المتصوفة، وهو القرن الثالث، كانت معقدة، وهي حقبة حاسمة في التاريخ الإسلامي، الفكري والحضاري. فنرى الصراع بين المعتزلة والحنابلة والشيعة والقرامطة، والفقهاء والصوفية، ونشهد حياة القصور العالية، وما فيها من إسراف وترف، وكيف تتشابك العواطف بالأحداث، ونرى العالم الإسلامي تنتابه انتفاضات فكرية وثورية واقتصادية وثقافية[1].

وهذه صورة من بين الصور الكثيرة والقاتمة التي تنقلها الكتب عن تاريخنا، وهي تثير أسئلة كثيرة تخص الخطاب الصوفي، من بينها كيف نشأ التصوف؟ ما علاقته بالزهد، وبالقرآن، والسنة؟ لماذا الصراع بين المتصوفة والفقهاء؟ ولصالح مَن كان ذلك الصراع؟ وما دور السلطة والمتلقين؟ وما مكانة الخطاب الصوفي داخل الثقافة الرسمية؟ وغيرها، ممّا لا حصر له من الأسئلة والتي لا تكون هذه الدراسة مجالاً للخوض فيها، وقد قيل فيها الكثير. ولكن قد نثير فيها قضية تبدو أنها مهمة في هذا الفصل وباقي الفصول وهي، وصف الخطاب الصوفي من وجهة نظر لائحته الاتصالية، متوخين في ذلك التجربة الصوفية سواء في مستواها العاطفي/ فعل الحب، أو المستوى المعرفي/ فعل المعرفة وتجليات هذين المستويين في الخطاب.

I- منطق البوح وضغوط التلقي

1-تعارض الأفقين نص/ متلقٍّ*

إنّ السّلوك الصّوفي هو في أحد جوانبه، حالة إلزام عملي، تفرض فيها على الذات تملّصها من إنّيتها، ممّا ينتج عنه علاقة ضدية تستولي على الصّوفي في شكل ثنائيات تحدّد غالباً بالتخلي والتحلي، أو الانفصال والاتصال، غير أنّ عدم حصول الحدث الاتصالي كاملاً، لا يعني أنه لا يوجد هناك مجال أو وضع يفرض نفسه على الصوفي، وإن كان لا يلغي حركة الثنائية تماماً؛ لأن الذات

---

(1) يُراجع طه عبد الباقي سرور، ط2، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1981، ص10.

* سوف نشتغل في هذا الفصل على بعض المصطلحات الشائعة في نظرية التلقي، وخاصّة تلك المتعلّقة بمفهوم أفق الانتظار والمسافة الجمالية، والتفاعل بين النصّ والقارئ وغيرها ممّا يرتبط بكتاب *l,acte de lecture* لإيزر و *Pour une esthétique de la réception* لـ *H. R. Jauss*، وسوف نشير إليهما كلّما دعت الضرورة إلى ذلك.

تسعى إلى تدمير نفسها (التخلي) من أجل الحصول على بدائل الذات الإلهية (التحلي). وهي علاقة يكتشف فيها الصوفي ذاتاً أخرى وإن كانت هذه الذات الأخرى أو هذا الأنا الآخر، هو "في صميمه موجود مطلق لا سبيل إلى النفّاذ إليه، أو التواصل معه"[1].

وإذا كان موضوع أي خطاب لا يظهر إلا إذا سمحت بذلك شروط معينة، لابد من توفرها كي ينخرط الموضوع مع بقية الموضوعات في فترة زمنية وضمن ثقافة، من حيث علاقات التشابه أو التوالد أو الحوار، فإن موضوع الحب، عند المتصوفة في القرن الثالث، لم يعش وضعاً سابقاً لوجوده، فقد سبقتهم رابعة العدوية للبوح بحبها لله بقولها:

أحبّك حبّين: حبّ الهوى ... وحبّا لأنّك أهل لذاكا

فأمّا الذي هو حبّ الهوى ... فشغلي بذكرك عمّن سواكا

وأمّا الذي أنت أهل له ... فكشفك لي الحجب حتّى أراكا

فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي ... ولكن لك الحمد في ذا وذاكا[2]

ولقد هيأ لها العامة والخاصة كل شروط التقبل، ولم يؤد ذلك إلى أي تعارض حتى في الخطاب الرسمي جداً. وحين بدأ متصوفة القرن الثالث، وخاصة الحلاج، يتكلمون عن علاقتهم بالله، بدأ وضع التلقي يفكّر فيما يسمح له بالتداول وما ينبغي أن يتخذ إزاءه موقفاً ما، ولم تكن وضعية التلقي في ذلك الوقت تمنع اتخاذ المواقف وخاصة في الخطاب الشعري الذي كان للمتلقي حظ كبير في معرفته، والاستمتاع به، والحكم على أساليب اشتغال الشعراء فيه، والوعي بالتقاليد الفنية السائدة، التي ينطلق منها للحكم على الشعر، الذي كان ديوان العرب، وكان ينظر إلى حديثه من خلال قديمه، كما كان الأفق اللغوي والبلاغي هو المسلك المهيمن في الحكم على الأدبية؛ غير أن العناصر التي تلقت الخطاب الصوفي لم تكن نفسها التي تتلقى الخطاب الشعري الرسمي، من لغويين ونقاد، لأن المتصوفة لم يكونوا شعراء بالمعنى المتعارف عليه، فلهم وضعهم الخاص. ولا نرى متصوفاً واحداً تضمنته كتب الطبقات، ولا النقد ولا كانوا ممن يحتج بشعرهم أو يستمتع به من مستهلكي الأدب في ذلك الوقت، وكأن الخطاب الصوفي كان يولد منزوع

---

[1] إبراهيم زكريا، مشكلة الحبّ، ص52.

[2] الغزالي، أبو حامد، إحياء علوم الدّين، عالم الكتب، دمشق، د. ت، ج4، ص266- 267.

الوظيفة الأدبية. ولقد بقي هذا الوضع قدر الخطاب الصوفي في كل العصور.

ومن هذه الوجهة يكتسب هذا الخطاب أول مظاهر التهميش وعدم التقبل والتي لا تعني في كل الأحوال عدم قدرة المتصوفة على خلق وضع للتواصل والتلقي. ولكن تبيّن أيضاً ان معطيات التجربة الصوفية، أسهمت بشكل أو بآخر في خلق مثل هذا الوضع.

لاشكّ أن ربط الأدب بالمضمون الخبيث أو الطيب، الحسن أو القبيح، في تراثنا، كان له أثر بالغ في وضعية الخطاب الصوفي، والتجربة الصوفية التي قدمت نفسها في خطاب الحب متجاوزة–في مواضع كثيرة– قوانين الخطاب المتداولة، والتي أهمها الإفادة. فحب الله هو صورة من صور أخلاق السعادة والبحث عن الخير، لذلك تبدو الفائدة القاعدة الطبيعية فيه، ترتبط عند النّاس بجنّة موعودة، أو رضا في الدنيا قبل الآخرة، غير أن الخطاب الصوفي يصدمنا، ومنذ رابعة العدوية، بالترفع عن الغرض أو الأجر. حين قالت أنها لا تعبد الله خوفاً من ناره، ولا طمعاً في جنته، وتتأكد الفكرة عند الحلاج خاصة، حين راح يعلن أنه لا يحب الله طمعاً في ثوابه ولا خوفاً من عقابه، بل للعذاب الذي يستمتع به، فقال:

أريـــدك لا أريـــدك للثّـــواب ولكنّـــــي أريـــــدك للعقـــــاب

فكـلّ مـآربي قـد نلـت منهـا سـوى ملـذوذ وجـدي بالعـذاب[1]

إن متلقي هذا الخطاب، لا شك أنه يعترض على اعتراض الحلاج على نعيم الله. الفائدة المرجوة من أعمال البشر الذين قال الله في شأنهم {لِيُوَفِّيَهُمْ أُجُورَهُمْ وَيَزِيدهم من فضلهِ}[2] وقد فسّرت بدعوة مبيّتة لإسقاط الأعمال ومنها التكليف، أي العبادات التي لا تتنزه عن الغاية.

وهنا نقف عند أولى آليات التعارض التي خلقها الخطاب الصوفي مع صاحب المعرفة الدينية ذي القناعات النفعية التي تشترط جدوى الخطاب ونفعه، ولذلك تعارض أفق الانتظار مع عناصر هذا الخطاب الجديد القائم على علاقات تناقض على الأقل ظاهريا المعنى المتداول عن علاقة الحب بين الإنسان والله، ولا تعير اهتماماً لتشكيل بلاغي معين. فبدا ممارسة خطابية قدّمها فعل الحب بكلّ

---

[1] الديوان: 68.

[2] فاطر: 30.

يسر لتُشاكِل بنيوياً هذا الفعل في لا سببيته وتلقائيته، ما دام الحب إلهاماً مفاجئاً ونتيجة بلا مقدمات، ليس ثمة تدرج سابق عليه، كما لا توجد هناك مسافة بينه وبين البوح به أو ممارسته خطابياً، لأن كليهما يخضع لمنطق الوقع في القلب أو النفس، وهو الانصراف المفاجئ إلى ما يجده الإنسان من نفسه ومن القوة الشاعرة بالغربة التي فيه والتي تنصرف إليها القوى التي توجد فيه، فيصبح الشعور بالحب كأنه القوة الجامعة المانعة المحيطة بكل شيء، والمولدة لكلّ شيء، إذ بها النزوع والانجذاب وهو إرادة الفعل، ومنها يتم التعلّق وإدراكه، وتتم بها "القوة المحدّثة التي يتكلّم بها الضمير وتتأتى بها المخاطبة في الخلد، وهي لسان الوارد والإلهام وبعض أنواع الوحي وهي الهاتف أو محلّه بوجه ما"[1].

وإذا كان فعل التقرّب من الله، قد أخذ صيغة السلوك الإرادي منذ البداية، حيث الشعور إلى من يتقوّى به على مجاهدة الأهواء، ومن ثمّ بلوغ المعرفة، فإن الحب يورث المعرفة ويكون وريثاً لها، لأن جميع مقامات الدين كما يقول الغزالي (ت505) تنتظم في ثلاثة أمور: معارف وأحوال وأعمال[2] تتمظهر واحدة عند المتصوف، وقد تتجسد في عبارات أو أبيات من الشعر، أو تتمسرح وجداً ينتهي بكلمات مستغربة هي ما عرف عنهم من شطح.

وليس غريباً أن يرتبط فعل الحبّ بالشعر عند المتصوفة، نظراً للتفاعل الكامن والتواصل الذي يضمنه فعل الحب، والشعر، باعتبار أن وحدات الإخبار الشعري "عناصر تسعى إلى تنظيم التركيب وضبطه وفق معايير وزنية وإيقاعية قد تكون أحياناً أكثر تأثيراً في المتلقي، من الدلالة التي يسفر عنها التركيب الشعري، إنها وحدات تتحكم بشكل كبير في التفاعل القائم بين المصدر والمقصد، بل قد تكون العنصر الأساسي الذي ينبثق عنه هذا التفاعل"[3].

