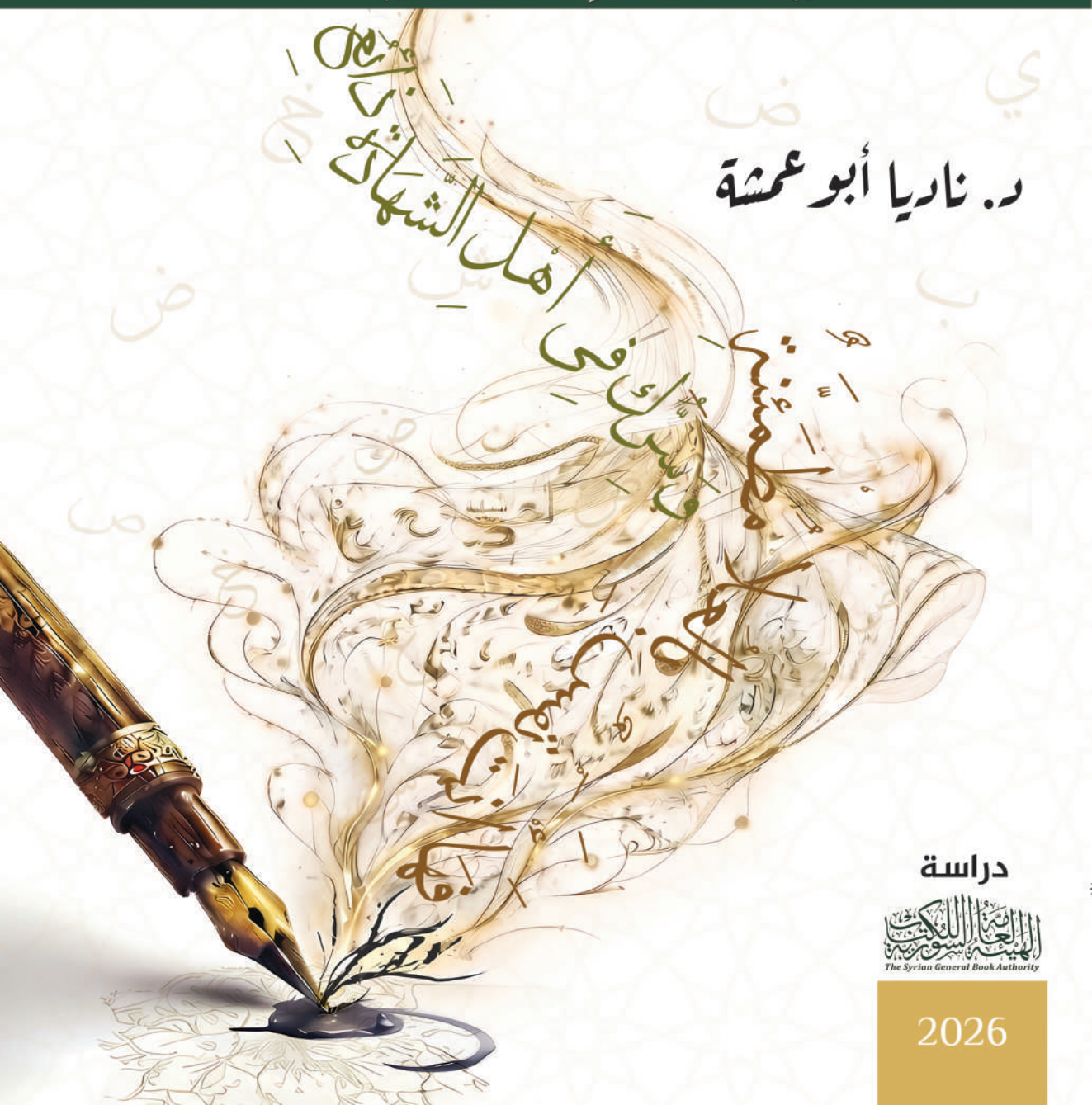
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

ظواهرُ أسلوبيّةٌ وجماليّةٌ في الشّعرِ الصّوفي

د. ناديا أبو عمشة



دراسة

الهيئة العامة السورية للكتاب
The Syrian General Book Authority

2026

ظواهر أسلوبيَّة وجماليَّة في الشِّعرِ الصوفيِّ

ظواهر أسلوبيَّة وجماليَّة في الشِّعرِ الصوفيِّ

دراسةٌ تطبيقيَّةٌ

د. ناديا أبو عمشة

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٢٦م

الآراء والمواقف الواردة في الكتاب هي آراءُ المؤلِّفِ ومواقِفُهُ ولا تعبِّر **(بالضرورةِ)** عن آراء الهيئة العامة السورية للكتاب ومواقفها.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحمنِ الرَّحيمِ

جاء في رسالة القاضي الفاضل عبد الرحيم البيساني إلى العماد الأصفهاني:

"إِنّي رأيت أَنَّه لا يكتبُ إنسانٌ كتاباً في يومِه إلا قالَ في غدِه: لو غُيِّرَ هذا لكان أحسن، ولو زِيْدَ هذا لكان يُستحسَن، ولو قُدِّمَ هذا لكان أفضل، ولو تُرِكَ ذاك لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليلٌ على استيلاءِ النقصِ على جملةِ البشرِ."

ظواهر أسلوبيَّة وجماليَّة في الشِّعر الصُّوفيِّ

توطئة:

ما يزالُ الشعر الصوفيُّ يثيرُ فضولَ الباحثين لاستكشافه منذ نشأته الأولى، فهو نصٌّ ثريٌّ في بُنيته وتكوينه، يعتمد التلميح دون التصريح، فيولِّدُ في أقلامِ النقادِ أكثرَ مِن تأويلٍ، ويُتَّجَهُ في تفسيره غير اتجاهٍ، وما ذاك إلَّا لأنَّ النصَّ الصوفيَّ يترجمُ لغةَ التجربةِ الروحيةِ، التي - في الغالب - تكونُ لغةً أعجميةً لدى المتلقي.

ومن الضروريِّ أن ندرك أنَّ تنوع الأساليب الشعريَّة وتبلور التجربة الجمالية في الشعر الصوفي كان نتيجة الحبِّ الإلهيِّ المُتَّقد في صدور الشعراء؛ فالحبُّ الإلهي هو الركن الشديد الذي تقوم عليه المعاني الصوفية. وقد استلهم الشعراءُ الحبَّ في نشأته الأولى من معاني القرآن الكريم؛ إذ بادر ربُّ العزة جلَّ وعلا عباده بالحبِّ في غيرِ موضعٍ من القرآن الكريم، ففي قوله تعالى: **(يحبُّهم ويحبُّونه)** وقوله أيضًا: **(قلْ إنْ كنتم تحبُّون الله فاتَّبعوني يحببكُم الله)**، وأيضًا قوله عزَّ مِن قائل: **(إنَّ اللهَ يحبُّ التوابينَ ويحبُّ المتطهرينَ)**. ولذلك كان لصوتِ الشعرِ صدىً مميز، ما زال نابضاً بالمشاعر، مؤثراً في المتلقي.

وبعد رحلةٍ طويلةٍ قضيتها في رحاب الشعر الصوفي وجدتُ أنَّ خصوصية التجربة عند الشعراء كوَّنت حول أشعارهم هالةً متألقةً **من الظواهر الأسلوبيَّة والجمالية**، ميَّزته من غيره من الشعر العربي؛ فالشعر الصوفي وليد التجربة الروحية، وهو السفير الأوحد الذي نقل للمتلقي أسرار تلك التجربة نقلًا فريدًا. ويزداد وضوح **الظواهر الأسلوبيَّة والجماليـة** للشعر الصوفي طردًا مع ثقافة الباحث وقدرته على فهم الرسائل المشفرة في قلب النص الصوفي، فالنقد الأدبي

ليس شهوةً مباحة؛ بل 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 لا يمكن له أن يقدِّم نتائجَ أو يطلق حكمًا إلا إذا تسلَّح بالذوق الأدبي. فالباحث الذي قرر الولوج إلى عالم الشعر الصوفي وجب عليه أن يكونَ مغامراً جريئاً؛ عدَّتُه في هذه الرحلة الهدوء وطول النَّفَس في طلب مبتغاه، وهذا المغامر لا يمكن له أن ينعم بقطوف هذا العالم ما لم يرتكز إلى قواعد نقديّةٍ متينة، ويمتلك ذوقًا رفيعًا؛ به يتمكن من التفريق بين المعتاد والنادر، بين المألوف والغريب، وبه يتمكن من رؤية الظواهر الأسلوبيَّة والجمالية المحيطة بأي نصٍّ أدبيٍّ.

وعالم الشعر الصوفيُّ بحرٌ لجيٌّ يغشاه الغموض ويحيطُ به التميُّزُ والاختلاف، سفينة عبوره الرمز، وصوت أمواجه موسيقا الحزن الهادئ التي تترك صدى نابضاً مسموعاً في قلب المتلقي قبل أذنه. تتشابه فيها الأغراض والرموز والفلسفات والتشكيلات اللغوية. ثم تصنع من كل تلك التفصيلات صبغةً صوفيةً مميزةً من الشعر العربي.

وعندما خضت رحلتي مع الشعر الصوفي سلكتُ مسلكًا وعرًا، فصعوبات دراسته كثيرة، ولكن **أشدَّها** كانت خصوصية التجربة الصوفية، وصعوبة التعامل مع النص الصوفي بمعناه الصريح، فالمعنى الذي أبحث عنه مختبئٌ في وجدان الشاعر، وكان عليَّ أن أتحلى بالصبر، وأتسلل بهدوءٍ إلى عمق النص الصوفي، حتَّى يكشف لي أسرارَهُ وخباياهُ.

وبعد رصد الشعر الصوفي ودراسة أطواره وشعرائه ومذاهبهم الفنية، تمكنتُ من بسط أهم الخصائص والسمات التي صنعت الصِّبغة الأدبية **للشعر الصوفي**، تحت عنوان **(ظواهر أسلوبيَّة وجمالية في الشعر الصوفي - دراسة تطبيقية)** الذي كان مجهراً يستنبط الظواهر المشتركة فيه، ويعرضها على طاولة

النقد الأدبي تحليلاً ودراسةً، ضمَّ الكتاب ثلاثة فصول تحليلية، تسبقها مقدمة، وتتبعها خاتمة، وهي كالتالي:

- **مقدمة في الشعر الصوفي (علاقة التَّصوُّف بالشعر، سمات الشعر الصوفي)**
- **الفصل الأول: الظواهر الأسلوبيَّة**، وتشمل: التَّناص والانزياح والرؤية الصوفية (الحب والفناء).
- **الفصل الثاني: الظواهر الجمالية الفنيَّة**، وتشمل: الصورة الدوارة، وفيها التكرار، والحوار، والمظاهر الجمالية الكونية، والتحام الجلال بالجمال، وموسيقا الشعر الصوفي: الشعر الصوفي المغنَّى.
- **الفصل الثالث: ظواهر أسلوبيَّة وجمالية في آنٍ معاً، وتشمل:** الرمز في الشعر الصوفي رمز الخمر ورمز المرأة (الجمال والحب).
- **الخاتمة، وفيها خلاصة البحث وأبرز نتائجه.**

ولا أدّعي في هذه الدراسة أنَّني كشفْتُ الأستار عن كلِّ أسرار الشعر الصوفي، أو وجدت ترجمةً مختلفةً لرموزه؛ ولكنَّني بذلتُ جهدًا في دراسة الظواهر الأسلوبيَّة والجمالية في الشعر الصوفي التي نُسجت من خصوصية التجربة الصوفية، وحاولتُ أن أعطي تلك الظواهر المنتخبة حقَّها من التحليل، واستنباط نتائج مهمة على مستويات الانزياح والتَّناص والتكرار والموسيقا والخيال.

وأخيرًا لا يمكنني القول إنَّ هذا البحث يمثل السطر الأخير في دراسات التَّصوُّف، 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:

﴿ وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً ﴾

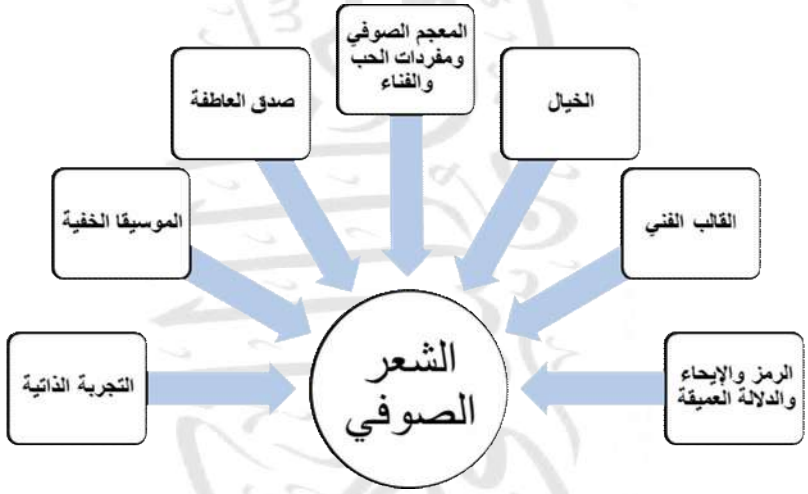
مُقَدِّمَة

علاقة التَّصوُف بالشعر

للتصوف خصائص روحانيةٍ عالية ومسالك مثاليةٍ لا تُتيح لعموم النـاس التعبير عنها، إنّ هذه اللحظات لا يمكن أن تُنقَلَ بلغةٍ عاديةٍ، لأنَّها لحظاتٌ تشهد معراج الروح إلى بارئها لتنهـلَ مـن فـيض الجـمال والجـلال وتعـود إلى الـدنيا. فالصوفي لا يعبِّر عن تجربته بلغةٍ عادية؛ بل يلجأ إلى لغةٍ عاليةٍ، لغةٍ فنيَّـةٍ تـترجمُ مشاعره بلغة الرموز والخيال. ويكون الشعرُ الرسولَ الأمين الذي ينقـل تجربـة الصوفي، فالتجربتان الصوفية والشعرية مرتبطتـان، وبـما أنَّ الـشعر هـو **" لغـة الوجدان وهو نتاج خيال محلِّق وشعور مرهف وفكر رحب، والشعر من الشعور وما سمَّت العرب الشعر شعرًا إلَّا لأنَّها شعرت به وفطنت إليـه"**[1] وهنـا فـإنَّ الجذبَ بين التجربة الصوفية والـشعر يتَّـصلُ بخـيطٍ متـينٍ، وتُـترجم التجربـة الصوفية الرفيعة بلغةٍ فنيةٍ ترتفع عن اللغة المتداولة، ويكون الشعر قادرًا على نقلِ لحظات الأنس والوصال، ولحظات الصراع الداخلي في قلـب الـصوفي متحلِّيـاً بالأمانة في نقل المشاعر المتأججة ، مُلبسًا إيَّاها لبوسًا فنيًّا بديعًا، مهـتمًّا بوصـف أدق التفاصيل التي تسري في فـؤاده، معتمـدًا في بنائـه عـلى العاطفـة والموسـيقا الخفية، والمونولوج الداخلي، وتلتحم بذلك التجربة الصوفية بالشعر، فلا يمكن لنا بعد ذلك فصل التَّصوُّف عنه؛ لأَّن الشعر أعاد بناء هـذه التجربـة وفـق بنيتـه الخاصة، وكساها ثوبًا من البديع والبيان يليـق بـصدق العاطفـة، إذن نلحـظ أنَّ **"هناك وشائج قربى تجمع بين التَّصوُّف والفن بشكل عام، وبينـه وبـين الـشعر**

١- الخطيب، د. علي، **اتجاهات الأدب الصوفي**، بين الحلاج وابن عربي- القاهرة دار المعارف ١٤٠٤هـ ص ٢١.

بشكلٍ خاص، هذه الوشائج تتمثَّل في أنَّ كليهما يميل إلى العاطفة والوجـدان"[1] ويحتاج الشعر الصوفي عند دراسته إلى ميزانٍ نقديٍّ حـساسٍ للولـوج إلى أعـماق النص والتفاعل مع تجربة المبدع ومعرفـة عـالم مـا وراء الرمـز، وقـد اشـتركت جهاتٌ متنوعة لدراسة الشعر الصوفي، منها: الأدب والنقد والفلسفة والمذاهب، ويمكن أن نحدد العناصر الفنية التي تسهم في تكوين الشعر الصوفي، وهي نقاط التشابه بين الشعر والتَّصوُّف:



إنَّ الشعر الصوفي صفحةٌ ناصعةٌ من صفحات الـشعر العـربي، إذ أبـدع شعراء التَّصوُّف في نقل مشاعرهم بلغة الرمز والاصطلاحات، فأضاف بـذلك كنزاً ثميناً من الأساليب الشعرية والفنون البيانية، التـي أغنـت الـشعر العـربي وجدَّدَت شبابه وحيويته وجماله، حتى قيل: **"الشعر الصوفي كثيرٌ، غزيـرٌ غـزارة النثر الصوفي، وشعراء الصوفية كثيرٌ وفي كل عصر منهم شعراء قالوا فأفاضـوا، واعتمدوا على الارتجال والبديهة فأحسنوا، وأتوا في شعرهم بغرر المعاني وروائع**

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

الخيال وبدائع الصور وجميل التشبيهات ولطيف المجازات"[1] وهـذا الفـن فـتح أمام المتلقِّي ستارًا عن عالم جديـدٍ غـير معـروف، وأزاح الحجـب عـن أحـوالٍ روحانيةٍ، لا تُقاس بميزان المنطق، ولا تُقارن بأغراض الشعر العربي، لأنَّها تدرك بلغة الروح التي تغادر عالم الواقع وتنطلق في فضاء الحب.

سمات الشعر الصوفي

يتسمُ 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.

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

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 (مفردات الحب والفناء والجمال)، وتنفرد عنه بدلالاتها وطاقتها.

٥) **عامل الرمز:** هذه الرموز تُعدُّ من أخص خصائص الشعر الصوفي، فالتجليات والأسرار التي تحصل للشاعر الصوفي في رياضاته الروحية وما

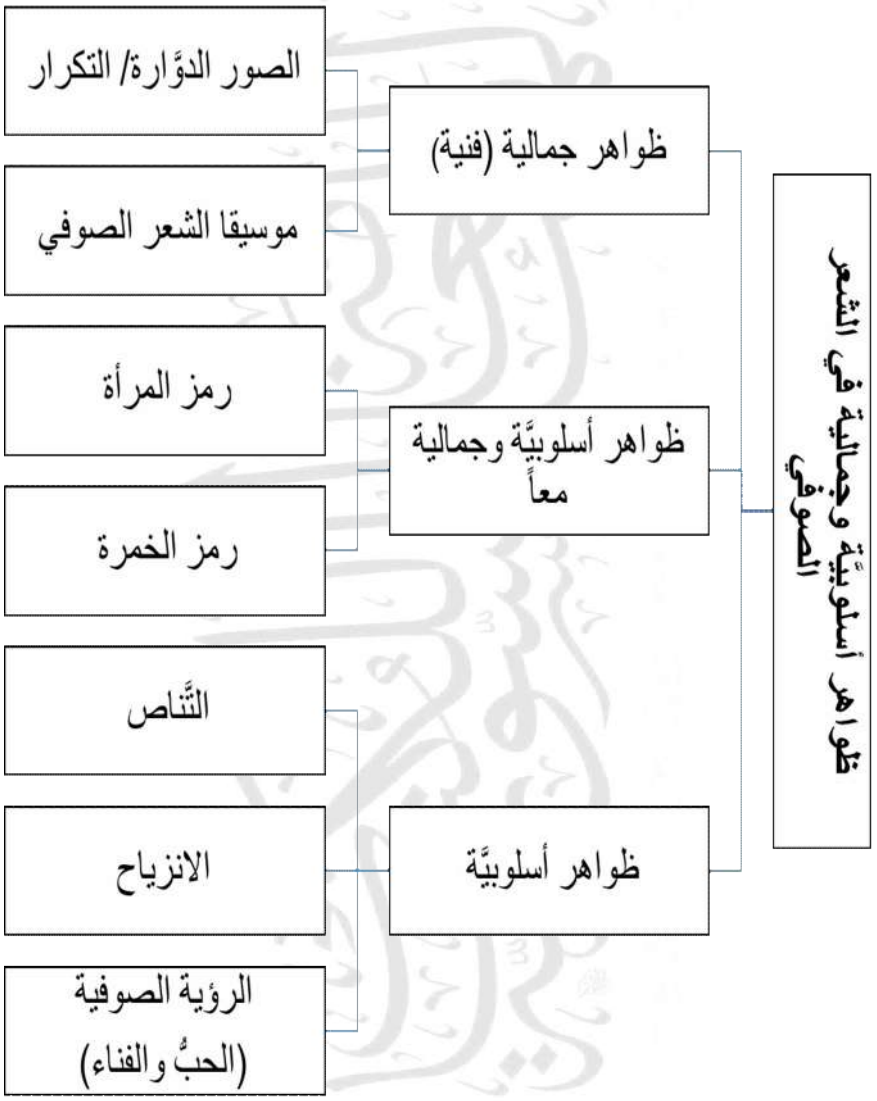
---

١ - خفاجي، عبد المنعم، **دراسات في التَّصوُّف الإسلامي**، ج٢، مكتبة غريب، القاهرة، ص٤١.

لاقاه من الجلال والمعاني العميقة لا يمكن أن تُنقل باللغة الشعرية التقليدية، فلا يمكن للمفردات العادية أن تعبر عن هذه الأحوال الجليلة، فلجأ الصوفي هنا إلى الرمز. إنَّ أروع ما يواجه الباحث في الشعر الصوفي تلك اللحظة التي يُبدَّدُ فيها الغموض وتُكشَفُ الأستار عن مقاصد الرمز، ويمتلك مفتاح الرمز الخاصة، ويدخل خلسةً إلى عالم الشاعر الصوفي، ويشاركه بتلك التجربة الذاتية السامية. وهنا يُكشف للباحث عن لحظات ترك الشاعر الصوفي فيها روحه تسبح في ملكوت الله سبحانه، ويكمن جمال الرمز الذي يكتشفه الباحث في شعر المتصوفة في ربطه بين الحاضر والغائب، وبين المادة والروح، ويرتقي بالقارئ في مدارج الجمال والجلال.

٦) **الغموض:** الناتج عن غموض تجربة المبدع، ينشأ عن ذلك مستويان: المستوى الظاهر، والمستوى المستتر؛ وفيه تُكتنز الأسرار، وتُفك الرموز. والغموض يجبر الشعراء الصوفيين على البعد 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 بُوتقة إبداعه أغراض الزهد، وأعاد تكوينه من جديد، حاملاً في جيناته مورثاتٍ أساسية منه. وفي الحقيقة إنَّ كلمات الشعر الصوفي وتراكيبه وصوره قد سكنت في قصائد شعر الزهد ونثره البديع قبل أن تستقر في الشعر الصوفي، وكوَّنت الدعامة الأساسية غير المرئية في هذا البناء الجليل. إنَّ الإبداع الأدبي في تكوين الشعر الصوفي يعتمد على الإرث المعنوي والعاطفي لشعر الزهد، هذا الإرث امتزج مع معاني التَّصوُّف، وخلق أدبًا جديدًا يعلو في تأثيره وعمق عاطفته على الشعر العربي.


ظواهر أسلوبيَّة وجماليَّة في الشعر الصوفي
ظواهر جمالية (فنية)
ظواهر أسلوبيَّة وجمالية معاً
ظواهر أسلوبيَّة
الصور الدوَّارة/ التكرار
موسيقا الشعر الصوفي
رمز المرأة
رمز الخمرة
التَّناص
الانزياح
الرؤية الصوفية (الحبُّ والفناء)

الفصل الأول

ظواهر أسلوبيَّة في الشعر الصوفي

وفيه:

أولاً: التَّناص

ثانياً: الانزياح

ثالثاً: الرؤية الصوفية: الحب والفناء

أوَّلاً: التَّناص في الشعر الصوفي

مقدمة:

يمثِّل الشعر الصوفي تراثًا غزيرًا في كمِّه ونوعه، أثرى المكتبة العربية، وهو وليد التجربة الصوفية؛ ينطق بأسرارها، ويحمل في عالمه سماتٍ فنيةً، يتفرَّد بها عن غيره من الشعر العربي. وقد خضع لسيلٍ من الدراسات الأسلوبيَّة والدلالية والعقائدية لا حصر لها، وتنوَّعت الآراء وتزايدت الأقوال فيه، وبالرغم من ذلك تبقى هذه الدراسات قاصرةً عن الوفاء بحق الشعر الصوفي، الذي مثَّل انعطافًا 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.

إنَّ دراسة شعر التجربة الروحية من زاوية البناء الأسلوبيَّة تمكِّنُ الباحث من فتح الأستار عن الأسرار التي ميَّزت تجربة كلِّ شاعرٍ صوفيٍّ، لذا فإنَّ عمق البحث في الشعر الصوفي يحتاج 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 الأسلوبيَّة في الشعر الصوفي تفيد في وضع جزئيات النص تحت مجهر النقد الأدبي، وتسهم 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 فإنَّ دراسة الظواهر الأسلوبيَّة في الشعر الصوفي تعني المحاورة بين الأدب القديم والنقد الجديد، وتؤكِّد حيوية الآداب القديمة، وقدرتها على مواكبة حيثيات النقد الحديث.

التَّناص: مفهومه 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 **التَّناص**، ولهذا المفهوم له جذورٌ عريقةٌ في النقد العربي القديم. واستطاع الشعر الصوفي بأطواره المتنوعة أن يصهر في بوتقته كمًّا غزيراً من المعرفة التي حصل عليها من ينابيعها المختلفة، وقد تفنَّن شعراء التَّصوُّف باستخدام التَّناص، ولا سيما التَّناص القرآني، فكان تقنيةً مفصلية في بناء النص الصوفي.

وظهر مصطلح **التَّناص 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 ببنيةٍ أو بُنى أدبية أخرى، فالتَّناص هو تفاعل النصوص الأدبية داخل النص الواحد.

ويمكن القول: إنَّ ميخائيل باختين **(ت١٩٧٥)** سبق كرستيفا في صياغة نظرية تداخل النصوص، ولكنَّه لم يستعمل مصطلح التَّناص صراحةً، **وإنَّما استخدم مصطلح الحوارية Dialogism، للدلالة على علاقة التداخل بين التعابير المختلفة، على حين أن جوليا كرستيفا قد استحدثت هذا المصطلح (التَّناص) عند**

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

٢- كريستيفا، **علم النص**، ص٢٢.

تقديمها لكتاب ميخائيل باختين عن ديستوفسكي[1]. 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[2].

واستناداً إلى مصطلح حوارية النصوص فإنَّ باختين ينفي أن يكون الأسلوب هو الرجل، **فالأسلوب هو رجلان على الأقل**[3]، ومن ثَمَّ فإنَّ عملية الإبداع الأدبي تعتمد 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 الوقت نفسه، قراءة ثانية، وإبراز وتكثيف ونقل وتعميق"**[4].

وللتناص جذورٌ ضاربةٌ في عمق النقد العربي؛ لأنَّ فكرة الإبداع الشعري أو النثري تنفي فكرة وجودَ نصٍّ مستقلٍّ مكتفٍ بذاته منغلق على نفسه، ومن أوائل إشارات التَّناص في النقد العربي قول عليِّ 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".**[5] إنَّ وجود

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

٢- **المرجع السابق**، ص١٢٢.

٣- **المرجع السابق**، ص١٢٤.

٤- **نظرية التَّناصية**، ودوبيازيبير، ترجمة: عبد الرحيم الرحوتي، مجلة علامات، جدة، م٦، ج٢١، سبتمبر، ١٩٩٦، ص٣٠٩و٣١٠.

٥- باختين، ميخائيل: **المبدأ الحواري**، ص١٢٥.

مفهوم التَّناص في النقد العربي أعمق من الفهم التقليدي السطحي المتمثل بفكرة السرقات أو التضمين أو النحل أو غيرها؛ لأنَّ التَّناص 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"**[1]. ولم يغبْ مفهوم التَّناص عن النقد العربي القديم، ولكن لم يعرِّفوه بدقَّة، فقد أُعْتمد في توجيه الشعراء وتعليم الشعر على شروطٍ تستند في مضمونها إلى مفهوم التَّناص استناداً كلياً؛ فالشاعر يجب عليه أن يستوعب تجارب السابقين استيعاباً تامًّا ثم يبدأ بكتابة شعره الذي يضفي عليه بصمته الخاصة، **وهذا ما حصل مع الشاعر الفذ أبي نُوَاس عندما استأذن خلف الأحمر بكتابة الشعر فلم يأذن له حتى يحفظ ألف مقطوع من شعر العرب، ثمَّ ينساها وبعدها يبدأ بكتابة الشعر**، بهذه الطريقة يكون قد تشرَّب التجارب الشعرية وتكيَّفت النفس مع استعمالها، وبذلك يكون التَّناص بمفهومهم ليس خارجياً يُلمح مباشرةً؛ بل يكون من الجينات الأساسية المُعتمد عليها في خلق النصِّ الأدبيِّ، يحمل في مورّثات خلايا النص المبتكر صفات وخصائص النصوص الغائبة.

حضر التَّناص في الشعر الصوفي بأطواره جميعها، وتنوَّعَت مصادره، وكانت المحاورة بين قصائد الشعر الصوفي سببًا في تألُّق نصوصه، وغزارة إنتاجه، وهي سمةٌ وُسِمَ بها الشعر الصوفي، ومصدرٌ ثريٌّ من مصادر التَّناصِّ فيه. وبالاعتماد على نوعية المصادر يمكن للباحث معرفة آليات الدمج بين النص الوليد والنصوص السابقة. ولن يدرس هذا المبحث كل مصدر من مصادر التَّناص على

١- اصطيف، د. عبد النبي، **التَّناص القرآني في الإنشاء الشعري**، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد ٨٩، الجزء ص٣٧٥.

حدة؛ بل سيكون الضوء مسلَّطًا على أطوار الشعر الصوفي، ومدى استخدام الشعراء لمصادر التَّناص، وكيفية التفاعل بين النصِّ الصُّوفيِّ ومادة التَّناص، وما زادته على المعنى، ومعرفة سبب كثافة التَّناص في بعض الشعر الصوفي وندرته في بعضه الآخر، والوظيفة الأسلوبيَّة التي قدمها التَّناص للشعر الصوفي.

التَّناص في بداية الشعر الصوفي:

نجد في انطلاقة الشعر الصوفي على لسان رابعة العدوية منعطفاً مهماً في تاريخ الشعر العربي. ومع سمو قدر هذه الانطلاقة الشعرية والتجديد في الرؤية والمضمون؛ إلَّا أنه كان يفتقر إلى دعائم - في بعضه - بنائية أسلوبيَّة ولغوية، تزيد من قيمته الفنية؛ فالشعر الصوفي في مهده كان شعرًا تقليديًّا في صوره وتراكيبه وجزئيات بنائه، لأنَّه كان تجديداً في المعنى، فغضَّ الطرف عن التجديد في البنية الأسلوبيَّة، وكان في جوهره امتدادًا لشعر الزهد، كقول رابعة العدوية[1]:

صلاتكَ نورٌ والعبادُ رقودُ ونومكَ ضدٌّ للصلاة عنيدُ

وعمرُك غُنْمٌ إن عقلتِ ومهله يسيرٌ ويفنى دائمًا ويبيدُ

تبدأ رابعة البيت بتناصٍّ واضحٍ مع الحديث الشريف: **"... والصلاة نور والصدقة برهان والصبر ضياء..."**[2] ولكن هذا التَّناص بالرغم من قوة اندماجه بالمعنى الذي أرادته رابعة، إلَّا أنه كان تناصًّا واضحاً؛ لم يشر عن مرامٍ بعيدةٍ، ويمكن أن يُعدّ مزجاً ناجحًا بالحديث النبوي يبيِّن أهمية الصلاة. ويشير إلى العائق الأوَّل لها؛ وهو النوم. **هذا البيت الذي أرسلته رابعة إلى مدرسة التَّصوُّف يؤكد التزام الرعيل الأول من شعراء التَّصوُّف بالمنهج الإسلامي النقي**، الذي يعد القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف أركان التَّصوُّف وأسسهِ القويَّة.

١- **شهيدة العشق الإلهي**، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢ ص٣٠.

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

والتَّناص في شعر رابعة نادر الوجود، لأنها لم تحفل بتنسيقِ شعرها وتهذيبه حتى يضاهي شعر العمالقة في الأدب العربي، وكان جلَّ تركيزها منصبًّا على المعنى. وكان ورود التَّناص بشعرها عفويًّا دون تنسيقٍ مسبق، ولا يحمل في طياته إشاراتٍ بعيدة يخبِئُها في عالم ما وراء الكلمات.

وفي زهديات أبي نُوَاس (ت١٩٩هـ) نشمُّ رائحة التَّصوُّف؛ فبعد أن ملأ ذاكرة الشعر العربي بأوصاف الخمر ومجالس اللهو، سطّر بدموع توبته أجمل أشعار المناجاة الإلهية، نذكر قوله مناجياً ربه في رحلة الحج:[1] (مجزوء الرجز)

إلهنا ما أعدلكْ ... مليكَ كلِّ مَنْ مَلكْ

لبيكَ قد لبيتُ لكْ

لبيكَ إنَّ الحمدَ لك ... والملكَ لا شريكَ لكْ

ما خابَ عبدٌ سألك ... أنتَ لهُ حيثُ سلك

لولاك يا ربِّ هلك

كلَّ نبيٍّ ومَلَك ... وكلَّ من أهلَّ لك

وكلُّ عبدٍ سألك ... سبَّح أو لبَّى فَلَكْ

لبيكَ إنَّ الحمدَ لك ... والملكَ لا شريكَ لك

رائعةُ أبي نُوَاس التي طالما هتفت بها حناجر زوار بيت الله الحرام، وطالما أجَّجتْ نيران الشوق عند المسلمين، قد أقام بنيانها متكئًا على حديث رسول الله ﷺ، الذي يهتف به حجاج بيت الله في مناسكهم، فعن عبد الله بن عمر ﷺ، "أنَّ رسول الله ﷺ كان إذا استوت راحلته قائمةً عند مسجد ذي الحُليفة أهلَّ[2] فقال: **لبيك اللهم لبيك، لبيك لا شريك لك لبيك إن الحمد والنعمة لك والملك لا شريك**

١- ديوان أبي نُوَاس، تحقيق: د. شكري فيصل، دار صادر، بيروت، ص٤٨١.

٢- أهلَّ: نوى الحج أو العمرة.

لك[1]" إنَّ قدرة أبي نُوَاس 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 نُوَاس من هذا الحديث الشريف وشاحًا أنيقًا لقصيدته، واجتهد أن يجعل كل جزءٍ منها يتناسب مع ذاك الوشاح الجميل. وقد أفاض وجود الحديث الشريف في قصيدة أبي نُوَاس هالةً من القدسية والجلال، انبثقت من نغمة هتاف الحجاج. ويمكن القول: إنَّ التَّناص مع الحديث الشريف في قصيدة أبي نُوَاس كان تناصًّا **عضويًّا**، لا يمكن نزع مادة التَّناص عن الشعر؛ لأنَّها كانت العمود الفقري الذي منحَ جسدَ القصيدة قوَّتها وجمالها وحيويتها.

لم يأبه شعراء البدايات لتحسين الشعر وتزويده ببعض البنى الأسلوبيَّة والجمالية التي تجذب المتلقي بقوة تأثيرها؛ فالمطَّلِعُ على شعر: الجنيد، والشبلي، وذي النون المصري، والرُّوْذَبَارَيّ، والنوري - وهم أبرز رجال التأسيس لمدرسة التَّصوُّف- يجدها أبياتًا أحاديةً أو ثنائيةً - في الغالب- وهذا التقصير في صنع قصيدةٍ طويلة كان سبباً رئيساً في التقصير بتطوير الأسلوب الشعري. ومن يطَّلعْ على نماذج شعرهم يكتشفْ أنَّ التَّناص في أشعارهم كان مقتصراً على التَّناص الديني؛ فتلك الأبيات المتناثرة صُبغت بصبغة القرآن لكريم، فلا يكاد يخلو بيتٌ لهم من أن نلمحَ فيه لونًا من ألوان لغة القرآن الكريم والحديث الشريف. كقول إمام أهل التَّصوُّف: الجنيد؛ الذي حاول في دروسه ورسائله أن يجعل الشعرَ من جملةِ مؤكدات المعنى المطروح في نقاشه، وهو في حديثه عن النفس ومحاسبتها ومراقبتها، يقول[2]:

طرقِي يا نفسُ كي أقصدَ فردًا صمدًا وذريني لستُ أبغِي غيرَ ربِّي أحدا

١- صحيح مسلم، كتاب الحج، رقم الحديث ٢٨١٢.

٢- رسائل الجنيد، ص٤٧.

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 التَّناص 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: **(لستُ أبغي غيرَ ربِّي أحدا)** استوحى هذا المعنى من المعنى القرآني:﴿ أغير الله **أبغي ربًّا** وهو ربُّ كلِّ شيءٍ﴾ **(الأنعام ١٦٤)**، وفي البيت الثاني كان المعنى مبنيًّا على التَّناص 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 يستوحي 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)**، فالشطر الشعري لم يكن إلَّا وعظًا مقتبسًا بتمامه من القرآن الكريم. وكذلك الأمر بالنسبة للشطر الثاني: ﴿ومن يعرضْ عن ذكر ربه **يسلُكُه عذابًا صعدًا**﴾ **(الجن ١٧)**.

وبعد تحليل تلك الأبيات التي تغصُّ بالتَّناص القرآني، **يمكن القول: إنَّ الجنيد لم يكتب شعرًا؛ وإنما تكلم ببعض المواعظ المتفرقة في القرآن الكريم ودمجها بشكلٍ شعريٍّ يخاطب به جمهور مريديه**، يوضح لهم شروط الولوج في عالم التَّصوُّف. 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 شاعرٍ آخر من شعراء التأسيس لن نجدَه مختلفاً عن الجنيد في طريقة استخدام التَّناص الديني، يقول الرُّوْذَبَارِيّ في بعض متفرقاته[١]:

١ - الطوسي، اللمع، ص٤٣٦.

فإذا تحقَّق صفوُ الوجدِ مشتملًا على الإشاراتِ لا يَلوي على أحدِ

أتى الرُّوْذَبَارِيّ 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 التَّناص 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 التَّناص، إذ لجأ بعضُهم إلى أسلوبٍ مختلفٍ للاستفادة من التَّناص، ونجد أنَّ ذا النون المصري والشبلي قد أفادوا من التَّناص بما يخدم المستوى الفني للشعر، كقول ذي النون [١]:

مَنْ لاذَ بالله نجا بالله وسرَّه مُرُّ قضاءِ الله
لله أنفاسٌ جرت لله لا حول لي فيها بغير الله

وله أيضًا[٢]:

أموتُ وما ماتت إليك صبابتي ولا قضيت من وِردِ حبِّكَ أوطاري[٣]
مُناي المنى كلُّ المنى أنتَ لي منىً وأنتَ الغنى كلُّ الغنى عندَ إقتاري

في كلا النموذجين الشعريين نلحظ أنَّ ذا النون يعتمد في بناء شعره على قوة الموسيقا الداخلية المتمثلة **بالتكرار:** تكرار كلمة محورية: **(الله، المُنى، الغنى).** إنَّها ظاهرةٌ أسلوبيَّة خدمت المستويين الموسيقي والدلالي معاً، فقد منح التكرارُ الشعرَ إيقاعاً منتظماً يزيد من قوة الهالة التأثيرية للأبيات، وربط بين عناصر البناء الفني فهو قادرٌ على ""**شدُّ أطراف الشعر بعضها إلى بعض، ويعطي شكله نوعاً**

١- الطوسي، اللمع ص٤٢٥.
٢- اللمع، ص٤٤٥.
٣- الوطر: الحاجة، البغية، المأرب.

من الحركة يدور الكلام على نفسه، ويتكرر دون أن يعيد معناه"[1]، ولذلك يمكن القول: إنَّ وظيفةَ التكرار لا تقتصر على إضفاء لمساتٍ جماليَّةً 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 التَّصوُّف وأساسه، فكان التكرار ضرورةً لازمة، لأنَّ ثمةَ **" ما يبرر للتكرار وجوده إنَّه يسهل استقبال الرسالة"**[2]. كان التكرار هو الظاهرة الأكثر تميزًا في أبيات ذي النون، ولكن للتناص مهمَّةٌ أساسيةٌ في بناء الشعر، وبه تميزت أبيات ذي النون من أبيات الجنيد والرُّوْذَبَارِيّ، لأنَّه أحسنَ الإفادة من التَّناص الديني في شعره، واعتمد في تقوية المعنى على التَّناص الامتصاصي الذي يعرَّف بأنَّه: **"استحضار الشاعر نصًّا أيًّا كان مصدره، سواء أكان قصيدةً شعريَّةً أم نصًّا نثريًّا، أم أسطورةً، أم حادثةً تاريخيةً معيَّنةً، أم نصًّا من التراث الشعبي أو الصوفي... عن طريق الإشارة المركَّزة، بحيث تغدو هذه الإشارة بمنزلة الاستحضار الكامل لتلك النصوص، ...وغالباً ما يعتمد هذا النوع من التَّناص على لفظة واحدة أو اثنتين"**[3]، وهذا ما فعله الشاعر؛ ففي كلا النموذجين، كان التَّناص 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 التَّناص 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**

---

١ - عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبيَّة، ص٨٨، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩١.

٢ - عياشي، منذر، المصدر نفسه، ص٨٣.

٣ - الحلبي، التَّناص بين النظرية والتطبيق، ص١٨١.

الله مفعولا﴾ (الأحزاب٣٧). والتَّناص الإشاري عند ذي النون أشرق على الأبيات بمعانٍ وضاءة، زادت من القيمة الجمالية للشعر.

