة الحداثية، فـ «العلاقة بين ميتافيزيقية الرؤيا ووظيفتها الحدسية هي علاقة بنيوية، إذ أن المعرفة الداخلية التي ينقلها الحدس ليست معرفة الواقع بل معرفة الرؤيا نفسها واكتشافها واستقصاء إشراقاتها»،[2] ذلك أن الشاعر يسمو بشعره عن الواقع، فيما يشبه الواقع الغيبي؛ فـ «تجيء المعرفة بطريقة عرفانية، وبذلك فإن الشعر ينحو شأن

1- ينظر حسين السمايهيجي. **توظيف التراث الصوفي في الشعر العربي الحديث**. نقلا عن: عبد الوهاب البياتي. البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا. ص186 .

2- محمد جمال باروت. أوهام الحداثة. **الناقد**. لبنان. أفريل 1989. عدد 10 . ص22.

النزعات الباطنية والإشراقية منحى تأمليا في تحصيل المعرفة حين يستند إلى الحدس الصوفي، من خلال التراسل بين مفهومي الرؤيا في كل من النص الصوفي والنص الشعري».[1]

وهذا التراسل بين النصين الشعري والصوفي هو نتاج طبيعي للتراسل بين مفهومي الرؤيا والحدس الصوفي عند جماعة شعر؛ فهو طريقة حياة وطريقة معرفة في الآن نفسه، و «بهذا الحدس يمكن الاتصال بالحقائق الجوهرية ، والشعور بالحرية اللانهائية ، والارتفاع إلى ما فوق الإنسان، وبهذا نشعر أننا نتخطى الزمن وقيوده، وأننا في حركة خالصة، وفيه -الحدس- تنتفي المحدودية لتحل محلها اللانهائية، وينقلب الموت من الدلالة على النهاية إلى الدلالة على البداية الحقيقية للحياة، وبذلك تصبح قيمة الحياة كامنة لا في زمنيتها وإنما في المعرفة التي يحصلها الإنسان».[2]

فأنسي الحاج باعتباره من أبرز من نظم في ذلك يرى أنها يجب أن تكون قصيرة لتوفر عنصر الإشراق، شأنها في ذلك شأن الإيبجراما[3] مما يؤكد أن الإشراق أو المعرفة بالإلهام يمثل عنصرا أساسيا في تصورات جماعة (شعر)بشكل عام.[4] وبما أنه الشاعر يمتلك عينا ميتافيزيقية ترتكز على الحدس والتواصل مع عالم خفي لا يدركه إلا الشعراء؛ فقد تم حصر القصيدة لدى (شعر) داخل إطار "الحدس الصوفي" الذي يتأسس على عنصرين أساسيين: وحدة الوجود، ومفهوم الرؤيا.

1- عبد العزيز موافي. **قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية**. ص64 .

2- علي أحمد سعيد (أدونيس). **مقدمة للشعر العربي**. ص131، 133 .

3- نوع شعري قديم تم تعريفه في الآداب اليونانية القديمة والأوروبية والعربية؛ كانت تعني في الآداب اليونانية الكتابة المنقوشة أو الكتابة على شيء؛ ويقصد بالإيبجراما في النقد الأدبي القصيدة القصيرة التي تتميز على وجه الخصوص بتركيز العبارة وإيجازها، وكثافة المعنى فيها، فضلًا عن اشتمالها على مفارقة، وتكون إما مدحًا أو هجاءً أو حكمة .أما في الشعر فكانت قد تتشكل أحيانا من جزء من القصيدة، يتمثل في بيتين أو رباعية دون أن يكون لها كيان مستقل. وارتبطت قصيدة الإبيجراما ارتباطًا شديدًا بالنصوص التراثية مثل القرآن الكريم والأساطير والتراث الشعري .

ينظر: ايبجراما. https://ar.wikipedia.org.

4- ينظر: عبد العزيز موافي. **قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية**. ص65، 66.

وفي ختام هذا المبحث نقول: إن الروافد السابقة الذكر من: خيال وحلم وحدس، وما لها من دلالات صوفية بحتة توحي بميتافيزيقية الرؤيا الحداثية عند جماعة (شعر)بوصفها موقفا من العالم، وبتلقائية الإبداع وفوضويته، مما أدى إلى انعكاسها على الكتابة الشعرية عندهم، ظهرت آثارها جلية في غموض أشعارهم إلى درجة الإبهام في أغلب حالاته وشعورهم بالغربة والضياع في عالم يغلب عليه طابع العبثية والتمرد والثورة.

4. ظاهرة الغموض والكتابة الصوفية:

شكلت ظاهرة الغموض بدورها ملمحا بارزا في الشعر العربي الحديث، إذ تكاد تكون من المبادئ الأساسية التي تبني عليها القصيدة المعاصرة، فغدا الشعر مستعصيا على الإدراك والفهم مما جعل القارئ عاجز عن التفاعل معه وتذوقه، ولقد أثارت هذه الظاهرة جدلا كبيرا ونقاشا حادا بين نقاد انقسموا تجاهها إلى فريقين؛ مؤيد ومناصر يجعلها من أصول الشعر وآخر معارض ومنكر لها يرى أنها سبب انحطاط الشعر وركوده.

وإننا وبتتبعنا لهذه الظاهرة في الشعر العربي نجد ها قد تسربت إليه عن طريق بعض المدارس الشعرية في الغرب، وفي مقدمتها المدرسة الرمزية التي أطلت بظلالها عليه، فأصبح الشعراء يهتدون بمبادئها ويوظفونها في أشعارهم حتى غدت السمة البارزة عليه، وقد كان لمجلة (شعر) الدور الفاعل في الترويج لهذه المدرسة بالترجمة لبعض مؤسسيها ونصوصهم الشعرية كإليوت وباوند وبيتس وغيرهم، مما ساعد في ترسيخ المنهج الرمزي لدى الشعراء المعاصرين الذين استهوتهم هذه الترجمات، فـ «حاولوا تقليدها والسير على منوالها فنادوا بتحطيم الأشكال الشعرية التقليدية وإعادة بناء الشعر من خلال الرمز، متهمين المنهج الاتباعي بالجمود، والنهج الابداعي بالسهولة والوضوح المبتذل، فيضحي من البديهي عدم اعتراف أصحاب هذا الاتجاه الرمزي إلا بما يوحي به العقل الباطن من الصور والرموز واعتماد الأسلوب الغامض المناقض للوضوح».[1]

1- مريم حمزة. **غموض الشعر ومصاعب التلقي**. مؤسسة الرحاب الحديثة. بيروت، لبنان. ص34 .

لقد أصبح الغموض عند شعراء المجلة سمة ملازمة لأشعارهم، ولأن وظيفة الشعر عندهم قد تغيرت فأصبحت مكرسة للكشف والنفاذ إلى ما لا يقدر البصر النفاذ إليه، فليس من الضروري-كما يقول أدونيس- أن ندرك معاني الشعر كلها حتى نستمتع به، بل لعل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة، ذلك أن الغامض من الأشياء هو قوام الرغبة لمعرفة خبايا الشعر، ولذلك فعلى القارئ أن يغير نظرته وفهمه للشعر، لأن الشعر الحديث يتطلب كثيرا من الجهد لدى القارئ، وهذا هو السر في تذوق شعراء الرمزية والسريالية. [1]

إن نظرة أدونيس هذه للشعر أقلقت الكثير من الحداثيين فأعلنوها صرخة مدوية ضد ما يحاك ضده من إبهام وتغريب يحجبانه عن المتلقين الذين أضحوا ينفرون منه إلى حد القطيعة عنه، يقول محمود درويش: «أنقذونا من هذا الشعر.. إن ما نقرأه منذ سنين بتدفقه الكمي المتهور ليس شعرا إلى حد يجعل واحدا مثلي مضطرا لإعلان ضيقه بالشعر، وأكثر من ذلك يمقته ويزدريه ولا يفهمه». [2]

ولعل النص الذي أورده أدونيس في كتابه (زمن الشعر) يلخص غموض النص الشعري ويبين أنه قد يتسبب في ظهور هوة بين المتلقي والشاعر، وذلك من خلال حوار متخيل أجراه الشاعر باعتباره يتمثل الغموض في شعره، وقارئ لم يألف هذا النمط من الشعر وما يكتنفه متهما إياه بالخمول وعدم تحمل مسؤولية القراءة والاطلاع على خبايا النصوص الشعرية:

« هو (القارئ): هل هذا الغموض في شعركم طبيعي ام انكم تتعمدونه ؟

أنا (أدونيس) : إن تعمد الغموض مناقض للخلق الشعري.

هو (القارئ): : اعتقد انكم تتعمدونه

أنا (أدونيس) : تعتقد... ما سبب اعتقادك ؟

هو (القارئ): : لا افهم شعركم .

1- ينظر: محمد أحمد القيسي. رسالة من باريس. **شعر**. 1959. ع 12. ص127 .

2- ينظر: مريم حمزة. **غموض الشعر ومصاعب التلقي**. ص66.

أنا (أدونيس) : هذا ليس عيبا ، فعلى القارىء ان يعترف احيانا انه ليس من الضروري ان يفهم كل القصيدة فهماً شاملا

هو (القارئ): إذن الحق على القارىء؟

أنا (أدونيس) : نعم ، بمعنى ما .

هو (القارئ): هل أستطيع أن استنتج بأنك تحب الغموض ؟

أنا (أدونيس): نعم، ولكن بالمعنى الشعري الخالص. أي بالمعنى الذي يناقض الإلغاز والتعمية والأحاجي. فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء وهي ليست شيئا مسطحا تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة... إنها عالم ذو أبعاد، عالم متموج متداخل كثيف بشفافيته، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها. تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقل بنظامه الخاص. تغمرك، وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج.

هو (القارئ): قلت ان الحق على القارىء ، فما الاسباب؟

أنا (أدونيس) : الاسباب ثقافية وتقليدية ، فنية وشعرية».[1]

إن لهذه الأسباب الثقافية والتقليدية والفنية والتي شكل الرمز الصوفي على اختلاف أنماطه حقلا هاما يستمد منه الشاعر رمزيته، إذ التشوف للتصوف والغموض من أهم معاني الحداثة، فهو حالة محايثة للتّجربة الصّوفيّة ذاتها، لكون هذه التّجربة وجودية وعرفانية في الوقت نفسه. والغموض المقصود لدى الصّوفيّة هو الذي أدى بهم إلى توظيف مصطلح الحدس والإشارة وهذه الأخيرة تحمل معنيين حيث تشير مرّة إلى التفسير والكشف ومرّة أخرى إلى السّتر والإضمار؛ « فالسّتر ملازم للغموض، وهو السّبب الأساس في حضوره؛ لأنّ التّعبير عن التّجربة في الحقيقية كشف لمعنى الوجود، لذلك كان استخدام السّتر بتوظيف الإشارات بطريقة رمزية إخفاء لما قد ينكشف».[2]

1- علي أحمد سعيد -أدونيس-. **زمن الشعر**. ص158، 159.

2- محمد كعوان. **التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري العربي المعاصر**-. داربهاء الدين. الجزائر. 2009. ص213.

وإننا في هذا المبحث سنقف عند أسس هذه الظاهرة وعلاقتها بالرمز الصوفي حتى نبين سبب توطيد شعراء المجلة علاقتهم بالفكر الصوفي؛ وذلك من خلال عنصري اللغة والصورة.

أ. غموض اللغة الصوفية:

لما كان حال الشاعر الحداثي لا يمتلك الكمّ المفرداتي نفسه الذي كان يتباهى به الشعراء القدامى من حيث كثرتها وسهولة توظيفها واستحضارها، فقد أضحى محاصرا بفقره اللغوي الذي أدى إلى صعوبة التعبير عن الحالات النفسية التي تختلجه، مما جنح به إلى اتخاذ سبل عديدة لتغطية ذلك العجز، وهذا الأمر نلتمسه عند قراءتنا لقصائد معظم الشعراء، ومن يطلع على دواوينهم يعثر على نماذج كثيرة لذلك الضعف اللغوي الذي يحيلنا في أغلبه إلى غموض الفكرة وإبهامها، ولعل الأبيات التالية لأدونيس خير مثال على ذلك:

تخرج فراشة تدخل فراشة

والمسرح بهيئة قصابين

...

تخرج فراشة، تدخل فراشة،

والمسرح بهيئة الجسد

في الجسد وحل

لوحله طيبة الورد

في الجسد ذل

لذله نكهة التأله

....

رأينا مخابز تحمل رؤوس الجبال

أياما تتدثر

بالنخيل تمشي بأرجل البقل

وبين الخطمي والخردل يعلو

لغط حول هرب امرأة أو جنازة عاشق[1]

فلغة الشاعر (الفوضوية) في هذه الأسطر لا تخلو من الغرابة التي تصل حدّ الإلغاز، فهي تعيد العالم إلى سديم أولي يهسهس ويوسوس فقط دون أن يسمي أو يبلور أو يجسِّد. [2]

وهذه اللغة الفوضوية كما يصفها (كمال خير بك) تظهر جلية في ديوان (لن) لأنسي الحاج والسبب في ذلك حذف كثير من الحروف الرابطة بين الكلمات، وتعدية الفعل اللازم مباشرة على الضمير، فيتحول الضمير الذي كان مضافا إليه إلى مفعول به، لأن الإضافة ضعيفة والفعل أقوى وأعنف،[3] مما يحيل القصيدة إلى غموض في المبنى قبل المعنى.

يقول أنسي الحاج: **والحزن؟**

ما سعر رجل حزين! التغضّن علامة، الغضب إبحار.

