وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة –
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم الأدب العربي

جماليات القصيدة الصوفية في الأدب الجزائري القديم
نونية الششتري أنموذجا

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصص: أدب جزائري قديم

إعداد الطالبة: **إشراف الدكتور:**
جميلة قرين **أحمد جاب الله**

السنة الجامعية: 1428 هـ – 1429 هـ
2007 م – 2008 م

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

بسم الله الرحمن الرحيم

(وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ)

(ق: 16/50)

(وَلَوْ رَدُّوهُ إِلَى الرَّسُولِ وَإِلَى أُوْلِي الأَمْرِ مِنْهُمْ لَعَلِمَهُ الَّذِينَ يَسْتَنبِطُونَهُ مِنْهُمْ)

(النساء: 16/04)

وقفة شكر

إن بيضت هذه الأوراق، وقطر مداد القلم شكرا وعرفانا، فسيرسم أجمل آيات الحمد والشكر والبوئ بالنعمة لله عز وجل بتوفيقه إياي لأصل إلى هذه المرحلة العلمية ولإتمام هذا البحث..

ثم ليخط – القلم– أسمى معاني الاعتراف بالجميل والامتنان لأستاذي المشرف : الدكتور أحمد جاب الله، وذلك لتحمله معي أعباء البحث وتدعيمه المعنوي في كل وقت كنت أحتاج فيه إلى ذلك، وتزويده لي بالمصادر والمراجع التي ندرت– أو انعدمت– في الجزائر جالبا لي إياها من المغرب أثناء رحلته العلمية إلى هناك..

ولوالدي الكريمين أجل وأروع وأعظم العرفان والحب والتقدير، فقد وفرا لي كل ما يعينني من ظروف مادية ووسائل راحة معنوية شدت من أزري أوقات محنتي وتعثري في مسار هذا البحث وطول الوقت..

ولكل من كان له دور في كتابة حروف هذا البحث ولملمة سطوره ونسج خيوطه..بل إلى كل من كانت له لمسة ظاهرة أو باطنة في إنتاج هذا العمل..

إلى كل هؤلاء تحية اعتراف وتقدير – أقدرني الله على الوفاء لهم جميعا بما لهم علي من فضل وحق– وتولى الله عني جزائهم بالحسنى...

جميلة

مقدمـــة

إن الذهاب إلى أقصى درجات التجريد والترميز التي تكشف عن رؤية جمالية في الإبداع بإعادة النظر في الثنائية الوجودية(الله، الإنسان) أو (الذات والموضوع) يحيلنا مباشرة إلى ما يسمى بالتصوف أو الأدب الصوفي؛ ذلك أن موقع الشاعر الصوفي وخطورة دوره وصعوبة معاناته تتأتى من هنا بالضبط، وذلك إذا استطاع أن يتحرر من سلبية تجربته الصوفية وذاتيتها، على الرغم من درجة الغياب الموغل التي يعانيها، حينئذ يتحول إلى بؤرة شفافة ونفاذة تتجمع فيه بتركيز إيجابية الشاعر وروحانية الصوفي. إذ إن التصوف حالة غيبوبة ودخول النفس في حالة متعالية على بقية الأحوال، يذهل فيها الصوفي عن العالمين حين يفقد إحساسه بهم، ويعقده مع مثال أعلى وهو الذات العليا.

لقد أنشأ الصوفي لغته الخاصة التي شكل فيها دائرته التي تستمد وجودها وشرعيتها من العلاقة التي تربطه بالوجود، لكن بطريقة خاصة وبدلالات تمثلها مرجعيات صوفية خاصة جدا. غير أن الثابت أن الخطاب الصوفي- شأنه شأن باقي الخطابات- هو فعالية خطابية تمتلك من الآليات والشروط التي توفر له ما يجعله يكتسب الأبعاد المختلفة التي تضمن له الانسجام وشروط التواصل من خلال دورانه ضمن معايير الاتصال الأدبي العام، ولئن كان هناك نزوع نحو التفرد فهو يتجلى من خلال الانزياحات اللغوية والدلالية الصوفية التي يرسمها ضمن عالم الأدب الصوفي.

إن هذه الرؤية الفنية الأدبية للأدب الصوفي تفتح لنا رؤية صوفية ليست انعكاسا مرأويا للواقع، بل هي تجاوز له بل وتجاوز للوعي نفسه، إنها عملية خلق جديد لهذا الواقع، ينسلخ فيه الشاعر الصوفي عن موروثه الثقافي والاجتماعي ليتجرد من المعلوم ويفنى عن ذاته ليتحد مع الذات الإلهية حيث الجانب الروحي الذي يسمو به عن صغار الأمور، مثيرا جانب الحب الكامن داخل نفوس البشر، ويبعث الشوق الذي يعتلج صدورهم ويفجر الوجد الذي يسري في أفئدتهم، فتنطلق الروح نحو كل سام وتحلق في الأعالي، نافضة عنها غبار الدنيا متلهفة لاستقبال أنوار الحق جل وعلا، ملتذة بمناجاته سبحانه، سعيدة بالتضرع إليه، هانئة بعبادته، منتشية بمخاطبته، متفانية في محبته، راضية بالتذلل إليه، لاهجة بدعاء « إلهي أنت مقصودي ورضاك مطلوبي»، حيث ينتشر عبيق التصوف ويتضوع أريجه.

على كل هذه الجسور تراءى لي أن أصب اهتمامي في حوض التصوف وبالضبط في إحدى الكتابات الصوفية الذي عرفها الأدب الجزائري القديم خلال القرن السابع الهجري، وكان اهتمام الدراسة من نصيب الشاعر الصوفي(***أبي الحسن الششتري***)، وتحديدا في قصيدته(***النونية***)، ذات التسع والستين بيتا، فعند قراءة هذه القصيدة مرات عدة استقر بي الأمر على محاولة محاورتها من حيث إن كل قصيدة صوفية تخلق انزياحات عديدة في بنية اللغة الشعرية، لتصوغ التجربة الصوفية بتجسيد الأحاسيس وتشخيص الخواطر والأفكار لتتكشف الرؤية الخاصة عن العلاقات الخفية في عالم الصوفي.

إن هذه القصيدة – إضافة على ما تقدمه من معلومات صوفية- تمكننا من العيش بعض اللحظات الممتعة في حضرة القصيدة المشرقة بأنوار الروحانية الممتزجة بمختلف المكونات المشكلة لبنية اللغة الشعرية وانزياحاتها اللافتة، وهو ما ستجري دراسته ضمن فصول هذا البحث.

فبعد مقدمة البحث هذه، تفتح الدراسة بمدخل يتعرض للتعريف بمحيط الأدب الصوفي الجزائري القديم، يتبع بملخص لحياة الشاعر كونه غير معروف لدى الكثير من الدارسين والمهتمين من جهة، ثمّ لإثبات جزائرية أدبه انطلاقا من مكوثه في هذه المنطقة(المغرب الأوسط، أو الجزائر) حقبة طويلة من الزمن وتأثره بأستاذه أبي مدين شعيب التلمساني في بداية حياته، وبابن سبعين في مرحلة متقدمة ببجاية من جهة ثانية؛ كل هذا يؤكد منابع جزائرية أدب الششتري.

وأما الفصول المتربعة على بساط البحث فهي أربعة: أولها **جماليات البنية المعجمية في القصيدة**، حيث قمت بإحصاء الكلمات والمعاني الأكثر تواترا فيها، فتشكل بذلك: معجم الأعلام، معجم الحجاب، ومعجم الخمر، ومعجم الكون والموجودات، مع دراسة خصائص كل منهم، وثانيها فصل **جماليات الصورة الشعرية**، أين تعرضت فيه لمفهوم الصورة ثم إلى أنماطها في القصيدة، فكانت خمس صور: الصورة الافتتاحية، صورة الاتحاد والوحدة، وصورة حجاب العقل، وصورة الكشف، والصورة الختامية. وثالثها **جماليات التناص** الذي قسم بدوره إلى ثلاثة محاور: كان الأول مفهوم التناص، والثاني التناص الذاتي، والثالث التناص الموضوعي الذي تنوع بدوره بين التناص القرآني والتناص التاريخي والتناص

الشعري. فيما كان الفصل الرابع مخصصا لدراسة **جماليات الإيقاع والصوت** في القصيدة حيث قسم إلى أربعة أقسام: الوزن والقافية والروي والتكرار، ليخلص البحث إلى خاتمة تضم نتائج البحث وقائمة لأهم مصادره ومراجعه.

وبالعودة إلى عناوين الفصول الذي شكلت من لفظ الجمالية المأخوذ أصلا من عنوان البحث، فأني أقصد بذلك الخصائص الفنية واللافتة في القصيدة دون أن يتم التعرض إلى جميع ما وجد في هذا النص لأنني في هذا البحث شبيهة بمسافر في أرض غريبة، حط رحاله في هذا البلد حينا، وفي ذلك البلد حينا آخر كلما وجد في طريقه ما يستلفت النظر ويستحق الرؤية والسمع. ومثلي في رحلتي هذه مثل السائح، قد يفلت من نظره أهم المعالم البارزة إلا إذا اهتدى بدليل من أبناء البلد، ولكني أيضا - مثل السائح الغريب قد تقع عيني على شيء لا تراه أعين أبناء البلد لأنه مألوف لهم حتى لم يعودوا قادرين على رؤيته رؤية صحيحة. ومن هنا كنت لا أستبعد وقوعي في أخطاء بمعنيين: بمعنى إهمال ما لم يكن يجوز إهماله من معالم الطريق، وبمعنى وقوف النظر أحيانا عندما لا يستحق الوقوف عنده بالنظر. وواضح أنه لو أراد مسافر آخر أن يستبدل لرؤيته منظار آخر لرؤية أخرى لانتهى إلى أحكام أخرى غير التي رأيت وإليها انتهيت.

إنه ليس من اليسير أن يتخذ الباحث منهجا واضحا ومستقرا لدراسة التصوف الإسلامي، ذلك أن هذه الظاهرة الروحية التي تستند أساسا على التجربة الذاتية للصوفي لتروغ عن أي تحديد منهجي صارم، ومهما حاول الباحث أن يدلل على دقة المنهج العلمي وسعة الإطلاع، فإنه مضطر– لكي يفي الموضوع حقه- أن ينحرف يمينا وشمالا بين حين وآخر، إذ هو إزاء هذه التجربة التأملية الداخلية المجردة، خاصة إذا حاول شاعر مثل الششتري أن يكتب وفق ثقافة كونية يعمل فيها على اجترار أو امتصاص أو تحويل هذا الكون إلى مقولات وفلسفات وأفكار؛ إذ إننا في هذه القصيدة أمام محاولة جريئة لإقحام المواضيع الصوفية الفلسفية في عالم الشعر والفن مما يتيح للباحث فرصة اصطياد وملاحقة فنيات النص الجمالية، فوفقا لكل ذلك كان الاعتماد على المنهج التاريخي أحيانا للتعرف على تاريخ التصوف في الجزائر، أو على تواريخ حيوات الشعراء والصوفيين، وكان

المنهج الأسلوبي هو الأساس في هذا البحث للكشف عن مختلف الجماليات التي يحفل بها النص، كما كان الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي.

وقد اعتمد البحث على العديد من المصادر والمراجع المتنوعة بين كتب النقد والنحو والشعر والبلاغة والتصوف، بيد أن المصادر التي تتبوأ الصدارة في البحث من حيث الأهمية هي: ديوان الششتري كونه المصدر الذي أخذت منه القصيدة، واعتمدته كذلك في الكثير من فصول وثنايا البحث. ثم الموسوعة الصوفية لعبد المنعم الحفني والتي احتوت سير أهم أعلام التصوف في الإسلام وعددا ضخما من الكلمات والمصطلحات الصوفية المشروحة. وكتاب ابن عجيبة الحسني الموسوم بـ اللطائف الإيمانية الملكوتية والحقائق الاحسانية الجبروتية، الذي أتى على شرح العديد من القصائد الصوفية.

وإذا كان حجاب الصوفية دون الوصول إلى الحقيقة الإلهية يكمن في الوقوف مع الحس والمقامات واستنباطات العقل، فإن حجابنا نحن دون الوصول إلى حقائق القصيدة الصوفية وفنياتها يتمثل في تعقيد الفكر الصوفي من ناحية ثم تعدد المعاجم الصوفية التي يعتمد في وضعها الشراح كل واحد على فكر معين، وبالتالي تتعدد وتتعقد المفاهيم باختلاف وتباين منابع أخذها من ناحية أخرى.

وإن هدي البحث إلى الصواب والتوفيق فإن الفضل، كل الفضل يرجع إلى الله سبحانه وتعالى ثم إلى أستاذي الدكتور: أحمد جاب الله، الذي قدم للبحث من وقته وجهده وصبره ونصائحه التي عدلت مسار الدراسة في كثير من مراحلها وأجزائها، فله مني أزكى آيات الشكر، وأرفع درجات العرفان، وأسمى مراتب التقدير، وجزاه الله عني خير الجزاء. هذا دون أن أنسى شكر كل الأساتذة والزملاء الذين أمدوا لي يد العون بكتاب أو فكرة أو كلمة فلهم مني جميعا خالص الشكر والامتنان والتقدير.

المدخـــل

الأدب الصوفي الجزائري وحياة الششتري

1- مفهوم الأدب الصّوفي.

2- الأدب الصّوفي في الجزائر قبل القرن الثامن للهجرة.

أ. مقدماته.

ب. مصادر نشأته.

3- التعريف بالشاعر.

أ.نبذة عن تاريخ حياته.

ب. مكانته وفلسفته الصّوفية.

ج. مؤلفاته.

أولا: مفهوم الأدب الصّوفي:

حين تتكاثف ظلمات المادية، فتتشوش الرؤى، وتضطرب الخطى، وتلتبس الأهداف، ويهرع الناس إلى الرّوحانية، يجدون في رحابها أماناً يبدد ما يخامرهم من مخاوف، وسكينة تمحو ما يساورهم من شكوك، ويجدون قبل ذلك كله ذواتهم التي دمرها العجز عن مسايرة الجيل الذي ينتمون إليه، والعصر الذي يعيشون فيه.

وفي ظل هذه الروحانية ينشأ التصوف، أو تتجدد أنسجته وخلاياه، إذ هو لا يعدو أن يكون أحد ردود الفعل الحتمية لطغيان المادية على المظاهر العامة للحياة.

وتتسم الكتابة عن التصوف في الغالب الأعم بالتعصب الشديد له أو عليه؛ فالمتعصبون له يعتبرونه الحل الأمثل الذي لا محيص عنه للخلاص من أزمانها الخانقة، والطريق الذي لاعوج فيه نحو الطهارة والنقاء. والمتعصبون ضده، يصورونه طمسا آثما لسلامة الفطرة، ورفضا واضحا لمنطق العقل، واستعلاءً مقيتا على مبادئ الدين، وانسحابا مخزيا من معركة الحياة.

ويعد التصوف الإسلامي القسم الرابع من أقسام الفكر الإسلام:[1]

1/فلسفة فلاسفة الإسلام: وهي ما نسميه باسم الفلسفة المشائية الأساسية، ومثّلها في العالم الإسلامي كل من: الكندي، والفارابي، وابن سينا في المشرق، وابن رشد، وابن باجة، وابن طفيل في المغرب العربي.

2/ فلسفة الكلام: أو ما ندعوه علم التوحيد أو علم أصول الدّين.

3/فلسفة أصول الفقه: الذي أضافته المدرسة الإسلامية الحديثة في أواخر القرن العشرين.

4/التصوف الإسلامي: بأنواعه المختلفة(الرسائل، الأمداح النبوية، الأحزاب، الحكم، الأوراد، الحكاية الكرامية، شعر التوسلات، الابتهالات، الرسائل الإخوانية، والزهد، وشعر التصوف السني، وشعر التصوف الفلسفي).

---

[1] ينظر: محمد جلال شرف: دراسات في التصوف الإسلامي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1974، ص65.

والصّوفية عند بعضهم:«طريقة روحية معروفة عند بعض الشعوب والحضارات القديمة، وهي نزعة سلوكية، وليست فرقة سياسية أو مذهبية. ومن الجائز عند الصّوفية من المسلمين أن يكون الصّوفي على أي مذهب من المذاهب: شيعيا أو معتزليا أو سنيّا...» [1]

وجاز عند البعض الآخر أن تكون« طريقة ابتداؤها الزهد الكلّي..» [2]. وإذا كان التصوف في نظر هؤلاء طريقة وسلوكا، فإنه عند ابن خلدون« علم من العلوم الشرعية الحادثة في الملّة وأصله أن طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمة وكبارها من الصّحابة والتابعين ومن بعدهم طريقة الحق والهداية، وأصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه والإنفراد عن الخلق في الخلوة والعبادة»[3].

وعدّه بعض الدّارسين« علم النفس أو علم آفات النفس»[4]، ذلك أنه يقوم على أسس علمية وأخلاقية؛ فأما الجانب الأخلاقي العلمي فنحن نجد له أمثلة واضحة وممتازة في الصّدر الأول من العصر الإسلامي، فلقد كان الرسولρ والصّحابة والتابعون وما تنطوي عليه حياتهم الرّوحية من أقوال تعد منبعا أصيلا وصدرا حقيقيا لهذا الجانب العملي الأخلاقي.

والصّوفية الحقيقيون هم علماء النفس الجديرون بهذا اللقب، وأطباء القلوب الخلقيون بهذا الوصف. فلنسمع ما يقول أحدهم في تدرج النفس في سيرها نحو الكمال: « فإن الرّوح مادامت متظلمة بالمعاصي والذنوب والشهوات والعيوب سميت نفسا، فإذا انزجرت وانعقلت انعقال البعير سميت عقلا، فمازالت تنقلب في الغفلة والحضور سميت قلبا، فإذا اطمأنت وسكنت واستراحت من تعب البشرية سميت روحا، فإذا تصفت من غبش

---

[1] الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ج15، ص208.

[2] عبد الرحمن بن الجوزي: تلبيس إبليس، تحقيق محمد بن الحسين ومسعود عبد الحميد السّعدي، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، بيروت، 2002، ص186.

[3] عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتب العربي، بيروت، 2005، ص432.

[4] محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي، ص66.

الحس سميت سرّا لكونها صارت سرّا من أسرار الله، حين رجعت إلى أصلها وهو سرّ الجبروت»[1].

فالتصوف يمتاز بنوع خاص من المعرفة لا نجدها في الأنواع الأخرى من الفكر الإنساني والإسلامي، ذلك أنها تدور في فلك حقيقة الحقائق جميعا(معرفة الله سبحانه وتعالى)، وأنها تقدم للإنسان طريقة للسمّو الروحي لا يجدها المرء في مجال معرفي آخر. فهي« ذوقية كشفية إلهامية باطنية، تأتي القلب مباشرة دون إعمال العقل، ودون استخدام الحواس»[2] فهي إذا معرفة خاصة فردية، ونشاط روحي خاص بكل صوفي، لذلك فليس من الضروري أن تتشابه البدايات والنهايات عند الصّوفية، بل إن الصّوفي هو ابن وقته ترد عليه الأحوال في وقت غير تلك التي ترد عليه في وقت آخر.

والثابت أن موضوع التصوف« هو الذات العلية لأنه يبحث عنها باعتبار معرفتها...وقيل موضوعه النفوس والقلوب والأرواح لأنه يبحث عن تصفيتها وتهذيبها وهو قريب من الأول لأن من عرف نفسه عرف ربه»[3].

وإذا كانت الصّوفية هي كل ذلك، فالأدب الصّوفي في حقيقته« فن من فنون الأدب كالوصف والغزل والمدح والرثاء، مجراه الشعر في الأكثر والنثر في الأقل، وهو في صورته الشعرية والنثرية فن وجداني خالص، ينبع من أربعة فنون: فن الشعر الديني عامة، وفن الغزل بنوعيه: العذري والمادي، ومن الخمريات ومن الشعر المبني على الرمز»[4].

فالأدب الصّوفي أدب حافل بالروح والبلاغة والفكر الحي المتجدد والوازع الديني القوي البناء، أدب يصدر عن نفوس استغرقها الحب، وملأت جوانحها لواعج الأشواق، وتمثلت به الحداة والرواة في كل مكان. أدب عميق وصادق يحكي التجربة الحية التي عاشها هؤلاء الصّوفيون بين الحلم واليقظة، وبين الأمل والألم، وبين المحن والمنح، وبين العبرات والنشوات، فهو يحكي حرارة المشاعر الإنسانية النبيلة، ومرارة الحرمان من نيل

---

(1) كلمان باركس: يد الشعر، ترجمه وقدم له عيسى علي العاكوب، دار الفكر، الطبعة الأولى، دمشق، سوريا، 1998، ص10.

(2) محمد جلال شرف: دراسات في التصوف الإسلامي، ص68.

(3) ابن عجيبة الحسيني: إيقاظ الهمم في شرح الحكم للعارف بالله ابن عطاء الله السكندري، ضبط وتصحيح عاصم إبراهيم الكيالي الدّرقاوي، دار الكتب العلمية، ط1، 20005، ص16-17.

(4) عمر فروخ: التصوف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، 1981، ص95.

المحب ما يتمناه. وهو أدب ينبض بالحياة والحب والطهر والسّمو وبالنور الوهاج المشرق بنفحات السّماء، أدب ينشأ في كل تلك الخيوط والخطوط.

ثانيا: الأدب الصّوفي في الجزائر قبل القرن الثامن الهجري:

أ- مقدمات الأدب الصّوفي في الجزائر:

برزت الخيوط الأولى للأدب الصّوفي في الجزائر مع ظهور الزهد عند الشاعر بكر بن حماد[1] الذي تأثر في رحلاته إلى المشرق وإلى إفريقيا(تونس) أين الشعراء والعلماء والمتصوفة، ومن أبرزهم بالقيروان: الزاهد الفقيه سحنون بن حبيب التنوخي[2]، فتجرع عنه مذهبه القائم على الزهد في الدنيا، والتعبد وفق الشريعة الإسلامية، إذ كانت أشعاره تتمحور حول محاسبة النفس والتذكير بالموت، كقول بكر بن حماد:

لَقَدْ جَمَحَتْ نَفْسِي فَصَدَّتْ وَأَعْرضتْ ... وقَدْ مَرِقَتْ نَفْسْي فَطَالَ مُرُوقُهَا

فَيَا أَسفِي مِنْ جَنْح لَيْلٍ يَقُودهَا ... وَضَوْءِ نَهَارٍ لاَ يَزالُ يَسُوقُهَا

إلَى مَشهدٍ لاَ بُدَّ لِي مِنْ شُهودِهِ ... وَجُرَعٍ لِلْمَوْتِ سَوْفَ أَذُوقُهَا

سَتَأْكُلُهَا الدِّيدَانُ فِي بَاطِنِ الثَّرَى ... وَيَذْهَبَ عَنْهَا طِيبُهَا وَخَلُوقُهَا[3]

وكذا أشعاره في الزهد وذكر الموت حين قال:

المَوْتُ أَجْحَفَ بِالدُّنْيَا فَخَرَّ بِهَا ... وَفَعَلْنَا فِعْلَ قَوْمٍ يَمُوتُونَا

فَالآنَ فَابْكُوا فقَدْ حَقَّ البُكَا ... فَالحَامِلُونَ لِعَرْشِ اللهِ بَاكُونَا

مَاذَا عَسَى تَنْفَعُ الدُّنْيَا مَجْمَعُهَا ... لَوْ كَانَ جُمِعَ فِيهَا كَنْزُ قَارُونَا[4]

وفي الجملة تعكس أشعار بكر بن حماد تجربته الزهدية التي عبر فيها عمّا يختلج في نفسه، والتي سمحت بتصنيفه ضمن الزهد الوجداني الذاتي[1]. وقد دخل هذا الفن إلى

---

(1) هو عبد الرحمن بن حماد بن أبي إسماعيل الزناتي التيهرتي، من أشهر علماء الجزائر وأدبائها في عهد الدولة الرستمية، ولد ونشأ بتيهرت سنة 200هـ، أخذ العلم بالقيروان والمشرق، كان عالما بالحديث والشعر، توفي سنة 296هـ. عبد الرحمن الجيلاني: تاريخ الجزائر العام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 179/1.

(2) هو أحد قضاة المغرب، له كتاب"المدونة والمختلطة في الفقه" توفي سنة 240هـ. أبو العباس الغبريني: عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء من المائة السابعة ببجاية، تحقيق: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص314.

(3) سليمان بن عبد الله الباروني: الأزهار الرياضية في أئمة وملوك الإباضية، تحقيق أحمد كرم وآخرون، دار البعث، ط3، الجزائر، 2002، 93/2.

(4) سليمان بن عبد الله الباروني: الأزهار الرياضية في أئمة وملوك الإباضية، تحقيق أحمد كرم وآخرون، 94/2.

المغرب الأوسط(الجزائر) مع الزاهد قاسم بن عبد الرحمن التيهرتي [2]الذي تلقاه عن شعراء القيروان.

أما المظهر الثاني لأدب الزهد في هذه المرحلة المبكرة، فيعود إلى أواخر القرن الرابع للهجرة، عندما شارك الزاهد أحمد بن نصر الداودي المسيلي [3]فقهاء القيروان بزعامة عبد الله بن أبي زيد القيرواني [4] إثر ردهم على الطائفة البكرية التي مثلها عبد الرحمن بن محمد بن عبد الله البكري، الذي ادعى رؤية الله في اليقظة[5]بتأليف كتاب بعنوان"الردّ على البكرية" اقتفى فيه أثر بن أبي زيد القيرواني في الجدل حول إثبات كرامات الأولياء، فكان هذا المصنف أول كتاب في الأدب الصّوفي في المغرب الأوسط(الجزائر)لم يذكر فيه الداودي كرامات الأولياء، إلاّ أنه تبنى موقف ابن أبي زيد القيرواني في التشدد على التصوف المائل إلى الشعوذة.

وفي السّياق ذاته ظهرت مناهج زهدية متفرقة ارتبط أصحابها في علاقاتهم الأدبية بحواضر من العالم الإسلامي، فبينما ارتبط أبو محمد بن عبد الله التيهرتي[6]برباط سوسة، واختص بفلسفة زهدية فكرتها المحبة والشوق، وثق أحمد بن مخلوف المسيلي المعروف بالخياط(ت393هـ) وعبد الله بن زياد الله الطبني (ت410هـ) صلتهما بقرطبة، فالتزم الأول المنهج العلمي القائم على المرابطة، واختص الثاني في أدب التنسك، في حين وسع أبو القاسم عبد الرحمن الهمذاني المعروف بالخراز الوهراني(ت411هـ)من علاقته بحكم رحلته العلمية التي استغرقت عشرين سنة، وشملت بيئات الزهد والتصوف كالبصرة وبغداد والحجاز ومصر وخراسان ونيسابور ثم الأندلس، صنع من خلالها طريقة زهدية جمع فيها بين الالتزام بالسنة النبوية والعلم والورع والسّخاء والمروءة[7].

---

[1] ينظر: الطاهر بوناني: التصوف في الجزائر خلال القرنين السّادس والسّابع الهجري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص49.

[2] تلميذ بكر بن حماد، نسبه المؤرخون إلى تيهرت، وكان من أهل الحديث. الأزهر الرياضية، 100/2.

[3] من فقهاء تلمسان، توفي سنة402هـ. ينظر: أبو عبد الله بن مريم: البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص146.

[4] عالم نحوي، كان أستاذا بفاس، توفي سنة 389هـ. ابن مريم: البستان، ص117.

[5]الهادي روجي ادري: الدولة الصنهاجية، ترجمة: مادي السّاحلي، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1992، 337/2.

[6] قاض معروف بتيهرت، توفي سنة313هـ. الأزهار الرياضية، 86/2.

[7] ينظر: الطاهر بوناني: التصوف في الجزائر، ص 25، 53.

كما استفاد أحمد بن واضح [1] من رحلاته إلى المشرق في القرن الخامس الهجري، تعكسها تلك المناظرات التي خاضها مع فقهاء بجاية والتي تمثل أحد أوجه الجدال بين الفقه وأدب الزهد[2].

وفي المقابل تلقى أدب الزهد بالمغرب الأوسط جرعة قوية على يد النزلاء من الزهاد الأندلسيين ببونة، أين أثرى أبو عبد الملك مروان بن محمد الأندلسي[3]نشاطه الزهدي بتأسيسه لرباط، درس فيه العلم وصنف فيه المصنفات، وحتى نهاية النصف الأول من القرن الخامس الهجري، كان أدب الزهد بالمغرب الأوسط يستمد أفكاره ومواضيعه من طرف القبائل الهلالية، وكذا من قرطبة والبصرة وبغداد والحجاز[4].

وقد نتج عن هذا تياران زهديان: يعتمد الأول منهج المجاهدة العملية من خلال المرابطة في الثغور والسّواحل من الخطر المسيحي، ويلزم الثاني بالزهد في الدنيا والاعتكاف على المجاهدات.

ب- مصادر نشأة الأدب الصّوفي في الجزائر(المغرب الأوسط):

الثابت من الناحية التاريخية أن أدب الزهد إلى غاية نهاية النصف الأول من القرن السادس الهجري لم يكن يرقى في نصوصه المنظومة والمنثورة إلى مستوى يسمح بإدراجه ضمن أدب التصوف، إلاّ بعد أن شهد المغرب الأوسط خلال النصف الثاني من القرن نفسه(6هـ) دخول مجموعة من المصنفات الصوفية المشرقية والأندلسية والمغربية في فترات زمنية يصعب ضبطها ضبطا دقيقا مع الفقهاء والعلماء العائدين من المشرق، أو بواسطة صوفية المغربين الأدنى والأقصى الذين استقر بهم المقام بحواضر المغرب الأوسط، أو مع الأندلسيين المهاجرين إلى بجاية وتلمسان بقصد تجديد أنفاس الرحلة ذهابا

---

[1] هو أحمد بن واضح العباسي المعروف باليعقوبي من علماء الخمسين الأولى من المائة في الهجرة المعاصرة لأئمة بن رستم. الأزهار الرياضية، 17/2.

[2] ينظر: م ن، 17/2.

[3] هو رجل من أهل الحديث والرواية، رحل إلى المشرق وسمع من جماعة من المحدثين بمصر والحجاز، قتل بقرطبة سنة 457هـ. محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص53.

[4] ينظر: الطاهر بوناني: التصوف في الجزائر، ص 59، 60.

وإيابا، أو بغرض الاستقرار. وكان لهؤلاء دور بارز في شرح وتبسيط محتوياتها للطلبة والمهتمين[1].

ومن أكثر المصادر التي نهل منها أدب التصوف أفكاره:

كتاب" الرعاية لحقوق الله" للحارث بن أسد المحاسبي(ت243ه)، و"قوت القلوب" لأبي طالب المكي(ت،ق3ه)، و"الرسالة القشيرية" لأبي القاسم القشيري(ت465ه)، و"إحياء علوم الدين" لأبي حامد الغزالي[2](ت505ه)، وهي مصنفات في التصوف السني تطرح الخطوات التي يقطعها السّالك بواسطة المجاهدات للوصول إلى النجاة من عقاب الله، كما حدّدها كل واحد منهم (المؤلفين) في مصنفه، وإلى تقويم النفس وتهذيبها عن طريق الإرادة والرياضة لبلوغ مرتبة الأنبياء والقديسين والصّالحين.

وقد أصبحت هذه المصنفات منذ النصف الثاني من القرن الخامس الهجري متداولة بين القراء في حلقات الدّرس بتلمسان وبجاية وقلعة بني حماد، حيث كان الصّوفي عبد السّلام التونسي(ت486ه)[3]يدرس برباطه بتلمسان رعاية المحاسبي، ويدعو في أوائل القرن السادس الهجري إلى قراءة "إحياء علوم الدين"، وقد أفلح في تحسيس الوسط الفكري في تلمسان بأهمية الإحياء وقيمة أفكاره الصّوفية، وبهذه الطريقة شرع التلمسانيون في نسخ الإحياء وحفظه[4].

وبقلعة بني حماد اشتهر الصّوفي أبو الفضل بن النحوي[5] (ت513ه) مدرسا للإحياء، حيث استنسخه في ثلاثين جزءا، فإذا دخل شهر رمضان، قرأ كل ليلة جزءا منه، ولشدة تمسكه بالإحياء نقل عنه قوله:« وددت أني لم أنظر في عمري سواه»[6]، واستطاع أن يؤلف من حوله كوكبة من القلعيين ينهجون أفكاره الغزالية.

---

[1]ينظر: الغبريني: عنوان الدراية، ص146، 147.

[2] ينظر: الطاهر بوناني: التصوف في الجزائر، ص63.

[3] نزيل تلمسان، كان عالما وزاهدا من أكابر أولياء الله ، لا تأخذه في الله لومت لائم، يلبس الصّوف، ويأكل الشعير من حرث يده، توفي سنة 486ه.ينظر: ابن مريم: البستان، ص122.

[4] بنظر: ابن الزيات التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، تحقيق أودلف فور، مطبوعات إفريقيا الشمالية، 1958، ص58.

[5] هو يوسف بن محمد أبو الفضل، ويعرف بابن النحوي القلعي نسبة إلى قلعة بني حماد، أخذ نفسه بالتقشف، ولبس خ الصّوف، كان يشبّه بالإمام الغزالي. له مؤلفات وقصائد شعرية، أشهرها المتفرجة. ينظر: الغبريني: عنوان الدراية، ص272.

[6] أحمد بن محمد بن القاضي: جذوة الاقتباس فيمن حل من الأعلام بمدينة فاس، مطبعة الحجرية، 1981، ص346.

وظهر في بجاية أبو مدين شعيب[1] (ت594ه)، حيث مكث بها خمسة عشر عاما، جعل من كتاب"الإحياء" أفضل كتب التذكير، وأكثرها قراءة في مجلسه، كما درس الرسالة القشيرية وأطلع الطلبة على رعاية المحاسبي.

أما معاصره أبو علي الحسن بن علي المسيلي(ت، أواخر القرن 6ه) [2]فقد نسج على منوال الإحياء كتاب"التفكير فيما تشتمل عليه السّور والآيات من المبادئ والغايات" أحاط فيه بالفقه والتصوف حتى لقب بأبي حامد الصّغير، وأضحى الكتاب متداولا بين البجاويين، وغطى بشهرته شهرة"الإحياء"[3]آنذاك.

وفي أواخر القرن الخامس الهجري وبداية القرن السّادس، هاجر من تلمسان وجزائر بني مزغنة كوكبة من الأطر الزهدية إلى الأندلس للتمدرس على يد كبار صوفيتها.

إذ قصد كل من المحدث يوسف بن علي بن جعفر التلمساني، والفقيه حجاج بن يوسف الجزائري باشبيلية، وأخذوا بها "الإحياء" عن القاضي أبي بكر بن العربي(ت543ه)، بينما قصد كل من الفقيه أبي الحسن بن أبي الفكون(ت557ه)[4] والزاهد أبي موسى عيسى بن حمود التلمساني مرسية، وأخذوا بها عن القاضي أبي علي الصّدفي، وأخذوا عنه "آداب الصّحبة" للسّلمي و"رياض المتعلمين" و"حلية الأولياء" لأبي النعيم الأصفهاني، ولما عادوا إلى مواطنهم عملوا على نشرها بين الطلبة والمريدين[5].

ويكاد دور صوفية المشرق الطارئين على المغرب الأوسط يكون بسيطا في جلب أو تبسيط مضامين المصنفات الصّوفية، في حين شكلت حركة هجرة صوفية الأندلس إلى المغرب الأوسط على مدار القرنين السّادس والسّابع عاملا رئيسا أدى إلى دخول المصنفات

---

(1) هو شعيب بن الحسن الأندلسي التلمساني، أقام بفاس، وسكن بجاية، حيث كثر أتباعه حتى خافه السلطان يعقوب المنصور، توفي بتلمسان عام 594ه. له مؤلفات منها: مفاتيح الغيب لإزالة الريب وستر العيب، وله أشعار كثيرة. ينظر: محمد أحمد درنيقة: معجم شعراء الحب الإلهي، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2000، ص180.

(2) عاش في القرن السّادس، كان يسمى أبا حامد الصغير، جمع بين العمل والورع والعلم، له المصنفات الكثيرة منها: التذكر في علم أصول الدين، البراس في الرد على منكر القياس. ينظر: الحفناوي: تعريف الخلق برجال السلف، موفم للنشر، الجزائر، 68/1.

(3) ينظر: ابن الزيات التادلي: التشوف، ص59.

(4) أديب قسنطيني، انكب منذ صغره على الدرس وانقطع إلى الإطلاع على أسرار اللغة وكشف مكنونات البلاغة، وكان يحب التجول، نظم الموشحات والقصائد. ينظر: الغبريني: عنوان الدراية، ص280.

(5) المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1988، ج2، ص91.

الصّوفية ورواجها، فألف عبد الحق الإشبيلي (ت581ه) [1] ببجاية مجموعة من المؤلفات الزهدية، أبرزها كتاب "الزهد" و"الرّدة" و"التهجد" و"أشعار زهدية في أمور الآخرة"، فضلا عن كتابه "العاقبة في ذكر الموت". وقد ظلت مؤلفات عبد الحق الإشبيلي خاصة كتابه الأخير مصدرا زاهديا نهل منه الصّوفية واعتمدوه مرجعا في كتاباتهم حيث اعتمد عليه عبد الرحمن الثعالبي (ت875ه) [2]في تأليف كتابه "العلوم الفاخرة"[3].

ولما اضطربت أوضاع الأندلس- بفعل نشاط الثوار الطامعين في الحكم، وتعاظم نشاط حركة الاسترداد المسيحي التي بلغت أوجها عام 633ه شرق الأندلس- تقاطر أعلام الأندلس فرارا نحو بجاية وتلمسان، وحملوا معهم مصنفات التصوف، فأدخل أبو الحسن عبد الله النفيري الشاطبي(ت642ه) [4] مختصره على "حلية الأولياء" لأبي النعيم الأصفهاني، وعمل على تلقينه للطلبة، كما درس أبو الحسن علي أحمد المعروف بابن السّراج الإشبيلي[5]"قوت القلوب"لأبي طالب المكي و"الإرشاد" لأبي المعالي، وبسّط مضامينها للطلبة[6]، فضلا على تلقين أبي العباس أحمد بن خالد المالقي(ت660ه)[7] للطلبة كتاب" الإشارات والتنبيهات" لابن سينا[8]، الذي تضمن فلسفة التصوف الإشراقي.

وإلى جانب هذا الدّور قاموا بإدخال إنتاجهم الصّوفي إلى بجاية وتلمسان، ونجحوا في تشكيل اتجاهات صوفية لم تكن معروفة بالمرة في المغرب الأوسط، مثل محي الدين بن عربي، الذي يصمّم بعض الباحثين إدراج مؤلفاته ضمن قائمة المصنفات التي أدت دورا

---

(1) هو أبو محمد عبد الحق بن عبد الرحمن الأزدي الشبيلي، ولد سنة 510ه، وتوفي عام 582ه. رحل على بجاية حيث تخيرها وطنا، من تآليفه الأحكام الكبرى في الحديث، الأحكام الصغرى في الحديث كذلك، علم التذكير، التهجد. ينظر: الغبريني: عنوان الدراية، ص78.

(2) هو عبد الرحمن بن محمد بن مخلوف الثعالبي الجزائري، كان إماما علاّمة مصنفا، اختصر تفسير ابن عطية في جزئين، وشرح ابن الحاجب الفرعي في جزئين أيضا، وله تفسير الجواهر، أقام في بجاية، توفي سنة 875ه. ينظر: الحفناوي: تعريف الخلف برجال السلف، 73/1، 74.

(3) ينظر: ابن مخلوف: شجرة النور الزكية، في طبقات المالكية، دار الكتاب العربي،ط1، لبنان، 1349، ص156.

(4) هو أبو الحسن بن عبد الله بن فتوح النفيري، من أهل شاطبة، كان من أهل العلم والفضل والدين، له شعر بارع وأدب يافع، من مؤلفاته: اختصار حلية الأولياء لأبي نعيم. ينظر: الغبريني: عنوان الدراية، ص178.

(5) هو أبو الحسن علي بن أحمد بن قاسم الأنصاري، من أهل اشبيلية، استوطن بجاية، كان على سنن الفقهاء، توفي عام 657ه. ينظر: الغبريني: عنوان الدراية، ص182.

(6) ينظر: الغبريني: عنوان الدراية، ص176.

(7) من أهل مالقة، قرأ بالأندلس ثم بمراكش، وهو الشيخ الفقيه الأصولي، كانت له مشاركة في الطب والحكمة والطبيعيات والإلهيات، توفي سنة 660ه ببجاية. ينظر: الغبريني: عنوان الدراية، ص100.

(8) ينظر: الغبريني: عنوان الدراية، ص178.

بارزا في نشأة اتجاه"وحدة الوجود" في المغرب الأوسط من منطلق تأليفه لكتاب "مواقع النجوم" قبل دخوله بجاية[1].

وهناك من الصّوفية من اضطرهم طبيعة المناخ الفكري السّائد في الأندلس إلى مغادرتها نحو تلمسان، ومن هؤلاء: أبو إسحاق بن دهاق المعروف بابن المرأة(ت610ه) مؤلف كتاب "شرح أسماء الله الحسنى" و" شرح كتاب محاسن المجالس" لأبي العباس بن العريف(ت536ه)، وأبو علي بن أحمد الحرالي(ت638ه) مؤلف كتاب"شمس مطالع القلوب وبدر طوالع الغيوب". كما أدى وجود الصّوفيين: أبي محمد عبد الحق المعروف بابن سبعين(ت669ه) [2]، وتلميذه أبي الحسن الششتري في بجاية منذ سنة 264ه إلى انتشار مؤلفاتهما وتواشيجهما وأشعارهما في الوحدة المطلقة بين نخبة من طلبة بجاية.

أما عن أشهر مؤلفاته ابن سبعين، فهي"بد العارف وعقيدة المحقق المقرب الكاشف وطريق السّالك المتبتل العاكف" وكتاب "لمحة الحروف" وكتاب "كنز المغرمين في الحروف والأوقاف" ورسائل عبارة عن نصائح صوفية[3].

أمّا الششتري فسيأتي الحديث عنه مفصّلاً.

ثالثا: التعريف بالشاعر:

أ- نبذة عن تاريخ حياته: هو علي بن عبد الله النميري الششتري اللوشي، ويكنى أبا الحسن، والنميري نسبة على نمير بطن من بطون "هوزان"، والششتري نسبة إلى ششتر، وهي قرية بوادي "آش" بالأندلس، واللوشي نسبة إلى "لوشة" قرية بالأندلس.

ولد سنة 610ه، حفظ القرآن منذ صغره، ثم سلك مسالك علماء المسلمين في دراستهم، فدرس الفقه ثم انتقل منه إلى الحكمة، وانتهى به المطاف إلى دراسة طرق الصّوفية علما وعملا[4]. يشير الغبريني إلى منهج دراسته هذه حين يقول:« الفقيه الصّرفي

---

[1] ينظر: المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج2، ص176.

[2] ابن سبعين هو: قطب الدين بن عبد الحق بن سبعين، من مواليد مرسية بالأندلس سنة 613ه، عاش في المغرب، واشتهر أنه من أكبر صوفية الوحدة فيها، وبسبب ذلك كفره فقهاء المغرب، فلجأ إلى المشرق وجاور مكة حتى وفاته سنة 669ه. الموسوعة الصوفية، ص270.

[3] ينظر: الغبريني: عنوان الدراية، ص148.

[4] حول حياة الششتري: ينظر الكتب الآتية:
- ديوان الششتري: تحقيق علي سامي التشار، دار المعارف الإسكندرية، ط1، 1960، ص06.
- حاجي خليفة: كشف أنطوان، إعداد: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1994، 711/5.

من الطلبة المحصلين والفقراء المنقطعين، له علم بالحكمة ومعرفة بطريق الصّوفية»[1]. أما الفلسفة فقد درسها على يد أستاذه (ابن سبعين)، وأمّا معرفته بالشعر وخاصة الموشحات والأزجال الأندلسية فكانت على جانب كبير من العمق.

بدأ الششتري حياته تاجرا متجولا، ورحل إلى بلاد عدّة في الأندلس والمشرق والمغرب، وهي إحدى الرياضيات الروحية عند الصّوفية، وفي إحدى رحلاته إلى بجاية حضر حلقة المدينية-أتباع أبي مدين شعيب- وهناك لزم مجلس القاضي محي الدين بن سراقة[2]، وأخذ عنه التصوف.

أدى الششتري فريضة الحج عدّة مرات، وخلف أستاذه ابن سبعين في الإمامة على الفقراء والمتشردين، وكان يصحبه في أسفاره ما يزيد عن أربعمائة فقير، وإمامته كانت لطريقة جديدة هي الششترية.

قضى الششتري الفترة الأخيرة من حياته متنقلا بين سواحل الشام ومصر، وقد عاش فترة من الزمان في دمشق، ومن المرجح أيضا أنه شارك في الحرب ضد الصّليبيين.[3]

وقد مرض في رحلته الأخيرة إلى مصر، واشتدت علّة مرضه بالقرب من دمياط في مكان يقال له(الطينة)، وقد سأل الشيخ(الششتري) أتباعه عن المكان فلما قيل له(الطينة)، لفظ عبارته الشهيرة:«حنت الطينة إلى الطينة»، ولما توفي حمله أتباعه على أعناقهم إلى دمياط حيث دفن فيها سنة668هـ.

ب- مكانة الششتري وفلسفته الصّوفية:

- عبد المنعم الحفني:الموسوعة الصّوفية، مكتبة المدبولي للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2003، ص339.
- الغبريني: عنوان الدراية، ص210.
- يوسف زيدان: شعراء الصّوفية المجهولين، دار الجيل، ط2، بيروت، 1996، ص62.
- محمد أحمد درنيقة: معجم شعراء الحب الإلهي، دار ومكتبة الهلال، لبنان، ط1، 2000، ص208.
- المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، 185/2.
- أحمد بن عجيبة: اللطائف الإيمانية الملكوتية والحقائق الإحسانية الجبروتية، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2006، ص70. وكتب أخرى

[1] الغبريني: عنوان الدراية، ص211.

[2] هو أبو عبد الله محمد بن علي الطائي الحاتمي المعروف بابن سراقة، ويلقب محي الدين ويعرف بابن العريب، أصله من مسرية، سكن اشبيلية، له من المؤلفات الكثيرة كلها في علم التصوف أشهرها: "الفتوحات المكية"، ومن شعره كتاب ترجمان الأشواق. ينظر: الغبريني: عنوان الدراية، ص158.

[3] ديوان الششتري، ص6.

لعل أول من تنبه إلى أهمية الششتري كمفكر صوفي من بين مؤرخي الفكر الإسلامي الأقدمين هو تقّي الدين بن تيمية، فقد ذكر هذا العد والممتاز للتصوف الإسلامي-الششتري-على أنه واحد من كبار صوفية وحدة الوجود الذين أثروا أبلغ الأثر في إقامة المذهب ونشره، وإشارة ابن تيمية إلى الششتري على أنه:« صاحب الأزجال»، تدل دلالة واضحة على ما كان يرى في شعره العامي من خطورة[1].

أما عن أهميته في الأندلس وشمال إفريقيا، فقد وضحها لنا ابن خلدون، وهو بصدد التكلم عن لسان الدين بن الخطيب، حين قال أنه- يعني ابن الخطيب-:« ينحو منحى الششتري في الزجل»[2]، وهذا يدل على ماكان للششتري من أهمية واعتبار كبيرين في الأندلس جعله رأس مذهب في نظم الأشعار الملحونة.

ويعطينا ابن عباد الرندي صورة واضحة عن قيمة الرجل وشعره في نص هام له، إذ يقول:«وأما أزجال الششتري ففيها حلاوة وعليها طلاوة، وأما تحليتها بالنغمة والصّوت الحسن فلا تسل، فإن قدرتم أن تفيدوا منها ما وجدتموه فافعلوا ذلك»[3].

واشتهرت الششترية كطريقة متميزة عن طريقة أستاذه ابن سبعين، على الأقل في اعتمادها على السّماع والموشحات التي كان يؤلفها الششتري، حتى ابن الرندي دعا إلى جمع تراث الششتري الشعري الإنشادي، وهاجم ابن سبعين لغموضه، غير أنه كان يدافع عن أستاذه ابن سبعين ويقول:«إنهم يقولون ذلك لقصورهم عن فهم الشيخ»[4]. وهو قول يتفق مع مبدأ ضرورة أدب المريد مع الشيخ في كل وقت.

وفي مصر كان الششتري يتردد على الأديرة، ويتلقي بالرهبان، وردد ذلك في شعره، واعتبر نفسه من الشاذلية[5]، وورث رباطه الشاذلية من بعده، وأنشدوا موشحاته.

ويتضح أثر المدينية في الششتري، فلقد تبرأ من مذهب الحلول والاتحاد في أواخر حياته، تحت تأثير هذا المذهب[1].

---

(1) م ن، ص6.
(2) ابن خلدون: المقدمة، ص550.
(3) الديوان: ص07.
(4) م ن، ص ن.
(5) طريقة أبي الحسن الشاذلي،والذين نهجوا نهجه، وتقوم على الأخذ بعلم الله الذي تركه على رسوله والاقتداء بالخلفاء والصّحابة والتابعين والأئمة والتمسك بالكتاب والسنة. عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصّوفية، ص805.

وكان من المحتمل أن يبقى الششتري مدينيا طيلة حايته لولا حادثا معينا غير الاتجاه الروحي الباطني للرجل تمام التغيير، وجعله يتجه بكليته نحو التصوف الفلسفي، وأن يعتنق مذهب وحدة الوجود في صورته العارية، وهو مذهب ابن عربي في اعتبار الوجود واحدا، وسواء أكان هذا الوجود هو الله أم الإنسان فإنه واحد في مظهره وفي جوهره، وليس ثمة سواه. وهذا مذهب شيخه ابن سبعين.

أما هذا الحادث، فهو مقابلته لابن سبعين في بجاية سنة 648هـ، وتذكر الرواية أن ابن سبعين لما وجد الششتري متراوحا بينه وبين أبي مدين شعيب، دعاه إليه بكلمات صوفية رهيبة:«إن كنت تريد الجنة فاذهب إلى أبي مدين، وإن كنت تريد ربّ الجنة فهلّم إليّ»[2]، جعلت الششتري ينجذب إلى "مغناطيس القلوب"و"إكسير الذوات"، فطلب منه أن يعرفه أصول الطريق ويقبله تلميذا له. فما كان من ابن سبعين إلاّ أن طبق عليه القاعدة الصّوفية الخاصة بضرورة تخليص نفوس المريد من الغرور والتكبر، وهو ما يعرف عندهم باسم "كسر حّدة النفس". ومع أن الششتري كان آنذاك وزيرا وعالما، فقد طلب منه شيخه أن يمسك علمًا ويدور في الأسواق متغنيا بعبارة:« بدأت بذكر الحبيب». وهو يلبس بردة بالية، وفعل التلميذ ذلك، ولازم شيخه ملازمة تامة، وأخذ عنه علوم التحقيق الذوقي، وحقائق تجلي الذات الإلهية في كل ذرة من ذرات الكون[3].

ومازال أثر الششتري الصّوفي باقيا حتى الآن في شمال إفريقيا، فقد أوصى السيّد محمد الصّديق- شيخ الطريقة الدرقاوية السابق- قبل وفاته ولده وخليفته في مشيخة الطريقة السيد أحمد الصديق بإنشاد قصائد الششتري في الحضرة. ويؤكد محقق الديوان (علي سامي النشار) خلال زيارته لمراكش الأثر العظيم للششتري قي زوايا الصّوفية بها.[4]

---

(1) الديوان، ص10.
(2) الديوان، ص07.
(3) ينظر: يوسف زيدان: شعراء الصّوفية المجهولون، ص62.
(4)الديوان، ص07.

ولا يقتصر أثر الششتري في العصور الحديثة على مراكش وحدها، فشعره معروف في تونس ينشده صوفيتها، كما أن هناك آلة موسيقية تستخدم في الإنشاد الصّوفي وغير الصّوفي تنسب إلى اسمه، ويقال لها في العصور الحاضرة:"الششترية"[1].