أمَّا الشبلي وكان من روَّاد طور التأسيس، فاستطاع أن يمنحَ شعره باقةً من العناصر الجمالية المتمثلة ببراعة التصوير وقوة الخيال، والاستفادة من التَّناص بكلِّ جوانبه، والأمثلة الآتية توضح ذلك، يقول الشبلي[١]:

لستُ من جملةِ المحبِّين إنْ لمْ أجعلِ القلبَ بيتَه والمقامَا
وطوافِي إخالُهُ السيرَ[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 التَّناص، ولكنَّ هذا التَّناص لم يكن ظاهرًا، لأنَّه لجأ إلى استخدام التَّناص الخفي، 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 بناءَها مستفيدًا من المفردات ومن ترتيب المناسك، وهو ما يسمى التَّناص 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 بالتَّناص الامتصاصي"**[٣].

وبتضافر المعنى الصوفي البديع مع قوة التصوير والتَّناص الامتصاصي أصبحت أبيات الشبلي مصبوغةً بصبغةٍ صوفيةٍ تقترب من لون شعر الحلَّاج ومَنْ

١- اللمع، ص٤٤٣.
٢- يريد بذلك سير القلوب.
٣- التَّناص بين النظرية والتطبيق، ص٥٣.

بعده. **وللشبلي تناصٌّ مع الشعر العربي وقصصه:** فللحبِّ الإلهيِّ لدى شعراء 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، وامَّحَتْ شخصيته، وذابت أناه في الحبِّ الإلهيِّ، ولم يجد تفريجًا لعذابه وآهاته إلَّا أن "يتقمَّص" شخصية ليلى العامرية، ويستعير لسان حالها ليبوح بمشاعره، فيقول[1]:

باحَ مجنونُ عامرٍ بهواهُ وكتمتُ الهوى فمتُّ بوجدي
فإذا كان في القيامة نودي مْن قتيلُ الهوى؟ تقدَّمت وحدي

باح شعراء التَّصوُّف بأحوالهم في الحب الإلهي، وبثوا آهاتهم في سطور دواوينهم، فخفَّفَت الكلمات 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 شيئًا 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 أَنَاهُ وإرادته استعار لسان ليلى العامرية. ونلحظ هنا أنَّ البنيةَ العضويَّةَ لبيتيِّ الشبلي تقوم على تقنية **التَّناص الامتصاصي**، فقصة قيس وليلى قد انغرست في مكان الإبداع الفني في نَفْسِهِ، 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 التَّناص 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 ليلى فكان غائبًا أو مغيَّبًا، حتى جاء

---

١ - ديوان الشبلي، مصطفي الشيبي، ص٧٩.

الشبلي ونطق بلسانها، وهذا يعدُّ انزياحٌ دلاليٌّ مهم، لأنَّه ابتعد عن رواية القصة بالطريقة المألوفة، وصوَّرها من زاويةٍ فنيةٍ يشعُّ منها الجمال والإبداع.

التَّناص في شعر الحلاج:

صنع الحلَّاج منعطفًا مهمًّا في طريق التَّصوُّف، وكوَّنت أشعاره رؤيةً جديدةً للشعر الصوفي، فاخترع الرموز والمعاني وأنشأ بعض الفلسفات، واحتذى الشعراء الصوفيون بمذهبه، فمثَّلت كلماته انطلاقةً جديدة في الشعر الصوفي وفي الطرق الصوفية. وعلى يد الحلَّاج شهد الشعر العربي ولادة معانٍ بكر في الحب والفناء والفلسفة والتأمل. وقبل البدء بتحليل الظواهر الأسلوبيَّة في شعر الحلَّاج يمكن أن نقول: **إنَّ الانزياح كان ظاهرةً أسلوبيَّة واسعةَ التأثير والدلالة في شعر الحلَّاج، طغت على الظواهر الأسلوبيَّة الأخرى كالتَّناص والرحلة والخمرة** وغيرها. وبالرغم من كون الانزياح هو الظاهرة الأسلوبيَّة الأقوى في شعر الحلَّاج، كان للتَّناص حضوره وتنوعه وفائدته في البناء العضوي الفني لشعره، والأمثلة الآتية توضِّح ذلك، يقول الحلَّاج[1]:

وأيُّ الأرضِ تخلو منك حتى ... تعالوا يطلبونك في السَّماء؟

تراهم ينظرونَ إليكَ جهرًا ... وهم لا يبصرونَ مِنَ العماء

أفصح الحلَّاج في هذين البيتين عن معنىً عميق، يعدُّ مضمونه أساسًا من أسس التَّصوُّف، 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 لا يعظمونه، ولا يقدرون الله حق قدره. استعان

١- ديوان الحلَّاج، ص٦٩.

الحلَّاج بالنص القرآني الجاهز في هـذا الوصـف؛ تقـول الآيـة الكريمـة: ﴿ **تـراهم ينظرون إليك وهم لا يبصرون**﴾(الأعراف ١٩٨) عندما استخدم الحلَّاج التَّناص القرآني كان استخدامه دقيقًا متقنًا، وعلى الرغم من أنَّ التَّناص في شعره كان ظاهراً، كان جزءًا أصيلًا من المعنى الذي قصده الشاعر، استطاع الشاعر أن يجعل التركيـب القرآني ملتحمًا التحاماً تامًّا مع شعره والمعنى الـذي أراده. وقـد يجمـع الحـلَّاج بـين التَّناص الديني والأدبي، كقوله: (من البسيط)[١]

والله لـو حلَـفَ العـشَّاقُ أنَّهـمُ موتى من الحبِّ أو قتلى لما حنثوا
قومٌ إذا هُجروا من بعدِ ما وُصلوا ماتوا وإن عادَ وصلٌ بعـدَهُ بُعثوا
ترى المحبِّين صرعـى في ديـارهمُ كفتيةِ الكهفِ لا يدرونَ كم لبثـوا

في معرض حديثه عن أحوال العشَّاق، يشرح الحلَّاج ما يـصيب العاشـق من اضمحلال إرادته، وذهوله عن الدنيا، وذوبان ذاته في الحب، الذي ينتهي به إلى الموت، ولا يقصد بـه المـوت الحـسي؛ بـل هـو الفنـاء في حـبِّ الله سـبحانه، والاستسلام الكامل لإرادتـه. ويلجـأ الحـلَّاج في توضـيح فكرتـه إلى التَّنـاص: 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 العـربي، ليأخذ منه الصورة ويعيد صياغته بما يوافق معنى شعره، يقول جرير:

إنَّ العيـونَ التـي في طرفهـا حـورٌ قتلننـا ثـم لم يحيـينَ قتلانـا[٢]

يمتص الحلَّاج الصورة التمثيلية منه، فيركب المعنى الجديـد عـلى الهيكـل التصويري لبيت جرير، والمقابلة بينهما كالآتي:

في بيت الحلَّاج: الهجر يؤدي إلى الموت، والوصل بعده يمنح الحياة بعد الموت.

١- تراث الحلَّاج، ص٨٠.

٢- ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٢٥٨.

وفي بيت جرير: النظرة الأولى تقتل، والنظرة الثانية لو تمَّت لأحيتِ الموتى.

وفي هذه المقابلة نجد أنَّ الحلَّاج قد وفق في استخدام التَّناص الامتصاصي الذي دعم المعنى دون ظهور صريح للنص الغائب في البنية الشعرية الجديدة. وفي البيت الثالث كان التَّناص القرآني واضحًا منسجمًا مع المعنى؛ فقصة أصحاب الكهف[1] عبرت أفضل تعبير عن أحوال العشاق بالذهول والخروج من دائرة الزمان. وبالرغم أنَّ التَّناص القرآني ظاهراً، قد انسجم مع العناصر المكونة للبنية الشعرية، وغدا جزءًا مهمًّا منها. ولا يقتصر التَّناص في شعر الحلَّاج على التَّناص الديني، فللتناص مع الشعر العربي وظيفةٌ مهمةٌ في البنية المعنوية والهيكلية لبعض شعره، كرائعته التي يقول فيها:[2] **(من البسيط)**

والله ما طلعتْ شمسٌ ولا غربت ... إلَّا وحبُّك مقرونٌ بأنفاسي
ولا جلستُ إلى قومٍ أحدِّثهم ... إلَّا وأنتَ حديثي بين جلَّاسي
ولا ذكرتُك محزونًا ولا فرحًا ... إلَّا وأنت بقلبي بين وسواسي
ولا هممتُ بشرب الماء من عطشٍ ... إلَّا رأيت خيالًا منكَ في الكاس
"ولو قدرتُ على الإتيان جئتكم ... سعيًا على الوجه أو مشيًا على الراس"
ويا فتى الحيِّ إنْ غنَّيتَ لي طربًا ... فغنِّني أسفًا[3] من قلبكَ القاسي
"مالي وللنَّاسِ كم يلحونني سفهًا ... ديني لنفسي ودينُ النَّاس للنَّاس"

إنَّ أول ما يصادف الباحث من آليات التَّناص في هذه القصيدة هو **تضمين** أبيات لأبي نُوَاس؛ فالبيتان الخامس والسابع مأخوذان من قصيدة **(لا يرحم الله إلَّا راحم الناس)**[4]. فيلحظ المتلقي التناغم والانسجام بين الأبيات الأصلية

١- سورة الكهف من ٩ إلى ٢٦.

٢- ديوان الحلَّاج، ص١٤٩.

٣- يقول المحقق: ربما تكون أسِفًا أو آسفًا.

٤- ديوان أبي نُوَاس، تحقيقي شكري فيصل، ص٣٧٤.

والأبيات المضمنة. فلا يدرك القارئ أن تلك الأبيات منفصلة في المنشأ عن أخواتها، والفكرة المطروحة في شعر الحلَّاج تنساب بسلاسةٍ في أبيات أبي نُوَاس، وهو ما أراده الشاعر: أنَّ يؤكد للجمهور أنَّ لفكرته أصواتٌ نادت بها في ذاكرة الشعر العربي. وهنا ندرك أنَّ أهم مسوِّغ لوجود التَّناص هو تأكيد الفكرة. إنَّ هذه الآلية في استخدام التَّناص تعني لجوء الحلَّاج إلى تجارب الآخرين لَمَّا وجدَ فيها من وئامٍ وانسجام 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"**[1]. ولكن ما يلفت نظر الباحث ليس تضمين بيتي شعر لأبي نُوَاس؛ بل تشرُّب قصيدة الحلَّاج لمعاني ومفردات شعر أبي نُوَاس في قصيدته التي يقول فيها:[2]

كفاكَ ما مرَّ على راسي ... من شادنٍ غير **وسواسي**
أفضلُ ما أبلغُ عن نعتِهِ ... تحدَّثي عن **قلبِه القاسِي**
أغارُ أن أنعتَ منها الذي ... ينعتُهُ النَّاسُ من **النَّاسِ**
كلُّ أحاديثي سوى ذكرها ... منكشفٌ منِّي **لجلَّاسي**
لا حبَّذا الشركة في حبِّها ... وحبَّذا الشِركةُ في **الكاسِ**

وهنا يمكن القول: إنَّ صوتَ أبي نُوَاس قد علا في قصيدة الحلَّاج؛ فمفردات القافية تكاد تكون واحدةً في كلتا القصيدتين: (وسواسي، القاسي، جلَّاسي، الكاس، الناس) وهذا يعطي انطباعًا أوَّليًّا عن تفاعل النصوص.

---

١ - **الشعر العربي المعاصر**، عز الدين إسماعيل، دار الثقافة، بيروت، ص٣١١.
٢ - ديوان أبي نُوَاس، ص٣٧٥.

واعتنى أيضًا بالجانب الموسيقي، وجعله متناغماً بين الأبيات المضمَّنة وبنية القصيدة. فبدا 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. فالحلَّاج استوحى من شعر أبي نُوَاس الخيال والبنية اللغوية، فهو" **بطريقةٍ واعيةٍ أو لا واعيةٍ وافق النص الآخر في رؤاه وأسلوبه، ...، ووظَّف ما في النص الآخر لصالح نصه بحيث يبدو نصُّ الآخر وكأنَّه جزء من النص الكلِّي الجديد، وهنا نكون أمام حالة امتصاص**"[1]، فالشاعر تشرب المعنى والمبنى من شعر أبي نُوَاس، وأفاد منه بما يخدم فكرته، وهو دليلٌ على تأثُّر الحلَّاج بالشعر العربي عموماً، وإعجابه بشعر أبي نُوَاس على وجه الخصوص. وهذه الآلية في استخدام التَّناص تكررت غيرَ مرةٍ في شعر الحلَّاج.

نلحظ أنَّ وجود التَّناص في شعر الحلَّاج كان وجوداً عضوياً، ومعظم التَّناص في شعره كان بصبغةٍ قرآنيةٍ؛ فلا تكاد قصيدةٌ من ديوانه تخلو من تركيبٍ قرآنيٍّ أو عَلَمٍ من القرآن الكريم، أو صورةٍ أو معنى، واكتفينا بتحليل نماذج تمثِّل أبرز آليات استخدام التَّناص. والتَّناص الديني لم يلغِ المكانة المرموقة للشعر العربي في الذاكرة الإبداعية للحلاج؛ فازدانت قصائد الحلَّاج بألوان التَّناص مع الشعر العربي، وألقَتْ عليها ظلالًا من ألوان الجمال والروعة، ومنحت المعاني الصوفية دعمًا مستترًا، فيشعر المتلقي بقوة المعنى وامتداده على خريطة الشعر العربي.

التَّناص في شعر ابن الفارض وابن سوار الدمشقي

إنَّ النسق الذي خطَّ به سلطان العاشقين ومن بعده ابن سوار شعرهم كان نسقًا إبداعياً في غالبه، يطغى عليه الطابع الفني المتكلف، 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

---

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

التَّناص 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 فإنَّ خيوط النسج ستتلألأ بضوءٍ خافتٍ في اللوحة الشعرية، والأمثلة الآتية تسهم في إيضاح الفكرة، يقول ابن الفارض:[1]

آنستُ في الحيِّ نارًا ... ليلًا فبشَّرتُ أهلي
قلتُ امكثوا فلعلِّي ... أجدْ هدايَ لعلِّي
دنوتُ منها فكانتْ ... نارَ المُكَلَّمِ قبْلي
نُودِيتُ منها كفاحًا ... رُدوا ليالي وصِلي
حتَّى إذا ما تدانَى ... ميقاتُ في جمعِ شملي
صارتْ جبالِيَ دكًّا ... من هيبةِ المتجلِّي
ولاح سِرٌ خفيٌّ ... يدريه مَنْ كانَ مِثلي
وصرتُ موسى زمانِي ... مذ صارَ بعضي كلِّي

يترك ابن الفارض روحه لتسري في ملكوت رب العالمين، وتخترق تلك الروح المتحررة من أدران المادية أسوار الزمان والمكان؛ فتحضرُ مواقفَ التجلِّي التي حصلت مع الأنبياء والمقربين، ولكنها تقف طويلًا عند جبل الطور، وتشهد ما دار عندَهُ من أحداث وحوارٍ مقدس. وإذا بتلك الروح تجد أنَّ تجربتها تقترب كثيرًا مما حصل مع نبي الله موسى عليه السلام، أو لعلَّها تتمنى أن ترتقى 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

١- شرح ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٣٩.

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 **التَّناص القصصي** في القرآن الكريم، حافظَ ابن الفارض في هذا التَّناص على معظم أركان القصة **(**المكان، الحوار، الأحداث**)**، كان التغيير فقط في الشخصية الرئيسة، 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 تعدو هذه القصيدة أن تكون شطحة من شطحات الخيال عند ابن الفارض. ويمكن القول: إنَّ التَّناص القرآني القصصي في شعر ابن الفارض كان آيةً من آيات الجمال الفني، برهن على قدرة الشاعر في جعل التَّناص روحًا في جسد الشعر الصوفي، تمنحه الحياة. ولابن الفارض أيضًا:[1]

أمنيةٌ ظَفِرَتْ روحي بها زمنًا ... واليومَ أحسَبُها أضغاثَ أحلامِ
ها قدْ أطلَّ زمانُ الوصلِ يا أملي ... فامننْ وثبِّت به قلبِي وأقدامِي
دارُ السَّلام إليها قد وصلتُ إذًا ... من سبلِ أبوابِ إيمانِي وإسلامِي
يا ربَّنا أرنِي أنظرْ إليكَ بها ... عندَ القدومِ وعامِلني بإكرامِ

وفي قصيدةٍ أُخرى يقول[2]: **(**من الكامل**)**

وبطرفِه سحرٌ لو أبصرَ فعلَهُ ... هاروتُ كانَ له به أستاذا

١- ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٦٥.

٢- ديوان ابن الفارض، ج١، ص٣٥

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. والتَّناص القرآني في هذه الأبيات يدخل إليها من باب **التَّناص الإشاري؛ " ويتميَّز هذا النوع من التَّناص بقدرة كبيرة على التكثيف والإيجاز مع الدقَّة في التعبير، إذ 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 وليربطَ على قلوبكم ويثبِّتَ به الأقدام**﴾[1]؛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**)** وهُما أستاذا السحر عند اليهود في عهد نبي الله سليمان عليه السلام، وأشار ابن الفارض إلى هاروت من باب المبالغة في الصورة الشعرية.

---

١ - سورة الأنفال، الآية ١١.

ومـن تقنيـات التَّنـاص التـي وردت في ديـوان ابـن الفـارض **التَّنـاص الامتصاصي**، ومن أمثلة ذلك قوله: [1] **(من الطويل)**

عزيـزةُ مُـصـرَ الحـسـنِ إنَّـا تِجـَـارُهُ ... وليـــسَ لنـا إلا النُّـــفوسَ بـضائعُ [2]

تجافتْ جنوبِي [3] **في الهوى عن مـضاجعي ... إلى أن جفتنـي في هواهـا المـضاجع**

وصاحبْ بموسى العزمَ خضرَ [4] **ولائِها ... ففيـــهِ إلى مـــاءِ الحيـــاةِ منـــافعُ**

يتضح في هذه الأبيات أسلوب ابن الفارض في استيعابه للقـرآن الكـريم، وتخزين معانيه ومفرداته وأعلامه وصوره في الذاكرة الشعرية، حتَّى إذا ما أراد أن يبدع قصيدةً استعان بالذاكرة القرآنية لديه. ويأتي التَّناص القرآني في شعره **ظاهراً رغم اندماجه بالكلام، وقد التحم التحامًا تامًّا مع المضمون، فكان التَّناص القرآني مكمِّلاً لحديثه ومعلِّلاً لآرائه**، وهو مـا يُـسمى التَّنـاص الامتـصاصي أو التَّناص الخفي، ويسمى في النقد العربي القديم السرقة المعنوية. ويلحظ القـارئ أنَّ الصبغة الواضحة في ديوان ابن الفارض هي صبغة قرآنية، وله في إكثاره مـن التَّناص القرآني أسباب، نذكر منها:

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

٢) أضفى التركيب القرآني هالةً مـن القداسـة زادت مـن التـأثير في نفـس المتلقي.

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

---

١ - ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٤٩

٢ - سورة يوسف، الآية٦٥

٣- سورة السجدة ، الآية ١٦

٤ - سورة الكهف، الآية ٦٥

٤) الصنعة البلاغية كانت من أبرز سمات ابن الفارض الأسلوبيَّة، 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. وعلى الرغم من تفوُّقِ ابن الفارض في استخدام التَّناص بكل تقنياته وأنواعه، إنَّ بعض مبالغاته أوقعته في شرك التكلف القاتل للناحية الجمالية، نذكر قوله[١]:

ذو الفقارِ اللحظُ منها أبدًا والحشا منِّي عمرٌو وحيُّ

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 النبي ﷺ، وقُتل بسيف ذي الفقار .... كان التَّناص في هذا البيت غيرَ موفقٍ، فقد أثقل المعنى مع وضوحه، وعقَّد الكلام مع سلاسته، وجعل الدلالة مرتهنةً بمعرفة الشخصيات والأحداث في صدر الإسلام، وهذا يخالف المألوف الجمالي والبلاغي في نظم الشعر، وبالتالي لم يؤد التَّناص الوظيفة الفنية الدلالية التي أوكلت إليه في بناء القصيدة الصوفية.

ونجم الدين بن سوَّار الدمشقي شاعرٌ صوفيٌّ سار على نهج سلطان العاشقين في النظم الصوفي، وقد أعلى من شأن الحب والجمال على أغراض الشعر الصوفي كافَّة، ونذكر من شعره:

راحٌ لو أن ابن نوحٍ شامَ بارقها لم يخشَ إذ نبعَ التنورُ طوفانا[٢]

يستلهم ابن سوار أحداث قصةٍ قرآنية حدثت مع نبي الله نوح عليه السلام، ليصنع منها صورةً تمثيليةً، تفيد الغلو في وصف الخمر، وأثمر التمازج بين تلك المفردات القرآنية والمعنى الذي أراده ابن سوار وصفًا مميزًا للخمر، **يدخل التَّناص إلى هذا**

١- ديوان ابن الفارض، ٨٤

٢- ديوان ابن سوار ص٦٣

البيت من باب التَّناص 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[1]:

فراقٌ ولكن فيه قد جُمِعَ الشمل وهجرٌ ولكن منه يكتسبُ الوصلُ

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

فراقٌ ومَنْ فارقتُ غيرَ مذمَّمٍ وأمٌّ ومَنْ يممْتُ خيرَ مُيمَّم

عارض ابن سوار أسلوب المتنبي في تقسيم البيت ومقابلة المعاني وصنع الطباق، وحذا حذوَهُ في استخدام أسلوب الاستدراك، وبالرغم من اختلاف المعنى إلَّا أنه لم يخرج عن البنية الهيكلية لبيت المتنبي. ويكثر عند ابن سوار التَّناص مع الشعر العربي بنفس الأسلوب، نذكر قوله:[2]

طورًا أُرى بسفين البحر ممتطيًا إذ يرعشُ الرعبُ نوتيًّا[3] ورُبَّانا

وتارةً ترتميني كلُّ مقفرةٍ تستوقفُ الهاديَ الخِرِّيتَ[4] 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

ووفق هذا التقسيم الزمني نلحظ لجوء ابن سوار لاستقدام البنى الهيكلية من قصائد الشعر العربي، ويصوغ معناه وفق هذا المبنى المستعار من عيون الشعر،

١- ديوان ابن سوار الدمشقي، ص٢٣٧

٢- ديوان ابن سوار، ص٦٨

٣- النوتيِّ: جمعُهُ نواتي: الملاح في البحر.

٤- الخريت: الدليل الحاذق الماهر، والجمع خراريت

ويمكن أن نطلق على هذه الآلية من التَّناص اسم التَّناص الهيكلي أو الشكلي. أما أبرز ظاهرة أسلوبيَّة دخل التَّناص في تكوينها في شعر ابن سوار الدمشقي فهي **التَّناص الداخلي**، وهو تفاعل قصائد الشعر الصوفي، فكانت الصور مستوحاة من بعضها، وكانت التراكيب والمفردات متشابهة. ولم يقف التَّناص 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(الرمز).**

ولإيضاح هذه الفكرة نعرضُ جزءًا من أمثلة التَّناص الداخلي، يقول ابن سوَّار[1]: **(من البسيط)**

يا بدرَ تِمٍّ على غصنٍ من البانِ ... الكلُّ أنتَ وأنتَ النَّازح الدانِي

وساحرِ الطرفِ بادي الظرف معتدلٌ ... عذبِ التجنِّي رخيمِ الدِّلِّ نشوان

ويقول أيضًا[2]: **(من الوافر)**

أبدرَ التمِّ كمْ هذا السرارُ ... وريمُ الرَّملِ كم هذا النَّفارُ

وغصنُ البانِ مِلتَ بغيرِ جُرم ... ولي من حيثُ لمْ أجنِ اعتذار

ومن شعره، قوله[3]: **(من الطويل)**

غزالٍ يهيم الظبيُ وجدًا بطرفِه ... وغصنٍ يذيبُ الغصنَ حسنُ تثنيهِ

وبدرٍ يعير البدرَ سنَّةَ وجهه الـ ... ـمنير ويلهو شعره بدياجيه

١- ديوان ابن سوار، ص٢٨٨.

٢- ديوان ابن سوار، ص٢١٩

٣- ديوان ابن سوار، ص١٢٢

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)[1]

هيفُ القدودِ وفترةُ الأجفانِ حكما بذلِّي في الهوى وهواني
فكأنَّ قلبي لم يكنْ إلَّا لما يلقاهُ من وجدٍ ومن أشجانِ

وله أيضًا:[2] (من الكامل)

قمرٌ تبدَّى في سماءِ كمالِه حاشاه من كلفِي وفرط محاقِي
يا مشرقي بالماءِ مِنْ بعدِ الظما ومعينَ بدرِ التمِّ بالإشراقِ

والمثال الأخير يقول فيه[3]: (من الوافر)

غزالٌ خدُّه وردٌ نضيرٌ أدارَ عليهِ من آسٍ عِذارا
يُرى في حُلَّةٍ سوداءَ يبدو كبدرِ التمِّ في ليلٍ أنارا
وكيف يقاسُ بدرُ التمِّ يومًا بوجهٍ إن رآهُ البدرُ غارا

مِن مطالعة 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

١- ديوان ابن سوار، ص ٥٢١
٢- ديوان ابن سوار، ص١٢٣
٣- ديوان ابن سوار، ص٢٠٢

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 ....) **والتَّناص 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 معانيَ 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 حقيقيَّاً، أمَّا الباحث فيعرف أنَّ ابن سوار يتلاعب باللفظ والمعنى والصورة، ويحركها 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 التَّناص الداخلي في بناء ديوانه، بشكلٍ يشدُّ انتباه 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 بشكلٍ مبالغٍ فيه يخرج القارئ أحيانًا من دائرة الجمال ليدخله في الملل الذي يخلقه كثرة التكرار، ويحدُّ من تأثير النواحي الفنية والجمالية في 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 شعره وتنسيقه بشكلٍ يشد انتباه القارئ كما **يدلُّ على قصوره** أو **تقصيره** في ابتكار معانٍ جديدةٍ في التَّصوُّف، أو صورةٍ مبتكرة تحمل هوية مؤلِّفها تزيد الشعر العربي جمالًا ورونقًا.

ويمكن التعليق على التَّناص - بوصفه ظاهرة أسلوبيَّة- في شعر ابن الفارض وابن سوار، بالنقاط الآتية:

١) التَّناص الداخلي عند ابن سوار كان طاغياً في ديوانه، ومنع ابتكار معانٍ جديدة وصورٍ محدثة.

٢) استطاع ابن سوار باعتماده على التَّناص الداخلي أن ينقل مشاعره إلى المتلقي، فسعادة الحب ورضا الجمال الذي عاشهما ابن سوار، أحسَّ بهما المتلقي وتفاعل معهما.

٣) شعر ابن الفارض خلق ظاهرةً أدبيةً وجمالية متميزة في الشعر الصوفي، إذ سبق شعراء التَّصوُّف بالتَّناص القصصي، فقد وظَّف قصص الأنبياء في نقل تجربته الروحية في شعره.

٤) التَّناص الداخلي في شعر ابن سوار خلق معجمًا جماليًّا، به تمَّ تحديد معايير الجمال الأنثوي في الشعر الصوفي.

التَّناص في شعر ابن عربي والسهروردي:

سار ابن عربي والسهروردي على منهج شعراء التَّصوُّف في منح شعرهم صبغةً دينيةً، عن طريق تضمن آليات التَّناص المتنوعة، ولكن لم يقصد شعراء هذه المرحلة التَّناص من أجل اللون الديني الظاهر، وهدفوا من التَّناص الإشارة إلى الفواصل المهمة في رحلة الروح. لأنَّ **التَّناص أضاف** إلى 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 إدخال الفلسفة إلى الشعر الصوفي مع ابن عربي والسهروردي، إلَّا أنَّ التَّناص 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:[1]

ما رحَّلوا يوم بانوا البزَّل العيسا[2] إلا وقد حملوا فيها الطواويسا
من كلِّ فاتكةِ الألحاظِ مالكةٍ تخالُها فوق عرشِ الدرِّ بلقيسا
إذا تمشّت على صرح الزُّجاجِ ترى شمسًا على فلكٍ في حجرِ إدريسا
تُحيي إذا قتلت باللحظِ منطقَها كأنَّها عندما تحيي به عيسى
توراتها لوحُ ساقيها سَنًا، وأنا أتلو وأدرسها كأنَّني موسى

يعتمد ابن عربي على التَّناص الامتصاصي والتَّناص 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؛ فالتَّناص مع قصة بلقيس كان مستحوذًا على البنية العميقة للمعنى الصوفي الذي ابتكره ابن عربي، ودلَّ على هذا الاستعانة بأدقِّ التفاصيل في قصة بلقيس، وهذا التَّناص دخل إلى الشعر من باب التَّناص الامتصاصي**.** أمَّا التَّناص الإشاري فكان تأثيره في بنية الشعر تأثيرًا 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،

١- ديوان ترجمان الأشواق، ص٣٢**.**

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

وبنيةٍ معنويةٍ معقدة لا يمكن للقارئ أن يفهم المقصود منها من القراءة الأولى، أو القراءة التقليدية للشعر الصوفي. ويكون التَّناص قد أفاد الناحية الشكلية فقط من قصيدة ابن عربي. لم يكن التَّناص في شعر ابن عربي على سوية واحدة، فبعض التَّناص مع الشعر الصوفي ولَّد رائعته الصوفية، التي يقول فيها: [1]

مرضي من مريضة الأجفانِ علِّلاني بذكرها علِّلاني

ويلحظُ هُنا أنَّ ابن عربي استوحى المعنى من قول ابن الفارض[2]:

سقمي من سقم أجفانكم وبمغسول الثنايا لي دويُّ

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 همَّه لصاحبي الرحلة، واستجدى منهما الدواء لمرضه، وكان الدواء أن يذكرا أمامه ذاك الاسم البلسميّ الشافي، كقول امرئ القيس؛ عندما وقف واستوقف الصاحبين، وبكى واستبكاهما. فالتَّناص 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: [3]

لو أنَّ إبليسَ رأى من آدم نور محياها عليه ما أبى
لو أن إدريسَ رأى ما رقَم الـ ـحسن بخديها إذًا ما كتبا
لو أنَّ بلقيس رأت رفرفها ما خطر العرش ولا الصرح ببا

١- ترجمان الأشواق، ص١٠٠.
٢- شرح ديوان ابن الفارض، ج١، ص٥٨.
٣- ترجمان الأشواق، ص١٣٠.

يعتمد ابن عربي في صياغة المعنى الصوفي الفلسفي المبتكر على بناءٍ شعريٍّ متين، ذو 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 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 التَّناص القرآني ذو الطابع التاريخي؛ فإبليس لو رأى هذا الجمال ما أذنب ذنبه المشهور، وأغوى البشرية. ولو أنَّ إدريس **" من الدرس وهو العلم المكتسب"**[1] لترك طلبَ العلم لما رآه في هذا الوجه الجليل، أمَّا بلقيس[2] 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 التَّصوُّف، ووشَّحها بغطاءٍ من الجمال الأنثوي وآلام الحب. ومن هنا كان التَّناص 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 سهلًا سلسًا، وظلَّ التَّناص فيه يؤدي غرضًا فنيًّا، كما في المثال الآتي، يقول فيه:[3]

١) وارحمةً للعاشقين تكلَّفوا سرّ المحبَّةِ والهوى فضَّاحُ

٢) بالسرِّ إنْ باحوا تُباحُ دماؤهم وكذا دماءُ العاشقينَ تُباحُ

١- ذخائر الأغلاق شرح ترجمان الأشواق، ص١٣٠

٢- سورة النمل الآية ٣٣ إلى ٤٣

٣- ديوان السهروردي، ص٦١

٣) خفضُ الجناحِ لكم وليسَ عليكمُ للصبِّ في خفض الجناحِ جناحُ
٤) صافاهم فصفوا لهُ فقلوبهم في نورها المشكاة والمصباح
٥) وكذاك نوحٌ في السَّفينة أُسكرت ولهُ بذلكَ رنَّةٌ ونياحُ
٦) وكأنَّما أجسامهم وقلوبهم في ضوئها المشكاةُ والمصباحُ
٧) مَنْ باحَ بينهم بذكر حبيبهِ دمُهُ حلالٌ للسيوفِ مباحُ

شعر السهروردي ينبض بالمشاعر المرهفة وهو يتحدَّث عن أحوال العاشقين، ولكنَّه هو مَنْ يحيا بتلك الأحوال، ويتلظَّى فؤاده بنار الغرام، وينقل مشاعره إلى سطور الصفحات دون أن يخضعها إلى تنسيقٍ أو مراجعة. وهذا ما يفسِّر تكرار المعنى بين الأبيات؛ ففي البيتين: الثاني والسابع يكرر السهروردي المعنى، ويقدمه للمتلقي في الإطار التصويري ذاته، ويقيم بناءهما بالمفردات نفسها. وكذلك الأمر بالنسبة إلى البيتين الرابع والسادس. ويمكن أن نسمي هذه الظاهرة بالتَّناص الداخلي، ولكنَّه تمَّ في 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. والتَّناص هنا لم يكن ذا وظيفةٍ رمزية كما عند ابن عربي، ولكنَّه أدى دورًا مهمًّا في توكيد المعنى ونقل المشاعر بحرارتها وشفافيتها للقارئ. ومن التَّناص 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]). وعلى الرغم من أن التكرار قد يفسد المعنى ويضعف المبنى، لكنَّه أدى وظيفةً أسلوبيَّة بديعة، لأنَّ هذا التكرار ساعد السهروردي 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 وتجزئة 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"[1].

وللتناص الديني حضورٌ 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﴾[2] وقد لجأ إلى هذه التَّناص 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 التَّصوُّف في دمج أسماء الأنبياء عليهم السلام للاستفادة من الهالة المقدَّسة التي تفيضها على شعرهم هذه الأسماء، فضمَّنَ اسمَ نبيِّ الله نوح عليه السلام في قصيدته على سبيل التَّناص الإشاري. **وبعد دراسة التَّناص في شعر ابن عربي والسهروردي نخلص إلى بعض الملاحظات، من أهمِّها:**

١) للتناص عند ابن عربي وظيفةٌ في خلق بعض الرموز الفلسفية، أنشأ بها فلسفة صوفية معقدة، شرح بعضًا منها في ذخائر الأغلاق. وفي شعر السهروردي كان للتناص وظيفة في إيصال المشاعر والانفعال للمتلقي.

٢) الموروث الشعري الأدبي ظهر عند الشاعرَين، وكان له دور في البنية الأسلوبيَّة للقصيدة الصوفية.

٣) دأب الشاعران على منح أشعارهما صبغةً دينيةً بالتَّناص، فالمفردات القرآنية تؤثر في التلقي، وتزيد من قوة المعنى وجمالية التركيب.

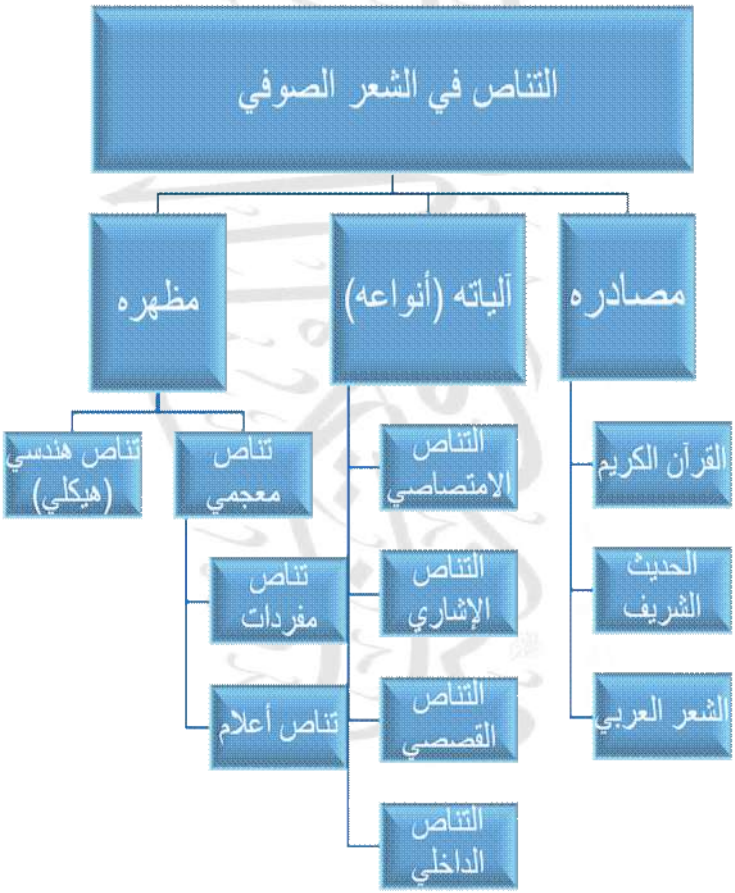
وختاماً: إنَّ التَّناص في الشعر الصوفي كان ظاهرةً أسلوبيَّة، تألقت به النصوص الصوفية ومنح الشعر هالةً من القداسة والرفعة تتناسب مع المعاني التي طرحها، لأنَّه

---

١ - الأسلوبيَّة، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله سليمان، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤، ص٥٣.
٢ - سورة الإسراء، الآية ٢٤

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 التَّناص مفصلًا حيويًّا في بناء المعنى والمبنى في الشعر الصوفي.

ويمكن للمخطط الآتي أن يوضِّح وجود التَّناص في الشعر الصوفي بوصفه ظاهرة أسلوبيَّة أسهمت في البنية المعنوية واللغوية:



ثانياً: 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** إلَّا 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، لكنه معيارٌ رجّاجٌ غير دقيق، لذا تبقى قوة النقد والذوق الأدبي الرفيع المعيار الأساسي في معرفة الانزياح وتفسير دلالته.

يتزايد 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. وتعدَّدت المفردات الدالة على هذا المفهوم، يُذكر منها: **الانزياح، الانحراف، الاختلال، الإطاحة، المخالفة، الشناعة، الانتهاك، خرق السنن، اللحن، العدول، العصيان، التحريف**، لكن مصطلح الانزياح هو المصطلح الأنسب لكونه من أهم العناصر البناء الفني في الأدب، وليس خرقاً في منظومة النص الأدبي تخلُّ بكيانه. 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، وهو ما تؤكده د. ابتسام حمدان في قولها: " **أهم**

صفات الأسلوب الشعري أنَّه يقوم على نوعٍ من الانحراف عـمَّا هـو عـادي 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"[1] وفي هذا المبحث لن نتعرض 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 يتركه الانزياح في النص الصوفي، وتُرجأ دراسة انزياح الصورة إلى الفصل الثالث من هذه الكتاب، حيث تدرس الصورة الفنية بكليتها. **وقبل البدء بتحليل بعضًا من نماذج الانزياح في الشعر الصوفي وجب القول: إنَّ الشعر الصوفي كان انزياحًا عن الشعر العربي عمومًا وعن الشعر الديني على وجه الخصوص، لأنَّه 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 ورموزٍ صوفيةٍ واصطلاحاتٍ فلسفيةٍ، وغيرها...**

وكانت رابعة العدوية رائدة الانزياح في الشعر الصوفي لَمَّا أشعلت شرارة الحب الإلهي في أبياتها الخالدة: **(من المتقارب)**:[2]

أحبُّك حبَّينِ حبَّ الهوى ... وحبًّا لأنّكَ أهلٌ لِذاكا
فأمّا الذي هو حبُّ الهوى ... فشُغلي بذكركَ عمَّن سِواكا
وأمّا الذي أنتَ أهلٌ له ... فكَشفُكَ الحُجبَ لي حتَّى أراكا
فلا الحمدُ في ذا ولا ذاك لي ... ولكن لكَ الحمدُ في ذا وذاكا

---

١ - حمدان، د. ابتسام، الأسس الجمالية، ص٢٤٤.

٢ - بدوي، عبد الرحمن، **شهيدة العشق الإلهي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢، ص٧٠.

هذه الأبيات مثَّلت انزياحًا حقيقًا في الحب الإلهي، أو لنقلْ: 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 واضحة البيان، استخدمت المفردات المألوفة المتداولة، 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 (المعنى) هو البداية الحقيقية للشعر الصوفي، الذي منح الأبيات راية الإبداع الشعري، وصنع مساحاتٍ جماليةً يشعرُ المتلقِّي بلطفها وانسيابها بين الكلمات.

تبلورت فكرة الفناء في الشعر الصوفي فكانت انزياحًا عن المألوف، 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 بعضِ ملذات الحياة وهو راغبٌ بها كارهٌ لتركها، أمَّا الفناء فهو 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. وبعد رابعة العدوية استفاض شعراء التأسيس بحديثهم عن هذا المفهوم الشعري المستحدث، ومن ذلك قول سمنون المحب (ت٢٩٨هـ):[1]

أيقظتَني بالعلمِ ثم تركتني ... حيران فيك ملدَّدًا لا أبصرُ

يا غائبًا والدَّهر أبرزَ عزَّه ... ما لاحَ منكَ صغيره قد يبهر

١- اللمع، ٣٢١.

