الرمز الشعري الصوفي : نشأته و أنواعه و تطوره حتى القرن السابع الهجري

الأستاذ: حسين مشارة
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي - الجزائر

ملخّص:

شهد الإبداع الصوفي هزات عنيفة في مختلف مراحل تاريخه ، و من أبرزها حادثة مقتل الحلاج التي تركت أثرا بالغا في حركة الإبداع الشعري ، حيث توجه الشعراء من بعده إلى البحث عن الأداة الفنية الأقدر على التوسط بين الإعلان الشعري و كتمان التجربة الصوفية ، و لم يجدوا أفضل من الرمز الشعري بكل ما فيه من طاقات التركيز و العمق ، فهو الوسيلة اللغوية التي استطاعوا أن يعبروا بها عما في عوالمهم من إثارة و سمو و مجاهدة ، عن طريق خمسة أنواع من الرموز و هي : المرأة و الخمر و المكان و العدد و الحرف ، و قد فتحت مجالا رحبا عند شراح الشعر لبيان معانيها و تأويلها وفق ما جمعه علماء التصوف من المعارف الفقهية و اللغوية و الفلسفية .

the poetic Sufi symbol : Its Origin and Types
And its development until the seventh century AH

Sufi creativity has witnessed violent shocks in various stages of its history, notably the killing of Al Hallaj, which left a great impact in the movement of poetic creativity, where the poets went after him to search for the best technical tool to mediate between the poetic declaration and the secrecy of Sufi experience, Of the poetic symbol with all the energies of concentration, depth and inspiration, it is the language means that they were able to express what in their worlds of excitement and splendor, through five types of symbols namely: women, wine, place, number and character, and Has opened up a wide area when the poetry of poetry to explain their meanings and interpretation as collected Sufism scholars of jurisprudence knowledge and linguistic and philosophical.

لقد مثل توفُّرُ نموذج الشعر العربي منذ الجاهلية على العناصر الأدبية ما يدل على نضجه الفني ، و كان ذلك النموذج مِراحا للتنافس و التفاضل بين الأفراد و الجماعات حتى غدا جزءا حاسما مما يفخر به العرب من أهلية البلاغة و الفصاحة ...، و حين نزل القرآن كان

فيه توجيه صريح للعرب و العجم إلى العقيدة الصحيحة ، و فيه ما انعكس في سلوك النبي (ص) حيث كان كما قالت السيدة عائشة (ض) قرآنا يمشي ، و كان فيه أيضا تحد واضحُ بالبلاغة و الفصاحة و غير ذلك من وجوه الإعجاز.

لكن كل ذلك لم يمنع الرسول (ص) و صحابته (ض) حين سمعوا قصيدة (بانت سعاد) لكعب بن زهير التي أعلن فيها توبته في حضرتهم من التقاط الوقع الجمالي الكامن فيها[1] ممثلا في الخطاب الافتتاحي الغزلي ، و اتجهوا في تلقيها إلى قراءة ما تشير إليه تلك الأبيات في بنيتها العميقة و ما تحركه من عناصر تأويلية توجه الفهم نحو التذوق الفني ، ليس لأن الذوق الفني هو الأهم لديهم فيما يقوله (كعب) بل لأنه يريد أن يقول شيئا مُهمًّا في مستوى الأخلاق في قالب فني شعري مألوف يعبّر عن فتح جديد في هداية إنسان إلى رحاب الإسلام ، و هي من أشرف الغايات التي عاش لأجلها الرسول(ص) و خلفاؤه و صحابته (ض) من بعده .

غير أن ما توالى و تداخل من أحداث سياسية و توجّهات اجتماعية آل بحياة المسلمين منذ بداية القرن الهجري الثاني إلى شيء من الترف و الإقبال على الدنيا و الانشغال بجمع المال ...، و هو الأمر الذي انتبه إليه بعض الأفراد في مختلف مدن الحجاز و العراق و الشام فسلكوا لأنفسهم طريق الإقبال على الله و الزهد فيما في أيدي الناس و الاشتغال بالعبادة ، منتهجين لسلوكهم نموذج أولئك الصحابة (ض) الضعفاء الذين لم يجدوا حين هاجروا إلى المدينة مأوىً لهم ، و هم من أهل السبق في الإسلام ، فأرشدهم النبي (ص) إلى ركن (الصُّفَّة)[2] ليمكثوا فيه ، و كان كثيرَ التردد عليهم و التفقد لهم ...، وجدوا فيهم النموذج الأمثل في حياة الزهد التي ينشدونها ، و من أشهر الصور السلوكية في الزهد التي ظهرت بين نهاية القرن الأول و بداية القرن الثاني للهجرة نجد كلا من : الحسن البصري (110هـ) و الفضيل بن عياض (187هـ) و شفيق البلخي(194هـ) و معروف الكرخي(200هـ)[3] ، أما أول مَن أطلقت عليه كلمة (صوفي) فهو أبو هاشم الكوفي (162هـ)[4] .

