دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	الشعر الرومانسي العربي والتصوف
المصدر:	الكتاب السنوي لأعمال مختبر السرديات والخطابات الثقافية
الناشر:	جامعة الحسن الثاني - كلية الأداب والعلوم الإنسانية بنمسيك - مختبر السرديات والخطابات الثقافية
المؤلف الرئيسي:	توفيق، خديجة
المجلد/العدد:	ع2
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2018
الصفحات:	183 - 192
رقم MD:	986595
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
اللغة:	Arabic
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	الشعر الرومانسي، الشعر الصوفي، الأدب العربي، النقد الأدبي
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/986595

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

الشعر الرومانسي العربي والتصوف

خديجة توفيق *

1 – تمهيد

يتيح تأمل عودة الشعر العربي الحديث إلى الثقافة العربية القديمة الكشف عن اختلاف مسارات هذه العودة باختلاف التصورات التي تحكمها، وتعدد الأماكن التي تتم منها. فلكل عودة دواعيها وسياقها وآلياتها التصورية والإنجازية، وغاياتها الخاصة بحسب كل ذلك. ومن ثم تتعدد الرؤى إلى الماضي وتتجدد بتعدد إبدالات الحاضر. ويؤرخ لأول تلق حديث بحركة البعث أو التقليدية التي اقتصرت في تلقيها على نموذج شعري واحد وهو الممثل بالقصيدة العربية القديمة (الجاهلية منها أساسا والعباسية). وقد تأسس هذا التلقي على القراءة الاجترارية للماضي كما يفهم من خلال مجموع التسميات التي رامت تعيين هذا البرنامج، على أساس أن المستعاد يجسد نقطة البدء والمعاد، والنموذج الذي ما على الحديث إلا أن يحذو حذوه. ومن ثم قام الفعل القرائي القديم على أساس التبجيل والاجترار والمعارضة... ويسفر اختلاف النعوت عن اختلاف الرؤية إلى تقييم هذا التلقي.

ثم إن هذه العودة قد لابسها مقصد أساسي تعلق بالحفاظ على الهوية والازورار عن منجزاتها، ردا على من يريد أن يُلبّس على الذات ويشكك فيما عندها وفيما ورثته. ومن ثم، كانت فعلا استجابيا لا ابتداريا. كما نحتَ هذه العودة مسلك الانتقائية والتجزيء في تعاملها مع التراث، حينما اعتبرت القصيدة الجاهلية ومن سار على منوالها، فيما بعد، نموذجا لها. ذلك ما أثبته محمد بنيس بقوله: "إن عودة التقليدية للماضي، مشروطة بأثر الذات الكاتبة، هي فعل اصطفاء لعناصر وعلائق نصية(...)"[1]. وهكذا اعتمدت من التراث على الواحد الشعري عوض المتعدد الشعري.

2 – الرومانسية العربية وتلقي التصوف

مع الرومانسية العربية تحول نموذج القصيدة العربية الحديثة من القديم إلى الحديث، ومن الشعر العربي القديم إلى الشعر الغربي الحديث باعتباره مجلبة للإبداع ومكسبة لتحقيق الإبدال. وحتى العلاقة التي أقامها ثلة من الشعراء العرب الرومانسيين مع جوانب اعتبرت منسية أو مهمشة أو متجاهلة من التراث العربي الإسلامي وقتئذ، تمت، غالبا، انطلاقا من أفق انتظار يمثل النموذج الغربي عمدته وموجهه.

* أستاذة جامعة بالكلية المتعددة التخصصات بخريبكة، جامعة الحسن الأول . لها عدد من الدراسات المنشورة في مجال الشعر والتصوف.