قد كنتُ أطربُ للوجـود مروَّعًـا طـورًا يغيبـــني وطـورًا أحـضرُ

أفنـى الوجـــود بـشاهدٍ مـشهوده يفنى الوجود وكـلَّ معنـى يحـضر

وطرحتني في بحر قدسِـك سابحًا أبغيـك منـكَ بـلا وجـودٍ يظهـرُ

الشعر قياساً إلى النثر انزياح، والانزياح في هـذه الأبيـات يـأتي مـن بـاب التحول في الأغراض الـشعرية والمـضامين المتعـارف عليهـا في الـشعر الـديني. فمعاني الفناء والشهود والغيبة هي معانٍ محدثة في الشعر العـربي، وجديـدة عـلى أغراض الشعر الإسلامي؛ التي انحصرت بالزهد والخوف والرجـاء، والتـذكير بالموت، والحضِّ على التوبة. ويمكن القـول: إنَّ أبيـات سـمنون بـن حمـزة قـد خلعت عن كاهلها عباءة المعاني الدينية المعروفـة، واكتـسب أثوابًـا مـن المعـاني الصوفية المحدثة[1] التي لا جذور لها في الشعر العربي. وهـذا الانزيـاح فـتح بابًـا لدخول المفاهيم والمعاني المرتبطة بأحوال التَّصوُّف وصـفاته إلى الـشعر العـربي. ومن الجدير بالذكر أن شعراء التأسيس في ابتكارهم لمعاني التَّصوُّف في الـشعر لم يكونوا على موعدٍ مسبقٍ معها، وإنَّما جاءت ترجمةً لأحوال العشق التـي يعيـشها الصوفي، فـ **" لولا أنَّ الحبَّ ينطق والشوق يقلق والوجد يحرق فالمحبُّ لا يـلام لغيبة النفس"**[2]

وللانزياح في شعر التأسيس أنماطٌ متعددةٌ، تفيض على فنِّ الـشعر ألـوان الجمال والرِّقَّة، منها قول الشبلي[3]:

لقد فضِّلت ليلى على الناس كالتي على ألف شهرٍ فضِّلت ليلة القـدرِ

١- معاني التَّصوُّف 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

وقوله:[1]

فيـا حبَّهـا زدْنِي جـوىً كـلَّ ليلـةٍ ويا سلوةَ الأيـامِ موعـدكِ الحـشر

استطاع الشبلي أن ينسج من المعـاني المتداولـة في الـشعر والـدين نـسيجًا مبتكرًا في جماله؛ فقد استطاع أن يصهر ببُوتقة شعره معنىً قرآنياً مع معنىً متكرر في شعر الغزل في سبيل خلق معنى جديد. وهذا المزيج صنع معنىً مبتكراً، يمثل انزياحًا عن المألوف في الشعر الديني، ولعلَّ أبيات الشبلي كانت من أوائل الشعر الذي مهد لانطلاق الغزل الصوفي الذي برع فيه شـعراء التَّـصوُّف في الأطـوار اللاحقة. ومن المعاني المحدثة في شعر التأسيس: قول النوري:[2]

لعمري ما استودعت سرِّي وسِرَّها سـوانا حـذارًا أن تـشيعَ الـسرائرُ

ولا لاحظتْـهُ مقلتـــايَ بلحظـةٍ فتـشهدَ نجوانـا العيـونُ النـواظرُ

ولكن جعلتُ الوهمَ بينـي وبينَـه رسـولًا فـأدَّى مـا تكـنُّ الـضمائرُ

وهنا يشير النوري إلى مفاهيم جديدة على الشعر العربي، وهـو مفهـوم **السر**؛ سر العبد مع ربه جلَّ وعلا، ويشير النوري إلى أخصِّ خـصائص هـذا السر، وهو الكتمان، فجعل من صدره قبرًا دفن فيه مناجاته؛ وأكثر من ذلـك فقد استطاع أن يضبط نظراته، ويسورها بأسـوار الحـذر والحيطـة، حتَّـى لا تراقبها عيون العذَّال. وبقي في القلب روحًا تحمل المناجاة وترفعها إلى بارئها دون أن يطلع عليها أحد.

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

يا لائمي في الهوى العذري معذرةً منِّـي إليـك ولـو أنـصفتَ لم تلـمِ

١- هذا البيت ينسب لأبي صخر الهذلي.

٢- اللمع، ص٣٠٤.

ولكنَّ تجشُّمَ عناءِ إخفاءِ السرِّ معنىً انزاحَ عن المألوف في الشعر الصوفي، فقد استمر الشعراء بعد شعراء التأسيس بالحديث عن عدم القدرة على كتمان سر المحبة، كقول السهروردي:[1]

وارحمةً للعاشقين تكلَّفوا سرّ المحبَّةِ والهوى فضَّاحُ

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 الأستر عن ومضاتٍ من سرهم، بالحديث عنه في أشعارهم، لذا لم يؤدِّ الانزياح الوظيفة الدلالية التي خلقه شعراء التأسيس لأجلها.

الانزياح في شعر الحلاج

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

إنَّ أبسط ما جاء به الحلَّاج 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[2]: **(من الكامل)**

١- السهروردي، الديوان، ص٦٠.

٢- ديوان الحلَّاج، ص٩٨.

حويتَ بكلِّي كلَّك يا قدسي تكاشفُني حتى كأنَّك في نفسي
أقلِّبُ قلبِي في سواكَ فلا أرى سوى 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 الحلَّاج بحنكةٍ فنيةٍ أن يمزج بين المفهوم المألوف (الحب الخالص لله سبحانه والشوق إليه) وبين المفهوم المستحدث (طلب الحرية لروحه؛ أي طلب الموت)، فقد مهَّد الحلَّاج للفكرة المحدثة، بل جعل المعنى التقليدي تعليلًا للمعنى المستحدث، فالحبُّ في قلبه خرج عن سيطرته، وتأججت نيران الشوق للقاء الله، فأرهق الروح ملازمتها للكينونة المادية، وطمعت في البقاء على العتبات المقدسة، ولن يتحقق لها ذلك إلا بمغادرة السجن المادي، وهو الحياة.

لم يعتمد الحلَّاج 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[1]: (مجزوء الرجز)

اقتلوني يا ثِقَاتي إنَّ في مَوتِي حياتي
ومماتي في حياتي وحياتِي في مماتي
أنا عندي محوُ ذاتي من أجلِّ المكرماتِ
وبقائِي في صفاتي من قبيح السيئاتِ
سئمتْ روحي حياتي في الرسومِ الباليَاتِ

١ - ديوان الحلَّاج، ص٧٦

فـــــاقتلوني واحرقـــــوني بعظامـــــي الفانيـــــاتِ
ثـــمَّ مـــرُّوا برفاتـــي في القبـــور الدارســـاتِ
تجـــدوا سرَّ حبيبـــي في طوايـــا الباقيـــاتِ
إنَّنِـــي شيـــخٌ كبـــيرٌ في علـــوِّ الدرجـــاتِ
ثـــمَّ إنِّي صِرتُ طفـــلًا في حجـــورِ الأمَّهـــات
ســـاكنًا في لحـــدِ قبـــرٍ في أراضٍ سَـــبخات
ولـــدتْ أمِّـــي أباهـــا إنَّ ذا مـــن عجبـــاتي
فبنـــاتي - بعـــد أن كـــ ـــنَّ بناتـــي – أخـــواتي
لـــيسَ مـــن فعـــل زمـــانٍ لا، ولا فعـــلِ الزنـــاةِ
فـــاجمعِ الأجـــزاءَ جمعًـــا مـــن جـــسومٍ نـــيِّراتِ
مـــنْ هـــواءٍ ثـــمَّ نـــارٍ ثـــمَّ مـــن مـــاءٍ فـــراتِ
فـــازرعِ الكـــلَّ بـــأرضٍ تربهـــا تـــربُ مـــواتِ
وتعاهدهـــا بـــسقيٍ مـــن كـــؤوسٍ دائـــراتِ
مـــن جـــوارٍ ســـاقياتٍ وســـواقٍ جاريـــاتِ
فـــإذا أتممـــت ســـبعًا أنبـــتَتْ خـــيرَ نبـــاتِ

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

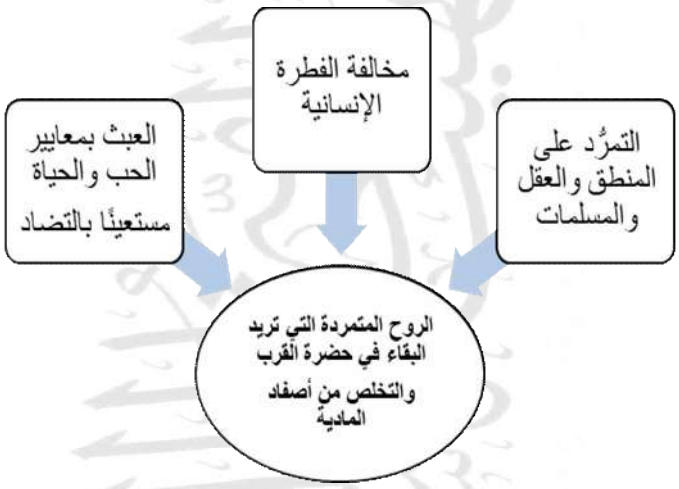
الانزياح الأول: تمثل في طلب الموت والإلحاح عليه، في أبشع صوره، وهو القتل، في قالبٍ من التنافر الغريب! فالقتل يريده من ثِقاته، من خواصِّه:

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 انزياحًا زلزل 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 مسلمات الإنسان؛ ولكنَّ الحلَّاج 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، **...)** فالحلَّاج 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؛ فالأهرامات مثلاً في مصر شُيِّدت تخليدًا لذكرى شخصيات فرعونية. وقد ابتكر الإنسان فكرة التحنيط رغبةً بالخلود الدنيوي، ولكنَّ الحلَّاج 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 حياة البشر وتكاثرهم، وما ذاك إلا لأنَّه طاش بصفة الجلال، في معراج روحه، 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

الفطرة الإنسانية رأسًا على عقب؟ ولم يكن لهذا المعنى المبتكر صدىً في الشعر الصوفي، لعدم قدرته على التعبير عن الدلالات المحدثة. ويمكن للمخطط الآتي شرح سبب الانزياح في قصيدة الحلَّاج والسمات التي تميز بها.



وفي ختام تحليل القصيدة نقول: لا يمكن لجملة الانزياحات المحدثة مجتمعةً أن تؤدي وظيفة دلالية أو أسلوبيَّة، أو تعودَ بالفائدة على الشعر؛ لأنَّ القيمة الجمالية للانزياح تُدرك بمقارنتها بالثوابت الشعرية المعروفة، وبما أن الانزياح هو " **ميلٌ دائمٌ إلى الإتيان بالجديد، كما أن هناك ميلٌ للقديم، وقوام الحضارة هو التكامل والتوازن بين النقيضين**"[1] فالحلَّاج لم يوفق في حشد جملة الانزياحات التي كسرت معايير التوازن الشعري في المعنى والدلالة. فليس كل انزياحٍ قادرًا على خلقِ ظاهرة أسلوبيَّة متميِّزة تنهض بالعمل الأدبي إلى مراتب الإبداع والتميز. ولم يقف الانزياح في ديوان الحلَّاج عند انزياح المعنى وانزياح الصورة، فكان للانزياح المعجمي دورٌ مهمٌ في تكوين الفلسفة الحلَّاجية في التَّصوُّف، ومن ذلك قوله:

---

١ - يُنظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبيَّة،ص٨١.

كفرتُ بدينِ اللهِ والكفرُ واجبٌ عليَّ، وعند المسلمين قبيحُ

يدلُّ ظاهر المعنى للمتلقي أنَّ هذا البيت من شطحات الحلَّاج، فقد أعلن فيه الكفر الصريح بدين الله، **ولكن** الحلَّاج استعمل كلمة **(الكفر)** استعمالًا معجميًّا، إذ إنه أخرجها من دلالتها العَقَدِيَّة المعروفة، وعاد بها إلى أصلها المعجمي المنسي. فكلمة الكفر في المعروف هو الإنكار لدين الله عز وجل، ولكن الحلَّاج 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 الآلية في صنع هذا الانزياح هي إخراج بعض المفردات من غطائها الدلالي، وإحياء المعنى المعجمي الميت، **"الشعراء يدأبون دائماً على الخوض والاصطياد على حافَّة نهر اللغة البطيء الجريان علَّهم يعثرون على ما يمكنهم اصطياده وتسخيره لاستعمالهم الخاص."**[1]

لم يصنع الحلَّاج هذا الانزياح عبثًا؛ فكان يزود فلسفته الصوفية ببعض الروافد، فلمَّح إلى وجوب إخفاء سر العبادة والوصل بينه وبين ربه عن عيون الناس. ولا يمكن لهذا المعنى البسيط أن يكون المقصد من هذا الانزياح العنيف، فالحلَّاج 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. وتكرر الانزياح اللفظي مستعملًا كلمة الكفر في أكثر من موضعٍ في ديوانه، كقوله[2]:

---

١ - ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبيَّة**، الرياض، ١٤٢٤هـ، الطبعة الأولى، ص٢٥.

٢ - ديوان الحلَّاج، ص٨٧.

إذا بلغَ الصبُّ الكمالَ من الفتى ... ويذهلُ عن وصلِ الحبيبِ من السكر
فيشهدُ صدقًا حيثُ يشهدُه الهوى ... بأنَّ صلاة العاشقين من الكفرِ
وإن بلغ الصبُّ الكمالَ من الهوى ... وغاب عن المذكور في سطوةِ الذكرِ
فشاهدَ حقًّا حينَ يشهده الهوى ... بأنَّ صلاة العارفين من الكفرِ

في هذه الأبيات يؤكد الحلَّاج 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 الحلَّاج 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 الحلَّاج في صنع الانزياح اللفظي من تحقيقِ مراده، فأدَّى هذا الانزياح اللفظي الوظيفة الدلالية التي أُنشئ 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 الحلَّاج 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:**[1]

ألا أبلغْ أحبائِي بأنِّي ... ركبتُ البحرَ وانكسرَ السفينة
على دينِ الصليبِ يكونُ موتي ... فلا البطحا أريدُ ولا المدينة

معظم من شرح هذه الأبيات (منهم: أبو العباس المرسي، ومحقق الديوان: مصطفى الشيبي، والباحث لويس ماسنيون، وغيرهم) أجمعوا أنَّ

١- ديوان الحلَّاج، ص١٢٤.

المعنى في هذين البيتين هو: إنَّ الحلَّاج يموت مقتولًا مصلوبًا وليس على فراش الموت الدافئ الوثير. ولكن ما السبب الذي دفع الحلَّاج 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 الحلَّاج كان يستعجل موته، وما كان هذا الانزياح المعنوي المدمج بالانزياح اللفظي إلَّا خطوةً تستحثُّ الناس على قتله، فالظاهر من هذا الأبيات الردَّةُ الصريحة عن دين الإسلام، والتي تستوجب القتل بعد استِتَابَتِهِ. 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 لن يسافر طلباً للموت في مدينة رسول الله ﷺ أي في المدينة المنورة. وبالجمع بين المعنيين فسَّر المفسرون مقصده بأنَّه يتوقَّع موته صلبًا، وهذا ليس توقعًا منه؛ بل هو طموحٌ سعى إليه بمعظم كلماته التي تستفز مشاعر الفقهاء والعلماء.

صنع الحلَّاج في البيت الأول تلميحًا عن تكوينه لهذا الطموح: فقد ركب بحر التَّصوُّف وطاش بصفات الجلال التي كُوشِفَ 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.

ويمكن أن نلخص سمات الانزياح في شعر الحلَّاج بالنقاط الآتية:

١) كان شعر الحلَّاج في معظمه انزياحًا عن المألوف في الشعر الصوفي والشعر العربي، والانزياح شمل عناصر التكوين: 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 الحلَّاج في شعره كانت سببًا في صنع سلسلة الانزياحات، وهذه الانزياحات هي التي أنشأت دعائم فلسفة الحلَّاج الصوفية، التي شكلت العتبة الانتقالية في مذهب التَّصوُّف، وأبرزها معاني الاتحاد والحلول.

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

- التمرد على المنطق والعقل والمسلمات.
- مخالفة الفطرة الإنسانية.
- العبث بمعايير الحب والحياة مستعينًا بالأضداد.

٥) كان لانزياحات الحلَّاج في شعره هدفٌ أساسيّ: وهو إثارة استياء المتلقي، لأنها تمسُّ ثوابت العقيدة الإسلامية، وذلك طلباً لاستعجال قتله.

الانزياح في شعر ابن الفارض وابن سوار الدمشقي

لم يكن الانزياح ليخترق نص الشعر الصوفي دون أن يتركَ بصمةٌ مميزة، تزيد الشعر الصوفي عمقًا وغموضًا، وكان عمل الباحثة تحليل ظاهرة الانزياح وترجمة الرسائل المشفرة ضمن أُطرٍ فنيَّةٍ جماليّةٍ، يبتعد 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، وعمدَ شعراءُ هذا الطور إلى الابتعاد عن اللغة الواضحة، 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 الحلَّاج. ونبدأ دراسة نماذج الانزياح في هذا الطور مع ابن الفارض، الذي يقول في تائيته الكبرى[1]:

فعيني ناجَتْ واللسانُ مشاهدُ وينطقُ مني السمعُ واليدُ أصغتِ

ابن الفارض الشاعر الثائر على الأعراف الأدبية والدلالية، والمتمرِّد على مسلمات المنطق، لا يدري بنفسه ماذا تخط يمناه في طور إنشاء قصيدته؛ لأنَّه في مرحلة ترجمة "فورية" لمشاعره وانفعالاته، وهو في حالة غيبة 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 ليطّلع على رحلة روح ابن الفارض في الحب والتَّصوُّف. فابن الفارض 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 التَّصوُّف جهدوا في فصل واردات الروح عن الجسد، وقللوا من شأن الحواس في إدراك الواردات الإلهية، وعوَّلوا في هذا الموضوع على الروح فقط.

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

---

١ - ديوان ابن الفارض، ص ٢٥٨.

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

في هذا المعنى يريد أبو نُوَاس أن يستمتع بمعشوقته (الخمرة) بكلِّ حواسه، لا يريد مذاقها فقط، بل يريد أن يترنَّم بسماع اسمها، ويتلذَّذ بريحها ولونها. ومن هنا ولد المعنى: مشاركة الحواس للذة الروح. **ولكن المفارقة تكمن أنَّ أبا نُوَاس 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 في هذا المضمون ضمن تائيته، إذ يقول:

وسمعيَ عينٌ تجتلي كلَّ ما بدا وعيني سمعٌ إن شدا القوم تنصتِ
كذاكَ يدي عينٌ ترى كلَّ ما بدا وعيني يدٌ مبسوطةٌ عندَ بسطتي
وسمعي لسانٌ في مخاطبتي كذا لساني في إصغائه سمعُ منصتِ
ومنِّي على إفرادها كلُّ ذرةٍ جوامع أفعال الجوارح أحصتِ

وشكل هذا المعنى انزياحًا عن المألوف في الشعر الصوفي. وكونت اللعبة اللغوية في إضافة الدالِّ إلى غير مدلوله آليةً متميزة في صنع الانزياح، الذي حافظ على بساطة اللفظ وقرب الصورة، ولكنه وضع المعنى خلف أستر الرمز والإيحاء. وفي مثل هذا النمط من الانزياح تُكَسر رتابة بعض المفاهيم المستقرة في الأذهان، لغايةٍ أسلوبيَّة فنيةٍ يقصد الشاعر بلوغها للمتلقي. ويفيض شعر ابن الفارض بأنماط الانزياح، ومن ذلك قوله[1]:

أدرْ ذكرَ من أهوى ولو بملامي فإنَّ أحاديثَ الحبيبِ مُدامي

---

١ - ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٢١٢

يبتعد ابن الفارض في حديثه عن الحب 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 بشكلٍ فنِّيٍّ متقن، وابن الفارض في هذا البيت يحسن 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 **(أحاديث الحبيب مدامي)**. 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 أدى هذا الانزياح وظيفةً فنيةً بديعة، وهي جذب المتلقي ببراعة الشاعر، وسطوة إحساسه على الكلمات.

وفي ديوان ابن الفارض يلمس الباحث كثافةً في الإنتاج تقرنها براعةً في التشكيل الأسلوبي، كقوله[1]:

يقولون لي: صِفْها فأنت بوصفها ... خبيرٌ، أجلْ عندي بأوصافها علمُ

صفاءٌ ولا ماءٌ ولطفٌ ولا هوا ... ونورٌ ولا نارُ وروحٌ ولا جسمُ

مكمنُ الإبداع في هذين البيتين جاء من باب الوصف، فابن الفارض برع في وصفٍ مبتكر لخمرة الحب الإلهي، إنَّ ذكر الله سبحانه يذهله عن الموجودات،

١- ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٢٥٩، ص٢٦٠.

ويفعل بروحه ما تفعله الخمرة بالعقل، لـذا أصـبح خبـيرًا بتلـك الحـال (حـال السكر) وأصبح أستاذًا يرجع إليه المريدون، فيشرح تفاصـيل الحـال ويتحـدث بلسان الخبير عن أوصافها.

وفي وصفه لخمرة الحب الإلهي التي تُسبِّبُ السكر والذهول، يبتعـد عـن المنطق، ويسبل عليها أربع صفاتٍ عجيبـة. هـي صـفات ملازمـة لمـواد الكـون الأساسية: الهواء والماء والنار والإنسان. ولكنه ينفي عن تلك الخمرة أن تكـون منتميةً إلى مادة أحدهم. فهذه الخمرة فيها صفاء الماء وليست ماءً، وفيهـا لطـف النسيم مع أنها لا تنتمي لمادة الهواء، كما فيها نورٌ يشع دون مصدرٍ معروفٍ كالنار، وفيها مادة الروح الخفية. هذا الوصـف مثـل انزياحًـا عـن المـألوف في غـرض الوصف، فالمعتاد فيه المقاربة في الوصف بين المتشابهين وإيجاد نقاط التـشابه فـيما بينهما، كقول مجنون ليلى: (من الطويل)

أيـا شـبه لـيلى لا تراعـي فـإنني ... لكِ اليومَ من بين الوحوش صديقُ

فعينـاكِ عيناهـا وجيـدكِ جيـدها ... ولكنَّ عظـمَ الـساقِ منـكِ دقيـقُ

إذن انزياح الوصف في بيتي ابن الفارض كسر أفقَ التوقع لدى المتلقي؛ وفتح آفاقاً من الإبداع الفني في غرض الخمرة الإلهية، كما أنه الذي دفـع المتلقـي إلى إيجـاد تناسباتٍ جديدةٍ بين الصفة والموصوف، غير تلك المألوفة المستقرة في الأذهان. وعلى نهج الحلَّاج سار ابن الفارض في تضمين شعره بعض الانزياحات المريبة، كقوله[1]:

أصلِّي فأشدو حـين أتلـو بـذكرها ... وأطربُ في المحرابِ وهي إمامـي

وبالحجِّ إن أحرمْتُ لبيتُ باسـمها ... وعنها أرى الإمساكَ فطَر صـيامي

يغصُّ هذان البيتان بأنواع الانزياح، منها الانزياح اللفظي في تبديل تلاوة القرآن الكريم وترتيله بالغناء (الطرب والـشدو)، ولكـن الانزيـاح المعقـد هـو

١- ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٢١٣.

الانزياح في الدلالة. فابن الفارض يقصد بـ (ها 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 على الشعائر. الانزياح في هذين البيتين جاء تلبيةً لحاجة الشاعر في إقامة بعض الأعراف الصوفية في شعره، فلا يملك هذا الانزياح وظيفةً أسلوبيَّة تحتاجها بنية القصيدة. انزياح الدلالة الذي يمسُّ الأمور العقائدية غرضٌ صنعه الحلَّاج، وأدى به رسالة مهمة، ولكن الشعراء بعده كابن الفارض احتذوا حذوه وأصبح هذا الانزياح من تقاليد القصيدة الصوفية.

وبعد ابن الفارض يتجه البحث لدراسة ظاهرة الانزياح في شعر ابن سوار الدمشقي، الذي كان سطحياً في شعره، غير مثقلٍ بوظائف أسلوبيَّة تزيد من أسراره، ولتوضيح هذه النتيجة نبدأ بتحليل نماذج من شعره، كقوله[1]: **(من السريع)**

يا فاضحَ الريمِ بسحرِ الجفونْ ومخجلًا بالقدِّ هيفَ الغُصونْ

يستهلُّ ابنُ سوار وصفه الجمال الأنثوي بالصور البلاغية المقلوبة؛ التي تفيد المبالغة في وصف الجمال لتبلغَ حدَّ الإغراق، وكان **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. 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

---

١ - ديوان ابن سوار، ص٤٦٥.

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:[1] **(من الطويل)**

نسيمكمُ يسري فيستنقذُ الأسرى وذكركُم يجري فيستوجبُ الأجرا
ومقتولكم يحيا سعيدًا وخالدًا وعبدكمْ في الحبِّ يستعبدُ الحرَّا
ومجنونكم لا يملكُ العقلُ وصفَهُ ومحبوبكم يسمو فيستخدمُ الدهرا

لاشكَّ أن كلمات ابن سوار عذبةُ الوصف، سهلة الفهم، بعيدةُ الخيال بديعُه، ولكن معظم الصور والتشابيه سكنت أصوات شعراء العربية من قبل، مع أنَّه أجاد سبكها وتقديمها للمتلقي بإطارٍ فنِّي متقن، ولكن البيت الثاني يستوقف الباحث، 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؛ فقد 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 منحت 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 الآخرون.

وفي حديثه عن الخمرة الإلهية يبدع ابن سوار في صنع أجمل الصور وأبهاها، كما في قوله[2]: **(من البسيط)**

يقولُ رائيه إعجابًا بيقظتِهِ في السُّكر: هل تسكرُ الصهباءُ ثملانا

١- ديوان ابن سوار، ص٣٥٣

٢- ديوان ابن سوار، ص٦٣

راحٌ لو أن ابنَ نـوحٍ شـامَ بارقهـا لم يخـشَ إذ نبـعَ التنـورُ طوفانـا[1]

لغة الشعر الصوفي هي لغة انزياح في العموم، فقـد اختـير لبنائهـا معجـمٌ لفظيٌّ خاصٌّ بها، للتعبير عن استثنائية التجربة الروحية، وعلى هذا الـنهج سـار ابن سوار في ديوانه، وضمن مكانًا لائقًا لموضوع الخمرة الصوفية ولوازمهـا، ولم يكتف بالصور الدارجة والتراكيب الدوارة في هذا الغـرض، ولكنـه اعتمـد في صنع الانزياح على المبالغة والغلو في وصف الخمرة الإلهيـة ومـا تفعلـه في أهـل التَّصوُّف، فقد جمع بين المتناقضات جمعًا بديعًا، وألحق الموصوف بنقيض صـفته: فالعارف يقظانٌ في حال سُكْرِهِ، ثم يتابع ما الذي ستفعله تلك الخمرة المعتقة في الثملان؟ ما الذي ستقدمه؟ هذا التناقض ولَّد انزياحًا بديعًا عن المعنى المـألوف في موضوع الخمرة الصوفية.

الانزياح في شعر ابن عربي والسهروردي:

يلمس الباحث في شعر هذا الطور اختلافًا عن المألوف في الشعر الصوفي، فشعر الشيخ محيي الدين في ترجمان الأشواق يكاد يقتصر عـلى موضـوع واحـد وهو الغزل الصوفي، ولكنَّ هـذا الموضـوع المـشهور في الـشعر العـربي والـشعر الصوفي كان مثقلًا بالرموز والاصطلاحات والرسائل المشفرة في شعر ابن عربي. وأمَّا شعر السهروردي فبالرغم من ضآلة إنتاجه إلَّا أنه يحمـل رسـائل مهمـة في مضمون التَّصوُّف والفلسفة الصوفية. فإمام الفلسفة الصوفية ابـن عـربي الـذي جعل من رمز المرأة محور شعر التَّصوُّف لديه، صنع شعرًا غيرَ مـألوفٍ في معنـاه ودلالته، كقوله[2]:

وكم قدْ قتلْنا بالمحصِّبِ مـن منـىً نفوسًـا أبيَّـاتٍ لـدى الجمـراتِ

١- ديوان ابن سوار، ص٦٣

٢- ترجمان الأشواق، ص٥٠، ص٥١

ألم تدرِ أنَّ الحسنَ يسلبُ من له عفافٌ فيدعى سالبَ 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[1]، ولكنه كسر حاجز الأعراف الدينية، ولبس درع الجرأة في حديثه المرمَّز 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 المعبَّد؛ بل يعمد إلى استحداث طرقٍ في الشعر، يبنيها بمصطلحاته، ويزينها برموزه، وإن أطلق عليها مسميات معروفة ووصفها بصفاتٍ مألوفة، كقوله في قصيدة رواية الصبا[2]:

١- 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.

٢- ترجمان الأشواق، ص٧٤

رأى البرقَ شرقيًّا، فحنَّ إلى الشرقِ ... ولو لاحَ غربيًّا لَحَنَّ إلى الغربِ

فإنَّ غرامِي بالبريقِ ولمحِهِ ... وليس غرامي بالأماكن والترب

روته الصَّبا عنهم 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 تهواهُ بين ضلوعكم ... تقلِّبه الأنفاسُ جنبًا إلى جنبِ

بلغ التكلُّفُ في صنع الفلسفة مع ابن عربي كلَّ 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:

وكان الغرض الأساسي من هذا الانزياح لفتِ الانتباه وجذب الأسماع إلى تلك السلسلة التي تشبه سلسة علم الحديث الرفيعة، لكنَّ ابن عربي خبَّأ في هذه السلسلة الأطوار التي يمر بها الصوفي في بعض أحواله، مشيرا للحنين بدايةً.

وقد نَدُرَتْ ظاهرة الانزياح في شعر السهروردي، ولكنَّ ظهورها كان غريباً مبهماً في بعض أبياته، كما في قوله:[1]

أرى قِدمي أراقَ دَمي ... وهانَ دَمِي فهانَ دَمي

١ - ديوان السهروردي، ص٣٥

اقتربت لحظة قتل السهروردي، وغدا يكرر هذا البيت كثيرًا، هل تـراه ندم على ما قدَّم من فلسفات؟ هل تراه يحاول أن يتشبَّث بحبال الحيـاة؟ هـل انهزَّت مفاهيمه في رهبة الموت؟ كيف اسـتطاع أن يـزيِّن شـعره بالجنـاس في لحظات الخـوف والنـدم تلـك؟ إن إبـداء الـسهروردي لمـشاعر النـدم عـلى فلسفاته في ذاك التوقيت لهـو انزيـاحٌ عـن العـرف العـام لأصـحاب الـرأي والقضية؛ فما أكثر مَن فضَّل الموت على التراجع عن مبدئه. وشـكَّلت البنيـة الهيكلية للبيت انزياحًا عـن المتعـارف عليـه في شـعر الاحتـضار والأنفـاس الأخيرة، فعادة الشعراء في تلك اللحظات أن يهتموا بـالمعنى، دون أن يلقـوا بالًا للزخرف البلاغي.

وللانزياح اللفظي دورٌ في تكوين رائعة السهروردي التي يقول فيها: (من البسيط)

أبـــدًا تحـــنُّ إلـــيكمُ الأرواحُ ووصـــالكُم ريحانُهـــا والـــراحُ
وقلوبُ أهـلِ ودادكـم تـشتاقُكُم وإلى لذيـــذِ وصـــالكم ترتـــاحُ

على درب الحب الإلهي مشى السهروردي، ولم تطأ خطواته موطنًا خـارج حدوده، وتفنَّن في شعر الحب والتعبير عنه، ومزجه مع مفهوم الخمرة الصوفية، وانتقى لتلك المعاني أعذب الكلمات وألطفها لتناسب لطف الحديث، ولكنَّـه في حال الوصل خرج عن المألوف، وألحق صفةً حـسِّيّةً بعـالم الروحانيـات (لذيـذ الوصل)، ولكنه لم يحدث هزَّةً في مضمون البيت، بل أضاف على المعنى لمسةً فنيةً رقيقة. **ويمكن أن نخلص إلى توصيف سمات ظاهرة الانزياح في شعر ابن عـربي والسهروردي بما يلي:**

١) عمد ابن عربي إلى المقاربة بين المتناقضات، كربط العفة بـالمجون؛ لكـسر أفق التوقع، ولفت انتباه المتلقي إلى المعنى الذي يريد.

---

١ - ديوان السهروردي، ص٥٩

٢) معظم شعر ابن عربي في ترجمان الأشواق يندرج تحت مسمَّى الانزياح، لأنَّه اعتمد الرمز في كل شعره، ونبه القارئ إلى ضرورة استنباط المعنى البعيد المتواري في قوله بمقدمة الديوان:

فاصرف الخاطرَ عن ظاهرِها واطلبِ الباطنَ حتى تعلَمَا

كما ألحق الشيخُ الديوانَ بشرحٍ يفسر هذه الرموز، ويبين المعنى الصوفي.

٣) جاء ابن عربي برموز ومصطلحات ومفاهيم أثقلت كاهل شعره، وقوَّضت دعائم المبنى والمعنى، على عكس سلفيه الحلَّاج 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 بصبغةٍ صوفيةٍ، فلم يخرج عن المعاني المتداولة والألفاظ المطروقة، والصور الدوَّارة في هذا الشعر، لذا كانت ظاهرة الانزياح في شعره محدودةً. وهذا لا يؤثر سلباً في النواحي الفنية والجمالية في شعره، فالانزياح إن لم يؤدِ وظيفةً فنيةً في الشعر يكنْ عبئًا عليه.

ثالثاً: الرؤية الصوفية (الحبُّ والفناء)

في الشعر العربي حقبةٌ لم يكن الحبُّ وأحواله ضربًا من المتعة الحياتية التي يمكن الاستغناء عنها؛ بل كان عماد الحياة الوجدانية لناسٍ عاشوا أحوال الحب، وتنقلوا بين مراتبه، ومنتهى أملهم لا أن يُمتَّعوا بالراحة، وينعموا بالاستقرار الجسدي والروحي؛ بل كانت أعلى درجة من درجات الحب نصب أعينهم ومنتهى أملهم؛ ألا وهي الفناء في الله سبحانه. ويبقى ميراث شعر الحب والفناء كنزٌ من كنوز الفن العربي، وملهم كل عاشقٍ، ومفتاحًا لفنونٍ بديعة التأثير تفتحت في عصرنا. فالحبُّ نبضُ الشعر الصوفي، وبوابة الدخول الوحيدة إلى عالم التَّصوُّف، إنَّه الشيفرة التكوينية التي يُخلق ضمن حدودها أدب التَّصوُّف شعرًا ونثرًا، فإذا ما تمكَّن الحبُّ الإلهي من قلوبهم وسكن جوارحهم: منَّ الله سبحانه عليهم بالوصل والقرب فما تلذَّذوا بشيءٍ كنعمة القرب منه سبحانه. ولشعراء التَّصوُّف 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 ظمآى الأرواح، فـ **" الناس في حاجةٍ إلى من يعلمهم الحب، الحب الإلهي الخالص الذي يرتفع بالنفس الإنسانية عن المطامع والشهوات ويصل بها إلى الدرجات العلى"** [1] وبعد أن ذاق شعراء التَّصوُّف طعم الوصل، واستقوا من شراب الإنس، باحت حناجرهم بروائع الشعر في حبَّ الذات الإلهية.

---

١ - متولي، عبد الستار السيد، أدب الزهد، ، ص٥.

• الحبّ في شعر التمهيد والتأسيس

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

أحبُّك حبَّينِ حبَّ الهوى ... وحبّاً لأنّكَ أهلٌ لِذاكا
فأمّا الذي هو حبُّ الهوى ... فشُغلي بذكركَ عمَّن سِواكا
وأمّا الذي أنتَ أهلٌ له ... فكَشفُكَ الحُجبَ لي حتَّى أراكا
فلا الحمدُ في ذا ولا ذاك لي ... ولكن لكَ الحمدُ في ذا وذاكا[1]

إنَّ هذه الأبيات بما فيها من معانٍ مبتكرة 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 الحبِّ 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، فلم تهمل الشاعرة المبنى على حساب المعنى، وبقيت حرارة العاطفة هي السر وراء امتداد أثر هذه الأبيات في قرونٍ طويلة. لم **تعتمد الشاعرة في بناء الأبيات على التصوير الفني**، وعوَّضت غياب عنصر

---

١ - بدوي، عبد الرحمن، **شهيدة العشق الإلهي**، ص ٧٠

الخيال باعتمادها الرموز الموحية؛ فاختارت كلمة **(الحبّ)** ذات الطاقة الإيحائية الأكثر نفوذاً في المتلقي، وكرّرتها مراراً حتَّى أدَّت الدلالة العميقة للمعنى. ولتكرار كلمة الحب دلالةٌ على تملك الحب الإلهي لقلبها وتفكيرها. والأبيات أصبحت عنواناً فيه وقد اختار الشاعر **طاهر أبو فاشا** أن يمزج أبيات رابعة بقصيدته، يقول فيها[1]:

عرفتُ الهوى مذ عرفتُ هواكَا ... وأغلقتُ قلبي عمَّن سواكَا
وقمْتُ أناجيك يامَن ترى ... خفايا القلوب ولسنا نراكا
أحبك حبَّين حبَّ الهوى ... وحبًّا لأنَّك أهلٌ لذاكا
فأمّا الذي هو حبُّ الهوى ... فشُغلي بذكركَ عمَّن سِواكا
وأمّا الذي أنتَ أهلٌ لهُ ... فكَشفُكَ الحُجبَ لي حتَّى أراكا
فلا الحمدُ في ذا ولا ذاك لي ... ولكن لكَ الحمدُ في ذا وذاكا
أحبكَ حبَّين حبَّ الهوى ... وحبًّا لأنَّكَ أهلٌ لذاكا
وأشتاقك شوقين شوق النوى ... وشوقًا لقربِ الخطى من حماكا
فأمَّا الذي هو شوقُ النوى ... فمسرى الدموعِ لطولِ نواكا
وأمَّا اشتياقي لقربِ الحمى ... فنارُ حياةٍ خَبَتْ في ضياكا
ولستُ على الشجوِ أشكو الهوى ... رضيتُ 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:

إنِّي جعلتك في الفؤاد محدِّثي ... وأبحت جسمي من أراد جلوسي

---

١ - الشعر والتَّصوُّف، إبراهيم منصور، ص١٥

فالجسم مني للجليس مؤانسٌ وحبيبُ قلبي في الفؤاد أنيسي[1]

لا يسكن قلب رابعة إلَّا الله سبحانه، ولا تنحرف البوصلة عن جهة حب الله، فقلبها حصنٌ منيع لا يسكنه إلَّاهُ، وتربَّع الحبُّ 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 القارئ أنَّ هذه الأبيات لا تختلف عن سابقتها بصدق العاطفة، وإنما الاختلاف بالأسلوب؛ 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.

وفي شعر التأسيس للمذهب الصوفي، نسمع أبا القاسم القشيري -قطب التَّصوُّف- يجود للشعر الصوفي بنفحاتِ الحبِّ الخالد، التي يقول فيها:

عجبتُ لمن يقول ذكرتُ إلفي وهل أنسى فأذكرُ ما نسيتُ

شربتُ الحبَّ كأساً بعد كأسٍ فما نفَدَ الشرابُ وما رُويت[2]

الحبُّ في قلب القشيري من المسلَّمات التي لا تقبل الجدل، فهو مهرُ الدخول إلى صومعة التَّصوُّف؛ ويعبر عن دهشتِه ممن يتذكر حبيبه، فالنسيان والحب لا يلتقيان! وهو قانونٌ التزمه العشاق على اختلاف طرائقهم وأزمانهم، وفي الشعر العربي تفيض منه روائع تدعم قاعدة العشق هذه، 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 لا ترويه من الحب

١- شهيدة العشق الإلهي، ص٦٣.

٢- القشيري، أبو القاسم، الرسالة القشيرية.

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 المُصوِّر بصائرُهم**"[1] وهذه المعاني تتكرر في شعر التأسيس كقول الروذباري:[2]

لاحظتُهُ فرآني في ملاحظَتِي ... فغبتُ عن رؤيتي مني بمعناهُ
وصادفتْ همتي لطفَ الخفيِّ بما ... تمكَّنت من تكنٍّ دون منشاه
فلا إلى أحدٍ همي ولا فطني ... ولا إلى راحةٍ أسلو فأنساهُ
اللهُ يعلمُ أني لستُ أذكره ... وكيفَ أذكرهُ إذ لستُ أنساهُ

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 التَّصوُّف ورائده عن مرتبة من مراتب الحب؛ وهي الوجد، فيقول[3]:

الوجدُ يُطربُ مَن في الوجدِ راحته ... والوجدُ عندَ حضورِ الحقِّ مفقودُ
قدْ كانَ يطربني وجدِي فأشغَلَني ... عن رؤيةِ الوجدِ ما في الوجدِ موجودُ

١- نقلا عن: بدائع الحكمة، ص١٣٢
٢- اللمع، ٤٣١.
٣- الكلاباذي، **التعرف لمذهب أهل التَّصوُّف**، ص١٣٢.

جمع الجنيد في هذين البيتين معنىً سامياً شريفاً ومبنىً متكلَّف الألفاظ فاتر المشاعر، فمحاولة إبداء البراعة اللغوية لا مكان لها في الحديث عن الحبِّ الإلهي والمشاعر المقدسة ، فلا يمكن للشاعر الصوفي أن يفسح المجالَ لإظهار القدرات البلاغية في تنسيق الشعر وتجميله بـألوان الجنـاس ، لأنَّ الـشعر الـصوفي وُجـدَ ليستفيضَ في وصف ارتقاء الروح في معراج القرب الإلهي، فوجبَ على الشاعر الصوفي أن يطلقَ عنانَ الشعر، ليعبرَ عن تلك اللحظاتِ الغاليـةِ، ففـي حـضرة المعاني القدسية لا ينشغل عنها بالزخرف اللفظي الذي أثقل المعنى، ولم يسهمْ في تقريبه وإيضاحه. ويمكن أن نقول: إنَّ موهبة الجنيد الشعرية لا ترقـى لتـسجل اللحظات المقدسة بحروفٍ تترك أثرًا لا ينسى في ذاكرة المتلقي؛ كـالحلَّاج وابـن الفارض ورابعة العدوية، وغيرهم... ولكن يمكن أن نجدَ في شعر الجنيد مزجًا لأغراض الـشعر الـصوفي؛ فالحـبُّ والألم والقـرب والجفـا والـشرب والـسُّكر يستطيع الجنيد جمعهم في بيتين من الشعر، يلمح القـارئ فـيهما ملامـح العتـاب الرقيق؛ عتاب المحبِّ لحبيبه، يقول فيهما:[1]

مـالي جُفيـتُ وكنـتُ لا أُجفـى ودلائـل الهجـران لا تخفـى؟!

وأراك تـسقيني وتمزُجنـي ولقـد عهـدتك شـاربي صرفـا!