دُرَفُ الصّرْع تذيع الربيع، وعند الصباح تتعانق

المذبحة والظّفَر وحسداً أخْلَعُ وجنتيّ.

لكنِ الخوف!

ما

الخوف؟

لا تبدأ. سأضؤل، وأصمت. جناحك. عينك الأُفقيّة!

مولاي: لا! خُذْ قبلي الآخرين...!

1- علي أحمد سعيد -أدونيس-. **الأعمال الكاملة. مج 02** . ص 521.

2- ينظر: مريم حمزة. **غموض الشعر ومصاعب التلقي**. ص 83.

3- ينظر: رابح ملوك. **بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية**. ص115.

دم حديث. [1]

ترى خالدة سعيد: أن (أنسي الحاج) كانت تدفعه الرغبة في الاتحاد بالآخر، فكل فعل من أفعاله يحمل طموحا إلى التوحد بالآخر أو الوصول إليه على الأقل ، يقول أنسي الحاج:

الآن تتلولبين في كأنك المجرد .

أفكرك!

أفكرك!

أدور كوحش سعيد

أبحث عن مركزي

خارج فكري [2]

لقد استطاع الشاعر في هذه الأسطر أن يحمّل اللغة عنف نزوعه المتمزق إلى ذاك الاتحاد بالآخر، كما استطاع أيضا التقريب بين الكلمات وحذف الكثير من الإضافات والموضحات التي تعمل على تمديد الفكرة أو شرحها، وقد جاء الاعتماد على الفعل ليمنح مشاعره القدرة على حفظ حيويتها وعنفها وتوتر. [3] وفي سياق قريب من هذا يمكن أن نقول أن الشعر عند أنسي الحاج يقوم في أكثر الأحيان على العفوية، وعلى الجمل التي يمكن فصل بعضها عن بعض، مع التورية والرمزية، وعلى غلبة الصور والرؤى اللامعقولة الموحية باضطراب عالم الشاعر الداخلي وتشوشه، وهي صور أقرب في غموضها إلى شعر السورياليين.

وإذا رجعنا إلى الرمز الصوفي فهو أحد تلك الطرق التي ألهمت الشاعر الحداثي وسهلت عليه الوصول إلى مبتغاه. فاللغة المعبرة عن رؤيا التصوف تتصف في مجملها بالغموض الذي يصل حد

1- أنسي الحاج. **ديوان (لــن)**. ص 20، 21.

2- أنسي الحاج. **ديوان (لــن)**. ص 100.

3- ينظر: رابح ملوك. **بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية** . نقلا عن: خالدة سعيد. **حركية الإبداع**. ص 83.

الإبهام ما دامت تبحث عن الحقائق الكبرى والغيبيات وعن الأمور المجردة، وهذا الذي تحتفي به الحداثة الشعرية وتجعله من أهدافها الرئيسة في الكتابة الشعرية.

وإذا كانت غاية الصّوفي من الغموض هي السّتر، فإن غايته لدى الشّاعر هي خرق القواعد المتعارف عليها في الجانبين الأسلوبي والدلالي، وهذا الخرق يوصف بكونه انحرافا وخروجا عن المألوف وانتهاكا وتهديما لما تعارف النّاس عليه من طرق تعبيرية. يقول أدونيس في قصيدة (الإشارة):

مزجت بين النار والثلوج

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج

وسوف أبقى غامضا أليفا

أسكن في الأزهار والحجارة

أغيب

أستقسي

أرى

أموج

كالضوء بين السحر والإشارة

فهذا المقطع ذو نفس وجودي تجريدي يحكي فيه الشاعر رؤياه الصوفية الغامضة التي تتحد فيها مظاهر الطبيعة اتحادا جدليا تمتزج فيها المتناقضات (النار) و (الثلج) ويسكن فيها الشاعر (أزهارا) و(حجارة) كل ذلك تعبيرا عن قلق واندهاش وحيرة من عالمه المشؤوم، مستعينا برموز شعرية لغوية مستواحاة من قاموسه (الصوفي): الغياب، الاستقصاء، الرؤيا، السكن.

وفي موضع آخر من ديوانه (كتاب التحولات) يظهر تأثير النفري جليا في شعر أدونيس؛ فهو يماثله في استدعاء الأدوات والحروف بطريقة غريبة يشوبها شيء من الغموض.

يقول النفري: في «موقف النور»

وقال أيها النور انقبض وانبسط، انطو وانفتح، اختف واظهر

فانقبض وانبسط، وانطو وانفتح واختف واظهر

وفي مقطع آخر من الكتاب يقول أدونبس:

وقلت

أيها الجسد انقبض وانبسط واظهر واختف

فانقبض وانبسط واظهر واختف. [1]

يورد أدونيس هذا المقطع الذي انتحل فيه مقولة النفري محولا ركيزة المعنى من (النور) إلى "الجسد"، والغموض هنا راجع للغة الشعرية التي يود أدونيس أن يجعلها تقول ما لم تتعلم أن تقوله.

وقد تحدّث رواد حركة (شعر) أيضا عن «الرؤيا الإشراقية، وعن الكشف الصّوفي وجعل ذلك أساسا فلسفيًّا للغموض الحداثي؛ إذ اعتبروا أنّ الرؤيا استمرار و سيرورة دائمة وإبداع، وجعلها من خصائص المبدع، وصرحوا بأن الإبداع كشف، ثم وصلوا إلى أنّ التغيّر المستمر ومناقضة الثبات هي مقياس الكشف الباطني الصّوفي، ومقياس المبدع». [2]

1- علي أحمد سعيد (أدونيس). **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**. ص 98.

2- سعيد بن ناصر الغامدي. **الانحراف العقدي في أدب الحداثة**. ص954.

ومن الرمزيين الذين جنحوا إلى الرؤيا الصوفية الإشراقية (بشر فارس) حيث تناول المعاني التجريدية المحضة والموضوعات الميتافيزيقية التي تثير قضية المفارقة بين حياة الإنسان الظاهرة وحياته الباطنة، فتجعله يخوض تجربة كلية في رحلة عبر عالم الباطن بكل ما فيه من غموض وإبهام، باحثا عن المثال أو الحقيقة المطلقة التي ترتد إليها ظواهر الوجود بكل ما تحمله من غموض؛[1] بل يوجب على الشاعر أن « يعمل في الظلمة؛ ظلمة الخلجات فهو يبين بقدر ما يخلص النور إلى الزوايا، ثم إنه لقّاط أوهام تشغل الناس ولا يستوضحونها، فهو يرسم خيالات ملامحها لبصائرهم لا لأبصارهم»،[2] فالغموض عنده لا يصبو إلى طلب الإلغاز، وإنما يستخدم اللغة الرمزية فيه للتعبير عن حالات النفس اللاواعية فكانت أكثر قصائده وعلى قلتها مبنية على التأويل مما يجعلنا نطلق على رمزيته بالرمزية الميتافيزيقية، إذ ورغم تأثره في رمزيته بالغرب إلا أنه أعطى لمفرداتها صبغة شرقية ذات مسحة صوفية تجريدية قائمة على الإيحاء وهذا ما يتجلى في قصيدته "إلى زائرة" التي يقول فيها:

لو كنتِ ناصعةَ الجبينْ

هيهاتَ تنفضني الزيـارهْ

ما روعةُ اللفظِ المبينْ

السحرُ من وحي العبـارهْ

ظلٌ على وهجِ الحنينْ

رسمتْه معجزةُ الإشـارهْ

1- ينظر: محمد مصطفى هدارة. النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث. **مجلة فصول**. ص120.

2- منيف موسى: المدرسة الرمزية العربية حالة من حالات النفس. **موقع الأسبوع العربي**. http://arabweek.com. 10.10. 2017.

خطٌ تساقطَ كالحزينْ

أرخى على العزمِ انكساره

أثارت هذه القصيدة ضجة ولغطا كبيرين في الوسط الأدبي وتردد صداها طويلا في الصحف الأدبية في مصر ولبنان إذ راهن الأديب حبيب زحلاوي في مجلتي الرسالة والأديب على جائزة مالية للذي يفسر له معاني هذه الأبيات التي أغرب الكثير من النقاد في الضحك وهم يقرؤون ذلك التحدي حول قصيدة بشر فارس، يقول الدكتور إحسان عباس « وحين استحال رنين الضحكات إلى صدى باهت، بدأ صوت النقد محتجا، مجلجلا، فتسمع واحدا يقول: مشكلتي في هذه الأبيات أنني لا أستطيع أن استكشف العلاقة بين واحدها والآخر، وثانيا يقول: ما العلاقة بين نصاعة الجبين والزيارة التي تنفض، وكيف تفعل الزيارة ذلك، أتراها تيارا كهربائيا؟! وثالثا يقول: كيف يكون الظل على الوهج، وكيف يتساقط الخط، ورابعا يقول: ربما كان في هذه الأبيات إشارات غريبة إلى البكارة المطلقة في الكون والأشياء، ومن ثم يكون وجد المحصنين، ويكون الدر المغلق في بحار لا نهائية، وتكون الطهارة هي الهدية الكبرى من هذه البكارة الكلية، ولكن؟ لا أدري، ثمة علاقات بين الألفاظ والجمل والصور لا أستطيع أقامتها على نحو مقنع»،[1] فهذا التخبط لعديد من النقاد بين جنبات القصيدة بيأسهم تارة في تحليلها وفك شفراتها، وبث شكواهم لعدم فهم العلاقة بين مفرداتها دون الوصول إلى معانيها تارة أخرى لأكبر دليل على إبهامها وغموض معانيها.

أما وإن عدنا إلى محمد عفيفي مطر الذي أصبح عنوانا للغموض والإبهام في الشعر المعاصر مما جعل قصائده متشابكة وهو في ذلك ينحو منحى التحدي والاستفزاز الذي تطرحته الكتابة الصوفية على الآخر، فالقصيدة عنده تعتمد على « الفيض الأفلوطيني وحصانها الأول الإيقاع، والخضوع للإيقاع والانسياق وراءه يحدث ما يسمى الفائض اللغوي والتراكم الصوري مما يشتت القصيدة ويجعلها

1 – إحسان عباس. **إتجاهات الشعر العربي المعاصر**. ص11.

غامضة»،[1] فنظرته إلى اللغة باعتبارها إمكانيات مفتوحة على وظائف عدة جعلنا أمام لغة تجاوز بها الشاعر الوظائف الموكلة لها ففي مقطع تحت عنوان فرعي من ديوان (رباعية الفرح) والذي يقول فيه:

طينًا من الطين انجبلت ففي دمي المركوز من

طبع التراب الحي

فورة لازب، وتخمر الخلق البطيء،

ووقدة الفخار في وهج التحول، وانتشار الذرو في

حرية الحلم، وانفراط مسابح الفوضى حصى،

وصلابة الفولاذ في حدق الحجارة واليواقيت.

انخطفت بنشوة الحمّى، الأوابد من وحوش

الطير تحملني وتمرق

في حواصلها تعاين محنة

الملكوت والأرض الفسيحة

اتسمت لغة الشاعر في هذه الأسطر بالإزاحة اللغوية، وامتزجت بأبعاد صوفية متشابكة مع أبعاد فكرية تاريخية، مما أضفى عليها نوعا من الغموض الذي حال دون فهم ألفاظها فضلا عن معانيها، وهذا الذي يتضح أيضا في أبيات سابقة يستدعي فيها الشاعر عبارات ومفردات غارقة في التصوف حيث يقول:

تذكرت ومن تحتي نهر الصور الحية يجري

1 – فتحي عبد الله. محمد عفيفي مطر: من المحدود إلى المطلق. **مجلة القاهرة**. ص56.

والينابيع تواجش كما أقضي..

تذكرت فجاءت كرة الأرض وجاءتني

السماوات وأبدلن ثيابًا بثياب

المزج بين خلائق الذاكرة وزواج ما ليس

ذكراً بالأنثى وما ليس أنثى بالذكر

وفرح القوى الأرضية وهبني قوة الاستحضار

بمدد من صور الذاكرة المهشمة

فاستحضرت من الأطعمة والصور والسماع

الطيب على ما أشتهي

وطال الوقوف في مقام "كنْ"

وامتلأ الفرح بالأسئلة الغضة

وتهدّل شجر الوجه بالهواجس الطازجة

وبراعم الحيرة المنتبهة

فعرفت أني على المعراج أتمشى في مقصورة

اليقين الأوحد

واتسعت دائرة الأرض. [1]

فعبارات كـ: المقام، الحيرة، المعراج، واليقين الأوحد، واتسعت دائرة الأرض.. كلها تحمل معاني صوفية وظفها الشاعر للتعبير عن حيرته ودهشته من هذا الكون الذي بدا له متناقضا، فهو « مهوس بالغرابة والتشكيل المباغت، عبر التماهي في إيراد اللامعقول ... حيث اللغة الشعرية تكون موضوعا لذاته أو أنها حمالة بتوهج كثافة خفية اللغة، مما يفسح للمتلقي كي يتأول، فيحاول عبثا القبض على دلالاتها التي تتسع على أفاق مشوبة بالكثافة والغموض».[2]

أما وإن عدنا إلى قصائد البياتي فتتسم هي الأخرى بالغموض الذي يصعب على القارئ فهم معانيها وإدراك مراميها، والسبب في ذلك توظيف هو الشاعر لتقنية القناع ولشخصيات تراثية ألهمته حقلا من الإشارات والعلامات الفارقة التي حالت دون الإحاطة باللغة الشعرية لتلك القصائد؛ وهو ما جعله يعيد عرض أفكاره وشخصياته بطريقة جديدة تستجيب لها غاياته الفنية والثورية فتوظيف « شكل متصوف، سواء الشخصيات أم اللغة، ليست غاية، فهدف المتصوف هو السماء، أما أنا فاستخدم لغة التصوف: الثورة في الأرض .. هدفي هو إقامة العدالة على هذه الارض».[3]

إن الطابع الثوري لقصائد البياتي التي تنحو منحى صوفيا غلب عليه الكثير من الغموض مما سبب مصدر شكوى عند الكثير ممن يقرأون شعره، فـ « بعضهم يرى فيه ابتذالاً في التعبير وبعضهم ينفر من غرابة صوره وسيزْوَر عنه آخرون لأنه على غير ما ألفوه من قريض محكم، أو لأنهم لا يصبرون على وثبات التداعي في الخواطر والأفكار، أو لأنهم تنبهر أنفاسهم وهم يجرون وراء الإشارات والاقتباسات

1- محمد عفيفي مطر. **رباعيات الفرح**. ص183.

