الجمهوريـــــــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
جامعـــة العربـــي بن مهـــيدي- أم البواقي-

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قســـــم اللغـــة والأدب العربـــــي

الرمز الصوفي في يائية ابن الفارض

مذكـــرة مكمـــلة لنيـــل شهـــادة الماستـــر في ميـــدان اللغـــة والأدب العـــربي، مسار (أدب قـــــديـــــم)

إعـــداد الطالب(ة):
صـــــارة روابح

إشـــــراف الأستـــاذ:
د: بلقـــــاسم دكـــــــدوك

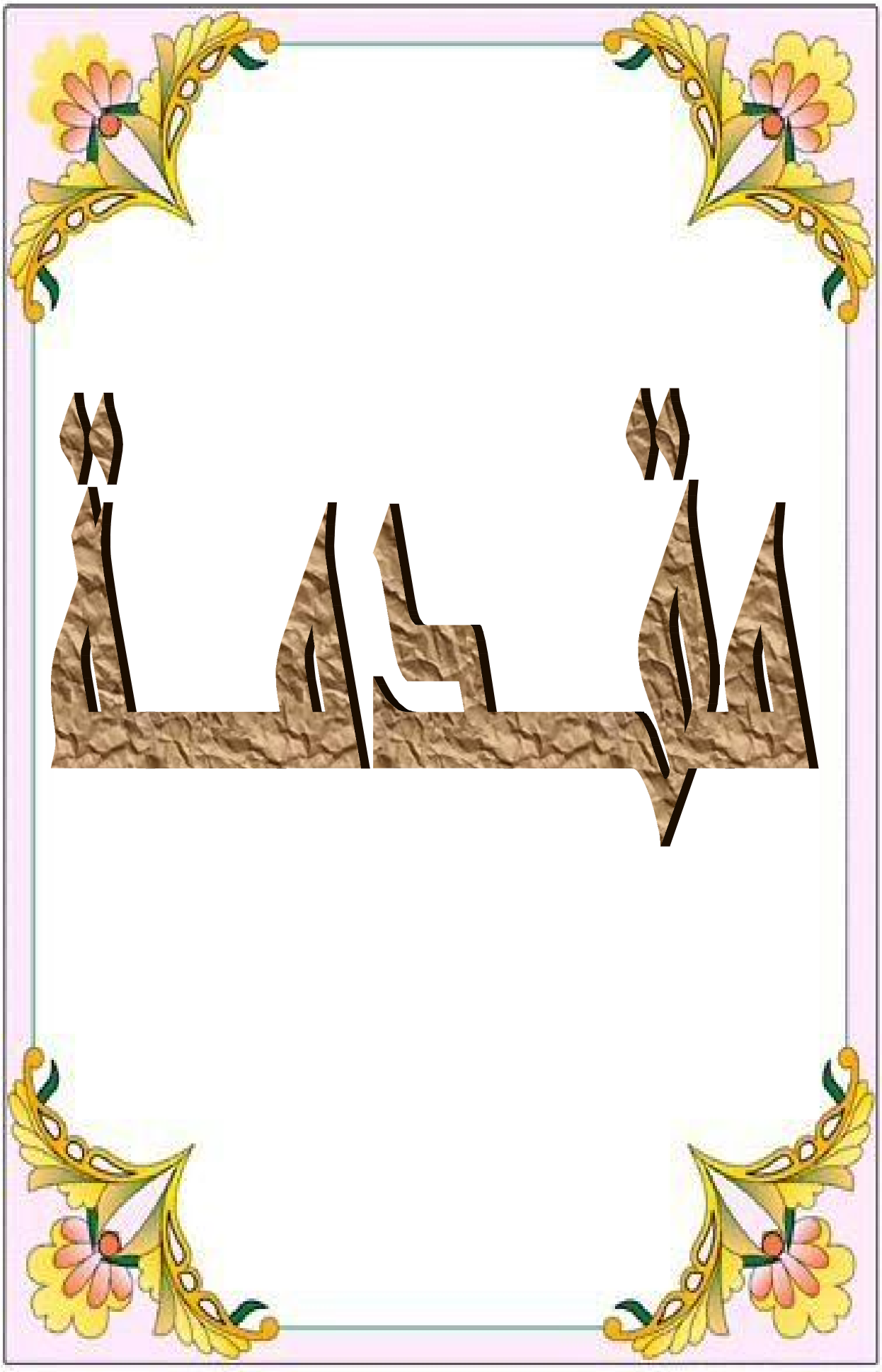
السنة الجامعية: 1432 / 1433 هـ
2012/2011م

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر إلى جميع أساتذة القسم الذين أمدوننا بيد المساعدة وأخص بالذكر الدكتور **فاتح حمبلي** الذي لم يبخل عنا بنصائحه وتوجيهاته، إضافة إلى الأستاذة الفاضلة **دلال فاضل** التي أضاءت لنا طريقنا في هذا البحث بشموع العلم والمعرفة، وإلى الأستاذ **عبد السلام بلعجال**.

إلى كل أفراد القسم طلبة وموظفين .

كما أتقدم بالشكر إلى موظفي مكتبة جامعة أم البواقي وكذلك موظفي المكتبات بجامعة العربي التبسي-تبسة- وجامعة منتوري- قسنطينة- وكل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد.


مقدمة

يعد الخطاب الصوفي من أبرز الموضوعات التي تشد اهتمام الشعراء والأدباء بوصـــفه شكلا من أشكال الثقافة المكونة للفكر الإسلامي، فغذى هذا الخطاب شعورهم بـــروح التميـــز والاختلاف، ورسخ فكرة تفيدهم في تكوين سياق خاص بهم، يخرج من قيد السياقات الأخرى، التي كانت تسيطر على الساحة الثقافية في التراث العربي، وبهذا شكل الشاعر الصوفي حلقـــة متفردة في الشعر العربي، بتوغله العميق في الفكر الصوفي.

إن هذه الخصوصية التي تميز بها شعراء الصوفية في الخطاب الشعري الـــصوفي أدى بهم إلى نظم قصائد شعرية مادتها الأولى الفكر الديني، ولهذا أحدث الشاعر الصوفي قطيعة مع الأشكال الشعرية التقليدية من خلال رؤيته الصوفية؛ وتوظيفه لمعجم شعري مغاير تماما للمعجم التقليدي.

وقد اتخذ الشاعر الصوفي الرمز معيارا أساسيا في شعره حتى يتمكن من التعبير عـــن مدركاته الروحية، والتعبير عن معانيه ومشاهده وإحساساته النفسية، إضافة إلى رغبته الملحـــة في منح الأعاجم فرصة لفهم مغزاه ومرمى كلامه، وقد خاض في هذا الجانب مـــن التـــصوف الشاعر ابن الفارض الذي شكل صوتا شعريا متميزا في الشعر الصوفي ويعد من البارزين في إرساء الفكر الصوفي في الثقافة العربية من خلال أشعاره.

وعلى هذا الأساس يسعى هذا البحث قدرالإمكان الإمساك بخصوصية الكتابة الـــصوفية عند ابن الفارض، وتبيان رؤيته الصوفية، وبهدف الوقوف على معالم التجربة الشعرية الصوفية عند ابن الفارض، حاولنا تقديم إجابات عن بعض التساؤلات التي تثير جدلا معرفيا حول الشعر الصوفي عند ابن الفارض، وتتمحور الإشكالية هذه حول: ما مفهوم التصوف؟ وما هي العوامل التي ساعدته على الظهور؟ وما هي أهم الرموز التي وظفها الشاعر الصوفي؟ وما هي شعرية التصوف وخصوصية الكتابة والممارسة الصوفية عند الشاعر؟

وقد كانت رغبتنا في إختيار هذا الموضوع نابعة من عدة عوامل منها:

- معرفة واقع الرمز الصوفي في الخطاب الشعري الصوفي.
- مكانة ابن الفارض بين نخبة من الشعراء المتصوفة.
- الوقوف على البنية الذهنية للشعر الصوفي.

وقد لقي شعر ابن الفارض دراسات عديدة أهمها: تلك التي تناولها جودة نصر عاطف في كتابه "شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)"، إضافة إلى كتاب "شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)" لرمضان صادق.

سنحاول أن ندرس الرمز الصوفي في شعر عمر بن الفارض متبعين في ذلك المنهج الأسلوبي. وهذا ما قادنا إلى الاستعانة بمراجع عديدة منها:

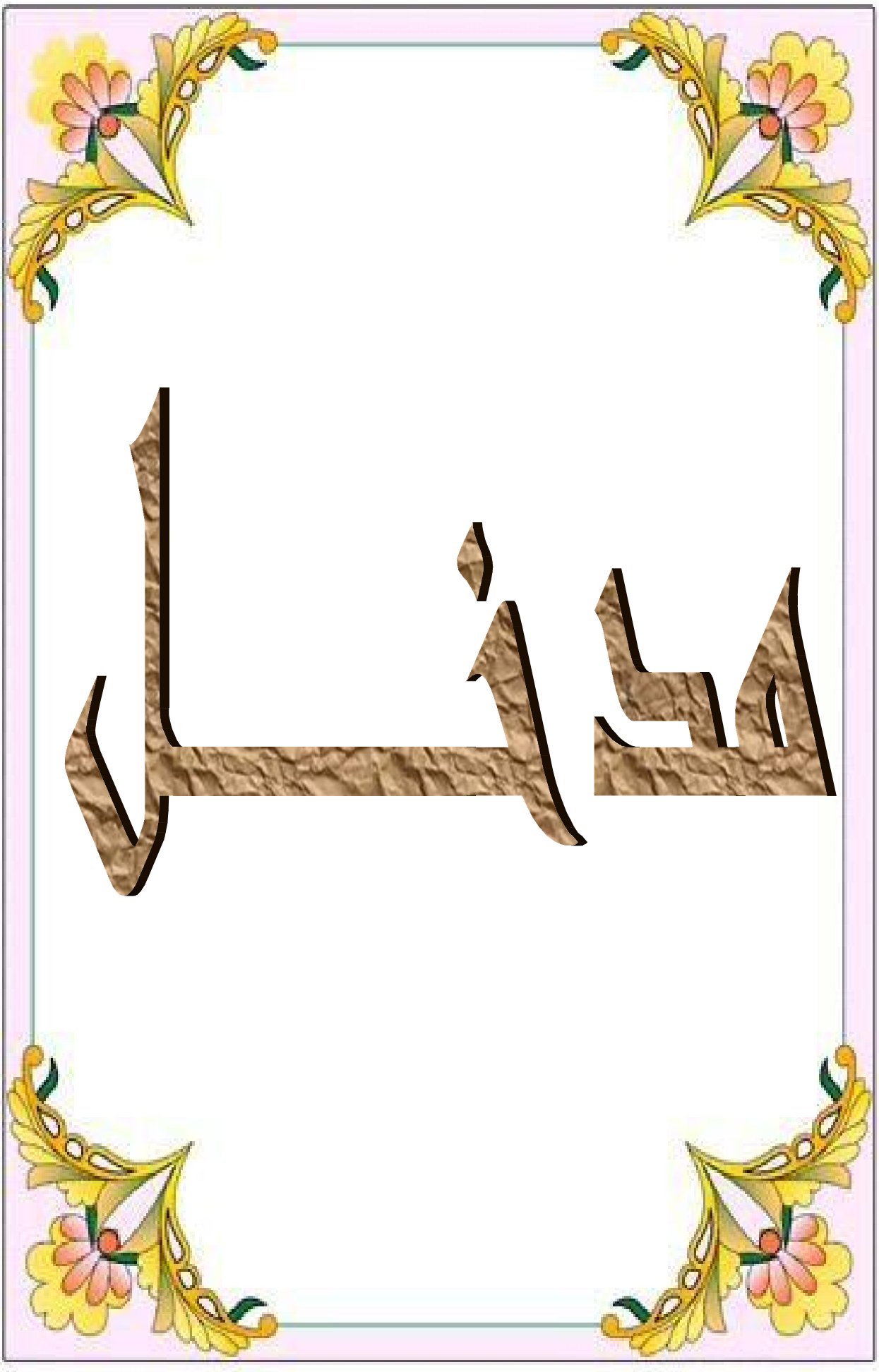
- كتاب "التعرف لمذهب أهل التصوف" للكلاباذي.
- كتاب "شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعرالصوفي)" لعاطف جودة نصر.
- كتاب "التصوف والمتصوفة" لجان شوقليي.
- كتاب "الرمز الشعري عند الصوفي " لعاطف جودة نصر.
- كتاب "تحليل الخطاب الشعري الصوفي على ضوء المناهج النقدية المعاصرة" لآمنة بلعلي.

وبعد اطلاعنا على هذه المراجع اهتدينا إلى تقسيم موضوع البحث إلى مدخل وفصلين وملحق.

فالمدخل خصص للحديث عن تيار الزهد والتصوف، مرورا إلى التفصيل في مفهوم التصوف ونشأته وأبرز رواده؛ بوصفه سياقا خاصا ومتميزا فكريا عن السياقات الأخرى في المجتمع العربي الإسلامي، وكذلك الحديث عن مفهموم كل من الأسلوب والأسلوبية باعتبارها المنهج المتبع في هذه الدراسة، وتحدثنا في الفصل الأول عن أبرز المقامات والأحوال التي اعتمدها المتصوفة في شعرهم، ثم الحديث عن أهم الرموز التي خاضوا فيها ومن أهمها: رمز الخمرة، رمز المرأة، ورمز الحروف والأعداد، أما الفصل الثاني فقد خصصناه لدراسة المستوى التركيبي والدلالي دون غيرهما في اليائية. ويتضمن تمهيدا يبين فيه مفهوم التركيب في اللغة بصفة عامة وفي اللغة الشعرية بصفة خاصة وذلك في نظرية النظم عند "عبد القاهر الجرجاني"، ثم علاقته بالمستوى الدلالي، وقد تطرقنا في هذه الدراسة إلى الجمل الإنشائية كالأمر والاستفهام والنداء، ثم الجملة الشرطية، وكذلك تناولنا ظاهرة التقديم والتأخير وظاهرة التقابل القائمة على التقابل بين الأنا والآخر، كذلك الحديث عن شعرية التناص في القصيدة، وفي الأخير انتهينا إلى دراسة بعض الحقول الدلالية البارزة في هذا الخطاب الشعري.

وقد واجهنا في هذه الدراسة صعوبات كثيرة أبرزها:

- طبيعة الشعر الصوفي التي تعبر عن دلالات مختلفة تتطلب منا بذل جهود كبيرة لفهمها والإلمام بمقاصدها الحقيقية بتأن لتجنب الوقوع في الزلل.
- توظيف ابن الفارض في شعره لغة رمزية معقدة تتطلب جهدا مضاعفا لاكتشاف كنه هذه الرموز وتأويلاتها وفق المنظور الصوفي.
- وعلى الرغم من تلك الصعوبات إلا أن المكتبة قد خففت منها من خلال احتوائها علـــى أهم المراجع التي ساعدتنا في إنجاز هذا البحث المتواضع.


المدخل

مدخـــــــــــل: التصـــوف المفهـــــوم والنشـــــأة

لقد شهدت الفترة العباسية تحولا جذريا على خلاف ما كان سائدا في الفترة الأموية، وكان ذلك بدخول بعض الأعاجم خاصة الفرس منهم إذ قاموا بتغيير واقع الحياة الاجتماعية، فانتشرت الكثير من المذاهب والتيارات وعلى رأسها تياري المجون والزندقة اللذان يقومان أساسا على نشر الفساد في أوساط الشباب العربي، والعبث بالقيم الدينية والأخلاقية. وقد كانت نتيجة شيوع تلك التيارات المنحرفة رد فعل قوية وهي ظهور تيار آخر معارض لها وهو في الوقت نفسه ثمرة طيبة قامت على مناهضة تيار المجون والزندقة وهو تيار " الزهد".

I- تيار الزهد والتصوف:

الزهد كلمة لا خلاف في أنها ترتد إلى المعنى اللغوي لكلمة "زهد" وزهد في الشيء، أي تركه ورغب عنه احتقارا له. وقد أطلقت على النساك الذين زهدوا في الدنيا وملذاتها الزائلة والتعلق بدلا من ذلك بنعيم الآخرة الذي لا يزول.[1] إضافة إلى ذلك فهو لا يقال إلا في الدنيا، وهو مرتبط بالحياة الدنيا، ولم يكن الزهد بعيدا عن العرب في جاهليتهم، فقد كان بعض الأحماس المتحنثين يتقشفون في حياتهم من حيث المأكل والمشرب وحين جاء الإسلام محملا بالإيمان والتقوى، وروح الإخاء والمحبة، والجهاد في سبيل الدين الجديد دعا الإسلام إلى الزهد في الدنيا.[2]

لم يكن الزهد مجرد قيمة أخلاقية ظهرت في الجاهلية ليحث عليها الإسلام بمجيئه ويستمر ويتطور في العصر الأموي والعباسي حتى يصير تيارا وصف أنه نبتا شرعيا في المجتمع، وثمرة أخرى ولكنها ثمرة طيبة أخذت على عاتقها مناهضة تيار الزندقة، أو على الأقل صاغت لنفسها فلسفة خاصة،[3] صدرت عن إيمان عميق من قبل أصحابها بمبادئهم الدينية والفكرية التي أصلوا من خلالها فلسفة حياتهم. وكان هذا الموقف الديني مبشرا بظهور تيار قوي من الزهد الإسلامي عكف فريق من أصحابه على العبادة والتنسك والورع والتقوى، وانصرفوا عن تيار الصخب الدنيوي الذي عم المجتمع واقترن بالدعوة إلى التمسك بدين الله تعالى، مع محاولة جادة لنشر فلسفة التقشف في الدنيا، وتنيه الناس إلى ضرورة مراقبة الله

---

(1) - مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب في العصر العباسي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ط1، 2008، ص 49.

(2) - قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 1428هـ/ 2007م، ص 17.

(3) ينظر: عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية (قضايا واتجاهات)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص 136.

تعالى في أعمالهم الدنيوية، وهنا بدا الاعتراف والتأكيد على الفكر الغيبي الذي أنكره أصحاب تيار الزندقة وهو تيار بدا محكوما بصدق واع في تفهم الدين والتشبث بالدفاع عنه عبارة وسلوكا.[1] وقد رفع لواء الزهاد من شعراء العصر أبو العتاهية شاعر الزهد الأول فيه، حتى أصبح من المكثرين في أشعارهم إكثارهم من زهدهم في الحياة،[2] فقد كانت منزلته عند الخلفاء وقربه منهم مدعاة لحسد الآخـــرين إياه، فساءت فيه ألسنتهم، فاتهم بالبخل، والزندقة، وسوء العقيدة، ورمي بالقذر وقبح المنظر. وروح التحامل عليه من بني عصره[3].

يقال: "أن أبا العتاهية كان شاعرا ماجنا اضطرب فيما اضطرب فيه أقرانه من الشعراء المجان حتى أحب عتبة وهي جارية من جواري زوجة المهدي وصدم في حـــبها، فكانت صدمته في حبه سببا من أسباب تحوله من المجون إلى الزهد"، ومن شعره في الزهد مايلي:

كأنك لست تعلم أن حثـــــاً يحث بك الشروق كما الغروبُ
ألست تراك كل صباح يـــوم تقابـــــل وجـــــه نائبـــة تنوبُ
لعمرك ما تهـــب الريـــح إلا نعاك مصرحاً ذاك الهـــــبوبُ

ويقول أيضا:

فتأهبـــــي يا نفســـــي لا يلعب بـــك الأمـــل الطويـــل
فلتنـــــزلن بمنـــــــــزل ينسى الخـــليل به الخلـــيـــل
وليـــــركبـــــن عليك فيه من الـــثرى ثـــقل الثـــــقل[4]

---

[1] - المرجع السابق، ص 137.
[2] - المرجع نفسه، ص 138.
[3] - عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي (نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث هجري)، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، دت، ص 200.
[4] - يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص 82، 83.

فالشاعر في هذه الأبيات يرصد قضية من القضايا التي تناولها في شعره الزهـــدي، وهي قضية الموت ذلك الرصد الذي يترصد كل حي وكل يوم بحياة الإنسان إنما هو خطوة إلى الموت، كما يشير أيضا إلى أن ظاهرة الشروق والغروب والريح إنما هي نذر للموت،[1] إضافة إلى ذلك فإن شعره حسن، قريب المأخذ، لشعره ديباجة، مع غزارة البحر، ولطف المعاني، وسهولة الألفاظ وكثرة الافتتان، وقلة التكلف[2]. والجيد منه يمتاز بالسهولة المتناهية وبانطباعه ورقته، وقرب معناه، مما يجول بخواطر العامة والخاصة.[3]

أما إذا أردنا الحديث عن التصـــوف كفن من الفنون الشعرية التي اهتم بـــها الناس، وتغنوا بما قاله الشعراء كالبحتري، المتنبي، أبو نواس وغيرهم، فكان جدير بهم أن يعودوا إلى رياض الصوفية، يتذوقون تلك المعاني الرقيقة ويغوصون في تلك الأفكار التي تخلى أصحابها عن الدنيا ومتاعها، وقد عبروا بألفاظ تسمو بالقارئ إلى محـــاورة ذاته، وقد وصل الشعر الصوفي إلى ذروته في الطور الثالث من أطوار الأدب الصوفي وكان من أغنى ضروب الشعر وأرقامـــها وذلك بجمعه بين نقيضين الوضوح والغـــموض، ويتميز بخيال واسع وعاطفة صادقة راقية.[4] ومن أهم مؤلفات الشعر الصوفي نذكر ديوان" ترجمان الأشواق" لمحي الدين بن عربي وهو مجموعة قصائد نظمها في ابنة الشيخ محي الدين الأصفهاني،[5] وقد كان هذا الديوان محل نقاش وجدال بين العلماء والفقهاء لتضمنه قصائد غزلية، وقد شرح ابن عربي ديوانه في كتاب سماه "الذخائر والأخلاق في شرح ترجمان الأشواق"[6].

وتضمن" ترجمان الأشواق" الأشعار في مختلف الأغراض ففي الدين يقول:

لقد صار قلبي قابلاً لكلِّ صورةٍ فمرعى لغزلانٍ وديرٌ لرهـــبانِ
وبيتٌ لأوثانٍ وكعـــبـــةُ طائـــفٍ وألواحُ توراةٍ ومصحـــفُ قرآنِ
أدين بدينِ الـــحبِ أنى توجهَـــت ركائبُهُ فالحـــبُ ديـــني وإيماني[7]

---

(1) - المرجع السابق، ص 82، 83.
(2) - عروة عمر، الشعر العباسي وأبرز اتجاهاته وأعلامه، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 2010، ص 142.
(3) - جورج غريب، العصر العباسي (نماذج شعرية محللة)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط3، 1978، ص 28.
(4) - ينظر: أحمد أمين، ظهر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ط5، ج4، 1969، ص 173.
(5) - عمر فروخ، تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون، دار العلم للملايين، بيروت، دط، دت، ص 528.
(6) - عمر فروخ، التصوف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، دت، ص 168.
(7) - ابن عربي (محي الدين)، ترجمان الأشواق، تقديم: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط1، 1997، ص 149.

وفي الوحدة يقول:

إلهي إذا ناديت فالسمـــــــع أنتم ولباك من لباك أنت المتـــــرجم

توحـــدت الأشياء إذ كـــنت عينها ومـــا ثم إلا سامـــع ومكلـــــــم

بـــ"كن" وهو قول الله والأمر أمره وقد جاء في القرآن معناه عنكـــم[1]

بالإضافة إلى أغراض أخرى كالشوق والفناء والحب والجمال والحنين وغيرها.

ومن خصائص الشعر الصوفي مايلي:

1- الرمزية فهي من أهم خصائصه، ولكن نستطيع أن نقول أن الشعر الصوفي عني بالنفس والحديث عنها عناية كبيرة ولجأ إلى أسلوب التحليل النفسي الدقيق، من حيث كان أعلام الأدب العربي يلجأون إلى أسلوب الشرح العقلي وحده يقول ابن الفارض من تائيته:

وفي عالم التذكار للنّفس علمُها ال مقـــــدّم، تستهديـــهِ منى فتيتـــى

المعنى الظاهر أنه يعلم تابعيه العلم الذي يتذكره من وجوده الأول في الملأ الأعلى من الله. لكن المعنى الذي نريد أن نشير إليه هنا هو غير ذلك وهو فلسفة عجيبة لابن الفارض، ودلالة على عبقرية غريبة.

2- والشعر الصوفي برمزيته الأسلوبية والموضوعية هو صاحب نزعة سيريالية والمذهب السيريالي يدعو إلى التحلل من كل المنطق التقليدي، ويبين دور اللاوعي في العمل الفني. مؤكدا التداخل بين الأحلام والواقع، وقد أثرى الصوفيون الشعر العربي بهذه الرمزية الصوفية وبتلك السيريالية الغامضة إثراءا كبيرا، حيث فتحوا له المنافذ، ووسعوا من جوانبه ومذاهبه في التعبير والأداء، وطرقوا عالم الروح يجولون في أسراره وأنـــواره، ودافعهم الشوق والحب ورغبة الظفر بالوصل والمشاهدة جامعين بين مناهج الرمزية، ومعالم السيريالية في الأخذ من الباطن ومن اللاشعور.

3- كذلك نجد أن الشعر الصوفي عبر عن الحب أعظم تعبير، واتخذه مذهبا في الحياة ودعا إليه، وحرض عليه، وقد اتخذ الصوفيون الحب شعارهم في الحياة، ومذهبا إنسانيا يقبلون عليه، ويذهبون إليه، وانتهى بهم الحب إلى الحب الإلهي، بقول ابن الفارض:[2]

---

[1] - إميل ناصيف، أروع ما قيل في الزهد والتصوف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص 135.

[2] - محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، دط، دت، ص 176، 177.

وعن مذهَبي، في الحُبّ، ماليَ مذهَبٌ وإنْ مِلْتُ يوماً عنهُ فارَقتُ ملّتـــي
ولوْ خطرتْ لي في ســـــــواكِ إرادةٌ على خاطري سهواً قضيتُ بردَّتي

4- هذا إلى ما يمثله الشعر الصوفي من ثراء المعاني واتساع الخيال، وتنوع الأغراض والقدرة على استخدام الألفاظ، والتعبير بالصورة، والموهبة والذكاء.

5- ويتميز الشعر الصوفي فوق ذلك كله بأنه تعبير عن وجدان الشاعر، وعن ذاته وأعماق نفسه، فهو أدب وجداني خالص، وهو مذهب رومانسي حالم، وهو إشراقي النزعة، روحي الهوى.

6- هذا وتتنوع موضوعات الشعر الصوفي بين: شعر الزهد، والحب الإلهي، والمدائح النبوية، وشعر الحكم والآداب، الدعاء، التسبيح وهو كثير في الشعر العربي، ومن فنون الشعر الصوفي الإستغاثات الصوفية، وهي لون من ألوان الأدب الرفيع، وموضوع من موضوعات الدعاء، والإستغاثة هي دعاء الله بإلحاح لينقذ ويغيث الداعي في الكروب والخطوب والشدائد والأحداث والأزمات، ومن أقدم الإستغاثات منظومة السهيلي (581هـ):

يا من يرجى للشـــــدائد كلهـــــا يا من إليه المشتكي والمفــزع
يا من خزائن رزقه في قول كــن أمنن فان الــخير عندك أجــمع
مالي سوى قرعى لبابكَ حيلــة فلئن رُدِدْتُ فأيُّ بابٍ أقــرَعُ؟
ومن الذي أدعو وأهتف باسمــه إن كان فضلك عن فقيرك يمنــع

7- وللصوفيين مذاهب جديدة في النقد وفي صور الأداء، تستحق التقدير والوقوف أمامها طويلا.[1]

II- مفهـــوم التصـــــوف:

II-1 لغة: ورد في لسان العــرب "الصوفية كل من ولي عملا من أهل البيت، وهم الصــوفان"[2]. وجاء في المعجم الوسيط:" تصوف فلان: صار من الصوفية، التصوف طريقة سلوكية قوامها التقشف والتحلي بالفضائل لتزكو النفس وتسمو الروح، أما علم التصوف:"

---

[1] - المرجع السابق، ص 180.

[2] - ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، تقديم: عبد الله العلايلي، دار صادر، بيروت، ط1، مج3، 1957، ص 216.

مجموعة المبادئ التي يعتقدها المتـــصوفة والآداب التي يتأدبون بها في مجتمعاتهم وخلواتهم"[1].

فعلم التصوف حسب ما يرى بعض المتصوفة هو جملة من القيم والآداب التي يقومون عليها ويتمسكون بها مجتمعا في خلواتهم.

وجاء في معجم البستان:" الصوفية كل من ولي شيئا من عمل البيت يقول أبوحي بن مضر الصوفي عند المتصوفين من هو فان بنفسه باق بالله تعالى مستخلص من الطبائع متصل بحقيقة الحقائق، أما التصوف: فهو تصفية القلب عن موافقة البرية وموافقة الأخلاق الطبيعية وإخماد الصفات البشرية ومنازلة الصفات الروحانية والتعلق بعلوم الحقيقة"[2].

وقد تعددت معاني لفظ الصوفية من جهة الإشتقاقات المتنوعة، ولعل أول هذه الإشتقاقات يتـــصل بلبس الصـــوف، والذي هو علامة عـــلى الفقر، أو الزهد في الحـــياة، ومتاعها الزائف، وهناك اشتقاق ثان يربط لفظ التصوف في اللغة بالصفاء؛ أي الطهارة الروحية، فكلمة "تصوف" مصدر للفعل "تصوف" للدلالة على لبس الصوف.[3] وقد يذهب بعضهم إلى "أنها من صفاء النفس، وهو قول المتصوفة، وقال غيرهم: بل هي من أصل يوناني معناه الحكمة على أن ابن خلدون يرى كما يرى كثيرون غيره أن اشتقاق اسمهم من الصوف"[4].

II-2- اصطـــــلاحا:

وبعد رحلتنا في أهم المعاجم اللغوية، ننتقل للحديث عن أصل تسمية التصوف في الاصطلاح، فيجب إدراك أن الصوفية مرت بمراحل وتطورات ومفاهيم مختلفة، ومن هنا وقع كثيرا من الجدل بين العلماء في التعريف بالصوفية، ونذكر فيما يلي بعض التعريفات التي أطلقت على مفهوم التصوف سواء كانت من الصوفية أو من مخالفيهم، من ذلك ما يلي:

أ/ التصوف هو تجريد العمل لله تعالى، والزهد في الدنيا وترك دواعي الشهرة، والميل إلى التواضع والخمول، وإماتة الشهوات في النفس وهذا ما قاله ابن خلدون:" هذا العلم من علوم الشريعة الحادثة في الملة، وأصله أن طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمة وكبارها من

---

(1) - إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجاد، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، ج1، (دت)، ص 529..

(2) - عبد الله البستاني، البستان، مكتبة لبنان، دط، دت، ص 625.

(3) - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008، ص 61.

(4) - أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981، ص 79، 80.

الصحابة والتابعين ومن بعدهم طريق الحق والهداية. وأصلها العكوف عن العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاما في الصحابة والسلف، فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني، وما بعده جنح الناس إلى مخالطة الدنيا، اختص المقبلون على العبادة باسم "الصوفية والمتصوفة"[1].

أكد ابن خلدون على أن هذا العلم من علوم الشريعة، وله جذور تعود لعبادة الله فقط والخلوة والتخلي عن الدنيا وملذاتها.

أما الثقاة من المؤرخين الصوفيين، فلم يعللوا تلك التسمية، ولم يتكلفوا لها بقدر ما تكلف غيرهم، بل ردوها إلى الحقيقة الواضحة في بساطة فالقشيري مؤرخ الصوفية الكبير، قال في رسالته:" إن المسلمين في حياة الرسول وبعده كانوا يتشرفون باسم صحابي، ثم سمي من بعدهم بالتابعين ثم قيل أتباع التابعين ثم ظهرت البدع وتعددت النحل، فانفرد خواص أهل السنة والمراعون أنفسهم مع الله، الحافظون قلوبهم باسم المتصوف في عصر الإمام أحمد بن حنبل..."[2].

يوضح القشيري في هذا القول إلى أن في عهد الرسول كان المسلمون يتشرفون باسم صحابي ليتطور وتصبح الفئة التي بعدهم يطلق عليها اسم التابعين ثم تابعي التابعين لتتطور أكثر بعد انفراد أهل السنة إلى اسم المتصوفة.

هذه التعاريف وعلى اختلافها قد لا تصدق في الواقع إلا على التصوف في عهده الأول، الذي كان التصوف فيه عبارة عن الانقطاع لعبادة الله تعالى وحده، والزهد في الدنيا والتخفيف من متاعبها والإقبال على الآخرة، دون أن يلبسوا ذلك بشيء من الأفكار والسلوك المشين الذي وصلت إليه الصوفية بعد ذلك.

ب/ وإذا أرجع البعض التصوف كعلم يقصد إصلاح القلوب وإفرادها لله تعالى عما سواه وتدريب النفس على العبودية وردها لأحكام الربوبية فإن البعض الآخر ينسبها إلى "(أهل الصفة)، وقالوا: بأن التصوف اشتق من تلك

---

[1] - ابن خلدون (عبد الرحمان)، المقدمة، تحقيق، تقديم، تعليق: عبد السلام الشذاذي، بيت الفنون والعلوم والآداب، الجزائر، الطبعة الأصلية، 2006، ص 49،

[2] - عبد الحميد الجوهري، مشكاة الحيران، أفريقيا الشرق، دط، دت، ص 7، 8.

الكـــــنية"[1]، وأهل الصفة فريق من فقراء المهاجرين والأنصار ليس لهم متاع ولا مال، فرغت أيديهم من كل شيء، وامتلأت قلوبهم بهدى الله، فانقطعوا في صفتهم إلى الله يسبحونه بالغداة والعشي، وعكفوا على العبادة بشوق ولهفة ولذة واتجهوا وجهة روحية ملائكية[2].

وأما من نسبهم إلى أهل الصفة فإنهم "عبروا عن مظاهر أحوالهم وذلك أنهم قوم قد تركوا الدنيا فخرجوا عن الأوطان وهجروا الأخدان، وساحوا في البلاد، وأجاعوا الأكباد وأعروا الأجساد لا يأخذوا من الدنيا إلا ما لا يجوز تركه من ستر عورة، وسد جوعـــة"[3] ومما لا اختلاف فيه أن أهل الصفة "كانوا فقراء، وصفهم النبي– صلى الله عليه وسلم– بأنهم أضياف الإسلام، وهم من أخيار القبائل والأقطار فهم من أفاضـــل الناس، وعباد الصحابة، والمستغنين عن أطماع الدنيا"[4].

ج/ وقد ذهب فريق آخر إلى "أنها نسبة إلى الصف الأول في الصلاة"[5] وفريق يقول: "إن الكلمة مأخوذة من الصف فكأنهم في الصف الأول بقلوبهم من حيث المحاضرة من الله تعالى، المعنى صحيح لكن اللغة لا تساعد على ذلك"[6].

وهذا ما جاء به القشيري في رسالته حيث قال:" أن الصوفية في الصف الأول بقلوبهم، فالمعنى هنا صحيح ولكن لغته لا تقتضي نسبته إلى الصف"[7].

د/ وهنـــــاك من قال:" أنها أخذت من الصـــــفاء أي صفاء القلب الصوفي وطهارة ظاهره وباطنه عن مخالفة أوامر ربه، وذهبـــــوا في ذلك مذاهـــــب شتى"، ففـــــي محاضـــــرة الأوائل يقول:" أن أول من تكلم ببغداد في مذهـــــب الصوفية من صـــــــفاء الفكر

---

(1) - المرجع السابق، ص 7.
(2) - محمد عبد المنعم خفاجى، الأدب في التراث الصوفي، ص 26، 27.
(3) - الكلاباذي (أبو بكر محمد بن إسحاق)، التعرف لمذهب أهل التصوف، تحقيق: عبد الحليم محمود، مكتبة الثقافة الدينية، دط، 1424هـ- 2004، ص 21.
(4) - قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص 15.
(5) - محمد غلاب، التصوف المقارن، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، دط، دت، ص 27.
(6) - محمد عبد المنعم خفاجى، الأدب في التراث الصوفي، ص 26.
(7) - محمد إبراهيم الجيوشي، بين التصوف والأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت، ص 8.

والشـــوق والقرب والمحبة والمعرفة" (أبو حمزة الصـــوفي)[1] "تصفـــية القلب عن موافقـــة البرية، ومـــفارقة الأخـــلاق الطبيعية، وإخماد الصفات البشرية، ومجانبة الدواعي النفسانية، ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بعلوم الحقيقة، واستعمال ما هو أولى على السرمدية، والنصح لجميع الأمة، والوفاء لله على الحقيقة، واتباع رسوله- صلى الله عليه وسلم- في الشريعة"[2]. وهذا ما يقول به عبد القادر الجيلاني. ومما سبق يمكن القول إن حاصل قول الصوفية، هو أن الطريق إلى معرفة الله تعالى هو التصفية والتجرد من العلائق المختلفة خاصة المادية منها.

هـ/ وقد ذهب قسم كبير من العلماء إلى أن سبب التسمية للمتصوفة بهذا الاسم-أي الصوفية- "إنما كان للبسهم الصوف إنها نسبة إلى الصوف الذي اشتهر المتنسكون الأولون بلبسه"[3].

وقد قيل أيضا:" التصوف مصدر الفعل الخماسي المصوغ من "صوف" للدلالة على لبس الصوف ومن ثم كان المتجرد لحياة الصوفية يسمى في الإسلام صوفيا"[4]. وذهب آخرون إلى "أنها مشتقة من الصوفة، لأنه لباس الأنبياء عزوفا منهم عن الدنيا، وترويضا للنفس والجسم معا. وقد جاء في أخبار الرسول - صلى الله عليه وسلم- أنه كان يلبس الصـــوف ولهذا تأثر به المتصوفون، نستمع إلـــى أنس بن مالك وهو يقول:" كان رسول الله - صلى الله عليه وسلم- يجيب دعوة العبد ويركب الحمار ويلبس الصوف فمن هذا الوجه ذهب قوم إلى أنهم سموا صوفية نسبة إلى ظاهرة اللبسة، لأنهم اختاروا لبس الصوف لكونه كان لباسا للأنبياء، عليهم السلام"[5]. وعلى كل فالتصوف مأخوذ من لبس الصوف كما تدل عليه الأقوال والآراء السابقة.

ذهب فريق إلى أنها نسبة إلى بني صفة،[6] وهي قبيلة بدوية كانت حول البيت في الجاهلية ونستشهد بما قاله الجوزي قي روايته: "إنهم قوم في الجاهلية يقال لهم صوفة انقطعوا إلى الله وقطنوا مكة فمن تشبه بهم فهو الصوفة"، وقيل أنها نسبة إلى "صوفة" وهو رجل زاهد

---

(1) - عبد الحميد الجوهري، مشكاة الحيران، ص 7.
(2) - قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص 10.
(3) - محمد غلاب، التصوف المقارن، ص 28.
(4) - ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، ترجمة: عبد الحميد يونس، حسن عثماني، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1984، ص 25.
(5) - عبد الحميد الجوهري، مشكاة الحيران، ص 7.
(6) - محمد غلاب، التصوف المقارن، ص 27.

متعبد في الجاهلية كان قد انقطع إلى الله وعبادته وطاعته عند البيت الحرام واسمه (الغوث بن عامر).[1]

III- نشـــأة التصـــوف:

وأما التصوف فقد نشأ وترعرع في صفوف طائفة من المتعبدين والمتزهدين الذين خلطوا عملا صالحا وآخر سيئا، واتصفوا بشيء من الغفلة أو السذاجة أحيانا مع بعض الجهل في السبن والآثار، وإن كانوا في الجملة محبين للخير راغبين فيما عـــند الله تـــعالى، ولعلى أن يشفع لهم صدق توجههم، ومجاهدتهم ومكابدتهم في الطاعات وسائر العبادات، مع حسن نواياهم، والله سبحانه وتعالى أعلم بهم وأحوالهم. والحاصل أن هؤلاء فتحوا في الإسلام مدخلا عظيما ولجت منه طائفة من أهل البدع والأهواء الذين تستروا بإصلاح ظواهرهم، وشدة العناية بها، مع إخفاء حقيقة مقاصدهم، وأهدافهم وراء شعارات مزخرفة بزخارف القول والفعل. كما ولجت من هذا المدخل بعد ذلك طائفة من أهل الشر والفساد الذين اندسوا في صفوف هؤلاء المتعبدين والمتزهدين يرددون أقوالهم ويتظاهرون بصفاتهم ليكونوا مقبولين في العامة من الناس وهم قد حملوا على ظهورهم وأكتافهم معاول الهدم للإسلام وأهله.[2]

وأما عن مبدأ نشأة التصوف فإنه محل خلاف ليس بين العلماء والمؤرخيـــن فحسب، بل حتى بين المتصوفين المنتسبين إلى العلم، ممن كتب في تاريخ التصوف وفكره، قديما وحديثا، فاختلفوا في مبدئهم من الناحيـــة التاريخية وفي مكان نشـــأتهم أيضا، ولعل سبب هذا الاختلاف أن الصوفية في مبدئهم، كانوا أفرادا وأوزاعا ينتشرون هنا وهناك في أطراف البلاد الإسلامية، لا تربطهم رابطة، ولا تجمعهم ضوابط سلوكية أو علمية أو أخلاقية... وبتتبع واستقراء النصوص التاريخية وجد كثير من الباحثين أن اسم التصوف أطلق في أول الأمر على أفراد معينين، في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري، ثم شاع استعماله بعد ذلك بفترة من الزمن، وقد ذكرت المصادر الثلاثة أسماء باعتبارهم أول من أطلق عليهم وعرفوا باسم الصوفية، وهؤلاء هم: أبو هاشم الكوفي المتوفى سنة 150 هـــ، وجابر بن حيان المتوفى سنة 208هـــ، وعبدك الصوفي المتوفى سنة 210هـــ.

---

[1] - عبد الحميد الجوهري، مشكاة الحيران، ص 7.

[2] - فلاح بن إسماعيل بن أحمد، العلاقة بين التشيع والتصوف، رسالة مقدمة لنيل درجة العالمية العالية -دكتوراه-، (مخطوط)، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، 1411هـ، ص 86-87.

وينص الإمام ابن الجوزي رحمه الله أن اسم التصوف، قد ظهر قبل سنة 200هـ، ويقول شيخ الإسلام ابن تيمية رحمه الله: إن لفظ الصوفية "لم يكن مشهورا في القرون الثلاثة، وإنما اشتهر التكلم به بعد ذلك".

والحاصل مما تقدم أن التصوف أطلق على بعض الأفراد أثناء القرن الثاني من الهجرة، ولكن اشتهار اللفظ، والتوسع في إطلاقه، لم يكن إلا بعد انقضاء القرون الثلاثة الأولى، فالتصوف لم يعرف في عهد النبي – صلى الله عليه وسلم– وصحابته الكرام رضي الله عنهم، ولا في زمن التابعين وأتباعهم رحمهم الله.[1]

IV- أبـــــرز رواد التصوف:

IV-1 رابعـــة العدويـــة (721– 801م)

لقد كانت رابعة العدوية إمرأة فريدة من نوعها، وكانت أمة مملوكة ثم أعتقت فكانت تعزف على الناي، وفي مدينة البصرة حيث أمتعت الناس بموسيقاها وغناها ورقصها[2]، وبعد ذلك انقطعت إلى العبادة وهربت إلى الله، إذ تقول:" إلهي إني غريبة ويتيمة وأرسف في قيود الرق، ولكن همي الكبير هو أن أعرف أراض أنت عني أم غير راضي؟"[3].

وكانت قد ألفت قصائد في الحب، اختص موضوعها بذكر الله، معشوقها. وقد وصلنا بعض من هذه القصائد، ولا زال الناس منذ وفاتها يمجدونها على أنها قديسة. وهي التي أدخلت في النزعة الصوفية أناشيد الحب الإلهي حيث تقول:

---

(1) – المرجع السابق، ص 88.

(2) - جان شوقليي، التصوف والمتصوفة، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، بيروت- لبنان، دط، 1999، ص 27.

(3) - عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية (أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية)، دار الرشاد، القاهرة، ط1، 1992، ص 172.

أحبك حبين حـــب الهوى وحـــــبا لأنك أهـــل لذاكـــــا

فأما الذي هو حب الهوى فشـــغلي بذكرك عمن سواكـــا

فما الحمد في ذا ولا ذاك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاكـــا[1]

ذهبت رابعة العدوية في هذه الأبيات إلى وصف حبها وعشقها لله، فشغلت حياتها بذكره عمن سواه.

IV-2 أبو زيد البسطامي: (800-874 م)

أبو زيد طيفور البسطامي يسمى بالأكبر أو أبا يزيد لأن هناك شخصا آخر يدعى أيضا طيفور البسطامي وينعت بالأصغر، فالأكبر هو الذي يعتبر مريدا صوفيا من متصوفة إيران. وبالرغم من أن هذه الشخصية قد لعبت دورا أساسيا في تاريخ التصوف فإن ترجمة سيرتها ظلت شبه مجهولة لدينا. ويبدو أنه ابتدأ حياته بأن علم الفقه الإسلامي إلى أن نذر نفسه كلية إلى الصلاة والدعوة والتأمل. ولم يعرف عنه أنه اتخذ له شيخا ولا جماعة. ولكن قد ظهر أنه كان محيطا بالفكر الصوفي، خبيرا بأسراره وخباياه، وإن لم يكتب عنه شيئا. وقد جمع أتباعه أقواله، ولم يؤسسوا مدرسة تابعة له إلا بعد موته؛ لذلك ذاعت حوله الأساطير.[2] وهو أول من تكلم في (الفناء) ومن أقواله في ذلك:" عرفت الله بالله، وعرفت ما دون الله بنور الله وللخلق أحوال ولا حال للعارف لأنه محيت رسومه وفنيت هويته لهوية غيره وغيبت آثاره لآثار غيره"[3]. ولأن هدف التجربة الصوفية هو معرفة الله فقد أعطى البسطامي للشطح صورته الكاملة والشطح كشف يعبر عن تجربة الوحدة مع الله. فحسب البسطامي يحضر الصوفي مع الله فتنزل المكانية والزمانية فهذا الحضور المحض ينفي المثلية من الحاضر، فتغيب صفاته يقـــول في ذلك:" ليس مثلي في الســـماء يوجد ولا لمثلي صـــفة في الأرض تعرف، صفاتي غائبة في غيبه وليس للغيب صفات تعرف"[4]. وأشهر كتب البسطامي في التصوف:" مناهج التوصل في مناهج الترسل"، وفي التفسير الحروفي "كشف أسرار الحروف"، "شمس الآفاق في علم الحروف".[5]

---

[1] - جان شوقليي، التصوف والمتصوفة، ص 28.

