الجسد بين الوَعْي الواقعي والمُتَخَيَّل الصُّوفي

قراءة في ديوان "إشراقات التَّوحد" لمحمد محمد الشهاوي

د/محمد هاشم عبد السلام

أستاذ الأدب العربي المساعد –كلية دار العلوم – جامعة الفيوم

ملخص

يتسع مفهوم الجسد ليدل على امتلاكِ الذاتِ الوعيَ والقدرة على التفاعل والتأثير والتأثر، وبهذا المعنى تواتر حضوره في شعرنا العربي؛ فمن شعرائنا مَن فُتن بالمرأة؛ فرسم لها صورة مثالية، تُقرِّب جسدها للخيال، ومنهم من افتخر بقوته الجسدية؛ ردعًا لخصومه، وربما لمآرب أخرى، وفي المقابل كان حديث بعضهم عن الجسد أمارة على الضعف ودليلًا على وَخْط الشيب له ونيل الزمان منه، وكذلك استخدم فريق من هؤلاء الشعراء الجسد علامة على النقص والمهانة في سياق الهجاء والشماتة، لا سيما عندما يُعَيِّر بعضهم بعضًا بهزيمة قومه وسبي نسائهم وانتهاكهن جسديًّا.

وفي الشعر الحديث سجل دال الجسد حضورًا لافتًا؛ ولعل مرد هذا الحضور الكثيف نضج تجارب الشعراء، وانغماسهم حتى الثمالة في واقعهم الاجتماعي والسياسي، ويعد الشاعر محمد محمد الشهاوي واحدًا من شعرائنا المعاصرين، الذين عنوا بفكرة توظيف الجسد، خاصة في ديوانه "إشراقات التوحد" الذي حفل بذكر الجسد، وكان من أهم تيمات إنتاج شعريته؛ إذ تخطى فيه هذا الجسد إفراخ الدلالات الحسية المباشرة، ولم يعد يُختزل في كونه مجرد جسد فيزيائي موجه للمتعة الخطابية والحسية، وإنما أصبح بمثابة علامة سيميائية، تفتقت عنها دلالات عرفانية ثقافية، وأبعاد سيكولوجية نفسية.

ووفقًا لهذا مكنت دراسة الجسد في ديوان "إشراقات التوحد" من الكشف عن طبيعة مرحلتين قد مر بهما الشهاوي، ويُرجَّح أن تكون إحداهما نتيجة للأخرى؛ المرحلة الأولى: مرحلة تبرم الشهاوي والإعلان عن معاناته، والمرحلة الثانية: مرحلة الانعتاق – على غرار الصوفيين – بروحه دون جسده من هذا الواقع؛ بغية رسم واقع خيالي جديد؛ ولإماطة اللثام عن طبيعة حضور الجسد في هاتين المرحلتين اشتملت هذه الدراسة على مبحثين؛ الأول: الجسد والوعي الواقعي، والثاني: الجسد والمتخيل الصوفي.

الكلمات المفتاحية:

الشهاوي، الجسد، الذات، الواقع، التصوف.

Summary

The 'body,' distinct from 'physical body' or 'frame,' signifies the possession of self-awareness, the ability to interact, influence, and be influenced. In this sense, it has been a recurrent theme in Arabic poetry since the pre-Islamic era until our own time. Some of our poets were captivated by women, painting idealized portraits of them that brought their bodies closer to the realm of imagination. Others boasted of their physical strength to deter their rivals and affirm their active role in their lived reality. Conversely, some poets spoke of the body as a sign of weakness, a testament to the onset of old age and the ravages of time. Similarly, a group of these poets employed the body as a mark of deficiency and humiliation in the context of satire and mockery, particularly when they taunted each other with the defeat of their tribes, the capture of their women, and the physical violation of those women.

In modern poetry, the body has made a striking appearance. This intense presence can perhaps be attributed to the maturity of the poets' experiences, the diversity of their perspectives, and their deep immersion, whether accepting or rejecting, in their social and political realities. The poet Muhammad Muhammad Al-Shahawī is one of our contemporary poets who has paid significant attention to the concept of employing the body, especially in his diwan "Ishraqāt al-Tawḥud", which is replete with references to the body. The body has been one of the most prominent themes in his poetic production. Moreover, in this diwan, the body has transcended the realm of direct sensory connotations, and it is no longer reduced to a mere physical body aimed at rhetorical or sensual pleasure. Rather, it has become a semiotic sign, from which have emerged spiritual and cultural connotations, as well as psychological dimensions.

Furthermore, a study of the body in the diwan "Ishraqāt al-Tawḥud" has enabled us to uncover two distinct phases that al-Shahawī went through, one likely being a result of the other. The first phase is characterized by al-Shahawī's disillusionment and rejection of his deteriorating reality and the suffering it caused. The second phase is one of liberation, akin to that of the Sufis, where the soul is freed from the body and this reality, soaring beyond it to construct an imaginary reality devoid of hardship or affliction. To unveil the nature of the body's presence in these two phases, this study has been divided into two sections: the first, the body and conscious reality; and the second, the body and Sufi imagination.

توطئة

يتقاطع مفهوم الجسد في الاصطلاح اللغوي مع مفردات أخرى؛ مثل البدن والجسم؛ ففي لسان العرب: "الجسد: البدن، تقول منه: تجسد، كما تقول من الجسم: تجسم"(١)، كما جاء فيه في مادة (بَدَن) أن "بدن الإنسان: جسده. والبدن من الجسد ما سوى الرأس والشوى"(٢)، أما الجسم فقد عُرّف في القاموس المحيط بأنه "جماعة البدن أو الأعضاء، ومن الناس وسائر الأنواع العظيمة الخلق"(٣).

والجسد وإن كان يتفق مع هاتين اللفظتين (بدن وجسم) في الدلالة على الهيئة الحسية الفيزيائية، فإنه – وهذا سبب اجتبائه في عنوان هذا البحث – ينماز عنهما بكونه "مؤشر الحقيقة النورانية للتكوين الإنساني، وبوصفه الصورة الروحية للبعد المادي في الجسم"(٤)، ولأنه يؤشر لفكرة وعي الذات وقدرتها على التعبير عن تجارب شخصية، وكذلك التفاعل والتأثير في محيطها الخارجي، حتى في الحال الصمت واستعمال الإشارة، التي قال عنها الجاحظ: "والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ، وما تغني عن الخط"(٥)، وهو ما عُرف – حديثًا – بلغة الجسد.

وكما أدرك الجاحظ أهمية أعضاء الجسد في عملية التواصل، عرف له شعراؤنا العرب قدره؛ فتواتر حضوره في إنتاجهم منذ العصر الجاهلي لمقاصد وأغراض مختلفة؛ إذ ألفينا بعضهم يتغزل بالمرأة، ويرسم لجسدها صورة مثالية، تقربه إلى الخيال، ومنهم – في إطار الفخر – من تغنى بقوة بنيانه، حتى وصل به إلى حد الجسد الخارق؛ زهوًا بنفسه، أو إلجامًا لعدوه، أو حفظًا لنفسه من التطامن والتشيؤ، وفي المقابل كان حديث بعضهم عن الجسد أمارة على الضعف ودليلًا على وخط الشيب له ونيل الزمان منه،

(١) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة: جسد، ٣/ ١٢٠.
(٢) السابق، مادة: بدن، ١٣/ ٤٧.
(٣) الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٨، ٢٠٠٥م، ص١٠٨٨.
(٤) محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية العام للكتاب، ١٩٩٧م، ص١٩٩.
(٥) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨م، ١/ ٧٨.

وكذلك استخدم فريق من هؤلاء الشعراء الجسد علامة على النقص والمهانة في سياق الهجاء والشماتة، لا سيما عندما يُعَيِّر بعضهم بعضًا بهزيمة قومه وسبي نسائهم وانتهاكهن جسديًّا.

وفي الخطاب الشعري الحديث تعزز حضور الجسد وتأثل، حتى "أصبح خطا أساسيًا في شعر الحداثة"(٦)؛ وربما كان مردُ هذا الحضورِ الكثيفِ نضجَ تجارب الشعراء، وتباينَ مشاربهم، وانغماسهم – قبولًا أو رفضًا – حتى الثمالة في واقعهم الاجتماعي والسياسي؛ وهو ما جعل الجسد لديهم "جسدًا واعيًا وذا مقصدية، لا مجرد منعكس للرغبة الجنسية أو الجمالية. هذا الاختزال للجسد في مظهره الفيزيقي... يجعل منه جسدًا من أجل الآخر، أي موجهًا للمتعة الخطابية والحسية"(٧).

وعندما يُصرْف الجسد في إنتاج الشاعر للمتعة الحسية وحدها؛ تتفشى فيه لوثة الشبق والغلمة، ومع اجترار هذا النموذج على هذا النحو يُدْمغ هذا الإنتاج بطابع حسي بارز، ويتسم بالآلية المضادة لحركة الإبداع الشعري وتنوع معطياته، إذ لا يتسع حينئذ لأزمة روحية أو وجودية عاتية، وهو ما عُرف لدى بعض الباحثين بظاهرة "تثبيت المجال"(٨).