الجنيد لا يقوى على الهجران، لا يصبرُ عـلى الجفـاء، وهـو المحـبُّ الـذي أُضرمت في قلبه نيرانُ الصبابة والجوى، وكيف لـه أن يقـدر؟! وحبيبـه هـو الله سبحانه. يقول د. عبد الكريم اليافي في هذا المعنى:[2] **"هؤلاء المتـصوفة تملَّـك حـبُّ الحقِّ أفئدتهم وشغلت عظمته عقولهم لمَّا أحبوا هجـروا المنـام في الظـلام ونـاجوا ربهـم بأطيب الكلام وأَنِسوا بقرب الملك العلام، لـو احتجبـوا عنـه لـذابوا ولـو تغيَّبـوا عنـه لكدروا وما طابوا".**

١- اللمع، ص٣١٩.

٢- بدائع الحكمة، ص١٤٦.

وتسري في صفحات كتب التَّصوُّف أنفاسُ الحبِّ الإلهي الخالص من شعراء طور التأسيس، فالجنيد يصرِّح في شعره عن نيران الحب التي أُضرِمَت في فؤاده، وما زالت في أوج حرارتها وغليانها، يقول:[1]

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

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، كقول ابن الفارض:[2]

يا محرقًا بالنار وجهَ محبِّه مهلًا فإنَّ مدامِعِي تطفيهِ
أحرقْ بها جسدِي وكلَّ جوارحي واحرصْ على قلبي فإنَّكَ فيهِ

• الحبّ في شعر الحلاج:

في محرابِ الحبِّ؛ يقف الحلَّاج ويجود للزمان بترانيم العشق الطاهر، تلك الأشعار كُتب لها الخلود في ذاكرة الفنِّ والتَّصوُّف، إنها كلمات تترجم مشاعر الشوق إلى الله، ومع كل بيت شعريٍّ يبوح لنا بمنزلةٍ من الحبِّ لا يمكن للإنسان أن يدركها إلَّا مع الكثير من المجاهدة والرياضة الروحية والعبادة والزهد، وفي صفحات الديوان ينتقل القارئ من عالم الحقيقة ويبحر في عالمٍ لا نعرفه، ولا ندرك أنه واسعٌ سعة اللانهائية : إنه عالم الحب الإلهي، وشاطئُه ينتهي على العتبات المقدسة في حضرة الذات الجليلة، وفي هذه الرحلة تذوب "أنا" الحلَّاج وتنصهر في إرادة الله سبحانه، وتمتزج روحه بحبِّ الله تبارك وتعالى فلا تقدرُ على شيءٍ إلَّا الحب، ولا تدرك غيره

---

١ - اللمع، ص٣١٨.

٢ - لم أجد هذين البيتين في ديوان ابن الفارض بشرح البوريني والنابلسي.

وما زال جسده باقيًا في الناس، يبوح لهم عن رحلةِ روحِه في معراجِ الحبِّ، وإذا ما سئل عن نفسه في عالم الماديات يجيب:[1] **(من الرمل)**

أنا من أهوى ومن أهوى أنا ... نحنُ روحانِ حللنا بدنا

نحنُ مذ كنَّا على عهدِ الهوى ... يُضرب الأمثالُ للناسِ بنا

فإذا أبصرتني..... أبصرْتَهُ ... وإذا أبصرْتَهُ أبصرْتَنَا

أيُّها السائلُ عن قصَّتِنا ... لو ترانا لم تفرِّقْ بيننا

روحُه روحي وروحِي روحُه ... مَنْ رأى روحينِ حلَّتْ بَدَنَا؟

رائعة الحلَّاج 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]. فالحلَّاج لم يبلغْ مقام القربِ من الله إلَّا بالكثير من المجاهدة والعبادة التي زهد بالدنيا وما فيها من أجلها. وفي هذه القصيدة ومثيلاتها لم يكن الحلَّاج يدري بما يخطه قلمه؛ فكان هذا القلم ترجمانًا أمينًا يحفظ لحظات الأنس دون أن يشذبها أو يصقل معانيها 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**

١- تراث الحلَّاج، ١١٤.

٢- اللمع للطوسي، بدائع الحكمة، ص٦٠.

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"[1] 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، فسخَّر الموهبة والمعرفة في تقريب روحه من حضرة الله سبحانه. وقد أجَّجت هذه الأبيات ومثيلاتها نيران العداوة بين شعراء التَّصوُّف الذين انتهجوا فلسفة الحلَّاج، وبين علماء المسلمين وفقهائهم؛ فانطلاقًا من البيت الأول: الحلَّاج يعلن فيه نظريته "الاتحاد والحلول" 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 الحلَّاج وفلسفاته ثلاث فرقٍ؛ فريقٌ أيَّدهُ، وأصبح من مريديه وأتباعه، ينشدون الشعر على أوتار كلماته، وفريقٌ أبدى العداوة، واتَّهمه ومن تَبِعَه بالكفر والخروج من دائرة الإسلام، لتجرُّئه على الذات الإلهية، وفريقٌ نأى بنفسه عن هذا الجدل وردَّ الأمرَ برمته إلى الله تعالى.

وبتجريد شعر الحلَّاج من نظرياته، وإبقائه على معاني الحب والقرب، تبقى تلك الكلمات سمفونية 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 مصدرَ إلهامٍ للفنِّ عمومًا، وللشعر الغنائي على وجه الخصوص.

١- كليب، سعد الدين، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص١٦٢.

الحبُّ في قلب الحلَّاج يزدادُ كلِّ لحظة، حتى ينصهر الحلَّاج في إرادة الله ومشيئته، فينطق لسانه بما اختلجت به روحه من لحظات الأنس، ويمنح الفنَّ أسطورةَ العشقِ الطاهرِ في قصيدته التي يقول فيها[1]: **(من المجتث)**

عجبتُ منكَ ومنِّي ... يا منيةَ المُتمنِّي
أدنيتني منكَ حتَّى ... ظننْتُ أنَّكَ أنِّي
رغبتُ في الوجدِ حتَّى ... أفنيتَنِي بكَ عنِّي
يا نعمتِي في حياتي ... وراحتي بعدَ دفني
مالي بغيركَ أنسٌ ... إذ كنتَ خوفي وأمني
يامن رياضُ معانيه ... قد حَوت كلَّ فنِّ
وإن تمنَّيتُ شيئًا ... فأنتَ كلُّ التمنِّي

نار الحبُّ الموقدة المستعرة لا تخبو في قلب الحلَّاج، وتلك النيران صنعت مذهب الحلَّاج في الحب، ومذهب الحلَّاج يُعدُّ نقطةً محوريةً انتقاليةً في أطوار التَّصوُّف والشعر الصوفي. فالأبيات تفصح عن أعلى مراتب الحب الإلهي المتمكِّن من قلب العاشق الذي يرى الله سبحانه في كل حركاته وسكناته، وكل أمنيته رضا الله، والقرب منه، والأنس به، وحتى نتبحر في مذهب الحلَّاج يمكن أن نستعين بلسان باحثٍ في الأدب الصوفي عمومًا وشعر الحلَّاج خصوصًا الدكتور علي الخطيب في شرح مذهب الحلَّاج في الشعر الصوفي، إذ يقول: **"مفتاح شخصية الحلَّاج هو الحب الإلهي، فهو سمته وطابعه وهو الشكل الذي شكل ملامحه الروحية وكوَّن معارفه الذوقية... لقد عاش الحلَّاج بالحب وللحب فهو قوته الروحية وزاده النفسي وغذاؤه القلبي وهو ملهب أشواقه ومبدع مواجيده ومطلق ألحانه وهو أفقه الفسيح المتلألئ، لذا تترقرق فيه الأنوار وتتجلى فيه الأسرار، فالحب هو التَّصوُّف**

١- ديوان الحلَّاج، ص١١٥

والتَّصوُّف هو الحب"[1]. يدرك الباحث في شعر الحلَّاج أنَّ الحبَّ الإلهي هو المادة الجينية التي صنعت روحاً تشتاق لبارئها وتنفر من المكون الماديِّ المُلازم لها. فالحب الإلهي في شعر الحلَّاج يعلِّم المتلقي 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 بالموجودات التي منحها الله الجمال والروعة. وفي أبيات الحلَّاج الآتية يخبرنا عن أحوال أهل العشق الإلهي، فيقول:[2]

واللهِ لو حلَفَ العشَّاقُ أنَّهم ... موتى من الحبِّ أو قتلى لما حَنَثُوا

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

ترى المحبِّين صرعى في ديارِهمُ ... كفتيةِ الكهفِ لا يدرون كمْ لبثوا

يبدأ الحلَّاج 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 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[3]:

وأنتَ عندي كروحي ... بلْ أنتَ منها أحبّ

وأنتَ للعينِ عينٌ ... وأنتَ للقلبِ قلبُ

---

١ - اتجاهات الأدب الصوفي بين لحلاج وابن عربي، ص٢١٣

٢- تراث الحلَّاج، ص٨٠.

٣- تراث الحلَّاج، ص٧٢

حسبِي من الحبِّ أنِّي لما تحبُّ أحبّ

يمكن القول: إنَّ شعر الحلَّاج في الحب الإلهي كان ملهمًا لأهل الفن والشعر، 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 عينيَّ فأنت نورَهُما أو لم تكنْ قلبي فأنتَ حبيبهُ[1]

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

• الحبّ في شعر ابن الفارض وابن سوار الدمشقي:

في هذا الطور من الشعر الصوفي كان الحبُّ غرضاً من أغراض الشعر الصوفي قد نضج واكتمل، واستطاع بحُسْنِ اكتماله وروعته أن يعتلي عرش العاطفة في صفحات 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 السلطان؛ وما ذاك إلَّا بروعة معانيه وقدرته الفنية البديعة التي تسلب الألباب. وتَبِعه في هذا الطريق ابن سَوَّار الدمشقي (٦٠٣هـ/٦٧٧هـ) الذي يعدُّ واحدًا من أعلام التَّصوُّف في القرن السابع الهجري، ترك لنا إرثًا

١ - ديوان عفيف الدين التلمساني، تحقيق يوسف زيدان، دار الشروق، القاهرة، ط١، ص١٤٥

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. وحقيقيةً من يطلع على ديواني الشاعريَن يجد إسرافاً خلَّاباً 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؛ أُنتقيت بعنايةٍ من معاجم الجمال والحب والعذاب، فجاءت 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 التصوير فيمنح القارئ حصانًا مجنَّحًا يتجول فيه في عالم الحب والجمال. وأعلى مراتب الحب هو طلب الفناء في سبيل لقاء الحبيب، يقول ابن الفارض:[1]

وإن يكنْ فرطُ وجدي في محبتِكُم ... إثمًا فقد كثُرت في الحب آثامي

ولو علمتُ بأنَّ الحبَّ آخره ... هذا الحِمام 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 أُسَرُّ بها ... فإنَّ أقصى مرامِي رؤيةُ الرَّامي

إنْ أسعدَ الله روحي في محبَّتِه ... وجسمُها بين أرواحٍ وأجسامِ

وشاهدَتْ واجتلتْ وجه الحبيب فما ... أسنى وأسعدَ أرزاقي وأقسامي

ها قد أظلَّ زمانُ الوصلِ يا أملي ... فامْنُنْ وثبِّتْ به قلبِي وأقدامِي

وقد قَدِمْتُ وما قدَّمْتُ لي عملًا ... إلَّا غرامِي وأشواقِي وإقدامي

---

١ - ديوان ابن الفارض، ص٣٦٢

يبدأ ابن الفارض قصيدته بثورةٍ على العـذَّال الـذين يبادرونـه بالتأنيـب، ليخبرهم أَنه باقٍ على حبِّه، لن تثنيه كلمات اللوم عن متابعة طريقه، وحتَّى لو كان الحب إثمًا؛ فإنَّه 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، ومـا ذاك إلَّا لأنَّ ابـن الفـارض يطلـب الحب لذاته وليس لمحاسنه.

وفي رائعته هذه؛ جاء ابـن الفـارض بـصورةٍ تقليديـةٍ في الـشعر العـربي: (صورة السهم المنطلق من عيون المحبوب الذي يـصيب قلـب العاشـق)، لكنَّـه أعاد صياغتها ليست بمفرداتٍ جديدة، وصاغها بحرارة المشاعر وصدق الحـب الذي سمح للمتلقي أن يتفاعل مع تلك المعاني ويـشارك الـشاعر في حبـه؛ لـذا تنساب من هذه القصيدة أنغام سمفونيةَ حبٍّ لم يرَ النور، وآهاتٍ 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 فكرِه وحده، وقد ترجم بلسان شعره هذه الرحلة، التي 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".**[1]

ابن الفارض في هذه القصيدة - وفي أغلب ديوانه- كان عازفًا؛ منح كلماته نغماتٍ تتسلل بهدوءٍ إلى روح المتلقي فتتركُ فيها صدىً مديداً، منها يحس المتلقي

١- صالح، بشرى موسى، الصورة الفنية في الشعر، المركز الثقافي العربي ص٥٦.

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 أوحى طلبُ نبي الله موسى عليه السلام من ربه أن ينظر إليه في قوله تعالى: ﴿ **قال ربِّ أرني أنظر إليك قال لن تراني** ﴾(الأعراف ١٤٣) لشعراء التَّصوُّف فيما بعد القرن الرابع في رحلة أرواحهم إلى المعرفة أن يتمنوا تلك المكاشفة في الدنيا قبل الآخرة وفي الحياة قبل الممات، وهذا الأمر مازال موضع جدلٍ بين الفقهاء والصوفية - انطلاقًا من الحلَّاج -، 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 - قوله[١]:

تــهْ دلالًا فأنــتَ أهــل لــذاكا ... وتحكَّــم فالحــسن قــد أعطاكــا
وكفَــــاني عـــزًّا بحبِّـــكَ ذلِّي ... وخـضوعِي ولـستُ مـن أكفاكـا
بانكــساري بــذلَّتِي بخــضوعي ... بافتقـــاري بفـــاقتي بغناكـــا
لا تكلنِــي إلى قــوى جَلَــدٍ خــا ... نَ فــإني أصــبحتُ مــن ضــعفاكا

يفتتح ابن الفارض قصيدته بمطلعٍ شعريٍّ مغايرٍ عن المألوف في الشعر الصوفي، فيطلب من محبوبه ومعبوده أن يتيه بالدلال، وهذه المعاني المبتكرة في الشعر الصوفي لم تحمل بجدتها الروعة والجمال بقدر ما خلقت حولها الجدل والافتراق؛ فكأنَّ الشاعر أراد أن يكون مطلع القصيدة مطلعاً غزلياً جاذباً للأسماع. إلَّا أن الجدل يبدأ بالتلاشي حين يقرأ المتلقي البيت الثاني، فالبنية اللغوية للبيت أسهمت في منح المعنى قوَّةً طغت على ما سبقه من جدل، وذلك بانتقاء المفردات ذات الهالة الإيحائية الواسعة، والتي تنبي عن عمق العبودية

١ - ديوان ابن الفارض، ج١، ص٣٦٦

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، واحترز أن يقدِّم المفعول به الثاني وشبه الجملة على الفاعل، حتَّى تتصدر كلمة **(العز)** الجملة، وتليها الحب فترتسم في ذهن المتلقي العلاقة اللفظية بين الحب والخضوع، كقوله:[1]

ومن لم يكنْ في عـزةِ الحـبِّ تائهًـا بحبِّ الذي يهـوى فبـشِّره بالـذلِّ

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. 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، أسهم ضمير المتكلم **(الياء)** التي تكررت خمس مرات لتؤكد الخضوع في حضرة الله سبحانه، وأسهم ضمير المخاطب**(الكاف)** المنصوب بالإشباع أن يشرح صورة خضوع الشاعر وعبوديته أمام جلال الله سبحانه. وكل كلمة من كلمات البيت هي اسم مجرور بحرف الجر **(الباء)** الذي يفيد في هذا الموضع السببية[2]، والسببية تفيد الدعاء الذي يقصده الشاعر في البيت الذي يليه. هذه 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.

١- ديوان ابن الفارض، ج١، ص٤٢١

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

وقوله:[1]

زِدْني بفـرطِ الحـبِّ فيـك تحـيُّرا ... وارحمْ حشًا بلظى هـواكَ تـسعَّرا

وإذا سـألتك أن أراكَ حقيقـةً ... فاسمحْ ولا تجعلْ جوابيَ لـن تـرا[2]

يا قلـبُ أنـت وعـدتني في حـبهم ... صبرًا فحاذر أن تـضيق وتـضجرا

إنَّ الغـرامَ هـو الحيـاةُ فمـتْ بـهِ ... صـبًّا فحقـكَ أن تمـوتَ وتُعـذرا

ولقد خلوتُ مـع الحبيـبِ وبيننـا ... سرٌّ أرقُّ مـن النـسيمِ إذا سرى

لا يكتفي ابن الفارض من الحب الإلهي؛ فيطلب منه المزيد باستمرار، إنَّـه الظمآن الذي لا ترويه الرشفة والرشفتان؛ لأنَّه يشرب من بحر العـشق، وكلـما سُقي أَلهبَ فؤاده الصدى والظمأ. وسيشعر المتلقـي بعـد مطالعتـه رائعـة ابـن الفارض هذه أنَّ لكلِّ كلمة في هذه القصيدة بُعداً دلاليًّا، يمنح المعنـى بمجملـه ثقلًا فنيًّا وجماليًّا، ما يصنع من هذه القصيدة مرجعًا في العـشق الـصوفي. فالبنيـة اللغوية التي خدمت المعنى تمثلت في استخدام الشاعر مفردات تدل على **الكثـرة والزيادة:** (الفرط، زدني) التي دلَّت على طلب ابن الفارض المزيد من الحب وعدم اكتفائه بما حواه قلبه، **ومفردات الحب** وصفاته وأحواله انتقاها بعنايـةٍ مفرطـة **:** (الحب، الغرام، الحياة، الحيرة، النسيم، الصب، القلب، الخلوة، حـب، الرحمـة، الحشا، الهوى، الحبيب). وكان **لمفردات العذاب والألم** نصيبٌ في خدمـة المعنـى**:** (تسعَّرا، لظى، الموت، الصبر، الضجر، الـضيق) هـذه المفـردات تـشعر المتلقـي بغصَّة الصبر ومرارة الحرمان التي يعيشها الشاعر في الحب الإلهي.

وأسهم تنوع الأساليب في التنوع الموسيقي للأبيات؛ فـوتيرة الكـلام لم تكن بمستويات صوتية متماثلة ولا متنافرة؛ بل كانت نوعًا من المزج اللطيف

١- ديوان ابن الفارض، ص٣٦٨

٢- يوجد تناص مع القرآن الكريم: (قال لن تراني) الأعراف ١٤٣

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 بالمتلقي، ذات إيقاعٍ رقيقٍ يتناسب مع مقام الحب ولواعج الشوق. وقد استطاع ابن الفارض أن يوظِّف التَّناص 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 قد خضعت لعنايةٍ مفرطةٍ، فمَنْ أراد أن يقرأ شعر ابن الفارض على أنه شعر غزلي يكن انتقى أرفع معاني الغزل تلك التي تلمس شغاف قلب العاشق وتترجم آهاته، ومَنْ أراد أن يقرأ شعر ابن الفارض في صفحات الحب الإلهي فسيكتشفْ تجربةً روحيةً وراء كلِّ كلمة، ومن أراد أن يقرأ شعر ابن الفارض في ضوء النظريات الفلسفية فسيجد في ديوانه ماردًا من مَرَدَةِ الفلسفة الكونية. نال بموهبته وإبداعه لقب سلطان العاشقين لقدرته على ترجمة المشاعر بأسلوبٍ يسمح للمتلقي بمشاركته لحظات القرب من الحضرة الإلهية.

وعلى نهج ابن الفارض سار ابن سوَّار؛ وأكثر في ديوانه من قصائد الحب والفناء، كقوله:[1] **(من الوافر)**

فـؤادي فيـك قـد عـشقَ الغرامـا ... وجـسمي صـار يلتـذُّ الـسقاما
وأنـتَ الكـلُّ يـا أمـلِي فـما لِي ... سـواكَ ولم أخـفْ فيـك الملامـا
ومنـكَ تعلَّـم الغـصنُ التثنِّـي ... ولحظُـكَ علَّـمَ الـسكرَ المُـداما
ونـورك أكـسبَ الأقـمار نـورًا ... وغطَّى الـصبحَ أن يجلـو الظلامـا
يـراكَ الطـرفُ في الأشـياءِ جمعًـا ... ويـسمعُ مـسمعي منـك الكلامـا
ولـولا أنـتَ لم يوجـدْ جمـالٌ ... فـماتَ العاشـقونَ بـه هيامـا
إذا أحرمـتُ كـان إليـكَ حجـي ... وإن صـليتُ أصـبحتُ الإمامـا

في شعر ابن سوار: **اكتمل الحب وتبلورت معانيه بمعايشة الجمال المعنوي والمادي**، ففي مطلع القصيدة يصرح بحبِّه للحب وتلذذه بالعذاب، 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، والتي 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**، وما 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

---

١ - ديوان ابن سوار الدمشقي، ص٤١٠

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 التَّصوُّف والحب الإلهي، فالجمال المادي والمعنوي يمهد طريق الحب الذي ينتهي بالمعرفة الإلهية، يقول ابن الفارض:[1]

فالعينُ تهوى صورةَ الحُسنِ التي روحي بها تصبو إلى معنىً خفيّ

ويتفاجأ الباحث بأسلوب ابن سِوار في الحبِّ الإلهي، فلسان حاله لا يعرف في الحب إلَّا لغة العذاب، ولا يترجم مشاعره إلَّا بمفردات الألم والشوق، ثم يخبر المتلقي أنَّ أسعد لحظاته تلك التي يقضيها في عذاب العشق، حتى يتساوى في الرغبة عنده الهجر والوصل والمنع والعطاء، نسمعه يقول:[2]

أسكَّان قلبي إن تناءوا أو حلُّوا ومُلَّاك ودِّي واصلوني أو ملُّوا
تساوى لدَيَّ القربُ والبعدُ فيكمُ كما تساوى عنديَ الهجرُ والوصلُ
فإنْ شئتم صدُّوا وإن شئتم صِلوا فإنَّ سواكم في قلبي لا يحلو
هواكم هوانٌ عند غيري وعزَّةٌ لديَّ ومحضُ الجورِ من حكمكم عدلُ
بحقِّ جنوني في الهوى بكمُ اسفكوا دمًا هدرًا ما إن يراد له عقلُ
سُهادي بكم أحلى من الكرى وأصعبُ ما ألقاه في حبِّكم سهُل
وصرتُ أميرَ العاشقينَ وكيف لا ونقلُ أحاديثي لِنُدمانهم نُقلُ[3]

١- شرح ديوان ابن الفارض من شرحي الشيخين: البروِيني والنابلسي، جمعه: الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، ضبط وتصحيح: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣، الجزء الأول، ص٣٦٦

٢- ديوان ابن سوار، ص١١٤، ص١١٥، ص١١٦

٣- يقول ابن الفارض: **وكلُّ فتى يهوى فإني إمامه وإني بريٌ من فتى سامع العذل** / الديوان ص٣٩٤.

شرعتُ لأهـل العـشقِ ديـنَ هـواكُمُ ... فَدَانَ لكم من بعـدي الحَـزْنُ والـسهلُ

فكـلُّ محـبٍّ مـاتَ فـيكم صـبابةً ... صـبابةُ كـأسي أكـسبَتْهُ الـضنى قبـلُ

لـــذذتُ بـــذلِّي في هـــواكم تقرُّبًـــا ... ومـن عـزَّ مـن يهـواه لـذَّ لـه الـذُّلُّ [1]

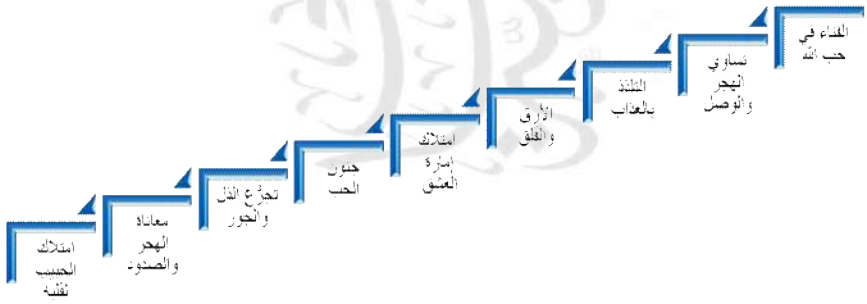
وأصـبح في قلبـي المقلقـلِ سـاكنًا ... ونـارُ اشـتياقي في سـويدائه يغلـو

وألزمنـي كـتمَ الـذي بي مـن الهـوى ... ولم يبقَ لي مذ هِمتُ وجدًا بـه شـغلُ

إذا كـان يرضـيه الـصدودُ وبغيتـي ... رضاه فذاك المنـع عنـدي هـو البـذلُ

فنيتُ بـه عنِّـي فكيـفَ أرى الـسِوى ... وهذا وجودي من صفاتِ البقـا عطـلُ

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، وهو مطلب الشعراء الصوفيين، وأمَّا رحلته إلى الفناء في هذه القصيدة فقد لوَّنها 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:



١ - يقول ابن الفارض: وكفاني عـزًا بحبـك ذلـي ... وخضوعي ولست من أكفاكا / الديوان، ص٣١٥.

للحب في شعر ابن سوار درجات، وله سماتٌ تتغير بتغير حال الحب، فنلحظ أنّهَ كلما زادت درجة العذاب زادت مرتبة الحب، وكلما زاد التلذذ بالعذاب اقترب الحب الإلهي من الخطوة الأخيرة والتي تتمثل في حب الفناء والإلحاح في طلبه للقاء الحبيب. وتشترك البنية اللغوية مع المعنى في صنع رائعة ابن سوار، ويتجلى ذلك في حسن انتقاء المفردات المناسبة لغرض الحب، والتي تشع منها هالةً دلاليةً واسعةً، 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". وللطباق جرسٌ موسيقيٌّ، يدعى الموسيقا الداخلية، لكنه يصنع في النصِّ أيضاً موسيقا خفية، تتولَّد من تفاعل المعنى مع التركيب وحسن انتقاء المفردة ذات الدلالة الأعمق، ومع العاطفة المتأججة.

ولابن سوار أيضًا في الحب الإلهي:[1]

لا تبقني حيًّا وإن تيمتني ... حبًّا وخفْ مني عليك إباقَا
فالحبُّ منْ إنْ رقَّ يومًا قلبه ... لدمِ المحبِّ أباحَه وأراقَا
يا مَن لذذتُ بذلتِي فيه وما ... زالَ الغرامُ يُذللُ الأعناقا
أحوالُ وجدي في هواك عجيبةٌ ... تستوقف الأسماع والأحداقا

(الحب، الغرام، الهوى، العذاب، الذل، ....) أركانٌ قامت على أعتاقها البنية اللغوية والمعنوية لديوان ابن سوار؛ فأينما يمَّمَ القارئ وجهه في ديوان ابن

١- ديوان ابن سوار، ص١٥٤

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 أسلوبيَّة في شعر ابن سوار، وهي قضية الاستكثار، الاستكثار من الشعر، ومن الصور، ومن المفردات ذات الهالة الدلالية الواسعة، وغير ذلك، وسيتوسع البحث في الحديث عن قضية الاستكثار عنده بعد عرض آخر نموذج من شعره في الحب الإلهي. ولابن سوار أيضًا[1] **(من الوافر):**

بمثلِ هواكَ يشتاقُ الغرامُ ... وتُستحلى الصبابةُ والهيامُ
وأنتَ حقيقةُ الأكوانِ عندي ... فمعناها بحبِّك المستهامُ
ملأتَ جوانحي حبًّا وعشقًا ... فمثلي لا ينهههُ المـلامُ
ودامَ بفرطِ حبِّكَ سُكر عقلي ... كأن دمِي بأعضائي مدامُ
أتذكر ليلنا والكأس تُجْلَى ... بها من حسن طلعتك احتشام
على ذاك الزمانِ وإن تقضَّى ... حميدًا من صباباتي سلامُ

تشكِّل قضية الاستكثار في وصف الحب وآلامه اللَبِنة الأساسية في بناء قصائد ديوانه؛ 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**)**.

---

١ - ديوان ابن سوار ، ص٢٨٠

• الحبُّ في شعر ابن عربي والسهروردي

في هذا الطور كان للتعبير عن الحب الإلهي في الشعر الصوفي طرازٌ خاص؛ يختلف ببنيته ودلالاته، فالرمز في شعر ابن عربي كان البنية الرئيسة التي يقوم عليها الشعر الصوفي في غرض الحب الإلهي وغيره، ولن يجد الباحث في ترجمان الأشواق 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. وفي ديوان السهروردي باقةٌ من شعر الحب الإلهي المكسو بباقة من الرموز والاصطلاحات الصوفية، التي تعبر عن رؤى مغايرة وفلسفات محدثة.

وفي الحب الإلهي تصدح قريحة السهروردي، ويشدو بألطف كلمات الحب، فيقول:[1]

أبـــدًا تحـــنُّ إلـــيكمُ الأرواحُ	ووصـــالكم ريحانهـــا والـــراحُ
وقلوبُ أهـلِ ودادكـم تـشتاقكم	وإلى لنـــيذِ لقائـــكُم ترتـــاحُ
وارحمـــةً للعاشـــقين تكلَّـــفوا	سرَّ المحبَّـــة والهـــوى فـــضَّاحُ
بالـسرِّ إنْ بـاحوا تبـاحُ دمـاؤهم	وكـــذا دمـــاءُ العاشـــقين تبـــاحُ
مـــن بـــاحَ بيـــنهم بـــذكر حبيبِـــه	دمُـــه حـــلالٌ للـــسيوف مُبـــاحُ

الحنين مفتاح قلب العاشق المتيَّم، لقد تمكّن 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 كلَّفتْه تلك النظرة حياته، إنَّ الحب الإلهي لدى المتصوفة مليءٌ بالأسرار التي لا يمكن للناس أن يدركوها؛ فهم أهل المواجد والأشواق وأصحاب

---

١ - السهروردي، شهاب الدين، **ديوان السهروردي**، ص٥٩

المدامع التي لا تنضب، لا يمكن لهم أن يبوحوا بتلك الأسرار التي عمرت في أرواحهم، فالبوح هو الموت، وهذا ما أوضحه السهروردي في البيت الرابع؛ إذ جاء بأسلوبٍ خبريٍّ يؤكد للعشاق ما ينتظرهم إن باحوا بسرهم. وقد استفاض السهروردي في الحديث عن فلسفة الحب والوجود، ما جعل حبه لله سبحانه مسألةً من أدقِّ المسائل وأشدها غموضًا وتعقيدًا، فأبسط ما قاله في الحب هو أنَّ الوجود قائم على ثنائية القهر والعشق، وهذا ما جعل السهروردي يحيد عن الحب الإلهي، ويمزجه بالفلسفة والنظريات، التي أثرت بشكلٍ كبيرٍ على الناحية الفنية والجمالية في غرض الحب الإلهي، والأبيات الآتية دليلٌ على ذلك:[1]

إذا ما أتينا الريحَ من نحوِ أرضِهِ ... أتتنا بريْاه فطابَ هبوبها

أتتنا بعرفٍ خالدِ المسكِ عنبرٍ ... وريح خزامى باكرَته جنوبها

أحنُّ لذكْراه إذا ما ذكرته ... وتنهلُّ عبراتٌ تفيضُ غروبها

حنينُ أسيرٍ نازحٍ شُدَّ قيدُه ... وإعوالُ نفسٍ غابَ عنها حبيبها

اتكأ السهروردي في بعض شعره على مخزونه الأدبي، فلجأ للرموز المتعارف عليها في شعر الحنين، واعتمدت هذه الأبيات في بنيتها على عضوية بعض المفردات والتراكيب، ذات الدلالة المكثفة، فـ للريح والنسيم والصبا والخزامى مكانةٌ في ذاكرته الإبداعية، لأنَّ تلك المفردات ومثيلاتها "أيقونات" الحنين والحب في الشعر العربي. **ولكن** مع رقَّة أبياته ولطف معناه نجده 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 في أبياته. وإذا ما انتقلنا إلى البيت الثالث الذي يقول فيه:

أحنُّ لذكْراه إذا ما ذكرته ... وتنهلُّ عبراتٌ تفيضُ غروبها

---

١ - ديوان السهروردي، ص٧٥

نجد أن السهروردي يحجم من مقدار حبه لله إذا ما قورن بالقشيري، الذي يقول:[1]

عجبتُ لمن يقول ذكرتُ إلفي وهل أنسى فأذكرُ ما نسيتُ

شربتُ الحبَّ كأساً بعد كأسٍ فما نفَدَ الشرابُ وما رُويت

شتَّان بين من يذكر حبيبه، ومن لا ينساه، ولا يفارق اسمه وصفاته لسانه وقلبه، حتى يكون الحبيب هو الَّنَفس الذي يحيا به، هذه الأبيات كشفت جزءًا من مشاعرَ فاترة، وشعرٍ باهت العاطفة، فأوضحت هذه الأبيات قدرة السهروردي الشعرية، ومخزونه الثقافي الكبير، ولكنها كشفت أيضًا عن ضآلة القدرة الإبداعية التي لا تسعفه دائمًا، وهذا التحليل لا ينطبق على كل شعر السهروردي، ولكن يوضح أن لشعره درجات، منها ما يرتفع فوق سقف الإبداع ومنه ما يكون تقليديًّا بسيطًا لا مكان للإبداع والجمال فيه.

وينتقل البحث بعد السهروردي إلى إمام الفلسفة الصوفية، الرجل الذي ذهبت به الفلسفة إلى أشد النقائض، واختلفت 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 التي يوسم بها ديوانه هي تفضيل الفلسفة على نظم الشعر، ولذا لم نجد في ديوان ترجمان الأشواق على أبياتٍ صريحة في الحب الإلهي، فكل الديوان قائمٌ على الحب المرموز؛ أي الحب الإلهي المشار إليه بحب المرأة وجمالها ، وطعم الخمرة وفعلها. ومن كتاب (الفتوحات المكية) أخذنا بعض الأبيات في الحب الإلهي، يقول فيه[2]:

١- ابو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص ٩١

٢- ابن عربي، محيي الدين، **الفتوحات المكية** ج٤، ص٥٥٧

يا غايةَ السؤلِ والمأمولَ يـا سـندي شـوقِي إليـكَ شـديدٌ لا إلى أحـدِ

ذبـتُ اشـتياقًا ووجـدًا في محبـتكم فآهٍ مِن طول شوقي آهٍ مِـن كمـدي

وضعتُ كفِّي عـلى قلبـي مخافـةَ أنْ ينشقَ صـدري لمـا خـانني جَلَـدِي

مـازال يرفعُهـا طـورًا ويخفـضُها حتى وضعتُ يدي الأخرى تشدُّ يدي

يبدأ فيلسوف التَّصوُّف شعرَ الحـب الإلهـي بالمناجـاة الرقيقـة، فيـستهلُّها 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 محـدود، امتلـك القلـب فقط، وبقيت الجوارح ملكًا لإرادة ابن عربي يسيِّرُها كيف يشاء، على عكـس مـا كان يشعر به شعراء التَّصوُّف في الحب الإلهي، فكانت أشعارهم تعبر عمَّا اكتنف القلب والجوارح من الحب، فكان الجسم تابعًا للروح في تحليقها في فضاء الحـب الإلهي، وشاعرنا ابن عربي يملك زمام جسده، ويمنع قلبه من التحليق في فضاء الحب.

ثالثاً: الرؤية الصوفية: الفناء في الشعر الصوفي

الفناء أعلى درجات الحب، ومنتهى أمل العاشقين، إنَّه الختام المُمَسَّك لطريق العاشق في رحلة التَّصوُّف، ففيه دواءً لداء العشق الذي فتك بروحه. وبه يتنفس الصوفي نسائم القرب من الله جل وعلا. لم يخرج مفهوم الفناء بقصد المتصوفة عن حدود دلالاته المعجمية؛ فالمعنى المعجمي للفناء في معظمه يطابق المعنى المراد في الشعر الصوفي، والفناء يعني **نفادَ الشيءِ وانقطاعَ أثرِهِ:** كقول ذبيَّة بنت بيشة الفهمية :

ألا إنَّ يوم الشرِّ يومَ بصورةٍ[1] ويومَ فناءِ الدمعِ لو كانَ فانيا[2]

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

قدْ كانَ من غسان قبلك أمة هلاكٌ ومن نصرٍ ذوو همِمِ
فتتوَّجوا مُلكًا لهم همٌ ففنوا فناء أوائلِ الأممِ[3]

وارتبطت صفة الفناء بنقيضتها البقاء، وقد ذكرت هاتان الصفتان في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **كلُّ من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام** ﴾ فالفناء من صفات العبد وخصائصه التي جبله الله عليها، والبقاء من صفات الله سبحانه.

١- بصورة: موضع قرب مكة.

٢- الدر المنثور في طبقات ربَّات الخدور، تحقيق: زينب بنت 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.

وتوسَّع علماء التَّصوُّف ورجاله في تفسير مفهومي الفنـاء والبقـاء، مـنهم الطوسي في كتابه اللمع، قدَّم شرحًا موسعًا عنهما، ومن كلامه في ذلك: **"الفنـاء والبقاء اسمان، وهما نعتانٍ لعبدٍ موحِّد، يتعرَّض الارتقاء في توحيـده مـن درجـة العموم إلى درجة الخصوص. ومعنى الفناء والبقاء في أوائله، فنـاء الجهـل ببقـاء العلم، وفناء المعصية ببقاء الطاعة، وفناء الغفلة ببقاء الذكر، وفناء رؤيا حركات العبد لبقاء رؤيا عناية الله تعالى في سابق العلم"**[1] وبناءً عليه فالفناء يبدأ بترك كل ما يشغل عن ذكر الله، فلا يبقى في القلب إلا الله سبحانه، ولا تنـشغل والـروح والحواس والجوارح إلا بذكر بالله. ويتدرج الأمر في قلب العاشق الصوفي حتـى يملَّ الماديات المحيطة به، فيحيا بالفناء الذي يسمو بـالروح في معـراج القـرب. وتتعدى معاني الفناء عن فنـاء الحظـوظ حتـى تـصل إلى الفنـاء عـن الـصفات البشرية، ويمكن أن يُعبَّر عنها بقول أبي القاسم فـارس: **" الفنـاء: حـال مـن لا يشهد صفته، بل يشهدها مغمورةً بمغيبها"**[2] وقد أشار القوم بالفناء **"إلى سقوط الأوصاف المذمومة، وأشاروا بالبقاء إلى قيام الأوصاف المحمـودة"**[3].وللفنـاء في الشعر الصوفي مذاهبُ متعددة، تفصح عن شراسة المعركة التي خاضها الـشاعر الصوفي في سبيل التخلص من أصفاد الماديات من أجل التحليق في ملكـوت الله سبحانه. ولكلِّ شاعرٍ طريقته في طلب الفناء، وفي السعي إليه، وفي التعبـير عـن حاجته له.

الفناء في شعر التمهيد:

لقد انتهج الصوفية طريق الفناء انطلاقًا مـن عبـارة رابعـة العدويـة التـي كانت ركنًا شديدًا في بناء الصرح الصوفي، تقول فيها: **إلهي ما عبدتك خوفًا مـن**

١- اللمع، الطوسي، ص٢٨٤.

٢- التعرف، ص١٢٦.

٣- الرسالة القشيرية، عبد الكريم القشيري، ص٣٩.

نارك ولا طمعًا بجنتك ولكن عبدتك حبًّا فيك لأنك ربٌّ تستحقُّ العبادة"[1] 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:[2]

راحتِي يا إخوتِي في خلوتي ... وحبيبي دائمًا في حضرتي
لم أجدْ لي عن هواهُ عوضًا ... وهواهُ في البرايا محنَتِي
حيثما كنتُ أشاهدْ حسنَهُ ... فهو محرابي إليه قبلتي
إنْ أمتْ وجدًا وما ثمَّ رضًا ... واعنائِي في الورى واشقوتي
يا طبيبَ القلبِ يا كلَّ المنى ... جُد بوصلٍ فيك يشْفي مهجتي

يتدرج الفناء عند رابعة العدوية، فأوَّله حب الخلوة والاستغناء عن الناس، وبعدها 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 تصرح 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 وماديتها 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 التَّصوُّف نفسه كمذهب ديني لم يكن قد اكتملت أركانه

١- شهيدة العشق الإلهي، ص٣٦

٢- شهيدة العشق الإلهي، عبد الرحمن بدوي، ص٥٢

وظهر بنيانه. فشعر التَّصوُّف 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"**[1].

الفناء في شعر التأسيس:

للفناء عند شعراء التأسيس مكانة مرموقةٌ في شعرهم، وعدَّه أقطاب التَّصوُّف في ذاك الطور تطورًا طبيعيًّا للزهد الممزوج بالحب؛ فالصوفي وجب عليه أن تنصهر إرادته ويلتزم إرادة الله سبحانه، وتسابقت كلمات رجال التَّصوُّف 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 النبوي: {تخلَّقوا بأخلاق الله} وصوَّره الحديث القدسي: { كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به} "**[2]. 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:[3]

يا مسعري أسفًا يا متلفي شغفًا ... لو شئت أنزلتَ تعذيبي بمقدارِ

حاشاك من استغاثاتي فكيف وقد ... أوليتني نعمًا طاحت بأذكارِ

١- التعرف لمذهب أهل التَّصوُّف، ص١٢٣

٢- التعرف، ص٥.

٣- اللمع ص٣١٨

يربط شعراء التَّصوُّف الفناء بالحب؛ فالحب هو أولى 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 الرُّوْذَبَارِيِّ التي يقول فيها[1]:

إنِّي أجلُّك عن روحِي وأبذلها ... فداءُ عبدكَ روحٌ أنتَ واهبُها

وكيفَ تفديكَ روحٌ أنتَ واهبها ... وقدْ مننتَ على من يفتديكَ بها

أدرك الروذباري 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 والتَّصوُّف. قال أبو سعيد الخراز: **"علامة الفاني ذهاب حظَّه من الدنيا والآخرة إلَّا من الله تعالى"**[2]. 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

١- اللمع، ص٣٢٠

٢- التعرف، ص١٢٥

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 كصويحبات 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**[1]. وهذا المعنى يفسر أبيات الروذباري في وهبه الروح لخالقها دون خوفٍ أو جزعٍ أو مكابدةٍ لنفسه، لما يرافق هذا المقام من لذة القرب.

