التصوير الرمزيّ والتصوير الشاعريّ في"الإشارات الإلهيّة" و"منطق الطير"

محمّد أحمد المسعودي

الكلمات المفتاحيّة: الرمز، الشاعريّة، **الإشارات الإلهيّة، منطق الطير**، الروح، طائر السيمرغ، الصوفيّة.

ما هي سمات التصوير الرمزي/الشاعري في"الإشارات الإلهية"و"منطق الطير"؟ وهل تتقاطع هذه السمات أم تتساند فيما بينها؟ وبماذا يتميز التصوير الرمزي في"الإشارات الإلهية"عن التصوير الرمزي في"منطق الطير"؟ وما سمات الشاعرية البارزة في هذا التصوير؟ وما الملامح الرمزية والشاعرية الفاعلة في النثر الأدبي الصوفي؟ وهل تسهم هذه الملامح في تشكيل الرؤية الصوفية للوجود والحياة؟

1. التصوير الرمزي والتصوير الشاعري في"الإشارات الإلهية"

سنركز في هذا المبحث على عدد من السمات الجمالية التي أسهمت في تشكيل رمزية التصوير الصوفي وشاعريته وتحديد ملامحه البارزة. وهكذا ارتأينا أن نقف عند التشكيل الرمزي وسمات الغنائية والتكثيف والتكرار باعتبارها مرتكزات تصويرية أساس في تحديد فنية النصوص الصوفية النثرية وتلوينها بنكهة جمالية شاعرية مميزة، وطاقات دلالية غنية بالإيحاء.

يعد الرمز سمة تكوينية بارزة في التصوير الأدبي الصوفي. والرمز طاقة تصويرية تحظى بأهمية كبرى في الخطاب الأدبي الصوفي بشتى أنواعه وأشكاله. ويستند التخييل الصوفي إلى الإشارة الصوفية الرمزية قصد تشكيل دلالاته وأبعاده الفنية. وإذا كان الرمز يندغم في الإشارة ويتحد بها ليولِّد شرارة التخييل الطريف المتسم ببعض الغموض والالتباس، فإنه يسهم بدور فعال في منح النص الصوفي سمات شاعرية على قدر كبير من الحيوية والقدرة على تجسيد أحاسيس الصوفي وتشخيص رؤاه الروحية. وبهذا يعد الرمز سمة من سمات التصوير الشاعري في النص النثري الصوفي، خاصة حينما ينبثق من بؤرة المجاز أو الاستعارة أو من الإمكانات البلاغية واللغوية الأخرى التي يشحنها الصوفي بطاقة الرمز والإشارة.

يقول أبو حيان في نص شاعري النفس رمزي الأبعاد واسع الدلالة يمتلك قدرًا هائلًا من المتعة:

> أشهدني الأكوان مزخرفةً بأخبار وأعيان، فقلقلني بها تشويقًا، ثم خَلْخَلني عنها توقيفًا، ثم لم ألبث إلا هُنيهة حتى أدمجني فيها وأدرجني معها. فلما تبشبشتُ هناك قليلًا، فتحت بصرًا كليلًا، وجررت حبلًا طويلًا، فرأيت هنالك خَلْقًا يعشق خَلْقًا، وخَلْقًا يقتضي خَلقًا، فطلبتُ فَرْقًا فلم أجد فَرْقًا، ثم أسندت إليه تهاويله وأفاعيله تملسا من

إضافة الملك، وخِيفةً من مواقعة الهُلك، فسلط علي ألسنة مُقرِّعة بالتقصير، وأظهر لي أهوالا مروِّعة بالتنكير، حتى كأني نَبَوْتُ عن الكون نُبُوًا، وسموت عليه سموا. فلما أخذ بمخنقتي في هذا الوقت، ومنعني من أن أهتف أو أكشف، عطفت لايذًا بالإسفار عما دهاني به الاستتار، فلما رآني كذلك حبسني في نفسي، ودفنني في رمسي، وسلبني روحي وأنسي، وغيَّب عني قمري وشمسي، وحسم حسي عن غدي وأمسي، فقلت بلسان العدم: يا ولي القِدم، أمُعاقَب في عشقك أنا؟ قال: بل مُعاقِب أنا في صدقك في عشقك. فقلت: سيدي، فهل وراء الصدق غاية، أو هل فوق العشق نهاية؟ فقال: نعم، غَيْبتُك عن صدقك برؤية صدقك، وعُزوبُك عن عشقك باستيلاء عشقك[1].

يستند هذا النص الصوفي الجميل إلى صيغ أسلوبية متعددة لإيصال تصور الصوفي وتصوير حالته وإبراز نظرته لعلاقته بالذات الإلهية. إن هذا النص يستثمر إلى جانب الرمز سمات شاعرية بينة تتمثل في الغنائية والتكثيف الدلالي والإيقاع. إن أبا حيان يوظف طبقات رمزية بعضها يتلو بعضًا في بناء متماسك. إنه يرمز إلى فكرة وحدة الشهود–التي وقفنا عندها في الفصل الأول من الباب الثاني من هذه الدراسة–عبر رموز وكلمات وصيغ متنوعة: أشهدني؛ أدمجني؛ أدرجني؛ خلقًا يعشق خلقًا؛ خلقا يقتضي خلقًا؛ لم أجد فرقًا؛ الاستتار؛ قمري؛ شمسي؛ عشقك. وكل هذه المفردات والتراكيب تتلاحم قصد تشكيل الرؤيا الرمزية التي يصورها الصوفي في نبرة لا تخلو من نزوع غنائي. إن المحور في التصوير هو الذات بآلامها وأحلامها، بأشواقها وإحباطاتها. وهذا التركيز على الذات يفتح النص الصوفي على آفاق الغنائية في إيقاعيتها الحزينة والتراجيدية. وهذا البعد يمنح النص الصوفي نكهة شاعرية بينة. ولم يكتف التوحيدي بهذا التداخل بين الرمز والغنائية في التصوير، بل نلفيه يستثمر طاقة شاعرية أخرى تسهم بقسط وافر في تحقيق جمالية التصوير الصوفي ونسج دلالاته، إنها طاقة الإيقاع التي تولدها سمات وأساليب على رأسها السجع والازدواج والتكرار. هكذا نعثر في النص على فواصل وأصوات تتكرر في نهاية كل جملة تخلق نغمة متجددة متنوعة. ولا تسلم هذه الإيقاعية من دلالة رمزية؛ فالتصوير الرمزي يميل إلى توظيف الإيقاع للتعبير عن الأحاسيس والأفكار والرؤى. والرمزية توق إلى احتواء المطلق والكلي، أو الإمساك بالتجربة الذاتية المبهمة الغامضة التي لا كنه ولا شكل لها. والموسيقى وحدها تتمكن من اقتناص إيقاعية المتحول غير الثابت والنفسي الباطني إلى جانب الميل إلى استثمار رموز يستمدها الصوفي من عالم الحس. والاختلاف بين التعبير الرمزي المادي وبين مغزاه أو مضمونه الروحي أو الوجداني يخلق في النص الصوفي نمطًا من الحركية والحيوية في التصوير تنضاف إلى الإيقاع الموسيقي المتولد عن العناصر المشار إليها سالفًا.

