الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية
كلية اللغة والأدب العربي
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الرمز الصوفي في شعر عبد الوهاب البياتي

قصيدة عذابات الحلاج نموذجا

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الليسانس في اللغة العربية و آدابها

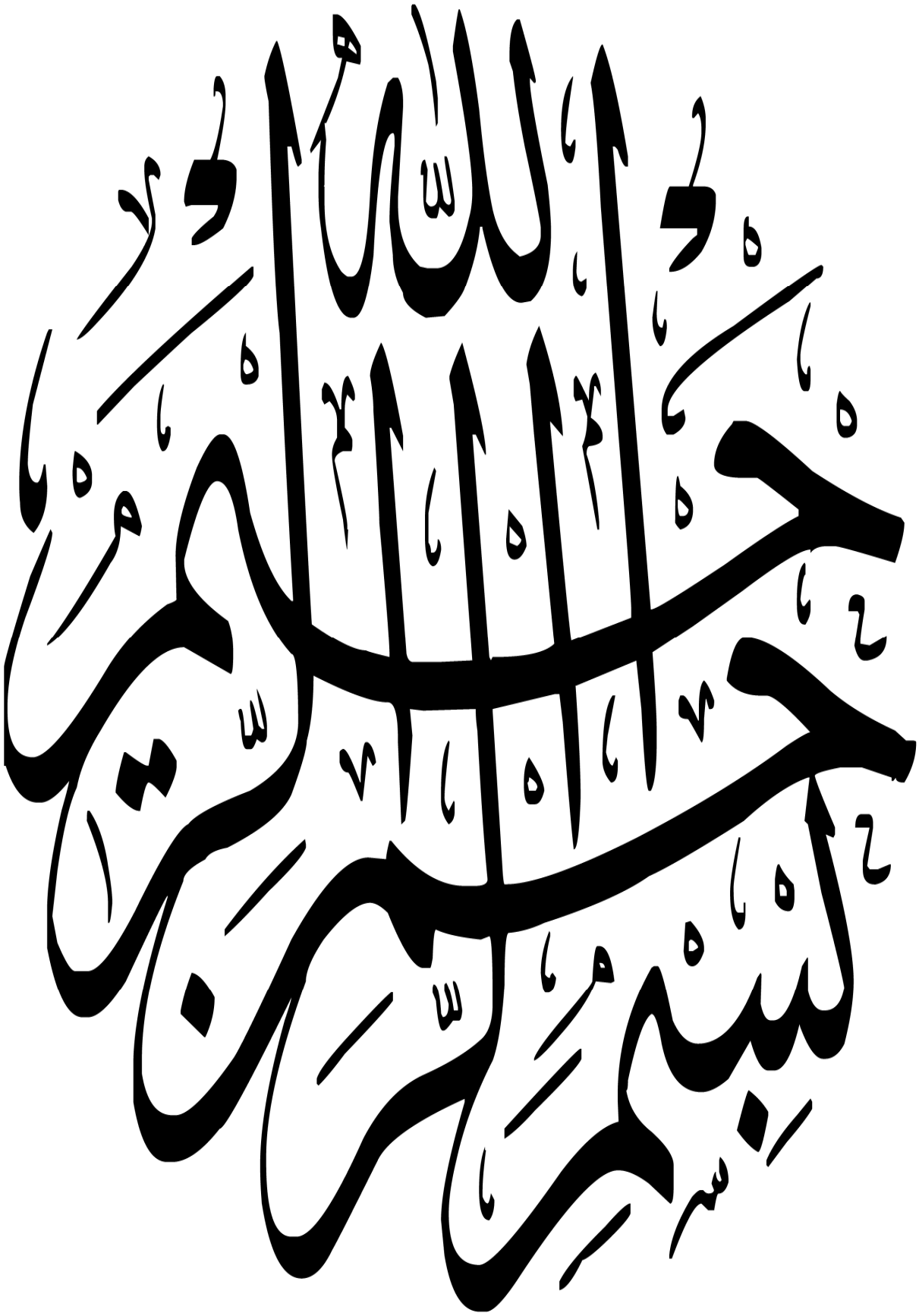
إعداد الطالب:

- جقاوة يوسف

تحت إشراف الأستاذ:

عبد المالك سمير

السنة الجامعية: 1433 – 1434هـ / 2012 – 2013م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

الحمد كله و الشكر كله لله سبحانه و تعالى على نعمه و فضله الذي لا يحصى و ما نحن إلا طالبين لنوره و علمه اللهم وفقنا و على قول المصطفى صلى الله عليه و سلم:

" مَنْ لَمْ يَشْكُرْ النَّاسَ لَمْ يَشْكُرْ اللهَ "

بادئ ذي بدء أتقدم بخالص الشكر و التقدير إلى من دعمني بأفكاره و لم يبخل علي بمجهوداته، و شرفني بإشرافه على مذكرتي، فأعاني على اجتياز الكثير من عقباتها في صبر الحكماء و تواضع العلماء الأستاذ القدير "عبد المالك سمير" راجيا من المولى سبحانه و تعالى أن يكون له في ميزان حسناته.

كما أتوجه بالشكر إلى أساتذتنا الكرام الذين عرفتهم خلال المشوار التعليمي من الطور الابتدائي إلى الجامعي.

دون أن أنسى كلا من عميد كلية الأدب ومدير معهد الآداب و اللغات و رئيس قسم اللغة العربية و مساعديه على ما يبذلونه من مجهودات في خدمتنا.

و إلى كل هؤلاء عرفانا و شكرا جزيلا.

و الحمد لله جل في علاه و تقدست كلماته على توفيقه لنا في إتمام هذا العمل راجين من التوفيق و السداد و الإخلاص.

يوسف.

الإهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى الوالدين العزيزين وإلى إخواني الأحبة:

إسماعيل، زكريا، وإلى أخواتي الحبيبات : يمينة، حليمة،حميدة، زينب،

سارة.

كما أهديه إلى أصدقائي الأعزاء : عباس ، بدر الدين ، عبد الحميد، وإلى

زملائي في الدراسة: الطاهر، بلخير، رياض، عبد الحميد، وكل زملائي

في دفعة 2013/2012 .

أهديه إلى كل من وسعهم فؤادي و لم يسعهم قلمي.

يوسف

ملخص البحث:

تناول هذا البحث الرمز الصوفي في شعر عبد الوهاب البياتي، من خلال قصيدته عذاب الحلاج، وقد تضمن مقدمة وثلاثة مباحث، حيث تضمنت المقدمة إشارة للموضوع وكذا أسباب اختياره، وأهم الإشكاليات التي يطرحها هذا الموضوع مع تبيين بعض المعوقات والصعوبات التي واجهتني في أثناء البحث، وأهم المصادر والمراجع المتبعة.

المبحث الأول تناولت فيه مفهوم الرمز، وبينت الفرق بينه وبين الرمزية والأشارة كما بينت أبرز سماته وخصائصه من إيحاء وتراسل للحواس وقضية الغموض.

أما المبحث الثاني فكان بمثابة الجانب النظري، وقد تضمن مظاهر النزعة الصوفية في الأدب العربي المعاصر وبعض التجارب المعاصرة مع التصوف، وعلاقة هذا الأخير بالحداثة وقد تضمن كذلك بعض مميزات الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر.

المبحث الثالث كان تطبيقيا، حيث تضمن دراسة لقصيدة عذاب الحلاج لعبد الوهاب البياتي، وقد قمت في خضم هذه الدراسة باستخراج الرموز الصوفية الموجودة فيها وبيان معانيها ودلالاتها.

كما تضمنت مؤخرة البحث خاتمة تضمنت أهم الاستنتاجات التي خلصت إليها.

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله رب العلمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، ثم أما بعد:

نعني بالتّصوف في الأدب العربيّ المعاصر، ذلك اللّون الّذي اتّجه فيه أصحابه إلى الحديث عن القضايا التي عرفت في الفكر الصوفي بوجه عام،و في الأدب بوجه خاص، مثل: الغزل الإلهي و الحلول ، و وحدة الوجود. و ما إلى ذلك من القضايا و الأفكار الفلسفية التي برزت في الفكر الصوفي بعد أن دخلته تيّارات فكريّة كثيرة.

وبما أن بعض ملامح الأدب المعاصر هي جزء من التّراث الصّوفيّ، فإن أهمّية بحثنا هذا تكمن أساسا في إبراز مدى تأثّر الشّاعر عبد الوهاب البياتي بهذا التراث وبما فيه من أفكار وأساليب،قوة أو ضعفا، وأيضا بمصطلحاته و بصوره و بموضوعاته و برموزه من جهة، وبيان الغاية من اهتمام أدباء الحداثة بما فيهم –عبد الوهاب– بهذا اللون من الآداب ومدى تعلّقهم بأفكار أعلام الأدب الصوفي القديم من جهة أخرى.

أما السّبب الرئيس الذي شجّعني على اختيار هذا البحث والموسوم بـــ: **الرمز الصوفي في شعر عبد الوهاب البياتي**، هو إيماني الجازم بعلاقة الأدب بالاعتقاد، إذ أنه لا ريب أن أعمال الإنسان وسلوكه ونشاطاته تتأثر بعقيدته ونظرته وفكره. فالسّلوك والعمل في الغالب هي حصيلة الاعتقاد، والأدب على وجه الخصوص هو مستودع شعوري كبير للأمة أو للفرد يحمل الخصائص الفكريّة والتّصورات الاعتقادية والحصيلة التّاريخية، كما أن للأدب خاصّية أخرى وهي قدرته على تخطي الحدود وتجاوز عقبات الفوارق الجنسية واللغوية، لاسيما في عصرنا هذا الذي سَهُل فيه انتقال المعرفة والثّقافة والآداب عبر مختلف الأجهزة، فأصبح هو بذاته عقيدة عند الملتزمين بمذاهبه الفكريّة. الأمر الذي قادني إلى بيان تلك الرموز والتي يُمثّل الفكر الصّوفي الباطني بتوجّهاته المختلفة عنصرا من عناصرها، ويهدف أدباء الحداثة إلى تجسيده عبر مختلف أعمالهم الأدبية؛ الفنية منها و النقدية، وكذا الإشادة بأعلامها والثّناء عليهم.

هذا بالنسبة إلى البحث في مجمله، أما السبب الثاني الذي جعلني أختار قصيدة "**عذاب الحلاج**" لعبد الوهاب البياتي كعمل للدراسة فهو توفُّرها على تلك الرموز الصوفية التي سعى مؤلفها إلى الاهتمام بها وتوظيفها عبر مختلف سطور القصيدة، فيستدعي عبد الوهاب تجربة واحدٍ من أبرز الشّخصيات الصوفية المعروفة في تاريخ التصوف العربي، وهي شخصية الحلاج. ولعله قد وجد في تلك الشخصية الثائرة شيئاً في نفسه دعاه إلى الاهتمام بها، وهذا ما سنلحظه في ثنايا البحث.

وقد قمت بتقسيمها –الدراسة– إلى ثلاثة مباحث وهي كالآتي:

المبحث الأول: والموسوم بمفهوم الرمز وهو بدوره ينقسم إلى ثلاثة مطالب هي: المطلب الأول الرمز والرمزية، المطلب الثاني الرمز والإشارة، المطلب الثالث سمات الرمز وخصائصه.

المبحث الثاني: والموسوم بالنزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، وهذا المبحث ينقسم إلى ثلاثة مطالب كذلك هي كالتالي: المطلب الأول التجارب الشعرية المعاصرة والتصوف، المطلب الثاني الصوفية والحداثة، والمطلب الثالث الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر.

المبحث الثالث: وهو عبارة عن دراسة تطبيقية للموضوع، وقد عنونته بالرموز الصوفية في شعر عبد الوهاب البياتي من خلال قصيدته عذاب الحلاج كنموذج وهذا المبحث يتفرع أيضا إلى ثلاثة مطالب هي: المطلب الأول عبد الوهاب البياتي شاعرا، المطلب الثاني قصيدة عذاب الحلاج، المطلب الثالث الرموز الصوفية في القصيدة ومعانيها.

وقد اعتمدت خلال دراستي هذه جملة متنوعة من المصادر والمراجع أهمها: كتاب الرمز والرمزية في الشعر المعاصر لمحمد فتوح أحمد، وكتاب المدارس المسرحية المعاصرة لنهاد صليحة، وكتاب الرمز والرومانتيكية في الشعر اللبناني لأمية حمدان، وكتاب الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر لمحمد كعوان، وكتاب الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر لمحمد بن عمارة....إلخ.

ولعلّ أهم الصعوبات التي واجهتني في خضمّ بحثنا هي صعوبة فهم المصطلحات الصوفية على اختلاف مشاربها قديمة كانت أم حديثة مما جعلني أتعامل معها بحذر أثناء تحليلي لها، الأمر الثاني

قلة المصادر والمراجع الحديثة التي تناولت التصوف العربي المعاصر مع أننا لا ننكر وجود بعض الدراسات التي استفدنا منها حسب الحاجة.

و يمكن القول أن هذه الدراسة ستصل بنا حتما إلى اكتشاف جملة من النتائج والتي نتمنى أن تفتح بدورها على شبكة من التساؤلات تكون نقطة عبور إلى خلق قضايا إشكالية جديدة، ذلك أن الغاية المنشودة هي عطاء من المجهود المتواصل الذي لا يتوقف عند حدود معينة.

وفي الختام أتقدم بخالص الشكر والتقدير للأستاذ المشرف: **عبد المالك سمير** لتحمله عناء البحث تصحيحا وتنقيحا، كما لا يفوتني تقديم شكري واحترامي لكل أساتذتي الكرام بجامعة غرداية على صبرهم وتكبّدهم عناء تكويني طوال مشواري الجامعي.

المبحث الأول:مفهوم الرمز.

تمهيد.

المطلب الأول: الرمز والرمزية.

المطلب الثاني: الرمز والإشارة.

