تجليات الحداثة في مواقف "النِفَري" ومخاطباته

د . زهيرة بولفوس

جامعة قسنطينة1

" كيف تخرج من جلنار اللغة دون أن تسقط في برج الغواية، أيّها الحداثي الأريب؟!! "[1]

الملخـــــص:

يقف الباحث/القارئ المتتبع للتراث الصوفي العربي على القيمة الأدبية العالية التي تحملها نصوصه، إضافة إلى أبعادها الفكرية والدينية.

ونظرا لقناعتنا التامة بأن هذا التراث العريق لا يزال يشكل مواطن إبداع غير مأهولة بالنسبة للدرس النقدي العربي المعاصر – خاصة في جانبه الجمالي وفي أبعاده الفنية– يأتي موضوع هذه الدراسة لتسليط الضوء على جانب مهم منه حيث سيشتغل على مدونة إبداعية تراثية تتجلى فيها جماليات الخطاب الصوفي ووهجه التحولي الخلاق بامتياز؛ وهي كتاب "المواقف" وكتاب"المخاطبات" لمحمد بن عبد الجبار النفري (ت 345هـ /965م) ؛ هذا الأخير الذي استطاع –بما يمتلكه من زخم الاستبصاري– أن يحيل اللغة المنثورة إلى شعر، أو إلى برهة تتوسط الشعر والنثر، وتوفق بينهما على نحو مدهش، اصطلح الدرس النقدي الحديث على تسميتها بالقصيدة النثرية .

تسعى هذه المقاربة إلى تقديم قراءة تفاعلية تكشف عن خصائص الكتابة الصوفية من خلال مقاربة لغة هذا المنجز الانزياحية الخلاقة، وملامسة الرؤيا الكشفية التي يحتكم إليها ويجسدها.

---

[1] نص كتبه الشاعر عبد الحميد شكيل من وحي قراءته للنفري، ينظر : عبد الحميد شكيل : كتاب الأسماء...كتاب الإشارات نصوص إبداعية، موفم للنشر، الجزائر، 2008م، ص 34 .

كما تهدف أيضا إلى استنطاق الوهج الحداثي في تلك النصوص الإبداعية التي أنهمت رواد الحداثة العربية المعاصرة فتأثروا بها واقتبسوا منها ما عمق جسور التواصل الإبداعي بين الماضي والحاضر، حيث تسعى في هذا السياق إلى الكشف عن أبعاد حضور كتابات "النفري" في إبداعات رواد الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، وخاصة أدونيس.

لعل ما يجب الاستهلال به في هذا المقام هو الإقرار بأن النثر الصوفي من أسبق أشكال النص الإبداعي الصوفي ظهورا وأكثرها انتشارا، وقد شهد رحلة تطور طويلة بدأت مع تلك العبارات المتناثرة، المأثورة عن رجال القرن الثاني الهجري، لكنه سرعان ما اكتسب –بعد عصر التدوين– مجموعة من الخصائص العامة، التي جعلته من النصوص الفريدة ذات الطابع الخاص[1] ؛ وقد تجلى ذلك واضحا من خلال محطات إبداعية أصيلة تمت فيها عمليات تطويرية معمقة للكتابة النثرية الصوفية، ومنها نذكر : " رسائل الجنيد " (ت 297هـ / 910م) و" طواسين الحلاج " (ت 309هـ /922م) ومواقف النفري ومخاطباته موضوع هذه الدراسة .

تكشف القراءة المتأملة في هذه المدونة الإبداعية عن كتابة تحتكم إلى التجريب (*Expérimentation*) بامتياز؛ إذ تجهر باختلافها عن كل النصوص الصوفية التي سبقتها، بل وحتى تلك التي جاءت بعدها، ومن ثمة حداثتها التي ضمنت لها تجددها الدائم وقابليتها لتعددية القراءة ولا محدودية التأويل ؛ فالنفري «في كتبه لم يقلد المتصوفة السابقين له، ولم يجاره أحد من اللاحقين، فجاءت كتابته عملا فذا أصيلا لم يتكرر، وجاءت غارقة في الرمزية لكنها جميلة وموحية فالعبارة شديدة التكثيف ومتعددة الإيحاءات»[2]، ولعل هذا ما ذهب إليه " أدونيس " وأكده في

---

[1] ينظر: يوسف زيدان : المتواليات –دراسات في التصوف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1418هـ1998م، ص 3132.

[2] هيفرو محمد علي ديركي : معجم مصطلحات النفري، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2008م، ص 10.

تعليقه على شكل الكتابة النفريّة؛ حيث عمد إلى إبراز الخصائص التي تثبت تقاطعها مع الكتابة الحداثية وتقوي نزعته الرامية إلى تأصيل الحداثة وإثبات هويتها العربية وحضورها الضارب عمقا في الموروث الإبداعي العربي، بقوله: «ليس الشكل عند النفري صيغة كتابة، وإنما صيغة وجود، أعني أنه وعد ببداية دائمة . ومن هنا لا ينطلق النفري من أولانية شكلية بل ينطلق على العكس، من أولانية اللاشكل. ابتداء، يتحرر من المكتسب، المتعلم الإصلاحي. ابتداء لا يمارس ما مورس، ابتداء يخلص من تصنيفه داخل الثقافة الموروثة . ابتداء، يرى أن المسألة ليست أن يكرر لغة معروفة بل المسألة أن يكتشف لغة غير معروفة : ابتداء يختار المجيء من المستقبل»[1].

هذه الكتابة المفتوحة عن لاحقية الشكل تدفعنا إلى الإقرار بحداثة المدونة موضوع الدراسة وتجريبيتها؛ لأن الحداثة – كما عرفها كمال أبوديب – «فعل يسعى إلى اللاتشكل، أي أنها فعل يهدف قطعا إلى نفي الفعل المنتج لعالم جاهز . اللاتشكل في وجه من وجوهه، هو التشابك والتعقيد وهو أيضا التعددية . لذلك تكون الحداثة هوسا بالتعقيد، هوسا بالتعدد؛ لأنّ الواضح، البسيط، الوحداني، هو الأكثر قابلية للتحول إلى شكل، إلى طقس، إلى سلطة»[2]، وهذا عينه ما عمد إليه النفري من خلال ممارسته النصية غير المسبوقة، التي أثمرت نصا أدبيا يجسد المختلف الإبداعي بامتياز.

ولعل الجدير بالطرح في هذا المقام الإشارة إلى أن العديد من الدراسات قد اعتبرت هذا التداخل الذي تحقق بين الشعر والنثر في كتابات النفري – وغيره من كتاب الصوفية – مؤشرا على ظهور مبكر لقصيدة النثر، ومن ذلك مثلا أدونيس الذي يرى في التجربة الصوفية «حركة إبداعية وسعت حدود الشعر مضيفة إلى

---

[1] أدونيس: تأسيس لكتابة جديدة 3، مجلة مواقف(للحرية والإبداع والتغيير)، بيروت، لبنان، ع1718، أيلولكانون الأول 1971م، ص 07 .