وضمن المهرجان الذي أقيم بفاس للموسيقى العالمية العريقة، ولقاءات فاس التي أنشئت على التوالي عامي 1994 و 2001 في إطار التقاليد العلمية والفنية والروحية السّائدة في المدينة، فقد اعتبرت هيئة الأمم المتحدة مهرجان فاس سنة 2001 من أهم التظاهرات التي ساهمت في ترسيخ حوار الحضارات بشكل ملحوظ.

وبين برنامج هذه الاحتفالات، البرنامج الموسيقي ليوم الجمعة 9 يونيو 2006 على السّاعة 4.30 بعد الزوال احتوى أناشيد صوفية تكريما لأبي الحسن الششتري، وذلك بمتحف البطحاء[2]. ولعل هذا الاهتمام إن دل على شيء فإنما هو يدل على مكانة الرجل الشعرية والحضارية في المغرب.

كما حضي الششتري بعناية المستشرقين منذ القرن الثامن عشر للميلاد، إذ قام المستشرقان الهولنديان شولتنز(Shultens) و ويلمت(Willemet)بنسخ ديوانه بخطيهما، ويقول محقق الديوان بعثوره على النسختين أثناء زيارته لجامعة لندت صيف 1949[3].

ج- مؤلفات أبي الحسن الششتري:

ترك الششتري كتبا في النظم والنثر، فأما كتبه النثرية فهي:

1- الرسالة العلمية، ولها مخطوطة بخط مغربي رديء بدار الكتب المصرية، اختصرها ابن ليون التجيبي في كتاب اسماه" الإنالة العلمية في الانتصار للطائفة الصّوفية" وتوجد صورة فوتوغرافية لهذا المختصر في الخزانة التيمورية بدار الكتب المصرية بخط مغربي.

2- المقاليد الوجودية في أسرار الصّوفية، ولها أيضا صورة فوتوغرافية في الخزانة التيمورية.

---

(1) م ن، ص17.

(2) موقع منارة بوابة العرب، مقال مهرجان 12 للموسيقى العلمية الراقية.
www.arabe.menara.ma/includArNX/print.asp? Article-id=1862& catégorie=&l module salon/54k.20/05/2007.h:09.30.

(3) الديوان، ص05.

3- الرسالة البغدادية، وهي رسالة قصيرة، ولها مخطوط في الاسكوريال.

أما الكتب التالية فلم يعثر عليها- على حدّ العلم- حتى الآن:

4- العروة الوثقى في بيان السنن.

5- إحصاء العلوم.

6- ما يجب على المسلم أن يعتقده إلى وفاته.

7- الرسالة القدسية في توحيد العامة والخاصة.

8- المراتب الإسلامية والإيمانية والإحسانية.[1]

وعن الثورة الشعرية التي أبدعها الششتري، فقد تجمع لدى محقق الديوان سبعة عشرة مخطوط للديوان، وهي في الأصل ديوانان: أحدهما كبير يحتوي نظمه الطويل، والآخر قصير يحتوي مقتطعات فحسب.

ويبدو أن الديوان الكبير يتضمن مذهب الشاعر الصّوفي الفلسفي، بينما ديوانه الصّغير في أكثره أوراد ومقطوعات إنشادية لمبتدئي المريدين.

وقد جاء الديوان مرتبا على الشكل التالي:

1/ القصائد الكلاسيكية: مرتبة حسب قافية القصائد.

2/ الأشعار الملحونة: موشحات وأزجال.

3/ الأشعار المشكوك في صحة نسبتها للشاعر.

[1] ينظر: م ن، ص13-15.

الفصل الأول:
جماليات البنية المعجمية

أولا: معجم الأعلام

- خصائصه

ثانيا: معجم الحجاب

- خصائصه

ثالثا: معجم الخمر

- خصائصه

رابعا: معجم الكون والموجودات

- خصائصه

يتأسس الخطاب الصّوفي كغيره من أنواع الخطابات الأخرى من بنى مختلفة صوتية وتركيبية ودلالية ومعجمية، وعلى هذا فالدراسة المعجمية تعد عنصرا فاعلاً لمطاردة دلالات النص ومحاولة القبض على أهم النقاط المركزية التي يدور حولها.

« فالمعنى المعجمي هو كل كلمة لها جذر في المعجم، لها بالضرورة معنى يكمله ذلك الجذر، لأن المعجم مرجعيته منتظمة في المعاني»[1].

فالمعجم إذن، يشكل أحد عنصري الجملة النحوية مضافا إلى التركيب النحوي، إذ « يخضع المعجم اللغوي عند التركيب إلى عملية الانتقاء والاختيار، ويتم ذلك على أساس العلاقة الدّلالية بين محمول اللفظ المختار، والحقل الدلالي الذي اختير له، ليشغل وظيفة فيه، بوصفه أصغر وحدة بنيوية في تشكيل الحدث الكلامي في ذلك الحقل الدلالي أو الموضوعي»[2].

وبناءً على ذلك فإن حقلا دلاليا معينا يستدعي بالضرورة معجمًا لغوي مناسبا، تتردد كلماته بنسب مختلفة أثناء الحدث الكلامي، « فيكون ذلك المعجم من الحقل الدلالي بمثابة الهوية، ويكون الحقل الدلالي منه بمثابة الإطار الجامع»[3].

ليصبح بذلك لكل حقل دلالي أو خطاب معجمه الخاص به، فلموضوع التصوف معجمه وللغزل والمديح كذلك، والواضح أن اللغة في التجربة الصوفية تتخذ "منحى ازدواجيا حيث تجسد الدلالات المحسة شكولا ذات بعد إشاري تجاه ما تومئ إليه مما يكاد يشكل تفسيرا جديدا إلى حيث لم تعد اللفظة أو الكلمة لها نفس الدلالة التي تعرفها، بل تصطبغ دلالات أخرى خلف الألفاظ مما يكاد يكون تفريغا لمعنى الكلمة وصب معنى آخر بها حيث تزدوج الدلالة بما يتجاوز الحد الوضعي لها"[4].

وبهذا يكون المعجم مفتاحا للتميز بين أنواع الخطاب من جهة، ووسيلة لتحديد دلالة الخطاب الجزئية من جهة ثانية.

---

(1) حسن خميس الملخ: التفكير العلمي في النحو العربي، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2002، ص110.
(2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص57.
(3) م ن، ص58.
(4) رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي المعاصر)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003، ص279.

وبتسليط الضوء على الخطاب الشعري الصوفي، نجد معاجمه الشعرية متقاربة في مجملها، ليس بين قصيدة وأخرى عند شاعر معين بل بين أغلب الشعراء المتصوفة. ذلك لأن الحقل الدلالي عندما يكون نمطيا فإنه يستدعي بالضرورة معجما شعريا نمطيا أو موحدا، تتكرر فيه الوحدات الافرادية ذاتها أو مفرداتها، ولا تتباين دلالاتها تباينا ملحوظا، حتى وهي عاملة في النص، فالحقل الدلالي المشترك خلاصته التصوف العملي أو التجربة الصوفية العملية القائمة عند جميع الصوفية السالكين.

وقد سلكنا في دراسة المعجم الشعري في قصيدة الششتري على سبيل الدرس الأسلوبي، وهي التي تقوم على إحصاء المفردات المتواترة والمتكررة في النص ثم تجميع المتشاكل منها دلاليا في مجموعات، تختلف الواحدة عن الأخرى باختلاف الحقل الدلالي، فتكون حصيلة الإحصاء والتجميع ملاحظات ونقد.

ويدخل في تلك المعاجم كل الأسماء والأفعال التي لها صلة دلالية جزئية بالدلالة الجامعة الكلية، أو ما جاء منها في حكم ذلك، لتحديد دلالة النص الكلية بعد ذلك.

أولا : معجم الأعلام :

40/1*- وحسبك من سقراط أسكنه الدنا...(سقراط) [1]

41/2-وأبدأ أفلاطون في أمثل الحسنى...(أفلاطون) [2]

42/3- وهام أرسطو حتى مشى من هيامه...(أرسطو) [3]

43/4- وكان لذي القرنين عونا على الذي...(ذي القرنين) [1]

---

* يفيد الرقم الأول الترتيب، والثاني رقم البيت في القصيدة.

[1] سقراط: عاش بين سنتي 469 ق.م و 399 ق.م، فيلسوف ومفكر يوناني، وكان العصر الذي عاش فيه من أزهى عصور أثينا وأكثرها خصبا، غير أن سقراط لم يترك أثرا مكتوبا؛ إنما كانت هناك أربعة مصادر تناولته هي: أرسطوفان واكزينوفون وأفلاطون ولأرسطو. [محمد عبد الرحمان مرحبا: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، الموسوعة الفلسفية الشاملة، عويدات للنشر والطباعة،د.ط، بيروت، لبنان، 2000، مج1، ص93-94].

[2]فيلسوف يوناني، ولد بأثنا سنة 428ق.م وتوفي سنة 348ق.م تتلمذ على يد سقراط، وهو مؤلف حوالي ثلاثين محاورة أهمها: "المأدبة"، "فيدون"، "الجمهورية"، "فادر"، "بارمينيد"، "السفسطائي". وقد أسس سنة 387 ق.م مدرسة في أثنا عرفت بـ"الأكاديمية" [سليم بابا عمر وباني عميري: اللسانيات العامة الميسرة، دار أنوار، د.ط، الجزائر، 1990، ص139.140].

[3] فيلسوف يوناني، ولد بـ"استاجيرا" بمقدونية سنة 384 ق.م، وتوفي سنة 322 ق.م وقد تتلمذ في الأكاديمية على يد أفلاطون. كان متبحرا في جميع مجالات المعرفة الموجودة آنذاك، تعاطى البحث والتدريس في شتى الفنون من ميتافيزيقا وأدب ولغة، ومسرح وسياسة وتاريخ...أشهر مؤلفاته: "البلاغة" "الشعر". وقد نقل هذه المؤلفات إلى العربية فلاسفة مشهورون، من بينهم الغزالي " [سليم بابا عمر وباني عميري: اللسانيات العامة ، ص139].

45/5- وذوق للحلاج طعم اتحاده...(الحلاج) [2]

47/6- وانطلق للشبلى بالوحدة التي...(الشبلى) [3]

48/7- وكان لذات النفري مولها...(النفري) [4]

50/8- وأصمت للجني تجريد خلقه...(ابن الجني) [5]

51/9- تثنى قضيب البان من شرب خمره...(قضيب البان) [6]

52/10- وقد شذ بالشوذي عن نوعه فلم...(الشوذي) [7]

53/11- وأصبح فيه السهروردي حائرا...(السهروردي) [8]

---

[1] هو الاسكندر اليوناني، ملك الشرق والغرب، فسمي ذا القرنين، وكان ملكا مؤمنا عادلا مكن له الله في الأرض فعدل في حكمه وأصلح. عاش في الفترة بين عيسى عليه السلام ومحمد صلى الله عليه وسلم. وقيل أن الذين ملكوا الأرض أربعة: مؤمنان(سليمان وذو القرنين) وكافران(النمرود و بختنصر) [ينظر: ابن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1966، ج4/ص418، ومحمد علي الصابوني؛ صفوة التفاسير، دار الضياء، قصر الكتاب، ط5، الجزائر، 1990، ج2/ص204] .

[2]هو الحسين بن منصور الحلاج، ولد في البيضاء بفارس سنة 244هـ. ونشأ في "واسط" بالعراق. وقيل في اسمه (الحلاج) أن أباه كان يعمل في صناعة الحلج. وقال أتباعه إنما سمي كذلك لأنه كان يكاشفهم بما في قلوبهم فأطلقوا عليه اسم (حلاج الأسرار)، اتصل بكثير من الصوفية، وتتلمذ على الجنيد، تنقل كثيرا في البلاد المختلفة ليتصل بالصوفية، وحج إلى مكة ثلثي مرات. وفي سنة 268هـ القي عليه القبض، وسجن، لكنه فر، وأعيد إليه سنة 301هـ وظل به ثماني سنوات حتى عام 309هـ. حتى حكم عليه بالإعدام لمقالته الجريئة الشهيرة (أنا الحق) التي يعلن بها مذهبه بالحلول له آثار كثيرة منها: "الأحرف المحدثة و الأزلية"، "الأسماء الكلية"، "الأصول و الفرع"، "سر العالم المبعوث"، "العدل والتوحيد"، "علم البقاء و الفناء"، "مدح النبي"، "الطواسين"... [عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 164].

[3]هو أبو بكر دلف بن جحدر، أو بن جعفر، أو انه جحدر بن دلف، فاسمه الحقيقي مختلف فيه، وشهرته بكنيته، ولد سنة 248هـ بـ(سرمنرأى) وينسب لقرية شبلة من خراسان، وبلغ الشبلي في المناصب العامة إلى الحجابة ثم الولاية على (دنباود) من نواحي (رستاق الري) وكتب الحديث الكثير ورواه، وتفقه على مذهب الإمام مالك، إلى أن التقى بالصوفي "خير النساج" وحضر مجالسه، وفتن به فانصرف عن الدنيا وطلب من أهل الولاية التي هو عليها أن يعفوه من أمرهم. وبدأ المجاهدة والتصوف، فصحب الجنيد شيخ الصوفية، له شعر صوفي جميل وسليقة شعرية فياضة تضمنها كتابه (ديوان ابي بكر الشبلي). توفي في سنة 334هـ.[عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 333].

[4] هو أبو عبد الله محمد بن عبد الله النفري، من (نفر) بين الكوفة والبصرى. ويلقب السكندري والمصري لأنه عاش في مصر. اشتهر بكتابه "المواقف" و"المخاطبات". وكان من العلماء البارعين في كل العلوم. مات سنة 354 هـ.[عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 576-577].

[5]أبو الفتح الموصلي المتوفى سنة 393هـ. وجني أبوه مملوك لسليمان بن فهد بن أحمد الأزدي. وكان المتنبي يقول " ابن جني أعرف بشعري مني". لأنه كان عالما نحوي فذا. [من كتاب البلغة في تاريخ أئمة اللغة: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي. راجعه بركات يوسف هبود، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، لبنان، ط1 ، 2001، ص115].

[6] هو رجل من أهل الشام من أرباب الأحوال، كانت تظهر عليه عجائب وغرائب، وهو ممن اختلف فيه بالقبول والرد، وكان خرّب ظاهره، فكان يجلس بالمزابل، وربما تجرد من الثياب، فبقي عريانا وكان يتطور في صور متعددة. ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص128.

[7]هو شيخ ابن سبعين، كان قاضيا باشبيلية، ثم رحل إلى تلمسان. [ابن مريم: البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 1986، ص 68].

[8]هو شهاب الدين ينسب لسهرود التي ولد بها، واسمه الحقيقي أبو الفتوح يحي بن حبش بن أميرك. ويلقب بالمقتول وليس الشهيد لأنه اتهم بالكفر والخروج على السنة. وتتباين الأخبار حول طريقة قتله. فقد قيل أنه مات مخنوقا، وقيل قتل بالسيف،

54/12- ولا بن قسى خلع نعل وجوده...(ابن قسي) [1]

55/13- أقام على ساق المسرة نجليها...(ابن المسرة) [2]

56/14- لنجل بن سيناء الذي ظن ما ظنا...(ابن سينا) [3]

57/15- وقد خلد الطوسي ما قد ذكرته...(الطوسي) [4]

58/16- ولا بن طفيل وابن رشد تيقظ...(ابن طفيل،ابن رشد) [5]

59/17- كسا لشعيب ثوب جمع لذاته...(شعيب) [6]

60/18- وعنه طوى الطائي بسط كيانه...(الطائي) [7]

وقيل إنه امتنع بنفسه عن كل طعام حتى وافته المنية. ومصدر ذلك كله "الشيعة الإسماعيلية" فهؤلاء ينسبون السهروردي لهم ويشنعون بقتله على المسلمين من السنة. وكان عمره وقت وفاته سنة 587هـ بين السادسة والثامنة والثلاثين. وهو يقول عن نفسه إنه من الفلاسفة المتألهين أي المتصوفين. له نحو 49 كتابا، معظمها في الصوفية. منها: "رسالة أصوات أجنحة جبريل"،"كلمة التصوف"،"مقامات الصوفية ومعاني مصطلحاتهم"، "الغربة الغربية"، "مؤنس العشاق"، "الواردات الالهية"... [عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 307].

[1] هو أبو القاسم أحمد بن الحسين، كان روميا من بادية شلب من بني قسي كان خليعا أحاط نفسه – كما يقول – بأصحاب السوء إلا أنه برحمة من الله تعالى تاب وأناب، وسلك مسلك الصوفية، وكان له رباط يجمع فيه المريدين، فيحدثهم في التصوف والفلسفة. تأمر عليه مريدوه وقتلوه سنة 546هـ لأسباب سياسية. له كتاب "خلع النعلين في الوصول إلى حضرة الجمعين" وهو مختصر في التصوف. ترتبط شهرته في هذا الكتاب، وباقتران اسمه بالتصوف السياسي. [عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 475، 476].

[2] هو أبو عبد الله بن عبد الله بن مسرة، عاش بين سنتي (269هـ و 319هـ)، أندلسي، صاحب طريقة وتعاليم في التصوف أساسها وحدة الوجود، وقيل أنه إسماعيلي أو إشراقي، وللمستشرق الإسباني "أسين بلاثيوس" دراسة في فلسفة التصوف عند ابن مسرة. له كتاب يسمى (توحيد الموقنين) قيل أنه يتكلم فيه عن الصفات الإلهية ووحدتها وتناهيها. [عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 532].

[3] هو أبو علي الحسن بن عبد الله بن سينا، أصله من (بلخ)، هاجر أبوه إلى (بخارة) وفيها نشأ وتعلم، ويقول في سيرته الذاتية أنه انتهى من العلوم كلها في الثامنة عشر من عمره، له كتب في الفلسفة والطب والمنطق. وصيته ذائع بين الأوربيين لاستيعابه الكامل لأرسطو وفضله في ترجمته إليهم، من مؤلفاته: كتاب الشفاء، كتاب النجاة، عيون الحكمة، رسالة في ماهية العشق وأسباب حدوث الحروف ورسالة حي بن يقظان، وله أيضا كتاب "الإشارات والتنبيهات" يتضمن بحثا في التصوف وأحوال العارفين ومقاماتهم. عاش متصوفا زاهدا أواخر عمره حتى مات سنة 428هـ وهو ابن ثمان وخمسين عاما. [عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 312].

[4] هو الإمام أبو حامد محمد بن محمد بن محمد الغزالي، عاش في الفترة ما بين (450هـ-505هـ)، كانت نشأته في (غزالة) من قرى (طوس)، ولعله لذلك سمي بـ "الغزالي" أو "الطوسي". ترعرع في جو صوفي منذ طفولته. له مواقفه الخاصة في الفلسفة والتصوف. كتبه نحو المائتين. منها "إحياء علوم الدين"، "تهافت الفلاسفة" و"فضائح الباطنية"... [عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 443].

[5] هو الوليد بن محمد بن أحمد بن رشد،فيلسوف مسلم عاش بين 551 و 595 ولد بقرطبة من بيت عريق في المجد، أصيل في القضاء، عاش بين إشبيلية ومراكش، له كتب منها: المقال فيما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، مناهج الأدلة في عقائد الملة، تهافت التهافت، الكليات في الطب، فلسفة أرسطو.[تاريخ الأدب العربي: الزيات ص286/287].

[6] هو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن محمد بن أحمد بن طفيل القيسي الأندلسي والقرطبي والإشبيلي أيضا. فيلسوف، عرف عند الفرنجة باسم(أبو باسر Abubacer) تحريف لأبي بكر. صاحب قصة حي بن يقظان أشهر ما دبجه يراع عن التصوف وطريق الصوفية. وقد ترجمت هذه القصة إلى مختلف اللغات. [عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 369].

[7] هو شعيب بن الحسن الأندلسي التلمساني عاش بين (520هـ-594هـ) ولد في إشبيلية، وبدأ راعيا، لم يكن يعرف الصلاة ولا يحفظ القرآن. ويرى النساك في البرية يتعبدون ويصلون، فقويت عزيمته على القرار ليتعلم القرآن والصلاة إلى أن أصبح غوثا وشيخا وقطبا. وكان محي الدين بن عربي يعده من ثمانية عشر نفسا ظاهرين بأمر الله من أمر الله لا يرون

62/19- به عمر بن الفارض الناظم الذي...(عمر بن الفارض) [1]

63/20- وباح بها نجل الحرالي عندما...(الحرالي) [2]

65/21- وأظهر منه الغافقي لما خفي...(الغافقي)

خصائص معجم الأعلام :

* أول خصيصة نلاحظها في هذا المعجم تخصيص كل بيت من القصيدة بداية من البيت (40) بشخصية محددة، فيقدم بذلك خلال بيت واحد، فكرة ملخصة ومركزة جدا عن العلَم. وفي هذا جهد باد، والتزام ملحوظ، وقد شذ من هذا الاستخدام شخصيتان: ذو القرنين والحلاج حين عرض لهما بيتين لكل شخصية، فيقول عن ذي القرنين[3]:

وَكَانَ لِذِي القَرْنَيْنِ عَوْنًا عَلَى الذِي تَبَدَّى لَهُ وَهُوَ الذِي طَلَبَ العَيْنَا[4]

وَيَبحثُ عَنْ أَسْبابِ ما قَدْ سَمِعتمْ وبِالبحثِ غَطَّى العَيْنَ إِذْ رَدَّهُ غَيْنَا[5]

ولعل تفسير انتقال الشاعر من الشخصيات اليونانية إلى شخصية ذي القرنين مباشرة، يعود إلى أن أرسطو كان وزيرا لذي القرنين، يستعين به في أمور الحكمة وتدبير

سوى الله في الأكوان. له تصانيف منها "أس التوحيد" و "مفاتيح الغيب لإزالة الريب وستر العيب"، وقيل انه قد تخرج على يديه أكثر من ألف تلميذ [الغبريني: عنوان الدراية، ص 56،55].

[1] محي الدين بن عربي (بغير الألف واللام) كما اصطلح أهل المشرق على ذكره، تمييزا له من القاضي أبي بكر العربي، لقبه الكامل المشهور: الشيخ الأكبر ذو المحاسن التي تبهر سيدي محي الدين "ولقبه الآخر النادر"ابن أفلاطون"، ولد ابن عربي في مرسية (جنوب شرقي الأندلس) في 560هـ ونشأ في أسرة غنية كثيرة التدين وهكذا عاش ابن عربي منذ نشأته الأولى عيشة صوفية، درس الفقه و الحديث و سائر العلوم الدينية. طاف الكثير من مدن العالم الإسلامي، وكثر تردده على مدن إفريقيا. له نحو أربع مائة كتاب. أشهرها موسوعته الكبرى في التصوف "الفتوحات المكية". توفي سنة 638هـ. [عمر فروخ: التصوف في الإسلام، ص163-164].

[2] هو أبو حفص عمر أبو القاسم عمر بن أبي الحسن علي بن المرشد بن علي من أصل حموي، لكنه ولد و توفي في مصر. وعرف بابن الفارض لأن أباه كان يثبت الفروض للنساء على الرجال بين يدي الحكام. يختلف المؤرخون في سنة ولادته عام 576هـ أو 577هـ. مال منذ أول أمر إلى معاشرة الصوفيين لكن هذا لم يمنعه من أن يتزوج وأن يرزق صبيا وبنتا على الأقل. مكث في مكة خمسة عشر عاما انقطع في أثنائها إلى العبادة ونضم الشعر. لقب بسلطان العاشقين لأن ديوانه حفل بأناشيد الحب الإلهي، ولقد استوعب الديوان حياة الشاعر الروحية كلها. أشهر قصائده التائية والخمرية. توفي ابن الفارض بالقاهرة سنة 632هـ. [عمر فروخ: التصوف في الإسلام، ص135. وقمر كيلاني: في التصوف الإسلامي، ص129. وعبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 453].

[3] الديوان، ص75.

[4] العين: مصطلح صوفي وهو إشارة إلى ذات الشيء التي تبدو منه الأشياء وعين البحث والطلب عند الصوفية هو الله تعالى وليس سواه. ينظر: الموسوعة الصوفية، ص886.

[5] الغين: حجاب رقيق يزول بالتصفية ونور التجلي ببقاء الإيمان معه. ينظر: المصدر نفسه، ص894. منه حديث الرسول (ρ): { وإنه ليغان على قلبي وأني لأستغفر الله في اليوم مائة مرة} . أبو الحسن مسلم ابن الحجاج بن مسلم القشيري النيسبوري: صحيح مسلم، المسمى الجامع الصحيح، راجعه: هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، بيروتن 2004، كتاب الذكر والدعاء والتوبة والاستغفار، باب استحباب الإستغفار والإستكثار منه، رقم(6858)، ص1011.

المملكة[1]. وهذا معنى قوله(وكان لذي القرنين عونا على الذي تبدى له)، أي كان عونا له على ما ظهر له من الملك، فكان يستعين به في عالم الحكمة، وإن كان على غير دينه، وقوله: وهو الذي طلب العين، يحتمل أن يكون أرسطو هو الذي طلب عين الحياة[2]، ويحتمل أن يكون ذو القرنين هو المقصود بالضمير (هو)، فقد كان عين الحياة هو الخضر عليه السلام فعثر عليها الخضر وحرمها ذو القرنين، أي ردّ بحثه عنها غينا. بل وهو الذي كان يبحث عن أسباب ما قد سمعتم في القرآن الكريم[3] من جولانه في الأرض شرقا وغربا، ويبحث أيضا عن عين الحياة، وبحثه عنها وحرصه عليها حرمها وتغطت عنه[4]، وهذا معنى قوله غطى العين إذ ردّه غينا، أي ردّ بحثه عنها غطاء وسترا دونها.

ثم يتوجه الشاعر إلى رجال اهتدوا بعقولهم إلى الحق من الملّة المحمدية، فيقول:

وَذَوَّقَ لِلْحَـــــلاَّج طَعْـــــمَ اتِّحَـــــادِهِ فَقَــالَ أَنَــا مــنْ لاَ يُحــيطُ بِــهِ مَعْنَــى
فَقِيــلَ لــهُ ارْجــعْ عــنْ مَقالِــكَ قــالَ لاَ شَــرِبْتُ مُــدامًا كــلُّ مــنْ ذَاقَهــا غَنَّــى[5]

فعقل الحلاج حين تنور ذوّق له طعم اتحاده بالذات الإلهية، إذ الاتحاد يطلق على معنيين: أحدهما اختلاط ذاتين حتى تصير ذاتا واحدة- وهذا محال في حقه تعالى-، والثاني يطلق على الوحدة الحقيقية، يقال: اتحد شيء إذا صار واحدا، وهو الذي يعبر عنه الصوفية ويذكرونه في أشعارهم[6]. فقال الحلاج حين غاب عن وجوده في شهود محبوبه:(أنا من لا يحيط به معنى)، أي أنا الله الذي لا يحصره معنى ولا يحيط به وهم ولا فكر[7]، لذلك قيل

---

(1) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص123.
(2) عين الحياة هو مظهر الحقيقة الثابتة من هذا الوجود، وباطن الاسم(الحي) الذي من تحقق به شرب من عين الحياة. ينظر: الموسوعة الصوفية، ص887.
(3) وردت قصة كل من سيدنا الخضر وذي القرنين، في سورة الكهف.
(4) ينظر: ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص123.
(5) الديوان، ص75.
(6) ينظر: ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص124.
(7) من جملة الكلام الذي قتل بسببه الحلاج: أنا أنت بلا شك فسبحانك سبحانك
وتوحيدك توحيدي وعصيانك عصياني
وإسخاطك إسخاطي وغفرانك غفراني. ديوان الحلاج، ص163.
ويقول كذلك : جبلت روحك في روحي كما يجبل العنبر بالمسك الفتق
فإذا مسك شيء مسني فإذا أنت أنا لا نفترق. ديوان الحلاج، ص147.

له ارجع عن هذا القول وإلا قتلك سيف الشريعة، فقال:لا شربت مداما، أي خمرة قوية، كل من ذاقها غنى لاسيما إذا شرب وسكر. [1]

وعن النفري يقول[2]:

وَكـــانَ لِـــذاتِ النَّفْـــرِيّ مُوَلَّهًـــا يُخَاطَـــبُ بِالتَّوْحيـــدِ صَـــبَّرهُ خِـــدْنَا[3]

وَكَـانَ خَطِيبًـا بَـيْنَ ذَاتَـيْنِ مَـنْ يَكُـنْ فَقِيـرًا يَـرَ البَحْـرَ الـذِي فِيـهِ قَـدْ غصـنَا

فقوله(كان لذات النفري مولها)،أي كان العقل لذات النفري مغيبا عما سوى الحق، وهذا ما يدل على أنه كان مستغرقا في التوحيد حتى توله من أجل ذلك، بحيث كان لا يُخاطِب ويُخَاطَب إلا به فصار له كالخليل الملازم وهو الخدن، وكان النفري خطيبا بين ذاتين، أي بين عالم الأرواح وعالم الأشباح، وهذا بفضل تمكنه من مقام البقاء[4]، ولا يستوعب كلام هذا الخطيب الفذ ويذوقه إلا من كان فقيرا[5]، فيرى البحر الذي غصنا فيه ويفهم الأسرار التي اشرنا إليها في القصيدة[6].

وعلى العكس من هذا كله، فقد قرن الشاعر ابن رشد وابن طفيل مع بعضهما في بيت واحد حين قال[7]:

وَلِابْـــنِ طُفَيْـــلٍ وَابـــنِ رُشْـــدٍ تَـــيَقُّظٌ رِسَـالَةُ يَقْظَـانَ أَقْضَـى فَتْحُـهُ الحَيْنَـا[8]

ولعل ما ردّ هذا الاقتران الذي شذّ في القصيدة هو اتهام كل من ابن طفيل وابن رشد بالاعتزال والميل لمذاهب الفلاسفة[9]، ولم ينسب لهما الشاعر إلا التيقظ في أمور العقل فقط، غير أن هذا العقل قد أدى بهما إلى الهلاك[1].

---

(1) وفي هذا يقول الحلاج: سقوني وقالوا: لا تغن ولو سقوا جبال حنين ما سقيت لغنت. ديوان الحلاج، ص174.

(2) الديوان، ص75.

(3) الوله: يله الرجل فهو واله إذا ذهب عقله بفقد حبيبه. محمد أحمد رنيقة: معجم شعراء الحب الإلهي، ص17. والخدن، أي الخدين، وهو الصديق والجمع أخدانا، فهو يخادنك أي يكون معك في كل أمر، والمخادنة المصاحبة. ابن منظور: لسان العرب، 230/1.

(4) مقام البقاء هو رؤية العبد قيام الله على كل شيء، والباقي هو العبد الذي تصير الأشياء كلها له شيء واحدا، وتكون حركاته في موافقات الحق دون مخالفته، فيكون فانيا عن المخالفات وباقيا في الموافقات. الموسوعة الصوفية، ص670.

(5) البحر عند الصوفية تعبير عن الحال الذي خصه الله تعالى بالعبد مكن التعظيم لله وخالص الذكر له والانقطاع إليه، بحيث لا نهاية لها ولا انقطاع، والشيء إذا لم تكن نهاية ولا غاية فلا يعبر عنه أكثر من ذلك. ينظر: الموسوعة الصوفية، ص665. ويقول تعالى:[قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَاداً لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَداً]. الكهف: 109/18. فلم يجعل الله تعالى لكلماته نهاية لأن المتكلم بها ليست له نهاية.

(6) الفقر عند الصوفية هو نفض اليد من الدنيا وصيانة القلب من إظهار الشكوى، ونعت الفقير الصادق ثلاثة أشياء: صيانة فقره، وحفظ سره، وإقامة دينه. ابن عجيبة: معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ص45.

(7) الديوان، ص76.

(8) الحين: بالفتح وهو الهلاك. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، 1997، ج2، مادة(حين).

(9) ينظر: ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص132.

أما ابن طفيل فقد ارتبط اسمه بقصته الشهيرة "حي بن يقظان"[2] والتي ترجمت إلى عدة لغات لأهميتها وأفكارها البارزة في الفلسفة والتصوف، فابن طفيل في هذه القصة صوفي، والنهاية أو الدرس الذي نستخلصه هو درس صوفي خالص على الرغم من الطريق الذي اتبعه في تعليمه هو طريق الفلسفة.

إن ابن طفيل يقول بقدرة العقل على الوصول- متحرر من كل سلطة- إلى المعرفة التي تتهيأ له بالشريعة، فالدين يعالج ما تعالجه الفلسفة بالاضافة إلى متطلبات الروح، غير أن رجل الدين تعلقه بالظاهر والصوفي تعلقه بالباطن، لذلك فإن مرتبته أعلى المراتب في الإنسانية [3].

ويخلص ابن طفيل إلى أن الإنسان يستطيع بنفسه أن يعرف كل شيء في هذا الوجود من أدنى دركات الأجسام المادية إلى أرقى الصور الروحانية، ولقد استطاع ابن طفيل على لسان حي بن يقظان[4] أن يدلل على هذا كله من طريق العقل حتى طلب معرفة الله، ولقد

---

[1] ملخص فكرة ابن رشد حول العقل تمضي بنا إلى كتابه(تهافت التهافت) الذي ردّ به على كتاب الغزالي(تهافت الفلاسفة)، فإن كان الغزالي ما ظنه تناقضات وقع فيها الفلاسفة، فقد أراد ابن رشد بدوره ما ظنه تناقضات وقع فيها الغزالي في نقده للفلاسفة، فالعقل عند ابن رشد ليس هو شيء أكثر من إدراكه الموجودات بأسبابها ومن رفع الأسباب فقد رفع العقل. ينظر: زكي نجيب محمود: المعقول واللا معقول، ص343-344. ومذهب ابن رشد وأشياعه أقرب إلى مذهب الماديين والقائلين بالحلول، فيزعمون أن المادة أزلية، وأن الخلق حركة اضطرارية في هذه المادة، والخالق هو تلك الحركة والمحرك، ويرون أن المخلوقات تشارك المادة في أزليتها لكونها منها، فإذا تجرد الإنسان العاقل لتحصيل العلم توصل بالتدرج إلى الاستغراق في الله، وأما العقول واحدة في البشر ترجع جميعها على العقل الأول(العقل الفاعل)، وهذا العقل هو وحدة متصلة بالله دون العقول الفردية، ويترتب على هذه الفلسفة أن النفوس تموت مع أجسادها ولا خلود إلى المادة، فلا ثواب ولا عقاب، وأن الخالق لا يعلم إلا كليات الحوادث دون جزئياتها- تعالى الله عما يقولون علو كبيرا- لهذا فقد حاربه الغزالي وفند أراءه في كتابه "تهافت الفلاسفة". الزيات: تاريخ الأدب العربي، ص287.

[2] ملخص القصة: حي بن يقظان إنسان في جزيرة متوحشة، ووجوده فيها على الفطرة، ومنذ البداية له فرضان: فإما أنه بحسب القصة ابن لأميرة شديدة الحسن لها أخ منعها من الزواج لأنه لم يجد لها كفؤ، وكان لها قريب يقال له يقظان تزوجها سرا فحملت منه وولدت، وخافت أن يفتضح أمرها، فوضعت طفلها في تابوت وقذفت به إلى اليم الذي دفعه إلى جزيرة، تكسر خشب التابوت على ساحلها وبكى الطفل فوقع بكائه على أذن ظبية فقدت ولدها فأقبلت عليه وأرضعته كولدها وتعهدته. وهذا افتراض من يقولون أن ولادة الإنسان لا بد فيها من أبوين. وإما بحسب الافتراض الثاني أن التولد من الممكن أن يحدث من تخمرات الطين، فتحل فيه الروح الذي من أمر الله فإنه تعلى فياض دائما على جميع الموجودات...تربى الطفل ونما وتغذى بلبن تلك الظبية وتدرج في المشي، وكان يتبعها فترفق به، وتعلم الأشياء من حوله وصفاتها خصائصها..وعرف معنى الموت والأنواع والأجناس والفوارق بين الجماد والنبات والحيوان والإنسان، وأن للموجودات جسمية ومعنى آخر عن الجسمية.. وأدرك في الحيوان النفس الحيوانية وفي النبات النفس النباتية وفي الجماد المادة والصورة. ونظر في ارتباط الموجودات فعلم أن كل حادث لا بد له من محدث فارتسم في نفسه فاعل للصورة ارتساما على العموم، وتتبع الصور فرأى أنها كلها حادثة ولا بد لها من فاعل، وتبين أن الفعال الصادر عنها ليست بالحقيقة لها وإنما لفاعل يفعل بها الأفعال المنسوبة إليها فلما لاح له من أمر هذا الفاعل على الإجماع، حدث له شوق حفيف إلى معرفته على التفصيل. ينظر: الموسوعة الصوفية، ص371.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص370.

[4] وتجدر الإشارة إلى أن عنوان القصة نفسها أي (حي بن يقظان) ليست من ابتكار الفيلسوف الأندلسي ابن طفيل، وإنما هذا الاسم أوجده ابن سينا، بل إن ابن طفيل يذكر في صدر رسالته أن كل من(أبسال و سلامان) قد سماهما، أي ذكرهما ابن سينا، غير أن فحوى القصة وهدفها يختلف كل الاختلاف عند كل من الفيلسوفين. فخلاصة القصة عند ابن سينا أن جماعة خرجوا

أعياه ذلك من طريق العقل فانقلب متصوفا وعرف الله من طريق الكشف والمشاهدة بإشراق نور الله على القلب[1]. وهذا ما أراده الششتري حين قال(أقضى فتحه الحينا)؛ أي أن الفيلسوف عندما اعتمد على العقل اعتمادا كليا في الوصول إلى المعرفة ، فقد هلك دون شك.

* ثاني خصيصة تتمثل في ابتداء الشاعر بذكر الفلاسفة اليونان (سقراط، أفلاطون، أرسطو) بقوله[2]:

وَتَـــيَّمَ أَلْبـــابَ الهَـــرَامِس كُلَّهُـــمْ وَحَسْـبُكَ مِـنْ سُـقْرَاطَ أَسْـكَنَهُ الـدَّنَا[3]

وَجَـــرَّدَ أَمْثَـــالَ العَـــوَالِمِ كُلَّهَـــا وَأَبْـدَأَ أَفْلاَطُـونَ فِـي أَمْثَـلِ الحُسْـنَى[4]

وَهَـامَ أَرِسْـطُو حتَّـى مَشَـى مِـنْ هُيَامِـهِ بَـــثَّ الـــذِي أَلْقَـــى وَمَـــا ضَـــنَّا[5]

ثم أعقب ذلك بفلاسفة وصوفية الإسلام، مراعيا في ذلك التسلسل التاريخي. وفي هذا إهتمام واضح من الششتري بضرورة التتابع المتسلسل للتاريخ، وهو منهج علمي قبل أن يكون فنيا، وبالتالي فهو دليل وعي وعلم الشاعر. من ناحية، وهو تأصيل لفكرة أخذ

يتنزهون فصادفوا شيخا بهي الطلعة حسن الهيئة مهيبا، سألوه عن حاله ومهنته فأجابهم أن اسمه حي بن يقظان ومهنته رحالة، ويرمز حي بن يقظان عند ابن سبنا إلى العقل الذي اكتسب التجارب من خلال السنين والرحلات والأسفار، وأما الرفقة – هنا- فليست هي الأخرى أشخاصا وإنما هي الغرائز وسائر الملكات الإنسانية وأما المجادلة بين الرفقة والحديث إلى حي بن يقظان فعبارة عن المجادلات التي تحدث بين شهوات الإنسان وغرائزه وبين ضميره وعقله، والقصة كلها رموز فلسفية، ولقد أثبت أحمد أمين الرسالة وشرحها وفسرها وأوضح تأويلاتها. ينظر: مصطفى الشكعه: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص699-700.

[1] عمر فروخ: التصوف في الإسلام، ص80-81.

[2] الديوان، ص74-75.

[3] التتيم: هو التعبد، وتيمه الحب أي عبده فهو متيم. محمد أحمد درنيقة: معجم شعراء الحب الإلهي، ص17.
الهرامس: هي شخصيات وهمية عرفت في الكتب العربية- نقلا عن مصدر يوناني- وأثرت هذه الشخصيات وكتبها في الفلسفة الإسلامية عامة، والتصوف الإسلامي خاصة، وقد أثبت البحث الحديث أن المجموعات الهرمسية إنما هي من وضع (أمنيوس ساكاس) أستاذ "أفلوطين". ينظر: ديوان الششتري، ص70.
الدن: هي الآنية الكبيرة التي تغرس في الأرض، أسفلها ضيق وأعلاها واسع، ويقال لها (الراقود). ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص122. سقراط: ورد في شرح ابن عجيبة(بقراط). ينظر: م ن، ص122.

[4] أبدأ: ورد في شرح ابن عجيبة أبرأ، وفي هذا يقول المؤلف: وأبرأ أي أنشأ العقل أفلاطون في أمثل الحسنى أي جعله ناشئا فيها وملازما لها إذ كان موافقا للحق باعتقاده على ما ذكره بعض من عرف به. ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص123.

[5] الهيام: نوع من القلق في طرب، فكان مشي أرسطو وهيامه طربا من ما حصل وطالبا لما لم يحصل. ومعنى(بث الذي ألقى وما ضن)أي أن أرسطو بث ما ألقى إليه عقله من العلم والحكمة، فعلمها للناس وما ضنّ، أي ما بخل بشيء منها. ينظر: م ن، ص123.

التصوف والفلسفة الإسلاميين من الفكر اليوناني[1]. لذلك نجد الشاعر قد وفق في ابتداء ذكر الشخصيات باليونانية لهذين السببين: القدم الزمني، والإيمان بفكرة تأثر الفكر الصوفي والفلسفي معا بالفكر اليوناني. [2]

* ثالثا خصيصة تتعلق بالأهمية البالغة في ذكر هؤلاء العلماء والفلاسفة خاصة وهو يكشف عن تاريخ التصوف في الأندلس[3] والمغرب، وهي مدرسة لها الجذور اليونانية

---

[1] لقد استقى الصوفية من أفكار أفلاطون حول النفس التي كانت قبل اتصالها بالجسد في عالم الصور المطلقة(في الملإ الأعلى) ثم إنها هبطت إلى هذا العالم وإنها تعرف الأمور الموجودة هنا عن طريق تذكرها في الملإ الأعلى. وبالرجوع إلى أرسطو نجده يعتقد أن الله سبحانه وتعالى هو السبب الغائي الذي ينجذب إليه العالم بالضرورة. وأن جميع ما في العالم من حياة: من نبات أو بهيم أو إنسان تتوق إلى تحقيق ذاتها لسببه، وكل شيء ممكن الوجود متحقق فيه. إنه كل ما يتوق الفيلسوف أن يكون، وهذا ما يود الصوفي أن يكون خليقا به، وبالجذب الذي يمكنه من تحقيق ذاته في الله- من الاتصال به- ينظر: التصوف في الإسلام، ص34.

[2] لقد لاحظت نقاط اشتراك بين فكري الششتري وأفلاطون على اعتبار أن الفكر اليوناني السابق على عهد أفلاطون " كان يسير في تيارين رئيسيين، أحدهما يؤدي إلى الفلسفة في طابع صوفي انفعالي والآخر – على كثرة تشعباته- ينطوي على أول بذور التفكير العلمي والنزعة التجريبية(...)وأقوى المؤثرات الفلسفية في تفكير أفلاطون هو ذالك التيار الصوفي الانفعالي مقترنا بالاتجاه الذي يدافع عن فكرة الثبات في مقابل التغير، والتوحد في مقابل الكثرة أو التعدد" فؤاد زكريا: جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص12-13. ثم على اعتبار تأثر الأدب أو الفكر الصوفي الإسلامي عموما بمنابع الفكر اليوناني لأن الثقافة اليونانية هي المسيطرة على النفوس والعقول في الشرق، ولما أخذ المسلمون ينقلون حضارات الأمم الأخرى تأثروا أكثر ما تأثروا باليونانية وآراء أفلاطون، ويجب أن نلحظ أن الاصطلاحات الصوفية في الفكر وحقيقة الحقائق والعلة والمعلول والفيض وغير ذلك كلها مستمدة من أفلاطون وأرسطو، فلا مناص إذن من الاعتراف بما في التصوف الإسلامي من امتزاج بالفكر اليوناني.

[3] لعل أهم كتابين أرخا للتصوف فيس الأندلس هما:

1- كتاب المستشرق الإسباني (أسين بلاثيوس) وعنوانه "ابن مسرّة ومدرسته"(Miguel Asin Palacios, Obras Escogidas1, Ibn Masarra,Ysu Escuella, escuella de Estudies Arabes- Madrid, 1946.)، وهي محاولة جادة لإقامة تاريخ شامل للتصوف الأندلسي منذ بدايته حتى نهايته- حسب ظن الباحث صاحب الكتاب- حيث كانت البداية في القرن الثاني للهجرة مع الزهاد المنهمكين في تعذيب البدن والجهاد في الثغور، لنصل إلى القرن الثالث فتبدأ دراسة الشريعة والزهد حيث شهد هاذ القرن صدى الاعتزال والباطنية والفلسفية والإغريقية وانتشار حياة الزهد بين كثير من الرجال وتطور هذه الحياة تطورا شبيها برهبنة المسيحيين في المشرق الذين توجد لهم صورة في الأندلس تتمثل في حياة الأديرة وكل ما يملكه هذا العصر سينصهر في شخص واحد هو ابن مسرّة، هذا الفيلسوف المعتزلي ليجعل منه المؤلف شيخا للتصوف في الأندلس وتمتد تعاليم هذا الرجل حتى عصر (ابن عربي) الذي اكتملت- في وجهة نظر بلاثيوس- على يديه صورة التصوف الأندلسي حيث يتأثر بهذه التعاليم في مسائل جوهرية. وما سبق ينطبق على القرن الرابع في حين تمتد أفكار (ابن مسرة) خلال هذا القرن في شكل جماعات متفرقة محدودة حتى يظهر (أبو العباس ابن العريف). وفي القرن السادس ظهر ما يسمى بـ"المردين" بقيادة (أحمد بن قسي) الذي روى عنه (ابن عربي) كتابه" خلع النعلين" وتعود إسبانيا لرد العطاء للعلم المشرقي أين تنتشر تعاليم (ابن مسرة) المطورة على يد (ابن عربي) ومعاصريه إلى أن ينشأ تيارا رفيق لتيار (ابن مسرة) مؤسسه (ابن سينا) في المشرق يناظره (ابن رشد) في الأندلس، أما القرن السابع فقد شهد طرد المسيحيين من اسبانيا ليتوجهوا إلى تونس ومراكش حاملين معهم

⇐ مخطوطات تدل على إلمامهم بالتصوف الإسلامي في الأندلس. ينظر: سليمان العطار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص9-10.

2- الكتاب الثاني الذي يحقق فائدة كبيرة في تاريخ التصوف الإسلامي ما قام به (لسان الدين بن الخطيب) في كتابه"روضة التعريف بالحب الشريف"، فهو يقدم لنا كتابا في الحب الإلهي رامزا لهذا الحب بشجرة يعنينا منها أحد أغصانها الجسام وهو غصن المحبين، والغصن يشتمل على مقدمة بيان وستة أفنان، تشرح المقدمة مفهوم الحب عنده وبانتهاء المقدمة تبدأ الأفنان: الفنن الأول: في رأي القدماء من الفلاسفة ويعني بهم فلاسفة الإغريق ومن سلك سلوكهم من الأمم الأخرى سعيا وراء العلة الأولى، الفنن الثاني: في رأي أهل الأنوار من الأقدمين ويعني بهم الإشراقيين وأصولهم من الهرامس والفرس، الفنن الثالث: في رأي الحكماء من الإسلاميين ويقصد بهم المشتغلين بالفلسفة من المسلمين ويخص بالذكر ابن سينا والفرابي وابن رشد وابن طفيل، وهؤلاء تأثروا بأصحاب الفنن الأول والثاني، والفنن الرابع: هم المكملون

والمشرقية والمغربية والأندلسية، نضجت عند الغافقي (ابن سبعين) وتلميذه الشاعر (الششتري). وإني أعني بالنضوج ما أملاه رأي الشاعر حين قال[1]:

وَأَظْهَرَ مِنْهُ الغَافِقِيُّ لَمَّا خَفِيَ وَكَشَّفَ عَنْ أَطْوَارِهِ الغَيْمَ وَالدَّجْنَا[2]

وَبَيَّنَ أَسْرَارَ العُبُودِيةِ التِي عَنْ إِعْرَابِهَا لَمْ يَرْفَعُوا اللَّبْسَ وَاللَّجْنَا[3]

لقد أظهر ابن سبعين من أمور العقل ما خفي عن الناس من حقائقه وفوائده، وبين اسرار العبودية وذلك من خلال كتابه "البدّ "[4] الذي تكلم فيه بلسان المتكلم والفليسوف والفيقه والحكيم والمحقق، وأعطى كل مسالة حقها من كلامهم وكشّف (بشد الشين) عن إطار العقل مات يشوبه من أحجبة وظلمات، والتي لم يستطع الناس والحكماء أن يبينوها ويرفعوا عنها الاشتباه والاختلاط، فهذا اعتراف جلي بريادة ابن سبعين لمذهب المعرفة حسب ما يراه الشاعر، ونتأكد من هذا حين يضيف الشاعر نفسه لأستاذه فيقول:

كَشَفْنَا غِطَاءً عَنْ تَدَاخُلِ سِرِّهَا فَأَصْبَحَ ظَهْرًا مَا رَأَيْتُمْ لَهُ بَطْنَا[5]

فقد كشف هو وأستاذه غطاءً كان حاصلا من تداخل سر العبودية مع الحقيقة، فبين محل العبودية « الذي هو الظاهر ومحل الحقيقة الذي هو شهود الربوبية(الباطن)، وذلك أن الحق تعالى تجلى بين الضدين ليتحقق اسمه الظاهر واسمه الباطن»[6].

أمثال ابن الفارض ومحي الدين الحاتمي(ابن عربي) وأبي الحسن ابن قسي، والفنن الخامس: في رأي أهل الوحدة المطلقة من المتوغلين وهؤلاء جزء من المدرسة الأندلسية(مدرسة ابن مسرة)، والفنن السادس: وهو ما يمكن أن نعدهم امتدادا سلوكيا أصحاب رسول الله (ρ) وتابعيهم وتابعي تابعيهم، ويورد ضمنهم أبا مدين شعيب وأبا الحسن الشادلي. ونخرج من تقديم هذه الأفنان جميعا إلى أن ابن الخطيب يجعلوا الطريق إلى الله تعالى بالمحبة يتم عن طريق الفلسفة، كما رأينا في الفنن الأول والثاني والثالث، أو عن طريق مزج الفلسفة بالسلوك العملي في الفنن الرابع والخامس، أو عن طريق المجاهدات السنية كما يعرض الفنن السادس.

[1] الديوان، ص76.

[2] الغيم: السحاب. ابن منظور: لسان العرب، ج5، مادة(غيم).
الدجن: ظل الغيم في اليوم المطير، والدجن إلباس الغيم الأرض، والدجنة هي الظلمة ودمعها دجنُ. م ن ، ج2، مادة(دجن).

[3] اللبس: هو اختلاط الأمر، التبس عليه الأمر اختلط واشتبه، والتلبيس كالتدليس والتخليط. ابن منظور: لسان العرب، 471/5. اللجن: لجن الورق يلجنه لجنا فهو ملجون ولجين، خبطه وخلطه بدقيق وشعير، وتلجن الشيء تلزج، وتلجن رأسه اتسخ. م ن، ج5، مادة (لجن).

[4] اسم الكتاب "بدّ العارفين" وهو أهم مصنفات ابن سبعين في الفلسفة والتصوف، وهو ينصح من يريد أن يطالع مذهبه أن يقصد هذا الكتاب. والبدّ في اللغة هو المعبود، وبد العارفين هو الله سبحانه وتعالى. ينظر: الموسوعة الصوفية، ص272.