[2] - المرجع نفسه، ص 35، 36.

[3] - عمر فروخ، التصوف في الإسلام، ص 65، 66.

[4] - أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول (بحث في الإتباع ولإبداع عبد العرب)، دار العودة، بيروت، دط، دت، ص 98.

[5] - عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، ص 56.

IV-3 أبو منصور الحلاج: (858م)

واسمه الكامل أبو المغيث الحسن بن منصور المشهور بالحلاج، ولد في إيران حوالي سنة 858م من أسرة عربية عريقة، استقرت في فارس أيام الفتوحات الإسلامية ثم جاء مع أسرته إلى العراق، وله من العمر ستة عشرة سنة وأخذ التصوف في مدرسة التستري (818-896 م) بالبصرة.[1]

ثم ترك البصرة قاصدا مكة لأداء فريضة الحج وقضى هناك عاما كاملا من الرياضيات الصوفية الشاقة، ولما عاد كثر أتباعه وأكثرهم من الشيعة. وكان خصومه يرمونه بالإساءة وقد صبر على ذلك وظل يواصل دعوته الإصلاحية التي تقوم على إصلاح النفس الذي هو أساس الإصلاح الاجتماعي.

وقد زار الحلاج البقاع المقدسة حاجا رفقة أربعة مائة من أتباعه منها إلى الهند وكاشمير وتركستان بغرض السعي وراء المعرفة والعلوم. واطلع الحلاج على "طرق المخاطبة العرفانية" التي أسسها "ماها ريشي بتا نجالي" وحين عاد الحلاج إلى بغداد وذاع عنه أنه يمارس الخوارق.

وما لبث الحلاج أن حج مرة ثالثة وحين أنهى مناسكه رجع إلى بغداد وأقام فيها حتى آخر أيامه، وقد أنشأ كعبة مصغرة في داره، اتهم الفقيه "محمد بن داود" – قاضي بغداد- الحلاج بأنه كان ثائرا على تعاليم الإسلام ورفع أمره إلى القضاء مطالبا بمحاكمته أمام الناس لكن القاضي الشافعي "أبا العباس" كان مطلعا على فكر الحلاج فأبى إدانته.[2]

وبسبب خوف العباسيين على مصالحهم الشخصية من ميولات الحلاج الثورية التي تزداد تفاقما، قرر الوزير "علي بن محمد بن الفرات" إلقاء القبض عليه سنة 301هـ فسجن الحلاج وبعدها صلب لمدة ثلاثة أيام على جذع شجرة ثم حوكم بعد ثماني سنوات أي سنة 309هـ وأساس محاكمة الحلاج هو جملة من الاتهامات منها تعاطفه مع القرامطة، ادعائه الألوهية وإباحته لعدة أمور منها: الحج إلى غير مكة، الإفطار في شهر رمضان لمن صام ثلاثة أيام

---

[1] - جان شوقليي، التصوف والمتصوفة، ص 42.

[2] - ديوان الحلاج ويليه أحباره وطواسينه، جمع وتقديم: سعد ضناوي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998، ص 12، 13.

بلياليها وأفطر في اليوم الرابع، ترك الصلاة لمن صلى ركعتين من أول الليل إلى آخره.[1] كل هذه التهم وغيرها كانت السبب في إعدام الحلاج عن عن عمر يناهزالخامسة و الستين بطريقة شنيعة ، بعدما صلى ركعتين، وبعد إتمامه الصلاة لطم وضرب بالسوط ثم قطعت يداه ورجلاه وضربت عنقه وأحرقت جثته فصار رمادا رمي في نهر دجلة أما رأسه وأطرافه فنصبت للناس على سور السجن.[2]

للحلاج مؤلفات عديدة منها:

- كتاب حمل النور والحياة والأرواح.
- كتاب قران القرآن والفرقان.
- كتاب سر العالم والمبعوث.[3]

IV-4 السهروردي (1155-1191م):

هو شهاب الدين يحي السهروردي ولد قرب سهرورد، في منطقة الجبل بين قزوين وجبال إيران الشمالية الغربية، بدأ صغيرا حياته العلمية من قراءة القرآن والحديث وأصول الحكمة والفلسفة السكولائية الإسلامية ثم أضاف إليها المذاهب الزراداشتية. ثم نزل إلى أصفهان حيث استأنس بتعليم ابن سينا، وترجم له رسالة الطير من العربية إلى الفارسية. وهنا أيضا كتب مطولاته الأولى "بستان القلوب" وإذا كانت الكتب في هذا الزمان بطيئة الحركة قليلة الدوران والرواج بين الناس، فإنه قد سافر طلبا للعلم من أفواه مشاهير الرجال والملاحظة المباشرة للحياة وعن طريق التأمل والزهد. والتروي كانت رغبته الداخلية في المعرفة تزداد، وفهمه إليها لا يشبع وقد كان يعتبر هرميس الترسمجيستي "الجدل الأول للحكمة... وهو البطل الأنموذجي للوجد الصوفي....." فحاول أن يقرب بينه وبين زرادشت وأفلاطون. وعلى أرضية إسلامية ذات التقليد التوحيدي راح يؤول "المعاني الأفلاطونية في عبارات نورانية ملائكية زرادشتية".[4] ولم يزل السهروردي مجاهدا بعقيدته الإسلامية على أنها التعالي المطلق للنور

---

(1) - عبد الرزاق محمد أسود، مدخل إلى الأديان والمذاهب، الدار العربية للموسوعات، بيروت دط، دت، ص 33.
(2) - ديوان الحلاج ويليه أحباره وطواسينه، ص 17.
(3) - عبد الرزاق محمد أسود، مدخل إلى الأديان والمذاهب، ص 34.
(4) - جان شوقليي، التصوف والمتصوفة، ص 54.

الإلهي. وقد نفعته صحبته ابن صلاح الدين من المتابعات ومن أن تناله الشرطة زمنا. غير أن صلاح الدين وقد كان مهتما بالمحافظة على وحدة الإسلام والمسلمين في صراعه مع الصليبيين وحروبهم. اعتقد أن وحدة الإسلام تهددها وتفسدها تعاليم السهروردي فجاء الأمر من صلاح الدين: "إن هذا الشهاب السهروردي لا بد من قتله ولا سبيل أنه يطلق ولا يبقى بوجهه من الوجوه" غير أن الملك تماطل لينقذ صاحبه ثم سجن في قلعة حلب حيث قتل في ظروف غامضة. هل قطع رأسه أن خنق: "أم اختار أن يترك في مكان مفرد ويمنع من الطعام والشراب حتى يلقى الله...". أما التاريخ فإنه أصبح يعرفه على أنه "الشيخ المقتول" وأما أصحاب الفلسفة فيعتبرون أنه: "شيخ الحكمة المشرقية" ويرى المتصوفة على أنه: "الشيخ الشهيد" وهو إن مات عن ستة وثلاثين سنة فقد ترك لنا كتبا كثيرة لا تزال تلهم طائفة الاشراقيين. ونحن نستطيع أن نقول: إن علمه نشأ عن ضرب من الوجد مادام هذا العمل يلتمع ذكاءا ويشرق محبة. ومارسه من طريق فإنه كان ثمرة معاشه. وعن "هنري كوربان" وتكمن أصالة السهروردي في كونه استطاع أن يدخل في الإسلام السني الحكمة المشرقية الفارسية القديمة بدون أن يحرفها.[1]

IV-5 محي الدين بن عربي (560هـ-1165م)

هو أبو عبد الله محمد بن علي بن أحمد بن عبد الله الحاتمي الطائي. ينتمي نسبه إلى حاتم الطائي، ويكنى أبو بكر ويلقب بالشيخ الأكبر، كما اشتهر بمحي الدين بن عربي،[2] كان والده (علي بن محمد) من أئمة الفقه والحديث.

ولد ابن عربي في 17 رمضان 560هـ الموافق لـ 1165م في "مرسيا" شرق الأندلس،[3] ولما بلغ الثامنة من عمره انتقل مع أسرته إلى "أشبيليا"، هناك بدأ دراسته وقرأ القرآن الكريم بقراءاته السبع ثم واصل دراسته في قرطبة أين التقى بابن رشد،[4] وينتمي أبو بكر إلى أسرة ذات مستوى رفيع اجتماعيا، وكانت هذه الأسرة شديدة التدين. ولما كان ابن عربي محبا للتعليم، وأن يكون ذلك على يد أكبر المشايخ فإنه قد طاف، الأندلس وزار شمال إفريقيا، وسافر إلى آسيا الصغرى وأدى به التجوال إلى أبواب إيران وفي كل ذلك كان يتحاور،

---

(1) - المرجع السابق، ص 55، 56.
(2) - شرح ديوان ابن عربي، تقديم: نواف الجراح، دار صادر، بيروت، ط1، 1999، ص 5.
(3) - عمر فروخ، التصوف في الإسلام، ص 163.
(4) - شرح ديوان ابن عربي، ص 5، 6.

فهو قد تحاور مع ابن رشد والزهاد و المتنسكين الصوفية، وأصحاب الحكمة، ومع علماء العصر،[1] وقد زار ابن عربي " قونية" التركية ثم رجع إلى مكة واستقر به المقام في الأخير بدمشق حيث توفي فيها سنة 628هـ، ودفن في سفح جبل "قاسيون" في حي الصالحية.(2)

ترك محي الدين بن عربي مؤلفات قيمة أشهرها "روح القدس" "ترجمان الأشواق" "قصص الحكم"، "الفتوحات المكية"، "مواقع النجوم"، "كتاب العظمة".(3)

ومما سبق يمكننا القول أننا حاولنا بقدر الإمكان وبإيجاز التطرق أو عرض لأهم أعلام الصوفية، الذين حاولوا وأجادوا في شرح ومد هذا اللون البارز في تاريخ الأدب العربي بإشراقات نورانية، وهذا ليتمكن المتلقي من استيعاب علم التصوف.

يعد علم الأسلوب أو الأسلوبية من أكثر العلوم اللغوية التي اهتم بها النقاد والباحثين، فالكتب التي ألفت في هذا المجال كثيرة جدا"ويكفي هنا أن ننقل الإحصاء الذي أجراه (هاتز فيلد) عن مؤلفاته التي كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من هذا القرن (1952/1902) إذا وصل بها إلى ألفي(2000) مؤلف"[4] ومن هنا نلاحظ أن هناك صعوبة في الإحاطة بجميع قضايا هذا العلم، ولذلك لابد بالاكتفاء باضاءات مختصرة تكون تمهيدا لهذه الدراسة.

V-الأسلـــــوب والأسلوبية:

ورد في لسان العرب:" يقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد، فهو أسلوب، قال: الأسلوب الطريق والوجه، والمذهب: يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم، الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[5].

ويعرف الزمخشري في أساس البلاغة الأسلوب بقوله:" سلبه ثوبه وهو سليب وسلب القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد، وتسلبت على ميتها فهي مسلب...

---

(1) - جان شوقليي، التصوف والمتصوفة، ص 61.
(2) - عمر فروخ، التصوف في الإسلام، ص 165.
(3) - المرجع نفسه، ص 168.
(4) - أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية (مدخل إلى المصطلح وحقول البحث ومناهجه)، مجلة فصول مج5، ع1، مصر، 1984، ص 63.
(5) - ابن منظور، لسان العرب، مادة (سلب)، ص 258.

وسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله وأسلبه، وهو مسلب العقل، وشجرة سليب: أخذ ورقها وثمرها"[1].

ومما سبق اتضح لنا أن ذلك كله دلالة الأسلوب اللغوية، أما الدلالة الاصطلاحية فلابد من الإشارة إلى أنها كانت تحتل حيزا كبيرا في الدراسات العربية القديمة، وخاصة فيما يخص الإعجاز القرآني الذي كان يقارن بين أسلوب وغيره من أساليب العرب.

ثم تستقر الدلالة الاصطلاحية للأسلوب. في حقل الكتابة "على كيفية الكتابة من جهة ومن جهة أخرى: كيفية الكتابة الخاصة بكاتب ما، أو جنس ما أو عهد معين،..."[2] ولذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب.[3] ويعتبر(نوفاليس) من الأوائل الذين استخدموا هذا المصطلح، على أن جل الباحثين الغربيين نادرا ما يعتدون بمثل هذه الاستخدامات المتقدمة في سياق هيمنة العصر البلاغي لأن الميلاد الحقيقي للأسلوبية في نظرهم يعود إلى بدايات القرن 20م، مع تلميذ (دوسوسير) ومواطنه الألسني السويسري "شارل بالي"(1865/1947م) الذي أسس هذا العلم في كتابه الرائد "مبحث في الأسلوبية الفرنسية" سنة1909م تقريبا[4]. إذ يعد مؤسس لهذا العلم، حيث عمل على نقل درس الأسلوب من الدرس البلاغي إلى ميدان جديد سماه فيما بعد بالأسلوبية، والذي قاده لهذا هو التأثير اللساني منهجا وتفكيرا.[5] اذ تبدو اجتهادات "شارل بالي" واضحة على ما قدمه دارسوا الأسلوبية حول المفهوم، حيث يرى أنها طريقة نوعية لدراسة لغة الكلام عند الفرد المتوسط عندما تظهر الوقائع التعبيرية محددة وشخصية بقيمها العاطفية، جنبا على جنب مع أفكار هذا الفرد الذي يصنع اللغة ويطورها.[6]

ومن هنا نرى بأن"بالي" تجاوز ما قاله به أستاذه، وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة، حيث تعد هذه الالتفاتة على ظاهرة الشحن العاطفي والوجداني مظهرا بارزا من مظاهر انفتاح الدراسة، الأسلوبية على الجانب التأثيري إذ لا يمكن

---

(1) - الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر)، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، دط، 2004، مادة (سلب)، ص 304.

(2) - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007، ص 75.

(3) - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة، المتحدة، ط5، 2006، ص 32.

(4) - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 76.

(5) - محمد سليمان، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري العلمية، عمان، ط ع، 2007، ص 11.

(6) - المرجع نفسه، ص 13.

الاستغناء عنه، وبالرغم من التفاته إلى هذا الجانب وتأصيله لفهم الأسلوب إلا أنه لم يقصد به دراسة الأسلوب الأدبي، ولهذا ظلت أسلوبية "بالي" هي أسلوبية اللغة وليس أسلوبية الأدب.[1]

إضافة إلى "بالي" نجد "ريفاتير" الذي حدد مفهوم الأسلوبية على الرغم من تأخره عمن سواه في إرساء مفهومها، إذ يقول:" علم يعني بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا"[2]. أي أنها تقوم على دراسة النص في ذاته، إذ تقوم بتفحص أدواته وأنواع تشكيلاته الفنية وهي تتميز من بقية المناهج النصية يتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية قبل كل شيء فتحاول تفحص نسيجه اللغوي، ويرى بأنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباحث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل والتي بها أيضا يستطيع أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية " اللسانيات" تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص.[3] يؤكد هذا التعريف على حضور القدرة الصياغية لدى المبدع، في إنتاج الأسلوب المميز الذي يشد المتلقي إلى التنصت إلى مؤشراته الكمية والكيفية، وهي تطرق أبواب الدلالة على المستوى السطحي والعميق للنص.[4]

أما "رومان جاكبسون"، فنجده قد جمع بين معرفة دقيقة باللسانيات وتشرب كامل لروح الشعر على نحو خاص، وتلك حالة فريدة في تعريفه للأسلوبية حيث يقول:" إنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"، إن هذه التقابلية التي أقامها "جاكبسون" بين الكلام العادي والكلام الفني هي التي جعلته يتوصل إلى مفهوم الشعرية التي تعمل على استكشاف القوانين التي يكون الكلام العادي

---

(1) ينظر، موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص 10.
(2) - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 42.
(3) - المرجع نفسه، ص 42.
(4) - عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفا، عمان، ط1، 1422هـ- 2002، ص 115.

بمقتضاها كلاما فنيا، ومن الدال جدا أن نشير هنا إلى أن تعني من حيث تشكيلها للكل الشامل الذي يجمع كل تلك السمات في وشاح موحد، بما يمكن تسميته "كيفية التعبير".[1]

لقد شكلت أطروحات "جاكسبون" في معالجته لقضية اللغة والإيصال معتمدا في ذلك على "بولرBuhler" نقطة مهمة جدا في تطور الدراسات التي تجسد الربط بين علم اللغة والنصوص الأدبية، إذ إنه ركز في دراسته للغة على قضية الإيصال وبين ذلك خلال هذا الرسم.[2]

سياق

مرسل رسالة مرسل إليه

قناة

سنن

وإذا كانت أدوات الإيصال غير اللغوية لا تقوم إلا بوظيفة فعل الخير، فإن اللغة تقوم بأداء ست وظائف هي: الانفعالية، المرجعية، الشعرية، الانتباهية، الانعكاسية والإدراكية، ويمكن أن يستبدل الرسم السابق بالرسم التالي:[3]

مرجعية

انفعالية شعرية إدراكية

انتباهية

انعكاسية

وتجسد هذه الوظائف الست عملية الإيصال، وهذا من خلال وظيفة كل واحدة منها فالوظيفة الانفعالية التي ترتبط بالمتكلم من خلال استخدامه لأسلوب النداء مثلا والوظيفة الإدراكية أو الافهامية، ترتبط بالمتلقي من خلال "جمل الأمر"، وتمثل الوظيفة الانعكاسية من خلال الحالة، والوظيفة الانتباهية تتجسد من خلال الاتصال مثل: "ألو هل تسمعني؟" والوظيفة المرجعية التي تجعل اللغة نفسها موضوعا للتأكيد على أن المرسل والمتلقي يستخدمان اللغة نفسها، أما الرسالة فتصوغ أبعادا شعرية وليس من الضروري أن تجتمع هذه الوظائف جميعها

---

[1] - بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، دار الفجر، قسنطينة- الجزائر، ط1، 1428هـ- 2006، ص 151.

[2] - موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 12، 13.

[3] - المرجع نفسه، ص 13.

في الرسالة أو في النص، وإنما ربما تكون واحدة منها هي البارزة وبروزها لا يمكن أن يلغي الوظائف الأخرى.[1]

أما الأسلوبية حسب ما عرفها عدنان بن ذريل أنها "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره، إنها تتحرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية، ندرسها في نصوصها وسياقاتها"[2] ويعرفها (بيير جيرو) بأنها "دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي وهذا يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد، والقواعد في هذا المنظور، هي مجموعة القوانين أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة، فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام"[3].

مما سبق يبدو جليا أن هدف الأسلوبية هو دراسة الخصائص والسمات التي تمكن لأدبية النص، وهو ما اتفقت عليه كل التعريفات، لكن محل الاختلاف يكمن في منهجية وطريقة الدراسة، ومن هذا المنطلق انقسمت الأسلوبية إلى أسلوبيات وهي كالآتي: الأسلوبية التعبيرية والأسلوبية الفردية (التكوينية)، والأسلوبية البنيوية، وأخيرا البنيوية الإحصائية.

---

[1] - المرجع السابق، ص 13.

[2] - عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، دط، 1980، ص 140.

[3] - بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت- لبنان، دط، دت، ص 8.

الفصل الأول

يسلك المريد الطريق الصوفي إلى غايته منذ انخراطه في زمرة أهـل هـذا الطريـق وسلوكه هذا يسمى سفرا، وهو يجتاز الطريق مرحلة بعد أخرى، وهذه المراحل التي قسم إليها الطريق الصوفي تسمى مقامات والمريد في اجتيازه هذه المقامات تعرض له أحوال مختلفة من سرور إلى حزن، ومن فتور إلى نشاط، وقد أكثر الصوفية من الكلام عن"المقامات" و"الأحوال" واختلفوا اختلافا بينا في تعريفها وعدها.[1]

I- المقامـــــــات:

فالمقام بفتح الميم هو في الأصل موضع القيام وبضمها موضع الإقامة، وقد يكون كـل منهما بمعنى الإقامة وبمعنى القيام، والمقام بالفتح والضم ما يتحقق به المزيـد مـن الـصفات المكتسبة بالرياضة والعبادة كمقام الخوف من الله الـذي يحـصل بتـرك الكبـائر فالـصغائر فالمكروهات، فالشبه، فالتوسع في الحلال إلى أن ينتهي إلى ترك كل ما يشغل عن الله.[2]

قال الشيخ رحمه الله: فإن قيل: ما معنى المقامات؟ يقال: معناه مقام العبد بين يـدي الله عز وجل، فيما يقام فيه من العبادات والمجاهدات والرياضات والانقطاع إلى اله عـز وجـل، وقال الله تعالى:" **لِمَنْ خَافَ مَقَامِي وَخَافَ وَعِيدِ**"(*)، وقال:" **وَمَا مِنّا إلّا لَهُ مَقَامٌ مَعْلُومٌ**"(**).

وقال: سئل أبو بكر الواسطي رحمه الله عن قول النبي-صلى الله عليه وسـلم-"الأرواح جنود مجندة". قال: "مجندة" على قدر المقامات، والمقامات مثل التوبة والورع والزهر وغيـر ذلك.[3] والمقام في التصوف معناه مقام العبد بين يدي الله عز وجل، بما يقوم به من مجاهدات ورياضات، وشرطه أن لا يرتقي إلى مقام إذا لم يستوف أحكام ذلك المقام.[4]

فالمقامات منها ما يتصف به الإنسان في الدنيا والآخرة كالمشاهدة والجلال والجمـال...

ومنها ما يتصف به العبد حين موته إلى القيامة. إلى أول قدم يضعه في الجنـة ويـزول عنـه

---

(1) - عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، ص 63.

(2) - علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، دط، 1404هـ، ص 71.

(*) سورة إبراهيم، الآية 14.

(**) سورة الصافات، الآية 164.

(3) - السراج الطوسي (أبو نصر عبد الله بن علي)، اللمع في التصوف، شركة القدس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1429هـ-2008، ص 66.

(4) - عبد المنعدم الحنفي، المعجم الصوفي، دار الرشاد، القاهرة، ط1، 1417هـ- 1997، ص 237.

كالخوف والقبض والرجاء، ومنها ما يتصف به العبد إلى حين موته كالزهد والورع والتخلي والتحلي على طريق القربة، ومنها ما يزول لزوال شرطه ويرجع لرجوع شرطه كالصبر والشكر والورع. المقامات مكاسب وهي استيفاء الحقوق المرسومة شرعا على التمام فإذا قام العبد في الأوقات بما تعين عليه من المعاملات وصنوف المجاهدات والرياضات التي أمره الشارع أن يقوم بها وعين نعوتها وأزمانها وما ينبغي لها وشروطها التمامية والكمالية الموجبة صحتها، فحينئذ يكون صاحب مقام حيث أنشأ صورته كما أمر لا يزال المريد يترقى فيها من مقام إلى مقام إلى أن ينتهي إلى التوحيد والمعرفة التي هي الغاية المطلوبة للسعادة، والمريد لابد له من الترقي في هذه الأطوار وأصلها كلها الإخلاص والطاعة ويتقدمها الإيمان ويصاحبها.[1]

II- الأحـــــوال:

وهو جمع حال، والحال ما يحل بالقلوب، أو ما تحل به القلوب من صفاء الأذكار.[2] وهو ما يتحول فيه العبد ويتغير مما يرد على قلبه، فإذا صفا تارة وتغير أخرى قيل له حال. فهو مرهون بالمتغيرات من قريب أو من بعيد، وتهتم الأحوال ببيان صفات الصوفية، ونعوتهم وقت اقتراب آجالهم ورحيلهم من دار الفناء إلى البقاء فالأحوال بالتالي المواهب الزائدة على العبد من ربه، إما واردة عليه ميراثا للعمل الصالح، وإما نازلة من الحق امتناعا، وإنما سميت أحوالا لتحول العبد بها من الرسوم الخلقية ودرجات البعد إلى الصفات الخفية ودرجات القرب، وذلك هو الترقي.[3] إضافة إلى ذلك فهي مواريث الأعمال ولا يرث الأحوال إلا من صحح الأعمال وأول تصحيح الأعمال معرفة علومها وهي علم الأحكام الشرعية من أصول الفقه من

---

(1) - رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1999، ص 927.
(2) - الطوسي، اللمع في التصوف، ص 66.
(3) - قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص 36.

الصلاة والصوم وسائر الفرائض إلى علم المعاملات وسائر ما أوجب الله تعالى وندب إليه ومالا غناء به عنه من أمور المعاش وهذه علوم التعلم والإكساب.[1]

الأحوال قبض كلها لأنه يؤمر الولي بحفظها وكل ما يؤمر بحفظه فهو قبض والقيام مع القدر بسط كله لأنه ليس هناك شيء يؤمر بحفظه سوى كونه موجودا في القدر، فعليه أن لا ينازع في القدر بل يوافق ولا ينازع في جميع ما يجري عليه مما يحلو أو يمر الأحوال، فهي كالبروق، فإن بقي فحديث النفس، وهذا لا يكاد يستقيم على الإطلاق وإنما يكون ذلك على بعض الأحوال فإنها تطرق ثم تستلبها النفس، فأما على الطلاق فلا والأحوال لا تمتزج بالنفس كالدهن لا يمتزج بالماء، وذهب بعضهم إلى أن الأحوال لا تكون إلا إذا دامت، فأما إذا لم تدم فهي لوائح وطوالع وبوادر، وهي مقدمات الأحوال وليس بأحوال. فالإنسان له أحوال كثيرة يجمعها حالتان مسميتان بالقبض والبسط وإن شئت الخوف والرجاء وإن شئت الوحشية والأنس وغيرها، فمتى اتصاف الإنسان عارفا كان أو مريدا متمكنا أو متلونا بحال من هذه الأحوال فإنه من المحال أن يتصف بها عبد من غير باعث ولا داع إليه إلا في وقت ما.[2]

لقد حاولنا من خلال المفاهيم السابقة للمقامات والأحوال توضيح الصور والمعاني التي تحملها، ومع ذلك بقي هناك بعض المزاج بين تلك المعاني.

كثيرا ما تقترن الأحوال بالمقامات ويمزج بين معانيها، ويأتى بها في الموطن واحد مما قد يتعذر معه التفريق الدقيق في التعريف، بيدى أن بعض الدارسين حاول أن يميز بين مفهومها العام، فذكر أن الحال يتميز من المقام من حيث إن الأول مؤقت وإن الآخر باق ثابت.[3] فالأحوال مواهب، والمقامات مكاسب، والأحوال تأتي من غير الجود والمقامات تحصل ببذل المجهود، ومعنى هذا أن الحال عارض من العوارض النفسية التي تطرأ على النفس دون أن

---

[1] - رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص 20.

[2] - المرجع نفسه، ص 20، 21.

[3] - محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2009، ص 27.

يكون لصاحبها دخل فيها، وقد تزول بعد ذلك، وقد لا تزول. فإذا دامت فهي المقـــام. فالحـــال زائل، والمقام ثابت.[1]

نلاحظ من خلال ما سبق أنه في أغلب الأحيان تقرن المقامات والأحوال، ويقع مزيج بين معانيها، لكن الدارسين وبفضل مجهوداتهم توصلوا إلى الفصل بينهما. إذ يروا أن الأحوال مواهب وهي مؤقتة يمكنها التغير أما المقامات فهي مكاسب وهي باقية وثابتة لا تتغير.

الأحوال مواهب والمقامات مكاسب بمواهب، لأنها إنما تنال بالكسب مع الموهبة والعبـــد بالأحوال يرتقى إلى المقامات ولا يلوح له حال من مقام أعلى من مقامه إلا وقد قرب ترقيتـــه إليه.

ومنهم من يقول: الأحوال من نتائج المقامات والمقامات نتائج الأعمال، فكل من كـــان أصـــلح عملا كان أعلى مقاما، وكل من كان أعلى مقاما كان أعظم حالا.[2] وعلى الترتيب الذي درجنا عليه فكلها مواهب، إذ المكاسب محفوفة بالمواهب، والمواهب محفوفة بالمكاســـب. فـــالأحوال مواجيد، والمقامات طرق المواجيد، ولكن في المقامات ظهر الكسب وبطنت المواهـــب، وفـــي الأحوال بطن الكسب وظهرت المواهب. فالأحوال مواهب علوية سماوية، والمقامات طرقها.[3]

فالأحوال هي نتيجة مواهب الله خاصة كاللوائح والبوادة مما لا يداوم، وهذا المعنى للحال يعادل ما يسميه اللاهوت المسيحي الألطاف الربانية. وأما المقامات فهي نتيجة لما يتوصل إليه بضرب مقاساة؛ إنها مكاسب تحصل ببذل المجهود الدائب. وإذن فالحـــال والمقـــام متكـــاملان ويصفان درجة في السلوك.[4]

ومما سبق يتضح لنا أن الصوفية قد اعتمدوا في شعرهم على النص الشعري العربي القديم سواء كان ذلك في لغته وصورة أساليبه أو مضامينه خاصة تلك التي تمس موضوعات الغزل.

---

(1) - عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، ص 63.
(2) - علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي،ص 71، 72.
(3) - رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص 927.
(4) - جان شوقليي، التصوف والمتصوفة، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، بيروت- لبنان، دط، 1999، ص 115.

III- اللغة والأسلوب في شعر المقامات والأحوال:

عندما بدأ الصوفية يتلمسون أذواقهم عبر اللغة، بدا لهم الشعر أنسب قوس يرمون عنه، خاصة وأن بنية القصيدة الفنية قد قدمت نفسها مستوية على عودها منذ أيام العصر الجاهلي. وتنوعت أساليب عطائها في العصور التالية، وقد أهاب الصوفية بأساليب الغزل في شقيه الحسي والعذري، مازجين بينهما في قصائدهم على نحو تتكشف فيه مضامين فلسفاتهم الروحية، التي يرون أنها تنزلت في إهاب حسي، هو جزء ضروري منها ووسيط معروفي لها. ولابد من الاعتراف بأن نسبة كبيرة من الشعر الأحوال والمقامات في لغته، وصوره وأساليبه، ومضامينه الظاهرة، كان يترسم الشعر العربي، لاسيما موضوعات الغزل والرحلة، والحنين إلى المنازل والديار، والخمرة، هذا بالنسبة إلى شعر الأحوال خاصة، وأما شعر المقامات، فقد كان يغلب عليه إتباع شعر الزهد والأخلاق الدينية في الغالب، وكان يتصف بالأساليب الوعظية المباشرة، ويكاد يخلو من الصور الفنية ذات الطبيعة المركبة، مكتفيا باستعارات أو تشبيهات، أو كنايات ساذجة، لا تتسم بعمق الخيال الخلاق. وهي على أية حال، سمة فنية قد تبدو مناسبة لهذا النمط الشعري؛ لأن المقصود الأول منه، هو الترغيب والترهيب أو النصح والإرشاد، ولذلك نهضت الفكرة فيه طاغية على الصياغة الفنية ذات الخيال المركب. ولسوف تبقى الأساليب المباشرة والوعظية هي الأشيع في شعر المقامات، خاصة في المراحل المتأخرة وقد يقترب أحيانا من اللغة النثرية العادية، يقول المكزون في مقام الزهد:

لَيسَ زُهدُ الفَتى بِتحريمِ حِلٍّ ... مِن نِكاحٍ وَمَطعَمٍ وَشَرابِ
وَاِرتِباطٍ بِالرُبطِ أَو بِاِعتِزالٍ ... في جِبالٍ وَلا بِرَقعِ ثِيابِ
بَل بِقَصدٍ فيما أُحِلَّ وَزُهدٍ ... في حَرامٍ وَرَغبَةٍ في ثَوابِ[1]

ذهب المكزون في هذه الأبيات إلى أن الزهد لا يتوقف على عدم النكاح وعدم الطعام والشراب، وليس بالانفراد في الأماكن البعيدة والمنعزلة ولا ترقيع الثياب، بل الزهد في الابتعاد واجتناب المحرمات بغية الأجر والثواب.

وقال في الفقر:

---

[1] - أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي (قراءة في الأحوال والمقامات)، دار قدس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001، ص 349، 350.

عنـــاك عن الشيء نفس الغنى وأمـــــا به فهـــــو فقـــــر إليـــه

كذلك ابن الفارض، عندما يذكر في شعره بعض المقامات، فإنه يتناولها بأســـلوب يكـــاد يخلو من التصوير الشعري الفائق الخيال، الذي تبرز معالمه في شعر الأحوال لاسيما المنبثـــق عن موضوع المحبة. وتأتي اللغة في شعر المقامات مقاربة للغة النثرية، باستثناء التي اتخـــذت قناع الرمز عبر الخطاب الأنثوي. يقول في مقام الرضا:

وقُمْ في رِضاها واسْعَ غير مُحاوِلٍ نشـــاطاً ولا تُخـــلِدْ لعَجـــزٍ مُفَـــوِّتِ[1]

يتضح لنا أن ابن الفارض ارتكز في شعر المقامات على الأسلوب الذي إن أمكن القول الفقير من التصدير الشعري الذي يفوق فيه الخيال الذي يعتمده شعر الأحوال وخاصة ما يمس موضوع المحبة.

والظاهرة الأسلوبية الأكثر وضوحا من غيرها في شعر المقامات هي غلبـــة الأســـلوب الإنشائي ولاسيما صيغة الأمر والطلب. ولعل طغيان هذا الأسلوب، يظهر إظهارا واعيا أو في واع، إدراك الصوفية لمضمون المقامات المؤسس على الأوامر الإلهية، ذلك أن كـــل ســـلوك شرعي مأمور به، يدخل في دائرة المقامات، كالأمر بالتوبة والورع والزهد وغيرها.

أما شعر الأحوال، فقد بدا الخيال فيه خلاقا، يجوب المناطق الوجدانية الداخليـــة يحـــاول رسم اهتزازاتها وحركاتها النفسية باللغة. وعلى الرغم من أن شعراء الصوفية قـــد اســـتعاروا أغلب أساليب الغزل العذري والشعر الخمري، فإنهم طاولوا هذا المستعار، إن لم قد جـــاوزوه، والملحظ الحري بالتسجيل في هذا السياق، أن الأسلوب الخبري في شعر الأحوال أشـــيع مـــن الأسلوب الإنشائي، أي على خلاف ما لمسناه في شعر المقامات، وهي نتيجة تأتي متناغمة مـــع طبيعة مضامين الأحوال التي توصف بأنها توهب بها، ويعيش الصوفي تفاصـــيلها الـــشعورية ويذوب برقة واحتدام.[2]

يظل شعر الأحوال على خلاف شعر المقامات، هو المجال الأكثر استجابة لعملية الإبداع الشعري، لا في أساليبه المستعارة فحسب، وإنما في أساليبه المبتكرة التي تخلقت تلقائيـــا مـــع الفكر الصوفي، وتطوره، وبوحي من مضامينه المعرفية، حيث انصبغ شعر الأحـــوال عمومـــا

---

[1] - المرجع السابق، ص 350.

[2] - المرجع نفسه، ص 350، 351.

بعلامات أسلوبية فارقة امتاز بها من غيره، وغدت في الوقت نفسه، تجليا بنيويا دالا على طبيعة الفكر الصوفي المحمول فيها.[1]

يمكننا القول أن شعر المقامات قد غلب عليه الأسلوب الإنشائي خاصة الذي ورد بصيغة الأمر، وذلك أن الصوفية تقوم على إدراك مضمون المقامات الذي يتأسس على الأوامر الإلهية.

IV- أبرز مقامات وأحوال الصوفية:

1-IV مقامات الصوفية:

لقد اختلف المتصوفة فيما بينهم في عد مقاماتهم، لكن نحن في هذا الصدد سنذكر المشهورة منها وهي سبعة:

1-1-IV التوبـــــة:

أول مقام من مقامات المنقطعين إلى الله تعالى التوبة.[2] وهي ندم بالقلب، واستغفار باللسان، وترك بالجوارح، وإضمار أن لا يعود التائب إلى الذنب.[3] وصفها السري السقطي فقال:" هي أن لا تنسى ذنبك" وقال الجنيد:" هي أن لا تنسى ذنبك" ولا تناقض بين العبارتين، فإنها بالمعنى الأول في حق المبتدي وبالمعنى الثاني في حق المنتهي الكامل فإن العبد إذا بلغ النهاية ينبغي له أن ينسي ذنوبه، لأن نكر الجفاء في حالة الوفاء جفاء. وقال المغازلي: "التوبة على نوعين: توبة الإنابة وتوبة الاستجابة، والأولى أن تخاف الله من أجل قدرته عليك، والثانية أن تستحي من الله بقربه منك"[4]. وجملة ما على العبد في التوبة ما تعلق بها عشر خصال: أولها أن لا يعصي الله تعالى، والثانية أن لا يصبر إذا ابتلي بمعصية. والثالثة التوبة إلى الله تعالى منها. والرابعة الندم على فرط منه. والخامسة عقد الاستقامة على الطاعة إلى الموت. والسادسة خوف العقوبة. والسابعة رجاء المغفرة. والثامنة الاعتراف بالذنب. والتاسعة اعتقاد أن الله قدر عليه ذلك وأنه عدل منه. والعاشرة المتابعة بالعمل الصالح ليكفر عما تقدم من السيئات. ومن شرط التوبة أنه ينبغي للتائب المنيب أن يبدأ بمباينة أهل المعاصي ثم بنفسه التي

---

(1) - المرجع السابق، ص 352.

(2) - رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص 211.

(3) - زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، المكتبة العربية للطباعة والنشر، صيدا- بيروت، ج2، دط، دت، ص 119.

(4) - عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، ص 59.

كان يعصي الله تعالى لها فلا ينيلها إلا ما لابد منه. ثم الاعتزام على أن لا يعود فـــي معـــصية أبدا، ويلقى على الناس مؤونتـــه ويدع كل ما يضره إلى جريرة.[1]

من خلال ما سلف يتضح أن التوبة هي فرصة يمنحها الله سبحانه وتعالى عبده حتى يستغفر وينوب إليه ويندم على ما ارتكب من ذنوب ومعاصي، وهذا حتى تزيد وتتوطد العلاقة بين العبد وربه أكثر.

IV-1-2 الزهـــــد:

قال الجنيد: " الزهد خلوا الأيدي من الأملاك والقلوب من التتبع".[2]

أراد الجنيد من خلال هذه المقولة أن يوضح بأن الزهد هو ترك كل ملذات الدنيا ســـواء كانت مادية أو حسية كالشهوات مثلا.

وهو أساس الأحوال الرضية، والمراتب السنية، وهو أول قدم القاصدين إلـــى الله عـــز وجل والمنقطعين إلى الله والراضين عن الله والمتوكلين على الله تعالى، فمن لم يحكم أساسه في الزهد لم يصح له شيء مما بعده، لأن حب الدنيا رأس كل خطيئة، والزهد في الدنيا رأس كـــل خير وطاعة.[3]

والمقصود من وراء هذا القول أن الزهد هو بداية طريق القاصدين لله تعالى والمنفردين والمحبين لله عز وجل، فمن لم يصلح له شيء بعد الزهد فعليه أن يقوم بإعادة بنـــاء وإحكـــام أساسه، لأن حب الملذات والشهوات الدنيوية تؤدي إلى الوقوع في الخطايا وأما مـــن اســـتغنى عنها وزهد في الدنيا فقد ربح كل الخير والطاعة.

---

[1] - زكي مبارك، التصوف الإسلامي، ص 119، 120.
[2] - الكلاباذي ، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 109.
[3] - زكي مبارك، التصوف الإسلامي، ص 129.

IV-1-3 الصبـــــــــر:

قال الشيخ رحمه الله: "والصبر مقام شريف وقد مدح الله تعالى الصابرين وذكرهم في كتابه:" **إنّمَا يُوَفّى الصّابِرُونَ أَجْرَهُم بِغَيْرِ حِسَابٍ**"(*)". [1]

وهو الثبات في حال الشدائد بلا جزع لما يرجى من محمود العاقبة، والصبر مشتق من مرارة الصبر، وهو أن لا يفرق بين حال النعمة والمحنة مع سكون الخاطر فيهما والتصبر هو السكون مع البلاء مع وجدان أثقال المحنة. وهو نوعان: الصبر عند المصائب والبليات، والصبر عن المنهيات.[2]

والصبر في إيجاز: الصبر على المقدور وترك المحضور، وفعل المأمور... ومن وصايا الإمام علي–رضي الله عنه–أنه قال: "واعلموا أن الصبر من الإيمان بمنزلة الرأس من الجسد؛ فإذا قطع الرأس ذهب الجسد" عبارة شيخنا تتحدث عن لحظة نزول البلاء فمن كان يقينه بالله كاملا، وإيمانه بقضائه وقدره راسخا صمد للصدمة الأولى، لا شكى ولا تبرم، بل سلم لله فيما قضى، واحتسب عند الله الثواب والأجر.[3]

ومما سبق يمكننا القول أن الصبر سمة شريفة، وذلك لمن اتصف بها بإحكام كالصبر على الناس بمعنى البعد عن مخالطتهم والائتناس بهم، إضافة إلى الصبر على محن الله التي يمتحن بها عبده المؤمن فإن كان يقينه بالله كاملا وحبه له وإيمانه بالقضاء والقدر فقد يصمد أمام ذلك البلاء ويسلم أمره لله حتى ينال الأجر الكامل.

IV-1-4 الفقـــــــــر:

وحقيقة الفقر الصوفي أن لا يستغنى العبد إلا بالله، ونعت الفقير الصوفي: السكون عند العدم، والبذل والإيثار عند الوجود،[4] وقد وصفه الخواص فقال: "الفقر رداء الشرف ولباس

(*) سورة الزمر، الآية 10.

[1] - السراج الطوسي، اللمع في التصوف، ص 75.

[2] - رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص 524، 525.

[3] - الرازي (يحي بن معاذ)، جواهر التصوف، تعليق: سعيد هارون رشيد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1423هـ-2002، ص 95.

[4] - محمد عبد المنعم، المعجم الصوفي، ص 195.

المرسلين، وجلباب الصالحين، وتاج المتقين، وزين المؤمنين، وغنيمة العارفين ومنية المريدين، وحصن المطيعين، وسجن المذنبين.[1]

الفقر مقام شريف هو الآخر وأراد الخواص أن يوضح معنى هذا المقام أكثر ويعظم شأنه فقال أنه يتصف به سوى الصالحين والمتقين والمطيعين لأوامر الله، وهو سمة عظيمة يتسم بها سوى من خاف مقام ربه.

ليس على وجه الأرض أحد إلا وفيه فقر وحرص، ولكن من أخلاق المؤمنين أن يكونوا حريصين على طلب فقراء إلى ربهم، والمنافق حريص على الدنيا فقير إلى الخلق".[2]

المؤمن حريص عند الطلب، فهو يستغني بالله على عكس المنافق الذي هو حريص على الدنيا فيطلب الغنى من الخلق.

IV-1-5 الـــــــــورع:

الورع في اللغة الكف عن الشيء خوفا وفي الـــشرع كـــذلك مـــع الامتثـــال لأمـــر الله سبحانه.[3] وهو ملاك الدين، ومن الصوفية من يتورع عن الشبهات، وهي مابين الحرام البـــين والحلال البين، وما لا يطلق اسم حلال مطلق ولا حرام مطلق فيكون بـــين ذلك[4] هـــو أن لا يتكلم العبد إلا بالحق، غضب أو رضى، وأن لا يكون اهتمامه بنفسه أو بالنـــاس وإنمـــا بمـــا يرضي الله تعالى. وأهل الورع على ثلاثة طبقات: فمنهم من تورع عن الشبهات وهي ما بـــين الحرام البين والحلال البين، ومنهم من تورع عما وقف عنه قلبـــه، وهـــم أربـــاب القلـــــوب والمتحققون، والطبقة الثالثة هم العارفون الواجدون. وقد يفرق بين الورع والزهد: بأن الـــورع هو ترك الشبهات والزهد ترك ما زاد عن الحاجة، وكذلك يفرق بينه وبين التقوى، أن الـــورع هو ترك المحظورات، والتقوى ترك الشبهات.[5]

الورع سمة بارزة ذلك أن العبد يقوم بتطبيق والامتثال لأوامر الله والكف عن ما يؤدي إلى الشبهات، أي ما يكون بين الحلال والحرام، أو بمعنى آخر هو ترك الشبهات خوفا من الله سبحانه وتعالى.

---

[1] - زكي مبارك، التصوف الإسلامي ص 130.
[2] - الرازي، جواهر التصوف، ص 95.
[3] - رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص 1040.
[4] - زكي مبارك، التصوف الإسلامي، ص 131.
[5] - محمد عبد المنعم الحنفي، المعجم الصوفي، ص 259.

IV-1-6 التوكـــــــــل:

هو طرح البدن في العبودية، وتعلق القلب بالربوبية، والطمأنينة إلى الكفاية، فإن أعطى شكر، وإن منع صبر راضيا موافــقا للقدر. وكما سئل ذو النــون عن التوكل فقال:" التوكــل ترك تدبير النفس، وانخلاع من الحول والقوة"[1]. والتوكل في مضمونه يعني تحقيق التوحيــد، لأن التوكل على أي مخلوق أو الخوف منه "شرك خفي". وهذا الجانب من التوكل هــو إحــدى الحقائق الأساسية في علم النفس الصوفية، فطالما أن الصوفي متجه بشعوره كله وبفكره لله في إيمان تام من تفكير في أي شيء ثانوي فلن يستطيع أن يؤذيه أي إنسان أو حيوان، وبهذا يؤدي التوكل إلى الرضا الباطني التام.[2]

نلاحظ من خلال ما سبق أن التوكل من أهم السمات التي على العبد أن يتصف بها ويعني هذا أنه على العبد التوكل على الله –عز وجل–تاركا تدبير الناس فإن ذلك يؤدي إلى الشرك، والتوكل هو تحقيق التوحيد أي عبادة الله وعدم الإشراك به.

IV-1-7 الـــــرضـــــــا:

قال رويم:" الرضا استقبال الأحكام بالفرح"[3].