وليس بعيداً أن يكون هذا الارتباط بين الحب والشعر استجابة للتقليد الأدبي العربي، إذ لا غزل ولا حبّ إلا بالشعر وفي الشعر. لقد أنزل المتصوفة الله في خطابهم منزلة حسيّة يُحَبّ ويُحِبّ، اقتضاها منطق البوح. غير أن الوقع الذي كان إزاء الرسالة الفنية التي جسّدت هذه العلاقة، كان باهتاً إن لم نقل يدعو إلى

---

(1) *محمد ياسر سرف، "الكلمة عند ابن سبعين"، مجلّة التراث العربي، ع10، السنة الثالثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983، ص173.*

(2) *يراجع: الغزالي، أبو حامد، إحياء علوم الدين، ص55.*

(3) *إدريس بلمليح، من خلال المفضّليات وحماسة أبي تمام، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1995، ص 274.*

الاستغراب، وهو تفاعل سلبي، غذّته صرامةَ مقاييس التلقي المسبقة، التي لا يستجيب لها الخطاب الصوفي، والذي حمل أفق انتظار مغايراً، ووعياً جديداً، لم يستطعْ المتصوفة أنفسهم كمتلقين لخطابهم، أن يقربوا المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفاً، والأفق الجديد الذي تحمله النصوص الصوفية. وذلك نظراً للمسافة التي تفصل الوضع التخيّلي للمتصوّف باعتباره باثاً والمتلقي المشمول أيديولوجياً وفنياً بوضع تخيّلي وأفق مغايرين، والسياق الذي يجمعهما، كالسياق الذي يجمع الوهم والواقع.

ففي حين أقام المتصوفة علاقتهم بالله على أساس ينزع إلى المباشرة، وتجاوز الوسائط، حتى وساطة الوعي بالمفهوم المتعارف عليه، لم يكن المتلقي في ذلك الوقت مهما كانت دائرة انتمائه، يستسيغ هذا الوضع الذي ينم كلّ شيء فيه عن انفجارية مفرطة للأنا تجاه الله، مثلما تعكسه أبيات الحلاج:

أنا مَنْ أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

نحن مذ كنّا على عهد الهوى تضرب الأمثال للنّاس بنا

فإذا أبصرتني أبصرته وإذا أبصرته أبصرتنا

روحه روحي وروحي روحه من رأى روحين حلّت بدنا[1]

هو إذن وضع نابع من فهم علاقته بالله، فهماً لا انفصام فيه بين الأنا والله والأنا والعالم، فالله ليس موضوع رقابة، بل موضوع مؤالفة، قابع داخل النفس، ما دام الإنسان خلق على صورته. وممارسة الحب بهذا المعنى فعل داخلي يوازي عملياً السلوك العملي الخارجي، ويتفوق عليه، مادام السلوك الخارجي يُبقي على ما يفصلنا عن الله، لذلك فأول مظاهر هذه النزعة، انفجار الأنا وانفجار اللّغة بانفجارها؛ حيث "الأنا آخر Je est un autre، وهذا يعني أنّ الوجود يمكن أن يكون من الناحية الذاتية شيئاً، وأن يكون من الناحية الموضوعية شيئاً آخر، نقيضاً. فالوجود هو نفسه وغيره في آن، كمثل الأنا الذي هو أنا وآخر معاً"[2].

ولنتصور موقف المتلقي في القرن الثالث، والذي لم يستسغ سقوط بعض الأساليب التقليدية في الشعر المحدث، كيف يتقبل تحطّم المفهوم القديم المنطقي

---

(1) الديوان: 55.

(2) أدونيس، "رامبو مشرقيا صوفيا"، مجلّة مواقف، ع57، 1989، ص40.

والنفسي والمعرفي لوحدة الأنا، وأحدية الله، وكيف تتفكك الهوية والذاتية وتمحّي الوسائط والفواصل بين العبد والله، وكيف يحلّ التفكّك محلّ الوحدة، والباطن المُتْعِب محلّ الظاهر الواضح المريح؟ وكان التفكك هذا أفقاً انكشف للصوفي وبفضل فعل الحب فقط لأن "الأنا، بالمعنى السائد القديم مكوّن من أعراف أو من مصطلحات اجتماعية– تاريخية ثقافية وذلك بسبب خضوعه لعالم الظواهر، فهذا الأنا ليس في الواقع إلا مستودعاً لأوهام الجماعة، أو لعالم القوانين أو لعالم الشريعة كما يعبّر الصوفي، إنّه يُخبئ قيم الجماعة وموروثاتها ومعتقداتها وطرق فهمها"[1].

إنّ هذا الانفجار يوازي على مستوى الممارسة الخطابية منطق البوح، الذي لاحظناه في شعر المتصوفة وخاصة الحلاج الذي فجر على المستوى الدلالي العلاقة التقليدية بين الكلمات، ووسائط المجاز، وتعتيم الاسترسال، لذلك جاء خطابهم يتجاوب كمياً مع هذا الوضع المعرفي. لنقرأ مقطوعات شعرية تستفزّ أكثر مما تمتّع. لم يكن فيها الاعتناء بخلق سياق فني يسمح للمتلقي بخلق البعد الجمالي للنّص. وكثيراً ما كان يسهم في تغييب هذا السياق، وإحداث القطيعة مع أفق الانتظار الذي كان يمارس مع الخطاب الرسمي، في شقّه الإبداعي والفقهي على السواء، وهو أفق نتاج وضع عام معقد عاشه المجتمع الإسلامي في القرن الثالث حيث كان يحيا ظواهر معقدة في الفقه وعلم الكلام والتصوف والحداثة في الشعر، وهذا التعقد من شأنه أن يحدث التصادم والإلغاء، لأنه لم تكن هناك نظرة نسقية، فكلّ كان ينظر من مكانه إلى الآخر، مما أنتج أزمة تلقٍّ في كل المجالات، وخاصة أنه كان لكل فئة ثقافتها ووضعها المعرفي، فللعامة وضعهم، وللنخبة ثقافتهم وللخاصة أساليبهم في الخوض في المعارف وتلقيها، ومن شأن هذه الرؤى أن تنتج ما عبّر عنه وضع تلقي الخطاب الصوفي الذي ينمّ عن رؤية منبعها فعل الحب ومنطقها البوح به، كقول الحلاج:

رأيت ربّي بعين قلبي ... فقلت: من أنت؟ قال أنت

فليس لأين منك أينٌ ... وليس أين بحيث أنت

وليس للوهم منك وهم ... فيعلم الوهم أين أنت؟!

أنت الذي حوت كل أين ... بنحو "لا أين" فأين أنت

---

[1] م. ن، ص41.

ففـــي فنـــائي فنـــا فنـــائي	***وفـــي فنـــائي وُجـــدتَ أنـــت***
فـي محـو اسمي ورسم جسمي	***ســـألت عنّـــي فقلـــتُ: أنـــت***
أشـــار ســـرّي إليـــك حتّـــى	***فنيـــتُ عنّـــي ودمـــتَ أنـــتَ***
أنـــت حيـــاتي وســـرّ قلبـــي	***فحيثمـــا كنـــتُ كنـــتَ أنـــتَ[1]***

في هذه النقطة التي يلتقي فيها عالمان أحدهما للحضور والآخر للغياب تبدو هذه المقطوعة فعلاً إنجازياً، وفق وضعية الوجد التي يمليها تقلب القلب، وينطق الحلاج "بما يتخطى الذات والزمن التاريخي المميز للذات، وكلّ قول ها هنا اندفاع غير مقيد، أمواج متضاربة تنطلق فجأة، شقّ يعبره مالا يطاق تجاوز لكلّ حدّ.. وكلّ ما قال الحلاّج بغض الطرف عن الصورة التعبيرية التي ينتمي إليها، هو هذا الفيض الذي لا حدّ له، قول مفرط لا يقاس، يحرج بمجرد وجوده، يحدث في حائط اللغات ثغرات ينساب منها نور آخر من عالم آخر هو الآن ذاته، ووظيفة اللغة التوسط بين العالمين، شأنها في ذلك شأن الملك الذي يؤدّي الرسالة، فالحقيقة ليست هي بالشطط ولا هي بالمبالغة"[2].

إن هذه الصورة التي تلقّى بها "سامي علي" شعر الحلاج، توحي بأن المقاييس الجديدة في الخطاب الصوفي قابلة لكي تنفذ إلى أي وعي، وتلتحم بأي أفق، وأن في هذه المقاييس ما يزعزع الآفاق، ويكسر هيمنتها، وهذا ما أحدثته أشعار بعض المتصوفة من تغيير في الأفق، فتقبلوها وأوّلوها، على الرغم من أنها تسير في اتجاه واحد مع أشعار الحلاج، كما سوف نرى ونعلّل.

إنّ في أبيات الحلاج بعضَ عناصر التشويش التي تعارض بين أفق المتلقي وأفق النص، مما توحيه بعض الألفاظ، كالفناء والمحو، وتبادل الدور مع الله، وغيرها مما يصدم، حين يفهم بأجهزة لغوية بحتة تعادل بين ظاهر الكلمات ومفاهيم الدعوة إلى الكفر، أو ما اصطلحوا عليه بالحلول. ولم تقوَ أجهزة التلقي البلاغية المألوفة أن تبعد عناصر التشويش تلك، مادام تلقي الشعر كان يتم في الغالب بمعزل عن مرجعيته وسياقه والمقام الذي قيل فيه، فالمتصفح لكتب التصوف لا يلحظ بيتاً شعرياً إلا وهو ممارسة أخرى موازية لقول قيل في مفهوم

---

(1) الديوان: 26.

(2) سامي علي، "شعرية التصوّف في شعر الحلاج"، مجلّة مواقف، ع57، 1989، ص11.

من المفاهيم الكثيرة التي تداولها المتصوفة. فلم يكن بوسع المتلقي أن يقف عند مقصد المتكلم ويوظف أجهزة تلقٍّ تقرّب المسافة بين أفق ألِفَه وآخر ينشأ.

يحيلنا هذا من جهة أخرى إلى أنّ السمة العامة التي كانت تؤطر النشاط التصويري في النص والنقد الرسميين، وعند الفقهاء في فهمهم للقرآن والسنة، كانت الإيضاح الذهني حتّى وإن جرى النص كلّه على الاستعارة، فإن العلاقة تبقى علاقة مشابهة ومتفقة على أن "ما تقع عليه الحاسّة أوضح ممّا لا تقع عليه، والمشاهد أوضح من الغائب، وما يدركه الإنسان عن نفسه أوضح مما يعرفه عن غيره والقريب أوضح من البعيد، وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف"[1].

لذلك نرى أن ما لم يستسغ في أبيات الحلاج ذهب بما أُلِف في البيت الأخير، ولئن كان الشعر عند الآخرين صناعة تنجز وفقاً لمعايير مسبقة، تهدف بالدرجة الأولى إلى تقريب الأشياء للمتلقي، فإن الارتجال الذي كان يمارس به شعر المتصوفة، كان غالباً ما يتم في حالات الوجد، وهي مواقف انفعالية لمواقف معرفية بالغة التعقيد؛ ولذلك عدّ المتصوفة من أهل الهوس أحياناً وممن ضعفت عقولهم، أو من أهل الكفر والإلحاد والزندقة والتآمر على الدين في أسوأ الأحوال. في حين كانوا يعاينون الغيب واللامرئي، ويكشفون من خلال ذلك عن امتداد النفس والوجود، والعلاقة بين الإنسان والله بلا نهاية، والكشف عن بعد النهاية في أنفسهم، و"هذه الحركة الدائمة من اكتشاف مالا ينتهي تتضمن هدفاً مستمراً للأشكال، وهي لا تستقر في شكل"[2].

ولا نتصور أن يتخيل المتصوفة متلقياً عاماً في ذلك الوقت، وتؤكد أحاديثهم عن الإشارة، وأهل الإشارة، والخاصة، والستر والكتم، ذلك التوجيه الذي ينمّ عن عدم سعيهم إلى إقامة تواصل مع الآخر. غير أن ذلك لم يمنع من تخيل متلقّ، على الأقل ذلك الذي جرّدوه من ذواتهم، هو الأنا المتلقي أي أن المتصوف كان "ينفصل بدوره عن أناه الواقعية ليصطنع أنا متخيلة ومتفاعله مع المصدر"[3].

وهذا الأمر ليس غريباً، فالقطائع في الآفاق تحدث كلّما حصلت هناك طفرات في الإبداع والخلق، تحدث تحوّلاً في المهيمنات وتؤسس لأخرى جديدة، و"العمل الفني حقاً يتعارض مع أفق الانتظار الموجود قبلاً، وإن الانزياح

---

(1) تامر سلّوم، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1983.ص256.
(2) أدونيس، علي أحمد سعيد، ط1، دار الساقي، بيروت، 1992، ص162.
(3) إدريس بلمليح، المختارات الشعرية، ص279.