ويعد الشاعر محمد محمد الشهاوي(٩) واحدًا من شعرائنا المعاصرين، الذين عنوا بفكرة توظيف الجسد، خاصة في ديوانه "إشراقات التوحد" الذي حفل بذكر الجسد، وكان من أهم تيمات إنتاج شعريته، لا سيما وقد تخطى فيه هذا الجسد إفراخ الدلالات الحسية المباشرة، وأصبح بمثابة علامة سيميائية، تفتقت عنها دلالات عرفانية ثقافية، وأبعاد

(٦) محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، ص١٤٠.
(٧) فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، بيروت، ١٩٩٩م، ص٨٧.
(٨) ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص٤٩.
(٩) هو الشاعر المصري المعاصر محمد محمد محمد الشهاوي، من مواليد (قلين الكبرى) بمحافظة كفر الشيخ، ولد في الخامس والعشرين من مارس عام ١٩٤٠م، ألحقه أبوه بكتاب القرية، ثم التحق بالمعهد الديني، برزت موهبته الشعرية في مرحلة مبكرة، أصدر عددًا من الدواوين؛ أهمها ثورة الشعر ١٩٦٢م، وقلت للشعر ١٩٧٢م، ومسافر في الطوفان ١٩٨٥م، وزهرة اللوتس ترفض أن تهاجر ١٩٩٢م، وإشراقات التوحد ٢٠٠٠م، وأقاليم اللهب ومرايا القلب الأخضر ٢٠٠١م، ومكابدات المغني والوتر ٢٠٠٣م.

سيكولوجية نفسية؛ ولذا مكنت دراسة الجسد في هذا الديوان من الكشف عن طبيعة مرحلتين قد مر بهما الشهاوي، ويُرجَّح أن تكون إحداهما نتيجة للأخرى؛ المرحلة الأولى: مرحلة تبرم هذا الشاعر ورفض واقعه المهترئ وما تجرعه فيه من آلام، والمرحلة الثانية: مرحلة الانعتاق – على غرار الصوفيين – بروحه دون جسده من هذا الواقع والتحليق بعيدًا عنه؛ بغية رسم واقع خيالي، لا شقاء فيه ولا نصب؛ ولإماطة اللثام عن طبيعة حضور الجسد في هاتين المرحلتين اشتملت هذه الدراسة على مبحثين؛ الأول: الجسد والوعي الواقعي، والثاني: الجسد والمتخيل الصوفي.

المبحث الأول

الجسد والوعي الواقعي

يتسع مفهوم الجسد ليكون وعاءً للذات التي لا تذهل عما حولها، وإنما تتمتع بوعي إدراكي، يمكنها من التعبير عما يعتلج بداخلها وما ألمَّ بها، كما يمنحها القدرة على التفاعل مع قضايا الواقع والتماهي معه، أو رفضه – في بعض الأحيان – إحساسًا بالمسئولية أو خشية الوقوع في براثن الاستلاب والتشيؤ؛ وهذا ما يؤكد أن الجسد "لا يجد أساسه في ذاته... إذ العناصر التي تعطيه معناه ينبغي البحث عنها في مكان آخر، في مشاركة الإنسان في لعبة العالم، ولعبة جماعته"(١٠)؛ وهو ما يدعونا لدراسة الجسد والتفكير فيه "لا كطبيعة وإنما كبنية متكونة من مجموعة من العمليات ذات الطابع الإدراكي الوجودي؛ فعالم الإدراك هو الذي يميز ما بين الطبيعي والثقافي في الجسد، وهو الذي يمنح للأفعال والإدراكات الجسدية طابعها الرمزي والوجودي"(١١).

هذا وقد جاءت أكثر من قصيدة من قصائد ديوان "إشراقات التوحد" للشاعر محمد محمد الشهاوي منبئة عن أحاسيسه المختلفة وعن وعيه بما يمور به واقعه؛ مثل قصيدته المجذوب (٢)، التي يقول فيها:

آهِ.. يا شِعْرِي الغَرِيبْ
عندما أَطْلَقْتَ أَجْراسَ القَوافِي
أَخْرَجَ الكَوْنُ لِسَانَهْ
وتَمَطَّى في سَرِيْرِ العُجْبِ حتَّى
فاجَأَتْهُ الرِّيْحُ في يَومٍ عَصِيبْ(١٢).

قد يتوسل الأديب بلغة الخيال للتعبير عن أشد القضايا ارتهانًا بالواقع وأكثرها إلحاحًا عليه، وهو ما شهدت بصدقه المقطوعة السابقة؛ فهي على قلتها قد أُترعت بعدد من

(١٠) دافيد لوبروتون: انتروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٩٧م، ص٢٤.
(١١) فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص٢٣.
(١٢) محمد محمد الشهاوي: ديوان إشراقات التوحد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٥٨.

الصور المجازية التي استعان بها الشهاوي على تجسيد صدمته ودهشته من موقف المحيطين به؛ فعلى حين أطلق هو أجراس القوافي كناية عن مسارعته إلى تحذيرهم مغبة ما ينتظرهم من الهلاك، جاءت المفارقة في عدم اكتراثهم بما يقول واستهزائهم به، وهو ما عبرت عنه الصورة الاستعارية (أخرج الكون لسانه) والكناية عن نسبة (تمطى في سرير العجب)، وقد وردت لفظة (حتى) في نهاية السطر قبل الأخير هنا لتكون فارقة بين لحظتين ومصدقة لنبوءة هذا الشاعر الذي أنذر بوقوع البلاء، الذي دلت عليه هنا – على سبيل المجاز أيضًا – كلمة (الريح) التي توحي – بخلاف كلمة (الرياح) بشدة الإهلاك والنكال، وكذلك وصف (اليوم) بأنه (عصيب) ولم يخصه ببلاء معين؛ حتى يذهب القارئ كل مذهب في تقدير نوع هذا البلاء وحجمه.

ولأن الألم لا يزال يعتصر قلب الشهاوي ولم يقدر على تجاوز ما حصل، فإنه كسر خطية الزمن وتسلسله المنطقي، وعوَّل على تقنية الاسترجاع قائلًا:

قَبْلَما يَفْجَأُنا عَصْفُ المُلِمَّاتِ الأخيرةْ
قلتُ للجُدْرانِ:
يا جُدْرانُ لا يَغْرُرْكِ زَيْتٌ
وطِلاءٌ
ورُسُومْ
فالنُّجوم
تُنْذِرُ الأرضَ بشَيطانِ السَّوافِي
والسَّمُومْ"(١٣).

أفاد الشاعر من هذا الاسترجاع في بيان شدة وعيه وكشفه ما يخفيه الآخر من مكر وتربص، وإن أظهر عكس ذلك بما يصطنه من حيل ظاهرية عديدة، عبر عنها هذا الشاعر بالزيت والطلاء والرسوم؛ وما ذاك الوعي إلا نتيجة صفائه وارتقائه إلى منزلة يفهم معها إشارات السماء والنجوم للأرض، وهو ما ألح عليه الشهاوي وعاد لبيانه مشبهًا

(١٣) ديوان إشراقات التوحد، ص٥٩.

شعره، أو بالأحرى مشبهًا نفسه – كما هو عادة بعض الشعراء المحدثين – بنبي، وذلك قوله:

آه يا شعري الغريب
لم تكنْ غيرَ نبيٍّ في زمانٍ أَرْهَقَ العَقلَ وثُوقًا
بنُفوذِ اللَّاتِ
والعُزَّى
وودٍّ
ويَعُوْقَا(١٤)

ولعل التشبه بنبي من الأنبياء هنا هو ما حمل الشهاوي على إضفاء صبغة دينية على نصه هذا؛ وذلك بتناصه فيه مع قوله تعالى: "**أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ وَالْعُزَّى**"(١٥) وقوله تعالى: **وَقَالُوا لَا تَذَرُنَّ آلِهَتَكُمْ وَلَا تَذَرُنَّ وَدًّا وَلَا سُوَاعًا وَلَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا**"(١٦) وهذه الأصنام التي عُبدت قديمًا من دون الله، وإن كان قد تفرق ذكرها على أكثر من موضع في القرآن، فإن الشاعر في تناصه هذا قد جمع بينها في سياق واحد، وربما تعمد هذا ليلمح إلى كثرة أتباعها في الحاضر وما تبوأته في عصره من مكانة، لا سيما وقد اتخذها في نصه رمزًا للآخر الذي تسلط وانصاع الناس له طوعًا أو كرهًا.

ولا يمل الشاعر – لفرط حزنه وضياع الفرصة – من تذكير قومه بصدق استشرافه وحدسه وقراءته الصحيحة للواقع، فيسترسل في الخطاب قائلًا:

لم أكنْ أَبْغِي جَزاءً أو شُكُورًا يا بِلادِي
عندما كنتُ أُنَادِي:
أيُّها الأَجْدَاثُ إنِّي
أُعْلِنُ الآنَ على الأَشْهادِ مِيْثَاقَ جُنُوْنِي
وأُغَنِّي

(١٤) السابق، ص٥٩.
(١٥) سورة النجم، آية ١٩.
(١٦) سورة نوح، آية ٢٣.