2- سورية لمجادي. **دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر**. مذكرة ماجيستر. كلية الآداب واللغات والفنون. جامعة وهران. 2011. ص117.

3- حسن عبد عودة الخاقاني. **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**. أطروحة دكتوراه. كلية الآداب. جامعة الكوفة. 15 آذار 2006. ص 171.

فيه.. »،[1] وقد أبان شكري عياد شيئا من إشكالية فهم الشعر عند البياتي وردّ ذلك إلى الاتجاه السريالي الذي آمن به الشاعر كغيره من شعراء مجلة (شعر)، فشعره كما يقول عنه شكري: « يثير أكثر من أي شاعر معاصر آخر مشكلة الفهم في الشعر، ففي البياتي عرق سريالي يجعل الصور التي يتدفق بها متنافرة الأجزاء في بعض الأحيان فيصعب الاهتداء إلى ما ترمز إليه، وكأن الشاعر أخرجها من نثار الشعور بلا ضابط»،[2] والأمثلة في شعر البياتي كثيرة ويكفينا نقل هذه الأسطر من مقطع (رحلة حول الكلمات) ضمن قصيدته المشهورة (عذاب الحلاج) حتى نستدل على غموض لغته، إذ يقول:

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح

وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب

وصائدوا الذباب

وخربت حديقة الصباح

السحب السوداء والرياح والأمطار

وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب

وهو يدبّ في عروق شجر الزقوم، في خمائل الضباب

يا مسكري بحيه

محيري في قربه

يا مغلق الأبواب

1- **ينظر**: حسن عبد عودة الخاقاني. **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**. نقلا عن: فهد أبو خضرة. **دراسات في الشعر والعروض**. ص 317.

2- حسن عبد عودة الخاقاني. **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**. ص 374.

الفقراء منحوني هذه الأسمال

وهذه الأقوال

فمد لي يدك عبر سنوات الموت والحصار

والصمت والبحث عن الجذور والآبار

ومزق الأسداف

وثقل السياف

فناقتي نحرتها، وأكل الأضياف

وارتحلوا

وها أنا أقلب الأصداف

لعلها أوراق ورد قلبتها الريح فوق ميت، لعلها أطياف[1]

فحلاج البياتي مهتم بإزالة مظاهر الفساد في مجتمعه، ففي هذا المقطع يتراجع البعد الصوفي ليفسح المجال للبعد الاجتماعي و « تظهر مواجيد الحلاج وابتهالاته التي يختلط فيها دمع المحب بدموع وآهات الثوري المنتكس، المضروب عليه حصار السجن فيحيره ما وقع فيه»،[2] فيجمع الشاعر بين الشيء ونقيضه كل ذلك لغاية ثورية تهدف إلى إقامة العدل في مجتمعه.

وبعيدا عن أي تحامل عن هذا أو ذاك من شعراء المجلة فإن لغة الشعر الحديث كما تصفها مريم حمزة في كتابها (غموض الشعر ومصاعب التلقي) هي « لغة جديدة تقوم على علاقات جديدة لم نعهدها

1- عبد الوهاب البياتي. **الديوان**. ج2. ص11.

2- إبراهيم محمد منصور. **الشعر والتصوف**. ص 185.

في شعرنا العربي، وبالتالي فإن الغموض يكمن في كل عنصر من العناصر التي تقوم عليها تلك اللغة من كلمة أو صورة أو رمز.. ».[1]

ب. غموض الصورة الشعرية:

يعدّ تأثير الصورة في العمل الشعري وتقريب فهم النص لدى المتلقي من أولويات الشاعر الحاذق، فهي تعبير عن الشعور أو الفكرة من خلال الاقتران بين الخيال واللغة، ولذلك فإن الشاعر العربي القديم قد تعامل مع الصورة الفنية عبر ظواهر بلاغية كالمجاز والاستعارة والتشبيه وغيرها بأساليب رائعة ممزوجة بإحساسه وخياله الصادق الذي أضفى عليها نوعا من الجمالية المتفردة قد يشوبها شيء من الغموض الهادف والذي يطمح فيه الشاعر إلى دغدغة خيال المتلقي وإمتاعه بما يقرأه من شعر.

أما إذا رجعنا إلى مكانة وأثر الصورة الشعرية في الشعر الحديث وعند شعراء الحداثة فهي تلك الصور المثيرة التي تعمل على إثارة الدهشة والتصادم بين بنياتها وعلى تجاهل الصور اللغوية والبلاغية، فهي عندهم أسمى من أن تنحصر في التشبيه والمجاز؛ إذ تميل إلى الرمز والتجريد والحلم والخيال أكثر منها إلى المحسوس والمرئي، وهذا الذي أكده محمد حمود بقوله : « إن الصورة الشعرية هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري؛ فهي المدخل إلى مناخ الشعر والتكثيف، لذلك لجأ الشعراء الحداثيون إلى التتابع الصوري، فالصورة هي الوحدة الصغيرة التي يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعه؛ إنها بهذا المعنى نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة ادخالها بصورتها المعاصرة».[2]

ولما شكلت اللغة الشعرية عائقا وعبئا جسيما عند الحداثيين يصعب التخلص منه للتعبير عن تلك الصور، فهي تعبير عن عالم (حسي) يتناقض مع عالمهم الحدسي الذي رصدوه في أشعارهم؛ لجأ

1- مريم حمزة. **غموض الشعر ومصاعب التلقي**. ص 83.

2- محمد حمود. **الحداثة في الشعر العربي -بيانها ومظاهرها-**. ص 83.

البعض منهم إلى اللغة اليومية المحكية التي يرون أنها الأقرب من جمهور المتلقين كما هي الحال عند بعض شعراء مجلة (شعر)، وبعضهم سعى إلى إيجاد قاموس لغوي يتناسب وتجربته الحداثية الرؤيوية، وآخرون أجهزوا على قواعد اللغة العربية وحاولوا إيجاد علاقات جديدة بين الكلمات، أما أغلبهم فقد وجدوا في الصورة الشعرية الرمزية ملجأ ومتنفسا يركنون إليه للتملص من سلطة اللغة، فاعتمدوا عليها لحمل اللغة الشعرية على استيعاب عالمهم الرؤيوي الغامض، ثمّ « أباحوا لأنفسهم التحرك بحرية في هامش عريض من التعبير المجازي لم يكن مسموحا به قديما.. وعمدوا إلى حشد سيل من الصور التي تؤلف عالما باطنيا يكتنفه الغموض.. حتى أصبحت تلك الصور قائمة على الإيحاء والتلميع الخاطف، وعليه تصبح القصيدة أشبه بالبرق الذي يومض ويختفي».[1]

كذلك الحال بالنسبة لشعراء شعر؛ فوظيفة الصورة الشعرية عندهم كما يراها **رينيه حبشي** -أحد كتاب المجلة- هي وظيفة معرفية ميتافيزيقية تتماشى وتجربتهم الشعرية فهي ليست تشابيه بين أشياء معروفة كما يفعل صانعوا التشابيه والشعراء الرديؤون؛ بل إشارات تكتشف العلائق المجهولة، وتجعلها مدركة وذات معنى مهمتها أنها تغرقنا في المجهول؛ أن توسع حقل معرفتنا، تجعلنا نحس ما لا يستطيع أن يدركه عقلنا، فبالرمز والشعر يحاول الإنسان أن يعيد الحركة الخلاقة من جديد.[2]

فمهمة حركة مجلة (شعر) إزاء الصورة الشعرية جسيمة؛ لأنها تسعى الى الكشف عن الرؤيا الشعرية التي هي غامضة بطبيعتها، ومن جهة أخرى أرادت أن تعبر عن تلك الرؤيا بلغة تقترب من حيث قاموسها من اللغة اليومية، لذلك احتاجت لتحقيق هذا الهدف الى تطويع اللغة وإعادة النظر في العلاقات بين مكوناتها ومن ثم عبر بلورة مفهوم جديد للصورة الشعرية ينهض بوظيفتين أساسيتين:

1- مريم حمزة. **غموض الشعر ومصاعب التلقي**. ص 45.

2- ينظر: رينيه حبشي. نظرات في الشعر. **شعر** . خريف 1957. ع 04. ص 91.

أولاهما: وظيفة بنيوية، تسهم فيه الصورة في تماسك البناء العضوي للقصيدة، إذ تغدو الصورة –بهذا المعنى– «رمز هذه الوحدة التي يبحث الشاعر عنها كفردوس مفقود، إنها تنشئ علاقات بين الأشياء، وأكثر الحوادث بعدا»،[1] وبهذا يصبح دور الصورة الشعرية على مستوى البناء العام للقصيدة أكثر أهمية إذا عرفنا أن شعراء الحركة كانوا يحلمون بقصيدة لا موضوع لها، تمتح من شتات من التفاصيل، بعضها مستمد من الواقع وبعضها من التاريخ وبعضها من الفلسفة .. فالصورة عندهم هي التي تستطيع أن تجمع هذا الشتات تحت عنوان واحد، «فالمدركات الحسية، وماضي الخبرة وحاضر الدوافع الحياتية، الروحية والعقلية كلها من أدوات الخيال وعناصره التكوينية الموجِّهة والموجَّهة لسياقات تكوين الصور.. ومتعة النظر إلى مشاهد مما لم يكن».[2]

ثانيتهما: وظيفة كونية تصل بها إلى أوج تألقها، فتصبح الصورة جزءا من الرؤيا، أو الرؤيا نفسها، ومن هذه الزاوية تغدو كونا شعريا تمكننا من «تجاوز السطح لنغوص في الأشياء وراء ظواهرها، حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويته ، وبكارته ، وطاقته على التجدد، وأن نتحد معه فلا نبحث في القصيدة الحديثة عن الصورة بحد ذاتها بل عن الكون الشعري فيها، وعن صلتها بالإنسان ووضعه، لابد أن تنضاف الى الصورة الشعرية الرؤيا، فهما معا يعيدان لنا الضائع الحقيقي، مع العالم الحقيقي».[3]

1– رينيه حبشي. الشعر في معركة الوجود . **شعر**. شتاء 1957. ع 01 ص 91.

2– حسن السمايهيجي. **توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر**. **(نقلا عن**: محمد عفيفي مطر. عفيفي مطر دهشة الزائر المقيم. الشعراء. خريف وشتاء 2005). ص 272.

3– علي أحمد سعيد . محاولة في تعريف الشعر الحديث . **شعر**. صيف 1959. ع01. ص 96.

فالوظيفتان المشار إليهما في الصورة الشعرية متداخلتان ومتكاملتان، رغم أن النظر إلى كل وظيفة على حدة، بإمكانه أن يكشف عن تفاوت في فهم علاقة الشعر باللغة، وعلاقته بالعالم.[1] فقد تكون تلك الصور حالة تذكّرية تنتمي إلى عالم محسوس بانتظار أن تستدعى من مكمنها إلى عالم الوجود الشعري المادي، وهي –بهذا الاعتبار– أحداث صورها عالقة في مخيلة الشاعر، يقول البياتي عن قصيدته (عين الشمس أو تحولات محي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق): « عندما كتبت قصيدتي عن محي الدين بن عربي في تحولاته جاء ذكر الغزالة التي اصطيدت وذبحت وصنع من جلدها ربابة تبكي كلما هبت الريح، وقد اكتشفت فيما بعد أن صورة الغزالة الذبيحة هذه جاءت من مخزون الطفولة، ففي طفولتي أهدى لي أحد أبناء عمي في الريف غزالة وكانت رفيقتي، كلما عدت من الدراسة تجلس بجواري وتؤنس وحدتي وعندما عدت ذات يوم من المدرسة وجدت أنها قد ذبحت»، فهذه الحال التذكرية للبياتي تحيلنا إلى ما ذكرناه من كون الخيال ضابطا وحافظا لتلك الصور، وكيف أن قوته التركيبية تقوم بإعادة خلق هذه الصور لتكون نشأ آخر.[2]

يقول البياتي في قصيدته: **أحمل قاسيون**

غزالة تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور

ووردةً أرشق فيها فرس المحبوب

وحملاً يثغو وأبجدية

أنظمة قصيدة فترتمي دمشق في ذراعه

1– ينظر: حسن مخافي. الوقوف على جدار اللغة. **نزوى**. سلطنة عمان. 01 يناير 1997. ع 09. ص 73.

2– **ينظر**: حسن السمايهيجي. **توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر**. ص 269.