الفناء في شعر الحلاج:

الفناء في الله سبحانه منتهى أمل العاشقين. هذا المعنى اكتمل وتبلور وانتهت مراحله في هذا الطور على يد الحلَّاج، فالحلَّاج في حب الله سبحانه خرج من دائرة إنسانيته، وانصهرت روحه على العتبات المقدسة، يسبح الله ويذكره ويحمده على الغرق في بحر القرب المقدس، ناسيًا ما هو، ذاهلًا عن الموجودات، فإذا ما عرضه عارضٌ ليذكره ببشريته، تصرخ روحه بطلب الفناء؛ بل تستجدي خواصَّ أهله ومريديه أن يقتلوه، حتى تبقى سابحةً في معراج الجلال، يقول الحلَّاج:[2] **(مجزوء الرمل)**

اقتلوني يا ثِقَاتي ... إنَّ في مَوتِي حياتي
ومماتي في حياتي ... وحياتِي في مماتي
أنا عندي محوُ ذاتي ... من أجلِّ المكرماتِ
وبقائِي في صفاتي ... من قبيح السيئاتِ
سئمت روحي حياتي ... في الرسومِ الباليَاتِ

---

١ - التعرف ص١٢٦

٢ - ديوان الحلَّاج، ص٧٦

فـــــاقتلوني واحرقـــــوني بعظـــــامي الفانيـــــاتِ
ثـــــمَّ مـــــرُّوا برفـــــاتي في القبـــــور الدارســـــاتِ
تجـــــدوا سرَّ حبيبـــــي في طوايـــــا الباقيـــــاتِ

وللفناء درجاتٍ فأولها ترك ملذات الدنيا بالحب 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، **فيغترب** عن الكون، ويتنكر للموجودات، ويسأم الحياة لغربته فيها. ولجأ إلى استجداء القتل ليحافظ على أحوال الفناء، فهو في حال الغيبة، لا يريد الرجوع إلى عالم الواقع، فالحلَّاج 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 الحلَّاج على التواصل مع بشريته، ومع بني جنسه، ومع الوجود المادي، ثمَّ فقد الشعور بأهمية الحياة، وهنا ذهب **الاغتراب** بالحلَّاج 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"**[1]. وفي هذه القصيدة يزداد إصرار الحلَّاج على قتله وحرقه ونثرِ ما تبقى من جثته! يبغي بذلك أن يتخلص من أي أصفادٍ

١ - كشف المحجوب، جزء ٢، أبو الحسن علي الهجويري.

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 ما لا يمكن احتماله بشكل دائم، ولعلَّ مَثَلَ الحلَّاج 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**" [1]. إنَّ تحليل د. سعد الدين استنبطه من كلام الحلَّاج نفسه، فهو يفصح بأنَّه "طاش" بسرِّ الله سبحانه، لما قال: [2]

من أطلعوه على سرٍّ فنمَّ به ... فذاك مثلي بين الناس قد طاشا

وما يميز أبيات الحلَّاج ويرفع مكانتها في الشعر العربي هو الصدق اللامتناهي فيها؛ لقد ترك الحلَّاج 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 الحلَّاج في بناء أسطورة الفناء إلى الكلمات البسيطة والصور القريبة والقافية السهلة، لأنَّه في نداء الروح الخالد لا مكان لإظهار القدرة اللغوية والبلاغية التي يستطيع أن ينطق بها لسان الحلَّاج، 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! وهذا المعنى على شدة عمقه وصعوبة إدراكه إلَّا أنَّ الحلَّاج عاشه، وتلذذ بذاك المقام وأنشد يتغنَّى فيه: [3] **(من مخلَّع البسيط)**

١- البنية الجمالية، ص٢٥٦.

٢- ديوان الحلَّاج ص٩٩.

٣- ديوان الحلَّاج، ص٧٩.

رأيـــتُ ربِّي بعـــينِ قلبـــي ... فقلـتُ: مـن أنـت؟ قـال: أنـتَ
فلـــيسَ للأيـــنِ منـــكَ أيـــنٌ ... ولـــيسَ أيـــنٌ بحيـــثُ أنـــتَ
وليـــسَ للـــوهمِ منـــك وهـــمٌ ... فـــيعلمَ الـــوهمُ أيـــن أنـــتَ
أنـتَ الـذي حُـزْتَ كـلَّ أيـــنٍ ... بنحـــوِ لا أيـــنَ فـــأينَ أنـــتَ
ففـــي فنـــائي فنـــا فنـــائي ... وفي فنـــائي وجـــدتَ أنـــتَ
في محـو اِسـمي ورسـم جسمي ... ســألتُ عنـــي فقلـــت: أنـــت
أشـــارَ سرِّي إليـــك حتَّـــى ... فنيـــتُ عنـــي ودمـــتَ أنـــت
أنـــتَ حيـــاتي وسرُّ قلبِـــي ... فحيـــثما كنـــتُ كنـــتَ أنـــتَ
أحطـــت علـــمًا بكُـــل شيءٍ ... فكـــــلَّ شيءٍ أراهُ أنـــــتَ
فمـــنَّ بـــالعفو يـــا إلهـــي ... فلـــيسَ أرجـــو ســـواكَ أنـــتَ

لا يمكن لشعر الحلَّاج إلَّا أن يخرج بالمستمع خارج أسوار الزمان والمكان، بل خارج حدود المنطق والمألوف! فشعره وكلماتـه موجهـةٌ فقـط لمحبوبـه جـلَّ وعلا، لقد نطق الشعر لله سبحانه، وليس للفن. فصارت همسات الحلَّاج مـثلًا أعلى في المناجاة، فخلَجَات نَفْسه تتردَّدُ بين كلماته، وآهات الحب ما زالت رطبةً في أشعاره؛ فنسمعها بعد مئات السنين كأنه ينطقهـا لتـوِّه، وتلقـي في روح المتلقـي ظلالًا من حزن الحلَّاج.

ويمكن للباحثة أن تسمي البيت الخامس **مركز ثقل القصيدة**؛ هذا البيـت **يمثل أعلى مرتبة في الفناء** في الشعر الصوفي، فمن هذا البيت سرت أنفاس الفناء في جنبات القصيدة؛ حتَّى غدا المحور الذي قامت عليـه موضـوعات الـديوان، وأصبح **التَّصوُّف عند الحـلَّاج هـو الفنـاء**. وإذا مـا جرَّدنـا شـعر الحـلَّاج مـن موضوعي الحب والفناء ستبقى منه وريقاتٍ متناثرة المضامين تندرج تحت غرض الزهد والتأمل؛ وإذا ما تمعن الباحث بمعانيها سيجد أنها نمت بتربةٍ كان غذاؤها

الحب والفناء! وأوَّل ما يستدعي انتباه الباحث في الشعر الصوفي هي تلك القافية العجيبة التي التزمها الحلَّاج في قصيدته، فكرَّر كلمة" أنتَ " في قصيدته البالغة عشرة أبيات؛ هذا التكرار لم يكن عجزًا من الشاعر على أن ينوع قافيته، ولكن كان مقصودًا لتوضيح مضامين مهمة في رؤية الحلَّاج الصوفية.

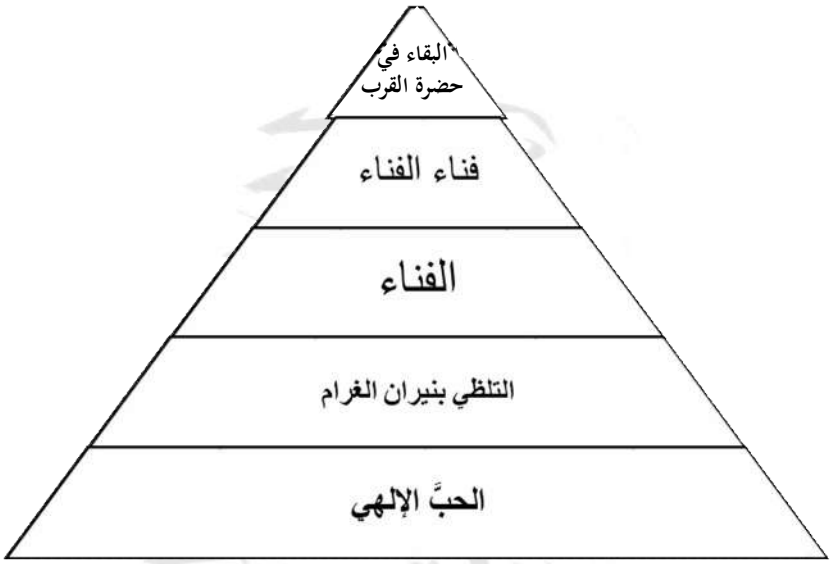
ويمكن أن نحلل القصيدة برمتها من دلالة القافية المتكررة" أنتَ"، ونذكر من ذلك:

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

٢) تكررَ الضمير (أنتَ) وقصدَ المدلول ذاته؛ فالتكرار أفاد توكيد اللفظ والدلالة؛ فالله عزَّ وجل هو المقصود بضمير المخاطب (أنتَ)، وتفنن الحلَّاج 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) صنعت هذه القافية المتكررة جرسًا موسيقيًّا رقيقًا ينبئ عن حزن الحلَّاج وشوقه، كما أدَّى هذا النغم دورًا مهمًّا في إثارة مشاعر 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.

٤) وضَّح تكرار(أنت) أنَّ خطاب الحلَّاج 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 بالفلسفة 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 الحلَّاج وفق المخطط الآتي:



ولا يصل الشاعر الصوفي إلى الفناء فور ولوجه عالم الحب؛ بل يبقى عليه أن يقدِّم الكثير من الرياضات الروحية، وينتقل بين المقامات حتى يستقر في مقام القرب والمشاهدة. وقد مرَّ الحلَّاج في رحلة الحب في مراحل الهرم كلها، لا تكاد تخلو قصيدة في ديوان الحلَّاج 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 التَّصوُّف قول قائلهم في الفناء:

فيفنى ثم يفنى ثم يفنى فكان فناؤه عين البقاء[1]

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

---

١ - موسوعة التَّصوُّف ١: ٢٥٣

عجبـــتُ منـــكَ ومنِّـــي يـــا منيـــةَ التمنـــي

أفنيتنـــي بـــكَ عنـــي حتـــى ظنَنْـــتُ أنَّـــكَ أني"[1]

ويمكن لقول الشاذلي أن يؤيد مخطط مراتب الفناء، فالحلَّاج 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 التَّصوُّف 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 الحلَّاج:**

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

فلا يبلغ المتحابَّان حقيقة المحبة حتى يقول أحدهما للآخر يا أنا"[2]

وديوان الحلَّاج يغصُّ بمعنى الفناء، فلا يمكن لهذا الكتاب أن يستوعب تحليل كل القصائد، واكتفى بتحليل قصيدتين أساسيتين في هذا المفهوم، تحمل كلٌّ منهما أبرز سمات شعر الفناء الموجود في ديوانه. ونختم دراسة الفناء في شعر الحلَّاج بقولنا: لقد قُدِّر لكلمات الحلَّاج 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.

١- موسوعة التَّصوُّف الإسلامي، وفيق العجم، نقلًا عن قوانين حكم الإشراق، جمال الدين الشاذلي.

٢- اللمع للطوسي، بدائع الحكمة، ص٦٠.

الفناء في شعر ابن الفارض وابن سوار:

بعد أن اكتملت معركة الحلَّاج في شق طريق الفناء ورسم مراحله، سار على هذا الدرب شعراء التَّصوُّف 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 الحلَّاج، ويقتبس من وحي تجربته، كما في قوله[1]:

فالموتُ فيه حياتي وفي حياتي قتلي
أنا الفقير المعنَّى رقُّوا لحالِي وُذلِّي

وقد مر معنا قول الحلَّاج:

اقتلوني يا ثِقَاتي إنَّ في مَوتِي حياتي
ومماتي في حياتي وحياتِي في مماتي

يُدْهَشُ الباحث في الشعر الصوفي من تشابه التجارب الروحية التي عاشها المتصوفون على اختلاف أزمانهم، فالحلَّاج كان ملهمًا لابن الفارض في خوض الرحلة الصوفية، والتشابه بين أبيات ابن الفارض وأبيات الحلَّاج لا يدخل إلى الشعر من باب التَّناص، بل هو إعادة التجربة الروحية الحلَّاجية بأنفاس ابن الفارض. فالفناء عند ابن الفارض كما الحلَّاج 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**

---

١ - ديوان ابن الفارض، ج٢، ص١٧٤

صاعدةً صاعدة حتى تنال شرف التخلق بأخلاق الصفات الإلهية"[1]. ولا يكتف ابن الفارض بالسير على نهج الحلَّاج 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 الحلَّاج، وقد امتلأت شعاب الديوان بهذا المفهوم، ومن شعره في الفناء " القتل" قوله:[2]

ما بينَ معتركِ الأحداقِ والمهجِ ... أنا القتيل بلا إثمٍ ولا حرجِ
أصبحتُ فيك كما أمسيت مكتئبًا ... ولم أقل جزعًا يا أزمة انفرجي
عذِّبْ بما شئتَ غير البعدِ عنك تجدْ ... أوفى محبٍّ بما يرضيك مبتهجِ
من لي بإتلاف روحي في هوى رشأٍ ... حلوِ الشمائلِ بالأرواح ممتزج
انظر إلى كبدٍ ذابت عليك جوى ... ومقلةٍ من نجيعِ الدمعِ في لججِ

يفتتح ابن الفارض رائعته بالاعتراف الصحيح دون خجل أو مواربة: إنه قتيل الحب، لقد بلغ الفناء، واجتاز كل المراحل، لقد قَتلَ في حب الله كل ما يشغل عن الله سبحانه، لقد قتل إرادته لتبقى إرادة الله ليحيا بها، 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 كالآتي:

---

١ - الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص٥

٢ - ديوان ابن الفارض، ج١، ص٣٧٥

هذا المعنى قد ورد مرارًا في شعر ابن الفارض كما في قصيدته التي يقول فيها[1]:

هو الحُّب فاسلمْ بالحشا ما الهوى سهل ... فما اختاره مضنًى به وله عَقْلُ

وعشْ خاليًا فالحبُّ راحته العنا ... فأوَّله سقمٌ وآخرهُ قتلُ

وقلْ لقتيلِ الحبِّ وفَّيت حقَّه ... وللمدَّعي هيهات ما الكَحَل الكُحلُ

أحبةَ قلبي والمحبةُ شافعي ... لديكم إذا شئتم بها اتصلَ الحبلُ

أخذتم فؤادي وهو بعضي فما الذي ... يضرُّكم لو كان عندكم الكلُ؟

فنيتُ به عنِّي فكيفَ أرى السِّوى ... وهذا وجودي من صفاتِ البقا عطلُ

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 وتداعيته، 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[2]:

---

١ - الديوان، ج٢، ص١٥٢

٢ - الديوان، ج١، ص٣٤٥

زدْنِي بفـرطِ الحـبِّ فيـكَ تحـيُّرا وارحمْ حشًى بلظى هواكَ تـسعرا
إنَّ الغـرامَ هـو الحيـاةُ فمـتْ بـهِ صـبًّا فحقُّـك أن تمـوتَ وتُعـذرا

واستعان بلفظ "الموت" في أكثر من موضع معادلًا موضوعيًّا للفنـاء. وفي القصيدة التي نعالجها نرى ابن الفارض وقد 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 حـال مـن أحوال ابن الفارض في رياضاته الروحية، لذا كررها في أكثر من قصيدة، كقوله:[1]

ألا في سبيل الحبِّ حالي وما عسى بكم أن أُلاقي لـو دريـتم أحبَّتـي
أخذْتُم فؤادِي وهو بعضي فما الذي يـضرُّكم لـو تُتبعـوه بجملتـي؟

تنقل ابن الفارض بين درجات الحب، ووثَّق للناس صفاته وتبعاته، حتى بلغ الفناء، وأبدع في ابتكار الصور البيانية، وتكرارها وفق أُطرٍ مختلفة، لتسهمَ في تمكين هذه الأحوال لدى القارئ في التَّصوُّف. ويبقى للذوق الأدبي رأيٌ في معادلة ابـن الفـارض -وبعـض شـعراء التَّـصوُّف- لمـصطلح الفنـاء بكلمـة القتـل والمـوت ومرادفاتها: القتل كلمة تحمل في بنية حروفها دلالات سـلبية، كـالألم والظلـم، والـدم، والفراق والعقاب وغير ذلك، وفيه أيضًا ضجيج يصنعه المتلقي اعتراضًا على ثقل هـذه الكلمة، والموت كلمة توحي بالخوف والفراق والقدر، فهو ليس من صنع الإنسان. أمَّا الفناء الذي قصده الصوفيون فهو أنسب دال عـلى هـذا المـدلول: أن يفنـى عـن إرادتـه ويبقى في إرادة الله سبحانه، ويحيا بين الناس وروحه تسبح في ملكوت رب العزة، بكـل هدوء وصمت، فالفناء في الله مفهومٌ يوحى بالهدوء والاستقرار الروحـي، أمـا القتيـل والميت وغير ذلك وإن جمَّل الشعراء صورها ولكـنَّ شـيئًا مـن مـسلمات الدلالـة فيهـا

١ - ديوان ابن الفارض، ص٣٦١

ينساب إلى المعنى الصوفي، وقد يفسده. وبعد ابن الفارض ينتقل البحث لدراسة مفهوم الفناء في شعر ابن سوار، ومن ألطف شعره في الفناء قوله[1]:

كاشفْتَني بحقائقَ قدسيَّةٍ ليسَتْ تحصَّل بالكتابِ وتدرسُ
وكشفتَ لي سرَّ الجمالِ فسرَّني أنِّي على دينِ المحبةِ أُرمس

لابن سوار في الفناء لغةٌ مميزة بلطفها، فيتحدث بهذه الرقة عن أسرار المكاشفة في لحظات الوصل، هذه الأسرار لم يحتوِها علم، 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 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[2]:

وكيفَ يقرأُ طرفِي حسنَه عجلًا وخَطَّ 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، ولَّما تعمَّق الحب في قلبه ارتقى في مدارج الجمال، فوصل إلى قمة هرم الحب**:** الفناء**.** لقد فني عن ذاته وعن إرادته

---

١ - ديوان ابن سوار، ص٨٤

٢ - ديوان ابن سوار، ص٢٨٩.

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[1] : **(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

يتحدث ابن سوار لمريدي التَّصوُّف عن معنى الفناء، ويبسط القول في خطواته ومصاعبه، ولكنَّه في قصيدته هذه إنما ينقل تجربته في عالم التَّصوُّف. 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 من غيبتها لتخبر المتلقي بفيضٍ من لغة الجمال عن هذه الرحلة الروحية. وتشعر الباحثة أنَّ شعر ابن سوَّار وبالرغم من كون لغة القصائد تنبض بالحب والفناء والجمال وروائع البيان وموسيقا البديع، إلَّا أنَّه في بعضه **يتَّبع التقاليد المعروفة في الشعر الصوفي!** ونقصد بتقاليد الشعر الصوفي ذكر الحب ومراتبه، الفناء وأوصافه، والخمرة الصوفية وأفعالها، وغير ذلك من الرموز والمفاهيم التي اختُصَّ الشعر الصوفي بها. وقد أوحى برود العاطفة في شعره بهذا

---

١ - ديوان ابن سوار، ص.٢٨٢

النهج التقليدي مقارنةً مع حرارة العاطفة في شعر الحلَّاج وابن الفارض. وهذا الحكم لا يقتصر على الأمثلة الواردة في الكتاب، بل بنته الباحثة على مجمل الديوان، فكثافة إنتاجه والتفنن في صنع الصور البيانية، وتقليده لنهج شعراء التَّصوُّف[1]، كل تلك الأمور طغت على حرارة العاطفة، مع أنَّ ابن سوار اعتمد استخدام المفردات والصور ذات الهالة الإيحائية والدلالية المؤثرة في المتلقي. ولا ننكرُ أنَّ المُطَّلع على ديوان ابن سوار ستبهره قوة البناء المعنوي والهيكلي لقصائده، وقد وُضِعَ شعر ابن سوار موضع المقارنة مع شعراء التَّصوُّف ولا سيما ابن الفارض والحلَّاج 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 التَّصوُّف، الذين اعتمدوا في صنع أشعارهم على صدق التجربة الروحية، وحرارة العاطفة.

الفناء في شعر السهروردي وابن عربي

اهتمَّ شعراء التَّصوُّف في هذا الطور بصوغ 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 صوفًّا جديدًا يتناسب مع الفلسفات المحدثة، لذا ضنَّ بعضهم بإبداع شعرٍ على منوال من سبقهم، لأنَّ جلَّ اهتمامهم في صناعة الشعر كان منصبًّا على توكيد

---

١ - أبرز مثال على هذا مطلع القصيدة التي نعالجها:

ما في الهوى خطرٌ يُهابُ ويرهبُ إلَّا ولي منه الأشـــدُّ الأصعبُ

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

ما في الصبـابةِ منهلٌ مستعذبُ إلَّا ولي فيه الألـــــذُّ الأطيـبُ

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 التَّصوُّف والفقه وتتلمذ على يديه علماء المشرق العربي.

فلسفاتهم ودعمها على المستوى الفني، ولكن لم تخلُ دواوينهم من بعض الأبيات التي تحمل معنى الفناء. ونبدأ مع السهروردي الذي يقول[1]:

أنا 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 الحلَّاج في معايشة أحوال الفناء، **"الصوفي على مذهب الحلَّاج لا يدرك الوجود المطلق إلَّا بفقد وجوده الجزئي"**[2] 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 التَّصوُّف 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**[3] **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"**[4]. وعبَّر السهروردي عن تلك المشاعر المتأججة بصورة بديعة الصنع، أدَّت بأمانةٍ وحرفيةٍ المعنى الذي قصده الشاعر. ومن أجمل الومضات المعنوية التي ضمَّها البيت صورة الحب الذي سكن الجوارح واستقر بها بعد أن فاض القلب به. فالحب دين أهل التَّصوُّف. والفناء منتهاه، وبذلك اعتقدوا وسعدوا. والبيت الآتي للسهروردي يدلُّ على ذلك:[5]

---

١ - ديوان السهروردي، ص٧٠.

٢ - ديوان الحلَّاج، تعليق د. الشيبي ص١٠٤.

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

٤ - الغزالي، مشكاة الأنوار، ص٢٧٨.

٥ - ديوان السهروردي، ص٧٢.

بُـــشِّـــرت أنَّـــكَ قـــاتِلِي يـــا حبَّـــذا إن كنـــتَ قاتـــل

في مضمار الشعر الصوفي، الموت حبًّا هو الفناء، وهو منتهى أمل العاشـق، وهو البشارة المنتظرة التي تحمل في طياتها الفرح للصوفي الحزين القلق، إنَّه الموت حبًّا لله، إنَّه الفناء. يجد الباحث في الشعر الصوفي ظواهر أسلوبيَّة 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 التـي ينـشدونها في أشعارهم سببه الاغتراب عن واقعهم: اغـتراب الـروح عـن الجـسد، اغـتراب 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 الجـسد. ومن شعره أيضًا في الفناء:

حضروا وقد غابت شواهد ذاتهـم فتهتَّكـــوا لَّمـــا رأوه وصـــاحوا
أفناهم عـنهم وقـد كـشفت لهـم حجب البقـا فتلاشـت الأرواح[1]

هذان البيتان يمثِّلان تجربة فناء؛ إذ تفنى الذات العارفة عن نفـسها وعـن الوجود من حولها ولا يبقى لها حضور إلا مع الله تعالى فهي لا تشهد شيئًا سواه. ويتحدَّث السهروردي صراحةً عن شـهود الحـضرة الإلهيـة، والـواردات التـي فاضت عليهم، أذهلتهم عن أنفـسهم، ولَّما لم يقـدروا عـلى كبـت جمـاح الغيبـة صاحوا. وفي البيت الثاني يبلغ السهروردي منتهى الفناء، حين يفنى عن روحه، ويفنى عن إدراك فنائه. يقول أبو سعيد الخراز: **«فمن شاهد الله بقلبه خنس عنـه ما دونه، وتلاشى كل شيء وغاب عند وجود عظمة الله، ولم يبقَ في القلب إلا الله عز وجل»**[2]. وحال الفناء حال وجدانية تزول سريعًا إذا لم يستطع الصوفي العودة

---

١ - ديوان ترجمان الأشواق، ص٦٣.

٢ - الطوسي، اللمع، مصدر سابق، ص١٠١.

العودة من غيبته وسكرته إلى عالم الواقع، فإنَّ هذه الحال ستشوِّشه، وبالتالي يزيد الشرخ بين الجسد والروح، لَّا يشعر أنَّ هذا الجسد يعود بروحه عن مقام المكاشفة، وبعدها ينشد الموت 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 تلمِّح إلى الفناء، كقوله:[1]

يـــا دمعتـــي فانـــسكبي ... يـــا مُقلتـــي لا تقلعـــي

يـــا زفـــرتي خـــذ صـــعدًا ... يـــا كبـــدي تـــصدَّعي

وأنـــت يـــا حـــادي ائتِـــدْ ... فالنـــارُ بـــينَ أضـــلعي

قـــد فنيـــتْ ممَّـــا جـــرى ... خـــوفَ الفـــراقِ أدمعـــي

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 يتلذذ بشعور القرب من الله تعالى، ولكنَّ هذه الحال زائلة، لذا ندبها، وبكى عليها حتى فنيت أدمعه. إنَّه يخالف شعراء التَّصوُّف، فالآخرون يصفون لحظة الوصول إلى تلك الحال، وهو يصف لحظة الانتهاء والعودة إلى عالم الماديات. ولابن عربي أيضًا[2]:

محـصَّبَهم قلبـي لرمـي جمـارهم ... ومنحرهم نفـسي ومـشربهم دمـي

---

١ - ترجمان الأشواق،ص١٢٤.

٢ - ترجمان الأشواق،ص٣٦

كعادة شعراء التَّصوُّف؛ 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، وحينَ تحين لحظة العودة يتخلى العارف عن كل شيء في مقابل أن تستمر تلك اللحظات، فيبيح دمه لأجلها. **وفي ختام دراسة مفهوم الفناء من الرؤية الصوفية يمكن أن نلخص بعض النتائج، منها:**

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

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

٣) مفهوم الفناء ومراتبه أنشأه الحلَّاج ومشى عليه شعراء التَّصوُّف في الأطوار اللاحقة، وأفاضوا عليه من جمال البيان وروعة التصوير ما جعله أكثر ألقًا من شعر الحلَّاج، 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... 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**﴾. فكان فانيًا عن إرادة الدنيا..."[1]

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**"[2] والفناء عند الحلَّاج 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**"[3].

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

٢) 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.

---

١ - التعرف، ص١٢٥

٢ - مدخل إلى التَّصوُّف الإسلامي، أبو الوفا التفتازاني، ص١١٠، بتصرف

٣ - الغزالي، المنقذ من الضلال، مصدر سابق، ص٧٠.

٣) 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.

٤) قيَّد ابن عربي شعره بأصفاد الفلسفة والرمز والاصطلاح، ولكنَّ الصعوبة لا تكمن في الفلسفة، بل تكمن في كون تفسيرها وتأويل تلك الرموز مقترن بكلام ابن عربي في شروحه، فالقارئ لشعره على وجه المطالعة لا يفهم من مراد الشاعر شيئاً، ويؤول الشعر على غير ما كُتب له، والباحث المتمعن في شعره 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 الحلَّاج[١]: من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا. فتلك الأشعار التي غلَّفها ابن عربي بوشاحٍ من الرموز والاصطلاحات لا يمكن أن تكشف أسرارها إلَّا أصحاب التجربة الروحية المشابهة لتجربة ابن عربي.

٥) من سمات الأسلوب في شعر الفناء الاتساع المعجمي الذي أدَّى معنى الفناء (القتل ، الفناء، الرمس، الموت، القبر،....) باستثناء الحلَّاج والسهروردي الذين لم يخرجوا هذه الكلمات من دلالتها المعروفة.

١ - ديوان الحلَّاج، ص١٢٢

الفصل الثاني

ظواهر جمالية في الشعر الصوفي

وفيه:

أولاً: الصورة الفنية: أنماط الصورة، هيكل الصورة.

ثانياً: موسيقا الشعر الصوفي.

الصورة الفنية في الشعر الصوفي

توطئة:

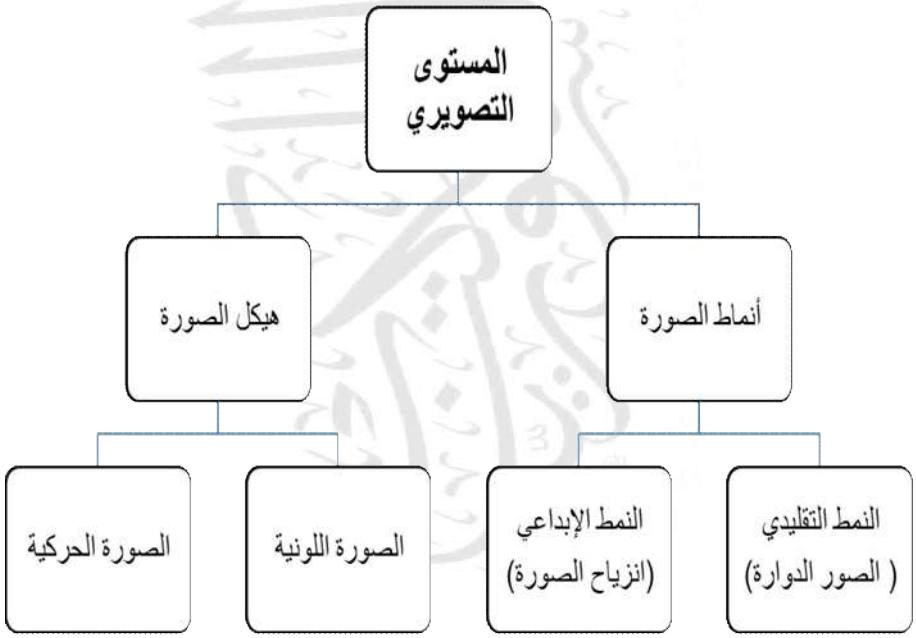
يتميَّز الشعر الصوفي ببنيةٍ جمالية فنيَّةٍ بديعة، تتكوَّن من شبكةٍ مترابطة من عناصر البناء التي تؤدي دلالة فنية ومعنوية بآنٍ معًا. ويلقي كلُّ عنصرٍ من تلك الشبكة ظلالًا جماليّةً (برَّاقة أو خافتة) ما يجعل الباحث في مضمار الشعر الصوفي يشعرُ في أثناء ولوجه بنيةَ النص العميقة أنَّه انتقل إلى متاهةٍ معقدة، فيصعب عليه تحديد اللون الجمالي في هذه القصيدة، ولكنَّه يقرُّ بجمالها، ويقرُّ بأنَّ سرَّ الجمال هذا كان مصدره مشكاة الانسجام والمواءمة 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**"[1] ومن أهم مكوِّنات 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 فكرِه، ويعكس لنا تجربته الصوفية انعكاسًا شبه مرآوي؛ فالصورة الشعرية لا تعبِّر عن رحلة الروح وحدها؛ ولكنَّها تحمل في ملامحها شيئاً من رؤى الصوفي وفلسفاته وثقافته وآماله وآلامه وحدود صبره، وتعبِّر عن فرحه وانكساره وخيبته ورجائه. فالخيال في الشعر الصوفي هو مصدر الإبداع المطلق، بعد صدق العاطفة**

---

١ - طرابلسي، محمد الهادي، تحاليل أسلوبيَّة، ص ٧٨

وتوهُّج المشاعر 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".[1]

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 فُطرت على الميل تجاه النغمة الجاذبة واللحن الجميل.



١- بشرى موسى صالح، الصورة الفنية في الشعر الحديث، المركز الثقافي العربي، ص٥٦

مفهوم الصورة الفنية

تعدُّ الصورة الفنيَّة القلب الذي يبثُّ الحياةَ في الأدب، شعره ونثره، فلا يكون الشعرُ شعراً ما لم يتضمَّن ألوان التصوير، وقد أشار الجاحظ إلى هذا عندما قال: **" إنَّما الشعر صناعةٌ، وضربٌ من النسج، وجنسٌ من التصوير"**[1]. **"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 الأسلوبيَّة 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"**[2].

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

---

١ - الجاحظ، عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ص٤٥

٢ - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، نقلاً عن شفيع السيد، التعبير البياني.

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".**[1]

وبناءً عليه فالخيال في الشعر الصوفي هو القلب النابض الذي يبث الحياة في شرايينه؛ وكلَّما كان هذا القلب صحيحاً قويًّا كان الشعر فعَّالاً مؤثِّراً 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 سنبدأ بالدراسة التطبيقية للصورة في الشعر الصوفي.

---

١ - جابر عصفور، ص٩.

أوَّلاً: أنماط الصورة

أوَّلاً: 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:

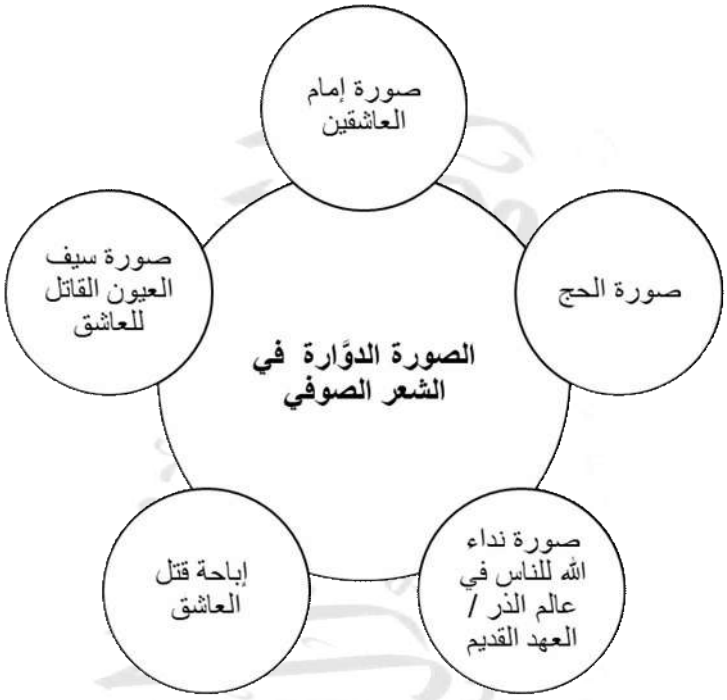
١) المقصود بالنمط التقليدي في هذا الكتاب الصورة الصوفية الدوَّارة في الشعر الصوفي التي خلقت فيه ظاهرةً أسلوبيَّة مميزةً، لملازمتها معاني الشعر الصوفي، ودورانها في قصائد الشعراء في هياكل لفظية بديعة، وقد أعيد صياغة تلك الصور مرارًا على لسان أقطاب الشعر الصوفي، مما يتيح للمتلقي مشاهدة المعنى نفسه ضمن أُطُرٍ 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

أوَّلاً: 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 التَّصوُّف، 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 التَّصوُّف، ودوَّنوها في أشعارهم، ونبدأ مع الجنيد إذ يقول[1]:

تغرَّب أمري عندَ كلِّ غريبٍ فصرتْ عجيبًا عندَ كلِّ عجيبِ
وذلك أنَّ العارفين رأيتهم على طبقاتٍ في الهواءِ رتوبِ
فأصبح أمري ليس يُدرك غوره سوى أنني للعارفين خطيب

١ - الطوسي، اللمع، ص ٣١٨.

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[1]:

نسختُ بحبِّي آيةَ العشقِ مِنْ قبلي ... فأهلُ الهوى جندي وحكمي على الكلِّ

وكلُّ فتىً يهوى فإنِّي إمامُه ... وإنِّي بريٌ من فتىً سامعِ العذلِ

تجربة ابن الفارض في رحلة التَّصوُّف، اعترضتها الكثيرُ من الصعوبات والأزمات التي اجتازها بحبه، حتَّى ارتقى كل مراتب الحب، 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 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:[2]

قل للذين تقدَّموا قبلي ومن ... بعدي ومن أضحى لأشجاني يرى

عني خذوا وبي اقتدوا ولي اسمعوا ... وتحدثوا بصبابتي بين الورى

---

١ - ديوان ابن الفارض، ص٣٣٥، ٣٣٦.

٢ - ديوان ابن الفارض، ج١، ص٣٦٨.

الأبيات السابقة لا تتضمن صورة فنية، ولكنها تؤيد المعنى الذي افترضه ابن الفارض، وتؤكد إمامته لفئة العشاق. وعلى نهجه في الحب والتَّصوُّف مشى ابن سوار الدمشقي، فيقول:[1]

وصرتُ أميرَ العاشقينَ وكيف لا ... ونقلُ أحاديثي لِنُدمانهم نُقلُ[2]

شرعتُ لأهل العشقِ دينَ هواكُمُ ... فَدَانَ لكم من بعدي الحَزْنُ 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. على سبيل الاستعارة المكنية. وقد تمسَّك ابن سوار بهذا المنصب المتخيَّل تمسُّكًا قويًّا، لذا كرر هذا المعنى كثيرًا في ديوانه، كقوله: **(من الوافر)**[3]

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:[4]

فنالوا ونلنا لذَّتَين تساويا ... فملكٌ لمعشوقٍ وملكٌ لعاشقِ

بعد خوضه لتجربةٍ متميزة في حب الله، وفي طريق التَّصوُّف، ذاق ابن عربي لذة الملك، أصبح ملكًا في العشق الإلهي. وكثرت الأبيات في أشعار

---

١ - ديوان ابن سوار، ص ١١٤.

٢ - ما يُتفَكَّه به من جوز ولوز وبندق وغيرها.

٣- ديوان ابن سوار، ص٤١٠.

٤ - ترجمان الأشواق، ص١٩٨.

المتصوفة، كلٌّ يصور نفسه أنَّه إمام أو أمير أو ملك على العشاق، ولكن أين الحلَّاج 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[1]:

قلوبُ العاشقين لها عيونٌ ... ترى ما لا يراه الناظرونا

وألسنةٌ بأسرارٍ تناجي ... تغيبُ عن الكرامِ الكاتبينا

وأجنحةٌ تطيرُ 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 الحلَّاج 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. صنع الحلَّاج صورةً حركيةً، نقلت المتلقي بهدوءٍ في مقامات العشق، وحملته على أجنحة القلوب التي تطير في عالمٍ مثالي فيه من القدسية والهيبة ما أحس

---

١ - ديوان الحلَّاج، ص١٥٨.

بها المتلقي، لأنَّ كلمات الحلَّاج قد نبعت من صميم روحه " **إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الآذان**"[1].

لقد وصف الحلَّاج 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 التَّصوُّف التي لا تقبل جدلًا، حتى قال عنها أهل التَّصوُّف: 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[2]:

أنبتَـــــتْ صـــــبابتكم ... قرحـــةً عـــلى كبـــدي
بـــتُّ مـــن تفجُّعكـــم ... كالأســـيرِ في الـــصفدِ

نقل الشبلي للمتلقي صورة الألم الذي حل به من شدة الوجد، ولكنَّ بيتيه لم يكونا إلَّا تمهيدًا للمعنى 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 الحلَّاج في قوله[3]:

إنَّ الحبيبَ الذي يرضيه سفكُ دمِي ... دمِـي حـلالٌ لـه بالحـلِّ والحـرمِ
إن كان سفكُ دمي أقصى مرادكم ... فلا عدَت نظرةٌ منكم بسفك دمي

---

١ - **البيان والتبيين، ١ / ٨٣ و٨٤.**
٢ - اللمع، ص ٣٧٩.
٣ - الحلَّاج، ص١٥٣.

ارتقى الحلَّاج 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 الحلَّاج هذا المعنى: إباحة دم العاشق، فالشاعر **"يتوسَّل بالصورة ليعبر عن حالات لا يمكن أن يتفهمها أو يجسدها بدون الصورة. فهي بتآزرها مع غيرها من العناصر خير موصلٍ لخبرةٍ جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى**[1] لذا جادَ الحلَّاج بدمه طلبًا لرضا الحبيب، وأباحه رخيصًا هينًا دون استثناء زماني أو مكاني، ضمن نوعٍ من المبالغة التي أضافت تعميقًا للمعنى وتوكيدًا له.

وبِنَفَس الحلَّاج نطق ابن الفارض، إذ يقول:[2]

طوعًا لقاضٍ أتى في حكمِهِ عجباً أفتى بسفكِ دمِي في الحلِّ والحرم

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 الحلَّاج، ولعلَّ ابن سوَّار الدمشقي فَطِنَ لهذا التقصير، فأنشأ يقول[3]: **(من الطويل)**

بحقِّ جنونِي في الهوى بكم اسفكوا دمًا هدرًا ما إن يراد له عقل

إذا آثرت قتلي سيوفُ لحاظِكم فأعذبُ شيءٍ عند عبدكم القتل

١- جابر عصفور، ص٢٦٤.

٢- ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٨٣.

٣- ديوان ابن سوار، ص١١٣.

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 الحلَّاج 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 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[1]:

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 للسيوفِ 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، ولعلَّهم يقاربون بين إباحة سفك دم العاشق وقصة الذبيح إسماعيل

---

١ - ديوان السهروردي، ص٥٩.

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: الحب وأقساها وهو القتل، وهذا مفهومٌ انطلق من لسان جرير في الغزل:

إنَّ العيون التي في طرفها حورٌ قتلننا ثمَّ لم يحيينَ قتلانا

وفي أبيات السهروردي تلميحٌ قويٌّ 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 شعراء التَّصوُّف في ربط العشق بالقتل، وعلى هذا المنوال نسج ابن عربي شعره، إذ يقول:[1]

إنَّ الفراقَ مع الغرامِ لقاتِلي صعبُ الغرامِ مع اللقاءِ يهونُ

أتى ابن عربي بصورةٍ تجسيدية للغرام، فشبهه بقاتلٍ سيقدم على سفك دمه إذا استمر بعده عن المحبوب، ولكنَّ هذه الصورة سهلة متداولة، لا تتناسب مع مقام العشق الإلهي التي تُذرف فيه الدموع وتباح فيه الدماء، هذه الصورة أتى بها من مخزونه الشعري، فلطالما تحدَّث الشعراء عن الغرام القاتل، وهنا ابن عربي لم يراعِ في هذه الصورة خصوصية التجربة الصوفية، ولم يستطع أن يرتقي بها إلى رفعة الصورة الصوفية.