الجمالي، بين الأفق القديم والعمل، ينتج تحوّلاً في الاتجاه، اندماجاً للآفاق وتشكيلاً لأفق انتظار جديد"[1].

لقد كان التلقي يعيش وضعاً صارماً، صرامة المعايير التي كان ينظر بها إلى الإبداع، وإن تحوّلت أشكال التعبير عنها، فإن المنحى يشير إلى هيمنةِ تصوّرٍ له سندٌ قويٌّ عند ملاك الثقافة المركزية، هدفه "المعنى الحقيقي وإن تعددت الأساليب لتقصّيه، فلقد تحدّث النقاد مثلاً عن الرّونق الذي يضفيه المجاز على الكلام، وقيل إن الكلام متى خلا من الاستعارة، وجرى كلّه على الحقيقة، كان بعيداً عن الفصاحة بريّاً من البلاغة"[2].

وهذا يعني أن النشاط التصويري كان في أوقات ما أو صار منفذ الكلام إلى الأدبية، وكأن فاعلية النشاط التخيلي لا تتجلى إلا من خلال المجاز؛ في حين قد يصاغ الكلام صياغة لا تقتضي لا تشبيهاً ولا استعارة، ومع ذلك ندرك شعريته في تآلف أو اختلاف لفظي أو تركيبي أو انزياح دلالي. وهذا ما أدركه بلاغيون ومتفلسفة فيما بعد من خصائص للقول الشعري تولّدها تشكيلات ليست بالضرورة مجازية.

ولقد ظل مفهوم المجاز مقترناً كذلك بالعقل، وجُعل التخييل ذاته مجرد تابع مشوه للحقيقة التي ظلوا يتحدثون عنها، وفي هذا يؤكد الجرجاني (تـ 471) أن للمعنى الحقيقي صورة يدلنا عليها العقل، وهو بذلك معلوم موجود، ويأتي بعد ذلك التخييل، بمعنى مدّعى موهوم هو شبيه بالحقيقة، لكنّه لا يستطيع إلا أن يوهم أو يدعي أو يضلل[3].

غير أنّ وسائل المجاز البسيطة التي اعتمدها المتصوفة، لم تستطع أن تندمج ضمن الأفق العام للتلقي، مع ما توهم به لأنها في الخطاب الرسمي مهما بلغ بها صاحبها في الإيهام والتضليل، كان الغرض منها هو المعنى الحقيقي الذي يسكن العلاقات بين عناصر تشبيه أو استعارة، في حين كانت بعض التشبيهات في شعر المتصوفة تعبّر عن أسرار ومعان لم يألفها المتلقي، كأن يقول الحلاج:

---

(1) إبراهيم الخطيب، "حول كتاب القارئ المفترض"، مجلّة آفاق، ع6، اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1987، ص55.

(2) تامر سلام، نظرية اللغة والجمال، ص288.

(3) يُراجع الجرجاني، عبد القاهر، في علم البيان، فصل الفصل بين المعنى الحقيقي والتخييل، تصحيح محمد رشيد رضا، ط2، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ص.ص 240، 244، 145.

حويت بكلّي كلّ كلّك يا قدسي تكاشفني حتّى كأنّك في نفسي
أقلّب قلبي في سواك فلا أرى سوى وحشتي منه وأنت به أنسي
فها أنا في حبس الحياة ممنع من الانس فاقبضني إليك من الحبس[1]

ويقول:

جبلت روحك في روحي كما يجبل العنبر بالمسك الفتقْ
فإذا مسّك شيء مسّني فإذا أنت أنا لا نفترق[2]

أو يقول:

عجبت منك ومنّي يا منية المتمنّي
أدنيتني منك حتّى ظننت أنّك أنّي
وغبت في الوجد حتى أفنيتني بك عنّي
يا نعمتي في حياتي وراحتي بعد دفني
مالي بغيرك أنس إن كنت خوفي وأمني
يا من رياض معانيه قد حوت كلّ فنّ
وإن تمنيت شيئاً فأنت كلّ التمنّي[3]

إن ما نلاحظه في هذه المقطوعات، لا يكمن في تحويل المفاهيم الخاصة بالإبداع ولا مسلك في المجاز مغاير لما كان سائداً، حيث نلاحظ قلّة الأساليب البيانية والبلاغية، وتأتي هذه الأبيات على بساطتها الظاهرة لتعبّر عن مسلك في التعبير عن المعنى يقع فهمه خارجها، وتصبح رمزاً لعلاقة المتصوف بالله، التي هي علاقة حبّ، ولا نتصور تفاعلاً يحدث بين هذه النصوص والمتلقي إلا إذا أحاط بمقصد الباث، أو على الأقل يكون به هو كمتلقٍّ ينظر إلى تلك النصوص باعتبارها رسائل قابلة لأن تُفهم وتؤول، وفي ذلك تجريد لأناه الواقعية عن أناه

---

(1) الديوان 40.
(2) الديوان: 47.
(3) الديوان: 56.

القارئة المتلقية، وهذا ما لم يكن موجوداً في ذلك الوقت، فالأنا الواقعية لا يسمح أفقها الأيديولوجي بقبول مواطن التوتّر في النّص إلا بما يتماشى مع ظاهر ذلك الأفق. خاصة أن الخطاب الصوفي عمد إلى تذويب بعض القيم الدينية داخله، وفصلها عن السياق الذي أعطاه لها الفهم الظاهري للفقهاء وعلماء الشريعة. وإن كنّا نرى أن المتصوفة قد جسّدوا في بعض نصوصهم بعض الصور المركزية التي تعلل الحبّ، بأغراض آخروية، هدفه الجزاء الذي يتلقاه العبد الذي يتوب قبل الممات، وهو حب يضع الإنسان في ضفة والله في الضفة لأخرى يراه، يقول الحلاج:

1-لك الحمد في التوفيق في بعض خالص لعبد زكي ما لغيرك ساجد[1]

2-إرجع إلى الله، إنّ الغاية الله فلا إله، إذا بالغت- إلا هو[2]

إلى كم أنت في بحر الخطايا تبارز من يراك ولا تراه

وسمتك سمت ذي ورع وديـن وفعلك فعل متبع هواه

فيا من بات يخلو بالمعاصي وعين الله شاهدة تراه

أتطمع أن تنال العفو ممّن عصيت، وأنت لم تطلب رضاه؟

أتفرح بالذنوب وبالخطايا وتنساه ولا أحد سواه

3-فتبْ قبل الممات وقبل يوم يلاقي العبد ما كسبت يداه[3]

ولم يكن يشفع للحلاج هذا الخطاب، وقد ذهب بعيداً في مواضع أخرى ليورد الله في مسارات صورية مغرقة في الإطلاق، ويجعله أحياناً في منزلة الحبيب بصور حسيّة تذكّر بحب إنساني مثل قوله في هذين المقطعين:

1-يا موضع الناظر من ناظري ويا مكان السرّ من خاطري

يا جملة الكلّ، التي كلّها أحبّ من بعضي ومن سائري

تراك ترثي للذي قلبه معلق في مخلب طائر

---

[1] الديوان: 29.

[2] الديوان: 61.

[3] الديوان: 17.

مدنـــه حيـــران مســـتوحش ... يهـــرب مـــن قفـــر إلـــى آخـــر

يســـري ومـــا يـــدري وأســـراره ... تســـري كلمـــح البـــارق النّـــائر

كســـرعة الـــوهم لمـــن وهمـــه ... علـــى دقيـــق الغـــامض الغـــائر

فـــي لـــج بحـــر الفكـــر تجـــري بـــه ... لطـــائف مـــن قـــدرة القـــادر [1]

2-والله مـا طلعت شمس ولا غربت ... إلا وحبّـــك مقـــرون بأنفاســـي

ولا جلســـت إلـــى قـــوم أحـــدّثهم ... إلا وأنـــت حـــديثي بـــين جلاســـي

ولا ذكرتـــك محزونـــاً ولا فرحـــا ... إلا وأنـــت بقلبـــي بـــين وسواســـي

ولا هممت بشرب الماء من عطش ... إلا رأيـــت خيـــالاً منـــك فـــي الكـــاس

ولـــو قـــدرت علـــى الإتيـــان جئـــتكم ... سعياً علـى الوجـه أو مشياً علـى الرأس

مـــالي وللنّـــاس كـــم يلحـــونني سـفَهاً ... ديـنـي لنفسـي ودين النّـاس للنّـاس [2]

ليس من الضروري القول أن مجرد الإغراق في الإطلاق أو في الحضور المادي، هو الذي أدى إلى تغييب دور المتلقي، وعدم تحقيق التوافق بين المتصوف وبينه، غير أنّ تلك المفاهيم للعلاقة بالله، وهي مقاصد المتصوفة- ألغت المسافة بينهما، أو افتعل بها الإلغاء، لأننا مثلما سوف نرى لاحقاً هي دعوى غير مؤسّسة من الناحية الجمالية. وكان بإمكان المتلقي أن يسقط المعنى الجاهز على شعر الحلاج، ليرفع النزاع كما حصل مع بعض المتصوفة الآخرين المعاصرين للحلاج، كـ: ذي النون المصري (تـ245) وسري السقطى (تـ257) والبسطامي (تـ261)، والجنيد (تـ291)، والنّوري (تـ295)، والشبلي (تـ334)، وغيرهم.

ولقد كان للغة الصوفية، بكثافتها ورمزيتها، أن تتيح إمكانات ثرية للمتلقي في إنشاء المعنى، والذي يسهم في تجديد الأفق، لكن جماعية التلقي حالت دون ذلك، فالإبداع والشعر خاصة في ذلك الوقت، كان يسير في اتجاه واحد هو الشاعر الجمهور، دون أن تكون له فرصة العودة للنص مرة أخرى أي النص

---

[1] الديوان: 33.

[2] الديوان: 79.

المتلقي، وخاصة أنّ الشفهية السائدة آنذاك كانت لا تقبل الضغوط من الشاعر، على الرغم من أنّ الحضارة العربية الإسلامية كانت بصدد نقلة نوعية من المشافهة إلى التدوين (نتذكّر حين قيل لأبي تمام لماذا لا تقول ما نفهم؟).

ونقرأ قول الحلاج:

أحرف أربع بها هام قلبي وتلاشت بها همومي وفكري

ألف تألف الخلائق بالصفائح ولام على الملامة تجري

ثمّ لام زيادة في المعاني ثم هاء بها أهيم وأدري [1]

هي رموز تبدو بمثابة الألغاز، والإلغاز ضغط يمارس على المتلقي، ما دام يستهدف حركة التشابه والإيضاح التي كانت القدر المشترك الذي يدور في فلكه الإبداع، في حين تجسدَّ فعل الاستغراق في حب الله حدّ الاستنزاف، ولعلّ الحلاج كان يعي وجود المتلقي، غير أن جدارته في التفاعل معه كانت محلّ شك وتساؤل ومعارضة فيقول في إحدى مقطوعاته:

للعلم أهل وللإيمان ترتيب وللعلوم وأهليها تجاريب

والعلم علمان: مطبوع ومكتسب والبحر بحران: مركوب ومرهوب

والدهر يومان: مذموم وممدوح والنّاس إثنان: ممنوح ومسلوب

فاسمع بقلبك ما يأتيك عن ثقة وانظر بفهمك، فالتمييز موهوب

إنّي ارتقيت إلى طود بلا قدم له مَراقٍ، على غيري، مصاعيب

إنّي يتيم ولي آب ألوذ به قلبي لغيبته، ما عشت مكروب

أعمى بصير، وإني أبله فطن ولي كلام، إذا ما شئت مقلوب

وفتية عرفوا ما قد عرفت فهم صحبي ومن يحظ بالخيرات مصحوب [2]

خارج الالتباس الذي تثيره قضية الحلاج بالمتلقي الفعلي، تبدو هذه الأبيات وكأنها توكل دور التلقي إلى صاحب مواصفات، كالفهم والتمييز، وهو متلق يكون

---

[1] الديوان: 37.

