الجمهوريَّـة العربيَّـــة السُّوريَّـــة
جامعـــــــــة دمشـــــــــق
كلِّية الآداب والعلوم الإنسانيَّة
قســـــم اللغـــــة العربيَّـــــة

أطوار الشعر الصوفي في العصر العباسي الثاني
الرؤيا والتشكيل

(أطروحة أُعدَّت لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها)

إعداد

ناديا أكرم أبو عمشة

إشراف

أ.م.د. لميس عبد العزيز داود

العام الجامعي 2021 /2022م

Syrian Arab Republic

Damascus University

Faculty of Arts and Humanities

Department of the Arabic language

Phases of Sufi Poetry in the Second Abbasid Era
Vision and formation

(Thesis prepared to obtain a PhD in Arabic language and literature)

Prepare

Nadia Akram Abu Amsha

Supervisor

A.P.D. Lamis Daoud

2021–2022

الملخص

يعدُّ الأدبُ الصوفيُّ منعطفًا مهمًا في مسار الأدب العالميِّ عامةً، والأدب العربيِّ على وجه الخصوص، فالشعر الصوفي وليد التجربة الروحية، وهو السفير الذي نقل أسرار تلك التجربة نقلًا فريدًا. ويتزايد عمق الدراسة الصوفية طردًا مع ثقافة الباحث وقدرته على فهم الرسائل المشفرة في قلب النص الصوفي. وقد عمل البحث على تحقيق أهدافٍ منها:

١) صُنعُ أطوارٍ للشعر الصوفي في العصر العباسي، بالاعتماد على الرؤيا والمضمون الصوفي، ومنح كل طور سمات أسلوبية، وخصائص فنية، يتشارك فيها معظم شعراء الطور الواحد.

٢) دراسة القصيدة الصوفية ضمن منظومة الشعر الصوفي، فمقارنة التجربة الصوفية بتجارب الآخرين يوضِّح زاوية الرؤية التي ينظر بها الشاعر الصوفي.

٣) أطوار الشعر الصوفي في العصر العباسي بحثٌ قصدت به الباحثة أن يكون مرجعًا موسوعيًّا مبسَّطًا في الشعر الصوفي في حدود العصر العباسي.

٤) تتبع الظواهر الصوتية في شعر الأقطاب، وبيان كيفية تفاعل الموسيقا مع المعنى في تكوين قوة الجذب السماعية التي تشد المتلقي للاستزادة من الشعر الصوفي.

افتتح البحث **بتمهيدٍ يفصِّل في موضوعين**: الأول إرهاصات نشوء التصوف، والثاني: توطيد بعض المفاهيم النظرية التي ارتكز عليها البحث، وهي: الأطوار، الرؤيا، التشكيل. **والفصل الأوَّل** وكان عنوانه: الرؤيا في الشعر الصوفي، وتفرَّع عنه ثلاثة مباحث، وهي: الحب الإلهي والفناء في الله سبحانه، وشعر الحنين. **والفصل الثاني** حمل عنوان: الظواهر الرمزية والأسلوبية في الشعر الصوفي، وتفرَّع في ثلاثة مباحث: المبحث الأوَّل: عالج التناص، والمبحث الثاني درس الانزياح، والمبحث الثالث: درس الرمز الصوفي (الخمرة والغزل) **والفصل الثالث**: الصورة والموسيقا في الشعر الصوفي، تفرَّع إلى مبحثين: الأوَّل درس المستوى التصويري وفق الأنماط: (التقليدية، المبتكرة) والأشكال: (الصورة الحركية والصورة اللونية)، والمبحث الثاني درس موسيقا الشعر الصوفي: الموسيقا الداخلية، والموسيقا الخفية للشعر الصوفي، واخْتُتِمَ بجزءٍ تطبيقيٍّ يبين أثر موسيقا الشعر الصوفي في فن الغناء

والتواشيح. وانتهى البحث **بخاتمة** ضمَّت أبرز النتائج وبعض المقترحات المتعلِّقة بالشعر الصوفي. وحتَّى تتوطد أركان الدراسة التحليلية في متن الأطروحة صنعت **الملحقات** التي تثري الدراسة. واستعان البحث بالمنهج التكاملي، بغية الوصول إلى أدقِّ النتائج وأكثرها موضوعيَّة. وكان علم الجمال منهجًا رديفًا في تذوق بدائع الشعر الصوفي. وكذا استعان البحث بمجموعة دواوين الشعر الصوفي المحققة تحقيقًا علميًّا، إضافةً إلى اللمع للطوسي، والتعرف إلى مذهب أهل التصوف للكلاباذي، والرسالة القشيرية لعبد الكريم القشيري، وبدائع الحكمة د. عبد الكريم اليافي، والرمز في الشعر الصوفي د. عاطف جودة نصر، ودراسات د. كامل مصطفى الشيبي، والبنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي د. سعد الدين كليب.

الكلمات المفتاحية: الشعر الصوفي، الرؤيا، التشكيل، الأطوار، الرمز الصوفي، التجربة الصوفية.

فهرس الموضوعات

المقدمة.....**5**

التمهيد: المبحث الأوَّل: مفهوم التصوف. **12**

١) نشأة التصوف في العصر العباسي.....13

٢) التصوف لغةً واصطلاحًا.....16

٣) الفرق بين الزهد والتصوف.....22

٤) الشعر الصوفي وسماته. 23

التمهيد: المبحث الثاني: مفهومات نظرية.....**27**

١) الأطوار.....28

٢) الرؤيا.....39

٣) التشكيل.....42

الفصل الأوَّل: الرؤيا في الشعر الصوفي.....**47**

المبحث الأوَّل: الحب الإلهي في الشعر الصوفي.....49

المبحث الثاني: الفناء في الله سبحانه.....75

المبحث الثالث: الحنين في الشعر الصوفي.....98

الفصل الثاني: الظواهر الرمزية والأسلوبية في الشعر الصوفي.....**117**

المبحث الأوَّل: التناص في الشعر الصوفي.....119

المبحث الثاني: الانزياح في الشعر الصوفي.....150

المبحث الثالث: الرمز في الشعر الصوفي (الخمرة والغزل) 175

الفصل الثالث: التصوير والموسيقا في الشعر الصوفي.....210

المبحث الأول: المستوى التصويري في الشعر الصوفي 212

تمهيد.....213

أوَّلًا: أنماط الصورة.....214

ثانيًا: هيكل الصورة 238

المبحث الثاني: الموسيقا الداخلية للشعر الصوفي 245

١) موسيقا التضاد.....247

٢) موسيقا حسن التقسيم.....257

٣) موسيقا التكرار..... 264

الخاتمة: ١) نتائج البحث.....**271**

الخاتمة: ٢) التوصيات والمقترحات.....277

الملحق الأول: المصطلحات الصوفية.....279

الملحق الثاني: تراجم شعراء التصوف..... 287

ثبت المصادر والمراجع.....299

المقدمة.

يعدُّ الأدبُ الصوفيُّ نقطةَ تحوُّلٍ مهمةً في مسار الأدب العالميِّ عامةً، والأدب العربيِّ على وجه الخصوص، فهو تراثٌ غزيرٌ في كمِّه ونوعه. فعالم الشعر الصوفي عالمٌ كثيف الإنتاج، غامض المعنى، متشعب الأفرع، متنوع الثمرات، يستمد نوره من قبس الإسلام، ولكنه في كثيرٍ من الأحيان يغذي جذوة فروعه بشيءٍ من ثقافات الأمم المجاورة وأعرافها. هذا الأمر من أبرز الأسباب التي جعلت من الشعر الصوفي معتركاً نقديَّاً حقيقيَّاً يغري النقَّاد بخوض غماره، فكان مجالًا للسجال والنقاشات وتباين الآراء، وهذا يرجع إلى استثنائية التجربة الصوفية، وخصوصية طبيعتها وعمقها. فالشعر الصوفي وليد التجربة الروحية، وهو السفير الأوحد الذي نقل لنا أسرار تلك التجربة نقلًا فريدًا.

ويتزايد عمق الدراسة الصوفية والبحث في هذا الفن طردًا مع ثقافة الباحث وقدرته على فهم الرسائل العميقة في قلب النص الصوفي، فالنقد الأدبي ليس شهوةً مباحة، أو لعبةً لغويَّةً؛ إنَّما هو علمٌ له قواعد وأسس، يعتني ببناء النص الأدبي ابتداءً من جزئياته، وانتهاءً بالإطار الخارجي، مرورًا بأطوار البناء، ويستفيض بدراسة التأثير المتبادل بين النص والمتلقي. ولكنَّ النقد الأدبي بكلِّ تفاصيله وحيثيَّاته وأصوله لا يمكن له أن يقدِّم نتائجَ أو يطلق حكمًا إلا إذا تسلَّح بالذوق الأدبي. فلا يلجُ هذا العالم الغامض إلَّا مغامرٌ جريء؛ عدَّتُه في هذه الرحلة الهدوء وطول النَفَس في طلب مبتغاه، وهذا المغامر لا يمكن له أن ينعم بقطوف هذا العالم مالم يرتكز على قواعد نقديّةٍ متينة، ويمتلك ذوقًا رفيعًا؛ به يتمكن من التفريق بين المعتاد وغير المعتاد، بين المألوف والغريب، بين الملموس والمحسوس.

ويعود اهتمامي بدراسة الشعر الصوفي إلى أسبابٍ ثلاثةٍ:

أوَّلها: صدق المشاعر وتوهج العاطفة، التي تسطع من سطور الشعر الصوفي، إنَّها تجذب المتلقي بسلاسل من حرير، فيتفاعل معها، ويهاجر بتلك الكلمات إلى أعماق الروح، حيث الجزيرة الجهولة، القابعة في أعماق الإنسان. **ثانيهما:** إنَّ كثرة الضوضاء التي أحاطت بالشعر الصوفي أثارت لديَّ الفضول، فدخلت عالم الشعر الصوفي، لأعرف غثَّ هذا الشعر من سمينه. لأنَّ موضوع التصوف نفسه قد رزحَ تحت سيطرة كثيرٍ من الأساطير والأقاويل التي جعلت منه موضوعًا غامضًا تكثر حوله الأسرار. **والسبب الثالث:** يعود إلى موسيقا الشعر الصوفي، ففيه لحنٌ

حزينٌ، خلقَ عاملَ جذبٍ خفيّ، يسترعي الأسماع فتطرب النفوس لها. وحقيقةً أنَّ الذوق العام يقبل الموسيقا الصوفية، وله في الأسماع حفاوةٌ وترحيبٌ. وهذه سمة عامة في الشعر الصوفي، فكان لابد من البحث وراء هذا السر.

وقد ولجتُ عالم الشعر الصوفي، وقصدت أهدافًا محددة في إنجاز هذه الأطروحة، هي:

١) صُنعُ أطوارٍ للشعر الصوفي في العصر العباسي، في حدود عام (٦٥٦هـ/ ١٢٥٨م)، في المشرق العربي: (الشام، مصر، العراق، الحجاز) هذه الأطوار لا تخضعُ بالضرورة للسير التاريخي، لأنَّ الباحثة اعتمدت في تأطير الشعر على تطور الرمز والموضوعات والفلسفة الصوفية.

٢) تصنيف الشعر الصوفي وفق أطوار، منحَ كلَّ طورٍ سماتٍ أسلوبيةً، وخصائصَ فنيةً، يتشارك فيها معظم شعراء الطور الواحد، وبناءً على ذلك تمت دراسة البنى المعنوية والهيكلية عند شعراء كل طور على حدة؛ وهذا ما جعل تحديد جملة من التحولات المعنوية والأسلوبية في الشعر الصوفي أمرًا ممكنًا؛ فهذه الأطروحة رصدت إرهاصات نشوء المضامين المتعلقة به، وأشارت إلى كيفية ابتكار الرموز والاصطلاحات الصوفية، وآلية نشوئها وكيفية تبلورها.

٣) في هذه الأطروحة جرت دراسة التجربة الإبداعية وفق أطوار، ما سمح بدراسة القصيدة الصوفية ضمن منظومة الشعر الصوفي، فمقارنة التجربة الصوفية بتجارب الآخرين يوضِّح زاوية الرؤية التي ينظر بها الشاعر الصوفي، وتحدد هويته الفلسفية، وبذلك يمكن استنباط الظواهر الجمالية الفنية التي تميزَ بها شعره، ومعرفة الأسرار الروحانية التي ميَّزت تجربة كل شاعر.

٤) أطوار الشعر الصوفي في العصر العباسي بحثٌ قصدت به الباحثة أن يكون مرجعًا موسوعيًّا مبسَّطًا في الشعر الصوفي في حدود العصر العباسي، ابتداءً من شعر رابعة العدوية وانتهاءً بـ الشيخ محيي الدين بن عربي، مرورًا بأقطاب الشعر الصوفي: الجنيد، سمنون، الروذباري، الشبلي، الحلاج، ابن الفارض، ابن سوار، السهروردي. وفي حدود الدراسات الفنية والأسلوبية جرت دراسة معظم التفاصيل في البنية المعنوية والهيكل

التشكيلي في القصائد في كل طور، ومراقبة التغيرات في الرؤيا والتشكيل التي تطرأ عليه، وبالتالي تكون دراسة موسوعية، شمولية، تمثِّل خطوة تمهيدية في طريق دراسة الشعر الصوفي للباحث المبتدئ.

٥) كان القصد من هذه الأطروحة أنَّ تدرس الشعر الصوفي دراسةً فنيةً بالاعتماد على معاني الشعر الصوفي، ولكنَّها في الوقت نفسه ابتعدت عن الأطر العقائدية والخلافات الفلسفية، وما ذاك إلَّا لأنَّ دراسة الشعر الصوفي في إطار فلسفاته هي مادةٌ بحثيةٌ أشبعَت درسًا؛ فمواضيع الاتحاد والحلول، وحدة الوجود ووحدة الشهود، هي مضامين مهمة في الشعر الصوفي درسها النقاد وفصَّلوا في تحليل الشواهد، والتعمق في معرفة نقاط الاتفاق والاختلاف مع العقيدة الإسلامية، ومعرفة مواقع الشطح في القصائد، وهنا لا تكون الزيادة في التحليل إلا في فضلة الكلام. فالنواحي الفنية والأسلوبية لم تأخذ حقها في التحليل، لغلبة الطابع العقائدي في معظم الدراسات. لذا هدفت الأطروحة إلى دراسة الشعر الصوفي في طبيعته الفنية الجمالية الذاتية.

٦) تتبُّعُ الظواهر الصوتية في شعر الأقطاب، وبيان كيفية تفاعل الموسيقا مع المعنى في تكوين قوة الجذب السماعية التي تشد المتلقي للاستزادة من الشعر الصوفي. وقد أطلقت الباحثة على هذا المزيج اسم: الموسيقا الخفية للشعر الصوفي، وألحقته بدراسةٍ تطبيقية تبين تأثير الشعر الصوفي في فن الغناء والإنشاد والتواشيح

ومن أجل تحقيق الأهداف السابقة عملت الباحثة وفق خطة عمل، اشتملت الأطروحة على ثلاثة فصول سبقها التمهيد وانتهت بالخاتمة، وأردفت بالملاحق. ابتدأ البحث **بتمهيدٍ يفصِّل في موضوعين:** الأول نشوء التصوف، وسبب التسمية، ثمَّ فرَّقت بينه وبين الزهد، وشرحت العلاقة بين الشعر والتصوف، وسمات الشعر الصوفي، والمبحث الثاني من التمهيد كان في توطيد بعض المفاهيم النظرية التي ارتكز عليها البحث، وهي: الأطوار، الرؤيا، التشكيل. **والفصل الأوَّل** اهتمَّ بمضامين الشعر الصوفي تحت عنوان: الرؤيا في الشعر الصوفي، وتفرَّع عنه ثلاثة مباحث، وهي: الحب الإلهي في الشعر الصوفي، الفناء في الله سبحانه، الحنين في الشعر الصوفي. **والفصل الثاني** حمل عنوان: الظواهر الرمزية والأسلوبية في الشعر الصوفي، وقد تفرَّع إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأوَّل: الرمز الصوفي (الخمرة والغزل) أما المبحثان الثاني والثالث فقد كانا لرصد الظواهر الأسلوبية في الشعر الصوفي، فالمبحث الثاني عالج التناص، والمبحث الثالث درس الانزياح. **والفصل الثالث:** الصورة والموسيقا في الشعر

الصوفي، تفرَّع في محثين: الأوَّل درس المستوى التصويري في الشعر الصوفي وفق الأنماط: (التقليدية و المبتكرة) والأشكال: (الصورة الحركية والصورة اللونية)، والمبحث الثاني درست فيه الموسيقا الداخلية للشعر الصوفي: التكرار والتضاد وحسن التقسيم. وانتهى البحث **بخاتمة** ضمَّت أبرز النتائج التي توصَّل إليها البحث، وذيَّلت الخاتمة ببعض التوصيات والمقترحات المتعلِّقة بالشعر الصوفي. وحتَّى تتوطد أركان الدراسة التحليلية في متن البحث صنعت **الملحقات** التي تثري البحث، وتوضِّح بعض النقاط التي قصدت تغييبها في متن الرسالة، من اصطلاحات صوفية، وشرح المقامات والأحوال، والحديث عن تراجم شعراء التصوف. وما تجنَّب البحث الحديث عن تلك الموضوعات إلَّا لتأخذَ العناوين المنتقاة حقَّها من التحليل الفني والدراسة الأدبية. فالمصطلحات الصوفية والمقامات والأحوال في الشعر الصوفي حازت اهتمام الباحثين في الأدب والنقد والفلسفة والشريعة، وصنفت فيها الدراسات والمعاجم.

وسار البحث في التحليل وفق خطةِ عمل، ففي كل مبحثٍ من مباحث الأطروحة انتهجت الباحثة منهجيَّةً واحدة، سمحت لها بأخذ نماذج شعريةٍ من كل طور، وحتَّى لا تكون الشواهد المدروسة متناثرةً بلا ضوابط؛ وضع البحث في كل طور شواهد شعرية من الدواوين التي يتمثل بها سمات الطور وخصائصه، وقد لا نلجأ في الدراسة إلى كل الدواوين المنتخبة، ونكتفي ببعض الشواهد التي تفيد الدراسة منعًا للإطالة والتكرار. والشعراء الصوفيون الذين اعتمدت الأطروحة شعرهم في التحليل على أنهم نماذج عن أطوارهم، هم: في **طور التمهيد:** رابعة العدوية، أبو نواس، أبو العتاهية. وفي **طور التأسيس:** الجنيد، القشيري، سمنون، ذو النون المصري، الروذباري، الشبلي. وفي **طور الفلسفة البسيطة:** الحـــــلَّاج. وفي **طور الرمز وأفانين الحب والفناء:** عمر بن الفارض، نجم الدين بن سوَّار الدمشقي. وفي **طور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي:** السهروردي، محيي الدين بن عربي[١].

[١] في طور الفلسفة البسيطة تمَّ الاكتفاء بشعر الحلاج لأنَّ ديوانه هو مؤسس هذا الطور وقد كوَّن تراثه الشعري والنثري المدرسة الحلَّاجية في التصوُّف. في الطور الأخير: اكتفى البحث بديوان ترجمان الأشواق لابن عربي، وما ذاك إلَّا لأنَّ ابن عربي كان مؤسسًا لفلسفاتٍ عدةٍ في التصوف، وله من التصانيف التي تتناثر فيها أشعاره ما يزيد على ثمانية مصنَّفات[١]، منها الفتوحات المكية، المشتملة على خمسةٍ وستين بابًا. وحتى لا يضعف البحث بالتكرار والخوض في مسائل الفلسفة الجدلية والعقائدية: تمَّ الاعتماد على ديوان ترجمان الأشواق لابن عربي، وديوان السهروردي نماذج عن طور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي

وحاولت_ ما استطعت_ انتقاء النصوص الشعرية التي تتباين في زاوية الرؤيا؛ ليتنوع التحليل ويكون أشمل. ففي كل نصٍّ صوفيٍّ زاوية رؤيا تفرض أسلوبًا معينًا للنقاش والدراسة، فالهندسة البنائية للشعر، ومستوى التصوير الموسيقا، والرمز الصوفي كلها تتعلق بتفاصيل التجربة الصوفية.

و استعان البحث بالمنهج التكاملي في إنجاز البحث، بغية الوصول إلى أدقِّ النتائج وأكثرها موضوعيَّة، " **المنهج التكاملي هو المنهج الذي تشترك فيه عناصر من مناهج مختلفة قد تقلُّ أو تكثر بحسب درجة الائتلاف فيما بينها... وهو بذلك يقترح إمكانية الجمع بين المناهج النقدية، فالمنهج التكاملي هو أداة تستقي قوتها من ممارسات نقدية مركبة تجمع بين المعطيات الفنية والتاريخية والأبعاد النفسية والاجتماعية والعقدية، والشرط الوحيد في بناء المنهج النقدي هو الارتكاز على رؤية نقدية شمولية واحدة، والأخذ بكل أداة منهجية صغيرة تخدم هذه الرؤية وتوضحها**"[١] فالمنهج التكاملي: منهجٌ بحثِيٌّ يشمل كل جوانب الدراسة. ويناسب دراسة الشعر الصوفي وفق نظرية الأطوار، فهذه الدراسة تحتاج للمنهج النفسي في معالجة النص الصوفي المنبثق عن التجربة الذاتية. وللمنهج التحليلي في سبر أغوار النص ومعرفة نقاط القوة والضعف فيه، وللمنهج التاريخي دورٌ في تتبع نشوء بعض المفاهيم والرموز الصوفية، ولمنهج الدراسة المقارنة لمعرفة نقاط التفوق والتفاضل بين شعراء التصوف. وكان علم الجمال رديفًا للمنهج التكاملي في دراسة الشعر الصوفي؛ لأنَّ شعراء التصوف تفاعلوا مع الجمال، وجعلوا منه معراجًا نحو الحب الإلهي الخالص والمعرفة الإلهية، والتي هي غاية التصوف ومبتغاه؛ فربط التصوف بالجمال أدَّى إلى ارتقاء المتصوفة في الحب الإلهي، لذا استعان البحث بعلم الجمال في تذوُّق لغة الجمال في الشعر الصوفي، ومعرفة كيفية تفاعل الجمال مع الشعر الصوفي، وبيان مدى تأثُّر كلٍّ منهما بالآخر.

وحتَّى تتسمَ هذه الدراسة بالدقة، وتتجنب الوقوع في فخ الشتات، عملْتُ جاهدةً للحصول على أدِّقِ المراجع وأوثقها مستعينةً بالله عزَّ وجل ثم بأساتذتي في قسم اللغة العربية الذين ما ضنوا علي بإرشاداتهم السديدة، فوجَّهوني إلى اعتماد دواوين الشعر الصوفي التي نالَ تحقيقها عنايةً علميةً موثَّقةً، وبناءً على ذلك اعتمدت المصادر الآتية في هذه الأطروحة، وهي: في شعر **ابن الفارض** اعتمدت: شرح ديوان ابن الفارض من شرحي الشيخ بدر الدين

[١] حينوني، رمضان، **المنهج التكاملي**، المركز الجامعي تامنغست، ٢٠١٥ ، مقال منشور على الشابكة.

البوريني والشيخ عبد الغني النابلسي، وفي دراسة شعر **السهروردي**: اعتمدت ديوان السهروردي، جمعه وعلق عليه: أحمد مصطفى الحسن. وفي دراسة شعر **رابعة العدوية** اعتمدتُ كتاب شهيدة العشق الإلهي لعبد الرحمن بدوي، وفي دراسة شعر **محيي الدين بن عربي**: ترجمان الأشواق بتحقيق عبد الرحمن المصطاوي، وفي دراسة شعر **الحلاج** اعتمدت كتابًا اسمه: تراث الحلاج أخباره _ديوانه_ طواسينه، قرأه وأعده وحققه الدكتور عبد الإله نبهان، والدكتور عبد اللطيف الراوي، وفي دراسة شعر **ابن سوار الدمشقي** اعتمدت ديوانه بتحقيق: محمد أديب الجادر، وفي دراسة **شعراء طور التأسيس** على : اللمع في التصوف ، التعرف لمذهب أهل التصوف، وكان حلية الأولياء مرجعًا أساسيًا أعود إليه للتثبت من أي اسمٍ أو شعرٍ أو خبر. أمَّا أبرز الدراسات التي ساعدتني في بحثي وفهم ماهية التصوف وأسرار الشعر الصوفي فكانت: الرسالة القشيرية، بدائع الحكمة د. عبد الكريم اليافي، الرمز في الشعر الصوفي د. عاطف جودة نصر، ودراسات د. كامل مصطفى الشيبي، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي د. سعد الدين كليب.

وعندما اخترت هذا الموضوع سلكت مسلكًا وعرًا، رجوت الله مرارًا التوفيق فيه والسلامة منه، لما فيه من الصعوبات والعقبات، وخضت في هذا المجال مغامرةً جريئةً، فالصعوبات التي واجهت هذا العمل أكثر من أن تعدَّ، ولكن **أشدَّها** عليَّ كانت خصوصية التجربة الصوفية، وصعوبة التعامل مع النص الصوفي بمعناه الصريح، فالمعنى الذي بحثت عنه كان اختبأ في وجدان الشاعر، وكان عليَّ أن أتحلى بالصبر، وأتسلل بهدوءٍ إلى عمق النص الصوفي، لأدخل إلى عالم ما وراء الكلمات. أمَّا **الصعوبة الثانية** فتتمثل في نظرية الأطوار التي اعتمدت الدراسة وفقها، لأنَّ مادةَ الأطوار مادةٌ مترامية، الأطراف شاسعة البعد، كثرت فيها أعلام الشعراء، وازدادت فيها قائمة الاختيارات، وتنوعت الدواوين، حتى أشفقتُ على نفسي من ضخامة هذا البحث، وخفتُ في كثيرٍ من الأحيان أن أخرج عن المنهجية المتبعة فيه. **والصعوبة الثالثة** تتمثل في طبيعة موضوع التصوف؛ الذي تنازعته في الدراسة والتحليل جهاتٌ عدة: في الأدب والنقد والفلسفة. وقد تجنبتُ الخوض في المتاهات الفلسفية التي لا تخدم الدراسة الفنية للشعر الصوفي، فالفلسفات الصوفية تحمل جدلًا فكريًّا وعقائديًّا لا يمكن أن تتسع لدراستها ومناقشة الآراء فيها صفحات هذه الأطروحة. وقد أسهمت بعض الأمور الفنية في تسهيل عملي في هذه الأطروحة، منها: إدراج

المخططات والأشكال يمنع اكتظاظ الكلمات بالمفردات المتشابهة التي تعيق القراءة، وإن الجمل المرصوصة في أسطر متقاربة قد تضيِّع نتائج مهمة، لذا حرصت الباحثة على الاستعانة بالجداول والأشكال والمخططات.

ولا أدّعي في هذه الدراسة أنَّني رفعت الستار عن أسرار الشعر الصوفي كلِّها، أو وجدت ترجمةً مختلفةً لرموزه؛ ولكنَّني بذلتُ جهدًا في تأطير الشعر الصوفي وفق أطوار، تتشابه فيها الأغراض والرموز والفلسفات والتشكيلات اللغوية. وحاولتُ جاهدةً أن أعطي الموضوعات المنتخبة حقَّها من التحليل، واستنباط نتائج آمل أن تكون مهمةً على مستويات الرؤيا والأسلوب والموسيقا والخيال.

وأخيرًا لا يمكنني القول إنَّ هذا البحث يمثل السطر الأخير في دراسات التصوف، فليس في العلم كلمة أخيرة، ومن قالَ علمتُ فقد جَهِلَ، وما زالت أقلام الباحثين تخطُّ خلاصة التفكير والبحث، ولكنني أرجو أن تكون هذه الدراسة خطوةً صحيحةً للباحثين في الشعر الصوفي. فإن اعتراها شيءٌ من النقص أو الخلل فهي من صنع بشر، ومهما بلغت من الدقة العلمية فقد علاها من العلم ما غُيِّبَ عن إدراك الإنسان وفكره، لقوله جلَّ وعلا:

التمهيد: المبحث الأوَّل: مفهوم التصوف.

المبحث الأول:

١) نشأة التصوف في العصر العباسي

٢) التصوف لغةً واصطلاحًا

٣) الفرق بين الزهد والتصوف

٤) الشعر الصوفي

١) نشأة التصوف في العصر العباسي:

في مطلع العصر العبَّاسي كان الزهد منهجاً دينياً يسعى إلى التأمُّل وترك ملذَّات الحياة بعد أن فُتحت للمسلمين بلاد المشرق حاملةً معها متاع الدنيا وبهجة الأنظار، هربًا من فتن الدنيا بعد امتزاج الثقافة العربية بالثقافات المجاورة لها، يقول ابن خلدون: " **لما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني الهجري وما بعده وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا اختصَّ العبادة باسم الصوفية والمتصوفة**"[١].

وكانت معاني الزهد متمثلةً بالخوف من النار ورجاء الجنة، وقد دعا بعضُ الزهَّاد إلى خلوِّ القلب إلَّا من الله. زيادةً على الخوف والرجاء. ويصف د. علي الخطيب ظاهرة الزهد والتصوف في مطلع العصر العباسي بقوله: " **ما إن ابتدأ القرن الثاني الهجري حتَّى أخذ الطابع العام للمتعبدين مفهومًا يختلف إلى حدٍّ ما عن المفهوم الذي اتخذه في القرن الأول الهجري؛ فبعدَ أن كان هذا الطابع تديُّنًا وعكوفًا على العبادة في القرن الأول أصبح في القرن الثاني طهارة نفس ونقاء قلب وإخلاصًا لله**" [٢] ولا يمكن تحديد الوقت الزمني الدقيق لانفصال التصوف عن الزهد، لأنَّ أغراض الزهد بقيت النواة التي دارت حولها أسس التصوف؛ بل إنَّ التصوف في بدايته قام على ركنين أساسيين لم يستغن عنهما في كل أطواره، وهما: الحبَّ الإلهي الخالص، والشوق للقائه، والزهد بمعنييه: الخوف والرجاء. ومالَ الناس في العصر العباسي إلى الزهد الممزوج بحبِّ الله والشوق إليه. وأصبح غرض " الحب الإلهي" نواة الشعر الديني في القرن الثاني. وهذا المذهب هو ما دعا إليه رجال القرن الثاني الهجري: وعلى رأسهم الحسن البصري، ويعدُّ أهم شخصية من شخصيات القرن الثاني الهجري، ويمكن اعتباره مؤسسًا لمدرسة الزهد والتصوف. وقد نفذت نفحات الزهاد وعباراتهم في هذا القرن من النثر إلى الشعر. ولا يخفى على المهتم بالشعر الصوفي أنَّ أبيات رابعة العدوية (ت ١٨٥هـ) المشهورة في الحب الإلهي هي الأساس الذي مهد الطريق لشعر الحب الإلهي، فقد كانت "أيقونة" العشق الإلهي منذ بداية القرن الهجري الثاني، وهذه الأبيات كانت الأنفاس الأولى التي نادت بحبِّ الله حبًّاً خالصاً نقياً من أي شائبة، تقول في مناجاتها الله عزَّ وجل (من المتقارب):

---

[١] ابن خلدون، عبد الرحمن، **مقدمة ابن خلدون**، بيروت، دار إحياء التراث العربي، (د.ت)، ص٤٦٧.

[٢] الخطيب، علي، **اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي**، دار المعارف، القاهرة، ١٤٤٠هـ، ص٤٢.

أحبُّك حبَّينِ حبَّ الهـــــوى وحبَّاً لأنّكَ أهلٌ لِذاكـــــــــا

فأمّا الذي هو حبُّ الهــوى فشُغلي بذكركَ عمَّن سِواكـــــا

وأمّا الذي أنتَ أهـــــــلٌ له فكَشفُكَ لـي الحُجبَ حتَّى أراكَا

فلا الحمدُ في ذا ولا ذاك لي ولكن لكَ الحمــدُ في ذا وذاكا[١]

ولا شكَّ أنَّ متابعة إرهاصات نشوء الشعر الصوفي منذ القرن الثاني الهجري هو ضرورةٌ لازمةٌ لمن أراد أن يتبحر في عالم الشعر الصوفي؛ وإنَّ هذه المتابعة تقودنا إلى الحقيقة الجلية الواضحة التي تؤكد أنَّ الزهد هو أول درجة في سلَّمِ التصوف، وهذا ما يؤكده د. عبد الكريم اليافي في بدائع الحكمة، إذ يقول: " **بدأ التصوف الإسلامي أول الأمر تزوُّدًا من ذكر الله وخوفه وإعراضًا عن الدنيا ونزوعًا إلى الزهد والتقشف.... ثم لم يقتصر بعض الزهاد على الزهد والنسك فقط بل تجاوزهما إلى الوعظ... ثم تجاوز التصوفُ الزهدَ وأصبح حبًّا ومعرفةً ربانيين يملكان على القلب أرجاءه ويصرفانه عمَّا سوى الله**"[٢] إذن فقد ولد علم التصوف من رحم الزهد، وعلى هذا اتفق عدد غير قليلٍ من العلماء والباحثين في دراسة إرهاصات نشوء التصوف كمذهبٍ دينيٍّ، منهم ابن الجوزي الذي يقول: " **الصوفية من جملة الزهَّاد، إلَّا أنَّ الصوفية انفردوا عن الزهَّاد بصفاتٍ وأحوالٍ وتوسَّموا بسماتٍ، والتصوُّف طريقةٌ كان ابتداؤها الزهد الكلي**"[٣]. ويقول د. محمد عبد المنعم خفاجي في نشأة التصوف "**إنَّ الزهد هو أوَّل حركات التصوف في الإسلام وقد انتشرت في عصر الرسول ﷺوبعده ولاسيما بعد ثراء المسلمين وحكمهم للعالم الإسلامي آنذاك**"[٤] ويمكن التماس جذور التصوف من عهد الرسول الكريم محمد ﷺ في أكثر من حديثٍ شريف، منها: قول سيدنا محمد ﷺ: " **إنما مثلي ومثل الدنيا كمثلِ راكبٍ قالَ في ظلِّ شجرةٍ في يومٍ حار ثم راح وتركها**"[٥]

---

[١] بدوي، عبد الرحمن، **شهيدة العشق الإلهي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢، ص٧٠

[٢] اليافي، عبد الكريم، **بدائع الحكمة** فصول في علم الجمال وفلسفة الفن، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩٩، ص١٢٩

[٣] ابن الجوزي، جمال الدين، **تلبيس إبليس**، ١٩٩٨، دار ابن خلدون، الإسكندرية، ط١، **ص١٦٣.**

[٤] خفاجي، عبد المنعم، **الأدب في التراث الصوفي**، مكتبة غريب، القاهرة، ص٧

[٥] الحاكم النيسابوري، **المستدرك على الصحيحين**، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٠، ج٤، ص٣٤٥.

ويعدُّ حديثُ "الإحسان" نواة التصوف الأولى التي تدور حولها القواعد التي وضعها رجال التصوف وأقطابه، جاء في الحديث الشريف: "... **الإحسان أن تعبد الله كأنَّك تراه فإن لم تكن تراه فإنَّه يراك**"[١] ومن الحديثين الشريفين السابقين، وغيرهما مما لا يتسنى للبحث عرضه، يتأكّد للباحث أنَّ التصوف مفهومٌ إسلاميٌّ خالص، على خلاف ما يحاول بعض المستشرقين ترويجه، من تعرية التصوف من أصوله الإسلامية، ونسبها إلى مرجعيات بعيدة عن أصول الإسلام وثقافته وتعاليمه[٢]. ويوضح د. عبد الستار السيد متولي الأسس التي قام عليها التصوف الإسلامي بقوله: " **أساس التصوف الإسلامي هو الإسلام نفسه المتمثِّل في قرآنه الكريم وحديثه الشريف ثمَّ سلوك بعض الصحابة والتابعين سلوكًا روحيًّا معيَّنًا، أدَّى إلى إثراء الزهد فيما بعد بنظرياته المختلفة التي عدَّها بعض الباحثين منحرفةً عن روح الإسلام كنظرية الفناء عند البسطامي ووحدة الوجود عند الحلاج وابن عربي والإشراق عند السهروردي والحب عند ابن الفارض**"[٣] ويؤكد الدكتور شوقي ضيف على أصول التصوف المنبثقة عن الثقافة الإسلامية بقوله: "**التصوفُ إسلاميٌّ في جوهره وفي نشأته ونموِّه وتطوِّره، وهو الرأي العلمي الصحيح**"[٤]. ويؤيِّد المستشرق الفرنسي لويس ماسنيون رائد المدرسة الفرنسية في دراسة التصوف الإسلامي هذه الفكرة بقوله: "**إنَّ في القرآن البذور الكفيلة وحدها بتنميته في استقلال عن أي غذاء أجنبي**"[٥]ومن القرآن الكريم والأحاديث الشريفة أدرك علماء المسلمين وفقهاؤهم ماهية التصوف، واتخذوه منهجاً في الحياة، وصنعوا من تأملاته فلسفةً لها طابعٌ روحيٌّ نواته: الزهد بمفهومي: الخوف والرجاء، والحب الإلهي.

---

[١] مسلم، **صحيح مسلم**، كتاب الإيمان،٩٧. ومن هذا الحديث نشأ مقام المشاهدة، وهو من المقامات الرفيعة عند الصوفية.

[٢] وهو ما يشرح عنه بإسهاب د. علي سامي النشار في كتابه **نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام**، (طبعة دار المعارف ١٩٧٨، ص٧٩) بقوله:" **إنَّ الأبحاث التي قامت بها المدارس الأوروبية في دراسة التصوف الإسلامي اتَّجَهَت إلى تتبُّع مصادر التصوف في مختلف الثقافات التي أحاطت بالمسلمين، ولكنَّها تجنَّبت أو لم تحاول النفاذ إلى أعماق المسألة. فالمدرسة الإنكليزية: حاولت أن تتلمس أصول التصوف في المسيحية وفي الأفلاطونية المحدثة، والمدرسة الفرنسية حاولت أن تبحث عن أصله في المسيحية، والمدرسة الألمانية: حاولت خلال تحليلاتها الفونولوجية أن تبحث عن أصله في البوذية وفي المدارس الفارسية، وكذلك فعلت المدرسة الإسبانية، فقد اشتغلت شغلًا كامًلا بفكرة التأثير والمؤثر**"

[٣] متولي، عبد الستار السيد، **أدب الزهد في العصر العباسي**، ص٥٢٠.

[٤] ضيف، شوقي، **العصر العباسي الثاني**، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ص١٠٧.

[٥] دائرة المعارف الإسلامية، أحمد الشنتاوي، إبراهيم زكي خورشيد ، بيروت، دار المعرفة، (د.ت) مادة (التصوف).

٢) التصوف لغةً واصطلاحًا

إنَّ أوَّل ما ينبغي للباحث أن يطالعه في مفهوم التصوف هو الأصل اللغوي لهذا المفهوم، فإذا ما انطلق من الفضاء المعجمي للكلمة فسيصل إلى المفهوم الاصطلاحي، وفي هذه الانطلاقة سيجد الباحث عوناً في فهم نشأة المصطلح والأبعاد التي يرسمها في فضاء العالم الصوفي. وقد تصدَّى كثيرٌ من العلماء للكشف عن اشتقاق كلمة (التَّصوُّف) وأصلها اللغوي، وارتباط هذا الأصل بالمعنى الاصطلاحي، نذكر منهم:

الزمخشري في أساس البلاغة: " **ويقال: كان آل صوفة يجيزون الحاج من عرفات أي يفيضون بهم، ويقال لهم: آل صوفان وآل صفوان، وكانوا يخدمون الكعبة، ويتنسكون. ولعلَّ الصوفية نُسبوا إليهم تشبيهًا بهم في النسك والتعبد، أو إلى أهل الصفة فقيل مكان الصَّفِّية الصوفية بقلبِ إحدى الفاءين واوًا للتخفيف، أو إلى الصوف الذي هو لباس العُبَّاد وأهلِ الصوامعِ**

وجاء في لسان العرب[١]: **صاف عني شره، يصوف ويصيف: عدل عنه" أي مال يميل، لأنَّ الصوفية يميلون عن الرذائل والسيئات إلى الفضائل والطاعات**" وقد ردَّ عددٌ من العلماء والشعراء ذلك كله وجعلوه مشتقاً من (صاف) بمعنى الطاعة والعدل والاستقامة.

عبد الكريم القشيري في الرسالة القشيرية: "**هذه التسمية غلبت على هذه الطائفة، فيقال رجلٌ صوفيٌّ وللجماعة صوفية، ولمن يتوصل إلى ذلك يقال له متصوف، وللجماعة متصوفة، وليس يشهد لهذا الاسم من حيث العربية قياسٌ ولا اشتقاق، والأظهر فيه أنه كاللقب، فأما قول من قال إنه من الصوف، وتصوف إذا لبس الصوف... فذلك وجه، ولكنَّ القوم لم يختصُّوا بلبس الصوف. ومن قال إنَّهم منسوبون إلى صفة مسجد رسول الله ﷺ فالنسبة من الصفة لا تجيء على نحو الصوفي ومن قال إنه من الصفاء فاشتقاق الصوفي من الصفاء بعيد في مقتضى اللغة، وقول من قال: إنه مشتقٌ من الصف، فكأنَّهم في الصف الأول بقلوبهم من حيث المحاضرة من الله تعالى فالمعنى صحيح، ولكنَّ اللغة لا**

[١] الإفريقي، جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: أمين عبد الوهاب، محمد العبيدي، دار التراث العربي، بيروت، مادة (صاف)

تقتضي هذه النسبة إلى الصف... إن هذه الطائفة أشهر من أن يُحتاج في تعيينهم إلى قياس لفظ واستحقاق اشتقاق [١]

الكلاباذي[٢]: "**وقالت طائفة: إنما سميت صوفية لصفاء أسرارها**، وقد أرجع التصوف لمعنى آخر، وهو: **الصوفي هو الفاني بنفسه والباقي بالله تعالى، إنما سموا صوفية لأنهم في الصف الأول بين يدي الله عز وجل بارتفاع هممهم إليه وإقبالهم بقلوبهم عليه ووقوفهم بين يديه.**

أبو نعيم الأصبهاني في حلية الأولياء: "**فأمَّا التصوف فاشتقاقه عند أهل الإشارات والمنبئين عنه بالعبارات من الصفاء والوفاء، واشتقاقه من حيث الحقائق التي أوجبت اللغة فإنَّه تَفَعّل من أحد أربعة اشياء: من الصوفانة، وهي بقلة زغباء قصيرة، أو من صوفة، وهي قبيلة كانت من الدهر الأوَّل تجيز الحاج وتخدم الكعبة، أو من صوفة القفا، وهي الشعرات النابتة في مؤخرة الرأس، أو من الصوف المعروف على ظهور الضأن.**"[٣]

ولأبي الريحان البيروني في كتابه " تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة للعقل أو مرذولة " رأيٌ في اشتقاق التصوف[٤] وذكر أنَّ اشتقاق كلمة تصوف يعود إلى الاعتقادات القديمة لحكماء اليونان، فيقول: "**منهم من كان يرى الوجود الحقيقي للعلة الأولى فقط لاستغنائها بذاتها فيه وحاجة غيرها إليها، وأنَّ ما هو مفتقر في الوجود إلى غيرهِ فوجوده كالخيال غير حَقٍّ، والحق هو الواحد الأول فقط، وهذا رأي السوفية أي الحكماء، فإن سوف باليونانية تعني الحكمة، وبها سمي الفيلسوف: بيلاسوبا؛ أي محب الحكمة، ولما ذهب في الإسلام قومٌ إلى قريبٍ من رأيهم سمَّوا باسمهم.**

---

[١] اليافي، بدائع الحكمة، ص١٥٢، نقلًا من الرسالة القشيرية

[٢] **الكلاباذي، أبو بكر، التعرف لمذهب أهل التصوف** ، بيروت، المكتبة العلمية، ١٩٨٠، ص٢٣ وما بعدها.

[٣] الأصبهاني، أبو نعيم، **حلية الأولياء**، إعداد: السعيد بن بسيوني الزغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٣٢. ج١، ص ٧٥.

[٤] البيروني، أبو الريحان، تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة للعقل أو مرذولة،١٩٥٨، طبع دائرة المعارف العثمانية، دون تحقيق، ص٢٤

وبعد الاطلاع على أشهر الاشتقاقات اللغوية للتصوف، يمكن أن نحصرها بما يلي:

١) تنسب إلى الصوف؛ وهو لباسٌ يعبِّر عن الزهد، وخشونة العيش التي يلتزمها الصوفي.

٢) تُنسب إلى أهل الصفة؛ وهم من فقراء الصحابة رضوان الله عليهم، وكانوا يسكنون في المسجد. ويمكن أن يُطرح في هذا الاحتمال السؤال التالي: لماذا لم يطلق لقب الصوفية على أهل الصفَّة؟ يجيب الطوسي في كتابه اللمع في التصوف عن هذا السؤال بقوله: "**لأنَّ الصحبة مع رسول اللهﷺ لها حرمة وتخصيص من شمله ذلك لشرف رسول الله وحرمته**"[١] هذا القول قصد به عدم ارتفاع أي لقب أو تسمية على لقب الصحابي، فشرف الصحبة لا يدانيه أي لقب.

٣) وقد تنسب إلى كلمة "صوفانة"، وهي نوعٌ من البقل، وتروي بعض الكتب أنهم اكتفوا بأكله رغبةً به عن ملذات الحياة.

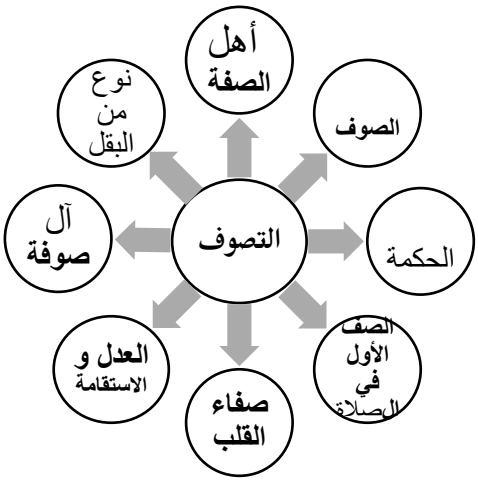
٤) ومنهم مَن أرجع هذه الكلمة إلى أصلٍ يوناني، "سوفية"، وتعني الحكمة، ويقال للفيلسوف: بيلاسوبا؛ أي محب الحكمة، ويُلحظ من نسبة التصوف إلى الأصل اليوناني وشائج قربى وثيقة بين التصوف والفلسفة.

٥) وتنسب أيضًا إلى الصفاء، صفاء القلب من أدران الدنيا، وخلوه إلَّا من الله سبحانه.

٦) ونسبها صاحب اللسان إلى العدل والاستقامة، فجذرها: صافَ يصوف: عدل عن.

٧) وتنسب أيضًا إلى" آل صوفة"؛ وهي قبيلة كانت تخدم الحجاج في مكة المكرمة.

٨) ويرجح باحثون نسبتها إلى الصف، فهم في الصف الأول بين يدي الله سبحانه.



[١] الطوسي، اللمع في التصوف، ص٢٢، ص٢١

يلحظ الباحث بعد الاطلاع على أشهر الاشتقاقات اللغوية التي يحتمل صدور مصطلح التصوف عنها أنَّ الجذور اللغوية له تدخل في تكوين المفهوم الاصطلاحي للتصوف الإسلامي؛ ويعود ذلك لكون التصوف يضم في طياته معاني الزهد في متاع الدنيا والصفاء والعدل والاستقامة والإقبال على الله سبحانه. ومع تعدد الآراء حول اشتقاق كلمة "صوفية"، تعددت تعريفات التصوف اصطلاحاً، وفيما يلي نعرض أشهر التعريفات، وأكثرها انتشارًا في كتب التصوف، ونفتتح قولَ العلماء في معنى التصوف بقول:

معروف الكرخي	" **التصوف هو الأخذ بالحقائق واليأس مما في أيدي الخلائق**"[١].
(ت٢٠٠هـ)	(هذا التعريف منبثق بكليته من مفهوم الزهد)
بشر الحافي	"**أن الصوفي من صفا قلبه لله**"
(ت٢٢٧هـ)	(يتفق المعنى المعجمي مع المعنى الاصطلاحي)
الجنيد البغدادي	**هو أن يميتك الحقُّ عنك ويحييك به**[٢] وقد استمد هذا المعنى من حديث رسول اللهﷺ: "مثل الذي يذكر الله والذي لا يذكره مثل الحي والميت" [٣] وهذا يؤكد أنَّ التصوف إسلاميٌّ في أصوله.
أبـــو بكـــر الشـــبلي	" **التصوف هو ضبط للحواس ومراعاة للأنفاس**"[٤]
(ت٣٣٤هـ)	يرى أنَّ التصوف منهجٌ للحياة وليس فلسفة روحية فقط.
ذو النون المصري	**الصوفية قومٌ آثروا الله على كلِّ شيء**"[٥] (الحقيقة)
الأمير عبد القادر	" **جهاد النفس في سبيل الله لأجل معرفة الله، وإدخال النفس تحت الأوامر**

[١] عودة، أمين، نقلاً عن: **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**، جامعة آل البيت، جدار للكتاب العالمي للنشر، الأردن، ص١٢.

[٢] القشيري، **الرسالة القشيرية**، ص٤٢٩.

[٣] ابن مسلم، مسلم بن الحجاج، **صحيح مسلم**، **كتاب الذكر**، دار السلام، الرياض، ط٢، ٢٠٠٠، ص١١٦٨

[٤] المصدر السابق، ص١١٧٠

[٥] عون، فيصل بدر، **التصوف الإسلامي الطريق والرجال**، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، ١٩٨٣، ص١٨، ص١٩.

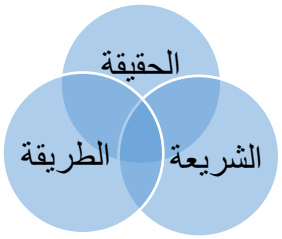
الجزائري **الإلهية، والاطمئنان لأحكام الربوبية، لا شيء آخر في سبيل معرفة الله"[١].**

أبو بكر الكتاني **التصوف خُلق فمن زاد عليك في الخلق فقد زاد عليك في الصفاء[٢]**

ابن خلدون في المقدمة ت(٨٠٨هـ) **هو العكوف على العبادة والانقطاع لله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذةٍ ومالٍ وجاهٍ ، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة.[٣]**

القشيري: **تكلَّم الناس في التصوف ما معناه، وفي الصوفي من هو: فكلٌّ عبَّر عما وقع له[٤]**

إذا أراد الباحث ربط التعاريف التي شرحت مفهوم التصوف في منظومة المنهج الصوفي يدرك أنَّ كل التعاريف تدور في ثلاث حلقاتٍ متداخلة، وهي: الشريعة والطريقة والحقيقة



فالمنهج الذي التزمه المتصوفة منذ القرن الثالث الهجري يعتمد على أركانٍ رئيسة، يستوحي الصوفي تعاليمه وفلسفته وفنونه منها، وهي تفسر تعدد تعاريف التصوف في اللغة والاصطلاح. ويحدد علي الجرجاني في كتابه (التعريفات) أركان التصوف الإسلامي: الشريعة: الائتمار بالتزام العبودية[٥]، والطريقة: السيرة المختصة بالسالكين إلى الله تعالى من قطع المنازل والترقي في المقامات[٦]. والحقيقة: فناء العبد في الحق والبقاء به علمًا وشهودًا وحالاً [٧]. وخلاصة القول في مفهوم التصوف: أنَّه الاستسلام التام لله وحده، وجعلِ الحركات والسكنات في حياة

---

[١] **السيد، فؤاد صالح، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفاً وشاعراً**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٥، ص١١٥.

[٢] بدائع الحكمة، ص١٥٤

[٣] ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، ص٤٦٧.

[٤] القشيري، عبد الكريم بن هوازن، **الرسالة القشيرية**، شرح: زكريا الأنصاري، دار الكتاب العربي، بيروت. ص٢١٧.

[٥] الجرجاني، علي بن محمد، **التعريفات**، تحقيق محمد صديق المنشاوي، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٥ص ١٢٧.

[٦] المصدر نفسه، ص ١٤١.

[٧] المصدر نفسه، ص٩٠.

المرء خالصةً لوجه الله تعالى والتقرب لله تعالى بغية كسب رضاه سبحانه، وهو الطريقة التي يسلكها الصوفي علمًا وعملاً وأخلاقًا قاصدًا من اتباعها الوصول إلى معرفة الله تعالى، هذا التقرب يكسب الصوفي حبًّاً لله فيجد في قلبه نيران الشوق للقاء الله تشتعل، وتزداد استعاراً كلما زاد قربه وشوقه لله، فيزهد في الدنيا ومتاعها، ويؤثر الخلوة مع الله لمناجاته. وقد كان التصوُّف مجالًا للسجال والمناقشات وتنوع الآراء بين مؤيدٍ ومعارض، وهذا يرجع إلى استثنائية التجربة الصوفية، وخصوصية طبيعتها. ولاقى من تنوع الآراء فيه ما جعله معتركًا حقيقًّا، وفي هذه المعركة تفرقت الآراء في تصنيف الشعراء من التكفير إلى التقديس. وخلاصة الآراء فيه كالآتي:

- وَقَرَ في بعض النفوس أنَّ التصوف يباين الدين ويُنكر الشريعة والفرائض، أو أنَّه دعوةٌ للركود والكسل والانطواء، أو أنه دروشة ومظاهر تنفرُ منها الأذواق، وتعزف عنها النفوس الأبية، وأعلنوا أئمة التصوف وصنأَّع الفلسفة الصوفية الجدلية كفَّارًا، وأعدموا بعضهم؛ كالحلاج والسهروردي
- ورأى بعض الناس أنَّهم ولاةٌ يقتدى بأفعالهم، ويُجتهد لنيل بركاتهم، وهم ورثة الأنبياء.
- والتزمت فئةٌ من الناس الحياد في إطلاق أي حكمٍ على المتصوفة، تاركين الأمر برمته لله سبحانه.

وتلخص كلمات أبي العلاء المعرِّي هذا الاختلاف، وتوضِّح صفات كل فئة، فيقول[١]:

لو كنتـــم أهلَ صفوٍ قالَ ناسبُكم صفويةً فأتـى باللفظ ما قُلِـــــبا

جندٌ لإبليـــــس في تدليسِ آونةٍ وتارةً يحلبون العيشَ في حلـــــبا

طلبتم الزادَ في الآفـــاقِ من طمعٍ واللهُ يوجِد حقًّـــا أينما طلـــبا

ولســـتُ أعني بهذا غير فاجركم إنَّ التقـــــيَّ إذا زاحمته غلـــبا

كالشمسِ لم يدنُ من أضوائِها دنسٌ والبدرِ قد جلَّ عن عيبٍ وإن ثُلِـبا

[١] اليافي، عبد الكريم، **بدائع الحكمة**، فصول في علم الجمال وفلسفة الفن، دار طلاس، ط١، ١٩٩٧، ص١٥٥.

٣) الفرق بين الزهد والتصوف

لمَّا كان الزهد هو أولى خطوات الطريق إلى التصوف، كان العمل حثيثًا لمعرفة نقاط الاتفاق والتمايز بينهما. وقد سعى عددٌ من النقاد والباحثين قديمًا وحديثًا في الشعر الصوفي لإضاءة الفروق بين الزهد والتصوف، نذكر منهم: يحيى بن معاذ الرازي(ت٢٥٨هـ): "**الزاهد صافي الظاهر مختلط الباطن، العارف صافي الباطن مختلط الظاهر، الزاهد يسعطك**[١] **الخل والخردل، العارف يشمك المسك والعنبر**"[٢]. ود. عبد المنعم خفاجي، يقول: "**الزهد: بعد عن الدنيا لكسب ثواب الآخرة، التصوف: زهد الدنيا لكسب رضا الله، الزهد: دخول في مجال التقوى خوفاً من عذاب الله ونقمته وجبروته، التصوف: دخول في جمال الملأ الأعلى وروحه ورحمته الزهد: منهج عملي من مناهج بعض المسلمين وله نظائر في الديانات القديمة التصوف: فلسفة روحية في الإسلام**"[٣]. ويوضِّح د. عبد الستار السيد متولي جوهر التصوف مقارنةً بالزهد فيقول: **الفرق في الفكرة: هو أن الزاهد يترك الدنيا طمعاً في الآخرة. المتصوف يهدف إلى الاتصال بالله تعالى في الدنيا والفرق في الغاية: هو أن الزاهد يرهب خوف الله وبطشه والصوفي يطمئن إلى رحمته ولطفه وتكرمه.**"[٤] إنَّ التداخل بين مفهومي الزهد والتصوف يؤكِّد أنَّ التصوف ولد من رحم الزهد. وتحدَّث د. شوقي ضيف عن إرهاصات التصوف في العصر العباسي الأوَّل وانتشاره في العصر العباسي الثاني: " **فأخذت تنبثق بينهم مقدِّمات نزعة التصوُّف متمثِّلةً في شيوخ كثيرين في مقدمتهم: إبراهيم بن الأدهم البلخي المتوفَّى سنة ١٦٠هـ، ورابعة العدوية المتوفاة بالبصرة سنة ١٨٥هـ، وشقيق البلخي تلميذ ابن أدهم المتوفَّى سنة ١٩٤هـ، ويُقال إنه أوَّل من تكلَّم بالتصوف وعلم الأحوال. وينبغي ألَّا نبالغ فنزعم أنَّ التصوف نضج في هذا العصر، وإنَّما أخذت مقاماته في البروز والظهور**"[٥] وتتعمق هذه الفروق الدقيقة عند كبار الصوفية، وتختلف آراؤهم في الزهد؛ فمنهم مَن يراه ضرورةً لازمةً لاستكمال شروط التصوف، ومنهم من يقول في وجوب تركه للوصول إلى مقام المعرفة. ويشرح هذا الكلام د. اليافي في معرض حديثه عن الجمال عند الصوفية: يقول الحسن البصري (١١٠هـ):"**الزهد في الدنيا أن تبغض أهلها وتبغض ما فيها**" ولكن الزهاد والوعَّاظ

---

[١] يسعطك: سعطَ الدواء أدخله في الأنف

[٢] السلمي، أبو عبد الرحمن، **طبقات الصوفية** ، تحقيق نور الدين شريبة، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٣، ١٩٨٦، ص١١٢

[٣] خفاجي، محمد عبد المنعم، **لأدب في التراث الصوفي**، مكتبة غريب، القاهرة، ص٧

[٤] متولي، عبد الستار السيد، **أدب الزهد في العصر العباسي**، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٧٢، ص٤

[٥] ضيف، شوقي: **العصر العباسي الأوَّل**، دار المعارف، القاهرة، ط٨، ص٨٦.

لم يروا بدًّا من تغيير هذا الموقف أمام جملةٍ من الآيات الكريمة التي تأمر بالتماس الجمال في الكون والأحاديث الشريفة التي تأمر بالتزام الوسطية والاعتدال والتوازن: يقول الله سبحانه:" قل من حرَّم زينة الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق".(الأعراف ٣٢) وقال أيضًا: "المال والبنون زينة الحياة الدنيا" (الكهف ٤٦). وقوله سبحانه: " إنَّا جعلنا ما على الأرض زينةً لها لنبلوهم أيهم أحسن عملًا" (الكهف ٧). فيرى هؤلاء أنَّ الزهد في الدنيا والتقشف ينافي الإحساس بجمال الكون الذي يوصلنا إلى حب خالق الجمال. ولمحيي الدين ابن عربي تفصيلٌ كبيرٌ في هذا الشأن في (الفتوحات المكية) في باب وجوب الزهد، يقول : " الزهد محمودٌ للمريد في بداية الطريق ولا سيما إذا وجدَ له أثرًا في قلبه" وفي باب ترك الزهد يقول: " ولكنَّ الصفوة يتركونه وليس له مكانةٌ عند العارفين إذ هو من المقامات المستصحبة للعبد مالم ينكشف له فإذا كُشف الغطاء عن عين قلبه لم يزهد ولا ينبغي له أن يزهد"[١]

٤) الشعر الصوفي

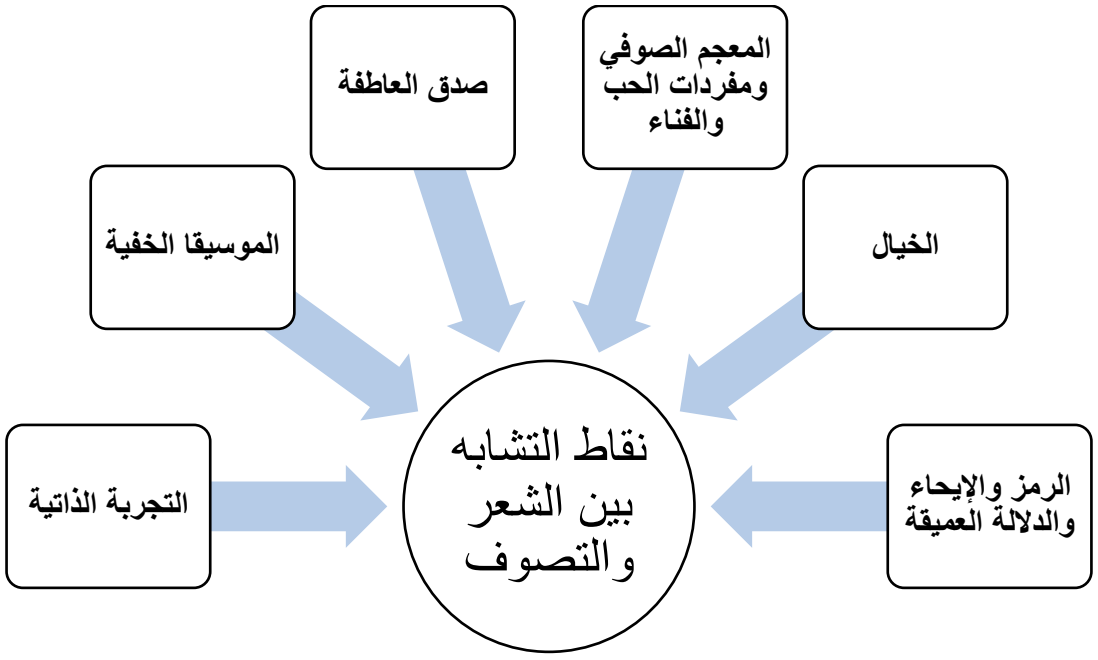
كان ارتباط التصوف بالشعر ارتباطًا وثيقًا، فالتصوف بما له من خصائص روحانية، ومسالك مثالية، لا يمكن أن يترجم وينقل للناس إلَّا بلغة الشعر، فالشعر كان ترجمانًا أمينًا، نقل ما اكتنفه قلب الصوفي في لحظات الأنس والوصال، إنّ هذه اللحظات لا يمكن أن تنقل بلغةٍ عاديةٍ، لأنَّها لحظاتٌ تشهد معراج الروح إلى بارئها لتنهل من فيض الجمال والجلال وتعود إلى الدنيا. فالصوفي لا يستطيع التعبير عن تجربته بلغةٍ عادية؛ لذا لجأ إلى لغةٍ عاليةٍ، لغةٍ فنيةٍ، تترجم مشاعره بلغة الرموز والخيال. ويكون الشعرُ الرسولَ الأمين الذي نقل تجربة الصوفي، فالتجربتان الصوفية والشعرية مرتبطتان ومتشابهتان في تكوينهما الخفي في ذات المبدع، فالشعر هو " **لغة الوجدان وهو نتاج خيال محلِّق وشعور مرهف وفكر رحب، والشعر من الشعور وما سمَّت العرب الشعر شعرًا إلَّا لأنَّها شعرت به وفطنت إليه**"[٢] ومن هنا تجلت ملامح التشابه والارتباط بين التصوف والشعر. ويكون الشعر قادرًا على نقل لحظات الأنس والوصال، ولحظات الصراع الداخلي في قلب الصوفي، متحلِّيًا بالأمانة في نقل المشاعر المتأججة ، ملبسًا إيَّاها لبوسًا فنيًا بديعًا، مهتمًّا بوصف أدق التفاصيل التي تسري في فؤاد الصوفي، معتمدًا في بنائه على العاطفة والموسيقا الخفية، والمونولوج الداخلي، وتلتحم بذلك التجربة الصوفية بالشعر، فلا يمكن لنا

---

[١] اليافي، عبد الكريم، **بدائع الحكمة** ، الفصل العاشر ص١٢٩ وما بعدها بتصرف.

[٢] د. علي الخطيب، **اتجاهات الأدب الصوفي**، ص ٢١

بعد ذلك فصل التصوف عنه؛ لأَّن الشعر أعاد بناء هذه التجربة وفق بنيته الخاصة، وكساها ثوبًا من البديع والبيان يليق بصدق العاطفة، إذن نلحظ أنَّ " **هناك وشائج قربى تجمع بين التصوف والفن بشكل عام، وبينه وبين الشعر بشكلٍ خاص، هذه الوشائج تتمثَّل في أنَّ كليهما يميل إلى العاطفة والوجدان**"[١] و يحتاج الشعر الصوفي عند دراسته إلى ميزانٍ نقديٍّ حساسٍ للولوج إلى أعماق النص والتفاعل مع تجربة المبدع ومعرفة عالم ما وراء الرمز، لأنَّ لغة الدراسة التقليدية ومعايير التحليل المتبعة لا تستوعب التجربة الصوفية، لشموليتها وخصوصيتها ويتعلق ذلك بطبيعة التصوف، الذي تنازعته في الدراسة والتحليل جهاتٌ عدة: في الأدب والنقد والفلسفة والمذاهب، فلا يلجُ هذا العالم الغامض إلَّا مغامرٌ جريء؛ عدَّتُه في هذه الرحلة الهدوء وطول النَفَس في طلب مبتغاه، وهذا المغامر لا يمكن له أن ينعم بقطوف هذا العالم مالم يرتكز إلى قواعد نقديّةٍ متينة، ويمتلك ذوقًا رفيعًا؛ به يتمكن من التفريق بين المعتاد وغير المعتاد، بين المألوف والغريب، بين الملموس والمحسوس. ويمكن أن يحصر الباحث العناصر الفنية التي تسهم في تكوين الشعر الصوفي، وهي ذاتها نقاط التشابه بين الشعر والتصوف:



والشعر الصوفي صفحةٌ ناصعة في الأدب العربي، ومضمارٌ تسابق فيه الشعراء الصوفيون لتحلِّق أرواحهم وترتاح على عتبات الحضرة الإلهية، ونقلوا تلك المشاعر بلغة الشعر، وقد أبدعوا في ذلك، حتى قيل "**الشعر الصوفي كثيرٌ، غزيرٌ غزارة النثر الصوفي، وشعراء الصوفية كثيرٌ وفي كل عصر منهم شعراء قالوا فأفاضوا واعتمدوا على**

[١] جودة نصر، عاطف، **الرمز الشعري عند الصوفية**، دار الأندلس، الاسكندرية، ط١، ١٩٨٣. ص٥٣

الارتجال والبديهة فأحسنوا وأتوا في شعرهم بغرر المعاني وروائع الخيال وبدائع الصور وجميل التشبيهات ولطيف المجازات[١] وهذا الفن فتح أمام المتلقِّي ستارًا عن عالم جديدٍ غير معروف، وأزاح الحجب عن أحوالٍ روحانيةٍ، لا تقاس بميزان المنطق، ولا تقارن بألوان الشعر العربي، لأنَّها تدرك بالروح التي تغادر عالم الواقع وتنطلق في فضاء الحب والجمال والروعة.

عوامل تكوين الشعر الصوفي:

يتسم الشعر الصوفي بالشفافية وصدق المشاعر وعمق التجربة، ويمتلك آفاقًا لا حدود لها في عالم ما وراء الكلمات. يجد الباحث أنَّ معظم النصوص الشعرية الصوفية تشترك بسماتٍ، أبرزها:

١) **عامل الجذب السمعي:** الناتج عن الموسيقا التي تنسجها مفردات الحب، إذ تحمل كلٌّ منها نغمةً موسيقيةً خاصة، تعزف موسيقا العشق الإلهي التي تجذب المتلقي، ويمكن للباحثة أن تطلق عليها: الموسيقا الخفية للشعر الصوفي.

٢) **عامل الجذب المعنوي:** (الإحساس، المناجاة، المونولوج، التجربة الذاتية، المعاناة والألم، الحوار الداخلي)

٣) **عامل الجذب الخيالي:** تنبثق هذه الصور الفريدة من خيال شاعرٍ عاشقٍ للذات الإلهية، وكلَّما كانت درجة العشق أعلى كان الخيال أبعد ما يكون عن الواقع والمتوقع.

٤) **العامل اللغوي:** لغة الشعر الصوفي الخاصة به المتفردة بنقل التجربة الذاتية، فهي تشترك مع المعاجم بالمفردات (مراتب الحب، ومرادفات الفناء، ومصطلحات الرمز الصوفي، مفردات الجمال) وتنفرد عنه بدلالاتها وطاقتها.

٥) **عامل الرمز:** هذه الرموز تعد من أخص خصائص الشعر الصوفي، فالتجليات والأسرار التي تحصل للشاعر الصوفي في رياضاته الروحية لا يمكن أن تُنقل، وما لاقاه من الجلال والمعاني العميقة باللغة الشعرية التقليدية، فلا يمكن للمفردات العادية أن تعبر عن هذه الأحوال الجليلة، فلجأ الصوفي هنا إلى الرمز. وإنَّ أروع ما يواجه الباحث في الشعر الصوفي تلك اللحظة التي يبدد فيها الغموض ويكشف

[١] خفاجي، عبد المنعم، **دراسات في التصوف الإسلامي** ، ج٢، مكتبة غريب، القاهرة، ص٤١.

الأستار عن مقاصد الرمز، ويدخل خلسةً إلى عالم الشاعر الصوفي، ويشاركه بتلك التجربة الروحية السامية. وهنا يُكشف للمتلقي عن لحظات ترك الشاعر الصوفي فيها روحه تسبح في ملكوت الله سبحانه، ومكمن جمال الرمز في شعر الصوفي في ربطه بين الحاضر والغائب، وبين المادة والروح، ويرتقي بالقارئ في مدارج الجمال والجلال.

٦) **عامل الغموض:** الناتج عن غموض تجربة المبدع، ينشأ عن ذلك مستويان: المستوى الظاهر، والمستوى المستتر؛ وفيه تكتنز الأسرار، وتفك الرموز. والغموض يجبر شعراء التصوف بالبعد عن التصريح وإيثار التلميح واعتماد الإشارة والرمز، واعتماد المعنى المخبَّأ في طيَّات الحروف ووراء النص.

٧) **عامل التكوين:** يمكن القول: إنَّ شعر الزهد هو الرحم الذي حوى الشعر الصوفي، وعند إبصار الأخير للنور كان قد صهر في بوتقة إبداعه أغراض الزهد، وأعاد تكوينه من جديد، حاملاً في جيناته مورثاتٍ أساسية منه. وفي الحقيقة إنَّ كلمات الشعر الصوفي وتراكيبه وصوره قد سكنت قصائد شعر الزهد ونثره البديع قبل أن تستقر في الشعر الصوفي، وتكوِّن الدعامة الأساسية غير المرئية في هذا البناء الجليل. إنَّ عملية الإبداع الأدبي في تكوين الشعر الصوفي كان معتمدًا على الإرث المعنوي والعاطفي لشعر الزهد، هذا الإرث امتزج مع معاني التصوف وخلق أدبًا جديدًا يعلو في تأثيره وعمق عاطفته على الشعر العربي.

سمات اللغة في شعر التصوف

١) اللغة عند المتصوفة هي لغة حوار داخلي ومونولوج.

٢) اللغة الجمالية الخاصة عند المتصوفة لها دلالات ومصطلحات تعبر عن الأحوال التي يمرون بها، فقد خلقت التجربة الصوفية المعاجم اللغوية الخاصة بأحوالهم.

٣) استنفذت مفردات الحب في الشعر الصوفي جميع مراتب الحب وصفاته وخصائصه، ما جعل من الشعر الصوفي معجمًا حقيقيًّا، وظف كل مفردات الحب ومراتبه أروع توظيف.

التمهيد: المبحث الثاني: مفهومات نظرية.

المبحث الثاني: مفهومات نظرية.

١) **الأطوار.**

٢) **الرؤيا.**

٣) **التشكيل.**

١) **الأطوار:**

- **الأطوار لغةً:**

جاء في معجم العين: "الطَور: **الحوم حول الشيء والدنو منه. وطار فلانٌ يطور طورًا، أي يحوم حواليه ويدنو منه**"[١]. والأطوار جمع طور، جاء في اللسان[٢]:" **الطور: التارة، تقول: طورًا بعد طور، أي تارةً بعد تارة، وجمع الطور أطوار، والناس أطوارٌ أي أخيافٌ على حالاتٍ شتى، والطور الحال قال الله تعالى: "وقد خلقكم أطوارا" (نوح ١٤) معناه ضروبًا وأحوالًا مختلفةً؛ وقال ثعلب: أطوارًا أي خِلقًا مختلفة، كل واحد على حدة، وقال الفرَّاء: خلقكم أطوارا قال: نطفة، ثمَّ علقة ثمَّ مضغة ثمَّ عظمًا؛ وقال الأخفش: طورًا علقةً وطورًا مضغةً.** والطور: **ما كان على حذو الشيء أو بحذائه، ورأيت حبلًا بطور هذا الحائط أي بطوله، ويقال: هذه الدار على طوار هذه الدار: أي حائطها متصلٌ بحائطها على نسقٍ واحد، وقال أبو بكر: وكل شيءٍ ساوى شيئًا فهو طوره وطواره."**

والأطوار: الحالات المختلفة والتارات والحدود. جاء في ديوان عدي بن زيد العبادي:

"فعشتُ أولي صديقي ما يُسرُّ به ومن تكيَّـــدني نابًا وأظفـــــارا

فخال ذلـــــــك أحلامًا أذكِّرها بعد النعيمِ، وكان العيشُ أطوارا "[٣]

وقد استفاض محمد الطاهر بن عاشور في كتابه (التحرير والتنوير) في تفسير الآية الكريمة : (مالكم لا ترجون لله وقارا وقد خلقكم أطوارا) (نوح ١٣، ١٤) ، ومما ذكره: " **كون خلقهم أطوارًا فلأنَّ الأطوار التي يعلمونها تدل على رفقته بهم في ذلك التطور، ولأنَّ الأطوار دالة على حكمة الخالق وعلمه وقدرته، فإنَّ تطور الخلق من طور النطفة إلى طور الجنين إلى طور خروجه طفلًا إلى طور الصبا إلى طور بلوغ الأشد إلى طور الشيخوخة ... فهو دليلٌ على تمكن الخالق من كيفيات الخلق والتبديل في الأطوار .... والأطوار جمع طورٍ، فتحٌ فسكون: التارة، وهي المرة من الفعال أو من الأزمان، فأريد من الأطوار ما يحصل في**

---

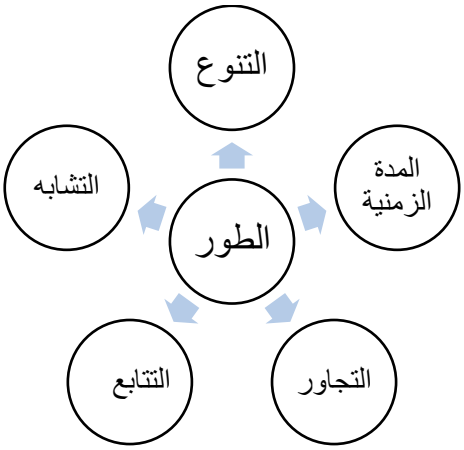
[١] الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **معجم العين**، تحقيق: إبراهيم السامرائي، مطبعة الهلال، بغداد، (د.ت)، ج٧، ص٤٤٦.

[٢] الإفريقي، ابن منظور، **لسان العرب**، المجلد التاسع، ط٤، ٢٠٠٥، دار صادر، بيروت، مادة (طور)، ص١٥٦.

[٣] العبادي، عدي بن زيد، **ديوان عدي بن زيد العبادي**، تحقيق: محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٦٥، ص٥٢.

المرات والزمان من أحوال مختلفة؛ لأنَّه لا يقصد من تعدد المرات والأزمان إلا تعدد ما يحصل منها فهو تعدد بالنوع لا بالتكرار، كقول النابغة: فإن أفاقَ لقد طالت عمايتُه والمرءُ يخلق طورًا بعد أطوارا"[١]

وبعد البحث المعجمي عن كلمة (الطَور)، نلحظ أن المعاني المعجمية تدور في محاور عدة، يوضحها المخطط:



إنَّ التنوع الدلالي لكلمة (الطور) يجعل منها مفهومًا يسهم في خدمة الدراسات العلمية والأدبية والنقدية التي تحتاج إلى التصنيف والتبويب، بما تمنحه من صفات، فالدقة في تصنيف المتشابهات، والإتقان في رسمها ضمن سلسلةٍ متتابعةٍ، وفق محوري الزمن والنماء جعلها تتفوق على مثيلاتها من المفردات الدارجة في الأبحاث، مثل (مرحلة، مجموعة، قسم، ...).

- **الأطوار في منهج الأطروحة:**

تختلف هذه الدراسة عن دراسات التصوف بوجود **مفهوم الأطوار**، هذا المفهوم سيسهل جمع الشعر الصوفي المتقارب في الرؤى والبنى والمشاعر والرمز وغير ذلك والمنطلق من ألسنة شعراء صوفيين مختلفين متقاربين زمانيًا_ في الغالب_ في مجموعات متتابعة، كل مجموعة منها يطلق عليها (طور)، وكل طور يمتلك سمات وخصائص تميزه عن غيره، ولكن هذه المجموعات لن تكون مستقلة تمامًا؛ إذ إنها ستكون متجاورةً ومتتابعةً تتابعًا منتظمًا، بحيث يكون كل طور من أطوار الشعر الصوفي مبنيًّا على إرث سابقه في الرؤيا والرمز والفلسفة والخيال.

[١] ابن عاشور، محمد الطاهر، **التحرير والتنوير**، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٤، ج٢٩، ص ٢٥٤.

وقد لجأت خطة البحث إلى اعتماد منهج المقارنة في دراسة أطوار الشعر الصوفي، ودراسة التجارب الذاتية عند أقطاب الشعر الصوفي في العصر العباسي، ومعرفة عمق الفكرة وترجمة الرموز وتفاعلها مع المعاني عند كلٍّ منهم. ونتيجة البحث الجاد في كثيرٍ من كتب الشعر الصوفي والدراسات النقدية والأدبية، وجدت الباحثة أنَّ الشعر الصوفي في العصر العباسي ينقسم إلى خمسة أطوار رئيسية، هي:

١) طور التمهيد.

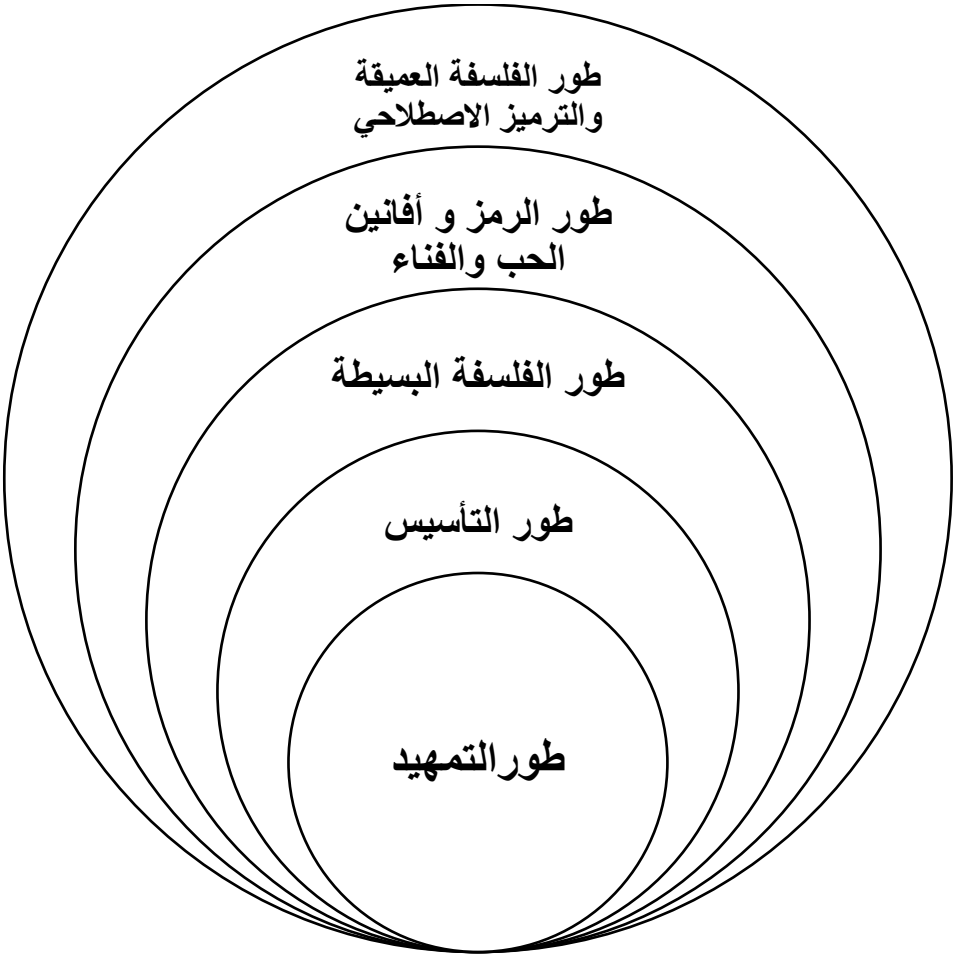
٢) طور التأسيس.

٣) طور الفلسفة البسيطة.

٤) طور الرمز وأفانين الحب والفناء.

٥) طور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي.

ويضم كل طور زمرة من الشعراء الصوفيين، وقد تلون كل طور بلونٍ مميزٍ منحوها له، ولذلك نجد أن مفهوم الأطوار يسهم في تحديد السمات والخصائص المميِّزة لكل مجموعة من الشعر الصوفي، وبالتالي يمنح كل طور هويته التي تبرز ملامح شعره ودرجات ارتقائه. إنَّ دراسة الشعر الصوفي في العصر العباسي بوجود مفهوم الأطوار يسلط الضوء على التشكيلات المعنوية والهيكلية التي تتميز بها كل مجموعة. ويعقد المقارنة بين مجموعات الشعر الصوفي المتجاورة في الرؤى والبنية والخيال والفلسفة والرمز. ويعرض التنوع الكبير في طروحات الشعراء الصوفيين في العصر العباسي. يعتمد تحليل التجربة الإبداعية للشاعر الصوفي بعقد مقارنةٍ مع تجارب الآخرين يوضِّح زاوية الرؤيا التي ينظر بها الشاعر الصوفي لمفاهيم مهمة في التصوف، كالحب والفناء وغيرها، ومنها يمكن استنباط الظواهر الجمالية والأسرار الروحانية التي ميَّزت تجربة كل شاعر صوفي عن تجارب الشعراء الآخرين.



إن اختيار دلالات الطور المعجمية كمحور عملٍ في الأطروحة يسهم في صنع مجموعات من الشعر الصوفي تسري بين جنباتها أنفاس الشعراء الصوفيين، وتتماثل في كل مجموعة منها الرؤى والفلسفات، وتتقارب في الاصطلاحات و الرموز، وتكون غالبًا في مدةٍ زمنيةٍ واحدة، وهذه المجموعات تتميز بالتتابع المنتظم، وتكمل كل مجموعة منها ما بدأته سابقاتها، وتبنى على إرث سابقاتها معاجم الرموز والاصطلاحات. وعمل د. علي الخطيب على تصنيف الشعر الصوفي في خمس مجموعات محددةٍ بأطرٍ زمنية، وفي عمله اقتصر على إعطاء نبذة مختصرة عن كل مرحلة وأبرز شعرائها، وحفظ عمله هذا في الفصل الأول من كتابه "اتجاهات الشعر الصوفي بين الحلاج وابن عربي" ومما جاء في كتابه عن تصنيف الشعر الصوفي: " إذا حكمنا بأنَّ التراث الشعري الصوفي قد ظهر في أوائل القرن الثاني الهجري على أيدي الحسن البصري وتلامذته من بعده فإننا نستطيع أن نقسمه إلى مراحل زمنية متعاقبة:

المرحلة الأولى: من عام ١٠٠هـ حتَّى عام ٢٠٠هـ وتشمل القرن الثاني الهجري بأكمله مع الخلافة العباسية في بغداد، وفيها كان الشعر الصوفي يكوِّن نفسه بنفسه... ومن شعراء المرحلة رابعة العدوية ١٨٥هـ

المرحلة الثانية: تشمل قرنين من الزمان هما الثالث والرابع الهجريان، ومن شعرائه أبو تراب العسكري ٢٤٥هـ، أبو حمزة الخراساني. وتزامنت هذه الفترة مع ظهور المتنبي والشريف الرضي.

المرحلة الثالثة: تمثل القرنين الخامس والسادس الهجري من (٤٠٠هـ –٦٠٠هـ) وفيها يتجه الأدب الصوفي إلى الحب الإلهي ومدح الرسولﷺ والشوق على الماكن المقدسة. وهنا نشأ الأدب الصوفي الفارسي ونبغ من الفرس معروف البلخي والبستي ومن شعراء الصوفيين السهروردي....

المرحلة الرابعة: وتشمل القرن السابع الهجري وفيه بلغ الشعر الصوفي قمة نهضته ومن أعلامه: ابن الفارض ٦٣٢هـ ومحيي الدين بن عربي و البوصيري.

المرحلة الخامسة: من القرن الثامن الهجري حتى اليوم ومن أشهر أعلام هذه المرحلة: الشعراني، والنابلسي وغيرهما"[١]

ويلحظ القارئ أنَّ د. علي الخطيب جعل التقسيم الزماني هو المعيار الرئيس في تصنيف الشعر الصوفي، ووسم بعض المراحل بسمات مهمة كالمرحلة الثالثة، ولكنَّه ضرب صفحًا عن وضع خصائص تخصُّ كل مرحلة، وأغراض الشعر الصوفي، وتطور الرمز والاصطلاحات في كل طور، فقد كان تقسيمه يحمل صفات صفحات المقدمة، من حيث سرعة العرض، وأعرض عن التفصيل الذي يمنح الدراسة عمقًا.

وفي صفحات هذه الأطروحة لا تدعي الباحثة أنّهاَ قامت بعملٍ لم تُسبق إليه؛ ولكن اعتنت بتفاصيل بنائه عنايةً كبيرة، يعتمد على معايير نقدية في دراسة الشعر الصوفي، وفي التصنيف لم تعتمد على التقسيم الزمني فقط؛ بل جعلت من تطور الرمز والمصطلحات الصوفية، وتطور المعنى وأغراض الشعر الصوفي المعايير التي اعتمدت عليها في تصنيف الشعر الصوفي وفق مفهوم الأطوار، الذي أسهم في تكوين المجموعات الشعرية، وانتخبت من

[١] الخطيب، علي، **اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي**، دار المعارف، القاهرة،١٤٤٠ه، ص٢٣،ص٢٤.

الشعر الصوفي نماذج منتقاة بعناية من كل طور للدراسة. وحتَّى تستقر صورة أطوار الشعر الصوفي في ذهن القارئ، وضع البحث تعريفاتٍ لكل طور توضح سماته، وأبرز الشعراء فيه. وبدايةً مع الطور الأول وهو طور التمهيد.

طور التمهيد.

وهو طورٌ تم فيه الانتقال من شعر الزهد إلى شعر التصوف الذي افتتح بموضوع الحب الإلهي الخالص تفردت فيه رابعة العدوية بقلائد من الشعر الصوفي دونت بحروفٍ من ذهب، وكان شعر رابعة هو الفتيل الذي أشعل حناجر شعراء الصوفية بفيضٍ من الشعر في حب الله سبحانه. ونقرأ في طور التمهيد: شعر الزهد: أبو العتاهية، رابعة العدوية، أبو نواس. ولمَّا كان التصوف وليد الزهد كان الأدب الصوفي في مطلعه منبثقًا عن أدب الزهَّاد، متمسِّكًا بالأغراض التي دعا الزهد إليها، فالشعر الصوفي لم يكتمل تألّقه ولم يحصل على هويته الخاصَّة وموضوعاته الفريدة إلا في القرن الثالث الهجري، أي العصر العباسي الثاني، أما ما سبق فكان يدور في تربة موضوعات الزهد ويسعى إلى تطويرها شيئاً فشيئاً. **لقد تطور التصوف واختلف معناه ومظهره مع الزمن**[١] ولا يمكن لقارئ الشعر الصوفي ألا يشتمَّ رائحة الزهد التي شاعت في القرنين الأول والثاني الهجريين بين سطوره، فقد استطاع الشعر الصوفي أن يستوعب كمَّاً غزيراً من معاني الزهد ومفرداته وموضوعاته. وفي صفحات هذه الأطروحة سيُدهش القارئ لقدرة الشاعر الصوفي على مزج الزهد والتصوف، وجعل الأخير قاعدةً متينةً ينطلق بها إلى ملكوت هذا الشعر وروائع محطاته. **وأبرز أغراض شعر طور التمهيد: الحب الإلهي والمناجاة.**

طور التأسيس.

وهو طور وضعِ أسسِ التصوف، ورسمِ الخطوط العريضة في المعرفة والتربية والمنهج والسلوك. ويمكن أن نقول بكثيرٍ من الثقة هو طور تقعيد قواعد التصوف، وهو الشكل الذي استقر عليه شعر **الجنيد** وتبعه في الرؤيا والمنهج الصوفي من بعده **الكلاباذي** وأبو نصر السراج **الطوسي** ثم الإمام **القشيري**، فقد أسس الجنيد مدرسةً لتعليم أسس التصوف والتعرف إلى أسراره وضبط حدوده، واتخذت هذه المدرسة من المساجد وحلقات العلم منبرًا للدعوة،

[١] بدائع الحكمة ، ١٢٩

وقد نتج عنها رجال التصوف الذين حملوا الراية وضبطوا المذهب، ولم يحيدوا في طريقهم عن منهج رسول الله ﷺوفي هذا الطور خطَّ الشعر الصوفي أصول التصوف، وتأطَّرت الحدود الأساسية لهذا المذهب، حتّى لا يعتدى عليه أحدٌ إفراطًا أو تفريطًا. كان الحلاج وهو المفصل الرئيس في مذهب التصوف من تلامذة الجنيد ومريديه. إنَّ أثر الجنيد لم يقتصر على الفترة الزمنية التي عاش بها، أي القرن الثالث الهجري، بل امتدَّ أثره إلى العديد من القرون بعد ذلك. وكان شعراء هذا الطور هم رجال التصوف النقي، وهم رجال المعرفة وأثنى عليهم المستشرق الفرنسي لويس ماسنيون بقوله: "**إنَّ رجال المعرفة الصوفية في الإسلام كانوا دائمًا النماذج التي تقدِّم لنا الصورة الحية للمفكرين الكبار في الإسلام**"[١] و موضوع الحب الإلهي كان ساريًا في أنفاس شعراء التأسيس وقد خلا الشعر الصوفي في هذا الطور من الفلسفة، فلم يتأثر شعراء طور التأسيس بالآثار الهندية والفارسية وغيرها، وبقي معصوراً من زيتونة الإسلام تنساب معانيه صافيةً من نبع صافٍ ، وقد أخذ شيئًا من معارف العرب في الجاهلية كالرموز. ولا يخفى على الباحث في الشعر الصوفي أنَّ الجنيد رفض الخوض في موضوع التصوُّف قبل أن يتمَّ الشاعر دراسة الصوفية الحقيقية بالعلم والحقائق النابعة من الكتاب والسنة، يقول في هذا المنهج:

علمُ التصوف علمٌ ليس يعرفه إلا أخو فطنةٍ بالحـــــــقِ معروفُ

وليس يعرفه من ليس يشهده وكيف يشهد ضوء الشمسِ مكفوفُ

ويلحظ الباحث في شعر طور التأسيس أنَّه نُظم _ في الغالب_ أبياتًا مفردةً أو ثنائيات، أو المقطعات التي لا تزيد عن خمسة أبيات، ولعل السبب في هذا أنَّ شعراء طور التأسيس هم أنفسهم أقطاب التصوف الذين وضعوا القواعد وحددوا السلوك في المنهج الصوفي، فكان قرضهم للشعر في خضم توضيح فكرة أو تقريب معنىً من معاني التصوف بأسلوبٍ فني بسيط ، وهذا يعني أنَّ الشعر في طور التأسيس لم يقصد لذاته؛ وإنما هو من جملة مؤكدات الفكرة، ومن أمثلة ذلك ما قاله أبو العباس بن العطاء السكندري في حديثه عن علوم الصوفية وعلوم الأحوال عندما سأله بعض المتكلمين[٢]: " **ما بالكم أيها المتصوفة قد اشتققتم ألفاظًا أغربتم بها على السامعين، وخرجتم**

[١] اللمع، ص١٢.
[٢] التعرف لمذهب أهل التصوف، ص٨٨، ص٨٩.

عن اللسان المعتاد، هل هذا إلا طلب للتمويه أو ستر لُعَّار المذهب؟ فقال أبو العباس: ما فعلنا ذلك إلَّا لغيرتنا عليه، لعزته علينا، ثم اندفع يقول:

إذا أهل العبـــــارة ســـاءلونا أجبنـــــاهم بأعلام الإشاره

نشـــــيرُ بها فنجعلها غموضًا تقصِّر عنه ترجمـــــة العباره

ونشـــهدها وتشـــهدنا سرورًا له في كلِّ جارحـــــــــةٍ إثاره

ترى الأقوالَ في الأحوالِ أسرى كأســرِ العارفين ذوي الخَــساره

في المثال السابق يلحظ الباحث في شعر طور التأسيس أنَّ الشعراء قد نظموا الشعر تتمةً لمعانٍ أوردوها، وردًّا على أسئلةٍ تعدُّ من ركائز المذهب الصوفي، ولم يكن نظم الشعر عندهم طلبًا للفن والجمال، بل هو وسيلة من وسائل تقعيد أسس التصوف. لذا لم يهتموا بقول الشعر أو مَن القائل، فنراهم لا يولُّون عزوَ الشعر إلى قائله أيُّ اهتمامٍ، فيستشهدون بالبيت والبيتين أو المقطعات، مستفتحين كلامهم بـ: "وقال أحد الكبار، وقال شاعرهم، و أنشدونا لبعضهم..." والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصر، نذكر منها[١]: "**قال رجل للنوري: ما الدليل على الله؟ قال: الله. قال: فما العقل؟ قال: العقل عاجز، والعاجز لا يدل إلا على عاجز مثله. وقال ابن عطاء: العقل آلة العبودية لا للإشراف على الربوبية... وأنشدونا لبعض الكبار:**

مَن رامَه بالعقلِ مسترشدًا سرَّحَهُ في حيرةٍ يلهو

وشابَ بالتلبيسِ أسرارَه يقولُ من حيرتهِ هل هو"

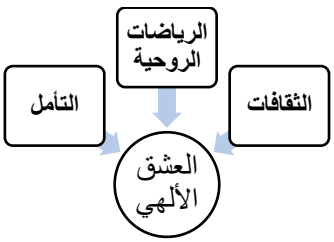
وقد عمد شعراء طور التأسيس " أقطاب التصوف الإسلامي السليم" أن تكون أسس التصوف ومعاني الشعر الصوفي نابعةً من القرآن الكريم والحديث الشريف، وبذلك استطاعوا أن يبعدوا عنه كل الشوائب الشكلية والفكرية والعقائدية. ولكنَّه مع ذلك لم يحظَ شعر طور التأسيس بقصائد لها صدىً في صفحات الأدب العربي، ولعلَّ السبب في ذلك أن شعر هذا الطور لم يكن له في القلب رنينٌ يحرك المشاعر ويشعل فتيل الحب. فهو لم يخلق للفن وإنما

[١] التعرف لمذهب أهل التصوف ص٦٣، ص٦٤

أوجده رواده ليكون من طرائق توثيق قواعد التصوف عند عامة الناس. فقد كان الكلام النثري هو المؤثر الأول والمؤسس للتصوف كمنهج دينيٍّ يتبع له العلوم، فأقطاب التصوف لم يلجؤوا للشعر بإسهاب؛ لأن الشعر مبنيٌّ على التلميح والرمز والخيال، وهم في حاجةٍ إلى توضيح المعاني وهذا ما جعلهم يفضلون النثر عليه، ويُذكر من رواد شعر طور التأسيس: الجنيد، القشيري، الشبلي، سمنون، ذو النون المصري، الروذباري.

طور الفلسفة البسيطة.

وفي هذا الطور تظهر آثار تهجين الثقافات العالمية في الأدب الصوفي. وتُكَوِّن بعض سمات هذا الطور جيناتٍ أساسيةً في عمق النص الصوفي، لم تمحَ أو تستبدل إلى وقتنا الحاضر؛ فقد قُدِّر لها أن تكون المنهل الذي سيسقي رواد الشعر الصوفي، وتكمن أهميتها في كونها مزجت بين التأمل والثقافات المتنوعة، وألوان الرياضات التي تسمو بالروح في قالبٍ ينطق بالعشق الإلهي



وتظهر في هذا الطور آثار علم الكلام، ويكون للفلسفة والمنطق صولاتٌ مهمةٌ في حروف الشعر، وفي هذا الطور تشهد الاصطلاحات الصوفية عنايةً كبيرةً حتَّى تصبح مفصلًا رئيسًا في جسد الشعر الصوفي. وقد تفرَّد الحسين بن منصور **الحلاج** فيه بمعاني العشق الإلهي والفلسفة والرموز والإشارات، التي تحتاج إلى أكثر من تأويلٍ حتَّى يستقر المعنى المقارب للقبول الديني والاجتماعي والسياسي. وقد جمع الحلاج في شعره العناصر الرئيسة في تكوين الشعر الصوفي؛ فالمعاني المبتكرة في الحب الإلهي مع الخيال اللامحدود والعاطفة المتأججة بالعشق الإلهي، مع الرمز جعلت من شعره العتبة الأولى في سلم الشعر الصوفي، وما يميز شعر الحلاج ويرفع مكانته في الشعر العربي هو الصدق اللامتناهي فيه. ولا يمكن لأدبٍ صوفي أن يستغني في بنائه عن نفحات شعر الحلاج. وقد أطلق البحث على هذا الطور اسم طور الفلسفة البسيطة في إشارةٍ إلى أنَّ الأطوار اللاحقة لهذا الطور ستكون الفلسفة فيها عميقة وغزيرة، وقد تصل أحيانًا إلى درجة التعقيد. طور الحلَّاج هو المفصل الرئيس في مفهوم الحب

والفناء وفي الشعر الصوفي ككل؛ فهو يمثِّل نقلةً نوعية، لأنَّ تجربته التي خطَّها في شعره لم تمهد الطريق للفناء؛ بل إنها رسمت مراحل الفناء بوضوحٍ ودقةٍ، حتى يستقر الصوفي في مقام القرب.

طور الرمز وأفانين الحب والفناء.

إنَه العصر الذهبي للأدب الصوفي، فقد ملأ ذاكرة الأدب العالمي بأروع أوصاف الحب والجمال. وفي هذا الطور نضج الشعر الصوفي واكتمل ألقه وجماله، وسارت ألسنة الناس بأبياته في مشارق الأرض ومغاربها وعلى مر الأزمنة. فالشعر الصوفي في هذا الطور اكتمل في بنيته ورموزه وخياله وبذلك تربع على عرش الحب والجمال، وكان قبلةً مقدسةً لقاصدي الغزل، وما ذاك إلَّا لجمع أقطاب الشعر الصوفي في هذا الطور أصناف الحبِّ ومقولاته ومراتبه بالإضافة إلى لوازم الحب وآثاره؛ كالحزن والكمد واللُذع والأرق والسهد والتلهُّف والاستكانة والحنين والحُرق والبلابل والتباريح التي تعبر عن عمق الشعور الإنساني في الحب وآثاره. وقد اعتمد شعراء هذا الطور على الرمز اعتمادًا مفرطًا؛ فما تطرقوا للتصريح في شعرهم إلا ما ندر، فكان التلميحُ يستهويهم، لذا أبدعوا في اختراع الرموز والاصطلاحات البعيدة التي تمنح المتلقي جناحين يحلق بهما بعيدًا إلى جزيرة الحبِّ الوردية.