أُغنياتِ النَّارِ والدَّمعِ الكَظِيمْ
ما يُعانِيه الغَضَى/ الجِسْمُ الهَشِيمْ
في يَدَيْ كِيْرِ الجَحِيمْ
رَقْصَةُ المَذْبوحِ تُمْلِيها النَّهايةْ
أمْ هو الصَّحو الأليمْ؟
حَدِّثِيني يا هُمومْ
وتَكَلَّمْ أيُّها الوقتُ النُّفايةْ
إنَّني الغَارِقُ في لُجِيٍّ وَسْواسِي وناري
أَتَقَرَّى – وعلى كلِّ جِدَارٍ –
صورَ الأَنْدَلس/ الجُرحْ/ الفَجِيعةْ
وهي تَهْوِي في غباءٍ مُستحيلٍ
تحتَ أقدامِ الضَّواري
والخديعةْ(١٧)

تؤشر الأسطر السابقة إلى حال الحزن الشديدة التي تعتري الشاعر؛ وقد صور ذلك كأنه مشهد جنائزي، اجتبى – للإحساس به – ألفاظًا وصورًا بعينها؛ من ذلك الأجداث التي شُخصت ونُوديت، دون أن تصغي أو تستجيب، فيما يشبه الأطلال البالية والرسوم الدارسة، وعلى سبيل التشخيص أيضًا خاطب الشهاوي الهموم والزمن وطلب منهما الحديث، عله يجد في ذلك تسلية أو سلوى له.

وإن من أبرز الصور التي شفت عن معاناة الشاعر في المقطع السابق وصفه جسمه بالجسم الهشيم الذي يتلظى بالنار، فتلتهمه التهامًا كونه ضعيفًا يابسًا، وكذلك تشبيهه نفسه بغريق يغمره وسواسه وناره، ويغرق في لججهما دون خلاص، وقد ازداد هذا المشهد الجنائزي قتامة بانفتاح هذا الشاعر على لحظة ماضية، هي لحظة سقوط الأندلس، التي رأى فيها شبهًا باللحظة الآنية بجامع الهوان والانكسار والفجيعة.

(١٧) ديوان إشراقات التوحد، ص٥٩، ٦٠.

وكما ساخت ذات الشاعر الواعية في الواقع السياسي رافضة إياه، فإن وعيها هذا قد امتد إلى الواقع الأدبي، أو بالأحرى إلى واقع القصيدة، متمردة على قالبها الموروث وإطرها القديمة، وقد تجسد هذا في قصيدته "قراءة" قائلًا:

قارئًا نفسيَ فلْيَرضَ الخليلُ
أو لِيَغْضَبْ
ولِيَصِحَّ الشِّعرُ وزنًا
أو ليَعْطَبْ
ولتَثُرْ تلك الطُّلولُ
أو لتَعْتَبْ
غَايَتِي
{مِنْ قَبْلِ أنْ يَأْتِيَ الرَّحِيلُ}
لَحْظَةً أُبْصِرُ فيها ما تَوارى مِنْ تُخُوْمِي
واختفى
قارئًا نفسيَ
أتلوها علي
آيةً من بعد آية
سُورةً من بعد سُورةْ"(١٨).

وهو بهذا يريد لشعره أن يتفصى من سنة الوقوف على الأطلال ومن قيود الأوزان التي أقرها الخليل بن أحمد الفراهيدي، والتزمها الشعراء أزمنة عديدة، وأن يكون مقياس جودة الشعر قدرة صاحبه على التعبير عما يمور بداخله ويعتلج في نفسه من دقائق الأشياء.

وفي قصيدة "الموت في الربيع" يتمثل لنا جسدان؛ جسد حي واعٍ – هي الذات الشاعرة – ينعى جسدًا راحلًا مبدعًا مثلها، وقد اختارت الذات الناعية هذا العنوان للرمز

(١٨) ديوان إشراقات التوحد، ص١٨، ١٩.

والدلالة على مدى الحزن الذي انتابها؛ إذ انضوى على مفارقة مجسدة الصدمة غير المتوقعة بسبب إحاطة الموت بهذا الجسد المرثي، ليس بعد أن هرم وسئم تكاليف الحياة، وإنما وقت نضجه وأوان عطائه، وفي هذا يقول الشهاوي:

للقَصِيدةِ ألا تَجُوْدَا
وللدَّمعِ ألا يَجُوْدَا
وللقَلبِ أنْ يَنْشَرِخْ
أو كُلَّما أَفْرَخَتْ بَيْضَةُ الشِّعرِ طيرًا جديدًا
تَخَطَّفَهُ أَلْفُ رُخْ؟!
بين قَوسينِ من:
وَجَعٍ ورَحيلٍ
تُشَيِّدُ أَعْشَاشَها قُبَّراتُ القَصِيدةْ
أيهذا الزَّمانُ/ المكيدةْ..
إنَّنا – الشُّعراءَ – ببادِيةِ الحُزنِ جيلًا فجيلًا
قد شَبِعنا رحيلًا
أفلمْ يَأْنِ للموتِ أنْ
يُغْضيَ الطَّرفَ عنَّا قليلا؟"(١٩).

يوحي مطلع الأسطر السابقة بأن الشهاوي يعاني نوعًا من التشظي الداخلي؛ إذ لم يجد في الإبداع ولا في الدمع متنفسًا، بعد أن تأبيا عليه، ولم يسعفاه، بينما في المقابل تفطر قلبه وانشرخ، وما أصعب أن تتنافر أعضاء الجسد الواحد، وتفقد التناغم فيما بينها، وما ذاك إلا لجلال الحدث الذي طفق هذا الشاعر يكشف عن تفاصيله بعد هذا الاستهلال؛ وذلك من خلال تشبيه تمثيلي مركب، شبه فيه الشاعرَ المرثيَّ بالطائر الذي يتخطفه الرُّخ إبان استقباله الحياة، واختيار طائر الرخ ليكون مقابلًا للموت في هذا التشبيه دون غيره من

(١٩) ديوان إشراقات التوحد، ص١٠١.

الطيور نظرًا لقوته وشدة فتكه وما نُسجت حوله من الأساطير(٢٠)، هذا عن رخ واحد، فما بالنا وقد ذكر الشاعر أن الذي يتخطف المبدعين والشعراء ألف رخ.

يضاف إلى ما سبق أن الشهاوي قد حاول في نهاية مقطوعته السابقة أن يفرغ شيئًا من حمولات التبرم والوجع الذي يسكنه؛ فلجأ إلى نداء الزمان وتبكيته، ثم ألقى من خلال الاستفهام الاستنكاري باللوم على الموت.

ولا يزال موضوع الشكوى مشدودًا إلى قيثارة الشهاوي/ الذات الواعية، ولكنه هذه المرة يتبرم من الغربة وكثرة الترحال وعدم الاستقرار، يقول في قصيدة "المرثية":

النَّوى مُرَّةٌ
غَيْرَ أنَّ الرَّحيلْ
طِبُّنا
وتَمَائِمُنا
في الزَّمانِ العَلِيلْ
والبِلادُ التي نَحْتَويها
ولا تَحْتَوِينا

(٢٠) يقال إن الرُّخ طائر في جزائر بحر الصين يكون جناحه الواحدة عشرة آلاف باع، وقد كان وصل إلى أرض المغرب رجل من التجار ممن سافر إلى الصين وأقام بها مدة وكان عنده أصل ريشة من جناحه، كانت تسع قربة ماء وكان يقول: إنه سافر مرة في بحر الصين فألقتهم الريح إلى جزيرة عظيمة فخرج إليها أهل السفينة ليأخذوا الماء والحطب، فرأوا قبة عظيمة أعلى من مائة ذراع، ولها لمعان بريق فعجبوا منها فلما دنوا منها إذا هي بيضة الرخ، فجعلوا يضربونها بالخشب والفؤوس والحجارة حتى انشقت عن فرخ كأنه جبل، فتعلقوا بريشة من جناحه فجروه، فنفض جناحه، فبقيت هذه الريشة معهم وخرج أصلها من جناحه، ولم يكمل بعد خلقه فقتلوه وحملوا ما قدروا عليه من لحمه وقد كان بعضهم طبخ بالجزيرة قدرا من لحمه، وحركها بعود حطب ثم أكلوه. وكان فيهم مشايخ فلما أصبحوا إذ هم قد اسودت لحاهم ولم يشب بعد ذلك من أكل من ذلك الطعام. وكانوا يقولون: إن ذلك العود الذي حركوا به القدر من عود شجرة النشاب، قال: فلما طلعت الشمس، إذا بالرخ قد أقبل في الهواء كأنه سحابة عظيمة في رجله حجر كالبيت العظيم أكبر من السفينة فلما حاذى السفينة ألقى ذلك الحجر بسرعة فوقع الحجر في البحر وسبقت السفينة ونجاهم الله تبارك وتعالى بفضله ورحمته. الدميري: حياة الحيوان الكبرى، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣م، ٥٠٩/١، ٥١٠.

يَعِزُّ على القَلبِ ألَّا يرَى صُبْحَها والأَصِيلْ[٢١].