المطلب الثالث: سمات الرمز وخصائصه.

ـــ الإيحاء.

ـــ تراسل الحواس.

ـــ الغموض.

المبحث الأول: مفهوم الرمز:

تمهيد:

يعتبر الرمز أداة عظيمة في الوصول إلى المعاني والهواجس والمشاعر التي تعجز اللغة التقريرية المباشرة عن إدراكها والتعبير عنها، وإخراجها إلى دائرة النور حتى يتعرف عليها الإنسان، كما يمكن "اعتباره وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية في صورة مكثفة ومركزة لها نفس الشحنة الشعورية التي تميز التجربة"[1].

ولا يمكن أن نتطرق إلى طبيعة الرمز دون أن نعرفه ونحدد مفهومه، بالرغم من اختلاف الآراء حول ذلك وتباينها، وإذا ما رجعنا إلى المعاجم العربية نجد ابن منظور ذكر في معجمه(لسان العرب، مادة ر م ز)" الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيحاء بالعين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما لا يبان بلفظ، أي شيء أشرت إليه بيد أو عين، ورمز يرمز رمزا، ورمزته المرأة بعينها ترمزا ورمزا، غمزته"[2]، ولا يخرج تعريف الفيروزأبادي للرمز عن تعريف ابن منظور إذ هو:

"إشارة بالشفتين وما فيها من إيحاء ودلالة"[3].

وهناك تعاريف فضفاضة للرمز، تكشف عن جانب من جوانب فلسفة الرمز حيث يقول هذا التعريف: "إن الفنون كلها في جوهرها رمزية، لأنك حالما تبدأ بالانتقاء والتأليف والتوجيه، تغادر ميدان المواد المختلطة، وتدخل عالم الرمز، إن البيت في أول الأمر ركام من الحجارة والخشب والطين، حسب المادة التي تريد بناء البيت منها، ولكنك عندما تنتقي هذه المواد وتجمعها وتبنيها وفق خطة سابقة فقد أتيت عملا رمزيا"[4]، وهناك من يرى الرمز "وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة ويعتبره تندال(tindal) في كتابه (الرمز الأدبي) تركيبا لفظيا أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمشاج الشعور والفكر"[5]، وسنحاول من خلال المطالب التالية الإلمام بحد الرمز والوصول إلى ماهيته .

---

(1) نهاد صليحة. المدارس المسرحية المعاصرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة1982م. ص13.

(2) ابن منظور. لسان العرب. إعداد عبد الله علي وآخرون. دار المعارف.القاهرة. ص1727.

(3) ينظر: الفيروزأبادي. القاموس المحيط. ج2. ط2. شركة البابي الحلبي. القاهرة1952م. ص183.

(4) روى كادرن.الأديب وصناعته.تر جبرا إبراهيم جبرا. مكتبة منينمة.بيروت1962م. ص160ــ161.

(5) محمد فتوح أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر.ط2.دار الأندلس،ودار الكندي. بيروت1978م. ص19.

المطلب الأول: الرمز والرمزية:

لقد عرف الإنسان التعبير الرمزي منذ أقدم العصور، وحاول عبر نسق الرمز معرفة الكون والعالم، واكتشاف ما يجهله، وتفسره، وفهم أسراره وغموضه وذلك لأن "السلوك غير الرمزي عند الإنسان العاقل هو سلوك المرء حيث هو حيوان أما السلوك الرمزي فهو سلوك الشخص نفسه من حيث هو إنسان"[1]، يحاول تطوير نفسه والسمو بتفكيره ومعرفة "ظواهر الحياة وعلاقتها كما تظهرها تجاربه، فالإنسان منذ ظهوره في الوجود ظل منهمكا في تجسيد عالمه وسلوكه وأفكاره بأساليب مختلفة تشمل على الأصوات والأشياء والصور والرسوم و الخرائط والمخطوطات والكلمات المدونة والرموز"[2]، فكلمة الرمز في اليونانية كانت تعني

"قطعة من خزف أو أي إناء ضيافة للدلالة على الاهتمام بالضيف، والكلمة في أصلها من الفعل اليوناني الذي يعني (ألقى في الوقت نفسه)، أي هو يعني (الجمع في حركة واحدة بين الإشارة والشيء المشار إليه)[3]، أي أن فكرة التشابه بين الإشارة والمشار إليه كانت موجودة في الأصل.

وكان أرسطو أقدم من تناول الرمز بمفهومه الفني، وعمده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء إذ يقول: "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس. والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"[4]، كما أن هذا الأخير قسم الرمز إلى ثلاثة مستويات رئيسة هي: "الرمز النظري أو المنطقي، الرمز العملي، الرمز الشعري أو الجمالي، وهنا نرى أن أرسطو رد مستوياته إلى المنطق والأخلاق والفن"[5]، أما كلمة الرمز فهي ليست غريبة ولا جديدة في اللغة العربية، فقد وردت في "الثرات العربي بمعناها الإشاري أو التعبير غير المباشر وتدل على المعنى اللغوي العام، وليس المعنى الفني الضيق"[6]، وقد ظل "مفهوم الرمز عند العرب لغويا إشاريا لايتعداه إلى أن جاء قدامة بن جعفر في كتابه(نقد النثر)"[7].

---

(1) عبد الهادي عبد الرحمان. سحر الرمز. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية، 1999م. ص41.

(2) ينظر: قيس النوري. التغاعل الرمزي. عالم الفكر. مج15. ع4. الكويت1985م. وينظر: عبد المنعم تليمة. مقدمة في نظرية الأدب. ص22.

(3) هينري بير. الأدب الرمزي. تر هينري زغيب. منشورات عويدات. بيروت1981م. ص7.

(4) محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر. القاهرة1979م. ص39.

(5) ينظر: عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس. بيروت1978م.

(6) محمد فتوح أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. ص8.

(7) ينظر: الجاحظ. البيان والتبيين.ج1. تح وشرح عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة 1985م. ص70.

الذي يعد أول من تكلم عن الرمز بالمعنى الاصطلاحي حيث استطاع أن ينتقل بالرمز من معناه ومفهومه اللغوي الإشاري إلى المفهوم الاصطلاحي حيث قال قدامة عن الرمز: "هو ما أخفي من الكلام، وأصله الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم، وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسم طير أو وحش أو سائر الأجناس"[1]، وبذلك يكون قد انتقل بالرمز نقلة نوعية.

وإذا كان "استخدام الرمز في الأدب يعود إلى بداية الأدب نفسه، إلا أن الوعي النقدي بالرمز كوسيلة أدبية فعالة لم يتبلور حتى القرن التاسع عشر الميلادي"[2]، وذلك بظهور المدرسة الرمزية في فرنسا، إذ طرأ تطور كبير على مفهوم الرمز في النقد الأدبي الحديث مع ظهور هذه المدرسة، حيث أصبح وسيلة للتعبير عن أوجه النشاط الإنساني الفكري والثقافي والمعرفي، تتكاتف وتتعاون من خلاله الأشياء والعناصر والأفكار متفاعلة منصهرة فيه للتعبير عن الحياة والواقع بطريقة فنية وغير مباشرة.

إن طبيعة الرمز قائمة بالدرجة الأولى على الإيحاء، والتكثيف والابتعاد عن المباشرة والاعتماد على اختزال اللفظ، وتكثيف الدلالة، مع التوسع في الأفق المعرفي والفضاء الإيحائي بحيث يدعى القارئ للانخراط في الكشف عن الدلالات، وتوضيح جماليات العمل الأدبي، لأن الرمز لا يسلم نفسه طواعية وببساطة ويسر "فهو ذو طبيعة مراوغة يحتاج إلى قراءة واعية فليس المطلوب فقط أن يحرز القارئ مدلول الصورة(الرمز)بينما الأثر الرمزي الحقيقي"[3]، لكن قد يقال مالذي يجعلنا نلجأ إلى الرمز تعبيرا وفنا؟ ونتنازل عن التعبير المباشر مع ما فيه من بساطة ووضوح؟ والإجابة تكمن في صعوبة المعرفة المباشرة، باعتبار أن "حالات النفس حالات مركبة غير واضحة بطبيعتها، فليس أمام الشاعر إلا أن يعرفها معرفة حدسية، وأن يعبر عنها بنفس الطريقة، أي بالتعبير الحدسي"[4]، كما أن الرمز خلاصة حياة مليئة بالقوة والحركة والحياة، واللجوء إليه ليس نتيجة "عجز الإنسان عن التعبير باللغة، ولكنه نتيجة نزوع الإنسان إلى التجسيد، فيحمله ما يجده مناسبا له من دلالة"[5]، فالرمز إذن طريقة في الأداء الفني تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر

---

(1) قدامة بن جعفر. نقد النثر. تح كمال مصطفى. مكتبة الخناجي. القاهرة1979م. ص62.

(2) نهاد صليحة. المدارس المسرحية المعاصرة. ص 15.

(3) ينظر: هينري بير. الأدب الرمزي. ص10.

(4) محمد فتوح أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. ص46.

(5) نبيلة إبراهيم. الأسطورة الرمز في الأسطورة. وزارة الإعلام والثقافة. بغداد1979م. ص15.

فالرمز إذن طريقة في الأداء الفني تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وهو ذو طبيعة تجريدية إيحائية، تجعله يبتعد عن التحديد والتعيين، ويعلو على التأطير، والموصفات المحددة، "مفتوح الفضاء متجدد العطاء، يستوحي مادته الأولية من حقول معرفية متعددة من الطبيعة ومعطياتها والواقع وعلاقاته"[1].

أما الرمزية فهي مدرسة فنية ظهرت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وكان ظهورها نتيجة ظروف وعوامل مختلفة ورد فعل على المذاهب الأدبية السابقة لها، واستفادت من أفكار فلاسفة مثاليين، وشعراء سابقين وموسيقى فاجنر، ولها أعلامها الذين ساهموا في تشكيلها وبلورتها، ورسم حدودها وإرساء قواعدها ووضع قوانينها.

فالرمزية إذا مدرسة واضحة المعالم، مرسومة الحدود، مبينة الخصائص مميزة السمات، محددة الأهداف والغايات تنشد المثال وتنبد الواقع المحسوس، وتتخذ من الموسيقى قدوة ومثلا، تؤمن بعالم من الجمال المثالي.

المطلب الثاني: الرمز والإشارة:

"لم تكن الرموز في الأصل كامنة في فطرة الإنسان البيولوجية، قبل بزوغ شمس الحضارة، وهي ليست بالضرورة كامنة في طبيعة الواقع الموضوعي بشكل يجعل البشر يكتشفونها، بل هي من المبتكرات الإنسانية، وأداة أوجدها الإنسان"[2]، كي يتفاعل مع واقعه، وقد استخدم الإنسان في العصور القديمة كلا من الرمز والإشارة بمعنى واحد، فلم يكن بوسعه التمييز والتفريق بينهما، لأن ذلك يتطلب تطورا فكريا ونفسيا وإنما حدث ذلك عندما كان التطور من الإشارة إلى المفهوم المجرد.

والرمز معناه "تطور اللغة من الوفاء بوظيفتي الإعلام والإخبار إلى الوفاء أيضا بوظيفتي التصوير والصياغة، ووصل الذهن البشري إلى تكوين المفاهيم المجردة وإنشاء الرموز"[3]، التي تدل على النضج الفكري.

وعندما يريد الإنسان أن يعبر عن الأشياء فإنه يستخدم نوعين من التعبير: نوع إشاري،

---

(1) محمد مصطفى كلاب. الرمز ودلالاته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث.رسالة دكتوراه مخطوطة. جامعة الفاتح. 2002م. ص12.

(2) قيس النوري. التفاعل الرمزي. مجلة عالم الفكر. ص150.

(3) عبد المنعم تليمة. مقدمة في نظرية الأدب. ص23.

وآخر رمزي، ويرى (أرنست كاسيرر) صاحب كتاب(فلسفة الرمز) أن الفرق بين الإشارة والرمز هو أن "الإشارة جزء من عالم الوجود المادي، أما الرمز فجزء من عالم المعنى الإنساني، والإشارة مرتبطة بالشيء الذي تشير إليه على نحو ثابت وكل إشارة واحدة ملموسة تشير إلى شيء واحد معين، أما الرمز فعام الانطباق أي يوحي بأكثر من شيء واحد وهو متنقل ومتحرك ومتنوع"[1]، وبالرغم من أن "مرجعهما واحد، لكنهما يتعارضان على المستوي النفسي، حيث يميز النوع الأول رد الفعل الإدراكي،ويمثل الثاني رد الفعل العاطفي، وتتخذ قوة وإثارة هذا النوع أو ذاك تبعا لبناء الرسالة، وأسلوب السياق الذي يحدد هويته إشارية أم إيحائية أم رمزية"[2].

والإشارة لا تتعدد فيها الدلالة، وتدرك بشكل آلي، فكلما وقف المرء عليها استيقظ مدلولها المقصود في نفسه، فلو رأى راية حمراء مرفوعة فوق منطقة على الشاطئ لأدرك آليا ومن فوره أنها منطقة يكتنفها خطر.

ويقسم عالم اللغة الألماني ستيفن أولمان الرموز(الإشارات)الى "طبيعية ، وتقليدية عرفية، فالطبيعية هي التي لها نوع من الصلة الذاتية بالشيء الذي ترمز إليه كالصليب للمسيحية، وأما التقليدية العرفية كالكلمات منطوقة ومكتوبة، وإشارات الطرق وكل أنواع الرموز التي يتفق على استعمالها"[3]، فالرمز عند هذا العالم يظل على المستوى اللغوي محتفظا بقيمته الإشارية ولا يتعداها، وهناك إشارات كثيرة جدا تدخل في نطاق الوضعين السابقين، فيمكن "اعتبار كل من الميزان للعدل، والحمامة وغصن الزيتون للسلام من الرموز الطبيعية، لأن هناك صلة ذاتية بالشيء الذي ترمز إليه فكأن تساوي كفتي الميزان وعدم رجحان إحداهما على الأخرى يمثل العدل، وكأن ظهور الحمامة حاملة غصن الزيتون إشارة إلى زوال الطوفان وحلول الأمن والسلم، ومن الرموز التقليدية العرفية ـــ ويسميها البعض الاصطناعية ـــ صفارة الإنذار والملابس المميزة التي يلبسها رجال الشرطة، أو رجال المطافئ والأطباء والممرضين، وكرفع الإصبعين إشارة للنصر، ورفع اليدين كإشارة للاستسلام، والتلويح بقبضة اليد إشارة للقوة وغير ذلك[4].