وإذا كان الانفتاح على الخطاب الصوفي في الأدب الغربي قد تم من داخل الحداثة الغربية بإيعاز من الاحتجاز الروحي الذي استشعره المبدع خلال معايشته لمدنية الآلة، فإن انفتاح الخطاب الإبداعي في الثقافة العربية الحديثة على التصوف وإعادة قراءته لم يتما في البداية من داخل بنية الثقافة العربية، كما نتخيل ونخال، وكما كان ممكنا، باعتبار التصوف جزءا أصيلا في تلك الثقافة، وإنما كان، في غالبه، لقاء منقولا لأنه تم بحفز خارجي جسدته الثقافة الأوربية الحديثة عامة، والقراءات الغربية للنص الصوفي العربي خاصة سواء تمت من جانب مستشرقين أو أدباء. وهي قراءات مارست في البداية تأثيرا، أو بالأحرى سلطة رمزية على مجموعة من الشعراء العرب المحدثين وجعلتهم ينضوون تحت أفق انتظارها. ومن ثم، اعتبرت قراءات موجّهة وبانية لمعنى قلما تمكن أولئك الشعراء من التخلص منه أو تجاوزه، على الأقل بالنسبة لبداية ممارساتهم الشعرية.

وبما أن المذهب الرومانسي يرتكز على عالم الدواخل وما يستتره من اكتناز دلالي لا نهائي، ويسعى إلى اختراق المجاهيل، فقد وجد سنده في التصوف القائم على المعرفة القلبية والمحتفي بالبواطن وعالم الأسرار. ولذلك عمد إلى إعادة قراءته. وقد أشار جابر عصفور إلى مجموعة من العناصر التي تجمع الرومانسيين بمتصوفة الإسلام من مثل الاعتماد على التجربة الروحية للإنسان والتوسل بالذوق والتقليص من دور العقل في إدراك الحقيقة [2]. كما نبه مصطفى هدارة إلى الحيرة بين الإيمان والإلحاد باعتبارها نقطة لقاء بين الرومانسية والنزعة الصوفية [3].

ومن ثم، كانت القراءة الاحتفائية من جانب عدد من الشعراء الرومانسيين العرب للنص الصوفي قراءة بما يناسب ما قعدت له الرومانسية من مبادئ ومقومات. وإذا كان هذا الاحتفاء معلما جماعيا، فقد كان لكل شاعر فيه مسار ومتجه.

ويعتبر جبران خليل جبران من أول هذه العلامات في الشعر العربي الحديث التي أنتجت، انطلاقا من الموضوع النصي الصوفي، موضوعا نصيا آخر. ولم يكن جبران خليل جبران – كما يشير نذير العظمة– "متصوفا، لا من حيث نظامه الفكري ولا نمطه السلوكي" [4]، وإنما تأثر بالتصوف تأثرا معكوسا، حيث أخضعه لفعل قرائي قلبي وذلك بالتأكيد على أهمية الإنسان لا الإله؛ الوجود لا الجوهر، الجزء لا الكل. وإذا كانت نظرية وحدة الوجود التي قعد لها كل من الحلاج وابن عربي، وآمن بها كثير من المتصوفة، تقول بأن الجوهر، وهو الله، يأتي أولا، وكل شيء من الكائنات إنما هو مظهر له، وتعدد الوجوه ما هو في الحقيقة إلا صدور عن الواحد، فإن جبران قد قلب هذا المعتقد من خلال الاعتقاد في وحدة أخرى هي وحدة الروح. فالجزء عنده هو الكل، والذات هي الجوهر. وعلى هدي ذلك، تصبح الذات مركزا للوجود، ويتبوأ الإنسان المركز من تفكير جبران. يقول على لسان "آمنة العلوية" الشخصية الرئيسية في "إرم ذات العماد": "يستطيع كل إنسان أن يتشوق، ثم يتشوق، حتى ينزع الشوق نقاب الظواهر عن بصره فيشاهد إذ ذاك ذاته. ومن يرى ذاته يرى جوهر الحياة المجرد. فكل ذات هي جوهر الحياة المجرد" [5].