استهل الشهاوي نصه هذا بجملة اسمية مقتضبة، مكونة من كلمتين فقط، الأولى: المبتدأ (النوى)، والثانية الخبر (مرة)، وقد أفاد من خلالها تقرير حقيقة ما تجلبه الغربة للإنسان من جوى ومشقة، وإذا ما كان هذا المطلع يوهم بأن هذا الأديب سيسترسل في ذم الغربة، ويعلن ارتهانه للمكان، فإنه قد بادر إلى كسر أفق هذا التوقع، وصرح باستعذابه هذه الغربة؛ لقوة الدافع الذي حمله على هذا؛ وهو اعتلال الزمان، وتنكر وطنه له برغم تعلقه به وحبه الجم.

وتتفاقم أزمة الذات الواعية عندما تُجْبَر على الرحيل، ولا تجد وجهة آمنة تيممها:

وإلى أين
لك أنْ تَسْألَ الآنَ نفسَك
تَسْألُ
تَسْألُ
تَسْألُ أيُّها السِّندبادُ الجَريحْ
وإذا لا يُجيبُكَ غَيْرُ الصَّدَى
تَتنازَعُكَ الحَسْرةُ البالغةْ
وحزنٌ..
بحَجمِ الوجودْ!!
وإلى أين
وإلى أين
وجميعُ الجهاتِ غَدَتْ كَرْبَلاءْ
وأنتَ غَدَوْتَ الحُسَينْ[٢٢].

جاء الخطاب في النص السابق على طريقة المنولوج الداخلي، وكرر الشهاوي في حديثه لنفسه الفعل المضارع (تسأل) أربع مرات، والاستفهام (إلى أين) ثلاث مرات؛ فدل

(٢١) ديوان إشراقات التوحد، ص١٠٩، ١١٠.
(٢٢) ديوان إشراقات التوحد، ص١١٢، ١١٣.

ذلك على شدة حيرته وتشتته، وقد زاد من وقع هذا الإحساس أنْ لجأ إلى الأسطورة، فشبه نفسه بالسندباد(٢٣)؛ ليوحي بكثرة ترحاله وسياحته في البلاد، التي لم ينعم بالاستقرار أو الطمأنينة في واحدة منها.

وحتى يجعل الشاعرُ متلقيه أكثر مشاركة له في إحساسه وأشد انفعالًا بما يقول، فإنه لم يركن إلى الإحالة إلى ما هو أسطوري غير مدرك فقط، وإنما نزل إلى أرض الواقع، وارتد إلى الماضي، مفيدًا من بعض وقائعه؛ وذلك في تشبيهه نفسه بالحسين، تلك الشخصية التي "تكاد تكون أكثر شخصيات الموروث التاريخي شيوعًا في شعرنا المعاصر، فقد رأى شعراؤنا في الحسين عليه السلام الممثل الفذ لصاحب القضية النبيلة، الذي يعرف سلفًا أن معركته مع قوى الباطل خاسرة، ولكن ذلك لا يمنعه من أن يبذل دمه الطهور في سبيلها، موقنًا أن هذا الدم هو الذي سيحقق لقضيته الانتصار والخلود، وأن في استشهاده انتصارًا له ولقضيته"(٢٤)، ثم إن الشهاوي قبل أن يورد اسم هذا العَلَم وطَّأ له بتشبيه كل بلد – دون استثناء – بكربلاء التي قُتل فيها الحسين، ولم يجد له فيه نصيرا؛ وبهذا يكون قد أن انقطع به الرجاء، وفقد كل أمل في النجاة.

بيد أن هذا الشاعر لم تَلُح له في الأفق بوادر لانقشاع غمته، فاستبد به اليأس، وآض أكثر إحباطًا، حتى إنه تمنى الموت وطلبه مخاطبًا نفسه في نهاية قصيدته قائلًا:

مُتْعَبٌ أنتَ والأَوْجُهُ المَاثِلَةْ
كُلُّها قَاتِلَةْ
لكنَّها حين تَرْحَلُ..
لنْ تَسْتَحيَ أنْ تُحِيطُكَ

(٢٣) كثر استلهام الشعراء المعاصرين شخصية السندباد، وفتقوا من خلال هذا التوظيف دلالات مختلفة، وفي هذا يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "شخصية السندباد قد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين إن لم نقل كلهم، ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد حتى يواجهك السندباد في قصيدة منه أو أكثر، وكم فجر الشعراء في هذه الشخصية الشعبية الغنية من دلالات، لقد تصور كل شاعر في وقت من الأوقات أنه هو السندباد" الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ص٣٥.

(٢٤) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص١٢١، ١٢٢.

بالدَّمعِ والحَوْقَلةْ

...

...

...

مُتْعبٌ أنتَ يا صاحبُ

مُتْعبٌ.. متعبُ

مـــ.. ت.. ع.. ب

والخلاصُ الجميلْ

في الزَّمانِ العَلِيلْ

ليس غيرَ الرَّحِيلْ

كيف للموتِ لا نَطْلبُ؟!(٢٥)

ولعل الشهاوي لم يشأ أن يستهل قصيدته هذه بطلب الموت – هذه الأمنية الغريبة – وأرجأه إلى نهايتها؛ ليقدم من المبررات والمنغصات ما يجعل من إقـــراراه والوصـــول إليه في نهاية المطاف أمرًا طبيعيًّا، ومن الوسائل الفنية التي عول عليها لتحقيق هذه الغاية استعماله المفارقة التي وظفها في بداية المقطوعة السابقة لإماطة اللثام عن هـــذا الزيـــف الذي يتقنع به صنف من البشر؛ أولئك الذين كانوا يضمرون للشاعر العداء فـــي حياتـــه، ويسعون للخلاص منه، حتى إذا هلك وتحققت لهم غايتهم طفقـــوا – رغـــم ســـعادتهم – يرددون من العبارات ما يشي بحزنهم وجزعهم على فراقه.

كذلك عمد الشهاوي إلى استخدام تقنية التكرار، المتمثلة في تكرار كلمة (متعـــب) أربع مرات، تتابعت في ثلاث منها، ثم إنه في هذا السياق قد أفاد من تكنيكـــات القصـــيدة المعاصرة في استثمار أصحابها الفراغات الطباعية والفضاء البصري، المتجلي هنا فـــي كتابة كلمة (متعب) بشكل متقطع غير متصل، إيحاءً بهذا التقطع والتمزق الـــذي يعانيـــه الشاعر، وفي هذا ما يؤكد بأن ظواهر التفتيت ليست "مجرد شهوة إبداعية مطلقة، وإنمـــا

(٢٥) ديوان إشراقات التوحد، ص١١٤، ١١٥.

هي حركة واعية تستهدف بلوغ الباطن، مما يسمح للذات أن تقدم رؤيتها في طابع كلي لا تفلت منه مفردة واحدة دون أن تتسلط عليها هذه الرؤية الرافضة"(٢٦).

وبعد استعراض الشواهد السابقة تبين أن الشهاوي لم يُشغل بوصف الجسد وصفًا خارجيًا، وإنما ارتد إلى ذاته هو، مستكنهًا ما بداخلها من مشاعر الشجن والأسى، التي انتابته لأسباب مختلفة؛ منها: تهميشه وعدم الإصغاء لنصحه، ومنها: ما آلت إليه أوضاع القصيدة، ومنها: رحيل أقرانه من النابغين، ومنها: اغترابه وتفرق السبل به، وفقده العدو المداجي ومن يحنو عليه، حتى أيس، وحمله ذلك على تمني الموت في نهاية المطاف.

(٢٦) محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، ص٤٨، ٤٩.

المبحث الثاني

الجسد والمتخيل الصوفي

قد يضيق الشاعر ذرعًا بواقعه المعيش؛ فيحاول التخلص من العلائق بـالخروج من العالم الكوني إلى آفاق أرحب، وفي هذه الحال يتحول الجسد الطبيعي إلى "جسد مـن خلق مخيلة الواصف الناحت له، يمنحه من توقعاته وحساسيته كل ما ينقصه من الاكتمال والتعالي، وهو صورة أيضًا، لأنه جسد يتم تجريده في الكثير من الأحيان من خصائصـه الظاهرية phenomenal وعزله عن محيطه لإعادة تركيبه في متخيل اللغة وفق منظور يسلب منه طابعه الوجودي"(٢٧).

وعندما يجرد الشاعرُ الجسد من خصائصه الحسية ويعزله عن محيطه؛ فإنه قـد يرتقي به نحو الاتصال بالمطلق؛ فينزع بهذا منزعًا صوفيًا، لا يبهظ الـنص، ولا يلفظـه الذوق؛ لأن "الصلة بين التجربة الشعرية – خصوصًا في صورتها الحديثة التـي يغلـب عليها الطابع السرياني – وبين التجربة الصوفية جد وثيقة، وتتجلى هذه الصلة أوضح مـا تتجلى في ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به"(٢٨).

إن من يمعن النظر في ديوان "إشراقات التوحد" لمحمد الشهاوي يجده يصـطبغ بصـبغة صوفية واضحة؛ فعنوان الديوان يؤشر لذلك، كما أنه استقى عددًا آخر من عناوين قصائده من مصطلحات الصوفية؛ مثل قصيدته "المجذوب (١)" و"المجـذوب (٢)" و"فـي جلـوة الخلوة" و"في موقف المكاشفة" و"تجليات".