---

(1) أمية حمدان.الرمز والرومانتيكية في الشعر اللبناني. وزارة الثقافة والإعلام.العراق1981م. ص25.

(2) جون كوهين. بناء لغة الشعر.تر أحمد درويش.دار المعارف. القاهرة1993م. ص168.

(3) ستيفن أولمان. دور اللغة في الكلمة. تر جمال بشر. مكتبة الشباب. القاهرة1993م. ص27.

(4) كير إيلام.سيمياء المسرح والدراما.تر رئيف كرم. المركز الثقافي العربي. بيروت1992. ص34.

ونرى من خلال ثقافتنا العربية أن اللون الأسود يشير إلى الحزن والحداد واللون الأبيض يشير إلى الفرح والنقاء والسلام، وفي "الثقافة الصينية يأخذ اللون الأبيض دلالة معاكسة لما هو في ثقافتنا العربية، حيث يشير إلى الحزن والحداد"[1]، وتنضوي تحت الرموز التقليدية العرفية الرموز الخاصة ببعض العلوم والتي تعارف على وضعها المختصون، مثل الرموز العلمية بشكل عام، والموسيقية واللغوية، وكذلك الرموز والإشارات المتعلقة ببعض المهن والحرف، والتي جاءت عن طريق المواضعة، فهي أقرب إلى الإشارة واللغة الإشارية منها إلى الرموز الفنية واللغة الانفعالية، لأنها رموز تم الاصطلاح على الإشارة إليها بتلك الكلمات "ولكن دون أن تكون هناك علاقة حيوية، علاقة التداخل والامتزاج التي تكون بين الرمز الشعري وموضوعه"[2].

وتلعب طريقة وطبيعة الاستعمال والاستخدام دورا هاما في تحديد كنه وطبيعة الرمز إن كان إشارة أو رمزا،" فاللسانيون يقولون: بأن المدلول عليه بالإشارة أبسط من المدلول عليه برمز، فالعلم الأحمر أو اللون الأحمر (دال)حين يوضع في الطريق، فإنه يدل على وجود عائق(مدلول) بينما هذا العلم نفسه حين ترفعه دولة، أو إحدى الهيئات، فإنه المدلول هنا يكون أكثر تعقيدا لأنه يحمل إيديولوجية معينة، ويدل على نظام سياسي اقتصادي، ويحمل مشاعر وعواطف وتصورات فكرية، لا يتحملها العلم الآخر الذي يوضع في الطريق فهو في الحالة الأولى إشارة وفي الثانية رمز"[3]، بالرغم من أن العلم واحد، وهذا يدل أيضا على أن طبيعة السياق تكشف هويته الرمزية أو الإشارية، فاللغة الإشارية تدل على دلالة ثابتة بين الكلمة والمعنى، ولكن عندما تزداد كثافتها وتتعدد دلالتها وتشحن بطاقة إيحائية وترتبط بشحنة شعورية متكررة، ترتفع إلى مستوى الرمز "وتتخطى التجربة الحسية البسيطة إلى عالم النفس والمعاني المجردة، ويصبح تحديدها أكثر صعوبة"[4]، لأنها اكتسبت معنى الرمز فكلما ازداد الإدراك الرمزي للغة كرمز، ازداد احتمال ابتعاده عن اللغة كإشارة، وفي المقابل إذا تحول الرمز إلى "مجرد بديل إشاري، يوجز فكرة أو يختزل معنى فلا قيمة له"[5]،

---

(1) أحمد أبو زيد. الرمز الأسطوري والبناء الاجتماعي. مجلة عالم الفكر. 1985م. ص6.

(2) عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. دار العودة. بيروت1988م. ص198.

(3) عبد الهادي عبد الرحمن. سحر الرمز. ص11.

(4) نهاد صليحة. المدارس المسرحية المعاصرة. ص11.

(5) رجاء عيد. القول الشعري. منشأة المعارف. الإسكندرية1995م. ص133.

وينحدر إلى درك الإشارة التي لا قيمة لها إلا بمقدار ما توصلنا إلى المشار إليه، وحين يلجأ أحد الأدباء إلى تفسير رموزه أو شرحها في الهوامش، فإنه يقيد الرمز ويحدد دلالته، وينعزل به إلى مستوى الإشارة، ويكون بذلك قد أسر لب القارئ في إطارها، وسد الأفق الواسع الرحب في وجهه، وأصابه بالإحباط وأفسد عليه متعته وأغلق المجال أمام القراءات التأويلية المختلفة،كما يقع القارئ(المتلقي)في خطأ فاحش إذا "تعود أن يلصق ملامح محددة لكل رمز، بحيث يفقده ديناميكيته فعليه أن يحطم الأسوار التي تحد من الانطلاقات الفكرية الوجدانية، فالأدب عبارة عن اكتشافات جديدة ومستمرة للنفس البشرية، ولا يتأتى هذا إلا عن طريق الرمز"[1]، الذي هو "أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب من الغموض والإيحاء"[2]، فهو غير اصطلاحي يتأبى عن التعيين، يرفض الوقوع في أسر محدودية الدلالة والتقييد، رحب الفضاء يتيح للقارئ الواعي أن يطلق ملكاته الإبداعية.

المطلب الثالث: سمات الرمز وخصائصه:

إن كل مدرسة أدبية تتمتع بخصائص وسمات تميزها عن غيرها، ولها آلياتها وأدواتها الفنية الخاصة التي يتشكل منها بناؤه الفني، فالمدرسة الرمزية لا تنشد عن هذه القاعدة، فهي تختص بسمات تجعلها تتفرد عن غيرها، وبمقدار ما تتوافر هذه الخصائص في العمل الفني الرمزي يكون المبدع قد تشرب بمبادئها، وتمثيلها خير تمثيل، وأجاد في التعبير عنها، وللرمز أدواته الفنية المختلفة، وعناصر بنائه المتعددة والمتنوعة المكونة للنص، والتي تتعاون وتتضافر بحيث تشكل في النهاية صورة رمزية مكثفة ومنسجمة مع تجربة المبدع، فإذا كان هذا الأخير مقتدرا على امتلاك هذه الأدوات والعناصر، وأحسن استخدامها وتوظيفها في بناء رمزي، فإنه يفلح في التعبير بقوة عن مشاعره، وأحاسيسه وأفكاره وتوصيلها إلى القارئ والتأثير فيه.

أولا: الإيحاء:

يعتبر الإيحاء من السمات اللصيقة جدا بالرمز فهو ركن أساسي من أركان بنائه، وعنصر رئيس من عناصر تكوينه الفني، ومبدأ الإيحاء في الرمز قوي، لأنه إيحائي بجوهره، وأن مجد الرمزية قد قام على طاقتها الإيحائية، ويذهب د.محمد غنيمي هلال إلى أن "تسمية المذهب بالرمز خطأ

---

(1) نبيل راغب. المدارس الأدبية. مكتبة مصر. القاهرة1984م. ص87.

(2) محمد فتوح أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. ص36.

فادح، فالأصح تسميته بالإيحائي[1]، لأنه يقوم على العبارات المكثفة ذات الإشعاع الدلالي، والتي توحي بما يختلج في صدر الشاعر من عواطف وأحاسيس وأفكار ومشاعر، فليس الإيحاء سوى "الاقتصاد في التعبير وهو يعتمد على الخيال في إعادة بناء لون من الانطباع الدلالي ولا يتمثل عبر التعبير المفصل عن الأفكار، ولا يشرح نظامها المنطقي، بل يتجلى في إثارة الصور والأفكار في نفوسنا بامتزاج كلمتين"[2].

وتحرص الأعمال الرمزية على أن يتوافر فيها عنصر الإيحاء وتبتعد وتنفر من التقريرية والإشارة المباشرة، لأن التقريرية كما يقول ميلارميه: "تفقدنا ثلاثة أرباع متعة القصيدة، إن المتعة الحقيقية تكمن في التخمين شيئا فشيئا، لذلك يجب أن نوحي بالشيء وأن نتجنب التقرير المباشر"[3]، إلا أن آليات الإيحاء ليست مجرد مدركات حسية، بل هي إيحاءات دلالية وجمالية، ترتبط بالحالة الفردية أكثر من ارتباطها بالحالة الجماعية، لأن الشاعر يمنع الدرجة الأولى من عالمه الداخلي وأن آليات الإيحاء مرتبطة ارتباطا وثيقا بذلك العالم، وما يكمن فيه من عواطف وأفكار ومشاعر وأحاسيس وما إلى ذلك كما أن لكل عمل أدبي أو موقف وسائله الإيحائية الخاصة به لأن الآليات الإيحائية لا تعتبر قانونا أو نظاما يسري على جميع الأدباء والشعراء والأحداث والمواقف بل هي منبثقة من مكونات العمل الأدبي نفسه والتجربة الشعورية للمبدع.

إذن فآليات الإيحاء تتسم بالخصوصية، لكونها تنبع من مكونات النص نفسه، ومن تجارب المبدعين، وبذلك تتباين هذه الآليات من مبدع إلى مبدع ويختلف تفسيرها من قارئ لآخر، وكذلك "لا يكون الإيحاء موفقا إلا إذا استطاع المبدع أن يخلق جوا من الإيحاءات المتجددة المتوالدة، تنقلنا إلى عالم جديد لا نعرفه"[4]، يدفعنا إلى الكشف عنه ومعرفة طبيعته.

ثانيا: تراسل الحواس:

ارتبطت ظاهرة تراسل الحواس بالمذهب الرمزي، الذي سعى إلى إحداث رؤية جديدة للكون والعالم، قائمة على تحطيم العلاقات المألوفة في نظامه، وإقامة علاقات جديدة، وكذلك تحطيم العلاقات الطبيعية المألوفة لنظام اللغة، وإكسابها نظاما جديدا قائما على علاقات جديدة وغير

---

(1) عبد الرحمن القعود. الإبهام في شعر الحداثة. عالم المعرفة. ع279. الكويت2002م. ص101.

(2) صلاح فضل. شفرات النص. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية. القاهرة1995م. ص31.

(3) نهاد صليحة. المدارس المسرحية المعاصرة. ص23.

(4) علي أحمد سعيد.(أدونيس). كلام الابدايات. دار الآداب. بيروت1989م. ص31.

مألوفة، عن طريق تجريدها من دلالاتها التواطئية والتواضعية، و لم تأت هذه الظاهرة عبثا وتسلية بل هي وسيلة فنية للإيحاء أو التعبير عن مكنونات النفس، وأعماق الإنسان، وحمل أفكاره ورؤاه الجديدة.

لقد ظهرت نظرية التراسل على يد الشاعر الرمزي (بودلر)في قصيدة تقوم على "وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات ومدركات الحاسة الأخرى، فتعطي الموسوعات ألوانا، وتعيد المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة، وذلك أن اللغة في أصلها رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة[1]،وتوصل الرمزيون بفضل "تعمقهم في مجاهل أنفسهم إلى وحدة كونية شاملة شاملة، تزيل الحواجز العرضية التي تقيمها الحواس المختلفة، فتتوحد هذه الحواس المختلفة، فتتوحد هذه الحواس وتتمازج، وينطلق الشاعر معبرا عن امسة للون والصوت ورؤيته للعطر، وسماعه للألوان"[2].

ولا تكمن براعة وفعالية نظرية التراسل والعلاقات في رص تبادل مدركات الحواس وحشدها، فلأنها رؤية فنية، تحتاج إلى علاقة منظمة، وتفاعل بين المبدع والمدركات، بحيث تدخل في نظام من العلاقات، تشكل بطريقة جديدة تخالف المعتاد عليه والمألوف، وفي هذه الحالة لابد أن يلعب الخيال الخصب دورا فعالا في ذلك لأن "أساس العمل الفني عند الرمزيين هو التغلغل في العقل الباطن عن طريق الخيال"[3].

وآليات نظرية تراسل الحواس ليست عشوائية ولا اعتباطية بل هي: "عملية ومنظمة، تستهدف الذات المبدعة من خلالها أعادة تشكيل مفردات وجزئيات الكون، ومزجها بحيث تتحول هذه آلية إلى أسلوب وطريقة فنية، لخلق عمل فني مكتنز بالإيحاءات، قابل للتأويلات، متعدد وعميق الدلالات، يتيح للمبدع التعبير عن عواطفه وانفعالاته وأفكاره بلغة جديدة تتجاوز اللغة العادية الطبيعية المعجمية فتغنى بها اللغة الشعرية"[4].

---

(1) ينظر: محمد فتوح أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. ص111.

(2) أمية حمدان. الرمز والرومانتيكية في الشعر اللبناني. ص28.

(3) محمد عبد المنعم خفاجة. مدارس النقد الأدبي الحديث. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة. ص167.

(4) محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. دار العودة. بيروت1987م. ص400.

ثالثا: الغموض:

إن ظاهرة الغموض ليست جديدة في عالم الأدب، بل هي ظاهرة قديمة، تطرقت إليها كتب البلاغة والنقد العربي القديم، فمنها من دعا إلى الوضوح واستقبح الغموض في الشعر، ومنها من أحبه واستملحه، والغموض الذي يصل إلى درجة الإبهام والانغلاق غير مستحب ومرفوض وكذلك الحال مع الوضوح التام.