قلادة من نور

أحمل قاسيون

تفاحة أقضمها

وصورة أضمها

تحت قميص الصوف

أكلم العصفور

وبردى المسحور[1]

فاستحضار الشاعر لمراحل طفولته في هذه الأبيات من القصيدة عبر صور غامضة ينتقل فيها من المحسوس (غزالة تعدو، القمر الأخضر، قسيون..) إلى المجرد (اسم شارد ووارد، توحد الواحد، العالم ..) في قوله:

فكل اسم شارد ووارد أذكره،

عنها أكني واسمها أعني

وكل دار في الضحى أندبه، فدارها أعني

توحد الواحد في الكل

والظل في الظل

1 – عبد الوهاب البياتي. **الأعمال الشعرية الكاملة**. مج 02. ص 493.

وولد العالم من بعدي ومن قبلي[1]

أضفى على القصيدة نوعا من الغموض الذي يترك القارئ تائها أمام هذه الصور الخاطفة، فيظل يبحث عن العلاقة القائمة بينها فلا يجدها إلا بإجهاد فكر وإمعان نظر، وإن كان البياتي يعزو ذلك الغموض إلى قصور فهم المتلقين وضعف ثقافاتهم، فهو لا يكتب لعامة الناس، فـعلى المتلقي « أن يكون روحيا وعقليا مهيأ لالتقاط التجربة الشعرية، أما إذا كانت هناك هوة واسعة ثقافيا وحضاريا بين الشاعر والمتلقي فحتما تنعدم الصلة بين الجانبين وهنا المأساة».[2]

ومن الصور الشعرية الغامضة أيضا عند شعراء المجلة ما نلتمسه في شعر أدونيس؛ فالأساس الجمالي لفكرة تشكيل الصورة عنده مغاير تماما للأساس الجمالي القديـم فهي « ليست تشبيها أو استعارة، فالتشبيه يجمع بين الطرفين المشبه والمشبه به، إذن هي جسر بين نقطتين، أما الصورة فإنها توحد بين الأجزاء المتناقضة بين الجزء والكل، إنها شبكة ممتدة تربط بين نقاط كثيرة»،[3] فهي خلق وإيحاء، فلا تشير إلى الأشياء المحسوسة بل تخلق جوها الذي تنشأ فيه.

ولعل تأثر الشاعر بالشعراء الحداثيين من المدرسة السريالية والرمزية –مثلما رأينا في فصل سابق– أسهم في بلورة صوره الخاطفة القائمة على عنصري الخيال والتخييل الشعري؛ فهما الطاقة الابتكارية والكامنة في توليد صور شعرية قائمة على المفارقة والدهشة، ومستوعبة لجملة من العلاقات المتداخلة والمعقدة.

يقول أدونيس في قصيدته (فصل الخطاب):

1– عبد الوهاب البياتي. **تحوّلات ابن عربي في ترجمان الأشواق**. دار صادر ، بيروت 1966 . ص 9 .

2– إلياس مستاري. **حداثة القصيدة في شعر البياتي**. رسالة دكتوراه. كلية الآداب واللغات. جامعة باتنة. الجزائر. 2014 .ص 173.ص 173.

3– علي أحمد سعيد. **زمن الشعر**. ص 154، 155.

أصير الرعد والماء والشيء الحي

وحين تفرغ المسافات حتى من الظل

أملؤها بعين تلبس الجهات الأربع

أملؤها أشباحـًا تخرج من الوجه والخاصرة

وترشح بالحلم وذاكرة الشجر

وحين لاتواتيك الدنيا

ألهو بعيني ليزدوج فيهما العالم

أرى السماء اثنتين..

الأرض اثنتين..

إلا أنا

أبقى واحداً [1]

فقارئ هذه الأبيات وما بعدها يلحظ أن تركيبتها « تنتمي إلى عالم اللامرئي البعيد عن الواقع، فهي صورة باطنية تنسق عالما وجوديا تنتجه مشاعر ذاتية فالانفعال الذي تحدثه الصورة في المتلقي هو المهم

1- علي أحمد سعيد. **التحولات والهجرة**. ص 212.

عند أدونيس وليس الصورة نفسها، فالشاعر أدونيس يستند إلى ابن عربي في كيفية عرضه لمعنى الصورة؛ فهو يذكر على لسان ابن عربي أن المعنى يظهر في حال احتجابه ويختفي في حال ظهوره».[1]

إن تراوح الصورة الفنية عند شعراء (شعر)بين البنيوية والكونية أكسبها صبغة جديدة مغايرة لما كانت عليه في الشعر القديم، فقد نزعوا إلى صورية حديثة قطعت صلاتها بالاستعارة التقليدية لتخلق لنفسها أسسا جديدة للتعبير الشعري، لا تتيسر للأفكار والتعبير بالصور الواضحة البينة الحدود، فكان الغموض هو السمة البارزة لها بما يوافق طبيعة شعور الشاعر الغامضة والقلقة المتوترة.

ج. دلالة الحرف والنقطة والأرقام:

من مظاهر الغموض في الشعر الصوفي عموما وشعر الحداثة بوجه أخص رمزية الحرف والنقطة والأرقام إضافة الأشكال الهندسية التي لها من الأهمية عند الصوفية منذ القدم، يقول بن عربي في واحدة من قصائده، مستشهدا عن أهمية الحروف في تجاربه الصوفية:

إنَّ الحـــروفَ التـــي في الـــرقمِ تشـــهدُ ... لهـــا معـــانٍ وأســـرارٌ لمـــن نظـــرا
فـــأولُ الأمـــر في مرقومنـــا ألـــفٌ ... واللـف ينكـره حرفـاً علـى مـا تـرى
قـــالَ ابـــن حبـــانَ فيـــهِ في طريقتـــهِ ... بأنـــه نصـــفُ حـــرفٍ هكـــذا ذكـــرا
ونصـــفهُ همـــزةٌ في عـــينِ كاتبهـــا ... كـــذا رأيـــتُ لـــهُ نصـــاً وأيـــنَ يـــرى
كمثلـــهِ في علـــومِ أصـــلِ مأذخـــذها ... مـــن جعفـــر وبهـــذا الفـــن قـــد شـــهرا
واللفـــظ ينكـــر مـــا قـــد قـــال في ألـــف ... ومـــا ابتغـــى جـــدلاً ولا رآه مـــرا

فالرمز لم يقتصر عند المتصوفة القدامى على « الجانب التركيبي أو الصورة في النص بل ألقى بظلاله على الحرف والنقطة، وبدا الحرف حاضراً بقوة في النص الصوفي؛ ما دعا الكثير منهم أن ينقبوا في بنية

1-طالب خليف جاسم السلطاني. الصورة الشعرية عند الشاعر ادونيس. **مجلة كلية التربية الأساسية**. جامعة بابل. أيلول2012.ع9. ص 09.

الحرف ويضعوا له تعريفات عدة تجاوبا مع قيمته الرمزية وقدرته على اختزال حقائق وجودية، والكشف عن دلالة كل حرف وما يقابله من أسفار ومواقف».[1]

وهكذا الحال عن رمزية الحروف والأعداد في التجربة الحداثية المعاصرة، فهي تعد شكلا من أشكال الغموض التي يتباهى بها الحداثيون ويقدمونها على غيرها من النصوص، لدرجة أنّ كثيرا من دواوينهم أضحت تحمل اسم الحرف.[2]

وكثيرا ما نجد البياتي يستخدم تراكيب « ذات عتامة مرجعية تسببها المجاورة المكانية ، كما يستخدم كذلك الألفاظ الصوفية غير المألوفة للألفاظ والتراكيب اللغوية المعقدة « التي يصعب على المتلقي العادي أن يعيش هذه التجربة الشعرية، ففي قصيدة (المعبودة) يوظف الشاعر بعض عبارات المتصوفة وذلك في قوله:

حتمي من أمري الحرف

قدري، ناري الحرف

وطني، منفاي الحرف

نظري في قلبك، نوري الحرف

فلتقتبس الحرف، كما تقتبس النار من النار

أنت السيد والمولى

وأنا بك أولى

1- أسامة غالي. **الرمز والفراغ عند العراقي أديب كمال الدين**. موقع القدس العربي. http://www.alquds.co.uk/?p=215932. 07 نوفمبر 2017.

2- ينظر دواوين الشاعر العراقي أديب كمال الدين وهي سمة بارزة في نصوصه الشّعريّة كلها.

فإذا أرسلتك تنظر في أمر الحرف

فلتخرج ألفـًا من باء

باءً من باء

ألفـًا من ألف

مولاتي خامرها الخوف

فإذا جاء الليل

فلتفح أبواب القلب

ولتُطلق عبدك من أسر الحرف

فأنا خادم مولاتي

عاشقها

تابعها في الوطن المنفي

يرخي الغموض على هذا المقطع سدوله، ويستحضر في الأذهان رمزية الأحرف عند لن " ولكن البياتي ينقلها إلىّ المتصوفة، وهذا التصوير الغامض مبني على تكرار أقوال لـ"ا فري سياق مخالف، من القول الإلهي عند "النفري" إلى الذات التي تمتلك الإبداع وفعل الكتابة والبحث عن الحرف. »،[1]

مما سبق يتبين لنا أن أغلب شعراء المجلة قد انتصروا إلى الغموض وجعلوه من أجلّ سمات الكتابة عندهم، « بل إن الكتابة التي تتسم بالمباشرة والتقريرية يصفونها بأنّها كتابة صحفيّة إخباريّة،

1 – إلياس مستاري. **حداثة القصيدة في شعر البياتي**. ص 178.

وليست لها أي علاقة بالكتابة الشّعريّة الفنّية. وهذا الغموض الدلالي أصبح مرضا في التّوظيف اللّغوي أثناء الكتابة؛ لأن التجارب الشّعريّة المعاصرة قد أفضت صراحة بصعوبة التّعبير عن الحالات النفسية العسيرة على الفهم»،[1] فالقصيدة وبسبب هذه الظاهرة وتوابعها باتت «كتلة من الطلاسم والضبابية يشكل على القارئ والمثقف فك رموزها فأمست القصيدة متاهات واسعة تتراكب فيها الصور، وتغمض الأخيلة وتتراكم الكلمات ثم تتبعثر بحجة تفجير اللغة تارة، أو بذريعة الافصاح عن مكنونات اللاشعور».[2]

5. التمرد والثورة على المفاهيم السائدة:

من أهم مظاهر التقارب بين النصين الصوفي والشعري، والذي يتخذه شعراء الحركة سبيلا واضحا في تجاربهم ظاهرة **(التمرد والثورة على المفاهيم السائدة)**؛ فالتصوف باعتباره رؤيا ثورية[3] ابتكرت رؤيا جديدة للعالم، وآفاقا كانوا يصبون إليها في كتاباتهم؛ حيث لا تكاد صفة التمرد والثورية والرفض تنفصل عنهم، إذ «كان للمتصوفة التأثير الأكبر.. ذلك أن كثيرا منهم عبّروا بفكرهم وسلوكهم عن سخطهم على مجتمعاتهم، ومعارضتهم للسلطات الدينية والسياسية التي كانت تقوم على توجيه هذه المجتمعات والتحكم في مقدراتهم»،[4] وأنها « ثورة على المفاهيم السائدة ودعوة إلى تغيير الواقع السائد، ورؤيا جديدة للكون والوجود».[5] فدفعت هذه العوامل وغيرها بهذه الثورية عند شعراء مجلة (شعر) إلى

1- محمد كعوان. **التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري العربي المعاصر**-. ص 220.

2- علاء الدين رمضان السيد. ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث. **مجلة المعرفة**. سوريا. 01 ماي 1998. ع 416. ص 104.

3- يحضرنا هنا أيضا دور المستشرقين في نشر هذه الرؤيا الثورية؛ حيث ركز بعض المستشرقين على الحركات الثورية التي تمردت على التوجه السائد في المجتمع العربي المسلم كالمعتزلة والصوفية المغرقة في التصوف والمتكلمة والفلاسفة والقرامطة وأهل الباطن ... وغيرهم، واعتبروا المنشقين عنها أصحاب فكر تحرري عقلي، فأعطوا هذه الحركات أهمية لم تكن لتنالها لو لم يهتموا بها هذا الاهتمام الذي قاد بعض مفكرينا إلى الإشادة بهم والترويج لفكرهم ومعتقداتهم بمختلف السبل.

4- إيمان الناصر. **قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف**. ص186، 187 .

5- عبد الحميد جيدة. **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**. ص34 .

احتذائها وتقفي أثرها، ورسمت لهم الطريق فوجدوا فيه ضالتهم التي ينطلقون فيها من رؤية تحاول أن تكون شاملة فلا تقتصر على المحددات الشعرية وإنما تتخطاها إلى ماهية الشعر التي هي أصل هذه المحددات وتنطلق من مبدإ الرفض والتمرد الذي يعني عندهم (الانقطاع) و(البحث عن واقع جديد).[1]

فالماغوط مثلا الذي يصفه درويش بأنه: (شامل التمرد)، أسهم العامل التاريخي ونشأته في مجتمع قرمطي في ثورته على الموروث العربي وكل ماله له صلة بذلك، فكان « يرفض الشرائع والتقاليد الاجتماعية بأي شكل كانت، واقفا منها موقف المتمرد الذي خالف الجميع علانية ضاربا بعرض الحائط بكل شيء»،[2] وهو الشاعر (المتصعلك) -كما وصفه بذلك عبد العزيز المقالح-؛ لأنه يستحضر مبادئ الصعلكة القائمة على التحرر المطلق من هيمنة القبيلة بتفلته من الالتزام السياسي المؤطر وخروجه على السائد.