ولما كانت "حالة الوجد أو الجذب هي وحدها الحال التي يتصل فيها العبد بـالله، وليسـت مسائل التصوف الكبرى؛ مثل الزهد وتصفية النفس والمحبة والمعرفة والولاية وغيرهـا سوى فروع لهذه المسألة الرئيسية"(٢٩)، فقد ألفينا الشهاوي يسمي قصيدة له باسم "**المجذوب (١)**" وفيها يتجسد الخيال أو الغرابة – كما سماها هو – بفضل عدم التعلـق بالمعطيـات

(٢٧) فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص٨٧.
(٢٨) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص٢٠٠.
(٢٩) أبو العلا عفيفي: التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت، ص٢٧٨.

الحسية الدنيوية، والاندغام بعناصر الطبيعة، يقول في المقطع الأول من هذه القصيدة المكونة من أربعة مقاطع:

رُبَّمَا لَخَّصَتْهُ الأَغَاني
رُبَّمَا شَرَحَتْهُ الغَرَابةْ
مَرَّةً زَوَّجَ الكَوْنَ نَفسَهْ
ودَعَا النَّيراتِ لتَشْهدَ عُرْسَهْ
مَرَّةً ..
وَهَبَ الصُّبْحَ قُبَّعةً..
واستعارَ من الصُّبْحِ شَمْسَهْ
مَرَّةً ..
نَاولَ الزَّهرَ مُهْجَتَهْ..
لِيُناولَهُ الزَّهرُ كَأْسَهْ
مَرَّةً كي يَرَى وَجْهَ محبوبه:
شَقَّ للبَحْرِ فوقَ خَرائِطِ كَفَّيهِ
مَجْرَى .."
وأَعْطَى المياهَ
جَوازَ السَّفَرْ
مَرَّةً ..
قَايضَ اللَّيلَ:
أَعْطَاهُ مِسْبحةَ الأُغنياتِ
ليُعطِيَهُ اللَّيلُ قَوْسَ القَمَرْ
مَرَّةً ..
أَجْلَسَ الأُفْقَ في حِجْرِهِ
وانْبَرَى يَلْثُمُ النَّجمَ

وقتَ السَّحَرْ[٣٠].

تجلى البعد التخييلي أو العجائبي هنا في تشخيص أكثر من عنصر من عناصر الطبيعة؛ هي: الكون، والنيرات، والصبح، والزهر، والمياه، والليل، والأفق، والنجم)، كما تجلى في حيازة الشاعر قدرات أسطورية خارقة، تسنى له معها التماهي مع هذه العناصر المؤنسنة، والإتيان بأفعال لا يقوى عليها إلا من تجرد من خصائصه البشرية المحدودة؛ من مثل دعوته النيرات، وهبته الصبح قبعة، واستعارته من الصبح الشمس نفسها، ومناولته الزهر مهجته، وشقه للبحر مجرى، وإعطائه المياه جواز سفر، ولثمه النجم، ولعل هذه القدرات الهائلة، التي تنوعت حسب ما أفاد تكراره كلمة (مرة) ست مرات، لا تُستوعَب إلا في ضوء فهم الشاعر والصوفية لمعنى (الجذب) من أنه "عبارة عن جذب الله تعالى العبد إلى حضرته، والمجذوب من جذبه الحق إلى حضرته، وأولاه ما شاء من المواهب بلا كلفة، ولا مجاهدة ورياضة"[٣١].

بيد أن ما أبان عنه الشهاوي في هذا المقطع الأول من قصيدته المجذوب (١) كان بمثابة التخلية وإعداد الجسد لمرحلة تالية كشف عنها في المقطع الثالث منها، قائلًا:

تَسْتَأْنِفُ الشَّمسُ دَوْرَتَها فيه كلَّ مَسَاءْ
وحينَ يُغَيِّبُهُ الوَجْد ..
يُشْرِقُ فيهِ صَباحُ الأَبَدْ
وتَجِيءُ المَدَاراتُ سَعْيًا إليهْ
لِتَسْكُبَ بين يَدَيهْ:
لا تَسْأَلِ الكَوْنَ كيفَ يُغادرُ كلَّ الجِهَاتِ
ليَسْكُنَ قَلْبا
ولا تَسْأَلِ القَلْبَ
كيف استطاعَ احتواءَ جميعِ الوجود
وما زالَ تُفَّاحةً تَحْتَويها الضُّلوعْ

(٣٠) ديوان إشراقات التوحد، ص٤٩: ٥٠.
(٣١) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م، ٣٩٦/١.

إنَّه الشَّعرُ يأتي ..
فتأتي السَّمواتُ
تأتي البَسِيطةْ
تأتي التَّواريخ"(٣٢)

يفيد النص السابق أن المحب/الشاعر قد وصل بعد حال الوجد والغياب إلى مرحلة الإشراق، التي تعني: "ظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها على الأنفس الكاملة عند التجرد عن المواد الجسمية"(٣٣)، وإذا تجردت الذات من المواد الجسمية، فمن الطبيعي أن تتعطل القوانين المادية الحسية، ولا يكون للاستفهامات المنطقية معنى أو مغزى، وهو ما نبه إليه الشهاوي، عندما طلب من المتلقي ألا يسأل الكون أو يسأل القلب عن كيفيات لم تعد في حكم المعمول بها ولا في حيز الثابت المستوعَب.

ولإيمان الشاعر بقيمة الإبداع وأهميته، ألفيناه في ختام مقطوعته السابقة يسوّي بين الذات المبدعة والشعر، ويجعلهما شيئًا واحدًا، فيذكر أن حال السياحة المطلقة والامتداد الزمكاني غير المحدود التي حصلت له بفعل الوجد ثم الإشراق قد انتقلت أيضًا لشعره، فآض هو الآخر يرتقي إلى السماء، ويهبط للأرض، ويرتد للماضي متفصيًا من كل ما يكبله أو يعيق حركته الدائبة غير المؤطرة.

إن مما يسترعي الانتباه في قصيدة المجذوب (١) أن الشاعر ظل محافظًا فيها على استعمال ضمير الغائب؛ فبدا كأنه راوٍ عليم واقع خارج الحكي وليس مشاركًا في الحدث، ولم ينقطع حضور هذا الضمير إلا في نهاية المقطع الأخير منها، وذلك قوله:

وَحْدَهُ وهْو يَمْخُرُ بَحْرَ غَراباتِه:
يَدْخلُ مملكةَ السِّرِ/ يُوْدِعُها بعضَ أبياته
ثم يَأْوِي
إلى جبلٍ في أَقَاصي خَيالاتِه
حيثُ لا عَسَسَ يَتَرصَّدُ خُطُواتِه وسَبيلهْ

(٣٢) ديوان إشراقات التوحد، ص٥٢.
(٣٣) مراد وهبه: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص٦٥.

هاتفًا مِلءَ سَمْعِ الهَيُولي:
"مَهيضٌ أنا مُنْذُ صيَّرَنِي الشَّعرُ
طيرًا بأُفْقِ البِلادِ العَليلهْ
والذي يجهلُ الشَّعرَ
كيف لهُ أنْ يُحِيطَ بعُمْقِ جُرُوحِي
لعلَّ أَقلَّ هُمُومِي
أنَّ جَناحِي ضَاعَا
وما زلتُ أَبْحثُ عنْ
أُمَّةٍ مُسْتَحيلةْ"(٣٤).

بيد – كما تدلنا المقطوعة السابقة – أن حال الوجد التي سكبها الشاعر على شعره وسرت فيه أنفاسها قد أحدثت رد فعل عكسي لديه؛ فبدلًا من أن يعينه هذا الشعر على الاستمرار في التلبس بتلك الحال التي تحلق به بعيدًا، وتواريه عن الأعين، وتقيه دوائر السوء والتربص به، نراه فجأة – بعد غيبة اختلسها وراحة مؤقتة دخل في مجاهدة لانتزاعها – ينتابه الضعف، ويسقط على الأرض كما يسقط الطائر العاجز مكسور الجناح؛ عازيًا ذلك إلى طبيعة شعره الذي لم يسعفه في تضميد جراحه ولا في تغيير واقعه المؤلم إلى واقع آخر يتمناه ويستطيع التكيف معه.

وإذا ما كان الشعر مسئولًا عن تجرع الشهاوي الألم بعد أن صيره – كما ذكر في نصه السابق – طيرًا مهيض الجناح، فإن هذا الشعر في قصيدته "**سفر في المروج القزحية**" قد استطاع – في إطار العجائبي وغير الواقعي أيضًا – أن يرتفع به، ويصل به إلى عالم الأسرار، يقول في هذه القصيدة:

هذا بِسَاطُ الرِّيحِ يَحْمِلُني لأَكْوانٍ جديدة
حيثُ الثُّريا طِفْلَةٌ
في كَوْثَرِ الأَفْلاكِ تَغْسِلُ شَعْرَها

(٣٤) ديوان إشراقات التوحد، ص٥٣: ٥٤.