إن الرمز بسبب اختلافه عن مغزاه يتسم دائما بالغموض والالتباس الدلالي، وهذا الغموض يفسر الإحساس بالسر واللغز اللذين يستشعرهما الصوفي في أعماقه ووجدانه، وفي الوجود من حوله. وهذه السمة تولد حركية وحيوية تستدعيهما الرموز بطابعها الملتبس الذي يتطلب من المتلقي استنفار كفاءات التأويل والتخييل والحدس والتصور لديه. يقول أبو حيان في نص يتوفر على رموز كثيفة ولغة إيحائية عميقة:

أشرقت الأكوانُ بالأشباح، وشرُفت الأعيان بالأرواح، وتجلت أسرار الحق فيها بين الاقتراح والارتياح، وتناجت النفوس على بُعد الديار بما تتخافت فيه الأفواه على قرب المزار، وَرُدَّت على الناظرين خوائن الأبصار، والتقت في الغيب سوانح الإقرار والإنكار، وقيل لصاحب الشوق: هِجْ وَلَهًا، وغِبْ عَلَهًا؛ وقيل لصاحب الوجد: رِدْ ثَمَدًا، أو مُتْ كَمَدا؛ وقيل لصاحب العيب: اخسأ مهينًا، وانأ مشينا؛ وقيل لصاحب الحب: هات بيانًا، وأبرز برهانًا. فعندها لحظ اللاحظون بعين الصدق، ولفظ اللافظون بلسان الحق شتات الحال، واضمحلال المقال، والتواء المنال، فتناجوا في السرائر، وباحوا بالضمائر، ورفعوا رقومَ البواطن والظواهر، وافترقوا عن الأُلفة، وتكثروا بالوحدة، وخيموا بين سواحل التجني وتِلاع التمني، فما مكثوا مطمئنين ولا لبثوا مُرْجحِنين، حتى هاجت دواعي المنى، وماجت سواعي الهوى، فمن طائح في البحر غريق، ومن تائه في البر بلا رفيق؛ على أن حفظ الحال مع الشتات والانبتات، أولى من إهمالها وإرسالها بالعناد والإعنات، ولأن يُكان في الهوى بحكم التشتيت، خير من أن يُكان في السلوة بحكم الاجتماع: السلوة مجانبة، والهوى مكاثبة؛ السلوة سهو الروح والهوى روض الروح؛ والسلوة طَرد والهوى تحريش؛ السلوة إعراض والهوى استعراض[2].

يصور النص في لغة مجازية رمزية أحوال الإنسان عامة سواء الساعي إلى الله المقبل عليه بالشوق أو بالوجد أو بالحب، أو المعرض عنه بالعيب والنكران. ويوظف التوحيدي في هذا التصوير الرمزي الشاعري إلى جانب المجاز وسائل فنية ولغوية أخرى تشحن النص بطاقات رمزية ودلالية شاسعة. فعلى الرغم من أن النص لا يدور حول الذات إلا أنه يخلق غنائيته عبر أساليب أخرى: الإيقاعية والتكثيف والتكرار وغيرها من الإمكانات البلاغية. والملاحظ أن أبا حيان لا يصور ما يشعر به إلا بواسطة رموز حسية يستمدها من العالم المادي المحيط به على الرغم من أن ما يسعى إلى الإمساك به روحي الطابع يتسم بالغموض والالتباس. وبذلك يؤكد أن:

الرمز هو باستمرار شئ مادي موجود أمامنا، أما ما يرمز إليه فهو فكرة أو مغزى روحي، إذ يقوم الرمز بدور التجسيد المادي، في حين يكون مغزاه هو المضمون، ولا بد للرمز، لكي يكون رمزًا حقًّا، أن يكون له لون من الصلة الروحية Affinity مع مغزاه[3].

وهكذا لجأ التوحيدي في النص إلى مفردات حسية شحنها بدلالات رمزية روحية جلية: الأكوان؛ الأشباح؛ الديار؛ عين؛ سواحل؛ تلاع؛ البحر؛ البر؛ روض. وتقترن بهذه المفردات كلمات أخرى ذات بعد روحي أو نفسي أو مجرد تسهم بحظ وافر في التركيب الرمزي للنص وتدفع به نحو آفاق الشاعرية. والملاحظ في هذا الاستعمال أنه يفسح أمام المتلقي مجالات شاسعة للتخييل والتأويل والتصور والشعور. وعن طريق هذه الكفاءات يتمكن من إدراك المجال الكلي الشامل الذي يصوره النص في رمزيته. إن أبا حيان يرصد طبيعة علاقة الإنسان بالذات الإلهية، وهي علاقة تتسم بالغموض والسرية وتلفها الحيرة. إن صورة المتقربين من الله المقبلين عليه بالشوق والوجد والحب تُبرز شدة مكابدتهم ومعاناتهم إلى حد الموت كمدًا وحزنًا أو البرهنة الدائمة الدائبة على شدة التعلق والهوى. أما حالة صاحب العيب فحكمها الشين والبعد الأبدي. ويصور التوحيدي إلى جانب ذلك حالة التبعثر التي يتعرض لها الإنسان بسبب معرفته تصويرًا رمزيًّا حسّيًّا فترى الناس ما بين طائح في البحر غريق، وما بين تائه في البر بلا رفيق، والكل يرجو السلوة وهيهات هيهات أن تنال بيسر لأنها سهو الروح عكس الهوى الذي يعد روض الروح.

وتجمع بين هذه المفردات/الرموز والصور المجازية جميعًا سمة الإيقاع التي تترتب عن الازدواج والسجع وتكرار صيغ متشابهة متقاربة تركيبًا وأصواتًا. وبهذه الكيفية يتمكن التوحيدي من شد انتباه متلقيه وتحريك وجدانه وفكره وخياله حتى يقبل على إشاراته وهو "نشوان" من جهة، ومن جهة أخرى يتمكن بوساطة هذه السمة من تطويع اللغة للتعبير عن المجرد والمعنوي والمطلق عبر طاقتها الإيحائية التي تتولد عن موسيقيتها. وقد أشار عدد من الباحثين إلى هذه السمة التصويرية الرمزية الشاعرية التي يتميز بها نثر أبي حيان التوحيدي عامة، وكتاب **الإشارات الإلهية** خاصة[4]، ويرتبط هذا البعد بصدق التعبير عن الإحساس النابع من عمق التجربة الصوفية، وهو مقياس للتدفق الوجداني "الذي يظهر عادة من خلال التدفق الموسيقي، عبر مسار التجربة ورحلة البناء التعبيري"[5].

ويقول أبو حيان في نص آخر لا يقل عن النص السابق من حيث القدرة على تفعيل الرمز والإيقاع والنزعة الغنائية الذاتية للتعبير عن إحساسه ورؤاه في أجواء شاعرية غنائية على قدر كبير من الجمالية والإيحائية:

> يا أحبائي: إذا قرأتم كتابي فتفضلوا علي بجوابي، فلعلي أداوي بكتابكم ما بي، فقد بقيتُ بالعراء: أرتاع لطنين الذبابة، وأهيم من حنين ذوي الصبابة، فحالي في الأحوال عجيبة، وهمَّتي في الهمم غريبة؛ ظاهري منتثر لا أملك منه شيئًا، وباطني مستعِر لا أجد له فيئًا، أُجرَّع الغُصَص كاظمًا، وأتفرَّد بالخلوة هائمًا، وإن حضرتُ جمعا فبِلبُوس

تجملٍ وتوقٍّ، وإن غِبْت عنهم فبِبُؤس تحمُّلٍ وتبقٍّ: لا رائد لي إلا وهو يكذب، ولا ذائد عني إلا وهو يعتب، فأنا المتشرِّق المقرور، والمتحرِّق المصرور، والقاصد المحجوب، والرائد المكذوب، والراصد المكروب، وهذا لأبي:

أطَعتُ مَطامِعي فاسْتَعْبَدتني ولَوْ أَنِّي قَنعتُ لكُنتُ حرّا[6].