يقول الماغوط: **على هذه الأرصفة الحنونة كأمي**

أضع يدي وأقسم بليالي الشتاء الطويلة

سأنتزع علم بلادي عن ساريته

وأخيط له أكمامًا وأزراراً

وأرتديه كالقميص..

في أي خريف تسقط أسمالي

وإنني مع أول عاصفة تهب على الوطن

سأصعد أحد التلال

1- ينظر: سامي مهدي. **أفق الحداثة وحداثة النمط**. ص 91.

2- ينظر: راجي شهين. **الرؤيا في شعر الماغوط**. نقلا عن: محمد الماغوط. وطن في وطن. ص34 .

القريبة من التاريخ

وأقذف سيفي إلى قبضة طارق

ورأسي إلى صدر الخنساء

وقلمي إلى أصابع المتنبي

وأجلس عارياً كالشجرة في الشتاء

حتى أعرف متى تنبت لنا

أهداب جديدة، ودموع جديدة

في الربيع؟[1]

يتساءل المقالح ومجيبا في الوقت ذاته عن سر تمرد الشاعر قائلا: « هذه اللمحة الصعلوكية المتمردة أليست ترجمة معاصرة لرؤيا الصعاليك القدماء الخارجين على كل الأعراف والتقاليد الثابتة في عصرهم، وفي مقدمتها تقاليد الولاء لعلم القبيلة والوطن؟ ألا يتسع فضاؤها الدلالي لإيحاءات التمرد والخروج مع مفارقة مغايرة تتعدى عالم الأشياء التي كان الشعراء القدامى يمسكون بها؟!».[2]

ويتبع الماغوط في ذلك ثلة من الشعراء وبخاصة كبيرهم الذي علمهم الرفض والتمرد (أدونيس)؛ إذ تعد نشأته وترعرعه هو الآخر في بيئة شيعية إمامية وتشبعه بهذا الفكر والذي له علاقة وطيدة بالتصوف وأهله، إضافة إلى احتكاكه بمريدي الطائفة العلوية الذي ألهمه بداية خوضه التجربة الشعرية بكل ما تحمله من فكر ونزعة ثورية أولى العوامل التي نحتت فكر الشاعر وتوجهه؛ فكانت الخطوة الحاسمة

1- محمد الماغوط. **الأثار الكاملة**. دار العودة. 1981. ط 02. ص 243.

2- عبد العزيز المقالح. محمد الماغوط –الشاعر المتمرد، الصعلوك، الحزين-. **ثقافات**. البحرين. 01 يناير 2007. ع 19، 20. ص53، 54.

لتحقيق هذا المطمح عبر الفكر الصوفي بعدما رأى أن المتصوفة يفرقون بين القانون الديني والحقيقة بتمييزهم بين الظاهر والخفي فلاحت له يومئذ إمكانية القيام بانقلاب شعري شامل.[1]

فبصدور ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) سنة 1956 أخذ أدونيس يستعرض ويتقمص فيه شخصية الشاعر الشعوبي[2] العباسي مهيار الديلمي « ليعبر من خلاله عن رفضه لواقع العرب الحضاري .. وقد كان مهيار لا يترك مناسبة إلا ويندد بالأعراب وينال منهم، وكان يدعو إلى تقويض الخلافة العباسية ونقل الملك إلى الفرس لأنهم أعرق حضارة». [3]

يقول أدونيس: **مسافر تركت وجهي على**

زجاج قنديلي

خريطتي أرض بلا خالق

والرفض إنجيلي[4]

1- ينظر: علي أحمد سعيد -أدونيس-. الشعر والتصوف. ترجمة وتقديم: عبد الرحيم حزل. **مجلة البيان**. ص 75.

2- **الشعوبية**: هي حركة من يرون أن لا فضل للعرب على غيرهم من العجم، وبمعناها الأخص هي كره العرب وتمني سقوط حضارتهم، نشأت في أوساط الفرس واتخذت من الآداب وسيلة لزرع بذور العنصرية والكراهية في نفوس أبناء أمتها تجاه العرب خاصة والإسلام عامة، وكان الشعر أحد أهم فروع الآداب المستخدمة في هذا الإطار لكونه الأكثر التصاقاً في عقول القراء والمستمعين والأسهل حفظاً في الذاكرة، ولهذا تتضح شعوبية شعراء المجلة وبخاصة أدونيس والبياتي بدعوتهم إلى الثورة على التراث العربي الإسلامي، واستلهامهم لمختلف الشخصيات التراثية الشعوبية ذات الصلة ببلاد فارس كشخصية كالحلاج، وابن الرومي والخيام، وبشار بن برد.. إضافة إلى شخصية الشعوبي مهيار الديلمي الذي كان حضوره واضحا في شعر أدونيس منذ صدور ديوانه الأول.

3- علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**. ص 39 .

4-علي أحمد سعيد (أدونيس). أغاني مهيار الدمشقي. **الأعمال الشعرية**.ج 01ص 224.

ولعله ليس من باب الصدفة أن تتشابه الشخصيتان فـ « فـي التحولات الروحية التي عاشها مهيار في انفصاله عن ماضيه الديني، بكل ثقله النفسي والشعائري، والارتباط بحاضر روحي مغاير، جعله قلقا شديد التوتر، وهذا القلق والتوتر هو الذي عاشه الشاعر-أدونيس- أيضا في تمرده وثورته على الموروث ورفضه للشريعة وما صاحب ذلك من تحولات عميقة».[1] فأدونيس في هذا الديوان يتقمص شخصية مهيار فيبوح لنا من خلالها عن آرائه وأفكاره، فالحياة والوجود في نظره لا يقومان إلا على التمرد والرفض والثورة يقول أدونيس: «الطليعة دائما في موقع من يفتتح ويؤسس-أي في موقع من يهدم ويتجاوز- وهي لذلك الهدف الذي يرفض ويتجاوز، وهي لذلك الهدف الذي يرفض ما هو سائد بأفكاره وقيمه، ومؤسساته جميعا، لضربه؛ لرفضه ومحاربته..».[2]

يقول أدونيس في موضع آخر من الديوان:

هربت مدينتنا

و الرفض لؤلؤة مكسرة

ترسو بقاياها على سفني

و الرفض حطاب يعيش على

وجهي - يلملمني ويشعلني

و الرفض أبعاد تشتتني

فأرى دمي وأرى وراء دمي

1- ينظر: طالب المعمري. **الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر**. . ص 330

2- علي أحمد سعيد-أدونيس-. **زمن الشعر** ، ص 359.

موتي يحاورني ويتبعني. [1]

ولقد أطال أدونيس الاحتفاء بهذه الشخصية الثورية في هذا الديوان وفي غيره، فذكره مرات لا حصر لها، وأصبغ عليه من أوصاف البطولة والثورة ما لا نظير له وهي جميع ما يشهد التاريخ بزيفها، يقول أدونيس:

لا أريد لمهيار أن يترسم خط السواد

يكون إذن عاصيا

ولا أريد لمهيار أن يترسم خط البياض

يكون إذن طيعا

ولا أريد أن يكون القرار

ولا أن يكون جوابا

بل أريد لمهيار أن يتلبس وجه القضاء[2]

وفي مواضع أخرى اتخذ أدونيس من مهيار رمزا للرفض والتمرد على الواقع، رمزا لإدانة التاريخ العربي بجميع سياقاته، رمزا للخرق والتبشير بالحداثة والتطلع إلى واقع مغاير معيش، زاعما أنه يصارع رموز الظلم والقهر، يقول أدونيس:

مهيار غنى حنا، برا صلى ودان

بارك وجه الجنون

1- علي أحمد سعيد -أدونيس-.أغاني مهيار الدمشقي. **الديوان**. ص ؟؟؟.

2- علي أحمد سعيد -أدونيس-. **الديوان**. ج02.ص 215.

ذوب في صوته

جرح العصور اشتهى

لصوته أن يكون سيلا

وكالسيل كان[1]

فالثورة عندهم كما يصفها نذير العظمة « تصور ورؤيا ينبعان من اللحم والدم والعصب والفكر والنفس.. للثورة ثمن تقبضه عهود الكبت والقهر والحرمان لتعلو حرائق الحياة الجديدة، الثورة ذات تتفجر ..»،[2] وبهذه العبارات من أبرز شعراء الحركة نستلهم حقيقة الثورية في أشعارهم فهي تجري في عروقهم مجرى الدم من اللحم، ولم تكن « هذه الثورة وليدة نزوة عابرة؛ بل هي وليدة أزمة روحية وفكرية شكلت صدمة للواقع والإنسان، وحركت فيه بواعث الرغبة في التغيير، وتنقية الذات مما علق بها من شوائب، وما اختمر فيها من مبادئ ثابتة ومسلم بها».[3]

6. **الغربة والقلق الدائم:**

إن البحث عن المجهول وإثارة السؤال من خصائص التجربة الشعرية الصوفية، فالصوفي دائم البحث عن المجهول الذي لم ولن يصل إليه إلا من خلال تبنيه لرؤيا استشرافية تعانق العالم بتناقضاته، وهذا الذي يجعل مفهوم الحيرة والقلق مبدأ أساسيا في تجاربهم، فـ « الصوفي يعيش في قلق وغربة، غربة عن الواقع والمجتمع والناس، وغربة عن النفس ولذا نراه في رحلة مستمرة دائمة»،[4] وكذلك كانت الحال بالنسبة للشاعر المعاصر الذي يتوسل باللغة والحلم، سعيا وراء تحقيق واقع ممكن فكانت الرؤيا

1-علي أحمد سعيد -أدونيس-. **المجموعة الكاملة**. ص60.

2- نذير العظمة. **أنا والحداثة ومجلة شعر**. ص18، 20 .

3- إيمان الناصر. **قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف**. ص197 .

4- المرجع نفسه .ص 186.

الكشفية باعثا له على القلق والاغتراب، حيث «تبدأ رحلة البحث عن الذات من موقع مجابهة الزمن، وتستمر بمعايشة لحظات الاغتراب والقلق ليجد الشاعر في زمن القصيدة فضاء للانبعاث، وفي هذه الحال تصبح القصيدة المساحة الوحيدة التي يمكن للذات أن تخرج إليها لتمارس بها التفكيك وتبصر الواقع القمعي مدمرا ... ».[1]

فمضض التساؤل واتساعه أوقعاه في حيرة المعرفة والبحث عن الذات فهذا أدونيس كما يقول عنه بلقاسم خالد: "ينشغل بالتصوف ويتورط في أسئلته"، وكذلك كان الماغوط في صدام مستمر مع وجوده فكانت الغربة مآلا حتميا لحياته وهو كما قال عنه أحد النقاد "رهين غربات ثلاث: الوطن والطبقة والعصر".

إلى جانب ما سبق فلا بد أن للموروث الصوفي الأثر البالغ في تشكيل هذه النفسية القلقة لدى الحركة فهذا ابن عربي يقول: "ما ثم إلا حيرة لتفرُّق النظر"، ويجاريه في ذلك ابن الفارض في قوله:

زدني بفـــرط الحـــب فيـــك تحيـــرا وارحـم حشـى بلظـى هـواك تسـعرا [2]

وختاما لا يسعنا إلا أن نورد بعض النتائج التي توصلنا إليها في هذا الفصل فنقول: إن العلاقة بين التجربتين الصوفية والفنية لم تكن اعتباطية أو عفوية مثلما يسوقه الكثير من الباحثين من كون التصوف جزء من التراث العربي فلذلك سعى الحداثي من حركة (شعر) إلى إظهاره للساحة الأدبية ودعا إلى التعلق به؛ بل الغاية هي أكبر من ذلك فالمتتبع لحقيقة الرؤيا باعتبارها مصطلحا صوفيا يجد أنها عملية معقدة بحيث لا تخضع لمعيار ثابت قار؛ إذ تستدعي إمكانات وحدود التوفيق بين المحسوس والمتخيل من جهة وبين الواقع واللاواقع من جهة أخرى. وهذه الحركية في الرؤى وتنوعها بين أفراد حركة (شعر) أسهم في بلورة عدة قضايا وآثار استجدت في الشعر العربي، فأصبحت محل دراسة الكثير من النقاد ومحل نظر لدى المبدعين.

1- المرجع السابق. ص52.

2- ينظر:عبد الرحمن محمد القعود. **الإبهام في شعر الحداثة**. ص45.

الخاتمة

في خاتمة بحثنا هذا المكون من أربعة فصول، انتهينا فيه إلى اكتناه أحد أبرز تجمعات الحداثة العربية، والمتمثل في حركة مجلة (شعر) اللبنانية؛ والتي تعتبر مؤشرا لاتجاهات أدبية وثقافية جديدة ظهرت منتصف القرن الماضي خلفت وراءها عالما ثقافيا واسعا أسهم في صناعة المشهد الشعري العربي المعاصر؛ فقد كان لمشروعها الشعري التحديثي أثر كبير في تشكيل مسارات شعرية في حقل الشعرية العربية أهمها استدعاء الموروث الصوفي وما يرتبط به من رؤى وأفكار وقد خلصنا فيه إلى نتائج نوجزها فيما يلي:

أ. تعتبر مجلة (شعر) من أوائل المنابر الأدبية التي يكرس فيها الباحث في العصر جهوده للحديث عن الشعر العربي وقضاياه، فقد تزامن ظهورها مع بداية الحركات الشعرية التجديدية في العالم العربي.