[5] الديوان، ص76.

[6] ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص139.

* رابع خصيصة ختم الشاعر أساتذته بابن سبعين، ولعل هذا له التفسير الجلي في كونه يعد هذا الرجل أبرز الرجال، وفكره أعظم وأعلى ما يمكن أن يصل إليه فكر أي صوفي في زمنه، وكأن هذه الأبيات حينئذ تتحول وثيقة صوفية تثبت نسب الشاعر الصوفي[1]، أين ينهي هذا النسب الصوفي والفلسفي إلى أبيه الأقرب أستاذه ابن سبعين[2].

* خامس خصيصة تتمثل فيما إذا أردنا أن نعرض صورة سريعة للأيديولوجيات التي حركت فنه، معبرا عن عاطفة مبالغ فيها نحو الرجال أصحاب تلك المذاهب[3]، وهذا مهم في دراسة الشعر الصوفي. فالشيخ علاقته بالمريد دائما علاقة استيعاب وشمول يَدَعُ هذا المريد يفنى فيها.

غير أن الرجل الذي حول الحب الإلهي في الشعر الصوفي إلى حب يصل إلى العشق والغزل بين المريد وشيخه هو الششتري العاشق لشيوخه، كرموز مجسمة للصورة الإلهية وصفاتها، وبهذا حول هذا الشعر في هذا المجرى الجديد، يتغنى الصوفي بأشياخه علنا، ويهيم فيهم وبهم طالبا الوصل كرمز للمدد.

ثانيا : معجم الحجاب:

4/1- ولم نلف كنه الكون إلا توهما...(توهما)

7/2- حجبت بها اسمع وارعوى مثل ما أبنا...(حجبت)

8/3- تقيدت بالأوهام لما تداخلت...(تقيدت، الأوهام)

---

(1) إن هذا الاعتراف بالشيخ ابن سبعين كان بعد لقائه، إذ كانت له طريقته التي تشعبت عن السبعينية(حاصل هذه الطريقة أن الباري جل وعلى هو مجموع ما ظهر وبطن، وأنه لا شيء خلاف ذلك ، وأن تعدد هذه الحقيقة المطلقة والأنية الجامعة التي هي عين كل أنية والهوية التي هي عين كل هوية إنما وقع بالأوهام من المكان والزمان. ابن الخطيب: روضة التعريف بالحب الشريف، ص425)، إلا أنه تبرأ من مذهب الحلول والاتحاد في آخر حياته وأصبحت له طريقته الششترية، التي كانت طريقة متميزة عن طريقة أستاذه على الأقل في اعتمادها عن السماع والموشحات التي كان يؤلفها الششتري، حتى أن (ابن الرندي) دعى إلى جمع تراث الششتري الشعري الإنشادي وهاجم ابن سبعين لغموضه، غير أن الششتري في حياته كان يدافع عن أستاذه بقوله(إنهم يفعلون ذلك لقصورهم عن فهم حقيقة الشيخ). ينظر: الموسوعة الصوفية، ص340.

(2) إن الششتري سبعيني المذهب- وهو أمر ثابت تاريخيا- وفي أكثر من موضع في شعره بين ذلك، فهو القائل: (أنا غلام عبد ابن سبعين مادامت السبع في العدد). الديوان، ص231.

(3) يمكن تتبع انتماءات الششتري المذهبية من خلال هذه القصيدة وبشكل جلي في الديوان إلى مراحل ثلاثة، المرحلة الأولى في الأندلس، وكان فيها مدينيا ومن إتباع ابن عربي، والمرحلة الثانية في المغرب والمشرق وكان فيها سبعينيا(وهو ما تنتهي إليه القصيدة النونية هذه)، وأما المرحلة الأخيرة فكان في مصر يتغنى بالشاذلية، وهو في المراحل الثلاثة يبحث عن الحقيقة وعن ثوب فني للتعبير عن معاناته وكشوفه في هذا البحث الديوان، ص231.

8/4- عليك ونور العقل أورثك السجنا...(السجن)

10/5- وقد تحجب الأنوار للعبد مثل ما...(تحجب)

10/6- تقيد من إظلام نفس حوت ضغنا...(تقيد ، إظلام)

15/7- إنه حجاب فجد السير واستنجد العونا...(حجاب)

20/8- بأوهامه قد أهلك الجن والبنا...(بأوهامه، الجن)

33/9- لتطويره العلوي أسرينا...(الوهم)

34/10- ويجعل سفليها ويوهم أنه...(يوهم)

38/11- صنعنا بدفع الحصر سجنا لنا منا...(سجن)

44/12- وبالبحث غطى العين إذْ رَدَّه غينا...(غين)

55/13- لما رمز الأسرار واستمطر المزنا...(الأسرار)

63/14- رأى كتمه ضعفا وتلويحه غينا...(كتم ، غين)

65/15- وكشف عن أطواره الغيم والدجنا...(الغيم ، الدجن)

65/16- وأظهر منه الغافقي لما خفي...(خفي)

66/17- وبين أسرار العبودية التي...(أسرار)

66/18- عن أعرابها لم يرفعوا اللبس واللجنا...(اللبس ، اللجن)

67/19- كشفنا غطاء عن تداخل سرها...(غطاء، سرها)

67/20- فأصبح ظهرا ما رأيتم له بطنا...(بطنا).

خصائص معجم الحجاب :

* لم يكتف الشاعر أثناء رسم صورة الحجاب بتوظيف هذا اللفظ تحديد فقط، بل توجه إلى الحقل الشامل لهذه الكلمة(الحجاب) ليستهدف بذلك عدة مفردات يمكن أن تحمل معنى الغطاء والستر: (كالوهم، السرّ، خفي، اللبس...) مثل ما سبق تحديده في المعجم؛ وإن ذلك ليعد ميزة باتساع لغة الشاعر، وتمطيطها إلى حيث ينوع في لغته المفرداتية.

ومن وراء هذا التنويع اللغوي يهدف الشاعر إلى إيصال ما يلي :

1- إن كنه الكون عند الصوفي لما تنكشف ظلمة الحس توهم أو عدم محض، فقد سار في وهم الناس أنه شيء ثابت مع الله، إلا أنه كالهباء في الهواء، إن فتشته لم تجده شيئا خارجا عن أنوار الألوهية. وإنما الوجود له وحده. كان الله ولا شيء معه. وهو الآن على ما عليه « فالحقيقة الوجودية واحدة في جوهرها وذاتها متكثرة بصفاتها وأسمائها،لا تعدد فيها إلا بالاعتبارات والنسب والإضافات، فإذا نظرنا إلى الحقيقة الوجودية من حيث هي ذاتها قلنا هي الحق، وإذا نظرنا إليها من حيث صفاتها وأسماؤها، أي من حيث ظهورها في المخلوقات، قلنا هي الخلق والعالم. فهي الحق والخلق»[1].

2- إذا كانت تلك هي حقيقة الوجود، فإن ثمة حقيقة أخرى تتمخض عنها، وهي حقيقة الفناء الذي يعبر عن « محو الرسوم والأشكال بشهود الكبير المتعال أو استهلاك الحس في ظهور المعنى»[2].

وهكذا فالعبد لا يحقق الفناء حتى يغيب عن وجوده، ووجود الكون بأسره في شهود وجود المكون المحبوب. فيقول:

وَيُبْصِرُ عَبْدًا عِنْدَ طَوْرِ بَقَائِهِ وَيُرْجِعُ مَولًى بِالفَنَا وَهُوَ لاَ يَفْنَى[3]

فيعني أن العقل يتطور أيضا باعتبار الرأي في مقام البقاء والفناء والسلوك والجذب، « فإن كان صاحبه في مقام البقاء الأول وهو مقام الحجاب أبصر العقل ورأى عبدا، لأن صاحبه عبد ما برح عن مقام العبودية وهو السلوك الأول، وحقيقة رؤية خلق بلا حق وإن

---

[1] محمد جلال شرف: دراسات في التصوف الإسلامي، ص438.

[2] أحمد بن عجيبة: معراج التشوف إلى حقائق التصوف، تحقيق: عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، 2004، ص59.

[3] الديوان، ص73.

كان صاحبه في مقام الفناء وهو شهود حق بلا خلق عند غيبوبته ويسمى مقام الجذب وهو اختطاف العقل من شهود الكون إلى شهود المكون أو من شهود الخلق إلى شهود الحق، فالعقل لا يفنى بفناء صاحبه وإنما يتغطى نوره بنور شمس العرفان».[1].

3- إن معرفة الصوفي تتم عن طريق الذوق[2] لا من طريق العلم، والفرق بين المعرفة الذوقية والمعرفة العلمية أن « الأولى (الذوقية) غير قابلة للخطأ، وهي تمتاز بقوة حضورها في النفس، ومثل ذلك بأنه فرق بين من يشاهد النار، وبين من يحترق بالنار؛ إذ إن قوة إدراك النار من خلال الاحتراق بها ليست كقوة إدراك النار من خلال مشاهدتها»[3].

ولقد اعتمد الشاعر مفهوم الذوق وأنه السبيل الوحيد للمعرفة حين يقول[4]:

مَحَجَّتُنَا قَطْعُ الحِجَا وَهُوَ حَجّنَا وَحُجَّتُنَا تَتْلُوهُ بَاءُ بِهَا تِهْنَا[5]

فطريق الشاعر التي يسلكها إلى ربه هي قطع الحجا أي العقل والغيبة عنه بالاشتغال بذكر الله، والفناء فيه حتى تفيض أنوار المواجهة والشهود فنغيب عن الشاهد في المشهود، فليست الطريقة طريقة الاستدلال لفهم الطريق ونحن لا نحتاج إلى هذا العقل إنما هي طريقة أذواق ووجدان، حيث يغيب الدليل في المدلول. فما دام السالك يفترق إلى الاستدلال فهو في الطريق الصحيح، فإذا استغنى عن الدليل بشهود المدلول عليه ورؤيته فقد تحقق وصوله. (6)

وإذا كان هذا هو تفسيرهم النظري، فإن ما يوصل إلى الله تعالى بصورة عملية- في رأي المدرسة العرفانية – هو « هذه المعرفة الشهودية وبمقدار ما تكون تلك المعرفة حاضرة أكثر في النفس، بمقدار ما تدفع أكثر للعمل بها، وبمقدار مل تكون هذه المعرفة أقل حضورا وأقل رسوخا في النفس بمقدار ما تكون أبعد عن العمل أو الأخذ بها»[7].

---

(1) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص105.

(2) الذوق هو نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه، يفرقون به بين الحق والباطل من غير أن ينقلوا ذلك من كتاب أو غيره . الموسوعة الصوفية، ص756.

(3) محمد شقير: فلسفة العرفان، دار الهادي للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2004، ص49.

(4) الديوان، ص73.

(5) المحجة: هي الطريق، الحجا: هو العقل والفطنة، الحج: القصد، الحجة: البرهان. ابن منظور: لسان العرب، ج2، مادة(حجا).
باء: مصطلح صوفي يراد به أول الموجودات الممكنة، والمرتبة الثانية من الوجود. الموسوعة الصوفية، ص363.

(6) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص103.

(7) محمد شيقر: فلسفة العرفان، ص50.

4- قد يعوق المريد، وهو يحاول إدراك هذه المعرفة، وذلك« لأنه قد يرقى من مقام إلى آخر، وقد بقيت عليه بقية مما قبله فيكملها فيه»[1]، ثم إن ادعاء الوصول إلى الله تعالى مع وجود النفس دعوى وكذب، واعتقاد الوصول بالعمل علة وشرك، ذاك أن الذي يقف مع الاستدلال العقلي ويقنع بمقام الإيمان، يحجب عن المقامات الأخرى.« وكما أن الوقوف مع نور العقل يورث السجن، وهو البقاء مع دائرة الأكوان، لأن العقل غاية مدركة، يدرك أن الصنعة تحتاج إلى صانع، ولا ينفد نوره إلى ترق الكائنات حتى يفضي إلى أسرار المعاني» [2].

وهذا ما عبّر عنه بقوله:

تَقَيَّـــدتَّ بِالأَوْهَـــامِ لَمَّـــا تَـــدَاخَلَتْ عَلَيْـكَ وَنُـورُ العَقْـلِ أَوْرَثَـكَ السِّـجْنَا[3]

فلما تداخلت الأوهام والشكوك والخواطر تقيد بها العبد وحجب بذلك عن مقام الإمامة، والمراد بالأوهام : وهم وجود الكون واستقلاله ومشاهدة الأثر فوقف العبد مع ظلمة حسه ولم يشهد الحق قبله ولا بعده، فأعوزه وجود الأنوار وحجبت عنه شموس المعارف فتداخلت قلوب أهل الحجاب فبقوا من وراء الباب، وتداخل الأوهام هو ترددها وترابطها على القلب حتى انحصرت فكرته فيها وتقيد قلبه معها فإذا رجعت الروح وغلب عليها ذكر الله فتحت لها ميادين الغيوب وخرجت فكرتها عن دائرة الأكوان إلى فضاء شهود المكون، وهذا الأمر لا يفهمه إلا أهل الأذواق وإلا فحسبه بالله والتصديق بوجوده.

وكما أن القلوب قد تحجب بالأنوار ، فقد تحجب كذلك بالأغيار(ما سوى الله)، وإلى ذلك أشار بقوله[4]:

وَهِمْـــتَ بِـــأنوارِ فَهِمْنَـــا أُصُـــولَهَا وَمَنْبَعَهَـــا مِـــنْ أَيْـــنَ كَـــان فَمَـــا هِمْنَـــا

وَقَـدْ تَحْجُـبُ الأَنْـوَارُ لِلْعَبْـدِ مِثْـلَ مَـا تَقَيَّـدَ مِـنْ إِظْـلاَمِ نَفْـسٍ حَـوَتْ ضِـغْنَا[5]

---

(1) ابن عجيبة: إيقاظ الهمم في شرح الحكم، المطبعة الجمالية بحارة الروم، ط2، مصر، 1913، 53/1.
(2) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص86.
(3) الديوان، ص72.
(4) الديوان، ص72.
(5) ضغنا: الضغن هو الحقد والعداوة والبغضاء. ابن منظور: لسان العرب، ج4/ مادة(ضغن).

فيهيم العبد المحجوب عن الله بمعنى يتيه ويتلفت عن السير إلى حضرة الحق وشهوده بأنور قد فهم الشاعر الصوفي أصولها، ولا يخرج العبد من ذلك إلا إذا تبع العارفين من مشايخ التربية، وتحقيق الأدلة العقلية والنقلية في معرفة الحق عن طريق الاستدلال هو من أقبح الحجاب، فمن وقف مع شيء من هذه العلوم لم تنفذ بصيرته إلى شهود ذات الحق، فهو محجوب إذن عن رؤية النور الأصلي.

5- إن هذا التهكم على العقل نرصد من خلاله موقفين للمدرسة العرفانية من العقل، يلخص فيما يلي:

أ- « يتمثل الموقف الأول في الذين يأخذون موقفا متشددا من العقل، وربما يفهم من بعض نصوصهم أنهم لا يرون أي دور للعقل فيما يرتبط بالمعرفة، لكن مع التدقيق في نصوصهم قد نصل إلى هذه النتيجة، أنه في تحقيرهم للعقل إنما يريدون إعلاء شأن الكشف على العقل ولا يريدون نفي أي دور للعقل»[1].

فيقول الششتري فيمن وقف مع عقله، وأثر ذلك فيقول[2]:

أَبَــادَ الــوَرَى بِالمُشْــكِلاَتِ وَقَــبْلَهُمْ بِأَوْهَامِــهِ قَــدْ أَهْلَــكَ الجِــنَّ وَالبِنَّــا[3]

إن الشاعر هنا يذم العقل ومن وقف معه، وحكمه في أمور عقائده، فأهلكه بالمشكلات النظرية، ردا أو قبولا إذا لم يتأيد العقل بأنوار الشريعة. وهذا سبب هلاك المعتزلة والقدرية، وغيرهم من الطوائف الضالة، ومن قبلهم الفلاسفة. [4]

ثم أن العقل قاصر عن معرفة تفاصيل الأزمنة وكيفياتها وما يقع فيها، فهي من شأن الربوبية، فيقول:

يَمُــدُّ خُطُــوطَ الــدَّهْرِ عِنْــدَ التِفَاتِــهِ إِحَاطَتُــهُ القُصْــوَى التِــي فِيهَــا أَظْهَرْنَــا[5]

---

[1] محمد شقير: فلسفة العرفان، ص66.

[2] الديوان، ص73.

[3] ورد في شرح ابن عجيبة الحن والبن، وهما قبيلتان من الجن عمرتا الأرض قبل آدم، أو سفلة الجن وضعفائها، والحن (بالكسر) حي من الجن، منهم الكلاب السود أو خلق بين الجن والإنس. وأما البن فهي الريح الطيبة أو موضع بكائن أو بلدة ببغداد أو حصن بالأندلس. ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص100.

[4] يقول تعالى في هذا الشأن: [فَلَمَّا جَاءتْهُمْ رُسُلُهُم بِالْبَيِّنَاتِ فَرِحُوا بِمَا عِندَهُم مِّنَ الْعِلْمِ وَحَاقَ بِهِم مَّا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُون]. غافر:83/40. أي وتهاون بغيره حين اعتقدوا أن عندهم ما يستغنون به عن علم الأنبياء عليهم السلام.

[5] الديوان، ص73.

فإذا اتصل نور العقل بالعقل الأكبر يمد هذا الأخير خطوط الدهر فيجلي فيه الماضي والآتي والحال، فكأن الأزمنة قد كتبت وسطرت في مرآته من مدد نوره عند التفاته إليها، فيرى الأول عين الآخر، والماضي عين الحال. إذ المتجلي في الأزمنة واحد، وهذه إحاطته القصوى وغاية إدراكه وهي سدرة منتهى العقل، لذلك يقول: [1]

أَقَامَ دُوَيْنَ الدَّهرِ سِدْرَةَ ذاتِهِ ونحنُ ووصْفُ الكلِّ في وَصْفِهِ حِرْنَا[2]

فمن شأن العقل الأصغر أن يقيم سدرة ذاته ومنتهى علمه، دون إحاطة الدهر ومرور أفلاكه فلا يعرف ما ورائها من الأسرار اللطيفة التي لا نهاية لها ولا حد. فالعقل مسجون بمحيطاته محصور في هيكل ذات صاحبه، فلا يرى إلا حس الكائنات المحيطة به، ومع كون العقل عاجز إلى النفوذ إلى ما وراء الدهر، فقد حار الناس في أفلاكه، فلم يستطع الوقوف على كل حقيقته.

ويزيد الشاعر في تبيين مزالق العقل فيقول:

يُفَرِّقُ مَجموعَ القَضِيَّةِ ظَاهرًا وَتُجْمَعُ فرقًا من تَدَاخلِهِ فُزْنَا[3]

فالعقل يفرق ما أصله مجموع في قضية الخمرة الأزلية، ففي الحقيقة- عند أصحاب الوحدة- الوجود كله مجموع ذات واحدة وبحر واحد متصل أوله بآخره، وظاهره بباطنه، وإنما جاء تفريقه في الظاهر من ناحية العقل لقصر إدراكه، فإنما أدرك الفروقات الكونية الحسية وفاتته المعاني المتصلة. ومن أجل تداخل فرقها في جمعها وجمعها في فرقها، فاز الشاعر الصوفي بالمعرفة الكاملة.

وإذا وقف العقل مع هذا الالتباس فإنه سيعتقد كذلك التعدد والكثرة، على حدّ قول الشاعر:

وَعَدَّدَ شيئًا لم يكنْ غيرَ وَاحِدٍ بِأَلْفَاظِ أسماءٍ بها شتَّتَ المَعْنَى[4]

ومع أن الكون واحد في الأزل، فإن العقل- بسبب قصوره- قد تعدد في نظره هذا الواحد بسبب ظهور ألفاظ الأسماء بمسميات متعددة، كالسماء والأرض والعرش والكرسي،

---

[1] م ن، ص74.
[2] دوين: هو تصغير لـ"دون"، وهو ظرف لأقام. ينظر: ابن عجيبة، اللطائف الإيمانية، ص107.
[3] الديوان، ص74.
[4] الديوان، ص74.

وأسماء أنواع الحيوانات والجماد...رغم أنها مجرد تجليات ومظاهر لحقيقة واحدة وفروع لأصل واحد، الشيء الذي يجعله(العقل) ينزل من سماء الحقوق إلى أرض الحظوظ. فيقول الشاعر في هذا:

وَيَجْعَلُ سُفْلِيَّهَا وَيُوهِمُ أَنَّهُ لِسُفْلِيِّهِ المَجْعُولِ بِالذَّاتِ أُهْبِطْنَا[1]

إن هذا النزول يكون للقيام بآداب العبودية(أي يحصل الفرق بين العابد والمعبود، وهذا ما يناقض فكرة الوحدة عندهم)، ويوهم إذا نزل إلى السفليات(الحظوظ) أنه حقيقة، بمعنى إيهامنا بأننا قد أهبطنا من عش الحضرة العلية إلى أرض الحظوظ السفلية مع أننا لم يقع لنا الوقوع فعلا.

ثم إن العقل قد يقدر الوصول إلى الحضرة الإلهية بعد انفصال كان بينه وبينها، فيقول الشاعر في ذلك[2]:

يُقَدِّرُ وصلاً بعدَ فصلٍ لذاتِهِ وفَرْضَ مَسَافَاتٍ يَجُذُّ لَهَا الدَّهْنَا[3]

وهذا من جملة وهمه، إذ لا انفصال بين العبد وربه[4]، وإنما جهله(العقل) هو الذي بعده في حال قربه، وفصله في حال وصله. فالعقل لضعفه يقدر الوصل بعد الفصل، ويفرض مسافات وحواجز تفصله عن الحق، فيقطع لأجله الفلوات والمفاوز من الأرض، وهي كناية عن قطع مألوفات النفس وعوائدها، وهو خروج عن الطبع البشري الذي يحجب عن شهود الحق والنفوذ من شهود حس الكائنات إلى مسافة المعاني.

ولم يقتصر الشاعر على إلحاق الوهم بالعقل، بل أضاف له الشك فقال: [5]

يُجَلِّي لَنَا طَوْرَ المَعِيَّةِ شَكُّهُ وَإِنْ لَمَعَتْ مِنْهُ فَلَتْحَقْ المَيْنَا[6]

وَيُلْحِقُهَا بِالشِّرْكِ مِنْ مَثْنَوِيَةٍ يَلُوحُ بِهَا وَهُوَ المُلَوِّحُ وَالمُثْنَا[1]

---

[1] م ن ، ص ن.

[2] م ن، ص ن.

[3] يجذ: الجذ هو كسر الشيء الصلب، جذذت الشيء كسرته وقطعته، والجذ هو القطع المستأصل، والإنجذاذ هو الانقطاع. ابن منظور: لسان العرب، ج1، مادة(جذذ).
الدهنا: الدهناء هي الفلاة، موضع كله رمل، وقيل الدهناء موضع من بلاد تميم مسيرة ثلاثة أيام لا ماء فيه. م ن، ج2، مادة(دهن).

[4] وفي هذا السياق يقول تعالى: [وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ]. ق:16/50.
ولعل هذه الآية من جمل الآيات التي استدل بها الصوفي بحضرة الذات الإلهية ورفض أي انفصال وهو استدلال صوفي محض.

[5] الديوان، ص74.

[6] المين: هو الكذب، مان يمين مينا، كذب، فهو مائن أي كاذب. ابن منظور: لسان العرب، ج6/ مادة(مين).

ذلك أن نور العقل يظهر لنا طور المعية، أي وجودها وثباتها من خلال إثبات نفسه مع الله، فاستلزم هذه المعية والإثنينية، والثابت عند الصوفية« ما حجبك عن الله وجود موجود معه إذ لا موجود معه، إذ لا شيء معه، وإنما حجبك توهم موجود معه».[2]

وحاصل ذلك أن المعية بذات الله ولذاته ومن ذاته، ويلحق العقل هذه المعية- التي أثبتها بوهمه- بالشرك[3] الجلي عند أهل الفناء وبالشرك الخفي عند أهل الظاهر، أما في الحقيقة فهو (الله تعالى) الملوح، أي المظهر للأثنينية، وهو أيضا المثنى الذي صار شفعا باعتبار أثره، وهو وتر.

ب- ويتمثل القسم الثاني في الذين يقولون بدور ما للعقل سوى أن دور الكشف في مجاله، ودور العقل في مجاله، وهكذا بقية الأدوات المعرفية، فهذه الفئة لا تريد أن تقول إن ما سوى الكشف لا ينتج معرفة بالمعنى العام، سوى أن كل أداة من الأدوات المعرفية إنما تنتج معرفة في مجالها وفي حدودها. لكن القضية الأساسية التي تشدد عليها المدرسة العرفانية أن الوصول إلى الحقيقة الوجودية، والوصول إلى التوحيد الحقيقي، وإلى الله تعالى لا يتسنى إلا من خلال الكشف والبصيرة»[4].

ومع هذا الموقف تتجلى لنا رؤية الشاعر في قوله[5]:

يُقَيِّـــدُ بِالأَزْمَـــانِ للـــدَّهْرِ مِثْـــلَ مَـــا يُكَيِّـــفُ لِلأَجْسَـــامِ مِـــنْ ذَاتِـــهِ الأَيْنَـــا[1]

---

[1] مثنوية: ثنى الشيء ثنيا: ردّ بعضه على بعض، وقد تثنى وانثنى وأثناؤه ومثانيه: قواه وطاقاته. المثنى: اثنين اثنين، ومثنى معدول من اثنين اثنين. م ن، ج1، مادة(ثني).

[2] ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص117. ويفسر الصوفية قوله تعالى: [وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنتُمْ]. الحديد: 4/57، بأن الخطاب وارد من عالم القدرة على عالم الحكمة(محل التشريع) وعالم الحكمة هو عالم الأشباح، ويسمى عالم الفرق وعالم الحس وعالم الملك، أثبته تعالى بحكمته لتظهر فيه أثار صيفاته وأسمائه، وتظهر فيه آداب العبودية للربوبية، إذ الملك بلا رعية ناقص، فأثبتها فرقا ومحاها بأحدية ذاته جمعا، فأهل الحقائق ينظرون لعالم القدرة فلا ينظرون إلا الله، وأهل الشرائع ينظرون لأهل الحكمة فيثبتون الأثر والمؤثر(الكون والمكون). المصدر نفسه، ص117.

[3] الشرك عند الصوفية أنواع: فشرك **الاستقلال** هو إثبات إلهين مستقلين، كشرك الثنوية، وشرك **التبعيض** هو الاعتقاد في مجموعة آلهة مرة واحدة بعضهم من بعض كشرك النصارى الذين قالوا بالأب والابن وروح القدس، أو بالثالوث. وشرك **التقريب** هو عبادة غير الله ليقرب على الله زلفى، وشرك **التقليد** وهو عبادة غير الله تبعا للغير، وشرك **الأسباب** وهو إسناد التأثير للأسباب. وشرك **الأغراض** وهو العمل لغير الله، والذين قالوا من الصوفية بالاتحاد والحلول أشركوا كشرك النصارى اللذين قالوا المسيح ابن الله. وأما الذين قالوا بوحدة الوجود فهؤلاء أشركوا شرك الطبيعيين الذين قالوا أن الله هو موجودات كشرك اليهود اللذين جعلوا من شعب إسرائيل شريكا لله في ملكه. ينظر: الموسوعة الصوفية، ص807.

[4] محمد شقير: فلسفة العرفان، ص66.

[5] الديوان، ص74.

فلولا العقل لاستوت الأزمنة لأنه يقيدها بالماضي والحال والمستقبل، فالحركة التي انقضى من الفلك زمانها ماض، والآتية زمانها مستقبل، والحاضرة زمانها حال.

إذ نرى أن غير العاقل لا شعور له بهذه الأزمة، ومن ذات العقل أيضا أن يكيف للأجسام الأماكن والهيئات ويميز بين الأشخاص والذوات.

وإن للعقل أن يدرك بعض العوالم العلوية كما يقول الشاعر:

وَعرشًا وكرسيًا وبرجًا وكوكبًا وَحَشْوًا لِجِسْمِ الكل في بحرهِ عُمْنَا[2]

فإن العرش والكرسي بعض من تلك العوالم العلوية الغيبية التي يدركها العقل عن طريق السمع(القرآن الكريم)، والبرج والكوكب والمنازل التي يدركها عن طريق البصر، كما يدرك الحشو بينهما« وهو الفضاء الذي بين العرش والكرسي وبين كل سماء وسماء وبين السماء والأرض وهو الهواء الذي نحن فيه أي الذي يشغل المسافة بين العوالم السفلية والعوالم العلوية»[3].

وإن كل الخلق سابحون في بحر الكل أو الوحدة وإن كانوا لا يشعرون بذلك إلا من اتسعت معرفته في إدراك هذه الحقيقة الصوفية، إن العقل بعد إدراك كل تلك العوالم والأفلاك هو مؤهل كذلك لإدراك محاسنها وخواصها من منافعها ومضارها بقدرة الحكيم العليم. يقول الشاعر في هذا:

وَفَتْقُ ِلأفلاكِ جَواهرهُ الذِّي يُشكلهُ سرُّ الحُرُوفِ بِحرفينَا[4]

لقد شق العقل الأفلاك الدائرة بكرة الأرض وأبان جواهرها، فقد جعل سبحانه وتعالى بقدرته وحكمته لكل فلك خاصية يقع بها التصرف في هذا العالم السفلي، وفي الحقيقة إنما التصرف لله الواحد القهار، وهذه الجواهر أو الخواص التي فتقها العقل تشكل بسر الحروف[5]، أو بشكل أدق بحرفين فقط، ولعله بذلك يشير على حرف الألف والباء،

---

(1) الأين: أراد به ما يعم الذوات والأماكن والصفات وسائر العوارض الجسمانية. ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص109.
(2) الديوان، ص74.
(3) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص109.
(4) الديوان، ص74.
(5)الحروف في الاصطلاح الصوفي هي الحقائق البسيطة من الأعيان، والحروف العاليات هي الشؤون الذاتية الكامنة في غيب الغيوب، وعلم الحروف عندهم موضوعه حروف الألفاظ والأرقام، ويقولون إن الحروف حية ناطقة تلقي بأسرارها مكاشفة ولها خواص بانفرادها ولها خواص بتركيبها، الموسوعة الصوفية، ص771.

« فإن جل أسرار الحروف راجعة في المعنى إليهما لأن الألف يشير على وحدة الذات والباء تشير على وحدة الصفات والأفعال».[1]

ثم يحاول الشاعر أن يقف موقفا موضوعيا إزاء العقل وما يفيده من نقص وكمال باعتبار صاحبه فيجمعه في هذا البيت[2]:

فكــمْ واقــف أَرْدَى وكــمْ ســائر هَــدَى وكــمْ حِكْمَــة أَبْــدَى وكــمْ مُمْلِــقٍ أَغْنَــى[3]

لقد ظهرت على الخلق من العقل آثار مختلفة، فمنها ما هو خسران ومنها ما هو ربح، فكم واقف معه ولم ينفذ إلى ما ورائه من الأسرار الخارجة عن مدارك العقول، فأهلكه حيث وقف معه وحكمه على نفسه ولم يقبل من العقائد والأحكام إلا ما أدركه عقله[4]، وكم سالك هداه الله إلى طريق الوصول حيث ميز بين ما يضره وما ينفعه، فترك ما يضره وهو كل ما يشغله عن ربه، واشتغل بما ينفعه وهو كل ما يقربه منه تعالى، وكم حكمة أبدى لصاحبه حيث نوره بطاعة الله ومخالفة هواه، فإن العقل إنما عقل صاحبه عن الهوى ونطق بينابيع الحكمة[5]، وكم مملق أي فقير قد صيره غنيا وذلك حيث دله على صحبة العارفين ووصله الله إليهم، فإنهم يغنونه بالنظر. فالعقل الذي يجرّ صاحبه للدخول مع العارفين بالله هو العقل المغني.

6- إن المقصود والمطلوب في النهاية هو الوصال وشهود عظمة ذات الحق عيانا ومعرفته دواما واتصالا، فالإنسان مثل دودة القز:

فَــنَحْنُ كَــدُودِ القــزِّ يَحصــرُنَا الــذِي صَـنعنَا بِـدفع الحَصْـرِ سْـجْنًا لنَـا مِنَّـا[6]

ما يلبث تنسج على نفسها من حريرها،« كذلك الأرواح الإنسانية تبرز لهذا العالم على الفطرة الأصلية لا حجاب عليها... ثم ما تلبث أن تتيه في حظوظها وشهواتها، فكلما زادت

---

(1) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص111.
(2) الديوان، ص74.
(3) أردى: من الردى، وهو الهلاك. ابن منظور: لسان العرب، ج6، مادة(ردي).
مملق: الذي لا شيء له. م ن، ج6، مادة (ملق)
(4) كما فعلت المعتزلة وظلوا وأظلوا حين قدموا العقل على صحيح النقل من الكتاب والسنة، فردّوا الأحاديث الصحيحة وأول الآيات الصريحة لمّا خالفت إدراك وقواعد عقولهم. ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص120.
(5) ويقال أن الحكمة نزل على ثلاثة أعضاء في الجسد: على قلوب اليونان(فقد أعطوا الأنظار في العقليات واستخراج البراهين المنطقية) وعلى ألسنة العرب(فقد أعطوا الحكمة في أشعارهم وخطبهم)، وعلى أيدي أهل الصين(فقد أعطوا الصنائع البديعة في البنيان والنقش والأواني الرفيعة). ينظر: ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص121.
(6) الديوان، ص74.

في تيهانها تراكم حجابها من ظلمة المعاصي والمساوئ للعوام، وكذلك الوقوف مع حلاوة الطاعات وظهور الكرامات، وتحقيق المقامات كما هو شأن العباد والزهاد، وهو حجاب عظيم»[1].

7- إن العالم الوحيد في نظر الششتري هو الذي عرف الحقيقة، وأظهر مزالق العقل وحقائقها، وهو شيخه ابن سبعين الغافقي، إذ كشف الغيم عن إطار العقل ومراتبه، وبين أسرار العبودية، إذ « هي شرف الإنسان التي لم يستطع الناس والحكماء بيانها ورفع اللبس عنها»[2].

وما يلبث الشاعر أن يضيف ضميره (ضمير المتكلم) فيلحق نفسه بشيخه بقوله:

كَشَفْنَا غِطَاءً عَنْ تَدَاخُلِ سِرِّهَا فَأَصْبَحَ ظَهْرًا مَا رَأَيْتُمْ لَهُ بَطْنَا[3]

فهم الذين بينوا وكشفوا ووضحوا أسرار العبودية ومحلها(الظواهر) من محل الحقيقة (الباطن أو شهود الربوبية).

إن مجمل ما يمكن أن يقال في معجم الحجاب أنه كان يقصد به كل ما يحول ويعيق المريد للوصول إلى شهود الحضرة، جاء العقل ليشكل أول أنماط الأحجبة بتوقفه عند المحسوسات واستدلالاته المنطقية التي تنفي أي نوع من الفناء.

وكان الوقوف مع المقامات واستحلاء العبادات (الاكتفاء بها) حجابا من نوع آخر، وفي ذلك صد وإحجام وحجاب لإدراك غاية كل صوفي، وهو المقصود والمطلوب من وراء القصيدة ككل، ألا وهو رؤيته عز وجل، والوقوف في حضرته.

ثالثا: معجم الخمر: (صيغه)

45/1- وذوق للحلاج طعم اتحاده...(ذوق ، طعم)

46/2- شربت مداما كل من ذاقها غنّى...(شربت، مداما، ذاقها، غنّى)

51/3- تثنى قضيب البان من شرب خمره...(شرب، خمره)

---

(1) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص118.
(2) الديوان، ص138.
(3) م ن، ص76.

60/4- به سكرة الخلاع إذ أذهب الوهنا... [1] (سكرة ، الخلاع)

خصائصه:

* إن أول ما يمكن التقاطه في هذا المعجم، وبمنطق شكلي، هو محدودية هذا المعجم في القصيدة على المستوى الكمي، غير أن المتمعن في هذا الحقل الدلالي لا بد يحس بالوزن الدلالي لهذا الاستخدام رغم قلته، من حيث إن الخمر ومفرداته يعد أحد المعاني الرئيسة والحاضرة بشكل لافت في الكتابة الصوفية جميعها...

* بدت المعاني الخمرية مترسخة عند الصّوفية قبل الششتري، ودليل ذلك ما قاله على لسان الحلاج "شربت مدامًا"، « فللحلاج في استخدام هذا المعجم الخمري ودلالاته جسارة البداية، فقد سبق إلى إيضاح معالمه وتوسيع دلالاته من معانيه الأرضية، إلى أبعادها الصوفية، وبذلك فتح مجرى جديدا للدلالة الصوفية وللغة الصوفية، وهيأ لمن بعده هذه المفاتيح لتتوسع وتنضج وتأخذ تشكيلها المكتمل»[2].

إن ما يلفت الانتباه هو اقتران ألفاظ (الذوق، طعم، شرب، مدام) بالحلاّج، وفي هذا نسبة واعتراف ضمنيين من الششتري بتعلق الخمر ومعانيه الصوفية بهذا الشاعر الروحي الفذ، فهو القائل:

كَفــاكَ بِــأنَّ السُّــكْرَ أَوْجَــدَ أَنّتِنِــي فَكيــفَ بِحــالِ السُّــكرِ والسُّــكرُ أَجْــدَرُ
فَحَــالاَكَ لِــي حَــالانِ: صَــحْوٌ وَسُــكْرَةُ فَلاَزِلْــتُ فــي حَــالِي أصْــحُو وَأَسْــكَرُ[3]

وقوله في موضع آخر :

مُزِجَــتْ رُوحُــكَ فــي رُوحِــي كَمَــا تُمْــزَجُ الخَمْــرَةُ فــي المَــاءِ الــزُّلاَلِ[4]

---

[1] الخلاع: كالخبل والجنون يصيب الإنسان، وقيل هو فزع يبقى في الفؤاد يكاد يعتري منه الوسواس وقيل الضعف والفزع. ابن منظور: لسان العرب، ج2، مادة (خلع).
والوهن: الضعف في العمل والأمر. م ن، ج6، مادة (وهن).

[2] أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحلاج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2002، ص173.

[3] ديوان الحلاج: وضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2002، ص132.

[4] م ن، ص 152.

فيعبر عن المزج هنا باختلاط المحب بالمحبوب عندما يسيطر عليه ذكره، وعندما يتصل به لينفصل عن كل ما عداه، إذ عادة ما ترد صورة المزج في سياق يدل على العذوبة والصفاء.

وبذلك قد مثل الحلاج بداية« دور جديد لصب التصوف في قالبه، ونعني به بداية تعقد التصوف، وامتزاجه بأفكار الحلول ووحدة الشهود اللتين أدتا فيما بعد إلى وحدة الوجود» [1].

* من خلال توظيف ألفاظ الخمر، وباكتشاف دلالاتها نجد الشاعر قد أتى بمعظم مراتب التجلي، ولعل الشيء اللافت أيضا، هو الاستخدام المرتب لمدارج الخمر الصوفي في القصيدة، فجاء بالذوق في البيت (45) فالشرب في البيت (46) ثم السكر في البيت (60).

فالذوق عند الصوفية « يكون بعد العلم بالحقيقة، وهو عبارة عن بروق أنوار الذات القديمة على العقل. فإذا لمع غاب عن حسه، وإذا خفي رجع إلى حسه، فإذا دام له ذلك النور ساعة أو ساعتين فهو شراب، وإن اتصل ودام فهو السكر»[2].

وهذا ما يدل دلالة عميقة على مدى استيعاب الشاعر لهذه المراحل، لهذه الخمر الصوفية التي هي « من جملة ما يجري في كلامهم (الصوفية)، ويعبرون بذلك عما يجدونه من ثمرات التجلي ونتائج الكشوف، وبوادر الواردات، وأول ذلك الذوق ثم الشرب ثم الري، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الري»[3].

فهم يعولون على استعارة شرب الماء أو الخمر في ترتيب مدارج الذوق، والأمر عندهم ذو مستويات ثلاث: المعاملات: ويختص بمخالطة الناس، وشرطه الصفاء، أي التخلي عن الدنيا، والخلو من أدرانها والتحلي بالمعاني الشريفة، والتدرب على ذوقها. المنازل: ويختص بمخالطة المعاني الشريفة فتعلو النفس في المقامات والأحوال، وتنزل منازل عالية شرطها الوفاء للذوق. والمداومة على المجاهدة والتواصل مع الحضرة الشريفة.

---

[1] كامل مصطفى الشيبي: الصلة بين التصوف والتشيع، دار المعارف، ط2، مصر، د ت، ص356.
[2] ابن عجيبة: معارج التشوق إلى حقائق التصوف، ص65-66.
[3] القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، مكتبة صبيح، 1972، ص65.

* نلمح من خلال استعمال لفظ الغناء أن الصوفي لا يفرق بين الشعر والغناء، وكثيرا ما تشملهما كلمة السّماع[1]، وتشملهما كذلك كلمة الذوق، لأن الذوق كونه ليس بحاسة تعرف فحسب فهو فوق ذلك لأنه تلق عميق للمؤثرات، كلما قوي قوية الآثار، وعمقت، فلم تكشف بحالات عابرة من الحزن أو الطرب، ولكنها تصل عمقا إلى الوجد والغشي بل إلى الجنون والموت، وإنها مراتب الذوق التي تبلغ حد الفناء والتلاشي.

* توصل قضيب البان إلى المرحلة الثانية من المعرفة وهي الشرب وعن نفسه يقول:

سَـــقَانِي الحـــبَّ مِـــنْ خَمْـــرِ العَيَـــانْ فَتُهْـــتُ بِسَـــكْرَتِي بَـــيْنَ العَيَـــانْ
شَـــرِبْتُ لِحُبِّـــهِ خَمْـــرًا سَـــقَانِي كَصُـــحْبَتِي فَأَنْتَشَـــى مِنْهَـــا جِنَـــانِي
شَـــطَحْتُ بِشُـــرْبِهَا بَـــيْنَ النَّـــدَامَى وَرُشْـــدِي قَـــدْ ضَـــاعَ مِمَّـــا قَـــدْ دَهَـــانِي[2]

ويوضح حالة الشرب عند هؤلاء القوم ما يرونه من أن« الشرب حضور القلب أو استعمال الفكر والنظرة حتى تغيب عن وجودك في وجوده، وهو السكر. فالشرب والسكر متصلان في زمن واحد في هذه الخمر بخلاف خمرة الدنيا» [3].

غير أن الثابت عند الصوفية، أن الشارب هو أحد الصالحين وأصحاب الولاية، كان شربهم كثمرة من ثمرات جهادهم ورياضتهم، ولكن هذا الشارب لا يمكن أن يرتوي، بل يطلب المزيد كلما شرب وهذا فرق آخر بينهما وبين خمر الدنيا.

* تظل المحبة الإلهية هي موضوع الاسكار، من حيث هي مبعث على حالة السكر التي ينتشي فيها الصوفي، وهي البديل الخمري الذي يسبب النشوة والفرح الروحيين،« فمن غاب بوارد قوي سمي سكرانا، وذلك أن العبد إذا كوشف بنعت الجمال حصل له السكر وطرب الروح وهام القلب»[4]. فالصوفي يسكر حين يتجلى الحق له، فيغمر بفيض من اللذة الروحية تضفي على كل كيانه، وهو ما حصل لابن عربي (الطائي) حيث قال: [5]

---

[1] تناول الغازالي موضوع السماع بشكل مطرد في كتابه : إحياء علوم الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1، 2002.ج5، ص162 إلى 177.
[2] الموسوعة الصوفية، ص482.
[3] ابن عجيبة: معراج التشوف، ص77.
[4] القاشاني: لطائف الإعلام، ص253.
[5] ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص136.

أَنَـــا القُـــرْآنُ والسَّـــبْعُ المَثـــانِي وَرُوحُ الـــرُّوحِ لاَ رُوحُ الأَوَانِـــي[1]
فُـــؤَادِي عِنْـــدَ مَعْلُـــومِـــهِ مُقِـــيمُ نُنَاجِيـــــهِ وَعِنْـــــدَكُمُ لِسَـــــانِي

وتأويله أنه غاب عن وجوده عند محسوسه، فشاهد العين بالعين فصار عين العين، فقال أنا منزل القرآن، وأنا روح الروح والذي هو السر المكنون.

إن نور التجلي هو الذي يظهر تلك العربدة في الجوارح والأفكار تفريغا لتلك الحركة الانتشائية الباطنية، إذ كثيرا ما تربط حال السكر بالشطح والغياب عن الحضور العيني، والذي يتجاوز فيه الصّوفي الضوابط المرسومة، فتختلط عليه اللغة، ويذهب وعيه،

غير أن الثابت في السكر شدة التعلق بالمحبوب وتقلص المسافة بينهما، فيصبح السكر بهذا الوصف « دهشا يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة، لأن روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل، لما انجذبت إلى جمال المحبوب، بعد شعاع العقل عن النفس وذهل الحس عن المحسوس، وألمّ بالباطن فرح ونشاط وهزة انبساط لتباعده عن عالم التفرقة والتمييز» [2].

إن الاستخدام المركز والمكثف في الآن ذاته لألفاظ الخمر لم يعق عملية مطاردة هذه المفاهيم الصوفية إلى حيث تجميع الشاعر لهذا المعجم لثلاث شخصيات فقط: الحلاج، قضيب البان، وابن عربي. وهو ما يمكن أن يؤول بافتتان هؤلاء الثلاثة بهذا الخمر، بل واعتماده في كتاباتهم أكثر من غيرهم في كتاباتهم الصوفية، وهو باب للبحث مفتوح في غير هذا الموضع، لاتساع الموضوع وضيق المقام؛ فباب الخمر إذن قد اقتلعنا من« وحل الأشياء العادية ويقذف بنا فيما وراءها، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس، فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما لا نراه ولا نحسه، وتجتاز بنا هذه العتبة حيث تزول الفواصل ويصبح الظاهر والباطن واحدا»[3].

فالخمر خمر المعرفة، يشربها العارفون فتحدث فيهم أثرا عجيبا وهو السكر، وهي بذلك تمثل « عالم الرواء والحياة والاستجابة وشاربها يرى في اللحظة الحاضرة، هي لحظة

---

(1) الأواني: لعله جمع (إنية) بمعنى التعين والهوية.
(2) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998، ص344.
(3) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة و التأويل، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 1992، ص243.

النشوة والغبطة الأبدية، والنشوة تختصر الزمن كله في ذاتها»[1]، فتغدو لغة الصوفي -هنا- من خلال لغة الخمر لغة خاصة لعالم خاص، مألوف عند الصّوفيين غريب عنا، بالكاد يعني شيئا ما لنا فيما يمثل كل شئ عندهم، فالقصدية لا تتعلق بالمستوى الظاهري للغة الصوفية، وإنما تتصل بالمستوى الباطني الخفي العميق.

رابعًا : معجم الكون والموجودات (الزمكانية) :

1/1- بفكر رمى سهما فعدى به عدنا...(عدنا)

2/2- وطالبنا مطلوبنا من وجودنا...(وجودنا)

3/3- مع المقصد الأقصى إلى المطلب الأسنى...(المقصد)

4/4- ولم نلف كنه الكون إلا توهما...(الكون)

6/5- ولكنه كيف السبيل لرفضه...(السبيل)

7/6- فيا قائلا بالوصل والوقفة التي...(والوقفة)

13/7- وكم مهمه[2] من قبل ذلك قد جبنا...(مهمه، جبنا)

14/8- فلا تلتفت في السير غيرا وكل ما...(السير)

15/9- وكل مقام لا تقم فيه إنه...(مقام، تقم)

25/10- ولوحا إذا لاحت سطور كياننا...(كياننا)

26/11- يكد خطوط الدهر عند إلتفاته...(الدهر)

28/12- يقيد بالأزمان للدهر مثل ما...(الأزمان)

29/13- وعرشا وكرسيا وبرجا وكوكبا...(عرشا، كرسيا، برجا، كوكبا)

29/14- وحشوا لجسم الكل في بحره عمنا...(بحره)

---

[1] نور الدين السّد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1995، ص276.

[2] المهمه: هو الفلاة بعينها لا ماء بها ولا أنيس، والمهمه البلدة المقفرة. ابن منظور: لسان العرب، ج6، مادة(مهمه).

30/15- وفتق لأفلاك جواهره الذي...(أفلاك)

33/16- ويعرج المعراج منه لذاته...(يعرج، المعراج)

33/17- لتطويره العلوى بالوهم أسرينا...(أسرينا)

34/18- ويجعل سفليها ويوهم أنه...(سفليها)

35/19- وفرض مسافات يجذلها الدهنا...(مسافات)

47/20- أشار بها لما محا عنده الكونا...(الكون)

52/21- فلم يمل نحو أخدان ولا ساكن مدنا...(مدنا)

53/22- يصيح فما يلقى الوجود له أذنا...(الوجود)

62/23 تجرد لأسفار قد سهل الحزنا...(أسفار)

خصائص هذا المعجم:

* انقسم هذا المعجم إلى أقسام تربط بينها جميعا دلالة الكون والموجودات، فكانت كما يلي:

1- **عوالم مكانية :** تضم هذه العوالم الأطر المكانية الحيزية كالمدن، البحر، مهمه، ويدخل ضمن هذه العوالم ما علاقته بالسير والتنقل: مثل : جبنا، السبيل، الوقفة، يعرج، المعراج، أسفار، ولعل العلاقة بين هذين المكانين هي أن التنقل أو حركة السير لا بد تتحقق من مكان إلى آخر. وبالتالي فالتكامل بررره ذلك الترابط الحيزي المكاني.

2- عوالم زمانية : حققتها مفردات مثل: أزمان، الدهر.

3- عوالم مطلقة لا يمكن حصرها: الكون، عدن، وجود، كيان، عرش، كرسي،كوكب ومثيلاتها.

* إن هذا التقسيم ليسهل عملية استنباط دلالات كل عالم على حدى، لتفرز في الأخير الدلالة العامة لهذا المعجم، لذلك نقول إن العوالم المكانية المقيدة الأولى مع ما تحويه من دلالات مادية حسية - كونها مقيدة بأطر محددة- فهي ذات دلالات روحية؛ أي إن ما ينسجه الشاعر في قصيدته من مفردات ينتزعها من العالم الحرفي الحسي، تقوم برسم صورة

فكرية للتجربة الصوفية، فيقوم الشاعر عندئذ بتحويل دلالات تلك الأطر المكانية المقيدة إلى السياق الصوفي، وينزلها منزلة الرمز والمجاز، وتظل وظيفتها في السياق الذي هي حقيقة فيه، هي نفسها وظيفتها في السياق الذي هي مجاز فيه.

فالسفر مثلا قد يكون حسيا كما قد يكون روحيا، والفارق هو الظن والحسبان الذي يضيق مع الحسي ويتسع مع الروحي؛ بمعنى آخر قد يكون سفرا حقيقيا وهذا ما عرف عن الصوفيين، بحيث لا يستقرون في مكان معين، بل هم في رحلات مستمرة ضمن سلوك المجاهدات الشاقة. وقد يؤول هذا السفر ليكون: « عبارة عن توجه القلب إلى الله تعالى»[1].

* في حين تشكل العوالم الزمانية منطلقات خاصة يبتدأ منها الصوفي رحلته، رافضا بذلك أن يكون الوجود زمانيا، فهم يرفضون قيود الزمن بما يسمى الماضي والحاضر والمستقبل، بل إن كل الأزمنة هي زمن اللحظة فقط. والدهر عندهم هو « الآن الدائم الذي هو امتداد الحضرة الإلهية وهو باطن الزمان، وبه يتحد الأزل والأبد»[2].

* أما العوالم المطلقة، ففي توظيفها بث لبعض ذلك الحنين إلى العالم الأقدس والأسنى، إضافة إلى دلالة تجسيد الأمن والطمأنينة والدفء الروحي: كالعرش، الكرسي، عدن. وبالتالي هي محاولة من نوع آخر للتشبث بالمعطيات المطلقة التي يمكن أن يستمد منها الصوفي مؤانسة وعزاء يعوضه عن فقدانه الروحي في حال عدم وصوله.