[2] كمال أبوديب: الحداثة – السلطة النص، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج4،ع3، ص 48

أشكاله الوزنية، أشكالا أخرى نثرية نجد فيها ما يشبه الشكل الذي اصطلح على تسميته، في النقد الشعري الحديث، بـ " قصيدة النثر". وبدءا من هذه الكتابة كان ينبغي أن يتغير مفهوم الشعر، داخل النقد العربي، وأن يؤسس لمنظور جديد في تحديد الشعر وفهمه . لكن هذا لم يحدث . وكان على الكتابة الصوفية أن تنتظر أكثر من عشرة قرون لكي نجد قلة لا تزال نادرة، تكافح من أجل قراءتها وفهمها بشكل جديد »[1] .

هذه النزعة التأصيلية ميزت عديد الدراسات التي قاربت الكتابة الصوفية ووقفت على تميزها الإبداعي ومن ذلك مثلا ما ذهب إليه عز الدين المناصرة في قوله: «...قصيدة النثر [جنس كتابي خنثى] قديم قدم سجع الكهان وكتابات النفري والسهروردي وأمين الريحاني وجبران وغيرهم حيث الإيقاع النثري والصورة المكثفة والاختصار والجمع بين النظام والهدم وكافة مواصفات قصيدة النثر»[2]، بل وذهب إلى أبعد من ذلك في قوله :« أما نصوص أبي زيد البسطامي وجلال الدين الرومي والنفري فهي تخرج أي كاتب لقصيدة نثر معاصرة بامتلاكها خصائص قصيدة النثر كاملة»[3]، ولعل هذا ما ستكشفه المقاربة النصية لبنية هذه المدونة، التي ستكفل إبراز تجليات الحداثة في مختلف عناصرها.

1. حداثة العنوان وأبعاده الدلالية:

يعد العنوان أحد أهم مصاحبات النص، لأنه الحاضر الأول على صفحة غلاف كل منجز نصي؛ فهو حارسه وهو العتبة الأولى التي يقام على حافتها فعل التفاوض إيذانا بالدخول إلى عوالمه أوالتراجع عن ذلك، فمن خلاله ينبجس العشق

---

[1] أدونيس : الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص 22 . وينظر أيضا : أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت ط1، 1985م، ص 76 .

[2] عز الدين المناصرة : قصيدة النثر [المرجعية والشعارات] : جنس كتابي خنثى [الإطار النظري]، بيت الشعر، رام الله، فلسطين ط1، آب 1998م، ص 12 .

[3] المرجع نفسه، ص 46 .

وتقع لذة القراءة أو يستبد الخفاء على مشهدية العلاقة بين النص وقارئه ؛ فهو « الذي يتيح (أولا) الولوج إلى عالم النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه، لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها»[1]، ولهذا لا يكتفي العنوان بتعريف النص وتسميته وتحديد تخومه، بل يسعى أيضا إلى اقتناص قارئ له، ليدق من ثمّ نواقيس القراءة، فتشرع عوالم النص بالتكشف والتقوض في فعل القراءة[2].

أدرك (ليو هوك) (Léo-H-Hoek) الأهمية التي يحظى بها العنوان ضمن نسيج النص الإبداعي ولهذا أعطاه الأولوية المطلقة ضمن سلسلة الخطوات الإجرائية المتبعة في تحليل هذا النص دون بقية العناصر الأخرى[3]؛حيث عرفه بقوله إنه «مجموع الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتى من نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف»[4]، فهو لذلك يحقق أكثر من وظيفة وغاية، إذ يلخص محتوى النص ويوضحه كما يدل عليه بوصفه سلعة معروضة أمام القارئ يتم تعيينها بعلامة ليست منها، جعلت خصيصا لتمييزها وجذب الأنظار إليها[5].

وفي هذا السياق لا بد أن نؤكد أن للعنوان في النص الإبداعي جملة من الدلالات والوظائف الأخرى ؛ إذ تتجلى فيه واحدة من مظاهر الظهور والإفشاء والإعلان الذي يختلف عن الإخفاء، كما يحمل أيضا دلالة التعريض التي تناسب وضعا من الأوضاع التي لا يستطيع فيها المؤلف التصريح والبوح بكل ما يضطرب في أعماقه، فيجد فيه متنفسا يقدم من خلاله مقاصده . إضافة إلى كل ذلك يؤدي

---

[1] خالد حسين حسين : في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، ط1، 2007م ص 06 .

[2] ينظر : المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] Léo ,H.Hoek :La marque du Texte ,monton ,Paris,1981,P :01

[4] Ibid ,P: 17

[5] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988م، ص 15.

العنوان مفهوم الأثر والوسم[1]، فهو علامة وإعلان يضعهما المؤلف من أجل تعميم كتابه ووسمه بسمة أوسمات تدل على جنسه وتحدد موضوعه ووجهته، وهذا يعني أن ثمة علاقة وطيدة بين العنوان من جهة وكيانين آخرين مرتبطين به ابتداء هما: المؤلف والمتن، بالإضافة إلى كيان ثالث سيدخل دائرته بعد الاكتمال والاستواء هو القارئ[2].

تكشف علاقة العنوان بالمؤلف والنص عن تنازع جملة من المشاعر تجمع بين التآزر والتعاون والمساندة من جهة والتسلط والهيمنة من جهة ثانية؛ حيث تتجلى من خلالها الصلة العميقة بين اللغوي المتعدد (النص) والنفسي (المؤلف) واللغوي الموصوف بالافتقار (العنوان)، لأن ثمة اتفاقا مسبقا بين المؤلف والنص يقضي بفرض سلطتهما عليه، يتضح ذلك عبر فعل اختياره وتسميته[3].

ولعل هذا ما أشار إليه "جيرار جينيت" في سياق حديثه عن تابعية النصوص الموازية جميعها للنص الأصل بقوله: «النص الموازي بشتى أصنافه، يكون على نحو أساسي عنصرا تابعا، إضافيا وخطابا مكرسا لخدمة شيء آخر، لهذا الشيء الذي يشرع حقه في الوجود، أي النص . ومهما كانت الحجج جمالية أو إيديولوجية (عنوان أخاذ، مقدمة — بيان)، وكذلك العبثيات والإبدالات المتناقضة ظاهريا تلك التي يقحمها المؤلف في النص الموازي . فالموازي يكون على الدوام خاضعا لـ "نصه"، وهذه الوظيفة تحدد أساسيات مظاهره ووجوده »[4].

وهنا لا بد أن نشير إلى أن هذه التبعية تحتاج إلى توضيح، ذلك أن الراسخ لدى الجميع أن النصوص الموازية ليست هي الأساس أو أنها البديل الفعلي للنص، لكنها في الوقت ذاته ليست تابعة أو مكملة؛ فهي التي تهب النص إشارة المرور إلى

---

[1] مصطفى سلوي : عتبات النص : المفهوم والواقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة المغرب، ط1، 2003م، ص 160 .

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ص 165 – 166

[4] جيرار جينيت عن، خالد حسين حسين : في نظرية العنوان، ص 39 .