[2] الديوان: 22.

على قدر المساواة مع صاحب الرسالة لكي يفهم الكلام المقلوب، الغامض، المستغرب باصطلاح جمهور ذاك الزمان، وهنا إشارة إلى أنه ليس كلّ المتلقين يصلحون لكلّ النصوص، أو هو مدخل "للتقبل الفردي للنص" بمفهوم إيزر[1] والذي يحيل على القارئ الضمني الذي يرتبط بشكل عفوي ببنية النص وبناء المعنى فيه. وهذا لا يتناقض مع مفهوم المتلقي الحقيقي الذي يعتبر القارئ الضمني في النص شرط التوتر الذي يعيشه[2]، وقد عبّر الحلاج عن هذا بالجهد المبذول في فهم الكلام المقلوب، وجاء بعد ذلك الجرجاني وحث على بذل الجهد في بناء المعنى حيث يقول: "من المركوز في الطبع، أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أظن وأشغف"[3].

لذلك نرى الحلاج في نصوصه يلجأ إلى تكسير دائرة التلقي المريح حتى في فهم نصوص القرآن، ولقد عارض الفقهاء في بعض المسائل، وخاصة فيما يتعلق بالصفات الإلهية والآيات المتشابهات، مثل ردّه على قول الإمام مالك بن أنس، في فهمه لقوله تعالى: {الرّحمن عَلى العَرْشِ اسْتَوَى} حيث صرخ مالك في الباحثين عن معناها فقال:

إن الاستواء منه معقول والكيف مجهول، والسؤال عنه بدعة والإيمان به واجب[4]، فقال:

سـرّ السّـرائر مطـوي بإثبـات	***من جانب الأفق من نور بطيات***
فكيف، والكيف معروف بظاهره؟	***فالغيب باطنه للذّات بالذات***
تاه الخلائق في عمياء مظلمة	***قصداً ولم يعرفوا غير الإشارات***
بالظنّ والوهم نحو الحق مطلبهم	***نحو السّماء يناجون السماوات***
والربّ بينهم في كلّ منقلب	***مُحِلّ حالاتهم في كلّ ساعات***

---

[1] *Voir: lser wolfgang, l,acte de lecture, Théorie de esthetique, l,effet Presse Mergada Editeur, P. 74.*

[2] *يراجع: Iser، ص.ص 73- 74.*

[3] *الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص118.*

[4] *ورد قول مالك على هامش ديوان الحلاج.*

وما خلوا منه طرف العين لو علموا وما خلا منهم في كلّ أوقات [1]

إنّ هذا الإلحاح في تغيير وضع التلقي العام، هو في أحد جوانبه فهم علاقة الإنسان بالله على أنها علاقة حبّية لا يفهمها إلا من أدرك الله في نفسه، فأحبّه وسعى إلى معرفته، أو هي كما قال:

مواجيد حق أوجد الحق كلّها وإن عجزت عنها فهوم الأكابر

وما الوجد إلا خطرة ثم نظرة تنشي لهيباً بين تلك السرائر

إذا سكن الحق السريرة ضوعفت ثلاثة أحوال، لأهل البصائر

فحال يبيد السرّ عن كنه وَصْفِهِ ويحفز مَن للوجد في حال حائر

وحال به زمت ذرى السرّ فانتشت إلى منظر أفناه عن كلّ ناظر [2]

هنا يبدو النص بمثابة الوسيط بالمفهوم التأويلي لفعل الحب، لكن علينا أن لا ننسى أن هذا الوسيط ليس نمذجة لتلك الطاقة الشعورية– المعرفية التي تشكل فعل الحب، وإلا لما لاحظنا الحلاج يتنازل بهذا الوسيط النصي، وكأنه لا يثق في المطلب الفني السائد للكتابة، لأنها بالنسبة إليه حاجة فكرية، أو فكرية فنية في أفضل الحالات. لذلك توقفت بعض قصائده عند الفاعلية الفكرية لتبلغ درجة قصوى من التجريد، وإن كانت لا تخفي الفعالية الفنية، فيقول:

سكوت ثم صمت ثم خرس وعلم ثم وجد ثم رمس

وطين ثمّ نار ثمّ نور وبرد ثم ظل ثم شمس

وحزن ثمّ سهل ثمّ قفر ونهر ثم بحر ثم يبس

وسكر ثم صحو ثم شوق وقرب ثم وصل ثم أنس

وقبض ثم بسط ثم محو وفرق ثمّ جمع ثم طمس

عبارات لأقوام تساوت لديهم هذه الدنيا وفلس

---

[1] الديوان: 25.

[2] الديوان: 34.

وأصـــوات وراء البـــاب، لكـــن عبـارات الـورى فـي القـرب همـس[1]

ثم ينفلت أحياناً عن هذا البعد الفكري، فيسعى إلى الكشف عن الجانب العاطفي جداً من هذه العلاقة، التي توجد فعل النص ووقعه، الذي يفترض ردّ فعل يَلتقي مع الأفق التقليدي للمتلقي كقوله:

1-مكانـك فـي قلبـي هـو القلـب كلّـه فلـيس لشـيء فيـه غيـرك موضـع

وحطّتك روحـي بين جلدي وأعظمـي فكيـف ترانـي إن فقـدتك أصـنع[2]

2-إذا ذكرتـك كـاد الشـوق يقتلنـي وغفلتـي عنـك أوجـاع وأحـزان

وصـار كلـي قلوبـاً فيـك واعيـة للسّـقم فيهـا ولـلآلام إسـراع[3]

لا يبدو في هذه الأبيات ما يوحي بفردية التلقي، ففيها ما يجعلها تستجيب للمناخ العام للتلقي، لأنها تلتقي مع تجارب المحبين كقيس أو جميل، ويبدو فيها، وكأنه يغرف من ذاكرة غزلية، ولولا استعمال ضمير المخاطب المذكر لقلنا، بأنه يستدرج المتلقي؛ لكن هذه الذخيرة المشتركة في اشتغال الفعل ورد الفعل في مثل هذه النصوص تبرز أكثر الفعل التواصلي الذي يفرضه منطق البوح لا غير، كقوله:

الحبّ مادام مكتوماً على خطر وغايـة الأمـن أن تـدنو مـن الحـذر

وأطيب الحبّ ما نمّ الحديث به كالنـار لا تـأت نفعاً وهـي فـي الجمـر[4]

إن الحديث عن الحب، هو النص نفسه حين يكشف عن العلاقة الحاصلة بين الحب واللغة، باعتبار أنها تحقيق لوقع الحب، واستعادة له في مستوى رمزي، كما يتم عن طريقها بناء فهم وتأويل يسهم في تأويل آخر، يتم على مستوى التفاعل مع النص. وهو هنا إذ ينتهك سياسة الحب عند المتصوفة الآخرين القائمة على الستر والإخفاء، يعطي فرصة لتفاعل إيجابي حتّى وإن لم يتمّ فيها استيعاب كلّ شيء. لكنّه وجد نفسه إزاء جملة من المغاليق التي تحول دون أيّ

---

(1) الديوان: 39.
(2) الديوان: 44.
(3) الديوان: 45.
(4) الديوان: 36.

تفاعل، فأحكم القفل عليه وراح يوغل في فردية بعيداً عن متطّلبات بضاعة التلقّي الرائجة آنذاك دون أن يصغي إلى إكراهات التلقّي، ويقول:

سبحان من أظهرنا سوته ... سرّ سنا لاهوته الثّاقب

ثمّ بدا في خلقه ظاهراً ... في صورة الآكل والشّارب

حتّى لقد عاينه خلقه ... كلحظة الحاجب بالحاجب[1]

نلاحظ أنّ اندفاعة الحلاج هنا ليست إيقاعية ولا أسلوبية، بل هي دلالية-رمزية. اختزلت آنذاك في شيء اسمه "الحلول"، في حين قد تفهم تعبيراً رمزياً عن المسافة بين الله والإنسان، والروح والجسد، الظاهر والباطن، والحقيقة والشريعة، وقد صاغ جزءاً من معضلته في أبيات قال فيها:

هيكلي الجسم نوري الصّميم ... صمدي الرّوح دنّيان عليم

عاد بالروح إلى أربابها ... فبقى الهيكل في التّرب رميم[2]

قد انطلقنا في وصف ملامح التعارض بين شعر الحلاج والمتلقى، مما آل إليه الوضع، وهو مصرع الحلاج كمنعطف تاريخي يختزل كل الخلفيات، ويبررّ كل التداعيات، التي أحاطت بتلقي نصوصه في حياته وبعد مقتله، غير أن الإلمام بهذا التعارض، لا يتم إلا إذا حاولنا الوقوف عند الجانب الآخر لهذا الوضع والذي يكشف عن مصداقية هذا التعارض أو افتعال ضغوطه والتي أدّت إلى نوع من التجريد في التعبير عن فعل الحب.

2-تجريد فعل الحبّ:

إن أفق الانتظار الذي عدل عنه الخطاب الصوفي، أفق لغوي أيديولوجي جاهر ومتصلب نظراً للمقاييس الصارمة التي كانت تلازم الإبداع من جهة، واعتبار الخطاب الصوفي خطاباً دينياً أو مذهبياً لا ينظر إليه إلاّ من حيث أنه يكرّر الدين، أو ينطلق منه ليعود إليه، من جهة أخرى. ولقد ترتب على هذا ما أثاره المتصوفة من تعارض، وإن ظلّ البعض يكيّف خطابه بحسب ردود فعل الآخرين، وأحسن البعض هذا التكيّف كالجنيد، والشبلي. وتعامل آخرون

---

[1] الديوان: 21.

[2] الديوان: 52.

كالبسطامي مع من أحسنوا التكيف كالجنيد الذي قام بالتوفيق بين أفق نصّ البسطامي والوضع السائد، والبعض الآخر عرّضهم تصادم الأفقين إلى محن، نجوا منها فيما بعد كالنوري، وأبي حمزة، وذي النون المصري، أمّا الأمر مع الحلاج فقد كان مختلفاً لأنه لم يسهم في تعارض الآفاق فحسب، وإنما كان المتصوف الوحيد الذي فضح افتعال صور الاختلاف والتعارض. ويتّضح ذلك اليوم، إذا عدنا بالذاكرة إلى من عاصر الحلاج من المتصوفة، فنقع على مغالطة انفراد الحلاج بأفق مغاير.

صحيح أن خطاب الحلاج في الحب الإلهي أثار تيمات أساسية في الفكر والأدب الصوفي، لما أحدثه من خلخلة في السيّاق المعهود لعلاقة الإنسان بالله. ولقد كان لهذا أثر بالغ في الأدب الصوفي لاحقاً. ولكن الصّحيح أيضاً أن هذه التيمات وجدت بشكل أو بآخر عند المتصوفة الآخرين، وبالمفاهيم والمصطلحات نفسها التي وظفها في خطابه الذي أزعج أصحاب الثقافة الرسمية، وإنّ ما يوحي باندماج الأفقين في نصوص هؤلاء ليس سوى محض افتعال، أو إسقاط الأفق التقليدي عليها. فهذا البسطامي مثلاً يصوغ خطابه ضمن سياق ما اصطلحوا عليه بالحلول والفناء، الذي حورب من أجله الحلاج فيقول:

بعدك منّي هو قربك أخذتني عنك بمعناك

لا تفرّق الأوصاف ما بيننا إن قيل لي يا، كنت إياك[1]

ويروى القشيري عن أبي أبي حمزة الخرساني قوله:

أهابك أن أبدي إليك الذي أخفي وسرّي يبدي ما يقول له طرفي

نهائي حياتي أن أكتم الهوى وأغنيتني بالفهم منك عن الكشف

تلطفت في أمري فأبديت شاهدي إلى غائبي واللطف يدرك باللّطف

تراءيت لي بالغيب حتّى كأنها تبشرني بالغيب أنّك في الكف

أراك وبي هيبة لك وحشة فتؤنسني باللّطف منك وبالعطف

---

[1] السهلجي، النور من كلمات أبي طيفور، تح. عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب شطحات الصوفية، ط3، وكالة المطبوعات، الكويت، 1978، ص131.