و أظهر ما يميز هؤلاء الأعلام هو أنهم يمثلون الشق السلوكي في التصوف الذي يعبّر عنه الزهد في نيل أو طلب متاع الحياة الدنيا ، و التوجه الخالص لله في العبادة و التقوى و الذكر...، و أخَذَ هذا التوجهُ السلوكي في التعمّق و التوسع حتى ظهر في مستوى الإبداع الشعري أولا على يد رابعة العدوية (185هـ) التي تشرّفت بوضع اللبنة الأولى في صرح الشعر الصوفي حينما بادرت إلى الإعلان عن علاقة (الحب) بين العبد و ربه ، فقالت :

أحبك حبين حبَّ الهوى و حبا لأنك أهلٌ لذاكا
فأما الذي هو حبُّ الهوى فشُغلي بذكرك عمن سواكا
و أما الذي أنت أهلٌ له فكشفك لي الحجبَ حتى أراكا

فلا الحمدُ في ذا ولا ذاك لي و لكن لك الحمدُ في ذا و ذاكا [5]

ثم ظهر في مستوى الفكر عند ذي النون المصري (245هـ) الذي يعتبر أولَ من تكلم في ترتيب الأحوال و المقامات عند أهل الولاية ، كما يُعدّ كلٌّ من أبي القاسم الجنيد (298هـ) و أبي سعيد الخرّاز (279هـ) من أشهر أعلام مرحلة الجمع بين العمل و العلم في التصوف[6] .

أما الشطح[7] الصوفي فقد ظهر أولا عند أبي يزيد البسطامي (261هـ)، و لكنه عند أبي المغيث الحسين بن منصور الحلاج كان بصورة أظهر و أقوى حيث أدى إلى قتله سنة(309هـ) بتهمة (الحلول و الاتحاد) اللتين أنكرهما ((أهل السنة و الصوفيون الحقيقيون... و حاربوهما أشد محاربة و نفوا عن رجالهم ...أن يكونوا قد قصدوهما كلتيهما أو إحداهما))[8]، و منذ ذلك الحين شهد مسار الإبداع الصوفي انكماشا و انكفاءً على نفسه ، مما ترك فراغا نسبيا في نشاط المبدعين غداة القرنين الرابع و الخامس الهجريين ، توازيه حركة نشطة تعمل ((على رد المعاني و المصطلحات الصوفية إلى أصولها من القرآن و السنة))[9] قام بها عدد من أعلام الفكر الصوفي من أمثال الطوسي و الكلاباذي و المكي و القشيري .

أما عن الرمز ذي الصبغة الصوفية فقد ظهر أولا عند ذي النون المصري (245هـ) باعتباره أولَ من عبّر عن الغيبة و الوجد بمصطلح (السكر) ، ثم ظهر بشكل أوضح في إنتاجات أبي المغيث الحسين بن منصور الحلاج (309هـ) التي تنوعت فيما تضمنته إنتاجاته بين الرموز الخطية في بعض الأشكال و التخطيطات و بين الرموز اللغوية التي كان يقول بشأنها ((من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا))[10].

غير أن هذا التاريخ البدئي لظهور الرمز يطرح بعض الإشكالات منها : لمَ لا يعتبر ما قالته (رابعة) بداية لظهور الرمز الصوفي؟ ثم كيف يعتبر (الحلاجُ) من المساهمين في ظهور الرمز الصوفي مع الحكم عليه بالقتل ؛ ألم تكن تلك الرموز التي استعملها كافيةً لحجب أفكاره و بالتالي إظهارها في قالب فني يساعد في تسويغ تقبل متلقيه لشعره ...؟

إن التوجه الذي يراه كثيرٌ من دارسي الشعر الصوفي من أسبقية (رابعة) في التعبير عن الحب الإلهي لا يرجع ــ كما يمكن أن يُتوهم ــ إلى ما درجت عليه التقاليد الفنية العربية من تقبُّل الخطاب الغزلي ضمن تداخل معاني الغزل الإنساني العام مع معاني الغزل الإلهي ، و إنما يرجع إلى أن (رابعة) كانت قد عبَّرت في شعرها عن الحب الإلهي بطريقة تلقائية واضحة مباشرة و لم تكن في حاجة إلى أية واسطة فنية ، كما أن التعبير المباشر للإنسان عن اختيار سلوك طريق حب الله كان أمرا سابقا و ثابتا في النص القرآني كما بينه مفكرو التصوف فيما بعد حين أشاروا إلى ذلك في قوله تعالى: ((يَأَيُّهَا الَّذِينَ ءامَنُوا مَن يَرْتَدَّ مِنكُمْ عَن دِينِهِ فَسَوْفَ يَاتِي اللَّهُ

بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُومِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ يُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوْمَةَ لَائِمٍ ۚ ذَٰلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُوتِيهِ مَن يَشَاءُ ۚ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ))[11] .

أما (الحلاج) فقد كان يصارع ما ينتابه من قوة الوجد و اشتداد الحال بكل ما في ذلك مما يثقل حمولة المعنى ، حتى أصبحت شطحاته ((تستفز الرأي العام أكثر مما تمتعه و كثيرا ما كانت تحدث قطيعة مع أفق الانتظار))[12] ، كما أن السبب المباشر في تنامي الدعوة إلى قتله هو تلك المقولات الصريحة التي كان يصدم بها أسماع الناس من مثل قوله :

أنا مَن أهوى و مَن أهوى أنا نحن روحان حَلَلْنا بَدَنا
نحن مُذ كنا على عهد الهوى يُضربُ الأمثالُ للناس بنا
فإذا أبْصَرْتَني أبصرتَه و إذا أبصرتَه أبْصَرْتنا
أيّها السائلُ عن قصتِنا لو ترانا لم تُفرّق بيننا
رُوحُه رُوحي و روحي روحُه مَن رأى روحَيْن حلتْ بدنا ؟ [13]

و هو الأمر الذي جرَّ عليه الاتهامَ بالكفر ثم الحكمَ عليه بالقتل ، و تذكُرُ بعضُ المصادر أن أبا القاسم الجنيد نفسه كان ينكر على الحلاج هذه الأقوال[14] لأنها مما يجب كتمه من عالم الحياة الصوفية الخاصة .