العام، فيما تهبه هويته واختلافه في الآن ذاته، فلا يمكن أن نتخيل في عصرنا هذا – بما أتاحته الطباعة من إمكانات لامحدودة – نصا بدون عنوان أو بيانات نشر أو علامة انتماء إلى المؤلف وغيرها من النصوص الموازية.

ولعل هذا ما أوضحه الباحث "مصطفى سلوي" في سياق تحديده للعنوان بأنه «كلمة أوجملة أوحرف أوبضعة حروف متفرقة ؛ فهو من هذه الجهة اللفظية يعكس افتقارا لغويا شديدا، ولهذا قلنا إنه دائما في حاجة إلى من يغني افتقاره ويشد أزره ؛ والغني هنا هو النص»[1].

ومن هذا الجانب تحديدا يتدخل المتلقي/ القارئ المهتم بهذا المنجز الإبداعي، ليحول — عن طريق قراءة المتن– هذا الفقر الذي يعيشه العنوان إلى غنى دلالي؛ فهو لذلك مطالب بملء الفراغات التي يُصرُّ العنوان أن يظل بها دائما على قرائه[2]، خاصة في الأعمال الإبداعية الحداثية، التي بات يجمع فيها بين الشاعرية والقدرة الفائقة على ممارسة الإيهام والتضليل بأساليب شتى، الأمر الذي ساهم في تشكيل أفق رؤيا وانتظار للقارئ والقراءة .

استنادا إلى هذه المداخل النظرية نأتي لنقارب عنوان المدونة الإبداعية موضوع الدراسة من أجل استنطاق حمولتها الدلالية وملامسة جماليات الحداثة فيها؛ حيث يمكننا أن ندرج عنوانها ضمن ما اصطلح "جينيت" على تسميته بالعناوين الخطابية[3]، لأن كلمة "**كتاب** " في صيغة العنوان لا تحيل على جنس بعينه، ذلك أن

---

[1] مصطفى سلوي : المرجع السابق، ص 163.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص 163.

[3] لعل من الضروري الإشارة إلى أن " جنيت " قد تأثر بـ"ليوهوك" « في تمييزه بين العناوين الموضوعاتية titres thématiques التي تحيل على موضوع النص، وبين ما يسميه بالعناوين "الخطابية" titres génériques، التي تحيل على النص في ذاته وعلى موضوعه في آن . وأدرج تحت هذا النوع الأخير العناوين التجنيسية titres génériques والعناوين التي تبدو بعيدة عن أي توصيف تجنيسي لكنها تحيل على النص ذاته مثل صفحات، كتابات

"النفري" – ومن بعده "ابن عربي" في "كتاب التجليات" و"كتاب الأسفار"– قد جنح عبر كتاباته صوب إرساء نمط كتابي يتمنع عن التجنيس، ويتوافق مع ما اصطلح عليه الدرس النقدي العربي المعاصر بالنص العابر للأجناس الأدبية، أو النثر الآخر وملحمية الكتابة في تنظيرات "أدونيس" للحداثة الشعرية العربية المعاصرة كذلك؛ فهو ذلك المزيج الذي اختزل مشروع الكتابة الرامية لاحتضان عناصر كثيرة– من النصوص الأخرى التي تكتبها الأشياء، في العالم، أو تكتبها الكلمات، في التاريخ[1]؛ وإذا كانت «استراتيجية المزج بين الأجناس متبعة على نحو نسقي في أدب ما بعد الحداثة، الذي يتحدد بوصفه مزيجا من الأجناس، فإن الحفر في النصوص القديمة يكشف عن ملامسة الممارسة النصية الصوفية لعتبة هذا المزج وإن ظل الخطاب الواصف لأصحابها بمنأى عن التنظير له بوضوح نظري دقيق. ولم يرتفع الحجاب الذي عاق التأمل الصوفي لعلاقة الشعر بالنثر إلا بما أتاحته الدراسات الحديثة من إبدال في أمكنة القراءة»[2].

عبر هذا (النص/المزيج) يتجلى أمام الباحث/القارئ رفض صاحبه للضد وجنوحه نحو تجاوز ما هو كائن إلى الممكن الذي يطرح الجديد المختلف، إذ لا يمكن بأية حال أن نسميه شعرا ولا هو بنثر ؛ إنه حالة ثالثة تتخطى الضدَّين معا وتعبر إلى ما وراءهما، فتبتدع شكلا إبداعيا تجريبيا بامتياز، ولعل هذا ما ذهب إليه " أدونيس" وأكده بقوله : «تشعر وأنت تقرأ كتابته أن الشكل لا ينتهي وقلما تشعر أنه بدأ . تشعر، على العكس أنه سيبدأ في لحظة ما»[3]، هذا الانفتاح اللامحدود على الآتي هو

كتاب» . ينظر : خالد بلقاسم : أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص 126.

[1] ينظر: أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص 11 . وينظر أيضا :أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، ط5، 1988م، ص 06 .

[2] خالد بلقاسم : الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص 191

[3] أدونيس : تأسيس لكتابة جديدة 3، مجلة مواقف، ص 07 .

الذي ضمن لكتابته الفرادة والخلود ؛ إذ كانت كسرا للرتابة الكلاسيكية المعهودة وخروجا عن أعرافها، جعلت منه مبدعا تجريبيا باستياز! .

تكشف المتوالية الصوتية لصيغة العنوان عن حمولة معرفية ثقيلة جدا ترسم أبعاد الرؤيا التي يحتكم إليها "النفري" والتي ستمكّن القارئ حتما من فك الشفرة المسيرة لمدارات صوفيته والمشكلة لمناخها ؛ فإذا كان المبدع قد أعلن منذ البداية انفلات منجزه النصي من أي تصنيف سابق فقد أعطى القارئ كلمتين/ مفتاحيتين ستعيناه على الغوص في غياهب النص لاستنطاق الأبعاد الدلالية لصيغة العنوان، وهما " **الوقفة** " و" **المخاطبة**"، ومن خلالهما تتجلى "**الرؤيا**" التي آمن بها النفري وكافح من أجل إحرازها في كل كتاباته.

أفضت القراءة المتأملة في هذه المدونة إلى الإقرار بوجود تكامل وتنسيق بين هذه العناصر الثلاثة، هذا التكامل الذي يجسد صراع المبدع من أجل نبذ الضد والتعالي على الفروق والتناقضات ومن ثمة إرساء فكرة التواصل المؤدية إلى بلوغ النشوة القصوى التي تنشد الوصول؛ حيث يتضح من خلالها جنوح "النفري" إلى السمو بنفسه نحو العلو والترفع عن كل ما هو أرضي مادي، وفي هذا تتجسد الصوفية النقية الصافية التي عاشها وتبناها باعتبارها«محاولة جلى للتخلص من ثقل المادة ابتغاء تقطير الروح والإبقاء على سماتها الأثيرية الشفافة، بحيث تصبح مرآة صقيلة تصلح لاستقبال الأنوار العلوية، وتبلغ إلى مرتبة الساميات التي لا ترضخ للعلم ولا للمعرفة، أو تذهب إلى المكان الذي لا يذهب إليه الكلام أبدا»[1]؛ فالوقفة في الاصطلاح الصوفي «هي الحبس بين مقامين، وذلك لعدم استيفاء حقوق المقام الذي خرج عنه

[1] يوسف سامي اليوسف : مقدمة للنفري –دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، سوريا، ط1 1997م ، ص 39

وعدم استحقاق دخوله في المقام الأعلى، فكأنه في التجاذب بينهما، والوقوف الصادق هو الوقوف مع مراد الحق»[1].