قال الشيخ رحمه الله: "الرضا مقام شريف، وقد ذكر الله عز وجل الرضا فــي كتابــه فقــال:" **رّضِيَ اللّهُ عَنْهُمْ وَرَضُواْ عَنْهُ**"[*]، وقال:" **وَرِضْوَانٌ مِنَ اللّهِ أَكْبَرُ**"[**]. فذكر أن رضا الله عــز وجل، عن عباده أكبر وأقدم من رضاهم عنه. والرضا باب الله الأعظم وجنة الدنيا، وهــو أن يكون قلب العبد ساكنا تحت حكم الله عز وجل"[4].

---

[1] - رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص 231.

[2] - آنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة: محمد إسماعيل، نبيذ رضا، حامد قطب، بغداد، ط1، 2006، ص 136.

[3] - الكلاباذي ، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 120.

[*] سورة المائدة، الآية 119.

[**] سورة التوبة، الآية 72.

[4] - الطوسي، اللمع في التصوف، ص 79.

قال الدقاق:" ليس الرضا أن لا تحس بالبلاء، وإنما الرضا أن لا تعترض على الحكم والقضاء، وشرطه: أن يكون بعد القضاء، وأما قبله فإنه عزم على الرضا"[1].

وهو مقام شريف، ورضا الله أكبر على عباده من رضاهم عنه، ويقصد به أن يكون قلب الإنسان ساكنا ومطمئنا راضخا لأوامر الله –عز وجل–.

2-IV أحـــوال الصوفيـــة:

والأحوال عشرة على أكثر الاعتقادات، نذكر منها:

1-2-IV المراقبـــــة:

وتعني الخوف من الله تعالى بالنظر إلى إشراف العبد على إحاطة العلم القديم بـــه فهـــي الإشراف على أنه تعالى المتفرد بالأحكام فيراقبه فيما أوقعه به أو زواه عنه، ويكون ذلك عـــن خواطر القلب.[2] وقيل:" هي أن تعلم أن الله تعالى على كل سيء قدير، وقيل حقيقة المراقبة أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فإنه يراك، وقيل إنها على ضربين: مراقبة العام، ومراقبة الخاص، فمراقبة العام من الله تعالى خوف، ومراقبة الخاص من الله رجاء، ولقـــد ســـئل ابـــن حطاء: ما أفضل الطاعات، فقال: مراقبة الحق على دوام الأوقات، وقيل علامة المراقبة إيثـــار ما آثره الله، وتعظيم ما عظمه، وتصغير ما صغره"[3].

فالمراقبة هي أن تخاف الله وأن تعلم هو القدير على كل شيء فتطبق ما أمرك إياه كأنك تراه وهو يراك.

2-2-IV القـــــــرب:

هو قرب العبد بقلبه إلى الحق تعالى بالطاعة، ودوام ذكره سرا وعلانية، وهو يقتـــضي المحبة وحال الخوف، والتعلق بالذكر.[4]

المقربون أو أهل القرب: هم الصوفية، ولكن قد يكون الرجل مقرب وليس من الصوفية لأنه لم يلبس لباس الصوفية، غير أن مشايخ الصوفية من الأعلام كلهـــم كـــانوا فـــي طريـــق

---

[1] - عبد المنعم الحنفي، المعجم الصوفي، دار الرشاد، القاهرة، ط1، 1417هـ-1997، ص 108.
[2] - قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص 36، 37.
[3] - محمد عبد المنعم، المعجم الصوفي، ص 227.
[4] - قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص37.

المقربين، وعلومهم علوم أحوال المقربين[1]، وهو على ثلاثة أقسام: التقرب بأنواع الطاعات مع العلم به بأنه قريب وقادر على كل شيء، ومنه التحقق بذلك، ومنه حال الكبراء وأهل النهايات، وهو قرب القرب.[2]

وهو أن يقترب العبد إلى الله تعالى بقلبه ويكون ذلك عن طريق الذكر والطاعات سواء كان سرا أو علانية.

IV-2-3 المحبة:

قال الجنيد:" المحبة ميل القلب" معناه: أن يميل قلبه إلى الله والى ما الله من غير تكلف، وقال أحدهم:" المحبة إيثار ما تحب لمن تحب"، وقال سهل:"من أحب الله فهو العيش، ومن أحب فلا عيش له" معنى هو العيش أن يطيب عيشه، لأن المحب يتلذذ بكل ما يرد عليه من المحبوب من مكروه أو محبوب، ومعنى لا عيش له لأنه يطلب الوصول إليه ويخاف الانقطاع دونه فيذهب عيشه.[3]

المحبة ثلاثة أحوال: محبة العامة، وهي صفاء الود مع دوام الذكر؛ لأن من أحب شيئا أكثر ذكره. والثاني: يتولد من نظر القلب إلى غناء الله وجلاله وعظمته وعلمه وقدرته. والثالث: محبة الصديقين والعارفين والتي تتولد من نظرهم ومعرفتهم بقديم حب الله تعالى بلا علة فكذلك أحيوه بلا علة. ونهاية المحبة الاتحاد عندما يعتبر المحب والمحبوب شيئا واحدا.[4]

ومما سبق يمكننا القول أن المحبة أن يعيش كل من المحب والمحبوب في عيشة طيبة، ذلك أن المحب يتلذذ بكل ما يأتيه من محبوبه من مكروه أو محبوب، وهي الاعتراف بحب الله بلا علة وتنحدر المحبة إذا كان المحب والمحبوب يمثلان شيئا واحدا.

---

(1) - محمد عبد المنعم، المعجم الصوفي، ص 238.
(2) - قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص 37، 38.
(3) - الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 128.
(4) - قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص 38.

IV-2-4 الخـــــوف:

ويعني تألم القلب واحتراقه، بسبب توقع مكروه في الاستقبال.[1] ليس الخـوف مـن الله كالخوف من أمر تخافه النفس وتخشاه، كالخوف من الحريق أو الخوف من الأسد مثلا، ولكنـه كخوف الخطأ في حضرة عظيم؛ لا يقع من المؤمن سيئة إلا وهو يخاف أن يؤخذ بها، والخوف حسنة... ويكون خوفه من ثلاثة أمور أحدها: خوفه من العقوبة التي تترتب على هذه المعصية، ثانيهما: خوفه من غضب الله، ثالثها: خوفه من أن تجره هذه السيئة بعيدا عن طاعة مولاه؛ لأن السيئة لا تلد إلا سيئة مثلها، والخوف حسنة لأن الأعمال الصالحة مدارها عليه.[2]

ويقصد به هنا الخوف من الله سبحانه وتعالى، لا الخوف من الإنسان والحيوان وهو أن يخاف العبد من الوقوع في ارتكاب السيئة والخوف من غضب الله وعدم الرضا عنه، ومن وراء هذا الخوف يمنح الله عبده حسنة، لأن الأعمال الصالحة تدور حول مدار الخوف.

IV-2-5 المـــــشاهدة:

تعني المحاضـرة والمداناة، وقيـل هي رؤية الحق ببصر القلب من غير شبهة كأنه رآه بالعـين. قال رسول الله صلى الله عليه وسلـم:"**أعبد الله كأنك تراه**"[3] وتطلق علـــى رؤيـة الأشـياء بـدلائل التوحـيد وعلى رؤيـة الحق في الأشياء، جـاء فـي التنزيـل:" **وَشَـاهِدٍ وَمَشْهُـودٍ**"[*]. والمـشاهدة هي أول المـراقبة، وأحمـلها على ثلاثة أحوال: الأصاغر وهـم المريـدون. والأوسـاط وهم ممـن إذا وقـعت المشـاهدة فـيما بين الله وبين العبد لا يبقى في سره ولا في همه غير الله. والثـالث: وهـم من الغائبين الحاضرين، والحاضرين الغائبين إذا وقعـت المـشاهدة.[4] علـى انفـراد الحق في الغيبـة والحـضور، فشـاهدوه ظـاهرا

---

(1) - المرجع السابق، ص 39.
(2) - الرازي، جواهر التصوف، ص 53، 54.
(3) - محمد عبد المنعم، المعجم الصوفي، ص 232.
(*) سورة البروج، الآية 3.
(4) - قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص 43.

وباطنا وباطـــنا وظاهرا، وأخرا وأولا، وأولا وأخـــرا، كـــما قال تعالى:" **هُـــوَ الأوّلُ وَالآخِـــرُ وَالظّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**"(**).[1]

V- الرمـــــــوز:

وإذا قرأنا أدب الصوفية شعرا ونثرا، وبخاصة شعر ابن الفارض وكلام محي الدين بن عربي في الفتوحات المكية وجدنا رمزا غريبا ونمطا عجيبا، وبعـــدا عـــن التـــصريح وإيثـــار للتلويح، واعتمادا على الإشارة، وعلاقات خفية في التجوز بالكلام، ودرجات بعيدة بين المعاني الحقيقة والمعاني اللزومية لا يكاد يفهمها فاهم، ولا يصل إلى جوهرها عالم أو حـــالم. ولـــيس الرمز في الشعر الصوفي راجعا إلى الكنايات البعيدة وحدها، وإطلاق أسماء من قبيل الرمـــوز الحفية على مسميات لا يراد التصريح بها كالخمرة مثلا والمعـــاني الحـــسية التـــي يـــستعملها الصوفيون في الدلالة على المعاني الروحية، يرمزون بها إلى مفاهيم وجدانية على الرغم مـــن الرداء المادي الذي تبدو فيه، ومن ثم استعمل الصوفيون الوصف الحـــسي والغـــزل الحـــسي والخمر الحسية، وأرادوا بها معاني روحية.[2]

والرمزية في الغزليات والخمريات ليست بالغريبة على الشعر الصوفي في الإسلام، بل إنها لم تبد في غير التصوف بمثل هذا الغنى. فأحيانا تكون الرمزية في الشعر بكثرة ما يشتمل عليه من طباق أو تورية أو جناس أو مقابلة، وأحيانا يكون الرمز أيضا بكثرة اللوازم المـــرادة والوسائط المستعملة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجـــازي، ولهـــذا نظيـــر فـــي الكنايـــات والاستعارات البعيدة، وأحيانا يكون سبب الرمز أن الأديب لا يتحدث بلغة العقل بل بلغة الروح والباطن والمشاعر الخفية، أو أنه يعبر عن معان عميقة لا يمكن أن يفهمها العامة ولا كثير من الخاصة وغير ذلك من الأسباب.[3]

(**) سورة الحديد، الآية 3.

(1) - محمد عبد المنعم، المعجم الصوفي، ص 232.

(2) ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص 181، 182.

(3) - المرجع نفسه، ص 183.

والرمزية قد تكون رمزية في الأسلوب كما في الصور الإيجاز في التوقيعات وبعض صور البديع والبيان والتشبيه والتمثيل والاستعارة والمجاز والكناية، وحسن التعليل والتورية والطباق ووفرة الصور الخيالية في التعبير.[1]

وهكذا نجد الرمزية شاعت شيوعا كثيرا في كتابات الصوفية نثرها وشعرها، وقد يكون الصوفية مضطرين إلى استعمال الرمز لأن الحاجة ألجأتهم إليه لأنهم يعبرون عن معان ومشاهد وإحساسات نفسية لا عهد للغة بها ولا بالتعبير عنها، ويعلل الإمام القشيري سبب هذه الرمزية في كلام الصوفيون بأنه تقريب الفهم على المخاطبين، أو تسهيل على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيهم لأنفسهم، أو الإخفاء والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب.[2]

ويشير ابن عربي إلى عدم استطاعة الصوفيين التعبير عن مدركاتهم الروحية مما يلجئهم إلى الرمز، وأن رغبتهم في منع الدخيل من إدراك مغزاهم، ومرمى كلامهم يقتضيهم ذلك أيضا، يقول ابن الفارض في طريقته الرمزية:

وعنيَ بالتَّلويحِ يفهمُ ذائقٌ غَنِيٌّ عنِ التّصريحِ للمُتَعَنّتِ
بها لم يبُحْ من لم يُبح دمَهُ وفي الإشارةِ معنًى ما العبارةُ حدَّتِ

فهو يقول: إن أولى الذوق يفهمون كلامي بالرمز لا بالتصريح، وهم في غنى بالتلويح عن التصريح، وأن الرجل الذي يريد السلامة لنفسه من شر الغوغاء لا يبوح بالحقائق التي يدركها بمشاعره وروحه، حتى يمنحه الله السلامة، ويقيه شر أن يباح دمه بين الناس والإشارة تغني عن العبارة، وذو النون المصري والحلاج ممن ظهر الرمز في شعرهم بشكل واضح ملموس، ثم ابن الفارض وابن عربي[3].

وقد تعددت الرمزية فمنها الخمرة، المرأة، الحروف، الأعداد....

---

[1] - المرجع السابق، ص 184.
[2] - المرجع نفسه، ص 185.
[3] - السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط2، 1429هـ-2008، ص 111.

V-1 رمـــزية الخمـــــرة:

تمثل الخمرة موضوعا بارزا في الشعر العربي التراثي، يكاد يكون قريبا مـــن المقدمـــة الطللية، وذلك لما يتركه في نفس الشاعر من أثر جلي، وما يحدثه من إرباك في العقـــل، ومـــا يمثله من هروب من الواقع.[1]

وقد تصرف العرب في أسمائها وكنها بحسب اللون ودرجة الاسكار والبلاد التي كانـــت تجلب منها، ومن ذلك أنهم كانوا يسمون نبيذ الشعير الجعة، ونبيذ العسل البتع، أما المزر فنبيـــذ الحنطة، والسكركة اسم معرب لخمر الحبشة، ومن بين الشعراء الجـــاهليين الـــذين اشـــتهروا بالحديث عنها، ودار في شعرهم وصف كؤوسها ودناها وحوانيتها ومجالسها، أعـــشى قـــيس، وعدي بن زيد الحيري، وقد عرض لها كثيرون في أشـــعارهم مفـــاخرين بـــأنهم يحتـــسونها ويقدمونها لرفاقهم، وأكثر من كان يتجر بها اليهود والنصارى.[2]

ويبدو أن تعاطي الخمر ومعاقرتها في العصر الجاهلي، كان علامة على مـــا يمكـــن أن يوصف بأنه فتوة وثنية، وذلك لأن الشعراء ما تحدثوا عنها إلا في سياق ما كانت الجماعة تشيد به من بذل وسخاء، وقد عبر طرفة بن العبد عن هذه الظاهرة بقوله:

وَمَـــا زَالَ تَشْرَابِي الخُمُورَ وَلَذَّتِـــي وبَيْعِـــي وإنْفَاقِي طَرِيْفِـــي ومُتْلَـــدِي

إلَـــى أنْ تَحَامَتْنِـــي العَشِيْرَةُ كُلُّهَـــا وأُفْـــرِدْتُ إفْـــرَادَ البَعِيْـــرِ المُعَبَّـــدِ[3]

لقد كانت الخمرة عند طرفة وسيلة من وسائل اللذة التي تزين له الحياة، غيـــر مكثـــرة بالعادات والأعراف، فهو يسعى دوما لإشباع نزواته، هذا ما جعل الخمرة في الغالـــب رمـــزا للتحرر ورمزا للنبل، كما تشير أحيانا للمعاناة. فالدارس لمعجم الخمرة يجد أن الشعراء ســـواء في العصر الجاهلي أو العصور اللاحقة قد تعلقوا بألفاظ مرتبطة بذلك الرمز (الخمـــرة) كـــــ: عتيق/معتق/مدام/عقار/صهباء.[4]

وتهدي هذه الحقيقة إلى أن الخمريات الصوفية، لم تكن لتبدأ من فـــراغ خـــالص وإنمـــا استلهمت ذلك التراث الهائل من الشعر الخمري استلهمت صوره وأخيلته وأساليبه، ولم تستلهم

---

(1) - المرجع السابق، ص 111.

(2) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، النيل- القاهرة، دط، 1998، ص 328.

(3) - المرجع نفسه، ص 329.

(4) - السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 111، 112.

ما حفل عن مجون وإباحية، وإن كان هذا لا ينفي أن بعض الغلاة والاباحيين من فرق الصوفية كالمطاوعة والقلندرية كانوا يعاقرونها في الخفاء، وأن فرقة أخرى استبدلوا الحشيشة بها ونظموا فيها شيئا من الشعر وفيما يتعلق بالحشيشة التي فشلت منذ القرن السابع الهجري والتي وصفت بأنها خمرة الفقراء وفيها قال شاعرهم يفضلها على الخمر:

دع الخمر واشرب من مدامة حيدر معنبرة خضراء مثل الزبرجد

يعاطيكها ظبي من الترك أغيد يميس على غصن من ألبان أملد

هي البكر لم تنكح بماء سحابة ولا عصرت يوماً برجل ولا يد[1]

ولقد انتقل هذا التراث الخمري، أو قل إنه تحول بإكسير العرفانية إلى رموز شعرية، لوح المتصوفة بها إلى معاني الحب والفناء والغيبة عن النفس بقوة الواردات والوجد الصوفي العارم والسكر الإلهي المعنوي بمشاهدة الجمال المطلق ومنازلة الأحوال والتجارب الذاتية العالية، وقد تحولت الخمر في الشعر الصوفي كما تحول الغزل العذري إلى رمز عرفاني على ما كان الصوفية ينازلون من وجد باطن، إلا أنها رغم ذلك تشير إلى قدم المصطلح الخمري في شعر الصوفية، ومن ذلك هذه الأبيات:

كفاك بأن الصحو أوجد كآبتي فكيف بحال السكر والسكر أجدر

جحدت الهوى إن كنت مذ جعل الهوى عيونك لي عينا تغض وتبصر

نظرت إلى شيء سواك وإنما أرى غيرنا أحلام نوم تقدر[2]

واهتم العرفانيون من الصوفية بتحليل ما كانوا يعانون من أحوال ومقامات وأذواق ومواجيد تحليلا قائما على الاستبطان الذاتي والتصبر بما يعرض للشعور من هذه الظاهرات التي تحولت لدى الصوفية إلى موضوعات خصبة للتأمل والمعرفة "حيث اهتم الصوفية بالتمييز بين السكر والغيبة والغشية،"[3] ورأوا أن السكر غيبة بوارد قوي وأنه زيادة على الغيبة، وإذا كانت الغيبة للعباد بما يغلب على قلوبهم من موجب الرغبة والرهبة، ومقتضيات الخوف

---

[1] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 138، 139.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 340- 341.

[3] - المرجع نفسه، ص 342- 346.

والرجاء، فإن السكر لا يكون إلا لأصحاب المواجد، وأما تمييزهم بين السكر والغشية فيؤول إلى الفرق بين الخمر المعنوية والأخرى الحسية المعتصرة.[1]

وارتبط السكر عند الصوفية في كثير من الأحيان بالشطح، وهو كما حدوده:" عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته وهاج بشدة غليانه وغلبته، والشطح لفظة مأخوذة من الحركة لأنها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم فعبروا عن وجدهم ذلك بعبارة يستغرب سامعها".[2]

ووجه الغرابة في الشطح الناجم عن السكر، أن ظاهره مستشنع وباطنه صحيح مستقيم، وهو الوسيلة التي يصرف بها من أسكره الوجد، ما ينطوي عليه شعوره من حركة متوترة، وهاهنا يمكن أن نكشف عن "ثلاث تترابط فيما بينها"، وهي السكر والبسط والشطح، وذلك أن البسط هو حق النفس الذي ترغب في الحصول عليه مقابل اتهامها بالزندقة والإلحاد.[3]

وهي تبسط عندما تظفر بحقيقتها المعطاة لها على تمامها، وعندئذ تغمرها غبطة بلا حدود لعرفانها حقيقتها وإدراكها وحدتها الكلية الجامعة، فتكسر بمطالبة الجمال وشهود نورانيته القديمة، وتنبسط بالظفر بحقيقتها، فتشطح لتصرف ملقية بأقوال غريبة وعبارات غير مألوفة، سرورا منها بمشاهدة الجمال، وهي هنا تعطي رموزا ذوقية، في لغة مفعمة بالمفارقة. فللخمر وضع متميز في تراث الصوفية الأدبي، إذ كانت لهم رمزا من رموز الوجد الصوفي، وفي هذا السياق ذهبت دائرة المعارف الإسلامية إلى أن الصوفية ألموا بلغة أسلافهم من المسيحيين وغير المسيحيين إذ كثيرا ما كان الوجد الصوفي يقارن بحالة السكر والخمار. وهذا لا يمكن أن يصدق على الصوفية بشكل عام "لأن التصوف الحقيقي إنما هو زبدة عمل العبد بأحكام الشريعة"[4].

ومما يؤكد الرأي الذي استشهدنا به لدائرة المعارف، أن يقال إن استقراء الأديان المختلفة يؤكد أن هذه الظواهر والأحوال الروحية كالوجد والفناء والاتحاد ووحدة الوجود والشهود وما إلى ذلك، تكاد تكون أحوالا عالمية النظر عمن تحصل له وعن موطنه وجنسه

---

(1) - المرجع السابق، ص 347، 348.
(2) - المرجع نفسه، ص 349- 352.
(3) - المرجع نفسه، ص 352.
(4) - بطرس البستاني، دائرة المعارف، دار المعارف، بيروت- لبنان، مج 6، دط، 20 تموز 1882- 10 رمضان 1299هـ، ص 135.

ودينه، فلا مجال إذن للقول بأن الصوفية المسلمين قد تأثروا في خمرياتهم الرمزية بلغة أسلافهم البعيدين[1] وانطلاقا من البناء العرفاني الذي يسيطر على الأدب الصوفي بشكل عام، يمكن أن نستبصر بكيفية التحول الرمزي للخمرة التي تغنى بها أبو مدين في قصيدته، وكيف آلت الصور الموروثة والأساليب الثانية إلى ضرب من التعبير الرمزي الذي يتشكل بحسب قوالب عرفانية محددة والتي يقول فيها:

أَدِرْهَا لَنا صِرْفاً وَ دَعْ مَزْجَها عَنَّا ... فَنَحْنُ أُناسٌ لا نَرى المَزْجَ مُذْ كُنَّا

غَنِّ لنَا، فَالوقتُ قَدْ طابَ، باسْمِهَا ... لأنا إلَيْها قَدْ رَحَلْنَا بِهَا عَنَّا

عرفْنَا بِهَا كُلَّ الوُجودِ و لَمْ نَزَل ... إلى أَنْ بِها كلَّ المعارفِ أَنْكَرْنَا

هِيَ الخَمْرُ لَمْ تُعْرَفْ بِكَرْمٍ يَخُصُّهَا ... وَلَمْ يَجْلُهَا راحُ وَ لَمْ تَعْرِفِ الدَّنَّا

مُشَعْشَعَةٌ يَكْسُو الوُجُوهَ جَمالُها ... وفي كلِّ شَيءٍ منْ لطافَتِها مَعْنَى

حَضَرْنَا فَغِبْنا عِنْدَ دَوْرِ كُؤوسِها ... وَعُدْنَا كَأَنَّا لاَحَضَرْنَا ولاَغِبْنَا

وَأَبْدَت لَنا في كُلِّ شَيءٍ إشارَةً ... وَما احْتَجَبَتْ إلاّ بِأَنْفُسِنَا عَنَّا

وَلَمْ تُطِقِ الأَفْهامُ تَعْبِيرَ كَنْهِهَا ... وَلكِنَّها لاذَتْ بِأَلْطافِها الحُسْنَى

نَصَحْتُكَ لاتَقْصِدْ سِوَى بابِ حانِها ... فَمَنْ وَجَدَ الأَعْلَى فَلاَ يَطْلُبُ الأَدْنَى

مَوانِعُنَا مِنّا حُظوظُ نُفوسِنَا ... فَإِنْ قُطِعَتْ عَنَّا إلَيْها تَوَصَّلْنَا

تَجَلَّتْ دُنُواً واخْتَفَتْ بِمَظاهِرٍ ... وَجَلَّتْ فَما أَغْنَى وَدَقَّتْ فَمَا أَسْنَى

وَما الكَوْنُ إلاَّ مَظْهَرُ لِجَمالِها ... أَرِثْنَا بِهِ، في كلِّ شَيْءٍ بَدا، حُسْنَا

لَها القِدْمُ المَحْضُ الَّذِي شُفِعَتْ بِه ... بَقاءً غَداً يَفْنَى الزّمانُ وَلا يَفْنَى

يُعيدُ وَيُبْدِي فِعْلَها كُلُّ مُحْدَثٍ ... وَكُلٌّ قَديمٍ فَهْيَ قَدْ حَازَتِ المَعْنَى

أَذاكِرَها قِفْ عِنْدَ حَدِّكَ واقِفاً ... بِعَقْلِكَ عَمَّا حَيَّرَ العَقْلَ والذِّهْنَا

أَتَزْعُمُ فيما قُلْتَ أَنَّكَ صادِقُ ... رُوَيْدَكَ مَا العِرْفانُ قالوا وَلاقُلْنَا

لَقَدْ رُمْتَ مَا لاَ تَسْتَطيعُ مَرامَهُ ... وَأَنَّى لَهَا حَدٌّ يُكَيِّفُهَا أَنَّى

---

[1] ينظر: - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 359.

إلَيْها جَميـــعُ الكَـــــائِناتِ مَشُوقَـــةٌ تَزيـــدُ افْتِقَاراً وَهْيَ عَنْهُنَّ مَا أَغْنَـــــى[1]

وتبدو الخمر في قصيدة أبي مدين تلويحا إلى الحب تارة والى موضوع هذا الحب تـــارة أخرى، وإنما كانت الخمر في الشعر الصوفي رمزا مع الحب الإلهي لأن هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر المعنوي والغيبة بالواردات القوية عما يصرف عن الكينونة ويحول دون العلو.[2] "وصوب هذه الرمزية العرفانية تتجه أبيات القصيدة وقد تشبعت بما في الرمز من طبيعة أصيلة تحول على الكيف المحسوس للصور وتتجاوزه في أن واحد[3].

لقد أعطى الصوفية المعجم الخمري دلالات جديدة مع احتفاظهم بنفس الألفاظ والتراكيب التي نجدها في الخمرة الحسية: الندمان/الدنان/الحواني... إلا أنهم يشيرون بتلك الألفاظ إلـــى معاني الحب والفناء والاتحاد، وقد كان هذا الرمز الخمري شائعا بين صوفية الطبقة الأولى،[4] مما يعني أنهم انفردوا برموز خاصة أداروها حول وصف الخمر بأنها لم تعتصر مـــن الكـــرم وأنها لا توعي في زقاق ودنان، وأن كانوا قد عدلوا في بعض أشعارهم عن هذا الوصف، وفي هذا السياق يطالعنا وصف الخمر بالصرافة حينا وبالمزج حينا آخر.

وبينما كان شعراء الخمر منذ العصر الجاهلي حتى العصر العباسي وما بعده يتحـــدثون عن الخمر الصراح والأخرى الممزوجة أو المقتولة بالماء يشن فوقها ولا يتعـــدون فـــي هـــذا الوصف الطبيعة الحسية المباشرة للموضوع، أخذ الصوفية هذه الصفات المحسوسة للخمر فـــي عينتها الممتلئة، وجعلوا يصكونها ويعيدون صوغها بحيث تلاءم ما يتعاطون من أذواق وأحوال ومواجيد.[5]

ومعان وأسرار فصرافة الخمر من حيث الطابع الحسي تكافئ من ناحية الرمز، "التوحيد الخالص وشهود الحق بالحق والتحقق بفناء ما سواه، أما الخمر الممتزجة فحري أن تكون رمزا عرفانيا على مزج الوجود الحق بصور الكائنات العدمية، فإن كان ولابد من مزج الوجود الحق

---

[1] - المرجع السابق، ص 359، 360.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 360.
[3] - المرجع نفسه، ص 360.
[4] - السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 124.
[5] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 362.

بصور الكائنات التقديرية المعدومة في نفسها بحيث تظهر موجودة بالوجود الحق الواحد، فليكن مزجها على حد قول النابلسي بما هو منها"[1].

ولعل أحسن من يمثل هذا التيار ابن الفارض الذي حفلت تائيته وميميته بتلويحات خمرية متنوعة، غير أن الميمية أكثر تعبيرا صوفيا لما فيها من معان نفسية وأحوال وجدانية، هذا ما أكره أحد شراها الذي يرى أنها مبنية على اصطلاح الصوفية لكونهم يذكرون في عباراتهم الخمرة بأسمائها وأوصافها ويريدون بها ما أدار الله على ألبابهم من المعرفة أو الشوق والمحبة كما يلوح الصوفية بالمدامة إلى المحبة الإلهية، التي هي قوام العالم ومركز الدائرة ولباب الوجود، وهي محبة مجردة من حدود الزمان والمكان فالقصيدة بها ألفاظ مرتبطة بالخمرة كـ:"البدر"و"الهلال"و"الشمس"و"الدنان"... وغيرها وهي ألفاظ أخرجت من سياقها المعتاد لتأخذ سياقات جديدة، مرتبطة بما يتعاطاه العرفاء والمحبون الإلهيون من مواجيد وأسرار يقول ابن الفارض،

شَرِبْنَا على ذكْرِ الحبيبِ مُدامَةً سكِرْنَا بها من قبل أن يُخلق الكَرْمُ
لها البدرُ كأسٌ وهيَ شمسٌ يُدِيرُهَا هلالٌ وكم يبدو إذا مُزِجَتْ نَجم
ولولا شذاها ما اهتدَيتُ لِحانِها ولولا سَناها ما تصَوّرها الوَهْمُ
ولم يُبْقِ منها الدّهْرُ غيرَ حُشاشَةٍ كأنّ خَفاها في صُدور النُّهى كتْم

إن الشاعر يتغنى بالخمرة ويصفها جريا على طريقة الوصافين للخمرة الحسية بذكر مفردات من حقل الخمر الدلالي كـ: المدامة، والكرم، والكأس، والمزج، والدنان...

فإذا كان السراج قد أولوا الخمرة بالمحبة الإلهية، فإن المفردات المرتبطة بها يتم تأويلها فالألفاظ: الكرم، والبدر، والهلال، والنجم، والشذا، والحي...، فكأس هذه المحبة (الخمرة) هو الإنسان الكامل النبي – صلى الله عليه وسلم– لأنه محل هذه المحبة، وقد أشير إليه بالبدر" وهذه المدامة في تحولها الرمزي تبدو شمسا مشرقة، فهي حقيقة نورانية، فابن الفارض في الأبيات السابقة قد حدد صفات تلك المدامة المصاحبة للدلالات الاصطلاحية أو هي "معنى المعنى" على حد تعبير الجرجاني.[2]

---

[1] - المرجع السابق، ص 363.

[2] ينظر: السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 126- 130.

ومن الموشحات الخمرية التي كتبت بلغة هي وسيط بين الإعراب واللحن هذا الموشـــح للنابلسي وفيه يقول:

ساقي يا ساقي *** اسقيني من خمرُهْ الباقي

واكشف لي عن قيد إطلاقي *** يا ساقي آه يا ساقي

محبوبي ظاهر *** يتجلى بالوجه الباهر ****

للعشاق في حكمُهْ قاهر *** يا ساقي آه يا ساقي

اكشف لي عنَّكْ *** وافتح لي دِنَّكْ **** واجعلني يا حبي منَّكْ

*** يا ساقي آه يا ساقي***

افتح باب الحان *** واسْمِعْني من طيب الألحان***

وارشفني من كاسي الملئان *** يا ساقي آه يا ساقي***

لا يعرفْ أمري *** إلا من يشربْ من خمري***

أحشاؤُهْ تصلى في جمري *** يا ساقي آه يا ساقي***

وهكذا ألم الصوفية في تناول الرمز الخمري بأشكال وقوالب من أهمها القصيدة والموشح، وإذا نحن تتبعنا الخصائص الاستطيقية لهذه الخمريات في تكوينها الرمزي، فلن يتيسر هذا إلا بالتعرف على استطيقا الخمر في شعر الماضين، ولا نحسب أن امتلاء الخمريات الماجنة بالصور والأبنية الخيالية، يعني أن خمريات الصوفية كانت باهتة لا روح فيها، إذ إننا كثيرا ما نظفر في هذه الخمريات المتحولة إلى رموز عرفانية خاصة بصور ومعان واكب الصوفية فيها ما ورثوا من معجم الخمريات، وبأخرى لم يشركوا فيها غيرهم، فجاءت إلى حد ما تحمل طابع التفرد والذوق الشخصي.[1]

وفي ختام هذه الدراسة المتعلقة بالرمز الخمري، نلاحظ أن هناك صلة وثيقة بين الشعر العربي القديم وأشعار الصوفية والنشوة الخمرية، خاصة وهي موضوعات تمكـــن مـــن حمـــل الإنسان على تخطي واقعيته باتجاه واقعية أعماقه، خاصة وأن الشعر الصوفي هو شـــعر هـــو شعر ميتافيزقي يؤول إلي فهم عاطفي للفكر.

[1] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 376- 378.

V-2 رمزية الأعداد والحروف:

V-2-1 البناء الرمزي للأعداد في العرفانية الصوفية:

إن للعدد مظهران: أحدهما عملي والآخر نظري، وقد ارتبط الطابع العالمي بظروف البيئة، إذ حتمت تغيرات المناخ أن يتعرف الإنسان علي الأنواع ومطالع للنجوم وهيأتها المختلفة، ليحدد مواقيت الزرع والحصاد ومواسم الصيد والأعياد الدينية. ومن ثم أخذ الإنسان يرصد ظواهر الطبيعية وحركة الأفلاك، وأفاده هذا الرصيد الذي استتعان عليه بالحساب العملي، في تسخير قوي الكون لمنافعه، وعلي الرغم من الدقة القدماء كمصريين في الرصيد الفلكي، إلا أن الفلك لم يخل في تلك الثقافات من طابع التنجيم الذي كان ولا يزال يحيل علي أبنية أسطورية متعددة.[1]

أما في الاتجاهات العرفانية، أخذ التنجيم بواسطة رموز حرفية وأخرى عددية وضع النوة التي تنظم صورة الكون على نحو مرموز وفي تلك الاتجاهات والمذاهب العرفية، أشربت الأعداد والحروف طابع التأمل الميتافيزيقي ولعل شيئا من ذلك قد تمثل في مذهب القبالة اليهودي بوصفه اتجاها مشوبا بأسطورية كونية أدخلت الحروف والأعداد في تركيب سحرية، أمكن بواسطتها تنمية جهاز من الرموز القائمة على مقولة التقابل والتوازي بين الأعداد والحروف وعناصر الكون وظواهره.[2]

ويناظر –الجفر– كما يفهمه الشيعة بوصفه لوحة استسرارية رمزتها العرفانية الشيعية في أشكال تجمع بين الأبجدية والعدد، الجماتريا اليهودية القائمة على تكوين تباديل ومتواليات عددية ومقاطع لفظية، تقوم كلها على تناظر مفترض بين الحروف والأعداد يجمع بينهما تركيب سحري موسوم بالغرابة والغموض. وفي رسائل "إخوان الصفاء" التي تكشف عن نزعة تلفيقية تسودها عرفانية شيعية واضحة، حيث امتزجت رمزية العدد في شكلها الفيثاغوري، بأمشاج من تنجيم الكلدانيين ومن بعض التصورات الأفلاطونية المحدثة التي تتمثل في القول بأن للكواكب والأجرام نفوسا وعقولا وأن لها تأثيرا على حركة الكون وأحداث التاريخ. ومن هذه الينابيع

---

[1] - المرجع السابق، ص 396.

[2] - المرجع نفسه، ص 397.

المتعددة، استقت العرفانية الصـــــوفية جداول التقابل بيـــن الحروف والأعداد مـــن جماتريـــا القبالة.[1]

وقد أثارت العرفانية الصوفية ما سبق أن طرحه الأفلاطنيون المحدثون مـــن مـــشكلات الميتافيزيقا على هيئة رموز عددية وأخرى حرفيـــة، واســـتطاع الـــصوفية أن يـــشربوا هـــذه المشكلات روحا إسلامية. وقد تتساءل الصوفية مهيبين برموز العدد عن كيفية ابتداع الواحـــد والكثرة المتخارجة[2] أي أن: "الواحد المحض هو علة الأشياء كلها وليس كشيء من الأشـــياء، بل هو بدء الشيء وليس هو الأشياء بل الأشياء كلها فيه؛ وليس هو في شيء من الأشياء، وذلك أن الأشياء كلها وإنما انبجست منه وبه ثباتها وقوامها واليه مرجعها"[3].

والحق أن الأعداد تعتبر من جهة كونها تصورات مجردة قائمة في الفهم الإنساني بمثابة رموز تفسير مفهوم الكم، وهو من هذه الحيثية يعد حسب تعريف كانط فـــي فلـــسفته النقديـــة المتعالية:[4] " العدد هو امتثال يتضمن الجمع المتوالي لوحدات متجاورة. ولهذا فإن العدد لـــيس إلا وحدة تركيب المتعدد لعيان متجانس بوجهه عام"[5]. ويفضي هذا التعريف إلى تبيين الفـــرق بين العدد والمعدود، إذ العدد تصور محض وتجريد خالص، أما المعدود فيؤول إلى عينة واقعية في الخارج.[6]

وينبغي على حد تعبير شبنلجر في نقده لكانط بأن مصدر الخطأ في القول بأن عملية العد تؤخذ على أنها العدد نفسه، مع أن عملية العد فعل حي، بينما العدد نفسه تـــصور متحجـــر[7]، حيث يقول:" ولكن عملية العد ليست العدد، كما أن عملية الرسم ليست الشكل المرسوم، فعملية العد والرسم صيروة وتغير، أما الأعداد والأشكال فأشياء متحجرة" والفلاسفة منـــذ أرســـطو، أدخلوا العدد في حد الزمان وتعريفه، فأرسطو يعرف الزمان في (السماع الطبيعي) " بأنه مقدار الحركة من جهة المتقدم والمتأخر"، أما أفلاطون فإنه على الرغم من نظريتـــه الثنائيـــة التـــي وضعت الزمان في مقابل السرمدية، فقد أدخل العدد في حد الزمان الطبيعي عندما عرفه بأنـــه

---

(1) - المرجع السابق، ص 397.
(2) - المرجع نفسه، ص 398.
(3) عبد الرحمان بدوي، أفلوطين عند العرب، دار النهضة العربية، القاهرة، ط2، 1966، ص 134.
(4) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 398.
(5) - عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1955، ص 126.
(6) ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 398.
(7) - عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، ص 127.

"صورة السرمدية السائرة تبعا للمقدار لسرمدية الباقية في الوحدة"[1]. وعلى هذا يضيف عبد الرحمان بدوي مفسرا القول الأخير بأن الصورة المتحركة لسرمدية، سرمدية بمعنى أنها تسير على شكل دائري مع الحركة الكاملة للكواكب، وفي نهاية كل دورة من دوراتها المعينة مقدارا وعددا، يعني بذلك اليوم والشهر، والسنة، والسنة الكبرى، فهي تحقق في نهاية كل دورة تلك الوحدة التي تبقى بها السرمدية الحقيقية ثابته[2].

وفي سياق رمزية العدد كما ركبتها العرفانية الصوفية، يتبين أن الواحد مبدأ ظهور العدد، وأن العدد هو الذي بموجبه طرأ التفصيل على المبدأ وتفضي هذه المقولة إلى ثنائية الواحد والكثير أو الوحدة والكثرة وهي ثنائية تنحل إلى تصور مبدأي القوة والفعل أو الوجود واللاوجود أو الإجمال والتفصيل. وتذهب الرمزية العرفانية إلى أن الواحد رمز على الإله، كما أن العدد رمز على العالم باعتبار الكثرة والتبعض والتركيب، وفي أن العالم المرموز إليه بالأعداد، هو محل التفصيل وظهور الواحد في المراتب المختلفة والعالم بهذا المعنى الرمزي، مجمل في الواحد والمبدأ الخلق، وتومئ هذه الرموز كلها إلى تماثل متناسب، فالعلاقة التلازمية بين المبدأ الخالق والمخلوقات، تبدو على نحو العلاقة التلازمية بين الواحد والعدد.[3]

ولقد صاغ محي الدين بن عربي هذه البنية العرفانية الخاصة بالعدد بلغة مرموزة إذ يرى بأن:" الأعداد ظهرت بالواحد في المراتب المعلومة، فأوجد الواحد العدد وفصل العدد الواحد وما ظهر حكم العدد إلا المعدود، والمعدوم منه عدم ومنه وجود؛ فقد يعدم الشيء من حيث الحس وهو موجود من حيث العقل، فلابد من عدد ومعدود، ولابد من واحد ينشيء ذلك

---

[1] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 398، 399.
[2] - عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، ص 128.
[3] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 399، 400.

فينشأ بسببه. فإن كل مرتبة من العدد حقيقة واحدة كالتسعة مثلا والعشرة إلى أدنى وإلى أكثر إلى غاية نهاية"[1].

بيد أن العرفانية الصوفية لم تلبث أن رفعت التقابل بين الوحدة والكثرة برد الكثير المتخارج إلى المبدأ الواحد، وذلك باعتبار الواحد، العلة التي يظهر الكم بموجبها ويتكثر ولا يخفى أن الصوفية قد بنوا عرفانيتهم الرمزية في هذا السياق على أساس أن للعدد مراتب معقولة، كما أشربوا هذه الرمزية العددية طابعا أثيولوجيا أحال عندهم إلى تصور أن المعبود إنما هو واحد، وإن اختلفت الملل وتعددت المذاهب والنحل.[2] والواحد في كينونته مستقل عن غيره استقلال الواحد عن الأعداد على حد تعبير ابن عربي"فإن الاثنين حقيقة واحدة والثلاثة حقيقة واحدة، بالغا ما بلغت هذه المراتب وإن كانت واحدة"[3].

ومما يتمم البناء الرمزي الخاص بالعدد لدى الصوفية، إحالتهم على طابع فلكي يوازي قيمة عددية خاصة، وإهابتهم بالمنطق الأرسطي الصوري في شكل الأقيسة المنتجة، وتأكيدهم على فكرة التطابق بين الأعداد والحروف من خلال تناظر مفترض بين الواحد والألف من حروف الهجاء العربي، وإلحاحهم على أن ثم فروقا بين مرتبة الأحدية ومرتبة الواحدية.

وينكشف الطابع الفلكي للعدد في ربط الصوفية بين بسائط العدد(12) والبروج الاثني عشر، ولا يظهر في الأعداد على حد زعمهم إلا هذه الاثنا عشرة التي تقابل مجموعة البروج: الحمل والثور والجوزاء والسرطان والأسد والسنبلة والميزان والعقرب والقوس والجدي والدلو والحوت، وقد زعموا كما زعم القبالة أن لهذه البروج أحكاما وسلطانا على جميع المولدات.[4]

وأمام التناظر المفترض بين الواحد والألف، فينحل إلى ما ذكره ابن عربي من أن الألف سارية في مخارج الحروف سريان الواحد في مراتب الأعداد، وأنه أي الألف قيوم الحروف، فله التنزيه بالقبلية وله الاتصال بالبعدية، فكل شيء يتعلق بالألف ولا يتعلق هو بشيء، فأشبه الواحد، لأن وجود أعيان الأعداد يتعلق به ولا يتعلق الواحد بهما فيظهرها ولا تظهره، ولا يتقيد أي الواحد بمرتبة، وأنه ليخفى عنه في جميع المراتب وكذلك الألف لا يتقيد بمرتبة ويخفى

---

(1) - ابن عربي، فصوص الحكم، تقديم: أنطوان الموصلي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، دط، 1991، ص 41، 42.

(2) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 400.

(3) - ابن عربي، فصوص الحكم، ص 42.

(4) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 401.

اسمه في جميع المراتب. وفيما يتعلق بالفرق بين الأحدية والواحدية، بين الأحد والواحد، نلاحظ أن العرفانية الصوفية ركبت على هذا الرمز العددي على هيئة فروق ميتافيزيقية، فالعرفاني لا يكتفي بأن يقال إن الأحد أصله الواحد، لأن القول يقف عند رصد الاختلافات والفروق اللفظية، هذا ما يحيل الأحد والواحد من حيث صياغتهما الرمزية إلى بناء أثيولوجي عرفاني يتقصى الفروق الدقيقة بين تجلي الأحد وتجلي الواحد.[1]

أشار عبد الكريم الجيلي في (لوامع البرق الموهن) إلى أربعة مدارج لاهوتية مسقطة على الشعور الإنساني هي الأحدية والفردية والواحدية والألوهية، وذكر الجيلي أن أول ما يخاطب العارف من ذاته، الأحدية بلسان الصرافة الذاتية، فيرجع إلى ذات نفسه من حيث هو هو، فيجد نفسه أحدا بالذات لأنه اعتبر نفسه من حيث هو هو، فيرى نفسه وجودا محضا صرفا، وفي التحقق بمدرج الوحدانية، ذكر الجيلي أن الإنسان أو العارف في تنزله من الفردية إلى الواحدية، يرى نفسه عين كل صفة، ويرى كل صفة من صفاته من حيث رجوعها إلى ذاته عين الأخرى، فكل شيء من صفاته وذاته عين الكل.[2]

وبتنزل الوعي العرفاني من الفردية إلى الواحدية، فتتكشف لعيان الشعور العلاقة بين الذات وكيفيتهما أو بين الوحدة والتخارج. وقد عبر الشعر الصوفي عن معنى الواحدية والوحدة والواحد والتوحيد بواسطة رموز عددية، كما عبروا على هذا النحو الرمزي عن مراتب التوحيد من حيث تؤول إلى توحيد الذات وتوحيد الصفات وتوحيد الأفعال وأضافوا إلى هذه المراتب ما نعتوه بأنه علم التوحيد وعينه وحقه، أما علمه فبرهاني، وأما عينه فمنه ذاتي ومنه أفعالي، وأما حقه فقد أشار العمروي إليه بقوله:

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 402.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 403، 404.