ولِدَاتُها مِنْ حَوْلِها يَرْقُصْنَ شَوْقًا
والمَجَرَّاتُ البَعيدةْ
قالتْ ليَ الأَسْرارُ – وهْي تَمُدُّ ليَ جِسْرَ المَدَى –
لكَ كُلُّ شيءٍ ها هنا مِلْكًا
– وأَشْهدتُ السَّمواتِ العُلَى –
ما دمتَ تَمْتلكُ القصيدةْ
هاتِ انْطِلاقَكَ يا سُرَى
ولتَمْضِ بي روحًا تُحَلِّقُ .. لا جَسَدْ
هاتِ انْطِلاقَكَ يا سُرَى
ولْتُحْيِني حتى الأَبدْ
هاتِ انْطِلاقَكَ يا سُرَى
إنَّ القَصيدةَ لا تُحَدْ
هاتِ انْطِلاقَكَ يا سُرَى
حتَّى أَرَى ما لا يُرَى
إنَّ الذي لم يَبْدُ بَعدْ
شيءٌ سوى ما قد تَبَدَّى من زَبَدْ"(٣٥)

تفصى النص السابق من ربقة الواقعي والمعقول؛ إذ استهله الشهاوي باستعمال الأسطورة عندما جعل (بساط الريح) وسيلة معراجه إلى عوالم جديدة، تغيرت فيها طبائع الأشياء؛ إذ وجد فيها الثريا ولداتها والمجرات البعيدة قد تحولت إلى كائنات مُدْرِكة، تهيأت لاستقبال هذا الشاعر وسُرَّت بمقدمه، ثم إنه قد ارتقى منزلة أعلى من هذه المنزلة عندما كُشفت له الأسرار، وحظي – بامتلاكه ناصية البيان – بمنح وعطايا كثيرة، توسل إلى إخبارنا بها بتكراره عبارة ثابتة، هي (هات انطلاقك يا سرى) يثبت بعد كل مرة واحدة من هذه العطايا والمناقب؛ على نحو تخلصه من علائق المادية، ومنحه حياة أبدية، وكشف

(٣٥) ديوان إشراقات التوحد، ص١٣٩، ١٤٠.

ما كان مستورًا له، وبرغم عجائبية هذه الرحلة، فإنها تشي بإيمان الشاعر بـأن مكافأتـه الحقيقية إنما تأتي من قِبَل السماء، بعد أن ضاقت به السبل بين أهل الأرض، ولم يلقَ منهم من يقدره حق قدره.

وعندما يتكلم الشهاوي عن الحب يبقى – كما ألفيناه في قصائده السابقة – محافظًا على طهارة جسده ونقائه، فمهما كانت الخواطر القاطعة والعوارض المانعة لا نراه يتغنى بفحولة ولا يعمد إلى وصف حسي لمفاتن المرأة، ويكفي للتحقق من صـدق هـذا الأمـر مطالعة بعض عناوين قصائده؛ مثل قصيدته: (في جلوة الخلوة: قصة حياة)، فهذا العنوان استقاه الشهاوي من معجم الصوفية، وأضاف في تركيبه أحد مصطلحاتهم إلـى الآخـر؛ ملخصًا به قصة حياته في كونه قد تعاطى الخلوة والعزلة عن الناس[٣٦]، فكان من ثمـرة ذلك أن ترقَّى ووصل إلى مرحلة الجلوة، التي تعني "خروج العبد من الخلـوة بـالنعوت الإلهية، إذ عين العبد وأعضاؤه ممحوة عن الأنانية، والأعضاء مضافة إلى الحق بلا عبد، كقوله تعالى: وما رميت إذ رميت ولكن الله رمى، وقوله: إن الذين يبايعونك إنما يبايعون الله"[٣٧]، ونستوضح ذلك من قوله في هذه القصيدة:

فـــي جَلْـــوةِ الخَلْـــوة ... يتَكشَّـــفُ المَحجـــوبْ
مـــا أَضْـــخمَ النَّشْـــوة ... فـــي حَضْـــرةِ المحبـــوبْ
خَـــــلِّ الخَلِيّـــــا ... فـــي غَـــيّهمْ خَـــلِّ
حَسْـــبُ المُحبّينـــا ... الوَصْـــلُ يـــا خِلـــي
عَصَـــفتْ بنـــا: الحَـــاءُ ... والبَـــاءُ يـــا لائـــمْ
واللـــومُ إغـــراءٌ ... للعاشـــق الهَـــائمْ
يـــا قاضـــي العُشّـــاقْ ... جِسْـــمي غَـــدا بِـــدَدا

(٣٦) ذكر التهانوي أن الخلوة "عند بعض الصوفية هي العزلة، وعند بعضهم غير العزلة، فالخلوة من الأغيار والعزلة من النفس وما تدعو إليه ويشغل عن الله، فالخلوة كثيرة الوجود والعزلة قليلة الوجود. فعلى هذا العزلة أعلى من الخلوة. قيل العزلة من الأغيار فعلى هذا تكون الخلوة أعلى كذا في مجمع السلوك" كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ٧٦٤/١.

(٣٧) الجرجاني، التعريفات، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣م، ص٨١.

وبمُهْجتـــــــي أَشْـــــــواقْ تَهْتـــــــاجُني أَبَـــــــدا
الحـــــــبُّ صَـــــــيَّرني أُعْجُوبـــــــةَ الأَبـــــــدِ
والوَجْـــــــدُ حَـــــــوَّلَني روحًـــــا بـــــلا جَســـــدِ
عينـــــي علـــــى عينـــــي قلبـــــي علـــــى قلبـــــي
مَـــــنْ لـــــمْ يَـــــذُقْ دَنِّـــــي لَـــــمْ يَـــــدْرِ مـــــا حُبِّـــــي(٣٨)

يجري الشاعر في غزله هذا على طريقة الشعر الصوفي، الذي "تم للصوفية فيه التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة، كان قد تم تكوينها ونضجها الفني"(٣٩)؛ لا سيما أساليب الغزل العذري، الذي تحول في الشعر الصوفي "إلى رمز عرفاني على ما كان الصوفية ينازلون من وجد باطن"(٤٠)، وهو ما حرص الشهاوي على إبرازه في أبياته السابقة بتعبيره عن شدة وجده وما لقيه من تباريح الهوى، الذي ظهرت آثاره عليه، وآض لا يخفى حاله على أحد، وكذلك سعادته الغامرة بلقاء محبوبه ووصله له، وعدم الاكتراث بلوم اللائمين والعاذلين مادام في حضرته ووصل إلى مرحلة النشوة والسكر.

ويبرز هذا الأثر الصوفي أيضًا في ديوان "إشراقات التوحد" في قصيدة بعنوان "تجليات"، والتجلي في عرف المتصوفة هو "إشراق أنوار إقبال الحق على قلوب المقبلين عليه، وقيل ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب"(٤١)، وهذا المعنى قد أبان عنه الشهاوي في المقطع السابع قبل الأخير من هذه القصيدة قائلًا:

(٣٨) ديوان إشراقات التوحد، ص١٥٤، ١٥٥.
(٣٩) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٧٨م، ص١٦٢، ١٦٣.
(٤٠) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص٣٤٠.
(٤١) عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م، ص٤١، ٤٢.

قالَ لي: اشْرَبْ هذا الكَأْسَ
شَرِبتُ
اخْلَعْ الدُّنيا
خَلَعتُ
قالَ لي: عمَّا سوانا مُتْ غيابا
قلتُ:
مُتُّ
قال لي: لبَّيكَ/
ماذا تُرَجِّي الآن؟
فقلتُ: نفحةً ممنْ لهُ من كلَّ شيءٍ قد بَرِئتُ"(٤٢)

وهنا يؤكد الشاعر/ السالك أنه لم يصل إلى مرحلة التجلي إلا بعد أن أخبت واستجاب لثلاثة مطالب؛ فقد أُمِر – أولًا – بشرب كأس من الخمر، سيتبعها سكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد، لأنه غيبة بوارد قوي(٤٣)، ثم أُمِر – ثانيًا – بأن يخلع الدنيا من قلبه، ثم أُمِر – ثالثًا – ألا يرى أحدًا إلا الحق، وقد جاء جواب الطلب في هذه المقطوعة في إثر الطلب دون فاصل أو رابط لغوي ليدل على سرعة استجابة هذا الشاعر/ السالك.

ومن الملاحظ أن الجسد المتخيل وفق رؤى الصوفية في ديوان "إشراقات التوحد" لم يقتصر على جسد الشاعر أو الجسد الذكوري، وإنما امتد ليشمل أيضًا جسد الأنثى، ومن المعلوم من الأدب بالضرورة أن المرأة قد شغلت حيزًا كبيرًا من الشعر ذي النزعة الصوفية، خاصة وأن أصحابه قد اتخذوا منها رمزًا للحب الإلهي، ومرد هذا الرمز – كما أوضح ابن عربي – إلى أن الحق سبحانه وتعالى لا يُشاهد "مجردًا عن المواد أبدًا، فإن الله بالذات غني عن العالمين، وإذا كان الأمر من هذا الوجه ممتنعًا، ولم تكن الشهادة إلا

(٤٢) ديوان إشراقات التوحد، ص١٦٩.
(٤٣) ينظر: القشيري: الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، ١٩٨٩م، ص١٥٣.