وقد خصص "النفري" موقفا – هو الأطول في مواقفه- لشرح ماهيتها وأهميتها بالنسبة للإنسان / الواقف مؤكدا أنها البرهة الحرة الوحيدة في الحياة الدنيا، وكل ما عداها رضوخ لسطوة الأشياء واستبدادها، وهو ما أكده بقوله: «**وقال لي: العالم في الرق، والعارف مكاتب، والواقف حر**»[2] ؛ إنها لحظة اليقين الوحيدة، التي تمنح من تسكنه الانسجام الداخلي والثبات الحقيقي والتخلص من الفروق كلها، ولعل هذا ما عبر عنه بقوله :« **الواقف لا يقبله الغيار ولا تزحزحه المآرب**» [3].

هذا الموقف – على طوله- استفاضة في التعريف بهذا المقام الذي لا يبلغه ولا يطيقه إلا المختارون، الواقفون وهم المنتظرون داخل لحظة تكاملت في زمن الذات الإلهية وتهيأت وسكنت لتلقّي الخطاب الإلهي المطلق؛ فالواقف هو ذلك الذي تسلّق قمة سُلّم التجريد، والذي تجرّد من التجرُّد ذاته؛ فهو يدور في عوالم الغيب والشهادة بدون حجب أوأستار. ويحقق الواقف أعلى مراتب الفناء في سُلّم المقامات المعنوية عند أهل الطريق، فتتحقق له المخاطبة ويتلقى معها الخطاب الإلهي المطلق الذي تتكشف معه أسرار الرؤيا ؛ ولعل هذا ما ذهب إليه " يوسف سامي اليوسف" وأوضحه بقوله إن الوقفة « هي المنهاج الوحيد الذي من شأنه أن يأخذ الروح إلى مملكة الديمومة، حيث لا انشطار ولا انشعاب ولا بؤس ولافروق، ولا شيء سوى الله الذي تلوب عليه نفوس الواقفين »[4].

---

[1] عبد المنعم الحفني : المعجم الصوفي – الكتاب الشامل لألفاظ الصوفية ولغتهم الاصطلاحية ومفاهيمهم ومعاني ذلك ودلالاته، دار الرشاد، القاهرة، مصر ط1، 1417هـ1997م، ص 262 .

[2] محمد بن عبد الجبار النفري : كتاب "المواقف" وكتاب " المخاطبات "، تحقيق إرثر يوحنا اربري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة 1934م، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص 15 .

[4] يوسف سامي اليوسف : مقدمة لنفري – دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري، ص 39 .

حين يبلغ الواقف هذا المقام يتجلى أمامه الخطاب الإلهي وتتحقق معه الرؤيا التي تشكّل غاية غايات الروح، والتي لا خروج للإنسان من شقائه إلا بها وحدها دون أي شيء آخر؛ «ففي أعماق هذه النصوص ثمة شعور مفاده أن الصراع أوالتضاد، هو العبودية بأم عينها، وأن الحرية ليست شيئا آخر سوى الخروج من التضاد إلى الفسحة النقية والمتجانسة على نحو كامل»[1]؛ يقول النفري في المخاطبة الثلاثين : «**يا عبد، الرؤيا علم الإدامة، فاتبعه تغلب على الضدية**»[2].

وهو عينه ما ذهب إليه في المخاطبة الرابعة والثلاثين في قوله: «**يا عبد، إنما تختلف في الضد، وما في رؤيتي ضد**»[3].

يكشف تأمل هذا النص عن تلازم (الوقفة) و(الرؤيا) حد التوحد، بحيث لا يمكن استيعاب الأولى دون حضور الثانية ولعل هذا ما أوضحه يوسف سامي اليوسف في تعريفه للرؤيا بأنها « التعرف على الديمومة، أو لعلها أن تكون الولوج إلى مملكة الخالدات. ومن تعرف على الديمومة فقد تغلب على التضاد، لأن التضاد لا يدوم، ولأن الدائمات تجهل كل تخلف وكل نقض أو انشعاب . وذلك هو المسعى النهائي للصوفية بعامة، وللنفري بخاصة »[4].

لا يتطلب الوصول إلى هذه الحالة التخلص من كل ما هو خارجي فحسب، بل يتطلب قبل ذلك الصفاء الداخلي ونقاء الروح من كل الشوائب، وهنا يبرز تركيز "النفري" على مملكة الأعماق، وعلى دواخل الذات الإنسانية، حيث لا سبيل إلى تخطي الصراع والتغلب على التضاد إلا بعودة الروح إلى لحظة الصفاء الأولى، ولهذا

---

[1] المرجع نفسه، ص 35 .

[2] النفري: كتاب "المواقف" وكتاب " المخاطبات "، ص 186 .

[3] المصدر نفسه، ص 190.

[4] يوسف سامي اليوسف: المرجع السابق، ص 39 .

آخى بين الروح والرؤيا في المخاطبة الحادية والثلاثين التي جاء فيها قوله :«**ياعبد، الروح والرؤيا إلفان مؤتلفان** »[1].

وعليه يمكن القول إن الرؤيا في معارف وخيال الصوفية والعارفين — وفي مقدمتهم النفري – أهم المنافذ المجردة والذاتية للارتباط بالخطاب الإلهي، ومشاهدة الحقائق المجردة، والالتقاء بالأسرار المعنوية ؛ فهي أعلى مراتب الكشف وهي تنزُّلات التجلِّي الإلهي على الفؤاد ليرى الحقيقة، كما هو وارد في قوله تعالى: (مَا كَذَّبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى)[2]، فمقام الرؤيا آخر أبواب مقام الواقف في سُلَّم المعنى الذاتي الإلهي. ومفتاح الرؤيا اللحظة المطلقة، بلا ذاكرة، ولا عنوان، ولا تسميات؛ فهي القدرة الذاتية والكمالية لاختراق كل شيء وسلب شيئيَّته، وإزاحة محجوبيَّة كل الحجب والموانع والأستار وإزاحة الألوهية كل غيرية وسوائية عن ذاتها المستقلة. فمن خلال مقام الرؤيا يستطيع الواقف أن يرى كل شيء من وراء كل شيء، وأن يرى الحقيقة الإلهية من وراء كل الأشياء والحجب، كما يبدو جليا في قول النفَّري: « **يا عبد، إذا رأيتني استوى الكشف والحجاب** »[3].