ومن ثم، كانت حصيلة تلقي الشاعر للنص الصوفي "صوفية فكرية، وفنية، لا صوفية دينية، فحتى دعوته للحب والدين لم تكن على شاكلة الدعوة الصوفية المعروفة في شعر ابن عربي، الدعوة

لدين إنساني هو دين المحبة، والدعوة لتجاوز التعدد في الأديان، والمعابد من كنيسة ومسجد وصومعة، بل كانت دعوة جبران دعوة لنبذ الدين كله، وإقامة دين الطبيعة بديلا للأديان و لم يحدد ماهيته، ولكنه قرر في المواكب:

ليس في الغابات دين لا ولا الكفر القبيح

(...)

لقد دعا جبران لدين "الطبيعة" أو دين "الغاب"، فهو يؤله الغاب ويجعل منه فردوسا، ورمزا للعالم المثالي المنشود (...)" [6].

واضح من نظام القلب الذي مارسه جبران على التصوف، أنه مشدود إلى نموذج قرائي غربي يمثله فريدريك نيتشه الذي حوّل مركز الدائرة في الاهتمامات الفلسفية من دائرة الألوهية إلى دائرة الإنسان، وسعى إلى تجذير البعد النبوي [7] في الأرض معلنا عن موت الإله. ذلك ما أثاره الباحث جان لوسيرف حينما أشار إلى "الجهد للملاءمة بين مذهب تقليدي [ويقصد التصوف] وبين ما يعتبره المؤلف [أي جبران] نتائج فلسفة عصره الأخيرة" [8].

وإذا كان جبران قد شيد متخيله الأدبي والجمالي عامة من خلال إعادة بناء التصوف، فإن ميخائيل نعيمة، وهو الشاعر والناقد الذي ينتمي إلى الرابطة نفسها التي تضم جبران، قد نحا منحى آخر في تلقيه للتصوف. وهذا ما أشارت إليه الباحثة ثريا ملحس بقولها: "أما السبب الذي جعل نعيمة بعيدا عن محاربة رجال الدين كما فعل صديقاه جبران والريحاني فلأن أخلاق نعيمة الصوفية وإيمانه العميق بالله وملازمته لنوره، جعلته مترفعا عن كل مهاجمة(...)" [9].

وتحقيقا لتلق تعضيدي للنهج المعرفي الصوفي يجعل نعيمة من معرفة النفس شرطا لكل أشكال المعرفة. فالإنسان "إن عرف ما فيه عرف كل شيء" [10]، بل إن "معرفته لنفسه تعني معرفته لله"، لأن الإنسان على "صورة الله الناطقة"[11]، ولأن نفسه "فيض من إلهْ" [12]، أو لأنه صدى للخالق كما في البيتين الآتيين:

أخالقي رحماك بما برت يداك !

إن لم أكن صداكا فصوت من أنا؟ [13]

ويبتدع نعيمة شخصية "مرداد"، وهو الإنسان– الإله، ليعبر، على لسانه، عن حظوته بسرّ المعرفة حينما تجلى فيه الإله وتحقق بالوحدة الكاملة. يقول:

ألا اعلموا أن ليس هنالك إله وإنسان

بل هنالك الإله– الإنسان، والإنسان– الإله

هنالك الواحد الذي مهما تكرر أو تجزأ بقي أبدا واحدا [14].

فتذوب روحه في سائر الموجودات، كما يقول: "فشعرت كأنني أذوب ثم أسيل ثم أتبخر ثم أنزل قطيرات لا تُبصَر فوق كل شيء، وأتغلغل في كل شيء(...)" [15]. ومثلما يعتقد المتصوفة في تجلي الحق في الخلق، يؤمن نعيمة بأن الله مشرق في جميع خلقه، فائض عليهم بنوره وضيائه. يقول:

كحِّل اللهم عيني
بشعاع من ضياك
كي تراك
في جميع الخلق، في دود القبورْ
في نسور الجوّ، في موج البحارْ
في صهاريج البراري، في الزهورْ
في الكلا، في التبر، في رمل القفار [16]

وعلى غرار المتصوفة يتوسل نعيمة برمز الخمرة للإشارة إلى ما يغمره من نشوة وسكر حين ينكشف له سر المعرفة. وكما تتحول علاقة العارف بالله من علاقة معرفة إلى علاقة محبة، يجعل نعيمة من الحب سبيلا لكشف الحقيقة:

الحب لا يُعرّى
والنور لا يُعار
أَحبِبْ تَرَ ما لا يُرى [17]

ويصرح نعيمة في غربالة بمقروئه ممثلا في النص الفارضي. يقول: "ولنبحث أمام ضريح من شرب "على ذكر الحبيب مدامة"، فسكر بها "من قبل أن يخلق الكرم" "[18].