و منه فإن الرموز التي كان يستخدمها (الحلاج) لم تكن كافية لاستيعاب كل ما يفيض عليه من خواطر لم يطق معها الكتمان ، و كان يدرك جسامة الخطر الذي كان يتهدده .

و كانت حادثة قتله كفيلة بأن تترك أثرها في مسار الإبداع الشعري الصوفي ممثلا في الفراغ النسبي الذي امتدّ عبر القرنين الرابع و الخامس الهجريين حتى استوى الرمز في نضجه غداة القرنين المواليين متساوقا مع النضج العام للتصوف حينما بلغ ذروته في الإبداع لدى كل من أبي مدين شعيب التلمساني(589هـ) ، و عمر بن الفارض (632هـ) و محيي الدين بن العربي(638ه)[15] و أبي الحسن الششتري(668ه) .

و يبدو أن الرمز الشعري الصوفي قد حافظ على مستواه هذا مع الطبقة الموالية من شعراء التصوف من أمثال جلال الدين الرومي(672 ه) و عبد الغني النابلسي (1143ه) .

أما الغايات التي نشأ الرمز لأجلها عند الصوفية فتتنوع حسب مختلف الوظائف التي يؤديها، و من أبرزها وظيفة الكتم ، و تنشط في مستوى الباث أو الشاعر حرصا منه على نفسه من أن يلحقها الأذى كما في حالة (الحلاج) ، ثم لأجل إرضاء عامة الناس ، و كذلك تنبع نية الكتم هذه لدى الشاعر من طبيعة الموضوع نفسه و بصفة خاصة إذا تعلق الأمر بتجربة (الحب) التي تنشط بين المحبين في عالم السر و الاختفاء عن أنظار الناس و أسماعهم ، أما إفشاؤها فهو من صور الخيانة لهذه التجربة ، ثم تأتي غايات الرمز التي تتجسد في مستوى

الاستقبال ، و قد تطورت من حالة عدم وصول المعنى الناتجة عن قصدية الحجب إلى تحقيق غاية تعدد أوجه قراءة الرمز ، حين يتحقق شرط انخراط القارئ داخل الفكر الصوفي أو شروط امتلاك الآليات الفنية للتأويل ، و يمكن القول في تعدد هذه الغايات إنه إذا كان المتصوفة الأوائل ((قد اعتبروا اللجوء إلى الرمز و الإشارة نوعا من المصادرة لحرية التلقي فإن اعتماد وسائل الرمز عند المتأخرين كان محاولةً لتمكين المتلقي من اختيار أيّ المسالك تلائمه))[16]، مع ضرورة التنبّه إلى أن هذا التنوع في غايات الرمز في مستوى الاستقبال وحده أو بين مستويي الإبداع و الاستقبال ، ليس مرتبطا باختلاف الزمن بين الأوائل و المتأخرين ، فهو ـ فضلا عن ذلك ـ محقق عند القراءة في زمن واحد ـ قديما أو حديثا ـ بسبب اختلاف المعطيات المعرفية للمتلقين من حيث انتماؤهم إلى المشرب الصوفي ، أو من حيث توفرهم على إمكانات الانفتاح على القراءات التأويلية .

أما أنواع الرمز في الشعر الصوفي فقد عرضها عددٌ من الدارسين و اختلفوا حول إثبات أو نفي بعضها ، فمنهم من اقتصر فيها على ثلاثة رموز و هي : المرأة و الخمر و الطبيعة[17]، و هو العدد نفسه الذي وقف عنده من صنفها إلى رمز : المرأة و الطبيعة و الحرف[18] ، و قد رأينا أن نوزّع ــ في موضوعنا هذا ــ أنواعَ الرمز إلى خمسة و هي : المرأة و الخمر و المكان و العدد و الحرف :

1 ــ رمز المرأة : ينبغي التنويه أولا إلى أن البُعد الرمزي الذي تأخذه المرأة في الشعر الصوفي ليس امتدادا لما كان عليه الغزل في الشعر العربي القديم إلا بالقدْر الذي يتطلبه نشوء الرمز في صياغته الأولى من تخصيص كلمة متداولة شائعة في اللغة ضمن دلالة خاصة تحمل إشارة إلى مدلول رمزي جديد ، و ينسحب هذا الحصر على جميع صور الغزل القديم سواء منه ما كان في المقدمات الطللية أو ما كان في عرض النص من غزل ماجن أو عفيف و غيرهما ، و يرجع ذلك إلى الاختلاف الشاسع الذي يبعد رؤية الشاعر العربي القديم إلى المرأة ــ باعتبارها جسدا أو قلبا ــ عن خاصية الرؤيا الصوفية التي تستثمر في ثنائية (رجل/مرأة) ما يفترض أن يكون بينهما من عاطفة الحب في بُعده الفطري الديني المستمد من نصوص القرآن و الأحاديث النبوية ، و بما أفاضه عليه الفكر الصوفي فيما بعد من احتفاء بما هو مشترك بين كل الأديان ، حتى سما الحبُّ إلى درجة الدين ، ثم ما أفاضه مفكرو المتصوفة أيضا على ما اطلعوا عليه من المعارف الفلسفية القديمة التي تحصر القيم في ثلاثية الحق و الخير و الجمال ، فأضافوا إليها قيمة الحب التي تضفي على كل تلك القيم ما فيها من أهمية ، فهذه الإضافة إسلامية صوفية بحتة و ليست من نتاج الفلسفة الغربية الحديثة كما يرى بعضهم[19] ، لكن ما هو المسوغ الفكري و الفني الذي ملأ به المتصوفة غزل المرأة حتى أصبح يشير إلى حب الله ؟