تطرح الرؤيا النفرية جملة من المفاهيم تعد معالم طريق على الباحث / القارئ الاهتداء بها والوقوف عندها إذا أراد الإلمام بمدارات صوفيته واستيعاب أبعادها، ولعل أهمها الانفتاح على المطلق واللامحدود، والقول باللانهائي، والغوص في مملكة الأعماق بحثا عن لحظة الصفاء المطلق التي تمنح الإنسان فرصة التجرد من مادية العالم وضديته، من أجل التعلق بالنور الأعلى، ولعل هذا ما جعله الرائي الأول في الصوفية العربية برمتها ؛ وصاحب مشروع إنقاذ الإنسان من المجانية والآنية وانعدام المعنى،

---

[1] النفري: المصدر السابق، ص 186 .

[2] سورة النجم، الآية 11.

[3] النفري: المصدر السابق، ص 55 .

ولعل هذا ما نلمسه في قوله:« وقال لي : لا يكون إليّ المنتهى حتى تراني من وراء كل شيء»[1].

والملاحظ أن النفري ينبذ التكرار أو التراجع، حيث تتوالد نصوص المواقف والمخاطبات وفق حركة موجية مفتوحة على لانهائية الفعل الإبداعي، فهو سعي دائم إلى الارتقاء والخلاص من خلال الوقفة، وفي لحظة التجرد من كل شيء يتجلى الخطاب الإلهي وتتكشف الرؤيا التي تعيد تسمية الأشياء والعالم وفق طرح جديد مختلف.

فقد نهل شعراء الحداثة الشعرية العربية المعاصرة ما أكسب نصوصهم مرجعية فكرية وفلسفية وأدبية عالية ؛ حيث تسربت إلى لغتهم التنظيرية مفاهيم ذات أبعاد صوفية محضة، وفي مقدمتها مفهوم "الرؤيا الشعرية"، كما نهلوا منه أيضا ما منحهم القدرة على الغوص في المطلق واللانهائي، والانفتاح على آفاق إبداعية غير مسبوقة .

2. الغموض:

ارتبطت كلمة "الغموض" في عرف التنظيرات النقدية للحداثة الشعرية العربية المعاصرة بالتحديد في لغة الشعر حيث أصبحت السمة الفنية الدالة على تميّز النصوص الشعرية واختلافها، ومنبع هذا التحديد هو تملص اللغة من المعاني الجاهزة واستسلامها المطلق لروح البحث والسؤال عن معاني جديدة لعالم شعري مختلف، يتحوّل الشعر بموجبه إلى تعبير عن حالة مسكونة بالأخيلة والصور والانفعالات وتداعياتها، تنطلق من مناخ انفعالي، يسمى تجربة أورؤيا[2].

من الواضح أن هذه التجربة الرؤيوية التي تحاول الخروج باللغة من السطحي ،والعادي إلى اعتناق المجهول في عوالم الإبداع الشعري، تعكس وعي الذات الشاعرة

---

[1] المصدر نفسه، ص 43 .

[2] أدونيس : زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983 م ،ص 278 .

الحداثية بسحر الغموض الذي يضفي على الأشياء تجددها الدائم؛ لأن الأشياء إذا اتضحت ماتت -كما يقول أدونيس- تماما كالزهرة التي تبهج في تفتحها وشمها، فإذا أكملت ذلك ماتت وتوقف عبيرها وإغراؤها، ولذلك أكد مرارا أن الشعر لا يكون حيث الكمال والوضوح؛ بل «يكون حيث العالم في مثل حياء الحجر وصمته، جاهز ،كل لحظة. لكي ينغلق على نفسه أويتغطى»[1]، وبهذا لا تمثل القصيدة الحداثية أمام القارئ كالرغيف أوكأس الماء أوكسطح معبد يمكن له أن يحيط به دفعة واحدة، بل هي عالم متموج متداخل ،كثيف بشفافية عميق بتلالؤ؛ تقوده في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقل بنظامه الخاص تغمره وحين يهم أن يحتضنها تنفلت من بين ذراعيه كالموج[2].

ولا يتأتى للممارسة الإبداعية كل هذا السحر إلا إذا اغتسلت لغتها مما لحق بها من ترسبات التجارب السابقة وتلونت بلغة المحو، التي ترفض الواقع فيما تتمثله وتعيد تشكيله وفق رؤيا لا تؤمن إلا بالإضافة والتجديد .

ولعل هذا ما يدفعنا إلى الإقرار بأن الغموض هو هذا الاختلاف الذي يعتلي لغة النص الإبداعي، والذي يمنحه متعة الاكتفاء بذاته، فلا يبوح، ولا يصرّح، بل يبقى صامتا في ترقب يخرق أفق انتظار القارئ ويستفزه، ويدفعه إلى مقاربته والنفاذ إلى ما وراء حاجز الصمت .

نستحضر كل أبعاد هذا المفهوم ونحن نقرأ مواقف النفري ومخاطباته؛ حيث تتجلى أمامنا عالما من الصفاء الخالص تغدو الأشياء فيه « مغسولة بأنداء ليست من هذا العالم، ولا يحجبها أي حاجب عن مصدر النور . وبفضل هذا النازع النبيل جاء أسلوب النفري أثيريا ،شديد الدماثة برئا من الثقل والجلف، أومنسوجا من

---

[1] أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص 124 .

[2] أدونيس : المرجع سابق، ص 159 .

الألطاف الحسنى. ففي الحق أن سيولة اللغة وخفتها وعذوبتها إنما هي نتاج طبيعي لسيولة الروح وخفته وعذوبته . فمن له روح له كلمة»[1].

ومرد هذا الصفاء اشتغال "النفري" على تفجير اللغة وغسلها من كل دلالاتها السابقة وإلباسها دلالات أخرى مختلفة ولدت عبارات تخرق أفق انتظار القارئ وتستفز معارفه من أجل فك شفرتها والوصول إلى دلالاتها.

تجسد نصوص النفري أزمة الاصطدام بجدار اللغة التي عانى منها النص الصوفي وعايشها زمنا طويلا وبلغت ذروتها معه ؛ إذ تترفع لغته على التقريرية والوصف، كما ترفض الإبانة والوضوح، في سعي دائم إلى بلوغ الوصول، وبين دوام الوصل[2] وانتفاء الوصول [3]، أو بين الإمكان والاستحالة ..لا يبقى له إلا التواصل الذي لن يتحقق إلا عن طريق اللغة.

وإذا كان الوصل والوصول كلاهما من المعاني المتعلقة برابطة الصوفي مع ربه، فإن (التواصل) تتعلق معانيه بروابط الصوفي مع غيره من الناس فهو يتواصل مع شيخه من خلال رابطة العهد والتلقي، ويتواصل مع المشايخ السابقين عليه من خلال السلسلة، ويتواصل مع الناس من خلال اللغة، وفيها يكمن الخطر[4].