تتشكل الشاعرية والرمزية في هذا الشاهد استنادًا إلى التركيز على تصوير الذات في آلامها وتوتراتها وأحزانها وحيرتها. إن الذاتية في الرؤية الصوفية الرمزية تعد أصل الرؤية الوجودية؛ فمن خلالها يرى الصوفي كل مظاهر الوجود والحياة. ويؤكد التصوف أن هذه المظاهر لا تتكشف لنا حقائقها إلا في مرآة الذات الحالمة. ومن ثم كان التشكيل الرمزي الصوفي رؤيا معطرة بالحلم والتخييل[7]. فمن خلال لحظات الحلم والتخيل التي يستدعيها الرمز نرى مغزى هذه المظاهر الكونية والاجتماعية الواقعية منظورًا إليها انطلاقًا من الداخل: من أنا الصوفي ورؤياه الجمالية والفكرية والشعورية. هكذا يقدم التوحيدي في النص رؤيته الرمزية إلى ذاته وإلى الآخرين في لغة توظف عددا من المفردات في سياق ترميزي واضح: العراء؛ أرتاع؛ أهيم؛ همتي؛ ظاهري؛ باطني؛ الغصص؛ الخلوة؛ وغيرها من المفردات التي تحيل على دلالات صوفية تستبطن إشارات رمزية إلى أحوال صوفية ومراتب في السلوك والقربى. والملاحظ في هذا النص أنه يستثمر إلى جانب البعد الرمزي الغنائي الذاتي عناصر الإيقاع التي تدعم البعد الأول وتزكي دلالاته. ومن ثم نلمس في النص حضورًا مكثفًا للازدواج والطباق والجناس وغيرها من الأساليب البلاغية التي تسهم بحظ كبير في تشكيل التصوير الرمزي الشاعري في النص. وفي هذا النص تتداخل العناصر الحسية بالعناصر المجردة المعنوية لتصوير رؤية الصوفي لذاته وللوجود من حوله. ويعد هذا التداخل والتساند بين هذه السمات التصويرية لمحة هامة من لمحات التصوير الصوفي.

ويصور أبو حيان في لغة شاعرية حالمة مكثفة جوانب أخرى من رؤيته الحياتية الوجودية في نص آخر على قدر كبير من الرمزية والفنية موجهًا الخطاب إلى الآخر/المتلقي باعتباره مرآة للذات وجزءا من الكون والحياة:

يا هذا: انظر إلى زينة الكون مستطرِفًا، وفكر في دواوين ملكوته مستعرِفًا، وانتبه عن رقدتك متخوفًا، ثم انتبه في انتباهك متوقفًا، ثم احكم على نفسك مترفرفًا. ولن يُفتح لك هذا الباب، ولا يُبسط لك هذا البساط حتى تصحب كونك بفراق كونك، وتبيد في عينك عن عينك، وتنأى عن شاهد زَيْنِك وشَيْنِك، وتمحو أثر المكان في أينِك، وحتى تبقى"أنت"منسلخا عنك، ونعتك منفسخًا عليك، وحتى ترى أن مَطارِبك بالتمني مَعاطبك بالتمادي، ومآلفك بالعيان متالفك بالخبر. فإذا بلغت هذا الحد، لم يبق بينك وبينك ضدٌّ ولا نِدٌّ. فَرِدْ – حينئذ – بحره الطامي ظامئًا، ورُد روضه الناضر ناظرًا، فإنك تذوق بغير مذوق ما لم يذُقه مخلوق[8].

يقوم هذا النص على تجريد المجسد وتجسيد المجرد في لعبة بلاغية رمزية واضحة. إن تصوير الرؤية الصوفية لطبيعة علاقة الصوفي بالكون وبالذات الإلهية اقتضت منه استعمال هذه السمة التصويرية الرمزية للتعبير عن تجربته ونقلها إلى الآخر. يلون الصوفي نصه بباقة من الصور الرمزية والمجازية الشاعرية التي تنسجها عناصر مختلفة تسهم في تصوير نظرته الإيجابية إلى الكون باعتباره بابا نحو معرفة الله والتفكر في دواوين ملكوته. وإذا كانت الرؤية العدمية/العبثية لدى بعض الاتجاهات الأدبية الرمزية والسوريالية والوجودية ترى أن الوجود عبث فإن أبا حيان يعتبر انطلاقا من رؤيته الصوفية الرمزية أن الغموض الذي يكتنف الكون سحرًا لا حد له، ومن ثم ينجذب الصوفي إليه، أملًا في كشف النقاب عن هذا المجهول وأملًا في الوصول إلى معرفة المطلق واللانهائي بوساطة التصوير الفني والتعبير الرمزي[9]. ومن ثم نلمس هذا التساند بين عناصر التجريد وعناصر التجسيد الرمزي في النص إلى جانب التشكيل الموسيقي الذي يتولد عن السجع والازدواج والجناس والتكرار اللفظي واللعب اللفظي "الشطح اللغوي". وهذا الجو السحري الذي يرسم دائرته الكبرى التصوير الرمزي ينتهي عبر مجازيته الحالمة إلى الانفتاح على الأمل والحلم كما نرى في ختام النص.

هكذا تجعل الرمزية الصوفية عالم التخييل الذاتي عالما مليئًا بالمعاني والدلالات والرموز في تفاعله مع عالم الواقع. بل إنها تُفرغ هذا الواقع من الدلالة والمعنى لتربطه بالمطلق الشامل وبالمحبة الإلهية/الإنسانية الروحية. إن الرمز الشاعري الصوفي يؤكد أن المدار الجوهر والمحور الأساس في الوجود إنما هو الروح وليس من شئ سوى الروح ينبغي أن يُعتنى به.

ويقول أبو حيان أيضًا في إشاراته مصورًا أحواله في لغة رمزية شاعرية النفس تمضي على وتيرة إيقاعية سريعة ونمط تصويري غنائي فريد:

> يا كيد الزمان، ويا نكد الأيام، عُوجا على رسم جسمي فخذا حظكما منه بقَسْمي ورَسْمي، فما لكما في ساحة هواي له مسكنٌ ولا مرْبعٌ، ولا لكما في حل عَقْد حبي له مأمول ولا مطمع. فنابذاني وكايداني، وخالفاني وحارباني، فما لكما مني إلا ما تريان، ولا لكما عندي إلا ما تسمعان. يا نسيم رَوح الاجتماع انصرف مودَّعا؛ يا طيب لذة الشكوى تباعد مُغَرَّبًا إن شئْت أو مطَّلعا؛ يا حلائل النجوى احْرُمي؛ يا نوازع القلب اسلمي؛ يا نيران الهجر توقدي؛ يا مضاجع البلوى تمهَّدي؛ يا غاية المنى تباعدي؛ يا مقادير الدهر ترافدي؛ يا حلاوة الهوى أمِرِّي؛ يا عاذلتي على جنوني اهدَئي عني وقَرِّي؛ يا مناهل العيش تكدَّري؛ يا معارف الغيب تنكَّري؛ يا حسرات القلب تحرَّقي؛ يا أستار الضمير تهتَّكي؛ يا معالم الأنس بِيدي، يا عُقَبَ الهوى زيدي ثم زيدي؛ يا مصائب الدنيا اقصديني وانزلي بي؛ يا عجائب الدهر والأيام تعجَّبي مني![10].