في مادة، فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله"(٤٤)، وعلة هذه العظمة والكمال أن الأنثى في التصورات الصوفية تعد "تجسدًا للنفس، ولما كانت معرفة النفس هي معراج الإنسان إلى معرفة الرب، لزم أن تكون معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب المتوهج موصلة إلى الله"(٤٥).

وفي قصيدة "المرأة الاستثناء" للشهاوي تجسد هذا الرمز الصوفي للمرأة؛ إذ كانت القرائن فيها دالة على أنه لا يصف امرأة حقيقية، تربطه بها علاقة شهوانية، ولعل هذا ما ألمع إليه في تصديره هذه القصيدة بأبيات محيي الدين ابن عربي:

فَلَمْ يَكُنْ إلَّا بها ولَمْ تَكُنْ إلَّا بِهِ
فما لها مِنْ مُشْبِهٍ وما لهُ من مُشْبِهِ
يا غافلًا عن قَولِنا فكُنْ بها تَكُنْ بِهِ(٤٦)

وقد ذكر ابن عربي هذه الأبيات في "الفتوحات المكية" في الباب الخامس عشر وأربعمائة، وفيه يتحدث عن ارتباط المخلوقات بالخالق سبحانه وتعالى؛ لمشابهتها له على نحو خاص، وهو ما أوضحه بقوله: "وذلك أن ظهور العالم عن الحق ظهور ذاتي، فالحق مرآة للعالم ظهر فيها صور العالم فرأت الممكنات نفسها في مرآة الحق الوجود؛ فتوقفت في الوجود عليه وتوقف في العلم به على العلم بها"(٤٧).

وعلى هذا فقد مثلت أبيات ابن عربي هذه عتبة نصية هامة ومفتاحًا للولوج إلى نص "المرأة الاستثناء"؛ إذ جمع الشهاوي لهذه المرأة من الصفات ما سوغ لها أن تتفرد عمن سواها، وأن ترتقي إلى درجة المحبوبة المثال أو الصورة غير القابلة للفساد والمستأهلة لأن تكون مجلى لجمال الله ولأن يتغلب فيها المطلق على المقيد، والروحي

(٤٤) محيي الدين ابن عربي: فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ص٢١٧.
(٤٥) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص١٥٢.
(٤٦) محيي الدين ابن عربي: الفتوحات المكية، تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، مج٧، ص٣١.
(٤٧) السابق، مج٧، ص٣١.

على الفيزيائي المحسوس، ومن ثَمَّ يكون لزامًا على محبها – وقد حازت هذه المنزلة – أن يجاهد نفسه ويشهد من الأحوال والمقامات ما يمكنه من التوحد معها.

أرهص الشاعر قبل الاسترسال في سرد مناقب امرأته الاستثناء إلى علو رتبتها بحديثه عن طبيعة الشعر في قصيدته قائلًا:

لِيَنْهَمِرِ الشَّعرُ بالأُغْنياتِ الجَديدةِ بين يَدَيْها
طويلًا طويلًا
أَلَا وليُؤَسِّسْ على قَدْرِها
لُغةً وعَرُوضًا جديدين
يَسْتحدثانِ: مقاييسَ أخرى
وذائقةً
وعُقولا(٤٨)

ولعل إسناد فعل (الانهمار) إلى (الشعر) في النص السابق يفتح الباب واسعًا أمام تأويل قرائي يفيد بأن هذا الشعر ومتعلقاته من الأغنيات واللغة والعروض ربما تكون رموزًا للفيض الرباني أو الوارد المنصب والمنسكب والسائل بقوة، مُحْدثًا تغييرًا ملحوظًا في الهيئة الحسية والفيزيائية للمحبوبة؛ وعلى إثر ذلك كان لزامًا استحداث مقاييس وذائقة وعقول جديدة على قدر الرقي الروحي الذي حازته وانمازت به عن غيرها.

وربما تمت التخلية وتهيئة هذه المرأة لانسجام المطلق فيها مع المقيد، أصبحت مصدرًا للإشراق، ولعل هذا ما جعله في القصيدة يكثر من استعمال الألفاظ الدالة على ذلك؛ مثل (الشمس، والوضاءة، والنور، والسَّنا، والضوء، والصباح، واللألاء)، وكان تشبيهه لها بالشمس في قوله:

هي امرأةٌ ..
تُشْبِهُ الشَّمْسَ إلَّا أُفُوْلا(٤٩)

(٤٨) ديوان إشراقات التوحد، ص٢٤.
(٤٩) ديوان إشراقات التوحد، ص٢٤.

وعلى الرغم من أن تشبيه المحبوبة بالشمس من الأخيلة التي تعاورهـا الشـعراء، فـإن السياق الذي وردت فيه ينأى بها عن الاستعمال التقليدي، أضف إلى ذلك أنه لم يقف عنـد حد تشبيهها بالشمس، وإنما جعلها تربو عليها في أنها لا تأفل ولا تغيب؛ وهو بهذا جعـل لإشراقها ديمومة وبعدًا صوفيًّا، لعله قد أفاده من إلمامه بقول ابن عربـي فـي وصـف محبوبته التي عشقها عشقًا إلاهيًّا، فقال في وصفها:

طَلَعَتْ فـي العَيـانِ شَمْسًـا فلمَّـا أَفَلَـتْ أَشْـرَقَتْ بـأُفْق جَنَـانِي(٥٠)

اتفق الشهاوي مع ابن عربي في البيت السابق في كونهما لم يرضيا للشمس/ للمحبوبة أن تأفل، لكنما اختلفا في كون تعبير الأخير منهما عن هذا المعنى قد جاء مطلقًا، كما لم يكن موغلًا في الغنوصية والعرفانية الصوفية، بينما اتسم بيت ابن عربي بشيء من الغمـوض الشفيف وبكثرة الرموز، وهو ما أبان عنه في شرحه له قائلًا: "يشير إلى قوله عليه السلام: "ترون ربكم كما ترون الشمس بالظهيرة ليس دونها سحاب" يقول: طلعت هـذه المتغـزل فيها في عالم الملك والشهادة من الاسم الظاهر الكبير المتعال، فأعطت في هذا التجلي مـا تعطي الشمس في عالم الأركان من الأثر المعنوي والحسي، إلى أن انتهت بالسير نصـف دائرة العالم، ثم غربت عن الملك والشهادة، وكان غروبهـا شـروقًا فـي عـالم الغيـب والملكوت، وبذلك كنى عنه بالجنان من الستر، ولم يكنِّ عنه بالقلب تحرزًا مـن التقليـب والتلوين في هذا المقام، وذكر الأفق من أجل الاعتدال، وأن الإنسان بما تعطيه نشـأته لا يبقى عند نظره على حالة اعتداله إلا بالنظر لما يواجهه من قلبه وهو الأفق، فمتى رام أن ينظر إلى غير الأفق خرج عن الاعتدال، فلهذا قال بأفق جناني"(٥١).

ليس الاستثناء فقط في كون هذه المرأة قد بزت الشمس، وإنما يضاف إلى ذلك أن النـور الذي ينساب من قدميها فقط وليس من جسدها كله يطفئ الغُلَّة ويرتوي منه النور نفسه:

(٥٠) محيي الدين بن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٣م، ص٧٩.
(٥١) محيي الدين بن عربي: ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، تحقيق: محمد عبد الرحمن الكردي، دار بيبليون، باريس، ص١٠١، ١٠٢.

هي امرأةٌ ..
يَشْرَبُ النُّورُ مِنْ قَدَمَيها (اللتينِ تَشِعَّانِهِ)
هَاطِلاتِ السَّنَا
والنَّدَى
كي يَبُلَّ الصَّدَى(٥٢)

ولا غضاضة أن يدعو الشهاوي هذه المرأة بعد ذلك في هذا النص بـ**(سيدة النور)** مما يوحي بأنها قد حازت هذا النور لنفسها وتحكمت في منحه لغيرها، وربما يكون هذا تمييزًا لها عن المصطفين الذين يُحْبَون شيئًا منه في الآخرة في عالم الغيب(٥٣).

ولعل الشهاوي كان يعتقد أن المبالغة في رسم صورة عجائبية لهذه المرأة سيجعلها أشد إخلاصًا للرمز الصوفي وأكثر دلالة عليه، فحمله هذا على مواصلة اجتباء الصفات التي تحقق له هذه الغاية، كأنْ ينسبها إلى المعجزات في قوله:

هي امرأة ..
قد تَفَرَّغَتِ المُعْجِزاتُ لتَشْكِيلِها
والمَقَادِيرُ..
دَهْرًا طَويلًا(٥٤)

وإلى السحر والأساطير في قولها:

تُسْلِمُ أَعْضاءَها ليَدِ السَّحرِ/ تَرْسُمُ في
جِسْمِها الغَضِّ
أَحْلَى الأَسَاطِيرِ(٥٥)

(٥٢) ديوان إشراقات التوحد، ص٢٥، ٢٦.
(٥٣) يدلُّ على هذا الحوارُ الذي جرى بين المنافقين والمؤمنين في عرصة القيمة حول النور في قوله تعالى: **(يَوْمَ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالْمُنَافِقَاتُ لِلَّذِينَ آمَنُوا انظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِن نُّورِكُمْ قِيلَ ارْجِعُوا وَرَاءَكُمْ فَالْتَمِسُوا نُورًا فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَّهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِن قِبَلِهِ الْعَذَابُ)** سورة الحديد، آية ١٣.
(٥٤) ديوان إشراقات التوحد، ص٢٩.
(٥٥) ديوان إشراقات التوحد، ص٢٥.