والشعر الصوفي في طور الرمز وأفانين الحب والفناء من أغنى ضروب الشعر وأرقاها وهو سلس واضحٌ، وإن غمض أحياناً، وفيه تمَّ الاعتراف بتفوق العاطفة في الشعر الصوفي عليها في الشعر الوجداني العربي كافَّةً، إذ تمَّ فيه تتويج **ابن الفارض** بلقب سلطان العاشقين. فابن الفارض خلق في الشعر الصوفي طاقاتٍ هائلة من العاطفة المتوقدة، مازجاً إياها بصنوف البيان والبديع الذي اشتهرت أيامه به، ما جعل جلَّ الشعراء يستقون من نبع ابن الفارض، وعلى درب ابن الفارض مشى **ابن سوار** الدمشقي الذي انتهج منهجه في الشعر الصوفي. ويعدُّ ابن سوار (٦٠٣هـ/٦٧٧هـ) واحدًا من أعلام التصوف في القرن السابع الهجري وقد ترك لنا إرثًا بديعًا موجودًا بين دفتي ديوانه، فيه من روائع الشعر ما يثري ذوق المتلقي بأرقى فنون البلاغة. ويمكن لنا أن نصفَ الديوان بأنه قِبلة الحبِّ والجمالِ، ومع ذلك فقد قَصَّر الباحثون في دراسة هذا الشعر. وكان تفاعل ابن سوار مع الجمال معراجًا نحو الحب الإلهي الخالص والمعرفة الإلهية، التي هي غاية التصوف ومبتغاه؛ فربط التصوف بالجمال ولَّد الحب الإلهي. وهذا الحب طريق المعرفة التي ينشدها الصوفيون في عباداتهم ومجاهداتهم.

طور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي.

رائده محيي الدين بن عربي وفيه تطغى الفلسفة الصنعية على أغراض الشعر الصوفي من حبٍّ وزهدٍ ومناجاةٍ وغيرها، والمقصود بالفلسفة الصنعية: المنهج الذي اخترعه ابن عربي ورجال التصوف في القرن السابع الهجري أمثال جلال الدين الرومي ، ليعبر به عن الحب الإلهي وبعض المفاهيم الفلسفية التي تنعت بالشطحات، كوحدة الوجود ووحدة الشهود، وغيرها... وفي هذا الطور دخلت ثقافات العالم القديم إلى الشعر الصوفي فخرج السهروردي للعالم بفلسفة الإشراق تلك الفلسفة التي مزج ببوتقتها سماحة الإسلام وتعاليمه والحب الإلهي وتأملات الروح، والزهد المفرط ، وغيرها من أفكار الثقافات المجاورة ، لتصبح بعدها الفلسفة الإشراقية مفهوماً من مفاهيم شعر التصوف يتسم بالروحانية السامية والعمق الفكري. فا**لسهروردي** مزج التجربة الروحية بفلسفة التصوف فأنتج لونًا مشرقًا أضيف إلى باقة ألوان الشعر الصوفي.

وقد مزج أقطاب هذا الطور التصوف بالفلسفة لإيمانهم بأنَّ للمفهومين ملامحَ متشابهة تقود في آخر الطريق إلى المعرفة الحقيقية، فالفلسفة هي محاولة لكشف أسرار العلم والكون والإنسان، وأداته العقل السليم، الذي يوصله في نهاية المطاف إلى الإيمان الحقيقي. والتصوف هو محاولة لمعرفة الله عن طريق تأمُّل مخلوقاته ومجاهدة الشهوات، وأداته في ذلك الروح النقية، وتوصله في آخر الطريق إلى المعرفة الحقيقية. والصوفي في هذا الطور جمع الطريقين حتى يصل إلى الله سبحانه (بمعرفته والإيمان به) .وكانت الدعامتان الرئيستان لبناء الشعر الصوفي في هذا الطور هما: الرمز البعيد والاصطلاحات الخاصة، لنجد أنَّ أكثر معاجم الشعر الصوفي ارتكزت على رموز ومصطلحات هذا الطور؛ بل إن تلك الرموز والاصطلاحات هي التي دفعت الباحثين في الشعر الصوفي إلى إنتاج المعاجم الصوفية التي تترجم هذه المصطلحات، وبدونها لا يمكن للشعر أن يعبر عن مضامينه.

٢) **الرؤيا**

- **لغةً:**

رأى: الرؤية بالعين وبالقلب...، والرؤيا ما رأيته في منامك[١]، ومنه قوله تعالى:﴿ **فلما بلغَ معه السعي قال يا بني إني أرى في المنام أني أذبحك**﴾ (الصافات ١٠٢) رؤية القلب هي الرأي وجاء في مقاييس اللغة **(الراء والهمزة والياء، أصل يدل على نظرٍ وإبصار بعين أو بصيرة...، والرؤيا معروفة والجمع رؤى)**[٢]. وجاء في لسان العرب: **(الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، يقال: رأى زيدًا عالمًا، ورأى رأيًا ورؤيةً، ورأيته رأي العين؛ أي حيث يقع البصر عليه، ويقال من رأى القلب: ارتأيت، والرؤيا ما رأيته في منامك)**[٣]. وبذلك يدل لفظ الرؤيا في اللغة إلى: الرؤيا البصرية بالعين، والرؤيا البصيرية بالقلب، وقد وردت هذه المعاني في آيات من القرآن الكريم منها: قوله تعالى: ﴿ **فلما جن عليه الليل رأى كوكبًا..**﴾ (الأنعام ٧٦) ، والرؤيا هنا بصرية؛ وقوله تعالى:﴿ **الم ترَ إلى الذين أوتوا نصيبًا من الكتاب**﴾ (النساء ٤٤) قيل: معناه ألم تعلم، والرؤيا هنا بمعنى العلم.

وقد ورد استعمال كلمة (رؤيا) للحقيقة عند العرب على سبيل المجاز، ويؤكد ذلك الآية الكريمة:﴿ **وما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلّا فتنةً للناس**﴾، (الإسراء٦٠)وذكر ابن عباس في تفسيره[٤]: "**هي رؤيا عين أُريها رسول الله ﷺ ليلة أُسري به**". وفي قول المتنبي:

مضى الليلُ والفضلُ الذي لكَ لا يمضي ورؤياك أحلى في عيوني من الغمضِ[٥]

دليلٌ آخر على جواز استعمال (رؤيا) للحقيقة. وهنا يتقارب المعنى المعجمي لكلمتي (الرؤية والرؤيا) وهذا التقارب اللغوي خلق أفقًا دلاليًّا واحدًا في تكوين مصطلح يضم المعاني المعجمية جميعها.

---

[١] الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب ، **القاموس المحيط** ، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٨، ٢٠٠٥، باب الواو والياء فصل الراء.

[٢] القزويني، أحمد بن فارس، معجم **مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٩،ج ٢ص٤٧٢، ٤٧٣، مادة (رأى).

[٣] الإفريقي، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (رأى).

[٤] الصابوني، محمد علي، **مختصر تفسير ابن كثير**، دار النمير، دمشق، ط٧، ١٩٨١، المجلد ٢، ص٣٨٦.

[٥] المعري، أبو العلاء، **معجز أحمد** ، تحقيق: عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢، المجلد٢، ص٢٠٧.

- **في الاصطلاح الصوفي:**

يتَّفق المعنى المعجمي للفعل (رأى) مع المعنى المقصود في التصوف؛ فمن معانيه اللغوية: الرؤيا بالقلب، وهذا المعنى هو المراد بالرؤيا الصوفية؛ يقول أبو سليمان الداراني: " **القلب الصوفي قد رأى الله، وكل شيءٍ قد رأى الله لا يموت**"[١]. ولقلب الصوفي رؤيته الخاصة، قال النوري(٢٩٥هـ):" **مكاشفة العيون بالإبصار، ومكاشفة القلوب بالاتصال**"[٢]، ولذلك كانت رؤية القلب، بوصفها اتصالًا، أقوى من رؤية العين، وفي القرآن الكريم ما يؤكد أن للقلب رؤيةً، قال تعالى: **(فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور)** (الحج ٤٦)غير أن الرؤيا الصوفية لا تأتي عفو الخاطر، فالتصوف منهج في المعرفة هدفه الوصول إلى معرفة الله، ولا يصل الصوفي إلى ذلك حتى يكون قد جاهد في محاربة هوى النفس؛ لأن" **أصل المجاهدة وملاكها فطم النفس عن المألوفات وحملها على خلاف هواها في عموم الأوقات**"[٣].وهو في أثناء مجاهدته يترقى في مدارج القرب، وإذا بلغ من الصفاء الحال المرجوة يستولي عليه سلطان الحقيقة، وتتكون لديه رؤىً خاصة ينظر من خلالها إلى الوجود، وبهذا الرؤيا يتجاوز الوجود الظاهر إلى العمق الباطن، وكأنَّ الرؤيا الصوفية تسعى لنقل بعض المشاهد مما هو مخبَّأ في عالم الغيب إلى عالم الحقيقة، وتكون بذلك الرؤيا الصوفية قلبية تتأسس على المعرفة التي يُحصِّلها الصوفي في حال الصفاء، تتميَّز بخصوصيتها وتفرُّدها.

- **الرؤيا في منهج الأطروحة:**

لجأ البحث إلى مصطلح الرؤيا لتوضيح معاني الشعر الصوفي وتفسير رموزه، ومن الجدير بالذكر أن مفهوم الرؤيا خرج من قشور المعاني المعجمية وأصبح منهجًا مهمًا في الدراسات النقدية والأدبية، والمقصود منه: الكشف عن المورثات الخفية المكونة للنص الأدبي، التي توضح المرجعية العقائدية والنفسية والثقافية للمؤلِّف، والتي تنعكس على أدبه شعرًا ونثرًا، ولا ينبغي أن نصرف الاهتمام في دراسة مفهوم الرؤيا دراسة نظرية، لأنَّ المقصود منه هو الدراسات التطبيقية التي تساعد على فتح الأستار عن عمق النص الصوفي واكتشاف أسراره

[١] الكلاباذي، أبو بكر، **التعرف لمذهب أهل التصوف**، تحقيق: عبد الباقي طه سرور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠، ص٣.
[٢] الطوسي، أبو نصر السراج، **اللمع**، ص٤٢٢.
[٣] الرسالة القشيرية، عبد الكريم بن هوزان، ص١٧٧.

وخباياه. إنَّ مفهوم الرؤيا في الدراسات الأدبية له القدرة على منح الحياة لثقافة المبدع وفلسفته في القضايا الكبرى كالكون والوجود والإنسان، وإن لم ينطق فنُّه بذلك صراحةً. وهذا ما يؤيده د. محيي الدين صبحي بقوله " **إنَّ الرؤيا قد تكون صورةً، أو نظرة إلى العالم أو تبصرًا في مصير الإنسان، أو تقييماً للصراع بين الخير والشر، أو كل ما هو تعبير من الكاتب عن قسمٍ من فلسفته للحياة في شعره...، بالتالي فإن الرؤيا نظرة شاملة، وليست فلسفة شاملة؛ لذلك قد تحمل كل قصيدة جزءًا من رؤيا الشاعر راسبًا في المستويات غير الإدراكية من العقل، ويمكن الكشف عنه في البنية والأسلوب، والصور، وفي اللغة المجازية**"[١]ولابدَّ من الإشارة إلى أنَّ مفهوم الرؤيا في إطار الدراسات الأدبية والنقدية هو مفهوم غربي تداوله النقاد الأوروبيون، غير أن أشهر من تداوله: المجري جورج لوكاش، والفرنسي لوسيان غولدمان، وهما من رواد المنهج البنيوي التكويني في النقد الغربي، ويشير غولدمان إلى مفهوم الرؤيا بقوله: " ما **من عمل أدبي إلّا يتضمن رؤية معينة للعالم تنتظمه في جملته وأجزائه**[٢]. "**ويعبر عن هذا المفهوم بلفظ واحد في اللغتين الفرنسية والإنجليزية (Vision)**"[٣] وأخذ النقد العربي الحديث هذا المفهوم وأصبح من أكثر المفاهيم تداولاً في الساحة النقدية. وممن استخدم هذا المصطلح من دارسي التصوف وفيق سليطين، يقول فيه: " **فإذا كانت (الرؤيا) هي أداة المعرفة الصوفية في تحصلها الخيالي، فإن مدلولها، الذي تفضي به وتتكشف عنه هو خلاصة مركزة لما أرسته هذه التجربة من فهم خاص للزمان والمكان، ترتهن بهما قضية الوجود، وتنبثق عنهما، ومن خلالهما، أشكال المعرفة**"[٤]. ولا تجد الباحثة فرقًا واضحًا في رسم مصدر الفعل رأى "رؤية ورؤيا"؛ لأنَّ المعاني المعجمية لمصدر الفعل (رأى) تنصهر في بوتقة تكوين المفهوم النقدي (الرؤيا أو الرؤية) الذي يعكس البنية العميقة للنص الأدبي، فمصطلح الرؤيا لا تكمن أهميته في تحديد ماهيته تحديدًا نظريًّا مجرَّدًا، لأنَّه منهجٌ عمليٌّ في قراءة النص الأدبي قراءةً تفصح عن معاني سكت النص عن النطق بها صراحةً. ولذلك لجأ كثيرٌ من الباحثين إلى مفهوم "الرؤيا" في سبر أغوار النصوص الأدبية، منها دراسة الدكتور وهب رومية: الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا، والدكتور مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني/ الرؤيا

---

[١] صبحي، محيي الدين، **دراسات رؤيوية**، طبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص٧.
[٢] حبار، مختار: **شعر أبي مدين التلمساني/ الرؤيا والتشكيل**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص٢٠.
[٣] الحلبي، آن تحسين، **الرؤيا في شعر ذي الرمة** ، مجلة جذور، جدة، ج١٦، ٢٠٠٤،ص٥٠٨.
[٤] سليطين، وفيق، الزمن الأبدي، ص٢٠٥.

والتشكيل، والدكتور محيي الدين صبحي: دراسات رؤيوية، وغيرهم... وشرح الدكتور مختار حبار عبارة (الرؤيا والتشكيل) تبعًا للدراسات النقدية بقوله:"**(الرؤيا) هي البنية العميقة أو الذهنية أو الإيديولوجية أو المرجعية.... و(التشكيل) هو البنية السطحية أو اللسانية أو اللغوية التي تجسد الرؤيا... و"الواو" هو العلاقة التفاعلية بين الرؤيا والتشكيل، أو بين البنية العميقة التي تجسد (سيمانتيقية) الخطاب الشعري الصوفي ومنبعه، وبين البنية اللسانية التي تمثِّل (سيميائية) ذلك الخطاب الشعري الصوفي**"[١]

٣) **التشكيل:**

- **لغةً:**

الشكل: الشبه، جاء في معجم العين: **شكَّل: تشكيل، وشكَّله به: شبَّهه به، وهذا يشكِّلُ به أي يشبهه**[٢]، وفي لسان العرب: " **والشكل هو الشبه والمثل والجمع أشكال... والشكل: المثل، تقول هذا على شكل هذا أي مثاله... وشكل الشيء: صورته المحسوسة**، وتشكَّل الشيء أي تصوَّر وشكَّله: صوَّره، ... **والأشكل عند العرب: اللونان المختلطان... وشكلت المرأة شعرها: ظفرت خصلتين من مقدمة رأسها**"[٣]

وفي أساس البلاغة للزمخشري: "**شكَّله: صوَّره ومثَّل له**"[٤]، جاء أعرابيٌّ إلى النبي ﷺ وقال له:" **يا نبيَّ الله، ناسٌ من الناس ليسوا بأنبياء ولا شهداء، تغبطهم الأنبياء والشهداء على مجالسهم وقربهم من الله تعالى، انعتهم لنا، جَلِّهم لنا، وشكِّلهم لنا**"[٥]. وقد تطور المعنى المعجمي لكلمة(الشكل) عند علماء اللغة المحدثين عن المادة المعجمية القديمة وشمل معاني جديدةً، تناسب تغيرات العصر، وتواكب الدلالات الحديثة: جاء في المعجم الوسيط: "**الشكل: هيئة الشيء، وشكَّل اللون شكلًا: خالطه لون غيره، وشكَّل الزهر: آلف بين أشكال متنوعة، وتشكَّل الشيء: تمثَّل**"[٦] ." **إنَّ معاني المادة المعجمية تدور حول التخيُّل وإعطاء المعاني والأشياء شكلًا يُنهض الخيال برسم**

---

[١] حبار، مختار: **شعر أبي مدين التلمساني/ الرؤيا والتشكيل**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص٢٦.

[٢] الفراهيدي، الخليل بن أحمد **معجم العين**، تحقيق: إبراهيم السامرَّائي، مطبعة الهلال، بغداد، (د.ت)، ج٥، ص٢٩٦.

[٣] الإفريقي، ابن منظور، **لسان العرب**، المجلد الثالث، مادة: شكل، ص٤٦٣.

[٤] الزمخشري، أبو القاسم، **أساس البلاغة**، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ج١، ١٩٨٨، ص٥١٧.

[٥] ابن المبارك، عبد الله، **الزهد والرقائق**، تحقيق: أحمد فريد، المعراج الدولية، الرياض، ١٩٩٥، رقم الحديث: ٦٦٥.

[٦] مجموعة من المؤلفين، **المعجم الوسيط**: ،إشراف: عبد السلام هارون، (د.ت)، القاهرة، ص٤٩١.

معالمه وسماته وخصائصه وأبعاده ويشكّله بما يتلاءم مع رؤيته الإبداعية التخيلية، ويترجم تجربته الفنية عبر رحلة المخيِّلة حيث تتولَّد الأشياء على نحو جديد"[١]

- **اصطلاحًا:**

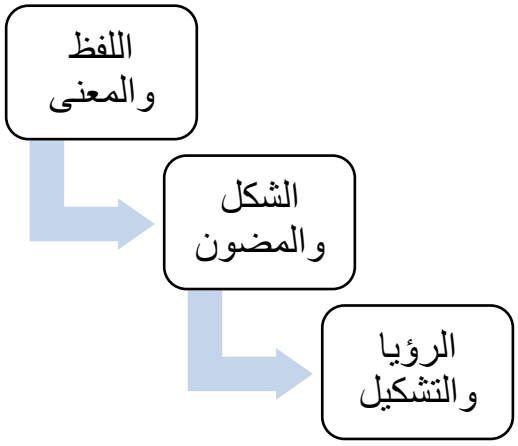
بدايةً يجب أن ندرك أن لفظ (الشكل) بدلالته المعروفة يقود بالضرورة إلى (التشكيل)، وهو مصطلحٌ بزغ نجمه في مضمار الفنون التطبيقية أكثر منه في مضمار الأدب والنقد، لذا نجد أنه ضمَّ في ردائه ألوان الفنون والعلوم، التي وجدت فيه مفهومًا يمتاز بالمرونة والاتساع والتميُّز، فكان التشكيل من أهم أركان الرسم والتصوير والنحت، والفن التشكيلي (الرسم الزيتي) هو نتيجة تمازج الفنون مع المصطلح الدارج " التشكيل"

وكان لمفهوم التشكيل النصيب الأكبر في صناعة الأدب والنقد الأدبي؛ واهتم النقاد القدامى بقضايا التركيب اللغوي والبلاغي، ومنحوا الجوانب الموسيقية جلَّ عنايتهم، يقول د. تامر سلوم في معرض حديثه عن اهتمام النقاد العرب القدامى بالتشكيل اللغوي: "**وانتبهوا إلى الخاصيات الدقيقة التي ينطوي عليها التشكيل، وحرَّضوا الباحثين على أن يعيدوا قراءة العبارة الأدبية في ضوء هذه الخاصيات أو الكيفيات الدقيقة، وإذ ذاك يجدون اللغة مثقلة بالمزايا التي لا حصر لها، ويجدون أنفسهم أمام تشكيلات جديدة ليس لها نهاية... وقد أولوا عنايةً كبيرةً بالتشكيل الصرفي والنحوي كأثر الإعراب في توضيح المعنى، وأهمية التعريف والتنكير، والحذف في فهم بنية العبارة الأدبية**"[٢]. وللتشكيل أهمية كبيرة في الدراسات الأدبية؛ لأنَّه تطورٌ طبيعيٌّ لقضية أصيلة من قضايا النقد العربي القديم، ولاسيما إذا أضيف إلى مصطلح الرؤيا. فثنائية (الرؤيا والتشكيل) لها نسبٌ عريقٌ في الثقافة العربية؛ فهي التطور الطبيعي الذي حصل على قضية (اللفظ والمعنى) وقد انبرى لدراسة هذه القضية معظم النقاد في الأدب القديم، وعلى رأسهم الجاحظ، الذي كانت له دراسات دقيقة في هذه القضية، ونذكر قوله: "**من أراد معنىً كريمًا فليلتمسْ له لفظًا كريمًا، فإنَّ حقَّ المعنى الشريف اللفظ الشريف**"[٣]

---

[١] نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، نواف قوقزة، مطبوعات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٠، ص٢٣.
[٢] سلوم، تامر، **اللغة والجمال في النقد العربي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ١٩٨٣، ص٥ ،ص٦.
[٣] الجاحظ، عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٨٨، ج١، ص١٤٤.

وتطورت قضية (اللفظ والمعنى) في الدراسات النقدية لتتحول إلى ثنائية (الشكل والمضمون)[١] وكان لهذه الثنائية مجالٌ واسعٌ في الدراسات الأدبية، وعملت على رصد الظواهر المعنوية، ودراسة البنية الخارجية للقصيدة ولكنَّها كانت أحادية البعد بسيطة المعالجة. وبما أنَّ حركة النقد الأدبي ظلَّت في تطورٍ مستمرٍ وغوصٍ في أعماق النص الأدبي، كان لابدَّ لثنائية (الشكل والمضمون) أن تصبح أكثر دقة في مجال الدرس النقدي، وتواكب روح العصر والتغيرات التي تطرأ على الخطاب الأدبي، فكانت ثنائية (الرؤيا والتشكيل) متعددة الأبعاد عميقة المعالجة، هي المفهوم النقدي الذي يربط المبنى بالمعنى، وله القدرة على أن يترجم المشاعر والأفكار التي تختبئ وراء الكلمات.



وثنائية (الرؤيا والتشكيل) بعد أن تبلور مفهومها في النقد الحديث أصبحت تهتم بالربط بين نواة العمل الأدبي وهيكله، وتكشف عن نقاط الوصل بين الجوهر والهيكل، وتبيِّن أنَّ الشكل الخارجي ما هو إلَّا صورةٌ مرآوية عن البنية العميقة النفسية والثقافية. وإن قراءة أي نص أدبي سيبدأ من البنية الداخلية المخفية إلى الشكل الخارجي الظاهر الذي ينبع منها ويرتبط بها ارتباطًا وثيقًا؛ فالرؤيا ستكشف العقيدة والفلسفة والثقافة، أما التشكيل فسيكشف قدرة الأديب على صياغة فلسفته ونظراته ضمن إطار لا ينفصل عن المضمون بل يلتحم معه. إذن " التشكيل هو البنية السطحية أو اللسانية أو اللغوية"[٢] ويملك التشكيل خصائص مميزة في إنتاج الأدب المؤثر، ومن أهم خصائصه المرونة والاتساع، وفتح مساحة من الإبداع، فالتشكيل " **يكشف بوضوح العبقرية الهندسية للشاعر**

[١] وردت التسمية :(ثنائية الشكل والمضمون، وثنائية الرؤيا والتشكيل) في دراساتٍ، منها : التشكيل مصطلحًا أدبيًّا، د. محمد صابر عبيد، مقال منشور على الشابكة.
[٢] شعر أبي مدين التلمساني، ص٢٢

وقدرته على خلق أدوات للفكر تزيده رهافةً ونفاذًا، فالشاعر يتحرك من دون أن يدرك في نظامٍ من العلاقات والعلامات والتحولات ولا يتلقى أو يطارد منها إلا هذا التأثير العفوي"[١] إن مفهوم التشكيل مفهومٌ متعدد الأجناس، واسع المضمار، يدخل في صناعة الأدب، ويكسو المعاني والمشاعر رداءً منسوجًا من الكلمات والموسيقا والتراكيب المترابطة فيما بينها والتي تجسد ما خفي من الأفكار والرؤى الغامضة . ويجسد مفهوم التشكيل دور المهندس المعماري في لحظات تكوين النصِّ أدبي؛ فتخضع أركان البناء لمقاييسه التي يستقيها من الرؤيا، ومنه:

١) **التشكيل الأدبي:** وهو طور تكوين النص الأدبي الناتج عن تجربة شعورية أو نفسية أو اجتماعية، وتتحدد هوية هذه المشاعر عندما يبدأ المبدع بتنفيذ ما جال في نفسه، وفي هذه المرحلة تتشكل هوية النص الأدبي: شعرًا، أو نثرًا، أو مسرحيةً، أو قصةً، أو روايةً أو غير ذلك، فالتشكيل الأدبي يشهد مخاضَ التجربة الشعورية النفسية، ويشهد ولادة النص الأدبي، ويسهم في تحديد هويته وانتمائه. ويعد بيير جيرو التشكيل الأدبي (النظام النصي) نظامًا سيميائيًا، فهو (أي التشكيل الأدبي) " **يعيش الحدث مخاضًا وتجربةً، ويختلط عنده الحلم بالوعي، والخيال بالواقع، واللامرئي بالمرئي فتستحيل عنده اللعبة لِعبًا بالكلمات فيتحرر الدال من المدلول في تشكيل عفوي يرمي إلى تمثيل عالم قيد البناء، وتنقلب الكلمات إلى شيفرة جمالية لا تكشف عن محتواها وكونها**"[٢]

٢) **التشكيل اللغوي:** يعتني بالبنية اللغوية والتركيب وما فيه من موضوعات تؤثر تأثيرًا كبيرًا في بنية النص الأدبي، منها: التقديم والتأخير والحذف والذكر، وغيرها.

٣) **التشكيل الدلالي والمعجمي:** وفيه يستطيع المبدع أن ينتقي المواد المعجمية انتقاءً دقيقًا، بحيث يمنح الألفاظ مساحةً دلاليَّة مفتوحةً تتفوق على المعنى المعجمي المحدود فـ " **الشعر بمثابة الروح التي**

---

[١] منقور، عبد الجليل، **السيمياء و النص الأدبي، أدوات ونماذج**، منشورات جامعة محمد خضير، (د.ت)، الجزائر، ص٦٤

[٢] جيرو، بيير، علم الإشارة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٣، ٢٠٠٧، ص١٨.

تتشكل بواسطة الألفاظ، ولذلك فإنَّ النواة التي ينطلق منها التشكيل الشعري هي اللغة التي يؤسسها الخيال وينحو بها منحى يعطِّل دور الكلمات في موضعها المعجمي[١]

٤) **التشكيل الجمالي:** هو جانب يعتني بجمالية النص منطلقًا من البنية الداخلية (المضمون والأفكار والفلسفات) وصولًا إلى البنية الخارجية (التركيب النحوي، النظم، الموسيقا والإيقاع، الصورة، المفردات ودلالتها، البنية الصرفية، ...) وتكمن النواحي الجمالية بحسن التأليف بين المضمون والتركيب، ودقة اختيار الإيقاع الموسيقي المناسب للمشاعر، والابتكار في الانزياح الذي يفاجئ المتلقي، ويفتح أمام النص أفق التألق، فخيوط الجمال التي تلف النص الأدبي خيوطٌ سحرية لا مرئية، تسهم في نقل الإحساس من المبدع إلى المتلقي.

٥) **التشكيل الفني:** في قراءة أيِّ عمل أدبي نجد أنَّ التشكيل الفني يضم أهم عناصر البناء، وهي:

- **التصوير والموسيقا:** تتمثل بالاستعارات والكنايات التشبيه بأنواعه، وأداته الخيال، ويساعد الخيال في ذوبان المعنى في المبنى، الموسيقا: تتمثل بالموسيقا الخارجية والموسيقا الداخلية، والموسيقا الخفية.

- **الرمز:** يعد جسر الوصل بين الرؤيا والتشكيل، فهو ترجمة لفلسفة المبدع، وعنصر مهم في التشكيل.

- **الانزياح:** تتمثل فيه قدرة المبدع على فتح آفاقٍ جديدةٍ في عالم الأدب، ومكمن الجمال فيه أنَّه يتسلل إلى خيال المتلقي، وينسف صورةً نمطية ثابتةً تعبر عن ارتباط الدال بصفةٍ ملازمةٍ له.

- **التناص:** يعد التناص مصدرًا ملهمًا، وطاقة إبداعٍ متجددة لأي نص أدبي، وهو ثمرة تمازج الثقافات والآداب قديمًا وحديثًا، شرقًا وغربًا، لذا نجد التناص من عناصر التشكيل الفني الذي يبين مقدار التفاعل بين النصوص الأدبية. وبعد عرض عناصر التشكيل يتبين أنها الأركان الأساسية في بناء النص الأدبي، وبناءً على ذلك فإننا نؤمن بالقول: " **إنَّ القصيدة التي تفقد التشكيل تفقد مبررات وجودها**"[٢]

---

[١] قوقرة، نواف، التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، ص٤١.

[٢] جيرو، بيير، **علم الإشارة، السيمولوجيا**: ترجمة: منذر عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط٣، ٢٠٠٧، ص٣٠.

الفصل الأوَّل: أغراض الشعر الصوفي

الرؤيا في الشعر الصوفي

المبحث الأول: الحبّ الإلهي في الشعر الصوفي

المبحث الثاني: الفناء في الله سبحانه

المبحث الثالث الحنين في الشعر الصوفي

توطئة:

إنَّ عالمَ الشعرِ الصوفيِّ عالمٌ كثيفُ الإنتاج، غامضُ المعنى، متشعبُ الأفرع، متنوِّعُ الثمرات، يستمد نوره من قبس الإسلام، ولكنه في كثيرٍ من الأحيان يغذي جذوة فروعه بشيءٍ من ثقافات الأمم وأعرافها. وتأتي خصوصية هذا العالم الشعر الصوفي من هالة الروعة والجمال التي ترعرعت في رحم المعنى الصوفي؛ لأنَّ التكوين الخاص بالشعر الصوفي يقوم على عاتق المعنى، فالمعنى يمثل الهيكل الأساسي الذي تقوم عليه بنية النص الصوفي. وما الصورة والرمز والبنية اللغوية وغيرها إلَّا توابعٌ للمعنى الذي يرمي إليه الشاعر، وأغراض الشعر الصوفي هي حاوية أمينة للمعاني وهذه سمة يتفرَّد بها الشعر الصوفي عن الشعر العربي بكليته، وما ذاك إلَّا لأنَّ جلَّ المعاني في الشعر الصوفي هي معانٍ بكر؛ تُمنح للعارف في معراج روحه إلى الحضرة القدسية، فيمتلك كل شاعر خصوصية المعاني مستقاةً من خصوصية التجربة الصوفية لكل شاعرٍ؛ فالشعر الصوفي شعرٌ ذاتيٌّ، يعد التجربة الشخصية للشاعر الصوفي هي منطلق النفحات الشعرية الروحية، ومنبع المعاني البكر التي جاد بها الشعر الصوفي وهذه التجربة الذاتية هي أصل الشعر الصوفي ومنبت إبداعه، وقد صدر عن هذه التجارب الذاتية نظمٌ شعريٌّ يماثل في الشكل الشعر العربي ويختلف عنه بالمعنى والعواطف المتأججة التي لا تشبه نظيراتها في الشعر العربي. وهذا ما يؤكده الغزالي بقوله: **والذي تنكشف له الحقائق يجعل المعاني أصلاً والألفاظ تبعاً، وأمر الضعيف بالعكس؛ إذ يطلب الحقائق من الألفاظ**[١]. وبالاعتماد على ما سبق فإنَّ دراسة أطوار المعنى في الشعر الصوفي يمهِّد الطريق لدراسة الخيال والمستويات الصوتية الموسيقية واللغوية، فالمعنى في الشعر الصوفي هو عامل الجذب الذي ينتقي الصورة الملائمة والرموز والمفردات لتعبِّرَ عنه بأفضل أسلوب، **ولكن** وعورة المعنى الصوفي ودقة المقصود وتشعب الشعر الصوفي كان سبباً في إعادة تدوين الفصل الأول مرارًا، حتّى استقرت الباحثة على هذه المحاور الثلاثة التي تشمل في تحليلها معظم أطوار المعنى في الشعر الصوفي. مع العلم أنَّي قد ضربتُ صفحًا عن الخوض في المواضيع التي أثارت جدلًا فلسفيًّا وعقائديًّا مازال مستمرًّا إلى يومنا هذا، كالمواضيع التي تتحدَّث عن وحدة الوجود ووحدة الشهود وثنائيات الاتحاد والحلول. فهذه الأطروحة ستدرس الشعر الصوفي في طبيعته الفنية الجمالية، وليس في طبيعته العقائدية الفلسفية الجدلية

[١] الغزالي، أبو حامد، مشكاة الأنوار، تحقيق أبو العلا العفيفي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٤، ص٦٦

الفصل الأول: المبحث الأول.

الحب في الشعر الصوفي.

الحبُّ نبضُ الشعر الصوفي، وهو بوابة الدخول الوحيدة إلى عالم التصوف، إنَّه المكوِّن السرِّي الذي يُخلق ضمن حدوده أدب التصوف شعرًا ونثرًا، وكيف لا؟! وهو أسمى شعور ينساب في روح الإنسان فيشعل فيه الأمل والقوة والإيمان، إنه جوابٌ من الناس لخالقهم على نعمائه ورحمته ولطفه وقربه وكرمه الذي يغدقه عليهم بكرةً وعشيًّا، فإذا ما تمكَّن الحبُّ الإلهي من قلوبهم وسكن جوارحهم: منَّ الله سبحانه عليهم بالوصل والقرب فما تلذَّذوا بشيءٍ كنعمة القرب منه سبحانه. وقد استأنس شعراء التصوف بآيات القرآن الكريم في حديثهم عن الحب؛ منها: قوله تعالى: ﴿فسوف يأتي الله بقومٍ يحبهم ويحبونَّهُ﴾ (المائدة ٥٤)، وقوله تعالى: ﴿وأحسنوا إنَّ الله يحبُّ المحسنين﴾(البقرة ١٩٥)، وفي قوله تعالى: ﴿ قل إن كنتم تحبُّون الله فاتَّبعوني يحببكم الله﴾ (آل عمران٣١) وفي سورة البقرة: ﴿ إنَّ الله يحبُّ التوابين ويحبُّ المتطهرين﴾ (البقرة ٢٢٢). جملة الآيات والأحاديث الشريفة التي تحدَّثت عن حب الله لعباده ولَّدت في نفوس المتصوفة الحب الإلهي الذي طغى على مفهوم الخوف والرجاء، وكان انطلاقة رحلة الروح لتستقر على العتبات المقدسة.

ولشعراء التصوف على الناس فضلٌ كبير؛ فقد أفصحوا عن لحظاتِ قربٍ من الإله الخالق لا يضاهيها شيءٌ من نعيم الدنيا، وترجموا بلسان شعرهم لغة الحبِّ المقدس الذي يسقي ظمأ الأرواح، فـ " **الناس في حاجةٍ إلى من يعلِّمهم الحب، الحب الإلهي الخالص الذي يرتفع بالنفس الإنسانية عن المطامع والشهوات ويصل بها إلى الدرجات العلى**" [١]وبعد أن ذاق شعراء التصوف طعم الوصل، واستقوا من شراب الإنس، باحت حناجرهم بروائع الشعر في حبَّ الذات الإلهية.

[١] متولي، عبد الستار السيد، أدب الزهد في العصر العباسي، ص٥.

- **الحبّ في شعر طور التمهيد**

ويمكن القول بكثيرٍ من الاطمئنان: إنَّ أبيات رابعة العدوية (ت ١٨٥هـ) المشهورة في الحب الإلهي هي الأساس الذي مهد الطريق لانطلاق هذا الغرض الشعري السامي، فقد كانت "أيقونة" العشق الإلهي منذ بداية القرن الهجري الثاني، ونسجت من عشقها شعراً أوقد فتيل شعر الحب الإلهي في حناجر العشاق على مرِّ العصور، تقول في مناجاتها لله عزَّ وجل (من المتقارب):

أحبُّك حبَّينِ حبَّ الهـــــوى وحبّاً لأنّكَ أهلٌ لِذاكـــــــــا

فأمّا الذي هو حبُّ الهــوى فشُغلي بذكركَ عمَّن سِواكـــــا

وأمّا الذي أنتَ أهـــــلٌ له فكَشفُكَ لي الحُجــبُ حتَّى أراكا

فلا الحمدُ في ذا ولا ذاك لي ولكن لكَ الحمـــــدُ في ذا وذاكا[١]

إنَّ هذه الأبيات بما فيها من معانٍ **مبتكرةٍ** في العشق الإلهي كانت نقطة تحول محورية في الشعر الديني، وتمهيدًا لنشوء الشعر الصوفي؛ وبصدق عاطفة الشاعرة وتأجُّج مشاعر الحبِّ في أعماقها استطاعت هذه الأبيات أن تنير مشكاة غرض الحب في الشعر الصوفي، فأبصرَ العشَّاق دربهم في رحلتهم إلى المعرفة. وتأتي روعة الأبيات بالإضافة إلى المعنى المبتكر في التصريح بحبِّ الذات المقدسة، من تصنيف الحب الإلهي وتبويبه بطريقةٍ سلسةٍ وبمفرداتٍ سهلة تناسب مقام الحبِّ، وقد تجنَّبت الشاعرة التعقيد اللفظي أو المعنوي في بيان حبها، كما تجنبت تغليف مشاعر الشوق بقالب الفلسفة؛ فانبثقت من كل كلمة نسائم الحب، فالشاعرة لم تهمل المبنى على حساب المعنى، وبقيت حرارة العاطفة هي السر وراء امتداد أثر هذه الأبيات قرونًا طويلةً.

ولم تعتمد الشاعرة في بناء الأبيات على التصوير الفني، وعوَّضت غياب عنصر الخيال باعتمادها الرموز الموحية؛ فاختارت كلمة (الحبّ) ذات الطاقة الإيحائية الأكثر نفوذاً في المتلقي، وكرّرتها مراراً حتَّى أدَّت الدلالة

[١] بدوي، عبد الرحمن، **شهيدة العشق الإلهي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢، ص٧٠

العميقة للمعنى. ولتكرار كلمة الحب دلالةٌ على تملك الحب الإلهي لقلبها وتفكيرها. والأبيات أصبحت عنواناً فيه. وقد اختار الشاعر المصري **طاهر أبو فاشا** أن يكمل قصيدة رابعة في الحب الإلهي، وينطق بلسانها في الحب الإلهي، يقول فيها[١]:

عرفتُ الهوى مذ عرفتُ هواكَـــــا وأغلقتُ قلبي عمَّن سِـواكَا

وقمْـــــتُ أناجيــك يامَـــن ترى خفايا القلوب ولســـنا نراكا

أحبُّك حبَّـــين حـــبَّ الهـــوى وحبًّا لأنَّـــك أهلٌ لذاكـــا

فأمّا الذي هو حـــــبُّ الهـــوى فشُغلي بذكركَ عمَّن سِواكـا

وأمّـــا الذي أنـــتَ أهـــــلٌ لهُ فكَشفُكَ لي الحُجبُ حتَّى أراكا

فلا الحمـــدُ في ذا ولا ذاك لـــي ولكن لكَ الحمدُ في ذا وذاكا

أحـبكَ حبَّـــين حـبَّ الهـــوى وحـبًّا لأنـَّكَ أهـــــلٌ لـذاكا

وأشتاقك شوقين شـــــوق النوى وشوقًا لقربِ الخطى من حماكا

فأمَّا الذي هو شـــــوقُ النوى فمســـــرى الدموعِ لطولِ نواكا

وأمَّا اشتياقي لقـــــربِ الحمى فنارُ حياةٍ خَبـَـــتْ في ضياكا

ولستُ على الشجوِ أشكو الهوى رضيـتُ بما شئتَ لي في هداكا

وهذه القصيدة دليلٌ على امتداد أثر الشعر الصوفي من طور التمهيد إلى العصر الحديث، وما ذاك إلَّا لعبقريتها الفنية وصدق العاطفة فيها. ولرابعة فنونٌ في حب الله سبحانه، فغدا شعرها مذهبًا في العشق الإلهي، تقول فيه:

إنَّي جعلتك في الفؤاد محدِّثي وأبحت جسمي من أراد جلوسي

[١] الشعر والتصوف، إبراهيم منصور، ص١٥

فالجسم مني للجليس مؤانسٌ وحبيبُ قلبي في الفؤاد أنيسي[١]

لا يسكن قلب رابعة إلَّا الله سبحانه، ولا تنحرف البوصلة عن جهة حب الله، فقلبها حصنٌ منيع لا يسكنه إلَّاهُ، فتربَّع الحب الإلهي على عرش قلبها واستولى سلطان العشق على وعيها ولا وعيها، فالناس بأحاديثهم وأخبارهم ومسامرتهم لا يؤنسون وحشتها ولا يلملمون لها شَعْث قلبها، وتحيا بالطمأنينة والسلام مع مالك قلبها جلَّ وعلا. ويلحظ الباحث في الشعر الصوفي أنَّ هذه الأبيات لا تختلف عن سابقتها بصدق العاطفة، وإنما تختلف بأسلوب الشاعرة؛ ففي هذه الأبيات جعلت روحها مع الله سبحانه في ملكوته وجسدها في العالم المادي مع الناس، أمَّا الأبيات السابقة فقد سلَّمت نفسها وروحها وسرَّها وجهرها وحبها وأمنها لله تعالى، وبتلك الحال التي وصلت إليها أصبحت رابعة العدوية أيقونة العشق الإلهي.

- **<u>الحب الإلهي في شعر طور التأسيس:</u>**

في هذا الطور كان همُّ الشعراء وشغلهم الشاغل أن يقعِّدوا قواعد التصوف ويبعدوا عنه الشوائب التي تشوِّه محتواه وتغير مبادئه، ولكنهم لم يحيدوا عن المحور الذي يقوم عليه الشعر الصوفي ألا وهو الحب الإلهي، لأنَّ الحب الإلهي هو مهر الدخول إلى صومعة التصوف؛ فنسمع أبا القاسم القشيري _قطب التصوف_ يجود للشعر العربي بنفحاتِ الحبِّ الخالد، يقول فيها:

عجبتُ لمن يقول ذكرتُ إلفي وهل أنسى فأذكرُ ما نسيتُ

شربتُ الحبَّ كأساً بعد كأسٍ فما نفِدَ الشرابُ وماُ رويت[٢]

أصبح الحب في قلب القشيري من المسلَّمات التي لا تقبل الجدل، فيعبر عن دهشتِه ممن يتذكر حبيبه، فالنسيان والحب لا يلتقيان! وهو قانونٌ التزمه العشاق على اختلاف طرائقهم وأزمانهم، فالشعر العربي تفيض منه روائع تدعم قاعدة العشق هذه، ومنه تلك الأبيات السائرة على الألسن، تزيد من توكيد هذا المعنى: (من البسيط)

يا ليتَ يعلم أنِّي لستُ أذكره وكيف أذكره إذ لستُ أنساهُ

---

[١] بدوي، عبد الرحمن، شهيدة العشق الإلهي، ص٦٣

[٢] القشيري، الرسالة القشيرية، ص٣٧.

يامَن توهَّم أنِّـــي لســـتُ أذكره والله يعلمُ أنِّي لســـــتُ أنســـاهُ

إن غابَ عنِّي فإنَّ الروحَ مسكنُه مَن يســكنِ الروحَ كيفَ القلبُ ينساهُ[١]

ويتابع القشيري بأنَّ الحب الإلهي يزداد في كلِّ خاطرة ومع كل نَفسَ، لأنَّ الشاعر الصوفي يطمع من الحب بالمزيد؛ ففي ذكرِه وفقره وسكره ووعيه يطلب الحب، إنَّه الظمآن الذي لاترويه من الحب سقيةً، ومع كلُّ ريٍّ يزيد قلبه غُلة، فلا يرجو النجاة من ذاك الحب، وبهذا المعنى افتتح أبو حامد الغزالي (ت٥٠٥هـ) كتابه إحياء علوم الدين فيقول : " **الحمد لله الذي أحرق قلوب أوليائه بنار محبته، واسترقَّ هممهم وأرواحهم بالشوق إلى لقائه ومشاهدته، ووقف أبصارهم وبصائرهم على ملاحظة جمال حضرته حتى أصبحوا من تنسُّم روح الوصال سكرى، وأصبحت قلوبهم مع ملاحظة سُبُحات الجلال والهةً حيرى، فلم يروا في الكونين شيئًا سواه، ولم يذكروا في الدارين إلَّاه. إن سنحت لأبصارهم صورة عبرت إلى المَصور بصائرهم**"[٢] وهذه المعاني تتكرر في شعر طور التأسيس كما في شعر الروذباري[٣]:

لاحظتُهُ فرآني في مُلاحظَـــــتِي فغبتُ عن رؤيتي مني بمعناهُ

وصادفتْ همتي لطفَ الخفيِّ بما تمكَّنت من تكنٍّ دون منشــاه

فلا إلى أحدٍ همي ولا فطـــــني ولا إلى راحةٍ أســـلو فأنساهُ

اللهُ يعلمُ أني لســـــــتُ أذكره وكيفَ أذكرهُ؟ إذ لستُ أنســـاهُ

هذه المعاني التي أوردها الروذباري في أبياته تحافظ على الثوابت الصوفية في الحب الإلهي، وأهمها ما ورد في البيت الرابع، فاستحال على قلب الشاعر الصوفي أن ينسى الله، بل يقسم على ذلك، فأنفاس الصوفية لا تتم إلا بذكر الله. ويتحدث الجنيد مؤسس مذهب التصوف ورائده عن مرتبة من مراتب الحب؛ وهي الوجد، يقول[٤]:

الوجدُ يُطربُ مَن في الوجدِ راحته والوجدُ عندَ حضـــورِ الحقِّ مفقودُ

---

[١] نسبت هذه الأبيات للمتنبي ولـ علي بن الجهم، وقد نسبها بعض النقاد لغيرهما، ولم نجد توثيقها بأي مصدر قديم
[٢] نقلًا عن : بدائع الحكمة، ص١٣٢
[٣] اللمع، الطوسي، ٤٣١.
[٤] الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص١٣٢.

قدْ كانَ يطربني وجدِي فأشغَلَني عن رؤيةِ الوجدِ ما في الوجدِ موجودُ

جمع الجنيد في هذين البيتين المعنى السامي الشريف والمبنى الركيك، الذي أوحى بفتور المشاعر، فمحاولة إبداء البراعة اللغوية لا مكان لها في الحديث عن الحب الإلهي والمشاعر المقدسة، فلا يمكن للشاعر الصوفي أن يفسح المجالَ لإظهار القدرات البلاغية في تنسيق الشعر و تجميله بألوان الجناس، لأنَّ الشعر الصوفي وُجدَ ليستفيضَ في وصف ارتقاء الروح في معراج القرب الإلهي، فوجبَ على الشاعر الصوفي أن يطلقَ عنانَ الشعر، ليعبرَ عن تلك اللحظاتِ الغاليةِ، ففي حضرة المعاني القدسية لا ينبغي للمتصوف أن يُشغَل عنها بالزخرف اللفظي الذي أثقل المعنى، ولم يسهمْ في تقريبه وإيضاحه. ويمكن أن نقول: إنَّ موهبة الجنيد الشعرية لا ترقى لتسجل اللحظات المقدسة بحروفٍ تترك أثرًا لا ينسى في ذاكرة المتلقي؛ كالحلاج وابن الفارض ورابعة العدوية، وغيرهم... ولكن يمكن أن نجدَ في شعر الجنيد مزجًا لأغراض الشعر الصوفي؛ فالحبُّ والألم والقرب والجفا والشرب والسكر يستطيع الجنيد جمعهم في بيتين من الشعر، بيتين يلمح القارئ فيهما ملامح العتاب؛ عتاب المحبُّ لحبيبه، يقول فيهما:

مالي جُفيتُ وكنت لا أُجفى ودلائل الهجران لا تخفى؟!

وأراك تسـقيني وتمزجنـي ولقد عهدتك شاربي صرفا![1]

الجنيد لا يقوى على الهجران، لا يصبرُ على الجفاء، وهو المحبُّ الذي أُضرمت في قلبه نيرانُ الصبابة و الجوى، وكيف له أن يقدر؟! وحبيبه هو الله سبحانه. يقول د. عبد الكريم اليافي في هذا المعنى:[2] "**هؤلاء المتصوفة تملَّك حبُّ الحقِّ أفئدتهم وشغلت عظمته عقولهم لمَّا أحبوا هجروا المنام في الظلام وناجوا ربهم بأطيب الكلام وأَنِسوا بقرب الملك العلام، لو احتجبوا عنه لذابوا ولو تغيَّبوا عنه لكدروا وما طابوا**"

وتسري في صفحات كتب التصوف أنفاسُ الحبِّ الإلهي الخالص من شعراء طور التأسيس، فالجنيد يصرِّح في شعره عن نيران الحب التي أضرمت في فؤاده وما زالت في قوتها وحرارتها، يقول:

---

[1] اللمع، ص٣١٩.
[2] بدائع الحكمة، ص١٤٦.

يا موقدَ النارِ في قلبي بقدرتهِ لو شئتَ أطفأتَ عن قلبِي بكَ النارَ[١]

يدرك الجنيد أنَّ لا سبيل لإطفاء نار الحب إلَّا بتجلِّي المحبوب، هذا التجلّي يحمل معه الرضا والسكينة والقرب والمعرفة التي يقصدها الصوفي. لذلك نجد أنَّ معظم أشعار الصوفية تكون مزيجًا من الحب والخوف من الجفا الذي يزيد إضرام النيران في قلبه، ولذلك ترنَّم الصوفيون بالشعر السائر الذي يترجم لهم هذه المعاني، ونُسب إلى ابن الفارض[٢]:

يا محرقًا بالنارِ وجـــهَ محبِّه مهلًا فإنَّ مدامِعِـي تطفـيه

أحرقْ بها جسدي وكل جوارحي واحرصْ على قلبي فإنَّك فيه

- **<u>الحبّ في شعر طور الفلسفة البسيطة:</u>**

في محرابِ الحبِّ؛ يقف الحلاج ويجود للزمان بترانيم العشق الطاهر، تلك الأشعار كُتب لها الخلود في ذاكرة الفنِّ والتصوف، إنها كلمات تترجم مشاعر الشوق إلى الله، ومع كل بيت شعريٍّ يبوح لنا بمنزلةٍ من الحبِّ لا يمكن للإنسان أن يدركها إلَّا مع كثيرٍ من المجاهدة والرياضة الروحية والعبادة والزهد، وفي صفحات الديوان ينتقل القارئ من عالم الحقيقة ويبحر في عالمٍ لا نعرفه، ولا ندرك أنه واسعٌ سعة اللانهاية: إنه عالم الحب الإلهي، وشاطئُه، ينتهي عند العتبات المقدسة في حضرة الذات الجليلة. وفي هذه الرحلة تذوب "أنا" الحلاج وتنصهر في إرادة الله سبحانه، وتمتزج روحه بحب الله تبارك وتعالى فلا تقدر على شيءٍ إلا الحب، ولا تدرك غيره. وما زال جسده باقيًا في الناس، يبوح لهم عن رحلة روحه في معراج الحب، وإذا ما سئل عن نفسه في عالم الماديات يجيب: (من الرمل)

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحنُ روحـــانِ حللـــنا بدنا

نحنُ مذ كنَّا على عهدِ الهوى يُضرب الأمثالُ للنـــاسِ بنا

---

[١] اللمع، ص٣١٨.

[٢] لم أجد هذين البيتين بديوان ابن الفارض بشرح البوريني والنابلسي

فإذا أبصـرتني..... أبصرْتَهُ وإذا أبصـــرْتَهُ أبصـــــرْتَنَا

أيُّها الســـــــائلُ عن قصَّتِنا لــو ترانا لم تفـرِّقْ بينـــــنا

روحُه روحِي وروحي روحه من رأى روحينِ حلَّـــت بَدَنَا؟[1]

رائعة الحلاج هذه، رسمت أمام العشَّاق طريق الحبِّ؛ الحبّ الطاهر المنزَّه عن كل غرضٍ، في هذه المرحلة لا ينطق إلا باسمه، ولا يبتسم إلا لذكره، ولا يبكي إلَّا شوقًا له، حتى ترتسم على المحب صورة المحبوب، حتى يبلغ مكانة "**لا يبلغ المتحابَّان حقيقة المحبة حتى يقول أحدهما للآخر يا أنا**"[2].

فالحلاج لم يبلغْ مقام القربِ من الله إلَّا بكثيرٍ من المجاهدة والعبادة التي زهد بالدنيا وما فيها من أجلها. وفي هذه القصيدة ومثيلاتها لم يكن الحلاج يدري ما يخطه قلمه؛ فقلم شعره كان ترجمانًا دقيقًا يحفظ لحظاتِ الأنسِ، دون أن يشذِّبَها ويزخرف هيكلها، لتكون مقبولةً في الناس مرحَّبًا بها، سجل بأمانةٍ وحرَفيَّةٍ عالية لحظات الأنس والقرب، التي لا يمكن أن تتكرر بسهولةٍ في حياة الناس؛ فعندما عرجَتْ روحُهُ إلى ملكوت ربِّ العزَّة لم يكاشفْهُ بالجلال والهيبة التي تحيط بالحضرة القدسية فقط؛ فكان الجلال ممزوجًا بالجمال والطمأنينة والسعادة في قربه من الحضرة الإلهية، فانطلق لسانه يبشر بما لقيه من الحبور والسعادة بالقرب والحب. وقد استفاض د. سعد الدين كليب في الحديث عن لحظات المكاشفة بقوله: " **إنَّ الأثر النفسي الانفعالي الذي يخلقه الجلال يكمن في الهيبة الممزوجة بالرغبة والأنس ولو لم يكن الأمر كذلك لما كان بالإمكان الوصول إلى المشاهدة الصوفية، ولكان الجلال ماحقًا ومرعبًا ومفزعًا، وهو ما يؤدي إلى النفور والهرب والابتعاد، وهذا ما لا يقوله الصوفية**"[3]

وفي دراسة البنية المعنوية والجمالية للأبيات لا يمكن لنا أن نغفل عن دور الهندسة اللغوية في تقوية المعنى ومنحه رونقًا شعريًّا بديعًا؛ فتركيب الشطر الأول من البيت الأخير يعبر في حروفه عن تمازجٍ بين روحه وبين محبوبه، والحروف مشتركة، وما فيها من تبادلٍ منتظمٍ بين ضمير المخاطب والغائب الملحق بلفظ الروح فيبدأ وينتهي بقصد المحبوب، ويكون ضمير المتكلم محاطًا به، وهذا دليلٌ على أن الموهبة والمعارف التي يملكها الحلاج سخرها في

[1] تراث الحلاج، أخباره ديوانه طواسينه، تحقيق: د. عبد الإله نبهان، د. عبد اللطيف الراوي، دار الذاكرة، حمص، ط١، ١٩٩٦.ص ١١٤.
[2] اللمع للطوسي، بدائع الحكمة، ص٦٠.
[3] كليب، سعد الدين، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧، ص١٦٢.

تقريب روحه من حضرة الله سبحانه. وقد أجَّجت هذه الأبيات ومثيلاتها نيران العداوة بين شعراء التصوف الذين انتهجوا فلسفة الحلاج، وبين علماء المسلمين وفقهائهم؛ فانطلاقًا من البيت الأول: يعلن الحلاج فيه نظرية "الاتحاد" بين العبد وربه، فأجمع وزير الدولة وجمعٌ من القضاة على إراقة دمه، لتطاوله على الذات الإلهية بالوصف والتجسيد، وكان مصيره القتل، سنة ٣٠٩هـ. وتفرَّق الناس في قضية الحلاج وفلسفاته ثلاث فرقٍ؛ فريقٌ أيَّدهُ، وأصبحوا من مريديه، ينشدون الشعر على أوتار كلماته، وفريقٌ أبدى العداوة، واتَّهمه ومن تَبِعَه بالكفر والخروج من دائرة الإسلام، لتجرُئه على الذات الإلهية، وفريقٌ نأى بنفسه عن هذا الجدل وردَّ الأمرَ برمته إلى الله تعالى.

وبتجريد شعر الحلاج من نظرياته، وإبقائه على معاني الحب والقرب، تبقى تلك الكلمات لحن الحب الخالد التي لا تفنى، يطرب لسماعها العشاق في كل زمانٍ ومكان، تتراقص على نغماتها أوتار القلوب، وتذرف عيون العشاق من لطف معانيها وصدق إحساسها، فصارت أشعاره وأخباره مصدر إلهام للفن عمومًا وللشعر الغنائي والمسرحي على وجه الخصوص. (فإنّ فاتنا دقَّة المقصود، فلا يفوتنا جمال التكوين الفني)

الحبُّ في قلب الحلاج يزدادُ كلِّ لحظة، حتى ينصهر الحلاج في إرادة الله ومشيئته، فينطق لسانه بما اختلجت به روحه من لحظات الأنس، ويمنح الفنَّ أسطورةَ العشقِ الطاهرِ في قصيدته التي يقول فيها[١]: (من المجتث)

عجبتُ منـــــكَ ومنِّي يا منيـــــةَ المُتمَـــنِّي

أدنيتني منـــــــكَ حتَّى ظنـــنْتُ أنَّـــكَ أنِّـــي

رغبتُ في الوجـدِ حتَّى أفنيـــتَنِي بـــكَ عنِّـــي

يا نعمتِي في حيـــاتي وراحتي بعـــدَ دفنـــــي

مالي بغيـــــركَ أنـسٌ إذ كنتَ خـــوفي وأمـــني

يامن ريـــاضُ معانيـه قد حَوت كـــــلَّ فـــنِّ

وإن تمنَّيتُ شيـــــئًا فأنـــــتَ كلُ التمنِّـــــي

[١] ديوان الحلاج، ص١١٥

نار الحبُّ الموقدة المستعرة لا تخبأ في قلب الحلاج، وتلك النيران صنعت مذهب الحلاج في الحب، ومذهب الحلاج يُعدُّ نقطةً محورية انتقاليةً في أطوار التصوف والشعر الصوفي. فالأبيات تفصح عن أعلى مراتب الحب الإلهي المتمكِّن من قلب العاشق الذي يراه الله سبحانه في كل حركاته وسكناته، وكل أمنيته رضا الله، والقرب منه، والأنس به، وحتى نتبحر في مذهب الحلاج يمكن أن نستعين بلسان باحثٍ في الأدب الصوفي عامَّةً وشعر الحلاج بخاصة الدكتور علي الخطيب في شرح مذهب الحلاج في الشعر الصوفي، إذ يقول: "**مفتاح شخصية الحلاج هو الحب الإلهي، فهو سمته وطابعه وهو الشكل الذي شكَّل ملامحه الروحية وكوَّن معارفه الذوقية... لقد عاش الحلاج بالحب وللحب فهو قوته الروحية وزاده النفسي وغذاؤه القلبي وهو ملهب أشواقه ومبدع مواجده ومطلق ألحانه وهو أفقه الفسيح المتلألئ، لذا تترقرق فيه الأنوار وتتجلى فيه الأسرار، فالحب هو التصوف والتصوف هو الحب**"[١]. يدرك الباحث في شعر الحلاج أنَّ الحبَّ الإلهي هو المادة الجينية التي أعادت بناء إنسانية الحلاج، وقدمت للبشرية دروسًا في اتصال الروح مع خالقها ومُنبتها، خارج إطار العبادات والشرائع، إنَّه اتصال الروح بالله عن طريق الحب المقدس، الحب الذي كان نتيجة الإيمان الكامل بذي الجلال والإكرام، والتأمَّل في الموجودات التي منحها الله الجمال والروعة. وفي أبيات الحلاج الآتية يخبرنا عن أحوال أهل العشق الإلهي، فيقول:

واللهِ لو حلَفَ العشَّـــــاقُ أنَّهم موتى من الحبِّ أو قتلى لماَ حنَثُوا

قومٌ إذا هُجروا من بعدِ ما وُصلوا ماتـــــوا وإن عادَ وصلٌ بعدَهُ بعثوا

ترى المحبِّين صرعى في ديارِهمُ كفتيةِ الكهفِ لا يدرون كمْ لبثـــوا[٢]

يبدأ الحلاجُ كلامَه بالقسم المبرم على حال أهل العشق الإلهي، فلو تحدثوا عما يعايشونه من أحوال بمشاهداتهم الجمال والجلال وجب تصديقهم، ولو أنهم حلفوا بموتهم من شدة الغرام والشوق لم يكونوا من أهل الكذب، فما يلاقيه العاشق من أحوال الصبابة والجوى يصل في النهاية إلى الموت والفناء شوقًا للقائه سبحانه

[١] اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، ص٢١٣
[٢] ديوان الحلاج، ص٨٠.

وتعالى. فالحياة والزمان والمكان والناس وغير ذلك قد خرجت من دائرة اهتمام العاشق على أعتاب الحضرة القدسية، وتبقى لحظة اللقاء والمشاهدة هي الأمل والمطلب الذي يرنو إليه. وللحلاج في الحب الإلهي [١]:

وأنتَ عندي كروحِـي بلْ أنتَ منها أحبّ

وأنتَ للعــينِ عــينٌ وأنتَ للقلــبِ قلبُ

حسبِي من الحبِّ أنِّي لِما تُحــــبُّ أحبّ

يمكن القول إنَّ شعر الحلاج في الحب الإلهي كان ملهمًا لأهل الفن والشعر في إبداع ملاحم العشق والفناء، فقد قدِّر لحبِّه الأسطوريِّ أن يمتدَّ أثره إلى الشعر العربي والعالمي، وأن يكون نبعًا زلالًا فراتًا يرتاده أهل الحب، وحسبنا أن نذكر في هذا الموضع أن رائعة التلمساني (الشاب الظريف / ت٦٨٨هـ) كانت مستمدَّةً من معانيه، يقول فيها:

إنْ لمْ تكنْ عيني فإنَّك نورها أو لم تكنْ قلبي فأنتَ حبيبهُ[٢]

يلتقي بيت التلمساني مع البيت الحلاج الثاني؛ فالأخير يصف حبيبه بأنَّه عين العين وقلب القلب، ويستلهم التلمساني من بيت الحلاج فيعيد بناءه؛ ويصف المعشوق بأنَّه نور العين، وأنه الحبيب المتربع على عرشه. وقد كانت التجربة الحلاجية في الحب والفناء والهروب من العالم المادي إلى عالم الروح مُنطَلَقًا للمدرسة الرومانسية في الشعر الحديث والمسرح التراجيدي.

- **<u>الحبّ في شعر طور الرمز وأفانين الحب والفناء</u>**

في هذا الطور كان غرض الحبِّ الإلهي في الشعر الصوفي قد نضج واكتمل، واستطاع ببهائه وحسن اكتماله وروعته أن يعتلي عرش المجد في تاريخ الآداب العربية والعالمية. لأنَّ هذا الطور من الشعر الصوفي كان مساحةً مفتوحةً للتعبير عن الحب والفناء، لا حدود للخيال والجمال فيها، فتفنَّنَ الشعراءُ في وصف الحبِّ الإلهي، ومنحوه رونقًا من الجمال لا يضاهى، وفي مقدمتهم: عمر بن الفارض "سلطان العاشقين"، واستحق بجدارة لقب

[١] تراث الحلاج، ص٧٢

[٢] ديوان عفيف الدين التلمساني، تحقيق: يوسف زيدان، دار الشروق، القاهرة، ط١، ج٢، ص ١٩٦.

السلطان؛ وما ذاك إلَّا بسبب روعة معانيه وقدرته الفنية البديعة التي تسلب الألباب. وتَبِعه في هذا الطريق ابن سَوَّار الدمشقي (٦٠٣هـ/٦٧٧هـ) الذي يعدُّ واحدًا من أعلام التصوف في القرن السابع الهجري، ترك لنا إرثًا بديعًا موجودًا بين دفتي ديوانه، فيه من روائع الشعر ما يثري ذوق المتلقي بأرقى فنون البلاغة. ويمكن لشعره أن يوصف بـ (قِبلة الحبِّ والجمالِ)، ومع ذلك لم يُعطَ حقَّه من الدراسة والاهتمام. ومن يطلعْ على ديواني الشاعرين يدرك سبب تسمية طورهما بـ(**طور الرمز وأفانين الحب والفناء**)، فالشاعران يسرفان في صنع لوحات الحب والفناء، وفي كل لوحة يذهل المتلقي بمزيج الألوان التي تعبر عن أحوال العشق التي يتأرجحون فيها، والمفردات التي اعتمدها الشاعران كانت قطوفًا شهية، انتُقيت بعناية من معاجم لغة الجمال والحب والعذاب و ممزوجةً بحسن النظم والتنسيق مع المعنى، حتى إنَّ الكلمات قد تمنح القصيدة دلالاتٍ جمالية لم يمنحها المعنى، وصدق العاطفة وتأجج المشاعر منح الأشعار روحًا تسري بين جنبات المتلقي لتخبره عن تجربة الشاعرين وجمال الحب ولذة العذاب فيه، وأمَّا الخيال والتصوير فيمنح القارئ حصانًا مجنَّحًا يتجول فيه في عالم آخر، تحكمه قوانين الحب والجمال. تبدأ دراسة شعر الحب في هذا الطور مع شعر سلطان العاشقين: عمر بن الفارض. وأعلى مراتب الحب هو طلب الفناء في سبيل لقاء الحبيب، يقول ابن الفارض:

وإن يكنْ فرطُ وجدي في محبتِكُم إثمًا فقد كثُرت في الحب آثامي[١]

ولو علمتُ بأنَّ الحبَّ آخره هذا الِحمام لما خالفتُ لوَّامي

أودعتُ قلبي إلى من ليس يحفظه أبصرت خلفي وما طالعت قُدَّامي

لقدْ رماني بسهمٍ من لواحظِه أصمى فؤادي فوا شوقي إلى الرامي

آهًا على نظرةٍ منه أسرُّ بها فإنَّ أقصى مرامِي رؤيةَ الرَّامي

إنْ أسعدَ الله روحي في محبَّتِه وجسمُها بين أرواحٍ وأجسامِ

---

[١] شرح ديوان ابن الفارض من شرحي البوريني والنابلسي، جمع: رشيد بن غالب اللبناني، تحقيق: محمد عبد الكريم النميري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣ ج٢، ص٣٦٢

وشاهدَتْ واجتلتْ وجهَ الحبيبِ فما أسنى وأســـعدَ أرزاقي وأقســـامي

ها قد أظلَّ زمانُ الوصلِ ياأمـــلي فامْنُنْ وثبِّتْ به قلـــبِي وأقدامِـــي

وقد قَدِمْتُ وما قدَّمْتُ لي عمـــلًا إلَّا غرامِي وأشـــواقِي وإقـــدامي

يبدأ ابن الفارض قصيدته بثورةٍ على العذَّال الذين يبادرونه بالتأنيب، ليخبرهم أَّنه باقٍ على حبِّه، لن تثنيه كلمات اللوم عن متابعة طريقه، وحتَّى لو كان الحب إثمًا؛ فإَّنه سيطلب من ذاك الإثم المزيد! فالحب لو كان جيِّدًا أو سيِّئًا لاتبعه ابن الفارض، ولو علم أنَّ الحب آخره القتل لما تردد لحظةً في اتخاذه طريقًا له لقد تساوى في الحب لديه الرديء والحسن، وما ذاك إلَّا لأنَّ ابن الفارض يطلب الحب لذاته وليس للمحاسن التي فيه.

وفي رائعته هذه؛ جاء ابن الفارض بصورةٍ تقليديةٍ في الشعر العربي: (صورة السهم المنطلق من عيون المحبوب الذي يصيب قلب العاشق)، ولم يعد صياغتها بمفرداتٍ جديدة، بل صاغها بحرارة المشاعر وصدق الحب، الذي سمح للمتلقي أن يتفاعل مع تلك المعاني ويشارك الشاعر في حبه؛ لذا تنساب من هذه القصيدة أنغام حبٍّ لم يرَ النور، وآهاتٌ تنفَّس العاشق بوجعها في قصيدته. يدرك الباحث في شعر ابن الفارض أنَّ قدرته على استعمال الخيال في بناء ديوانه موهبةٌ من الله سبحانه، ومن خلالها استطاع أن ينقلَ المتلقي إلى آفاقٍ غيرِ موجودةٍ، وعوالمَ قد خُلِقت في فكِره وحده، وقد ترجم بلسان شعره هذه الرحلة، لتي حملت في ملامحها أثرًا من نفسية الشاعر وحبه وعذابه وأمانيه، وعبَّرت عن خيباته وانكساراته. ومن هنا يمكن القول: بعد صدق العاطفة؛ كان الخيالُ مصدرَ الإبداع المطلق في ديوان ابن الفارض حيث لا حدود لاتساعه ولا قيود على قدراته، ويبين ابن عربي المكانة السامية للخيال بقوله: " **فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال، وبه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي، فهو أعظم شعائر الله على الله**".[١] ابن الفارض في ديوانه عمومًا وفي هذه القصيدة على وجه الخصوص كان موسيقيًّا؛ منح كلماته نغماتٍ تتسلل بهدوءٍ إلى روح المتلقي فتتركُ فيها صدىً مديداً، منها يحس المتلقي بقوة الحب وحرارة الشوق التي نسج بهما ابن الفارض قصيدته. وقد ختم ابن الفارض قصيدته ببصمة الفلسفة الصوفية الجدلية؛ فمنتهى أمله أن يشاهدَ وجه ربه ومحبوبه علانيةً في الدنيا وهو على قيد الحياة! وقد

[١] بشرى موسى صالح، الصورة الفنية في الشعر، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٦ ص٥٦.

أوحى طلبُ نبي الله موسى عليه السلام من ربه أن ينظر إليه في قوله تعالى:﴿ قال رب أرني أنظر إليك قال لن ترانـي ﴾(الأعراف ١٤٣) لشعراء التصوف فيما بعد القرن الرابع في رحلة أرواحهم إلى المعرفة أن يتمنوا تلك المكاشفة في الدنيا قبل الآخرة وفي الحياة قبل الممات، وهذا الأمر كان ومازال موضع جدلٍ بين الفقهاء والعلماء والصوفية _انطلاقًا من الحلاج _، وبهذه المعاني دخل الشعر الصوفي في دوَّامةٍ جدليَّةٍ لم يُكتبْ له إلى يومنا الخروج منها. ولابن الفارض في العشق الإلهي _ولسان حاله لا ينطق إلَّا بهذه اللغة_[١]:

تِـــهْ دلالًا فأنتَ أهل لذاكـا وتحكَّم فالحســن قد أعطاكا

وكفاني عزًّا بحبِّـكَ ذلِّـــي وخضوعِي ولستُ من أكفاكا

بانكساري بذلَّتِي بخضوعي بافتقاري بفاقتـــــي بغناكا

لا تكلنِي إلى قوى جَلَدٍ خا نَ فإني أصبحتُ من ضعفاكا

يفتتح ابن الفارض قصيدته التي اقتبس البحث منها جزءًا يسيرًا بمطلعٍ شعريٍّ مغايرٍ عن المألوف في الشعر الصوفي وفي الشعر العربي، فيطلب من محبوبه ومعبوده أن يتيه بالدلال، وهذه المعاني المبتكرة في الشعر الصوفي لم تحمل بجدتها الروعة والجمال بقدر ما خلقت من حولها الجدل والافتراق؛ إلَّا أن الجدل يبدأ بالتلاشي حين يقرأ المتلقي البيت الثاني، فالبنية اللغوية للبيت أسهمت في منح المعنى قوَّةً طغت على ما سبقه من جدل، بانتقاء المفردات ذات الهالة الإيحائية الواسعة، والتي تنبي عن عمق العبودية والخضوع التي يبديها ابن الفارض أمام رب العزة جل وعلا. وقد أحسن ابن الفارض بصنع التقديم والتأخير في خدمة المعنى وبيان مكانة الحب في نفسه، كما في قوله:

ومن لم يكنْ في عزةِ الحبِّ تائهًا بحبِّ الذي يهوى فبشِّـــــره بالذلِّ

وفي هذا البيت ربط الحب بالعز لفظيًّا ومعنويًّا على خلاف البيت السابق، فقد اعتمد الربط بين الحب والعز لفظيًّا فقط؛ فالفاعل المتأخر انتمى لجملة المفردات ذات الأثر النفسي السلبي، لم يشأ ابن الفارض أن يقرن الحب بالذل.

[١] ديوان ابن الفارض، ج١، ص٣١٣.

وفي البيت الثالث يمزج الحب بالابتهال والمناجاة، فكان مهندسًا محترفًا ظهرت براعته في حسن تقسيم البيت؛ فالبيت الثالث أقام بنيانه على ست كلمات، خمسٍ منها تصفُ ضَعْفَ الشاعر وعبوديته وفقره، والأخيرة من صفات العزة لله سبحانه، وكل كلمة هي اسم مجرور بحرف الجر (الباء) الذي يفيد في هذا الموضع السببية[١]، فالسببية تفيد الدعاء الذي يقصده الشاعر في البيت الذي يليه. وهذه الدقة في هندسة البيت جعلت منها ابتهالاً منمَّقاً، ينتهي برسم صورة في خيال المتلقي عن العبد الخاضع بين يدي مولاه القوي ذي الجلال والمنعة، يطلب منه العفو والقبول والإحسان.

وقوله:[٢]

نسخْتُ بحبِّي آيةَ العشْقِ من قبلي فأهلُ الهوى جندي وحكمي على الكلَّ

وكلُّ فتـــــــىً يهوى فإنِّي إمامُه وإني بريٌّ من فتى سامـــــــعِ العذلِ

ولي في الهوى علمٌ تجلُّ صفاتُـه ومَن لم يفقِّهه الهوى فهو في جهـلِ

ومن لم يكنْ في عزةِ الحبِّ تائهًا بحبِّ الذي يهوى فبشِّـــــــره بالذُّلِّ

في شعر ابن الفارض سحرٌ خاص؛ ولكلماته القدرة على أسر المتلقي؛ إنَّها تلبسه أصفادًا من الحب والجمال، لا يتركها إلا وقد تركت أثرًا حسنًا في وجدانه؛ فشعره خلاصةُ تجربةٍ إنسانيةٍ رفيعة، تمنح المتلقي دروسًا في الحب، ودروسًا في كيفية التلذذ بالعذاب، فابن الفارض عدَّ نفسه من العلماء الذين أرسوا قواعد علم الحب الإلهي، ومن أشعاره تفوح نسائم الحب والسعادة والطمأنينة، وفي كلماتها يبوح بتجربته الوجدانية التي عاشها في رحلة روحه إلى الرحاب القدسية. ولكن تجارب ابن الفارض لم تكن عاديّةً تقليدية؛ بل كانت مدرسةً، تعلِّم روادها الإبحار في النفس البشرية وإدراك لانهائيتها في رحلة الروح إلى ملكوت الله عز وجل.

---

[١] الأنصاري، جمال الدين بن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق: د. مازن المبارك، مراجعة: سعيد الأفغاني، دار الفكر، بيروت، ٢٠٠٧، ص١٠٥، ص١٠٦.

[٢] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٩٤.

ويمكن أن نقول بكثيرٍ من الاطمئنان: إنَّ شعر ابن الفارض ظاهرةٌ أدبيةٌ فنيةٌ جماليةٌ، فتح أمام الشعر الصوفي والشعر الحديث أبوابًا من المعاني المبتكرة والشيفرات اللفظية والرموز المخبَّأة في أثواب الكلمات المتعارف عليها؛ فمنحتها بعدًا في معاني الحب، يستطيع هذا المعجم الرمزي أن يستوعبَ معظم تجارب الحب التي يعيشها الإنسان على اختلاف ثقافته، ويعبِّرَ عنها أفضل تعبير. وقوله:[١]

زِدْني بفـــرطِ الحبِّ فيك تحيُّرا وارحمْ حشىً بلظى هواكَ تسعَّرا

وإذا ســـألتكَ أن أراكَ حقيقةً فاسمحْ ولا تجعلْ جوابيَ لن ترا[٢]

يا قلبُ أنتَ وعدتني في حبِّهم صـبرًا فحاذرْ أن تضيقَ وتضجرا

إنَّ الغرامَ هو الحياةُ فمتْ بهِ صبًّا فحقكَ أن تمـــوتَ وتُعذرا

ولقد خلوتُ مع الحبيبِ وبيننا سرٌّ أرقُ من النســيمِ إذا سرى

لا يكتفي ابن الفارض من الحب الإلهي؛ فيطلب منه المزيد باستمرار، إنَّه الظمآن الذي لا ترويه الرشفة والرشفتان؛ لأنَّه يشرب من بحر العشق، وكلما سُقي أَلهبَ فؤاده الصدى والظمأ. وسيشعر المتلقي بعد مطالعته رائعة ابن الفارض التي بين أيدينا أنَّ لكلِّ كلمة في هذه القصيدة بعدًا دلاليًّا، يمنح المعنى بمجمله ثقلًا فنيًّا وجماليًّا، ما يصنع من هذه القصيدة مرجعًا في العشق الصوفي. فالبنية اللغوية التي خدمت المعنى تمثلت في استخدام الشاعر مفردات تدل على **الكثرة والزيادة:** (الفرط، زدني) التي دلَّت على طلب ابن الفارض المزيد من الحب وعدم اكتفائه بما حواه قلبه، **ومفردات الحب** وصفاته وأحواله انتقاها بعنايةٍ مفرطة :(الحب، الغرام، الحياة، الحيرة، النسيم، الصب، القلب، الخلوة، حب، الرحمة، الحشا، الهوى، الحبيب). وكان **لمفردات العذاب والألم** نصيبٌ في خدمة المعنى: (تسعَّرا، لظى، الموت، الصبر، الضجر، الضيق) هذه المفردات تشعر المتلقي بغصَّة الصبر ومرارة الحرمان الذي يعيشها الشاعر في الحب الإلهي.

---

[١] ديوان ابن الفارض، ج١، ص٣٦٨

[٢] تناص مع القرآن الكريم: (قال لن تراني) الأعراف ١٤٣

وأسهم تنوع الأساليب في التنوع الموسيقي للأبيات؛ فوتيرة الكلام لم تكن بمستويات صوتية متماثلة ولا متنافرة؛ بل كانت نوعًا من المزج اللطيف بين موسيقا الأساليب الكلامية، فالبداية كانت مع الأسلوب الطلبي، ثم أسلوب الشرط، وبعدها أسلوب النداء، ثم الأسلوب الخبري التوكيدي، ثم الطلبي، وختمها بالقسم الذي يفيد التوكيد، إذن فالتنوع في أساليب الكلام أسهم في خلق موسيقا خفية شديدة التأثير في المتلقي، ذات إيقاعٍ رقيقٍ يتناسب مع مقام الحب ولواعج الشوق. وقد استطاع ابن الفارض أن يوظِّف التناص القرآني بما يخدم المعنى؛ بل إنَّ القارئ لينسى بأنَّ البيت الثاني قد استقى الشاعر معناه ومفرداته من حوار نبي الله موسى عليه السلام مع رب العزة سبحانه.

وقد صنع ابن الفارض لهذا المعنى الرائع إطارًا بيانيًّا فريدًا في جماله، مختلفًا في دلالته ما جعل المتلقي يتفاعل مع القصيدة لجمال المبنى وسحر تركيبه، وعمق المعنى وبعد الرؤيا، فهذه الأبيات لا ترحل عن القارئ دون أن تترك في الوجدان أثرًا جميلًا جاء من صدق إحساس الشاعر وقوة عاطفته. ولا ينكر الباحث في الشعر الصوفي أنَّ ابن الفارض كان فنَّانًا، أبدع بريشته رسوماتٍ لامثيل لها، تشدُّ إليها الأبصار لروعتها، وتقطن الروح لعمق فحواها، وربما أعلى النقاد والدارسون شعر ابن الفارض على الشعر الصوفي، لأنَّ معايشته للحب ووصفه لفنون العشق وتباريحه كانت محور اهتمامه دون أن يلتفت إلى الموضوعات الجدلية العقائدية التي ذكرها بشعره بلبوسٍ فنِّي رقيقٍ، خفف به من حدة النقد الموجَّه ضدها. فنال لقب سلطان العاشقين لصدق عاطفته وقدرته على ترجمة المشاعر بأسلوبٍ يسمح للمتلقي بمشاركته لحظات القرب والحب من الحضرة الإلهية.

وعلى نهج ابن الفارض سار ابن سوَّار الدمشقي؛ ومن يسافرْ في ديوانه يجدْ نفسه في بحر لجيٍّ من الحب والرموز الصوفية التي درجت في عصره كالغزل العذري والخمرة الإلهية. ومن روائع شعرهما_ والديوانان حافلان بأشعار الحبِّ، التي حقَّ لها أن تخطَّ بماء الذهب_ في الحبِّ الإلهي: قول ابن سوار الدمشقي: (من الوافر)[١]

فؤادي فيك قد عشـــــقَ الغراما وجسمي صار يلتـــذُّ السقاما

وأنتَ الكـــــلُّ يا أملِـــــي فمالِي سـواكَ ولم أخفْ فـيك الملاما

ومنكَ تعلَّم الغصــــــــنُ التثنِّي ولحظُكَ علَّمَ الســـكرَ المُداما

[١] ديوان ابن سوار الدمشقي، تحقيق: محمد أديب الجادر، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط١، ٢٠١٠، ص٤١٠

ونورك أكســـــــــبَ الأقمار نورًا وغطَّى الصبحَ أن يجلو الظلاما

يراكَ الطرفُ في الأشيـــــاءِ جمعًا ويسمـــــعُ مَسمعي منك الكلاما

ولولا أنـــــتَ لم يوجدْ جمـــــالٌ فماتَ العاشـــــقونَ به هُياما

إذا أحرمتُ كان إليـــــكَ حجِّي وإن صليتُ أصبـــــحتُ الإماما

في شعر ابن سَوَّار الدمشقي: أصبح للتصوف طريقٌ آخر؛ فقد سلك إلى المعرفة طريقَ الحبِّ الممزوجِ بالجمال، أو بعبارةٍ أدقّ: **اكتمل الحبّ وتبلورت معانيه بمعايشة الجمال المعنوي والمادي**، ففي مطلع القصيدة يصرح بحبِّه للحب وتلذذه بالعذاب لما عايشه من جمال الحب وروعته، وبعدها ينتقل إلى المناجاة الرقيقة الخاشعة، ثم يبدأ انزياحه عن مسار الشعراء في رحلة الحب والشوق، إلى معايشة الجمال الذي يورث في القلب ميراث الوجد والهيام. فيلحظ الباحث أنَّ البنية الخفية للأبيات تفسر كيفية انسلاخ مظاهر الجمال في الكون عن جمال الذات الإلهية، فقد عدّ ابن سوار أن الجمال الإلهي الكامل هو مشكاة النور التي ينطلق منها الضياء يمنةً ويسرةً، واستنادًا إلى هذا المعنى بدأ الشاعر بسرد بعض المشاهد الجمالية الكونية الراسخة في الفطرة الإنسانية، التي لا تختلف على جمالها الأذواق، ولا تحتاج في إثبات حسنها إلى تعددٍ في الآراء، وبعدها يصل إلى البيت السادس الذي يحوي المعنى المحوري: **الجمال الإلهي أصل الجمال في الكون**، فما البهاء في الطبيعة إلا انعكاسٌ عن ذاك الجمال المحجوب عن البصائر، ولكنه لم يحجب عن أبصار أهل المعرفة. وعن طريق معاينة الجمال في الكون والإنسان يتدرَّج ابن سِوار في الاقتراب من الجمال الكامل وهو الجمال الإلهي.

وفي البيت الأخير يمنح الحب العاشقَ المتيمَ المقام الرفيع؛ فأصبح إمام العاشقين ودليلهم في معراج أرواحهم إلى الحضرة المقدسة. ولا يمكن للباحث في الشعر الصوفي أن يُغفلَ تأثُّر ابن سوار بشعر سلطان العاشقين ومنهجه في التصوف والحب الإلهي، فالجمال المادي والمعنوي يمهد طريق الحب الذي ينتهي بالمعرفة الإلهية، يقول ابن الفارض:

فالعين تهوى صورة الحسن التي روحي بها تصبو إلى معنىً خفي[١]

وأمثلة تأثر ابن سوار بشعر ابن الفارض كثيرة جدًّا، سنمر عليها كلٌّ في موضوعها. ويتفاجأ الباحث في الشعر الصوفي بأسلوب ابن سِوار في حديثه عن الحبِّ الإلهي، فلسان حاله لا يعرف في الحب إلَّا لغة العذاب والجور والآلام، ولا يترجم مشاعره في سطور أدبه إلَّا بتلك المفردات، ثم بعد ذلك يخبرنا أنَّ أسعد لحظاته هي التي يقضيها في العذاب، حتى يتساوى في الرغبة عنده الهجر والوصل والمنع والعطاء في الحب. ونسمعه يقول:

أسكَّان قلبي إن تناءوا وإن حلَّوا ومُلَّاك ودِّي واصلوني أو ملُّوا

تساوى لدَيَّ القربُ والبعدُ فيكمُ كما قد تساوى عنديَ الهجرُ والوصلُ

فإنْ شئتم صدُّوا وإن شئتم صِلوا فإنَّ سواكم في فؤادي لا يحلو

هواكم هوانٌ عند غيري وعزَّةٌ لديَّ ومحضُ الجورِ من حكمكم عدلُ

بحقِّ جنوني في الهوى بكمُ اسفكوا دمًا هدرًا ما إن يُراد له عقلُ

سُهادي بكم أحلى إليَّ من الكرى وأصعبُ ما ألقاهُ في حبِّكم سهلُ

وصرتُ أميرَ العاشقينَ وكيف لا ونقلُ أحاديثي لِنُدمانهم نُقلُ

شرعتُ لأهل العشقِ دينَ هواكُمُ فَدَانَ لكم من بعدي الحَزَنُ والسهلُ

فكلُّ محبٍّ ماتَ فيكم صبابةً صبابةُ كأسي أكسبَتْهُ الضنى قبلُ

لذذتُ بذلِّي في هواكم تقرُّبًا ومن عزَّ من يهواه لذَّ لهُ الذُّلُّ [٢]

وأصبحَ في قلبي المقلقلِ ساكنًا ونارُ اشتياقِي في سويدائه يغلو

وألزمني كتمَ الذي بي من الهوى ولم يبقَ لي مذ هِمتُ وجدًا به شغلُ

---

[١] ديوان ابن الفارض، الجزء الأول، ص٣٦٦

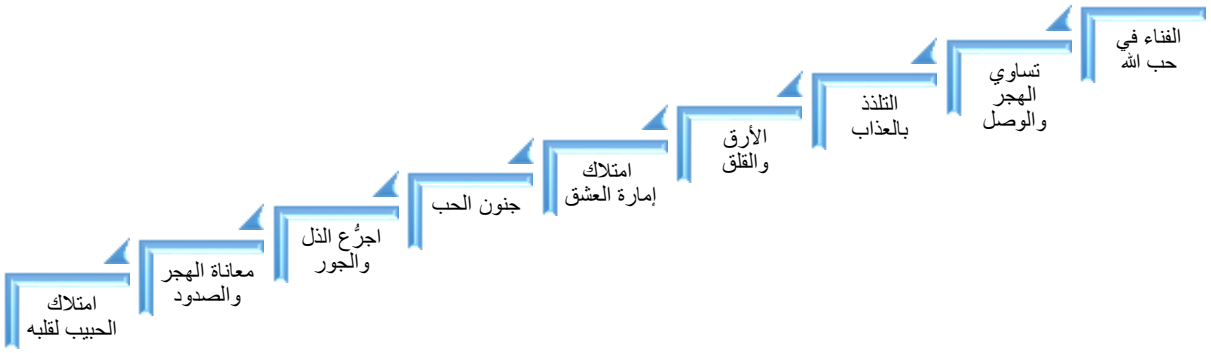
[٢] تناص مع قول ابن الفارض: وكفاني عزًا بحبك ذلي وخضوعي ولست من أكفاكا / الديوان، ص٣١٥.

إذا كان يرضيه الصـــــدودُ ويغـــيتي رضاه فذاك المنع عندي هو البـــــذلُ

فنيتُ به عنِّي فكيفَ أرى السِـــــوى وهذا وجودي من صفـــاتِ البقا عطلُ[١]

يبدأ ابن سوار قصيدته في تحريك الإحساس بالحب في ذاته وعند المتلقي؛ فيلجأ للاستهلال بالمناجاة الرقيقة الهادئة لمالك قلبه؛ ربُّ العزة سبحانه، ويسترسل في وصفه لذيذ العذاب في الغرام، حتَّى يصل إلى منتهى الحب الإلهي، فيطلب الموت حبًّا حتَّى تكتمل في وجدانه رحلة الحب المقدس إلى العتبات المقدسة.

وإذا ما تعمق الباحث في ديوان ابن سوار عمومًا، وهذه القصيدة على وجه الخصوص، يجد أنَّ الشاعر يتدرج في حبه إلى أن يصل إلى الفناء، وهي مطلب الشعراء الصوفيين، وأمَّا رحلته إلى الفناء في هذه القصيدة فلوَّنها بألوان العذاب والحرمان، وفي كل بيتٍ كان يطلع المتلقي على ارتقاء مشاعر الحب في قلبه، ويمكن أن نختصر الشرح بما يمنحه الشكل الآتي من توضيح لدرجات الحب والعذاب وتطورها في القصيدة:



للحب في شعر ابن سوار درجات، وله سماتٌ تتغير بتغير حال الحب، فنلحظ أنَّه كلما زادت درجة العذاب زادت مرتبة الحب، وكلما زاد التلذذ بالعذاب اقترب الحب الإلهي من الخطوة الأخيرة التي تتمثل في حب الفناء والإلحاح في طلبه لقاءَ الحبيب.

[١] ديوان ابن سوار، ص١١٤، ص١١٥، ص١١٦

وتشترك البنية اللغوية مع المعنى في صنع رائعة ابن سوار، ويتجلى ذلك في حسن انتقاء المفردات المناسبة لغرض الحب، والتي تشع منها هالةٌ دلاليةٌ واسعةٌ، تسيطر على جو القصيدة، تفوح منها نسائم الحب وجماله.

وللبلاغة وأنواعها سهمٌ في صناعة القصيدة؛ فمثَّل الطباق العماد الرئيس الثاني بعد المعنى في تكوين أسطورة من أساطير الحب الإلهي. واختار الشاعر الطباق لأهميته في تقوية المعنى، ومن أمثلته: (الهجر والوصل، العدل والجور، المنع والبذل، العز والذل، الحزن والسهل، القرب والبعد، الحل والنأي، الصعب والسهل) فالطباق يمنح المعنى توكيدًا ووضوحًا وجمالًا؛ وصدق من قال: " والضدُّ يظهر حسنه الضد". وكما أنَّ للطباق جرسًا موسيقيًا ظاهرًا، يدعى الموسيقا الداخلية. وله أيضًا موسيقا خفية، تولَّدت من تفاعل المعنى مع التركيب وحسن انتقاء المفردة ذات الدلالة الأعمق، ومع العاطفة المتأججة. ولابن سوار أيضًا في الحب الإلهي:

لاتبقني حيًّـــــا وإن تيمتني حبًّا وخفْ مني علـيك إباقَا

فالحبُّ منْ إنْ رقَّ يومًا قلبـه لدمِ المحـبِّ أباحَـــه وأراقَا

يامَن لذذتُ بذلتِي فيـــــه وما زالَ الغرامُ يُذلُّ الأعناقـــــا

أحوالُ وجدي في هواك عجيبةٌ تستوقف الأسماع والأحداقا[١]

(الحب، الغرام، الهوى، العذاب، الذل، ....) أركانٌ قامت على أعتاقها البنية اللغوية والمعنوية لديوان ابن سوار؛ فأينما يمَّمَ القارئ وجهه في ديوان ابن سِوار الذي يربو على ثمانمئة صفحة، (برعاية مجمع اللغة العربية بدمشق)، يجد القارئ نفسه في غابةٍ من شعر الحب، تتشابه فيها الأشجار والأنهار، وتتساوى فيها الجبال والسهول، فلا يتمايز موضع على موضع، وكلها رائعة الحسن وبهية المنظر. وهذه اللوحة الرائعة تنبئ عن وجود ظاهرة أسلوبية في شعر ابن سوار، وهي قضية الاستكثار، الاستكثار من الصور الشعرية التي تصف مشهد الجمال ذاته، ولكن بتبديل ترتيب المشهد، مستعينًا بالمفردات ذات الهالة الدلالية الواسعة ذاتها، وغير ذلك، وسيتوسع البحث في الحديث عن قضية الاستكثار عنده بعد عرض آخر نموذج من شعره في الحب الإلهي.

---

[١] ديوان ابن سوار، ص١٥٤

ولابن سوار أيضًا[١] (من الوافر):

بمثلِ هواكَ يُشتـــــاقُ الغــرامُ وتُستحلى الصبابةُ والهيامُ

وأنتَ حقيــقةُ الأكوانِ عنــدي فمعناها بحبِّـــكَ مُستهامُ

مَلأتَ جوانِحِي حُبًّا وعِشـــقًا فمثـــلي لا ينهنهُ المَــلامُ

ودامَ بفرطِ حبِّكَ سُكر عقلــي كأن دمِـــي بأعضائِي مُدامُ

أتذكر ليلنا والكأسُ تُجلـــى بها من حُسن طلعتكَ احتشامُ

على ذاكَ الزمانِ وإن تقضَّى حميدًا من صباباتِي ســـلامُ

تشكّل قضية الاستكثار في وصف الحب وآلامه اللَبِنة الأساسية في بناء قصائد ديوانه؛ لأَنَّ ابن سوار شاعر صوفي تمثل قضية الحب الإلهي القضية المحورية في أدبه، وقد استطاعت أشعاره أن تنقل المتلقي بفكره وروحه إلى عالم الحب الذي يعيش بداخل الإنسان ولا يعرفه حق المعرفة، ويمنحنا السعادة في قراءته معايشته، والشوق إلى خوض تجربة في الحب مماثلة، ليتعرف تلك المعاني التي اختبأت عنه. وتعدُّ الشواهد السابقة غيضًا من فيض ما أتحفنا به ابن سوار في غرض الحب الإلهي، وبدراسة شعره والبحث في صفحات ديوانه وجدت الباحثة أنَّ الشاعر تعمَّد الاستكثار من أواصف الحب ومراتبه (كالغرام والصبابة والجوى والهيام والهوى)، ثم لجأ إلى مزج مراتب الحب بمضاعفات العذاب (كالسهر والأرق والجور والظلم والجنون والمنع والهجر، وغير ذلك).

- **<u>الحبُّ في شعر طور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي</u>**

في هذا الطور كان للتعبير عن الحب الإلهي في الشعر الصوفي طرازٌ خاص؛ يختلف ببنيته ومفرداته عن النمط السائد في الشعر الصوفي في الأطوار السابقة، فالرمز في هذا الطور كان البنية الرئيسة التي يقوم عليها الشعر الصوفي في غرض الحب الإلهي وغيره، ولن يجد الباحث في ديوان ترجمان الأشواق للشيخ محيي الدين بن

[١] ديوان ابن سوار الدمشقي، ص٢٨٠

عربي أبياتًا صريحةً في العشق الإلهي؛ لأنَّ الديوان كان عبارةً عن نفحاتٍ غزليّةٍ فيها من لطف المعنى وعمق الرمز ما جعله مادةً مهمةً في الدرس الأدبي لفكِّ شيفرات رموز شعر ابن عربي. ومن ناحية ثانية: نجد في ديوان شهاب الدين السهروردي باقةً من الشعر الصوفي المتنوع في عمق رمزه، ولكنِّه يغرق الشعر الصوفي بفلسفاتٍ جديدة ورؤيا مغايرة، ترتفع بغرابتها وغموضها وتعقيدها فوق أسوار المألوف وغير المألوف. وقد حاولت الباحثة تجنب الحديث عن الرموز في هذا المبحث؛ لأنَّها أفردت مبحثين أحدهما عن رمز الخمرة الصوفية، وثانيهما عن رمز الغزل والمرأة في الشعر الصوفي، وفي الحب الإلهي تصدح قريحة السهروردي، بألطف كلمات الحب، فيقول[١]:

يا صاحِ ليسَ على المحبِّ ملامةٌ إن لاحَ في أفقِ الوصالِ صباحُ

لا ذنبَ للعشَّاقِ إن غلبَ الهوى كتمانـــها فنما الغرامُ فباحُـــوا

ركبوا على سُنن الوفا ودموعُهم بحرٌ وشدَّة شَـــوقهم ملَّاحُ

واللهِ ما طلبُوا الوقوفُ ببابِـــه حتَّى دُعُوا فأتـــاهم المفتاحُ

لا يطربون بغير ذكرِ حبيبهم أبـــدًا فكلُّ زمانـــهم أفراحُ

مَنْ باحَ بينهم بذكر حبيبـــه دمُهُ حلالٌ للســـيوفِ مباحُ

هيمنت روعة الحب وجمال الوصل على روح السهروردي فما ينبض قلبه إلَّا حبًّا وشوقًا وحنينًا، ولا ينطق لسانه إلا بوصف جمال الوصل وروعة مجالس الذكر. ومع تأكيد السهروردي أن شرط الحب هو كتمان السرِّ، إلَّا أنَّه يسوِّغ لمن يفشي هذا السر بنمو الحب في قلبه حتى يسيطر على جوارحه ولسانه، فمراتب الحب لا تتساوى، بعضها يكون تحت السيطرة، وبعضها يكبِّل العاشق بأصفاد الحب، فلا يملك من أمر الكتمان شيئًا. ولجأ السهروردي في بناء رائعته إلى الصور الحركية (صورة السفينة التي يقودها الشوق في بحر من الدموع) فالنمط

[١] ديوان شهاب الدين السهروردي، تحقيق أحمد مصطفى الحسن، دار رانية للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٩، ص ٦٢

الحركي هنا كسر سكون الكلام، وخلق تفاعلًا مع المتلقي، حرَّض خياله على متابعة الصورة وتصويرها في عقله واكتشاف الدلالة، فيضفي حيويةً على النص الصوفي، وقد أحسن السهروردي اختيار هذه الصورة ، التي عمقت ارتباط قصيدته بالمرجعية الصوفية، فصورة السفينة التي تخترق عباب البحر وتتأرجح في لجٍّ عميقٍ تدل على السعي، والمجاهدة والمكابدة في طريق الصوفي، والسعي من أهم مصطلحات التصوف. ويتجلَّى في البيت الرابع روعة الحبِّ وجمال عطائه، فها هو قد نال الرضا وبلغ مقام القرب، وهو بذلك اجتاز مرحلة الأحوال المتغيرة واستقر في مقام القرب، ومفتاحه استمرار ذكر الله سبحانه التي تغمره بالرضا والسرور، فتتنزَّلُ عليه الواردات الإلهية التي تنقله إلى مقام القرب.

أبيات السهروردي التي بين أيدينا هي نموذجٌ من شعره في الحب الإلهي، اتسمت بخصائص فنية، منها:

١) اختيار الشاعر حرف الروي الحاء حقق الوضوح السمعي والراحة في النطق، واتسم بمناسبته لموضوع الحب، وبذلك ضمن مستوىً موسيقيًا رفيعًا لقصيدته.

٢) وضع السهروردي شرطًا على العاشق، فإفشاء السر يبيح القتل، وكرر هذا المعنى بأكثر من موضعٍ.

٣) العاطفة المتوقدة وحسن اختيار الصور الفنية شكَّلا جناحان طار بهما النص إلى وجدان المتلقي ليلقى فيه القبول والترحيب.

٤) تكرار كلمة الحب ومشتقاتها ومرادفاتها في قصيدته خلق لدى المتلقي تصوُّرًا بأن هذا المعنى هو محور حياة السهروردي، ومنطلق رحلته في عالم التصوف ومستقرها.