ما وحد الواحد من واحـــد إذ كـــــل من وحده جـــاحدُ

توحيد من ينطق عن نعته عاريـــــة أبطلها الواحـــــدُ

توحيده إيـــــاه توحـــــيده ونعـــت من يـــــــنعته لاحدُ[1]

ومما يدخل في الرموز العددية، قول أبي منصور الحلاج معبرا تشبثه بالوحدة الخالصة المطلقة التي ترفض الاثنينية والتعدد، وملوحا من خلال هذا الرمز إلى رغبة أكيدة في الفنـــاء والموت:

أأنتَ أمْ أنا هذا في إلهيـــن؟ حاشاكَ حاشاكَ من إثباتِ إثنيـــنِ

هُويَّةٌ لك في لائيَّتي أبـــــداً: كُلِّـــي على الكُلِّ تلبيسٌ بوجهَيـــنِ

بيني وبينك إنِّيٌّ ينازعُنـــــي فـــارفعْ بِلُطـــــفِكَ إنِّيِّ من البَيْنِ[2]

وقد عبر عمر بن الفارض عن التوحيد العرفاني مهيبا بشيء من الرموز العددية وذلـــك في قوله من قصيدته والموسومة بالتائبة الكبر:

فإن لم يُجَوِّزْ رؤيَةَ اثنَينِ واحـــدا حِجاكَ ولم يُثْبِـــــــــتْ لبُعدِ تثبُّتِ

سأجْلو إشاراتٍ عليكَ خَفِيَّـــــــةً بها كعباراتٍ لدَيـــــــكَ جَليّـــــةِ

وأُثبِتُ بالبُرهانِ قَولِيَ ضاربـــــا مثالَ مُحِقٍّ والحقيقـــةُ عُمْدتـــــي

فلو واحدا امسيْتَ اصبحْتَ واجِدا مُنازَلـــــةَ ما قُلتُهُ عـــن حقيقـــــة

ولكنْ من الشّرْك الخفيّ عكفْتَ لو عرَفتَ بنَفسٍ عن هَدي الحق ضلّت

كذا كُنتُ حينا قبلَ أن يُكشف الغطا مـــــــنَ اللَّبْسِ لا أنفكُّ عن ثنويَّة

فلمّا جلوْتُ الغَينَ عنّي اجتَليْتُنـــي مُفيـــــقا ومنّي العَينُ بالعَين قرّتِ

وألسِنَةُ الأكوانِ إن كُنتَ واعـــــياً شهـــودٌ بتَوحيدي بحالٍ فصيحَة[3]

---

[1] - المرجع السابق، ص 405.

[2] - المرجع نفسه، ص 406.

[3] - المرجع نفسه، ص 406، 407.

ولعلنا نلاحظ أن ابن الفارض قد أحال في تفسير هذا التوحيد الوجداني على مثال حاضر حي قريب هو الإنسان، لأنه لا يذوق معنى التوحيد العرفاني، إلا بأن يكون هو أولا واحدا لتحصل المشاكلة بينه وبين الواحد الأول، وكأنهم بذلك يحلون مفارقة الواحد في الكثرة.[1]

فالإنسان واحد بالذات، لكنه تثبت منه قوى وصفات وتفاصيل كثيرة، تنتظمها هذه الذات الواحدة التي نفسها في عين وحدتها، وهذا عند العرفانيين هو "الواحد" أو الإنسان الواحد الذي تحقق بمرتبة الواحدية، فرأى ذاته عين صفاته، ورأى كل صفة عين الأخرى من حيث رجوعها إلى الذات الواحدة.[2]

V-2-2 البناء الرمزي للحروف في العرفانية الصوفية:

تحيل رمزية الحروف في مجملها إلى الكيفية التي بنت عليها العرفانية الصوفية تصوراتها التي تكشف عن اعتقاد عميق بما أودع في الحروف من خصائص وقوى ذات طبيعة مؤثرة، حيث لا يخفى أنه معتقد قديم استمد أصوله من الثقافة الأسطورية، وقد علل ابن عربي نشأة ما نعته العرفانيون بعلم الحرف، أنه العلم الذي تظهر به أعيان الكلمات وقد وصفه الحكيم الترمذي بأنه علم الأولياء الذي انحدر إلى الصوفية. هؤلاء برروا مذهبهم القائل: بأن علم الحرف هو الذي تظهر به الأعيان استنادا إلى نص قرآني صريح، يتعلق بالكلمة الإلهية "كن"، التي هي رمز للإرادة الإلهية التي تخصص القدرة كما يره أصحاب الكلام.[3]

و"كن" الإلهية لا يشترط فيها أن تكون على نحو إنساني، إنما هي مجاز يعبر عن الخالقية المتوجهة إلى تأسيس الأشياء في كينونتها، وعلى حد تعبير ابن عربي أن أعيان الحروف لما تألفت ظهرت الحياة الحسية في المعاني، وكذلك لما أراد الله وجود الأعيان قال لها "كن" فكان الكلام الإلهي، أول شيء أدركته الأعيان، فالهواء الخارج من تجويف القلب، والذي هو روح الحياة إذا انقطع في طريق خروجه إلى فم الجسد سميت مواضع انقطاعه حروفا فظهرت أعيان الحروف لذلك، كما سمي علم الحروف بالعلم العيسوي لأن الله سبحانه تعالى أعطاه علم النفخ الإلهي، فكان ينفع في الصورة الكائنة في القبر أو في صورة الطائر، الذي

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 407.
(2) - المرجع نفسه، ص 407.
(3) - المرجع نفسه، ص 408، 409.

أنشـــأه من الطـــين فيـــقوم حيا بالإذن الإلهـــي الساري في تلك النفخـــة وفـــي ذلـــك الهواء.[1]

ولما ذهب العرفاء من الصوفية المسلمين في القول بأن الحرف أصل في الإيجاد كان له بواكير وإرهاصات لدى عرفاء اليهودية من القبالة، إذ اعتقدوا أن "السبور" وتعنـــي كلمـــة الله المنطوقة، وأن "السفير" وتعني هذه الكلمة في وضع تدويني، إنما يعبران عن العلاقة بين الكلمة الإلهية والخلق، وقد أفضى هذا كله بالعرفانية اليهودية إلى تشكيل ثلاثي مؤداه أن العلم والكلمة والكتابة، شيء واحد في الذات الإلهية، ولقد أكدت العرفانية الصوفية لدى المسلمين على طابع التوازي والتقابل بين الأعداد والحروف على نحو رمزي وهو طـــابع احتفـــى بـــه الهرامـــسة وأغرقت فيه العرفانية اليهودية، والذي أخذ به الغنوص الشيعي أخذا مباشرا ومثلهـــا مـــذهب القبالة أصدق تمثيل.[2] وهذا ما وضحه أكثر قول ابن عربي في استبطان الصيغة الالهية "كن" إنها مركبة من ثلاثة أحرف، الكاف والواو المحذوفة والنون وكل حرف منها مركب من ثلاثة، فظهرت التسعة التي جذرها الثلاثة، وهي أول الأفراد وانتهت بسائط العدد بوجود التسعة مـــن "كن" فظهر بكن عين المعدود والعدد.[3]

كما أن عرفانية التصوف الإسلامي، وغيرها من الاتجاهات الغنوصية، لا تخلـــو مـــن جداول فيها طابع التناظر والتقابل بين الحروف والطبائع الأربعـــة، وتكـــشف هـــذه الجـــداول واللوحات ما ألمت به الثقافة الإسلامية بشكل عام من معارف طبية عرفها المسلمون ومعارف أخرى، ما ازدهر لدى اليونان من فلسفات طبيعية، ومن ثمة أشربت حروف الأبجدية العربيـــة ميلا صميما إلى تصور اللغة على نحو كوني، فهي ليست مجرد أداة للتفكير والحوار، ولكنهـــا كشفت لدى العرفاء عن وظيفة لا تخلو من طابع سحري، يتمثل فـــي طـــرد الأرواح الخبيثـــة وشفاء الأمراض المستعصية، وجلب المنفعة والخير، فهي من حيث هذا الجانب الـــوظيفي أداة طيبة في يد من وقف على ما تتضمنه من أسرار. ومن هذه الجداول التي تبرز طابع التـــوازي بين الحروف والطبائع، هذا الجدول:

---

[1] - ابن عربي، الفتوحات المحكية، دار صادر، بيروت، ص 167، 168.
[2] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 409.
[3] - ابن عربي، الفتوحات المحكية، ص 168.

حار	بارد	يابس	رطب
أ	ب	ج	د
هـ	و	ز	ح
ط	ي	ك	ل
م	ن	س	ع
ف	ص	ق	ر
ش	ت	ث	خ
ذ	ض	ظ	غ

وقد قدم العرفاء من الصوفية المسلمين، تصورات رمزية للحروف، تدور على معرفة مراتب الحروف والحركات من العالم، ومالها من الأسماء الإلهية الحسنى، وفي هذه التصورات المرموزة إشارات استسرارية تتناول أفلاك الحروف وطبائعها وبسائطها وحظوظ الحضرات الإلهية والإنسانية والجنية والملائكية في عالم الحرف.[1]

فالعرفانية الصوفية قدمت للحروف لوحة شديدة التعقيد، يسيطر عليها بشكل عام طابع خاص يظهر في تصنيفهم الحروف من حيث بسائطها إلى مراتب أربعة، وهذا التشكيل الرباعي راجع دائما إلى التوازي المفترض بين الحروف والطبائع الأربع والأفلاك والحضارات، والعناصر، والعوالم بشكل متعسف ومن بسائط الحروف ما مرتبته أفلاك وهي (الألف والزاي واللام)؛ وتتميز المرتبة السبعية بطابع الحرارة واليبوسة، ما عدا الألف فإنها تجمع بين الطبائع الأربع على حسب ما تجاوره من العوالم ومنها ما رتبته ثمانية أفلاك وهي (ن/ ص/ ض) وحروف هذه المرتبة حارة يابسة، أما الحروف التي مرتبتها تسعة أفلاك فهي(ع، غ، س، ش) وحروف هذه المرتبة منها ما طابعه البرودة واليبوسة (ع،غ). ومنه ما طابعه الحرارة واليبوسة (س، ش).

[1] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 410، 411.

وتجمع المرتبة المنبثقة عن الأفلاك العشرة، باقي حروف المعجم؛ وحروف هذه المرتبة حارة يابسة، ماعدا (ح، خ)، فإنهما باردتان يابستان، أما (هـ، ء) فإنهما باردتان رطبتان.[1]

فالمرتبة السبعية من الحروف خاصة بالحضرة الإلهية المكلفة، والمرتبة الثمانية خاصة بحضرة الإنسان، ويتعلق حظ الجن بالمرتبة التسعية، أما حظ الملائكة من عالم الحروف فمتعلق بالمرتبة العشرية. أما تصور الحروف على شكل العلم الباطن، وهو التصنيف الرباعي الذي يحكم اللوحة العرفانية، فنجد الألف قطب الحروف، ومقامه الحياة القيومية، وتنحل الحروف إليه وتتركب منه، ولا ينحل هو إليها، شأنه في ذلك شأن الواحد، الذي تفتقر إليه الأعداد، وهو في غنى عنها والإمامان هما: الواو والياء المعتلتان والأوتاد الأربعة هم: الألف، الواو، الياء، النون، التاء، الكاف، والهاء من الضمائر.[2]

ويظهر توسع الصوفية في مذهبهم الرمزي، في تحليلهم للفظ الجلالة "الله" وفي تأويل الحروف التي يتركب منها هذا اللفظ، فقد رأى عبد الكريم الجيلي أن هذا اللفظ خماسي لثبوت الألف التي قبل الهاء لفظا وإن سقطت خطأ، لأن اللفظ حاكم على الخطف فالألف الأولى من هذا اللفظ رمز على الأحادية التي هلكت فيه الكثرة، فالأحدية لا يظهر فيها شيء من الأسماء والصفات وذلك عبارة عن محض الذات الصرف في شأنه الذاتي ولما كانت الأحدية أول تجليات الذات في نفسه لنفسه بنفسه، كأن الألف في أول هذا الاسم منفردا بحيث لا يتعلق به شيء من الحروف.[3]

ومقام الألف مقام الجمع، فله من الأسماء اسم الله، وله صفة القيومية كما له من أسماء الأفعال: المبدئ، والباعث، والواسع، والحافظ، والخالق، والبارئ، والمصور والوهاب والرزاق، والفتاح، والباسط، والمعز، والمعيد، والرافع، والمحي، والوالي والجامع والمغني، والنافع، وله أسماء الذات: الله، والرب، والظاهر، والواحد، والأول والآخر، والصمد، والغني، والرقيب، والمتين، والحق، وله من الحروف اللفظية الهمزة واللام والفاء، وله من البسائط: الزاي والميم، والهاء والفاء، واللام والهمزة، أما سلطان الألف فيظهر في النبات وذلك كما ورد في الفتوحات المكية لابن عربي. أما حرف الهمزة فقال فيه ابن عربي:

---

(1) - ابن عربي، الفتوحات المحكية، دار صادر، بيروت، ص 52- 55.
(2) - المرجع نفسه، ص 56- 58.
(3) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 414.

همزة تقطع وقتاً وتصل كــل ما جاورها من منفصل

فهي الدهر عظيم قدرها جلّ أن يحــصره ضرب المثل

وجاء في الفتوحات أن الهمزة من عالم الشهادة والملكوت، ولها من المخــارج أقــصى الحلق، وبسائطها الفاء والميم والزاي والألف والياء، وله من الحروف، الهاء والميم والــزاي، والهاء في الوقف، ولها من الأسماء ما للألف والواو والياء، وتختص من أسماء الصفات بالقهار والقاهر، والمقتدر والقوي والقادر، وسلطانها يظهر في الجن والنبات والجمــاد، أمــا طبعهــا فالحرارة واليبوسة، وعنصرها النار، ولا خلاف في أنها حرف.[1]

والحاء من عالم الغيب، وله من المخارج وسط الحلق، وله من العدد الثمانية وبــسائطه الألف والهمزة، واللام والهاء، والفاء والميم والزاي، وله من العالم الملكوت وسلطانه يظهر في الجماد، وهو بارد ورطب، وعنصره الماء، حركته معوجة، وله من الحروف الألف والهمــزة، وله من أسماء الذات: الله، والأول والآخر، والملك، والمؤمن والمهيمن، والمتكبــر، والمجيــد، والمتين، والمتعالي، والعزيز، وله من أسماء الصفات المقتدر والمحصي، ومن أسماء الأفعال: اللطيف والفتاح، والمبدئ والمقيت، المصور والمذل، المعز والمعيد، المحيي والمميت، المنــتقم والمقسط، الغني والمانع.[2]

القاف من عالم الشهادة والجبروت، مخرجه من أقصى اللسان وما فوقــه مــن الحنــك بسائطه الألف، والفاء، والهمزة واللام، سلطانه في الجن، طبعه حار ويابس، وســائره رطــب وبارد، عنصره الماء والنار، له من الحروف الألف والفاء، ومن الأسماء كل اسم فــي أولــه حرف من حروف بسائطه. أما حرف الضاد المعجمة فهو من الحروف الــشاهدة والجبــروت، ومخرجه من أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس، بسائطه الألف والدال اليابسة، والهمزة واللام والفاء، طبعه البرودة والرطوبة، عنصره الماء، له من الحروف الألف والــدال، ومــن الأسماء كل اسم في أوله حرف من حروف بسائطه وحروفه، ورد عن هذا الحرف شعر يقول فيه ابن عربي:

---

[1] - ابن عربي، الفتوحات المحكية، دار صادر، بيروت، ص 65، 66.

[2] - المرجع نفسه، ص 67.

في الضاد سر لو أبوح بذكره لرأيــت سر الله فــي جبروته

فانظــر إليه واحــدا وكما له من غيره في حضرتي رحموته

وإمامه اللفــظ الذي بوجوده أسرى به الــرحمن من ملكوته[1]

والشين المعجمة من عالم الغيب والجبروت، مخرجها من وسط اللسان، بسائطها اليــاء والنون، والألف والهمزة والواو، طبعها بارد رطب، عنصرها الماء، لها من الحــروف اليــاء والنون. أما حرف اللام، فمخرجه من حافة اللسان إلى منتهى طرفه بــسائطه الألــف والمــيم والهمزة والفاء والياء، طبعه الحرارة والبرودة واليبوسة، عنصره الأعظم النار والأقل التراب، له من الحروف الألف والميم.

اللام للأزل السنــيّ الأقــدس ومقامَهُ الأعلى البهيّ الأنفــــس

مهما يقم تبدي المكوث ذاته والــــعالم الكوني مهما يجلــس

يعطيك روحاً من ثلاثِ حقائق يمشي ويرفل في ثياب السندس[2]

وبالنسبة لحرف السين المهملة، فهي من عالم الغيب والجبروت واللطف، وبسائطها الياء والنون والألف والهمزة والواو، طبعها الحرارة واليبوسة، عنصرها النار، لها من الحروف الياء والنون.

في السين أسرار الوجود الأربع. وله التحقق والمــقام الأرفعُ

من عالم الغيب الذي ظهرت به آثــــار كون شمسها تتبرقع[3]

ولا يخفى أن ابن عربي، أشرب حروف الأبجدية العربية في هــذه الأشــعار إشــارات ورموزا مصطبغة بطابع عرفاني متسق مع المنهج العام الذي اتبعه الصوفية، في فهم الحروف وتأويلها، وقد تحدث ابن عربي عن ذلك وأشار إلى أن الألف بوصفها رمزا على الذات الإلهية

---

[1] - المرجع السابق، ص 68.

[2] - المرجع نفسه، ص 69.

[3] - المرجع نفسه، ص 73.

في تنزهها وتعاليها، أما الهمزة فتبدو في سياق نحوي يؤول إلى الوصل والفصل، بيد أن هــذا السياق النحوي يبدو متعاليا صوب ما يفترضه العرفان من معان ذوقية.[1]

من خلال ما سبق نلاحظ أن رمزية الأعداد والحروف تحيل إلى الطريقة التي بنت عليها العرفانية تصوراتها. التي تكشف عن اعتقاد عميق بما أودع في الحروف والأعداد من خصائص وقوى ذات طبيعية مؤثرة.

V-3 رمزيـــــة المـــــرأة:

يمثل تصور المرأة في تأملات الصوفية رمز الجوهر الأنثوي الذي أشرب طبيعة إلهية مبدعة، والأصول التاريخية لهذا الرمز تحيلنا إلى تبيين ما انفرد به الصوفية وما أضافوه إلى هذا البناء التركيبي، وما يحوي من أفكار وتصورات، "حيث تبدأ بأسطورة الجنس الواحد غير المتمايز الذي يوحي باتجاه التصور الأسطوري إلى خنوثة ذلك الجنس"[2]، فهو يجمع بين مبدأي الذكورة والأنوثة، وقد أشار إلى ذلك أفلاطون في محاورة المأدبة، وفي اللغات الأوروبية يطلق اسم الرجلHOMO عل الجنس الإنساني من باب التغليب، وهذا راجع إلى أن كثيرا من قصص الخلق ترى بأن المرأة خلقت بعد الرجل رغم أنهما في بعض الأحيان خلقا في زمن واحد.[3]

وقد ارتبط رمز المرأة في الشعر العربي الغنائي بموضوع الحب والغزل الذي ينقسم إلى قسمين: "الغزل الفاحش الصريح الذي أشاعه ابن ربيعه في الحجاز، والغزل العذري العفيف وهو مضاد للأول"[4]، كما أنه مدخل لرمز المرأة في الشعر الصوفي والغزليون من الزهاد والأتقياء كانوا أسبق تاريخيا من الشعراء العذريين، وكان ظهورهم في القرون الهجرية الأولى إرهاصا بالتوفيق الذي تم في الشعر الصوفي بين الحب الإنساني والحب الإلهي، وهذا يفتح المجال للمقارنة بين مسلك العذريين ومسلك الأتقياء كما أن العلاقة وطيدة بين الغزل العذري والحب الصوفي، لما بين العفة في الحب وبين الزهد من سمات مشتركة من خلال نزوع كليهما إلى الإعلاء والتسامي. وشعور حاد بالتحرم الجنسي، وإعداد المحب للدخول في علاقة متوترة

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 416، 417.
(2) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 124، 125.
(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 125.
(4) - المرجع نفسه، ص 129.

بين المادي والروحي،[1] وشعر الغزل العذري والحب الصوفي بعيدان عن المأرب، بحيث لا تكون للمحب غاية وراء محبوبه "الحب للحب" بل تكون هناك علاقة بين الحب والاتحاد.[2]

وتكمن بواكير رمز المرأة في شعر الحب الصوفي في طائفة من الأشعار والروايات التي تناقلها الرواة عن شخصية "قيس بن الملوح" أو مجنون ليلى الذي يقول:

لو أن لك الدنيا وما عُدلت بــها سواها وليلى بائن عنك بينها

لكنت إلى ليلى فقيراً وإنمـــــا يقـــود إليها ود نفسك حينها[3]

ومما لاشك فيه أن فحص الروايات والأشعار المأثورة عن قيس الذي أشتهر بالمجون، يفضي إلى الاعتقاد بأن قدرا كبيرا من الوضع والانتحال قد نحل في نسج تلكم الشخصية وحول أشعارهم، وأن الرواة والقصاص أعملوا فيها خيالهم، وليس أدل ما نقول من اختلاف أصحاب التراجم والتصانيف والموسوعات الأدبية حول اسم المجنون، فهو قيس عند بعضهم ومهدي عند بعضهم آخر، والأقرع عند فريق، والبحتري عند فريق آخر.[4] وسواء كان المجنون شخصية حقيقية ذات وجود تاريخي أعمل الرواة فيها خيالهم أم كان اختراعا محضا وافتراء خالصا، فإن نتائج البحث لا تتأثر بصحة أي من الفرضيين، إلا أن طابع الجنون الذي يميز تلك الشخصية، إنما خلع عليها في زمن متأخر حتى أنه ليمكن القول بأنها اكتسبت هذا الطابع الجنوني في الأدب الصوفي، وفي الحق كان الصوفية بعد أن أعطوا صفة الجنون معناها الفلسفي بها كل من خرجوا على مألوف قومهم، لزهدهم وتفضيلهم حياة العزلة والتأمل.[5]

وقد حلل ابن عربي هذا الجنون الصوفي وبين أسبابه ودواعيه ومراتبه وأما سبب الجنون عند الصوفية فمرده إلى قوة الواردات الإلهية مما تجعل "الحال" يغلب ويسيطر فيكون المجنون لا حول له ولا تدبير ولا نظر إلى نفسه وبالتالي فشخصية قيس بطابعها الجنوني إنما كانت خلقا صوفيا ورمزا للمحب الذي فني عن أوصافه وذاته، ولعل عبارة "أنا ليلي" وهي التي انطق الصوفية بها قيسا، تشبه من قريب عبارة الحلاج "أنا الحق" ويرمز هذا التشابه إلى الفناء

---

[1] - إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، دار بيروت، دار صادر، دط، 1377هـ-1957، الرسالة السادسة، من النفسانيات العقليات، في ماهية العشق، ص 269، 270.

[2] - المرجع نفسه، ص 172.

[3] - طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط1، 1925، ص 193.

[4] - المرجع نفسه، ص 196.

[5] ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 132، 133.

والاتحاد، ويدل على أن الصوفية ادخلوا في أخبار المجنون ما يدل علي رهف حسه ورقة شعوره وشبوب عاطفته، وهكذا امتدت شخصية قيس نمت ودخل نسجها في تكوين شيء من رموز الحب الصوفي، وانتقلت بهذه السمات من الإطار الواقعي إلي مجال الرمز الصوفي. كما انطوت شخصية ليلى على ما اشرب به الصوفية المرأة من رموز ودلالات، حيث بدت فيها تعبيرا عن الحب الإلهى، وعلى هذا النمط أي نمط الغزل العذري نسج الصوفية أشعارهم، ومن بواكير هذا الاتحاد في الشعر الصوفي قول الشبلي:

لقد فضلت ليلى على الناس كالتي على ألف شهر فضلت ليلة القدر

وقوله في مجلسه يوما:

وعيـــــنان قال الله كونا فكانــتا فعولان بالألباب لا تفعل الخمر[1]

هذا في العصور القديمة أما في العصور ألاحقة فلم يكثف رمز المرأة في الشعر الصوفي بما شاع لدى العذريين من التحدث عن الأحوال الشعورية وفتنتها وشدة أسرها؛ وكأن الصوفية المتأخرين قد أهابوا في تركيب رمز المرأة بأمشاج من مذهبين رائدين في فن الغزل، فأخذوا من الغزل الصريح شيئا من الحسية والشهوانية والتغني بمظاهر الجمال الفيزيائي، واستعاروا من الغزل العذري لغته المفعمة بالتعالي والتطهر والعفة والمعاناة الرومانسية التي تدور حول الهجر وتمني الوصال، ومزجوا هذين النمطين في بناء شعري مرموز لم يكن بمعزل عن تصورات غنوصية خاصة ويعد هذا الأساس الجوهري لرمز المرأة في شعرهم. أسس الصوفية الحب الإلهي في انسجامه وتوافق طرفيه المتقابلين علي نظريتهم في التجلي والشهود، وهذا التوافق بين الفيزيائي والروحي، ويذهب ابن عربي في هذا السياق إلى أن أكمل المحبين من الصوفية هم الذين يحبون الله لذاته ولذواتهم في آن واحد، ذلك أن شان الحكم

[1] - المرجع السابق، ص 133- 136.

الالهى:"أنه ما سوى محلا إلا ويقبل روحا إلهيا عبر عنه بالنفخ فيه؛ وما هو إلا حصول الاستعداد من تلك الصورة المساواة لقبول فيض التجلي الدائم الذي لم يزل ولا يزال"[1].

فالعلو لا يتجلى على نحو واحد، وإنما يتنوع التجلي بتنوع الصور، كما أن الإنسان مرآة المتعالي في رؤية أسمائه.[2] وقد كان للخيال عند الصوفية علاقة وثيقة بالتجلي الإلهي في صور الأعيان، إذ أنهم ينشؤون روابط بين مقولات تشمل الموضوع المتخيل والمشاهدة الحسية والتبادل الدوري الحي بين البصر والبصيرة.[3] ذلك لأن العلو لا يتجلى ولا يشاهد في الأشكال المحسوسة إلا من حيث التشبيه والتنزيه. ومن خلال هذا العلو وتجلياته في الصورة الفيزيائية المحسة تتكشف الأنثى بوصفها تجسد للحب الإلهي.[4]

ويجدر بنا نحن كدارسين أن لا ننسى الشعراء الصوفيين الجزائريين حيث نذكر منهم **أبو مدين التلمساني**[*] بقصيدته النونية الحافلة بالتلويحات والرموز الغزلية والخمرية وبالعواطف الدينية المشوبة حيث يقول:

تقول (ناس) قد تملكه الهـــــوى أجل لست في ليلى بـــــأول من جنا
ولا عجب مني الحنين وذو الهوى إذ شاقه شوق إلـــى قصـــــده حنا
فلله ما أرضى فؤادي لما بـــــه وذا الحال ما أحلى وذا العيش ما أهــنا
أوافق قوم ضمهم مقعد الهـــوى وإن كان (كــل) منهــم قاصدا ... فنا

إلى أن يقول:

وإني على ما أكد العهــد ... بيننا مدى الدهر لا خنا العهود ولا حلنا[5]

وانطلاقا من الأبيات السابقة يطالعنا شبوب عاطفي وانتشاء بهبة المحبة الإلهية التي بدت الأنثى رمزا عليها وتلويحا إليها، وفي لغة أبو مدين الشعرية تحوير صوفي لكثير من الــصور

---

(1) - ابن عربي، فصوص الحكم، فص حكمة إلهية في كلمة آدمية، ص 1.
(2) - المرجع نفسه، فص حكمة نفثية في كلمة شيثية، ص 15.
(3) - ابن عربي، الفتوحات المكية، ص 106.
(4) - ابن عربي، فصوص الحكم، فص حكمة سبوحية في كلمة نوحية، ص 29.
(*) - أبو مدين التلمساني، صوفي مغربي، منسوب إلى مدينة تلمسان بالجزائر، ولد سنة (514هـ / 1120م) توفى سنة (594هـ/ 1197م)، كان من أشياخ التصوف والرواد الروحيين في المغرب العربي.
(5) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 164، 165.

الشائعة والتراكيب المتداولة والأساليب الموروثة بوصفها نمطا تعبيريا مستقرا، حيث التزم الشاعر بالتقاليد الفنية المتعبة لدى الصوفية في رموزهم وتلويحاتهم وبانتقالنا إلى القرن السادس الهجري، يطالعنا صوفيان كبيران، بمجموعة من القصائد الغنائية بذات الطابع الرمزي، أما أولهما شرف الدين عمر ابن الفارض الذي يمثل نهاية النضج الفني للشعر الصوفي في المشرق، وأما ثانيهما فهو محي الدين بن عربي الذي كان يسهم إلى جانب كتبه الميتافيزيقية بأشعار لا يخلو بعضها من قيمة فنية حية.[1]

لقد تغنى ابن عربي بحبه الإلهي الذي أفعمت به شخصية الأنثى من رموز عرفانية، وكذلك من قصائد ابن عربي المصطبغة بالرمز الغزلي في إهابته بوصف الرحلة وديار المحبوبة والتفجع والتشكي وفي إحالته على دلالات تلويحية مرتبطة بالأديان، قوله:

ما رحلوا يوم بانوا البزل العيسا إلا وقد حملوا فيها الطواويسا
من كل فاتكة الألحاظ مالكة تخالها فوق عرش الدر بلقيسا
إذا تمشت على صرح الزجاج ترى شمسا على فلك في حجر إدريسا
تحيي إذا قتلت باللحظ منطقها كأنها عندما تحيي به عيسى

إلى آخر القصيدة التي تبدو كما يبدو غيرها من قصائد الشعر الصوفي، حافلة بصور حسية متنوعة، أشربت دلالات تلويحية ذات علاقة بالرمز الذي يهيمن على الأبيات، كما نلاحظ فيها تناص حيث يستحضر الشاعر الصوفي صور الأنبياء هذا من حيث المعنى الداخلي للأبيات بينما مظهرها الخارجي المباشر يحيل إلى ارتحال المحبوبة محمولة في هودجها، تحيط بها النسوة الجميلات وقد أخذت طابعا غنوصيا خاصا بالمتصوفة لوحدهم، فهو بعيد كل البعد عن جوهر الدين الإسلامي.[2]

يتضح من خلال ما سبق أن رمز المرأة كان له نصيب كبير في الشعر الصوفي وقد حظي باهتمام العديد من شعراء التصوف. وقد كانت إرهاصاته الأولى لها صلة بالشعر الجاهلي، لذلك ارتبطت مواضيع (رمز المرأة) بموضوع الحب والغزل بقسميه (الفاحش الصريح والعذري العفيف).

---

[1] - المرجع السابق، ص 166، 167.
[2] - المرجع نفسه، ص 193- 196.

التحليل الكيفي

I- نـــص القصـــيدة:

سائِقَ الأظعانِ، يَطـوي البيـدَ طَـيْ، مُنْعِمـاً، عَـرِّجْ علـى كُثْبَـانِ طَـيْ
وبِـذاتِ الشّيـحِ عَـنّـي، إنْ مَـرَرْ تَ بِحَيٍّ مـن عُرَيْـبِ الحِـزْعِ، حَـيْ
وتَلَطّـفْ، واجْـرِ ذكـري عنـدهـمْ، علّهُـمْ أنْ يَنْظُـروا، عَطفـاً، إلـيْ
قُـلْ تَرَكْـتُ الصَّـبَّ فيكُـمْ شَبَـحـاً، ما لَـهُ، مِمَّـا بَـرَاهُ الشّـوقُ، فَـيْ
خافِـيـاً عَـن عـائِـدٍ لاحَ كَـمَـا لاحَ في بُرْدَيهِ، بَعـدَ النَّشْـرِ، طَـيْ
صـارَ وصـفُ الضّـرِّ ذاتيّـاً لـهُ، عـن عَنـاءٍ، والكـلامُ الحَـيَّ لَـيْ
كَـهـلالِ الـشّـكِّ، لـولا أنَّـه أنَّ، عَينـي، عَينَـهُ، لـمْ تـتـأيْ
مِـثْـلَ مَسـلُـوبِ حَـيَـاةٍ مَـثَـلاً، صـارَ فـي حُبّكُـمُ مَلسـوبَ حَـيْ
مُسْبِـلاً للنـأيِ طَـرْفـاً جـادَ، إنْ ضَنَّ نَوْءُ الطّـرْفِ، إذ يسقـطُ خَـيْ
بَـيـنَ أهْلِـيـهِ غَريـبـاً، نـازحـاً وعلـى الأوطـانِ لـم يعطِفـهُ لَـيْ
جامِحـاً، إنْ سِيـمَ صَبـراً عنـكُـمُ، وعَلَيْـكُـمْ جانِـحـاً لـم يَـتَـأيْ
نَشَـرَ الكـاشِـحُ مـا كـانَ لَـهُ طاويَ الكَشـحِ ، قُبيـلَ النـأيِ، طَـيْ
فـي هَوَاكُـمْ، رَمَضـانٌ، عُـمْـرُهُ يَنْقَضـي، مـا بيـن إحْيـاءٍ وطَـيْ
صاديـاً شـوقـاً لِـصَـدَّا طَيْفِـكُـمْ، جِـدَّ مُلْـتَـاحٍ إلـى رُؤيـا ورَىْ
حائِـراً فـي مـا إلـيـهِ أمْـرُهُ، حائِرٌ، والمَرءُ، فـي المِحنَـةِ، عَـيْ
فَكَـأيٍّ مِـنْ أسًـي أعـيـا الإسـا، نـالَ لـو يُعنِـيـهِ قَـولـي وكـأيْ
رائـيـاً إنـكـارَ ضُـرٍّ مَـسَّـهُ، حَـذَرَ التّعْنيـفِ فـي تَعْـريـفِ رَيْ
والـذي أرويـهِ عـن ظـاهِـرِ مـا باطنـي يَزْويـهِ عـن عِلـمـيَ زَيْ
يـا أهَيْـلَ الـوُدِّ أنَّـي تُنْـكِـرُو نـيَ كَهْـلاً، بَعـدَ عِرفانـي فُـتَـيْ
وهَـوى الغـادَةِ، عَمـري، عـادةً يَجْلُـبُ الشّيـبَ إلـى الشَّـابِ الأحَيْ
نَصَبـاً أكسبَنـي الـشّـوْقُ، كـمَـا تُكْسِـبُ الأفعـالَ نَصْـبـاً لآمُ كَـيْ
ومَتَـى أشـكُ جِـراحـاً بالحـشـا، زِيـدَ بالشّكوى إليهـا الجُـرحُ كَـيْ
عَيـنُ حُسَّـادي عليهـا لـي كَـوَتْ، لا تَعَـدَّاهـا ألـيـمُ الـكَيِّ كَـيْ

عَجَـباً، في الحَـرْبِ، أدعـي باسِـلاً، ولهـا مُسْتَبْسِـلاً فـي الحُـبِّ، كَـيْ
هَـلْ سَمِعْتُـمْ، أوْ رَأيـتُـمْ أسَـداً، صَـادَهُ لَحْـظُ مَـهَـاةٍ، أوْ ظُـبَـيْ
سَهْـمُ شَهْـمِ القَـومِ أشـوَى، وشَـوَى سَهْـمُ ألْحَاظِـكُمُ أحـشايَ شَـيْ
وَضَـعَ الآسـى، بصَـدري، كَفَّـهُ، قَالَ: مـا لـي حيلـةٌ فـي ذا الهُـوَيْ
أيُّ شـئٍ مُـبْـرِدٌ حَـرّاً شَـوى لِلشّـوى ، حَشْـوَ حَشائـي، أيُّ شـيْ
سَقَـمـي مِـنْ سُـقْـم أجفانِـكُـمُ، وبِمَعْـسُـولِ الثَّنَـايـا لـي دُوَيْ
أوعِدونـي أو عِـدونـي وامطُـلـوا، حُكْـمُ ديـنِ الحُـبِّ دَيـنُ الحبّ لَـيْ
رَجَـعَ الـلاّحـي عليـكُـمْ آئِـسـاً مِنْ رشـادي ، وكـذاكَ العِشـقُ غـيْ
أبِعَيْنَـيْـهِ عَـمًـى عَنْـكُـمْ كَـمَـا صَمَـمٌ عـن عَـذْلِـهِ فـي أُذُنَـيْ
أوَ لـم يَنْـهَ النُّـهَـى عَـن عَـذْلِـهِ زَاوِيـاً وَجْـهَ قُـبُـولِ النُّـصْـحِ زَيْ
ظَلَّ يُهْدي لـي هُـدًى، فـي زَعْمِـهِ، ضَلَّ، كم يَهْـذي، ولا أُصْغِـي لِغَـيْ
ولِمَـا يَعْـذُلُ، عـن لميـاء، طَـوْ عَ هوىً، في العذلِ، أعصى مِن عُصَيْ
لَوْمُهُ صَبَّـا، لَـدى الحِجْـرِ، صَبَـا بِكُمُ، دَلَّ عـلـى حِـجْـرِ صُـبَـيْ
عاذِلِـي عَـنْ صَـبْـوَةٍ عُـذْرِيَّـةٍ، هيَ بـي لا فَتِئَـتْ ، هَيُّ بـنُ بَـيْ
ذابَتِ الـرُّوحُ اشتياقـاً، فهـيَ، بَـعْـ دَ نَفـادِ الدَّمـعِ، أجـرى عَبْـرَتَـيْ
فَهَبُـوا عَينـيَّ، مـا أجـدى البُـكـا، عَيـنَ مـاءٍ، فهـيَ إحْـدى مُنيَـتَـيْ
أوْ حَشـا سـالٍ، ومـا أختـارُهُ، إنْ تَـرَوا ذاكَ بـهِ مَـنّـاً عَلَـيّ
بَلْ أسيئوا فـي الهـوَى، أوْ أحسِنـوا، كـلُّ شـيءٍ حَسَـنٌ مِنْـكُـمْ لَـدَيّ
رَوِّحِ القـلـبَ بـذِكْـرِ المُنْـحَـنَـى، وأعِـدْهُ عِنـدَ سَمْعِـي، يـا أُخَـيْ
واشْـدُ باسـمِ الـلاّءِ خَيَّمْـنَ كَـذا، عنْ كُـدا، واعِـنَ بمـا أحويـهِ حَـيْ
نِعْـمَ مـا زَمْـزَمَ شـادٍ مُحْـسِـنٌ بحِسـانٍ، تَـخـذوا زَمْـزَمَ جَـيْ
وجَنَـابٍ، زُوِيَـتْ مِـنْ كـلِّ فَـجْـ جٍ لهُ، قَصْـداً، رجـالُ النُّجْـبِ زَيْ
وادِّراعـي حُـلَـلَ النّـقْـعِ، ولـي عَلَـمَـاهُ عِـوَضٌ عَـنْ عَلَـمَـيْ
واجتِمـاعِ الشّمـلِ فـي جَمـعٍ، ومـا مَـرَّ، فـي مَـرٍّ، بأفيـاءِ الأُشَـيْ
لَمِنًـى عِـنـدي المُـنـى بُلِّغْتُـهـا، وأُهَيْـلُـوهُ، وإنْ ضَـنُّـوا بِـفَـيْ

مُنـذُ أوْضَحْـتُ قُـرى الشّـامِ، وبَـا ... يَنْـتُ بـانـاتِ ضَـواحي حِلَّـتـيْ

لـمْ يَرُقْنـي مَنْـزِلٌ بَـعـدَ النَّـقَـا، ... لا ولا مُسْتَحْسَـنٌ مِـنْ بَـعـدِ مَـيْ

آهِ، وأشواقـي لِضـاحـي وَجْهِـهَـا، ... وظَـمَـا قلـبـي لِـذيَّـاكَ اللُّـمَـىْ

فبـكـلٍّ مـنـهُ والألـحـاظِ لـي ... سَكْـرَةٌ، وَا طَرَبَـا مـنْ سَكْـرَتَـيْ

وأرى، مِن ريحِـهِ، الـرَّاحَ انتشَـتْ، ... ولَـهُ، مِـنْ ولَـهٍ يَعْـنُـو الأَرَيْ

ذو الفَقَـارِ اللّحْـظُ منـهـا، أبـداً، ... والحَشَـا مِـنِّـيَ عَـمْـرٌو وحُـيَـيْ

أنْحَلَـتْ جسمـي نُحُـولاً، خَصْرُهَـا ... مِنـهُ حـالٍ، فهْـوَ أبْـهَـى حُلَّـتَـيْ

إنْ تَثَنَّـتْ، فقَضِيـبٌ، فـي نَـقـاً، ... مُثْمِـرٌ بَـدْرَ دُجًـي فَـرْعٍ ظُـمَـىْ

وإذا ولَّـتْ تَـولَّـتْ مُهْـجَـتـي، ... أوْ تَجَلَّـتْ صـارتِ الألـبـابُ فَـيْ

وأبَـى يَـتـلـوَ إلاَّ يـوسُـفـاً، ... حُسنُها، كالذِّكـرِ، يُتلـى عـنْ أبَـيْ

خَـرَّتِ الأقمـارُ طَوعـاً، يَقْظَـة، ... إنْ تَرَاءَتْ، لا كَرُؤيـا فـي كُـرَيْ

لمْ تَكَدْ أمْنـاً تُكَـدْ مـنْ حُكـمِ: لا ... تَقْصُصِ الرُّؤيا، عليهمْ ، يـا بُنَـيْ

شَفَعَـتْ حَجِّـي ، فكانـتْ إذْ بَـدَتْ ... بالمُصَلّـى، حُجّتـي فـي حِجَّتَـيْ

فلَـهـا الآنَ أُصَـلِّـي، قـبـلَـتْ ... ذاكَ مِنِّـي وهْـيَ أرْضَـى قِبْلَتَـيْ

كُحِلَتْ عَينـي عَمـىً، إنْ غَيْرَهَـا ... نَظَرَتْـهُ، إيـهِ عَنِّـي ذا الـرُّشَـيْ

جَنَـةٌ عِنْـدي، رُبَاهَـا أمْحَـلَـتْ ... أمْ حَلَـتْ، عُجِّلْتُهـا مِـنْ جَنَّـتَـيْ

كَعَـرُوسٍ جُلِّيَـتْ فـي حِـبَـرٍ، ... صُنْـعِ صَنْعَـاءَ ودِيبـاجِ خُـوَىْ

دَارُ خُلْـدٍ، لـمْ يَـدُرْ فـي خَلَـدي ... أنَّـهُ مَـنْ يَنْـأ عَنهـا يَلْـقَ غَـيْ

أيُّ مَنْ وَافـى، حَزينـاً، حَزْنَهـا، ... سُـرَّ، لـو رَوَّحَ سِـرِّى سِـرُّ أيْ

بِئْـسَ حـالٌ، بُدِّلَـت مِـنْ أُنسِهـا ... وَحْشَةً، أو مِنْ صَلاحِ العَيْـشِ غَـيْ

حَيـثُ لا يَرْتَـجِـعُ الفـائِـتُ، وَا ... حَسْرَتَا، أسْقِـطْ، حُزْنَاً، فـي يَـدَيْ

لا تُمِلْنـي عـنْ حِمـى مُرتَبَعـي، ... عُدْوَتَـيْ تَيْـمَـا لِـرَبْـعٍ بِثُـمَـىْ

فَلُبانَـاتـي لِـبـانَـاتٍ، تَـرَا ... ضُعُنا، فيـهـا لِبـانَ الحُـبِّ سَـيْ

مَلّلي مِـنْ مَلَـلٍ، والخَيْـفُ حَيْـ ... فٌ تَقاضـيـهِ، وأنّـى ذاكَ وَيْ

بالدُّنا، لا تَطْمَعَـنْ فـي مَصْرِفـي ... عَنهُما، فَضْـلاً بِمـا فـي مِصْرَفَـيْ

لـــوْ تَـــرى أيـــنَ خَمِيـــلاتُ قُـــبـــا، وتَـــرَاءَيْـــنَ جَمِـــيـــلاتُ الـــقُـــبَـــيْ

كُنْتَ ، لا كُنتَ بِهِمْ ، صَبَّـــا يَـــرَى مُـــرَّ مـــا لاقَيْتُـــــهُ فيهِـــمْ، حُـــلْـــيْ

فأرِحْ مِـــنْ لَـــذْعِ عَـــذْلٍ مِسْمَعـــي، وعَـــــنِ القلـــبِ لِتلـــكَ الـــــرّاءِ زَيْ

خَـــلِّ خِلّـــي عَنـــكَ ألقابـــاً، بـــهـــا جيء مَيْنـــــاً، وانْجُ مِـــنْ بِدْعَـــةِ جَـــيْ

وادعُني، غَيـــرَ دَعـــيٍّ، عَبْدَهَـــــا، نِعـــمَ مـــا أسْمُـــو بـــهِ هـــذا السَّمَـــيْ

إنْ تَكُنْ عَبْـــداً لهـــا، حَقّـــاً، تَعُـــدْ خَيْرَ حُـــــرٍّ، لـــمْ يَشُـــبْ دَعْـــوَاهُ لَـــيْ

قوتُ روحي ذِكْرُهَـــا، أنّـــى تحُـــو رُ عَنِ التَّـــــوْقِ لِذِكْـــري، هَـــيٍّ هَـــيْ

لسْـــتُ أنْسَـــى، بالثَّنايـــا، قولَهَـــــا: كُـــــلُّ مَنْ في الحَيِّ أسْرَى فـــي يَـــدَيْ

سَلْـــهُـــمُ مُسْتَخْـــبِـــراً أنْفَـــسَـــهُـــمْ: هَـــــلْ نَجَتْ أنْفُسُهُـــمْ مِـــنْ قَبْضَتَـــيْ؟؟

فالقَضا ما بينَ سُخطـــي والرِّضـــى، مَـــــنْ لهُ أقْصِ قَضَـــى، أو أدْنِ حَـــيْ

خاطِبَ الخَطْبِ دَعِ الدّعـــوى، فمـــا بالـــــرُّقَى تَرْقَـــى إلـــى وَصْـــلِ رُقَـــيْ

رُحْ مُعافىً، واغتنِمْ نُصْحـــــي، وَإنْ شِئـــــتَ أنْ تَهـــــوَى، فَلِلبَلَـــــوَى تَهَـــيْ

وبِسُقْـــمٍ هِـــمْـــتُ بِالأجْـــفَـــانِ، إنْ زانَهـــــا وَصْفـــاً بِـــزَيْـــنٍ وبِـــــزَيْ

كَـــمْ قَتِيـــلٍ مِـــنْ قَبيـــلٍ، مـــا لـــهُ قَـــــوَدٌ فـــي حُبِّنـــا، مِـــنْ كُـــلِّ حَـــيْ

بَابُ وَصْلي السّأمُ مِنْ سُبُلِ الضنّـــي، مِنْـــــهُ لـــي، ما دُمْتَ حَيّـــاً، لـــمْ تُبَـــيْ

فـــإنِ اسْتَغْنَيْـــتَ عَـــنْ عِـــزِّ البَقـــا، فإلـــــي وَصـــلِيَ، بِبَذلِ النَّفـــسِ، حَـــيْ