يظهر أن هذا الأمر يرجع إلى طبيعة التجلي بين العالَم العلوي و العالم السفلي ؛ فالعالم العلوي ((يتجلى على أنحاء مختلفة بحيث يتنوع التجلي بتنوع الصور، و على هذا النحو يبدو التجلي الإلهي في الأنثى من أتم التجليات و أكملها))[20] ، و يعتبر الشيخ محي الدين بن العربي (638هـ) من أشهر المهتمّين برمزية المرأة إبداعا و فكرا، إذ يقول في ديوانه (ترجمان الأشواق) :

من كل فاتكةِ الألحــاظ مالكةِ تخالها فوق عرش الدرّ بلقيسا
إذا تمَشتْ على صرح الزجاج ترى شمسا على فلَكٍ في حجر إدريسا
تُحيي إذا قَتلت باللحظ منطقها كأنها عنـــدما تحيي به عيسى [21]

أما ما يقصده من المرأة فليس من عالم الحس في شيء ، و قد كتب شرح ديوانه بنفسه خشية أن يُساء فهمُ شعره فيوجَّه توجيها خاطئا في حالة توقف قارئه عند ظاهر ما يدل عليه لفظ الرمز[22] ، فالمرأة كما يراها ابن العربي ((ليست مشتهاة أو موضع حب ، و إنما هي الصورة المثلى من بين الصور المتعددة التي يُحَبُّ فيها الله))[23] ، إضافة إلى ما يمكن توسيعه و تعميقه من الحب العلوي المجرد المتحيث في صورة المرأة وفق ما يراه الأستاذ محمد مصطفى حلمي حين يقول : ((و ليس من شك في أن ما يدخل من الشعر في باب الحب الإلهي لم يقصد به أصحابه الجمال الفني لذاته ، و لا الصناعة الشعرية من حيث هي ، و إنما هو ضرب من التعبير وجدوه أكثر ملاءمة لحقائقهم و تصوير ما تكنه سرائرهم من ناحية و رأوا أنه أقدر على التأثير في السامع تأثيرا قويا و أدعى إلى إهاجة العاطفة و إثارة الشعور من ناحية أخرى))[24] ، و واضح ما في هذا القول من تجاوز لما في الحب من تأثير في المبدع الصوفي المعبّر عن سلوكه العلوي ، إلى فعل التأثير الذي يحدثه في السامع ، مع الإشارة الواضحة إلى قوة ما في رمز المرأة من الإيحاء .

ثم إن أشهر نماذج الشعر الصوفي في المرأة تتميز بخاصية الصورة الكلية المعبرة عن الجوهر الأنثوي العام المنعكس في الصور المتعددة من النساء كما يقول ابن الفارض :

و تَظهَر للعشاق في كل مَظهر من اللَّبْس في أشكال حُسنٍ بديعة
ففي مَرةٍ لُبْنَى و أخرى بُثَيْنَةٍ و آونَةٍ تدعى بِعَزَّةَ عزت
و لَسْنَ سِواها لا و لا كُنَّ غيرَها و ما إنْ لها في حُسْنِها مِنْ شَريكة [25]

فهذا النموذج شاهد واضح عن الجوهر الأنثوي الجامع للصور المتعددة من النساء ، و قد فصّل الشيخ محي الدين بن العربي ما في رمز المرأة من أسرار عرفانية تجعلها في مقام الأرض، و تهيب بعلاقة النكاح المولّد من المرأة بالماء الذي يُمْنى فينتج الولد ، و بماء المطر حين ينزل على الأرض فينتج النبات و غيره من أجسام الأشياء ، مع ما يتضمنه كل صنف من

الشبه بالإنتاج في علم المنطق حين يستند إلى مقدمتين تنتجان بواسطة الرابط المشترك بينهما[26] .

2 ــ رمز الخمر: لقد سبق خلال كلامنا عن النشأة التأكيد على أن الخمر بمعناه الرمزي إنما نشأ في القرن الثالث الهجري عند ذي النون المصري(245هـ) ، ثم ظهر في صورة أوضح عند الحلاج (309هـ) في الأبيات التي تنسب إليه :

نَديمي غيرُ منسوبٍ إلى شيءٍ منَ الحَيْفِ
سقاني مثلما يَشر بُ، فعلَ الضيفِ بالضيف
فلمّا دارت الكأسُ دعا بالنِّطْع و السيف
كذا من يَشْربُ الراحَ معَ التِّنِّينِ في الصيف[27]

لكن يبدو أن الشيخ أبا مدين التلمساني (589هـ) كان الأبرع في الإخبار عن خمرة المتصوف حين يقول في قصيدته النونية المشهورة :

أدِرْها لنا صرفا و دَعْ مزجها عنّا فنحن أناس لا نرى المزج مذ كنا
و غنِّ لنا فالوقتُ قد طاب باسمها لأنا إليها قد رحلنا بها عنا
عرفنا بها كلَّ الوجودِ و لم نزل إلى أنْ بها كلَّ المعارف أنكرْنا
هي الخمرُ لم تُعرف بكرْم يخصّها و لم يُجْلها راحٌ و لم تعرف الدُّنّا
مشعشعة يكْسو الوجوهَ جمالُها و في كل شيء من لطافتِها معنى
حضرنا فغبْنا عندَ دوْر كؤوسها و عدنا كأنا لا حضرنا و لا غبنا [28]

و هي خمر ((ليست مما عهد الشرب و التّجر، و ذلك لأنها لا تعدو أن تكون تلويحا صوفيا و رمزا على تجرد موضوع المحبة و إطلاقه عن الحدود و التعيُّنات و علوه على أن يتمكن في مكان))[29] .