"لكن ما يميز المدرسة الرمزية أن هذه الظاهرة تمثل سمة أساسية وخصيصة رئيسة من خصائصها، لأن الرمز كي يكون رمزا لا بد له من قدر من الغموض الموحي، يمنحه عمقا وتعددا في الدلالة، ويجذب القارئ ويشعره بمتعة المتابعة والمشاركة، ولذة المعرفة التي تأتي عن طريق بذل الجهد أكثر مما تأتي عن طريق الكسل العقلي، وعند الرمزيين أن تسمية الشيء تفقده متعته، وهم يؤمنون بأنه ليست الفكرة الواضحة، ولا الشعور الواضح المحدد، ولا نقل الأخبار هي غاية الشعر وإنما غايته هي غموض الأحاسيس وتصوير الحالات النفسية الغامضة بما يشاكلها من تعبير غامض"[2]،"وربما ينشأ الإبهام والضباب والعتمة في الرمز من حشد الرموز وتكثيفها مما يخلق حاجزا صفيقا بين الشعر والقارئ، فلا يقدر على فهمه، وإلى جانب حشد الرموز وكثافتها انعدام العلاقة بينهما، مما زاد من الغموض والإبهام، أو إذا كانت الرموز رموزا ذاتية يخلقها الشاعر بنفسه، والتي لا يعرفها إلا هو، مما يغطي الشعر بهذا الضباب الكثيف الذي يصعب اختراقه للوصول إلى دلالته"[3]، فالغموض ليس عيبا، ولا يفسد العمل الأدبي الرمزي، ولا يفقده التناغم في بنيته، إذا كان محسوبا بطريقة فنية بحيث إذا كان يصل إلى درجة الإبهام فهو مرفوض ومذموم وعلى العكس إذا كان هذا الغموض موحي وشفاف فهو مقبول ومستحب في الرمز، ومن دواعي التوفيق فيه أن يلجأ المبدع إلى "غموض يشف عن دلالته بالتأمل وإلى صور شعرية ظليلة تسبح في جو من الغموض الذي يصل إلى الألغاز"[4]، التي لا توحي ويغتال عملية الفهم والإدراك فيجب أن تتبع "صناعة الرموز آليات أقل كثافة وأكثر شفافية، تهتم بالتوصيل الدلالي الشعوري، لا تعتمد على مجرد الإيحاء المبهم العميق"[5].

---

(1) عبد الرحمن القعود. الإبهام في شعر الحداثة. ص102.

(2) ينظر: المرجع نفسه. ص110.

(3) ينظر: محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص396، والأدب المقارن. ص95.

(4) صلاح فضل. أساليب الشعرية. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة1998م. ص113.

المبحث الثاني: النزعة الصوفية في الأدب العربي المعاصر.

تمهيد.

المطلب الأول: التجارب الشعرية المعاصرة والتصوف.

المطلب الثاني: الصوفية والحداثة.

المطلب الثالث: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر.

المبحث الثاني: النزعة الصوفية في الأدب العربي المعاصر:

تمهيد:

إن نظرة يلقيها الباحث في النتاج الصوفي من شعر ونثر يجد أن الصوفيين قد تناولوا في أدبهم الكثير من دقائق الحكمة والتجربة والفكر والمعاني والأخيلة، وللصوفيين أيضا من الرمزية والأدب الرمزي ما ليس لغيرهم، رمزية في المذهب وفي الأسلوب وفي المعاني وفي الأخيلة مما يحار فيها الفهم والعقل والوهم، ومذهبهم في كل ذلك هو الغموض، فمعانيهم الغامضة لا يكاد الفهم يصل إلى عتباتها.

وأكثر الصوفيين " معروفون بسعة الاطلاع وكثرة الحفظ وكان لهم وجود أدبي ملحوظ ولهم اصطلاحات كثيرة تصل إلى حد القاموس أو تربوا عن ذلك ومن الألفاظ نذكر: المريد والسالك والمقام والحال والأنس والفناء والبقاء والبسط والقبض والبعد والقرب واليقين وعين اليقين والمحو والإثبات والتجريد والمجاهدة والتجلي والمسامرة والفتح...الخ"[1]، وبالتأمل أيضا في الآثار الأدبية التي خلفها الصوفية نراها "تدور حول ما يدينون به من مذاهب وما يعتقدونه من آراء وما يأخذون به أنفسهم من سلوك في حياتهم التي انتهجوها، وتتلخص هذه المظاهر في وصف الدنيا، والمناجاة والعشق الإلهي والمواقف والمخاطبات والأحزاب والأوراد، ووحدة الوجود والمدائح النبوية...وغيرها"[2].

ومن خلال هذه الإطلالة الوجيزة عن تاريخ التصوف وعلاقته بالأدب نستخلص أن أدباء الصوفية القدامى كانوا يتخذون من الأدب شعره ونثره أداة للتعبير عما يختلج في صدورهم من عقائد وما يدينون به مذاهب وآراء، فتصوفهم كان محاكاة لعدة نظريات إسلامية ومسيحية وهندية جاءت نتاجا للاختلاط الذي شهدته الدولة الإسلامية في فترة ما في القرن الثاني إلى السادس للهجرة فبذلك جاء أدب هذه الفترة معبرا عن روح ذلك العصر فيا ترى هل كان ذلك أيضا بالنسبة للتجارب المعاصرة؟ وهل أن الشعراء المعاصرين يستعملون هذه الخطابات الصوفية للتعبير عما يختلج في صدورهم من أفكار واعتقادات؟ أم أنها مجرد إشارات لغوية لا غير؟
فهذه الأسئلة وغيرها يمكن الإجابة عنها من خلال المطالب التالية:

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجة. الأدب في التراث الصوفي. مكتبة غريب. القاهرة(دـــت). ص66ـــ70.

[2] محمد إبراهيم الجيوشي. بين التصوف والأدب. مكتبة الأنجلوالمصرية. القاهرة(دـــت). ص59.

المطلب الأول: التجارب الشعرية المعاصرة والتصوف:

كما أشرنا فقد بدأ تيار التصوف في وقت مبكر من تاريخ الإسلام، لكن ظهوره على الساحة كان في القرن الثاني للهجرة، وهو القرن الذي ظهر فيه الشعر الصوفي بوصفه أحد الأشكال التعبيرية الثلاثة لدى المتصوفة(النثر الفني، القصص الرمزي، الشعر الصوفي)، وهذه الأشكال ذات خصائص مختلفة تميز كل واحدة عن سابقتها، وقد ظلت تتطور طيلة القرون الماضية مع تنوع التجارب الصوفية وتعدد الأطر الثقافية لدى كل متصوف، "وقد أسدل الزمان ستار النسيان على كتب التصوف الفلسفي القديمة حتى جاء المستشرقون فوجدوا ضالتهم في آثار الصوفية الفلسفية فأقبلوا عليها وقرؤوا في ضوء العقلية المسيحية وطقوس الرهبنة أخبار المتصوفة وكتاباتهم واستهوتهم أفكارهم فجمعوا من أقوالهم كل شاردة وواردة وعنوا بتنظيم موضوعاتها وترتيبها حتى يمكن القول أن بحوث التصوف الحديثة وكتاباته كلها ترجع إلى عمل المستشرقين"[1].

ففي "القرن العشرين تنوعت تجليات الشعر الصوفي عبر مجموعة من الأصوات يمكن أن نجمعها في دائرتين اثنتين هما:

الدائرة الأولى: وتضم رجال التصوف الذين خاضوا غمار الطريق الصوفي وقطعوا مراحله، ثم عبروا عن ذلك شعرا.

الدائرة الثانية: وتضم أولئك الشعراء الذين انجذبوا نحو التراث الصوفي الفلسفي إلى الرؤية الصوفية فصاغوا ذلك في شعر يحمل فكرة التصوف وفلسفته"[2]، وليس غريبا أن يعبر "الشاعر المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية، فالصلة بين التجربة الشعرية خصوصا في صورتها الحديثة التي يغلب عليها الطابع السريالي وبين التجربة الصوفية جد وثيقة، وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به، فعند السريالي كما عند الصوفي يبدو التزوع إلى الاتحاد، وهذا التزوع شديد الوضوح لدى السريالي، ولدى متطرفي الصوفية الذين يقولون بوحدة الوجود"[3]،ولقد أكدت الدراسات المعاصرة على

---

(1) ينظر: سيد بن حسين العفاني. أعلام وأقزام في ميزان الإسلام. دار ماجد عيري للنشر والتوزيع. السعودية2004م.ج2، ص159ـ160.

(2) يوسف زيدان. الشعر الصوفي المعاصرـالإمام أبو العزائم وأحمد الشهاوي نموذجاـمجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر(دـت). ص150.

(3) علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار غريب. مصر2006م. ص105.

الصلة الوثيقة بين الشعر والتصوف واعتبر الدارسون أن الشعر العربي المعاصر ارتبط بالموروث الصوفي واسترفد منه وأرجعوا أسباب ذلك إلى أمور شتى منها:

- "تشابه تجربة الشاعر المعاصر بتجربة الصوفي، فهما معا يرتبطان بالوجود ويسعى كل منهما إلى الاندماج في الكون، والاتحاد بإيقاع العالم الخفي، فالتشابه بين التجربتين يحقق التشابه بين طبيعة الشاعر(الثائرة)وطبيعة الصوفي الفلسفية ويجعل كل واحد منهما في حاجة إلى طبيعة الآخر.
- أن الشاعر المعاصر يماثل في طريقة تعبيره طريقة تعبير الصوفي، فهما يميلان إلى اللغة التي تكتفي بالإيحاء وتتجنب الوضوح، والشاعر والصوفي أيضا يستخدمان الرمز، لأنهما يؤمنان أن قدرة اللغة دون سعة التجربة، ولذلك يلجأ كل واحد منهما إلى لغة الإحالة.
- قضية ثالثة تجمع بين الشاعر العربي المعاصر والصوفي أن انكبابهما على المجرد والمطلق والمعنوي يجعل منهما كائنين ينشدان الحرية والتحرر من كل ما هو مألوف فكما أن الصوفي يتجنب سلطة الواقع والحس، يتجنب الشاعر المعاصر أيضا كل أنواع القيود التي تحد من رؤيته للشعرية"[1].

المطلب الثاني: الصوفية والحداثة:

تلتقي المدرسة الصوفية مع العديد من الفلسفات في نقطة تحت الكائن البشري عن علاقته بالوجود والكون، كما أن هذه الفلسفات تثبت تصوراتها على نقاط قوة هذا الكائن من استبصار وتنبؤ بالغيبيات، وقلقه الدائم في بحثه عن الحقيقة المطلقة، وسعيه نحو ماهو ذو طبيعة غيبية من خلال تفعيل الطاقات الكامنة في هذا المخلوق المتفرد.

وقد استقت الحداثة الغربية منطلقاتها من هذه الأفكار، حيث كان "الاعتقاد بوحدانية الكائن البشري وتميزه عن باقي المخلوقات هو المحرك الكبير لتلك الفلسفات، واستفاد الحداثي الغربي من الفكر الصوفي أيما استفادة، وخاصة وأن أهم من نقل هذا الفكر الباطن للصوفية وحقق كتبه ونشرها هم قلة من المستشرقين الغربيين، وقد اشتغل هؤلاء المستشرقون أساتذة في الجامعات العربية مما عجل بخلق جيل من الدارسين العرب كانوا سببا في إعادة بعث الفكر الصوفي الذي

---

[1] محمد بن عمارة. الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. شركة النشر والتوزيع. المغرب(دـــت). ص159ـــ160.

مسه النسيان، كما أثر هذا الفكر في الفلسفات الغربية أيما تأثير، وخاصة فكر الحلاج، والنفري، وابن عربي...هذا الأخير الذي لاقت آراؤه وكتبه ترحابا كبيرا لدى الدارسين الغربيين، وخاصة أولئك الذين اشتغلوا في دراسة التأويل، وما دام الفكر الصوفي مشترك بين جميع الديانات فقد استلهم الشعراء الغربيون نقاط القوة فيه بما يتماشى وطروحاتهم الحداثية في مجال الفن، ولذلك فلا غرابة أن نجد مقولات الصوفية مبثوثة في أشعار بودلير، ورامبو"[1]، أما بالنسبة للحداثيين العرب فقد "توثقت علاقتهم بالصوفية باعتبارها تأسيسا لنظام داخلي خفي، إذ أن الصوفية في جوهرها كانت رفضا للشكل وبحثا عن هذا النظام اللامرئي"[2].

ومن أبرز من اهتم بالصوفية من المعاصرين العرب الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي إذ يقول في كتابه(تجربتي الشعرية): أن هناك "تأثير الصوفية وأفكارها ورموزها على شعره"[3].

وقد تميزت الصوفية بخصائص جعلتها قبلة أنظار الحداثيين، الذين رأوا فيها ضالتهم التي تسعفهم على تحقيق أهدافهم وأغراضهم، لأنها حقيقة "رفض للفكر الديني المتشكل ذو الحدود والفرائض والطقوس مع أنها كانت دينية في العمق..." [4]، ومن خصائص الصوفية التي اجتذبت الحداثيين:

أولا: ظاهرة الكشف:

وهو قدرة الصوفي على اختراق سطوح الأشياء والظواهر للوصول إلى لبابها وجواهرها، الأمر الذي جعل الغزالي وابن عربي يؤمنان بأن الكشف أشمل من المشاهدة ولأنه إدراك معنوي يختص بأرواح الكائنات ومنطوياتها دون ظاهرها وقشورها الخارجية وهو بعينه ما دعا إليه أصحاب الحداثة ويظل الحداثي المتصوف في ارتحال دائم وسفر لا يتوقف في أرض المجاهيل للكشف.

---

(1) محمد كعوان. الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر وفعاليات التجاوز. رسالة دكتوراه. جامعة قسنطينة. 2006م. ص144ـ145.

(2) كمال أبو ديب. مقال. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مج4.ع3. ص46.