وتنجي محباً أنت في الحب حتفه وذا عجب كون الحياة مع الحتف[1]

ويقول الشبلي:

ذكرتك لا أني نسيتك لمحة وأيسر ما في الذّكر ذكر لساني

وكدت بلا وجد أموت من الهوى وهام علىَّ القلب بالخفقان

فلمّا أراني الوجد أنّك حاضري شهدتك موجوداً بكلّ مكان

تخاطب موجوداً بغير تكلّم ولاحظت معلوماً بغير عيان[2]

وأنشدوا للنوري قوله:

شهدت ولم أشهد لحاظاً لحظته وحسب لحاظ شاهد غير مشهد

وغبت مغيباً غاب للغيب غيبه فلاح ظهور غيبه غير مقعدِ[3]

قد يبرز اندماج الأفق المفتعل مع هؤلاء، بقلة أشعارهم مقارنة مع الحلاج، والتغيير في الأفق الذي تزخر به نصوصه، هو نفسه عندهم من حيث الذهاب إلى أقصى درجات التجريد والترميز التي تكشف عن رؤية جمالية في الإبداع مغايرة لما كان سائداً، وذلك بإعادة النظر في الثنائية الإنسان /الله، أو الذات/ الموضوع، التي كانت مسافة الوسائط تفصل بينهما، لكن حدثت المسافة بين خطاب الحلاج وما كان سائداً من قبل، بإيعاز خارجي، مما أدى بذلك التعارض إلى حدث مقتله الذي كان منعطفاً تاريخياً، أسهم في جعل تلك المفاهيم ونصوصها تنفذ إلى الوعي وتحدث التغيير الذي لاحظنا آثاره في الأدب الصوفي عند ابن عربي وابن الفارض وغيرهما.

غير أن بوادر التغيير كانت تعمل بالقوة نفسها التي كانت تمارس فيها أساليب الرفض.

ونلحظ ذلك فيما أثارته نصوصه من أثر في العامة والمتصوفة، وقد كانت

---

(1) القشيري، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن، الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت، ص80.

(2) م ن، ص102.

(3) الكلاباذي، أبو بكر محمد، التعرف لمذهب أهل التصوف، لولا التعرف لما عرف التصوف، دار الإيمان، ط1، 1986، ص18.

تنتقل بينهم انتقال الشائعة، لأنه كان يمارس فعل الحب ويبوح به في الأسواق ويقول: يا أهل الإسلام، أغيثوني فليس يتركني ونفسي، فأتهنّى بها وليس يأخذني من نفسي فأستريح. وهذا دلال لا أطيقه؛ ثم ينشد قائلاً:

يا نسيم الرّيح، قولي للرشا لم يزدني الورد إلا عطشا

لي حبيب حبّه وسط الحشا إن يشأ يمشي على قلبي مشى

روحه روحي وروحي روحه إن يشأ شئت وإن شئت يشا [1]

وهو إذا ما قورن بغيره من المتصوفة، وإن كان يتفق معهم في فعل الحب، يكاد يتفرّد بتجريد هذا الحب من الغرض، ويبلغ التماهي بين الله والإنسان حدّا يتجاوز الميثاق الذي أخذه الله على العبد، إلى اتخاذه صورة رمزية تتحدّد في أنواع شتى من التفاعل المعرفي والجمالي. ومعنى هذا أن التفاعل مع نصوصه يجب أن تنبثق شروطه من طبيعة التفاعل تلك، وأن المتلقي يجب أن يستحضر في تلقيه تلك النصوص ذلك التفاعل، باعتباره مقصد المتصوف. فالنصّ "هو الذي يخبر المتلقي فيثير لديه مجموعة من ردود الفعل التي تعمل على انبثاق معطيات جديدة تسعف في عملية التأويل ومضاعفة الفهم"[2]، ذلك أن الذخيرة المشتركة بين الباثّ والمتلقي هي التي تتحكم في نظام الفعل ورد الفعل في النص. ولعلّ ذلك ما وُجِد بنسبة معينة في أشعار الصوفية الآخرين لقلّتها، ويعلّل استجابة المتلقي السلبية مع نصوص الحلاج. يقول ذو النون المصري:

أموت وما ماتت إليك صبابتي ولا قضيت من صدق حبّك أوتاري

مناي، المنى كل المنى أنت لي مني وأنت الغنى كل الغنى عند إقتاري

وأنت مدى سؤلي وغاية رغبتي وموضع آمالي ومكنون إضماري

تحمّل قلبي فيك ما لا أبثّه وإن طال سقمي فيك أو طال إضراري

وبين ضلوعي منك ما لك قد بدا ولم يبد باديه لأهل ولا جار

وبي منك، في الأحشاء، دار مخامر فقد هدّ منّي الرّكن وانبتّ إسراري

---

[1] الديوان: 41.

[2] يراجع إيزر، L,acte de lecture، ص70.

ألست دليل الركب إن هم تحيّروا ومنقذ مَنْ أشفى على جرف هاري؟

وأنت الهدى للمهتدين، ولم يكن من النّور في أيديهم عشر معشار

فنلني بعفوٍ منك، أحيا بقربه أغثني بيسر منك يطرُد إعساري[1]

يرتبط الحبّ الذي يرسمه ذو النون بالغرض، فهو يحبّ الله لأنه مدى سؤله وموضع آماله. وهي سببية لها ما يبرّرها من فضل الله على الإنسان الغافل، فما بالنا بالإنسان الذي يحمل الله في قلبه، ويشكل محل طلب العفو والتوبة، والاستغاثة. وهي معان تعبّر عن أفق انتظار يحيل إلى البعد الفقهي المتداول لعلاقة العبد بالله، الذي يكوّن جملة ردود الأفعال تسعف المتلقي في أن يستجيب لفعالية الرسالة التي تناسب فيها قانون الإخبار مع الإمكانات البنيوية، والخيارات التركيبية والتصويرية فيه متوافقة مع قيمة المعاني المعروفة. أمّا الإمكانات الإخبارية في شعر الحلاج. فقد تجاوزت الإمكانات البنيوية البسيطة. ولم يكن في وسع العبارة حمل المعاني الرمزية، فتحولت إلى إشارات جنح فيها إلى التركيز والاقتصاد في العلامة، غير أن الإشارة عند الحلاج "ليست مجرّد شكل لمضمون يمكن التعبير عنه تعبيراً آخر، وإنّما الإشارة شيء نهائي كالصرخة، فهي توجد أو لا توجد، ووجودها لا مردّ له، إنّها صورة المعرفة الشعرية، وحدث صوفي لرؤية القلب، فهي أشبه بالنقطة التي لا تزيد أو تنقص، رغم أنّها أصل الخط والقوس وهندسة المرئي جميعاً، وفي الإشارة مصدر الشعر والفكر معاً، والصوّرة الإشارية مرآة يتجلّى فيها الموجود بالذّات"[2]. يقول:

أأنت أم أنا هذا في إلهين حاشاك حاشاك من إثبات اثنين[3]

إنها إشارة إلى رفع الإنية نتيجة اقترابها من الله، وهي حال لا يمكن للعبارة التعبير عنها، ولا لاستعارة أو تشبيه أن يجسّداها، ذلك أن الصوفي في حال إدراكه الحقيقة الإلهية لا يمكن أن يحيط بها بكلمة أو عبارة، لأنه في تلك الحالة، يندمج في موضوع إدراكه اندماجاً يجعله شيئاً واحداً، وأمّا الكلمات فهي وصف يحوم حول الموضوع ولا يصل أبداً إلى قلبه ولبابه، "لأن المعاناة تجربة ذاتية تصل الإنسان

---

[1] عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، تح: نور الدين شريبة، ط2، دار الكتب النفيسة، دمشق، 1986، ص31-32.

[2] سامي علي، "شعرية التصوف في شعر الحلاج"، ص12.

[3] الديوان: 59.

بموضوعه وصلاً مباشراً، أمّا الألفاظ فشيء آخر غير الوجدان الذي يكابده صاحب التجربة النّفسية ويعانيه"[1].

ولذلك نجد الحلاج ينتقل في نصوصه بين الرمز الذي هو "معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به أهله"[2]، والإشارة، التي هي "ما يخفى عن المتكلّم كشفه بالعبارة للطافة معناه"[3]، لتصبح الإشارة وفي خضم المحنة التي تعرّض إليها علامة مكانية، تجمع بين اللّفظي والبصري، وتختزل حالات الفكر والقلب معاً، وتتحول إلى أشكال هندسة جسّدها في كتاب الطواسين الذي كتبه في السجن، والتي تحوّل فيها فعل الحب، حديثاً للفكر، ومنعطفاً لتحول الكتابة.

إنّ التعارض الذي لاحظناه بين النص الصوفي والنص المتلقي، والذي كان يتّسم بشيء من الافتعال، كان قد واكبه اندماج الآفاق عند المتصوفة باعتبارهم متلقين تفاعلوا مع نصوص بعضهم ببعض، وكانت ردود أفعالهم بإزاء الأفعال الكامنة في النصوص تتلخص في وجهين:

أولهما: *التلقي المباشر للنص وما يعقبه من دهشة تخضع للوقع الجمالي الكامن في النّص، ينتج رد فعل يختزل كل أساليب التلقي حين يؤدي سماع نص معين إلى الوجد أو الموت، وهو ردّ فعل ينمّ عن انسجام بين مقصد المؤلف والمتلقي، ويثير فيه مكامن المعاناة. وقد روت لنا كتب التصوف من ردود الأفعال هذه منها ما ورد عن القشيري قوله: أن سبب وفاة أبي الحسن النوري أنه سمع هذا البيت:*

لا زلت أنزل من ودادك منزلا تتحيّر الألباب عند نزوله

فتواجد النوري، وهام في الصحراء، فوقع في أجمة قصب، وقد قطعت وبقي أصولها مثل السّيوف، فكان يمشي عليها ويعيد البيت إلى الغداة، والدم يسيل من رجليه ثم وقع مثل السّكران، فتورمت قدماه ومات[4].

والثاني: *يتمثّل في تبرير تلك الدهشة، ويبلور حكماً يعبر عن أفق للتلقي فيه*

---

(1) أسعد علي، معرفة الله والمكزون السنجاري، تح. ودراسة، ط2، دار الرائد العربي، بيروت، 1981، ج1، ص215.

(2) الطوسي، أبو نصر السراج، اللمع، تح. عبد الحليم محمود وطه عبد الله سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ومكتبة المثنى، بغداد، 1960، ص414.

(3) م. ن، ص. ن.

(4) القشيري، الرسالة القشيرية، ص138.

كثير من الاندماج مع أفق النص. ويسلّط الضوء على مكان الفعل في النص من أجل إعطاء حكم يلخص رد فعل كيفما كان نوعه.

فعن أبي علي الرّوذباري أنه لمّا قرب أجله وكان رأسه في حجر أخته، قال:

وحقّك لا نظرت إلى سواكا بعين مودّة حتّى أراكا

أراك معذّبي بفتور لحظ وبالخدّ المورد من جناكا

ثم قال: يا فاطمة، الأول ظاهر، والثاني فيه إشكال[1].