يتبين مما سبق ومما لم يتسع المقام لذكره، أن ميخائيل نعيمة لم يتعامل مع التصوف باعتباره تراثا ينتسب إلى ديانات متعددة فقط، وإنما اقترب من أقواله وأحواله من تجارب الصوفيين أيضا، إلى الحد الذي اعتبرته ثريا ملحس أديبا صوفيا كما هو بين من خلال عنوان كتابها السابق، في حين اكتفى وديع ديب بالإشارة إلى أن حنين نعيمة إلى عالم الروح هو منحى من مناحي الصوفية [19].

ولا يخلو شعر شعراء المهجر الآخرين من آثار تلقيهم للنص الصوفي كما عند رشيد أيوب وإيليا أبي ماضي [20] وأمين الريحاني [21] ونسيب عريضة [22].

ونذكر ضمن الاتجاه الرومانسي الشاعر السوداني أحمد التيجاني يوسف بشير (1912–1937) الذي يعده عبد القادر محمود "أصدق شاعر صوفي عربي في النصف الأول من القرن العشرين، ليس في السودان فقط، بل في العالم العربي والإسلامي على الإطلاق. لأننا يمكن أن نجد في فكره الشعري الرائع– شكلا ومضمونا– تصوفا فلسفيا يصله بأهم النظريات الفلسفية لدى الصوفية" [23]. ويعتبر ديوانه "إشراقة" [24] خير دليل على ذلك.

و لم يكن التصوف عند يوسف بشير مجرد نص إبداعي مقروء يتم من خلاله إبداع نص جديد، وإنما كان لديه دخولا في التجربة وتحققا بأسرارها وكمالاتها مما يجعل تلقيه تلقيا وجوديا وسلوكيا. وبموجب هذه النتيجة، نرانا مدعوين إزاء هذا النموذج الذي خاض التجربة الصوفية تبعا لمنشئه الصوفي، إلى تعديل ما أثبتناه سابقا من أن انفتاح أغلب الشعراء الرومانسيين العرب على التصوف كان بحافز غربي. ولعل حمل "أغلب" على لفظ "الشعراء" تتيح هذه الفسحة وتسهل ذلك التعديل.

ويعد أحمد زكي أبو شادي من الشعراء الرومانسيين الذين خبروا العلاقة بين الشعر والتصوف. ولا تقتصر هذه العلاقة على ممارسته الشعرية بل تنجلي، أيضا، من خلال ممارسته النظرية، حينما يجعل من الشعر روحا متصوفة. يقول: "الشعر روح متصوفة أي عاطفية متغلغلة متجاوبة قبل كل اعتبار آخر، ونفس تعابيره وموسيقاه قطع من هذه الروح المتصوفة، وكل دراسة تتحول عن هذه القاعدة إنما تنظر إلى أنغام وأوزان وأطياف وألوان ليس إلا(...)" [25]. ويلح على نفس الفكرة في مناسبة أخرى، يقول: "الشعر كما قلنا– تكرار– روح وتصوف كوني، واستجلاء لغوامض الحياة وأسرار الحياة والجمال، فهو لا يقاس ولا يوزن بالكمية، وإنما معياره الروح الفنية وحدها" [26].

ونتيجة لهذا التأمل الصوفي، يشيد أبو شادي، في أكثر من موضع، بأهمية التعبير الرمزي، على غرار اللغة الصوفية، ويعتبره أرقى الأساليب الفنية.