(3) عبد الوهاب البياتي. تجربتي الشعرية.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت1983. ص94.

(4) كمال أبو ديب. مقال. مجلة فصول. ص46.

ثانيا: وحدة الوجود:

يرتسم أدونيس فكرة الاتحاد بالكون عند الشاعر على أساس أنها وسيلة لتغطية الكائن إلى عوالم ثانية خارجة عن الحياة، وفي مناخ الأحلام والأفراح والحسرات ثم يقول "وفي هذا ما يفسر اتصالي بالصوفية...حيث التجربة انبثاق كوني، طوفان يغسل الواقع ويشيع الحياة والحلم والمادة، فتصرخ الأشياء وتتآخى، وهكذا تؤلف الرؤيا الشعرية بين الأطراف، وترد الكثرة إلى الوحدة، فتتمازج أشياء العالم وتتوحد أي شيء مع أي شيء وعلى هذا فإن ما يجمع بين الحداثة والتصوف من خلال وحدة الوجود هو الفناء المطلق والتسامي فوق الحياة الواقعية المادية، والذوبان في كلية الوجود فتصير روح المتصوف في إناء للأشياء كلها، يشملها جميعا، وفي ذلك يقول بن عربي: كانت الحقائق التي جمعها الإنسان متبددة في العالم فناداها الحق من جميع الجهات فاجتمعت فكان في جمعيتها الإنسان، فهو خزائنها، فوجود العالم مصروف إلى هذه الخزانة الإنسانية"[1]، ففكرة الفناء والاتحاد والتي ترى الوجود يمثل الحقيقة مستقاة من الأفلاطونية الحديثة وهي تخالف ما عليه جمهور المسلمين فبعد أن كان المتكلمون يقولون بوحدة الذات الإلهية، صار الصوفية يقولون بوحدة شاملة لكل شيء، وهذا ما يؤكده النفري حين يقرن المحبة بوحدة الوجود حيث يقول: "يسري الله في جميع الأشياء، وليس التنوع الظاهر في الوجود سوى أسماء متعددة لجوهر واحد كلي"[2].

ثالثا: الخيال:

تلتقي الحداثة مع الصوفية في خاصية الخيال، لأنه "نزهة من المسرح والفتوح، أو في مجالات لا يحدها حد، ولا يقيدها قيد، ويغدو الخيال مجال حرية لتمتعه بالانفتاح على جميع الممكنات"[3]. وعلى الرغم من تلك الحرية التي يتمتع بها الخيال عند الصوفية فإن ابن عربي يشير بأن: "خزانة الخيال ليس فيها المحسوس بشرط غيبته عن الحس، كما يذهب في(كتابه الفتوحات المكية)إلى أنه ليس للخيال قوة تخرجه عن درجة المحسوسات، لأنه ما تولد، ولا تظهر عينه إلا في الحسي، فكل

---

[1] ينظر: عدنان حسين القاسم. الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس. الدار العربية للنشر والتوزيع. مصر2000م. ص230.

[2] محمد بن عبد الجبار النفري. المواقف والخطابات. تح آرثر أربي. تق عبد القادر محمود. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر1985م. ص7.

[3] يوسف سامي اليوسف. مجلة الناقد. ع8، فيفري1989م. ص14.

تصرف يتصرفه في المعدومات والموجودات مما له عين في الوجود، أو لا عين له فإنه يصوره في صورة محسوسة لها عين في الوجود، أو يصوره صورة ما لها بالمجموع عين في الوجود، ولكن أجزاء تلك الصورة كلها أجزاء وجودية محسوسة"[1].

فالخيال عند الصوفية نوعان: منفصل، ومتصل:

ـــ الخيال المنفصل: هذا الخيال هو الذي يمنح الأرواح صورها الجسدية(الشكل)يقول ابن عربي: "إن الخيال المطلق الأقدس وسع صور الأشياء"[2].

ـــ الخيال المتصل: هو ما اتصل بالأحلام التي تسير على نحو تلقائي، وقد "عني الصوفية بذلك النمط من الخيال الحلمي لأنه يمتزج بين معطيات العالم الداخلي والخارجي، والحلم على هذا النحو مظهر من مظاهر الخيال وتجل من تجلياته، ربطه العرفاء بتصوير مالا يقبل الصورة كالمحال، وجعلوا الرؤيا إرهاصا بالوحي في حق الأنبياء[3].

رابعا: السفر الدائم:

كان الصوفي يعيش في قلق وغربة، "غربة من الواقع والمجتمع والناس وغربة عن النفس، ولذلك نراه في رحلة مستمرة دائمة، إنها رحلة الصوفي التي يقول عنها أسعد علي في المنتجب:

إنها رحلته الأولى من السماء إلى الأرض ورحلته الثانية من الأرض إلى السماء"[4]، وهذا السفر يعني أنه "مامن شيء أنجز على نحو نهائي، ومامن شيء يمكن إنجازه إنجازا مطلقا...لأن الممكنات لا تنتهي كما يقول ابن عربي، وهذا القول مرتكز أصيل لفكرة التحول والتطور عند المتصوفة ويؤكد ابن عربي أنه لا أول ولا آخر، وإنما وجود مستمر من الأزل إلى الأبد، وعلى ذلك يقول أدونيس: أن الصور والأشكال عند المتصوفة لا ترتكز على نظام مسبق ومحدد في التركيب والمعنى، بل إن هذه الصور تقوم داخل التجربة، فتتجاوز جميع الحالات المسبقة وتقترب من التحول"[5].

---

(1) ينظر: عدنان حسين القاسم. الإبداع ومصادره الفنية عند أدونيس. الدار العربية للنشر والتوزيع. مصر2000. ص233.

(2) ابن عربي الطائي. الفتوحات المكية. دار صادر. بيروت(دـــت). ص110.

(3) ينظر: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس. ص234.

(4) ينظر: عبد الحميد جيدة. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر. دار الشمال للطباعة والنشر. لبنان1986. ص102.

(5) ينظر: محمد بن عبد الجبار النفري. المواقف والخطابات. ص65.

خامسا: الغموض الصوفي:

إن الغموض هو حالة محايثة للتجربة الصوفية ذاتها، لكون هذه التجربة وجودية وعرفانية في الوقت نفسه، والغموض المقصود لدى الصوفية هو الذي أدى بهم إلى توظيف مصطلح الإشارة وهذه الأخيرة تحمل معنيين حيث تشير مرة إلى التفسير والكشف ومرة أخرى إلى الستر والإضمار "فالستر ملازم الغموض وهو السبب الأساس في حضوره، لأن التعبير عن التجربة في الحقيقة كشف لمعنى الوجود، لذلك كان استخدام الستر بتوظيف الإشارات بطريقة رمزية إخفاء لما قد ينكشف"[1].

"وربما يعود السبب في غموض النصوص الصوفية النثرية والشعرية إلى كثرة الشروح والقراءات التأويلية التي لاقت تلك النصوص، فكتاب فصوص الحكم لابن عربي هو الكتاب الذي اعتمده ينكلسون في دراسته للتصوف وحينما هم بترجمته للإنجليزية عدل عن فكرته قائلا: هذا كتاب يتعذر فهمه في لغته مع كثرة الشروح عليه فكيف به إذا ترجم إلى لغة أخرى"[2]، وإذا كانت غاية الصوفي من الغموض هي الستر، فإن "غايته لدى الشاعر هي خرق القواعد المتعارف عليها من الجانبين الأسلوبي والدلالي، وهذا الخرق يوصف بكونه انحرافا وخروجا عن المألوف وانتهاكا وتهديما لما تعارف الناس عليه من طرق تعبيرية، وهكذا نرى أن الشعر الصوفي يجمع الصور المتناقضة والمواقف المتضادة، ويبرز ذلك جلال الدين الرومي بقوله: إن ما يبدو تناقضا إنما هو انسجام غير مألوف"[3].

فالشاعر المعاصر قد انتصر إلى الغموض وجعله من أجل سمات الكتابة "بل إن الكتابة التي تتسم بالمباشرة والتقريرية يصفها بأنها كتابة صحفية إخبارية، وليست لها أي علاقة بالكتابة الشعرية الفنية وهذا الغموض الدلالي أصبح مرضا في التوظيف اللغوي أثناء الكتابة لأن التجارب الشعرية المعاصرة قد أفضت صراحة بصعوبة التعبير عن الحالات النفسية العسيرة على الفهم"[4].

---

(1) محمد كعوان. الرمز الصوفي في الخطاب الشعري المعاصر. ص315.

(2) المرجع نفسه. ص318.

(3) عبد الحميد جيدة. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر. ص99.

(4) محمد كعوان. الرمز الصوفي في الخطاب الشعري المعاصر. ص318.

المطلب الثالث: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر:

يتجه الأدب الصوفي القديم اتجاها رمزيا في معالجة الظواهر الكونية والتعبير عن التجربة الروحية التي يمارسها المتصوفة.

فالصوفي يرى أن الأشياء انعكاسات لبواطنها، وأقنعة لجواهرها ولا يخترق تلك الأقنعة سوى البصيرة الثاقبة التي يغذيها الذوق والإلهام "أما التجربة الصوفية فتدفع الشاعر إلى الالتحاء إلى الرموز فيستعين بالكلمات التي تشير بصورة غير مباشرة وغير واضحة إلى المعنى المقصود لأن التجربة الصوفية بحد ذاتها غامضة لا يمكن التعبير عنها تعبيرا مباشرا، فأضحت الرموز أطوع إلى الشاعر من الكلمات الجامدة ذات المدلول المحدود المعين للتعبير عن تلك النفحات التي تهب على قلبه، ولذلك ليس بغريب أن يستدعوا لأنفسهم مصطلحات غامضة ومفاهيم خاصة للكلمات والألفاظ"[1]. وبهذا يمكن معالجة الرمز في الخطاب الصوفي المعاصر من خلال:

أولا: مفهوم الرمز في الخطاب الصوفي المعاصر:

إن كتب التصوف ومصادره الأولى على الأخص تشرح الكثير من معاني هذه الاصطلاحات الصوفية، وتحاول تقريبها للفهم "ومن هذه المصطلحات نجد: السفر، الطريق، المقام، الوجد، الفناء، البقاء، اليقين وغيرها من المصطلحات الأخرى"[2]، وعلى هذا فإن "الشعر الرمزي يقوم على تغيير وظيفة الحواس عن طريق اللغة الشعرية التي تسعى إلى احتواء جميع الفنون والرموز التاريخية، ولذلك لا يستطيع القارئ أو السامع أن يجد المعنى الواضح المعهود في الشعر الرمزي لأن الفن ينبع من عالم غريب في داخل الإنسان، ولذلك يكثر الشعر الرمزي: الإيحاء، الإيماء والدلالات والإشارات، والصور الغامضة"[3].

والملاحظ بالنسبة للرمز في الشعر الصوفي القديم أنه نابع من تجربة إنسانية في العقيدة الدينية وقد استقر في ذاكرة الإنسان التي تكونت عبر التاريخ، وانطبعت آثار تلك الاصطلاحات الصوفية في العادات المجتمعية وقد ارتبط الرمز الصوفي بهذه المواقف، ومن ثم ارتبط بالدين والعقيدة "لكن الشاعر المعاصر في استخدامه للرمز لا يفكر في العقلية الدينية، فيتضح لنا هذا إذا أدركنا الفرق بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، صحيح أن الصوفي والشاعر كلاهما يتأمل، وكلاهما يستكشف

---

(1) نور سليمان.معالم الرمزية في الشعرالصوفي العربي.مذكرة لنيل شهادة أستاذ أدب.بيروت1954م.

(2) عبد المنعم خفاجة. الأدب في التراث الصوفي. ص182.

(3) عبد الحميد جيدة. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر. ص119ـ120.

وربما استطاع الصوفي أن يعبر عن رؤيته أحيانا، ولكن في مراحلها الأولى، ولكنه عندما يوغل في الطريق سيتعصي عليه أن يعبر عن هذه الرؤية، والغالب أنه هو نفسه في هذه المرحلة المتقدمة لا يرغب أن يعبر عن رؤيته، أما الشاعر فإنه يعبر بمجرد أن يرى، إذ إن الرؤية وسيلة إلى التعبير مهما أوغل في الرؤية، وفرق آخر هو أن موضوع الرؤية يظل واضحا أمام الشاعر في كل لحظة في حين أنه يختفي في التجربة الصوفية"[1]، ومع أن بعض الشعراء أحيانا، يمرون بتجارب شبه صوفية فإنها تظل متميزة عن التجربة الصوفية الصرفة في أن موضوع الرؤية والتأمل يظل قائما وواضحا ومحددا، ومن هنا كان الرمز الشعري نابع من موضوع بعينه ومرتبطا به.

ثانيا: بعض أشكال الرمز الصوفي في الخطاب الشعري المعاصر:

يعد الرمز الصوفي المعاصر في بعض جوانبه رمزا شعريا يحمل مخزونه المعرفي والفلسفي منتقلا بذلك بين كل الفضاءات والتجارب الشعرية "وقد تنوعت تجليات الشعر الصوفي عبر مجموعة أصوات يمكن أن نجمعها على تمايزها في دائرتين، الدائرة الأولى تضم رجال التصوف الذين خاضوا غمار الطريق الصوفي وقطعوا مراحله ثم عبروا عن ذلك شعرا، والدائرة الأخرى تضم أولئك الشعراء الذين انجذبوا وراء أغراض فنية إلى التراث الصوفي وإلى الرؤية الصوفية فصاغوا بذلك شعرا يحمل روح التصوف ومذاقه"[2].