وينتقل البحث بعد السهروردي إلى إمام الفلسفة الصوفية، الرجل الذي ذهبت به الفلسفة إلى أشد النقائض، واختلف حوله آراء النقاد؛ فمنهم من وصفه بالقطبانية ومنحه الولاية، ومنهم من وصفه برأس الكفر: الشيخ محيي الدين بن عربي، الفيلسوف الصوفي، الذي فضَّل الفلسفة والتأليف على الشعر، وفضَّل التلميح على التصريح، وهذا

ما يلمس في شعره منذ القراءة الأولى؛ بل إنَّ السمة الرئيسة الذي يوسم به ديوانه هي تفضيل الفلسفة على نظم الشعر، وبعد بحثٍ مضنٍ وجدنا ضالَّتنا في غرض الحب ترجمان الأشواق، يقول[١]:

أدينُ بدينِ الحبِّ أنَّى توجَّهَت ركائبُه، فالحبُّ ديني وإيماني

الحب عماد التصوف، ونواته التي نبع منها، فلا تتم أحوال المكاشفة والمشاهدة إلا بنماء الحب وتوهج نيرانه بقلب الصوفي، وابن عربي شاعرٌ صوفيٌّ فيلسوف يدرك تمامًا مكانة الحب من التصوف، لذا آمن بدين الحب، واعتنقه، وإن غلبت الفلسفة على أشعاره لكن اعترافه بدين الحب كان واضحًا صريحًا لا التباس فيه، فالحب هو "تأشيرة الدخول" إلى عالم التصوف، وكلما زاد الحب في قلب الصوفي ارتقى في مقامات القرب. ويلحظ أنَّ معظم شعر ترجمان الأشواق قائمٌ على الحب المرموز؛ أي الحب الإلهي المرموز بحب المرأة وجمالها، وطعم الخمرة وفعلها، لذا استعانت الأطروحة بـ (الفتوحات المكية[٢]) وأخذت منه بعض الأبيات في الحب الإلهي، يقول فيه:

يا غايةَ السؤلِ والمأمولَ يا ســـندي شـــوقِي إليكَ شـــديدٌ لا إلى أحـــدِ

ذبتُ اشتياقًا ووجدًا في محبـــــتكم فآهٍ من طول شـــوقي آهٍ من كمدي[٣]

وضعتُ كفِّي على قلبي مخـــافةَ أنْ ينشـــقَ صدري لما خاننـــي جَلَدِي

مازال يرفعُها طـورًا ويخفضُـــــها حتى وضعتُ يدي الأخرى تشدُّ يدي

يبدأ فيلسوف التصوف شعرَ الحب الإلهي بالمناجاة الرقيقة، فيستهلُّها بتبجيل الله سبحانه: معبوده ومنتهى أمله، ليبوح بكلامٍ رقيق في الشوق، ويصف أحوال العشق، فأوَّلها أن أذابت نار الحب قلب العاشق المتيَّم، وتبرهن آهات الألم التي كررها على عذابه ووجده. ويستفيض في وصف نبضات الحب في قلبه، التي تحاول أن تشق الصدر لتغادر إلى بارئها، فيمسك صدره بيده مخافة أن ينشق، ولما خارت قوة اليد ساندها بأختها في تسكين ثورة الحب في قلبه. وقد أتقن ابن عربي صنع هذه الصورة الحركية، **ولكنها** أفصحت عن حبٍّ محدود، امتلك القلب فقط،

---

[١] ابن عربي، محيي الدين، ترجمان الأشواق، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص٦٢

[٢] اعتمد البحث على ديوان ترجمان الأشواق للدراسة، ذلك لأنَّ مؤلَّفات ابن عربي كثيرة جدًا قد حوت كثيرًا من شعره وحتى لا يتطول البحث ويتشعب في دراسة شعر ابن عربي: ولم تجد الباحثة في الترجمان أبياتًا صريحةً في الحب الإلهي، فلجأت إلى كتاب آخر لابن عربي وهو الفتوحات المكية

[٣] ابن عربي، محيي الدين، **الفتوحات المكية** ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ج٤، ص٥٥٧

وبقيت الجوارح ملكًا لإرادة ابن عربي يسيرها كيف يشاء، على عكس ما كان يشعر به شعراء التصوف في الحب الإلهي، فكانت أشعارهم تعبر عمَّا اكتنف القلب والجوارح من الحب، فكان الجسم تابعًا للروح في تحليقها في فضاء الحب الإلهي، وشاعرنا ابن عربي يملك زمام جسده، ويمنع قلبه من التحليق في فضاء الحب. وأخيرًا لابدَّ من القول: إنَّ الشعر إن لم يترك أثرًا في وجدان المتلقي فهو شعرٌ فاترٌ متكلف، وإن ضمَّ باقةً من مفردات المحبة ولوازمها، ورسمها ضمن إطارٍ بديع من الخيال.

وفي ختام المبحث الأوَّل نقول:

في الشعر الصوفي لم يكن الحبُّ وأحواله ضربًا من المتعة الحياتية التي يمكن الاستغناء عنها؛ بل كان عماد الحياة الوجدانية، لأولئك الذين خاضوا التجربة الصوفية الروحانية، وكان الحب الطريق الوحيد لبلوغهم عتبات العشق الإلهي، فقد عاشوا أحوال الحب، وتنقلوا بين مراتبه، ومنتهى أملهم أن تذوب أرواحهم عشقًا في رضا محبوبهم، وتلك هي أعلى درجات الحب، وهي الفناء في الله سبحانه. فبقي ميراث شعر الحب الإلهي مفتاحًا للولوج إلى عالم التصوف. كما كان كنزًا من كنوز الفن العربي، وملهمَ كلِّ عاشقٍ، ومفتاحًا لفنونٍ بديعة التأثير، تفتحت في عصرنا.

المبحث الثاني: الفناء في الله سبحانه في الشعر الصوفي

الفناء أعلى درجات الحب، ومنتهى أمل العاشقين، إنَّه الختام المُمَسَّك لطريق العاشق في رحلة التصوف، ففيه دواءٌ لداءِ العشق الذي فتك بروحه. وبه يتنفس الصوفي نسائم القرب من الله جل وعلا. لم يخرج مفهوم الفناء عند المتصوفة عن حدود دلالاته المعجمية؛ فالمعنى المعجمي للفناء في معظمه يطابق المعنى المراد في الشعر الصوفي، والفناء يعني **نفاد الشيء وانقطاع أثره:** كقول ذبيَّة بنت بيشة الفهمية :

ألا إنَّ يوم الشرِّ يومٌ بصورةٍ[١] ويومَ فناءِ الدمعِ لو كانَ فانيا[٢]

والفناء في اللغة يعني **الهلاك** أيضًا، كقول الشاعر:

قدْ كانَ من غسان قبلك أمـــ ـــلاكٌ ومن نصرٍ ذوو همِمِ

فتتوَّجوا مُلكًا لهم همـــــمٌ ففنـــــوا فناء أوائلِ الأمم[٣]

وارتبطت صفة الفناء بنقيضتها البقاء، وأول ما ذكرت هاتان الصفان كان ذكرهما في القرآن الكريم في قوله تعالى: " **كلُّ من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام**" (الرحمن ٢٧) فالفناء من صفات العبد وخصائصه التي جبله الله عليها، والبقاء من صفات الله سبحانه.

وتوسَّع علماء التصوف ورجاله في تفسير مفهومي الفناء والبقاء، منهم الطوسي في كتابه اللمع، قدَّم شرحًا موسعًا عنهما، ومن كلامه في ذلك: "**الفناء والبقاء اسمان، وهما نعتانِ لعبدٍ موحِّد، يتعرَّض الارتقاء في توحيده من درجة العموم إلى درجة الخصوص. ومعنى الفناء والبقاء في أوائله، فناء الجهل ببقاء العلم، وفناء المعصية**

---

[١] بصورة: موضع قرب مكة

[٢] الدر المنثور في طبقات ربَّات الخدور، تحقيق: زينب بنت بن حسين بن عبيد الله العاملي، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق، مصر، ط١، ١٣١٢هـ، ص١٩٦.

[٣] ديوان عمرو بن قميئة: عني بشرحه وتحقيقه: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، مطابع دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٨٩، ص١٩٠

ببقاء الطاعة، وفناء الغفلة ببقاء الذكر، وفناء رؤيا حركات العبد لبقاء رؤيا عناية الله تعالى في سابق العلم"[١] وبناءً عليه فالفناء يبدأ بترك كل ما يشغل عن ذكر الله، فلا يبقى في القلب إلا الله سبحانه، ولا تتشغل الروح والحواس والجوارح إلا بذكر بالله. ويتدرج الأمر في قلب العاشق الصوفي حتى يملَّ الماديات المحيطة به، فيحيا بالفناء الذي يسمو بالروح في معراج القرب.

وتتعدى معاني الفناء فناءَ الحظوظ حتى تصل إلى فناء الصفات البشرية، ويمكن أن يعبر عنها بقول أبي القاسم فارس: " **الفناء : حال من لا يشهد صفته، بل يشهدها مغمورةً بمغيبها**"[٢] وقد أشار القوم بالفناء "**إلى سقوط الأوصاف المذمومة، وأشاروا بالبقاء إلى قيام الأوصاف المحمودة**"[٣].وللفناء في الشعر الصوفي مذاهبُ متعددة، تفصح عن شراسة المعركة التي خاضها الشاعر الصوفي في سبيل التخلص من أصفاد الماديات من أجل التحليق في ملكوت الله سبحانه. ولكلِّ شاعرٍ طريقته في طلب الفناء، وفي السعي إليه، وفي التعبير عن حاجته له.

- **<u>الفناء في شعر طور التمهيد:</u>**

انتهج الصوفية طريق الفناء انطلاقًا من عبارة رابعة العدوية التي كانت ركنًا شديدًا في بناء الصرح الصوفي، تقول فيها: إلهي ما عبدتك خوفًا من نارك ولا طمعًا بجنتك ولكن عبدتك حبًّا فيك لأنك ربٌّ تستحقُّ العبادة" هذه العبارة توضح أنَّ رابعة تخلَّصت بمقولتها من حبِّ المكرمات، والسعي نحوها، وتحررت من خوف الألم والهرب منه، لقد بقي في قلبها حب الله فقط ، لقد فنيت حظوظها من الدنيا والآخرة، فني في قلبها حب الجمال، وفني في قلبها أيضًا الخوف والقلق والفزع من النار، ومن هنا كانت الانطلاقة في طريق الفناء، ولم تكتف رابعة بهذا القول البليغ في الفناء، ولكنها أردفته بشعرٍ يلمح فيه طيف الفناء، تقول رابعة العدوية[٤]:

راحتِي يا إخوتِي في خلوتي وحبيبي دائمًا في حضرتي

لم أجدْ لي عن هواهُ عوضًا وهـــواهُ في البرايا محنَتِي

---

[١] الطوسي، اللمع، ، ص٢٨٤

[٢] الكلاباذي، التعرف، ص١٢٦

[٣] القشيري، عبد الكريم، الرسالة القشيرية، ص٣٩

[٤] بدوي، عبد الرحمن، شهيدة العشق الإلهي، ص٥٢

حيثما كنتُ أشـاهدْ حسنَهُ فهــو محرابي إليه قبلتي

إنْ أمتْ وجدًا وما ثمَّ رضًا واعنائِي في الورى واشـقوتي

يا طبيبَ القلبِ يا كلَّ المنى جُد بوصلٍ فيك يشْفي مهجتي

يتدرج الفناء عند رابعة العدوية، فأوَّله حبُّ الخلوة والاستغناء عن الناس، وبعد أن تستغني عن حب الورى وحب الهوى وحب النَّفْس بحبِّ الله سبحانه، الذي تشاهد أنواره في قلبها، وتسيطر عليها هالةٌ من الجلال الإلهي في صلاتها وتسبيحها، وفي البيت الرابع تصِّرح رابعة العدوية بفنائها عن حياتها في حب الله، ولكنها لا تقصد الحديث عن الفناء؛ بل كانت تنشد رضا الله سبحانه عليها بعد أن تخلصت من إرادتها ومادياتها وحياتها، فهذا هو مقصود الفناء أن يبدأ المحب بترك كل شيءٍ حتى يحظى بالقبول والرضا من الله سبحانه. كان شعر الفناء محدودًا في طور التمهيد، فلم تكن هذه الفكرة قد نمت وتبلورت في أذهان شعراء ذاك الطور، لأنَّ التصوف نفسه كمذهب ديني لم يكن قد اكتملت أركانه وظهر بنيانه. فشعر التصوف في طور التمهيد حمل إرهاصات ولادة الشعر الصوفي في الطور الذي يليه. وكان معنى الفناء الصوفي محصورًا بفناء حظوظ النفس عن الدنيا، وهي فكرة منبثقة من الزهد، فالفناء كما أوضح الكلاباذي: " **أن يفنى عنه الحظوظ، فلا يكون له في شيء من ذلك حظ، ويسقط عنه التمييز، فناءً عن الأشياء كلها شغلًا بما فُني به**"[١].

- **الفناء في شعر طور التأسيس:**

للفناء في طور التأسيس مكانة مرموقةٌ في الأشعار والأخبار، وعدَّه أقطاب التصوف في ذاك الطور تطورًا طبيعيًّا للزهد الممزوج بالحب؛ فالصوفي وجب عليه أن تتصهر إرادته ويلتزم إرادة الله سبحانه، وتسابقت كلمات رجال التصوف المؤسسين في شرح معنى الفناء ومساحته في روح الصوفي، ويوضح الكلاباذي كيف يكون الفناء الحقيقي في قوله: "**الفناء الصوفي ليس فناء جسدٍ في جسد ولا روحٍ في روح، إنَّه فناء إرادة في إرادة وفناء أخلاقٍ في أخلاق. أو كما يُقال: فانيًا عن أوصافه باقيًا بأوصاف الله... وهذا الفناء عبَّر عنه بالحديث**

[١] التعرف لمذهب أهل التصوف، ص١٢٣

النبوي: {تخلَّقوا بأخلاق الله} وصوَّره الحديث القدسي: { كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به} "[١] . وقد التزم شعراء التأسيس بالمنهج الإسلامي ولم يحيدوا عنه، لأنَّ مرجعهم الأوحد كان القرآن الكريم والسنة الشريفة، وتنعكس المرجعية الإسلامية في أشعارهم بوضوحٍ كبير. ونقرأ من شعرهم قول الجنيد[٢]:

يا مسعري أسفًا يا متلفي شغفًا لو شئت أنزلتَ تعذيبي بمقدارِ

حاشاك من استغاثاتي فكيف وقد أوليتني نعمًا طـــاحت بأذكارِ

يربط شعراء التصوف الفناء بالحب؛ فالحب أوَّل درجات الفناء، ويبدأ العاشق أولى خطواته بالحب الذي يتدرج ويزيد، فيتلظى قلب العاشق بنيرانه، وبعدها يستمتع بالعذاب، ليتساوى في المرحلة التي بعدها العذاب والنعيم، فلا الألم يوجعه ولا الفرح يشغفه، ثم يصل إلى الفناء؛ أن يفنى بإرادة الله عن كل شيء. في أبيات الجنيد نلحظ أنَّه قد تجاوز كل مراحل الحب، وبدأ بمناجاة معبوده سبحانه بنعمة الفناء التي منَّ بها عليه، ولكنَّ الجنيد لم يذكر الفناء ذكرًا صريحًا بل استعان بكلمة (التلف) التي تؤدي معظم المقصود من "الفناء". والفناء مقام يسعى إليه الجنيد في جهد وكبد، وما يقصده بالفناء ليس الموت أو الهلاك أو الجنون، إنما يقصد فناء رغبته في الدنيا وملذاتها، وفناء رغبته فيما سوى الله سبحانه، لذا لن نلحظ تكرار كلمة الفناء تكرارًا صريحًا في شعر طور التأسيس إلا ما ندر؛ وما ذاك إلَّا لأنَّ الفناء في هذا الطور كان في مرحلة التبلور، كما في أبيات الروذباري التي يقول فيها[٣]:

إنِّي أجلُّك عن روحِي وأبذلها فداءُ عبدكَ روحٌ أنتَ واهبُها

وكيفَ تفديكَ روحٌ أنتَ واهبها وقدْ مننتَ على من يفتديكَ بها

الروذباري أدرك مفهوم الفناء، ولم ينطق بهذه الكلمة صراحةً، فقد وهب روحه لله سبحانه على استحياءٍ من جلاله، وما زال يعتذر منه على هديته المتواضعة التي منحها الله له بدايةً. هذا المقام الذي بلغه الروذباري يفصح عن اجتيازه لأولى مراحل الفناء في درب الحب والتصوف. قال أبو سعيد الخراز: " **علامة الفاني ذهاب**

---

[١] التعرف، ص٥.
[٢] اللمع ص٣١٨
[٣] اللمع، ص٣٢٠

حظَّه من الدنيا والآخرة إلَّا من الله تعالى"[١]. اجتاز مرحلة العذاب بالألم ليتلذذ به، ليفنى بعدها عن الإحساس بالماديات، وهي متعة خاصة لا يدركها إلَّا من عاش هذه التجربة الروحية في رحلة الوصول إلى القرب الإلهي. واللذة الحاصلة بالفناء يتنعم الصوفي بها فهي ليست عذابًا مؤلمًا؛ بل متعةٌ روحيةٌ عالية. وفي ذلك **يقول أبو القاسم فارس: فناء البشرية ليس على معنى عدمها بل على معنى أن تغمد بلذة تُوفي على رؤية الألم، واللذة الجارية على العبد في الحال كصواحبات يوسف عليه السلام: "قطعن أيديهن" لفناء أوصافهم ولما ورد على أسرارهن من لذة النظر إلى يوسف مما غيبهن عن ألم ما دخل عليهن من قطع أيديهن**[٢]. وهذا المعنى يفسر أبيات الروذباري في وهبه الروح لخالقها دون خوفٍ أو جزعٍ أو مكابدةٍ لنفسه، لما يرافق هذا المقام من لذة القرب.

- **<u>الفناء في شعر طور الفلسفة البسيطة:</u>**

الفناء في الله سبحانه منتهى أمل العاشقين. هذا المعنى اكتمل وتبلور وانتهت مراحله في هذا الطور على يد الحلاج، فالحلاج في حب الله سبحانه خرج من دائرة إنسانيته، وانصهرت روحه على العتبات المقدسة: يسبِّح الله ويذكره و ويحمده على الغرق في بحر القرب المقدس، ناسيًا ما هو، ذاهلًا عن الموجودات، فإذا ما عرض له عارضٌ يذكره ببشريته، تصرخ روحه بطلب الفناء؛ بل تستجدي خواصَّ أهله ومريديه أن يقتلوه، حتى تبقى سابحةً في معراج الجلال، يقول الحلاج:[٣](مجزوء الرمل)

اقتلونِـــــــي يا ثِقَــاتي إنَّ في مَوتِي حياتـــي

ومماتِـــي فـــي حياتـــي وحياتِي في مماتِـــي

أنا عندي محـــوُ ذاتـــي من أجلِّ المكرمـــاتِ

وبقائِـــي فـــي صفاتـــي من قبيح الســـيئـاتِ

سئمـــتْ روحِي حياتـــي في الرســومِ الباليـاتِ

---

[١] التعرف، ص١٢٥

[٢] التعرف ص١٢٦

[٣] ديوان الحلاج، ص٧٦

فاقتلونـــي واحرقونـــــي بعظامـــــي الفانيـاتِ

ثمَّ مــرُّوا برفاتـــــــــي في القبور الدارسـاتِ

تجــدوا سرَّ حبيبـــــي في طوايا الباقيـــاتِ

وللفناءِ درجاتٌ فأولها ترك ملذات الدنيا طلبًا للحب الإلهي، وآخرها بقاء الفاني في حضرة القرب المقدس، وبينهما يتدرج الصوفي في رحلة الفناء حتى يفنى عن إدراك فنائه، ثم ينشد الموت لانقطاع أصول بقائه في الدنيا، الأصول المادية والمعنوية، **فيغتربُ** عن الكون، ويتنكر للموجودات، ويسأم الحياة لغربته فيها. فلجأ إلى استجداء القتل ليحافظ على أحوال الفناء، فهو في حال الغيبة، لا يريد الرجوع إلى عالم الواقع، فالحلاج طاش بصفات الجلال لذا نشد الموت، وما كان بمقدوره أن يعيش بفنائه، ويتمتع بقربه من الله سبحانه وهو في الناس يحدثهم ويحدِّثونه. وهنا القتل والموت لا يعادل الفناء، ولكنه طلب ذلك ليحافظ على الفناء.

في هذه القصيدة يشعر المتلقي بانعدام قدرة الحلاج على التواصل مع بشريته، ومع بني جنسه، ومع الوجود المادي، وبعدها فقد الشعور بأهمية الحياة، وهنا ذهب **الاغتراب** بالحلاج إلى أعلى درجات الفناء، وهي أنَّه فني عن فنائه وذهل عن الأعراف والقيم والشرائع، وانقطعت مع ذلك حبائل الوصل بينه وبين الكون الذي يعيش فيه. لأنَّ: " **فناء العبد عن وجوده يكون برؤية جلال الحق وكشف عظمته حتى ينسى الدنيا والعقبى في غلبة جلاله وتبدو المقامات والأحوال حقيرةً في نظر همته، وتتلاشى الكرامات في حاله، فيفنى عن العقل والنفس، ويفنى أيضًا في عين الفناء عن الفناء، فينطق لسانه بالحق، ويخشع جسده ويخضع، كما هو الحال في ابتداء إخراج الذرية من ظهر آدم عليه السلام، بدون تركيب الآفات، في حال عهد العبودية**"[١]. وفي هذه القصيدة يزداد إصرار الحلاج على قتله وحرقه ونثرِ ما تبقى من جثته! يبغي بذلك أن يتخلص من أي أصفادٍ مادية يمكن أن ترجع به عن مقام المكاشفة والشهود. وهذا الأمر فسَّره د. سعد الدين كليب في كتابه البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي بقوله: "**إنَّ الاستمرار في تلقي الجلال أمرٌ في غاية الصعوبة، إذ إنه يجعل الذات الإنسانية _أو على الأصح ذات العارف_ في حالة دائمة من الإحساس بالقهر والذل والفقر والمحو والفناء .... إنها (تطيش) وهذا مالا يمكن**

[١] الهجويري، علي أبو الحسن ، كشف المحجوب، ح٢، ص ٢٣٤.

احتماله بشكل دائم، ولعلَّ مَثَلَ الحلاج من أوضح الأمثلة على ذلك، لقد (طاش) بصفة الجلال حين كوشف بها، فما عاد يحسُّ بما حوله، غير أنَّ في هذا لذة جمالية ما بعدها لذة، كما يؤكد المتصوفة، إنَّها لذَّة القهر والهيبة وهي لذة لا تتيسر إلَّا للصفوة من العارفين" [١].إنَّ تحليل د. سعد الدين استنبطه من كلام الحلاج نفسه، فهو يفصح بأنَّه "طاش" بسر الله سبحانه، لما قال:

مَنْ أطلعوهُ على سرٍّ فنمَّ بهِ فذاكَ مثلي بين الناسِ قد طاشَا [٢]

وما يميز أبيات الحلاج ويرفع مكانتها في الشعر العربي هو الصدق اللامتناهي فيها؛ لقد ترك الحلاج لسان روحه لينطقَ بما تشعر به من آلام البقاء في القفص الجسدي؛ فيسمع المتلقي بعد مئات القرون صدى صوته يستجدي الموت في سبيل البقاء في حضرة القرب الإلهي، والتخلص من السجن الذي يسمى "الحياة". وقد لجأ الحلاج في بناء أسطورة الفناء إلى الكلمات البسيطة والصور القريبة والقافية السهلة، لأنَّ في نداء الروح الخالد لا مكان لإظهار القدرة اللغوية والبلاغية التي يستطيع أن ينطق بها لسان الحلاج، وهي سمة عامة يمكن أن يوسم بها ديوانه. **ولا يعجب** القارئ لديوانه أنَّ المحور الرئيس فيه هو الفناء؛ لقد تدرَّج الحلَّاج بحب الله سبحانه حتى بلغ الفناء، وصار يعلو بفنائه حتى فني عن فنائه! وهذه الحال أدركها الحلاج، وأنشد يتغنَّى فيه: (مخلَّع البسيط) [٣]

رأيتُ ربِّي بعيـــنِ قلبـــي فقلتُ: من أنت؟ قال: أنتَ

فليـــسَ للأينِ منكَ أيـــنٌ وليـــسَ أينٌ بحيثُ أنتَ

وليـــسَ للوهـــمِ منك وهمٌ فيعلمُ الوهـــمُ أين أنتَ

أنـــتَ الذي حُزْتَ كلَّ أينٍ بنحوِ لا أينَ فأيـــنَ أنتَ

ففي فنـــائي فنا فنـــائي وفي فنائي وجـــدتَ أنتَ

في محو اِسمي ورسم جسمي سألتُ عني فقلـــت: أنتَ

---

[١] كليب، سعد الدين، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص٣١٢.
[٢] ديوان الحلاج ص٩٩
[٣] الحلاج، ص٧٩

أشارَ ســـرِّي إليك حتَّـــى فنيتُ عني ودمـــتَ أنت

أنتَ حياتي وســـرُّ قلبِـــي فحيثما كنتُ كنـــتَ أنتَ

أحطت علمًا بكُّل شـــــيءٍ فكلُّ شـــيءٍ أراهُ أنـــتَ

فمنَّ بالعفـــــو يا إلـهي فليسَ أرجو ســـواكَ أنتَ

لا يمكن لشعر الحلاج إلَّا أن يخرج بالمستمع خارج أسوار الزمان والمكان، بل خارج حدود المنطق والمألوف! فشعره وكلماته موجهةٌ فقط لمحبوبه جلَّ وعلا، لقد نطق الشعر لله سبحانه، وليس للفن. فصارت همسات الحلاج مثلًا أعلى في المناجاة، فخلَجَات نفسه تتردد بين كلماته، وآهات الحب وأنفاسه ما زالت رطبةً في أشعاره؛ فنسمعها بعد مئات السنين كأنه ينطقها لتوّه، وتلقي في روح المتلقي ظلالًا من حزن الحلاج.

ويمكن للباحثة أن تسمي البيت الخامس **مركز ثقل القصيدة**؛ هذا البيت **يمثل أعلى مرتبة في الفناء** في الشعر الصوفي، فمن هذا البيت سرت أنفاس الفناء في جنبات القصيدة؛ حتَّى غدا المحور الذي قامت عليه موضوعات الديوان، وأصبح **التصوف عند الحلاج هو الفناء.** وإذا ما جردنا شعر الحلاج من موضوعي الحب والفناء ستبقى منه وريقاتٌ متناثرة المضامين تندرج تحت غرض الزهد والتأمل؛ وإذا ما تمعَّن المتلقي بمعانيها فسيجدْ أنَّها نمت بتربةٍ كان غذاؤها الحب والفناء!

وأوَّل ما يستدعي انتباه الباحث في الشعر الصوفي هي تلك القافية العجيبة التي التزمها الحلاج في قصيدته، فكرَّر كلمة" أنتَ " في قصيدته البالغة عشرة أبيات؛ هذا التكرار لم يكن عجزًا من الشاعر عن تنويعِ قافيته[١]، ولكن كان مقصودًا لتوضيح مضامين مهمة في رؤية الحلاج الصوفية، ويمكن أن نحلل القصيدة برمتها من دلالة القافية المتكررة" أنتَ"، ونذكر من ذلك:

١) أسهم التكرار في صنع حوار افتراضي بين الحلاج وربه سبحانه بدأ بأول القصيدة، وانتهى بآخرها.

[١] تكرار القافية في بيتين متتاليين يعد عيبًا من عيوب الشعر يسمى: الإيطاء

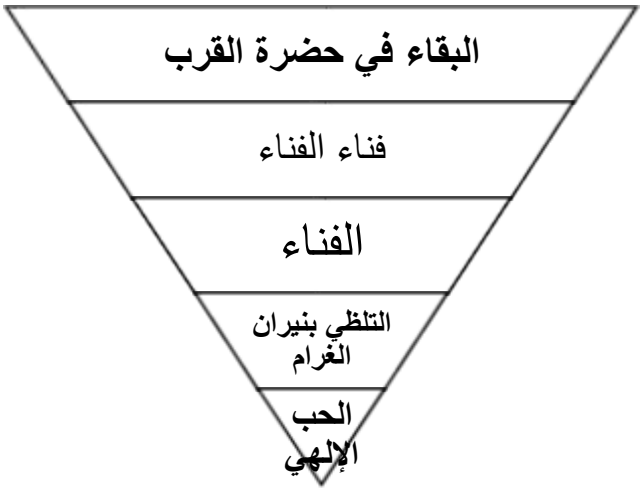
٢) تكررَ الضمير (أنتَ) وقصدَ المدلول ذاته؛ فالتكرار أفاد توكيد اللفظ والدلالة؛ فالله عزَّ وجل هو المقصود بضمير المخاطب(أنتَ)، وتفنن الحلاج بدمجه في السياق الشعري اللفظي والمعنوي؛ فكلِّ بيتٍ من قصيدته مبنيٌّ وفق سؤالٍ أو مناجاةٍ أو تحيُّرٍ والجواب الذي لا بديل له هو (أنت).

٣) في تكراره لهذه القافية كان الحلاج قد دخل في منطقة اللاوعي وهو ينادي ويلحُّ في خطابه لله سبحانه، كما توحي القافية بشدة الشغف والحب ونفاذ صبر الحلاج للقاء الله سبحانه.

٤) صنعت هذه القافية المتكررة جرسًا موسيقيًا رقيقًا ينبئ عن حزن الحلاج وشوقه، كما أدَّى هذا النغم دورًا مهمًّا في إثارة مشاعر المتلقي، فهي أثَّرت في وجدانه، وبقي صدى صوت التاء الساكنة يتردد في نفس المتلقي وذاك اللحن أضاف إلى أنشودة فنائه وترًا شجيًّا، بنغمته الحزينة يسافر بالمستمع إلى غياهب روحٍ ملوعةٍ بنيران الجوى، فينصت بخشوع إلى آهات العذاب وتباريح الهوى.

٥) يمكن أن نسمي تكرار القافية في كامل القصيدة انزياحًا موسيقيًا في شعر الحلاج، وهذا ما منح شعر الحلاج ملمحًا صوتيًّا بديعًا له أثرٌ في الفنون من شعرٍ وغناءٍ وإنشادٍ ومسرحٍ.

٦) وضَّح تكرار(أنت) أنَّ خطاب الحلاج الذاتي والفني موجهٌ لله سبحانه فقط، فالمونولوج الداخلي للحلاج كان بين روحه وبارئها جل وعلا، وقد استفاض في صنع مشهد مسرحيٍّ تخيُّليٍّ، أفصح فيه عن حبٍّ للخالق صهرَ روحه وإرادته، وهو ما يسمى في الفلسفة الصوفية مفهوم الاتحاد، وبعد الاتحاد يناجيه بفنائه وفناء إدراكه للفناء، وبعدها ينتقل للبقاء في حضرة الحب القدسي. ويمكن لنا أن نلخص مراتب الفناء بالاعتماد على شعر الحلاج وفق المخطط الآتي:



ولا يصل الشاعر الصوفي إلى الفناء لحظة ولوجه عالم الحب؛ بل يبقى عليه أن يقدِّم مزيدًا من الرياضات الروحية، وينتقل بين المقامات حتى يستقر في مقام القرب والمشاهدة. وقد مرَّ الحلاج في رحلة الحب في مراحل الهرم كلها، لا تكاد تخلو قصيدة في ديوان الحلاج من معنى الفناء فهو محور تصوفه، لقد أحب رب العزة حتى بلغ الفناء ثم فني عن فنائه ليجد روحه ترتع في حضرة القرب الإلهي الذي نشده في كل مراحل رحلته. واشتهر بين رجال التصوف قول قائلهم في الفناء: **فيفنى ثم يفنى ثم يفنى فكان فناؤه عين البقاء**[١]

وقد أُخذ عليه في بعض شعره أنَّه استقر في درجة الفناء ولم يرتق إلى المراحل الأعلى منها، كقول جمال الدين الشاذلي: "**فناء الفناء أعلى من الفناء لأنه دهليز البقا عند أهل التقى، فإذا ما بقي السالك مع بداية الفناء وقع في الغلط والدعوى كحال الحسين بن منصور الحلاج، لمَّا قنع ووقف عند أوائل الفناء كيف وقع في العنا بقوله ها هو أنا، ومن أيسر أقواله ما أعرب به عن بعض أحواله بقوله:**

عجبتُ منـــــكَ ومنِّي يا منيـــــةَ المتمَنِّي

أدنيتَـــــني منك حتِّى ظنـــــنتُ أنَّك أنِّي

وغبتُ في الوجد حتَّى أفنيتَني بِـــكَ عني"[٢]

[١] العجم، وفيق، موسوعة التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٩. ص ٧٣١.
[٢] موسوعة التصوف الإسلامي، نقلًا عن قوانين حكم الإشراق، جمال الدين الشاذلي، ص٤١٨.

ويمكن لقول الشاذلي أن يؤيد مخطط مراتب الفناء، فالحلاج عندما خطَّ قصيدة "عجبت منك ومني" لم تكن رحلة فنائه قد اكتملت بعد؛ بل كان يعيش أحوال المشاهدة التي تشبه مقام القرب الدائم من الحضرة المقدسة، وقد تجلت له في منتصف الرحلة، أي في مرتبة الفناء، ولم يكن قد بلغ فناء الفناء، ولكنه بلغها في كثيرٍ من قصائد الديوان. وبالرغم من ذلك فقد عدَّ بعض الباحثين في التصوف أن حال الاتحاد في الحب هو جوهر الفناء وبؤرة توهجه، كقول الطوسي: "**الفناء: هو توحُّد المحبة والمحب والمحبوب جميعًا أو توحد المحب والمحبوب في المحبة، وهذا ما يوضح قول الحلاج:**

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحنُ روحانِ حللنا بدنا

فلا يبلغ المتحابَّان حقيقة المحبة حتى يقول أحدهما للآخر يا أنا"[١].

وديوان الحلاج يغصُّ بمعنى الفناء فلا يمكن لهذه الأطروحة أن تستوعب تحليل كل تلك القصائد، واكتفت بتحليل قصيدتين أساسيتين في هذا المفهوم، تحمل كل منهما أبرز سمات شعر الفناء الموجود في ديوانه.

ونختم دراسة الفناء في شعر طور الفلسفة البسيطة بقولنا: لقد قُدِّر لكلمات الحلاج أن تكتب بمداد بحر الخلود، فلم تمحَ أشعاره في الفناء من ذاكرة الإنسانية، ورغم جدليتها إلَّا أنها بقيت نداءً من عمق روح الإنسان لله سبحانه، هزَّ صداه أوتار الحب والتواصل مع رب العزة عند كل من سمعها. فأصبح أسطورة الحب والفناء.

- **الفناء في شعر طور الرمز وأفانين الحب والفناء**

بعد أن اكتملت معركة الحلاج في شق طريق الفناء ورسم مراحله، سار على هذا الدرب شعراء التصوف في الأطوار اللاحقة، ونعموا بلذة الفناء في معراج الأرواح نحو خالقها. وقد تفنن شعراء هذا الطور بالحديث عن الفناء وكشف أسراره. وها هو ابن الفارض يسير على نهج الحلاج، ويقتبس من وحي تجربته، كما في قوله[٢]:

فالموتُ فيه حيــاتي وفي حيــاتي قتـــلي

[١] اللمع للطوسي، بدائع الحكمة، ص٦٠.
[٢] الديوان، ص٨٤.

أنا الفقـــير المعنَّى رقُّـوا لحـــالِي وُذلِّي

وقد مر معنا قول الحلَّاج:

اقتلونِـــــــي يا ثِقَــاتي إنَّ في مَوتِي حياتـــي

ومماتِـــي فـــي حياتـــي وحياتِي في مماتِـــي

يدهش الباحث في الشعر الصوفي من تشابه التجارب الروحية التي يعيشها المتصوفون على اختلاف أزمانهم، فالحلاج كان ملهمًا لابن الفارض في خوض الرحلة الصوفية، والتشابه بين أبيات ابن الفارض وأبيات الحلاج لا يدخل إلى الشعر من باب التناص، بل هو إعادة التجربة الروحية الحلاجية بأنفاس ابن الفارض.

فالفناء عند ابن الفارض كما الحلاج ارتقاءٌ في مدارج الحب، للوصول إلى أعتاب الحضرة الجليلة، وبالفناء تصبح الروح شفافة لطيفة، تعاني من أصفاد المادية التي تعذب الجسد، فتنشدَ الراحة له بالموت حتى تتحرر الروح من قفص الجسد وتخرج من عالم الدنيا إلى عالمٍ تشرق فيه بالقرب من خالقها، فالفناء عند ابن الفارض يشرحه الكلاباذي بقوله: "**تصعيدٌ للكمال تصعيدٌ تخفق أجنحته في أفقٍ قدسيٍّ علويٍّ ثم تخفق صاعدةً صاعدة حتى تنال شرف التخلق بأخلاق الصفات الإلهية**"[١]. ولا يكتفِ ابن الفارض بالسير على نهج الحلاج وخطواته؛ بل استفاض في تفسير مفهوم الفناء، ليتحول في شعره إلى مفهوم " القتيل"، فالفناء هو القتل، والفاني هو القتيل، وقد أخرج ابن الفارض كلمة القتل من دلالتها المعجمية، ليجعل منها مفهومًا صوفيًّا يرمز إلى أعلى درجات الحب، وجعل من أنواع الأسقام أوصافها درجات متتابعة توصل إلى أعلاها، مستوحيًا إيَّاها من قصائد الحلاج، وقد امتلأت شعاب الديوان بهذا المفهوم، ومن شعره في الفناء " القتل" قوله[٢]:

ما بينَ معترَكِ الأحـــــداقِ والمهجِ أنا القتـــيلُ بلا إثمٍ ولا حـــــــــرجِ

أصبحتُ فيك كما أمســـــيت مكتئبًا ولم أقل جزعًا يا أزمـــــــــة انفرجي

---

[١] الكلاباذي، التعرف إلى مذهب أهل التصوف، ص٥

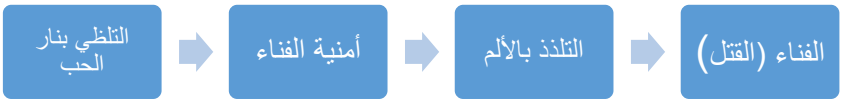
[٢] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٧٥

عذِّبْ بما شئتَ غير البعدِ عنك تجدْ أوفى محبٍّ بما يرضيك من مـــــهجِ

من لي بإتلاف روحي في هوى رشأٍ حلوِ الشـــــــمائلِ بالأرواح ممتزجِ

انظرْ إلى كبدٍ ذابَتْ علـــــيك جوىً ومقلةٍ من نجيعِ الدمـــــــعِ في لججِ

يفتتح ابن الفارض رائعته بالاعتراف الصحيح دون خجل أو مواربة: إنه قتيل الحب، لقد بلغ الفناء، واجتاز كل المراحل، لقد قتل في حب الله كل ما يشغله عن معبوده، لقد قتل إرادته لحيا في إرادة الله سبحانه، وقتل النفس والرغبات والماديات، قتل الخواطر التي تشوش رحلة روحه. بدأ ابن الفارض بما انتهت به رحلة روحه، وبقي عليه أن يفصِّل خطوات الوصول إلى القتل " الفناء": فها هو يستسيغ كل ألوان العذاب إلا عذاب البعد عن الله سبحانه، وقد تمنَّى قبلًا أن تفنى روحه في حب الله، لأنَّ كبده تلظَّى بنار العشق. وطريق ابن الفارض إلى الفناء في قصيدته كان كالآتي:



هذا المعنى ورد مرارًا في شعر ابن الفارض كما في قصيدته التي يقول فيها[١]:

هو الحُب فاسلمْ بالحشا ما الهوى سهلُ فما اختاره مضنًى به ولـه عَقْلُ

وعشْ خاليًا فالحـبُّ راحـتُهُ العنـا فأوَّلـه ســـــــــقمٌ وآخرهُ قتـــلُ

وقلْ لقتيلِ الحبِّ وفَّيـــــــت حقَّه وللمدَّعي هيهات ما الكَحَلُ الكُحْلُ[٢]

أحبةَ قلبي والمحبـــــــــةُ شافعي لديكم إذا شئتم بها اتصلَ الحبـلُ

أخذتـم فؤادي وهو بعـضي فما الذي يضرُّكم لو كان عندكم الكـــلُ

فنيـتُ بـه عنِّي فكيفَ أرى الـسِّوى وهذا وجودي من صفاتِ البقا عطلُ

[١] الديوان، ج٢، ص١٥٢
[٢] الكَحَل: سوادٌ يعلو منابت الأشفار (سواد خلقة)، الكُحْل: الإثمد، وكل ما يوضع في العين.

يبدأ سلطان العاشقين قصيدته بالحديث عن الحب، ويحذِّر من خطورته وتبِعاته، ونتيجةً لهذه المقدمة التنظيرية شهد البيت الأول من قصيدته تحوُّلًا في أسلوب ابن الفارض، خرج عن المألوف، ففي ديوانه كان يتفنن في تجميل ناصية القصيدة، لتجذب المتلقي، وتبهر المستمع، ولكنَّه عندما قرر أن يتحدث عن الحب حديثًا نظريًّا تلعثمت كلماته، وتدافعت أفكاره، فكان البيت الأول كثيف المفردات، كثير الجمل، لم تسعفه كثرتها بنقل صورة الحب وآلامه، ولكنَّه استدرك ذلك في باقي القصيدة، وعاد ليتحدَّث عن الحب ومراتبه، مقحمًا تجربة روحه، مانحًا شخصه ضمير الغائب.

ويلحظ الباحث في ديوان ابن الفارض أنَّه أكَّد معنى الفناء في أكثر من موضع، وأكَّد أيضًا على أنَّ الحب هو أول مرحلة من مراحل الفناء كما في قوله[١]:

زِدْنِي بفرطِ الحبِّ فيكَ تحيُّرا وارحمْ حشًى بلظى هواكَ تسعرا

إنَّ الغرامَ هو الحياةُ فمتْ بهِ صبًّا فحقُّك أن تموتَ وتعذرا

تك النار المستعرة في قلب ابن الفارض ما هي إلَّا شوقٌ للفناء، "**الصوفي يشعر بأنَّ ثمَّة نار عطشٍ تشتعل في فؤاده، عطشٌ إلى الفناء في حضن الألوهية، فيبدأ هذا الوجد بالتحرُّق عطشًا يزيد لهيبه لُمعُ نورِ واردٍ من الحضرة الإلهية، فهذا شوقٌ مشفوعٌ بالرجاء، شوقٌ إلى الاتحاد بالله**"[٢] واستعان ابن الفارض بلفظ "الموت" في أكثر من موضع، معتبرًا إيَّاه معادلًا موضوعيًّا لـ "القتل"، وقصد به الفناء. وفي القصيدة التي نعالجها نرى ابن الفارض قد استحدث صورةً بديعة استقاها من أحوال وجده: فأخبرنا عن قلبه الذي غادر صدره، واستقر على العتبات المقدسة، وها هو يناجي ربَّه بأن يُتبع القلبَ الجسدَ، ليرتاحَ في قربه جلَّ وعلا. وهي صورة رقيقة لطيفة، ولعلها وجه من وجوه الفناء ولابدَّ أنَّ هذه الصورة هي حال من أحوال ابن الفارض في رياضاته الروحية، لذا قد كررها في أكثر من قصيدة، كما في قوله[٣]:

ألا في سبيل الحبِّ حالي وما عسى بكم أن أُلاقي لو دريتم أحبَّتي

---

[١] الديوان، ج١، ص٣٤٥

[٢] نصر، عاطف جودة، الرمز الصوفي، ص٣٥١، نقلًا عن كتاب شطحات الصوفية، عبد الرحمن بدوي، ص٧.

[٣] ديوان ابن الفارض، ص٣٦١

أخذْتُم فؤادِي وهو بعضي فما الذي يضرُّكم لو تُتبـــــعوه بجملتي

تنقَّل ابن الفارض بين درجات الحب، ووثَّق للناس في رحلته أوصاف الحب وأوجاعه، بعد أن عايشها، حتى بلغ الفناء، وأبدع في ابتكار الصور البيانية، وتكرارها وفق أُطرٍ مختلفة، لتسهمَ في تمكين هذه الأحوال لدى القارئ في التصوف.

ويبقى للذوق الأدبي رأيٌ في معادلة ابن الفارض _وبعض شعراء التصوف_ لمصطلح الفناء بكلمة القتل والموت ومرادفاتها: القتل كلمة تحمل في بنية حروفها دلالات سلبية، كالألم والظلم، والدم، والفراق والعقاب وغير ذلك، وفيه أيضًا ضجيج يصنعه المتلقي اعتراضًا على ثقل هذه الكلمة، والموت كلمة توحي بالخوف والفراق والقدر، فهو ليس من صنع الإنسان. أمَّا الفناء الذي قصده الصوفيون فهو أنسب دال على هذا المدلول: أن يفنى عن إرادته ويبقى في إرادة الله سبحانه، ويحيا بين الناس وروحه تسبح في ملكوت رب العزة، بكل هدوء وصمت، فالفناء في الله مفهومٌ يوحى بالهدوء والاستقرار الروحي، أما القتيل والميت وغير ذلك وإن جمَّل الشعراء صورها ولكنَّ شيئًا من مسلمات الدلالة فيها ينساب إلى المعنى الصوفي، وقد يفسده.

وبعد ابن الفارض ينتقل البحث لدراسة مفهوم الفناء في شعر ابن سوار، ومن ألطف شعره في الفناء قوله[١]:

كاشفْتَني بحقائـــــقَ قدســـيَّةٍ ليسَتْ تحصَّل بالكتابِ وتدرسُ

وكشفتَ لي سرَّ الجمالِ فسرَّنِي أنِّي على دينِ المحبةِ أرمس

لابن سوار في الفناء لغةٌ مميزة بلطفها، فيتحدث بهذه الرقة عن أسرار المكاشفة في لحظات الوصل، هذه الأسرار لم يحوِها علمٌ، ولم تضمها كتب، إنَّما هي نتيجة إخلاصٍ في الحب المقدس، وبه تخَّلص من أصفاد المادية، فأشرقت روحه بنور الله، وفنت إرادته لما التزمت إرادة الله، وفي البيت الثاني يصرِّح برغبته بالفناء، مستخدمًا كلمة (الرمس) وهو القبر، وما سبق هذه الكلمة يدلُّ على قصده الفناء بالقرب من الله سبحانه وليس الموت المعروف، فالشطر الأوَّل يؤكد أنَّه وصل بحبِّه لله سبحانه منازل رفيعة، حتى منحته خلواته شيئًا من أسرار

[١] ديوان ابن سوار الدمشقي، ص٨٤

الجمال المحيط بمقام القرب. وشعر ابن سوَّار لطيف المعاني، فصيح اللفظ، بديع الصور، برع في معنى الحب والفناء، وقرنه بالجمال، لذا نلحظ أنَّ ابن سوار في هذا المعنى الصوفي المعقد (الفناء) أبدع قصائد رقيقةً لطيفةً سهلةً، ومضمونها الفناء، كما في الأمثلة الآتية[١]:

وكيفَ يقرأُ طرفِي حسنَه عجلًا وخَطُّ عارِضِهِ المِسكِيِّ ريحانِي

أم كيف يحجب عن روحي ملاحَتَه إذا تجلَّى لها والسترُ جثمانِي

أفنَتْ صفاتِي صفاتٌ منه عاليةٌ فلستُ أنظرُ في وصلٍ وهجرانِ

الحب عند ابن سوَّار مقترنٌ بالجمال، ولمَّا تعمَّق الحب في قلبه ارتقى في مدارج الجمال، فوصل إلى قمة هرم الحب: الفناء. لقد فني عن ذاته وعن إرادته أمام روائع الجمال التي قيدت إنسانيته بأصفاد الحب، والأبيات تشرح للمتلقي ومضات خاطفة من لحظات الفناء أمام تجليات الجمال، ففي البيت الثاني، لا يأبه للموت في سبيل لحظات المكاشفة، هنا يكشف عن ذوبان ذاته وصفاته والماديات المحيطة به في سبيل القرب، والبيت الثالث يتحدَّث صراحةً عن تجربة الفناء عنده، هو لم يمت ولكنَّ صفات الجلال والجمال أذهلته وغيَّبته عن واقعه، وبعدها بقيت آثار الجمال ما بين عينيه وأجفانه، فكلما رمشت عيونه لاحت له صفات الجمال التي محت منه كل إرادة، وأبقت على حب القرب من الله جل وعلا.

ولابن سوار أيضًا في الفناء[٢]: (من الكامل)

ما في الهوى خطرٌ يُهابُ ويرهبُ إلَّا ولي منه الأشدُّ الأصعبُ

سقطَ اختياري مذ فنيتُ بحبِّكم عنِّي فلا أُلوي ولا أتطلَّبُ

ليسَ المحبُّ حقيقةً من يشتهي أو يشتكي أو يرتجي أو يرهبُ

الحبُّ أيسرُه المماتُ وكلُّ من يرجو الحياةَ فدونَه يتذبذبُ

[١] ديوان ابن سوار، ص٢٨٩
[٢] ديوان ابن سوار، ص٢٨٢

يتحدث ابن سوار لمريدي التصوف عن معنى الفناء، ويبسط القول في خطواته ومصاعبه، ولكنَّه في قصيدته هذه إنما ينقل تجربته في عالم التصوف. والباحث في شعر ابن سوار يدرك من لغة قصائده أنَّ الفناء في مفهومه إنما هو رحلة روحه إلى رياض الحب الطاهر، ترتع بحبٍّ وهدوءٍ في ميدان الجمال الإلهي، ثم تعود روحه عن غيبتها لتخبر المتلقي بفيضٍ من لغة الجمال عن هذه الرحلة الروحية.

وتشعر الباحثة أنَّ شعر ابن سوَّار وعلى الرغم من كون لغة القصائد تنبض بالحب والفناء والجمال وروائع البيان وموسيقا البديع، إلَّا أنَّه في بعضها **يتَّبع التقاليد المعروفة في الشعر الصوفي!** ونقصد بتقاليد الشعر الصوفي:

الحب ومراتبه، الفناء وأوصافه، والخمرة الصوفية وأفعالها، وغير ذلك من الرموز والمفاهيم التي اختصَّ الشعر الصوفي بها. وقد أوحى برود العاطفة في شعره بهذا النهج التقليدي مقارنةً مع حرارة العاطفة في شعر الحلاج وابن الفارض. وهذا الحكم لا يقتصر على الأمثلة الواردة في الأطروحة، بل بَتَتْهُ الباحثة على مجمل الديوان، فكثافة إنتاجه والتفنن في صنع الصور البيانية، وتقليده لنهج شعراء التصوف[١]. كل تلك الأمور طغت على حرارة العاطفة، مع كون ابن سوار اعتمد استخدام المفردات والصور ذات الهالة الإيحائية والدلالية المؤثرة في المتلقي. ولا تنكر الباحثة أنَّ الدارس لديوان ابن سوار ستبهره قوة البناء المعنوي والهيكلي لقصائده، ولكن لمَّا كان من أهداف الأطروحة دراسة أطوار الشعر الصوفي ومعرفة سمات كل طور ومميزاته، وضع شعر ابن سوار موضع المقارنة، فكشفت هذه المقارنة عن برودٍ في عاطفة ابن سوار في بعض القصائد، وهذا لا ينقص من القيمة الفنية والجمالية لقصائد ابن سوار، ولكنَّها لا تتساوى في التصنيف مع كبار شعراء التصوف، الذين اعتمدوا في صنع أشعارهم على صدق التجربة الروحية، وحرارة العاطفة.

---

[١] أبرز مثال على هذا مطلع القصيدة التي نعالجها:

ما في الهوى خطرٌ يُهابُ ويرهبُ إلَّا ولي منه الأشدُّ الأصعبُ

اقتبس المعنى والمبنى وهندسة البيت من قصيدة للشيخ أحمد الرفاعي ت(٥٦٧هـ) يقول فيها :

ما في الصبابةِ منهلٌ مستعذبُ إلَّا ولي فيه الألذُّ الأطيبُ

والقصيدة موجودة في ديوان الرفاعي ص٧٧، وهذا نوع من المعارضة الشعرية، وتاريخ الوفاة يدلُّ على أنَّ ابن سوار هو من عارض الرفاعي، فوفاة ابن سوار في ٦٧٧هـ ، مع الأخذ بالعلم أنَّ الشيخ الرفاعي كان من أبرز رجال التصوف والفقه وتتلمذ على يديه علماء المشرق العربي

الفناء في طور الترميز الاصطلاحي

في الطور الأخير من الشعر الصوفي في العصر العباسي، اهتمَّ شعراء التصوف في صوغ فلسفات صوفية، ووضع معاجم للمصطلح الصوفي وتفسيره ضمن أُطرٍ عرفانية، واعتمدوا على الرمز اعتمادًا مبالغًا فيه، فأخرجوا معظم مفردات أشعارهم من أبواب دلالتها المعجمية، ومنحوها معنىً صوفيًّا جديدًا يتناسب مع الفلسفات المحدثة، لذا ضنَّ بعضهم بإبداع شعرٍ على منوال من سبقهم، فجلُّ اهتمامهم في صناعة الشعر كان منصبًّا على توكيد فلسفاتهم ودعمها على المستوى الفني، ولكن لم تخلُ دواوينهم من بعض الأبيات التي تحمل معنى الفناء. ونبدأ مع السهروردي الذي يقول[١]:

طرقَ السمعُ يا أهيلَ المصلَّى خبرًا منكم فـــــزادَ اشتيـــاقي

أن سأفنى بكم وتفنى عظامي ورسيسُ الغرامِ في القلبِ باقِي

يعتمد السهروردي في تضمين مفهوم الفناء على إرث سابقيه من شعراء، إذ تقترب تجربة السهروردي من تجربة الحلاج في معايشة أحوال الفناء، " **الصوفي على مذهب الحلاج لا يدرك الوجود المطلق إلَّا بفقد وجوده الجزئي**"[٢] فالشاعر مستعدٌ للفناء، والموت هو أحد وسائل الفناء. كما يؤكِّد أنَّ الموت لا يحول دون استمرارية الفناء، بل سرمديته، سيبقى فانيًا وتشهد على ذلك بقايا رفاته في قبره. وقد قيل إنَّ التصوف دين الموتى. ولا غرابة في ذلك، فالصوفي يذكر الموت ويكثر من ذكره، حتى يألفه، ثمَّ يتمناه، ثم ينشده جهرًا، حتى يحيا بحضرة القرب ويوضح الغزالي علاقة الصوفي بالموت بقوله: "**اعلم أن العارف الكامل المستهتر[٣] بذكر الله تعالى مستغنٍ عن ذكر الموت بل حاله الفناء في التوحيد لا التفات له إلى ماضٍ ولا إلى مستقبل ولا إلى حال من حيث إنه حال، بل هو ابن وقته يعني أنه كالمتحد بمذكوره...، وكذلك يفارقه الخوف والرجاء؛ لأنهما سوطان يسوقان العبد إلى هذه الحالة التي هو ملابسها بالذوق**"[٤].وعبَّر السهروردي عن تلك المشاعر المتأججة بصورة بديعة الصنع، أدَّت

---

[١] ديوان السهروردي، ص٧٠

[٢] ديوان الحلاج، تعليق د. الشيبي ص١٠٤

[٣] المستهتَر بالشيء هو المولع به لا يبالي ما قيل فيه، انظر: مختار الصحاح، مادة (هتر).

[٤] الغزالي، كتاب الربعين، مصدر سابق، ص٢٧٨.

بأمانةٍ وحرفيةٍ المعنى الذي قصده الشاعر. ومن أجمل الومضات المعنوية التي ضمها البيت صورة الحب الذي سكن الجوارح واستقر بها بعد أن فاض القلب به. فالحب دين أهل التصوف. والفناء منتهاه، وبذلك اعتقدوا وسعدوا. والبيت الآتي للسهروردي يدلُّ على ذلك[١]:

بُشِّــرت أنَّــكَ قاتلِي يا حبَّذا إن كنــتَ قاتــلُ

في مضمار الشعر الصوفي، الموت حبًّا هو الفناء، وهو منتهى أمل العاشق، وهو البشارة المنتظرة التي تحمل في طياتها الفرح للصوفي الحزين القلق، إنَّه الموت حبًّا لله، إنَّه الفناء. يجد الباحث في الشعر الصوفي ظواهر أسلوبية عجيبة، وأبرزها غرابةً كثرة ذكر الموت في أشعارهم؛ إنَّهم يعشقون الموت في طريقهم للفناء. ولعلَّ هذا التقديس للموت أو القتل أو الفناء أو العلل والأمراض التي ينشدونها في أشعارهم سببه الاغتراب عن واقعهم: اغتراب الروح عن الجسد، اغتراب الجسد عن حاجاته الطبيعية، كالنوم، اغتراب الصوفي عن المجتمع، فالصوفي يحيا بالحب حتى يذهله عن إنسانيته، ويتدرج في أحوال القرب وفي كل مرحلة يتخلَّى عن وجوده في الدنيا، ويرنو لحياة البرزخ، حيث تتحرر الروح من أسر الجسد. ومن شعره أيضًا في الفناء[٢]:

حضروا وقد غابَتْ شواهدُ ذاتهم فتهتَّكوا لمَّــا رأوهُ وصاحـــوا

أفناهم عنهم وقد كُشـــفَتْ لهم حجبُ البقا فتلاشــتِ الأرواحُ

هذان البيتان يمثِّلان تجربة فناء؛ حيث تفنى الذات العارفة عن نفسها وعن الوجود من حولها ولا يبقى لها حضور إلا مع الله تعالى فهي لا تشهد شيئًا سواه. ويتحدَّث السهروردي صراحةً عن شهود الحضرة الإلهية، والواردات التي فاضت عليهم، أذهلتهم عن أنفسهم، ولمَّا لم يقدروا على كبت جماح الغيبة صاحوا. وفي البيت الثاني يبلغ السهروردي منتهى الفناء، حين يفنى عن روحه، ويفنى عن إدراك فنائه. يقول أبو سعيد الخراز:

---

[١] ديوان السهروردي، ص٧٢
[٢] ديوان السهروردي، ص٦٣

«فمن شاهد الله بقلبه خنس عنه ما دونه، وتلاشى كل شيء وغاب عند وجود عظمة الله، ولم يبقَ في القلب إلا الله عز وجل»[١].

وحال الفناء حال وجدانية تزول سريعًا، إذا لم يستطع الصوفي العودة من غيبته وسكرته إلى عالم الواقع، فإنَّ هذه الحال ستشوُّشه، وبالتالي سيزيد الشرخَ بين الجسد والروح. وبعدها ينشدُ الموتَ لتبقى روحه في تتنعم في حال الفناء، فلا يزول عن ذلك.

بعد السهروردي ننتقل إلى إمام الفلسفة الصوفية الشيخ محيي الدين بن عربي، الذي انشغل بصناعة الفلسفة وشعر الغزل عن اتباع أغراض الشعر الصوفي المألوفة، وبعد بحثٍ مضنٍ في شعره، وجدت الباحثة بعض الأبيات تحمل إشارات سريعة تلمح بالفناء، يقول[٢]:

يا دمعتي فانسكبِي يا مُقلتي لا تُقلعي

يا زفرتي خذْ صُعُدًا يا كبدي تصدَّعي

وأنت يا حادي اتئدِ فالنَّارُ بين أضلعي

قد فنيتْ مما جرى خوفَ الفراقِ أدمُعي

يتحدَّث ابن عربي في قصيدته عن إرهاصات الوصول إلى الفناء، فالبكاء والآهات والكبد المتلظي بنيران الجوى، كلها من مراتب الحب، وإذا استمر الصوفي في هذا الطريق فإنَّه سيصل إلى حال الفناء، وينعم بها، ابن عربي لم يتحدَّث في هذه القصيدة صراحةً عن الفناء، وإن أشار إليه لفظًا، حين وصف الدمع، ولكنَّه قصد من ذلك التلميح إلى زوال حال الفناء، فهو يتلذَّذ بشعور القرب من الله تعالى، ولكنَّ هذه الحال زائلة، لذا ندبها،

---

[١] الطوسي، اللمع ، ص١٠١.

[٢] ترجمان الأشواق، ص١٤٠.

وبكى عليها حتى فنيت أدمعه. إنَّه يخالف شعراء التصوف، فالآخرون يصفون لحظة الوصول إلى تلك الحال، وهو يصف لحظة الانتهاء والعودة إلى عالم الماديات. ولابن عربي أيضًا[١]:

محصَّبهم قلبي لرمِي جمارِهم ومنحرُهم نفسي ومشربُهم دمِي

كعادة شعراء التصوف؛ يستعذب ابن عربي العذاب في الحب، ويتلذذ بوصف القتل، في سبيل البلوغ إلى حال الفناء، فالقلب تجهز لتلقي الحقائق الإلهية، ومع أنه منح هذا المعنى صورة ليست لائقة (فالرجم لإبليس في مناسك الحج) إلَّا أنَّ تلك الواردات في تجليها على القلب تقتل شيئًا من حظوظ النفس، وهذه خطوة صحيحة على طريق الفناء. وفي الشطر الثاني يبيح قتل نفسه وإراقة دمه قربانًا للحظات القرب من الله سبحانه، فالعارف الصوفي يرتقي في أحوال فنائه في مدارج المشاهدة، ولما تحين لحظة العودة يتخلى العارف عن كل شيء في مقابل أن تستمر تلك اللحظات، فيبيح دمه لأجلها.

<u>وفي ختام مبحث الفناء في الشعر الصوفي يمكن للباحثة أن تسلط الضوء على نتائج، منها:</u>

١) طور الحلَّاج هو المفصل الرئيس في مفهوم الفناء وفي الشعر الصوفي ككل؛ فهو يمثِّل نقلةً نوعية، لأنَّ تجربته التي خطَّها في شعره لم تمهد الطريق للفناء؛ بل إنها رسمت مراحل الفناء، حتى يستقر الصوفي في مقام القرب.

٢) وردت ألفاظ الموت والقتل في شعر الحلاج، وقد قصدهما بدلالتهما المعروفة، أي إنَّ لفظ الموت والقتل لم يكن كناية عن شيء، أو من باب الرمز الصوفي؛ بل كان يتمنى ذلك ليحافظ على حال الفناء.

٣) مفهوم الفناء ومراتبه أنشأه الحلاج ومشى عليه شعراء التصوف في الأطوار اللاحقة، وأفاضوا عليه من جمال البيان وروعة التصوير ما جعله أكثر ألقًا من شعر الحلاج، ومنحوه تفاصيلَ تجاربهم التي زادت من عمق فلسفته، وجعلت منه مفهومًا أكثر غموضًا وتعقيدًا.

٤) تعارض مفهوم الفناء الذي رسمه الحلَّاج عنه في طوري التمهيد والتأسيس، بل عارض أيضًا مفهوم الفناء في الإسلام، فالفناء في صدر الإسلام كان " فناء عن تعظيم ما سوى الله، وبقاء في تعظيم الله تعالى...

[١] ترجمان الأشواق، ص٣٦

ومن فناء الحظوظ: حديث ابن مسعودﷺ قال: ما علمت أن في أصحاب رسول الله ﷺ من يريد الدنيا حتى قال الله: ﴿ منكم من يريد الدنيا ومنكم من يريد الآخرة﴾ (آل عمران ١٥٢)فكان فانيًا عن إرادة الدنيا..."[١] فالفناء في الإسلام ذهاب حظوظ النفس والبقاء في حضرة تعظيم الله دون الذهول عن الدنيا وعمارة الأرض وإقامة الشريعة.

٥) الفناء في طور التأسيس نبتةٌ جذورها الإسلام، لا تختلف عنه في جوهره، وإن زادوا في شرحه وتوسعوا في تفاصيله، فالفناء عند الجنيد هو حال من الأحوال العارضة، " **لأنَّه لو دام لتعارض مع أدائه الشريعة، ولهذا مدرسة الجنيد تثبت الاثنينية بين الله والإنسان، ومن ثم فإن الوحدة عنده تمثل وحدة الشهود**"[٢]

والفناء عند الحلاج يخرج من عباءة طور التأسيس لينتهي بالاتحاد الصريح :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

فالشعور العميق بالقرب من الله تعالى، أوهمه بالاتحاد؛ وبذلك "**ينتهي الأمر إلى قرب يكاد يتخيل منه طائفةٌ الحلولَ، وطائفةٌ الاتحادَ، وطائفةٌ الوصولَ. وكل ذلك خطأ**"[٣].

٦) اتبع السهروردي في شعر الفناء نهج أسلافه، ومثَّل الفناء في شعره حالًا من أحوال التصوف، سريع الزوال. وفي سبيل استمرارية هذه الحال قرنه برجاء الموت أو القتل (كتجربة الحلاج).

٧) انشغال السهروردي بصوغ فلسفات صوفية محدثة، كفلسفة الإشراق، منعه من الاهتمام بشعره، والعمل على تطويل القصائد، وبالتالي كان شعر الفناء عبارة عن أبيات معدودة متناثرة بين سطور الديوان.

٨) درجات الحب ومراتبه بقيت من المسلمات في ذاكرة ابن عربي، ولكنَّه لم يعتمد عليها في مدارج الفناء، وفضَّل الاعتماد على الرموز، والتي لا تفهم إلا بقراءة شرحه وتعليقه، فالشعر لديه مقترنٌ بالشرح.

٩) قيَّد ابن عربي شعره بأصفاد الفلسفة والرمز والاصطلاح، ولكنَّ الصعوبة لا تكمن في الفلسفة، ولكنها تكمن في كون تفسير تلك الرموز وتأويلها مقترنًا بكلام ابن عربي في شروحه، فالقارئ لشعره على وجه المطالعة لا يفهم شيئًا من مراد الشاعر، ويؤول الشعر على غير ما كتب له. والباحث المتمعن في شعره

---

[١] التعرف، ص١٢٥

[٢] مدخل إلى التصوف الإسلامي، أبو الوفا التفتازاني، ص١١٠، بتصرف

[٣] الغزالي، المنقذ من الضلال، مصدر سابق، ص٧٠.

لا يدرك المعنى الصوفي الذي قصده الشاعر إلا بعد طول معاناة في البحث والدراسة، وهناك معانٍ أخفاها تمامًا، لا يفهمها إلا أصحاب التجربة العرفانية، كقول الحلاج[١]: من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا. فتلك الأشعار التي غلَّفها ابن عربي بوشاحٍ من الرموز والاصطلاحات لا يمكن أن يكشف أسرارها إلَّا أصحاب التجربة الروحية المشابهة لتجربة ابن عربي.

١٠)من سمات الأسلوب في شعر الفناء الاتساع المعجمي الذي أدَّى معنى الفناء (القتل ، الفناء، الرمس، الموت، القبر،....) باستثناء الحلاج والسهروردي اللذين لم يخرجا هذه الكلمات من دلالتها المعروفة

١١) في طور الرمز وأفانين الحب والفناء تلحظ الباحثة الكثرة المفرطة في تضمين مفهوم الفناء في القصائد، فالقصيدة في هذا الطور تكون مزيجًا من معاني الحب والفناء والخمرة الصوفية والغزل الصوفي والرحلة الصوفية، وهذه القصائد من أطول القصائد في الشعر الصوفي.

[١] ديوان الحلاج، ص١٢٢

الفصل الأوَّل: المبحث الثالث.

الحنين في الشعر الصوفي

الشعر الصوفي شعرٌ وجداني، يمتاز بنغمته الحزينة، فهو مزيجٌ من الحزن والشوق والألم والجوى، وتفيض فيه أمواج العاطفة ويتضاعف أثره إذا ثارت لدى الصوفي مشاعر الحنين ولوعة الشوق، فينساب ذاك اللحن المميز من بين كلمات الصوفي، لتستقر في وجدان المتلقي، يتفاعل معها، ويشعر بحرقة الشاعر وانكسار قلبه. ولا يمكننا القول إن الحنين ابتدأ مع الشعر الصوفي؛ فالحنين شعورٌ جُبِلَ عليه الإنسان، وفطرةٌ تنادي الروح لتسافر بها إلى موطن ذكرياته. وأبدع الشعراء على مرِّ العصور بروائع خالدة حفظت مشاعر الحنين وبلغتها للمتلقي متأججةً صادقة، كقول الشاعر أبي تمام الذي أصبح مثلًا سائرًا، وشاهدًا حقيقيًّا على الحنين للحب الأول والمنزل الأول[١]:

نقِّل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحبُّ إلَّا للحبيبِ الأوَّل

كم منزلٍ في العمر يألفه الفتى وحنيـــنهُ أبدًا لأوَّل منزلِ

ولابدَّ لنا من معرفة منشأ الحنين في الشعر الصوفي، لأنَّه غرضٌ بسط نفوذه عليه، وحمل معه خصائص الحنين ورموزه. ومن الممكن أن يدرك الباحث سبب الحنين في الشعر العربي، لأنَّ القصيدة العربية تحمل تصريحًا أو تلميحًا عن سبب الحنين، أمَّا القصيدة الصوفية فغالبًا ما يكون الحنين رمزيًّا. ومن هنا أحاط بموضوع الحنين في الشعر الصوفي جدلٌ، وكثرت الأسئلة عنه: لمن كان الحنين؟ هل رافقه اليأس والإحباط؟ ما منشؤه؟ بم اختلف الحنين في الشعر العربي عنه في الشعر الصوفي؟ هل استخدم شعراء التصوف رموز الحنين ذاتها في الشعر العربي؟

وحتى تستطيع هذه الأطروحة الإحاطة بإجاباتٍ عن هذه التساؤلات وجب علينا أن نعتمد التحليل النفسي للشعر الصوفي في معرفة منشأ الحنين ودوافعه، وهو حقيقةً جزءٌ من المنهج التكاملي الذي سار عليه البحث من بدايته.

---

[١] ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده العزام، دار المعارف القاهرة، ط٤، (د.ت)،ج٤، ص٦٥.

والتحليل النفسي للشعر الصوفي يسهم في الغوص في أعماق ذات الشاعر ومعرفة مكنوناته، ويكشف الأستار عن أسرارٍ لم تبحْ بها سطور الشعر الصوفي.

وبمساندة المنهج النفسي في التحليل وجدت الباحثة أن الحنين في الشعر الصوفي سببه الاغتراب؛ فالشعور بالاغتراب عند شعراء التصوف شعورٌ أصيلٌ في ذات الصوفي؛ بل هو شعورٌ قبع في أعماق نفس الإنسان. فهو ظاهرةٌ قديمةٌ تكونت مع اللحظات الأولى لنشوء المجتمع الإنساني، وما يرافق قيامه من صراعاتٍ وأزماتٍ. وقد لمَّح الإسلام إلى فكرة الاغتراب بمفهوم الزهد، فاقترب الاغتراب بمعناه الإيجابي[١] من الزهد، الذي يحضَّ على ترك مباهج الحياة والتنكر لها والاغتراب عن مجتمعات اللهو والمجون والمغريات، ولهذا المعنى أكثر من دليلٍ من العقيدة الإسلامية، منها قول الرسول الكريم ﷺ: " **كن في الدنيا كأنَّك غريب أو عابر سبيل**".

واقترن عند شعراء التصوف الحنين بالاغتراب، فهما معنيان متتامَّان في التجربة الصوفية؛ فالمتصوفة سافروا بأرواحهم خارج حدود العالم المادي، وكسروا قيود الزمان والمكان، وحلقوا في عالم القرب من الحضرة القدسية، وبقيت أرواحهم في حنينٍ دائمٍ وشوقٍ متوقدٍ إلى المكوث في هذا العالم، ولكن هذا ما لم يكن يحدث، فأرواحهم مقرونةٌ مع أجسادهم في عالم الواقع عالم الماديات الذي تنكروا له واغتربوا عنه. عاشوا فيه وأرواحهم تبكي ذاك الوطن الآمن، وتحنَّ إلى لحظة الوصل. وتتلخص قضية الحنين في الشعر الصوفي بعبارة وجيزةٍ بليغة: **اغتربت أرواح أهل التصوف عن عالم الماديات وبقيت في حنينٍ دائم إلى عالم القرب من العتبات المقدسة.**

وانعكست ظاهرة الحنين انعكاسًا جليًّا في الشعر الصوفي، حتى وُسِمَ بها، وأبدعوا في التعبير عن تلك المشاعر الرقيقة التي لا تجانب قلبًا، فالحنين شعورٌ لا يقبل الزيف، ولا يُمزج بالتصنُّع، لذا نلحظ أنَّ رموزه في الشعر العربي تكاد لا تتغير، حتى المتصوفة لم يأتوا بغير تلك الرموز، وعبروا عن فيض مشاعرهم بها، وتمسكوا بإرثهم من رموز قصائد الحنين.

---

[١] الاغتراب السلبي يكون بسبب الفشل والخذلان، ومن أبرز سماته الإحباط، الحزن، اليأس. ينظر : إرشادات الصحة النفسية لتصحيح مشاعر ومعتقدات الاغتراب، سناء حامد زهران، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤/ ص١٠٧، ص١٠٨

- **الحنين في شعر طور التمهيد:**

تفتَّحت بوادر الشعر الصوفي على لسان رابعة العدوية، فلم تكن رائدة طور التمهيد فقط؛ بل كانت الأم الروحية للمدرسة الصوفية وللشعر الصوفي، وعلى الرغم من قلة أشعارها، إلَّا أنها كانت كافية بالقدر اللازم لتخطَّ أهم سطور الشعر الصوفي. ولم يكد بيتٌ شعريٌّ أو قطعةٌ نثريَّةٌ من أدب رابعة يخلو من الحنين، ذاك الشعور الذي بقي يسحبها بهدوءٍ إلى عالم فيه الطمأنينة والسكينة التي تفتقدها في عالم الواقع، تقول رابعة العدوية:[١]

باللهِ يا ريحَ الصَّبا مرِّي على تلكَ الرُّبا

وبلِّغي رســـالتي بنصِّها أهـــلَ قبا

واحرباه وهل يردَّ د فائتَـــا واحـــربا

تشتاق رابعة إلى تلك الأماكن التي شهدت أجمل لحظات الوصل، إنَّها تحنُّ إلى قباء، المكان الذي ارتاحت روحها فيه، وسكنت جوارحها إليه. وعلى نهج شعراء العربية في التعبير عن حنينهم سارت رابعة في التعبير عن لواعج الشوق فأطلقت زفرات حنينها مع ريح الصبا، تلك النسائم التي حملت معها أهات المحبين ولوعة المشتاقين، كانت ريح الصبا حاملًا أمينًا لمشاعر الحنين مع اختلاف الأزمنة، لذا وثقت رابعة بها، وحملتها مشاعر الشوق ورسائل الحنين إلى قباء، مع كثيرٍ من الحسرة والأسف على أيام مضت، حفرت في ذاكرة روحها لحظات الوصل. استخدمت الشاعرة رموز الحنين في الشعر العربي دون أي إضافاتٍ صوفية، وهذا دليلٌ على شمولية تلك الرموز، وقدرتها على استيعاب المشاعر على اختلاف منشئها وتوجهها. رموز الحنين في أبيات رابعة تجلَّت بمناجاة ريح الصبا، والتكرار مع صيغة نداء الندبة (وا)، واستخدام مفردات ترتبط بالحنين (الرسائل). كان الحنين في أبيات رابعة موجَّهًا نحو الأماكن: (الربا، قباء)، وفي هذا النمط استمرارية في اتباع الشعر العربي، فلا أثر من ومضات التجربة الصوفية، ويمكن للباحث أن يقارب بين تلك الرموز بين تفاصيل التجربة الروحية لدى المتصوفة.

[١] ابن الخطيب، لسان الدين، **روضة التعريف بالحب الشريف**، تحقيق: محمد الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧، ج١، ص١٧٠.

- **الحنين في شعر طور التأسيس:**

شعراء التأسيس هم رجال التصوف الأوائل الذين قعَّدوا قواعده وأسسوا بنيانه على نهجٍ إسلاميٍّ سليم، يستمدُّ نوره من القرآن الكريم والسنة الشريفة، ولم يهتموا لصناعة الشعر إلَّا بما يخدم معاني مذهب التصوف، ولكن لشعر الحنين خصوصية عند أهل العشق، فلا يخضع لقوانين تحدُّ من روعته و توهج عاطفة كلماته، كقول **أبي الحسن النوري:**[١] **(ت ٢٩٥هـ)**

ربَّ ورقاءَ هتوفٍ في الضحى ذاتِ شجوٍ صدحَت في فننِ
فبـــكائي ربَّـــما أرقَّـــــها وبكـــاهـــا ربَّمـــا أَرَّقَنـــــي
هي إنْ تشـــكو فلا أفهمها وإذا أشـــكو فـــلا تفهمـــني
غيرَ أنِّـــي بالجوى أعرفـــها وهي أيضًا بالجـــوى تعرفني

يبنـي النـوري قصـيدته علـى عضـوية بنيـة حواريـة صـامتة بينـه وبـين الورقاء(الحمامـة) أقـرب مـا تكـون إلـى "مونولوجٍ" داخلـي، يختلج صدره بآهاتٍ تؤرِّقه، كتلك التـي تسكن قلب الحمامـة، لم يتبادلا الحديث، ولكن للحنين زفراتٌ لا يسمعها إلَّا أهله، على اختلاف طبائعهم. ومع اختلاف لغة الحنين بين الشاعر والورقاء إلَّا أنَّ لتلك اللغة ترجمةٌ خاصةٌ ترتقي فوق لغة الكلام المفهوم، هي لغة تخصُّ الأرواح الشجية، وهذا ما عبِّر عنه النوري في أبياته؛ إنَّه يحن إلى لحظات الوصل، وجاءت تلك الورقاء هيجت بنوحها ما سكن في قلبه، فصنع بهذا الموقف حوارًا صامتًا، يفهمه أهل الحنين. وهنا يدرك الباحث أنَّ روح النوري قد اغتربت واقعها وسافر الحنين بها لتناجي الورقاء، وتشكو إليها ألم الحنين وعذاب الشوق. و لم يكن النوري أوَّل من تفاعل مع أحزان الحمامة، فالورقاء رمزٌ من رموز الحنين تحدَّث عنها شعراء العربية، منهم ابن الدمينة في قوله[٢]: (من الطويل)

ألا يا صَبا نجدٍ متى هجتِ من نَجدِ لقد زادنِي مسراكِ وجدًا على وجدِ

أأن هتفَتْ ورقاءُ في رونقِ الضُّحى على فننٍ غضِّ النباتِ من الرندِ

---

[١] اللمع، ص٣٧٩.

[٢] **ديوان ابن الدمينة**، صنعة: أبو العباس ثعلب ومحمد بن حبيب، تحقيق: د. أحمد راتب النفاخ، مكتبة دار العروبة، الكويت، ص٨٠

يُلحظ تسلل رموز الحنين ومفرداته في أبيات النوري من قصيدة ابن الدمينة، ولكن هذا الاندماج يمكن أن يفسر بخصوصية مفهوم الحنين، إذ إنَّه ارتبط ارتباطًا وثيقًا ببعض المفردات والرموز التي استطاعت احتواء مشاعر الحنين، ولهذا السبب لم يكن للشعر الصوفي رموزٌ خاصة للحنين تعبر عن التجربة الصوفية، وقد منحت أبيات النوري الشعرَ العربي صوتًا رقيقًا في هذا المعنى، أُعجب به كبار شعراء العربية كأبي فراس الحمْداني، إذ يقول[١]:

أقولُ وقد ناحَتْ بقربي حمـــامةٌ أيا جارتَا هلْ تشعرينَ بحالي

أيا جارتا ما أنصفَ الدهرُ بيننا تعالي أقاسْمك الهمومَ تعالِي

تعالي تري روحِي لديَّ ضعيفةً تردَّد في جســمٍ يعذَّب بالِ

أيضحك مأسورٌ وتبكي طليقةٌ ويسكتُ محزونٌ ويندبُ سالِ

يلحظ القارئ أنَّ الحمداني قد استخدم رموز الحنين ذاتها، مع اختلاف توجهها، وقد تأثر بأبيات النوري تأثُّرًا كبيرًا في صنع مشهدٍ حواريٍّ بينه وبين الحمامة، وتبادل مشاعر الحنين بينهما. وقد كثرت أشعار الحنين في طور التأسيس، منها قول بعضهم:

قدِ استولى على قلبي هواكَ ومالي في فؤادي مِنْ سِواكَ

فلو قطَّعْتنَي في الحبِّ إربًا لما حَنَّ الفؤادُ إلى ســـواك[٢]

ولكن من عيوب هذا الطور عدم نسب الشعر إلى قائله؛ فالشعر عندهم كالمثل السائر بين الناس، يكثر ذكره، ويتناقله أهل التصوف في مجالسهم حتى يضيع اسم منشئه، وكقولهم أيضًا:[٣]

ذكرنا وما كنَّا لننسى فنذكرُ ولكن نسيمَ القربِ يبدو فيبهرُ

يُلحظ في الشعر السائر في هذا الطور استخدام رموز الحنين في الشعر العربي، مع تقارب بينها وبين التجربة الصوفية.

---

[١] **ديوان أبي فراس** الحمداني، تحقيق: د. سامي الدهان، ط١، منشورات المعهد الفرنسي، دمشق، ١٩٤٤، ص٨٠

[٢] التعرف، ص١١٦

[٣] التعرف، ص١٢٧

- **الحنين في شعر طور الفلسفة البسيطة:**

مثَّل شعرُ الحلَّاج عتبةً انتقاليةً أساسيةً في الشعر الصوفي؛ بل كان شعره ملهمًا للفنون بمختلف أنواعها من شعرٍ ومسرحٍ وقصص وإنشاد حتى عصرنا هذا؛ لأنَّه أسس مدرسةً صوفيَّةً، قاعدتها الحب ورأس الهرم فيها الفناء فيه، واعتمد الابتكار في الصور والانزياح في المعنى، وتألق في مزج الظواهر الأسلوبية والموسيقية التي زادت المعنى نضجًا، ومنحت الكلمات لحنًا صوفيًّا مميّزًا. ولكن للحنين في شعره منحىً مختلف، فلم يبتكر له صورًا، ولم يخترعْ رموزًا للحنين تخصُّ التجربة الصوفية، وبقي على الرموز المتوارثة من الشعر العربي، كقوله[١]: (من الرمل)

يا نسيمَ الريحِ قولِـي للرَّشا لم يزدنـِي الوِردُ إلَّا عطشـا

لي حبيبٌ حبُّه وسطُ الحشا إنْ يشا يمشي على رمشي مشا

روحُه روحِي وروحِي روحُه إن يشـا شئتُ وإن شئتُ يشـــا

يخطُّ الحلاج كلمات شعره بألطف مفردات العربية وأرقِّها، وأكثرها ملامسةً لشغاف القلب، فيلجأ إلى أشهر رمزٍ من رموز الحنين: نسيم الريح، ليحمِّله رسائل الشوق إلى ذلك الغزال (الرشا)، الذي انعكس جمال الخالق على تكوينه فأصبح عنوانًا من عناوين الجمال في العالم. وتقرأ الباحثة في رسالة الحلاج إلى ذاك الغزال رسالةً صوفيةً، مفادها أنَّ الشاعر لم يروَ من تلك الأنوار الإلهية، إنها تزيده حبًّا وشوقًا وجوى، ولحظات الوصل تزيده اغترابًا عن عالمه.

لقد سكن الاغتراب قلب الحلاج، وأصبح في حالة حنينٍ لدوام لحظات الوصل. لكن الشعور بالاغتراب لم يولد إحساسًا قاسيًا، بل فجَّر ينابيع اللطف والجمال جرت سيولها في أشعار المتصوفة، فأصبحت هذه الأبيات عنوانًا للحب والحنين، وكانت كلماتها مصدر إلهامٍ واسع المدى، فمن جمال تكوينها إثارة لواعج الشوق في قلب المتلقي. لقد استفاد الحلاج من رموز الحنين، وعبر بها عن ومضاتٍ من رحلة روحه، فأحسن توظيفها، ويمكن القول: إنَّ "**المتصوفة ألموا في أشعارهم بأنماط تعبيرية ثابتة، وصور تقليدية شائعة متداولة، إلَّا أنهم بإلمامهم بالثابت**

[١] ديوان الحلاج، ص١٠٠

الموروث، والمتداول الشائع، كانوا يشربون طابع الرمز والتلميح على ما يتطلبه الموقف للتجربة الصوفية من مقتضيات"[١]. فالحلاج جعل من رموز الحنين المتوارثة مادةً للتعبير عن خلجات نفس الصوفي.

ومن قوله في الحنين: [٢] (من الطويل)

كتبتُ ولم أكتبْ إليكَ وربَّمـــا كتبتُ إلى روحي بغير كتابي

وذلك أنَّ الروحَ لا فرقَ بينها وبين محبّـــِها بفصلِ خطابِ

وكلُّ كتابٍ صــادرٍ منك واردٌ إليكَ، بلا ردِّ الجوابِ جوابـــي

في هذه الأبيات لجأ الحلاج إلى استعمال رمزٍ لطيفٍ من رموز الحنين، وهي الرسالة، فالرسالة كانت وما زالت ألطف سبل الحب؛ تهيج الحنين في القلب، وتجدد عهد الحب، لكن الحلاج منحها بعدًا صوفيًّا مختلفًا، فرسائل الحنين والحب كانت بينه وبين الباري عزَّ وجل، كانت رسائله روحية، فبعث مناجاته لله سبحانه على هيئة كتب (رسائل) وتلقى الرد على هيئة أنوار عمرت روحه بسعادة والوصل ونشوة الرضا، لذلك مزج الحلاج بين كتابه ورد الله سبحانه، فبمجرِّد إرسال مناجاته تصل الواردات الإلهية، وتلك الواردات المباركة تزيد الحلاج قربًا وحنينًا لله سبحانه. فالحنين في هذه الأبيات صدى لصوت روحٍ ناجت ربها، وجاء الرد بالوصل والقبول. إنَّ رموز الحنين: (الكتاب، الجواب، الرد) في هذه الأبيات ارتبطت بمعاني الشوق والحب ارتباطًا وثيقًا حتى يمكننا القول: إنَّ " **قدر بعض المفردات أن التصقت بمعانيها التصاقاً غريباً على العلاقة الاعتباطيَّة بين الدال والمدلول، حتَّى لقد صار كل منهما يستدع الآخر بشكل فيه الكثير من الآلية**"[٣]. وكثر شعر الحنين في ديوان الحلاج خاصّةً وفي الشعر الصوفي عامةً، ولكنه دُمج مع معاني التصوف الأساسية كالحب والفناء، وكان الحنين ركنًا أساسيًّا من أركان الرحلة الصوفية التي شغلت مساحةً مهمةً من الشعر الصوفي، ولكن تجنَّبت الأطروحة البحث فيها لمحدودية صفحاتها، حتى يتسنى لها دراسة مواضيع مهمة وظواهر أسلوبية تتعلق بالشعر الصوفي. مع العلم أنَّ موضوع الرحلة الصوفية اهتم به عدد من الباحثين في الشعر الصوفي.

---

[١] حبار، مختار، شعر أبي مدين التلمساني، ص٦٢

[٢] ديوان الحلاج، ص٧٣

[٣] الجزار، محمد فكري، **لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٥. ص٣٠٩.

- **الحنين في طور الرمز وأفانين الحب والفناء:**

اتسم شعر هذا الطور بطول القصائد التي تبوح بمعظم تفاصيل التجربة الصوفية، وتفصِّل في مقامات التصوف التي ترتقي الروح فيها بمجاهدتها ورياضتها، وتشرح القصائد عن الأحوال المتغيرة التي يعيشها الصوفي في رحلة معراجه إلى العتبات المقدسة. وهنا أصبح للحنين في شعر طور الرمز وأفانين الحب والفناء مساحةٌ في دواوين الشعراء، يبوح فيها الشعراء بتفصيلٍ أكبر عن مشاعرهم والاستفاضة بالحديث عن الحبِّ والفناء والشوق والحنين لله سبحانه. وكان لشعر الحنين أهمية كبيرة في ديوان ابن الفارض، ولا سيما الحنين للأماكن، فقد أتمَّ بذاك الشعر فلسفته الصوفية، واستطاع أن يصنع معجمًا رمزيًّا يخصُّ تجربته العرفانية، ولتوضيح ذلك نبدأ بالأمثلة، منها قول ابن الفارض:[١]

يا أهيلَ الحجازِ إن حكـــمَ الدهـ ـرُ ببينٍ قضاءَ حـــتم إرادي

فغرامِـــي القديـــمُ فيكم غرامِـــــي ووِدادي كما عهدتم ودادي

يا ســـــميري روِّح بمكةَ روحـــــي شاديًا إن رغبت في إسعادي

كان فيها أُنسي ومعراجُ قدســـــي وسقامِي المقامُ والفتح بادي

نقلتنـــي عنها الحظـــوظُ فجُذَّت وارداتـــي ولم تَـــدم أورادي

آهٍ لو يـــــسمح الزمـانُ بعودٍ فعســـى أن تعود لي أعيادي

قسمًا بالحطيم والركن والأســـ ـــتار والمروتين مســعى العبادِ

وظلالِ الجنابِ والحجر والميـــ ـــزابِ والمســـتجاب للقصَّـــادِ

ما شممتُ البشـام[٢] إلَّا وأهدى لفـــؤادي تحيَّةً من ســـــعادِ

---

[١] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص١٣٠ وما بعدها.
[٢] البشام: شجر طيب الرائحة

قصيدة ابن الفارض التي بين أيدينا تعدُ أنموذجًا مثاليًّا لقصائد الحنين الصوفية، فقد أقام بنيانها الشعري على عادة شعراء العربية في غرض الحنين، من حشدٍ لرموز الحنين، والإكثار من صيغ النداء والقسم والتأوُّه، والحديث عن ذكريات الوصل والجمال، والأسف على تلك الأيام التي ضنَّ الزمان بعودتها. ولكن للأماكن في شعر ابن الفارض أهميَّة صوفية، فلم يأتِ بها الشاعر من أجل إقامة تقاليد شعر الحنين فقط، إذ إنَّها كانت رموزًا صوفيةً مهمة، تحمل دلالات انبثقت من عمق تجربته الصوفية، وعلى ذلك كان حضور الأماكن في شعره على حالتين؛ أولاهما: حضورٌ معنويٌّ يُقصَد به مفاهيم عرفانية، وحضورٌ حقيقيٌّ، فقصد بالحجاز ومكة الدلالة المعروفة لهما، أما الأماكن التي ذكرها في قصيدته، فقد قصد بها رموزًا صوفية يشرح بها تفاصيل تجربة الروح، وهي كالآتي[١]:

١) الحطيم: وهو المسافة ما بين بئر زمزم ومقام إسماعيل عليه السلام، وقصد ابن الفارض به أول خطوة من خطوات التصوف: الطريق إلى الله يبدأ بتحطيم الدنيا في القلب.

٢) الركن: وقصد به الركون إلى الذكر، بعد تنقية القلب من حطام الدنيا

الأستار: وهي أستار الكعبة، وقصد بها الأسرار التي تتجلى على العبد في رحله روحه.

٣) المروتين مسعى العباد: وهي الصفا والمروة جبلان قريبان من الكعبة المشرفة، جاء الرمز بكلمة مسعى، في إشارةٍ منه إلى جهاد النفس. والسعي من رموز الطريق.

٤) ظلال الجناب: قصد به جنبات الكعبة المشرفة، ورمز به إلى عتبات الحضرة القدسية

٥) الميزاب: ميزاب الرحمة، قصد به حقيقة لفظه: رحمة الله سبحانه لمن قطع هذه المسافة

٦) المستجاب: هو مكان داخل الكعبة يستجاب فيه الدعاء، وهو مقامٌ يبلغه الصوفي يدعو فيستجاب له وعندها يسمى بالعارف.

في أسلوبٍ استثنائيٍّ، تظهر براعة ابن الفارض في منح الرموز الصوفية لبوس رموز الحنين ليمزج بين شعور الحنين وبين التجربة الصوفية التي اشتاق إلى أن تعود إلى سابق عهدها تمنحه الواردات النورانية، وينعم فيها بالوصل.

[١] شرح ديوان ابن الفارض من شرحي البوريني والنابلسي، بتصرُّف

وكثرت أشعار الحنين في ديوان ابن الفارض، وقد حمَّل بعضها أبعادًا صوفية، وتركها لتبوح بكل تفاصيل الشعور الإنساني، الذي تضيق به جنبات الروح، فينطلق شعرًا رقيقًا يحرك في القلب حنينه وأشجانه، كقوله:[١]

واهًا إلى ماءِ الغُذيبِ وكيفَ لي بحشاي لو يُطفا ببردِ زُلالِه

ولقد يجلُّ عن اشـتياقي ماؤُهُ شـرفًا فواظمئي للامعِ آلهِ

يفيض قلب ابن الفارض بالحنين فتنطلق من فيه زفرات الشوق والأسف على أيَّام مضت، تحمل معها شعور الأسى والحسرة. وفي مطلع البيت بدأ برمزٍ رنَّانٍ من رموز الحنين وهو اسم الفعل: واهًا، قصد به التلهف والتحسر. ثم انتقل إلى ذكر نبع ماءٍ، ذاك الماء الذي من شأنه أن يطفئ جمر الشوق. ومكمن الإبداع في هذين البيتين هو المستوى التصويري، استطاع ابن الفارض من خلال صورةٍ بعيدة الخيال أن يقرِّب للمتلقي مفهومًا عميقًا ومعقَّدا من مفاهيم التصوف، ما المقصود بقرب الصوفي من الله سبحانه؟ يجيب ابن الفارض بكثير على هذا السؤال بصورةٍ مبتكرةٍ غايةً في الجمال والاتقان: عندما عزَّ على الشاعر إدراك الماء المبارك (قصد به الحق سبحانه)، لشرفه وجلال مكانته، كان يتلهَّف ويسعى لرؤية آله اللامع (السراب). إنَّ إدراك السراب من هذا الماء يعني أنَّه أدرك الأنس من جمال الله، واستشعر الهيبة من جلاله سبحانه، أي أنَّه حصل على الواردات الإلهية التي يبحث عنها الصوفي في مجاهداته وأحواله. وابن الفارض بهذه الحالة استطاع تطويع رموز الحنين وتحميلها مفاهيم صوفية عميقة المعنى. وشِعرُه في الحنين كثيفٌ، عبَّر به الشاعر عن وجده وآلامه وأشواقه، فكانت رموز الحنين المتوارثة أداةً مهمةً من أدواته في بناء النص الصوفي، كقوله: [٢]

يا ساكنِي البطحاءِ هلْ من عودةٍ أحيا بِها يا سَاكني البطحاءِ[٣]

إن ينقضي صبري فليس بمنقضٍ وجدي القديم بكم ولا بُرَحَائِي[٤]

واحسرتي ضاع الزمان ولم أفـزْ منكم أُهيـلَ مودَّتِي بلقـــاءِ

---

[١] ابن الفارض ج٢، ص٩

[٢] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٢.

[٣] البطحاء: واد كثير الحصى من وديان مكة.

[٤] البرحاء: الشدة.

بلغ الحنين في قلب ابن الفارض كلَّ مبلغٍ، وانقضى الصبر الذي كان يسليه، فخرج ينادي ويعيد النداء لأهل تلك البقعة التي شهدت حضور الواردات الإلهية عليه، سيطرت على كلماته نبرة حزنٍ وأسى، فجلس على الأطلال يستذكر تلك الأيام الخوالي التي منحته لحظات القرب، ويذكر أسماء الأماكن التي حنَّ إليها واشتاقت له روحه. وقد اعتمد في ترجمة مشاعره على رموز الحنين الموروثة من الشعر العربي، كالنداء والتكرار، وأسماء الأماكن، ونداء الندبة، ومفردات التحسر والحنين والشوق.

في الحقيقة كان شعر ابن الفارض ملهمًا، وقد ابتدأ فعله التأثيري من زمن نطقه وانتشاره، وأبرز من تأثَّر به ابن سوار الدمشقي، فاستطاع أن يعبَّر عن مكنوناتِ نفسه من شوقٍ وحنينٍ وحبٍّ في قصائده، كقوله:[١] (من البسيط)

أكوكبٌ ما أرى أم بـــارقٌ ســـاري أم نارُ ليلى بذاتِ الشـيحِ والغارِ

يا سعدَ دمعي بفيضِ الدمعِ منهمرٌ كيمـا يراهُ فهل آنســـتَ من نار[٢]

ما كلُّ برقٍ سرى من نحو كاظمةٍ كـــلّا ولا كـــلُّ نارٍ نارُ سمَّـــــار

ومدلجين سُقوا كأس السرى فغدوا كأنما اصطبحوا من حـــانِ خمَّارِ

أجللتُ حبَّكِ عنِّـــي أن يهيـــمَ به ومثـــلُ حبِّـــكم عارٍ من العارِ

فصرتُ أذكر دار الحيِّ من إضمٍ وبانةَ الجزعِ كتمـــانًا لأســـــراري

وذكر ليلى وجيران العقيق ونيران العريضِ عليكم بعض إســـــراري

أكني بكاظمةٍ عن داركم وكذا أقولُ ليلى وأنتـــــم عقد إضماري

في ديباجةٍ مهيبةٍ، وعلى نهج سلطان العشقين ابن الفارض، يفتتح الشاعر قصيدة الحنين، التي استقى مطلعها من قصيدة لابن الفارض يقول فيها:

---

[١] ديوان ابن سوار، ص٥٦٨

[٢] صورة دوارة في الشعر الصوفي، وهو في الأصل تناص مع قصص القرآن الكريم: إني آنست من جانب الطور نارا.

أبرقٌ بدا من جانبِ الطور لامعُ أم ارتفعت عن وجه ليلى البراقع[١]

نعم أسفرت ليلًا فصار بوجهها نهارًا به نور المحاسن ساطع

ابن سوار عمدَ إلى تضمين قصيدته أفخم المعاني وأشهر رموز الحنين في الشعر العربي: فها هو يحرِّض خياله على أن يستدعي خيال المحبوبة، ويستذكر الأماكن ذات الخصوصية في شعر الحنين، إنَّه يترنَّم بذكر اسمها، فذكرها يهيج الشوق، ويوقد نار الحنين، وتذرف العين أدمعها شوقًا لوصل ذاك الغائب الحاضر، الذي يجل عن تسميته، فيستعير من شعر الحنين رموزه، ليبكي على ليلاه، ويقف على أطلال الوصل، ويندب ليالي الأنوار القدسية. وقد خفَّف ابن سوار العناء عن القارئ في البحث عن تفسير الرموز؛ فكشف بقصيدته سر لجوئه للرمز المتمثِّل بأسماء الأماكن والأشخاص. وعلى الرغم من جمال القصيدة وإتقان صنعها، ودقة الوصف فيها، إلَّا أنها تفتقر إلى عنصر الإبداع، فالقصيدة تقليدية في بنيتها ومفرداتها وصورها وموسيقاها. وهذا يعني أنَّ تصوف ابن سوار كان تصوفًا موروثًا، فشعره لم يخلق من رحم التجربة الصوفية الفريدة، كما الحلاج وابن الفارض ورابعة وابن عربي، وغيرهم، وهذا الحكم ينطبق على عدد غير قليل من قصائد ديوانه، ولذلك نراه يعيد بناء القصيدة بمعانيها وصورها ومفرداتها ورموزها، في إطارٍ فنِّيٍّ جديد متقنُ الصنع، مراعيًا لمسات الجمال الشعرية، كما في قوله[٢]:

أشـــــجاكَ برقٌ بالغويـــــر تألَّقا أم هل أتاكَ خيـــالُ ساكنةِ النقا

أبـــــدًا يسيلُ الحبُّ منه مدامعًا مســـفوحةً ويشـــــوق قلبًا شيِّقًا

يصبو إذا هبَّ النسيمُ من الحمى ويحـــنُّ إذ برقَ الثنيـــة أبرقَـــا

أشـــتاقهم من ذي الأراكِ ودارُهم بالحزنِ نازحـــةٌ فكـــيفَ الملتقى

ويستكثر ابن سوار من أشعار الحب والحنين، ولكنها قد تحمل بذور تجربة صوفية، كقوله:[٣]

يا جيرةَ الرملِ من شرقي ذي سلمِ هل عودةٌ لليالينا على العلمِ

---

[١] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص١٩٣.
[٢] ديوان ابن سوار، ص٥٧١
[٣] ديوان ابن سوار، ص٣٢١

أيام شملي بكم يا سِلمُ مجتمعٌ وحبل وِدِّي لديكم غيرُ منصرمِ

ولَّت بشاشة ذاك الوصل وانصرمت أوقاته فكأنَّ قد كان في الحلـمِ

واليـومَ لا الدارُ بالجرعـــاءِ دانيةٌ بعدَ البِعــادِ ولا شـــملي بملتئمِ

أســـتودع الله جيـران الأراك وإنْ أضاعَ جيرانه يوم النوى ذممِي

وحبَّذا البـــانُ من شـــرقيِّ كاظمةٍ وحبَّذا خيمٌ بالبـــانِ من خِيمِ

على الرغم من كون ابن سوار كرر المعاني وعناصر البناء في قصيدته، ولكن الباحث يشتَمُّ بوادر تجربة صوفية يحنُّ إليها، ويبكي على أيامها، يتجلَّى ذلك في البيت الثالث: لقد انقضت أوقات الوصل سريعًا كأنَّها حلم، لم يدرك منها إلا ما يدركه النائم في رؤياه، وهذا التشتت في إدراك الواردات الإلهية بين الحقيقي والوهمي هي بذور بدايات التجربة الصوفية لدى ابن سوار، وقد تعامل معها بالأسلوب نفسه، وأضاف عليها أصدق الأنفاس من الشعر العربي، من رائعة جرير في الغزل[١]:

يا حبَّذا جبل الريان من جبلٍ وحبَّذا ساكن الريان من كانا

ومن واحدة ابن زريق البغدادي[٢]: (ت٤٢٠هـ)

أستودع الله في بغداد لي قمرًا بالكرخ من فلك الأزرار مطلعه

نجح ابن سوار في خلق قصيدةٍ تنعم برائحة التجربة الصوفية، فأسلوبه الرشيق، و قدرته البديعة في التصوير، ودقة اختياره للمفردات والرموز، وذكائه في مزجه صفوة النصوص الوجدانية مع كلماته جعل منها نموذجًا من نماذج الحنين في الشعر الصوفي.