الصورة الثالثة: عهدُ الله سبحانه لبني البشر وهم في عالم الذر / العهد القديم

وفي عمق الرحلة الصوفية، تسبح أرواح شعراء التَّصوُّف 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

---

١ - ترجمان الأشواق، ص٧٢.

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 الحلَّاج إذ يقول:[١]

شربْتُ من مائه ريَّا بغير فمٍ ... والماءُ قد كان بالأفواهِ مشروبُ

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 الحلَّاج المتلقي إلى عالمٍ قديم، ولكنَّه حقيقي لا يد للخيال فيه، يعود القهقرى في غابر الزمن إلى وقت العهد العظيم، فبقدرة الله سبحانه أخذ العهد من بني آدم على الوحدانية، وأجابه جميع بني البشر بالقبول، يصور الحلَّاج نفسه بحالٍ من الشوق والظمأ الروحي من وقت العهد إلى اليوم، فروحه شربت من الأنوار الإلهية قبل أن يُخلقَ الجسد، وبقيت ظمأى إلى لحظة تجديد العهد مع الله تبارك وتعالى. هذه صورة متخيَّلة لحدثٍ حقيقي، لم يشهده الإنسان، ولكن استطاع الحلَّاج أن يصور تفاصيل من هذه الحادثة العظيمة، وله في 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 وأرحب 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**"[٢].

---

١ - ديوان الحلَّاج، ص٧٤.

٢ - جابر عصفور، ص١٣.

وللسهروردي في التَّصوُّف أنفاسٌ تشبه تلك التي جاد بها الحلَّاج، ولاسيما في صورة العهد القديم، إذ يقول:[1]

بينـــي وبينـــك في المـــودة نـــسبةٌ مكتومـــةٌ عـــن سرِّ هـــذا العـــالمِ
نحـــن الـــذين تعارفَـــت أرواحُنـــا مـــن قبـــلِ خلـــقِ اللهِ طينـــة آدمِ

من صميم تجربة السهروردي في التَّصوُّف، 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 محررةً 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[2]:

نعم بالـصَّبا قلبـي صـبا لأحبَّتـي فيـا حبـذا ذاك الـشذى لأحبَّتـي
سرت فـــأسرَّت للفـــؤاد غُدَيَّـــةً أحاديثَ جيران العُـذيبِ فـسرَّتِ
تـــذكِّرني العهـــدَ القـــديمَ لِأنَّهـــا حديثـةُ عهـدٍ مـن أهيـل مـودتي

نسج ابن الفارض شعره على نول الرمز، وعلى عادة شعراء العربية يهيج الصبا لديه الحنين، فيذكره العهد القديم، عهد الله له في عالم الذر، كانت لهذه الحادثة بالنسبة لشعراء التَّصوُّف خصوصيّةٌ فريدة، فهي تعد اللقاء الأول بين الروح وخالقها، وهناك كان الخطاب الأول، وتم العهد بين الناس وخالقهم، ذكر ابن الفارض هذا العهد في شعره على عجلٍ على عكس الحلَّاج

---

١ - ديوان السهروردي، ص٧٣.

٢ - ديوان ابن الفارض، ص٢١١.

والسهروردي، اللذين تلذذا بذكره وسردا تفاصيل منه ضمن إطار فنيٍّ مبتكر، أمَّا 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[1]:

فكم عهدَتْ ألا تحولَ وأقسمَتْ ... وليسَ 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**"[2]. 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 إذ يقول:[3]

لستُ من جملةِ المحبِّين إن لم ... أجعلِ القلبُ بيتَه والمقاما

وطوافي إخاله السير فيه ... وهو ركنِي إذا 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

---

١ - ترجمان الأشواق، ص٦٠

٢ - فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، ، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨، ص٣٢١

٣ - اللمع، ٤٤٣.

العتيق، بيت الله الحرام، فحرم على 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.

وتبلورت أهمية هذه الصورة في الشعر الصوفي، لتفرُّدها بأسلوبٍ مختلف في تقديم المعنى، ولاقت رواجًا في الشعر الصوفي ومن ذلك قول الحلَّاج[1]:

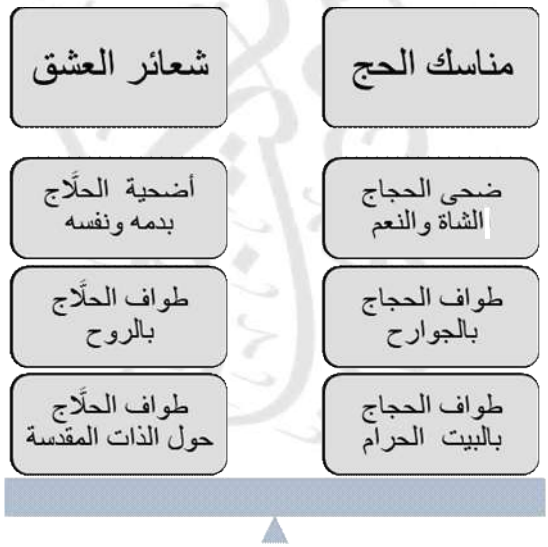
واللهِ لو علمت روحِي بمَن علقَت ... قامَت على رأسها فضلًا عن القدمِ

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 الحلَّاج بين مناسك الحج ومناسك العشق:



١- ديوان الحلَّاج، ١٥٣.

يختم الحلَّاج المقارنة بإبداء رضًا كبيراً عن حجه وشعائره، وهو قائمٌ بداره، فالحج عنده رحلة للطواف في ملكوت الله، وأن يحظى بتلك الأنوار والواردات الإلهية. ولا بدَّ من الإشارة أنَّ الحلَّاج لَمَّح 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. وعلى طريقة الحلَّاج رسم ابن سوار صورةً لحجه وتقرُّبه من الله تبارك وتعالى، يقول في ذلك[1]:

حجِّي إليكَ ورسمُ داركَ كعبتي وإليكَ سعيي والطَّوافُ وعمرتي
ولباسُ إحرامي التجردُ عن هوىً إلا هواكَ وعندَ أمركَ وقفتي
وإذا الحجيجُ إليكَ أهدوا بُدنَهم فتلافُ نفسي في هواكَ عقيدتي

كرر ابن سوار المشاهد ذاتها التي وردت في قصيدة الحلَّاج، وتمتَّع بحج روحه في ملكوت الله سبحانه، وأضاف عليها صورة لباس الإحرام. لقد أرسى الحلَّاج مفاهيم صوفية رسخت في قلوب المريدين أهمها رحلة الحج الروحي.

ويتفنَّنُ ابن الفارض في دمج شعائر الحج بشعر الغزل، إذ يقول[2]:

أيا كعبةَ الحسنِ التي لجمالها قلوبُ أولي الألبابِ لبَّت وحجَّتِ

تأتي روعة الاستعارة 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

---

١ - ديوان ابن سوار، ص٥٣٣.

٢ - ديوان ابن الفارض، ج١، ص٢٣٩.

شديدة التباعد. ومن أوائل المعجبين بهذه الصورة الفريدة ابن سوار، فدمجها في قصيدة عشقٍ صوفيةٍ، يقول فيها[1]:

لا تُعرضوا عن مُغرمٍ متعرِّضٍ لنداكمُ
صبٌّ يُسرُّ بأنَّه أضحى أسير هواكمُ
ويحجُّ كعبةَ حسنكم وطوافه بفنائكم

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:[2]

تطوفُ بقلبي ساعةً بعدَ ساعةٍ لوجدٍ وتبريح وتلثمُ أركانِي
كما طافَ خيرُ الرسلِ بالكعبةِ التي يقول دليل العقلِ فيها بنقصانِ

وقوله أيضًا[3]:

خليليَّ عَوِّجَا بالكثيبِ وعرِّجا على لعلعٍ واطلبْ مياهَ يلملمِ
فإنِّ 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

---

١ - ديوان ابن سوار، ص١٧٨.
٢ - ترجمان الأشواق، ص ٦٠.
٣ - ترجمان الأشواق، ص٣٥.

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".[1]

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 تفنَّنَ أهل العشق بتصوير تلك العيون التي تشعل نيران الهوى في القلب، وتزيد من تباريح العشق ولذته،

والبداية مع ابن الفارض في قوله:[2]

سيفًا تَسِلُّ على الفؤادِ جفونُهُ وأرى الفتورَ له بها شحاذا

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

١- شرح ترجمان الأشواق، ص٣٥.

٢- ابن الفارض، ج١، ١٧١.

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"**[1] وقوله أيضًا[2]:

لقد رمانِي بسهمٍ من لواحِظه أصمى فؤادي فوا شوقي إلى الرامي

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:[3]

وأشبهَ قاسيونَ له فؤادٌ فدمعي في تدفقِه يزيد[4]

ومعشوقُ الجمالِ بكلِّ قلبٍ وإن أفنى محبّيه الصدودُ

وددتُ بسيفِ ناظره تَلافي فإنَّ قتيلَ عينَيه شهيدُ

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

---

١ - الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام حمدان، دار القلم العربي، الطبعة الأولى، حلب، ١٩٩٧، ص٢٥٠.

٢ - ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٦٣.

٣- ديوان ابن سوار، ص٤٠٧.

٤ - يزيد: أحد فروع بردى السبعة يمر بسفح قاسيون، وقد قصد الشاعر بها التورية :يزيد بمعنى يكثر.

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. وتكثر هذه الصورة في شعر ابن سوار الدمشقي، وتتشابه في دلالتها ومعناها وطريقة بنائها، نذكر منها قوله[1]: (من الكامل)

ما خلتُ أنَّ اللحظَ منك صوارمٌ حتى أرقت به دمَ العشَّاقِ

وقوله أيضًا[2]: (من المديد)

سيفُ لحظٍ منك مسلولُ عن دمِ العشَّاقِ 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[3]:

بروق سيوفٍ من بروق مباسمٍ نوافج مسك ما أتيحت لناشق

فإن حوربوا سلوا سيوف لحاظهم وإن سلموا هدوا عقود المضايق

١- ديوان ابن سوار، ص١٢٣.

٢- ديوان ابن سوار، ص١٣٨.

٣- ترجمان الأشواق، ص١٩٨.

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 التقاليد 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: الحلَّاج[1]:

فها أنا في حبس الحياة ممنَّعٌ ... من الأنسِ فاقبضني إليك من الحبس

السهروردي[2]:

قُلْ لأصحابِي رأونِي ميتًا ... فبكوني إذ رأونِي حَزَنا

أنا عصفورٌ وهذا قفصِي ... طرتُ منهُ فتخلَّى رهنَا

وفي صورة التجسد بنبي الله موسى عليه السلام:

الحلَّاج:[3]

أبصرتني بمكان موسى قائمًا ... في النور فوق الطور حين تراني

ابن عربي[4]:

توراتها لوح ساقيها سنًا، وأنا ... أتلو وأدرسها كأنني موسى

---

١ - ديوان الحلَّاج، ص٩٨.

٢ - ديوان السهروردي، ص١٠٧ .

٣- ديوان الحلَّاج، ص١١٨.

٤ - ترجمان الأشواق، ص.٣٢

ابن الفارض:[1]

آنستُ في الحيِّ نارًا ... ليلًا فبشَّرت أهلي

دنوت منها فكانت ... نارَ المكلَّم قبلي

وصرتُ موسى زماني ... مُذ صارَ بعضي كلِّي

ولابن سوار[2]:

في باطني نارُ موسى منك مضطرمة ... والقلبُ مهما تجلَّى حسنك الطور

وختامًا: سلَّط الكتاب الضوء على ظاهرةٍ أسلوبيَّة فريدةٍ؛ وهي دوران الصور في الشعر الصوفي، وما يرافقه من تناصٍ واضحٍ في المعنى والبنية المعجمية، إنَّ ظاهرة دوران الصورة الصوفية في الشعر منحته خصوصيةً فنيةً، وعقدت ميثاقاً متيناً للمعنى الصوفي، وأسهمت في تكوين معجم دلاليٍّ صوفي، وعززت وجود الرموز الصوفية في الشعر. وكانت لها وظيفةٌ في تكوين البنية الفنية والجمالية للشعر الصوفي، وآثر الكتاب انتقاء أهم الصور الدوارة ودراستها، التي أسهمت في منح الشعر الصوفي صبغةً فنيّةً فريدةً، وفي تعميق المعنى الصوفي الغامض.

* أنماط الصورة في الشعر الصوفي

ثانيًا: الصور المبتكرة في الشعر الصوفي (انزياح الصورة).

يعدُّ هذا النمط التصويري جزءًا من مبحث الانزياح، ضمن الظواهر الأسلوبيَّة للشعر الصوفي، إذ تم فيه دراسة انزياح المعنى، الانزياح الدلالي، الانزياح المعجمي، ... وآثرنا دمج انزياح الصورة في المبحث الخاص بالمستوى التصويري ضمن الظواهر الجمالية الفنية.

١- ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٤٠.

٢- ديوان ابن سوار، ٢٦٦.

تزامنت 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 بـــ" **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**[1]. تنوعت 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 أبرز نماذج الانزياح التصويري في الشعر الصوفي، ونبدأ مع سمنون المحب إذ يقول:[2]

شغلتُ قلبِي عن الدنيا ولذَّتِها فأنتَ في القلبِ شيءٌ غيرُ مفترقِ

وما تطابقت الأجفانُ عن سنةٍ إلا وجدتُك بين الجفنِ والحدقِ

١- جابر عصفور 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.

• وفي قول الرُّوْذَبَارِيِّ[1]

كتبتُ إليكم بماءِ الجفونِ وقلبي بماءِ الهوى مشربُ

وكفِّي تخطَّ وقلبي يُمِلَّ وعينايَ تمحو الذي تكتبُ

أتى الانزياح التصويري إلى أبيات الروذباري من التجسيد، 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. وينتمي هذا التجسيد إلى نمط الاستعارة المكنية، وروعة الانزياح في هذا التجسيد 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 إنكاسًا حرفيًّا لأنسقةٍ متعارفٍ عليها، فمن خصائص الخيال الشعري الأصيل أنه يحطم مدركاتنا العرفية"**[2] وأدى الانزياح وظيفةً صوفية، فهي شرحٌ عن مقام التوبة، وما يلزمه من انهمار للدموع ندمًا وشوقًا.

١- اللمع، ص٣٢٠

٢- جابر عصفور، ص١٤

• للحلاج[1]:

إذا دهمتـــكَ خـــيولُ البعـــا د ونـادى الأيـاسُ بقطـع الرجـا

فخـذْ في شـمالِك تـرسَ الخـضو ع وشُـدَّ اليمـين بـسيفِ البكـا

أتى الانزياح إلى بيتي الحلَّاج 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**:**[2]

وقد سخنت عينـي عليهـا كأنَّهـا بها لم تكن يومًا مـن الـدهر قـرتِ

فإنـسانها ميـتٌ ودمعـي غُـسله وأكفانه ما ابـيضَّ حزنًـا لفرقتـي

أتى الانزياح التصويري في رسم صورة الموت لسواد العين، وما تبعه مـن لوازم الميت من تغسيل" بالدمع"، وتكفينٍ "بشيب الشعر"**.** المعنى الذي قـصده الشاعر إظهار حزنه وحرقته على بعد المحبوبة، حتى ابيـضت عينـاه مـن الحـزن **(**كناية عن ضعف الإبصار من كثـرة البكـاء**)**. لم يـؤد الانزيـاح وظيفـةً جماليـةً، فتفاصيل الموت والتغسيل والتكفين يحـيط بهـا الخـوف والرهبـة والوحـشة، لا تناسب مقام الحب وحديث الوصل، المُكتنَف بالأنس والرضا والـسعادة**.** فلـم يستطع ابن الفارض أن يقرب بين طرفي الصورة**.**

---

١ - ديوان الحلاج، ص٦٨**.**

٢ - ابن الفارض، الديوان، ص٢٦٢**.**

• ولابن سوار قوله: [1]

وإن يـكُ إنـساني تـدنَّس بعـدكم برؤيـة إنـسانٍ فـدمعي لـه غُـسلُ

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 بالـدمع **(**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[2]:

فـالعينُ تحـسدُ أذني إذ يحـدثني والأذنُ تحسدُ عينـي حـين تنظـره

والكلُّ يحسدُ قلبِـي وهـو مـسكنُه إذا جـلاه عـلى سـرِّي تفكُّـره

نجح ابن سوار في " تـشخيص" أعـضاء الجـسم، ومنحهـا صـفة مـن صفات الإنسان، وهي الحسد والغيرة. لجأ الشاعر لهذا التشخيص" الأنسنة" من أجل تعميم تجربة الحب على جسده بعـد أن فاضـت تلـك المـشاعر مـن روحه، وهذه الاستعارة المكنية تفيد المبالغة في الحب. وجاء الانزياح في هذه الصورة من فكرة التنافس في الحـب بـين الأعـضاء، فكـل عـضو يتمنـى أن يستوعب تلك الأنوار الإلهية بكليَّتها، وكانت الغلبة للقلب الذي سكن فيـه محبوبه جل وعلا، لما فاض فيه من الأسرار الربانيـة. وأدى الانزيـاح وظيفـةً جماليةً مميزة، تركت أثرًا تفاعليًّا لدى المتلقي، عنـد هـذا المـستوى الإبـداعي يتجاوز تأثير الصورة في الشعر إلى تأمُّل طبيعة التفاعل التي تعقبه، مما يرسخ وظيفة الصورة في بنية الشعر.

---

١ - ديوان ابن سوار، ص١١٤

٢ - ديوان ابن سوار، ص١٦٧

• ولابن الفارض[1]:

وهل سلَّمت سلمى على الحَجرِ الذي ... بـه العهـدُ والتفَّـت عليـه الأصـابعُ

وهل رضعتْ من ثدي زمزمَ رضـعةً ... فـلا حرِّمَـت يومًـا عليهـا المراضـعُ

يأتي الانزياح في البيت الثاني من تفسير الاستعارة المكنية المرموزة، فـشبه مـاء 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 بملكـوت الله سـبحانه، وقـصد بزمـزم الـواردات والفيوضات والأنوار الإلهية، فإذا ما استقت روحه من بحر الأنـوار الإلهيـة، فلـن 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 موسـى عليه السلام، في قـصة طفولته وتحريم المراضع عليه إكرامًا لأمه. **ولابن سوار الدمشقي في الغزل الصوفي[2]:**

سـقيتَ مُـدامَ عينيـكَ النـدامى ... فـماسَ الـسكرُ بالرجـلِ الـشديدِ

وأقـسمُ لـو نظـرتَ إلى حديـدٍ ... لأثَّـرَ سـهمُ لحظـكَ بالحديـد

يأتي الانزياح التصويري في هذين البيتين من قدرة ابـن سـوار عـلى جمـع طـرفي نقيضٍ لمشبَّه واحد، ففي البيـت الأول شـبَّه نظـرات العيـون بـالخمرة، وتلـك الخمـرة ساحرة تسبي العقول وتذهلها بهدوءٍ ورويَّة، وفي البيـت الثـاني أقـسم عـلى قـوة تلـك النظرات، وشبَّهها بالسهم القوي الفتاك، الذي يترك أثـرًا في الحديـد الـصلب. وألقـت بعض مفردات هذا التشبيه (السهم، الحديد، الأثر) مـن سـماتها عـلى الـصورة، فاتـسم بالقساوة والصلابة والصخب. هذا الانتقال الآمن السلس بين التشبيه اللطيف والتشبيه الشديد خلق انزياحًا فنيًّا في بيتي ابن سوار، وترك أمـام المتلقـي مـساحةً فنيَّـةً فيحـرض الخيال على تكوين هذه الصور المتنافرة بالعناصر والمتتامة بالمعنى. **وللسهروردي:**

١- ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٢٠٩.

٢- ديوان ابن سوار، ص١٢٥.

إنَّ عينـي لـشمسِ وجهـك شرقٌ ما لدمعي بها سوى الجفن غـربُ[1]

يأتي الانزياح إلى بيت السهروردي من قدرة خياله على ابتكـار صـورةٍ تعبِّر عن بهاء محبوبه ووضاءة وجهه؛ فشبه وجـه الحبيـب بالـشمس التـي لا تغيب عن عينه أبدًا، وليس لهـا غـروب إلا لحظـة إغـماض الجفـون في أثنـاء البكاء، في هذه اللحظة يغيب عن عيونه. ويعدُّ تشبيه وجه الحبيب بالـشمس تشبيهًا معروفًا في الشعر العربي، ولكن كان التميز في منح تلك الشمس تمـام الشروق، فلا غروب لها، وكـان للتقـديم والتـأخير دورٌ في صـنع الانزيـاح. استطاع السهروردي أن يأتي بـصورةٍ مـن الواقـع، ولكنـه غـيَّر في طبيعتهـا، وألبسها لبوسًا خياليًّا مدهشًا، **" فليس إبداع الشاعر في الصورة الفنية قائمًا عـلى طبيعة الموضوع ونوعه، وإنما في قدرة الشاعر على الإيحاء بحركة الواقع مـن خـلال الصياغة المتميزة التي تحقق توازنًا بين المجهول والمعلوم، المدهش والمعقول، واتخـاذ عنصر الإقنـاع والحـوار النفـسي سـبيلًا إلى الوصـول للدهـشة المبتغـاة، أو القيمـة الفكرية المطلوبة"**[2].

وفي نهاية دراسة نماذج من أنماط الصورة في الشعر الصوفي نحـصد بعـض النتائج، من أبرزها:

١) إنَّ تعدَّد أنماط الصورة الفنيَّة في الشعر الصوفي صنع رؤىً متنوعـة تخـص التجربة الروحانية لدى المتلقي بحسب طبيعة النمط، وقـد تفـنَّن شـعراء التَّصوُّف بتلوين خطابهم بالصور المتنوِّعة.

٢) النمط التقليدي (الـصور الـدوارة في الـشعر الـصوفي) شـكَّلت ظـاهرةً أسلوبيَّة، منحت الشعر الصوفي خصوصيةً فريدة، فقد كـان دورانهـا بـين الشعراء مبنيًّا على تشابه التجربة الروحية فيما بينهم.

---

١ - السهروردي، ص٨٧.

٢ - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، ص٥٩

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، أرادها الشاعر.

٤) كلُّ نمطٍ تصويريٍّ له هدفان: جماليٌّ ودلاليٌّ، وحاول شعراء التَّصوُّف 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.

ثانيًا: هيكل الصورة في الشعر الصوفي

الصورة الحركية - الصورة اللونية

اعتمد شعراء التَّصوُّف في بناء الصورة الفنية على هياكل متعددة الأنواع، استطاعت أن تحمل المعنى الصوفي وتعبِّرَ بأفضل تعبيرٍ عن امتداد الخيال الصوفي، وتستوعبَ حشد الرموز الصوفية في الشعر. وكان أكثرها استعمالًا الهيكل الحركي والهيكل اللوني؛ فالهيكل الحركي للصورة اعتمده شعراء التَّصوُّف في تصوير حركة الروح في ملكوت الله سبحانه، ويمكن للصور الحركية أن تنقل المتلقي إلى عالم التجربة الصوفية، ليشاهدَ عالمًا مختلفًا، ويتفاعلَ مع معاني التَّصوُّف، 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** عند الحلَّاج في قوله[1]: **(من البسيط)**

ما يفعلُ العبدُ والأقدارُ جاريةٌ ... عليه في كلِّ حالٍ أيُّها الرائي؟

ألقاهُ في اليمِّ مكتوفًا وقال له: ... إيَّاك إيَّاك أن تبتلَّ بالماءِ

---

١ - ديوان الحلَّاج، ص٧٠.

يعرض الحلَّاج 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 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[1]:

رأيتُ خيالَ الظلِّ أكبرَ عبرةٍ ... لمن كانَ في علمِ الحقيقةِ راقِ
شخوصٌ وأشباحٌ تمرُّ وتنقضي ... سريعًا وأشكالٌ بغيرِ وفاقِ
تجيء وتمضي تارةً بعد تارةٍ ... وتفنى جميعًا والمحرِّك باقِ

اعتمد السهروردي في صنع المعنى على الكناية، التي تعد 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، تجيءُ، 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

---

١ - ديوان السهروردي، ص٧٩، ٨٠.

الحركية دورٌ مهمٌ في ترجمة المشاعر المتوهجة والعاطفة الفياضة التي تسكن قلوب شعراء التَّصوُّف، كقول ابن الفارض[1]:

أبـدًا تـسحُّ ومـا تـشحُّ جفونُـهُ لجفـــا الأحبَّـــة وابـــلًا ورذاذا

منحَ السفوحَ سفوحَ مدمعـه وقـد بخـلَ الغـمامُ بـه وجـاد وجـاذا[2]

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 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: [3]

فـسرتُ وفي القلـب مـن أجلِهـم جحـــيمٌ لبيـــنِهم تـــستعرْ

فأرسـلتُ دمعـي أمـامَ الركـابِ فقـالوا متـى سـالَ هـذا النهـرْ

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 من البين دموعًا غزيرةً أصبحت كالنهر الذي قطع الصحراء. كانت الصورتان تموجان بالحركة وتفيضان بالحيوية؛ فشكل الجحيم المضطرم وألسنة اللهب المتصاعدة منحت المعنى شكلاً تمثيليًّا.

---

١ - ديوان ابن الفارض، ج١، ص٢٠٤.

٢ - الوجاذ جمع وجذ النقرة في الجبل تمسك الماء.

٣ - ترجمان الأشواق، ص١٧٥.

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[1]:

وأصبحَ في قلبي المقلقلِ ساكنًا ونار اشتياقي في سويدائه يغلو

كان التشبيه البليغ الإضافي 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.

ولابن عربي قوله[2]:

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[3]:

---

١ - ديوان ابن سوار، ص ١١٥.

٢ - ترجمان الأشواق، ص٢١٠.

٣ - ديوان السهروردي، ص ٧٧.

والمـرءُ يفـرح بالأيَّـام يقطعهـا وكلُّ يومٍ مضى يـدنو مـن الأجـل

شبه السهروردي الأيام بالإنسان الذي يمضي **(يموت)**، أمَّا الناس فكل يومٍ هو جزءٌ من حياتهم، وفي كل صباحٍ يودَّع جزءاً 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. والبداية مع ابن الفارض في قوله[1]:

ولبعده اسودَّ الضحى عندي كما ابـ ـيـضَّت لقـربٍ منـه ديـاجري[2]

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[3]:

---

١ - ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٢٣.

٢ - الدياجر: الليالي المظلمة والمفرد: ديجور.

٣- ديوان ابن سوار، ص٢٤٣.

ريحـانُ عارضـه نـضيرٌ أخـضرُ والخـدُّ نـارُ حيائِـه يتـضرَّم[1]

يعتمد ابن سوار في وصف جمال المحبوبة على الصورة اللونية، فشبَّه 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 الأحمر للخدود ولكنَّه لجأ إلى التشبيه البليغ في وصف بديعٍ للون الخدود. أراد ابن سوار أن يوصل للمتلقي مضمونًا مهماً: إنَّ هذا الجمال الاستثنائي يلزمه حبًّا مشتعلًا متزايدًا.

• ولابن الفارض[2]:

أبرقٌ بدا من جانب الغورِ لامعُ أم ارتفعت عن وجه ليلى 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[3] عن سببه، وأرجأ ذلك على 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[4]:

---

١ - ابن سوار ص٢٤٣.

٢ - ديوان ابن الفارض، ج٢، ص١٩٣.

٣- هذا التساؤل بلاغيًّا يسمى تجاهل العارف.

٤ - ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٥٥.

أوَمـيضُ بـرقٍ بـالأُبيرقِ لاحَـا أم في ربـا نجـدٍ أرى مـصباحا؟

أم تلـك لـيلى العامريـة أسـفرَت لـيلًا فـصيَّرتِ المـساءَ صـباحا؟

وللسهروردي صورةٌ لونيةٌ عبقرية الصنع تجلَّت في قوله[1]:

رقَّ الزجـاجُ ورقَّـت الخمـرُ فتـشابها فتـشاكلَ الأمـرُ

فكأنَّـها خمـرٌ ولا قـدحٌ وكأنهـا قـدحٌ 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 والفيوضات الإلهية.

• ولابن سوار أيضًا[2]: **(من البسيط)**

صهباءُ تسرق من أوصاف حاملها توريدَ خـدٍّ وأخـلاقٍ وطيـبَ فـمِ

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 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.

---

١ - ديوان السهروردي، ص١٠٤.

٢ - ديوان ابن سوار، ص٤١٠

وفي نهاية دراسة نماذج من هيكل الصورة في الشعر الصوفي انتهى البحث إلى 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 استُخدمت 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 والغزل.

ثانياً: موسيقا الشعر الصوفي

التضاد - حسن التقسيم - 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 خفيَّاً 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"**[1].

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، فالعلاقة بين الشعر الصوفي وموسيقاه علاقة بنائية، والموسيقا الصوفية تدخل في تفسير المعنى، عبر التفاوت الصوتي وتنوع النغمات، ومن شأنها أن تثير العاطفة، وتداعب الوجدان، فهي معزوفةٌ على أوتار الشجن، وهو ما سمح لها أن تكوِّن عاملَ جذبٍ سمعيٍّ للشعر الصوفي.

---

١ - البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ج١، ص٣٨٥.

الموسيقا الداخلية:

أوَّلاً: 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 جمالية 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"**[1] والمقابلة ظاهرة جمالية 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، ومن ثَمَّ فهو يسهم في صناعة البنية العميقة للشعر الصوفي، كما يسهم في صياغة سمفونية الحب والجمال. ولتوضيح أهمية التضاد كظاهرة موسيقية جمالية ينتقل البحث إلى تحليل النماذج الشعرية.

التضاد في شعر التمهيد:

إرهاصات نشوء موسيقا الشعر الصوفي بدأت من شعر رابعة، التي مزجت بموسيقا كلماتها معاني، عدَّها رجال التَّصوُّف الدعائم الأساسية للمذهب الصوفي، وكانت التضاد هو الآلية التي مكنتها من ذلك، كقولها[2]:

أنتَ ناري وجنَّتي ونعيمي ... وأنيسي وأنتَ نورُ النُّورِ

١- العسكري، أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين (الشعر والنثر)**، تحقيق: مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٩، ص٣٣٧.

٢- الروض الفائق، ص٢٢١.

كم نرى يصبر المحب على البعد وكم يلبث الهوى في الصدور

اجتماع النار والجنة في قلب رابعة دليلٌ على وعورة طريق التَّصوُّف، فأيسره أن تضطرم نيران الشوق والجوى بين ضلوعها، حتى تستلذ العذاب في سبيل الحب الإلهي، لترتقي بعدها في مقامات القرب والوصل. ومع بساطة استخدام التضاد إلا أنه أسهم في تقوية الموسيقا الداخلية والدلالة الصوفية. وفي شعرها القليل نلمح استخدامها لآلية التضاد في تثبيت بعض المعاني الصوفية، كقولها[1]:

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 التَّصوُّف.

التضاد في شعر التأسيس:

وتبدأ أهمية التضاد بوصفهِ ظاهرةً جماليَّةً موسيقية بالتبلور، وتأخذ موقعها الاستراتيجي من بنية النص الصوفي في شعر التأسيس، نقرأ في شعر الشبلي[2]:

مِحنَتي فيكَ أنَّني لا أُبالي بِمحنَتِي
يا شفائِي من السَّقامِ وإن كنْتَ عِلَّتِي
تبتُ دهرًا فمذ عرفتك ضيَّعتُ فيكَ توبتِي
قربُكم مثلُ بعدِكُم فمتى وقتُ راحتِي

---

١ - بدوي، عبد الرحمن، شهيدة العشق الإلهي، ص٧٧.

٢ - الأصبهاني، أبو نعيم، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ط١، ١٩٣٨، مكتبة الخانجي، مج ١٠، ص ٢٥٢.

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، فلمسنا 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 اللغوية **(المعجمية)** والمقابلة السياقية"[1]، **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 التَّصوُّف، 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[2]:

لقدْ وضحَ الطريقُ إليكَ قصدًا فما أحدٌ أرادك يستدلَّ

فإن وردَ الشتاءُ فأنتَ صيفٌ وإن وردَ المصيفُ فأنت ظلَّ

في البيت الأول يتحدث الشاعر عن طريق القرب من الحضرة المقدسة، ويصف للمريدين سهولته ويسره، ثم يؤكد نظريته بالأدلة والبراهين، معتمدًا

---

١ - طرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوبيَّة في الشوقيات، ص٩٨.

٢ - الطوسي، اللمع، ص٣٢١.

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:[1]

أما تَرى هيَّمني شرَّدني عن وطني
إذا تغيَّبتُ بدا وإن بدا غيَّبني
يقول لا تشهد ما تشهد أو تشهدني

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 كلتا حاليه، وفي البيت الثالث يصنع مقابلة سياقية ضمن قالب من طباق السلب، تخصُّ مذهب التَّصوُّف؛ فالمشاهدة الجليلة تتطلب شرط عدم الالتفات عن المقصود. وقد منح التضاد لهذه الأبيات قوةً في المعنى الصوفي ونغمًا موسيقيًّا هادئًا.

التضاد في شعر الحلاَّج

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[2] : **(من الطويل)**

---

١ - الطوسي، اللمع، ص٤٤٦.

٢ - ديوان الحلَّاج، ص٩٨.

أقلِّــبُ قلبِــي في ســواكَ فــلا أرى سوى وحشَتي منـه وأنـتَ بـه أُنـسي

فهــا أنــا في حــبسِ الحيــاةِ ممنَّــعٌ من الأنسِ فاقبضني إليكَ مـن الحـبسِ

يعمد الحلَّاج إلى استخدام المقابلة المعجمية البسيطة في البيت الأول؛ ففي مناجاته لله سبحانه يبوح بمشاعر متناقضة تسكن قلبه، وهذا التـضاد المعجمـي الواضح **(**الوحشة≠ الأنس**)** يعدُّ السطر الأوَّل في فلسفة الحـلَّاج الـصوفية. وفي البيت الثاني يستحدثُ معنىً مهمًّا في التَّصوُّف، مستعينًا بالمقابلة الـسياقية؛ التـي تقابل بين الموت والحياة، وبين الأنس والوحشة، فالحيـاة تقتـضي الحرمـان مـن الأنس بالله، وفي الموت ينتهي عهد الوحشة

وتكثر أمثلة المقابلة في شعر الحلَّاج، منها قوله[1]: **(** من البسيط**)**

والله لــو حلــفَ العــشَّاق أنَّهــمُ موتى من الحبِّ أو قتلى لمـا حنثـوا

قومٌ إذا هُجروا من بعد ما وُصلوا ماتوا وإن عادَ وصلٌ بعـده بُعثـوا

يلجأ الحلَّاج إلى التضاد المعجمي البسيط في بناء شعره، ولكنَّ بـساطة هذا التضاد لم يرافقها بساطةٌ في الدلالة؛ فقد أسهمت ثنائية التضاد في البيت الثاني **(**الهجر ≠ الوصل، الموت ≠ البعث**)** في تكـوين معـانٍ صـوفية مهمـة، تفصح عن اضطرابات الروح في طريق الحب الإلهي، وتـدل ظـاهرة التـضاد على تغير المفـاهيم الثابتـة والمـسلمات في منطـق العـشاق. إنَّ حـسن توزيـع مفردات التضاد وتوابعها خلقَ إيقاعاً موسيقيًّا منتظماً، سهل استقبال المعنـى عند المتلقي.

---

١ - ديوان الحلَّاج، ص٨٠.

لم يأت الحلَّاج بظاهرة التضاد في شعره من أجل الزخرف اللفظي؛ بل كان وجودها في بنية الشعر وجودًا عضويًّا، كقوله [1]: **(مخلَّع البسيط)**

غبتَ وما غبتَ عن ضميري فمازجتْ ترحتي سروري
واتصلَ الوصلُ بافتراقٍ فصارَ في غيبتي حضوري

بحنكة الشاعر المبدع، يلبس الحلَّاج المقابلة السياقية في شعره لبوس المقابلة المعجمية؛ فيظهر للمتلقي بالقراءة الأولى أنَّ الحلَّاج اتكأ على التضاد المعجمي باستخدام المفردات الواضحة: **(** الغيبة≠ الحضور، الوصل ≠ الافتراق، الترح ≠ السرور**)**، ولكنه 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، وبين السرور لمؤانسته سبحانه القلبَ. والبيت الثاني جاء ليؤكد المعنى في البيت الأوَّل، وبالطريقة ذاتها؛ فوصل الروح جاء بعزل الجسد، وغيبة الجسد لم تمنع من وصول الروح إلى مقام الحضور. وقد أحسن الحلَّاج في توزيعه مفردات الطباق التي أسهمت في ضبط الموسيقا الداخلية للشعر.

التضاد في شعر ابن سوار وابن الفارض

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 الجمالية والموسيقية، ما سمح بوجود ظاهرة المقابلة بكثرة، حتى غدت ظاهرة المقابلة سمةً أساسية من سمات شعر طور الرمز وأفانين الحب والفناء، ومن أمثلته قول ابن الفارض[2]:

---

١ - ديوان الحلَّاج، ص٩٣.

٢ - ابن الفارض، ج٢، ص٣٩٧.

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 التَّصوُّف، فشرط الارتقاء في مراتب الحب هو مخالفة النفس وجهادها. أما الشطر الثاني فاستخدم مقابلة سياقية 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 التَّصوُّف، 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[1]:

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 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[2]:

---

١ - ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٨٢.

٢ - ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٧.

أتُــرى درى أنِّي أحــنُّ لهجــرِه إذ كنــتُ مــشتاقًا لــه كوصــالهِ

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 معًا، 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[1]:

إذا كان حظي الهجر منكم ولم يكنْ بعادٌ فذاك الهجر عندي هو الوصلُ
ما الصدُّ إلا الودُّ ما لم يكنْ قِلًى 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، ص١٦٥.

أمَّا ابن سوار الدمشقي فيُسمع من شعره صوت الموسيقا الداخلية يطغى على موسيقا القافية، وذلك 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[1]: **(من الطويل)**

بعادُكم سخطٌ وقربكم رضًا وهجركم وصلٌ وجوركُم عدلُ
وعُنفُكُم لطفٌ 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 لا بدَّ 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

---

١ - ديوان ابن سوار، ص٢٢٣.

توهج العاطفة وصدق الإحساس الذي غاب عن مضمون النص، ولم يبلغ المتلقي. وفي وصفه للجلال والجمال الإلهي يقول[1]:

جمالُك في كلِّ الحقائقِ سافِرٌ ولـيس لـه إلَّا جلالُـك ساترُ

تجلَّيتَ للأكوانِ خلفَ ستورها فنمَّت بما ضمَّت عليهِ الستائرُ

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[2].

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[3]:

أثارَ الثلجُ نارَ الشوقِ عندي ومن عجبٍ يثيرُ الثلجُ نارا

---

١ - ديوان ابن سوار، ص٥٢٣.

٢ - البنية الجمالية، ص١٤٧، ١٤٨.

٣- ديوان ابن سوار، ص٢٠٢

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.

التضاد في شعر السهروردي وابن عربي

لم يأبه شعراء هذا الطور بالزخرف اللفظي، لذا لم تكثر ظاهرة التضاد في أشعارهم، وذلك لانشغالهم برصف صفوف فلسفاتٍ صوفيةٍ محدثةٍ، ولكن لم تخلُ دواوينهم من بعض لمحات التضاد التي جاءت عفو الخاطر، كقول ابن عربي[1]:

ناديتُ خلفَ ركابِهم من حُبِّهم: يا منْ غَنَاهُ الحسنُ ها أنا مفلسُ

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[2]:

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[3]:

إذا صحَّ منكَ الودُّ فالكلُّ هيِّنٌ وكلُّ الذي فوقَ الترابِ ترابُ

واعتلَّ القلب من صحة الود وقوته. وللسهروردي[4]:

---

١ - ترجمان الأشواق، ص٥٢.

٢ - ترجمان الأشواق، ص٢٠٩.

٣ - ديوان أبي فراس الحمداني، تحقيق: د. سامي الدهان، ط١، منشورات المعهد الفرنسي، دمشق، ١٩٤٤، ص ١٥٢.

٤ - ديوان السهروردي، ص ٦٣.

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[1]:

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 جاء 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.

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:

---

١ - ديوان السهروردي، ص ٨٧

حسن التقسيم في شعر التمهيد

• رابعة العدوية:[1] **(من الخفيف).**

يـــا سروري ومنيتـــي وعـــادي وأنيـــسي وعـــدَّتي ومـــرادي
أنـــتَ روحُ الفـؤاد أنـت رجـائي أنـــتَ لي مـؤنسٌ وشـوقك زادي
أنـــتَ لـولاك يـا حيـاتي وأُنـسي مـــا تـــشتتُّ في فـــسيحِ الـــبلادِ

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[2]:

كـأسي وخمـري والنـديمُ ثلاثـةٌ وأنـا المـشوقةُ في المحبَّـة رابعـه

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 ملمحًا أسلوبيًّا صوتيًّا في شعر رابعة، فقد استطاعت هذه النغمة الموسيقية أن تكون حاملًا متينًا للمعنى، وتمنح البيت هيكلًا فنيًّا بديعًا في هندسته ومضمونه.

حسن التقسيم في شعر التأسيس

• الشبلي:[3]

---

١ - شهيدة العشق الإلهي، ص١٦١، ص١٦٢

٢ - شهيدة العشق الإلهي، ص ١٧٣، ص١٧٤

٣- الطوسي، اللمع، ص ٣٦٤.