يخاطب التوحيدي في النص عنصرين مجردين: كيد الزمان ونكد الأيام خطاب العاقل المدرك الحي. إن التصوير الرمزي يشكل دلالاته عبر المجاز وانطلاقا منه تتكاثف الصور وتتتابع في إيقاع سريع. وفي ضوئه ينسج التوحيدي شاعريته وغنائيته الحزينة الشاكية الباكية. والملاحظ في هذا النص أن أبا حيان يستدعي بكيفية بينة لغة الشعر العربي القديم في وقوفه على الأطلال وشكوى الزمان، لكن في صورة جديدة معكوسة. إن الصوفي يطلب من كيد الزمان ونكد الأيام أن يأخذا من أطلال جسمه الفانية حظهما، وأن يناصباه الكيد والحرب والدمار. وهكذا يسترسل الصوفي مصورا رغباته الشاذة عن المألوف في لغة تستثمر الموروث الشعري في أفق رمزي صوفي يضمخ النص بالشاعرية. وبذلك يصور التوحيدي في إهاب رمزي فكرة مجردة صوفية تعد مدار هذا النص. إنها فكرة الرضى بالقضاء والقدر والتلذذ بالابتلاء ما دام صادرًا عن المحبوب. ومن ثم يرجو أن تظل نوازع القلب سالمة ونيران الهجر متقدة ومضاجع البلوى ممهدة وغاية المنى متباعدة. إن الصوفي يرضى بكل الآلام وبشتى صنوف الحسرات والابتلاءات والمصائب التي تنزل به من أجل التشبث بالمحبة والإخلاص لله. وبهذه الكيفية حول أبو حيان موضوعًا شعريًا أثيرًا لدى الشعراء واتخذه مطية للتعبير عن ذاته وعن نظرته الصوفية إلى علاقة الإنسان بالوجود/الدنيا والزمان كما اتخذه وسيلة للتعبير عن طبيعة العلاقة التي تصله بخالقه.

ومن خلال ما سبق نستنتج أن لغة الشعر العربي القديم قد غزت برمزيتها وتصويريتها لغة تصوير أبي حيان التوحيدي[11] الرمزية النثرية ومنحتها غنى فريدًا مكنها من دقة تصوير خلجات الصوفي والرقي بها إلى معارج الشاعرية الفذة، وأتاحت لها إمكانية جمالية فريدة مكنتها من تصوير معاناته الوجودية والروحية تصويرا حيويًا يتميز بالحركية والقدرة على مخاطبة وجدان المتلقي ومشاعره وخياله.

بعدما وقفنا عند هذا النمط من التصوير الرمزي الذي يستلهم التشكيل الشاعري/الغنائي في تقريب المعاني والتصورات والأحاسيس لا بد من الوقوف عند نمط آخر من الرمز استعمله أبو حيان باحتشام، لكنه كان- بشكل أو بآخر-إرهاصا بانتشار هذا التوظيف في النثر الأدبي الصوفي. إنه الرمز الحيواني الذي تطور عند الصوفية وأصبح مع فريد الدين العطار رمزًا صوفيًا خالصًا يتميز بسمات خاصة تأخذ أبعادًا رمزية ما ورائية.

وفي هذا الإطار يمكن الإشارة إلى أن التوحيدي عني بهذا الجانب من حيث رمزيته الأخلاقية السلوكية على دأب مدرسة بغداد الصوفية التي عنيت بتقويم الأخلاق والسلوك. أما العطار فقد وظف الرمز الحيواني توظيفًا أرقى من ذلك وأبعد مرمى ومغزى. وبذلك ظل الرمز الحيواني عند التوحيدي أسير رؤية المثل العربي في شكله التقليدي الذي يقدم الحكمة الجاهزة المصكوكة. ولكن التوحيدي شحنه بنبرة ساخرة مفارقة تعكس الواقع وتترجم سلوك

الإنسان المعوج غير السوي. وبذلك يصبح الرمز الحيواني لديه ذا بعد تجريدي/تشخيصي في نفس الآن على الرغم من حمولته الأخلاقية المباشرة. يقول:

> فيا عجبا: أين العطف والرأفة، وأين الرقة والشفقة، وأين البقيا والرحمة؟ هيهات: النعشة عند العِثار معدومة، والدهشة عند النثار مكتومة، والشهادة في الغيبة مجهولة، والغيبة في الشهادة محمولة. وكل هذا عجب، وكل عجب من هذا شجب. فهل عندك يا أنيسي حيلة فيما ذكرت؟ بل هل عندك خبرة بما طويتُ ونشرتُ؟ بل هل تقف على عويص هذه الترجمة الإلهية؟ بل هل لك طريق إلى ترجمة هذه العويصة الإنسية؟ إنه يسبق إلى ظني أنك من لفيف هذا السواد، الذين يتقلبون في البلاد، بلا زاد ولا عتاد [...] ولا استظهار لغد، ولا أسف على أمس، ولا انتباه لحكم الوقت، ولا أسى على فائت، ولا ندم على تقصير، ولا تلافٍ لممكن، ولا قيام بواجب، ولا تثاقلٌ عن ممتنع، ولا إحساس بالمهم، ولا احتفال بالمِلمِّ. إنما هو حرص خنزير، وتبصبص كلب، ورَوغان ثعلب، وافتراس أسد، وجهل حمار، وغارة ذئب، ونوم فهد، وحقد جمل. لعَمري إن عُمْرًا تقضى بهذه الأخلاق لعُمرٌ مشوم على صاحبه[12].

إن اللجوء إلى هذا النمط من التصوير التجريدي الرمزي الذي يرسم الآخر في صفة الحيوان – وهو نمط تصويري وجدنا مثيلًا له لدى الشاعر الجاهلي وفي التراث النثري – يعد سمة صوفية تطورت مع الغزالي والعطار وغيرهما كما نبعت من فلسفة إخوان الصفا وابن سينا وكتابات ابن المقفع وألف ليلة وليلة. والملاحظ أن التوحيدي قد وظف هذا النمط من الرمز في سياق ساخر أراد به تصوير النموذج السلبي في المجتمع الإنساني. نموذج الإنسان البعيد عن طريق الله الذي لم يرق بسلوكه وأفعاله وأخلاقه عن سلوك الحيوان. إن أبا حيان يرسم عبر هذا الرمز أفقا نقديًا قوامه الشجب والرفض لبعض الممارسات الحيوانية التي ينهجها بعض الناس. إن الرمز يدع في هذا المقام تحليقه الشاعري الغنائي ليصبح نثريًا خالصًا وليكون إدانة رمزية للإنسان. وهذا البعد استثمره العطار بامتياز أثناء تصويره تقاعس الطيور – التي ترمز إلى الإنسان – عن القيام برحلة البحث عن "السيمرغ" وتعلل كل واحد منها بعذر من الأعذار الواهية.