فإذا كان النص كما يقول إيزرلا يمكن له أن يوجد إلا من خلال الوعي الذي يتلقاه، سواء في لحظة القراءة ومسارها التاريخي[2]. فالباث هنا وهو يتحول إلى متلق يحاول أن يطابق بين الفعل الذي ينصّ عليه، وطبيعة رد الفعل الذي يصدر من المتلقي، ويرغب فيه أيضاً، وهو بمثابة حصر لحدث الفهم. وتوجيه ضمن مقاييس جديدة في الإبداع والتلقي، ترتبط أساساً بالباطن/ الإشكال. الذي يقابل الظاهر. هذه المعاني التي أسست لآلية التأويل، وهو الجهاز الفعال الذي اصطنعه المتصوفة في الحكم على النص. ولقد تحدثوا عنه بأساليب مختلفة لعل أبرزها وأبسطها مفهوم الهاتف الذي كان يعني إرجاع المعنى إلى أصله.

والهاتف هو بمثابة المتلقي الوهمي الذي يضمن التفاعل بين النّص والمتلقي في عهد، كانت علاقة المتصوّفة بالمتلقى الفعلي سلبية.

ومن ذلك عن أبي سعيد الخزار أنه قال: تُهتُ في البادية مرّة فكنت أقول:

أتيه فلا أدري من التيه من أنا سوى ما يقول النّاس فيّ وفي جنسي

أتيه على جِنّ البلاد وأنسها فإن لم أجد شخصاً أتيه على نفسي

قال: فسمعت هاتفا يهتف بي ويقول:

أيا من يرى الأسباب أعلى وجوده ويفرح بالتيه الّدني وبالأنس

فلو كنت من أهل الوجود حقيقة لغبت عن الأكوان والعرش والكرسي

وكنت بلا حال مع الله واقفاً تصان على التذكار للجن والإنس[3]

---

[1] م. ن، ص. ن.

[2] يراجع *Iser*، ص*49*,

[3] القشيري، الرسالة القشيرية ص*34*.

في هذه الأبيات ما يشير إلى دور الآخر المتلقي، حتى وإن كان هذا الآخر هو الذات نفسها التي تريد أن تخرج من كل ما شكّلها سابقاً، لتعود إلى الله مجردّة من كل شيء. وهذا يعني أن المتصوفة كانوا وهم يكتبون يمارسون نشاطاً فكرياً، لتحقيق ذات مختلفة عما تقوله، وتلك بعض بوادر الاختلاف الذي أسس لنسق كامل في التلقي هو ظاهرة التأويل، لولا ذلك القهر والتهميش، اللذان مورسا عليهم وبإيعاز سياسي من خلال مقتل الحلاج، ومنع تداول أقواله وكتاباته التي حُرقت بعد مصرعه[1]. ولقد أنتج هذا الوضع تحويلاً في الآفاق إلى حدّ ما. ويمكننا من الحديث عن تغيير الأفق، وإن كان لا يخلو في أحد جوانبه من بعد توفيقي.

ذلك مالاحظناه مثلاً بعد مصرع الحلاج، حين تصدّى متصوفة كالطوسي، (ت378) والكلاباذي (ت380) وأبي طالب المكي (ت386) والقشيري (ت 465) إلى محاولة تأسيس أفق انتظار جديد قائم على ردّ المعاني والمصطلحات الصوفية إلى أصولها من القرآن والسنة، وهي قراءات تأويلية تحاول أن توفق بين النصوص الصوفية، والنظرة الحرفية الصارمة إليها، لكنهم وتحت رعب السلطة وجبروتها، لم يستطيعوا أن يصرّحوا بالوفاق الواقع بين نصوص الحلاج في الحب الإلهي والمعرفة الصوفية، وبين الأفق التقليدي. فاستشهد الطوسي بأكثر من خمسين موضعاً بكلمات الحلاج دون أن يذكر اسمه، ويقول:

قال بعضهم، أو قال القائل، في حين نراه يورد أشعار كّل المتصوفة كأبي حمزة والنوري وذي النون والبسطامي والشبلي والجنيد، وغيرهم. وخصصهم بالمعاني التي ينفردون بها، وطرقهم في الفهم والتعبير والاستنباط.

أما الكلاباذي فقد كان يسبق كلامه عن الحلاج بعبارة لها دلالتها، وهي: "قال أحد الكبراء". وقد صرّح القشيري وهو من القرن الخامس باسمه في مواضع كثيرة، بل إنّه يصدر كتابه بقوله في التوحيد: "... سبحانه لا يظلّه فوق ولا يقلّه تحت، ولا يقابله حدّ، ولا يزاحمه عند، ولا يأخذه خلف، ولا يحدّه أمام، ولم يظهره قبل، ولم ينفه بعد، ولم يجمعه بعد، ولم يوحده كان، ولم يفقده ليس، وصفه لا صفة له، وفعله لا

---

(1) يذكر ابن النديم في الفهرست أنّ كتب الحلاج أحرقت وأخذ من الوراقين عهدٌ بعدم تداولها، وطاردت الدولة أنصاره مدة ثلاث سنوات، وقتلت عدداً كبيراً منهم. نقلا عن علي الخطيب، اتجاهات في الخطاب الصوفي، دار المعارف، القاهرة، 1404 هـ، ص311. وورد في تاريخ بغداد أنّه بعد مصرع الحلاج أحضر جماعة من الوراقين وأحلفوا على أن لا يبيعوا شيئاً من كتب الحلاج ولا يشتروها. عن الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، المكتبة العربية، بغداد، 1931، مجلد 8، ص116.

علّة له، وكونه لا أمد له، تنزّه عن أحوال خلقه، ليس له من خلقه مزاج، ولا في فعله علاج، باينهم بقدمه، كما باينوه بحدوثهم، وإن قلت متى، سبق الوقت كونه، وإن قلت هو، فالهاء والواو خلقه، وإن قلت أين، فقد تقدّم المكان وجوده فالحروف آياته ووجوده إثباته ومعرفته توحيده، وتوحيده تمييزه عن خلقه ما تصور في الأوهام فهو بخلافه" [1].

ورغم التغييب والتشويه الذي لحق بالحلاج ونصوصه من قبل الفقهاء المتعصبين، فإن ردود الأفعال بإزائها ظلت تتعايش مع ذلك القهر، ولقد عبّرت الأشعار المنسوبة إلى الحلاج والتي امتدت إلى القرن السّابع، على أن نصوص الحلاج لم تكن خارج السياق العام لعلاقة الإنسان بالله، على الأقل من حيث السياق المرجعي "المجازي" الذي يسعى إلى ربطها بالغزل أو الزهد. فأقاموا مع نصوصه تواصلاً فنياً. وبدأ الحديث عن علم الباطن وصلته بالقرآن والحديث. وكان القرن الرّابع عصراً انشغل فيه المتصوفة بالتأليف والتصنيف ونهضوا للدفاع عن أنفسهم بسلاح الكتاب، وأصبح التصوف مدوّناً في هذه الفترة. وتحدثوا عمّا أطلقوا عليه "علم المكاشفة" أو"الباطن"، بما يحدث في قلب العبد من خواطر، وهو عند الغزالي بمثابة "النور الذي يظهر في القلب عند تطهيره وتزكيته من صفاته المذمومة، حيث ينكشف من ذلك النور أمور كثيرة كان يسمح بها من قبل أسمائها فيتوهم لها معاني مجملة غير متضمنة فتتضح إذ ذاك حتى تحصل المعرفة الحقيقية بذات الله"[2].

ذلك ما حاول الحلاج التعبير عنه، لكن مكاشفات الأسرار كما قال الكلاباذي "لا يمكن العبارة عنها على التحقيق، بل تعرف بالمنازلات والمواجيد، ولا يعرفها إلا من نازل تلك الأحوال وتلك المقامات"[3]، وإلا توهم المتلقي النفي للإثبات والعكس، لأنه لم يحل مقام القائل، ولن يحدث ذلك إلا عن طريق التجريب؛ ولذلك فهم المتصوفة بعضهم البعض، واصطلحوا فيما بينهم على مصطلحات هي بمثابة الحلّ في المقام الذي من آلياته: 1-إحسان الظن بالقائل. 2-القبول. 3-الرجوع إلى النفس والحكم عليها بقصور الفهم. 4-سوء الظن والحكم على القائل بالهوس والهذيان. وهذا في رأي الكلاباذي أسلم خوفاً من ردّ الحق وإنكاره[4].

لقد لخص الكلاباذي الآراء التي كانت تحيط بأزمة التلقي في ذلك الوقت، لأنه

---

(1) *القشيري، الرسالة القشيرية، ص4.*

(2) *الغزالي، أبو حامد، إحياء علوم الدين، ج1- 31-32.*

(3) *الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص87.*

(4) *م. ن، ص 88.*

من أقرب المتصوفة إلى عصر الحلاج، وهي آراء تمنح بعض الحرية في الحكم على المفاهيم والمصطلحات الصوفية المرتبطة بقانون الصدق، في حين نجد المتلقين من غير جمهور المتصوفة يحاولون الإحاطة بأزمة التلقي، من خلال الشكّ في صدق المتصوفة وتعمد الغموض وإثارة البلبلة، وذلك ما يروى عن أبي العباس بن عطاء حين قال له بعض المتكلمين: ما بالكم أيها المتصوفة قد اشتققتم ألفاظاً أغربتم بها على السامعين وخرجتم على اللّسان المعتاد؟ هل هذا إلاّ طلب للتمويه، أو تستّر لعوار المذهب، فقال أبو العباس: ما فعلنا ذلك إلا لغيرتنا عليه لعزّته علينا، كيلا يشربها غير طائفتنا، ثم اندفع يقول:

أحسن ما أظهره ونظهره ... باديئ حق للقلوب نشعره

يخبرني عنّي وعنه أخبره ... أكسوه من رونقة ما يستره

عن جاهل لا يستطيع ينشره ... يفسد معناه إذا ما يعبرُه

فلا يطبّق اللّفظ بل لا يعشره ... ثم يوافي غيره فيخبره

فيظهر الجهل وتبدو زهره ... ويدرس العلم ويعفو أثره [1]

يعبّر هذا النّص عن وجهة نظر المتصوفة في المتلقي، حيث عدم التكافؤ بين البثّ والتلقي، والقدرة على إظهار الحق من جهة، والجهل به، من جهة أخرى، وانفتاح النّص على أفق انتظار مخالف لأفق المتلقي العاجز على أن يستوعب ذلك الانفتاح في مستواه الدلالي، فيلجأ إلى التّفسير الظاهر الذي يفسد المعنى ولا ينفتح على إمكانيات التأويل.

وهو في هذا المستوى كمثل من حملوا التوراة، الذين قال عنهم الله إنّ مثلهم (كَمَثَلِ الحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَاراً). فالعوار إذن في المتلقي وليس في المتصوفة، ولذلك كانوا يطلقون عليهم أصحاب العبارة الذين ينحصر تلقيهم في وصل الكلمات بعضها ببعض بحثاً عن المعنى المفرد. وقد قال أحد المتصوفة فيهم:

إذا أهْلُ العبَارةِ سَاءَلونَا ... أَجَبْنَاهُمْ بأَعْلاَمِ الإشَارَهِ

نُشير بها فنجْعلُها غموضاً ... تُقصّرُ عنه تَرجَمَةُ العباره

وَنَشْهَدُها، وتَشْهَدنا سُرُورا ... له في كلِّ جَارحَةٍ إثاره

---

[1] م. ن، ص 89.