ودادُكـــم هجـــرٌ وحُـــبُكُم قِـــلًى ووصلُكُم صرمٌ وسِلْمُكُمُ حـربُ

في أربع ثنائياتٍ متوازية، يجمع فيها الشبلي بين المقابلـة وحـسن التقـسيم، يصنع الشبلي موسيقا داخلية منتظمةً ومتوازية في التراكيب وفي البنيـة الـصرفية؛ فالتراكيب مكونة من جمل اسمية (مبتدأ مضاف إليه كاف الخطاب وميم الجمع، وخبر، والخبر في الثنائيات اسمٌ ثلاثيٌّ، ساكن الوسط في الغالب. هذه الثنائيـات المتقابلة أضفت على الشعر هندسةً جماليةً.

• وللجنيد قوله[1]:

مدلَّـــهٌ هـــائمٌ لـــهُ حـــرقٌ أنفاســـهُ بـــالحنينِ تختـــتلسُ
مهـــذَّبٌ عـــارفٌ لـــه فطـــنٌ مـــن نـــورِ أنـــسِ الحبيـــبِ يقتـــبسُ

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 البنية الصرفية للمفردات، وفي الترتيب النحوي للجملة، وفي انتقاء الصفات الملائمة للمعنى. وقد أتبع كل شطر بوصفٍ له في الشطر الثاني وفق الشكل:

مدلَّـــهٌ هـــائمٌ لـــه حـــرقٌ (أنفاســـه بـــالحنين تختلـــس)
مهـــذَّبٌ عـــارفٌ لـــه فطـــنٌ (من نور أنس الحبيب يقتبس)

إنّ عناية الجنيد بهندسة البناء للشعر منحه نغمًا صوتيًّا مضبوط الإيقاع، عبَّر بتميُّزٍ عن إحساس الشاعر.

حسن التقسيم في الحلاَّج

• قال الحلَّاج[2]: (من الوافر)

١- اللمع، ص٣١٩.
٢- ديوان الحلَّاج، ص٩٠.

سكوتٌ ثمَّ صمتٌ ثمَّ خرسُ وعلمٌ ثمَّ وجدٌ ثمَّ رمسُ
وطينٌ ثمَّ نارٌ ثمَّ نور وبردٌ ثمَّ ظلٌّ ثمَّ شمسُ
وحزنٌ ثمَّ سهلٌ ثمَّ قفرُ ونهرٌ ثمَّ بحرٌ ثمَّ يبسُ
وسكرٌ ثمَّ صحوٌ ثمَّ شوقٌ وقربٌ ثمَّ وصلٌ ثمَّ أنسُ
وقبضٌ ثمَّ بسطٌ ثمَّ محوٌ وفرقٌ ثمَّ جمعٌ ثمَّ طمس

يلخِّص الحلَّاج طريق التَّصوُّف وصفاته وأحواله في قصيدةٍ واحدة متقنة الصنع، عميقة الدلالة، مضبوطة الموسيقا، عجيبة البناء؛ فقد 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 التَّصوُّف. 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 الحلَّاج 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 الحلَّاج كثيرًا بالموسيقا الداخلية، وأكثر من الفواصل الإيقاعية الناتجة عن حسن التقسيم، ومن أمثلة ذلك:

لبيـك لبيـك يـا سرِّي ونجـوائي لبيك لبيك يـا قـصدي ومعنـائي

مزج الحلَّاج ما بين التكرار والتصريع وحسن التقـسيم، فكانـت النتيجـة موسيقا داخلية انبثقت من بين الكلمات، وتركت صـدى يـتردد في أذن المتلقـي، 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 كلمـة لبيـك في مـنح تـواترٍ موسيقيٍّ لطيف، يوحي بالمعنى، فتتمثل للمتلقي صورة المناجاة الرقيقة التي يبثها الحلَّاج إلى خالقه.

حسن التقسيم في شعر ابن الفارض وابن سوار

• لابن سوار:[1]

فالوقتُ يسعدنا والعشقُ يعـشقنا والشمعُ والراحُ والألحـانُ تهوانـا
والمجـدُ يـصحبُنا والعـزُّ يخطبنـا والفضلُ والنيلُ يرضينا ويرضـانا
والوجدُ والسكرُ والأحوالُ أجمعها لمـــن يؤملُنـــا أدنـــى عطايانـــا

صنع ابن سوار الدمشقي في قصيدته نوعين من الموسيقا الداخلية، فالأولى رئيسية تنتهي بانتهاء الشطر ويكون لها إيقـاعٌ موسـيقيٌّ واضـحٌ، والنـوع الثـاني موسيقا ثانوية تنتج من الفواصل الـسريعة المحـددة بحـرف العطـف (الـواو)، الموسيقا الداخلية الثانوية أنتجت ضربات إيقاعيـة سريعـة وقـصيرة، وموسـيقا الداخل الرئيسة أنتجت ضربات إيقاعية أطول من سابقتها، تـشمل فيهـا تلـك

١ - ديوان ابن سوار الدمشقي، ص٦٦.

الضربات القصيرة، وتحدد البدء والوقف. وهذا التنسيق وحسن التقسيم ظاهرة جمالية بديعة 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 ومع المجموع واتساق المجموع معها"**[1] 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، وكانت الموسيقا في كل العصور تلهم العاشقين وتثري خيال المحبين وترهف الآذان، وتدفق المشاعر**[2]. 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:[3]

أراهُ بأوصافِ الجَمال جميعها ... بغيرِ اعتقادٍ في الحلول المبعِّدِ[4]

ففي كلِّ هيفاءِ المعاطفِ غادةٍ ... وفي كلِّ مصقول السوالفِ أغيدِ

وفي كلِّ بدرٍ لاحَ في ليلِ شعرهِ ... على كلِّ غصنٍ مائسِ القدِّ أملدِ

وفي الدرِّ والياقوتِ والطيبِ والحُلى ... على كلِّ ساجي الطرف لدنِ المقلَّدِ

وفي الراحِ والريحانِ والشمعِ والغنا ... وفي سجعِ ترجيعِ الحمامِ المغرِّدِ

---

١ - بدائع الحكمة، د. عبد الكريم اليافي، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩٩ ص٦٣.

٢ - عادل الألوسي، ص٣٩.

٣ - ديوان ابن سوار ص٦٥ وما بعدها.

٤ - في الشطر الثاني يؤكد ابن سوار التزامه منهج التَّصوُّف السليم الذي يبتعد عن المغالاة، وعن النظريات التي أثارت جدلًا عقائديًّا وفكريًّا استمر إلى وقتنا هذا، وما قصد بالشطر الأوَّل إلا انعكاس أوصاف الجمال والجلال على الكون والإنسان.

نلحظ أنَّ ابن سوار في قصيدته مزج ثلاثة ألوانٍ من الفنون: الشعر والرسم والموسيقا؛ 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[1]

وعلَّ اللويلات التي قد تصرَّمت تعودُ لنا يومًا فيظفرَ طامعُ
ويفرحَ محزونٌ ويحيا متيَّمٌ ويأنسَ مشتاقٌ ويلتذَّ سامعُ

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 يبنيَ خمسة تراكيب متوازنة معنويًّا وبنيويًّا، كوَّنت موسيقا الختام، بإيقاعاتٍ صوتية متساويةٍ، تسري في أذن المتلقي لتستقر في وجدانه. ولابن الفارض أيضًا[2]:

وابيضَّ وجهُ غرامي في محبَّتِه واسودَّ وجهُ ملامِي فيه بالحججِ
تباركَ اللهُ ما أحلى شمائِلَه 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

١- ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٢١٠.

٢- ديوان ابن الفارض، ج٢، ص١٠٠.

متناظرةً. هذا المزج البديع ما بين التضاد اللوني والتناظر اللغوي خلق موسيقا خفية، تنساب في روح المتلقي، فتداعب المشاعرَ الكامنة في وجدانه.

حسن التقسيم في شعر السهروردي وابن عربي

• السهروردي[1]:

أرى قِـــــدَمي أراق دمـــــــي وهـــانَ دمـــي فهـــا نـــدمي

مواضع الوصل والفصل بين الحروف، صنعت إيقاعًا موسيقيًّا متناوبًا سريعًا، مرادفًا للمعنى المثقل بالإحباط واليأس.

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.

• لابن عربي[2]:

بأبي الغصون المائلاتِ عواطفًا العاطفات على الخدود سوالفا
المرسلاتِ من الشعور غدائرًا الليِّنات معاقدًا ومعاطفًا
السابحاتِ من الدلال ذلاذِلًا اللابساتِ من الجمالِ مطارفا
الساتراتِ من الحياءِ محاسنًا تسبي بها القلبَ التقي الخائفا
الراميات من العيون رواشفًا قلبًا خبيرًا بالحروب 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

١- ديوان السهروردي، ص١٠٢.

٢- ترجمان الأشواق، ص١٤٧.

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:[1]

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 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 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

---

١ - ترجمان الأشواق، ص٢٠٩، ص٢١٠

وتسهيل وصوله للمتلقي، ولذا يقول غريماس: **"ثمة ما يبرر للتكرار وجوده إنَّه يسهل استقبال الرسالة"**[1]. وقد تعدَّدت أنماطه في الشعر الصوفي، وتعمقت دلالته، ومن أمثلته:

التكرار في شعر رابعة العدوية:[2]

راحتي يا إخوتي في خلوتي وحبيبي دائمًا في حضرتي
حيثما كنتُ أشاهدْ حسنه فهو محرابي إليه قبلتي
إن أمتْ وجدًا وما ثم رضًا واعنائي في الورى واشقوتي
يا سروري وحياتي دائمًا نشأتي منك وأيضًا نشوتي

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 رموز الشعر الصوفي، وينتقل إلى عالم ما وراء 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.

التكرار في شعر التأسيس:

• لذي النون المصري[3]:

مَن لاذ بالله نجا بالله وسرَّه مُرُّ قضاءِ الله
إن لم تكن نفسي بكفِّ الله فكيف أنقاد لحكمِ الله

---

١ - مقالات في الأسلوبيَّة، منذر عياشي، ص٨٣.
٢ - الحريفيش، الروض الفائق في المواعظ والرقائق، ص١١١.
٣- اللمع، ٣١٨.

لله أنفـــــــاسٌ جـــــــرت لله لا حـــول لي فيهـــا بغـــير الله

نلحظ أن لتكرار كلمة **(الله)** ثماني مرات في ثلاثة أبيات دلالتين بالغتي الأهميّة، أولاهما هي الدلالة المعنوية: فذو 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 الحلاَّج:[1]

أنعى إليكَ نفوسًا طاحَ شاهدها فيما ورا الحيث أو في شاهدِ القدمِ

أنعى إليك قلوبًا طالما هطلت سحائبُ الوحي فيها أبحر الحكم

أنعى إليك لسانَ الحقِّ مذ زمنٍ أودى وتذكاره في الحبِّ كالعدمِ

أنعى إليك بيانًا تستكين له أقوالُ كلِّ فصيحٍ مقولٍ فهمِ

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 تكرار النسق التركيبي، فيسمع المتلقي بأذن قلبه نغمةً حزينةً شجيَّةً، تترجم حالًا من أحوال الظلم التي أحاطت بالشاعر.

---

١ - ديوان الحلَّاج، ص١٥٤.

• وله أيضًا[1]: **(من المجتث)**

وأنـــت عنـــدي كروحـــي بـــل أنـــت منهـــا أحـــبُّ
وأنـــتَ للعـــينِ عـــينٌ وأنـــت للقلـــبِ قلـــبُ

يعتمد الحلَّاج 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، وإن تكرارها قد أضاف إليها موسيقا رقيقة، تنسجم مع دماثة المعنى ولطف الصورة.

التكرار في شعر ابن سوار وابن الفارض

• لابن سوار:[2] **(من البسيط)**

يا ناظري! ناظري وقفٌ على السَّهَرِ ويا فؤادي! فؤادي مسكن الضررِ
ويـا حيـاتي! حيـاتي غـيرُ طيِّبـةٍ وهل تطيبُ بفقد السمع والبصر
ويا سروري! سروري قد ذهبتَ به وإن أقـام قلـيلًا فهـو في الأثـرِ
والقلـبُ بعـدك يـا قلبـي تقلِّبُـهُ أيدي الغرام على جمرٍ من الفِكَرِ

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

١- ديوان الحلَّاج، ص٧٢.
٢- ديوان ابن سوار، ص٣٠٤.

تكرار المفردات كان لصنع موسيقا داخلية يُفتتح بها مطلع كل بيت، تتوازى في صداها مع موسيقا الختام (القافية).

• **ولابن الفارض[1]: (تكرار أنماط أسلوبيَّة)**

شربنا على ذكر الحبيب مدامةً ... سكرنا بها من قبل أن تخلق الكَرمُ
ولو نظرَ الندمانُ ختمَ إنائها ... لأسكرهم من دونها ذلك الختمُ
ولو نضحوا منها ثرى قبرِ ميِّتٍ ... لعادت إليه الروح وانتعش الجسمُ
ولو طرحوا في فيء حائط كرمها ... عليلًا وقد أشفى لفارقه السقمُ
ولو قربوا من حانها مُقعَدًا مشى ... وينطق من ذكرى مذاقتها البُكْمُ
ولو عبقت في الشرق أنفاس طيبها ... وفي الغرب مزكومٌ لعادَ له الشمُّ
ولو خضِّبت من كاسها كفُّ لامسٍ ... لما 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 المعنى وصنعت موسيقا صوفيةً خفيةً، خُلِقَت من تناغم عناصر البناء وانسجامها في ترجمة تجربة الروح في تذوق الخمرة الإلهية.

---

١ - ديوان ابن الفارض، ج٢، ٢٤٥ وما بعدها.

وتتعدد أنماط التكرار في شعر ابن الفارض منها التكرار الذي يفيد الحسرة كقوله[1]:

يا ساكني البطحاءِ هل من عودةٍ أحيا بها يا ساكني البطحاءِ[2]

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.

التكرار في شعر السهروردي وابن عربي

• **لابن عربي[3]**: تكرار نسق تركيبي:

ولو أنَّ إبليسَ رأى من آدمٍ نورَ محيَّاها عليه ما أبى

لو أنَّ إدريسَ رأى ما رقم الـ ـحسنُ بخديها إذاً ما كتبا

لو أنَّ بلقيسَ رأت رفرفها ما خطر العرشُ ولا الصرح ببا

على خُطا 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

---

١ - ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٢.

٢ - تكرار (يا ساكني البطحاء) أول البيت وآخره يسمى بلاغيًّا: رد العجز على الصدر.

٣- ترجمان الأشواق، ص١٣٠.

الموسيقا الداخلية المتراكبة من تكرار أداة الشرط مع السجع وصوت الصفير كوَّنت عامل جذبٍ للمتلقي، ودفعته إلى البحث فيما وراء الكلمات من رموزٍ ومعانٍ دفينة، حتَّى يستخرج ما خبَّأه الشاعر من أسرارٍ وبذلك يحلل رموز النص، وما يختبئ وراء هذه المتكررات الصوتية من دلالاتٍ عميقة.

• **وللسهروردي:**[1]

لأنوار نور الله في القلب أنوارُ ... وللسرِّ في سرِّ المحبين أسرارُ

دار المعنى في بيت السهروردي حول كلمتين محوريتين، وهما من مفاهيم التَّصوُّف، 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.

فـ **" الاعتماد المسرف على المتكررات الصوتية لا بد أن يذهب بالكلام إلى متكررات دلاليَّة"**[2]. وهذا التكرار كان داعمًا للجانب الدلالي بقدر دعمه للموسيقا الداخلية. **وللسهروردي أيضًا**[3]:

خفض الجناحِ لكم وليس عليكمُ ... للصبِّ في خفض الجناحِ جناحُ

سمحوا بأنفسهم وما بخلوا بها ... لَّما دروا أنَّ السماحَ رباحُ

فتشبَّهوا إن لم تكونوا مثلهم ... إنَّ التشبُّه بالكرامِ 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**

---

١ - ديوان السهروردي، ص٩٣.

٢ - شفرات النص، صلاح فضل، ص٩١.

٣ - ديوان السهروردي، ص٦٠ وما بعدها.

أطراف الشعر بعضها إلى بعض ويعطي شكله نوعاً من الحركة، يدور الكلام على نفسه ويتكرر دون أن يعيد معناه"[1]، كما إنَّ هذا التباعد بين الكلمات المكررة خلق إيقاعًا داخليًّا طويلًا، لطيفًا ومشوِّقًا بآنٍ معًا.

وفي ختام الموسيقا الداخلية بوصفها ظاهرة جمالية في الشعر الصوفي خلص البحث إلى نتائج، من أبرزها:

١) 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.

٢) 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.

٣) 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.

٤) يعدُّ حسن التقسيم في الشعر الصوفي هندسةً جماليَّةً وموسيقية، ارتفع بالإمكانات الفنية والبنائية له، وقد تفنن شعراء التَّصوُّف في حسن تكوينه وتوزيعه، فصنع إيقاعاتٍ منتظمة تنسجم مع تدفق العاطفة والمعنى الصوفي.

٥) المقابلة 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

---

١ - عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبيَّة، ص٨٨، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩١.

العميقة للشعر الصوفي، كما أسهم في صياغة سمفونية موسيقية لطيفة، عنوانها: الحب والجمال.

٦) 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.

الفصل الثالث

ظواهر أسلوبيَّة وجماليَّة معاً

الرمز في الشعر الصوفي (الخمرة والمرأة)

توطئة:

وُلد الشعر الصوفي من رحم التجربة الصوفية، هذه التجربة التي عاشها الشاعر الصوفي خارج حدود عالمنا احتاج أن يعبِّر عنها، ولكنَّ 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**[1]. 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

١- القشيري، عبد الكريم بن هوازن، الرسالة القشيرية في علم التَّصوُّف، دار الكتاب العربي، بيروت، ص١٣٠.

فيها؛ فكانت هذه الرموز جسرًا آمنًا لإيصال تلك المشاعر الرفيعة التي لا تتشابه مع أي غرض شعريٍّ. وقد اختار الشعراء الرموز ذات المعاني اللغوية الواسعة لتفسح المجال لهم في بسط حديثهم عن تجاربهم، وأجمعوا على رمزين محوريين هما: الخمرة والغزل. وقد اختار شعراء التَّصوُّف هذين الرمزين لعدة دلالاتٍ من أهمها:

الدلالة الأولى:

رمزا الخمرة والمرأة 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**﴾ (محمد ١٥). فجعل 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"[1] فالغزل كان تقليدًا من تقاليد الشعر العربي، يفتتح بها الشعراء قصائدهم مهما كان غرض القصيدة، 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.

الرمز الصوفي في شعر التمهيد:

لَمَّا 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[2]:

كأسي وخمري والنديمُ ثلاثةٌ ... وأنا المشوقةُ في المحبة رابعَهْ

كأسُ المسرةِ والنعيم يديرها ... ساقي المُدام على المدى متتابعَهْ

فإذا نظرتُ فلا أُرى إلا لهُ ... وإذا حضرت فلا أُرى إلَّا معَهْ

---

١ - نصر، عاطف جودة، الرمز في الشعر الصوفي، ص٣٣٩

٢ - بدوي، عبد الرحمن، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، ص١٧٣، ١٧٤.

يـــا عـــاذلي إنِّي أحـــبُّ جمالـــه تـــالله مـــا أذني لعَـــذْلِكَ ســـامعَهْ

رمز الخمرة الصوفية في شعر رابعـة وُلـد بالغًـا، لم يـشهد أطـوار النـشوء والتكوين؛ استطاعت أن تجد لتلك النشوة الغريبة التي أصابت روحها في حضرة الأنوار معادلًا موضوعيًّا له القدرة على أن يترجم تلك الحال ترجمـةً دقيقـةً، لـذا شبَّهت رابعة نشوة الروح بحضور الأنوار القدسـية بنـشوة الخمـر، وقـد غُيـب عقلها عن عالم الواقع لما حلَّقت روحها في ملكوت رب العزة. وما يلفت النظـر في شعر رابعة أنَّها استطاعت أن تخطَّ تقاليد الخمرة الصوفية بـسلاسةٍ ورشـاقة؛ فالكأس هو القلب أو الروح (الوعاء الذي وسع التجليات كـما يتـسع الكـأس لشراب الخمر). والخمرة هي الواردات الإلهية والفيوضات النورانية التي تتنزل على القلب بجلسة الذكر والعبادة، والنديم هو المتفضِّل عـلى الـشاعرة بـالأنس والوصل (إنَّه معبودها جلَّ وعلا)، وفي الشطر الثاني تعترف بأنها رابع من أسهم في صنع لحظات الأنس والجمال هذه، وتوافقَ أن يكون اسمها مطابقًا لرتبتهـا في حال السكر الصوفي. وعرّفت عن نفسها بحبها الله سبحانه، ذاك الحـب القـوي الذي سكن قلبها وسيطر على أقوالها وجوارحها.

وقد استطاعت رابعة العدوية بهذا الرمز المستحدث في المذهب الصوفي أن تترجم مشاعرها في لحظات الأنس بالله، فالشعور الـصوفي **" لـيس بـالأمر الـذي يستحيل نقله بواسطة الرموز إلى غير الصوفية ممن لا يعانون تجاربهم ولا يحيون حيـاتهم ذلك أنَّ النفوس غير المتصوفة تحسُّ نغمة الرمز الصوفي وتهتزُّ لها أحيانًا مما يؤكد أنَّ نقل هذا الشعور إلى غير المتصوفة أمرٌ ممكن يـدل عـلى أنَّ للتـصوف بـذورًا كامنـة في قـرار النفس الإنسانية، وهي بذور قد تنمو بتـأثير عوامـل روحيـة مواتيـة، أو بفـضل مـزاج طبيعي ملائم، وقد تبقى على حالها من الكمون دونما نمو في النفوس غير المستعدة لتأثير تلك العوامل أو ذاك المزاج"**[1].

---

١ - التَّصوُّف الثورة الروحية في الإسلام ص٢٤٨، منقول من الرمز الصوفي، عاطف جودة نصر، ص٥٠٢.

الرمز الصوفي في شعر التأسيس:

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[1]:

لها في طرفها سحرٌ تميتُ بهِ وتحيي من تريدُ
وتسبي العالمين بمقلتيها كأنَّ العالمين لها عبيدُ
أُلاحظها فتعلمُ ما بقلبي وألحظها فتعلم ما أريدُ

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.

---

١ - ديوان الشبلي، تحقيق مصطفى الشيبي، ص٩٥.

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 بمشاعرها وتركت نيران الحب تستعر في روحها، يقول[1]:

باحَ مجنونُ عامرٍ بهواهُ ... وكتمتُ الهوى فمتُّ بوجدي

فإذا كان في القيامة نودي ... مَنْ 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:[2]

ولمَّا ادعيتُ الحبَّ قالت: كذبتني ... فما لي أرى الأعضاء منك كواسيا

فما الحبُّ حتى يلصق الجلد بالحشا ... وتذبلَ حتَّى لا تُجيب المناديا

وتنحلَ حتَّى لا يُبَقِّي لك الهوى ... سوى مُقلةٍ تبكي بها أو 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**"[3] وهنا نستنتج أنَّ الغزل الصوفي في طور التمهيد لم يكن له وجود، وفي

---

١ - ديوان الشبلي، مصطفي الشيبي، ص١٤٢.

٢ - اللمع، ص٣٢١.

٣ - الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص١٣٦.

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 وأثرها 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 بواكيرهُ من القرن الثاني الهجري، ومما يظاهر هذا الزعم دوران المصطلحات الخاصَّة بأحوال السكر والصحو بين متصوفة هذا القرن"**[1] كقول الشبلي:[2]

إنَّ المحبَّـةَ للـرحمنِ تُـسكرُنِي 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 السابقة في ذهن الصوفي، وتكتسب مدلولات جديدة تقصر الرموز اللغوية عن التعبير عن هذا التغير الهائل الذي طرأ على العالم"**[3].

---

١ - الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص٣٤٠.

٢ - ديوان الشبلي، ص١٢٩

٣ - العوادي، عدنان، الشعر الصوفي، ص٣١.

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 وما هم 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[١]:

فـسُكرُ الوجـدِ في معنَـاهُ صَـحوٌ وصحوُ الوجدِ سُـكرٌ في الوصـالِ

يفصِّل أبو عثمان القول في سكر الوجد الـذي يرافـق التجليـات الإلهيـة، 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[٢].**

---

١ - الطوسي، اللمع، ص٣٨٢.

٢ - 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[1]:

عجبتُ لمن يقول ذكرت ربِّي فهل أنسى فأذكر ما نسيتُ

شربت الحبَّ كأسًا بعد كأسٍ فما نفدَ الشراب وما رويت

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[2]:

فما ملَّ ساقيها وما ملَّ شاربٌ عقارَ لحاظٍ كأسه يسكرُ 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**

١- الرسالة القشيرية، ص٣٩.

٢- السلمي، طبقات الصوفية، ص ٥٠٠.

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"[1].

وفي دمج الشاعر بين الخمرة الحقيقة وخمرة العيون نلحظ تأثره بخمريات أبي نُوَاس، في أكثر من موضعٍ في ديوانه، كقوله[2]:

فلي سُكران منه سُكرُ طرفٍ وسُكرٌ من رحيقٍ خُسروانِي

وقوله[3]:

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 التَّصوُّف، وشرح خصائصه وتفاصيله. نذكر منها[4]:

سكران سكرُ هوىً وسكرُ مدامةٍ فمتى يفيق فتىً به سكران

الرمز الصوفي في شعر الحلاج

كان الرمز الصوفي في شعر الحلَّاج عبارة عن إشارات سريعة؛ فالحلَّاج في بناء شعره اعتمد على تجريد الحقائق، وبناء أسس لفلسفة صوفية انطلاقًا من

---

١ - نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ص٣٤٢

٢ - ديوان أبي نُوَاس برواية الصولي، تحقيق: د. بهجت عبد الغفور الحديثي، ط١، ٢٠١٠، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي.ص٥٤٧.

٣- ديوان أبي نُوَاس، ص١٧١.

٤ - الرسالة القشيرية، ص٣٨.

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 الحلَّاج 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.

ونبدأ من قوله[1]:

وطارَ قلبي بريشِ شوقٍ مركَّبٍ في جناحِ عزمِي
إلى الذي - إن سُئلتُ عنه - رمزتُ رمزًا ولم أُسمِّ

يجب الإشارة هنا إلى أنَّ الرمز كان قضيةً حيويَّةً وجدليَّةً في صراع المتصوفة مع المجتمع، وقد واجه شعراء التَّصوُّف 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 الحلَّاج، 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 الحلَّاج 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:**

أسميك لبنى في نسيبي تارةً وآونةً سعدى وآونةً ليلى

---

١ - ديوان الحلَّاج، ص١١٢.

حذارًا من الواشين أن يفطنوا لنـا وإلا فمن لبنى فدتك ومن ليلى"[1]

وفي الخمرة الصوفية، يقول الحلَّاج[2]:

سكرتُ من المعنى الذي هو طيبُ ولكـن سـكري بالمحبـة أعجـبُ
ومـا كُـلُّ سـكرانٍ يُجـدُّ بواجـبٍ ففـي الحـبِّ سـكرانٌ ولا يتـأدَّبُ
تقوم السُّكارى عن ثمانـين جلـدةً صحاةً وسـكرانُ المحبـةِ يـصلبُ

لا يأبه الحلَّاج لوصف الخمرة الصوفية، وينصبُ جلَّ اهتمامه على الأثر الذي تتركه خمرة الحب الإلهي في روحه. لقد سكر الحلَّاج بحب الله، وأصبحَ قلبه نـشوانًا فرِحًا بمقام القرب. ولمَّا ازداد الجـدل بـين المتـصوفة والنـاس حـول قـضية الرمـز الصوفي، أقام الحلَّاج مقارنةً صريحة بين السُّكر الـصريح مـن أثـر الخمـرة الحقيقـة والسُّكر بحب الله سبحانه، فسكران الشرب قد يتوب ويتورَّع عن العودة لمثـل هـذا الفعل، أمَّا من شرب من خمرة العشق المقدس فسيبقى ظمآنًا إليها أبدًا، ولـن يردعـه عنها القتل أو الصلب. وهذه المقارنة التي أقامها الحلَّاج بين السكر الحقيق وعقوبتـه والسكر الصوفي وعقوبته يمكن أن يُفسَّر بقول د. عاطف نصر: **" لمَّا كانت الخمـر في شعر الصوفية مجرَّد تلويحٍ إلى معـانٍ خاصـة تـدور عـلى المحبـة الإلهيـة والعرفـان الـصوفي ووصف أحوال الوجد الروحي فإنَّها لا تعدو أن تكون رمزًا فيه ما في الرمـوز الـشعرية مـن انقسامٍ متَّحدٍ وانشقاقٍ يضايفُ بين الحسي والمعنوي ويجمع بين العيني والمجرَّد ويؤلف بـين الكيف الحسي للصور والتركيب الميتافيزيقي"**[3]. واسـتطاع الـشاعر ببراعـة أسـلوبه أن يقارن بين الرمز الصوفي ومعادله الحقيقي. وقد أورد الحلَّاج ذكر الخمر خارج إطار الوصف المتعارف عليه للخمرة الصوفية، كما في قوله[4]:

---

١ - الخطيب، علي، اتجاهات الأدب الصوفي، ص٢١.
٢ - ديوان الحلَّاج، ص١٣٦.
٣- عاطف نصر، الرمز الصوفي، ص٣٧٨.
٤ - ديوان الحلَّاج، ص١٠٧.

مُزجـــتْ روحُـــكَ في روحِـــي كـما تُمـزجُ الخمـرةُ بالمـاءِ الـزلالِ

لَمَّا انصهرت روح الحلَّاج على العتبات المقدَّسة، وعايشت ألوان الجمال الإلهي، أحسَّ الحلَّاج 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 الحلَّاج 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 الحلَّاج ومضاتٍ من الرمز الصوفي في شعره، كقوله[1]: **(من الوافر)**

وســكرٌ ثــم صــحوٌ ثــم شــوقٌ وقــربٌ ثــمَّ وصــلٌ ثــمَّ أنــسُ

هذا البيت ينتمي لقصيدةٍ **" تعرض لأحوال الصوفية ومواجيدهم وغاياتهم على أساس ثلاثي، يبين تنقل الصوفي بين الحالات النفسية المتضادة ليستقر بنتيجة تلبسه بالحال الثالثة"**[2] وعدَّ الحلَّاج 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 الحلَّاج هذا المعنى في خمرة الوصل بقوله[3]:

إذا بلـغ الـصبُّ الكـمالَ مـن الفتـى ويذهل عن وصلِ الحبيبِ من السكرِ

فيشهدُ صدقًا حيثُ يشهدهُ الهوى بأنَّ صـلاةَ العاشـقينَ مـن الكفـرِ

---

١ - ديوان الحلَّاج، ص٩٦.

٢ - تعليق د. كامل مصطفى الشيبي على الأبيات، ديوان الحلَّاج ، ص٩٦.

٣- ديوان الحلَّاج، ص٨٧.

في هذين البيتين يؤكد الحلَّاج أنَّ السكر بخمر الحب حالٌ مرموقٌ من أحوال الصوفية، وهذا الحال يؤهلهم لمقام المشاهدة والمكاشفة، فالسكر في شعر الحلَّاج تعدَّى أن يكون رمزًا، فقد غدا من مسلَّمات الصوفي في طريق روحه إلى العتبات المقدسة. ولم يكن في شعر الحلَّاج حضورٌ للرمز الأنثوي؛ لأنَّ الحلَّاج اعتمد على تجريد المعاني وتقديمها للمتلقي على هيأتها الذهنية. وعدم حضور الرمز الأنثوي في شعر الحلَّاج يؤكد للمتلقي أنَّ شعر الحلَّاج قام على بنيانٍ استثنائيٍّ في تكوينه، فكانت العاطفة المتوهجة بمفردات الوجد والشوق هي العصا السحرية في تكوين المدرسة الصوفية في شعر الحلَّاج، التي قرَّبت المعنى، ونفذت بقوةٍ في ذات المتلقي.

الرمز الصوفي في شعر ابن الفارض وابن سوار:

وعلى عكس طريقة الحلَّاج 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.

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 كنماذج عن الرمز في الشعر الصوفي.

والبداية مع سلطان العاشقين: عمر بن الفارض في قصيدته الميمية التي يقول فيها: [1]

شربنا على ذكر الحبيبِ مُدامَةً ... سكرْنا بها من قبلِ أن تُخلقَ الكرمُ
ولولا شذاها ما اهتديت لحانِها ... ولولا سناها ما تصوَّرها الوهمُ
ولم يبقِ منها الدهرُ غيرَ حُشاشةٍ ... كأنَّ خفاها في صدور النهى كتمُ
فإن ذُكرتْ في الحيِّ أصبحَ أهلُه ... نشاوى ولا عارٌ عليهم ولا إثمُ
ولو نظرَ الندمانُ ختمَ إنائِها ... لأسكرهم من دونها ذلك الختمُ
ولو نضحُوا منها ثرى قبرِ ميِّتٍ ... لعادتْ إليه الروحُ وانتعشَ الجسمُ
فخمرٌ ولا كرمٌ وآدم لي أبٌ ... وكرمٌ ولا خمرٌ ولي أمُّها أمُّ
وقالوا شربتَ الإثمَ كلَّا وإنَّما ... شربتُ التي في تركها عندي الإثمُ
هنيئًا لأهل الديرِ كم سكرُوا بها ... وما شَربوا منها ولكنَّهم همُّوا
فلا عيشَ في الدنيا لمن عاش صاحيًا ... ومن لم يمتْ سُكرًا بها فاته الحزمُ
على نفسه فليبكِ من ضاع عمره ... وليسَ له فيها نصيبٌ ولا سهمُ

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 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**

---

١ - ديوان ابن الفارض، ج ٢، ص٢٤٥ وما بعدها.

التي بواسطتها ظهرت الأشياء وتجلت الحقائق وأشرقت الأكوان وهي الخمر الأزلية التي شربتها الأرواح المجردة فانتشت وأخذها السكر واستخفها الطرب قبل أن يخلق العالم"[1] 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 جاهرَ ابنُ 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 صفا 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**

---

١ - نصر، عاطف جودة، الرمز الصوفي، ص٣٦٦.

عباراتهم الخمرة بأسمائها وأوصافها يريدون بها ما أدار الله على ألبابهم من المعرفة أو من الشوق"[1]. قد أكثر ابن الفارض من قصائد الخمرة الصوفية الكاملة، ومن أبيات الخمرة الإلهية ضمن الأغراض المتنوعة، ونعرضُ بعضها كنموذجٍ عن أبيات الخمرة في الأغراض الشعرية المختلفة، يقول ابن الفارض[2]:

سكرتُ بخمرِ الحبِّ في حانِ حيها ... وفي خمرِهِ للعاشقينَ منافعُ
تواضعتُ ذلًّا وانخفاضًا لعزِّها ... فشَّرفَ قدري في هواها التواضعُ
فإن صرت مخفوض الجناب فحبها ... 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: غابَ في أسرار معانيه وسكرَ بسماعه إشارات مبانيه"**[3].

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:[4] **(من الخفيف)**

راحتي ما حييتُ في شرب راحِ ... فاسقنيها خمرًا برغم اللواحي
وأدرها عذراءَ بنتَ حَبيسٍ[5] ... جُليت من خِبائها في وشاحِ
تبدِّل الهمَّ في الفؤاد سرورًا ... وتزيلُ الأحزانَ بالأفراحِ

---

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.

هي روحٌ والروحُ في الكونِ جسمٌ وبقـــاءُ الأجـــسامِ بـــالأرواحِ

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 من تجليات. وقد غلب على ابن سوار التأثُّر بأبي نُوَاس، وظهر ذلك التأثر في البيتين الأول والثالث في المعنى الذي استقاه من قصيدة أبي نُوَاس التي يقول فيها[1]:

دعْ عنكَ لومِي فـإنَّ اللـومَ إغـراءُ وداوِني بـالتي كانـت هـي الـداءُ

صفراءُ لا تنزلُ الأحزانُ سـاحَتَها لـو مـسَّها حجـرٌ مـسَّته سراءُ

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 ابـن سـوار أجـاد في صـنع الصورة الفنية البديعة للخمرة الصوفية، كما في قوله[2]: **(من الوافر)**

ودامَ بفـرطِ حبِّـك سـكرُ عقـلي كـأنَّ دمِـي بأعـضائي مُـدامُ

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.

وصنع ابن سوار من الخمرة الصوفية مقدمةً، استهلَّ بها في بعض قصائد الحب الإلهي الصريح أو الغزل الصوفي، كقوله[3]: **(من الكامل)**

---

١ - ديوان أبي نُوَاس، ص٥٣

٢ - ديوان ابن سوار الدمشقي، ص٢٨٠

٣- ديوان ابن سوار، ص٥٢٢

سَكِرَتْ بخمرِ هواكُمُ الأرواحُ فتنوَّرت بشعاعها الأشباحُ
يا مَنْ لهم أرواحُ أربابِ الهوى وهم لأربابِ المعارفِ راحُ
يشتاقُكم من أنتمُ معنىً لهُ وكذا المعاني نحوكم ترتاحُ
وصباحُ مَن يهوى سواكُم مظلمٌ وظلامُ من تيمتموه صباحُ
والكونُ أصدقُ مُغرمٍ بهواكمُ وله غدوٌّ نحوكُم ورواحُ
والورقُ تشدو في الغصون بمدحكم يا مَن بهم تتشرَّف المُداحُ

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 [1]: (من الخفيف)

زارنا البدرُ في ظلامِ الدياجي وقضيبُ الأراكِ في الأوراقِ
وسقانا من خمرِ عينيهِ كأسًا قتلتْنا سُكرًا بحبِّ السَّاقي
فرعى الله زائرًا هتك الليـ ـلَ 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 [2]: "السكر دهشٌ يلحق سرَّ 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

١ - ديوان ابن سوار، ص٢٣٨.
٢ - نقلًا عن: نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري، ص٣٤٤.

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):[1]

أكوكبٌ ما أرى أم بارقٌ ساري ... أم نارُ ليلى بذات الشيح والغارِ
يا سعدَ دمعي بفيضِ الدمع منهمرٌ ... كيما يراهُ فهل آنست من نارِ
ما كلُّ برقٍ سرى من نحو كاظمةٍ ... كلَّا ولا كلُّ نارٍ نارُ سمَّارِ
ومُدلجين سُقوا كأس السُرى فغدوا ... كأنَّما اصطبحوا من حان خمَّارِ
براهُمُ الشوق والسوق المحثِّ فهم ... وما يسيرهم أنضاء أسفارِ
من كلِّ أبلجَ مثلِ المشرفيِّ على ... مثل الرُّدينيّ من لينٍ وإضمارِ
غنَّى بذكرك حاديهم فهيَّجني ... من بين أنضائهم شوقي وتذكاري
أجللت حبّكِ عني أن يهيم به ... ومثلُ حبِّكم عارٍ عن العارِ
فصرتُ أذكرُ دار الحيِّ من إضمٍ ... وبانة الجزع كتمانًا لأسراري
وذكر ليلى وجيران العقيق ونيـ ... ـران العريض عليكم بعض إسراري
أكنِّي بكاظمةٍ عن داركم وكذا ... أقول ليلى وأنتم عقد إضماري

في هذه القصيدة يؤكد ابن سوار أنَّ لغة الحب تتشابه، وقد استعان المتصوفة بلغة الحب العذري والصريح، ولكن اختلف المقصود، وهنا نذكر المثل

---

١ - ديوان ابن سوار، ص٥٦٨.

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"[1].

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)[2]

فؤادي فيك قد عشقَ الغراما ... وجسمي صار يلتذُّ السقاما
وأنتَ الكلُّ يا أملي فمالي ... سواكَ ولم أخفْ فيك الملاما
ومنكَ تعلَّم الغصنُ التثنِّي ... ولحظُكَ علَّمَ السكرَ المُداما
ونورك أكسبَ الأقمار نورًا ... وغطَّى الصبحَ أن يجلو الظلاما
يراك الطرفُ في الأشياء جمعًا ... ويسمعُ مَسمَعي منك الكلاما
ولولا أنتَ لم يوجدْ جمالٌ ... فماتَ العاشقون به هياما
إذا أحرمتُ كان إليكَ حجِّي ... وإن صليتُ أصبحتُ 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

١- الرمز في الشعر الصوفي، عاطف جودة نصر، ص١٦٣،١٦٢

٢- ديوان ابن سوار، ص٤١٠

مشكاة النور التي ينطلق منها الضياء يمنةً ويسرةً، واستنادًا إلى هـذا المعنـى بـدأ الشاعر بسرد بعض المشاهد الجمالية الكونية الراسخة في الفطرة الإنسانية، والتي لا تختلف على جمالها الأذواق، ولا تحتـاج في إثبـات حـسنها إلى تعـددٍ 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.

وقد تفاعل المتصوفة مع الجمال، وجعلـوا منـه نمطًـا مـن أنـماط القـرب، فالأنس بالجميل وحب الجمال طريقٌ ارتاده شعراء التَّصوُّف، ولعله أقصر الطرق إلى المعرفة الإلهية، وكأن لسان حالهم يقول: من شـأن القلـب أن يعـشق الجـمال ويفتن به، ولكن يكون أكثر افتتانًا وشغفًا بخالق هذا الجمال ومصوِّره، كقول ابن الفارض[1]:

فيا أيها النفس التـي قـد تحجَبـت ... بـذاتي وفيهـا بـدر هـالي طـالعُ
لـئن كنـتِ لـيلى إن قلبـي عـامرٌ ... بحبـكِ مجنـونٌ بوصـلكِ طـامعُ
فيا قلـبُ شـاهدْ حـسنَها وجمالَهـا ... ففيهـا لأسرارِ الجـمالِ ودائـعُ
فإحياءُ أهل الحبِّ موتُ نفوسـهم ... وقوتُ قلوبُ العاشـقين مـصارعُ
وكـم بـين حـذَّاق الجـدالِ تنـازعٌ ... ومـا بـين عـشَّاق الجـمالِ تنـازعُ

لَّما كان الجمال الأنثوي مع ما يفعله بقلب العاشق المثل الأعلى للجمال قديمًا وحديثًا، لجأ ابن الفارض إلى هذا الركن ليمزج إحساسه بالجمال الإلهـي بالحـب 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 أظهـر المعنـى الـصوفي في

---

١ - ديوان ابن الفارض، ج٢، ص٣٥٢

لبوسٍ من مفردات الغزل، ولكنَّ هذا المعنى لم يلتبس على المتلقي كما في بعض قصائده والكثير من أشعار ابن سوار وابن عربي في الغزل الصوفي.