---

[١] **ديوان جرير**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،ط١، ١٩٨٦، ص٤٩٣.

[٢] الصفدي، صلاح اليدن بن آيبك، **الوافي بالوفيات**، ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠٠ ، ج٢١، ص ٧٧، ص٧٨

- **الحنين في طور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي:**

ارتبط الحنين في شعر هذا الطور ارتباطًا وثيقًا بمنشئه: الاغتراب، فابن عربي رائد هذا الطور حنَّ كثيرًا إلى ذاك الوطن الذي لا غربة منه، وشرح بمؤلفاته عن مفهوم الاغتراب، إذ يقول: "**عمرنا بطون الأمَّهات فكانت الأرحام أوطاننا، فاغتربنا عنها بالولادة، واتخذنا فيها أوطانًا، فاغتربنا عنها بحالة تسمى سفرًا وسياحةً إلى أن اغتربنا عنها بالكليَّة إلى موطن يسمَّى البرزخ، فعمرناه مدَّةً بالموت، فكان وطننا، ثمَّ اغتربنا عنه بالبعث، فلا يخرج بعد ذلك ولا يغترب، وهذه آخر الأوطان التي ينزلها الإنسان ليس بعدها وطن مع بقاء الأبد**" [١] فالإنسان في نظر ابن عربي غريبٌ عن الأرض. ولكن لابن عربي تفصيل في اغتراب الصوفي؛ فهو يغترب بكليته عن عالم الماديات، وتبقى الروح في حالة حنينٍ دائم إلى الموطن الأوَّل: جنة الخلد التي يظللها عرش الرحمن، لذا صبغ ترجمان الأشواق بصبغة الحنين، وكثرت فيه قصائد الرحلة التي تستدعي رموز الحنين وتكثر فيه آهات المشتاق ولوعة المغترب. ومن ذلك قوله[٢]:

خليليَّ عوِّجا بالكثيبِ، وعرِّجَا ... على لعلعٍ، واطلبْ مياه يلملم[٣]

فإنَّ بها من قد علمتَ، ومَن لهم ... صيامي وحجي واعتماري وموسمي

فلا أنس يومًا بالمحصَّب من منىً ... وبالمنحَّر الأعلى أمورًا، وزمزمِ

محصَّبهم قلبي لرمي جِمارهم ... ومَنحرهم نفسي ومشربهم دمِي

فيا حادي الأجمال إن جئت حاجرًا ... فقفْ بالمطايا ساعةً ثمَّ سلِّم

ونادِ القبابَ الحمر من جانب الحمى ... تحيَّةَ مُشتاقٍ إليكم مُتيَّمِ

فإن سلَّموا فاهدِ السلامَ مع الصَّبا ... وإن سكتوا، فارحلْ بها وتقدَّمِ

إلى نهرِ عيسى حيثُ حلَّت ركابُهم ... وحيث الخيامُ البيضِ من جانبِ الفمِ

---

[١] الفتوحات المكية، ج٥، ص ١٤٢

[٢] ترجمان الأشواق، الشيخ محيي الدين بن علي ابن العربي، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص٣٥،

[٣] الكثيب: الكومة من الرمل، لعلع: اسم جبل وماء بالبادية، يلملم: موضع بالقرب من مكة المكرمة، من جهة اليمن.

ونادِ بدعدٍ والربـــــابِ وزينبٍ وهندٍ وســـــلمى ثمَّ لبنى وزمزمِ

وسلهنَّ هل بالحلبة الغادةِ التي تريك سنا البيضاء عند التبسمِ؟

في رحلةٍ خياليةٍ، يطوف بابن عربي في أماكن يحنُّ إليها، ينظر إلى القوافل من بعيد، فيحمِّلهم السلام والأشواق إلى تلك الأماكن التي تحمل أبعادًا عرفانية : " **فالكثيب هو محل المشاهدة، لعلع: موضع حال الدهش والحيرة وتولع لتقع الرؤية عن محبةٍ وشوق.....)**[١] إذن فكل الأماكن ومفردات الغزل التي ذكرها في شعره هي رموز لأحوال صوفية، أو مقامات يرتقي فيها الصوفي في رحلة روحه، وقد كرر هذا المعنى مرارًا في شرحه لترجمان الأشواق. ولكن إن أدرك القارئ المعنى الصوفي المختبئ وراء الرموز، فلا يفوته التمتع بجمال الشعر ورصانة بنائه؛ فبعد أن حمَّل كل مفردةٍ من قصيدته دلالة صوفية، استطاع ابن عربي أن يبهر القارئ بأسلوبٍ شعري رائع يتضافر فيه عناصر البناء في تكوين صورة شعرية في الحنين والغزل متقنة الصنع رشيقة التراكيب، واضحة المعنى، سار في قصيدته على عادة القصيدة العربية، مع تضمينها مناسك الحج بانزياح واضح في معنى القصيدة، إذ تطغى فيه مشاعر الحب على حرمة شعائر الحج.

وعلى الرغم من اشتغال السهروردي بالفلسفة الصوفية، ووضعه لنظريات مهمة في التصوف الإسلام كفلسفة الإشراق، إلَّا أنَّ هذه الفلسفة لم تسطع في شعره كابن عربي، فبقي شعره صوتًا وجدانيًّا، يفيض حبًّا وشوقًا وحنينًا لخالقه جلَّ وعلا، والتزم السهروردي في بناء ديوانه تقاليد القصيدة الصوفية، والتي تتمثل بالصور الدوارة، والرموز الصوفية كالخمرة الصوفية والغزل، وموضوعات الحب والفناء والمناجاة، مع تجديدٍ لطيفٍ في طرحها، ولكن لشعر الحنين في ديوان السهروردي مكانةٌ مرموقة في الشعر الصوفي، فلقد أبدع قصائد في شعر الحنين أصبحت مثالًا يحتذى في هذا المضمون، كرائعته التي يقول فيها:

أبــدًا تحنُّ إليكـــــمُ الأرواحُ ووصالكم ريحانـــــها والـــــــراحُ[٢]

وقلــوبُ أهلِ ودادكم تشتاقكم وإلى لذيذِ لقائِـــــكُم ترتـــــاحُ

---

[١] ذخائر الأعلاق، شرح ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص٣٥

[٢] **ديوان السهروردي**، ص٥٩

وارحمةً للعاشـــقين تكلَّــفوا سرَّ المحبَّـــــــة والهوى فضَّــاحُ

بالسرِّ إنْ باحوا تباحُ دماؤهم وكذا دماءُ العاشقـــــــين تباحُ

من باحَ بينهم بذكر حبيبِـــه دمُـــــــه حلالٌ للســـيوف تباحُ

الحنين مفتاح قلب العاشق المتيَّم، لقد تمَّكن الشوق من فؤاد السهروردي، فما يريد إلَّا لقاء وجه الله، لم يطلب الموت طمعًا في الجنة ولا خوفًا من النار، ولكن نيران الحب التي أضرمت في قلبه لن تنطفئ إلا بنظرةٍ إلى وجه العلي الكبير، تسعد روحه وتشفي سقمه، وإن كلفته تلك النظرة حياته، إنَّ الحب الإلهي لدى المتصوفة ارتبط بالحنين لعالمٍ مثاليٍّ تكون الروح فيها منعمة بالقرب، لذا اغتربوا عن دنياهم، وعاشوا في عالمٍ مثاليٍّ ابتكرته الروح في رحلتها. و اغتراب المتصوفة عن عالمهم ولجوئهم إلى عالمٍ آمن ارتاحت إليه الروح لم يكن مفهومًا جديدًا، فقد سبق أفلاطون إلى تأسيس فكرة الاغتراب واقترب بمفهومه كثيرًا من اغتراب المتصوفة عن عالمهم وحنينهم إلى عالم مثاليٍّ، يقول د. عادل الألوسي: " **فكره بذاته أول اغترابٍ داع، عندما قسَّم العالم إلى مطلق ووجود، والمطلق هو عالم المثل والوجود هو عالم الظلال والصور المشوشة ثم كانت جمهوريته تجسيدًا لهذه الفكرة الاغترابية**"[١] . وأقام السهروردي بنيان قصائد الحنين على الرموز الموروثة من الشعر العربي، كقوله:

إذا ما أتينا الريحَ من نحوِ أرضِهِ أتتنا بريّاه فطـــابَ هبويـــــها

أتتنا بعرفٍ خالدِ المســـكِ عنبرٍ وريــحِ خزامى باكرَته جنوبـــها

أحنُّ لذكْرِهِ إذا مـــــا ذكـــرته وتنهلُ عبراتٍ تفيضُ غروبـــها

حنينُ أســـــيرٍ نازحٍ شُدَّ قيدُه وإعوالُ نفسٍ غابَ عنها حبيبها[٢]

لابد من القول إنَّ السهروردي في بعض شعره قد اتكأ على مخزونه الأدبي، فلجأ للرموز المتعارف عليها في الشعر الوجداني، وانطلق بخياله من الصور الدارجة في الشعر العربي، لذا اعتمدت هذه الأبيات على عضوية

---

[١] الألوسي، عادل، **الاغتراب والعبقرية**، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٣، ص١٢

[٢] ديوان السهروردي، ص٧٥

بعض المفردات والتراكيب، التي تعبِّر عن لواعج الحب والشوق والحنين التي تسري في روح الشاعر، فـ (النسيم والصبا والخزامى، ريا، وغيرها) لها مكانةٌ في الذاكرة الشعرية وذاكرة المتلقي أيضًا، فقد أصبحت "أيقونات" الحنين في الشعر العربي، والأمثلة كثيرة، منها قول الشاعر الصمة القشيري[١]:

حننتَ إلى ريَّا ونفسك باعدت مزارك من ريَّا وشعباكما معا

قفا ودِّعا نجدًا و مَنْ حلَّ بالحمى وقل لنجدٍ عندنا أن يودَّعا

بنفسي تلك الأرضُ ما أطيبَ الربا وما أحسن المصطاف والمتربَّعا

في هذه الأبيات وغيرها من شعر الحنين نجد أنَّ كلماتٍ مثل الخزامى والصبا والريح والريا كفيلة بأن تختزل في خباياها مشاعر الشوق والحب والحنين، وتنبئ المتلقي بما عاناه الشاعر، وهذا ما فعله السهروردي؛ فاعتمد على الإرث الرمزي الخاص بمشاعر الحنين في تعبيره عن شوقه لله سبحانه. وعلى عادة شعراء التصوف، فقد استعمل هذه الرموز ليعبر عن حنينه إلى عالمٍ آخر، لا علاقة لريح الصبا والخزامى والهبوب بها، إنَّه يحنُّ إلى عالم القرب من العتبات المقدسة. **ولكن** مع رَّقة أبياته ولطف المعنى، نجد الشاعر قد تقاعس في ابتكار الجديد من المعاني والصور التي تعبر عن أحواله، ولم يحاول حين لجأ لتلك الرموز الوجدانية أن يستفيض في الحديث عن أشواقه وآلامه، وإنما استخدمها استخدامًا تقليديًّا قتل الإبداع والتأثير، وهذا التقاعس خلق معنىً ضعيفًا في البيت الثالث:

أحنُّ لذكْرِهاه إذا مـا ذكـرته وتنهلُ عبراتٍ تفيضُ غرويـــها

نجد أن السهروردي يحجم من مقدار حبه لله إذا ما قورن بيته ببيت القشيري، الذي يقول فيه:

عجبتُ لمن يقول ذكرتُ إلفي وهل أنسى فأذكرُ ما نسيتُ[٢]

شتَّان بين من يذكر حبيبه، ومن لا ينساه، ولا يفارق اسمه وصفاته لسانه وقلبه، هذه الأبيات كشفت جزءًا من مشاعرَ فاترة، فكشفت عن قدرة السهروردي الشعرية، ومخزونه الثقافي، وكشفت أيضًا عن ضآلة القدرة الإبداعية.

---

[١] **ديوان الصمة القشيري**، جمع وتحقيق: د. خالد عبد الرؤوف الجبر، دار المناهج، عمَّان، ٢٠٠٣، ص٨٧.

[٢] القشيري، الرسالة القشيرية، ص٣٧.

وهذا التحليل لا ينطبق على كل شعر السهروردي، ولكن يوضح أن لشعره درجات، منها ما يرتفع فوق سقف الإبداع ومنه ما يكون تقليديًّا بسيطًا. وبعد دراسة الحنين في الشعر الصوفي خلص البحث إلى ملاحظات، منها:

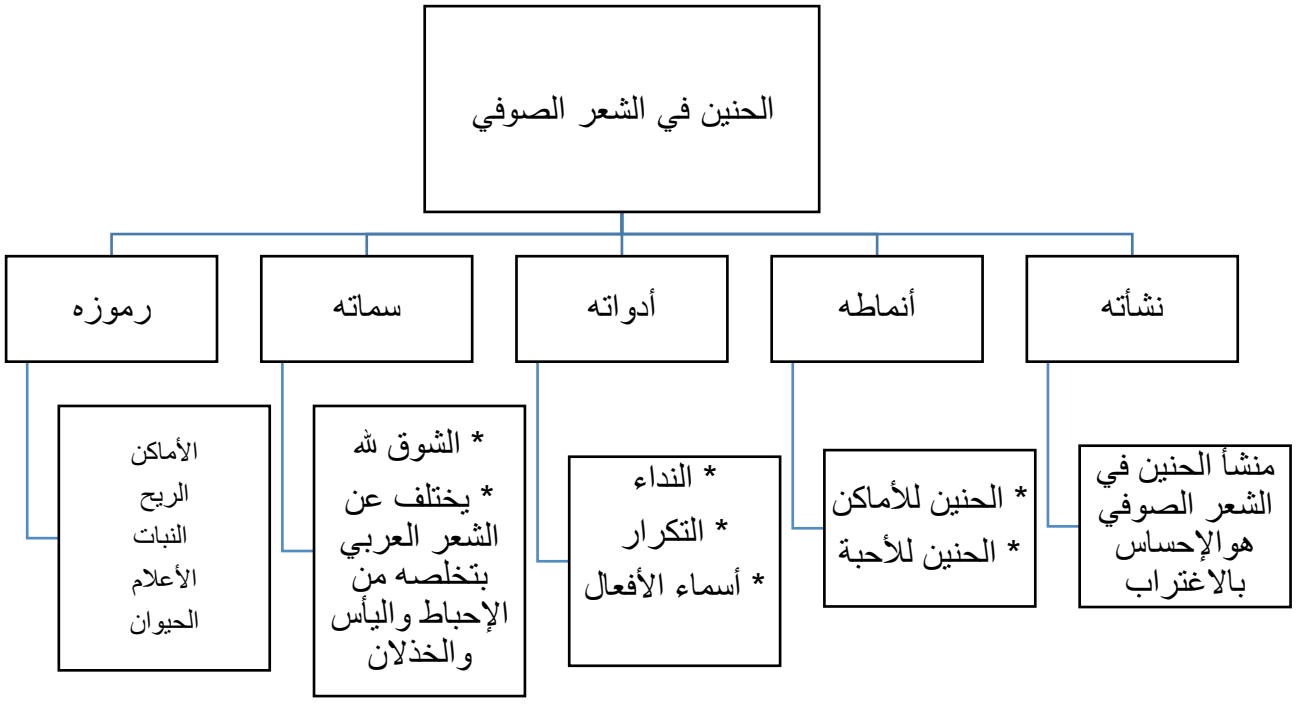
١) الحنين شعورٌ أصيل في قلب الصوفي، ارتبط بالاغتراب عن عالم الماديات، وبقي مشتاقًا لعالم الروح.

٢) اعتمد بناء مفهوم الحنين في الشعر الصوفي على عضوية الرموز الموروثة من الشعر العربي، وقد حمَّلوها أبعادًا ومفاهيم صوفية.

٣) مفهوم الرحلة ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالحنين، فالشاعر يسافر في رحلة خيالية، ويطلق العنان لمشاعره حتَّى تقف على أطلال الوصل، وتحنُّ إلى لحظات القرب.

٤) الحنين في الشعر الصوفي معنىً ممزوجٌ بالحب والعذاب، ولكنَّه لا يحمل في طياته الإحباط واليأس والخذلان، وإن دلت بعض الأساليب اللغوية على ذلك، كنداء الندبة، فالمتصوفة بقوا في حالة جهادٍ دائم للوصل إلى مقام القرب، ولم ييأس أحدهم وينسحب من الطريق الذي بدأ فيه

وفي ختام مبحث الحنين في الشعر الصوفي يمكن أن نلخص هذا المفهوم بالمخطط الآتي:



وحضر الحنين في الشعر الصوفي وفق رموزٍ استقاها من الشعر العربي، مِن أبرزها:

رموز الحنين في الشعر الصوفي	الأماكن:	نجد، قباء، الربا، الحجاز، مكة، وادي البطحاء، ذي سلم ، كاظمة، العلم، البان، الثنية، المروة، الركن، الحجر، ...
	الأعلام:	قيس، ليلى، جميل، بثينة، سعاد، الرباب، زينب، دعد، هند، لبنى، سلمى، ريَّا، ...
	النبات:	الخزامى، البشام، الريحان، الأراك.
	الرياح:	الصبا، الهبوب، ريح الجنوب، النسيم.
	الحيوان:	الرشا (الغزال)، الورقاء (الحمامة)
	عيون الماء	ماء العذيب، زمزم
	العطور	المسك، العنبر، العُرف.
	الضوء	النار، البرق، اللمعان، الكوكب (النجم)

الفصل الثاني: الظواهر الأسلوبية في الشعر الصوفي

المبحث الأوَّل: التناص في الشعر الصوفي

المبحث الثاني: الانزياح في الشعر الصوفي

المبحث الثالث: الرمز الصوفي (الخمرة الصوفية والغزل)

توطئة:

يمثِّل الشعر الصوفي تراثًا غزيرًا في كمِّه ونوعه، أثرى المكتبة العربية، وهو وليد التجربة الصوفية؛ ينطق بأسرارها، ويحمل في عالم ما وراء كلماته سماتٍ فنيةً، يتفرَّد بها عن غيره من الشعر العربي. وقد خضع لسيلٍ من الدراسات الأسلوبية والدلالية والعقائدية لا حصر لها، وتنوَّعت الآراء وتزايدت الأقوال فيه، وبالرغم من ذلك تبقى هذه الدراسات قاصرةً عن الوفاء بحق الشعر الصوفي، الذي مثَّل منعطفًا مهمًا في تاريخ الفنون والآداب، ومازالت روائعُه ملهمةً للفنِّ العالمي عامَّة وللأدبِ العربيِّ على وجه الخصوص. وهذا يرجع إلى استثنائية التجربة الصوفية، وخصوصيتها عند كلِّ شاعر، وهذه الخصوصية تفرضُ على الباحث دراسة الظواهر الأسلوبية. وفي الفصل الثاني من هذه الأطروحة حيث تُدرس الظواهر الأسلوبية في الشعر الصوفي تُسهم هذه الدراسة في سبر أغوار النصوص الصوفية، وتكشف عن مواطن الإبداع والروعة فيها. وقد أمسكَ الشعرُ الصوفي بزمامِ الإبداع اللغوي والبياني والرمزي والدلالي، ما جعله يغري الباحث حتى يخوض عبابَ هذا البحر اللجِّيِّ، فمثلًا المستوى الموسيقي للشعر الصوفي يختلف عنه في الشعر العربي؛ فالتجربة الذاتية الروحية منحت القصائد لحنًا شجيًّا سرمديًّا، لم تُمنحْهُ القصائد الوجدانية في الشعر العربي؛ كالرثاء والغزل والتأمل. إنَّ دراسة شعر التجربة الروحية من زاوية البناء الأسلوبية قد تمكن الباحث من فتح الأستار عن الأسرار الروحانية التي ميَّزت التجربة كل شاعر صوفي، لذا فإنَّ عمق البحث في الشعر الصوفي يتناسب طردًا مع ثقافة الباحث وقدرته على تسخير أدوات النقد والتحليل في سبيل فهم الرسائل المشفرة في هذا الفن الغامض؛ ولأنَّ لغة الدراسة التقليدية ومعايير التحليل المتبعة لا تستوعب التجربة الصوفية. فإنَّ دراسة الظواهر الأسلوبية في الشعر الصوفي يفيد في وضع جزئيات النص تحت مجهر النقد الأدبي، ويسهم في تفكيك عناصر بنائه لدراسة كلٌّ منها على حدة، ثمَّ اكتشاف خيوط الربط اللامرئية بين جزيئات العمل الأدبي، وتقدير مدى متانتها وقوة جذبها لعناصر البناء. وعلى صعيدٍ آخر دراسة الظواهر الأسلوبية في الشعر الصوفي تعني المحاورة بين الأدب القديم والنقد الجديد، وتؤكِّد حيوية الآداب القديمة، وقدرتها على مواكبة حيثيات النقد العالمي الحديث.

المبحث الأوَّل: التناصّ في الشعر الصوفي

مقدمة في مفهوم التناص ونشأته:

إنَّ عملية الإبداع الأدبي تعتمد على الثروة اللغوية والمعرفية التي تمتزج بالفكرة وتخلق أدباً جديداً متألقاً، وفي الحقيقة إنَّ كلمات الأدب الوليد وتراكيبه وصوره تكون قد سكنت آلاف الأنواع الأدبية من قبل أن تستقر فيه، وكلَّما زاد الأدب روعةً كانت ذاكرة المبدع تفيض بألوان الثقافة والمعرفة. إن حضور التراث في الشعر يعدُّ سمةً فنيَّةً متميِّزةً، أطلق عليها النقد الغربي اسم **التناصّ**، ولهذا المفهوم له جذورٌ عريقةٌ في النقد العربي القديم. واستطاع الشعر الصوفي بأطواره أن يصهر في بوتقته كمَّاً غزيراً من المعرفة التي حصل عليها من ينابيعها المختلفة، وقد تفنَّن شعراء التصوف باستخدام التناصّ، ولاسيما التناص القرآني، فكان تقنيةً مفصلية في بناء النص الصوفي.

وظهر مصطلح **التناص Intertextuality** إلى الوجود على يد جوليا كرستيفا في بحوثها التي كتبتها بين عامي ١٩٦٦ و١٩٦٧ متأثِّرةً بأعمال باختين حول الحوارية، وقد عبَّرت عنه بقولها: "**في فضاء نصٍّ معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى**"[١] وتطلق كرستيفا على عملية **تقاطع أقوال معينة مع أقوال وملفوظات أخرى اسم (ايديولوجيم)**[٢] وهو الوظيفة التي تربط بنية أدبية معينة ببنية أو بُنى أدبية أخرى، فالتناص هو تفاعل النصوص الأدبية داخل النص الواحد. ويمكن القول إنَّ ميخائيل باختين (ت١٩٧٥) سبق كرستيفا في صياغة نظرية تداخل النصوص، ولكنَّه لم يستخدم مصطلح التناص صراحةً، **وإنَّما استخدم مصطلح الحوارية Dialogism، للدلالة على علاقة التداخل بين التعابير المختلفة، على حين أن جوليا كرستيفا قد استحدثت هذا المصطلح (التناص) عند تقديمها لكتاب ميخائيل باختين عن ديستوفسكي**[٣]**. وتتم العلاقة الحوارية بين النصوص أو التعبيرات من خلال دخول فعلين /لفظين/ تعبيرين اثنين في نوع خاص من العلاقة الدلالية التي يسميها باختين بالعلاقة الحوارية**[٤]**.** واستناداً إلى مصطلح حوارية النصوص فإنَّ عملية الإبداع الأدبي تعتمد

---

[١] كريستفا، جوليا ، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل الناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧، ص٢١.

[٢] **المرجع السابق**، ص٢٢.

[٣] توردوف، **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص١٢١.

[٤] توردوف، **ميخائيل باختين، المبدأ الحواري**، ص١٢٢.

على محاورة نصوص الآخرين. إنَّ مصطلح الحوارية عند باختين يتلخَّص في استحالة وجود نص نقي، فكل نص يحمل بذور نصوص أخرى في ضمنه، " **وكل نص يقع عند ملتقى عدد من النصوص، وهو بإزائها في نفس الوقت، قراءة ثانية، وإبراز وتكثيف ونقل وتعميق**"[١]. وللتناص جذورٌ ضاربةٌ في عمق النقد العربي؛ لأنَّ فكرة الإبداع الشعري أو النثري تنفي وجودَ فكرة نصٍ مستقلٍ مكتفٍ بذاته منغلق على نفسه، ومن أوائل إشارات التناص في النقد العربي قول عليٌّ بن أبي طالب –كرَّم الله وجهه–: **لولا أن الكلام يُعاد لنفد.**

فأيُّ نصٍّ أدبيٍّ هو مزيجٌ من ثقافات متنوعة، ترسَّبت في ذهن المؤلف. ولا يستطيع أي إنسان أن يتجنَّب الكلام المُكرر، أو أن يصف إنتاجه الأدبي "بالعذرية"، لأنَّه –وبحسب رأي باختين–:" **آدم فقط الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنَّب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة فيما يخصُّ خطاب الآخر، الذي يقع في الطريق إلى موضوعه؛ لأنَّ آدم كان يُقارب عالماً يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تُكلِّم فيه، وانتُهك بوساطة الخطاب الأول**".[٢] إنَّ وجود مفهوم التناص في النقد العربي أعمق من الفهم التقليدي السطحي المتمثل بفكرة السرقات أو التضمين أو النحل أو غيرها؛ لأنَّ التناص يؤثر في البنية الدلالية للنص ويوضِّح مفاهيم تأثَّر بها المؤلف أكثر بعداً من تلك القريبة البسيطة، وبعبارة الدكتور عبد النبي اصطيف: "**النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرد نصوص ولو كانت كذلك لصحَّ النظر إلى تفاعلها على أنَّه مجرَّد اقتباس أو تضمين أو تأثر بمصادر معيَّنة يستطيع أن يحددها القارئ المطلع والخبير، لكنَّها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة**"[٣]. ولم يغبْ مفهوم التناص عن النقد العربي القديم، ولكن لم يعرِّفوه بدقَّة، فقد اعتمد في توجيه الشعراء وتعليم الشعر على شروطٍ تستند في مضمونها على مفهوم التناص استناداً كلياً؛ فالشاعر يجب عليه أن يستوعب تجارب السابقين استيعاباً تامَّاً ثم يبدأ بكتابة شعره الذي يضفي عليه بصمته الخاصة، **وهذا ما حصل مع الشاعر الفذّ أبي نواس عندما استأذن خلف الأحمر بكتابة الشعر فلم يأذن له حتى يحفظ ألف مقطَّعة من شعر العرب، ثمَّ ينساهم وبعدها يبدأ بكتابة الشعر**، بهذه الطريقة يكون قد تشرَّب التجارب الشعرية وتكيَّفت النفس مع استعمالها، وبذلك يكون التناص بمفهومهم ليس خارجياً يُلمح

---

[١] ودوبيا زيبيير، **نظرية التناصّية**، ترجمة: عبد الرحيم الرحوتي، مجلة علامات، جدة، م٦، ج٢١، سبتمبر، ١٩٩٦، ص٣٠٩و ٣١٠

[٢] **توردوف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ص١٢٥

[٣] اصطيف، عبد النبي، **التناص القرآني في الإنشاء الشعري**، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد ٨٩، ص٣٧٥.

مباشرةً؛ بل يكون من الجينات الأساسية المُعتمد عليها في خلق النص الأدبي، يحمل في مورّثات خلايا النص المبتكر صفات وخصائص النصوص الغائبة. حضر التناصّ في الشعر الصوفي بأطواره جميعها، وتنوعت مصادره، وكانت المحاورة بين قصائد الشعر الصوفي سببًا في تألُّق نصوصه، وغزارة إنتاجه، وهي سمةٌ وسم بها الشعر الصوفي، ومصدرٌ ثريٌّ من مصادر التناص فيه. وبالاعتماد على نوعية المصادر يمكن للباحث معرفة آليات الدمج بين النص الوليد والنصوص السابقة. ولن يدرس هذا المبحث كل مصدر من مصادر التناص على حدة؛ بل سيكون الضوء مسلَّطًا على أطوار الشعر الصوفي، ومدى استخدام الشعراء لمصادر التناص، وكيفية التفاعل بين النص الصوفي ومادة التناص، وما زادته على المعنى، ومعرفة سبب كثافة التناص في بعض أطوار الشعر الصوفي وندرته في البعض الآخر، والوظيفة الأسلوبية التي قدمها التناص للشعر الصوفي.

التناص في شعر طور التمهيد:

تكمن أهمية شعر طور التمهيد في كونه انطلاقةٌ حقيقةٌ لشعر التصوف، أو بتعبيرٍ أكثر دقةً: انطلاقةٌ حقيقةُ في طريق التصوف. ومع سمو قدر هذا الشعر وجديد رؤيته، وقدرته على استحداثِ مذهبٍ في الشعر العربي، إلَّا أنه كان يفتقر إلى دعائم بنائية أسلوبية ولغوية؛ تزيد من قيمته الفنية؛ فشعر طور التمهيد كان شعرًا تقليديًّا في صوره وتراكيبه، وجزئيات بنائه، ولم يلجأ شعراء التمهيد إلى تحسين شعرهم ببعض التقنيات التي تدعم الجوانب الجمالية، فكان التناص نادرًا في طور التمهيد، ولتوضيح هذه الفكرة ننتقل لتحليل بعضًا من شعر طور التمهيد، بدايةً نذكر قول رابعة العدوية[١]:

صلاتكَ نورٌ والعبـــــادُ رقودُ ونومكَ ضدٌّ للصلاة عنيدُ

وعمرُك غُنْمٌ إن عقلتِ ومهلةٌ يسيرٌ ويفنى دائمًا ويبيدُ

تبدأ رابعة البيت بتناصٍّ واضحٍ مع الحديث الشريف: "...**والصلاة نور والصدقة برهان والصبر ضياء...**"[٢]

ولكن هذا التناص بالرغم من قوة اندماجه في المعنى الذي أرادته رابعة، إلَّا أنه كان تناصًّا بسيطًا؛ لم يفصح عن مرامٍ بعيدةٍ بين كلمات البيت، ويمكن أن يُعدّ استشهادًا ناجحًا بالحديث النبوي في بيان أهمية الصلاة. ويشير إلى

[١] شهيدة العشق الإلهي، ص٣٠

[٢] صحيح مسلم، الإمام مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، كتاب الطهارة، رقم الحديث ٥٣٤، دار السلام للنشر والتوزيع، الرياض، ط٢، ٢٠٠٠

العائق الأوَّل لها؛ وهو النوم. **هذا البيت الذي أرسلته رابعة إلى مدرسة التصوف يؤكد التزام الرعيل الأول من شعراء التصوف بالمنهج الإسلامي النقي،** الذي يحثُّ على الصلاة معتمدًا على نصوص الشريعة، كقوله تعالى:﴿ والذين يبيتون لربهم سجدًا وقيامًا ﴾(الفرقان ٦٥) وكقوله تعالى:﴿ تتجافى جنوبهم عن المضاجع﴾(السجدة١٦). ويلحظ الباحث في شعر رابعة أنَّ التناص عندها نادر الوجود، لأنها لم تحفل بتنسيق شعرها وتهذيبه حتى يضاهي شعر العمالقة في الأدب العربي، وكان جلَّ تركيزها منصبًّا على المعنى. وكان ورود التناص بشعرها عفويًّا دون تنسيقٍ مسبق، ولا يحمل في طياته إشاراتٍ بعيدة يخبِئُها في عالم ما وراء الكلمات.

ومن شعراء طور التمهيد: أبو نُوَّاس (ت١٩٩هـ)؛ فبعد أن ملأ ذاكرة الشعر العربي بأوصاف الخمر ومجالس اللهو، سطّر بدموع توبته أجمل أشعار المناجاة الإلهية، نذكر قوله مناجياً ربه في رحلة الحج:[١] (مجزوء الرجز)

إلهنا ما أعدلك مليكَ كلِّ مَنْ مَلك

لبيكَ قد لبيتُ لك

لبيكَ إنَّ الحمدَ لك والملكَ لا شريكَ لك

ما خابَ عبدٌ سألك أنتَ لهُ حيثُ سلك

لولاك يا ربِّ هلك

كلُّ نبيٍّ ومَلَك وكل من أهلَّ لك

وكلُّ عبدٍ سألك سبَّح أو لبَّى فَلَك

لبيكَ إنَّ الحمدَ لك والملكَ لا شريكَ لك

رائعةُ أبي نُواس التي طالما هتفت بها حناجر زوار بيت الله الحرام، و طالما أجَّجتْ نيران الشوق عند المسلمين، أقام بنيانها متكئًا على حديث رسول الله ﷺ، الذي يهتف به حجاج بيت الله في مناسكهم، فعن عبد الله

[١] **ديوان أبي نواس**، تحقيق: د. شكري فيصل، دار صادر، بيروت، ص٤٨١

بن عمر ﷺ، "أن رسول الله ﷺ كان إذا استوت راحلته قائمةً عند مسجد ذي الحُليفة أهلَّ[١] فقال: **لبيك اللهم لبيك، لبيك لا شريك لك لبيك إن الحمد والنعمة لك والملك لا شريك لك**[٢]" إنَّ قدرة أبي نُوَّاس على جعل شعار المسلمين في الحج هي الكلمة المحورية في قصيدته ينبئ عن ذوبان ذات الشاعر في إرادة الله سبحانه، وانقياده للشريعة، وهذه أولى إرهاصات الفناء الصوفي. صنع أبو نواس من هذا الحديث الشريف وشاحًا أنيقًا على قصيدته، واجتهد أن يجعل كل جزءٍ منها يتناسب مع ذاك الوشاح الجميل. وقد أفاض وجود الحديث الشريف في قصيدة أبي نواس هالةً من القدسية والجلال، انبثقت من نغمة هتاف الحجاج. ويمكن القول: إنَّ التناص مع الحديث الشريف في قصيدة أبي نواس كان تناصًّا **عضويًا**، لا يمكن نزع مادة التناص عن الشعر؛ لأنَّها كانت العمود الفقري الذي منح جسد القصيدة قوتها وجمالها وحيويتها.

ومن شعراء طور التمهيد أيضًا أبو العتاهية(ت٢١٣هـ)، امتاز شعره بالارتجال المستند إلى النصوص الدينية[٣]، يقول في بعض شعره[٤]: (من المنسرح)

لو أنَّ عبـــدًا له خزائن ما ... في الأرضِ ما عاشَ خوفَ إملاق

يا عجبًا كلنا يحيد عن ال ... حَيـــــنِ وكلٌّ لحَيـــنِهِ لاقي

كأنَّ حيًّا قدْ قـــــامَ نادبُهُ ... والتفتْ الساقُ منـــهُ بالســـاقِ

واستلَّ منه حياته ملكُ ال ... موتِ خَفِـــــيًّا وقيـــلَ مَنْ راق

طبع أبو العتاهية شعره بطابع القرآن الكريم، لذلك فإنَّ أولَّ ما يلحظه القارئ في هذه الأبيات محاولةُ أبي العتاهية تذييل كل بيتٍ من القصيدة بتناصٍّ قرآنيٍّ يقوي المعنى ويدعم المراد؛ ففي البيت الأول كان تناصه مع الآية الكريمة:﴿ ولا تقتلوا أولادكم خشية إملاقٍ نحن نرزقهم وإياكم﴾(الإسراء٣١)، وفي البيتين الثالث والرابع كان التناص مع سورة القيامة مع الآيتين ﴿ وقيل من راق﴾ (القيامة٢٧)، ﴿والتفت الساق بالساق﴾ (القيامة ٢٩). كان

[١] أهلَّ: نوى الحج أو العمرة

[٢] صحيح مسلم، كتاب الحج، رقم الحديث ٢٨١٢

[٣] وجود شعر أبي العتاهية ضمن شعر التمهيد لا يدخله ضمن دائرة التصوف، ولكنه يشير إلى إرهاصات نشوء بعض المفاهيم الصوفية، فتركيزه على فكرة الموت والانتقال إلى العالم الآخر أسهم في نشوء فكرة الاغتراب لدى المتصوفة، فأبو العتاهية لم يخرج من دائرة الزهد، ولم يدخل دائرة التصوف، ولكن بعض المفاهيم الصوفية لها إرهاصات في شعره

[٤] أبو العتاهية، أخباره أشعاره، تحقيق: د. شكري فيصل، دار الملاح، دمشق، ص٤٢٥.

أبو العتاهية قادرًا على استعمال التناص مع القرآن الكريم بأسلوبٍ عجيب؛ فاستطاع أن يتم كلامه بالآيات القرآنية، ويكون الموضوع ملائماً للكلمة القرآنية، فلا ينفصل النص القرآني المتناصّ عن القصيدة، لا في المعنى ولا في المبنى. وقد رغب الشاعر في دمج النص القرآني بشعره؛ لأنَّ التعبير بواسطة القرآن الكريم يمنح الجمال للقصيدة ويزيد من تأثير الشعر في المتلقي لما للقرآن الكريم من قداسة وعظمة في نفس المتلقي.

وبالرغم من قوة الترابط بين القصيدة ومواد التناص إلَّا أنها لم تنصهر بالقصيدة وتذوب فيها؛ بل كانت محاولة الشاعر واضحةً للاستعانة بالنَّص المنجز والتعبير الجاهز لتكتمل البنية الشعرية شكلًا ومضمونًا. ومنح التناص مع سورة القيامة هالةً من الروعة والخشية أضافهما ذكر لحظات الموت ومراحله.

وفي الختام نقول: إنَّ الزهد في شعر أبي العتاهية يدور حول فكرة ذكر الموت، وذاك كان من ممهدات مذهب التصوف الذي نشأ من رحم الزهد وموضوعاته. كان شعر أبي العتاهية أقرب للزهد منه إلى التصوف، وأكثر من اعتماده على التراكيب القرآنية، ولم يصهرها مع المعنى الصوفي، فبقي التناص ظاهرًا، أقرب ما يكون إلى الاقتباس.

التناص في شعر طور التأسيس:

كانت البنية الأسلوبية واللغوية في شعر طور التأسيس امتدادًا لها في شعر التمهيد؛ فلم يأبه شعراء التأسيس لتحسين الشعر وتزويده ببعض البنى الجمالية التي تجذب المتلقي بقوة تأثيرها؛ بل إنهم قصروا عن أسلافهم _شعراء التمهيد_ بقضية تطويل الشعر، فالمطَّلِعُ على شعر: (الجنيد، الشبلي، ذي النون المصري، الروذباري، النوري) وهم أبرز رجال التصوف في طور التأسيس للمذهب الصوفي وللشعر الصوفي، يجدها أبياتًا أحاديةً أو ثنائيةً _في الغالب_ وهذا التقصير في صنع قصيدةٍ أو مقطَّعة كان مسبِّبًا رئيسيًّا في التقصير بتطوير الأسلوب الذي يبنى به المضمون والهيكل. ونلحظ في شعر طور التأسيس سمةً بارزةً وهي الاعتماد الكبير على التناص الديني في بناء الشعر؛ فتلك الأبيات المتناثرة صُبغت بصبغة القرآن لكريم، فلا يكاد يخلو بيتٌ من شعر طور لتأسيس دون أن نلمح فيه لونًا من ألوان لغة القرآن الكريم والحديث الشريف، والأمثلة الآتية توضح ذلك: نبدأ

الأمثلة مع إمام أهل التصوف: الجنيد؛ الذي حاول في دروسه ورسائله أن يجعل الشعر من جملة مؤكدات المعنى المطروح نقاشه، وهو في حديثه عن النفس ومحاسبتها ومراقبتها، يقول[١]:

طوِّفي يا نفسُ كي أقصدَ فردًا صمدًا وذرينِي لستُ أبغِي غيرَ ربِّي أحدا

فهوَ حسبي وأنيسي فاجعليهِ عضُدا للخطايا غافرٌ من نَحاه سَعِدا

ابكِ إنْ لم تجدْ من دونِه ملتَحدا ومن تولَّى يسلُكه عذابًا صَعَدا

في هذه الأبيات يبدأ التناص مع الجنيد منذ أن عزم تأليفها؛ فهو بمعنى شعره لا يخرج عن معاني القرآن الكريم، معتمدًا في بناء الشعر على المفردات والتراكيب القرآنية، ففي البيت الأول: قوله (لست أبغي غير ربي أحدا) استوحى هذا المعنى من المعنى القرآني:﴿ أغير الله **أبغي ربًّا** وهو ربُّ كلِّ شيءٍ﴾(الأنعام ١٦٤)، وفي البيت الثاني كان المعنى مبنيًّا على التناص الديني بذكر بعض المعطيات ذات الدلالة الواسعة لدى المسلمين، ابتداء بذكر (حسبي الله) ثم ما اتكأ عليه من المفردات القرآنية: ﴿ما كنتُ متَّخذَ المضلِّينَ **عَضُدًا**﴾ (الكهف ٥١).أمَّا البيت الثالث فكان نقلًا من القرآن الكريم بتصرُّف؛ فالجنيد يستوحى من معنىً قرآنيٍّ مؤكدٍ في آيتين الشطر الأول: ﴿واتلُ ما أوحي إليكَ من كتابِ ربِّكَ لا مبدِّلَ لكلماتِه **ولنْ تجدَ من دونِه ملتَحَدا**﴾ (الكهف ٢٧) ﴿قل إني لن يجيرني من الله أحدٌ **ولن أجد من دونه ملتحدا** ﴾(الجن ٢٢) الشطر الشعري لم يكن إلَّا وعظًا مقتبسًا بتمامه من القرآن الكريم. وكذلك الأمر بالنسبة للشطر الثاني:﴿ لنفتنهم فيه ومن يعرض عن ذكر ربه **يسلُكُه عذابًا صعدًا**﴾ (الجن ١٧).

وبعد تحليل تلك الأبيات التي تغصُّ بالتناص القرآني، **يمكن القول: إنَّ الجنيد لم يكتب شعرًا؛ وإنما تكلم ببعض المواعظ المتفرقة في القرآن الكريم ودمجها بالشعر الذي خاطب به جمهور مريديه**، يوضح لهم شروط الولوج في عالم التصوف. وهنا لا يمكن أن تسمي ذلك تناصًّا؛ لأنَّ الجنيد لم يخرج عن معنى القرآن الكريم ولا حتى عن التركيب القرآني الجاهز، وزيادةً على ذلك كانت قافية أبياته مقيدةً بالفواصل القرآنية دون تغيير. وإذا ما انتقلنا إلى

[١] الجنيد، رسائل الجنيد، ص٤٧

شاعرٍ آخر من شعراء طور التأسيس لن نجد اختلافًا عن الجنيد في طريقة استخدام التناص الديني، فمثلًا الروذباري يقول في بعض متفرقاته[١]:

فإذا تحقَّق صفوُ الوجدِ مشتملًا على الإشاراتِ لا يَلوي على أحدِ

آتى الروذباري ببيتٍ واحد، يدعم معنى الوجد المرتبط بالإشارة، ثمَّ قوَّى دعائمها بتركيبٍ من القرآن الكريم: ﴿إذ تصعدون **ولا تلوون على أحد**﴾ (آل عمران ١٥٣)، وهو بهذا التناص لا يكون قد كتب شعرًا، وإنما كتبَ جملةً موزونةً، دعم معناها بتركيبٍ من القرآن الكريم، لمنحها هالةً من القداسة.

ولم يكن شعراء التأسيس وفقَ سويةٍ واحدة في استخدام التناص، فبعضهم لجأ إلى أسلوبٍ مختلفٍ للاستفادة من التناص، فتجد الباحثة أنَّ ذا النون المصري والشبلي قد أفادوا من التناص بما يخدم المستوى الفني للشعر، والأمثلة الآتية توضح ذلك، يقول ذو النون: [٢]

مَنْ لاذَ باللهِ نجا باللهِ وسـرَّه مَـرُّ قضاءِ الله

لله أنفاسٌ جرت لله لا حول لي فيها بغير الله

وله أيضًا[٣]:

أمـوتُ وما مـاتت إليك صبـابتي ولا قضيت من وِردِ حبك أوطاري[٤]

مُناي المنى كلُّ المنى أنتَ لي منىً وأنتَ الغنا كلُّ الغنا عندَ اقتتاري

في كلا النموذجين الشعريين نلحظ أنَّ ذي النون يعتمد في بناء شعره على قوة الموسيقا الداخلية المتمثلة **بالتكرار**: تكرار كلمة محورية: **(الله، المُنى، الغنى)**. إنَّها ظاهرة أسلوبية خدمت المستويين الموسيقي والدلالي بآنٍ معاً، فقد منح التكرارُ الشعرَ إيقاعاً منتظماً يزيد من قوة الهالة التأثيرية للأبيات، وربط بين عناصر البناء الفني

[١] الطوسي، اللمع، ص٤٣٦
[٢] الطوسي، اللمع ص٤٢٥
[٣] الطوسي، اللمع، ص٤٤٥
[٤] الوطر: الحاجة، البغية، المأرب

فهو قادرٌ على ""**شدُّ أطراف الشعر بعضها إلى بعض ويعطي شكله نوعاً من الحركة يدور الكلام على نفسه ويتكرر دون أن يعيد معناه**"[١]، ولذلك يمكن القول: إنَّ وظيفةَ التكرار لا تقتصر على إضفاء لمساتٍ جماليَّةٍ على الجانب الصوتي للنص، وإنَّما تعمل على خدمة المعنى وتسهيل وصوله للمتلقي؛ فتكرار كلمة "الله" في النموذج الشعري الأول أدَّى رسالةً تفيد المعنى الصوفي، لأنَّ التغني باسم "الله" في المذهب الصوفي هو فرض ونفل ولذة وجمال، فهذه الكلمة هي محور التصوف وأساسه، فكان التكرار ضرورةً لازمة، لأنَّ ثمةَ " **ما يبرر للتكرار وجوده إنَّه يسهل استقبال الرسالة**"[٢].

كان التكرار هو الظاهرة الأكثر تميزًا في أبيات ذي النون، ولكن للتناص دورٌ في بناء الشعر، وقد تميزت أبيات ذي النون عن أبيات الجنيد والروذباري، لأنَّه أحسن الإفادة من التناص الديني في شعره، واعتمد في تقوية المعنى على التناص الامتصاصي الذي يعرَّف بأنَّه: " **استحضار الشاعر نصَّاً أيَّاً كان مصدره، سواء أكان قصيدةً شعريَّةً أم نصَّاً نثريَّاً، أم أسطورة، أم حادثة تاريخية معيَّنة، أم نصَّاً من التراث الشعبي أو الصوفي... عن طريق الإشارة المركَّزة، بحيث تغدو هذه الإشارة بمثابة الاستحضار الكامل لتلك النصوص، ...وغالباً ما يعتمد هذا النوع من التناص على لفظة واحدة أو اثنتين**"[٣]، وهذا ما فعله الشاعر؛ ففي كلا النموذجين، كان التناص الديني عبارة عن ومضاتٍ سريعة، يشعر القارئ فيها بنفحاتٍ مقدسة، ففي النموذج الأول: نجد أنَّ جملة "لا حول لي فيها بغير الله" فيها تناص مع الحديث الشريف الذي يحضُّ على الإكثار من ذكر **(لا حول ولا قوة إلا بالله)**.

وفي النموذج الثاني: نجد أن التناص تجلَّى بتركيب: "**قضيت أوطاري**" وهو مستوحى من الآية الكريمة: ﴿ فلمَّا قضى زيدٌ منها وطرًا زوجناكها لكي لا يكون على المؤمنين حرج في أزواج أدعيائهم إذا قضوا منهنَّ وطرًا وكان أمر الله مفعولا﴾ **(الأحزاب٣٧)**. وقد أشرق التناص الإشاري عند ذي النون على الأبيات معاني وضاءة، زادت من القيمة الجمالية للشعر.

---

[١] عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، ص٨٨، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩١.

[٢] عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، ص٨٣.

[٣] الحلبي، التناص بين النظرية والتطبيق، ص١٨١.

أمَّا الشبلي فقد استطاع أن يمنحَ شعره باقةً من العناصر الجمالية المتمثلة ببراعة التصوير وقوة الخيال، والاستفادة من التناص بكلِّ جوانبه، والأمثلة الآتية توضح ذلك، يقول الشبلي[١]:

لستُ من جملةِ المحبِّين إنْ لمْ أجعلِ القلبَ بيتَه والمقامَـــا

وطوافِي إخالُهُ الســـيرَ[٢] فيهِ وهوَ رُكني إذا أردتُ استلاما

في خلوته مع الله سبحانه كان الشبلي يقيم مناسك الحج في قلبه، فالقلب هو بيتٌ لله، وروحه تطوف بهذا القلب العامر بذكر الله. هذا المعنى من أبرز المعاني التي يلتزمها المتصوفة. واستطاع الشبلي أن يشرحها بشعره مستفيدًا من التناص، ولكنَّ هذا التناص لم يكن ظاهرًا، لأنَّه لجأ إلى استخدام التناص بخفيةٍ، فتلوح من البيتين ظلالَ بعض النصوص الدينية التي تتحدث عن مناسك الحج: (البيت الحرام، المقام، الطواف، الركن، الاستلام) وهي كلها مفرداتٌ دينية تختصُّ بفريضة الحج وتفصيلاته. وقد أفاد الشبلي من هذه الآيات والأحاديث التي تتحدث عن الحج ولكنَّها لم تظهر صريحةً، فقد امتص النصوص الدينية التي تتحدث عن الحج وأعاد بناءها مستفيدًا من المفردات ومن ترتيب المناسك، وهو ما يسمى التناص الامتصاصي، إذ إنَّ الشاعر قد " **يمتصُّ معنى النصِّ الغائب ويتشرَّبه ويعيد صياغته من جديد، من دون حضور لفظي للنص الغائب في النص الحاضر، وهذا ما يسمى بالتناص الامتصاصي**"[٣]. وبتضافر المعنى الصوفي البديع مع قوة التصوير والتناص الامتصاصي. كانت أبيات الشبلي مصبوغةً بصبغةٍ صوفيةٍ، تقترب من لون شعر الحلاج ومن بعده.

وللشبلي تناصٌّ مع الشعر العربي وقصصه: فللحبِّ الإلهيِّ في شعر طور التأسيس حكاياتٌ؛ أفصح الشعراء عن بعضها وكتموا بعضها الآخر، ولكن الشبلي لم يستطع أن يستمر في كتمان مشاعره التي أحرقت فؤاده، فأخذ الحبُّ من روحه كل مأخذ، وانمحت شخصيته، وذابت أناه في الحب الإلهي، ولم يجد تفريجًا لعذابه وآهاته إلَّا أن "يتقمَّص" شخصية ليلى العامرية، ويستعير لسان حالها ليبوح بمشاعره، فيقول[٤]:

---

[١] اللمع، ص٤٤٣

[٢] يريد بذلك سير القلوب

[٣] الحلبي، أحمد طعمة، **التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي أنموذجًا**، دمشق الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٧، ص٥٣

[٤] ديوان الشبلي، مصطفي الشيبي، ص ١٤٥.

باحَ مجنونُ عامرٍ بهــواهُ وكتمتُ الهــوى فمتُّ بوجدي

فإذا كان في القيامة نودي مْن قتيل الهوى؟ تقدَّمت وحدي

باح شعراء التصوف بأحوالهم في الحب الإلهي، وبثوا آهاتهم في سطور دواوينهم، فخففت كلماتهم من نيران الحب التي لم ترأف بحالهم، وتفاعل معها الناس، فأحسُّوا بمعاناتهم، ولكن ما حال الصوفي الذي عاش في الحب الإلهي وبلغ ذروة الغرام ولم يفصح عن شيءٍ من هذه التجربة؟ لقد عانى من العذاب أضعاف ما عاناه من باح بمشاعره، والشبلي خبَّأ في صدره من الحب ما ضاقت به روحه، فذابَ عشقًا وشوقًا، فلمَّا ماتت أناه وإرادته، استعار لسان ليلى العامرية. إنَّ البنية العضوية لبيتيِّ الشبلي تقوم على تقنية التناص الامتصاصي، فقصة قيس وليلى قد انغرست في مكان الإبداع الفني في نفسه، ولمَّا أراد أن يبوح بتباريح الهوى تصدَّرت مشاعر ليلى وقصتها الموقف، وطابقَ بين موقفه وموقفها وحاله وحالها، فوجد تجربة الحبِّ عنده أقرب ما تكون إلى تجربة ليلى فتقمَّص شخصيتها ونطق بلسان حالها. وهذا التناص أسهم في خلق أجمل أبيات الحب التي سارت شائعة على الأسن في الأزمنة اللاحقة، وكانت ترجمةً لمشاعر الحب المكتومة على حذر وخوف. وفي هذه الأبيات أيضًا **لفتةٌ مهمة**، فكلُّ من روى القصة وتحدَّث عنها يستشهد بحبِّ قيس ويتحدث عن آهاته وآلامه، أمَّا الحديث عن مشاعر ليلى وحبِّها فكان غائبًا أو مغيَّبًا، حتى جاء الشبلي ونطق بلسانها، وهذا يعدُّ انزياحًا دلاليًّا مهمًّا، لأنَّه ابتعد عن رواية القصة بالطريقة المألوفة، وصوَّرها من زاويةٍ فنيةٍ يشعُّ منها الجمال والإبداع.

وفي ختام دراسة التناص في شعر طور التأسيس نخلص إلى ملاحظات، أهمها:

١) يشترك شعراء طور التأسيس بمشكلةٍ تقنية، تعرقل الدراسة الأدبية، وهي تناثر أشعارهم في كتب التراجم وكتب الدراسات الصوفية، فلا يوجد لهم ديوان شعر محقق، يوسم بالدقة يجمع ما تناثر من أشعارهم.

٢) شعر طور التأسيس يعتمد في الغالب على التناص الديني الظاهر، ويندر التناص مع الشعر العربي أو الثقافات الأخرى

٣) تفاوت تأثير التناص بشعر التأسيس، فكان يمنح في بعض شعرهم لبوسًا تقليديًّا، يخلو من لمسات الجمال، وكان في نماذج أخرى قويَّ التأثير في الدلالة يفيض على الشعر لمسات الجمال التي تجذب المتلقي.

التناص في شعر طور الفلسفة البسيطة:

صنع الحلاج منعطفًا مهمًّا في طريق التصوف، وكوَّنت أشعاره رؤيةً جديدةً للشعر الصوفي، فاخترع الرموز والمعاني وأنشأ بعض الفلسفات، واحتذى الشعراء الصوفيون بمذهبه، فمثَّلت كلماته انطلاقةً جديدة على كل الأصعدة. وعلى يد الحلَّاج شهد الشعر العربي ولادة معانٍ بكر في الحب والفناء والفلسفة والتأمل. وقبل البدء بتحليل الظواهر الأسلوبية في شعر الحلاج يمكن أن نقول: إنَّ الانزياح كان ظاهرةً أسلوبيةً واسعةَ التأثير والدلالة في شعر الحلاج، طغت على الظواهر الأسلوبية الأخرى كالتناص والرحلة والخمرة وغيرها. وبالرغم من كون الانزياح هو الظاهرة الأسلوبية الأقوى في شعر الحلَّاج، إلَّا أنَّ التناص كان له حضوره وتنوعه وفائدته البناء العضوي الفني لشعره، والأمثلة الآتية توضِّح ذلك، يقول الحلاج[١]:

وأي الأرض تخلو منك حتى تعالوا يطلبونك في السَّماء؟

تراهم ينظرون إليك جهرًا وهم لا يبصرون من العماء

أفصح الحلاج في هذين البيتين عن معنىً عميق، يعدُّ مضمونه أساسًا من أسس التصوف، فالحلَّاج يستنكر أن يبحث الناس عن الله سبحانه في السماء؛ وفي كل موجودات الأرض تظهر إرادة الله وقدرته. ثمَّ يصف الناس الباحثين عن الله في السماء بالعمى، ولعله يقصد عمى البصيرة، لأنَّ بحثهم في السماء عن الله سبحانه، يوحي بشيءٍ من الإنكار أو التشكيك بوجود الله جلَّ وعلا. فبالرغم من رؤيتهم لآيات الله في الكون والإنسان إلَّا أنهم لا يعظمونه، ولا يقدرون الله حق قدره. استعان الحلاج بالنص القرآني الجاهز في هذا الوصف؛ تقول الآية الكريمة:﴿ تراهم ينظرون إليك وهم لا يبصرون﴾(الأعراف ١٩٨) عندما استخدم الحلَّاج التناص القرآني كان استخدمه دقيقًا متقنًا، بالرغم من كون استخدامه التناص الظاهر، إلَّا أنه كان جزءًا أصيلًا من المعنى الذي قصده الشاعر،

[١] الحلاج، ص٦٩

استطاع الشاعر أن يجعل التركيب القرآني ملتحمًا التحاماً تامًّاً مع شعره والمعنى الذي أراده. وقد يجمع الحلاج في شعره بين التناص الديني والتناص الأدبي، كما في المثال الآتي: (من البسيط)

واللهِ لو حلَفَ العشَّـــاقُ أنَّـــهمُ موتى من الحبِّ أو قتلى لما حَنثوا

قومٌ إذا هُجروا من بعدِ ما وُصلوا ماتوا وإن عـــادَ وصلٌ بعده بُعِثُوا

ترى المحبِّين صرعى في ديارهمُ كفتيةِ الكهـــفِ لا يدرونَ كم لَبِثوا[١]

في معرض حديثه عن أحوال العشَّاق، يشرح الحلاج ما يصيب العاشق من اضمحلال إرادته، وذهوله عن الدنيا، وذوبان ذاته في الحب، الذي ينتهي به إلى الموت، ولا يقصد به الموت الحسي؛ بل هو الفناء في حبِّ الله سبحانه، والاستسلام الكامل لإرادته. ويلجأ الحلاج في توضيح فكرته إلى التناص: فينتقي أشهر الأمثلة وأكثرها شيوعًا لتوكيد المعنى، فقد سعى لتوكيده منذ أن بدأ كلامه بالقسم المبرم. في البيت الثاني يلجأ الشاعر إلى أرقِّ بيتٍ في الشعر العربي، ليأخذ منه الصورة ويعيد صياغته بما يوافق معنى شعره، يقول جرير:

إنَّ العيونَ التي في طرفها حورٌ قتلننا ثم لم يحيينَ قتلانا[٢]

يمتص الحلاج الصورة التمثيلية منه، فيركب المعنى الجديد على الهيكل التصويري لبيت جرير، والمقابلة بينهما كالآتي: في بيت الحلاج: الهجر يؤدي إلى الموت، والوصل بعده يمنح الحياة بعد الموت.

وفي بيت جرير: النظرة الأولى قتلت، والنظرة الثانية لو جرت لأحيت الموتى.

ويجدر القول: إنَّ جرير أول من صنع صورة (اقتران الحب بالقتل)، ومكمن الجمال فيها هو اقتران أرقِّ العلاقات الإنسانية (الحب) بأقساها وهو (القتل)، وتمَّ الربط بينهما بخيط لامرئيٍّ، مادته تلك المشاعر المضطرمة في ذات الشاعر. ومن شعر جرير أخذ شعراء العرب وشعراء التصوف هذا المعنى، ونسجوا منه أفانين الحب وروائعه.

---

[١] تراث الحلاج، ص٨٠.
[٢] ديوان جرير، ص ٤٩٣

وفي هذه المقابلة نجد أنَّ الحلاج قد وفق في استخدام التناص الامتصاصي الذي دعم المعنى دون ظهور صريح للنص الغائب في البنية الشعرية الجديدة.

وفي البيت الثالث كان التناص القرآني واضحًا منسجمًا مع المعنى؛ فقصة أصحاب الكهف[١] عبرت أفضل تعبير عن أحوال العشاق بالذهول والخروج من دائرة الزمان. وبالرغم من كون التناص القرآني ظاهرًا، إلَّا أنه قد انسجم مع العناصر المكونة للبنية الشعرية، وغدا جزءًا مهمًّا منها. ولا يقتصر التناص في شعر الحلاج على التناص الديني، فللتناص مع الشعر العربي دورٌ مهمٌ في البنية المعنوية والهيكلية في بعض شعره، كرائعته التي يقول فيها: [٢](من البسيط)

والله ما طلعتْ شـــمسٌ ولا غربت إلَّا وحبُّك مقرونٌ بأنفـــاســـــي

ولا جلســـــــتُ إلى قومٍ أحدِّثهم إلَّا وأنتَ حديثي بين جلَّاســـــي

ولا ذكرتُـــــك محزونًا ولا فرحًا إلَّا وأنت بقلبي بيـــن وسواســـي

ولا هممتُ بشرب الماء من عطشٍ إلَّا رأيت خيـــالًا منكَ في الكـــاس

"ولو قدرتُ على الإتيان جئتـــــكم سعيًا على الوجه أو مشيًا على الراس"

ويا فتى الحيِّ إنْ غنَّيـتَ لي طربًـا فغنِّـــني وأســـفًا [٣]من قلبكَ القاســي

"مالي وللنَّـــاسِ كم يلحونني سفهًا ديني لنفسي ودينُ النَّـــاس للنَّـــاس"

إنَّ أول ما يصادف الباحث من آليات التناص في هذه القصيدة هو **تضمين** أبيات لأبي نواس؛ فالبيتان الخامس والسابع مأخوذان من قصيدة (لا يرحم الله إلَّا راحم الناس)[٤]. فيلحظ المتلقي التناغم والانسجام بين الأبيات الأصلية والأبيات المضمنة. فلا يدرك القارئ أن تلك الأبيات منفصلة في المنشأ عن أخواتها، والفكرة المطروحة في

[١] سورة الكهف من ٩ إلى ٢٦
[٢] ديوان الحلاج، ص١٤٩
[٣] يقول المحقق: ربما تكون أسِفًا أو آسفًا
[٤] ديوان أبي نواس، تحقيقي شكري فيصل، ص٣٧٤

شعر الحلاج تنساب بسلاسةٍ في أبيات أبي نواس، وهو ما أراده الشاعر: أنَّ يؤكد للجمهور أنَّ لفكرته أصواتًا نادت بها في ذاكرة الشعر العربي. وهنا ندرك أنَّ من أهم مسوُّغ لوجود التناصّ هو تأكيد الفكرة. إنَّ هذه الآلية في استخدام التناص تعني لجوء الحلاج إلى تجارب الآخرين لمَّا وجدَ فيها من تواؤمٍ وانسجامٍ مع أفكاره، فهو يعبِّر عن معانيه وأحاسيسه بأصوات الآخرين، وبذلك يؤكِّد أنَّ لمعانيه جذوراً عميقةً في التراث العربي، يقول عزّ الدين اسماعيل: "**هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهةٍ أخرى، وهو حين يضمِّن شعره كلاماً لآخرين بنصِّه، فإنَّه يدلُّ بذلك على التفاعل الأكيد، بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان**"[١]. ولكن ما يلفت نظر الباحث ليس تضمين بيتي شعر لأبي نواس؛ بل تشرُّب قصيدة الحلاج لمعاني ومفردات شعر أبي نواس في قصيدته اللاحقة المعنونة بـ (شركة وشركة)؛ يقول فيها: [٢]

كفاكَ ما مرَّ على راسي من شـــادنٍ غير **وسواسي**

أفضلُ ما أبلغُ عن نعتِهِ تحدَّثي عن **قلبِه القـاسِي**

أغارُ أن أنعتَ منها الذي ينعتُهُ النَّـــاسُ من **النَّاسِ**

كلُّ أحاديثي سوى ذكرها منكشـــفٌ منِّي **لجلَّاسي**

لا حبَّذا الشركة في حبِّها وحبَّذا الشِـركةُ في **الكاسِ**

وهنا يمكن القول: إنَّ صوت أبي نواس قد علا في قصيدة الحلاج؛ أمَّا المفردات فيلحظ القارئ مباشرةً تشابه كلمات القافية في كلتا القصيدتين: (وسواسي، القاسي، جلَّاسي، الكاس، الناس) وهذا يعطي انطباعًا أوَّليًّا عن تفاعل النصوص. واعتنى أيضًا بالجانب الموسيقي، وجعله متناغماً بين الأبيات المضمَّنة وبنية القصيدة. فبدى الصوت الذي نطق بهذه المعاني كأنَّه انطلق من حنجرةٍ واحدة. وبذلك يمهِّد لأذن المتلقِّي أنَّ تتابع المعنى بنفس النغم الموسيقي. وهذا يدلُّ على **انسجام القرائح** الشعرية التي تؤدِّي غرضاً محدَّداً. فالحلاج استوحى من شعر أبي نواس الخيال والبنية اللغوية، فهو" **بطريقةٍ واعيةٍ أو لا واعيةٍ وافق النص الآخر في رؤاه وأسلوبه، ...، ووظَّف ما في**

[١] **الشعر العربي المعاصر**، عز الدين اسماعيل، دار الثقافة، بيروت، ص٣١١
[٢] ديوان أبي نواس، ص٣٧٥

النص الآخر لصالح نصه بحيث يبدو نصَّ الآخر وكأنَّه جزء من النص الكلِّي الجديد، وهنا نكون أمام حالة امتصاص"[١]، فالشاعر تشرب المعنى والمبنى من شعر أبي نواس، وأفاد منه بما يخدم فكرته، وهو دليلٌ على تأثُّر الحلاج بالشعر العربي عموماً، وإعجابه بشعر أبي نواس على وجه الخصوص. وهذه الآلية في استخدام التناص تكررت غيرَ مرةٍ في شعر الحلاج. وللأمثال حضورٌ في شعره، كما في قوله:

نزلتَ بمنزلِ الأعداءِ منِّي وبنْـــتَ فلا تزورُ ولا تزارُ[٢]

كما ذهبَ الحمارُ بأمِّ عمرٍو فلا رجعَت ولا رجعَ الحمارُ

يضيق صدر الشاعر بأحدهم، فيبوح في كلماته بما جالَ في نفسه من كرهٍ له، ونفاد صبره في تحمل ثقله، ولكنَّه بعد طول شرحٍ وكلام لم يجد تركيبًا أفضل من ذاك المثل السائر، يعبر به عن مشاعره، ويختزل كثيرًا من معاناته في تحمُّل ذاك الرجل. وهنا يستعير الحلاج لسان غيره، بأسلوبٍ لا يشعر القارئ بأنَّ في الشعر دخيلًا عليه من صفحات كتب التراث.

وفي ختام دراسة التناص في شعر طور فلسفة الحلاج نخلص إلى بعض الملاحظات، أهمها:

١) في شعر الحلاج كان وجود النص الغائب وجودًا عضويًّا في النص الجديد.

٢) للتناص الديني حضورٌ كبيرٌ في شعر الحلاج، صبغ شعره بصبغة قرآنيةٍ، فلا تكاد قصيدةٌ تخلو من تركيبٍ قرآنيٍّ أو عَلَمٍ من القرآن الكريم، أو صورةٍ أو معنى، ولكن صفحات البحث ضاقت باستيعاب كل الأمثلة، واكتفت الباحثة بتحليل نماذج تمثِّل أبرز آليات استخدام التناص.

٣) كان للتجربة الشعرية العربية مكانةٌ مرموقةٌ في الذاكرة الإبداعية للحلاج؛ فزادت على لوحات الحلاج الشعرية ظلالًا من ألوان الجمال والروعة، ومنحت المعاني الصوفية دعمًا مستترًا، فيشعر المتلقي بقوة المعنى وامتداده على خريطة الشعر العربي.

---

[١] **أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق**، نعيم اليافي، ص٨٨.

[٢] ديوان الحلاج، ص٨٥

التناص في شعر طور الرمز وأفانين الحب والفناء

إنَّ النسق الذي خطَّ به شعراء طور الرمز وأفانين الحب والفناء شعرهم كان نسقًا متصنعًا في غالبه، يطغى عليه طابع التكلف، والبعد عن العفوية في إنشاء القصائد، ولكنَّ هذا النسق المتكلَّف أنشأ شعرًا رائعًا امتدَّ تأثيره إلى يومنا هذا. ومن لوازم هذه الصنعة الشعرية الصبغة الدينية، وأسهم التناص بتقنياته المتنوعة في صنع القالب الديني لأشعارهم، ويمكن للقارئ أن يصف شعر ابن الفارض وابن سوَّار أنه شعرٌ منسوج بخيوط التراكيب القرآنية، ومهما ابتعد المعنى في شعرهم عن المضمون الديني إلَّا أن خيوط النسج ستتلألأ بضوءٍ خافتٍ في اللوحة الشعرية، والأمثلة الآتية تسهم في إيضاح الفكرة. يبدأ البحث من ديوان سلطان العارفين، يقول ابن الفارض:[١]

أنَســـتُ في الحيِّ نارًا ليـــلًا فبشَّـــرتُ أهلي

قلتُ امكثـــــوا فلعلِّي أجـــدْ هدايَ لعلِّـــي

دنوتُ منها فكـــــانتْ نـــارَ المُكَلَّـــمِ قبْـلي

نُودِيتُ منها كفـــــاحًا رُدُّوا ليالـــــي وصلِي

حتَّى إذا ما تدانـَى الـ ـميقاتُ في جَمعِ شملي

صارتْ جبالـــيَ دكًّا من هَيبـــــةِ المتجـلِّي

ولاحَ سِـــــرٌ خفـــيٌّ يدريهِ مَـنْ كانَ مِثلـــي

وصرتُ موسـى زمانِي مذ صارَ بعضـــي كلِّي

يترك ابن الفارض روحه لتسري في ملكوت رب العالمين، وتخترق تلك الروح المتحررة من أدران المادية أسوار الزمان والمكان؛ فتحضر كل مواقف التجلي التي حصلت مع الأنبياء والمقربين، ولكنها تقف طويلًا عند جبل الطور، وتشهد ما دار عندهِ من أحداث وحوارٍ مقدس. وإذا بتلك الروح تجد أنَّ تجربتها تقترب كثيرًا مما حصل مع

[١] شرح ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٣٩

نبي الله موسى عليه السلام، أو لعلَّها تتمنى أن ترتقي في معراج القدسية حتى تنال كرامة التكليم، وقد يكون ابن الفارض قصد بالتكليم المناجاة والهواتف الإلهية التي يتحدث عنها المتصوفون. استطاع ابن الفارض أن يستوعب القصة الواردة في سورة طه (من الآية ٨ حتى الآية ١٥)، ثمَّ تقمَّص الشخصية الرئيسة في القصة نبي الله موسى عليه السلام، وبدأ بسرد أحداث القصة القرآنية، **وحرص على استخدام ضمير المتكلِّم في كل بيت**؛ حتَّى يوقن المتلقي أنَّ تلك الأحداث حصلت معه بالتأكيد. ولم يكن استخدام ابن الفارض للتناص القرآني استخدامًا تقليديًّا، بل لجأ إلى تقنية **التناص القصصي** في القرآن الكريم، حافظَ ابن الفارض في هذا التناص على معظم أركان القصة (المكان، الحوار، الأحداث)، كان التغيير فقط في الشخصية الرئيسية، ولكنَّه لم يحذفها، وأشار إلى أنَّه ورثَ الحادثة المقدسة من نبي الله موسى عليه السلام ؛ فابن الفارض طابق بين تجربة الروح لديه وبين ليلة تكليم الله موسى عليه السلام. **وهذه المقارنة بكليتها ضربٌ من الخيال الشعري الذي اتسع اتساعًا كبيرًا في مخيلة ابن الفارض**. ومن مثل هذه القصائد التي أخرجها الخيال من دائرة المنطق والمعقول نما مصطلح "الشطح" فلا تغدو هذه القصيدة أن تكون شحطة من شطحات الخيال عند ابن الفارض. ويمكن القول: إنَّ التناص القرآني القصصي في شعر ابن الفارض كان آيةً من آيات الجمال الفني، برهن على قدرة الشاعر في جعل التناص روحًا في جسد الشعر الصوفي، يمنحه الحياة.

ولابن الفارض أيضًا:[١]

أمنيةٌ ظَفِرَتْ روحِـــي بها زمنًا والـيومَ أحسَبُها أضغـــاثَ أحلامِ

ها قدْ أطلَّ زمانُ الوصلِ يا أملي فامنحْ وثبِّت به قلبِي وأقدامِـــي

دارُ السَّلام إليها قد وصلتُ إذًا من سبْـلِ أبوابِ إيمانِي وإسلامِي

يا ربَّنا أرنِـــي أنظرْ إليكَ بهـــا عندَ القـــــدومِ وعامِلني بإكـرامِ

وفي قصيدةٍ أُخرى يقول[٢]:

وبطرفِه سحرٌ لو ابصر فعله هاروتُ كانَ له به أستاذا

[١] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٦٥
[٢] ديوان ابن الفارض، ج١، ص١٧٥.

صبغ ابن الفارض ديوانه بصبغةٍ قرآنيةٍ، فلا تكاد قصيدةٌ تخلو من اللون الديني، الذي منحها هالةً من القداسة، واستطاع أنَّ يتحكَّم بتلك التراكيب والمفردات القرآنية ويضبطَ تأثيرها بما يتوافق مع معنى الأبيات. والتناص القرآني في هذه الأبيات يدخل إليها من باب التناص الإشاري؛ " **ويتميَّز هذا النوع من التناص بقدرة كبيرة على التكثيف والإيجاز مع الدقَّة في التعبير، حيث تثير المفردة المستحضرة وجدان المتلقي ومشاعره، وتنقله إلى أجواء النص المستحضَر بسرعةٍ فائقةٍ**"، وهذا ما صنعه ابن الفارض في شعره، فاعتمد نمط الإشارة السريعة إلى بعض المعاني القرآنية عندما جاء بتركيب أو مفردات، وفق الآتي:

أضغاث أحلام: تركيب قرآني مستوحى من قصة يوسف عليه السلام، استعان به الشاعر من أجل الدلالة المعنوية له، فأضغاث الأحلام توحي بالتخبط والاختلاط وعدم الإدراك الحقيقي. وهو ما كان يشعر به عزيز مصر بعد الرؤيا التي أُريها في منامه، ويكافئ شعور ابن الفارض يوم القيامة.

أرني أنظر إليك: تركيب قرآني مقتبس من قصة موسى عليه السلام، استقدمه ابن الفارض من أجل الإشارة إلى بعض أحداث يوم القيامة، ومن ضمنها طلب المؤمنين رؤية الله سبحانه، وتكون هذه الرؤية أجمل نعيم الجنة وأعلاها شأنًا.

ثبِّت به قلبي وأقدامي: تركيب قرآني، ورد في معرض حديث الذكر الكريم عن تفاصيل غزوة بدر﴿ وينزِّل عليكم من السماءِ ماءً ليطهركم به ويذهب عنكم رجز الشيطان وليربط على قلوبكم ويثبِّتَ به الأقدام ﴾(الأنفال ١١)؛عندما كان المطر الخفيف سببًا في تثبيت أقدام المؤمنين على الأرض. أدرك ابن الفارض ماهية التثبيت من هذه الآية، فضمَّه إلى مناجاته ودعائه، وتوسل به الله أن يثبت به يوم الحساب.

هاروت: علم من أعلام القرآن الكريم، ورد ذكره في سورة البقرة: (هاروت وماروت) أستاذا السحر عند اليهود في عهد نبي الله سليمان عليه السلام، وأشار ابن الفارض إلى هاروت من باب المبالغة في الصورة الشعرية.

ومن تقنيات التناص التي وردت في ديوان ابن الفارض **التناص الامتصاصي**، ومن أمثلة ذلك قوله: [١]

[١] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٤٩

عزيزةُ مصـــــرِ الحســـنِ إنَّا تِجـــارُهُ وليـــسَ لنا إلا النُّـــــفوسَ بضائعُ[١]

تجافتْ جنوبِي[٢] **في الهوى عن مضاجعي إلى أن جفتني في هواها المضاجعُ**

وصاحبْ بموسى العزمَ خضرَ[٣] **ولائِـــها ففيهِ إلى مـاءِ الحيـــاةِ منافـــعُ**

يتضح في هذه الأبيات أسلوب ابن الفارض في استيعابه للقرآن الكريم، وتخزين معانيه ومفرداته وأعلامه وصوره في الذاكرة الشعرية، حتَّى إذا ما أراد أن يبدع قصيدةً استعان بالذاكرة القرآنية لديه. ويأتي التناص القرآني في شعره **ظاهراً رغم اندماجه بالكلام، وقد التحم التحامًا تامًّا مع المضمون، فكان التناص القرآني مكمّلاً لحديثه ومعلِّلاً لآرائه**، وهو ما يسمى التناص الامتصاصي أو التناص الخفي، ويسمى في النقد العربي القديم السرقة المعنوية. ويلحظ القارئ أنَّ الصبغة الواضحة في ديوان ابن الفارض هي صبغة قرآنية، وله في إكثاره من التناص القرآني أسباب، نذكر منها:

١) اعتمد ابن الفارض التعبير بالتراكيب القرآنية لتوسيع المجال الإبداعي لشعره، فالقرآن الكريم محكمٌ في جماله ومعانيه ولغته وبلاغته.

٢) التركيب القرآني يضفي هالةً من القداسة تزيد من التأثير في نفس المتلقي.

٣) التركيب القرآني عميق الفكرة، واضح الدلالة، استعان به ابن الفارض في بناء الجانب المعنوي في القصيدة الصوفية، فهو يثري الفكرة ويدعمها

٤) الصنعة البلاغية كانت من أبرز سمات ابن الفارض الأسلوبية، وقد فرضت عليه ترصيع أشعاره بالمفردات القرآنية، التي تدل على قدرة ابن الفارض البيانية في مطابقة المعنى مع الصورة القرآنية، واندماج الصوت الموسيقي في مقابلة الفاصلة القرآنية مع حرف القافية. وبالرغم من تفوق ابن الفارض في استخدام التناص بكل تقنياته وأنواعه، إلَّا أنَّ بعض مبالغاته أوقعته في شرك التكلف القاتل للناحية الجمالية، نذكر قوله[٤]:

---

[١] سورة يوسف، ٢١
[٢] سورة السجدة ، الآية ١٦
[٣] سورة الكهف، الآية ٦٥
[٤] ديوان ابن الفارض، ج١، ص. ٨٤

ذو الفقارِ اللحظُ منها أبدًا والحشا مني عمرٌو وحييُّ

ذو الفقار: سيف العاص بن وائل، وصار من بعده إلى النبي ﷺ ثم صار إلى علي ﷺ، **عمرو:** هو عمرو بن ود العامري قتله علي بن أبي طالب، **وحيي بن أخطب:** والد صفية زوج النبيﷺ، وقُتل بالسيف ....

كان التناص في هذا البيت غيرَ موفقٍ؛ لأنَّ ابن الفارض أثقل المعنى مع بساطته، وعقَّد الكلام مع سلاسته، وجعل الدلالة مرتهنةً بمعرفة الشخصيات والأحداث في صدر الإسلام، وهذا يخالف المألوف الجمالي والبلاغي في نظم الشعر، وبالتالي لم يؤد التناص الوظيفة الفنية التي أوكلت إليه في بناء القصيدة الصوفية.

ومن شعراء هذا الطور نجم الدين بن سوَّار الدمشقي، الذي سار على نهج سلطان العاشقين في نظم الشعر الصوفي، مصدِّرا مفاهيم الحب والجمال على كافة أغراض الشعر الصوفي، ونذكر من شعره:

راحٌ لو ان ابن نوحٍ شامَ بارقها لم يخشَ إذ نبعَ التنورُ طوفانا[١]

يستلهم ابن سوار أحداث قصةٍ قرآنية حدثت مع نبي الله نوح ﷺ، ليصنع منها صورةً تمثيليةً، تفيد الغلو في وصف الخمر، وأثمر التمازج بين تلك المفردات القرآنية والمعنى الذي أراده ابن سوار وصفًا مميزًا للخمر، **يدخل التناص إلى هذا البيت من باب التناص الإشاري.** ابن سوار لم يغير المنهج الأسلوبي الذي سار عليه ابن الفارض سلطان الشعر في عصره، ولكنَّه لوَّن شعره بلونٍ من معاني الشعر العربي، منها قوله[٢]:

فراقٌ ولكن فيه قد جُمعَ الشمل وهجرٌ ولكن منه يكتسبُ الوصلُ

كان التناص في هذا البيت يعتمد على المقابلة وحسن التقسيم، كما في بيت المتنبي:

فراقٌ ومن فارقتُ غيرُ مذمَّمٍ وأمٌّ ومن يممتُ خير مُيمَّم[٣]

---

[١] ديوان ابن سوار ص٦٣

[٢] ديوان ابن سوار الدمشقي، ص٢٣٧

[٣] المعري، معجز أحمد، ج٣، ص ٢٥٥.

يلحظ الباحث أنَّ ابن سوار عارض أسلوب المتنبي في تقسيم البيت ومقابلة المعاني وصنع الطباق، وحذا حذوه في استخدام أسلوب الاستدراك، وبالرغم من اختلاف المعنى إلَّا أنه لم يخرج عن البنية الهيكلية لبيت المتنبي. ويكثر عند ابن سوار التناص مع الشعر العربي بالأسلوب نفسه، نذكر قوله:[١]

طـورًا أُرى بسفين البحر ممتطيًا إذ يرعـــشُ الرعبَ نوتيًّا[٢] ورُبَّانا

وتـــارةً ترتميني كـــلُّ مقفــرةٍ تسـتوقفُ الهاديَ الخِرِّيتَ[٣] حيرانا

البيتان يقسمان حال الشاعر إلى نمطين، يحددهما ويفصل بينهما ظرفا زمان، استخدما سابقًا في الشعر العربي في قول الشريف الرضي:

طورًا تكاثرني الدموع وتارةً آوي إلى أكرومتي وحيائي

ونلحظ من هذا التصنيف أنَّ ابن سوار يلجأ إلى استقدام البنى الهيكلية من أبرز قصائد الشعر العربي، ويصوغ معناه وفق هذا المبنى المستورد من عيون الشعر، ويمكن أن نطلق على هذه الآلية من التناص اسم التناص الهيكلي أو الشكلي.

أما أبرز ظاهرة أسلوبية دخل التناص في تكوينها في شعر ابن سوار الدمشقي فهو **التناص الداخلي**، وهو تفاعل قصائد الشعر الصوفي، فكانت الصور مستوحاة من بعضها، وكانت التراكيب والمفردات متشابهة. ولم يقف التناص الداخلي عند الجوانب البلاغية، وإنما تعداه إلى الرؤيا والمضمون، وأيضًا تشابهت الأطر في العرض الهيكلي. **فابن سوار اعتمد الآلية ذاتها في إخراج الأدب الصوفي للمتلقي، وما ذاك إلَّا لأنَّ الرؤيا الصوفية برمَّتها عنده تتلخص بمفهومي: الحبّ والجمال**. ولإيضاح هذه الفكرة يعرض البحث جزءًا يسيرًا من أمثلة التناص الداخلي، يقول ابن سوَّار[٤]: (من البسيط)

يا بدرَ تمٍّ على غصنٍ من البـــانِ الكلُّ أنتَ وأنتَ النَّــازح الدانِـــي

---

[١] ديوان ابن سوار، ص٦٨.
[٢] النوتيّ: جمع نواتي ونوتية: الملاح في البحر.
[٣] الخريت: الدليل الحاذق الماهر، والجمع خراريت
[٤] ديوان ابن سوار، ص٢٨٨.

وساحرُ الطرفِ بادي الظرف معتدلٌ عذبُ التجنِّي رخيمُ الدّلِّ نشوانِ

ويقول أيضًا[١]: (من الوافر)

أبدرَ التمِّ كمْ هذا السـرارُ وريـمُ الرَّملِ كم هذا النَّـفارُ

وغصنَ البانِ مِلتَ بغيرِ جُرمٍ ولي من حيثُ لمْ أجنِ اعتذارُ

ومن شعره، قوله:[٢] (من الطويل)

غزالٍ يهيم الظبيُ وجـدًا بطرفِه وغصنٍ يذيبُ الغصنُ حسنَ تثنيهِ

وبدرٍ يعير البدرَ سنَّةَ وجهه الـ ـمنير ويلهو شـعره بدياجيـه

وفي ديوان ابن سوار يغرق القارئ في بحرٍ عذبٍ من المشاعر الرقيقة، فتسافر روحه بتلك الكلمات إلى عالمٍ ورديٍّ يفيض بالحب والجمال، يقول في بعض شعره: (من الكامل)[٣]

هيـفُ القدودِ وفتـرةُ الأجفـانِ حكما بذلِّي في الهـوى وهوانـي

فكأنَّ قلبـي لم يـكنْ إلَّا لمـا يلقـاه من وجدٍ ومن أشـجان

وله أيضًا:[٤] (من الكامل)

قمرٌ تبدَّى في سـماءِ كمالـه حاشاه من كلفِي وفرط محاقِي

يا مشرقي بالماءِ من بعد الظما ومعينَ بدرِ التـمِّ بالإشـراقِ

والمثال الأخير يقول فيه[٥]: (من الوافر)

غـزالٌ خـدُّهُ وردٌ نضيـرٌ أدارَ عليـهِ من آسٍ عِـذارا

---

[١] ديوان ابن سوار، ص٢١٩
[٢] ديوان ابن سوار، ص١٢٢
[٣] ديوان ابن سوار، ص ٥٢١
[٤] ديوان ابن سوار، ص١٢٣
[٥] ديوان ابن سوار، ص٢٠٢

يُرى في حُـلَّةٍ ســـوداءَ يبدو كبدرِ التـمِّ في ليـــــلٍ أنـــارا

وكيف يقــاسُ بدرُ التـمِّ يومًا بوجـــــهٍ إن رآهُ البــدرُ غــارا

هذه النماذج الشعرية غيضٌ من فيض قصائد الديوان، التي تعبِّر عن رؤية الشاعر للجمال والحب. وبمطالعة النماذج الشعرية المنتقاة بطريقة عشوائية، نجد أنَّ وصف الجمال الأنثوي في شعر ابن سوار لا يكون بالصور البلاغية التقليدية؛ بل بالصور المقلوبة؛ التي تفيد المبالغة في وصف الجمال لتبلغَ حدَّ الإغراق، وكان يهدف من تلك المبالغات في تصوير الجمال أن يكسر المثل الجمالي الأعلى المستقر في الأذهان؛ فبدر التمام يستمدُّ النور من وجه المحبوب، وسحر عيون الغزال أصبح أمرًا عاديًّا بسيطًا أمام جمال تلك العيون التي يتحدَّث عنها، أمَّا قدُّ المحبوب وحسن قوامه وتثنيِّه فقد سبب الحرج لغصن البان، فقد ولَّى زمن تباهيه برشاقته أمام روعة القوام الذي يتحدَّث عنه الشاعر. ويعتمد ابن سوار على عضوية بعض التراكيب التصويرية في تكوين البنية الصغرى لمعايير الجمال، منها: (بدر التم، فترة الأجفان، القد الأهيف العيون الساحرة، الشعر الأسود، الصوت الرائع ....) **والتناص الداخلي** هو العصا السحرية التي وُجدت بقوتها قصائد الجمال في ديوان ابن سوار، لذا يجد القارئ نفسه منبهراً لهذا التنوُّع اللفظي الكبير الذي خدم الفكرة وأضاف إليها معاني أعمق، أمَّا الباحث الناقد فيجد أنَّ ابن سوار الدمشقي قد رسم لشعره حدوداً معجمية، على اتساعها إلَّا أنَّه لم يخرج عن هذه الحدود التي رسمها بنفسه وقيَّد إبداعه بها، وكثيراً ما يشعر القارئ أنَّ شبح المعنى والصورة واللفظ يتجول بين القصائد، ولكن لا يجد دليلاً حقيقيًّاً، أمَّا الباحث فيعرف أنَّ ابن سوار يتلاعب باللفظ والمعنى والصورة، وحرّكهم كما يحرِّك أحجار الشطرنج على الرقعة، بحيث يضع الباقة اللفظية في فكرةٍ ثانية أو يحرك الصورة من قصيدةٍ لأُخرى، ويأتي بالمعنى الجديد فيكسوه مفرداتٍ وصورًا استقاها من قصيدةٍ سابقة، وهكذا... وهذا التلاعب يدلُّ على اعتماد الشاعر على تقنية التناص الداخلي في بناء ديوانه، وهذا ما يلحظه القارئ.

وهذه القصائد المتلاحقة التي تعرض معايير الجمال الأنثوي يفيض بها الديوان ويدخِل القارئ بدوامةٍ من الصور المتشابهة والمعاني المتقاربة، وهي على جمالها وحسن تنسيقها إلَّا أنَّها عيبت بتكرارها تكرارًا مبالغًا فيه، يُخرج القارئ أحيانًا من دائرة الجمال ليدخله في دوَّامة الملل والتكرار. وهذا مأخذٌ على شعر ابن سوار بمجمله، لأنَّ

التكرار يورث الملل، ويحدُّ من تأثير النواحي الفنية والجمالية لدى المتلقي، والتي أسرف الشاعر بالعناية بها، ولا يمكن للباحثة أنَّ تتجاهل القول: إنَّ هذا التلاعب بعناصر البناء الفني في الديوان يدلُّ على **حنكة** الشاعر في استكثار شعر، **وقصوره** أو **تقصيره** في ابتكار معاني جديدةٍ في التصوف، أو صورةٍ مبتكرة تحمل هوية مؤلِّفها تزيد الشعر العربي جمالًا ورونقًا.

وفي ختام دراسة التناص في شعر طور الرمز وأفانين الحب والفناء نخلص إلى ملحوظات، أهمها:

١) شعر ابن الفارض خلق ظاهرةً أدبيةً وجمالية متميزة في الشعر الصوفي، ومن جوانب التميز توظيف التناص القرآني بمختلف أنواعه.
٢) التناص الداخلي عند ابن سوار كان طاغياً على ديوانه، ولكنه خلق معجمًا جماليًّا، به تم تحديد معايير الجمال الأنثوي في الشعر الصوفي.
٣) استطاع ابن سوار باعتماده على التناص الداخلي أن ينقل مشاعره إلى المتلقي، فسعادة الحب ورضا الجمال الذي عاشهما ابن سوار، أحسَّ بهما المتلقي وتفاعل معهما
٤) سبق ابن الفارض شعراء التصوف بالتناص القصصي، فقد وظَّف قصص الأنبياء وأعلامهم في نقل تجربته الروحية في شعره.

التناص في شعر طور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي:

سار شعراء هذا الطور (ابن عربي والسهروردي) على منهج شعراء التصوف في منح شعرهم صبغةً دينيةً، عن طريق تضمن آليات التناص المتنوعة، ولكن لم يقصد شعراء هذا الطور التناص من أجل اللون الديني الظاهر، وهدفوا من التناص الإشارة إلى الفواصل المهمة في رحلة الروح. لأنَّ **التناص أضاف** على الشعر الصوفي **سطوراً غير مكتوبة**، اختصرها بالإشارات السريعة والتلميحات الومَّاضة، فهو في هذا التداخل والانصهار مع النص الجديد

منحه ظلالًا واسعةً، تمدُّ المعنى الصوفي بخلفيات تاريخية وشخصيات مرموقة، فتؤكد الدلالة، وتمنح الهيكل هالةً من القداسة والعظمة. وبالرغم من خصوصية الشعر الصوفي مع ابن عربي والسهروردي، إلَّا أنَّ التناص الديني أسهم في بناء قصائدهم، وأدى الوظيفة الفنية التي أوكلت إليه، ونعرف ذلك بالتحليل والدراسة الأدبية، ونبدأ مع الشيخ محيي الدين بن عربي، في ديوانه ترجمان الأشواق، يقول فيه:[١]

ما رحَّلوا يوم بانوا البزَّل العيـــسا[٢] إلا وقد حمـــلوا فيها الطواويســـا

من كلِّ فاتكـــةِ الألحـــاظِ مالكـــةٍ تخالُـها فوق عرشِ الدُّرِّ بلقيســـا

إذا تمشّت على صرح الزُّجاجِ ترى شمسًا على فلكٍ في حجرِ إدريسـا

تُحيي إذا قتلت باللحظِ منطقَـــها كأنَّـــها عندما تحيي به عيســـى

توراتها لوحُ ساقيها سَـنًا، وأنـــا أتلو وأدرســـها كأنَّـــني موســـى

يعتمد ابن عربي على التناص الامتصاصي والتناص الإشاري في تكوين المعنى الصوفي، وتمثل الأعلام المستخدمة (بلقيس، إدريس، عيسى، موسى) في هذه الأبيات جزءًا من منظومة الإشارات والرموز الداخلة في هذه البنية الشعرية. ولا تتساوى القوة التأثيرية لكل الأعلام المذكورة؛ فالتناص مع قصة بلقيس كان مستحوذًا على البنية العميقة للمعنى الصوفي الذي ابتكره ابن عربي، ودلَّ على هذا الاستعانة بأدق التفاصيل في قصة بلقيس، وهذا التناص دخل إلى الشعر من باب التناص الامتصاصي. أمَّا التناص الإشاري فكان تأثيره في بنية الشعر محدودًا، لأنَّ ابن عربي اكتفى بالإشارة السريعة لباقي أعلام الأنبياء، قاصدًا أبرز ما تميَّز به كل نبي: (عيسى عليه السلام إحياء الموتى، موسى عليه السلام دراسة التوراة، إدريس عليه السلام الرفعة). ولا يخفى على الباحث أنَّ ابن عربي أحكم البنية الهيكلية والتصويرية للأبيات، ولكنَّه كعادته جعل المعنى معقدًا، فقيده بأصفاد الفلسفة الصوفية التي ابتكرها، وبهذا حصلت القصيدة على هيكلٍ فنيٍّ متين، وبنيةٍ معنويةٍ معقدة لا يمكن للقارئ أن يفهم المقصود منها من القراءة الأولى، أو

---

[١] ديوان الأشواق، ص٣٢

[٢] البزَّل: جمع بازل، وبزل البعير أي طلع نابه، في السنة الثامنة أو التاسعة، فهو وهي بازل، بزَّل للجمل، وبوازل للنوق. العيس: الأعيس من الإبل الذي يخالط بياضه شقرةً، والعيساء: مؤنث الأعيس

القراءة التقليدية للشعر الصوفي. ويكون التناص قد أفاد الناحية الشكلية فقط من قصيدة ابن عربي. لم يكن التناص في شعر ابن عربي على سوية واحدة، فبعض التناص مع الشعر الصوفي ولَّد رائعته الصوفية، التي يقول فيها: [١]

مرضي من مريضة الأجفانِ علِّلاني بذكـرها علِّلاني

تلحظ الباحثة أنَّ ابن عربي استوحى المعنى من قول ابن الفارض[٢]:

سقمي من سقم أجفانكم وبمغسول الثنايا لي دويٌّ

يصنع ابن عربي من هذا المعنى اللطيف، واحدًا من أجمل أبياته، وفي بنائه يعتمد على المقابلة الهندسية مع بيت ابن الفارض، ولكنَّ الشطر الثاني عند ابن عربي ألطف منه عند ابن الفارض، لأنَّه اتكأ على التقاليد الشعرية في المطالع الغزلية المشهورة، فابن عربي شكا همه إلى صاحبي الرحلة، واستجدى منهما الدواء لمرضه بأن يذكرا أمامه ذاك الاسم البلسمي الشافي، كما فعل امرؤ القيس في معلقته، عندما وقف واستوقف الصاحبين، وبكى واستبكاهما. فالتناص الأدبي دخل إلى هذا البيت فصنع منه رائعة من روائع الغزل الصوفي، بمعناه ومبناه وموروثه الشعري. وفي ترجمان الأشواق تناصٌ قرآنيٌّ لا حصر له؛ لأنَّ ابن عربي حاول منح معانيه الصوفية حلةً قدسيةً، أحضر مادتها من القرآن الكريم، ومن ذلك قوله:[٣]

لو أنَّ إبليـــسَ رأى من آدم نور محياها عليـــه ما أبـى

لو أن إدريـسَ رأى ما رقَم الـ حسن بخديهـــا إذًا ما كتبا

لو أنَّ بلقيـــس رأت رفرفها ما خطر العرش ولا الصرح ببا

يعتمد ابن عربي في صياغة المعنى الصوفي الفلسفي المبتكر على بناءٍ شعريٍّ متين، ذي هندسةٍ متقنة، فالبداية المنسقة مع مطلع كل بيت تجذب المتلقي وتشد الانتباه، وبعدها يصنع قافيةً تتوسط الشطر الأوَّل من كل بيت، ليزيد من تأثير الموسيقا. يتحدَّث عن تلك الفتاة الوهمية، التي لا وجود لها إلا في مخيلته، هي ملامح الجمال

[١] ترجمان الأشواق، ص١٠٠
[٢] شرح ديوان ابن الفارض، ج١، ص٥٨
[٣] ترجمان الأشواق، ص١٣٠

التي يراها في معراج رحلته، ولكنه يسترسل في وصف جمالها وسحرها، فهذا الجمال يقلب موازين التاريخ ويعيد كتابته كما يريد ابن عربي، ومن هذا الباب يدخل التناص القرآني ذو الطابع التاريخي؛ فإبليس لو رأى هذا الجمال ما أذنب ذنبه المشهور، وأغوى البشرية. ولو أنَّ إدريس " **من الدرس وهو العلم المكتسب**"[١] لترك طلبَ العلم لما رآه في هذا الوجه الجليل، أمَّا بلقيس(تناص مع سورة النمل ١٨) مع فطنتها وذكائها لو رأت هذا الجمال لنسيت عظمة عرشها، وذهلت عن جمال صرح سليمان. إنَّ الحضور التاريخي لبعض الأعلام في قصيدة ابن عربي لم يكن للزخرفة الفنية فقط، بل إنَّه صنع من كلِّ مفردةٍ رمزًا صوفيًّا مثقلًا بالمعاني الفلسفية البعيدة، ضمها إلى التصوف، ووشَّحها بغطاءٍ من الجمال الأنثوي وآلام الحب. ومن هنا كان التناص في شعر ابن عربي مفصلًا حيويًّا في بنية الشعر، دخل في تكوين المضمون والهيكل، وصنع مع الخيال مذهبًا فلسفيًّا صوفيًّا يعتمد الرمز الاصطلاحي. وبالرغم من اشتغال السهروردي بصنع فلسفاتٍ صوفية ابتعدت به عن نهج الأوائل، إلَّا أنَّ شعره ظلَّ بسيطًا سلسًا، وظلَّ التناص فيه يؤدي غرضًا فنيًّا، كما في المثال الآتي، يقول فيه: [٢]

١) وارحمـــــةً للعاشـــقين تكلَّفـــوا سرّ المحبَّةِ والهوى فضَّـــاح

٢) بالسـرِّ إنْ باحـــوا تُباحُ دماؤهـــم وكذا دمـــاءُ العاشـــقينَ تُباحُ

٣) خفضُ الجنـاحِ لكم وليـسَ عليكمُ للصبِّ في خفض الجناحِ جناحُ

٤) صافاهـم فصفـــوا لـــهُ فقلوبـــهم في نورها المشـكاة والمصباح

٥) وكذاك نوحٌ في السَّـفينة أُسـكرت ولـــهُ بذلـــــكَ رنَّـــةٌ ونيـــاحُ

٦) وكأنَّمـا أجســـامهم وقلـــوبهم في ضوئها المشكاةُ والمصباحُ

٧) مَنْ بـــاحَ بينهم بذكر حبيـــبهِ دمُهُ حـلالٌ للســـيوفِ مباحُ

---

[١] ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، ص١٣٠

[٢] ديوان السهروردي، ص٦١

شعر السهروردي ينبض بالمشاعر المرهفة وهو يتحدَّث عن أحوال العاشقين، ولكنه ليس بمعزلٍ عنهم وعن أحوالهم، فروحه هي التي تحيا بتلك الأحوال، وفؤاده يتلظَّى بنار الغرام. وضمن تلك المشاعر المتأججة دوَّن أحواله إلى سطور الصفحات دون أن يخضعها إلى تنسيقٍ أو مراجعة. وهذا ما يفسِّر تكرار المعنى بين الأبيات؛ فالبيتان: الثاني والسابع يكرر السهروردي فيهما المعنى، ويقدمه للمتلقي في الإطار التصويري ذاته، ويقيم بناؤهما بالمفردات ذاتها. وكذلك الأمر بالنسبة إلى البيتين الرابع والسادس. وتسمَّى هذه الظاهرة بالتناص الداخلي، ولكنَّه تمَّ داخل القصيدة الواحدة، ولعلَّنا نفسر ذلك باضطراب عاطفة الشاعر وتأججها في أثناء كتابة القصيدة، فحرَّر تلك المشاعر التي تجتاح روحه في أكثر من موضع، دون أن يحسب لنقاد الشعر حسابًا. والتناص هنا لم يكن ذا وظيفةٍ رمزية كما عند ابن عربي، ولكنَّه أدى دورًا مهمًّا في توكيد المعنى ونقل المشاعر بحرارتها وشفافيتها للقارئ. ومن التناص الداخلي أيضًا في هذه القصيدة تكرار المفردات فيها: (العاشقين[٢]،السر[٢]، المحبة[٢]، باح[٤] خفض[٢]، الجناح[٣]، المشكاة[٢]، المصباح[٢]، قلوبهم[٢]).