ولم يكن الاصطلاح، أو "الإشارة" تعبيراً عن احتواء المعنى ولا سعياً لتسميته بقدر ما كان دعوة إلى الاختلاف وتغيير الآفاق بوساطة التأويل الذي يسهم في تلقي النص وقراءته ضمن شروطه البنوية والدلالية أو خارجها. غير أن فعالية هذه الدعوة لم تهيئ لمعالم أفق انتظار جديد إلا في القرون المتأخرة من خلال الوضع التواصلي الذي خلقه المتصوفة وهذا قبل أن يأتي الغزالي؛ ويحّلل مقام الحب تحليلاً عميقاً، بالإضافة إلى غيره من المقامات الصوفية الأخرى، أو مراحل السلوك التي تؤدي إلى الحب، والفعل المتبادل بين العبد والله، الذي يؤدي إلى قرب خاص من الله، وهو ليس اتحاداً أو حلولاً. وبذلك يكون قد صالح بين التصوف والفقه، ووفق بين الآفاق، فخلق بذلك مناخاً لقبول نصوص الحلاج، يقول في مشكاة الأنوار: "العارفون بعد العروج إلى السماء الحقيقية اتّفقوا على أنّهم لم يروا في الوجود إلاّ الواحد الحق، لكن منهم من كان له هذه الحال عرفاناً علمياً، ومنهم من صار له ذلك حالاً ذوقياً، وانتفت عنهم الكثرة بالكلية واستغرقوا بالفردانية المحضة واستوفيت فيها عقولهم، فصاروا كالمبهوتين فيه، ولم يبق فيهم متّسع لذكر الله، ولا لذكر أنفسهم أيضاً. فلم يكن عندهم إلاّ الله، فسكروا سكراً دفع دونه سلطان عقولهم فقال أحدهم: "أنا الحق"، وقال الآخر: "سبحاني ما أعظم شأني" وقال آخر: "ما في الجبة إلا الله". وكلام العشاق في حال السّكر يطوى ولا يحكى، فلمّا خفّ عنهم سكرهم، وردّوا إلى سلطان العقل الذي هو ميزان الله في أرضه، عرفوا أن ذلك لم يكن حقيقة الاتّحاد بل شبه الاتحاد، مثل قول العاشق في حال فرط عشقه: "أنا من أهوى ومن أهوى أنا"؛ ولا يبعد أن يفاجئ الإنسان مرآة فينظر فيها ولم ير المرآة قط، فيظن أن الصورة التي رآها هي صورة المرآة متحدة بها"[2].

ولا يفهم من قول الغزالي إن كلام العشاق في حال السّكر يطوى ولا يحكى، أنها دعوة لتهميش نصوص المتصوفة، فهو يتحدّث عن عبارات معينة، دعت في زمانها إلى الاستغراب، وهي ما عرف بالشطحيات، لأنها تسمى بلسان المجاز اتحاداً وبلسان الحقيقة توحيداً. وهذا النوع من الكلام قابل لأن يؤول. فقول القائل إن الحقّ يتّسع للتأويل كالذي في الحديث القدسي مرضت فلم تعدني وكنت سمعه وبصره

---

[1] الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص89.

[2] الغزالي، أبو حامد، مشكاة الأنوار، تح أبو العلاء عفيفي، ط الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1964، ص57.

ولسانه[1].

إن الخطاب الصوفي في القرن الثالث لم يعش الوضع الطبيعي للتلقي، والذي يتلخّص في التفاعل بين النّص والمتلقي، وغياب التفاعل الإيجابي الذي لاحظناه أدّى إلى تغييب النصّ، لأن حياة الأثر الأدبي لا تكمن في وجوده فقط بقدر ما هي ناتجة عن التفاعل الذي يحدث بينه وبين المتلقي.

وكان لا بدّ لهذا الغياب أن ينتج عنه غياب حكم القيمة الجمالي على الرّغم من أن نصوص المتصوّفة كانت طفرة ضمن التقاليد السّابقة والسّائدة، وإن كان النقل المعرفي الذي تأسست عليه انتهى إلى اعتبارها نصوصاً دينية، وأصبح الانزياح الدلالي ابتعاداً عن الدين أو دعوة إلى الكفر. وتلك ضغوط كما رأينا أدت بالحلاج باعتباره من أكثر الوجوه إثارة للتوتر، إلى الإغراق في الرمزية والتجريد، حين لم تسعفه العبارة. وكانت تلك أولى دلالات التحول في الكتابة، أعطت رصيداً من العطاءات الفضائية النصية التي بلغ بها الذروة في كتابه "الطواسين" فكان بمثابة استراتيجية في الكتابة، هي ردّ فعل على تلك الضغوط من جهة، ومأمناً لسرّ لم يقوَ فعل الحب على حفظه من جهة أخرى، في وقت كان فيه الشعر العربي ينضوي على مفاهيم تكاد تكون متكاملة، تحدّد عناصر القصيدة وفضاءها، من خلال الحسن والقبيح، لذلك كان الفضاء سابقاً على القصيدة وما على الشاعر سوى أن يصبّ فيه أغراضه.

ولقد ثبت أن الأوزان الشعرية، وإن كانت مرتبطة بالسّماع والإنشاد، إلاّ أنّها أسهمت في ثبات الفضاء النّصي أو على الأقل في هيمنة الوجود السّابق الذي منحوه "شرعية التمتّع بخصائص منفصلة عن الشاعر والنص الذي يكتبه أو يشكّله"[2]، وإن رأوا لاحقاً في دلالات الأوزان علاقة بالأغراض؛ لذلك رأينا الحلاج ينسج من خلال هذا الوجود، فيكتب مع غيره من المتصوفة وفق البحور المتداولة، لأن المبنى عند المتلقي والناقد، ومن خلال الإنجازات التي كانت منذ الجاهلية قالب لفظي وزني بلاغي، حتّى إن كان للوزن قواعد عروضية وبحور متعدّدة، وكانت هناك قواعد معروفة تحكم بالحسن والقبح والتناسب والتنافر، و"توليف الشعر يقوم على تخيّر لفظي وزني محكوم بتلك القواعد والمقتضيات تقوم على تخيّر قالبي إذا

---

[1] *يراجع م. ن، ص62.*

[2] *جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية حتّى القرن الثامن الهجري، ط1، دار الآداب، بيروت، 1984، ص144.*

صحّ التعبير يسعى من خلاله إلى التلاؤم مع معنى سابق له بغية تزيينة، أي إظهاره في حلة جديدة"[1]، وهذه الحلّة الجديدة هي غالباً الفضاء الصوري من استعارات وتشبيهات، ولا تكاد تنبني على فضاء نصّي ما دامت مصوغة في ذلك القالب المختار، بل إن الزحافات والعلل التي كانت تحدث في التفعيلات، والتي كان من المفروض أن تهيء لتغير في الفضاء كانت تعتبر كل ما يلحق بأجزاء الشعر من نقص وزيادة، أو تقديم أو حذف أو تأخير، ضرورة شعرية، وعلى الرّغم مما تحدثه هذه الزحافات من تنوع وتغيّر في رتابة الوزن، فإنها لم تعتبر ذات أهمية، بل مجرد فروع عن أصول تامة، وتلك نظرة صارمة، لاحظنا من خلال بعض نماذج المتصوفة أنّها قوّضت إلى حدّ كبير، فقد غلب على شعرهم المجزوءات والمخلّعات وما يسمى بالبحور القصيرة، التي أرجعها سميح عاطف الزين لتأثير "الانفعالات النّفسية والنّزوات العاطفية والأحوال الذوقية التي كانوا يعيشونها، وهي انفعالات وأحوال كانت تعرض لهم أثناء ما أسموه بالسكر الروحي، بحيث لا تتوفر لهم القدرة على الصّنع ليأتوا بالبحور الطّوال، طالما أنّهم في حالة معاناة متناهية من جراء تلك الأحوال"[2]، وخاصة عندما يتعلّق الأمر بالبوح، فلا يتسنى للقائل الاسترسال، بل هو أقرب إلى التركيز، هذا إلى جانب ارتباط هذه البحور بالغناء، وأغلب الأشعار التي قالها المتصوفة قيلت بعد وجد.

وهذه نقطة مهمة في الكتابة الصوفية، حيث إنها أسهمت في تبلور وعي عميق بأسرار الكتابة، والانشغال الخطي، مثلما تجلّى في كتاب الطّواسين للحلاج، الذي يدلّ على أن الحلاج حين أخفق في التعبير عمد إلى الرّمز، الذي ألجأه إلى شكل يراوح بينهما هو فضاء الشكل. ولقد كان للحرف عنده قيمة رمزية عالية، وسحرية توازي طبيعة العلاقة بالله، فعن الشيخ إبراهيم بن عمران النيلي أنّه قال: "سمعت الحلاج يقول: النقطة أصل كلّ حرف، والخطّ كله نقط مجتمعة، فلا غنى للخط عن النقطة، ولا للنقطة عن الخط. وكلّ مستقيم أو منحرف فهو متحرك عن النقطة بعينها، وكلّ ما يقع عليه بصر أحد فهو نقطة بين نقطتين، وهذا دليل على تجلّي الحقّ من كلّ ما يُشاهد، وترائيه عن كلّ ما يعاين، من هذا، قلت: ما رأيت شيئاً إلا ورأيت الله فيه"[3]. فما الخط والشكل الطباعي إذن إلاّ تمثيل في مستوى ثانٍ للمعطيات اللغوية الصوتية، ونزوع كانت بعض نصوص الطواسين ترجمة إنجازية

---

[1] م. ن، ص30.

[2] سميح عاطف الزين، الحلاج دراسة وتحليل، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1988، ص84.

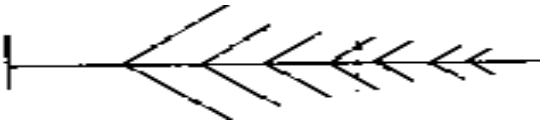
[3] ماسينيون، لويس، وبول كراوس، كتاب أخبار الحلاج، 1936، ص16.

لـه. وحصـيلة الاشـتغال علـى اللغـة التـي يمتلكهـا المتصـوّفة كمعطـى ذاتـي خـارج التزامات الثقافة وقواعدها التي تحكم اللغة الأداة المؤسسة.

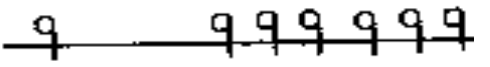
يقول الحلاج راسماً علاقة التوحيد:

–والألف الخامسة هو الحق، والحق واحد أحد، وحيد موحّد.

–والواحد والتوحيد "في" و"عن" و"منه" بينونة البينونة وهذه صورته[1]:



وفي نسخة أخرى



إن الدليل الخطي والشكل الطباعي للنص في أبعاده الهندسية، يوحي بوعي الفضاء الخطّي، كما أنّ في توزيع نصوص الطواسين كلّ على حدة، وتسمية كلّ منها طاسين، ما يوحي بأن العنوان أصبح لدى الحلاج معطى خطّياً يختزل معاني النصّ الرمزية والاصطلاحية الشديدة الخفاء، ومصحوبة بوعي كامن بضغط التلقي الممارس عليه، وكان قد كتب هذه الطواسين في سجنه، وقبل أن يعدم، وقد أنقذها من الحرق صديقه ابن عطاء[2].

وإذا كنا لا نستطيع أن نفكر في الدليل إلاّ عبر مؤسسة تبرر حضوره الدائم مثلما هو الحال بالنسبة لنص الثقافة المركزية الرسمية التي أكّدت حضوره كأثر وبصمة حفظتها الكتابات التي أرخّت له، فإن النصوص الصوفية بدورها كانت تعلن أن لها موضعاً في الزمان وعلاقة بالآخر وتجسيداً خطيّاً كذلك، لذلك وفي الوقت الذي كان فيه الأدب الرسمي يؤكد ثبات الإلحاح على هامشية الدّليل الخطّي، أو أولوية الدليل المنطوق. راح الحلاج، وبعده النفّري (تـ 454 هـ) يلحّان على حضور الفضاء الخطّي من خلال مفهومهما للحرف باعتباره شكلاً رمزياً، قبل أن يكون صوتاً ينشد مثلما تؤطر له الشفهية المسيطرة،وعمود الشعر الذي ظلّ الإطار

---

(1) الحلاج، كتاب الطواسين، دار النديم للصحافة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989، ص23.