وهذه الخصيصة الجديدة للرمز الصوفي هي نتاج الشعراء المعاصرين الذين عمدوا إلى كسر قوانينه المتعارف عليها، إلى درجة أصبح من الصعب القول بأن التجارب الشعرية المعاصرة هي تجارب صوفية بحتة "فالتصوف المعاصر هو موضة حداثية تركن إلى فعل الهدم والمغايرة فقط"[3]، فما يلاحظ أيضا بالنسبة لتوظيف الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي أن الشعراء قاموا بخرق معظم القوانين التي يتأسس عليها الرمز، حيث أصبح الرمز الصوفي غير ثابت في دلالته من خلال التجربة الشعرية، إذ يتغير معنى الرمز بتغير النص الشعري، فكل شاعر له رموزه الشعرية الخاصة به فهو لا يوصف بالثبات بل بالتغير المستمر في كل حين.

ويتجسد الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر عبر أنماط متعددة نذكر من بينها:

---

[1] محمد كعوان. الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر. ص288.

[2] يوسف زيدان. الشعر الصوفي المعاصر ـــالإمام أبو العزائم وأحمد الشهاوي نموذجا ـــ.ص150.

[3] محمد كعوان. الرمز الصوفي في الخطاب الشعري المعاصر. ص419.

1) الرمز بين الشكل والعدد والحرف:

لقد وظف الشاعر المعاصر رمزية الأشكال والعلامات في نصوصه الشعرية حتى بدت ملامحها بارزة للقارئ، ولذلك سنتناول هذا العنصر بدءا برمزية الأشكال ودلالتها ورمزية الحرف ودلالته مرورا بالعدد الذي أخذ حيزا كبيرا عند الحداثيين:

أـــ1.رمزية الأشكال: تحضر الأشكال الهندسية في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر بطرق شتى حيث تحوي النص الصوفي برموزه وعلاماته اللغوية ومنها:

ـــ رمزية المربع: يوظف أدونيس في ديوانه مفرد بصيغة الجمع شكل المربع ثم يملؤه برموز يصعب فهمها باعتبارها جزءا من النص المعطى، وتحضر هذه العلامات السيميائية على شكل مربع في قوله: " | تيح
ـطا | "[1]

ـــ رمزية المثلث: يوظف أدونيس المثلث بالطريقة نفسها التي يوظف فيها المربع ، لكن الشاعر "محمد بنيس في قصائده يعمد إلى رسم هذا الشكل بكلمات النص متخذا من الخط المغربي وسيلة لذلك"[2]، وقد يرتبط المثلث باعتباره رمزا صوفيا بفكرة التثليث في التصوف المسيحي ربما.

ـــ رمزية الدائرة: "تعتبر الدائرة أكثر الأشكال ظهورا عند المتصوفة القدامى وبخاصة عند الحلاج في طاسين الدائرة، وطاسين النقطة، وكذلك ابن عربي في (إنشاء الدوائر)و(الفتح المكي) وقد عمد هذا الأخير إلى أسر علومه الكشفية بالأشكال الهندسية وقد ذكر في كتابه إنشاء الدوائر كلاما مفاده أن الشكل يجعا المرء يتصور المعنى في نفسه صورة متجسدة تسهل العبارة[3].

أـــ2.رمزية الحروف والأعداد: يأخذ العدد في العرفانية الصوفية رمزيته من رمزية الحروف فكلاهما يعبر عن مظاهر الوجود وعن الأسرار الباطنة، وقد وردت في النصوص الشعرية المعاصرة العديد من الرموز العددية وقد جاءت دلالتها متباينة من شاعر إلى آخر ومن أهم الأعداد نجد: العدد "سبعة عند أدونيس"[4] والعددان "واحد واثنان عند محمد بنيس"[5].

---

(1) أدونيس. مفرد بصيغة الجمع. دار الآداب. بيروت1988م. ص55.

(2) ينظر: محمد بنيس. الأعمال الشعرية.ج1. دار التنوير. لبنان1985م. ص243.

(3) ينظر: ابن عربي الطائي. الفتوحات المكية. ص110.

(4) أدونيس. الأعمال الشعرية. أغاني مهيار الدمشقي. منشورات المدى. سوريا1996م. ص186.

(5) محمد بنيس. الأعمال الشعرية. ص486.

ب.الفناء الصوفي حدوده وعتباته:

جاء الفناء الصوفي في النص الشعري المعاصر، حيث تم تأسيس مجموعة كبيرة من الرموز لتعبر عن تحققه في التجربة الشعرية المعاصرة ومن أمثلة هذا ما عبر عنه أدونيس في قصيدته سيمياء عن فنائه الصوفي بالعلامات الصوفية للفناء في قوله:

"وخيل إلي
أدحرج الظلمة بأصبعي
أراعي الشفق وأراعي جناحي
أبقى أياما في حال الفناء
يغمرني التراب وينبت علي العشب"[1].

وقد ارتبط حال الفناء لدى أدونيس في هذا القطع الشعري بالبقاء، كما أنه صاغ تحت سطوة هذا الحال خطابا شطحيا .

[1] أدونيس. الأعمال الشعرية. ص702.

المبحث الثالث: الرموز الصوفية في شعر عبد الوهاب البياتي

قصيدة عذاب الحلاج نموذجا.

المطلب الأول: عبد الوهاب البياتي.

مولده ونشأته.

سيرته الذاتية.

أعماله ودواوينه.

المطلب الثاني: القصيدة.

المطلب الثالث: الرموز الصوفية في القصيدة ومعانيها:

المبحث الثالث: الرموز الصوفية في شعر عبد الوهاب البياتي من خلال قصيدته عذاب الحلاج:

المطلب الأول: عبد الوهاب البياتي:

"عبد الوهاب أحمد جمعة البياتي شاعر عراقي ولد ببغداد عام 1926م، إلتحق بدار المعلمين سنة 1944م، ودرس على كبار المعلمين في العراق مثل المؤرخ اللغوي مصطفى جواد والمؤرخ عبد الفتاح السرنجاوي، ومحمد مهدي البصير وهناك تعرف على بدر شاكر السياب وسليمان العيسى، وتخرج منها بشهادة اللغة العربية وآدابها سنة1950م، اشتغل مدرسا من عام: 1950إلى1953م، ومارس الصحافة عام 1954م مع مجلة "الثقافة الجديدة" لكنها أغلقت، وفصل عن وظيفته واعتقل بسبب مواقفه الوطنية، فسافر إلى سوريا ثم بيروت، ثم القاهرة، وزار الاتحاد السوفياتي ما بين 1959و1964م، حيث اشتغل أستادا بجامعة موسكو ثم باحثا علميا في معهد شعوب آسيا، وزار معظم أقطار أروبا الشرقية والغربية، وفي سنة1963م أسقطت منه الجنسية العراقية بسبب خلافه مع السلطة ورجع إلى القاهرة سنة 1964م، وأقام فيها حتى عام 1970م.

وفي الفترة(1970ـ1980م)أقام الشاعر في إسبانيا، وهذه الفترة يمكن تسميتها المرحلة الإسبانية في شعره، وصار وكأنه أحد الأدباء الإسبان البارزين، إذ أصبح معروفا على مستوى رسمي وشعبي واسع، وترجمت دواوينه إلى الإسبانية.

بعد حرب الخليج1991م توجه إلى الأردن، وأقام بعمان فترة من الزمن شارك فيها بعدد من الأمسيات والمؤتمرات، ثم سافر إلى بغداد حيث أقام فيها ثلاثة(03)أشهر، ثم غادرها إلى دمشق وأقام فيها حتى وفاته سنة1999م.

أ- سيرته الذاتية:

اندمجت سيرته الشعرية بحياته الشخصية، وعاش شعره منفى ومعاناة وثقافة منتجة ومتطورة، فقد اطلع في دراسته الجامعية على الأدب الروسي والإنجليزي، فضلا عن كتاب الأغاني، ومؤلفات بن عربي التي ظلت ترافقه طوال عمره، وفي عام1954م اشتغل في تحرير مجلة "الثقافة الجديدة"، واشتغل بالتعليم إلا أن معارضته دخول العراق حلف بغداد سنة1955م أدت إلى فصله وملاحقته فغادر العراق إلى سوريا ثم بيروت ثم القاهرة.

في عام1956 أقام في القاهرة واشتغل محررا في صحيفة الجمهورية، وفي عام1958 نشبت ثورة 14 تموز في العراق بقيادة عبد الكريم قاسم، حيث عاد البياتي إلى العراق واستلم مديرية التأليف والترجمة والنشر في وزارة المعارف، وفي عام1959م عين مستشارا ثقافيا في سفارة الجمهورية العراقية في موسكو ثم استقال عام 1961م، وعمل أستاذا في جامعة موسكو إلى عام1964م حين انتقل إلى القاهرة، وظل فيها إلى عام1970م، بدأ البياتي حياته شاعرا رومانسيا حالما بالحياة ودنيا

الطفولة وعالم المثل، ولكن حقائق الواقع صدمته فاستولى على نفسه السأم وبدأ يبحث عن قوالب جديدة واتخذ الشعر الحر أسلوبا جديدا للتعبير عن قسوة الحياة وعما يختلج في صدره من أشجان، وهو من رواد هذا الاتجاه في الشعر العربي الحديث.

يعد البياتي من أبرز الشعراء المحدثين وأجملهم نغما حيث يجمع شعره بين حقائق الوعي الاجتماعي وحرارة الانفعال الشخصي، يستقي مضامينه من واقع الحياة وتنحوا أشكاله مع مضامينها نحوا يستفيد من سائر المذاهب، وهو من أوائل الذين أفادوا من الموروث الصوفي والأساطير.

ب- مراحل حياته الشعرية:

تنقسم تجربة البياتي الشعرية إلى مرحلتين، وتنقسم **المرحلة الأولى** إلى ثلاثة أقسام:

ـــ البياتي الثوري اللامنتمي: في دواوينه "أباريق مهشمة" و "مسافر بلا حقائب"....

ـــ البياتي الثوري المنتمي: في دواوينه "المجد للأطفال والزيتون(1956)" وأشعار في المنفى" و"عشرون قصيدة من برلين(1959)"، لأن قصائد هذه الدواوين هي أشعار تتعلق بتيار الواقعية الاشتراكية.

ـــ البياتي المتصوف الثائر: حيث خرج من مرحلة القناع التي سيطر الحلاج عليها في التصوف العقلي ودخل في مرحلة وحدة الوجود التي طبعها بن عربي بطابعه ومفرداته حيث نجد توترا بينا بين الظاهر والباطن في التصوف القلبي، وتتجسد هذه المرحلة من خلال دواوينه: "كتاب البحر(1973)" و"سيرة ذاتية لسارق النار(1975)" و"قمر شيزار(1976)"...

المرحلة الثانية هي مرحلة البياتي الصوفي العاشق، وهي مرحلة الفناء، فقد توفيت نادية ابنته الكبرى، وتهدم العراق وطنه وألفى نفسه وحيدا بلا أمل ولا مال ولا أهل، ومن دواوين هذه المرحلة "بستان عائشة(1989)" و"كتاب المراثي(1995)" و"تحولات عائشة".

ت- دواوينه وأعماله:

- ديوان الملائكة والشياطين(1950م).
- أباريق مهشمة (1955م).
- المجد للأطفال والزيتون(1956م).
- رسالة إلى ناظم حكمت(1956م).
- أشعار في المنفى(1957م).
- عشرون قصيدة من برلين(1959م.

- كلمات لا تموت(1960م).
- النار والكلمات(1964م).
- الذي يأتي ولا يأتي(1966م).
- الموت في الحياة(1968م).
- تجربتي الشعرية(1968م).
- عيون الكلاب الميتة(1969م).
- يوميات سياسي محترف(1970م).
- الكتابة على الطين(1970م).
- مسرحية محاكمة نيسابور(1973م).
- صوت السنوات الضوئية(1979م).
- بستان عائشة(1989م)."[1]

المطلب الثاني: قصيدة عذاب الحلاج:

القصيدة:

- **المريد:**

"سقطت في العتمة والفراغ
تلطخت روحك بالأصباغ
شربت من آبارهم
أصابك الدوار
تلوثت يداك بالحبر وبالغبار
وها أنا أراك عاكفا على رماد هذي الدار
صمتك بيت العنكبوت، تاجك الصبار
يا ناحرا ناقته للجار
طرقت بابي بعد أن نام المغني
بعد أن تحطم القيثار

---

[1] حمدي السكوت. قاموس الأدب العربي الحديث. دار الشروق. القاهرة. ص360.

من أين لي وأنت في الحضرة تستجلي
وأين أنتهي وأنت في بداية انتهاء
موعدنا الحشر، فلا تفض ختم كلمات الريح فوق الماء
ولا تمس ضرع هذي العنزة الجرباء
فباطن الأشياء
ظاهرها ..فظن ما تشاء
من أين لي ونارهم في أبد الصحراء
تراقصت وانطفأت
وها أنا أراك في ضراعة البكاء
في هيكل النور غريقا صامتا تكلم المساء

- **المحاكمة:**

بحت بكلمتين للسلطان
قلت له: جبان
قلت لكلب الصيد كلمتين
ونمت ليلتين
حلمت فيهما بأني لم أعد لفظين
توحدت
تعانقت
وباركت أنت أنا
تعاستي
ووحشتي
وضج في خرائب المدينة
الفقراء إخوتي
يبكون، فاستيقظت مذعورا على وقع خطا الزمان
و لم أجد إلا شهود الزور والسلطان
حولي يحومون، وحولي يرقصون: إنها وليمة الشيطان

بين الذئاب، ها أنا عريان
قتلتني
هجرتني
نسيتني
حكمت بالموت علي قبل ألف عام
وها أنا أنام
منتظرا فجر خلاصي، ساعة الإعدام"[1]

المطلب الثالث: الرموز الصوفية في قصيدة عذاب الحلاج للبياتي:

توجه الشعر العربي المعاصر إلى التصوف، هرباً من واقع مادي واجتماعي وسياسي مأزوم، وبحثاً عن عالم أكثر روحانية وشفافية وصفاءً، تنحسر فيه قوة المادة أو تذوب. والتصوف عنصر مهم من عناصر التجربة الشعرية المعاصرة، وذلك لارتباط التجربة الشعرية المعاصرة بالتجربة الصوفية، إذ أن هنالك علائق وشيجة، بين كلتا التجربتين الإبداعيتين، الصوفية والمعاصرة، حيث شكلت التجربة المعاصرة مجالاً ملائماً لمواقف الرفض والتضحية، كما فعلت التجربة الصوفية من قبل، كما أن التجربة الصوفية إنسانية عامة تهدف إلى تجاوز الأشياء الخارجية، للوصول إلى جوهر الأشياء، أي إلى الحقيقة، وهو الهدف نفسه الذي تسعى إليه التجربة الشعرية المعاصرة. وقد أكد صلاح عبد الصبور أن كلتا التجربتين، الصوفية والمعاصرة، تبحثان عن غاية واحدة، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه[2].