و في وصف الخمر أيضا يقول أبو الحسن الششتري (668هـ):

هل لكم في شُربِ صهبا مزجت فهي ما بين اصفرار و احمرار
و لها عَرف إذا ما استنشقت أطربت في دُنِّها قبل انتشار
و إذا عاينتَها في كأسها ذهب العقل و لم يبق استتار
لست تدري الكأسَ من خمرتها قد صفا الكل صفاءً إذ تدار
فكأن الشمسَ حلت قمرا و كأن النورَ للنور قرار[30]

و على الرغم من أن خمرة المتصوفة روحية غيبية إلا أن أغلب أوصافها عند شعرائهم ذات طابع حسي يُعْنى بصفاء لونها و طيب عَرفها و بريق كأسها ، أما عن الدلالة الرمزية للخمرة الصوفية فقد استعارت من خمر الدنيا ما تضفيه على شاربها من غيبة السكر و هو ما ينتج

عند المتصوفة عن الوجد الباطني ، و قد فصّل أبو القاسم القشيري في رسالته مختلف درجات السكر[31] .

و من متعلقات رمز الخمر أيضا نجد مصطلح (الدّير) الذي يتقاطع في دلالاته مع الرمز المكاني ، لكن المفاهيم التي يضفيها على أهله (أهل الدير) تشير إلى ذوي العرفان الذين ورثوا مقاما عيسويا روحانيا ، أما مصطلح (الكرْم) فيدل على مقام الفرق[32] ، و هو ما جعل ابن الفارض يَنسِب (الكرم) إلى الحائط للدلالة على الفرق إذ يقول:

و لو طرحوا في فَيْءِ حائط كرْمها عليلا و قد أشفى لفارقه السقمُ
و لو قرّبوا من حانها مُقعَدا مشى و ينطق من ذكرى مذاقتها البكم
و لو عبقت في الشرق أنفاسُ طيبها و في الغرب مزكوم لعاد له الشم
و لو خُضِّبَتْ من كأسها كف لامس لما ضل في ليل و في يده النجم [33]

إنها الخمر و ليس أي شيء سواها ، تذهِب عن صاحبها كلَّ داء و يشع نورُها من صفاء لونها فيجلو كل ظلة عن ناظرَيْه .

3 . **رمز المكان :** تتشكل الدلالة الرمزية للمكان من شدة اهتمام الإنسان و قوة ارتباطه به ، و لهذا فقد أخذ المكان منذ القدم صورًا متعددة في مخيلة الشاعر و بصفة خاصة حينما يجد فيه ما يُذكِّره بمواطن حياته الأولى و ما يرتبط بها من معاني الفتوة و الصفاء ، و كثيرا ما يتبدى المكان في صورة البديل الموضوعي الذي يتجلى من خلاله موقف الصراع الإنساني في الواقع ، و موقفه ((من العلاقات الاجتماعية السائدة و الجوانب الفكرية و النفسية التي تحدد الممارسة أو النشاط على المكان الفعلي))[34] ، و قد انعكس كل ذلك ضمن البعد الرمزي للمكان في مخيلة الشاعر العربي فأصبح المكان دليلا على الذات بكل ما يراه فيه من صفات الاتساع و الطمأنينة و العلو ...

غير أن الفكر الصوفي يضفي على المكان بعدا رمزيا عميقا من خلال الوعي الشامل بالوجود الأزلي الأول للإنسان حينما كان في مرحلة (علم الله) قبل الخلق ، و هو ما يعطينا الإطار المناسب لما يراه الفكر الصوفي من الربط بين المكان و المقام ، و لا شك أن أزلية وجود الإنسان في (علم الله) قبل الخلق تمثل مقام القرب من ذات الله تعالى ، بحيث تصبح كل أماكن الدنيا مجردَ نقطةِ عبورٍ أو درجةَ ترقٍّ في الطريق الذي لا بد من سلوكه نحو الأوبة إلى الله ، و لا يأخذ المكان الصوفي رمزيته إلا بقدر ما يخدم هذا التوجه نحو الأصل ، و من ثم فإن الرمزية الصوفية للمكان تمتلئ بما أودعه الله فيه من أسرار التجلي بفرائض العبادة أو بمن حل فيه من الأصفياء كالأنبياء و الأولياء .

و يبدو أن أماكن الحجاز قد ملكت أفئدة شعراء التصوف فأولعوا بذكرها من قبيل الإشارة إلى ما تحمله تلك الأماكن من أسرار، و سنحاول عرض بعض النماذج المتقاطعة من رموز المكان بين عَلَمَيْن من أشهر أعلام الشعر الصوفي : محي الدين بن العربي و عمر بن الفارض ، حيث يقول ابن العربي :

ريحُ صَبا يُخبرُ عن عصر صِبا بحاجرٍ أو بمِنى أو بقبا

أو بالنَّقا فالمُنْحَنى عند الحِمى أو لَعْلَعٍ حيثُ مراتعُ الظِّبا[35]

و يقول ابن الفارض في قصيدة (أرج النسيم) :