* إن المكونات الحركية الزمنية: كالسير، والعروج والأسفار، تتخذ في زمنين هما: الأول في الهبوط من الفضاء المطلق إلى الفضاء المقيد (لسفليّه المجعول بالذات أهبطنا)، وهي حركة لكافة الخلق، والثاني في الحركة الصوفية الاختيارية التي تتم بالمجاهدات المخصوصة، والتي لا يرقى إليها أي كان، وتتم قبل العودة الاضطرارية التي هي قدر محتوم على كافة الخليقة.(ويعرج والمعراج منه لذاته).

وبذلك يصبح هدا المعجم في إجماله ذا وجهين : ظاهر برسومه المكانية المقيدة، وباطن في مراميه الروحانية، إذ تتحول الدلالة من ظاهرية إلى باطنية أو إيحائية رمزية، فيصبح

---

[1] الموسوعة الصوفية، ص794.

[2] القاشاني: الموسوعة الصوفية، ص750.

الوجود مجرد أوهام يتوهمها العقل بمنطقه الحسي، واستدلالاته التي لا يعترف بها الذوق الصوفي، فالوجود الواحد هو وجود الله تعالى، ولا موجود غيره حين يقول:
(فلم نلف كنه الكون إلا توهما)، فهذا الخلق والموجودات هباء لا أصل له في الحقيقة، وبهذا تنحل دلالات ألفاظ هذا المعجم إلى إشارات ورموز، قد يختلف تأويلها من قارئ إلى آخر، ولكنها تتفق دلالاتها في النهاية، على أنها إشارات إلى عالم روحاني وعلى رحيل صوفّي، يهرب فيه الساري والمسافر والمعرج والراحل من عالمه المقيد الفاني إلى عالم مطلق خالد، حيث كانت الذات قبل أن تكون.

ومن كل ذلك نخلص إلى أن المعجم الدلالي، بطبيعته الاصطلاحية هو الذي ينبه القارئ، ويأذن له بوضع النص المقروء قي السياق الصوفي، فيقوم بعملية تفريغ وشحن لمفردات المعاجم السابقة (الخمر، الحجاب والكون)، مجاريا في ذلك مقاصد الصوفية التي غالبا ما تكون نمطية لنمطية التجربة الصوفية، وهي المفردات التي يحاول الصوفي إنزالها منزلة حسية، وهو يشير بها إلى دلالات روحية، وفي معرفة الشبه الكبير بين الدلالتين، تسهيل لفهم النص الصوفي بفضل فرز الإمكانات الدلالية الحقيقية من المجازية.

الفصل الثاني:
جماليات الصّورة الشعرية

أولا: مفهوم الصّورة الشعرية

ثانيا: صور القصيدة:

1- الصّورة الأولى(الافتتاحية).

2- الصّورة الثانية(الاتحاد ووحدة الوجود).

3- الصّورة الثالثة(حجاب العقل).

4- الصّورة الرابعة(الكشف).

5- الصّورة الخامسة(الختامية).

أولا: مفهوم الصّورة الشعرية

يشترك الشعر الصّوفي مع غيره من الشعر الوجداني في خطوطه العريضة، من حيث حاجتها جميعا إلى خبرة جمالية، تدعمها موهبة فطرية، تسندها تجارب شعورية تمكنها من إيجاد رؤية فنية خاصة.

هذه الرؤية هي التي توجه الفنانين إلى انتقاء أدواتهم وابتداعها، وذلك لتحقيق هذه الرؤية جماليا؛ إذ المعروف عن التجربة الشعورية: « أرض يبنى فوق أديمها المعمار الفني وتبيين دورها في تشكيل تلك الصّور من ناحية، وتحديد فاعليتها في نقل اهتزازات النفس الشاعرة وخواطرها المضطربة وأفكارها القلقة والرائقة من ناحية أخرى»[1]، على أن يتجاوز ذلك النقل ما ينحصر في حاضر الشاعر ووعيه في زمنه الضيق، إلى ما يعمق في هاجسه ولا وعيه، شريطة أن يتناسق ذلك كله مع الرؤية الشعرية والكلمات، وذلك بهدف الإبانة عن الأنساق الكونية عبر النسق اللغوي.

وإلى جانب القصائد التي تحوم في أجوائها الرموز النابعة عن تيار تخيلي نشط، وصورة حسية متراكمة، نظفر بقصائد أخرى أدارها الصّوفية على تجريد ميتافيزيقي خالص، وصور تنحل إلى مقولات وأفكار صوفية خالصة، وإذا كان الشعر الصّوفي بهذه الرؤية ينتهي إلى الشعر الميتافيزيقي ، نطرح سؤالنا في جدلية تضمن لهذا الشعر قيمة فنية- على الأقل- من ناحية الصور والخيال، وهو في بعض جوانبه أميل إلى طبيعة النظم منه إلى روح الشعر؟

إن الشعر الصّوفي باعتباره نمطا فنيا من أنماط التعبير، « يتكون من تيارين جوهريين: تيار وجداني يمثله الشعور، وتيار تأملي تمثله الأفكار»[2]، وهذا التيار الثاني هو المقصود بتلك التساؤلات المتقدمة بالنظر إلى القصيدة-موضوع الدراسة- تحمل رؤى وأفكار فلسفية خالصة، وفي هذا نجد هربرت ريد(Herbert Read) يعتبر الشعر الميتافيزيقي « فهما عاطفيا للفكر، إنه كما وصفه (دانتي) فكر متحول على مجازات وتخيلات، ومن الخطأ في نظر (ريد) أن نتصور الشعر الميتافيزيقي بوصفه شعرا تعليميا،

---

(1) عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000، ص12.
(2) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصّوفية، ص322.

على الرغم من أننا نجد قدرا غير قليل من الشعر الصّوفي يسوده طابع تعليمي مباشر، إذ ينزع نحو التجريد الفلسفي المحض، كما ينفي (ريد) بأن نصنف الشعر الميتافيزيقي بأقل من الشعر الغنائي من حيث الأفعال والعاطفة؛ إذ العاطفة هي الرابطة الممكنة بين الشعر الغنائي والميتافيزيقي»[1].

إن أفكار الشاعر الفلسفية ولدتها التجارب الشعورية، قد تتحقق جماليا عن طريق تجسيدها أحيانا في الصّور الشعورية، والتي تكشف عن ماهيتها، وتحيط بأبعادها؛ لأن الصّورة الشعرية في جوهرها تشكيل لغوي يعمل الخيال على تخليقه من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها على نحو لا تكون الصّورة فيه مجرد تصوير فوتوغرافي للأشياء، وإنما تصبح« تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعاينها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة»[2].

لقد تنبه القدماء إلى جذر الصّورة، ولكن الأمر لم يتعد في مجموعه إبداء آراء دون أن تشكل نظرية متماسكة، أو تقدم مفهوما ناضجا للصّورة، وأذكر ما أورد الجاحظ في سياق تعريفه للشعر:« فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[3].

فالنقد العربي القديم درس كل نمط بمعزل عن بقية الأنماط، مما يجعل الدارس يتوهم بأنها متجزئة وغير متصلة، أمّا الصّورة في النقد الحديث فهي: الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي، فما التجربة الشعرية كلها إلاّ صورة كبيرة ذات أجزاء بسيطة، ومن ثم فهي:« وسيلة من وسائل التعبير عن التجربة الشعرية، ولأجل تحقيق غايتها يجب أن تتعاون كل الحواس، وكل الملكات»[4].

ويرى أحمد الشايب أن الصورة محتاجة إلى باعث يثيرها، والوسيلة في ذلك الخيال، فهو أساس الصّورة الأدبية مهما تكن درجته الفنية ساميا أو عاديا، كما أنه يحمل العواطف المترجمة لإحساس الفنان، والتي تشرح لنا خواص الصّورة الصّالحة للتعبير عنها، وعلى هذا تعتمد الصّورة الأدبية في تكوينها على أساسين مهمين: أولهما الخيال وثانيهما العبارة

---

(1) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصّوفية، ص323.
(2) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، 108.
(3) عمر بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ت، 131/3.
(4) مصطفى ناصف: الصّورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط3، بيروت، 1983، ص08.

أو نظام التأليف اللغوي[1]، في حين يذهب جابر عصفور إلى أهميتها فيقول إنها:« الوسيلة الفنية التي يستكشف بها لناقد القصيدة، وموقف الشاعر من الواقع، وهي أحد معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه»[2].

ولمّا كان للصورة الدور البالغ بين عناصر الأداء الفني، ولا يمكن أن نعدها عنصرا زائفا، بل« إنها جوهر فن الشعر، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم»[3]، ثمّ إن هناك طاقة خفية تحرك الصّورة، وهي الخيال الذي يحدد مجال الصّورة الشعرية، بما يمكن أن يضفيه عليها من قدرة تستطيع بها أن تتشكل أساسا، ثم تستطيع أن تترابط وتنصهر مع الصّورة الجزئية، وقد عني النقاد بتعريف الخيال وتقسيمه إلى أنواع متباينة، فقسمه بعضهم إلى علمي وفني، وتصويري ووجداني، وحسي ومعنوي، وواقعي ومثالي، ويرد كثير من النقاد الخيال إلى أصول ثلاثة:

- الخيال الابتكاري: وهو الذي يختار عناصره من بين التجارب السّالفة، ويؤلفها مجموعة جديدة.

- الخيال التأليفي: أو المؤلف وهو الذي يجمع بين الأفكار والصّور المتناسبة التي تنتهي إلى أصل عاطفي واحد.

- الخيال البياني أو التفسيري: وهو الذي يعنى فيه الأديب بتفسير المشاهد أكثر مما يعنى بوصفها. [4]

والصّوفية هم الذين حملوا الخيال مكانة ربت على كل ما منحه له غيرها من المتكلمين والبلغاء والفلاسفة، « فهم الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن ينال من قداسة في الفكر العربي، إن الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق إلى إدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصّارم للفيلسوف(...) وبالخيال المطلق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حول

---

(1) ينظر: أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي: مكتبة النهضة المصرية، ط10، مصر، 1999، ص243.
(2) جابر عصفور: الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 1992، ص07.
(3) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي: مكتبة الأنجلومصرية، ط2، 1980، ص356.
(4) ينظر: أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص210 إلى 223.

حماها»[1]، وعلى هذا فالخيال عند معشر الصّوفية ملكة من ملكات الإدراك التي تعلو الحواس وتضارع العقل، بل قد تسمو عليه أيضا، وهو أعظم منّة من الله تعالى بها على الناس، فالمتصوفة أرباب للخيال النابض الحرّ، المحلق على مستوى التنظير والتطبيق في التراث العربي، ودليل ذلك يلخصه ابن عربي فيما خلعه على الخيال من قداسة وأهمية، إذ يعد السّابق وبما المؤصل لنظرية الخيال عند الصّوفية، ولا نكاد نجد من المتصوفة من اهتم بدراسة الخيال وتحليله وبيان مستوياته وآفاقه، مثل ما اهتم محي الدين بن عربي في نظرية للخيال.[2]

والحق أن الخيال عند ابن عربي انتظم فلسفة شملت الوجود كلّه، وكان بمثابة رحلة صحبت الإنسان ولازمته وارتبطت به في كل حال من أحواله، واحتلت من تصوفه مكان الصّدارة، إذ يفسّر به تجاربه الصّوفية ويربط بينه وبين الكشف الصّوفي موضحا أن الخيال أعظم قوة خلقها الله تعالى، « فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودًا من الخيال، منه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي، و به كتب على نفسه الرحمة، وأوجب عموما وهو حضرة المجلى الإلهي في القيامة وفي الاعتقادات، فهو أعظم شعائر الله على الله»[3].

وبالتالي فالخيال عند ابن عربي يشمل الكون كله، ولا يقتصر على مجال واحد من المجالات الإنسانية، ولعل فيما أوردته من حديث ابن عربي حول الخيال، وازع ما على اعتبار ابن عربي أحد أساتذة الششتري، ولا بد للتلميذ أن يتأثر بأستاذه بشكل ما، وبقدر اقتناعه به وتصوره حوله.

وأجدني الآن مصروفة إلى العودة للحديث عن عناصر الصّورة، لنعمل على استخراجها من القصيدة، ووصف طرق رصفها ووصفها وتشكل جزيئاتها التي صيرت لنا فيما بعد الصّورة النهائية والكلية للقصيدة.

إن التشكيل اللغوي للصّورة يبني من « مجاورة مفردات عدّة، تقوم بينها علاقات على نحو ما، يتحدد من خلالها المعنى الجزئي، كما يقوم بينه وبين المضمون الكلي ارتباط

---

[1] جابر عصفور: الصّورة الفنية، ص48.

[2] قام بدراسة الخيال عند ابن عربي عدد من الباحثين أهمهم: محمود قاسم: الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، سليمان العطار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصّوفية، نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، أدونيس: الصّوفية والسريالية، محمد علم الدين الشقيري، ذخائر الأعلاق، شرح ترجمان الأشواق.

[3] ابن عربي: الفتوحات المكية، 492/3.

وعلاقات»[1]. ويكاد يجمع النقاد المحدثون في هذا الباب على أن التجربة الشعرية كلها« صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية تقوم من الصّورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي»[2]، لتكون بمثابة تفريغ للكثافة الانفعالية الإيحائية، عن طريق لبنات ووحدات صغرى تعمل على بناء الصّرح الصّوفي العام الذي يمثل فيما بعد الصّورة الكلية، والتي تتفجر« رغبة في تشكيل الصّور الشعرية على أساس من حقائق الفلسفية الجمالية النظرية وفقا لثقافة الشاعر ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفني»[3].

ولكي تكون الصّور الكلية مؤثرة، يجب أن تكون الصّور الجزئية صورًا« تمور بالحركة الدائبة، يتواصل فيها السّريان من العالم الخارجي إلى داخل النفس في طبقات من الصّور الجزئية بتراكم بعضها فوق بعض»[4].

إذن فإن أبرز ما يمكن أن تتكون منه الصّورة الشعرية هي تلك الصّور الجزئية، باعتبار أن القصيدة« حشد هائل من الصّور التي يتفجر بعضها بفعل بعضها الآخر...ولعل الكتابة بالصّور هي القانون المحوري الذي تبنى عليه القصيدة، لأن الشعر ينزل في دائرة الرؤيا، ويكاد يتوحد بالحلم، والصّورة هي الشكل الذي يستجيب للرؤى»[5]، وبذلك يكون العالم الخارجي بمثابة المادة الخام التي لا بد من صهرها وإضفاء الشكل المعين عليها، الذي تمليه رؤية الشاعر لهذا الوجود، وبالتالي تحويل ما هو واقعي مادي إلى مثالي روحي.

ويبدو أن القطيعة الابستمولوجية التي كانت تمس العصب الحساس الذي يربط بين المتصوف والعامة، قد لعب دورًا حاسما في جنوح أسلوبه وصوره الشعرية للاختلاف عن مثيلاتها في بقية الشعر؛ ذلك أن لغة المتصوفة تصنع الرمز المتدرج، وتقوم بالتعديد المتراكم للأفكار والمعاني الصّوفية العميقة. ويبدو أن الشعراء الصّوفيون هم« أبرز من مارس إعادة التشفير اللغوي في الشعر قديما، عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والدنيوية للكلمات، تتصل بمجالات الحب وحالات النفس لإدراجها في أنساق رمزية جديدة

---

[1] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، ص58.
[2] غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص417.
[3] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، د ت، ص88.
[4] على البطل: الصّورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط3، لبنان، 1983، ص26.
[5] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، ص92.

مرتبطة بمواجيدهم وعالمهم، لكن التجربة الكلية لواقعهم كانت تمثل خلفية ضابطة تتأسس عليها تلك الشفرة الثانية كمرجعية قارة للمرموز له»[1]

وفي نطاق الصّورة في الشعر الصّوفي، ينفي أدونيس أن تكون« أهمية الصّورة في سطحها المرئي، بل في كونها عتبة لمعنى ما، وبابا يقود الناظر إلى ما وراء الغيب أو المجرد، سواء في الذات أو في الطبيعة»[2]، ذلك أنها تحقق التجربة الصّوفية حقا، إذ لم تكن للغاية الإبداعية في حدّ ذاتها، وإنما كانت وسيلة لتزكية مقولاتهم الروحية والوجدانية المتعلقة ببلوغ أرقى ما يمكن بلوغه من درجات الصفاء، فهي صورة روحية باعتبارها « نتاج نفسي لتجربة سلوكية اكتسبها الصّوفي عن طريق الممارسة الفعلية»[3].

وعند ما تكون الصّورة« ليست إلاّ نسيجا تشد خيوطه بعضه لبعض في تناغم وأصالة، من هنا نتعامل مع نظم الصّورة وليس مع مفرداتها اللغوية»[4].

وباعتبار كل معطيات الصّورة الشعرية فيما سبق، تشكلت الصّورة في النونية على شكل فسيفساء من الصّور الجزئية، والتي تمت هندستها على المعمار الآتي:

ثانيا: صور القصيدة

1- الصّورة الأولى(الافتتاحية):

يبدو أن القصيدة قد تمخضت عن لقاء مهم جدًّا، والذي أثبته التاريخ فعلا بين الشاعر وابن سعين، حين دعاه بكلماته الرهيبة:« إن كنت تريد الجنة فاذهب إلى أبي مدين، وإن كنت تريد رب الجنة فهلمَّ إليّ»[5].

---

(1) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص277.
(2) أدونيس: الصّوفية والسريالية، دار الساقي، ط1، بيروت، 1991، ص279.
(3) محمد بن الصغير: بناء القصيدة الصّوفية في الشعر المغربي، مطبعة بني يزنا سن سلا، ط1، 2003، ص571.
(4) منير سلطان: الصّورة الفنية في شعر المتنبي(المجاز)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002، ص296.
(5) الديوان، ص09.

ولما كانت طريقة أبي مدين تجري نحو التصوف السني، فإن ابن سبعين كان يؤمن بالتصوف الفلسفي الذي يكرس فكرة وحدة الوجود، فأجاب الششتري دعوة أستاذه، بأن حوّل هذه الإجابة إلى هذه الصّورة: [1]

أَرَى طَالِبًا منَّا الزِيادةَ لا الحُسنَى بِفكرٍ رَمَى سَهْمًا فَعدَّى بِهِ عَدْنَا[2]

وعند محاولة تفكيك عناصر هذه الصّورة فإننا نجد أنفسنا أمام صورة الرؤية، والتي تضم بدورها زاويتين: الجنة(الحسنى)، رؤية الله عز وجل(الزيادة). وبعملية إسقاط اللقاء وفحواه على البيت (صورة البيت) يتحدد أن الجواب كان رب الجنة لا الجنة، وبالتالي هي إجابة ضمنية لطلب الأستاذ(ابن سبعين).

ولما كان من العسير« وجود صورة فنية خالصة الموضوعية، لأن ما ينتجه المبدع من الصّور متأثر برؤيته وموقفه مباشرة أو غير مباشرة، وليس ثمة صورة من أجل الصّورة»[3]، فإننا سنعمل على تفكيك هذه الصّور الجزئية.

وبالتالي محاولة تجميعها مرّة ثانية لنرى تلك الصّورة الكلية فيما بعد، إن صّورة الرؤية في البداية تحيلنا إلى رؤيتين، يتواجد بينهما فرق؛ يبتدئ بالكتابة أولا: رؤية ورؤيا؛ فأما الرؤيا في اللغة العربية فهي ما يراه الإنسان في منامه، جمعه رؤى وتعني الأحلام[4]، وهي مميزة بالألف في نهايتها عن كلمة رؤية التي تعني الإبصار في حالة اليقظة.

وعلى الرغم من أن التعريف المعجمي لكلمة(رؤيا) يعطي كلمة(حلم) كمرادف لها، إلاّ أن ابن عربي، وكثيرا من الفلاسفة والمتصوفة الذين تحدثوا عن الرؤى نادرا ما استخدموا كلمة الحلم، وقد يعود تحاشيهم لسببين[5]: الأول أن الحلم لا يرتبط فقط بحالة النوم لدى الإنسان، وإنما كذاك بيقظته، والسبب الثاني قد يكون هو المبرر الأقوى، والمتمثل

---

(1) الديوان، ص72.

(2) عدنا: عدن فلان بالمكان يعدِن ويعدُن عدنا، وعدونا: أقام . وجنّات عدن منه أي جنّات إقامة لمكان الخلد. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ج4، مادة(عدن).

(3) عبد الإله الصّائغ: الصّورة الفنية معيارا نقديا، دار القائدي للطبع والنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص141.

(4) الرؤية: ما رأيته في منامك، والرؤية: بالعين تتعد إلى مفعول واحد وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، والرؤية هي النظر بالعين والقلب. ابن منظور: لسان العرب، ج3، مادة(رأي).

(5) ساعد خميسي: نظرية المعرفة عند ابن عربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة،2001، ص165.

فـي وجـود حـديث نبـوي شـريف يميـز فيـه الرسـولρ بـين الرؤيـا والحلـم، فيقـول: (الرؤيا من الله والحلم من الشيطان)[1].

وإذا ما نحن عرجنا إلـى المعجم الصّـوفي نلقى الرؤيـة هـي:« رؤيـة الحـق وهـي مـن شواهد الأحوال والمقامات، وقيل فيها، وهو خير ما قيل: إن لم تر الحق لم تكن به، وإن رأيت غيره لم تره»[2]، في حين تعادل الرؤيا الوحي.

وانطلاقا من هذه المعطيات يرجع أن يكون فعل(أرى) المصدر لأبيات القصيدة عائدا من مصدر(رؤية) لارتباطها بالحدث الجاري فعلا بين التلميذ وشيخه، ثم من ناحية ارتباط فعل الرؤية بالحق تعالى، كما ورد في التعريف الصّوفي.

غير أن هذه الرؤية تتخذ زاويتين يتطلع من أحدهما الصّوفي إلى مقام ربّه، فإما أن يرى الجنة ونعيمها، وإما أن يرى وجهه الكريم، وهو ما رسمه لنا الشاعر من خلال عبارة(الزيادة لا الحسنى)مثبتا الرؤية للحق تعالى نافيا ورافضا الحسنى(الجنة)؛ لأنها غاية العباد والفقهاء ممن يريدون جزاءَ على ما قاموا به من عبادات.

فالمطلوب في نظر الصّوفي الحق هو النظر في وجهه الكريم، وبالتالي يكون رحيلا من الكون إلى المكوّن لا من الكون إلى الكون، باعتبار الجنة كونا يمثل« دار النعيم التي أعدّ الله فيها من فضله العميم ما تشتهيه الأنفس وتلذ الأعين مما لا يحصى من وجوده المقيم»[3].

ومما هو جدير بالملاحظة، أن طلب الزيادة المذكورة يكون بفكر دلّهم عليها، إذ إن كمال المعرفة« إذا اجتمعت المتفرقات واستوت الأحوال والأماكن وسقطت رؤية التمييز»[4]، وإنها أرفع المطالب، فكانت بمثابة قوس رمى سهما، وهو نظره السديد، وأمله المديد الذي لم يزل يجول به حتى انتهى به لأرفع المطالب، فتجاوز بذلك النظر عدنًا، فلم

---

(1) الإمام الحافظ أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، مراجعة وتحقيق: الشيخ محمد علي القطب والشيخ هشام البخاري، المكتبة العصرية، بيروت، 2005، كتاب التعبير، باب الرؤيا من الله(6984)، ص1244.
(2) الموسوعة الصّوفية، ص775.
(3) القاشاني: لطائف الإعلام، ص176.
(4) أبو نصر السّراج الطرسي: اللمع، تحقيق عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960، ص62.

يلتفت إليها، ولا قصر نظره عليها، بل جاوز إلى ما هو أعظم منها، وهو مقصوده: شهود الحبيب الذي هو نعيم الأرواح لا الجنة التي هي نعيم الأشباح.

وفي الصورة البيانية الواردة في قوله:(رمى سهما) قام بتشبيه الطالب أو المريد بالقوس الذي يرمي السهام، فحذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه وهو (رمى، القوس) بعد أن صرح بالمشبه(الطالب) على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي هذا مقارنة بين من يرى كل هذه الرؤى، وبين من يرمي بسهم، ولكنه ليس كأي سهم، والرابط بين الصّورتين هو تعدي الطلب والمنطلق(السهم) الدائرة العادية والمعروفة إلى أبعد ما يمكن أن يصل إليه النظر.

فرسم هذه الصّورة الافتتاحية يفيد الأساس الذي يجب أن ينطلق منه الصّوفي الحق، وهو الرغبة الملحة في رؤية الحق تعالى دون الطمع في الجنة وخيراتها جزاءً على العبادة ولا الخوف منه تعالى عقابا على العصيان ، إنما هو حبّ لأجله تعالى وحده خالصًا.

2- الصّورة الثانية(صورة الاتحاد ووحدة الوجود):

يعبر الششتري- في رسم هذه الصورة- عن مذهب أستاذه ابن سبعين القائل بالوحدة المطلقة، والتي تقوم على فكرة واحدة، وهي أنه لا موجود إلاّ الله، أو"الله فقط" أو"ليس إلاّ الله"، ورغم كثرة الاختلاف في شرح موضوع الوحدة، إضافة إلى خطورته الدينية إلاّ أن الشاعر قد ساهم في تدعيم هذا المذهب الذي يحمل شعار الوجود الحقيقي لله، وما عداه عبارة عن أوهام، « فتتعدد الموجودات بتعدد التعينات تعددا حقيقا واقعا في نفس الأمر، وهذا التعدد لا يوجب تعددا في ذات الوجود»[1].

وإن الوصول إلى الوحدة المطلقة لا يتم إلاّ بالذوق والكشف، وهو ما يسمى بعلم التحقيق، والذي من شأنه إيصال الصّوفي إلى أعلى مراتب التجلي الإلهي، وتعتبر فكرة وحدة الوجود أخطر المذاهب لأنها« تقوم بوحدة الحقيقة الوجودية بين جميع الكائنات، وهي عبارة عن جريان الذات الإلهية في صور الموجودات، وطابعها العموم، لأنها تشمل الكون كلّه بما فيه»[2].

---

[1] قمر كيلاني: في التصوف الإسلامي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 1962، ص106.
[2] محمد بن الصّغير: بناء القصيدة الصّوفية، ص179.

أمّا الإتحاد فهو يعني:« تصيير ذاتين واحدة، وهو حال الصّوفي الواصل، وقيل هو شهود وجود الحق الواحد المطلق من حيث إن جميع الأشياء الموجودة بوجود ذلك الواحد معدومة في أنفسها»[1].

ولا يخفى على أي دارس ذلك التداخل الشديد والغموض الشد الذين يعلوان هاتين الفكرتين، لكن يمكن أن نحاول التفرقة بينهما عندما نعلم أن الإتحاد هو:« اتحاد الخالق والمخلوق مع احتفاظ كل منها باستقلالية ذاته، بحيث يبقى الخالق خالقا، والمخلوق مخلوقا، فيكون الاتحاد بهذا المعنى معنويا روحيا لا حقيقيا جسديا»[2]؛ أي أنها لا تعبر عن اتصال مباشر وشخصي بالذات الإلهية، وإنما هي فكرة فلسفية الطابع ، لأنها تعبر عن وحدة الخالق والمخلوق دون الإثنينية.

وإن هذه الأفكار التي ترى الوجود يمثل حقيقة واحدة« مستقاة من الأفلاطونية الحديثة[3]، وهي تخالف ما عليه جمهور المسلمين، وبعد أن كان المتكلمون يقولون بوحدة الذات الإلهية، قال الصّوفية بوحدة شاملة بكل شيء، وبعد أن كان الأولون يقولون بفعل الله في كل شيء، قال الآخرون بوجوده في كل شيء»[4].

وأما الوحدة فهي« الحقيقة الوجودية الواحدة في جوهرها المتكثرة بصفاتها وأسمائها، لا تعدد فيها إلاّ بالاعتبارات والنسب والإضافات»[5].

ولقد قام الشاعر الفيلسوف بتصوير هاتين الفكرتين في أبيات، ناسجا منها جزئيات تلتحم فيما بينها لتتحول تلك المفردات والعبارات إلى رسوم هندسية، والمنطلق في هذا أن« الصّور ليست زينة، لا معنى لها، بل هي تشكل جوهر الفن الشعري نفسه، إنها هي التي تحرر الطاقة الشعرية المختبئة في العالم»[6].

---

(1) الموسوعة الصّوفية، ص628.
(2) سارة آل سعود: نظرية الاتصال عند الصّوفية، ص179.
(3) ظهرت الأفلاطونية الحديثة التي تنسب إلى (أفلوطين) القرن الثالث للميلاد، فاستحدثت تفسيرا لما سبق أن عرضه أفلاطون من أفكارا حول الإله الصانع، وتقوم الأفلاطونية الحديثة على أساس القول بالفيض عن المطلق الكلي الذي يحوي الوجود ولا يحويه شيء لأن كل شيء منه وهو مبدأ هذا الوجود. يقول أفلوطين:«لولا الواحد لما وجد شيء على الإطلاق، فهو الحياة لأن الحياة تفيض منه، كما يفيض الماء من النبع». سارة آل سعود: نظرية الاتصال عند الصوفية، ص336.
(4) رجاء عيد: لغة الشعر، ص280.
(5) محمد جلال شرف: دراسات في التصوف الإسلامي، ص438.
(6) جون كوهين: النظرية الشعرية، ص69.

يقول الششتري[1]:

وَطَالِبُنَـــا مَطْلُوبُنَـــا مـــن وُجُودِنَـــا نَغيبُ بـه عنَّا[2] لـدى الصَّعْقِ[3] إذْ عَنَّا[4]

يرسم هذا البيت الشعرية صورة توحد الذات الطالبة والذات المطلوبة من خلال نزع ومحو كل علاقة لغوية تنفي هذا، إذ أردف لفظ(المطلوب) بسابقه (الطالب) مباشرة ودون أي وسائط لغوية، وما اختلافهما وزنا صرفيا إلاّ اختلاف شكلي لغوي بحت، لأن الدلالة ترفض غير ذلك، فلا اثنينية ولا غيرية، و« لا وجود للعبد أصلا، وإنما تثبت العبد في عالم الفرق حكمة،وتنفيه في عالم الجمع قدرة، فإذا استولى على العبد الجذب والفناء أصلا غاب عن مقام الفرق، فلا عبد أصلا، وصار الطالب عين المطلوب»[5].

وفي هذه الصّورة تعبير شبه صريح عن فكرة الاتحاد عندما تذوب كل الفوارق والمتغيرات بين العابد والمعبود(الطالب والمطلوب)، لتبدو شيئا واحدًا.

ولما كان الشعر الصّوفي تعبيرا عن الحضور والغياب:« حضور القلب لما غاب من عيانه بصفاء اليقين»[6]، فقد جاء الشاعر بصورة الصّعق لمّا بداله، فغيبه عن وجود العيني ليصيره حاضرا في الوجود اليقيني، ونلتمس تركيزه على فكرة الاتحاد حين قام بالتلاعب اللفظي (عنَّا) المكون من حرف الجر(عن) والنون ضمير الجمع، و(عنَّا) القافية، بمعنى بدا وظهر، إذ هو مصّر على فكرة وصورة الجمع والاتحاد، ولعل الإدغام العالق بالنون دليل إصرار وتشديد على ذات الفكرة.

فالشاعر قد قام برفض ومحو أي مسافة ذهنية وجودية بينه وبين مطلوبه باستعمال ميكانيزمات اللغة، وذلك برفع كل الحواجز بين (طالبنا مطلوبنا) من جهة، وبإضافة الإدغام، وتكرير اللفظ(عنا) من ناحية أخرى.

ويزيد الشاعر اقتناعا بفرض هذه الصّورة على المتلقي حين يعمد إلى تشكيلها ثانية فيقول:

---

(1) الديوان، ص72.
(2) عنّا: حرف جر (عن)+ ضمير المتكلم للجمع(النون).
(3) الصعق: صعق الإنسان صعْقا وصعَقًا فهو صعق: عشي عليه وذهب عقله من صوت يسمعه كالهدّة الشديدة، والصعق مثل الغشي يأخذ الإنسان. ابن منظور: لسان العرب، ج4، مادة (صعق).
(4) عنّا: عنّا الشيء يعن عننا وعنونا: ظهر أمامك. ابن منظور: لسان العرب، ج4، مادة (عنن).
(5) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص76.
(6) الموسوعة الصّوفية، ص721.

ولـــمْ تُلْـــفِ كُنْـــهَ الكَـــونِ إلاَّ تَوهمًّـــا ولـــيسَ بِشـــيءٍ ثابـــتٍ هكـــذا أَلْفَيْنَـــا[1]

ينفي الشاعر أن يكون هناك وجود حقيقي عيني، كما يتوهمه الناس، فالوجود لله وحده، وما عداه هباء وأوهام، وهنا تجسيد لفكرة وحدة الوجود، وإن هذه الفكرة لجاءت ملتحفة- في هذا البيت- بصورة القصر(النفي+ الاستثناء) أي: لم + إلاّ.

ولا تخفى معاني القصر هنا، إذ من خصائصه أنه« يفيد الدّلالة على تأكيد الإنكار»[2]، وإن لاجتماع النفي والاستثناء إعانة على ذلك، من حيث أن النفي كان بأداة الجزم (لم) التي دخلت على الفعل (نلفي)، فجزمته ونفته في آن واحد. فانصرف النفي إذن إلى فعل (الإلفاء)، ولن ليس مطلقا، فاستثنى أن يلفي توهما، فالنزاع قائم بين ما نراه: هل هم حقيقة أم توهم؟ فأجاب الشاعر بأن يكون كل هذا توهم وهباء. وهو ردّ جازم غير قابل للاستئناف.

إن هذه الصّورة الانزياحية- على المستوى الدلالي- خلقت توترا خالصَا بين الكون والوهم، الشيء الذي وسّع الفجوة مرّة ثانية بين الشاعر والمتلقي، فكيف يتعين علينا رفض ونفي هذا الوجود الذي نراه ونعيشه ونلمسه ونحسه، مما جعل مسافة التوتر تحتد، ولقد أعان هذه الصّورة أسلوب القصر الذي وظفه الشاعر ليثبت الوحدة، وينفي الكثرة.

فعندما يكون كل هذا الوجود وهما، فإن هذه الصّورة لتعمل على خلخلة الصّورة الثابتة في ذهن المتلقي، فتصبح الصّورة المحرك الذي يحول الأفكار الثابتة المتلاحمة والسّاكنة إلى أبنية جديدة تمور بالحركة والتشوش.

ويزداد تعقد الصّورة في قوله:

فَـرَفْضُ السِّـوَى فَـرْضٌ علينَـا لأنّنـا بِملَّـةِ مَحْـوِ الشِّـرْكِ والشَّـكِ قـدْ دَنَّـا

ولكنَّـــهُ كيـــفَ السَّـــبيلُ لِرفضـــهِ وَرَافِضُـــهُ المرفـــوضُ نحـــنُ ومـــا كُنَّـــا[3]

فإذا كان المطلوب هو رفض السّوى؛ أي طرح الغيرية، وهو رفض واجب على معشر الموحدين الذين يؤمنون بعقيدة محو الشرك بالله، فإن الشاعر يستدرك في البيت

---

(1) الديوان، ص72.
(2) محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي، ص396.
(3) الديوان، ص72.

الموالي، بتساؤل توكيدي، إذ كيف يتم الرفض لشيء غير موجود أصلا، « فالرافض هو نحن وما كنّا شيئا، بل عدمًا محضا، لا كنّا من جملة السّوى فتحصل أن الحق تعالى هو الذي فعل ذلك جميعا»[1].

لقد تشكلت هذه الصّورة عبر طرق هي: الاستفهام سبقه الاستدراك ثم الإثبات والجواب، فبعدما أقرّ الشاعر أن رفض الغيرية واجب استدرك في البيت الموالي، وكأنه تناسى شيئا معينا ليضيفه قبل أن يكمل حديثه، وكأنها عملية تنبيه للمتلقي، فيطرح سؤاله بعد ذلك: كيف السّبيل لرفضه، والرافض هو عين المرفوض!، وهذه طريقة أخرى لعرض هذه الصّورة ومهما تنوع هذا الرسم للصّورة، فإنها« لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلاّ طريقة عرضه وكيفية تقديمه، إذ تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير»[2].

وعندما يؤكد الشاعر أن الخلق كلهم دائمون وسابحون في بحر أسرار الذات يقول:

وَعرشًـــا وكرســـيًا وبرجًـــا وكوكبًـــا وَحَشْـوًا لِجِسْـمِ الكـل فـي بحـرهِ عُمْنَـا[3]

إن المقصود في هذا التعبير بقوله(في بحره عمنا)أي في بحر الكل عمنا، فشبه الخلق بالحوت والوحدة أو الكل بالبحر، وإن حذفه للمشبه به (الحوت) وترك أحد قرائنه(البحر) يحيلنا إلى الاستعارة المكنية، وفي تشبيه الكل بالبحر دلالة على أن بحر الوحدة متصل وممتد ومتسع والخلق فيه كالحوت في الماء وإن كانوا لا شعور لهم بذلك، أما الذي يشعر بذلك فقد اتسعت معرفته وامتد فكره وعمق نظره. وفي تشبيه الخلق بالحوت دلالة على ضرورة اقتناع ورضا المريد ببحر الوحدة، وأنه إذا خرج عنها ستكون نهايته تماما مثل حال الحوت الذي يخرج من البحر.

وبالتالي، فإن تعدد الصّور الجزئية للاتحاد والوحدة في القصيدة هو مجرد تنويع في العرض لا تغيير في الفكر، وهو الشيء الذي سنلاحظه كذلك في الصّور الموالية.

3- الصّورة الثالثة(حجاب العقل):

---

(1) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص82.
(2) جابر عصفور: الصّورة الفنية، ص323.
(3) الديوان، ص75.

يرى الششتري أن العقل عاجز عن الوصول إلى معرفة حقيقة ذات الله، وعلى إدراك الحقائق الإلهية على الرغم من أنه« نور يميز به بين النافع والضار، ويحجز صاحبه عن ارتكاب الأوزار، ونور روحاني تدرك به النفس العلوم الضرورية والنظرية، أو قوة مهيأة لقبول العلم»[1].

ولعل أول صورة رسمها الشاعر للعقل في القصيدة هي على أنه هول عظيم، وهذا الهول هو عقال الفكرة عن النفوذ إلى ميادين الغيوب وفضاء الشهود، لأن« أسرار المعاني خارجة عن دائرة العقول وإحاطة النقول»[2].

فيقول الشاعر:

أَمَامَكَ هَوْلٌ فَاستمعْ لِوصيَّتِي عِقَالٌ من العقْل الذي منه قدْ تُبْنَا[3]

وتكاد تكون صورة العقل الممثلة في الحجاب تطفو على جميع النظريات الصّوفية،« فقيل للنوري[4]: بما عرفت الله؟ فقال: بالله. فقيل: فما بال العقل؟ فقال: العقل عاجز لا يدل إلاّ على عاجز مثله»[5].

أمّا ابن عربي فهو ينكر على العقل معرفته، ويرميه بالعجز المطلق على إدراك هذه المعرفة الكشفية، حتى ولو اتصل بالعقل الأول أو العقل الكلي(6)، ولعل تبرير ذلك في نظرهم أن العقل قاصر ومحدود وضيق، مما لا يؤهله لمعرفة العظيم والمطلق والواسع.

« على أن الإقرار بعجز العقل على معرفة المطلق ليس حكرا على الصّوفية وحدهم، بل لقد أيدهم في ذلك علماء أعطوا للعقل والإنسان والعلم الإنساني عموما قيمة عالية وتحولات نوعية في مسار العلم»[7]، حيث إن العقل البشري مهما بلغ من عظم التدريب، وسموا التفكير عاجز على الإحاطة بالكون.

---

(1) ابن عجيبة: معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ص54.
(2) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص99.
(3) الديوان، ص73.
(4) أحمد ابن محمد النوري، يعرف بابن البغوي نسبة إلى قرية اسمها بغشور بخراسان، وإن كان قد ولد ونشأ ببغداد وقيل اسمه النوري نسبة لقرية يقال لها (نور) وطريقته يسمونها النورية وتشبه طريقة الجنيد فقد كان من أقرانه وأساس طريقته الإيثار، وهو اجتماعي يكره العزلة ويذم الانزواء ويعلم مريديه الصحبة وحسن العشرة، توفي عام 295هـ. الموسوعة الصّوفية، ص586.
(5) م ن، ص876.
(6) ينظر: ابن عربي: الفتوحات المكية، 90/2.
(7) ساعد خميسي: نظرية المعرفة عند ابن عربي، ص203.

وهكذا يغدو العقل عند الصّوفية« غير قادر على معرفة السّر وحده، والعقل عندهم سبيل العاقل في حاجته إلى الدّليل، لأنه محدث، والمحدث لا يدل إلا على مثله»[1].

ومع كثرة المتصوفة الذين ينكرون معرفة العقل للذات الإلهية، نلتقي مع الجوزي[2] الذي يجعل العقل تلبيسا على« الفلاسفة من جهة أنهم انفردوا بآرائهم وعقولهم، وتكلموا بمقتضى ظنونهم من غير التفات إلى الأنبياء(...) وأكثرهم أثبت علة قديمة للعالم ثم قال بقدم العالم، وأنه لم يزل موجودا مع الله تعالى ومعلولاته»[3].

وهو ما أشار إليه الشاعر في هذا البيت:

أَبَــادَ الــوَرَى بِالمشــكلاتِ وقَــبلهِمْ بِأَوْهَامِــهِ قــد أَهلــكَ الجِــنَّ والبِنَّــا[4]

وطفق بعدئذ يصّور الشخصيات الفلسفية ابتداءً من اليونانية، الذين انصب اهتمامهم على العقل ومقولاته فقال:

وتَــيَّمَ أَلْبَــابَ الهَــرَامِسَ كلِّهــمْ وَحَســبكَ مــن سُــقراطَ أَسْــكَنَهُ الــدِّنَا[5]

لقد صور الشاعر الفيلسوف سقراط قد سكن الدنّ، أي جرّة كبيرة، فإذا صحّت الرواية القائلة بأن« سقراط دخل جرّة وجلس فيها ليحصر فكره لئلا يشوش عقله»[6]، فيكون التصوير حقيقيا، وإمّا أن يكون هذا التصوير مجازيا برواية أنه« كان في زمن موسى عليه السّلام، فقيل له (لسقراط) لو ذهبت إليه لتأخذ منه الشريعة. قال: نحن قوم مهذبون لا نحتاج إلى أخذ، فأرداه عقله حيث صرفه عن التمسك بأنوار الشريعة فكان من الضالين»[7]، وبالتالي يكون هذا التصوير كناية عن مدى حصر العقل ببعض المقولات التي تناقض الشريعة، ولا توصل إلى غاية أي صوفي، وهي إدراك الحقيقة الإلهية.

---

(1) عدنان حسين العوادي، الشعر الصّوفي، ص220.

(2) أبو الفرج عبد الرحمن ابن علي ابن محمد الجوزي، يمتد نسبه إلى مشرعة الجوز من أرياض بغداد حيث كان مولده عام 508هـ، وهو علم عصره في التاريخ والحديث له نحو الثلاثمائة كتاب،منها:("تلبيس إبليس" الذائع الصيت)، والذي ينتقد فيه نهج الصوفية ويأخذ عليهم فيه مآخذ يقول إنها من تلبيس إبليس عليهم. الموسوعة الصوفية، ص132.

(3) عبد الرحمن الجوزي: تلبيس إبليس، ص61.

(4) الديوان، ص73.

(5) م ن، ص74.

(6) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص122.

(7) م ن، ص122.

فَنَلحظ كيفية تجسيم الفكرة(قصور العقل) في نمط حسي مادي، حيث يسعى إلى« جعل المعنوي حسيا، فكأننا بالتجسيم نحو المعنوي المجرد من اللبوس والحدود المكانية إلى حسيات ترى أو تسمع أو تلمس أو تشم...» [1]

إن أبرز خاصية في صورة العقل وتصويرها بالقصور تتمثل في صياغة طبقا لنموذج بنية التوالد المتكاثر، فهو أساسا يتكون من صورة واحدة تتضخم وتتعقد كلما تقدمنا في قراءة أبيات القصيدة، حيث تتداخل حلقاتها المتشاكلة بشكل يفضي إلى التعقيد والتضخيم، وهذا ما سنقرؤه في الصّورة الجزئية الآتية:

يقول الشاعر:

فَنَحْنُ كَدُودِ القزِّ يَحصرُنَا الذِي صَنعنَا بِدفعِ الحَصْرِ سْجْنًا لنَا مِنَّا[2]

يبدو جليا التشبيه الذي جاء محاطا بالصّورة، حيث قام بتشبيه النفوس بدود القز، ووجه الشبه ذلك النسيج.

ومدلول ذلك أن الإنسان تبرز لهذا العالم على الفطرة الأصلية لا حجاب عليها، تماما مثل ما هو روح الحال بالنسبة لدود القز، فهي توجد أول مرّة دون نسيج محاط بها، « فإذا بلغت الروح، وكمل عقلها نظرت إلى هذا العالم السّفلي، وعشقت فروقه، وتاهت في حظوظها وشهواتها، فكلما زادت في تيهانها تراكم حجابها، فمنها من يتراكم عليها حجاب الظلمة، كظلمة المعاصي والمساوئ، وهم العوام، ومنها من يتراكم عليها حجاب الأنوار ، كالاشتغال بالعلوم النقلية والرسمية والعقلية فتتغلغل في تلك العلوم وترسخ فيها فيعسر انتقالها عنها، وهو أشد الحجاب»[3].

ثم إن جمال الصّورة يكمن في أن السّجن يكون لنا منّا، مثل ما هو سجن دودة القز الممثل في تلك الخيوط الحريرية التي تنسجها. أمّا سجننا نحن فيتمثل في مقولات العقل ونظرياته واستنباطاته التي تقوم بحصر الكون وتقييده، فيقوم بسجننا.

وبالتالي يتحقق التشبيه لرسم صورة حجاب العقل بهذا النمط الذي يعد صورة أخرى لبعث الفكرة من جديد، وتصبح وسيلة مهمة لتوضيح المعنى فضلا عن كونها عنصرا من

---

[1] عبد الإله الصّائغ: الصورة الفنية معيارا نقديا، ص307.

[2] الديوان، ص74.

[3] ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص118. وفي موضوع مراتب العقل بالتفصيل، ينظر: محمد عبد الرحيم الزيني: مشكلة الفيض عند فلاسفة الإسلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص93 إلى 128.

عناصر تزيين المشهد الشعري، فقام التشبيه كتصوير« يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع، ويرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين عن الآخر، بل يربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع، وهو يحدس بجوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية»[1].

لقد اتجه الشاعر في ذكر تطورات العقل وتحولاته فقال:

تَلُــوحُ لنــا الأَطْــوَارُ منــهُ ثَلاثــةٌ كَــرَاءٍ وَمْرئــي وَرُؤْيــة مَــا قُلْنَــا[2]

فالعقل يتطور باعتبار كماله ونقصانه به على ثلاثة أطوار؛ فصورة العقل هنا جاءت على ثلاثة أنماط، كل منها يشكل محورا ما للرؤية، فالرائي: هو اسم الفاعل، بمعنى أنه هو القائم بالفعل، ثم المرئي اسم المفعول: أي وقع عليه فعل الرؤية، وأخيرا الرؤية التي هي المصدر.

إن الرائي – هنا- هو الناظر به، إذ يتطور بوصفه، فإن كان الناظر به كاملا، اتصف عقله بالكمال، وإن كان ناقصا، اتصف بالنقصان في الرائي، باعتبار عرفانه وإتقائه، وزهده وورعه وصلاحه وكمال طاعته وقربه من ربّه، أو باعتبار جهله وضعف يقينه وحرصه وطمعه وفزعه وفسقه وبعده عن ربّه- فالعقل يزداد نوره بالطاعة، والنزاهة والعفة والتفرغ من الشواغل وينقص بالمعصية والحرص، وحبّ الدنيا والحظوظ وإتباع الهوى- وتارة ينظر فيه باعتبار المرئي أي المنظور فيه، فيتطور بنعته، فإن كان علوما نافعة، أو أحوالا سنية، يريد التجلي بها فينظر في سببها، أو مقامات عالية يريد الرقي إليها لكمال، أو معرفة كاملة يريد الصّعود إليها، فيتفكر بعقله في معارجها، فهذا العقل كامل لكمال المنظور فيه، وهو المراد بالمرئي، وإن كان المرئي أي المنظور فيه ناقصا كعلوم حديثة أو فلسفية، أو أقوال فاسدة تسوس بذرة الإيمان، أو أنظار تخيلية أو وهمية لا حقيقية، وقس على هذا، فهذا العقل ناقص باعتبار المنظور فيه.

وتارة النظر باعتبار ما قلنا فيما سلف- كما يقول- فإن كان صاحبه مريدا طريق الأذواق والوجدان، فالنظر به نقصان، والوقوف معه خذلان، وإن كان قاصدا تصحيح مقام الإيمان عن طريق الاستدلال والبرهان، فالنظر به كمال، واعتباره واجب في البرهان التي

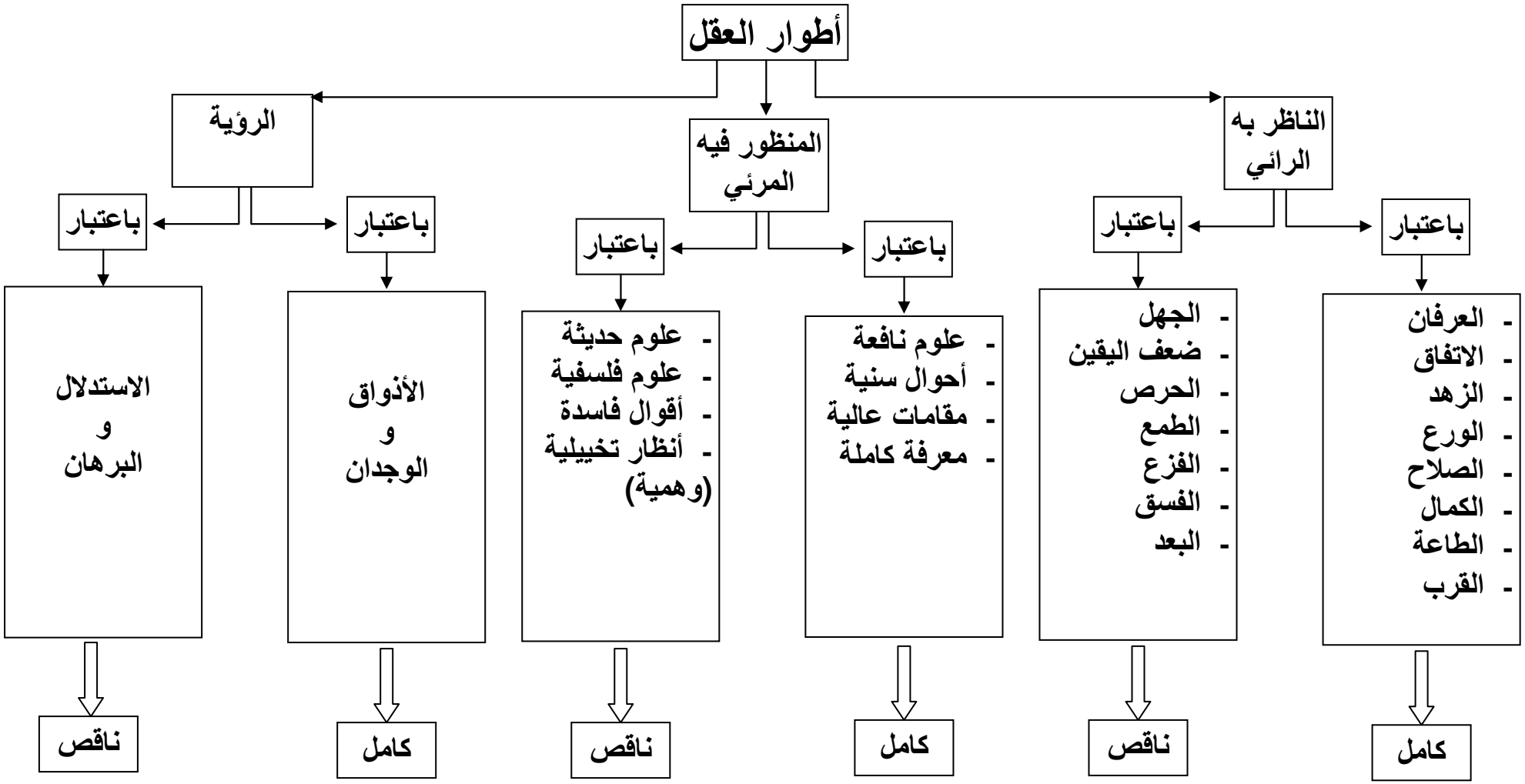
---

[1] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، ص53.
[2] الديوان، ص73.