ويعتبر محمود حسن إسماعيل(ت 1977) من أكثر شعراء الرومانسية العربية عامة [27]، وشعراء أبولو خاصة، تمثلا للتصوف وتحققا بتجربته الحية، وتمكنه من التجدر والإثمار في الشعر العربي الحديث. يقول محمد بنعمارة: "وشعر محمود منذ بدايته إلى نهايته، يمكن تشبيهه بالمرآة التي عكست الوعي الصوفي بمكونه الأول الذي بدا في بنية السر" [28]. ويرى الباحث، في نفس السياق، "أن مجموعة من الأفكار اعتمد عليها أدونيس في تنظيراته أخذها عن الشاعر المصري محمود حسن إسماعيل الذي عبر عنها في التذييل الذي ألحقه بديوانه الأول "أغاني الكوخ"، وفي مقدمة ديوانه الثالث "أين المفر". وبعض تلك الأفكار استفاد منها واستنبطها أدونيس من أشعار محمود حسن إسماعيل، ومن رؤيته الكونية ومفاهيمه للطبيعة والمكان والزمان والمرأة والحب والمعرفة" [29].

وقد عمد الباحث، إنصافا لمحمود حسن إسماعيل، إلى مقابلة أفكار أدونيس ب"أصولها" حسب قوله. وتتمثل، من وجهة نظره، في الممارسة النظرية والشعرية لمحمود حسن إسماعيل.

وإذا كنا نوافق الباحث في أن أدونيس قد استفاد من مجموعة من الأسماء والمصادر الأخرى، فإننا نجد رأيه هذا مدخولا حين يجعل من أدونيس مجرد آخذ ومردد لمجموعة من أفكار حسن إسماعيل، خصوصا وأن هناك مجموعة من الإشارات التي تنفلت، أحيانا، من عقال الاستراتيجية التي يتوجه بها الباحث وتؤكد خلافها، يقول: "إن أدونيس ربط هو الآخر الشعر بالغيب. إلا أن غيب محمود حسن إسماعيل هو "الله" أما غيب أدونيس الذي تحدث عنه في تنظيراته هو غيب مجهول، ووراء غير إلهي" [30].

وهكذا يتبين، أنه بالرغم من وجود عناصر مشتركة بين الشاعرين، فإن البنية التي تحتضن تلك العناصر والسياق الذي ترد فيه والاستراتيجية التي توجهها تختلف من شاعر لآخر. ذلك ما سنبينه

لاحقا عند تعرضنا لأدونيس.

وما له اعتبار في هذا المقام أن شعر الشاعر محمود حسن إسماعيل بما يفيض به من نزوع صوفي صورة لحياة صاحبه الروحية والذوقية، حيث تمتزج كينونة الروح بكينونة الشعر:

الروح؟ ما الروح ! وشعري؟ وما
شعري سوى ترنيمة الشارد [31]

وترتبط الشاعرية بتجربة التأمل والحنين في حياته. ولا يستهوي الشاعر ظاهر الأشياء، لأنه ليس واصفا، وإنما يرنو، عبر ارتحال لا متناه، إلى اختراق الحجب واكتناه المسارات الكتومة بحثا عن السر الهارب والحقيقة المطلقة. وتمثيلا للنزوع الصوفي في شعر محمود حسن إسماعيل نورد الأبيات التالية:

لست حيّا، إن تهيّبْتَ القدرْ
وطلبتَ السّرّ من قبل السّفَرْ..
كُنْ طَريقا من رحيقٍ وشَرَرْ
لا وُقوفاً.. يتَلَهّى بالصور
وامضِ بالذات.. إلى ما لا تراهْ
تُبصِر السّرّ، تجَلّى وظَهَر [32]

إن هذه الأبيات بما تزخر به من معجم صوفي (السر، السفر، الطريق، الوقوف، الصور، الذات، التجلّي والظهور)، ومن تعليمات روحية يُقرّبانها كثيرا من نصوص تعليم التصوف.