و إذا وَصَلْتَ أُثَيْلَ سَلْعٍ فالنَّقا فالرِّقْمَتَيْنِ فَلَعْلَعٍ فَشَظاءِ

فكذا عَنِ العَلَمَيْنِ مِنْ شرْقيّهِ مِلْ عادِلاً للحِلَّةِ الفَيْحاءِ [36]

فهذان النموذجان يحتويان على كثير من الرموز المكانية ، لكننا سنقتصر في بيان ما تشير إليه تلك الرموز على ما هو مشترك بينهما ، و هو (النقا و لعلع)، فابن العربي يقول فيهما ((أو بالنقا : يشير إلى الكثيب الذي تقع فيه الرؤية ،... و لعلع من التولع يشير إلى حالة عشقية ، حيث مراتع الظباء لتشبيه أهل الحسن و الجمال بها أو لأنها محل الأعراف الطيبة النشر لكون الظباء تحمل المسك في نوافجها فتأكل الطيب و تطرح الطيب))[37] ، أما الشيخ عبد الغني النابلسي فيوجه دلالتَيْ هذين المكانين في أبيات ابن الفارض بقوله : ((و النقا كناية عن مقام محمدي تتبيَّنُ الأحوال فيه لصاحبه لأن الرمل غير ملتصق الأجزاء ،... و لعلع كناية عن مقام محمدي جامع))[38] ، و منه فإن قيمة المكان عند القوم إنما تستند إلى ما يتصل ببعده الديني المتوارث عن النبي (ص) فيما يتصل بما أفادنا به من بيان للمشاعر و العبادات فأصبحت واضحة بعيدة عن كل التباس ، و بما يتصل به أيضا من صفات الجمال و الحسن .

4 . رمز العدد : قياسا إلى الزخم الفني الذي تمتلئ به رموز المرأة و الخمر و المكان فإن أول ما يعترض القول في رمزية العدد (و رمزية الحرف) هو إشارة بعض الدارسين إلى خلوه من القيمة الفنية بسبب جنوحه إلى التجريد[39] ، و نظرا لما بين العدد و المعدود من ترابط فإنه من المفترض ألا يأخذ رمز العدد قيمته الفنية إلا من خلال المعدود ، و لتجنب الوقوع في تكرار الكلام عن الرموز سالفة الذكر مع رمز العدد و بصفة خاصة منه ما يتعلق برمز المرأة و ما يعتوره من تعدد و توحد بين المحبوبين فإن الرمزية العددية التي أهاب بها المتصوفة كانت أكثر التصاقا بفكرة الوجود الإلهي و تجليه في مختلف المراتب و الصور ، و ما هي ـــ و إن كانت متعددة . إلا مظهرٌ من مظاهرَ متنوعة لجوهر واحد ، و يتجلى هذا الواحد فيها كما يتجلى العدد (واحد) حين يضرب في أي عدد آخر ، و في هذا يقول الشيخ محي الدين بن العربي ((فما ثم إلا الواحد،... فإن الواحد ظهر في مرتبتين معقولتين فسمي اثنين... ثم ظهر في ثلاث مراتب فسمي

ثلاثة... ثم زدنا واحدا فكان أربعة و واحد على الأربعة فكان خمسة... فتكون الخمسة موجودة فإذا عدم الواحد من الخمسة عدمت الخمسة و إذا ظهر الواحد ظهرت))[40] ، و أكثر ما يُعَبِّر به الرمزُ العددي الصوفي عن العلاقة بين الحق و الخلق و هي كما يرى (ابن الدهاق) تشبه العلاقة بين أحادية الضوء و تعدد الألوان فوجودها مشروط بوجوده[41] ، لذلك لا يمكننا تجاوز رمزية العدد (واحد) في بقية الأعداد عند الصوفية ، لأنها رمزية ترتكز على إحالات داخلية متبادلة بين ظاهر العدد و ما يشير إليه ، و سنختار في هذا الصدد أبرز الدلالات الرمزية التي يضفيها الفكر الصوفي على العدد (أربعة) حين يُشار بها مثلا للأركان في كل بناء مربع و منه بيت الله الحرام في مكة المكرمة ، و لكل ركن منه اسم خاص (الركن الأسْوَد و العراقي و الشامي و اليماني) ، و من ذلك ما قاله ابن الفارض في قصيدة (أوميض برق) :

قسَمًا بمكةَ و المقامِ و مَن أتى الـ بَيتَ الحرامَ مُلبِّيًا مُلتاحا [42]

أما الدلالة الرمزية الصوفية التي ترمز إليها أركان البيت الحرام فيحددها الشيخ عبد الغني النابلسي بقوله إنها ((كناية عمن يتوجه إلى حضرة الذات الغيبية الظاهرة بآثار الأركان الأربعة الأسمائية ركن الاسم الحي و ركن الاسم العليم و ركن الاسم المريد و ركن الاسم القادر))[43] ، و من جانب آخر فإن للعدد (أربعة) أهميةً بالغة في الحساب العددي لما له من علاقة وطيدة مع العدد (عشرة) . الذي تستغرق أعدادُهُ كلَّ عدد مهما كان . بحكم أن (العشرة) هي مجموع الأعداد من الواحد إلى الأربعة (1+2+3+4) [44] ، و (الأربعة) أيضا هو العدد الذي تتوقف عنده أوتارُ الكثير من الآلات الموسيقية باعتبار قدرته على تخريج جميع الأنغام .