وبالرغم من أن التكرار قد يفسد المعنى ويضعف المبنى، إلَّا أنَّه في قصيدة السهروردي أدى وظيفةً أسلوبيةً بديعة، فقد ساعد الشاعر على إظهار مشاعره وشرح تفاصيل عذابه في العشق أمام المتلقي. ولم نكن نصل إلى هذه التفاصيل الدقيقة دون اللجوء إلى التحليل الأسلوبي للنص الأدبي لأنَّ "**أهمية التحليل الأسلوبي تكمن في أنَّه يكشف المدلولات الجمالية في النص، وذلك عن طريق النفاذ في مضمونه وتجزئ عناصره. والتحليل بهذا يمكن أن يمهد الطريق للناقد ويمدُّه بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي وترشيد أحكامه، ومن ثم قيامها على أسس منضبطة**"[١]. وللتناص الديني وجودٌ في شعر السهروردي، ففي البيت الثالث نلحظ تأثره بالآية الكريمة التي تحضُّ على بر الوالدين: ﴿واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربَّياني صغيرًا﴾[٢] وقد لجأ إلى هذه التناص مع الصورة الرقيقة والاستعانة بمفردات هذه الآية لأنَّها تناسب حال الرقة واللطف التي يتحدَّث عنها في معرض حديثه عن العشاق وآلامهم. وقد سار على نهج شعراء التصوف في دمج أسماء الأنبياء عليهم السلام للاستفادة من الهالة المقدسة التي تفيضها على شعرهم هذه الأسماء، فضمن اسم نبي

[١] سليمان، فتح الله، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ١٩٩٠، ص٥١.
[٢] سورة الإسراء، الآية٢٤

الله نوح عليه السلام في قصيدته. على سبيل التناص الإشاري، قاصدًا من ذكره التلميح إلى بعضٍ من قصته الواردة في القرآن الكريم.

وبعد دراسة التناص في طور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي نخلص إلى بعض الملاحظات، أهمها:

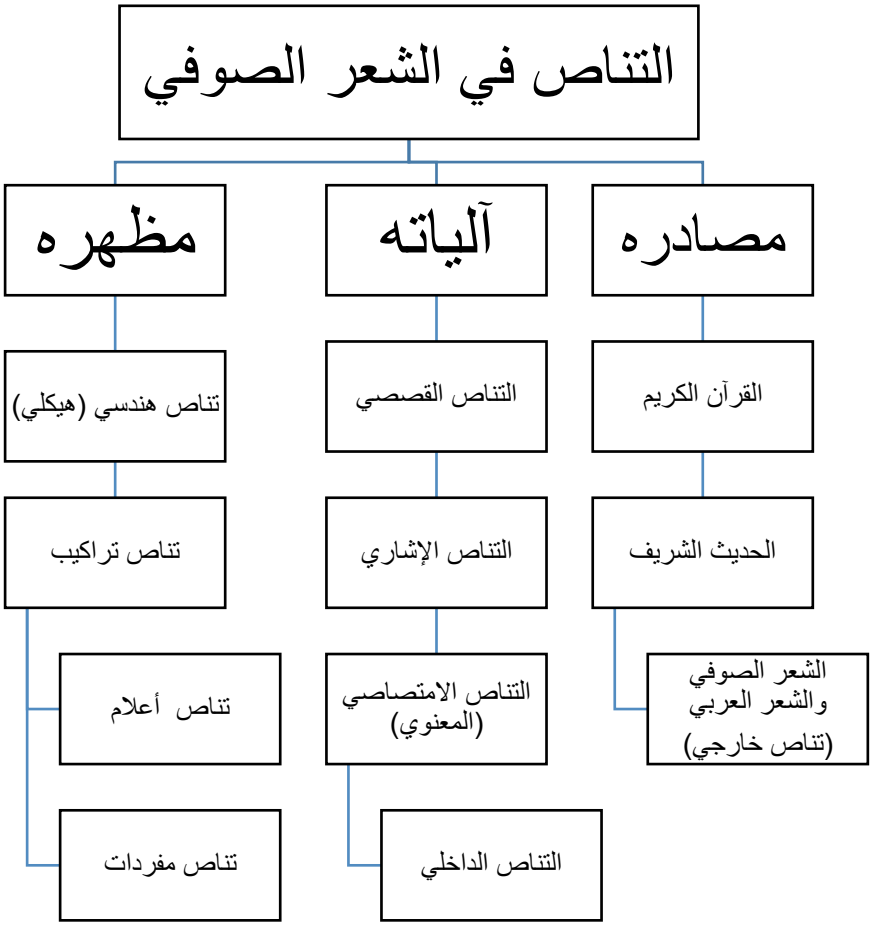
١) التناص عند ابن عربي أدى وظيفةً في خلق بعض الرموز الفلسفية التي أضافها إلى التصوف، وأنشأ بها فلسفةً صوفيةً معقدةً، شرح بعضًا منها في ذخائر الأغلاق.

٢) الموروث الشعري ظهر عند ابن عربي و السهروردي، وكان له دور في البناء الجمالي، واكتفى البحث بتحليل بيتٍ واحدٍ أنموذجًا على ذلك.

٣) دأب الشاعران على منح أشعارهما صبغةً دينية عن طريق التناص، فوجود مفردات قرآنية تؤثر في المتلقي، وتزيد في قوة المعنى وجمالية التركيب.

٤) التناص عند السهروردي أدى وظيفةً في إيصال المشاعر للمتلقي، وكان للتناص الداخلي أيضًا حضورٌ مهمٌ في تكوين شعره. وفي ختام مبحث التناص في الشعر الصوفي

يمكن للباحثة أن تلخص حضور التناص في الشعر الصوفي بأطواره الخمسة وفق المخطط الآتي:



مخطط التناص من صنع الباحثة، بني المخطط وفق ثلاثة محاور رئيسية في التناص: آلية حضور التناص، مصادره، مظهره في الشعر الصوفي

إنَّ التناص في الشعر الصوفي كان سببًا في تألق نصوصه ومنحه هالةً من القداسة والرفعة تتناسب مع المعاني التي طرحها، لأنَّه أدى مهماتٍ جسيمة، تتعلق بالنواحي الفنية والجمالية. وأسهم في وجود الرمز الصوفي ذي الدلالة المكثفة، وأصبح فيما بعد اصطلاحاتٍ صوفية منحت المذهب الصوفي منهجًا علميًّا مستقلًّا عن باقي فروع الشعر الديني. وبذلك أصبح التناص مفصلًا حيويًّا في الشعر الصوفي.

الفصل الثاني: الظواهر الأسلوبية والرمزية في الشعر الصوفي

المبحث الثاني: الانزياح في الشعر الصوفي

إنَّ المبحر في عمق التحليل الأدبي سيجد نفسه منبهراً في فضاء الانزياح، هذا الفضاء الذي وجدَ فيه الشعراء مفردات الإبداع التي ينشدون، فما **الانزياح Displacement** إلا الابتعاد النسبي عمَّا هو مألوفٌ ورتيبٌ من مكوِّنات البناء الفنِّي، فهو المركب الخفي الذي إذا انضم إلى جملة عناصر البناء الشعري منحها مسارًا جماليًّا مبتكرًا. ومن دقّة مسارب الانزياح أنّه يعتمد في تحديده على ذوق المتلقي والخبرة النقدية له، وهذا معيارٌ رجراجٌ غير دقيق، وتبقى قوة النقد والذوق الأدبي الرفيع هو المعيار الأساسي في معرفة الانزياح وتفسير دلالته. ويتزايد عمق الدراسة الصوفية في هذا الفن طردًا مع ثقافة الباحث وقدرته على فهم الرسائل المشفرة في قلب النص الصوفي، فالانزياح يعدُّ من أهم حوامل الرموز والشيفرات في الشعر الصوفي. والانزياح لا يعدُّ خرقاً في منظومة النص الأدبي، ولا تخلُّ بكيانه؛ بل تمنحه بعدًا معنويًا وفنيًّا غير متوقع.

وللانزياح أنواعٌ تتوسع وتتشعب لتطالَ معظم عناصر البناء الأدبي: فهناك انزياح المعنى، وانزياح الصورة، والانزياح الموسيقي، والانزياح اللغوي التركيبي، والانزياح المعجمي الدلالي... وليس المهم أن تتعدَّد أنماطُ الانزياح وتكثر في البنى الأدبية، لكن يجب عليها أن تؤدِّي الوظيفة الجمالية في خلق مساحةٍ من الابتكار وترك بصمة فنية جمالية تميِّز النص عن غيره من الآداب، وهو ما تؤكده د. ابتسام حمدان في قولها: " **أهم صفات الأسلوب الشعري أنَّه يقوم على نوعٍ من الانحراف عمَّا هو عادي أو مألوف، مما يكسب المادة اللغوية فعالية تكسر سكونية البناء النحوي والدلالي في نسقه الثابت ونظامه الرتيب، ودلالته الحرفية وذلك باستغلال إمكانات اللغة وطاقتها الكامنة**"[١] وفي هذا المبحث لن يتعرض الباحث لنظريات الانزياح وأنماطه، ولكنَّه سيعتمد التطبيق العملي في تحليل بعض النماذج من الشعر الصوفي، التي كان الانزياح فيها سببًا للتألق والابتكار، وبعض النماذج الشعرية التي لم يؤدِّ فيها الانزياح الوظيفةَ الفنية بالرغم من كسرها أفق التوقع لدى المتلقي. وسيناقش هذا المبحث الأثر الفني الذي

[١] حمدان، ابتسام، الأسس الجمالية، ص٢٤٤،

يتركه الانزياح في النص الصوفي، وتُرجَأ دراسة انزياح الصورة إلى الفصل الثالث من هذه الأطروحة، حيث تدرس الصورة الفنية بكليتها. **وقبل البدء بتحليل بعضٍ من نماذج الانزياح في الشعر الصوفي وجب القول: إنَّ الشعر الصوفي كان انزياحًا عن الشعر العربي عمومًا وعن الشعر الديني على وجه الخصوص، لأَّنه شقَّ طريقًا مغايرًا عن المألوف في الشعر الديني، منطلقًا من انزياح المضمون والأغراض الشعرية المعروفة، ليشمل الانزياح بعدها كل عناصر البنية الشعرية من خيالٍ موسيقا ورموز صوفية واصطلاحات فلسفية، وغيرها**

<u>الانزياح في شعر طور التمهيد</u>

كان الشعر الصوفي في هذا الطور مبشِّرًا بولادة الشعر الصوفي في أطواره اللاحقة، وكانت رابعة العدوية رائدة هذا الطور عندما أشعلت شرارة الحب الإلهي في أبياتها الخالدة: (من المتقارب):

أحبُّك حبَّينِ حبَّ الهـــــوى وحبًّا لأنّــكَ أهــلٌ لِذاكـــــا

فأمّا الذي هو حبُّ الهــوى فشُغلي بذكركَ عمَّن سِواكـــــا

وأمّا الذي أنتَ أهـــــلٌ له فكَشفُكَ لي الحُجــبُ حتَّى أراكا

فلا الحمدُ في ذا ولا ذاك لي ولكن لكَ الحمـــدُ في ذا وذاكا[١]

هذه الأبيات مثَّلت انزياحًا حقيقيًّا في الحب الإلهي، أو لنقل الشعر الديني؛ الذي كان قائمًا على الزهد والتذكير بالموت والتخويف من النار والترغيب بالجنة، فتحت هذه المعاني المبتكرة أبوابَ عالمٍ آخر من الشعر الديني وكان مفتاحه حب الله سبحانه، ولا ريب في ذلك، فلهذه الأبياتِ صدى أسمعَ القرون اللاحقة، واستقر في القلوب والأرواح. ولا يمكننا المبالغة والغلو في شأن هذه الأبيات من الناحية البيانية، فهي بسيطة، ومفرداتها متداولة، كسائر شعرها، ولكنَّ التحول في المضمون المتعارف عليه في الشعر الديني ولاسيما الحب الإلهي خلقَ انزياحًا معنويًّا في هذا الغرض، أثمرَ عنه فتح بوابات الشعر الصوفي. وبالتالي كان هذا الانزياح في المضمون

[١] **شهيدة العشق الإلهي**، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢، ص٧٠

(المعنى)هو البداية الحقيقية للشعر الصوفي، منح الأبيات راية الإبداع الشعري، وصنع مساحات جمالية يشعر المتلقي بلطفها وانسيابها بين الكلمات. وقلت نماذج الانزياح في هذا الطور لأسباب عدة، منها:

١) الشعر المنسوب إلى رابعة العدوية قليل جدًا؛ فشعرها لا يتجاوز سبع مقطعات، بعضها زاد على سبعة أبيات، وهذه الإحصائية اعتمدت فيها على كتاب شهيدة العشق الإلهي. وغلب على تصوفها الكلام النثري الذي فاضت به كتب التصوف، ولهجت به ألسنة المتصوفين.

٢) اتسم شعر رابعة بالسهولة والبساطة، وغلب عليه طابع المناجاة المألوف، وكانت عناصر البناء الأسلوبي تقليدية، باستثناء أبيات الحب الإلهي وأبيات الخمرة الصوفية التي تمت دراستها في الفصل الأول. كان الانزياح الأسلوبي والدلالي واضحًا فيهما.

٣) شعر أبي نُواس وأبي العتاهية مثَّل إرهاصات نشوء الشعر الصوفي، وهذه الإرهاصات كانت منبثقة من بذور شعر الزهد، فحافظت على تقاليد الشعر الديني، المتمثل بالخوف والرجاء والحثِّ على الزهد ...

<u>الانزياح في شعر طور التأسيس:</u>

فكرة الفناء كانت انزياحًا عن المألوف في الشعر الصوفي، فالشاعر الصوفي يفنى عن الوجود ويبقى في حضرة الواجد، وهو معنىً جديد لا جذور له في الشعر العربي والشعر الديني، والفناء يختلف عن الزهد اختلافًا شاسعًا؛ فالزهد مجاهدة النفس لترك بعض ملذات الحياة، والفناء هو الغيبة المطلقة عن الماديات والموجودات، وترك الروح تسبح في ملكوت الله سبحانه. كان أول ذكر للفناء على لسان رابعة، وقد ذكرته كثيرًا في نثرها، وأطلت ظلاله خافتةً باهتةً في شعرها. ولكن بعد رابعة العدوية استفاض شعراء طور التأسيس بحديثهم عن هذا المفهوم الشعري المستحدث، ومن ذلك قول سمنون المحب (ت٢٩٨هـ):[١]

أيقظتَـني بالعلـــمِ ثم تركتني حيـــران فيك ملدَّدًا لا أبصرُ

يـــا غائبًا والدَّهـــر أبـــرزَ عزَّه ما لاحَ منـــكَ صغيره قد يبهرُ

[١] اللمع، ٣٢١

قد كنـــتُ أطربُ للوجود مروَّعًا طورًا يغيبـــني وطورًا أحضرُ

أفنى الوجـــود بشاهدٍ مشـهوده يفنى الوجود وكلُّ معنى يحضرُ

وطرحتني في بحر قدسِك سابحًا أبغيك منكَ بلا وجـــودٍ يظهرُ

الشعر قياساً إلى النثر انزياح، والانزياح في هذه الأبيات يأتي من باب التحول في الأغراض الشعرية والمضامين المتعارف عليها في الشعر الديني. فمعاني الفناء والشهود والغيبة هي معانٍ محدثة في الشعر العربي، وجديدة على أغراض الشعر الإسلامي؛ التي انحصرت بالزهد والخوف والرجاء، والتذكير بالموت، والحضِّ على التوبة. ويمكن القول: إنَّ أبيات سمنون بن حمزة قد خلعت عن كاهلها عباءة المعاني الدينية المعروفة، واكتست أثوابًا من المعاني الصوفية المحدثة[١] التي لا جذور لها في الشعر العربي. وهذا الانزياح فتح بابًا لدخول المفاهيم والمعاني المرتبطة بأحوال التصوف وصفاته إلى الشعر العربي. ومن الجدير بالذكر أن شعراء التأسيس في ابتكارهم لمعاني التصوف في الشعر لم يكونوا على موعدٍ مسبقٍ معها، وإنَّما جاءت ترجمةً لأحوال العشق التي يعيشها الصوفي، فـ " **لولا أنَّ الحبَّ ينطق والشوق يغلق والوجد يحرق فالمحب لا يلام لغيبة النفس**"[٢]

وللانزياح في شعر طور التأسيس أنماطٌ متعددة، تفيض على فنِّ الشعر ألوان الجمال والرِّقَّة، منها قول الشبلي[٣]:

لقد فضَّلت ليلى على الناس كالتي على ألف شهرٍ فضِّلت ليلة القدر

فيا حبَّها زِدْنِـــي جوىً كلَّ ليلةٍ ويا سلوةَ الأيامِ موعدكِ الحشـــرُ

استطاع الشبلي أن ينسج من المعاني المتداولة في الشعر والدين نسيجًا مبتكرًا في جماله؛ فقد استطاع أن يصهر ببوتقة شعره معنىً قرآنيًّا مع معنىً متكرر في شعر الغزل في سبيل خلق معنى جديد. وهذا المزيج صنع شعرًا بديعًا ، يمثل انزياحًا عن المألوف في الشعر الديني، ولعلَّ أبيات الشبلي كانت من أوائل الشعر الذي مهد

---

[١] معاني التصوف المحدثة لا جذور لها في الشعر العربي ولكنها تملك أساسًا من القرآن الكريم، على سبيل المثال لا الحصر: في المشاهدة: وجوهٌ يومئذٍ ناضرة إلى ربها ناظرة" القيامة ٢٣، " رب أرني أنظر إليك قال لن تراني ولكن انظر إلى الجبل إن استقر مكانه فسوف تراني..." وفي الحب الإلهي: "..... فسوف يأتي الله بقومٍ يحبهم ويحبونه"

[٢] شهيدة العشق الإلهي، ص٦٦

[٣] اللمع، ٣٢٢، وينسب البيت الثاني لقيس بن الملوح أو لأبي صخر الهذلي وهو الأرجح

لانطلاق الغزل الصوفي الذي برع فيه شعراء التصوف في الأطوار اللاحقة. ومن المعاني المحدثة في شعر طور التأسيس قول النوري: [١]

لعمري ما استودعت سرِّي وسِرَّها سوانا حذارًا أن تشيعَ السرائرُ

ولا لاحظتْــها مقلتــايَ بلحظةٍ فتشهدَ نجوانا العيون النواظرُ

ولكن جعلتُ الوهمَ بيني وبينَــها رسولًا فأدَّى ما تكنُّ الضمائرُ

وهنا يشير النوري إلى مفاهيم جديدة على الشعر العربي، وهو مفهوم السر؛ سر العبد مع ربه جلَّ وعلا، ويشير النوري إلى أخصِّ خصائص هذا السر، وهو الكتمان، فجعل من صدره قبرًا دفن فيه مناجاته؛ وأكثر من ذلك فقد استطاع أن يضبط نظراته، ويسورها بأسوار الحذر والحيطة، حتَّى لا تراقبها عيون العذَّال. وبقي في القلب روحًا تحمل المناجاة وترفعها إلى بارئها دون أن يطلع عليها أحد. مفهوم السر وكتمانه انزياحٌ عن المألوف في الشعر العربي، فقد شاعَ كشفُ الأسرار بالنظرات والعبرات وتعابير الوجه، كقول علي بن الجهم (ت٢٤٩هـ) :

وأفضحَ من عينِ المحبِّ لسِّره ولاسيما إن أطلقت عبرةً تجري

وأيضًا طالما تحدث الشعراء عن العذال في أشعارهم، وجابهوهم بمنطق الحب، كقول البوصيري :

يا لائمي في الهوى العذري معذرةً منِّي إليك ولو أنصفتَ لم تلمِ

ولكن تجشُّم عناءِ إخفاءِ السرِّ معنىً انزاحَ عن المألوف في الشعر العربي قبل طور التأسيس وبعده، فقد استمر الشعراء بعد شعراء التأسيس بالحديث عن عدم القدرة على كتمان سر المحبة، كقول السهروردي:[٢]

وارحمـــــةً للعاشــقين تكلَّفــوا سرّ المحبَّةِ والهوى فضَّـــاح

[١] اللمع، ص٣٠٤
[٢] السهروردي، الديوان، ص٦٣

هذا الانزياح عن المألوف كان من الواجب عليه أن يؤدي وظيفةً معنويَّة مهمة في المذهب الصوفي، **ولكن** حتى الشعراء الذين ابتكروا هذا المعنى الجديد، لم ينجحوا في الدفاع عنه؛ لأنَّهم كشفوا الأستار عن ومضاتٍ من سرهم، بالحديث عنه في أشعارهم، لذا لم يؤد الانزياح الوظيفة الدلالية التي خلقه شعراء التأسيس لأجلها.

الانزياح في شعر طور الفلسفة البسيطة:

أسَّس الحلَّاج بتصوفه مدرسةً شعريّةً مبتكرة المعاني، كانت خلاصة التجربة الذاتية التي عاشتها روحه في رحلة معراجها نحو العتبات المقدسة. كما كان للفلسفة التي تحدَّث بها دورٌ في تكوين رؤىً مختلفةً عن تلك التي عهدها المذهب الصوفي في طورَيه السابقين؛ لذا كان معظم شعر الحلاج انزياحًا عن المألوف في الشعر العربي عمومًا وفي الشعر الصوفي على وجه التحديد من حيث المضمون. وفي تحليل بعض النماذج من شعر الحلاج تتوضح كيفية الانزياح وأهميته الدلالية والأسلوبية في بناء الشعر.

إنَّ أبسط ما جاء به الحلاج من انزياح في المضمون هو إحساسه الدائم بسجن الروح في قفص الجسد، وقد نشد الموتَ، وتمناه مرارًا، لتنعمَ روحه بحريتها، وتسبحَ بلا أصفادٍ تعيدها إلى العالم المادي، يقول في هذا المعنى[١]:

حويتَ بكلِّي كلَّ كلِّك يا قدسِـي تكاشِـفُني حتى كأنَّك في نفسِـي

أقلِّبُ قلبِي في سواكَ فلا أرى سـوى وحشتِي منه وأنتَ بهِ أنسِي

فها أنا في حبسِ الحياة ممنَّعٌ من الأنسِ فاقبضنِي إليكَ من الحبسِ

إنَّ الوظيفة الفنية التي يُنتظَر من الانزياح أن يؤديها في أي نصٍّ أدبي هي القدرة على الموازنة بين المبتكر والتقليدي، فلا يكون للبناء الفني فائدةٌ فنيةٌ دلاليةٌ إذا كان منسوجاً بخيوطٍ من الانزياحات التي يجهلها المتلقي، واستطاع الحلاجُ بحنكةٍ فنية أن يمزج بين المفهوم المألوف (الحب الخالص لله سبحانه والشوق إليه) وبين المفهوم المستحدث (طلب الحرية لروحه؛ أي طلب الموت)، فقد مهَّد الحلاج للفكرة المحدثة، بل جعل المعنى التقليدي تعليلًا للمعنى المستحدث، فالحبُّ في قلبه خرج عن سيطرته، وتأججت نيران الشوق للقاء الله، فأرهقت روحه

[١] ديوان الحلاج، ص٩٨

من ملازمتها للكينونة المادية، وطمعت في البقاء على العتبات المقدسة، ولن يتحقق لها ذلك إلا بمغادرة السجن المادي، وهو الحياة. لم يعتمد الحلاج دائمًا على المقاربة بين المعاني الشعرية المألوفة والمبتكرة، لأنَّه في كثيرٍ من قصائده كان يترجم أحواله في رحلته الصوفية ترجمةً مباشرةً، فقد عاشَت روحه أحوالًا خرجت من دائرة المألوف والمعتاد؛ بل خرجت من دائرة المنطق، كقصيدته التي يقول فيها[١]: (مجزوء الرجز)

اقتلونِـــــــي يا ثِقَــاتي إنَّ في مَوتِي حياتـــي

ومماتِـــي فـــي حياتـــي وحياتِي في مماتِـــي

أنا عندي محـــوُ ذاتـــي من أجلِّ المكرمـــاتِ

وبقائِـــي فـــي صفاتـــي من قبيح الســـيئـاتِ

سئمـــت روحي حياتـــي في الرســومِ الباليـاتِ

فاقتلونـــي واحرقونـــي بعظامـــي الفانيـاتِ

ثمَّ مـــرُّوا برفاتـــــي في القبور الدارسـاتِ

تجـــدوا سرَّ حبيبـــي في طوايا الباقيـــاتِ

إنَّنِـــي شيـــخٌ كبيرٌ في علوِّ الدرجـــاتِ

ثمَّ إنِّي صِرتُ طفـــلًا في حجورِ الأمَّـــهات

ســـاكنًا في لحدِ قبـــرٍ في أراضٍ سَبـــخات

ولـــدتْ أمِّي أبـــاها إنَّ ذا مـــن عجبـــاتي

فبنـــاتي _بعد أن كـــ ـــنَّ بناتـــي _أخواتـــي

---

[١] ديوان الحلاج، ص٧٦

ليسَ من فعـــل زمـــانٍ لا، ولا فعـلِ الزنـــــاةِ

فاجمـــعِ الأجزاءَ جمـــعًا مـــن جســـومٍ نيِّراتِ

منْ هـــواءٍ ثمَّ من نـــارٍ ثمَّ من مـــــاءٍ فـــراتِ

فازرعِ الكـــــلَّ بأرضٍ تربـــها تربُ مـــــواتِ

وتعـــاهدهـــا بســـقيٍ من كـــؤوسٍ دائـــراتِ

من جـــوارٍ ســـاقياتٍ وســـــواقٍ جاريـــــاتِ

فإذا أتممـــتْ ســـبعًا أنبـــتَت خَـــيرَ نبـــاتِ

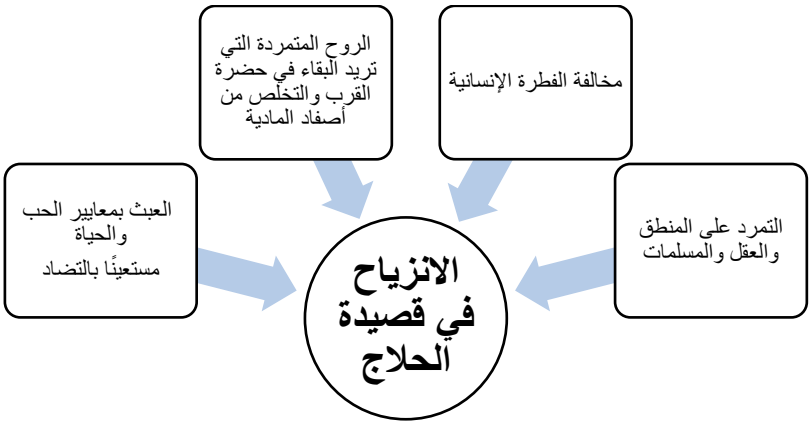
نسج الحلاج هذه الأبيات بشبكةٍ من الانزياحات المعنوية المحدثة، التي مثلتْ عتبةً انتقاليةً مركزيةً في الرؤى والمفاهيم الصوفية، فعظم مفردات القصيدة وتراكيبها مثَّلت انزياحًا في المضمون الشعري العربي عمومًا والشعر الصوفي على وجه التحديد، ويمكن أن نسلط الضوء في دراسة القصيدة على أبرز الانزياحات:

الانزياح الأول: تمثل في طلب الموت والإلحاح عليه، في أبشع صوره، وهو القتل، في قالبٍ من التنافر الغريب! فالقتل يريده من ثِقاته، من خواصِّه: أهله ومريديه، إنه لا يطلب القتل على أيدي الأعداء، أو الظالم، أو يد القدر، لقد طلب من أحبائه أن يقتلوه، وفي هذا انزياحٌ عن المألوف، زلزل فيه القوانين الرتيبة في ذات المتلقي، فحبُّ الحياة والتمسك بها فطرةٌ فطَر الله سبحانه الناس عليها، وحبُّ الأهل والأصدقاء والخوف عليهم من الأذى أو الموت من مسلَّمات الإنسان؛ ولكنَّ الحلاج خالف الفطرة، وعاند المسلمات، من أجل بقاء روحه في حضرة القرب الإلهي.

والانزياح الثاني: يتمثل في رغبته محو أي أثر يدل على ماديته: (اقتلوني واحرقوني، محو ذاتي، عظامي الفانيات، ...) فالحلاج بإصراره على محو أثره المادي بعد موته يميل عن الجِبلة التي جُبل عليها الإنسان، فالإنسان مجبولٌ على حب البقاء، واستمرار الأثر قضية شغلت الإنسان منذ نشأته؛ فالأهرام في مصر شُيِّدت تخليدًا لذكرى

شخصيات فرعونية. كما ابتكر الإنسان فكرة التحنيط رغبةً بالخلود الدنيوي، ولكنَّ الحلاج مالَ عن الفطرة، واختار لنفسه طريقًا جديدًا، وكانت خطاه هي الخطوات الأولى عليه. لقد أراد أن تُمحى ذكراه من ذاكرة الإنسانية، يريد أن ينسلخ عن انتمائه البشري بالابتعاد عن رغباتهم وفطرتهم؛ بل أكثر من ذلك يريد أن يمزق صورة اقتران جسده بروحه، يريد لروحه أن تسبح في ملكوت الله سبحانه، دون أن تكون لها جذور مادية. وهذا المعنى جديدٌ على الشعر الصوفي، ويمثِّل انزياحًا عن المألوف في المضمون الشعري، فقد ابتعد بكلماته عن المألوف من الفطرة.

الانزياح الثالث: تمثَّل في معاندة المنطق إلى اللا منطق، عاند العقل وعاند طبيعة البشر، وطريقة التسلسل المعروف في حياة البشر وتكاثرهم، وما ذاك إلا لأنَّه طاش بصفة الجلال، في معراج التصوف، فما عاد للمنطق عنده مكان، ومزق تعاليم العقل، وهتك ستر العادات، وسار وراء روحه المتمردة على الماديات، تلك الروح التي تعلقت بأستار الجلال، وإلا فما معنى الانزياح الذي قلب موازين الأسرة الإنسانية رأسًا على عقب؟ ولم يكن لها المعنى المبتكر صدىً في الشعر الصوفي، لعدم قدرته على التعبير عن الدلالات المحدثة. ويمكن للمخطط الآتي أن يشرح باختصار سمات الانزياح في قصيدة الحلاج:



وفي ختام تحليل القصيدة نقول: لا يمكن لجملة الانزياحات المحدثة مجتمعةً أن تؤدي وظيفة دلالية أو أسلوبية، أو أن تعود بالفائدة على الشعر؛ لأنَّ القيمة الجمالية للانزياح تُدرك بمقارنتها بالثوابت الشعرية المعروفة، وبما أن الانزياح هو " **ميلٌ دائمٌ إلى الإتيان بالجديد، كما أن هناك ميلًا للقديم، وقوام الحضارة هو التكامل والتوازن بين**

النقيضين"[١] فالحلاج لم يوفق في حشد جملة الانزياحات التي كسرت معايير التوازن الشعري في المعنى والدلالة. فليس كل انزياحٍ قادرًا على خلقِ ظاهرة أسلوبية متميِّزة تنهض بالعمل الأدبي إلى مراتب الإبداع والتميز.

ولم يقف الانزياح في ديوان الحلاج عند انزياح المعنى وانزياح الصورة، فكان للانزياح المعجمي دورٌ مهمٌ في تكوين الفلسفة الحلاجية في التصوف، ومن ذلك قوله:

كفرتُ بدينِ اللهِ والكفرُ واجبٌ عليَّ، وعندَ المسلمين قبيحُ

يدلُّ ظاهر المعنى للمتلقي أنَّ هذا البيت من شطحات الحلاج، فقد أعلن فيه الكفر الصريح بدين الله، **ولكن** الحلاج استعمل كلمة (الكفر) استعمالًا معجميًّا، إذ إنه أخرجها من دلالتها العقائدية المعروفة، وعاد بها إلى أصلها المعجمي المنسي. فكلمة الكفر عُرفًا هو الإنكار لدين الله عز وجل، ولكن الحلاج خالف المرجعية المعيارية بين الدال والمدلول، وأحدث مرجعيات جديدة لها جذور معجمية؛ فالكفر في المعجم هو الغطاء، ويسمى الفلاح كافرًا لأنه يكفر البذور في التربة، أي يغطيها ويسترها، ومنه جاءت الكلمة الإنكليزية Covor: أي غطاء. وكانت أداة الحلاج في صنع هذا الانزياح إخراج بعض المفردات من غطائها الدلالي، وإحياء المعنى المعجمي الميت، فـ"**الشعراء يدأبون دائماً على الخوض والاصطياد على حافَّة نهر اللغة البطيء الجريان علَّهم يعثرون على ما يمكنهم اصطياده وتسخيره لاستعمالهم الخاص.**"[٢] ولم يصنع الحلاج هذا الانزياح عبثًا؛ فكان يزود فلسفته الصوفية ببعض الوافد، إذ لمَّح إلى وجوب إخفاء سر العبادة والوصل بينه وبين ربه عن عيون الناس.

ولا يمكن لهذا المعنى البسيط أن يكون المقصد من هذا الانزياح العنيف، فالحلاج قصد شيئًا أبعد من ذلك، كان يزجُّ بنفسه في قفص الاتهام، فقد أجهد نفسه في البحث عن المفردات التي تدينه أمام جموع المسلمين، وما يؤكد ذلك أنَّ هذا البيت لا ينتمي إلى قصيدة، بل جاء به منفردًا، وكأنه أراد من الناس الهجوم عليه ومحاربته، ومن ثم قتله. وتحقق له مراده: وأصبح هذا البيت من جملة الأبيات التي أدت إلى قتله عام ٣٠٩هـ.

---

[١] يُنظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص٢٥.

[٢] ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، الرياض، ١٤٢٤هـ، الطبعة الأولى، ص٨١.

وتكرر الانزياح اللفظي مستعملًا كلمة الكفر في أكثر من موضعٍ في ديوانه، كقوله[١]:

إذا بلغَ الصبُّ الكمالَ من الفتـــى ويذهلُ عن وصلِ الحبيبِ من السُّكرِ

فيشهدُ صدقًا حيثُ يشهدُه الهوى بأنَّ صـــلاةَ العاشـــقين من الكفرِ

إذا بلغ الصبُّ الكمالَ من الهوى وغابَ عن المذكور في سطوةِ الذكرِ

فشاهدَ حقًّا حينَ يشــهده الهوى بأنَّ صلاة العارفيـــــن من الكفرِ

في هذه الأبيات يؤكد الحلاج فكرة الانزياح اللفظي، ولكنه هنا يعمِّم الحكمَ الذي اختصَّ به نفسه في البيت السابق: فالعاشق الذاهل عن الدنيا بأحوال السكر وجب عليه أن تكون صلاته وشعائره مخفيةً وسرية. ثم ينتقل في تعميمه إلى رتبةٍ أعلى وهو رتبة العارف بالله، الذي يعيش أحوال المشاهدة والغيبة، وجب عليه أيضًا إخفاء سر شعائره وصلواته عن الناس. ولجأ الحلاج في ترجمة مفهوم الستر إلى كلمة الكفر، في خضمِّ تأسيسه لفلسفةٍ صوفيةٍ حلاجيةٍ، تحتاج إلى دعائم متينة لتستند إليها، وأهمها المعجم اللفظي الخاص. وبهذا نجح الحلاج في صنع الانزياح اللفظي من تحقيق مراده، فأدَّى هذا الانزياح اللفظي الوظيفة الدلالية التي أنشأ لها. ولكن يبقى هذا الانزياح اللغوي مثار الشك والريبة والنفور عند المتلقي مع اختلاف الأزمنة، فلم يحمل قيمةً جماليةً فنيَّةً بقدر ما حمل من زلزلة لبعض المفاهيم والمفردات الرتيبة في النفس.

ولا يبرح الحلاج دائرة الانزياح إلى دائرة المألوف إلا نادرًا، ولكنه لا يختار الانزياح الذي يطوف حول المألوف؛ بل يتصيد الانزياح الذي تدور حوله الظنون ويكثر فيه الكلام، كقوله: **من الوافر**:[٢]

ألا أبلغْ أحبائِـــي بأنِّـــي ركبتُ البحرَ وانكسرَ السفينة

على دينِ الصليبِ يكونُ موتِي لا البطحا أريدُ ولا المدينـــة

---

[١] ديوان الحلاج، ص٨٧

[٢] ديوان الحلاج، ص١٢٤.

معظم من شرح هذه الأبيات (منهم: أبو العباس المرسي، ومحقق الديوان: مصطفى الشيبي، والباحث لويس ماسنيون، وغيرهم) أجمعوا أنَّ المعنى في هذين البيتين هو: إنَّ الحلاج يموت مقتولًا مصلوبًا وليس على فراش الموت الدافئ الوثير. ولكن ما السبب الذي دفع الحلاج إلى اختراع هذا الانزياح الضبابي؟ ما الذي دفعه إلى اختراع شعرٍ وضع رقبته به تحت ظلال السيوف؟

بعد قراءة ظروف هذه الأبيات، والاطلاع على الشروح التي أحاطت بها لابدَّ من القول: إنَّ الحلاج كان يستعجل موته، وما كان هذا الانزياح المعنوي المدمج بالانزياح اللفظي إلَّا خطوةً تستحثُّ الناس على قتله، فالظاهر من هذا الأبيات الردة الصريحة عن دين الإسلام، والتي تستوجب القتل بعد استتابته. وقد لجأ إلى التمويه عن المعنى باللجوء إلى الانزياح اللفظي والمعنوي؛ فاستخدم كلمة الدين بمعناها المعجمي: (العادة)، ولجأ إلى التورية المعنوية في الشطر الثاني: إنه لا يريد أن يموت كما مات رسول الله ﷺ في المدينة المنورة. وبالجمع بين المعنيين فسَّر المفسرون مقصده بأنَّه يتوقع موته صلبًا، وهذا ليس توقعًا منه بل هو طموحٌ سعى إليه بمعظم كلماته التي تستفز مشاعر الفقهاء والعلماء. صنع الحلاج في البيت الأول تلميحًا عن تكوينه لهذا الطموح: فقد ركب بحر التصوف وطاش بصفات الجلال التي كوشف بها، فما عاد من مركوبٍ يستطيع حمله والعودة به إلى شاطئ العالم الذي جاء منه، وهو ما قصد به (انكسر السفينة).

ومن هنا يمكن القول: إنَّ استثنائية تجربة الحلاج خلقت معانيَ جديدة انزاحت عن المألوف في الشعر الصوفي، وكانت الأسس المتينة لفلسفة صوفية ابتكرها الحلاج، وهذه الأمثلة غيضٌ من فيض ما أتى به الحلاج من فلسفات، استوحاها من تجربته، أشهرها وأكثرها جدلًا نظرية الاتحاد والحلول، كقوله[١] (من الرمل):

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

فإذا أبصرتني... أبصرته وإذا أبصرتَه أبصرتنا

التعبير خان الحلاجَ في شرحه عن تماهي روحه في حبِّ الله، لم يدرك ما الذي حصل، سطوة الحب سيطرت عليه، وحال السكر ذهل به عن قوانين الشرع، وفقه التعامل مع حضرة الله سبحانه، وفي هذا الانزياح

[١] الديوان، ص١١٤

كسرٌ لأفق التوقع لدى المتلقي، وخروجٌ من دائرة المألوف إلى المبتكر، وغرقٌ في بحرٍ من التهم التي لم يستطع الحلاج دفعها عن نفسه. وهذا الانزياح غير مرحبٍ به عند نقاد الشعر ومتذوقيه.

ويمكن أن نلخص سمات الانزياح في طور الفلسفة البسيطة بالنقاط الآتية:

١) شعر الحلاج في معظمه يعدُّ انزياحًا عن المألوف في الشعر الصوفي والشعر العربي، والانزياح شمل عناصر التكوين جميعها: المعنى والدلالة، اللفظ والمعجم، الصورة، الحوار، الإيقاع.

٢) اعتمد في تكوين الانزياح المعنوي الدلالي على الانزياح اللفظي المعجمي، فخروج اللفظ من دائرة دلالته المعروفة، وعودته إلى أبوابه المعجمية المنسية كوَّن معانيَ ابتعدت عن المألوف، وكسرت أفق التوقع.

٣) تجربة الروح الاستثنائية التي ترجمها الحلاج في شعره كانت سببًا في صنع سلسلة الانزياحات، وهذه الانزياحات هي التي أنشأت دعائم فلسفة الحلاج الصوفية.

٤) منشأ الانزياح في شعر الحلاج كان الروح المتمردة التي تريد البقاء في حضرة القرب والتخلص من أصفاد المادية، لذا تمحورت معاني الانزياح في شعره في أنماطٍ أربعة، هي:

- التمرد على المنطق والعقل والمسلمات.
- مخالفة الفطرة الإنسانية.
- العبث بمعايير الحب والحياة مستعينًا بالأضداد.
- الروح المتمردة التي تريد البقاء في حضرة القرب والتخلص من أصفاد المادية.

٥) من انزياحات الحلاج في شعره تكونت الرؤى الصوفية، التي شكلت العتبة الانتقالية في مذهب التصوف، وأبرزها معاني الاتحاد والحلول.

٦) كان لانزياحات الحلاج في شعره هدفٌ أساسيّ: وهو إثارة استياء الجمهور ممن عاصره (الفقهاء والعلماء،...) ، إذ مسَّت انزياحاته ثوابت العقيدة الإسلامية، طمعًا في استعجال قتله.

الانزياح في شعر طور الرمز وأفانين الحب والفناء

لم يكن الانزياح ليخترق نص الشعر الصوفي دون أن تكون له بصمةٌ مميزة، تزيد الشعر الصوفي عمقًا وغموضًا، وقد عملت الباحثة في هذه الأطروحة على الغوص في عمق النص الصوفي، ونبش أسرار المعاني، وترجمة الرسائل المشفرة ضمن أُطرٍ فنيَّةٍ جماليّةٍ، والابتعاد عن طبيعة هذا الشعر العقائدية الجدلية. ولابد من القول إنَّ أهم ما يميز شعر ابن الفارض وشعر ابن سوَّار الدمشقي هو الرمز، الذي يترافق بهالةٍ من الغموض، وعمد شعراء هذا الطور إلى الانحراف عن بوصلة اللغة، واللجوء للتلميح في ترجمة أحوالهم ومشاعرهم، وهذا التلميح باستخدام الرمز ما هو إلا انزياحٌ عن المألوف، قصد به الشعراء عدم المجاهرة بتجربتهم الروحية كما صنع الحلاج.

ونبدأ دراسة نماذج الانزياح في هذا الطور مع ابن الفارض، الذي يقول في تائيته الكبرى[١]:

فعيني ناجَتْ واللسانُ مشاهدُ وينطقُ مني السمعُ واليدُ أصغتِ

ابن الفارض الشاعر الثائر على الأعراف الأدبية والدلالية، والمتمرد على مسلمات المنطق، لا يدري بنفسه ماذا تخط يمناه في طور إنشاء قصيدته؛ لأنَّه في مرحلة ترجمة "فورية" لمشاعره وانفعالاته، وهو في حالة غيبوبة كلية عن حدود العلم والمنطق والنقد الأدبي، إنه في عالم آخر، عالم تحتله أحوال السكر والذهول. لقد ترك لسان تجربة روحه ينطق بما اختلجت به جوارحه، دون أن يخضعه لسلطة العقل. ودون أن يعرضه على معايير جودة الشعر، وبتلك العاطفة الملتهبة التي تخرج كالسهم من قلب الشاعر لابد أنها ستستقر في قلب المتلقي، ليشعر بحرارة تلك العاطفة، ويغادر بروحه دائرة الزمان والمكان ليطلع على رحلة روح ابن الفارض في الحب والتصوف. فقد فاضت تلك المشاعر في قلبه، وضاقت روحه عن استيعاب جملة أوصاف الجمال والجلال التي يتلقاها في حال الغيبة، فوجب عليه أن يحمِّل حواسَّه بعضًا من تلك الانفعالات الروحية، لتشاركه في استيعاب الأنوار القدسية. وهذا يمثل انزياحًا عن المألوف في الشعر الصوفي، فشعراء التصوف جهدوا في فصل واردات الروح عن الجسد، وقللوا من شأن الحواس في إدراك الواردات الإلهية، وعوَّلوا في هذا الموضوع على الروح فقط.

[١] شرح تائية ابن الفارض الكبرى، داود بن محمود القيصري، تعليق: أحمد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص ١٣٢

وهنا لابدَّ من القول: إنَّ مشاركة الحواس في المتعة الروحية أو الحسية موضوعٌ له جذور في الشعر العربي، ولم يكن ابن الفارض أوَّل من اخترع هذا المعنى، فهذا المعنى ابتكره أبو نواس في حديثه عن تلك العلاقة الاستثنائية في عشقه الخمر، يقول في ذلك[١]:

ألا فاسقني خمرًا وقل لي هي الخمرُ ولا تسقني سرًّا إذا أمكن الجهرُ

في هذا المعنى يريد أبو نواس أن يستمتعَ بمعشوقته (الخمرة) بكلِّ حواسه، لا يريد مذاقها فقط، بل يريد أن يترنَّم بسماع اسمها، ويتلذَّذ بريحها ولونها. ومن هنا وُجِدَ المعنى: مشاركة الحواس للذة الروح. **ولكن المفارقة تكمن في أنَّ أبا نواس شاركت حواسه الروحَ مع الحفاظ على وظيفتها، فالعين للإبصار والأذن للسمع، أمَّا ابن الفارض، فكل حواسه منحت بعضها خواصها: فالعين تسمع وتلمس والأذن تبصر وتشم و...، وكل الحواس بخصائصها المتكاملة تتبع الروح في معايشة صور الجمال والجلال في رحلة الروح إلى العتبات المقدسة. لقد منح ابن الفارض كل حاسة القدرة الخيالية المتكاملة لمشاركة الروح في التشبع من أنوار الجلال الإلهي.** وقد استفاض الشاعر في هذا المضمون ضمن تائيته، إذ يقول[٢]:

وسمعيَ عينٌ تجتلي كلَّ ما بدا وعيني سمعٌ إن شدا القوم تنصتِ

كذاكَ يدي عينٌ ترى كلُّ ما بدا وعيني يدٌ مبسوطةٌ عندَ بسطتي

وسمعي لسانٌ في مخاطبتي كذا لساني في إصغائه سمعُ منصتِ

ومنِّي على إفرادها كـــلُّ ذرةٍ جوامع أفعال الجوارح أحصـــتِ

وشكَّل هذا المعنى انزياحًا عن المألوف في الشعر الصوفي. وكونت اللعبة اللغوية في إضافة الدال إلى غير مدلوله آليةً متميزة في صنع الانزياح، الذي حافظ على بساطة اللفظ وقرب الصورة، ولكنه وضع المعنى خلف أستار الرمز والإيحاء. وفي مثل هذا النمط من الانزياح يُكسر رتابة بعض المفاهيم المستقرة في الأذهان، لغايةٍ أسلوبيةٍ فنيةٍ يقصد الشاعر بلوغها للمتلقي.

---

[١] ديوان أبي نواس، ص٣٤٥

[٢] شرح التائية الكبرى، ص١٣٤.

وفي شعر ابن الفارض ألوانٌ من الانزياح اللطيف، كقوله[١]:

أدرْ ذكرَ من أهوى ولو بملامِي فإنَّ أحاديثَ الحبيبِ مُدامي

يبتعد ابن الفارض في حديثه عن الحبِّ الإلهي وأحواله عن المعهود من الألفاظ والصور، فهو يتعمد أن يخرج عن المألوف، ويكسر معايير الحب الثابتة في النفس. إنَّ أساس البناء في أي عملٍ أدبيٍّ هو حسن الاختيار للكلمة وحسن التركيب للجملة تركيبًا متقنًا. وابن الفارض هنا أحسن اختيار المفردات وسبك التراكيب التي تصنع من المعنى انزياحًا فنيًّا يشدُّ انتباه المتلقي. وقد صنع حال السكر ولوازمه المستجلبة من مجالس الخمرة التقليدية انزياحًا مميزًا، عندما قصد الشاعر بتلك الصورة النمطية عن مجلس الخمر صورة مجلس الذكر وما يفيض عليه من أنوار جلال الله سبحانه. ويكمن انزياح هذا البيت بأسلوب الأمر على عادة شعراء الخمرة حين يرغبون بها، ولكن ما يريد من الساقي أن يدور به هو ذكر الحبيب؛ فهو المُدام الذي يذهب بروح الشاعر إلى العتبات المقدسة. وهذه الفكرة ليست مبتكرة في الشعر العربي، ولكن الانزياح جاء بطريقة عرضها، فافتتاحية البيت تذهب بالمتلقي إلى غير غرضٍ شعريٍّ ليعود به فورًا إلى غرضٍ آخر بقوله (ذكر من أهوى). ويأتي تفسير أسلوب الأمر في الشطر الثاني واضحًا لا التباس فيه. وهذه الحنكة في تبديل المفهوم في ذهن المتلقي يعدُّ انزياحًا في أسلوب العرض. وقد أدَّى وظيفةً فنيةً بديعة في جذب المتلقي ببراعة الشاعر الحذق.

وفي ديوان ابن الفارض يلمس الباحث كثافةً في الإنتاج تقرنها براعةً في التشكيل الأسلوبي، كقوله[٢]:

يقولون لي صِفها فأنتَ بوصفها خبيرٌ أجلْ عندي بأوصافها علمُ

صفـــاءٌ ولا ماءٌ ولطفٌ ولا هوا ونورٌ ولا نـــارُ وروحٌ ولا جسمُ

مكمن الإبداع في هذين البيتين جاء من باب الوصف، فابن الفارض برع في وصفٍ مبتكر لخمرة الحب الإلهي، إنَّ ذكر الله سبحانه يذهله عن الموجودات، ويفعل بروحه ما تفعله الخمرة بالعقل، لذا أصبح خبيرًا بتلك الحال (حال السكر) وأصبح أستاذًا يرجع إليه المريدون، فيشرح تفاصيل الحال ويتحدث بلسان الخبير عن

[١] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٢١٢
[٢] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٢٥٩، ص٢٦٠

أوصافها. وفي وصفه لخمرة الحب الإلهي التي تتسبب بالسكر والذهول يبتعد عن المنطق، ويسبل عليها أربع صفاتٍ عجيبة، هي صفات ملازمة لمواد الكون الأساسية: الهواء والماء والنار والإنسان. ولكنه ينفي عن تلك الخمرة أن تكون منتميةً إلى مادة أحدهم. فهذه الخمرة فيها صفاء الماء وليست ماءً، وفيها لطف النسيم مع أنها لا تنتمي لمادة الهواء، كما فيها نورٌ يشع دون مصدرٍ معروفٍ كالنار، وفيها مادة الروح الخفية. هذا الوصف مثل انزياحًا عن المألوف في غرض الوصف، فالمعتاد فيه المقاربة في الوصف بين المتشابهين وإيجاد نقاط التشابه فيما بينهما، كقول مجنون ليلى:

أيا شبيه ليلى لا تراعي فإنني لكِ اليومَ من وحشيةٍ لصديقُ

فعيناكِ عيناها وجيدُكِ جيدُها ولكنَّ عظمَ الساقِ منكِ دقيقُ

إذن انزياح الوصف في بيتي ابن الفارض كسر أفقَ التوقع لدى المتلقي؛ وفتح آفاقاً من الإبداع الفني في غرض الخمرة الإلهية، كما أنه الذي دفع المتلقي إلى إيجاد تناسباتٍ جديدةٍ بين الصفة والموصوف، غير تلك المألوفة المستقرة في الأذهان.

وعلى نهج الحلاج سار ابن الفارض في تضمين شعره بعض الانزياحات المريبة، كقوله[١]:

أصلِّي فأشدو حين أتلو بذكرها وأطربُ في المحرابِ وهي إمامي

وبالحجِّ إن أحرمْتُ لبيتُ باسمها وعنها أرى الإمساكَ فطَر صيامي

يغصُّ هذان البيتان بأنواع الانزياح، منها الانزياح اللفظي في تبديل تلاوة القرآن الكريم وترتيله بالغناء (الطرب والشدو)، ولكن الانزياح المعقد هو الانزياح في الدلالة. فابن الفارض يقصد ب (هاء الغائب) الخمرة الإلهية المؤدية إلى حال السكر، وهي في الأصل ذكر الله، ولكنه فضلها على الشعائر الإسلامية بنوعٍ من عبثية الشعر الفنية، التي تدور في حمى المقصود، ولا تصرِّح به، فالمتلقي من القراءة الأولى سيخال المقصود الذي فضله على الشعائر الدينية الحبيبة أو مجالس الخمر واللهو، ولكن بقراءةٍ متأنية سيدرك أنَّ الشاعر قدَّم ذكر الله

[١] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٢١٣.

على الشعائر. إنَّ الانزياح في هذين البيتين جاء تلبيةً لحاجة الشاعر إلى إقامة بعض الأعراف الصوفية في شعره، فلا يملك هذا الانزياح وظيفةً أسلوبية تحتاجها بنية القصيدة. إذ إنَّ الانزياح في الدلالة الذي يمسُّ الأمور العقائدية غرضٌ صنعه الحلاج، وأدى به رسالة مهمة، ولكن الشعراء بعده كابن الفارض احتذوا حذوه وأصبح هذا الانزياح من تقاليد القصيدة الصوفية.

وبعد ابن الفارض تتجه الباحثة لدراسة ظاهرة الانزياح في شعر ابن سوَّار الدمشقي، الذي لم يكن كشريكه في هذا الطور فالانزياح في شعره جاء سطحيًّا بسيطًا، غير مثقلٍ بوظائف أسلوبية تزيد من أهمية الشعر، ولتوضيح هذا الكلام نبدأ بتحليل بعض النماذج من شعره، يقول [١] **(من السريع)**:

يا فاضحَ الريمِ بســـحرِ الجفونْ ومخجلًا بالقدِّ هيفَ الغُصونْ

يستهلُّ ابنُ سوار وصفه الجمال الأنثوي بالصور البلاغية المقلوبة؛ التي تفيد المبالغة في وصف الجمال لتبلغَ حدَّ الإغراق، و**كان يستهدف من تلك المبالغات في تصوير الجمال أن يكسر المثل الجمالي الأعلى المستقر في الأذهان**، فسحر عيون الغزال أصبح أمرًا عاديًّا بسيطًا أمام جمال تلك العيون التي يتحدَّث عنها، أمَّا قدُّ المحبوب وحسن قوامه وتثنِّيه فقد سبب الحرج لغصن البان، فقد ولَّى زمن تباهيه برشاقته أمام روعة القوام الذي يتحدَّث عنه الشاعر. ويُلحظ أنَّ الشاعر لجأ إلى أسلوب **الانزياح اللفظي**؛ باستخدامه كلمة (فاضح) فالكلمة لا تنتمي إلى معجم الحبِّ والجمال، ولكنه ساقها إلى هذا المضمار ليكمل بناء لغة المبالغة في وصف الجمال الذي يعايشه، وهو بذلك يثير الفضول لدى المتلقي في التعرف إلى هذا الحسن الذي هزَّ عرش المثل العليا للجمال المستقرة في الذوق العام. وفي قصيدةٍ أخرى يقول ابن سوار: من الطويل[٢]

نسيمكمُ يسري فيستنقذُ الأسرى وذكركُم يجري فيستوجب الأجرا

ومقتولكم يحيا سعيدًا وخالدًا وعبدكمْ في الحبِّ يستعبدُ الحرَّا

ومجنونكم لا يملكُ العقل وصفه ومحبوبُكم يسمو فيستخدمُ الدهرا

---

[١] ديوان ابن سوار، ص٤٦٥

[٢] ديوان ابن سوار، ص٣٥٣

لاشكَّ أن كلمات ابن سوار عذبةُ الوصف، سهلة الفهم، بعيدةُ الخيال بديعُه، ولكن معظم الصور والتشابيه سكنت أصوات شعراء العربية من قبل، وقد أجاد سبكها وتقديمها للمتلقي بإطارٍ فنِّي متقن، ولكن البيت الثاني يستوقف الباحثة، فالشطر الأوَّل منه كان امتصاصًا واضحًا لمعنى الآية الكريمة: " ولا تحسبنَّ الذين قتلوا في سبيل الله أمواتًا بل أحياءٌ عند ربِّهم يرزقون" ومكمن الطرافة في الشطر الثاني؛ إذ استطاع ببراعةٍ قلب الموازين الراسخة في الأذهان عن طبقات المجتمع، فجعل الحب الإلهي سببًا في السيادة والرفعة، وهذا معنىً مطروق في الشعر الصوفي، ولكن حسن اختيار المفردات منح البيت قوةً معنويةً ومظهرًا جماليًّا، فقد يكون المعنى واحداً، ولكن الظلال المعنوية تختلف من لفظٍ لآخر، وفي حسن اختيار المترادفات يتبلور أسلوب ابن سوار؛ لأنَّه سعى إلى شعر متميِّزٍ عما جاء به الآخرين.

وفي حديثه عن الخمرة الإلهية يبدع ابن سوار في صنع أجمل الصور وأبهاها، كما في قوله[١]: (من البسيط)

يقولُ رائيه إعجابًـــا بيقظتِـــهِ في السُّكر: هل تسكرُ الصهباءُ ثملانا

راحٌ لو ان ابنَ نوحٍ شامَ بارقها لم يخشَ إذ نبـــعَ التـــنورُ طوفانـا

لغة الشعر الصوفي هي لغة انزياح عن المألوف في الشعر العربي، فقد اختير لبنائها معجمٌ لفظيٌّ خاصٌ بها، للتعبير عن استثنائية التجربة الروحية، وعلى هذا النهج سار ابن سوار في ديوانه، وضمن فيه مكانًا لائقًا للخمرة الصوفية ولوازمها، ولم يكتف بالصور الدارجة والتراكيب الدوارة في هذا الغرض، ولكنه اعتمد في صنع الانزياح على المبالغة والغلو في وصف الخمرة الإلهية وما تفعله في أهل التصوف، فقد جمع بين المتناقضات جمعًا بديعًا، وألحق الموصوف بنقيض صفته: فالعارف يقظانٌ في حال سكره، ثم يتابع ما الذي ستقدمه تلك الخمرة المعتقة للثملان؟ ما الذي ستضيفه؟ هذا التناقض ولَّد انزياحًا بديعًا عن المعنى المألوف في موضوع الخمرة الصوفية. وفي ديوان ابن سوار الدمشقي يغوص الباحث في بحرٍ لجيٍّ، مادته مفردات الجمال والحب، التي شكلت

[١] ديوان ابن سوار، ص٦٣

صبغةً أساسيةً لشعره، ولكن ما يشكل انزياحًا في قصيدته الطويلة التي تربو على المئة بيت هي ملاحظاته لأنواع الجمال، ويجتزئ البحث شيئًا منها في قوله[١]:

وصلٌ في المظاهر المعنوية

وفي حُسن تنميقِ الخطابِ وسرعةِ الـ ـجوابِ وفي الخطِّ الأنيقِ المجـــوَّدِ

وفي رقَّة الأشـعارِ راقت لســامعٍ بــدائعها من مقصـــرٍ أو مقصِّــدِ

وفي عودِ عيدِ الوصلِ من بعدِ جفوةٍ وفي أمنِ أحشـــاءِ الطـريدِ المشرَّدِ

وفي رحمةِ المعشــوقِ شكوى محبِّه وفي رقَّة الألـــفاظِ عنـــد التودُّدِ

وفي أريحيَّات الكريمِ إلى النـــدى وفي عاطفاتِ العفوِ من كلِّ ســيِّد

وفي لُطفِ آيات الكتـاب التي بها تبسُّـــم روحُ الوعـــدِ بعدَ التوعُّدِ

وحالةُ بسطِ العارفينَ وأنســـــهم وتحريكهم عند السماعِ المـــقيَّد

تشكِّل قضية الاستكثار من المشاهد الجمالية انزياحًا عضويًا عن المألوف في غرض الوصف، وقد أدى هذا الانزياح وظيفةً قيمة في الرؤيا الصوفية؛ فتلك المشاهد لها القدرة على نقل المتلقي إلى معراج الجمال الإلهي، لذا نرى أنَّ ابن سوار لم يكن لينقل في شعره المشاهد المتفق على جمالها فقط؛ ولكنه منح المتلقي رؤيته الجمالية، فمعايشة الجمال ووصفه في أمور لم تخطر ببال الشعراء من قبل يعدُّ انزياحًا معنويًا، له دلالةٌ مهمة في ميدان الشعر الصوفي؛ فالخط الأنيق، وسرعة الجواب، والكلام المنمق، وسعادة الكريم لحظةَ إنفاقه، وجمال الآيات الكريمات التي تصف العفو والنعيم والجنة، وجمال الشعر البديع، ... الخ كل تلك التفاصيل ضمَّها لأسطول الجمال الذي يجوب الدنيا يحمل رسالةً للإنسان بوجوب التأمل في الجمال الموهوب للموجودات.

وهذا الوصف يعد انزياحًا عن المألوف في وصف الجمال في الشعر العربي. وقد زاد من جمال قصيدته المطوَّلة حسن التنسيق والتنميق؛ فيعرضُ _غالبًا_ في كل شطرٍ شعريٍّ صورةً من صور الجمال والتي يبنيها على أساس شبه الجملة التي يفتتح بها كل بيت؛ فالتركيب المكوَّن من {حرف الجر في والاسم المجرور} يعبر عن مشهدٍ

[١] ديوان ابن سوار، ص٩٤، ص٩٥

جماليٌ، وكل مشهد له ارتباطٌ لغويٌّ ومعنوي بمطلع القصيدة: **أراه بأوصاف الجمال جميعها**، فالفعل "أراه" كان أساس البناء المعنوي للقصيدة برمتها، وقد أولاه ابن سوار اهتمامًا كبيرًا، فقد تعمد أن يأتي به بصيغة المضارع الذي يفيد الاستمرارية، فالرؤية الجمالية مازالت مستمرة، ولم تنته بانتهاء القصيدة، وإنما هي رسالة مشفرة توحي باستمرارية البحث عن مشاهد الجمال التي تقرب الروح من خالقها.

ويُلحظ في شعر ابن سوار أنَّ تنسيق قصيدته وتناسب أجزائها من متمِّمات الجمال التي هدف لعرضها، وهذا التنسيق من لوازم الجمال كما عبَّر عنها د. عبد الكريم اليافي بقوله: "**الجمال يسوده الهدوء والاتزان والسلام والاطمئنان وتناسب الأجزاء وكمال كل جزء في المجموع واتساق هذه الأجزاء بعضها مع بعض ومع المجموع واتساق المجموع معها**"[١]

وبعد دراسة ظاهرة الانزياح يمكن أن نلخص أبرز سماته في شعر طور الرمز وأفانين الحب والفناء:

١) شعر ابن الفارض وابن سوار الدمشقي كله انزياح : في المعنى والرمز والصور والمعجم، إذا ما قورن بالشعر العربي، أمَّا إذا قورن بشعر الحلاج فستتدرج معظم الانزياحات تحت مظلة اتباع نهج الحلاج في التصوف.

٢) برع الشاعران في صنع انزياحات فنية متقنة في غرض الوصف، وعمدا إلى إضافة الدال إلى غير مدلوله، والخروج عن المألوف، لمنح المتلقي رؤيا صوفية مختلفة للكون والإنسان.

٣) في بعض انزياحات ابن الفارض تحرر من سلطة العقل ومن أصول المنطق، وترك لمشاعره وانفعالاته أن تنقل للمتلقي صورة مختلفة للشاعر في بعض أحوال المشاهدة

٤) أجمل انزياحات شعر هذا الطور وأكثرها ابتكارًا انزياح الصورة، وستدرس مفصلةً في الفصل الثالث.

٥) برع شعراء هذا الطور في شعر الخمرة، وأطالوا القصائد في وصفها، لذا كثرت الانزياحات في هذا الغرض.

[١] بدائع الحكمة، د. عبد الكريم اليافي، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩٩ ص٦٣

الانزياح في طور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي:

يلمس الباحث في شعر هذا الطور اختلافًا عن المألوف في الشعر الصوفي، فشعر الشيخ محيي الدين في ترجمان الأشواق يكاد يقتصر على موضوع واحد وهو الغزل الصوفي، ولكنَّ هذا الموضوع المشهور في الشعر العربي والشعر الصوفي كان مثقلًا بالرموز والاصطلاحات والرسائل المشفرة في شعر ابن عربي. وأمَّا شعر السهروردي فبالرغم من ضآلة إنتاجه إلَّا أنه يحمل رسائل مهمة في مضمون التصوف والفلسفة الصوفية. وحتى نتوسع أكثر في ظاهرة الانزياح في شعر الطور الأخير ينتقل البحث إلى تحليل بعض النماذج الشعرية، ونبدأ مع إمام الفلسفة الصوفية الذي جعل من رمز المرأة محور شعر التصوف لديه، فصنع شعرًا غيرَ مألوفٍ في معناه ودلالته، كقوله[١]:

وكم قدْ قتلْنا بالمحصِّبِ من منىً نفوسًا أبيَّاتٍ لدى الجمراتِ

ألم تدرِ أنَّ الحسنَ يسلبُ من له عفافٌ فيدعى سالبِ الحسناتِ

فموعدنا بعدَ الطوافِ بزمزمٍ لدى القبةِ الوسطى لدى الصخراتِ

هنالك من قد شفَّه الوجدُ يشتفى بما شاءَه من نسوةٍ عطراتِ

يحرص ابن عربي على إخفاء المعنى وراء أستارٍ كثيرةٍ من الرموز والاصطلاحات التي أنشأها لشعره ومؤلَّفاته، ولكنَّه يحرص حرصًا أشد على صدم المتلقي بالمعاني الظاهرية التي تخالف العقل وتعاند الشرع، وعلى هذا المنوال كان سيره في ترجمان الأشواق، ففي الأبيات التي بين أيدينا يظهر ابن عربي انزياحًا كبيرًا عن المألوف في الدلالة؛ فهو يتحدث ظاهريًّا عن مناسك الحج، وعن تضحيات زوار بيت الله الحرام، وتخلصهم من أمراض النفس، ولكنَّه ينهي تلك المشاعر بموعدٍ " غراميّ" بعد الانتهاء من الطواف! به يذوق العاشق طعم الوصل بعد أن تلظى بنيران الهجر. ومما لاشكَّ فيه أنَّ ابن عربي في نظمه لهذه الأبيات كان يقصد معانيَ صوفية[٢]، ولكنه كسر حاجز

[١] ترجمان الأشواق، ص٥٠، ص٥١

[٢] يقول ابن عربي في شرحه لتلك الأبيات في كتابه: (فتح الذخائر والأغلاق شرح ترجمان الأشواق): القبة الوسطى يعني البرزخ ، وهو عالم المُثل، وتتنزل به المعاني النفيسة في القوالب المحسوسة ... وفي عالم البرزخ يشتفي من أراد التلذذ بالمعاني القدسية في القوالب الحسية من عالم الأنفاس والأرواح وسبب ذلك الجمع بين الصورتين المعنى والصورة فليلتذ عينًا وعلمًا.

الأعراف الدينية، ولبس درع الجرأة في حديثه المرمز عن موعدٍ غراميٍّ بعد الانتهاء من مناسك الحج، لقد دمج معاني العفة بمعاني المجون، وصنع من تلك المعاني انزياحًا بعيد الدلالة. لقد دفع المتلقي ببراعةٍ ليكشف اللغز وراء ذاك الدمج الغريب، ومعرفة سر ذاك الانزياح في المعنى. لذا أدى الانزياح المعنوي وظيفةً دلاليَّة عميقة التأثير في بنية الأبيات.

ولا يجيد ابن عربي السير على طريق الشعر المعبد؛ بل يعمد إلى استحداث طرقٍ في الشعر، يبنيها بمصطلحاته، ويزينها برموزه، وإن أطلق عليها مسميات معروفة ووصفها بصفاتٍ مألوفة، كقوله في قصيدة رواية الصبا[١]:

رأى البـــــرقُ شرقيًّا، فحنَّ إلى الشـــرقِ ولو لاحَ غربيًّا لحـــنَّ إلى الغـــــربِ

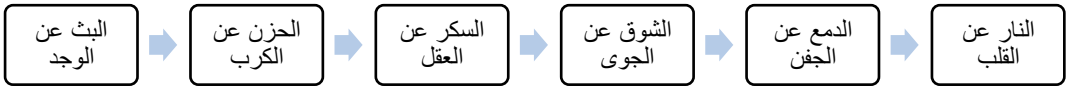
فإنَّ غرامِـــــي بالبريـــــقِ ولمحِـــــــهِ وليس غرامي بالأماكـــن والتـــــربِ

روته الصَّبـــــــا عنـــــهم حديثًا معنعنًا عن البثِّ عن وجدي عن الحزن عن كربي

عن السكرِ عن عقلي عن الشوقِ عن جوى عن الدمعِ عن جفني عن النارِ عن قلبي

بأنَّ الذي تهـــــــواهُ بين ضلوعـــــكم تقلِّبـــــه الأنفاسُ جنبًا إلـــى جنـبِ

بلغ التكلف في صنع الفلسفة مع ابن عربي كل مبلغ، فالمعنى الظاهر والمعنى الفلسفي المستتر وراء ظلال الكلمات أبسط من هذه التركيبة المعقدة، وقد اتكأ في هيكل القصيدة على علم الحديث، وفي هذا انزياحٌ في بنية الشعر عن المألوف في الشعر الصوفي، والانزياح يتمثل في بنية البيتين الثالث والرابع؛ فقد استطاع أن ينقل البنية التسلسلية لسند الحديث النبوي، ليحملها انفعالاته ومشاعره، بست ثنائيات، كل ثنائية تربط عناصرها علاقة عضوية أصيلة، وجميعها تنتمي لمراتب الحب ولوازمه وصفاته، كالرسم الآتي:



[١] ترجمان الأشواق، ص٧٤

ولم يؤد الانزياح في بنية القصيدة وظيفةً دلالية أو فنية، فلم يكن وجوده إلا للفت الانتباه وجذب الأسماع إلى تلك السلسلة التي تشبه سلسة علم الحديث الرفيعة.

وبعد ابن عربي نختم دراسة الانزياح في الشعر الصوفي مع السهروردي، وقد ندرت هذه الظاهرة في أشعاره، ولكنه عندما أدرجها في شعره ظهرت بهيئةٍ غريبةٍ في بعض أبياته، كما في قوله[١]:

أرى قِدمي أراقَ دَمي وهانَ دَمِي فها نَدَمي

اقتربت لحظة قتل السهروردي، وغدا يكرر هذا البيت كثيرًا، هل تراه ندم على ما قدَّم من فلسفات؟ هل تراه يحاول أن يتشبَّث بحبال الحياة؟ هل انهزَّت مفاهيمه في رهبة الموت؟ كيف استطاع أن يزيِّن شعره بالجناس في لحظات الخوف والندم تلك؟

إن إبداء السهروردي لمشاعر الندم على فلسفاته في ذاك التوقيت لهو انزياحٌ عن العرف العام لأصحاب الرأي والقضية؛ فما أكثر مَن فضَّل الموت على التراجع عن مبدئه. وشكَّلت البنية الهيكلية للبيت انزياحًا عن المتعارف عليه في شعر الاحتضار والأنفاس الأخيرة، فعادة الشعراء في تلك اللحظات أن يهتموا بالمعنى، دون أن يلقوا بالًا للزخرف البلاغي.

وللانزياح اللفظي دورٌ في تكوين رائعة السهروردي التي يقول فيها[٢]:

أبدًا تحنُّ إليكـــمُ الأرواحُ ووصالكُم ريحانُها والراحُ

وقلوبُ أهلِ ودادكم تشتاقُكُم وإلى لذيذِ وصالكم ترتاحُ

على درب الحب الإلهي مشى السهروردي، ولم تطأ خطواته موطنًا خارج حدوده، و تفنَّن في شعر الحب والتعبير عنه، ومزجه مع مفهوم الخمرة الصوفية، وانتقى لتلك المعاني أعذب الكلمات وألطفها لتناسب لطف الحديث، ولكنَّه في حال الوصل خرج عن المألوف، وألحق صفةً حسِّيّةً بعالم الروحانيات (لذيذ الوصل)، ولكنه لم يحدث هزَّةً في مضمون البيت، بل أضاف على المعنى لمسةً فنيةً رقيقة.

---

[١] ديوان السهروردي، ص٣٥
[٢] ديوان السهروردي، ص٥٩

وبعد دراسة ظاهرة الانزياح في شعر طور الفلسفة العميقة والرمز الاصطلاحي يمكن أن نلخص سماته بما يلي:

١) عمد ابن عربي إلى المقاربة بين المتناقضات، كربط العفة بالمجون؛ لكسر أفق التوقع، ولفت انتباه المتلقي إلى المعنى الذي يريد.

٢) معظم شعر ابن عربي في ترجمان الأشواق يندرج تحت مسمى الانزياح، لأنَّه اعتمد الرمز في كل شعره، ونبه القارئ إلى ضرورة استنباط المعنى البعيد المتواري في قوله بمقدمة الديوان:

فاصرف الخاطر عن ظاهرها واطلب الباطن حتى تعلما

كما أنه ألحق الديوان بشرحٍ يفسر هذه الرموز، ويبين المعنى الصوفي.

٣) جاء ابن عربي برموز ومصطلحات ومفاهيم أثقلت كاهل شعره، وقوَّضت دعائم المبنى والمعنى، على عكس سلفيه الحلاج وابن الفارض، اللذين أثريا الشعر الصوفي بخاصةٍ والشعر العربي بعامةٍ بمفاهيم مبتكرة وصورٍ بديعة الجمال، ورموزٍ لها وزنٌ فنيٌّ يرقى بالشعر.

٤) صبغ السهروردي شعره بصبغة صوفية، فلم يخرج عن المعاني المتداولة والألفاظ المطروقة، والصور الدوارة في هذا الشعر، لذا كانت ظاهرة الانزياح في شعره محدودةً. وهذا لا يؤثر سلبًا على النواحي القيمة الفنية والجمالية في شعره، فالانزياح إن لم يؤدِ وظيفةً فنيةً في الشعر يكون عبئًا عليه.

الفصل الثاني: المبحث الثالث.

الرمز الصوفي

الخمرة الغزل

توطئة:

وُلد الشعر الصوفي من رحم التجربة الصوفية، التي خُلقت في عالمٍ آخر، هذه التجربة التي عاشها الشاعر الصوفي خارج حدود عالمنا احتاج أن يعبِّر عنها، ولكنَّ لغة عالمنا مع كونها غنيةٌ جدًا وواسعة جدًا، لا تملك القدرة على التعبير عن ظروف عالمٍ آخر. لا تستطيع أن تستوعب تجربةً تنتمي لعالمٍ مجهولٍ عنها، وبالتالي لا تستطيع مفردات اللغة وتراكيبها أن تعبر عن غير المألوف في حدود معاجمها، فكيف للمألوف أن يعبر عن غير المألوف! وكيف للمحدود أن يستوعب اللامحدود! إنَّ الحاجة للتعبير عن تجربة الشعراء في عالم القرب من العتبات المقدسة أدَّى إلى خلق انزياحٍ لغويٍّ ودلاليٍّ كان الرمز أداته الفريدة. وقد كان الرمز معادلًا موضوعيًّا عبر به الشعراء عن مشاهداتهم في عالم الروح، كما أنَّه قارب بين التجربة الصوفية وبين بعض الأشياء المادية (كالخمرة). وفسَّر الإمام عبد الكريم القشيري في رسالته سبب الرمز في الشعر الصوفي بما يقترب من هذه التوطئة، بقوله: " **إنَّ لكل طائفة من العلماء ألفاظاً يستعملونها انفردوا بها عمن سواهم، تواطؤوا عليها لأغراض لهم فيها من تقريب الفهم على المخاطبين بها، أو تسهيل على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها، وهذه الطائفة يستعملون ألفاظاً فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والإجمال والستر على من باينهم في طريقتهم**[١]. فالشعراء الصوفيون إذن لم يلجؤوا إلى الرموز الشعرية المرأة والخمرة لقصور اللغة في التعبير عن أحوالهم، ولكنهم اشتقوا من اللغة معجمًا يعدُّ ترجمانًا لأحوالهم، فتلك الأحوال لها خصوصية في تكوينها ومراتبها وصدق العاطفة فيها؛ فكانت هذه الرموز جسرًا آمنًا لإيصال تلك المشاعر الرفيعة التي لا تتشابه مع أي غرض شعريٍّ. وقد اختار الشعراء الرموز ذات المعاجم اللغوية الواسعة لتفسح المجال لهم في بسط حديثهم عن تجاربهم، وأجمعوا على رمزين محوريين هما: الخمرة والغزل.

[١] القشيري، عبد الكريم بن هوازن، الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، ص١٣٠.

وقد اختار شعراء التصوف هذين الرمزين لعدة دلالاتٍ من أهمها:

الدلالة الأولى:

رمزا الخمرة و المرأة لهما أصولٌ في القرآن الكريم، فقد وُعد المؤمنون بهما في الجنة، فأوحت الخمرة المذكورة في القرآن الكريم للصوفية بصنع رمزٍ منها، فاستبشر الصوفيون بها، في قوله تعالى:﴿ **مثل الجنة التي وعد المتقون فيها أنهار من ماء غير آسن وأنهار من لبن لم يتغير طعمه وأنهار من خمر لذة للشاربين وأنهار من عسل مصفى﴾ (سورة محمد ١٥)**. كما جعل الله من المرأة السكن والأمان والحب اللازم لاستمرار الحياة. فالمرأة من آيات الجمال والسكينة التي حباها الله سبحانه للإنسان، وقد ذكر هذا المعنى في التنزيل العزيز بقوله: " **ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجًا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودةً ورحمة إنَّ في ذلك لآياتٍ لقومٍ يتفكرون**" (الروم ٢١). وقد كان الجمال الأنثوي جزءاً من الثواب الخالص للمؤمنين يوم القيامة، وتكررت الآيات الواعدة بذلك في قوله تعالى: " **كذلك وزوجناهم بحورٍ عين**"، (الدخان ٥٤) وفي قوله تعالى: " **حورٌ مقصوراتٌ في الخيام**" (الرحمن ٧٢)، وقوله عزَّ من قائل: **وحورٌ عين كأمثال اللؤلؤ المكنون**" ... **(الواقعة ٢٣)**

الدلالة الثانية: الخمرة والمرأة موضوعان لهما جذورٌ عريقة في الشعر العربي، وقد أشار د. عاطف نصر إلى ذلك بقوله: " **الخمريات الصوفية لم تكن لتبدأ من فراغٍ خالص، وإنما استلهمت ذلك التراث الهائل من الشعر الخمري؛ استلهمت منه صوره وأخيلته وأساليبه**"[١] كما إنَّ الغزل كان تقليدًا من تقاليد الشعر العربي، وأبرز مثال على ذلك قصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد)، وقد نظمها في الاعتذار، وألقاها بين يدي رسول اللهﷺ وجمهور الصحابة الكرام ﷺ، وقد استرسل الشاعر في الغزل التقليدي قبل أن ينتقل إلى الموضوع الأساسي في قصيدته.

الدلالة الثالثة رمزا الخمرة والمرأة من الرموز ذات السعة المعجمية الكبيرة، بحيث يستطيع الشاعر أن ينتقي من بحر المفردات والتراكيب ألطفها، ومن فضاء التصوير الفني أغرب الصور وأبهاها. وبهذه البحبوحة يستطيع الشاعر أن يعبر عن أدق تفاصيل التجربة الصوفية معتمدًا على سعة المعجم الرمزي، وقدرة معادلته لتجربة الروح.

[١] نصر، عاطف جودة، الرمز في الشعر الصوفي، ص٣٣٩

الرمز الصوفي في شعر طور التمهيد:

لمَّا كانت التجربة الصوفية تجربةً استثنائيةً في مضمونها ونتائجها كان لابدَّ من اختيارٍ متقنٍ لرمزٍ يستطيع أن يعبر عن أحوال الصوفي، فكانت الخمرة التقليدية بصفاتها وأسمائها، وما تتركه في نفس الشارب من نشوةٍ في القلب وغيبة وذهولٍ للعقل معادلًا موضوعيًّا لما تتركه الواردات الإلهية في جلسات الذكر على قلب الصوفي وعقله. وأول إشارة لتلك الواردات الإلهية بمعادلها الموضوعي (الخمر) في الشعر الصوفي انطلق من تجربة رابعة العدوية في الحب الإلهي، في قولها[١]:

كأسي وخمري والنديمُ ثلاثةٌ وأنا المشــوقةُ في المحبة رابعة

كأسُ المسرةِ والنعيم يديرها ساقي المُدام على المدى متتابعه

فإذا نظرتُ فلا أُرى إلا لــهُ وإذا حضـــرت فلا أُرى إلَّا معه

يا عاذلي إنِّي أحبُّ جماله تالله ما أذنـــي لعذلك ســـامعه

رمز الخمرة الصوفية في شعر رابعة وُلد بالغًا، لم يشهد أطوار النشوء والتكوين؛ استطاعت أن تجد لتلك النشوة الغريبة التي أصابت روحها في حضرة الأنوار معادلًا موضوعيًّا له القدرة على أن يترجم تلك الحال ترجمةً دقيقةً، لذا شبَّهت رابعة نشوة الروح بحضور الأنوار القدسية بنشوة الخمر، وقد غُيب عقلها عن عالم الواقع لما حلَّقت روحها في ملكوت رب العزة. وما يلفت النظر في شعر رابعة أنَّها استطاعت أن تخطَّ تقاليد الخمرة الصوفية بسلاسةٍ ورشاقة؛ فالكأس هو القلب أو الروح (الوعاء الذي وسع التجليات كما يتسع الكأس لشراب الخمر). والخمرة هي الواردات الإلهية والفيوضات النورانية التي تتنزل على القلب بجلسة الذكر والعبادة، والنديم هو المتفضِّل على الشاعرة بالأنس والوصل (إنَّه معبودها جلَّ وعلا)، وفي الشطر الثاني تعترف بأنها رابع من أسهم في صنع لحظات الأنس والجمال هذه، وتوافقَ أن يكون اسمها مطابقًا لرتبتها في حال السكر الصوفي. وعرّفت عن نفسها بحبها الله سبحانه، ذاك الحب القوي الذي سكن قلبها وسيطر على أقوالها وجوارحها.

---

[١] بدوي، عبد الرحمن، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، ص١٧٣، ١٧٤.

وقد استطاعت رابعة العدوية بهذا الرمز المستحدث في المذهب الصوفي أن تترجم مشاعرها في لحظات الأنس بالله، فالشعور الصوفي " **ليس بالأمر الذي يستحيل نقله بواسطة الرموز إلى غير الصوفية ممن لا يعانون تجاربهم ولا يحيون حياتهم ذلك أنَّ النفوس غير المتصوفة تحسُّ نغمة الرمز الصوفي وتهتزُّ لها أحيانًا مما يؤكد أنَّ نقل هذا الشعور إلى غير المتصوفة أمرٌ ممكن يدل على أنَّ للتصوف بذورًا كامنة في قرار النفس الإنسانية، وهي بذور قد تنمو بتأثير عوامل روحية مواتية، أو بفضل مزاج طبيعي ملائم، وقد تبقى على حالها من الكمون دونما نمو في النفوس غير المستعدة لتأثير تلك العوامل أو ذاك المزاج**"[١].

وفي طور التمهيد لم يكن الرمز النسوي المرتبط بالغزل والوصف قد نشأ، ولعلَّ السبب في ذلك أنَّ مؤسس طور التمهيد في الشعر الصوفي هو شاعرة (رابعة العدوية)، ففي القرن الثاني الهجري كان من المستنكر أن تلجأ الشاعرة إلى رمز المرأة والغزل في تجسيد الجمال المرافق للأنوار الإلهية. ولكن سرعان ما نشأ وتطور على ألسنة شعراء طور التأسيس.

<u>الرمز الصوفي في شعر طور التأسيس:</u>

في هذا الطور أُدرج الرمز الوصفي الخاص بالمرأة والغزل في ومضاتٍ سريعةٍ على ألسنة شعراء التأسيس، وكان لابدَّ من وجود هذا الرمز، ليسهمَ في ترجمة الجمال المرافق للفيوضات الإلهية التي تتجلَّى على الصوفي في عبادته. هذه الومضات الجمالية كونت أساسًا متينًا لانطلاق الغزل الصوفي في الأطوار اللاحقة، ونبدأ مع الشبلي في قوله[٢]:

لها في طرفها سـحـ ـرٌ تميتُ بهِ وتحيي من تريدُ

وتسبي العالمين بمقلتيها كأنَّ العالميـن لهـا عبيدُ

أُلاحظها فتعلمُ ما بقلبـي وألحظها فتعلـمُ ما أريدُ

---

[١] التصوف الثورة الروحية في الإسلام ص٢٤٨، منقول من الرمز الصوفي، عاطف جودة نصر، ص٥٠٢

[٢] ديوان الشبلي، تحقيق مصطفى الشيبي، ص٩٥

قصد الشبلي في وصفه لتلك العيون الساحرة طرفًا من الجمال المرافق للتجليات والأنوار التي تفيض عليه في جلسات الذكر القلبي، وقد تحدَّث الشاعر عن تلك العيون بأسلوبٍ غزليٍّ رقيق. وقد استعان بلغة العشاق العذريين في تعبيره عن الحب الإلهي، ما أسبل على هذه الأبيات سمات الغزل العذري من رقة العاطفة ولطف المفردات وسلاسة التعبير. هذا الأسلوب الرقيق في وصف العيون وأثرها في القلب يعدُّ تمهيدًا لانطلاق الغزل الصوفي، الذي ارتبط بمشاهدات الجمال المرافق للتجليات الإلهية. وغلب الحديث في غزل طور التأسيس عن آهات المحب وعذابه على الوصف الأنثوي، فالشبلي وإن كان من أوائل من فتح باب الغزل الأنثوي في الشعر الصوفي، إلَّا أنَّ جلَّ الحديث في هذا الموضوع كان منصبًّا على وصف الوجد وبواعث الشوق. وكان الغزل الأنثوي وسيلةً جيدةً للتعبير عن الحب الإلهي المقدس، الذي لا يشبهه حب.

والشبلي من الشعراء الذين ذهبت بهم أحوال الوجد إلى عالمٍ آخر، فلم يستطع أن يعبِّر عن هذا الحب بالطرائق التقليدية؛ لأنَّ الحبَّ الذي عايشه مدهشٌ، فقد انمحت ذاته في حبِّ الله، وذابت روحه شوقًا لله، فلم يستطع الشبلي أن يطوِّع اللغة لوصف ما ألمَّ بقلبه، ولكنه قارب بين تجربته وتجربة ليلى العامرية، فـ "تقمَّص" شخصيتها، ونطق بلسان المحبة المشوقة، التي ما استطاعت أن تبوح بمشاهرها وتركت نيران الحب تستعر في روحها، يقول[١]:

باحَ مجنونُ عامرٍ بهــواهُ وكتمتُ الهــوى فمتُّ بوجدي

فإذا كان في القيامة نودي مْن قتيل الهوى؟ تقدَّمت وحدي

وعلى نهج الشبلي سار معظم شعراء طور التأسيس في حديثهم عن الغزل الصوفي، فآثروا أن يسلطوا الضوء على أثر الحب في أرواحهم، ويغضُّوا الطرف عن وصف الجمال الأنثوي، المسبب للحب، كقول سري السقطي:[٢]

ولمَّا ادعيتُ الحبَّ قالت: كذبتنـــــي فما لي أرى الأعضاء منك كواسيا

فما الحبُّ حتى يلصق الجلد بالحشا وتذبلَ حتَّـــــى لا تُجيب المناديا

---

[١] ديوان الشبلي، مصطفي الشيبي، ص ١٣٤

[٢] اللمع، ص٣٢١

وتنحلَ حتَّــى لا يُبَقَّى لك الهـــوى سـوى مُقلةٍ تبكي بها أم تناجيا

في هذه الأبيات ظهر العنصر الأنثوي متواريًا، خلف ستار عتابٍ رقيقٍ من تلك الأنثى التي تكذِّب الشاعر في ادعائه الحب! فما كان دور المحبوبة في هذه الأبيات إلَّا أن تصف حال المحب، وأثر الوجد في وجهه وجسمه، وفعل الشوق بروحه. وقد نسج شعراء طور التأسيس الغزل" **على نمط الغزل العذري المليء بالتفجُّع والشكوى والحنين إلى الوصال ووصف ما يعتري المحبّ من سقمٍ وشحوب**"[١]وهنا نستنتج أنَّ الغزل الصوفي في طور التمهيد لم يكن له وجود، وفي طور التأسيس لم يكن إلَّا إرهاصات، بشرت بوجوده في الأطوار اللاحقة، اقتصرت في الغالب على وصف الشعراء لآلام الحب وآهاته.

ولم يكن الرمز الخمري كالرمز الغزلي لدى شعراء التأسيس؛ بل كان للخمرة الصوفية مكانٌ مرموقٌ في أشعارهم؛ لأنَّها ارتبطت بحال السكر وما رافقها من الذهول والدهشة في حضرة القرب الإلهي، الذي لا يعبر عنه إلا أوصاف الخمر وأثره في الشارب، "**تحولت الخمرة في الشعر الصوفي إلى رمز عرفاني على ما كان الصوفية ينازلون من وجد باطن ويظهرنا تتبع الطبقات الصوفية على أن هذا التحول بدأت بواكير من القرن الثاني الهجري، ومما يظاهر هذا الزعم دوران المصطلحات الخاصَّة بأحوال السكر والصحو بين متصوفة هذا القرن**"[٢] كقول الشبلي:[٣]

إنَّ المحبَّةَ للرحمنِ تُسكرُنِي وهل رأيتَ محبًّا غيرَ سكرانِ؟

يركز الشبلي في حديث الخمر على أثره؛ فالسكر والذهول وغياب العقل مع نشوة الروح كلها من آثار الخمر في شاربه، وقد تطابقت هذه الآثار مع الأثر الناجم من جلسات الوصل مع المعبود جلَّ وعلا، فالشاعر بعد أن سكن الحب قلبه، وتمكَّن من جوارحه، أفاض رب العزة عليه فيضًا من الأنوار القدسية التي أذهلته، وغيبت عقله عن إدراكها، فشبَّهها بفعل الخمر، وقد يتساءل البعض: كيف يمكن لأعلى درجات الطهر والوصل أن تُقارن بفعلٍ منهيٍّ عنه في شريعة الإسلام؟ وكيف من الممكن أن تعادل الخمرة المحرَّمة المستنكَرة الفيوضات المباركة؟ وتأتينا ومضاتٌ من الإجابة على لسان د. عدنان العوادي إذ يقول: "**في حال من اللاوعي تفقد الأشياء خصائصها**

[١] الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص١٣٦

[٢] الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص٣٤٠.

[٣] ديوان الشبلي، ص١٢٩

السابقة في ذهن الصوفي، وتكتسب مدلولات جديدة تقصر الرموز اللغوية عن التعبير عن هذا التغير الهائل الذي طرأ على العالم"[١].

ويمكن لعلم النفس أن يسهم في شرح ما يحدث: ففي حال الوصل، تتم بعض العمليات في ذهن الصوفي، وتحديدًا في منطقة اللاوعي(العقل الباطن) إذ إنَّ الخمرة المعروفة كشرابٍ محرَّمٍ تفقد أوصافها المستنكرة، ويبقى من ذكرها الأثر الذي تتركه في الشارب، فاستطاعت هذه المنطقة في الدماغ (منطقة اللاوعي) أن تقارب بين أثر الخمرة في جسم الشارب وعقله وبين الأثر الذي تتركه التجليات المباركة في روح الصوفي وفي عقله، فيعود الصوفي بعد لحظاتٍ من اللاوعي وقد أسبل على الأثر الذي تتركه الفيوضات الإلهية في حال الوصل اسم الخمر وصفاته ولوازمه. ثم يأتي دور الشعراء في تجميل هذه الخمرة المباركة وتحسينها ومنحها صورًا بديعة، تبهر المتلقي على المستويين الفني التصويري والمعنوي الدلالي. ولابدَّ هنا من القول: إن بعض صفات السكر (شدة الذهول) لا ترتبط فقط بشارب الخمر، فالقرآن الكريم قد وصف الناس يوم البعث بالسكارى، في قوله تعالى: (يوم ترونها تذهل كل مرضعةٍ عمَّا أرضعت وتضع كلُّ ذاتِ حملٍ حملها وترى الناس سكارى وماهم بسكارى ولكنَّ عذاب الله شديد) (الحج ٢). وقد رضي شعراء التأسيس برمز الخمر معادلًا موضوعيًّا لمشاعرهم في تجربة الروح، لذا انتشرت في كتبهم مصطلحاتٌ تخصُّ الخمرة الصوفية، وأطلقوا اسم السكر على حالٍ من أحوال الصوفي، وشهدت نتف أشعارهم بذلك، كقول أبي عثمان المزين[٢]:

فسُكرُ الوجدِ في معنَاهُ صَحوٌ وصحوُ الوجدِ سُكرٌ في الوصالِ

يفصِّل أبو عثمان القول في سكر الوجد الذي يرافق التجليات الإلهية، ويشير إلى أنه ذهول بجمال الفيوض، فـ **السكر غيبة بوارد قوي، وأنه زيادة على الغيبة، وإذا كانت الغيبة للعباد بما يغلب على قلوبهم من موجب الرغبة والرهبة ومقتضيات الخوف والرجاء فإنَّ السكر لا يكون إلا لأصحاب المواجد**[٣].

[١] العوادي، عدنان، الشعر الصوفي، ص٣١.
[٢] الطوسي، اللمع، ص٣٨٢
[٣] القشيري، الرسالة القشيرية، ص٣٨.

حال السكر حالٌ مرافق لشدة الوجد وغلبة الهيام في قلب الصوفي، وهو شعورٌ بنشوة الروح في حضرة القرب. واستمرت ومضات الرمز الخمري في طور التأسيس تلمع في أشعارهم، تارةً تتحدث عن أثر الخمرة، وتارةً تصف حال السكر، وتارةً أخرى تعجُّ بلوازم الخمر من كؤوس وشرابٍ وغيرها، كالشعر الذي أورده القشيري في رسالته_ وقد نُسِبَ في بعض المراجع إليه_ يقول[١]:

عجبتُ لمن يقول ذكرت ربِّي فهل أنسى فأذكر ما نسيتُ

شربت الحبَّ كأسًا بعد كأسٍ فما نفدَ الشراب وما رويتُ

في هذين البيتين تخرج مفردات السكر والشرب من دلالتها الحقيقية إلى دلالةٍ وجدانيةٍ روحيةٍ، تخصُّ المتصوفة وحدهم. وتؤكد هذه الأبيات أنَّ السكر حالٌ تلازم العاشق في لحظات الوصال، تذهله عن الموجودات. وعلى ذلك يمكن للباحث في الشعر الصوفي أنَّ يرضى بالقول: إن قضية الرمز الخمري في شعر طور التأسيس ارتبط ارتباطًا وثيقًا بقوة الوجد وحرارة الحب. وهذا المعنى هو الذي بنى عليه الشعراء رمز الخمرة في الشعر. وشهد هذا الطور تطورًا في حضور الرمز الخمري في القصيدة الصوفية، كما في قول الروذباري[٢]:

فما ملَّ ســـاقيها وما ملَّ شاربٌ عقارُ لحاظٍ كأســـه يسـكرُ اللبا

يطوف بها طرفٌ من السحر فاترٌ على جسم نورٍ ضوؤه يخطف القلبا

فسكركَ من لحظي هو الوجدُ كلُّه وصحوكَ من لفظي يبيحُ لكَ الشربا

في هذه الأبيات يشهد رمز الخمر الصوفي نقلةً نوعيةً في بنيته ويظهر تأثُّر الشاعر بشعر الخمر الذي تطور وازدهر في الشعر العربي" **للخمريات الصوفية بواكير ترجع إلى النصف الأخير من القرن الثاني للهجرة، ذلك أن الصوفية أفادوا من شعر الخمر الذي ازدهر في العصر الأموي وازداد ازدهاراً ونماءً في العصر العباسي**"[٣]

---

[١] الرسالة القشيرية، ص٣٩.

[٢] السلمي، طبقات الصوفية، ص ٥٠٠.

[٣] نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ص٣٤٢

وفي دمج الشاعر بين الخمرة الحقيقة وخمرة العيون نلحظ تأثره بخمريات أبي نواس، في أكثر من موضعٍ في ديوانه، كقوله[١]:

فلي سُكران منه سُكرُ طرفٍ وسُكرٌ من رحيقٍ خُسروانِي.

وقوله[٢]:

تُسقيك من عينها خَمرًا ومن يَدها خمرًا فما لك من سُكرينِ من بُدِّ.

وفي قصيدة الروذباري تبدأ القصيدة الصوفية بالمزج بين رمزي الخمرة والغزل، على اعتبار أنَّ كلٌّ منهما يفضي إلى الآخر، فمشاهدة الجمال يفضي إلى الذهول، والتجليات الروحية تفضي إلى مشاهدة الجمال. وكثرت الأبيات السائرة في شعر التأسيس التي تتحدث عن خمر الحب، وسكر الوصال، ولكنَّها أبياتٌ ضاع اسم مبدعها، لكثرة ما تناقلوها في مجالسهم، كما أن شعراء التأسيس لم يأبهوا لنظم الشعر وتأسيس الدواوين، وتركَّز اهتمامهم على توطيد أركان التصوف، وشرح خصائصه وتفاصيله. نذكر منها[٣]:

سكران سكر الهوى وسكرُ مدامةٍ فمتى يفيق فتىً به سكران

<u>الرمز الصوفي في شعر طور الفلسفة البسيطة.</u>

كان الرمز الصوفي في شعر الحلاج عبارة عن إشارات سريعة؛ فالحلاج في بناء شعره اعتمد على تجريد الحقائق، وبناء أسس لفلسفة صوفية انطلاقًا من تجربة روحه، وقد عوَّض عن تراجع حضور الرمز الصوفي حسن انتقائه لمفردات الحب والفناء، وكثرة انزياحاته في عناصر بناء القصيدة، كما كان للحن الشجي المرافق لقصائده خصوصيةٌ فريدةٌ، إذ استطاع تحريك مشاعر المتلقي، وجذب انتباهه بكليته، ترميم النقص في مستوى الرمز ومستوى الصورة أيضًا. وهذا الكلام لا يعني أنَّ شعر الحلاج يخلو تمامًا من الرمز، ولكنّ الرمز في شعره لا يمثل عتبةً انتقاليةً متناسبةً مع ما حققه الرمز الصوفي من حضورٍ كثيفٍ في الأطوار اللاحقة. ولبيان ذلك نستعرض بعض الأمثلة.