لا تدرك إلا به، وإن أيده بأنوار الشريعة من الكتاب والسنة، فهو كما الكمال، وهذا معنى قوله: تلوح: أي تظهر لنا الأطوار منه ثلاثة[1].

ويمكن أن نوضح هذه الصّورة المركبة الأجزاء، كما سيأتي في هذا المخطط التوضيحي:

[1] ينظر: ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص104-105.


أطوار العقل
الناظر به الرائي
المنظور فيه المرئي
الرؤية
باعتبار
باعتبار
باعتبار
باعتبار
باعتبار
باعتبار
- العرفان
- الاتفاق
- الزهد
- الورع
- الصلاح
- الكمال
- الطاعة
- القرب
- الجهل
- ضعف اليقين
- الحرص
- الطمع
- الفزع
- الفسق
- البعد
- علوم نافعة
- أحوال سنية
- مقامات عالية
- معرفة كاملة
- علوم حديثة
- علوم فلسفية
- أقوال فاسدة
- أنظار تخييلية (وهمية)
الأذواق و الوجدان
الاستدلال و البرهان
كامل
ناقص
كامل
ناقص
كامل
ناقص

إن هذا التركيب المعقد للصّورة في القصيدة يخلق توترا لدى المتلقي، ثم ما يلبث هذا الأخير يتحول إلى رغبة ملحة في تتبع هذا التوالد الصّوري الذي يحيل على التجربة الرمزية الصّوفية التي« تحولت إلى تجربة لغوية، بحيث تصبح أفقا مفتوحا على المطلق واللاّنهاية ومعراجا يسمو بنا إلى الرؤى والكشوف العلوية»[1].

وهذا ما يقوم به الششتري في هذه الصورة[2]:

وَلَوْحًا إذا لاَحَتْ سطور كَيَانِنَا[3] لـه فيه وهو اللَّوحُ [4]والقلمُ [5]الأَدْنَى

إن العقل إذا صفا وتطهر نوره حتى اتصل بالعقل الأكبر فإنه يرى هذه الأكوان عبارة عن سطور مكتوبة في اللوح، فيصير عقل العارف حينئذ هو القلم واللوح. في البيت صورة بيانية في قوله(لاحت سطور كياننا) فشبه موجودات هذا الكون والوجود بسطور مكتوبة في لوح، فيغدو الكون هو اللوح والسطور هي الكائنات، وعندما شبه الكائنات بالسطور حذف المشبه وصرح بالمشبه به (سطور) فهي استعارة تصريحية. ومن قوله في هذا[6]:

يَكُدُّ[7] خُطُوطَ الدَّهْرِ عِنْدَ الْتِفَاتِهِ إِحَاطَتُهُ القُصْوَى التِي فِيهِ[8] أُظْهِرْنَا

تتشابه صورة خطوط الدهر مع سابقتها (سطور كياننا) فقام الشاعر بتشبيه الأزمنة بالخطوط فحذف المشبه وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية. فإن هذا العقل الأكبر يمد من خطوط هذا الدهر فيجلي فيه الماضي والآني والحاضر، فكأن الأزمنة قد كتبت وسطرت في مرآته من مدد نوره عند التفاته إليه، وهذه إحاطته القصوى وغاية إدراكه، وأما التفصيلات والكيفيات فمن شأن الربوبية، لأننا ظهرنا في هذه الأزمنة وظهر وجودنا ولا نعرف وراء ذلك تفصيلا.

---

(1) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصّوفية، ص65.
(2) الديوان، ص74.
(3) كياننا: أصله كواننا فجمع على أكوان وكوان. ينظر: ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص106.
(4) اللوح: هو محل التدوين والتسطير المؤجل إلى حد معلوم. القاشاني: لطائف الإعلام، ص380.
(5) القلم: رمز عند الصوفية وهو علم التفصيل والقلم الأعلى هو العقل الأول والروح الأعظم، وسمي القلم الأعلى من جهة كونه واسطة بين الحق في إيصال العلوم والمعارف إلى جميع الخلق. م ن، ص366-367.
(6) الديوان، ص74.
(7) يكد: وردت في شرح ابن عجيبة (يمدّ). ينظر: ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص107.
(8) فيه: وردت في شرح ابن عجيبة (فيها). م ن، ص ن.

هذا الذي يجعلنا نقر مع الشاعر أن للعقل حدودا لا ينبغي له تخطيها، بل إنه عاجز أصلا على تخطيها وتجاوزها أصلا، ومن جملة هذه الحدود عدم مجاوزة مجاله المعرفي إلى مجال الكشف، لأنه يجد نفسه أمام ثلاث حالات من العجز والقصور: فإمّا أن يعجز عن الوصول إلى ما يعطيه الكشف، أو يعجز عن إدراكه، أو قد يصل إذا رام الوصول، ولكن وصوله لا يوثق به؛ بمعنى أنه مشبع بالريب والشك.

من هذه النقطة يبرز البديل المعرفي الممثل في فكرة الكشف وضرورته، لأنها الطريقة الوحيدة والأنفع، والسبيل المؤكد لإدراك ومعرفة ذات الجلال والإكرام.

4- الصّورة الرابعة(الكشف):

تعني كلمة "الكشف" في اللغة العربية:« رفعك الشيء عمّا يواريه ويغطيه»[1]، وقد ورد ذكر هذه الكلمة بمعناها هذا في القرآن الكريم، كقوله تعالى:(لَقَدْ كُنتَ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَاءكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ)[2].

أمّا في اصطلاح الصّوفية، فلقد كثر تفسير هذه الكلمة، فيقال أنها تعني« الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقة وجدًا وشهودًا»[3]؛ أي أن صاحب الكشف هو الذي تزاح عن بصيرته كل العوائق والحجب التي تحول دون قلبه والحقائق الإلهية اللاّمتناهية، فيغدو الكشف حينئذ« سلوكا معرفيا هدفه اكتشاف ذلك العالم والذات معًا من حقائق ومعان»[4].

وتجدر الإشارة –هنا- إلى أننا لا نأخذ مفهوم الكشف؛ بمعنى التأويل فقط، إنما نقصد إليه من ناحية أنه عملية ذات بنية معقدة لا يمكن اختزالها في جانب ما، وإنما يجب فهمها في تعقيدها النظري والعملي معًا.

عندئذ يصبح الكشف- أداة لدى الصّوفي، وجزءا من مراحل التجربة الصّوفية، فمن حيث كونه أداة فذلك أنها تزيل الحجب وتدرك الحقائق، ومن حيث كونه مرحلة فهو علم يدرك وينال من الإله وهبًا.

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، ج5، مادة (كشف).
(2) سورة ق /22. كما وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم في عشرين موضعا.
(3) الموسوعة الصّوفية، ص924.
(4) منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصّوفية، منشورات عكاظ، الرباط، 1988، ص244.

لقد عرض الشاعر لفكرة الكشف حين قال:

وَأَظْهَــرَ مِنــهُ الغَــافِقِي لَمَــا خَفَــى وَكَشَّــفَ عــنْ أَطــوارِهِ الغَــيْمَ والــدُّجْنَا

كَشَــفْنَا غِطــاءً عــنْ تَــدَاخُلِ سِــرِّهَا فَأَصْــبَحَ ظَهْــرًا مــا رَأَيْــتُمْ لــهُ بَطْنَــا[1]

وبالالتفات قليلا إلى أول القصيدة مرورا بوسطها ونهايتها، نلاحظ ذلك الترتيب المتتابع للصّور المتنوعة، فبينما يرسم في بداية القصيدة فكرة الطالب وتعيين المطلوب، يتوجه في الصّورة الثانية إلى تأكيد الوحدة والإتحاد، فيقوم بعد ذلك برسم صورة الحجاب الذي يشكله العقل، ثم يأتي لبيان طريقة كشف تلك الحجب، فلشكل هذا الانسجام الصّوري المنطقي قيمة جمالية فنية تبعا لاتساق الأفكار وتتابعها.

إن استعمال الشاعر للفظ "الكشف" مرتين في ذينك الموضعين لم يكن اعتباطا، فـ "كشّف" بشد الشين للمبالغة، أي كشف عن إطار العقل ومراتبه الغَيْمَ والحُجُبَ، و"كشفنا" بإسناد فعل الكشف إلى ضمير الجمع المتكلم.

ورجوعا إلى المعنى اللغوي الذي يفيد إزاحة الحجب والحواجز عن الشيء ليبدو واضحا جليا، وبإسقاطه على المعنى الاصطلاحي الصّوفي يغدو الكشف في القصيدة رمزا على« رؤية الأشياء كما هي عليه، وأن هذه الرؤية لا يمكن الوصول إليها إلاّ عن طريق التجرد والمجاهدة والتحرر من عقال العقل والفكر لقصورهما عن إدراك مجالات اللاوعي المبهمة»[2].

فصورة هذه الفكرة- إذن- مكثفة في لفظ الكشف الذي يرسم لنا هذه اللوحة بشكل مركز ورمزي، إذ إن من مقاييس الجمال في اختيار الكلمة أن تكون معبرة تعبيرا صادقا عن قائلها، تظهر فيه ثقافته، واتجاهات فكره وبيئته، ومذهبه الفلسفي، فيتسق الخطاب حينئذ في بنيته التصورية العميقة مع بقية الصّور، إذ بعد التحقق من وجود الحجاب، لا بد من إيجاد طريقة كشف هذا الحجاب.

---

(1) الديوان، ص76.

(2) مخبر الخطاب الصوفي في اللغة والأدب جامعة الجزائر، مقال ضرورة التعبير.ص2.
موقع:20-05-2007، سا: 11.30 . www.univ-alger.dz/soufi/mots.htm .

وبهذا تبقى الصّورة في كل هذا وذاك تمثل لمعادلة روحية طرفاها الإنسان(العابد) والله (المعبود)، حيث يشد العابد رحاله الوجدانية للعروج إلى مستويات مقامية عدّة في تلك المجاهدات، ومقصده في ذلك بلوغ أسمى درجات الروحانية والانفراد بأنوار المحبة الإلهية التي تستمد نسائمها من سلّم الأحوال.

فالصّوفية إذن يرفضون العقل، ولا يعترفون إلاّ بالكشف وسيلة وأداة معرفية، بها ترفع الحجب عن الذات العارفة لإدراك الحقائق الإلهية من مصدرها مباشرة دون وساطة.

والشاعر قد شبه الالتباس بين الشريعة والعبودية بالغين أو اللحاف أو الغطاء، فعمل هو وشيخه(ابن سبعين) على كشف هذه الغيوم والأحجبة كي تتبين الأسرار والحقائق.

فهو سعي من الصّوفي« إلى نبذ الواقع كلية وإقامة عالم ذاتي بعيد المنال يتجلى بطريق الكشف الباطني بعد إيصاد منافذ الحواس جميعا وتعطيل العقل»[1]. وبالتالي محاولة منه لإقامة صلة حميمية من الحب بينهم وبين ربّهم، بحيث أذابوا الحدود وكشفوا الحجب وأزاحوا الغشاوة متوسلين لذلك الخلاص من أسر الجسد، وبلوغ درجة الفناء عبر طريق شاق من المجاهدات.

وعن تلكم المجاهدات يقول الششتري: [2]

فَكَمْ دُونَهُ مِنْ فِتْنَةٍ[3] وَبَلِيَّةٍ[4] وَكَمْ مَهْمَهٍ مِنْ قَبْلِ ذَلِكَ قَدْ جُبْنَا

يرسم لنا الشاعر – هنا- صورة الطريق الوعر الذي يجب أن يعبره المريد للوصول إلى الحقيقة، فكم دون ذلك الوصول من امتحانات واختبارات للمريد للتحقق من صدقه في الطلب.« فأول ذلك تسليط الناس عليه بالأذية والإهانة والتصغير والهجران، وربما وصلوا إلى ضربه وسجنه وقتله، فإن صبر على ذلك تعرضت له الدنيا بتزيين زخارفها وحظوظها وزهرتها، فإن أعرض عنها تعرضت له الآخرة بحورها وقصورها وسائر نعمها(...)، وإن وقف مع شيء من هذا رجع من الطريق وأما من وصل فلا رجوع عليه له»[5].

---

(1) عدنان حسين العوادي: الشعر الصّوفي، ص247.
(2) الديوان، ص72.
(3) فتنة: الفتنة هي المحنة والاختبار. ابن منظور: لسان العرب، ج5، مادة (فتن).
(4) بلية: البلية أبلى بمعنى امتحن، والاسم: البلوى، والبلوة، والبلية، والبلاء. والبلاء يكون في الخير والشر. م ن، ج1، مادة (بلا).
(5) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص91.

وفي قوله:(كم مهمه من قبل ذلك قد جبنا) كناية عن مفاوز النفس التي يقطعها المريد بالمجاهدة والمكابدة والرياضة، كمشاق السفر إلى زيارة المشايخ وكقطع عوائد النفس وما ركنت إليه من الجاه والراحة[1]، والإعراض عن الخلق بالعزلة والإنفراد، وهذا هو خرق عوائدها.

وهو شرط في عمارة الباطن عن طريق هدم الظاهر. ومن الذين حصل لهم الكشف بعد أن قاموا بكل تلك المجاهدات والإعراض عن كل ما سبق من أحوال الدنيا وحظوظها، ما جرى للحلاج حين قال الششتري على لسانه:

فَقِيلَ لَهُ ارْجِعْ عَنْ مَقالِكَ قالَ لاَ شَرِبْتُ مُدامًا كلُّ مَنْ ذَاقَها غَنَّى[2]

إن المقصود في البيت هو هذه الصورة(شربت مداما) فهي كناية عن الوصول إلى أحد مدارج الترقي الصوفي، فإن المريد يذوق[3]، ثم يشرب[4] حتى يرتوي.

ولعل الواسطة الدلالية بين مفهوم الشرب الحسي والشرب الصوفي أن كليهما وسيلة غياب عن العالم الحسي، ففي الخمر الحقيقي يقوم الشارب بالانتقال من العالم المحسوس إلى عالم الخيال غير انه يبقى عالما بشريا، في حين يحقق شرب الخمر الصوفي شعورا بالوجود من اهتزاز وحركة متوترة، تطمح إلى الاتحاد بالكل وتصبو أن تذوب فيه مما يحقق حضورا وشعورا بمعية الألوهية[5]، وعند شرب هذه المدامة يحصل الغناء الذي هو ناتج عن تحقيق النشوة والإحساس بالرضا لدى كل من الشاربين(الحسي والصوفي).

5- الصّورة الخامسة(الختامية):

جاءت هذه الصّورة ممثلة في البيتين الأخيرين من القصيدة:

هَدَانَا لِدِينِ الحقِّ ما قدْ تَوَلَّهَتْ لِعِزَّتِهِ أَلْبَابُنَا ولهُ هُدْنَا

---

(1) ينظر: حياة الششتري عندما اتبع الطريقة الصوفية. البحث ص 17.

(2) الديوان، ص75.

(3) الذوق عند الصوفية هو عبارة عن بروق أنوار الذات القديمة على العقل، فيغيب به عن رؤية الحدوث في أنوار القدم، لكنه لا يدوم ذلك بل يلمع تارة ويخفى أخرى، فإذا لمع غاب عن حسه، وإذا خفي رجع إلى حسه ورؤية نفسه. ابن عجيبة: معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ص65-66.

(4) الشرب عند الصوفية هو تلقي الأرواح والأسرار الطاهرة لما يرد عليها من الكلمات وتنعمها بذلك. الموسوعة الصوفية، ص806.

(5) ينظر: موضوع الخمر هذا البحث ص47 . و عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص340.

فَمَـنْ كـان يَبْغِـي السَّـيْرَ لِلْجانـبِ الـذِّي تَقَـــدَّسَ فَليـــأْتِ فَليأْخُـــذْهُ عَنَّـــا[1]

يرسم لبيت الأول صورة هداية الله تعالى لعباده لما قد تحيرت له العقول، وجاء بلفظ"العزة"؛ لأنه « لا يصلح العز من دون الله لشيء، ولو نطق ناطق العز لصمتت نواطق كل وصف»[2].

ثم تم الرجوع بعد النفور عنه لصعوبته وغلبته ألبابنا، وهذا ما عبر عنه بلفظ " هدنا "، أي: اهتدينا ورجعنا بعد الظلال.

وفي البيت الموالي (الأخير) يقوم بنداء هادٍ لا قوة فيه ولا حدّة انفعال، بل يوحي بسعة الصّدر، لأن الموقف يتطلب التوجيه وإسداء النصائح، وهي مسألة تحتاج إلى الشعور بالأمان والطمأنينة، لاسيما أن الموضوع صوفي يهتم بطرح السّفر الصّوفي وبيانه وترغيب في نهج ذات السّبيل لبلوغ المعرفة الإلهية عن طريق الكشف والتجلي.

فإذا كانت الصّورة الأولى افتتاحية تعيّن فيها الطالب والمطلوب، وتوضح أنهما شيءٌ واحدُ، فتم الطلب، وعرف الجوهر وتم اللقاء الأول، وهو الشكلي بين التلميذ وشيخه، فسلك الرجل طريق شيخه، فبدا أنه تلميذ نجيب أخذ كل نصائح شيخه وطبّقها بدقة صارمة، حيث اعتنق مذهبه في الوحدة والاتحاد، وبهذا الشكل تغلق دائرة القصيدة، فبعد أن بدأت بدعوة أو طلب في البيت الأول" أرى طالبا"، ختمت كذلك بدعوة الشيخ لمريديه في البيت الخيرة" فليأت فليأخذه عنا"، مما يشكل صورة دائرية تتمثل نقطة البداية والنهاية فيها فعل الدعوة والطلب.

أو إنه تطور طبيعي للصّوفي، فيبدأ تلميذا، وينتهي شيخا، فهي رحلة حياة صوفي ابتدأت بالطلب" طلب الحقيقة والمعرفة" وانتهت كذلك، وإن الشاعر وهو كذلك لا ينظر إلى هذه الموجودات إلاّ بالنظر إلى المحبوب الكبر، أي تتجاوز حدود النظر معنى الرؤية البسيطة العادية، مبتعدا عن بصر الصّورة على الغوص في عمق الصّورة والوقوف على أسرارها حتى تتحقق المحبة الحقيقية، ولعل هذه النظرة العرفانية تلتقي مع قوله تعالى:

---

[1] الديوان، ص76.
[2] الموسوعة الصّوفية، ص872.

(وَمِنهُم مَّن يَنظُرُ إِلَيْكَ أَفَأَنتَ تَهْدِي الْعُمْيَ وَلَوْ كَانُواْ لاَ يُبْصِرُونَ)[1]، فالنظر بالنسبة للصّوفي هو نظر قلبي عقلي، لا نظر الحواس، وهذا ما يقصده كل عارف.

ويعبر عن هذا المعنى الدكتور جلال آل أحمد بمصطلح" الرؤية النيرة " والتي: « تبتعد عن المعنى الفيزيولوجي الذي تقوم به أحد الحواس الخمس، فالمعنى البسيط للرؤية هو عمل حاسة البصر التي تمثل النافذة الأهم بين ذهن الإنسان والعالم، ومن هنا يمكن أن تكون رؤية أي إنسان ضيقة أو نيرة أو عشوائية (...) إذن فالمراد بالرؤية ما يسميه القدماء: "رؤية الفوائد" ونسميه اليوم"الرؤية الكونية"»[2].

وفي كل هذه الصّور يمتاز موقف الصّوفي عن الشاعر في الفكر والصّور جميعا من حيث تتجه تجربة الشاعر نحو إثراء الوجود الحسي، بينما ينشد الصّوفي إلى تحقيق الفناء في المطلق.

وهو أحد الفوارق التي تتوضح من خلال دراسة شعر صوفي بخلاف دراسة نوع آخر من الشعر، دون إنكار ما يجمع بين الاثنين، بل ووجود التأثير البارز بينها: تأثير الشاعر في الصّوفي، وتأثير الصّوفي وفكره في الشاعر.

وهكذا تتشكل الصّورة الكلية لتعبر لنا عن رحلة صوفي إلى الذات العلية بعصمة عن رؤية الكون، وولوجًا في رؤية المكوّن.

---

[1] يونس، 43/10.

[2] حسين الإدريسي: أبو الحسن الششتري شاعر العرفان الكبير، ص3. موقع: www.islamicfeqh.com/almenhaj/almen25/m2500009.htm.05/06/2007.

الفصل الثالث:
جماليات التناص

أولا: مفهوم التناص.

ثانيا: التناص الذاتي.

ثالثا: التناص الموضوعي:

1- التناص القرآني.

2- التناص التاريخي.

3- التناص الشعري.

أولا: مفهوم التناص

إنّ الكتابة هي إعادة إنتاج مستمر، ودائمة بأشكال مختلفة للكلام الأول الذي لم يكن مكرورا، مع مراعاة أن تلاحق الأفكار والثقافات فيما بعد قد بات أمرًا طبيعيا معروفا؛ حيث إن الحوار بين الأشياء والتفاعل بينها من خواص النمو والاستمرار. وعند تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة، شعرا أو نثرا، مع النص الأصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة، قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر. فذاك هو التناص[1].

غير أن الإشكالية التي يطرحها مفهوم التناص، تتمثل في مسألتين اثنتين تتصلان مع بعضهما البعض اتصالا وثيقا، وتتحدد المسالة الأولى بتعدد المفاهيم والتعريفات التي قدمت لهذا المصطلح في مصادره الأولى(الغربية) والناجمة عن الاختلاف في طبيعة الفهم الذي يمتلكه أصحاب هذه النظرية حول النص، في حين أن المسالة الثانية تكمن في تعدد المصطلحات وغياب الضبط المنهجي المتكامل، والواضح، لأسباب تتصل بتعدد الاتجاهات والمساهمات النقدية المختلفة، حيث أدى هذا كله إلى عدم وضوح الحدود الفاصلة، والتحديدات التي قدمت للمفاهيم والمقولات والأنماط، التي تشكل الأساس الذي قامت عليه نظرية التناص في مدوناتها المختلفة.

إن التناص مصطلح حديث، ظهرت بذوره الأولى عام 1965، على يد جوليا كريستيفا -كما بات معروفا- في دراستها عن دويستوفسكي ورابيلي ، إذ رأت« كل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى»[2]، وتطور هذا المفهوم ليصبح عند ميخائيل باختين لا يقتصر على الكلمات فقط، باستعمالها السّابق ضمن عمل خطابي، بل إنه يتعداها إلى الأشياء بمعناها الأوسع بقوله:« لا يقتصر الأمر على كون الكلمات قد استعملت دائما من قبل وكونها تحمل داخلها آثار استعمال سابق، بل إن الأشياء نفسها قد لومست في حالة واحدة على الأقل من حالاته السّابقة من قبل خطابات أخرى لا يخفق المرء أن يصادفها»[3].

---

[1] ينظر: عصام شرتخ: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005. موقع:.2007-06-13 ww.awu-daw.org/book/05/study05/43-A-slind-book05-Sd001.htm

[2] محمد عزام: نظرية التناص، مجلة البيان، ع364، نوفمبر 2000، الكويت، ص09.

[3] سلمان كاصد: عالم النص، دار الكندي، الأردن، 2003، ص242.

لقد تم تبني مصطلح التناص من قبل اتجاهات نقدية مختلفة(البنيوية، التفكيكية، السّميائية)من خلال أعلام بارزة مثل: رولان بارث، تازفيدان تودوروف، جيرار جينات، والذين اجتهدوا في تنمية وتطوير ما جاء مبثوثا في كتب باختين[1].

وبذلك اتسع مفهوم التناص وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديرة بالدراسة والاهتمام، وشاعت في الأدب الغربي، ولاحقا انتقل هذا الاهتمام بتقنية التناص إلى الأدب العربي مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر أدبية ونقدية ضمن الاحتكاك الثقافي إضافة إلى الترسبات القرآنية الأصلية، فقد عرف العرب قديما هذه الظاهرة بمسميات أخرى، ومفاهيم مشابهة: كالاقتباس والتضمين والإدماج والاستشهاد وغيرها.

وهي مفاهيم منتهية إلى حقل النقد والبلاغة تؤكد مسألة تداخل النصوص وتفاعلها فيما بينها، وبإضافة المفاهيم الغربية للتناص عليها أصبح يعني عند (سعيد يقطين): « سمة متعالية عن النص أو إن تجسده رهين بأي تحقق نصي، وهذا هو المقصود الذي يرمي إليه(جيني) وهو يربط التناص بالتواصل بوجه عام.

فلو لم تتحقق مظاهر نصية موجودة في نصوص سابقة لما أمكننا التواصل، أو إدراك ما تقدمه نصوص لاحقة تتجسد فيها المظاهر النصية السّابقة نفسها، وإن تعددت أشكالها، وأصنافها»[2].

ولقد أدرك النقاد أن التناص يتعايش مع الشعر، ويمنحه ثوبا جديدا، وينمي فاعليته التواصلية، وهذا ما أشار إليه (عبد الله محمد الغذامي) بقوله: « وعلى ذلك فإن النص يقوم كرابطة ثقافية، ينبثق من كل النصوص ويتضمن ما لا يحصى من النصوص والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود، لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية»[3].

ولعل ما تجب الإشارة إليه- حقا- أن القصيدة تتحول بالتناص من تجربة محددة إلى عمل فني متكامل، يشمل الرؤية الشاملة للوجود؛ « مما يفتح قنوات متعددة لا ثراء الانفعال

---

[1] ينظر: محمد عزام: نظرية التناص، ص14-15.
[2] سعيد يقطين: الرواية والتراث السّردي، من أجل وعي جديد بالتراث، د ط، د ت، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص10.
[3] الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص57.

الذي ينفصل بالطبع عن صور الفكر المصقولة، مما يجسد القصيدة ويكسبها نماءً تتحول به إلى معاناة، تبتعد عن مجرد التناغم اللفظي والصيّاغة الماهر والبراعة اللغوية، التي تجسد وتجمع، بل تتحول إلى حشد كثيف من الدّلالات والإيحاءات التي تغني التجربة الشعرية ككل»[1].

والجدير بالذكر أن التناص لا يكون بالمضمون فقط، وإنما يكون بالمفردات والتراكيب والبناء(الهيكل العام)،والإيقاع والصّورة والرمز...فالتناص نوعان مضموني وشكلي:« فالأول – عند كريستيفا- تعني توظيف الأفكار أو المعلومات الواردة في كتاب معين في الرواية حسب السّياقات التي تقتضي ذلك في التوظيف»[2].

أمّا التناص الشكلي فقد وجدت كريستيفا في دراستها لرواية "جيهان شانتري" لأنطونيو دي لاسال أنّ« المؤلف قد ورث مجموعة من التقاليد على مستوى الألفاظ المستعملة أو الدلالات المعجمية الموظفة أو العبارات أو التراكيب»[3].

إلاّ أن التناص قد يأخذ بعدين آخرين هما: داخلي وخارجي؛ فالدّاخلي هو« حوار يتجلى في توالد النص وتناسله، وتناقش فيه الكلمات المفاتيح أو المحاور، والجمل والمنطلقات والأهداف والحوادث المباشرة، فهو إعادة إنتاج سابق في حدود من الحرية، أمّا الخارجي فهو حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات واستشفاف التناص الخارجي في النص عملية ليست بالسّهلة، وعلى الخصوص إذا كان النص مبنيا بصفة حاذقة»[4].

ثم يذهب محمد بنيس ليحدد التداخل النصي تبعا لنوعية قراءة الشعراء للنص الغائب ثلاث مستويات تتخذ صيغة قوانين، وهذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب؛ لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة.

---

(1) م ن، ص65.
(2) سلمان كاصد: عالم النص، ص246.
(3) م ن، ص246.
(4) محمد عزام: نظرية التناص، ص10.

ويتراوح هذا الاستخدام بين طرائف ثلاث هي: التناص الاجتراري والامتصاصي والحواري[1].

فالاجتراري: فيه يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه. والامتصاصي: هو خطوة متقدمة في التشكيل الفني، إذ يعيد الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا. والحواري: أرقى أنواع التناص، إذ تعد طريقة الحوار أعلى مستويات التعامل مع النص الغائب، حيث يفجر الشاعر فيه مكتوبة ونواته، ويعيد كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية.

إن الشاعر حين« يستدرج إلى قصيدته نصا آخر، فلا بد من تذويب ذلك النص أو دمجه ضمن سياق جديد ليتحول ذلك النص الغائب إلى حركة تتلألأ ظلمة النص الجديد فتقترض منه وتضيف إلى جسده أيضا قوة خفية وإلى روحه تواترا جديدا»[2]، بحيث يكون كل نص رحمًا لنص آخر في عملية الخلق الشعري وفقا لرؤية الشاعر، واستثماره لطاقته الثقافية المخزونة، والتي تسهم في إغناء النص وشحنه بدفق دلالي وإيحائي ودلالي عميق.

وعلى هذا النحو فإن« النص المنتج يصبح نقطة جامعة لإشعاعات وأضواء ذات مرجعيات مختلفة، فضل المنتج فيها أنه استطاع توليفها وإحكام قبضته عليها، وصياغتها على النحو الذي ينسجم، والمعطيات التي يريد التعبير عنها»[3].

ويجعل طه عبد الرحمن طريقتين للتناص(أو ما يسميه بالمحاور البعيدة)[4]:

طريقة ظاهرة: يعرض فيها المحاور شواهد من أقوال الغير مثل: النقل والتضمين والحكاية...وطريقة باطنة ينشئ بها المحاور نصه عبر نصوص سابقة مماثلة أو متباينة، ويفتح بها آفاق نصوص أخرى مكملة.

إن التناص بوصفه ظاهرة لغوية تعتمد على عمق ثقافة الأديب وتنوعها وقدرته على توظيف موروثة الثقافي الذي يشكل مصدرا هاما في إنتاج هذا التناص، ولعل أهم هذه المصادر هي[1]:

---

[1] ينظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ط1، بيروت، 1979، ص253.
[2] علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1997، ص132.
[3] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، د ط، المركز القومي للنشر، الأردن، د ت، ص77.
[4] طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتحديد علم الكلام، ص47.

1- **المصادر الضرورية:** وتسمى بالضرورية لأن التأثر فيها يكون طبيعيا وتلقائيا مفروضا ومختارا في آن، وهو ما نجده في إبداعات بعض الكتاب العرب في صيغة(الذاكرة)؛ أي الموروث العام والشخصي، ويتخذ في العديد من الأحوال سبيلا اختياريا- كجنوح الشاعر إلى التأثير الواعي بنتاج شاعر آخر- أو وراثية كتقيد الشاعر غير الواعي بالضرورة بحدود ثقافية معينة، كما يتضح ذلك في الوقفة الطللية في القصيدة العربية.

2- **المصادر اللازمة:** إن الشاعر ليس إلاّ معيدا لإنتاج السّابق في حدود زمن من الحرية- سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أم لغيره- ومؤدى ذلك أنه من المبتذل أن يقال: إن الشاعر قد يمتص آثاره السّابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسّر بعضها بعضا، وتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه.

3- **المصادر الطوعية:** وهي تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدا في نصوص مزامنة أو سابقة في ثقافته أو خارجها، ولما كان للتناص أهميته الخاصة في الكشف عن البنية الفنية للقصيدة من خلال متابعة الظاهرة النصية، وكشف العلاقات التي تربط النص الشعري الحاضر بالنصوص الغائبة، ليعمد بذلك النص الحاضر بتوجيه القارئ وفق قوة ضاغطة، خفية، تدفع المتلقي إلى استحضار النص الغائب من خلال بعض الإشارات والتضمينات لبعض المفردات والتراكيب والصّور، لهذا كانت الرغبة في دراسة التناص، وذلك من وجهين: التناص الذاتي والتناص الموضوعي.

ثانيا- التناص الذاتي:

ويعني امتصاص النصوص الذاتية للمؤلف نفسه، إذ يقال إن « الشاعر قد يمتصّ آثاره السّابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا، وتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا لديه، إذا ما غير رأيه»[2].

من خلال الإنصات إلى صوت الشاعر في ديوانه الكبير، والسفر في أبياته بين موشح وزجل عامي، وبين مختلف اللهجات: الأندلسية والمغربية والمشرقية والفصيحة،

---

[1] رمضان الصّباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 1998، ص341.

[2] سلمان كاصد: عالم النص، ص247.

رأينا الشاعر ما ينفك يلجأ إلى ذلك الكم الهائل من الموروث الشعري، بأفكاره وفلسفته ليوظفها في النونية، بشكل يجعل القارئ وهو يلاحق أبياتها يلتفت ليستحضر ما كان قد مرّ عليه في الدّيوان.

وإنها لظاهرة طبيعية، فالشاعر لا يمكن له أن ينسلخ أو يتبرأ من كتاباته بشكل نهائي، بل إنه يجد ما علق في ذاكرته ولا شعوره ينسحب إليه مرّة بعد أخرى، سواء أكان ذلك بطريقة واعية حاضرة، ويكون ذلك حينئذ تناصًّا ظاهرًا، أم أن يكون بطريقة غير واعية، فيكون تناصًّا لا شعوريا، أم تناص الخفاء؛ لأن المؤلف يكون في حالة غير واعية بحضور النص أو النصوص الأخرى في نصّه.

إن تمثل نصوص الديوان في النونية قد بدا ظاهرا جليا تارة، وجاء خفيا مستترا تارة أخرى، وسنوضح ذلك كلما تعرضنا لمثال عن ذلك.

ففي قوله:

وَطَالبنَـــا مَطلوبنَـــا مـــن وُجُودِنَـــا نَغِيبُ بـه عنَّـا لَـدَى الصَّـعْقِ إذْ عَنَّـا[1]

- يقول الششتري في أحد موشحاته: يَا طَالِبًا وهو المَطْلُوبْ إيّاكْ أَعْنِي[2]

- وقوله في أحد أزجاله: سِرُّ المُحْبِ إلى المَحْبُوبْ

فَافْهَمْ تَجِدْ أَنْتَ المَطْلُوبْ[3]

- وفي زجل آخر: لَوْ أَنَّ لَيْكْ تَطْلُبْ فِيكَ الطّـَلَبْ[4].

- وقال في بعض موشحه: جَادَ بِالوِصَالْ، طَالِبِي وَمَطْلُوبِي، عَلَى كُلِّ حَالْ[5]

إن الطالب هو المريد أو السّالك أو الراغب المنضم إلى الطريقة الصّوفية، والمطلوب هو الحقيقة، لكن هذا الفصل يكون للذين يؤمنون بالإثنينية، أما دعاة الوحدة والاتحاد، فيرون أن الطالب هو عين المطلوب، وإن تكرار هذا المبدأ لدى الششتري بدا واضحا في الكثير من المواضع- المتقدمة وغيرها- فقد كان يلح في كل مرّة على فكرة الوحدة ما بين الطالب والمطلوب، أو المحب والمحبوب.

---

(1) الديوان، ص72.
(2) م ن ، ص137.
(3) م ن، ص280.
(4) م ن، ص290.
(5) م ن، ص390.

وقد يعمد الشاعر إلى الفكرة نفسها، فيتعامل معها تعاملاً حركيا تحويليا، لا ينفي أصل الفكرة، بل يدعّمها ويسهم في تكريس وإثبات جوهرها بشكل آخر، فيقول:

أَنَـــا لَيْلَـــى وَهِـــيَ قَـــيْسٌ فَـــاعْجَبُوا كَيْـــفَ مِنِّـــي كَـــانَ مَطْلُـــوبِي إِلَـــيَّ[1]

إن هذا السّياق الغزلي قد اعتمده الشاعر ليوطد من آليات التواصل بينه وبين محبوبه، انطلاقا من الجوهر الأنثوي، وفعل الحب ذاته، فقام يستشهد بأروع قصص الحب العربية بين قيس وليلى، وهي مفاهيم تحيل إلى التجربة الصّوفية، أو لأنه« كان تعبيرا عن فعل الحب، الذي يلتقي به معه، (...) وهي أولى دلالات قصد التفاعل بين النص والمتلقي، وإشارة أخرى إلى عدم قدرة لغة التواصل على تجسيد عالم المتصوف الذي هو عندهم وضع خاص، لا علاقة له بالعالم الخارجي، لأنه وضع معرفي عاطفي لا يمكن للغة أن تُنَمْذِجَهُ»[2]، فكانت الاستعانة بلغة الغزل التي تجر بالضرورة وراءها عالمها الخاص، هو مرجعها، لتصبح العلاقة بين هذا العالم وعالم المتصوف علاقة تأويلية.

هذا من جانب الرؤية لإشارة كل من (قيس وليلى) في القصة العشقية وما تحيلان له، وبالنظر من زاوية أخرى- وهي المهمة هنا- اتحاد المحب والمحبوب(قيس وليلى) من حيث أصبح قيس هو ليلى، وباتت هي هو، والعجب كيف يكون هذا الاستبدال الموضعي الذي يكون في الأخير تطابقا تامًّا ومطلقا بين عنصري الطلب(الطالب والمطلوب)!.

أما عن الحجاب فيقول:

وَكُـــلُّ مَقَـــامٍ لاَ تَقُـــمْ فِيـــهِ إِنَّـــهُ حِجَـــابٌ فَجِـــدَّ السَّـــيْرَ وَاسْـــتَنْجِدِ العَوْنَـــا[3]

كَشَـــفْنَا غِطَـــاءً عَـــنْ تَـــدَاخُلِ سِـــرِّهَا فَأَصْـــبَحَ ظَهْـــرًا مَـــا رَأَيْـــتُمْ لَـــهُ بَطْنَـــا[4]

عندما يكون الحجاب حائلا بين المريد، والحضرة الإلهية، هنا يتدخل الشيخ ليسدي نصائحه، ويحذر من مخاطر هذا الحجاب، ويحيل إلى الطرق التي تزيله وتبعده لبلوغ الغاية(الحقيقة الإلهية)، فيقول متناصا مع البيتين السّابقين، لكن بطرق مختلفة متنوعة:

---

(1) م ن، ص82.
(2) آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصّوفي، ص60.
(3) الديوان، ص73.
(4) م ن، ص76.

مَـــا لِلْحِجَـــابِ مَكَـــانٌ فِـــي وُجُـــودِكُمُ إِلاَّ بِسِـــرِّ حُـــرُوفٍ انْظُـــرْ إِلَـــى الجَبَـــلِ[1]

ويقول في موضع آخر:(باللغة الفصحى)

كَشَـــفَ المَحْبُـــوبُ عـــنْ قَلْبِـــي الغَطَـــا وَتَجَلَّـــــى جَهْـــــرَةً مِنِّـــــي إِلَـــــيَّْ

وَجَـــــلاَ عَنِّـــــي حِجَابًـــــا كُنْتُـــــهُ وَتَلاَشَـــى الكَـــوْنُ يَـــا صَـــاحِ لَـــدَيَّْ[2]

ويقول في أحد أزجاله:(باللغة الفصحى مع مظاهر شامية)

كَـــــيْ يَنْكَشِـــــفَ لَـــــكَ الغِطَـــــا حَتَّـــــى نُشَـــــاهِدْ لَلْحَبِيـــــبْ[3]

وفي زجل آخر:(باللغة الفصحى مع مظاهر مغربية)

وَانْجَلَـــــتْ لِـــــي الحَقِيقَـــــهْ وَانْكَشَـــــفْ عَنِّـــــي غِطَـــــايْ[4]

وفي أحد الموشحات:

كَشَـــفَ السِّـــتْرَ عـــنْ عَيْنِـــي وَبَـــدَا فِـــي كُـــلِّ بَهْجَـــهْ[5]

وقال(بلهجة أندلسية متفصحة): وَزَالَ عَنِّي عَينُ الغُطَى[6].

وفي موشح آخر:

حِجَابُهَـــــا أَنْـــــوَرْ وَكَشْـــــفُهَا أَسْـــــرَارْ[7]

وبتلاعب لفظي باد، مع مراعاة الاحتفاظ بالفكرة نفسها، يقول في أحد موشحاته:

يا منْ بدَا ظاهرْ حِـــين اسْـــتترْ

وَاخْتفَـــى بـــاطِنْ لمّـــا ظَهـــرْ

ظَهرْتَ لمْ تُخْفَ علـــى أَحَـــدْ

---

(1) م ن، ص63.
(2) م ن، ص80.
(3) الديوان، ص140.
(4) م ن، ص314.
(5) م ن، ص362.
(6) م ن، ص372.
(7) م ن، ص379.

وغبْتَ لـمْ تظْهرْ لِكـــلِّ أَحَـــدْ [1]

نلحظ هذه المفارقة بين الظهور والاختفاء، وبين الحضور والغياب، ولعلها بؤرة الفكر الصّوفي، لأنه يقوم على هذه الجدلية أساسا، ذلك أن الحضور في مقام الحضرة الإلهية هو غياب عن الوجود العيني، والحضور في عالم الحس هو- بدوره- غياب وخفاء وحجاب يُحيل دون ظهور وتجلي الحقيقة.

وإذا كان هذا حضور وغياب الصوفي فإن هناك ما يقابله من خفاء وتجل لذات الحقيقة، فإن ظهورها في استتارها وخفاءها في ظهورها، وكل هذا مأخوذ من أسماء الله الحسنى: الظاهر والباطن، ليحقق بذلك مطلق الصفات والأفعال.

لهذا نجد الشاعر لم يخرج عن العرف الفكري الصّوفي، بل هو يمرر رؤيته الشعرية ضمن هذه الأطر الوجودية واللاّهوتية محاولا بذلك إبراز فكرة أخرى، وهي أنه تحقق من بابي الحضور والغياب الذين لا يتسنى لأي كان أن يلجهما، بل للمحققين العارفين فقط.

إذا كان الحجاب في اصطلاح الصّوفية هو « كل شيء لا يوصلك صلة بالله تعالى فإنما يختدعك[2]، والعارف بالله يرى الله في كل شيء يحتجب به»[3]، فإن هذا الحجاب بهذا المفهوم قد زال عن الششتري، ولم يبق له أثر، وهو يشير في البيت (63) من قصيدة النونية إلى حجاب السّر والحروف، وهو الوقوف مع الأسرار، لأن السّر محل المشاهدة، والحروف هي « ما يخاطبك به الحق من كلمات»[4]، لهذا فهو يعبر عن انكشاف كل

---

[1] م ن، ص135.
[2] وردت هكذا في مصدرها.
[3] الموسوعة الصّوفية، ص716.
[4] م ن، ص717.

غطاء وحائل دونه وذات المحبوب، ذلك أنه بلغ ما لم يبلغه أحد من مريديه، لأن طريقهم لا يزال طويلا، ودربهم لا يزال صعبا.

فتجلى له المحبوب جهرة من غير حائل ولا حجاب، وعند انكشاف هذا الغطاء يكون قد تحقق من الوصول، وقد يكون كشف الحجاب أنوارا، لأن النور هو« كل ما يكشف المستور من العلوم اللدنية والواردات الإلهية التي ترد على القلب»[1].

يشير الشاعر إلى الحلاج بقوله:

وَذَوَّقَ لِلحـــــلاَّجِ طعْـــــمَ اتِّحـــــادهِ فَقَـــالَ أنـــا مـــنْ لا يُحـــيطُ بـــهِ مَعْنَـــى

فَقِيـــلَ لـــهُ ارْجِـــعْ عـــنْ مَقالِـــكَ فَقَـــالَ لا شَـــرِبْتُ مُـــدَامًا كـــلُّ مـــنْ ذَاقَهَـــا غَنَّـــى[2]

لا يستطيع أي صوفي أن ينسى قصة الحلاج المأساوية، فلئن كانت قصة قيس وليلى، وعنترة وعبلة، وجميل وبثينة، وولادة وابن زيدون...وغيرها من قصص الحب البشري التي قد خلدت في تاريخ الأدب العربي، فإن قصة الحلاج ومأساته، تعد أحد النماذج الخالدة- أيضا- ضمن قصص الحب الإلهي المأساوي، بلغ هذا المحب الفذ(الحلاج) أقصى وأسمى ما يمكن أن يبذله العاشق في سبيل معشوقه، وهي قصة تعج بمعاني التضحية والإخلاص، حيث لقي في سبيل محبوبه أفضع ضروب الشقاء، « قضى السنين الطوال وهو يشاهد طيف الحبيب، الحبيب الممنوع الذي يراه كل موجود، ولا يظفر بشيء غير الوجد والحنين...كان المسكين يحب حبيبا لا يدرك ولا ينال، كان يحب النور الذي يُغشي الأبصار والقلوب، كان يحب الله، والله- تعالى- أكبر من أن يحبّ[3] لأنه فوق الأوهام والظنون...وقد طالت محنة الحلاج في هواه، وظل يعاني ملامة العذال حتى استهدف للقتل»[4].

---

[1] م ن، ص986.

[2] الديوان، ص75.

[3] الصوفية هم أهل الحب والحب عندهم أصناف أعلاها حب الله تعالى والرسولρ . يقول تعالى: {وَالَّذِينَ آمَنُواْ أَشَدُّ حُبّاً لِّلّهِ}(البقرة165/2)، وقوله:{ قُلْ إِن كُنتُمْ تُحِبُّونَ اللّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللّهُ}(آل عمران 31/3). وقوله تعالى: {مَن يَرْتَدَّ مِنكُمْ عَن دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ} (المائدة، 54/5). غير أن هذا الذي تتناوله هذه الآيات يختلف -عند أهل السنة- عن الحب الذي يريده الصوفية، إذ المحبة عندهم « بين كل اثنين إما لمناسبة في ذاتيهما، أو لاتحاد في وصف أو مرتبة أو حال أو فعل» الموسوعة الصوفية، ص941. وبالتالي فالله تعالى أعظم وأكبر من أن يستوعبه أو يناسبه قلب بشر أو كائن، ولو كان عارفا أو صوفيا مثل الحلاج.

[4] زكي مبارك: التصوف الإسلامي، منشورات المكتبة العصرية للطباعة والنشر، لبنان، د ت، 183/1.

إن تعلق الشاعر(الششتري) بالحلاج قد جعله ينسج له مقطوعات في أكثر من موضع من ديوانه، مما يجعلها متناصة مع البيتين السّابقين، فيقول في أحد أزجاله باللهجة الأندلسية:

وَإِنْ شَـرِبْتْ إِيَّـاك تْحَـادْ وتَكُونْ شَامَهْ فـي البْلاَدْ

مِثْلْ ما كان قبلكْ بْعادْ

مِثْلْ حـلاَّجْ وقْـت صُـلاَبْ وَهُـ عِنْـدِي طيِّـبْ حْلُـوْ

وَتَغُـبْ بَّـهْ عَـنْ ذَا الوُجُـدْ وَتَفُكْ بِـهْ كُـلْ القْيُـودْ [1]

إن الشاعر هنا يحذر المستمع حين يسكر(السّكر الصّوفي) من أن يفعل شيئا يخرج عن الشرع، كما يحذر من التشهير بالنفس(شامة في البلاد)، حتى في التضحية وقتل النفس ينأى عنهما الصّوفي الحق، وقد فعل هذا الحلاج، وقد عاتبه بعد ذلك جمع من الصّوفية أن أطلعه الله – تعالى- على سرّ من أسراره فأذاعه، فأذاقه الله طعم الحديد، وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذه الأفكار السنية كانت لدى الششتري، وهو مدني(أي ينتمي على الطريقة المدينية والتي تعد امتدادا لمدرسة شمال إفريقيا الصوفية، بزعامة أبي مدين التلمساني الملقب بالغوث، وأساس الطريقة يقوم على تربية السّالك تربية سلوكية تعتمد العبادة والأذكار، وقراءة القرآن).[2]

إذن، فليس من الغريب أن يرفض الشاعر في هذه المرحلة مذهب الحلاج واتحاده، غير أن هذا الموقف(موقف الششتري) سيتغير حال إتباع الطريقة السبعينية(نسبة إلى ابن سبعين)، ولا يزال الشاعر يسند فعل الشرب للحلاج، فيقول في أحد أزجاله المكتوب باللهجة الأندلسية: [3]

---

[1] الديوان، ص344-345.
[2] ينظر: الديوان، ص08.
[3] م ن، ص387.

مـــــنْ خَمـــــرةٍ شَـــــرِبَهَا الحـــــلاَّجْ وَسِـــيـــــــــدِي الرِّفَـــــــــــاعِي[1]

إن هذا الشرب يعترف به (الحلاج) نفسه في أحد أبياته فيقول:

شَـــرِبْتُ مـــنْ مَائـــهِ ريَّـــا بغيـــر فَـــمِ وَالمَـــاءُ مـــذْ كـــان بـــالأفْواهِ مَشْـــرُوبُ[2]

فالشرب كان للخمرة الإلهية التي هي أقوى من كل خمر، وسكرها أمتع من كل سكر، وإذا كان الخمر البشري بوسع أي كان أن يتناوله؛ فالخمر الصّوفي هو أعلى المراتب التي يمكن أن يصل إليها المريد بعد العناء والشقاء، ولـه أن يستمتع بتلك النشوة التي تلحق السّكر، ولكن بعد المجاهدات الكثيرة والمضنية.

وفي قول الشاعر:

وَكُـــلَّ مَقـــامٍ لا تَقُـــمْ فيـــهِ إنَّـــه حِجَـابٌ فَجُـدَّ السَّـيْرَ واسْـتَنْجِدِ العَوْنَـا[3]

عندما يكون المقام عنصرا سلبيا في كونـه حجابا، فالضرورة هنا تستدعي الاجتهاد في السّير لبلوغ الحقيقة، ولطلب العون من الله تعالى، فإنه هو المعين على ما نريد.

فنلاحظ أن هذا يتناص مع قوله في أحد أزجاله باللهجة الأندلسية:

فَجُـدُّ وكُـنْ مـع مـنْ سَـارْ تَكُـــنِ بيـــكْ خَيَـــارَهْ

وَتُكْتَـبْ فـي حِزْبْ الأخْيَـارْ فَاطْلُـبْ ذي التِّجَـارَهْ[4]

فالشاعر-إذن- يلح على فكرة الجد في السّر، لأن طريق الصّوفية صعبة مسالكها، وضروري هو عدم الكسل والتراخي عن بلوغ المراد، لأن الجدّ والإلحاح في طلب الشيء لا بد يسهم ويساعد في الوصول إلى المبتغى، لذلك فالشاعر يحرص على التمريض على العزم والدوام على جهاد النفس ومخالفتها، ولزوم صحبة الرّجال والمشايخ، فلا عون أعظم من ذلك.

وعندما يتحدث عن الأنوار يقول:

---

[1] الرفاعي: هو أحمد بن علي بن يحي الرفاعي، عراقي الأصل، نشأ يتيما، وحفظ القرآن، أتقن العلوم الشرعية، توفي 578هـ، من مؤلفاته: حالة أهل الحقيقة مع الله، البرهان المؤيد، الطريق إلى الله...وأخرى(معجم شعراء الحب الإلهي، ص70).

[2] ديوان الحلاج: ص121.

[3] الديوان، ص73.

[4] م ن، ص156.