5 ـــ رمز الحرف : مما ينبغي أن يلاحظ أولا في هذا الصدد أن رمزية الحرف عند الصوفية قد امتزجت في كثير من الأحيان مع رمزية العدد لما بينهما من التقابل قبل أن تتبلورة فكرة العدد عند العرب حين كان يُعبر عن العدد بالحرف ؛ بحيث يدل كل حرف على عدد بعينه وفق الترتيب الأبجدي: (أ1) (ب ـــ2) (ج ـــ3) (د4)...(غ ـــ1000) ، و بهذا لم تكن دلالات الحروف منعزلة عن مضامين الأعداد ، و بصفة خاصة قبل أن يبدع الخوارزمي (232 هـ) أشكال الأعداد العربية التي انتشرت في كل بلاد العالم اعتمادا على فكرة عدد الزوايا في كل شكل .

و قد شهد هذا التوازي بين الحروف و الأعداد قبل المتصوفة اهتماما خاصا عند الهرامسة ، و في مذهب (القبالة) فيما يعرف بلوحة (الجماتريا)[45] ، أما المتصوفة فقد كانوا ينظرون إلى هذا التوازي على نحو رمزي واع ، يمكن استعراضه فيما يراه الشيخ محي الدين بن العربي مما هو قائم بين الألف و الواحد؛ فـ((الألف سارية في مخارج الحروف سريان الواحد في مراتب الأعداد...))[46] ، و إلى قريب من هذا التوجه يرى صاحب اللسان أن الألف تألف جميع

الحروف[47] ، غير أن الفكر الصوفي يتجاوز في قراءة الحروف مستويات صورها الصوتية إلى قراءة أشكالها المختلفة بين الامتداد و الانكسار و الدائرية و الإعجام (التنقيط) و الإهمال ، إلى الدرجة التي تكون فيها الحروف كسائر الأمم في اختلاف الرتب و الوظائف و ما يقوم بينها من علاقات الافتقار و الغنى و الأمر و الامتثال[48] .

أما اشتغال شعراء المتصوفة بالرمز الحرفي فكان أولا عند (الحلاج) ، حيث أخذ الحرف أحد الأشكال الخطية التي يمكن اعتبارها بديلة عن قول الشعر أصلا في تلك المرحلة الأولى من تاريخ الرمزية الصوفية ، فهو حين يرسم في (طاسين التنزيه) دائرة تحيط بها من خارجها أربعة من (لام الألف) عن يمين و مثلهن عن شمال ، و (حاء) في أعلى الدائرة و أخرى في أسفلها ، ثم يقول : ((و اللام ألفات المحيطة بالدائرة نفي من كل الجهات ، و الحاءان الحاملان من جوانب الأجانب توحيد، و ما وراءها حوادث)) [49] .

و من النماذج المشتركة لرمزية الحروف في الشعر الصوفي نجد (نقطة الباء) عند كل من ابن الفارض في قوله :

و لو كنتَ لي من نقطةِ الباءِ خفضةً رُفَعْتَ إلى ما لم تَنَلْهُ بِحِيلَةِ [50]

و أبي الحسن الششتري في قوله :

نقطةُ الباءِ كُنْ إذا شِئْتَ تَسْمو أو فَدَعْ ذَكْرَ قُرْبِنا يا مُوَلَّهْ [51]

و تكاد تنطبق الدلالة الرمزية لـ(نقطة الباء) في القولين ، إذ تشير إلى وجوب لزوم التواضع و الذل في جناب الله تعالى لأنه السبيل الوحيد المؤدي إلى نيل الرفعة و السمو عنده ، مع فرق الزيادة في الدلالة على التواضع في قول ابن الفارض لأنه اختار حركة الخفض (الكسر) تحت الباء و هي أدنى من مقام نقطتها .

و حاصل القول إن ما أنتجه الصوفية من رموز في صورة ما أبدعه الشعراء ، و ما أبدعه الشارحون من تأويلات تفك مغالقه و تفتح آفاقه إلى القراءة و التأمل و التمتع بما فيه من عجائب المعاني ، منذ نشأة الإبداع الشعري الصوفي مرورا بأزمة الحلاج و وصولا إلى أبي الحسن الششتري، إن كل ذلك يدل على أن المتصوفة هم الذين سبقوا إلى إبداع الرمزية العربية التي انعكست في رموز المرأة و الخمرة و المكان و العدد و الحرف ، فكانت أحسن الوسائط الفنية التي مكنت الشعراء من القول فيما تزخر به التجارب الصوفية من تفرد و سمو دون أن يلحقهم الأذى ، كما فتحت الآفاق أمام مؤولي تلك الأشعار بما يتقاطع مع قائليها من تجارب و بما تتسع له رؤى التأويل من توظيف لسياقات المعارف العرفانية المختلفة في الفقه و التاريخ و الاجتماع و الحساب و اللغة الهوامش :

1 ينظر: آمنة بلعلى ، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط1 ، 2002 ، ص : 60 .

2 ينظر: كامل مصطفى الشيبي، صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الإسلامي، دار المناهل، بيروت، ط1997،1، ص : 07 . و يرجح الكاتب أصل تسمية التصوف إلى (أهل الصفة) ثم إلى معنى (الصفاء) ثم إلى معنى (الصوف) .

3 ينظر: صهيب الرومي ، التصوف الإسلامي ، بيسان للنشر ، بيروت ، ط1 ، 2007 ، ص : 111. 112. 113 .

4 ينظر:ديلاسي أولري، الفكر العربي و مكانه في التاريخ، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة(دت)، ص:193 .

5 منصف شعرانة ، ظاهرة الحب في الفكر العربي الإسلامي نماذج مختارة ، مركز النشر الجامعي تونس ،2002 ، ص : 170 .