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[2] فالوصل هو الغاية التي يطمح إليها العاشق الصوفي، مريدا كان أم شيخا..فدائرة المحبة تحيط بكليهما، وتستحثه لطلب الوصل والوصال، وهوما يكون عبر الإشارات الربانية التي تتجلى على قلب الصوفي، في رؤية منامية، أو حال مفاجيء، أو حدس صادق، أو بصيرة نافذة ..ومع الوصل ينشأ (الوجد الصوفي) الذي يكاد يصحب أهل التصوف في كل أوقاتهم، ومن هنا عرفوا بأهل المواجيد .ينظر : يوسف زيدان : المتواليات –دراسات في التصوف، ص08.

[3] أما الوصول فعلى نقيض الوصل ..فالوصل ممكن، والوصول مستحيل ! فقد يصل الإنسان، أو هو دوما يصله، بصلات تتفاوت بحسب مرتبة العبد عند ربه، فإن انتبه الإنسان إلى وصال المحبوب، حلق بأجنحة الوجد في سماء المحبة ..ولكن، بلا وصول. وكيف ينتهي الوصل بالصوفي إلى الوصول، ومحبوبه ومراده لانهائي، والمحبة والإرادة لا آخر لهما ! وقد تقول الناس عن شيخ أنه واصل، وما ذاك إلا على سبيل المجاز... أما الحقيقة، فلا آخر للطريق الصوفي ولا حدود لله. ولذا نبه الصوفية إلى استحالة (الوصول)فقال بعضهم : من زعم أنه وصل، فقد كفر. ينظر:المرجع نفسه، ص 09 .

[4] يوسف زيدان: المتواليات، المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

من الواضح أن النفري مدرك لخطورة هذه اللغة، ولذلك لم يثق بها مطلقا ولم يقم لها وزنا كبيرا في مضمار البلوغ إلى الحق الصرف، ولذلك قال في الموقف الثامن والعشرين: «**وقال لي: كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة**»[1]، في إقرار منه بعجزها عن تحمل ثقل المعاني القادمة من وراء الغيب، لأنها تدخل — وفق منظوره- في دائرة الخلق الذي هو دون الحق الصرف الخاص بالذات الإلهية دون سواها .

إن القول بقصور اللغة، ومن ثمة الاشتغال عليها بتفجيرها والخروج بها عن السائد والمألوف في كلام العرب بحثا عن معاني جديدة قد تحقق الغاية المستحيلة، منح كتابات النفري — وابن عربي من بعده — ريادتها وتجددها في الآن ذاته ولعل هذا ما أشار إليه " صلاح فضل " وأكده في قوله إن الصوفية هم «أبرز من مارس إعادة التشفير اللغوي في الشعر قديما، عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والدنيوية ككلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس لإدراجها في سياق رمزية جديدة مرتبطة بمواجدهم وعالمهم لكن التجربة الكلية لواقعهم المعيش – كما يعرفه الناس- كانت تمثل خلفية ضابطة تتأسس عليها تلك الشفرة الثانية كمرجعية قارة للمرموز له»[2].

فإذا كان التجريد هو«محاولة لرؤية ما لا يرى»[3]، وتجاوز الطبيعة وأشكالها، وخلق عالم من الأشكال المحضة، أوهو محاولة رد الأشكال كلها إلى جوهرها[4]، يمكننا القول إن كتابات النفري تجريدية بامتياز، بل هي نموذج فريد لهذا النمط من الكتابة في تراثنا العربي ؛ حيث تتميز لغته بالقدرة على الحركة والتوالد، وباكتسابها خاصية التموُّج الذي لا يهدأ مما أحال نصوصه إلى بؤرة توتر تسعى إلى إدراك ما يتعذر على اللغة العادية إدراكه، حيث تضع نفسها في مواجهة دائمة مع المتحول والمستحيل

---

[1] النفري : كتاب "المواقف" وكتاب " المخاطبات "، ص 51 .

[2] صلاح فضل: أساليب الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1 ،1995م، ص 192 .

[3] أدونيس : سياسة الشعر، ص 82 .

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

وغير المألوف، ولعل هذا ما يدفعنا إلى الإقرار بأن التجريد ظاهرة موغلة في الانزياح أوهي انزياح مضاعف يعمق فعل خروج النص عن كل الأنماط المتداولة في الكتابة الإبداعية، وبالتالي اكتسابه صفة الغموض .

هذه الأساليب جميعها عرفت طريقها إلى تنظيرات الحداثة العربية المعاصرة وإلى نصوصها الشعرية أيضا، وخاصة منها تنظيرات أدونيس وممارسته الإبداعية؛ حيث تأثر بتلك القدرة الرهيبة على التجريد وعلى التشفير اللغوي، كما تأثر بذلك التعامل الحذر مع الكلمة والوعي العميق بدورها الفاعل في العملية الإبداعية.

ولعل الملاحظة الجديرة بالطرح في هذا المقام هي أن "النفري " قد ترفع عن ذكر مصطلح اللغة، واكتفى بتوظيف مصطلحين بديلين له هما : "الحرف" و"العبارة"، وقد تميز بهذا عن باقي كتاب الصوفية، خاصة في استخدامه لكلمة "المحروف" بمعنى المدلول، أو الشيء الذي يصفه الحرف و يتوجه إليه، ومن ذلك مثلا قوله :«**وقال لي: لا تقف في رؤيتي حتى تخرج من الحرف والمحروف**»[1].

وفي هذه الوقفة إقرار بقصور الحرف عن استيعاب الحقيقة والتعبير عنها، وهي دعوة إلى الخروج عن اللغة من أجل بلوغ الرؤيا، وهو عينه ما أكده في وقفة ثانية بقوله:« **وقال لي إذا جئتني فالق العبارة وراء ظهرك، وألق المعنى وراء العبارة، وألق الوجد وراء المعنى** »[2]، وفي هذا ترسيخ لفكرة المحو، التي تقتضي الخروج من الأشياء برمتها ومن بينها اللغة والكلام والحرف، وكل ما من شأنه أن يتبدى ويظهر، والدخول في حالة صمت عميق هي السبيل الوحيد لبلوغ الرؤيا وتحقق المعرفة، وهو ما أكده بقوله: «**وقال لي: لن تعرف من تسمع منه حتى**

---

[1] المصدر السابق، ص 57 .

[2] المصدر السابق، ص 9293 .

يتعرف إليك بلا نطق . وقال لي : إذا تعرف إليك بلا نطق تعرف إليك بمعناه فلم تمل في معرفته »[1]، وقوله أيضا: « **نطق كل شيء حجابه إذا نطق »**[2] .