قُلتُ، روحي، إن تَرَىْ بَسطـــكِ فـــي أيُّ تَعْذِيـــبٍ، سِـــوى البُعـــدِ، لنـــــا قَبضِـــــها، عِشتُ، فرأيـــــي أنْ تَـــرَىْ

مِنـــــكِ عَـــذبٌ، حَبَّـــذا مـــا بَعـــدَ أيْ

إنْ تَشَـــيْ راضيـــةً قَتْلـــي جَـــوىً، فـــــي الهَوَى، حَسبي افتخاراً أن تَشَـــيْ

ما رَأتْ، مِثْلـــكِ، عَينـــي حَسَنـــــاً، وكَـــــــمِثْلي، بـــكِ صَبّـــاً، لـــمْ تَـــرَىْ

نَسَبٌ أقْرَبُ، فـــي شَـــرْعِ الهـــوَى، بَيْنَـــنَـــا، مِـــنْ نَسَـــبٍ مِـــنْ أبَـــوَيْ

هكَـــذا العِشْـــقُ رَضِينـــاهُ، ومَـــنْ يأتَمِـــــرْ، إنْ تأمُـــري، خَيـــرُ مُـــرَيْ

لَيْتَ شِعري، هلْ كفَى ما قدْ جـــرَى، مُـــــذْ جَرى ما قدْ كفَـــى مِـــنْ مُقْلَتَـــيْ

حاكيـــاً عَيـــنَ ولِـــــيٍّ، إنْ عَـــــلا خَـــــدَّ رَوضٍ، تَبكِ عنْ زَهْـــرٍ تُبَـــىْ

قدْ بَـــرى أعظَـــمُ شَوقـــي أعظُمـــي، وفَنى جِسمـــيَ، حاشـــا أصْغَـــــرَي

شافِعِـــي النَّوْحِيـــدُ فـــي بُقْياهُـــمـــا، كـــــانَ عِندَ الحـــبِّ عـــنْ غيـــرِ يَـــدَيْ

وتَلافِـيـــكِ، كبُـــرْئـــي، دونَـــــهُ سَلْـــــوَتي عَنكِ، وحَظِّـــي مِنـــكِ عَـــيْ

ساعِدي بالطّيْفِ، إنْ عَـــزَّتْ مُنًـــى، قِصَـــرٌ، عَنْ نَيْلِهـــــا، فـــي ساعِـــدَيْ

شامَ مَـــنْ ســـامَ، بِطَـــرْفٍ ساهِـــرٍ، طَيْفَـــــكِ الصّبْـــحَ بألحـــاظِ عُـــمَـــيْ

لوْ طَوَيْتُمْ نُصْحَ جـــارٍ، لـــمْ يَكُـــن ْفيـــهِ، يَوماً، يـــألُ طَيّاً، يـــالَ طَـــيْ

فاجْمعـــوا لي هِمَمـــاً إنْ فَـــرّقَ الـــ دّهـــرُ شَملـــي بالألـــي بانُـــوا قُصَـــيْ

مـــا بـــوُدِّي آلَ مَـــيٍّ، كـــانَ بَـــثْ ثُ الهـــــوَى إذْ ذاكَ، أودى ألَـــمَـــيْ

سِـــرُّكُـــمْ عِـــنـــديَ مـــــا أعْلَـــنَـــهُ غَيْرُ دَمْـــــــعٍ عَندَمِـــيٍّ، عـــنْ دُمَـــيْ

مُظْهِراً ما كُنتُ أخْفي مِـــنْ قَـــدِيـــ ـمِ حَدِيـــــــثٍ، صانَـــهُ مِنِّـــيَ طَـــــيْ

عِبْـــرَةٌ فَيـــضُ جُفونـــي، عَبْـــرَةً، بـــيَ أنْ تجـــــرىَ أسعـــى وَاشِـــيَـــيْ

كادَ، لـــولا أدمُعـــي، أستغفِـــرُ الـــ لـــهَ، يَخْـــفَـــى حُبُّكُـــمْ عَـــــنْ مَلَـــكَيْ

صارِمـــي حَبـــل وِدادٍ أحكَـــمَـــتْ، باللّـــــــوى مِنهُ، يَـــدُ الإنْصَـــافِ لـــيْ

أثُـــرى، حَـــــلَّ لـــكـــمْ حَـــــلٌّ أوا خـــــي رُوى ودٍّ، أواخـــي مِنـــهُ عَـــيْ

بُعْـــدِيَ الـــدَّاريَّ، والهَجْـــرَ عَلَـــيْـــ يَ جَمَـــــــعْتُـــمْ، بَعـــدَ دارَيْ هِجْرَتَـــيْ

هَجْرُكُـــم، إنْ كـــانَ حَتْمـــاً قَرِّبُـــوا مَنـــــزِلـــي، فالبُعْـــدُ أســـوا حالَـــتَـــيْ

يـــا ذَوي العَـــودِ ذَوى عُـــــودُ ودِا ديَ مِنكـــمْ، بَـــعْـــــدَ أنْ أيْـــنَـــعَ ذَيْ

يـــا أُصَيْحابـــي، تَمـــادى بَيْنُـــنـــا، ولِبُعْـــــدٍ بَيْنَنَـــا لـــمْ يُقْـــضَ طَـــــيْ

عَهدُكُمْ، وَهنـــاً، كَبَيْـــتِ العَنكَبُـــو تِ، وعهـــــــدي، كقَلِيـــبٍ، آدَ طـــيْ

عَلِّلُـــوا روحـــي بـــأرواحِ الصَّبَـــا، فَبِـــريَّاهَـــا يَعُـــودُ المَـــيْـــتُ حَـــيْ

ومَتَـــى مـــا سِـــرَّ نَجْـــدٍ عَبَـــرَتْ، عَبَّـــــرَتْ عَـــنْ سِـــرِّ مَـــيٍّ وأُمَـــيْ

ما حَدِيثي بحَدِيـــثٍ، كَـــمْ سَـــرَتْ، فـــــأسَـــرَّتْ لِنَـــبـــيٍّ مِـــنْ نُـــبَـــيْ

أيْ صَبَاً، أيَّ صِبـــاً هِجْـــتِ لنـــا، سَحَـــــراً، مِـــنْ أيْـــنَ ذَيَّـــاكَ الشَّـــذَىْ

ذاكَ أنْ صافَحْـــتِ رَيَّـــانَ الـــكَـــلاَ، وتَحَـــــرَّشْـــتِ بِحُـــوذانِ كُـــلَـــيْ

فَلِذا تُرْوِي، وتَـــرْوِي، ذا صـــدىً، وحَـــــديثاً، عـــنْ فَتَـــاةِ الحَـــيِّ حَـــيْ

سائِلِي، ما شَقّني؟؟ في سائِـــلِ الـــدَّ مـــــعِ، لو شئـــتَ غنَـــى عـــنْ شَفَتَـــيْ

عُتْبُ لمْ تُعْتِبْ، وسلْمَـى أسْلَمَـتْ، وحمَـــــى أهْـلُ الحِمـى رؤيَـةَ رَيْ

والَّتـي يَعنـو لهـا البَـدرُ سَبَـتْ، عَنْـــوَةً، روحي، ومالـي، وحُمَـــيْ

عُدْتُ مِمَّـا كابَـدَتْ مِـنْ صَدِّهَـا، كَبِـــدي، حِلْفَ صَدًى، والجفـنُ رَيْ

وَاجِـداً، مُـنْـذُ جَـفـا بُرْقُعُـهَـا ناظِـري مِنْ قلبهِ فـي القلـبِ ، كَـيْ

ولنَـا بالشَّعـبِ، شَعْـبٌ، جلَـدِي بَعْدَهُمْ خـــانَ، وصَبـري كـاءَ كَـيْ

حَلَفَـتْ نـارُ جَـــوىً حَالَفَـنـي: لا خَبَـــتْ دونَ لِـقَـا ذاكَ الخُـبَـيْ

عِيسَ حاجي البَيتِ، حاجي لو أُمَـكْ كَنُ أنْ أضـــــوْي، إلى رَحْلِكِ، ضَـيْ

بَلْ عَلـى ودِّي بِجفْـنٍ قـدْ دَمـي، كُنـتُ أسْعـــى راغبـاً عَـنْ قَدَمَـيْ

فُزْتِ بالمَسْعَى الَّـذي أقْعِـدْتُ عَنْـ ـهُ، وعاوِيكِ لـــــهُ، دونـيَ، عَـيْ

سيءَ بي، إن فاتَني مِـنْ فاتِنـي الـ خَبَـتِ، ما جُبْتُ إليـهِ السِّـيَّ طَـيْ

حاظِري، منْ حاضِري مَرماكِ، بـا دي قَـضَاءٍ، لا اختيـارٌ لـيَ شَـيْ

لا بَرى جَذبُ البُرَى جِسْمَـكِ، واعْـ تَضـتِ، منْ جدبِ البـرى والنأي، بَيْ

خَفِّفي الوَطْءَ ، ففي الخيْـفِ، سَلِمْـ تِ، علـى غيـرِ فـؤادٍ لـمْ تَطَـيْ

كانَ لي قلـبٌ، بِجَرْعـاءِ الحِمـى، ضـــاعَ مِنِّي، هَـلْ لـهُ رَدٌّ علَـيْ؟؟

إنْ ثنـى، ناشَدْتُكُـمْ، نِشدَانَـكُـمْ، سُجَـرَائـي، لـيَ عَنـهُ عَـيٌّ عَـيْ

فاعهَـدوا بَطْـحَـاءَ وادي سَـلْـمٍ، فهـيَ مـا بَيـنَ كَـدَاءٍ وكُـدَيْ

يـا سقَـى اللهُ عقيقـاً، بالـلِّـوَى، ورَعَـى ثـمَّ فريقـاً مِـنْ لُـؤَىْ

وأُوَيْـقَـاتٍ بِـــوادٍ سَـلْـفَـتْ فيـهِ، كانَتْ راحَتـي فـي راحَتَـيْ

مَعْهَدٍ مِـنْ عَهْـدِ أجفانـي، علـى جـيدِهِ، مِـنْ عِقْـدِ أزهـارِ ، حُلَـيْ

كـمْ غَدِيـرٍ، غـادَرَ الدَّمْـعُ بـهِ أهْلَـهُ غَيـرَ أُلِـي حـــاجٍ لِـــرَيْ

فَثَرَائـي مِـنْ ثَـرَاهُ كـانَ، لـــوْ عـادَ لـي عَفَّـرْتُ فيـهِ وَجْنَتَـيْ

حَيِّ، رَبْعِيَّ الحَيَـا، رَبْـعَ الحَيَـا، بأبـي جِيرَتَـنـا فـيـهِ ، وبَـيْ

أيُّ عَيـشٍ مَـرَّ لي فـي ظِلِّـهِ، أسَفـي، إذْ صـارَ حَظِّـي مِنـهُ أيْ

أيْ ليالي الوَصْلِ، هلْ مِنْ عَـوْدَةٍ؟؟ ومِـــنَ التَّعليـلِ قـولُ الصَّـبِّ أيْ

وبـأيِّ الطُّـرقِ أرجـو رَجعَهـا، رُبَّمـــا أقضـي، ومـا أدري بـأيْ

حِيرَتِـــي بَيـــنَ قَضَـــاءٍ، جيرَتِـــي، مِنْ وَرَائِـــــــي، وهَـــوىً بَيـــنَ يَـــدَيْ

ذَهَبَ العُمْـــرُ ضياعـــاً، وانقضَـــى باطِلاً، إذْ لـــــــمْ أفُـــزْ مِنْكُـــمْ بِشَـــيْ

غَيرَ مـــا أوليـــتُ مِـــنْ عِقْـــدي وَلا عِتـــــــرَةِ المُبْعُوثِ، حَقاً، مِـــنْ قُصَـــيْ

مما لا خلاف فيه عند الدارس الأسلوبي، أن المستوى التركيبي أحد أهم المستويات التي يجب أن تتطرق لها الدراسة الأسلوبية، و لأي نص أدبي، بل وتذهب إلى أكثر من ذلك إلى الغوص في أعماقه لما وراءه من دلالات وجماليات تساهم بشكل كبير في إثراء شعرية النص، إذ يقوم هذا المستوى في هذا النوع من الدراسة على مجهودات ما توصل إليه الدرس النحوي والبلاغي القديم هذا من جهة، ومن جهة أخرى علم الأسلوب – أو الأسلوبية – والذي يعتبر التركيب من أهم عناصره.

إذ يقوم التركيب في "المنظور الأسلوبي على ظاهرة إبداعية سابقة عليها، وهي ظاهرة الاختيار، التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي وتتركب الكلمات في الخطاب من مستويين، حضوري وغيابي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي، ويكون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي، وهو ما يدخلها في علاقات ركنية، وهي أيضا تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي، فتدخل إذن في علاقة جدلية أو استبدالية فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية ومجموع علائق بعضها ببعض، فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي"[1] هذا ما أطلق عليه الدارسون القدامى بمصطلح الكلام أو الجملة لذلك عرف ابن هشام الكلام بأنه " القول المفيد المقصود .... وأما المفيد فهو الدال على معنى يحسن السكوت عليه"[2]، وذهب بعض النحاة إلى تعريف الكلام على أنه " هو القول المفيد المركب المقصود" فهو يذكر ثلاثة عناصر مهمة هي: المفيد والمركب والمقصود، ويقصد بالمفيد هو ما ذكر سابقا ويقصد بالمركب أن يكون مؤلفا تأليفا تاماً لا يحتاج إلى ضم شيء إليه، بأن يكون من اسمين أحدهما مسنداً إلى الآخر نحو :زيد قائم ... فيخرج بهذا ما ليس مركباً بأن يكون مفردا وما كان مركباً ناقصا ...ومعنى المقصود أن يكون المتكلم قد أراد ما نطق به.[3]

---

[1] - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، دط، 1997، ج1، ص 168.

[2] - ابن هشام الأنصاري، (أبي محمد عبد الله)، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، مصر، دط، 2004، ص 50.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 50.

نلاحظ من خلال هذه التعاريف أنه تم التركيز على مفهوم الفائدة هذا الذي كان سائداً في الفكر العربي البلاغي في اطلاعهم على النصوص الأدبية ، فنجد **عبد القاهر الجرجاني** قد تجاوز هذا إلى " تبيان دور العلائق النحوية في المعنى وفي جمال النص الفني، فقد أفاض الحديث في المقومات النحوية، من تقديم وتأخير، وتعريف وتنكير وخبر وإنشاء، وفصل ووصل"[1]. وتتجلى جهود الجرجاني، من خلال اعتماده على ما توصل إليه من سبقه من العلماء ولذلك عاد إلى " فكرة النظم الذي نوه به الجاحظ وجعله مدار الإعجاز، وقرأ ما انتهت إليه الفكرة عند الباقلاني في كتابه (إعجاز القرآن)، ولم يجد للنظم هنا ولا هناك تعليلا ولا تفسيرا، فأخذ فيه مهتدياً بكلام القاضي عبد الجبار وما سبقه من أبحاث في اللغة والنحو وعلاقتهما بالبلاغة، وما قاله النقاد في جمال الألفاظ والمعاني"[2]. لقد قامت هذه الأبحاث حول قضية إعجاز القرآن، محاولة بذلك أن تكشف سر هذا الإعجاز، فقامت ببلورة كل من الدرس اللغوي والنحوي، والبلاغي في دائرة واحدة، والتي تحولت في الأخير إلى قضية اللفظ والمعنى، التي اهتم بها العديد من العلماء، وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني الذي "مازال يفكر في ذلك كله ويستنبط، حتى وجد المفتاح السحري الذي يفتح به الأبواب إلى معرفة كنوز النظم الخفية، ولم يكن هذا المفتاح سوى النحو، ولكن ليس النحو الظاهر، أي الإعراب ورفع الكلمات ونصبها أو خفضها، وإنما النحو الذي يقيم الروابط والصلات بين الكلمات في العبارات فإذا هي تأخذ نسقا معيناً، وليس هذا النسق إلا النظم والنحو من جهة بل ليس النظم إلا هذا النحو وإلا قواعده وقوانينه"[3]، حيث يبين مفهوم النظم وعلاقته بالنحو في قوله: " ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها، وذلك أن لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بما ينظمه. غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه"[4]. وهكذا قام الجرجاني بتحديد الخصائص التي تحكم فكر الناظم، فهو " فكر في معاني الكلم من زاوية معاني النحو، وفكر في معاني الكلم وفي معاني النحو من زاوية معاني النفس، المعبر عنها بالمقاصد والأغراض وهذا يعني أنه من شأن هذا الفكر أنه يستهدف أولاً معاني الكلم من زاوية النحو. أي أنه يتوخى في معاني الكلم معاني النحو، فهو يفتح معاني الكلم على معاني النحو، إنه يجعل معاني النحو معاني للكلم .... ويستهدف ثانياً معاني الكلم ومعاني النحو من زاوية معاني النفس المعبر

---

(1) - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية)، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، دط، 1989، ص 45.
(2) - شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، مصر، ط3، 1974، ص 86.
(3) - المرجع نفسه، ص 86.
(4) - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، دط، دت، ص 81.

عنها – عند عبد القاهر – بالمقاصد والأغراض. وهذ يعني أن من خصائص هذا الفكر الناظم أنه: يتوخى في معاني الكلم وفي معاني النحو الكلم، معاني النفس، أي أنه يجعل من معاني النفس سلطة على معاني الكلم وعلى معاني النحو"[1]. تقوم نظرية النظم عند عبد القاهر على مستويين من المعنى أما الأول هو أصلي وهو ما تدل عليه الألفاظ، والثاني هو معنى إضافي أو ما يسميه بـ " **معنى المعنى**" وهذا هو الذي يصوره النحو، والجرجاني في نظريته إنما " يريد المعاني الإضافية التي يصورها النحو والتي لخصها السكاكي والبلاغيون بعده في علم المعاني المعروف"[2] وعلم المعاني في الحقيقة، إنما هو تطبيق عملي لنظرية النظم .... فهو يعلمنا كيف نرتب كلامنا، كي يكون متفقا مع المعاني التي نريد أن نتحدث عنها ومع أحوال الذين نخاطبهم ونتحدث إليهم، وهذا العلم أساسه الذي يبحث فيه الجملة؛ فهو يدرس طرائف تأدية الكلام حتى يكون مطابقا لمقتضى الحال من تقديم وتأخير، وحذف ذكر ووصل وفصل، وتعريف وتنكير، وقصير وإيجاز، وإطناب...إلخ.[3]

وتحاول هذه الدراسة تناول بعض الظواهر التركيبة التي ساهمت في شعرية اليائية إضافة إلى ذلك فإن مثل هذه الدراسات تجعل الجملة مجالا حيوياً لها، فتتناولها من جهة أنواعها سواء كانت (إنشائية أو خبرية) ومن جهة ما تؤديه من دلالات ...الخ. ومن هنا يمكن القول أن للجملة تعاريف مختلفة، ومهما يكن هذا الاختلاف يمكن القول بأن الجملة هي " مجموعة العلاقات النحوية الرابطة بين أجزاء الكلام ربطاً وظيفياً، وتتكون من مركبين متميزين: الأول المركب الاسمي، والثاني المركب الفعلي، وهذان المركبان بهما تتحقق عملية الإبلاغ، كما تعد الجملة الملفوظ الذي ارتبطت كل عناصره بعنصر منه هو المحور لعملية الإبلاغ. أو هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معني مستقلا بنفسه سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر"[4].

لقد قسم البلاغيون العرب الكلام، وبالتالي الجملة في اللغة العربية إلى قسمين كبيرين، هما: **الخبر والإنشاء.**

---

[1] - عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت- لبنان، ط1، 2005، ص 90.

[2] - شوقي ضيف، النقد، ص 89.

[3] ينظر: فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، دار العرفان، الأردن، ط4، 1997، ص 87، 88.

[4] - رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البويصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993، ص 151، 152.

والإنشاء لغـــة: يعني(الخلق)، وأنشأه الله: خلقه، وأنشأ الله الخلق، أي إبتدأ خلقهم والناشئ من الناس؛ الشاب وأنشأ فلان داراً: أن بدأ بناءها.[1]

أما اصطلاحا فهو:" ما لا يحتمل صدقاً ولا كذبا، وهو قسمان: طلبي وغير طلبي، وذلك لأنه إن استدعى الكلام الذي تقوله شيئا غير حاصل عند النطق، فهو الطلبي ألا ترى أنك قلـت لغيرك: أكتب الدرس، فإن هذا القول يستدعي شيئاً غير حاصل عند تلفظـك بـه؛ لأن الـذي تخاطبه لم يكن قد كتب الدرس، ولو كان قد كتبه؛ لكان كلامك تحصيل حاصل لا فائدة منـه- وهكذا- إذا قلت: لا تفتح الباب، فإن الذي تخاطبه لم يفتح الباب بعد.

أما إذا كان الإنشاء لا يستدعي أمراً حاصلاً عند الطلب، فهو إنشاء غير طلبـي وذلـك كالتعجب، والمدح، والدعاء، وصيغ العقود، والقسم وبعض أفعال المقاربة، وهـي: كـاد، وكرب وأفعال الرجى: عسى وحرى، وإخلولق.

فإذا قلت: ما أجمل السماء! وما أحسن المصطاف المتربعا الله درره فارسا فإن هذا قول لا يحتمل الصدق والكذب، فهو إنشاء، ولكنه لا يستدعي شيئا غير حاصل لأنك بقولك لا تطلب شيئا"[2].

وقد جاءت الجملة الإنشائية في اليائية على أنماط مختلفة، منها ما ينـدرج تحـت نمـط الجملة الطلبية نحو: الاستفهام، والأمر، والنهي، والنداء، ومنها ما يندرج تحت نمـط الجملـة الإنشائية غير الطلبية، نحو: الجملة الشرطية وغيرها.

II- الجملـة الطلبيـــة:

وهي تركيب من التراكيب الجملة العربية الإنشائية لها صور عديدة، فإن كان التركيـب يفيد الأمر فالجملة أمرية وإن كان يفيد النداء أو الاستفهام فهي ندائية أو استفهامية وإن كان يفيد النهي أو الدعاء فهي جملة نهي أو دعاء.[3]

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مادة (خلق)، مج1، ص 170.
[2] - فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، ص 147.
[3] ينظر: رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البويصري، ص 154.

II-1- جملة الأمر:

الأمر أسلوب لغوي يطلب به الآمر من المأمور فعل شيء، و يكون لفظ الأمر بالصيغة أو الأمر باللام (أفعل، وليفعل).[1]

وقد وردت جملة الأمر في البائية(35) مرة، كما هو موضح في جدول التالي:

فعل الأمر	رقم البيت	موضع الفعل	فعل الأمر	رقم البيت	موضع الفعل
عرج	1	حشو العجز	أدعني	78	أول البيت
حي	2	آخر البيت	سلهم	82	أول البيت
تلطف	3	أول البيت	خاطب	84	أول البيت
اجر	3	حشو الصدر	دع	84	حشو الصدر
قل	4	أول البيت	رح	85	أول البيت
أوعدوني	30	أول البيت	اغتنم	85	حشو الصدر
عدوني	30	حشو الصدر	تهي	85	آخر البيت
أمطلوا	30	حشو الصدر	حي	89	آخر البيت
هبوا	39	أول البيت	مري	95	آخر البيت
أسيئوا	41	حشو الصدر	ساعدي	101	أول البيت
أحسنوا	41	حشو الصدر	فاجمعوا	104	أول البيت
روح	42	أول البيت	قربوا	113	حشو الصدر
أعده	42	حشو العجز	عللوا	117	أول البيت
أشد	43	أول البيت	خففي	136	أول البيت
أعن	43	حشو العجز	فاعهدوا	139	أول البيت
فأرح	76	أول البيت	حي	145	أول البيت
خل	77	أول البيت	بي	145	آخر البيت
أنج	77	حشو العجز			

نلاحظ أن ابن الفارض قد وظف صيغة الأمر وهذا لإحداث جو من الحيوية والحركة، لا من أجل تناوب في الكلام حقيقي بين آمر ومأمور، لأن فعل الأمر في النص في أغلب الحالات لا يكون دالا على ما وضع له في الأصل ويمكن أن تبرز دلالات فعل الأمر أكثر إذا تم التعرف على الآمر والمأمور في كل فعل، وهذا ما يبينه الجدول الموالي:

[1] - المرجع السابق، ص 155.

رقم البيت	الآمر	فعل الأمر	المأمور	رقم البيت	الآمر	فعل الأمر	المأمور
1	الشاعر	عرج	سائق الأظعان	78	الشاعر	أدعني	خلي
2	الشاعر	حي	سائق الأظعان	82	الحبيبة	سلهم	الشاعر
3	الشاعر	تلطف	سائق الأظعان	84	الحبيبة	خاطب	الشاعر
3	الشاعر	اجر	سائق الأظعان	84	الحبيبة	دع	الشاعر
4	الشاعر	قل	سائق الأظعان	85	الحبيبة	رح	الشاعر
30	الشاعر	أوعدوني	أهيل الود	85	الحبيبة	اغتنم	الشاعر
30	الشاعر	عدوني	أهيل الود	85	الحبيبة	تهي	الشاعر
30	الشاعر	أمطلوا	أهيل الود	89	الحبيبة	حي	الشاعر
39	الشاعر	هبوا	أهيل الود	95	الشاعر	مري	الحبيبة
41	الشاعر	أسيئوا	أهيل الود	101	الشاعر	ساعدي	الحبيبة
41	الشاعر	أحسنوا	أهيل الود	104	الشاعر	فاجمعوا	الحبيبة
42	الشاعر	روح	أخي	113	الشاعر	قربوا	الحبيبة
42	الشاعر	أعده	أخي	117	الشاعر	عللوا	أصيحابي
43	الشاعر	أشد	أخي	136	الشاعر	خففي	المطية
43	الشاعر	أعن	أخي	139	الشاعر	فاعهدوا	سجرائي
76	الشاعر	فأرح	أخي	145	الشاعر	حي	ائق الأضعان
77	الشاعر	خل	خلي	145	الشاعر	بي	ائق الأضعان
77	الشاعر	أنج	خلي				

لقد وردت العملية الخطابية في الجملة الأمرية على الصورة التالية:

الآمر ← فعل الأمر ← المأمور، تغيرت فيها المكونة لهذه العملية فكونت جملة من الأنواع وهي:

النوع الأول: الشاعر← فعل الأمر ← سائق الأظعان

قد وردت العملية الاستبدالية في المكون (فعل الأمر) فتداول عليه الأفعال التالية: عــرج – حي– اجر– تلطف– قل– حيّ– بي.

ويتضح لنا أن الأفعال في هذا النوع لا تحمل معنى الطلب الإلزامــي، رغــم تــساوي الطرفي (الآمر والمأمور)، هذا يعني أن المأمور والذي هو سائق الأظعان، طلب منه الإتيــان

بهذه الأفعال عن طريق التفضل والتنعم، وهذا ما بينه الشاعر بتوظيفه للفظة (منعما)- بمعنى متفضلا- منذ أن بدأ في خطابه لسائق الأظعان في البيت (1):

سائِقَ الأظعانِ، يَطوي البيدَ طَيْ، مُنْعِماً، عَرِّجْ على كُثْبَانِ طَيْ

فقد جاءت لفظة (منعما) قبل أول فعل أمر موجه لسائق الأظعان (عرج)؛ فكأن ابن الفارض يوحي بأن هذه اللفظة مضمرة قبل كل أفعال الأمر الموجهة لسائق الأظعان- وقد ورد هذا النوع في (7) مواضع من القصيدة وقد جاءت ممثلة في أفعال الأمر الخمسة (5) الأولى، وفعلي الأمر الأخيرين، فقد احتل هذا النوع بداية القصيدة ونهايتها.

النوع الثاني: الشاعر ← فعل الأمر← الحبيبة.

جاء هذا النوع في (10) مواضع، حدثت فيها عملية الاستبدال والتغيير في مكون (فعل الأمر) وكذلك في المكون (الحبيبة) حيث استبدلت في معظم التراكيب بالضمير (أنتم) الذي يعود على (أهيل الود). وأفعال هذا النوع هي: أوعدوني- عدوني- أمطلوا- أسيئوا- أحسنوا- مري- ساعدي- اجمعوا- قربوا- هبوا.

وقد وردت بعض الأفعال في شكل ثنائيات ضدية متلازمة، في:

أوعدوني ≠ عدوني ← تضاد بين الوعيد والوعد.

أسيئوا ≠ أحسنوا ← تضاد بين الإساءة والإحسان.

ففعل الأمر في هذه الثنائيات حمل دلالة الدعاء والرجاء، مع توضيح وقع الأحداث المتضادة على الشاعر، شرط أن تصدر من محبوبه، فكأن الشاعر لا تهمه نوعية الفعل الذي يقوم به المحبوب اتجاهه بقد ما يهمه أن يحدث ردة فعل أو انفعال لدى المحبوب.

كما أن دلالة طلب المساعدة والعون بارزة في: ساعدي، قربوا، هيوا، اجمعوا.

إضافة إلى ذلك فإن الشاعر وظف ضمير الجمع (أنتم) في مخاطبته للحبيبة في معظم الأفعال، وهذا إذا دل على شيء إنما يدل على أن هذه الحبيبة لا تعدوا أن تكون رمز يرمز إلى أهل الود من العالم الأقدس، ولهذا فالأفعال في هذا النوع جاءت على صيغة الدعاء والرجاء.

النوع الثالث: الشاعر ← فعل الأمر ← شخص آخر.

وفي هذا النوع جاء التغيير في الأمر، في (10) مواضع والأفعال التي وظفت هي:

روح- أعده- أشد- أعن- أرح- خلّ- أنج- أدعني- عللوا- أعهدوا.

كما وقع التغيير أيضا في المكون (شخص آخر) إذ مثله لفظ (أخي) في (5) مواضع، ولفظ (خلي) في (03) مواضع، ولفظ (سجرائي)، و(أصيحابي) كل منهما في موضع واحد. وقد اختلفت بعض مضامين في المكون (فعل الأمر) وهذا لتغير المكون التركيبي (مأمور). فبالنسبة للجمل الأمرية الخاصة بـ(أخي) تبرز دلالات طلب المساندة والتعاون، وهذا لزيادة تغذية الحب والهيام عند الشاعر، وتظهر هذه الدلالة في الأفعال: روّح، اشد، اعن، أعده، فكلها أفعال إذا أداها (أخي) فإنها ستغذي حب الشاعر وتنمية وبالتالي فالمكون (أخي) يبرز في الجمل الأمرية كطرف يعلق عليه الشاعر أمالا كبيرة؛ لمؤازرة حالته الوجدانية التي يعيشها.

أما بالنسبة للمكون (خلي) فإنه يبدوا أقرب إلى الشخص المعاند العاذل للشاعر فهو يوجه لومه وعذله له، مما دفع هذا الأخير بأن يطلب منه أن يترك (خلّ) هذا اللوم وأن ينجو (أنج) بنفسه من الحديث عما لا يعلم منه إلا الظاهر.

أما فيما يخص المكوّنين (أصيحابي وسجرائي) فلا بد من القول أن اللفظين مترادفين، وهما يمثلان المحيط الاجتماعي الخاص، أي المحيط القريب من الشاعر وهو يرجو منهم أن يقوموا برعايته والمحافظة عليه أي ما يخص حالته الروحية، الوجدانية فقد جاء الفعل (عللوا) بمعنى داووا- من الدواء- ومن هنا يدل على الحفاظ على صحة جسد وروح الشاعر، ولا يتم ذلك إلا بذكر الحبيبة، أما الفعل (اعهدوا) فهو بمعنى اقصدوا واحفظوا، فالشاعر يطلب من أصحابه أن يتجهوا إلى أماكن بعينها، وأن يحافظوا عليها لأنها أماكن مقدسة بالنسبة له.

النوع الرابع: الحبيبة ← فعل الأمر ← الشاعر.

وفي هذا النوع قام بتوظيف الأفعال: سلهم، خاطب، دع، رح، اغتنم، تهي، حي.

بالرغم من أن مقتضى الحال في هذا النوع يسمح بأن يكون الأمر بمعنى الطلب الإجباري، إلا أنه لم يتعد النصيحة، فالحبيبة تنصح الشاعر المريد بفكرة عدم الاقتراب منها، لأن هذه الفكرة ستجلب له المعاناة والعذاب، وقد جاءت دلالة النصيحة في هذا النوع واضحة في البيت (85)، إذ توظف الحبيبة لفظة (انصحي) من خلال سياق كلامها مع الشاعر:

رُحْ مُعافىً واغتنِم نُصْحِي وإنْ شِئْتَ أن تهوَى فَلِلبَلْوَى تَهَي

والذي يمكن قوله، أن ابن الفارض لم يوظف المرأة في نصه كما وظفها أستاذه ابن عربي الذي " يرجع المرأة إلى جوهرها الأنثوي باعتباره مصدر الوجود، ومنبع العطاء فهي

ليست مشتهاة أو موضع حب، وإنما هي الصورة المثلى من بين الصور المتعددة التي يحب فيها الله، والله هو المحبوب والمعبود على الإطلاق، والشاعر إذا نظم بيتا في إمرأة، كصورة شخصت إليها عينه فقلبه متعلق بصاحب الصورة الذي هو خالقها. كما يفعل المحب مع محبوبه في الدنيا، حين يحب أشياءه، وقد يلثم المكان الذي جلس فيه، أو شيئاً مرت عليه يداه"[1]، وهكذا تكون صيغة التأنيث التي يوظفها ابن الفارض في نصه لا تمثل إلا رمزا للحقيقة الإلهية، كما يتيح مجالا واسعا للغة وذلك للتعبير عن المعاناة الروحية والعرفانية، وهكذا يكون" اعتبار المرأة رمزاً للحقيقة الإلهية هو في أحد جوانبه دحض للاعتقاد السائد الذي حوّل المرأة منذ العصر الجاهلي –باستثناء العذريين– إلى صورة جميلة مشتهاة في الواقع، أو كيان ظاهر لم يقدم منه سوى جزئه السطحي الذي أخطأوها به، لأن إصابتها لا تكون إلا بتصور جوهرها الأنثوي تبعاً لأسلوب الكشف لأنها جزء من تصور معنى الكون، ودعوة لحضور الإنسان الكامل الذي لا يحب سوى خالقه، وقد احتجب عنه تعالى بحب زينب وسعاد، وكل محبوب في العالم، والعارفون لم يعرفوا شعراً ولم يسمعوا غزلاً إلا في الله تعالى من خلف حجاب الصور"[2].

ومما نلاحظه أن توظيف الأمر في النص، جاء في جميع المواضع بصيغه الأمر (افعل)، وهذه الصيغة لا تكون إلا للمخاطب الذي لابد من حضوره أمام المتكلم، فابن الفارض بهذا التوظيف يقول بأن المحبوب الذي يخاطبه حاضر في روحه وقلبه.

---

[1] - آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 76.

[2] - المرجع نفسه، ص 77.

ويمكننا القول أن توظيف ابن الفارض للجملة الأمرية، قد غلب عليه الانزياح الذي هو "انحراف الكلام عن نسقه المألوف"[1]، فإذا كان علم اللسان قد أقرّ بأن لكل دال مدلول، وأقرت البلاغة هي الأخرى أن لكل أسلوب إنشائي دلالة يستهدفها، فإن "الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مدلولاته، وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بالانزياح"[2]، وبإمكان هذا الانزياح أن يكون "إحصائيا أو معنويا دلاليا أو نحويا تركيبيا"[3]، وهذا ما حدث في توظيف ابن الفارض لفعل الأمر الذي دلالته الأصلية هي: "طلب الفعل على جهة الاستعلاء"[4]، وعلى سبيل الإلزام، فقد استبدلت هذه الدلالة إلى دلالات أخرى، كما تم توضيحه سابقا.

II-2 جملة الاستفهام:

يعتبر الاستفهام من التراكيب الإنشائية التي وظفها ابن الفارض في يائيته، ويعرفه البلاغيون بأنه " طلب الفهم، وهو الاستخبار عن الشيء الذي لم يتقدم لك علم به وبعضهم يفرق بين الاستفهام والاستخبار، وليس في ذلك جد عناء في علم البلاغة وأدوات الاستفهام إحدى عشرة أداة، حرفان هما: الهمزة و(هل)، وتسعة أسماء وهي: من، ما، متى، أين، أيّان، أنى، كيف، كم، وأيّ"[5].

وأدوات الاستفهام وطرائق توظيفها، وما تحمله من إيحاءات تشكل مبحثا دقيقا، في علم البلاغة، حيث أن هذه الأدوات "تنقسم من حيث المستفهم عنه إلى أقسام ثلاثة:

1. منها ما يستفهم به عن الحكم- وهو إثبات شيء لشيء، أو نفيه عنه- فتقول: هل تحب العلم؟ هل يسافر أخوك؟ هل تستيقظ الأمة؟ فأنت في هذه الأمثلة لم تستفهم عم مفرد، فلم تستفهم عن المحبة أو العلم، ولم تستفهم عن السفر أو عن أخيك، ولم تستفهم عن الاستيقاظ أو عن الأمة، وإنما كان استفهامك عن الحكم الذي هو إثبات حبك للعلم، وسفر أخيك واستيقاظ الأمة، وهذا الذي يعبرون عنه بالتصديق؛ وهو إدراك النسبة بين أمرين.

2. ما يستفهم به عن مفرد؛ تقول مثلا: ما البر؟ فيقال لك: القمح- وما القسورة؟ فيقال لك: الأسد. فأنت ترى هنا أن لا حكم، فلم نثبت شيئا لشيء، وهذا ما يسمونه التصور.

---

[1] - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 179.
[2] - المرجع نفسه، ص 179.
[3] - المرجع نفسه، ص 179.
[4] - فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 149.
[5] - المرجع نفسه، ص 168.

3. ما يستفهم به عن هذين معا، أعني: عن القضية التي فيها إثبات حكم أو نفيه، وهو التصديق، وعن المفرد الذي هو التصور.

وهذا القسم الذي يستفهم عن التصور والتصديق هي الهمزة، أما الذي يستفهم عنه التصديق وحده، فهو (هل)، وأما الذي يستفهم به عن التصور وحده فهو باقي الأدوات"[1].

ومن هنا يمكن تلخيص أدوات الاستفهام وأقسامها من حيث المستفهم عنه في الجدول التالي:

أداة الاستفهام	الاستفهام عن
الهمزة	التصور والتصديق
هل	التصديق فقط
باقي الأدوات	التصور فقط

إضافة إلى ما سبق ذكره فإن الاستفهام " قد يخرج عن معناه في طلب الفهم إلى معان مجاورة له، يوحي بها سياق الكلام، وتفعل فيها القدرة على التعبير والتفنن فيها فعلها، كالإنكار، والاستنكار، والتقرير، والتعجب"[2].

ومما لا نقاش فيه أن هذه المعاني، التي تأتي نتيجة انزياحات في التركيب وذلك في توظيف الاستفهام، هي التي تعطي للنص شحنة إضافية، تساهم في تشكيل شعرية النص وجماليته إذا نجح الشاعر في توظيفها.

لقد قام ابن الفارض بتوظيف الاستفهام في عدة مواضع، والموضحة في الجدول التالي:

---

[1] - المرجع السابق، ص 168، 169.

[2] - أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، دط، 2006، ص 142.

رقم البيت	جملة الاستفهام	الأداة	رقم البيت	جملة الاستفهام	الأداة
19	أَنَّي تُنْكِرُونيَ كَهْلاً؟	أنّى	87	كَمْ قَـتِيلٍ مِـنْ قَـبيلٍ؟	كم
25	هل سمعتم...؟	هل	96	هل كفى ما قد جرى؟	هل
28	أي شيء مبرد حرا؟	أيّ	111	أترى حل لكم؟	الهمزة
32	أبعينه عمى عنكم؟	الهمزة	120	....أي صبا هجت لنا؟	أيّ
33	أو لم ينهـى النهـى عنكم؟	الهمزة	120	من أين ذياك الشذي؟	أين
35	ولما يعذل؟	لما	123	....ما شقني؟	ما
72	...وأنى ذلك وَيْ؟	أنىّ	137	....هل له ردّ علي؟	هل
74	...أين خميلات قبا؟	أين	143	كم غدير....؟	كم
80	....أنى نحور....؟	أنى	146	أي عيش...؟	أي
82	هل نحت أنفسهم؟	هل	147	....هل من عودة؟	هل
28	أي شيء؟	أي	148	بأي الطرق...؟	أيّ

ومن خلال هذا الجدول يمكن استخلاص جدول آخر يبين تكرار كـل أداة مـن أدوات الاستفهام في اليائية:

الأداة	هل	أي	الهمزة	أنى	أين	كم	لما	ما	المجموع
تكرارها	5 مرات	5 مرات	3 مرات	3 مرات	2 مرة	2 مرة	1 مرة	1 مرة	22 مرة

ومن خلال المعطيات السابقة الذكر حول أقسام الاستفهام حسب المستفهم عنـه، يمكننـا التحصل على النتائج الموالية:

قسم الاستفهام	تكرار أدواته	النسبة المئوية
التصور والتصديق	الهمزة / 3 مرات	% 13.64
التصديق	هل / 5 مرات	% 22.73
التصور	باقي الأدوات / 14 مرة	% 63.63

من خلال هذه النتائج، يمكننا القول بـأن ابن الفارض عند توظيفه للاستفهام يـستدعي إدراك المفرد– التصور– إذ نجده لا يقوم بالاستفهام عن حكم، أي إثبات الشيء أو نفيـه، بـل يستفهم عن تعيين شيء ما، إذا يؤدي هذا النوع من الاستفهام إلى إدراك ثابت للـشيء الـذي يستفهم عنه، إذ يؤسس هذا الأخير لمعرفة الحقيقة التي يستهدفها العلم بمفهوم الصوفية الذي هو "عبارة عن حقيقة حاصلة للعالم، يتعلق بالموجود على حقيقته التي هو عليها، وبالمعدوم علـى

حقيقته، التي يكون عليها إذا وجد، وإن شئت قلت: العلم ظهور عين العين، أي حقيقة الحقيقة"[1].

إضافة إلى هذا، فإن استفهام ابن الفارض ناتج عن "حالة قلق وتوجس وجدانيين، إذ يشغله دائما موقف مجبوبه منه"[2]، فهو مرة يستفهم عن أسباب تنكر أحبابه له منذ أن عرفوه صغيرا (أنى تنكروني كهلا بعد عرفاني فتى؟)، ومرة يستفهم ويستغرب من عذل العاذلين ويبحث عن سببه (ولما يعذل...؟)، ومرة أخرى يستفهم ويتساءل عن مكان محبوبه (أين خميلات قبا؟)، ثم يستفهم عن الطرق التي تمكنه من الوصول إليه (وبأي الطرق أرجو رجعها؟).

الانزياح في الاستفهام:

إن الأدوات التي تم ذكرها آنفا إنما قد وضعت في الأصل للاستفهام، وفي الوقت ذاته قد تخرج إلى أغراض أخرى يمكن فهمها من خلال السياق، وهذا الخروج هو ما يطلق عليه الانزياح في الأسلوبية.

ومن أهم الأغراض التي ينزاح إليه الاستفهام:

أ- التقرير:

ومعناه "أن تقرر المخاطب بشيء ثبت عنده، لكنك تخرج هذا التقرير بصورة الاستفهام، ذلك لأنه أوقع في النفس، وأدل على الإلزام"[3] ومن ذلك قوله:

32- أبِعَيْنَيْهِ عَمًى عَنْكُمْ كَمَا صَمَمٌ عن عَذْلِهِ في أُذُنَيْ

الفارض يتكلم عن (العاذل) ويثبت بأن في عينيه عمى يمنعه من رؤية جمال المحبوب، وهذا العمى راجع إلى تجاهله الحقيقة؛ وبالتالي فهو يلوم من يدرك الحقيقة الغائبة عنه، والدليل الذي يثبت أن الاستفهام قد انزاح إلى معنى التقرير، لفظة (كما) التي أتى بها الشاعر حتى يماثل بين ما قبلها وما بعدها من أحكام، فنجده يثبت في التركيب الذي بعدها، الصمم في أذنيه عن عذل العاذل.

---

[1] - القاشاني (عبد الرزاق أحمد بن محمد)، لطائف الإعلام في إشارات أهل الإفهام، تحقيق: عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2004، ص 321، 322.

[2] - رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص 102.

[3] - فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 190.

فجاءت المماثلة بين طرفي التركيب في فعل السلب:

الطرف الأول: سلب الرؤية.

الطرف الثاني: سلب الصمم.

ويمكنا توضيح ذلك كما يلي:

سلب الرؤيـــة للعــاذل كــما سلب الســمع للشاعر

ومن هنا يتضح لنا أن الشاعر قد عبر عن إثبات حكم معين في كل شطر من شــطري البيت، وهنا نلاحظ أن الاستفهام قد انزاح إلى الدلالة على التقرير والإثبات.

ويتجلى التقرير أيضا في البيت (82)، في سياق حوار المحبوبة مــع الــشاعر حينمــا أخبرته أن كل من في الحي أسرى في يديها- كناية عن حبهم لها وتعلقهم بها- تقول له:

82- سَلْــهُــمُ مُسْتَخْــبِــراً أَنْفَــسَــهُــمْ: هَلْ نَجَتْ أَنْفُسُهُــمْ مِــنْ قَبْضَتَــيْ؟؟

فمن خلال السياق يتضح لنا أن المحبوبة استفهمت عن شيء قررته بنفسها قبل السؤال، فهي إذن لا تنتظر إجابة وإنما جاءت بهذه الصيغة (الاستفهام) وهذا لتقريــر الحكــم وإثباتــه والتأكيد عليه.