ولعل الشاعر المعاصر قد وجد في محنة الشاعر الصوفي قبله ـــ في معاناته واضطرابه ومكابدته، وبحثه الدائب عن الحقيقة، وتأمله واغترابه ووحدته، وانتظاره للحظة الإلهام أو الكشف ـــ شيئاً من محنته هو، في معاناته ومكابدته واغترابه وتأمله..، في هذا الواقع، وتتجلى مظاهر التصوف في الشعر العربي المعاصر في عدة نقاط، أبرزها: "1ـ الحزن العام. 2ـ الإحساس بالغربة والضياع والنفي والحاجة إلى العكوف على النفس. 3ـ ارتياح الشاعر لعالم الأرواح. 4ـ اتحاد الصوفي والشهيد والشاعر. 5ـ الحلولية الكونية أو معانقة الشاعر للكون. 6ـ الظمأ النفسي لمعانقة الذي

---

(1) عبد الوهاب البياتي. الديوان. ج2. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 1995م. ص09.

(2) عبد الصبور صلاح.حياتي في الشعر. دار العودة، بيروت1969، ص119.

يأتي ولا يأتي. 7ـ المزج المحسوس والمتخيّ"[1]، ولقد قرأ البياتي منذ يفاعته الشعرية أشعار كبار الصوفية، بحيث شكلت تلك الأشعار المصدر الأول في تكوينه الثقافي، وقد اعترف البياتي بذلك. إذ يقول: "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"[2]. إذن فقد 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 فقد اتكأ على اللغة الصوفية من خلال استخدام مفردات أو تعابير أو عبارات صوفية، أو من خلال لغة الإيحاء والإشعاع والرمز، التي تميز بها الصوفية. كما استحضر بعض الشخصيات الصوفية، معبراً من خلالها عن بعض جوانب تجربته هو.

وتعد قصيدة عذاب الحلاج للبياتي "أول قصيدة قناع في الشعر العربي الحديث"[2]، وقد كتبها هذا الشاعر سنة 1964م بعد محاولات عديدة وكثيرة لإيجاد وسيلة مناسبة للابتعاد عن التقريرية التي كادت أن تقضي على شعره، والدنو أكثر إلى التعبير الدرامي الذي يقوم على التعبير المركب، ويستند على عامل المشاركة الوجدانية باستحداث شخصية ثانية تطل على القراء بوجه مألوف لديهم، ومن الأهمية بمكان- وقبل تحليلنا لهذه القصيدة(عذاب الحلاج) والولوج إلى رموزها الصوفية-معرفة القاموس الصوفي المتداول في أقوال الحلاج وشعره وخصائص التجربة الصوفية التي خاضها، ونقاط التوازي والتقاطع في تجربة الحلاج والبياتي، إن اللقاء الذي حدث بين الحسين بن منصور الحلاج(ت309ه) وعبد الوهاب البياتي (ت1999م) لم يكن لقاءا شعريا اكتشف شاعر شاعرا آخر فتأثر بشعره ونسج على منواله، بقدر ما كان لحظة اندماغ لتجربتين إنسانيتين انصهرتا في تجربة شعرية واحدة، فلقد كان البياتي من أكثر الشعراء أرقا من مشكلة الموت وهي المشكلة التي قادته إلى عالم اللامنتميين(ألبير كامو) و(همنغواي) أولا، ثم عالم المتصوفة وفي مقدمتهم الحلاج، هذا الصوفي المتمرد الذي وهبه الحل الكفيل بالتعايش مع مشكلة الموت ولم يكن هذا الحل غير فكرة "الحلول" التي تعني أن النفوس لا تفنى وإنما تنتقل في لحظة تجددها إلى أجساد أكثر

---

(1) ينظر: عباس. إحسان (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) دار الشروق. عمّان 1992. ص 159 ــ 160.

(2) ينظر: إبراهيم محمد منصور.الشعر والتصوف(الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر).دار الأمين. القاهرة1999م.ص185.

اكتمالا وأن الشعوب العظيمة المكافحة لا تندثر وإنما هي في رحلة انبعاث أبدية، وهذا الحل هو بالضبط ما يحتاجه البياتي لقهر مسألة الموت أو الفناء فكما أن الصوفي لا يفنى لأنه يحل في ذات أخرى، فإن الشعوب لا تفنى لأنها تنتقل عبر لحظات التجدد إلى ذات أكثر اكتمالا"[1].

"كما يلتقي البياتي مع الحلاج في أمر آخر كان نتيجة حتمية لهذه الفكرة الجزئية، حيث نفد الفقهاء حكم الإعدام على الحلاج بطريقة بشعة، حينما قاموا بجلده في ميدان عام، ثم قطعوا يديه ورجليه ودلقوا الزيت المغلي على جراحه، ثم صلبوه وقطعوا رأسه من الخلف، وأخيرا أحرقوا جثته ونثروها رمادا في نهر الدجلة كي لا يعرف عامة الناس له قبرا على وجه الأرض فتتجمع حوله وتحيي أفكاره ولأن مثل هذه الحادث مظهر من مظاهر الصراع الديني بين جماعة الفقهاء القائلين بحرفية النص، وعقيدة الصوفيين القائمة على احتمالات تأويل النص، فأنه قد قاد البياتي إلى إقرار فكرة شبيهة معاصرة تختص بالصراع الفكري بين إيديولوجية الثوار وتقليدية الرجعيين"[2]، وظل البياتي مؤمنا بأن الحلاج كان ضحية الدكتاتورية الفكرية في بغداد قديما وحديثا وأن الحكام والفقهاء على حد سواء مازالوا رمزا للدكتاتور الضيق الأفق.

ومن أبرز المعالم التي شدت الشاعر إلى هذا المتصوف الكبير ثورته التي تجلت في تحديه للفقهاء والحكام واستشهاده ببطولة بسبب العشق الإلهي، ويأتي هذا النص الشعري المستهدف بالتحليل ليجسد الفكرة بضمير المتكلم الذي يجمع صوت الحلاج وصوت البياتي في تداخل درامي طالما افتقدت إليه الرؤية الشعرية الحديثة.

يستفتح المقطع الأول بضمير المتكلم، ولا يملك المتلقي أن يحدد الجهة التي يصدر عنها الصوت بدقة: أهو صوت البياتي بلسان الحلاج، أم صوت الحلاج بلسان البياتي وإن كان بعنوان: (المريد) إذ كلاهما مريد، الحلاج مريد عبر مداركه الصوفية والبياتي مريد عبر مسالك الثوار، وكلاهما ثائر مستعد لأن يبذل روحه في سبيل تحقق فكرته رغم أنه مهدد بالموت لكنه لا يبالي:

ففي قول البياتي: "**سقطت في العتمة والفراغ**" العتمة هي الظلام الدامس، والفراغ رمز للصحراء الشاسعة ومعلوم أن المتصوف القديم كان يتخذ من البوادي مرتعا للتعبد والتهجد خاصة في الليل.

وفي قوله: "**شربت من آبارهم**" آبار جمع مفرده بئر، وهي مصدر حياة بالنسبة لأهالي الصحراء

---

[1] أبو القاسم كرو. عبد الوهاب البياتي بين الذكريات والوثائق. دار المعارف. تونس2000م. ص73.

[2] الصادق النهيوم. الذي يأتي ولا يأتي. تالة للطباعة والنشر. ليبيا2002م. ص61.

والماء مقدس عند المتصوفة بدليل قوله تعالى: "وجعلنا من الماء كل شيء حيا" صدق الله العظيم.

وفي قوله: "**أصابك الدوار**" الدوار رمز على هجران الصوفي العالم الحي وارتقائه إلى درجة الاستحضار الإلهي.

وفي قوله: "**وها أنا أراك عاكفا على رماد هذي الدار**" الانعكاف صفة ودلالة على التضرع والصلاة وكثرة النوافل، والرماد يكون من مخلفات النار التي لطالما استهدى بها المتصوف في الظلمة الدامسة فهي أنيسه الوحيد في وحدته الربانية، كما أن كثرة الرماد رمز للكرم وإطعام الضيف وهذه صفة يتحلى بها المتصوفة كثيرا، والنار رمز للصعاب والمكاره التي يقتحمها السالك.

وفي قوله: "**صمتك بيت العنكبوت تاجك الصبار**" العنكبوت حشرة مقدسة عند المتصوفة الإسلاميين، بحكم واقعة غار ثور وكيف نسجت هذه الحشرة حول مدخله موهمة المشركين بأن لا أحد فيه وبفعلها هذا نجا الرسول صلى الله عليه وسلم وصاحبه الصديق رضي الله عنه، والصبار نبات صحراوي يتميز بصبره في المناخ القاسي الجاف الحار، ودليل هذا الرمز هو مقدرة الشاعر على أثر المضايقات والأحكام الجائرة من السلطة.

أما في قوله: "**يا ناحرا ناقته للجار**" نحر الناقة للجار رمز مألوف لكرم البداوة.

وقوله: "**طرقت بابي بعد أن نام المغني**" نوم المغني دلالة على غياب الأمل وفقدان الطمأنينة.

"**بعد أن تحطم القيتار**" كذلك رمز على غياب الأمل وفقدان الطمأنينة.

وفي قوله: "**من أين لي وأنت في الحضرة تستجلي**" الحضرة مصطلح معروف لدى الصوفية وهي استحضارهم لشخص الرسول صلى الله عليه وسلم أو بعض صحابته الكرام في صلاتهم ودعائهم والاستجلاء هو تعظيم الخالق عز وجا والابتهال إليه وهو مصطلح صوفي كذلك.

وقوله: "**موعدنا الحشر**" الحشر هو يوم القيامة والتي ينتظرها هؤلاء المتصوفة بشغف، وذلك ليقتصوا من خصومهم وليستردوا حقوقهم عند العادل وهو الله عز وجل.

ولفظة: "**الريح**" هي ظاهرة طبيعية مقدسة عند الصوفية الإسلاميين، حيث وردت في القرءان رمز نقمة ورمز رحمة ومنفعة.

وقوله: "**ولا تمس ضرع هذه العنزة الجرباء**" العنزة الجرباء رمز على متاع الدنيا الحقير، فالشاعر يتلبس بتجربة الحلاج ويتماهى معها، فقد أغراه الثوار بالانضواء تحت لوائهم، مثلما أن المتصوفة لا يكفون عن إغراء المريدين للانطلاق وراءهم في دربهم الشاق المرهق، وكلاهما يستجيب لهذا

الإغراء لأن الطائفتين الثوريين والمتصوفة تتفقان في التجرد من المنافع الشخصية والتخلي التام عن ملذات الحياة الدنيا وهذه" نقطة التقاء متصفة بالأصالة بين أهداف المريد وبين أهداف الشاعر الثوري"[1].

لقد شكل حضور بعض الشخصيات التي تأثر بها البياتي مرتكزا مهما في شعره، امتزج بالقصد الذي كان على وعي تام بأهميته في معادلة القناع حين قال: "حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي كل العصور، وأن أستنبط مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها وأن أعبر عن النهائي واللانهائي، وعن المحنة الاجتماعية النموذجية والكونية التي واجهها هؤلاء، وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن أو سيكون"[2].

ويزداد تلبس الشاعر بالقناع في المقطع الثاني (المحاكمة) حيث توغل العلامات اللغوية في الانتصار للدلالات الصوفية، ففيها تحدي الحلاج للسلطان من خلال الوحدة اللغوية (جبان) التي ترسخ الاتجاه الثوري لدى الحلاج حيث يقول في هذا المقطع:

"**بحت بكلمتين للسلطان**"

"**قلت له: جبان**" وهذه الصيحة الجريئة –وإن كان ظاهرها هو ثورة الحلاج على النظام السياسي والاجتماعي- فإن صوت البياتي مختبئ وراءها، حيث إن كلا الشاعرين ثائر، فثورة الحلاج كانت في وجه السلطة التي اتهمته بالزندقة، أما ثورة البياتي فكانت على النظام الجائر الذي نفاه إلى خارج وطنه، وكلاهما ذاق مرارة النفي والغربة، لذلك كان الانتقاد لهذا السلطان لاذعا، فهو جبان وكلب صيد.

ولقد وردت فكرة الثورة هذه مقترنة بفكرة الحلول التي أخذها عن الفكر الصوفي وارتاح لها لأنها كما سبق هزت سلطة القهر الجبري المتمثلة في الموت، حيث إن الروح لا تفنى بل تنبعث وتتجدد وكذلك الرجال الذين يقتلون الثورة لن يهزموها لأن الإنسان لن يكف عن بناء عالمه الذي يثور من أجله وبالتالي فإن آمال الثوار في التغيير لن تذهب سدى بل تضاف إلى آمال أخرى في مسيرة الثورة حتى الانتصار النهائي وليس الموت إلا مجرد نهاية جزئية لأسمال مادية لا قيمة لها، فبعد الانتفاضة القوية في وجه الجبروت يذكر الحلاج(البياتي) سبب قوته أمام محاكميه ويقول:

"**قلت لكلب الصيد كلمتين**"، "**ونمت ليلتين**"

---

[1] الصادق النهيوم. الذي يأتي ولا يأتي. ص81.