2. التصوير الرمزي والتصوير الشاعري في"منطق الطير"

أشرنا سابقًا إلى أن كتاب **منطق الطير** لفريد الدين العطار نص شعري فارسي ترجم إلى اللغة العربية نثرًا. ونظرًا إلى هذا التحول من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر، ونظرًا إلى قيمته الفنية الفريدة في الأدب الصوفي آثرت أن أقوم بالمقارنة بينه وبين **الإشارات الإلهية** بغية الإمساك بسمات التصوير الرمزي/الشاعري كما تتمثل في النصّين. ومما لا شك فيه أن قارئ هذه الدراسة قد أدرك انطلاقًا من التحليل السابق لتشكل هذه السمة في كتاب

الإشارات الإلهية أننا نقصد بالشاعرية سمات جمالية تتعدى مفهوم الشعر وتشمل بلاغة التصوير الرمزي في شساعته. وفي هذا الأفق نؤكد أن كتاب **منطق الطير** أكثر غنى من حيث سماته الشاعرية الرمزية وأكبر قدرة على جعل رمز الحيوان إطارًا للتجربة الصوفية التي يسوقها في سياق حكائي/سردي.

إن رموز التصوف عند العطار تتحول إلى طاقة سردية/شاعرية بحيث يمكن أن نتحدث من خلال هذه السمة التصويرية عن تجاوز الشعري إلى السردي الحكائي. فشاعرية الحكي وسردية الشعر تتداخلان في علاقة جدلية قصد تشكيل جمالية هذا النص الصوفي. وهذا التداخل في التصوير يعد سمة بارزة من سمات التصوير الصوفي وجدنا لها حضورًا مميزًا في **الإشارات الإلهية**. وهذه اللمحة المهيمنة في النص تمنح البعد السردي/الحواري لمسات شاعرية على قدر كبير من الإمتاع والتأنيس حتى يتمكن النص عبر تلوين أسلوبه وتشكيله الفني من تشويق المتلقي وتحريك ذهنه ووجدانه. ولا يقل نص **منطق الطير** عن **الإشارات الإلهية** من حيث توظيف هذه السمة في صياغة تشكيله الشاعري السردي للحكاية الصوفية الرمزية. فأين تتمثل هذه السمات؟ وما ملامحها الشاعرية البارزة؟

يقول العطار مصورا في شكل سردي حواري جوانب من اعتذارات الطيور عن الرحلة نحو "السيمرغ"في لغة شاعرية الأنفاس رمزية الأبعاد:

«بعد ذلك توالت الطير واحدًا واحدًا، تقدم أعذارًا واهية، قال كل طائر عذرًا يقطر جهلًا، وما قال أحد عذرًا لائقًا، بل قال الكل هراء وهزلًا، ولن أسرد عليك أعذارهم عذرًا عذرًا، لأن الحديث يطول فالتمس لي عذرًا، ومن كان عذره واهيًا، أنَّى له الوصول إلى السيمرغ؟ أما من يفضل السيمرغ على روحه، فإنه يخاطر بالروح كالرجال من أجله، ومن لا يملك في عشه ثلاثين حبة، جاز له ألا يكون للسيمرغ رفيقًا، لأنه لو عدمت حوصلتك الحبة، فكيف تداوم الصوم مع السيمرغ أربعين يوما؟ وإن كنتَ قد ثملت من قطرة خمر واحدة، فكيف تستطيع منادمة الأبطال في معاقرة الصهباء؟ وإن كنتَ عاجزًا عن تحمل ذرة، فكيف تستطيع أن تدرك وصال الشمس؟ وإن كنت تغرق في قطرة، فكيف تجتاز البحر من البداية إلى النهاية؟ إن ما تبحث عنه ليس هذا الشئ [...] ما أن سمع جميع الطير هذه الحال، حتى وجهوا جميعًا للهدهد هذا السؤال: يا من لك السبق في سلوك الطريق، ويا من بلغ أوج العظمة والتوفيق، نحن حفنة من الضعاف والعجزة، قد عدمنا الريش والجناح والجسد والمقدرة، أنَّى لنا أن نصل إلى السيمرغ ذي القدْر الرفيع؟ لو جاز أن وصل واحد منا لكان هذا هو الأمر البديع. فأخبرنا ثانية؛ أي صلة تربطنا به، إذ لا يمكن التخبط بحثًا عن الأسرار، فإن كانت هناك صلة بيننا وبينه، تولدت

الرغبة لدى كل منا للمسير صوبه، إنه سليمان ونحن مجرد نمل مسكين، فتمعن، من أين هو، ومن أين نحن. إذا كانت النملة أسيرة في قاع البئر، فكيف تصل إلى محيط السيمرغ المرتفع؟ وكيف يكون الملك قرين الشحاذ؟ وكيف يكون هذا الأمر في مقدور أمثالنا؟

هنا قال الهدهد: أيها الجهلة، متى كان العشق مُستَساغًا من سيئ الطوية؟ حقًّا لا يستقيم العشق وسوء النية، كل من له في طريق العشق عين مبصرة، قد أقبل فرحًا وللروح ناثرًا، ولتعلم أنه عندما رفع السيمرغ النقاب، بدا وجهه كالشمس مشرقًا، وألقى بمئات الألوف من ظلاله على الأرض، وهنا أدرك البصر ظلًا طاهرًا، وما أن نثر ظله على العالم، حتى كانت تلك الطيور العديدة التي تبدو كل لحظة، فصورة طير العالم جميعها، ما هي إلا ظله، فاعلم هذا أيها الجاهل...[13].

يصور النص في لغة مجازية رمزية جهل الإنسان بحقيقة وجوده و جهله بالكون من حوله وعدم معرفته الحقة بربه، كما يجسد تقاعسه عن السير في طريق الله مركزًا على تصوير معالم الحيرة الإنسانية التي تلفه من كل حدب وصوب ولا تترك له القدرة على التصرف السليم الذي يؤدي به نحو الخلاص. إن رموز النص الحيوانية تصبح مرآة للإنسان يرى فيها حقيقة نفسه وسر انفراط عزيمته واندحارها أمام التفكر في عظمة الخالق. إن النفس الأمارة توسوس للإنسان بخواطر جمة تجعله سيئ النية سيئ الطوية لا يدرك رحمة الخالق ورفقه بعباده. إن الصوفي يسعى عبر لغته الرمزية الشاعرية الأبعاد إلى مخاطبة خيال القارئ واستنفار طاقاته التخييلية والتصورية والحدسية ليدرك عمق التصوير الرمزي الذي يستند إلى المجاز والإيقاع اللفظي والتكثيف. وتتساند الرموز الحسية التي يستمدها الصوفي من الطبيعة مع مفردات صوفية أخرى تزكي الدلالتين التجريدية والتخييلية للبنية الرمزية: الصوم؛ العشق؛ الروح؛ النية؛ الطوية؛ وغيرها. ويستلهم العطار على دأب الصوفية وديدنهم، إلى جانب الرمز الطبيعي الذي يعد بؤرة التصوير الرمزي في النص، رموزًا أخرى دينية عبر استدعاء ما ورد في **القرآن** من قصص الرسل والأنبياء؛ إذ يوظف العطار شخصية سليمان عليه السلام إلى جانب قوى أخرى: النمل والطير والهدهد. وهذه الرموز الأخيرة على الرغم من أنها تحيل على عناصر في الطبيعة إلا أنها ارتبطت في مخيلة المسلمين بنبي الله سليمان وتحمل دلالات وأبعاد رمزية شاسعة. ومن ثم كان توظيفها يخدم الرؤية الصوفية لدى العطار.