ب. إن دائرة الشعراء والكتاب أوسع من أن تحصر في مؤسسي المجلة وأعضائها، فأدباء (شعر) منهم من أسهم في نشأة المجلة وظهورها إلى الساحة الأدبية فهم بذلك القاعدة التي رست عليها الحركة ومجلتها، وكانت سببا في ظهورها إلى الوجود، ومنهم من ساير المجلة دون أن يكون راضيا عن اتجاهاتها الفكرية والفنية، ومنهم من اكتفى بمقاطعتها و ناهض اتجاهاتها وهاجمها.

ج.رغم ما وقفنا عنده في بعض التعريفات التي ساقها رواد (شعر) حول مفهوم التّراث وماهيته، فإن الكثير من الدارسين قد يغفل عن علاقة شعراء الحركة وموقفهم من التّراث العربي والإسلامي؛ فهذا السكوت عن مكوّن أساسي من مكونات الحداثة الشعرية لم يكن سوى تأجيل لتفجير الخلافات بينهم بسببه، إذ إنه وعند طفو مسألة التّراث على سطح كتابات (شعر) ظهر تناقض وجدل كبيرين حول رؤيتهم للتراث عامة والتّراث العربي الإسلامي على وجه أخص، مما خلف وراءه انسحاب بعض الأعضاء من المجلة وعجّل في نهايتها.

د. من أنواع التّراث الذي استحضره شعراء (شعر) وسعوا في توظيفه والاستشهاد به (الموروث الصوفي)؛ فمن الأسباب الموضوعية التي اجتذبت الحداثي وجعلته يتجه صوب هذه النصوص الشعرية والنثرية ليعبّر من خلالها عن تجربته الفكرية والروحية شخصياته وأفكاره-إضافة إلى ثراء التجربة

الصوفية في جوانبها السلوكية والإبداعية والتي كانت من أهم الأسباب التي أوجدت في شعرنا المعاصر- صيغة الامتزاج بين الموروث الصوفي والتجربة الشعرية.

ه. كان للروافد والمذاهب الأدبية في العصر الحديث كالرومانسية والسّريالية والتيار الحداثي دور في بلورة تصوف معاصر يتماشى والفكر الراهن للجماعة، اقتفى أثره الشاعر العربي المعاصر بعد التّيه الذي عاناه بين موروثه العربي والإسلامي فسعى إلى التنصل منه والدعوة إلى الحط من قيمته، فكانت الصوفية الفلسفية للشاعر الحدثي بما تحمله من أفكار ومعتقدات معول من معاول الباطنية التي وظفها الشاعر المعاصر للهدم والطعن في التّراث العربي الإسلامي، والرجوع إلى التّراث الباطني بزعمهم أنه توطيد لعلاقة الحداثي بتراثه وإنسانيته كل ذلك بزعمهم للتخفيف من وطأة العولمة والاتجاه المادي الذي عرفته تلك الحقبة الزمنية، ففي مقابل الخطاب الغربي يتراءى لنا خطاب يغلب عليه طابع التبعية للآخر، فالشعر العربي الحديث رغم أن التصوف يمثل جزءا من ماضيه فلا يكاد أصحابه أن يتعرفوا عليه إلا بإيعاز من الآخر إما تقليدا له أو مسايرة للحاضر وانسجاما مع السلطة التي يملكها، وقد أشاد بذلك الكثير من الحداثيين، وأعلنوا أن معرفتهم للحداثة الشعرية العربية لم تكن بمعزل عن الحداثة الغربية.

و. إن انفتاح الشعر العربي المعاصر على التّراث الصوفي لم يكن اعتباطيا بل جاء لأسباب جعلت من التصوف عنصرا مهما من عناصر التجربة الحداثية، وذلك لارتباط هذه الأخيرة بالتجربة الصوفية وما حملته من مفاهيم تقارب بها نظيرتها، فالنص الصوفي يثير قلقا فكريا تجاه الثوابت الدينية.

ز. كان للمستشرقين الدور البارز وقدم السبق في تحقيق ونشر التراث الصوفي وكذا إحياء رموزه ونشر أشعارهم والكتابة عنهم مما حذا بشعرائنا بالتأثر بهم والكتابة عنهم.

ح.شعراء مجلة (شعر) أفادوا من المذهب السوريالي أيما إفادة لتقريبهم من التجربة الشعرية الحداثية بما في ذلك التجربة الصوفية المعاصرة، ذلك بكونه أنه مشروع تحرر وتجاوز من القيود التي تحد حرية الشاعر وإبداعه.

ط.الحديث عن استدعاء التراث الصّوفي عند شعراء (شعر) يحيلنا إلى نوعين من الأنماط:

الرّمز بمختلف صوره أبرز تلك الأنماط ظهورا عبر قصائدهم، فهو يحمل في جوانبه المختلفة مخزونه المعرفي والفلسفيّ متنقلا بذلك بين كل الفضاءات، عبر شطحات الصّوفية القدامى والتّجارب الشّعريّة المعاصرة

تقنية: القناع/ المرآة / القرين: فقد شكل القناع الصّوفي حيزا كبيرا من ذلك الاستدعاء وبخاصة عند مجموعة من شعراء الحركة، فانصرف كل شاعر منهم إلى هذا التراث لينهل منه ويشكل قناعا يختفي من وراءه صوت شعره.

ي.إن العلاقة بين الموقف الفكري والبناء الفني للنص الأدبي عموما والشعري على وجه أخص لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى؛ إذ يعتبر الشعر نشاطا إنسانيا يفرض علينا بيان تلك العلاقة الجدلية بينه وبين الإطار الفكري المنعكس عنه، فتكون تلك الأفكار والرؤى جزءا لا يتجزأ من العناصر المكونة لنظام القصيدة بما في ذلك التراث الصوفي وفكره الذي كان له دور واضح في بناء وتأسيس القصيدة الحديثة (قصيدة النثر).

ك.تعتبر (قصيدة النثر) من أبرز التحولات والتغيرات التي أصابت بنية الشعر العربي في إطار التحولات السائدة في الوطن العربي، تلك القصيدة التي لم تثمر جدتها إلا فيما بعد مع حركة مجلة (شعر) أين وجدت في مجلتها منطلقا أوسع ومتنفسا أرحب، ففي الوقت الذي يربط فيه نقاد الأدب الحديث (قصيدة النثر) بـ (الشعر المنثور) تارة وأن لها صلات وطيدة بقصيدة النثر الفرنسية من جهة أخرى، يذهب الناقد (محمد جمال باروت) أن لها جذورا في التراث الكتابي العربي القديم، فيجعل من (التراث الصوفي) ما يسوغ التفات شعراء قصيدة النثر إليه وربط هذه القصيدة به.

ل. مارست (قصيدة النثر) دوراً واضحاً في إنماء (الرؤيا) الصوفية، فكانت النصوص النثرية الصوفية المَعين الأول لها؛ فالصوفي باختراقه الحجب يتشوق إلى الأعظم، وهي التجربة التي أراد أن يخوضها شعراء قصيدة النثر الذين تجلت عندهم بوفرة رموزها، وكثافة إيحاءاتها، وبمقدار تمسكهم بهذه التجربة

ازداد إحساسهم بضيق الواقع فوجدوا في الرؤيا الصوفية وسيلة ومنفذا للانسحاب من الحياة، أو هذا الوجود الظاهري عبر عناصر: الخيال والحلم والحدس.

م. إن الروافد السابقة الذكر من: خيال وحلم وحدس، وما لها من دلالات صوفية بحتة توحي بميتافيزيقية الرؤيا الحداثية عند جماعة (شعر)بوصفها موقفا من العالم، وبتلقائية الإبداع وفوضويته، مما أدى إلى انعكاسها على الكتابة الشعرية عندهم، ظهرت آثارها جلية في غموض أشعارهم إلى درجة الإبهام في أغلب حالاته وشعورهم بالغربة والضياع في عالم يغلب عليه طابع العبثية والتمرد والثورة.

ن. أغلب شعراء حركة (شعر)قد انتصروا إلى الغموض وجعلوه من أجلّ سمات الكتابة، بل إن الكتابة التي تتسم بالمباشرة والتقريرية يصفونها بأنّها كتابة صحفيّة إخباريّة، وليست لها أي علاقة بالكتابة الشّعريّة الفنّية. وهذا الغموض الدلالي أصبح مرضا في التّوظيف اللّغوي أثناء الكتابة؛ لأن التجارب الشّعريّة المعاصرة قد أفضت صراحة بصعوبة التّعبير عن الحالات النفسية العسيرة على الفهم.

س. من أهم مظاهر التقارب بين النصين الصوفي والشعري، والذي يتخذه شعراء الحركة سبيلا واضحا في تجاربهم ظاهرة (التمرد والثورة على المفاهيم السائدة)؛ فالتصوف باعتباره رؤيا ثورية ابتكرت رؤيا جديدة للعالم، وآفاقا كانوا يصبون إليها في كتاباتهم؛ حيث لا تكاد صفة التمرد والثورية والرفض تنفصل عنهم.

وبهذه النتائج نكون قد أتينا على الإجابة عن أهم الإشكالات التي سطرناها أول البحث، والإلمام بجوانبه الهامة، والله من وراء القصد.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

كتب الدراسة:

1. إبراهيم محمد منصور. **الشعر والتصوف**. دار الأمين للنشر والتوزيع. القاهرة. 1999.

2. أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**. دار الكتب العلمية. بيروت، لبنان. 1988.

3. إحسان عباس. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. 1978.

4. أحمد ياسين السليماني. **القناع التراثي في الشعر اليمني المعاصر**. وزارة الثقافة والسياحة. صنعاء، اليمن. 2004.

5. أمال منصور. **أدونيس وبنية القصيدة القصيرة**.عالم الكتب الحديثة. إربد.2007.

6. إمتنان عثمان الصمادي. **شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية)**.دار فارس للنشر. عمّان. 2001.

7. آمنة بلعلى. **تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر**. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1995.

8. أمين الريحاني. **الريحانيات**. دار الكتاب اللبناني. بيروت. 1978. ط08. ج 02.

9. إيمان الناصر. **قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف**. دار الانتشار العربي. بيروت، لبنان. 2007 .

10. بسام ساعي. **حركة الشعر الحديث في سوريا**. دار المأمون للتراث. دمشق، سوريا. 1978.

11. بشير تاوريريت. **آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس**. عالم الكتب. القاهرة. 2009.

12. جبرا إبراهيم جبرا. **ينابيع الرؤيا**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان. 1979.

13. جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. **لسان العرب**. دار صادر. بيروت. المجلد الثاني.

14. جمال شحيد، وليد قصاب. **خطاب الحداثة في الأدب. –المرجعية والأصول**-. دار الفكر. دمشق، سوريا. 2005.

15. جهاد فضل. **أدباء عرب معاصرون**. دار الشروق. مصر. 2000 .

قضايا الشعر. دار الشروق. بيروت. 1984.

16. حسن عبد عودة. **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**. أطروحة دكتوراه. كلية الآداب، جامعة الكوفة. 2006.

17. حفناوي بعلي. **راهن الشعر في نهايات القرن (راهن الملحمة وأصداء التوقعية والصّوفية)**. دار اليازوري للنشر. عمان، الأردن. 2015.

18. خالد بلقاسم. **أدونيس والخطاب الصوفي**. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2000.

19. خالدة سعيد. **البحث عن الجذور**. دار مجلة شعر. بيروت، لبنان. 1960.

حركية الإبداع. دار العودة. بيروت، لبنان. 1979.

20. راجي شاهين. **الرؤيا في شعر الماغوط**. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق، سوريا. 2013.

21. رقيس كاظم الجنابي. **التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية**. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة. 2006.

22. سامح الرواشدة. **القناع في الشعر العربي الحديث**. مطبعة كنعان. الأردن. 1995.

23. ساندي سالم أبوسيف. **قضايا النقد والحداثة**. دار الفارس للنشر والتوزيع. عمّان. 2005.

24. السراج الطوسي. **اللمع في التصوف**. القاهرة. 1960.

25. سعيد بن ناصر الغامدي. **الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها**. دار الأندلس الخضراء. جدة، السعودية.2003.

26. سعيد يقطين. **الرواية والتّراث السردي –من أجل وعي جديد بالتّراث-**. المركز الثقافي العربي. بيروت، لبنان. ط1. 1992.

27. سميح عاطف الزين. **الحلاج دراسة وتحليل**. الشركة العالمية للكتاب. بيروت، لبنان. 1988.

28. سهير حسنين. **العبارة الصوفي في الشعر العربي المعاصر**. دار شرقيات للنشر. القاهرة. 2000.

29. سيد بن حسين العفاني. **أعلام وأقزام في ميزان الإسلام**. دار ماجد عيري. جدة، السعودية. 2004.

30. صفاء عبيد حسين علي. **قصيدة النثر**. محاضرة من التعليم عن بعد. جامعة بابل. 2012.

31. صقر أبو فخر. **حوار مع أدونيس**. دار الفارس. عمّان، الأردن. 2000.

32. صلاح فضل. **أساليب الشعرية المعاصرة**. دار الآداب. بيروت. 1995.

نظرية البنائية في النقد. دار الأفاق الجديدة. بيروت. ط03. 1985.

33. طالب المعمري. **الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر**. مؤسسة الانتشار العربي. بيروت، لبنان. 2010.

34. طه وادي. **جماليات القصيدة المعاصرة**. دار المعارف. القاهرة، مصر. 1989. ط02.

35. عبد الحميد جيدة. **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**. دار الشمائل. لبنان. 1986.

36. عبد الرحمان بسيسو. **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر**. المؤسسة العربي للدراسات والنشر. بيروت، لبنان. 1999.