ب- الإنكـــــار:

يعتبر الإنكار من أكثر الأغراض التي ينزاح إليها الاستفهام، ويسمى الاستفهام الإنكاري والفرق الذي بينه وبين الاستفهام التقريري، هو أنك في الاستفهام التقريري تريد تثبيت الأمــر وتحقيقه، أما في الاستفهام الإنكاري، فأنت لا تقرر المخاطب في شيء وإنمــا تنكــر عليــه، وتستهجن ما حدث في الماضي، أو ما يمكن أن يحدث في المستقبل[1] ومنه قوله:

19- يا أَهَيْــلَ الــوُدِّ أَنَّــي تُنْكِــرُونــيَ كَهْلاً، بَعــــدَ عِرفاني فُــتَيْ

فهو يقول: يا أحبابي وأهل ودي، كيف يمكنكم التبري مني، وقد عرفتكم شــابا فتيا، فهو ينكر عليهم هذا التنكر، الذي لا يمكن أن يقع بين الأحباب، ذلك أنهم قد تعرفوا عنه منذ أن كان صغيرا، فلا يصح لهم أن يجهلوه أو يتبرون منه بعدما كبروا وازداد جهــاده للتقــرب إلــيهم، فالشاعر هنا لا ينتظر إجابة عن استفهامها بل إن السياق هو الذي يؤكد انزياح الاستفهام إلــى إنكار توبيخي من طرف الشاعر لأحبابه.

---

[1] - المرجع السابق، ص 194.

111- أثُــرى، حَــلَّ لــكمْ حَــلُّ أواخي رُوى ودٍّ، أواخي مِنــهُ عَــيْ[*]

قام الشاعر هنا بمساءلة أحبابه إن تخلوا عن عهدهم وإن كان قد صار الحــلال عنــدهم إفساد الأخوة والمودة التي بينه وبينهم، ودلالة التوبيخ واضحة في هذا البيت.

ت- انزياحـــات أخرى:

لقد حمل الاستفهام في النص دلالات أخرى ناتجة عن الانزياح، ومنها:

- التعجب في قوله:

35- ولِمَــا يَعْــذُلُ، عــن لميــاء، طَــوْعَ هوىً، في العذلِ، أعصى مِن عُصَيْ

فالشاعر يتعجب من استمرار عذل العاذل، ويتساءل عن سببه، فقد كــان حــريّ بهــذا العاذل أن يكف؛ لأنه يعلم بأن الحب والهيام الذي يعانيه الشاعر له أسبابه المقنعة، وهي:

- أن المحبوب هو لمياء فائقة الجمال، وهي تستحق ذلك الهيام.
- أن الشاعر قد أصبح (طوع هوى) أي أن الهوى قد تحكم فيه.
- أن العاذل يعرف أن الشاعر لا يستمع للعذل ولا يتأثر به.

فكل هذه الأسباب تفرض على العاذل أن يتخل عن عذله، لكنه لا يفعل، وهذا ما يبعــث التعجب في نفس الشاعر.

- الدلالة على الكثرة في قوله:

87- كَــمْ قَتِيــلٍ مِــنْ قَبيــلٍ، مــا لــهُ قَوَدٌ فــي حُبِّنــا، مِــنْ كُــلِّ حَــيْ

وهذا من قول (الحبيبة) من خلال سياق حوارها مع الشاعر، فلفظة (كم) هنا إنما تــدل على الكثرة والتعدد، فكأنها تخبرنا بأن عدد القتلى الذين قتلوا في حبها أكثر من أن يعدوا، إذ أن هذه الكثرة التي ينتمي إليها أولئك القتلى الذين قتلوا من أجلها.

إضافة إلى الانزياحات التي سبق ذكرها توجد انزياحات أخرى في توظيف الاستفهام في اليائية، لكن لا تسع لنا مجال لتتبعها، بيد أن الشيء الذي لا بد لنا من ذكره هو الغرض الجمالي والشعري من توظيف هذه الانزياحات، رغم أنه كان باستطاعتنا التعبير عن هــذه المــضامين التي حملها الاستفهام بطريقة إخبارية مباشــرة، والحــق أن بــين التعبيــرين- أي الإنــشائي الاستفهامي والإخباري المباشر- فرقا شاسعا "وفرقا بعيــدا، فحينمــا تلقــي كلامــك بــصيغة

---

[*] - حل الأولى: صار حلالا والثانية: ضد فتل. أواخي: الواحدة أخية: وهي أن يدفن طرف قطعة من الحبل في الأرض فيظهر منه مثل العروة، تشد إليها الدابة. الروى: الفتل. أواخي: بضم أوله: من المؤاخاة: أي الملازمة. عي: تعب.

الاستفهام، فكأنك تنتظر من صاحبك جوابا، فـــهو سيفكر ويراجع نفسه، وسيجد نفسه بعد هـــذه المراجعة، وبعد هذا التفكير غي ضيق وجرح، لا يحير معهما جوابا"[1]. وهناك مزية أخـــرى لتوظيف هذه الانزيحات، فهي توحي بأن "المتكلم عندما يلقي كلامه بصيغة الاستفهام، فإن ذلك يدل على الثقة التي تملأ نفسه، لأنه يلقي كلامه وهو يدرك أنه لو كان في كلامه أدنى ريـــب، لرده عليه سامعه جوابا على استفهامه"[2].

II-3 جمـــــلة النداء:

جملة النداء من بين الجمل الإنشائية التي يوظفها ابن الفارض في يائيته بشكل واضـــح، إضافة إلى جملتي الأمر والاستفهام، وليس من الغريب على "السالك طريق المحبـــة أن يكثـــر النداء، فهو راغب دائما في نداء محبوبه والتوسل إليه، والتلذذ بذكره"[3]. والنداء ضـــرب مـــن ضروب الإنشاء– لا الخبر كما يعتبره البعض– فهو كلام ينشئه المتكلم، ولا يحتمـــل الـــصدق والكذب، وليس له في خارج الكلام نسبة تصدقه أو لا تصدقه.[4]

ويعرف البلاغيون النداء بأنه" طلب إقبال المخاطب وإن شئت فقـــل: دعـــوة مخاطـــب بحرف نائب مناب فعل، كـــ(أدعوا) أو (أنادي)"[5].

وحروف النداء ثمانية هي: (يا)، الهمزة، (آي)، (أيا)، (هيا)، (وا) و(آ)، وتنقسم إلـــى قـــسمين، قسم لنداء القريب، وهو حرفين: الهمزة، و(أي)، وقسم لنداء البعيد ويضم بقية أدوات النداء.[6]

---

(1) - فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 199.
(2) - المرجع نفسه، ص 199.
(3) - رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 104.
(4) ينظر: أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني، ص 145.
(5) - فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 162.
(6) ينظر: المرجع نفسه، ص 162.

هذا ما قاله علماء البلاغة عن النداء وأدواته، أما علماء النحو فإنهم يركــزون أبحــاثهم على أحكام المنادى، ويفصلون فيها كما يلي:

1- يكون المنادى منصوبا لفعل محذوف تقديره (أنادي) وذلك في الحالات الآتية:

أ/ إذا كان مضافا، مثل: يا عبد الله.

ب/ إذا كان شبيها بالمضاف، مثل: يا جميلا فعله.

ت/ إذ كان نكرة غير مقصودة، مثل: يا طالبا اجتهد.

2/ يكون المنادى مبنيا على ما يرفع به في محل نصب، مثل: يا يوسف...

فالمنادى هنا (يوسف) وهو مبني على الضم في محل نصب.

3/ يكون المنادى مبنيا على ما بني عليه قبل النداء، في محل نصب، مثل: يــــا هــذا أقبــل فــ(هذا) اسم إشارة منادى مبني على السكون في محل نصب مفعول به لفعل محذوف.

4/ المنادى المعرف بـــ "ال" لا ينادى مباشرة، بل يسبقه (أيها) أو (أيتها)، مثل: يا أيها الرجل، يا أيتها الفتاة، وتعرب (أي) أو (أية)، منادى نكرة مقصودة، مبني على الضم في محل نــصب مفعول به، وما بعدها يعرب صفة أو بدل.[1]

لقد وظف ابن الفارض النداء بشكل يخدم القصيدة، والجدول الموالي يوضح جمل النداء التي وردت في هذا النص.

رقـــم البيت	جملة النداء	أداة النداء	رقـــم البيت	جملة النداء	أداة النداء
19	يا أهيل الودي	يا	114	يا ذوي العود.....	يا
42	....يا أخي	يا	115	يا أصيحابي	يا
51	آه، واشوقي...	وا	120	أيْ صبا...	أي
52	...واطربا من سكرتي	وا	140	يا سقى الله...	يا
60	.... يا بني	يا	146	...صار خطي منه أي	أي
69	....واحسرتا....	وا	147	...أي ليالي الوصل	أي
103	.... يال طي	يا	147	...قول الصب أي	أي

[1] ينظر: عبد العزيز نبوي، في أساسيات اللغة العربية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط2، 2004، ص 162.

ويمكن أن نستخرج تكرار كل أداة من أدوات النداء.

أداة النداء	يا	وا	أي	المجموع
تكرارها	7 مرات	3 مرات	4 مرات	14 مرة
النسبة المئوية	%50	%21.43	%28.57	%100

من خلال الجدول يتضح لنا أن ابن الفارض لم يكثر من التنويع في أدوات النداء واكتفى فقط بثلاث منها، وكان أكبر تكرار لأداة (يا)، وهي "أكثر أدوات النداء استعمالا ولهذا قيل إنها مشتركة بين النداء البعيد والقريب، ولكن كثيرا من العلماء ذهب إلى أنها وضعت لنداء البعيد"[1].

ونلاحظ من خلال جمل النداء في القصيدة، أن المنادى بعد (يا) يمثل أقرب الناس لابن الفارض (أهيل الود، أخي، بني، آل مي، ذوي العود، أصيحابي). لاحظنا فيما سبق أن المنادى قريب من ابن الفارض لكنه في الوقت نفسه وظف أداة نداء البعيد (يا) لماذا؟

يذهب الزمخشري إلى أن (يا) تستعمل "لنداء البعيد، أو من بمنزلته من نائم أو ساه، وإذا نودي بها من عداهم فلحرص المنادي عليه، ومفاطنته لما يدعو... وقول الداعي: يا رب! يا الله! استقصار منه لنفسه، وهضم لها، واستبعاد عن مظان القبول والاستماع وإظهار للرغبة في الاستجابة بالجوار"[2].

وإذا افترضنا بأن المنادى بـ(يا) في القصيدة قريب من الشاعر، ففي هذا الحال ننفي حكم البعيد عنه، فينتج نوع من التناقض إذ أن أداة النداء تدل على بعد المنادى، في حين أن هذا الأخير في حد ذاته يحمل دلالة القرب.

ويمكن تفسير هذا التناقض أخذ بعين الاعتبار الحالتين الأخيرتين اللتين ذكرهما الزمخشري للمنادى وهما: (من بمنزلته) و(من عداهم)، ومن هنا يمكننا القول بتظاهر هاتان الحالتان عند ابن الفارض، فقد اعتبر هؤلاء الأقربين في صورة ذلك الغافل وما يعانيه من حب وشوق وهذا لاستفزازهم في مشاركته لهذه الحالة الروحانية والعرفانية موظفا بذلك أداة النداء (يا) التي تخص البعيد.

---

[1] - فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 163.

[2] - المرجع نفسه، ص 164.

كما أن أغلب حالات النداء بـــ(يا) جاء فيها المنادى مصغرا (يا أهيل)، (يا أخـــي) يـــا بني)، (يا أصيحابي)، وهي بذلك تدل على التعظيم والتبجيل، أما بالنسبة لتوظيف أداة النداء (يا) الخاصة بالبعيد فقد يكون له أبعاد تأويلية أخرى، فقد جوّز علماء البلاغة إنزال القريب منزلـــة البعيد، فينادى بإحدى أدواته، وذلك لأسباب أهمها:" للدلالة على أن المنادى رفيع القدر، عظـــيم الشأن، فيجعل بعد المنزل كأنه بعد في المكان"[1].

أما توظيفه للأداة (وا) التي تستعمل للندبة، فقد استدعى دلالات متقاربة تتضح من خلال السياقات.

– في البيت (51): وأشواقي لِضـــاحـــي وَجْهِـــهَـــا....

دل النداء بـــ(وا) هنا، على التوجع والمعاناة بسبب الشوق الرؤية وجه الحبيبة المشرق.

– في البيت (52): فبكـــلٍّ منهُ والألحاظِ لي سَكْـــرَةٌ، وَا طَرَبَا مـــنْ سَكْـــرَتَـــيْ

دل النداء بـــ(وا) هنا، على حالة الطرب والنشوة التي وصل إليها ابن الفارض بسبب الـــسكر، لكن ليس سكر الخمرة المعروف، بل كان سببه رؤية وجه المحبوبة اللمياء وألحاظها، فقد مثـــل الوجه والألحاظ، ذلك الوارد القوي الذي يسبب الغيبة والسكر الذي يعرفه الصوفية بأنه "غيبـــة بوارد قوي، والمراد بالغيبة عدم الإحساس، فمن غاب بوارد قوي يسمى سكرانا، وذلك أن العبد إذا كوشف بنعت الجمال حصل له السكر، وطرب الروح، وهام القلب، فالسكر حال صـــاحب الرؤية عندما ينقهر تحت سلطنة الجمال"[2].

في البيت (69): حَيثُ لا يَرْتَـــجِعُ الفائِـــتُ، وَاحَسْرَتا، أُسْقِطَ، حُزْناً، فـــي يَـــدَيْ

دل النداء بـــ(وا) هنا، على التحسر والحزن على ما قد سلف، والحزن عندهم هو "توجع القلب لفائت، أو تأسفه على ممتع، وهو في هذا الطريق تأسف على ما يفوت العبد من الكمالات وأسبابها وماهياتها"[3]. والأبيات التي سبقت هذا البيت تبين أن ابن الفارض يتأسف على ابتعاده عن محبوبه، ويتحسر على الأيام الجميلة الخالية التي عاشها، والحزن عند أهل التصوف أنواع هي:

"حزن العامة: لأجل تفريطهم في القيام بما يجب عليهم من وظائف الخدمة.

---

[1] - المرجع السابق، ص 165.
[2] - القاشاني ، لطائف الإعلام، ص 253.
[3] - المرجع نفسه، ص 183.

حزن المريد: ونعني به هنا المتوسطين بين العوام والخواص، وحزنهم من جهة ما قد يعـــرض لقلوبهم من التفرقة وحرصا على حصول الجمعية على الحق.

حزن الخاصة: على غيرهم، وإنما لم يكن للخاصة حزن على أنفسهم، لأن حزن تفرقة وفقدان، وهم أهل الجمعية، والوجدان"[1].

ويمكن أن نلاحظ أن ابن الفارض قد صنف نفسه ضمن النوع الثاني، فحزنه حزن مريد يعاني التفرقة ويرجو الجمع.

لقد قام البحث بعدة محاولات في تتبع بعض الدلالات، التي كشفتها الأساليب الإنـــشائية الطلبية الواردة في النص، وإبراز مدى فعاليتها في تشكيل شعرية النص. وقد خصت الدراســـة بعض الأساليب كالأمر والاستفهام والنداء؛ لكثرتها في النص مقارنة بالأساليب الأخرى (التمني ورد 11 مرة، النهي ورد 3 مرات) كذلك تجنبا للتطويل.

ومن خلال الدراسة يتضح جليا دور هذه الأساليب الطلبية في خلق الحيوية داخل النص، مما يثري شعريته، وتعرب هذه الأساليب عن الحيوية "بأربع عوامل رئيسية:

– أولها: العامل الصوتي: فمن مقومات التراكيب الإنشائية، وخاصة منهـــا الطلبيـــة، النغمـــة الصوتية، فهذه لا تنخفض في آخرها، لبقاء الكلام في حاجة إلى جـــواب بـــالقول أو اســـتجابة بالفعل، أو تعليق، أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحا غير متعلق.

– وثانيهما: العامل النحوي أو الصرفي: فالتراكيب الإنشائية ترتكز على أدوات خاصة (كـــأداة في الاستفهام أو القسم) أو صيغ معينة تبنى عليها بعض عناصرها (كصيغة الأمر في الأمر، أو الصيغة ما أفعل أو أفعل به في التعجب) وتساهم فيها هذه العناصر بأكبر قـــسط فـــي تحديـــد مدلولها.

– ثالثها: العامل المعنوي البلاغي: فمن مقومات هذه الأساليب– في ظاهرها– الترجمـــة عـــن الانطباعات العاطفية دون المقرارات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر مـــن حقيقة العلم الصادق الرأي.

– رابعها: العامل النفسي المنطقي: فهذه الأساليب نبئ بقيام حوار، وقد تفضي إليـــه، وقـــد لا تفضي، وبحسب ذلك تتلون معانيها ودلالتها.

---

[1] - المرجع السابق، ص 183.

وبهذه العوامل تنشط الأساليب الإنشائية مراحل النص إذا داخلته، وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب، عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل الذي يتحول فيها من مستقبل مجرد إلى طرف مشارك، والملاحظ أن الحاجة إلى مساهمة المتقبل هي أكثر إلحاحا فيما سماه العرب- موفقين- بالإنشاء الطلبي"[1].

III- الجملة الشرطية:

كان تناول علماء البلاغة العرب للجملة العربية، وتصنيفهم وتقسيمهم لها، صدى مباشر لطبيعة مرحلتهم الحضارية، فالكلام عندهم إما خبر أو إنشاء، ومعيار انضمام الجملة إلى أحد هذين القسمين هو احتمالها التصديق أو التكذيب من جهة، أو عدم وجود نسبة في الواقع الخارجي من جهة أخرى، أو مطابقتها أو عدم مطابقتها لنسبة في الواقع الخارجي، وبرغم كل هذه الجهود فقد تقلبت من بين أصابعهم أبنية زلزلت الضوابط التي وضعوها من القواعد، ومن بين هذه الأبنية (بنية الشرط) وهي بنية قابلة- حسب تصنيف البلاغيين- أن توضع تارة ضمن أضرب الخبر وأخرى ضمن أضرب الإنشاء، ولعل السبب في ذلك راجع إلى الطبيعة الازدواجية لدلالة بنية الشرط، أو يرجع- على الأصح- إلى طبيعة المعايير التي كان البلاغيون يقيسون بها اللغة، وهي معايير ترتكز- في الأغلب- على الجملة المفردة وبنية الشرط كما هو معلوم ذات طابع مركب.[2]

فمعنى الشرط هو "تعليق فعل على فعل آخر، لو وقع الأول وقع الثاني، قال تعالى: ﴿**قُل لِّلَّذِينَ كَفَرُواْ إِن يَنتَهُواْ يُغْفَرْ لَهُم مَّا قَدْ سَلَفَ**﴾[*] فإن فعل الغفران، وهو جواب الشرط، معلق على انتهائهم من فعل الكفر وما يلحقه من أفعال، ومعنى هذا، في وضوح وفي يسر، أن كلا من الفعلين ليسا في موضع الخبر، لأن كل منهما لم يقع، فهو إذن منقوص الدلالة بسبب تعلق وقوعه بوقوع غيره"[3]. فالشرط إذن لا يعدو أن يكون "أسلوب لغوي ينبني على جملة مركبة تتألف من أداة (حرف أو اسم). ومن شقين: الأول منزل بمنزلة السبب، وهو الشرط، والثاني

---

[1] - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، دط، 1981، ص 349، 350.

[2] ينظر: رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 106، 107.

[*] - سورة الأنفال، الآية 38.

[3] - أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني، ص 115.

منزل منزلة المتسبب. وهو الجزاء"[1]. ويتضح من هذا أن الجملة الشرطية هي جملتان في الحقيقة:

إحداهما: جملة الشرط، والأخرى جملة الجواب، وتقوم أداة الشرط بربط الجملتين ربطا وثيقا يحول دون استقلال أحدهما عن الآخر.

وأدوات الشرط من الأدوات التي تجزم فعلين، وقد قسمها ابن هشام إلى ستة أقسام:

أحدهما: ما وضع للدلالة على مجرد تعليق الجواب على الشرط، وهو: إن، وإذما، وهما حرفان أما باقي الأدوات فأسماء.

الثاني: ما وضع للدلالة على من يعقل، ثم ضمن معنى الشرط، وهو: من.

الثالث: ما وضع للدلالة على مالا يعقل، ثم ضمن معنى الشرط، وهو: ما ومهما.

الرابع: ما وضع للدلالة على الزمان، ثم ضمن معنى الشرط، وهو: متى، وأيان.

الخامس: ما وضع للدلالة على المكان، ثم ضمن معنى الشرط، وهو ثلاثة: أين، أنىّ حيثما.

السادس: ما هو متردد بين الأقسام الأربعة، وهو أي، فإنها بحسب ما تضاف إليه، ففي قولك: (أيهم قام أقم معه) من باب (من) وفي قولك: (أي الدواب تركب أركب) من باب (ما) وفي قولك: (أي يوم تصم أصم) من باب (متى)، وفي قولك: (أيّ مكان تجلس أجلس) من باب (أين).[2]

وبنية الشرط من الأبنية الأثيرة عند ابن الفارض، ومن الأقونات الهامة لديه، مما يمكن تقريره بأن الشاعر الصوفي يمتاز بنزعة إرشادية، والشرط من الأساليب المجدية لحد كبير من مسائل الإرشاد وتوجيه النصح، كما أن التصوف لا سيما في الشق العلمي يدعو دوما إلى تطهير النفس وتهذيبها، لتكون متأهلة وجديرة بقبول التجليات السامية فكان قبول التجلي مشروطا بإعداد النفس وتطهيرها، فمتى أعد الإنسان نفسه كانت مهبطا للمواهب الدينية والتجليات العلوية.[3]

---

[1] - رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البويصري، ص 186.

[2] ينظر: ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص 351- 354.

[3] ينظر: رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 107.

وقد وظف ابن الفارض أسلوب الشرط بكثرة، والجدول الموالي يوضح توزيع الأسلوب في القصيدة:

رقم البيت	أداة الشرط	فعل الشرط	جواب الشرط	رقم البيت	أداة الشرط	فعل الشرط	جواب الشرط
2	إن	مررت	حي	**89**	إن	استغنيت	حي
9	إن	ضن	جاد	**90**	إن	تري	عشت
22	متى	أشك	زيد	**92**	إن	تشي	مقدر في (افتخارا)
57	إذا	ولت	تولت	**95**	من	يأتمر	مري
57	أو(*)	تجلت	صارت	**101**	إن	عزت	ساعدي
59	إن	تراءت	خرت	**104**	إن	فرق	فاجمعوا
63	إن	نظرته	كحلت	**113**	إن	كأن	قربوا
66	من	ينأ	يلق	**118**	متى	عبرت	عبّرت
67	منْ	وافى	سرّ	**133**	إن	فاتني	سيء
69	إن	تكن	تعد	**144**	لو	عاد	عفرت
83	من	أقص	قضى	**150**	إذ	لم أفز	ذهب
83	أو(**)	أدن	حي	**85**	إن	شئت	تهي
86	إن	زانها	همت				

لقد ورد أسلوب الشرط في (25) موضع من القصيدة، وقد وظف أدوات الشرط وفق التوزيع التالي:

أداة الشرط	إن	من	متى	إذا	لو	إذ	المجموع
تكرارها	14مرة	5	2	2	1	1	25 مرة
النسبة المئوية	%56	%20	%8	%8	%4	%4	%100

لقد وظفت الأداة (إن) بكثافة تفوق الأدوات الأخرى، يضفي على هذا الأسلوب الدلالة التي حددها البلاغيون لهذه الأداة، حيث يقولون بأن" (إن) الشرطية يكون مدخولها للأمر المحتمل، والمشكوك فيه، أو المستحيل، كما في قوله تعالى: ﴿ **قل إنْ كَانَ لِلرّحْمَنِ وَلَد**﴾(***) على عكس (إذا) الشرطية التي يكون مدخولها متيقنا وجوده، ومتحققا وقوعه"[1]، ومما يفهم هنا

(*) - (إذا) جاءت مضمرة بعد (أو): إذا ولت تولت مهجتي أو (إذا) تجلت صارت الألباب في

(**) - (من) مضمرة بعد (أو) والتقدير: من له أقص قضى أو (من له) أدن حي.

(***) - سورة الزخرف، الآية 81.

[1] - الشاذلي (أبو سعيد حسنين)، الأدوات النحوية وتعدد معانيها الوظيفية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية- مصر، ط1، 1989، ص 89.

أن ابن الفارض قد ترك جميع جمله الشرطية قابلة لجميع الاحتمالات، فهي إما أن تكون ممكنة التحقق، أو مشكوك في تحققها، أو مستحيلة، ولا يمكن تحديد هذه الاحتمالات إلا بالسياق.

ومن أبرز الأنماط التي وظفها ابن الفارض نمط يتقدم فيه فعل جملة الشرط على أداة الشرط وذلك في قوله:

9- مُسْبِلاً للنأيِ طَرْفاً جادَ، إنْ ضَنَّ نَوْءُ الطَّرْفِ، إذ يسقطُ خَيْ[*]

فعل جواب الشرط فعل الشرط

فقد قدم فعل جواب الشرط (جاد) على أداة الشرط وفعله (إن ضن) ففعل الجود بالدمع لا يتحقق إلا إذا ضن نوء الطرف.

وقد وردت حالات أخرى من هذا النمط، واضحة من خلال سياق الأبيات وهي:

59- خَرَّتِ الأقمارُ طَوعاً، يَقْظَةً، إنْ تَرَاءَتْ، لا كَرُؤيا في كُرَيْ[**]

فعل جواب الشرط أداة + فعل الشرط

63- كُحِلَتْ عَيني عَمىً، إنْ غَيْرَهَا نَظْرَتُهُ، إيهِ عَنِّي ذا الرُّشَيْ

فعل جواب الشرط أداة فعل الشرط

86: وبِسُقْمٍ هِمْتُ بالأجْفَانِ إنْ زانَها وَصْفاً بِزَيْنٍ وبِزَيْ

فعل جواب الشرط أداة فعل الشرط

يدل هذا النمط من التوظيف لبنية الجملة الشرطية على أن ابن الفارض وضع معظم تركيزه واهتماماته على الجزاء، وهذا طبعا على حساب الشرط، لأن هذا الجزاء إذا وقع سيقع عليه هو لا غيره، ذلك أنه ينسبه إلى نفسه في أغلب الأبيات (كحلت عيني همت، اجمعوا لي، سيء بي...)، إضافة إلى ذلك فإن هذا النمط يوحي بأن ابن الفارض له استعداد نفسي كبير لتقبل الجزاء إذا وقع الشرط.

---

[*] - مسبلا مع العين بسبب البعد، ضن نوء الطرف: نجل الساقط في المغرب بالإيحاء بالمطر، (وهما نجمان يسقط أحدهما ويشرق الآخر، فيتفاءلون بنزول المطر).

[**] - خرت: سقطت، إن تراءت: إن أظهرت نفسها، الرؤيا: ما يرى في الحلم. الكري: مصغر الكرى وهو النوم.

IV- التقديم والتأخير

تتيح اللغة العربية، للشاعر في المستوى التركيبي العديد من الإمكانات التي من خلالها يمكن إثراء نصه الشعري، ظف إلى ذلك فإن تلك الإمكانات تمد اللغة خاصية تسهل عليها عملية التشكيل الشعري، وهي خاصية المرونة، هذه الأخيرة التي تنضوي تحتها ظاهرة التقديم والتأخير.

والحق أن "لغتنا العربية واضحة الثراء في هذا الميدان، فهي تملك- خلافا لكثير من اللغات- كيفيتين لتركيب الجملة الاسمية والفعلية، وللمبدع بعض الحرية في ترتيب الدوال داخل الجملة، وإذا كانت الأوساط قد تعارفت فيما بينها على نمط مألوف وإطار في نظم الكلام، فإن المبدع يتجاوز دائما هذا الإطار الثابت النفعي للغة إلى مستوى آخر يحاول فيه أن يمتلك اللغة ويصادقها، ويحرك دوالها كيف يشاء، فيقدم ما شاء له فكره أن يقدم، ويؤخر ما شاء له أن يؤخر، حرصا منه على تحقيق الهدف التأثيري والإيصالي في وقت معا، فالتقديم والتأخير من الوسائل التي يحطم المبدعون من خلالها الإطار الثابت للغة لتحقيق أهدافهم"[1]، فهو نوع من العدول- أو الانزياح- في المستوى التركيبي، حيث يلجأ فيه مستعمل اللغة "إلى تعديل إيقاع جزء من التركيب حتى ينسجم مع الإيقاع العام للكلام لدواعي جمالية تأثيرية"[2].

ويعد التقديم والتأخير من بين أهم الآليات التي توظف في اللغة بما فيها أشكالها المختلفة في التحليل وذلك لتحقيق أبعاد فنية ومقاصد دلالة. وقد تنبه علماء البلاغة القدامى إلى أهمية هذه الآلية في تشكيل الخطاب الأدبي، إذ يعد عبد القاهر الجرجاني أبرز من تناولها وفصل فيها، واعتبرها عنصرا أساسيا في بناء نظرية النظم، حيث يقول:" وهو باب (أي التقديم والتأخير) كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية ولا يزال يفتر[*] لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم

---

[1] - رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 113، 114.

[2] - عبد الخالق رشيد، العدول الصوتي وتناسب آي الذكر الحكيم، مقال منشور في دورية (دراسات أدبية) تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، دار الخلدونية، الجزائر، ع2، 2008، ص 36.

[*] - يفتر: يكشف.

تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان"[1]، ونلاحظ مما سبق أن نظرية النظم عند عبد القاهر تقوم على "ترتيب الألفاظ في النطق تبعا لترتيب المعاني في النفس، ومن هنا فقد يكون الكلام واحدا في مادته وحروفه، ولكن قد تختلف صيغته وترتيب كلماته من متكلم لآخر، بل عند المتكلم الواحد، إذا اختلف المعنى في نفسه"[2].

وإذا اختلف السياق الخارجي ومقتضى الحال أيضا، والربط بمعاني النفس يعني الربط بالفكر، ومن هنا يتضح أن "عملية التقديم والتأخير ليست مجرد نقل الدال من مكانه المفترض له سلفا إلى مكان آخر قبله أو بعده على مستوى النطق والكتابة فقط، وإنما هي في جوهرها تمثل تزاوج الفكر واللغة؛ ذلك أن تغييرا في حركة الصياغة يتبعه بالضرورة تغيير في الفكر الذي تجسده، فمما لا شك فيه أن الفكر واللغة وجهان لعملة واحدة وحركة الفكر لا بد أن تتوافق معها حركة الصياغة إتمام الهدف ألإيصالي والتأثيري معا... وما دامت ظاهرة التقديم والتأخير مرتبطة– شأنها في هذا شأن كل الظواهر الأسلوبية– بالفكر كل هذا الارتباط، والفكر شاسع واسع غير محدود، فإنه من الصعب علينا أن نزعم أن التقديم من أغراضه، فقط، التنبيه أو العناية والاهتمام أو التأكيد. وأن من أغراض التأخير التردد أو غيره من الأغراض؛ فالغرض من الظاهرة أمر يحدده السياق وحده كما أن الظاهرة الواحدة كثيرا ما يختلف دورها من بيت لآخر، ومن جملة لأخرى، ومن المحرم كل التحريم في التشريع النقدي أن يقتحم الناقد النص وفي ذهنه أفكار مسبقة أو أغراض ثابتة، فكلما وجد ظاهرة ربطها دونما تأمل أو تدقيق بغرضها المزعوم لها. وهذه ضارة بالنص والناقد معا، أما بالنسبة للنص، فإنها تقتل ثرائه وتدمر كل إمكانات العطاء فيه، وأما بالنسبة للناقد فهي لاشك تكبله وتمنعه من أن يذهب في تأويل النص وتوضيح ثرائه، المذاهب التي تجعله يقوم بدوره في قراءة النص، وهو دور ينبغي ألا يقل كثيرا عن دور مبدعه"[3].

يستعين ابن الفارض بعملية التقديم والتأخير كثيرا في التشكيل الأسلوبي لبائيته، فقد يقدم المسند على المسند إليه ويقدم المفعول على الفعل أو الفاعل... إلخ، غير أن هذه الدراسة ترمي إلى إلقاء نظرة عامة على آلية التقديم والتأخير في القصيدة، وذلك لإبراز بعض جمالياتها، لهذا

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 83.
[2] - فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 207.
[3] - رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 115.

تفضل تجنب التقسيمات التي تكون أكثر فائدة إذا كان القصد إحصائيا. لقد لجأ ابن الفارض إلى تقديم اسم المكان في قوله:

02- وبِذاتِ الشّيحِ عَنّي، إنْ مَرَرْتَ بحَيٍّ مــن عُرَيْبِ الجِــزْعِ، حَــيْ

ويتضح من خلال السياق أن المكان المذكور هنا يمثل المكان الحيز الــذي يوجــد فيــه المحبوب، ومن هنا فهو يكتسب صفة القداسة لدى الشاعر المحب، ولهذا فتقديمــه هنــا تقــديم تقديس وإيثار- كما أن التقديم يضع المخاطب (وهو سائق الأظعان هنا) في الــسياق مباشــرة، ويوجهه نحو الهدف المكاني رغم أنه مازال لم يعرف المطلوب منه، فابن الفارض هنا لا تهمه التحية بقدر ما يهمه الحيز المكاني المحدد وعلى الأشخاص المحددين (وهم "حي مــن عريــب الجزع")، فقد قدم كل من المكان والأشخاص على الفعل (حيْ). ووظف التقديم في قوله:

10- بَــيــنَ أهْلِــيهِ غَريبــاً، نــازِحاً وعلى الأوطــانِ لــم يعــطِفهُ لَيْ

فقد قدم شبه الجملة (بين أهليه) وهو ما يوحي بحالة من الأنس يعيشها الشاعر فالأهــل هنا وكما هو معروف رمز للألفة والانبساط، لكن وقبل أن يكتمل هذا التصور عنــد المتلقــي، يدخل الشاعر هنا لفظة (غريبا) والتي تحول التصور إلى النقيض لتتغير الدلالة من دلالة الأنس إلى دلالة الغربة والاغتراب، أي أن هذا التركيب (بين أهليه غريبا) ينفــي الغربــة بمعناهــا المكاني والإنساني ويحددها بالغربة بمعناها الروحي والعرفاني، فقــد توصــل الــشاعر لهــذه الدلالات عن طريق آلية التقديم.

32- أبِعَيْنَــيْهِ عَمًى عَنْكُــمْ كَــمَــا صَمَمٌ عــن عَــذْلِــهِ فــي أُذُنَــيْ

جاءت عملية التقديم والتأخير في صيغة سؤال (أبعينيه عمى؟) وأيضا في قوله (صــمم عن عذله في أذني).

ومما يلاحظ أن الاستفهام هنا متعلق بالعاذل، فقدمت (العــين) علــى حــدث (العمــى) فالمستفهم عنه هو (العين)، وبما أن (العين) هي المستفهم عنه، يوحي بدلالات أبرزها، أن ابــن الفارض ذهب إلى أن داء عدم الرؤية (العمى) إنما هو نتيجة لأسباب متراكمة في نفس العاذل وأعماقه، ومن هنا يصبح العمى حالة عارضة تتحقق بتوافر ظروف ودوافع معينــة، وتنتفــي بتوافر ظروف ودوافع أخرى، وهذه الظروف يقوم بها الشخص عن طريق مجاهداته ومعاناته. ومن هنا يتضح أن عمى العاذل متحقق ذلك أنه لم يجاهد ويعاني لإحداث الظروف التي تنفيــه، فهو عمى يمكن تغييره وليس قدرا محتوما وثابت لا يتغير. وكل هذه الدلالات كانت ستتغير لو

جاء الاستفهام على صيغة (أعمى بعينيه؟). وهنا يبرز دور آلية التقديم والتأخير في استدعاء الدلالات الموجودة والباقية داخل أعماق اللاشعور.

وتظهر دلالات معاكسة في قوله (كما صمم عن عذل في أذني) حيث قدم حدث (الصمم) على (الأذنين) وكأن هذا الصمم يحدث للشاعر بطريقة آلية، بمجرد وقوع حدث العذل من العاذل.

وقد لجأ ابن الفارض إلى تقديم الجار والمجرور– في سياق حديث الحبيبة مع الشاعر المريد– لتحذير المريد من سلوك طريق المحبة وتنبيهه إلى ما في هذا الطريق من مصاعب وأهوال.[1] في قوله:

85– رُحْ مُعافىً، واغتنِمْ نُصْحي، فَإنْ شِئْتَ أنْ تَهوَى، فَلِلبَلوَى تَهَيْ

فقد قدم الشاعر الجار والمجرور على المفعول، لتعلقهما بالوشاة والعاذلين ولرغبته الملحة في التخلص من لومهم وصرفهم عن هذا اللوم[2]. في قوله:

76– فأرِحْ مِنْ لَدْعِ عَذْلٍ مِسْمَعي، وعَنِ القلبِ لِتلكَ الرّاءِ زَيْ

وقد وظف آلية التقديم والتأخير في قوله:

41– بَلْ أسيئوا في الهوَى، أوْ أحسِنوا، كلُّ شيءٍ حَسَنٌ مِنْكُمْ لَدَيّ

حيث قام بتقديم فعل الإساءة، على فعل الإحسان، ووضع فاصلا بينهما بجملة اعتراضية (في الهوى) رغم أنهما متعاطفان بـ(أو)، والتركيب بهذا النمط يستدعي بأن هناك مجموعة من الدلالات منها:

– إن تقديم فعل الإساءة، هو تقديم لفعل يفترض تأخيره أو التخلي عنه أصل، فذكر ما يفترض أن لا يذكر تم تقديمه، يدل على الاهتمام والعناية الكبيرة، وهذا يجزم بأن ابن الفارض في هذا البيت يعبر عن بلوغه لمقام الرضا وهذا الذي يوضحه (الغزالي) بأنه ناتج عن الحب واستغراق الهمة في الحبيب: «فلا يخفى أن الحب سوف يورث الرضا بأفعال الحبيب من وجهين:

1– أن يبطل الإحساس بالألم حتى يجري على الإنسان الشيء المؤلم، ولا يحس به، وقد تصيبه الجراحة فلا يحس به.

---

[1] ينظر: رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 121.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 122.

2- أن يحس بالألم، ولكنه يكون راضيا به، بل راغبا فيه مريدا له بعقله، وإن كان كارها بطبعه»[1]، فلو كان في نفس ابن الفارض وقلبه أدنى شعور بالتردد أو الخوف من الألم لقدم فعل الإحساس على فعل الإساءة.

- يقسم الصوفية الرضا إلى عدة أنواع وهي: رضا العامة، ورضا الخاصة، ورضا المحب ...إلخ، فيا ترى ما نوع الرضا الذي قصده ابن الفارض في هذا البيت؟

إن شبه الجملة الاعتراضية (في الهوى) توضح أن رضا الذي أراد ابن الفارض الوصول إليه إنما هو متعلق بمجال الحب والهوى، فهو إذن رضا المحب، وهم يعرفون بأنه يتحقق عندما «لا يجد العبد في نفسه حرجا من قطع يده، وموت ولده، إلا أن هذا المحب هو الذي يكون رضاه بذلك لكونه لا يجد لنفسه رضا ولا سخطا لسقوط مراداته فإن الرضا فرع من الإرادة، وقد سقطت في حق هذا العبد بمشاهدته بأن هذا الواقع ليس إلا على وفق إرادة الحكيم في صنعه الرحيم بفعله- ومن كان هذا بالنسبة إليه أرجح- وأميز من غيره، فقد زال أيضا عن التحكم وسقوط الاختيار، وفقد التمييز، ولو أدخل النار، لأنه لا يرى إلا أن ذلك عن إرادة الحق الصادر عن الحكيمية والرحيمية، وعند ذلك يتحقق بالرضا عن الله في كل ما يريده، وفي ذلك تصحيح مقام الرضا المختص بأهل المحبة الصادقين فيها»[2].

لقد تم توظيف التقديم والتأخير في اليائية بشكل هائل، وقد تطول الدراسة إذا حاولنا تتبعه بالتفصيل، إذ يستدعي توظيفه بهذا الشكل والكم الهائل دلالات وإيحاءات متعددة لا يحددها إلا السياق.

---

[1] - محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2007، ص 127.

[2] - القاشاني، لطائف الإعلام، ص 230..

V- جماليات التقابل:

التقابل أو ما يسمى بالتعارض الدلالي، وقد يسمى أيضا تخالفا، وهو طريقة وأسلوب في بناء القصيدة الصوفية بناءا تقابليا وتخالفيا، بل هو أهم مكون من مكوناتها وأظهر خصيصة أسلوبية مهيمنة فيها، فلا تكاد تخلو قصيدة صوفية منه، وذلك نظرا إلى طبيعة التجربة الصوفية ذاتها التي تقوم أساسا على التقابل والتخالف بين بعديها المعهودين، وهما: بعد الغياب وبعد الحضور، المكونان الأساسيان للبنية العميقة الدالة سواء تعلق الأمر بما يرجع إلى التجربة الصوفية بوصفها بنية نفسية، أو تعلق بما يرجع إلى التجربة الشعرية بوصفها بنية لسانية، من حيث كون الأولى هي التي تشوش الثانية وتتجلى فيها.[1]

ومظاهر تجلي التقابل والتخالف والتعارض في القصيدة الصوفية، عادة ما يتجسد في التعارض بين الذات الصوفية التي تصبو إلى وصل ما انفصل، والذات المحبوبة، التي تصد وصال ما انفصل، ولذلك يمكن لنا التأشير على بنية التقابل والتخالف اختصارا بالتعارض بين: (الأنا والآخر)، وهو التعارض الذي تحدثه علاقة الغياب بينهما كما يظهر في نسيج القصيدة الصوفية، ويعمل على توليد الدلالات المتناقضة كالنقص والكمال والفصل والوصل، والتنائي والتداني، والأنا والهو، ويظل الأمر كذلك في تعارضه وتناقضه، وتظل القصيدة كذلك مؤسلبة أسلوبا تقابليا تخالفيا، إلى أن يتحد المتعارضا ويصير الاثنان واحدا، فيتبدل الأسلوب- حينئذ- من التقابل إلى التوحد.[2]

ومما سلف ذكره يمكننا القول بأن أسلوب التقابل في القصيدة الصوفية، تظهر أبرز تجلياته في ثنائية (الأنا والآخر). "والأنا Ego هي الإنسان العادي الموجود هنا، يعاني النقص والفقد والغياب، أما الذات Self- في ضوء تمييزات (يونج)- فهي ما نطمح إليه جميعنا. إنها الاكتمال والتحقق والوجود، إنها حالة مستقبلية عندما تتحقق تتحول إلى (أنا) ناقصة نسبيا، ثم إنها تعاود الصعود مرة أخرى على مدارج الكمال"[3]، وحتى تكتمل كل (أنا) لابد لها من (آخر) بل إن "كل (أنا) من الناحية المعرفية الخالصة تحمل معها آخرها وبعبارة أخرى، لا يمكن الوصول إلى حدود الذات ما لم نصل معها وفي الوقت نفسه إلى حدود الآخر، فالعالم أو الآخر

---

(1) ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق –سوريا، دط، 2002، ص 139، 140.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 140.

(3) - نوال مصطفى أحمد إبراهيم، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي (مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل)، دار جرير، الأردن، ط1، 2008، ص 47.

والذات متلازمان، وذلك لأن الوعي الذاتي يقتضي الشعور بالآخرين، وهو- أي الوعي الذاتي- عند (هيجل)، بمثابة علاقة مستمرة بذلك الآخر الذي هو الموضوع والعالم الاجتماعي أو الطبيعة"[1].

لقد اعتمد ابن الفارض في يائيته على تفاعلات عدة بين الأنا والآخر، حيث يرتكز تصنيف الأنا والآخر على العلاقة القائمة بين الأنا والمحبوب وبين الآخر والمحبوب، علما أن (الأنا) في اليائية يعبر باستمرار على ذات الشاعر المحب والمريد، فهو بذلك مرتبط بالمحبوب وعلاقته ثابتة، ومن خلال ذلك تتضح صورة الثنائية الرئيسية التي تقوم عليها القصيدة، وهذه الثنائية هي ثنائية الأنا المحب، الآخر المحبوب، إذ ترتكز هذه الثنائية على أفعال تصدر من (الأنا) وأفعال تصدر من (الآخر).

- الأفعال التي تصدر من الأنا: الحب، الشوق، الصبابة، والمعاناة بسبب البعد، وأغلب أبيات القصيدة تدور حول وصف معاناة الشاعر، والآثار التي خلفها الحب على جسده وروحه.

- الأفعال التي تصدر من الآخر: البعد والنأي الصد، وتحذير المحب من الاقتراب إليه ويظهر ذلك في قوله على لسان المحبوب:

83- فالقَضا ما بينَ سُخطي والرِّضى، مَنْ لهُ أقص قَضَى، أو أُدْنِ حَيْ

85- رُحْ مُعافىً، واغتنِمْ نُصْحي، وَإنْ شِئتَ أنْ تَهوَى، فَلِلبَلوَى تَهَيْ

87- كَمْ قَتِيلٍ مِنْ قَبيلٍ، ما لهُ قَوَدٌ في حُبِّنا ، مِنْ كُلِّ حَيْ

88- بَابُ وَصْلي السّأمُ مِنْ سُبلِ الضّني، مِنْهُ لي، ما دُمْتَ حَيّاً، لمْ تُبَيْ

89- فإنِ اسْتَغْنَيْتَ عَنْ عِزِّ البَقا، فإلي وَصليَ، بِبَذلِ النَّفسِ، حَيْ

تظهر هذه الأبيات ردة فعل الآخر المحبوب من محاولة الاقتراب إلى الأنا المحب وهي ردة لا تخرج عن سياق التحذير والوعيد في ألفاظ مثل: قضى، البلوى، قتيل، السأم الضنى، بذل النفس.

ويقوم ابن الفارض بوصف هذا الآخر المحبوب بعدة أوصاف تصب كلها في حيز الجميل، الجليل، الباهر، ومنها: جنة عندي، كعروس، دار الخلد، ما رأت مثلك عيني قضيب في نقا...الخ، وكل هذه صفات تخص ذات الآخر المحبوب.

---

[1] - المرجع السابق، ص 47، 48.

ويبين ابن الفارض أيضا كيفية تأثير الآخر المحبوب على من حوله، في قوله:

57- وإذا ولَّـــتْ تَـولَّـتْ مُهْـجَـتـي، أوْ تَجَلّـتْ صـارتِ الألبـابُ فَـــيْ

ففي هذا البيت يتحدث عن الآخر المحبوب، وقد جاء بصيغة التأنيث، ويقـول بأنـه إذا أعرض عني فلتت روحي مني، وهو تأثير يمس الشاعر وحده (أي أنا المحب) ويقول أيضا بأن الآخر المحبوب إذا ظهر صارت الألباب غنيمة له أي أخذت بقوة حبه وعشقه أمـا توظيـف صيغة الجمع (الألباب) يدل أن التأثير لم يقتصر على الشاعر فقط، بل تجاوزه إلى كل ذي لب (العقل)، وبالتالي فهو تأثير أعم وأشمل من التأثير الأول. ويتعدى تأثير جمال وجـلال الآخـر المحبوب هذا الحد، فهو يشمل أيضا الوجود، في قوله:

59- خَـرَّتِ الأقمـارُ طَوعـاً، يَقْظَـة، إنْ تَرَاءَتْ، لا كَرُؤيـا فـي كُـرَيْ

ويعني هذا أن الآخر المحبوب إذا أظهر نفسه سقطة الأقمار طوعا، والسبب فـي ذلـك يعود إلى تأثير جماله وجلاله.