وَهِمْـــتَ بِـــأَنْوَارٍ فَهِمْنَـــا أُصُـــولَهَا وَمَنْبَعَهَـا مِـنْ أَيْـنَ كَـانَ فمَـا هِمْنَـا[1]

فالعابد المحجوب عن الله تعالى يتيه وهو في سيره إلى حضرته، وشهوده بأنوار قد فهم الشاعر أصولها ومنابعها، ولكنه لم يته ولم يهِمْ مثل المحجوبين بالوقوف معها، والركون إليها، وذلك كأنوار حلاوة الطاعات، ولذة المناجاة، وظهور الكرامات، والتنزه في المقامات للعباد والزهاد والصّالحين، فقد وقفوا معها، واعتقدوا عليها، ورأوا غاية الوصول، وهم أشد المحجوبين عن الله.

فيقول في السّياق نفسه:

وَهِمْـتُ بِـذاتٍ كَـانَ بَـينِ وَبَيْنَهَـا مِـنَ الـوَهْمِ بحـرُ قـدْ وَجَـدْتُ لـهُ شَـطَّا[2]

إن الشاعر قد تاه في بداية طريقه، وهو في بحثه المستمر عن الحقيقة، والتي كان بينه وبينها بحر من الأوهام، غير أنه بعد جهد شاق تمكن من إدراك الطريق السليمة للوصول على غايته، فقد وجد أخيرا شاطئ ذلك البحر ونهايته.

كما أنه قد هام بذات الجلال لما شرب جرعة من خمر المعرفة:

شَـــــرِبْتُ منهـــــاَ جُرْعَتِـــــي وَهِمْـــتُ فيـــكَ يَـــا ذَا الجَـــلاَلْ[3]

وقد هام الشاعر في أول طريقه عندما أمره شيخه ابن سبعين أن يجول في الأسواق ويغني:

بَـــــدِيتْ بِـــــذِكْرِ الحَبِيـــــبْ وَهِمْـــــتُ وَعَيْشِـــــي يَطِيـــــبْ [4]

فقد أطاع التلميذ شيخه، ولم يستطع أن يضيف على هذا البيت شيئا إلاّ بعد ثلاثة أيام.

ويزيد الشاعر في تيهانه وهيامه في سكره، الشيء الذي يجعله يغيب عن عالم الحس إلى عالم الغيب، فيقول في موشح باللهجة الأندلسية:

وَهِمْـتُ فـي سُـكْرِي وَلَـمْ نْفِـقْ[1]

---

[1] م ن، ص73.
[2] الديوان، ص53.
[3] م ن، ص139.
[4] م ن، ص09.

وإذا كان هذا هو هيام في السّكر، فهناك هيام آخر من السّكر، فيعني الأول هيامًا أثناء السّكر، والثاني هيام نتيجة لذلك السّكر، وفي هذا يقول:

رآنِـــي بـــالغِزلاَنْ هِمْـــتُ مـــن سُـــكْرِي [2]

والسّكر في كل هذا وذاك هو« دهش يلحق المحب عند مشاهدة جمال المحبوب(فجأة) فيذهل الحس ويلم بالباطن فرح وهزة وانبساط لتباعده عن عالم التفرقة. وتسمى هذه الحالة سكرا لمشاركاتها السّكر الظاهر في الأوصاف المذكورة، سوى أن سبب ذهول العقل في السّكر المعنوي هو غلبة نور الشهود، وفي السّكر الظاهر أو الطبيعي هو غشيان ظلمة الطبيعة والنور كما يستتر بالظلمة، فإنه يستتر بالنور الغالب كاستتار نور الكواكب بغلبة نور الشمس»[3].

فالهيام الأول كان في السّكر، لما كوشف بنعت الجمال فهام قلبه، فلم يفق مثل حال السّكران الذي لا يسمع ولا يفهم؛ فحال الصّوفي –هنا- هو حال صاحب الرؤية عندما يقهر تحت سلطة الجمال، وأمَّا الهيام من السّكر فإنه يعني التيه بعد تحقق الرؤية والوقوع تحت وطأة الجمال والتجلي، وكأنه وقع تحت وطأته وقعا شديدًا فصعق من ذلك وهام على وجهه في البراري.

ثالثا- التناص الموضوعي(الخارجي):

يتمثل هذا النوع من التناص في« محاورة المبدع لنصوص أخرى تنتمي إلى خريطة الثقافة الإنسانية، أو هو مجموعة العلاقات التي تربط نصًّا معينا بكوكبة من النصوص تتميز هذه العلاقات بسمات متعددة متغايرة»[4].

قد يحيلنا التناص من هذه الرؤية إلى مواجهة أسئلة منها: هل النص(القصيدة) مجرد إنتاج عمل أدبي يستعيد بفعل الكتابة عملا أدبيا سابقا أو معاصرا له استعادة ميكانيكية؟، أمْ هو قراءة جديدة معاصرة (للكاتب نفسه)، تتوخى الهدم والبناء إن كانت مغايرة ومختلفة؟، أمْ قراءة انحيازية، إنْ كانت مطابقة تهدف إلى تحصيل معنى العمل السّابق ودلالته ذاتها؟.

---

[1] م ن، ص139.
[2] م ن، ص392.
[3] الموسوعة الصّوفية، 795.
[4] سلمان كاصد: عالم النص، ص247.

إن ما أردناه في هذا الجزء من البحث هو محاولة الكشف عن أهم نوافذ التداخلات المعرفية والشعرية التي تحققها هذه القصيدة، ثم كيفية التقاط هذه المعارف وتوظيفها.

ولئن كان القارئ يتوجه إلى النص يستنطق ويسائل دلالاته، فإن النص بدوره يقوم بعملية الاستنطاق وملاحقة القارئ فكريا وثقافيا، كونه يحثه(القارئ) على النظر والتفكر، ويدعوه إلى استفزاز طاقاته وامتحان قدراته وجلاء موهبته، ليكشف تلك العلائق النصية التي تربط نصّه المقروء بنصوص أخرى.

1- التناص القرآني: إن القرآن الكريم مصدر مهم جدًّا، وأولي لكل كاتب وقارئ عربيين، وإن له الدّور الفريد والفعال، الذي يقوم به في مجتمع النصوص العربية. ولقد كان المتصوفة أشد أنواع الكتاب انجذابا للنص القرآني وولعًا به، ذلك أن القرآن الكريم يشكل أهم الدّعامات الرئيسية في فكرهم.

لقد غاص هؤلاء المتصوفة في القرآن الكريم بِعَدِّهِ منهجا للمعرفة، وبحثوا فيه عن العناصر ذات الأثر في تصورهم للحياة والكون والخالق...، وبما أن القرآن الكريم هو خطاب إلهي، فإن الصّوفي يعلم أن الله تعالى يخاطبه في كل شيء، وإنها مخاطبة مستمرة حالا وزمانا ومكانا. وإن نص هذا الخطاب، وإن كان رسومًا في المصاحف، فإن معانيه مودعة في نفسه وسريرته، وفي الكون مما حوله.

من هنا نفهم سرّ ما استنبطه المتصوفة من القرآن الكريم من أقوال تكونت تجاهها اختلافات كثيرة ومتضاربة في تأويل هذا النص الإلهي، كل بحسب فلسفته وتوجهه الفكري والثقافي، فهو إذن(النص القرآني) مجال فسيح للتفاعل معه؛ لأنه يعطى بغير انقطاع. و« إن المستنبطات من هذه الدّلالات والمعاني هي ما يمكن أن نطلق عليه"النص اللاّحق"، وهو يقع أمام النص القرآني موقع الزيادة التي تنضوي تحت كل شيء، لا تتأتى الإحاطة به إلاّ عن طريق التدبر في آياته ليتفكر فيها طلب للزيادات من قبل الراسخين في العلم»[1].

إننا نبحث عن أشكال تمظهر النص القرآني في التجربة الصّوفية للقصيدة النونية، لأن القرآن موازاة مع الوجود، يصبح هو« الدّال اللغوي أو اللفظي، ويصبح الوجود هو

[1] آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصّوفي، ص272.

المدلول»[1]، أمَّا الشاعر فهو ذلك المكتشف لهذه العلاقة، والذي ينسج كل ذلك في نصه الشعري الصّوفي.

غير أن القارئ قد يجد الأمر عسيرًا إلى حدّ ما، حين يعمد الشاعر إلى عملية تقليل المعاني القرآنية، وإعادة صياغتها من جديد في عمله الأدبي قصد تغيير فكرة ما أو تأويلها تأويلا خاصًّا لا يتأتى إدراكه إلاّ بعد مراجعة ووعي مذهبه الفلسفي.

إذ إن الشاعر – هنا- يستغل إمكانات النص القرآني اللغوية والدّلالية، ويقوم بتحويلها إلى معان فلسفة ورموز وجودية، فالتفاعل الذي يخلق بين هذه الذاكرة وأفق الشاعر سرعان ما ينفصل ليؤسس أفقا جديدًا مرتبطا بأفق النص وحده.

إن محاولة الدّخول إلى نص الشاعر من باب التفاعل النصي القرآني، يعرج بنا إلى فضاء الفكر والتفكير الوجودي و المعرفي، وليس الهدف هو استنباط هذه الرؤى والشطحات الفلسفية قدر ما هو الرغبة في الكشف عن الرؤى والشطحات الأدبية- وإن قلت- الجمالية؛ أي الكشف عن كيفية استخدام هذا النص الإلهي وطريقة تحويره واستحضاره في القصيدة.

1- أَرَى طالبًا منَّا الزيادةَ لا الحسنَى بفكرٍ رَمَى سهمًا فعدّى به عُدْنَا[2]

يستلهم الششتري بطريقة غير مباشرة الآية القرآنية الكريمة: (لِّلَّذِينَ أَحْسَنُواْ الْحُسْنَى وَزِيَادَةٌ وَلاَ يَرْهَقُ وُجُوهَهُمْ قَتَرٌ وَلاَ ذِلَّةٌ أُوْلَئِكَ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ)[3]

إن أصحاب الجنة يفوزون بالنعيم القيم الخالد في الجنة، وهذا جزاء الإحسان، والزيادة هي تجلي الله تعالى لهم في الجنة فيرونه، ويسعدون برؤية وجهه الكريم، ويشير الشاعر إلى هذا المعنى القرآني ؛ حيث إن الصّوفية يهدفون من مجاهداتهم وسلوكهم طريق التصوف إلى رؤية الله تعالى(الزيادة)، فهم لا يطمعون في جنة، ولا يخافون من نار، وإنما هُمْ يحبون الله تعالى من أجل أنه الله – جلّ وعلا-، وغايتهم اللقاء بالمحبوب، والسّعادة العظمى هي سعادتهم برؤيته تعالى حين يتجلى لهم.

---

[1] م ن، ص287.
[2] الديوان، ص72.
[3] سورة يونس، 26/10.

2.وَسِــرْ نحــو أَعــلامِ اليَمــينِ فإنّهَــا سَــبيلٌ بِهَــا يُمْــنٌ فــلاَ تَتْــرُكِ اليُمْنَــا[1]

لما حرّض الشاعر على الفناء والفرار إلى الله تعالى، أمر بالتمسك بالشريعة، لأن إفراد القلب لغير الله نتيجة للتمسك بالشريعة المحمدية، فصار السير في هذا المنهاج ضروريا، لأنها طريق بها كل اليمن والبركة، إذ« لا حقيقة بلا شريعة، وكل علم عن طريق الكشف والإلقاء يأتي بحقيقة تخالف الشريعة المتواترة، فإن ذلك العلم وذلك الكشف لا يعول عليهما»[2].

ولعل هذا الاستقاء التناصي جاء من قوله تعالى: (فَأَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ)[3]، وقوله عز وجل: (وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ)[4].

إنّ هؤلاء هم أحد الأصناف الثلاثة الذين ذكرهم الله تعالى في هذه السّورة: "أهل اليمين، أهل الشمال، السابقون"، « فأمّا السّابقون فهم أهل الدّرجات العلى في الجنة، وأمّا أصحاب الشمال فهم أهل النار، وأمّا أصحاب اليمين فهم سائر أهل الجنة، ثم فصلهم الله تعالى بقوله: (فَأَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ)، فهو استفهام للتفخيم والتعظيم؛ أي هل تدري أي شيء أصحاب الميمنة؟، من هم، وما هي حالهم وصفتهم؟، إنهم الذين يؤتون صحائفهم في أيمانهم، فهو تعجب لحالهم، وتعظيم لشأنهم في دخولهم الجنة وتنعمهم بها»[5]، فالحساب يكون بحسب تواجد الكتاب في اليمين أم في الشمال فيقول الله تعالى في موضع آخر: (فَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَسَوْفَ يُحَاسَبُ حِسَاباً يَسِيراً)[6].

غير أن المفارقة بين النص الشعري والنص القرآني –هنا- ، أن الشاعر قد قام بإسناد اليمين واليمن للأعلام؛ بمعنى السّير يكون نحو الأعلام(العلماء) وذي المعارف والحقائق الصّوفية، أمَّا الأصحاب في الآية؛ فهو كل من حمل كتابه بيمينه نتيجة لترجح كفة أعماله الحسنة والطيبة على الأخرى السّيئة.

---

(1) الديوان، ص73.
(2) الموسوعة الصوفية، ص807.
(3) سورة الواقعة، 08/56.
(4) سورة الواقعة، 27/56.
(5) الصّابوني: صفوة التفاسير، 306/3.
(6) سورة الانشقاق، 84/07-08.

3.أَمَامَــكَ هــولٌ فَاســتمعْ لوصــيَّتِي عِقَـالٌ مـن العقـلِ الـذي منـهُ قـد تُبْنَـا[1]

يتعالق هذا البيت، وبالضبط في لفظة "الوصية" مع النص القرآني في عدّة مواضع، منها قوله عز وجل: (مِن بَعْدِ وَصِيَّةٍ يُوصِينَ بِهَا أَوْ دَيْنٍ)،(مِن بَعْدِ وَصِيَّةٍ يُوصِي بِهَا أَوْ دَيْنٍ)،(وَصِيَّةً مِّنَ اللّهِ)[2]، وكان هذا في سياق ذكر الميراث وكيفية تقسيمه بين الوالدين، وقد ذكر الحق تعالى لفظ الوصية ضمن وصايا لقمان لابنه، فقال الله تعالى: (وَوَصَّيْنَا الإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ)[3].

إن الوصايا المعروفة عند الصّوفية تنصب على أمور ذوقية وروحية، فالشيخ هنا يوصي مريديه، ويحذرهم من الهول العظيم، وهو عقال الفكرة عن النفوذ إلى ميادين الغيوب، وفضاء الشهود، وهذا العقال هو العقل، ويأمرهم ألاّ يقفوا مع توهماته وتخيلاته التي يبُنى منها، لأن أسرار المعاني خارجة عن دائرة العقول.

4.وَعرشًــا وكرســيًا وبرجًــا وكوكبًــا وَحَشْـوًا لِجِسْـمِ الكـل فـي بحـرهِ عُمْنَـا[4]

إن من وظائف العقل الأول[5]، أن يدرك العوالم العلوية(العرش، الكرسي، البرج، الكوكب،...) ويميزه على ما أدركه عن طريق السّمع، فشأن العقل هنا التفصيل، وتدقيق ما فيها من عجائب القدرة وأسرار الحكمة، ويدرك أيضا الحشو الذي بينهما، وهو الفضاء الذي بين العرش والكرسي، وبين كل سماء وسماء، وبين السّماء والأرض.

فنلاحظ اعتماد الشاعر في هذا الدّفق اللفظي المتتابع على المفردات القرآنية كأداة صارخة لإنتاج معانيه الصّوفية. يقول الله تعالى: (هُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ)[6].

وورد لفظ العرش مرتبطا بصفة في قوله تعالى:(ذُو الْعَرْشِ الْمَجِيدُ)[7]، فلما كان العرش « مظهر العظمة، ومكانة التجلي وخصوصية الذات ويسمى: جسم الحضرة

---

(1) الديوان، ص73.
(2) سورة النساء، 12/4.
(3) سورة لقمان،14/31.
(4) الديوان، ص74.
(5) هناك ثلاث مراتب للعقل عند الصّوفية:« العقل الأول، العقل القامع والعقل المصور، فالعقل الأول هو أول جوهر قبل الوجود من ربه، وسمى كذلك لأنه أول من عقل ربه» لطائف الأعلام، ص320.
(6) سورة الحديد، 04/57.
(7) سورة البروج، 15/85.

ومكانها، لكنه المكان المنزه من الجهات الست، وهو بذلك يحيط بجميع الأفلاك المعنوية والصّورية، وله باطن وظاهر، فباطنه عالم القدس، وهو عالم أسماء الحق سبحانه، وصفاته، حتى قيل العرش مطلقا فالمراد به هذا الفلك المذكور، ومتى قيد شيء من الصّفات فالمراد به بذلك الوجه من الفلك»[1].

وقوله تعالى:(ذُو الْعَرْشِ الْمَجِيدُ)، معناه صاحب العرش العظيم« وإنما أضاف العرش إلى الله وخصّه بالذكر؛ لأن العرش أعظم المخلوقات وأوسع من السموات السّبع، وخلقه بهذا الوصف يدل على عظمة خالقه(المجيد)؛ أي هو تعالى المجيد، العلي على جميع الخلائق المتصف بجميع صفات الجلال والكمال»[2].

وقد أردف الشاعر العرش بالكرسي، والذي ورد في آيات من أجل وأقدس الآيات في القرآن الكريم، وسميت به:(وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ)[3]، فإذا كانت السّماوات والأرض من صفاته تعالى الفعلية، فالكرسي هو:« محل مظهر جميع الصّفات الفعلية، فهو مظهر الاقتدار الإلهي»[4]؛ بمعنى أحاط كرسيه أي(عمله) بالسماوات والأرض لبسطته وسعته، و« قال الحسن البصري:« الكرسي هو العرش»، أما ابن كثير ففي رأيه أن الكرسي غير العرش، وأن العرش أكبر منه، كما دلت على ذلك الآثار والأخبار»[5].

وأما الكوكب فقد جاء في مواضع عدّة من القرآن الكريم، كقواه تعالى:(فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَباً)[6]، ولقد سمي هذا الكوكب عند الصّوفية في هذا الموضع: كوكب الصبح، والذي هو « أول ما يبدو من التجليات»[7]، وأمَّا في قوله عز وجل :(الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ)[8]، فيقصد به هنا «النفس الكلية، شبه بها زجاجة قلب المؤمن التي هي روحه الحيوانية»[9]، فالزجاجة كأنها في صفائها وضيائها كوكب يشبه الدّر في الصّفاء والضياء.

---

(1) الموسوعة الصّوفية، ص871.
(2) الصابوني: صفوة التفاسير، 163/1.
(3) سورة البقرة، 255/2.
(4) الموسوعة الصّوفية، ص924.
(5) الصابوني: صفوة التفاسير، 163/1.
(6) سورة الأنعام، 76/6.
(7) الصابوني: صفوة التفاسير، 163/1.
(8) سورة النور، 35/24.
(9) القاشاني: لطائف الإعلام، ص375.

5.وَفَتْــقُ ِلأفــلاكِ جَــواهرُهُ الــذِّي يُشــكلهُ ســرُّ الحُــرُوفِ بِحرفينَــا[1]

مـن شـأن العقـل أن فلـق الأفـلاك الـدائرة بكـرة الأرض، ذلـك أنـه أدرك محاسـنها وخواصها من منافعها ومضارها بقدرة الحكيم العليم، فقد جعل الحق سبحانه وتعالى بقدرته وحكمتـه لكـل فلـك خاصـية يقـع بهـا التصـرف فـي هـذا العـالم السّـفلي، ذلـك أن الفتـق عنـد الصوفية« يقابل الرتق من تفصيل المادة المطلقة بصورها النوعية أو ظهور كل ما بطن فـي الحضرة الواحدة من النسب الاسمائية وبروز كل مـا كمن فـي الذات الأحديـة عن الشؤون الذاتية كالحقائق الكونية بعد تعينها في الخارج»[2].

وهو المعنى الذي جاء في قوله تعالى:(أ َوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقاً فَفَتَقْنَاهُمَا)[3]، ففي الآية استفهام توبيخي لمن ادعى مع الله آلهـة، ورد علـى عبدة الأوثان، أي« أولم يعلم هؤلاء الجاحدون أن السّماوات والأرض كانتا شيئا واحدًا ملتصقتين ففصل الله بينهما، ورفع السّماء إلى حيث هي، وأقر الأرض كما هي. وقال الحسن وقتادة: كانـت السموات والأرض ملتصقتين ففصـل الله بينهمـا بـالهواء»[4]، ففصـل المتطـابقين كـان بعد الوحدة الملتحمة بينهما، بحيث أظهر لكل واحد منهن مميزاتها ومنافعها.

6.وَيَعــــرجُ والمِعــــراجُ منــــهُ لِذاتــــهِ لِتطــــويرِهِ العُلــــويِّ بِــــالوَهمِ أَسْــــرَيْنَا[5]

من شأن العقل الأول كذلك أن يرفع عالم الحس إلى عالم المعنى، ومن عـالم الأشباح إلى عالم الأرواح، ومن شهود الملك إلى شهود الملكوت والجبروت، وذلك بفضل عروجه من رؤية حسّه إلى شهود معناه، فالعروج والارتقاء منه إليه.

لقد استحضـر الشـاعر لفظتـي الإسـراء والمعـراج المـرتبطتين بالحادثـة التـي عاشـها الرسولρ، ووردت في بعض آيات الذكر الحكيم، كقوله تعالى:(مِّنَ اللَّهِ ذِي الْمَعَارِجِ تَعْرُجُ الْمَلَائِكَـةُ وَالـرُّوحُ إِلَيْـهِ فِـي يَـوْمٍ كَـانَ مِقْـدَارُهُ خَمْسِـينَ أَلْـفَ سَـنَةٍ)[6]، وقولـه عـز وجـل:

---

(1) الديوان، ص74.
(2) الموسوعة الصوفية، ص897.
(3) سورة الأنبياء، 30/21.
(4) الصابوني: صفوة التفاسير، 261/2.
(5) الديوان، ص74.
(6) سورة المعارج، 04/70.

(يَعْلَمُ مَا يَلِجُ فِي الْأَرْضِ وَمَا يَخْرُجُ مِنْهَا وَمَا يَنزِلُ مِنَ السَّمَاء وَمَا يَعْرُجُ فِيهَا وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنتُمْ)[1].

ولعل المشترك بين الدلالات في هذه الاستعمالات جميعا، هو دلالة الصّعود والارتقاء، فعندما وظف الله تعالى مصطلح(الأرض) قرنهما بلفظتي الولوج والخروج، لأنها منطقة دنيا. أمَّا حينما كان الحديث حول السّماء فكان توظيف: النزول(من أعلى إلى أسفل) والعروج (الصّعود من أسفل إلى أعلى)، ولقد فسّر العلماء هذه الآية بأنه تعالى: « يعلم ما يدخل في الأرض من مطر وأموات، وما يخرج منها من معادن ونبات وغير ذلك، وما ينزل من السّماء من الأرزاق والملائكة والرحمة والعذاب، وما يصعد إليها من الملائكة والأعمال الصّالحة»[2].

وإذا كان هذا هو العروج عند مفسري القرآن الكريم، فإن العروج عند الصّوفية هو« سلوك المقربين، وذلك أن كل سالك على طريق كان غايته الحق، بشرط فوزه منه سبحانه بسعادة ما، فإن ذلك السّالك صاحب معراج وسلوكه عروج»[3].

وتناص الشاعر في لفظ الإسراء مع قوله تعالى: (سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً)[4]، أي: تنزه وتقدس عما لا يليق بجلاله، الله تعالى الشأن الذي انتقل بعبده ونبيه محمد ρ في جزء من الليل، من المسجد الحرام على المسجد الأقصى.

وبالتركيز على أن الإسراء هو السّير ليلا، ثم ارتباط هذه الكلمة(أسرى) بـ(عبده) أي الانتقال، والعبودية، نعود إلى البيت الشعري الذي استغل كلمة المعراج مرّة ليؤكد العروج من الدنيا إلى السّماء، وهذا ما جاء في السياق القرآني، ثم ليوظف الإسراء المرتبط في الآية الكريمة بالانتقال من مركز مكة المكرمة إلى بيت المقدس، وكلاهما أشرف من الآخر، فيربطه بالوهم، ذلك أنك إذا« تحققت الأمر لا تجد ارتفاعَا ولا عروجًا، لأن الحق كان

---

[1] سورة الحديد، 04/57.
[2] الصابوني: صفوة التفاسير، 321/3.
[3] القاشاني: لطائف الإعلام، ص320.
[4] سورة الإسراء، 01/17.

وحده، وهو باق وحده، لكن الوهم أثبت الغيرية والاثنينية، فإذا ارتفع الوهم والجهل لم تجد إلاّ الواحد الأحد في الأزل»[1].

7.وَطَالبنَـــا مَطلوبُنَـــا مـــنْ وُجودنَـــا نَغيـبُ بـهِ عَنَّـا لَـدَى الصَّـعقِ إِذْ عُنَّـا[2]

وفي تنوع تناصي آخر، يقوم الشاعر باستدعاء النص القرآني أو(حادثة ذكرت في القرآن) للمعطى الدلالي(الصّعق) في نصّه الشعري، في موقف يتقاطع مع حوار النبي موسىυ مع الله تعالى، فيقول تعالى: (وَلَمَّا جَاء مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَـكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً وَخَرَّ موسَى صَعِقاً فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَاْ أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ)[3].

إن المتمعن الجيد لهذه الآية، يقوم بربط البيتين الأولين من القصيدة بها، ذلك أن القصيدة ابتدأت بفعل الرؤية من جهة، ثم الطلب المتمثل في الزيادة(وهي الرؤية إلى وجهه الكريم)، تماما مثل ما هو الشأن في طلب سيدنا موسى لهذه الرؤية، غير أن الفارق أن الصّوفية يطلبونها بطريقتهم الخاصة عبر السّفر في المقامات والطرق الصّوفية الخاصة بسلوكاتهم المميزة، في حين نجد سيدنا موسى قد طلب هذه الرؤية في الدنيا، والثالث أن هذه الرؤية تتم في الآخرة يوم لا ظل إلاّ ظله.

لقد أمعن الصّوفية في هذه الآية، وأعطوا لها تفاسيرهم، فهذا ابن عجيبة يقول:« أن حجاب القهرية وراء العزة والكبرياء هو الذي منع الأبصار من رؤية نوركم الأصلي الجبروتي، إذ لو ظهر ذلك النور لاضمحلت المكونات ولاحترقت من نور السّبحات، ولهذا السّر أمر الله تعالى سيدنا موسىυ حين طلب الرؤية بالنظر إلى الجبل لما أراد الله تعالى أن يتجلى له بشيء من ذلك النور، فلما يثبت الجبل بشيء قليل منه، علمنا أن لا طاقة للعبد الضعيف في هذه الدّار على رؤية الواحد القهار»[4].

---

(1) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص114.
(2) الديوان، ص72.
(3) سورة الأعراف، 143/7.
(4) ابن عجيبة: إيقاظ الهمم في شرح الحكم، الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية، 41/1.

فاقتران الغياب بالصّعق ضرورة يستدعيها الموقف المهول الذي تعرض له سيدنا موسى، وها هو الششتري يذكرنا به، لأنه عند معشر الصّوفية:« الفناء في الحق عند التجلي الذاتي، والصّوفي عند مطالعة أنوار الحقائق يصيبه الدّهش، وقد يخر صعقا»[1].

والواضح أن الششتري لم يتخذ – في هذا البيت- الإشارة القرآنية غاية بحد ذاتها، وإنما قصد من ورائها استشفاف الحادثة القرآنية(قصة النبي موسى ومناجاته لربه في الوادي المقدس)، ومحاولته التعرف على الكون والمكوِّن.

فتجلى بها فاعلية الامتصاص الشعري، والذي وظفه الشاعر بصيغة جديدة، مما أكسبه نوعا من الخصوصية والتجدد، فاعتمد في تضمينه على نوع من التمثل الرمزي أو الخفي تارة، وعلى الاستعانة بشكل مباشر بالنص القرآني، ذلك من خلال اللمحات والومضات القرآنية التي توسع فضاء القصيدة، وتُغْنِي التجربة الصّوفية بأكملها.

2- التناص التاريخي:

من الظواهر اللافتة في استخدامات التناص احتواء النص لمعطيات التاريخ ودلالات التراث، واستحضار الشخصيات التاريخية بغية توظيفها في بنية النص بما تحمله من دلالات وإشارات تتيح للشاعر وللمتلقي الاتكاء على ما تفجره الشخصيات التاريخية، أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات تنمي القدرة الإيحائية للقصيدة.

وتبين القراءة التحليلية لقصيدة الششتري استحضاره للشخصيات التاريخية – بشكل لافت- والتي تركت بصمات وإيحاءات خاصة في الفكر الصّوفي والفلسفي.

لقد أثبت الششتري ثلاثة وعشرين شخصية فلسفية وصوفية (سقراط، أفلاطون، أرسطو، ذو القرنين، الحلاّج، الشلبي، النفري، ابن جني، قضيب البان، الشوذي، السهروردي، ابن قسي، ابن مسرة، ابن سينا، الطوسي (الغزالي)، ابن طفيل، ابن رشد، أبو مدين شعيب، ابن عربي الطائي، ابن الفارض، الحرالي، الأموي، الغافقي(ابن سبعين)) مراعيا في ذكرهم ترتيبهم الزمني[2].

إن أهمية هذا التناص التاريخي في استخدام الشخصيات التاريخية في هذه القصيدة يعود إلى أمرين مهمين هما:

---

[1] الموسوعة الصّوفية، ص830.
[2] الديوان، ص74 إلى 76.

الأول: أن هذه الفكرة مأخوذة أساسًا من السند في الحديث الشريف، وهي لم تفقد طلاوتها عند شعراء التصوف، ولكنها اكتسبت مضمونا رمزيا، يشير إلى أنهم لا ينطقون عن الهوى، ولذلك حرصوا جميعا على ذكر سلسلة من الأسناد تنتهي دائما إلى الرسولρ، وأصبح رجالاتهم السّابقون في منزلة رفيعة متسلسلة ضاربة في القدم، وهي سلسلة عالمية تسبق الرسولρ في الزمان من الناحية التاريخية(مثل سقراط، أرسطو، أفلاطون)، وإن كان الرسولρ هو أول الخلق ولا سابق لوجوده الرّوحاني، وبهذا ظهرت العنعنة عند ابن عربي في أكثر من موضع بترجمانه، مثل ذلك:

رَوَتــهُ الصَّــبَا عَــنهمْ حَــديثًا مُعَنْعَنًــا عَنِ البَثِّ عنْ وَجْدِي عنِ الحُزنِ عنْ كَرْبِي

عنِ السُّكرِ عنْ عَقلِي عنِ الشَّوقِ عنْ جَوًى عنِ الدَّمعِ عنْ جَفنِي عنِ النَّارِ عنْ قَلبِي

بِــأنَّ الــذِّي تَهْــواهُ بــينَ ضُــلُوعِكُمُ تُقَلِّبُــهُ الأَنفــاسُ جَنْبًــا إِلَــى جَنْــبِ[1]

وقد ساهم الششتري بدوره في وضع هذه السنّة للشعراء الصّوفيين بعده، يذكرون سلاسل أشياخهم في أشعارهم للتغني بها[2].

الثاني: لأهمية الفلسفة، فهي تكشف إلى حدّ كبير عن جذور المدرسة الصّوفية الأندلسية، وهي جذور فلسفية وصوفية مشرقية ومغربية أيضا، ولعل هذا إن كانت له الدّلالة، فهي تدل عن عمق ثقافة الشاعر وفلسفته ومصادرها المتنوعة.

ومن الملاحظ أن الششتري قد حرص على أن يجعل أستاذه وشيخه ابن سبعين(الغافقي) ختام هؤلاء العارفين والعلماء، إذ كان مفتونا بهذا الشيخ اشد الافتتان.

---

(1) سليمان العطار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص 415.

(2) نجد الفكرة ذاتها عند ابن خميس، ولكنه أعلن عنها قبل ذكر الرجال، فهو خالف الششتري الذي ختم قصيدته، وهو يوضح هذا في الأبيات التالية:

1. وانقــل أحاديــث الهــوى واشــرح غريــ ــب لغتهــا واذكــر ثقــات رجالهــا
2. وعــدت علــى ســقراط صــورة كأســها فــأريق مــا فــي الــدّن مــن جرياتهــا
3. وســرت إلــى فــاراب منهــا لفحــة قدســية جــاءت بنخبــة آلهــا
4. وتعلقــت فــي ســهرورد فأســهرت عينــا يؤرّقهــا طــروق خيالهــا
5. فحبــا شــهاب الــدّين لمّــا أشــرقت وخبــا فلــم يثبــت لنــور جلالهــا

ينظر: عبد الوهاب بن منصور: المنتخب النفيس من شعر أبي عبد الله بن خميس، مطبعة ابن خلدون، ط1، تلمسان، 1365هـ، ص118-119.

ثم إنه ينقل هذه المعرفة من شيخه إليه، حين قال:

كَشــفنَا غِطــاءً عــنْ تَــداخلِ سِــرّهَا فَأَصــبحَ ظَهــرًا مَــا رَأَيْــتمْ لــهُ بَطْنَــا

فَمَـنْ كَـانَ يَبغِـي السَّـيْرَ لَلْجَانِـبِ الـذِّي تَقَــدَّسَ فَلْيــأتِ فَلْيأخــذهُ عَنَّــا[1]

وهـي فكـرة تؤيـد مـا بيّنـاه سـابقا؛ إذ إن أهميـة هـؤلاء الشـيوخ ومنـزلتهم الرفيعـة المتسلسلة والضـاربة فـي القدم تؤهلـه لأن يكـون هـو الآخـر مصـدرا مـن مصـادر المعرفـة الإلهية، كيف لا وهو قد درس وتعلم على أيدي هؤلاء الشيوخ والعلماء.

إذن فهو عندما يلجأ إلى ذكر مثل هذه الشخصيات التراثية والفلسفية إنما هو يقصد إلـى ذلـك قصـدا فكريـا صـوفيا، وهـو تـدعيم مـن جهـة أخـرى لمنزلتـه الفكريـة والفلسـفية، وترسيخا لنزعات هؤلاء الرجال الفلسفية والعلمية المتنوعة.

ولعل هذه الشخصيات تكون حياة الششتري المذهبية، فهو دائما يبحث عن الحقيقة مـع هـؤلاء، والملاحـظ أن معجمـه الفنـي يتطـور مشـتملا علـى ألفـاظ متنوعـة ومختلفـة لكـل شخصية يذكرها، مثال ذلك: - ذوق للحلاج طعم اتحاده. [2]

- تثنى قضيب البان[3].
- كسا لشعيب ثوب جمع لذاته. [4]
- وعنه طوى الطائي بسط كيانه. [5]

وإن هذا التوظيف اللفظي يتماشى وفكر كل شخصية، فقد اعترف الحلاّج بذوقه وشربه في شعره، وابن عربي كذلك كان يسمى نفسه بروح الرّوح، وأبو مدين شعيب كان مشهورا بلباس الثياب الحسنة، كما خاطب الششتري أستاذته بمؤلفاتهم فقال:

- وأصمت للجني تجريد خلقه[6]← كتاب: تجريد خلق الإنسان.
- ولا بن قسي خلع نعل وجوده[1]← كتاب: خلع النعلين.

---

(1) الديوان، ص76.
(2) م ن، ص75.
(3) م ن، ص ن.
(4) م ن، ص ن.
(5) م ن، ص ن.
(6) الديوان، ص76.

- ولا بن طفيل وابن رشد رسالة يقضان[2]← كتاب(قصة) حي بن يقظان.

وبهذا يكون قد تنوع أسلوب طرحه لهذه الشخصيات الفكرية، بشكل لا يدعو للملل والتكرار.

3- التناص الشعري:

على الرغم من استئثار التناص التاريخي (الشخصيات التارخية) في القصيدة، بشكل واسع، إلا أن هناك مساحة أخرى لبعض التناصات الشعرية، والتي سنحاول دراستها فيما يلي:

لقد كان ابن الفارض - ولا يزال – عَلمًا من أعلام الصوفية التي لا يمكن أن تنسى آثارهم الشعرية والصوفية، من حيث كان تأثيره على من عاصره، ومن جاء بعده. ولم يشذ الششتري عن هذا التأثير، فكان حوار النصوص فيما بين الشاعرين كما يلي:

1/ يقول ابن الفارض:

لَيسَ سُؤلِي مِنَ الجِنَانِ نعيمًا غيرَ أنِّي أُريدهَا لأَرَاكَا[3]

يستحضر القارئ – هذا البيت عندما يبدأ بقراءة أول بيت في النونية:

أَرَى طَالبًا مِنَّا الزِّيادةَ لاَ الحُسنَى بِفكرٍ رَمَى بهِ سَهْمًا فَعدَّى بِهِ عَدْنَا[4]

فالجنة ليست غاية المتصوفة، ولا هي أملهم، ولا الجزاء الذي يريدونه. بل هم يأملون ويطلبون شيئا آخر أعظم وأكبر، وهو الظفر بالنظر إلى وجهه الكريم، وهذا هو الفارق الجوهري بينهم وبين العابدين والنسّاك الذين يبتغون الجنة والتلذذ بنعيمها، جزاء ومكافأة على ما بذلوه من عبادات وطاعات في الدنيا.

وفي هذا تقول رابعة العدوية:«ما عبدت الله خوفا من الله فأكون له كالأمة السوء إن خافت عملت، ولا حبًا للجنة فأكون كأمة السوء إن أعطيت عملت، ولكني عبدته حبا له

---

(1) م ن، ص ن.
(2) م ن، ص ن.
(3) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية. ص75.
(4) الديوان. ص72.

وشوقا إليه»[1]. إذن فالرؤية والزيادة هما الأمل والمبتغى والهدف، وذاك نتيجة لنيران الحب ولواعج الشوق المكنونة لذات الحضرة الإلهية.

2/ يقول ابن الفارض في تائيته الكبرى:

وَامْسِ خَلِيًّا مِنْ حُظُوظِكَ وَاسمُ عنْ حَضِيضِكَ وانْبُتْ بَعدَ ذَلكَ تَنْبُتِ[2]

يتناص هذا البيت مع قول الششتري:

تَركنَا حُظوظًا مِنْ حَضيضِ لُحُوظِنَا مَعَ المَقْصَدِ الأَقصَى إلَى المَطْلَبِ الأَنْسَى[3]

فالصوفي يحذر المريد من حظوظ النفس، والالتفات إليها يحيل إلى الحضيض، وهو التساقط إلى المركز الأسفل، بسبب لحوظه لغير الله والتفاته إليه، فعبر عن حظوظ النفس بالحضيض والتي لا يتمكن معها الفتوح الربانية. « والحظوظ ثلاثة: حظوظ جسمانية، كتمتع النفس بلذة المطاعم والمشارب والمناكح.. وحظوظ قلبية، كحب المال والرياسة والجاه والتقدم وحب المدح والثناء والتعظيم.. وهذه أقبح من الأولى، وأصعب منها علاجا، وحظوظ روحانية، كطلب الكرامات والوقوف مع المقامات وحلاوة الطاعات»[4].

3/ يقول ابن الفارض:

وَكُلُّ مَقَامٍ مِنْ سُلوكٍ قَطعتُهُ عُبوديةٌ حَقَقْتُهَا بِعُبُودَةٍ[5]

يتقاطع قوله هذا مع قول الششتري:

وَكُلُّ مَقَامٍ لاَ تَقُمْ فِيهِ إِنَّهُ حِجَابٌ فَجُدَّ السَّيْرَ وَاسْتَنْجِدِ العَوْنَا[6]

يحذر الششتري من الوقوف مع المقامات التي تجعل المريد يستحليها، ويقف عندها الوقت الذي يكون فيه المقام حجابا. أما ابن الفارض فيؤكد وقوفه مع المقامات، وقطعه لها، ويخص مقامات السلوك. وكل مقام قطعه هو عبودية تحققت بالعبودة، والفرق بينهما هو«أن

---

(1) الموسوعة الصوفية، ص232.
(2) عبد الحق الكتاني: المحب المحبوب أو شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2006، ص66.
(3) الديوان، ص72.
(4) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص78.
(5) عبد الحق الكتاني: المحب المحبوب، ص70.
(6) الديوان، ص73.

العبودية أعلى من العبادة (العبودة). فالعبادة محلها البدن وهي إقامة الأمر، والعبودية محلها السّر»[1].

وإذ كان الششتري يخاطب مريده في البيت السابق، فإن ابن الفارض يحكي تجربته هو في قطع المقامات.

4/ ويقول ابن الفارض كذلك:

يُفرِّقنِـــي لُبِّـــي اِلتزامًـــا بِمحْضـــرِي وَيَجمعُنِـــي سَـــلْبِي اِصْـــطلاحًا بِغَيْبَتِـــي[2]

وهذا ما نستحضره عند قراءة بيت الششتري:

يُفَـــرِّقُ مَجمـــوعَ القَضـــيةِ ظَـــاهرًا وَتُجْمَـــعُ فَرقًـــا مِـــنْ تَداخلـــهِ فُزْنَـــا[3]

فابن الفارض عندما يحتكم إلى منطق عقله المحدود، يجد نفسه لزوما مفترقا عن محبوبه، فإذا انسلخ عنه ذلك المنطق، وتقشر من لحاف ذاته، جمعته غيبته عندئذ بالمحبوب، تماما مثل حال الششتري الذي يتهم – هو الآخر- العقل بتفريق مجموع القضية (وهي الحقيقة الوجودية المجموعة)، ولقصوره يعمل على إدراك الفروقات الكونية الحسية، وفاته بذلك المعاني المتصلة القديمة الأزلية، وهي المراد بمجموع القضية ففرقها وهي مجموعة في فرقتها.

5/ ويقول ابن الفارض في بيت آخر من تائيته الكبرى:

وَثَـــمَّ أُمـــورٌ تـــمَّ لِـــي كَشْـــفُ سِـــرِّهَا بِصَـــحْوٍ مُفيـــقٍ عـــنْ سِـــوَايَ تَغَطَّـــتِ[4]

هذا البيت يستحضر الششتري وهو في آخر قصيدته النونية:

كَشَـــفْنَا غِطَـــاءً عَـــنْ تَـــدَاخُلِ سِـــرِّهَا فَأَصْـــبَحَ ظَهْـــرًا مَـــا رَأَيْـــتُمْ لَـــهُ بَطْنَـــا[5]

كلا الشاعرين تكشفت لهما أسرار الحقيقة التي تغطت وسرت عن الآخرين، لفقدانهم الكشف والمعرفة، الذين امتلكهما العارفان (الششتري وأستاذه ابن سبعين).

إلا أننا نلمس فرقا بين استخدامي الشاعرين لهذا الكشف عن الحقيقة، فابن الفارض كشف ستر الحقيقة بعد أن بلغ مقام (صحو المفيق)، وهو عندما نعلم أن الصحو هو

---

(1) الموسوعة الصوفية، ص870.
(2) عبد الحق الكتاني: المحب المحبوب، ص73.
(3) الديوان، ص74.
(4) عبد الحق الكتاني: المحب المحبوب، ص96.
(5) الديوان، ص 76.

« رجوع إلى الإحساس بعد غيبة حصلت بعد وارد قوي»[1]، فإن صحو المفيق هو مقام (أو أدنى) الذي يشيرون به إلى« مقام قرب قوسي الوحدة والكثرة أو قوس الوجوب والإمكان»[2].

فهذا المقام الذي وصل إليه ابن الفارض هو أعلى المقامات بل هو مقام أحدية الجمع. أما الششتري فقد انشغل ببيان محل العبودية من محل الحقيقة من حيث إن محل العبودية الظواهر، ومحل الحقيقة – وهو شهود الربوبية- هو البواطن، فالظهر هو لفظ القرآن والبطن هو تأويله.

6/ ويقول ابن الفارض في موضع آخر من تائيته:

وَغُصْتُ بِحَارَ الجَمعِ بَلْ خُضتُهَا عَلَى انْفرادِي فَاسْتخرجتُ كلَّ يتيمة[3]

كما نجد الششتري غاص وعام هو الآخر في هذا البحر فقال:

وَعرشًا وكرسيًا وبرجًا وكوكبًا وَحَشْوًا لِجِسْمِ الكل في بحرهِ عُمْنَا[4]

وكَانَ خَطيبًا بينَ ذَاتينِ منْ يَكنْ فَقيرًا يَرَ البَحْرَ الذِّي فيهِ قدْ غُصْنَا[5]

غاص ابن الفارض في بحر الجمع بينه وبين محبوبه، وكان كلما فعل ذلك استخرج جوهرة قيمة وهي حقيقة التوحيد، إذ إن الغوص يحمل معاني العمق والتغلغل في الشيء.

أما الششتري فقد استعمل لفظين هما: الغوص والعوم، فإذا كان للغوص الدلالة العميقة، فإن العوم يفيد معاني السباحة على السطح، وبذلك كان التدرج في قطع المسالك للوصول إلى لب وجوهر الحقيقة، عن طريق بحر أسرار الذات أو بحر الوحدة؛ لأن « بحرها متصل والخلق فيه كالحوت في الماء، وإن كانوا لا شعور لهم بذلك، فمن شعر بذلك واتسعت معرفته حتى خرجت فكرته عن دائرة الأكوان واتسعت نظرته، وجد الأفلاك تدور في الشمس والقمر، ويشرقان في فضاء قلبه»[6]

---

[1] القاشاني: لطائف الإعلام، ص268.
[2] م ن، ص360.
[3] عبد الحق الكتاني: المحب المحبوب، ص151.
[4] الديوان، ص74.
[5] م ن، ص75.
[6] ابن عجيبة: اللطائف الملكوتية، ص109.

وبما أن مقام الفقر أحد المقامات الضرورية في السلوك الصوفي فإن الفقير الحقيقي هو الذي يرى البحر الذي يغوص فيه الشاعر ويتمكن حينئذ من فهم الأسرار التي يشير إليها في هذه القصيدة.

7/ يقول الحلاج:

أَنَــا مَــنْ أَهــوَى وَمَــنْ أَهْــوَى أَنَــا نَحْـــنُ رُوحَـــانِ حَلَلْنَـــا بَـــدَنَا[1]

إن إثبات الوحدة بدل الإثنينية هو شعار كل شعراء ومتصوفة وحدة الوجود. فقال الششتري هو الآخر في هذا الإطار:

وَطَالِبُنَـــا مَطْلُوبُنَـــا مـــن وُجُودِنَـــا نَغيـبُ بـه عنَّـا لـدى الصَّـعْقِ إذْ عَنَّـا[2]

اتحد الطالب و المطلوب عند الششتري، كما اتحدت الرّوحان في البدن الواحد، وأصبح المحب هو المحبوب، والهاوي هو المهوي. وفي بيت الحلاج إشارة إلى الروح التي هي:« المعنى القائمة بالأشياء، فهي بعد تجليه، بما أظهر فيه من أوصاف العبودية، ففي الحقيقة لا وجود للعبد أصلا، وإنما تثبت العبد في عالم الفرق حكمة، وتنفيه في عالم الجمع قدرة، فإذا استولى على العبد الجذب والفناء أصلا، غاب عن مقام الفرق، فلا عبد أصلا فصار الطالب عين المطلوب، والمطلوب عين الطالب»[3].

لقد أقام المتصوفة – ضمن فكرة الوحدة- علاقتهم بالله، على أساس ينزع إلى المباشرة وتجاوز الوسائط (حتى وساطة الوعي بالمعنى المتعارف عليه)، لينم عن ذلك انفجارية مفرطة للأنا تجاه الله تعالى، مثل ما عكسه بيت الحلاج، وكذا بيت الششتري.

ثم إن الحلاج قد أثار تيمات أساسية في الفكر والأدب الصوفي، لما أحدثه من خلخلة في السياق المعهود لعلاقة الإنسان بالله. ولقد كان لهذا أثره البالغ في الأدب الصوفي لاحقا، خاصة الششتري الذي يستدل بالحلاج في قصيدته كأحد الأعلام البارزة في الفكر الصوفي، واعترافه بوصوله إلى أعلى قمم المعرفة.

8/ يقول الحلاج :

---

[1] ديوان الحلاج، ص158.
[2] الديوان، ص72.
[3] ابن عجيبة: اللطائف الملكوتية، ص76.

شَـــرِبْتُ مِـــنْ مَائِـــهِ رَيَّـــا بِغيـــرِ فَـــمٍ وَالمَـــاءُ مُـــذْ كَـــانَ بِـــالأَفْوَاهِ مَشْـــرُوبُ[1]

وإذ كان هذا اعترافا من الحلاج بشربه من ماء المعرفة، فإن الششتري أخذه وصاغه في قصيدته فقال:

فَقِيـــلَ لـــهُ ارْجِـــعْ عـــنْ مَقالِـــكَ فَقَـــالَ لا شَـــرِبْتُ مُـــدَامًا كـــلُّ مـــنْ ذَاقَهَـــا غَنَّـــى[2]

إن الشرب من جملة ما يجري على ألسنة الصوفية، والشراب مصدر بحار العارفين، ويكون في حال العلو والارتفاع، فهو يعرج بذات الصوفي إلى الحدود التي تتيح لها قراءة ما لا يقرأ الآخرون ورؤية ما لا يرون، وكأنه حالة مخصوصة من الاطلاع على الغيب، لكنها ليست متاحة ولا ميسورة، بل إن من لوازمها الشدة واستفراغ الجهد ومجاهدة الذات ومغالبة الدنيا. لذلك « فالشراب الصوفي ليس خمرا تدير الرأس وتثقل الحواس، وتضرب غشاوة على القلب، بل هي على العكس توقظ النفس وتنعش الوجدان، وتجلو عين البصيرة وتفتح أمام القلب أرحب الآفاق»[3].

والشاعر (الحلاج) في استعماله للفظ (الشرب) و(الماء) بدلا من (الخمر) المتوقعة في هذا السياق، لا يبعد كثيرا عن فكرة الشرب ودلالتها الصوفية، بل إنه يعمقها بوصوله إلى منزلة (الري)، ويشير إلى دلالة مخصوصة تربط الارتواء بالروح من خلال ما تدل عليه صيغة النفي (بغير فم)، فهذا الري مجانب للمألوف ولما عهده الناس من أحوال الشرب، ذلك أنه شرب الروح، وارتواء القلب المتعبد في محاريب من يحب. ومن اجل إكمال المفارقة الدلالية، لا يكتفي بدلالة النفي لتخصيص الري، وإنما يأتي بجملة تشبه أن تكون تعميما أو ناموسا ثابتا (والماء مذ كان بالأفواه مشروب) وبذلك يؤكد مرة أخرى اختلاف شربه ومباينته لمشروب الناس.

9/ يقول ابن عربي:

---

[1] ديوان الحلاج، ص121.
[2] الديوان، ص75.
[3] عدنان حسين العوادي: الشعر الصوفي، ص200.

عُلـومٌ لَنَـا فـي عَـالمِ الكَـوْنِ قـدْ سَـرَتْ ... مِـنَ المَغْـرِبِ الأَقْصَـى إلـى مَطْلَـعِ[1]

إذا كان ابن عربي قد كانت له علوم سرت من المغرب الأقصى (المغرب البلد) إلى مطلع الشمس (المشرق العربي)، ولعله معنى ظاهري يفيد دلالات أخرى كالاتساع في المعرفة وعمق التجربة الصوفية، فإن الششتري بأخذ هذا التركيب ليوظفه في مسار آخر فيقول:

تَركنَـا حُظوظًـا مِـنْ حَضـيضِ لُحُوظِنَـا ... مَعَ المَقْصَدِ الأَقصَى إلَى المَطْلَبِ الأَنْسَى[2]

فقد ترك معشر الصوفية حظوظ النفس مع المقصد الأقصى (الجنة) وهو مقصد كل العابدين إلى المطلب الأنسى (الزيادة)، وهي النظرة إلى وجهه تعالى، وهو مقصد المتصوفة.