37. عبد الرحمان عطبه. **الشعر الحديث والتراث**. دار الأوزاعي. بيروت. 1986.

38. عبد الرحمن محمد القعود. **الإبهام في شعر الحداثة**. عالم المعرفة. الكويت. مارس 2002.

39. عبد الرزاق بركات. **أقنعة التراث الصّوفي في الشعر العربي والتركي الحديث "الحلاج نموذجا"**. عين للدراسات والبحوث. المريوطية. مصر. 2007.

40. عبد الرضا علي. **الأسطورة في شعر السياب**. وزارة الثقافة والفنون. العراق. 1987.

: **القناع في الشعر العربي المعاصر –مرحلة الرواد–**. مركز تحقيقات العلوم الإسلامية.1982.

41. عبد العزيز موافي. **قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية**. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. مصر. 2004.

42. عبد القادر محمد مرزاق. **مشروع أدونيس الفكري والإبداعي**. المعهد العالمي للفكر الإسلامي. هوندن، و م أ. 2008.

43. عبد المجيد زراقط. **الحداثة في النقد الأدبي المعاصر**. دار الحروف العربي.بيروت. 1991.

44. عبد الناصر هلال.**الشعر العربي المعاصر انشطار الذات وفتنة الذاكرة**. دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع . كفر الشيخ، مصر. 2009.

45. عبد الوهاب البياتي. **تجربتي في الشّعر**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 1993. ط03.

46. عدنان حسين القاسم. **الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس**. الدار العربية للنشر والتوزيع.2000.

47. عدنان علي رضا النحوي. **الحداثة في منظور إيماني**. دار النحوي. الرياض، المملكة العربية السعودية. 1989. ط03.

48. عز الدين إسماعيل. **الشعر العربي المعاصر**. **-قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**-.دار الفكر العربي. ط.03.

49. عزيز الحدادي. **الفلسفة ومذاق الحضارة**. **أعمال الندوة الدولية**. فاس،المغرب. مارس 2007 .

50. أيمن الحكيم . روز اليوسف. **عفيفي مطر ضحية أدونيس**. فراديس. مملكة البحرين.2012.

51. علي أحمد سعيد (أدونيس). **ها أنت أيها الوقت - سيرة شعرية ثقافية**. دار الآداب. بيروت. 1993.

-**الثابت والمتحول-الأوصول** -. دار العودة. بيروت، لبنان. ط 01.

-**الصوفية والسّريالية**. دار الساقي. بيروت، لبنان. ط03.

-**زمن الشعر**. دار العودة. بيروت. 1983. ط03.

-**مقدمة للشعر العربي**. دار العودة. بيروت، لبنان.1979. ط03.

الثابت والمتحول، صدمة الحداثة. دار العودة. بيروت. 1974.

-**الشعرية العربية**. دار الآداب. بيروت.1989. ط02.

-**سياسة الشعر**. دار الآداب. بيروت. يناير 1996

-**صدمة الحداثة**. دار العودة. بيروت، لبنان.1979. ط02.

-**كتاب (أمس المكان الآن)**. دار الساقي. بيروت، لبنان. ط02. 2006 .

- **مقدمة ديوان (قصائد مختارة)** ليوسف الخال. دار مجلة شعر. بيروت.

-**مقدمة للشعر العربي**. دار العودة. بيروت. ط03. 1979.

-**الصوفية والسوريالة**. دار الساقي. 1992.

52. علي المتقي. **القصيدة العربية المعاصرة**. المطبعة الوطنية. مراكش . 2009.

53. علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر**. دار غريب. القاهرة، مصر. 2006.

54. علي عشري زايد. **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**. دار الفصحى، القاهرة، 1978 .

55. عمر الدقاق، ومجموعة من الباحثين. **تطور الشعر الحديث والمعاصر**. دار الامام الأوزاعي. بيروت، لبنان. 1996.

56. غالي شكري. **التّراث والثورة**. دار الثقافة الجديدة. مصر. 1996. ط02.

شعرنا الحديث إلى أين؟. دار الشروق. القاهرة. 1991 .

57. فاتح علاق. **مفهوم الشّعر عند رُوّاد الشّعر العربي الحر**. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق.2005.

58. فايزة أحمد الحربي. **السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر**. النادي الأدبي. الرياض. المملكة العربية السعودية. 2010.

59. فيصل دراج. **الحداثة المتقهقرة-طه حسين وأدونيس-**. ناديا للطباعة. رام الله، فلسطين. 2005.

60. كامل سلمان الجبوري. **معجم الشعراء من العصر الجاهلي إلى سنة 2002**. دار الكتب العلمية. بيروت، لبنان. 2003.مج 02، 04، 05.

61. كاميليا عبد الفتاح. **القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية)** . دار المطبوعات الجامعية. الاسكندرية. 2006.

62. كمال خير بك. **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**. دار الفكر. بيروت، لبنان. 1978.

63. كمال نشأت. **شعراء الحداثة في مصر**. الهيئة المصرية العامة، مصر.

64. لطيف شنهي. **النزعة الصوفية في الشعر التونسي الحديث**. فن للطباعة. تونس. أوت 2009.

65. ماجد السامرائي. **قراءة في التراث والحداثة (أدونيس نموذجا)**.مؤسسة عبد الحميد شومان. عمان، الأردن.1997.

66. ماسينيون، مصطفى عبد الرزاق. **التصوف**. دار الكتاب اللبناني. بيروت ، لبنان. 1984.

67. محمد العربي فلاح. **أدونيس تحت المجهر**. دار الخلدونية. القبة القديمة، الجزائر.2008.

68. محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي. **تاج العروس من جواهر القاموس**.المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. ج 15 .

69. محمد بنعمارة .**الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر**. شركة المدارس. الدار البيضاء. 2001.

70. محمد بنعمارة. **الصوفية في الشعر المغربي المعاصر –المفاهيم والتجليات-**. شركة النشر المدارس. الدار البيضاء، المملكة المغربية. 2000.

71. محمد بنيس. **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته**. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. ج02.

- **ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب**. دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت، لبنان. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء، المغرب. 1985.

72. محمد جمال باروت. **الشعر يكتب اسمه**. منشورات اتحاد كتاب العرب. دمشق، سوريا.1981.

73. محمد زياني. **فلسفة اللامعقول في الخطاب الصوفي**. إصدارات إي كتب. لندن. أفريل 2017.

74. محمد عابد الجابري. **التّراث والحداثة – دراسات ومناقشات-**. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. 1991.

75. محمد فتوح أحمد. **الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر**. دار المعارف. القاهرة. ط03.

76. محمد كعوان. **التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري العربي المعاصر**-. دار بهاء الدين. الجزائر. 2009.

77. محمد مفتاح. **تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص-**. دار التنوير للطباعة والنشر.بيروت، لبنان. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء، المغرب. 1992.

78. مريم حمزة. **غموض الشعر ومصاعب التلقي**. مؤسسة الرحاب الحديثة. بيروت، لبنان.

79. مسعد بن عيد العطوي. **الغموض في الشعر العربي. مكتبة الملك فهد. السعودية. 1970. ط 02 .**

80. مسعود حبيب. **جبران خليل جبران حيا وميتا**. بيروت .1966.

81. مسلم بن الحجاج النيسابوري. تح: محمد فؤاد عبد الباقي. كتاب الرُّؤْيَا. **المسند الصحيح المختصر**. دار إحياء التراث العربي – بيروت . ج04.

82. نبل راغب. **موسوعة النظريات الأدبية**، أدبيات. مكتبة لبنان. 2003.

83. نذير العظمة. **أنا والحداثة ومجلة (شعر)**. دار نلسن. بيروت. 2011.

84. نور الدين أعراب. **الاستعارة في الخطاب الشعري المغربي المعاصر**.عين للطباعة. وجدة، المغرب.2012.

85. هتاف فؤاد. **القناع الصوفي في الشعر العربي المعاصر**. بيسان. بيروت، لبنان. 2013.

86. ياسر إسكيف. **الحداثة المعطوبة والسلالات القلقة-ملامح جديدة في الشعر السوري**-. دار الطليعة. دمشق ، سوريا. 2006.

الرسائل الجامعية:

87. إلياس مستاري. **حداثة القصيدة في شعر البياتي. رسالة دكتوراه. كلية الآداب، جامعة باتنة. الجزائر. 2014 .**

88. بلخوجة عبد العزيز. **الرؤيا الشعرية في بيانات البياتي**. رسالة ماجيستر. كلية الآداب واللغات. جامعة وهران. 2015.

89. حسن عبد عودة الخاقاني. **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**. أطروحة دكتوراه. كلية الآداب. جامعة الكوفة. 15 آذار 2006.

90. رابح ملوك. **بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية**. أطروحة الدكتوراه. كلية الآداب واللغات. جامعة الجزائر. 2007/ 2008.

91. سعيدي المولودي. **تجليات الرؤية وفضاء الدلالة في شعر سعدي يوسف**. كلية الآداب. مكناس، المملكة المغربية.2005 .

92. سورية لمجادي. **دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر**. مذكرة ماجيستر. كلية الآداب واللغات والفنون. جامعة وهران. 2011.

93. محمد كعوان. **الرمز الصوفي في الخطاب الشّعري العربي المعاصر-وفعاليات التجاوز**-. رسالة دكتوراه. جامعة قسنطينة.2006.

94. منى علام. **عناصر تحديث النص الشعري في (مجلة شعر)**. رسالة دكتوراه. كلية الآداب واللغات. جامعة الجزائر2005، 2006.

95. ناجي جبران أحمد. **تطور الشعر اليمني المعاصر**. أطروحة دكتوراه. كلية اللغات، جامعة صنعاء. اليمن. 2009.

96. نور سلمان. **معالم الرّمزية في الشّعر الصّوفي العربي**. مذكرة لنيل شهادة أستاذ في العلوم. الجامعة الأمريكية في بيروت. حزيران 1954.

الدواوين الشعرية:

خليل حاوي. السندباد في رحلته الثامنة. **الديوان**. دار العودة. بيروت. 1993. ط8.

1. عبد الوهاب البياتي. **الموت في الحياة**. منشورات دار الآداب. بيروت. 1968.
   - **ديوان المطابقات والأوائل**. الأعمال الشعرية الكاملة. ج02.
   - رباعيات الفرح. **احتفال المومياء المتوحشة**. دار الشروق. القاهرة. 1998.
   - رحل النهار. **الأعمال الشعرية الكاملة**. دار العودة. بيروت . ج01 .
   - سفر الفقر والثورة. **الديوان**. دار العودة. بيروت. 1990. ط04.مج 02
2. علي أحمد سعيد (أدونيس). **قراءة في كتاب الطواسين**. دار العودة. بيروت. 1979.ج03.
   - قصائد حب على بوابات العالم السبع. قصيدة (تحولات ابن عربي).
     الأعمال الشعرية الكاملة.دار العودة. بيروت، لبنان. ج 03.
   - **كتاب البحر**. دار العودة. بيروت. 1979. ج03.
   - **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**.دار الآداب.بيروت. 1988

- **كتاب القصائد الخمس**. دار العودة. بيروت. 1980.

- **المسرح والمرايا**. 1965- 1967 .دار الآداب. بيروت. 1988.

3. محمد الماغوط. **الأثار الكاملة**. دار العودة. 1981. ط 02.

4. محمد عفيفي مطر. **الأعمال الشعرية الكاملة**. دار الشروق. القاهرة. 1998.

- مرثية الأيام الحاضرة. **الآثار الكاملة**. دار العودة. بيروت، لبنان. 1996.

5. محمد عبد الجبار النفري . تح: آرثر أربي، تقديم وتعليق د. عبد القادر محمود. **المواقف والمخاطبات**. الهيئة المصرية للكتاب. مصر. 1985.

6. محي الدين بن عربي. **الفتوحات المكية**. دار صادر. بيروت.ج01.

7. سعدي يوسف. الأخضر بن يوسف ومشاغله. **الأعمال الشعرية**. منشورات الجمل. بيروت. 2014. ج01.

- **الأعمال الشعرية**. دار المدى. بيروت. 1995.ط4. ج01.

8. صلاح عبد الصبور. **الديوان، حياتي في الشعر**. دار العودة. بيروت. ط: 02. 1977. مج 03.

9. يوسف الخال. البئر المهجورة. **الأعمال الكاملة**. دار العودة. بيروت. 1979.

المجلات:

1. **مجلة (شعر)**. شتاء 1957 . ع 01 ./ صيف 1959. ع12./ **خريف 1957. ع 04./** شتاء 1959.ع09./ صيف 1964. ع 31، 32./. ع 18 .1961/ خريف1961 . ع 20./ ربيع 1961. ع18./ ربيع 1960. ع14./ 1959. ع 12./ نيسان 1957. ع02./ 1960. ع14./ . يونيو 1969. ع43./ صيف1960. ع15/ 1959. ع 12./ 01 أبريل1960. ع14./ صيف 1959. ع01./ ربيع 1967. ع33، 34 ./ صيف 1957. ع 03./ صيف 1958. ع 8./ صيف 1967. ع 35./ 1961 .ع 18 ./. 1961.ع 20./ ربيع 1958. ع06 ./ صيف 1960. ع15/ ربيع 1957. ع02./ صيف خريف 1964. ع 31، 32 ./ .1959. ع 10./ خريف 1957 ع 04./ع 10./ ع 12. 1959/ كانون

الثاني 1959. ع05./ ربيع 1960. ع14./ صيف 1963. ع27./ صيف 1960. ع 19./ ربيع 1962. ع22.