رغم أن الثنائية (الأنا المحب / الآخر المحبوب) تمثل الدائرة التـي تتحـرك ضـمنها تفاعلات القصيدة، إلا أن عملية الآخر يمكنها اكتساب وضعيات أخرى تتحدد من خلال السياق، ويمكن أن توسم بموقفها من الأنا المحب وتأتي بدلالات أخرى، وتساهم في إثـراء التفـاعلات الموجودة في القصيدة ومن هذه التفاعلات نذكر:

أ- الآخر الوسيـــط:

يقوم الآخر الوسيط بالوصل بين الأنا المحب والآخر المحبوب، وهـو الموسـوم فـي القصيدة بسائق الأظعان، إن يقوم بدور باث ثاني نيابة عن الباث الأول (وهو الأنـا المحـب) ويأتي الآخر الوسيط في البيت الأول:

01- سائِقَ الأظعانِ، يَطـوي البيـدَ طَـيْ، مُنْعِمـاً، عَـرِّجْ علـى كُثْبَـانِ طَـيْ

وابن الفارض لا يعطي أي صفة من صفات الآخر الوسيط، سوى أنه (يطوي البيد طي) أي يكثر من التنقل والترحال.

ثم يشرع (الأنا المحب) في إلقاء طلباته على (الآخر الوسيط)، وهي:

- طلب التعريج على أماكن محددة وهي كثبان طي، ذات الشيح، وعلى أشخاص محددين وهو (حي من عريب الجزع).
- طلب إلقاء التحية عليهم.

- طلب التلطف في مخاطبتهم.

- طلب التكلم معهم عن أسباب معاناته والشوق إليهم.

إذن ففعل البث الذي يؤديه الآخر الوسيط يتضمن إلقاء التحية والتلطف في الكلام، ثم وصف المعاناة.

ب- الآخر العاذل:

ويؤدي دور اللاحي الذي يلوم (الأنا المحب) ويعاتبه عن حبه وتعلقه بـ(الآخر المحبوب) ويبرز دوره في قول الشاعر:

31- رَجَعَ اللاحي عليكُمْ آئِساً مِنْ رشادي، وكذاكَ العِشقُ غيْ

32- أبِعَيْنَيْهِ عَمًى عَنْكُمْ كَمَا صَمَمٌ عن عَذْلِهِ في أُذُنَيْ

33- أوَ لم يَنْهَ النُّهَى عَن عَذْلِهِ زَاوِياً وَجْهَ قُبُولِ النُّصْحِ زَيْ

34- ظَلَّ يُهْدي لي هُدًى، في زَعْمِهِ، ضَلَّ، كم يَهْذي، ولا أُصْغِي لِغَيْ

35- ولِمَا يَعْذُلُ، عن لمياء، طَوْعَ هوىً، في العذل، أعصى مِن عُصَيْ

36- لوْمُهُ صَبًّا، لدى الحِجْرِ، صَبا يكُمُ، دَلَّ على حِجْرِ صُبَيْ

ويمكن استخراج ثلاث بنيات مختلفة من هذه الأبيات، منها ما يتعلق بالأنا المحب ومنها ما يتعلق بالآخر المحبوب ومنها ما يتعلق بالآخر العاذل.

- ما يتعلق بالأنا المحب: رشادي، صمم عن عذله في أذني، لا أصغي لغي، طوع هوى أعصي من عصي، صبّا...

وهي كلها بنيات للدلالة على رفض العذل وعدم الاهتمام به.

- ما يتعلق بالآخر العاذل: اللاحي، آئسا، بعينيه عمى، أولم ينه النهى عن عذله، ضلّ كم يهذي، يعذل، لومه، حجر صبي...

وتدل هذه البنيات مرة على عدم إمكانية العاذل من التأثير في الأنا المحب، ومرة تعبر عن أوصاف يوصف بها الأنا المحب الآخر العاذل، مثل وصفه بالعمى، والهذيان وبأنه عقل صبي صغير.

– ما يتعلق بالآخر المحبوب: عليكم، لمياء، عنكم، بكم، وهي إشارات إلى الآخر المحبوب ونلاحظ أنه وظف فيها صيغة الجمع، وهذا للدلالة على أن مكانته عالية وعظيمة، ولا تتغير بسبب العذل واللوم.

يطرح الآخر العاذل في الخطاب الصوفي إشكالية تلقي هذا الخطاب، لأن الآخر العاذل يمثل سياقا مخالفا للسياق الذي ينطلق منه الشاعر (الأنا المحب)، فقد "أنزل المتصوفة الله في خطابهم منزلة حسيّة يُحَبّ ويُحِبّ، اقتضاها منطق البوح، غير أن الواقع الذي كان إزاء الرسالة الفنية التي جسّدت هذه العلاقة، كان باهتاً إن لم نقل يدعو إلى الاستغراب، فقد تفاعل تفاعلا سلبيا، غذّته صرامة مقاييس التلقي المسبقة، التي لا يستجيب لها الخطاب الصوفي، والذي حمل أفق انتظار مغاير، ووعي جديد، لم يستطعْ المتصوفة أنفسهم كمتلقين لخطابهم، أن يقربوا المسافة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجود سلفاً والأفق الجديد الذي تحمله النصوص الصوفية. وذلك نظراً للمسافة التي تفصل الوضع التخيّلي للمتصوّف باعتباره باثاً، والمتلقي المشمول أيديولوجياً وفنياً بوضع تخيّلي وأفق مغايرين، فالسياق الذي يجمعهما، كالسياق الذي يجمع الوهم والواقع"[1]، فالآخر العاذل يمثل سياق اجتماعي وتوجه فكري يتعارض مع السياق والتوجه العرفانيين، ويرتكز على ميزة عامة تحيط بالنشاط التصويري في النص والنقد الرسميين، وهي سمة الإيضاح الذهني بالنسبة للفقهاء في فهمهم القرآن والسنة والذي يقوم على علاقة مشابهة تنص على أن "ما تقع عليه الحاسّة أوضح ممّا لا تقع عليه، والمشاهد أوضح من الغائب، وما يدركه الإنسان عن نفسه أوضح مما يعرفه عن غيره والقريب أوضح من البعيد، وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف"[2]، فإذا كان الشعر عند الآخر العاذل صناعة تنجز وفقا لمعايير وقوالب مسبقة، تهدف بالدرجة الأولى إلى تقريب الأشياء للمتلقي، فإنه– أي الشعر– عند الأنا المحب "غالباً ما يتم في حالات الوجد، وهي مواقف انفعالية لمواقف معرفية بالغة التعقيد؛ ولذلك عدّ المتصوفة من أهل الهوس أحياناً، وممن ضعفت عقولهم، أو من أهل الكفر والإلحاد والزندقة والتآمر على الدين في أسوأ الأحوال. في حين كانوا يعاينون الغيب واللامرئي، ويكشفون من خلال ذلك عن امتداد النفس والوجود، والعلاقة بين الإنسان والله بلا نهاية، والكشف عن بعد

---

(1) ـ آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي، ص 28.

(2) ـ المرجع نفسه، ص 32.

النهاية في أنفسهم، وهذه الحركة الدائمة من اكتشاف مالا ينتهي تتضمن هدفاً مستمراً للأشكال، وهي لا تستقر في شكل"[1].

ومما سبق يمكن القول بأن الآخر العاذل في اليائية قد شكل تعارضا وتصادما في الأفقين نص / متلق، وقد جاء هذا التعارض نتيجة لعدة عوامل منها:

– ما يعود إلى طبيعة اللغة الصوفية التي تنجو منحى الإشارة الذي يعتمد على تكثيف الدلالات والغموض والستر.

– ومنها ما يعود إلى التخالف في السياقات المعرفية التي تعد منطلق كل من الأخر العادل والأنا المحب.

ت– الأخر العاذر:

وهو يمثل سياق وتوجه فكري آخرين معارضين للأخر العاذل وقد جاء دوره هنا لتأييد الأنا المحب وقد عبر عنه ابن الفارض ببنيات لسانية مختلفة منها (أخي أصيحابي خلي ...) وتتجلى فعالية الأخر العاذر وموافقة في الأبيات:

42– رَوِّحِ القلبَ بذِكْرِ المُنْحَنَى، وأعِدْهُ عِندَ سَمْعِي، يا أُخَيْ

43– واشْدُ باسمِ اللاءِ خَيَّمْنَ كَذا، عنْ كُدا، واعِنَ بما أحويهِ حَيْ

77– خَلِّ خِلِّي عَنكَ ألقاباً، بها جيء مَيْناً، وانْجُ مِنْ بِدْعَةِ جَيْ

78– وادعُني، غَيرَ دَعيٍّ، عَبْدَهَا، نِعْمَ ما أسْمُو بهِ هذا السَّمَيْ

لقد أسند ابن الفارض إلى الأخر العاذر مجموعة من الأفعال هي: روح القلب، أعده عند سمع، أشد باسم، أعن بما أحويه، خل، أنج، أدعني.

يمر الخطاب الموجه بالأخر العاذر بعدة مراحل هي:

أولا: يمر بمرحلة الدعوى بالمشاركة في معاناة الحب ومن أفعالها: روح، أعده، أشد أعن.

ثانيا: مرحلة الابتعاد عن الأخر العاذل والتخلي عنه ومن أفعالها خل، أنج.

ثالثا: وهي أخر مرحلة أي مرحلة الدعوى هي الإقرار بالحالة الروحانية والوجدانية التي يعيشها الأنا المحب وعدم معارضتها في: أدعني.

---

[1] - المرجع السابق، ص 32.

ومن خلال هذا النمط (الأخر العاذر) يتضح أنه لم يندمج بعد في الحالة العرفانية التي يعانيها الأنا المحب فالأفعال التي طلبها (الأنا) منه لم تخرج عن إطار الدعم – بيد أن هذا الدعم ناتج عن فهم وتقدير لحالة (الأنا).

ويتضح مما سبق أن الأخر العاذر قد حصل نصيبا من الأمداد العرفانية فمن خلالها يمكنه فهم حالة الأنا لكنها لا تمكنه من التحلي بها والتالي فهو من الخاصة.

IIV- شعرية التناص

التناص مصطلح من المصطلحات المستحدثة في الأدب والنقد، ويعود لغويا إلى مادة (قصص) حيث تنتمي جميع اشتقاقاتها إلى حقل دلالي واحد ففي قاموس المحيط للفيروز أبادي: يقال (التناص القول) "عند اجتماعهم"[1] فالاجتماع يدل على الاشتراك في الحيز المكاني، ويلاحظ احتواء مادة (تناص) على(المفاعلة) بين طرف وطرف آخر أو أطراف أخرى وهذا يدل على التشارك والتقاطع في الفعل، مع الحفاظ على التمايز بين هذه الإطراف.

أما مفهوم التناص في الاصطلاح النقدي الحديث فإنه ينطلق من مقولة النص الغائب والذي يتأسس على أنه: "من غير الممكن أن يبرز إلينا نص ما من الفراغ حيث يكون معزولا لا يقيم أية صلة بالنصوص التي كتبت قبله أو تلك التي تعاصر، إنه يحمل بضرورة – بكيفية أو بأخرى، بصفة واضحة أو مستنيرة– أثرا أو ذكرى من نصوص أخرى غائبة يدخل معها في علاقات حوارية ويقيم معها صلات تفاعلية، وكل ذلك يؤيد تموقعه منها فهو إما أن يدعمها ويؤكدها ويكررها ويحاكيها في موضوعها أو في أسلوبها أو على العكس من ذلك يريد أن يعارضها وينتقدها وينقضها ويفوضها، ومهما تكن نوعية العلاقة التي يقيمها النص مع النصوص الأخرى الغائبة؛ فإن هذا النص لا يمكنه أبدا أن بتجاهل الأدب السابق له. بل يعيد صياغته وتناوله بطريقة من الطرق من ثمة فإن هذا الأدب الغائب سيكون حاضرا ومنبثا بشكل

---

[1] - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (قصص)، مؤسسة الرسالة، ط6، 1998، ص .....

من الأشكال داخل نسيج النص نفسه، وهذا الفعل الذي بموجبه يعيد نص ما كتابة نص آخر هو ما نسميه "التناص".[1]

يعود الفضل إلى (جوليا كريستيفا) في وضع مقولة التناص لأول مرة في تاريخ الخطاب النقدي، وذلك في نهاية الستينيات فقد ميزت في البداية التناص بكيفية جذرية واعتبرته مجموع هذه النصوص القائمة بذاتها داخل النص والتي يمكن التعرف عليها واكتشافها بسهولة. ثم تغير هذا المفهوم لديها حيث أصبحت تلح في كتابها (ثورة اللغة الشعرية 1974) على مفهوم جديد للتناص، إنه في الأساس "تحويل النصوص" وليس مجرد استرجاع لها، إنه نوع من التفكيك والهدم والدحض وإعادة الاستخدام لمجموعة من النصوص تتقاطع فيما بينها وتتقابل وتتناقض في فضاء النص الواحد، إن التناص عندها (أي كريستيفا) لا يمكن أن يفهم على أنه ظاهرة محاكاة أو مجرد إعادة إنتاج، إنه "نقل" أو "تحويل"؛ نقل لنسق للعلامات أو أكثر، إلى نسق آخر، أي أن النصوص لم تعد تعني ما كانت تعنيه من قبل"[2].

أما (ريفاتير) فإنه يعرف التناص على أساس التلقي حيث يعتبر أن التناص هو التلقي عن طريق القارئ للعلاقة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو تلته وهذه الأعمال تشكل متناص العمل الأول، وهكذا فإن التناص في نظر ريفاتير يأتي من القراءة ولا ينتج من الكتابة، ولو اعتبر العكس هو الصحيح فقد تم –تبجيل التناص وجعله قوة مرجعية متسلطة تعيق الفعالية المنبثقة عن القراءة وحدها.[3]

وإذا كان (ريفاتير) قد ربط مفهوم التناص بفعل القراءة، فإن (رولان بارت) يذهب إلى أبعد من ذلك، فلم يعد التناص –عنده– منبثقا عن القراءة وحسب بل أصبح مغرقا في الذاتية بحيث لا يفرض على القارئ أي متناص محدد ومتسلط، بقدر ما يثير لديه مرجعياته الخاصة ومقروئيته السابقة، ويدفعه إلى الاستمتاع بالنص وإلى إثرائه في الوقت نفسه. ومن هذا المنطق

---

[1] - شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص، مقال منشور في دورية دراسات أدبية، ع2، 2009، ص 63.
[2] - المرجع نفسه، ص 64.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 67.

يحدد (بارت) المتناص تحديدا فضفاضا باعتباره تلك التشعبات التي تحدثها ذاكرة تنبهها كلمة ما أو انطباع ما، أو موضوع ما، انطلاقا من نص معطى[1].

ومهما يكن من أمر اختلاف وجهات النظر حول مفهوم التناص، فإن من المتفق عليه أنه ظاهرة نصية إبداعية قوية الفعالية والتأثير بحيث لا يمكن تجاهله وعدم الالتفاف إليه، ذلك أن النص مهما كان نوعه أو جنسه لا يمكنه، إلا أن يدخل في علاقات تداخل وتفاعل مع النصوص السابقة له أو المعاصرة له "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"[2].

ويوظف ابن الفارض التناص في يائيته لاستحضار دلالات مختلفة، ويمكن القول أن اليائية بما تحمله من موضوعات تدور حول الرحلة والحنين، تعد تناصا مع مجموع النصوص الشعرية السابقة لها، التي جعلت من الرحلة والظعن "تقليدا من تقاليد القصيدة العربية القديمة يأتي بعد الوقوف على الأطلال في غالب الأحيان، وغالباً ما يقترب من الشعراء القدماء في وصف هذه الرحلة؛ إذ استخلص الدكتور (شكري فيصل) أنهم يلتقون في أربعة مواقف هي:

- التساؤل عن الظعن والإخبار عن رحيله.
- مماشاة الركب والوقوف عند معالم الطريق.
- ذكر الظعائن والهوادج.
- ذكر النساء والتحدث عنهنَّ.

وقد استدرك عليه الدكتور (وهب رومية) موقفاً خامساً أساسياً هو: موقف الشاعر من الظعائن المتحملة، وهو الموقف الذي يولد بتناقضه تواتراً نفسياً، وينتج نوعاً من الأحاسيس والمشاعر الدامية التي تلون مقاطع الرحلة بألوان من الحزن والأسى نتيجة الفراق، إذ كثيراً ما

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 68.

(2) - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص 57.

يقف الشاعر ممن ظعنوا موقف المتحسر الباكي على فراقهم لـــه وبعادهم عنه، يتابع مسيرتهم ويتخيل معالم طريقهم، فكلَّما بعدوا كلَّما ازداد هو تحسّراً وحزناً وألماً على ذهابهم وبينهم.[1]

ويمكن مقابلة كل موقف من المواقف الخمسة المذكورة بما يتقاطع معها في اليائية:

– التساؤل عن الظعن والإخبار عن رحيله: يبرز ذلك من خلال مناداة ابن الفـــارض لـــسائق الأظعان ووصفه بأنه (يطوي البيد طي)، فهو يخبر بأنه كثير الترحال، وهذا إن دل إنما يـــدل على أن ابن الفارض يجعل (سائق الأظعان) وسيط وذلك حتى يؤدي رسالة معينة يقوم بتلقينـــه إياها، مما يوحي هذا وكأن ابن الفارض لن يقوم بالرحلة مع الركب.

– مما شاة الركب والوقوف عند معالم الطريق: ومما سبق الإشارة إليه فإن ابن الفـــارض لـــن يماشي الركب في رحلته، بيد أنه سرعان ما يبدأ في تحديد الأماكن المقصودة (كثبان طي، ذات الشيح، حي من عريب الجزع،...) وهنا يبدأ تفاعل الدلالات الذي يشوش أفق الانتظـــار لـــدى المتلقي، فمعرفة ابن الفارض لمعالم الطريق مع إيحائه بأنه لن يرحل يستدعي مجموعـــة مـــن الاحتمالات الدلالية أهمها:

– إن ابن الفارض قد قام بهذه الرحلة من قبل بل قد قام بها لعدة مرات، لذلك فهو يعرف معالم طريقها، على سبيل التذكر والاستدعاء.

– أو أن ابن الفارض قد خالف إيحاءه وقام بالرحلة مع الركب، فذكر معالم الطريق على سبيل المعاينة والوصف.

– أم فيما يتعلق بموقف ذكر الضعائن والهوادج، وذكر النساء والتحدث عنهن، فيبدو أن ابـــن الفارض ينتبه لهذا كله وهذا بمناجاة محبوبه والتطرق إلى ذكر أوصافه ومحاسنه.

– إما موقف الشاعر من الضعائن المتحملة، الذي ينتج مشاعر الحزن والأسى الذي بسببه إنما نتيجة الفراق لدى الشعراء الآخرين، لكنه يحدث العكس عند ابن الفارض فينتج الفرح والسرور لأن حبه لا يتعلق بالضعائن المتحملة، بل إن ركب هذه الضعائن لا يعـــدو أن يكـــون وســـيلة توصله إلى محبوبه.

إن هذا الغموض في مجريات الرحلة، وهذا الكسر لآفاق الانتظار لدى المتلقـــــي يـــدل على أن موضوعه الرحلة في اليائية ما هي إلا "لغة إشارية ورمزية، يحيل فيها الرحيل المكاني على رحيل صوفي أو عروج روحي، ويحيل فيها قطع المسافات واجتيـــاز القفـــار والفيـــافي،

[1] - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص 82.

ووعر السفر ووعفه قبل الوصول على السلوك الصوفي والتدرج في المقامات والأحوال الصوفية قبل الوصول"[1] ويعتبر هذا التردد من قبل ابن الفارض في تحديد موقعه من الرحلة، أهو مر يحل معها أم لا؟ يدل على أنه قد وقف" موقف المكبل بحظوظه وعدم قدرته على مرافقة الراحلين السالكين درب المحبة الإلهية"[2].

كما نجد ابن الفارض قد وظف العديد من التناصات في القصيدة منها تناص مع القواعد النحو في قوله:

21- نصبا اكسبني الشوق عما تكسب الأفعال نصبا لام كي.

فهو يقول: لقد أضناني الشوق وأتعبني كما تكسب الأفعال نصبا لام كي، فقد جعل النصب الذي هو علامة إعرابية معادلا للنصب الذي هو بمعنى التعب. فنجده هنا قد وظف التناص مع القاعدة النحوية التي تفيد أن (كي) تنصب الفعل المضارع بشرط " أن تكون مصدرية لا تعليلية ويتعين ذلك في نحو قوله تعالى: **(لِكَيْ لا يَكُونَ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ حَرَجٌ)**[*] فاللام جارة تدل على التعليل وكي بمنزلة أنْ لا التعليلية؛ لأن الجار لا يدخل على الجار"[3].

وقد قرن ابن الفارض (كي) بـ (اللام) لأن (كي) تكون مصدرية لا غير إذا تقدمت عليها اللام التعليلية لفضا، نحو قولك: زرتك لكي تكرمني[4] وبهذا فإنه يثبت علامة النصب للفعل مطلقا.

ويمكننا استخراج المتعادلات من هذا البيت كالتالي :

- نصبا (العلامة الإعرابية) = نصبا (التعجب والضنى).
- لام كي (سبب النصب) = الشوق (سبب التعب).
- الأفعال (التي تقع عليها العلامة) = الشاعر (الذي وقع عليه التعب).

حيث علامة (=) تعني التعادل والتماثل.

---

(1) - المرجع السابق، ص 83.
(2) - المرجع نفسه، ص 83.
(*) - سورة الأحزاب، الآية 37.
(3) - ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص 309، 310.
(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 310.

ومن هذه المعادلات يتضح أن ابن الفارض إذا يثبت علامة النصب الإعرابية للفعل بسبب لام كي، فإنما يثبت لنفسه علامة التعب والضنى بسبب الشوق، ولا تزول النتائج إلا بزوال الأسباب.

وقد اعتمد ابن الفارض على التناص التاريخي في استدعاء المعاني وتفجيرها وتقريب الحالة النفسية في قوله:

54- ذو الفقار اللحظ منها، أبدا والحشا مني عمرو وحيي

فذو الفقار: هو سيف علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

وعمرو: هو عمر بن ود العامري، أحد فرسان الجاهلية، قتله علي رضي الله عنه يوم الخندق.

وحيي: هو حيي بن أخطب، أحد زعماء اليهود (بن النظير) قتل صبرا يوم بني قريظة يوم الخندق.

وفي هذا البيت استحضر ابن الفارض التاريخ واختار منه هذه الحادثة حتى يعبر بها عن حالته الوجدانية، وعلاقته مع المحبوب، مع ما يحمله هذا الاستحضار من تناقض فقد قام بتحويل الحادثة من دلالة الحرب إلى دلالة الحب. ومن عذاب المعاناة إلى عذوبتها. فلحظ المحبوب أصبح (ذو الفقار) وحشا للشاعر أصبح (عمرو وحيي)، والفعل الحادث ليس فعل القتل بل هو فعل الحب والهيام.

ويتجلى التناص الديني في استحضار ابن الفارض لقصة سيدنا يوسف عليه السلام من القرآن وذلك في قوله:

58- وأبَى يَتلوَ إلاَّ يوسُفاً، حُسنُها، كالذِّكرِ، يُتلى عنْ أُبَيْ

59- خَرَّتِ الأقمارُ طَوعاً، يَقْظَة، إنْ تَرَاءَتْ، لا كَرُؤيا في كُرَيْ

60- لمْ تَكَدْ أمْناً تُكَدْ منْ حُكمِ: لا تَقْصُصِ الرُّؤيا، عليهمْ ، يا بُنَيْ

ففي البيت (58) يصف جمال وحسن المحبوبة بأنه مثل جمال يوسف بن يعقوب عليهما السلام، وقد كان آية في الحسن والجمال، وكذلك يصف جمالها بأنه مثل القرآن الذي يتلوه أبي بن كعب رضي الله عنه، وهو من الصحابة الذين أمر الرسول صلى الله عليه وسلم بأخذ القرآن منهم. وكأن ابن الفارض بهذا يريد أن يؤكد بأن كمال الحسن والجمال في محبوبه يؤثر في كل الحواس ومنها البصرية والسمعية (يوسف + الذكر).

وفي البيت (59) تناص مع القرآن الكريم في ذكر يوسف عليه السلام "**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ**"(*) وقد وظف الشاعر هذا التناص للدلالة على تأثير جمال المحبوب في من حوله. ومما يلاحظ أن هذا التأثير الخارق للمحبوب في من حوله، ورغم أن الشاعر استحضر الرؤيا للتعبير عنه، إلا أنه تجاوز مرحلة الرؤيا إلى الواقع والحقيقة، كما قال الشاعر (لا كرؤيا في كريْ).

وفي البيت (60) تناص مع الآية بعدها وهي قوله تعالى:" **قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ**"(**).

وفي البيت:

115- عَهدُكُمْ، وَهنـاً، كَبَيْـتِ العَنكَبُـوتِ، وعهـدي، كقَلِيـبٍ، آدَ طـيْ

تناص مع قوله تعالى:" **وَإِنّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنَكَبُوتِ**"(***)، إن توظيف ابن الفارض للتناص جاء في أغلب الحالات لترسيخ وتوضيح حالات وجدانية وروحانية يعانيها الشاعر في ذهن الملتقي، كما أنه يضفي على النص تنوعات تجذب شرائح مختلفة من المتلقين كما أنه أراد أن يثبت أنه بتوظيفه هذا التناص أن معارفه لا تنطلق من فراغ بل هي ثمرة تراكمات معرفية سابقة.

IIIV- الحقول الدلالية:

تعتبر دراسة الحقول الدلالية لأي نص من أهم الدراسات الحديثة التي تخص المعجم اللغوي، والذي اعتبرته لحمة أي نص أدبي، والمخزون اللغوي الكامن في حافظة المبدع، كما أن قدرة الشاعر على اختيار الكلمات المناسبة التي تعبر عن فكرته التي يريد أن يقوم بعرضها على المتلقي، فهذه الأخيرة تساهم في رفعه أو في خفضه. وقد يصطدم شاعرين بنفس المعجم اللغوي (أي معجم واحد) لكن يختلفان في طريقة الاستعمال فالأول مثلا ينتج نص والأخر ينتج قصيدة، فالمعجم اللغوي هو الذي يفصل ويحدد تمايز النص مبررا شاعرية الشاعر، وبه (المعجم) يرتسم فضاء القصيدة.

(*) - سورة يوسف، الآية 4.
(**) - سورة يوسف، الآية 5.
(***) سورة العنكبوت، الآية 41.

تقوم نظرية الحقول الدلالية على أساس تصنيف الألفاظ التي يرتبط فيما بينهـــا ارتباطـــا دلاليا إلى مجموعات مختلفة؛ لتتمكن من تفكيكها وتحليلها "فوضع ألفظ فـــي مجالـــه الـــدلالي الخاص يفيد في النظر إليه بين جيرانه، مرتبطا بهم ومتمايزا عنهم في آن معا"[1].

وتستدعي دراسة الحقل الدلالي تفكيك النص ثم تصنيف وحدادتـــه، مـــن دون نـــسيان وظيفتها في سياقها الذي كانت فيه، تتحدد دلالاتها، على أن الدراسة لن تتناول كـــل الكلمـــات الموجودة في النص، بل تكتفي، ببعضها فالحقل المراد دراسته لا بد أن "يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها مفاتيح النص أو محوره الذي يدور حوله"[2].

ونظرا لذلك، فإن هذه الدراسة قد تناولت أهم الحقول في اليائية:

IIIV-1 حقل الاغتراب والبعد:

لمفهوم البعد والاغتراب في اليائية ارتباطا وثيقا، وهو ارتباط السبب بالنتيجة والاغتراب ظاهرة " قديمة قدم الإنسان في هذا الوجود فمنذ تكونت المجتمعات الأولى نشأت معها وفي ظل الأزمات التي كانت تتمخض -بشكل أو بأخر- عن أنواع من الاغتراب عـــانى منهـــا الفـــرد، وواجهها على وفق حجم طاقاته العادية والروحية، فقد تقوده إلى التمرد والعصيان، مثلما قـــد تقضي به إلى الاستسلام والانعزال والانكفاء على الذات"[3].

ويعرف بعضهم الاغتراب بأنه "عملية صيرورة تتكون من ثلاث مراحل متصلة اتصالا وثيقا، فالمرحلة الأولى تتكون نتيجة لوضع الفرد في البناء الاجتماعي، ويتدخل وعـــي الفـــرد لوضعه في تشكيل المرحلة الثانية، أما المرحلة الثالثة فتنعكس على تصرفه إنسانا مغتربا علـــى وفق الخيارات المتاحة أمامه"[4].

لقد وظف ابن الفارض حقل البعد والاغتراب معتمدا على ثراء المعجم اللغـــوي لهـــذا الحقل، ويتضح ذلك في ما يلي:

09- مُسْبِـــلاً للنـــأيِ طَـــرْفـــاً ..... (الناي)

10- بَـــينَ أهْلِـــيهِ غَريـــباً، نـــازِحاً ..... (غريبا، نازحا).

---

[1] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 1992، ص 57.

[2] - المرجع نفسه، ص 58.

[3] - محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، دط، 1999، ص ب (المقدمة).

[4] - المرجع نفسه، ص 5.

12-..... قُبيــلَ النــأيِ، طــيْ ..... (النأي)

49- مُنــذُ أوْضَحْــتُ قُــرى الشّــامِ، وبَــايَنْــتُ .....(باينت).

66- ..... أنَّــهُ مَــنْ يَنْــأ عَنهــا يَلْــقَ غَــيْ ..... (ينأ عنها).

88- بَابُ وَصْلي السّأمُ مِنْ سُبلِ الضّنــي .....(وصلي).

89- ..... فإلي وَصليَ، بِبَذلِ النَّفــسِ، حَــيْ ..... (وصلي).

91- أيُّ تَعْذِيــبٍ، سِــوى البُعــدِ، لنــامِنكِ عَــذبٌ.....(البعد).

101- ساعِدي بالطّيْفِ، إنْ عَــزَّتْ مُنًــى.....(الطيف).

102- ..... طَيْفَــكِ الصّبــحَ .....(طيفك).

والجدول التالي، يوضح تكرار وحدات هذا الحقل في القصيدة:

الوحــدة اللغوية	تكرارها	الوحــدة اللغوية	تكرارها	الوحــدة اللغوية	تكرارها	الوحــدة اللغوية	تكرارها
النأي	4مرات	وحشة	1مرة	فرق	1مرة	لقا	1مرة
غريبا	1مرة	الوصل	3مرات	الهجر	2مرة	رجعها	1مرة
نازحا	1مرة	البعد	4مرات	قرب	1مرة	المجموع 26 مرة	
بان	3مرات	الطيف	2مرة.	جفا	1مرة		

88- بَابُ وَصْلي السّأمُ مِنْ سُبلِ الضّنــي، مِنْهُ لي، ما دُمْتَ حَيّــاً، لــمْ تُبَــيْ

فالوصل هنا يعود إلى ياء المتكلم، وقد كلم في هذا البيت المحبوبة مخبــرة المحــب إن وصلها هذا لا يتم إلا بشروط، إذ تؤدي هذه الشروط إلى الموت والمرض والمعاناة فالوصل هنا لم يتحقق، بل ذكر فقط لتحديد شروطه، وذلك لترسيخ البعد والاغتراب.

89- فــإنِ اسْتَغْنَيْــتَ عَــنْ عِــزِّ البَقــا، فإلي وَصليَ، بِبَذلِ النَّفــسِ، حَــيْ

ففي هذا البيت نلاحظ أنه استمر في ذكر الشروط التعجيزية والتي بها يتحقق الوصــل، فابن الفارض قام بتوظيف كلمة "الوصل" للدلالة على أمل منشود يرجو تحققه وهو بذلك يريــد الانتقال من الحالة النقيضة والمقابلة (أي حالة البعد والاغتراب) إلى حالة أخرى وهــي حالــة الوصل والأنس. وبالتالي فكلمة "الوصل" في القصيدة وقع لها انزياح دلالي لتندرج تحت الحقل الدلالي للبعد الاغتراب.

يبدو من خلال نص القصيدة أن كلمات (النأي، البعد...) إنما هي للدلالة على الاغتراب المكاني، وهذا الأخير يعتبر عن ابن الفارض زيادة المسافة الفاصلة التي تفصله عن محبوبه، فلو قام المحبوب بالابتعاد وقع الاغتراب مهما كان المكان الذي يتواجد فيه الشاعر، أما إذا اقتراب المحبوب زال الاغتراب وحصل الأنس مهما كان المكان قريبا أم بعيدا، ومما سابق ذكره يمكننا القول أن مفهوم الاغتراب المكاني عند ابن الفارض لا يرتبط بمفهوم الوطن الذي يعود له الفضل في تحقيق المرجعية المكانية الثابتة والمستقرة بل يرتبط بمرجعية متحركة وهي مرجعية (المحبوب)، حيث يتم تحديد معنى الاغتراب المكاني وذلك وفقا للمسافة الفاضلة بين الفرد والمحبوب.

ويظهر نوع أخر من الاغتراب في قوله:

10- بَينَ أهْلِيهِ غَريباً، نازحاً وعلى، الأوطانِ لم يعطِفهُ ليْ

فالتركيب (بين أهليه) يحدد حيزا مكانيا واجتماعيا، ويمكن القول أنه يمثل الوطن بالنسبة للشاعر. بيد أن الشاعر يصف نفسه بأنه يحس بالاغتراب في الحيز (غريبا).

نفترض أن السياق يدل على وجود اغتراب، غير أنه ليس اغترابا مكانيا ولا اجتماعيا، فيا ترى ما نوع هذا الاغتراب؟

هذا الاغتراب هو اغتراب روحي والذي يمثل "تلك الحالة التي يشعر فيها الفرد بانفصاله من ظرف إنساني مثالي، فيتطلع – تبعا لذلك– إلى الإنعتاق من العالم المحيط به إلى عالم من صنع نفسه"[1]، وينتج الاغتراب الروحي عند ابن الفارض من خلال التصادم المعرفي الذي يقع بينه وبين محيطه إضافة إلى توالي تلك الإحباطات والإخفاقات، وكذلك عجز اللغة عن تصويرها لبعض السياقات المعرفية مما أدى إلى توليد هذا الشعور لديه وهو شعور بالاغتراب، مما أدى إلى "اعتزال واقعه اعتزلا كليا أو شبه كلي، وسعيه إلى بلوغ واقعا آخر لا وجود له

[1] - محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، ص 43.

إلا في تصوره"[1]، إذ نجد هذه المعاني في مفهوم الغربة عند الصوفية فهم "يشرون بالغربة إلى وصف شريف ينفرد به الموصوف دون أفراد جنسه وذلك الشخص يسمى في اصطلاحهم غريبا والغربة أحد منازل الولايات وصاحبها صاحب غربة عن الخلق لكونه بائنا عنهم. بمعناه وسريرته وإن كان معهم بجسده وصورته، فهو راحل عنهم إلى أوطانه قاطن معهم في مقر حدثانه"[2]، وهذا المفهوم للغربة يتماثل مع ما يشير إليه ابن الفاض في البيت (10).

IIIV- 2 حقل الحب والشوق:

يعد ابن الفارض من أهم شعراء الصوفية الذين تناولوا موضوع الحب الإلهي، لهذا أطلق عليه لقب (سلطان العاشقين) وهذا ما دلت عليه قصائده، التي جاءت مشحونة بالمفردات التي تنتمي إلى الحقل الدلالي الحب والشوق، كما جاء في اليائية.

ومما لا شك فيه أن ابن الفارض يقوم بتوظيف وحدتي الحب والشوق بمفهومها الصوفي العرفاني، الذي يجعلهما متكاملتين حيث "الشوق حال يرتبط بمقام المحبة، فهو منها كالزهد من التوبة ...، والشوق عند الصوفية حال يشير إلى الاشتياق إلى المحبوب ودوام التعلق به، ودوام اللوعة لفراقه، وأما الصفة الثانية وراء حال الشوق فهي المحبة وفي الغالب تكون المحبة مقام لأنها تعبر عن اكتساب صفة الحب من قلب العبد السالك للرب والمحبوب أو المعشوق، وأما الشوق فهو ميل إلى المحبوب فيه تعبير عن صفة الحب أو مقام الحب المكتسب، وهكذا نرى كيف أن حال الشوق يرتبط بالمحبة ارتباط وثيقا"[3].

لقد توسع اللغويون والفلاسفة والعرفانيون في شرح مفهوم الحب، لكن ما قالوه لم يكن شرحا للحب ذاته، إنما هو وصف لأحواله، بل ذهبوا إلى التكلم عن مسببات الحب ونتائجه دون التكلم عن ذاته، وبذلك ذكر العرفانيون أحوال الحب لكن لم يتطرقوا إلى الحديث عنه، ذلك أن الحب في منظورهم يعتبر أمر معنوي تتذوقه أرواحهم علما أن الأمور الذوقية لا تنقل إلا عن طريق الذوق، ذلك أن العقل عاجز عن الوصول إلى معرفة الحب، وربما يكون هذا السبب الذي من أجله لم يتناول كل من ابن عربي والقاشاني والشريف الجرجاني في كل من

---

[1] - المرجع السابق، ص 43.
[2] - القاشاني، لطائف الإعلام، ص 337.
[3] - محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، ص 137، 138.

مصطلحي "الحب" و"الشوق" في كتبهم عن المصطلحات الصوفية، لكنهم قاموا بتعريفهما. فالشوق "يعنون به قواصف قهر المحبة لشدة ميلها إلى إلحاق المشتاق بمشوقه، والعاشق بمعشوقه"[1]، أما المحبة فهي "تعلق القلب بين الهمة والأنس في البذل والمنع، أي في بذل النفس للمحبوب، ومنع القلب من التعرض إلى ما سواه، وإنما يكون ذلك بإفراد المحب لحبوبه بالتوجه إليه، والإعراض عما عداه، وذلك عندما ينسى أوصاف نفسه في ذكر محاسن حبه ... وإنما كانت المحبة حالة بين الهمة والأنس، لكون المحب لما كان أشد الراغبين طلبا صارت الهمة من جملة أوصافه إذا كان المراد بالهمة شدة طلب القلب للحق طلبا صرفا، أي خالصا عن رغبة في ثواب أو رغبة عن عقاب، ولما كان الطلب بالهمة قد يكون عاريا عن الأنس، وكان من شرط المحب أن يكون مستأنسا باستحضار محاسن محبوبه، مستغرقا، وجب أن يكون المحب موصوفا بالأنس لهذا صارت المحبة مكتنفة بالهمة والأنس"[2].

ويبرز ذلك الارتباط المتين بين مفهوم المحبة ومفاهيم المجاهدة والرضى والمعرفة وإدراك الحقائق العليا "إذ لا تتكشف هذه الحقائق إلا للمحب الصوفي، فإذا أحب العبد معشوقه الأوحد، وهو الله، أحبه الله، وكان منه بمثابة شغاف القلب فيكشف له عن أسرار التوحيد ومغاليق عالم النور. فالحب هنا كما أنه قوة دافعة للترقي نحو عين اليقين، إلا أنه كلمة السر وعلامة الصوفي التي تنفتح لها أبواب الحضرة الإلهية فيكتسي بأنوارها ويتضمخ بعبيرها"[3] والحب أيضا، هو " فعل يمارس به العارف علاقته بالله في أوسع معانيها، ليصبح عند البعض الطريق إلى المعرفة، وعند البعض الأخر ثمرتها، وإن كانت الممارسة الصوفية للمتصوفة تدمجهما معا؛ ليكونا معا الموضوع القيمي، فلا متعرفة تلقن ولا علم يوحي به، بل هو موضوع يظهر في الشعور فيدفع الشعور نحوه، ليكشف به الله في النفس، وهو ليس وضع حالة يصبح

---

[1] - القاشاني، لطائف الإعلام، ص 263.
[2] - المرجع نفسه، ص 390.
[3] - محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، ص 128.

الصوفي مشمولا بصفاتها، بقدر ما هو فعل انجازي يتحقق باستمرار لأنه هو الحياة وهو بمثابة الجواب على إشكال معرفي قام لأجله المتصوفة، لأنه أساس العلاقة بالله"[1].

فإذا كان الحب يعبر عن حالة انفعالية مؤسسا بذلك علاقة العارف بالله، فلا بد من " اكتساب الكفاءة قبليا في الإنسان (العارف) لكي يحقق هذا الانفعال وتتمثل تلك الكفاءة في ذلك الشوق الدائم الكامن، وفي لحظة ما يتولد عنه فعل الحب ولقد عبر عنه المتصوفة بشوق الفرع إلى الأصل"[2]، وبالتالي " فالحب حال من الأحوال الصوفية، والمحبة أعلى مقامات العارف بالله، ومحبة الله أمر مشروع وواقع محقق، والغاية من حب الصوفية لله تعالى هو مطالعة وجهه الكريم، والاستمتاع بجماله الأزلي، أو هو في لغة الصوفية الاتحاد بالله عن طريق المحبة، فهذا المبدأ هو ينبوع إلهام المذهب الصوفي وطابعه الأخلاقي الذي يسمه"[3].

لقد عبر شعراء الصوفية عن الحب الإلهي بطريقتين "أحداهما تعبير بصيغة مباشرة لا رمز فيها، والأخرى التعبير بصيغة غير مباشرة وبأسلوب مرموز يقوم على التلميح لا التصريح"[4]، بيد أنهم عبروا عن حبهم "بلغة العواطف الإنسانية وبأساليب مأخوذة من الشعر الغزل العربي، فوقفوا على الأطلال وبكوا الديار، ورمزوا لمحبوبهم بأسماء ليلي ولبنى وهند وغيرهن ممن شاع ذكرهن في قصص الغزل العربي. واستعاروا معاني الغزل العذري فتحدثوا عن حرق الهوى والتذلل للمحبوب والرغبة في لقائه، وما أصابهم من عذاب وسقام في سبيل هذا الحب"[5]، إضافة إلا أنهم قاصو بتوظيف المرأة كرمز للجمال " فهم يلمون بأوصافها إلماما محلقا، فلا يلبثون أن يصفوا شيئا من جمالها المادي حتى يلحقوا بروحهم متجاوزين المادة، وكأنهم بذلك يلفتون النظر إلى أن هذا الجمال المادي ليس هو المقصود لذاته، بل هو صورة مقربة ...وهكذا يسموا الصوفية في معارجهم متعلقين بمحراب الجمال الأقدس"[6].

وهذا التوجه في التعبير عن الحب الإلهي ينتهجه ابن الفارض حيث نجده "يخلط دائما في قصائده بين الحبين الإلهي والإنساني فشراح شعره هم الذين ذاقوا ذوقه، ونهلوا من مورده؛ قد

---

(1) - آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي، ص 22.
(2) - المرجع نفسه، ص 23.
(3) - سالم عبد الرزاق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دار الجامعية، مصر، دط، 2007، ص 67.
(4) - المرجع نفسه، ص 110.
(5) - المرجع نفسه، ص 110.
(6) - المرجع نفسه، ص 110.

ذهبوا إلى أن كل ما يذكر في ديوانه من محبوب أو محبوبة، ومن صور وتعينات مختلفة، سواء ما كان منها بياضا أو زهرا أو شجرا أو طيرا، إنما يقصد به الحقيقة الإلهية من حيث تعيناتها، لا هذه التعيينات ذاتها ... فهو إمام المحبين وسلطان العاشقين، وكما يقول بأنه وصل في حبه لله لا إقباله عليه إلى مرتبة لم يبلغها غيره، وله تائية تعرف بالتائية الكبرى، وهي من روائع الشعر الصوفي. ومنها قوله:

وعن مذهَبي، في الحُبّ، ماليَ مذهَبٌ وإنْ مِلْتُ يوماً عنهُ فارَقتُ ملّتي
ولوْ خطرتْ لي في سواكِ إرادةٌ على خاطري سهواً قضيتُ بردَّتي
وما اخترتُ، حتَّى اخترتُ حُبِّيكِ مَذهباً، فواحيرتي، إنْ لمْ تكنْ فيكِ حيلتي

فابن الفارض انتهى ما ذهب إليه ابن عربي من اتخاذه الحب دينا ومذهبا، فهو مذهبه الذي لا يفارقه ولا يميل عنه، ويرى أن مفارقه لهذا المذهب معناه ارتداده عن دينه وانحرافه عن ملته"[1].

وقد جاءت البائية مملوءة بمفردات الحب والشوق والجدول الموالي يوضح ذلك:

المفردة	تكرارها
الصب	7 مرات
الشوق	6 مرات
الهوى	9 مرات
الحب	5 مرات
العشق	2 مرة
الوصل	3 مرات
جانحا، صاديا، ملتاح، ذابت الروح، ظمى قلبي، قوت روحي، همت، الجوى، هجت لنا، سبتي	كل مفردة تكرارها مرة واحدة في القصيدة
المجموع	**42 مرة**

وهذه النتائج شملت المفردات والألفاظ الواضحة التي تدل على حقل الحب والشوق.

ويتضح لنا جليا أن هذا التوظيف الهائل للألفاظ التي تحمل معنى الحب والشوق في دلالتها المعجمية الأصلية، وهي: الصب، الشوق، الهوى، العشق، الوصل حيث تكررت (32) مرة من (42).

[1] - سالم عبد الرزاق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 110، 111.