10/ يقول الروذباري[3]:

فَكأَنَّـهُ بَـيْنَ المَرَاتِـبِ وَاقِـفٌ ... لِمَنَـالِ حَـظٍّ أَوْ لِحُسْـنِ مَـآبِ[4]

لقد وجد الصوفية أن الشريعة هي أول ما ينبغي إسقاطه من وسائط بين العبد وربه، فحاولوا أن يتغلغلوا في كل شعيرة من شعائر الدين ويزيحوا عنها شكلها التقليدي، ليبلغوا منها جوهرها الأصيل. وبذلك أقاموا الشريعة على وجهها الآخر الذي أسموه (الحقيقة).

وفي هذا يقول الششتري في نونيته:

وَمَهْمَـا تَـرَى كُـلَّ المَراتِـبِ تَجتلِـي ... عَلَيْـكَ فَحُـلْ عَنْهَـا فَعْـنِ مِثلهَـا حُلْنَـا[5]

فإن ظهور الكرامات والكشف عن أسرار المقامات وحلاوة الطاعات وإقبال الورى مراتب جلية، لكن يجب أن يحول الصوفي الحق بهمته عن الالتفات إليها، وعن الوقوف معها، فإن الوقوف مع شيء من ذلك حجاب عن شهود الحق.

11/ يقول الرفاعي:

وَقَـالَ لِـي خَـلِّ عَنْـكَ الغَيْـرَ مُنْخَلِعًـا ... عَـنِ السِّـوَى فَسِـوَى مَـنْ تَـذْرِهِ فَـانِ[1]

---

[1] قمر كيلاني: في التصوف الإسلامي، ص105.
[2] الديوان، ص72.
[3] سمي كذلك نسبة إلى روذبار، موضع عند طوس، بغدادي الأصل، سكن مصر، وصار شيخا، وصحب الجنيد والنوري. توفي سنة 322هـ. معجم شعراء الحب الإلهي، ص 243.
[4] الطوسي: اللمع، ص435.
[5] الديوان، ص73.

ويقول الششتري في هذا السياق :

فَـرَفْضُ السِّـوَى فَـرْضٌ علينَـا لأنّنـا بِملَّـةِ مَحْـوِ الشِّـرْكِ والشَّـكِ قـدْ دِنَّـا[2]

يذهب الرفاعي إلى أن الصدق في المحبة يؤدي إلى نسيان ما سوى المحبوب، فرفض السوى والغير والغيبة عنه فرض واجب على معشر الموحدين، لأن الكون وهم لا حقيقة لوجوده. فيقول في موضع آخر:

والْجَـأْ لِعِزَّتِـهِ وَدَعْ وَهْـمَ السِّـوَى فَسِـوَاهُ مَحْـضُ العَجْـزِ واللهُ هُـوَ القَـوُّي[3]

أما الششتري فقد جعل رفض الغيرية فرض واجب، وعلل ذلك بالتمسك بملة الحنفية الإبراهيمية، التي جاء بها رسولنا عليه الصلاة والسلام، وهي مؤسسة على محو الشرك بالله ورؤية الغير عن عين القلب.

وهكذا قد فتحت بوابة التناص المجال واسعا لفضاء القصيدة باتساع حقل التداخلات النصية المتنوعة، ووفقا لشبكة العلاقات المعقدة، كان اختيار الشاعر لنص معين كنص مصدري، وفي ذلك الاختيار إطار لتجربته الشعرية والصوفية معا، مضيفا إليها موروثه الثقافي بين القرآن والشعر والتاريخ، مما يجعل القصيدة تبني فوق هذه القاعدة الموروثية، لتتفجر بعد حين نتيجة لذلك الإدماج والتفاعل والتعالق.

---

(1) محمد أحمد درنيقة: معجم شعراء الحب الإلهي، ص71.
(2) الديوان، ص72.
(3) محمد أحمد رنيقة: معجم شعراء الحب الإلهي، ص71.

الفصل الرابع:
جماليات الصّوت والإيقاع

1-الوزن(البحر).

2-القافية.

3-الروي.

4-التكرار:

أ- تكرار الصّوت المنفرد.

ب- تكرار الدّال والمدلول في إطار الاشتقاق أو الاتفاق.

ج- درجات الإيقاع في الجناس.

د- وظائف الجناس.

ه- التصـريع.

إن قراءة النص الصّوفي تحيلنا أولا وقبل كل شيء إلى إيقاعه الموسيقي وأوزانه التي يبنى عليها، ثم إلى معجمه وصوره الشعرية، بغض النظر عن الغرض الذي هو المحور الأساس الذي أنشئ من أجله ، إضافة إلى مكونات أخرى: نفسية، واجتماعية، ودينية وغيرها.

لعل الجزء الكبير من قيمة الشعر الجمالية يرد إلى صورته الموسيقية، بل « ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصّورة الموسيقية...فإنه ما يزال هناك ميدان النشاط الشاعر تبرز فيه موهبته الشعرية»[1].

وهو ميدان التشكيل الموسيقي للقصيدة العربية، ويعتمد بالدرجة الأولى على النفس الشاعرة التي تتحدد وتتلون مع كل عاطفة، ومع كل شعور.

من هذا المنطلق ستكون الدراسة-هنا- بحثا عن موسيقى هذه النونية، أو الإيقاع الذي ينظم المسافات الزمانية بين الأصوات، دون إغفال الوزن والقافية والروي...وغيرها مما سيأتي عرضه.

1- **الوزن(البحر):**

جاء الإيقاع عند العرب مرتبطا بالموسيقى، فهو من « إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها»[2].

وبات معروفا أن للإيقاع صفة كونية، وظهوره في الطبيعة عبر أشكال مختلفة، وهو في عمومه يتشكل من الصّوت والحركة والزمن المتحكم فيها.

وبالعودة إلى الشعر، نلقى الإيقاع مرتبطا باستمرار بالوزن على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل وأعم من الوزن في الشعر، فهو« وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالى الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة، أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت»[3].

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الكتب العربي للطاعة والنسر، القاهرة، 1967، ص124.
[2] ابن منظور: لسان العرب، ج6، مادة (و ق ع).
[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 2004، ص435.

وجاء في العمدة أن « الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به...وهو مشتمل على القافية وجالب لها...وعدّ الخليل أجناس الأوزان فجعلها خمسة عشر جنسا- على أن لم يذكر المتدارك.» [1].

على أنه اختلف في تقسيم الدوائر العروضية، وإضافة بحور، وإسقاط أخرى من باحث إلى آخر. غير أن الذي يستدعيه الاهتمام –هنا- هو بحر الطويل الذي التحفت به قصيدتنا لما جاءت على التفعيلات:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

« وسمي هذا البحر طويلا لأنه أم البحور استعمالا، إذ لا يدخله جزء ، ولا شطر ولا نهك، وقيل لأنه أكثر البحور حروفا، لأنه إذا صرع كان ثمانية وأربعين حرفا ولا مشارك له في ذلك»[2].

ولما كان الطويل متكونا من فعولن مفاعيلن أربع مرات اثنين في كل شطر، فإنه « من البحور المركبة أو الممتزجة، وهي البحور ذوات التفعيلتين المتكررتين...وهي منه بحور الدائرة الأولى"دائرة المختلف" والتي تشتمل على بحور: الطويل والمديد والبسيط»[3].

لعله من المعتاد أن يتطرق الباحث إلى علاقة الوزن بموضوع القصيدة، هذا الذي تعرض له الأقدمون بداية من الخليل إلى الباحثين المعاصرين[4].

غير أن الذي أحب أن أركز عليه – هنا- هو إن كان هناك من سبب جعل الششتري يختار هذا البحر- إن صحّ اعتبار العلاقة ضرورية بين الوزن والموضوع- هو طول تفعيلاته وأنفاسه وسعتها، ما يناسب شاعرا في مقام عرض فلسفته، وفكره الصّوفي. فإلى جانب

---

(1) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، ط1، لبنان، 2001، 121/1.

(2) محمد مصطفى أبو شوارب: علم العروض وتطبيقاته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2004، ص271.

(3) م ن، ص271.

(4) أشار إلى ذلك عدد من نقادنا القدماء: كابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق:محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط3، الإسكندرية، ص43 - أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: الشكر والكتابة، تحقيق محمد علي البحاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، د ت، ص139- ابن رشيق: العمدة،122/1. ومن الباحثين المحدثين: أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط8، 1973، ص323، 324.- شوقي ضيف: الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1949، ص117- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط6، 1988، ص175، وغيرهم

طول القصيدة والتي جاوزت ثمانية وستين(68) بيتا، فمن الطبيعي أيضا أن يختار بحرا عريض الوحدات الصّوتية، الشيء الذي يمكنه من شرح وتقديم كل ما يريد أن يبثه في قصيدته، دون أن يجعل هذا الوزن يقيده، بل يتيح له الفرصة كاملة للبوح عمّا يختلج في جبته من حبّ إلهي، وفلسفة صوفية، وفكر متميز، « وقد كانت العرب تطيل ليسمع منها، وتوجز ليحفظ عنها»[1].

وإذا كان الوزن هو الإطار العام أو الخارجي الذي يكتب فيه الشاعر قصيدته، وأن يوظف إمكانات ذلك الوزن، فيلونه بلون عاطفته، ويصبغه بما يوافق حاله الشعورية، فالجدير إذن، أن تكون الدّراسة مركزة على تلك الأجزاء التي يحتويها الوزن مما قد يحقق الرؤية الجمالية التي يطمح إليها البحث.

إن أول اسم يقرن بالوزن هو القافية، لذلك سنسلط بعض الضوء عليها لنتعرف على خصائصها، ودورها في تحقيق جمالية الإيقاع وتنمية الإحساس بالقصيدة بعد ذلك.

2- القــافية:

إذا كان الشعر كلاما موسيقيا، تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب، فالوزن والقافية ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية، أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما- بالطبع إضافة إلى مقومات أخرى- كما يعتبران:« حجر الأساس في موسيقاها الخارجية التي يقيسها على العروض وحده»[2].

وقد لاقت القافية أبحاثا واهتمامات متعددة من قبل الدّارسين في مضمار العروض وعلوم اللسان، ينظرون ويدققون في ذلك العنصر الأهم في موسيقى الشعر العربي على وجه خاص، ذلك أن لها قيمتها في الوحدة الموسيقية من جهة، وقيمة أخرى ثانية، فهي مثل النقرات الموسيقية التي تتكرر إثر كل بيت مما يجعل القارئ يستأنس لمثل هذا الإيقاع، ويتواعد معه عند نهاية كل بيت شعري، وبفقدان الشعر لهذا العنصر(القافية) يكون قد فقد أحد حبات الدّر المشكلة لجماليات القصيدة.

---

[1] ابن رشيق: العمدة،168/1.

[2] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، 1969، ص241.

وقد حددت القافية من «آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل السّاكن»[1].

ولقد أشار ابن جني إلى أهمية القافية فقال:«ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع»[2].

ولكن ما الجمال الصّوفي الذي تعكسه القافية على القصيدة؟

يرى بعض المحدثين أن القافية إيقاع، ويعرف هذا الإيقاع بأنه تنظيم الأصوات المكونة لأي لحن إلى وحدات زمنية متساوية، وإذا صحّ أنه القافية إيقاع أنطبق عليها التعريف الذي وضعه لها إبراهيم أنيس:« ليست القافية إلاّ عدّة اصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقلى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى "الوزن"»[3].

وإذا كان هذا هو مفهوم القافية ووضعها الجمالي، فإن وظيفتها الإيقاعية قد حدّدها هنري لانس(Henry Lanz) محاولا تحليلها صوتيا، وموسيقيا في دراسة عنوانها" الأسس الطبيعية للقافية"، وأشار إلى أن وظيفة القافية تتمثل في الحرف الصّائت.[4]

وهذه المقاطع تعتمد أساسا على اللزوم الكمي والكيفي لعناصر القافية الصّامتة والصّائتة على حدّ سواء، وذلك ما تنبه إليه النقاد القدماء، مثل ما يقول حازم القرطاجني عن القافية:« لابدّ فيها من التزام شيء أو أشياء وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون، فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقاطع، وهو حرف الروي على الحركة والسّكون»[5].

---

(1) ابن رشيق: العمدة، 135/1.
(2) ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 84/1.
(3) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص246.
(4) ينظر: محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1995، ص243.
(5)حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط2، 1981، ص271.

نتيجة لهذا، كان ميزان القافية، وهي التي تتطلع إليها الأذن آخر كل بيت شعري وتتوقعها أدق بكثير من ميزان الأبيات « وذلك لحساسية الأذن للقافية، فأي انحراف في الوضوح السّمعي في القافية تشعر به الأذن ولا تكاد تستسيغه»[1].

ولأن القافية جزء لا يتجزأ من المعنى، تعمل ملكة الشاعر على التوفيق الدّقيق والاختيار المقصود الواعي للكلمات التي تشكل قافية، حتى تساهم هذه الأخيرة في تمام المعنى المقصود من الكلام الشعري، فتأتي « كالموعود المنتظر يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلاّ كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها»[2].

وبالتوجيه إلى قصيدة الششتري، نلاحظ أن القافية جاءت متواترة أي «ما توالى فيها متحرك بين ساكنين»[3].

وقد استخدم كذلك القافية المطلقة، والتي يكون فيها الروي متحركا، ولعل هذا ما يتفق واستخدام القدماء للقوافي، «فالشعر العربي ينزع إلى القافية المطلقة أكثر من نزوعه إلى القافية المقيدة، فالقافية المطلقة لا بد أن تكون منتهية بحركة طويلة»[4] كقوله:

أَرَى طَالِبًا مِنَّا الزِّيَادَةَ لاَ الحُسْنَى بِفِكْرٍ رَمَى سَهْمًا فَعَدَّى بِهِ عَدْنَا[5]

فحركة الروي(النون) جاءت طويلة أو ممدودة بواسطة الفتحة وحرف المدّ الألف الذي يناسب الغناء وترجيع الصّوت، خاصة إذا علمنا أن الصّوفية يهتمون بالغناء والإنشاد، وهذا يدخل ضمن طرق التعليم في الزوايا، والمجالس الصّوفية. فشاعرنا شيخ وإمام طريقة له مريدون وتلاميذ، يعلمهم ويلقنهم أساسيات الطريق الصّوفية مثل ما يرى هو، ويدعو إلى هذا السّبيل فيقول:

فَمَنْ كَانَ يَبْغِي السَّيْرَ لِلْجَانِبِ الذِّي تَقَدَّسَ فَلْيَأْتِ فَلْيَأْخُذْهُ عَنَّا[6]

إن من الملاحظات التي تبدو كذلك على القافية في النونية أنها جاءت كلمات تامات أحيانا، وبضع كلمات أحيانا أخرى، مثل ما يبينه الجدول الآتي:

---

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص348.
(2) أحمد محمد المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السّلام هارون، القاهرة، 1967، 67/1.
(3) ابن رشيق: العمدة، 147/1.
(4) سالم المصري: شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2007، ص340.
(5) ديوان الششتري، ص72.
(6) م ن، ص76.

حرف الروي	قافية الكلمة التامة	قافية بضع الكلمة
النون	عدنا	الـ(أسنى)
	عنا	ألـ(فينا)
	دنا	الـ(سّجنا)
	كنا	الـ(أمنا)
	أبنا	الـ(عونا)
	همنا	الـ(يمنا)
	ضعنا	الـ(بنّا)
	حينا	أخـ(لدنا)
	جُبنا	الـ(أدنى)
	حِصْنا	أظـ(هرنا)
	حلنا	الـ(أينا)
	تجنى	بحر(فينا)
	تمنا	الـ(معنى)
	تهنا	أسـ(رينا)
	قلنا	أهـ(بطنا)
	يفنى	الـ(دهنا)
	حرنا	الـ(مينا)
	عمنا	الـ(مثنى)
	فرنا	الـ(دِّنّا)
	مِنّا	الـ(حسنى)
	أغنى	الـ(عينا)
	ضنّا	الـ(كونا)
	مَعْنى	الـ(مزنا)

	غنىّ	الـ(حينا)
	خِدنا	الـ(ردنا)
	غصنا	الـ(وهنا)
	لكنا	الـ(حزنا)
	مِنّا	أعـ(ربنا)
	مدنا	الـ(دّجنا)
	أذنا	
	تبنا	
	ظنّا	
	حنّا	
	خدنا	
	غينا	
	بطنا	
	هدنا	
	عنّا	
المجموع	39	30

نلاحظ مزاوجة استخدام الشاعر للقافية الكلمة وبضع الكلمة، ولعل ما يفسر هذا التزاوج هو ما يقتضيه المقام نفسه لعرض المعنى من ناحية، وللوفاء للقافية واحترامها من ناحية أخرى.

ولعله تدعو الإشارة إلى اعتبار بعض الكلمات مثل: (عونا، أمنا، سجنا) بضع كلمة، ذلك أن أداة التعريف(الألف واللاّم) مع أنها ليست لازمة للكلمة، بمعنى أن اللفظة تؤدي معناها دونها، إلاّ أني أعتبرها بضع كلمة لأن معناها في صيغة النكرة لا شك يختلف ويتحوّل عنه في صيغة المعرفة.

وهذا ضمن ما تحققه النكرة من تقييد وتخصيص، وما تفيده المعرفة من معنى الإطلاق والعموم[1].

3- الـــروي:

إذا علمنا أن للقافية حروفا كثيرة، منها:« التأسيس، والدخيل، والردف، والوصل والخروج...» [2]، فإن أهم هذه الحروف هو حرف ***الروي***، إذ هو أول ما يراعى تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة فتبنى عليه الأبيات، وإليه تنسب القصيدة.

سميت قصيدتنا بالنونية، لأنها اعتمدت حرف النون رويا لها، وهو من الحروف الأكثر انتشارا في نسبة شيوعها في الشعر العربي، والتي قام إبراهيم أنيس بإحصائها، إذ جعلها من حروف القسم الأول[3].

ولعل اختيار هذا الحرف رويا يعود إلى الالتزام بما اشتهر عند العرب في القصيدة العمودية، وعدم الخروج عن تقاليدها، من جهة، ثم كون حرف النون صوتا مجهورا متوسط الشدة لخروجه من طرف اللسان، فضلا على أن « الأصوات المجهورة أوضح من الأصوات المهموسة»[4]، فاعتماد حرف بهذه المواصفات يوافق نزعة الشاعر الصّوفية الذي يحاول في هذه القصيدة شرح وتقديم الطرق الصّحيحة- في نظره- والمنهج السليم لسلوك الصّوفي الحق، فكانت هذه الدّعوة جهرية، دون أن يحاول إخفاء أي علم من العلوم التي بلغها. فقد احتوت القصيدة على مقاصد طريق العارفين، وتعريف أحوال الرجال.

هذا إضافة إلى القيمة الإيقاعية التي يحققها الرّوي من خلال تكراره على مسافات ثابتة هي الحركات التي يكونها البيت.

---

[1] من دلالات النكرة الإبهام والتقييد والتخصيص، فأما الإبهام فهو معنى غير غريب عن الفكر الصوفي، بل إنه أحد الخصائص المميزة واللازمة له، وأما التقييد فإن أحد الطرق الكفيلة بوصول الصوفي إلى حضرة الذات وذلك بتقييد النفس وضبطها وعدم تركها لشهواتها ونزواتها البشرية، فيما يكون التخصيص لهذا العلم المنفرد، ولشخصية الصوفي الخاصة من خلال فكره وطقوسه المميزة له عن غيره من الأدباء. وأما دلالات المعرفة فتكمن في الوضوح والإطلاق: إن الوضوح بين أفراد الطريقة الصوفية نفسها، فلا بد يتفقون في اصطلاحاتهم ونمط تفكيرهم الموحد بينهم، وبالتالي فلا غموض ولا إبهام، وأما الإطلاق فهو إطلاق لعنان الفكر ليصل إلى ما يعجز على إدراكه الفكر البشري العادي، وهو إطلاق للخيال في أقصى صوره لمحاولة التشبث بخيوط الروحانيات التي تعلو حياة البشر عامة.

[2] ابن رشيق: العمدة، 135/1.

[3] يحتوي هذا القسم على الحروف: (الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدّال، السّين، العين). إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص248.

[4] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلومصرية، 1999، ص27.

لقد جاءت حركة الروي هي الفتحة المصحوبة بمد، وإن جاز لنا تسويغ هذا الأمر وتخريجه، فإنني أرجعه إلى قيمة القصيدة المضمونية، إذ إن الشاعر يدعو بشكل متكرر إلى سلوك طريقته هو وشيوخه، وهذا ما يؤكده افتتاح القصيدة لما يقول:'أرى طالبا) فالطلب هو الدعوة إلى الشيء بأحد المعاني، ثم يختم قصيدته- كذاك- بالدعوة الصّريحة هذه المرة، لما قال:

فَمَنْ كَانَ يَبْغِي السّيرَ للجَانِبِ الذّي تَقَدّسَ فَلْيَأْتِ فَلْيَأْخُذْهُ عَنَّا[1]

ففعل (فليأت) دعوة صريحة منه إلى كل من يريد سلوك ونهج الصّوفية ممن ذكرهم في قصيدته[2]، ويخص بالذكر نفسه وأستاذه ابن سبعين. إذن فالدعوة إلى الإقبال تناسبها الفتحة الممدودة أكثر من غيرها مثل ما هو حال النداء.

وقد نتجاوز هذا الطرح إلى شيء آخر- ربما يكون فيه شيء من المبالغة- وهو انفتاح فكر الششتري واتساعه، وعدم انغلاقه وتقوقعه، ودليل ذلك غزارة ثقافية من خلال شيوخه الذين كانت لهم رعاية وتبني هذا التلميذ الفذ[3].

إذن فاعتماد الفتحة من هذه الانطلاقة قد يبرر تواجدها في أواخر القصيدة، تعزيزا لتفسيرها تفسيرا جماليا فنيا.

4- التكـرار:

وهو الذي يأتي لرسم صورة أو لتأكيد كلمة أو عبارة، أو معنى في القصيدة، ويمتد هذا التكرار ليشمل تكرار الحروف والأصوات أيضا، ولعل الغرض العام منه هو « إثارة المتلقي وتوجيه ذهنه نحو الصّورة المستحضرة لخلق ما يسمى بلحظة التكييف الشعوري، أو لحظة التوافق الشعوري بين المبدع والمتلقي»[4].

عندئذ يصبح التكرار مشكلا لإيقاع موسيقي، يمكن بواسطته نقل التجربة الشعورية، بجعل الصّوت المكرر أو الكلمة المكررة مفتاحا آخر للولوج إلى عالم النص الدّاخلي.

---

(1) الديوان، ص76.
(2) ينظر هذا البحث ص25-26.
(3) الديوان، ص76.
(4) عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص1.

ومع أن التكرار كان معروفا في الشعر العربي منذ أيام الجاهلية[1]، إلاّ أننا سنتوجه به إلى منحى جديد، يهتم بدراسة وتناول تكرار الصّوت منفردا، ثم تكرار الدّال والمدلول في إطاري الاشتقاق والاتفاق.

أ- تكرار الصّوت المنفرد:

تحت هذا العنوان، نهتم بالصّوت الذي لا يكون وحده دالا ولا مدلولا إلاّ إذا كان مع أصوات أخرى- والتي لا تهمنا الآن- في إطار دلالي أدنى، والذي يعرف باللفظ، ونحن الآن في مستوى بعيد عن الصلة الدّلالية التي تكون بين الدّال والمدلول لنرى ما إذا كانت الأصوات المعزولة عن الإطار الدّلالي تكون إطار جديدًا يخلق بينها وبين المدلولات علاقة ما؟

* **الأصوات المجهورة:**

اهتم الدارسون قديما وحديثا بالأصوات ومستوياتها ومخارجها، فهذا إبراهيم أنيس يقول على لسان سيبويه، أن الأصوات المجهورة هي:« حروف أشبع الاعتماد في موضعها، ومنع النفس أن يجري معها حتى ليقضي الاعتماد عليها، ويجري الصّوت»[2].

إننا نحاول بالحديث عن الأصوات المجهورة وصفاتها ربطا بين طبقة الصّوت وما يتصل بالحالة الراهنة للشاعر، ووضعه الفكري والشعوري أثناء أدائه للقصيدة، من حيث« إن الصّوت هو آلة اللفظ، وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلامًا موزونا ولا منثورا إلاّ بظهور الصّوت»[3].

لقد تنبه إبراهيم أنيس في تعريف سيبويه السّابق للمجهور، ووافقه إلى حدّ بعيد، ذلك أنه اتفق مع ما تبرهن عليه التجارب الحديثة، وتبين له في تعريف سيبويه أمران متميزان:

1- عبر عن أولهما بعبارة"إشباع الاعتماد" التي أراد بها أن يصف المجهور بأنه صوت متمكن مشبع فيه وضوح، وفيه قوة، وتلك هي الصفة التي يشير إليها الأوروبيون بقولهم (Sonority)، فالمجهور أوضح في السمع من نظيره المهموس.

---

(1) ينظر: ابن رشيق: العمدة، 92/2.
(2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص101.
(3) محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي، ص220.

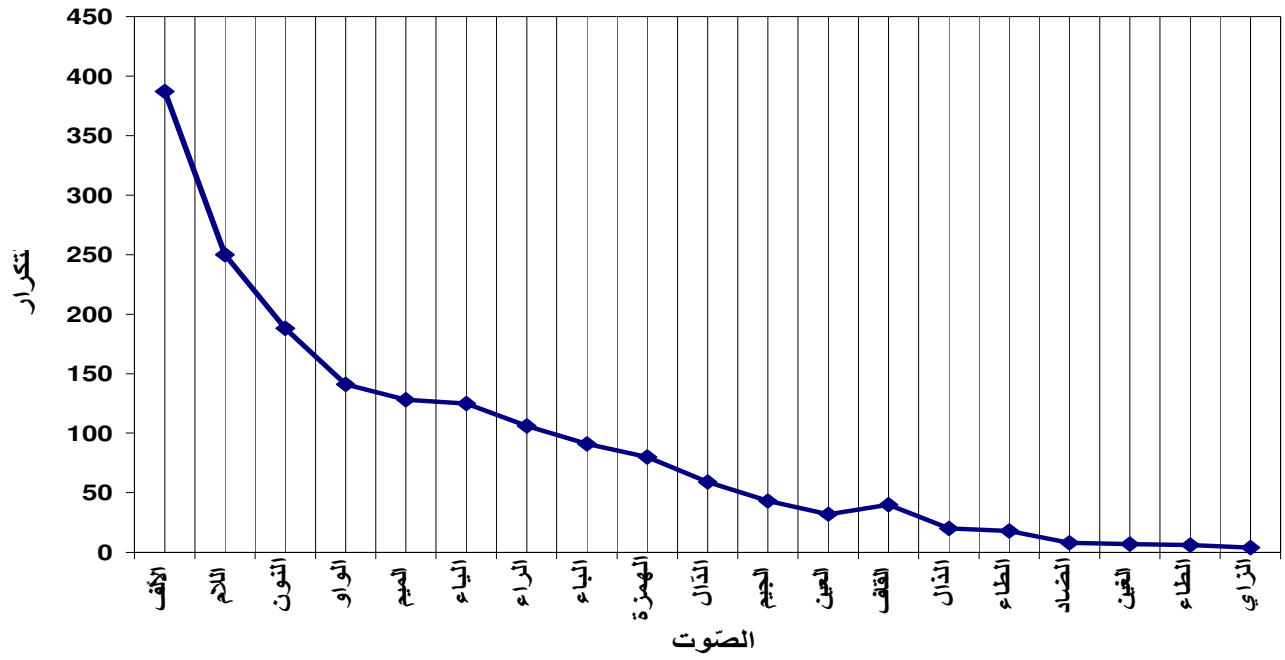
2- الأمر الثاني الذي تبينه إبراهيم أنيس من تعريف سيبويه هو ما عبر عنه بقوله: « مع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه»، ومعنى هذا – في رأي أنيس- أن الحس المرهف لسيبويه جعله يشعر مع المجهور باقتراب الوترين الصّوتيين أحدهما من الآخر، حتى ليكادان يسدان طريق النفس، مما يضطر هواء النفس إلى الاندفاع من بينهما في قوة تحرك الوترين الصّوتيين.[1]

وإذا كان هذا رأي إبراهيم أنيس حول ما قاله سيبويه، فإننا نستنبط فيما قاله الاثنان أمرين من الأصوات المجهورة، هما: القوة والوضوح، فهل تحقق هذان الأمران في قصيدة الششتري خصوصا إذا ما علمنا أن الأصوات المجهورة قد ترددت في النونية بمقدار (1733)مرّة، أي ضعف الأصوات المجهورة تقريبا، والتي وردت (942) مرّة.

وفي الجدول الآتي توضيح لتواتر الحروف المجهورة كما يلي:

[1] ينظر الدّال: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص101- 102.

الصّوت	تكراره	الصّوت	تكراره
الألف	387	الجيم	43
اللام	250	العين	32
النون	188	القاف	40
الواو	141	الذال	20
الميم	128	الطاء	18
الياء	125	الضاد	08
الراء	106	الغين	07
الباء	91	الطاء	06
الهمزة	80	الزاي	04
الدّال	59	**المجموع**	**1733**



لقد أثبتت الحروف الجهرية تواجدها بقوة في النونية، مع ما تحمله هذه الحروف من صفات القوة والوضوح، الشيء الذي يبرره موضوع القصيدة وطريقة طرحها.

فمع أن الموضوع فلسفي صوفي معقد مرتبط أساسًا بطريقة الصّوفية العارفين، من خلال تعيين الطالب والمطلوب(المحب والمحبوب) وتوضيح آيات العقل مَحَاسن ومساوئ، وهي كلها طريقة إقناع الآخر بانتهاج هذه الطريق، فلما كانت النونية قد جاءت لتوضيح وتبيّن منهج الششتري الصّوفي الفلسفي وتعرض لمدرسته التي احتضنته في سبيل تعلم أبجدياتها، ومن ثم ركائز السّلوك الصّوفي القويم، فقد كان مناسبا- إن لم يكن لزاما عليه- أن يعتمد الوضوح وقوة الإقناع، الذين تتميز بهما الأصوات المجهورة، فكان إذن هذا التزاحم لهذه الحروف في القصيدة مبررا جماليا ومنطقيا أيضا.

إن الرؤية المتجددة في تذوق الأبعاد المترامية في القصيدة الصّوفية، كونها تعبيرا وجدانيا عن تضاريس تحتويها التجربة الفذة، هي رؤية لا تقف عند حدود مرسومة، بل تعيد إنتاج نفسيا مع كل قراءة، الشيء الذي يبرر اهتمامنا بالحرف في هذا السّياق، لأنه عند معشر الصّوفية رمز للوجود وعنصر للكون(الصيرورة، الانحلال، التركيب، التحليل،...)، وبيان هذا كله نلتمسه بقوة عند ابن عربي حين أمسك بأعناق الحروف جميعا بالشكل الذي جعلها تصرخ بحقيقة المعاني التي تحملها.[1]

من هذا المنطلق ارتأيت ملاحقة بعض معاني الحروف الأكثر تواجدا وحضورا في القصيدة، ولا أزعم في ذلك سلوك منهج ابن عربي في ذلك، بل هو مزيج من قراءة صوفية وحداثية وجمالية في الآن ذاته.

1- الألف: تكرر هذا الحرف في القصيدة(387) مرّة، وهو رقم قياسي موازاة مع بقية الحروف، مما جعله يشكل إمكانات إيقاعية مهمة، إذ يستمد هذا الحرف قوته التعبيرية- إضافة إلى الموسيقية- داخل البيت من معانيه المتميزة، والتي اكتسبها في التجربة الصّوفية، مما خوله لأن يكون «إشارة إلى الذات الأحدية أي الحق تعالى، من حيث كونه هو أول ما في أزل الأزل»[2]، خصوصا إذا علمنا أنه عند ابن عربي:

---

[1] ينظر هذا الموضوع مفصّلا في كتاب: ابن عربي: الفتوحات الكية، ضبط وتحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، 106/1.

[2] الموسوعة الصّوفية، ص644.

أَلِـــفَ الـــذاتِ تَنَزَّهَـــتَ فَهـــلْ لـــكَ فـــي الأكـــوانِ عَـــيْنٌ وَمَحَـــلْ

قَـــالَ لاَ غيـــرَ اِلْتِفَـــاتِي فأنَـــا حـــرفُ تَأْبِيـــدٍ تَضَـــمَنْتُ الأَزَلْ[1]

وإذا كانت هذه هي ميزاته الصّوفية، فإن ميزاته الصّوتية تتحدد في كونه من حروف اللين المجهورة، بحيث إن«مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره، بل يندفع في الحلق والفم حرًّا طليقا»[2].

إن كل هذه الميزات الصّوفية والصوتية، والتي وجدت في الألف جعل منها مركزا لتكثيف دلالي عميق، أحس به الششتري حين قال:

وَفَتْـــقٌ لِأَفْـــلاَكِ جَـــوَاهِرِهِ الـــذِّي يَشَـــكِّلُهُ سِـــرُّ الحُـــرُوفِ بِحَرْفَيْنَـــا[3]

إذ فسّر الحرفان بالألف والباء، « لأن جل أسرار الحروف راجعة في المعنى إليهما، ذلك أن الألف يشير إلى وحدة الذات»[4].

وإن كان المقام يضيق هنا لعرض كل الكلمات التي اشتملت ألف- في النونية- فإني سأتناول بعضها، وفي ذلك محاولة لإبراز حقيقة الطرح في قضية معاني الألف، ومن ثم فهو تبيان لجماليات وضعها هناك:

1/ أرى طالبًـا منَّـا *الزيـادة* لا الحسـنىَ بِفكـرٍ رمَـى سـهْمًا فَعَـدَّى بـه عَـدْنَا[5]

إن"الزيادة" هي المقصودة في البيت، من حيث اشتمالها على الألف في وسطها. ومن خلال استقصاء هذه الكلمة ومعانيها في القرآن الكريم، ومعناها الصّوفي أيضا- تثبت أنها تعني النظر ورؤية الله عز وجل ودوام شهوده، وهي مرتبطة كذلك بفعل الرؤية(أرى) الذي صدّر به الشاعر قصيدته، لأنه أول ما يريد الصّوفي تحقيقه منذ ابتدائه سلوك الطريق الصّوفي الوعر.

---

(1) ابن عربي: الفتوحات المكية، 106/1.
(2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص36.
(3) الديوان، ص74.
(4) ابن عربي: الفتوحات المكية، 106/1.
(5) الديوان، ص72.

من هنا ارتبطت الألف المتواجدة في كلمتي (الزيادة، أرى)، بمعنى يحيل مباشرة إلى الذات الأحدية، والتي لها من الصفات والأفعال ما تحويه كل الحروف والكلمات، بل وأعظم، مصداقا لقوله تعالى:

(قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَاداً لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَداً)[1].

2/ وَكـــلُّ *مَقَـــامٍ* لا تَقُـــمْ فيـــه إنـــهُ حِجَـابٌ فَجِـدَّ السّـيرَ واسْـتنجدِ العَوْنَـا[2]

إن المقام- وهو المشتمل على حرف الألف كذلك في الوسط- يعني « مقام العبدين يدي الله عز وجل بما يقوم به من مجاهدات ورياضيات وعبادات»[3]. إذن فالمقام سلوك متعلق بالذات الأحدية، وهو ما يقصده المتصوفة بعيدا عن المقام المعتمد في لغة الخطاب العادية، مما قد يشتمل معناه على عدّة أنواع من المقامات التي تتعلق بأمور تفارق بشكل أو بآخر هذا المعنى الصّوفي.

3/ وَعَـدَّدَ شـيئًا لـم يكـنْ غيـرَ *وَاحِـدٍ* بِأَلْفَـاظِ أسـماءٍ بهـا شـتَّتَ المَعْنَـىَ[4]

إن لفظ(الواحد) عند الصّوفية: « اسم الذات، والوحدانية اعتبار الذات من حيث انتشاء الأسماء منها وواحديتها بها مع تكثرها بالصفّات»[5]، فكل الأشياء هي في الحقيقة الصّوفية شيء واحد أو ذات واحدة باعتبار اتحاد الأسماء والأشياء فيها، فسميت الذات واحدًا عندئذ بالاعتبار الذي صار به الكل متوحدًا في الدّلالة عليها.

4/ ولـوْ كـانَ سِـرُّ *الله* يُـدركُ هكـذَا لقـالَ لنَـا الجُمهـورُ هَـا نَحْـنُ مَـا خِبْنَـا

فـلا تَلْتَفِـتْ فـي السَّير غيـرًا وكُـلُّ مـا سِـوَى *اللهِ* غيـرٌ فَاتخـذْ ذِكـرهُ حِصْـنَا[6]

لقد كرر لفظ الجلالة(الله) مرتين في القصيدة، وهو اسم الذات الإلهية الأعظم، وهو اسم خماسي، لأن الألف التي قبل الهاء ثابتة في اللفظ، ولا يعتد بسقوطها في الخط، والذي يعنينا هنا هو الألفين: الأولى وهي عبارة *الأحدية* التي هلكت فيها الكثرة ولم يبق لها وجود

---

(1) الكهف، 18 /109.
(2) الديوان، ص72.
(3) الموسوعة الصوفية، ص963.
(4) الديوان، ص74.
(5) الموسوعة الصّوفية، ص995.
(6) الديوان، ص73.

بوجه من الوجوه، لذلك كان من أول هذا الاسم وانفراده، بحيث لا يتعلق به شيء من الحروف تنبيها على الأحدية، وأمّا الألف الثانية- التي قبل الهاء- السّاقطة من الكتابة ولكنها ثابتة في اللفظ، فهي ألف *الكمال* المستوعب الذي لا نهاية ولا غاية له، وإلى عدم غايته الإشارة بسقوطه في الخط، ذلك أن السّاقط لا تدرك له عين ولا أثر، وفي ثبوته في اللفظ إشارة إلى حقيقة وجود نفس الكمال وذات الحق سبحانه وتعالى[1].

وبهذا الشكل، يجعل الصّوفيون من الألف خزانا تجمع فيه كل صفات ومتعلقات الذات من أوصاف وأفعال والشيء الذي يؤهله لاحتواء كل هذه المعاني، كيف لا؟ وهم يؤمنون بأسرار الحروف العميقة والخطيرة، والتي لا تتحقق ولا تظهر إلاّ للعارضين المحققين.

2/ اللاّم: تكرر الصّوت بمقدار 250 مرّة، فقد احتل المرتبة الثانية بعد الألف- بالنسبة لتواتره في النونية- وهو « حرف مجهور متوسط الشدة، شكله في السّريالية يشبه اللحام...وصوت هذا الحرف يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق»[2].

هذا من ناحية طبيعية حرف اللاّم الصّوفية والمعجمية، في حين نجد له معطيات دلالية أخرى تحويها معاجم الصّوفية، فيكون« عبارة عن الجلال، ولهذا كان اللاّم ملاحقا للألف في كلمة (الله)؛ لأن الجلالة أعلى تجليات الذات، وهو أسبق إليها من الجمال...واللاّم كذلك عبارة عن الجمال المطلق السّاري في مظاهر الحق سبحانه، وجميع أوصاف الجمال ترجع إلى وصفين هما: العلم واللطف، وأوصاف الجلال ترجع إلى وصفين هما: العظمة والاقتدار»[3].

وهذا ابن عربي يناجي حرف اللاّم فيقول:

اللاّمُ لِلأَزَلِ السُّنِيِّ الأَقْدَسِ وَمَقَامِهِ الأَعْلَى البَهِّيِّ الأَنْفَسِ

مهمَا يَقُمْ تبدي المكون ذاتهُ والعالمَ الكونِيَّ مهمَا يَجْلِسِ[4]

---

[1] ينظر: الموسوعة الصّوفية، ص645، 646.

[2] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها- دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص53.الموقع:

[3] الموسوعة الصوفية، ص645.

[4] ابن عربي: الفتوحات المكية، 111/1.

ومن خلال هذه المعاني القوية لحرف اللاّم، سنحاول تتبعها في الألفاظ الواردة في القصيدة، وذلك بإسقاط هذه الدّلالات عليها، وسنرى إذا ما تحقق هذا الطرح أم لا؟.

1/ دلالة الالتصاق: تتحقق دلالة الالتصاق لحرف اللاّم في عدّة مواضع في القصيدة، لعل أبرزها:

أ- وأيُّ *وِصَـالٍ* فـي القَضـيةِ يُـدَّعَى وأَكْمَـلُ مـنْ فـي النـاسِ لـمْ يَـدَّعِ الأَمْنَـا[1]

وقولـه: يُقَـدِّرُ *وصـلاً* بعـدَ فصـلٍ لذاتـهِ وفَـرْضَ مَسَـافَاتٍ يَجُـذُّ لَهَـا الـدَّهْنَا[2]

يمكن أن ندرج لفظتي(الوصال) و(الوصِـْل)ضمن هذه الدلالة الالتصاقية، لأنهما يحملان معنى التقارب، فالوصال هو ربط الصّلة بين المتحابين بعد الهجران، والوصل هو ضم الشيء بالشيء وجمعه به. أمّا الوصال الصّوفي فهو« مرادف للوصل والاتصال، وهو الانقطاع عمّا سوى الحق، وليس المراد به اتصال الذات بالذات، لأن ذلك إنما يكون بين جسمين، وهذا التواهم في حقه تعالى كفر...وأدنى الوصال مشاهدة العبد ربّه بعين القلب»[3].

فحالات الاتصال في طريق السّالكين منطقة محظورة تماما على غير الواصلين من الصّوفية، الذين أتيح لهم بعد الجهد المضني المصحوب بالتوفيق الإلهي الأسمى أن يقطعوا المراحل الطويلة، ويقتحموا الصّخور الوعرة، ويجتازوا المزالق المخيفة، حتى تنتهي بهم الخطوات اللاهثة إلى أقصى ما رسموا لأنفسهم من آمال، وأسمى ما طمحوا إليه من غايات، إنها فيما يصورون، الرحاب المقدسة العليا التي يقع لهم فيها من التجليات الإلهية، والفيوضات الربانية، بقدر ما تهيأت أنفسهم له من أنس يغمر القلوب بألذ المشاعر وأسماها، إلى سكر يذهل عن كل ما سوى الحضرة من علائق وشواغل إلى فناء في خضم التجليات يتحقق به شرف الصّوفي وكماله.

---

(1) الديوان، ص73.
(2) م ن، ص74.
(3) الموسوعة الصوفية، ص645.

ب/ تقيـــدتَ بِالأوهـــامِ لمَّـــا تـــداخلتْ عليـكَ ونُـورُ *العَقْـل* أَوْرَثَـكَ السِّـجْنَا[1]

يُفَـــرِّقُ مَجمـــوعَ القَضِـــيَّةِ ظَـــاهرًا وَتُجْمَـعُ فرقًـا مـن *تَـدَاخُلِهِ* فُزْنَـا[2]

فلا يخفي معنى تداخل الأشياء بما فيها من ارتباط والتصاق، كما أننا نستطيع إخضاع لفظ(العقل) لهذا المعنى، كونه (العقل) يحمل في معناه اللغوي الأول: معنى الربط، والربط يفيد بالضرورة التلاحم والالتصاق.

ج/ وَبـــيَّنَ أَسْـــرَارَ العُبوديَّـــةِ التِّـــي عـنْ إِعْرَابِهَـا لـم يَرفعـوا *اللَّـبْسَ واللَّجَنَـا* [3]

فاللّبس هو الشبهة، واللّجن هو الخلط[4]، وفي كل من الشبهة، والخلط تداخل وعدم وضوح، ومن ثم التصاق الأشياء بعضها ببعض مما يحيلها إلى معنى الترابط والالتصاق مرّة أخرى.

2/ دلالة القوة والجلال: قلنا أن حرف اللاّم يحمل دلالات الجلال والقوة، وذلك حين إسقاط ارتباطه بلفظ الجلالة(الله) على كل معاني هذه الكلمة بما يضيق له عقل أي بشر على إدراكها جميعا، غير أننا نركز على معنى الجبروت والقوة، ونتتبعها في الألفاظ المعتمدة في القصيدة.

أ- وَهِمْـــتَ بِـــأنوارٍ فَهِمْنَـــا أُصُـــولَهَا وَمَنْبَعَهَـا مـنْ أَيْـنَ كـان فَمَـا هِمْنَـا[5]

الأصول جمع أصل:« وهو الشيء يكون له تزايد، فاصل الأصول هو الهداية، والفرع ما تزايد عن الأصل...وهي مسماة كذلك لتزايدها وزيادة فروعها»[6] فلا تنتج الفروع والزيادات عن الأصل إذن إلا إذا كان هذا الأصل قويا جليلا.

ب- أَمَامَـكَ هَـوْلٌ فاسـتمعْ لِوَصِـيَّتَي عِقَـالٌ مـن العَقْـلِ الـذي منـه قَـدْ ثُبْنَـا[7]

فالهول هو الفزع الشديد والمخيف، وهذا الهول هو عقال الفكرة عن النفوذ إلى ميادين الغيوب، وفضاء الشهود، من حيث إن هذا العقال هو العقل. فمثل ما يوصل العقل

---

(1) الديوان، ص72.
(2) م ن، ص74.
(3) م ن، ص76.
(4) ابن منظور: لسان العرب، ج5/مادة: لبس، لجن.
(5) الديوان، ص72.
(6) الموسوعة الصّوفية، ص642.
(7) الديوان، ص73.

الأعلى إلى المراتب المعنوية مرتقيا من مراتب الحس، فهو أيضا – وهي أحد مساوئه- رباط وثيق يشكل هو لا أمام تخطي الصّعوبات لإدراك الغاية(الحقيقة).

ج/أَقَامَ دُوَيْنَ الدَّهرِ سِدْرةَ ذاتِهِ ونحنُ ووصْفُ الكلِّ في وَصْفِهِ حِرْنَا[1]

نقول كل الشيء: وحدته الكاملة، والواحد المطلق هو سبحانه وتعالى، فهو أحد بالذات، كل بالأسماء باعتبار الحضرة الإلهية الواحدية الجامعة للأسماء كلها. فالكل عند الصوفية: «اسم لحضرة أحدية الجمع، فإنها كل شيء على الوجه الذي عرفته من كونها حضرة الاشتمال والجمعية التي لا تشتت فيها، ولا تفرق ولا غيرية»[2] .

وبتالي فالكل حامل لمعاني القوة والجلال من حيث كونه يعبر عن الذات الإلهية - وهو الجانب الأقوى - من ناحية، ومن حيث هو يعبر عن الجمع لا التفرقة- وفي الجمع طبعا كل القوة- من ناحية ثانية.

3/النون: إضافة إلى كونها قد حققت الوظيفة الموسيقية والدلالية للروي، فقد حققت أيضا تواجدا قويا في القصيدة، فتكررت بمقدار(188) مرة، ويتكون حرف النون صوتيا « بأن يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا التقاءً محكما، ويلزم الناطق بها هذا الوضع، غير أنه في نفس الوقت يهبط أقصى الحنك فينتج طريق الأنف لتسرب الهواء منه»[3].

ومن النتائج التي حققها المحدثون أن النون أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا، وأقربها إلى الطبيعة أصوات اللين[4].

ولما كانت هذه صفات حرف النون الصوتية، فقد كان لها صفات صوفية أخرى أهلتها لأن تكون دالة على«العلم الإجمالي في الحضرة الأحدية والقلم هو التفصيل، فتكون المخلوقات على حسب ما جرى به القدر في لوح محفوظ الذي هو منظر الحضرة»[5].

---

(1) م ن، ص74.
(2) عبد الرزاق القشاني: لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، ضبط و تصحيح عاصم الدرقاوي، دار الكتب العلمية، لبنان،2004، ص372.
(3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص101.
(4) ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص27.
(5) الموسوعة الصوتية، ص988.

ولعل هذا الاستخلاص الدلالي لحرف النون قد أخذ من قوله تعالى: ﴿ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ [1]. والنون عند ابن عربي من عالم الملك والجبروت، قال فيه:

ب/ نُــونُ الوُجــودِ تــدلُّ نُقطــةُ ذاتهَــا فـــي عَينهَـــا عينًـــا علـــى مَعبودِهَـــا
فَوُجودُهَـــا مـــن جُـــودهِ ويَمينـــهِ وجَميـــع أَكْـــوانِ العُـــلاَ مِـــنْ جُودهَـــا
فَـانظرْ بعينـكَ نِصـفَ عَـينِ وُجُودهَـا مِـــنْ جُودهَـــا تَعثُـــرْ علـــى مَفْقودهَـــا[2]

وتحت معاني العلم والحقيقة والمكاشفة، جاءت الألفاظ المحتوية على حرف النون لإثبات ما وصفت به، نلخص ذلك في الجدول الآتي:

الكلمة	رقم البيت	الصفحة في الديوان	دلالة الكلمة
نور، أنوار	8- 09	72- 73	حقيقة الشيء الكاشفة للمستور
منبع	09	73	مخرج الشيء ومصدره
عنًّا	02	72	ظهر وبدا وجلا
ذو القرنين	43	75	ملك حكيم
العين	44	75	ذات الشيء الذي تبدو منه الأشياء
ابن جني	50	75	عالم نحوي
سنا البرق	56	76	الحقيقة
النهى	56	76	العقول
المزن	55	75	أمطار المعاني
يقظان	58	76	فيلسوف وصوفي

بالتمعن في كلمات هذا الجدول ودلالاتها اللغوية والصّوفية معًا، نتبيّن الإطار العرفاني والعلمي(بالمعنى الصّوفي) لهذا الحرف(النون)، ومحاولة الشاعر صنع كلمات النونية- إن صحت التسمية- ضمن المضمار الذي سنّه الصّوفيون لهذا الحرف، ومدى ارتباطه بالعلم الذي يخص الحضرة الإلهية، على أني لا أزعم أن هذه المعاني قد توجد

[1] سورة القلم، 1/68.
[2] هيثم الجنابي: تضاريس الإبداع الحرفي التجربة الصّوفية، مجلة نزوى، ع26، ص02.

بشكل مطلق في كلمات أخرى، في نصوص أخرى، إنما هي قراءة خاصة، بشكل خاص، لقصيدة خاصة.

لقد حدد الصّوفي علاقته بالحرف باعتباره« عنصر المعاناة المخلصة، ونغما في إبداع حقائق الكلمة وأسرارها(بطونها)» [1].

من هنا كانت تصوراتهم الرمزية للحروف تدور حول معرفة مراتب الحروف والحركات في العالم، من حيث إن لكل حرف صفات وخصائص وأدوار محددة ومعيّنة، من هنا كانت نقطة التقاطع بين التحليل الصّوفي والصّرفي للحروف.

ب- تكرار الدّال والمدلول في إطار الاشتقاق أو الاتفاق:

هذا النوع من التكرار لم يقتصر على تكرار الإطار الدلالي بصورته الصّوتية الأولى، ولكن يمكن أن يكون بفارق قليل في ترتيب أصواته، إما بنقصان أو بزيادة صوت آخر، أو إبدال صوت بصوت. وذلك تبعا لصرف الإطار الدلالي وتغييره من صورة دلالية في وقت ما إلى صورة دلالية أخرى دالة على حدث، أو زمن يخالف الصّورة الأولى من هذه الوجوه.

وهذا النوع من التكرار تزخر به القصيدة الصّوفية النونية، وبالتالي تكون دراسة الأصوات هذه متمثلة في الوقوف عند الخصائص الموسيقية في استعمال الأصوات المشتركة بين إطارين دلاليين متساويين أو متقاربين في الأصوات، مختلفين في المعنى. إنه ما يعرف في النقد العربي القديم بـ:(الجناس).

وقد أفرد القدماء أبوابا كثيرة لهذه الأنواع من علم البديع وغيرها، ومن بينهم ابن رشيق الذي خصَّ له بابا أسماه"التجنيس"[2].

من خلال تتبع ظاهرة الجناس في القصيدة، تنبهت إلى الفارق الإيقاعي الذي يحدثه في كل حالة من الحالات أو الأشكال التي يكون عليها الجناس، وذلك راجع إلى موقع

---

[1] ابن عربي: الفتوحات المكية، 112/1.
[2] ينظر: ابن رشيق: العمدة، 283/1.