---

[١] ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق: د. بهجت عبد الغفور الحديثي، ط١، ٢٠١٠، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي.ص٥٤٧.

[٢] ديوان أبي نواس، ص١٧١.

[٣] الرسالة القشيرية، ص٣٨

ونبدأ من قوله[١]:

وطارَ قلبي بريـــشِ شوقٍ مركَّبٍ في جناحِ عزمِي

إلى الذي _ إن سُئلتُ عنه_ رمزتُ رمزًا ولم أُســـمِّ

يجب الإشارة هنا إلى أنَّ الرمز كان قضيةً حيويَّةً وجدليَّةً في صراع المتصوفة مع المجتمع، وقد واجه شعراء التصوف في أطواره جميعها عداوات كثيرة بسببه، كما وُضعوا تحت مظلَّة التشكيك في التزامهم بالعقيدة الإسلامية وشرائع الدين، لذا سارعوا إلى تسويغ وجود الرمز الأنثوي أو الخمري في أشعارهم، وعلى هذا النهج سار الحلاج، فهو يتحدَّث عن معراج روحه في حضرة القرب المقدَّس، ولكنَّه لا يصرِّح باسم معبوده، ويلجأ للرمز تعظيمًا وإجلالًا له. كما إنَّ تجربة الروح التي مر بها الحلاج لا يمكن أن تنقل للناس مباشرةً، لذا لجأ للتلميح دون التصريح. يقول د. علي الخطيب: " **ليس الرمز في الشعر الصوفي راجعًا إلى الكنايات البعيدة وحدها وإطلاق الأسماء من قبيل الرموز الخفية على مسميات لإيراد التصريح بها كإطلاقهم الخمرة على لذة الوصول ونشوته، وإطلاقهم سعدى ولبنى وليلى على المحبوب الأعلى، كما قال الشاعر:**

أسميــك لبنى في نســيبي تارةً وآونةً سعدى وآونـــــةً ليلى

حذارًا من الواشين أن يفطنوا بنا وإلا فمن لبنى فدتك ومن ليلى"[٢]

وفي الخمرة الصوفية، يقول الحلاج[٣]:

سكرتُ من المعنى الذي هو طيبُ ولكن سكري بالمحبة أعجبُ

وما كُلُّ ســـكرانٍ يُحـــدُّ بواجبٍ ففي الحبِّ سكرانٌ ولا يتأدَّبُ

تقوم السُّكارى عن ثمانين جلدةً صحاةً وسكرانُ المحبةِ يصلبُ

---

[١] ديوان الحلاج، ص١١٢
[٢] الخطيب، علي، اتجاهات الأدب الصوفي، ص٢١
[٣] ديوان الحلاج، ص١٣٦

لا يأبه الحلاج لوصف الخمرة الصوفية، وينصبُ جلَّ اهتمامه على الأثر الذي تتركه خمرة الحب الإلهي في روحه. لقد سكر الحلاج بحب الله، وأصبحَ قلبه نشوانًا فرِحًا بمقام القرب. ولمَّا ازداد الجدل بين المتصوفة والناس حول قضية الرمز الصوفي، أقام الحلاجُ مقارنةً صريحة بين السُّكر الصريح من أثر الخمرة الحقيقة والسُّكر بحب الله سبحانه، فسكران الشرب قد يتوب ويتورَّع عن العودة لمثل هذا الفعل، أمَّا من شرب من خمرة العشق المقدس فسيبقى ظمآنًا إليها أبدًا، ولن يردعه عنها القتل أو الصلب. وهذه المقارنة التي أقامها الحلاج بين السكر الحقيق وعقوبته والسكر الصوفي وعقوبته يمكن أن يُفسَّر بقول د. عاطف نصر:" **لمَّا كانت الخمر في شعر الصوفية مجرَّد تلويحٍ إلى معانٍ خاصة تدور على المحبة الإلهية والعرفان الصوفي ووصف أحوال الوجد الروحي فإنَّها لا تعدو أن تكون رمزًا فيه ما في الرموز الشعرية من انقسامٍ متَّحدٍ وانشقاقٍ يضايفُ بين الحسي والمعنوي ويجمع بين العيني والمجرَّد ويؤلف بين الكيف الحسي للصور والتركيب الميتافيزيقي**"[١]. واستطاع الشاعر ببراعة أسلوبه أن يقارن بين الرمز الصوفي ومعادله الحقيقي. وقد أورد الحلاج ذكر الخمر خارج إطار الوصف المتعارف عليه للخمرة الصوفية، كما في قوله[٢]:

مُزجتْ روحُكَ في روحِي كما تُمزجُ الخمرةُ بالماءِ الزلالِ

لمَّا انصهرت روح الحلاج على العتبات المقدَّسة، وعايشت ألوان الجمال الإلهي، أحسَّ الحلاج حينها أنَّ روحه قد امتزجت بتلك الأنوار المقدسة، التي نسبها إلى رب العزة جل وعلا، فشبَّه تلك الأنوار بالخمرة، وشبه روحه بالماء الصافي الذي سرعان ما اختفت آثاره وصفاته في الخمر. استطاع الحلاج بهذه الصورة أن يرتفع فوق الرمز التقليدي في الشعر الصوفي. فهو لم يدخل في تفاصيل الخمرة وفعلها والساقي ووصفه، بل اتجه مباشرةً إلى معنىً مبتكر في الرمز الصوفي، لقد أصبحت روحه بشفافيتها وصفائها جزءًا من الخمرة الصوفية.

ويلمح الباحث في ديوان الحلاج ومضاتٍ من الرمز الصوفي في شعره، كقوله[٣]: (من الوافر)

وسكرٌ ثم صحوٌ ثم شوقٌ وقربٌ ثمَّ وصلٌ ثمَّ أنسُ

---

[١] عاطف نصر، الرمز الصوفي، ص٣٧٨
[٢] ديوان الحلاج، ص١٠٧
[٣] ديوان الحلاج، ص٩٦

هذا البيت ينتمي لقصيدةٍ " **تعرض لأحوال الصوفية ومواجيدهم وغاياتهم على أساس ثلاثي، يبين تنقل الصوفي بين الحالات النفسية المتضادة ليستقر بنتيجة تلبسه بالحال الثالثة**"[١] وعدَّ الحلاج أنَّ أولى خطوات الصوفي في طريقه أن يذهل بالفيوضات الإلهية، فيسكر بخمر الحب ثم يعود من سكرته إلى حال الصحو الذي يحيله إلى الشوق الدائم للقاء الله والأنس بالوصل بعد القرب. ويعيد الحلاج هذا المعنى في خمرة الوصل بقوله[٢]:

إذا بلغ الصبُّ الكمالَ من الفتى ويذهل عن وصلِ الحبيبِ من السكرِ

فيشهدُ صدقًا حيثُ يشهدهُ الهوى بأنَّ صــلاةَ العاشـــقينَ من الكفرِ

في هذين البيتين يؤكد الحلاج أنَّ السكر بخمر الحب حالٌ مرموقٌ من أحوال الصوفية، وهذا الحال يؤهلهم لمقام المشاهدة والمكاشفة، فالسكر في شعر الحلاج تعدَّى أن يكون رمزًا، فقد غدا من مسلَّمات الصوفي في طريق روحه إلى العتبات المقدسة. ولم تلحظ الباحثة حضورًا لافتًا للرمز الأنثوي في شعر الحلاج، لأنَّ الحلاج اعتمد على تجريد المعاني وتقديمها للمتلقي على هيأتها الذهنية. وعدم حضور الرمز الأنثوي في شعر الحلاج يؤكد للمتلقي أنَّ شعر الحلاج قام على بنيانٍ استثنائيٍّ في تكوينه، فكانت العاطفة المتوهجة وشدة الوجد والشوق العصا السحرية في شعر الحلاج، التي قرَّبت المعنى، ونفذت بقوةٍ في ذات روح المتلقي وقوة تأثيره في المتلقي.

<u>الرمز الصوفي في شعر طور الرمز وأفانين الحب والفناء:</u>

وعلى عكس طريقة الحلاج في إدراج الرمز الصوفي كان نهج شعراء الطور الذي يليه: طور الرمز وأفانين الحب والفناء، فابن الفارض وابن سوار الدمشقي كان شعرهما شعرَ الرمز، لكثافة حضوره، وتنوع أضربه ومصادره، وتعدد أوصافه. حتَّى إنَّ قصيدة الخمرة الصوفية قد نضجت واكتملت على لسان ابن الفارض. أما الرمز الأنثوي فقد حضر حضورًا لافتًا في ديوان ابن سوار، كما استطاع الشاعران أن يقدما قصائد نسجا فيها رموز الخمر والغزل على نولٍ واحدٍ، وكانت النتيجة ولادة قصيدة الرمز الصوفي (الخمرة الغزل) ذات الأثر الممتد زمانيًّا ومكانيًّا.

---

[١] تعليق د. كامل مصطفى الشيبي على الأبيات، ديوان الحلاج ، ص٩٦

[٢] ديوان الحلاج، ص٨٧.

وحقيقةً احتارت الباحثة في انتقاء بعض قصائد الرمز الصوفي للدراسة والتحليل من ديواني الشاعرين؛ فعظم القصائد اتصفت بجمال البناء وبراعة التصوير واكتمال حضور الرمز الصوفي في أبهى حلله وأكملها. ولكن الباحثة ستتبع المعايير النقدية الخاصة بقصائد الرمز الصوفي لتحليلها، وتقديمها للقارئ أمثلةً عن الرمز في الشعر الصوفي.

والبداية مع سلطان العاشقين: عمر بن الفارض في قصيدته الميمية التي يقول فيها: [١]

شـــربنا على ذكر الحبيبِ مُدامَـــةً سـكرْنا بها من قبلِ أن يُخلقَ الكرمُ

ولولا شـــذاها ما اهتديت لحانِـــها ولولا ســنـاها ما تصـــوَّرها الوهمُ

ولم يبقِ منها الدهرُ غيرَ حُشـــاشةٍ كأنَّ خفاها في صدور النـــهى كتمُ

فإن ذُكرتْ في الحـــيِّ أصبحَ أهلُـه نشـــــاوى ولا عارٌ عليهم ولا إثمُ

ولو نظرَ الندمـــانُ ختمَ إنائِـــها لأســـــكرهم من دونها ذلك الختمُ

ولو نضحُوا منها ثـرى قبـــرِ ميِّتٍ لعادتْ إليه الروحُ وانتعشَ الجســمُ

فخمـــــرٌ ولا كرمٌ وآدم لـــــي أبٌ وكـــرمٌ ولا خمرٌ ولـــي أمُّهـــا أمُّ

وقالوا شـــربتَ الإثمَ كـــــلَّا وإنَّما شربتُ التي في تركها عنـدي الإثـمُ

هنيئًا لأهل الديـــــرِ كم سكرُوا بها وما شَـــربوا منها ولكنَّـــهم همُّـــوا

فلا عيشَ في الدنيا لم عاش صاحيًا ومن لم يمتْ سُـكرًا بها فاتـه الحزمُ

على نفســـه فليبكِ من ضاعَ عمره وليسَ لـــه فيها نصيـــبٌ ولا ســـهمُ

يُبهر ابن الفارض المتلقي بأسلوبه الرائع في الحديث عن خمرة الحب الإلهي، فقد رفع من شأنها وأسهم في الدفاع عنها وعن خصوصية الرمز الذي تمثَّلت به، باستخدامه لأعلى مستوى من التصوير الفني البديع، الذي استطاع به

[١] ديوان ابن الفارض، ج ٢، ص٢٤٥ وما بعدها

أن يحمِّل الهيكل الفني المعنى الصوفي الرمزي وما وراء المعنى؛ فالأسرار السرمدية في خلق الخمرة كانت الاستهلال البديع الذي اختاره ابن الفارض لقصيدة الخمرة الصوفية. " **والخمر في شعر ابن الفارض رمزٌ على المحبة الإلهية بوصفها أزلية قديمة منزهةً عن العلل مجردة عن حدود الزمان والمكان وهذه المحبة في الأسرار العرفانية هي التي بواسطتها ظهرت الأشياء وتجلت الحقائق وأشرقت الأكوان وهي الخمر الأزلية التي شربتها الأرواح المجردة فانتشت وأخذها السكر واستخفها الطرب قبل أن يخلق العالم**"[١] وقد استرسل ابن الفارض بذكرها والتمتع بكمال أوصافها وسحر أفعالها، حتى بلغت قصيدته ما يربو على الأربعين بيتًا. وقد اختار ابن الفارض في قصيدته أن يسردها ضمن ثلاثة أروقة:

الرواق الأول: تضمن وصف الخمرة (بداية الخمرة وأصلها، جمال الرائحة، قوة التأثير، روعة السكر، سحر فعلها،...) وكان أوسع رواقٍ، توَّجَهُ بباقةٍ تصويريةٍ مبتكرة، استقاها من خصب مخيلته، وكان هذا الرواق عامل جذبٍ قويٍّ لموضوع الخمرة الصوفية.

الرواق الثاني: وفيه جاهر ابن الفارض بالخمرة الإلهية، ودافع عنها، وعرض نماذج لأناسٍ سكروا بمجاورتهم إياها. وكان هدفه الترغيب لشربها والتمتع بالسكر فيها، كما سوغ وجود الخمرة الصوفية تحت هذا الرمز. فما الخمر في أشعار الصوفية إلا أنوار التجليات التي تفيض على الصوفي في جلسات الذكر، وكلما صفى الصوفي في تعبُّده كثرت عليه الأنوار الإلهية والتجليات المقدسة التي تذهله بجمالها.

والرواق الثالث: وكان هدفه هنا الترهيب لمن أعرض عنها، فأكثر في ذيل قصيدته من التحسر والتأسُّف على من فاته شربها، وحُرم في حياته من الاستمتاع بها، فهؤلاء هم أهل الندم.

وقصيدة ابن الفارض في الخمرة الصوفية طويلةٌ، أبدع في نظمها؛ فالمعنى الفلسفي الصوفي الجوهري والمبنى الفني الجمالي اتَّحدا في تكوينها وتجميلها، حتى غدت النموذج الأمثل لقصيدة الخمرة الصوفية، يقول فيها عبد الغني النابلسي: **هذه القصيدة الخمرية لابن الفارض تعدُّ بحق نموذجًا لاكتمال الرموز الخمرية في الشعر الصوفي بشكلٍ عام وقد بنى خمريته على اصطلاح الصوفية، فهم يذكرون في عباراتهم الخمرة بأسمائها**

[١] نصر، عاطف جودة، الرمز الصوفي، ص٣٦٦

وأوصافها يريدون بها ما أدار الله على ألبابهم من المعرفة أو من الشوق"[١]. قد أكثر ابن الفارض من قصائد الخمرة الصوفية الكاملة، ومن أبيات الخمرة الإلهية ضمن الأغراض المتنوعة. ويعرض البحث بعضها كنموذجٍ عن أبيات الخمرة في الأغراض الشعرية المختلفة، يقول ابن الفارض[٢]:

سكرتُ بخمرِ الحبِّ في حانِ حيها وفي خمرهِ للعـــاشقينَ منافـــعُ

تواضعتُ ذلًّا وانخفـــــاضًا لعزِّها فشرفَ قدري في هواها التواضعُ

فإن صرتُ مخفوضَ الجنابِ فحبُّها لقدرِ مقامي في المحبَّة رافعُ

وفي خمرياته يعيد ابن الفارض معاني الخمرة وأوصافها التي جمعتها القصيدة السابقة، يقول البوريني شارح الديوان في تعليقه على هذه الأبيات: "**الحان هو حانوت الخمار، وحيها قبيلتها، والمعنى (في حان حيِّها) مجمع أهلها وعشيرتها وهم العارفون بها في كلامهم الذي يؤثر عنهم إذا فهمه السالك كما يفهمونه: غابٌ في أسرار معانيه وسكرٌ بسماعه إشارات مبانيه**"[٣].

وعلى نهج ابن الفارض سار ابن سوار الدمشقي في تضمين قصائده للرموز الصوفية؛ بل تعدى ذلك ليجعل من ديوانه قِبلة الحب والجمال، ونبدأ من قصائد الخمرة الصوفية، يقول ابن سوار:[٤] (من الخفيف)

راحتي ما حيـــيتُ في شرب راحِ فاســقنيها خمرًا برغم اللواحي

وأدرها عذراءَ بنتَ حَبيـــــــسٍ[٥] جُليت من خِبائها في وشاحِ

تبدِّل الهـــــمَّ في الفؤاد سرورا وتزيـــلُ الأحـــزانَ بالأفراحِ

هي روحٌ والروحُ في الكونِ جسمٌ وبقاءُ الأجســامِ بـــالأرواحِ

---

[١] شرح الديوان، ج٢، ص ٢٥٠، بتصرف.
[٢] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٤٦
[٣] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٤٦.
[٤] ديوان ابن سوار، ص٤٦٤.
[٥] الحبيس: الدير.

يلحظ المتلقي أنَّ ابن سوار لجأ في كتابة قصيدته إلى المعاني التقليدية في خمريات الشعر العربي، وقد ختم الأبيات بالإشارة إلى أصلها الصوفي، فتلك الخمرة تنشي الروح وتحيي الإنسان بما تفيضه عليه تجليات. وقد غلب على ابن سوار التأثُّر بأبي نواس، وظهر ذلك التأثر في البيتين الأول والثالث في المعنى الذي استقاه من قصيدة أبي نواس، يقول فيها[١]:

دعْ عنكَ لومِي فإنَّ اللومَ إغراءُ وداوني بالتي كانت هي الداءُ

صفراءُ لا تنزلُ الأحزانُ ساحَتَها لو مسَّـها حجرٌ مسَّته سـراءُ

وقد أكثر ابن سوار من قصائد الخمرة التي غلب عليها الطابع الحسي، كما في خمريات الشعر العربي، فلم يستطع أن يصنع موازنةً بين صفات الخمرة الحقيقة وصفات الخمرة الصوفية في كثيرٍ من خمرياته. ولكنَّ ابن سوار أجاد في صنع الصورة الفنية البديعة للخمرة الصوفية، كما في قوله[٢]: (من الوافر)

ودامَ بفرطِ حبِّك سكرُ عقلي كأنَّ دمِي بأعضائي مُدامُ

وصف ابن سوار في هذا البيت خمرة الحب الإلهي، التي سرت في روحه كما يسري الدم في عروق الجسم، ونتيجةً لبقائها في الروح فهو في حال سكرٍ دائمٍ، من ذهوله بجمال الأنوار القدسية. وقدَّم المعنى بقالبٍ تصويريٍّ بديع الجمال، ما زاد من أثره في المتلقي. و صنع ابن سوار من الخمرة الصوفية مقدمةً، استهلَّ بها في بعض قصائد الحب الإلهي الصريح أو الغزل الصوفي، كقوله[٣]: (من الكامل)

سَـــكِرَتْ بخمرِ هواكُـــمُ الأرواحُ فتنوَّرت بشـعاعها الأشبـاحُ

يامَـــنْ لهم أرواحُ أربابِ الهـوى وهم لأربـابِ المعـارفِ راحُ

يشـــتاقُكم من أنتـــمُ معنىً لهُ وكذا المعاني نحوكم ترتـاحُ

وصباحُ مَـــن يهوى سواكُم مظلمٌ وظلامُ من تيمتمـوه صبـاحُ

[١] ديوان أبي نواس، ص٥٣
[٢] ديوان ابن سوار الدمشقي، ص٢٨٠
[٣] ديوان ابن سوار، ص٥٢٢

والكـــــــونُ أصدقُ مُـغرمٍ بهواكمُ وله غدوٌّ نحوكُـــــــم ورواحُ

والورقُ تشدو في الغصون بمدحكم يامَن بهم تتشرَّف المُـــداحُ

تفنَّن ابن سوار في التعامل مع الرموز الصوفية؛ فأخفى أنوار الجمال والجلال التي أحسَّ بها في رحلة الوصول إلى المعرفة خلف أستر الكلمات؛ فقد وضع مفردات الخمر والسكر أفضل موضعٍ، استطاع به أن يعبر عن روعة التجربة الصوفية، وقد وفق في اختيار المقدمة، التي منحته حسن التخلص إلى الموضوع الأساسي: حب الله سبحانه. مزج ابن سوار في بعض شعره بين الرموز الصوفية (الخمرة والغزل) ومن ذلك قوله [١]: (من الخفيف)

زارنا البدرُ في ظلامِ الدياجي وقضيبُ الأراكِ فـــي الأوراقِ

سقانا من خمرِ عينيهِ كأسًا قتلتْنا سُكرًا بحـــبِّ السَّـــاقي

فرعى الله زائرًا هتك الليـــ ـــلَ بوجهٍ كالشمسِ في الإشراقِ

الأنوار الإلهية والفيوضات الربانية تنهال على ابن سوار في عبادته، بعضها يدهشه بالجمال ، وبعضها يذهله بالأُنس، وقد شرح الكاشاني العلاقة التي تربط بين الرموز الصوفية (الخمرة والغزل) في خيط واحد، بقوله [٢]: "**السكر دهشٌ يلحق سرُ المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأةً؛ لأنَّ روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل لمَّا انجذبت إلى جمال المحبوب بَعُدَ شعاع العقل عن النفس وذهل الحس عن المحسوس، وألمَّ بالباطن فرحٌ ونشاط وهزةٌ وانبساط لتباعده عن عالم التفرقة والتمييز ، أصاب السر دهشٌ وولهٌ وهيمان؛ لتحير نظره في شهود الجمال، وتسمى هذه الحالة سكرًا لمشاركتها السكر الظاهري في الأوصاف، إلَّا أنَّ السبب في استتار نور العقل في السكر المعنوي غلبة نور الشهود، وقلنا فجأةً لأنَّ صنعة نور الجمال في النظرة الأولى أكثر**"

وقد أكثر ابن سوار من الغزل ووصف المرأة، وغلبة الحب وآهاته في سبيل وصالها، ولكنَّه قد صرَّح برمزية هذه المفاهيم، في قوله: (من البسيط):[٣]

---

[١] ديوان ابن سوار، ص٢٣٨.
[٢] نقلًا عن: نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري، ص٣٤٤.
[٣] الديوان، ص٥٦٨.

أكوكـــــــــبٌ ما أرى أم بارقٌ ســـاري أم نارُ ليلـــى بذات الشيح والغـــارِ

يا سعدَ دمعي بفيضِ الدمـــــع منهمرٌ كيما يراهُ فهـــل آنســـــت من نارِ

ما كلُّ برقٍ سرى من نحو كاظـــــمةٍ كلَّا ولا كـــــلُّ نـــارٍ نارُ سمَّـــــارِ

ومُدلجين سُقوا كأس الســـــرُى فغدوا كأنَّما اصطـــحبوا من حان خمَّـــــارِ

براهُمُ الشوق والســـوق المحثِّ فهم وما يســـيرهم أنضـــاء أسفـــــارِ

من كلِّ أبلجَ مثلِ المشـــــرفيِّ على مثل الرُّدينيّ من ليـــنٍ وإضمـــــارِ

غنَّى بذكرك حاديهم فهيَّـــــــجني من بين أنضائهم شوقي وتذكـــــاري

أجللت حبّـــــــكِ عني أن يهيم به ومثلُ حبِّـــكم عـــارٍ عن العـــــارِ

فصرتُ أذكرُ دار الحيِّ من إضـــــمٍ وبانة الجزع كتمـــــانًا لأســـــراري

وذكر ليلى وجيران العقيق ونيـــــــ ــران العريض عليكم بعض إســـــراري

أكنِّي بكاظمةٍ عن داركـــــــم وكذا أقول ليـــــلى وأنتم عقد إضمـــاري

في هذه القصيدة يؤكد ابن سوار أنَّ لغة الحب تتشابه، وقد استعان المتصوفة بلغة الحب العذري والصريح، ولكن اختلف المقصود، وهنا نذكر المثل السائر: (كلٌّ يبكي على ليلاه)، فمنهم من سكر بالخمر الحسي، ومنهم من سكر بخمر الحب، ومنهم من كانت نشوته برؤية محبوبته، ومنهم من ذهل عن الدنيا وما فيها بذكر الله والتفكر بملكوته، وكذا مفردات الجمال يتشابه الدال ويختلف المدلول، وقد قصد الشاعر توضيح مقاصده بأشعار الجمال والحب التي فاض بها ديوانه. "**ويظفر دارس الأدب الصوفي بشعرٍ وفيرٍ بدت فيه المرأة رمزًا موحيًا دالًّا على الحب الإلهي، ويعدُّ الشعر الصوفي من هذه الوجهة شعرًا غزليًّا تم للصوفية فيه التأليف بين الحب الإلهي**

والحب الإنساني والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة كان قد تمَّ تكوينها ونضجها الفني"[١].

وعن طريق معاينة الجمال في الكون والإنسان يتدرَّج ابن سِوار في الاقتراب من الجمال الكامل وهو الجمال الإلهي. وهذا المعنى يشير إليه في مواضع عدة من ديوانه، منها قوله: (من الوافر)[٢]

فؤادي فيك قد عشـــــــقَ الغراما وجسمي صار يلتــذُّ السقاما

وأنتَ الكـــــــلُّ يا أملـــي فمالي سواكَ ولم أخفْ فـيك الملاما

ومنكَ تعلَّم الغصـــــــــــنُ التثنِّي **ولحظُكَ علَّمَ الســـكرَ المُداما**

ونورك أكســـــــــــبَ الأقمار نورًا وغطَّى الصبحَ أن يجلو الظلاما

يراك الطرفُ في الأشيـــــاء جمعًا ويسمـــعُ مَسمَعي منك الكلاما

ولولا أنـــــتَ لم يوجدْ جمـــــالٌ فماتَ العاشـــقون به هياما

إذا أحرمتُ كان إليـــــــكَ حجِّي وإن صليتُ أصبـــحتُ الإماما

يلحظ القارئ أنَّ البنية الخفية للأبيات تفسر كيفية انسلاخ مظاهر الجمال في الكون عن جمال الذات الإلهية. فقد عدّ ابن سوار أن الجمال الإلهي الكامل هو مشكاة النور التي ينطلق منها الضياء يمنةً ويسرةً، واستنادًا إلى هذا المعنى بدأ الشاعر بسرد بعض المشاهد الجمالية الكونية الراسخة في الفطرة الإنسانية، والتي لا تختلف على جمالها الأذواق، ولا تحتاج في إثبات حسنها إلى تعددٍ في الآراء، وبعدها يصل إلى البيت السادس والذي يحوي المعنى المحوري: **الجمال الإلهي أصل الجمال في الكون**، وما البهاء في الطبيعة إلا انعكاسٌ عن ذاك الجمال المحجوب عن البصائر، ولكنه لم يحجب عن أبصار أهل المعرفة.

---

[١] الرمز في الشعر الصوفي، عاطف جودة نصر، ص١٦٣،١٦٢

[٢] ديوان ابن سوار الدمشقي، ص٤١٠

وقد تفاعل المتصوفة مع الجمال، وجعلوا منه نمطًا من أنماط القرب، فالأنس بالجميل وحب الجمال طريقٌ ارتاده شعراء التصوف، ولعله أقصر الطرق إلى المعرفة الإلهية، وكأن لسان حالهم يقول: من شأن القلب أن يعشق الجمال ويفتن به، ولكن يكون أكثر افتتانًا وشغفًا بخالق هذا الجمال ومصوِّره، كقول ابن الفارض[١]:

فيا أيها النفس التي قد تحجَــبت بذاتي وفيها بدر هالي طالعُ

لئن كنتِ ليلى إن قلبـــي عامرٌ بحبكِ مجنونٌ بوصلكِ طامعُ

فيا قلبُ شاهدْ حسنَــها وجمالَها ففيها لأسرارِ الجمالِ ودائعُ

فإحياءُ أهل الحبِّ موتُ نفوسهم وقوتُ قلوبُ العاشقين مصارعُ

وكـــم بين حذَّاق الجدالِ تنازعٌ وما بين عشَّاق الجمالِ تنازعُ

لمَّا كان الجمال الأنثوي مع ما يفعله بقلب العاشق المثل الأعلى للجمال قديمًا وحديثًا، لجأ ابن الفارض إلى هذا الركن ليمزج إحساسه بالجمال الإلهي بالحب الذي أُضرم في فؤاده بعد تأملاته في ملكوت رب العزة وتشربه من تلك المحاسن التي ملأت روحه. ببراعة الشاعر الحذق، فمزج ابن الفارض بين الغزل العذري والمعنى الصوفي، مستعينًا بمعجم الحب والجمال، وقد أظهر المعنى الصوفي في لبوسٍ من مفردات الغزل، ولكنَّ هذا المعنى لم يلتبس على المتلقي كما في بعض قصائده و في كثيرٍ من أشعار ابن سوار وابن عربي في الغزل الصوفي. ولابن الفارض سهمٌ نافذٌ في الغزل الصريح، كقوله[٢]:

صدَّ حمى قلبي لمـــــاكَ لِماذا وهواكَ قلبي صـــارَ منه جذاذا

إن كان في تلفي رضاكَ صبابةً ولكَ البقـــاءُ وجدتُ فيـــه لذاذا

يا راميًا يرمي بســـهمِ لحاظه عن قوس حاجبه الحشـــا إنفاذا

---

[١] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٥٢

[٢] ديوان ابن الفارض، ج١، ص١٦٤

يا ما أُميلحَـــهُ رشا فيه حلا تبديلُه حالـــي الحلِّـــي بذاذا[١]

خصرُ اللُّمى عذبُ المقبَّل بكرةً قبلَ السواكِ المسكُ ســادَ وشاذا

كالغصنِ قدًّا والصباحِ صباحةً والليلُ فرعًا منـــه حاذى إلحاذا

اتجه شعراء التصوف إلى وصف المرأة والتغزل بجمالها، ووصف آلام الحب، ووجع الصد، وشوق إلى وصال المحبوب، وقد كثرت تلك الأوصاف والمعاني في أشعارهم حتى التبس الأمر على المتلقي في تفسير تلك الإشارات؛ "**فالوفاء في الحب وشعور المحب بالمعاناة والعيون الوسنى واللحاظ الفاترة والخدود المتورِّدة، كل ذلك يفضي إلى تأليف الصوفية في تركيب رمز المرأة بين الشعور ذاتي الخالص، والأوصاف الخارجية المحسوسة التي تعرف أحيانًا في مزج جمال المعشوق بنزعة حسية شهوانية تزيد الرمز إلهامًا وغموضًا**"[٢].

وفي دراسة الشعر الصوفي ضمن إطاره الروحي الوجداني يمكن القول: إنَّ في طريق السالكين إلى الله أسرارًا، لا يقوى على مكاشفتها إلَّا من صفا قلبه، ورقت مشاعره، ومن هذه الأسرار بعض الرموز الصوفية التي كوَّنت معجمًا ليس من السهولة فهمه وتفسيره، ومن هذه الرموز رمز الجمال الأنثوي، والحب الذي يفرضه هذا الجمال. وقد انبرى عدد من الشراح لتفسير بعض رموز الغزل الصريح في الشعر الصوفي، منهم النابلسي الذي شرح البيت الأول بقوله: " **منعٌ حصل من المحبوب الحقيق صاحب الجمال الحقيقي الذي محبته هي المحبة الحقيقية والكاف في لماك حرف خطابٍ للمحبوب الحقيقي وهو الله سبحانه، ولماه حلاوة توحيده، وقوله لماذا سؤال واستفهام رغبةً في الجواب ولا يمكن أن يكون للعدم من وجود الخطاب، ولكن إذا وقعت الكنايات من العاشق تكلَّم بكل ما أراد وطلب المستحيل وكل ما يتمناه الفؤاد**"[٣]. وبناءً على هذا فكل رمزٍ من رموز الغزل الصريح له سرٌّ صوفيٌّ خفي، يحتاج للتفسير الدقيق حتى يبلغ المعنى المقصود إلى المتلقي. أمَّا إذا ما بقي هذا الغزل الصريح دونما تفسير فسيرتقي بمعايير الحب الحسي، ويقيم دولة الجمال في كلماته.

---

[١] بذاذا: الثوب الرث
[٢] الرمز في الشعر الصوفي، عاطف جودة نصر، ص١٦٥
[٣] شرح ديوان ابن الفارض، ص١٦٤.

وعلى نهج ابن الفارض سار ابن سوار الدمشقي في الغزل الصوفي بنوعيه العذري والصريح، وأكثر من القصائد الغزلية حتى غدا ديوانه قبلة الحب والجمال، يقول [١]:

يا فاضحَ الريمِ بسـحرِ الجفون ومخجلًا بالقدِّ هيف الغصونْ

ومن به يحلـو مرير الجفا ويستلذُّ الصب ريب المنـون

يا قمرَ السـعدِ الذي لم يزل يبدو لنا من شعره في دجـون

لا يطمعُ العاذلُ في سـلوتي فإنَّ سـلواني مالا يكـون

كن كيف ما شئـت فإني امرؤٌ تلاف نفسـي في هواه يهون[٢]

يا موسـرًا يمطلني حسنه ولي عليه من قديم ديـون

يستهلُّ ابنُ سوار وصفه الجمال الأنثوي بالصور البلاغية المقلوبة؛ التي تفيد المبالغة في وصف الجمال لتبلغَ حدَّ الإغراق، و**كان يستهدف من تلك المبالغات في تصوير الجمال أن يكسر المثل الجمالي الأعلى المستقر في الأذهان**، فسحر عيون الغزال أصبح أمرًا عاديًّا بسيطًا أمام جمال تلك العيون التي يتحدَّث عنها، أمَّا قدُّ المحبوب وحسن قوامه وتثنيِّه فقد سبب الحرج لغصن البان، فقد ولَّى زمن تباهيه برشاقته أمام روعة القوام الذي يتحدَّث عنه الشاعر. ويلحظ الباحث في البيت الأوَّل أنَّ الشاعر لجأ إلى أسلوب **الانزياح** اللفظي؛ باستخدامه كلمة (فاضح) فالكلمة لا تنتمي إلى معجم الحبِّ والجمال، ولكنه ساقها إلى هذا المضمار ليكمل بناء لغة المبالغة في وصف الجمال الذي يعايشه، وهو بذلك يثير الفضول لدى المتلقي في التعرف إلى هذا الحسن الذي هزَّ عرش المثل العليا للجمال المستقرة في الذوق العام للإنسان. ويكمل الشاعر أبياته في إشاراتٍ سريعة إلى جمال محبوبه _الذي لم

---

[١] الديوان، ص٤٦٥

[٢] هذا مقصد من مقاصد الصوفية وهو الفناء : "**الفناء الصوفي ليس فناء جسدٍ في جسد ولا روحٍ في روح، إنَّه فناء إرادة في إرادة وفناء أخلاقٍ في أخلاق. أو كما يُقال: فانيًا عن أوصافه باقيًا بأوصاف الله... وهذا الفناء عبَّر عنه بالحديث النبوي: {تخلَّقوا بأخلاق الله} وصوَّره الحديث القدسي: { كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به}** " ينظر: التعرف لمذهب أهل التصوف، الكلاباذي، ص٥

يصرح بهويته، وإن أشار إليه إشاراتٍ متخفية_ ومن ملامح الجمال التي ذكرها: تشبيه جمال المحبوب بقمر السعد، تشبيه الشعر بالليل الحالك، الحسن المهيمن على شخص المحبوب.

ولا يخفى على القارئ قدرة الشاعر على المزج بين الجمال والحب، فالجمال البديع الذي عايشه الشاعر لم يبق محايدًا؛ بل أخذ بتلابيب روحه وقادها نحو الحب ليصل به المطاف إلى طلب الفناء كُرمى لهذا الجمال وما صنعه به. ويتابع ابن سوار الدمشقي شعره معتمدًا على أسلوب المبالغة في وصف الجمال ليصبح سمةً في ديوانه، ونقرأ هذا المعنى أيضًا في قوله:[١]

أخجلـــــــتَ بدرَ التمِّ يا سيدي فولِّه وجهـــــك كي يستريح

وكيــف لا تخجــله طلـــــــعةٌ أحسنُ منه إذ يصحُّ الصحيح

أليـــسَ نوُر البدرِ يُخفى ضحىً وأنتَ في كلِّ زمـــــانٍ مليح

يعتمد ابن سوار في بناء لغة الجمال على ركائز متينة، ليبرهن على روعة جمال محبوبه التي فاقت كل الحدود، وأبرز تلك الدعائم هي: لغة الغزل، ويلحظ الباحث في شعره أنَّه افتتح مقطَّعته الشعرية بصورةٍ استقاها من لغة الغزل في الشعر العربي، فتشبيه وجه المحبوب ببدر التمام من أبجديات الوصف والغزل في الشعر العربي، ولكن ابن سوار لم يشأ أن يصف محبوبه وصفًا تقليديًّا، فلجأ إلى منح البدر صفات الإنسان الذي يغار ويخجل من نقصه أمام جمال محبوبه، والشاعر بهذا الوصف لا يكتفي بالاعتماد على لغة الجمال في الشعر العربي وإنما يلبس هذه اللغة لَبوس المبالغة التي توحي بجمال المحبوب الذي يفوق كل الحدود والأوصاف، وبناءً على ذلك ويمكن القول: إنَّ لغة الجمال في شعر ابن سوار تعتمد على المبالغة والإغراق في الوصف. ولكن هذه المبالغة لا تأتي من باب العاطفة؛ بل يبرهن لها بدلائل منطقية وحجج علمية، تؤكد صدق هذه لغة في وصف جمال المحبوب، فالبدر بالرغم من جمال ضيائه الذي يبدِّد سواد الليل، إلَّا أنه يختفي مع أول طلوعٍ للشمس وينتهي طور جماله. لكن محبوب الشاعر جماله لا يرتبط بزمانٍ ولا مكانٍ، لا ينقصه طلعة البدر ولا يحرجه روعة الشروق.

[١] الديوان، ص٥٦٨

وفي ديوان ابن سوار الدمشقي يغرق القارئ في بحرٍ عذبٍ من المشاعر الرقيقة، فتسافر روحه بكلمات ابن سوار إلى عالمٍ ورديٍّ يفيض بالحب والجمال، يقول في ديوانه: (من الكامل)[١]

هيـــــفُ القدودِ وفتـــــرةُ الأجفـــــانِ حكما بذلِّي في الهـــــوى وهوانـــي

فكأنَّ قلبـــــي لم يـــــكنْ إلَّا لمـــــا يلقـــــاه من وجدٍ ومن أشـــــــجانِ

قلْ للعـــــواذل أنتـــــــمُ في غـفلةٍ عمَّا يُجِـــنُّ من الغـــرامِ جَنانـــي

أنا في الهـــوى متـــــنعِّمٌ بعذابـــــه بادي الســـــرور بموجبِ الأحـــزانِ

راضٍ بما يرضي الحبيـــــبُ مقابـــلٌ أحكامَـــــه بالـــذلِّ والإذعـــــانِ

والجورُ عدلٌ والقطـــــيعة وصـــــلةٌ والعنفُ لطفٌ والبعـــــادُ تدانـــي

لي مجلسٌ للأنـــــس فيه صـــــبابتي راحي وذكر معذِّبـــــي ريحانـــــي

لا علمَ لي بســـــــــواه إلَّا فَلـــتةً **في الحـــــين مثل تعقُّل الســـــكرانِ**

شغلي به ينفي السوى عن خاطـــري فأُرى وذهني لا يُحـــــسُّ بثانـــي

وبمهجتي القمر الذي هو واصـــــلٌ أبدًا بوصـــــلي هاجـــرٌ هجرانـــي

يخفى فيجلوه الوجـــود لناظـــري في كل مشـــــهودٍ من الأكـــــوانِ

في الشمس والبدر المنير وناظر الظْ ظَبيِ الغرير ومائـــــس الأغصـــــانِ

وأرى جمال الكائنـــــات مظاهرًا تجلو بديـــع جمالـــه لِعِيانـــي

وأروحُ ســـــكرانًا به مهمـــــا بدا للعين غصـــــنُ قوامه النـــــشوانِ

ويظلُّ ذهني حائـــــرًا متفكّـــرًا في حلِّ خطِّ عِـــذاره الريحانـــــي

---

[١] الديوان ، ص ٥٢١

يمزج الشاعر في قصيدته بين الحبِّ والجمال، فيبدأ الشاعر بذكر ملامح الجمال (القد الأهيف والجفون الناعسة) التي حكمت عليه بالحب الأبدي، ويسرد بعدها ما أصاب قلبه من آهاتِ العذاب التي يتنعم بها، ويستفيض بوصف المفاهيم التي تغيرت بعد حكم الهوى عليه: فثنائيات: (الظلم والعدل)، و(الوصل والهجر)، و(السرور والحزن) و(العنف واللطف)، و(البعد والقرب)... فقدت استقرارها في وعي الشاعر الولهان، فما عاد للمنطلق حدودٌ في ذاته، وسرت روحه في بحرٍ من الحبِّ فما يفيق منه إلا كوعي السكران في ذهوله. ثمَّ يذكر للمتلقي سبب هذا الحال: إنَّه الجمال؛ الجمال الذي فاق كل جميلٍ، واعتلى عرش قلبه، الجمال الذي منح الكون حسنَه وبهاءَه، فالشمس والبدر يشعان من بعض ضياء المحبوب، أمَّا عيون الغزال فاستمدت روعتها من عيون المحبوب، وكذا قدُّ الغصن وتثنيه فهو بعضٌ من روعة المحبوب، ... وفي البيت الخامس عشر يبوح الشاعر بما يجول بخاطه: فلا يرى للكائنات جمالٌ إلا بما انعكس عليه جمال المحبوب. فيصيب روحه بحالةٍ من الذهول تشبه حالة السكر التي تغيب به عن كل الدنيا ولا تبقى بخياله وناظره إلا جمال محبوبه.

ويعتمد ابن سوار على عضوية بعض التراكيب التصويرية في تكوين البنية الصغرى لمعايير الجمال، منها: (بدر التم، فترة الأجفان، القد الأهيف العيون الساحرة، الشعر الأسود، الصوت الرائع ....)

وبهذه الصفات تُبنى كل قصائد الجمال في ديوان ابن سوار، ويتلاعب بترتيبها، ويتفنَّن بتغيير نمط الصورة، وإبراز جوانبَ من حسن **التناسب والتناسق والتوازن والانسجام في جمال محبوبه وروعة صورته.**

وهذه القصائد المتلاحقة التي تعرض معايير الجمال الأنثوي يفيض بها الديوان ويدخل القارئ بدوامةٍ من الصور المتشابهة والمعاني المتقاربة، وهي على جمالها وحسن تنسيقها إلَّا أنَّها عيبت بتكرارها تكرارًا مبالغًا فيه، يخرج القارئ أحيانًا من دائرة الجمال ليدخله في مجال الملل الذي يخلقه كثرة التكرار.

ولا عجب في استفاضة الباحثة في تحليل قصائد متنوعةٍ، تمحورت حول حضور الرمز الصوفي في هذا الطور؛ لأنَّ شعراء هذا الطور اهتموا بالرمز وأبدعوا في تكوينه، وعبروا به عن الوجد الإلهي، وانعكاس جمال الخالق جل وعلا على المخلوقات. **ولكثافة إنتاج شعراء هذا الطور لقصائد الرمز أَطلق البحث عليه في تأسيس الأطوار: طور الرمز وأفانين الحب والفناء.**

الرمز الصوفي في شعر طور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي:

كان اهتمام شعراء هذا الطور بالرمز الصوفي اهتماما لافتًا، فقد جعلوا منه بنيةً عضويةً لا ينفصل فيها الرمز عن المضمون الشعري، وأبدع شهاب الدين السهروردي بوصف الخمرة الصوفية، متبعًا تقاليد قصيدة الخمرة الصوفية، مبدعًا في وصفها وتجميلها، يقول في ذلك[١]: (من الكامل)

أبــدًا تحـــنُّ إليـــكمُ الأرواحُ ووصالُكم ريحانـــها والراحُ

وتمتَّعوا فالوقتُ طـــابَ لقربِكُم راقَ الشــرابُ ورفَّتِ الأقداحُ

قـــمْ يا نديمُ إلى المدامِ فهاتها في كأسها قد دارتِ الأقداحُ

مِـــن كرم أكرامِ بدنَّ ديـــانةٍ لا خمرة قد داسَـــها الفلاحُ

هي خمرةُ الحبِّ القديمِ ومنتهى غرضُ النديم فنعمَ ذاكَ الراحُ

غالبًا ما يعتمد السهروردي في بناء قصائده على المفردات السلسة، والمعاني المتداولة، والصور القريبة السهلة، ولكن لقصائده وقعٌ في نفس المتلقي، وأثر نافذٌ في روحه، ومكمن الجذب في شعره العنصر العاطفي، فتوهج مشاعره وشدة وجده وذهوله بروعة التجليات شعر بها المتلقي وتفاعل معها. لقد نسج السهروردي شعره بخيطٍ سلَّه من وجدانه، ما منح المفردات طاقةً إيحائيةً واسعةً، ومنح المعنى المتداول عمقًا استقاه من سر تجربته الروحية في معراج القرب.

وبنظرة المتذوق للشعر الصوفي الذي يدرك مكمن الإبداع فيه يمكن للباحثة أن تلفت النظر إلى المعنى البديع في البيت الرابع، فلقد استطاع السهروردي أن يفاضل بين الخمرة "المقدسة" والخمرة "المدنسة" فخمرة الحب الإلهي طاهرةٌ نقية منزهة عن وضاعة الزراعة والتربة وأقدام المزارعين. وفي البيت الأخير يشير إلى أزلية تلك الخمرة، لقد وجدت منذ الأزل وترفَّعت عن الزراعة والقطف والعصر والتخمير. ومزجت بالفرح والسرور، لذا فهي النعيم المطلق الذي ينتاب الإنسان في حياته.

---

[١] ديوان السهروردي، ص٦١.

وشعر السهروردي قليلٌ، ولكنَّ للخمرة الصوفية مكانٌ لائق في قليله، يقول فيها[١]: (من الطويل)

لأنوارِ نورِ اللهِ في القلبِ أنوارُ وللسرِّ في سرِّ المحبِّين أســرارُ

لمَّا حضرنا للشَّرابِ بمجــلسٍ وخفَّ من عالـــــمِ الغيبِ أسرارُ

ودارت علينا للمعارفِ قهوةٌ يطوف بها من جوهر العقل خمارُ

يفسِّر السهروردي ماهية الخمرة الصوفية، فهي مخلوقة من نور الله سبحانه المشرق في قلب الذاكر، وبإشراق تلك الأنوار في القلب يكشف الله بها عن بصيرة العبد ليشاهد أسرار الكون والخلق ويحلق بروحه في ملكوت الله سبحانه، فيذهل عن الموجودات، ويسكر بجمال المكاشفة، ويعود بروحٍ نشوى وقلبٍ موصولٍ بمقام القرب. وقد اختار السهروردي كلمة (القهوة) من مرادفات الخمر لأجل دلالتها المعجمية؛ فالخمرة سميت قهوة لأنَّها تُقهي شاربها عن الطعام، أي تذهب شهوته إليه. وهذه حال الصوفي الذي يعزف عن الطعام والشراب ومتع الحياة، لحبه لتلك الواردات المباركة التي أشرقت على روحه من أنوار الله سبحانه.

وفي الغزل الصوفي أبدع السهروردي في صنع موشحات غزلية، أصبحت أيقونة الغناء والإنشاد في الفن الحديث، منها قوله[٢]: (مجزوء الرمل)

يا مليحًا قد تجلَّى فيه أهل الحيِّ هاموا

ســـيَّما لما تحلَّى وحلا فيـــهِ الغـــرامُ

قلت لمَّا راح يجلى وانجلا عنِّـــي الظلامُ

هكذا العيـشُ وإلَّا فعلى العيشِ السلامُ

حبَّذا لما سـقاني صفو كأس الحبِّ صرفا

وحباني بالتداني وانثـــــنى جيدًا وعطفا

---

[١] ديوان السهروردي، ص٩٤

[٢] ديوان السهروردي، ص٨٢

يا خليَّ البـــالِ هلَّا تدخــلِ الحانَ وتعشق

إنَّ ليلَ الصدِّ ولَّـــى وصبــاحُ الوصلِ أشرق

ومقام الحبِّ حــلَّا لا يضــاهيـــــه مقامُ

هكذا العيش وإلَّا فعلى العيش الســـلامُ

وله أيضًا الموشح الشهير، الذي أصبح من تراث حلب، مدينة السهروردي الذي عاش ومات فيها، يقول[١]: (من المجتث)

على العقيقِ اجتمعنا نحنُ وســودَ العيونِ

أظنُّ مجنون ليلى ما جنَّ بعضَ جنوني

إن متُّ وجدًا عليهم بأدمعي غسِّلونـــي

نوحوا عليَّ وقولــوا هذا قتيل العيــونِ

أيا عُيوني عَيوني ويا جُفوني جَفَونِي[٢]

فيا فؤادي تــصبَّر على الذي فارقوني

اتكأ السهروردي في بناء قصائد الغزل الغنائي الصوفي على تقاليد الحب العذري في الشعر العربي، فالحب العذري في الشعر العربي ركَّز على عذاب الحب وآلام الفراق وشدة الوجد، وجنون الهوى مع الحرمان، وهذه المعاني ناسبت الرمز الغزلي الظاهري (السهل) في الشعر الصوفي، لأنَّ أوصاف الحب العذري تقترب من أوصاف الحب الإلهي، فأسلوب السهروردي في الغزل يحيي في ذاكرتنا تقاليد الغزل العذري، فـ" **وما تداولوه في قصائدهم من تشكِّي الفراق والتفجُّع على الهجران والتغنِّي بعفَّة الحبِّ وطهارته وتجرُّده من أهواء اللذة ورغائب الشهوة ، وبوقوف المحب على الأعراف بين طمع الوصال ويأسٍ من اللقاء**"[٣]

---

[١] ديوان السهروردي، ص٨٣.
[٢] عَيوني: أتعبوني، جَفوني: ابتعدوا عني وهجروني.
[٣] الرمز في الشعر الصوفي، عاطف جودة نصر، ص١٦٥

وقد لجأ السهروردي في غزلياته إلى أسطورة الغزل العذري في الشعر العربي: قيس بن الملوح، فاستعان برمزه ليبني قصيدة الحب الإلهي، المعبَّر عنها بلغة الحب الأنثوي النقي.

وقد كتب لهذه الغزليات أن تحيا على ألسنة العشاق والمنشدين، اللذين وجدوا فيها ترجمانًا أمينًا لمشاعر الحب الكامنة في أعماق النفس الإنسانية، وقد خلدت هذه الألحان في طرق حلب، وصدحت في حناجر المنشدين، وبقي صداها حيٌّ في سمع كل عاشقٍ يرعي سمعه لكلماتٍ صادقة الإحساس، بسيطة التركيب، عميقة المعنى، غزيرة الأسرار. وقد أدرجت منظمة اليونيسكو في الخامس عشر من شهر كانون الأول لسنة إحدى وعشرين وألفين القدود الحلبية والتي ضمت موشحات السهروردي على لائحة التراث الإنساني، بوصفها من التراث الثقافي اللامادي.

أمَّا ابن عربي فله مع الرمز حكايةٌ عجيبة، فقد بنى ديوانًا كاملًا على الرمز الغزلي، سمَّاه ترجمان الأشواق، وقد كانت ملهمته في تأليفه بنت الشيخ الأصفهاني لما التقاه في مكة المكرمة سنة ٥٩٨هـ، اسمها "نظام" عذراء هيفاء تقيد النظر تلقب بـ (عين الشمس والبها) لجمالها. ولقد قلَّدها ابن عربي أحسن القلائد وعبارات الغزل اللائق، وقال في شرح ترجمان الأشواق: " **فكلُّ اسمٍ أذكره في هذا الجزء فعنها أكنِّي وكلُّ دارٍ أندبها فدارها أعني، ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء على الواردات الإلهية والتنزلات الروحانية والمناسبات العلوية، جريًا على طريقتنا المثلى، فإنَّ الآخرة لنا خيرٌ من الأولى، ولعلمها رضي الله عنها، بما إليه أشير: " ولا ينبِّئُك مثلُ خبير**" (فاطر ١٤) "[١] وقد افتتح الشيخ محيي الدين بن عربي ديوانه ترجمان الأشواق بهذا المعنى ، والذي عدَّه بعض النقاد (من القدماء والمحدثين) ديوانًا غزليًّا امتاز بالرقة وصدق التجربة الإنسانية! فشرح الشيخ الديوانَ[٢]، لتوضيح ما التبس على رواد الشعر من معانٍ مستورةٍ تحمل ألطف الأسرار الربانية خلف المعاني الغزلية الصريحة. يقول الشيخ مُحيي الدين بن عربي:[٣]

كـــــــــلُّ ما أذكره من طــللٍ أو ربوعٍ أو مغانٍ كـــــــــلُّ ما

وكـــذا إن قلتُ: ها، أو قلتُ: يــا وألا، وإن جـــــــاء فيه، أو أمـا

[١] شرح ترجمان الأشواق، ص٢٤

[٢] شرح الديوان اسمه: فتح الذخائر والأعلاق شرح ترجمان الأشواق. وقد تمت طباعته مفتتحًا به الديوان

[٣] ترجمان الأشواق، ص٢٥، ص٢٦.

وكذا إن قلتُ: هيْ، أو قلتُ: هــوْ أو هُمو، أو هنَّ جميعًا، أو هُـما

وكذا إن قلتُ: قد أنـــــجدَ لـــي قَدَرٌ في شِـــــعرنا أو أتـــهما[1]

وكذا السحبُ إذا قلتُ: بكـــــت وكذا، الزهرُ إذا ما ابتســـــما

أو أُنادي بحُـــــداةٍ يمَّمـــوا بانة الحاجر، أو وُرقِ الحمـــى

أو بـدورٍ في خـــدورٍ أفلَّـــت أو شموسٍ أو بنات نجمـــــا

أو بروقٍ أو رعـودٍ أو صَبـــــا أو رياحٍ أو جنوبٍ أو شمـــا[2]

أو طريـقٍ أو عقـيقٍ أو نقـــــا أو جبـــــالٍ أوتلالٍ أو رما[3]

أو خليلٍ أو رحـيلٍ أو ربـــــــا أو رياضٍ أو غياضٍ أو حمـــى

أو نســـــــاءٍ كاعبـــاتٍ نـــهَّدٍ طالعاتٍ كشموسٍ أو دمـــــى

كلُّ ما أذكـره ممَّـــــــا جـرى ذكره أو مثله إن تفـــــهما

منه أســـــــرارٌ وأنـوارٌ جَلَـت أو علت جاء بها ربُّ الســما

لفؤادي أو فـــؤاد مَـــــــن له مثل مالي من شروط العلـــما

صفـــةٌ قدســـــيَّةٌ علويَّـــةٌ أعلمت أنَّ لصـــــدقي قَدَمَا

فاصرفِ الخاطـــرَ عن ظاهـرها واطلب الباطنَ حتَّى تعلمـــا

في هذه الأبيات سيجد القارئ للشعر الصوفي تفسيرًا للجوء الشعراء الصوفيين للجمال الأنثوي في بناء إمبراطوريةٍ رمزيةٍ لا يقوى على تفسيرها إلا من خاض تجربتهم الروحية في الوصول إلى مقام القرب من ربِّ العزةِ سبحانه، وهذا ما يوضِّحه ابن عربي عندما عرض أدق تفاصيل الغزل والحنين والأطلال في قصيدته الأولى.

---

[1] أنجد: أتى نجد، أتهم: أتى تهامة.
[2] شما: شمال
[3] رما: رمال

يعمل التصوف على اتصال الإنسان بخالق الجمال، ففي ذاك الملكوت تبدأ صفات الجمال في ذاته الجليلة، وينعكس شعاعًا من بهائه ليهبَ الحُسنَ للكون والإنسان. ولما قصد المتصوفة القرب منه سبحانه، بدؤوا طريقهم بالتماس الجمال في الكون والتفاعل معه، وقد وجدوه في مشاهد كثيرة، وأهمها الجمال الأنثوي، يقول ابن عربي[١]:

مرضي مِـن مريضةِ الأجفـــانِ علاني بذكـــرها علِّـــلاني

هفت الوُرق بالريــاضِ وناحـت شجو هذا الحمام مما شجاني

بأبــي طفلةٌ لعـوبٌ تهـــــادى من بناتِ الخدورِ بين الغواني

طلعت في العيـان شمسًا، فلمَّا أفلـــت أشرقت بأفق جنانِي

يا خليــليَّ عرِّجَـــا بعنـــاني لأرى رســـــمَ دارها بعياني

الهوى راشـــقي بغير ســـهامٍ الهوى قاتـــلي بغير سنانِ

طالَ شـــوقي لطفلةٍ ذات نثرٍ و" نظـــــامٍ" ومنبرٍ وبيانِ

من بنات الملوك من دار فرسٍ من أجلِّ البلادِ، من أصبهانِ

الجمال الذي وهبه الله للمرأة، جعل منها السكن والأمان والحب اللازم لاستمرار الحياة. فالمرأة من آيات الجمال والسكينة التي حباها الله سبحانه للإنسان، وقد ذكر هذا المعنى في التنزيل العزيز بقوله: " ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجًا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودةً ورحمة إنَّ في ذلك لآياتٍ لقومٍ يتفكرون" (الروم ٢١). وقد فسر د. عاطف جودة نصر سرَّ تعلق شعراء التصوف بالرمز الغزلي في قوله: "**إنَّ الله الذي هو المحبوب الحق في صورة الأنثى ... وكما تحتجب المرأة الحصان احتجبت الحقيقة خلف ما يؤذن بهلاك المحب، ورغم احتجاب المحبوب الحق في مطلق الغيب إلا أنه نوَّع ظهوره وشفع تجليه بمشاهد العالم**"[٢]

---

[١] ترجمان الأشواق، ص١٠٠

[٢] نصر، عاطف جودة، الرمز الصوفي، ص١٨٦

وكان الرمز في شعر ابن عربي غارقًا في الغموض والإبهام، ما جعله يطلب من الناس صرف الخاطر عن ظاهر اللفظ، فقد جدَّ في البحث عن تناسبٍ بين الرمز والمرموز، فوفق حينًا وأخفقَ في أكثر الأحيان، لأنَّ أغلب رموزه لم تقنع المتلقي بصلتها باللفظ المنتقى، أو ملاءمتها للمعنى المطلوب، وكان الجناس خيطًا وهميًا في المقاربة بين الرمز والمعنى المقصود. وقد ضمَّن في ختام هذه القصيدة أبياتًا لعمر بن أبي ربيعة، وحملهما من الرموز ما لا يناسب المقام الإلهي المنزه. فالطبيعة الغرائزية الشهوانية تسربت إلى معانيه وقصد بها رموزًا تنبئ عن أسرار التجليات الإلهية. وتجلى هذا الغزل الحسي الصريح في أكثر من قصيدة، أشهرها قصيدة اللقاء السري[١]، وهذا الرمز مرفوض عُرفًا وذوقًا. ومن غزله أيضًا[٢]:

ما رحلوا يوم بانوا البُزَّل العيـــسا إلا وقد حمـــلوا فيها الطواويسا

من كلِّ فاتكةِ الألحـــــاظِ مالكةٍ تخالها فوق عرشِ الدُّرِ بلقيـــسا

إذا تمشَّت على صرح الزجاج ترى شمسًا على فلكٍ في حجر إدريسا

تحيي إذا قتلت باللحـــظِ منطقها كأنها عندما تحيـــي به عيسى

توراتها لوح ســـاقيها سَنًا، وأنا أتـــلو وأدرس كأنَّني موســـى

أســـقفةٌ من بناتِ الروم عاطلةٌ ترى عليها من الأنـــوارِ ناموسَا

شعر الغزل عند ابن عربي ينهض على حركة الحضور المستمر لأحوال المشاهدة، يحاول وصفها وترجمتها إلَّا أنَّ اللغة تعجز عن إدراك ما استوعبته تجربته الصوفية، فيلجأ إلى كثيرٍ من الرموز المتلاحقة، التي يستلهما من جمال المرأة وقوة الحب، يضعها ضمن إطارٍ تصويريٍّ حركيٍّ، وبعدها ينقل تلك الصور الحركية لمساحة الخيال الشعري فيشرد في الغزل الحسي ووصف موكب النساء الجميلات، ليعبر بتلك الرموز عن الواردات الإلهية، " **فرمزية المرأة تدل على الحكمة الإلهية وهي رمزية طالما احتفى بها الصوفية في كتبهم ودواوينهم**"[٣] ولكنَّ رموز

[١] ترجمان الأشواق، ص٢٠٧.
[٢] ترجمان الأشواق، ص٣٠
[٣] نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري، ص١٩٦.

الغزل والوصف تألقت في شكلها الظاهري، وأخفقت في التعبير عما وراء الكلمة من أسرارٍ قصدها الشاعر، كان **الرابط بين الرمز وتأويله في شعر ابن عربي واهيًا ضعيفًا كخيط العنكبوت،** فأكثر من اعتماده على التشابه الصوتي بين الرمز وتأويله (الجناس)، وهذا ما صنع تشويشًا لدى المتلقي في التأويل الصحيح للرمز.

وهذا يدل على اضطراب قدرته الإبداعية الشعرية في التعبير عن أحوال القرب والمناجاة، فلم يستطع أن يجد معادلًا موضوعيًّا للأسرار العرفانية. ولعلَّ قوة الواردات الإلهية جعلته في حيرةٍ وذهول، هذه الحيرة منعته من المقاربة بين الرمز والوارد المقدس. ولكن للرموز خصوصيتها الفنية الجمالية في تكوين أي نصٍّ صوفي، " **فالرمز كائنًا ما كان ينحرف بنا من خلال النشاط الاستعاري الذي يعيد تركيب العالم عن الفهم المألوف والتلقي المعتاد**"[١] . ولترجمان الأشواق خصوصيةٌ فنية، تثير فضول النقاد والباحثين لخوض غماره الشعرية، لكثرة قصائد الغزل والنسيب فاستطاع ترجمان الأشواق أن يؤسس منهجًا مبتكرًا في وصف المرأة والغزل العذري، باعتبار جمالها انعكاسًا لقدرة الله في منه الجمال لمخلوقاته. ولم يحظ الخمر الصوفي في شعر ابن عربي ما حظي به الغزل من اهتمام وتنويعٍ وعناية، فكان شعر الخمرة عبارة عن أبياتٍ متفرقة، كما في قوله:[٢]

واشربْ سلافةَ خمرها بخمارها واطربْ على غردٍ هنالكَ ينشدُ

وسلافةٌ من عهد آدم أخبرت عن جنة المأوى حديثًا يسندُ

إنَّ الحسانَ تفلنها من ريقه كالمسكِ جادَ بها علينا الخُرَّدُ

استطاع ابن عربي أن يجرد حقيقة خمرة الحب الإلهي، فهو يتحدث عن الأنوار الإلهية بصراحة، مطلقًا عليه اسم السلاف، فتلك الأنوار أصيلة نقية، قديمة وجدت من قبل آدمﷺ، وأخبرت بني البشر عن نعيم الجنة، فهي جزءٌ منها، و قد منَّ الله على الإنسان بها وحباه ومضاتٍ منها لمن اجتهد في صفاء القلب وذكر الله. وقد فسر ابن عربي هذه الرموز بأثقل مما يحمله المعنى البسيط، كقوله[٣]: "**الغرد: الناطق الذي ينتجه الذكر الجامع فتسمعه اللطيفة الإنسانية وتلتذ بسماعه، جنة المأوى: الحضرة التي تؤوي نفوس العارفين في أوان التربية ، الحسان:**

[١] نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري، ص١٩٤
[٢] ترجمان الأشواق، ص١٣٥، ص١٣٦
[٣] شرح ترجمان الشواق، ص١٣٥، ص١٣٦

أي الأسماء الحسنى، تفلنها: أي من محل الكلام والفهوانية[١] والألسن، والخرد: مقام الحياء والخفر، وقد جعلها من باب الجود والمنة لا من باب الكسب والطلب"

<u>وفي ختام مبحث الرمز في الشعر الصوفي يمكن للباحثة أن تسلط الضوء على نتائج، منها:</u>

١) وُلد الشعر الصوفي من رحم التجربة الصوفية، التي خُلقت في عالمٍ آخر، هذه التجربة التي عاشها الشاعر الصوفي خارج حدود عالمنا احتاج أن يعبِّر عنها، ولكنَّ لغة عالمنا مع كونها غنيةٌ جدًا وواسعة جدًا، لم تملك القدرة على التعبير عن ظروف عالمٍ آخر.

٢) لم يلجأ شعراء التصوف إلى الرموز الشعرية المرأة والخمرة لقصور اللغة في التعبير عن أحوالهم، ولكنهم اشتقوا من اللغة معجمًا يعدُّ ترجمانًا لأحوالهم، فكانت هذه الرموز جسرًا آمنًا لإيصال تفاصيل التجربة الروحية. وأشهر تلك الرموز رمزا الخمرة والغزل.

٣) في طور التمهيد لم يكن الرمز النسوي المرتبط بالغزل والوصف قد نشأ، ولعلَّ السبب في ذلك أنَّ مؤسس طور التمهيد هو شاعرة (رابعة العدوية)، ومن المستهجَن أن تلجأ الشاعرة إلى رمز المرأة والغزل في تجسيد الجمال المرافق للأنوار الإلهية. ولكن سرعان ما نشأ وتطور هذا الرمز في شعر طور التأسيس.

٤) الغزل الصوفي في طور التمهيد لم يكن له وجود، وفي طور التأسيس لم يكن إلَّا إرهاصات، بشرت بوجوده في الأطوار اللاحقة، وكان مستمدًا من الغزل العذري.

٥) كان للخمرة الصوفية مكانٌ مرموقٌ في شعر طور التأسيس؛ لأنَّها ارتبطت بحال السكر وما رافقها من الذهول والدهشة في حضرة القرب الإلهي، الذي لا يعبر عنه إلا أوصاف الخمر وأثره في الشارب

٦) كان الرمز الصوفي في شعر الحلاج عبارة عن إشارات سريعة؛ فالحلاج في بناء شعره اعتمد على تجريد الحقائق، ووضع أسسًا لفلسفة صوفية، انطلاقًا من تجربة روحه، وقد عوَّض عن تراجع حضور الرمز الصوفي حسن انتقائه لمفردات الحب والفناء، وكثرة انزياحاته في عناصر بناء، وهذا لا يعني أنَّ شعر

[١] الفهوانية: خطاب الحق بطريق المكاشفة.

الحلاج يخلو تمامًا من الرمز، ولكنّ الرمز في شعره لا يمثل عتبةً انتقاليةً متناسبةً مع ما حققه الرمز الصوفي من حضورٍ كثيفٍ في الأطوار اللاحقة.

٧) لم تلحظ الباحثة حضورًا لافتًا للرمز الأنثوي في شعر الحلاج، لأنَّ الحلاج اعتمد على تجريد المعاني وتقديمها للمتلقي على هيأتها الذهنية. وعدم حضور الرمز الأنثوي في شعر الحلاج يؤكد للمتلقي أنَّ شعر الحلاج قام على بنيانٍ استثنائيٍّ في تكوينه.

٨) عجَّ شعر طور ابن الفارض وابن سوار بالرمز، فقد اهتم الشاعران به وأبدعا في خلقه وتوريثه للشعر عامةً. ولكثافة إنتاج شعراء هذا الطور لقصائد الرمز أَطلق الباحثة عليه اسم: طور الرمز وأفانين الحب والفناء. وعلى لسان ابن الفارض اكتملت القصيدة الخمرية، وبلغت مرحلة النضج الفني والرمزي، وغدت أنموذجًا يحتذى في الشعر الصوفي الرمزي.

٩) استقى ابن عربي الصور والمفردات والبنية المعنوية والهيكلية لشعر الغزل العربي (الصريح والعذري) وقد أشار صراحةً إلى أن هذا الغزل يخص معنىً بعيدًا عرفانيا ولكن هذا الرمز يكتنفه الغموض والإبهام أكثر من كونه رمز صوفي. لأن لغة الغزل الحسي في شعره لم تكن معادلًا موضوعيًّا جيدًا في نقل الإحساس الصوفي والتجربة الروحية، فلغة الغزل لم تستطع التعبير عن تفاصيل التجربة العرفانية لدى ابن عربي

١٠) أثقل ابن عربي شعره في الترجمان برموزٍ عجز المبنى الشعري عن حملها، ولم تحقق الغاية في ترجمة أحوال الصوفي، وهذا يدل على اضطراب قدرته الإبداعية الشعرية في ابتكار رموزٍ تشيرٍ بخفةٍ وانسيابية إلى المعنى المقصود. ولكنه استطاع أن يؤسس منهجًا بديعًا في المزج بين الغزل العذري والصريح، فرصف الجمال وأبدع في وصف تفاصيل الحسن، على اعتبار جمالها انعكاسًا لقدرة الله في منح الجمال.

١١)قُدِّرَ لموشحات الغزل في شعر السهروردي الخلود في ذاكرة الناس، فلطالما صدحت في حناجر المنشدين، وترنَّم بها العاشقون في كل زمانٍ ومكان؛ لأنها لاقت القبول العاطفي في القلب، ووافقت سلاستها الذوق العام الإنساني.

١٢)كان شعر السهروردي في الخمرة الإلهية بسيطًا لطيفًا رقيقًا تقليديًّا ولكنه تألق بوهج العاطفة المتقدة في روح السهروردي من نشوته بخمرة الحب الإلهي (الواردات المقدسة)

الفصل الثالث

التصوير والموسيقا في الشعر الصوفي

التصوير والموسيقا في الشعر الصوفي

المبحث الأوَّل: الصورة في الشعر الصوفي

المبحث الثاني: موسيقا الشعر الصوفي

المبحث الثالث(تطبيقي): أثر الشعر الصوفي في الفن الحديث

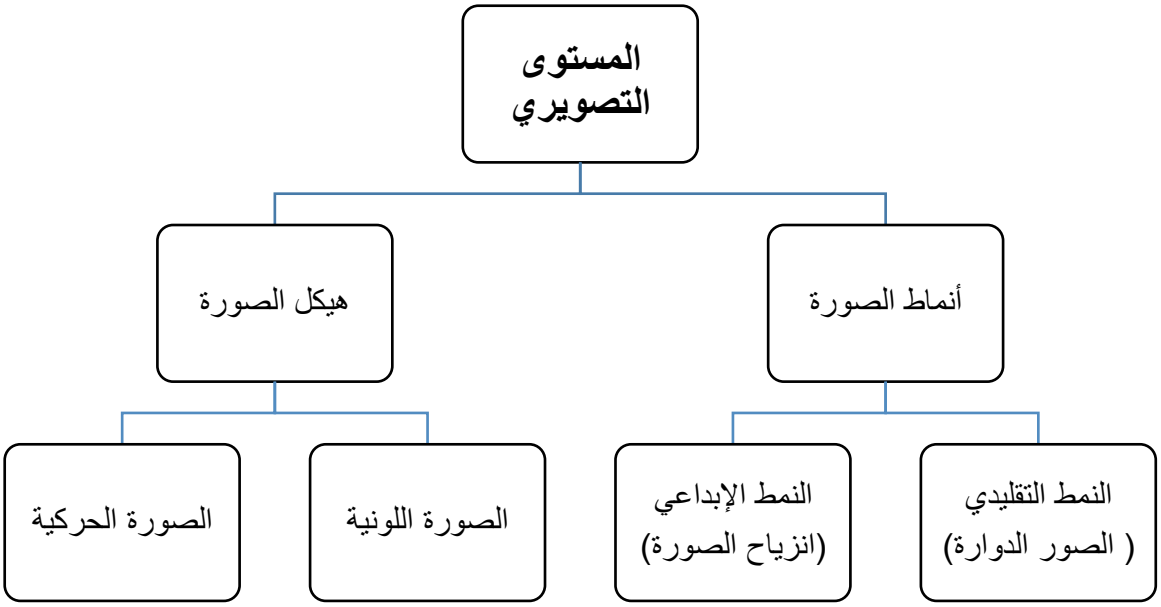
(المسرح، الشعر، الإنشاد، الغناء، الموشحات، الرسم)

توطئة:

يتميَّز الشعر الصوفي ببنيةٍ جمالية فنيَّةٍ بديعة، تتكوَّن من شبكةٍ مترابطة من عناصر البناء التي تؤدي دلالة فنية ومعنوية بآنٍ معًا. ويلقي كلُّ عنصرٍ من تلك الشبكة ظلالًا جماليّةً (برَّاقة أو خافتة) ما يجعل الباحث في مضمار الشعر الصوفي يشعرُ في أثناء ولوجه بنيةَ النص العميقة أنَّه انتقل إلى متاهةٍ معقدة، فيصعب عليه تحديد اللون الجمالي في هذه القصيدة، ولكنَّه يقرُّ بجمالها، ويقرُّ بأنَّ سرَّ الجمال هذا كان مصدره مشكاة الانسجام والتواؤم بين عناصر البناء، فالنص الأدبيُّ: "**يتمَّيَز بتعدُّد البنى، بينما يكاد النص غير الأدبي يقوم على بنية واحدة هي البنية الموضوعيَّة... ومن مميزات البنى المختلفة في النص الأدبي بقاء التفاعل بينها في نطاق النص، وعدم التفاعل بينها وبين التي خارج النص ضعف أهمية التفاعل الذي قد يكون لبعضها مع الواقع خارج النص من الناحية الجمالية، هذا الذي يفسر خلود النص الأدبي وتحدِّيه لعاملي الزمان والمكان** "[١] ومن أهم مكوُّنات الشعر الصوفي الصورة والموسيقا، إنَّهما الجناحان اللذان يحلِّقان بالنص الصوفي خارج أسوار الزمان والمكان، **فالتصوير الفني** في الشعر الصوفي موهبةٌ يستطيع الصوفي بها أن ينتقلَ إلى آفاقٍ غيرِ موجودةٍ، وعوالمَ قد خُلِقت في فكِره، ويعكس لنا تجربته الصوفية انعكاسًا شبه مرآوي؛ فالصورة الشعرية لا تعبِّر عن رحلة الروح وحدها؛ ولكنَّها تحمل في ملامحها شيئاً من رؤى الصوفي فلسفاته وثقافته وآماله وآلامه وحدود صبره، وتعبِّر عن فرحه وانكساره وخيبته ورجائه. فالخيال في الشعر الصوفي هو مصدر الإبداع المطلق، بعد صدق العاطفة وتوهُّج المشاعر حيث لا حدود لاتساعه ولا قيود على قدراته. أمَّا موسيقا الشعر الصوفي فهي جسرٌ لامرئيٌّ؛ يصل بين الجوهر والهيكل بكلِّ سلاسةٍ وخفَّةٍ. إذن فالعلاقة بين النص الصوفي والموسيقا علاقةٌ بنائيةٌ؛ فلا تقوم له قائمةٌ دون ذاك النغم المميز الذي يمنحه قوة جذبٍ إضافية، تسحب المتلقي بسلاسل حريرية لينعم بذاك اللحن الشجي الذي يطرب الروح، وقد يعجبه المضمون أو لا يعجبه، ولكنَّ النفس الإنسانية فطرت على الميل تجاه النغمة الجاذبة واللحن الجميل.

[١] طرابلسي، محمد الهادي، تحاليل أسلوبية، ص ٧٨

الفصل الثالث: المبحث الأوَّل: التصوير الفني في الشعر الصوفي



تمهيد: مفهوم الصورة الفنية

تعدُّ الصورة الفنيَّة القلب الذي يبثُّ الحياةَ في الأدب، شعره ونثره، فلا يكون الشعرُ شعراً مالم يتضمَّن ألوان التصوير، وقد أشار الجاحظ إلى هذا عندما قال: " **إنَّما الشعر صناعةٌ، وضربٌ من النسج، وجنسٌ من التصوير**"[١]. "**والصورة الفنية: هي التسمية الجديدة لمصطلح علم البيان في البلاغة العربية، ويرى النقَّاد أنَّ في مصطلح الصورة يُسراً يجنِّبُهم مشكلة التنويع والتقسيم التي يواجهها السائر في دروب البلاغة القديمة الملتزم بظواهرها الأسلوبية ما بين تشبيه بأقسامه المتعددة، ومجاز مرسل بعلاقاته الكثيرة، واستعارة بأنواعها، وكناية بأقسامها ووسائلها، وما ينجم عن ذلك كله من انصراف الناقد عن استجلاء أسرار الجمال في التعبير اللغوي وتبديد طاقته في البحث عن نوع التعبير هل هو تشبيه أو استعارة أو كناية**"[٢].

الصورة في الشعر الصوفي هي التي تعطي للرؤيا الصوفية أبعادها، ودلالاتها العرفانية، فالمعنى الصوفي المجرَّد من التصوير الفني في الشعر هو ضربٌ من الطلاسم التي لا يفهمها حتَّى أصحاب التجربة الروحية المشابهة. وبالطبع تتباين مستويات الجمال في الصورة الفنية، ومن ثمَّ تمنح الصورة الأقوى دلالةً الشعرَ مساحةً تفاعليَّة أكبر مع المتلقي. فالصورة الفنية تعدُّ مقياساً لجودة الشعر أو رداءته. وقد عرف الشعر الصوفي مكان الصورة الفنية، فاعتنى بها عنايةً فائقةً: في هيكلها وطريقة عرضها، وتنوع أنماطها. واعتمد كثيرًا في تكوينها على الخيال؛ **فالخيال هو المادة الخام في صنع الصورة الصوفية، وبتلك المَلَكة استطاع الشاعر الصوفي أن يخلق عالمًا مقدَّسًا في ذهن المتلقي رسم فيه معراج روحه، واستطاع الخيال أن ينقل للمتلقي تفاصيل دقيقة جدًّا في رحلة الروح، لا يمكن للكلام العادي أن يترجمها.** ويوضِّح جابر عصفور مكانةَ الخيال في التصوير الفنِّي: " **يتشكَّل الأساس النظري لأي نظرية عميقة في الصورة وتتحدد بثلاث جوانب: الخيال أو المَلَكة التي تشكِّل صور القصيدة، وطبيعة الصورة باعتبارها نتاجاً إبداعيًّاً لهذه المَلَكة، ووظيفة الصورة في العمل الأدبي**".[٣]

---

[١] الجاحظ، عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، ط٧، ١٩٨٨، ص ٢٣.

[٢] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، نقلاً عن شفيع السيد، التعبير البياني، ص ٧٦.

[٣] عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٩

وبناءً عليه فالخيال في الشعر الصوفي هو القلب النابض الذي يبث الحياة في شرايينه؛ وكلَّما كان هذا القلب صحيحاً قويَّاً كان الشعر فعَّالاً مؤثِّرًا وإذا كان ضعيفاً معلولاً انعكس ذلك على الشعر الصوفي واتَّصف بصفاته، وإذا مات هذا القلب خرج الكلام من دائرة الفن. والحديث عن مكانة الصورة في بناء الشعر كثيرٌ لا يمكن حصره إلَّا بالأمثلة، التي تبرهن صدق هذا الكلام ودقَّته، لذا سيبدأ البحث بالدراسة التطبيقية للصورة في الشعر الصوفي.

ملحوظة:

هذا المبحث لا يخضع لمنهجية عمل الباحثة، في دراسة الصورة في كل طور من أطوار الشعر الصوفي؛ لأنَّ عنوانات الدراسة في مبحث التصوير الفني متعددة ومتفرعة، ولا يمكن لكل الأطوار أن توفِّر نماذج شعرية تندرج تحت كل عنوان، كما أنَّ الصورة الفنية لم ترتبط ارتباطًا وثيقًا بأطوار الشعر، فهي تنبع من عبقرية الشاعر وقدرته الفنية على تحريك الخيال، مثلًا الانزياح التصويري لم يتأتَّ لكل شاعر، كذلك الأمر بالنسبة للصور الحركية واللونية.

أوَّلًا: أنماط الصورة

أوَّلًا: أنماط الصورة في أطوار الشعر الصوفي.

تتفرَّع الصورة في الشعر الصوفي إلى أنماطٍ متنوِّعةٍ؛ منها الأنماط البلاغية والأنماط الإيحائية والأنماط التقليدية، والأنماط الإبداعية. واختار البحث الأنماط التقليدية والإبداعية للدراسة لسببين، هي:

١) المقصود بالنمط التقليدي في هذه الأطروحة هي الصورة الصوفية الدوَّراة في الشعر الصوفي، التي خلقت فيه ظاهرةً أسلوبيةً مميزةً، لملازمتها معاني الشعر الصوفي، ودورانها في قصائد الشعراء في هياكل لفظية بديعة، وقد أعيد صياغة تلك الصور مرارًا على لسان أقطاب الشعر الصوفي، مما يتيح للمتلقي مشاهدة المعنى نفسه ضمن أطرٍ فنيةٍ متنوعةٍ

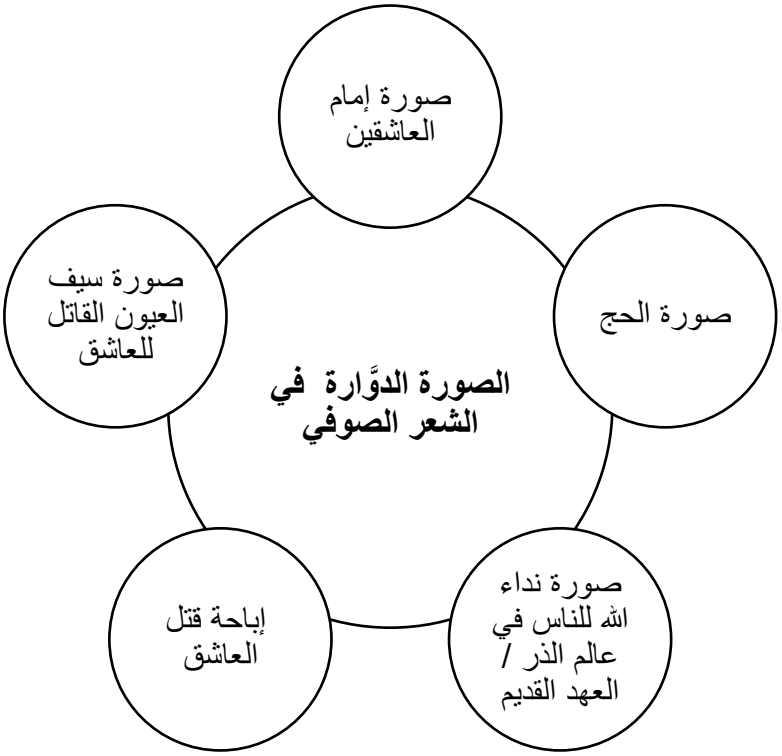
٢) النمط الإبداعي يدرس انزياح الصورة عن المألوف في الشعر العربي عمومًا، وتلك الصورة المبتكرة لابدَّ لها أن تكوِّن شيفرات دلالية، تخبئ فيما وراء السطور الظاهرة معانيَ بعيدة التأثير. وهنا يحقق الانزياح

شرطه الجمالي من خلال كسر أفق التوقع لدى المتلقي، وإخراجه من دائرة المألوف والاعتيادي إلى الابتكار.

- **أنماط الصورة في الشعر الصوفي**

أوَّلًا: النمط التقليدي: الصور الدوَّارة في الشعر الصوفي

تشابهت في الشعر الصوفي صورٌ كثيرة، عبرت عن معانٍ مهمة في تجربة الروح لدى المتصوفة، واختارت الباحثة للدراسة والتحليل أبرز خمس صور كثرت على ألسنة شعراء التصوف، جمعها المخطط الآتي:



الصورة الأولى: صور إمام أهل العشق.

في رحلة الصوفي نحو العتبات المقدسة عايشت روحه أحوالًا متغيرة، وتنقلت بين المقامات المرتبة، وفني في الحب وحنَّ للوصل، وشاهد أنوارًا واكتنف أسرارًا، حتَّى ظنَّ أنّ هذه المكرمات الإلهية تخصُّه وحده، فخالَ نفسه

إمام أهل العشق وأميرهم، وقد أحسَّ هذا الإحساس معظم شعراء التصوف، ودوَّنوها في أشعارهم، ونبدأ مع الجنيد إذ يقول[١]:

تغرَّب أمري عندَ كلِّ غريبٍ فصرتْ عجيبًا عندَ كلِّ عجيبِ

وذلك أنَّ العـــارفين رأيتهم على طبقاتٍ في الهواءِ رتوبِ

فأصبح أمري ليس يُدرك غوره ســـوى أنني للعارفين خطيب

بعد أن سبحت روح الجنيد في ملكوت الله سبحانه، وشاهد العجائب من أنوار الله سبحانه، وتنقل في مقامات القرب، وانغرست في أعماقه أسرارٌ من الملكوت الأعلى، لم يقدر أحد من أساتذته ومريديه أن يدركوا مآلات تجربته، وظنَّ أنَّه بلغ مقامًا لم يبلغه غيره، فتخيَّل أنَّه خطيبٌ في جموعٍ من المصلين (العارفين)، ويمتاز عنهم بما يمتازه الخطيب على جموع المسلمين.

وقد تعمَّقت هذه الفكرة فيما بعد الجنيد، حتى بلغت طور ابن الفارض وابن سوار اللذين تفنَّنا في تكوين صورة تليق بإمام أهل العشق، يقول ابن الفارض[٢]:

نسختُ بحبِّي آيةَ العشقِ مِنْ قبلي فأهلُ الهوى جندي وحكمي على الكلِّ

وكـلُّ فتىً يهوى فإنِّي إمامُـــه وإنِّـــي بريٌ من فتىً ســـامعُ العذلِ

تجربة ابن الفارض في رحلة التصوف اعترضتها كثيرًا من الصعوبات والأزمات، وقد اجتازها بالحب، فارتقى بمراتبه، وبلغ الفناء، وارتقى بمراتبه، حتَّى فني عن فنائه، وعاد بكل تلك التجربة الغنية إلى عالم البشر، فما ظنَّ أن أحدًا من الناس قد بلغ ما بلغ من الحب والقرب والوصل، فصنع صورة مبتكرة مستمدةً من القرآن الكريم: فقد شبه تجربة الحب الإلهي بالآيات المثبتات، وتجارب من قبله بالآيات المنسوخات، فنسخت تجربته كل تجارب

---

[١] الطوسي، اللمع، ص ٣١٨.
[٢] ديوان ابن الفارض، ص٣٣٥، ٣٣٦

العشاق قبله، على سبيل الاستعارة المكنية، وبذلك أصبح إمام أهل العشق والحاكم المطلق لمملكة الحب، وقدد أعاد هذا المعنى مرارًا في ديوانه نذكر منها قوله[١]:

قل للذين تقدَّموا قبلي ومن بعدي ومن أضحى لأشجاني يرى

عني خذوا وبي اقتدوا ولي اسمعوا وتحدثوا بصبابتي بين الورى

الأبيات السابقة لا تتضمن صورة فنية، ولكنه تؤيد المعنى الذي افترضه ابن الفارض، وتؤكد إمامته لفئة العشاق.

وعلى نهجه في الحب والتصوف مشى ابن سوار الدمشقي، فيقول[٢]:

وصرتُ أميرَ العاشـــقينَ وكيــف لا ونقلُ أحـــاديثي لِنُدمانهم نُقـــــلُ[٣]

شرعتُ لأهل العشـــــقِ دينَ هواكُمُ فَدَانَ لكم من بعدي الحَزَنُ والسهلُ

بعد غوصه في بحر الحب الإلهي وتضلعه من نبع العشق الطاهر، يرسم ابن سوار صورةَ مدينة العشق، ويرسم لنفسه فيها مكان الإمارة، ولا يكتفي بمنصب الأمير، ولكنَّه يوسع من صورته ليصنع من الهوى دينًا يكون هو المشرِّع الأوَّل لأحكامه. وقد تمسَّك ابن سوار بهذا المنصب المتخيَّل تمسُّكًا قويًّا، لذا كرر هذا المعنى كثيرًا في ديوانه، كقوله: **(من الوافر)**[٤]

فؤادي فيك قد عشقَ الغراما وجسمي صار يلتذُّ السقاما

إذا أحرمت كان إليكَ حجِّي وإن صليتُ أصبحتُ الإماما

وموضع الشاهد في البيت الثاني: فهو إمام دين الحب، يصلي بالعشَّاق ليبلغوا في رحلة الروح ما بلغه ابن سوار.

ويدخل ابن عربي التنافس على إمامة أهل العشق بقوله[٥]:

فنالوا ونلنا لذتين تساويا فملك لمعشوقٍ وملك لعاشقِ

---

[١] ديوان ابن الفارض، ج١، ص٣٦٨

[٢] ديوان ابن سوار، ص ١١٤

[٣] ما يُتفَكَّه به من جوز ولوز وبندق وغيرها.

[٤] ديوان ابن سوار، ص٤١٠

[٥] ترجمان الأشواق، ص١٩٨

بعد خوضه لتجربةٍ متميزة في حب الله، وفي طريق التصوف، ذاق ابن عربي لذة الملك، أصبح ملكًا في العشق الإلهي. وكثرت الأبيات في أشعار المتصوفة، كلٌّ يصور نفسه أنَّه إمام أو أمير أو ملك على العشاق، ولكن أين الحلاج من قائمة التنافس تلك؟ ألم يمثل شعره عتبةً انتقالية على كافة مستويات الشعر الصوفي المعنوية والفنية؟ لم يرد في ديوانه أي إشارة عن تسمية نفسه في أي مكانٍ مرموق، لأنَّه كان في عداوة مع ذاته، كان يتمنى الموت في كل لحظة، فلم يمنحها أي لقب على الآخرين، ولكنَّه تحدَّث بأسلوب بديعٍ عن العاشقين ولعله وثَّق تلك الومضات البرَّاقة من تجربة روحه، يقول في ذلك[١]:

قلوبُ العاشـــقين لها عيونٌ ترى ما لا يراه الناظرونـا

وألســنةٌ بأسـرارٍ تناجـــي تغيبُ عن الكرامِ الكاتبينا

وأجنحةٌ تطـــيرُ بغيرِ ريشٍ إلى ملكوت ربِّ العالمينا

وترتعُ في رياضِ القدسِ طورًا وتشربُ من بحار العارفينا

عبادٌ أخلصوا في السرِّ حتَّى دَنَوا منه وصاروا واصلينا

في صورةٍ بديعة، تمتاز بدقَّة التصوير مع جماله، وتغشاها طمأنينة أهل العشق، وضع الحلاج صفات قلوب العاشقين، لم يحتكر هذه الصفات لنفسه، لأنَّه أدرك أنَّ معراج الوصول إلى الله سبحانه مفتوحٌ أمام الجميع، وكلُّ سالكٍ في هذا الطريق يُفاض عليه من الواردات الإلهية، فيصور قلوب أهل العشق بامتلاكها لحواس خارقة، تستطيع فعل ما لا يدركه البشر، إنَّها ترى مقامات القرب، وتناجي بلغةٍ لا يسمعها إنسانٌ ولا مَلك، تناجي من عمق قلبها، فلا يسمع تلك الهمسات إلا رب العزة، ولتلك القلوب أجنحةٌ تغادر بها عالم الدنيا، وتسبح في ملكوت رب العالمين، وتتنقل في مراتب الحب، حتَّى تشرب من أصفى ينابيع العشق وأعذبها.

لقد صنع الحلاج صورةً حركيةً، نقلت المتلقي بهدوءٍ في مقامات العشق، وحملته على أجنحة القلوب التي تطير في عالمٍ مثالي فيه من القدسية والهيبة ما أحس بها المتلقي، لأنَّ كلمات الحلاج قد نبعت من صميم روحه " **إذا**

[١] ديوان الحلاج، ص١٥٨

خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الآذان"[١]. لقد وصف الحلاج أهل العشق بصفاتٍ تزيد على صفات الإمارة والإمامة وغيرها، منحهم من القدرات ما لا يملكه أمير العشاق. ومنْ يمتلك تلك الصفات الفريدة يكن حقًّا أمير العاشقين

الصورة الثانية: إباحة قتل العاشق:

تعدُّ هذه الصورة من مسلَّمات العشق الإلهي، وأصبحت من قواعد التصوف التي لا تقبل جدلًا، حتى قال عنها أهل التصوف: ركعتان في العشق لا يقبل وضوؤهما إلا بالدم. وانطلاقًا من هذه العبارة توهَّج الشعر الصوفي بصور متألقة، صنعها الشعراء للتعبير عن هذا المعنى، والبداية مع الشبلي في قوله[٢]:

أنبتَتْ صبابتـــكم قرحـــةً على كبدي

بتُّ من تفجُّعـــكم كالأســـيرِ في الصفدِ

نقل الشبلي للمتلقي صورة الألم الذي حل به من شدة الوجد، ولكنَّ بيتيه لم يكونا إلَّا تمهيدًا عن المعنى الذي اكتمل وتألَّق في شعر اللاحقين، فالمرض على شدته لا يبلغ مرتبة القتل، فالشبلي في هذه الصورة دار حول المعنى، وأعطى تفصيلًا واقعيًّا عن عذاب العاشق، وما يحل به من علل وآلام، وهو بهذا خلق إرهاصات لنشوء هذه الصورة التي اكتملت على لسان الحلاج في قوله:

إنَّ الحبيبَ الذي يرضيه سفكُ دمِي دمِي حلالٌ له بالحلِّ والحرمِ

إن كان سفكُ دمي أقصى مرادكم فلا عدَت نظرةٌ منكم بسفك دمي[٣]

ارتقى الحلاج في درجات الحب، حتى بلغ الفناء، فأصبحت ذاته وإرادته وأنفاسه كلها لله سبحانه، لقد ذابت أناه في العتبات المقدسة. وأراد أن يجسد هذا المعنى ضمن صورةٍ تشرح ما وصلت إليه الروح من فناءٍ عن ذاته، طلبًا للبقاء في مقام القرب، فاخترع الحلاج هذا المعنى: إباحة دم العاشق، فالشاعر "**يتوسَّل بالصورة ليعبر عن حالات**

[١] **البيان والتبيين**، ١/ ٨٣و٨٤.
[٢] اللمع، ص ٣٧٩.
[٣] الحلاج، ص١٥٣

لا يمكن أن يتفهمها أو يجسدها بدون الصورة. فهي بتآزرها مع غيرها من العناصر خير موصلٍ لخبرةٍ جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك و القارئ الذي يتلقى[١] لذا جادَ الحلاج بدمه طلبًا لرضا الحبيب، و أباحه رخيصًا هينًا دون استثناء زماني أو مكاني، ضمن نوعٍ من المبالغة التي أضافت تعميقًا للمعنى وتوكيدًا له.

وبِنَفَس الحلاج نطق ابن الفارض، إذ يقول:

طوعًا لقاضٍ أتى في حكمِهِ عجباً أفتى بسفكِ دمِي في الحلِّ والحرم[٢]

قاضي الهوى كان حكمه جائرًا على العشَّاق، لقد أفتى بسفك دم العاشق في كلِّ مكانٍ وزمانٍ، ومع أنَّ الله سبحانه أمَّن الناسَ في حرمه، إلَّا أنَّ هذا القاضي أبرم حكمًا صارمًا لا رجعة عنه. وفي المعنى الذي صوره ابن الفارض أروع تصوير عجبٌ واندهاشٌ من حكم الهوى على العاشق، فعلى الرغم من ابتداء ابن الفارض بكلمة الطواعية التي تفيد الانقياد، إلَّا أنَّ رده فعل الشاعر بالدهشة، جعل المعنى يتراجع عن بيتي الحلاج، ولعلَّ ابن سوَّار الدمشقي فَطِنَ لهذا التقصير، فأنشأ يقول[٣]: (من الطويل)

بحقِّ جنونِي في الهوى بكم اسفكوا دمًا هدرًا ما إن يراد له عقلُ

إذا آثرت قتلي سيوفُ لحاظكم فأعذبُ شيءٍ عندَ عبدكم القتلُ

بلغةِ أهل العشق التي بلغت مرتبة الفناء، يستجدي ابن سوار الناسَ أن يسفكوا دمه كُرمى لمرتبة الحب التي وصل إليها. هذا البيت ليس فيه صورة فنية، إنَّه أسلوب الطلب المباشر: اسفكوا دمًا هدرًا دون تقييد أو تردد، ولكنَّه أراد أن يعتلي صهوة التجربة الصوفية التي اعتلاها الحلاج وابن الفارض، فسبك المعنى سبكًا ثقيلًا، فأزال منه روعة التلميح الصوفي، وقدَّمه دون أي محسناتٍ بيانيَّةٍ تخفف من وطأة شدَّته. ولكنَّه استدرك المعنى الثقيل بصورةٍ في قمة الجمال؛ حمَّلها جزءًا كبيرًا من المعنى المقصود: لقد منح أولويةً لسيوف اللحاظ، إن أرادت قتله فهو ما يستعذبه الشاعر. لقد دمج ابن سوار المعنى الصريح في البيت الأول بالمعنى المرموز في البيت الثاني، فكانت الصورة البديعة في الثاني غلافًا جميلًا غلّف المعنى في البيتين، وبذلك استطاع ابن سوار أن يجاري التقاليد

[١] جابر عصفور، ص٢٦٤
[٢] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٨٣
[٣] ديوان ابن سوار، ص١١٣.

الصوفية في التصوير الفني. ومع أنَّ هذه الصورة لاقت ضعضعةً في شعر ابن سوار، إلَّا أنها استعادت ألقها وجمال بنائها في رائعة السهروردي التي يقول فيها[١]:

وارحمةً للعاشقين تكلَّفوا سرَّ المحبَّة والهوى فضَّاحُ

بالسرِّ إن باحوا تُباحُ دماؤهم وكذا دماء العاشقين تباحُ

وإذا هم كتموا تحدَّث عنهم عند الوشاة المدمعُ السفَّاحُ

من باحَ بينهم بذكر حبيبه دمُه حلالٌ للســيوفِ تباحُ

ضمن إطارٍ معجميٍّ لطيف، يعرض السهروردي صورة إباحة دم العاشق، ولكنَّه يعرضه مرهونًا بشرط، وهو إفشاء السر، سر العبد في معراج القرب، فلكل عاشق أسراره، إن لم يستطع أن يحافظ عليها، فسيباحُ دمه، وإباحة الدم رمزٌ من رموز الصوفية، لا يقصد بها واضح المعنى، فهي تعني مقامًا يعلو مقام الفناء، ولعللهم يقاربون بين إباحة سفك دم العاشق وقصة الذبيح إسماعيل عليه السلام، فالصوفي يقرب نفسه طمعًا في فداءٍ من الله سبحانه يكون على هيئة وارداتٍ عظيمة من أنوار القرب وأحوال الوصل. وفي هذه الصورة ربط المتصوفة بين أرق العلاقات الإنسانية وهو الحب و أقساها وهي القتل، وهذا مفهومٌ انطلق من لسان جرير في الغزل:

إنَّ العيون التي في طرفها حورٌ قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

وفي أبيات السهروردي تلميحٌ قوِّيٌّ على استحالة كتمان العاشق لسره، وبهذا التلميح يكون السهروردي قد ألغى الشرط الذي خطَّه سابقًا، فكل عاشقٍ ستكون دماؤه مباحةً لسيوف العشق، لعل الله يدركهم بفداء الوصل والقرب. واستمر الشعراء التصوف في ربط العشق بالقتل، وعلى هذا المنوال نسج ابن عربي شعره، إذ يقول:[٢]

إنَّ الفراقَ مع الغرامِ لقاتلِي صعبُ الغرامِ مع اللقاءِ يهونُ

---

[١] ديوان السهروردي، ص٥٩
[٢] ترجمان الأشواق، ص٧٢

أتى ابن عربي بصورةٍ تجسيدية للغرام، فشبهه بقاتلٍ سيقدم على سفك دمه إذا استمر بعده عن المحبوب، ولكنَّ هذه الصورة بسيطةٌ، لا تتناسب مع مقام العشق الإلهي التي تذرف فيه الدموع وتباح فيه الدماء، هذه الصورة أتى بها من مخزونه الشعري، فلطالما تحدَّث الشعراء عن الغرام القاتل، فابن عربي لم يراعِ في هذه الصورة خصوصية التجربة الصوفية، ولم يستطع أن يرتقي بها إلى رفعة الصورة الصوفية.