أ- الحـــــب:

وقد جاءت لفظة الحب في الأبيات التالية:

30- أوعِدونـــي أو عِـدوني وامطُـلوا، حُكْـمُ ديـنِ الحُـبِّ دَيـنُ الحـبّ لَيْ

87- كَـمْ قَتِيـلٍ مِـنْ قَبيـلٍ، مـا لـهُ قَوَدٌ فـي حُبِّنـا، مِـنْ كُـلِّ حَـيْ

99- شافِعـي التَّوْحِيـدُ فـي بُقْياهُـمـا، كانَ عِندَ الحـبِّ عـنْ غيـرِ يَـدَيْ

109- كادَ، لـولا أدمُعـي، أستغفِـرُ اللهَ، يَخْـفَـى حُبُّـكُـمْ عَـنْ مَلَـكَـيْ

فقد جاء مفهوم الحب في البيت (30) مرتكزا على حالة روحانية يتلبس بهـا العـارف. فالبيت يصور انغماس ابن الفارض في دائرة الحب حتى تساوى عند نقيـضين وهمـا الوعـد والوعيد. وهذا المفهوم يقوم المحب بتحديده.

أما المفهوم في البيت (87) فيقوم المحبوب بتحديده، فيصبح الحب سبب مـن أسـباب الموت، وبالرغم من هذه النهاية المؤلمة للحب، إلا أن الحب يتميز بالذيوع، وقد وضح ذلك من خلال توظفيه للألفاظ: (كم/ و(من كل حي).

وفي البيت (99) يبرز (الحب) كحالة وقاية وسلامة.

أما في البيت (109) فقد أراد ابن الفارض أن يوضح بعض السمات التي يتسم بها الحب وهي:

- أنه سبب المعاناة والألم كقوله (ادمعي).
- أنه يتميز بالسرية (يخفى حبكم).

ب- الشـــــوق:

وردت لفظة (الشوق) في الأبيات:

04- قُـلْ تَرَكْـتُ الصَّـبَّ فيكُـمْ شَبَـحـاً، ما لَـهُ، مِمَّـا بَـرَاهُ الشّـوقُ، فَـيْ

14- صادِيـاً شـوقـاً لِـصَـدَّا طَيْفِـكُـمْ، جِـدَّ مُلْـتَـاحٍ إلـى رُؤيـا ورَىْ

21- نَصَبَـاً أكسبَنـي الـشّـوْقُ، كـمَـا تُكْسِـبُ الأفعـالَ نَصْـباً لاَمُ كَـيْ

38- ذَابَتِ الـرُّوحُ اشتياقـاً، فهـيَ، بَـعْدَ نَفادِ الدَّمـعِ، أجـرى عَبـرَتَـيْ

51- آهِ، وأشواقـي لِضـاحـي وَجْهِـهَـا، وظَـمَـا قلـبي لِـذَيَّـاكَ اللُّـمَـىْ

98- قدْ بـرى أعظمُ شَوقـي أعظُمـي، وفَنى جِسمـيَ، حاشـا أصْغَـرَي

لقد جاء الشوق في هذه الأبيات كمسبب للمعاناة كما يوضح الجدول الموالي:

رقم البيت	الشوق	المعاناة	قم البيت	الشوق	المعاناة
4	الشوق	براه: أي أضعفه وأهزله	38	اشتياقا	ذوبان الروح
14	شوقا	العطش الشديد	51	واشوقي	الآهات (آه)
21	الشوق	النصب	98	شوقي	بـــــــرى اعضمي

الخاتمة

بعد هذه الدراسة المتواضعة في شعر التصوف بصفة عامة وشعر ابن الفارض بصفة خاصة، وبالضبط في يائيته المشهورة التي هي محل الدراسة، تعلمنا كيف تكون العاطفة أهدى من العقل عند الصوفية. والحق أن صحبتنا ليائية ابن الفارض طيلة هذه الأشهر كانت لنا ثمرة طيبة، إذ تمكنا من خلال قراءة المصادر والمراجع التي استعنا بها لإنجاز هذا العمل على تحصيل ثروة فكرية وثقافية في أدبنا العربي القديم، كما اكتسبنا بعض المفاتيح للمساعدة على تفتيق وتفجير رموز القصيدة العربية القديمة، وفهم بعض معانيها إلى جانب ما حققته يائية ابن الفارض من متعة جمالية في نفوسنا حيث اهتدينا إلى بعض النتائج نذكر منها:

– إن الحديث عن الزهد يقودنا إلى أنه فكرة وثمرة طيبة وتيارا معارضا لتيار الزندقة وتولد هذا التيار (الزهد) بدافع من قبل أصحابه، وهذا لخلق فلسفة خاصة بحياتهم، التي تقوم على عبادة الله وحده والتنسك والورع والتقوى، والانصراف عن ملذات وشهوات الدنيا، التي سادت المجتمع آنذاك. محاولين في ذلك زرع الفكر الغيبي الذي أنكروه أصحاب تيار الزندقة.

– إن تفرد وتميز الشعر الصوفي عن باقي أضرب الشعر العربي يعود إلى اعتماده على الرمز، ومن خلال هذا تمكن الصوفيون عن إثراء الشعر العربي إثراءا كبيرا مستندين على المذهب السريالي الذي يقوم على بيان دور اللاوعي في العمل الفني.

– إضافة إلى اعتماد الشعر الصوفي على الرمز باعتباره العمود الفقري الذي يقوم عليه نجده قد سبح في أعماق هذا العلم وانتقى منه موضوعات مختلفة. من أهمها موضوع "الحب" الذي حمله المتصوفة كشعارا لهم واعتبروه مذهبا إنسانيا يقبلون عليه، إذ انتهى بهم هذا الحب إلى الحب الإلهي.

– هناك عدة صفات يتصف بها المريد السالك للطريق الصوفى منذ انخراطه في هذا الطريق والذي إن صح القول يسمى سفرا هذا لاجتياز مرحلة تلوى الأخرى؛ وهذه المرحلة التي اجتازها المريد تسمى مقامات التي من خلالها يتعرض المريد لأحوال مختلفة من السرور إلى الحزن وغيرها...

– إضافة إلى ما سبق يمكننا القول أن المقامات هي الرضوخ والوقوف بين يدي الله –عز وجل– والقيام بالمجاهدات والرياضات والعبادات المفروضة على العبد، وبالتالي فالمقامات ثابتة لا تتغير وهي مكتسبة.

– أما – فيما يخص– الأحوال فهي كل ما يرد على القلب فيتغير ويتحول فيه العبد فيصفو قلبه تارة ويتغير تارة أخرى، فهو مرهون بالمتغيرات. وبالتالي فالأحوال هي المواهب الزائدة على العبد من ربه وهي متغيرة من حين إلى آخر.

– غلف المتصوفة كلامهم بغلاف الغموض فاستخدموا الرموز التي لا يفك شفراتها سواهم لخلق عالم خاص بهم تدور معانيه حول: وحدة الوجود، حب الله، المناجـــاة الورع، التقوى، عدم الاهتمام بالرزق، ذم الدنيا والزهد فيها.

– استقى الصوفية معتقداتهم من مصادر إسلامية وغير إسلامية، وربطوها بعلوم عدة من بينها: علم العدد، علم الفلك، السحر، وغيرها.

– يعد استخدام الصوفية للأعداد والحروف إبداعا تميزوا وتفردوا به عن غيرهم لكونهم قابلوا الأعداد بالحروف بطريقة ذكية.

– أما في المستوى التركيبي الدلالي للخطاب نلاحظ أن توظيف جملة الأمر بأنواعها ارتبطت فيها دلالة فعل الأمر بثنائية (آمر/مأمور). وقد جاء توظيف هذه الجملة بصيغة الأمر (افعل).

– قامت الجملة الاستفهامية على بعض الانزياحات إلى أغـــراض أخرى كالدلالية مثلا: التقرير والإنكار...الخ.

– أما بالنسبة لتوظيفه للجملة الشرطية، فقد استعان بنمط خاص ومتميز؛ فقد جعل فعل جواب الشرط يتقدم على الأداة وفعل الشرط، وهذا يوحي بأن ابن الفارض يهتم بالجزاء أولا ثم الشرط .

– كما وظف ابن الفارض –أيضا– في يائيته ظاهرة التقديم والتأخير، وقد تناولت دلالات مختلفة لا يمكن تحديدها إلا من خلال السياق.

– كما تناولنا في هذه الدراسة ظاهرة التقابل في الخطاب الشعري، إذ يقوم على التعارض بين الأنا والذي يمثله الشاعر والآخر الذي يتغير بين المحبوب والعاذل والوسيط والعاذر.

– وقد اعتمدنا –أيضا– على توظيف التناص في اليائية، فتعددت أنواع التناص مثل: التناص مع الخطاب الشعري القديم، التناص مع النصوص الدينية، التناص مع التاريخ ومع قواعد النحو.

- وقد هيمنت على هذه الدراسة بعض الحقول الدلالية هي:

- حقل الاغتراب والبعد.
- حقل الحب.
- حقل الشوق.

وفي الأخير نتمنى أن تكون هذه الدراسة المتواضعة، قد ساهمت ولو بقسط ضئيل في لفت الانتباه إلى ثراء التراث العربي، وحاجته إلى دراسات حداثية تخلصه من الأحكام المسبقة.

والله الموفق إلى السداد، وهو الهادي إلى سبيل الرشاد.

والحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

* القـــــرآن الكـــــــريم.

1- إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجاد، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، ج1، (دت).

2- ابن الفارض، شرح الديوان: بدر الدين حسن بن محمد البويرني، عبد الغني بن إسماعيل النابلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1424هـ/ 2003.

3- ابن الفارض، ديوان شرح وتقديم: عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، دط، دت.

4- ابن الفارض، ديوان تقديم: مهدي نصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002.

5- ابن خلدون (عبد الرحمان)، المقدمة، تحقيق، تقديم، تعليق: عبد السلام الشذاذي، بيت الفنون والعلوم والآداب، الجزائر، الطبعة الأصلية، 2006.

6- ابن عربي (محي الدين)، ترجمان الأشواق، تقديم: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط1، 1997.

7- ابن عربي، فصوص الحكم، تقديم: أنطوان الموصلي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، دط، 1991.

8- ابن عربي، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج 1، مج2.

9- ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، تقديم: عبد الله العلايلي، دار صادر، بيروت، ط1، مج3، 1957.

10- ابن هشام الأنصاري، (أبي محمد عبد الله)، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، مصر، دط، 2004.

11- أبو سعود حسنين الشاذلي، الأدوات النحوية وتعدد معانيها الوظيفية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية- مصر، ط1، 1989.

12- أحمد أمين، ظهر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ط5، ج4، 1969.

13- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية (مدخل إلى المصطلح وحقول البحث ومناهجه)، مجلة فصول مج5، ع1، مصر، 1984.

14 - أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، دط، 2006.

15- إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، دار بيروت، دار صادر، دط، 1377هـ-1957.

16- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول (بحث في الإتباع ولإبداع عبد العرب)، دار العودة، بيروت، دط، دت.

17- الرازي (يحي بن معاذ)، جواهر التصوف، تعليق: سعيد هارون رشيد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1423هـ-2002.

18- الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر)، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، دط، 2004.

19- السراج الطوسي (أبو نصر عبد الله بن علي)، اللمع في التصوف، شركة القدس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1429هـ-2008.

20- السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط2، 1429هـ-2008 .

21- القاشاني (عبد الرزاق أحمد بن محمد)، لطائف الإعلام في إشارات أهل الإفهام، تحقيق: عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2004.

22- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (قصص)، مؤسسة الرسالة، ط6، 1998.

23- الكلاباذي (أبو بكر محمد بن إسحاق)، التعرف لمذهب أهل التصوف، تحقيق: عبد الحليم محمود، مكتبة الثقافة الدينية، دط، 1424هـ- 2004.

24- إميل ناصيف، أروع ما قيل في الزهد والتصوف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

25- أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي (قراءة في الأحوال والمقامات)، دار قدس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001.

26- آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

27- آنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة: محمد إسماعيل، نبيذ رضا، حامد قطب، بغداد، ط1، 2006.

28- أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981.

29- بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، دار الفجر، قسنطينة- الجزائر، ط1، 1428هـ- 2006.

30- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت- لبنان، دط، دت.

31- بطرس البستاني، دائرة المعارف، دار المعارف، بيروت- لبنان، مج 6، دط، 20 تموز 1882- 10 رمضان 1299هـ.

32- جورج غريب، العصر العباسي (نماذج شعرية محللة)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط3، 1978.

33- جان شوقليي، التصوف والمتصوفة، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، بيروت- لبنان، دط، 1999.

34- ديوان الحلاج ويليه أحباره وطواسينه، جمع وتقديم: سعد ضناوي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998.

35- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البويصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993.

36- رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1999.

37- رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

38- زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، المكتبة العربية للطباعة والنشر، صيدا- بيروت، ج2، دط، دت.

39- سالم عبد الرزاق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دار الجامعية، مصر، دط، 2007.

40- شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، مصر، ط3، 1974.

41- شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص، مقال منشور في دورية دراسات أدبية، ع2، 2009.
42- طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط1، 1925.
43- عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1402هـ/ 1986.
44- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، النيل- القاهرة، دط، 1998.
45- عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي (نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث هجري)، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، دت.
46- عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008.
47- عبد الحميد الجوهري، مشكاة الحيران، أفريقيا الشرق، دط، دت.
48- عبد الخالق رشيد، العدول الصوتي وتناسب آي الذكر الحكيم، مقال منشور في دورية (دراسات أدبية) تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، دار الخلدونية، الجزائر، ع2، 2008.
49- عبد الرحمان بدوي، أفلوطين عند العرب، دار النهضة العربية، القاهرة، ط2، 1966.
50- عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1955.
51- عبد الرزاق محمد أسود، مدخل إلى الأديان والمذاهب، الدار العربية للموسوعات، بيروت- دط، دت.
52- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة، المتحدة، ط5، 2006.
53- عبد العزيز نبوي، في أساسيات اللغة العربية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط2، 2004.
54- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفا، عمان، ط1، 1422هـ- 2002.
55- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، دط، دت.
56- عبد الله البستاني، البستان، مكتبة لبنان، دط، دت.

57- عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية (قضايا واتجاهات)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.
58- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.
59- عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية (أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية)، دار الرشاد، القاهرة، ط1، 1992.
60- عبد المنعدم الحنفي، المعجم الصوفي، دار الرشاد، القاهرة، ط1، 1417هـ- 1997.
61- عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت- لبنان، ط1، 2005.
62- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، دط، 1980.
63- عروة عمر، الشعر العباسي وأبرز اتجاهاته وأعلامه، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 2010.
64- علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، دط، 1404هـ.
65- عمر فروخ، تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون، دار العلم للملايين، بيروت، دط، دت.
66- عمر فروخ، التصوف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، دت.
67- قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 1428هـ/ 2007م.
68- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، دار العرفان، الأردن، ط4، 1997.
69- فلاح بن إسماعيل بن أحمد، العلاقة بين التشيع والتصوف، رسالة مقدمة لنيل درجة العالمية العالية -دكتوراه-، (مخطوط)، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، 1411هـ.
70- ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، ترجمة: عبد الحميد يونس، حسن عثماني، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1984.

71- محمد إبراهيم الجيوشي، بين التصوف والأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت.

72- محمد أحمد درنيقة، معجم المؤلفين الصوفيين، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ط1، 2006.

73- محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، دط، 1999، ص ب (المقدمة).

74- محـــمد الهادي الطرابلســي، خصائـــص الأسلــوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، دط، 1981.

75- محمد سليمان، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري العلمية، عمان، ط ع، 2007.

76- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، لبنان، دط، دت.

77- محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2007.

78- محمد غلاب، التصوف المقارن، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، دط، دت.

79- محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2009.

80- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية)، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، دط، 1989.

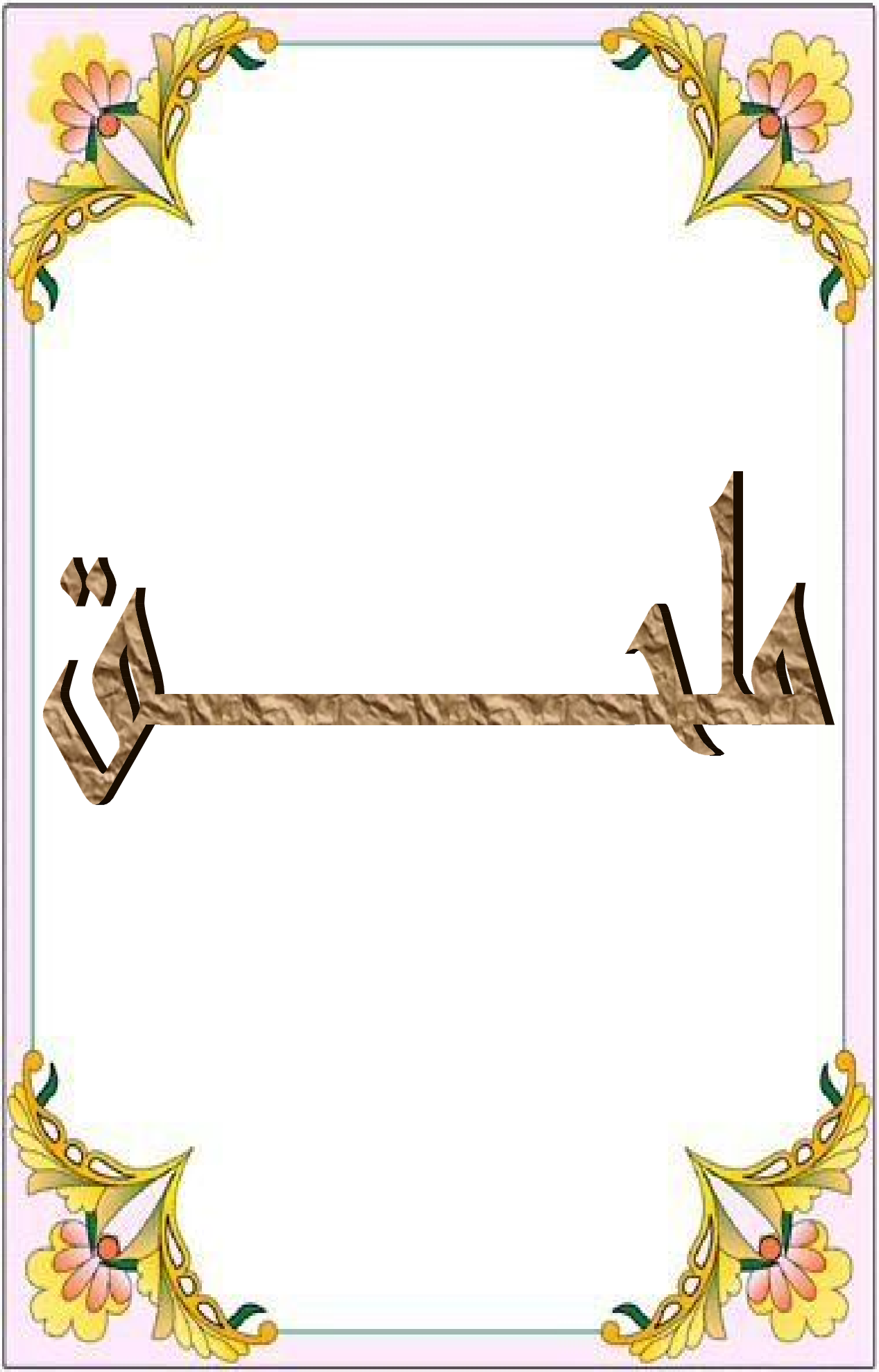
81- مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق -سوريا، دط، 2002.

82- مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب في العصر العباسي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ط1، 2008.

83- موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003.

84- نوال مصطفى أحمد إبراهيم، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي (مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل)، دار جرير، الأردن، ط1، 2008.

85- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، دط، 1997، ج1.
86- يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.
87- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ- 2007.


صلبیت

ملحـــــــق السيــرة الذاتيــة للشــاعر عمــر بن الــفارض

I- نشأتـــــه:

هو عمر بن علي بن مرشد بن علي الحموي الأصل، المصري المولد والدار والوفاة، أبو حفص وأبو القاسم، شرف الدين بن الفارض: أشهر المتصوفين. يلقب بسلطان العاشقين.[1] قال ابن خلكان:" كانت ولادته في الرابع من ذي القعدة، سنة ست وسبعين وخمسمائة بالقاهرة (4 من ذي القعدة 576هـ-1170م)، وقال العلامة جلال الدين السيوطي:" ولد بالقاهرة من ذي القعدة سنة ست وسبعين وخمسمائة.[2] كان والده يكتب فروض النساء على الرجال[3] بين يدي الحكام، فلقب "الفارض" وولد له ابنه عمر حيث نشأ في كنف أبيه في عفاف وعبادة وديانة، ودرس الفقه الشافعي والحديث، ثم حبب إليه الخلاء وسلوك طريقة الصوفية فزهد وتجرد في ناحية سفح جبل المقطم.[4] ذهب إلى مكة في غير أشهر الحج، فكان يصلي بالحرم، ويكثر العزلة في واد بعيد عن مكة، وفي تلك الحال نظم شـــعره. وعاد إلى مصر بعد خمسة عشر عاما، فأقام بقاعة الخــطابة بالأزهر، وقصده الناس بالزيارة، حتى أن الملك الكامل كان ينزل لزيارته.[5]

وفي مكة اتصل ابن الفارض بالسهروردي البغدادي (المتوفي عام 632هـ) ومحي الدين بن عربي (المتوفـــي عام 638هـ)، ولما سئل ابن الفارض أن يضع شرحا لتائيــته، قال -على ما يروى- أن شرحها هو الفتوحات المكية.[6]

II- شخصيتـــــــه:

كان ابن الفارض ورعا زاهدا متصوفا يتحلى بالتقوى والصلاح ويكبره الناس ويعظمونه ويقدره الملوك والأمراء[7] إضافة إلى أنه كان جميلا نبيلا، حسن الهيئة والملبس، حسن الصحبة والعشرة، رقيق الطبع، فصيح العبارة، سلس القياد، سخـــيا جوادا، يحب مشاهدة البحر في

---

(1) - ديوان ابن الفارض، شرح بدر الدين حسن بن محمد البويرني، عبد الغني بن إسماعيل النابلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1424هـ/ 2003، ص 4.

(2) - جودة نصر عاطف، شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1402هـ/ 1986، ص 56، 57.

(3) - محمد أحمد درنيقة، معجم المؤلفين الصوفيين، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ط1، 2006، ص 289.

(4) - مصطفى السيوفي، أمراء الشعر في دولة بني العباس، ص 223.

(5)- شرح ديوان ابن الفارض، ص 4.

(6) - مصطفى السيوفي، أمراء الشعر في دولة بني العباس، ص 223.

(7) - المرجع نفسه، ص 227.

المساء، كان يعشق مطلق الجمال[1]، كما اشتهر بأنه يدخل في غيبات طويلة فلا يستطيع سماع أو رؤية أحد. يجلس لعدة أيام من دون طعام أو شراب. وقيل أنه كان يكتب الشعر في أثناء الغيبات. كان إذا مشى في القاهرة يزدحم الناس عليه يلتمسون منه البركة والدعاء وإذا خاطبه الناس كأنما يخاطبون ملكا عظيما.

كان شديد التأثر (وخصوصا بالجمال) إلى درجة الانفعال العصبي يسحره جمال الشكل حتى في الجمادات ومن ذلك ما يروونه عن تأثره بحسن بعض الجمال، أو ببرنيه حسنة الصنعة رآها في دكان عطار. وقد يسحره جمال الألحان – فإذا سمع إنشادا جميلا استخفه الطرب فتواجد ورقص ولو على مشهد من الناس، إضافة إلى ذلك فقد كان شديد التأثر العصبي وسنرى أثر ذلك في شعره ولا سيما في قصيدته الكبرى "نظم السلوك" ميله إلى الخلوة والتقشف. وهو ظاهر منذ حداثته إضافة إلى مجاورته بمكة، وما رووه عن هيامه بأوديتها يستأنس بوحشتها. وقد عبر عن ذلك بقوله:[2]

وأبْعَدَنـــي عــن أرْبُعِي، بُعْدُ أرْبَــعٍ شبابي وعقلي وارتياحي وصـــحَّتي

فلي بعـــــدَ أوطاني سكونٌ إلى الفلا وبالوحشِ أنسي إذ منَ الأنس وحشتي

وكان أيام النيل يتردد إلى المسجد المعروف بالمشتهي في الروضة، ويحب مشاهدة البحر (أي نهر النيل) مساءً، وفي ذلك ما يشير إلى حبه التأمل بالجمال الطبيعي والبعد عن ضجيج الناس ومتاعبهم. وقد قرن كل ذلك بقهر النفس تقشفا وصياما حتى نقل عن ولده أنه كان للشاعر أربعينيات يحييها بالصيام والتأمل. كرم سجينه وحسن عشرته. قد يكون في امرئ ما كان في شاعرنا من حدة التأثر والميل إلى الطريقة الزهدية، ويكون مع ذلك سيء العشرة قليل الخير. أما ابن الفارض فقد أجمع الكل على نعته بسمو الخلق من رقة وإيناس وكرم وترفع عن حطام الدنيا. فهو لم يكن من الذين يصطنعون التدين طمعا بالحصول على المال أو شرف المقام، بل كان التدين طبعا فيه يرفعه عن الشهوات والأطماع المعيبة. وقد عرف الناس له ذلك فأكرموه ورفعوه إلى مصاف الصالحين، كان يتميز أيضا بالسخاء، إضافة إلى أنه كان شديد المؤاخذة لنفسه، ومن هنا فرجل كابن الفارض شديد الإحساس والتأثر، كثير الخلوة والتأمل،

---

[1] - شرح ديوان ابن الفارض، ص 4.

[2] - أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص 242، 243.

ورع مترفع عن حطام الدنيا، محب حسن الصحة كثير الخير، لا يستغرب أن تفيض نفسه بقصائد الوجد والهيام، وأن ينال من معاصريه ومن تبعهم جميل الذكر والإكرام.[1]

III- شعـــــره:

يكاد شعر ابن الفارض ينحصر في الحديث عن الحب، ففيه تعبير عن مختلف جوانب هذا الحب من وصل وصد وهجر ولقاء ومناجاة وبكاء وفرح ووصف لجمال المحبوبة المادي والمعنوي.[2] وشغل ابن الفارض بالشعر حوالي أربعين سنة، كان فيها فحلا من الفحول لأنه استطاع الجمع بين الحقيقة والخيال، حقيقة هي عنده الصورة الروحية وخيال هو الصورة الحسية التي ترمز إلى المعنويات فشعره يعبر عن تجربة روحية عميقة،[3] إضافة إلى ذلك فإن شعره كان مملوءا باصطلاحات الصوفيين ومواجدهم وعشقهم وآلامهم وحبهم العذري الروحي الخالص... ويعد ابن الفارض أشعر الشعراء الصوفيين. ويغلب على شعره أسلوب عصره، عصر: القاضي الفاضل والعماد الأصبهاني وابن النبيه والبهاء زهير وابن سناء الملك وسواهم.[4]

خصـــــائص شـــــعره:

لشعر ابن الفارض خصائص عامة يمكن إجمالها في:

1. توزعت عواطف ابن الفارض في أشعاره بين عالمي المادة والروح.
2. اعتمد ابن الفارض طريقة الألغاز في أشعاره ومن ذلك قوله في "البطيخ":

خبِّروني عنْ اسم شيءٍ شهيٍّ، اسمهُ ظلَّ ، في الفواكهِ، سائرْ

نِصفهُ طائرٌ، وإنْ صحَّفوا مـــا غادروا مِنْ حُروفهِ، فهوَ طائرْ[5]

3. أكثر من استعمال التصغير في شعره مثل: أهيل (تصغير أهل)، فتي (تصغير فتى)...
4. تعددت في أشعاره أسماء الحبيبة لكن المقصود منها، جميعا هو محبوبة واحدة (أسماء هؤلاء الحبيبات: ليلى، عبلة، بثينة....).
5. أكثر ابن الفارض في شعره أوصاف الضعف والنحول وأصبح ذلك ميزة تميزه عن غيره.

---

(1) - المرجع السابق، ص 243- 246.
(2) - مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب في العصر العباسي، ص 66.
(3) - شرح ديوان ابن الفارض: تقديم عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، دط، دت، ص 186.
(4) - مصطفى السيوفي، أمراء الشعر في دولة بني العباس، ص 227.
(5) - شرح ديوان ابن الفارض: تقديم عمر فاروق الطباع، ص 186.

خَفيتُ ضنَىً، حتَّى خَفيتُ عَنِ الضَّنى وعَنْ بُرْءِ أسقامي، وبَرْدِ أُوامي

ولمْ يُبْــقِ مِنِّـــي الحـــبُّ غَيْرَ كـــآبَةٍ، وحُـــزْنٍ، وتَبـــريحٍ، وفَرْطِ سَقام

6. أكثر في شعره من ذكر طيف المحبوب وخياله وذلك راجع إلى حالات الوجد التي كانت تصيبه:

لم أخلُ من حَسَدٍ عليك فلا تُضِـــعْ سَهَري بتَشْتِيـــع الخَيالِ المُرجِفِ

ولم أسألْ نجومَ اللّيلِ هل زارَ الكَرَى جَفني وكيف يزورُ مَن لم يَعْرِفِ ؟

7. تكثر في شعره أسماء الخمرة وأوصافها:

يـــقولونَ لي صِفْهَا فأنتَ بوَصفها خـــبيرٌ أجَـــلْ عِندي بأوصافها عِلم

صـــفاءٌ ولا مـــاءٌ ولُطْفٌ ولا هَوىً ونـــورٌ ولا نـــارٌ وروحٌ ولا جِـــسْمٌ

8. تعددت في أشعاره ألفاظ الحب واختلفت أسماؤه.

9. أكثر أشعاره في الحنين، قالها عن الحجاز، وأما مصر فلا تمر في شعره إلا قليلا ومن ذلك ما قاله في مناجاته لأهل نجد:

مُذْ غِبْتُمُ عـــنْ ناظِري لـــيَ أنَّهُ، مَلأتْ نواحـــيَ أرضِ مِصْرَ نُواحا[1]

10. شعره مزيج من التكلف والفطرة فهو شاعر بالأصل وقع في بعض التكلف أحيانا. وقد جارى في ذلك شعراء العصر–خاصة في استعمال فنون البديع.

11. في شعر ابن الفارض اقتباسات من القرآن الكريم والحديث الشريف وإحالات إليهما، ومن إحالاته قوله في التائية الكبرى:

أتيتَ بُيوتاً لم تتلْ من ظهُورهَـــــــا وأبوابُهـــا، عن قـــرْعِ مثلِكَ، سُـــدّتِ

وبيـــنَ يَـــدَيِ نجْـــوَاكَ قدّمتَ زخرُفـــاً تَرومُ بهِ عِزاً، مَرَامِيهِ عَـــــــــزّتِ[2]

فمعنى الأبيات مقتبس من قوله تعالى:"**و لَيْسَ الْبِرُّ أَنْ تَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ ظُهُورِهَا وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَى وَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا**"[*].

---

[1] - ديوان ابن الفارض، تقديم: مهدي نصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002، ص 10، 11.

[2] - جودة نصر عاطف، شعر عمر بن الفارض، ص 164.

[*] سورة البقرة، الآية: 189.

وقول ابن الفارض:

ولا تَقْرَبوا مالَ اليتيمِ، إشَارَةٌ لكفٍّ يدٍ صُدَّتْ له إذ تصدّتِ[1]

فيه إحالة على قول الله تعالى:" **وَلا تَقْرَبُوا مَالَ الْيَتِيمِ إِلّا بِالّتِي هِيَ أَحْسَنُ**"(**).

مزايا وعيوب أسلوب ابن الفارض:

أ- مزايا أسلوبه:

* من مزايا أسلوب ابن الفارض الإيهام بوجود تناقض في المعنى مثل قوله:

ما بَيْنَ ضَالِ المُنْحَنى وظِلالِه ضــلّ المُتَيّــمُ واهتدى بضلالِهِ

وقوله:

فلي بعدَ أوطاني سكونٌ إلى الفلا وبالوحشِ أنسي إذ منَ الأنس وحشتي

* له لطف في العبارة وحلاوة في الجرس، فنفسه الخاص انعكس على أسلوبه:

يقول مثلا:

زدني بفرطِ الحبِّ فيكَ تحيُّراً وارحــمْ حشاً بلظــي هواكَ تسعَّراً

وإذا سألتكَ أنْ أراكَ حقيقــةً فاسمَحْ ولا تجعلْ جوابي، لن تَرَى

* له دقة في الوصف والتمثيل وبلاغة في التشبيه:

تراهُ إنْ غابَ عنِّي كلُّ جارحةٍ في كلّ مَعنىً لطيفٍ، رائقٍ، بهج

في نغمةِ العودِ والنَّاي الرَّخيمِ إذا تألّفــــا بينَ ألحــانٍ منَ الهزجِ[2]

ب- عيوب أسلوبه:

في شعر ابن الفارض بعض العيوب هي:

* تكرار المعاني: وذلك طبيعي في قصائد لها موضوع واحد، لكنه أحيانا لا يكتفي بتكرير المعنى بل كثيرا ما يكرر العبارة أو البيت، مثل قوله:

أخَــذتُمْ فؤادي وهوَ بَعضي فما الذي يــضُرّكُمُ لــو كــان عندكُمُ الكُلّ

فقد جاء في قصيدة أخرى:

أخَــذتُمْ فؤادي وهوَ بَعضي فما الذي يــضُرّكُمُ لــو تتبــعوه بجــملتي

وقال أيضا:

---

[1] - المرجع السابق، ص 164.

[**] – سورة الأنعام، الآية 152.

[2] - أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص 453.

ليت شعري، هل كفى ما قد جرى مُذْ جرى ما قد كفى من مُقْلتَيْ

وقد ورد أيضا قوله:

قدْ كَفى ما جَرى دَماً مِنْ جُفُونٍ، بِكَ، قَرْحَى، فَهَلْ جَرَى ما كَفاكا.

* الغموض: وهو إما لبعد إشاراته وشطحاته، أو لتعسفه في الصناعة، كقوله مثلا:

نابَ بدرُ التّمامِ طَيْفَ مُحَيّاكَ لطَرْفي بيَقْظتي إذا حَكَاكَا

فتراءيتَ في سِواكَ لِعَيْنٍ بكَ قَرّتْ وما رأيتُ سِواكا

وكذاكَ الخليلُ قلّبَ قلبي طَرْفَهُ حين راقبَ الأفلاكا[1]

* التكلف في استعمال المحسنات البديعية:

من جناس أو طباق أو غيرهما، وتلك في الحقيقة سمة العصر فمن تكلفه أنه تعدى المعروف عند الشعراء من تخطى قافية الذال لصعوبتها وندرة ألفاظها، فنظم قصيدة تزيد أبياتها عن الخمسين بيتا، قد يكون البحث عن الكلمات شغله عن المعاني و مطلعها:

صد حمى ضماي لماك لماذا وهواك، قلب منه جذاذا[2]

* وجود بعض الهفوات اللغوية والإعرابية:

كقوله: لعلّ أُصَيْحَابي بمكّة يُبْرِدُوا بِذِكْرِ سُلَيْمَى ما تُجِنّ الأضالع.

والخطأ هنا في "يبردوا" وصوابها أن تكون "يبردون"، وقوله:

لو طَوَيْتُمْ نُصْحَ جارٍ لم يكُنْ فيه يوماً يألُ طيا يال طي

والصحيح هو أن يقول: يألوا يا آل طي[3]

ومما سبق ذكره نظم قصائده الطوال التي وقفها على الحب الإلهي وملأها بمصطلحات السالكين والواصلين، بل أن ديوانه كله وقف على هذا الشعر فنا آخر ولا غرضا غيره، ولا شك أن لعصره وبيئته وأسرته ونشأته وميوله وروحه أثرا كبيرا في كل ذلك، ولذلك عد ابن الفارض إمام الشعراء الروحيين، ويعد ابن الفارض أكثر الشعراء الذين تناول النقاد والكتاب شعره بالدراسة والنقد والتحليل...[1]

---

(1) - المرجع السابق، ص 453.

(2) - ديوان ابن الفارض، تقديم: مهدي نصر الدين، ص 19.

(3) - أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص 456.

(1) - مصطفى السيوفي، أمراء الشعر في دولة بني العباس، ص 227، 228.

IV- وفاتـــــــه:

توفي ابن الفارض عام 1235م عن عمر ثلاثة وخمسين عاما، قضاها غارقا في التعبد والتقشف والزهد، للوصول إلى المحبة الإلهية الخالصة.[2]

قال ابن أياس في بدائع الزهور (وفي سنة اثنتين وثلاثين وستمائة في ثاني جمادى الأولى، توفي الشيخ شرف الدين عمر بن الفارض، دفن بالقرافة الصغرى تحت العارض بالجبل المقطم... فكانت مدة حياته أربعا وخمسين سنة وستة أشهر وأياما، ولما مات دفن تحت رجلي شيخه الشيخ محمد البقال).[3]

V- خلفياتـــــه:

جمعت أشعار ابن الفارض في ديوان صغير ضم ألف وثمانمائة وخمسين بيتا، فيه قصيدتان، الأولى هي التائية الكبرى والثانية هي التائية الصغرى.[4]

ومن أشهـــر المصادر لدراسته: ديـــوانه وشروحه وفيات الأعيان لابن خلكان والخطط والآثار للمقريزي، حسن المحاضرة للسيوطي، شذرات الذهب ابن العماد الحنبلي في أخبار عام 622هـــ.[5]

---

(2) - عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، ص 97.
(3) - جودة نصر عاطف، شعر عمر بن الفارض، ص 57.
(4) - عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، ص 97.
(5) - مصطفى السيوفي، أمراء الشعر في دولة بني العباس، ص 228.

فهرسة المحتويات

مقدمـــــــة..... أ
مدخل: التصوف المفهـــــوم والنـــشأة..... 5
I- تيار الزهـــد والتصـــــــــوف..... 5
II- مفهوم التصوف 9
II-1 لغـــــــة..... 9
II-2 اصطـــــــلاحا..... 10
III- نشأة التصـــــــــــوف..... 14
IV- أبـــــرز رواد التصـــــوف 15
IV-1 رابعـــــة العدويـــــــــة..... 15
IV-2 أبو زيد البسطامـــــــــي..... 16
IV-3 أبو منصور الحـــــــلاج..... 17
IV-4 الســـــــــــــهروردي..... 18
IV-5 محي الدين بن عربـــــي 19
V- الأسلوب والأسلوبيـــــة..... 20
الفصـــل الأول: المعجم الصوفي..... 26
I- المقامـــــــات..... 26
II- الأحـــوال 27
III- اللغة والأسلوب في شعر المقامات والأحوال..... 30
IV- أبرز مقامات وأحوال الصوفية..... 32
IV-1 مقامات الصوفية..... 32
IV-1-1 التوبـــة..... 32
IV-1-2 الزهـد..... 33
IV-1-3 الصبـــر..... 34
IV-1-4 الفقـــر..... 34

IV-1-5 الـــورع..... 35
IV-1-6 التوكـــــــل..... 36
IV-1-7 الـــرضـــــا..... 36
IV-2 أحـــوال الصوفيـــة..... 37
IV-2-1 المراقبـــــة..... 37
IV-2-2 القـــــرب..... 37
IV-2-3 المحبـــــــة..... 38
IV-2-4 الخـــــوف..... 39
IV-2-5 المـــــشاهدة..... 39
V- الرمـــــوز..... 40
V-1 رمــزية الخمـــرة..... 42
V-2 رمزية الأعداد والحروف..... 49
V-2-1 البناء الرمزي للأعداد في العرفانية الصوفية..... 49
V-2-2 البناء الرمزي للحروف في العرفانية الصوفية..... 55
V-3 رمزيـــة المـــرأة..... 61
الفصـــل الثانـــي: مقاربـــة أسلوبيـــة ليائيـــة ابن الفـــارض..... 67
I- نـــــص القصـــيدة..... 67
II- الجملـــة الطلبيـــة..... 77
II-1- جملة الأمر..... 78
II-2 جملة الاستفهام..... 83
II-3 جمـــلة النداء..... 89
III- الجملة الشرطية..... 94
IV- التقديم والتأخير..... 98
V- جماليات التقابل..... 103

IIV- شعرية التناص..... 109
IIIV- الحقول الدلالية..... 115
IIIV-1 حقل الاغتراب والبعد..... 116
IIIV- 2 حقل الحب والشوق..... 119
الخاتمـــــــــة 125
قائمة المصادر والمراجع..... 129
ملحـــــــــق: السيــرة الذاتيــة للشــاعر عمــر بن الــفارض..... 137
I- نشأتـــــه..... 137
II- شخصيتـــــــه..... 137
III- شعـــــــره..... 139
IV- وفـــــــاته..... 143
V- خلفيـــــــاته..... 143
فهرسة الموضوعات..... 145

الملخص:

بسم الله الرحمن الرحيم إن الحمد لله نحمده ونستعينه ونستهديه ونعوذ بوجهه الكريم من العجب بما نحس ومن التكلف بما لا نحس، الذي أفاض النور على قلوب أهل العرفان وجعل إشراق هذه الأمة حملة القرآن ونصلي ونسلم على خير خلقه وخاتم أنبيائه الذي أنار الله تعالى ببعثه الأكوان وعلى آله وأصحابه والتابعين له بإحسان إلى يوم الدين.

أعضاء اللجنة الكرام، السادة الحضور أحييكم بتحية الإسلام السلام عليكم ورحمة الله وبركاته أما بعد:

يعد الخطاب الصوفي من أبرز الموضوعات التي تشد اهتمام الشعراء والأدباء بوصفه شكلا من أشكال الثقافة المكونة للفكر الإسلامي، فغذى هذا الخطاب شعورهم بروح التميز والاختلاف، ورسخ فكرة تفيدهم في تكوين سياق خاص بهم، يخرج من قيد السياقات الأخرى، التي كانت تسيطر على الساحة الثقافية في التراث العربي، وبهذا شكل الشاعر الصوفي حلقة متفردة في الشعر العربي، بتوغله العميق في الفكر الصوفي.

إن هذه الخصوصية التي تميز بها شعراء الصوفية في الخطاب الشعري الصوفي أدى بهم إلى نظم قصائد شعرية مادتها الأولى الفكر الديني، ولهذا أحدث الشاعر الصوفي قطيعة مع الأشكال الشعرية التقليدية من خلال رؤيته الصوفية؛ وتوظيفه لمعجم شعري مغاير تماما للمعجم التقليدي.

وقد اتخذ الشاعر الصوفي الرمز معيارا أساسيا في شعره حتى يتمكن من التعبير عن مدركاته الروحية، والتعبير عن معانيه ومشاهده وإحساساته النفسية، إضافة إلى رغبته الملحة في منح الأعاجم فرصة لفهم مغزاه ومرمى كلامه، وقد خاض في هذا الجانب من التصوف الشاعر ابن الفارض الذي شكل صوتا شعريا متميزا في الشعر الصوفي ويعد من البارزين في إرساء الفكر الصوفي في الثقافة العربية من خلال أشعاره.

وعلى هذا الأساس يسعى هذا البحث قدر الإمكان الإمساك بخصوصية الكتابة الصوفية عند ابن الفارض، وتبيان رؤيته الصوفية، وبهدف الوقوف على معالم التجربة الشعرية الصوفية عند ابن الفارض، حاولنا تقديم إجابات عن بعض التساؤلات التي تثير جدلا معرفيا حول الشعر الصوفي عند ابن الفارض، وتتمحور الإشكالية هذه حول: ما مفهوم التصوف؟ وما هي العوامل

التي ساعدته على الظهور؟ وما هي أهم الرموز التي وظفها الشاعر الصوفي؟ وما هي شعرية التصوف وخصوصية الكتابة والممارسة الصوفية عند الشاعر؟

وقد كانت رغبتنا في اختيار هذا الموضوع نابعة من عدة عوامل منها:

- معرفة واقع الرمز الصوفي في الخطاب الشعري الصوفي.
- مكانة ابن الفارض بين نخبة من الشعراء المتصوفة.
- الوقوف على البنية الذهنية للشعر الصوفي.

سنحاول أن ندرس الرمز الصوفي في شعر عمر بن الفارض متبعين في ذلك المنهج الأسلوبي.

وقد اهتديت إلى تقسيم موضوع البحث إلى مدخل وفصلين وملحق.

فالمدخل خصص للحديث عن تيار الزهد والتصوف، مرورا إلى التفصيل في مفهوم التصوف ونشأته وأبرز رواده؛ بوصفه سياقا خاصا ومتميزا فكريا عن السياقات الأخرى في المجتمع العربي الإسلامي، وكذلك الحديث عن مفهوم كل من الأسلوب والأسلوبية باعتبارها المنهج المتبع في هذه الدراسة، وتحدثت في الفصل الأول عن أبرز المقامات والأحوال التي اعتمدها المتصوفة في شعرهم، ثم الحديث عن أهم الرموز التي خاضوا فيها ومن أهمها: رمز الخمرة، رمز المرأة، ورمز الحروف والأعداد، أما الفصل الثاني فقد خصصته لدراسة المستوى التركيبي والدلالي دون غيرهما في اليائية. ويتضمن تمهيدا يبين فيه مفهوم التركيب في اللغة بصفة عامة وفي اللغة الشعرية بصفة خاصة وذلك في نظرية النظم عند "عبد القاهر الجرجاني"، ثم علاقته بالمستوى الدلالي، وقد تطرقت في هذه الدراسة إلى الجمل الإنشائية كالأمر والاستفهام والنداء، ثم الجملة الشرطية، وكذلك تناولت ظاهرة التقديم والتأخير وظاهرة التقابل القائمة على التقابل بين الأنا والآخر، كذلك الحديث عن شعرية التناص في القصيدة، وفي الأخير انتهيت إلى دراسة بعض الحقول الدلالية البارزة في هذا الخطاب الشعري.

وقد واجهتني في هذه الدراسة صعوبات كثيرة أبرزها:

- طبيعة الشعر الصوفي التي تعبر عن دلالات مختلفة تتطلب منا بذل جهود كبيرة لفهمها والإلمام بمقاصدها الحقيقية بتأن لتجنب الوقوع في الزلل.

- توظيف ابن الفارض في شعره لغة رمزية معقدة تتطلب جهدا مضاعفا لاكتشاف كنه هذه الرموز وتأويلاتها وفق المنظور الصوفي.

وفي الأخير آمل أن تكون هذه المحاولة المتواضعة نبراسا ينير طريق الباحثين المقبلين وقدوة يقتدى بها. وإن كان هناك تقصير فمن نفسي ومن الشيطان وإن وفقت فمن الله.