(2) يراجع مقدمة ديوانه، بقلم كامل الشيبي، ص12. واتجاهات الأدب الصوفي، لعلي الخطيب، ص209.

الأساس الذي تنتج ضمنه الأشكال الشعرية حتى في القرون المزدهرة. وهذا ما يجعلنا نسّجل في تراثنا ثانوية العنصر الخطي نظراً لطول امتداد فترة الإنشاد والتي تعود إلى عدّة قرون قبل مجيء الإسلام وبعده، حيث أجمعت الرّوايات على أن الشعر العربي كان ينشد في أسواق الجاهليين، فيهزّ قلوب السامعين هزّاً، ويطرب القوم لموسيقى الإنشاد، كما كان يُنشد أمام النّبي وفي حضرة الخلفاء فيطربون له[1]. بل لقد جاءت الروايات القديمة بما يدلّ على أنّ الشاعر إذا لم ينشد شعره وأراد به أن يتغنّى "دفع به إلى جارية ممّن تحسن التلحين، تتغنّى به في مجلس من مجالس اللهو والطرب"[2].

وهذا يعني أن العرب وجدوا في المنطوق مقياساً للانتظام والتناسب الوزني للشعر، حتّى أنّهم إذا أرادوا أن يخطبوا صاغوا جُمَلهم على شكل من التناسب والانتظام الموسيقي الذي يشبه الشعر، الأمر الذي أدى بعد ذلك إلى استساغة نمط معين من الشكل التناظري المبني على الإيقاع الرتيب المتساوي تفعيلياً، والذي يحيل خطياً إلى سيطرة السواد على الرقعة التي سوف تدون عليها القصيدة. ومن هنا تأتي ثانوية عنصر الفضاء الخطّي عند العرب، على الرغم من أن هذا العنصر "يمكن أن يصبح عنصراً مولداً للمعاني والدّلالات في النّص لأنه ليس بالعنصر المحايد الصّامت حتى في النّصوص التي تتحكم في إنتاجها مقصدية توظيف وتقصيد عنصر الفضاء"[3].

هل هذا يعني أن الحلاج أدرك ما للفضاء الخطّي من أهمية في إنتاج النص ومن ثم تلقيه؟ أم أنه مجرد شكل أو صيغة من صيغ البحث عن أشكال أخرى للتعبير عن علاقته بالله المطلق، وتجسّد الاصطدام بجدار التلقي؟ ومهما يكن الأمر فإن نصوص الطواسين كانت إعلاناً عن التحوّل من الشفهي إلى الكتابي، وأن الرمزية التي أضفاها على الحروف، أنتجت أشكالاً تسهم في نشأة الكتابة وتحوّلها في التعبير عن العلاقة بالله في صور رمزية تجريدية، يستطيع الإنسان صاحب الخيال الحر أن يعيد تأويلها باعتبارها طقوساً لرمزية الحرف والخط.

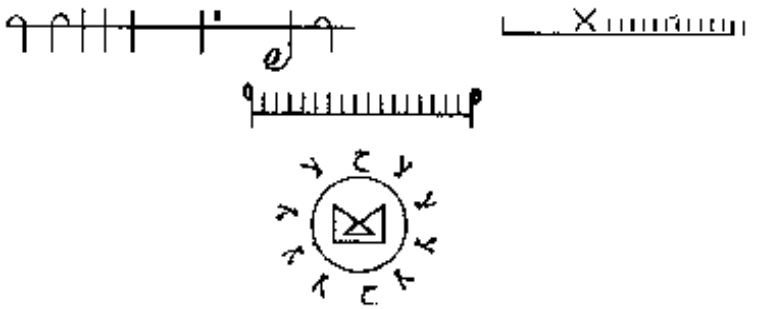
يقول في طواسين الحادية عشرة وصورتها:

---

(1) *يراجع، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ط5، دار الكتب، القاهرة، ص162.*

(2) *يراجع، م. ن، ص163.*

(3) *محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص53، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص5.*



فالنقش الأول فكر العوام، والثاني فكر الخواص، والدائرة علم الحق والوسطانية مدار الانتهاء، واللاءات المحيطة النفي من كل الجهات والحاءان الحائلان من الجوانب، جوانب الأجانب فبقي التوحيد، وما وراءه، كلّها حوادث[1].

ولو قدّر للحلاج أن يعيش بعد كتابة الطواسين، ما رأى خصومه في هذه الأشكال سوى تأكيدٍ على تهمة السّحر الموجهة إليه، وتغذيه بالعلوم الخفية كالتنجيم والطلسمات أو العلوم السريّة التي تتعاطى علم الحروف، وقد جاء ابن خلدون، وسمّاه بعلم السيّمياء الذي حدث كما يقول عند "ظهور الغلاة من المتصوفة، وجنوحها إلى كشف حجاب الحس، وظهور الخوارق على أيديهم، والتصرف في عالم العناصر، حيث جعل هؤلاء الألف للنار والباء للهواء، والجيم للماء، والدال للتراب"[2].

وحتّى لو سلّمنا بأن هذه العلوم السريّة كانت بمثابة السّرداب الذي يسهّل عملية التفاعل بين المتصوّف والحرف، فإنّها كادت تؤسس للنظرية في الفضاء النصي لولا الضغوط التي مورست على كتاباتهم. وإذ كان الفضاء النصي مثلما يرى محمد الماكري، يتكون من نوعين من العلاقات التي تحدّه خطيّاً، ومن ثم الكشف عن وظيفته، وهما العلاقات التراكبية والعلاقات الاستبدالية[3]، فإنّ الذي يمكن أن نلاحظه من خلال ما أوردناه من نماذج، أن العلاقات التراكيبة هي التي سادت في شعر المتصوّفة بما فيهم الحلاج، حيث رأينا تسلسل الأدلة فيها في خطية متواصلة، بحيث يتمّ تحديد السطر في خط أفقي، وفي ظل هذه العلاقة التراكبية تتضمن

---

(1) الحلاج، الطواسين، ص27.

(2) ابن خلدون، تاريخ العلامة ابن خلدون، ط2، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، 1979، مج. 1، المقدمة، ص. ص 936- 937.

(3) يراجع محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص.ص 94-95.

الوحدات الخطّية عناصر كثيرة، بحيث يهيمن السّواد على البياض، وبنية خطيّة من هذا النوع نتحدّث فيها عن محور أفقي يسمّى محوراً تلاصقياً[1].

وهو الفضاء نفسه الذي اشتغل من خلاله الحلاج وغيره من المتصوفة بعده في القرون اللاحقة، ويماثل نمط الكتابة الرسمية، لأن المحور التلاصقي كان أكثر هيمنة، ولم نلحظ انفصالات وبياضات بين الوحدات الخطيّة إلاّ في بعض الأشكال ولو جزئياً، كالموشّح، أو تفرضها اعتبارات إملائية وعروضية مثلما لاحظنا من اعتماد المخلعات والمجزوءات، وهي لا تشكّل ظاهرة خاصة بالمتصوفة.

أما ما نلاحظه من تغيير يشكل خاصية لم تكتمل لعدم شيوعها، فيتجلى في نوع العلاقات الاستبدالية، حيث تتكون الوحدات الخطيّة فيها من عدد قليل من العناصر، وتكون الفضاءات البيضاء أكثر أهمية من السواد، وقد يتغيّر فيها نظام الجملة أو السطر أو النص، غير أن هذا النمط لم يمارس في الشعر بل ساير الانتقال إلى الرمزي والأكثر تجريداً في التعبير عن العلاقة بالله، من خلال النثر، مثلما تجلّى في الطواسين للحلاج أو المواقف والمخاطبات للنفري*. وقد يفسر هذا بأن النثر الشكل التعبيري المغيّب إلى حدّ ما في الثقافة الرسمية كان وسيلة المتصوفة لتقويض رتابة الوزن، وسلطان الوجود السابق، ومن ثم الإسهام في تغيير الفضاء النصي، حتى إن كان الهدف هو ستر معانيهم بعد ضيق الآفاق.

لابد بعد هذه الإشارة، أن نلاحظ كذلك أن الفهم الرمزي للحروف والأشكال في التعبير عن علاقة المتصوّف بالله، يعكس ما لهذا الفهم من علاقة بالزمن الشخصي المعيش للصوفي، حيث إنّه "يمنح طابعه للبناء ويلهمه خصائصه المختلفة، هذه الخصائص التي تحكم طبيعة البناء، كما تحكم استمرار أو اتصال أو انقطاع الحركة المسجلة، أي أنّها تضغط في النهاية توزيع البياضات والسّوادات على الأسطر"[2]. ولقد بيّنت الطواسين أن فضاءها يمكن أن يوقف الزمن أو على الأقل لا يتركه يكتسحه في الوقت الذي يجري فيه الزّمان الشخصي في فضاءاته المنفصلة، والفرد الذي تبرّر كتابته في هذه البنية، لا يندمج في الزمن الاجتماعي الذي يخشى انحرافه، بل يعيش سكونية الزمن، إنه يرغب في أن يعيش دوامة المستحيل[3]، لذلك عاش الحلاج تجربة المستحيل، ولذلك كان يبتَسم أثناء الصّلب

---

[1] يراجع م. ن، ص94.

* إنّ الاستشهاد بنماذج من نصوصه في الفصول اللاحقة يوضح ذلك، لأنّ هدفنا هنا ليس تحليل الظاهرة.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص101.

[3] يراجع م. ن، ص121- 122.

وأطرافه تقطع بخلاف، لأنه كان خارج الزمن الاجتماعي، وكان يردّد عندما قطعت رجلاه قوله:

اقتلـــــوني يـــــا ثقـــــاتي	***إن فـــــي قتلـــــي حيـــــاتي***
ومـمـــــاتي فـــــي حيـــــاتي	***وحيـــــاتي فـــــي ممـــــاتي***
إن عنـــــدي محـــــو ذاتـــــي	***مـــــن أجـــــلّ المكرمـــــات***
وبقـــــائي فـــــي صـــــفاتي	***مـــــن قبـــــيح السـ ـــــيّئات***
فـــــاقتلوني واحرقـــــوني	***بعظـــــامي الفانيـــــات***
ثـــــمّ مـــــرّوا برفـــــاتي	***فـــــي القبـــــور الدّارسـ ـــــات***
تجـــــدوا ســـــرّ حبيبـــــي	***فـــــي طوايـــــا الباقيـــــات*** [1]

II- آليات السّتر بين المتعة والتأويل

1-الغزل: أفق استبدالي

لقد ترك المتصوفة الأوائل رصيداً ضخماً من المعارف، والمفاهيم التي عبّروا عنها بمصطلحات هي بمثابة الرموز التي تحيل إلى التجربة الصوفية، ولقد عارضت السلطة في القرن الثالث الرمز وأضعفت من قوته بقتل الحلاج، ولكنها لم تستطع إبادته مادامت قد أفسحت المجال واسعاً للتعرض إلى هذه الرموز بالشرح والتأويل طيلة القرنين الرابع والخامس، فكان الجو يوحي بتكوين مسارٍ للتلقي، يتكافأ مع الضغوط التي تعرض إليها الخطاب الصوفي في القرن الثالث. وقد بدأ هذا المسار كما رأينا بطابع تحليلي سمته التفسير والتوضيح لكل أقوال الأوائل، والتي شكّلت نسقاً معرفياً حاولوا بوساطته أن يتواصلوا مع غيرهم، غير أن تلك الحمولة المعرفية كانت دونها قدرة القناة التواصلية المتمثلة في اللغة، والتي وصفها المتصوفة بالعبارة، ولجأوا إلى ما أطلقوا عليه الإشارة التي لا ترتبط بالقناة بقدر ما ترتبط بالباثّ وقصده. ولذلك كان لزاماً على من يريد التعرف أن يجرب، أمّا القناة

---

[1] الديوان: 24.