الصورة الثالثة: عهد الله لبني البشر وهم في عالم الذر/ العهد القديم

وفي عمق الرحلة الصوفية، تسبح أرواح شعراء التصوف خارج حدود المكان والمكان، ليشهدوا أحداثًا ويسمعوا عهودًا، ويحضروا ولادة الحياة في هذا العالم، وأكثر ما لفت نظرهم من حوادث، وأكثروا من تصويرها في أشعارهم صورة نداء الله للناس في عالم الذر، الواردة في القرآن الكريم: " **وإذ أخذ ربك من بني آدم من ظهورهم ذرِّيتهم وأشهدهم على أنفسهم ألستُ بربكم قالوا بلى شهدنا أن تقولوا يوم القيامة إنَّا كنا عن هذا لغافلين**" (الأعراف ١٧٢)، وعلى الرغم من بُعد هذه الصورة عن خيال الشعراء إلَّا أنهم وجدوا فيها عهدًا قديمًا بينهم وبين الله سبحانه وتعالى، وجهدوا على إحيائه في نفوسهم. ونبدأ بشعر الحلاج إذ يقول:[١]

شربْـــتُ من مائه ريًّا بـغير فمٍ والماءُ قد كان بالأفواهِ مشـــــروبُ

لأنَّ روحي قديمًا فيه قد عطشَت والجسمُ ما مسَّه من قبلُ تركيبُ

تعارفت في قديمِ الذرِّ أنفسهم فأشرقتْ شمسُهم والدَّهرُ غربيبُ

في هذه الأبيات ينقل الحلاج المتلقي إلى عالمٍ قديم، ولكنَّه حقيقي لا يد للخيال فيه، يعود القهرقرى في غابر الزمن إلى وقت العهد العظيم، فبقدرة الله سبحانه أخذ العهد من بني آدم على الوحدانية، وأجابه جميع بني البشر بالقبول، يصور الحلاج نفسه بحالٍ من الشوق والظمأ الروحي من وقت العهد إلى اليوم، فروحه شربت من الأنوار الإلهية قبل أن يخلق الجسد، وبقيت ظمأى إلى لحظة تجديد العهد مع الله تبارك وتعالى. هذه صورة متخيَّلة لحدثٍ حقيقي، لم يشهده الإنسان، ولكن استطاع الحلاج أن يصور تفاصيل من هذه الحادثة العظيمة، وله في

[١] ديوان الحلاج، ص٧٤

إبداع هذه الصورة " **القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه؛ بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وارحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالمًا متميزًا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة، في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة**"[١]

وللسهروردي في التصوف أنفاسٌ تشبه تلك التي جاد بها الحلاج، ولاسيما في صورة العهد القديم، إذ يقول[٢]:

بيني وبينك في المودة نسبةٌ مكتومةٌ عن سـرِّ هذا العالمِ

نحن الذين تعارفَت أرواحُنا من قبلِ خلقِ اللهِ طينة آدمِ

من صميم تجربة السهروردي في التصوف، يخطف من تلك الومضات الربانية موقفًا عزيزًا عليه، يخلق في خيال المتلقي صورةً لا تفارقه، هي لحظة العهد القديم. إنَّه يذكرها في شعره، لأنَّه شغوفٌ بها، لقد بقي على عهد الله القديم، على عهدٍ أبرمه في زمن الروح قبل خلق الماديات والأجساد، إنَّه مشتاقٌ إلى ذاك العهد حيث كانت الأرواح محررة من قفص الجسد. لذا يذكره بفيضٍ من الحنين والحب، مراعيًا لطف الألفاظ ومناسبتها للمعنى. أمَّا ابن الفارض فقد آثر التلميح في تكوين صورةٍ لهذا المعنى، يتجلى ذلك في قوله[٣]:

نعم بالصَّبا قلبي صبا لأحبَّتي فيا حبذا ذاك الشذى لأحبَّتي

سرت فأسرَّت للفؤاد غُدَيَّةً أحاديثَ جيران العُذيبِ فسرَّتِ

تذكِّرني <u>العهدَ القديمَ</u> لاءِنَّها[٤] حديثةُ عهد من أهيل مودتي

نسج ابن الفارض شعره على نول الرمز، وعلى عادة شعراء العربية يهيج الصبا لديه الحنين، فيذكره العهد القديم، عهده وهو في عالم الذر، كانت لهذه الحادثة بالنسبة لشعراء التصوف خصوصيّةٌ فريدة، فهي تعد اللقاء الأول بين الروح وخالقها، وهناك كان الخطاب الأول، وتم العهد بين الناس وخالقهم، ذكر ابن الفارض هذا العهد

[١] جابر عصفور، ص١٣
[٢] ديوان السهروردي، ص٧٣
[٣] ديوان ابن الفارض، ص٢١١
[٤] هكذا ورد رسمها في الديوان

في شعره على عجلٍ على عكس الحلاج والسهروردي، اللذين تلذذا بذكره وسرد تفاصيل منه ضمن إطار فنيٍّ مبتكر، أما ابن الفارض فقد رضي أن يكون هذا العهد ضمن وصفٍ للصبا وتباريحها. ومثله ابن عربي الذي ضمَّ هذه الصورة على عجالةٍ في حديثه الرمزي عن المحبوبة (النفس) المخضبة (المزاج وتقلبات الهوى) إذ يقول[١]:

فكم عهدت ألا تحول وأقسمت وليس لمخضوبٍ وفاءٌ بأيمانِ

الصورة الرابعة: تضمين صورة مناسك الحج.

تكمن أهمية هذه الصورة بمزجها بين المعنى الصوفي، وغالبًا ما يكون الغزل، وبين أركان الشريعة الإسلامية المتمثلة بمناسك الحج، هذا المزج بين الغزل والتنسك، والعشق والتبتل من شأنه صنع شعرٍ عبقري المعنى وبديع الصورة، وكلَّما زاد البعد بين طرفي التشبيه زادت أهميته وفنيَّته، فكما " **يصعب توليد صورة قويَّة من طرفين متلاصقين، كما يصعب رسم دائرة واضحة من التصاق طرفي الفرجار**"[٢]. وهذا مرهونٌ بتلاحم المعنى مع الصورة (الشكل مع المضمون)، وتعتمد آلية بناء التشبيه الناجح على قدرة المبدع الأدبية وأفق خياله، وصورة الحج التي كثرت في دواوين المتصوفة تعهدت بولادة معنىً فريد من معاني المتصوفة. والبداية مع الشبلي[٣] إذ يقول:

لستُ من جملةِ المحبِّين إن لم أجعلِ القلبُ بيتَه والمقاما

وطوافي إخاله الســـير فيه وهو ركنِي إن أردتْ استلامَا

يتخلَّى الشبلي عن الرمز الغزلي في هذين البيتين، ويصرح بحب الله سبحانه، ولكنَّ هذا التصريح جاء ضمن قالبٍ تصويريٍّ بديع، فشبَّه قلبه بالبيت العتيق، بيت الله الحرام، فحرم عن قلبه كل ما دون ذكر الله وحبه، وفي هذا القلب أقام شعائر الحج: الطواف والسعي، والركن، وكأنَّ الشبلي يحج إلى الله سبحانه في كل جلسة ذكر.

---

[١] ترجمان الأشواق، ص٦٠

[٢] **فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، ، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨، ص٣٢١

[٣] اللمع، ٤٤٣.

وتبلورت أهمية هذه الصورة في الشعر الصوفي، لتفرُّدها بأسلوبٍ مختلف في تقديم المعنى، ولاقت رواجًا في الشعر الصوفي ومن ذلك قول الحلَّاج[١]:

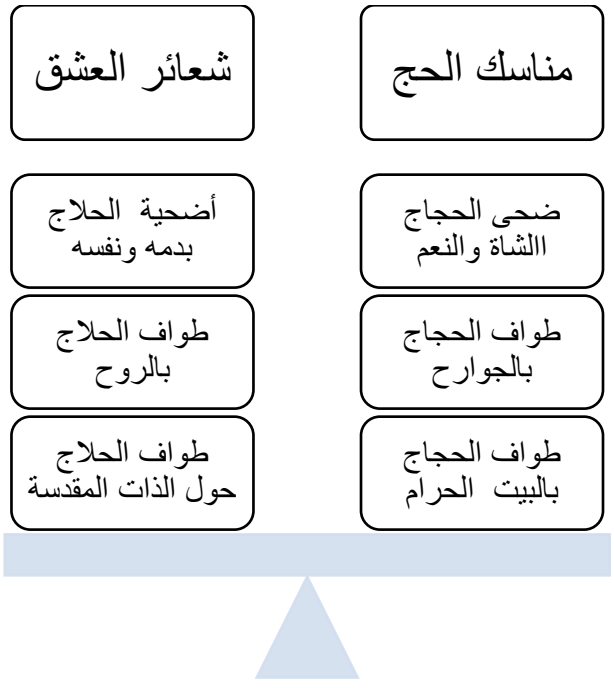
واللهِ لو علمت روحِي بمَن علقَت قامَت على رأسها فضلًا عن القدمِ

يطوف بالبيتِ قومٌ لا بجارحةٍ بالله طافوا فأغناهم عن الحرمِ

ضحَّى الحبيبُ بنفسٍ يوم عيدهم والناسُ ضحوا بمثلِ الشاءِ والنعمِ

للناس حجٌّ ولي حجٌّ إلى سكني: تهدى الأضاحي، وأهدي مهجتي ودمي

ضمن إطارٍ فنيٍّ بديعِ الصنع، يقارن الحلاج بين مناسك الحج ومناسك العشق:



يختم الحلاج المقارنة بإبداء رضًا كبير عن حجه وشعائره، وهو قائمٌ بداره، فالحج عنده رحلة للطواف في ملكوت الله، وأن يحظى بتلك الأنوار والواردات الإلهية. ولا بدَّ من الإشارة أنَّ الحلاج لمَّح في البيت الأول أنَّه لا ينكر الحج ولا يجترئ على تغييره، ولكنَّ الروح تعلَّقت بذي الجلال والإكرام، وطاشت بأنوار الجلال، ففقدت السيطرة على الجوارح، وانقلبت المفاهيم والمسلَّمات، ومن ذلك الحج.

[١] ديوان الحلاج، ١٥٣

وعلى طريقة الحلاج رسم ابن سوار صورةً لحجه وتقرُّبه من الله تبارك وتعالى، يقول في ذلك[١]:

حجِّي إليكَ ورسمُ داركَ كعبتي وإليكَ سعيي والطَّـــوافُ وعمرتي

ولباسُ إحرامي التجردُ عن هوىً إلا هواكَ وعند أمـــــركَ وقفتي

وإذا الحجيجُ إليكَ أهدوا بُدنَهم فتلافُ نفسي في هواكَ عقيدتي

كرر ابن سوار المشاهد ذاتها التي وردت في قصيدة الحلاج، وتمتَّع بحج روحه في ملكوت الله سبحانه، وأضاف عليها صورة لباس الإحرام. لقد أرسى الحلاج مفاهيم صوفية رسخت في قلوب المريدين أهمها رحلة الحج الروحي.

ويتفنن ابن الفارض في دمج شعائر الحج بشعر الغزل، إذ يقول[٢]:

أيا كعبةَ الحسنِ التي لجمالها قلوبُ أولي الألبابِ لبَّت وحجَّتِ

تأتي روعة التشبيه البليغ من قدرة الشاعر على انتقاء طرفٍ استثنائيٍّ في الجمال، فألقى من هيبة الكعبة وجمالها ومكانتها على المحبوب، فمنحه جمالًا ممزوجًا بالروعة. واستطاع ابن الفارض الربط ببراعةٍ بين عناصر لا يمكن لها أن تجتمع بمعنىً واحد، فربط بين معنىً وجدانيّ، هو الغزل والحب، وبين معنى حسِّي يرتبط بالعقيدة والشعائر **وخلق** بهذا الربط عناصر مشتركة بين أطراف تشبيه شديدة التباعد. ومن أوائل المعجبين بهذه الصورة الفريدة ابن سوار، فدمجها في قصيدة عشقٍ صوفيةٍ، يقول فيها[٣]:

لا تُعرضوا عن مُغرمٍ متعرِّضٍ لنداكـــــمُ

صـــبٌّ يُســـرُّ بأنَّه أضحى أسير هواكمُ

ويحجُّ كعبةَ حسنكم وطوافُـــــه بفنائكم

---

[١] ديوان ابن سوار، ص٥٣٣
[٢] ديوان ابن الفارض، ج١، ص٢٣٩
[٣] ديوان ابن سوار، ص١٧٨

استطاع ابن سوار أن يجمع في تشبيه بليغ بين الغزل الصوفي وبين شعيرة من شعائر الحج وهي الكعبة المشرفة، وبلطف الأسلوب منح المعنى الغزلي هيبة المناسك. وصان تقاليد الصورة الصوفية في شعره.

واتسم ترجمان الأشواق بطابع رمزيٍّ غامض، ففي كل قصيدةٍ يحتاج الباحث إلى عدة تأويلات صوفية عامة وخاصة متتابعة حتى يبلغ المعنى الذي قصده الشاعر، ولكن من القراءة الأولى لشعر الترجمان نجد أنَّه ضم باقةً جذابة من الصور البيانية التي قاربت بين الغزل ومناسك الحج، كما في قوله:[١]

تطوفُ بقلبي ساعةً بعدَ ساعةٍ لوجدٍ وتبريح وتلثمُ أركانِي

كما طافَ خيرُ الرسلِ بالكعبةِ التي يقول دليل العقلِ فيها بنقصانِ

وقوله أيضًا[٢]:

خليليَّ عوِّجا بالكثيبِ وعرِّجا على لعلعٍ واطلبْ مياهَ يلملمِ

فإنَّ بها من قد علمتَ ومن لهم صيامِي وحجِّي واعتماري وموسمي

استطاع ابن عربي أن يوافق بين فكرة عميقة مرموزة وبين صورة ضمن إطارٍ فنِّيٍّ فريد، فتعاضدت العناصر بينهما، وكانت النتيجة ولادة نصٍّ صوفيٍّ يتميَّز بعمق المعنى وجمال الهيكل. ففي القصيدة الأولى يشبه قلبه بالكعبة، تطوف بها المحبوبة، وتقبل أركانها، كما يفعل الحاج بالحجر الأسود. وفي القصيدة الثانية حنَّ إلى ديار المحبوبة التي يعبدها، ويؤدي إليها الحج والعمرة، شبه دار المحبوبة بالبيت الحرام. وابن عربي يقصد بالحج الوارد في شعره :"التوجه القلبي إلى الذات الجليلة بغية التسبيح والدعاء"[٣]

[١] ترجمان الأشواق، ص ٦٠
[٢] ترجمان الأشواق، ص٣٥
[٣] شرح ترجمان الأشواق، ص٣٥

الصورة الخامسة: صورة العيون الفتاكة. (سيف اللحاظ القاتل)

ترجع هذه الصورة إلى رائعة جرير في الغزل، إذ يقول:

إنَّ العيون التي في طرفها حورٌ قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

وبعد جرير تفنن أهل العشق بتصوير تلك العيون التي تشعل نيران الهوى في القلب، وتزيد من تباريح العشق ولذته، والبداية مع ابن الفارض في قوله:

سيفًا تَسِلُّ على الفؤادِ جفونُهُ وارى الفتورَ له بها شحاذا[١]

مكمن الجمال في هذه الصورة ليست العيون التي تفعل فعل السيف في القلب، فهي صورة متوارثة في شعر الغزل، ولكن الجمال يكمن في الشطر الثاني، إذ يشبه حركة الجفون اللطيفة في إغلاقها وفتحها بكل لطف بشاحذ السيف تلك الآلة الصلبة الصماء، لقد ربط بين ألطف عضوٍ وأرق حركة، وبين أقسى آلةٍ وأغلظ فعلٍ، وفي الربط بين المتناقضات شديدة التنافر دليلٌ على روعة شعر ابن الفارض، وجمال التصوير فيه. فالاستعارة في هذا البيت اعتمدت على سعة خيال ابن الفارض وقدرته على التوفيق بين الدال ومدلولٌ جديد له، والربط بين المعاني الذهنية والأشياء المادية، بشبكة من العلاقات الفنية، وقد برهن ابن الفارض على صحَّة ترابطها بقوة نفوذها في المتلقي، ويمكن أن نصف الاستعارة في هذا البيت بأنها: " **نوعٌ من التغير الدلالي القائم على المشابهة، بل إنها من أبرز مظاهر النشاط الشعري الذي يطلق المعنى من عقابيل الواقع ليبلغ درجة الخلق الفني والتفجير الثري للطاقات الكامنة في علاقات اللغة وبث الحياة في أوصالها لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف**"[٢]

وقوله أيضًا[٣]:

لقد رمانِي بسهمٍ من لواحِظه أصمى فؤادي فواشوقي إلى الرامي

---

[١] ابن الفارض، ج١، ١٧١

[٢] الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام حمدان، دار القلم العربي، الطبعة الأولى، حلب، ١٩٩٧، ص٢٥٠.

[٣] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٦٣

في هذه الصورة يغير ابن الفارض أداة القتل، فيجعلها سهمًا ناريًّا موجهًا إلى القلب، فيهيجُ فيه لواعج الشوق والحنين إلى صاحب تلك النظرة. بعث ابن الفارض إلى المتلقي شعورًا بلذة هذا السهم، وروعة تكوينه، فاستطاع أن ينزع صفات الألم والعذاب والقتل من السهم، ومنحه صفاتٍ تميل إلى عنوان الحب والجمال.

وعلى طريق ابن الفارض سار ابن سوار الدمشقي، الذي تفوق على أستاذه في رسم صورٍ لتلك اللحاظ الفتاكة، فيقول:[١]

وأشبهَ قاســيونَ له فؤادٌ فدمعي في تدفقِــه يزيد[٢]

ومعشوقُ الجمالِ بكلِّ قلبٍ وإن أفنى محبّيه الصدودُ

وددتُ بسيفِ ناظره تَلافي فإنَّ قتيلَ عينَيه شــهيدُ

في قصيدته هذه تتفجر ينابيع الإبداع الشعري على لسان ابن سوار، فتخترق الجدر لتستقر في عمق النَفس الصوفي للشعر، فقد استطاع أن يصنع من هذه الصورة الفريدة نموذجًا من نماذج شعر الحب والعذاب، فلم يكتف بتشبيه العيون بالسيف الفتاك، ولكنه تمنى أن يقتل بهذا السيف، فقتيله شهيد الحب، وهنا يرجو الفناء في حب الله، ويتمنى الموت على دين الصبابة. وهذه المعاني المطروحة نبعت من تجربة صوفية أصيلة، فليست مجرد التزام بتقاليد القصيدة الصوفية، ويكفي لمعرفة عمق التجربة الصوفية في هذا البيت قدرته على مداعبة مشاعر المتلقي، فأصداء هذه الصورة لم تنحصر في المتعة الذهنية فقط، بل تعدت ذلك لتخط دلالةً صوفيةً جديدة في الحب الإلهي، فقتيل الحب هو شهيد، له كرامة الشهداء، ومنازل الكبرياء. وكثرت هذه الصورة في شعر ابن سوار الدمشقي، وتتشابه في دلالتها ومعناها وطريقة بنائها، نذكر منها قوله[٣]: (من الكامل)

ما خلتُ أنَّ اللحظَ منك صوارمٌ حتى أرقت به دمَ العشَّاقِ

---

[١] ديوان ابن سوار، ص٤٠٧.
[٢] يزيد: أحد فروع بردى السبعة يمر بسفح قاسيون، وقد قصد الشاعر بها التورية :يزيد بمعنى يكثر.
[٣] ديوان ابن سوار، ص١٢٣

وقوله أيضًا[١]: (من المديد)

سيفُ لحظٍ منكَ مسلولُ عن دمِ العشاقِ مسؤولُ

يعتمد ابن سوار في المستوى التصويري على عضوية التراكيب البيانية التي يكررها في بنية الشعر منها سيف اللحاظ، أو سيف العيون، وتحمل في معظمها الدلالة الفنية ذاتها، فهي أداةٌ لغويةٌ وظيفتها رفع مستوى جمال المحبوب في ذهن المتلقي، من أجل تسويغ شدة الحب والوله. واعتمد ابن عربي هذه الصورة في بناء ترجمان الأشواق، يقول فيه[٢]:

بروق سيوفٍ من بروق مباسمٍ نوافج مسك ما أتيحت لناشق

فإن حوربوا سلوا سيوف لحاظهم وإن سلموا هدوا عقود المضايق

اتكأ ابن عربي على الموروث الفني من الصور الصوفية، فدمج الاستعارة في المعنى، دون إضافة لمسةٍ فنيةٍ خاصة به، تضيف على الصورة الدوارة خصوصية دلالية تزيد من تأثيرها في المتلقي. وكثرت الصور الدوارة في الشعر الصوفي لكثافة إنتاجه وتشابه التجربة العرفانية لكل شاعر، والتزام بالتقاليد الصوفية، كالرموز. ومن الصور التي كثر دورانها في الشعر الصوفي: صورة الروح المسجونة في حبس الحياة، وصورة تجربة نبي الله موسى عليه السلام على جبل الطور، ومنعًا للإطالة يعرض البحث بعضًا من الشواهد عن ظاهرة دوران الصور الصوفية.

صورة الروح المسجونة: الحلاج[٣]:

فها أنا في حبس الحياة ممنَّعٌ من الأنسِ فاقبضني إليك من الحبس

السهروردي[٤]:

قُلْ لأصحابِي رأونِي ميتًا فبكوني إذ رأونِي حَزنًا

[١] ديوان ابن سوار، ص١٣٨
[٢] ترجمان الأشواق، ص١٩٨
[٣] ديوان الحلاج، ص٩٨
[٤] ديوان السهروردي، ص١٠٧

أنا عصفورٌ وهذا قفصِي طرتُ منهُ فتخلَّى رهنَا

وفي صورة التجسد بنبي الله موسى عليه السلام:

الحلاج:[١]

أبصرتني بمكان موسى قائمًا في النور فوق الطور حين تراني

ابن عربي[٢]:

توراتها لوح ساقيها سنًا، وأنا أتلو وأدرسها كأنني موسى

ابن الفارض:[٣]

آنستُ في الحيِّ نارًا ليلًا فبشَّرت أهلي

دنــوت منها فكانت نارُ المكلَّم قبلي

وصرتُ موسى زماني مذ صارَ بعضي كلِّي

ولابن سوار[٤]:

في باطني نارُ موسى منك مضرمةٌ والقلبُ مهما تجلَّى حسنك الطور

وختامًا: سلَّط البحث الضوء على ظاهرةٍ أسلوبيةٍ فريدةٍ، وهي دوران الصور في الشعر الصوفي، فمنحته خصوصيةً فنيةً، كما ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالمعنى الصوفي، وأسهمت في تكوين معجمٍ دلاليٍّ صوفي، وعززت وجود الرموز الصوفية في الشعر. وكان لها دور في تكوين البنية الفنية والجمالية للشعر الصوفي، وآثر البحث دراسة أهم الصور الدوارة، التي أسهمت في منح الشعر الصوفي صبغةً فنيّةً فريدةً، وفي تعميق المعنى الصوفي الغامض.

---

[١] ديوان الحلاج، ص١١٨
[٢] ترجمان الأشواق، ص٣٢
[٣] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٤٠
[٤] ديوان ابن سوار، ٢٦٦

أنماط الصورة في الشعر الصوفي:

ثانيًا: الصور المبتكرة في الشعر الصوفي (انزياح الصورة).

يعدُّ هذا النمط التصويري جزءًا من مبحث الانزياح، ضمن الظواهر الأسلوبية للشعر الصوفي، إذ تم فيه دراسة انزياح المعنى، الانزياح الدلالي، الانزياح المعجمي، ... وآثرت الباحثة دمج انزياح الصورة في المبحث الخاص بالمستوى التصويري. وتزامنت ولادة المستوى الإبداعي التصويري في الشعر الصوفي، مع ولادة معانٍ جديدة، التزمها الشعراء، فالمعاني المستحدثة أوجبت صنع صورٍ مبتكرة لتعبرَ عنها، وتمنح المعنى شكلًا فنيًّا، ليحظى بالقبول لدى المتلقي، ويسهم في ترسيخه. وتحتاج الصورة المبتكرة إلى قدرةٍ فنيةٍ مميزة، تستطيع خلق أداة ربط متينة بين المعنى الجديد الحسي الغائب عن إدراك المتلقي وبين مادة التصوير(المشبه به)، ويمكن أن نصف انزياح الصورة بـ" **القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكانٍ بعينه؛ بل تمتدُّ فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك فتعيد تشكيل المدركات وتبني عالمًا متميزًا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة، والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة**[١]. وتنوعت أغراض الصورة المبتكرة في الشعر الصوفي، تعددت مصادره ولكنها تصب في بوتقة الجوهر الصوفي (الحب الإلهي والفناء فيه). ويشترط في انزياح الصورة أن تؤدي وظيفةً جمالية، تكمن في خلق مساحةٍ من الابتكار، وإضافة بصمة مميزة في عالم الشعر. ولا ترتبط الصورة المبتكرة بتدرج الأطوار في الشعر الصوفي، لأنَّه نشاط ذهني يعتمد في تكوينه على قدرة الشاعر الفنية، وسعة خياله. ولتوضيح ذلك يلجأ البحث إلى دراسة أبزر نماذج الانزياح التصويري في الشعر الصوفي، ونبدأ مع سمنون المحب إذ يقول:[٢]

شغلتُ قلبِي عن الدنيا ولذَّتِها فأنتَ في القلبِ شيءٌ غيرُ مفترقِ

وما تطابقت الأجفانُ عن سنةٍ إلا وجدتُـــك بين الجفنِ والحدقِ

[١] جابر عصفور، الصورة الفنية، ص١٣

[٢] اللمع، ص٣١٢.

موضع الانزياح في هذين البيتين هو الاستعارة المكنية في البيت الثاني، فقد استطاع سمنون أن يشرح للمتلقي، أحوال الصوفي في الحب، إلى أن يبلغ مقام المراقبة، التي تقضي حال القرب، فجمع بين لطف المعنى (حب الله والقرب منه) وبين لطف التشبيه (الجفن والعين)، واستطاع أن يبالغ في اللطف عندما جعل معبوده يستقر (معنويًّا) بين ألطف عضوين في جسمه. وقد أدى الانزياح في هذا البيت وظيفةً جمالية غاية في اللطف، ووظيفة معنوية، فالوظيفة الجمالية هي خلق صورة فنيةٍ، تنتمي لغرض الحب، تمتاز بالرقة والدماثة. والوظيفة المعنوية تتجلى في تبسيط مقام المراقبة، ومنحه لبوسًا من اللطف والحب.

- ونلمح انزياحًا في بنية الصورة في قول الروذباري[١]

كتبتُ إليكم بماءِ الجفونِ وقلبي بماءِ الهوى مشربُ

وكفِّي تخطُّ وقلبي يمَلُّ وعيناىَ تمحو الذي تكتبُ

أتى الانزياح التصويري إلى أبيات الروذباري من المجاز ، فمنح الدموع خواص الحبر في الكتابة، وفي البيت الثاني منح القلب صفة المعلِّم الذي يملي على الكَتبة، ثم منح العيون خواص " الممحاة" بانهمار الدموع تمحو ما أملاه القلب وخطته اليد. وروعة الانزياح يكمن في متتابعة الوظائف مع الحفاظ على توهج العاطفة: فالحبر هو ماء العيون، والكف تكتب، والقلب يملي، ثم تمحو العيون بدموعها ما كُتب، وكان الخيال المجنَّح آلةَ تكوين المعنى في هذين البيتين، فـ "**الخيال الشعري نشاطٌ خلَّاق لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صورٍ نسخًا أو نقلًا لعالم الواقع ومعطياته، أو انكاسًا حرفيًّا لأنسقةٍ متعارفٍ عليها، فمن خصائص الخيال الشعري الأصيل أنه يحطم مدركاتنا العرفية**"[٢] وأدى الانزياح وظيفةً صوفية، فهي شرحٌ عن مقام التوبة، وما يلزمه من انهمار للدموع ندمًا وشوقًا.

- للحلاج[٣]:

إذا دهمتكَ خـــيولُ البعا د ونادى الأياسُ بقطع الرجا

[١] اللمع، ص٣٢٠
[٢] جابر عصفور، ص١٤
[٣] ديوان الحلاج، ص ٦٨

فخذْ في شمالِك ترسَ الخضو ع وشُدَّ اليمين بسيفِ البكا

أتى الانزياح إلى بيتي الحلاج لاستخدامه مفردات حربية (معدات الحرب ولوازمه: الترس السيف، الخيول، المداهمة) في صنع صورة من صور التوبة والخضوع لله سبحانه. ولم يؤد هذا الانزياح وظيفةً جماليَّة فمعدات الحرب لا تناسب مقام التوبة. إنَّ فنية الصورة قد ضاعت بين تراكيب التشبيه البليغ ضمن مقابلة ليست سلسة، فلم **تكن الصورة محبوكةً** بإتقان، لأنَّ وجهُ الشبه لا وضوح فيه، مما جعلها **مترهِّلة** فقدت التكثيف الفني، بالإضافة إلى أنَّها لم تقرِّب المعنى البعيد؛ بل جعلته أكثر بعداً وغموضاً، وأحدثت تشويشاً على الفكرة.

- ولابن الفارض:

وقد سخنت عيني عليها كأنَّها بها لم تكن يومًا من الدهر قرتِ

فإنسانها ميتٌ ودمعي غُسله وأكفانه ما ابيضَّ حزنًا لفرقتي[١]

أتى الانزياح التصويري في رسم صورة الموت لسواد العين، وما تبعه من لوازم الميت من تغسيل" بالدمع"، وتكفينٍ "بشيب الشعر". المعنى الذي قصده الشاعر إظهار حزنه وحرقته على بعد المحبوبة، حتى ابيضت عيناه من الحزن (كناية عن ضعف الإبصار من كثرة البكاء). لم يؤد الانزياح وظيفةً جماليةً، فتفاصيل الموت والتغسيل والتكفين تحيط بها الخوف والرهبة والوحشة، لا تناسب مقام الحب وحديث الوصل، المُكتنَف بالأنس والرضا والسعادة. فلم يستطع ابن الفارض أن يقرب بين طرفي الصورة.

- ولابن سوار[٢]

وإن يكُ إنسانُي تدنَّس بعدكـــــــــم برؤية إنسـانٍ فدمعي له غُســـــلُ

أتى الانزياح إلى بيت ابن سوار من قوة التشبيه والترابط المتين بين الشرط وجوابه، ففي حديثه الصوفي الرمزي يعد المحبوب ألا ترى عينه إنسانًا بعد رؤيته (ألَّا يلتفت إلى شيء غير الله سبحانه)، وإذا ما تدنَّست العين فسيطهرها

[١] ابن الفارض، الديوان، ص٢٦٢.
[٢] ديوان ابن سوار، ص١١٤

بالدمع (التوبة). أحسن ابن سوار في دمج الصورة البديعة (تشبيه الدمع بالماء المُطَهِّر) في بنية البيت، وصنع به انزياحًا أدَّى وظيفةً فنيةً جماليةً، ومعنويةً صوفيةً.

- ولابن سوار أيضًا[١]:

فالعينُ تحسدُ أذني إذ يحدثني والأذنُ تحسدُ عيني حين تنظرهُ

والكلُّ يحسدُ قلبِي وهو مسكنُه إذا جلاه على ســـرِّي تفكُّرهُ

نجح ابن سوار في " تشخيص" أعضاء الجسم، ومنحها صفة من صفات الإنسان، وهي الحسد والغيرة.

لجأ الشاعر لهذا التشخيص" الأنسنة" من أجل تعميم تجربة الحب على جسده بعد أن فاضت تلك المشاعر من روحه، وهذه الاستعارة المكنية تفيد المبالغة في الحب. وجاء الانزياح في هذه الصورة من فكرة التنافس في الحب بين الأعضاء، فكل عضو يتمنى أن يستوعب تلك الأنوار الإلهية بكليَّتها، وكانت الغلبة للقلب الذي سكن فيه محبوبه جل وعلا، لما فاض فيه من الأسرار الربانية. وأدى الانزياح وظيفةً جماليةً مميزة، تركت أثرًا تفاعليًّا لدى المتلقي، عند هذا المستوى الإبداعي يتجاوز تأثير الصورة في الشعر إلى تأمُّل طبيعة التفاعل التي تعقبه، مما يرسخ وظيفة الصورة في بنية الشعر.

- ولابن الفارض[٢]:

وهل سلَّمت سلمى على الحَجرِ الذي به العهدُ والتفَّت عليه الأصابعُ

وهل رضعتْ من ثدي زمزمَ رضعةً فلا حرِّمَت يومًا عليها المراضعُ

يأتي الانزياح في البيت الثاني من تفسير الاستعارة المكنية المرموزة، فشبه ماء زمزم بالمرأة المرضع، ذات الحليب الوافر، ومعنى البيت إذا رضعت سلمى ولو لمرةٍ واحدة من زمزم فلن تحرم المراضع، من بعدها، لأنها حصلت على المراد. وقصد ابن الفارض بسلمى الروح الطوافة بملكوت الله سبحانه، وقصد بزمزم الواردات والفيوضات

[١] ديوان ابن سوار، ص١٦٧
[٢] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٢٠٩

والأنوار الإلهية، فإذا ما استقت روحه من بحر الأنوار الإلهية، فلن تُمنع أي خير ولن تحجب عن أي مقام. الانزياح هنا أدى وظيفةً دلاليةً صوفيةً. وهنا نتلمس القدرة الفنية لابن الفارض على صنع تناص مع قصة موسى عليه السلام ، في قصة طفولته وتحريم عليه المراضع إكرامًا لأمه.

- **ولابن سوار الدمشقي في الغزل الصوفي[١]:**

سقيتَ مُدامَ عينيكَ الندامى فماسَ السكرُ بالرجلِ الشديدِ

وأقسمُ لو نظرتَ إلى حديدٍ لأثر سهمُ لحظكَ بالحديدِ

يأتي الانزياح التصويري في هذين البيتين من قدرة ابن سوار على جمع طرفي نقيضٍ لمشبَّه واحد، ففي البيت الأول شبَّه نظرات العيون بالخمرة، وتلك الخمرة ساحرة تسبي العقول وتذهلها بهدوءٍ ورويَّة، وفي البيت الثاني أقسم على قوة تلك النظرات، وشبَّهها بالسهم القوي الفتاك، الذي يترك أثرًا في الحديد الصلب. وألقت بعض مفردات هذا التشبيه (السهم، الحديد، الأثر) من سماتها على الصورة، فاتسم بالقساوة والصلابة والصخب. هذا الانتقال الآمن السلس بين التشبيه اللطيف والتشبيه الشديد خلق انزياحًا فنيًّا في بيتي ابن سوار، وترك أمام المتلقي مساحةً فنيَّةً فيحرض الخيال على تكوين هذه الصور المتنافرة بالعناصر والمتتامة بالمعنى.

- **وللسهروردي:**

إنَّ عيني لشمسِ وجهك شرقٌ ما لدمعي بها سوى الجفن غربُ[٢]

يأتي الانزياح إلى بيت السهروردي من قدرة خياله على ابتكار صورةٍ تعبِّر عن بهاء محبوبه ووضاءة وجهه؛ فشبه وجه الحبيب بالشمس التي لا تغيب عن عينه أبدًا، وليس لها غروب إلا لحظة إغماض الجفون أثناء البكاء، في هذه اللحظة يغيب عن عيونه. ويعدُّ تشبيه وجه الحبيب بالشمس تشبيهًا معروفًا في الشعر العربي، ولكن كان التميز في منح تلك الشمس تمام الشروق، فلا غروب لها، وكان للتقديم والتأخير دورٌ في صنع الانزياح. استطاع السهروردي أن يأتي بصورةٍ من الواقع، ولكنه غيَّر في طبيعتها، وألبسها لبوسًا خياليًّا مدهشًا، " **فليس إبداع**

[١] ديوان ابن سوار، ص١٢٥
[٢] السهروردي، ص٨٧

الشاعر في الصورة الفنية قائمًا على طبيعة الموضوع ونوعه، وإنما في قدرة الشاعر على الإيحاء بحركة الواقع من خلال الصياغة المتميزة التي تحقق توازنًا بين المجهول والمعلوم، المدهش والمعقول، واتخاذ عنصر الإقناع والحوار النفسي سبيلًا إلى الوصول للدهشة المبتغاة، أو القيمة الفكرية المطلوبة"[١]

<u>وفي نهاية دراسة نماذج من أنماط الصورة في الشعر الصوفي حصد البحث نتائج من أبرزها:</u>

١) إنَّ تعدَّد أنماط الصورة الفنيَّة في الشعر الصوفي صنع رؤىً متنوعة تخص التجربة الروحانية لدى المتلقي بحسب طبيعة النمط، وقد تفنَّن شعراء التصوف بتلوين خطابهم بالصور المتنوُّعة،

٢) النمط التقليدي (الصور الدوارة في الشعر الصوفي) شكَّلت ظاهرةً أسلوبيةً، منحت الشعر الصوفي خصوصيةً فريدة، فقد كان دورانها بين الشعراء مبنيًّا على تشابه التجربة الروحية فيما بينهم.

٣) النمط الإبداعي (انزياح الصورة) إنَّ هذا النمط التصويري خلق في الشعر الصوفي (في معظمه) أفقًا صوفيًّا محدثًا، فكل انزياح في الصورة كان نابعًا عن تجربة صوفية جديدة، أراد الشاعر

٤) كلُّ نمطٍ تصويريٍّ حمل هدفَين **جماليًّا ودلاليًّا**، وحاول شعراء التصوف المقاربة بين الدلالة وما يناسبها من نمطٍ تصويريٍّ يكشف جوانب الجمال الفني فيها.

٥) البنية الأساسية المكونة للصورة بنمطيها هي الخيال، فالخيال في الشعر الصوفي كان لا حدود له ولا قيود عليه، وبذلك الأفق الرحب استطاع الشعر الصوفي أن يثري ذاكرة الأدب بأروع الصور الفنية وأجملها.

---

[١] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، ص٥٩

ثانيًا: هيكل الصورة في الشعر الصوفي

الصورة الحركية الصورة اللونية

اعتمد شعراء التصوف في بناء الصورة الفنية على هياكل متعددة الأنواع، استطاعت أن تحمل المعنى الصوفي وتعبِّرَ تعبيرًا متقنًا عن امتداد الخيال فيه، وتستوعبَ حشد الرموز الصوفية في الشعر. وكان أكثرها استعمالًا الهيكل الحركي والهيكل اللوني؛ فالهيكل الحركي للصورة اعتمده شعراء التصوف في تصوير حركة الروح في ملكوت الله سبحانه، ويمكن للصور الحركية أن تنقل المتلقي إلى عالم التجربة الصوفية، ليشاهدَ عالمًا مختلفًا، ويتفاعلَ مع معاني التصوف، قبولًا أو رفضًا. فالصورة الحركية تسهم في توضيح المعنى الصوفي المجرد، لأنَّها تعتمد على آلية الانتقال الذهني إلى منبع المعنى الصوفي، فيدرك المتلقي ماهيته وتفاصيله. أما الصورة اللونية فغالبًا ما تُستخدم في صناعة معاني التضاد اللوني، ما بين الأبيض والأسود، فالأبيض رمز النور والفيوض الإلهية، والأسود يرمز إلى الظلمات والصد والهجر. وبقية الألوان أسهمت في تكوين صور الوصف التي غالبًا ما تنتمي للغزل الصوفي.

ولتوضيح أهمية الصور الحركية واللونية في صناعة الشعر الصوفي ينتقل البحث إلى عرض نماذجَ منها بغية الدراسة والتحليل، والبداية مع **الصور الحركية** الحلاج في قوله[١]: (من البسيط)

ما يفعلُ العبدُ والأقدارُ جاريةٌ عليه في كلِّ حالٍ أيُّها الرائي؟

ألقـاهُ في اليمِّ مكتوفًا وقال له: إيَّاك إيَّاك أن تبتلَّ بالمـــاءِ

يعرض الحلاج في بيته الأوَّل حتمية القدر، وعدم امتلاك الإنسان أسبابَ دفعه. وفي البيت الثاني حوَّل الشاعر المفهوم النظري إلى صورة حركيَّة، أوحت بالمعنى وبسَّطت تعقيده. استطاع التشبيه الضمني أن يوضِّح للمتلقي المعنى النظري الذي بسطه الشاعر في البيت الأول، لأنَّ من طبيعة هذا التشبيه أن يدعم المعنى بالأمثلة، فأتى التشبيه الضمني إلى المعنى المجرد حاملًا معه دليلًا على صدق هذا الافتراض؛ فرسم في الأذهانِ صورةً لشخصٍ

[١] ديوان الحلاج، ص٧٠.

مكتوفِ اليدين، يصارع الغرق، وقد حُذِّر أن يمسَّ الماء. كما كانت لدقة انتقاء الأفعال دورٌ في تحريك الصورة، فالفعل (ألقاه) يفيد معنى الرمي والحركة الإجبارية، كما أفاد الفعل (أن تبتل) معنى مقاومة الماء.

- وللسهروردي[١]:

رأيتُ خيالَ الظـــلِّ أكبرَ عبرةٍ لمنْ كانَ في علمِ الحقيقةِ راقي

شخوصٌ وأشباحٌ تمرُّ وتنقضي سريعًا وأشـــــكالٌ بغيرِ وفاقِ

تجيئ وتمضـــي تارةً بعد تارةٍ وتفنى جميعًا والمـحرِّكُ باقي

اعتمد السهروردي في صنع المعنى على الكناية، التي تعدُّ من ألطف أساليب البيان العربي وأكثرها تنشيطًا للذهن، إنَّها لا تعطي المعنى مباشرًا؛ بل يحتاج إلى إعمال العقل، لإدراك المقصد. كنَّى عن الله سبحانه بالمحرِّك، وكنَّى عن بني البشر بشخصيات خيال الظل. اعتمد السهروردي في إنجاز الكناية على أفعال الحركة، فضمت أبيات السهروردي عددًا من الأفعال التي أسهمت في صنع فيلمٍ وثائقيٍّ مختصرٍ يوضِّح حقيقة الحياة، وحركة الناس في عالمهم، منها: (تمرُّ، تنقضي، تجيئ، تمضي). هذه الأفعال الحركية أوحت للمتلقي بسرعة انقضاء الحياة وتعاقب الأجيال كما تتعاقب مسرحيات خيال الظل. وهذه الصورة بهيكلها الحركي كانت محورًا مهمًا في صنع المعنى وتبسيطه للمتلقي. وللصور الحركية دورٌ مهمٌ في ترجمة المشاعر المتوهجة والعاطفة الفياضة التي تسكن قلوب شعراء التصوف، كقول ابن الفارض[٢]:

أبدًا تســحُّ وما تشــحُّ جفونُهُ لجفا الأحبَّة وابــلًا ورذاذا

منحَ السفوحَ سفوحَ مدمعه وقد بخلَ الغمامُ به وجاد وجاذا[٣]

تجلت الصورة الحركية في هيئة السيول المنحدرة من سفوح الجبال، تلك الجبال التي شهدت وابل دموعه، بعد أن عاشت مدةً من الجفاف، وامتلأت بتلك العبرات البحيرات الصغيرة في سفح الجبل. كانت الصورة الحركية السند في

---

[١] ديوان السهروردي، ص٧٩، ٨٠

[٢] ديوان ابن الفارض، ج١، ص٢٠٤

[٣] الوجاذ جمع وجذ النقرة في الجبل تمسك الماء

تعظيم شعور الحزن لدى ابن الفارض، فهول مصابه مما فاته من أنوار الله سبحانه، وتكمن جمالية الصورة الحركية في مشاركة عناصر الطبيعة في تكوينها ورسمها، ما سمح للمتلقي بنقل فكره وخياله إلى ربوع الطبيعة ليشاهدَ سيول مدامع الشاعر وهي تخترق الجبال وتعيد الحياة إلى الأرض الموات. ولابن عربي :[١]

فسرتُ وفي القلب من أجلِهم جحـــيمٌ لبينِهم تســـتعرْ

فأرسلتُ دمعي أمامَ الركابِ فقالوا متى سالَ هذا النهرْ

قيد ابن عربي شعره في الترجمان بقيود الرمز الغزلي، وكان معدنها الصورة الفنية، التي أنبأت عن حجم العاطفة المتوقدة في قلب الشاعر. وفي هذا المثال يعتمد ابن عربي المبالغة في تصوير نار الشوق والعذاب التي اضطرمت في فؤاده بسبب البين (الهجر)، ورافق هذا الخوف الدموع الغزيرة، فأصبحت كالنهر الذي قطع الصحراء. كانت الصورتان تموجان بالحركة وتفيضان بالحيوية؛ فشكل الجحيم المضطرم وألسنة اللهب المتصاعدة منحت المعنى شكلاً تمثيليًا. والصورة الثانية صبغها بصبغة المبالغة والغلو في الوصف، أشار الشاعر فيها إلى بكائه الغزير، وبالتالي أنبأت المتلقي عن حزنٍ عميقٍ اكتنف قلبه. صورة الحزن والدمع لم تكن صورة ساكنةً، بل كانت تفيض بالحركة، واعتمد الشاعر أفعالًا أوحت بتدفق نهر الدمع، وهي: (أرسلت، سال). وكانت الصورة الحركية أصلَ المبالغة في هذين البيتين. ولابن سوار في المعنى ذاته:

وأصبحَ في قلبي المقلقلِ ساكنًا ونار اشتياقي في سويدائه يغلو [٢]

كان التشبيه البليغ في الشطر الثاني كفيلًا بإضفاء الحيوية على صورة الحب الرتيبة في الشطر الأول، فشبه الشوق بالنار التي تغلي وتستعر، صورة النار المضطرمة صورة حركية توحي بارتفاع ألسنة اللهب. إضافة الحركة إلى صورة الحب المستقر في القلب أوحت بقوته وسطوته على كيان الشاعر.

---

[١] ترجمان الأشواق، ص١٧٥

[٢] ديوان ابن سوار، ص ١١٥

ولابن عربي[١]:

وظرفك فتَّان وطرفُك صارمٌ به فارسُ البلوى عليَّ يصولُ

صورة العيون القاتلة من الصور الدوارة في الشعر الصوفي، وهي من ألطف صور الغزل تكوينًا ووصفًا. أراد ابن عربي أن يتابع الوصف، فاختار لهذه الصورة هيكلًا حركيًّا، يسهم في توكيد شعوره بالألم والعذاب لدى المتلقي، فحمَّل سيف اللحاظ الفتاك لفارسٍ مقدام (فارس البلوى) وزود هذه الصورة بالفعل (يصول) الذي أضاف الحركة، وكسر جمود صورة العيون الفتاكة، وأنبأ المتلقي بالتشبيه البليغ (فارس البلوى) عن معاناة العاشق ، فالهجر والصد والحرمان والجور كلها ضرباتٌ يتلقاها بسيف الجمال.

- وللسهروردي[٢]:

والمرءُ يفرح بالأيَّام يقطعها وكلُّ يومٍ مضى يدنو من الأجل

شبه السهروردي الأيام بالإنسان الذي يمضي (يموت)، أمَّا الناس فكل يومٍ هو جزءٌ من حياتهم، وفي كل صباحٍ يودَّع جزءٌ منها لن يعود إلى الحياة. هذه الصورة تمثل حركة الزمن المنتظمة الرتيبة، تلك الحركة كفيلة بإيصال كل حيٍّ إلى مصيره المحتوم: الموت. وأضافت الصورة الحركية للزمن على المعنى بعدًا وعظيًّا، وهي الدلالة على محدودية عمر الإنسان، فالأيَّام هبةٌ من الله ليس لها مدد أو زيادة.

الصورة اللونية

أسهمت الصور اللونية في خلق مستويات بصرية في الشعر الصوفي، تلك المستويات عمَّقت المعنى الصوفي، وعززت تفاعل المتلقي مع تفاوت اللون، وما يحمله كل لون من آفاقٍ فنيَّة وجمالية.

---

[١] ترجمان الأشواق، ص٢١٠

[٢] ديوان السهروردي، ص ٧٧

والبداية مع ابن الفارض في قوله[١]:

ولبعده اسودَّ الضحى عندي كما ابـ ـيضَّت لقربٍ منه دياجري[٢]

احتوى البيت على لونين صريحين ولونين خفيين، فاللونان الصريحان جاءا على هيئة أفعال: اسودَّ وابيضَّت، واللونان الخفيَّان: الضحى ومن شأنه البياض، والدياجر ومن عادتها السواد. هذه الألوان المنسقة في ثنائيات مقابلة { الضحى ≠ الدياجر، ابيض≠ اسودَّ } شرحت تفاصيل مهمة في علاقة ابن الفارض بربه جل وعلا، فالوصل والقرب يحيل الظلام نهارًا أبيضَ، والهجر والبعد يكسو النهار سوادًا وظلمةً.

- **لابن سوار[٣]:**

ريحانُ عارضه نضيرٌ أخضرُ والخدُّ نارُ حيائِه يتضرَّم[٤]

يعتمد ابن سوار في وصف جمال المحبوبة على الصورة اللونية، فشبه نضرة العارض (صفحة الخد) بنضره وحيوية الريحان الأخضر، لم ينسب اللون لوجه المحبوب ولكنَّه ألحقه بالمشبه به، فالريحان إذا كان نضرًا وفوَّاحًا كان لونه أخضر. وشبَّه حمرة الحياء بالنار المضطرمة في الخد، أوحت هذه الصورة بجمالٍ فريدٍ للمحبوبة، لم يصرِّح باللون الحمر للخدود ولكنَّه لجأ إلى التشبيه البليغ في وصف بديعٍ للون الخدود. أراد ابن سوار أن يوصل للمتلقي مضمونًا مهماً: إنَّ هذا الجمال الاستثنائي يلزمه حبًّاً مشتعلًا متزايدًا.

- ولابن الفارض[٥]:

أبرقٌ بدا من جانب الغورِ لامعُ أم ارتفعت عن وجه سلمى البراقعُ

يبدأ ابن الفارض قصيدته بصورةٍ بديعةِ الجمال، اعتمد في صنعها على تمويه وجود اللون الأبيض، الذي يرمز له بالنور الإلهي، وجود اللون الأبيض في مستوى نظره أوجب عليه التساؤل[٦] عن سببه، وأرجأ ذلك على

---

[١] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٢٣
[٢] الدياجر: الليالي المظلة والمفرد ديجور
[٣] ديوان ابن سوار، ص٢٤٣
[٤] ابن سوار ص٢٤٣
[٥] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص١٩٣
[٦] هذا التساؤل في البلاغة يسمى تجاهل العارف.

أمرين: إمَّا أن يكون برقًا لامعًا ، أو أنَّ الخمار (البرقع) ارتفع عن وجه الحبيبة ، فظهرت تلك البشرة البيضاء الناصعة. إنَّ دمج اللون في الصورة دون ذكر اسمه أو ما يرمز له ينشط خيال المتلقي ليكتشف بنفسه ما اللون المتمم لهذه الصورة وما المقصود به، وهذا يجعل المتلقي يتفاعل مع المعنى من مطلع القصيدة.

وقد أعاد ابن الفارض صياغة هذه الصورة اللونية في غير موضعٍ من ديوانه، واختار لها أن تكون مطلعًا يشد انتباه المتلقي، كما في قوله[١]:

أوميضُ برقٍ بالأُبيرقِ لاحَا أم في ربا نجدٍ أرى مصباحا

أم تلك ليلى العامرية أسفرَت ليلًا فصيَّرتِ المساءَ صباحا

وللسهروردي صورةٌ لونيةٌ عبقرية الصنع تجلَّت في قوله[٢]:

رقَّ الزجاجُ ورقَّت الخمرُ فتشابها فتشاكلَ الأمرُ

فكأنَّـــها خمرٌ ولا قدحٌ وكأنها قدحٌ ولا خمـرُ

يصنع السهروردي صورةً لونيةً رائعة، تتماهى فيها الألوان، دون أن يذكر اسمًا للون، فمن شدة صفاء الخمر وصفاء الزجاج اضطربت الرؤية في نظر السهروردي، وتشابه لون الخمر مع لون الزجاج، حتَّى ظنَّ أنَّ الخمر مجسَّمةٌ دون وعاء، وكأنَّ القدح صفا وخلا من أي أثرٍ للخمر. كان الأثر الجمالي اللوني والصوتي طاغيًا على العمق الدلالي للخمرة الصوفية الذي يقصد به نشوة الوصل وفرح العارف بالواردات و الفيوضات الإلهية.

- ولابن سوار أيضًا[٣]: (من البسيط)

صهباءُ تسرق من أوصاف حاملها توريدَ خدٍّ وأخلاقٍ وطيبَ فمِ

لابدَّ للشاعر في حديثه عن الخمرة أن يصف لونها، ويبدع في ذاك الوصف على عادة الشعراء، وابن سوار يتفنن في ذلك، فيصف لون الخمر بالأحمر الورديِّ، ولكنه لم يصرح بذكر اللون، إنَّما وصف خدود حامل ذاك

[١] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٥٥
[٢] ديوان السهروردي، ص١٠٤
[٣] ديوان ابن سوار، ص٤١٠

الكأس (المحبوبة)، فالخمرة كما تسرق العقل والوعي من الشارب، تنعكس صفاتها عليه، وتصبح ورديَّةً نضرةً كخدود المحبوبة، وتصبح عطرةً فواحةً كرائحتها. وهذا الوصف للخمرة والمحبوبة كله يدخل في باب الرمز الصوفي، الذي يلحق كل جمالٍ بالله سبحانه، ويرمز للخمرة بنشوة الوصال.

وفي نهاية دراسة نماذج من هيكل الصورة في الشعر الصوفي حصد البحث نتائج من أبرزها:

١) هيكل الصورة هو الحامل للمعنى الصوفي والمستوى الفني، تنوعت أشكاله، وكان أكثرها ورودًا في الشعر الصوفي: الهيكل الحركي، والهيكل اللوني.

٢) استطاع الهيكل الحركي أن يصنع تفاعلًا مع المتلقي بتحريض الخيال لديه على مجاراة الصورة ومعرفة مقصدها ومبتغاها.

٣) الصورة الحركية أفادت المبالغة في الوصف التي تخالف العقل والمنطق، وهذه إشارة إلى فيض العاطفة الصوفية، التي تسكن قلوب الشعراء، فلجؤوا إلى الصورة الحركية التي تقرِّب المعنى الصوفي الغامض.

٤) في بعض الصور الحركية، نجح الشعراء في صنع مشهدٍ تمثيليٍّ، ما خلق تفاعلًا مع المتلقي، وجعله في حالة تشوُّقٍ إلى نهاية هذه الصور المتلاحقة .

٥) الصورة الحركية أسهمت في توضيح المعنى الصوفي المجرد، لأنَّها اعتمدت على آلية الانتقال الذهني إلى منبع المعنى الصوفي، فيدرك المتلقي ماهيته وتفاصيله.

٦) الصورة اللونية داعبت المستوى البصري في خيال المتلقي، وجعلته يبصر في الشعر ألوانًا توضِّح المعنى، وتزيده جمالًا في الشكل وتفصيلًا في الدلالة.

٧) الصورة اللونية غالبًا ما استخدمت في صناعة معاني التضاد اللوني، ما بين الأبيض والأسود، فالأبيض رمز النور والفيوض الإلهية، والأسود يرمز إلى الظلمات والصد والهجر. وبقية الألوان أسهمت في تكوين صور الوصف التي انتمت لوصف لون الخمرة و الغزل.

الفصل الثالث: المبحث الثاني: موسيقا الشعر الصوفي

موسيقا الشعر الصوفي

الموسيقا الداخلية:

١) التضاد (المقابلة)

٢) حسن التقسيم

٣) التكرار

توطئة:

امتازت العرب بتنوُّع مصادر الموسيقا في فنونها، فمنها ما يختصُّ بالشعر وحده كالقافية، ومنها ما تزدان به كل الفنون الشعرية والنثرية كالسجع والجناس، ومنها ما يحقق التناسب والانسجام بين تراكيب النص كالتكرار والتوازن والتقابل، ومنها ما يخدم الدلالة المعنوية ويضيف إيقاعاً خفيًّاً بين السطور كالطباق والتضاد، وجميع تلك المصادر الموسيقية ترتبط بالمعنى ارتباطاً وثيقاً حاملةً معها إحساس المبدع وتجاربه وأفكاره ليتفاعل معها المتلقي. وهذا ما وضَّحه الجاحظ بقوله: " **إنَّ العرب يمتاز غناؤها بأنَّها تقطِّع الألحان الموزونة على الأشياء الموزونة، فتضعُ موزوناً على موزون، والعجم تحفظ الألفاظ، فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن، فتضع موزوناً على غير موزون**"[١].

وقد ارتبط المستوى الموسيقي في الشعر الصوفي بخصوصية التجربة الصوفية، وعبَّر عنها بتنوع الموسيقا وتفاوت أصوات الإيقاع بين الهدوء والصخب، فموسيقا الشعر الصوفي هي الجسر اللامرئي الذي يصل المعنى بالهيكل بسلاسةٍ، كما أنَّ العلاقة بين الشعر الصوفي وموسيقاه علاقة بنائية، فالموسيقا الصوفية تدخل في تفسير المعنى، معبر التفاوت الصوتي وتنوع النغمات، ومن شأنها أن تثير العاطفة، وتداعب الوجدان، فهي معزوفةٌ على أوتار الشجن، ما سمح لها أن تكوِّن عامل جذب سمعي للشعر الصوفي.

وقد تعمَّدت الباحثة عدم التطرق لدراسة الموسيقا الخارجية للشعر الصوفي فهذا النوع من الدراسة يتطلب توسُّعًا في البحث، ويعتمد على دراسات إحصائية كبيرة، وبالتالي سيشغل مساحةً كبيرةً من صفحات هذه الأطروحة. وقد تمت دراسة موسيقا الشعر الصوفي لكلِّ شاعرٍ على حدة، لذا آثرت تسليط الضوء على ظواهر أسلوبية في الشعر الصوفي لم تأخذ حقها بالدراسة والتحليل.

[١] البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ج١، ص٣٨٥

الموسيقا الداخلية:

أوَّلًا: التضاد.

لغة الشعر الصوفي لغةٌ خاصة، تتميز بالغموض، وتكتنفها الأسرار، وهي وليدة التجربة الروحية، التي تعتريها التقلبات في المجاهدة والصراعات الداخلية، وتلك التقلبات والصراعات نتج عنها ظاهرة أسلوبية وصوتية مميزة، إنَّها ظاهرة التضاد أو المقابلة. ويمكن أن نعرفها بلاغيًّا بقول العسكري: " **إنَّ المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدِّه في جزءٍ من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة، ... ويسمِّي البلاغيون القدماء الجمع بين ضدين مختلفين المطابقة والطباق والتضاد والتكافؤ**"[١] والمقابلة ظاهرة صوتية تمنح الشعر موسيقا خافتة، لكنها عندما تكون في الشعر الصوفي فإنَّها ستكون ضمن عناصر البناء الأساسية للمعنى الصوفي؛ لأنَّه التضاد سيرصد انفعالات الشاعر، ويكشف عن التأرجح النفسي في منطقة اللاوعي الشعرية لديه، وبالتالي فهو يسهم في صناعة البنية العميقة للشعر الصوفي، كما يسهم في صياغة سمفونية الحب والجمال. ولتوضيح أهمية التضاد كظاهرة موسيقية وأسلوبية ينتقل البحث إلى تحليل النماذج الشعرية.

<u>التضاد في شعر طور التمهيد.</u>

إرهاصات نشوء موسيقا الشعر الصوفي بدأت من شعر رابعة، التي مزجت بموسيقا كلماتها معاني، عدَّها رجال التصوف الدعائم الأساسية للمذهب الصوفي، وكانت التضاد هو الآلية التي مكنتها من ذلك، كقولها[٢]:

أنتَ نــاري وجنَّتـــي ونعيمـــي وأنيســـي وأنتَ نورُ النُّـــورِ

كم نرى يصبر المحب على البعد وكم يلبث الهوى في الصدور

اجتماع النار والجنة في قلب رابعة دليلٌ على وعورة طريق التصوف، فأيسره أن تضطرم نيران الشوق والجوى بين ضلوعها، حتى تستلذ العذاب في سبيل الحب الإلهي، لترتقي بعدها في مقامات القرب والوصل. ومع بساطة

[١] العسكري، أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين (الشعر والنثر)**، تحقيق: مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٩، ص٣٣٧

[٢] الروض الفائق، ص٢٢١.

استخدام التضاد إلا أنه أسهم في تقوية الموسيقا الداخلية والدلالة الصوفية. وفي شعرها القليل نلمح استخدامها لآلية التضاد في تثبيت بعض المعاني الصوفية، كقولها[١]:

صلاتُك نورٌ والعبادُ رقودُ ونومُك ضدٌّ للصلاةِ عنيدُ

اعتمدت رابعة على المقابلة السياقية الواضحة في تقريب معانٍ دينية، إذ جعلت النوم ضدًّا للصلاة، والنوم في المعنى المعجمي ضد اليقظة، ولكنها تعمدت إحداث دلالة مختلفة، في إشارةٍ منها إلى ضرورة ترويض النفس على ترك الشهوات، ومنها حب النوم. وهذا المعنى الذي اعتمدت في إنجازه آلية التضاد يعدُّ خطوةً مهمة في درب التصوف.

<u>التضاد في شعر طور التأسيس:</u>

وتبدأ أهمية التضاد الأسلوبية والموسيقية بالتبلور، وتأخذ موقعها الاستراتيجي من بنية النص الصوفي في شعر التأسيس، نقرأ في شعر الشبلي[٢]:

مِحنَتـــي فيكَ أنَّنِـــي لا أُبـالـي بِمحنَتِـــي

يا شـفائِي من السَّقامِ وإن كنْـــتَ عِلَّتِـــي

تبتُ دهرًا فمذ عرفتك ضيَّـعتُ فيكَ توبتِي

قربُـــكم مثلُ بعدِكُـم فمتى وقتُ راحتِـــي

ظاهرة التضاد في أبيات الشبلي هي محور المعنى، وعين المقصد؛ فتلك المعاني المتقابلة عكست اضطراب نفسية الشاعر، ومنحت المتلقي فرصة الدخول إلى عالم الشبلي الروحي فلمس الباحث تخبط الشاعر في انفعالاته؛ فهو يعاني من المحنة ولا يأبه بها، ويعاني من علّةٍ، الشفاءُ موجودٌ بها، ويتوب وينيب ثم في الله يضيع توبته، وبعدها يتساوى عنده القرب والبعد. احتوت هذه الأبيات على أربعة نماذج من المقابلة، تنوع أنساقها بين "المقابلة

[١] بدوي، عبد الرحمن، شهيدة العشق الإلهي، ص٩٥.
[٢] الأصبهاني، أبو نعيم، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ط١، ١٩٣٨، مكتبة الخانجي، مج ١٠، ص ٢٥٢

اللغوية (المعجمية) والمقابلة السياقية"[١]، **فالمقابلة المعجمية** تلمح مباشرةً وتخضع لقانون المعجم: (القرب ≠ البعد) // (الشفاء ≠ العلة) أما **المقابلة السياقية** فكشفت بوضوحٍ أكبر عن اضطراب تجربة الشبلي، في رحلة القرب الصوفي، فهو يعاني من مشكلة ما في طريق التصوف، ولكن الإشكال الحقيقي هو عدم جدية التعامل معها. ويتجلى الاضطراب الروحي في المقابلة الثانية فتقديم التوبة والاعتراف بها يقابلها ضياع التوبة في ذات الله، إنَّه يستعجل مقام القرب بعد أن أدرك مقام التوبة، وهو بذلك يضيع التوبة بالعجلة. وكلا النسقين (المعجمية والسياقية) شكلت النواة الأساسية في بنية الأبيات، وأضفت عليها صوتًا موسيقيًا ينبئ عن صعوبة تجربة الشاعر. ويعرض البحث لنموذج آخر من نماذج المقابلة في شعر طور التأسيس، مع أبي حفص الشمشاطي، في قولِه[٢]:

لقدْ وضحَ الطريقُ إليكَ قصدًا فمـــا أحـــدٌ أرادك يستـــدلُّ

فإن وردَ الشتاءُ فأنتَ صـيفٌ وإن وردَ المصيفُ فأنت ظلُّ

في البيت الأول يتحدث الشاعر عن طريق القرب من الحضرة المقدسة، ويصف للمريدين سهولته ويسره، ثم يؤكد نظريته بالأدلة والبراهين، معتمدًا على المقابلة المعجمية في تقريب المعنى، فلطف الله سبحانه كالدفء في برد الشتاء، وكالظل الآمن في حر الصيف. دخلت المقابلة المعجمية على هذه الأبيات تحمل سهولة اللغة وبساطة المعنى، وهذا أضاف لونًا موسيقيًا لطيفًا ومألوفًا في أذن المتلقي. عندما يجتمع معنيان متضادان، فإنَّ ذلك يمنح الشعر حُسناً وقوَّةً، وبرهاناً على ما يريد المبدع إظهاره من معنى، "فالضدُّ يظهر حسنه الضد". وتسري في النص موسيقا خفيَّة ونغمةً لطيفة يكون مصدرها التضاد. وختام أمثلة التضاد في طور التأسيس بقول النوري:[٣]

أما تَرى هيَّمنـــي شرَّدني عن وطني

إذا تغيَّبـتُ بـــدا وإن بـــدا غيَّبني

يقول لا تشهد ما تشهد أو تشهدني

---

[١] طرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوبية في الشوقيات، ص٩٨
[٢] الطوسي، اللمع، ص٣٢١
[٣] الطوسي، اللمع، ص٤٤٦

يكشف النوري الأستار عن ومضات من تجربة الروح في بلوغ مقام المشاهدة، في حالٍ من الصراع والمجاهدة، حتى يبلغ ذاك المقام، ويلجأ في توضيح صراعه الروحي إلى نسق المقابلة السياقية، في البيت الثاني قابل بين الغياب والحضور، ضمن نسقٍ متبادل؛ فالحضور لم يُقرن بالحضور، وكان الغياب نصيبًا قاسيًا له في كلا حاليه، وفي البيت الثالث يصنع مقابلة سياقية ضمن قالب من طباق السلب، تخصُّ مذهب التصوف؛ فالمشاهدة الجليلة تتطلب شرط عدم الالتفات عن المقصود. وقد منح التضاد لهذه الأبيات قوةً في المعنى الصوفي ونغمًا موسيقيًّا هادئًا.

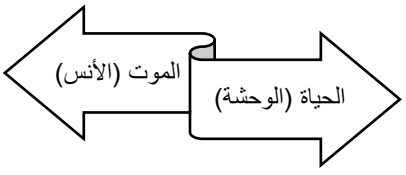
التضاد في شعر طور الفلسفة البسيطة:

كانت ظاهرة التضاد عونًا للحلاج في شعره، بها استطاع أن يشرح طرفًا من فلسفته الصوفية، ويقرِّب بعض المعاني المحدثة، ويبوحَ بشيءٍ من أسرار رحلة الروح، والأمثلة على هذه الظاهرة كثيرة، منها[١] : (من الطويل)

أقلِّبُ قلبِي في سواكَ فلا أرى سوى وحشَتي منه وأنتَ به أُنسي

فها أنا في حبسِ الحياةِ ممنَّعٌ من الأنسِ فاقبضني إليكَ من الحبسِ

يعمد الحلاج إلى استخدام المقابلة المعجمية البسيطة في البيت الأول؛ ففي مناجاته لله سبحانه يبوح بمشاعر متناقضة تسكن قلبه، وهذا التضاد المعجمي الواضح (الوحشة≠ الأنس) يعدُّ السطر الأوَّل في فلسفة الحلاج الصوفية. وفي البيت الثاني يستحدثُ معنىً مهمًّا في التصوف، مستعينًا بالمقابلة السياقية؛ التي تقابل بين الموت والحياة، وبين الأنس والوحشة، فالحياة تقتضي الحرمان من الأنس بالله، وفي الموت ينتهي عهد الوحشة



[١] ديوان الحلاج، ص٩٨

وتكثر أمثلة المقابلة في شعر الحلاج، منها قوله: [١](من البسيط)

والله لو حلفَ العشَّـــاق أنَّهـــمُ موتى من الحبِّ أو قتلى لما حنثوا

قومٌ إذا هجروا من بعد ما وُصلوا ماتوا وإن عادَ وصلٌ بعده بُـــعثوا

يلجأ الحلاج إلى التضاد المعجمي البسيط في بناء شعره، ولكنَّ بساطة هذا التضاد لم يرافقها بساطةٌ في الدلالة؛ فقد أسهمت ثنائية التضاد في البيت الثاني (الهجر≠ الوصل، الموت≠ البعث) في تكوين معانٍ صوفية مهمة، تفصح عن اضطرابات الروح في طريق الحب الإلهي، وتدل ظاهرة التضاد على تغير المفاهيم الثابتة والمسلمات في منطق العشاق. إنَّ حسن توزيع مفردات التضاد وتوابعها خلقَ إيقاعًا موسيقيًّا منتظمًا، سهل استقبال المعنى عند المتلقي.

لم يأت الحلاج بظاهرة التضاد في شعره من أجل الزخرف اللفظي؛ بل كان وجودها في بنية الشعر وجودًا عضويًّا، كقوله [٢]: (مخلَّع البسيط):

غبتَ وما غبتَ عن ضميري فمازجتْ ترحتي سروري

واتصلَ الوصـــلُ بافتـــراقٍ فصارَ في غيبتي حضوري

بحنكة الشاعر المبدع، يلبس الحلاج المقابلة السياقية في شعره لبوس المقابلة المعجمية؛ فيظهر للمتلقي بالقراءة الأولى أنَّ الحلاج اتكأ على التضاد المعجمي باستخدام المفردات الواضحة: (الغيبة≠ الحضور، الوصل ≠ الافتراق، الترح≠ السرور)، ولكن لم يقصد بدمج الأضداد في شعره أن يزخرف الكلام ويزيد من زينته؛ بل قصد توضيح معنىً صوفيٍّ غايةٍ في الدقة؛ ففي البيت الأوَّل قصد الشاعر غياب رب العزة عن الحضور الجلي أمام الأنظار، ولكنَّه حضر في قلب الشاعر الصب، وبهذا الحضور تضاربت المشاعر بين الحزن لغيابه جلَّ وعلا عن الحواس وبالسرور لمؤانسته سبحانه القلبَ. والبيت الثاني جاء ليؤكد المعنى في البيت الأوَّل، وبالطريقة ذاتها؛

[١] ديوان الحلاج، ص٨٠
[٢] ديوان الحلاج، ص٩٣

فوصل الروح جاء بعزل الجسد، وغيبة الجسد لم تمنع من وصول الروح إلى مقام الحضور. وقد أحسن الحلاج في توزيعه مفردات الطباق التي أسهمت في ضبط الموسيقا الداخلية للشعر.

التضاد في شعر طور الرمز وأفانين الحب والفناء:

في هذا الطور لاقت القصيدة الصوفية تطوراتٍ مهمةً، أبرزها طرأ على المستوى التصويري والإبداعي والموسيقي، وأسهم طول القصيدة الصوفية في هذا الطور في تنوع الظواهر الأسلوبية والموسيقية، الأمر الذي سمح بوجود ظاهرة المقابلة بكثرة، حتى غدت ظاهرة المقابلة سمةً أساسية من سمات شعر طور الرمز وأفانين الحب والفناء، ومن أمثلته قول ابن الفارض[١]:

فإحياءُ أهلِ الحبِّ موتُ نفوسِهم وقوتُ قلوبِ العاشقينَ مصارعُ

في شعر ابن الفارض معانٍ عميقة يلجأ الشاعر في سبيل إيضاحها إلى آلياتٍ متنوعة، منها التضاد، وفي بيتٍ واحد جمع ابن الفارض بين التضاد المعجمي والتضاد السياقي من أجل تجميل صورة الحب الصوفي، فالشطر الأول ضم مقابلة معجمية واضحة: (إحياء≠ الموت)، وتحمل معنىً أصيلًا في التصوف، فشرط الارتقاء في مراتب الحب هو مخالفة النفس وجهادها. أما الشطر الثاني فاستخدم مقابلة سياقيةً خدمت المعنى، ومنحته رونقًا جماليًّا وموسيقيًّا بديعًا، فقابل بين القوت والموت في صورةٍ بديعة، يوضح فيها أنَّ غذاء الروح لاستمرار تحليقها في ملكوت رب العزة هي مصرع النفس التي تجذبها إلى دركات المادية. معنى البيت معروفٌ لدى أهل التصوف، ولكنَّ ابن الفارض جمَّله بالصور، مستخدمًا آلية التضاد، الأمر الذي منحَ هذا المعنى قوةً دلاليّةً، ونغمًا صوفيًّا رفيعًا. ويبدع ابن الفارض في نسج صورٍ تنقل المتلقي لعالم الحب الإلهي، خيوطها مفردات الطباق، كقوله[٢]:

طوعًا لقاضٍ أتى في حكمه عجبًا أفتى بسفكِ دمي في الحلِّ والحرمِ

يغري ابن الفارض المتلقي في حديثه عن عالم الحب، الذي يستلذ فيه العذاب كتلذذه بالنعيم، ويبدع في خلق صورةٍ ظاهرها القسوة والشدة، وباطنها أنس الحبِّ ووصله، وللمبالغة في تكوين هذه الصورة يستعين بمفردات

[١] ابن الفارض، ج٢، ص٣٩٧.
[٢] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٨٢.

التضاد المعجمي: (الحل≠ الحرم) التي تسهم في صنع موسيقا داخلية جاذبة للأسماع، تسهم في منح الصورة رونقًا شعريًّا بديعًا، إذ دمغته بصبغة شرعيةٍ لإضافة هالة القوة على هذا الحكم في محكمة الحب الإلهي.

وأعجب التضاد في شعر ابن الفارض تضاد المعنى كما في قوله[١]:

أترى درى أنِّي أحنُّ لهجرِهِ إذ كنتُ مشتاقًا له كوصالهِ

يتجلى تضاد المعنى في هذا البيت في حنينه للهجر كما يحن للوصل، الشوق إلى الهجر كالشوق إلى الوصل أمرٌ في غاية الاستبعاد، فالمعروف والمألوف عند أهل الحب أن تحن القلوب للوصل، وتستعر نار الشوق فيها، وأن تتعوذ من الهجر، ولكن ابن الفارض الشاعر الثائر على الأعراف والمسلمات يميل إليهما سويَّةً، فشوقه للهجر يماثل شوقه للوصل، إنه يعاند الفطرة البشرية، ولكن هل يمكن أن يكون الانزياح في هذه المعنى لعبةً لغويةً لا دلالة فيها؟ يمكن القول إن ابن الفارض لم يكتب الشعر إلا من وحي تجربة الروح لديه، لقد بلغ بحبه أرقى الدرجات، حتى استقرت روحه في مقام القرب، أما الهجر فقد أصبح اسمًا بلا مسمًّى. إنَّه لن يخافَ الهجر، فما هو إلا بعد الجسد عن الروح المستقرة في مقام القرب. (فالهجر بُعدُ الجسد: بعدٌ وهمي، والوصل هو وصل الروح، قربٌ حقيقي)، وتكرر تضاد المعنى أكثر من مرة في ديوانه، فيقول[٢]:

إذا كان حظِّي الهجر منكم ولم يكن بعادٌ فذاك الهجر عندي هو الوصلُ

ما الصدُّ إلا الودُّ ما لم يكن قلى وأصعب شيءٍ غير إعراضكم سهلُ

وفي هذين البيتين نتأكد أن المقصد من الهجر هو بُعدٌ وهميٌّ، بُعد الجسد عن مقام القرب، والبعد الحقيقي هو هجر الروح، فإنَّ كانت الروح مستقرةً في مقام القرب فالشاعر يتساوى لديه الهجر والوصل (المعني بالجسد). هذا الانزياح في المعنى اعتمد في بنائه على آلية التضاد، فالعلاقة بين المعنى والموسيقا الداخلية المتمثلة بالتضاد علاقة بنائية، فألحق كلَّ مفردةٍ صفاتَ ضدِّها. كما منح التضاد عامل جذبٍ سمعيٍّ مميز باضطراب بالإيقاع الموروث الموزون في هذا المعنى.

---

[١] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٧

[٢] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص١٦٥

أمَّا ابن سوار الدمشقي فيُسمع من شعره صوت الموسيقا الداخلية يطغى على موسيقا القافية، لشدة إعجابه بألوان المقابلة (التضاد)، وعشقه للتراكيب القصيرة التي تمنح إيقاعًا داخليًّا قويًّا ومنتظمًا قد يفوق بتنظيمه الإيقاع الخارجي، ولتوضيح ذلك نعرض بعض الأمثلة من ديوانه، يقول في الحب الإلهي[١]: (من الطويل)

بعادُكم سخطٌ وقربكم رضًـــا وهجركم وصلٌ وجوركُم عدلُ

وعُنفُكُم لطـــفٌ وغَدركُم وفًا وصدُّكم عطفٌ ومنعُكم بذلُ

وتضييعُكم حِفظٌ وإفقاركُم غنىً وحربكُم سِلمٌ وحزنكُم سَهلُ

يعشق ابن سوار حسن التقسيم، وقد تيِّم بتلك التراكيب القصيرة التي تعطي النص إيقاعًا داخليًّا منسَّقًا. وفي صناعة موسيقا النص اعتمد على ثنائيات المقابلة، المنتقاة بعناية مفرطة، فمعظم مفردات التقابل جهد الشاعر أن تكون مصدرًا ثلاثيًّا، وقد ضمها في جمل اسمية معطوفة على بعضها، محكمة التوزيع، يحظى كل شطر بثنائيَّتين، فالأبيات الثلاثة ضمت اثنتي عشرة ثنائية، عشر منها جاءت على هيئة أنساق تقابل معجمية:

الهجر	الجور	العنف	الغدر	الصد	المنع	التضييع	الفقر	الحرب	الحزن	
≠	≠	≠	≠	≠	≠	≠	≠	≠	≠	
الوصل	العدل	اللطف	الوفا	العطف	البذل	الحفظ	الغنى	السلم	السهل	

وهنا لابدَّ من القول: إنَّ ابن سوار كان مهندسًا حاذقًا، شكَّل الشعر ضمن هيكلٍ متقن البناء، وضمن لصوت موسيقا التراكيب أن يعلو على موسيقا القافية، معتمدًا على الأنساق التقابلية الناجحة، ولكنَّه ضيع بتلك التراكيب المجتلبة من شعاب الخيال وودیانه أهم عنصر من عناصر البناء الشعري، وهي توهج العاطفة وصدق الإحساس الذي غاب عن مضمون النص، ولم يبلغ المتلقي. وفي وصفه للجلال والجمال الإلهي يقول[٢]:

جمالُك في كـــلِّ الحقائقِ ســـافِرٌ وليس له إلَّا جـــلالُك ســـاترُ

تجلَّيتَ للأكوانِ خلـــفَ ستورها فنمَّت بما ضمَّت عليهِ السـتائرُ

[١] ديوان ابن سوار، ص٢٢٣
[٢] ديوان ابن سوار، ص٥٢٣

في افتتاحية مهيبةٍ يصف ابن سوار الجلال والجمال الإلهي بأوصافٍ متوازية، وينتقي بعنايةٍ مفرطةٍ مفرداته بما يتناسب مع ذاك المقام، ويكون للمقابلة دورٌ في تبسيط المعنى وتوضيح الفرق بين الجمال والجلال، وقد تجلت المقابلة في مفردتي: (سافر ≠ ساتر)، لكن التضاد كان مزيجًا بين التضاد المعجمي والسياق؛ فما الجمال في الكون إلا انعكاسٌ من الجمال الإلهي الكامل، المغطَّى بأستار الجلال الذي لا يُدرك. فالإنسان لا يقوى على معاينة الجلال، ولكن الأثر النفسي الانفعالي المرتبط بالجلال يكمن في الهيبة التي يدركها الإنسان. وقد فرّق ابن عربي ما بين الهيبة والجلال، والأنس والجمال، فالجلال والجمال وصفان لله تعالى، أما الهيبة والأنس فهي المشاعر التي تصيب الإنسان من جلاله تعالى وجماله[١].

إذن يتجلى عند الصوفية الجمال في الجلال، ويتمازجان مع بعضهما في قلب العارف الذي يجعل من الرهبة والرغبة والخوف والرجاء معراجًا لروحه حتى تستريح على العتبات المقدسة. وأبدع الشاعر في اختيار المواد المعجمية، التي تليق بكل صفة، وكان للتضاد دورٌ مهمٌّ في تمكين المعنى ومنح موسيقا داخلية متقنة. وكثرت أمثلة التضاد حتى أصبحت ملمحًا أصيلًا في ديوان ابن سوار، وفي ذاك نعرض قوله[٢]:

أثارَ الثلجُ نارَ الشوقِ عندي ومن عجبٍ يثيرُ الثلجُ نارا

التضاد في هذا البيت تضاد معجمي (الثلج ≠ النار) وهو في هذا السياق كان أساسًا في تكوين صورةٍ غزليَّةٍ بديعة، وأسهم تكرار ثنائية التضاد إلى صنع موسيقا داخلية هادئة، تنسجم مع المعنى اللطيف.

<u>التضاد في شعر طور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي:</u>

لم يأبه شعراء هذا الطور بالزخرف اللفظي، لذا لم تكثر ظاهرة التضاد في أشعارهم، ذلك لانشغالهم برصف صفوف فلسفاتٍ صوفيةٍ محدثةٍ، ولكن لم تخلُ دواوينهم من بعض لمحات التضاد التي جاءت عفو الخاطر، كقول ابن عربي[٣]:

ناديتُ خلفَ ركابِهم من حُبهم: يامنْ غَنَاهُ الحسنُ ها أنا مفلسُ

---

[١] البنية الجمالية، ص١٤٧، ١٤٨
[٢] ديوان ابن سوار، ص٢٠٢
[٣] ترجمان الأشواق، ص٥٢

لغة الحب هي لغة الشعر الصوفي، وهو الموضوع الذي بسط نفوذه على ديوان ترجمان الأشواق، واهتم ابن عربي بلغة الغزل وأولاها عنايةً كبيرة، فاقت اهتمامه بالأسلوب، لذا ندرت ظاهرة التقابل، وقد جاءت في هذا البيت وفق نسقٍ معجميٍّ (الغنى≠ الإفلاس)، ولكنه عمَّق المعنى وجمَّل الصورة، ومنح البيت شذراتٍ من حسن الموسيقا الداخلية. وفي مثال آخر عن التقابل يقول ابن عربي[١]:

ودادي صحيحٌ منكَ يا غاية المنى وقلبِي من ذاكَ الودادِ عليلُ

أتى التقابل في هذا البيت وفق نسق التقابل المعجمي: (صحيح ≠ عليل)، وانسجم المعنى جزئيًّا مع بيت الحمداني:

إذا صحَّ منكَ الودُّ فالكلُّ هيِّنٌ وكلُّ الذي فوقَ الترابِ ترابُ

واعتلَّ القلب من صحة الود وقوته. وللسهروردي[٢]:

حَضَروا وقدْ غابتْ شواهدُ ذاتِهم فتهتَّكوا لمَّا رأوه وصاحُوا

كان التضاد مزيجًا بين التضاد المعجمي والتضاد الدلالي، فالمعجمي تجلَّى في الأفعال: حضروا≠ غابت، والتضاد الدلالي جاء من فعل الحضور بغياب الذات، وهذا المعنى من أسس المعرفة الصوفية، فأوَّل ما يحاربه الصوفي هو ذاته (نفسه) فلا مكان لها في حياة الصوفي، الذي يحرر روحه من أصفاد النفس ودركات الأنا. وللسهروردي[٣]:

بينَ جسمي والسقمِ سلمٌ وبين الجفنِ والنومِ عندما صدَّ حربُ

في توزيعٍ يعتمد على التقديم والتأخير، يزرع السهروردي مفردات التضاد في شعره، ففي البيت الأوَّل جاء التضاد المعجمي في ثنائية: السلم ≠الحرب، أمَّا التضاد السياقي فجاء في ثنائيَّتين، هما: (الجسم والسقم)، (الجفن والنوم)، فالجسم المعتاد فيه أن يكون سليمًا والمرض حالةٌ طارئةٌ عليه، ولكنه ربط بينهما بعلاقة طباقٍ ذهنيةٍ. وفي الثنائية السياقية الثانية نجد أنَّ فعل الجفن (الإغماض) من لوازم النوم، فلما امتنع عن إغماضه حصلت حالة التضاد بينه وبين النوم. تكرار ثنائيات التضاد يصنع نغمًا صوفيًّا يشكل عامل جذبٍ للمتلقي.

---

[١] ترجمان الأشواق، ص٢٠٩
[٢] ديوان السهروردي، ص ٦٣
[٣] ديوان السهروردي، ص ٨٧

ثانيًا: حسن التقسيم.

إنَّه من الأسرار التي زادت من جمال الموسيقا الداخلية في الشعر الصوفي، وسهَّلت وصول المعنى بسلاسةٍ إلى المتلقي. ويصنع **حسن التقسيم** الذي كَثُرَ في الشعر الصوفي موسيقا خفيَّةً، تمنح النص قوَّةً في عرض معانيه، وتزيد من تأثيره في المتلقِّي، من خلال تلك الفواصل الإيقاعية المنتظمة. وينتج حسن التقسيم عن هندسة التوزيع المناسبة للمعنى، مع انتقاء المفردات ذات الدلالة المناسبة للموسيقا والمعنى. والأمثلة في الشعر الصوفي كثيرةٌ، نذكر منها:

حسن التقسيم في شعر طور التمهيد

- رابعة العدوية:[١](من الخفيف).

يا سرورِي ومُنيتي وعِمادِي وأنيســـــي وعِدَّتـــي ومُرادي

أنتَ روحُ الفؤادِ أنتَ رجائي أنتَ لي مؤنسٌ وشوقُك زادي

أنتَ لولاك يا حياتِي وأنسي ما تشتتُ في فســـيحِ البلادِ

يتجلى حسن التقسيم في البيت الأول؛ فقد ضمَّ كل شطر ثلاث مفردات مضافة إلى ياء المتكلم، ما أدى إلى توليد موسيقا السجع، المتوافقة مع إيقاع فواصل المفردات، فنتج عن اندماج موسيقا السجع مع موسيقا حسن التقسيم ضربات إيقاعية قصيرة ومنتظمة، ردفت المعنى بدعائم صوتية، تفصح عن مشاعر فياضة في قلب الشاعرة.

ويتجلَّى حسن التقسيم أيضًا في قولها[٢]:

كأسِي وخمري والنديمُ ثلاثةٌ وأنا المشوقةُ في المحبَّة رابعة

قام معنى البيت وفق هندسة بنائية رياضية؛ فالشطر الأوَّل جمع ثلاث مفردات (الكأس + الخمر + النديم = ثلاثة)، وفي الشطر الثاني منحت الشاعرة الرقم التالي لها والذي وافق اسمها (رابعة)، في أسلوبٍ عجيبٍ للحديث عن الخمرة الصوفية، والتي ترمز به إلى الذهول عن الموجودات في حضرة الأنوار الإلهية. حسن التقسيم هنا صنع

[١] شهيدة العشق الإلهي، ص١٦١، ص١٦٢
[٢] شهيدة العشق الإلهي، ص ١٧٣، ص١٧٤

ملمحًا أسلوبيًّا صوتيًّا في شعر رابعة، فقد استطاعت هذه النغمة الموسيقية أن تكون حاملًا متينًا للمعنى، وتمنح البيت هيكلًا فنيًّا بديعًا في هندسته ومضمونه.

<u>حسن التقسيم في شعر طور التأسيس</u>

- الشبلي:[١]

ودادُكم هجرٌ وحُبُكُم قلًى ووصلُكُم صرمٌ وسلمكم حربُ

في أربع ثنائياتٍ متوازية، يجمع فيها الشبلي بين المقابلة وحسن التقسيم، يصنع الشبلي موسيقا داخلية منتظمةً و متوازية في التراكيب وفي البنية الصرفية؛ فالتراكيب مكونة من جمل اسمية (مبتدأ مضاف إليه كاف الخطاب وميم الجمع، وخبر، والخبر في الثنائيات اسمٌ ثلاثيٌّ، ساكن الوسط في الغالب. هذه الثنائيات المتقابلة أضفت على الشعر هندسةً جماليةً.

- وللجنيد[٢]:

مدلَّـــةٌ هائمٌ لهُ حــرقٌ أنفاسهُ بالحنـــينِ تختلسُ

مهذَّبٌ عارفٌ له فطنٌ من نورِ أنسِ الحبيبِ يقتبسُ

يبثُّ الجنيد شكواه من الحب وآهاته في شعرٍ رقيقٍ، اعتنى بهندسة بنائه لتنطق بكل تفاصيل مشاعره، وكان حسن التقسيم والتوازي باديًا جليًّا في الشطر الأول، فحضر التوازي في البينة الصرفية للمفردات، وفي الترتيب النحوي للجملة، وفي انتقاء الصفات الملائمة للمعنى. وقد أتبع كل شطر بوصفٍ له في الشطر الثاني، يوافقه في الوزن الصرفي، وفي نوع الاشتقاق، (مدلَّه= مهذَّب= على وزن مفعَّل، اسم فاعل من فوق الثلاثي، هائم =عارف= اسم فاعل من فعل ثلاثي،...)

إنّ عناية الجنيد بهندسة البنائية للشعر منحه نغمًا صوتيًّا مضبوط الإيقاع، عبَّر بتميُّزٍ عن إحساس الشاعر.

---

[١] الطوسي، اللمع، ص ٣٦٤

[٢] اللمع، ص٣١٩

حسن التقسيم في طور الفلسفة البسيطة:

- قال الحلاج[١]: (من الوافر)

سكوتٌ ثمَّ صمتٌ ثمَّ خرسُ وعلمٌ ثمَّ وجدٌ ثمَّ رمسُ

وطيـــنٌ ثمَّ نــارٌ ثمَّ نـــور وبردٌ ثمَّ ظلٌّ ثمَّ شمسُ

وحزنٌ ثمَّ ســـــهلٌ ثمَّ قفرُ ونهرٌ ثمَّ بحرٌ ثمَّ يبسُ

وسُكْرٌ ثمَّ صحوٌ ثمَّ شوقٌ وقُربٌ ثمَّ وصْلٌ ثمَّ أنسُ

وقبضٌ ثمَّ بَسْطٌ ثمَّ محوٌ وفرقٌ ثمَّ جمْعٌ ثمَّ طمْسُ

يلخِّص الحلاج طريق التصوف وصفاته وأحواله في قصيدةٍ واحدة متقنة الصنع، عميقة الدلالة، مضبوطة الموسيقا، عجيبة البناء؛ اعتمد في بنائها على مفاهيم صوفية، وفق تقسيمٍ مرتَّب متتابعٍ بحرف الجر (ثمَّ). هذه الثلاثيات صممت سلسلة من الأهرامات المتراكبة التي تؤدي معنى المعنى في التصوف. وقد أنتج هذا الشكل الهندسي المتقن موسيقا انتظمت وفق إيقاعات متوازنة، أسهمت البنية الصرفية للمفردات (كلها ثلاثي ساكن الوسط باستثناء المفردة الأولى) في تكوين الإيقاعات الأساسية، وقد حوت تلك المفردات زخمًا من حرفي السين والصاد، اللذان يمتازان بصفيرهما العالي. والإيقاع الثانوي أتى من الفواصل الصوتية التي حددها حرف العطف (ثمَّ)، وتحديدًا من حرف الثاء ذي الصفير المنخفض، هذه الموسيقا المنتظمة ضمن إيقاعات أساسية ذات صفيرٍ عالٍ، وإيقاعات ثانوية ذات صفير منخفض، كوَّنت عامل جذبٍ سمعيٍّ مهم؛ فقد كان الحلاج موسيقيًّا؛ ضبط تكرار المفردات ضمن فواصل موسيقية رتيبة، ما جعل المستوى الصوتي في هذه القصيدة هيكلًا متينًا، حمل المعنى ونفذ به بسلاسة إلى أذن المتلقي.

اعتنى الحلاج كثيرًا بالموسيقا الداخلية، وأكثر من الفواصل الإيقاعية الناتجة عن حسن التقسيم، ومن أمثلة ذلك:

لبيك لبيك يا سرِّي ونجوائي لبيك لبيك يا قصدي ومعنائي

[١] ديوان الحلاج، ص٩٠

مزج الحلاج ما بين التكرار والتصريع وحسن التقسيم، فكانت النتيجة موسيقا داخلية انبثقت من بين الكلمات، وتركت صدى يتردد في أذن المتلقي، متلهفًا للمزيد من تلك النغمة الشجية. وكان التقسيم الموسيقي للبيت مؤلَّفًا من أربعة مقاطع موسيقية متوازية:

المقطع الأوَّل المقطع الثاني المقطع الثالث المقطع الرابع

لبيك لبيك ياسرِّي ونجوائي لبيك لبيك يا قصدي ومعنائي

أسهم تناوب الإيقاعات المتشابهة المتولدة من كلمة لبيك في منح تواترٍ موسيقيٍّ لطيف، يوحي بالمعنى، فتتمثل للمتلقي صورة المناجاة الرقيقة التي يبثها الحلاج إلى خالقه

<u>حسن التقسيم في شعر طور الرمز وأفانين الحب والفناء:</u>

- لابن سوار[١]

فالوقتُ يسعدُنا والعشقُ يعشقُنا والشمعُ والراحُ والألحانُ تهوانا

والمجدُ يصحبُنا والعزُّ يخطبنا والفضلُ والنيلُ يرضينا ويرضانا

والوجدُ والسكرُ والأحوالُ أجمعها لمن يؤملُنا أدنى عطايانا

صنع ابن سوار الدمشقي في قصيدته نوعين من الموسيقا الداخلية، فالأولى رئيسية تنتهي بانتهاء الشطر ويكون لها إيقاعٌ موسيقيٌّ واضحٌ، والنوع الثاني موسيقا ثانوية تنتج من الفواصل السريعة المحددة بحرف العطف (الواو)، الموسيقا الداخلية الثانوية أنتجت ضربات إيقاعيةٍ سريعةٍ وقصيرةٍ، وموسيقا الداخل الرئيسية أنتجت ضربات إيقاعية أطول من سابقتها، تشمل فيها تلك الضربات القصيرة، وتحدد البدء والوقف. وهذا التنسيق وحسن التقسيم من لوازم الجمال في الشعر الصوفي، وقد عبَّر عن ذلك د. عبد الكريم اليافي بقوله: "**الجمال يسوده الهدوء والاتزان والسلام والاطمئنان وتناسب الأجزاء وكمال كل جزء في المجموع واتساق هذه الأجزاء بعضها مع بعض**

[١] ديوان ابن سوار الدمشقي، ص٦٦.

ومع المجموع واتساق المجموع معها"[١] كما أنَّ هذه الموسيقا الداخلية لم تمنح القصيدة هيكلًا جماليًا فحسب؛ وإنما زادت من تفاعل المتلقي معها، فهذه النغمة تنساب بسهولة إلى ذات المتلقي تحملها نسائم الحب والجمال ، **فالموسيقا أدَّت دورًا مهمًّا في إثارة عواطف الحب، و كانت الموسيقا في كل العصور تلهم العاشقين وتثري خيال المحبين وترهف الآذان، وتدقق المشاعر**[٢]. لذا حرص ابن سوار على تجميل قصائده، وتنسيقها، بحيث تؤدي وظيفةً جماليةً ودلاليةً بآنٍ معًا. وفي قصيدته الطويلة: وصلٌ في المشاهد الجمالية شاهدٌ على تفننه في حسن التقسيم، واهتمامه بموسيقا الشعر الداخلية، والقصيدة طويلة جدًا نذكر طرفًا منها:

أراهُ بأوصـــــافِ الجَمال جميعها بغيرِ اعتقادٍ في الحلـــول المبعِّدِ[٣]

ففي كلِّ هيفاءِ المعاطفِ غـــادةٍ وفي كلِّ مصقول الســـوالفِ أغيدِ

وفي كلِّ بدرٍ لاحَ في ليلِ شـــعرهِ على كلِّ غصنٍ مائـــــسِ القدِّ أملدِ

وفي الدرِّ والياقوتِ والطيبِ والحُلى على كلِّ ساجي الطرفِ لـــدنِ المقلَّدِ

وفي الراحِ والريحانِ والشمعِ والغنا وفي سجعِ ترجيعِ الحمامِ المـــغَرِّدِ

نلحظ أنَّ ابن سوار في قصيدته حاول مزج الفنون ثلاثة ألوانٍ من الفنون؛ ففي شعره الرقيق رسم لوحةً جماليَّةً بديعة المنظر، وفي حسن التقسيم والتناظر بين تلك المشاهد صنع لحنًا موسيقيًّا داخليًّا، متفاوت الإيقاع، منسجمًا مع المشهد الجمالي الذي يرافقه. وهذا الإيقاع المضبوط جزئيًّا شكَّل عامل جذبٍ للمتلقي طلبًا للمزيد من هذه الموسيقا العذبة المرافقة لتلك المشاهد الجمالية.

- **ولابن الفارض**[٤]

وعلَّ اللويلات التي قد تصرَّمت تعودُ لنا يومًا فيظفرَ طامعُ

ويفرحَ محزونٌ ويحـــيا متيَّمٌ ويأنسَ مشتاقٌ ويلتذَّ سامعُ

---

[١] بدائع الحكمة، د. عبد الكريم اليافي، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩٩ ص٦٣

[٢] عادل الألوسي، الشعر والتصوف، ص٣٩

[٣] في الشطر الثاني يؤكد ابن سوار التزامه منهج التصوف السليم الذي يبتعد عن المغالاة، وعن النظريات التي أثارت جدلًا عقائديًّا وفكريًّا استمر إلى إلى وقتنا هذا، وما قصد بالشطر الأوَّل إلا انعكاس أوصاف الجمال والجلال على الكون والإنسان.

[٤] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٢١٠

قرن ابن الفارض عودة ليالي الوصل التي انصرمت (اللويلات تصغير ليالي) بخمس نتائج مهمة، تعدُّ أهداف الصوفي في رحلته، وهي: الفوز والفرح والوصل واللذة والأنس، (على اعتبار أن حياة العاشق هي الوصال). استطاع ابن الفارض أن يبني خمسة تراكيب متوازنة معنويًّا وبنيويًّا، كوَّنت موسيقا الختام، بإيقاعاتٍ صوتية متساويةٍ، تسري في أذن المتلقي لتستقر في وجدانه. ولابن الفارض أيضًا[١]:

وابيضَّ وجهُ غرامي في محبَّتِه واسودَّ وجهُ ملامِي فيه بالحججِ

تباركَ اللهُ ما أحلى شمـــائِلَه فكم أماتَت وأحيَت فيه من مهجِ

جمع ابن الفارض بين التضاد وحسن التقسيم ليصنع موسيقا داخلية لها صوتٌ واضحٌ في ذات المتلقي، هذه الموسيقا استطاعت أن تترجم مشاعر مرهفة جالت في نفس الشاعر، فصنع صورةً لونيَّة قائمةً على المقابلة، ومنحها بنيةً لغويّةً متناظرةً. هذا المزج البديع ما بين التضاد اللوني والتناظر اللغوي خلق موسيقا خفية، تنساب في روح المتلقي، فتداعب المشاعرَ الكامنة في وجدانه.

<u>حسن التقسيم في طور الفلسفة العميقة والترميز الإصطلاحي</u>

- السهروردي[٢]:

أرى قِدَمي أراق دمي وهانَ دمي فها ندمي

مواضع الوصل والفصل بين الحروف، صنعت جناسًا يحمل إيقاعًا موسيقيًّا متناوبًا سريعًا، مرادفًا للمعنى المثقل بالإحباط واليأس. في التقسيم ولم يولِ السهروردي الهيكل الفني لشعره اهتمامًا؛ إذ ترك شعره على سجيته، ينطق بما يختلج في نفسه من آهات الحب والشوق، واهتم بشعر الخمرة الصوفية، وما يرافقها من حال سكرٍ يهيم به خارج حدود العالم المادي.