من الواضح أن في إلغاء اللغة إلغاء للعقل، وإعلان الولاء المطلق للقلب، والنفري بهذا لم يخرج عن جوهر الحركة الصوفية برمتها القائم على إعطاء الفؤاد البشري القيمة القصوى بدلا من العقل الذي عرف كل التبجيل عند المعتزلة . وفي هذا السياق نستحضر ما قاله "السهروردي" بشأن هذه المسألة ؛ حيث رأى أن «السر الأكبر في ذلك أن قلب الصوفي، بدوام الإقبال على الله، ودوام الذكر بالقلب واللسان، يرتقي إلى ذكر الذات، ويصير حينئذ بمثابة العرش. فالعرش قلب الكائنات في عالم الخلق والحكمة، والقلب عرش في عالم الأمر والقدرة »[3]، وهو عينه ما ذهب إليه "عبد الكريم الجيلي" بقوله [4]:

القلـــــب عـــــرش الله ذو الأمكـــــــــــــــان ... هـــــو بيتـــــه المعمـــــور في الإنســـــــــــــــان

هذا النزوع إلى دواخل الذات الإنسانية والاحتكام إلى أسرارها فيه تقدير لهذا الكائن وتبجيل له، حيث نجده في موقف آخر يعتبره ماهية الكون كله ؛ لأنه الكائن الوحيد في هذه الدنيا الذي يملك القدرة على التطلع إلى الما فوق ببصيرة نافذة، حيث يقول : « **وقال لي : معناك أقوى من السماء والأرض . وقال لي معناك يبصر بلا طرف ويسمع بلا سمع . وقال لي : معناك لا يسكن الديار ولا**

---

[1] المصدر نفسه، ص 67 .

[2] المصدر نفسه، ص 69 .

[3] ورد في : يوسف سامي اليوسف : مقدمة للنفري، ص 6566 .

[4] عبد الكريم الجيلي : الإنسان الكامل، ج2، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، ط3، 1970م، ص 20.

يأكل من الثمار. وقال لي: معناك لا يجنه الليل ولا يسرح بالنهار: وقال لي : معناك لا تحيط به الألباب ولا تتعلق به الأسباب »[1].

إن في تأمل هذا الاعتداد بالذات ما يدفعنا إلى معرفة أبعاد التجربة الصوفية التي عاشها النفري وتجلت في مواقفه ومخاطباته ؛ فهي إذ تبدو في ظاهرها حلولا وسعيا نحو التوحد وتكثيف ذاتين وزمنين في ذات وزمن ومكان واحد[2] فإنها في جوهرها « نزوع:لأنّها أصلا إيمان بوحدة أصلية انشطرت ؛ أي اعتراف بالفجوة، اعتراف بأنّ الأنا الإنسانية تقف على طرف نقيض من الأنا الإلهية لكنها تنزع إليها. وجوهر هذا النزوع هو أنّه تجسيد لتوتر حاد، ولمسافة توتر باهرة بين الذات والآخر بين اللحظة الحاضرة والزمن الأبدي، بين المكان القائم والمكان الآخر »[3].

وما دامت هذه التجربة رؤيوية تتنزل من عالم الما وراء فإن الخيال هو العنصر الجمالي الطاغي والمميز لها ؛ حيث تكشف القراءة المتأملة في صوره الفنية عن احتكام تلك الرؤى إلى مبدأ المفارقة أحيانا، ومبدأ التجريب والخروج عن السائد والمألوف في الصور التقليدية أحيانا أخرى، وكذلك الجمع بين المبدأين في حالة ثالثة، ومن ذلك مثلا قوله في الموقف السادس والأربعين: « **قال لي : أقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح، وإذا دخل الخيط في الإبرة فلا تمسكه وإذا خرج فلاتمسكه، وإذا خرج فلا تمده**»[4].

نلاحظ احتكام العبارة إلى اللامعقول وجنوحها الصارخ نحو عالم الأخيلة والأساطير، التي تخرجها عن السائد والمألوف في الكتابة التقليدية الخاضعة للمنطق.

---

[1] المصدر السابق، ص 117 .

[2] كما أبو ديب : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص 102.

[3] المرجع نفسه، ص 103.

[4] المصدر السابق، ص 75 .

والملاحظ أيضا احتكام صوره الفنية إلى الانزياح الذي يخرق أفق انتظار القارئ، ومن ذلك قوله في الموقف الخمسين: «**وقال لي : إذا رأيت النار فقع فيها ولا تهرب، فإنك إن وقعت فيها انطفأت، وإن هربت منها طلبتك واحرقتك**»[1].

فالواقع والمنطق يقولان عكس ما هو مكتوب لكنه النقيض الذي أولع به "النفري وأسس من خلاله عوالمه الإبداعية المترفعة على الواقعي والمادي المحسوس، ومن الصور الإنزياحية القائمة أيضا على خرق أفق انتظار القارئ قوله:« **فقال : قع في الظلمة، فوقعت في الظلمة، فأبصرت نفسي**»[2] ؛ فالظلمة والإبصار لا يلتقيان إلا في رؤى النفري الغارقة في الخيال .

هذا وتستوقفنا في كتاباته أيضا بعض الصور الفنية شديدة الشبه بالصور السوريالية ذات الطابع الحركي، الحي والمشحونة بالمفارقة والتضاد، ومن ذلك مثلا ما جاء في موقف الرحمانية ؛ حيث يقول: « **وأوقفني في الرحمانية فقال:لا يستحق الرضا غيري، فلا ترض أنت، فإنك إن رضيت محقتك .فرأيت كل شيء ينبت ويطول، كما ينبت الزرع ويشرب الماء كما يشربه، وطال حتى جاوز العرش. وقال لي : إنه يطول أكثر مما طال، وإنني لا أحصده، وجاءت الريح فعبرته، فلم تتخلله. وجاءت السحاب فأمطرت على العود، وأنبل الورق، فاخضر العود واصفر الورق، فرأيت كل متعلق منقطعا وكل معلق مختلفا**»[3] .

عبر هذه الجمل القصيرة، وعبر الإيقاع الداخلي الذي ترسمه حركة الصوت فيها تتكشف أمام القارئ جماليات الكتابة الإبداعية عند النفري ؛ حيث نلامس قدرته على مزج الأشياء بعضها ببعض، وكذلك استثماره لأكثر العناصر فاعلية في الكون، وهي عناصر الخلق الأربعة : النار، الماء، التراب، والهواء من أجل خلق صور

---

[1] المصدر السابق، ص 81 .

[2] المصدر نفسه، ص 73 .

[3] المصدر السابق، ص 74 .

فنية على قدر كبير من الجمالية جسد من خلالها رحمة الله التي وسعت كل شيء، ورحمته بالإنسان إذ سخر له كل ذلك رغم جحود النفس البشرية وعدم رضاها .

أمام هذا العالم القائم على التشفير والرمز لا يبقى للقارئ إلا التأويل إذا أراد الوصول إلى أبعاده الدلالية، لكن النفري يعفي هذا القارئ من ذلك مؤكدا على ضرورة الغوص في هذه الحالة والاستمتاع بجمالياتها بعيدا عن إعمال الفكر والمنطق، وهو ما يتضح من خلال قوله في نهاية النص السابق: « **وقال لي : لا تسألني فيما رأيت، فإنك غير محتاج، ولو أحوجتك ما أريتك**»[1].

ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام هو الإقرار بأن التجربة الشعرية الحداثية المعاصرة قد حذت حذو هذه التجربة الإبداعية الرائدة والفريدة في النزوع إلى الذات بحثا عن البديل في أسرارها وهواجسها، وهنا نتساءل عن طبيعة العلاقة التي جمعت التجربتين والأسباب التي أدت إلى شيوع النزعة الصوفية في شعر الحداثة، وشعر أدونيس منه خاصة ؟.