وإذا كانت المرجعية الصوفية الإسلامية هي عمدة محمود حسن إسماعيل في تجربته الشعرية، فإن هذه المرجعية اصطبغت بصبغة رومانسية في جوانب منها، مما يفيد تفاعل هاتين المرجعيتين في شعر الشاعر، بل حتى في شعر من سبق ذكرهم من الشعراء بنسب متفاوتة. ولعل المشابهة بين الشاعر والنبي عنصر من عناصر هذه المرجعية الرومانسية. يقول الشاعر:

أطلقتُ هناك تسابيحي وسجدتُ بروحي كمسيح
أخذَتْهُ غيوبُ نُبُوّتِـهِ فأهاجَ بها كلّ ضريـــح [33]

وقد سبق محمد فتوح إلى الإشارة إلى ما يقترب من هذا الرأي بقوله: "أما "محمود حسن إسماعيل" فإن التجربة الحية في معظم نتاجه تجربة رومانتيكية يشوبها اهتمام دائب باكتناه المجهول واكتشاف أسرار النفس الإنسانية، مما يضفي على بعض قصائده مسحة صوفية رقيقة" [34].

وإذا كنا قد أشرنا إلى أن توظيف التصوف عند شعراء الرومانسية العربية قد تم، عند أغلبهم بحفز من الأدب الغربي، فإن محمود إسماعيل لم ينقد انقيادا كليا إلى هذا النموذج، وإنما اقتصر، بوعيه

النقدي، على الاستفادة منه دون الوقوع في غائلة التقليد. ولذلك اعتبر أن التقليد لا يُحمَل، فقط، على من اقتفى أثر التراث العربي، وإنما يصدق، أيضا، على من تنكب طريق النموذج الغربي، يقول: "نظم الأولون (...) الشعر فكانوا حفدة حافظين لإرث أسلافهم، أذهلهم دوار التعصب، وجرفتهم حماقة الألفة الذهنية، والعصبية الثقافية (...) وحاد نفر منهم عن الطريق، ولكن إليه ! فلم يستبيحوا التركة العربية و لم يلصوا على الحرف العربي فيخالسون الناس في شعرهم بعرض حركاته وسكناته كما فعل أشياخهم من قبل، بل سلكوا السبيل نفسه في تعقب الشعر الجديد الذي بهرهم ترامي الفضاء بينهم وبين خوالجهم، ففروا إليه يتلهفون على وميض من خياله وتعبيره ومعناه، وعادوا بنظم مُرقّع يشوبه هوس الخيال المطروق واللحن المسروق، وتعذيب الألفاظ بحشرها في غير أجسادها النفسية بلا بثّ من الشعور ولا إفضاء من الروح.. فشطت بهم خيبة المصير وعاقبتم الطبيعة بالإهمال والضياع، وحاقت بهم لعنتهم على التكرّر والمتابعة والتقليد، ولو في طريق جديد !!" [35]

وإذا كانت مجموعة من الشعراء المنتمين إلى الاتجاه الرومانسي بمختلف توجهاته قد تمثلت التصوف في شعرها نتيجة لمناسبته للتصور الرومانسي، كما ذكرنا سالفا، فقد تحقق هذا التفاعل مع التصوف، أيضا، مع الاتجاه الرمزي في الشعر العربي الحديث ممثلا في شعر بشر فارس، رغم أنه كان يعتقد "أن رمزيته ليست مذهبية، بل هي خليط من التعبيرية والتأثرية ممزوجتين بإشراق صوفي" [36].

وتتبين النزعة الصوفية في شعر بشر فارس من خلال استبطان المحسوس والانعطاف على الحياة الباطنية بحثا عن المعاني اللطيفة والمبهمة، ونشدانا للحقيقة المطلقة. وذلك ما يشير إليه الشاعر في مقدمة مسرحيته "مفرق الطريق" بقوله: "ليست الرمزية هاهنا موقوفة على الرمز بشيء إلى شيء آخر، ولكنها فوق هذا استنباط ما وراء الحس المحسوس، وإبراز المضمر، وتدوين اللوامع والبواده بإهمال العالم المتناسق المتواضع عليه، المختلق اختلاقا بكد أذهاننا، طلبا للعالم الحقيقي (...) عالم الوجدان المشرق (...)" [37].