- ولابن عربي[٣]:

[١] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص١٠٠
[٢] ديوان السهروردي، ص١٠٢
[٣] ترجمان الأشواق، ص١٤٧

بأبي الغصون المائلاتِ عواطفًا العاطفاتِ على الخدودِ سوالفا

المرسلاتِ من الشعور غدائرًا الليِّنـــات معـــاقدًا ومعاطـــفًا

الســـابحاتِ من الدلال ذلاذِلًا اللابســـاتِ من الجمالِ مطارفا

الساتراتِ من الحياءِ محاسنًا تسبي بها القلبَ التقي الخائفا

الراميات من العيون رواشفًا قلبًا خبيرًا بالحـــــروب مثاقفا

استرسل ابن عربي في وصفه النساء الجميلات، وهو في وصفه لهنَّ صنع لحنًا موسيقيًّا نتج عن دقة ضبطه لمطلع كل بيت، وقد زاوج بين الإيقاع الطويل والإيقاع القصير، عندما أردف الشطر الثاني بالوزن الإيقاعي المعياري، ففي هذا الجزء المقتطف من قصيدته (عربية عجماء)، نجده صنع مفتاحًا موسيقيًّا مطلع كل بيت، وأسند له صوتًا رديفًا في الشطر الثاني من بعض الأبيات، وهذه الإيقاعات المتفاوتة في طولها صنعت موسيقا داخلية، تجذب انتباه المتلقي. وله أيضًا:[١]

فديتك يا مَنْ عزَّ حسنًا ونخوةً فليس له بين الحسانِ عديلُ

فروضكَ مطلولٌ ووردك يانعٌ وحسنك معشوقٌ عليه قبولُ

وزهركَ بسامٌ وغصنكَ ناعمٌ تميلُ له الأرواحُ حيث يميلُ

وظرفكَ فتانٌ وطرفك صارمٌ به فارسُ البلوى عليَّ يصولُ

في وصفٍ دمثٍ رقيقٍ لصفات المحبوبة، استخدم ابن عربي تراكيب متوازنةً رشيقةً قصيرةً، تنساب بسلاسةٍ في سمع المتلقي، وقد أسبل عليها حلل الجمال لتزيد من روعتها ولطفها. هذه التراكيب الاسمية صممها وفق نموذجين؛ تراكيب اقتصرت على المبتدأ والخبر، مثل: (روضك مطلولٌ، زهرك بسامٌ، وردك يانعٌ، ظرفك فتانٌ) وتراكيب استرسل في وصفها، مثل: (غصنك ناعمٌ تميل له الأرواح حيث يميل، حسنك معشوقٌ عليه قبولُ) هذا

[١] ترجمان الأشواق، ص٢٠٩، ص٢١٠

التفاوت في طول الجملة الوصفية خلق إيقاعات موسيقية متناوبة بين القصر والطول، انسجمت مع لطف المعنى، وجمال الصورة.

ثالثًا: التكرار.

يتميَّز التكرار في الشعر الصوفي بما يقوم به من وظائف تخدم المستوى الموسيقي والمستوى الدلالي بآنٍ معاً، وتتوضَّح أهمية التكرار الدلالية من خلال تأكيده للمعنى، وربطه بين عناصر البناء الفني. إنَّ وظيفة التكرار لا تقتصر على إضفاء لمساتٍ جماليَّةً على الجانب الصوتي للنص؛ وإنَّما تعمل على خدمة المعنى وتسهيل وصوله للمتلقي، ولذا يقول غريماس: "**ثمة ما يبرر للتكرار وجوده إنَّه يسهل استقبال الرسالة**"[١]. وقد تعدَّدت أنماطه في الشعر الصوفي، وتعمقت دلالته، ومن أمثلته:

<u>التكرار في شعر طور التمهيد:.</u>

لرابعة العدوية:[٢]

راحتي يا إخوتي في خلوتي وحبيبي دائمًا في حضرتي

حيثما كنــتُ أشـاهدْ حسنه فــهو محرابي إليه قبلتي

إن أمتْ وجدًا وما ثم رضًا واعنائي في الورى واشقوتي

يا ســروري وحياتــي دائمًا نشــأتي منك وأيضًا نشــوتي

إنَّ تكرار ياء المتكلم في أبيات رابعة صنع ملمحًا أسلوبيًّا في بنية القصيدة، وأضافَ جرسًا موسيقيًّا حانيًّا ينبئ عن دفقات المشاعر التي تعتري قلب الشاعرة. بتكرار هذا الضمير في معظم مفردات النص (راحتي، خلوتي، حبيبي، حضرتي، سروري، حياتي، نشوتي،...) استطاع المتلقي أن يفكَّ شفرات الشعر الصوفي، وينتقل إلى عالم ما وراء

[١] مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، ص٨٣.

[٢] الحريفيش، الروض الفائق في المواعظ والرقائق، ص١١١

الكلمات، ليكشف أسرار القلب الصوفي الذي لا يحوي إلا الله، ولا يأنس إلا به. وقد أضاف تكرار ياء المتكلم على القصيدة دفقاتٍ عاطفيَّة مؤثِّرةً، تنسجمُ مع الموسيقا الشجية التي صنعها تكرار حرف الياء.

التكرار في شعر طور التأسيس:

- لذي النون المصري:[١]

مَــن لاذ بالله نجـــا بالله وسرَّه مُــرُّ قضــاءِ الله

إن لم تكن نفسي بكفِّ الله فكيف أنقاد لحكـــمِ الله

لله أنفـــاسٌ جـــرت لله لا حول لي فيها بغير الله

نلحظ أن لتكرار كلمة (الله) ثماني مرات في ثلاثة أبيات دلالتين بالغتي الأهميّة؛ أولاهما هي الدلالة المعنوية: فذي النون أراد من تكرار كلمة الله بيان صلته بخالقه جل وعلا، إنه يطرب لذكر اسم معبوده، لذا يعيده ويكرره كلما استطاع ذلك، وتكرار ذكر اسم الله هو أهم وردٍ من أوراد المتصوفة، لذا أراد المصري أن يلفت الانتباه إلى هذا السر الصوفي. أمَّا الدلالة الثانية فقد خدمت المستوى الموسيقي، فخلق تكرار (الله) فواصلَ إيقاعيةً قصيرةً متوازنةً، تنساب بسلاسةٍ في نفس المتلقي لتستقر في قلبه.

التكرار في شعر طور الفلسفة البسيطة:

- للحلاج:[٢]

أنعى إليكَ نفوسًا طاحَ شاهدهـــا فيما ورا الحيث أو في شاهدِ القدمِ

أنعى إليك قلـــــوبًا طالما هطلــت سحائبُ الوحي فيها أبحر الحكــم

أنعى إليك لسانَ الحقِّ مـــذ زمنٍ أودى وتذكاره في الهوى كالعـــدمِ

أنعى إليك بيـــانًا تســـتكين له أقوالُ كلِّ فصيـــحٍ مقولٍ فهـــمِ

---

[١] اللمع، ٣١٨

[٢] ديوان الحلاج، ص١٥٤

أنعى إليك إشاراتِ العقولِ معًا لم يبقَ منهنَّ إلَّا دارسُ العلمِ

قامت القصيدة على عضوية تكرار نسقٍ تركيبيٍّ (أنعى إليك)، هذا النسق كان هيكلًا بنائيًّا للقصيدة برمَّتها، فقد أدَّى دلالة نفسيةً مهمَّة، أفصحت عن حال اليأس والخذلان والإحباط الذي ملأ قلب الشاعر. وقد زاد من تأثير هذا الشعور في ذات المتلقي تكرار الفعل (أنعى)، فهذا الفعل أحاطت به هالةٌ من الحزن والانكسار. هذا الشعور انعكس على صوت الموسيقا الداخلية الناتج عن تكار النسق التركيبي، فيسمع المتلقي بأذن قلبه نغمةً حزينةً شجيَّةً، تترجم حالًا من أحوال الظلم التي أحاطت بالشاعر.

- وللحلاج أيضًا[١]: (من المجتث)

وأنت عندي كروحي بل أنت منها أحب

وأنتَ للعينِ عينٌ وأنت للقلبِ قلبُ

يعتمد الحلاج في بناء شعر الحب على تكرار مفردات ذات دلالة محورية في هذا الموضوع، فمفردات الروح والعين والقلب أشرقت على الأبيات معاني ثريَّةً في العشق الخالص، كما إن تكرارها أضاف عليها موسيقا رقيقة، تنسجم مع دماثة المعنى ولطف الصورة.

<u>التكرار في شعر طور الرمز وأفانين الحب والفناء:</u>

- **لابن سوار:[٢](من البسيط)**

يا ناظري! ناظري وقفٌ على السهرِ ويا فؤادي! فؤادي مسكن الضررِ

ويا حياتي! حياتي غيرُ طيِّبةٍ وهل تطيبُ بفقد السمع والبصر

ويا سروري! سروري قد ذهبتَ به وإن أقام قليلًا فهو في الأثرِ

والقلبُ بعدك يا قلبي تقلِّبُهُ أيدي الغرام على جمرٍ من الفكرِ

[١] ديوان الحلاج، ص٧٢
[٢] ديوان ابن سوار، ص٣٠٤

إنَّ تكرار المفردات المثقلة بمعاني الحب (الناظر (العيون)، الفؤاد، السرور، الحياة، القلب) في شعر ابن سوار بعث فيه رسائل، مضمونها شرحٌ عن جمال الحب ولطفه، هذه الرسائل الصوتية المتكررة يتفاعل معها المتلقي؛ فتكرار المفردات داخل النص الفني يمنحه جرساً موسيقياً، يرتفع بالإمكانيات البنائية للنص، وبذلك يلقى المعنى قبولاً لدى المتلقي. دعم التكرار في هذا المثال الجانب الإيقاعي الذي يساعد على جذب المتلقي، ولكنّ لم يخدم الجانب الدلالي، إنَّ تكرار المفردات كان لصنع موسيقا داخلية يفتتح بها مطلع كل بيت، تتوازى في صداها مع موسيقا الختام (القافية).

- **ولابن الفارض**[١]: (تكرار أنماط أسلوبية)

شـــربنا على ذكر الحبيب مدامـــةً سكرنا بها قبل أن تخلق الكَـــرمُ

ولـــو نظرَ الندمـــانُ ختمَ إنائـــها لأســـكرهم من دونـها ذلك الختمُ

ولـــو نضحوا منها ثـرى قبرٍ ميِّتٍ لعادت إليه الروح وانتعش الجسمُ

ولو طرحوا في فيء حائـــط كرمها عليلًا وقد أشـــفى لفارقه الســقمُ

ولو قربوا من حانها مُقعَدًا مشـــى وينطق من ذكرى مذاقتـــها البكمُ

ولو عبقت في الشرق أنفاس طيبها وفي الغرب مزكومٌ لعـادَ له الشمُّ

ولـو خضِّبت من كاسها كفُّ لامسٍ لمـــا ضلَّ في ليلٍ وفي يدهِ النجمُ

اشتغل ابن الفارض على تجميلِ صورة الخمرة الإلهية، ورفعِ مكانتها إلى أن أصبحت شيئًا استثنائيًّا، غير مألوف، لقد صنع منها نوعًا من السحر؛ السحر الذي يطول كل شيءٍ، ويترك فيه أثرًا إيجابيًّا عظيمًا. فاستعان الشاعر في صنع هذه الصورة المركبة للخمرة الإلهية بتكرار أداة الشرط (لو)، هذه الأداة أدَّى تكرارها إلى صنع لحنٍ موسيقيٍّ فريدٍ في تأثيره، فامتازت القصيدة بنَفَس موسيقيٍّ طويلٍ، كما أدَّى تكرار أداة لشرط في مطلع كل بيت إلى خلق توازنٍ إيقاعيٍّ بين موسيقا الحشو وموسيقا القافية. كان ابن الفارض موسيقيًّا؛ فصنع نسيجًا صوتيًّا بديعًا؛ فحسن اختيار المفردة، والصور المركبة المبتكرة وتكرار النسق التركيبي، كلها عناصر بنائية انصهرت في بوتقة

[١] ديوان ابن الفارض، ج٢، ٢٤٥ وما بعدها.

المعنى وصنعت موسيقا صوفيةً خفيةً، خلقت من تناغم عناصر البناء وانسجامها في ترجمة تجربة الروح في تذوق الخمرة الإلهية.

وتتعدد أنماط التكرار في شعر ابن الفارض منها التكرار الذي يفيد الحسرة كقوله[١]:

يا ساكني البطحاءِ هل من عودةٍ أحيا بها يا ساكني البطحاءِ[٢]

التكرار في هذا البيت صنع إيقاعًا دائريًّا مغلقًا؛ فموسيقا البداية في هذا البيت هي ذاتها موسيقا النهاية، فهذا التكرار ختم أطراف الكلام وأوحى باليأس والحسرة التي تنتاب الشاعر، وهذه الصفة انعكست على المستوى الصوتي فصنعت لحنًا شجيًّا حزينًا.

<u>التكرار في شعر طور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي</u>

- **لابن عربي[٣] : تكرار نسق تركيبي:**

ولو أنَّ إبليـــسَ رأى من آدمٍ نورَ محيَّـــاها عليـه ما أبى

لو أنَّ إدريسَ رأى ما رقم الـ ـحسنُ بخديها إذاً ما كتـــبا

لو أنَّ بلقيـــسَ رأت رفرفها ما خطر العرشُ ولا الصرح ببا

على خطى ابن الفارض في منح الخمرة الإلهية سطوةً لا نهائية، يحاول ابن عربي أن يمنح وجه المحبوبة تلك الحالة الاستثنائية الفريدة، ولكن ابن عربي لا يكتفي بتكرار أداة الشرط (لو)، ولكنه يدعم هذا التكرار بصوتٍ موسيقيٍّ آخر يأتي من السجع؛ لقد أرفق تكرار أداة الشرط بمفردةٍ مسجوعة، وتلك المفردات انتقاها بعنايةٍ من أسماء القرآن الكريم، حتَّى يضفي على موسيقا الشعر الداخلية هالةً من القداسة والرفعة. ودعم الجانب الموسيقي أنَّ مفردات السجع انتهت بحرف السين ذي الصفير العالي، الذي يترك في أذن المتلقي صدىً لصوته. هذه الموسيقا الداخلية المتراكبة من تكرار أداة الشرط مع السجع وصوت الصفير كوَّنت عامل جذبٍ للمتلقي، ودفعته إلى البحث

[١] ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٢
[٢] تكرار (يا ساكني البطحاء) أول البيت وآخره يسمى بلاغيًا: رد العجز على الصدر
[٣] ترجمان الأشواق، ص١٣٠

فيما وراء الكلمات من رموزٍ ومعانٍ دفينة، حتَّى يستخرج ما خبَّأه الشاعر من أسرارٍ وبذلك يحلل شفرات النص، وما يختبئ وراء هذه المتكررات الصوتية من دلالاتٍ عميقة.

- **وللسهروردي:**[١]

لأنوار نور الله في القلب أنوارُ وللسرِّ في سرِّ المحبين أسرارُ

دار المعنى في بيت السهروردي حول كلمتين محوريتين، وهما من مفاهيم التصوف، وهما: نور الله، سر المحب

ومن أجل بيان أهميَّتهما وعمق تأثيرهما كرَّر السهروردي بأسلوبٍ متناظرٍ كل مفردة ثلاث مرات في كل شطر، يقصد بهذا التكرار لفت الانتباه إليهما، لأنَّ" **الاعتماد المسرف على المتكررات الصوتية لابد أن يذهب بالكلام إلى متكررات دلاليَّة**"[٢]. وهذا التكرار كان داعمًا للجانب الدلالي بقدر دعمه للموسيقا الداخلية.

وللسهروردي أيضًا[٣]:

خفض الجناحِ لكم وليس عليكمُ للصبِّ في خفض الجناحُ جناحُ

سمحوا بأنفسهم وما بخلوا بها لمَّا دروا أنَّ الســـــماحَ رباحُ

فتشبَّهوا إن لم تكونوا مثلهم إنَّ التشـــبُّه بالكـــــرامِ فلاحُ

التكرار في أبيات السهروردي أتى معظمه من باب الجناس، ولكنَّه منح الأبيات نغمًا موسيقيًّا لطيفًا وعمقًا معنويًّا للمفردات المتجانسة، وقد توزَّعت المفردات المتكررة بين الشطرين ما جعل الكلام يزيد ترابطًا، فالتكرار "**يشدُّ أطراف الشعر بعضها إلى بعض ويعطي شكله نوعاً من الحركة، يدور الكلام على نفسه ويتكرر دون أن يعيد معناه**"[٤]، كما إنَّ هذا التباعد بين الكلمات المكررة خلق إيقاعًا داخليًّا طويلًا، لطيفًا ومشوِّقًا بآنٍ معًا.

---

[١] ديوان السهروردي، ص٩٣

[٢] شفرات النص، صلاح فضل، ص٩١

[٣] ديوان السهروردي، ص٦٠ وما بعدها.

[٤] عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، ص٨٨، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩١.

وفي ختام دراسة الموسيقا الداخلية في الشعر الصوفي خلص البحث إلى جملة نتائج، من أبرزها:

١) اعتنى شعراء التصوف بالموسيقا الداخلية للشعر، فضبطوا الإيقاع، وخلقوا في أشعارهم نغمًا داخليًّا يوازي نغمة موسيقا القافية.

٢) تنوَّعت أنماط التكرار في الشعر الصوفي، وتعددت دلالاته، من ذلك: تكرار حرف، تكرار أداة، تكرار مفردات، تكرار نسق تركيبي،... وفي جميع أنماطه دعم الجانب الموسيقي والدلالي للشعر.

٣) كان الجناس نمطًا من أنماط التكرار، وقد أدى دورًا في حمل بعض الدلالات المهمَّة في الشعر. كما كان له جرسٌ موسيقيٌّ، دعم الجانب الصوتي للشعر الصوفي.

٤) لتكرار المفردات في الشعر الصوفي أهدافٌ كثيرة، أبسطها التأكيد الظاهري للمعنى، وقد أسهم التكرار في جذب المتلقي، وغالباً ما دخل التكرار في البنية العميقة للشعر الصوفي.

٥) يعدُّ حسن التقسيم في الشعر الصوفي هندسةً جماليَّةً وموسيقية، ارتفع بالإمكانات الفنية والبنائية له، وقد تفنن شعراء التصوف في حسن تكوينه وتوزيعه، فصنع إيقاعاتٍ منتظمة تنسجم مع تدفق العاطفة والمعنى الصوفي.

٦) والمقابلة ظاهرة صوتية منحت الشعر موسيقا خافتة، لكنها عندما حضرت في الشعر الصوفي فإنَّها كانت ضمن عناصر البناء الأساسية للمعنى الصوفي؛ لأنَّ التضاد رصد انفعالات الشاعر، وكشف عن التأرجح النفسي في منطقة اللاوعي الشعرية لديه، وبالتالي أسهم في صناعة البنية العميقة للشعر الصوفي، كما أسهم في صياغة سمفونية موسيقية لطيفة، عنوانها: الحب والجمال.

٧) حضرت المقابلة في الشعر الصوفي ضمن سياقين مهمين، وهما السياق الدلالي والسياق المعجمي، وأسهمت في دعم الجانب المعنوي والمستوى الموسيقي للشعر الصوفي على حدٍّ سواء.

الخاتمة

تبلورت أهمية البحث في دراسته للشعر الصوفي، الذي يمثل انعطافًا مهمًا في تاريخ الأدب العالمي عامةً والشعر العربي على وجه الخصوص، وبامتلاكه مجموعةً من الخصائص والسمات التي يتفرَّد بها، شكَّل التصوف اتجاهًا فنيًّا وفكريًّا ومذهبياً اعتقادياً، وكان الشعر الصوفي هو وليد التجربة الإبداعية والناطق بأسرارها. وفي مضمار دراسة أطوار الشعر الصوفي في العصر العباسي أثمر البحث عن جملة من النتائج، وبعض التوصيات والمقترحات التي تثري عمل الباحث في مجال الشعر الصوفي.

نتائج البحث:

١) إنَّ عالم الشعر الصوفي عالمٌ كثيف الإنتاج، غامض المعنى، متشعب الأفرع، متنوع الثمرات، يستمد نوره من قبس الإسلام، ولكنه في كثيرٍ من الأحيان يغذي جذوة فروعه بشيءٍ من ثقافات الأمم وأعرافها.

٢) أسهمت أطوار الشعر الصوفي في تطوير الملامح الأساسية للشعر الديني ولشعر الغزل ولوصف الخمرة.

٣) مهد الشعر الصوفي الطريق لنشوء المدرسة الإبداعية في الشعر الحديث، لامتلاكها سمات مشابهةٌ لسمات الشعر الصوفي، من أبرزها: الحزن والسوداوية المهيمنة على الشعر، اللجوء، استخدام الخيال المجنح، العاطفة المتأججة، الإحساس بالاغتراب والألم والهروب من الواقع.

٤) من الشعر الصوفي يقطف الفن العالمي ثمار الذاتية والغنائية، فهو ميراث الفن للإنسانية، فالشعر الصوفي يسمو بالإنسان لاتصاله بعالم الروح وقربه من الخالق جل وعلا.

٥) التشابه كبير بين الشعر بمعناه العام والتصوف، فالاثنان هما حالة وجدانية، تسمو فيها الروح فوق الماديات، وتنطق المشاعر بينما تصمت الجوارح، الشعر والتصوف ينشدان الجمال والصفاء. الشعر والتصوف لهما معيار دقيق في دراستهما وهو الذوق السليم.

٦) بسطت الظواهر الأسلوبية في الشعر الصوفي نفوذها على رقعة اللغة، فالتناص والانزياح والتضاد والرمز كلها مفاهيم أدبية وفنية مُزجت بمعاني الشعر الصوفي وعبَّرت عنه. كما أن الظواهر الصوتية والتصويرية حملت خصوصية التجربة الصوفية، ودخلت في تكوين المعنى الصوفي وموسيقا الشعر.

٧) كان التناص مفصلًا حيويًّا في بناء المعنى والمبنى في الشعر الصوفي. تنوعت مشاربه، وأكثر التناص كان مع النصوص الدينية والشعر العربي.

٨) إنَّ التناص الديني في الشعر الصوفي كان سببًا في تألق نصوصه ومنحه هالةً من القداسة والرفعة تتناسب مع المعاني التي طرحها، لأنَّه أدى مهماتٍ جسيمة، تتعلق بالنواحي الفنية والجمالية. وأسهم في وجود الرمز الصوفي ذي الدلالة المكثفة، وقد تطور وأصبح فيما بعد مصطلحات صوفية، منحت المذهب الصوفي منهجًا علميًّا مستقلًّا عن باقي فروع الشعر الديني.

٩) اللغة الصوفية لغة إشارة ينبغي لمن أراد معرفتها أن يتجاوز ظاهر اللفظ إلى باطنه ليصل إلى الحقيقة أو المعنى المراد، فنظرتهم إلى اللغة تختلف عن نظرة غيرهم، ولذلك كان فهمها محوجًا دائمًا إلى التأويل. ولذلك لجؤوا إلى الرمز، فالهدف منه المراوغة والتلميح دون التصريح.

١٠)المحور الرئيس الذي يعد نواة الشعر الصوفي "حب الله" ومنه انطلقت الموضوعات الصوفية المتنوعة، شعر الحب الإلهي وحبَّ الله أوَّل بزوغٍ للشعر الصوفي في ديوان أدبنا العربي.

١١)لغة الجمال في الشعر الصوفي هي مكونات القصيدة؛ فالمعجم اللفظي انتقى من أبوابه أرق مفردات الجمال وأكثرها تعبيرًا وانسجامًا مع المعنى الصوفي، كما أنَّ المستوى التصويري اختار أجمل الهياكل الفنية للتعبير عن المعنى الصوفي، وأسهم الخيال في ابتكار لوحاتٍ جماليّةٍ بديعة تعبر عن رؤى الشاعر، كما صنع المستوى الموسيقي للشعر الصوفي نغمًا صوفيًّا متآلفًا مع المعنى والمفردات والصورة، فكوَّن عامل جذبٍ مهمٍ للشعر.

١٢) كان الشعر في طور التمهيد بسيطًا خاليًا من التعقيد والفلسفة التي جاءت في القرن الرابع الهجري وما بعده، فموضوعات التصوف في هذا الطور مازالت ممزوجةً بأغراض الزهد.

١٣)كانت معظم أشعار طور التأسيس عبارة عن نتف شعرية (بيت أو بيتان أو مقطَّعة لا تتجاوز سبعة أبيات) لأنَّ هذا الشعر وجد لتوضيح معنى التصوف، فالشعر في طور التأسيس لم يقصد لذاته، وإنما كان من جملة مؤكدات الفكرة، ولا سيما إذا علمنا أن شعراء طور التأسيس هم علماء التصوف الذين قعدوا قواعده ووضعوا له أسسًا نابعة من القرآن الكريم والحديث الشريف، وأبعدوا عنه الشوائب الفكرية والعقائدية.

١٤)اعتمد شعر الحلاج على التجريد، فبسطت الأفكار النظرية نفوذها على الشعر ما أدى إلى تراجع دور التصوير في تكوينه، على عكس ابن الفارض وابن عربي والسهروردي وابن سوار، إذ كان التصوير بنيةً عضويَّةً في أشعارهم.

١٥)كان الحلاج قيثارة الشعر الصوفي، فلشعره صوتٌ شجيٌّ يخفي مأساة روحه، فمع تكراره طلب القتل والفناء علا ذاك اللحن الحزين، وبقي صدى صوته يتردد في نفس المتلقي ووجدانه.

١٦) عوَّض الحلاج تراجع المستوى التصويري والحضور الرمزي بقوة الشحن العاطفي، ومن أدواته: التكرار، التضاد، حسن التقسيم، أدوات النداء، المفردات المثقلة بالأثر الوجداني، كألفاظ الحب ومراتبه، وألفاظ العذاب والفناء، والإلحاح على طلب الموت

١٧) شعر السهروردي يختلف عن فلسفته ونثره، فقد كان شعره لطيفًا رقيقًا جاء على أبسط وجهٍ من الشعر الصوفي، ولكنَّه كان يفيض بصدق العاطفة، توحي بذلك المفردات المشحونة عاطفيًا، و التي تعدُّ من رموز الحنين. ولم يولِ السهروردي الهيكل الفني لشعره اهتمامًا؛ إذ ترك شعره على سجيته، فاتسمت مفرداته بالبساطة، والمستوى التصويري كان محكم السبك، ولكنه من الموروث الشعري.

١٨) مثَّل شعر ابن الفارض ظاهرةً أدبيةً وفنيةً وجماليةً، فتحت أمام الشعر الحديث أبوابًا من المعاني المبتكرة والشيفرات اللفظية والرموز المخبَّأة في أثواب الكلمات المتعارف عليها، وقد قدَّم كثيرٌ من النقاد شعر ابن الفارض على الشعر الصوفي؛ لأنَّ الحب وتفانينه وتباريحه كانت محور اهتمامه دون أن يثقلها بالموضوعات الفلسفية، فقدم التجربة الصوفية بقالبٍ فنيٍّ مميز الجمال، مبتكر الخيال، دقيق العبارة.

١٩) وُلد الشعر الصوفي من رحم التجربة الصوفية، التي خُلقت في عالمٍ آخر، هذه التجربة التي عاشها الشاعر الصوفي خارج حدود عالمنا احتاج أن يعبِّر عنها، ولكنَّ لغة عالمنا مع كونها غنيةٌ جدًا وواسعة جدًا، لم تملك القدرة على التعبير عن ظروف عالمٍ آخر.

٢٠)لم يلجأ شعراء التصوف إلى الرموز الشعرية المرأة والخمرة لقصور اللغة في التعبير عن أحوالهم، ولكنهم اشتقوا من اللغة معجمًا يعدُّ ترجمانًا لأحوالهم، فكانت هذه الرموز جسرًا آمنًا لإيصال تفاصيل التجربة الروحية. وأشهر تلك الرموز رمزا الخمرة والغزل.

٢١) كان للخمرة الصوفية مكانٌ مرموقٌ في شعر طور التأسيس؛ لأنَّها ارتبطت بحال السكر وما رافقها من الذهول والدهشة في حضرة القرب الإلهي، الذي لا يعبر عنه إلا أوصاف الخمر وأثره في الشارب

٢٢)كان الرمز الصوفي في شعر الحلاج عبارة عن إشارات سريعة؛ فالحلاج في بناء شعره اعتمد على تجريد الحقائق، ووضع أسسًا لفلسفة صوفية، انطلاقًا من تجربة روحه، وقد عوَّض عن تراجع حضور الرمز الصوفي حسن انتقائه لمفردات الحب والفناء، وكثرة انزياحاته في عناصر بناء، وهذا لا يعني أنَّ شعر الحلاج يخلو تمامًا من الرمز، ولكنّ الرمز في شعره لا يمثل عتبةً انتقاليةً متناسبةً مع ما حققه الرمز الصوفي من حضورٍ كثيفٍ في الأطوار اللاحقة.

٢٣)لم تلحظ الباحثة حضورًا لافتًا للرمز الأنثوي في شعر الحلاج، لأنَّ الحلاج اعتمد على تجريد المعاني وتقديمها للمتلقي على هيئتها الذهنية. وعدم حضور الرمز الأنثوي في شعر الحلاج يؤكد للمتلقي أنَّ شعر الحلاج قام على بنيانٍ استثنائيٍّ في تكوينه.

٢٤) عجَّ شعر طور ابن الفارض وابن سوار بالرمز، فقد اهتم الشاعران به وأبدعا في خلقه وتوريثه للشعر عامةً. ولكثافة إنتاج شعراء هذا الطور لقصائد الرمز أَطلق الباحثة عليه اسم: طور الرمز وأفانين الحب والفناء. وعلى لسان ابن الفارض اكتملت القصيدة الخمرية، وبلغت مرحلة النضج الفني والرمزي، وغدت أنموذجًا يحتذى في الشعر الصوفي الرمزي.

٢٥)استقى ابن عربي الصور والمفردات والبنية المعنوية والهيكلية لشعر الغزل العربي (الصريح والعذري) وقد أشار صراحةً إلى أن هذا الغزل يخص معنىً بعيدًا عرفانيًا ولكن هذا الرمز يكتنفه الغموض والإبهام أكثر من كونه رمزًا صوفيًّا. لأن لغة الغزل الحسي في شعره لم تكن معادلًا موضوعيًّا جيدًا في نقل الإحساس الصوفي والتجربة الروحية، فلغة الغزل لم تستطع التعبير عن تفاصيل التجربة العرفانية لدى ابن عربي

٢٦) أثقل ابن عربي شعره في الترجمان برموزٍ عجز المبنى الشعري عن حملها، ولم تحقق الغاية في ترجمة أحوال الصوفي، وهذا يدل على اضطراب قدرته الإبداعية الشعرية في ابتكار رموزٍ تشيرٍ بخفةٍ وانسيابية إلى المعنى المقصود. ولكنه استطاع أن يؤسس منهجًا بديعًا في المزج بين الغزل العذري والصريح، فوصف الجمال وأبدع فيه، على اعتباره انعكاسًا لقدرة الله في منح الجمال.

٢٧)قُدِّرَ لموشحات الغزل في شعر السهروردي الخلود في ذاكرة الناس، فلطالما صدحت في حناجر المنشدين، وترنَّم بها العاشقون في كل زمانٍ ومكان؛ لأنها لاقت القبول العاطفي في القلب، ووافقت سلاستها الذوق العام الإنساني.

٢٨)كان شعر السهروردي في الخمرة الإلهية بسيطًا لطيفًا رقيقًا تقليديًّا ولكنه تألق بوهج العاطفة المتقدة في روح السهروردي من نشوته بخمرة الحب الإلهي (الواردات المقدسة)

٢٩)التكرار سمةٌ أصيلةٌ وملمحٌ أساسي في ديوان ابن سوار؛ والتكرار لا يقتصر على عنصر واحد من عناصر بناء اللغة الجمالية وإنما يشملها جميعا؛ تكرار الكلمة المفردة، وتكرار التركيب، وتكرار الصورة، وتكرار المضمون الشعري.

٣٠)اعتمد ابن سوار في بناء لغة الجمال في شعره على المبالغة والإغراق في الوصف وكان يستهدف من تلك المبالغات في تصوير الجمال أن يكسر المثل الجمالي الأعلى المستقر في الأذهان.

٣١)دراسة الظواهر الأسلوبية في الشعر الصوفي يفيد في وضع جزئيات النصّ تحت مجهر النقد الأدبي، ويسهم في تفكيك عناصر بنائه لدراسة كلٍّ منها على حدة، ثمَّ اكتشاف خيوط الربط غير المرئية بين جزيئات العمل الأدبي، وتقدير مدى متانتها وقوة جذبها لعناصر البناء. وعلى صعيدٍ آخر دراسة الظواهر الأسلوبية في الشعر الصوفي تعني المحاورة بين الأدب القديم والنقد الجديد، وتؤكِّد حيوية الآداب القديمة، وقدرتها على مواكبة حيثيات النقد العالمي الحديث.

٣٢)صنع الحلاج منعطفًا مهمًّا في طريق التصوف، وكوَّنت أشعاره رؤيةً جديدةً للشعر الصوفي، فاخترع الرموز والمعاني وأنشأ بعض الفلسفات، واحتذى الشعراء الصوفيون بمذهبه، فمثَّلت كلماته انطلاقةً جديدة على كل الأصعدة. وعلى يد الحلَّاج شهد الشعر العربي ولادة معانٍ بكر في الحب والفناء والفلسفة والتأمل. كان الانزياح ظاهرةً أسلوبيةً واسعةَ التأثير والدلالة في شعر الحلاج، طغت على الظواهر الأسلوبية الأخرى كشعر الرحلة والخمرة والغزل.

٣٣) الصنعة البلاغية كانت من أبرز سمات ابن الفارض الأسلوبية، وقد فرضت عليه ترصيع أشعاره بالمفردات القرآنية، التي تدل على قدرة ابن الفارض البيانية في مطابقة المعنى مع الصورة القرآنية، واندماج الصوت الموسيقي في مقابلة الفاصلة القرآنية مع حرف القافية.

٣٤) أثقل الشيخ محيي الدين بن عربي شعره بمعاني الفلسفة العميقة، وكبَّله بأصفاد التأويل، حمَّل الشعر ما لا يحمله، لذا لجأ إلى استخدام الرمز بكثافة، ومن هنا ضاع المعنى بين الرموز والتأويل. كان **الرابط بين الرمز وتأويله في شعر ابن عربي واهيًا ضعيفًا كخيط العنكبوت**، فأكثر من اعتماده على التشابه الصوتي بين الرمز وتأويله (الجناس)، وهذا ما صنع تشويشًا لدى المتلقي في التأويل الصحيح للرمز.

٣٥)مفهوم الفناء الذي قصده الصوفيون فهو أنسب دال على هذا المدلول: أن يفنى عن إرادته ويبقى في إرادة الله سبحانه، ويحيا بين الناس وروحه تسبح في ملكوت رب العزة، بكل هدوء وصمت، فالفناء في الله مفهومٌ يوحى بالهدوء والاستقرار الروحي، أما القتيل والميت وغير ذلك وإن جمَّل الشعراء صورها ولكنَّ شيئًا من مسلمات الدلالة فيها ينساب إلى المعنى الصوفي، وقد يفسده.

٣٦)امتلك التصوير الفني في الشعر الصوفي **وسماً جمالياً** تفرَّد به عن باقي عناصر البناء الأدبي فيه، لأنّ الصورة تنزل في ذهن المتلقي منزلةً رفيعة، ولا ينازعها شيء على هذه المنزلة إلَّا صورةٌ أجمل وأحكم منها، **فالصورة هي المفهوم الرئيس للنظرية الجمالية**[١]، وهذا الجمال الذي صنعته الصورة الشعرية في الشعر الصوفي نتج عن " **انعكاس الطبيعة في الفكر الإنساني بشكل غير فاقد للروح والحياة، وليس مجرَّداً من الحركة وليس بدون تناقضات**"[٢]

٣٧)يعدُّ حسن التقسيم في الشعر الصوفي هندسةً جماليَّة وموسيقية، وقد تفنن شعراء التصوف في حسن تكوينه وتوزيعه، فصنع إيقاعاتٍ منتظمة تنسجم مع تدفق العاطفة والمعنى الصوفي.

٣٨)المقابلة ظاهرة صوتية منحت الشعر موسيقا خافتة، لكنها عندما حضرت في الشعر الصوفي فإنَّها كانت ضمن عناصر البناء الأساسية للمعنى الصوفي؛ لأنَّه التضاد رصد انفعالات الشاعر، وكشف عن التأرجح

---

[١] ميخائيل أوفسيانيكوف، ميخائيل خرابشنكو، جماليات الصورة الفنية، ترجمة رضا ضاهر، دار الهماني للطباعة والنشر، عدن، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.

[٢] المرجع السابق ص١٢.

النفسي في منطقة اللاوعي الشعرية لديه، وبالتالي فقد أسهم في صناعة البنية العميقة للشعر الصوفي، كما أسهم في صياغة سمفونية موسيقية لطيفة، عنوانها: الحب والجمال.

٣٩)حضرت المقابلة في الشعر الصوفي ضمن سياقين مهمين، وهما السياق الدلالي والسياق المعجمي، وأسهمت في دعم الجانب المعنوي والمستوى الموسيقي للشعر الصوفي على حدٍّ سواء.

الاقتراحات

١) دراسة شعر ابن سوار دراسة أسلوبية، تسهم في سبر أغوار النصوص الشعرية وتكشف عن مواطن الروعة والإبداع الفني، لأنَّ شعر ابن سوار لم يلقَ العناية المرجوة من الباحثين في الأدب الصوفي.

٢) جمع شعر شعراء طور التأسيس في ديوان محقق تحقيقًا علميًّا أكاديميًّا، حتى لا تبقى أشعارهم متناثرة في كتب التراجم، وبه يستطيع الباحث في الشعر الصوفي معرفة سمات هذا الطور وأسلوب شعرائه.

٣) إفراد بحثٍ منفصلٍ عن مراتب الحب في شعر ابن سوار التي تفنن في عرضها والحديث عن صفاتها، ومقارنتها بمراتب الحب التي وردت في كتاب روضة المحبين ونزهة المشتاقين لابن قيم الجوزية.

٤) صنع دراسة أكاديمية تختص بتحليل أثر الشعر الصوفي في الشعر الحديث، وفق النقاط الآتية: الخيال، الموسيقا، المفردات، الرؤى.

٥) دراسة الظواهر الأسلوبية في الشعر الصوفي دراسة أكاديمية، والتركيز على مواضيع التناص والانزياح والاغتراب، فهي مواضيع لم تنل حقها بالدراسة والبحث، مع أهميتها في تكوين النص الصوفي.

٦) دراسة لغة الجمال والجلال في الشعر الصوفي، ولاسيما شعر ابن سوار الدمشقي وابن الفارض، اللذين أتقنا هذه اللغة، وكتبا أشعارهما بها.

٧) دراسة فن الموشحات الصوفية دراسة أكاديمية، مع عمل مقارنة من حيث الشكل والأسلوب والمعنى مع الموشحات الأندلسية.

٨) دراسةُ لغة الحوار في الشعر الصوفي دراسةً مبنية على المنهج النفسي، الذي يغوص في أعماق الشاعر ويكشف عن أسرار ذاتية في سطور الشعر الصوفي، لا يدركها المتلقي بالقراءة التقليدية.

ملحقات الأطروحة

الملحق الأوَّل: المصطلحات الصوفية

الملحق الثاني: تراجم شعراء التصوف في العصر العباسي.

الملحق الأوَّل: مصطلحات صوفية.

قدَّم التراث الصوفي (شعره ونثره) للفكر الإنساني زادًا غزيرًا من المعاني والرموز والفلسفات المبتكرة، التي نتجت عن طبيعة هذا التراث؛ فهو مزيجٌ من التجارب الروحية والمجاهدات والتأملات في بوتقة الشريعة الإسلامية، نتج عنها جملةً من المصطلحات والرموز التي ارتبطت بأسرار التصوف.

سبب نشأة المصطلح الصوفي:

نعيد في ذكر سبب نشوء المصطلح الصوفي ما تواتر في كتب التصوف: فلكلِّ علمٍ من العلوم مثل الفقه والحديث والمنطق والجبر والهندسة والطب والتشريح والفلك والجغرافيا وغيرها اصطلاحاتٌ خاصة، تستوعب معاني متعددة بمفردات محدودة، تختزل بحروفها جملة أو أكثر، لا يعلم مغزاها إلَّا أهل الاختصاص وأرباب العلم، وكذلك الأمر في التصوف؛ فهو مذهبٌ يسلكه الصوفيون للوصول إلى الحقيقة الكاملة، واعتمدوا على مفردات وإشارات تخص السالك في هذه الطريق، ولا تفهم فهمًا معجميًّا؛ لأنَّ واضعي هذه المصطلحات أخرجوها من أبوابها المعجمية، وأحدثوا لها دلالاتٍ توضح مراحل السير في طريق الحقيقة وصعوباته، فكلُّ مصطلح من مصطلحات الصوفية يقوم مقام عبارة، أو يختزل صورة من صور السير. إنَّ اللغة لم تعجز في قدرتها التعبير عن مشاعر الصوفية ومواجيدهم وأحوالهم، ولكنَّ الصوفية قد اعتمدوا المصطلحات كرموز إيحائية تخصُّ السالك في طريق الحقيقة.

أمَّا عن **مصادر المصطلح الصوفي:** فهي متنوعة المشارب قد خرج معظمها من دلالاته المعجمية ولبس لبوسًا صوفيًّا جديدًا. والمصادر الخمسة الرئيسة في إنتاج المصطلح الصوفي هي[١]:

١) القرآن الكريم.، مثل:(الذكر، النور، القلب، اليقين، الرياء، الإخلاص، التوبة، السكينة، الرضا، الطمأنينة، الحق، النفس، الاستقامة، الاصطفاء،...)

٢) الحديث الشريف، مثل:(الخضر، الأبدال، الخوف، أهل الذكر، النقباء،...)

[١] مصادر المصطلح الصوفي استعن ب الشابكة في إنجازه ، والموقع هو :ويكيبيديا الموسوعة العربية.

٣) النحو والبلاغة، مثل: (المعرفة، الاسم، الحال، الرسم، العلة، الصفة، الشاهد، الإشارة، الجمع، الوصل والفصل، الصورة،...)

٤) علم الكلام، مثل:(التوحيد، العقل، العدل، الجوهر، الذات، التنزيه، القدم، الثبوت، الأزل، الوجود،...)

٥) الفلسفة، مثل:(الهيولى، اللاهوت، الناسوت، الفيض،...)

وكان لزامًا على دارسي التصوف على المستوى العقائدي أو الفني أو الفلسفي أن يشرحوا ماهية هذه المصطلحات ومعانيها ويشيروا إلى مصدر نشوئها، ولذا تعددت دراسات مصطلحات التصوف الإسلامي، وكثرت المعاجم التي تشرح هذه المصطلحات لإبعاد الغرابة عنها، ونذكر من تلك الدراسات والمعاجم:

دراسات التصوف الإسلامي

- التعرف لمذهب أهل التصوف: أبو بكر الكلاباذي
- اللمع : أبو نصر السراج الطوسي
- الرسالة القشيرية : عبد الكريم القشيري
- رسائل الجنيد: محمد بن الجنيد البغدادي
- الحكم العطائية: ابن عطاء الله السكندري
- حقائق عن التصوف: عبد القادر عيسى

معاجم التصوف الإسلامي

- موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي: د. رفيق العجم
- اصطلاحات الصوفية: عبد الرزاق الكاشاني
- معجم الكلمات الصوفية: أحمد النقشي الخالدي
- اصطلاحات الصوفية : محيي الدين بن عربي
- معجم ألفاظ الصوفية: حسن الشرقاوي
- المعجم الصوفي: د. سعاد الحكيم

وفي هذه الدراسات والكتب الصوفية نشأت المصطلحات وتبلورت دلالاته،" **ويمكن القول إنَّ مسار المصطلح الصوفي قد مرَّ بأربع مراحل رئيسة:**[١]

- المرحلة الأولى: وهي مرحلة الظهور والنشوء وفيها كان المصطلح الصوفي محصور المعاني والأغراض، يدور حول الزهد والحب والمجاهدة والسلوك؛ ومن المصطلحات في هذه المرحلة: إرادة، إيمان، انقطاع، تقوى، عشق، غفلة، محبة، نار الهوى، نور القلب...

(وهذه المصطلحات ومشابهاتها درجت في هذه الأطروحة في شعر طور التمهيد وشعر طور التأسيس).

- المرحلة الثانية: تحقّق في هذه المرحلة تبلور التصوف ونضجه وتطرُّق مصطلحاته وأغراضه ومعانيه لمجالات فلسفية وكشفية، فتبلور الشطح، وما حمله اللسان وعبَّر عن آفاق ومشاعر بألفاظ تقبَّلها البعض واستهجنها البعض الآخر لغرابتها عن الألفاظ المعتادة في الدين القويم. كما حدثت مفاهيم فلسفية صوفية مثل الحلول والاتحاد، والأنا والهو، ووحدة الوجود والشهود. ومن أبرز مصطلحات هذه الفترة: إحسان، أحوال، إخلاص، بسط، بعد، تواجد، توحيد، فناء، قبض، قرب، غيبة، فلك السرار، مقامات، مكاشفة، وارد، منزلة.

(وهذه المصطلحات ومشابهاتها درجت في هذه الأطروحة في شعر طور الفلسفة البسيطة " طور الحلاج")

- المرحلة الثالثة: اكتمل في هذه المرحلة زاد المصطلح الصوفي نسبيًّا، وقد زاده ابن عربي وأغناه في هذه الحقبة وأغناه في هذه الحقبة وقام بعملية جمعه ووعاه. وفي مرحلة الكمال هذه حصل ظهور المصنَّفات الجمَّاعة ... ورافق وضع الألفاظ في هذه المرحلة وضبطها إنشاء الأشكال والدوائر وهي رسوم هندسية رمزية غزرت لدى ابن عربي سبقه إليها الحلاج في المرحلة الثانية. ومن أبرز مصطلحات هذه المرحلة: أبدال، اتحاد، اجتباء، إشراق، أمناء، إنسان كامل، أوتاد، جمع الجمع، الولاية، الحجاب، خلعة، خلوة، رخصة، شرب، سكر، صحو، نجباء، نقباء، قطب الزمان...

(هذه المصطلحات ومشابهاتها وردت في هذه الأطروحة في شعر طور أفانين الحب والفناء مع ابن الفارض وابن سوَّار، وطور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي مع ابن عربي و السهروردي)

[١] موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، د. رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٩، بيروت، لبنان، صفحات المقدمة.: باختصار.

- المرحلة الرابعة: تتسم هذه المرحلة بجفاف الإبداع في الاصطلاح نسبيًّا وتكرار ما سبق شرحه، وتعتمد هذه المرحلة على استحداث مصطلحات تتعلق بالطرق والفرق وتسمياتها، كما تتخصص هذه المرحلة بزيادة التعريفات المعتمدة على النقل أي المستندة على سلسة النقل عن لسان أولياء التصوف، بحسب الطريقة، أو تبعًا للتواتر الزماني للأولياء والأقطاب وصولًا للمؤسس، ومن مصطلحات هذه المرحلة: شاذلية، قادرية، نقشبند، سلطان.

أنواع المصطلحات الصوفية:

تنتمي المصطلحات الصوفية إلى فروع أصيلة في شجرة التصوف الإسلامي، وهذه الفروع هي:

١) مصطلحات تنتمي إلى **الطريق**، مثل: الحج، السلوك، السالك، المقام، الحال، المجاهدة، الرحلة،..

٢) مصطلحات تنتمي إلى **التجربة الصوفية**، مثل: الرؤيا، الخواطر، الوارد، النزع، الغلبة، التجربة، الهواجم، الهواجس، السكر، الصحو، الخمر، ...

٣) المصطلحات التي تنتمي إلى **المذهب**، مثل: الحضرة، الشيخ، المريد، القطب، الطريقة، الفيض، الولاية، الغوث، قطب الأقطاب، الإنسان الكامل.

٤) المصطلحات التي تنتمي إلى **الأحوال والمقامات:** التوبة، الورع، الزهد، الفقر، الصبر، التوكل، المحبة، الخوف، الرجاء، الشوق، الأنس، الطمأنينة، المشاهدة، ...

جدول يضم بعض المصطلحات الصوفية التي وردت في هذه الأطروحة

المصطلح الصوفي	معناه أو تعريفه	نوعه
الرؤية	إذا اجتمع العلم والرؤية صار الغيب عند صاحبه عيانًا، ويستيقن العبد بالعلم والمشاهدة وحقيقة رؤية الإيمان[١] معدن الرؤية هو الفؤاد: " ما كذب الفؤاد ما رأى" والفؤاد مشتق من الفائدة لأنَّه يرى من الله عزَّ وجل فوائد حبه، فيستفيد الفؤاد بالرؤية ويتلذذ القلب بالعلم، وإنه مالم ير الفؤاد لم ينتفع القلب بالعلم[٢]	ينتمي إلى التجربة الصوفية
السكر والصحو	السكر: استيلاء سلطان الحال، والصحو: العودة إلى ترتيب الأفعال وتهذيب الأقوال. السكر غليان القلب عند معارضات ذكر المحبوب، وقالوا: مقامات الوجد أربعة: الذهول ثم الحيرة ثم السكر ثم الصحو، كمن سمع بالبحر ثم دنا منه ثم دخل فيه ثم أخذته الأمواج؛ وعلى هذا من بقي عليه أثر من سريان فيه فعليه أثر من السكر، ومن عاد كل شيء منه إلى مستقره فهو صاح، فالسكر لأرباب القلوب، والصحو للمكاشفين بحقائق الغيوب[٣]	ينتمي إلى التجربة الصوفية
الغيبة والحضور	غيبة القلب عن مشاهدة الخلق بحضوره ومشاهدته للحق بلا تغيير ظاهر العبد، والغشْية: هي غيبة القلب بما يَرِدُ عليه ويظهر ذلك على ظاهر العبد[٤] الغيبة غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لاشتغال الحسّ بما ورد عليه ثم قد يغيب عن إحساسه بنفسه وغيره بوارد من تذكر ثواب	التجربة الصوفية
الفناء	الفناء والبقاء اسمان، وهما نعتانِ لعبدٍ موحِّد، يتعرَّض الارتقاء في توحيده من	التجربة

[١] بيان الفرق بين الصدر والقلب والفؤاد واللب، أبو عبد الله الترمذي، تحقيق د. نقولا هير، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٨، ص٦٢
[٢] بيان الفرق بين الصدر والقلب والفؤاد واللب، ص٦٨
[٣] عوارف المعارف، أبو حفص عمر السهروردي، ج٢، ملحق بإحياء علوم الدين، مج ٥، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٢، ص٣٢٣
[٤] اللمع، الطوسي، ٤١٦.

والبقاء	درجة العموم إلى درجة الخصوص. ومعنى الفناء والبقاء في أوائله، فناء الجهل ببقاء العلم، وفناء المعصية ببقاء الطاعة، وفناء الغفلة ببقاء الذكر، وفناء رؤيا حركات العبد لبقاء رؤيا عناية الله تعالى في سابق العلم"[١] ونسبة البقاء أشرف في هذا الطريق من نسبة الفناء "لأنَّ البقاء مقام النبيين ألبسوا السكينة، لا يمنعهم ما حلَّ بهم عن فرضه ولا عن فضله، والباقي هو أن تصير الأشياء كلها له شيئًا واحدًا، فتكون كل حركاته في موافقات الحق دون مخالفته... فجملة الفناء والبقاء أن يفنى عن حظوظه ويبقى بحظوظ غيره" [٢]	الصوفية
المقام	مقام العبد بين يدي الله سبحانه، فيما يقدمه من العبادات والمجاهدات والرياضات والانقطاع لله تعالى. قال تعالى: " وما منا إلا له مقامٌ معلوم" (الصافات ١٦٤). ومن أشهر المقامات: مقام التوبة ، الورع، الزهد، الفقر، الصبر، الرضا، التوكل، المكاشفة، المشاهدة، القرب...[٣] المقام ثابت والحال متغير، والمقام من المكاسب والحال من المواهب.	المقامات والأحوال
الحال	الأحوال: ما يحل بالقلوب، أو تحل به القلوب من صفاء الأذكار. وقال الجنيد: الحال نازلة تنزل بالقلوب فلا تدوم. وقيل أيضًا إنَّ الحال هو الذكر الخفي[٤]	المقامات والأحوال
أبدال	سمُّوا الأبدال لأنَّهم بدلوا خلقًا بعد خلق وصُفُّوا تصفيةً بعد تصفية[٥]	المذهب
المشاهدة	المشاهدة: وصلٌ بين رؤية القلوب ورؤية العيان، والمشاهدة وصفٌ خاصٌ في اليقين، وهو عين اليقين، إذن ف "حق اليقين" فوق المشاهدة لأنَّ موطنه ومستقره في الآخرة[٦].	التجربة الصوفية
التجلي	رؤية الله بالقلب، وهو عبارة عن ظهور ذات الله وصفاته، وقيل إشراق أنوار	التجربة

[١] اللمع، الطوسي، ص٢٨٤
[٢] التعرف، ص١٢٣
[٣] اللمع، ص٦٥
[٤] اللمع، ص٦٦
[٥] إخوان الصفا، رسائل الإخوان، ج ١، بيروت، دار صادر (د.ت) ص٣٧٧
[٦] الموسوعة الصوفية، ص٨٩٢.

	إقبال الحق على قلوب المقبلين عليه، وله أنواع: تجلي ذاتي وشهودي وصفاتي.[١]	الصوفية
الاتحاد	هو شهود الوجود الحق الواحد المطلق الذي الكل به موجود؛ فيتحد به الكل من حيث كون كل (شيء) موجودًا به معدومًا بنفسه لا من حيث أنَّ له وجودًا خاصًّا اتحد به فإنه محال[٢]	التجربة الصوفية
الرياضة	وهي أنواع: رياضة أدب وهي الخروج عن طبع النفس، ورياضة طلب: وهي صحة المراد له، والرياضة عبارة عن تهذيب الأخلاق النفسية. الرياضة على أربعة وجوه: القوت من الطعام والغمض من المنام، والحاجة من الكلام، وحمل الأذى من الأنام، فيتولد من قلة الطعام موت الشهوات، ومن قلة المنام صفو الإرادات، ومن قلة الكلام السلامة من الآفات، ومن احتمال الأذى البلوغ إلى الغايات[٣]	الطريق
المكاشفة	اليقين هو المكاشفة، وهي على ثلاثة أوجه: مكاشفة العيان بالأبصار يوم القيامة، ومكاشفة القلوب بحقائق الإيمان بمباشرة اليقين بلا كيف ولا حد، والحالة الثالثة مكاشفة الآيات بإظهار القدرة للأنبياء عليهم الصلاة والسلام بالمعجزات ولغيرهم بالكرامات والإجابات[٤]	التجربة الصوفية
الرحلة	دوام الذكر، وهي أقرب رحلة تكون للمريد إلى حضرة الحق الخاصة، وأجمعوا أنَّ من دامت أذكاره وصفت أسراره كان في حضرة الله وقراره[٥].	الطريق
المعراج	المعراج هو القرب، فمعراج الأنبياء يكون على وجه الإظهار بالشخص والجسد، ومعراج الأولياء يكون على وجه الهمة والأسرار، أجساد الأنبياء في الصفاء	الطريق

[١] الموسوعة الصوفية، ص٦٧٨،٦٧٩.
[٢] القاشاني، كمال الدين عبد الرازق اصطلاحات الصوفية، تحقيق: د. محمد كمال جعفر، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨١ ج٦، ص٢٤
[٣] الموسوعة الصوفية، ص٤٣٠
[٤] اللمع، ص١٠٢
[٥] الموسوعة الصوفية، ص٣٩١.

	والطهر والقرب مثل قلوب الأولياء وأسرارهم وهذا فضلٌ ظاهر ويكون ذلك بأن يجعل الولي مغلوبًا في حالةٍ حتى يسكر وعندئذٍ يغيب عنه سره في الدرجات ويزين بقرب الحق وعندما يعود إلى حال الصحو تكون تلك البراهين كلها قد ارتسمت في قلبه فيحصل له علمها[١]	
الشطح	كلام يترجمه اللسان عن وجد يفيض به معدنه، وهو عبارة مستغربة في وصف وجدٍ فاض بقوته وهاج بشدة غليانه وغلبته. وكان يقال أعوذ بالله من شطحات اللسان[٢]	التجربة الصوفية
السكينة	ما يجده من الطمأنينة عند تنزل الغيث... وه١ا اللفظ مشتقٌ من السكون وهو الثبوت، ضد الحركة، فالسكينة تعطي الثبوت على ما سكنت إليه النف، ورقته الأولى الخشوع، والثانية عند المحاسبة مراقبة الحق في الحق، والثالثة ترضى بالقسم وتمنع من الشطح.[٣]	التجربة الصوفية
الغوث	هو قطبٌ عظيم ورجلٌ عزيز وسيدٌ كريم تحتاج إليه الناس عند الاضطرار، ويطلب منه الدعاء وهو مستجاب الدعاء لو أقسم على الله لأبرَّه في قسمه، مثل أويس القرني في زمان رسول اللهﷺ [٤]	المذهب

[١] الهويجري، أبو الحسن الغزنوي، كشف المحجوب، مج ٢، تعليق: د. إسعاد قنديل، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٠ص٤٧٦.
[٢] اللمع، الطوسي، ص٤٢٢.
[٣] الموسوعة الصوفية، ص٤٧٤
[٤] جامع الأصول في الأولياء وأنواعهم، أحمد الكمشخانوي النقشبندي، المطبعة الوهبية، مصر، ١٢٩٨هـ، ص ٢٢

الملحق الثاني: تراجم شعراء الصوفية في العصر العباسي

شعراء طور التمهيد:

١) رابعة العدوية

٢) أبو نُوَّاس

٣) أبو العتاهية

شعراء طور التأسيس:

١) الجنيد

٢) الشبلي

٣) سمنون بن حمزة

٤) ذو النون المصري

شعراء طور الفلسفة البسيطة:

الحـــلَّاج

شعراء طور الرمز وأفانين الحب والفناء

١) عمر بن الفارض

٢) نجم الدين بن سَوَّار الدمشقي

شعراء طور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي

١) محيي الدين بن عربي.

٢) شهاب الدين السهروردي.

شعراء طور التمهيد:

أوَّلًا: رابعة العدوية[١].

- ولدت رابعة بنت إسماعيل العدوية في البصرة، ونشأت في بيتٍ فقير، وتكنَّى بأمِّ الخير.
- توفي والداها ولم تكمل العاشرة من عمرها، وعانت من شظف العيش ومرارة الفقر فاضطرت إلى العمل مكان والدها على قارب في أحد أنهار البصرة.
- أدت المجاعة إلى انتشار اللصوص وقطاع الطرق فخطفت رابعة وبيعت (أمةً) لأحد تجار آل عتيك.
- رزقت رابعة بموهبة الشعر، وتتوجت تلك الموهبة بفيض العاطفة الصادقة في حب الله، وكانت كلماتها الشرارة الأولى في قنديل شعر الحب الإلهي.
- اختُلف في وفاتها، ورجح الباحثون معتمدين على الأحداث المثبتة في حياتها أن وفاتها كانت ما بين عام ١٨٠ و١٨٥هـ
- تنتسب رابعة إلى الجيل الأوَّل من الصوفية المسلمين، الذين أشاعوا في التصوف روحًا جديدة.
- انتشرت أقوالها في طرق المتصوفة، وكانت كلماتها دستورًا في منهج التصوف، ومن أشهر مقولاتها: " إلهي ما عبدتك خوفًا من نارك، ولا طمعًا بجنَّتك، ولكنك ربٌّ تستحق العبادة" وقولها لما سُألت " أعملت عملًا ترين أن يقبل منك؟ فقالت: إن كان فخوفي أن يردَّ عليّ.
- أجمعت المصادر التي ترجمت لها على اجتهادها بالعبادة، فكانت تقوم الليل كله حتى الفجر.
- قبرها موجود بالبصرة على رواية ياقوت الحموي، الذي نفى وجود قبرها بالقدس أو دمشق، فرابعة المدفونة بالقدس هي رابعة الشامية، والقبر الموجود في دمشق هو مقام لرابعة الشامية.

ثانيًا: أبو نُوَّاس[٢]

- وُلد أبو نُوَّاس الحسن بن هانئ في الأهواز من بلاد العرب، عام ١٤٥هـ.

---

[١] عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي، رابعة العدوية، ص ٢٤، وما بعدها.
[٢] مقدمة الديوان. تحقيق د. شكري فيصل

- نشأ في البصرة وتخرج في الشعر على الشاعر الماجن المتهتك والبة بن الحباب، فتفوَّق عليه في تهتُّكه ومُجُونه. ثمَّ تبدَّى وخالط العرب ففصح لسانه
- عاد إلى الكوفة واختلف إلى أئمَّتها، وأخذ عنهم علوم اللغة وتمكَّن منها
- توجَّه إلى بغداد واتَّصل بالرشيد والأمين ومدحهما، ومات قبل أن ينقل المأمون عاصمة خلافته من خراسان إلى بغداد
- مات في بغداد بعد أن تاب إلى الله وندم، عام ١٩٩هـ.
- أبو نواس شاعرٌ سهل في خمرياته وزهدياته، وشعره جديد المعاني واللفظ فيه نكته حلوة وهو مرآة لنفسه وعصره

ثالثًا: أبو العتاهية[١]

- هو إسماعيل بن قاسم بن سويد بن كيسان العنزي، ويكنَّى أبو العتاهية، ولد في عين التمر عام ١٣٠هـ، ونشأ في الكوفة وسكن بغداد، وكان في بدايته يبيع الجرار فقيل له الجرار.
- أبو العتاهية كنيته وغلبت عليه لما عرف في شبابه من اللهو والمجون، ولكنه كفَّ عن حياة اللهو ومال إلى التنسك والزهد، وانصرف عن ملذات الدنيا والحياة، وشغل بخواطر الموت.
- أبو العتاهية شاعرٌ مكثر سريع الخاطر في شعره إبداع ، فكان ينظم المئة والمئة وخمسين بيتًا في اليوم.
- يعدُّ أبو العتاهية من مقدمة المولدين، من طبقة بشار بن برد وأبي نواس وأمثالهم، كان يحب القول في الزهد والمدح وأكثر من أنواع الشعر التي كثرت في عصره.
- توفي في بغداد سنة ٢١٣هـ.

[١] أبو العتاهية أخباره وأشعاره، تحقيق د. شكري فيصل، مقدمة الديوان.

شعراء طور التأسيس:

الجنيد البغدادي. (٢٢١هـ / ٢٩٨هـ)[١]

- أبو القاسم الجنيد بن محمد بن الجنيد النهاوندي البغدادي ولد سنة نيف وعشرين ومئتين. شيخ الصوفية وعَلم الأولياء في زمانه.
- ولد في بغداد ونشأ فيها في أسرةٍ متوسطة الحال يعيله والده من بيع القوارير، ويساعده الجنيد بما يفيض عليه حانوت اتخذه في أحد أسواق بغداد ليبيع الخز.
- تتلمذ الجنيد على يد كبار علماء الأمة، منهم: السري السقطي ومعروف الكرخي، والحارث المحاسبي، وغيرهم من أئمة القوم وسادتهم
- مقبولٌ على جميع الألسنة، قيل عنه: صوفيٌّ متكلم اشتهر بأنه سيد الطائفة ومقدم الجماعة.
- ويجدر بالذكر أن عاصر الجنيد كبار الصوفيين في وقته، أمثال: النوري، أبو بكر الشبلي، عمرو بن عثمان المكي. وغيرهم
- من أبرز تلامذته: الحلاج، الروذباري، الشبلي، وجعفر البغدادي
- وصل عدد رسائل الجنيد ومؤلفاته إلى واحد وثلاثين رسالة في التصوف والمراقبة ورحلة الروح، وغير ذلك من مواضيع تتعلق بالتجربة الصوفية.
- توفي سنه ٢٩٧، ودفن في بغداد، وأقيم عليه مسجد كبير سمي مسجد الإمام الجنيد البغدادي.

ثانيًا: أبو بكر الشبلي[٢]: (٢٤٧، ٣٣٤هـ)

- أبو بكر دلف بن جعفر بن يونس الشبلي

---

[١] ينظر ترجمة الجنيد في المراجع التالية:
- سير أعلام النبلاء، شمس الدين الذهبي، ج١٤، ص٦٦
- طبقات الصوفية، عبد الرحمن السلمي، ج٣، ص١٦٢.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان،
- طبقات الصوفية، ص١٥٥، الرسالة القشيرية، ص٨٦، حلية الأولياء، ج١٠ ص٢٧٤، صفة الصفوة مج١ ص ٥٨٤

[٢] الأعلام، خير الدين الزركلي، ج٢، ص٣٤١، نقلًا عن وفيات الأعيان ج١، ص١٨٠.النجوم الزاهرة ج٣ ص٢٨٩.

- ولد في سامراء، وكان أبوه من رجال الخلافة في سامراء
- نشأ مع أولاد الأمراء والوزراء، وتقلد وظائف عليا، إلَّا أن شاعريته نفرت من هذه الأعمال، إذ أحس فيها الخزي في الدنيا والخسارة في الآخرة، لذا توجه إلى بغداد حيث الجنيد، الذي رحَّب به واكرمه، وعلمه العبادات والتصوف والانصراف عن الدنيا.
- ظهرت عليه حالات الجذب والشطح والغيبوبة، وصرح بجنونه (المُدَّعَى)في مواطن كثيرة، وما يؤكد ذلك قوله: أنا والحلاج شرٌّ واحد خلصني جنوني وأهلكه عقله.
- توفي سنة ٣٣٤هـ، ودفن في الخيزران.

ثالثًا: سمنون بن حمزة[١]

- أبو الحسن سمنون بن حمزة الخواص، نشأ بالبصرة وعاش في بغداد.
- أحد علماء اهل السنة والجماعة ومن أعلام التصوف السني في القرن الثالث الهجري، صحب السري السقطي والجنيد والنوري.
- لُقب بسمنون المحب لأنَّه كان ينسج غزلياته وينظم محبته شعرًا لله تعالى.
- كان منهجه بالتصوف مختلفًا عن أقرانه إذ إنه قدَّم الحب على المعرفة، وكانت أشعاره خليطًا ما بين الحكمة والتجربة الصوفية.
- توفي عام ٢٩٨هـ، ودفن في بغداد.

رابعًا: ذو النون المصري[٢]

- ثوبان بن إبراهيم كنيته أبو الفيض، ولقبه ذو النون
- أحد علماء المسلمين في القرن الثالث الهجري، من المحدثين والفقهاء.
- ولد في مصر سنة١٧٩هـ، وتوفي في صعيدها سنة ٢٤٥هـ.
- روى الحديث عن مالك بن أنس والليث بن سعد.

---

[١] حلية الأولياء: ج١٠، ص٣٠٩

[٢] الأعلام، خير الدين الزركلي، ج٢، ص١٠٢. نقلًا عن: طبقات الصوفية ، ميزان الاعتدال ج١، ص٣٣١، تاريخ بغداد ج٨، ص٣٩٣.

- يذكر القشيري في رسالته: إن ذي النون المصري أوَّل من عرَّف التوحيد بالمعنى الصوفي، وأول من وضع تعريفاتٍ للوجد والسماع والمقامات والأحوال.
- ذو النون المصري طبيب ومؤرخ وعالم آثار، من مؤلَّفاته: حل الرموز وبرء الأرقام في كشف أصول اللغات والأقلام.
- وهو من ضمن العلماء العرب الذين سبقوا شامبليون في فكِّ رموز الأبجدية الهيروغليفية.

<u>شعراء طور الفلسفة البسيطة:</u>

الحلاج: الحسين بن منصور.(٢٤٤هـ/ ٣٠٩هـ)[١]

١) تعدُّ شخصية أبو الغيث الحسين بن منصور من الشخصيات القلقة التي اختلفت آراء القدماء فيها، كما تباينت مواقف المتأخرين منها.

٢) ولد في قرية الطور، في الشمال الشرقي لمدينة البيضاء من مدن فارس سنة ٢٤٤هـ.

٣) أما عن لقبه الحلاج: مِن المرجح أنه لحق به بسبب صنعة أبيه، الذي كان يعمل في حلج القطن ونسجه، وذكر ابن باكويه أنه كان يتكلم على أسرار الناس وما في قلوبهم ويخبر عنها، فسمي بذلك حلاج الأسرار، فصار الحلاج لقبه.

٤) ونشأ بتُستَر، وتتلمذ لسهل بن عبد الله التُستَري سنتين، ثم صعد إلى بغداد.

٥) سافر من تستر إلى البصرة وعمره ثماني عشرة سنة، وأقام مع عمرو بن عثمان المكي الصوفي وقد ألبسه خرقة الصوفية.

٦) تنقل في البلاد: ما بين بغداد والهند وخراسان، ودخل ما وراء النهر وتركستان، ودعا الخلق إلى الله، وصنَّف لهم كتبًا، وكانوا يكاتبونه بألقابٍ عدةٍ، منها: المغيث والمميز، وبأبي عبد الله الزاهد والشيخ حلاج الأسرار.

[١] تراث الحلاج: أخباره، ديوانه، طواسينه، ص٢٧ وما بعدها وقد افتتح الكتاب برسالة لابن باكويه (ت٤٢٨هـ) في بداية حال الحلاج ونهاينه

٧) ثم كثرت الأقاويل عليه بعد رجوعه من سفره، فقام وحج ثالثًا وجاور البيت سنتين، ثم رجع إلى بغداد وتغير عما كان عليه في الأول وبنى دارًا فيها، ودعا الناس إلى مجالسه، حتى خرج عليه جماعةٌ من أهل العلم والفقه، وقبحوا صورته عند المعتضد.

٨) واختلفت الألسن في شأنه: منهم من قال عنه إنه ساحرٌ ومجنون، ومنهم من قال إنَّ له كرامات وإجابة سؤال.

٩) في عام ٣٠١هـ حبسه السلطان بعدما كثرت فيه الأقاويل، ولكن ظل الناس يترددون عليه لأخذ العلم والطريقة، ثمَّ منع الناس من ارتياد مجلسه خمسة أشهرٍ إلى أن قتل.

١٠)كانت محاكمته وإعدامه في عهد الخليفة المقتدر، وكان حامد بن العباس وزيره ومن ألدِّ خصوم الحلاج، وقد سعى جاهدًا لتنفيذ حكم الإعدام، ومن سعيه: حشده لعدد وافرٍ من شهود الزور الذين أغراهم بالمال والقرب[١]، وكانت نتيجة المحاكمة إباحة دم الحلاج، وقد تفنن الوزير بتطبيق هذا الحكم.

١١)وقبل خروجه من حبسه يوم موته استرسل بمناجاة الله مناجاةً ترتعد لها القلوب، وأنشدَ شعرًا قال فيه (من البسيط) :[٢]

أنعى إليكَ نفوسًا طاحَ شاهدهـا فيما ورا الحيث أو في شاهدِ القدم

أنعى إليك قلـوبًا طالما هطلـت سحائب الوحي فيها أبحر الحكـم

أنعى إليك لسانَ الحقِّ مـذ زمنٍ أودى وتذكاره في الهوى كالعـدم

أنعى إليك بيـانًا تُستَـدُّ له أقوال كل فصيـحٍ مقولٍ فهـمِ

أنعى إليك إشارات العقول مـعًا لم يبقَ منهنَّ إلَّا دارسُ العلـمِ

١٢)وفي طريقه لتنفيذ حكم الإعدام كان يتبختر في قيده ويقول (من الهزج):[٣]

نديمي غيرُ منسـوبٍ إلى شـيءٍ من الحيفِ

سـقاني مثل ما يشر ب فعل الضيف بالضيفِ

---

[١] أخبار الحلاج لوي ماسنيون، ص٩١

[٢] ديوان الحلاج، ص٣٠.

[٣] ديوان الحلاج، ص٣١. وهذه المقطعة للحسين بن الضحاك

فلمَّا دارت الكـــأسُ دعا بالنطعِ والســـــيفِ

كذا من يشربُ الراحَ مع التنينِ في الصيـــــفِ

١٣)ثمَّ حمل وقطعت يداه ورجلاه، بعد أن ضرب خمس مئة سوط ثمَّ صلب، وكان آخر كلامه قول الله تعالى: " يستعجل بها الذين لا يؤمنون بها والذين آمنوا مشفقون منها ويعلمون أنَّها الحق)[١] ثمَّ ضربت عنقه، ولفَّ في بارية[٢] وصبَّ عليه النفط وأحرق، ثمَّ حمل رمادًا إلى رأس المنارة لتنسفه الرياح. في نهر دجلة وتم تنفيذ هذا الحكم في السادس من ذي القعدة عام ٣٠٩هـ في بغداد.

شعراء طور الرمز وأفانين الحب والفناء:

ابن الفارض (٥٧٦هـ/٦٣٢هـ)[٣]

- عمر بن علي بن مرشد بن علي الحموي الأصل، المصري المولد والدار والوفاة. شرف الدين ابن الفارض، الملقَّب بسلطان العاشقين.
- قَدِمَ أبوه من حماه بسوريا إلى مصر فسكنها وصار يثبت الفروض للنساء على الرجال بين يدي الحكَّام، ثم ولي نيابة الحكم، فغلب عليه التلقيب بالفارض.
- ولد عمر في مصر في بيت علم وورع، ولما شبَّ اشتغل بفقه الشافعية، وأخذ الحديث عن ابن عساكر.
- حبب إليه سلوك طريق الصوفية فتزهَّد وتجرَّد، وجعل ياوي إلى المساجد المهجورة بالقاهرة، وأطراف جبل المقطم.
- ذهب إلى مكة في غير أشهر الحج، فكان يصلي بالحرم، ويكثر العزلة في وادٍ بعيدٍ عن مكة، وفي تلك الحال نظم أكثر شعره. وعاد إلى مصر بعد خمسة عشر عامًا.
- كان جميلًا نبيلًا، حسن الهيئة والملبس، حَسن الصحبة والعشرة، رقيق الطبع، فصيح العبارة، سخيًّا جوادًا، وكان الملك الكامل ينزل لزيارته، وكذا عامة الناس.
- اختلف فيه الناس من الكفر إلى القبطانية، وكثرت التصانيف من الفريقين في هذه القضية.

---

[١] سورة الشورى الآية١٨.

[٢] الحصير من القصب المشقوق

[٣] شرح ديوان ابن الفارض: من شرحي البوريني والنابلسي، جمعه: رشيد بن غالب اللبناني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣

- كان سيد شعراء عصره، والحكم الناقد للشعراء، وله قصة متواترة في التراجم عن حكمه لابن الخيمي على ابن سوار.
- توفي في مصر سنة ٦٣٢هـ، الموافق للعام ١٢٣٥م، ودفن في جبل المقطم في مسجده المشهور.

ابن سِوار الدمشقي. (٦٠٣هـ/ ٦٧٧هـ)[١]

- نجم الدين محمد بن سِوَار[٢] بن إسرائيل بن الخضر بن إسرائيل بن الحسن بن عليّ بن محمد ابن الحسين أبو المعالي الشيباني الدمشقي.
- محمدُ بن سوار عربيٌّ، يرجع نسبه إلى شيبان أرومة، من بني مطر من بني معن بن زائدة، وذكر ابن سِوار أنَّ أهله قدموا الشامَ مع خالد بن الوليدﷺ واستوطنوا دمشق.
- كانت أسرته على درجةٍ عاليةٍ من العلم والسياسة، وما ينبئ بذلك الدقة في تأريخ ولادته: إذ أجمعت مصادر ترجمته على أنَّه وُلِد في دمشقَ ضحى يومِ الإثنين ثاني عشر ربيع الأوَّل سنة ثلاثٍ وست مئة، وما كان هذا التحديد ليكون لو كان نجم الدين بن سوار من أسرةٍ عادية متوسطة الحال اجتماعيًّا وثقافيًّا وسياسيًّا.
- لم يعرف ابن سِوار تذبذبًا فكريًّا ولا قلقًا روحيًّا، فقد وُلِدَ صوفيًّا ومات صوفيًّا، وما بينهما لم يكن إلّا صوفيًّا.
- أخذ التصوف من شهاب الدين السهروردي(ت٦٣٢هـ)، ثم صحب الحريري(ت٦٤٥هـ). والحريري من المتصوفة الذين أُفتي بقتلهم لما أمروا بترك الصلاة وقذف الأنبياء، والإباحة. أمضى نجم الدين بصحبته ثلاثين عامًا ملتزمًا الطريقة الحريرية، ولكنه كان يقول عنه إذا ذكره: صاحبنا. كأنَّه يترفع أن يقول شيخنا، فإذا قيل له في ذلك، يقول: شيخي شهاب الدين السهروردي.
- يقول المحقق: إنَّ نجم الدين بن إسرائيل كان من تلامذة الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي

---

[١] ديوان نجم الدين بن سِوار الدمشقي، تحقيق: محمد أديب جادر، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ٢٠٠٩. ص٥. وما بعدها.

[٢] يقول المحقق في ضبط اسم أبيه: " أجدني أردد قول الزركلي في الأعلام: ولم أجد نصًّا على ضبط اسم أبيه، ولكن يظهر أنَّ الغالب على الشاميين ضبط سِوار بكسر السين وتخفيف الواو ككِتاب، على الرغم من ضبط (تاريخ الإسلام والبداية والنهاية) بفتح السين وتشديد الواو سَوَّار

- توفي ليلةَ الأحد لأربع عشرة ليلةً مضت من ربيع الآخر سنة سبعٌ وسبعون وست مئة، ودفن شرقي باب توما في دمشق.
- جاءت شاعريته سجيَّةً وعطاءً، هبةً ومَلَكَةً، وسما بها صناعةً وإتقانًا، تنقيحًا وبيانًا. سلك في النظم طريق ابن الفارض وزاد عليه في اللطف والانسجام.
- أجمع كلُّ من تحدَّث عن شعره على جودته وعلوِّ منزلته، قال ابن فضل الله العمري في (مسالك الأبصار): "**كان له أدبٌ غضٌّ تميل به الأغصان والقدود، وتُخلع عليه النفوس والبرود، أشغل قلبَ الشجيِّ والخليِّ، فهذا غنَّى وهذا ناح، وأسمع أذن السَّالي والمغرم؛ فهذا كتم وهذا أباح**"[١]

<u>شعراء طور الفلسفة العميقة والترميز الاصطلاحي:</u>

محيي الدين ابن عربي[٢]

- محمد بن علي بن محمد بن عربي، أبو بكرٍ الحاتمي الطائي الأندلسي المعروف بـ محيي الدين بن عربي الملقب بالشيخ الأكبر. فيلسوف من أئمة المتكلِّمين في كل علم.
- ولد سنة ٥٦٠هـ وتوفي ٦٣٨هـ. ولد في "مرسيلية" بالأندلس، وانتقل إلى إشبيلية، ثم قام برحلةٍ إلى المشرق العربي، فزار الشام وبلاد الروم والعراق والحجاز.

---

[١] مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ابن فضل الله العمري، منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، اسطانبول، ١٩٨٨، ج١٦، ص١٥٦.

[٢] ينظر ترجمة ابن عربي في:

١) **لسان الميزان**، ابن حجر العسقلاني، ج٥، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت،ط٢، ١٩٧١ص٣١١

٢) **ميزان الاعتدال**، الذهبي، ج٣، ص١٠٨.

٣) **نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب**، ج٢، ١٦١.

٤) **العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين**، ج٢، ص١٦٠.

٥) **الموسوعة الصوفية**، عبد المنعم الحفني، ص٤٠٤.

٦) **الأعلام**، خير الدين الزركلي، ج٦، دار العلم للملايين٢٨١.

٧) **فوات الوفيات**، محمد بن شاكر الكتبي، ج٢، تحقيق محيي الدين بن عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥، ص٤٧٨

- أنكر عليه أهل الديار المصرية " شطحات" صدرت عنه، فعمل بعضهم على إراقة دمه، وحبس، ثمَّ أطلق سراحه
- استقرَّ في دمشق وتوفي فيها، وقبره بالصالحية في مسجد يعرف باسمه في سفح جبل قاسيون.
- لُقِّبَ ابن عربي ب " محيي الدين" لأنَّ مصنفاته بلغت نحو أربعمائة كتاب، ويعرف بالأندلس باسم ابن سُراقة.
- اختلف العلماء فيه اختلافًا كبيرًا، وتباينت الآراء فيه:

فمنهم من رأى أنَّ الفلسفة الصوفية أصبحت فلسفةً ذات منهجٍ واضحٍ تسعى لتقريب ما وراء العقل إلى العقل، منهم الإمام السيوطي، والفيروز آبادي، و السُّهروردي، وصلاح الدين الصفدي، وتقي الدين السبكي

ومنهم من رأى أنه رأس الضلالة والإلحاد، وعلى رأسهم شيخ الإسلام ابن تيمية، وعلي القاري.

- من مؤلِّفاته:

١) الفتوحات المكية: ويقع في ٦٥ بابًا، يلخصها الباب التاسع والخمسون من الكتاب نفسه، والكتاب في التصوف وعلم النفس.

٢) فصوص الحكم، وهو الذي ألَّب الفقهاء عليه وخاصَّة شيخ الإسلام ابن تيمية.

٣) ديوان ابن عربي، وهو مجموع شعره.

٤) مفاتيح الغيب

٥) التعريفات

٦) ترجمان الأشواق. وقد شرحه في كتاب: فتح الذخائر والأغلاق شرح ترجمان الأشواق.

٧) رسالة اصطلاحات الصوفية: وهو مجموعة من المصطلحات التي اخترعها ابن عربي في طريق التصوف، وتباين جزءٌ منها في التفسير عن المصطلحات المتواترة في طريق التصوف.

شهاب الدين السهروردي:[١] (٥٤٩هـ، ٥٨٧هـ)

- أبو الفتوح، يحيى بن حبش بن أميرك، ولد في سهرورد من قرى زنجان في العراق العجمي سنة ٥٤٩هـ
- وفي سهرورد قضى طفولته في كتاتيب العلم ، وتلقى من العلوم الإسلامية، والعلوم التجريبية ما جعله مؤهَّلًا للدخول في مجال الفلسفة وعلم الكلام والمنطق ثم التصوف.
- كان كثير الأسفار والجولَان في البلاد، شديد الشوق إلى تحصيل مشارك له في علومه.
- اتصل اتصالًا مباشرًا بمذهب ابن سينا فترجم له رسالة الطير من العربية إلى الفارسية.
- وقد يلاحظ المرء منذ البداية أنَّ الثقافة التي تهيأت للسهروردي كانت ثقافةً لها طابعان: أحدهما علميٌّ، قوامه الفقه والأصول والكلام والحكمة النظرية، والآخر طابع عملي قوامه التصوف وما فيه من أعمال الرياضة وأحوال الإرادة.
- يذكر أكثر المؤرخون أن الفقهاء كتبوا إلى الملك الناصر صلاح الدين الأيوبي حذروه من فساد عقيدة ابنه الملك الظاهر بصحبته للشهاب السهروردي، وفساد عقائد الناس إن أطلق، فبعث صلاح الدين إلى ولده الملك الظاهر بحلب كتابًا في حقِّه بخطِّ القاضي الفاضل، يقول فيه: إنَّ هذا الشهاب السهروردي لابدَّ من قتله، ولا سبيل إلى أنه يطلق بوجهٍ من الوجوه.
- ولمَّا بلغ السهروردي ذلك، وأيقنَ أنه يقتل، وليس من جهة للإفراج عنه اختار أن يترك في مكانٍ منفردٍ، ويمنع عنه الطعام والشراب إلى أن يلقى الله تعالى، ففُعِلَ به ذلك.
- وعندما تحقق من القتل كان كثيرًا ما ينشد:

أرى قدمي أراق دمي وهان دمي فها ندمي

- لقى السهروردي مصرعه سنة ٥٨٧هـ، دفن السهروردي في حلب ضمن مسجد خارج باب الفرج.

---

[١] ينظر ترجمة السهروردي في:
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج٦، ص٢٦٨.
- معجم البلدان، ج٣، ص٢٨٩.

ثبت المصادر والمراجع

أوَّلًا: المصادر.

١) ابن الجوزي، جمال الدين، **تلبيس إبليس**، دار ابن خلدون، الإسكندرية، ط١، **١٩٩٨**.

٢) ابن الخطيب، لسان الدين، **روضة التعريف بالحب الشريف**، تحقيق: محمد الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧

٣) ابن العماد، عبد الحي الحنبلي، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، تحقيق محمود الأرنؤوط، دار ابن كثير، دمشق، ط١، ١٤٠٦هـ ١٩٨٦م.

٤) ابن المبارك، عبد الله، **الزهد والرقائق**، تحقيق: أحمد فريد، المعراج الدولية، الرياض، (د.ط)، ١٩٩٥.

٥) ابن خلدون، عبد الرحمن، **شفاء السائل لتهذيب المسائل**، د.ط، نشر الأب اغناطيوس عبده العيسوي، الطبقة الكاثوليكية، بيروت د.ت.

٦) ابن خلدون، عبد الرحمن، **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق علي عبد الواحد وافي، دار نهضة للطباعة والنشر، القاهرة د.ت.

٧) ابن خلكان، أبو العباس أحمد، **وفيات الأعيان وأبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، د ت، دار صادر، بيروت.

٨) ابن عربي، محيي الدين، **اصطلاحات الصوفية**، ضمن مجموعة رسائل ابن عربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

٩) ابن عربي، محيي الدين ، **الفتوحات الملكية**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

١٠) ابن عربي، محيي الدين، **ترجمان الأشواق**، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

١١) الأصبهاني، أبو نعيم، **حلية الأولياء**، إعداد: السعيد بن بسيوني الزغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٣٢.

١٢) الإفريقي، أبو الفضل جمال الدين بن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥.

١٣) الأنصاري، جمال الدين بن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق: د. مازن المبارك، مراجعة: سعيد الأفغاني، دار الفكر، بيروت، ٢٠٠٧.

١٤) البيروني، أبو الريحان، **تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة للعقل أو مرذولة**، طبع دائرة المعارف العثمانية، دون تحقيق. ١٩٥٨.

١٥) التفتازاني، أبو الوفا الغنيمي، **مدخل إلى التصوف الإسلامي**، ط٣، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د.ت.

١٦) الجاحظ، عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٨٨.

١٧) الجاحظ، عمرو بن بحر، **الحيوان**، ج٦، تحقيق عبد السلام هارون، د.ط، دار الجيل، ١٩٩٦.

١٨) الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م.

١٩) الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م.

٢٠) الجرجاني، علي بن محمد، **التعريفات**، تحقيق محمد صديق المنشاوي، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٢١) الحنبلي، ابن العماد **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٩.

٢٢) **ديوان عفيف الدين التلمساني الشاب الظريف**، تحقيق: يوسف زيدان، دار الشروق، القاهرة، ط١.

٢٣) **ديوان ابن الدمينة**، صنعة: أبو العباس ثعلب ومحمد بن حبيب، تحقيق: د. أحمد راتب النفاخ، مكتبة دار العروبة، الكويت.

٢٤) **ديوان ابن سوار الدمشقي**، تحقيق: محمد أديب الجادر، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط١، ٢٠١٠.

٢٥) **ديوان أبي العتاهية**: تحقيق شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، ط١، ١٩٦٥.

٢٦) **ديوان أبي تمام**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده العزام، دار المعارف القاهرة، ط٤، (د.ت).

٢٧) **ديوان أبي فراس الحمداني**، تحقيق: د. سامي الدهان، ط١، منشورات المعهد الفرنسي، دمشق، ١٩٤٤.

٢٨) **ديوان الحسين بن منصور الحلاج**، صنعه وأصلحه، كامل مصطفى الشيبي، دار آفاق عربية،

بغداد، ط٢، ١٩٨٤م.

٢٩) **ديوان الحلاج:** أخباره أشعاره، طواسينه، تحقيق: عبد الإله نبهان و عبد اللطيف الراوي، دار الذاكرة، حمص، ط١، ١٩٩٦.

٣٠) **ديوان الشبلي**، جمع وتحقيق كامل، مصطفى الشيبي، ط١، وطابع دار التضامن، بغداد ١٣٨٦، ١٩٦٧.

٣١) **ديوان الصمة القشيري**، جمع وتحقيق: د. خالد عبد الرؤوف الجبر، دار المناهج، عمَّان، ٢٠٠٣.

٣٢) **ديوان جرير**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

٣٣) **ديوان شهاب الدين السهروردي**، تحقيق أحمد مصطفى الحسن، دار رانية للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٩.

٣٤) **ديوان عدي بن زيد العبادي**، تحقيق: محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٦٥.

٣٥) **ديوان عمر ابن الفارض**، من شرحي البوريني والنابلسي، جمع: رشيد بن غالب اللبناني، تحقيق: محمد عبد الكريم النميري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

٣٦) **ديوان عمرو بن قميئة**: عني بشرحه وتحقيقه: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، مطابع دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٥.

٣٧) الذهبي، شمس الدين **سير أعلام النبلاء**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٨، ١٩٩٢.

٣٨) الزمخشري، أبو القاسم، **أساس البلاغة**، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ج١، ١٩٨٨.

٣٩) السلمي، أبو عبد الرحمن، **طبقات الصوفية**، تحقيق نور الدين شريبة، القاهرة، ط٣، مكتبة الخانجي، ١٩٨٦.

٤٠) السهروردي، أبو حفص عمر، **عوارف المعارف**، ضبطه محمد الخالدي، دار الكتب العلمية، ١٩٩٩م.

٤١) الصابوني، محمد علي، **مختصر تفسير ابن كثير**، دار النمير، دمشق، ط٧، ١٩٨١.

٤٢) الصفدي، صلاح الدين بن آيبك، **الوافي بالوفيات**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د. ط)، ٢٠٠٠.

٤٣) الطوسي، أبو نصر، **اللمع**، تحقيق عبد الحليم محمود، د.ط، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد ٢٠٠٢.

٤٤) العسكري، أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين (الشعر والنثر)**، تحقيق: مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٩.

٤٥) الغزالي، أبو حامد، **إحياء علوم الدين**، تحقيق أبي حفص، سيد بن إبراهيم، د.ط، دار الحديث، القاهرة د.ت.

٤٦) الغزالي، أبو حامد، **المنقذ من الضلال**، تحقيق محمود بيجو، د.ط، دار التقوى، دمشق ودار الفتح، عمّان د.ت.

٤٧) الغزالي، أبو حامد، **مشكاة الأنوار**، تحقيق أبو العلاء عفيفي، د.ط، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٦٤.

٤٨) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **معجم العين**، تحقيق: إبراهيم السامرائي، مطبعة الهلال، بغداد، (د.ت).

٤٩) الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٨، ٢٠٠٥

٥٠) القزويني، أحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٩.

٥١) القشيري، عبد الكريم بن هوازن، **الرسالة القشيرية**، شرح: زكريا الأنصاري، دار الكتاب العربي، بيروت.

٥٢) الكاشاني، عبد الرزاق، **معجم اصطلاحات الصوفية**، تحقيق: عبد العال شاهين، ط١، دار المنار، القاهرة ١٤١٣، ١٩٩٢.

٥٣) الكلاباذي، أبو بكر، **التعرف لمذهب أهل التصوف**، تحقيق: عبد الباقي طه سرور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠.

٥٤) المعري، أبو العلاء، **معجز أحمد** ، تحقيق: عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢، المجلد٢، ص٢٠٧.

٥٥) المكي، أبو طالب، **قوت القلوب**، تحقيق باسل عيون السود، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٧.

٥٦) النِّفْري، محمد بن إبراهيم بن عبَّاد، **شرح الحكم العطائية**، لابن عطاء السكندري، حققه وعلق عليه محمد رضا بن بشير القهوجي، دار الفرفور، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.

٥٧) النيسابوري، مسلم بن الحجاج القشيري، **صحيح مسلم**، ، دار السلام للنشر والتوزيع، الرياض، ط٢، ٢٠٠٠.

٥٨) النيسابوري، **المستدرك على الصحيحين**، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٠.

٥٩) الهجويري، علي بن عثمان، **كشف المحجوب**، تحقيق: إسعاد عبد الهادي قنديل د.ط، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٠.

ثانيًا: المراجع.

٦٠) ابن عاشور، محمد الطاهر، **التحرير والتنوير**، الدار التونسية للنشر، تونس، (د.ط)، ١٩٨٤.

٦١) إسماعيل، عز الدين، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ط١، دار الفكر العربي، ١٩٥٥م.

٦٢) الألوسي، عادل، **الاغتراب والعبقرية**، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٣.

٦٣) أنيس، إبراهيم، **موسيقا الشعر**، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٩٧.

٦٤) بدوي، أحمد، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، د.ط، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.

٦٥) بدوي، عبد الرحمن، **شهيدة العشق الإلهي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢،

٦٦) توردوف، **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.

٦٧) الجزار، محمد فكري، **لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.

٦٨) جيرو، بيير، **علم الإشارة**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٣، ٢٠٠٧،

٦٩) حبار، مختار: **شعر أبي مدين التلمساني/ الرؤيا والتشكيل**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.

٧٠) حسان، عبد الكريم، **التصوف في الشعر العربي، تطوره ونشأته حتى آخر القرن الثالث**، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٤.

٧١) الحكيم، سعاد، **المعجم الصوفي**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨١.

٧٢) الحلبي، أحمد طعمة، **التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي أنموذجًا**، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٧

٧٣) حمدان، ابتسام، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ط١، دار القلم العربي، حلب، ١٤١٨هـ ١٩٩٧م.

٧٤) الخطيب، علي، **اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي** ، القاهرة، دار المعارف، ١٤٠٤هـ.

٧٥) خفاجي، عبد المنعم، **الأدب في التراث الصوفي**، مكتبة غريب، القاهرة.

٧٦) داود، أماني سليمان، **الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحلاج**، مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٢م.

٧٧) الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، دار العلم للملايين، ط٢، ٢٠٠٣

٧٨) سلوم، تامر، **اللغة والجمال في النقد العربي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ١٩٨٣.

٧٩) السيد متولي، عبد الستار، **أدب الزهد في العصر العباسي**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٤.

٨٠) السيد، فؤاد صالح، **الأمير عبد القادر الجزائري متصوفاً وشاعراً**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٥.

٨١) الشناوي، أحمد و خورشيد زكي، **دائرة المعارف الإسلامية** ، بيروت، دار المعرفة، (د.ت)

٨٢) صالح، بشرى موسى، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٨٣) صبحي، محيي الدين، **دراسات رؤيوية**، طبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧

٨٤) ضيف، شوقي: **العصر العباسي الأوَّل**، دار المعارف، القاهرة، ط٨. (د.ت)

٨٥) ضيف، شوقي، **العصر العباسي الثاني**، دار المعارف، القاهرة، ط٢. (د.ت)

٨٦) العجم، وفيق، **موسوعة التصوف الإسلامي**، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

٨٧) عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢.

٨٨) العوادي، عدنان حسين، **الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي** د.ط، دار الشؤون الثقافية، العراق، د.ت.

٨٩) عودة، أمين، **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**، جامعة آل البيت، جدار للكتاب العالمي للنشر، ط١، عمَّان، ١٩٩٥.

٩٠) عودة، أمين، **تجليات الشعر الصوفي، قراءة في المقامات والأحوال**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠١.

٩١) عون، فيصل بدر، **التصوف الإسلامي الطريق والرجال**، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، ١٩٨٣.

٩٢) فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.

٩٣) فواز العاملي، زينب بنت حسين، **الدر المنثور في طبقات ربَّات الخدور**، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق، مصر، ط١، ١٣١٢هـ.

٩٤) كريستفا، جوليا ، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل الناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧.

٩٥) كليب، سعد الدين، **البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧.

٩٦) متولي، عبد الستار السيد، **أدب الزهد في العصر العباسي**، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٧٢.

٩٧) مجموعة من المؤلفين، **المعجم الوسيط**: ،إشراف: عبد السلام هارون، (د.ت)، القاهرة،

٩٨) منصور، إبراهيم، **الشعر والتصوف: الأثر الصوفي في الشعر العربي**، ط١، دار الأمين، القاهرة ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م.

٩٩) منقور، عبد الجليل، **السيمياء و النص الأدبي، أدوات ونماذج**، منشورات جامعة محمد خضير، (د.ت)، الجزائر.

١٠٠) النشار، علي سامي، **نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام**، طبعة دار المعارف، ١٩٧٨.

١٠١) نصر، عاطف جودة، **الرمز الشعري عند الصوفية**، د.ط، المركز المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة ١٩٩٨م.

١٠٢) ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، الرياض، ط١، ١٤٢٤هـ.

١٠٣) اليافي، عبد الكريم، **التعبير الصوفي ومشكلته**، د.ط، نشر جامعة دمشق ١٩٨٢م.

١٠٤) اليافي، عبد الكريم، **بدائع الحكمة** فصول في علم الجمال وفلسفة الفن، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩٩.

١٠٥) يوسف، حسين عبد الجليل، **موسيقا الشعر العربي دراسة فنية وعروضية**، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.

ثالثًا: الدوريات

١٠٦) اصطيف، عبد النبي، **التناص القرآني في الإنشاء الشعري**، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد ٨٩.

١٠٧) الحلبي، آن تحسين، **الرؤيا في شعر ذي الرمة** ، مجلة جذور، جدة، ج١٦، ٢٠٠٤.

١٠٨) حينوني، رمضان، **المنهج التكاملي**، المركز الجامعي تامنغست، ٢٠١٥ ، مقال منشور على الشابكة.

١٠٩) ودوبيا زيبيير، **نظرية التناصِّية**، ترجمة: عبد الرحيم الرحوتي، مجلة علامات، جدة، م٦، ج٢١، سبتمبر، ١٩٩٦.

Abstract

Sufi literature is an important turning point in the course of world literature in general, and Arabic literature in particular. Sufi poetry is the product of a spiritual experience, and it is the ambassador who uniquely conveyed the secrets of that experience. The depth of mystical study increases with the researcher's culture and ability to understand the messages encoded at the heart of the mystical text. The research worked to achieve goals, including:

1) Phases of Sufi poetry were created in the Abbasid era, based on the mystical vision and content, and each phase gave stylistic features and artistic characteristics, shared by most of the poets of the same phase.

2) Studying the Sufi poem within the Sufi poetry system, comparing the Sufi experience with the experiences of others clarifies the angle of view that the Sufi poet looks at.

3) Phases of Sufi Poetry in the Abbasid Era A research that the researcher intended to be a simplified encyclopedic reference in Sufi poetry in the Abbasid era.

The research opened with an introduction detailing two topics: the first is the harbingers of the emergence of Sufism, and the second: the consolidation of some theoretical concepts on which the research was based, namely: phases, vision, formation. And the first chapter was entitled: The Vision in Sufi Poetry, and four sections were branched from it, namely: Divine love and annihilation in God Almighty, the poetry of nostalgia, and the poetry of the journey. The second chapter bore the title: Symbolic and Stylistic Phenomena in Sufi Poetry, and branched into four sections: The first topic: Sufi wine, and the second topic: Spinning and women in Sufi poetry, and the third topic treated intertextuality, and the fourth topic studied displacement. And the third chapter: Image and music in Sufi poetry, divided into two sections: the first studied the pictorial level according to patterns: (traditional, innovative) and forms: (kinetic image and chromatic image), and the second topic studied Sufi poetry music: internal music, and hidden music of Sufi poetry, and finally An applied part that shows the impact of Sufi poetry music on the art of singing and Tawasheh. The research ended with a conclusion that included the most prominent results and some recommendations and suggestions related to Sufi poetry. In order to consolidate the pillars of the analytical study in the body of the research, the appendices were made that enrich the research. The research used the integrative approach to complete the research, in order to reach the most accurate and objective results.The research relied on a collection of collections of Sufi poetry that have been academically investigated, in addition to Al-Lama` by Al-Tusi, and the knowledge of the Sufi doctrine, the Qushayri message, the symbol in Sufi poetry d. Atef Gouda Nasr, studies by researcher Louis Masnion, and studies by Dr. Kamel Mustafa Al-Shaibi,

Keywords: Sufi poetry, vision, formation, phases, interpretation of meaning, Sufi experience