وحتى عندما أراد أن يقارنها بواحدة من نساء الدنيا قارن بينها وبين (بلقيس) هذه الملكة التي تضاربت حول أصلها الروايات، واكتسبت في بعضها بعدًا أسطوريًا(٥٦)، وكان لها أبهة في ملكها، أشار الشهاوي إلى بعض مظاهرها، قائلًا:

هي امرأةٌ ..
وجميعُ النِّساء
سواها ادّعاءْ
لها البَحْرُ من قَبْلِ بَلْقِيسَ:
عرشٌ
وكلُّ المياهِ:
إِمَاءْ(٥٧)

وُصِف عرش بلقيس في القرآن بأنه "**عَرْشٌ عَظِيمٌ**"(٥٨)؛ إذ كان هذا العرش – كما جاء في بعض التفاسير – مصنوعًا من ذهب، وكان طوله ثمانين ذراعًا، وعرضه أربعين ذراعًا، وارتفاعه في السماء ثلاثين ذراعًا، وهو مكلل بالدر والياقوت الأحمر، والزبرجد الأخضر، وقوائمه لؤلؤ وجوهر، وكان مسترًا بالديباج والحرير(٥٩)، وبالرغم من هذا كله فقد فضل الشهاوي عرش محبوبته على عرش بلقيس؛ لأن عرش محبوبته فوق الماء؛ وهذا الوصف فيه إحالة إلى قوله تعالى **(وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ)**(٦٠) وبهذا يكون الشاعر قد تغيا من وراء هذا التناص تأكيد فكرة حلول الذات الإلهية في محبوبته؛ وذلك باستواء عرشيهما رتبة ومكانًا.

(٥٦) تذهب بعض الروايات إلى إن بلقيس نتاج زواج رجل من الإنس هو الملك الهدهاد بن شرحبيل بن عمرة بجنية اسمها رواحة بنت سكن. ينظر: وهب بن منبه: التيجان في ملوك حمير، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، الجمهورية العربية اليمنية، ط١، ١٣٤٧هـ، ص١٤٤: ١٤٦.
(٥٧) ديوان إشراقات التوحد، ص٣٠.
(٥٨) سورة النمل، آية ٢٣.
(٥٩) ينظر: القرطبي: الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي وآخرين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م، ١٣٩/١٦، ١٤٠.
(٦٠) سورة هود، آية ٧.

وإذا ما كانت هذه المرأة قد ارتقت لهذه المنزلة، فقد كان لزامًا علـــى محبهـــا أن يجاهد ويترع كل الجهات في سبيل الترقي الروحي إليها، متخليًا عن العلائق المادية التي تحول بينه وبينها:

هي امرأةٌ ..
لم تُرَاوِدْ سوى الحُلْمِ عَنْ نَفْسِهِ
وفَتَاها
تَوَزَّعَهُ الحُلْمُ/ وحَّدَهُ والشَّذَا
والجَوَى
والنُّحُولَا
فأَتْرَعَ كُلَّ الجِهاتِ
أَفَاوِيقَ وَجْدٍ
بهِ ما بهِ مِنْ ضَنَىً لنْ يَحُوْلَا
أَجَلْ
إنَّهُ موقفُ الشَّوْق
والتَّوْق
والسُّهْدِ
والوَجْدِ
والشَّدْوِ
والشَّجْوِ(٦١)

حدثت لهذا المحب تهيئة جسدية ونفسية مكنته من التقلب في مقامات مختلفة: (الشوق، والتوق، والسهد، والوجد، والشدو، والشجو)، وقد بدأها بالشوق لأنه يعني اهتياج القلوب إلى لقاء المحبوب، ولما كان هذا الشوق لا يسكن إلا باللقاء والرؤية(٦٢)، فقد كان تتابع الأحوال السابقة بعده أمرًا منطقيًا، وقد عطف بين الألفاظ المعبرة عنها بالواو، وجعل بين بعضها نوعًا من التوازي الموسيقي، دلالة على تشبعه بها جميعها

(٦١) ديوان إشراقات التوحد، ص٢٧.
(٦٢) القشيري: الرسالة القشيرية، ص٥٣٢، ٥٣٣.

وتمهيدًا للارتقاء بالمحب إلى منزلة أسمى، هي مرحلة الفناء التي عبر عنها بعد ذلك مباشرة في قوله:

فلْتَشْهَدِي – يا جميعَ المَواقِيتِ –

أنَّ المُغَنِّي

ما زالَ في حَضْرةِ الشَّوفِ

يَتْلُو كتابَ صَبابَاتِه

وفِدَى مَنْ أَحَبَّ

يَموتُ قَتِيلا(٦٣)

وبهذا تعاضدت القرائن والدلائل على أن المرأة في قصيدة "المرأة الاستثناء" إنما هي رمز للحب الإلهي(٦٤) وأن الشهاوي قد نزع فيها منزعًا صوفيًّا خالصًا.

وبعد فإنه يمكن في ختام هذه الدراسة استخلاص بعض النتائج؛ وقد جاءت على النحو الآتي:

١- سجل الجسد حضورًا لافتًا في شعرنا العربي، وفي الشعر الحديث بصفة خاصة.

٢- كان من أهم دواعي استلهام الجسد في الشعر الحديث نضج تجارب الشعراء، وتباين مشاربهم، وانخراطهم في واقعهم المعيش – قبولًا أو رفضًا – الذي تطور في هذه الآونة بشكل ملحوظ.

٣- يعد الجسد من أهم تيمات إنتاج الدلالة في ديوان "إشراقات التوحد" للشاعر المعاصر محمد محمد الشهاوي.

٤- حضر الجسد في ديوان "إشراقات التوحد" بوصفه جسدًا ثقافيًا، وليس بوصفه معطى فيزيائيًّا.

٥- توظيف الجسد في ديوان "إشراقات التوحد" جاء بمثابة العلامة السيميائية التي شفت عن موقف الشاعر ومشاعر الحزن لديه؛ بسبب ما تجرعه من مرارة التهميش والاغتراب وفقد الأحبة ومن يُصْفون له الود.

٦- نزع الشهاوي – ربما هروبًا من الواقع - في ديوان "إشراقات التوحد" منزعًا صوفيًّا، سوغ له الارتقاء بجسده من عالم المادة إلى عالم الروح والملكوت، وفي هذا الإطار الصوفي أيضًا اتخذ من جسد الأنثى رمزًا للعشق الإلهي والاتصال بالمطلق.

---

(٦٣) ديوان إشراقات التوحد، ص٢٨.

(٦٤) هذا بخلاف ما ذهب إليه الباحث هاني علي سعيد من أن المرأة في قصيدة "المرأة الاستثناء" إنما هي رمز للوطن؛ فهو لم يقدم الأدلة الكافية على هذه الرمزية، وإنما قدم هو نفسه في تحليله لها قرائن كثيرة تؤكد المرجعية الصوفية فيها. ينظر: شعر محمد الشهاوي: دراسة في الأسلوب والدلالة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م، ص٤٤١.

المصادر والمراجع

١. **التهانوي:** كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

٢. **الجاحظ:** البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨م.

٣. **الجرجاني:** التعريفات، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣م.

٤. **جميل صليبا:** المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م.

٥. **دافيد لوبروتون:** انتروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٩٧م.

٦. **الدميري:** حياة الحيوان الكبرى، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣م.

٧. **صلاح فضل:** أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

٨. **عاطف جودة نصر:** الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٧٨م.

٩. **عبد المنعم الحفني:** معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

١٠. **عز الدين إسماعيل:** الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣.

١١. **أبو العلا عفيفي:** التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت.

١٢. **علي عشري زايد:** استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

١٣. **فريد الزاهي:** الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، بيروت، ١٩٩٩م.

١٤. **الفيروزآبادي:** القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٨، ٢٠٠٥م.

١٥. **القرطبي:** الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي وآخرين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

١٦. **القشيري:** الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، ١٩٨٩م.

١٧. **محمد عبد المطلب:** هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية العام للكتاب، ١٩٩٧م.

١٨. **محمد محمد الشهاوي:** ديوان "إشراقات التوحد"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م.

محيي الدين بن عربي:

١٩. ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٣م.

٢٠. ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، تحقيق: محمد عبد الرحمن الكردي، دار بيبليون، باريس.

٢١. الفتوحات المكية، تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت.

٢٢. فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت.

٢٣. **مراد وهبه:** المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، ٢٠٠٧م.

٢٤. **ابن منظور:** لسان العرب، دار صادر، بيروت.

٢٥. **هاني علي سعيد**: شعر محمد الشهاوي: دراسة في الأسلوب والدلالة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.

٢٦. **وهب بن منبه:** التيجان في ملوك حمير، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، الجمهورية العربية اليمنية، ط١، ١٣٤٧هـ.