إن التلوين الأسلوبي والتنوع الفني اللذين يشكلان قسمات النص ويمنحانه حيوية وحركية في تصوير معاناة الإنسان وتأمله في علاقته بخالقه يسهمان إلى جانب العناصر الرمزية والشاعرية/الإيقاعية في تشكيل رؤيا الصوفي ورؤيته التخييلية للوجود والحياة.

ويقول العطار واصفًا "وادي الحيرة" في المقالة الثالثة والأربعين من منطق طيره في لغة رمزية وصفية لا تقل شاعرية وتحليقًا في عوالم الحلم والتجريد عن اللغة التي لمسناها في النص السابق:

بعد ذلك يأتيك وادي الحيرة، وفيه تصاب بالعمل المتواصل والألم والحسرة. وهنا يكون كل نفَس سيفًا مصوبًا إليك، وهنا تحمل كل لحظة الأسى إليك، وفيه تكثر الآهات والحركة والآلام، ويكون النهار والليل لا ليلًا ولا نهارًا كذلك، وفيه يتخيل الشخص أنه يقطر دمًا، لا من السيف، ولكن من جذر شعرة، ويا للعجب!والنار تؤلم رَجل هذا الوادي، فيحترق في الحيرة من آلام هذا الوادي، وعندما يصل الرجل الحيران إلى هذه الأعتاب، يظل في حيرة ويضيع منه الطريق، كما يضيع منه كل ما حصلته روحه من توحيد.

وإذا قيل له: أأنت موجود أم لا؟ ألا يليق بك أن تقول، أموجود أنت أم لا؟ أأنت بين الخلق أم خارج عنهم، أم تتخذ منهم جانبًا؟ أأنت خفي أم ظاهر؟ أأنت فان أم باق، أم كلاهما معا؟ أم أنك لست الاثنين؟ أأنت أنت، أم أنك لست أنت؟ فإنه يقول: إنني – في الحقيقة – لا أعرف كنهي. كما أنني لا أعرف نفسي، إنني عاشق، ولكن لا أعرف من أعشق [...] فماذا أكون؟ ولكنني لست عالمًا بعشقي، ولا أعرف أقلبي ملئ بالعشق أم أنه خلو منه[14].

يتأمل العطار حيرة الإنسان في الوجود: حيرته في معرفة كُنه ذاته وكُنه الخلق من حوله، وحيرته في معرفة خالقه. إن النص يؤكد عشق الصوفي الحائر الذي كلما ازداد قربًا شعر أكثر بالحيرة والألم والحسرة، إنه يعمل ويجتهد ويتعذب في حيرته إلى حد ضياع الطريق منه. إن العطار يصور في نصه الرمزي الشاعري مقامًا من مقامات التصوف بوساطة هذه اللغة الموارِبة المداوِرة، المغلقة الواضحة مجسدًا عمق إحساس الصوفي ومكمن دائه. والملاحظ في النص أن الرمز يتكئ دائمًا على عناصر حسية مستمدة من الطبيعة مقترنة عبر الإضافة بعناصر مجردة/معنوية. وتعزز هذه السمة الحسية/التجريدية مجازية بعض الصور التي تسهم بقسط وافر في شاعرية التصوير وتكثيفه. إن لغة التكثيف والتجريد الرمزيين تبين أن وراء المعنى الظاهر معنى آخر يتدعم ويتعزز من خلال الصور التي يحملها كل رمز وكل عنصر من عناصر النص الفنية واللغوية. وبذلك تمكن العطار من التأثير في متلقيه وإثارة انتباهه إلى شاعريته الرمزية وإلى تصويره الصوفي المتميز. وإذا كان العطار يسوق هذه الصورة الرمزية في سياق أمثولة Allegory كلية شاملة تؤطرها رحلة الطير نحو السيمرغ، فإن رمزيتها تتشكل انطلاقًا من مدارات التصوير الصوفي الشاملة، وانطلاقًا من التشكيلين اللغوي والفني اللذين يسهمان في تحديد معالم الرمز في النص. إن العطار يصور حالات النموذج الإنساني الحائر الذي أضناه التعب وأخذ به الألم كل مأخذ. هكذا يرسخ الصوفي صورة

معاناة الإنسان الباحث عن الوصول الساعي إلى الله. وهذه الصورة على الرغم من أنها مكررة متداولة في النصوص النثرية والشعرية الصوفية إلا أن العطار منحها بعض الحيوية والحركية عبر الطاقات الشاعرية التي ألمحنا إليها مرارًا، وعبر الإلحاح على فكرة العشق الإلهي وهي فكرة صوفية جوهرية تعد مدارًا في التصوير الرمزي. إن الألم والحسرة والحيرة والضياع شروط لترسخ المحبة وانتشار العشق في كل ذرة من ذرات الكيان الإنساني، وهذا العشق لازم للصوفي حتى إن كان يجهل من شدة القرب ومحاولة الوصول كنه المحبوب، وحتى إن اختلط عليه الأمر فلم يعد يدري أعاشق هو فعلًا أم أنه لا يعرف للعشق معنى.

ويقول العطار في حيز آخر من **منطق الطير** مصورًا في إطار رمزي شاعري سردي الطابع أبعادًا أخرى من معاناة سالك الطريق متخذًا من الرمز الطبيعي محورًا ومن أمثولة أخرى مصغَّرَة مدارًا مركزًا على فكرة العشق دائمًا:

> اجتمع جمع من الفراشات ذات ليلة، وكانوا في ضيق يسعون في إثر شمعة، وقال الجميع يجب على واحدة منا، أن تأتي بخبر ولو بسيط عن مطلوبنا، فطارت فراشة حتى وصلت إلى قصر بعيد، فرأت في ردهات القصر نورًا من شمع، فرجعت وفتحت دفترها، وبدأت في وصفه على قدر فهمها، فقال لها ناقد ذو مكانة بين الجمع: إنك لم تحظي بمعرفة الشمع.
>
> وطارت فراشة أخرى إلى حيث النور، وطافت حول الشمع، وهكذا حلقت حول أشعة المطلوب، حتى أصبح الشمع هو الغالب وهي المغلوب. ثم عادت وقصت عليهم بعض الأسرار، وأعادت عليهم شرح ما تم لها من وصال، فقال لها الناقد، إن هذا ليس دليلًا مقنعًا، أيتها العزيزة، فقد قدمت أدلة كالتي قدمتها الفراشة السابقة.
>
> نهضت ثالثة وأسرعت ثملة نشوانة، وعلى وهج النار استقرت ولهانة، فاحترقت كلها في النار، وأفنت نفسها كلية، وهي في غاية السرور، وما أن احتوتها النار، حتى احمرت أعضاؤها وتلونت بلون النار، فما رآها ناقدهم من بعيد، ورأى ما فعلته الشمعة بها، وما تبدل إليه لونها، حتى قال: لقد أصابت هذه، وكفى، والشخص الذي يعرف؛ هو من لديه الخبر، وكفى!ومن أصبح بلا أثر وبلا خبر، هو الذي يعرف الخبر من بين الجمع[15].