وذلك لأن "العرفان (...) شعور بالحقيقة لا العلم بها" [38] ولعل استعمال ألفاظ من مثل "اللوامع" و"البواده" و"العرفان" و"الحقيقة"؛ وهي مصطلحات صوفية، دليل على حضور صوفي في نتاج بشر فارس. بل إن شعره زاخر بالمصطلحات التي تنتمي إلى المعجم الصوفي من مثل "السكر" و"الوجد" و"القطب" و"الفتوح" و"الكشف" و"الفيض" و"السر" و"اللطف".

وقد عمد الشاعر من خلال مجموعة من قصائده (مثل: "حرقة" و "إلى زائرة" و"وحي") إلى الإيحاء بومضات من أطوار رحلته عبر عالم روحاني طلبا للقاء والظفر بالغيب والمشاهدة. فكانت تلك الأشعار موشومة بتردد الشاعر بين شوق الانفلات من قيد المحسوس، والمجاهدة من أجل تحقيق الوصول، وبين إخفاق في امتلاك العالم المثالي المنشود إلا ومضا وإيماء.

وهكذا، يستفاد أن النبش في الذخر الصوفي لم يكن مرتهنا بالشعر العربي المعاصر، وإنما دُشّن، قبل ذلك، مع الرومانسية العربية بتوجهاتها المختلفة، وكذلك مع الرمزية. ذلك رأي أشار إليه الباحث علي عشري زايد بنوع من القصور حينما حدد بداية اللجوء إلى التراث الصوفي وقراءته برواد الرمزية في الشعر العربي الحديث، وفاته ما أنجزه شعراء الرومانسية العربية في هذا المجال. يقول: "على أن أدونيس

وعبد الصبور وغيرهما من شعرائنا المعاصرين لم يكونوا هم أول من لجأ إلى الموروث الصوفي واستغله، فقد سبقهم إلى ذلك بعض رواد الرمزية في شعرنا العربي الحديث، كبشر فارس(...)" [39].

وقد تبين، أن هناك من الشعراء (جبران، أحمد زكي أبو شادي، بشر فارس) من تلقى التصوف باعتباره مجرد نص جمالي متخيل يعمل على محاورته، في حين تحقق التصوف عند البعض الآخر بوصفه تلقيا وجوديا يقوم على التجربة الحية التي تجمع بين المقول والمفعول، سواء ارتبط بالتصوف الإسلامي كما عند التيجاني يوسف بشير ومحمود حسن إسماعيل، أو انفتح على ديانات مختلفة كما هو الأمر عند ميخائيل نعيمة.

الهوامش

1 – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الأول، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989، ص.69.

2 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 1993 ، ص .50.

3 – مصطفى هدارة، " النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث"، فصول، المجلد 1، العدد 4، يوليو 1981، ص.111.

4 – نذير العظمة ، جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، دراسة مقارنة، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 1987، ص.209.

5 – جبران، المجموعة الكاملة، دار صادر، بيروت، (د.ت). ص.574.

6 – إبراهيم محمد منصور،" البعد الصوفي عند شعراء المهجر الشمالي و ارتباطه بالرومانتيكية (جبران خليل جبران– نسيب عريضة– ميخائيل نعيمة)" عالم الفكر، المجلد الثامن و العشرون، العدد الأول ، يوليو/ سبتمبر 1999، ص.53.

7 – Bernard Sichère، Eloge du sujet، Grasset، Paris، 1990، p.63.

8 – جان لوسيرف، النزعات الصوفية عند جبران خليل جبران، تعريب شعبان بركات، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، لبنان، ص.65.

9 – ثريا ملحس، ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، 1986، ص.147.

10 – ميخائيل نعيمة، زاد المعاد، مطبعة المقتطف ، مصر، 1936، ص.38.

11 – ميخائيل نعيمة، صوت العالم، دار المعارف، مصر، 1948، ص.136.

ميخائيل نعيمة، مرداد، مكتبة صادر، بيروت، 1952، ص.201.

11 – ميخائيل نعيمة، همس الجفون، مؤسسة نوفل، بيروت،ط.5، 1988، ص. 21.