ولابن الفارض سهمٌ نافذٌ في الغزل الصريح، كقوله[1]:

صدَّ حمى قلبي لماكَ لِماذا ... وهواكَ قلبي صارَ منه جذاذا

إن كان في تلفي رضاكَ صبابةً ... ولكَ البقاءُ وجدتُ فيه لذاذا

يا راميًا يرمي بسهمِ لحاظه ... عن قوس حاجبه الحشا إنفاذا

يا ما أُميلحَهُ رشا فيه حلا ... تبديلُه حالي الحِلِيّ بذاذا

خصرُ اللُّمى عذبُ المقبَّل بكرةً ... قبلَ السواكِ المسكُ سادَ وشاذا

اتجه شعراء التَّصوُّف إلى وصف المرأة والتغزل بجمالها، ووصف آلام الحب، ووجع الصد، والشوق 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"**[2].

وفي دراسة الشعر الصوفي ضمن إطاره الروحي الوجداني يمكن القول: إنَّ في طريق السالكين إلى الله أسرارٌ 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

---

١ - ديوان ابن الفارض، ج١، ص١٦٤.

٢ - الرمز في الشعر الصوفي، عاطف جودة نصر، ص١٦٥.

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"**[1]. 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.

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[2]:

يا فاضحَ الريمِ بسحرِ الجفون	**ومخجلًا بالقدِّ هيف الغصونْ**
ومَنْ به يحلو مريرُ الجفا	**ويستلذُّ الصَّبُّ ريب المنون**
يا قمرَ السعدِ الذي لم يزل	**يبدو لنا من شعره في دجون**
لا يطمعُ العاذلُ في سلوتي	**فإنَّ سلواني مالا يكون**
كن كيف ما شئت فإني امرؤٌ	**تلاف نفسي في هواه يهون**[3]
يا موسرًا يمطلني حسنه	**ولي عليه من قديم ديون**

---

١ - شرح ديوان ابن الفارض، ص١٦٤.

٢ - الديوان، ص٤٦٥.

٣- هذا مقصد من مقاصد الصوفية وهو الفناء : **"الفناء الصوفي ليس فناء جسدٍ في جسد ولا روح 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 التَّصوُّف، الكلاباذي، ص٥.

يستهلُّ ابنُ سوار وصفه الجمال الأنثوي بالصور البلاغية المقلوبة؛ التي تفيد المبالغة في وصف الجمال لتبلغَ حدَّ الإغراق، وكان **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 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 يعايشه 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 شعره معتمدًا على أسلوب المبالغة في وصف الجمال ليصبح سمةً في ديوانه، ونقرأ هذا المعنى أيضًا في قوله:[1]

أخجلتَ بدرَ التمِّ يا سيدي ... فولِّه وجهك كي يستريح

وكيف لا تخجله طلعةٌ ... أحسنُ منه إذ يصحُّ الصحيح

---

١ - الديوان، ص٥٦٨.

أليسَ نـوُر البـدرِ يَخفـى ضـحىً وأنـــتَ في كـــلِّ زمـــانٍ ملـــيح

يعتمد ابن سوار في بناء لغة الجمال على ركائز متينة، وذلك 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 مـن لغـة الغـزل 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 والأوصـاف، وبناءً على ذلك يمكن القول: إنَّ لغة الجمال في شعر ابن سوار تعتمد على المبالغـة والإغراق في الوصف. ولكن هذه المبالغة لا تأتي من باب العاطفة؛ بل يبرهن لها بدلائل منطقية وحجج علمية، تؤكد صدق هذه اللغة في وصف جمال المحبوب، فالبدر على الرغم من جمال ضيائه الذي يبدِّد سواد الليل، إلَّا أنه يختفي مـع أول طلوعٍ للشمس وينتهي طور جماله. لكن محبوب الشاعر جماله لا يرتبط بزمانٍ ولا مكانٍ، لا ينقصه طلعة البدر ولا يحرجه روعة الشروق.

وفي ديوان ابن سوار الدمشقي يغرق القارئ في بحرٍ عـذبٍ مـن المـشاعر الرقيقة، فتسافر روحُهُ بكلمات ابن سوار إلى عالمٍ ورديٍّ يفيض بالحب والجـمال، يقول في ديوانه: (من الكامل)[1]

١) هيـفُ القـدودِ وفـترةُ الأجفـانِ حكـــما بـــذلِّي في الهـــوى وهـــواني

٢) فكـــأنَّ قلبـــي لم يكـــنْ إلَّا لمـــا يلقـــاه مـــن وجـــدٍ ومـــن أشـــجانِ

٣) قـــلْ للعـــواذل أنـــتمُ في غـــفلةٍ عـــمَّا يُجِـــنُّ مـــن الغـــرامِ جَنـــاني

---

١ - الديوان، ص ٥٢١.

٤) أنـا في الهـوى متـنعِّمٌ بعذابـه ... بـادي الـسرور بموجـبِ الأحـزانِ

٥) راضٍ بـما يـرضي الحبيـبُ مقابـلٌ ... أحكامَـه بالـذلِّ والإذعـانِ

٦) والجـورُ عـدلٌ والقطيعـة وصـلةٌ ... والعنـفُ لطـفٌ والبعـادُ تـداني

٧) لي مجلـسٌ للأنـس فيـه صـبابتي ... راحـي وذكـر معـذِّبي ريحـاني

٨) لا علـمَ لي بـسواه إلَّا فَلتـةً ... في الحـين مثـل تعقُّـل الـسكرانِ

٩) شُغلي به ينفي السوى عـن خـاطري ... فـأُرى وذهنـي لا يُحـسُّ بثـاني

١٠) وبمهجتي القمر الذي هو واصلٌ ... أبـدًا بوصـلي هـاجرٌ هجـراني

١١) يخفى فيجلوه الوجـود لنـاظري ... في كـل مـشهودٍ مـن الأكـوانِ

١٢) في الشمس والبدر المنير وناظر الظْ ... ظَبـيِ الغريـر ومـائس الأغـصانِ

١٣) وأرى جمال الكائنـات مظـاهرًا ... تجلـو بـديع جمالـه لِعِيـاني

١٤) وأروحُ سـكرانًا بـه مهـما بـدا ... للعـين غـصنُ قوامـه النـشوانِ

١٥) ويظـلُّ ذهنـي حـائرًا متفكّـرًا ... في حـلِّ خـطِّ عِـذاره الريحـاني

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 بخاطره: 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 بشكلٍ مبالغٍ فيه يخرج القارئ أحيانًا من دائرة الجمال ليدخله في مجال الملل الذي يخلقه كثرة التكرار.

ولا عجب في استفاضة الباحثة في تحليل قصائد كثيرة ومتنوعة كنماذج عن حضور الرمز الصوفي في شعر ابن الفارض وابن سوار ؛ فقد اهتما بالرمز وأبدعا في تكوينه، وعبرا به عن الوجد الإلهي، وانعكاس جمال الخالق جل وعلا على المخلوقات.

الرمز الصوفي في شعر ابن عربي والسهروردي

كان اهتمام الشاعرَين بالرمز الصوفي اهتماماً لافتًا، إذ 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[1]: **(من الكامل)**

---

١ - ديوان السهروردي، ص٦١.

أبـــدًا تحـــنُّ إلـــيكمُ الأرواحُ ووصـــالُكم ريحانهـــا والـــراحُ
وتمتَّعـوا فالوقـتُ طـابَ لقـربِكُم راقَ الـشرابُ ورفَّـتِ الأقـداحُ
قـمْ يـا نـديمُ إلى المـدامِ فهاتهـا في كأســها قــد دارتِ الأقــداحُ
مِــن كــرم أكــرام بــدنٍّ ديانــةٍ لا خمــرة قــد داسَــها الفــلاحُ
هي خمرةُ الحـبِّ القـديمِ ومنتهـى غـرضُ النـديم فـنعمَ ذاكَ الـراحُ

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.

وشعر السهروردي قليلٌ، ولكنَّ للخمرة الصوفية مكانٌ لائق في قليله، يقول فيها[1]: **(من الطويل)**

لأنـوارِ نـورِ اللهِ في القلـبِ أنـوارُ وللـــسرِّ في سرِّ المحبِّـــين أسرارُ

---

١ - ديوان السهروردي، ص٩٤.

لَّما حضرنا للشَّرابِ بمجلسٍ وخفَّ من عالمِ 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[1]: (مجزوء الرمل)

يا مليحًا قد تجلَّى فيه أهل الحيِّ هاموا
سيَّما لما تحلَّى وحلا فيهِ الغرامُ
قلت لَّما راح يجلى وانجلا عنِّي الظلامُ
هكذا العيشُ وإلَّا فعلى العيشِ السلامُ
حبَّذا لما سقاني صفو كأس الحبِّ صرفا
وحباني بالتداني وانثنى جيدًا وعطفا
يا خليَّ البالِ هلَّا تدخلِ الحانَ وتعشق

١ - ديوان السهروردي، ص٨٢.

إنَّ ليـــلَ الـــصدِّ ولَّـــى وصـــباحُ الوصـــلِ أشرق
ومقـــام الحـــبِّ حـــلَّا لا يـــضاهيه مقـــامُ
هكـــذا العـــيش وإلَّا فعـــلى العـــيش الـــسلامُ

وله أيضًا الموشح الشهير، الذي أصبح من تراث حلب، مدينة السهروردي الذي عاش ومات فيها، يقول[1]: (من المجتث)

عـــلى العقيـــقِ اجتمعنـــا نحـــنُ وســـودَ العيـــونِ
أظـــنُّ مجنـــون لـــيلى مـــا جـــنَّ بعـــضَ جنـــوني

إن مـــتُّ وجـــدًا علـــيهم بـــأدمعي غـــسِّلوني
نوحـــوا عـــليَّ وقولـــوا هـــذا قتيـــل العيـــونِ

أيـــا عُيـــوني عَيـــوني ويـــا جُفـــوني جَفَـــوني[2]
فيـــا فـــؤادي تـــصبَّر عـــلى الـــذي فـــارقوني

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، " **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**

---

١ - ديوان السهروردي، ص٨٣.

٢ - عَيوني: أتعبوني، جَفوني: ابتعدوا عني وهجروني.

اللقـاء"[1] وقد لجأ السهروردي في غزلياته إلى أسطورة الغزل العـذري في الـشعر العربي: قيس بن الملوح، فاستعان برمزه ليبني قصيدة الحب الإلهي، المعـبَّر عنهـا بلغة الحب الأنثوي النقي.

وقد كُتِب لهذه الغزليات أن تحيا على ألـسنة العـشاق والمنـشدين، الـذين وجدوا فيها ترجمانًا أمينًا لمشاعر الحب الكامنة في أعماق النفس الإنـسانية، وقـد خلدت هذه الألحان في طرق حلب، وصدحت فيهـا حنـاجر المنـشدين، وبقـي صداها حيّاً في سمع كل عاشقٍ يرعي سمعه لكلماتٍ صادقة الإحساس، بـسيطة التركيب، عميقة المعنى، غزيـرة الأسرار. وقـد أدرجـت منظمـة اليونيـسكو في الخامس عشر من شهر كانون الأول لسنة إحدى وعشرين وألفين القدود الحلبية والتي ضمت موشحات السهروردي على لائحة التراث الإنساني، بوصفها مـن التراث الثقافي اللامادي.

أمَّا ابن عربي فله مع الرمز حكايةٌ عجيبة، إذ بنى ديوانًا كاملًا عـلى الرمـز الغـزلي، سـمَّاه ترجمـان الأشـواق، وقـد كانـت ملهمتـه في تأليفـه بنـت الـشيخ الأصفهاني لما التقاه في مكة المكرمة سنة ٥٩٨هـ، وكان اسـمها "نظـام" عـذراء هيفاء تقيد النظر، وكانت تلقب بـ(عين الشمس والبها) لجمالها. ولقد قلَّدها ابن عربي أحسن القلائد وعبارات الغزل اللائق، وقـال في شرح ترجمـان الأشـواق: **"فكلُّ اسمٍ أذكره في هذا الجزء فعنها أكنِّي وكلُّ دارٍ أندبها فدارها أعنـي، ولم أزل فـيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء على الواردات الإلهية والتنزلات الروحانيـة والمناسـبات العلوية، جريًا على طريقتنا المثلى، فإنَّ الآخـرة لنـا خـيرٌ مـن الأولى، ولعلمهـا رضي الله عنها، بما إليه أشير: ﴿ ولا ينبِّئُك مثلُ خبير﴾(فاطر ١٤)"**[2] وقـد افتـتح الـشيخ محيي الدين بن عربي ديوانه ترجمان الأشواق بهذا المعنـى ، والـذي عـدَّه بعـض

١- الرمز في الشعر الصوفي، عاطف جودة نصر، ص١٦٥.

٢- شرح ترجمان الأشواق، ص٢٤.

النقاد **(من القدماء والمحدثين)** ديوانًا غزليًّا امتاز بالرقة وصدق التجربة الإنسانية**!** فشرح الشيخ الديوانَ[1]، لتوضيح ما التبس على رواد الشعر من معانٍ مستورةٍ تحمل ألطف الأسرار الربانية خلف المعاني الغزلية الصريحة**.** يقول الشيخ مُحيي الدين بن عربي:[2]

كلَّ ما أذكره من طللٍ ... أو ربوعٍ أو مغانٍ كلَّ ما
وكذا إن قلتُ: ها، أو قلتُ: يا ... وألا، وإن جاء فيه، أو أما
وكذا إن قلتُ: هيْ، أو قلتُ: هوْ ... أو هُمو، أو هنَّ جميعًا، أو هُما
وكذا إن قلتُ: قد أنجدَ لي ... قَدَرٌ في شِعرنا أو أتهما[3]
وكذا السحبُ إذا قلتُ: بكت ... وكذا، الزهرُ إذا ما ابتسما
أو أُنادي بحُداةٍ يمَّموا ... بانة الحاجر، أو وُرقِ الحمى
أو بدورٍ في خدورٍ أفلَت ... أو شموسٍ أو بنات نجما
أو بروقٍ أو رعودٍ أو صَبا ... أو رياحٍ أو جنوبٍ أو شما[4]
أو طريقٍ أو عقيقٍ أو نقا ... أو جبالٍ أو تلالٍ أو رما[5]
أو خليلٍ أو رحيلٍ أو ربا ... أو رياضٍ أو غياضٍ أو حمى
أو نساءٍ كاعباتٍ نهدٍ ... طالعاتٍ كشموسٍ أو دمى
كلَّ ما أذكره ممَّا جرى ... ذكره أو مثله إن تفهما

---

١ - شرح الديوان اسمه: فتح الذخائر والأعلاق شرح ترجمان الأشواق. وقد تمت طباعته مفتتحًا به الديوان.

٢ - ترجمان الأشواق، ص٢٥، ص٢٦.

٣ - أنجد: أتى نجد، أتهم: أتى تهامة.

٤ - شما: شمال.

٥ - رما: رمال.

منـــه أسرارٌ وأنـــوارٌ جَلَـــت ... أو علـت جـاء بهـا ربُّ السما
لفـــؤادي أو فـــؤاد مَـــن لـــه ... مثـل مـالي مـن شروط العلـما
صـــفةٌ قدســـيَّةٌ علويَّـــةٌ ... اعلـــم أنَّ لـــصدقي قَـــدَما
فـاصرفِ الخاطـرَ عـن ظاهرهـا ... واطلـب البـاطنَ حتَّـى تعلـما

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.

يعمل التَّصوُّف 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[1]:

مـرضي مِـن مريـضةِ الأجفـانِ ... علـلاني بـذكرها علِّـلاني
هفتِ الـوُرق بالريـاضِ وناحـت ... شـجو هـذا الحـمام ممـا شـجاني
بـأبي طفلـةٌ لعـوبٌ تهـادى ... مـن بنـاتِ الخـدورِ بـين الغـواني
طلعت في العيـان شمسًا، فلـمَّا ... أفلـت أشرقـت بـأفق جنـانِي
يـا خليـليَّ عرِّجَـا بعنـاني ... لأرى رسـمَ دارهـا بعيـاني
الهـوى راشـقي بغـير سـهامٍ ... الهـوى قاتـلي بغـير سـنانِ

---

١ - ترجمان الأشواق، ص١٠٠.

طـالَ شـوقي لطفلـةٍ ذات نثـرٍ و"نظـامٍ" ومنـبرٍ وبيـانِ
من بنـات الملـوك مـن دار فـرسٍ مـن أجـلِّ الـبلادِ، مـن أصـبهانِ

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 لقوم يتفكرون**﴾ (الروم ٢١). وقد فسر د. عاطف جودة نصر سرَّ تعلق شعراء التَّصوُّف 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**"[١] 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 الجناسُ خيطًا وهميًا في المقاربة بين الرمز والمعنى المقصود. وقد ضمَّن في ختام هذه القصيدة أبياتًا لعمر بن أبي ربيعة، وحملها 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[٢]، وهذا الرمز مرفوض عُرفًا وذوقًا. ومن غزله أيضًا[٣]:

---

١ - نصر، عاطف جودة، الرمز الصوفي، ص١٨٦.
٢ - ترجمان الأشواق، ص٢٠٧.
٣ - ترجمان الأشواق، ص٣٠.

ما رحلوا يوم بانوا البُـزَّل العيـسا	إلا وقـد حملـوا فيهـا الطواويـسا
مـن كـلِّ فاتكـةِ الألحـاظِ مالكـةٍ	تخالُهـا فـوقَ عـرشِ الـدُّرِّ بلقيـسا
إذا تمشَّت على صرح الزجاج ترى	شمسًا على فلكٍ في حجر إدريـسا
تحيي إذا قتلـت بـاللحظِ منطقهـا	كأنهـا عنـدما تحيـي بـه عيـسى
توراتهـا لـوح سـاقيها سَـنًا، وأنـا	أتلـو وأدرس كأنَّـني موسـى
أسـقفةٌ مـن بنـاتِ الـروم عاطلـةٌ	ترى عليهـا مـن الأنـوارِ ناموسَـا

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 لأسطولٍ 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**"[1] ولكنَّ رموز الغزل والوصف تألقت في شكلها الظاهري، وأخفقت في التعبير عما وراء الكلمة من أسرارٍ قصدها الشاعر، 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**"[2]. ولترجمان الأشواق خصوصيةٌ فنية، تثير فضول النقاد

١- نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري، ص١٩٦.

٢- نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري، ص١٩٤

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:[1]

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 آدمعليه السلام، وأخبرت بني البشر عن نعيم الجنة، فهي جزءٌ منها، وقد 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[2]: **"الغرد: الناطق الذي ينتجه الذكر الجامع فتسمعه اللطيفة الإنسانية وتلتذ بسماعه، جنة المأوى: الحضرة التي تؤوي نفوس العارفين في أوان التربية، الحسان: أي الأسماء الحسنى، تفلنها: أي من محل الكلام والفهوانية والألسن، والخرد: مقام الحياء والخفر، وقد جعلها من باب الجود والمنة لا من باب الكسب والطلب".**

وفي ختام دراسة الظواهر الأسلوبيَّة والجمالية للرمز في الشعر الصوفي نسلط الضوء على نتائج، منها:

١) لم يلجأ شعراء التَّصوُّف إلى الرموز الشعرية المرأة والخمرة لقصور اللغة في التعبير عن أحوالهم، ولكنهم اشتقوا من اللغة معجمًا يعدُّ ترجمانًا

---

١ - ترجمان الأشواق، ص١٣٥، ص١٣٦

٢ - شرح ترجمان الشواق، ص١٣٥، ص١٣٦

لأحوالهم، فكانت هذه الرموز جسرًا آمنًا لإيصال تفاصيل التجربة الروحية. وأشهر تلك الرموز رمزا الخمرة والغزل.

٢) الغزل الصوفي في شعر التمهيد لم يكن له وجود، وفي شعر التأسيس لم يكن إلَّا إرهاصات، بشرت بوجوده في الشعر الصوفي اللاحق، وكان مستمدًا من الغزل العذري.

٣) 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 وأثرها في الشارب.

٤) الرمز الصوفي لدى الحلَّاج كان إشارات سريعة؛ فالحلَّاج اعتمد على تجريد الحقائق في شعره، ووضع أسسًا لفلسفة صوفية، انطلاقًا من تجربة روحه، وقد عوَّض عن تراجع حضور الرمز الصوفي حسن انتقائه لمفردات الحب والفناء، وكثرة انزياحاته في عناصر البناء، وهذا لا يعني أنَّ شعر الحلَّاج يخلو تمامًا من الرمز، ولكنّ الرمز في شعره لا يمثل عتبةً انتقاليةً متناسبةً مع ما حققه الرمز الصوفي من حضورٍ كثيفٍ في الشعر الصوفي لاحقاً.

٥) لم تلحظ الباحثة حضورًا لافتًا للرمز الأنثوي في شعر الحلَّاج، لأنَّ الحلَّاج اعتمد على تجريد المعاني وتقديمها للمتلقي على هيئتها الذهنية. وعدم حضور الرمز الأنثوي في شعر الحلَّاج يؤكد للمتلقي أنَّ شعر الحلَّاج قام على بنيانٍ استثنائيٍّ في تكوينه.

٦) عجَّ شعر طور ابن الفارض وابن سوار بالرمز، وأبدعا فيه. وعلى لسان ابن الفارض اكتملت القصيدة الخمرية، وبلغت مرحلة النضج الفني والرمزي، وغدت أنموذجًا يحتذى في الشعر الصوفي الرمزي.

٧) استقى ابن عربي الصور والمفردات والبنية المعنوية والهيكلية لشعر الغزل العربي (الصريح والعذري) وقد أشار صراحةً إلى أن هذا الغزل يخص معنىً بعيدًا عرفانياً ولكن هذا الرمز يكتنفه الغموض والإبهام؛ لأن لغة

الغزل الحسي في شعره لم تكن معادلًا موضوعيًّا جيدًا في نقل الإحساس الصوفي والتجربة الروحية.

٨) 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.

٩) قُدِّرَ لموشحات الغزل في شعر السهروردي الخلود في ذاكرة الناس، فلطالما صدحت بها حناجر المنشدين، وترنَّم بها العاشقون في كل زمانٍ ومكان؛ لأنها لاقت القبول العاطفي في القلب، ووافقت سلاستها الذوق العام الإنساني.

١٠) 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).

الخاتمة والنتائج

الخاتمة :

تبلورت أهمية البحث في دراسته للظواهر الجماليـة والأسـلوبيَّة في الـشعر الصوفي، الذي يمثل انعطافًا مهمًا في تاريخ الأدب العالمي عامةً والـشعر العـربي على وجه الخصوص، وبامتلاكه مجموعةً من الخصائص والسمات التي يتفرَّد بها، أثمر البحث عن جملةٍ من النتائج، منها:

نتائج البحث:

١) اللغة عند المتصوفة هي لغة حوارٍ 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) استغرقت مفردات الحب في الشعر الصوفي جميع مراتب الحب وصفاته وخصائصه، ما جعل من الشعر الصوفي معجمًا حقيقيًّا، وظف كل مفردات الحب ومراتبه أروع توظيف.

٤) شعر ابن الفارض ظاهرةٌ أدبية فنية جمالية، فتح أمام الشعر الصوفي والشعر الحديث أبوابًا من المعاني المبتكرة والشيفرات اللفظية والرموز المخبَّأة خلف ستار المفردات في عالم الحب، كان ديوانه معجماً دقيقاً في العشق ضمَّ بين دفتيه تجارب العشاق ولوعاتهم وصور التيه، وفنون المحبين في صور بيانية تسلب الألباب.

٥) مهد الشعر الصوفي الطريق لنشوء المدرسة الإبداعية في الشعر الحديث، لامتلاكها سمات مشابهةٌ لسمات الشعر الصوفي، من أبرزها: الحزن والسوداوية

المهيمنة على الشعر، اللجوء لاستخدام الخيال المجنح، العاطفة المتأججة، الإحساس بالاغتراب والألم والهروب من الواقع.

٦) 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.

٧) التشابه كبير بين الشعر بمعناه العام والتَّصوُّف، فالاثنان هما حالة وجدانية، تسمو فيها الروح فوق الماديات، وتنطق المشاعر بينما تصمت الجوارح، الشعر والتَّصوُّف ينشدان الجمال والصفاء. الشعر والتَّصوُّف لهما معيار دقيق في دراستهما وهو الذوق السليم.

٨) بسطت الظواهر الأسلوبيَّة في الشعر الصوفي نفوذها على رقعة اللغة، فالتَّناص والانزياح والتضاد والرمز كلها مفاهيم أدبية وفنية مُزجت بمعاني الشعر الصوفي وعبَّرت عنه.

٩) الظواهر الجمالية الصوتية والتصويرية حملت خصوصيةَ التجربة الصوفية، ودخلت في تكوين المعنى الصوفي.

١٠) كان التَّناص مفصلًا حيويًّا في بناء المعنى والمبنى في الشعر الصوفي، تنوعت مشاربه، وأكثر التَّناص كان مع النصوص الدينية والشعر العربي.

١١) 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.

١٢) 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.

١٣) لغة الجمال في الشعر الصوفي هي مكونات القصيدة؛ فالمعجم اللفظي انتقى من أبوابه أرق مفردات الجمال وأكثرها تعبيرًا وانسجامًا مع المعنى الصوفي،

والمستوى الجمالي التصويري اختار أجمل الهياكل الفنية للتعبير عن المعنى الصوفي، وأسهم الخيال في ابتكار لوحاتٍ جماليّةٍ بديعة تعبر عن رؤى الشاعر، وصنع المستوى الموسيقي للشعر الصوفي نغمًا صوفيًّا متآلفًا مع المعنى والمفردات والصورة.

١٤) اعتمد الحلَّاج على التجريد، فبسطت الأفكار النظرية سطوتها 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 الحلَّاج 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 الحلَّاج 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، والتي 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 الكثير من النقاد شعر ابن الفارض على الشعر الصوفي، لأنَّ الحب كان محور اهتمامه دون أن يثقلها بالموضوعات الفلسفية.

١٩) لم يلجأ شعراء التَّصوُّف إلى الرموز الشعرية كالمرأة 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.

٢٠) 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.

٢١) كان الرمز الصوفي في شعر الحلَّاج عبارة عن إشارات سريعة؛ فالحلَّاج 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 البناء.

٢٢) لم تلحظ الباحثة حضورًا لافتًا للرمز الأنثوي في شعر الحلَّاج، لأنَّ الحلَّاج اعتمد على تجريد المعاني وتقديمها للمتلقي على هيئتها الذهنية. وعدم حضور الرمز الأنثوي في شعر الحلَّاج يؤكد للمتلقي أنَّ شعر الحلَّاج قام على بنيانٍ استثنائيٍّ في تكوينه.

٢٣) عجَّ شعر ابن الفارض وابن سوار بالرمز، فقد اهتم الشاعران به وأبدعا في خلقه وتوريثه للشعر عامةً. ولكثافة إنتاج شعراء هذا الطور لقصائد الرمز أَطلقنا 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.

٢٤) 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 رمز صوفي. وأثقل 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.

٢٥) قُدِّرَ لموشحات الغزل في شعر السهروردي الخلود في ذاكرة الناس، فلطالما صدحت بها حناجر المنشدين، وترنَّم بها العاشقون في كل زمانٍ ومكان؛ لأنها لاقت القبول العاطفي في القلب، ووافقت سلاستها الذوق العام الإنساني. وكان شعره في الخمرة الإلهية بسيطًا لطيفًا رقيقًا تقليديًّا، لكنه تألق بوهج العاطفة المتقدة في روح السهروردي من نشوته بخمرة الحب الإلهي **(الواردات المقدسة)**.

٢٦) التكرار ملمحٌ 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.

٢٧) دراسة الظواهر الأسلوبيَّة في الشعر الصوفي يفيد في وضع جزئيات النص 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 الأسلوبيَّة في الشعر الصوفي تعني المحاورة بين الأدب القديم والنقد الجديد، وتؤكِّد حيوية الآداب القديمة، وقدرتها على مواكبة حيثيات النقد العالمي الحديث.

٢٨) صنع الحلَّاج منعطفًا مهمًّا في طريق التَّصوُّف، 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.

٢٩) كان الانزياح ظاهرةً أسلوبيَّة واسعةَ التأثير والدلالة في شعر الحلَّاج، طغت على الظواهر الأسلوبيَّة الأخرى كشعر الرحلة والخمرة والغزل.

٣٠) الصنعة البلاغية كانت من أبرز سمات ابن الفارض الأسلوبيَّة، 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.

٣١) 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.

٣٢) امتلك التصوير الفني في الشعر الصوفي **وسماً جمالياً** تفرَّد به عن باقي عناصر البناء الأدبي، 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].

٣٣) يعدُّ حسن التقسيم في الشعر الصوفي هندسةً جماليَّة وموسيقية، ارتفع بالإمكانات الفنية والبنائية له، وقد تفنن شعراء التَّصوُّف في حسن تكوينه وتوزيعه، فصنع إيقاعاتٍ منتظمة تنسجم مع تدفق العاطفة والمعنى الصوفي.

٣٤) المقابلة ظاهرة جمالية 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 النفسي في منطقة اللاوعي الشعرية لديه، وبالتالي فقد أسهم في صناعة البنية العميقة للشعر الصوفي.

١- ميخائيل أوفسيانيكوف، ميخائيل خرابشنكو، جماليات الصورة الفنية، ترجمة رضا ضاهر، دار الهماني للطباعة والنشر، عدن، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.

٢- المرجع السابق ص١٢.

ثبت المصادر والمراجع

أوَّلًا: المصادر

١) ابن الخطيب، لسان الدين، **روضة التعريف بالحب الشريف**، تحقيق: محمد الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧

٢) ابن خلدون، عبد الرحمن، **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق علي عبد الواحد وافي، دار نهضة للطباعة والنشر، القاهرة د.ت.

٣) ابن عربي، محيي الدين، **اصطلاحات الصوفية**، ضمن مجموعة رسائل ابن عربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

٤) ابن عربي، محيي الدين ، **الفتوحات الملكية**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

٥) ابن عربي، محيي الدين، **ترجمان الأشواق**، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

٦) الأنصاري، جمال الدين بن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق: د. مازن المبارك، مراجعة: سعيد الأفغاني، دار الفكر، بيروت، ٢٠٠٧.

٧) الجاحظ، عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٨٨.

٨) الجاحظ، عمرو بن بحر، **الحيوان**، ج٦، تحقيق عبد السلام هارون، د.ط، دار الجيل، ١٩٩٦.

٩) الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م.

١٠) الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م.

١١) الجرجاني، علي بن محمد، **التعريفات**، تحقيق محمد صديق المنشاوي، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

١٢) **ديوان عفيف الدين التلمساني الشاب الظريف**، تحقيق: يوسف زيدان، دار الشروق، القاهرة، ط١.

١٣) **ديوان ابن الدمينة**، صنعة: أبو العباس ثعلب ومحمد بن حبيب، تحقيق: د. أحمد راتب النفاخ، مكتبة دار العروبة، الكويت.

١٤) **ديوان ابن سوار الدمشقي**، تحقيق: محمد أديب الجادر، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط١، ٢٠١٠.

١٥) **ديوان أبي العتاهية**: تحقيق شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، ط١، ١٩٦٥.

١٦) **ديوان أبي تمام**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده العزام، دار المعارف القاهرة، ط٤، (د.ت).

١٧) **ديوان أبي فراس الحمداني**، تحقيق: د. سامي الدهان، ط١، منشورات المعهد الفرنسي، دمشق، ١٩٤٤.

١٨) **ديوان الحسين بن منصور الحلَّاج**، صنعه وأصلحه، كامل مصطفى الشيبي، دار آفاق عربية، بغداد، ط٢، ١٩٨٤م.

١٩) **ديوان الحلَّاج**: أخباره أشعاره، طواسينه، تحقيق: عبد الإله نبهان وعبد اللطيف الراوي، دار الذاكرة، حمص، ط١، ١٩٩٦.

٢٠) **ديوان الشبلي**، جمع وتحقيق كامل، مصطفى الشيبي، ط١، وطابع دار التضامن، بغداد ١٣٨٦، ١٩٦٧.

٢١) **ديوان الصمة القشيري**، جمع وتحقيق: د. خالد عبد الرؤوف الجبر، دار المناهج، عمَّان، ٢٠٠٣.

٢٢) **ديوان جرير**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

٢٣) **ديوان شهاب الدين السهروردي**، تحقيق أحمد مصطفى الحسن، دار رانية للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٩.

٢٤) **ديوان عمر ابن الفارض**، من شرحي البوريني والنابلسي، جمع: رشيد بن غالب اللبناني، تحقيق: محمد عبد الكريم النميري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

٢٥) الطوسي، أبو نصر، **اللمع**، تحقيق عبد الحليم محمود، د.ط، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد ٢٠٠٢.

٢٦) العسكري، أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين (الشعر والنثر)**، تحقيق: مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٩.

٢٧) الغزالي، أبو حامد، **إحياء علوم الدين**، تحقيق أبي حفص، سيد بن إبراهيم، د.ط، دار الحديث، القاهرة د.ت.

٢٨) الغزالي، أبو حامد، **مشكاة الأنوار**، تحقيق أبو العلاء عفيفي، د.ط، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٦٤.

٢٩) القشيري، عبد الكريم بن هوازن، **الرسالة القشيرية**، شرح: زكريا الأنصاري، دار الكتاب العربي، بيروت.

٣٠) الكاشاني، عبد الرزاق، **معجم اصطلاحات الصوفية**، تحقيق: عبد العال شاهين، ط١، دار المنار، القاهرة ١٤١٣، ١٩٩٢.

٣١) الكلاباذي، أبو بكر، **التعرف لمذهب أهل التَّصوُّف**، تحقيق: عبد الباقي طه سرور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠.

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

٣٣) المكي، أبو طالب، **قوت القلوب**، تحقيق باسل عيون السود، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٧.

٣٤) 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.

٣٥) النيسابوري، مسلم بن الحجاج القشيري، **صحيح مسلم**، ، دار السلام للنشر والتوزيع، الرياض، ط٢، ٢٠٠٠.

٣٦) النيسابوري، **المستدرك على الصحيحين**، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٠.

٣٧) الهجويري، علي بن عثمان، **كشف المحجوب**، تحقيق: إسعاد عبد الهادي قنديل د.ط، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٠.

ثانيًا: المراجع

٣٨) ابن عاشور، محمد الطاهر، **التحرير والتنوير**، الدار التونسية للنشر، تونس، **(د.ط)**، ١٩٨٤.

٣٩) إسماعيل، عز الدين، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ط١، دار الفكر العربي، ١٩٥٥م.

٤٠) أنيس، إبراهيم، **موسيقا الشعر**، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٩٧.

٤١) بدوي، أحمد، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، د.ط، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.

٤٢) بدوي، عبد الرحمن، **شهيدة العشق الإلهي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢،

٤٣) توردوف، **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.

٤٤) الجزار، محمد فكري، **لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.

٤٥) جيرو، بيير، **علم الإشارة**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٣، ٢٠٠٧،

٤٦) حسان، عبد الكريم، **التَّصوُّف في الشعر العربي، تطوره ونشأته حتى آخر القرن الثالث**، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٤.

٤٧) الحلبي، أحمد طعمة، **التَّناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي أنموذجًا**، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٧

٤٨) حمدان، ابتسام، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ط١، دار القلم العربي، حلب، ١٤١٨هـ ١٩٩٧م.

٤٩) الخطيب، علي، **اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلَّاج وابن عربي** ، القاهرة، دار المعارف، ١٤٠٤هـ.

٥٠) خفاجي، عبد المنعم، **الأدب في التراث الصوفي**، مكتبة غريب، القاهرة.

٥١) داود، أماني سليمان، **الأسلوبيَّة والصوفية: دراسة في شعر الحلَّاج**، مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٢م.

٥٢) سلوم، تامر، **اللغة والجمال في النقد العربي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ١٩٨٣.

٥٣) سليمان، فتح الله، **الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤

٥٤) السيد متولي، عبد الستار، **أدب الزهد في العصر العباسي**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٤.

٥٥) صالح، بشرى موسى، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٥٦) عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢.

٥٧) العوادي، عدنان حسين، **الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي** د.ط، دار الشؤون الثقافية، العراق، د.ت.

٥٨) عودة، أمين، **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**، جامعة آل البيت، جدار للكتاب العالمي للنشر، ط١، عمَّان، ١٩٩٥.

٥٩) عودة، أمين، **تجليات الشعر الصوفي، قراءة في المقامات والأحوال**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠١.

٦٠) عون، فيصل بدر، **التَّصوُّف الإسلامي الطريق والرجال**، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، ١٩٨٣.

٦١) فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.

٦٢) فواز العاملي، زينب بنت حسين، **الدر المنثور في طبقات ربَّات الخدور**، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق، مصر، ط١، ١٣١٢هـ.

٦٣) كريستفا، جوليا ، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل الناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧.

٦٤) كليب، سعد الدين، **البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧.

٦٥) متولي، عبد الستار السيد، **أدب الزهد في العصر العباسي**، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٧٢.

٦٦) منصور، إبراهيم، **الشعر والتَّصوُّف: الأثر الصوفي في الشعر العربي**، ط١، دار الأمين، القاهرة ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.

٦٧) النشار، علي سامي، **نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام**، طبعة دار المعارف، ١٩٧٨.

٦٨) نصر، عاطف جودة، **الرمز الشعري عند الصوفية**، د.ط، المركز المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة ١٩٩٨م.

٦٩) ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبيَّة**، الرياض، ط١، ١٤٢٤هـ.

٧٠) اليافي، عبد الكريم، **التعبير الصوفي ومشكلته**، د.ط، نشر جامعة دمشق ١٩٨٢م.

٧١) اليافي، عبد الكريم، **بدائع الحكمة** فصول في علم الجمال وفلسفة الفن، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩٩.

٧٢) يوسف، حسين عبد الجليل، **موسيقا الشعر العربي دراسة فنية وعروضية**، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.

ثالثًا: الدوريات

٧٣) اصطيف، عبد النبي، **التَّناص القرآني في الإنشاء الشعري**، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد ٨٩.

٧٤) حينوني، رمضان، **المنهج التكاملي**، المركز الجامعي تامنغست، ٢٠١٥ ، مقال منشور على الشابكة.

٧٥) ودوبيا زيبيير، **نظرية التَّناصية**، ترجمة: عبد الرحيم الرحوتي، مجلة علامات، جدة، م٦، ج٢١، سبتمبر، ١٩٩٦.

فهرس

الصفحة

ظواهر أسلوبيَّة وجماليَّة في الشِّعر الصُّوفيِّ ٩
مقدمة ١٣
الفصل الأول: ظواهر أسلوبية في الشعر الصوفي ١٩
أولاً: التناص في الشعر الصوفي ٢١
ثانياً: الانزياح في الشعر الصوفي ٥٥
ثالثاً: الرؤية الصوفية (الحبُّ والفناء) ٨١
ثالثاً: الرؤية الصوفية: الفناء في الشعر الصوفي ١٠٩
الفصل الثاني: ظواهر جمالية في الشعر الصوفي ١٣٥
الصورة الفنية في الشعر الصوفي ١٣٧
مفهوم الصورة الفنية ١٣٩
أوَّلاً: أنماط الصورة ١٤١
ثانيًا: هيكل الصورة في الشعر الصوفي ١٦٨
ثانياً: موسيقا الشعر الصوفي ١٧٧
الفصل الثالث: ظواهر أسلوبية وجمالية معاً ٢٠٧
الرمز في الشعر الصوفي (الخمرة والمرأة) ٢٠٩
الخاتمة والنتائج ٢٤٩
ثبت المصادر والمراجع ٢٥٥
فهرس ٢٦٣

د. ناديا أكرم أبو عمشة

- مواليد دمشق ١٩٨٨
- دكتوراه في اللغة العربية وآدابها- الدراسات الأدبية- جامعة دمشق- بمعدل امتياز عام ٢٠٢٢.
- عملت المؤلفة في مجال التدقيق اللغوي وتحرير النصوص - جامعة دمشق.
- نشرت عدداً من الأبحاث الأدبية والنقدية في المجلات المحكَّمة المحلية والعربية.
- درَّسَت في قسم اللغة العربية - جامعة دمشق - مقرر اللغة العربية لغير المختصين لطلاب السنة الأولى.
- مُحاضِرة في كلية الآداب الرابعة - جامعة دمشق.
- مُحاضِرة في نظام التعليم المفتوح - قسم الترجمة - جامعة دمشق.

٢٠٢٦ م

تاهَتْ على سُبُل المعارفِ روحُهُ لـمَّا تروَّت من مُدام هواكُمُ

ابن سِوار الدمشقي

حين يترك الشاعرُ روحَه لتنطقَ تضيق أمامها اللغة، لكنها تبتكرُ سُبُلاً للتعبير، فتفتحُ بوابات الرمز وتعبّدُ طرقًا بمفرداتِ الجمالِ وصورِ الحبِّ، وهذا هو جوهر الشِّعر الصُّوفيِّ.

هذا الكتاب دراسةٌ تستنطق الظواهر الأسلوبية والجمالية في الشعر الصوفي، لأنه يرسم خريطةَ الجمال التي تصلُ بين حبر القلم ونور البصيرة، ويقدّم للقارئ فهماً أعمق، وآفاقاً أرحب في تفسير الشعر الصوفي وتجلياته. تلك القصائد التي خلدت في وجدان الإنسان بعد أن عبرت حدود الزمان والمكان.

يستنطق هذا العمل الظواهر الأسلوبية والجمالية التي جعلت من القصيدة الصوفية مرآةً صافيةً للجمالِ المطلق، حيث تتَّحدُ البلاغةُ بالبصيرةِ وتغدو الكلمة صدىً لنور القلب.

www.syrbook.gov.sy
E-mail:info@syrbook.gov.sy
هاتف: 3329815 - 3329816

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب
The Syrian General Book Authority

2026