إننا إزاء حكاية رمزية خرافية تتشكل قسماتها انطلاقًا من رؤية صوفية خالصة. إن العطار يحول مسار الخرافة الحيوانية في بنيتها المعروفة في الخطاب الأدبي: في كليلة ودمنة وفي ألف ليلة وليلة وفي أدب الأمثال وغيرها من النصوص التي استثمرت هذا النمط من التعبير من بعدها المتصل بتصوير واقع الناس وحياتهم، وشحنها بدلالات رمزية نابعة من الرؤية الصوفية للكون والحياة وطبيعة العلاقة الجامعة بين الخلق والخالق. إن الصوفي يتخذ من الأمثولة الحيوانية مطية ليرمز في لغته الشاعرية الفنية إلى الإنسان. ففي النص ترمز الفراشات إلى الإنسان، وترمز

كل فراشة من الفراشات الثلاث التي سعت إلى الشمعة المشتعلة إلى نموذج من النماذج التي تتطلع إلى معرفة الله بطرقها الخاصة. إن الصوفي يرمز إلى ثلاثة أنماط من الساعين إلى المعرفة:

- النمط الأول الذي يكتفي بالنظر والتأمل والوصف عن بعد.

- النمط الثاني الذي يتجاوز حد الوصف ويكد بعض الكد من أجل المعرفة.

- النمط الأخير وهو النمط الواصل العارف الذي يفنى من أجل المعرفة في محبوبه ويحترق نشوانا ثملًا فرحًا.

هكذا يرمز الصوفي إلى أنماط المعرفة الثلاثة: العقلية، والتجريبية الحسية، والمعرفة الصوفية. كما يصور عبر رمزية الحيوان سلوك الطريق الذي يتطلب من العاشق الفناء في المحبوب والاحتراق من أجله. إن العاشق الحق ليس ذلك الإنسان الذي يكتفي بالكلام والتساؤل عن عشقه ومحبته-كما رأينا في النص السابق-بل إنه الإنسان الذي لا يرضى عن الموت والفناء عشقًا بديلًا.

وانطلاقًا مما سبق نلمس أن التصوير الشاعري السردي في هذا النص الصوفي الجميل قد شكله إلى جانب الرمز الحيواني، المجاز والتكثيف والإيقاع المستند إلى تكرار بعض الصيغ/الجمل وتكرار بعض المفردات. والملاحظ أن وصف رحلة الفراشات الثلاث نحو النور/الشمعة المتكرر أيضًا يجعل النص يتسم بنوع من التوتر والحركية. هكذا تؤدي الأدوات اللغوية والفنية جميعًا وظائف تعبيرية وجمالية إلى جانب انفتاحها التخييلي على عالم تجريدي حالم يعد بؤرة التصوير في النص. والغاية من هذا التشكيل التخييلي الرمزي ليس التأثير في المتلقي وإمتاعه فحسب، وإنما إفادته بتصور معين كان نتيجة تجربة صوفية ذاتية يصورها الصوفي عبر طاقة التخييل الرمزي.

وعبر هذا التشكيل التخييلي الرمزي استطاع العطار منح حيوية كبيرة وقدرة شاعرية هائلة على رسم ما يسمو التصوف إلى تصويره. ويقول في نص آخر في ختام **منطق الطير** متغنيًا بذاته - هذه المرة - على شاكلة الشعراء جميعًا في لغة غنائية جلية:

«لقد نثرت يا عطار نافجة المسك المليئة بالأسرار، على هذا العالم في كل آونة، فامتلأت آفاق الدنيا بعطرك، كما زاد اضطراب عشاق الدنيا بسببك، فتكلم دائمًا في العشق، وردد دوامًا أغاني العشاق، فشعرك يمد العشاق بذخيرة على الدوام، كما يتخذه العشاق حلية على مر الأيام، وختم عليك منطق الطير ومقامات الطيور، كما ختم على الشمس بالنور، وهذه المقامات طريق أي حائر، كما أنها ديوان أي مضطرب، فتخل عن

اضطرابك وحيرتك وتقدم إلى هذا الديوان، وحصن روحك، وتقدم إلى هذا الميدان، وفي هذه الحالة لا تَظهرُ الروحُ في ذلك الميدان، بل لا يظهر الميدان نفسه، وإن تتقاعس عن التقدم إليه مما بك من اضطراب، فلن تظهر لك منه ذرة من تراب وإذا انطلقت مطية آلامك، فتقدم. وإن تخْط فيه، فحقق أملك... وطالما لا يصبح اليأس قوتك، فكيف يستطيع قلبك المبهوت العيش، وتحمل الآلام فدواؤك هو داؤك، وداؤك في كلا العالمين هو دواء روحك[16].

يعتبر العطار نفسه شاعر – إن لم نقل سارد – العشق ومصوره. إن النص ينطلق من الذات في غنائية صوفية راقية تبين مدار"منطق الطير"أو كتاب الحيرة والعشق. إنه الكتاب"الختم"–بتعبير الصوفي–الذي يصور اضطراب العشاق الحائرين في طريق الله الذين يتخذون اليأس والألم والحسرة والبلوى حوافز نحو مزيد من العشق والمحبة. إنهم يتخذون من الداء دواء، ومن الفناء بقاء.

بهذه الكيفية يصور الصوفي في رمزية شاعرية شفافة معاناته من أجل نشر شريعة العشق الإلهي في نبرة لا تخلو من اعتزاز بالذات لأن شعره يمد العشاق بذخيرة من العشق لا تنفذ. ويصور العطار هذه الدلالات والمعاني في صيغ رمزية حسية مجردة تتوسل بالمجاز والاستعارة، وتتكئ على بلاغة التكرار. فالعطار نثر نافجة المسك المليئة بالأسرار على العالم فتحول إلى عالم عَطِر مضطرب لهج بالعشق. عالم حالم يكتنز قدرًا كبيرًا من الحلم والانفتاح على الأمل الإنساني. إن العطار كغيره من الصوفية يرى العالم عبر منظار العشق الإلهي عالما لا يخلو من جمال على الرغم من ويلات الدنيا وشرورها.

ومن خلال تحليلنا لنصوص أبي حيان التوحيدي ونصوص العطار نستشف أن التعبير الرمزي في تشكيله شاعرية النصوص " لم يكن أسلوبًا فنيًا فحسب، بل كان موقفًا جماليًا من العالم"[17]، ورؤيا يعرضها الصوفي عبر آلية الرمز الشاعري. فالصوفي لا يكتفي بالتعبير عن ذاته وآلامه رمزيًا، بل إنه يترجم رؤيته الوجودية والحياتية في لغة تحتوي قدرًا هائلًا من الجمالية تتمكن من تحقيق الإمتاع والتأنيس للمتلقي. فإذا كان العالم لا يخلو من آلام وابتلاءات وقبائح، فالأجدر أن نسعى إلى تجميل صورته عبر التصوير والتعبير، وأن نسعى إلى تحسين وسائل الأداء اللغوية والفنية التي نعبر بوساطتها عن جلال الكون وجماله. وإذا كان غالبية الصوفية يُنفِّرون من الدنيا وإغراءاتها، فإنهم على الرغم من ذلك لا يَدْعون إلى نبذ التأمل في ظواهر الكون الدالة على عظمة الخالق وجلاله لأنها وسائل تدفع إلى القرب منه وتحفز الروح على الفناء في جماله وجلاله. ومن ثم كان حضور الرمز الطبيعي

مكثفا وفاعلًا في الأدب الصوفي نثرًا وشعرا. يقول العطار في نص جميل يتأمل واقع الإنسان في أفعال الحيوان متخذًا العبرة من هذا التأمل في خلق الله:

أرأيت عنكبوتًا لا يقر لها قرار، إذ تقضي الوقت سابحة في عالم الخيال؟ إنها تصنع شبكة عجيبة من هوسها!إذ ربما تسقط ذبابة في حبالتها، وعندما تتردى ذبابة في هذه الحبالة، فإنها تمتص شرايين تلك الفريسة، ثم تجففها في مكانها، حيث تتخذها طوال فترة طعامًا لها. وفجأة ينهض صاحب الدار وقد أمسك بعصًا في يده، فيقوض في لحظة دعائم بيت العنكبوت، وكذا الذبابة...