12 – المرجع السابق، ص. 54–52.

13 – ميخائيل نعيمة، مرداد، م.س، ص.87.

14 – المرجع السابق، ص.42.

15 – ميخائيل نعيمة، همس الجفون، م.س، ص.35.

16 – ميخائيل نعيمة، مرداد، م.س، ص.25.

17 – ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، الطبعة العاشرة، 1975، ص.111.

18 – وديع ديب، الشعر العربي في المهجر الأمريكي، دار الريحاني، بيروت، 1955، ص.54.

19 – فقصيدته "نحن" التي تسمو بالشاعر إلى درجة النبوة بل الألوهية وتنضح بمعجم صوفي (النور– الهيكل...)

تحيلنا على المقروء الصوفي الذي يمثل السهروردي المقتول عمدته.

20 – ورد في الغربال لنعيمة أن للشاعر مجموعة شعرية باللغة الإنجليزية بعنوان أنشودة الصوفيين وقصائد سواها

21 – له مطولة شعرية بعنوان "على طريق إرم" قسمها إلى ستة أناشيد هي" أول الطريق" و"القلوب على الدروب" و"الظلل الأخير" و"في القفر الأعظم" و"القيروان" و آخرها " نار إرم". وهي مطولة مفعمة بالمقروء الصوفي. ولا يستبعد أن تكون هذه المطولة تحصيلا إبداعيا ل" منطق الطير" للصوفي فريد الدين العطار في ترجمته الإنجليزية، هذا العمل الذي يعمد فيه صاحبه إلى تقسيمه إلى مقالات.

22 – عبد القادر محمود، الفكر الصوفي في السودان، دار الفكر العربي، 1968، ص.–136 137.

23 – يوسف بشير، إشراقة، مطبعة التمدن، الخرطوم، 1964.

24 – نقلا عن: محمد أبو الأنوار، الحوار الأدبي حول الشعر، قضاياه الموضوعية ودلالاته الفكرية وآثاره الفنية من

بداية القرن العشرين إلى قيام الحرب العالمية الثانية، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، 1987، ص.435.

25 – أبولو، سبتمبر 1933. نقلا عن محمد أبو الأنوار، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

26 – أدرجه محمد بنعمارة ضمن الشعر المعاصر، ونحن نخالفه الرأي، ذلك أن الشاعر وإن عاصر تجربة الشعر المعاصر فقد ظل التوجه الرومانسي مهيمنا عليه.

27 – المرجع السابق، ص. 143–142.

28 – المرجع السابق، ص. 143–142.

29 – المرجع السابق، ص. 144.

30 – محمود حسن إسماعيل، ديوان أغاني الكوخ، (من قصيدة "وقفة حيال القصر")، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط.2، 1967، ص.84.

31 – محمود حسن إسماعيل، ديوان لابدّ، دار المعارف، 1980، (من قصيدة "شعلة الذات")، ص.138.

32 – محمود حسن إسماعيل، ديوان أين المفر، مكتبة الأمل، الكويت، ط.2، 1982، (من قصيدة " الخريف"، ص.72.

33 – محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، م.س، ص. –197 198.

34 – محمود حسن إسماعيل، ديوان أين المفر، (المقدمة)،م.س.

35 – بشر فارس، " المذهب الرمزي"، الرسالة، العدد 251، 1938، ص.711. نقلا عن محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، م.س، ص.174.

35 – بشر فارس، "مقدمة مسرحية مفرق الطريق"، المقتطف، مارس 1938، ص.5. نقلا عن محمد فتوح، م.س، ص237. وقد أورد منيف موسى نفس القول أعلاه مع بعض التغيير وهو تقديم عبارة " إبراز المضمر" على عبارة " استنباط ما وراء الحس من المحسوس". أنظر كتابه: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة)، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1984، ص.202.

36 – بشر فارس، المرجع السابق، ص.8. نقلا عن مونيف موسى، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

37 – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس، الطبعة الأولى، 1978، ص.135.