[2] عبد الوهاب البياتي. تجربتي الشعرية. ص24.

"حلمت فيهما بأني لم أعد لفظين"

"توحدت"

"تعانقت"

"وباركت– أنت أنا"

"تعاستي ووحشتي"

إن البياتي ليس نادما على اختيار السير في ركب الثورة لأن روح الله تحل فيه وتعانقه وتبارك تعاسته ووحشته فلا خوف مادامت الروح الخالدة، ولن يخسر في سبيل هذه المغامرة إلا قليلا من الراحة واللذة المزيفة، ومرة أخرى يتناغم الحس الثوري مع فكرة الحلول لدى شخصية القناع في خطاب ميزته صيغة (كلمتين، ليلتين، لفظين، أنت أنا، تعاستي ووحشتي) فكأن هذا الاحتجاج المنتقد الثائر (قلت لكلب الصيد) هو وسيلة لإثبات الذات المندمجة مع ذات الله (أنت أنا)، وهذه الكلمات هي عادة صياغة لمقولات الحلاج الكثيرة في فكرة الحلول نثرا وشعرا كقوله:

"أنا الحق، وما في الجبت إلا الله"[1]، وقوله شعرا:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا"[2].

وبالتالي فإنه لا يضيره أن يدين نفسه أمام المحكمة، وأن يصف مجلس المحاكمة بوليمة الشيطان.

ويقول:

"**الفقراء إخوتي**

يبكون فاستيقظت مذعورا على وقع خطا الزمان

ولم أجد إلا شهود الزور والسلطان

حولي يحومون، وحولي يرقصون، إنها وليمة الشيطان

بين الذئاب ها أنا عريان"[3].

والانضمام إلى صفة الفقراء هو رفض للنظام السياسي والاجتماعي السائد وهو ذريعة يقدمها البياتي لمحاكميه كي يسلطوا عليه أعتا أشكال العقاب، إضافة إلى عدم الاعتراف بشرعية هذه

---

[1] ينظر: إبراهيم محمد منصور. الشعر والتصوف. ص186.

[2] عبد الوهاب البياتي. الديون. تق سعدي صناوي. دار صادر1998م. ص65.

[3] المصدر نفسه. ص15.

الأحكام والمحاكمة أصلا، وعلى الرغم من أن هذا الرفض هو حكم ذاتي على النفس بالموت إلا أنه يعتمده لأن الهدف هو الخلاص، مثلما كان صلب المسيح(وفق معتقد الإنجيل) خلاصا له وللمستضعفين البائسين، ويقول:

"حكمت بالموت علي قبل ألف عام

منتظرا فجر خلاصي، ساعة الإعدام"[1]

فالبياتي يطمح بل ينشد عالما آخر مغايرا تماما لهذا العالم الفاسد، هو يريد عالما يصبح فيه الإنسان عونا لأخيه الإنسان، عالما يشعر فيه بذاته بإنسانيته، ويلحظ المتلقي أن البياتي سرعان ما ينكفئ لأنه يدرك أن حلمه بذلك العالم لا يلبث أن يذهب أدراج الرياح، وسرعان ما ما تذوب أحلامه الذهبية، لكنه ظل يناضل في سبيل حرية الإنسان وكرامته، لا يفقد الأمل بعد كل هذا اليأس، ويبقى مصرا على متابعة الطرق التي بدأ منها حتى تحقق آماله في انتصار الإنسان.

لقد استطاع البياتي أن يستوعب ملامح التجربة الصوفية ودلالاتها وأن يستخلص السمات الدالة والفاعلة في هذه التجربة، وأن يمثلها جيدا في شعره محملا إياها بعض جوانب تجربته الشعرية الخاصة، كما كان تصوف البياتي انعكاسا لاستمرارية الغربة والنفي، وانكفاء إلى الذات، التي لطالما انتظرت الخلاص من هذا الواقع.

وبحثت عن عالم الضياء الذي تتحقق فيه كرامة الإنسان وحريته، وتسود فيه العدالة، وقد استطاع البياتي من خلال قصائده الصوفية المكتنزة بالدلالات الروحية أن يتحرر من ربقة الجسد ليصل إلى عالم المنطق، وأن يتجاوز المرئي إلى اللامرئي، وأن يتحرر من قيد الذات ليصل همه بهموم الآخرين.

---

[1] نفسه. ص16.

خاتمة

خاتمة:

من خلال دراستنا لموضوع الرمز الصوفي في شعر عبد الوهاب البياتي، وبعد تحليلنا لقصيدته الموسومة **بعذاب الحلاج** خلصنا إلى النقاط التالية:

1. ينحصر التصوف الذي يتمثّله البياتي في قصائده، بالتصوف الإسلامي، ولا وجود للتصوف البوذي أو المسيحي أو غيرهما لديه.
2. يتخذ البياتي في استحضاره للشعر الصوفي أو الشخصيات الصوفية إحدى طريقتين
3. استحضار شخصيات صوفية من خلال الحديث عنها، أو التحدث إليها، أو عن طريق القناع.
4. استحضار نصوص صوفية نثرية أو شعرية، سواء عن طريق الاقتباس أم الامتصاص.

لعل أكثر المواضيع ظهوراً من خلال استحضار البياتي للشخصيات الصوفية أو مأثوراتها، موضوعا المعاناة والألم، الناشئين عن حالة الترقب وانتظار الذي يأتي ولا يأتي، والبياتي ذو النزعة الماركسية لا يترقب الكشف بالمعنى الصوفي لـــه، وإنما يترقب عشتار/ ا لثورة/ الخصب.

لقد استطاع البياتي أن يستوعب ملامح التجربة الصوفية ودلالتها، وأن يستخلص السمات الدالة والفاعلة في هذه التجربة، وأن يتمثلها جيداً في شعره، محملاً إياها بعض جوانب تجربته الشعرية الخاصة، كما كان تصوف البياتي انعكاساً لاستمرارية الغربة والنفي، وانكفاءً إلى الذات، التي طالما انتظرت الخلاص من هذا الواقع، وبحثت عن عالم الضياء، الذي تتحقق فيه كرامة الإنسان وحريته، وتسود فيه العدالة. وقد استطاع البياتي من خلال قصائده الصوفية المكتنزة بالدلالات الروحية أن يتحرر من ربقة الجسد، ليصل إلى عالم المطلق، وأن يتجاوز المرئي إلى اللامرئي، وأن يتحرر من قيد الذات، ليصِلَ همَّه بهموم الآخرين.

ومسك الختام الصلاة والسلام على سيدي خير الأنام وعلى الصحابة الغر الكرام وعلى التابعين وتابعيهم بإحسان إلى يوم الدين. آمين.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- الدواوين:

1. عبد الوهاب البياتي. الديوان. ج2. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 1995م.
2. عبد الوهاب البياتي. الديون. تق سعدي صناوي. دار صادر 1998م.

ب- الكتب:

3. إبراهيم محمد منصور. الشعر والتصوف(الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر). دار الأمين. القاهرة 1999م.
4. أدونيس. الأعمال الشعرية. أغاني مهيار الدمشقي. منشورات المدى. سوريا 1996 م.
5. أدونيس. مفرد بصيغة الجمع. دار الآداب. بيروت 1988م.
6. أمية حمدان.الرمز والرومانتيكية في الشعر اللبناني. وزارة الثقافة والإعلام.العراق 1981 م.
7. الجاحظ. البيان والتبيين.ج1. تح وشرح عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة 1985م.
8. الفيروزأبادي. القاموس المحيط. ج2. ط2. شركة البابي الحلبي. القاهرة 1952م.
9. جون كوهين. بناء لغة الشعر.تر أحمد درويش.دار المعارف. القاهرة 1993م.
10. حمدي السكوت. قاموس الأدب العربي الحديث. دار الشروق. القاهرة (دـــت).
11. رجاء عيد. القول الشعري. منشأة المعارف. الإسكندرية 1995م.
12. روى كادرن.الأديب وصناعته.تر جبرا إبراهيم جبرا. مكتبة منينمة.بيروت 1962م.
13. محمد بنيس. الأعمال الشعرية.ج1. دار التنوير. لبنان 1985م.
14. محمد إبراهيم الجيوشي. بين التصوف والأدب. مكتبة الأنجلوالمصرية. القاهرة(دـــت).
15. محمد بن عبد الجبار النفري. المواقف والخطابات. تح آرثر أربي. تق عبد القادر محمود. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر 1985م.
16. محمد عبد المنعم خفاجة. مدارس النقد الأدبي الحديث. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة (دـــت).
17. محمد عبد المنعم خفاجة. الأدب في التراث الصوفي. مكتبة غريب. القاهرة(دـــت).

18. محمد بن عمارة. الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. شركة النشر والتوزيع. المغرب(دـــت).
19. محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. دار العودة. بيروت 1987م.
20. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر. القاهرة 1979م.
21. محمد مصطفى كلاب. الرمز ودلالاته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث.رسالة دكتوراه مخطوطة. جامعة الفاتح. 2002م.
22. محمد فتوح أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر.ط2.دار الأندلس،ودار الكندي. بيروت 1978م.
23. محمد كعوان. الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر وفعاليات التجاوز. رسالة دكتوراه. جامعة قسنطينة. 2006م.
24. ابن منظور. لسان العرب. إعداد عبد الله علي وآخرون. دار المعارف.القاهرة (دـــت).
25. نبيل راغب. المدارس الأدبية. مكتبة مصر. القاهرة 1984م.
26. نبيلة إبراهيم. الأسطورة الرمز في الأسطورة. وزارة الإعلام والثقافة. بغداد 1979 م.
27. نهاد صليحة. المدارس المسرحية المعاصرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1982م.
28. نور سليمان.معالم الرمزية في الشعرالصوفي العربي.مذكرة لنيل شهادة أستاذ أدب.بيروت 1954م.
29. الصادق النهيوم. الذي يأتي ولا يأتي. تالة للطباعة والنشر. ليبيا 2002م.
30. صلاح فضل. شفرات النص. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية. القاهرة 1995م.
31. صلاح فضل. أساليب الشعرية. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة 1998م.
32. عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس. بيروت 1978م.
33. عباس إحسان .اتجاهات الشعر العربي المعاصر. دار الشروق. عمّان 1992م.
34. ينظر: عدنان حسين القاسم. الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس. الدار العربية للنشر والتوزيع. مصر 2000م.
35. عدنان حسين القاسم. الإبداع ومصادره الفنية عند أدونيس. الدار العربية للنشر والتوزيع. مصر 2000.

36. عبد الحميد جيدة. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر. دار الشمال للطباعة والنشر. لبنان 1986.

37. عبد الصبور صلاح.حياتي في الشعر. دار العودة، بيروت 1969م.

38. عبد الهادي عبد الرحمان. سحر الرمز. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية 1999م.

39. عبد الوهاب البياتي. تجربتي الشعرية.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 1983م.

40. ابن عربي الطائي. الفتوحات المكية. دار صادر. بيروت(دـــت).

41. علي أحمد سعيد.(أدونيس). كلام الابدايات. دار الآداب. بيروت 1989م.

42. علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار غريب. مصر 2006م.

43. أبو القاسم كرو. عبد الوهاب البياتي بين الذكريات والوثائق. دار المعارف. تونس 2000 م.

44. قدامة بن جعفر. نقد النثر. تح كمال مصطفى. مكتبة الخناجي. القاهرة 1979م.

45. عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. دار العودة. بيروت 1988م.

46. ستيفن أولمان. دور اللغة في الكلمة. تر جمال بشر. مكتبة الشباب. القاهرة 1993 م.

47. سيد بن حسين العفاني. أعلام وأقزام في ميزان الإسلام.ج2. دار ماجد عيري للنشر والتوزيع. السعودية 2004م.

48. هينري بير. الأدب الرمزي. تر هينري زغيب. منشورات عويدات. بيروت 1981م.

49. كير إيلام.سيمياء المسرح والدراما.تر رئيف كرم. المركز الثقافي العربي. بيروت 1992.

ت- الدوريات والمجلات:

1. أحمد أبو زيد. الرمز الأسطوري والبناء الاجتماعي. مجلة عالم الفكر. 1985م.

2. عبد الرحمن القعود. الإبهام في شعر الحداثة. مجلة عالم المعرفة. ع279. الكويت 2002م.

3. قيس النوري. التفاعل الرمزي. مجلة عالم الفكر. مج15. ع4. الكويت 1985 م.

4. كمال أبو ديب. مقال. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مج4.ع3.

5. يوسف زيدان. الشعر الصوفي المعاصرـــالإمام أبو العزائم وأحمد الشهاوي نموذجاـــ مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر(دـــت).

6. يوسف سامي اليوسف. مجلة الناقد. ع8، فيفري 1989م.

الفهارس

فهرس الموضوعات:

- البسملة.
- الشكر والتقدير.
- المقدمة..... أ
- ملخص البحث
- المبحث الأول: مفهوم الرمز..... 4
- تمهيد..... 4
- المطلب الأول: الرمز والرمزية..... 5
- المطلب الثاني: الرمز والإشارة..... 7
- المطلب الثالث: سمات الرمز وخصائصه:..... 10
- المبحث الثاني: النزعة الصوفية في الأدب العربي المعاصر:..... 14
- تمهيد..... 14
- المطلب الأول: التجارب الشعرية المعاصرة والتصوف..... 15
- المطلب الثاني: الصوفية والحداثة..... 16
- المطلب الثالث: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر..... 21
- المبحث الثالث: الرموز الصوفية في شعر عبد الوهاب البياتي قصيدة عذاب الحلاج أنموذجا: 25
- المطلب الأول: عبد الوهاب البياتي..... 25
- المطلب الثاني: القصيدة..... 27
- المطلب الثالث: الرموز الصوفية في القصيدة ومعانيها..... 29
- الخاتمة..... 36
- الفهارس.
- قائمة المصادر والمراجع.