6 ينظر: موسوعة الصوفية ، الحسيني الحسيني معدي . كنوز للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 2013 ، ص : 188 .

7 الشطح:((تصرفات و تعبيرات تصدر عن الصوفي في أوقات خاصة)) ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، دار الجيل، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ص : 231 .

8 بكري الشيخ أمين ، التعبير الفني في القرآن ، دار الشروق ، بيروت ، ط 4 ، 1980 ، ص : 122 .

9 آمنة بلعلى ، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص : 48 .

10 أحمد الطوبلي ، حديقة الرياحين في التعريف بأربعة من عشاق رب العالمين (رابعة العدوية . ابن الفارض . ابن عربي . الحلاج) المطبعة العصرية ، تونس ، 2005 ، ص : 52 . (يقف على إشاراتنا : بمعنى يفهمها)

11 سورة المائدة ، الآية 56 .

12 آمنة بلعلى ، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص : 30.

13 الحلاج ، الديوان ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 2 ، 2002 ، ص : 158 . 159 .

14 نفسه ، ص: 19 .

15 الراجح في تسمية الشيخ الأكبر محي الدين بن العربي المتصوف المتوفى سنة 638 هـ أن (العربي) بالألف و اللام بدلا من (ابن عربي) كما هو مشهور ، و تؤكد هذا الترجيح كثير من مخطوطاته التي كتبها بيده ، و كثير من مؤلفاته التي أصبحت تطبع وفق هذا التصحيح الراجح و منها كتابه : رسائل ابن العربي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1361 هـ ، و كتبه :فصوص الحكم ، موفم للنشر ، 1990 ،الجزائر .

16 آمنة بلعلى ، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص : 84 .

17 ينظر: حميدة صالح البلداوي ، فلسفة التصوف في الشعر الأندلسي من العهد المرابطي حتى نهاية الحكم العربي 484 . 894 هـ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، ط 1 ، 2011 ، الصفحات : 121...165 .

18 ينظر: محمد يعيش ، الرمز في التجربة الصوفية ، مجلة : عوارف ، طنجة ، المغرب العدد : 02 ، 2007، الصفحات : 70 ... 75 .

19 ينظر: زكرياء إبراهيم ، مشكلة الحب ، دار سحنون ، تونس (دت) ، ص : 32 .

20 عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ، 1983 ، ص : 222 .

21 محي الدين بن العربي ، ترجمان الأشواق ، دار بيروت ، لبنان ، 1981 ، ص : 15 . 16 .

22 ينظر: نفسه ، ص : 09 . 10 .

23 آمنة بلعلى ، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص : 76 .

24 محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض و الحب الإلهي، دار المعارف، مصر ، ط2، 1985، ص : 144 . 145 .
25 ابن الفارض ، الديوان ، تحقيق : عبد الخالق محمود ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2007 ص : 114 .
26 ينظر : محي الدين بن العربي ، الفتوحات المكية ، دار صادر بيروت ، ط 1 ، 2004 ، ج 1 ، ص : 174 .
27 الحلاج ، الديوان ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 2002 ، ص : 181 .
28 حسين فارسي ، أبو مدين شعيب : حياته و آثاره ، دار الغرب للنشر ، وهران ، (دت) ، ص : 223 .
29 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص : 366 .
30 أبو الحسن الششتري ، الديوان ، دار المعارف بالإسكندرية ، ط 1 ، 1960 ، ص : 44 . 45 .
31 ينظر : أبو القاسم القشيري ، الرسالة القشيرية في علم التصوف ، تحقيق : معروف مصطفى رزيق و علي عبد الحميد أبو الخير ، دار الخير ، بيروت ، ط 3 ، 1997 ، ص : 31 .
32 ينظر : عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص : 373 .
33 ابن الفارض ، الديوان ، ص 190 .
34 حيدر لازم مطلك ، المكان في الشعر العربي قبل الإسلام ، رسالة ماجستير، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1987 ، ص : 219 .
35 محي الدين بن العربي ، ترجمان الأشواق ، ص : 110 .
36 ابن الفارض ، الديوان ، ص : 173 . 174 .
37 السابق ، ص : نفسها .
38 عبد الغني النابلسي ، شرح ديوان ابن الفارض ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط 2 ، 2007 ، ج 2 ، ص: 28 .
39 ينظر : عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص : 425 .
40 محي الدين بن العربي ، الرسائل : الجزء الأول ، كتاب الألف ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1361 هـ ، ص : 05 .
41 ينظر : حميدة صالح البلداوي ، فلسفة التصوف في الشعر الأندلسي ، ص : 92 .
42 ابن الفارض ، الديوان ، ص : 178 .
43 عبد الغني النابلسي ، شرح ديوان ابن الفارض ، ج 2 ، ص: 70 .
44 لمزيد الاطلاع على هذا الموضوع و غيره يرجى العودة إلى موضوع الأستاذ : عبد الباقي مفتاح ، السماع عند الشيخ الأكبر محي الدين بن العربي ، مجلة : عوارف ، العدد : 3 ، 2006 ، طنجة ، المغرب ، ص : 15 .
45 ينظر : عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص : 397 .
46 نفسه ، ص : 402 .
47 ينظر : ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، في أول باب الألف .
48 ينظر محي الدين بن العربي ، الفتوحات المكية ، ج2 ، 149 . 150 .
49 الحلاج ، الطواسين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 2002 ، ص : 110 .
50 ابن الفارض ، الديوان ، ص : 95 .
51 أبو الحسن الششتري ، الديوان ، ص : 58 .