وجد الشاعر الحداثي المعاصر في التجربة الصوفية «خير ميدان تتفتح فيه ذاتيته وفرديته فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا ليعيش آلامه– التي هي نفسها آلام مجتمعه– بوجد مأساوي، ثم إن في هذا اللون من التصوف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحية والصلات الحميمة التي فقدها»[2].

وضمن الإطار نفسه حدد "جودت نو الدين" الأسباب التي أدت إلى بروز النزعة الصوفية في التجربة الشعرية المعاصرة بقوله : « تجدر الإشارة إلى أن الصوفية المستجدة في الشعر –شرقا وغربا– مردها إلى اليأس والهزيمة أمام التخلف والانحطاط أمام آلة المدينة... فالعجز غير الطبيعي يولد الحاجة إلى قوة طبيعية »[3].

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] إحسان عباس : اتجاهات الشعر المعاصر، دار الشرق، عمان، الأردن، ط2، 1992م، ص 159.

[3] جودت نور الدين : مع الشعر العربي (أين هي الأزمة ؟)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1996م، ص 27.

بناء عليه يمكن القول أن الشاعر الحداثي المعاصر في تعامله مع المضمون الخفي أو الباطن – المرتبط أساسا بوعي ذاته الشاعرة لمكوناتها –واندماجه في اللانهائية التي تضمن له الخلاص من عالمه المحيط به ؛ يسعى إلى خلق واقع آخر مختلف على غرار العوالم الصوفية التي تتوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وخطيّتها كما تخلصه من سجنه وتخرجه من هشاشة الواقع محلقة به في سماوات المطلق اللامتناهي بغية تحديد النبض الروحي وارتقاء أعلى درجات الصعود نحو المعالي[1]، والغوص في جوهر الحقيقة.

وبهذا أدركت الذات الشاعرة غايتها من خلال المعتقد الصوفي الرامي إلى تجاوز الواقع وتحقيق نوع من الاتحاد مع الوجود بمظاهره المتعددة، وكذا الغوص إلى أعماق الذات اللامتناهية ورفض كل سلطة أو قيد، الأمر الذي مكنها من تجاوز مأزقها[2] ؛ أي أن العالم الصوفي المليء بالرغبة في الكشف والنفاذ إلى عمق الأشياء بالقفز إلى ما وراء الحدود الموضوعة سلفا يمثل المعادل الوجداني لكيان الشاعر الحداثي المفعم بالسمو والأبدية[3].

وعليه شكّل التصوف، من حيث أنّه حدس شعوري صافي، مصدرا أساسيا استلهم منه الشاعر الحداثي العديد من القيم الحضارية* التي حاول إضافتها إلى الشعر العربي، ذلك أن همه الأكبر انحصر في أن يمد نهر معارفه ليشمل الموروث الصوفي على تعدده وتنوعه، فتعانقت رؤيته التجاوزية بالأشعار الصوفية الممزوجة بالرؤيا الكشفية النافذة ؛ الأمر الذي أفرز شعرا معرفيا بامتياز، كما أضاف إلى

---

[1] عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، ديوان المطبوعات الجامعية وهران، الجزائر ط1، 1994م، ص 56.

[2] المرجع نفسه، ص 51.

[3] المرجع نفسه، ص 5354.

* أوجز أدونيس القيم الحضارية التي استمدها الشاعر المعاصر من النصوص الصوفية في : 1 – تجاوز الواقع أو اللاعقلانية 2 الحدس الصوفي (الشعري) طريقة حياة ومعرفة في آن، 3 – الحرية، 4 – التحييل، 5 – اللانهائية، 6 – معنى الحياة والموت، 7 – فكرة الإنسان الكامل. للتوسع ينظر : مقدمة للشعر العربي، ص131132.

قاموسه النقدي مصطلحات من قبيل : الكشف، الحلول التجلي، الخرق المجهول، الرؤيا، التحول ... وغيرها.

ولعل أدونيس من أكثر شعرائنا المعاصرين اهتماما بالموروث الصوفي، لما وجد فيه من توافق مع مشروعه الحداثي الرامي إلى تفسير الكون وتغييره واتخاذ مواقف من الإنسان والحياة والعالم ؛ فقد وضع أمام القارئ / الباحث المؤشرات النظرية التي تؤكد عمق الصلة التي جمعته بالصوفية، ومن ذلك ما جاء في قوله : « لئن كان الإبداع لدى أسلافنا لا يتجاوز الحدود الإنسانية الواقعية. فهو اليوم يقودنا إلى عوالم ثانية، إلى الممكن وما وراءه خارج الحياة اليومية، في مناخ الأحلام والأفراح والحسرات والمشاعر والرؤى الغارقة في قرارة الروح.وهذا ما يفسر اتصالي بالصوفية : النسيم المبثوث في العالم — حيث التجربة انبثاق كوني، طوفان يغسل الواقع ويشيع الحياة والحلم في المادة فتصرخ الأشياء وتتآخى...هكذا تؤلف الرؤيا الشعرية بين الأطراف وترد الكثرة إلى الوحدة فتتمازج الأشياء ويتوحد أي شيء مع أي شيء »[1].

وهو إذ يعلن اتصاله بالصوفية يحدد طبيعة تلك الصلة ونوعها ؛ فهو متأثر بها« لا من حيث هي ممارسة دينية معينة، بل من حيث هي تجربة فنية في النظر إلى العالم واكتشافه ومعرفته»[2]؛ ويتجلى ذلك بوضوح من خلال نصوصه الشعرية التي جسدت فكرة تفجير اللغة وغسل الكلمات من دلالاتها السابقة وإلباسها دلالات جديدة مختلفة، كما استحضرت الغموض الخلاق في لغة النفري وجسدته وصولا إلى القول بإلغاء اللغة وإطلاق العنان للالغة- للبياض والأشكال الهندسية والرسوم والألوان- للتعبير عما عجزت اللغة على بلوغه، فالقارئ لدواوين "أدونيس" المتعاقبة سيلاحظ حتما سريان روح "النفري" فيها، كما سيقف على علاقات التناص التي

---

[1] أدونيس: خواطر من تجربتي الشعرية، مجلة الآداب البيروتية، لبنان، ع3، آذار (مارس)، 1966م، ص 196.

[2] ورد في: عمر أزراج : أحاديث في الأدب والفكر، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1 1404هـ1984م، ص 52.

تربطها بنصوصه، وخاصة ديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل " وفي "فصل المواقف"[1] منه تحدا .

وعليه فإن ما يجب الركون إليه من خلال قراءتنا لهذه المدونة التراثية هو الإقرار باستحالة الإلمام بجميع خصائصها في مثل هذه الدراسة، وبالتالي حاجتها إلى مزيد الدراسات التي تشتغل على كشف مواطن الإبداع فيها، لكن الذي نؤكده ونجزم به أن "النفري" يعتبر رائد الحداثة العربية ورائيها الأول دون منازع.

[1] ينظر: أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص ص 566 597 .