2. أحمد طعمه حلبي. التناص الصوفي في شعر البياتي. **الموقف الأدبي**. بيروت. 2004.ع 393.

3. بلقاسم خالد. أدونيس والخطاب الصوفي. **فصول**. مصر. 01 أبريل1997. ع02.

4. جابر عصفور. **أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي**. **فصول**. يوليو 1981. مج 01.ع4.

5. جودت فخر الدين. أدونيس: هاجس البحث والتأويل. **فصول**. خريف 1997. مج16 ع02.

6. حبيب بوهرهور. الرؤيا والشفوية في المشروع النقدي عند جماعة مجلة (شعر) اللبنانية.**علامات في النقد**. السعودية. 01 جويلية 2011. مج 74 ، ج19.

7. حسن مخافي. الوقوف على جدار اللغة. **نزوى**. 01 يناير 1997. ع 09.

8. خالدة سعيد. الملامح الفكرية للحداثة. **فصول**. أبريل، مايو، يونيو 1984. م 04، ع03.

9. خليل حاوي. النشاط الثقافي في الوطن العربي. **الآداب**. شباط فيفري1961. ع02.

10. سامي مهدي. مجلة (شعر) اللبنانية –مدخل إلى دراسة تقويمية-. **الأقلام**. العراق. 01 سبتمبر 1987 .ع09 .

11. سهيل إدريس. الأدب والوحدة. **الآداب**. أيار مايو 1963. ع 05.

12. **طالب خليف جاسم السلطاني. الصورة الشعرية عند الشاعر ادونيس**. مجلة كلية التربية الأساسية. **جامعة بابل. أيلول2012.ع9.**

13. عابد خزندار. عن الحداثة وما بعدها. **إبداع**. مصر 01 نوفمبر 1992. ع 11.

14. عبد العزيز المقالح. محمد الماغوط –الشاعر المتمرد، الصعلوك، الحزين-. **ثقافات**. البحرين. 01 يناير 2007. ع 19، 20.

15. عبد الوهاب البياتي. **الشاعر العربي والتّراث**. مجلة فصول. يوليو 1981.

- شاعر وموقف. **الموقف الأدبي**. جوان 1971. ع02.

16. عزيز الحدادي. **الفلسفة ومذاق الحضارة**. **أعمال الندوة الدولية**. فاس، المغرب. مارس 2007 .

17. علي أحمد سعيد (أدونيس). (مراكش/ فاس) والفضاء ينسج التأويل. **الثقافة الجديدة** . المغرب. 01يناير1980.

- تأسيس كتابة جديدة. **مواقف**. لبنان. 01 سبتمبر 1971. ع 17.
- حداثة الشيء أم حداثة الإنسان. أبواب. دار الساقي. ع01.
- الشعر والتصوف. ترجمة وتقديم: عبد الرحيم حزل. **البيان**. الكويت. 01مايو 1998. ع334.
- خواطر حول تجربتي الشعرية. **مجلة آداب**. مارس 1966.

18. فتحي عبد الله. محمد عفيفي مطر: من المحدود إلى المطلق. **مجلة القاهرة**. مصر. 15 يوليو 1987. ع 73.

19. كمال أبو ديب. الحداثة ، السلطة، النص. **فصول**. مصر. 01 يونيو 1984.

- لغة الغياب في قصيدة الحداثة. **فصول**. 1989 .ع3-7.

20. ماجد حمود. جبرا إبراهيم جبرا وقضية التّراث الشعبي. **آفاق الثقافة والتّراث**. الإمارات. 01 مارس 1994. ع04

21. ماري عيسى. حوار مع البياتي. **الرافد الشارقية**. سبتمبر 2000. عدد 37.

22. محمد الخالدي. الإبداع والتجربة الروحية. **الحياة الثقافية**. تونس. فيفري 2000. ع 112.

23. محمد الماغوط. نخبة (مجلة شعر). **الآداب**. يناير 1962. بيروت، لبنان. ع 01 .

24. محمد برادة. اعتبارات نظرية في تحديد مفهوم الحداثة. **فصول**. مصر. إبريل1984. مج 04، ع 03 .

25. محمد جمال الباروت. المقدمات الإيديولوجية لمشروع الحداثة الشعرية. حركة مجلة (شعر) 1957، 1964. **المعرفة**. سوريا. 01 سبتمبر 1984. ع 271.

- الحداثة الأولى-مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة شعر- الجزء الأول. **المعرفة**. سوريا. 01 سبتمبر 1985. ع283، 284.

- الحداثة المستمرة في الهوية المتحركة في النص الشعري. المعرفة. سوريا. 01 نوفمبر 1981. ع237.
- أوهام الحداثة. الناقد. لبنان. أفريل 1989. عدد 10 .
- في نظرية الشعرية العربية الحديثة. المعرفة. سوريا . 01 نوفمبر 1983.ع 260، 261.

26. محمد عبد الرحمن يونس. المؤثرات الأسطورية والتاريخية في الشعر السوري المعاصر. المعرفة. سوريا. اغسطس 1995. ع383.

27. محمد مصطفى هدارة. النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث. فصول. ع04. يوليو 1981. مج 01.

28. محي الدين صبحي. مقابلة مع خليل حاوي. المعرفة.01 مارس 1973. ع133.

29. مشهور فواز. الصورة الشعرية وظاهرة التمرد. إبداع. مصر. 01 فبراير 2000. ع 02، 03 .

30. يوسف زيدان. الشّعر الصوفي المعاصر- الإمام أبو العزائم وأحمد الشهاوي- نموذجا. **فصول**. مصر. 01 يوليو 1996 ع03.

المواقع الالكترونية:

1. موقع كلية التربية للعلوم الانسانية جامعة بابل. http://humanities.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx. ماليزيا في: 28/ 01/ 2018.
2. صفاء عبيد حسين علي. محاضرة قصيدة النثر. **موقع كلية التربية للعلوم الإنسانية**. جامعة بابل. العراق. غرداية: 2018.
3. فاطمة فائزي. أشهر القصائد التّموزية لروّاد الشعر الحديث في سورية و العراق . **الحوار المتمدن**. http://www.ahewar.org. ماليزيا في: 28/ 12/ 2017.
4. قصاص شروق، غزال ماري. الحداثة. منتديات الباحثون السوريون. http://www.syr-res.com/article/8774.html. ماليزيا في: 08 / 01/ 2018.
5. منيف موسى: المدرسة الرمزية العربية حالة من حالات النفس. **موقع الأسبوع العربي**. http://arabweek.com. 10.10. 2017.

6. ويكيبيديا ttps://ar.wikipedia.org/wiki ثيوصوفية./ أندريه+بروتون/ آرثر_رامبو./ هرمس/ شارل_بودلير/ دادا. ماليزيا 2018.

7. **أسامة غالي**. الرمز والفراغ عند العراقي أديب كمال الدين. **موقع القدس العربي**. **http://www.alquds.co.uk/?p=215932**. **07 نوفمبر** 2017.

8. أحمد علي الزين. حوار مع أدونيس. العربية. الجمعة 14-9-2007. **منتديات أخوية**. https://www.akhawia.net/ . ماليزيا: 30/ 12/ 2017.

9. **منتديات الألوكة** : http://www.alukah.net. ماليزيا في:15 / 01/ 2018.

ملخص البحث

ملخص البحث:

نعني بالتصوف في الأدب العربي المعاصر، ذلك اللّون الّذي اتّجه فيه أصحابه إلى الحديث من القضايا التي عرفت في الفكر الصوفي بوجه عام و في الأدب بوجه خاص من القضايا و الأفكار الفلسفية التي برزت في الفكر الصوفي بعد أن دخلته تيارات فكرية كثيرة.

وبما أن بعض ملامح الأدب المعاصر هي جزء من التراث الصوفي، فإن أهمية بحثنا هذا تكمن أساسا في إبراز مدى تأثر شعراء مجلة (شعر) بهذا التراث وبما فيه من أفكار وأساليب، قوة أو ضعفا، وأيضا بمصطلحاته و بصوره وبموضوعاته وبرموزه من جهة، وبيان الغاية من اهتمام أدباء الحداثة بما فيهم (أدونيس ، سعدي يوسف ، البياتي، بشر فارس، عفيفي مطر...) وغيرهم بهذا اللون من الآداب ومدى تعلقهم بأفكار أعلام الأدب الصوفي القديم من جهة أخرى.

الكلمات المفتاحية:

التراث الصوفي ، مجلة (شعر)، الحداثة والتصوف، الرؤيا، الغموض.

Résumé de recherche:

Nous entendons par le soufisme dans la littérature arabe contemporaine, cette couleur dans laquelle ses compagnons sont allés parler des questions qui étaient connues dans la pensée mystique du visage général et dans la littérature en particulier des questions et des idées philosophiques qui ont émergé dans la pensée soufie après que beaucoup de courants intellectuels l'aient entré.

Puisque certaines des caractéristiques de la littérature contemporaine font partie du patrimoine mystique, l'importance de notre recherche est surtout de mettre en évidence la mesure dans laquelle les poètes et la revue de poésie ont été influencés par ce patrimoine et ses idées et méthodes. force ou faiblesse, et aussi dans ses termes et dans une forme et avec ses sujets et ses symboles et le but de l'intérêt des écrivains modernes, y compris (Adonis, Saadi youssef, Al Bayati, Bichr fares, Afifi Matar...) et d'autres avec ce genre d'étiquette et combien ils sont attachés aux idées d'informer l'ancienne littérature soufie d'autre part.

Mots-clés:

Patrimoine soufi, revue de poésie, modernité et soufisme, Vision de rêve, mystère.

فهرس المحتويات

Contenu

الإهداء 2

شكر وتقدير ..... 3 Erreur ! Signet non défini.

مقدمة 5

الفصل الأول: حركة (شعر) والتّراث ..... Erreur ! Signet non défini.

1. حركة (شعر) التأسيس والغايات: 11

أ. بداية التأسيس 11

ب. بيان (يوسف الخال) التأسيسي 12

ج. مجلة (شعر) ودورها الأدبي 14

د. أعضاء الحركة وشعراؤها 18

ه. نهاية شعر 21

2. شعراء الحركة والتّراث: 29

أ. هوية التّراث لدى شعراء (شعر) 33

ب. مصادر التّراث عند شعراء الحركة 37

ج. موقف شعراء مجلة (شعر) من التّراث العربي 53

الموقف الأول: الرافض للتراث 54

الموقف الثاني: الناقد للتراث 61

الموقف الثالث: انتقائي للتراث 62

الفصل الثاني: التجارب الشعرية المعاصر والتّراث الصوفي 83

1. التجربة الشعرية الحداثية والتصوف: 83

أ. الحداثة (المفهوم، والنشأة) 84

ب. مشروع الحداثة الشعرية عند شعراء مجلة (شعر) 94

ج. معالم التقاء التجربتين الحداثية والصوفية:..... 102

1) مفهوم التجربة الصوفية المعاصرة 106

2) روافد الصوفية الحداثية 109

3) سمات الصوفية الحداثية 114

2. السّريالية بوابة الصوفية الحديثة: 123

أ. مفهوم السّريالية 124

ب. بين الصوفية والسريالة..... 126

3. شعراء مجلة (شعر) والتصوف..... 147

الفصل الثالث: أنماط استدعاء التراث الصّوفي عند شعراء (شعر)..... Error! Bookmark not defined.

1) الرّمز الشعري (المفهوم والنشأة):..... 161

2) الرّمز الصّوفي في الخطاب الشعري المعاصر 164

3) استدعاء الرّمز الصّوفي عند شعراء الحركة:..... 169

1. تقنية: القناع/ المرآة / القرين..... 175

أ. مفهوم القناع وأهميته (أسباب اللجوء إلى القناع) 177

ب. وظيفة القناع..... 181

ج. أقنعة التراث الصّوفي عند شعراء مجلة (شعر): 183

1)(القناع) الصّوفي في شعر عبد الوهاب البياتي 184

2)(المرآة) الصّوفية في شعر أدونيس 198

3)(القناع الرّمزي) في شعر محمد عفيفي مطر 215

4)(القرين) في شعر سعدي يوسف..... 219

2. التناص الصّوفي عند شعراء (شعر): 229
أ.مفهوم التناص 229
ب.أشكال التناص الصّوفي عند شعراء مجلة (شعر) 234
1) استدعاء المصطلحات الصّوفية..... 234
2)الرّمز بين الشّكل والعدد والحرف..... 242
الفصل الرابع: الأغراض الفكرية والفنية لاستدعاء التراث الصوفي: 247
1.علاقة الموقف الفكري بالبناء الفني 247
2.قصيدة (النثر) والتصوف 250
أ.قصيدة النثر عند (حركة شعر) 251
ب.قصيدة النثر والتصوف 255
3.رؤيا التصوف وكتابة الشعر..... 258
أ.مفاهيم الرؤيا عند رواد حركة (شعر) 261
ب.من رؤية الشعر إلى رؤيا التصوف 262
ج.الرؤيا عند رواد حركة (شعر) 263
د.منابع الرؤيا عند حركة شعر 275
4.ظاهرة الغموض والكتابة الصوفية 285
أ.غموض اللغة الصوفية 288
ب.غموض الصورة الشعرية 300
ج.دلالة الحرف والنقطة والأرقام 307
5.التمرد والثورة على المفاهيم السائدة 310
6.الغربة والقلق الدائم..... 316

خاتمة 318

قائمة المصادر والمراجع.....1

ملخص البحث 337

فهرس المحتويات 339