الدنيا ومن يرتزق فيها، أشبه بذبابة داخل بيت العنكبوت، فإن دانت لك الدنيا كلها، فسرعان ما تضيع منك في غمضة عين، وإن كنت بسلطنتك في كبر وتعال، فما أنت إلا طفل في الطريق تتلهى بخيال الظل، فلا تطلب الملك، إن لم يكن لك عقل حمار، إذ يعطى الملك للدواب أيها الجاهل...

يا من قصرك وحديقتك هما سجنك، إن ثروتك هي بلاء روحك، تخل عن الدنيا الغرور، وإلام تجوب الدنيا المليئة بالفجور؟ فافتح عين الهمة وتمحص الطريق، وانظر إلى الأعتاب، وامض في الطريق، وإذا ما أوصلت روحك إلى تلك الحضرة، فلن تتسع الدنيا لك، لما أنت فيه من العظمة...[18].

يتأمل النص عبر رمزية العنكبوت والذبابة واقع الإنسان في الدنيا. إن العطار يشكل موقف الصوفية من الوجود عبر هذه الأمثولة التي يوردها في سياق سردي شاعري الأنفاس مصورًا حقيقة الإنسان في علاقته بالدنيا التي تغريه وتلهيه عن الجوهري: العشق والفناء في محبة الله، ثم في غمضة عين تضيع منه وترديه إلى مهاوي الهلاك والدمار. إن العطار يوظف في هذا النص الرمزي إلى جانب الرموز الطبيعية الحسية مفردات أخرى تغني شاعرية التصوير وتمنحه جمالية خاصة. وهذه المفردات تحيل على العالم المجرد التخييلي، وفي نفس الآن تعرض تصورا عن الدنيا في أبعادها الحسية. وهذا التساند بين العناصر الحسية والمجردة يمكن النص من التعبير الدقيق عن خلجات الصوفي ورؤاه الكونية والروحية. وترتبط بهذه الخصائص الفنية عناصر أخرى مجازية استعارية لا تخلو من هذا التساند: عين الهمة – أوصلت روحك – تجوب الدنيا المليئة بالفجور – العنكبوت تقضي الوقت سابحة في عالم الخيال... إن الرمز الصوفي

فيه صرامة الكون وقدسيته، فمن خلاله نستقرئ نظام الطبيعة التي يعد الرمز فيضًا منها. ولهذا فإن الإنسان يتعامل مع الرمز بمزيج من العقلانية والروحانية، فالعقلانية أساس إدراك العلاقة بين الرمز ومغزاه؛ والروحانية هي ذلك الإحساس الغامض الذي يربطنا بالرمز لارتباطه الشديد بمعميات الكون الذي نعيش فيه. ولهذا يظل الرمز لا معنى له ما لم نرده إلى العملية الروحية التي تنتمي إلى جوهر الوعي بالوجود[19].

ولهذا أردف الصوفي صورته الرمزية المستندة إلى أمثولة العنكبوت والذبابة بنوع من التوضيح والتفسير عبر عناصر أخرى. إن الرمز يفسر ذاته بذاته من خلال سياقه النصي. ومن ثم يصبح الرمز الصوفي على الرغم من سعيه إلى التعبير عن رؤيا غامضة وعن تجربة ذاتية فردية تلتبس بالتخييل والحلم والأمل رمزًا شفافًا يمنح نفسه بيسر وسهولة إلى القارئ ليفكك عناصره ويشكل من خلاله تصوراته ورؤاه وأحاسيسه وتخيلاته. بهذه الكيفية كان الرمز الصوفي شاعري الأنفاس غني الأبعاد جميل البنية.

هوامش ومراجع

---

[1] أبو حيان التوحيدي، **الإشارات الإلهية**، تحقيق وداد القاضي، (بيروت: دار الثقافة، 1982)، الصفحتان 59 و60.

[2] المصدر نفسه، الصفحتان 109 و110.

[3] ولتر ستيس، **فلسفة هيجل – فلسفة الروح**، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، (بيروت: دار التنوير، 1983)، الصفحة 141.

[4] للتوسع في هذا الجانب انظر: مصطفى ناصف، "محاورات مع النثر العربي"، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد 218، الكويت، 1997، الصفحتان 129 و130. وانظر: علي دب، **أبو حيان الأديب والمفكر**، (تونس/ليبيا: الدار العربية للكتاب، 1988، الصفحة 97. وانظر أيضًا: هاني العمد: "التوحيدي مترجمًا للرجال"، فصول القاهرة، العدد 1، ربيع 1996، الصفحات 268 و269 و271.

[5] هاني العمد، **فصول**، مصدر سابق، الصفحتان 269 و270.

[6] **الإشارات الإلهية**، مصدر سابق، الصفحتان 29 و30.

[7] حول علاقة الرمزية بالذاتية والحلم: انظر اسماعيل رسلان، **الرمزية في الأدب والفن**، (القاهرة: مكتبة القاهرة الحديثة)، الصفحة 107.

[8] **الإشارات الإلهية**، الصفحتان 111 و112.

[9] Martino Pièrre, *Parnasse et Symbole*, ed. Librairie Armand Colin, (Paris, 1970), p. 179. وقد قارن عدد من الباحثين بين التوحيدي والوجودية المؤمنة والعبثية، انظر على سبيل المثال حسن محمد حسن حماد، "الاغتراب عند أبي حيان التوحيدي"، **فصول**، القاهرة، العدد 3، خريف 1995، الصفحتان 67 و68.

[10] **الإشارات الإلهية**، الصفحتان 71 و72.

[11] حول هذا الجانب انظر: مصطفى ناصف، **محاورات مع النثر العربي**، مرجع مذكور، الصفحتان 120 و122، وانظر أيضًا علي دب، **أبو حيان الأديب والمفكر**، مصدر سابق، الصفحتان 155 و158.

[12] **الإشارات الإلهية**، الصفحتان 279 و280.

[13] **منطق الطير**، دراسة وترجمة بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، 1984، ص. 211-212.

[14] المصدر نفسه، الصفحة 395.

[15] المصدر نفسه، الصفحتان 406 و407.

[16] المصدر نفسه، الصفحتان 432 و433.

[17] سعد الدين كليب: "الرمز الفني في الشعر الحديث"، مجلة **الوحدة**، الرباط، ع. 83/82، غشت 1991، ص. 38.

[18] **منطق الطير**، مصدر مذكور، ص. 282-283.

[19] نبيلة إبراهيم: "الرمز والأمثولة في التعبير الشعبي"، في كتاب جماعي: **المجاز والتمثيل في العصور الوسطى**، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1993، الصفحة 138.