اللفظين، كل بحسب وضعه في البيت الشعري، مما قد يقوي أو يضعف من إيقاع الجناس في النص.

لذلك كان جديرا بأن توضح مواضع الجناس بين الصّدر والعجز لملامسة الفوارق الإيقاعية أولا. ثم محاولة تبيّن وظائف الجناس في هذا النص من خلال تلك المواضع والحالات ثانيا.

ج- درجات الإيقاع في الجناس:

1- **ما كان لفظه في نهاية الصّدر ونهاية العجز:** ويمكن أن نطلق عليه جناس التصدير، وهو مظهر من مظاهر الحشو عند العرب، ويكون في اللفظ الذي تخيره الشاعر ليكون خاتمة للبيت، وإطار يجمع ألفاظه في المرة الأولى عند استخدامه كخاتمة للصدر، وفي المرّة الثانية كحد ينتهي عنده البيت أو العجز، وفي مثل هذا قول الشاعر:

وَيُلحقهَا بالشِّركِ مِنْ مَثْنَوِيَّة يَلوحُ بهَا وهوَ المُلَوِّحُ والمُثْنَى[1]

ولقد شذَّ هذا الاستخدام في القصيدة، فورد فقط في هذا البيت، مع أنه يشكل أكثر المظاهر الموسيقية جذبا للأذن.

2-ما كان لفظه في بداية الصّدر ونهاية العجز: ورد في قوله:

وَلَمْ نُلْفِ كُنْهَ الكَونِ إلاَّ تَوهُمَا ولَيسَ بشيءٍ ثابتٍ هكذَا أَلْفَيْنَا[2]

وَهِمْتَ بأنوارٍ فَهِمْنَا أُصُولَهَا وَمَنْبَعَهَا مِنْ أَينَ كَانَ فَمَا هِمْنَا[3]

تَثَنَّى قَضِيبُ البَانِ منْ شُرْبِ خَمْرِهِ فكَانَ كَمِثْلِ الغَيْرِ لَكِنَّهُ ثَنَّا[4]

كان استخدام هذا النمط من الجناس أكثر من سابقه، غير أنه كان أقل منه في إيقاعه الموسيقي، ذلك أنه يعيد الكلمة نفسها بتغيير نسبة الفعل إلى الضمائر تارة، وتغيير زمنه تارة أخرى.

3-ما كان لفظة في بداية الصّدر وبداية العجز:وذلك في قوله:

---

(1) الديوان، ص74.
(2) الديوان، ص72.
(3) م ن، ص73.
(4) م ن، ص75.

مَحَجَّتَنَا قَطعُ الحَجَا وهو حَجُّنَا وَحُجَّتُنَا تَتلوهُ بَاءٌ بها تُهْنَا[1]

وَبِيحثُ عن أَسبابِ ما قَدْ سَمعتمْ وَبِالبَحثِ غَطَّى العَينَ إذْ رَدَّهُ غَينَا[2]

وَأَصْبَحَ فيه السَّهْرُ وَرْدِيٌّ حَائرًا يَصِيحُ فما يُلْقِي الوُجُودُ لَهُ أُذْنَا[3]

فهذه درجة أخرى للفظ المجانس، وهي انتقاله من نهاية الصّدر ونهاية العجز إلى بدايتيهما، وهو شكل له قيمته الإيقاعية التي لا يمكن إنكارها، ولا يمكن التقليل من موقعها في صدارة الشطرين.

4-ما كان لفظه نهاية الصّدر وبداية العجز: كقوله:

وَلَكِنَّهُ كَيْفَ السَّبيلُ لِرَفْضِهِ وَرَافِضُهُ المَرفوضُ نحنُ وما كَنَّا[4]

مَحَجَّتَنَا قَطعُ الحَجَا وهو حَجُّنَا وَحُجَّتُنَا تَتلوهُ بَاءٌ بها تُهْنَا[5]

تكمن هذه الدّرجة من الجناس في الموقعين المتقاربين بين النهاية والبداية، بحيث يكون في الصّدر نهاية، وفي العجز بداية تفصلهما مسافة زمنية قصيرة جدًّا، لكنها تتيح للقارئ استرجاع النفس ليستأنف المتابعة.

5-ما كان لفظه نهاية الصّدر وحشو العجز: كقوله:

وأيُّ وِصالٍ فِي القضيةِ يُدَّعى وأَكملُ مَنْ في النَّاسِ لَمْ يَدَّعِ الأَمْنَا[6]

فَكَمْ وَاقِفٍ أَرْدَى وكَمْ سائرٍ هَدَى وكَمْ حِكْمَةٍ أَبدَى وكَمْ مُمْلِقٍ أَغْنَى[7]

ولابنِ طُفَيلٍ وابنِ رُشْدٍ تَيقُظَ رسالةُ يَقْظَانَ أَقْضَى فَتْحَهُ الحَيْنَا[8]

---

(1) م ن، ص73.
(2) م ن، ص75.
(3) م ن، ص75.
(4) م ن، ص72.
(5) م ن، ص73.
(6) الديوان، ص73.
(7) م ن، ص74.
(8) م ن، ص76.

وهي درجة تتمثل في الحفاظ على موقع اللفظ المجانس في آخر الصّدر، وتغيير موقعه في العجز من البداية إلى الحشو.

6-ما كان لفظه حشو الصّدر وبداية العجز: كقوله:

وَيَجْعَلُ سُفْلِيَّهَا وَيُوهِمُ أنّه *لِسُفْلِيِّهِ* المجْعولِ بالذَّاتِ أُهْبِطْنَا[1]

يُجلِّى لَنَا طَوْرَ المعيَّةِ شَكُّهُ وإنْ لَمعتْ مِنهُ فَلْتَلْحَقِ المَيْنَا[2]

وفي هذه المرة يصبح موقع اللفظ المجانس الذي كان في نهاية الصّدر ينتقل إلى حشوه، والذي كان في حشو العجز ينتقل إلى بدايته.

7-ما كان اللفظ المجانس يحتل جل البيت: كقوله:

ولكنَّهُ كَيْفَ السبيلُ *لِرَفْضِهِ* وَرَافِضُهُ المَرفوضُ نحن وما كنَّا[3]

تَركنَا *حُظُوظًا* من حَضِيضِ *لُحُوظِنَا* مع المَقْصِدِ الأَقْصَى إلى المطْلبِ الأسْنَى[4]

وَسِرْ نحو أَعْلاَمِ *اليَمينِ* فإنَّها سَبِيلٌ بها *يُمْنٌ* فلا تَتْرُكِ *اليُمْنَا* [5]

مَحَبَّتُنَا قَطعُ الحَجَا وهو حَجُّنَا وَحُجَّتُنَا تَتلوهُ بَاءٌ بها تُهْنَا[6]

وَلَوْحًا إذا *لاَحَتْ* سطور كَيَانِنَا له فيه وهو *اللَّوحُ* والقلمُ الأَدْنَى[7]

فقيلَ له ارْجِعْ عن *مَقَالِكَ قَالَ* لا شَرِبْتُ مُدَامًا كلُّ مَنْ ذَاقَهَا غَنَّى[8]

إن تعدد اللفظ المجانس في مدار البيت يجعله يتوزع بين الشطرين توزعا غير منسجم، إلاّ أنه يعطي للإيقاع الموسيقي كثافة صوتية تميزه كثيرا عن الأبيات التي تحوي لفظتين متجانسين فقط. ومنها يبرز دور التكثيف ودور التخفيف بين الألفاظ والأصوات.

---

[1] م ن، ص75.
[2] م ن، ص74.
[3] م ن، ص72.
[4] م ن، ص72.
[5] الديوان، ص73.
[6] م ن، ص73.
[7] م ن، ص74.
[8] م ن، ص75.

د- وظائف الجناس:

بعد التمعن في درجات الجناس ومواضعه، خطر لي أن تكون هناك فروقا دلالية بين استعمالات الألفاظ المتجانسة من مقام إلى آخر في القصيدة؛ بمعنى أن الجناس مع ما يحققه من زينة إيقاعية في القصيدة، فهو أيضا يساهم مساهمة دلالية لتدعيم الغرض المرمى من قبل الشاعر، أي أن لا يكون عنصرا شكليا فقط، بل وداخليا مضمونيا كذلك. من هنا كان المنطلق في محاولة البحث عن هذه الوظائف المحققة في هذه القصيدة، فكانت كما يلي:

1/ وظيفة التوكيد: إن التوكيد من الوظائف الجمالية التي حققها الناس في القصيدة، إذ إن الشاعر وهو يورد فكرة ما، فيتوجس من أن يتحير المتلقي وهو يقرأ نصه، الشيء الذي يجعله يبحث باستمرار عن طرق إزالة تلك الحيرة عن قلوب القراء الذين يشكلون المريدين بصفة أولى، فتراه يؤكد الفكرة تلو الأخرى بطريق الجناس تارة، وبطرق أخرى تارة أخرى. وهو حق مشروع هنا، طالما أن الشاعر في معرض طرح فكره الصّوفي والفلسفي العميق، والذي لا يتسنى ولوجه وفك رموزه من شفرة واحد مبهمة، ودون أن يخوض الشاعر الفيلسوف في ابتذالية اللغة وبساطتها، نجده يداعب أسرار اللغة، باثًّا إياها ضمن تعابيره وأساليبه، لتصل إلينا الفكرة عبر هذه المنافذ المميزة. فما التعبير الصّوفي بمروحة للكسالى النائمين، ولا حتى للقراء العاديين.

لقد احتذى الشاعر التوكيد بطريق الجناس ليحذرنا – مثلا- من الوقوف مع المقامات فيقول:

وكُـــلُّ مَقَـــامٍ لاَ تَقُـــمْ فيـــه إنّـــهُ حِجـابٌ *فَجِـدَّ* السَّـيرَ *واسْـتَنْجِدِ* العَونَـا[1]

بل يجب على المريد أن يرتقى من مقام إلى آخر، ولا يتوقف عند أحدها، فيكون حجابا يسد طريقه إلى الذات العليا، فيؤكد مرّة ثانية بأن يجد السّلك في السّر، والعزم وطلب العون من الله تعالى، ولعل ما يؤكد إلحاح الشاعر على هذه الفكرة تكراره للأصوات الواردة في كلمتي (جِدَّ) و(استنجدِ) حينما يكون " الجِّد" هو الاجتهاد والمثابرة، و"الاستنجاد" هو الإلحاح في الطلب.

---

[1] الديوان، ص73.

وغير بعيد عن الفكرة نفسها يقول:

وَسِـــرْ نحـــوَ أَعـــلامِ *اليَمِـــينِ* فَإنّهـــا سَـــبِيلٌ بهـــا *يُمْـــنٌ* فـــلاَ تَتْـــرِكِ *الْيُمْنَـــا* [1]

وهو ليس بالتكرار الاعتباطي، إنما هو هادف لحرص الشاعر على التزام الصّوفي بطريق أصحاب اليمين(الذين يؤتون كتابهم بيمينهم بمعنى الملتزمين بالشريعة ومقاصدها)، فإن هذه الطريق كلها بَركة ونَجدة وغَنيمة، ومن عساه يترك اليمن والبركة؟!.

2/ وظيفة التضاد: قد كان بالإمكان إفراد عنصر"التضاد" ضمن مجال مستقبل يبحث عن المتضادات في القصيدة، ومقابلة المعاني المتقابلة بعضها ببعض، غير أن البحث استهدف أن يكون التضاد وظيفة ضمن وظائف الجناس ليحقق بذلك وظيفتين بدلا عن واحدة، هما: الوظيفة الصّوفية الموسيقية، والوظيفة الدلالية المعنوية، وبذلك يكون عنصرا مزدوج الأهمية ومفيد المعالجة.

« إن التصور النفسي لمفهوم التضاد يعود حقيقة إلى تأثيرات متضادة متزامنة، ولكن هذا يعود إلى شعوريين غريزيين مختلفين يوقظان الإحساس. وواحد من هذين الشعوريين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاّوعي»[2]

إنّ التّضاد الذي نعنيه هنا، هو التطابق في عدد معيّن من الحروف بين كلمتين، إلاّ أن هذا التطابق الذي يحقق جمالية إيقاعية، لا يمنعه من أن يقوم بوظيفة دلالية أخرى، إذ بعد هذا التطابق الموسيقي نرى تضادا معنويا تحققه نفس الكلمات، وهو ليس بالأمر اليسير، كون اتخاذ الكلمات المتضادة في القصيدة، غير أن اللاّفت والمحقق للغاية الجمالية أن يكون هذا التضاد مرفقا بتطابق صوتي، وهذه هي الفائدة الفنية.

ومن أمثلة هذا ما يقول الششتري:

يُبَطِئُنَـــا عنـــدَ *الصُّـــعُودِ* لأنَّـــه يَـــوَدُّ لـــوْ أنّ *لِلصَّـــعِيدِ* قـــدْ أَخْلَـــدْنَا[1]

---

[1] م ن ، ص ن.

[2] جون كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغو الشعر، اللغة العليا، ترجمة: \احمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ص416.

فمع ما يحقق اللفظانّ (الصعيد، الصّعود) من تطابق صوتي في معظم الحروف، نصطدم بتقابل دلالي بينهما، لأنه غير خافٍ ، كون الصّعود يعني الارتفاع والعلو والسّمو، في حين يكوّن الصّعيد دلالة النزول والدونية والهبوط، فمسافة لغة التضاد هنا تخلق نوعًا من الفجوة التي تولد طاقة أكبر من الشعرية.

ويفاجئنا الشاعر بتضاد آخر يقع بين هذين المدلولين في قوله:

فَكَمْ وَاقِفٍ *أَرْدَى* وكم سَائِرٍ *هَدَى* وكم حِكمةٍ أَبْدَى وكم مُمْلِقٍ أَغْنَى[2]

إن اللفظين المقصودين هما الفعلان: أردى، وهدى، فاشتراك وتجانس هاتين الكلمتين في نسبة من الحروف، لم يمنع من وقوفهما متقابلين، ففي حين يعني فعل (أردى) أهلك، يأتي فعل(هدى) ليقابله في الدلالة من حيث يعني: الرشاد والحكمة.

ويزيد الشاعر من إعلان القطيعة بين الكلمات التي تتشاكل صوتا وحرفا، وهي القطيعة الدلالية فيقول:

ويَبْحَثُ عنْ أَسبابِ ما قدْ سَمعتمْ وبالبحثِ غطَّى العَيْنَ إذْ رَدَّهُ غينَا[3]

فلما كانت العين عند معاشر الصّوفية:« ذات الشيء الذي يبدو منه الأشياء»[4]، فهي حقيقة المعلوم الثابت.

فقد فسّروا الغين بأنه:« حجاب عن الحق لكن مع صحة اعتقاد وإيمان»[5]، فشتان بين العلم الحق، وبين حجاب يحول دون الوصول إلى هذا الحق.

وبالتالي تقف هذه الكلمات جميعا متقابلة مع بعضها أحيانا ومتضادة أحيانا أخرى، لتشكل في الأخير حضورا جماليا فنيا ترق له الأذن ويأنس له الذوق معًا في آن واحد.

3/ وظيفة الاشتقاق: لقد لجأ الشاعر في بعض المواضع من القصيدة باشتقاق الفعل من الاسم، ليرسم صورة إيقاعية جمالية، مثل قوله:

---

(1) الديوان، ص73.
(2) م ن، ص74.
(3) الديوان، ص76.
(4) الموسوعة الصّوفية، 886.
(5) القاشاني: لطائف الإعلام، ص342.

وقــدْ شَــذَّ بالشُّــوذِيِّ عــنْ نَوعــهِ فلــمْ يَمِــلْ نَحْــوَ أَخــدانٍ ولا ســاكنِ مُــدْنَا[1]

وعنــــه طَــوَى الطَّــائِيُّ بَسْــطَ كَيانــــهِ بِــهِ سَــكَرَةُ الخَــلاَّعِ إذْ أذْهــبَ الوَهْنَــا[2]

فاشتق فعل شذ من اسم العلم"الشوذي"، وكذلك مع فعل "طوى" والعلَم(الطائي)، وضمن اختلاف أو انسجام الدلالات والمدلولات، فهو تحقيق لحسن استخراج أو صنع كلمة من مواد وحروف كلمة أخرى، ثم إنه جلب لإيقاع موسيقى متميز تلهف النفس لالتقاطه حال سماعه، وفي هذا استغلال لطبيعة ومرونة اللغة وتوظيفها توظيفا جماليا بعد أن كان دلاليا وظيفيا.

هـ- التصريع:

يعد التصريع ميزة صوتية بلاغية استدعت اهتمام كل من الشعراء والنقاد القدامى، بل هي شيء جوهري يساعد في نسج النظام العام للقصيدة مبرزا أول مفاتنها، « واشتقاق التصريع من مصرعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت وصراع، كأنه باب القصيدة ودخلها»[3]، وهو أن يتوخى الشاعر تحقيق التسوية بين (العروض) و(الضرب) من حيث الوزن والتقفية والحركة الإعرابية والحرف الأخير. أو هو كما يقول ابن رشيق:« ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته»[4]. وعليه فإن للتصريع أهميته الموسيقية من خلال التجانس الوزني بين العروض والضرب، مع مراعاة تردد صوت الروي في كليهما.

إن التصريع ظاهرة متصلة بالاستهلال الذي أولاه القدماء أهمية كبرى، فالتصريع بهذا المعنى« عنصر من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص وتفجيرها، إنه قطرة الماء

---

(1) الديوان، ص75.
(2) م ن، ص75.
(3) ابن رشيق، 156/1.
(4) م ن، ص ن.

الأولى، نطفته التي بها ينشأ ومن هنا يكون تسربه إلى الاستهلال والانعطاف مؤديا إلى أكثر من وظيفة»[1].

لم يشذ الشاعر عن بقية شعراء القصيدة العمودية، إذ اعتمد التصريع في أول قصيدته:

أَرَى طَالِبًا مِنَّا الزِّيَادَةَ لاَ الحُسْنَى بِفِكْرٍ رَمَى سَهْمًا فَعَدَّى بِهِ عَدْنَا[2]

تمثل التصريع في عروض البيت (الحسنى) التابع لضربه(عدنا) فكلاهما ينتهي بحرف النون المتحركة بفتح مما يحقق تجاوبا موسيقيا بين صدر البيت وعجزه.

وإذا كان تصريع المطلع يكاد يكون سمة لازمة للقصيدة العمودية فإن الجدير بالملاحظة في النونية أن الشاعر لم يكتف بتصريع الافتتاح فحسب بل صرع كذلك في ثنايا القصيدة بالدرجة التي تجعل منه سمة أسلوبية بارزة فيها، وتأكيدا لهذه الملاحظة نستدل بالأبيات المصرعة الآتية:

وَطَالِبُنَا مَطْلُوبُنَا من وُجُودِنَا نَغيبُ به عنَّا لدى الصَّعْقِ إذْ عَنَّا[3]

فالتصريع حصل بين (وجودنا) و(إذ عنَّا)، ثم يقول في البيت الثالث مباشرة:

تَركنَا *حُظُوظًا* من *حَضِيضِ لُحُوظِنَا* مع المَقْصِدِ الأَقْصَى إلى المطْلبِ الأسْنَى[4]

فكان التصريع بين (لحوظنا) و(الأسنى). وكأن الشاعر اعتاد استعمال هذه الظاهرة الصوتية ولم يشأ الاستغناء عنها، ولعل ما يؤكد هذا مرة أخرى هو معاودته لاستخدامها في البيت الخامس:

فَرَفْضُ السِّوَى فَرْضٌ علينَا لأنّنا بِملَّةِ مَحْوِ الشِّرْكِ والشَّكِ قدْ دِنَّا[5]

---

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، التقليدية، ص133.
(2) الديوان، ص72.
(3) الديوان، ص72.
(4) م ن، ص72.
(5) م ن، ص72.

فنلاحظ التصريع بين(لأننا) و(دنّا). ثم يتجاهل الشاعر هذه الظاهرة ليتذكرها مرة أخرى في البيت الحادي والعشرين والخامس والعشرين على الترتيب:

مَحَجَّتُنَا قَطعُ الحَجَا وهو حَجُّنَا *وَحُجَّتُنَا* تَتلوهُ بَاءٌ بها تُهْنَا[1]

وَلَوْحًا إذا لَاحَتْ سطور كَيانَنِا له فيه وهو اللَّوحُ والقلمُ الأَدْنَى[2]

إن اعتناء الششتري بهذه الظاهرة يجعلنا نطمئن إلى أن نقرر بإجادته وإدراكه التام قيمة الدور الهام للتصريع، خاصة إذا علمنا أن (قدامة بن جعفر) يفصل في أهمية هذه الظاهرة بقوله:« وإنما يذهب الشعراء المجيدون إلى ذلك (يعني التصريع) بأن بنية الشاعر إنما هي التسجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل في باب الشعر وأخرج عن مذهب النثر»[3].

فيكون التصريع بهذا دليل نباغة الشاعر ومدى تحكمه في بلاغته وأساليبه، بيد أن هذا ليس المقياس الأوحد أو الأساس للحكم على الشاعر وشعره، بل هو عتبة وجزء واحد لعدة عناصر تكوّن رأينا النهائي فيه.

إن هذه الألوان المتعددة من التكرار لا يسيء إلى جمالية هذا النوع من الشعر، ولا إلى قيمته الفنية، ولكنه يضفي عليه جمالاً مشرقا ويعطيه بهاءَ، وقوة تتجلى في التأثير به من قبل الصّوفي المتلقي، كما أن التكرار في الشعر مسلم به عند معظم النقاد، « فإذا كان في الخطاب العلمي وفي أنواع الخطاب الأخرى يعتبر حشوا لا قيمة له، فإنه في الخطاب الشعري ليس كذلك، لأن الشعر عبارة عن إطناب معنوي ناتج عنه، ويقصد الشاعر إلى ذلك قصدا»[4].

من هنا كان تلوين الشاعر للإيقاع في أبيات هذه القصيدة، بوجه يفرضه أو يحيده المنطلق الشعري، والتجربة الصّوفية والاتجاه الفلسفي، ورغم أن هذا التلوين قد كان

---

(1) م ن، ص73.
(2) م ن، ص74.
(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: عبد المنعم غفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت، ص90.
(4) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 1982، ص27.

متأرجحا بين الصّعود والنزول، إلاّ أنه في الأخير قد حقق صورًا إيقاعية جمالية فنية تمكن بفضلها النص الصّوفي الشعري لارتياد مراتب مرموقة في ساحة النصوص المتألقة.

خـاتمـة

يسعى الشعر الصوفي إلى نقل تجربته ومعاناته التأملية الداخلية والمجردة، والتي تجري داخل الذات ليصف أحوالها وهي تفكر في الوجود بأركانه(المكوِّن ، والمكوَّن، والكون)، وفي طريق الوصول إلى المُوجِدْ وهي عملية الاستبطان النفسي التي يقوم بها الصوفي ليمارس من خلالها الحياة وعلاقاته بالوجود والحقيقة عموما.

وإن تجربة الصوفي هذه لا تسير في خط مستقيم متواصل بل تنتقل بالحياة الصوفية عبر وثبات ونقلات متقطعة بحثا عن تفسير وتحليل لهذه الذات المعقدة التركيب، وما يحيط به من هيولات وأكوان.. فيختار الصوفي إذن أن يبوح بكل تلك الهواجس بطقوسه الخاصة والتي تشكل الكتابة أحد مظاهرها. إن النونية -باعتبارها كتابة صوفية من الدرجة الأولى- جاءت لتصوغ كل تلك الهواجس الصوفية في قالب فني شعري مما شكل نتائج هذه الدراسة في محورين أساسين هما:

أولا: النتائج الفكرية والفلسفية: إن القصيدة الصوفية تفرض فكرا معينا، يكون بمثابة الخيط الذي يشد به الشاعر حبات القصيدة أو أبياتها، فالشاعر الصوفي لا يتكلم عن الخمر- مثلا- من وازع التعبير عن مكنونات الذات وترجمتها عن طريق أسلوب شعري معين مثل ما يفعل الشاعر العادي، بل إنه - وهو يعبر عن شيء ما- يختفي وراء فلسفة صوفية معينة، تحرك وترسم مسار تعبيره هذا. هذا بالنسبة إلى الشعر الصوفي الوجداني، فكيف الحال إذا ما تعلق الأمر بقصيدة تحكي حياة فكرية لصوفي، وترسم مذهبه الفلسفي! فإن هذا ما يستدعي بالضرورة ترتيب ورصف وتحليل هذه الأفكار – أو أهمها- كما يلي:

1- إذا كان من مطالب التصوف الأولى نبذ الواقع الحسي، للعروج إلى العالم الروحاني، فإن أهم عنصر يشكل هذا الطلب هو رفض العقل وتفنيد أحكامه وتكذيب منطقه لتحقيق غاية الصوفي، والمتمثلة أساسا إلى الوصول على الحقيقة التي يعتقدونها(الوصول والاتحاد بالحضرة الإلهية)، ويتم استبدال هذه القوة العقلية بقوة تجابهها، إذ ينحو الصوفي منحى تأمليا قائما على الرؤية القلبية والإدراك الحدسي، وهو ما يسمى بالإلهام عند الشعراء والتجلي أو الكشف عند الصوفية، وهي حال تختلف في قوتها وشدة نفاذها بين فرد وأخر تبعا لشدة تركيز الملكات التصورية للذهن، وفيها يكون الشاعر والصوفي في حالة استغراق أو حلم تبلغ

مداها عند الصوفي ببلوغ حال الفناء التام وامتزاج بعالم الحقيقة حيث النقاء والنور، وهي غاية الصوفي ومنتهى أمله.

2- يحاول الششتري – هو ومن معه من دعاة الوحدة- ضم شتات كل العالم في إطار وحدة شاملة، ووضع كل الأشياء والشخصيات المختلفة تحت قانون عام في إطار منهج شامل يحيط بروح كل الكون يسمى« الوحدة المطلقة»، أو «وحدة الوجود» وهو إذ يصل إلى هذه الحقيقة لأن اطلاعه المتسع لذرات الكون تتيح له ذلك. إن فلسفة هؤلاء وأشعارهم في مبدئها وأساسها واحدة يمكن تلخيصها في أن الحقيقة الوجودية واحدة أزلية أبدية ومطلقة لا تعدد فيها ولا تكثر، لأن التعدد وهم تصطنعه مدركاتنا الحسية والبشرية، ويكون الوصول إلى هذه الحقيقة بأحد هذه الاعتبارات: إما بالإتحاد وهو فرض خالق ومخلوق، أو مكوِّن ومكوَّن، فالأصل أن هذين الركنين متحدان أي شيء واحد. وإما بالحلول: وهو فرض ركنين كذلك: حَال ومَحَل فيه. فالخالق يحل في أي مخلوق شاء ليتحد به. وإما بوحدة الوجود وهي نمو طبيعي لفكرتي الإتحاد والحلول، فيذوب الخالق والمخلوق فلا هذا ولا ذاك أي رفض لمبدأ الإثنينية – أصلا- ليكون ركنا واحدا فقط وهو الوجود.

3- إن حيرة الصوفي تصنع فراغ الذات اتجاه الحقيقة، غير أن الصوفي ما يلبث يحول هذه الحيرة إلى مفهوم فلسفي يؤسس علاقة يرضاها ويعمل بها، لكي يكون تأسيسا خاصا جدا لعلاقة الإنسان بالوجود والحقيقة الإلهية، وهنا تكمن لذة الصوفي وغاية رضاه، ذلك أن التصوف شوق الروح إلى الله تعالى، وهو الحب الإلهي المجرد من المنافع والغايات المادية، حتى من الفردوس والجنات والنعيم.

4- احتوت القصيدة على مقاصد طريق العارفين وتعريف أحوال الرجال وقد جزأها الشاعر ثلاثة أجزاء: الأول في تعيين المطلوب وما يطلب به وما يقوم فيه ووجه المعاملة في ذلك نفيا وإثباتا، وهذا من أولها إلى قوله(أمامك هول فاستمع لوصيتي). والجزء الثاني منها(فكم واقف أردى) وقد ذكر فيه آيات العقل وتطويره بالمحاسن والقبائح وما يعرفه فيه. والجزء الثالث في الأمور التي اكتسبها العقل لذويه من

نقص أو كمال وتضمن ذلك تعريف جماعة من الرجال والشخصيات الصوفية والفلسفية.

5- إن الإشكالية التي تطرح نفسها بحدة على الفيلسوف الصوفي هي صعوبة التوفيق في فكرة وحدة الوجود بين إمكانية الاتصال بين الإنسان وخالقه عن طريق الإتحاد أو الوحدة أو الحلول، وبين المحافظة على وحدانية هذا الخالق في مفهوم الشريعة الإسلامية، وهي وحدانية لا تلغي معها ثنائية الحق والخلق، ولكن الششتري يحاول الفصل في هذا بدعوة جلية آخر القصيدة بأخذ العلم مباشرة منه هو، ليقدم حلا لهذه الإشكالية محافظا على مبدأ السرية في أخذ العلوم الصوفية العرفانية. وفي هذا نلحظ تضخما للذات لدى الشاعر تجاه الحقيقة والآخرين وهو تضخم يتأسس على وهم امتلاك الحقيقة، في حين أن هذه الأخيرة غير متملكة بشكل مطلق ونهائي.

ثانيا: النتائج الفنية والجمالية: على الرغم من أن الشاعر فيلسوف صوفي، وعلى الرغم من أن القصيدة في مضمونها وغرضها عبارة عن درس صوفي فلسفي إلا أن قالب الشعر الذي صبت فيه، وروح الشاعر المبثوثة داخل المفكر الصوفي قد بدا وتحقق من خلال جملة من المعطيات الفنية، والتي جعلت هذا النص يقترب من الشعرية والفنية والأدبية بدرجة كبيرة، توقظ فينا رسالات تستحق الإعجاب وتستدعي الملاحظة والدراسة، فكان أهم ما وقف عليه البحث في هذا المجال ما يلي:

1- اتسم المعجم الدلالي بالتنوع في القصيدة، غير أن هذا التنوع المعجمي قد انزاح مثل ما هو حال أية كتابة صوفية عن الدلالات المعروفة إلى أخرى تتصل اتصالا وثيقا بعالم المتصوف وحده، حتى وإن أثر ذلك في لملمة وتجميع تلك الدلالات ومحاولة ضبطها تحت معاجم مناسبة، وكل ذلك يكشف عما في تنوع المصطلح الصوفي من تعبيرية عالية لخلجات الروح ومحاولة رصدها ضمن مجموعة أفكار وشطحات فلسفية صوفية، وهذا ما حاول الشاعر بيانه في نونيته.

2- إن التعبير عما هو غير محسوس بمثال محسوس يضفي على الرمز الصوفي قابلية للتأويل بأكثر من وجه مما يجعله بقدر ما يعطي من معناه فهو في الوقت ذاته يخفي شيئا أخر.

3- إن القصيدة صورة كبرى لحياة الصوفي لرسم هذه الصورة قام الشاعر بتنسيق وربط فسيفساء تلك اللوحة الكبرى عن طريق صور جزئية عبرت كل واحدة منها إما بالاستعارة أو الكناية أو التشبيه عن محتواه دون أن ينساق الشاعر وراء تلك الصور البيانية بشكل قوي، بل كانت الفكرة هي التي تقوده وتحدد مسار تعبيره، أي أن اهتمامه بالتصوير كان أقل بكثير من اهتمامه بالفكرة. وهذا ما ذهب إليه (ابن الخطيب) في كتابه "روضة التعريف بالحب الشريف"، حين عرض لهذه القصيدة في سياق الحديث عن المتطرفين من الصوفية، إذ رماها بالخمول من باب اللسان، وأيد هذا الرأي أحد المهتمين بالأدب الصوفي في العصر الحديث وهو(سليمان العطار) في كتابه "الخيال والشعر في تصوف الأندلس" حين أيد رأي ابن الخطيب وقال بأن القصيدة خالية من أية لمحة فنية.

غير أن الدراسة قد أثبتت أن هذا الرأي متطرف جدا ومجحف في حق هذه القصيدة، لأن الجماليات التي اكتشفت فيها تنفي ذلك إلى حد بعيد.

4- شكلت التداخلات النصية بين هذه القصيدة وغيرها من النصوص عاملا مهما في محاورة هذا النص والملاحظ أن جزءا كبيرا من هذه التناصات كانت نصوص صوفية، ذلك أن النص المدروس صوفي، وطبيعي أن تكون النصوص المتعالقة معه كذلك، هذا إذا لم ننس أن التناص يعبر عن موروث الشاعر الثقافي، ولقد تحقق أن الفكر الششتري ومدرسته فلسفية صوفية.

5- تنتمي القصيدة إلى أحد البحور الخليلية(بحر الطويل) على أن اعتماد الشاعر القصيدة العمودية في ديوانه كان قليلا مقارنة بما كتبه في الأزجال والموشحات. ذلك أنه قد نشأ في وقت ازدهر فيه هذا النوع من الشعر في الأندلس والمغرب، حتى أن ابن خلدون يعتبره رائد الزجل في عصره.

أما ما يمكن أن يجمع بين محوري النتائج الفكرية والفنية هو أن الشاعر قد وفق إلى حد بعيد في صب تلك الفلسفة والأفكار الصوفية في قالب فني شعري، مما يجعل الامتزاج بين الفكر والأدب يتحقق في النونية بشكل يضيق الفجوة بين ذلك التعارض المتوهم بين الفن والعلم، ولعل ما يفسر ذلك أن التصوف والشعر لا

يتناقضان؛ فالتجربة الصوفية أو الشعرية تنخرط في وعينا الداخلي الذي لا يفتأ يأخذ في الاتساع والتمدد والنمو حين نطرح ما كنا منغمسين فيه من تفاهة الحياة اليومية وابتذالها ونركز وعينا الذي أصبح أكبر امتلاءا وكثافة وقد غدونا قادرين على تقديم بديل لهذا الواقع نحو اتجاه اكتشاف الحقيقة.

فهرس الموضوعات

مقـدمة .....أ-د

مدخل: الأدب الصوفي الجزائري وحياة الششتري

1- مفهوم الأدب الصّوفي. 10

2- الأدب الصّوفي في الجزائر قبل القرن الثامن للهجرة..... 13

أ. مقدمات الأدب الصّوفي في الجزائر..... 13

ب. مصادر نشأة الأدب الصّوفي في الجزائر(المغرب الأوسط). 15

3- التعريف بالشاعر. 20

أ.نبذة عن تاريخ حياته..... 20

ب. مكانة الششتري وفلسفته الصّوفية..... 21

ج. مؤلفات أبي الحسن الششتري..... 24

الفصل الأول: جماليات البنية المعجمية

أولا: معجم الأعلام 28

- خصائصه معجم الأعلام..... 31

ثانيا: معجم الحجاب 39

- خصائصه معجم الحجاب 40

ثالثا: معجم الخمر 50

- خصائص معجم الخمر..... 50

رابعا: معجم الكون والموجودات 54

- خصائصه معجم الكون والموجودات..... 56

الفصل الثاني: جماليات الصّورة الشعرية

أولا: مفهوم الصّورة الشعرية..... 60

ثانيا: صورة القصيدة 66

1- الصّورة الأولى(الافتتاحية) ..... .66

2- الصّورة الثانية(الاتحاد ووحدة الوجود). ..... .68

3- الصّورة الثالثة (حجاب العقل)..... .73

4- الصّورة الرابعة (الكشف)..... .80

5- الصّورة الخامسة (الختامية). ..... 84.

الفصل الثالث: جماليات التناص

أولا: مفهوم التناص..... 87

ثانيا: التناص الذاتي..... 92

ثالثا: التناص الموضوعي. 101

1- التناص القرآني. 102

2- التناص التاريخي. 110

3- التناص الشعري. 113

الفصل الرابع: جماليات الصّوت والإيقاع

1- الوزن(البحر). 123

2- القافية. 125

3- الروي. 130

4- التكرار:..... 131

أ- تكرار الصّوت المنفرد. 132

ب- تكرار الدّال والمدلول في إطار الاشتقاق أو الاتفاق. 143

ج- درجات الإيقاع في الجناس. 144

د- وظائف الجناس..... 147

هـ- التصــريع. 151

الخاتمة..... 155

قائمة المصادر والمراجع..... 161

فهرس الموضوعات 170

القصيدة..... 172

ملحق (المدونة)

القصيدة

#نونية الششتري#

1- أَرَى طَالِبًا منَّا الزِيادةَ لاَ الحُسنَى بِفكرٍ رَمَى سَهْمًا فَعدَّى بِهِ عَدْنَا

2- وَطَالَبُنَا مَطْلُوبُنَا مِنْ وُجُودِنَا نَغِيبُ بِهِ عَنَّا لَدَى الصَّعق إِذْ عنا

3- تَركنَا حُظُوظًا مِنْ حَضِيضِ لُحُوظِنَا معَ المَقْصِدِ الأَقْصَى إِلى المَطْلبِ

4- ولَمْ نُلْفِ كُنْهَ الكَونِ إلاَّ تَوَهُمًا ولَيسَ بِشيءٍ ثابتٍ هكذا أَلْفَيْنَا

5- فَرَفْضُ السِّوَى فَرْضٌ علينَا لأنَّنَا بِملَّةِ مَحْوِ الشِّرْكِ والشَّكِ قَدْ دَنَّا

6- ولَكِنّهُ كَيْفَ السَّبيلُ لِرَفْضِهِ وَرَافِضُهُ المَرْفُوضُ نَحْنُ ومَا كُنَّا

7- فَيَا قَائِلاً بِالوَصْلِ وَالوَقْفَةِ التِي حُجِبْتَ بِهَا اسْمَعْ وَارْعَوَى مِثْلَ مَا أُبْنَا

8- تَقَيَّدتَ بِالأَوْهامِ لمَّا تَدَاخَلتْ عليْكَ ونُورُ العَقْلِ أَوْرَثَكَ السِّجْنَا

9- وَهِمْتَ بِأنوارٍ فَهِمْنَا أُصُولَهَا وَمَنْبَعَهَا مِنْ أَيْنَ كان فَمَا هِمْنَا

10- وَقَدْ تَحْجُبُ الأَنْوَارُ لِلْعَبْدِ مِثْلَ مَا تَقَيَّدَ مِنْ إِظْلاَمِ نَفْسٍ حَوَتْ ضِغْنَا

11- وأيُّ وِصَالٍ في القَضيةِ يُدَّعَى وأَكْمَلُ منْ في الناسِ لَمْ يَدَّعِ الأَمْنَا

12- وَلَوْ كانَ سِرُّ اللهِ يُدركُ هَكذَا لقالَ لنَا الجُمْهورُ هَا نَحْنُ مَا خِبْنَا

13- فَكَمْ دُونَهُ مِنْ فِتْنَةٍ وَبَلِيَّةٍ وَكَمْ مَهْمَهٍ مِنْ قَبْلِ ذَلِكَ قَدْ جُبْنَا

14- فَلاَ تَلْتَفِتْ في السَّيْرِ غَيْرًا وكُلُّ مَا سِوَى اللهِ غَيْرٌ فَاتَّخِذْ ذِكْرَهُ حِصْنَا

15- وَكُلُّ مَقَامٍ لاَ تُقِمْ فيهِ إِنَّهُ حِجَابٌ فَجِدَّ السَّيْرَ واسْتنجِدِ العَوْنَا

16- وَمَهْمَا تَرَى كُلَّ المَرَاتِبِ تَجْتَلِي عَلَيْكَ فَحُلْ عَنْهَا فَعْنِ مِثلهَا حُلْنَا

17- وَقُــلْ لَــيْسَ لِــي فِــي ذَاتِــكَ مَطْلَــبٌ فَــلاَ صُــورَةٌ تُجْلَــى وَلاَ طَرْفَــهُ تُجْنَــى

18- وَسِــرْ نَحْــوَ أَعْــلاَمِ اليَمــينِ فإنَّهــا سَــبِيلٌ بِهــا يُمْــنٌ فــلاَ تَتْــرُكِ اليُمْنَــا

19- أَمَامَــكَ هَــوْلٌ فَاسْــتَمِعْ لِوَصِــيَّتِي عِقَــالٌ مِــنَ العَقْــلِ الــذِي مِنْــهُ قَــدْ تُبْنَــا

20- أَبَــادَ الــوَرَى بِالمُشْــكِلاَتِ وَقَــبْلَهُمْ بِأَوْهَامِــهِ قَــدْ أَهْلَــكَ الحِــنَّ وَالبِنَّــا

21- مَحَجَّتُنَــا قَطْــعُ الحِجَــا وَهُــوَ حَجّنَــا وَحُجَّتُنَــا تَتْلُــوهُ بَــاءُ بِهَــا تِهْنَــا

22- يُبَطِّئُنَــا عِنْــدَ الصُّــعُودِ لأنَّــهُ يَــوَدُّ لَــوْ أنّــا لِلصَّــعِيدِ قــدْ أَخْلَــدْنَا

23- تَلُــوحُ لَنَــا الأَطْــوَارُ مِنْــهُ ثَلاثَــةٌ كَــرَاءٍ وَمَرْئــيٍّ وَرُؤْيــة مَــا قُلْنَــا

24- وَيَبْصُــرُ عَبْــدًا عِنْــدَ طَــوْرِ بَقَائِــهِ وَيَرْجِــع مَــولًى بِالفَنَــا وَهُــوَ لاَ يَفْنَــى

25- وَلَوْحًــا إِذَا لاَحَــتْ سُــطُورُ كَيَانِنَــا لــهُ فيــهِ وهُــو اللَّــوْحُ والقَلَــمُ الأَدْنَــى

26- يَكُــدُّ خُطُــوطَ الــدَّهْرِ عِنْــدَ اِلْتِفَاتِــهِ إِحَاطَتُــهُ القُصْــوَى التِــي فِيــهِ أُظْهِرْنَــا

27- أَقَــامَ دُوَيْــنَ الــدَّهرِ سِــدْرةَ ذَاتِــهِ وَنَحْــنُ وَوَصْــفُ الكُــلِّ فــي وَصْــفِهِ حِرْنَــا

28- يُقيَّــدُ بِالأَزْمَــانِ للــدَّهْرِ مِثْــلَ مَــا يُكيَّــفُ لِلأَجْسَــامِ مِــنْ ذَاتِــهِ الأَيْنَــا

29- وَعَرْشًــا وكُرْسِــيًا وبُرجًــا وكَوكبًــا وَحَشْــوًا لِجِسْــمِ الكُــلِّ فــي بَحْــرِهِ عُمْنَــا

30- وَفَتْــقُ ِلأَفْــلاكِ جَــواهِرَهُ الــذِي يُشَــكِّلُهُ سِــرُّ الحُــرُوفِ بِحَرْفَيْنَــا

31- يُفَــرِّقُ مَجْمــوعَ القَضِــيَّةِ ظَــاهرًا وَتُ َجْمَــعُ فَرْقًــا مِــنْ تَــدَاخلِ ُهِ فُزْنَــا

32- وَعَــدَّدَ شَــيْئًا لــمْ يَكُــنْ غَيْــرَ وَاحِــدٍ بِأَلْفَــاظِ أَسْــماءٍ بِهــا شَــتَّ َتَ المَعْنَــى

33- وَيَعــرُجُ المِعْــراجُ مِنْــهُ لِذاتِــهِ لِتطــويرِهِ العُلــوِيِّ بِــالوَهمِ أَسْــرَيْنَا

34- وَيَجْعَــلُ سُــفْلِيَّهَا وَيُــوهِمُ أَنَّــهُ لسُــفْلِيِّهِ المَجْعُــولِ بِالــذَّاتِ أُهْبِطْنَــا

35- يُقَــدِّرُ وَصْــلاً بعــدَ فَصْــلٍ لِذاتــهِ وفَــرْضَ مَسَــافَاتٍ يَجُــذُّ لَهَــا الــدَّهْنَا

36- يُجَلِّـــي لَنَـــا طَـــوْرَ المَعِيَّـــةِ شَـــكُّهُ وَإِنْ لَمَعَـــتْ مِنْـــهُ فَلَتَلْحَـــقْ المَيْنَـــا

37- وَيُلْحِقُهَـــا بِالشِّـــرْكِ مِـــنْ مَثْنَوِيـــةِ يَلُـــوحُ بِهَـــا وَهُـــوَ المُلَـــوِّحُ وَالمُثْنَـــا

38- فَـــنَحْنُ كَـــدُودِ القـــزِّ يَحْصُـــرُنَا الـــذِي صَـــنعنَا بِـــدفعِ الحَصْـــرِ سْـــجْنًا لنَـــا مِنَّـــا

39- فَكَـــمْ وَاقِـــفٍ أَرْدَى وكَـــمْ ســـائرٍ هَـــدَى وكَـــمْ حِكْمَـــةٍ أَبْـــدَى وكَـــمْ مُمْلِـــقٍ أَغْنَـــى

40- وَتَـــيَّمَ أَلْبَـــابَ الهَـــرَامِس كُلَّهُـــمْ وَحَسْـــبُكَ مِـــنْ سُـــقْرَاطَ أَسْـــكَنَهُ الـــدَّنَا

41- وَجَـــرَّدَ أَمْثَـــالَ العَـــوَالِم كُلَّهَـــا وَأَبْـــدَأَ أَفْلاَطُـــونَ فِـــي أَمْثَـــلِ الحُسْـــنَى

42- وَهَـــامَ أَرِسْـــطُو حتَّـــى مَشَـــى مِـــنْ هُيَامِـــهِ بَـــثَّ الـــذِي أَلْقَـــى وَمَـــا ضَـــنَّا

43- وَكَـــانَ لِـــذِي القَـــرْنَيْنِ عَوْنًـــا عَلَـــى الـــذِي تَبَـــدَّى لـــهُ وَهُـــوَ الـــذِي طَلَـــبَ العَيْنَـــا

44- وَيَبحـــثُ عَـــنْ أَسْـــبابِ مـــا قـــدْ سَـــمِعتمْ وبِالبحـــثِ غَطَّـــى العَـــيْنَ إِذْ رَدَّهُ غَيْنَـــا

45- وَذَوَّقَ لِلْحَـــــلاَّجِ طَعْـــــمَ اتِّحَـــــادِهِ فَقَـــالَ أَنَـــا مِـــنْ لاَ يُحِـــيطُ بِـــهِ مَعْنَـــى

46- فَقِيـــلَ لـــهُ ارْجِـــعْ عـــنْ مَقالِـــكَ قـــالَ لاَ شَـــرِبْتُ مُـــدامًا كـــلُّ مـــنْ ذَاقَهـــا غَنَّـــى

47- وَانْطَلَـــقَ لِلشَـــبْلِيِّ بِالوَحْـــدَةِ التِـــي أَشَـــارَ بِهَـــا لَمَّـــا مَحَـــا عِنْـــدَهُ الكَوْنَـــا

48- وَكَـــانَ لِـــذاتِ النَّفْـــرِيّ مُوَلَّهًـــا يُخَاطَـــبُ بِالتَّوْحِيـــدِ صَـــبَّرهُ خِـــدْنَا

49- وَكَـــانَ خَطِيبًـــا بَـــيْنَ ذَاتَـــيْنِ مَـــنْ يَكُـــنْ فَقِيـــرًا يَـــرَ البَحْـــرَ الـــذِي فِيـــهِ قَـــدْ غصـــنَا

50- وَأَصْـــمَتَ لِلْجِنِّـــي تَجْرِيـــدِ خَلْقِـــهِ مَـــعَ الأَمْـــرِ إِذْ صَـــارَتْ فَصَـــاحَتُهُ لُكْنَـــا

51- تَـَـثَنَّى قَضِيبُ البَانِ منْ شُرْبِ خَمْرِهِ فكـــانَ كَمِثْـــلِ الغَيْـــرِ لَكِنَّـــهُ ثَنَّـــا

52- وقـــدْ شَـــذَّ بالشُّـــوذِيِّ عـــنْ نَوعِـــهِ فَلَـــمْ يَمِـــلْ نَحْـــوَ أَخـــدانٍ ولاَ ســـاكَنَ مُـــدْنَا

53- وَأَصْـــبَحَ فيـــهِ السَّـــهْرُ وَرْدِيُّ جَـــائِرًا يُصِـــيحُ فمَـــا يُلْقِـــي الوُجُـــودُ لَـــهُ أُذْنَـــا

54- وَلاَ بـــنُ قُسِـــيِّ خَلْـــعُ نَعْـــلِ وُجُـــودِهِ وَلَـــيْسَ إِحَاطـــات مِـــنْ الحِجْـــرِ قـــدْ تُبْنـــا

55- أَقَـامَ عَلَـى سَـاقِ المَسَـرَّةِ نُجَلِّيهَـا لَمَّـا رَمَّـزَ الأَسْـرَارَ وَاسْـتَمْطَرَ المُزْنَـا

56- وَلاَحَ سَـنَى بَـرْقٍ مِـنَ الغُـرْبِ لِلنُّهَـى لِنَجْـلِ بـنِ سِـينَاءَ الـذِي ظَـنَّ مَـا ظَنَّـا

57- وَقَـدْ خَلَّـدَ الطُّوسِـيُّ مَـا قَـدْ ذَكَرْتُـهُ وَلَكِنَّـهُ نَحْـوَ التَّصَـرُّفِ قَـدْ حَنَّـا

58- وَلاِبْـنِ طُفَيْـلٍ وَابـنِ رُشْـدٍ تَـيَقُّظٌ رِسَـالَةُ يَقْظَـانَ أَقْضَـى فَتْحُـهُ الحَيْنَـا

59- كَسَـا لِشُـعَيْبٍ ثَـوْبَ جَمْـعٍ لِذاتـهِ يَجُـرُّ عَلَـى حُسَّـادِهِ الـذَّيْلَ وَالرُّدْنَـا

60- وَعَنْـهُ طَـوَى الطَّـائِيُّ بَسْـطَ كَيانِـهِ بِـهِ سَـكَرَةُ الـخُلاَّعِ إِذْ أَذْهَـبَ الوَهْنَـا

61- تُسَـمَّى بِـرُوحِ الـرُّوحِ جَهْـرًا فَلَـمْ يَبُـلَّ وَلَـمْ يَـرَ نَـدًا فِـي المَقَـامِ وَلاَ خِـدْنَا

62- بِـهِ عُمَـرُ بْـنُ الفَـارِضِ النَّـاظِمِ الـذِي تَجَـرَّدَ لأَسْـفَارِ قَـدْ سَـهلَ الحَزْنَـا

63- وَبَـاحَ بِهَـا نَجْـلُ الحَـوَالِيّ عِنْـدَمَا رَأَى كَتْمَـهُ ضُـعْفًا وَتَلْوِيحَـهُ غَيْنَـا

64- وَللأَمَـوِيّ الـنَّظْمُ والنَّثْـرُ فِـي الـذِي ذَكَرْنَـا وإِعْـرَابٌ كَمَـا نَحْـنُ أَعْرَبْنَـا

65- وَأَظْهَـرَ مِنْـهُ الغَـافِقِيُّ لَمَّـا خَفِـيَ وَكَشَّـفَ عَـنْ أَطْـوَارِهِ الغَـيْمَ وَالـدَّجْنَا

66- وَبَـيَّنَ أَسْـرَارَ العُبُودِيـة التِـي عَـنْ إِعْرَابِهَـا لَـمْ يَرْفَعُـوا اللَّـبْسَ وَاللَّجْنَـا

67- كَشَـفْنَا غِطَـاءً عَـنْ تَـدَاخُلِ سِـرِّهَا فَأَصْـبَحَ ظَهْـرًا مـا رَأَيْـتُمْ لَـهُ بَطْنَـا

68- هَـدَانَا لِـدِينِ الحـقِّ مـا قَـدْ تَوَلَّهَـتْ لِعِزَّتِـهِ أَلْبَابُنَـا وَلَـهُ هُـدْنَا

69- فَمَـنْ كَـان يَبْغِـي السَّـيْرَ لِلْجانـبِ الـذِّي تَقَـدَّسَ فَليـأْتِ فَليأْخُـذْهُ عَنَّـا